فلاديمير أكيموف

مائة عام من الأدب الروسي

دليلك إلى الأدب الروسي في القرن العشرين

ترجمة أنور إبراهيم وعلي غالب أحمد غالب

مائة عام من الأدب الروسي

دليلك إلى الأدب الروسي في القرن العشرين

تأليف
فلاديمير أكيموف

ترجمة
أنور إبراهيم
علي غالب أحمد غالب

هنـــداوي

مائة عام من الأدب الروسي

فلاديمير أكيموف

Сто лет русской литературы

В. М. Акимов

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ويندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٦ ٣٤٦٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الروسية عام ١٩٩٥.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١٨.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لكل من السيد الدكتور أنور إبراهيم والسيد الدكتور علي غالب أحمد غالب.

المحتويات

مقدمة	٧
إلى القارئ	٩
حول بنية الكتاب	١٩
١- الأدب الروسي في القرن العشرين في إطار التاريخ الروسي	٢١
٢- مصائر الأدب الروسي في القرن العشرين	٨٣
٣- العملية الأدبية الروسية في مائة عام	١٧٧
٤- الكتَّاب الروس في القرن العشرين، أعمالهم ومصائرهم	٢٤٣
المصادر	٤٢٩
المراجع	٤٥٥

مقدمة

اعتدتُ منذ أيامي الأولى في البعثة إلى الاتحاد السوفييتي للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة موسكو الحكومية؛ أن أزور المكتبات لجمع ما تَيسَّر من الكتب في تخصُّصي؛ «تاريخ الأدب الروسي» (أي الأدب الروسي الكلاسيكي قُبيل ثورة ١٩١٧م).

كانت رَدهات الجامعة أيضًا مكانًا مميزًا للحصول على كافة إصدارات دُور النشر السوفييتية، فضلًا عن الإصدارات الجامعية وإصدارات أكاديميات العلوم في كافة التخصُّصات، وقد لفت انتباهي وفرةُ الكتب التي تتناول دراسةَ مصر والمنطقة العربية في مجالات التاريخ والفنون والسياسة والأدب، وهنا لم يكن أمامي سوى أن أَتخيَّر من بينها ما رأيتُ أنه على درجةٍ من الأهمية للباحثين والمُؤرِّخين وطلاب العلم.

وقد بدأتُ فورَ عودتي في ترجمةِ عددٍ من المقالات في المجلات والدوريات، جمعتُها لاحقًا في كتاب، ثم شرعت في ترجمةِ كتبٍ في التاريخ والسياسة، وهي كتب تضم بين صفحاتها وثائقَ مجهولةً بالنسبة لنا نظرًا لثراء الأرشيف الروسي بهذه المخطوطات. الآن أُقدِّم عبرَ «مؤسسة هنداوي» المحترمة حصيلةَ ما أنجزتُه خلال سنواتٍ طويلة من العمل في ترجماتٍ صدرَت عن دُورِ نشرٍ مرموقة، وجَدَت جميعُها صدًى جيدًا لدى القُراء والباحثين وأساتذة الجامعات المهتمين.

أنور إبراهيم
القاهرة ٢٠٢١م

إلى القارئ

يضم هذا الكتاب، بإيجاز، الأهم والأساسي في الأدب الروسي في المائة عام الأخيرة، منذ تسعينيات القرن التاسع عشر وحتى وقتنا الحاضر. سوف نرى على نحو مبهر الطرق الصعبة التي مرَّ بها هذا الأدب عبر هذا القرن، الذي أصبح بالنسبة للأدب الروسي زمنًا للاكتشافات الكبرى والخسائر المأساوية، زمن الإلهامات الروحية العظمى، والغرق في سديم السراب الذي يغشى الأبصار.

يبدو القرن التاسع عشر الآن، منذ زمن بوشكين «الذهبي» وحتى الأيام الأخيرة من حياة تشيخوف المحنَّك، قرنًا واضحًا يتسم بالانسجام، مقارنةً بالمائة عام المنصرمة. لكن طُرق التنبؤ غامضة، وها نحن أمام عصر أدبي عظيم آخر شديد التعقيد يتحوَّل إلى تاريخ يمضي أمام أعيننا.

على أي حال فقد بدأت هذه الحقبة الرائعة، والتي عُرفت آنذاك بـ «العصر الفضي» في الثقافة والأدب الروسيَّين، بتلك التنبؤات المرعبة التي أطلقها ألكسندر بلوك وانتهت بالأعمال البطولية التي أبدعها سولجينتسين. على أنه سرعان ما أُصيب هذا القرن بالانهيار تقريبًا بعد أن كان واعدًا بازدهار مشرق؛ فها هي الثورات والحروب المتعاقبة تضربه منذ السنوات الأولى لينتهي بالانفجار الأكبر المتمثِّل في انقلاب ١٩١٧م ... ويستمر الحال حتى أيامنا هذه التي شهدت أفوله الأخير.

لعل المأساة الرئيسية لهذا القرن تمثَّلت في أن الثوار الهائجين حاولوا قطع صلته بالماضي الذي عاشوه، وأن يحيدوا به عن المسار الخالد للتاريخ الوطني، وأن يغيِّروا بمساعيهم هذه مصير الشعب وفق أهوائهم. وهكذا بدأنا نحن ملايين، بل عشرات الملايين من المواطنين «السوفييت»، في تدمير حياة روسيا الخالدة حتى الجذور، ومعها كنا ندمِّر

حياتنا نحن، ونبني في الوقت نفسه «عالمنا الجديد» وفقًا لخطط طوباوية غير قابلة للتحقيق، فعلنا ذلك على نحو حماسي أعمى وغير مسبوق، متخيِّلين أننا نفعل ذلك ببصيرة نافذة، ثم لم نلبث أن فعلناه مدفوعين بإحساس الرعب في قرارة أنفسنا، ثم أخيرًا كنا نفعله بحكم العادة بعد أن فقدنا إيماننا ولم نعد نؤمن بأي شيء.

وفي النهاية بتأخير شديد وقد أوشك القرن على نهايته، ها نحن نبدأ في وصل ما انقطع من تاريخنا، وإزاحة الستار عن الواقع، بعد أن دفع الناس ثمنًا باهظًا لا يُعد ولا يُقدَّر من أرواح الأبرياء، إضافةً إلى مصائر تحطَّمت. وكذلك مئات الكتب التي طواها النسيان، تلك الكتب لم تُقرأ في حينها، ولم تُنشر على الإطلاق، والكتب التي أُحرقت مخطوطاتها بنيران العصر، واندثرت في نيرانها «كلمة الحق»، واحترقت معها أيضًا سنوات متوالية من الفكر والعمل والتاريخ.

علينا أن نتذكَّر أن الأدب الروسي عبر القرون هو كِيان عضوي طبيعي متماسك، لم ينقطع يومًا عن سعيه الوجداني الحثيث، حتى مع وجود العديد من التيارات والاتجاهات المتصارعة؛ فالأدب الروسي منذ لومونوسوف وراديشيف وحتى بلوك وبونين، ظل قادرًا على التعبير عن نفسه، والتعبير عن العالم بشكل شامل، كما توفَّرت لذلك الأدب الحرية الأساسية الضرورية للأدب؛ حرية الكلمة، وهو أمر طبيعي للعملية الأدبية الحيوية في سياق دراماتيكية الأقدار الشخصية، وحدة الجدل المتصارع. وهذا ما حدث أيضًا في بداية القرن العشرين.

لقد واصل الكلاسيكيون الروس — تولستوي وتشيخوف — أعمالهم العملاقة مع مطلع القرن العشرين، وإلى جوارهم سار معاصروهم وهم من الشباب الذين تبنَّوا تقاليد المدرسة الواقعية للقرن التاسع عشر (نذكر منهم نيكولاي ليسكوف، فلاديمير كورولينكو، فيكينتي فيريسايف، ألكسندر كوبرين، وغيرهم)، وقد كان هناك العديد من التابعين والمكرِّرين والناسخين أيضًا، رغم أن الحياة لا تكرِّر نفسها، وإنما تهدر في أعماق التغييرات، التي كانت في انتظار من يعبِّر عنها، ومن ثم فإن الحدث الأكبر في حياتنا الأدبية على أعتاب القرن العشرين تمثَّل في ظهور قوًى إبداعية جديدة. لقد دفع «العصر الفضي» بفنانين مدهشين في تنوُّعهم وشجاعتهم، ووضوح رؤيتهم للعالم، وقد قدم هؤلاء الكثير من الجهد الضروري كي تستعيد روسيا إدراكها لذاتها في اللحظة التاريخية الفارقة (سوف نتحدَّث عن أدب «العصر الفضي» في فصل محدَّد).

وفي هذه الفترة تحديدًا، ظهر ما يُعرف باسم مدرسة «جوركي»، وهي تيار ينبثق عن المجرى الأكبر في الأدب الروسي، كان له جذوره أيضًا جذوره في الحياة الأدبية والاجتماعية

في تلك السنوات. وقد برز على الساحة شعراء موهوبون من «الريفيين الجدد» مثل: نيكولاي كليويف، سيرجي يسينين، سيرجي كليتشكوف وغيرهم، كما ظهرت تيارات واضحة وأصيلة ارتبط اسمها بالشخصية المستقلة للأدب الجديد (مدارس الرمزية، الذُّرَوِية المستقبلية، وغيرها). كما أعلن ما يسمَّى بالأدب البروليتاري عن نفسه. صدر عدد كبير من المجلات والتقويمات الأدبية المعبِّرة عن شتى الاتجاهات. وتكوَّنت الحلقات والجمعيات والصالونات والهيئات الأدبية، كما ازداد زخم الحياة القريبة من الأوساط الأدبية.

باختصار، تميَّز مطلع القرن العشرين في الأدب الروسي بالتنوُّع والتباين، تمامًا كما كانت الحياة الروسية ذاتها متنوِّعةً غنية متباينة.

ثم جاء عام ١٩١٧م بمثابة ضربة ساحقة، لينقلب كل شيء رأسًا على عقب.

أصبح الأدب الروسي الذي كان أدبًا واحدًا من قبل، شديد التشرذم، نتيجة القسر الشديد. لقد باتت حرية الكلمة التي بدونها تصبح الحياة الأدبية غير ممكنة، مقيَّدةً بشكل كبير، واستحال وجودها مع الوقت، وكان ذلك نتيجةً للهزات التاريخية الهائلة الحجم، والتي دمَّرت البنية السابقة للحياة الروسية، فضلًا عن القهر المنظَّم على المستويات كافة، التي طبَّقته الدولة تجاه مُعارضيها في الفكر، ثم الاحتكار الأيديولوجي «للمنتصرين»، الرافض لأي نوع من الاستقلال.

كان مقدَّرًا على الأدب الروسي المتشرذم، المفتَّت على مدى عقود طويلة أن يكون في أشكال عديدة متنافرة، يناقض بعضها بعضًا. اختفت ولزمن طويل الظروف الطبيعية أمام الحياة الأدبية، أمام كل شكل من أشكالها، بما في ذلك الشكل الذي سمَّاه «المنتصرون» الأدب السوفييتي. تمكَّنت بعض هذه الأشكال الأدبية الجديدة التي ظهرت، من التعايش جنبًا إلى جنب مع الأشكال القائمة، متلائمةً مع مطالب الأشكال الأدبية «الإرشادية»، وبقي البعض الآخر إلى جوار الجميع في حالة يشوبها التوتر والعدوانية أحيانًا، بينما قاطعت أشكال «المؤسسة» الأدبية لتأخذ طريقها تحت الأرض، وإلى الـ «ساميزدات»،[١] وانقطعت

[١] الساميزدات: نوع من الكتابة والنشر مارسه المنشقون في الاتحاد السوفييتي ودول الكتلة الشرقية؛ تحديًا للرقابة على الكتابات المعارضة المحظورة. وتُكتب باليد وتمرَّر من قارئ إلى آخر. وكانت هذه الطريقة محفوفةً بالمخاطر، وكان مَن يُدان بنشر أو تداول هذه المنشورات يواجه عقوباتٍ قاسية. لخَّص فلاديمير بوكوفسكي الساميزدات بقوله: «أكتبها بنفسي، وأحرِّرها، وأُراقبها، وأطبعها، وأوزِّعها، وأُسجَن من أجلها.» (المترجم)

أشكال رابعة من أدب «المهاجرين البيض» انقطعت تاريخيًّا، وبدت كما لو أنها ماتت زمنًا طويلًا بالنسبة للقارئ السوفييتي. ومعها بدا «العصر الفضي» وكأنه خرج من الوجود.

اكتسب هذا الخليط الأدبي الشاذ الذي لم يسبق له مثيل من ناحية الكم اسم «الأدب السوفييتي»، أمَّا من ناحية الاتجاه الرئيسي الغالب عليه، فقد اصطُلح على تسميته بـ «أدب الواقعية الاشتراكية». وفي الوقت نفسه فقد رحل إلى المنفى أدب روسي آخر، سرعان ما انفصل بعد الثورة سياسيًّا وجغرافيًّا ليعيش حياةً خاصة مفعمة بالتوتر؛ ليواصل الجزء الأكبر من الأدباء الأكثر كفاءةً إبداعيًّا مصيرهم في الغربة؛ حيث أنتجوا هناك أدبًا روسيًّا واسع الانتشار.

وبينما عاش أدب المهجر ما يزيد على سبعين عامًا في انفصال مأساوي عن الوطن الأم، فإنه حافظ على ذاكرته الوجدانية عن هذا الوطن. كان أدبًا له صورته المركَّبة وتاريخه الخاص، نذكر من الكتَّاب الكبار الذين ينتمون إلى الموجة الأولى من أدب المهجر كلًّا من إيفان بونين، مارينا تسيفيتايفا، فلاديسلاف خوداسيفيتش، جيورجي إيفانوف، إيفان شميليف، فلاديمير نابوكوف …

على أنه من غير الممكن تصوُّر الحياة الأدبية في المهجر في صورة مثالية. لقد كانت أقدار المنفيين بالغة القسوة؛ فطريق إدراك العالم إدراكًا فنيًّا حيويًّا، وهو الإدراك الذي بدأه «العصر الفضي» على يد بلوك وبيلي وريميزوف والإخوة روزانوف والإخوة سولوجوب وميريجكوفسكي وكوزمين، وهو الطريق الذي اكتشفه فلاسفة العصر، كان مغلقًا في وجه أدباء المهجر في موجته الأولى ومنقطع الصلة بروسيا الكبرى، التي كانت تعيش مصيرًا جديدًا. في المهجر كانت لوعة الحنين إلى روسيا الماضي، وإلى الصورة الخالدة للحياة الروسية تسيطر على المشاعر؛ كان كل ما هو روسي آنذاك يتحوَّل إلى أيقونة، وإلى طقوس تشبه العبادة في أحيان أخرى. أما الأدب «السوفييتي» فكان يشيح بوجهه دائمًا في غطرسة عمياء عن تجربة «العصر الفضي»، منكبًّا على بناء صرحه العابر للقوميات المسمى باتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية، منهمكًا في صنع أسطورته الشيوعية.

وهكذا ظل الأدب «غير الرسمي» يتعرض للاضطهاد على مدى عدة عقود، عاشها على نحو سري ممثَّلًا في «جماعة الفن الحقيقي» «الأوبيريو»،[٢] والتي ظهرت في نهاية

[٢] الأوبيريو: اختصار لاسم «جمعية الفن الحقيقي»، وهي جماعة أدبية كانت موجودةً في لينينجراد في عام ١٩٢٧م وإلى بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، وكانت تضم الشعراء فاجينوف، فيدينسكي،

العشرينيات وحتى بداية الثمانينيات، عندما تكوَّنت حركة «الأندرجراوند» (فن ما تحت الأرض أو الفن السري)، وقد ظل هذا الأدب هو الأدب الوحيد الذي احتفظ بداخله ببعض الخصائص الوراثية للأدب الروسي، ولو على نحو يصعب التعرف عليه من خلالها. وظل الناس يتناقلون أسماء هذه الجماعات والحركات على مدى سبعين عامًا بأكملها، بينما كانت تلك الجماعات والحركات تشق طريقها مثل حشائش تظهر من خلال طبقة من الأسفلت كوَّنها التعصب الأيديولوجي.

وفي الوقت نفسه راحت موجات الأدب المهاجر تتوالى الموجة تلو الموجة، فانضم إلى أدباء الموجة الأولى من المنفيين، العالقين الذين تصادف وجودهم في الخارج في أثناء الحرب الأهلية، وبعد مرور عقدين، بدءًا من الستينيات وحتى الثمانينيات، انضمت الموجة الثالثة من المنفيين والمهاجرين والعالقين، ومن أولئك الأسماء البارزة: «فيكتور نكراسوف، جيورجي فلاديموف، فاسيلي أكسيونوف، أناتولي كوزنيتسوف وغيرهم)، ومن بينهم اثنان حصلا على جائزة نوبل: ألكسندر سولجينيتسين، وإيوسيف برودسكي.

إن دراسة أدب المهجر الروسي في القرن العشرين قد بدأت لدينا لتوها، على أنه قد أصبح من الواضح الآن أن تقييم مصائر الكلمة الروسية خارج تجرِبتها وإنجازاتها الضخمة وأساتذتها العظام هو أمر مستحيل بداهة؛ لأن تاريخ هذا الأدب على هذا النحو يصبح غير علمي، وغير ثقافي (سنخصِّص فصلًا خاصًّا عن الأدب الروسي في المهجر).

نعود مجددًا إلى الأدب الذي أُنتج في الوطن تحت مسمًّى عام ومعتاد: «الأدب السوفييتي». كان هذا الأدب أيضًا، في واقع الأمر، أدبًا غير متجانس على الإطلاق، على الرغم من الإعلان اللحوح على وحدة هذا الأدب فكريًّا وفنيًّا.

لقد استولى الأدب الرسمي الدعائي، المشبع بروح البيروقراطية، القائم على خدمة الدولة، على قمة الهرم. وظل الأدب دائمًا قائمًا على أكتاف أدباء يفتقرون إلى الموهبة، سرعان ما طواهم النسيان. ومع ذلك فقد انضم إلى هذا الأدب عدد غير قليل من أصحاب المواهب، لم يستطيعوا الاستمرار طويلًا من الناحية النفسية. كان تأثير هذا الأدب قويًّا للغاية في ذلك الزمن؛ كان يستخدم قوالب رائجة، مستهدفًا «القارئ العام» غير المؤهَّل، ليبث له تصوُّرات وهميةً حول الحياة، تخدم بالأساس النظام الرسمي للدولة. وقد انتشر

زابولوتسكي، خارمس، وهؤلاء اعتبروا أنفسهم «مبدعين ليس فقط لغةً شعرية جديدة، وإنما مبدعون لإحساس جديد بالحياة». تميَّزت أعمالهم بفقدان المنطق والنزعة العبثية والمبالغة. (المترجم)

هذا الأدب في طبعات ضخمة، وأُدخل ضمن مناهج التعليم في المراحل الثانوية والعليا، وجرى دعمه بكل وسائل الحماية الحكومية. أسمِّي هنا للتذكرة أبرز ممثلي هذا الأدب وأكثرهم تأثيرًا، والذين كان من بينهم أيضًا من امتلكوا مواهب رفيعة: ألكسندر فادييف، قسطنطين سيمونوف، قسطنطين فيدين، سيرجي ميخالكوف، نيكولاي تيخونوف، فالنتين كاتايف، وغيرهم. بمرور الزمن فقدت غالبية أعمال هذه الفئة من الكتَّاب اهتمام القراء و«إقبالهم» على شرائها (وإن ظلت مع ذلك تستحوذ على اهتمام مؤرخي الوعي الاجتماعي وعلماء اجتماع الثقافة باعتبارها مواد غايةً في الأهمية لدراساتهم).

لقد تمثَّل جوهر «الأدب السوفييتي» المهم والقيم بحقٍّ في إبداع هؤلاء الأدباء. ذلك الجوهر الذي أعطى لهذا الأدب قيمته ووزنه روحيًّا وفنيًّا، ودفع به بعيدًا عن قبضة الآلة الدعائية التي تملكها السلطة، فاستطاعوا، حتى في أسوأ الظروف، أن يظلوا في أفضل أعمالهم مخلصين، وأن يبتعدوا عن العقيدة الأيديولوجية الجامدة، وأن يقولوا كلمتهم. أذكر هنا عددًا من أكثر الأسماء شهرة: ميخائيل شولوخوف، ليونيد ليونوف، ألكسندر تفاردوفسكي، نيكولاي زابولوتسكي، يوري تريفونوف، فيكتور أسطافييف، فيودور أبراموف، فاسيلي بيلوف، فيكتور كونيتسكي، فلاديمير ماكانين، فاسيلي شوكشين، فالنتين راسبوتين، فاسيلي بيكوف، فلاديمير بوجومولوف ... ومن أعماق الأدب ينتفض أدباء تعرضوا للقسوة البالغة من النظام، أدباء حُكم عليهم بكل الوسائل أن يلتزموا الصمت طوال حياتهم، وأن يطوي الفناء صفحات إبداعهم. وعلى الرغم من ذلك، فقد بقيت كتبهم حية على مدار الزمن، متحدية ظروف القهر البشع التي خلقتها الدولة الشمولية. الآن تحظى أسماؤهم بالشهرة لدى الجميع: ميخائيل بولجاكوف، أندريي بلاتونوف، أنَّا أخماتوفا، أوسيب ماندلشتام، بوريس باسترناك، ميخائيل زوشينكو، ألكسندر سولجينيتسين.

لقد انعكست المسيرة الاستثنائية للأدب في عدم توفر إبداع هؤلاء الكتَّاب تحديدًا للقراء لعقود طويلة، بل جرى تشويه مضمونه الإبداعي والافتراء عليه (حينما وجدوا أن السكوت عنه بصفة عامة أصبح مستحيلًا)، وذلك من خلال التقييم الذي كان يقوم به جزء من النقد الأدبي شبه الرسمي، والصحافة الشعبية، التي كانت تمتلك وحدها في واقع الأمر، حق احتكار فرص التعبير، أو إن شئنا الدقة حق إصدار الأحكام.

أعود للتذكير بأنه على الرغم من صرامة الرقابة الأيديولوجية، فإن المقاومة الوجدانية في الأدب لم تنقطع إطلاقًا.

وبدءًا من العشرينيات كانت هناك حلقة من الكتَّاب، قليلة العدد، ممن لم يُفتح أمامهم المجال تقريبًا للوصول إلى القارئ تتبنَّى معارضةً فنية وأخلاقية حادة ضد منظومة الفكر الإيديولوجي السائد. كان كتَّاب تلك الحلقة بالدرجة الأولى من «شظايا» الأدب القديم ما قبل أكتوبر، وأُطلق عليهم «مهاجرو الداخل»: يفجيني زامياتين، نيكولاي كليويف، سيرجي كليتشكوف، أندريي بيلي، فيودور سولوجوب، ميخائيل كوزمين، قسطنطين فاجينوف، والقريبون منهم: ليونيد دوبيتشين، نيكولاي بارشيف، فاسيلي أندرييف، وهم الكتَّاب اليساريون من جماعة «أوبيريو» (جماعة الفن الحقيقي) ومن ارتبط بهم من فنانين: ألكسندر ففيدينسكي، دانييل خارمس، نيكولاي أولينيكوف. أضف إلى هؤلاء أيضًا كوريني تشوكوفسكي القادم من الأدب «القديم» ليصبح كاتبًا بارزًا للأطفال.

وبعد عدة عقود، وفي زمن ذوبان الجليد[٣] «الخروشوفي» وما تلاه من سنوات، وعندما أصبح من الجَلِي، أن الأيديولوجية الحزبية في الأدب لم يعد باستطاعتها أن تتحكَّم في مسار الأفكار (بتعبير بوريس باسترناك)، تخرج إلى الساحة الزمرة الصاعدة من «مخالفي الفكر» و«المنشقين»، ويظهر وينتشر على نطاق واسع الـ «ساميزدات»، ويبعث من تحت الأرض الأدب «السري» أو فن «الأندرجراوند» ليصب في مجرى الساميزدات الآخذ في الانتشار يومًا بعد يوم. وبدأت أعمال الأدباء السوفييت تخترق «الستار الحديدي» على نحو غير شرعي لتأخذ طريقها إلى دُور النشر في الخارج، متجاوزةً أي شكل من أشكال الرقابة، لتُعرف باسم «التاميزدات».[٤]

وهكذا، وقبل وقت طويل من ظهورها في صحافة الوطن، نشرت «الساميزدات» و«التاميزدات» ديوان «القداس الجنائزي» لأنَّا أخماتوفا، وقصيدة «تيوركين في العالم الآخر» لألكسندر تفاردوفسكي، وأعمال بلاتونوف وبولجاكوف، وباسترناك وماندلشتام

[٣] ذوبان الجليد: التعريف الرسمي لفترة من تاريخ الاتحاد السوفييتي تلت وفاة يوسف ستالين (منتصف الخمسينيات – منتصف الستينيات). تميَّزت الحياة السياسية الداخلية للاتحاد السوفييتي إبَّانها بإضفاء سمات ليبرالية على النظام، التخفيف من قيود السلطة الشمولية، ظهور بعض مظاهر حرية التعبير وديمقراطية الحياة الاجتماعية والسياسية والانفتاح على العالم الغربي، وإعطاء حرية أوسع للنشاط الإبداعي. ويرتبط ذوبان الجليد بوصول نيكيتا خروشوف إلى السلطة (١٩٥٣–١٩٦٤م) ليصبح السكرتير الأول للجنة المركزية للحزب الشيوعي، وللكاتب الروسي إيليا إهرنبورج رواية بهذا الاسم. (المترجم)

[٤] التاميزدات: النشر خارج روسيا لأعمال المنشقين والمهاجرين الروس. (المترجم)

وخارمس، وصولًا لهؤلاء الكتَّاب الذين لم تعرف مؤلفاتُهم على وجه العموم الطريقَ إلى دُور النشر السوفييتية «المراقَبة» (لودميلا بيتروشيفسكايا، إيوسيف برودسكي، فلاديمير فيسوتسكي، ألكسندر جاليتش ...).

لماذا نقدِّم هنا للمرة الأولى بطبيعة الحال، هذا القطاع التخطيطي تمامًا للطبقات الأساسية للأدب الروسي في القرن العشرين؟ نقدِّمه لكي نضع على الفور تصورًا لسمات هذا الواقع الأدبي المعقد والجديد بالنسبة لنا، الواقع الذي يمثِّل في مُجمله الأدب الروسي في القرن العشرين. أدب حقيقي بطولي، تعرَّض لأنواع شتى من المعاناة، أدب عظيم جرى اضطهاده وإذلاله، أُغرق في الأوهام الشيوعية، لكنه ظل ينظر إلى الحقيقة ببصيرة نافذة. إن علينا منذ الآن أن نعيش في هذا الفضاء الأدبي وأن نستوعبه.

إن الهدف من وراء هذا الدليل أن يقدِّم المعلومات الأساسية والضرورية عن هذا الأدب، وأن يحدِّد العلامات الإرشادية الأولى والرئيسية، التي تسمح بالإحاطة بتنوعه المركب ومحاولة رؤية الروابط الداخلية، واكتشاف عوامل التنافر والجذب، الموجودة في بناء هذا الأدب الذي لم يسبق له مثيل، وأن نُدرك طابع المسيرة الفريدة «الشاذة» التي قطعها على امتداد القرن العشرين.

لا يمكن أن يخلو هذا الكتاب في الكثير من جوانبه، بطبيعة الحال، ممَّا هو شخصي وذاتي. يحمل هذا الكتاب خاتم آمال وأوهام زماننا، كما تبدو فيه آثار القيود، وعدم الكمال في معرفة الصورة الحقيقية لمصائر الأدب الروسي التي انكشفت لتوها أمامنا. إنه كتاب شخصي بمعنًى آخر أيضًا، هو أن أحدًا لم يفرض على مؤلِّفه أي توجيهات أو أوامر كي يقدِّم تفسيرًا مسبقًا، أو أن يُسمح له، أو يُمنع من اختيار وقراءة ومناقشة ما أراد من كتب. ومن ثم فإن آخر ما يسعى إليه المؤلف أن يكون معياريًّا دوجمائيًّا. يود المؤلف لو نجح في تجنُّب الارتباط بأي شكل من أشكال التقديرات والآراء؛ آملًا مع ذلك في القراءة الواعية للمعلومات الموجودة في هذا الكتاب، والتأمل الجاد المشترك لتلك القضايا المطروحة فيه على نحو جديد ومفاجئ، وللمفاهيم النظرية وللضوء الملقى على تلك المرحلة، والتقديرات والتقييم الشخصي للأدب الروسي في هذا القرن. ولمَّا كنا قد وجدنا أنفسنا في الفترة الأخيرة وجهًا لوجه أمام هذه القضايا، فقد رأينا أننا لم نصل بعدُ للاستعداد الكامل لحلها، واكتشفنا أن خِبراتنا القديمة المعتادة تعوقنا عن التفكير، مثلما يعوقنا أيضًا ما لدينا من رصيد (لعل من الأفضل أن نقول، ما لدينا من نقصان) في معرفة التاريخ الحقيقي لأدبنا.

لو نجح هذا الكتاب على أي حال في دفع القارئ نحو فهم جديد لظاهرة الأدب الروسي في القرن العشرين ليكون طرفًا في حوار مفيد في هذا الطريق الصعب، غير التقليدي، ولو أصبح بمثابة مدخل إلى مصائر أدبنا الفعلية؛ لتحقَّقت عندئذٍ مهمة المؤلف.

وإليكم استطرادًا شاعريًّا آخر.

إننا نعيش زمنًا صعبًا مبهمًا، يمكن فيه أن تسمع في كل خطوة من يقول: «غاية المراد أن نظل أحياءً.»

لكن الإنسان لا يستطيع أن يحيا إلا بجانب ما يبدعه من ثقافة؛ فبعيدًا عن الثقافة، وعلى أطلالها، لا يمكن العيش بشكل إنساني، عندئذٍ سوف يسود قانون الغاب: «القوي يأكل الضعيف»، ولذلك فإذا ما قال أحدهم: «ليس وقت التُّرَّهات، فلنبقَ أحياءً وكفى»، فإن ذلك يعني خيانة الإنسان، وتركه نهبًا لسلطة الفوضى الوحشية للغابة. من أجل حياتنا المشتركة ينبغي أن نعي (وأن نبعث إذا لزم الأمر) كل الثقافة العريقة التي يمكن في حمايتها فقط الإنقاذ الحقيقي للبشرية. لقد حان وقت خلق نظام راسخ للقيم، يؤمِّن الإنسان ضد العنف والفوضى.

بعد أن انتهى المسيح من صيام أربعين يومًا، وسوس له الشيطان في الصحراء، وكان أول ما قال له: «حوِّل هذه الأحجار إلى خبز»، عندها أجاب المسيح: «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، وإنما بكل كلمة تخرج من فم الله.»

لطالما كان الشيطان يسخر من رغبة الإنسان في الحفاظ على القيم. إن محاولة الشيطان إغواءنا بالحصول على المصالح المباشرة، أمر يجب مواجهته بفكرة الخبز الروحي باعتبارها الفكرة الرئيسية؛ فهي على الأقل الفكرة الأكثر ضرورةً لضمان بقائنا.

لقد ظل الأدب الكبير في كل العصور هو الخبز — الكلمة المنقذة — على أنه من الضروري، مع ذلك، أن تكون هناك أذن مصغية، حتى تستمع بجلاء إلى هذه الكلمة وسط ضجيج الزمن.

حول بنية الكتاب

يتكوَّن هذا «الدليل» من أربعة فصول أساسية:

الفصل الأول: الأدب الروسي في القرن العشرين في إطار التاريخ الروسي (مقدمة نظرية مبسطة).

الفصل الثاني: مصائر الأدب الروسي في القرن العشرين.

الفصل الثالث: حول العملية الأدبية الروسية في مائة عام: الأحداث الرئيسية.

الفصل الرابع: الكُتاب الروس في القرن العشرين: أعمالهم ومصائرهم.
ثم المصادر (ببليوجرافيا موجزة).

القضايا النظرية التاريخية

عندما نتأمل الطرق ومفارق الطرق التي قطعها الأدب الروسي في القرن العشرين، نجد أنفسنا على الفور أمام أسئلة ذات طابع نظري، ينبغي دراستها بعمق، وإلا أصبح من المستحيل التخلص من التصورات الدوجمائية المتجذرة فيها.

وهذه الأسئلة على النحو التالي

(١) حول مكانة الأدب الروسي في القرن العشرين في سياق العملية الأدبية القومية. هنا يتناول الحديث تقدير جميع مراحل التطور التاريخي لهذا الطريق الذي قطعه الأدب الروسي في القرن العشرين.

(٢) حول محدودية النظرة الجمالية والاجتماعية والأخلاقية إلى الأدب باعتباره مجرد «انعكاس للحياة» أو باعتباره «خدمة مدنية». النقد التوضيحي، النزعة الاجتماعية المبتذلة، النزعة البيولوجية المبتذلة، والنزعة الدينية المبتذلة في الأدب.

(٣) عن الأدب باعتباره الكلمة المعبِّرة عن الوعي الذاتي القومي والشعور العالمي ومصائرها في القرن العشرين.

(٤) عن شخصية الفنان والطبيعة الإبداعية والروحية لهذه الشخصية والمصير المأساوي للكاتب الروسي في القرن العشرين، وعمن يمكن أن نسميهم بالكلاسيكيين، عن جوركي ومايا كوفسكي، عن زامياتين وبولجاكوف وعن بلاتونوف ...

الفصل الأول

الأدب الروسي في القرن العشرين في إطار التاريخ الروسي

(مقدمة نظرية مبسطة)

(١) نشأة الأدب الروسي من تناقضات الحياة القومية

في العصر السوفييتي وعلى مدى عشرات السنين كان تاريخ أدبنا (وكذلك وطننا) يتعرض للكثير من التبسيط والإفقار. ومن هذا التاريخ الذي تم اختزاله في الصراع الطبقي وحده، جرى استبعاد كل ما لا يدخل في الأُطُر الضيقة للنظرية اللينينية المعتمَدة، التي تتحدث عن ثقافتين متناقضتين في الثقافة القومية، وكذلك كل ما لا يتفق مع التعاليم المعروفة عن المراحل الثلاث لحركة التحرر الوطني، كما كان يجب أن تدخل العملية الأدبية بعد ثورة أكتوبر في المنظومة الستالينية «الاتجاه القصير»، ثم تتفق مع مراحل وأطوار بناء الاشتراكية المتطورة.

أصبحت الطبيعة الروحية-الجمالية للأدب مهملة، وجرى تأكيد وتمجيد أهمية خدمة الأدب للمجتمع بشكل مبالَغ فيه. وأدَّى تسييس تاريخ الأدب إلى انعزال الأدب الروسي في الفترة السوفييتية عن كل ثراء، وتعقيد العملية الأدبية القومية، وعن قيمتها ومعالمها الرئيسية الثابتة.

في الأدب الروسي الكلاسيكي وحتى في أعمال فناني «عصره الذهبي» كان يوصي برؤية «الكاشفين للحقائق» و«المناضلين في سبيل الحرية» وحدهم فقط؛ لذلك فإن إبداعهم، العميق للغاية، كان يتحدد إجمالًا باعتباره «واقعية نقدية». وكذلك فإن الأدب السوفييتي قد تم فصله بحاجز أيديولوجي منيع، عن أدب «العصر الفضي» الذي فتح على تخوم

القرنين، إمكانية النهضة القومية (رغم الافتراء عليه واستيعابه بشكل غاية في الضيق والتحيز).

لقد حاولوا بالأدب السوفييتي تقويم وصنع الروايات والقصائد والأغنيات طِبقًا للطلب الاجتماعي. ورغم أنه بدا في بعض الأحيان أن «أصحاب الطلب» قد نجحوا، لكن في واقع الأمر فإن محاولة إخراج أدب جديد بخصائص محددة مسبقًا شهدت، للأسف، أمام أعيننا، فشلًا ذريعًا واضحًا للعيان. إن الأدب السوفييتي «الموجَّه» الذي كان يبدو حتى وقت قريب منتصرًا يستعرض تأثيره وانتشاره، قد فقد فجأةً هذا وذاك.

وبقدر ما كان يعلو عامًا بعد عام على الأجنحة الاصطناعية للظروف، بقدر ما سقط اليوم. ولم يكن غير هذا ممكنًا؛ إذ إن خلف هذا الارتفاع الوهمي والسقوط الواقعي يقف انتقام عدم فهم القوانين الداخلية للفن وارتباطه الخاص بالعالم وبحياة الشعوب وبالتاريخ القومي وبروح الإنسان.

ما الذي يجب تأكيده هنا من حيث المبدأ؟ إن روح الشعب وأصالته تتجسد بشكل فطري في ثقافته القومية بكل أبعادها؛ من دعائمه العميقة غير المرئية، حتى العادات والتقاليد اليومية. هذه القوة — المنظومة الثقافية القومية — لم يحدث أبدًا أن تمكَّن أحد من اصطناعها، كما أن التحكم فيها أيضًا غير ممكن، بل على العكس، فهي التي تتحكم وتخلق أسلوب حياة الأمة وتحدِّد هيئة الشعب، وكل مظاهره الفنية والذهنية (بما في ذلك الأدب). إن الأدب الحقيقي يشكِّل وحدةً عضوية وعميقة من حيث أُسسُه القومية. ويمكن إدراك وفهم هذه الأسس والسماح بالتعبير عنها بحرية في العمل الأدبي، ولكن يمكن إفسادها وتشويه الإبداع. شيء واحد غير ممكن وهو صنع قيم أدبية مخالفة لروح الشعب و«حسب الرغبة الشخصية».

ومع ذلك فإن الأدب في حد ذاته ليس أبديًّا. إذا شئنا الدقة فإنه في التطور الكامل المتناغم للثقافة القومية (والممكن، مع ذلك، نظريًّا فقط؛ حيث إنه لا يتحقق في الحياة الواقعية) عندما تنشأ خبرة كل إنسان عَفْويًّا وباكتمال من خبرة الشعب ثم تصب فيه من جديد، فإن الأدب بمعنًى ما هو متخصص ومهني وموجود في نصوص مكتوبة، يمكن ألَّا يتحقق وجوده. وليس في هذا أي شيء مأساوي؛ فهذا لا يعوق أبدًا التعبير الكامل القيمة عن الثراء الفني والذهني والشعوري والعملي للحياة في الكلمة القومية، في الإبداع الشعبي الشفوي المسيطر الذي يظهر عَفْويًّا ويعيش حياةً ثرية متنوعة، في الفولكلور الذي يملك بطبيعته طابعًا تركيبيًّا جامعًا لكل ما على الأرض وما فيه. لم يكن لدى الروس حتى زمن ما يُطلق عليه اسم الأدب، أما الكلمة فكانت موجودة.

في حقيقة الأمر يظهر الأدب عندما يصبح هذا التناغم المثالي للثقافة القومية مختلًّا بحدة، وعندما تصبح مستويات وبِنى الثقافة القومية منفصلةً وغير متزنة؛ عندئذٍ يظهر العلم المتخصص؛ الأدب والسياسة والطب والقانون وما إلى ذلك.

في القدر التاريخي للأمة تُغيِّر هزةٌ ما علاقةَ مستويات وعناصر الثقافة القومية، ويؤدي هذا إلى إعادة بناء كل منطوقها بقدر أو بآخر، وعندها يظهر الأدب الذي يبدأ في القيام بدور نوع من «الدواء» الذي يؤثر على الجسم المريض للحياة القومية.

ويبدو أن هذا هو ما حدث في روسيا منذ عدة قرون، في البداية في عصر إيفان الرهيب، ثم بعد ذلك بشكل أكثر وضوحًا في زمن بطرس الأكبر والعقود التي سبقته، عندما أصبحت الكلمة المكتوبة و«المطبوعة» تؤثر بشكل أكثر وضوحًا على سير أحداث الحياة العامة. إن التغلب على النزعة الانفصالية الإقطاعية، ثم «الإصلاحات» الدينية، المرتبطة بالانشقاق الكنسي والسياسة الاجتماعية الحادة، قد أدت إلى تحطم العناصر الأساسية للثقافة القومية. لقد قام بطرس الأكبر وورثته الروحيون، بما في ذلك البلاشفة، «بتنحية روسيا جانبًا». لقد انطلقوا جميعًا من فكرة إمكانية التحكم في حياة الشعب والمجتمع وثقافته طبقًا لأفكار القادة ورغباتهم الشخصية سواء كانوا هم: الكنيسة أو الزعيم أو الحزب أو الطبقة أو العلماء وما إلى ذلك من «المصلحين». ليس مهمًّا من الذي يمكن أن يكون هو هذه القوة القائدة، المهم هو أن روح الشعب وعَفْويته الثقافية الخلَّاقة وعالمه الثقافي، تصبح «مقهورة» وتعاد صياغتها بإرادة وفكر الإصلاحيين الثوار.

في القرن العشرين، في أثناء حالة الانفجار الثوري، قام مكسيم جوركي، الذي كان كما هو معروف، يُعلي من قدر التأثير الثقافي الخارجي على «الشعب الجاهل»، بالتعبير عن هذا الأمل في إعادة صياغة الأسس العميقة للحياة الشعبية، فكتب عام ١٩١٧م: «نحن نستعد، ونحن مطالبون ببناء حياة جديدة على المبادئ التي طالما حلمنا بها. إننا ندرك هذه المبادئ بالعقل، وهي معروفة لنا نظريًّا، ولكن هذه المبادئ غير موجودة في غرائزنا، وسيكون من الصعب للغاية علينا أن نُدخلها في الحياة العملية، وفي نمط الحياة الروسي القديم. إن هذا صعَّب علينا أن نُدخلها بوجه خاص لأننا، وأكرِّر، شعب غير مؤدب اجتماعيًّا على الإطلاق ...» (أفكار في غير أوانها).

من المفهوم أن مثل تلك «التوجهات» البعيدة عن «الحياة العملية»، وعن فطرة الإبداع الشعبي، كان من السهل التعبير عنها بوسائل المواعظ الأدبية، وفي الأشكال النظرية والرمزية، كما أنها ملائمة لكونها تؤثر على الحياة مع كونها لا تخضع للاختبار المباشر بخبرات الحياة.

وهكذا فقد اتضح أن الكلمة في المقام الأول، أدبية ومطبوعة ومنشورة، هي الوعاء الأوسع للنبض الذهني والانفعالي الإداري. وعلى مر السنين خاصةً من منتصف القرن التاسع عشر، أصبحت تكتسب أهميةً متزايدة كوسيلة للتأثير على عقول المثقفين (بل غير المثقفين وخاصة)، ويزداد انفصالها عن العَفْوية الحية للوجود الشفهي في الأوساط الشعبية، ويتم تثبيتها على الورق وصقلها في أشكال مختلفة، وتصبح مكتوبة، أدبية.

وهكذا يمكن القول بشكل مبسَّط، بأنه منذ حوالي ثلاثة قرون يظهر في روسيا أدب متخصِّص، سرعان ما قامت القوى الديناميكية الإصلاحية للمجتمع بوضعه في خدمة أهدافها أكثر من وضعه في خدمة أهداف الشعب. ويكتسب الأدب وظائف لا تتميَّز بها الكلمة الشفهية، وينفصل عن الحياة اليومية للأمة بكل تدفُّقها، ويستعلي عليها، وبدلًا من خدمة الحياة والتعلم منها، يبدأ في تغييرها وتعليمها.

هل كان كلاسيكيونا يتفقون دائمًا مع مثل هذا الدور للكلمة؟

كلا، ويكفي أن نتذكر تصريحات وتحذيرات بوشكين العديدة، وخاصةً في سنوات «الارتباط بالقيصر، أو الارتباط بالشعب»:

أليس الأمر سواءً بالنسبة لنا؟
بارك الله لهم.
لن نقدم حسابًا لأحد.
سنخدم أنفسنا فقط ونرضيها.
لن نخضع ضميرنا ولا أفكارنا ولا رقابنا.
لا للسلطة ولا للزي الرسمي.
سنتجوَّل هنا وهناك حسب رغبتنا.
نتعجب من الطبيعة الإلهية للجمال.
وأمام إبداعات الفن والإلهام.
مرفرفين بسعادة في بهجة الإثارة.
هذه هي السعادة، هذا هو الحق ...

لقد وضع بوشكين في معارضة دعوات خدمة المجتمع، دعوةً أخرى: «يا ربة الشعر كوني مطيعةً لإرادة الله ...»

رغم ذلك فإن الأدب الروسي ازداد انغماسًا في «بناء الحياة». بل الأكثر من ذلك في فترة ما بعد بوشكين، مع الاقتناع بأن التأثير الجمالي على الحياة في حد ذاته، حتى لو كان غايةً

في التكثيف، لن يؤدي في الجوهر إلى نتيجته المرجوة، فإن الأدب يبدأ في الضغط أكثر على الصوت بمزيد من قوة المبادئ التعليمية الدعائية، ويبتعد جوجول في «أماكن مختارة» عن دور الفنان إلى الداعية، ويُصدر دستويفسكي «يوميات كاتب»، ويُصرح نكراسوف على الملأ بالعبارة الشهيرة: «يمكنك ألَّا تكون شاعرًا، ولكن يجب أن تكون مواطنًا»، أما دائرة تشيرنيشيفسكي فلم تكن تدعو أساسًا إلى القلم بل «... إلى الفأس ينادون روسيا» وما إلى ذلك حتى نصل إلى الأدب «السوفييتي»، الذي أصبح بشكل لم يسبق له مثيل «كتابًا مدرسيًّا للحياة» ساعيًا «إلى مساواة القلم بالرمح». ورغم أن هذه الصورة تعني الكثير لدى مایاكوفسكي فإنها استُخدمت بمدلول سطحي واحد.

في القرن العشرين بعد عام ١٩١٧م تكتسب هذه الوظيفة القيادية للأدب تطورًا استثنائيًّا مزيجه الدين والفلكلور، ساعيةً لبناء الحياة طبقًا للنماذج الموصى بها، على خلاف «الفطرة» القومية، و«نمط الحياة الروسي القديم».

طوال القرن التاسع عشر دار في الأدب الروسي صراع بين اتجاهين قويين للغاية؛ أحدهما هو الحفاظ على استقلال الأدب، «الفن الخالص»، بمعنى التحرر الداخلي للفنان من قهر «المجتمع»، والثاني هو فرض ما يسمى مبادئ المواطنة التي تربط الفنان بـ «التقدم التنويري»، ويصبح ممكنًا التأثير الفعال على أسلوب حياة الشعب، وعلى العالم الداخلي للإنسان بكل أشكال الأحلام الأدبية الطوباوية (المثالية) (مثل «الحلم الرابع لفيرا بافلوفنا» تشيرنيشيفسكي)، وهنا نجد الكثير ممَّا هو مختلق وهمي ومنقول إلى الحياة الروسية من أفكار وأحلام أجنبية.

في منتصف القرن التاسع عشر وفي النصف الثاني منه تجلَّى هذا الانشقاق واضحًا في الثقافة القومية من جانب ما يسمى بالاتجاه «الثوري الديمقراطي»، في الأدب وفي الفكر الاجتماعي، وهنا نتذكر في المقام الأول أسماء بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي ودوبروليوبوف وبيساريف وزايتسيف وتكاتشيف ونيتشايف، وغيرهم.

والسبعينيات، ذوو الأفكار العنيفة، كانوا هم أسلاف حركة الاشتراكية الديمقراطية الروسية في القرن العشرين، والبلشفية الروسية في المقام الأول.

لقد تحقَّق العديد من تصوراتهم الأدبية فيما بعدُ في النمط الأرثوذوكسي «للأدب السوفييتي». وكان من الممكن أن يمضوا أبعد من ذلك، ولكن كان لديهم في ذلك الوقت خصوم أقوياء، وحين كتب تورجينيف «الآباء والبنون» بتعاطف إنساني مع بازاروف، لم يكن دستويفسكي يشاطره، على الإطلاق، أفكاره الرئيسية؛ فدستويفسكي يعتبر العدميين

الراديكاليين هم شخصيات روايته «الشياطين»، وعلى هذا النحو أيضًا كان تولستوي وليسكوف وتشيخوف يرونهم ويعرفونهم، وكان كل منهم يحمي بطريقته الخاصة الثقافة من العدوى بفيروس العدمية الثورية.

ضد العدمية كانت تقف أيضًا تقاليد فلسفية روسية كبيرة (ف. س. سولوفيوف، ون. أ. بيرديايف، وف. ف. روزانوف، وليف شيستوف، وس. ل. فرانك، والإخوة تروبيتسكوي، وس. ن. بولجاكوف)، ولم يتقبلها الجزء الأكبر من الأدب الروسي في بداية القرن العشرين (ف. سولوجوب، ول. أندرييف، أ. بلوك، ز. جيبيوس، د. ميريجكوفسكي، ب. زايتسيف، شميلييف وغيرهم).

خلاصة القول: إن الثقافة القومية قد حدَّت من تأثير الراديكالية العدمية، بل تمكنت بطريقتها الخاصة من احتوائها وإعادة صياغتها (كل شيء يسير لصالح الثقافة السلمية، إنها عملية إنتاج بدون مخلفات).

ورغم ذلك فقد كان المستقبل للعدميين، تُرى ما السبب في ذلك؟

الشيء الرئيسي هنا هو أنه في الواقع — بعد إلغاء نظام القنانة — استمرت الحركة المتأخرة لإعادة البناء المؤلمة للحياة الروسية المتعددة الطبقات. ازداد الانقسام قوة، وبالتدريج كانت اللغة المشتركة في الثقافة تضيع، واعتلَّت الثقافة.

لقد عانت روسيا من وطأة هذا الانقسام بشكل خاص، وزاد من خطورته أن الأدب الروسي كان مرتبطًا بقوة وبشكل عضوي مع الشعب، أكثر ممَّا كان الأمر مثلًا في أدب الغرب، الذي كان في الغالب حضريًّا وأعيد بناؤه من جديد، بوظائفه المتخصصة؛ بعضها للجمهور العادي وبعضها للصفوة.

أما بالنسبة لنا نحن الروس، فقد كنا نتصف بشيء آخر؛ الإدراك الشامل للعالم، والإحساس بأنفسنا كشعب واحد. ويأتي هذا من عمق الأخلاق الريفية «الجمعية»، ومن عقليتنا، ومن الخصائص الروحية الأساسية لأمتنا.

وبحلول القرن العشرين تفتَّحت الآمال في التغلب على الانشقاق في الثقافة.

نحن نتحدث هنا عن النهضة الثقافية في مطلع القرن العشرين.

لقد ظلت هذه النهضة طي النسيان لسنوات طويلة، ومع ذلك فقد ارتبطت بها عمليات روحية تصحيحية عميقة، أما في الطبقات العليا للإنتليجنسيا الفلسفية والفنية الروسية، ذات التوجه المثالي في أغلبيتها، فقد كانت هناك مقاومة لأفكار النفعية، والمساواة، وروح المغامرة والتغيير الجذري للحياة بالقوة.

إن أزمة الوعي العام، والأخلاقيات الدنيوية اللذين كانا يمثِّلان التربة التي نبت فيها الأدب الروسي الكلاسيكي في القرن التاسع عشر، كان يمكن أن يكونا (وقد أصبحا بالفعل) مع بداية القرن العشرين، مهدًا لأخلاقيات جديدة.

في تلك السنوات بالذات وُلد وتأكد الاقتناع بالقيمة الذاتية للإنسان، والوعي بالحرية الروحية والمسئولية باعتبارها شروطًا لكل الحريات الأخرى. واتضح أن فكرة الشعب الأبوي المتماسك، كتاريخ وثقافة ذات سيادة قد استُنفدت، وأصبح الفرد هو الحافظ لقيم الشعب.

كانت هذه التغيرات حتميةً في بداية القرن العشرين. لم تعد «الكتلة» الشعبية ذاتها موجودة؛ فقد حطَّمها الانقسام الذي حدث في العقود الأخيرة تمامًا.

وفي الفلسفة وفي الأدب تمَّ أهم اكتشاف، بالنسبة لمصيرنا اللاحق، وهو الشخصية المستقلة باعتبارها موضوعًا للتاريخ القومي. وأصبح الشعب الروسي ذو الشخصية الواحدة جزءًا من الماضي، ولكن في خِضم المعاناة وُلد الشعب الروسي المتعدِّد الشخصيات، وأصبح هذا هو الخبر الرئيسي في تطور الأدب الروسي في بداية القرن.

لقد كان كل شيء يؤدي إلى هذا الاكتشاف الرئيسي، حيث ارتبط به وجودنا الروحي القومي؛ يكون أو لا يكون الشعب الروسي والإنسان الروسي؟

(سيدور الحديث عن هذا فيما يلي، عندما سنمعن النظر عن قرب في حالة الأدب الروسي في تلك السنوات، ونتوقف عند مسألتين جوهريتين: (١) دروس الكلاسيكية الروسية الكبيرة في الحدود بين العصرين، (٢) «العصر الفضي» ومكانته الخاصة في المصائر الأدبية للقرن العشرين).

(٢) الأدب: صورة للعالم وليس خدمةً للدوجما

(سيدور الحديث في هذا الفصل عن المحدودية الجمالية والأخلاقية والاجتماعية للنظر إلى الأدب باعتباره «انعكاسًا للحياة» أو باعتباره «خدمة مجتمعية». كما نقدِّم نقدًا للنزعة التفسيرية والنزعة الاجتماعية المبتذلة، والنزعة اللاهوتية المبتذلة في الأدب.)

كتب أ. تفاردوفسكي أبياتًا ساخرة عن مؤلفات أحد الكتَّاب التفسيريين:

«إذا نظرتم ستجدون رواية، وكل شيء على ما يرام،
أسلوب البناء واضح،

النائب المتخلِّف،
والرئيس الصاعد، والجد السائر على طريق الشيوعية،
هي وهو تقدُّميان،
والمحرك ينطلق للمرة الأولى،
اللجنة الحزبية، والعاصفة الثلجية، والكل يُهرع إلى سطح السفينة.
الوزير في العنابر وحفل عام ...
وما إلى ذلك، ذلك الموجود والذي يمكن أن يكون،
وبشكل عام كم هو غير مستساغ،
إلى حد الرغبة في الصراخ.»

في هذه المحاكاة الساخرة المرة والشريرة تتكشف خاصية مهمة ذلك الفن الرسمي، الذي كانوا يسعَون لتحويل الأدب إليه على مر عشرات السنين. وساعد على هذا التحويل، تبسيط التصورات النظرية عن مفهوم وخصائص الأدب؛ فقد كان ينظر إليه، في المقام الأول، باعتباره انعكاسًا مباشرًا للواقع، بمعنى أن يعيد الفنان إنتاج كل ما يحيط به في اللحظة الراهنة، سواء كان هذا الفن واقعيًّا أو رومانسيًّا أو تجريديًّا أو سيرياليًّا ... إن صورة العالم، القائمة في الفن، أعقد من ذلك بكثير. إن الفن هو انعكاس وتعبير وإعادة خلق للعالم، إنه موعظة ولعبة، اصطلاحية ومباشرة، غموض وصراحة ...

بالإضافة إلى الأفكار والمفاهيم التي يتم الإيحاء بها، يوجد العالم الهائل العميق للروح الإنسانية الذي تنعكس فيه لا نهائية الكون، كان بوشكين يقول:

«فأصغيت إلى رعدة السماء،
وتحليق الملائكة في الأعالي،
وسريان حركة أغوار البحار،
ونمو الكرمة النائية ...»

في الفن والأدب يتجسد في الصياغة الحسية مضمون روحي لا يوصف. إنه أهم بكثير من الحالات والمصالح الحياتية والنفعية. في الفن يتحد المحدود مع اللانهائي والروح الأبدية، العالم والـ «أنا».

إن الصورة الفنية تولد وجدانيًّا، وأي فنان حقيقي يدرك هذا. وحتى مایاكوفسكي الذي أنهك نفسه لتنفيذ «الطلب الاجتماعي» كانت تفلت منه من حين لآخر تنهيدة:

«ارجعي أيتها الأفكار إلى الديار.
تعانقي أيتها الأرواح وأعماق البحار.
إن من يكون واضحًا دومًا،
يكون ببساطة في رأيي غبيًّا.»

نجد عند أفاناسي فت أبياتًا عبقرية، يقول فيها:

«ليس المؤسف هو الحياة بأنفاس مرهقة؛
فما الحياة والموت؟ إنما المؤسف هو النيران التي تسطع على الكون كله،
ثم تمضي ذات ليلة وتبكي وهي ماضية.»

هذه الكلمات تعبِّر بشكل رائع عن «لحظة الحقيقة»؛ ففي هذه «النار» يولد الفن الحقيقي.

كل هذه الخصائص التي يتمتع بها فن الجماليات التفسيرية، التي استُخدمت كأدوات، لم تؤخذ في الاعتبار.

من وجهة نظر هذه الجماليات البدائية، والمتنقلة، فإن الفن لا يتغلغل في أعماق الوجود، بل يعكس سطحه كالمرآة وينزلق على سطحه. إنه لا ينير العالم من أعلى ولا يصعد من الأعماق، ولكنه ينتشر على السطح ليأخذ نسخًا يوميًّا ممَّا هو خارجي ولحظي ويومي. وليس من قبيل الصدف أنه في تقييم الأهمية الاجتماعية للأدب، كانت هناك أهمية خاصة لِمَا يسمَّى «موضوع المعاصرة» (أما الماضي ومعناه فقد كانا يفقدان أهميتهما بمجرد انقضاء اليوم).

ولكن حتى في هذا الشكل البدائي البائس فإن جماليات الانعكاس كانت تُستبدل مع كل خطوة بقدر أكبر من عدم الصدق. في واقع الأمر إن الأدب لم يكن غالبًا يواجه الحياة الواقعية، بل يواجه الأنماط والتراكيب الموصى بها «من أعلى»، والتي كان مطلوبًا وضعها بشكل واضح على الورق. أما الحياة الواقعية، والمصائر الإنسانية والشعبية، حتى لو كانت في شكل حقائق مجردة، على هيئة مقالات، أو معلومات أو ريبورتاجات (أكثر الأنواع الأدبية قدرةً على عكس الواقع) فلم تجد مكانًا في الأدب. في المرآة «العاكسة» لهذا الأدب لا نرى

العديد من الأحداث الواقعية لتاريخنا، بدءًا من وقائع ثورة ١٩١٧م، الأحداث والناس في الحرب الأهلية، مصائر النيب (السياسة الاقتصادية الجديدة)، مآسي التجميع الزراعي، القمع الذي استمر نصف قرن، صدمات الحرب الوطنية العظمى وزمن ما بعد الحرب، والتي تظهر في السنوات الأخيرة في الأعمال المثيرة للمؤرخين وفي الكتب «المتأخرة» للأدباء. أما تلك التي وجدت لها مكانًا فكان أغلبها (رغم وجود استثناءات عظيمة) يظهر بشكل مائع ومتحول.

هكذا فإنه حتى مقولة الأدب كانعكاس للحياة، رغم كل فقرها الجمالي والفني ورغم رفعها كشعار، كانت في الواقع منحَّاةً جانبًا.

ويرتبط بهذا نفاق نظري آخر، كان أداةً للأدب السوفييتي، وحوَّل العديد والعديد من أعمال الكتَّاب السوفييت إلى أثر تذكاري للضلال والخداع.

إنها نظرية طبقية الفن، التي بلغت حد العبث وتحوَّلت إلى قانون عام للإبداع. وهذه الفكرة التي عبَّرت عنها النظرية التي سُميت فيما بعدُ «السوسيولوجيا المبتذلة» كانت مدمِّرةً بشكل خاص.

ويتلخَّص جوهرها في أن الفن تنتجه الطبقة، وأن الفنان لا يقوم سوى بالتعبير و«ترجمة» ما تعيه وتشعر به وتعانيه شريحته الاجتماعية. وبقدر ما لكل طبقة وجهة نظرها تجاه العالم ومصالحها ومكانها في صراع المجتمع، بقدر ما تكون الآداب التي تخلقها هذه الطبقات معاديةً لبعضها البعض. أما بالنسبة للفنان فما الذي عليه عمله؟ هل عليه التعبير، بأقصى قدر من القوة والموهبة والحدة، عن المصالح الطبقية والعلاقات الطبقية، أو كما كان يقول الأنصار الصرحاء للنظرية أن يعبِّر عن «الأيديولوجية النفسية» للطبقة التي ينتمي إليها. كانوا يقولون: إن الفنان ينظر إلى العالم بأعين طبقته؛ لذلك فإن فردية الفنان لا تهم، ومن ثم لا يوجد مجال للحديث عن المعنى الإنساني العالم للإبداع، ولا حتى لمن يسمَّون كتَّابا عظامًا. فبوشكين كان ينظر إلى العالم بأعين طبقة النبلاء، وجونشاروف بأعين طبقة التجار، وإليكسي كولسوف بأعين الطبقة البورجوازية الصغيرة، وهلم جرًّا. فكان في الأدب «ممثلون» و«معبرون» عن كل الطبقات والشرائح الاجتماعية الأخرى. والفردية لا ضرورة لها بالنسبة للفنان؛ فالطبقة تملي عليه مواقفه، وهي التي تقدِّم «الطلب»، أما من الذي يقوم بتأدية هذا الطلب فأمر غير مهم. حتى وصل الأمر إلى حد القول بأنه حتى بدون وجود بوشكين فإن رواية «يفجيني أونيجين» كانت ستُكتب على أي حال.

ومن هذا الموقف يمكن استنتاج عدم أهمية «النبيل» بوشكين بالنسبة للبروليتاريا، وأن الفنان يجب أن يكون «وسيطًا» لطبقته، والأهم هو أن الطبقة، ممثَّلةً في ممثِّليها القياديين الأكثر وعيًا، يمكنها بشجاعة أن تعطي تعليماتها للفن.

وهكذا فإن نظرية انعكاس الحياة «علميًّا» قد تحوَّلت إلى نظرية انعكاس تعليمات وأوامر ومصالح الهيئة القيادية للطبقة «سياسة الحزب». وأصبح الفنان معبرًا ومنقذًا مطيعًا، أما الأدب نفسه فقد أصبح عجلةً وترسًا في آلة بروليتارية (في واقع الأمر بيروقراطية ف. أ.) موحدة. وبهذا الشكل يظهر، في الطرف الآخر للسلسلة المؤدية من الحياة الحقيقية، إنتاج «الإبداع» الموجَّه الذي يسخر منه الشاعر: «إذا نظرتم ستجدون رواية، وكل شيء على ما يرام ...» رواية فيها كل شيء موجود من «المحرك» حتى «اللجنة الحزبية».

بالطبع فإن المتطلَّبات الموجَّهة للكاتب والأدب لم تكن دائمًا بهذا الشكل المكشوف المبتذل، ولكن لا يوجد أدنى شك في أن هذا المفهوم كان موجودًا في أعماق الشعارات والنداءات.

وهذه الآلية تفسِّر الكثير من مصائر الأدب لدينا. إن التوظيف المتواصل لها قد حطَّم الكثير في إبداع الكتَّاب، وخلَّف تِلالًا من الكتب التي سرعان ما أصابتها الشيخوخة، كما أفسد القارئ أيضًا، بعد أن حرمه من القدرة على الاستيعاب الصحيح للنص الأدبي وصورة الحياة الموجودة أمامه.

وهكذا فإن علم الاجتماع المبتذَل هو الخطر الأكبر والأقدم، ولكن يبدو أنه ليس الخطر الوحيد؛ فاليوم يزداد وضوح أفكار كاذبة أخرى، تؤدي إلى نزعة تفسيرية جديدة، ولكنها ليست اجتماعية بل قد تكون بيولوجيةً أو ثيولوجية.

وهنا يجب أن نتحدث قليلًا عن هذا.

لقد أصبح التناول البيولوجي المبتذَل للطابع القومي والأدب القومي بمثابة «موضة» في بعض الأوساط الأدبية. وتطرح مقولة يكون ما هو «قومي»، وفقًا لها، موجود في الجينات؛ أي إنه يجري في الدماء، وإن مجمل العلامات العرقية يحدِّد بشكل حتمي الخصائص الأساسية لِمَا هو «قومي» في الإبداع الأدبي، أما الكتَّاب من وجهة النظر هذه فينقسمون على سبيل المثال إلى «الروس» و«الناطقين بالروسية».

إذا قبلنا هذا «المؤشر» فإننا نخاطر بالتوغُّل في غاية كثيفة من الأحكام المسبقة الأكثر رجعية، مع قليل الفهم للطبيعة القومية للأدب الروسي. على أي حال هذا أيضًا هو نوع من السوسيولوجيا المبتذلة بالمقلوب؛ فهنا وهناك تكتسب البيانات الشخصية — إن لم تكن اجتماعيةً فهي قومية — أهمية مقدسة.

ولكن إذا ما بدأنا في إعداد مثل تلك الاستمارات «العنصرية»، وقمنا بتحليل دم لأدبائنا الكلاسيكيين وتغلغلنا في أصولهم الجينية، ألن نحرم الأدب الروسي عندئذٍ من أغلب كُتابه العظام، من بوشكين حتى بلوك؟

وهناك أيضًا مشكلة جديدة.

في الآونة الأخيرة يزداد الإصرار على طرح سؤال عن الأدب والدين. السؤال كبير وصعب ولا يسمح بالحدة في الإجابة. إننا ما زلنا في بداية الوعي به. ولكن يجب مع ذلك القول بأن النقاش حول السوسيولوجيا المبتذلة لم يدُر من أجل الاستسلام لنزعة تفسيرية جديدة. لقد كان السابقون يؤكدون أن معنى الأدب يكمن في التعبير عن المصالح الطبقية والأفكار الطبقية، أما الثيولوجيا المبتذلة فتفترض أن الأدب يجب أن يكون تعبيرًا عن الأفكار الكنسية والطائفية. وهؤلاء وأولئك يتفقون على أن الأدب ليس سوى أداة للإيمان (إن لم يكن بهذه الدوجما فليكن بالأخرى)، وأن مضمونه وفكرته يأتيان من خارجه. وهكذا فإننا عند المنعطف الجديد نجد أنفسنا مرةً أخرى نصل إلى شعار «الطلب الاجتماعي». في الماضي كان الموجِّه هو الحزب والفكر الماركسي، أما الآن فهي الكنيسة والفكر المذهبي.

وبذلك فإن الأدب يفقد من جديد وجهه، ويرتدي قناعًا «للموسم» الأيديولوجي. ويصبح الكاتب جنديًّا مخلصًا «للحزب»، ولكنه «حزب آخر»، لا يرفع شعار النجمة والمنجل والمطرقة ولكن يرفع شعار الصليب.

ولَّما كانت «الصلبان» في المذاهب المسيحية المعاصرة متعددة؛ لذا فإن الأدب الذي يتم تعميده في الإيمان الجديد، معرَّض هو أيضًا لأن يجد نفسه في حلبة صراع بين عدة أحزاب كثيرًا ما لا يمكن التوفيق بينها. سنجد أنفسنا أمام آفاق انشقاق جديد يؤدِّي إلى اضطهاد جديد وإلى إبادة جديدة للأدب والأدباء.

ويكفي للتدليل على أن هذا الخطر ليس مبالَغًا فيه، الحديث عن أن الرواية الشهيرة «الأستاذ ومارجريتا» لبولجاكوف قد أثارت غضب الأرثوذكس وتواجه محكمة التفتيش اللاهوتية ويكتب أنصار الثيولوجيا الدوجمائية عن هذه الرواية العظيمة: «تدنيس للمقدسات»، «اتحاد مع قوى الشر» و«هرطقة» و«إلحاد» ...

وهنا يمكن أن نردِّد ما قاله يشوع الغناصري في رواية بولجاكوف: «الله واحد وأنا أومن به.» هذا الإله لا يحرم الفنان حرية الضمير، إنه يحمِّله مسئولية الحياة التي يحياها. إنه يضع كل شخص أمام الاختيار ويُعطيه إمكانية «إرادة» حياته. لقد قال المسيح: هذه وصاياي، أما الباقي ففي أرواحكم وأيديكم. كما قال أيضًا: ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

وهكذا فإن الأدب ليس خادمًا لهذه الدوجما أو تلك، وليس تصويرًا لِمَا يحدده ويجده الآخرون، من «الإخصائيين» الاجتماعيين أو المذهبيين. إن الفنان لا يتصل بالله عن طريقهم ولا يجب عليه أن يرضيهم هم؛ فهو؛ أي الفنان، مسئول أمام الخالق، وعلى حد تعبير بوشكين «هو الذي يحاكم نفسه».

وما دام يقوم بعمله، فهو وحده المسئول عن رسالته الإبداعية بما يليق بها. وفي يوم الحساب سيكون هو أيضًا المسئول دون وسطاء ورجال دين.

(٣) عن الأدب باعتباره كلمةً تعبِّر عن الوعي الاجتماعي والإحساس بالعالم، ومصائره في القرن العشرين

كما هو معروف، فإن الكلمة قد نشأت كأحد أهم «أوعية» الثقافة القومية قبل ظهور الأدب بزمن طويل. وبمعنًى ما فإن روح الشعب تعبِّر عنها كلمتُه في المقام الأول.

على مدى القرون كانت الثقافة القومية وملايين البشر المجهولون في سلسلة لا نهائية من الأجيال، تعمل على صياغة «المادة الخام» الشفهية، عبر مصفاة الموهبة والعقل والذوق والاستخدام العملي. لقد كانت الكلمة تستلهم وتستوعب داخلها العالم، لا نهائيته، خبراته وحكمته، سعادته وحزنه، أما الشعراء والأنبياء، المعرفون والمجهولون، فهناك «إضاءة قلوب الناس بالكلمات». إن الزمن الطويل الذي مر قد أعطى الكلمة الروسية العقل والقوة وبعث فيها الروح. دون ذلك لم يكن من الممكن الوصول إلى الحقيقة، التي عبَّر عنها أولًا الإبداع الشفهي للشعب، ثم عبَّر عنها الأدب بالكلمة البارعة والملهِمة.

ندرك تمامًا لماذا كان تورجينيف عند تفكيره في مصير روسيا في الأوقات الصعبة التي عاشتها. كان يرى أن ضمان نجاتها وخلاصها إنما يكمن في اللغة الروسية، العظيمة والقوية، الصادقة والحرة، و«ندرك أيضًا لماذا كانت أنَّا أخماتوفا، في أعوام الحرب، ترى أن الهدف الأساسي لكفاح الشعب هو الدفاع عن الكلمة».

«لسوف نصونك أيتها اللغة الروسية،
أيتها الكلمة الروسية العظيمة،
ولسوف نحفظك حرةً ونقية،
ونهبك لأحفادنا ومن الأسر سننقذك، إلى الأبد.»

ولكن هل كانت هذه التضرعات الحماسية الجليلة مرتبطةً بالحرب فقط؟

إنها تعبِّر عن فكرة أكثر عمقًا. إن كل أزمة قومية تجد صداها في مصير الكلمة. إن الأحداث الكبرى في تاريخ الشعب هي في الوقت ذاته هزات في مصير الكلمة، في مصير الأدب؛ فهو يلتفت مرهِفًا السمع باتجاه الأحداث، يدرك فحواها ويتحقق منها، يقبلها أو يقاومها. إنه يحشد كل قوى بقاء روح الشعب في الكلمة، ويجمع قواها مرةً بعد أخرى في «ساعة الشجاعة» ليحتمي بها من المصيبة. إن الكلمة في واقع الأمر هي «الدم» و«البيت» بالنسبة للشعب؛ فبدون الكلمة لا وجود لوعيه الذاتي، وطالما كانت الكلمة حيةً فإن الشعب حي هو أيضًا.

وبذلك فإن الأدب القومي الحقيقي يوطِّد دعائم الروح ويقاوم الانحلال الروحي والتفكُّك الأخلاقي.

ليس من قبيل الصدفة إذن أنه عندما كتبت أخماتوفا قصيدة «الشجاعة»، وجدت شاعرًا كبيرًا آخر هو أ. تفاردوفسكي يستجيب لها بطريقته الخاصة في قصيدته «فاسيلي تيوركين». في بداية القصيدة يتحدث، كما يبدو، عن موضوع بديهي: ما الأهم؟ ما الأكثر ضرورةً في الحرب؟ ما السلاح؟ الذخائر؟ الجنرالات؟ الجنود؟ التوفيق العسكري؟ لكن الشاعر يقصد شيئًا آخر تمامًا؛ إنه يحوِّل الحديث إلى الوجهة الأخلاقية، يقول: «إن المعركة ليست من أجل المجد، إنها من أجل الحياة على الأرض»، ومن أجل الانتصار في هذه الحرب يتطلب الأمر قوةً خاصة:

«الأمر الأشد وطأةً
أن تعيش دونها.
ما هي؟
إنها الحقيقة البيضاء
التي تخفق بين الضلوع مباشرة.
لتكن الحقيقة أكثر صدقًا
مهما كانت مرارتها.»

أليست الحقيقة هي قبل كل شيء، الكلمة؟ في منابعها الأصيلة، في بصائر الإبداع الشعبي، في حكمة الحكاية، في ضوء الأمثال، في الأقوال المأثورة، كما عبرت (وحفظت) الكلمة الشاعرية في الأغنيات عن الحقيقة التي لا ينضب لها معين. لقد عرفت «الكلمة» طعم الحقيقة ولم تخشَ لا مرارتها ولا حلاوتها.

هكذا كان الأمر في بيئة الكلمة قبل ظهور الأدب وبدونه، عندما كانت هذه الكلمة من إبداع الشعب دون أن تُنسب إلى أسماء أو أشخاص. أما الكلمة في الأدب فإنها تُنسب بدرجة أكبر لشخص بعينه، للكاتب، وتُنشئها شخصية مبدعة، تحمل طابع فرديتها.

لكل كاتب كلمته، ونبراته واستعاراته وقاموسه وإيقاع الجمل الخاص به. تملك الكلمة مذاقها ولونها ورائحتها. كان يمكن هنا أن نُورد على أقل تقدير عشرات النصوص كأمثلة للطابع الشخصي، وكنا سنتعرَّف دون ذكر أي أسماء على مایاكوفسكي وبلاتونوف وماند لشتام وليونوف وباسترناك وتسفيتايفا وزوشينكو وكليويف وسولجنيتسين.

صحيح أنه كان في الأدب السوفييتي كتَّاب عديدون «ليست لهم سمات خاصة» (ولكن ربما كان من غير المجدي تسميتهم كتابًا).

إن الكلمة ملهمة ولا ينضب لها معين. ويرى أنصار المثالية في عالم الجمال في هذا علامةً على الأصل الإلهي لها («الكلمة هي أفضل هبات الله للإنسان»، هكذا كتب جوجول). ويرى المفكرون الماديون نشأة الكلمة من الأعماق الأزلية للخبرة الشعبية، من الإحساس والأفكار، من الحدس والمنطق والخبرة العملية. إن كل اتصال للعالم بالكلمة يضع بصمته عليها ويعمِّقها ويضيف إلى ذاكرتها. لقد كتب أناتول فرانس أن «الكلمة محاطة بهالة من الذكريات.»

إن الكلمة في الأدب الكبير غنية بكل مخزون الذاكرة الثقافية، إنها تسمع في أعماقه الرنانة، تهتف لكل شيء وتستجيب لكل شيء.

إن الكلمة تخلق حولها مجالًا خاصًّا للجاذبية.

يوجد في قصة ألكسندر سولجينتسين «يوم في حياة إيفان دينيسوفييتش» موضع يمكن تأويله بعيدًا عن حدود فكرته المحددة. السجين إيفان شوخوف يبني حائطًا من الكتل الأسمنتية «... لم يخطئ شوخوف. الكتل الأسمنية لم تكن متساوية؛ بعضها أقيم بزاوية مكسورة أو بحافة غير متساوية أو معرج. كان شوخوف يرى هذا، ويرى على أي جانب كانت هذه الكتلة أو تلك تكاد أن تنقَض. ويرى ذلك المكان في الحائط الذي يتوقع انهيار تلك الكتلة».

هذا مثال رائع لتحول الكلمة إلى نص فني. إن الكلمة «كتلة أسمنتية» تصبح كما لو كانت حية. إن القوة التصويرية السحرية للفنان تحوِّل كلمة «عملية» محايدة إلى كلمة مليئة بالشاعرية والحياة.

لم يكن من الممكن للأحداث المأساوية لثورات القرن العشرين أن تمر دون أن تُحدث هزاتٍ عظيمة في مصائر الكلمة. لقد أثارت العاصفة الثورية، على الفور، انفجارًا في الأدب. ولم يقتصر ذلك على الأفكار الجديدة فحسب.

إن التحولات التي لم يسبق لها مثيل والفتن الخفية (كما قال ألكسندر بلوك) قد خلقت أيضًا سماتٍ صوتية خاصة بالعصر.

كيف عاش الكتَّاب هذه الثورة؟ لقد عاشوها بشكل حاد وبالطبع كلٌّ بطريقته، ولكن يمكن التعبير عن علاقة الكثيرين بها، بكلمات بلوك نفسه في إحدى قصائده عام ١٩١٨م: «كم هو مرعب ورائع وحتمي أن أُلقي بنفسي في غمار هذه الموجة المليئة بالزَّبَد.»

إن عاصفة الكلمة المضطربة قد أغرقت قصيدة بلوك «الاثنى عشر»:

«ريح، ريح
في دنيا الله.»

وفي الكلمة الجديدة (ترا – تا – تا) كانت «موسيقى الثورة» تدوِّي بالنسبة لبلوك مليئةً بالتنافر وعدم التوافق، قاسيةً وخشنة، بعيدةً عن الهارمونية الملهمة للأدب الروسي الكلاسيكي. وكان بلوك عند تناوله لهذه «الموسيقى» يأمل، كما هو معروف، أنه قد تأتي معها إلى هذا العالم عاصفة تحريرية مطهِّرة.

لقد أغرقت حينذاك «الموجة كثيرة الزَّبَد» للكلمة غير الأدبية العديد من الكتَّاب؛ إذ إن الاقتحام الشامل للكلمات والاختصارات الجديدة (تسي كا اللجنة المركزية) ف تس كا، تشي كا ف كا ب (ب) إن كا ف د، وما إلى ذلك)، والمفردات السياسية الغريبة، وضغط لغة الشارع المشوَّهة «المجهولة»، «الخام»، قد اجتاح كإعصار ناري كل أجيال الكتَّاب، سواء مَن وُلد في بيئة لُغوية ثقافية مختلفة (بلوك، بونين، جيبيوس، شميليوف، زايتسيف، خوداسيفيتش، أخماتوفا، جوميليوف)، أو من أخصبته هذه العاصفة فينا (إيفانوف، ليونوف، بلاتونوف، زوشينكو، تيخوفوف، بابل، أرتيوم فيسيولي، بيلنياك، وغيرهم).

قليل من الكتَّاب فقط هم من اتجهوا آنذاك إلى المعارضة الواعية، صامِّين آذانهم ومغلقين كتاباتهم في وجه تدفُّق اللغة «الخام»، مقاومين عدوان «الهمجية»، مدافعين عن صفاء اللغة الأدبية النقية (كان هؤلاء هم الكتَّاب «القدامى» فيودور سولوجوب، ميخائيل كوزمين، ومن بين «الشباب»: قنسطنطين فاجينوف، بلجريتسكي في أعماله المبكرة، ويمكن أيضًا ذكر اسمين أو ثلاثة).

وفي هذا السيل المليء بالزَّبَد، كوَّن الشعراء «الريفيون» تيارًا لُغويًّا خاصًّا مباينًا. وكان أحد الألمع (والأكثر عدائية) بينهم وهو نيكولاي كليويف، أستاذ يسينين، قد صرَّح أكثر من مرة أن الشعر الريفي (بل الحياة الريفية نفسها) غريبة على التجديد الثوري «البروليتاري»، وكان يقول:

نحن خُلقنا من الجودار، من طحين الشوفان،
قماش خشن، نضجنا في الفرن،
أنتم من الحديد الزهر، من الأسمنت
نحن نار، كهرباء ولبن،
ماء ومرعى،
الشتاء الخريفي، الشمس، خبز الجودار الفاخر.
أنتم لن تُفشوا الأسرار
عن الحدائق العطرة.

أما يسينين، الذي كان أكثر مرونةً فيما يتعلق بـ «العالم الجديد»، فكان يتحدث عن الأهم فقط؛ فقد كتب، مع ذلك، بنفس المعنى:

«إنني أتقبل كل شيء، أقبل كل شيء كما هو عليه.
إنني مستعد للسير على السبل المطروقة.
سأعطي كل روحي لأكتوبر ومايو،
ولكنني أبدًا لن أفرِّط في قيثارتي.»

التشديد لي، المؤلف

إن دفاع شعراء الريف عن «قيثارتهم» وعن كلمتهم كان يأتي من الاقتناع بأن الأرض (وليس «المصنع البروليتاري») هي أم كل ما هو حي، وأن العالم الطبيعي، الأرض الخصبة، التي يصب فيها الإنسان، الفلاح، جهوده، هي أبدية وذات سيادة، وأن الإنسان نفسه في هذا العالم ليس مصلحًا لها كما يحلو له، بل هو كادح يعيش في وفاق معها، ينفِّذ إرادتها. إن العلاقة الحية الأبدية بين الإنسان والأرض لا يمكن أن يلغيها أي هجوم «تقني» أو سيطرة «المعدن».

لقد كتب يسنين:

آه، أيها الشروق الكهربائي،
القبضة الصماء للسيور والأنابيب.
هذه المعدة المتحولة للكوخ
ترتجف من الحمى الحديدية.

«الصلاة الأربعينية»

ورغم ذلك فإن يسنين بالذات هو من تمكن أكثر من الآخرين أن يجمع في الشعر الجديد بين ظاهرتين لُغويتين، وأن يمزج بين دمين معًا؛ بين الثقافة الشعرية الريفية الرفيعة والثقافة الشعرية الرفيعة للمدينة. لقد فتح روحه وقيثارته للحياة معطيًا إياها ثقته. أما نيكولاي كليويف، الذي حاول أن يفتدي بروحه كنوز الكلمة الريفية وأن يدافع عنها ضد النهب والنسيان («لكن بحلاوة، بحلاوة، إلى الصدر الحنون/أخرُّ ساجدًا وأبكي مهما طال الشتاء»)، فقد أصبح، على الأقل في حياته، مهزومًا. ولم يقتصر الأمر على أن هذا الشاعر تم تدميره بقسوة تحت الحكم الستاليني، لقد ظل منسيًّا لمدة نصف قرن لأنه أيضًا ذهب بشعره إلى «سراديب» الثقافة، إلى الأساطير، وأحيانًا كما يبدو، إلى المتاحف أيضًا.

ولكن كان للشعر الريفي وكلمته مصير آخر أيضًا، تمثَّل في القطيعة المباشرة مع الماضي، والابتعاد عن القرية «القديمة»، مصحوبًا بعلامات الرضا بالسعادة الاستعراضية. كانت هذه أقدار الشعراء الشبان م. إيساكوفسكي وأ. تفاردوفسكي ومن «غياهب ظلمات البيت الأبوي» انطلقوا، قاطعين الحبل السري، إلى حياة مغامرة تبدو لهم مضيئةً وواضحة جلية.

وفي حقيقة الأمر فقد وقعوا في يوتوبيا اجتماعية قاسية، في سلطة تعليمات صارمة ودوجما كان عليهم الصراع معها طوال حياتهم (الأمر الذي كان مصدر عذاب وعدم احتمال بالنسبة لتفاردوفسكي على وجه الخصوص). وأدرك الشاعران البارزان مع الزمن، بأسًى وإحساس بالذنب، أن هذا الابتعاد كان في حقيقة الأمر خيانة، وتخليًا عن العش الأبوي الذي أصبح بلا حماية أمام إعصار التاريخ المدمر («بحق الذاكرة» لتفاردوفسكي)، وفي آخر العمر يعود الشاعر، كالابن الضال، بذاكرته وضميره إلى ذلك العالم نادمًا على خطيئة القطيعة والابتعاد.

وإذا تحدثنا عن مصير الشعر الجديد كله، فيبدو أنه، على أثر بلوك، كان كثير من الشعراء المرتبطين بالتقاليد الثقافية الرفيعة مثل أخماتوفا وباسترناك وماندلشتام

وزابولوتسكي وتيخونوف وباجريتسكي وبالطبع مایاكوفسكي أيضًا، بعد أن عاشوا التغير الصعب للمشاعر قد مروا، كل بطريقته، عبر هذا التيار المُثري والمفكِّك أيضًا للكلمة، الذي يتدفق خلال الفوضى الهائلة للتاريخ، واستمدوا منه الكثير.

لقد أدَّى الانغماس في تيار الكلمة الجديدة إلى تغيير كبير في أسلوبهم الشعري السابق، ويكفي النظر إلى سيرة يسنين، ومقارنة أشعار مایاكوفسكي المبكرة والمتأخرة (المسيَّسة والمؤدلجة حتى النخاع) ومقارنة أشعار باسترناك المبكرة والمتأخرة، الذي كتب في بداية الثلاثينيات:

«ولكن هل لا أقاس أنا بالخطة الخمسية؟
ألا أسقط وأرتفع معها.»

بعد أن مرَّ بالطريق نحو البساطة العميقة والحقيقة، متغلبًا على «التصنع غير الضروري» لأسلوب العشرينيات، على حد قوله هو نفسه.

إن الشعراء المذكورين أعلاه (فيما عدا شعراء الريف ن. كليويف، س. كليتشكوف، سيرجي يسينين) كانوا يبدعون ما يمكن تسميته شعر «المدينة». لقد انضمُّوا إلى تغيرات الثقافة التي تركزت في المدينة. هناك في هذه البوتقة المدينية، أو «المفاعل» اللغوي كانت تجري عمليات صعبة استجابوا لها بحساسية كبيرة.

ويمكن القول بأن أخماتوفا وباسترناك وماندلشتام كانوا أول من شعر بشكل حاد وصمد في مواجهة قهر الكلمة، وفي الوقت نفسه أصبحوا مع حزمهم وحساسيتهم وسرعة تأثرهم هم كلاسيكيو الشعر الروسي في القرن العشرين.

وعلى طريق مقارب لهم (وإن كان باستجابة أكثر ألَمًا) سار في المهجر ف. خوداسيفيتش وج. إيفانوف وإ. سيفيريانين وإ. إيلاجين ...

على وجه العموم، فقد تميز الشعر الروسي العاطفي من هذا النوع بالسعي للتعبير عن مزيج من المشاعر المركبة، سواء كانت معجزة الحياة اليومية أو معاناة العالم أو مأساة الإنسان الذي يجد نفسه وجهًا لوجه مع الضغط القاسي للزمن، ويدعو للصمود الروحي للإنسان. ومن خلال الانكسار الحاد لِمَا هو مألوف، يُظهر مأساوية القطيعة الثقافية التاريخية باعتبارها كارثةً شاملة، يعانيها المعاصرون. كتب ماندلشتام يقول:

«يا زمني، يا وحشي، من سيستطيع
أن ينظر إلى عينيك،

وأن يلصق بدمائه
العمود الفقري لقرنين من الزمان؟»

وفي هذا أيضًا تجلَّت مقاومة أشعار أخماتوفا وباسترناك وماندلشتام (ويمكن أيضًا ذكر زابولوتسكي وكوزمين وأتباع مدرسة أوبيريو) لنزع إنسانية الأدب، وتحويل الإنسان (والشاعر وقارئ الشعر) إلى «ترس» في الآلة الشمولية. لقد دافعت كلمتهم الشجاعة عن «الخصوصية الإنسانية»، عن الحميمية والحق في الحرية الشخصية، في عواصف الزمن، عن الحياة الداخلية التي لا تخضع للحركة العمياء لـ «عجلة التاريخ». ولم يكونوا عميان قط؛ فقد رأوا أن دراما الحياة تكمن في كون الإنسان يعيش في عالم مُلهم بإمكانيات الخير والجمال، وفي الوقت ذاته في عالم «مفتوح على مصراعيه لسعار الرياح» (على حد القول الشهير لباجريتسكي).

إن «الموجة المليئة بالزَّبَد» التي صنعتها الثورة، لم يقتصر اندفاعها بالطبع على أدب «هذا العالم»، وخاصةً «السوفييتي»، فإن أدب المهجر الروسي، مهما كان ارتفاع «الستار الحديدي»، لم يكن مقطوع الصلة بما يجري في الوطن، وعانى أيضًا من تأثير «موسيقى الثورة». وهنا نتذكر «الأيام الملعونة» لبونين، و«شمس الأموات» لشميلييف. ويمكن سماع الأصوات الجديدة بوضوح في أشعار فلاديسلاف خوداسيفيتش وجيورجي إيفانوف وإيجور سيفيريانين، ناهيك عن ذكر مارينا تسفيتايفا العنيفة، التي عاشت المهجر كاغتراب؛ لأنه لم يكن باستطاعتها أن تفصل نفسها ولا الطبيعة الملتهبة لشعرها عن الانفجار البركاني للكلمة الروسية الجامحة في تلك السنوات. ولم تكن تسفيتايفا وحدها في هذا. وحتى في «القصائد الأخيرة» لزيناييدا جيبيوس الباردة المتعالية توجد أصداء لأصوات جديدة، وإن كانت مرفوضةً من جانبها بشكل مؤلم.

ومع ذلك وإحقاقًا للحق، يجب القول بأنه مع الإثراء و«التقاطعات» المثمرة في أدبنا، جرى أيضًا قتل الكلمة وتشويهها. وقد صار هذا حتميًّا منذ تلك اللحظة التي راحت الكلمة تتحول إلى وسم، إلى أيديولوجية، عندما دُفع بها إلى خدمة «الآلات».

كان للغزو الصاعق «للكلمات الجديدة» التي جلبتها الثورة، والناتجة عن «أكثر التعاليم تقدمية»، كان له مفهومه الأساسي ونواته الفكرية المنطقية، الأمر الذي تمثل في الزيادة الحادة في عدد وتأثير الكلمات ذات الطابع السياسي التي تصبغ الواقع بصبغات اجتماعية متناقضة. لقد أدَّى منطق «الصراع الطبقي» إلى تغيير جذري لبنية الحياة،

و«بناء» العالم بشكل غير مألوف وبقسوة وتغيير وتحطيم ونبذ «علامات الإرشاد» المعتادة بما في ذلك الكلامية. لقد أدَّت الكلمات الجديدة إلى تنظيم الحياة وتسطيح الإنسان، بصورة بدائية (ولكن بشكل واضح وملائم للوعي الجماهيري)، الأمر الذي أدَّى إلى تحويل كل الثراء الإنساني إلى بضع لافتات «طبقية» ونبذ القيم الشخصية، والتفرد الإنساني والتنوع الطبقي.

إليكم على سبيل المثال صورةً من رواية «الحفرة» لأندريه بلاتونوف.

«كان «بوق المذياع» يروِّج الدعايات في أثناء عملية نشر التعاونيات الزراعية ولا يتوقف عن بث التعليمات الجديدة. كان بوق المذياع يعمل طوال الوقت كالزوبعة (تصوير رائع! فالتطور التقني يصبح مثالًا للكوارث الطبيعية)، وفجأةً صمت هذا «البوق». ربما فشلت قوة العلم، التي كانت حتى ذلك الحين تطلِق في الهواء الكلمات الضرورية للجميع. وعندما لاحظ سافرونوف الصمت السلبي بدأ يعمل بدلًا من المذياع.

فلنطرح سؤالًا: من أين أتى الشعب الروسي؟ سوف نجيب: من التفاهات البرجوازية! ولعله وُلد في مكان ما عندما لم يكن هناك مكان غيره، ومن ثم فعلينا أن نلقي بكل واحد فيه في مرق الاشتراكية حتى يسقط عنه جلد الرأسمالية، ويولي قلبه انتباهه إلى حرارة الحياة حول نار الصراع الطبقي، لعل حماسه يتدفق عندئذ! ...»

يتجسد أمامنا في هذه السطور كل القاموس الشائع في عصر الخطة الخمسية الأولى.

وماذا إذن؟ يبدو أنه فيما مضى «قبل المادية التاريخية»، كما قال أوستاب بيندر،[1] كان الناس ناسًا، ليس فقط فقراء وأغنياء، ولكن أيضًا أذكياء وأغبياء، كادحون وكسالى، طيبون، أشرار، محظوظون وآخرون كتب عليهم الشقاء.

كانوا مختلفين ولكن مع اختلاف طبقاتهم كانوا متصلين روحيًّا. باختصار كان هناك شعب روسي. وها هو كل شيء قد أعيد حرثه: أصبح الجميع معًا: «التفاهات البرجوازية» ملقاة في «مرقة الاشتراكية»، وهكذا جرى صنع الأسطورة «الثورية». الكلمات «الجديدة» ترسم أرضًا جديدة تبدو وكأنها لم تعد الأرض الروسية، وإنما مدينة فاضلة.

وتشرع الكلمة «الجديدة» في فرض النظام، ليس على الحياة فحسب، بل على الأدب أيضًا. وحتى اللغة والأشكال الأدبية السابقة كافة، صار يقال عنها: إنها طبقية. وبالنسبة

[1] بطل رواية «اثني عشر كرسيًّا» من أعمال إيلف وبتروف. سيرد ذكرهما تفصيلًا لاحقًا. (المترجم)

للسؤال عن الشكل الغريب على ميول الشاعر، أجاب مایاكوفسكي بالتلاعب اللفظي المميز له: «رداء الحرس الأبيض بكتافات الرتب الذهبية». في ذلك الحين كانت هذه الإجابة تبدو صحيحة وظريفة.

ازداد تشوه الكلمة، وبعد أن وطأت حقل أيديولوجية الاشتراكية الكاذبة، حسب كلمات تفاردوفكسي المتأخرة كان يجري تعلمها بحيث «تتماهى مع واجب واحد/.../التقويم»، تعلمت الكلمة مداهنة «الطبقة المهيمنة» والنفاق أمام «زعماء» الحزب، مؤدية أدوارًا جاهزة في عروض مسرحية دعائية مدفوعة الثمن. وفي الفترة الستالينية ازداد اندماج الكلمة، التي غرستها الدولة وشجعتها، في المظهر الحكومي، وأصبحت شمولية «نظامية» تؤمِّن النظام في «منطقة الأدب» وفي معسكر «الفن الاشتراكي».

وهناك ملاحظة أخرى في هذا الصدد.

لقد دخل الأدب الكلاسيكي كله في السنوات الأولى بعد ثورة أكتوبر، في مجال إعادة النظر والتقييم. وكان كل الكتَّاب القدامى من بوشكين إلى تشيخوف (فيما عدا جيرتسين و«الديمقراطيين الثوريين») يُنظر إليهم بشكل عام على أنهم بعيدون طبقيًّا، وأغراب. وفي أفضل الأحوال كان ما زال ممكنًا تعلُّم كيفية الكتابة منهم، ولكن كان من الضروري رفض «المضمون» الروحي لهم بحسم.

بعد ذلك وفي نهاية الثلاثينيات وفي الأربعينيات أصبح الموقف تجاههم أقل حدة، ولكن الأمر كان قد انتهى؛ فقد تحوَّلت كل الكلاسيكيات، شيئًا فشيئًا، إلى آثار، إلى معروضات متحفية. كان أدباء القرن التاسع عشر ومعاصرونا — بالنسبة للقارئ العادي — كما لو كانوا يتحدثون لغات مختلفة. بقي الكلاسيكيون في الماضي البعيد (أما الشعب السوفييتي فكان ينطلق «نحو المستقبل المشرق للإنسانية كلها»). كانوا يكتبون ويفكِّرون ويشعرون بشكل مختلف. كان من الصعب على القارئ العادي في تلك السنوات (بل في زمننا أيضًا) أن يستوعب كلمة بوشكين، وجوجول، وتولستوي، وتشيخوف ...

وفي الوقت الذي كانوا يمجِّدون فيه الكلاسيكيات بلا جدوى في الكلام، كانوا يحوِّلونها إلى مومياوات، إلى «خزانة كتب محترمة جدًّا» تدريجيًّا، وكما لو كان الأمر يجري بشكل طبيعي، أصبح الأدب العظيم للماضي عتيقًا مهجورًا.

وكذلك أصبحت النصوص التي تحتوي على كلمات قديمة، تبدو للأجيال الجديدة نصوصًا عتيقة مهجورة رغم أنه في زمن ما بعد ستالين تم نزع الشكوك الأيديولوجية

الأساسية عن الكتَّاب الكلاسيكيين، فلا يمكن الثقة بأن هذا «الانفصال» عن أدب بوشكين ودستويفسكي (والذي جرى أيضًا من خلال «تجديد» لغة الأدب) كان من السهل التغلب عليه، هذا بالإضافة إلى أنه في المدرسة استمرت النظرة إلى الأدب العظيم تتم عبر تقييم التوجيهات الحزبية «للقريبين طبقيًّا» لنا مثل بيلينسكي ودبرولوبوف وتشيرنيشيفسكي، من خلال علم الجمال الماركسي المسيَّس.

هذا بالإضافة إلى ظهور كثير من المقلدين «السائرين على درب الكلاسيكية»، ولكن «الكلاسيكية» لا يمكن تقليدها أو الاستمرار فيها. إن الأدب الحي هو «استمرار» للكلاسيكية؛ لأنه موجود في جدلية ومناظرة دائمَين معها. إنه يخرج منهما ليكون ذاته هو.

أما في أعوام الأدب «السوفييتي» فقد صار المقلدون يضعون الكلمة الحية عنوةً في غلاف قديم يتم ترميمه طبقًا للتوجيهات الأيديولوجية الجديدة.

قصارى القول، فإن الثورة اللغوية لم تؤدِّ فقط إلى تحويل الكلمة إلى أداة أيديولوجية يتم التحكم فيها، ولم تساعد فقط على زرع فكر موحَّد موجَّه وأعمال أدبية متماثلة وبلا شخصية، بل حرمتنا أيضًا من روائع الأدب العالمي وروائع الأدب الروسي، وجعلت منه شيئًا مملًّا غير مفهوم، غريبًا كثير الإطناب، «غير عملي»، رومانسيًّا مبهمًا، «خياليًّا». وكانت هذه محاولةً (ناجحة إلى حد كبير) لتنزع من الأجيال الجديدة «الكلمة الروسية العظيمة» في شكلها الأكثر كمالًا.

هل سنتمكَّن من العودة إلى هذه الكلمة مرةً أخرى؟ سؤال هائل …

ولنا فيما بعدُ ملاحظة أخرى على مصائر الكلمة عند نقطة الْتقاء الأدب «القديم» والأدب «الجديد».

إن ذلك الأدب الذي نطلق عليه اسم «السوفييتي» هو في جوهره، بالمقارنة مع أدب القرن التاسع عشر، أدب «هجين». نوع من «الكولاك الأدبي»، أدب «الطفرات» الصعبة التي كادت أن تزيح الخطوط التقليدية النقية للأدب الكلاسيكي، الذي كان أكثر تجانسًا من حيث «نسيجه» الثقافي وبشكل أساسي من حيث «المتلقي»؛ أي القارئ.

لقد جاءت وحدة الأدب العظيم للماضي أولًا من جذر ثقافي واحد ضارب في أعماق الزمن، وهو ديني في المقام الأول. ثانيًا، إن هذا الأدب كان يتم إبداعه واستعماله؛ أي قراءته في طبقة واحدة في جوهرها. وهذه الطبقة الثقافية رغم كونها متغيرةً داخليًّا، فقد كانت محدَّدةً بدقة؛ إذ كان كتَّاب الكتب وقُرَّاؤها هم أولئك الحاصلون على تعليم، الذين كان

لديهم وقت فراغ للكتابة والقراءة وللتفكير في محتوى الكتب، والذين كانوا يرَون في الكتابة والقراءة عملًا طبيعيًّا وعاديًّا.

باختصار كانت هذه الطبقة من الناحية الاجتماعية والثقافية طبقةً عليا إلى حد معين. أما ما يسمى «بسطاء الناس» (الفلاحون، البرجوازية الصغيرة، وكذلك معظم التجار وصغار رجال الدين) فلم يكونوا يقرءون هذا الأدب الروائي. ولا يدخل في حسابنا هنا كتيبات الأدب الشعبي والمطبوعات المخصَّصة للتسلية أو تزجية الوقت.

كتب نكراسوف بحنين وأمل، قائلًا:

«هل سيأتي هذا الزمن؟
تعالَ، تعالَ إلينا أيها الزمن المأمول،
عندما يعود ابن البلد من السوق
حاملًا كتبًا لبيلينسكي وجوجول،
لا لبيلوخر وميلورد الأحمق.»

(على أي حال ربما يستحق الأمر أن نضيف هنا بين قوسين: هل كان الشاعر العظيم محقًّا في هذا التأكيد؟)

لماذا يجب على «ابن البلد الروسي» بالذات، على الفلاح الروسي، على «الشعب، خالق اللغة»، الذي أبدع بنفسه ثقافةً عظيمة، لماذا عليه أن يبتاع من «سوق» الأدب كتب بيلينسكي؟ وجوجول أيضًا، العظيم بحق؟ وعليه، بالطبع، أن يفعل ذلك بدلًا من شراء الكُتيبات الشعبية الرخيصة، بدلًا من ميلورد وبيلوخر ولا شيء أكثر. ولكن ما من شك أن «ابن البلد»، في هذه الحالة أو في غيرها، قد أنكر ذاته، أنكر هذه الثقافة العظيمة ذاتها، هذه الثقافة التي استلهمها بوشكين وجوجول. وعلى هذا فإن وراء هذه الدعوات التي أطلقها نكراسوف تُحلق روح التنويري، التي لا يمكن مع ذلك التسليم بها على نحو مطلق.

وعلى أي حال، فبعد عام ١٩١٧م، تحقَّقت نبوءة نكراسوف، بل على نحو لم يحلم به. جاء «الزمن» الذي انتظره: اندفع «ابن البلد» الروسي نحو الأدب، كل الناس في روسيا الجديدة بدَوا منغمسين فجأةً في مجال الأدب، أدب لم يعتادوا عليه، صعب الفهم ولكنه، من الناحية السياسية، له هيبته واحترامه؛ ولهذا فإن القارئ والكاتب أيضًا، أصبح لهما وجود وسط الفئات كافة، وخاصةً تلك الفئات التي لم يسبق لها من قبلُ أن قرأت حرفًا واحدًا.

فضلًا عن ذلك، أصبح الأدب حكوميًّا، وباتت قراءته ببساطة جزءًا لا يتجزَّأ من الْتزامات أي مواطن، كما أصبح أداةً لتربية «الإنسان الجديد».

ما الذي يعنيه كل ذلك بالنسبة لمصائر الكلمة؟ يعني الكثير؛ لقد راحت الكلمة تصب في الأدب من الاتجاهات كافة، وتملأ العديد من الكتب، أحيانًا كانت تُستخدم كما هي، دون معالجة، دون انتقاء ثم صقل. دون أن تمر عبر عملية الاصطفاء الطبيعي الثقافي أغرقت هذه الكلمة الأدب الجديد، وجرفت أمامها الأشكال القديمة، مدمرةً التصور الراسخ الثابت عن ماهية النسيج الأدبي. إن الكلمة الفجة، غير المصقولة هي المسئولة عن أن آلاف الروايات والقصائد وغيرها من روايات العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات ظلت واقفةً على عتبة الأدب.

وإحقاقًا للحق ينبغي أن نذكر أن هذا التهجين الذي تم بين الأدب والكلمة غير الأدبية كان له وجه آخر؛ إن نصاعة الألوان الأدبية والفطرية والطزاجة العاطفية للكلمة، الموجودة لدى فئات الشعب كافة، كل ذلك يمكن أن يكون بمثابة ماء الحياة للأدب. إن موهبة وكدح الفنان الحقيقي أحيانًا ما كانا يحوِّلان هذه السبيكة، كما يقال، إلى لؤلؤة.

في حقيقة الأمر، من الذي يمكن أن يقول إن «الدون الهادئ» و«يوم في حياة إيفان دينيسوفييتش» (نأخذ هذين العملين الأدبيين على ما بينهما من تناقض) وأشعار يسينين وكليويف وإبداع جماعة أوبيريو (جماعة الفن الحقيقي)، النثر الذي كتبه زوشينكو وبلاتونوف وبيلنياك وبابل، ثم من بعدهم بسنوات شوكشين وأصطافييف (وبالطبع فإن أيًّا من هذه الأسماء لا يمكن أن تُدرج في إطار التيارات الكلاسيكية للأدب الروسي في القرن التاسع عشر)، ليس أدبًا في أعلى وأفضل معنًى لهذه الكلمة؟

ويمكننا أن نضيف إلى هؤلاء أيضًا (وأرجو ألَّا يبدو ذلك أمرًا غريبًا) الكثير ممَّا لدى تفاردوفسكي ونيكولاي روبتسوف وأرتيوم فيسيولي، إلى أن نصل إلى كتَّاب الأندرجراوند وإلى فينيديكت يروفييف ومن على شاكلته.

وإلى هؤلاء أيضًا، إلى منطقة «السبائك» الأدبية، نضيف من ظلوا بعيدًا، بسبب تركيبتهم، من النماذج الكلاسيكية، حيث نجد النثر غير العادي لكل من أ. بيتشوف، ف. فوينوفيتش، ف. أكسيونوف، ف. كونيتسكي، م. كورايف، ف. بوبوف، ل. بتروشيفسكايا، س. كاليدين ... باختصار، فإن نتائج «التغير الفجائي» قد تركت أثرًا ملحوظًا على التنوع الذي ميَّز الأدب المعاصر.

من البديهي أن الأمر يستحق هنا أن نقول إن العديد من هؤلاء الكتَّاب قد ظهروا على نحو مناقض للاشتراكية الواقعية الكاذبة التي تميَّزت بالانحطاط والدوجمائية، وهؤلاء

يبدو لديهم بشكل حاد انهيار الأشكال الأدبية الجامدة، التي استهلكت نفسها بالكامل، وقد انعكس هذا الانهيار بتحد ويأس، وأحيانًا بالموهبة.

يتعامل أدب الأندرجراوند بصفة عامة مع الكلمة المهذَّبة دون مراعاة أي احترام لها. لا يوجد هناك من بين أدباء هذه الفئة من يتحدث «اللغة الطبيعية»، اللغة الفصحى، اللغة المعيارية، «المثقفة». وفي أشعارهم الغريبة ونثرهم المبهم نجدهم أيضًا «يدمِّرون العالم القديم حتى جذوره»؛ في السخريات التراجيدية الهستيرية على القوالب الحسنة النية (للثقافة الجماهيرية) للواقعية الاشتراكية الكاذبة عند يروفييف (في قصيدة «موسكو: الديكة» على سبيل المثال)، وفي كسر طابو الكلمات «الإباحية» عند ت. كيبروف، وتلك التي تثير السخافة عبر المعاني المبهمة عند بريجوف، وفي عقدة اللسان المعذَّب الخجول عند ل. روبنشتاين …

لقد قام هؤلاء الكتَّاب باستئصال لغة «المؤسسة»، التي عبَّرت عن الثقافة الشمولية على مدى العقود المنصرمة، ثم قاموا بمحاكاتها على نحو ساخر في كتاباتهم ليُنتجوا بذلك وهمهم الخاص. لقد انهارت هذه اللغة مع انهيار الأيديولوجيا التي كانت تتغذَّى على جماليات ونمط الحياة نفسه، اللذين أسَّسهما النظام الإداري المسيطر. وقد راح كتَّاب الأندرجراوند يؤكِّدون على أن وراء هذه الأبنية اللغوية القديمة يقوم الكذب التام ونفاق النظام المتخفي وراء التمويه اللغوي المناسب.

لعل هذه هي الخدمة الكبرى التي قدَّمتها «الموجة الجديدة» (النزح السلبي للمخلَّفات إن جاز التعبير). لقد حكمت هذه الموجة الكلمات المنحطة، الكلمات البديلة، كاشفةً لعبث الدوجما، معبرةً بطريقتها عن احتجاجها علنًا عن تبديل اللغة.

لكن الأمر يستحق منا أن نسأل هؤلاء الساعين لنقض القوانين والدوجما: أليسوا مبالغين في ولعهم بالتدمير، بما في ذلك تدمير العلاقات الواقعية للكلمة مع العالم؟ هل نسوا أن الكلمة مكرسة لتكون هي الحقيقة؟ (لتكن «الحقيقة» أكثر وضوحًا، مهما كانت مريرة!)

في الختام ينبغي أن نؤكد على أنه للمرة الثانية في القرن العشرين، في البداية في سنوات ما بعد الثورة، ثم الآن، تجري في زماننا هذا عملية الانفجار اللفظي، الصدمة اللغوية، التي لا مثيل لها على مدى تاريخنا الأدبي والثقافي الطويل. نحن نعيش نهاية عصر ثقافي وبداية عصر آخر.

ترى ما الكلمة التي يمكنها أن تساعدنا على أن نظل أحياءً؟

(٤) الواقعية الاشتراكية باعتبارها تناقضًا

(يدور الحديث في هذا الفصل حول ما يسمى بـ «الواقعية الاشتراكية» التي حاولت أن تستبدل التكيُّف الأدبي مع تغيرات الحياة، «تغيير الحياة» بالطلب، بالحلم التقليدي للأدب الروسي في إعادة تشكيل الحياة وإنقاذ العالم).

هناك العديد من الإجابات لدى الكتَّاب على سؤال «ما الواقعية على الطريقة الاشتراكية؟». إحدى هذه الإجابات الأكثر اختصارًا، ولعلها، الأكثر توفيقًا جاءت على لسان ألكسي تولستوي: «إنها الماركسية، وقد تم استيعابها بطريقة فنية».

هذه الكلمات تحمل بداخلها حقيقتها، وهي تحمل أيضًا قدرًا من الضلال المميَّز.

أين الحقيقة هنا؟ وأين الضلال؟

يتمثَّل الإغراء العظيم للماركسية في أنها وعدت بتسليم منهج تغيير الحياة يدًا بيد، وقد أغرت الماركسية الجماهير بسهولة التأثير في العالم، وتوجهت نحو الجماهير بقولها: «يا عمال العالم، اتحدوا!»

يرى نيكولاي بيرديايف أن «ماركس» خلق أسطورةً معاصرة عن البروليتاريا (الطبقة العاملة). وتتلخص رسالة البروليتاريا في موضوع العقيدة أن الماركسية ليست علمًا وسياسة فحسب، وإنما هي عقيدة ودين أيضًا، وفي هذا تكمن قوتها حسب التعريف الدقيق لبيرديايف.

في أساس الواقعية الاشتراكية، وفي أفضل وأنقى أشكالها الفكرية، تكمن أسطورة «البروليتاريا» الماركسية في رفع البروليتاري إلى مصاف الآلهة، في توظيفه كصاحب رسالة. من هذه العقيدة تنطلق جميع النماذج الكلاسيكية الأولى لأدب الواقعية الاشتراكية: «الأم» لجوركي، و«١٥٠٠٠٠٠٠٠» و«فلاديمير إيليتش لينين» لمایاكوفسكي، أشعار الثقافة البروليتارية، بالإضافة إلى بعض مؤلفات هذه الفترة.

على أن الواقعية الاشتراكية في الأدب الروسي، بدت متناقضةً داخليًّا (وخاصةً في صورتها عند «جوركي»)؛ إذ إنه سعى لتقديم الحلم والأسطورة باعتبارهما واقعًا (وحتى رواية «الأم» كما لو كانت تعكس أناسًا بعينهم وأحداثًا واقعية؛ الإضرابات التي جرت في مدينة نيجيجورود، وحكاية بيوتر زالوموف وهلم جرًّا. وقد حوَّلها جوركي آنذاك إلى شكل لا يمكن التعرف عليه). كانت هناك محاولة للمزج بين الأسطورة والواقع، لكن النسيج بدا غير متجانس. وفي هذا السياق كان مایاكوفسكي منطقيًّا أكثر؛ لقد اختلق حياةً وهمية، وكتب عما لم يحدث وما لا يمكن أن يحدث، خلافًا للتصور المضطرب عن التمرد

المهمَّش. إن الواقعية الاشتراكية مثلها مثل أي أسطورة، تتطلب أشكالًا مجازية معادلة. لقد حوَّل مایاكوفسكي الواقع، ألَّفه، وكانت الشخصيات الناتجة عن رؤاه الخاصة، خارج صورة الحياة الواقعية، وكان صادقًا باعتباره فنانًا. إن الفن الواقعي ملائم لتجسيد حقيقة الحياة، من أجل التعبير عن عالم حقيقي «غير مصطنع».

بالمناسبة، إن الطريق الأكثر طبيعيةً وأمانًا قد وجده العديد من أنصار الاشتراكية في الغرب، الذين عملوا على الأشكال المجازية بصورة ظاهرية، حتى التجريدية منها؛ بيكاسو، ليجيه، أراجون، نيزفال.[٢]

كانت الواقعية الاشتراكية الوطنية أمينةً وعضوية على طريقتها الخاصة في السنوات العشر الأولى، عندما كان الفنانون يؤمنون بإخلاص بالغد الخيالي المأمول، الذي تخلقه الرسالة البروليتارية الجبارة، وخاصةً أن انفجار السنوات الأولى لأكتوبر قد وعاها البعض على الفور في نتائجها التراجيدية عليهم، لقد بدا العالم المنفجر غير قابل للانهيار، وإنما تحوَّل إلى حركة متسارعة. إن الفرح الصاخب للبناة الأوائل وللمتحمِّسين في تلك السنوات هو الذي قاد قلم مایاكوفسكي، فضلًا عن الشعراء البروليتاريين: ف. كيريلوف (الذي أُعدم بعد ذلك رميًا بالرصاص) والذي أنشد متهللًا:

«إننا فِرَق العمل الرهيبة التي لا تُعد ولا تحصى، نحن المنتصرين، فضاء
البحار والمحيطات واليابسة،
نحن الذين أضأنا المدينة بضوء الشموس الاصطناعية،
بحريق الانتفاضات تشتغل نفوسنا المتكبرة ...»

وهلم جرًّا. لم يقف الأمر على الإيمان بهذه اليوتوبيا (المدينة الفاضلة) من جانب الكتَّاب الشباب من أمثال فورمانوف وفادييف وأستروفسكي وإيساكوفسكي، وإنما امتد ليشمل أرتيوم فيسيولي، وإيفان كانايف (قصيدة «الشاعر») وأندريه بلاتونوف، وخاصةً في أعمالهم المبكرة.

في خضم هذا الإيمان امتزج تياران روحيان على الأقل، تدفقا معًا من العالم العميق للروح الروسية؛ السعي نحو القص الأسطوري، نحو انتصار الخير على الشر، كما كان يحدث من قبلُ في الحكايات الروسية الشعبية، وكما كان يحدث عمومًا في كل أسطورة

[٢] نيزفال فيتيزسلاف (١٩٠٠–١٩٥٨م): شاعر تشيكي، ممثل بارز للأدب الاشتراكي التشيكي. (المترجم)

فطرية. وثانيًا، التأكيد على أولوية القيم السامية، وهو الأمر المميَّز للأخلاق الروسية. وسواء في الحكايات الشعبية، أو في الأدب الروسي الكبير (وليس في الأدب السوفييتي فحسب على الإطلاق)، كان الهدف الأسمى في الأغلب الأعم هو الذي يضيء حياة الأبطال ويقودهم، ينير لهم الطريق (أو لا ينير، وعندئذٍ كانوا يتحوَّلون إلى تعساء. على سبيل المثال: لافرتسكي في قصيدة تورجينيف: «مرحبًا أيتها الشيخوخة المفعمة بالوحدة! أيتها الحياة الغالية الخاوية!» أو بيتشورين عند ليرمونتوف: «حقًّا، لقد كنت مؤهَّلًا لعمل رفيع ...»). إن أبطال الأدب الروسي كافةً كانوا مولعين بتحقيق أهداف سامية — بوعي أو على نحو فطري — حتى أبطال بلوك في قصيدة «الاثني عشر»، الذين «يسيرون بعيدًا» خلف المسيح. أما الزائدون عن الحاجة فسوف يصبحون لهذا السبب «ضائعين» لأنهم فقدوا الهدف.

فقط في بعض الأعمال العظيمة القليلة نسبيًّا، مثلما في «الفارس البرونزي» لبوشكين، يجتمع مبدآن؛ الهدف الأسمى والخير المشترك مع مصير الإنسان الوحيد، باعتبارهما قيمتين مختلفتين. نشير كذلك إلى دستويفسكي وتشيخوف، اللذين كانا يعملان على فك «لغز» الإنسان.

لذلك من الخطأ أن نعتبر أن الواقعية الاشتراكية في صورتها الأولية الرومانسية أُدخِلت عنوةً إلى أدبنا.

لقد كان مقضيًّا على الواقعية الاشتراكية بالتحول إلى مرض، منذ تلك اللحظة التي بدت فيها الإضافة الماركسية مرتبطةً بجوهر الأخلاق الروسية. عندما اقترحت الماركسية دراسة الأسئلة المعتادة من خلال «منظار» جديد: الوصول إلى السعادة أمر ممكن فقط بعد أن يتم تغيير العالم (فلنتذكَّر هنا التعبير الشهير لكارل ماركس: «لم يفعل الفلاسفة شيئًا حتى الآن سوى أنهم فسَّروا العالم بطرق متباينة، لكن الأمر يتلخص في إعادة صياغة هذا العالم.»). على البروليتاري، الذي سار على طريق العنف الثوري أن يعيد صياغة العالم. يا له من أمر بسيط! الأمر كما قال مایاكوفسكي صراحة: «أتصور أنه بمجرد أن تحل شفرة هذا البيت الشعري، إذا بك تدخل راكضًا بعد ذلك إلى حياة مدهشة ...»

ليس من المدهش إذن أن نجد أن الفنان، وخاصةً «اليساري» المهمش؛ أي الذي فقد أو ضعف لديه شعور وحدة الشعب، يريد أن ينظر إلى العالم المستكين بعيون المنتصر الغالب.

يستحق الأمر أن نلاحظ، أن الفنانين الذين أعجَبوا بهذه الفكرة، هم أنفسهم دائمًا، بدَوا من الذين فقدوا نبرة معرفة الشعب والطبقة أيضًا. جوهر الأمر أنهم لم

تكن لديهم علاقات عضوية حقيقية بأي من الفئات الأساسية للمجتمع، وحتى جوركي ومایاكوفسكي وفورمانوف وفادييف وجلادكوف وسيرافيموفيتش وغيرهم من أكثر كتَّاب الواقعية الاشتراكية شهرة، قد تخلَّوا عن طبقتهم، ولكنهم في الحقيقة، لم يصلوا إلى البروليتاري (وحتى «البروليتاري» نفسه في روسيا الزراعية لم يكن في أغلبه سوى أسطورة سياسية).

إن الهدف الخالد والحقيقي للفن لا يكمن إطلاقًا في تغيير ظروف الحياة، «بيئة السكن»، ولا في إعادة صياغة العالم ظاهريًّا. الفن مكرس للبيئة الداخلية للإنسان، لروح الإنسانية. والروح موجودة في الألفة الدقيقة العميقة مع الكون، والذي لهذا السبب، لا يمكن «إعادة صياغته» دون تبعات ثقيلة على الإنسان نفسه.

ولا يقوم خلق الفن على مستوى «الاستدلال العقلي» فحسب. إن ما يخلق الفن هو الحدس، خبرة الأجيال السابقة. إن الصدام بين «العقل» الماركسي والحدس الموجود لدى مختلِف فئات الناس «غير المنتمين لطبقة محدَّدة»، قد أدخل بعض الأشياء الأصيلة والطازجة إلى الأدب في مطلع القرن، ولكن كلما سرنا أبعد خلق ذلك محاكاةً باردة أو مؤلفات عقلانية خرقاء.

لم يكن من الممكن إنتاج أدب كبير على الأساس الجمالي الروحي.

على أن الأدب «الصغير» على طريقة أدب الواقعية الاشتراكية هو أيضًا أدب شيق ظل موجودًا، وكان مرتبطًا باسم جوركي في بدايته ومایاكوفسكي في العشرينيات في القرن العشرين وبدرجة كبيرة بأسماء المتحمسين للرؤية الفنية الجديدة، هؤلاء الكتَّاب البروليتاريون، مثل دميان بيدني وفورمانوف وفادييف وجلادكوف وياخميتييف وليبيدنسكي وبزيمينسكي وبانفيروف وآخرين. ونحن نجد آثار هذه الغواية لدى ليونوف وشولوخوف وفيدين وتيخونوف ولوجوفسكي وف. كاتايف وباجريتسكي ...

على أنه بحلول نهاية العشرينيات بدأ حدوث انعطافة حتمية قاتلة؛ فبقدر ما تم استيعاب وهم وطوباوية الحلم الاشتراكي نفسه، جرى استبداله بالماركسية الميتة البدائية، وحتى الواقعية الاشتراكية جرى تزييفها.

بدءًا من الثلاثينيات ظهرت واقعية اشتراكية جديدة؛ بيروقراطية، حكومية، حوَّلت الأدب على نحو لا يطاق إلى حرفة لفن الديماجوجية، وراحت تخدم حالة السوق السياسية. لقد حوَّل هذا الأدب الواقع المأساوي إلى مجاز أسطوري: «لقد وُلدنا لكي نجعل من الحكاية ماضيًا.» هذه النية لا يمكن أن تظهر إلا في حالة المرض النفسي، وهو في حد ذاته من الناحية

الجمالية والروحية خالٍ من المهارة. استمرت عملية الاستغفال الجماهيري للوعي الشعبي. بـ «الأمس» كان يتم التمييز بين الواقع والحكاية، أما «اليوم» في عصر ستالين، فأنت ملزم ألَّا تصدِّق عينيك، وأن تكرِّر أن «الحياة أصبحت أفضل، وأنها أصبحت أكثر مرحًا» وأن «الأحلام القديمة وأماني الشعب قد تحقَّقت».

في مواجهة «الواقعية النقدية» — مهما تشكلت حياتنا — كان على الواقعية الاشتراكية أن تخدم التأكيد على إقرار الواقع وتمجيده. وكما تقول إحدى الشخصيات في مسرحية ن. بوجودين «الإيقاع». «تذكَّروا مرةً واحدة وإلى الأبد: كل شيء عندنا يمضي على نحو جيد!»

سنوات طويلة — نصف قرن من الزمن! — راح فيها الانتهازيون والوصوليون يلوِّحون براية «الواقعية الاشتراكية» بشكل احتكاري تقريبًا، هؤلاء الذين انتصروا في ظروف الأدب «السوفييتي» الستاليني. إن هذا المسخ قد أنفق عليه بسخاء، فضلًا عن أنه ابتلع كل ما اعترضه في طريقه؛ الموهبة، الروح، الضمير والحقيقة.

لنتذكر المصائر الدراماتيكية لجوركي ومایاكوفسكي وشولوخوف وألكسي تولستوي وتفارودوفسكي وفادييف وكانت كثيرة، وهم الذين يمتلكون مواهب كبرى بدت حينًا أقل، وفي أكثر الأحوال مصابةً بالعنف من جانب حراس الأدب السياسي.

قبل أن يطلق أ. أ. فادييف على نفسه الرصاص، كتب في خطابه الذي أرسله إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي، قائلًا: «لا أرى إمكانيةً لأن أستمر في الحياة؛ لأن الفن الذي وهبته حياتي، قد قُتل على يد قيادة الحزب المغرورة الجاهلة، والآن لم يعد من الممكن إصلاح الوضع. إن أفضل كوادر الأدب، بمن فيهم هؤلاء الذين لم يحلموا حتى بطاغية قيصري، إما أُنهِكوا بدنيًّا، أو قُتلوا على يد سلطة مجرمة متغاضية، بيدها الأمر والنهي. إن أفضل المشتغلين بالأدب يموتون قبل الأوان ... والأدب — قُدس الأقداس — تم تسليمه إلى البيروقراطيين وإلى أكثر عناصر الشعب تخلفًا ليقوموا بتمزيقه ...»

ومن ثم فقد أصبح المتميِّزون في الواقعية الاشتراكية هم: بابايفسكي، كوتشيتوف، سوفرونوف، فيرتا، بانفيروف، هؤلاء كان فادييف[٣] يسحبهم للحصول تقريبًا على «أعلى الدرجات» (وخاصةً بعد أن أخذ بعين الاعتبار أعلى الأسباب الموصى بها). كان المحرِّرون

[٣] ألكسندر فادييف (١٩٠١–١٩٥٦م): كاتب روسي سوفييتي، عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي، منظِّر للواقعية الاشتراكية، أحد رؤساء الجمعية الروسية للأدباء البورليتاريين واتحاد الكتاب السوفييت. (المترجم)

حريصين دائمًا على أن تصل نصوص جوركي ومایاكوفسكي وشولوخوف وسيرافيموفيتش وفورمانوف وأستروفسكي إلى أعلى المواصفات ... وإذا ما تطلَّب الأمر فإنهم كانوا يُدخلون التعديلات اللازمة على كل طبعة جديدة.

جدير بالذكر أن سهولة الواقعية الاشتراكية تكمن أيضًا في سهولة استظهارها وسهولة حلها «للإشارات». إن أي موظف حاصل على تعليم متوسط، وحتى الذي لم يستكمل تعليمه المتوسط، يعرف جيدًا على أي نحو ينبغي أن يظهر العمل الأدبي القيم الرائع من أعمال الواقعية الاشتراكية، ونتيجةً لهذه المعرفة فإن بمقدوره بكل ثقة أن يدير هو نفسه العملية الأدبية.

في أدب الواقعية الاشتراكية الحكومي، إذا ما تحدَّثنا عن سماته العامة، طُرحت إلى أقصى الحدود التصورات الخاصة بالكتابات الاجتماعية الراديكالية وقصص القرن التاسع عشر. وقد أضيف إليهما دوجمات النزعة الاجتماعية المبتذلة لبداية القرن العشرين ومعها الإرشادات ذات التوجه التوضيحي كافة.

وإليكم الملامح «الرئيسية» لها.

الكاتب: هو «المعبر»، «المتحدث باسم»، «المعلم» (عند مایاكوفسكي: «المحرض، الصائح، الزعيم»).

الكتاب: هو «كتاب تعليم الحياة»، الإرشاد والأداة، السلاح في النضال. «من أجل» أو في النضال «ضد»، ولكن هو حتمًا «للنضال من أجل هذا»!

ينبغي أن يتناول مضمون الكتاب الأحداث المهمة فقط من وجهة نظر النضال الاجتماعي؛ ثم حقائق وأفكار الحياة اليومية المُلحَّة، ويتم اعتماد أولوية «الموضوع» باعتباره حدثًا خارجيًّا. الموضوع «الداخلي» للفنان غير ذي أهمية وغير مقبول على وجه العموم. الحياة الخاصة والفردية مستبعدة.

الفنان، الخصائص الفنية: للتلوين فقط، مجرد «أداة»، جانب تنفيذي. مغزى «الأستاذية» يكمن في استخدامها لتقديم الأفكار الاجتماعية المفيدة والتوصية بعمل أكثر شيء «صالح للأكل»، على شكل «صور» والإعجاب بها.

الأبطال الحقيقيون: هم حتمًا المناضلون «من أجل» أو «ضد». مغزى وجود البطل يكمن في تغيير الحياة وفي «تربية» الذات والمحيطين عن طريق النماذج والتوجيهات المنزَّلة «من أعلى»، التي يتم تغييرها وفقًا للظروف.

الإنسان: غير مطلوب لذاته. هذا «تجريدي برجوازي». لا يوجد إنسان «بصفة عامة». المطلوب بالدرجة الأولى: الإنسان الطبقي، «صديقًا» كان أم «عدوًّا»، ويتم التعامل معه وفقًا لذلك؛ أي لكونه إما «صديقًا» أو «عدوًّا».

إن الدافع وراء خلق العمل الفني هو «الطلب الاجتماعي»، المعبَّر عنه في التعليمات المباشرة وفي قرارات «القيادة».

إن التقييم الاجتماعي للعمل الفني يتحدَّد وفقًا لتوجيهات الحزب؛ أي إن فكرة الكتاب ومضمونه يتحددان ويتم فهمهما والتعبير عنهما بدقة وفقًا لمصالح الإدارة العليا للحزب؛ أي تبعًا لِما تمليه «القيادة».

جوهر الأمر، أنه من الممكن أن نخمِّن الكثير ممَّا كان يميز الأدب الروسي دائمًا، بأن المرآة المحدَّبة «للواقعية الاشتراكية المتطورة» تعكس بشكل فظ مبالغ فيه، روح «الوصايا».

لا يمكننا هنا ألَّا نتذكر كلمات نيكولاي بيرديايف، حيث نجد، ورغم ما يبدو في الأمر من تناقض، أن بذرة الحالة الروحية تنعكس بطريقتها الخاصة في حماس الواقعية الاشتراكية. يكتب بيرديايف قائلًا: «إن لكل إبداع نزقه، وقد تعودت الروح الروسية أن تخضع لشيء ما حيوي وجوهري، تارةً دينيًّا وتارةً أخلاقيًّا، وتارةً أخرى لحقيقة اجتماعية. إن عبادة الجمال الخالص ليست من طبيعة الروس (...) الروسي المحب للحقيقة لا يريد أقل من تغيير الحياة تغييرًا كاملًا وإنقاذ العالم». هذه هي المسألة! فإنك إذا ما نزعت عن الواقعية الاشتراكية السترة الرسمية البيروقراطية، التي ألبسوها إياها في اتحاد الكتَّاب السوفييتي (الذي كان هو بمثابة وزارة الأدب)، وأخذتها في معناها الخالص، فسوف ينتج عن ذلك: «الخضوع»، «تغيير الحياة» و«إنقاذ العالم».

على أي حال، ينبغي أن نلفت الانتباه مرةً أخرى إلى فارق مهم ودقيق في تفسيرنا للواقعية الاشتراكية الذي قدَّمناه سابقًا. لقد عبَّرت الواقعية الاشتراكية، في جوهر الأمر، عن الأخلاقيات الريفية «الدنيوية»، ومع ذلك فإن خبرة الأدب الروسي الكلاسيكي «الإقطاعي» كانت موجهةً أكثر نحو فهم قيم المصدر الروحي الفردي، الذي وصفه نيكولاي بيرياديف بـ «النزعة الشخصانية» Personalism. الأمر هنا لا يدعو للدهشة؛ فهذا هو السبب في أن أهداف الواقعية الاشتراكية كانت أقرب تمامًا للكتَّاب من ذوي الأصول الريفية، أو بتعبير آخر، من المهمَّشين.

على هذا فإن الأدب الروسي كان محكومًا عليه أن يسير في مجرى «إنكار الذات والخدمة الاجتماعية للواقعية الاشتراكية» و«النظام الحزبي»، مسلِّمًا بها، معتبرًا إياها أغنيته الخاصة، إنها (الواقعية الاشتراكية) تجري في دمه.

وكما سنرى، فالعقدة هنا تشكلت على نحو مركب. هذا هو السبب الذي يجعل من المستحيل أن نأخذ الواقعية الاشتراكية (شأنها شأن الأدب «السوفييتي» الكبير) ونلغيها، وإنما ينبغي علينا أن نستخلص الدروس من هذه المحاولات التراجيدية الضعيفة في خلق الحياة والأدب بـ «الطلب»، وجعل الحكاية «ماضيًا».

(٥) ماذا يعني أن تكون كاتبًا روسيًّا كلاسيكيًّا في القرن العشرين؟

(سوف يتناول الحديث في هذا الفصل شخصية الفنان، طبيعته الروحية الإبداعية، المصير المأساوي للكاتب الروسي في القرن العشرين، وعمن يمكن أن نسميه كلاسيكيًّا، وسنتحدث بشكل خاص عن زامياتين وبولجاكوف بلاتونوف، عن جوركي ومایاكوفسكي).

إن مؤلفات الكاتب الأصيل هي أعمال فردية لا تتكرَّر من ناحية الشكل (الأسلوب، الموضوع، سلوك الشخصيات)، إن أصالته تصبح أكثر أهميةً كلما توغَّلنا أبعد في الأعماق الروحية للعالم الذي أبدعه.

إن العالم عند الفنان لا نهاية له، وكذلك الإنسان.

جرِّبوا أن تتخيَّلوا أوبلوموف وبولكونسكي، خليستاكوف وتشيشيكوف وراسكولنيكوف، إيدوشكا جولوفليف إيونيتش معًا، في بيت واحد، خلف مائدة واحدة (بعضهم عاشوا في زمن واحد). إنه شيء مستحيل، إنهم ليسوا من طينة واحدة، لكنهم جميعًا تفسير لسر واحد ضخم لا نهائي للحياة القومية.

لا يمكن أن يتكرَّر جوجول أو سالتيكوف، شيدرين أو تشيخوف. إن الدعوات لتكرارهم: «يلزمنا عددٌ من جوجول وشيدرين!» أو «أين بافكا كورتشاجين[٤] زماننا؟» وهلم جرًّا، هي وليدة تصور بيروقراطي لا مبالٍ عن الكاتب، «المسمار»، على غرار أي كاتب، موظف؛ عندئذٍ سيصبح من الممكن الحديث عن طوابير الكُتاب، والكُتاب خزانة الطلقات الاحتياطية.

على مدى ما يزيد على نصف قرن، بعد عام ١٩١٧م وحتى نهاية الثمانينيات، استأثر المنهج الاجتماعي الفظ بحق اختيار القيم كافة، بما في ذلك توزيع الأماكن سواء في الأدب

[٤] بافل (بافكا) كورتشاجين: البطل الرئيسي لرواية نيكولاي أوستروفسكي (١٩٠٤–١٩٣٦م) «كيف سقينا الفولاذ». ظهرت باللغة العربية عن دار المدى. (المترجم)

الروسي أو السوفييتي. هذا المنهج الذي كان ينظر إلى كل شيء من خلال النظرة الضيقة «للمصلحة الطبقية».

وهو أيضًا الذي وضع التراتبية (الهيراركية) البيروقراطية، وهو الذي أزاح جانبًا العديد من كتَّاب القرن العشرين «أخماتوفا، باسترناك، بلاتونوف، بريشفين» وهو الذي سطَّح وأذل، وفي الوقت نفسه رفع إلى ذرى المجد «جوركي، مایاكوفسكي، شولوخوف» ومنع الناس من أن تعرف «روزانوف، سولوجوب، بونين، زامياتين، كليويف، بولجاكوف، ماندلشتام».

لقد رفع من لا يستحق وأغرى المتردِّدين؛ لم يخدم الموهبة، وإنما عمل «لصالح» القضية.

واليوم تحوَّل هذا المنهج، هذا السلم القيمي إلى رماد. لكن ما حل مكانه في الاستخدام اليومي الواسع، لا يسر القلب أيضًا.

والآن يطرح «منهج» لوقا على طريقة جوركي؛ لا يوجد برغوث جيد، كلهم سود، وكلهم يقفزون. صُفت الكتب جميعها في رف واحد جنبًا إلى جنب، ورُصت قطع الفُسيفساء من الأسماء كافة. هذا المنهج الماكر: تحت غطاء «المساواة» يتم تذليل عملية إزالة السمات الشخصية (كما ذكر يفجيني زامياتين: «لقد جمعوا بين الأبله وشكسبير، ليصنعوا من ذلك نوعًا من المتوسط الحسابي.») الكلاسيكي نقيض كل ما هو فج ومعاد لأي قالب.

الكلاسيكي يذكر ما مرَّ به من تجارب ويستشرف مصير العالم في المستقبل. «روسيا إلى أين تذهبين أجيبي؟!» هذه صياغة الكلاسيكي، والكاتب نفسه يطمح إلى «القلب المحلق» (ألكسندر بلوك) على خطى روسيا ومعها.

الكلاسيكي هو هذا النظام الجذري الجبار الممتد في الثقافة القومية والعالمية؛ الإحساس الحاد بالحقيقة، الدفاع عن كرامة الفن أمام الإغراءات كافة، النظرة الجديدة إلى العالم، إلى صورته الجديدة المنتمية إلى تتابع الاستيعاب الروحي للعالم، وإلى المزاج الاجتماعي.

على أن الكلاسيكي، ربما فوق هذا وذاك، هو وجود الروح.

إن قوة الكاتب الإبداعية الكامنة يمكن في ذاتها، أن تصبح قوةً سامية على نحو غير اعتيادي. أما الكاتب فلا يمكنه أن يتحقَّق بكامل قوته، الأمر يتوقف على إرادته الإبداعية. أن يحقِّق ذاته، ألَّا يعطي للتكيُّف مساحةً لينال منه، أن يواجه أي ضغوط، سواء من أعلى أو من أسفل أو من داخله.

هناك قصيدة قصيرة لأوسيب ماندلشتام، يقول فيها:

إلى أي مصير مرعب نذهب أنا وأنت
يا رفيقي ذا الفم الكبير؟!
آه، كيف تفتت تبغنا
كسارة البندق، الصديق، الأحمق!
لعل الحياة تغرِّد كالعصفور،
أن نلتهم كعكة المكسرات،
نعم، واضح، الأمر مستحيل تمامًا.

أكتوبر ١٩٣٠م

ها هي صرخة تنطلق في زمن صعب من عمق الروح: «ربما .. نعم، واضح، الأمر مستحيل تمامًا!»

أن تكون كلاسيكيًّا أمر بالغ الصعوبة دائمًا، أما في عصور أخرى فهو مصير مرعب. يمكن ألَّا تصبح كلاسيكيًّا لسبب محدد؛ أن تكون قد وُلدت بموهبة كبيرة، أن تُذهلنا بتفردك، وقدرتك على العمل وبحرفيتك الحساسة، أما إذا وافق هذا الكاتب على العبودية الروحية، انتهى الأمر! بهذا يقتل الكاتب نفسه؛ لأنه بدون الحرية الروحية فإن كل الصفات الأخرى يمكن أن تخدم الشر، على الأقل لا تحمي الناس من الشر.

منذ زمن غير بعيد، تُوفي الكاتب، الذي كانت هناك آمال كبيرة معقودة عليه، آخر مرة تحدث فيها عبر شاشة التليفزيون ذكر أنه ظل لسنوات طويلة يتنفَّس «الغازات السامة» التي دخلت في تركيبة الهواء. ماذا في ذلك؟ كثيرون تنفَّسوا أيضًا هذا الهواء، ربما أغلبنا. هذه مأساتنا الروحية المشتركة، كارثتنا وذنبنا أننا وافقنا على تنفُّس «الغازات السامة». علينا أن نُبدي ندمنا على ذلك. ولكن كان هناك أناس استطاعوا أن يخلقوا لأنفسهم «مصفاة»، لعلهم لم يكونوا كثيرين. بالنسبة للكاتب الكلاسيكي، فإن هذا الثبات «البيئي» كان لا بد أن ينعكس في عمله على نحو خاص. لقد أصبح الكلاسيكي هو الشخص الذي استطاع أن يخلق بداخله القدرة على حماية نفسه من السموم المنتشرة من حوله.

ربما لذلك لم يصبح العديد من الكتَّاب كلاسيكيين حقيقيين، على الرغم من امتلاكهم الموهبة الاستثنائية والقدرة على العمل مثل أ. تولستوي، ل. ليونتوف، ن. تيخونوف، ق. فيدين، أ. فادييف، س. مارشاك، ي. أوليشا، ف. كاتاييف، ق. سيمونوف ... كلٌّ منهم

عانى مأساة «استرقاق» موهبته، وربما لن يتسنَّى لنا مطلقًا أن نتمكن من النظر في الأعماق المظلمة لهذه المأساة (بعد خمسة وثلاثين عامًا فقط تم نشر خطاب أ. أ. فادييف الذي كتبه قبل وفاته). لقد كانت الخسائر في أدبنا فادحةً على مدى نصف قرن، وقد تمثَّلت أيضًا في أفضل كتب ي. أوليشا التي لم يقدَّر لها أن تُكتب (عاش أوليشا ثلاثين عامًا بعد كتابه الرائع «الحسد» في عقم إبداعي تقريبًا ...)، ف. كاتاييف، الأستاذ، لم يمتلك إرادةً حرة في جوهر الأمر في مجموعة الروايات الكبيرة كافة، والمسرحيات والقصص؛ ق. فيدين، الذي ظل تألُّقه في نثر العشرينيات هو قمة إبداعه، أما شبابه الإبداعي القصير فقد تحوَّل إلى غروب ملبَّد بالغيوم لمدة نصف قرن. حزن كثير تثيره مصائر كتَّاب كثيرين آخرين، لم يصبحوا كلاسيكيين.

يمكن أن نصل إلى استنتاج مفاده أن الكاتب الروسي الكلاسيكي في القرن العشرين هو بالدرجة الأولى القدرة على أن يكون حرًّا روحيًّا، مستقلًّا داخليًّا. هذا فقط ما يعطي بقية الصفات تطورها الطبيعي. مرةً أخرى يبدو أن بوشكين كان على حق عندما كتب أن تأكيد الذات أصبح هو التزام الشاعر («أن تخدم نفسك فحسب وترضيها./ألَّا تخالف ضميرك، أو تخون أفكارك، أو تحني رأسك، من أجل السلطة، من أجل النفوذ»). بعد مائة عام تقريبًا «مغادرًا إلى ظلام الليل»، تحدَّث ألكسندر بلوك في خطاب مليء بالكرامة المأساوية «حول رسالة الشاعر»: «الهدوء والإرادة. ضرورتان للشاعر من أجل حرية الانسجام، لكنهما يسلبان الهدوء والإرادة أيضًا/.../فليحترس هؤلاء الموظفون، الذين يُزمعون توجيه الشعر في مساراتهم الخاصة، متطاولين على حريته السرية، ومعيقين إياه عن إنجاز رسالته الخفية.»

من الصعب الآن أن نتصور ذلك، ولكن في أي خانة في مطلع الخمسينيات تم تصنيف أخماتوفا وزوشينكو، زامياتين وبلاتونوف، باسترناك وبولجاكوف، ناهيك عن «أعداء الشعب» كليويف وماندلشتام بناءً على التقارير الموصى بها؟ كل كتَّاب الدرجة الثالثة عن بكرة أبيهم، الذين تسللوا سهوًا إلى أدبنا الرائع، حيث ارتفع آنذاك هؤلاء الجبابرة مثل جايف، بوبينوف، فيرتا، بابايفسكي وبافلينكو! هؤلاء كانوا فتيانًا أقوياء وأبطالًا، حصلوا عدة مرات على جائزة ستالين وعملوا أمناء في الحزب، ونوابًا في البرلمان، وأصبحوا كلاسيكيين أحياء! أما عن عدد النسخ وإعادة الطبعات والشهرة المدوية (التي تم صنعها بجهود دعائية كبيرة)، فحدِّث ولا حرج! وكم من رسائل كثيرة نوقشت حول «إبداعهم»! وحتى هذه الرسائل، بل إن العلم نفسه راح يسترشد بهذا المستوى ويتعلم منه، أكَّد العلم

على المواصفات المعيارية، على التكيُّف وعلى الفظاظة باعتبارها معيارًا بل نموذجًا كان يوجِّه الأدب إلى «النهج» «الحكومي».

عند فيودور سولوجوب، الأديب الكبير والشاعر الرائع، الذي ينبغي علينا أن نكتشفه بشكل حقيقي، هذا النموذج التالي. يقول سولوجوب عن أحد شخصياته: «كأن أحدًا استلَّ من داخله روحه الحية ووضعها على الرف، ووضع مكانها بهرجةً ميتة ولكنها حاذقة!» على هذا النحو تمامًا يمكن أن نتحدث عن الكاتب التجاري، عن النموذج الأكثر انتشارًا «للكاتب السوفييتي في العصر الستاليني». في مقالته الرائعة «أنا خائف» التي كتبها في عام ١٩٢١م، يتحدث يفجيني زامياتين عن ظهور «الكتَّاب المهرة» الذين لديهم القدرة على تقديم خدماتهم في توظيف موهبتهم تبعًا للمُناخ السياسي السائد. وهؤلاء كان عددهم في ازدياد بمرور الوقت.

ولكن ومهما تغير المُناخ، ومهما اجتهد هؤلاء الماهرون في البهرجة، فإن الكلاسيكيين يحافظون على حرية الرؤية.

بداهة، إن من غير الضروري أن نتصور هؤلاء الكتَّاب الرابطي الجأش، كهنةً باردين في محراب الخلود؛ إذ إنهم لم يخافوا أن يصبحوا معاصرين، اندفعوا نحو العواصف ومعارك العصر، كانوا إيجابيين وعاشوا آلام العالم واضطراباته. لم يكتبوا بناءً على تعليمات من أجل «الخلود»، لكن سر الموهبة، سر البصيرة، يتلخَّص في أنهم حملوا الخلود بداخلهم، ونظروا إلى المعاصرة بعيونهم.

بالنسبة للانتهازيين لم تكن هناك أي أسئلة «خالدة». كانوا ينظرون إلى كل شيء باعتباره أمرًا ملحًّا فحسب. اختار الفنانون الأصلاء طريقهم بأنفسهم، أما الانتهازيون فقد حدَّد لهم «المحولجي» الطريق، اليوم الحالي والرتبة الحاكمة.

في هذا السياق يجب علينا أن نذكر بضع كلمات عن زامياتين وبولجاكوف وبلاتونوف.

إن الجدل حول حق الكاتب في الاختلاف مع الأحداث الجارية (حقه في رفض الانتهازية الأدبية بتعبير أدق) كان حادًّا بصفة خاصةً في مصير كل من هؤلاء الفنانين البارزين الثلاثة. أليس هذا هو السبب في عدم الاعتراف بهم بوصفهم كلاسيكيين إلا بعد مرور سنوات طويلة على وفاتهم؟

ينبغي علينا أن نذكر أولًا يفجيني إيفانوفيتش زامياتين (١٨٨٤–١٩٣٧م).

اشتهر زامياتين على الفور بأنه الكاتب، المرتد (المارق، الزنديق، المهرطق)، المتمرد، المحتج (المعارض)، المخالف في الفكر (لم تكن كلمة «منشق» البذيئة قد ظهرت بعدُ في تلك السنوات؛ ولهذا فقد أطلق على زامياتين اسم «الكاتب البرجوازي» و«المهاجر في الداخل»).

في عام ١٩٢١م كتب زامياتين يقول: «إن الأدب الحقيقي ينبغي أن يسبق دائمًا الحياة، وهذا ما يحدِّد على الدوام علاقته النقدية بالأحداث الراهنة، النقدي لا من أجل الأمس البائد، وإنما من أجل الغد الحي الخالد (قصة «غدًا»).» ويؤكد الكاتب على أن الأمر «الأهم يتلخَّص في أن الأدب الحقيقي لا يتحقَّق على يد البيروقراطيين التنفيذيين الثقاة، وإنما على يد المجانين والزاهدين، المارقين والحالمين، المتمردين والشكَّاكين ...» («أنا خائف»).

على أن تمرد زامياتين استطاع أن يغضب فقط «البيروقراطيين الثقاة»، ربما لم تكن السمة المميزة لزامياتين، باعتباره فنانًا على أي حال، تتوقف على مجرد «الهرطقة»، بقدر ما كان لديه من إحساس حاد بالخطر الذي كان محدقًا في تلك السنوات بالحياة الروسية. لقد التقط زامياتين إشارات هذا الخطر قبل كثيرين غيره، واستشعر على نحو عضوي الاستجابة العضوية لروح الإنسان الروسي تجاه اهتزازات بندول التاريخ كافة.

سوف يرى القارئ النابه كيف أن كتاباته المبكِّرة حول روسيا الريفية (وقد كانت روسيا كلها في تلك السنوات ريفيةً تقريبًا) وروايته الخيالية «نحن»، ثم روايتيه «الإنجليزيتين»:[٥] «سكان الجزر» و«صياد الناس»، تتقارب فيما بينهما.

إن جوهر أهمية هذه الروايات يكمن بشكل خاص في أن الحياة، سواء كانت القلب الإنساني أو الثقافة الشاملة (للريف الروسي والمدينة الإنجليزية أو البشر الخياليين، الذين يحملون «أرقامًا» والذين يعيشون في القرن الثلاثين) كانت تتطور وفقًا للقوانين الخاصة بهذه الحياة، والتي رغم جبروتها، كانت هشةً إلى أبعد الحدود. يكفي فقط تشغيل العنف؛ رغبةً في إجبار الناس على أن يكونوا سعداء، وعندئذٍ ستبدو النتيجة على النقيض تمامًا. من الخطورة بمكان، بل من الإجرام أيضًا التدخل في كِيان حي معقد وضعيف. الشعب وحده، المجتمع والإنسان وحدهم هم المفوَّضون بإدارة مصيرهم.

إن هرطقة زامياتين ليست اعتراضًا من جانب رجل عنيد، وإنما هي ابتسامة ساخرة لاذعة ومريرة لإنسان ينظر بعمق إلى زعماء الشعب الذين جاءوا إلى السلطة وقد أعمتهم الدوجما، إلى المنتشين المغرورين، الواثقين من حكمتهم الرفيعة (مسرحية «نيران القديس دومينيك»). إنهم ينتزعون الحياة الطبيعية عنوةً من الناس، المفعمين بطاقة الطبيعة، إلى

[٥] هكذا تُعرف نظرًا لاستناده في كتابتيهما على تجربته التي عاشها في إنجلترا باعتباره مهندسًا في مجال بناء السفن. (المترجم)

جنتهم الاصطناعية الشائهة (المقصلة بمثابة ضمان للسعادة، ودون حق في الخروج من هذه الجنة).

إن الخاصية الأكثر حدةً عند زامياتين تنعكس في روايته «نحن» (١٩٢٠م).

كان زامياتين من أبناء بطرسبورج، مهندسًا شهيرًا في مجال بناء السفن، شارك في بناء كاسحات الجليد في الترسانات البحرية الإنجليزية. كانوا يتحدثون عنه بوصفه (وكان يُطلق على نفسه أحيانًا اسم): «الإنجليزي»، «الأوروبي»، «الرجل المعدني». أما هو فكان حساسًا للغاية، قرويًّا لا حول له ولا قوة (ولذلك احتمى بدرع رباطة الجأش والسخرية اللاذعة). وبوصفه منحدرًا من أصول روسية ريفية، ظل يتذكر جذوره الضاربة في أرض تامبوق السوداء؛ ربما لذلك استطاع أن يرى كثيرًا، وأن يدرك التحولات التي عشناها جميعنا عند لحظة انكسار التاريخ التي لم يسبق لها مثيل.

لقد عكست موضوعات «الريف» (١٩١١م) و«نحن»، في جوهر الأمر، مختلِف أعراض الداء نفسه؛ عدم الثقة في الإنسان والخوف من أن يصبح حرًّا، وهو ما يؤدي إلى الكارثة؛ انقطاع العلاقات مع مسيرة الحياة العَفْوية.

هكذا بدأ كل شيء في قصته «الريف» من باريبا التعيس، ابن صانع الأحذية، الذي أجبروه خلافًا لإرادته على دراسة شيء لا يلزمه على الإطلاق. لماذا دمروا حياة هذا الإنسان؟ حتى يقف على الدرجة الأولى من السلم، الذي سيقوده في المستقبل للدخول في ماكينة التأديب، أم لكي يتحول في الواقع، إلى واحد من المسامير الموجودة في ماكينة العنف هذه؟

إن رواية «نحن» لم تُولد حتى من رحم الاحتجاج على ما وصل إليه العنف من تهتُّك في عصر «الشيوعية العسكرية» (هذا موجود في الرواية، ولكن في المقام الثاني)، بقدر ما خرجت من الخوف من أن يفقد الإنسان الروسي والمجتمع الروسي حياته الخاصة الغنية والمعقدة وحريته الأساسية في الحق في تقرير مصيره من أولياء النعمة المتطفِّلين الذين أحاطوا الناس — في الرواية — بحائط أخضر (وبالعديد من الحوائط والستائر، في الحياة الواقعية).

ومن هنا راح زامياتين يتصدى للجماليات الرسمية الحكومية التي لا يهتز لها جفن، والتي قرَّرت مقدمًا: على أي نحو ينبغي أن يكون العالم، الإنسان، وعلى أي نحو ينبغي أن تكون نظرة الفنان إلى هذا وذاك، كان زامياتين يدافع عن مصالح الحرية الأدبية وعن تحرير الإنسان في الوقت نفسه.

لقد أصبح ميخائيل أفاناسييفيتش بولجاكوف (١٨٩١–١٩٤٠م) هو كلاسيكي الأدب الروسي في القرن العشرين على نحو لا يقبل الجدل.

هذا الكاتب الذي تُوفي منذ نصف قرن مضى مجهولًا تقريبًا. أصبح مع نهاية القرن العشرين واحدًا من أكثر الكتَّاب شهرةً (قراءة!) في عالم الكتَّاب الروس.

لا يزال ميلاده الثاني مستمرًّا منذ منتصف الستينيات، عندما نُشرت أخيرًا، روايته «المعلم ومرجريتا» وحتى يومنا هذا.[٦]

منذ فترة ما قبل الحرب البعيدة ينهض ميخائيل بولجاكوف باعتباره ظاهرةً مدهشة للروح الروسية. لقد حافظ بولجاكوف في عصر التطرف الأعمى والتكيُّف القهري على الصلابة النفسية العظيمة. كان فكره الجلي وسخريته المتفردة غير المتكلفة تحلِّق فوق عشرات السنين وتعيش في جموع شخصياته وتعدُّد موضوعاته.

في العشرينيات كان كاتبًا ساخرًا بالدرجة الأولى. وسواء أعماله المبكرة، وخاصةً «الملحمة الشيطانية»، «مغامرة تشيتشيكوف»، أو نثره الناضج في قصتي «قلب كلب»[٧] و«البيض المميت»، ثم «الجزيرة القرمزية» الرائعة والمليئة بالسخرية اللاذعة، وكذلك أعماله التراجيكوميدية «الهروب» و«شقة زويكين»، جميعها تُعد صفحاتٍ رائعة تمامًا في أدبنا الكلاسيكي الساخر. لقد أثمر التطعيم الفكاهي منذ البداية أيضًا روايته الفلسفية الكرنفالية عن يشوع الغناصري، وعن بيلاط والمعلم ومرجريتا، عن فولاند وإيفان بيزدومني …

وعلى أي حال فإن بولجاكوف الفنان لا يمكن حصره في تصنيف محدد.

لقد تجسَّدت في بولجاكوف تقاليد الأدب الروسي العظيم المهموم بقضايا التغلب على ما تعانيه الروح الإنسانية من وحدة، البحث عن مغزى الحياة وحل «الأسئلة الملعونة» للوجود. هذه الأسئلة العالمية تكسرت في قرننا العشرين، وقد مر هذا الكسر عبر روسيا، عبر روح مواطننا نفسه.

كان السؤال الأساسي الذي طرحته رواية بولجاكوف العظمى، هو كيف يمكن للإنسان أن يعيش حياته؟ و«من الذي يُدير حياة البشر إن لم يكن هناك إله؟» هل تذكر أيها القارئ،

---

[٦] «المعلم ومرجريتا»: صدرت لها ترجمة عربية بهذا الاسم عن دار «رادوجا» في موسكو والمدى السورية، ترجمة يوسف حلاق (١٩٦٠م) وأخرى بعنوان الشيطان يزور موسكو، «المعلم ومرجريتا»، وصدرت في دمشق ترجمة إبراهيم شكر. (المترجم)

[٧] «قلب كلب»: صدرت لها ثلاث ترجمات بالعربية عن دار علاء الدين، ترجمة أديب فارس، وأخرى بترجمة نوفل نيوف، والثالثة ترجمة عبد الله حبة عن دار المدى. (المترجم)

عن هذا الأمر تحديدًا يدور الحديث بين برليوز وإيفان بيزدومني وفولاند في الصفحات الأولى من الرواية؟

هل يمكن أن نعيش بعد أن «نلغي» الإله؟ وهل يمكن للإنسان أن يدير حياته بنفسه، «كل هذا النظام القائم على الأرض بأجمعه؟»

دافع الكاتب عن الثقافة باعتبارها القيمة الإنسانية المشتركة والشخصية أيضًا. في تلك السنوات تعرضت هذه الثقافة لتهديد خطير مميت تمثَّل في احتدام جنون العدمية الجديدة، في شيطانية برليوز وشفوندر وشاريكوف، ومَن على شاكلتهم الذين شقوا طريقهم إلى السلطة. ظل بولجاكوف حتى النهاية متمسكًا بأن خلاصنا جميعًا، وخلاص كل منا هو في الحفاظ على الذاكرة الثقافية. حذَّر بولجاكوف من المأساة التي ستحل نتيجةً لفقدان الوعي الروحي، عندما يقود الشيطان حفل المستهلكين والمنادين بالمساواة.

أيًّا كان من يدور الحديث عنه هنا — البروفيسور بيرسيكوف («البيض المميت») أو البروفيسور بريوبرا جينسكي («قلب كلب») أو الكاتب المسرحي ديموجاتسكي («الجزيرة القرمزية») أو الكاتب ماكسودوف («رواية مسرحية») عن المعلم أو عن الأكاديمي يفروسيموف («آدم وحواء») — فإن بولجاكوف يرى أن على المرء في القرن العشرين في روسيا أن يمتلك، من أجل خلاصه، الشجاعة الروحية الفردية، إلى جانب الموهبة وسعة الاطلاع والكفاءة في العمل. تتحدث الرواية عن كيف أن «الجبن» هو «الرذيلة الكبرى». كان بولجاكوف يعلم ما الذي يمكن اعتباره «أحد أكبر الرذائل الإنسانية» في عصر الحماس العظيم والخوف العظيم.

لهذا لم يستطع بطله يشوع الغناصري أن «يُشيح بوجهه» عنها تحت أي ظرف، وأن «يغض الطرف» بشأنها، أو يلجأ إلى «الحلول الوسط»، بل راح يؤكد على الكرامة الإنسانية مواجهًا «الخوف»، مؤمنًا بأنه «لا يفل الحديد إلا الحديد».

أما ذلك الذي حاد عن الطريق، مهما كان لطيفًا عزيزًا علينا، فذلك الذي لن يفلت من العقاب؛ بيرسيكوف مزقته الجماهير التي أقامت عليه قصاصًا عرفيًّا، أما بريوبراجينسكي فكاد أن يُقتل على يد الوحش، الذي خلقه هو نفسه صدفةً في لحظة اندفاع مغرور بهدف تحسين الجنس البشري وفقًا لاعتقاده ونزوته. أما المعلم الذي لم ينتصر على الخوف وتنازل عن روايته فسوف يفقد النور، والغبطة السامية، التي لا يمكن أن توهَب إلا لمن لم يستسلم إلى النهاية.

لقد كُتب على بولجاكوف نفسه أن يعاني على نحو لا يقل قسوةً عمَّا عاناه أبطاله. وقد تعرض أيضًا للإغراء والتعذيب، واستطاع أن يصمد أمامهما؛ ولهذه الأسباب استطاع أن يعود إلى ميدان الأدب.

وهناك اسم آخر هو بلاتونوف.

من بين كلاسيكيي الأدب الروسي في القرن العشرين، نجد أندريه بلاتونوفيتش بلاتونوف (١٨٩٩–١٩٥١م) أقرب الجميع لوصفه بالعبقري. يبدو هذا الأديب كأن لم يسبقه أحد في الأدب؛ أي كأنه هو نفسه المؤسِّس لنفسه. لو تحدثنا على سبيل المثال عن زامياتين فإننا نستطيع أن نتصور صفًّا طويلًا قبله من أسلافه من الأدباء (جوجول، سالتيكوف، شيدرين، ليسكوف)، وإذا كان هذا «الطابور» من الأسماء المؤكدة يقف أيضًا خلف بولجاكوف، فإن بلاتونوف لا يمكن ضمه بسهولة إلى أي من كان منهم؛ فهو كاتب عصامي بكل ما تعنيه الكلمة.

يقولون عن الكتَّاب المنحدرين من أصول «متواضعة»: إنهم «خرجوا من صفوف الشعب». أما بلاتونوف فقد دخل إلى الأدب قادمًا من أعماق روسيا بصحبة الشعب. وبعد أن أصبح كاتبًا محترفًا لم يتحول إلى واحد من «الكتبة»، لم يدخل إلى ملجأ الكتب، لم يركن إلى الدعة التي توفِّرها «حجرة المكتب».

في العقود الأولى من القرن العشرين، عندما هبَّت الطوباويات «الاشتراكية» العقلانية الشديدة المراس، القادمة من الخارج، للحرب على خبرة وتقاليد الوعي الريفي الروسي، عندما حاولت «الزراعة» الافتراضية «بدون تربة» أن تحل محل الأرض الروسية السوداء، شق بلاتونوف طريقه عبر كل هذه المحاولات ليصبح واحدًا من القلة القليلة، التي لم تتعجل الاستسلام لرحمة هذه الطوباوية. وإلى جانبه عانى كلٌّ من يسينين وكليتشيكوف وكليويف وشولوخوف وتفاردوفسكي، كلٌّ على طريقته، من نفس هذه الدراما المُمثَّلة في «القضاء على» روسيا الريفية الشعبية قبل الأوان، على الرغم من أن بلاتونوف كان مختلفًا في طريقته عنهم، جرَّب بيدَيه وعقله وقلبه أسلوبًا «جديدًا»؛ فإنه لم يتمسَّك بروسيا — القديمة — التي لا تتغير، بل على العكس من ذلك كان ينتمي إلى جيل المتحمسين؛ شارك في بناء محطات الكهرباء، عمل باستصلاح الأراضي، وكانت المبادرة الاجتماعية من أقرب الأمور إلى قلبه وأعزها، ولكن بشرط واحد، هو أن تكون هذه المبادرة عضوية، نابعةً من الحاجة الداخلية للحياة الشعبية، وليست نتيجة إكراه اجتماعي.

كان أكثر ما جذب الكاتب في كل نثره الذي كتبه في العشرينيات ومطلع الثلاثينيات («تشفينجور»، «الحفرة»، «هويس يبيفان»، «للتخزين»، «ماكار الذي راوده الشك»،

«مدينة الموت») هو وضع الأفكار كافةً التي جاءت من عقل الشعب وخبرته ووجوده القومي موضع الاختبار.

وقف بلاتونوف ضد تحويل الإنسان الروسي إلى يتيم فقدَ بيئته ووطنه، إلى طفل وديع مطيع، سوف يقوم «البالغون»، «المركزيون» بتلقينه الحكمة.

المقطع التالي من «تشفينجور».

يلتقي ساشا دفانوف بصديقة طفولته سونيا ماندروف، ويسألها عن حياتها. تجيبه سونيا أنها تدرس في الوقت الحالي في فصول يقول لهم المعلم فيها: إنهم «عجينة عفنة» ولكنه «سيصنع منهم كعكةً حلوة». من أجل هؤلاء «المدرسين» الأدعياء الجدد، فإن روسيا بأسرها بطبيعتها وثقافتها وإنسانها، تحوَّلت إلى مجرد «كعكة» اختبار، صنعوا منها شيئًا ما لم يسبق له مثيل (وقد أثبت التاريخ فشل هذه التجربة).

كان أبطال «تشفينجور»: ألكسندر دفانوف وستيبان كوبينكين يسافران عبر الأراضي السوداء لمحافظات روسيا، حيث بدأت الحرب الأهلية تضع أوزارها شيئًا فشيئًا، منظِّمين مسيرتهم الخاصة في عالم وليد، لم يتعرف بعدُ على ملامحه الخاصة. لقد راحا معًا يواصلان رحلتهما عبر غرائب العصر وفرضياته، أما نحن فتأخذنا الدهشة من جرَّاء العجائب والمفاجآت وتعدُّد أشكال ردود الفعل الشعبية على ما يحدث وعلى ما يلفظه ذلك الانفجار الثوري.

الشعب عند بلاتونوف مثله مثل الطبيعة، هذا الشعب يعيش شبكةً من العلاقات المكثَّفة المتعدِّدة، في آنٍ واحد بكل جماهيره؛ ولهذا ولأن أحدًا لا يحميه من التدخل «الجراحي» القاسي، الذي يمزِّق هذه العلاقات دون رحمة، ولأنه عاجز أمام التجارب العقلانية لذهنية «رجال يفتقدون الخبرة»، انقضوا على الشعب بشيء ما غريب، غير مفهوم ومضلِّل، وهذا الشيء إما انتزع اللحم الحي للشعب، وإما قاده إلى تغيرات غريبة مفاجئة أحيانًا ما تكون «خبيثة» ومميتة لهذا الجسد.

إن النظام الذي فرض نفسه من أعلى بعد الثورة كان يريد ونجح بالفعل في خلق «إنسان خاضع»، وليس من العبث أن يتمثَّل هذا النظام هنا في «ماكار الذي راوده الشك». إن إنسان بلاتونوف، المستغرق في تفكيره وتأمُّلاته، هو إنسان سهل الانقياد بطبيعته. وفي نثر بلاتونوف كافةً تمتد الحياة المكتفية بذاتها، «العالم الرائع المفعم بالعنف»، الذي ليس بحاجة لتدخُّل غريب، عالم يتميَّز بالتعدُّدية والثراء.

ولهذا فإن لغة بلاتونوف أيضًا، كلمة بلاتونوف، هي نفسها اللغة الثرية، الفطرة الحية، لغة تبدو وكأنها لا تعرف مرشَّحات «التقديس»، و«المعيارية». من غير المدهش

إذن، أن يكون نثره صعبًا إلى حد كبير، وأن تتطلب قراءته قدرًا من التأني؛ نشعر بالكثافة، بأصالة كل كلمة، تعيش حياتها، تتأمل الكون حولها، وتجبرنا، نحن الفقراء، ألَّا نقفز فوق أي جملة، وإنما نتأملها ونفك شفرتها.

عندما نقرأ بلاتونوف نتذكر أحد أقدم أنواع الكلام، وهو الأمثولة بما تتضمنه من الكثافة في مغزاها، والتماسك الشديد في بنائها؛ ولهذا فقد استطاع الناس أن يقرءوا وأن يعيدوا قراءة كتاب واحد، هو الكتاب المقدس، على سبيل المثال، طوال حياتهم، وهو ما فعلوه جيلًا بعد جيل. إن مؤلفات بلاتونوف من وجهة نظر المضمون «العملي» المعتاد لا تُعد كتبًا «تثقيفية» على الإطلاق، جوهر الأمر أن ما نتعلمه منها قليل، اللهم إلا مغزى الحياة، وهو ما لن نصل إليه إلا إذا بذلنا جهدًا في التفكير؛ في أنفسنا وفي نص بلاتونوف.

من الضروري أن ننظر إلى الكاتب الروسي في القرن العشرين أيضًا من تلك الزاوية: لماذا عانى كل هذه الظروف الضاغطة؟

يبدو أن ذلك لأنه في هذا القرن وفي بلادنا أصبح الأدب للمرة الأولى وعلى نحو حقيقي قوةً مؤثرة. كان معظم السكان في روسيا القديمة من الفلاحين، وهؤلاء كانوا أميين ولم يكونوا أولًا يقرءون الكتب، وثانيًا لأنهم لم يكونوا بحاجة إليها؛ إذ كانوا يعيشون في جو من الثقافة الفنية الأدبية الشعبية الفطرية العظيمة، المتغلغلة في الحياة الريفية. كان للثقافة الشعبية عباقرتها المجهولون وسحرة الألوان والكلمات والخطوط والحركة.

هذه الثقافة العظيمة جرى تدميرها حتى الجذور في القرن العشرين، وتم استبدالها بثقافة محترفة، وضعها فنانون وكتَّاب وموسيقيون وممثلون متخصِّصون.

لقد تبيَّن أن الكلمة في روسيا الجديدة، في الاتحاد السوفييتي، باتت في أيدي أدباء محترفين، ولم تعد تنتمي إلى عموم الشعب كله. لم يعد الشعب مبدعًا بقدر ما أصبح مستهلكًا، وإن شئنا الدقة، أصبح «موضوعًا لتأثير» الكلمة. وهنا للمرة الأولى يظهر في مصير الكلمة خطر جديد، كارثة جديدة.

لم يعد الأدب في عصر التعليم الشامل مجرد قوة (كانت الكلمة دائمًا قوة)، ولكنها أصبحت قوةً يمكن توجيهها بشكل أو آخر تبعًا لمصالح الصراع الاجتماعي؛ ولهذا أصبحت السلطات تقبض على زمام الكلمة. ومَن أفضل من فنان كبير ليمسك بهذا الزمام؟! لا أحد؛ ولهذا فإن من الضروري التعامل مع هذه الكلمة، مع هذا الفنان الكبير، الموهوب، إما بالقضاء عليه وإما برشوته أو بإجباره على الصمت (دون السماح له بالمخالفة في الفكر أو بالمعارضة).

ولذلك فإن الكاتب بحاجة إلى الثبات والمقاومة ومواجهة الرشوة بما في ذلك الثبات في علاقته بالقارئ، الذي يفرض ذوقه، وطلباته أيضًا، و«يضغط على نفسية» الكاتب. والآن في زماننا هذا، فإن السوق هي التي تضغط عليه ومعها بيئة الاستهلاك «الثقافي».

نضيف هذه السمة الجديدة في العديد من جوانبها المهمة، مقارنةً بالعصور الماضية، ولكي نرسم صورة الكاتب في الأدب الروسي في القرن العشرين.

عن جوركي ومایاكوفسكي.

أما فيما يخص جوركي، فقد كان واحدًا من أكثر رجال الثقافة في القرن العشرين تناقضًا. كان جوركي فنانًا عظيمًا وشخصية اجتماعية رائعة، ومع ذلك فإن الشخصية العامة كثيرًا ما كانت تتفوق بداخله على الفنان وتُخضعه لها. لم يكن ضروريًّا لجوركي، كما لوحظ منذ زمن بعيد، أن يدلي برأيه بقدر ما كان من الضروري له أن يكون مسموعًا. وقد قاده ذلك إلى تناقضات عجيبة. كان مؤهَّلًا قادرًا على القيام بأكثر الأمور تعارضًا وأكثرها تكيفًا مع الشعارات والخطب (جدير بنا أن نتذكر «أفكاره القديمة» التي جادل فيها «الشيوعيين الفوضويين من مدينة سمولني» من جانب، ومقولته الشهيرة المؤسفة: «إذا لم يستسلم العدو فيجب إبادته» من جانب آخر، وهي المقولة التي تم استغلالها على نطاق واسع من جانب الستالينية).

من الواضح أن ألكسي بيشكوف (جوركي) في سنوات الصبا والشباب عانى بشدة مأساة انفصاله عن بيئته. وقد أعلن بعد ذلك بسنوات على نحو قاطع أن «الإنسان هو الذي يخلق مقاومته للبيئة» («جامعاتي»). لعل هذه الفكرة الرائعة كان من الممكن أن تثير فينا روح الوقوف في وجه التبعية، لولا أمر واحد: لقد أدخل جوركي معاني كثيرةً للغاية إلى مفهوم «البيئة»، بما فيها المبادئ الخالدة للحياة الشعبية، ولسننها وأخلاقها وأركانها الروحية الأصيلة. في رأيي أن ذلك يعود إلى بدايات جوركي المعادي للبيروقراطية، النيتشوي الشاب، الذي استوعب فكرة «حب البعيد»، والذي عانى من عدم اكتمال واضح لحب «القريب». لقد كانت «واقعية» جوركي «الاشتراكية» في جوهرها، كما هو معروف، مشبعةً بطاقة فعالة («الواقعية الاشتراكية تؤكد على الوجود باعتباره فعلًا ...»). كان جوركي يُعلي من قيمة العقل على نحو غير عادي، كان يدعو إلى الثقافة ويصفها بأنها «الطبيعة الثانية»، ولكن الثقافة بالنسبة له لم تكن مجرد «طبيعة ثانية» بالإضافة إلى الأولى، كلا إنها معادية للطبيعة، وأداة للصراع مع الطبيعة، أما العقل فيجب أن يرسم للحياة ما يجب أن تكون عليه.

إبَّان رحلته الأولى التي قام بها عبر روسيا، نفر جوركي، كما هو معروف، من القرية الروسية. وفي السنوات اللاحقة وبعدها، انغمس تمامًا في السياسة، وفي الحركة الثورية، ظل دائمًا يدعم تلك القوى التي بعقل لا يرحم وإرادة منظمة استطاعت أن تقهر «الحياة الريفية» «المظلمة»، «الخاملة» وأن تتعلم الحياة الروسية و«تعيد صياغتها».

منذ شبابه وجوركي يؤكد: «جئت إلى الحياة لأرفض ...» كان يفضح بغضب «الحياة الروسية البشعة». كان جوركي يرى أن الإنسان «خرج من طين الأرض» (أي إنه انسلخ عنها، «نفض غبارها» عن قدميه)؛ لكي يسعى «للتقدم والارتقاء». لم تكن ظاهرة الحياة بالنسبة له على الإطلاق دون جدل ثمينةً في حد ذاتها، ولم تكن هي المعجزة الأهم، ومن ثم كان جوركي يعتبر أن الكتاب هو المعجزة الأعظم. لم تكن الطبيعة هي القيمة الأسمى، ولا الحياة، وإنما شيء ما يدوي الصنع أبدعه العقل البارع والإرادة الإبداعية للإنسان.

وفي الثقافة، يبقى الأمر الرئيسي في العملية التاريخية، والذي يعيه جوركي دائمًا بشكل أساسي، ليس إقامة الانسجام بين الإنسان والعالم، وإنما الحمية الإصلاحية؛ ولهذا، فإن الشعب الروسي على الرغم من أنه رائع، ولكنه مجرد «مادة» خام، في حاجة إلى تغيير جذري عن طريق قوًى من خارجه. أما الإنتليجنسيا، التي طالما وقَّرها ودافع عنها، كانت بالنسبة له بمثابة أداة بارعة فعالة في هذه العملية، ولها تأثيرها على الشعب والطبيعة والحياة.

وحتى في أكثر سنوات الجدل مع البلاشفة، في سمولني وفي الكرملين، ظل في داخله قريبًا منهم؛ إذ إنه استخلص الأمر الرئيسي في برنامجهم: يجب القضاء على الحياة «القديمة»، وإدارة مصير الشعب على طريقتهم، بداهةً من أجل الشعب ولصالحه.

من هنا لم يكن بعيدًا عن الشعار الشهير: «سوف ندفع بالإنسانية إلى السعادة بيد من حديد.»

كان الناشطون، أصحاب الإرادة، الأقوياء، مستعدين للتقدم عبر أي عقبات — في الحياة، في الآخرين، في أنفسهم — كانوا دائمًا أقرب إلى جوركي من الحالمين و«المتذمرين» الذين لا يملكون المبادرة، المبدعين، «الشكائين» و«الصوفيين».

لعله لذلك فإن جوركي تحديدًا، الفنان صاحب الحساسية الاجتماعية الكبرى والرهافة النفسية، هو واحد من الأوائل في أدب القرن العشرين الذين بحثوا، الحتمية المرعبة لمسيرة إهدار الخصال الإنسانية في الإنسان لدى المدعو كليم إيفانوفيتش سامجين، الذي وقع تحت عجلات التاريخ وحيدًا، بعد أن فقد — وهو في ذلك شريك في الذنب أيضًا — «المأوى» الثقافي

والاجتماعي الطبيعي، والذي لم يجد الحماية في «البيئة الروسية القديمة». إن «حياة كليم سامجين» ليست كشفًا «للمثقف البرجوازي» فحسب، كما يتم في الأغلب تفسير الرواية، وإنما هي إنذار مبكِّر للاختبارات الجديدة التي لا ترحم، والتي يسقط فيها الإنسان العادي صاحب «القيم الوسطى»، الذي شوَّشته «أنظمة العبارات»، الإنسان العائش في ضباب الكلمات، دون إله، دون شعب، دون معرفة، دون مواهب واعتياد على العمل ... فما الذي بقي له؟ وها هو في عذابات الوحدة وانتقاص عزة النفس، يتعذَّب بخيالاته ويكذب على ذاته. ربما يكون هذا الإنسان، ضحية التاريخ، هو النتيجة الأهم لإبداع جوركي.

لعل جوركي، خلافًا لأهدافه الشخصية، أوضح أن تدمير البيئة الطبيعية سيصبح تدميرًا للإنسان أيضًا. إن العملية التاريخية في تسريع هذا الدمار الذي أشرك الكاتب فيه نفسه بشكل نشط، هي المحصلة النهائية. لقد أصبحت قوة الانهيار والدمار هما السبب في المآسي الإنسانية والشعبية (بما في ذلك عذاب سامجين الباهت القاتم).

بعد أن عاد من المهجر إلى الاتحاد السوفييتي، أيَّد جوركي كما تشهد بذلك الوقائع، التحولات التي تمَّت في البلاد. صحيح أنه كما تدل الحقائق، بعد أن أصبح مشهورًا في الآونة الأخيرة، تنبَّأ بأن «الإصلاح» القاسي الذي تم في تلك السنوات سوف يقود إلى مزيد من العنف. من الواضح أنه حاول التخفيف من حدة أشكال ما من التطرف، وأن يحول بشكل ما دون وقوعها. ويبدو أنه هو نفسه قد شعر بالخوف من أشكال أخرى غير إنسانية للغاية، من أشكال «النشاط» (ليس من قبيل الصدفة أنه أجاب على سؤال طرحه عليه أحد المقربين عن شعوره الشخصي، فأجاب: «أشعر بمرارة إلى أقصى حد!»).

لكنه استقبل مسيرة التاريخ القاسية بكثير من الاعتياد بشكل رئيسي، وساهم فيها بكثير من الإيجابية.

أخشى أن أقول: إن ذلك تحديدًا ما دفع جوركي العظيم إلى نظام العمل الإداري الرئاسي. لقد استطاع هذا النظام أن يفتِّت روحه النشطة، وأن يستخدم الأصلح له بعد أن طرح الأهم جانبًا.

نفس عملية «الاستخدام الاختياري» هذه تمَّت مع مایاكوفسكي العظيم.

فلنتأمل معًا مصيره.

إليكم عرضًا موجزًا لموضوعه المأساوي. في بداية حياة الشاعر، في طفولته، تأرجحت الركائز الأساسية في روحه، بدءًا من ميلاده لا في روسيا، وإنما في جورجيا، في وسط كلمة أخرى غريبة عليه. اعترف في أحد أحاديثه الصحفية أن «لغته الأولى هي الجورجية». بعد

وفاة والده المبكرة انتُزعت عائلة مایاكوفسكي من مكانها الذي ألفته لتبدأ الترحال. تبدَّل دفء بيت الأسرة المفقود ليحل محله «جحيم المدينة» الغريبة الباردة، وبدلًا من هواء القوقاز النقي، وسمائه الرحبة، وجباله الضخمة، انطبق عليه ضيق المكان والقذارة، وأزاح الزحام البشري، وعدم التميز واللامبالاة أقرب المقربين إليه ليعذبه بالتشرد والوحدة.

لقد صبغت المعاناة من هذا الكابوس لزمن طويل، إن لم يكن إلى الأبد، شعره منذ البداية بالرعب التام والنفور من الحياة «التي حمضت في القذارة البراغيثية». كان مایاكوفسكي مستعدًّا أن يفجِّر هذه الحياة بفارغ الصبر في أي لحظة.

ولهذا، وبهذا الحماس «اليساري» الذي لا حدود له، أدرك مایاكوفسكي التطور الكارثي للثورة: «سندفع بفرس التاريخ المنهك ...» و:

«إلهنا، الهروب،
قلبنا، طبلنا.»

في عمق الوعي الإبداعي كان هناك، بطبيعة الحال، حلم آخر — عن الحياة في عالم آمن، حيث — «عند الصرخة الأولى:

«يا رفيق!»
يدور كوكب الأرض.»

ولكن نموذج الوحدة الحميمة بين العالم والإنسان، على النحو الذي كانت تمثِّله له الطفولة السعيدة (في قصيدة «أحب» على سبيل المثال)، لم يصبح هو واقع الحياة بعد كل الضحايا وصدمات الثورة. راحت «الأرض الخالية من الحب»، كسابق العهد، تضغط بحمل ثقيل على قلبه الكبير، وإن كان وحيدًا لا يلزم أحدًا، قلب يتعذب بالشوق إلى «كلمة إنسانية عذبة» («عن هذا»).

مدركًا أنه لا يمكن العيش في «حالة معلقة»، يائسًا من التبدل والخيانات التي بدا أنه محاط بها. لم يرجع مایاكوفسكي، مع ذلك، إلى الخلف، إلى دفء البيت الذي ضاع، إلى الأسرة، إلى مسقط رأسه، لم يسترجع هذا الخالد، الحميم، وإنما عاد أكثر انحدارًا، «بعد أن اندفع إلى الغد، إلى الأمام»، بكل قوة الإلهام الذاتي المتصاعدة، نحو المدن الفاضلة للمستقبل، وللعالم المجهول، الذي سرعان ما تتضح ملامحه، ليتبيَّن أنه وهم السعادة مقابل الحرية المفقودة والحب.

مع ذلك في قصيدة «فلاديمير إيليتش لينين»، كما في قصيدة «حسنًا» يبدو الأمر كما لو أنه وجد هذه الركيزة:

«أنا سعيد أنني جزء من هذه القوة،
أن الأشياء المشتركة والدموع التي تذرفها العيون،
أكثر وأنظف، لا يمكن تقريبها
إلى الشعور العظيم المسمى طبقة.»

وكما في السابق، قبل أكتوبر، كان بطل مایاكوفسكي يريد أن يخفي طبعه «الحديدي» في سلوك «ليِّن» و«أنثوي»، والآن فإنه يسعى للدفاع بـ «قوة» عن اضطرابه وعن روحه المكلومة المجروحة من جراء الشعور «الطبقي» الشامل.

لكن الشعور بالوحدة لا يمكن تخطيه بفضل معادلة:

«الجزء عبث،
الجزء صفر.
صوت الجزء أخفت من صوت الصوصوة!»

الجزء، الذي يحمل اسم مایاكوفسكي، لا يمكن أن ينضم إلى هذا الشكل للتقارب الشمولي، وأن يسلِّم بالتدمير الذاتي للإنسان و«عزله» في «الطبقة». سرعان ما أحس بشدة أن وطنه الروحي الطبقي الجديد من الممكن أن يتبناه بشرط واحد فقط، هو إنكاره التام لذاته وتحوُّله إلى «نفر» لا شخصية له في هذا العصر. وعلى الرغم من أنه كان مستعدًّا لأن يعطي، وقد أعطى بالفعل! التأكيدات الضرورية في هذا الصدد كافة، لكنه في الواقع لم يرد، بل لم يكن باستطاعته على أي حال أن يتحول إلى ذرة اجتماعية، وإلى مجرد حبة غبار طبقية.

إن مأساة صدام مایاكوفسكي مع ذاته ظهرت في قصيدته الأخيرة «بأعلى صوت»، التي كتبها في عام ١٩٢٩م الصعب. وكما هو معروف، هناك مقطعان من القصيدة ينفي كل منهما الآخر بمعنًى محدد؛ في المقطع الأول الحماسي، ترتفع نبرة التضحية بالذات من الناحيتين الشعرية والشخصية:

«أُخضع نفسي، وأُخرس أغنيتي في حلقي»، «موتي يا أشعاري، موتي ميتة «جندي» عادي، وكما يموت جنودنا مجهولو الأسماء وهم يهجمون على عدوهم ...» وهلم جرًّا. كانت

هذه الأشعار بمثابة دعوة إلى «التكامل»، إلى الاندماج في الكل، لكن الفرد وروحه كانا هما الثمن.

ومع ذلك لم يستطع مایاكوفسكي أن يتحول إلى «جندي» نفر في التاريخ. وفي المقطع الثاني، الذي لم يُنشر إبَّان حياته، يدخل مایاكوفسكي في جدل مع نفسه، يتبرأ من انعدام الشخصية في «الحصافة المشينة»، ليقبل دخول الفرد في «نظام التعاونيات الشامل»، هنا سيدرك من جديد المغزى العظيم للمساواة بين الفرد والعالم:

«انظر، هذا السكون الذي يلف الوجود،
والليل وقد وهب السماء كسوةً من النجوم.
وفي هذه الساعات يهب المرء من نومه ليتحدَّث
إلى الأزمان والتاريخ، وإلى الكون.»

وعندما لا يجد من يفهمه، من ينصت لصوته من بين معاصريه، يتوجه بحديثه إلى الأجيال القادمة، مفصحًا أمامهم عن آلامه وما حاق به من ضَيم.

هل كان مایاكوفسكي شاعرًا جماهيريًّا؟ سؤال نطرحه في ختام حديثنا عنه. نعم، كان كذلك، ولكن فقط بمعنى أنه كان الأكثر قوةً والأكثر اكتمالًا من الآخرين، في تعبيره عن الشوق الحاد ولوعة الملايين الذين كانوا يعانون آنذاك من الوحدة وعذاب الانفصال عن الطبقة وشظف العيش، باحثين عن معالم إرشادية جدية، وقد خاب ظنه معهم، عندما اعتبر أن «الجديد» يجب أن يتحقَّق في التجاوز التام «للقديم»، صارخًا، في محاولة لبث السكينة في نفسه، بقوله «كفانا خضوعًا للقانون، الذي استنَّه لنا آدم وحواء» و«اختفِ، أيها البيت، يا مسقط الرأس!»

ولكن اتضح أن التغيير غير عادل على نحو مأساوي.

بطبيعة الحال فقد تصيَّد قناصو الأرواح، و«إخصائيو الفن الرسميون» في زمن ستالين وجدانوف، مایاكوفسكي على أرضية التناقضات الكبرى، وخاصةً عند موته، عندما لم يعد بإمكانه أن يعترض أو يقدِّم مبرِّرات. لقد بدا أن موهبته الفنية الجبارة في لحظة الانفجار الثوري موهبة ضالة، منفصلة عن الطبقة، تفتقر إلى ركائز عميقة. لقد ظل مایاكوفسكي فترةً طويلة متشبِّثًا بـ «هواء» الأفكار اليسارية المتطرفة. لقد وهب هذا الشاعر العظيم قلبه «للأزمان لتمزِّقه»، مدركًا أنه «ستخف فيه الصدمة على القلب والروح»، «لقد خنق في حلقه أغنيته الخاصة». إن انفتاحه على العالم وثقته الشاعرية، وفي الوقت نفسه، الكهانة المتكبِّرة

للجبهة اليسارية للفنون.[٨] التي فرضت الشعور بالخجل من المكاشفة وإظهار المشاعر العميقة في الشعر نفسه، وفي المصادرة العميقة للإنسانية العامة. كان هذا في رأيي، هو السبب وراء الوحدة المجروحة والمعذَّبة التي عانى منها مایاكوفسكي.

لكن هذه النزعة الإنسانية المأساوية عند مایاكوفسكي لم تُثِر أي اهتمام لدى النظام الإداري، ومن ثم راحت تستغل أبياتًا من قصائد الشاعر لترفعها بلا هوادة كشعارات دعائية، وبهذا أصبحت هذه الأبيات السبب الرئيسي للتفسير البدائي لِشعره ومصيره.

(٦) الأدب الروسي في القرن العشرين وجذوره الريفية

(يتناول هذا البحث في إيجاز «المصادر» الريفية للأدب الروسي الكبير، وظروف تعاون «المركز» و«الريف» في الفعل الإبداعي وانهيار الإبداع إذا ما حدث خلل في هذه الظروف الطبيعية).

من المعروف أن الأدب الروسي الكبير ينجذب دائمًا إلى المراكز الروحية والثقافية القومية العامة: كييف، موسكو، بطرسبورج. وهذا أمر طبيعي؛ إذ إن الأدب الكبير يخلق نموذج العالم، وعليه، فإنه يكون من الناحية الروحية، تركيزًا لهذا العالم. والأدب المفتقر إلى هذه النزعة هو أدب غث و«ريفي» بالمعنى السيئ لهذه الكلمة.

على أن جذور الأدب الروسي، إذا ما توصلنا جديًّا لها، كانت تضرب دائمًا في أعماق التربة القومية، بل في كل أبعادها الشاسعة؛ أي في أرجاء الريف كافة، الذي ظل على مدى العصور والأزمان هو الأرض الروسية كلها تقريبًا. في سنوات الثورة تحدَّث مكسيم جوركي على نحو أو آخر عن «تسعمائة مدينة ريفية روسية». وقد كان محقًّا؛ فروسيا الأصيلة هي بلد ريفي، بلد يضم مئات المدن الصغيرة وعشرات الآلاف من القرى والنجوع.

ويُعد الكتَّاب الروس العظام كافةً في الماضي تقريبًا «ريفيين» باستثناء عدد قليل منهم وُلد في موسكو وبطرسبورج (بوشكين، ليرمونتوف، دستويفسكي، بلوك)، وحتى

---

[٨] الجبهة اليسارية للفنون (LEF): جمعية أدبية فنية أسَّسها في موسكو في عام ١٩٢٢م آسييف كامينسكي، كيرسانوف، باسترناك، والفنانون: أرفاتوف، بريك، تريتياكوف، تشوجاك وشكلوفسكي. أصدرت الجمعية مجلة «LEF» (١٩٢٣–١٩٢٥م) و«LEF الجديدة (١٩٢٧–١٩٢٨م) ورأس تحريرها مایاكوفسكي، وعندما أدرك أخطاءها غادرها ليُعيد تأسيسها تحت اسم الجبهة الثورية للفنون REF. (المترجم)

هؤلاء كانت لهم «أعشاشهم الموروثة» بعيدًا عن العواصم. وفي «الريف» وُلد جوجول وجونشاروف ونكراسوف وتورجينيف وسالتيكوف-شيدرين وتولستوي وتشيخوف.

و«المراكز» الأدبية الكبرى في القرن الماضي هي ياسنايا بوليانا تولستوي، طرخان ليرمونتوف، سباسكوي-لوتوفينوفو تورجينيف، مورانوفو تيوتشيف، شاخماتوفو بلوك، وهلم جرًّا. وحتى «العدميون» المشاهير: بيلينسكي ودوبروليوبوف وتشيرنيشيفسكي هم من أبناء الريف أيضًا.

استمدَّ أدب القرن العشرين على امتداده قوته، وأزهى ألوانه من أعماق روسيا. دعونا نُلقي نظرةً سريعة على خارطة الأدب الروسي الجديد: بونين من ضواحي أريول، روزانوف من فيتلوجا، جوركي من نجيجورود، خليبنيكوف من ضواحي أستراخان، بولجاكوف وباوستوفسكي وفيكتور نكراسوف من كييف، شولوخوف من الدون، تفاردوفسكي من ضواحي سمولينسك، سولجينيتسين من أطراف ستافروبول، فامبيلوف وراسبوتين من أنجارا، شوكشين من ألطاي، أصطافييف من ينيسي، بيلوف وروبتسوف وشالاموف من فولوجدا، فيودور أبراموف من بينيجا، فينيدكت يفرويف من كاريليا، ماكانين من الأورال. وبالطبع فالجميع يعرفون أن إيلف وبتروف وباجريتسكي وبابل وأوليشا جميعهم من «الجنوب الغربي» من أوديسا ... أضف إلى هؤلاء زابولوتسكي ابن فياتكا، ثم بافل فاسيلييف «الرجل الخفي» ابن البراري الكازاخية، وساكن فورونيج بلاتونوف، ثم أرتيوم فيسيولي وب. كورنيلوف من الفولجا وهلم جرًّا، طابور لا نهاية له.

على أننا وقبل أن نلقي نظرةً متفحِّصة على علاقة قرننا الأدبي وارتباطه بمصائر وقوى الريف، علينا أن نلقي مرةً أخرى نظرةً على القرن الماضي. فعندما نتحدث عن الحركة «المركزية الدءوبة» للأدب في القرن التاسع عشر، فمن الضروري ألَّا ننسى أنه بدءًا من «رحلة إلى أرضروم» و«دوبروفسكي» و«حكايات بيلكين» و«ابنة الضابط» لبوشكين، ومن «أمسيات بالقرب من قرية ديكانكا» و«الأنفس الميتة» لجوجول، ومن «أوبلوموف» لجونشاروف، إلى «الشياطين» و«الإخوة كارامازوف» لدستويفسكي ثم «إلى من يعيش جيدًا في روسيا» لنكراسوف، وأخيرًا إلى تشيخوف، سنجد أن مشاهد الحياة الريفية شغلت في الأدب الروسي العظيم مكانةً أكثر من متميِّزة.

وعلى تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين، وكذلك في قرننا الحالي لم يكن من الممكن أن تزول هذه الخاصية. إن «الوادي اليابس» و«القرية» لبونين، «المبارزة» لكوبرين، «الشيطان الصغير» لسولوجوب، «حياة ماتفي كوجيمياكين» وثلاثية السيرة الذاتية لمكسيم

جوركي، وكتب الرحلات لبريشفين، جميعًا تتحدَّث عن الريف. ومن بعد هذه الأعمال (بعد أن نكون قد تجاوزنا الكتل الكارتونية لثورة للأدب «السوفييتي» الأرثوذوكسي، حيث تجري الأحداث دائمًا في مكان مجهول، مكان مجازي لمدينة بيروقراطية فاضلة وفقًا للتعليمات) نبدأ من جديد رحلةً «إلى ما بعد البعد»، رحلة لا تنتهي عبر روسيا في قصائد تفاردوفكسي وفي نثر سولجينيتسين وفي روايات وقصص أبراموف وأصطافييف وبيلوف وماكانين ونوسوف وراسبوتين ومارك خاريتونوف وشوكشين وغيرهم كثير. باختصار فإن مصائر الريف الروسي وأهله ستظل دائمًا المصدر الحي والأمل والشغل الشاغل للأدب الروسي الجديد.

وهكذا يمكننا أن نقول ودون مبالغة: إن تعدُّد الأشكال والأصوات في الأدب الروسي في قرننا الحالي، بدءًا من «العصر الفضي» تعود أيضًا وبدرجة كبيرة إلى جذور «ريفية». وفي الوقت نفسه ينبغي أن نقول: إن العلاقات بين الريف و«العواصم» كان لها في القرن الجديد العديد من السمات الخاصة والمبتكرة.

لقد عكست هذه التفاعلات، بعد أن أثبتت صدقها وإنتاجيتها الإبداعية، عددًا من «نماذج» التعاون بين «الأطراف» و«المركز».

أبدأ هنا بالقول بأن روسيا منذ مائة عام خلت، بدأت بشكل فعَّال في «الالتحام» بالريف بشكل خاص في المجالات كافةً بما فيها المجال الثقافي. لقد أخذ أدب «العصر الفضي» الكثير من الريف. في تلك السنوات تم تجاوز الحديث عن مبدأ «الاكتفاء الذاتي»، وانكسر حاجز «الصمت الخالد»، واستيقظت روسيا كلها تقريبًا لَتندمج في التيار المتوتر الشامل للحياة. كان ذلك هو الزمن الذي أصبحت فيه الحياة الشعبية تعج بالنشاط كما لم يحدث من قبل. تهيَّأت الظروف لتحوِّل العرق الروسي إلى «أمة خارقة»، تحتاج من أجل نضوجها وتطوُّرها إلى القوى كافة. إن الثقافة الكبرى تحتاج إلى أكثر الطاقات كفاءة، كأن هذه الطاقات موجودة لتكون هي «التربة» من أجل هذه «الدفعات» العقلية.

كان الريف بطبيعته، كما لوحظ منذ زمن بعيد، هو التربة المغذية ليس فقط للأفكار الأساسية الراسخة، وإنما للعديد أيضًا من الأفكار الجديدة المبتكرة، وهو الذي أعطى الحرية للعقل والخيال والمشاعر والتصورات للانطلاق. ليس من قبيل الصدفة أن واحدًا من أكثر المفكرين والمخترعين الروس غرابةً وهو قنسطنطين تسيالكوفسكي[٩] قضى عمره

[٩] قنسطنطين إدواردفيتش تسيالكوفسكي (١٨٥٧–١٩٣٥م): عالم سوفييتي ومؤسس علم الفضاء الحديث، مخترع في مجال الطيران والصواريخ واستخداماتها في رحلات الفضاء. (المترجم)

كله في قرية كالوجا، وكذلك ليس من قبيل الصدفة أيضًا هؤلاء الكتَّاب «المدهشين» أصحاب «اللغة العجيبة» مثل بلاتونوف وزابولوتسكي وخليبنيكوف، كانوا جميعهم ريفيين أصلاء، وتغذَّوا طوال حياتهم تقريبًا على ما أخذوه من عمق الحياة الشعبية ... وحرية هذه «العجائب» مفهومة. إن الحياة في «المركز، في ظروف انضباط العاصمة» واتزانها تحد على أي حال من تحليق الخيال وتوجُّهه إلى تيار ما ربما يكون أكثر عمقًا ... (وربما إلى شيء معاكس تمامًا، يدفع إلى تفتيت الأمور وتسطيحها ...) وسوف نتحدث عن ذلك لاحقًا.

أعود لأكرر مرةً أخرى أنه بدءًا من «العصر الفضي»، كان الريف الروسي الذي لا يُحد، منغمسًا في عمل ثقافي مكثف لم يسبق له مثيل. وهنا مال القدر عليه من جوانب عدة؛ فبعد أن أوجد «العصر الفضي» مخرجًا للحياة الروسية الخالدة وللبيئة المحيطة بها، والتي كانت موجودةً في أعماق الروح الشعبية وما تملكه من خبرة، إذا به وبقدر كبير من الأنانية على أي حال، يوجِّه هذه القوى والطاقات لحل مشكلات «ما وراء الطبيعة» و«ما وراء» مشكلات الحياة والوجود. «العصر الفضي» لم يُعطِ الريف القدرة على أن يصبح بصيرًا وأن يعي ذاته، وإنما أجبره على أن يعمل من أجله، أغضبه بعد أن استغلَّه لمصالحه. من المستبعد أن «الأخوات الثلاث» لتشيخوف كن سيشعرن حقًّا بالسعادة، لو أن حلمهن بالذهاب «إلى موسكو!» قد تحقق. لقد كانت الحياة الصعبة هناك بانتظارهن.

وعلى أي حال فقد سارت العملية في اتجاه مشجع.

إن الرسوخ العميق للريف وتراكم قواه في هدوء، وثبات مسيرته على نحو رتيب من جانب، ثم الاستهلاك الواسع الضخم لهذه القوى في «اللحظات القدرية» هما اتجاهان يسيران مع ذلك بشكل متوازن إلى حد معين.

إن «العواصم» بإيقاعها الشديد التوتر، صنعت الأرض والبيئة الثقافية والأدبية، التي بدأ العمل فيها سواءً بونين أو يسينين، خليبنيكوف أو بريشفين، روزانوف أو كليويف، وهؤلاء تميَّزوا بـ «العطاء الذاتي» و«الطرح» الإبداعي الجارف، الذي لا يمكن تحقيقه إلا في المدن الكبرى فقط والتي تُعَد نوعًا من «المفاعلات» الثقافية. ولعل هذا التناوب بين التراكم «الريفي» ونضجه، والانفجارات التي شهدتها «العواصم» في الإنتاجية الإبداعية في هذه السنوات، يعبِّر وعلى نحو أكثر اكتمالًا، عن طابع الحياة الثقافية والأدبية الروسية لهذا العصر الذي لا يتكرَّر. لقد أسهم فكر أبناء الريف وصحتهم ونضجهم العاطفي ومعرفتهم المباشرة بالحياة في تغذية «المراكز»، الأمر الذي أتاح لها، بعد مرورها عبر مرشَّحات الثقافة والحرفية والخبرة، إبداع الروائع الشعرية والنثرية، التي يفخر بها أدبنا. هنا نشأ لدينا هذا البناء الثقافي المتميز الذي أطلقنا عليه بشعور من الإعجاب والأمل «العصر الفضي».

في السنوات العشر الأولى بعد عام ١٩١٧م، تلقَّت حركة الريف دفعةً جديدة نحو القيام بعمل ثقافي كبير. وقد كشفت الأعماق الروسية كسابق عهدها عن قوًى ذات أبعاد شاسعة، وكان التوجه هنا نحو الأدب بالدرجة الأولى. ولتوضيح الصورة أكرِّر تلك الأسماء المجيدة والمأساوية في كثير من جوانب سيرتها، وهي التي دفعت بالريف آنذاك إلى الصورة: بولجاكوف، بلاتونوف، ي. أوليشا، فلاديمير زازوبرين، ميخائيل إيساكوفسكي، سيرجي كليتشيكوف، ليونيد مارتينوف، آسييف وغيرهم. ظهرت «الموجة الريفية» من الكتَّاب في السنوات الأولى بعد الثورة، وقد بدت موجةً عالية، أصيلة ومبدعة؛ تم إصدار العديد من الكتب، وخرجت إلى النور مجلات جديدة (كانت أول مجلة «سميكة» تطبع، بالمناسبة، في عام ١٩٢١م بعد الثورة هي مجلة «سيبيرسكي أوجني» («نيران سيبيريا»)، وتوثقت الصلة بين الكتَّاب الموهوبين). يمكن أن نتحدث هنا طويلًا عن أمور كثيرة، لكن يكفي النظر بعمق إلى التاريخ الثقافي والأدبي لهذه المنطقة أو تلك.

على أنه وبعد مرور عدة سنوات فقط إذا بـ «الانعطافة الكبرى» تبدو مميتةً للريف، بالقدر نفسه الذي أحدثته بـ «العواصم». منذ نهاية العشرينيات وعلى مدى عقود طويلة وقع الأدب تحت السيطرة، وراح النموذج الجديد والأسوأ «للاتجاه الريفي» يسود يومًا بعد الآخر تحت اسم «الأدب الأكثر تقدميةً في العالم» (وهي الصيغة التي صكَّها أ. أ. جدانوف[١٠] في تقريره الذي قدَّمه في المؤتمر الأول لكتَّاب الاتحاد السوفييتي). راح هذا الأدب يتعالى

[١٠] أندريه ألكسندروفيتش جدانوف (١٨٩٦–١٩٤٨م): شخصية سياسية وعسكرية سوفييتية بارزة، عضو المكتب السياسي للجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي، قاد المعركة ضد «ظهور الأفكار الجديدة والتأثيرات الخارجية التي تقوِّض روح الشيوعية»، زرع «الواقعية الاشتراكية»، كتب مقالات أدان فيها الشاعرة أنَّا أخماتوفا («شعر أخماتوفا بعيد تمامًا عن الشعب») وميخائيل زوشينكو («التصور الهمجي الخبيث الذي قام به زوشينكو لواقعنا يصاحب الهجمات المعادية للسوفييت»)، وقد تم طرد الاثنين من اتحاد الكُتاب، كما انتقد أيضًا الأفلام «غير المبدئية» والتي من بينها الجزء الثاني من «إيفان الرهيب» للمخرج إيزنشتاين، وأفلام المخرجين ف. بودوفكين وج. كوزينتسيف وغيرهم، وتمكَّن من إدانة كتاب «تاريخ الفلسفة الغربية» لداعية الحزب ج. ألكسندروف باعتباره «تسامحًا مفرطًا» للفلسفة المثالية المنحطة. ندَّد بالتوجُّهات المعادية للشعب في أعمال الموسيقيين بروكوفيف وشوستاكوفيتش وغيرهم. صاغ جدانوف مصطلح «التذلُّل للغرب» وعمل على نشر النزعة القومية، واعتبر الثقافة «حزام نقل» في عملية التعليم والدعاية. (دُفن قرب جدار الكرملين.) هذا التوجُّه عُرف بعد ذلك باسم «الجدانوفية». (المترجم)

على العالم ويقف في مواجهته من جانب، ومن جانب آخر انغلق على نفسه؛ ممَّا أدى إلى «تفاعله المعزول مع ذاته» وإلى الركود وإخماد القدرة الإبداعية.

تشابهت الموضوعات وراح الاحتكار الأيديولوجي يزداد رسوخًا في أدب الثلاثينيات، ولم يُسمح للكاتب أن يستخدم صوته الخاص، في «المركز»، ناهيك عن «الهامش». في البداية تمثَّلت القوى التي دمَّرت التربة الثقافية الأصيلة في فرض «النظام التعاوني» الصادم ليتلوه «تمدين الريف»، وهو الأمر الذي كان صادمًا أكثر. هاتان المصيبتان انتزعتا من الريف الروسي تلك الخصوصية التي كانت «الصفوة» فيه تتمتَّع بها والتي سعت من ثم للذهاب إلى «العواصم» موسكو ولينينجراد. تلا ذلك وقوع مصيبة أكبر، ونقصد بها التجريف المدمر (الاكتساح) للطبقة الوسطى العريضة، هذه البيئة الطبيعية التي «تستهلك» ثمار نشاط «صفوتها». بعبارة أخرى، لم يعد هناك أحد في الريف في حاجة لمن يكتب له كتابًا أو يرسم له لوحة، أو يمثِّل على خشبة المسرح، أو يعزف موسيقى، أو يجتمع في جمعية، وهلم جرًّا. لقد بدءوا في إمداد الريف بكل هذه «الثمار» من خلال نظام ذي صبغة مركزية. لقد فرض «المركز» على الريف معاييره الثقافية في «الإنتاج» و«الاستهلاك». أما فيما يخص الكتَّاب الموهوبين، الذين وُلدوا في الريف، فقد تعرَّضوا لعملية «مَرْكَزة» الأدب التي جرَّدت الكتَّاب من شخصيتهم، والأمثلة على ذلك كثيرة. لقد راح «الريفيون» الموهوبون المتميزون يتحوَّلون تدريجيًّا إلى «كتَّاب سوفييت» نمطيين تمامًا، بل تحوَّلوا في بعض الأحيان هم أنفسهم إلى معايير. وقد مضى في هذا الطريق كتَّاب لا يفتقرون إلى الموهبة: أ. فادييف، ف. بانفيروف، س. ببايفسكي، ج. نيكولايفا، أ. ياشين، ف. أجاييف وغيرهم. هؤلاء بدءوا طريقهم في الأدب، قبل أن يسقطوا في نظام «المركزة» بشكل أكثر إمتاعًا من النحو الذي أنهَوه به، وفي بعض الأحيان صمتوا إلى الأبد مثلما حدث لأوليشا وإسحاق بابل …

وبالنسبة للنظام الإداري القيادي للأدب، والذي أكَّد وجوده لِما يزيد على ربع قرن، فقد تميَّز بالاستهانة بمميزات وخصائص وتفرُّد شخصية كل «عش» من أعشاش الثقافة الروسية، وساء في فولوجدا أو تامبوف، سمولينسك أو جنوب روسيا، تفير أو فورونيج، سيبيريا أو الشرق الأقصى.

لقد هيمن المفهوم الدوجمائي للعلاقات بين «المركز» و«الريف»، بحيث تلخَّصت مهمة الأخير في تقديم نسخ عديدة مكررة عبر خط إنتاج «كتَّاب» لا شخصية لهم، يقومون برسم نماذج يحدِّدها لهم «المركز». أما المصيبة الكبرى فتكمن في أن الريف نفسه اعتاد في كثير من الأحيان على العيش في كنف ما يُفرض عليه، دون أن تكون لديه القدرة على أن يبتعد ببصره

عن تعاويذ التنويم المغناطيسي أو الأوامر الإرشادية المثَّلة في «العلامات» و«الإرشادات» التي يُصدرها المركز، ومن ثم فإن ادعاءات «المراكز» والأمثلة التي تقدِّمها «العواصم» لتقليدها قد أدَّت إلى خلق مُناخ ثقافي مشوَّه، عمل على تدمير النضارة الريفية والقوة الإبداعية لديه. باختصار، فإن الأدب الروسي الريفي بأجمعه، من الغرب إلى الشرق، ومن الشمال إلى الجنوب، قد عانى من النتائج الوبيلة لتجسيد نماذج الحياة الأدبية الشمولية و«الثقافة الواحدة». لقد انغلق الريف على نفسه مهانًا وهو يعاني من جراء الإحساس بالإهمال.

وممَّا يدعو إلى الحزن علاوةً على ذلك، أنه كما قيل على نحو عابر، إن الريف الروسي نفسه كان لديه تنوع كبير في الشخصيات، وإنه كانت لديه «مراكزه» و«أعشاشه» الثقافية الخاصة. لقد كان ن. ك. بيكسانوف، وهو واحد من الباحثين في هذه العمليات، على حق عندما كتب على سبيل المثال، عن م. ف. لومونوسوف قائلًا: «تربَّى لومونوسوف[١١] في أحضان المركز الشمالي الغني، وكان موفده إلى الثقافة الروسية الشاملة ...» هذه هي المعادلة الرائعة للتلاقح الإبداعي المتبادل، التي تأكدت فعالياتها على امتداد القرون.

وقد كان التقييد الحاد لإمكانات حدوث هذا التبادل، واحدًا من أهم أسباب انحلال الأدب في العصر الستاليني. لقد حدث وأد مباشر للأدب في أماكنه؛ منعت المجلات، أُغلقت دُور النشر، تمَّت ملاحقة الفكر الحي والكلمة، جرى محو شخصية الكُتاب وانتقل القراء للحصول على نفس الجراية الأدبية المركزية المنعدمة الشخصية.

لم يعد ملايين المواطنين في هذا البلد الكبير يقرءون ترجمات بكل اللغات للأدب الروسي وإنما أدب «سوفييتي»، أو بتعبير أدق، الأدب «المركزي» الذي وضع خطته المنظمة «أناس مركزيون ناضجون»، والذي انتشر «من موسكو إلى أبعد الأماكن» كما تقول الأغنية الشهيرة آنذاك.

عاد زمن «ذوبان الجليد» ليحيا من جديد ويبعث الأمل في الريف، ومن هنا تتدفق من جديد في الحياة الأدبية للخمسينيات والستينيات القوة الإبداعية التي لا تنضب. لقد كان ظهور هذا الأدب مستحيلًا لولا هذه الأسماء؛ مثل ف. أبراموف، على الرغم من أنه كان

[١١] ميخائيل لومونوسوف (١٧١١–١٧٦٥م): أول عالم طبيعيات روسي على مستوًى عالمي، شاعر، واضع أسس اللغة الروسية الحديثة، أسَّس جامعة موسكو، له كشوف علمية في العديد من فروع المعرفة. (المترجم)

يعيش في لينينجراد فإنه لم يكتب إلا عن بلدته الشمالية بينيج، ومثل فاسيلي شوكشين (ألطاي)، فالنتين راسبوتين (أنجارا)، فاسيلي بيلوف (فولوجدا)، فيكتور أسطافييف (ينيسي)، يفجيني نوسوف (كورسك)، يوري جالكين (الشمال)، ألكسي ليونوف (ضواحي أريول)، فيكتور ليخونوسوف (كراسنودار)، وجميع الذين ذكرناهم والذين لم نذكرهم من «الريفيين»، وخاصةً أولئك الذين قالوا، ربما، كلمتهم الأخيرة عن الريف الروسي وعن مآسيه وآماله في قرن التحولات العظمى ومصائر الشعب. أُضيف إلى هؤلاء أسماء الذين جاءوا في تلك السنوات: أ. فامبيلوف، الكاتب المسرحي الرائع وابن بلدة راسبوتين، ف. ماكانين من الأورال، د. بالاشوف، الروائي التاريخي الذي يعيش حاليًّا في نوفجورود، ف. ليتشوتين من الشمال، ف. كروبين من فياتكا، وغيرهم.

وفي الريف تحديدًا، في طاروس، صدرت واحدة من أبرز الوثائق الأدبية لفترة «ذوبان الجليد»، ونعني بها التقويم الأدبي المسمى «صفحات طاروس». منذ ذلك التاريخ عادت للحياة أو ظهرت من جديد المجلات الأدبية الريفية والمطبوعات التي أصبحت في كثير من الأحيان أحداثًا في الحياة الأدبية العامة. أذكر هنا مجلة «سيفير» (الشمال) (بتروزافودسك)، «الفولجا» (ساراتوف)، «أورالسكي سلدوبيت» (الأورال) (يكاترينبورج)، «بايكال» (إيركوتسك)، ومن جديد تعود «نيران سيبيريا» (نوفوسيبيرسك) للتوهج إلى جانب مجلات أخرى.

على أنه سرعان ما حلَّ «الركود»[١٢] محل «ذوبان الجليد». كانت هذه ضربةً للريف أيضًا؛ فبالإضافة إلى استنزافه على مدى نصف قرن بأكمله، عاد الريف من جديد لينكبَّ على الجراية البائسة التي لا أمل فيها، ولا يرى أي مغزًى لِما يحدث بعد أن فقد الأمل في المستقبل. عن هذا الوضع في الريف في تلك السنوات كتب ن. بانتشينكو بمزيد من الألم قائلًا:

بائسة أحوال الفلاحين في روسيا
من قمة رءوسهم حتى أخمص أقدامهم،

[١٢] سياسة الركود: يعود هذا المصطلح إلى ميخائيل جورباتشوف الذي قدَّمه للمؤتمر السابع والعشرين للحزب الشيوعي السوفييتي. ويشمل المصطلح الفترة من وصول بريجنيف إلى السلطة (في منتصف الستينيات) وحتى بداية البيريسترويكا (إعادة البناء)، ويعني الحديث عن غياب أي تغيرات ملموسة في الحياة السياسية للبلاد وظهور الاستقرار الاجتماعي والارتفاع النسبي في مستوى المعيشة. (المترجم)

والذنب ليس ذنب الحرب وحدها،
ولا هذه الفوضى الضاربة
يمكن أن تكون مبرِّرًا لِمَا يعانيه
الفلاحون. تأكلهم الكآبة.
جرِّب أن تكون عاطلًا،
أن تولي ظهرك للمصيبة التي حلَّت بالوطن.
المصارعون،
الزاهدون،
والمهووسون،
الذين احتقروا الطمأنينة التي يهبها أديم الأرض،
يقلِّبون البساتين في بلاهة،
يتجرَّعون الفودكا
أو لا يتجرَّعونها،
لم يعد لهم وجود في الفن،
أو في العلم،
لقد اقتلعوا من الكتب
حتى لا يتعلم أحفادهم
ولا أحفاد أحفادهم
الحياة منهم.

كثير من الحقيقة المرة في هذه الأبيات، مرارة ثقافية واجتماعية وأخلاقية. هنا نجد شظيةً من الحياة الريفية في زمن «الركود»، غير أن الريف قد انتقم على طريقته من «العواصم» و«المراكز» على هذه الإهانة التي لحقت به. في تلك السنوات أوفد الريف إلى «المراكز» فظاظته، مللله ودأبه البيروقراطي، ممسكًا يومًا بعد الآخر بجهاز الإدارة الأدبية، باتحاد الكُتاب السوفييتي، بالمجلات وبدور نشر «المراكز» وبالعديد من المناصب الرفيعة والوظائف حتى «القيادة الأعلى» منها (على مدى سنوات طويلة كان هذا الأديب البيروقراطي الريفي ج. م. ماركوف رئيسًا لإدارة اتحاد الكتَّاب السوفييت).

من جانب آخر فقد أدَّى هذا الاتجاه إلى أن كل شيء حي وفطري في الريف أصبح يُعرِض عن الموضوع الموسكوفي «المركزي»: لقد رفض بيلوف ابن فولوجدا أن يفارق الأماكن

العزيزة إلى نفسه، وبقي ف. راسبوتين مخلصًا لبايكال، وعاد ف. أصطافييف إلى ضاحية أوفسيانكا في كراسنويارسك. ظل ف. شوكشين يحلم بالعودة إلى سروستكي، بينما استقر ي. نوسوف في كورسك، أما ف. أبراموف فيقضي معظم العام في بلدته فيركول. باختصار، عندما تبيَّن أن المراكز لا تساعد على حشد الثقافة، وإنما على طمسها ومحو شخصيتها، ظهر السعي إلى «الطرد المركزي» وبدأ كتَّاب الريف في تذكُّر «جذورهم» والعودة إلى ذواتهم في أعشاشهم بشكل متزايد.

أصبح ذلك الأمر شديد الوضوح في السبعينيات، وقد ظهر ذلك على وجه الخصوص وبقوة في العقد الأخير من القرن.

والآن يظل أملنا معقودًا من جديد على أن يؤتي عملنا الثقافي غير المتعجِّل — في أرجاء روسيا كافة — ثماره التي ستنضج في السنوات القادمة.

يُعد ذلك واحدًا من ضمانات شروط نهضتنا.

لا أستطيع في هذا السياق ألَّا أتحدَّث عن انتعاش المجلات، الذي يجري الآن بعيدًا عن «المراكز». تظهر دُور نشر جديدة وتصدر مجلات كبيرة وصغيرة (إحداها تصدر في نوفجورود، وتحمل مباشرةً اسم «روسكايا بروفينتسيا» («الريف الروسي»)). وعلى الرغم من أنه لا يزال الوقت مبكرًا للحديث عن النجاحات الكبرى والاكتشافات، ولكن يبدو لي، أن الأزمة التي عاناها أدبنا لم تقتل «الكلمة الروسية العظيمة». وفي الوقت الحالي على وجه الخصوص تتوقَّف مصائر الأدب الروسي كثيرًا على وجود الدعم المؤكد من جانب الأدب الريفي الروسي.

الفصل الثاني

مصائر الأدب الروسي في القرن العشرين

(١) التراث الكلاسيكي العظيم: مدخل إلى «العصر الفضي» (ليف تولستوي وأنطون تشيخوف على تخوم القرن)

على أعتاب القرن العشرين يستقبلنا فنانان عظيمان؛ ليف تولستوي وأنطون تشيخوف. هذا القرن الآخذ في الانصرام كان شديد الكرم تجاه ورثته، على أنه علاوةً على ذلك كان لا يزال في الذاكرة كل من ف. م. دستويفسكي (تُوفي في عام ١٨٨١م)، ن. ي. سالتيكوف-شيدرين (تُوفي في عام ١٨٨٩م)، ق. م. ليونتيف (تُوفي في عام ١٨٩١م)، إ. أ. جونتشاروف (تُوفي في عام ١٨٩١م)، أ. أ. فت (تُوفي في عام ١٨٩١م)، ن. س. ليسكوف (تُوفي في عام ١٨٩٥م). وفي هذه الفترة شارك في الحياة الأدبية ف. ج. كورلينكو، ن. ق. ميخايلوفسكي، أ. س. سيرافيموفيتش، ف. ف. فيريسايف، ن. ج. جارين-ميخايلوفسكي، س. ن. سيرجييف-تسينسكي، أ. ب. تشابيجين وغيرهم من الفنانين الموهوبين، الذين كانوا قريبي الصلة من مبدأ واقعية القرن العشرين، كما شارك فيها أيضًا رائد شعر «العصر الفضي» إ. ف. أنينسكي.

نستطيع أن نصل ممَّا سبق إلى استنتاجين: (١) تطور أدبي طبيعي وصحي يجري على نحو متصل، متتابع مهما ظهر من جدل داخلي ومن ردود أفعال، (٢) أن «العصر الفضي»، الذي تؤرَّخ بدايته بشكل عام، بالتسعينيات (القرن التاسع عشر، المترجم) والتي جرى اعتبارها أساسًا عصر الحداثة، لم تستنفد كل التنوع في الحياة الأدبية الحاصل على حدود القرن العشرين. وعلاوةً على ذلك فإن أدب نهاية القرن انطلق، في جوهر الأمر، من مجمل خبرة الأسلاف الذين استوعبوا هذا الأدب وعملوا على إعادة صياغته.

سوف يتحتَّم علينا هنا أن نشير على نحو عاجل إلى مدى ما مثَّله كل من تولستوي وتشيخوف للأدب الروسي، وكيف أدركا في تلك السنوات القضايا المتعلقة بمغزى الحياة القومية ومصير الإنسان الروسي.

من المستحيل ألَّا نرى أن أعمالهما مليئة بالتنبُّؤات حول التحوُّلات الكبرى القادمة.

يومًا بعد الآخر أصبح من الملاحظ هذا الضياع الذي لحق بكل طبقات لغة الثقافة العامة والانهيار المحسوس بشكل مؤلم في الكِيان القومي، سواءً البسيط أو المركب، والانفصال بين «الشعب» و«الطبقة الحاكمة»، وقد أثار كل ذلك قلق تولستوي الحاد، والذي انعكس في روايته «الحرب والسلام» (انتهى من كتابتها عام ١٨٩٩م)، وفي مسرحياته: من «سلطان الظلام» (١٨٨٦م)، وحتى «ثمار التنوير» (١٨٩١م) و«الميت الحي» (١٩٠٠م) وفي كتاباته الاجتماعية في تلك السنوات.

وفي بحثه الفلسفي «إذن ما الذي ينبغي علينا عمله؟» (١٨٨٦م)، الذي تأمَّل فيه الخلل الذي اكتنف مسيرة الحياة، تنبَّأ تولستوي بالانفجار الوشيك الحدوث، ومن ثم راح يهيب بالقلوب قائلًا: «لا يمكن الحياة على هذا النحو، لا يمكن على هذا النحو أن نعيش، لا يمكن!»

في العقد الأخير من حياته يكتب ليف تولستوي عددًا من الأعمال البارزة الواحد تلو الآخر، يتوصل فيها بطريقته، في حقيقة الأمر، إلى كشف الآلام والمشكلات كافةً التي طُرحت على أدب «العصر الفضي» أيضًا.

لقد ترك البحث المضني عن الله عند تولستوي، ودعوته للتطهُّر من التشويه الدوجمائي الذي لحق بالمسيحية، أثره على رحلة البحث الروحي لدى العديد من الناس في تلك السنوات. الأمر الذي أدَّى بالكاتب إلى الصدام بالأرثوذوكسية الرسمية (وقد بلغ هذا الصدام ذروته كما هو معروف في فبراير عام ١٩٠١م بحرمانه من الكنيسة). من الملائم هنا أن نذكر أن الأزمة الدينية العميقة التي حدثت على تخوم القرنين (التاسع عشر والعشرين) أنزلَت بالكنيسة الروسية وبالمؤمنين الروس، من بينهم العديد من أدباء «العصر الفضي»، مصيبةً مشتركة.

أما فيما يتعلَّق بـ «ثمار التنوير»، فقد كتب تولستوي قبل ذلك في عام ١٨٩٢م، ولم يكن يعني على الإطلاق موضوع المسرحية، وإنما مسيرة الحياة ذاتها: «على أي نحو ستكون النهاية؟ لا أعرف، إما أن الأمر سيصل إلى هذا الحد، وأنه سيستمر على هذا النحو، فستصبح الحياة مستحيلة، أنا على يقين من ذلك.»

في أعمال تولستوي كافةً التي كُتبت في تلك السنوات، في رواية «البعث» وفي مسرحياته، في قصة «الحاج مراد»، نرى الأهمية الكبرى لصراحة الفنان ونلمس حاجة تولستوي، المفكر الروحي، لأن يرى ويفهم كل شيء وهو يقف أمام الحياة بكل تنوعها. خذ مثلًا رواية «البعث»، حيث يشمل فضاء الرواية روسيا بأسرها؛ من الأوساط العليا الأرستقراطية، الصفوة البيروقراطية، ثم نزولًا عبر كل الدرجات الاجتماعية، حتى «الطبقة الدنيا»؛ التجار، البرجوازية الصغيرة، الفلاحين، المتسوِّلين، الغسالات، عمال اليومية، المساجين، العاهرات ... إن العالم الفني عند تولستوي يستوعب بداخله مرةً أخرى عالم الحياة الروسية نهاية القرن ثم يعيد اكتشافه ويقدِّمه من جديد.

يكاد يكن تولستوي تحديدًا هو الذي رأى قبل الجميع، وتحدَّث على نحو أعمق عن «تقلُّبات» النفس البشرية وتناقضات الحياة الداخلية لها، وعن تصادم المبدأين الروحي والحيواني داخل الإنسان (وقد رصد تولستوي بنظرة حادة قضايا الساعة المُلحة على وجه الخصوص في رواية «البعث» المعاصرة). لم يكن من المستغرب أن يستقبل ألكسندر بلوك بكل العرفان هذه الرواية باعتبارها «وصية القرن المنصرم إلى القرن الجديد» («دفتر المذكرات»، موسكو، ١٩٦٥م، ص١١٤). لم يكن ذلك نوعًا من المجاملة الأدبية، وإنما شعور عميق بتطابق قلق عصرين متتابعين وفنانَين روسيين عظيمين.

بالمناسبة، أليس موضوع مأساة التشرد، الذي عاشه فيودور بروتاسوف («الميت الحي»)، وتجوال بطل تولستوي عبر «طوابق» الحياة الروسية المنهارة كافة، وانغماسه في «حضيض» لا براء منه ووقوعه في مهاوي اليأس الذي يعانيه الإنسان في أقصى صوره، هنا الإنسان الذي شعر أن «الحياة على هذا النحو مستحيلة»، هو ذاته موضوع بلوك (بل الموضوع الروسي العام)؟!

باختصار، فإن شخصية تولستوي وتأثير فكره وروحه الباحثة في أدب الزمن الانتقالي، من المفترض أن يتم أخذهما في الاعتبار بصورة تامة.

وإلى جانب ليف تولستوي يقف أنطون تشيخوف.

إن تشيخوف هو، أولًا وقبل كل شيء، روسيا المتعدِّدة الأوجه بتفاصيلها التي لا تنفد. لا توجد فئة اجتماعية واحدة لم ينفُذ إليها تشيخوف باعتباره فنانًا. ليس هناك مهنة إنسانية أو مرحلة عمرية لم يسبر أغوارها؛ نساء ورجال، أطفال وشيوخ، فلاحون ونبلاء، مدنيون وعسكريون، شحاذون ولاعبو سيرك، نقاشون وفنانون، مجانين وحمالون، قتلة وسعداء ... مئات الأشخاص والمصائر مثَّلوا أمام رؤيته الشاملة والواضحة ليدخلوا في

قصصه وحكاياته. التناول المستمر من أجل إدراك روسيا هذا بالضبط هو نثر تشيخوف ومسرحياته على مدى عشرين عامًا.

في الحقيقة، هذه هي روسيا بأسرها تقريبًا وهي تُلقي ببصرها إلى الماضي، وحديثة العهد التي نظرت إلى نفسها وكأنها تنظر إليها للمرة الأولى. ومن ثم ليس هذا ببساطة هو الشعب الروسي، وإنما الشعب المكون من الناس، من كل فرد على حدة، وهذه روسيا الناس.

وكل واحد من هؤلاء الناس راح يتأمل فيما حوله وفي نفسه ذاتها، أحيانًا شاردًا، وغير مرة في دهشة وخوف، وفي بعض الأحيان بإحساس بالخديعة، وإنما على أمل، معيدًا مرةً تلو الأخرى اكتشاف ذاته نفسها واكتشاف الحياة المحيطة به.

زِد على ذلك فقد تحدَّث تشيخوف نفسه عن المصير الجديد لبني وطنه وقد أخذ النظام القديم المعتاد ينهار حولهم، وبعبارة أخرى أكثر صرامة: «فقد أخذت الحياة الروسية تضرب الإنسان الروسي بحيث لم يتبقَّ له شيء، وكأنما تضربه بألف حجر ثقيل. وإذا كان الناس في أوروبا الغربية يموتون من جرَّاء الزحام والاختناق، فالناس يموتون عندنا لكونهم يعيشون في براح ... البراح عندنا كثير، حتى إن الإنسان الصغير ليس لديه القوة لأن يتخذ اتجاهًا نحو شيء ما ...» هذا ما قيل منذ ما يزيد على مائة عام خلت ولا يزال أثره معاصرًا تمامًا، عندما نكرِّر على نحو ما تجربة الماضي الغابر، خارجين من النظام الاشتراكي الشمولي «الخانق» إلى «البراح» الذي ليس فيه قوة الاتجاه نحو شيء ما.

لم يعرف الأدب الروسي حتى الآن هذا البطل وهذه الموضوعات، التي كان من الممكن أن تعبِّر عن كل شيء وعن الجميع. روسيا تشيخوف على تخوم العصر هي روسيا التي فقدت ذاتها ثم راحت تبحث عنها، وهي كعادتها مُترَعة بالأوهام ولكنها مؤمنة بالخير والحق، لا تزال غير متعجلة، ولكنها تتحرَّك من مكانها بقلق ودون توقف.

لا يُدين تشيخوف بصورة عامة أحدًا وهو يلاحظ هذه الحركة، ولكنه يسعى لأن يفهم الجميع. وفي سياق ذلك، وبانحياز الفنان التام، لا يحلِّل الأمر ببرود. لدى تشيخوف مثاله الأعلى للإنسان؛ لديه «أناس المآثر والإيمان، الذين يدركون أهدافهم بوضوح.» هؤلاء هم القريبون إلى نفسه. كتب تشيخوف قائلًا: «الزاهدون ضروريون مثل الشمس»، «إيمانهم الخيالي في الحضارة المسيحية وبالعلم، يجعل منهم في عيون الشعب الزاهدين، الذين يجسِّدون القوة الأخلاقية العليا» (من كلمة ألقاها بمناسبة وفاة ن. م. بريجفالسكي).

درس آخر من دروس تشيخوف ولعله الأهم. لقد جاء تشيخوف إلى الأدب الروسي قادمًا من «الأوساط الدنيا»، التي ليس بعدها ما هو أدنى؛ حفيدًا لفلاح من الأقنان، ابنًا

لتاجر ريفي مفلس. من الممكن تمامًا أن نقول إن تشيخوف بهذا المعنى يمثِّل روسيا الجماهير الشعبية الحقيقية. ولكن في الوقت نفسه، عندما تقترب كل هذه الروسيا، المزعزعة والمنهارة، من «براحها» بفضل قوى الطرد المركزي للتاريخ، من حد الخطر الحرج (وقد وصلت إليه في عام ١٩١٧م!) إذا بها تفقد في هذه اللحظة السيطرة على نفسها لتسلِّمها إلى سلطة المغامرين المؤقتين. أما تشيخوف فكان يُحكم بيديه السيطرة على نفسه، كانت حياته الشخصية الداخلية طريقًا شاقًّا نحو رباطة الجأش، نحو الحصول على الكرامة الإنسانية. هذا الطريق في بناء الذات وتعليمها بدأه تشيخوف منذ الطفولة (لقد أصبح حرفيًّا وهو في الثانية عشرة من عمره، في الواقع، رأس العائلة ومعيلها)، وقد قطع هذا الطريق حتى نهايته. وفي جوهر الأمر، كان تشيخوف ذاته هو كتابه الأكبر. ومثله مثل كل الكتَّاب العظام الحقيقيين، كانت حياته الروحية تعبيرًا وانعكاسًا لكل حدث كبير في حياة وطنه الأم؛ ولذلك فإن الطريق الذي قطعه أيضًا بنفسه، هو بمثابة نموذج لحل المشكلات، التي اعترضت آنذاك (بل والآن أيضًا!) روسيا كلها. وفي هذا إنما يتلخَّص، وإذا ما أمعنَّا النظر، الموضوع الرئيسي لإبداع تشيخوف بأكمله. كتب تشيخوف قائلًا: «إن الجسم الإنساني هو قُدس أقداسي، صحته وعقله وموهبته، إلهامه وعشقه وتحرُّره المطلق؛ تحرُّره من القسر والكذب.»

هذه هي وصية تشيخوف، نموذجه الشخصي أيضًا الذي دخل إلى تراث الأدب الروسي عند تخوم عصرين.

أُعاود التذكير بأن تشيخوف التسعينيات وبداية القرن العشرين هو مكتبة من الروائع: «المبارزة»، «العنبر رقم ٦»، «الملل»، «معلم الأدب»، «جزيرة سخالين» و«الراهب الأسود»، «النورس»، «حياتي»، «المنزل ذو العلية»، «إبوينتش» و«الثلاثية الصغيرة» («رجل في جراب»، «عنب الثعلب»، «عن الحب»، ١٨٩٨م)، «السيدة والكلب»، «أخيرًا»، «الشقيقات الثلاث» ثم «بستان الكرز».

هذه تذكرة موجزة عن التراث الذي سلَّمه لنا القرن التاسع عشر من يد إلى يد إلى الأدب الروسي الجديد منذ مائة عام.

(٢) الضوء والظلال في «العصر الفضي»

عندما نشرع في الحديث عن «أدب العصر الفضي» (١٨٩٠–١٩١٧م)، ينبغي علينا أن نضع نصب أعيننا أن هذا الموضوع جديد في كثير من جوانبه، غير معتاد و«مهمل» بالنسبة

لتعليمنا الأدبي. خذ أي كتاب مدرسي في الأدب صدر في العقود الطويلة المنصرمة ستجد أن بلوك وجوركي ومایاكوفسكي يأتون في الترتيب بعد تولستوي وتشيخوف مباشرة، ثم يتبعهم على الفور الأدب «السوفييتي»، وأما الباقون فإما أُضيفت أسماؤهم إليهم على عجل، وإما تم نسيانهم ببساطة، أو في أفضل الأحوال، ذُكروا وقد لحقت بهم عبارات الإدانة أو شبه الإدانة، عمومًا سنجد أسماءهم مكتوبةً بـ «حروف صغيرة»، وسنجد أن أدب تلك السنوات وقد جرت دراسته، حتى من جانب علماء اللغة والأدب المتخصصين، باقتضاب وبقدر كبير من التحامل والأحكام المسبقة.

في السنوات الأخيرة برز «العصر الفضي»، بعد أن أزاح في واقع الأمر كل أدب ما بعد الثورة (ما عدا أدب المهجر). وهنا تكمن حتمية أن نقيِّم ما أُغفل منه، وأن نفهم الماضي دون أن نسمح في سياق ذلك بوقوع أي تطرفات جديدة أو مغالاة.

لنبحث إذن بروية في الحقائق الأساسية وفي قيم «العصر الفضي»، ولتحقيق ذلك ينبغي أن نحدِّد نسقًا ما مختصرًا نوجز من خلاله ذلك.

لنفترض هذا النسق على النحو التالي:

(أ) مغزى تعبير «العصر الفضي».
(ب) حول حدود «العصر الفضي».
(ج) المصادر القومية لـ «العصر الفضي».
(د) «العصر الفضي» باعتباره مركبًا ثقافيًّا عالميًّا.
(هـ) الفهم الجديد للإنسان.
(و) الصورة الجديدة للكاتب.
(ز) أدب «العصر الفضي» وفن الكلمة.
(ح) تيارات العصر واتجاهاته وجماعاته.

(٢-١) مغزى تعبير «العصر الفضي»

إذن من أين جاء هذا التعبير المأثور: «العصر الفضي»؟

تُرجع التقاليد هذه الاستعارة في الأغلب إلى الفيلسوف الروسي نيكولاي بيرديابيف، وقد ذاعت بعد المحاضرات التي ألقاها والتي كانت تُعقد في جلسات القراءة عند

ميريجكوفسكي وفي «البرج»[1] عند فيتشيسلاف إيفانوف في مطلع التسعينيات (في الوقت نفسه في سياق السؤال عن «مؤلف» هذا التعبير يرد أيضًا اسم الشاعر نيكولاي أوتسوب وسيرجي ماكوفسكي رئيس تحرير مجلة «أبوللون»، اللذين استخدما هذا التعبير في مذكراتهما. وقد أطلق س. ماكوفسكي على أحد أجزاء مذكراته عنوان «فوق جبل بارناس العصر الفضي»).

لا يمكن بطبيعة الحال، اعتبار «العصر الفضي» اصطلاحًا علميًّا، وإنما هو استعارة واسعة الانتشار على نحو استثنائي. مجاز سمح بتعريف ما ظهر في الثقافة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وانتشر في هواء العصر ذاته وأشاع إحساسًا جديدًا مركبًا للحياة وروح العصر.

يمكن أن يتجلى أمامنا مغزى هذه الاستعارة في كامل صورتها أولًا وقبل كل شيء من مقارنة «العصر الفضي» بفترة أخرى، هي «العصر الذهبي» للثقافة الروسية والأدب، بزمن بوشكين.

«كان في العالم عيد، هو الأنقى والأكثر بهاءً!
عيد تذكر العصر الذهبي،
الإحساس بالبيت، المأوى.
ذروة الإحساس الذي راح يخبو الآن.»

ألكسندر بلوك، الزمن الصعب

هذه القصيدة تقدِّم لنا التعريف الموجز والكامل لـ «العصر الفضي» وريث «العصر الذهبي».

كان «العصر الذهبي» هو تصور للعالم القومي باعتباره البيت والحياة الروسية باعتبارها العش؛ المأوى. الحياة هي البيت والشعب هو الأسرة، كل شخص يشعر بدفء البيت المشترك. هنا توجد الأركان الراسخة للوجود؛ كل شيء ينعم بالعدل والخلود، سواء على الأرض أو في السموات. وحتى لا يئول «كل شيء إلى زوال» (ويجب أن يزول!)، ينتصر

[1] «البرج» شقة فيتشيسلاف إيفانوف وتقع في أحد المباني المرتفعة في مدينة بطرسبورج، وهي مقر اجتماع الرمزيين أيام الأربعاء، وتُعد الحلقة أحد المراكز الفكرية الرمزية الروسية و«معملًا إبداعيًّا» للشعراء. (المترجم)

الخير ويحل يوم القيامة. أصبح «العصر الذهبي» هو «ابنة الضابط»؛ حيث ينتصر الخير الروسي الراسخ على «التمرد الروسي الباطل الذي لا يعرف الرحمة».

لم يستمرَّ هذا العصر طويلًا؛ فما إن أشرقت شمسه، حتى دنا من الروح هاجس خسران القيم الخالدة. يقول بوشكين على لسان تاتيانا: «لقد اتخذت زوجًا آخر، وسوف أُخلص له إلى الأبد.» أما ليرمونتوف فيتحدث بشجنٍ يشوبه الألم: «أحب؟ من يا ترى؟ لا يستحق الأمر أن نُحب بعض الوقت، أما أن نُحب أبد الدهر فأمر مستحيل.»

وبصدق شديد يتنهَّد بلوك بيأس وتشاؤم في العصر الآخر، «العصر الفضي»، الذي تغيَّرت فيه روسيا كثيرًا:

«ما السعادة؟ كلمح بالبصر،
نسيان، حلم وراحة من الهموم ..
نُفيق وإذا بالجنون من جديد، المجهول
تحليق يخطف القلب ...»

من الشعور برسوخ الخير واستقرار البيت إلى الشعور بالضياع والتشرد والقلق، ذلكم هو الطريق من «العصر الذهبي» إلى «الفضي».

على أي حال فـ «العصر الفضي» لم يكن كله يأسًا. يقول بردياييف: «في تلك السنوات وُهبت روسيا العديد من المواهب. كان ذلك هو عصر النهضة للفكر الفلسفي المستقل في روسيا، ازدهار الشعر ورهافة المشاعر الجمالية والقلق الديني والبحث، الاهتمام بالتصوف والإيمان بالغيب. ظهر أناس جدد، واكتُشفت مصادر جديدة للحياة الإبداعية. إشراقات جديدة ربطت شعورَي الغروب والموت بالأمل في بعث الحياة.» ويضيف بردياييف قائلًا: «لقد حدث ذلك في دائرة معزولة للغاية.»

فلنتذكَّر هذه الكلمات الأخيرة؛ إذ إنها تفسِّر بشكل واضح الدراما الثقافية للعصر. وأُضيف أيضًا أنه في هذه «الدائرة المغلقة» كثيرًا ما كان يظهر الضياع البوهيمي للموهبة، على الرغم من تفاني الفنان باسم «الخير والنور». وقد انعكست هذه الدراما أيضًا في «الانفصال المأساوي» الذي عانى منه المعاصرون المرهفو الإحساس (مثل بلوك) بين «الطبقة العليا»، وبين «جسد الشعب».

تتمثَّل المأثرة الأعظم لـ «العصر الفضي» في أنه بث الأمل في حياة جديدة وإنسان جديد، وفي هذه الموجة من «الفردية»، بعبارة أخرى، في «الهُوية الروسية الجديدة» باعتبارها هدفًا للقومية الثقافية والتاريخية، وأنها في جوهر الأمر، شعاع الضوء، في الأمل، الذي

سمح لهذه الفترة أن تحمل اسم «العصر الفضي»، كما سمح بالحديث عن «الرينيسانس الروسي»، والنظر في إمكانية قيام انسجام جديد بين الإنسان والعالم.

هذا الهدف كان وصية الأدب الروسي كله في القرن التاسع عشر — من بوشكين وليرمونتوف إلى تورجينيف وجيرتسن، ومن تيوتشيف ودستويفكسي إلى تشيخوف — إلى «العصر الفضي»، الذي استوعب هذه الوصية واعتبرها مهمته الكبرى.

لكن حل هذه المهمة وتحقيق هدفها بدا مستحيلًا نتيجةً لعدد من الأسباب التاريخية (كان من بينها «العزلة» و«الانفصال»، اللذان تحدَّثنا عنهما سابقًا).

(٢-٢) حول حدود «العصر الفضي»

بدأ «العصر الفضي» بكل ما يعنيه هذا التعبير أدبيًّا وتاريخيًّا بالبيان الشهير، الذي أُعلن فيه أنه لم يكن بالإمكان فهم العالم والإنسان والتعبير عنهما بالطرق الفنية القديمة. ولعله من الممكن أن نحدِّد وبدقة هذه المحطة الفارقة؛ ففي عام ١٨٩٢م ألقى ديمتري سيرجييفيتش ميريجوفسكي محاضرة، جرى نشرها بعد عام في صورة مقال كبير تحت عنوان «عن أسباب الانحطاط وعن التيارات الجديدة في الأدب الروسي الحديث». وفي عام ١٨٩٢م ينشر ميريجكوفسكي أيضًا ديوانه الشعري «الرموز» (قال عنه فيما بعد: «أتصوَّر أنني أول من استخدم هذه الكلمة في الأدب الروسي»). وسرعان ما أخذت في الظهور في بطرسبورج مجلة «سيفيرني فيستنيك» («بشير الشمال»)، التي التفَّ حولها «الرمزيون القدامى» (ف. بريوسوف، ق. بالمونت، ز. جيبيوس، ن. مينسكي، ف. سولوجوب وغيرهم).

وما هي إلا بضع سنين حتى بدأت في الصدور في التسعينيات، واحدًا تلو الآخر، دواوين «الرمزيين الروس»، وبنهاية القرن (١٨٩٩م) صدرت مجلة «عالم الفن» الشهيرة، التي أنشأها س. ب. ياجيليف ليدخل إلى الساحة جيل «الرمزيين الشباب»: أ. بلوك، أ. بيلي، فيتشيسلاف إيفانوف، س. سولوفيوف وآخرون.

يمكننا أن نعتبر بقدر ما أن مرحلةً قد حلَّت داخل الأدب بلا جدال، ولكنها على أي حال، مرحلة شكلية للغاية؛ إذ من الجلي أن الوضع الجديد للأدب لم يظهر على الإطلاق لمجرد أن ميريجكوفسكي كتب مقالًا أو أنه أصدر مجلة «سيفيرني فيستنيك»، ولا لأن ف. بريوسوف وضع بيته الشعري الشهير: «أوه، ضم قدميك الشاحبتين»، ليضمه إلى واحد من إصدارات «الرمزيين الروس».

لقد كان من الضروري أن تحدث تغيرات ما جادة في العلاقة المتبادلة بين الأدب والكاتب من ناحية، وبين الواقع من ناحية أخرى. فضلًا عن ذلك كان حتمًا أن تتغير علاقة الناس والمجتمع بالحياة ذاتها، وكانت علامات هذه التحولات عديدة.

وقد تبين أن الحالة الفريدة في هذا السياق تمثَّلت آنذاك في القصص القصيرة للكاتب المجهول تمامًا مكسيم جوركي: «ماكار تشودرا»، «تشيلكاش»، «الأطفال» وغيرها. فما الذي جذب الاهتمام إلى هذه القصص؟ جذبه أن أبطالها «قريبون» من العالم. حفاة، مهمشون، كما يسمونهم بمصطلح اليوم. أناس انتُزعوا من نظام العلاقات المعتادة، ليعيشوا ليس كما يعيش ملايين البشر من الروس حياتهم، وإنما بإرادتهم التي هي أثمن عندهم من كل شيء.

ليس من المدهش أن يتم ربط بداية «العصر الفضي» بظهور هذا الصنف من الكُتاب في الأدب وهؤلاء الأبطال الأدبيين.

الأمر يتلخَّص في أنه على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين ظهر في الفن، واشتدَّ عوده عامًا بعد الآخر، الشعور بالتحوُّل العميق في نظام الحياة العالمي في العمليات الاجتماعية وفي حركة الجموع البشرية، وفي مسار التاريخ، وفي الحياة الداخلية للناس أنفسهم. اختفى المعنى القديم للوجود واكتشف الناس في أنفسهم أسئلةً وأسرارًا جديدة، اكتشفوا بداخلهم أمورًا مخيفة وأخرى فاتنة.

هذا الوضع في الفن أطلق عليه البعض «الحداثة»، بينما أطلق عليه آخرون «الانحطاطية».

الحياة مفعمة بالأسرار والتحولات، ولكي تعبِّر عمَّا يعتمل في نفسها راحت تبحث عن لغة جديدة، وبدا الفن أيضًا على أعتاب أشكال جديدة. عندما كتب مایاكوفسكي «الشارع الأبكم يتشنَّج، لا يملك أن يصرخ أو يتحدث»، كان ينقُل هذا الإحساس الذي استولى آنذاك على الجميع، سواء الذين في «الشارع» أو في «الأوساط العليا».

إن كثيرًا ممَّا يحدث يستعصي على التفسير والتعبير عنه بوسائل عقلانية وبواسطة المناهج التي أُطلق عليها مناهج المعرفة العلمية الوضعية وباللغة الفنية المعتادة. لقد ظهرت الحاجة إلى معرفة غير علمية، معرفة صوفية ودينية.

كل ذلك جعل ثقافة الحداثة تقف بشدة على النقيض من عصر المادية والإلحاد الأسبق. لقد عزَّز السعي لإدراك «ما وراء الطبيعي» وزيادة رهافة السياسة نحو «المعرفة الغامضة»، السرية، نحو الإيمان بالقوى الغيبية وإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية، عزَّر بشدة في تلك السنوات الاهتمام بالمجال الصوفي والديني للروح.

يتم إدراك الحياة في ثنائية العالم الغامضة؛ فهناك واقع مبهم يُحيط بالإنسان، وهناك عالم غامض داخل الإنسان، في روحه، في وعيه ولا وعيه (هذا التعبير نفسه «اللاوعي» ظهر أيضًا في تلك السنوات).

يرى بعض مؤرِّخي الأدب أن هذه النزعة الصوفية الدينية قد صبغت العصر كله بطابعها. على أن العديد من الكتَّاب الكبار ظلوا خارج «العصر الفضي» وهؤلاء كانوا مفتقرين على نحو واضح إلى الموهبة الصوفية. وهم الواقعيون الاجتماعيون البارزون مثل: جوركي وسيرافيموفيتش، وغير الصوفيين مثل: ألكسي تولستوي وبريشفين وكوبرين. بالطبع لم يكن تشيخوف صوفيًّا على الإطلاق، أمَّا ليف تولستوي فكان بعيدًا تمامًا عن أشكال «الغموض» كافة، وحتى أنَّا أخماتوفا المتدينة، الموجودة في قلب أدب «العصر الفضي»، أقامت عالمها خارج «العالم الآخر» و«ما وراء الطبيعي». أمَّا الذرويون جميعهم تقريبًا فقد اكتشفوا عالمهم الفني دون مفاتيح «سرية». هذا الأمر لم يمنعهم من أن يُصبحوا فنانين حقيقيين في ذلك العصر المتسم بالتحوُّل.

أتصوَّر أن من الضروري أن ننظر إلى القضية بنظرة أكثر اتساعًا؛ فهؤلاء (الصوفيون، «المبشرون»، الفنانون، «العالمون بالأسرار») والآخرون («الواقعيون» من الأطياف كافة) قد استوعبوا بطريقتهم حالة الواقع المشترك بالنسبة للجميع (أسمِّي من جانبي هذه الحالة بالإيمان بالآخرة eschatology)؛ أي إنهم كانوا يشعرون بأن تحوُّلات كبرى وانفجارات كارثيةً أصبحت وشيكة الوقوع في عالمهم المعاصر.

مرةً أخرى، هل ستدوِّي من أعماق الغيب الروح العالمية، أو يظهر من أعماق البراكين الاجتماعية «الصراع الطبقي»، ويأتي التمرُّد الشعبي من البيئة، أم من أعماق النفس البشرية. الحياة العالمية مشحونة بالتحولات التراجيدية. هذا هو الشعور الذي بات، بطريقة أو بأخرى، قريبًا من كل المشاركين في الحياة الفنية والثقافية لـ «العصر الفضي»، وهو الشعور الذي خلق جو هذه الحقبة من الزمن.

وقد عبَّر ألكسندر بلوك عن هذا الشعور، الذي جمع بين الجميع:

القرن العشرون ... مزيد من المشرَّدين.
سديم الحياة أكثر إثارةً للفزع،
(ظل جناح الشيطان
أكثر سوادًا وضخامة)
... نفور من الحياة،

وحب جنوني لها،
ولع بالوطن وكراهية له،
دم أرضي أسود يتوعَّدنا،
ينفخ عروقنا،
يدمِّر كل الحدود،
تحوُّلات لم يسبق لها مثيل،
وتمرُّد منقطع النظير.

كم من الزمن استمر «العصر الفضي»! واحد من الأمور التي احتدم حولها الجدل. أحيانًا يعدوه بنصف قرن؛ من تسعينيات القرن التاسع عشر إلى أربعينيات القرن العشرين (مع الأخذ في الاعتبار استمرار إبداع كل من أخماتوفا وتسفيتايفا).

في رأيي أن هذا المدخل يجرف دون ضرورة الحدود الزمنية «للعصر الفضي». صحيح أن إيفان بونين قد تُوفي في عام ١٩٥٣م، وأن أنَّا أخماتوفا امتدَّ بها العمر حتى عام ١٩٦٦م، بينما وافت المنية بوريس زايتسيف، آخر أدباء «العصر الفضي» العظام في باريس عام ١٩٧٢م. على أنه لا ينبغي إطلاقًا أن نضع بناءً على ذلك حدود «العصر الفضي» في الأدب الروسي.

إن أي عملية أدبية هي نظام، وليست مجرد حقائق ومصائر متفرقة هنا وهناك، حتى ولو كانت واضحة. و«العصر الفضي» أيضًا نظام محدد في الحياة الأدبية، جملة من الظواهر والظروف منظَّمة من الداخل؛ بناء متغيِّر ولكنه راسخ. وإذا ما تناولنا مسألة الحدود الزمنية لـ «العصر الفضي» منهجيًّا، فإن هذه الحدود يمكن أن تكون متتابعةً على نحو واضح تمامًا من مطلع تسعينيات القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩١٧م. قبل هذه الحدود وبعدها، فإن بنية الحياة الروسية ونظامها في روسيا كانا (أو أصبحا) قد تغيَّرا بشكل جوهري.

وإذا ما طرحنا الحديث عن «العصر الفضي» على نطاق أدبي واسع، فإن من الواجب علينا، ربما، أن نُذكر أن هناك من ناحية المبدأ، طرازين فقط للعملية الأدبية؛ الأول عَفْوي والثاني موجه (مع حدوث تبادل بينهما). و«العصر الفضي» هو العصر الأدبي من الطراز الأول، بينما يمثِّل «الأدب السوفييتي» الأرثوذوكسي النموذج الممثِّل للطراز الثاني. دائمًا ما يتراجع الأدب «المنظم» أمام الأدب «غير المنظم»، المُلهَم من الله بواسطة قوًى ما (على الرغم من أن مؤرخي الأدب يبحثون فقط عن إجابات الأسئلة: ماذا وكيف ولماذا؟).

الأدب المفعم بالحياة هو وليد مسيرة الحياة كلها، بتناقضاتها الاجتماعية والروحية وآمالها، بمآسيها ونبوءاتها.

(٢-٣) المصادر القومية لـ «العصر الفضي»

(التاريخية، الاجتماعية، الثقافية)

كانت الحياة الروسية عشية «العصر الفضي» حياةً مزدوجة. اعتبر أنصار «التقدم بأي ثمن»، المتعجلون، أن روسيا تعاني من «الركود»، وأنها تعاني من وطأة «الحياة الخاملة الفظة» (هذا ما كتبه مؤرخ تاريخ الأدب الشهير سيميون أفاناسيفيتش فينجيروف). لكننا إذا ما أمعنَّا النظر سنجد أن هذا «الركود»، خلافًا على سبيل المثال «للركود»، الذي استمر في روسيا على مدى مائة عام، كان تعبيرًا عن العمل «الروتيني» اليومي العميق، الذي بدأ بالازدهار الاقتصادي الثابت والحركة الصناعية؛ أخذت المدن في التطور وازداد نمو السكان ليتدفَّق الدم والأكسجين، إذا جاز التعبير، في شرايين هذا البلد الكبير.

شمَّرت روسيا ما بعد الإقطاع عن ساعدَيها، وتحقَّقت نجاحات في المجالات كافة.

على أنه وفي قلب هذا الوضع الجديد الاستثنائي، الذي أحاط بالبلاد كلها، كان هناك خطر كبير محدق. اختفى «في أعماق روسيا» على نحو حتمي مخيف «الهدوء الخالد» الذي تغنَّى به يومًا ما نكراسوف؛ تقوَّضت القرية الروسية وانهارت الطبقات في روسيا، انفصلت عشرات الملايين من الأيادي والعقول والأنفس ليس فقط عن التبعية الاقطاعية، تهمشَّت روسيا، بمعنى أن الإنسان الروسي انفصل عن بيئته المعتادة، ابتعد عن تقاليد الآباء، وبدأ في البحث عن ذات جديدة، عن مصير آخر، استوعب نظامًا جديدًا للحياة لم يكن معروفًا. أصبح العمل الزراعي هامشيًّا لتظهر جماهير «عمال المصانع». تضاعفت الجماعة الجديدة، التي أطلقت على نفسها بكل اعتزاز اسم «المفكرين الناقدين»، «الإنتليجنسيا» بوصفها الزعيم الثقافي للبلاد.

دخلت روسيا عصرًا جديدًا من سلسلة عصور مصائرها التاريخية. فقدت تجانسها القومي واختفى «بناؤها» الطبقي الصارم. بات اكتفاؤها الثقافي الذاتي وعزلتها ماضيًا. جرفت روسيا بشدة أكثر من أي وقت في تاريخها «سمة الاستقرار» لتظهر روسيا «الأمة العظمى». وقد تحدَّث فيودور ميخايلوفيتش دستويفسكي عن «عالمية» الإنسان الروسي

قبل ذلك بوقت غير بعيد. هذه الخطوة المُلِحة نحو العالم المتعدِّد الإيقاع الذي انفتح أمام روسيا تم استيعابها وصنع الكثير من جوانبها على يد فلسفة وأدب «العصر الفضي» تحديدًا.

على أنه وللأسباب نفسها، استمرَّ تراكم «وقود» الانفجار الاجتماعي المذهل على نحو تدريجي متسارع.

تغيَّر الروس أنفسهم من الباطن.

وبسبب هذه «الحياة الخاملة الفظة» أصبح الإنسان الساخط، المتطلِّع إلى الحرية وإلى الإرادة بالأحرى، هو بطل الساعة. إن الإنسان، الذي اكتشف أنه لم يولد في هذا العالم لكي يعمل، «كما في الماضي»، من الصباح وحتى حلول الليل، أن يعيش في المكان نفسه الذي جاء إليه، وأن يبني أسرةً وأن ينجب أطفالًا ويدعم نظام الحياة القائم، اكتشف أن عليه .. أن يدمِّر هذا النظام! هذا هو حلمه المقدس. بناءً على هذا الفهم للبطولة بُني هذا الاتجاه الأدبي، الذي ربط نفسه بأفكار النضال من أجل «التقدم الاجتماعي». كان ممثلوه: «جوركي، سيرافيموفيتش، فيرسايف، أندرييف (في بعض الأحيان)، وكذلك الشعراء «البروليتاريون» والأدباء بيدني، على سبيل المثال، وف. كيريلوف، م. جراسيموف، وغيرهم).

لم تمجِّد النزعة البطولية عند جوركي الإنسان فحسب، وإنما دفعته للصدام بهذا العالم بزعم أنه عدواني، ووضعته في مواجهة مع «البيئة المحيطة» به.

اقرءوا بعناية مسرحية مكسيم جوركي «الحضيض»، التي استقبلتها الإنتليجنتسيا في حينه بإعجاب شديد. المسرحية تعج بالمتسوِّلين و«المتشرِّدين» و«المهمَّشين» وأبناء الملاجئ، يتصرَّفون جميعهم باعتبارهم بشرًا في المقام الأول يعانون من الضجر. هؤلاء الساخطون على الحياة، التي لا تسمح لهم كما ترَون، بفرحة امتلاك الإرادة جميعهم «أسمى من الشبع» وأسمى من «العمل الروتيني». كانت جميع مونولوجات ساتين الرئيسية ضد «الشبع» وفي الوقت نفسه كانت ضد حياة الكدح «المملة» الرتيبة. وعن هذا الأمر تحديدًا إنما تدور رواية جوركي «الأم» تحديدًا، اقرءوا الصفحة الأولى من الرواية، وسوف تشعرون بشدة بعدم الرغبة في العمل. لقد تبيَّن أن العمل اليومي الشاق والممل هو ما يجب مقاومته، وأن تأكيد الإرادة المطلقة والثقة بالذات والحق في تغيير الحياة هو الهدف الرئيسي لأبطال جوركي، هذا الهدف الذي أصبح بالنسبة لهم هو الدين الاشتراكي

الجديد. أما الاتجاه الآخر للأدب في تلك السنوات، فقد تمثَّل في الحداثة و«الانحطاطية»،[٢] وقد انطلق هذا الاتجاه أيضًا من «الركود» على طريقته، على أنه لم يكن متفقًا معه؛ لأن «الركود» كان يقيِّد قوى الروح الإنسانية غير المرئية. إن تحرير هذه القوى من قيودها، وتوغُّل الإنسان في أعماق الروح، وسعيه نحو وحدة «الأنا» والبحث عن طرق إدراك العوالم العليا، هو الطريق الذي سار عليه الأدباء الانحطاطيون. لكنهم لم ينادوا بتغيير العالم الظاهري، وكانوا يشعرون بالخوف من مستقبل الثورة الاجتماعية (وفي الوقت نفسه فقد اعتبر العديد منهم، بلوك على سبيل المثال، أنه أمر محتوم). كانوا بحاجة إلى ثورة روحية بإمكانها أن تعيد تشكيل الإنسان.

هؤلاء وأولئك وقفوا في مواجهة الدوجمائية والسأم الفكري الذي ساد الفترة من السبعينيات إلى التسعينيات من القرن الماضي.

ولكنهم بطبيعة الحال، لم يشكوا حتى في أسوأ أحلامهم فيما سوف يقع في نهاية الأمر جراء الجمع بين هاتين الثورتين المتوقعتين؛ الاجتماعية والروحية. وفي الوقت نفسه فقد بدأ الانتظار المشتَّت الفكر لأشكال الهزات والتمرُّدات كافةً في التغلب داخل الوعي الجماهيري الروسي، وخاصةً في أوساط الجماهير التي لم تنَل سوى قدر بسيط من التعليم. وبالتوافق معها ازداد ضياع غريزة إنقاذ الذات القومية، اهتزت وحدة الحياة الشعبية التقليدية وتزعزع الهيكل الراسخ للنظام الطبيعي والثقافي، وتوالت الضربات القاصمة الواحدة تلو الأخرى، بما في ذلك من جانب الثقافة والأدب.

وسواء تحت راية الثورة الماركسية أو في صالونات الحداثيين الأنيقة وعلى طريقتهم، جرى الإعلان عن التغيير والبحث والولع بالتحديد عن طريق تدمير «العالم القديم» وقيمه، والاهتمام بالتغيير الفجائي في المناحي كافة، كل ذلك راح يضع الوعي الثقافي للعصر، يومًا بعد الآخر، عرضةً لوقوع كارثة حتمية.

من هنا نعرف لماذا خيَّم هذا الظل الثقيل على «العصر الفضي».

لقد قدَّم الفنانون الروس من كلا التوجُّهين، وخاصةً الأنبياء منهم ورُواد سِفر الرؤيا الثوري، الكثير لكي يهزُّوا العقلية الروسية المستقرة، وأن يُزلزلوا أركانها.

---

[٢] الانحطاطية decandence: اسم عام يطلق على عدد من ظواهر أزمات التدهور في الفن في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تميَّزت بالنزوع نحو التشاؤم الفردي والضجر من الحياة واللامبالاة بالعدم. (المترجم)

وفي الوقت نفسه فقد استشرف أكثرهم رهافةً في الحس الخطر المحدق ولم يكفُّوا عن التحذير من هذا الخطر. كان الأدب والفلسفة اللذان أنتجهما «العصر الفضي» مفعمَين منذ البداية بالتنبؤ بالكارثة والخوف من التأخر. وقد كتب ميريجكوفسكي في مطلع القرن، يقول:

«جَسورة هي أحاديثنا،
لكن الموت متربص بها.
ريادة
مبكرة للغاية،
وربيع جاء قبل أوانه.»

أمَّا فلاديمير سولوفيوف الزعيم الروحي للرمزية، فقد بشَّر بنهاية للتاريخ لا مثيل لها، نهاية للخلود وقد أوشك على الحلول: «من الذي أدرك في حقيقة الأمر أنه لم يعد هناك مكان للقديم ولم يتذكر أن التاريخ الماضي قد انتهى في الحقيقة، على الرغم من استمراره بسبب ركود لعبة ما للعرائس تُؤدَّى على خشبة مسرح التاريخ ... ولكن، إلى أين تمضي البشرية، وأي نهاية ستكون لهذا التطور التاريخي، الذي يُحيط في الوقت الحالي بكل قوى سكان الأرض الموجودين؟»

التحوُّل الساحق لكل ظروف الحياة والبيئة التي اعتاد الإنسان أن يعيش فيها، بل الإنسان نفسه، هذا هو الموضوع الذي لم ينضب معينه في تلك الفترة. لقد تحدَّثت من قبلُ عن الموضوعات التي تناولها ليف تولستوي وأنطون تشيخوف. ولكننا عندما نتوجه إلى المعاصرين الشباب، سنرى أيضًا الروايات والقصص التاريخية نفسها، التي تتناول موضوعات الإنسان والزمن: «تاريخ رجل معاصر لي» ف. كورولينكو، ثلاثية ن. جارين ميخايلوفسكي، قصة «القرية» يفجيني زامياتين، «حياة إنسان» ل. أندرييف، وتدور جميعها حول الموضوع نفسه، القصيدة التاريخية «القصاص» لألكسندر بلوك، ثلاثية السيرة الذاتية لمكسيم جوركي التي أتبعها بقصته «حياة كليم سامجين» ...

من المستحيل ألَّا نرى في جميع هذه المؤلفات بشكل أو بآخر الانعكاس الدرامي لانهيار الحياة الروسية التقليدية، على الأقل مزاج الخوف، الانتظار الذي يشوبه التردُّد للتغيير، وهو الملمح السائد في كل هذه المؤلفات.

(أُضيف بين قوسين أنه بعد عدة سنوات ظهرت في أدب المهجر الروسي رواية «حياة أرسينيف» لإيفان بونين،[٣] و«الصيف الإلهي» و«الحج» لإيفان شميليف، اللتان تناولا فيهما الحياة الروسية الحقيقية العميقة التي لم يمسَّها الانهيار، والتي سوف يتم إدراكها في المستقبل باعتبارها شيئًا مقدَّسًا وفردَوسًا مفقودًا.)

كتب ألكسندر بلوك يقول: «إن التعاسة في كل مكان، وإن الكارثة وشيكة، وإن الرعب على الأبواب، فهذه أمور أعرفها منذ زمن بعيد، حتى قبل قيام الثورة الأولى.» وبلوك هو الذي تحدث أيضًا عن: «الجَوقة المرحة حول فُوهة البركان.» ومقالات بلوك في تسعينيات القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين مليئة بالتحذيرات والنداءات: «الشعب والإنتليجنسيا»، «قبل الأوان»، «البيئة والثقافة»، «الثورة والإنتليجنسيا»، «كاتيلينا»[٤] وغيرها من المقالات.

هذا الشعور الحاد بعدم الاستقرار المأساوي والإنسانية المنفصلة والحياة العالمية بأسرها أضفى تكاملًا على «العصر الفضي»، باعتباره عصرًا خاصًّا مميزًا في تاريخ الأدب الروسي.

فنانو «العصر الفضي» هم أول من وضع صورةً للانعطافة التاريخية في الثقافة القومية ولحدود الوجود، وكانوا هم الذين اشتمُّوا رائحة العواصف المقبلة. كتب أندريه بيلي يقول: «فقط في تلك اللحظة التي سوف نطرح فيها سؤالنا عن الحياة وموت البشرية، سوف نقترب عندئذٍ من ظهور فني جديد ... إن الناس من أصحاب الانفعالات المتوسطة تجاه هذه العلاقة بالواقع يشعرون بأنها غير حقيقية، إنهم لا يشعرون أن السؤال بشأن أن تكون البشرية أو لا تكون هو سؤال حقيقي.» وحتى نيكولاي جوميلوف، الذي بدا وكأنه في باطنه غير ميَّال للمزاج الإيماني بالآخرة، اعتبر أن أهم صفة للشاعر هي «الإحساس بالكارثة». وقد كتب في إحدى قصائده في عام ١٩١٢م، يقول:

«حزن، حزن! خوف، أنشوطة وحفرة
تنتظر الذي وُلد على الأرض؛
لأن كثيرًا من العيون

[٣] حياة أرسينيف: حازت على جائزة نوبل عام ١٩٣٣م (لم تترجم بعدُ إلى العربية). (المترجم)
[٤] كاتيلينا: قاضٍ روماني.

تنظر إليه من السماء السوداء،
وتحدِّق في أسراره مليًّا!»

هذا هو السبب الذي من أجله بدأ فنانو «العصر الفضي» في البحث عن وسائل للتعبير عن هذا الشعور الجديد والغريب الذي اجتاحهم، وليس من المستغرب أنهم وجدوا في الثقافة العالمية نقطة ارتكازهم (وخاصةً الثقافة الدينية الصوفية).

(٢-٤) «العصر الفضي» باعتباره مركَّبًا ثقافيًّا عالميًّا

بعد التمسُّك الثقافي الزاهد، الذي اتخذه «الديمقراطيون الثوريون» و«الشعبيون» في الفترة من الستينيات إلى الثمانينيات، بدا أن «العصر الفضي» غني بشكل غير عادي من ناحية علاقاته الثقافية، بالإضافة إلى أنه بدا أيضًا محبَّبًا وقابلًا للمحاكاة، فُتحت أمامه بشكل مغرٍ آفاق الثقافة القومية كافة، وانفتحت له الخزانة الروحية العالمية؛ أسرار وإلهامات الإيمان، اكتشافات وإنجازات الفكر الفلسفي، خبرات الفنانين والحكماء من العصور والشعوب كافة. لقد وجدوا في ذلك مرةً أخرى وعلى طريقتهم أيضًا تأكيدًا للكلمات التي قالها دستويفسكي قبل زمن غير بعيد (في عام ١٨٨١م) عن الاستجابة العالمية للروح الروسية، وعن معنى الثراء الروحي الإنساني الشامل لها.

في هذه اللحظة بدت روسيا في بؤرة اهتمام القوى الثقافية العالمية كافة، عند نقطة تقاطع فهم «الغرب» و«الشرق» للعالم.

ينبغي أن نؤكِّد هنا على الدينامية المميِّزة لهذا التأثير والانجذاب له. لقد كانت بداية التسعينيات هي فترة الانجذاب الأوروبي «الغربي» بامتياز. في تلك السنوات ازدادت بالدرجة الأولى قراءة الشعراء الانحطاطيين الفرنسيين وترجمتهم «البرناسيين»، الذين عُرفوا باسم الشعراء «الملعونين»، وخاصةً ستيفان مالارميه وبول فيرلين وشارل بودلير.

ومن ناحية أخرى كان لفلسفة أرتور شوبنهاور التشاؤمية نفوذ كبير، وقد ترك مفهوم «الإنسان الأعلى» (السوبرمان) و«الوحش الأشقر»[٥] عند نيتشه الذي وضع كتاب

[٥] «الوحش الأشقر» Die blonde Bestie: أتباع المتحمسين (الألمان) لنظرية التفوق العرقي أو الوطني حسب التفسير المبتذل لأفكار نيتشه (على نحو ساخر). ورد التعبير في كتاب نيتشه «مدخل إلى قضية الأخلاق» (١٨٨٧م) وغيره من الأعمال. (المترجم)

«ما وراء الخير والشر»، والذي تحدَّى الدوجمات السائد في العالم الضيق الأفق، ترك انطباعًا قويًّا على جوركي في بداياته الإبداعية. وقد جاء دور عالم النفس النمساوي الشهير سيجموند فرويد، الذي اكتشف العالم السفلي لوعي الإنسان، وحطَّم التصور الخاص عن وحدة الشخصية الإنسانية، وزاد من حدة الاهتمام بالتناقضات الداخلية العميقة للنفس البشرية.

آنذاك أيضًا انتقلت إلى التربة الروسية النظرية الماركسية الاقتصادية الاجتماعية لتجذب إليها ولسنوات طويلة العديد والعديد من الناس، وكان تأثيرها المهيمن على الثقافة والتاريخ الروسيَّين لا يقارَن مع أي تأثير آخر على مدى قرن كامل تقريبًا.

كل ذلك كان هو التيار الألماني المتدفق في الثقافة الأوروبية، والذي اغترف منه في تلك السنوات الإنسان الروسي والمثقف.

على أنه ينبغي أن نضيف إلى ذلك الرؤية الجمالية المفارقة للإنجليزي أوسكار وايلد واكتشافات الرسام أوبري بيرديسليه Beardsley، ثم الأدب الاسكندنافي وخاصةً أ. ستريندبرج، ك. جامسون، ج. إبسن، التي أصبحت سائدةً في روسيا في تلك السنوات.

من جديد تم اكتشاف المستبصرين والصوفيين الغربيين: إ. م. إيكهارت، إ. سفيد ينبورج، ياكوب بيمي وغيرهم. وازداد أثر الكتابات الثيوصوفية عمقًا (يكفي أن نذكر هنا أعمال يلينا بلافتسكايا الشهيرة)، وانتشار المزاج الأنتروبوصوفي (فيما يتعلق بالاتجاهات الأخيرة أذكر، من بين عدد من الحلقات المحدَّدة من الأدباء الروس، أندريه بيلي ومعاصريه المقرَّبين منه، وهؤلاء تركت نظرية رودولف شتاين عليهم أكبر الأثر ...).

مرةً أخرى، وعلى هذا النحو، وبعد أن فُتحت النافذة على أوروبا (أُضيف أنه في تلك العقود كانت الرحلات المتكرِّرة والطويلة إلى أوروبا، إلى التعبُّد، إلى «الصخور القديمة» في اليونان وباريس وكولن، بل وببساطة من أجل الدراسة في الجامعات الأوروبية وقاعات العرض والمتاحف الأوروبية أمرًا طبيعيًّا تمامًا)، فتح الفنانون الروس أتباع «العصر الفضي» وقد تشبَّعوا بالثقافة الأوروبية، فتحوا لأنفسهم وعلى نحو حقيقي الشرق الذي لا ينضب.

يصعب الإلمام بنظرة واحدة بكل هذه الطرق المنتشرة على أراضي الشرق الغامض، التي قطعها في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع العشرين كتَّاب «النهضة الروسية»: إ. بونين: فلسطين، الهند، سيلان. ق. بالمونت: نيوزيلاندا، ساموا، المكسيك. ن. كليويف: الهند. ف. خليبنيكوف: فارس. جوميلوف: أفريقيا (زار مصر والحبشة أكثر من مرة).

أندريه بيلي: مصر ... وهؤلاء أنعشوا لدى الكتَّاب الروس الرغبة في التعرف على أساطير وخرافات العالم القديم: الآشورية، البابلية، اليونانية، الرومانية، وكذلك أثاروا لديهم الشغف بدراسة الديانات في كلٍّ من الصين والهند والشرق الأوسط ...

ونقول، إحقاقًا للحق، إن هؤلاء الكتَّاب، وبعد أن جابوا بلدان المشرق والمغرب، عادوا من رحلاتهم الروحية وقد ازداد اهتمامهم بثقافة وطنهم وتاريخه وبخبرته التي لم تنَل حظًّا كافيًا من التقدير. وقد دخل هؤلاء الكتَّاب في جدل دفاعًا عن تقاليد ما يُعرف باسم الأدب «الثوري الديمقراطي»، بينما وصل «العصر الفضي» إلى بعث تقليد آخر؛ قراءة الكلاسيكيين الروس من جديد، وعلى نحو عميق: بوشكين، ليرمونتوف، جوجول، دستويفسكي، أبوللون جريجورييف، تيوتشيف. وتعود أهم الأعمال عن هؤلاء إلى د. ميريجكوفسكي، ف. روزانوف، أ. بلوك، ن. بيرديابيف، ل. شيستوف (إيفانوف-رازومنيك، ل. كاراسافين، أ. بيلي ...).

هؤلاء الكتَّاب قادهم إدراك روسيا إلى عمق «تربتها»، إلى تقاليد ماضيها الغابر، إلى الأسطورة السلافية، إلى طقوس الأقدمين، إلى كنوز الثقافة الشعبية (الفولكلور)، أذكِّر أن معايشة اكتشاف فن رسم الأيقونة الروسية القديمة (وخاصةً لوحات أندريه روبيلوف، الذي أصبحت لوحته «الثالوث» الأثر الأعظم المثير، كانت تمثِّل حدثًا ذا مغزًى فني روحي هائل في تلك السنوات تحديدًا). وقد استلهم الكتَّاب الروس، فضلًا عن الرسامين والنحاتين، نماذجهم من الذاكرة القومية، من تقاليد الماضي: م. نيستيروف، وف. سوريكوف، ون. ريريخ، وب. تروبتسكوي، وإ. بيليبين، وب. كوستورديف، وأ. ف. فاسنيتسوف، وم. أنتوكولوسكي ... ويمكن أن تذكر هنا الموسيقيين أيضًا: إ. سترافينسكي، ون. ريمسكي-كورساكوف ...

هؤلاء بحثوا في هذه الطبقات الثقافية عن الحلول كافةً لكشف أسرار الشخصية القومية، وعن مغزى الوجود الروسي الغامض، والإجابة على «الأسئلة الملعونة» للزمن.

أقدِّم هنا أسماء الشعراء الفلاحين «أولاد البلد» الأوائل: ن. كليويف، وس. كليتشيكوف، وس. يسينين. وإلى جوارهم اصطفَّ الأدب الروسي كله في تلك السنوات. لم يكتب الرمزي العظيم ألكسندر بلوك فقط ديوان أشعاره «في حقل كوليكوفو»، وإنما كتب عددًا من المقالات تحت اسم «أشعار المؤامرات والتعاويذ»، «الشعب والبحث عن دين»، بينما أصدر م. بريشيفين كتاب «من أجل رغيف مسحور»، و«عند جدران المدينة الخفية». من المعروف هذا الاهتمام الذي ساد آنذاك بالماضي الروسي والمساعي الطائفية الحديثة

عند م. كوزمين وأندريه بيلي («الحمامة الفضية»)، وفي هذا الاتجاه يكتب أ. ديمزوف بسرور بالغ كتبه في الفولكلور («اتجاه عقارب الساعة»، «مشتل الليمون»). أذكِّر أيضًا بـ «حكايات روسية» و«حياة ماتفي كوجيمياكين» وغيرها من مؤلَّفات مكسيم جوركي، و«القرية»، «تفاحات أنطون» و«الجفاف» لإيفان بونين ...

وعلى هذا النحو، وفي سنوات «العصر الفضي» تم إسقاط الكثير من جوانب «المركزية الأوروبية» في الثقافة وفي القيم الفكرية، التي كانت سائدةً منذ زمن بيلينيسكي وتشيرنيشيفسكي، وانفتح فضاء جديد وتوجهات جديدة ووسائل رؤية أكثر اتساعًا للعالم وللإنسان. وهذه واحدة من المآثر الكبرى والمؤكَّدة التي اجترحها «العصر الفضي».

الحقيقة أنه في بعض الأحيان ظلت الانطباعات الناتجة عمَّا جرت رؤيته ومعايشته لدى الثقافات الأخرى، وفي رحابة الكون الذي انفتح دون حدود، على مستوى «الطرائف» (خاصةً لدى ق. بالمونت، بل في العديد أيضًا من أشعار ن. جوميلوف). في هذه السنوات اتسع وعلى نحو لم يسبق له مثيل مدى الرؤية لدى الأدب الروسي، الذي أحاط بما جرى نسيانه منه وبـ «الغريب» باعتباره جزءًا منه، مستخدمًا هذا وذاك من أجل إدراك ذاته. راحت هذه العملية تزداد عمقًا حتى وقع انقلاب عام ١٩١٧م. ظلت هذه العملية ممتدةً في الوطن بضع سنوات أخرى (في شعر يسنين وفي روايات س. كليتشكوف وفي مخطوطات أشعار ن. كليويف التي لم تُنشر وفي مقالات م. بريشفين)، ولكن روح هذه الثقافة أخذت في الذبول تدريجيًّا. أما الأدب الروسي في المهجر فقد أخذ هو الآخر في «التجمع» تدريجيًّا ليأخذ في الانغماس في مشاعر الحنين إلى الوطن، في هذا الوقت كشف الأدب المُوجه في روسيا السوفييتية في نهاية العشرينيات عن دلائل الخسارة المتنامية كافةً للذاكرة الثقافية.

عن كل ذلك سوف نتحدث في الموضع الملائم من هذا الكتاب.

(٢-٥) الفهم الجديد للإنسان والزمن

في نهاية القرن التاسع عشر تشكَّلت في روسيا ظروف الحياة كافةً للإنسان الفرد القائم بذاته، بات الإنسان يشعر أنه متورط في لعبة قوى العالم العظمى؛ ماديًّا واجتماعيًّا وروحيًّا، تاريخيًّا وما بعد تاريخي.

من جانب، فقد تمت بحدة الطموحات الإنسانية للتدخل في العملية التاريخية، وظهرت الثقة أن «الإنسان نفسه» يمكنه أن يدير حركة الحياة في هذا العالم. عقود من الإلحاد والإرشادات المادية، وعلاوةً على ذلك، انهيار نمط الحياة القديم بأكمله، أمور قادت

كلها هذا الإنسان إلى «إلغاء» الإله وإلى التأكيد على إحلال معبود جديد مكانه هو «الإنسان الكامل».

من جانب آخر، بدا أن الإنسان بات تحت سلطة فوضى الحياة التي لا يمكن التنبؤ بتقلُّباتها، أحسَّ بضآلة شأنه وتفاهته وعدم الحاجة إليه و«قابليته للتبديل» باعتباره جزءًا نمطيًّا في آلية لا روح لها داخل «ماكينة التقدم» التي انتزع منها الإله.

وحتى الزمن أصبح بالنسبة للإنسان زمنًا آخر.

وإذا كان زمن وجود الإنسان التقليدي على مدى آلاف السنين هو مجرد لحظة من لحظات الخلود تعود للإله، وأن الإنسان نفسه يمكن أن يعيش في خضوع، وإذا ما «تحكم في الزمن» و«استغله» واستخلص منه فائدة، فإن هذا يُعد خطيئة، فإن علاقة الإنسان الروسي بالزمن في مرحلة الحياة الجديدة قد تغيَّرت جذريًّا؛ تغيَّر الزمن المسيحي والإلهي، فضلًا عن الوثني، الذي كان يمثِّل في وقت ما دورة الطبيعة، الزمن الدوري، المنغلق، الموجود في تكرار دائم (الأمر الذي كان مميِّزًا للتصور المسيحي).

ظهر عدد من نماذج الزمن (بما في ذلك التصور عن «التقدم الثوري» لتيار الزمن، الذي ما لبث أن انتصر في روسيا على نحو تدريجي). هذا الزمان انفجر على نحو جامح «إلى الغد، إلى الأمام» (ف. مايكوفسكي)، جاذبًا وراءه الإنسان مخضعًا له ومستحثًّا إياه.

وعلى نحو آخر، ودون حماس، راح الكتَّاب الحداثيون، الرافضون للنموذج «التقدمي» ينظرون إلى هذه المشكلة معتبرين أنه نموذج بدائي وسطحي.

كان هؤلاء الكتَّاب يرَون أن الإنسان العادي يبدو لعبةً لا حول لها ولا قوة في يد الأوساط العالمية. دُوامة التاريخ، «الدُّوامة العالمية تبتلع في قاعها الإنسان كله تقريبًا، وهذه الشخصية ذاتها لو بقيت على قيد الحياة فسوف تصبح غير معترف بها، شخصية مشوَّهة، معوَّقة. كان هناك إنسان، ولم يعد كذلك. ما تبقَّى هو جسد رديء ذابل، ونفس منحلَّة» (ألكسندر بلوك، مدخل إلى «القصاص»).

ينبغي أن نؤكِّد أنه وللمرة الأولى في تاريخ روسيا بأسرها يعتبر الإنسان الفرد — الإنسان العادي — يعتبر نفسه المسار الفطري للحياة، بعد أن خرج من إسار القنانة والطبقة، كما كان عليه الأمر غير بعيد، ليصبح بإمكانه اتخاذ قراره الفردي. بات مطلوبًا، على سبيل المثال، في المصانع ولبناء السكك الحديدية، لكنه بدا إنسانًا زائدًا عن الحاجة في القرية، ذائبًا في زحام المدينة، أصبح جزءًا لا ملامح له من جمهور «الشارع». ضاع في الزحام، وضل الطريق حتى إلى ذاته.

وبرهافة حس خاصة بدأ هذا الإنسان في الشعور بعدوانية البيئة من حوله، بضغطها المتزايد ليبدأ بدوره في الرد عليها وبعدوانية أيضًا (يقول مكسيم جوركي مشاركًا بخبرة حياته في كتابه «جامعاتي»: إن «الإنسان يخلق مقاومته للبيئة.»). لقد سارع الإنسان المهمش، الذي تخلَّص من تحكُّم البيئة فيه ليؤكِّد سطوته عليها والانتقام من خضوعه القديم لها وإعادة تشكيلها. وقد تمثَّل ذلك في العنف في التعامل مع هذه «البيئة». هذه الموضوعات كان لها شعبية فريدة في الأدب في مطلع القرن («الشيطان الصغير» ف. سولوجوب، «الحضيض»، «حياة فاسيلي فيفييسكي» و«الظلام» ل. أندرييف، «الضباب الأسود» و«المبارزة» أ. كوبرين، وبطبيعة الحال، مكسيم جوركي في كل إبداعاته المبكِّرة). ولكن الحرب مع العالم المحيط دائمًا ما تنتهي بهزيمة الإنسان العادي.

إن المدن، وخاصةً المدن الكبرى بالدرجة الأولى، التي ما فتئت تطحن الحياة والأنفس، هي ظاهرة جديدة في كثير من جوانبها في روسيا، وهي ظاهرة غير عادية وخطيرة؛ لأنها ليست فقط مراكز للحياة الثقافية أو الإدارية، وإنما لأنها عشوائية بدرجة كبيرة، شرهة ومكتظَّة بالسكان، سكان جدد في أغلبهم، مهمَّشون، لا مأوى لهم، غرباء جوالون. لنعد إلى بلوك مرةً أخرى. إن الموضوع الخاص بمعاداة المدينة موضوع دائم عند بلوك: «العالم أخضر ومزدهر، وفي فضائه المدن العناكب المنتفشة، التي تمتص النبات المحيط بها، مصدرةً هديرًا ودخانًا خانقًا ورائحة كريهة ... لا مأوى هنا نسكن إليه. عنكبوت لزج لا حدود له اتخذ من المكان المضيء الهادئ بيتًا له، المكان الذي كان رمزًا للعصر الذهبي[٦] ... إننا نعيش في عصر الأبواب التي انفتحت على الميدان والنوافذ المعتمة ... ظهر المتشردون بيننا. التقى الخاملون والمشرَّدون والمتسكِّعون في ساحات المدن ... صوت العاصفة الثلجية أخرجهم من بيوت العناكب، كسر هدوء الوطن، دندن في آذانهم، أدركوا أغنية الدوران الخالد، أغنية الطيران الواعد» («قبل الأوان»، ١٩٠٦م).

أدرك بلوك بمرور الوقت أن هذه الأغنية أيضًا خادعة. سوف تعصف «العاصفة الثلجية بعيونهم»؛ لتعوقهم عن رؤية أنفسهم ورؤية العالم على حقيقته، ولكنه اكتشف في

[٦] العصر الذهبي: في تصور العديد من شعوب العالم القديم هو فجر الوجود الإنساني، عندما كان الناس يعيشون شبابًا خالدًا لا يُرهقهم الهم أو الأحزان، عندما كانوا مثل الآلهة وإن كانوا يذوقون الموت، ولكن مثل حلم لذيذ يأتيهم. وفي المعنى المجازي، فالعصر الذهبي هو زمان ازدهار الفن والعلم أو الزمن السعيد. (المترجم)

مطلع القرن، أن في زحام المدينة يعيش «المهمشون» و«المطرودون»: «هنا يتسكع الروس، دون حب أو صداقة، دون عمر، أحفاد العمالقة». وبعد عشر سنوات بالتمام والكمال، وفي عام ١٩١٦م يكتب سيرجي يسينين:

«سأغادر وطني،
سأصبح متشردًا ولصًّا ...
وسيشحذ صديقي العزيز سِكينه ليُشهره في وجهي من أجل فردة حذاء.»

إن مأثرة أدب «العصر الفضي» تكمن في أن هذا الأدب استطاع بحساسية فائقة التعبير عن أزمة الإنسان، عن خطورة تدمير «البيت»، تهديد تجسيد التنوع الشعبي الإنساني، انفتاح المصائر على هاوية الإرادة الهامشية، الفراغ الملبَّد للبيئة، حرفيًّا «الحياة في مهب الريح»؛ كل ذلك جرت معايشته في مصائر أبطال مؤلفات أدباء «العصر الفضي»، وفي كثير من الأحوال، في المصائر الشخصية لهؤلاء الأدباء أنفسهم أيضًا.

مع تقديرنا لاكتشافات الأدب هذه، فلا يجب أن ينسحب هذا التقدير على الزمن، الذي نراه مؤلمًا، مزدوجًا وخطيرًا.

وهكذا راح الأدباء الروس، المهمَّشون يتغنَّون في وقت ما في سعادة بالإرادة والحرية التي لا حدود لها، مستهينين بسنوات «الركود» الهادئة في عصر ألكسندر الثالث، وقد غمرهم الفرح بتخلُّصهم من عبودية الخدمة «المدنية» المباشرة. على أنهم سرعان ما اكتشفوا أن «الحرية بلا صليب» (أ. بلوك، قصيدة «الاثني عشر») تدفع بالإنسان إلى معمعة المصائب الرهيبة، وتضعه تحت رحمة عدوان الجسد والنزوات الشخصية، فضلًا عن الكوارث الاجتماعية والكونية.

على أن هذا الوضع الصعب والخطير كانت له تبعات مهمة؛ ففي اللحظة التي اتضح فيها ضعف الإنسان الروسي التقليدي وقلة حيلته أمام مصائب التاريخ، راحت تنضج روسيا تدريجيًّا حركة لإنقاذ هذا الإنسان «الجماعي»، «الأبوي» (وهي الصفات التي كانت تتفاقم باتجاه الجانب الأسوأ في هذا الإنسان، الذي عُرف باسم «الإنسان السوفييتي البسيط») نحو ظهور إنسان جديد بالفعل في روسيا، وقد وصف بلوك هذا الإنسان بـ «الإنسان الفنان». إنسان ذاتي النشأة، شخص جديد، قادر على المبادرة الروحية، يمتلك الصلابة الداخلية الذاتية باعتبارها شرطًا سواء للحياة الفردية أو القومية.

(٢-٦) الصورة الجديدة للكاتب في أدب «العصر الفضي»

من أين جاءت هذه المعرفة الجديدة بالحياة الروسية، هذه الخبرة التي لا نظير لها في الأدب الروسي الشامل: الاجتماعي والحياتي، الثقافي و«ما وراء المدرك»، أدب المدينة والقرية، أدب الريف والعاصمة؟ ما سمات هذا الكاتب الروسي الجديد، صاحب الأفق الواسع، المتعطش لاستيعاب الحياة والتعبير عنها؟

هل كان «العصر الفضي» حقًّا عصرًا غنيًّا بالكتَّاب الموهوبين؟ لا شك في ذلك! فالكاتب العديم الموهبة هو كاتب خارج الأدب عمومًا. ولكن عندما نتناول الجانب الأدبي التاريخي فإن من الممكن هنا ومن المشوِّق أن نتبع مدخلًا آخر يسمح بفهم أكثر رحابةً لخصوصية الحياة الأدبية في تلك السنوات.

كما هو معروف فقد كان «العازف الأول»، إن لم يكن الوحيد في الأدب الروسي السابق كله هو طبقة النبلاء، تلك الطبقة التي خلقت الواقع الروسي داخل حدود كل ما هو قريب منها (حتى ولو استوعبت هذه الحدود أطراف الحياة كلها على اتساعها وببساطة ويسر): العاصمة والمراكز الريفية، ضيعة النبلاء، ريف النبلاء، محافظة النبلاء، الصفوة، القرية، الريف، البلاد الأجنبية، القصر، البهو، الغرف البيروقراطية، البيت الريفي بعيون أحد السادة، الصيد، الرحلات؛ الجيش: الضباط، الجنرالات، الجنود؛ الأقنان: غالبيتهم يعملون لخدمة الإقطاعي، والقلة من الفلاحين يحرثون الأرض.

باقي فئات المجتمع، حتى رجال الدين والتجار، ناهيك عن البرجوازية الصغيرة، تظهر أقل كثيرًا نسبيًّا وربما لا تظهر على نحو ملحوظ.

لنتذكر أن كبار أدباء القرن التاسع عشر، وخاصةً في النصف الأول منه ومنتصفه أيضًا: بوشكين، ليرمونتوف، جريبويدوف، جوجول، تورجينيف، تيوتشيف، دستويفسكي، ليف تولستوي، نكراسوف، فت، شيدرين، كانوا جميعًا من النبلاء (باستثناء جونشاروف وأستروفسكي؛ فقد كانا ينتميان إلى عائلات غنية تعيش في المدن، ولكنها تَمُت في ذات الوقت بصلة قرابة إلى طبقة النبلاء). هؤلاء كان عالمهم الطبقي في غالبه تعبيرًا عن العالم القومي العام.

على أننا نفهم تمامًا هذا الخوف وفي الوقت نفسه الإجلال اللذين كانا يشعر بهما بلوك أمام روسيا «الغامضة»، التي قدمت على نحو مرعب في مطلع القرن العشرين «الوعي المشوش» للإنتلجينسيا الروسية.

وهذا الوعي الثقافي الجديد، سواء الفني أو الفلسفي أو العلمي، كما سنرى، قدَّم الكثير لفهم روسيا الحقيقية ذات الوجوه المتعددة.

تُرى أين تكمن منابع هذا الوعي الثقافي؟ في العديد من الأشياء. في تعدُّد الأصوات الذي لا نظير له، سواءً الاجتماعي أو الفردي. في هذا «الأوركسترا» المتنوع المعبر حقًّا عن عموم روسيا، والذي مثَّلته ثقافة وأدب «العصر الفضي». إن تاريخنا لم يستمع بعدُ إلى هذه الموسيقى.

بطبيعة الحال فقد كان في مقدمة هؤلاء الكتَّاب، الكتَّاب النبلاء: أنينسكي، أخماتوفا، بالمونت، بلوك، بونين، فولوشين، جيبيوس، زامياتين، جيورجي إيفانوف، كوزمين، مایاكوفسكي، ميريجكوفسكي، سيفيريانين، ألكسي تولستوي ... هنا يبدو الكتَّاب الريفيون أقل عددًا، وهذا أمر مفهوم، ولكن هناك أيضًا: يسينين، كليويف، كليتشيكوف، ويا لها من أسماء (أُضيف إليهم: أ. أنفيروف، إ. فولنوف، إ. سوريكوف: «لماذا توقفت؟ رقيقة هي شجرة التوت وهي تتمايل.» هذه من قريحة سوريكوف.)! ومع هؤلاء هناك العديد من أبناء المدن من أصحاب المهن المختلفة ينحدرون من شتى فئات الشعب (أندرييف، بيلي، بريوسوف، جوركي، جوميلوف، فيتشيسلاف إيفانوف، زايتسيف، كوبرين، بريشفين، ريميزوف، روزانوف، سولوجوب، خليبنيكوف، تسفيتايفا، تشوكوفسكي، شميلييف ...).

ووسط هؤلاء المواطنين سنجد ظاهرةً فريدة في الأدب الروسي «القديم»؛ إنهم «الأغراب» من أمثال: أ. ماندلشتام، ب. باسترناك، ف. خوداسيفيتش، ساشا تشيورني، فضلًا عن إيليا أهرنبورج، د. بورليوك، م. ألدانوف، ب. ليفشيتس ... وأُضيف أن هذا «الهجين» اختلطت بدمائهم الروسية دماء ألمانية أو بولندية مثل بلوك وتسفيتايفا وجيبيوس وفاجينوف (بالمناسبة، لم تكن المسألة «القومية» في الأدب الروسي من بين هموم «العصر الفضي». لم يكن الأدب الروسي موصومًا بـ «التصنيفات» التي تجد تشجيعًا «من أعلى»، والتي راح البعض يُلح عليها في أدبنا في وقت لاحق ولا يزال يفعل حتى الآن.

وإليكم «قطاعًا» آخر من أدب (وأدباء) «العصر الفضي»، «إقليميًّا» و«قُطريًّا» إن جاز التعبير.

يكاد الأدب الروسي الكلاسيكي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أن يكون أدبًا موسكوفيًّا أو بطرسبورجيًّا (أو مرتبطًا بالضِّياع المتاخمة لهاتين العاصمتين).

لننظر هنا من أين ينحدر أدباء «العصر الفضي». من بطرسبورج، بطبيعة الحال «بلوك، وأخماتوفا، وج. إيفانوف، وميريجكوفسكي، وسولوجوب (والأخير ابن لخادمة، عاش الجزء الأكبر من حياته مدرسًا ريفيًّا فقيرًا)، وجوميلوف، وجيبيوس، وسيفيريانين، وتيفي»، ومن موسكو «بيلي، وبريوسوف، وفيتشيسلاف إيفانوف، وباسترناك، وريميزوف،

وخوداسيفيتش، وتسفياتيفا». وماذا بعد؟ عبر روسيا كلها يأتي: أندرييف من أريول، وأمفيتياتروف من كالوجا، وأنينسكي من أومسك، وأسييف من لجوف بمحافظة كورسكايا، ود. بيوني من محافظة خيرسونسكايا، وبونين من ضواحي فورونيج، وفيرسايف من تولا، وفولوشين من كييف، وأ. فولينسكي من جيتومير، وجوركي من نيجيجورود، وزايتسيف من أريول، ويسينين من ريازان، وكليتشيكوف من محافظة تفيرسكايا، وكليويف من محافظة أولونيتسكايا، قرية فيتيجرا، وكوزمين — وُلد في ياروسلافل — قضى طفولته في ساراتوف، وكوبرين من ناروفيتشاتا في محافظة بنزينسكايا، ومایاكوفسكي من قرية بغداد في جورجيا، وماندلشتام — وُلد في وراسو — وزوزانوف — وُلد في فيتلوجا في محافظة كوستروسكايا — وخليبنيكوف من محافظة أستراخان …

نورد هذه المعلومات لا باعتبارها تحريرًا لاستمارة بطبيعة الحال. هذه «شهادة» تؤكِّد أن «العصر الفضي» كان يعرف كل شيء عن الأدب الروسي! إن العقل والحدس والموهبة على التنبؤ لكتَّاب «العصر الفضي» كانت جميعها موجودةً في كل أبعاد الحياة الروسية، في كل طبقة من طبقاتها، في العواصم كما في الأقاليم، بين الصفوة والبسطاء، بين النخبة المصقولة والمهمشين المفكَّكين.

وفي تلك السنوات تحديدًا دخلت الحياة الروسية للمرة الأولى إلى الأدب الروسي بكل تفاصيلها وامتلائها.

والآن نعود لنولي اهتمامنا بتلك الخاصية التي وسمت أدباء «العصر الفضي»، والتي من الجائز، أن يكون بمقدورنا أن نحكم عليها بصرامة، ونعرف بالضرورة إلى أي حد كانت مميِّزةً لتلك السنوات ولأولئك البشر الذين عاشوها.

إننا إذا ما تأملنا القرن العشرين من خلال شخصياتهم ومصائرهم، فسنلاحظ أنهم حتى في سلوكهم الأدبي اليومي، لم يكونوا يرغبون في الانضواء تحت قوانين وقواعد السلوك التقليدي. كان أناس عصر النهضة المميَّز هذا، والذي ارتبط دائمًا بالتمرد على القوانين كافة، غير عاديين في كل أشكال تجلياتهم الجامحة، والتي لم يكن من الممكن، في بعض الأحيان، التنبؤ بها. وبالنسبة للعديد منهم لم تكن «القواعد» الأدبية القديمة الجاهزة تمثِّل أي أهمية، وكذلك طقوس «الخدمة المدنية الأدبية»، كما كان الأمر بالنسبة لأسلافهم. لكن الذي كان يهمهم هو تحقُّقهم الذاتي الكامل؛ لأن: «كل شيء مباح»! بأي ثمن، سواء في الحياة، أو في الكلمة.

يذكر أحد المعاصرين مازحًا (فيتشيسلاف إيفانوف): «إن أهم شيء عند جوميلوف هو الرياضة، أما عند أخماتوفا فهو الغزل.» كثيرًا ما نجد قدرًا كبيرًا من المبالغة في أسلوب السلوك لدى هؤلاء الأدباء، ومن خلال طريقة الحياة غير العادية لديهم إنما تتكوَّن صورتهم الفريدة، التي يتم التعبير عنها من جديد بالنسبة لروسيا حتى عبر «الدور» التقليدي: الشاعر–المواطن، الشاعر–النبي. ولكن في كثير من الأحيان تتخذ وسائل التأكيد الذاتي الأدبي لديهم أشكالًا مثيرة، بل حتى صادمة.

آنذاك تخفَّى الشعر الحقيقي تحت قناع الشاعر–الغندور، الشاعر–البوهيمي، الشاعر–الشريد أو الدرويش الغريب الأطوار، أضف إلى هؤلاء أيضًا الشاعر–العربيد. يمكننا تتبُّع هذه الأقنعة جميعها ولو في مصائر المستقبليين: ف. مایاكوفسكي، ف. خليبنيكوف ... هؤلاء لم يكونوا وحدهم، بطبيعة الحال، في هذا المجال. هنا يمكن أن نتذكر أيضًا ألكسندر دوبروليوبوف، حياته المتقلِّبة ومصيره المدهش، وكذلك ق. بالمونت وس. يسينين وإ. سفيريانين وأ. تينياكوف، بل أخماتوفا ذاتها وبلوك وفولوشين، وقد تحدثت أنَّا أخماتوفا عن ذلك بقدر ما في «قصيدة بلا بطل».

باختصار، يمكن القول بأن كتَّاب «العصر الفضي» هم تنوُّع لأصوات فردية لم يسبق له مثيل في روسيا، هم شعراء يمثِّلون حرية التعبير وسلوك الفنان، الذي لم يكن مسموحًا به في أدب العقود السابقة. وعلى الرغم من أنه لم يكن هناك، ربما، أدباء على مستوى بوشكين، فإن وصية بوشكين: «أنت نفسك المحكمة العليا» و«أنت وحدك الذي يخدم نفسه ويرضيها.» جعلت العديد منهم (أحيانًا يجب الاعتراف أنهم كانوا من أصحاب المواهب المتواضعة) يظل متمسكًا بهذه الوصية دون تسويف. وفي رأي كثير من أدباء هذه الفترة، فإن الدعوة لم تقتصر على التصالح مع النفس والابتعاد عن «الأغنية الذاتية»، وإنما لأن يصبح لكل شاعر صوته المستقل. ما إن أشرقت شمس «العصر الفضي» حتى أعلن ن. مينسكي عن بيانه، الذي أكَّد فيه أن مغزى المصير الشعري هو «تأليه الذات في العمل وفي الإبداع». وقد مرَّ هذا المبدأ، مع تغييرات طفيفة، عبر أدب «العصر الفضي» كله، بعد أن أعلن عن نفسه تحت رايات الانحطاطية والحداثة. لكنه وهذا أمر مفهوم، دخل في جدل حاد مع أدباء «مدرسة جوركي» (التي كان سلوكها الأدبي، بالمناسبة، نشيطًا للغاية أيضًا ومرتبطًا بأكثر القوى «يسارية»).

بدا هذا الجدل ضروريًّا، بل كان من الضروري أيضًا أن يستمر دون منتصرين أو مهزومين. على أنه وبعد عام ١٩١٧م، كانت أول وجهة نظر تم الاتفاق عليها مرفوضةً

تمامًا؛ إذ إنها كانت تشكِّل خطورةً على «السلطة المستبدة»، التي ما لبثت أن أوقفت هذا الجدل لزمن طويل.

على العموم فقد كان العصر كله محتدمًا بالجدل.

تقليديون محافظون ومجدِّدون أكثر جرأة، لا دينيون وشديدو الإيمان، أنصار للانفجار الثوري الفوري، أنصار القديم الحكماء، صوفيون وعقلانيون وهلم جرًّا، هم أصوات وشخصيات، وجوه وأقنعة، يمثِّلون «جَوقة» شديدة التنوع والتباين، يمارسون الكتابة، ولكنهم جميعًا معًا أصبحوا تجسيدًا للنشاط الروحي الجماعي لروسيا في لحظة تحول مصيري فاصلة.

في تلك السنوات توقَّف الكاتب عن أن يكون «راهبًا» منقطعًا عن العالم أو مجرد مبدع للنصوص، الأمر الذي وصفه سالتيكوف-شيدرين بإحساس عميق بالأسى، بقوله: «الكاتب يكتب من حين لآخر، والقارئ يقرأ من حين لآخر.» في هذه الفترة أصبحت الصلات بين القارئ (الجمهور) متعددةً وحميمة على نحو خاص، وبدا الأمر كما لو أن الحداثيين لم يتخلَّوا عن «مهمتهم المدنية»، وازداد الجمهور بحيث بات كل شخص تقريبًا يستمع إلى كل كلمة تصدر عن الكتَّاب في الشأن العام. وهكذا بات الكتَّاب الاجتماعيون، حتى من النخبة المعزولة، شاءوا أم أبَوا، هم المهيمِنون على الأفكار والأذواق، معبودو الجماهير، سواءً من العامة أو من الصفوة.

هنا يمكن أن نتذكر أن «السياحة» الشعرية المؤثرة للغاية التي قام بها ليس فقط المستقبليون ف. مايا كوفسكي، وف. كامينيسكي، ود. بورليوك، وأ. كروتشيونيخ، وإنما أيضًا في رأيي، كتَّاب آخرون ذوو طبيعة فكرية أخرى، فيودور سولوجوب على سبيل المثال. وقد قرأ، ملك الشعراء «إيجور سيفيريانين» أشعاره، هو وآخرون، أمام جمهور عريض كان يدرك معنى كل كلمة (وحتى طقس تتويج معشوق الجماهير بتاج الشعر كان يتميَّز بحضور جماهيري طاغٍ وصاخب)، كما أن أ. بلوك، ون. كوزمين لم يتجنبا إطلاقًا قراءة الشعر أمام الجمهور. كان الجمهور مرتبطًا بشعرائه البارزين وليس بالصالونات «المغلقة» المنعزلة لشعراء مثل ميريجكوفسكي وزوجه (ز. جيبيوس (المترجم))، وفيتشيسلاف إيفانوف وف. سولوجوب. أما النجاح المدوِّي فقد كان من نصيب الشاعر العصامي «سيرجي يسينين»، القادم بأشعاره وأغنياته التي ترنَّم بها في الحلقات والصالونات كافة، حتى وصل بها إلى صالون الإمبراطورة ذاتها. وقد لاقت المحاضرات العامة التي كان يلقيها كورنيه إيفانوفيتش تشوكوفسكي، أحد أكثر نقاد

ذلك الزمن نفوذًا، نجاحًا مدويًا. وأخيرًا، فقد كانت شعبية مكسيم جوركي شيئًا منقطع النظير.

كان الجمهور الجديد، الذي راح عدده يتزايد، جمهورًا متحمسًا متعلمًا، ولكنه في أحيان كثيرة غير مثقف تمامًا، يتم توجيهه بصعوبة في حالة التقلبات الثقافية والاجتماعية الحادة، بحاجة إلى زعماء، إلى حكماء، إلى من يعبِّرون عن آرائهم، ويصنعون الموضة التي تتماشى مع أذواقهم وقِيمهم. وقد أصبح الكتَّاب في كثير من الأحيان هم هؤلاء الزعماء بالدرجة الأولى. وهناك حالات كثيرة معروفة كان الكاتب فيها هو الذي يقف على رأس هذا التيار الاجتماعي أو ذاك، سواء بوصفه سياسيًّا وأديبًا في الوقت ذاته (جوركي هنا هو المثال الأبرز).

صحيح أن هذه العلاقات القائمة بين الكتَّاب والجمهور ومع البيئة المحيطة كانت، وأكرِّر، مبنيةً على نحو شديد التعسف؛ فبالنسبة لبعض هؤلاء الكتَّاب كان الشعور بالنشاط والخفة أمام الجماهير أو أمام غيرهم من «الصفوة» أمرًا معتادًا، ولكنه يكون مختلفًا أمام «العامة» حيث يبدون منعزلين بشكل ظاهر.

ومع ذلك فقد ظهرت في هذه السنوات تحديدًا بيئة شبه ثقافية هي خليط متعدِّد الأشكال على نحو كبير، شريحة بوهيمية، يمكن أن نطلق عليها على سبيل السخرية بـ «التركيبة الصيدلية». ومع ذلك فلا يمكن أن نتصور الحياة الأدبية بدونها.

(٢-٧) أدب «العصر الفضي» وفن الكلمة

يبحث الأدب في كل عصر (والفن عمومًا) ليجد (وقد لا يجد) اللغة الفنية التي تعبِّر على أكثر نحو من الكمال عن زمنها وعن مصير الشعب والإنسان، عن التفرد في الحياة وعن مغزى هذه الحياة وقيمتها. ومن بين الأهداف الأساسية للأدب تأتي في المقام الأول الحاجة إلى إبداع «صورة العالم في كلمة معجزة» (ب. باسترناك). لعل من المستحيل التعبير عن عالم الإنسان المعاصر، الإنسان الروسي للقرن العشرين بلغة السلفيين القدماء، ما قبل المدونات التاريخية، ما قبل المغول، بأسلوب القصائد الملحمية الروسية القديمة (البيلينا)، أو حتى بلغة الشاعر ديرجافين[٧] مهما كانت عظمته وقوته.

[٧] جافريل رومانوفيتش ديرجافين (١٧٤٣–١٨١٦م): من أوائل الشعراء الروس الكلاسيكيين. (المترجم)

كان بوشكين، بطبيعة الحال، متمكنًا من كل شيء، فكان في زمنه «طليعيًّا» و«معاصرًا»، وكان يتحدث بلغة جديدة، لغة ما بعد ديرجافين. إن الأدب العظيم يتغلب طوال الوقت على «ما يصعب التعبير عنه»، حتى إنه يشتكي في بعض الأحيان من أن «القول المأثور هو فكرة كاذبة»، وأن «ليس هناك أكثر عذابًا من عذاب الكلمة» (تيوتشيف)،[٨] وهذا الأدب يظل يبحث على أي حال، ويجد كل الكلمات الجديدة والضرورية.

إن أدب «العصر الفضي»، الروسي كما ذُكر قبل ذلك مرارًا، جاء وليد حاجات الإحساس الفني الجديد بالعالم، وقد حرصت كلمته أن تكون صوتًا لعصرها. أما الحداثة الروسية فقد جاءت، وبدرجة لا يُستهان بها، نتيجة الجدل مع السلف، مع التسطيح والنقصان والفقر، ومن ثم للرؤية الكاذبة للعالم التي عبَّر عنها الأدب «الشعبي» في مرحلته المتأخرة، بموضوعاته «التحريرية» و«المدنية» المفروضة عوضًا عن ثراء وتعدُّد أوجه الحياة؛ أي إن أولئك الحداثيين الباحثين عن لغة فنية جديدة قد أحيَوا في الواقع الكلمة الضائعة من أسلافهم؛ إذ إن مهمة الأدب هي أن يكون مخلصًا للحقيقة كلها في عصره؛ أي أن يكون مطابقًا للواقع. لقد تغير العالم، وفسَّرت واقعية «الأمس» المُوجَهة هذا العالم، وهنا يكمن المسوِّغ لظهور الحداثة وحتميتها. أما الجدل بشأن «غرابة» الحداثة واعتبارها من «البدع» فأمر مفهوم؛ لقد رأى خصوم الحداثة في «رفضها» للمُثل المدنية، وفي نظرتها الجديدة للإنسان والانغماس في أسرار روحه، ثم في تجاربها الجامحة مع «الشكل» «فردية» و«انحطاطية» غير مقبولة، وهلم جرًّا. ولهذا أصبحت كلمتا «انحطاطية» و«انحطاطي» في اللغة الروسية في تلك السنوات، وخاصةً في الدراسات الأدبية السوفييتية، علامةً على الاستنكار وضربًا من السباب.

إذن، ما الشيء الذي كان لافتًا للانتباه، والذي ميَّز الشكل الفني لأدب «العصر الفضي»، وخاصةً في شعره؟

أولًا: كان هذا الشيء هو اكتشاف أبعاد جديدة وقيم تتعلق بالعالم الباطني للإنسان، والتي جرى التعبير عنها مرارًا بـ «صيغة المتكلم»؛ أي بطريقة غنائية. إن الشاعر هنا يقوم باكتشاف عالمه الباطني، باعتبار هذا العالم لغزًا وقمة عظمى.

[٨] فيودور إيفانوفيتش تيوتشيف (١٨٠٣–١٨٧٣م): شاعر روسي يميل في شعره إلى الفلسفة ووصف الأحاسيس التراجيدية والتناقضات الاجتماعية ووصف المناظر الطبيعية. (المترجم)

«أنا إله العالم الغامض،
العالم بأسره ملك لأحلامي.»

ف. سولوجوب

يرفض الشاعر كل القديم لينغمس في عالم خلق روح جديدة عند ف. بريوسوف على سبيل المثال، نجد أن هذه المهمة قد تم التعبير عنها على النحو الذي تميَّز به هذا الشاعر من استقامة ووضوح:

«... إنها الأخوة.
فلنمحوا روحنا المهترئة! التي وُهبت فراءً جديدًا فحسب،
ولنضع بدلًا منها نبيذًا طازجًا.»

يمكننا أن نتذكر أيضًا أبياتًا مشابهة لشعراء آخرين.

إن التقييد المسبق ببرنامج ضيق، أمر يجعل الشاعر بعيدًا عن تعددية الحياة، هذا الشعر يتراجع لصالح النظرة الرحبة التي لا حدود لها. لقد باتت روح الشاعر مهيأةً لاستيعاب التقلبات كافةً التي تحدث في فضاء العالم. كان بريوسوف من أوائل الذين عبَّروا عن هذا الميل الجارف نحو الإحاطة الشاملة بهذا العالم. إن كل لحظة وكل حالة من الأحوال ينبغي أن تجد لها مكانًا في درجات الشعور المتباينة لدى الشاعر.

«أحب كل الأحلام. كل الأحاديث عزيزة على نفسي.
أُهدي أشعاري إلى كل الآلهة ...»

وهاكم أبياتًا أكثر تعمدًا وتحديًا:

«لم أعد أومن منذ زمن بعيد
بالحقيقة الثابتة. أحب كل البحار، كل المرافئ
أحبها، أحبها بالقدر نفسه.
أود لو أن الزورق الطليق
راح يسبح في كل اتجاه. أود أن أبارك،
كل السادة، وكل الشياطين ...»

ومع ذلك فلم يكن بإمكان الشعر في تلك السنوات أن يتناول بأي حال من الأحوال الموضوعات كافة، بل راح يسترشد بمدراس واتجاهات شعرية محددة، ويقوم بوضع الأشكال والأنواع والأوزان الجديدة والسياقات الاستعارية، التي تفرضها الحاجة إلى تقديم الحياة في جريانها العَفْوي، الذي لا يمكن التنبؤ به وذلك على صورة أكثر اكتمالًا. وبهذا ارتفع الشعر إلى ذرًى جديدة للثقافة الشعرية، مبدعًا لغةً شعرية، مضمِّنًا الكلمة داخل تلك العلاقات، كاشفًا من خلالها هذا الجرس الذي لم يكن موجودًا لدى السابقين.

ينبغي أن نذكِّر هنا بمصدرين للتجديد؛ أولهما: إثراء الشعر بموضوعات وصور فنية منتقاة من الفولكلور والأساطير الشعرية الشعبية، وخاصةً تلك التي تمثِّل أهميةً بالنسبة لكليويف وكلينشيكوف ويسينين، والتي تم تأويلها من قبل كلٍّ من بلوك وبيلي وأخماتوفا وكامينسيكي، كل بطريقته، وبتعبيرات حادة، من قِبل فليبنكيوف وكروتشينيخ، ثم في النشر، الذي أعطى نماذج باهرةً على يد ريميزوفا، وزامياتين، وريشفين، وتشابيجين ونفيروف …

ثانيًا: أن شعر الحداثة الروسي، كما سبق وذكرنا من قبل، قد فتح من جديد لنفسه طريقًا إلى الشعر الأوروبي، ليدخل في علاقة إبداعية متوترة تمثَّلت في التنافس مع التجديد الشعري الأوروبي. من هنا ظهرت النماذج المثيرة للإبداع في الأشكال الشعرية (رامبو، وفيرلين، ومالارميه وغيرهم). إن الجدل والتعاون هنا قد جرى التعبير عنهما أيضًا في الكم الكبير من الترجمات (وخاصةً ترجمة الشعر الفرنسي). وقد تمت ترجمة الشعر عن «اللغات الأخرى» كافةً تقريبًا، وكان أكثر من قام بها كل من بالمونت، وسولوجوب، وبريوسوف …

أصبح اكتشاف الحدود الجديدة للأشكال الغنية بالمضمون أحد إنجازات الثقافة في تلك السنوات، وعلى نحو خاص اتسع صدى جرس الكلمة، وظهرت وسائل التوزيع الأوركسترالي الصوتي للأبيات الشعرية. أصبح جرس الكلمة بمثابة قوة إضافية للشعر وتعبيرًا عن روحه، طاقة انفلتت من قيود المعاني «الدلالية» للكلمة. في شبابه كتب أوسيب مانلشتام في عام ١٩١٠م، قائلًا:

«ابقَي زبدًا كما كنت يا أفروديت،
وأعيدي الكلمة إلى موسيقى.»

لماذا تتم مطابقة الكلمة بالشيء، بالموضوع الذي تعنيه؟ هل الشيء هو سيد الكلمة؟ الكلمة روح. الكلمة الحية لا تعني الشيء، وإنما لديها حرية اختيار الشيء، الجسم اللين.

وحول الشيء تطوف الكلمة حرة، كما تطوف حول جسد ملقًى ولكنه غير مهمل (أوسيب ماندلشتام، «الكلمة والثقافة»).

تجاوبت مع هذه البيانات التي أصدرها ماندلشتام أكثر التجارب الشعرية المتطرفة التي قام بها خليبنيكوف، وإنما على طريقته، وحتى البيانات التي أثارت البدع اللفظية عند «التكعيبيين المستقبليين»، الذين أعلنوا في بياناتهم التي أصدروها في العقد الأول من القرن — من أجل كسب الشهرة — عن التحرير الراديكالي للكلمة من المعاني الفكرية التقليدية (فلنتذكَّر هنا تلك البدعة اللفظية الشهيرة لكروتشينيخ: «دبر بول شير أوبيشور.»[٩] بالإضافة إلى التجارب الأخرى لـ «الكلمة المفتولة» و«المجنونة»).

لعله من الضروري هنا أن نؤكِّد أن هذه اللغة الشعرية الجديدة لم تكن مفهومةً للجميع. الأمر ببساطة أن هذا الشعر كان موجَّهًا للنخبة من القراء، ومن ثم كانت الطبعات التي تصدر قليلة النسخ في معظم الحالات (لنقل إن ألف نسخة كانت تعد طبعةً كبيرة)، وكان الإخراج فاخرًا — بل يمكن اعتباره في أحيان كثيرة من روائع فن الطباعة — وكانت الكتب تباع بسعر مرتفع. كان حصول «القارئ العادي» على النصوص متوقفًا في كثير من الأحيان على التجربة الإبداعية للمؤلف؛ إذ إن أهم شيء بالنسبة للشاعر هو أن يعبِّر عن ذاته ولا يهمه أن يكون مسموعًا ومفهومًا من جانب الآخرين.

بضع كلمات عن «كتَّاب النثر» في أدب «العصر الفضي».

كانت لوحة ألوان النثر في تلك السنوات كبيرةً ومتنوعة أيضًا.

إليكم بعض الأسماء وليس كلها.

إيفان ألكسيفيتش بونين: هو أول كتَّاب النثر في «العصر الفضي» («الوادي الجاف»، «تفاحات أنطون»، «نفس خفيف»، «السيد من سان فرانسيسكو»). كان بونين يتمتَّع بحساسية فائقة وسرعة بديهة، وكانت لديه القدرة على الإمساك بحالة الحياة «الخارجية» بقوة وبالطبيعة والإنسان (الداخل يضيء عبر القشرة).

تتلخَّص أستاذية بونين في تناول التفاصيل التي لا نظير لها، والتي يمكنه تصويرها من خلال اللون والرائحة والإيماء. بونين «البارد» بمقدوره أن يخلق لونًا دقيقًا عاطفيًّا ومتوترًا على نحو مدهش. أما من ناحية الشكل الخارجي، فإننا لا نجد أي «إضافة» عاطفية على الإطلاق من جانب المؤلف؛ ليس هناك شيء يمكن أن يُنسب إليه، كل شيء

[٩] ألفاظ صوتية لا معنى لها. (المترجم)

ينبع من «الموضوع». بونين الأديب لا يدفع القارئ، لا يقوده وراءه، خطوطه صارمة ودفينة، يتركنا وحدنا في مواجهة العالم الذي اكتشفه.

أما بونين الشاعر فهو أكثر عاطفية؛ إنه يكشف لنا عن ذاته، ولكنه في الوقت نفسه لا يسمح أن يشاركه فيها أحد.

فيودور كوزيميتش سولوجوب (شعر، روايات «الشيطان الصغير»، «سحرة نافي»): أبدع في النثر (كما في الشعر) عالمه الخاص. وهناك أمر يتكرر كثيرًا في نثره، وهو الرؤية الشاملة؛ حيث نرى الحياة تتدفق فيه على نحو مشوه وبدقة غريبة، متكسرةً من خلال عدسات متعددة الزوايا لشخصيات خارجة عن المألوف. ومن مجموعة العجائب البشرية يظهر لديه هذا العالم الملوَّن، المبرقش والحيوي على نحو يصعب وصفه، عالم لم يوجد قبله، يقنعنا بتشوُّهاته وواقعيته.

ومن بين أدباء العصر يُعد ليونيد نيكولايفيتش أندرييف واحدًا من أكثر الأصوات علوًّا، ملهَمًا وملهِمًا، مبالغ، يضع ألوانه الصارخة بشكل كثيف ثم يضيف إليها كثافةً إلى كثافة — من أجل أن يثير الفزع والصدمة والذهول والخوف والارتباك. يشوِّه الكاتب النسب العادية بصورة حادة، ويخلق مواقف متناقضة، وهو مغرِق في المبالَغة والقسوة — سواء تجاه أبطاله أو تجاه قارئه، لا يخفي رغبته في السيطرة عليه، وفرض استنتاجاته والسيطرة على انطباعاته.

فاسيلي فاسيلييفيتش روزانوف («سقوط الأوراق»، «الوحيد»، «العابر») أديب صارع الأدب المتعارف عليه، الأدب التافه والمبتذل. كان يرى أن من غير المقبول، ومن غير اللائق رؤية الحياة وإدراكها على حقيقتها في لحظة مفاجئة عن طريق التلصُّص والسطو عليها في أثناء اندفاعها.

إنه «يتثبَّت» قبل هذه الحقيقة، بإزالة الطلاء واللمعان عن كل ما هو معتاد و«محترم». هو واحد من أوائل الذين قدَّموا تفاصيل الوعي والنفس والتردد و«تلقائية» الحياة الباطنية وانقطاعها. كان روزانوف يدرس الأدب بطريقته الخاصة، ويعلِّم القارئ كيف يكون مخلصًا، وأن يتجنَّب خداع الذات المعتاد. عند روزانوف، السخرية اللاذعة، الغياب التام لكافة «الأتقياء» و«ذوي النفوذ» (من أجل الاتفاق مع الذين يتم تزييف الحقيقة في أغلب الأحوال على أيديهم)، هو عمل من أعمال مقاومة العبودية، صراع من أجل الحق في الحقيقة. هذا «الشقي»، «المستهتر»، «الشرير»، «المراقِب»، الذي لا يعترف بوجود كاتب «مقدس»، كان هو الكاتب الأكثر إثارةً للجدل بين كلاسيكيي «العصر الفضي».

لم يكن الأمر المهم بالنسبة لألكسندر إيفانوفيتش كوبرين هو «المظهر الخارجي» للإنسان وسلوكه المعيشي. لقد سعى الكاتب للنفاذ إلى باطن هذا الإنسان (إلى الإنسان الباطني) في رواياته («الوحيد»، «سوار العقيق»، «الطاغية»). كما لم يكن أيضًا بحاجة إلى حياة معتادة، تسير سيرًا عاديًّا، بقدر ما كان بحاجة إلى حياة دائمة التجدد، إلى حالة روحية قابلة للانفجار، إلى معرفة معانيها الغامضة، إلى كشف لغز الإنسان في تلك اللحظة التي يتحرر فيها تحررًا حقيقيًّا من قبضة الروتين. إن كوبرين يُحب التنوع البشري ويسعى وراء تقارب الناس على اختلاف مشاربهم، ويتطلَّع إلى ظهور المجال الروحي المشترك. إنه يهتم بكل شخص، ولكن لديه دائمًا شخصيةً مركزية، شخصيةً رئيسية تتجمَّع عندها كل الأحداث، وجميعهم يشكِّلون الحياة، المعاناة الكاملة والسعادة الكاملة، الآلام والآمال، الحياة في نثر كوبرين تترك دائمًا مخرجًا إلى الحب والرحمة، إلى الفهم والتعاطف.

إن يفجيني إيفانوفيتش زامياتين («شئون ريفية»، «عند نهاية العالم»، «ألاتير»):[١٠] كاتب عصبي، مكلوم بطبيعته ذاتها؛ ولهذا يضع «قناعًا» على نفسه وعلى أسلوبه في الكتابة. ألَا يعود ذلك إلى أنه يكاد يكون هو الأول في أدب «العصر الفضي»، الذي أدرك القوة والقدرة التعبيرية للقشرة الأدبية الفنية للروح الإنسانية؛ أي الحكي. لم يقم زامياتين بتشريح النفس مباشرة، وإنما من خلال تعقيد الحديث؛ فهو يعرض عن طريق «اصطناع الأقنعة» الأدبية كيفية تضليل الناس، ويرى تشوش الناس تحت وطأة الظروف وطقوس الحياة. وهو يؤكِّد بسرور على التحرر النادر من العبودية باعتبارها اختراقًا من جانب الإنسان لذاته، الحقيقية. لكن هذا الحماس، وا أسفاه، نادرًا ما يتحقق. لقد حكى زامياتين، ربما أكثر من معاصريه الآخرين عن ضلال الإنسان واشتباكه مع ظروف الحياة، عندما يكون من الداخل أقوى من الخارج.

ألكسي ميخايلوفيتش رميزيوف («بوسولون»[١١] وغيرها): أديب ساخر، يعمل بالعِرافة، يلعب بالكلمة، يمد ثم يمد سلسلة التحولات الأدبية والتباينات. الكلمة لديه دائمًا تعني شيئًا مختلفًا، شيئًا خاصًّا بها، مختلفًا عما في «القاموس». هنا تخدمه لعبة الكلام في سياقه الشعبي، مقدمةً له دعمًا دائمًا. الكلمة الشعبية تحمل دائمًا معنيين

[١٠] ألاتير: مدينة روسية تقع في شوفاشيا. (المترجم)

[١١] بوسولون Posolon: مصطلح كنسي، ويعني تدفق الشمس من الشرق إلى الغرب. (المترجم)

وثلاثة معانٍ، وهي دائمًا محمَّلة بالألوان والأحجيات، بالمراوغة والاستخفاء. ومن هنا ينطلق ريميزوف.

ميخائيل ميخايلوفيتش بريشفين («في بلاد الطيور التي لا تعرف الذعر»، «عند حوائط المدينة الخفية» وغيرها): أديب صاحب كلمة واضحة، يقظ، يفكِّر كثيرًا على مهل وسط الطبيعة وبمفرده، وخاصةً في يومياته. بريشفين يصغي إلى كل شيء حوله، وكذلك يصغي إلى الصوت الذي بداخله. يسعى إلى ألَّا تفوته الأصوات الهامسة؛ مثل سولوجوب ... بريشفين هو أستاذية الإنصات إلى الحياة وتأملها.

مكسيم جوركي ابتكر نفسه (بدءًا من اسمه المستعار) واخترع الحياة («ماكار تشودرا»، «تشيلكاش»، «الأم»، «الحضيض»). منذ قصصه الأولى سعى لأن يكون «فنانًا»، يكتب بالكلمات وبالألوان؛ ولهذا نجد أن ألوانه الأدبية مختارة على نحو زاهٍ ومتعمد (ودائمًا إلى حد المبالغة)، حتى إننا نحتاج إلى قراءته، مع غض النظر عن رؤاه. وإذا كان بونين يزيد من حدة رؤيتنا الخاصة، فإن جوركي يعلِّمنا ألَّا نرى بعيوننا نحن، وأحيانًا نتفق مع الكاتب، ولكن، في أغلب الأحيان ننصاع لِما يفرضه علينا مضطرين. إن عالم جوركي دائمًا ما يكون عالمًا غير واقعي، ومع ذلك ففي هذا العالم الذي اخترعه جوركي عاش ملايين من البشر لنصف قرن. لقد تبين أن «الصورة الشعبية الرخيصة» لهمش جوركي (في «الأم» وغيرها)، أكثر فائدةً للدولة، قابلة للاستخدام في الدعاية، ثم إنها سهلة المنال ومتاحة دائمًا للأسف. أما نثر جوركي الكبير والمعقد (وهو يشكِّل عددًا غير قليل من المجلدات من أعماله الكاملة) ظل أقل شهرةً وإقبالًا على قراءته (مثل «ملاحظات من اليوميات، المذكرات»، الأجزاء الأولى من «حياة كليم سامجين» وثلاثية السيرة الذاتية بطبيعة الحال).

(٢-٨) الاتجاهات والتيارات والجماعات، الجمعيات والصالونات في «العصر الفضي»

تميَّزت الفترة الواقعة على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين بالتوتر وبحرية البحوث الجمالية الروحية والفنية. كان زمنًا للاتجاهات والتيارات الأدبية الإبداعية، التي كثيرًا ما دخلت في جدل حاد فيما بينها، لكنها كانت تؤدي عملًا مشتركًا في تأسيس وتطوير الثقافة الروحية لروسيا. وقد تميَّز هذا الزمن أيضًا بظهور صحافة أدبية تمتعت بالموهبة والحدة في تناول الموضوعات، وكذلك بحيويتها وتميُّز إصداراتها. هو زمن الجمعيات والروابط

والحلقات والجماعات والصالونات الأدبية، التي وصلت في بعض الأحيان إلى حد المغالاة، لكنها كانت تتميز في الأغلب بالعمق، وقد ترك العديد منها أثرًا لا يُنسى في الحياة الأدبية الروسية منذ تسعينيات القرن التاسع عشر وحتى مطلع العشرينيات من القرن العشرين.

لقد تحدَّدت صورة أدب «العصر الفضي» في جانبها الأكبر بتميُّز ثلاثة اتجاهات رئيسية وهي: الرمزية والذُّرَوية والمستقبلية. وأحيانًا ما كانت هذه التيارات والاتجاهات ما تسمى بـ «المدارس»، وهذا التعريف كان مقبولًا بصعوبة وخاصةً من جانب «الذروية» (لأن أكثر الذرويين نشاطًا، وهو نيكولاي جوميلوف، كان يود بشدة أن يرى في عمله وعمل رفاقه نوعًا خاصًّا من «الورشة»، «المدرسة»؛ ولهذا فقد أطلقوا على جمعيتهم اسم «ورشة الشعراء» بدعوى أنها تقدِّم تدريبًا احترافيًّا).

جوهر الأمر يتلخص كذلك في أن التيارات كافةً في بداية القرن لم تكن جماعات احترافية (على الرغم من أنها كانت تقرِّب ما بين الأدباء داخلها وبين العمل الاحترافي)، بقدر ما كانت وسيلةً للعثور على إجابات للأسئلة المعتادة للثقافة الروسية: ما ماهية العالم؟ وما الإنسان؟ وما معنى الفن؟ ما الذي يحدث في الحياة الروسية وفي الروح الإنسانية؟ إلى أين تمضي روسيا؟ وهلم جرًّا.

قال ألكسندر بلوك، في معرض اشتباكه في الجدل الدائر مع دعاوى الذرويين فيما يخص كونهم «مدرسة»، وهو محق في ذلك: «... لم تكن هناك في روسيا أي مدارس أدبية بمعنى الكلمة على الإطلاق، ولم يكن من الممكن أن توجد، وينبغي أن نتوقع، ولزمن طويل، أنها لن توجد ... إن للأدب الروسي تقاليده؛ فهو أدب وثيق الصلة بالرأي العام وبالفلسفة وبالكتابة ذات الطابع الاجتماعي ...»

أبدأ هنا ببضع كلمات عن الرمزية والرمزيين.

لقد ظهرت هذه المدرسة الشعرية تحت هذا المسمى أول ما ظهرت في فرنسا عندما نشر ج. موريـاس بيانًا أعلن فيه عن «الكلمة الجديدة» في الشعر. لم يكن هناك أي شيء مشترك بين هذه المدرسة وبين الرمزية الروسية، عدا فهم الرمز باعتباره مجازًا، وإدخال معانٍ جديدة للكلمة. في مطلع التسعينيات نشر ديمتري ميريجكوفسكي في روسيا ديوانًا شعريًّا باسم «الرموز»، وفي العام نفسه أسَّس لضرورة فهم جديد للعالم في بحث بعنوان «عن أسباب الانهيار وعن التيارات الجديدة في الأدب الروسي المعاصر». وبعد مرور ثلاث سنوات كتب ف. بريوسوف في مقدمته للطبعة الأولى من كتابه «الرمزيون الروس» يقول: «إن هدف الرمزية يتلخص في أنه إلى جانب الصور المقارنة، يحدث ما يشبه التنويم المغناطيسي للقارئ ليثير فيه حالةً نفسية محددة.»

لكن كل هذه التصريحات لم تكن سوى مدخل إلى جوهر هذا التيار الجديد. لقد بدأت الرمزية الروسية الحقيقية منذ تلك اللحظة التي تأسَّس فيها الإحساس الشعري بالعالم على فلسفة ف. س. سولوفيوف. في عام ١٩٢٠م كتب بلوك قائلًا: «لقد قُدر على فلاديمير سولوفيوف أن يظل، على مدى حياته كلها، المُعبر الروحي والمبشِّر بتلك الأحداث التي كان من الضروري أن تنتشر في أرجاء العالم.» لقد بعث سولوفيوف الروح في البحث الروحاني الخالص في معاصريه الشباب «من أجل إدراك مُثل الحب والخير والجمال الرفيعة». وقد أكد نيكولاي بيرديابيف على هذه الخاصية بقوله: «لقد تجاوز شعر الرمزيين حدود الفن، وقد كانت هذه خاصيةً روسية للغاية. إن الفترة التي عُرفت باسم «الانحطاطية» والنزعة الجمالية قد انتهت بسرعة، وجاء زمن الانتقال إلى الرمزية، التي كانت تعني البحث عن نظام روحي والبحث عن الصوفية. لقد كان فلاديمير سولوفيوف بالنسبة لكلٍّ من بلوك وبيلي نافذةً دوَّت من خلالها رياح المستقبل. إن التوجه للمستقبل وتوقُّع الأحداث الاستثنائية في المستقبل القادم، أمران مميزان للغاية بالنسبة للشعراء الرمزيين. لقد حمل الأدب والشعر الروسيَّين في مطلع القرن طابعًا نبويًّا (أي تنبؤيًّا (المؤلف)). لقد أحسَّ الشعراء الرمزيون بما لديهم من رهافة مجبولة أن روسيا تندفع نحو الهاوية، وأن روسيا لم تتكشف ملامحها بعد». «رأي الرمزيين الشباب» و«الرمزيون الأصغر» بلوك، وبيلي، وفيتشيسلاف إيفانوف، وفولوشين، في الرمز «نافذة على الخلود»، نافذة تُطل على العوالم الغامضة وتجسيد للأنوثة الخالدة (التي أطلق عليها بلوك في بداياته اسم السيدة الرائعة).

لقد سار الرمزيون بنكران الذات لمواجهة «يوم القيامة» القادم.

لقد رأوا المغزى الخاص للحياة المعاصرة لهم في أن قوة التحول الروحي ستندفع من أعماقها. تبقى ضرورة أن يكون هناك فنان وشاعر فحسب يسعيان لملاقاتها بما يملكان من انفعال عاطفي والإحساس بروح العالم، وعندئذٍ يصبح من الممكن تجديد الروح الروسية ذاتها، التي تجاوزت في داخلها يوم القيامة (وهو الاسم الذي أطلقه بلوك على أحد دواوينه)، هذا التجديد سيكون مأساويًّا، يتم عبر المعاناة، لكنه السبيل إلى الخلاص. لقد شق الشاعر نفسه هذا الطريق متخطيًا مشاركيه كافةً في الفكر من المعنيين بالرمزية (أطلق الشاعر على ثلاثة أجزاء من شعره الغنائي اسم «ثلاثية التجسد»). لقد كاد الإيمان بالخلاص الروحي للانقلاب الكوني والتقارب المجازي للشاعر مع انقلاب أكتوبر الواقعي، أن يؤدي به في وقت ما للإيمان بالبلاشفة، وأن يعطي مبررًا للقراءة المحدودة الأفق والمسيَّسة لقصيدته «الاثني عشر» (الأمر الذي أفقرها بشكل بالغ).

الأمر منذ البداية في جوهره يتلخص في أنه من خلال فلسفة الرمزية وأخلاقها يخرج الفنان إلى آفاق جديدة من الحرية الروحية، وإلى فهم الثورة الإنسانية الفردية، وإلى اجتراح المأثرة باعتبارها الطريق إلى عوالم أخرى مضيئة، باعتبارها نوعًا من عودة الشاعر إلى وطنه الروحي (إنه برمته نتاج الخير والشر، إنه برمته حرية الانتصار. هكذا وصف بلوك بطله الغنائي).

تنطلق الرمزية من قدرة الشعر على استبصار كنه الوجود. إن التصور العادي يمتلك الرؤية الظاهرية للعالم فقط، بينما الأعماق المجهولة للحياة الحقيقية خلف هذه القشرة الفظة الكاذبة. العالم ثنائي والشاعر وحده هو القادر على الإنصات إلى «نداء روح الآخر» (ف. سولوفيوف). إن النفاذ إلى روح الحياة، حتى ولو أدَّى ذلك إلى الهلاك، وتلك هي مهمة الشاعر (يقول بلوك: «أن تلقي بنفسك أسفل عربة مندفعة بجنون.» أمَّا الواجب الإبداعي له فهو «الاستماع إلى الأوركسترا العالمي»).

إذا ما أمعَنا النظر تحديًا في هذا «الكشف» للعالم الحقيقي من خلال «يوم القيامة» الحقيقي، وسنجد أن هذا اليوم، على سبيل المثال، هو الذي يشكِّل موضوع قصيدة «الاثني عشر» بأكملها. وهو ما يفسِّر لنا السبب في الفرح الذي عايشه بلوك وهو يعمل على إنجازها، ولماذا صاح قائلًا: «استمعوا إلى موسيقى الثورة بكل قلوبكم، بكل وعيكم.» إن هذه الموسيقى عند بلوك، هي التي وجَّهت الإنسان، وجَّهت كل فرد من الاثني عشر، نحو خلاصه الحقيقي: «بعيدًا خلف المسيح، مهما قذفت «العاصفة» بغبارها في «عيونهم» آناء الليل وفي أثناء النهار.»

لقد عايش الرمزيون قدر روسيا الصوفية على نحو لا يقل حدةً عن مصير روسيا المعيشي، «التجريبي». وفي معرض مقارنته بين هذه الرؤية والرؤية الأخرى — المعيشية والصوفية — فزع بلوك من النتيجة التي توصَّل إليها (لنتذكَّر هنا ولو قصيدته الشهيرة «حياة رفيقي» وليل، شارع، مصباح، صيدلية ...).

لم يرَ الرمزيون حلًّا سلميًّا لهذا التناقض، وكان من رأيهم أن هذه العقدة لا يحلها سوى انقلاب روحي كوني فقط. وبهذا الحل نفسه وعلى طريقتهم أعدَّ الرمزيون ثورةً حقيقية في عقول ونفوس الإنتليجنسيا. هذه الخدمة السلبية لا يمكن إسقاطها عن الرمزيين، على الرغم من أنه لا توجد، بطبيعة الحال، أسس حقيقية لاستيعاب هذه الرمزية باعتبارها ظهيرًا للانقلاب البلشفي.

أما فيما يتعلق بالخدمات التي أدَّاها الرمزيون في الإدراك الفني للعالم، فقد كان الرمزيون عظماء لا يتطرَّق إليهم الشك. لقد كان للعالم والحياة عند الرمزيين أبعاد

عديدة، كلاهما لا يتوسَّع سطحيًّا، وإنما يملكان بنيةً معقَّدة لا تنضب. الحقيقة لم تُكتشف، وإنما هي مخفية، سواء في عمق الحياة الكونية أو في أعماق النفس البشرية.

لعل من المناسب هنا أن نتحدث عن جماعة «الإسقيثيون»[١٢] التي ظهرت عشية الثورة، والتي كانت مرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بالرمزيين وخاصةً ببلوك. وقد انضمَّ إلى هذه الجماعة، فضلًا عن بلوك، كل من ر. إ. إيفانوف-رازومنيك، ون. م. بريشفين، وي. أ. زامياتين، ون. أ. كليويف، وس. أ. يسينين. و«الإسقيثيون» مجازًا، هم سكان البراري، وكانوا معتادين على حب الحرية الذي لا حدود له، والالتصاق بالأرض والعدوانية تجاه الدوجمات التي تحجَّرت، ومواجهة «البرجوازي المتحضر العالمي». «عدد» من مجموعة «الأدباء الإسقيثيون» اعتبروا أن الإنسان المعياري أقل بما لا يقاس من الجماهير الشعبية، التي رأوا فيها قوةً فطرية إبداعية هائلة ومصدرًا للتجديد. أمَّا البرجوازيون فهم بالنسبة لهم «عامة الناس». لقد عبَّر «الإسقيثيون» عن إحساسهم بالعالم، بدرجة أو أخرى في ديوانَي «الإسقيثيون» و«الاثني عشر» لبلوك، فضلًا عن رواية «نحن» ليفجيني زامياتين، والتي تُعد نقيضًا لليوتوبيا، وفي قصيدة «إرميا النبي» لسيرجي يسينين، وفي أشعار ن. كليويف في تلك السنوات «أغانٍ ريفية».

بحلول العشرينيات، وبعد وفاة بلوك والإحباط الشديد الذي نال من يسينين (الصلاة الأربعينية)[١٣] وبعد الآمال الضائعة التي بدأت بالتجديد، سقطت حركة «الإسقيثيون»، وحل زمن «الأدب السوفييتي»، الذي لم يكن لبلوك أو يسينين أو كليويف أو زامياتين مكان فيه.

ولا «الإسقيثيون» الأحرار.

والآن نتحدث عن الذُّروية والذُّرويين.

أبدأ ببعض المعلومات الحقيقية حول تاريخ الذروية.

لقد انتهى الجدل الذي قادته جماعة جوميلوف مع الرمزيين في مطلع العام ١٩١٢م بالعزلة التامة والإعلان عن اتجاه جديد في الشعر. لقد أعلن نيكولاي جوميلوف عن الذروية، وأكَّد أندريه بيلي على أن كلمة «ذروية» (المشتقة من الكلمة اليونانية «Akmé»، التي تعني

---

[١٢] «الإسقيثيون»: جمعية أدبية ظهرت في روسيا عام ١٩١٧م، وتُعد ذروة الشعبوية الروسية ورائدة الحركة الأوراسية، ومُنظِّرها هو الشاعر إيفانوف رازومنيك. (المترجم)

[١٣] الصلاة الأربعينية: صلاة تختص بها الكنيسة الأرثوذوكسية الروسية، وتمتد لأربعين يومًا. (المترجم)

«الازدهار»، وكذلك «قمة الشيء») هي من ابتكاره هو، وفي حضور فيتشيسلاف إيفانوف إبَّان مناقشةٍ دارت في مجلة «أبوللون» عام ١٩١٣م، الأمر الذي استحسنه جوميلوف عن طِيب خاطر. وقد أصبحت «أبوللون» هي ومجلة «جيبربوريا» (سكان الشمال) الصغيرة التي أسَّسها جوميلوف هما لسان حال الذروية، والمعبِّرتان عن برنامجها. وقد نشرت «أبوللون» في عددها الأول الصادر عام ١٩١٣م، مقالًا لجوميلوف بعنوان «تراث الرمزية والذروية»، حدَّد فيها السمات الأساسية للذروية.

إذن ما الذروية؟ يرى جوميلوف، خلافًا للرمزيين، أن المضمون الصوفي للوجود أمر يصعب تحقيقه. ومن ثم، يقول جوميلوف: «علينا أن نتذكر دائمًا ما لا يمكن إدراكه، ولكن علينا أيضًا ألَّا نحتقر فكرنا عنه بصورة أو أخرى بتخمينات محتملة.»

الأمر الأساسي بالنسبة للذرويين موجود في العالم الدنيوي، ومن الضروري اكتشاف «العالم الباطني للإنسان»، وفي الوقت نفسه عدم نسيان الجسد وسعادته، والحياة العضوية الرشيدة. وأخيرًا، «ينبغي أن نجد في الفن لباسًا يليق بهذه الحياة، لباسًا لا يشوب مظهره أي شائبة». يقول جوميلوف: «علينا أن نجمع بداخلنا هذه الجوانب الأربعة. إنها تمثِّل الحلم، الذي يوحِّد البشر بعضهم ببعض، على النحو الذي وصف به الذرويون أنفسهم بكل شجاعة» (أُبدي هنا ملاحظةً مفادها أنهم كانوا يُطلقون على اتجاههم في بعض الأحيان اسم «آدامزم Adamism» فضلًا عن اسم «الذروية»؛ أي النظرة الشجاعة الصلبة والواضحة للحياة).

مفهوم الذروية وثيق الصلة باعتبارها «مدرسة»، ذات برنامج إبداعي واضح ودقيق، ضربًا من «النظرية»، تعمل على امتلاك الشعر كحرفة، عندما يصبح الهدف هو تحقيق «إنجازات شكلية»، إذا جاز القول؛ الوصول إلى «المهارة»، إلى ثقافة الشعر المُصفى، الذي تتم صناعته بوعي، وما إلى ذلك. كان الذرويون أنفسهم يقولون: إن «الشاعر الجيد، هو أولًا وقبل شيء قارئ جيد.»

الأمر مؤكد، ولكننا إذا ما تصوَّرنا الذروية في سياق ذلك الزمن فسنجد أنها، مع ذلك، كانت شيئًا ثانويًّا. حقًّا، لقد كانت «النزعة الأرستقراطية الفنية»، «الموهبة الفنية الرفيعة» أمور رائعة وضرورية، لكنها لم تكن تمثِّل جوهر القضية. إن قوة الذروية وأهميتها في تاريخ الأدب والثقافة الروسيَّين مع ذلك لم تكن، في تلك الحقبة، متجليةً في كمالها «المعملي»، بقدر ما كانت في لجوئها، في هذه اللحظة، إلى الثقافة، التي وقعت فيها هي ومَن وضع لها نظامها تحت تهديد انفجار مدمر. من أجل ذلك كان من الضروري إدراك قيمة الثقافة والدفاع عن «شجاعة الوجود» فيها.

جوهر الأمر أن الذروية هنا (أو «الآدمية») قد دخلت في تماس مع الفلسفة الوجودية الوليدة. لقد عانى الذرويون بشدة من التقدير الذاتي للعالم، عايشوا تعقيده وهشاشته وكذلك روعته وقابليته، للأسف، للفناء. كان الذرويون يشعرون، على طريقتهم، بالفزع، وهو أمر مفهوم وقريب منهم. كما لو أنهم لم يتغنَّوا بالحياة من قبل. كانت الحياة الروسية حولهم بعيدةً عن روح الاحتفاء بالعيد. وعلى الرغم من أن جوميلوف كان يدفع تلاميذه في «الاستوديو» وفي «ورشة الشعراء» الخاصين به نحو التقاليد «الرومانية» والأوروبية بوجه عام، فقد أصبحت الذروية مع ذلك شعرًا روسيًّا خالصًا، وكلما ازداد الذروي موهبة، كان شاعرًا روسيًّا حقًّا. هؤلاء هم أخماتوفا، وماندلشتام، وج. إيفانوف، بل جوميلوف نفسه في أفضل أشعارهم الأخيرة. وقد ضمَّت جماعة الذرويين أيضًا شعراء أقل بريقًا مثل: م. زينكيفيتش، وف. ناربوت، وف. نيدوبروفو، وف. شيليكو، وغيرهم.

ومع هذا فإن كل «وضوحهم» و«شجاعتهم» و«ازدهارهم» كان «منتقصًا»؛ أي «مبعدًا»، ولكنه كان يعاني من الخوف في أعماقه أمام الانهيار المرتقب في المستقبل للحياة المزدهرة. ومن هنا كانت مقاومة الانهيار. أليس هذا هو السبب في أن نيكولاي جوميلوف كان أكثرهم شجاعة، وأنه كان الأكثر بطولةً وغرابة واختيارًا دائمًا للكلمة والموضوع الرومانسيَّين؟ ومن ثم كان من الضروري الاحتماء بـ «الإنجازات الشكلية» في مواجهة الفوضى القادمة واختلاط «الأشكال» كافة.

لم يكن أمام أحد من سبيل للهروب من «بشاعة الحياة» الواقعية (بتعبير ألكسندر بلوك). الذرويون وحدهم وعلى طريقتهم قاوموا ذلك بـ «الحرفة» و«الشكل»، أما الرمزيون فقد كشفوا روحهم أمامها.

كان أوسيب ماندلشتام واحدًا من بين الذرويين الذين أدركوا مأساوية الصدام بين الثقافة والظروف المحيطة بها، وكان قراره في هذا الصدام لصالح الثقافة، وأعلن أن الثقافة أصبحت بالنسبة للذرويين، على حد تعبيره، كنيسة. وفي هذا كتب يقول: «إن الذروية هي الحنين إلى الثقافة العالمية.» أما عمل الذرويين في «الورشة» و«الاستوديو» وهم أصحاب الحرفة، الذين يعرفون ويملكون القدرة على صنع الثقافة، فقد كان ذلك دفاعًا واستمرارًا للسير في الطريق الذي قطعته الإنسانية من قبل.

أذكر هنا، على سبيل المقارنة، أن الإبداع، من وجهة نظر الرمزيين، أمر يتطلب الإلهام، والإبداع عندهم هو الحدس، وهم فنانو الخواطر، الذين يُضَحون بأنفسهم ويخضعون للحماس الفطري، وهم يتعاملون مع «الأشكال» الجاهزة ومع «الحضارة» و«المدينة» ومع «البرجوازي» بمشاعر الريبة والحذر.

كان الرمزيون يعوِّلون على الفطرة، أما الذرويون فاتجهوا صوب الثقافة. هؤلاء وأولئك كانوا على حق في هذا الجدل.

انطلقت قوة التجديد الجبارة، التي اعتمد عليها الرمزيون في مطلع القرن العشرين على نحو منقطع النظير من القدرة. وهذه «الريح» الفطرية، «الريح التي اجتاحت العالم بأسره»، كان من الممكن أن تجدِّد الحياة، لو أن ما بها من طاقة لم يذهب، إذ جاز القول، أدراج الرياح. هؤلاء الذرويون رأوا في القيم الثقافية الخالدة مرتكَزًا للشجاعة الفردية في زمن الانقلابات الكارثية.

على أنه كان هناك طرف ثالث مشارك في العملية الأدبية والثقافية، وهو الطرف الذي أعلن عن موافقته التامة غير المشروطة على المسار الكارثي للحياة. هذه «ثورتي» التي أعلنها مایاكوفسكي، كما هو معروف، في عام ١٩١٧م.

هذا الطرف الثالث تمثَّل في المستقبليين (أو التكعيبيين المستقبليين، الذين اتخذوا لأنفسهم هذا الاسم منذ البداية، وهم يعنون بذلك ارتباطهم بالتكعيبية في الرسم وتمييزًا لأنفسهم عن أصحاب حركة «الإيجوفوتوريزم»، الذين كان من أشهرهم إيجور سيفيريانين).

إذن نتحدث عن المستقبلية.

في مطلع العقد الأول من القرن العشرين ظهرت في بطرسبورج جماعة «جيليا» لتكون البداية النشطة للمستقبلية الروسية. وقد انضم إليها الفنانون والأدباء اليساريون (في البداية دافيد ونيكولاي بورليوك، وفاسيلي كامينسكي، ويلينا جورو، وكازيمير ماليفيتش، وفيليمير خليبنيكوف، وبعد ذلك بقليل انضم إليها ألكسي كروتشينيخ، وبينيدكت ليفشيتس وفلاديمير مایاكوفسكي). وقد أصدروا معًا المجموعات الشعرية. «فخ للقضاة» (١٩١٠–١٩١٣م)، «صفعة في وجه الذوق العام» (١٩١٢م)، «القمر الذابل» (١٩١٣م) وغيرها.

وبِناءً على بياناتهم، فإن المستقبليين كانوا الأكثر حسمًا وهم المدمِّرون النشطون لـ «العالم القديم»؛ ثقافته وأسلوب معيشته و«الإنسان القديم». إن هذه البيانات التي وردت في المنتخب الشعري المسمَّى «صفعة في وجه الذوق العام»، لم تترك حجرًا على حجر من الماضي. كان الجميع عن بكرة أبيهم يتطلَّعون إلى المستقبل، وترجع التسمية «بوديتلياني» التي نحتها فيليمير خليبنيكوف إلى رغبته في استخدام كلمة روسية مرادفة للكلمة الأوروبية Futurists.

ما الذي طرحه المستقبليون (بوديتلياني) بديلًا عن الماضي؟

طرحوا تقديس التكنولوجيا والتمدن والروح العسكرية بديلًا عن الكلمة الروسية التقليدية، التي أصابها الهَرَم. طرحوا «الغموض» الخاص بهم، المنفصل عن اللغة التقليدية. لقد «ألقوا كلًّا من بوشكين ودستويفسكي وتولستوي من سفينة الحداثة». وبدلًا من الإنسان الروسي التقليدي ابن «العالم القديم»، تم الإعلان عن إنسان جديد، قوي، بدائي يتمتع بالصحة والعافية، باعتباره المثل الأعلى، إنسان مجرد من ذلك العبء، مثل الروح والضمير والذاكرة، وهلم جرًّا.

جاءت المستقبلية من الغرب (أسَّسها الإيطالي تومازو ماينيتي)، لكن السمات المشتركة بين المستقبلية الغربية والمستقبليين الروس كانت قليلة، وتمثلت في تقديس العنف والاهتمام الشديد بالتكنولوجيا ... أما في الأمور الأخرى فمن المستبعد أن يكون من الممكن أن نشاهد أي صلة جادة على أي نحو. على أي حال فإن ذلك الذي كان يبدو ظاهريًّا لدى مستقبلييننا من المصادر الغربية، اتضح، إذا ما تأملناه، أنه مختلف كثيرًا.

وعلى الرغم من كل البيانات المثيرة، التي حملت نبرة تحد صارخة، وبكل ما حملته من طموحات، لم يكن المستقبليون أناسًا عظامًا من الناحية الروحية. الأرجح أنهم كانوا على العكس من ذلك، وهو ما ينطبق أيضًا على مایاكوفسكي، على الرغم من كل هذه الموهبة الشعرية الكبرى التي كان يتمتع بها.

كان مؤسسو المستقبلية الروسية، الذين أصابهم الذهول من جراء تعاقب الانقلابات في الحياة، التي أنهكت «المدينة الجهنمية» متعطشين للانتقام من العالم، الذي أصاب حياة بطلهم الغنائي، الإنسان الصغير، الذي لا بيت له، الملقى على الطريق بعد أن ضاع في الزحام، وحيدًا وبائسًا وسط هؤلاء الوحيدين والبائسين أيضًا مثله. وحتى يكون هناك إنسان سعيد، يجب — بحسب وجهة نظرهم — تحقيق العدالة للجميع، وهذا ما يمكن أن توفِّره التكنولوجيا فقط، والتقدم الذي يؤدي إلى خلق ظروف قياسية لوجود الوحيدين والسعداء متساوين. ومن أجل أن يتحقق ذلك يجب القضاء على الظلم الذي يسود العالم القديم. هذه هي، من حيث الجوهر، أخلاقيات المستقبلية، وهنا يكمن السبب في «نزعتها الثورية».

المستقبلية مشبعة تمامًا بالريبة تجاه الحياة الباطنية للفرد، وكذلك تجاه الثقافة الروحية، وهي ترفض التكرار الإنساني، وهي مخترقة بالخوف في مواجهة الحرية وأمام الالتزامات التي تفرض الحرية لكل إنسان. كم سيبدو هذا الأمر غريبًا، ولكننا سنشعر

هنا بصورة غير واضحة تمامًا بالمثال الأعلى لـ «عش النمل» الروسي الاجتماعي؛ حيث لا يُسمح لأي إنسان، كما هو معروف، بالتميز. إن روح المستقبلية تهفو إلى المساواة، وهي تنطلق على طريقتها من أعماق الثقافة القومية الروسية العقلانية وحتى من الثقافة الغابرة، على الرغم من كل تلونها بالصبغة «الأوروبية» و«الغربية»، وعلى الرغم من كل ما تحمله من نزعة ثورية وطموح إلى المستقبل.

يُطلِق بطل مایاكوفسكي الغنائي على نفسه اسم «الهوني الخشن»[١٤] هنا سنجد، من الناحية الظاهرية، الكثير من التقارب مع الجوانب النفسية والأخلاقية للتيار «الإثقوثي». كان بلوك يتعامل مع موهبة مایاكوفسكي وبحوثه باهتمام، مميزًا إياه من بين المستقبليين كافة (عدا من ذكرناهم من قبل، وكذلك كان أ. بريك، ون. آسييف جزئيًّا، ثم باسترناك لفترة لم تمتد طويلًا قريبَين إلى بلوك ...).

إن إغراء «الهونية» (مثلها مثل الإثقيثية) كان كبيرًا. لقد خلق هذا الإغراء وهم التحرُّر من كوابح «الحضارة» كافة، ووعد باكتشاف آفاق جديدة حتى ولو كان التحرُّك نحوها يتم بطرق غير تقليدية وصادمة. كتب بلوك قائلًا: «كانت المستقبلية الروسية نبيًّا ورائدًا لتلك الصور الكاريكاتورية البشعة والسخافات، التي أظهرت لنا عصر الحروب والثورات، وقد عكست لنا من خلال مرآتها المعتمة الرعب المرح الفريد، الذي يعتمل داخل النفس الروسية، والتي لم يكشف كنهها كثير من «أصحاب البصيرة» وشديدو الذكاء. وفي هذا الصدد فإن المستقبلية الروسية كانت دائمًا أكثر أهميةً وعمقًا وعضوية وأكثر حيوية من «الذروية» ...»

إن كلمات بلوك هذه في حاجة إلى تصحيحين على الأقل؛ لم يكن «الرعب» بالأمر «المرح»، وإنما كان واقعًا حقيقيًّا وجهنميًّا إلى أقصى حد. وقد اتضح أن «رعب» هذا العصر قد طوى المستقبليين كافة (كما طوى الرمزيين)، أما المستقبليون (الذين حملوا اسم «الشيوعيون المستقبليون»)، ومن بعدهم مستقبليو جبهة الفن اليساري LEF، فقد تم قَبولهم (ومع ذلك فقد جرى إعادة طحنهم، وإنما تحت ستار «خدمة الاشتراكية»). في أساس المستقبلية يكمن الخوف من الشخصية الإنسانية، كما يكمن أيضًا الامتثال

[١٤] الهون: قبائل رُحَّل، ظهروا في شرق نهر الفولجا وهاجروا إلى أوروبا حوالي ٣٧٠ ميلادية، وقاموا ببناء إمبراطورية ضخمة فيها. ساهموا في انهيار الإمبراطورية الرومانية. وقد قام أتيلا الهوني بتوحيدهم مكوِّنًا إمبراطورية كبرى حتى وفاته في عام ٤٥٣م، وبوفاته انهارت الإمبراطورية. (المترجم)

الذليل لتحولها إلى «جزء» لا ملامح له. لنتذكر هنا كلمات مایاكوفسكي: «الجزء – صفر، الجزء عبث ...» خلف الغطرسة الغريبة والشعارات الجَهْوَرة التي رفعتها المستقبلية، اختفى الاستسلام لضغط الزمن والاستعداد لتقديم الإنسان ضحيةً لطاغية الثورة. وفي سياق دفاعهم عن الفوضى الهامشية حولهم وبداخل أنفسهم ذاتها مستخدمين إشاراتهم العريضة، رافعين أصواتهم إلى أعلى مدًى (سنُذهل العالم بقوة أصواتنا)، وصل المستقبليون في النهاية إلى الموافقة على أن يصبحوا قِطع غيار نمطيةً تعمل «على نحو آلي» في بنية الماكينة الاجتماعية، أما صوت «الرعد» فقد تم تحويله بسهولة إلى دمدمة الشعارات الدعائية المقررة.

في الحقيقة فإن كلًّا من الرمزية والذروية أنهتا تاريخهما في سنوات الثورة والحرب الأهلية. «لقد أطال المستقبليون أمد وجودهم عشر سنوات أخرى، وهو ما سمح لهم أن يرَوا بوضوح تام العملية المميتة والتي لا مستقبل لها «لتطورهم»».

ينبغي أن نتحدث، هنا ولو على نحو عاجل عمن يُسمون بـ «الشعراء الفلاحين الجدد» (أهمهم نيكولاي ألكسيفيتش كليويف، وسيرجي ألكسندروفيتش يسينين، وسيرجي أنطونوفيتش كليتشيكوف، وبيوتر فاسيليفيتش أوريشين). هؤلاء كانوا بطبيعتهم الروحية، فلاحين أصلاء، كانوا شديدي القرب من الرمزيين، وخاصةً هؤلاء الذين هم على شاكلة ألكسندر بلوك، الذي كان يشعر بحدة بالتقلُّبات العميقة في الحياة القومية، والذي عانى على نحو حميم المصير الروسي (آه، يا روسياي! يا زوجتي! حتى الألم./ها هو الطريق الطويل يتجلَّى واضحًا أمامنا). هؤلاء الشعراء جميعهم جاءوا من الريف الروسي: كليويف من أولون، ويسينين من ريازان، وكلييتشيكوف من تفير، وأوريشين من ساراتوف.

هؤلاء كانوا يمتلكون كنوز الكلمة الشعبية، التي وُلدت بكل تنوُّعها في هذا الفضاء الخالد للحياة الريفية، التي بدت أبديةً لا ينضب لها معين. على أن الفطرة الشعبية، التي كانوا يشعرون أنهم المعبِّرون عنها، كشفت عن هشاشتهم في زمن التقلبات التي داهمتهم، كما كشفت عن تبعيتهم واستعدادهم للبقاء على قيد الحياة في هذه الكارثة التاريخية ومقاومتها. لقد أصبح الفلاحون ضحيةً للسياسيين الديماجوجيين.

ظلت موضوعات التطلع الحزين لزوال الأبوية الروسية إلى غير رجعة، وإضفاء الطابع الرومانسي لمعاناة اليأس بسبب العجز عن الدفاع عن الريف الآخذ في الاحتضار؛ تتردَّد أكثر فأكثر في «الشعر الريفي الجديد» في سنوات ما بعد الثورة (يقول يسينين في قصيدة «الصلاة الأربعينية»: «ليس أمامنا مفر من الفناء، ليس أمامنا مهرب من العدو»).

لم يكن أمام هذا الشعر سوى قَبول الدمار وانكسار القرية القديمة (وهو ما فعله ب. أوريشن وبعض الشعراء الآخرين)، وإما الانكفاء في الرفض والتعلق بالذكريات الكئيبة للزمن الجميل الذي لن يتكرر (كليتشيكوف وكليويف)، أو استيعاب خبرة العصر على نحو تراجيدي ورفض هذا وذاك، كما فعل يسينين.

أما ما عُرف باسم الأدب «البروليتاري» فكان أقل ارتباطًا (المقصود هنا مؤلفاته فيما قبل الثورة). أذكر هنا من الشعراء: م. جيراسيموف، وف. كيريلوف، وأ. جاستيف. ومن الأدباء: أ. أ. بوجدانوف (مالينوفسكي). وهؤلاء كانت موضوعاتهم تتناول على نحو طوباوي تام العمل في المصانع والورش وعظمة وقوة الحياة «الآلية» الجديدة وجمالها. وكانت الشخصية المركزية فيها «صاحبة الجلالة البروليتاريا»، التي فقدت السمات الإنسانية المعتادة كافة، «والتي صعدت من الحديد»، وغزت الفضاء وسيطرت على الطبيعة وأنشأت عالمًا جديدًا مسلحًا بالتكنولوجيا. شخصية بلا روح تفتقر إلى التميز الإنساني.

وقد تميز إبداع هؤلاء الشعراء، من الناحية الفنية، بالتقليد والبعد عن الانطباعات الحية للثقافة والإنجازات الشعرية لـ «العصر الفضي» على الرغم من أن هذا الإبداع كان يؤدي في بعض الأحيان (عند كيريلوف وجاستيف) إلى خلق صور مؤثرة، مع ما فيه من طوباوية، وذلك بفضل قوة الإلهام المخلص والحماس.

والآن نطرح بضع كلمات عن الأشكال الظاهرية للحياة الأدبية لـ «العصر الفضي» ومظاهره الشعبية، إذا جاز التعبير.

على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين لم يكن لدى روسيا اتحاد للكتاب، باعتباره مؤسسةً حكومية رسمية، نوع خاص من «وزارة الثقافة» على النحو الذي كان عليه اتحاد الكتَّاب السوفييت إبَّان سنوات السلطة السوفييتية بدءًا من عام ١٩٣٤م. ومع ذلك فإن اتحاد الكتَّاب الروس كان موجودًا على نحو حقيقي وإبداعي بكل معنى الكلمة، بوصفه الرابطة الحقيقية للفنانين الموهوبين، والشراكة في عمل عظيم واحد هو تأسيس أدب روسي فريد، شريف، متباين ومتعدد الأصوات، أدب باحث، وجد الكثير في تلك السنوات.

إن الحديث عن «اتحاد الكتَّاب» لا يعني إطلاقًا أن يكون هناك توافق إجباري بين الكتَّاب، «غناء موحد». وفضلًا عن ذلك لم يحدث في أي وقت مثل هذا الجدل وهذه التأملات، بقدر ما ظهرت تلك الأفكار المفاجئة، بل الغريبة في بعض الأحيان في مثل تلك السنوات. لكن ذلك كان عُرفًا، أمرًا صحيًّا، ووضعًا طبيعيًّا داخل الحياة الأدبية في تلك

الفترة، وفي هذا النمط من الثقافة التي تكوَّنت على حدود زمنين، والتي سُميت عن حق بعصر النهضة الثقافي الروسي.

ومن ثم فإنني أرى أن عليَّ في الختام أن أنوِّه ولو على عجل عن بعض الروابط والاتحادات والجماعات والهيئات والورش والصالونات «غير الرسمية»، التي صبغت الحياة الأدبية في تلك الفترة بصبغة لا تتكرَّر.

نبدأ من بطرسبورج، المركز الروحي بكل تأكيد لثقافة «العصر الفضي». لقد وقعت هنا تغيُّرات حادة، وهنا أيضًا حدثت، أكثر ممَّا في أي مكان آخر التناقضات الأيديولوجية والاجتماعية كافة، وتراكمت خبرة جديدة هائلة، وصفها الفيلسوف ج. ب. فيدوتوف بأنها: «المدينة البشعة، غير الإنسانية! تجمعت فيها الطبيعة والثقافة لكي يعرِّضا الروح الإنسانية والجسد لعذاب لم يسبق له مثيل، وليعصرا جوهر الروح تحت ضغط مكابس التعذيب الشديدة.» ليس من المدهش أن الانفجار الرئيسي للثورة قد وقع هنا تحديدًا. لقد كان «القطبان» بوشكين ودستويفسكي هما قطبا التناقض البطرسبورجي أيضًا.

لقد دخلت بطرسوبرج، أكبر المدن الروسية تمدنًا وأوروبية، في علاقات معقدة مع الجسد «العقلي» للبلاد. وكانت هذه المدينة هي أول من أدرك حتمية وجود واقع جديد، تعيَّن على الثقافة القومية أن تستوعبه. لقد انهار البيت الأبوي القديم، وبات من الضروري بناء بيت له روحه الخاصة. كيف يمكن إقامة هذا البيت؟ ومن أي مادة؟ هذا هو في واقع الأمر موضوع وإشكالية ثقافة «العصر الفضي».

وكان أول من عبر خلال الإشكالية هي بطرسبورج الثقافية والأدبية. كان ج. ب. فيدوتوف يُعلن بأعلى صوته «أن بطرسبورج هي مصنع الأفكار ومشعل القلوب. كل الهواء هنا مُشرَّب إلى أقصى حد بأبخرة الفكر الإنساني والإبداع، وأن هذا هو الجو الذي لن ينقشع لعقود بأكملها». «وعلى الرغم من أن البلاد بأسرها مدعوة لاجتراح هذه المأثرة (ج. ب. فيدوتوف يعني بذلك إقامة ثقافة روسية جديدة (المؤلف)) وهنا، في بطرسبورج، يمكن الاستماع على نحو أكثر وضوحًا للمهمة التاريخية، هنا سيبقى، إن لم يكن العقل، فسيبقى الجهاز العصبي لروسيا».

وهكذا وأنا أستخدم هذا التعبير، أتساءل: على أي نحو تمثَّل «الجهاز العصبي» في بطرسبورج «العصر الفضي» الأدبي؟

العديد من كتَّاب الذكريات أكَّدوا على الدور الخاص لبرج «فيتشيسلاف إيفانوف الشهير» (وقد سُمي كذلك لأن اللقاءات كانت تتم في الطابق الأخير الشاهق في المنزل

الواقع في شارع تافريتشسكايا رقم ٢٥، في البناية الدائرية). في سيرته الذاتية الفلسفية كتب نيكولاي بيرديابيف عمَّا كان معروفًا آنذاك بلقاءات «الأربعاء» في شقة فيتشيسلاف إيفانوف: كانت «معرفة الذات» ظاهرةً مميزة لعصر النهضة الروسي في مطلع القرن. في «برج» فيتشيسلاف إيفانوف كان كل الموهوبين والمميزين من الناس في هذا العصر من شعراء وفلاسفة وفنانين وممثلين وأحيانًا من السياسيين يجتمعون كل أربعاء. فيتشيسلاف إيفانوف واحد من أروع شخصيات هذا العصر الغني بالمواهب. كان هناك شيء ما مباغت تمثَّل في أن هذا الرجل الذي امتلك «الأناقة» غير العادية، وهذه الثقافة العالمية، قد وُلد في روسيا. لم يعرف القرن التاسع عشر أناسًا من هذا الطراز. كان رجلًا روسيًّا حتى النخاع، خرج من أعماق تربتنا الروحية، التي راحت تبني طوال الوقت الأيديولوجيات الروسية، القريبة في بعض الأحيان من النزعتين السلفية والقومية. كان رجلًا ذا ثقافة غربية. ويُعد فيتشيسلاف إيفانوف أفضل متخصص في الحضارة الإغريقية. كان شخصيةً عالمية؛ شاعرًا وعالمًا ومتخصِّصًا في الدراسات اللغوية والأدبية والديانة اليهودية، مفكِّرًا وعالمًا في اللاهوت، وثيوصوفيًّا وكاتبًا وله بصمته في السياسة. ويرتبط فيتشيسلاف بظهور «جمعية الغيورين على الكلمة الأدبية (أو أكاديمية الشعر).» كانت الاجتماعات تُعقد في «البرج» السابق الذكر مرةً كل أسبوعين.

كان فيتشيسلاف إيفانوف هو المحاضر الرئيسي، وكان من زوار هذه الاجتماعات كل من زامياتين وكوزمين وألكسي تولستوي وديميتريفيا (تشيروبينا دي جابرياك) وبياست وفيرخوفسكي وآخرين.

وإلى جانب «ورشة الشعراء» التي أسَّسها جوميلوف (والتي أصبحت تسمَّى بعد الثورة «الورشة الجديدة») شغلت صالونات كل من آل ميريجكوفسكي (في «بيت موروزا») و«جمعية علم الجمال الحر» لسولوجوب، مكانًا بارزًا في الحياة الروحية والأدبية والثقافية في بطرسبورج. وفيها أيضًا راحت تُصدر المجلات الأدبية على اختلاف برامجها ومن بينها: مجلة «الطريق الجديد» لسان حال «الجمعيات الدينية الفلسفية» (برئاسة ديمتري ميريجكوفسكي وج. تشلكوف)؛ ومجلة «قضايا الحياة» وهي مجلة نصف انحطاطية، نصف رمزية؛ ومجلة «دنيا الله» (وكانت تصدرها أ. دافيدوفا، وتميل إلى الكتَّاب الواقعيين المقرَّبين من جوركي). وكذلك صدر التقويم الأدبي «شيبوفنيك» («شجرة العليق»)، وكثيرًا ما تردَّد اسم مجلة «أبوللون» (التي رأس تحريرها س. ك. ماكوفسكي)، ثم المجلات الفنية والأدبية: «عالم الفن» و«الصوف الذهبي» (وكانتا تصدران بتمويل من الراعي المليونير ن. ب. ريبوشينسكي).

وما دمنا قد جئنا على ذكر الوسط الأدبي الأرستقراطي في بطرسبورج، فمن غير الممكن ألَّا نأتي هنا على ذكر حانات البوهيميين الشهيرة: «الكلب الضال» و«رصيف الكوميديانات». وقد ظهرت «حانة الكلب الضال» في يناير عام ١٩١٢م في بدروم إحدى البنايات الواقعة في ميدان ميخايلوفسكايا، بالقرب من المتحف الروسي، وكان «مديره» ب. ث. برونين، هو بمثابة روح المكان، وهو مُخرج متقاعد. وقد بقيت الانطباعات التي تركتها اللقاءات والعروض والأمسيات الصاخبة حيةً في العديد من كتب المذكرات، فضلًا عن العديد من القصائد، عند أنَّا أخماتوفا (نعم، أحببته، هذا الحشد الذي يجتمع هنا في الليل ...). ومن بين الذين اعتادوا المشاركة في هذه السهرات: ن. جوميلوف، وم. كوزمين، وأ. ماندلشتام، وج. إيفانوف. كان هناك أيضًا الرمزيون والمستقبليون، وهناك قرأ مایاكوفسكي أشعاره، ومرَّ به على عجل الشعراء الريفيون: يسينين وكليويف وكليويف وكليتشيكوف ... كان «الكلب الضال» يفتح أبوابه في المساء ويستمر حتى ساعة متأخرة من الليل. «وكان على كل داخل أن يُوقِّع في سِجل ضخم موضوعٍ على طاولة مراسم أمام شمعة حمراء كبيرة مضاءة. أما الشعراء والموسيقيون والفنانون والعلماء فكان يسمح لهم بالدخول بلا مقابل، عدا هؤلاء، هناك من كان يطلق عليهم اسم «الصيادلة»، وهؤلاء يسدِّدون رسمًا ماليًّا مقابل دخولهم تبعًا لمظهرهم وحالتهم المزاجية. لقد سادت روح الحماس المفعم بالتحدي والصحة والشباب هذه السهرة. كم من الذكريات والرؤى تثيرها في النفس حانة «الكلب الضال» وقد غمرها الضوء الخافت» (من ذكريات س. سوديكين)!

بعد إغلاق «الكلب الضال» ظهرت بعد الثورة حانة فنية صغيرة، قام على تنظيمها هذا الرجل الدءوب نفسه، الذي لا يكل بوريس برونين، واسمها «رصيف الكوميديانات»، وتقع في أحد المباني عند ناصية مارسوف بولي بالقرب من كنيسة الخلاص.

كانت الحياة الأدبية في موسكو في العقدين الأول والثاني مفعمةً بالحيوية.

دائرة واسعة من المشاهير وهواة الأدب والفلسفة من أعضاء الجمعية الدينية الفلسفية لذكرى «فلاديمير سولوفيوف» و«حلقة موسكو الأدبية الفنية» جذبت إليها الاهتمام. وقد جمعت حلقة «الأربعاء» الكتَّاب الواقعيين، القريبين من مكسيم جوركي، والتي كان ن. و. تيليشوف هو الذي بادر بتأسيسها. وقد واظب على حضور حلقة «الأربعاء»، إلى جانب جوركي، كل من: ل. أندرييف، وأ. سيرافيموفيتش، وأ. كوبرين، وف. فيريسايف، وس. سكتياليتس، وارتبط بها بعلاقة صداقة المغني المشهور ف. شاليابين، وقد كتب ن. تيليشوف يقول: «لم نكن نتحاشى التعامل مع الجيل الجديد آنذاك من الانحطاطيين

والحداثيين وغيرهم ...» وقد أسس الكتَّاب القريبون من حلقة «الأربعاء» دار نشر خاصة بها تسمَّى «زنانيا» (المعرفة)، وأصدروا منتخبات تحت الاسم نفسه، كانت تتمتَّع بتأثير كبير وشهرة.

أما موسكو الأدبية الرمزية، فقد اجتمع حول مجلة «فيسي» (الميزان) (وكان محرِّرها هو ف. بريوسوف)، وكذلك اجتمعت حول دار نشر «سكوربيون» (العقرب)، التي ساهم بأمواله فيها، فضلًا عن حماسه الثقافي، س. أ. بولياكوف صاحب مصنع النسيج. لم يكتفِ هذا الراعي بإصدار دواوين الشعراء بالمونت وبيلي وبريوسوف، وإنما ساهم أيضًا في إصدار التقويم الأدبي «سيفيرني تسفيتي» («زهور الشمال»).

إبَّان سنوات الحرب الأهلية ظهر في موسكو عدد من المقاهي الأدبية البوهيمية الصاخبة؛ مثل مقهى «ستويلو بيجاسا» (إسطبل بيجاس)، ويقع في شارع تفيرسكايا؛ ومقهى «دوم»، وغيرها من المقاهي.

وختامًا، ما الدروس الرئيسية التي نخرج بها من «العصر الفضي»؟ أين مواضع قوته وضعفه، وما اكتشافاته والأخطاء التي وقع فيها؟

هذا العصر كان عصرًا لأناقة الكلمة الروسية وجمالها، عصرًا لم يسبق له مثيل وخاصةً في الشعر. كانت أنَّا أخماتوفا على حق تمامًا عندما أعلنت أنه: «إذا كان الشعر قد قُدِّر له الازدهار في وطني، تحديدًا في القرن العشرين، فإن لديَّ الشجاعة لأن أقول إنني كنت شاهدةً تشعر دائمًا بالسعادة والثقة ... وإنني على يقين أنه وحتى الآن فإننا لا نعرف تمامًا أي جَوقة سحرية من الشعراء نمتلك، وأن اللغة الروسية هي لغة شابة ومرنة، حتى إننا جميعًا، الذين يكتبون الشعر منذ زمن غير بعيد، نحب هذه اللغة ونثق بها.»

سيبقى بلوك وبيلي ويسينين وكليويف وتسفيتايفا ومایاكوفسكي وأخماتوفا وجوميلوف ومعهم أسماء أخرى كثيرة من الشعراء من الطبقة الأولى، في الذاكرة الروسية لهذا العصر، وهو أمر لا جدال فيه. نضيف إلى هؤلاء الكلمة الروسية الحرة في النثر، كلمة أنيقة، حكيمة ومرنة على نحو نادر، مسَّت وعبَّرت عن أمور عديدة في الإنسان وفي العالم وأعلنت عنه. وقد تمثَّلت هذه الكلمة في أدب بونين وزامياتين وريميزوف وكوبرين وأندرييف وسولوجوب وروزانوف ... وهذا هو أيضًا تراث «العصر الفضي».

وقد ارتبطت بهؤلاء الشعراء والفنانين أيضًا العقود الأخيرة التي لا تنفد في إبداع تولستوي وتشيخوف، الذين ضموا معهم العصر «الذهبي» لبوشكين بالقرن العشرين التراجيدي الانتقالي.

هذا «العصر»، الذي مد في السنوات التالية شعر ب. باسترناك وأ. ماندلشتام وف. مایاكوفسكي وت. زابولوتسكي ون. تيخونوف ونثر بولجاكوف وأوليشا وتولستوي وبلاتونوف وفيدين، وقد استمر هذا النثر في منفى بونين الخالد، وفي الأستاذية الناضجة لإيفان شميلييف وب. زايتسيف، وفي أفضل دواوين شعر ف. خوداسييفيتش وج. إيفانوف وم. تسفيتايفا.

وأخيرًا فقد كان هذا هو عصر التحذيرات التي لم يسمعها للأسف إلا البعض فقط.

هو عصر الإمكانات الضائعة، الذي يذكِّرنا، بأنه رغم إغراءات الشيطان، فإن الكلمة مسئولية، وأن الفنان يُبدع ويذود عن روحه وسط كل عواصف الزمن ورياحه.

ينبغي أن نذكر في هذا السياق في الختام، أن ثقافة «العصر الفضي» كانت مع ذلك، ذات نزعة «أرستقراطية»، منكفئةً على مصالح الفرد المبدع «المكتفي بنفسه»، ولم يكن نيكولاي بيرداياييف هو الوحيد الذي كتب عن هذا الذنب الذي ارتكبه العصر الفضي.

لقد بدا كما لو أن الأدب، بل الثقافة كلها أيضًا في هذه الحقبة وقد راحا يتعاليان على الشعب وعلى «الشارع» وعلى «الجمهور». وبعد أن اكتشفت أفضل العقول «الحضيض» في روح الإنسان الفرد، راحت تنغمس في دراسة هذا الفرد وفي غرائبه وألغازه. وبعد أن ركَّز «العصر الفضي» اهتمامه على التقدير الذاتي للفرد، لم يضع هذا العصر، للأسف، مصير الشعب بالقوة نفسها في بؤرة الوعي الذاتي الثقافي. ولهذا السبب نفسه تم تسليم الشعب الروسي التاريخي الحقيقي إلى سلطة الفطرة وإلى القوانين الاجتماعية والاقتصادية. عندئذٍ فقط انتصر «الصراع الطبقي» وانتصرت الثورة، التي أسقطت «العالم القديم».

في مذكراتها «الدفتر الأسود»، أكَّدت زيناييدا جيبيوس، على طريقتها، هذه الفكرة التي طرحها بردياييف حول انفصال «الشعب» عن «الإنتليجنسيا»، وفي هذا الدفتر كتبت «كلمة مديح»، «خلقتها»، للإنتليجنسيا — التي — وأنا هنا أستشهد بكلماتها، سواء عن حق أو عن غير حق، أسمَوها «ضمير وعقل» روسيا. كما كتبت تقول، وهذا حق بطبيعة الحال، إن الإنتليجينسيا كانت «الكلمة» الوحيدة و«الصوت» الوحيدة لروسيا الخرساء. زد على ذلك أنها كانت في الخفاء، ومستبدة ... إن الإنتليجنسيا الروسية، سواء أكانت طبقةً أم حلقة أو فئة (كلها ألفاظ غير دقيقة)، التي لم تعرفها أوروبا الديمقراطية البرجوازية، كما لم تعرف الاستبداد. إن الفئة، مقارنةً بروسيا الهائلة بكل سمكها، شيء رقيق هش، ولكن فيها وحدها يتم العمل الثقافي على نحو ما، وهذه الفئة أدَّت دورها التاريخي الجاد للغاية.

أما روزانوف فقد كتب هو أيضًا عن هذا الموضوع ذاته على نحو أكثر مرارةً وغضبًا «في مملكة كبرى»، صاحبة قوة هائلة وشعب محب للعمل، ذكي ومطيع، ماذا فعل (الأدب (المؤلف)). لقد ترعرع الشعب على نحو بدائي تمامًا منذ بطرس الأكبر، أما الأدب فكان مشغولًا فقط بسؤالين: «على نحو أي كانوا يحبون» و«عن أي شيء كانوا يتحدثون».

هل يمكن أن نؤكد بصورة أكثر صراحةً على الحقيقة حول «انفصال» الإنتليجنسيا عن «الشعب»؟ ما زالت هذه الفئة «الهشة» حتى الآن هي التي «تصنع الثقافة»، أما البلاشفة فكانوا يجرُّون الشعب خلفهم. لم يخجل البلاشفة من الابتعاد مرةً أخرى عن «العمل الثقافي»، الذي تم تكريره وتقديمه لـ «الجماهير».

كان من الممكن التجاوز عن هذا الفصل بين «الإنتليجنسيا» وبين «الشعب»، إذ لم يكن الأمر بهذا القدر من الخطورة في روسيا «القديمة»، عندما كانت الفئات الروسية لا تزال صامدة، بفضل تماسك القوى الداخلية، وكذلك بفضل التجاذب التاريخي المتبادل فيما بينها. كان على الإنتليجنسيا الذكية تحديدًا، والتي تتفهَّم العملية التاريخية أن تصبح هي قوة التماسك في الظروف التي كانت فيها روسيا هامشية، تركض في شتى الاتجاهات. لقد كانت تفخر في بعض الأحيان، كما سنرى، بأنها كانت تركض «في شتى الاتجاهات» خلف الجميع!

لم يغفر التاريخ ذلك لروسيا. لقد كانت دراما المنفى الآتي هي الحكم الذي صدر بحقها.

لكن «العصر الفضي» أعطى أيضًا إجابة أخرى على تحديات التاريخ، تمثَّلت هذه الإجابة في فكرة الخلق الذاتي للإنسان («خلق الشخصية» بتعبير ل. ب. كارسافين)، في صموده الشخصي، الذي اتضح أنه (ولا يزال!) الشرط الأساسي لبقاء كل ما هو شخصي وقومي واجتماعي على قيد الحياة في التاريخ الكبير. في مقاله عن «الوعي الذاتي» كتب نيكولاي بيرديابييف يقول: إن «الحقيقة الاجتماعية يجب أن تقوم على كرامة كل فرد وليس على العدالة.»

لقد ترك «العصر الفضي» لنا، نحن الذين عشنا على امتداد القرن معرفة جيدة وصعبة عن الإنسان وعن الطريق الشاق للتحول الروحي (لـ «الأنسنة» بتعبير ألكسندر بلوك)، وعن الطريق «إلى ما هو بعيد». إن خبرة البعث القومي ظلت باقيةً من أجل استكمال الأدب والثقافة الروسيَّين في المستقبل، هذه الخبرة التي لم تبلغ نهايتها والتي انقطعت بفعل التاريخ.

إن تراث «العصر الفضي» يمكن أن يصبح واحدًا من علامات الإرشاد المنقذة في هذا البعث الجديد المنظور.

(٣) أدب المهجر: «الموجات» الثلاث

بادئ ذي بدء نقدِّم بعض الحقائق الرئيسية المرتبطة بمصير هذا الفرع من الأدب الروسي في القرن العشرين؛ لأن القارئ المعاصر يدخل هنا إلى مجال ظل حتى وقت قريب «مغلقًا»[١٥] تمامًا.

ما يقرب من ثلاثة ملايين نسمة غادروا روسيا في سنوات الثورة والحرب الأهلية متجهين إلى المنفى لينتشروا في أنحاء العالم كافة، كان من بينهم عدد كبير من المثقَّفين، وهؤلاء كانوا يمثِّلون في كثير من الأحوال النخبة الثقافية الروسية كتَّابًا كبارًا وفنانين وموسيقيين، ممثلين وعلماء مشهورين، فلاسفةً ومهندسين بارزين، اقتصاديين ومؤسسي تعاونيات. كان هذا النفي الذي حدث في عام ١٩٢٢م علامةً مشهورة بشكل خاص على الكارثة الثقافية. من بين الذين تم نفيهم من الفلاسفة: ن. أ. بيرديابيف، وس. ن. بولجاكوف، وإ. أ. إيلين، ول. ب. كارسافين، وإ. إ. لابشين، ون. أ. لوسكي، وف. أ. ستيبون، وس. ل. فرانك؛ ومن المؤرخين: أ. س. إيزجويف، وأ. أ. كيزيفيتتير، وس. ب. ميجلينوف، وف. أ. مياكوتين؛ ومن علماء الاجتماع: ب. أ. سوروكين؛ ومن علماء الأدب: ي. إ. أيخنفالد، وم. أ. أوسورجين، والعديد غيرهم. وعلى قائمة الانتظار إلى المنفى كان هناك ف. خوراسيفيتش وي. زامياتين ... كانت هذه، في جوهر الأمر، أضخم عملية «تسرُّب للعقول» في تاريخنا، كما أنها لم تكن، للأسف، الأولى ولا الأخيرة، وقد أصابت الثقافة القومية بضربة قاصمة.

وكان من بين الذين رحلوا، بعد أن فشلوا في التعايش مع السلطة الجديدة، مكسيم جوركي (على الرغم من أن هجرته كانت مقنَّعة بالحديث عن السفر للعلاج).

لقد تبيَّن أن جغرافيا انتشار المهاجرين الروس الأدباء واسعة إلى حد غير عادي. كانت «الأعشاش» الرئيسية للمهجر، قبل الحرب العالمية الثانية، موجودة في وسط أوروبا

[١٥] إذا كانت هناك آلاف الكتب ومئات الآلاف من المقالات قد كُتبت عن الأدب السوفييتي، فإن النشر الصريح عن أدب المهجر ظل حتى وقت قريب صامتًا تقريبًا، أما القراءة الجادة للأدب والمرتبطة بهذا الموضوع، فقد كانت أمرًا ممكنًا بشرط الحصول على تصريح خاص للاطلاع عليه في الأراشيف المتخصِّصة.

(برلين، براج، بلجراد، صوفيا، وأكثرها في باريس)، وفي دول بحر البلطيق (ريجا وتالين)، في الشرق (هاربين وشنغهاي). نثار روسي أدبي ملحوظ كان من الممكن أن نعثر عليه في مصر والحبشة وبارجواي والفلبين، وحتى في أستراليا وجنوب أفريقيا ... وظلت فرنسا لسنوات عديدة هي المركز الأكبر للأدب الروسي، حيث وُجد فيها منذ مطلع الثلاثينيات حوالي نصف مليون روسي، وبعد وقوع الجزء الأكبر من أوروبا تحت احتلال جيوش هتلر واستسلام فرنسا، هاجر الأدباء الروس إلى إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص.

لقد سار أدب المهجر الروسي عبر موجات ثلاث.

الموجة الأولى: وهي الموجة الأكثر إلهامًا والأهم من ناحية المبدأ بالنسبة لصورة الأدب الروسي في المنفى، وتقع في الفترة من عام ١٩١٧م، وحتى عام ١٩٢٣م. هؤلاء وجدوا أنفسهم خارج روسيا: أ. أ. فيرتشينكو، وج. آداموفيتش، وم. ألدانوف، ول. أندرييف، وق. بالمونت، وأندريه بيلي، وإ. بونين، وز. جيبيوس، وم. جوركي، ور. جول، وب. زايتسيف، وف. إيفانوف، وجيورجي إيفانوف، وأ. كوبرين، ود. ميريجكوفسكي، والأم ماريا (ي. سكوبتسيفا)، وف. نابوكوف، وم. أوسورجين، وب. بوبلافسكي، وأ. ريميزوف، وف. روبشين (ب. سافينكوف)، وإ. سيفيريانين، وأ. تولستوي، وت. تيفي، وف. خوداسيفيتش، وم. تسفيتايفا، وساشا تشيورني، وف. شكلوفسكي، وإ. شميليف، والكثير غيرهم من الأدباء.

الهجرة الثانية: تعود إلى فترة الحرب العالمية الثانية، عندما اضطُر المهاجرون بشدة إلى مغادرة أراضي الاتحاد السوفييتي المحتَلة، في البداية إلى ألمانيا، لينتشروا بعد ذلك في أنحاء العالم كافة، وهؤلاء عُرفوا باسم «المتنقِّلون». ومن بين أدباء هذه «الموجة الثانية» كان هناك أكثر الشعراء شهرة: إ. يلاجين؛ والأدباء والكتَّاب الاجتماعيين: ن. ناروكوف، وف. يوراسوف، كما كان من بين أصحاب هذه «الموجة» أيضًا الأديب المُسن، صديق ألكسندر بلوك، ر. ف. إيفانوف-رازومنيك، والشاعرة الشابة أ. أناستيه وهي زوجة إ. يلاجين، وكذلك علماء الدراسات الأدبية: ي. إيفاسك، ول. رجيفسكي، ول. فوستر (مؤلف الببليوجرافيا الرصينة «الأدب الروسي في المنفى»)، وآخرون غيرهم.

كان للهجرة الثانية صورتها الخاصة، فقد اضطُرت في الكثير من الأحيان لاتخاذ موقف «مُسيَّس» معادٍ للنظام السوفييتي في ظروف «الحرب الباردة». وقد تم استخدام العديد من الأدباء «المتنقِّلون» للعمل في أجهزة الاستخبارات الغربية الدعائية. في الحقيقة

فقد كانت قيمة هذه الهجرة متواضعةً للغاية مقارنةً بـ «الموجة الأولى» باستثناء الشاعر الكبير والمتميِّز إيفان يلاجين.

في الختام سوف نتحدَّث على نحو خاص عن «الموجة الثالثة»، موجة المهاجرين-«المنشقِّين».

تُرى هل كانت الهجرة الأدبية الروسية الأولى مُوحَّدة، من لُحمة واحدة؟

لا، لم تكن موحَّدة، ولم تكن من لُحمة واحدة، بل لم تكن حتى متماسكةً من حيث تركيبها. لقد عاد إلى الوطن كل من إ. سولوكوف-ميكينوف، ود. سفياتوبولسك-ميرسكي، وأ. كوبرين، ومارينا تسفيتايفا وزوجها س. ي. إيفرون. وفي العقد الأول من القرن العشرين كان من الممكن إلى حدٍّ ما الخلط بين الأدب السوفييتي وأدب المهجر. كان من الممكن سفر الكتَّاب السوفييت إلى الخارج. بعض من هؤلاء، على أي حال، لم يكن على علاقة وثيقة مع المنفيين في المهجر. على أنه وبعد عودة مكسيم جوركي إلى الاتحاد السوفييتي (وقَبوله بشكل نهائي لسياسة ستالين الأدبية بدايةً من عام ١٩٣١م)، انقطعت هذه العلاقة، التي لم يكن يعوَّل عليها حتى دون عودة جوركي (هذا إذا لم نأخذ في الاعتبار نشاط «رابطة العودة إلى الوطن» الممالئة للاتحاد السوفييتي والمُمولة من جانبه، والتي عمل بها س. إيفرون). لم يكن ي. زامياتين آخر مَن تبيَّن أنه في نهاية عام ١٩٣١م كان يحمل في الخارج في نهاية عام ١٩٣١م جواز سفر سوفييتيًّا بشكل شرعي.

كانت صورة أدب المهجر غايةً في التعقيد. لم يكن هذا الأدب يمثِّل «تيَّارًا واحدًا». كان فنانو المهجر متنوِّعين أشد التنوُّع من الناحية الإبداعية، كثيرين ولكنهم لا يشعرون داخليًّا بالحرج في علاقاتهم بالحياة الروسية والعالمية. وكذلك كانت علاقاتهم بالسياسة أيضًا؛ ضم المهجر ثوريين ديمقراطيين وكاديت،[١٦] ملكيين وأعضاءً في تيار «سمينا-فيخا»[١٧] (مستعدين للتعاون مع الذين رفضوا تطرف السلطة السوفييتية) وأدباء اهتموا بالماركسية

[١٦] طلاب الكليات العسكرية في روسيا القيصرية. (المترجم)

[١٧] «سمينا-فيخا» (التحول إلى الاتجاه المعاكس): تيار سياسي اجتماعي داخل الإنتليجنسيا الروسية البرجوازية، نشأ بشكل أساسي في المهجر في العشرينيات من القرن العشرين. كان يمثِّل تحوُّل بعض شرائح الإنتليجنسيا من محاربة السلطة السوفييتية إلى الاعتراف بها. كان منظِّرو هذا التيار يعوِّلون على تحوُّل السلطة السوفييتية في ظل تطبيق السياسة الاقتصادية الجديدة (NEP). أصدر التيار مجلة «سمينا-فيخا» (باريس ١٩٢١-١٩٢٢م) لتعبِّر عن آرائه. (المترجم)

بتفسيرها المعادي للدوجما، والذي أعطى الحرية للبحث الفكري (عن هذه الماركسية كتب نيكولاي بيرديابيف)، وإلى جانب المتحوِّلين إلى «الاتجاه المعاكس»، أصبح «الأوراسيون» تيارًا مؤثرًا، وهؤلاء وجدت أفكارهم، بالمناسبة، مناصرين كثيرين بين الإنتليجنسيا ذات التوجه الوطني في الوقت الحالي، كل هذا أضفى على حياة المهجر ألوانًا عديدةً شديدة التباين.

من الطبيعي أيضًا أن المواقف الأدبية الجمالية، التي حملها المهاجرون معهم من روسيا، واصلت تحديد العديد من التصرفات الاجتماعية والأدبية للكتَّاب في الغربة؛ فقد واصل كلٌّ من د. ميريجكوفسكي وز. جيبيوس وق. بالمونت وف. إيفانوف، وغيرهم، تقاليد المدرسة الرمزية، كما تذكر ج. إيفانوف وج. آداموفيتش أصواتهم الذُّروية، أما المستقبلي الذاتي egofuturist إ. سيفيريانين فقد ظل بعيدًا، وخارج الجماعات أيضًا وقف ف. خوداسيفيتش وم. تسيفيتايفا، في حين ظل الكتَّاب الواقعيون إ. بونين وب. زايتسيف وإ. شميليف وم. ألدانوف في قلب الحياة الأدبية في العشرينيات والثلاثينيات. كان هناك أيضًا ساحر الكلمة الفريد على نحو لا يتكرَّر، أ. ريميزوف، وظل أ. أفيرتشينكو ون. تيفي وساشا تشيورني على إخلاصهم لمدرسة «ساتيريكون».[١٨]

كان النشاط الإبداعي لأدباء المهجر، فضلًا عن نشاطهم الثقافي، أمرًا مثيرًا للدهشة.

سرعان ما أسَّست «بنية تحتية» أدبية معقدة ومتطوِّرة، شملت دُور نشر ومجلات وصحفًا وجمعيات أدبيةً ومراكز. أجد من الضرورة أن أطرح هنا ولو في عجالة بعض المعلومات: لا تزال دار نشر YMCA-Press قائمةً منذ عام ١٩٢١م وحتى الآن (ظهرت في البداية في براج ثم في برلين وأخيرًا في باريس). وفي برلين ظهرت وعملت على نحو فعَّال دُور نشر جرجيبين ولاديجنيكوف وكذلك «بتروبوليس». أما في باريس فقد ظهرت أهم مجلات المهجر: «سوفريميني زابيسي» (السجلات المعاصرة)، «تشيسلا» (الأعداد)؛ وصحف: «بوسليدنيي نوفوستي» (آخر الأنباء)، «فوزروجدينيه» (البعث)، «دِني» (الأيام)؛ ومجلتا «فيرستي» (الفراسخ) و«يفرازيا» (أوراسيا)؛ وفي برلين صدرت مجلات: «سبولوخي»

[١٨] ساتيريكون: مجلة أسبوعية ساخرة ذات توجُّه ليبرالي برجوازي، ظهرت في بطرسبورج في الفترة من ١٩٠٨–١٩١٤م. تولَّى تحريرها منذ عام ١٩١٣م (العدد التاسع) أ. أ. أيرتشيكو، ١٩١٣م (وحتى ١٩١٨م) انفصل جزء من موظفيها ليُصدروا «نوفي ساتيريكون» (ساتيريكون الجديد) حيث نشر مایاكوفسكي أشعاره فيها. (المترجم)

(ضياء الشمال)، «سمينا فيخ» (التحول إلى الاتجاه المعاكس)، وقد حلت محلها المجلة الأسبوعية «ناكانوني» (العشية)، كما قام جوركي بإعداد مجلة «بسييدا» (المحاورة)، وقد تلخَّص هدفها في الجمع بين الأدبين السوفييتي والمهجري، وهو هدف لم يتحقق. وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها جوركي، فإن المجلة لم تحقِّق، بسبب موانع غير معلنة، انتشارًا واسعًا في الاتحاد السوفييتي. وفي براج ظهرت صحيفة «فوليا راسييا» (إرادة روسيا)، والتي تحولت بعد ذلك إلى مجلة تحمل الاسم نفسه، ساهم في الكتابة فيها كتَّابٌ سوفييت ومهجريون، ننوِّه أيضًا بمجلة «روسكايا ميسل» (الفكر الروسي) (صوفيا)، وصحيفة «رول» (المِقود) البرلينية ذات التأثير الواسع. بعد وقوع أوروبا تحت الاحتلال الألماني أغلق العديد من إصدارات المهجر الروسي الأدبية لينتقل مركز الحياة الأدبية إلى ما وراء المحيط. وهناك في نيويورك بدأت «نوفي جورنال» (المجلة الجديدة) في الظهور بدءًا من عام ١٩٤٢م، وهلم جرًّا. لم يتجاوز عدد المواد المسجلة في ببليوجرافيا المهجر[١٩] في الفترة من ١٩١٨م وحتى ١٩٣١م عدد ١٠٠٥ دوريات روسية، وفي الفترة من ١٩١٨م وحتى ١٩٦٨م صدرت في المهجر ١٠٨٠ رواية، وما يزيد على ألف ديوان شعر لشعراء روس، وغير ذلك من المطبوعات.

هذا هو الجانب «الشكلي» للقضية بنظرة عاجلة للغاية. إذن، أين تكمن الأصالة النوعية لأدب المهجر الروسي؟ وهل تمكَّن هذا الأدب من أن يقول كلمته، عن روسيا والعالم؟

ينبغي أن نؤكِّد هنا على سمة مميزة للمصير الأدبي العام للمهاجرين الروس؛ فبالنسبة للعديد من هؤلاء المهاجرين لم تنتهِ حياتهم الإبداعية ولم تنهَر بعد الافتراق عن الوطن، وإنما بدأت، في جوهر الأمر، في الارتقاء بعد ذلك من جديد إلى ذُرى الأستاذية بعد أن تشبَّعت بالفكر الناضج، وكثير منهم كُتبت له الحياة مرةً أخرى كفنانين (إيفانوف، وشميليف، وخوراسيفيتش).

كانوا يكتبون عن روسيا فحسب. يُقال إن الجرح لا يندمل ما دمت تنظر إليه طوال الوقت. وقد ظل تذُّكر الوطن المفقود هو هذا الجرح المفتوح دومًا بالنسبة لهم. زد على

[١٩] تجنبت الببليوجرافيا الأدبية السوفييتية ذِكر أدب المهجر. على أنه قد صدرت في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وبلدان أخرى بعض المجموعات الببليوجرافية التأسيسية تعرض تصورًا كاملًا للأعمال العديدة لكتَّاب المهجر الروسي. لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر: المصادر.

ذلك أنه لم يكن وطنًا مفقودًا فقط، وإنما وطن جرى اكتشافه واكتسابه من جديد. لقد كان «الوطن الروحي» الأصيل الذي حملوه معهم هو روسيا الأدبية ذاتها، روسيا الكلمة، التي حافظوا عليها في غربتهم كما حافظت هي عليهم فيها.

لم يكن الفراق عن الوطن هينًا على الكتَّاب الروس. لقد رفضت أنَّا أخماتوفا في اللحظة الفاصلة، كما هو معروف، الخروج الدرامي لتبقى في روسيا بعد أن قبلت مصيرها المأساوي. أما إيفان بونين فقد صرَّح بدوره قائلًا: «بعد أن اقتنعنا أن مقاومتنا المستمرة سوف تهدِّدنا بموت سخيف غير مثمر وحسب، خرجنا إلى الغربة» (١٩٢٤م، خطاب «رسالة المهجر الروسي»).

تُرى فيمَ تمثَّلت هذه الرسالة؟

لقد تحدَّث إيفان بونين نفسه عن ذلك بشكل قوي ومباشر: «فيمَ تمثَّلت رسالتنا، ومن نُمثِّل؟ /.../ في الحقيقة لقد عملنا، وعلى الرغم من كل سقطاتنا الإنسانية وضعفنا البشري باسم إلهنا ومثاله، وكذلك باسم روسيا، لا التي خانت المسيح من أجل ثلاثين قطعةً فضية، ومن أجل الحق في السرقة والقتل، روسيا التي غرقت في رذائل الفظائع والأمراض الأخلاقية كافة، وإنما من أجل روسيا أخرى مستعبدة، معذَّبة، ولكنها على أي حال لا تعرف الخضوع حتى النهاية /.../ ما الذي حدث؟ حدث السقوط المدوي لروسيا، ومعه سقوط الإنسان عمومًا. إن سقوط روسيا هو أمر لا يمكن تبريره ...»

لقد عايش المهاجرون بحدة شديدة شعور فقدان الوطن (نحن نقف على ضفة محيط اختفت شواطئه، هذا ما كتبه ج. آداموفيتش).

لقد رفض أدباء المهجر من التيارات والجماعات كافة، سقوط روسيا الأم وسرقتها روحيًّا واجتماعيًّا. وراح أدب المهجر الروسي، بعد أن عانى في السنوات الأولى من الحرب الفكرية القاسية ضد البلاشفة، زمن المواجهة السياسية المباشرة، راح يعمل على إعداد موضوعه الرئيسي، والذي تمثَّل في خلق صورة روسيا باعتبارها هي الوجود الحقيقي، لا روسيا «القديمة» ولا تلك التي «فُقدت»، وإنما روسيا الخالدة، التي تبقى هي الشيء الأهم في مصير الشعب والإنسانية. وإذا كان الأدب السوفييتي الجديد قد انطلق بطاقة متصاعدة نحو المستقبل الطوباوي، مضحيًا بكل ما يقف في طريقه، فإن أدب المهجر راح يتأمل بنظرة ثاقبة في عمق كل ما هو روسي وقومي شامل وخالد. لقد أخذ أدب المهجر على عاتقه عملًا ذا أهمية روحية فائقة؛ لقد وعى هذا الأدب المأساة الوجودية لمصيره الذي حل به كابتلاء، كدعوة نحو الحركة باسم روسيا.

لقد كرَّس المهاجرون العديد من الكتب لتناول الأحداث عشية الثورة وفي أثنائها، وهذه الكتب تقدِّم نوعًا خاصًّا من تقرير شهود الكارثة، فضلًا عن سعيها لإدراك المغزى الباطني لهذه العقدة التراجيدية الأهم في التاريخ القومي («الأيام الملعونة» لإيفان بونين، «القصائد الأخيرة» لزيناييدا جيبيوس، «شمس الأموات» لإيفان شميليف، «روسيا وسط الإعصار» لألكسندر ريميزوف).

لقد تأمَّل المهاجرون روسيا الآفلة وقد امتلأت عيونهم بالدموع، دون أن يُخفوا غضبهم وتعاطفهم، مدركين الثورة على أي حال لا باعتبارها هزةً اجتماعية وسياسية لا يمكن تغييرها، بقدر اعتبارها تنافرًا داخل الروح الإنسانية، روح الشعب.

لقد رأى الأدباء المهاجرون رسالتهم في الدفاع عن القيم الأخلاقية التي صنعتها الحياة الروسية ضد عنف الجماهير المخدوعة التي أصابها التوحُّش والفجور، من الرعاع ومن كارثة الكفر والفوضى الاجتماعية المدمرة.

وإذا كان من الممكن ربط الأدب «السوفييتي» بالمأثرة المشكوك فيها وهي «القضاء على المسيحية»، فإن «أدب المهجر أنجز مهمته لأنه ظل أدبًا مسيحيًّا» (ج. أداموفيتش).

لقد قدَّم كتَّاب المهجر أيضًا حياة الروس في تنوُّعهم العريض؛ في علاقاتهم الطبقية وبحثهم الديني، في الأجيال المتعددة والمصائر المختلفة، وفي تعدد الشخصيات الفريد. كانت روسيا التي تركوها بمثابة بستان مثمر ومزدهر بالنسبة لهم، مثل روح كونية، مثل بيت كبير معمور (عند بونين (وليس عنده فقط) يُعد ذلك من العلامات الجذرية المباشرة). نقول، في معرض المقارنة، إن ذلك ما ميَّز الكتَّاب «السوفييت» الأرثوذوكس، الذين كانوا يسعَون، «مبتعدين عن العالم القديم» نحو مهمة مضادة؛ السعي نحو العالمية الأممية، هدفها الرئيسي المساواة بين الناس (تحقيق التماثل، إن شئنا الدقة). لقد أراد «الكتَّاب السوفييت» خلق نماذج جديدة (والأهم أن تكون نماذج للأدوار الاجتماعية الجديدة): الرواد، الكومسومولیون (أعضاء منظمة الشباب الشيوعي)، عمال المناجم، فلاحو المزارع الجماعية (الكولخوزات)، الطيارون، رجال حرس الحدود، موظفو الحزب، وهلم جرًّا. من المفهوم أن حديثنا هنا يدور حول تيار الأدب «السوفييتي» وليس عن عدد من الكتب الشهيرة، التي جعل منها مؤلفوها قضيتهم باعتبارهم فنانين، كتبًا لا تنسى؛ مثل الشخصيات الحزبية عند ميخائيل شولوخوف في روايتَي «الأرض البكر» و«الدون الهادئ».

لقد أحب كتَّاب المهجر وطنهم لكونه بطبيعته غنيًّا ومركبًا على نحو لا ينضب، وفي هذا تكمن الحقيقة الفنية الكبرى التي اكتشفوها، فعل الإنسانية الحقيقية، التي تحمي

الإنسان الروسي من النمطية الإجبارية، التي، كما كشف لنا تطوُّر الأحداث، لم تكن على الإطلاق مجرد تهديد فارغ.

لقد قدَّموا صورةً حية متعدِّدة الجوانب، صورةً ليست «قديمة» أبدًا! ولكنها بالنسبة لهم صورة لروسيا التي لا تزال باقية. فإذا أردنا أن نرى بأم عيوننا على أي نحو كانت الحياة الروسية في عقود ما قبل الثورة، وما الذي ورَّثته للأجيال الجديدة، فينبغي علينا أن نكتشف كتبهم.

إن الثروة الهائلة الموجودة في ذاكرة الحياة الروسية الخالدة؛ الدنيوية والطبيعية، العائلية والشخصية، الثقافية والفنية، الحربية والتجارية، البرجوازية والريفية، القروية والمدنية، كل هذه البانوراما المتعدِّدة الألوان تمر أمام من يقرأ كتب بونين، وشيميليف، وزايتسيف، وخوداسيفيتش، وج. إيفانوف، وتسفيتايفا، وسيفريانين، وبالمونت ... وفي الوقت نفسه، فإن عالم هذا الأدب نراه واضحًا في الفضاء الروحي، إنه أدب يقدِّر على نحو رفيع، النشاط، الرهبنة، قداسة خدمة الأهداف السامية، مغزاها وفحواها بعيدًا عن بطلان الدنيا، هذه الكتب تتناول مقدسات التاريخ الروسي والعقائد كما رآها شميليف وريميزوف وزايتسيف، وفي العديد من قصص بونين القصيرة وروايات د. ميريجكوفسكي الكبيرة ...

الحياة في أدب المهجر الروسي تقوم على التعددية والفطرة، وهي تواجه في غموضها وأصالتها، روحيًّا وشعوريًّا، النمط الدعائي الذي يجرِّد الفرد من سماته. وقد أبدع كتَّاب المهجر في جوهر الأمر أدبًا دخل بكل حماس في جدل مع الأحلام الطوباوية السطحية الضيقة الأفق، ومع الممارسة الشمولية لـ «الاشتراكية» البلشفية، كان هذا الأدب هو أدب القيم الإنسانية الخالدة.

في العديد من الآراء التي طُرحت في عشرينيات القرن العشرين في كتب كتَّاب المهجر (كان ذلك لا يزال أمرًا ممكنًا في أول الأمر) مال النقاد السوفييت باللوم على هؤلاء الكتَّاب، وخاصةً على بونين وميريجكوفسكي وشميليف وزايتسيف تحديدًا؛ لانحيازهم للموضوعات القومية والخالدة، ولابتعادهم عن «المنحى الاجتماعي»، وخاصةً لاهتمامهم الشديد بدراما الوجود: الحب، الموت، الوحدة، معاناة الشعور بقسوة الحياة، النزعة المأساوية للمصير الإنساني، عدم التوصل لكشف أسرار العالم ... لقد بدا أن أبطالهم يقفون دائمًا في مواجهة قضية الخلود والأسئلة الميتافيزيقية المعذِّبة، التي تظهر لهم في كل خطوة، وهو أمر تقليدي بالنسبة للأدب الروسي.

«في كل دقيقة أفكر: ماذا عن وجودنا هذا الغريب والفظيع؟ في كل ثانية تشعر وكأنك معلَّق بشعره! ها أنا ذا على قيد الحياة، صحيح البدن، ولكن من يدري ماذا سيحدث لقلبي بعد ثانية واحدة، هذا القلب، الذي مثله مثل أي قلب إنساني، هو شيء لا يقارَن في خلقه من ناحية غموضه ورقته؟ وبهذه الشعرة نفسها تتعلق سعادتي وطمأنينتي؛ أي حياة وصحة كل من أحبهم وأعتز بهم أكثر من نفسي ذاتها ... لماذا وما الهدف من وراء هذا كله؟» (إيفان بونين «المياه الوفيرة»).

بالنسبة لكتَّاب المهجر فإن كل حياة إنسانية ترتبط بالمصادر العالمية الخالدة، كل مصير مشدود إلى ما وراء التاريخ، بكل شيء تُحل بواسطته الأسئلة الشخصية الرئيسية كافة، كل حياة إنسانية تخلقها على نحو غامض الحياة الفردية.

وهكذا فإن هذا الاهتمام الوجودي لا ينبغي اعتباره «تخلُّفًا»، وإنما على العكس من ذلك، ينبغي الاعتراف بأنه واحد من الفضائل الجوهرية لأدب المهجر الروسي الكبير.

كانت الرواية التاريخية على مدى عقد من الزمان تنتظر ساعة ظهورها، وقد تحقَّق لها ذلك مع نهاية القرن التاسع عشر، كانت هذه الروايات هي روايات ميريجكوفسكي وألدانوف في المقام الأول. لقد نهض التاريخ العالمي والقومي في المشاهد الضخمة عند الأول، وفي قصصه التاريخية الدينية قبل وبعد الثورة، بدءًا من روايته الثلاثية «المسيح والمسيح الدجال»، وحتى روايتَي «١٤ ديسمبر» و«عيسى المجهول». وقد جرى نشر روايات م. ألدانوف التاريخية في السنوات الأخيرة على نطاق واسع، وقد تناولت بالدرجة الأولى التاريخ الوطني («المفتاح»، «الهروب»، «الكهف»)، وقد لاقى مسلسله القصصي «المفكر»، والذي تناول فيه الأحداث الفاصلة في تاريخ روسيا وأوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، والتي تقع أحداث الثورة الفرنسية الكبرى في القلب منها، لاقى نجاحًا كبيرًا. كما يقدِّم ميريجكوفسكي وألدانوف التاريخ العالمي والقومي من خلال صور وأحداث أُسقط جزء كبير منها وجرت مُعالجتها بشكل مختلف، بطبيعة الحال، في الرواية التاريخية السوفييتية.

واجهت رواية المهجر التاريخية أيضًا الأسئلة الخالدة، وقد تأملت هذه الرواية وبحثت بعمق كذلك فيما وراء تاريخ الوجود، ساعيةً للربط بين المصائر القومية وبين أوضاع النظام العالمي، مادة جذورها في الفضاء الغابر منذ آلاف السنين للبحوث الروحية والإلهامات الإنسانية.

بعد هذا العرض الموجز والسريع تمامًا لأدب المهجر الروسي، يُطرح أمامنا سؤال عقلاني: إذن هل أصبح هذا الأدب من الماضي؟ ولعل هذا الأدب، بما يمتلكه من مضمون

داخلي، يعني الكثير لنا في المستقبل، ليقدِّم حلولًا لتلك الأسئلة التي توقفت أمامها اليوم ثقافتنا بخوف ورجاء، وليكشف لنا عن قيمة وأصالة الحياة الإنسانية، عن علاقته بالعالم الكبير والمركب، الروحاني الكوني، الذي تعيش بداخله الإنسانية كلها (وربما لذلك، نؤكد على ذلك بين قوسين، ظل أدب المهجر الروسي «وحيدًا» على طريقته في الغربة؛ فلم ينشر ولم يندمج في ثقافة الغرب، وأن الغرب، الذي عايش عملية «التراكم» الثقافي، بدا بصورة عامة، غير مؤهَّل لقَبول هذا التكامل مع بحوث المهاجرين الروس ومع ما عقدوه من آمال، مع جدية وأهمية القضايا العامة التي عالجوها. ولعله في عدم الذوبان هذا وعدم الالتحام يكمن أحد تفسيرات جوهر الأدب الروسي، الذي ينطلق به من المؤقَّت والنهائي إلى الخلود).

ضمَّ أدب المهجر، بطبيعة الحال، عددًا كبيرًا من الكتب والمطبوعات الوثيقة الصِّلة بقضايا الساعة، دخلت على نحو عدواني وبقسوة أحيانًا في جدل مع البلاشفة ومع السلطة السوفييتية، وقد انصبَّ جزء كبير من الحماس السياسي على صفحات مجلات وصحف المهجر. كانت هناك كتب ذات طبيعة سياسية متحيزة؛ ففي «يوميات» زيناييدا جيبيوس نشعر بمرارة عدم التسامح تجاه الإساءة السياسية التي تلقَّتها، وفي كتاب خروج إيفان بونين «الأيام الملعونة» الذي يطفح بالخوف الشديد والمرارة، وفي رواية شميليف الكئيبة «شمس الموتى» (وتدور عن الإرهاب الأحمر في القرم، حيث جرت تصفية ابن الكاتب الطالب بالرصاص، وهو الذي وضع ثقته في الكلمة المخلصة للبلاشفة أبناء بلده، وبيل كون، الذي سلَّم سلاحه مثل آلاف الضباط الروس ...).

لقد ملأ الحماس السياسي عن الثورة روايات م. ألدانوف أيضًا، وكذلك أعمال رومان جول عن الجيش الأبيض ... ومنذ زمن غير بعيد ظلت هذه الروايات تُقرأ بشغف كبير ربما أكثر من النثر والشعر الخالصَين النقيَّين، اللذين احتلَّا مكانةً تسمو على قضايا الساعة، ولكن هذا الاهتمام المشحون بالسياسة والإثارة سوف ينتهي. واليوم بعد عقود من التصوير الزائف «للقوميسيرات ذوي الخوذات المُترِبة»، سنتعرف على المغزى الحقيقي، وعلى طابع أحداث الثورة، على كوابيسها وقسوتها الدموية. إن هذا النثر سيظل جرحًا عميقًا في ذاكرتنا التاريخية، ومع ذلك فسينتهي الألم. أما «طرقات مظلمة» و«حياة أرسينييف» لبونين، فهي أعمال لا تزال حية، وأما «الحج» و«الصيف الإلهي» لشميليف فستبقيان، كما أن «ليلة أوروبية» لخوداسيفيتش، و«قصيدة الجبل» و«صائد الفئران»، و«السلم» لمارينا تسفيتايفا و«صورة لا شبيه لها» لجيورجي إيفانوف، فستدخل جميعها

إلى ديوان الشعر الروسي الكبير جنبًا إلى جنب مع ليرمنتوف وتيوتشيف وفت وبلوك، وإلى جانب أفضل ما كتبه شعراء «روسيا الحمراء» باسترناك ويسينين وزابولوتسكي وتفاردوفسكي ...

إن «البللورة السحرية» التي يرى الفنان العالم من خلالها تغيِّر كل شيء بداخله وتبث فيه السلام، حتى في أوقات الكآبة والألم والفقد:

«تغلق عينيك لحظة،
وتتنفَّس نسيمًا باردًا،
يأتيك من بعيد صوت أغنية ما،
تأخذك قشعريرة ما مبهمة.
ليست روسيا وليس العالم،
ليس الحب ولا الضيم، إنه القلب الحر يحلِّق
عبر مملكة الأثير الزرقاء.»

ج. إيفانوف

ومع ذلك فإن هذه الأبيات الخالدة تؤكد من جديد أن من الصعب الإحاطة بأدب المهجر الروسي بنظرة واحدة. إنه آلاف المطبوعات وعشرات الأسماء، التي من بينها عدد لا يستهان به من كبار الكتَّاب. كل ذلك ينتظر منا استيعابًا جادًّا في الوطن الذي هجروه رغم إرادتهم.

ومع ذلك يمكننا اليوم أن نتوصل إلى استنتاج رئيسي، وهو أن الأدب الذي تم إبداعه في الغربة، وخاصةً أدب «الموجة الأولى» الأرفع قيمة، بدا أنه هو الحارس لهذه القوة الروحية الضرورية لخير الشعب في المستقبل. هذا الأدب المتراكم لا يزال قوةً غير مستغلَّة في نهضتنا الثقافية. أحيانًا يكتب البعض، بشكل عام، وهم على حق في ذلك، أن الأدب الروسي في المهجر قد تحوَّل شيئًا فشيئًا إلى أسطورة «أرض الميعاد» الروسية المفقودة. ما الذي ينبغي أن نقول؟ إن الأدب هو جزء من أي أسطورة قومية، ولكن، كم من الحياة تبدو في هذه الأسطورة! إن الدافع الروحي هنا كبير، دافع خرج به هذا الأدب من روسيا، كانت قدرته على استبصار الحقائق الخالدة كافيةً لاستمراره ثلاثة أرباع قرن حيًّا حتى عودته الحالية إلى الوطن. وهل من المعقول، على سبيل المثال، أن «اكتشافات» الأدب «السوفييتي» الأرثوذوكسي، التي تحقَّقت في إبداعات بايايفسكي وفيرتا

وسوفرونوف وماركوف وغيرهم من الحائزين على الجوائز الشمولية كانوا، من الناحية الثقافية، مطلوبين في العقود الأولى من القرن العشرين حتى يُصبحوا هم «الأدب العائد» لأحفادنا وأحفاد أحفادنا؟ في الواقع فإن تأثيرهم لم يكن كافيًا حتى لعامين أو لثلاثة أعوام. لقد اكتشفوا بمجرد ظهورهم أنهم «وُلدوا أمواتًا». في مطلع الخمسينيات كتب تفارودوسكي يقول: «كل ما حولي موات وخواء، فراغ مثير للغثيان.»

وهكذا فإن الفكرة العميقة لأدب المهجر لا تتمثَّل فقط في «المصادر» أو في الحديث عن الماضي، ولكن في الحديث عن المستقبل أيضًا؛ إذ إن هذا الأدب يستكمل أحد مستويات القيم الروحية التي أسقطتها الكارثة التاريخية، وبدون هذه القيم، لا يكون هناك وجود للشعب ولا للأدب. إن نهضة أدبنا المعاصر تستمد طاقة نهضتنا من إنجازات الأدب الروسي في المهجر، وسوف يتحقق الأمل عندما «يندمج ما يبدعه هذا الأدب بذاته يومًا ما في قضيتنا الخالدة المشتركة» (ج. آداموفيتش).

ينبغي أن نتحدث هنا بإحساس بالمرارة عن «الجيل الثاني» لهذا الأدب المهجري. لقد كان حظ الأدباء «الشباب» في المنفى أقل بكثير. لقد تشكَّلت مصائرهم الإبداعية والمعيشية على نحو صعب وغير عادل. هؤلاء لم يريدوا، ولم يستطيعوا أن يفترقوا عن الكلمة الروسية، عن الموضوع الروسي، وأن يتحوَّلوا إلى «مواطنين عالميين ثرثارين» بحسب تعبير ج. آداموفيتش.

وقد كان من بينهم كثير من الفنانين الموهوبين المتميِّزين، جدير بالذكر هنا: ج. بوبلافسكي، وج. جازدانوفا، وإ. كنورينج، وأ. بريسمانوفا، ود. كنوت، وغيرهم ... لكن الذين فقدوا علاقاتهم العميقة مع «التربة» الروسية، لم يصنعوا ما كان باستطاعتهم أن يفعلوه، وما كانوا يودون فعله. لقد أصاب الذبول قبل الأوان الفرع الأكثر شبابًا في شجرة المهجر الأدبي، لقد قطعته فأس التاريخ على نحو عميق ومميت أكثر من الجميع. هؤلاء ضحية أخرى قدَّمها الأدب الروسي قربانًا «لقدر الأحداث» التي لا ترحم. ومن أدباء هذا الجيل الذين بدءوا إبداعهم في المنفى، ف. نابوكوف، وحده هو الذي نجح في الخروج إلى الأدب العالمي الكبير لكونه يتمتَّع بطبيعة أنجلو أمريكية.

والآن نقدِّم بضع كلمات عن «الهجرة الثالثة».

ظهرت الموجة الثالثة للهجرة بدءًا من الستينيات وحتى الثمانينيات وسنوات «البيريسترويكا»، وكان لها إرهاصاتها الخاصة. لقد أيقظ زمن «ذوبان الجليد» التوقعات الساذجة والمشوَّشة في كثير من جوانبها عن الحماس الثوري «النقي». لقد توقع البعض

تحرير الحياة الاجتماعية وانتصار حرية الكلمة وتحقيق حقوق الإنسان. على أنه خطوة وراء أخرى جرت: الحملة ضد باسترناك، ملاحقة مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد)، محاكمة الشعراء أ. سينيافسكي وي. دانييل وإ. برودسكي، وكذلك الاضطهاد القاسي لألكسندر سولجينيتسين، وهلم جرًّا. وهكذا راحت الحياة تزيد من إحباط هذه التوقعات أكثر فأكثر. كان الأدباء، الذين أصبحوا قوةً ملحوظة في الأدب «الشاب» مضطرين إما إلى التواؤم مع النظام البيروقراطي، أو الكتابة ووضع إبداعهم في «الأدراج»، أو البحث عن طرق «غير رسمية» لتأكيد الذات، فكان «الساميزدات»، ويعني النشر غير المُراقب لأعمالهم مع تجنُّب إجراءات النشر الرسمية المعتادة، هو أول نشاط للمقاومة، وكثيرًا ما كانت أعمالهم تُكتب على الآلة الكاتبة وتوزَّع منسوخة، وسرعان ما يتم نشرها في دُور النشر الأجنبية المعادية للنظام السوفييتي، والتي تُصدرها باللغة الروسية (فيما عُرف باسم «التاميزدات»). في البداية كان الأمر يتم على نحو مستتر، بعد ذلك راح جزء من الأدباء، من الجيل الذي سُمي بجيل «ذوبان الجليد» في التعامل مع «المؤسسة» السوفييتية الأدبية البيروقراطية. هؤلاء دخلوا بشكل نشيط في حركة «الدفاع عن الحقوق» وأصبحوا يُعرفون باسم «المنشقون».

سرعان ما بدأت الهجرة المباشرة، والتي تبيَّن أن الذين شاركوا فيها هم من الذين كانوا يشغلون مكانةً بارزة في الحركة الأدبية القائمة: ف. أكسيونوف، وج. فلاديموف، وف. فوينوفيتش، وأ. جاليتش، وأ. جلاديلين، ول. كوبيليف، ون. كوجافين، وأ. كوزيتسوف، وف. ماكسيموف، وف. جورينشتاين، وف. نكراسوف. أما أ. سولجينتسين، فقد تعرَّض «للطرد» الإجباري. كان هناك أدباء أقل شهرةً ولكنهم اكتسبوها في الخارج: ي. أليشكوفيسكي، وأ. أمالريك، وف. بيتاكي، ود. بوبوشيف، وإ. برودسكي (الذي انتشرت أشعاره بشكل واسع عبر المنشورات، ولكنها لم تُطبع في الهيئات الأدبية التابعة لاتحاد الكتَّاب السوفييت)، وس. دوفلاتوف، وإ. ليمونوف، وأ. تيرتس (سينيافسكي)، ول. لوسيف، وب. بارامونوف وغيرهم.

انضمت «الموجة الثالثة» على نحو فعَّال إلى حياة أدب المهجر، متعاونةً بدرجة ما مع حركة النشر الأدبية، التي كانت موجودةً هناك، والتي أنشأت جزئيًّا أيضًا دُور النشر الخاصة بها؛ نشير هنا إلى مجلات الهجرة الثالثة: «كونتينينت» (القارة) (١٩٧٤م باريس، المحرِّر ف. ماكسيموف، تصدر المجلة منذ عام ١٩٩٢م في موسكو، المحرِّر إ. فينوجرادوف)، «سينتاكسيس» (علم النحو) (١٩٧٨م باريس، المحرِّران أ. سينيافسكي

وم. روزانوفا)، «جراني» (الحدود) (تصدر منذ عام ١٩٤٦م، المحرِّر في السنوات الأخيرة ج. فلاديموف)، «فريميا إي مي» (الزمن ونحن) (تل أبيب، أورشليم، نيويورك)، «إيخو» (الصدى) (١٩٧٩م)، «ستريليتس» (رامي القوس) (١٩٨٤م)، «كوفتشيج» (الفلك) (١٩٧٨م، باريس) وغيرها. ولا تزال كتب مهاجري «الموجة الثالثة» تُطبع في دُور نشر «YMCA-PRESS» و«بوسيف» (الزرع).

من بين أدباء هذا الجيل يشغل كل من ف. نكراسوف (تُوفِّي في عام ١٩٩٠م)، وأ. سولجينيتسين وإ. برودسكي، مكانةً خاصة، وهم من الفنانين الكبار، الذين تخطَّى إبداعهم حدود المواجهة السياسية والأيديولوجية.

وفي الوقت نفسه ينبغي أن نؤكد على الفارق الجوهري تمامًا بين أدباء الهجرة الأولى و«الموجة الثالثة» الانشقاقية.

كانت روسيا بالنسبة لهؤلاء المهاجرين، في جوهرها التاريخي، ما وراء التاريخي، إن شئنا الدقة، هي دعامة الروح وهي البيت الكبير. هكذا انتمى لنا، مع وجود وجهات نظر متباينة فيما بينهم، كل من جيبيوس وبونين، ج. إيفانوف وتسيفيتايفا، شميليف وزايتسيف ... وقد اتفقوا جميعًا على هذا الأمر.

لقد اتفقت مطبوعات «التاميزدات» رغم وجود تناقضات أكثر حدةً فيما بينها، على أمر آخر، تمثَّل في أنها جميعًا كانت تولي اهتمامًا أقل بميتافيزيقا روسيا (ما عدا أ. سولجينيتسين بطبيعة الحال، وهو الذي واجه مزاج الإحباط السائد في روسيا بصورة لائقة). حوَّلت «الموجة الثالثة» تقديرات روسيا إلى الجانب المعاكس؛ لقد جعلت الخطيئة «الشيوعية» الوطن والشعب بالنسبة للأغلبية مريضين لا براء لهما، متراجعين، فقدا القدرة على أن يكونا الدعامة الروحية ومصدر القوة.

لقد تحوَّل سكان هذا البلد إلى «مهمَّشين» وإلى «طُفيليين»، وباتوا تحت رحمة «القوائم»، وفقدوا القدرة على الوجود الشخصي اللائق. وفي وجود كل مشاعر القلق الذاتي والمعاناة الحادة للوضع، سادت أدبَ «الموجة الثالثة» روحُ التشرد، بصورة قوية، أو بتعبير أدق، كان هناك رفض لإمكانية نهضة الوطن. يتضح ذلك جليًّا من خلال التناول الساخر السائد للواقع «السوفييتي» و«المبالغة» العادية، والمحاكاة اللاذعة في وصف الأحداث والأشخاص وقيم التاريخ الوطني (وهو أمر مميَّز على نحو خاص في روايتَي ف. فوينوفيتش «حياة الجندي إيفان تشوكين ومغامراته العجيبة» و«متطلِّع إلى العرش»).

لقد ربط النضال المشترك ضد «الشمولية السوفييتية» في ذلك الوقت الأدباء المنشقين لـ «الموجة الثالثة»، وعندما سقطت هذه الشمولية، دون مشاركة منهم، وقع الكثيرون منهم، من الذين كانوا يعوِّلون على محاربتها في أيامها الأخيرة في حيرة كبيرة. اختفت التربة، التي كانت تقرِّب بينهم. وفي السنوات الأخيرة لـ «الموجة الثالثة»، تفرَّقوا وتشتَّتوا في بعض الأحيان نتيجةً للجدل العدائي، الذي نشب بينهم.

ومع ذلك، فإن دراسة هذه الفئة من أدب المهجر لا يزال ينتظرها الكثير في المستقبل؛ فحتى الآن لا تزال التقديرات تحمل طابعًا ذاتيًّا وتمهيديًّا.

(٤) صعود «الأدب السوفييتي» وانهياره

إن ما يسمى عادةً بالأدب «السوفييتي»، هو في الواقع ظاهرة ثقافية لم يسبق لها مثيل، جديلة من آداب مختلفة، ظهرت في روسيا بعد عام ١٩١٧م واستمرت حوالي سبعين عامًا؛ أي حتى مطلع التسعينيات من القرن العشرين. يمكن أن نلاحظ في بعضها آثار تماسِّها مع أدب المهجر الروسي، ليس فقط من ناحية الاتفاق، وإنما أيضًا من ناحية التنافر الحاد والدخول في جدل، بل حتى العداء.

إذن ما حقيقة هذا بـ «الهجين» الغريب المسمى «الأدب السوفييتي» للقرن العشرين، المركَّب والوحيد بأبعاده المتعددة، والذي شرعنا اليوم في استيعابه؟ نجد أن الآداب السوفييتية تشغل مكانةً كبيرة، بدأنا لتوِّنا فقط في فهمها على نحو حقيقي، ونحاول إدخالها في النظام المحدَّد للأبعاد الثقافية.

(٤-١) بين الأدبين الروسي والسوفييتي

إذن ما الأدب السوفييتي؟

إذا ما تأملنا الأمر، فسنجد أن هذا الاسم المُسيَّس والمؤدلج للأدب، هو أمر غريب في حد ذاته؛ فالأدب في جميع الأزمات ولدى كل الشعوب كان أولًا وقبل كل شيء أدبًا قوميًّا. لقد ظهر الأدب في ظروف المكانة الخاصة (أرض هذا الشعب بكل تنوعها الطبيعي) والزمان (في تاريخه القومي)، وكلاهما يحدِّد صورة حياة هذا الشعب على مدى آلاف السنين. وهذه الظروف تحدِّد بشكل مركَّب وخصوصي الأدب أيضًا، وتُكسبه على نحو أو آخر طابعه الأيديولوجي المميز، وهذا لا مراء فيه. لكن الجوهر العميق للأدب وحقيقته، يتجسَّدان في

الكلمة القومية، وفي الوعي الذاتي للشعب بأكمله وتميزه بين الشعوب الأخرى. إن النموذج الفني يولِّد على نحو حدسي من مجمل الخبرة التي عاشتها الأمة والتي تتمركز داخل روح الفنان. ربما لذلك يُعتبر الفنانون العظام بمثابة «أعضاء للإحساس» القومي العام، «أعضاء» الروح، والمعبرين عن الجميع، المفهومين من الجميع. ومهما كانت العواصف السياسية، التي عانت منها البلاد، فإن الأدب الكبير الحقيقي، لا يخضع لتشوُّهاتها. لا يمكن أن نُلحق الأدب الكبير بالمقاصد الأيديولوجية الواعية أو السياسية للكاتب فحسب، حتى نسمي إبداعه، على سبيل المثال، إبداعًا إقطاعيًّا أو نبيلًا، برجوازيًّا أو بروليتاريًّا، ملكيًّا أو اشتراكيًّا أو رأسماليًّا، وهلم جرًّا (وإلا أصبح ذلك «تفسيرًا اجتماعيًّا مبتذلًا، ينظر دائمًا بالقرب من الأدب ولا ينشغل إلا بالمكسب السياسي الشخصي»).

كلما كانت الأنانية الطبقية والمصالح الشخصية للجماعة ملحوظة في أعمال هذا أو ذاك من الأدباء، قل فيها الصدق الفني والإنساني «الذي يمكن أن يتمتَّع كل فرد بالدفء تحت جناحه» (هكذا كان جريجوري ميليخوف يحلم في «الدون الهادئ»)، وكان عمر هذه الأعمال وهذا الأديب أقصر في ذاكرة الثقافة.

قيل منذ آلاف السنين: عندما يدوِّي السلاح، تصمت آلهة الفن. لا يهم عندئذٍ ما إذا كان صوت الحرب يُدوِّي في بعض الأحيان على صفحات ما يعرف بـ «القصائد» أو «الروايات». على أي حال فليس هذا بصوت آلهة الفن (أي الخير والحق والجمال)، وإنما هو صوت الكراهية أو حب الذات، الحسد أو الغرور. إن هذه الأصوات لا علاقة لها بالفن. في قصيدة «فاسيلي تيوركين» يقول الشاعر كلمات مملوءةً بالحقيقة العميقة، أخلاقيًّا وفنيًّا: «المعركة تسير لا من أجل المجد، وإنما من أجل الحياة على الأرض.» بالضبط تمامًا: لا من أجل المجد، أو الكسب أو المتعة! إن الحقيقة الفنية الأصيلة (مثلها مثل الحقيقة العلمية) هي الاستقلال والموضوعية في أعلى صورهما، هي الإيثار الكامل دون نقصان، وهي في الوقت نفسه الحب الكامل للعالم وللإنسان وللبشرية.

إننا نعلم أن الأدب الروسي في القرن التاسع عشر الكلاسيكي كان أدبًا قوميًّا عامًّا، تسمو فيه القيم الروحية الخالدة فوق أشكال الجدل السياسي والأيديولوجي كافة. لقد ظل الكتَّاب الكلاسيكيون بوشكين وجوجول ودستويفسكي وتولستوي وتشيخوف راسخين، حتى عندما راحت نيران الأهواء السياسية تضطرم في المجتمع.

وهكذا ما يمكن قوله أيضًا عن أدب «العصر الفضي» الروسي: كثيرًا ما وجدنا أسماءً مثيرة للجدل، وكذلك كانت هناك جماعات انخرطت في مناظرات فيما بينها، ومع ذلك

فقد ظل دَور الأدب كله باعتباره صوت روسيا، أمرًا لا ريب فيه. كان الأدب مع ذلك من الأهمية بمكان، ومن ثم كان متعدِّد الأصوات، شعبيًّا، قوميًّا شاملًا. وعلى هذا فإن ألكسندر بلوك أيضًا باعتباره الشاعر الأعظم لعصره، كان شاعرًا لا يتطرَّق إليه الشك.

فجأة، وبعد أكتوبر ١٩١٧م، اختفى الأدب الروسي المركَّب والمُوحد، فهل ظهر بدلًا منه ما عُرف بالأدب السوفييتي؟

كلا، لم يظهر الأدب «السوفييتي» على الفور، وإنما بعد مرور عدة سنوات. ومن ثم فقد أسرع الساسة والأيديولوجيون، الذين وصلوا إلى السلطة إلى تفتيت الأدب الروسي «القديم». وبدلًا من أدب واحد ثري ومركَّب (من الواضح أنه كان أدبًا بالغ الثراء)، ظهر هناك حاجز فصل بين «الحُمر» و«البِيض»، أُعلن عن أكثر من أدب لا تصالح لِما بينهم من عداء. وبحلول عشرينيات القرن شاعت المصطلحات التالية: الأدب «البروليتاري» (وكان أكثر المصطلحات تميُّزًا إذا جاز القول)، الأدب «البرجوازي» (وهو مصطلح متعسِّف بطبيعة الحال)، ثم الأدب «الريفي»، وبعد ذلك بفترة وجيزة ظهر أيضًا مصطلح أدب «البرجوازية الصغيرة» أو أدب «رفيق الرحلة».[٢٠] استمر الهجوم على الكتَّاب تبعًا لانتمائهم إلى شيء محدَّد (في تلك السنوات، لأصولهم الاجتماعية أو «لتسجيلهم» الاجتماعي)، استمر ذلك في الأدب إلى أن هدأت الحرب شيئًا فشيئًا. كانت هذه وجهة نظر غلاة أتباع الأدب «البروليتاري» في تلك الفترة، أولئك الذين أطلقوا على مجلتهم اسمًا مستفزًّا هو «نا باستو» (في نوبة الحراسة) (لم يظهر تدقيق لهذا الاسم إلا بعد مرور عدة سنوات ليصبح «في نوبة الحراسة الأدبية»). هؤلاء كانوا يسمَّون إما «حراس النوبة» أو «أعضاء راب» (نسبةً إلى راب RAPP، اختصارًا لاسم أكبر منظمة للأدباء البروليتاريين، وهي الجمعية الروسية للأدباء البروليتاريين). لقد أطاح التناول الاجتماعي المبتذل للأدب الذي قدَّمه أعضاء راب

[٢٠] يعود مصطلح «رفيق الرحلة» إلى ليف تروتسكي (انظر كتاب الأدب والثورة، ١٩٢٣م). يرى البعض أن هؤلاء الكتاب مرتبطون بشدة بالعالم «القديم»؛ ولهذا فإنهم قد الْتقَوا بالثورة «في طريقهم» قبل الأوان فحسب. وقد دار الحديث في الموضوع نفسه عن الشباب الموهوب، الذي كان قريبًا من قيم الماضي، والذي امتلك فكرًا فنيًّا وثقافيًّا رفيعًا وكلمةً مجازية. من بين «رفاق الرحلة» كان هناك: ب. باسترناك، وأ. ماندلشتام، ل. ليونوف، ون. تيخونوف، وي. أوليشا، وإ. باجريتسكي، ف. مایاكوفسكي، وس. يسينين، أ. بلاتونوف، ون. زابولوتسكي، وغيرهم. ومن المفهوم أن بطاقة «رفيق رحلة» كانت تعني ثقةً سياسية وأيديولوجية محدودة تمامًا تجاه هؤلاء الكتاب.

على نحو عدواني، بالموهبة والإلهام، بالجمال والحقيقة، بالإله وبالروح، بالخير والشر، بالأصالة الإبداعية الفردية، بالطبيعة وبالعالم الباطني للإنسان؛ أي، في جوهر الأمر، بكل ما يسمَّى بالقيم الإنسانية المشتركة. إن كل ما عدَّدناه سابقًا وجد مضطهِدين لا يعرفون الرحمة من أعضاء نوبة الحراسة وجمعية الأدب البروليتاري. لقد كان محكومًا على الأدب أن يصبح تكملةً لوزن الأيديولوجيا، وسلاحًا ووسيلة لـ «الصراع الطبقي» فحسب.

ولهذا فإن كتَّابنا «البروليتاريين» كانوا بحاجة إلى سُبل الدعم كافة، على الرغم من أنه من بين آلاف «الحِراب» الأدبية لأتباع جمعية راب، كان هناك عدد قليل للغاية من الأدباء الموهوبين بالفعل (يقول دميان بيدني: «ليكن أشعث أغبر، على أن يكون أصيلًا.»)، أسمِّي هنا أكبر الكتَّاب البروليتاريين: أ. فادييف، ود. فورمانوف، وف. جلادكوف، وأ. سيرافيموفيتش … أما من هم من «غير كتَّابنا» وخاصةً «البرجوازيين»، فهؤلاء يجب معاملتهم معاملةً سيئة وملاحقتهم، والأفضل فرض الحظر عليهم. كان ذلك هو موقف راب من أخماتوفا بولجاكوف وزامياتين وكليويف وألكسي تولستوي وأندريه بيلي وإيليا أهرنبورج وآخرين. هؤلاء جميعًا كانوا كتَّابا برجوازيين!

كان من الضروري على «البرجوازيين الصغار»، و«رفاق الرحلة» أن يجتازوا مظهر الراب القاسي؛ لكي يتمكنوا من الحصول في وقت ما على شهادة الثقة. ولكن الكثير من «رفاق الرحلة» لم يستحقوا هذه الشهادة. لقد راح أعضاء الراب يزجرون حتى جوركي، ويلقِّنونه فن الثبات الأيديولوجي. وقد وصل الأمر إلى أنه في عام ١٩٢٩م، عام «الانعطافة الكبرى»، جرى «حجب الأكسجين» ليس فقط عن زامياتين ولولجاكوف وبيلنياك وبلاتونوف وكليويف وأخماتوفا وماندلشتام، بل عن مایاكوفسكي. أعلن حراس الراب الأيديولوجيون الصاخبون حتى جوركي أيضًا «بوقًا للعدو الطبقي المقنَّع».

على أي حال سوف نتحدَّث عن كارثة «الانعطافة الكبرى» لاحقًا، أما الآن فسوف نعود إلى مطلع العشرينيات، عندما كان الوضع الأدبي لا يزال هادئًا نسبيًّا؛ فمن بين البلاشفة، كان هناك أناس لا يزالون يملكون تأثيرًا محبًّا ومتفهمًا للأدب، وكانوا يرَون أن من الضروري، إذا جاز القول، الحفاظ على «القوة الكامنة للثقافة» في الأدب، وكذلك البحث عن الطريق نحو كبح العدوانية الأيديولوجية، وكانوا يريدون الحفاظ على الأدب من الانشقاق غير القابل للحسم.

عندئذٍ فقط ظهر المصطلح الجديد «الأدب السوفييتي».

(٤-٢) أدب الآمال الباطلة، أو الأدب «السوفييتي» الأول

في مطلع العشرينيات ظهر مصطلح الأدب «السوفييتي» ليُستخدم بقدر ما لكبح الأهواء السياسية، كما أصبح فعلًا للوفاق الاجتماعي وشرطًا لقَبول التعايش السلمي في الأدب، على سبيل المثال بولجاكوف ودميان بيدني، أخماتوفا وبيزيمينسكي، بلاتونوف وفادييف، باسترناك وجاروف ...

وإذا لم تكن صفة كاتب «سوفييتي» وأدب سوفييتي قد استخدمت لتُصالح بين الكتَّاب، أو لتساوي بينهم، فإنها كانت تسمح، على الأقل لمن كان لديه سجل اجتماعي «غير لائق» ولأصحاب الرؤى الفنية المختلفة للعالم بالحياة والتنفس. كان ألكسندر قنسطنطينوفيتش فورونسكي، الناقد الشهير آنذاك، ومحرر مجلة «كراسني نوف» (الأحمر البكر) هو من أدخل في عام ١٩٢٢م مصطلح «الأدب السوفييتي» (كتب فورونسكي يقول: «هذا ليس أدبًا بروليتاريًّا وليس أدبًا شيوعيًّا، إنه إجمالًا أدب سوفييتي، آتٍ من الأمزجة الأدبية المعاصرة»). في بداية الأمر لم يكن هذا المصطلح يتضمن مغزًى سياسيًّا وأيديولوجيًّا ضيقًا، وبهذا المعنى أخذ مكانته. وقد دعم فورونسكي كلًّا من أ. ف. لوناتشارسكي وجوركي ويسينين وغيرهم من الكتَّاب الموهوبين «رفاق الرحلة».

يرى فورونسكي أن الأدب «السوفييتي» هو أدبنا الروسي الحقيقي ما بعد أكتوبر، والذي ظل داخليًّا ذا وجوه متعددة فنيًّا من الناحية العضوية، وسوف يكون مخلصًا، وهو يتحدث لغته، في علاقته بالبناء السياسي (وخاصةً أن الأمل الليبرالي الرومانسي كان لا يزال موجودًا في أن سلطة البلاشفة سوف تكون مؤهلةً للتطور الديمقراطي الطبيعي (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP)، «والسير في الاتجاه المعاكس»، وأن مصالح الشعب والوطن وروسيا هي مصالح عزيزة على هذه السلطة بالفعل).

لننظر إلى الأدب «السوفييتي» الأول عن قرب.

إن هذا الأدب «السوفييتي» المبكر كان أدبًا على قدر كبير من التنوع، على الرغم من أنه كان يمالئ النظام، على أنه سرعان ما تبيَّن أنه لم يكن على وفاق معه سواء في توجهاته أو في فرديته. إن جذور هذا الأدب، المتشعِّبة للغاية، كانت تضرب بلا شك في الطبقة الثقافية التقليدية، في الأدب الروسي الكبير، الذي خاض تجربة «العصر الفضي». وحتى «أعمدة» «العصر الفضي» مثل فيودور سولوجوب وميخائيل كوزمين وأنَّا أخماتوفا ويفجيني زامياتين، كانوا موجودين في هذا الأدب «السوفييتي»، كما تبنَّى هذا الأدب ورثته الذين لا يتطرَّق إليهم الشك: د. خارمس، وق. فاجينوف و«الإخوة سيرابيون».

على وجه الخصوص (ف. تيخونوف، وف. إيفانوف، وم. زوشينكو، وق. فيدين، ول. لونتس، وغيرهم؛ وقد كان هذا المصطلح ملحقًا دائمًا بأدب «الشباب» بصفة خاصة). كانت العلاقات بأدب ما قبل الثورة واضحةً في شعر أ. ماندلشتام، وف. مایاكوفسكي، وب. باسترناك. كان «العصر الفضي» مدرسةً كبيرة لكل من إ. باجريتسكي، وي. أوليشا، وب. بيلنياك، ون. زابولوتسكي، ول. ليونوف، وإ. بابل. وقد احتل الكتَّاب الواقعيون من مدرسة «جوركي»: أ. سيرافيموفيتش، وف. فيريسايف، وكذلك م. بريشفين؛ والشعراء الريفيون، الذين شعروا بالأمل الذي وهبه لهم «قدر الأحداث»، وهؤلاء سرعان ما أُصيبوا بالإحباط بعد ذلك وهم: س. يسينين، ون. كليويف، وس. كليتشيكوف، وكثيرون غيرهم. ظهر كل ذلك في وقت ما واضحًا جليًّا، بعد أن اكتسب نوعًا من الشرعية باعتباره أدبًا «سوفييتيًّا»، ومن ثم أصبح الجميع كتَّابا «سوفييتًّا» على نحو أو آخر.

في تلك السنوات، وفي هذا الوضع، الذي بدا أنه وضع ملائم نسبيًّا، كان من الممكن الاعتماد على ازدهار الأدب، وخاصة، كما ذكرنا سابقًا، أن تربة «العصر الفضي» كانت تعد بالكثير من الثمار الحلوة، غير الضارة بفضل ريح التجديد الطازجة التي آمن بها أ. بلوك. لقد أعطى التحرُّر من «المتع» السوداء المحرمة، ومن الإغراءات البوهيمية، أعطى للفنانين، وخاصةً لأدب الشباب، الذي بقي كله تقريبًا في الوطن، في روسيا، آمالًا روحية جديدة، لا يمكن ألَّا نلاحظ هذه النزعات. لقد أدار «العصر الفضي» الرءوس والأرواح، وابتلعها في حفرة عميقة، فخورًا بلا نهائيتها. كان هذا على أي حال قرنًا «لا وطن له».

ليس من المدهش أن عددًا لا يستهان به من المثقفين، ناهيك عن كونهم من العيار الثقيل، بدا لهم أن العصر الجديد هو الطريق الحق إلى التطهر والصحة الروحية، وأنه لم يعد من الصعب تشكيل الحياة من البداية. وحتى أنَّا أخماتوفا التي مضَّها الحزن؛ لأن «كل شيء تمَّت سرقته وخيانته وبيعه ...» وفجأةً إذا بها تقول في دهشة: «ما الذي جعلنا نشعر بالصفاء؟»

لقد شعر أ. فورونسكي، الذي أحب الأدب وأدرك كنهه، هذه العلاقة بين عصرين، عندما جمع في مجلته «كراسني نوف» بين الكتَّاب «القدامى» و«الجدد» ممن كانوا يشاركونه الأمل في عصر نهضة سوفييتي حقيقي. أذكِّر هنا أن الصلات بين الأدب في روسيا السوفييتية وأدب المهجر كانت لا تزال متماسكةً في تلك السنوات. ومن هذا المهجر تعالت أصوات كثيرة عبرت عن حنينها صراحةً إلى الوطن الذي هجروه (على سبيل المثال، لا يمكن تصور شعر وشخصية مارينا تسفيتايفا من دون حنينها إلى حياة أخرى آخذةً في النهوض هنا، «إن سطوة روسيا» هي التي أعادت ألكسي تولستوي إلى الوطن ...).

لعل الدليل على ذلك هو هذا «التدفق» المتواصل للطاقة الإبداعية وهذه القائمة من المهوبين الذين لا يتطرَّق إليهم الشك، الذين أصبحوا مطلوبين في هذا العقد الذي تلا ثورة أكتوبر (أذكر هنا الأسماء الجديدة تمامًا فقط): م. بولجاكوف، ول. ليونوف، وأ. بلاتونوف، وف. إيفانوف، ون. تيخونوف، وق. فيدين، وإ. بابل، وأ. فادييف، ود. فورمانوف أرتيوم فيسيولي، وف. زازوبرين، وإ. كاتاييف، وإ. إيلف، وي. بتروف، وق. فاجينوف، ود. خارمس، وب. بيلينياك، ون. زابولوتسكي، وم. إيساكوفسكي، وم. شولوخوف، وغيرهم كثير. بعد «الانعطافة الكبرى» لم يستمر هذا الاتجاه، ولم يعد هناك أحد بحاجة لا إلى هذا الأدب، ولا إلى هذه المواهب، التي ظهرت على تخوم العشرينيات والثلاثينيات، لتظهر هناك قائمة من الأسماء مختلفةً كل الاختلاف. وحتى الكتب العظيمة التي أبدعها ميخائيل بولجاكوف وم. شولوخوف، وأ. بلاتونوف، التي كُتبت في الثلاثينيات (والتي نُشر بعضها) لم تُدرَج باعتبارها «مثالًا للطلب الاجتماعي» الذي وضعه «الأدب السوفييتي» على امتداد السنوات الأخيرة. لقد كان ذلك الأدب أدبًا مختلفًا.

باختصار، فإن الأدب «السوفييتي» الأول (من عام ١٩٢١م وحتى عام ١٩٢٩م) كان تعبيرًا عن الحياة الأدبية بأبعادها المتعددة، ودليلًا على طبيعته الروحية المتفردة. لم يستلهم هذا الأدب «قضايا الساعة» المضجرة، وإنما استلهم الجذور الروحية القومية العميقة الأكثر أهمية. لقد ملأ هذا المضمون القومي مفهوم الأدب «السوفييتي» المبرَّر والتقدمي في تلك الظروف.

لكن إلحاح الأدب المُسيَّس راح يزداد قوةً عامًا بعد الآخر. وعلى حدود العقد لم يتحمَّل الأدب «السوفييتي» هذا الضغط على حد تعبير فورونسكي، وعندها انفجرت كارثة عام ١٩٢٩م.

(٤-٣) «الانعطافة الكبرى»

في عام «الانعطافة الكبرى» اكتسبت صفة «سوفييتي» معنًى آخر تمامًا بفضل كاتب إرشادي مثل ستالين؛ ففي خطابه إلى ف. بيل بيلوتسيركوفسكي أشار بوضوح إلى أن تعريف «سوفييتي» وغير سوفييتي يتحوَّل من الآن فصاعدًا إلى تقييم أيديولوجي، ولم يعد يعني الدفاع عن التنوع في الأدب، وإنما على العكس تمامًا، سلَّم الكاتب ليكون فريسةً لقضاة التفتيش السياسي. تم وضع معايير اجتماعية مبتذلة، ويا لها من لحظة! كتب ستالين: «حبذا لو تم وضع أولوية للمفاهيم الأدبية الفنية للنسق الطبقي، أو حتى لمفاهيم

«سوفييتي» و«مناهض للسوفييتي»، «ثوري» و«مناهض الثورة»، وهلم جرًّا» (المؤلفات، المجلد الثاني، ص٣٢٦-٣٢٧). وحتى لا يكون هناك شك في ضرورة العقاب الأيديولوجي في الأدب، يرسم ستالين صورةً مشئومة للأدب الفني «في المرحلة الراهنة من تطوره، حيث توجد التيارات كافةً على اختلافها، حتى المُعادي منها للنظام السوفييتي والمُعادي أيضًا للثورة على نحو مباشر» (المصدر السابق)، وإذا أردنا أن نقدِّم هنا مثالًا ونموذجًا لذلك سنجد أنه وصف أعمال ميخائيل بولجاكوف، وكذلك أفضل مسرحياته «الهروب» و«الجزيرة القرمزية» بأنها «أدب رخيص غير بروليتاري» …

وبجرة قلم مُسيَّس، فقد الأدب الفني استقلاله الروحي والجمالي، أو اخدم المصالح «الطبقية»، ولتكن «سوفييتيًّا»، أو كما يقال: قف وظهرك للحائط! لقد بدا الأدب قد انتقل إلى مستوًى آخر تمامًا، حيث بات الفنانون الأصلاء لا حول لهم ولا قوة في كثير من الأحيان، أما عندما يُحرزون انتصارًا، فيتم اعتبارهم مجرد كتَّاب حاذقين، «مهرة» (بتعبير يفجيني زامياتين) وانتهازيين.

كيف واصل الخليط الغريب من الآداب الذي تشكَّل في العشرينيات وجوده في هذه الظروف؟

بعض الكتَّاب الموهوبين للغاية تأقلموا أحيانًا، مع النظام الجديد، بعد أن عانَوا تجربة الانكسار الروحي الصعبة (هؤلاء دفعوا الثمن دائمًا من حريتهم الداخلية). ينطبق ذلك بدرجة كبيرة أو أقل على أ. تولستوي، وب. بيلنياك، وق. فيدين، ول. ليونوف، وي. أوليشا، ون. تيخونوف، وف. كاتاييف، وغيرهم.

البعض اضطُر للنزول تحت الأرض، حيث راح يستوعب الواقع بصورة تراجيدية (م. كوزمين، د. خارمس، ل. دوبيتشين، ن. كليويف، س. كليتشيكوف).

والبعض الآخر لم يغضَّ بصره عن الخبرة التراجيدية، فضمَّنوها في صورة العالم الشجاعة والحكيمة. من هؤلاء: بولجاكوف، وشولوخوف، وبلاتونوف، وأخماتوفا، وباسترناك، وتفاردوفسكي، وماندلشتام …

قلة قليلة هي التي لجأت إلى هذا الخيار؛ إذ كان المطلوب هو النشاط الروحي، بينما قبلت الأغلبية «قدر الأحداث»، وخاصةً أن «عصا الجمعية الروسية للأدباء البروليتاريين، «راب»» كانت تدور بسرعة مروحة طائرة. وعلى الرغم من أن أعضاء «راب» سرعان ما تم القضاء عليهم «دون هوادة»، فإن أنصارهم من أصحاب المذهب الجدانوفي حاولوا أن يفعلوا كل شيء لكي ينزعوا عن كلمة «سوفييتي» مغزاها التعددي الأول، وأن يلوِّحوا

بإشارة الاحتكار الأيديولوجي الساخط، بعد أن أكَّدوا تحت هذه الراية نظام القيادة الإداري في الأدب. وليس من المستغرب أنه بنهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كان واضحًا أن زوشينكو وأخماتوفا وباسترناك وبلاتونوف (أذكر هنا أسماء كبار الكتَّاب، الذين كانوا لا يزالون على قيد الحياة آنذاك) لم يكونوا كتَّابًا «سوفييتًّا» بالمعنى البدائي لهذا المصطلح.

بعد هزيمة جميع المخالفين في الفكر والمخالفين في الرؤية، جاء زمن الازدهار المصطنع للأدب «السوفييتي» الجدانوفي الستاليني وانتصار سرابه وأفكاره المثالية الطوباوية. وبعد أن تم القضاء على أعضاء «راب» أنفسهم، وبعد التمثيل الفخم لمسرحية مؤتمر الكتَّاب السوفييت، حاول الزعماء الجدد للأدب على الفور استبعاد كل ما يعارض النموذج الثابت من الممارسة. وبذلك جرى تأمين احتكار هذا النموذج لعدة عقود حتى منتصف الخمسينيات. كان هذا زمن الأدب «السوفييتي»، دُون زامياتين وبولجاكوف، دُون زوشينكو وبولجاكوف، دُون أخماتوفا وماندلشتام، دُون يسينين وبابل، دُون باسترناك وكليويف، دُون أرتيوم فيسيولي وفورونسكي ودُون مایاكوفسكي الحقيقي، ودُون كتَّاب المهجر بطبيعة الحال؛ ومن ثم فإن اتحاد الكتَّاب سرعان ما امتلأ بـ «الكوادر» المطيعة والمرتشية، المستعدة لعمل أي شيء، أما غير المطيعين فقد صمتوا نتيجةً للاضطهاد أو أبعدوا إلى الجولاج[٢١] أو ذهبوا إلى العدم، ليُحذفوا من الذاكرة ذاتها.

(٤-٤) «الأدب السوفييتي الحقيقي»، أو عن ضرر الاحتكار

إذن ما الذي حدث في أعماق التاريخ الروسي في نهاية العشرينيات ومَطلع الثلاثينيات؟

حدثت كارثة قومية عامة عظمى، أكبر من تلك التي حدثت في عام ١٩١٧م؛ تم نزع ممتلكات الفلاحين، أساس الأمة، و«أرضهم السوداء» وفي الوقت نفسه تم القضاء على طبقات أخرى «مستغِلة»: النبلاء، رجال الدين، التجار، وإرهاب العلم الأكاديمي الروسي، وتخويف التكنوقراط على يد قضاة مزيَّفين، أما الكتَّاب فقد تم نقلهم إلى الثكنات.

ينبغي أن ندرك أن هذه الكارثة كانت كارثةً ثقافية في المقام الأول. ومنذ هذه اللحظة تحديدًا (بدرجة أكبر ممَّا كان عليه الوضع في عام ١٩١٧م) سار الأدبان الروسيان، في

[٢١] معسكرات العمل الإصلاحي الحكومي. (المترجم)

الوطن الأم وفي المهجر، في طريقين مختلفين. وراحت الثقافة والفن في روسيا السوفييتية يتحوَّلان إلى عنصر لخدمة النظام السياسي والإداري المنتصر. لم تكن العملية الإبداعية تظهر بصورة أكثر عَفْوية من أعماق الحياة الشعبية ومن روح الكلمة الروسية، ومن التفرُّد الإبداعي للكاتب، وإنما أصبح الأدب موجَّهًا.

إن الانقطاع الذي حدث في السياق الأدبي على حدود العشرينيات والثلاثينيات كان حتميًّا بفضل التدمير المخطَّط للغة العامة للثقافة. وكما هو معروف، فقد ظل الأدب فيما سبق يتوجَّه إلى الإنسان وإلى المجتمع على أساس اللغة الأدبية التقليدية المشتركة. كان هذا هو حال الأدب منذ بوشكين وحتى تشيخوف وبلوك، الأدب المنطلق من الخبرة الروحية، التي تراكمت من خلال الأمة بأسرها، والذي ظل ينصت له كل روسي مثقَّف. ومع ذلك فقد احتفظ الريف «غير المثقف» أيضًا بلغته العامة، اللغة التي احتوت العقيدة الأرثوذوكسية كلها والثقافة الشعبية أيضًا.

بعد انقلاب ١٩١٧م، بدأت هناك «ثورة ثقافية» أكثر راديكالية، وبدا الجمهور الروسي العادي، الذي عاش هذه الثورة وكما لو أنه يعيش في واقع آخر في «نظام علامات» مختلف ونظام آخر للقيم. كان من الضروري أن تصبح كلمته لغةً جديدة «سوفييتية» تسعى لإعادة تسمية كل شيء حولها وحتى داخل الإنسان نفسه. يعرض أ. بلاتونوف في روايته «الحفرة» الاستظهار الجماعي، الخنوع للكلمات السوفييتية الجديدة؛ فحرف أ يعني طليعًا avent-garde، ونشيطًا active، وقرضًا avance، وشديد اليسارية archileftist، ومعاديًا للفاشية antifaciist؛ وحرف ب يعني بلشفيًّا وبرجوازيًّا ورئيسًا ثابتًا parmenant chairman و«برافو-برافو يا أنصار لينين!» وهلم جرًّا.

كل هذه الكلمات لم تكن موجودةً لا في الحياة الروسية القديمة، ولا في الأدب القديم؛ ولهذا فإن المؤلفات الكلاسيكية الروسية الكبرى وكتاب «العصر الفضي» وأخلافهم في الأدب «السوفييتي» المبكر (في حقيقة الأمر، فإن الأدب الروسي كله؛ أي بوشكين وجوجول ودستويفسكي وتورجينيف وتولستوي، وكذلك بلوك و«المهاجر الأبيض» بونين وسولوجوب وأخماتوفا والمستقبليون وباسترناك في تلك السنوات، وزابولوتسكي وأوليشا وماندلشتام وآخرون) كانوا جميعهم خارج حدود هذه اللغة «السوفييتية» الجديدة.

عدد قليل من الكتَّاب هم الذين أجادوا هذه اللغة الجديدة بالنسبة لـ «الجماهير» ولـ «البروليتاريين» بصفة رئيسية، أما باقي الكتَّاب فقد تعيَّن عليهم إعادة تعلُّمها (وهو ما فعله العديد، «حلَّت في الحلق أغنية خاصة»).

تمثَّلت صعوبة وضع الكتَّاب أيضًا في أن الضغط الذي واجهوه كان يأتي ليس فقط من «أعلى» وإنما من «أسفل» أيضًا. جوهر الأمر أن الطبقة الشعبية المثقفة على نحو حقيقي والأكثر نضجًا من الناحية الروحية (الإنتليجنسيا، رجال الدين، «الكولاك»،[٢٢] الفلاحون المستقلون، النبلاء، «البرجوازيون»، رجال الأعمال، وغيرهم) فقد تم تدميرها.

لقد دخل إلى عالم الثقافة ملايين الناس، الذين راحوا يستوعبون كل شيء من جديد، ولم يكونوا على استعداد بعدُ لفهم لغة الثقافة الصعبة. وبدءًا من منتصف العشرينيات، وخاصةً مع حلول زمن «الانعطافة الكبرى» وما بعدها بصورة مستمرة، فُرض على الأدب وعلى الثقافة «السوفييتية» طلب سلطوي جديد من جانب الجماهير (عُرف باسم «الطلب الاجتماعي»)، وفي هذه المرة كان طلبًا بالتبسيط. وبإخلاص أو بتصنُّع كبح الكاتب «السوفييتي» الجديد ما يعتمل في نفسه وراح ينفِّذ هذا الطلب. في هذا المجال على وجه الخصوص تميَّز الكاتب البارز في تلك السنوات دميان بيدني (يمكن أن نتذكر في هذا السياق الشعار الذي رفعته «الجمعية الروسية للأدب البروليتاري، راب» بشأن «دَمينة الأدب»).[٢٣]

في جوهر الأمر كان كل ذلك توحيدًا حقيقيًّا للحياة الأدبية والثقافية للبلاد جاء موجَّهًا من أعلى، ومؤيَّدًا من أسفل.

إن قيام نموذج مبسط متفائل جديد للأدب، لم يكن من الممكن إلا أن يكون مدعومًا من «النظام» الذي وجد نفسه في واقع جديد، والذي كان بحاجة إلى دعم روحي. لقد كان على ملايين الناس، الذين «زُج بهم في ظروف خارقة للعادة» (بتعبير ف. بريوسوف) أن يجدوا طريقهم في عالم مجهول، فضلًا عن تحمُّلهم لإرهاق نفسي وعصبي لم يسبق له مثيل ولم يسمعوا به من قبل.

إن ذلك الأدب «السوفييتي»، الذي جاء نتيجة الرهان على «الجماهير» كان له مآثر خاصة هنا. لقد كان أدبًا، كما كُتب في تلك السنوات، لـ «التفاؤل التاريخي» بفضل ثقته في مستقبل باهر وفرحه الدائم بالحياة. لقد تبيَّن أن هذا الأدب منقذ للجماهير الغفيرة بحق، ومن دونه لم تكن لتعيش دهشة وتجربة «الخطط الخمسية»، و«التطهير»، و«المزارع الجماعية»، و«نزع ممتلكات الكولاك» و«فضح أعداء الشعب»، و«مسابقات

[٢٢] الكولاك: الفلاحون الأغنياء. (المترجم)

[٢٣] الكتابة بطريقة دميان بيدني. (المترجم)

العمل الاشتراكي»، وهلم جرًّا. كان الناس بحاجة دائمًا إلى حديث «مخدِّر» فعَّال، إلى نظام من المؤثرات الدعائية المهدئة واللاهية والمحفِّزة. وهكذا أصبح «الأدب السوفييتي الحقيقي» هو هذا المخدر، وخاصةً «الأغنية الجماهيرية»، التي سادت طوال الوقت جنبًا إلى جنب الجماهير، تقودها وتوجِّهها. الأدب «الحرس» لعب دَوره التاريخي المهم، ليصبح هو «كتاب الحياة» الجديدة للملايين.

الحقيقة أن «كتاب الحياة» كما اتضح بعد ذلك، ما هو إلا «انتحال لليوتوبيا». إجمالًا، فإن ما عُرف باسم «الثورة الثقافية» هو سرقة روحية للشعب، راحت تتصاعد من عام لآخر، وإهدار للقيم الثقافية التي جرى اكتسابها عبر القرون.

لقد سادت الطموحات البلشفية إلى الاحتكار الجماعي والأيديولوجي العالمي، وإلى دفع «الثورة العالمية» (نرفع راية العمل الحمراء، في كل المحيطات والبلاد)، سادت أيضًا أكثر النماذج الثقافية تبسيطًا (نتذكر هنا شخصية ماكار ناجولنوف الشيوعي، الذي نال قسطًا بسيطًا من التعليم في رواية ميخائيل شولوخوف «الأرض البكر»، الذي راح يتعلَّم الإنجليزية لكي «يثرثر بها مع المكتب الدولي بلغته»). إذا واجهنا الحقيقة فعلينا أن نقول: إن إضفاء الروح الطفولية على الأدب (مثله مثل كل الحياة الثقافية) كان يسير على نحو نشيط للغاية. وقد تم تنظيم ذلك بمساعدة الأدب وعلى مستوى البلاد بأسرها لإعادتها إلى «روح الطفولة» البدائية. لقد أُلقي بروسيا إلى الماضي السحيق، وأُرغمت على التخلي عن الطريق التي تسير فيه الثقافة (وفي سياق ذلك سارت عملية إقامة «ثقافة اشتراكية» بدائية واكبَتها دعاية واسعة لم يسبق لها مثيل؛ عشرات الآلاف ومن بعدهم مئات الآلاف، بل ملايين البشر تلقَّوا تعليمًا متوسطًا نمطيًّا، ثم تعليمًا عاليًا نمطيًّا أيضًا، تعليم، إذا ما نظرنا جديًّا إلى عواقبه، لوجدنا أنه كان أيضًا وسيلةً لاستبدال التصورات الدعائية السطحية بالمعرفة الحقيقية بالحياة). لقد حوَّل «البالغون المركزيون» (بتعبير أ. بلاتونوف في رواية «الحفرة») حوَّلوا روسيا كلها إلى «بلد المراهقين» (الأمر الذي سُر له ف. مایاكوفسكي). وهكذا أصبحت كلمات الأغنية الشهيرة في الثلاثينيات: «سوف نشرب ونضحك مثل الأطفال ...» هي الشعار الملهم للغفلة. في الواقع فقد أصبح «الأدب السوفييتي الحقيقي» نوعًا خاصًّا من «أدب أطفال مخصص للبالغين».

وبواسطة المركزية التي لم يسبق لها مثيل للحياة الروحية بأكملها، تحقق التناول الدعائي والتبسيط لمصير الإنسان ومصائر الشعب بأسره، واستبعاد «الأسئلة الخالدة»، الأسئلة الخاصة بمغزى الحياة، وإقصاء ما يُعرف بالإشكالية «الوجودية»، تحقق في هذا

«الأدب السوفييتي». وفي الثلاثينيات، وخاصةً في سنوات ما بعد الحرب، تم توصيل هذا الأدب إلى حالة مثالية؛ في الواقع، فقد ظهر في «الأدب السوفييتي» «البطل الجماعي» و«البطل الإيجابي»، الذي انتقل من كتاب إلى آخر، كما ظهر أيضًا «المؤلف الجماعي»، ونعني به اتحاد الكتَّاب السوفييت وعلى رأسه اللجنة المركزية للحزب.

هذا الأدب «الثاني» أو «الأدب السوفييتي الحقيقي»، كما خُطط له وجرى تحقيق جزء كبير منه، لعله كان الأدب الأكثر «سوفييتية» من بين آداب القرن العشرين كافة. لقد طمح هذا الأدب لأن يكون أدبًا نقيًّا «كيميائيًّا» من الناحيتين الفكرية والفنية. لقد كان أدبًا جرى تحضيره وفقًا للمعادلات والوصفات، التي تم إعدادها في «المعامل» الأيديولوجية، وإنتاجها وفقًا للمرجعيات الموجودة في اتحاد الكتَّاب، وفي هيئات تحرير الصحف والمجلات وفي دُور النشر، وبطبيعة الحال، في إدارة «الرقابة». وتشكِّل المراسيم والقرارات التي لا حصر لها، والتي صدرت بشأن قضايا الأدب والفن على مدى نصف قرن، سِفرًا ضخمًا (وقد أُعيد طبعها عدة مرات)، كان كل سطر فيها مقدسًا، غير قابل للجدل، كان يحدِّد مصائر الكتَّاب والكتب ويوجِّه الحياة الأدبية والثقافية بأسرها.

لم يحدث على مدى ثلاثة قرون في الأدب الروسي! أن صدر هذا القدر من القرارات و«التعليمات»، سواء في الأعمال النظرية أو النقدية بخصوص الواقعية الاشتراكية وجوانبها الجمالية والعملية. فعلى سبيل المثال، ما إن ظهرت فكرة «واقعية بلا ضفاف» (للكاتب الفرنسي روجيه جارودي) حتى أشار المنظِّرون السوفييت على الفور إلى أخطاء هذا «التحريفي» ليعيدوا «واقعيتنا» إلى الضفاف التي ينبغي أن تكون عندها. لقد كانت الموهبة والبنية العضوية والإخلاص قيمًا مشكوكًا فيها دائمًا بالنسبة للمفاهيم الجمالية الاشتراكية. ولكن الأهم على الدوام كان متمثلًا في «الالتزام الحزبي» و«التوجه الفكري» للكاتب، «المعبِّر» و«الممثل» عن الحزب والشعب.

آنذاك قوبلت وبحماس كبير الجملة الشهيرة التي أعلنها شولوخوف، معارضًا الذين مالوا باللوم على الكتَّاب؛ لأنهم يكتبون «بناءً على تعليمات الحزب» وعلى الذين يستسلمون للمطالب، التي لا تقبل الجدل لـ «الإخلاص» و«الالتزام الحزبي». يقول شولوخوف: «نحن نكتب بناءً على تعليمات قلوبنا، وقلوبنا تنتمي للحزب.»

باختصار، فإن «الأدب السوفييتي الحقيقي» على مدى عدة عقود انتصر على كل «أعدائه»، دون رحمة في صراع لا رحمة فيه، ولكنه وللسبب نفسه قضى على نفسه قضاءً مبرمًا.

إن «الأدب السوفييتي» بهذه الصورة، مثله مثل الاشتراكية الأرثوذوكسية، عندما أقام عنوة، والأفضل أن نقول، فرض «الوحدة الثقافية» المعادية للطبيعة؛ قد أصبح أحادي الثقافة، وتخلَّص من الفكر المغاير بالنفي والجولاج والاضطهاد والرشوة والديماجوجية، ولكنه بهذا الفعل قد حرم نفسه من مصدر التطور، فضلًا عن حرمانه من الحياة ذاتها. لقد خلق «الأدب السوفييتي» نظامًا مغلقًا من الدوجمات، التي يستحيل استبدالها بالحياة. لقد تبيَّن أن «الأدب السوفييتي» مريض بداء عضال لا براء منه، أدب أصابه التدهور على نحو مشين.

وقد تبيَّن أن منهجه الاحتكاري هو الطريق إلى الانتحار.

(٤–٥) اليوتوبيا «السوفييتية» والأدب الكبير

وفي الوقت نفسه فإنه، بالنسبة للعديد من ظواهر الأدب الكبير في العشرينيات وحتى الأربعينيات، لا يمكن إطلاقًا أن نتجاهل صفة «سوفييتي» وإلا سيكون ذلك أيضًا أمرًا ظالمًا وغير علمي. لم يكن من الممكن أن تظهر أعمال مثل «الدون الهادئ» لشولوخوف أو «فاسيلي تيوركين» لتفاردوفسكي، وكذلك «بلد مورافي» و«الابن الثالث»، «جان» و«فرو» لبلاتونوف، «المحطة» و«الغزو» لليونوف، ورواية «الغابة الروسية» وقصص أركادي جايدار، و«في فنادق ستالينجراد» لنكراسوف، إلى جانب عدد كبير آخر من الأعمال الأقل جودة، وإن كانت مقنعة من الناحية الأدبية، بعيدًا عن البناء الاجتماعي والأخلاقي والنفسي لتلك الأيديولوجيا (الأفضل أن نقول الأسطورة)، التي ظهرت في الثقافة الروسية في العقود الأولى من القرن العشرين. إن تميُّز هذا الأدب (وهذه الثقافة) قد حظي بالمناسبة بلقاح «سوفييتي» (ولا أقول شبه رسمي).

ما الذي نعنيه هنا بذلك؟

لقد حدث ذلك في الزمن، الذي ظهرت فيه في الوعي الاجتماعي الأوروبي والروسي الفرضية المغرية لإعادة بناء العالم بواسطة الثورة الشيوعية البروليتارية. وقد أثارت هذه الفرضية لدى كثير من الفنانين الروس، وخاصةً لدى الفنانين الهامشيين، والبوهيميين التجريبيين، اهتمامًا لا يتطرق إليه الشك. هذه حقيقة! لقد جذب مستقبل «الثورة العالمية» في جوانب كثيرة منه الجماهير المهمشة القلقة. وهناك أمر طبيعي أيضًا؛ فهذه الثورة قدَّمت وُعودًا للجميع بالمساواة وبالسعادة المضمونة في عالم يتغير على نحو لا نظير له، كما أنها فتحت بابًا للخروج من الطرق المسدودة، كما لوَّحت بإمكانات جديدة تبدو غير

محدودة لإدارة العالم وفقًا لرغبتها (حتى إن الأغنية التي ذاعت آنذاك كانت تقول: «ليس هناك من عوائق تقف في طريقنا: لا في البحر، ولا في البر ...»).

ينبغي ألَّا ننسى أيضًا أن روسيا أصبحت في مطلع القرن واحدةً من دول العالم الكبرى. تكوَّنت روسيا الدولة العظمى، وراحت تبحث عن وضع طاقتها في قضايا العالم. لقد كان الاتحاد السوفييتي امتدادًا إمبراطوريًّا لهذا الاتجاه، أما «الأدب السوفييتي» الحقيقي، الذي يدور حوله الآن حديثنا، فقد جاء تعبيرًا عن هذا الاتجاه الإمبراطوري نحو استيعاب الفضاء العالمي، ونحو زرع الشيوعية في العالم باعتبارها «المستقبل المشرق للبشرية جمعاء».

باختصار، فإن فرضية إعادة البناء الشيوعي للعالم قد استولت على الكثير من الفنانين، ودفعتهم إلى تأويل صورة الحياة، جاعلين منها حياةً حقيقية مبتكرة مليئةً بالحيوية والأحداث الدرامية.

وعلى امتداد عقدين من الزمان تقريبًا، في العشرينيات والثلاثينيات، راحت هذه الفرضية تعمل بطريقتها على نحو مركَّب ومثمر، بما في ذلك عملها — في الفن الخالص — على نفي ذاتها. لقد استنفدت هذه الفرضية نفسها بعد أن جرى توصيلها إلى النهاية واختُبرت تاريخيًّا، على أن ذلك ساعد في رؤية شيء مغاير، لم نكن لنراه للأسف.

ما هذه الفرضية؟

هي افتراض أن طبقات تقدمية ما، لها الحق في إعادة البناء الثورية للحياة، وأن الإنسان (الأسمى!) يستطيع بإرادته وبما يضعه من خطط أن يعيد تركيب العالم، وأن يخلق «فردوسًا أرضيًّا»، «مملكة الله على الأرض» وفقًا لهذه «الخطة» وبـ «العلم»، وأن يضمن السعادة لنفسه في هذا العالم الأرضي. لكن كل ما حدث في مطلع القرن لم يُدِر رأسًا متحمسًا واحدًا، وخاصةً من رءوس الهامشيين، «المطرودين» من الطبقة، الوحيدين، الذين يشكِّلون «الجماهير».

إن الأمر الجوهري، هو أن هذه الفرضية المغرية لم «تأتِ من أعلى» إلى هذه الجماهير بقدر ما كانت، على العكس تمامًا، قد جاءت من أسفل بطلب من الجماهير «المُشرَّدة» لـ «الصفوة» الاشتراكية المثقفة على تخوم القرنين. إن الصياغة العلمية لهذه التركيبة من المشاعر والآمال والأوهام والأحلام والأفعال الإرادية، التي وُلدت في العالم الروسي المحطَّم، قد تم طلبها من هؤلاء المثقفين «اليساريين» الهامشيين أنفسهم. وهؤلاء هم الذين صاغوا اليوتوبيا في روسيا وفي العالم بأسره في صورة الأيديولوجيا «السوفييتية» لـ «الماركسية اللينينية».

بهذا المفهوم أصبحت الأيديولوجيا «السوفييتية» في القرن العشرين في روسيا واحدةً من أسباب تغيير الثقافة القومية والحياة القومية كلها. العديد من الفنانين، بمن فيهم كبار الفنانين أُولعوا بهذه الفكرة لفترة محدودة. وهذا هو السبب، على أي حال، الذي يجعلني أفترض أن استخدام صفة «سوفييتي» أمر ممكن بالنسبة لهذا الأدب، الذي قاموا هم بتأسيسه، مُحدِثين انفجارًا هائلًا هزَّ مصائر البشرية وأسَّس للنظرة الشعبية ذاتها، هذا الانفجار، الذي أثارته محاولة تجسيد الفكرة اليوتوبية في الحياة.

هذا الأدب «السوفييتي» قطع على مدى ربع قرن (من العشرينيات وحتى زمن ما بعد الحرب) طريقه من الإعجاب بالأفكار الحماسية ونكران الذات، وحتى الإحباط التراجيدي منها.

من بين هؤلاء الفنانين كان هناك م. شولوخوف، وأ. تفاردوفسكي، ول. ليونوف، وأ. بلاتونوف، ون. زابولوتسكي، وم. زوشينكو، وم. إيساكوفسكي؛ وحتى المختلفين في أمور أخرى: ب. باسترناك («العام ١٩٠٥» و«الملازم شميدت»). لا أتحدث هنا عن العديد من الكتَّاب من أصحاب القدرات الإبداعية الأكثر تواضعًا، الذين وضعوا على أي حال أفضل مشاعرهم وآمالهم لتجسيد هذه الفكرة والدفاع عنها: أ. فادييف، وأ. جايدار، ون. أستروفسكي، وف. فيشينسكي، ود. فورمانوف، وأ. سيرافيموفيتش (التيار الحديدي). يمكن أن نذكر هنا عددًا كبيرًا من الأسماء والكتب، التي تدخل في هذا السياق، وكان الفنان يتميز أحيانًا بشيء واحد فقط، بسطر واحد، تاركًا الجميع في معسكر «معاداة الأدب» (لنتذكر هنا م. إيساكوفسكي وقصيدتيه العظيمتين: «كاتيوشا» و«الأعداء أحرقوا بيتنا الريفي الحبيب»؛ وأوليشا صاحب «الحسد»، وف. سيمونوف وقصيدته «انتظريني»، وغيرهم وغيرهم). في عتمة غروب هذه «الأسطورة» أسهم النثر «الريفي» و«العسكري» في انتزاع المجد منها، وفي الصحوة الأخيرة والقصيرة لأوهامها عشية «فترة الستينيات».

باختصار، فقد جاء هذا الأدب السوفييتي إلى العالم في لحظة انفجار اجتماعي وروحي لم يسبق لها مثيل، وذلك عندما حدث قذف للطاقة من جوف الحياة الشعبية والتاريخ القومي. لقد أصبح الفنانون شهودًا ومدوِّنين تاريخيين لأحداث لا نظير لها؛ عشرات الملايين، الذين اندفعوا نحو سراب السعادة النهائية، وبذلوا جهودًا عظيمة من أجل أن يقلبوا الحياة العالمية كلها دفعةً واحدة، لكنها انتهت للأسف نهايةً مأساوية، وفي صراعهم من أجل ذلك، دخل ملايين البشر في صراع مع بشر آخرين، وقد تبيَّن أن هذه المعركة هي معركة دموية، شرسة وعمياء في كثير من الأحيان. وفي سبيل أوهام الجنة

الأرضية القريبة — الشيوعية — انهارت المبادئ التي استمرت على مدى آلاف السنين، وديست الطبقية التي تم اختيارها ومعها الأخلاق الشعبية والفردية. وفي المُحَصلة تبيَّن أن الحياة نفسها باتت مهدَّدةً على الأرض، وكذلك وجود النوع الإنساني نفسه، لا سيما شعبنا وإنساننا الروسي.

عانى الناس من هزات اجتماعية لم يسبق لها مثيل، ونتيجةً لهذا الانفجار اهتزت الثقافة العالمية كلها، وعلى نحو أكثر حدة، عانت ثقافتنا القومية من جرائها. ولمَّا كانت هذه الثقافة موجودة في بؤرة الانفجار، فقد دخلت تجربة الصدمة الروحية القوية المدمِّرة تقريبًا.

كل ذلك أصبح، فوق هذا، موضوعًا ومادة لأدب لا نظير له من قبلُ في روسيا، أدب لا يمكن ألَّا نسميه «سوفييتيًّا».

يا لها من ظاهرة أدبية خلقها التاريخ في القرن العشرين!

إنها ظاهرة لم تحدث من قبلُ في أي أدب آخر في العالم، ولا يمكن أن توجد.

في الأدب ما قبل السوفييتي لم تطرح هذه الأهداف (وإن كانت قد طُرحت فلنتذكر «نادوا روسيا إلى الفأس!»)؛ ولهذا فإن هذه الأفكار، رغم تطرفها، ظلت متمسكةً على أي حال بالتجربة الأخلاقية الخالدة، كما أن فئةً صغيرة من المجتمع فحسب، فئةً منفصلة عن الطبقة، هي التي تأثرت بهذه الأفكار.

هذا الموضوع التراجيدي عمومًا تم «إخماده» وإبعاده عن «الأدب السوفييتي الحقيقي»، الذي اقتنع، بشكل رئيسي، بأن الحياة أصبحت أفضل، وأن العيش أصبح أكثر مرحًا، وفي واجهة هذا الأدب بتنا نقرأ كتابات مختلفة تمامًا: «لا أعرف بلدًا آخر يتنفس فيه الإنسان على هذا النحو من الحرية.» أما في الآداب الغربية في القرن العشرين، فإن هذه الصور إذا ما تم طرحها، فإنها تُطرح في سياق مخطط الكوابيس المناقضة لليوتوبيا (أورويل، هكسلي، فوينجوت، برادبيري، ليم، وغيرهم).

أما بالنسبة لنا هنا فكل شيء مخيف، شبيه بسفر الرؤيا وهو أيضًا عزيز علينا، كل ذلك وُلد في فضاءاتنا وخرج من أعماق تاريخنا القومي.

ولذلك فإن الأدب السوفييتي، الذي تحدَّثنا عنه آنفًا، لم يكن من السهل أن يتحوَّل اسمه بالضرورة إلى «الأدب الروسي في العصر السوفييتي». في وقت ما اتضح أن ذلك كان أمرًا ممكنًا، لكنه لم يكن على هذا النحو من البساطة. لقد استمر الخط الكلاسيكي للأدب الروسي، ولكن ليس على نهج الأدب السوفييتي، وإنما على الأرجح، على نهج الأدب الروسي

في المنفى، أدب المهجر الروسي الرحب (ومع ذلك فهذا الأدب كانت له أيضًا انحرافاته). هذا الأدب السوفييتي أصبح، دون تحفُّظ، يعاني من «خلل حقيقي» في التفكير. إن هذا الأدب لا يزال يمثِّل ظاهرةً غير مسبوقة في عبقريته، وفي تحوُّله المأساوي المفاجئ.

لقد تعجَّل الأدب «السوفييتي» ذو النزعة الستالينية الجدانوفية لكي يصبح مساعدًا للعدمية الطوباوية والتطرف، ولكنه أصبح ظهيرًا للجلادين. وسرعان ما خرج هذا الأدب من طبيعته الفنية الخالصة، لا بقدر الفكرة الطوباوية العارية، وإنما بقدر الجهد الخدمي البيروقراطي الصريح والعبودية.

أدب «سوفييتي» آخر؛ من بلاتونوف وحتى تفاردوفسكي، انتهى به الطريق الذي استمر سبعين عامًا إلى نتيجة أخرى تمامًا. تلخص هذا الأدب في أن حياة الشعب والإنسان ينبغي ألَّا يتعرضا للتغيير القسري، وأن الطبيعة والمجتمع والثقافة والفرد مستقلون لا يخضعون للتدخل من جانب أي نوع من ادعاءات المحسِّنين، وأن الفنان لا يمكنه ولا ينبغي له أن يصبح شريكًا في العنف تحت أي ظرف.

إذن ما الذي يمكن أن نقوله بصورة محددة وكاملة عن وجود ثلاثة آداب سوفييتية لدينا على مدى نصف قرن على أقل تقدير، للقراء والطلاب والمدرسين والباحثين وأمناء المكتبات والناشرين، وعلى المرء أن يكون مؤهَّلًا للتمييز بينها واختيار ما يناسبه.

وبعدُ، ينبغي أن نذكر هنا بضع كلمات بوصفها حاشيةً تقريبًا على الأدب «السوفييتي» الرابع. بعد غروب الإمبراطورية السوفييتية، كان هذا الأدب موجودًا وكأنه يقف على هامش العملية الأدبية «الرئيسية» المدعومة بشكل رسمي. لم يكن المنشقُّون هم الذين صنعوا هذا الأدب على الإطلاق، كما أنه لم يُكتب على نحو سري، وإنما كتبه أعضاء طبيعيون في اتحاد الكتَّاب السوفييت. ميزة واحدة أساسية تميَّز بها هذا الأدب عن باقي الآداب «السوفييتية» وهي أنه كان أدبًا غير مُسيَّس منذ البداية. لقد ظهر هذا الأدب لا «بطلب اجتماعي» وليس انطلاقًا من الإحساس «بالواجب الوطني»، وإنما من الإحساس العضوي بالحياة الموجود لدى الكاتب، الإحساس بالأرض الحبيبة. لم يولِ هذا الأدب أي اهتمام تقريبًا بـ «الإنسان السوفييتي» في سياق وظيفته الاجتماعية، وإنما تناول الإنسان الروسي البسيط بعيدًا عن النموذج «السوفييتي» لأسلوب الحياة، وفي الممارسة الطبيعية العادية «الخاصة»، في العمل الرجولي، في الصيد والقنص، في السمر حول النار، في عرض الحياة على الأرض وفي الغابة وعند المياه ... أبطال هذه الأعمال مرسومون بعيدًا

عن الأحداث «التاريخية» الموجَّهة أو بالمبادرات؛ ولذلك فهو موجود في الدائرة الطبيعية للحياة، في الحركة الطبيعية. الأفضل أن نقول: في تيار الحياة. إن الأمر الرئيسي في تلك الموضوعات هو التأمل، اللقاءات والأحاديث، في تدبُّر الأمور اليومية والخالدة، وليس في «الصراع من أجل» أو «الصراع ضد»، الأمر الذي كان مقبولًا في النماذج الأرثوذوكسية للأدب «السوفييتي».

كان كتَّاب هذه الكتب «الهادئة» الجادة هم: يوري كازاكوف، وجيورجي سيمينوف، ويوري كورانوف، وأحيانًا ف. كونيتسكي، وف. سولئوخين، وف. كورتشيكن، وأ. ليفيروفسكي، وأ. ليونوف، وف. ليالينكوف، وج. جوريشين، وف. سيرجونينكوف، وأ. سوكوف … ظل هؤلاء الكتَّاب طوال سنوات «الصراع الأدبي» الصاخب في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات كما لو كانوا خارج قائمة «النشاط المدني» الموصى به، بل خارج العملية الأدبية «السوفييتية» الرسمية بكل ما تملكه من صفات استعراضية. هؤلاء لم يؤدُّوا «دورًا اجتماعيًّا»، وإنما راحوا ببساطة يكتبون كتبًا تمتِّعهم. ومن هنا ظهر هذا الأدب الهادئ؛ فهؤلاء الكتَّاب السوفييت لم يتعرضوا لأحد، كما أن أحدًا لم يلحظهم تقريبًا.

إنهم حتى لم يبذلوا جهدًا لكي ينأَوا بأنفسهم عن المشهد، لقد كانوا دائمًا على سجيتهم؛ كانوا يكتبون ما يستطيعون كتابته وما يرغبون في كتابته. هل يستحقون أن نسميهم بكُتاب الحياة الخاصة؟

لقد راح هؤلاء الكتَّاب يذكِّروننا بأنه إلى جانب «الحياة الاجتماعية» المصطنعة، التي تدعو إلى النفاق، الذي يُسكر الروح، هناك أيضًا حياة أخرى أساسية وخالدة موجودة في الطبيعة؛ معها أو ضدها، ولكنها غير منفصلة عنها. وهناك واجب أساسي وصعب عند أبطالهم، وهو أن يكونوا، ببساطة، بشرًا.

لقد ظلت أسماء وكتب هؤلاء الكتَّاب ملحوظةً دائمًا على نحو محدود وسط ضجيج الصراع الاجتماعي والأدبي، ولكن عندما سكن هذا الضجيج (أخذ معه العديد من الكتب ومن صُناعها، الذين أثاروا هذا الضجيج)، اتضح فجأةً أن «الأدب الهادئ» هو الذي ظل موجودًا، وأن قراءته كانت أكثر تشويقًا (إذ إن طزاجته تعود لأنه لم يتناول «قضايا الساعة» ولم يلجأ إلى الإثارة، وإنما لأنه كانت لديه القدرة على رؤية وسماع ما هو غير عابر).

(٤-٦) انهيار «الأدب السوفييتي» ونتائجه

ظهر الأدب ما بعد السوفييتي قبل انهيار الاتحاد السوفييتي بفترة طويلة. كانت فترة ما عُرف بأدب «ذوبان الجليد» في «الستينيات» هي الصعود الأخير للآمال والأوهام الطوباوية. كما كان انهيار هذا الأدب، الذي بدأ في النصف الثاني من الستينيات هو بداية انهيار العملية الأدبية «السوفييتية»، التي بدا أنها ظاهريًّا موحَّدة ومتوافقة. وبدءًا من هذه الفترة أصبح واضحًا لكل الكتَّاب الجادين والمفكرين أن يوتوبيا «المستقبل الشيوعي المشرق» يعاني من سقوط غير قابل للإصلاح. فإذا ما بحثنا عن عمل أصبح رمزًا يمثِّل التخلي عن هذه اليوتوبيا المستحيلة التحقق، والتي دفع ثمنها بكل إنكار للذات ضحايا يصعب حصرهم، فإنني أسمِّي هنا قصيدة أ. تفاردوفسكي «بحق الذاكرة»، قصيدة الإثم والندم.

لم تعد هناك ذرة واحدة على الإطلاق من الإيمان والإخلاص القديم في هذا الأدب، الذي ازدهر في تلك السنوات، الأدب الذي عُرف باسم «أدب السكرتارية» والروايات والقصص، التي كتبها الأدباء من البيروقراطيين الكبار أصحاب المناصب الكبرى في جهاز اتحاد الكتَّاب السوفييت، والذين في سياق إصدارهم لأعمالهم السميكة ومؤلفاتهم المكوَّنة من مجلدات عديدة وبأعداد كبيرة، كانوا يعرفون منذ زمن بعيد وأفضل من الجميع، أن الأدب «السوفييتي»، الذي كان موجودًا أمام الجميع، قد مضى زمنه، وأن النظام الذي صنع هذا الأدب، يعاني بشدة سكرةَ الموت.

وقد امتدت سكرة الموت هذه عشرين عامًا، وسُميت بفترة «الركود».

كان من الغريب أن يسمَّى هذا الخليط الأدبي المتفجر بسبب قوى الدفع الداخلي، الذي ظهر في سنوات «ذوبان الجليد» وخاصةً سنوات «ما بعد ذوبان الجليد»، أدبًا «سوفييتيًّا» كما كان يحدث في الماضي. إن النموذج السابق، الذي تم صنعه بعناية فائقة «من أعلى»، والذي جرى دعمه بحكم العادة «من أسفل» كان يلتقط أنفاسه بصعوبة بالغة. إن هذا الأدب، بتعبير ألكسندر بلوك، «فقد الوجود». في تلك الفترة الانتقالية الصعبة كان أعضاء اتحاد الكتَّاب السوفييت أيضًا كتَّابًا غير متوافقين؛ مثل سولجينتسين وسينيافسكي وفلاديموف ونكراسوف من جانب، وبين كوتشينوف وماركوف وتشاركوفسكي وبروسكورين من جانب آخر. وفي داخل اتحاد الكتَّاب السوفييت نفسه كان هناك تفاردوفسكي وأبراموف وبيلوف وشوكشين، وكذلك بتروشيفسكايا وفامبيلوف وجاليتش، وهؤلاء كانوا على وفاق، وهو أمر غريب ومعقَّد، مع هؤلاء وأولئك. ومن بين الكتَّاب الذين لم يحملوا بطاقة عضوية اتحاد الكتَّاب

السوفييت: يفروييف، وفيسوتسكي، وبرودسكي، ودوفلاتوف ... ولا يمكن على الإطلاق تصوُّر أن يكون س. سوكولوف، وت. كيبيروف، وإ. إيرتينيف، وإ. ليمونوف، وف. سوروكين، وف. ناربيكوف، وكثير غيرهم داخل النظام السوفييتي الشرعي على أي صورة من الصور. هؤلاء، الذين وصفوا أنفسهم بأنهم كتَّاب «الأندرجراوند» و«ما بعد الحداثة» و«المفاهيمية» وغيرها — ليس الأمر هنا أمر علامة مميزة — بدا وجودهم ممكنًا وإنما على أطلال الأدب السابق فحسب. لقد أصبحوا وكأنهم يتنفسون هواءً مختلفًا تمامًا، هواءً سامًّا مميتًا من جرَّاء حياة أصابها التحلُّل والعفن. واقع آخر مريض، مختصر، دخل في تركيبة «إبداعهم» وتسلَّل إلى نسيج مؤلفاتهم، واقع بعيد كل البعد وعلى نحو لا يمكن تصوره، ليس فقط عن ذلك الواقع، الذي أُعلن عنه في الأعمال المملوءة بالحياة والبهجة التي كتبها منشدو البلد «الأكثر تقدمية»، وإنما بعيد أيضًا عن الواقع الحقيقي، وقد تعرَّفوا عليه أيضًا، والذي انطلق منه الكتَّاب الروس الكلاسيكيون من بوشكين إلى تشيخوف. بل إنه كان بعيدًا أيضًا حتى عن الواقع المتناقض، رغم حيويته، الذي ظهر في مؤلفات الكتَّاب الروس في العصر السوفييتي، سواء زابولوتسكي أو باسترناك، يسينين أو روبتسوف، ماكانين أو أبراموف. وعلى الرغم من أن صور الحياة في أعمالهم، كما نعرف، مملوءة بالهواجس وتثير الإحساس بحفظ الذات، فقد كان هذا الواقع مؤهَّلًا على أي حال لاستعادة الذات والامتلاء الواعي للحياة والقوة. وحتى في مؤلفات كتَّاب «ما بعد الحداثة» كان الواقع لديهم يمثِّل «سفالة الإهمال»، الوطن المهجور، المسكون فقط بالأشباح المريضة ...

ينبغي البحث عن تفسير ذلك، كما هو واضح، في أن أدب «الأندرجراوند»، باعتباره متنوعًا في الأدب المعاصر في زمنه، كان مصابًا «بشكل مميت» بنفس الأنماط والابتذال المميزَين للأدب «السوفييتي» البيروقراطي، وأنه «اشتبك» في جدل معه. إن «ما بعد الحداثة» تؤدي في الوقت الحالي دورًا خاصًّا؛ دورًا صحيًّا. إنها تنظف أوساخ إسطبل «البروباجندا» والكذب واللغة المنمقة. وقد واجهت تحلل جثة الأدب المزيف الراحل لتجعل منه أدبًا غير موجود، وفي الوقت نفسه راحت تقوم بعملها «البيئي» المفيد. لسنا في حاجة هنا للحديث عن قراء أدب «ما بعد الحداثة»؛ فهذا الأدب لا يقرؤه سوى دائرة من المحترفين، ولا تتجاوز طبعاته بضع مئات، أو بضع آلاف من النسخ في أفضل الأحوال، وسرعان ما يفارق الحياة في الجيل الأول، لا يبقى منه سوى ما يتناوله مؤرخو الأدب بالدراسة.

(٤-٧) هل هناك مستقبل للأدب الروسي على تخوم القرن الحادي والعشرين؟

أتصور أن الطريق الذي قطعه الأدب الروسي في القرن العشرين، وخبرة صعوده وانهياره سوف تسمح لنا بالاقتراب من الإجابة على هذا السؤال التي ستكون على نحو ما، ربما، مفاجئةً ومثيرة للجدل.

ذات يوم قال يفجيني زامياتين في معرض تحذيره من محاولات استخدام الأدب في أغراض المواءمة السياسية، مدافعًا عن ضرورة الحرية الروحية للكاتب وإلا «لن يبقى للأدب الروسي سوى شيء واحد؛ ماضيه». واليوم يمكننا أن نكرِّر هذا التوقع، ولكن مع بعض التصويبات. المسألة أن الأدب الروسي كان لديه في الماضي الكثير من المخاطر والأوهام التي غرَّرت به، لعل أهمها المبالغة في «الدور المدني» للكاتب، وفي تأثير الأدب على سياق ما كان يسمَّى بـ «حركة التحرير». أليس ذلك هو الوهم الذي جرَّ الأدب الروسي إلى طرقات الأدب «السوفييتي» الأرثوذوكسي المسدودة؟ فعلى امتداد المائة عام الأخيرة (وخاصةً منذ منتصف القرن الماضي!) راح الأدب «السوفييتي» يخضع للأدلجة والتسييس. لقد تحوَّل الأدب «السوفييتي»، المساعد المخلص وخادم النظام عمومًا على يد هذا النظام، إلى أداة للتأثير الأيديولوجي على مستوى هذه الدولة الهائلة بأكملها. وهذا الأمر، كما بات واضحًا للجميع الآن، قد أنزل خسارةً لا تعوَّض بهيبة الأدب، وقوَّض الثقة في الرسالة الروحية للكلمة الروسية على وجه العموم.

إذا ما نظرنا في أعماق تيارات الحياة الأدبية، سوف نلاحظ بلا شك أن حركتها في الوقت الحاضر أصبحت تتحدَّد على نحو أقل بهذين العاملين (ونعني بهما الأيديولوجي والسياسي).

في الربع الأخير من القرن بدأ في التشكل نظام جديد للأولويات والمعايير والقيم الأدبية. ظهر أدب القوى الروحية الجديدة المطلوبة، والذي لم يكن عُوده قد اشتدَّ بعد، خارج الأيديولوجيا والسياسة. أما الأدب السابق، حتى ذلك الذي امتلك قيمةً رفيعة، ولكنه دخل في علاقات عميقة بالسياق الاجتماعي والسياسي («نثر معسكرات الاعتقال»، «النثر الريفي»، «نثر الحرب»، وهلم جرًّا) لم يعد بإمكانه، كما كان في السابق، أن يتطلَّع إلى اهتمام استثنائي، وأن يقود العملية الأدبية مع حلول عصر جديد.

لم يكن الأمر هنا مرجعه إلى «تعب» القارئ، ولا في الانضباط الاجتماعي (الغائب!) على وجه الخصوص، في حياتنا، وإنما إلى تراجع صدق هذا الأدب، الذي كان الأدب التقليدي المؤدلج مؤهلًا له؛ فهذا الأدب الجديد لم يقل كل الحقيقة عن الحياة، ولم يرَ الأهم فيها.

وبعيدًا عن الأدب الاجتماعي الأيديولوجي في العقود الأخيرة، ظهر على نحو غير ملحوظ (ليواصل تطوره) أدب آخر نضج في ظلال «زعماء» الأمس. وينتمي هذا الأدب على نحو مميز مثير للشك إلى النماذج الاجتماعية والأيديولوجية التقليدية إلى حد المحاكاة الازدرائية اللاذعة، وإلى «العدمية» السياسية الاستعراضية.

وفي الوقت نفسه فقد وقف هذا الأدب مبهورًا كما لو كان قد اكتشف من جديد عمق وتوتر المشكلات الوجودية، وعن قيم العالم الذي تحتَّم عليه أن يعيش فيه في الأسئلة، التي طُرحت على نحو مخيف، أو التي تم حلها في الأدب السابق، ليست في صالح الحياة الروحية للإنسان و«استقلاله».

يرتبط هذا التيار الأدبي، على سبيل المثال، بمسرحيات أ. فامبيلوف؛ ونثر ف. ماكانين، وس. كاليدين، وف. بيليفين، وأ. بيتوف، وأ. كيم، وم. كواريف، وبكتاب «موسكو» الديكة، ف. بروفيوف؛ وبنثر ومسرحيات ل. بتروشيفسكايا، وت. تولستوي، وس. فاسيلينكو، وغيرهم. وهذا الأدب يحدِّد لنا أكثر العملية الأدبية الحية في زماننا.

إن ظهور هذا الأدب «الوجودي» مجازًا لم يشطب، بطبيعة الحال، التقليد الكبير، الذي ظل موجودًا دائمًا، على الرغم من أن أبطاله حذفوا بخُيلاء على يد الأدب «السوفييتي» الرسمي، الذي كانت له الغلبة في وقت ما.

إن المآثر التي اجترحها الأدب الكبير حتى في الزمن السوفييتي أمر لا مراء فيه، وحتى في سنوات الخمسينيات، السنوات الأسوأ ما بعد الحرب (وبعدها سنوات «الركود») كتب باسترناك وليونوف وجروسمان ول. تشركوفسكايا رواياتهم دون أمل خاص في خروجها إلى النور. ووضع أ. بلاتونوف مخطوطات أعماله، وكتبت أنَّا أخماتوفا «قصيدة بلا بطل». عندئذٍ وعلى خلاف النماذج الموصى بها تمامًا، بدأ النثر «الحربي» و«الريفي»، ودخل إلى عالم الأدب كل من: أ. سولجينيتسين، وإ. برودسكي، وف. أبراموف، وف. بيلوف، وج. فلاديموف، وي. دومبروفسكي، وف. شوكشين، وف. شالاموف ...

إن كل ما يرتبط بهذه الأسماء في الأدب الروسي يدخل دون أدنى شك في نواة تقاليد الأدب القومي الكبير ذاتها.

على أنه ينبغي القول أيضًا بأن الأدب الحي لا يكتفي بالتقاليد وحدها، حتى بأرفعها قيمة؛ فمن الواضح أن استلهام أدب جديد آخر سوف تقوم به فئات جديدة غير مألوفة حول هذه النواة الأساسية للأدب الروسي. الأرجح هنا، أنه يجب البحث، كاتجاه! عن مستقبل لحياة جديدة للأدب الروسي — في زمننا — وفي هذا السياق سوف يُقرأ هذا الأدب الكبير السابق، الذي قام بأداء مهمته، بطريقة جديدة.

يبدو أن هذه المهمة سوف ترحل الآن إلى الماضي.

تتلخص وظيفة الأدب الروسي الثنائية المعتادة، التي أُنجزت على مدى الثلاثمائة عام الأخيرة في، إما اخضاع طاقة الشعب لأشكال السلطة، أو في دعوة الشعب لإسقاط هذه السلطة أو غيرها. هذا الأدب المُسيس لم تعد روسيا، كما يبدو، بحاجة إليه. لقد ظهر في ظروف غير متوازنة، ولم يستطع إصلاح وتقويم هذه الظروف، وإنما على العكس من ذلك، ضاعف من عدم انسجامه فحسب. ليس من المستغرب أن التاريخ الروسي في نهاية القرن العشرين كان مستعدًّا بشكل صريح وواضح أن يحيل هذا الأدب إلى «التقاعد».

إن الأدب الجديد المعاصر يتعمق، في آنٍ واحد، فيما هو «معيشي» وفي «تيار» الحياة اليومية، وفي تحليل كل ما هو «جزئي» متواصل، وفيما يبدو أنه عابر، كما أنه ينغمس في عمق الروح، وفي الفضاءات المبهمة لوعي الإنسان الحديث، الذي وجد نفسه أمام المعاني الرئيسية لوجوده، والتي لم يتم حلها بعد. واليوم يختلط النشاط الروحي الجديد، الذي لا يزال مجهولًا بالنسبة للإنسان مع ما هو «معيشي» و«عادي». إن المجال الذي دخله هذا النشاط الروحي يتمثل في عرض طرق تجسيد هذا النشاط في المصائر الجديدة، التي لا تتشابه مع كل ما عاناه الإنسان الروسي على امتداد المائة عام الأخيرة.

هكذا ظهر فوق أطلال الأدب «السوفييتي» أدب جديد (وإن كان قد تعلم منه واكتسب قُوته من خلاله) مشكِّلًا واقعًا أدبيًّا جديدًا. في هذا الوضع الأدبي الجديد، بكل تعقيداته وتعدُّده، ظهر العديد من القوى والميول والشخصيات، التي لا تخضع لأي نموذج ضيق الأفق، كما ظهرت وبشكل واضح ملامح قرن أدبي جديد، أكثر صرامةً وابتعادًا عن الأوهام. أدب، إذا ما قارناه بالعصر «الفضي»، نجده أكثر صرامة، له رؤية مباشرة للإنسان وللعالم.

نعاني اليوم كثيرًا من وضع الحدود. يتلخَّص هذا الوضع في أن الأدب سوف يصبح الآن في مواجهة مع قضيته الداخلية الرئيسية، ومع قارئه. هذا القارئ مرَّ عبر المدرسة التراجيدية للقرن العشرين، هو قارئ غير ميَّال للحكايات، لم يعد يؤمن بالأوهام الطوباوية، أدرك أن عليه ألَّا يعوِّل على أحد. لقد وجد نفسه وجهًا لوجه أمام العالم وأمام نفسه، وأمامه كتاب الأدب الروسي العظيم مفتوحًا على مصراعيه.

إننا أمام خيار تاريخي.

إما في مصيرنا المحزن — وفي مصائر أدبنا — أن ينتصر ما أسماه بوشكين «الإنسان المستقل»، وعندها سوف تكتب لنا الحياة، ويتم الدفاع عن «الكلمة الروسية العظيمة».

وإما أن نفنى عن بكرة أبينا.

وعندئذٍ لن نجد ما نأسف عليه. لقد جاءتنا الفرصة، فإذا لم نستغلَّها، «فإن كلمة «روسي» بعد مائة عام سوف تُمحى من القاموس» (ألكسندر سولجينيتسين، «القضية الروسية في نهاية القرن العشرين»).

الفصل الثالث

العملية الأدبية الروسية في مائة عام

(١) البدايات والنهايات: مهام التقسيم إلى مراحل

ملاحظات تمهيدية

الأدب هو جملة من القيم، تأتي في مقدمتها الأعمال التي كُتبت بصورة فنية، وباستخدام الكلمة المجازية.

إن العملية الأدبية هي وسيلة (حرة، مستقلة، أو على العكس، منظمة وموجَّهة) يستخدمها الفنان الذي يعيش في بيئة ثقافية معقدة من أجل خلق هذه الأعمال. وفي هذه البيئة تتشابك علاقات الكاتب الإبداعية المختلفة والضرورية لتأمين أعماله، بما في ذلك نظام الطبع والنشر المتخصِّص. أما القيم الأدبية التي ينتجها، فيتم قَبولها (أو رفضها) من جانب النقد الأدبي (بشكل صريح)، وكذلك من جانب رقابة الدولة (بشكل سري)، كما يتم نشر المنتج الأدبي بواسطة تجارة الكتب والمكتبات، ويتم التعرف على هذه الأعمال عن طريق وسائل الإعلام.

كثيرًا ما تكتسب نتائج العمل الأدبي — بمرور الزمن — مغزًى اجتماعيًّا وسياسيًّا، وهذه النتائج يتم استغلالها من جانب القوى الاجتماعية التي تسعى لتوظيفها لتحقيق أهدافها (ويرتبط بذلك ما يُعرف باسم «الإبداع الحزبي»)، كما أنها تشارك أيضًا في حركة النضال الاجتماعي. أما الدولة، وخاصةً الشمولية، فتعمل بنشاط على استخدام الأدب لدعم سلطتها. وأخيرًا، فإن الكتاب والنص الأدبي يمكن أن يصبحا سِلعًا في إطار علاقات السوق.

ينبغي علينا أن نأخذ ذلك كله في الاعتبار ونحن ندرس العملية الأدبية، وخاصةً في القرن العشرين.

إن الهدف النهائي من هذه العملية، التي نادرًا ما يتم التخطيط لها من جانب الفنان، هو التأثير على سير الحياة الخاصة والجماعية للناس، وإخضاع هذه الحياة لنماذج وقواعد وأنماط ثقافية عامة أيديولوجية وأخلاقية محددة.

ومع ذلك، فإن كبار الفنانين ينظرون إلى إمكانية التأثير المباشر للكتب وللكلمة على الحياة وعلى الناس، على الأخلاق الاجتماعية وعلى تطوير العالم، بقدر كبير من الشك. هؤلاء يفترضون أن هناك صلةً قائمة بطبيعة الحال، لكنها ذات طابع معقد للغاية. من المعروف أن بوشكين كانت لديه شكوك أيضًا في هذا الصدد، عبَّر عنها كثيرًا في كتاباته، أما تيوتشيف فكان متحفظًا في إصدار أحكامه:

«لم نوهب القدرة على التنبؤ،
على أي نحو سيستجيب الناس لكلمتنا.
لقد وُهبنا التعاطف
كما وهبنا الهناء.»

لقد كانت هناك أيضًا آراء لدى بوشكين وثيورتشيف وآخرين، يتضح من خلالها أنهم كانوا يملكون على أي حال آمالًا عظيمة في الكلمة (بدءًا من «أشعلوا قلوب الناس بالكلمة» وصولًا إلى «أود لو أن القلم أصبح صنوًا للرمح!»).

ظل الأدب الروسي دائمًا مرتبطًا بالحياة الاجتماعية والتاريخ ومصير الشعب، فضلًا عن أنه كان ملتحمًا بهم. يمكن القول بصورة محدَّدة بأن هذا الأدب جاء نتيجةً لهذا الاتصال وهذه القرابة. يقول نيكولاي بيرديابييف عن الأدب الروسي في القرن العشرين: «لم يولد هذا الأدب من فائض الإبداع السعيد، وإنما من العذاب والمصير المؤلم للإنسان وللشعب، من البحث عن السعادة الإنسانية الشاملة.» وفي هذا وذاك فإن تاريخ قرننا لم يبخل لا على هذا ولا على ذاك بالعذاب والبحث، الذي فاق نصيب التاريخ الروسي منه كل مقياس.

يمكن أن نطبِّق كلمات أنَّا أخماتوفا على الكاتب الروسي في القرن العشرين أكثر من أي واحد آخر:

كلا، لم أقف تحت أي سماء أجنبية،
ولم أنشُد الحماية تحت أي أجنحة غريبة،
حيثما يوجد شعبي، تجدونني هناك، للأسف.»

المصير المشترك للشعب والفنان هو الشرط الأساسي للعملية الأدبية المثمرة. يحدث ذلك عندما تكون الحياة الأدبية في أوج حريتها و«عَفْويتها». عندما تتطوَّر وفقًا لقوانينها العضوية الداخلية. على أنه كلما ازداد «توجيهها» وإدخالها في التيار، قلَّت الفرص في أن ننتظر من الأدب شيئًا جديدًا، شيئًا مبتكرًا لا يمكن التنبؤ به. في هذه الحالات فإن الإبداع يتم استبداله ليصبح نوعًا من الأدب الوظيفي البيروقراطي.

إن العملية الأدبية الروسية للقرن العشرين تقف الآن في أكمل صورها. فبأي مقياس نقيسها؟ ألم يحن الوقت لأن نحدِّد خصائص هذه العملية، انطلاقًا من حقائقها العميقة، دون أن نُلزمها بالتطابق مع المعايير الظاهرية الغريبة على طبيعتها؟ وكما رأينا، فقد ساد لدينا ولسنوات طويلة التناول الاجتماعي المبتذل والتوضيحي، وسوف نقدم فيما يلي عددًا من الإشارات المفيدة في هذا الصدد.

في الفترة الستالينية جاء تقسيم المراحل التاريخية الأدبية استنساخًا مباشرًا من تقسيم المراحل الذي وُضع لـ «تاريخ الحزب الشيوعي لعموم الاتحاد السوفييتي (البلاشفة)، المنهج الموجز».[1] لقد كان المطلوب من الأدب المحارب، وبشكل صريح،

[1] هذا واحد من أكثر الأمثلة وضوحًا على المنحى الإرشادي. نقرأ في هذا «المنهج الموجز، الفصل الثامن» حزب البلاشفة في فترة التدخل العسكري الأجنبي والحرب الأهلية (١٩١٨–١٩٢٠م). في «مقال تاريخ الأدب الروسي السوفييتي» (موسكو، أكاديمية العلوم السوفييتية، ١٩٥٤م، الجزء الأول) ونرى «الفصل الأول». الأدب في فترة التدخل الأجنبي والحرب الأهلية (١٩١٨–١٩٢٠م). ثم في «المنهج الموجز»: «الفصل التاسع، حزب البلاشفة في فترة الانتقال إلى العمل السلمي لإقامة الاقتصاد الشعبي» (١٩٢١–١٩٢٥م) في «مقال تاريخ الأدب الروسي السوفييتي»، نسخة طبق الأصل: «الفصل الثاني، الأدب في فترة الانتقال إلى العمل السلمي لإقامة الاقتصاد الشعبي» (١٩٢١–١٩٢٥م)، وهلم جرًّا. يدفع «المنهج الموجز» بالأحداث حتى عام ١٩٣٧م، أما المقال المشار إليه فيتناول الأحداث حتى بداية الخمسينيات؛ ولهذا فإنه بعد عام ١٩٣٧م بدأت إعادة إحصاء بسيطة: «الأدب في فترة الحرب الوطنية الكبرى» و«الأدب بعد سنوات الحرب». خرجت الكتب الدراسية والأبحاث العلمية، التي ظهرت بعد ذلك، خرجت تدريجيًّا من تقسيم المراحل الستاليني، ومن ثم فقد بدأ التتابع الزمني غير المستند على أسماء الشخصيات في الهيمنة: «أدب العشرينيات»، «أدب الثلاثينيات»، «أدب سنوات الحرب» ... وهلم جرًّا. وحتى يومنا هذا، وفي بعض الأحيان، نجد إحياءً للمبدأ الستاليني في الربط بالتوجه السياسي. نقرأ في «تاريخ الأدب الروسي السوفييتي» تحرير أ. إ. ميتشينكو، وس. م. بتروف: «أدب سنوات الحرب والنهضة ما بعد الحرب (عامي ١٩٤٩–١٩٥٠م)»، و«في مرحلة الاشتراكية المتقدمة: أدب الستينيات والسبعينيات». من الصعب على الأدب أن يوجد وأن يظل محتفظًا بحريته.

أن يصبح توضيحيًّا Illustrative، وقد فُرض على هذا الأدب نظام صارم، ومن المفهوم أنه أصبح من الممكن، بناءً على وجهة النظر هذه، أن تُوضَّح وأن يُسمح بإدراج الأعمال التي نالت شهرةً كبيرة من قِبل فقط في تاريخ الأدب، تلك الأعمال التي تشغل مكانةً معتبرة في «الجدول الدوري للعناصر» الأدبية.

في هذا «الجدول» راحت الفترات الجديدة تتوالى بمعدل ما بين ثلاث إلى خمس سنوات، في تطابق دقيق مع انعطافات وتعرُّجات «الخط العام». وهذا وحده يدلنا على أن الأدب لم يُعطِ أي مغزًى مستقل. بل إن التقسيم الزمني الشكلي على أساس العقود إنما يدل، على أقل تقدير، إما على غياب الوحدة الداخلية والتكامل في العملية الأدبية والثقافية، وعلى انهيار التطور الذاتي العضوي، وإما، وهو الأرجح، على أنه ليس لدينا حتى الأن تكامل جاد لفكرة الحركة الأدبية في القرن العشرين، وأننا ما زلنا حتى اليوم لا ندرك هذه الفكرة.

(٢) حان الوقت على أية حال لننظر إلى المشكلة على نحو أكثر تخصصًا

الأدب هو الكلمة القومية، وهو المعبِّر عن أحوال روح الشعب والنفس البشرية في خلودهما وفي المواقف العابرة. ومن الجلي أن مغزى العملية الأدبية يتلخص في إعطاء هذه الكلمة إمكانية الوجود والتعبير عن ذاتها على أكثر صورة من الاكتمال والحرية. وانطلاقًا من وجهة النظر هذه، أود أن أُلقي نظرةً على العملية الأدبية في بلادنا في القرن العشرين.

وكما ذكرنا من قبل، فقد تطورت وتفاعلت، في أعماق التاريخ والثقافة، ولمدة تزيد على ثلاثة قرون، عمليتان؛ إحداهما تمثلت في سعي جزء صغير من الشعب تميَّز برهافة الحس وامتلاك زمام الكلمة، اندمج في الحياة العامة ليحوِّلها على طريقته ودون عمد لصالحه. وعلى الجانب الآخر فقد عبَّر الانسجام الروحي للعالم القومي عن ذاته من خلال الكلمة؛ فالفنانون الذين أحسوا بهذا الانسجام حذَّروا من التدخل في الحياة الموحَّدة والمتصلة للعالم، ومن المساس بعَفْويته وتحقُّقه الذاتي.

وعلى امتداد هذه القرون شكَّلت هاتان القوتان — كل منهما على طريقتها — وجمعتا طاقة الكلمة، ولكنهما للأسف، نزعتا عنها على نحو إرادي أو عَفْوي، وجودها الطبيعي وحركتها الذاتية في الثقافة.

إذا ما أردنا التحدث على نحو أكثر تحديدًا، فإن علينا أن نتحدث بالدرجة الأولى عن حركة «ترييف» الثقافية الروسية المتصاعدة، التي ظلت لقرون عديدة مرتبطةً على

نحو تقليدي بـ «الأرض»، بينما آلت حركة التمدين، التي استرشدت بالنماذج الأوروبية، بدءًا من عصر بتروف على وجه الخصوص، إلى الانهيار في القرن العشرين؛ ممَّا أدَّى في وقت ما، إلى انهيار الفضاء الثقافي القومي الموحَّد. وهنا بدأ تقسيم الثقافة إلى طبقات، إلى طبقتين تحديدًا، الأولى منتجة، والأخرى مستهلكة.

منذ اللحظة التي اندلعت فيها أحداث أكتوبر (١٩١٧م (المترجم)) انشطرت الكلمة تحديدًا على نحو ملحوظ ومبتذل بطرق مختلفة؛ فهناك الكلمة «المجنِّدة» والمدعوة إلى العمل، وهذه وصلت إلى الحد الأقصى في السعي نحو الخضوع للسياق التاريخي؛ لتنفصل عن الحياة أكثر فأكثر، لفترة ما، ثم لتتمزق وتفقد روحها. يحدث ذلك تمامًا (وقد حدث!) مع الأدب الحكومي في زمننا الحالي. كلمة أخرى هبت لمدة ثلاثة أرباع قرن مضت، دفاعًا عن الوجود المستقل وعن التطور الذاتي للشعب وللفرد، عن روحه وارتباطه بالكون الثقافي، ولكنها أيضًا لم تتمكن من ذلك؛ إذ بدا أنه بفضل جهود الدولة الشمولية قد ظلت في كثير من جوانبها معزولةً ومفتقدة لحرية المشاركة في الثقافة.

علينا هنا أن نتابع هذين الطريقين في نقاط التشابك الأساسية بينهما فيما يتعلق بمسار الحروب والثورات التي نشبت في القرن العشرين، فقد أصبحت جميعها مراحل لحدوث الطفرات والهزات، التي لم تفعل شيئًا سوى أنها حرَّرت فقط القُوى، التي قادت التوتر في أعماق التاريخ الشعبي والثقافة القومية إلى الحد الأقصى لها. وقد كانت هذه الأحداث نفسها بمثابة نتيجة لحركات «إعادة البناء» الجبارة لهذه القوى، تلك الحركات التي بدأت قبل ذلك في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، وكانت بدايتها إبَّان الحكم المطلق للقيصر إيفان الرهيب، ثم ظهرت بعدها في نعرة الانشقاق، وفي المراسيم الصارمة التي أصدرها بطرس الأكبر، التي «كُتبت بالسوط»، على حد تعبير بوشكين، والتي جعلت روسيا كلها تتأرجح فوق الهاوية، واستمر الأمر على هذا النحو إلى إلغاء قانون القنانة، وانهيار النظام الطبقي، وظهور التوجه إلى التمدين، وانطلاق روسيا نحو الدخول إلى الفضاء الجيوبولوتيكي العالمي في القرن العشرين.

(٣) نظرة عامة: الأدب الروسي في القرن العشرين من ١٨٩٠م إلى ١٩٩٠م

قرن تاريخي يتسم بالاتساع والوحدة.

سنجد في داخل المائة عام الأدبية الأخيرة عددًا من المراكز والمراحل، تميَّز كل منها بسمات خاصة. وقد تحدَّد المضمون التاريخي لكل منها، باقتراب الأدب في تلك المراحل،

بدرجة تزيد أو تقل، من الواقع ومدى تفاعله مع الظروف الخارجية والداخلية للحياة، مع الإمكانات المتاحة للكلمة.

يمكننا أن نشير أيضًا إلى المراحل التي مر بها هذا البناء المتجانس على الإطلاق للعملية الأدبية لنُبرز المنعطفات الحادة ونقاط الانطلاق والصدمات و«الفواصل» التحوُّلية فيه، والتي تميَّزت بالاستقرار النسبي، وكذلك الأوقات التي جرت فيها الطفرات والفترات الانتقالية. تشكِّل السنوات التالية هذه المراحل: ١٩٠٥–١٩٠٧م، ١٩١٧–١٩٢١م، ١٩٢٩–١٩٣٢م، ١٩٤٦، ١٩٨٨–١٩٩١م. في هذه الفترات الزمنية القصيرة نسبيًّا اكتسبت أحداث الحياة الأدبية طابع «الانفجارات» والتغيرات النوعية الحادة.

وكذلك كانت هناك فترات أخرى أكثر استمرارية، وهي السنوات: ١٨٩٢–١٩٠٥م، ١٩٠٧–١٩١٧م، ١٩٢١–١٩٢٩م، ١٩٣٢–١٩٤١م، ١٩٤١–١٩٤٥م، ١٩٤٦–١٩٥٥م، ١٩٥٦–١٩٦٨م، ١٩٦٩–١٩٨٨م، وفيها توسُّع وتطور وتأكد هذا النمط من الحياة الأدبية، الذي جاء انتصاره نتيجةً لـ «الانفجار» الذي سبقه؛ إذ حدث تفاعل «سهل» لأساليب التناول واختلاف الاتجاهات، كما ظهرت إمكانية «التعددية» الثقافية.

من الضروري أن نأخذ في الاعتبار أيضًا أن كل عصر أدبي كانت لديه دوافعه أو معوِّقاته، ومن السهل تحديد كل منها. على سبيل المثال الحماية التي ترفضها الدولة، عندما يدخل الأدب بشكل صريح ضمن ملكية السلطة ويعمل على خدمتها بـ «الإيمان والحقيقة». على هذا النحو كان الأدب «السوفييتي» الأرثوذوكسي. وقد كان للنضال السياسي والاجتماعي أثر ملحوظ على حركة الحياة الأدبية، وخاصةً إبَّان المنعطفات التاريخية الحادة. وأخيرًا، فقد كان لاتخاذ الإجراءات المنظمة للكلمة، ونعني بها على سبيل المثال، فرض الرقابة عليها، نفوذ كبير في سياق الأحداث. وعلى امتداد القرن تركت الرقابة الدينية تارة، والمدنية تارةً أخرى، فضلًا عن الرقابة الأيديولوجية الحكومية (والأخيرة تم توظيفها على نحو لم يسبق له مثيل في العصر السوفييتي) أثرًا واضحًا، على نحو أو آخر، على طابع الحياة الأدبية الروسية.

على أنه كانت هناك أيضًا، كما نعلم، «آليات» أخرى داخلية عميقة، كانت حركتها أكثر أهميةً على نحو لا يقاس بغيرها.

وفي بعض الأحيان كان الأدب يبدو وكأنه يحلِّق عاليًا بجناحين وفي ظروف هي الأكثر سوءًا (في سنوات الحرب الوطنية العظمى على سبيل المثال). وفي أحيان أخرى كانت الحياة الأدبية تبدو عقيمةً لسنوات بأكملها على الرغم من غياب أي عوائق خارجية.

وعن ذلك سوف نتحدث لاحقًا، عندما نتطرق بالبحث في سياق تاريخ الأدب في القرن العشرين، منذ سنواته المبكرة.

إذن، فإن الأدب الروسي في القرن الأخير، والذي تشكَّل في خِضم تناقضاته العميقة كافة، يمثِّل لنا عصرًا بأكمله.

فيما يلي نلقي نظرةً عامة على هذا العصر.

مرت مائة عام منذ بداية «الانطلاق النشيط» الهائل، الذي أخلَّ بتوازن الحياة القومية بأسرها، بما فيها الحياة الثقافية أيضًا. ويعود السبب في ذلك، دون أدنى شك، إلى «الإحماء» الشديد النابع من أعماق التاريخ الثقافي والاجتماعي الوطني. لقد انعكست طاقة التحولات بالدرجة الأولى في حركة الحياة الروسية غير العادية (التي انقلب كل شيء فيها «رأسًا على عقب»)، في دخول تجارب واكتشافات جديدة في الوعي القومي وفي تغيير المصائر بالنسبة للشعب وللأفراد. وقد انعكست فيها أيضًا هذه التأثيرات القادمة من المحيط الثقافي العالمي.

أدَّى ذلك كله إلى تنوع فني لم يسبق له مثيل في الأدب الروسي الجديد، تمثَّل في تعدُّد الأصوات وفي طرح وحل القضايا «اللعينة» الجديدة.

وهنا ظهر ما اصطُلح على تسميته بـ «العصر الفضي».

لقد راكم هذا الأدب خبرته، على نحو مستقل نسبيًّا، وكشف عنها على مدى ربع قرن بأكمله — من تسعينيات القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩١٧م — متكيفًا مع هذا القرن، مارًّا بمراحله المعقدة، معانيًا من الآثار الشديدة للحرب والثورة. ومنذ هذا التاريخ استقر نظام الدولة ليقوم بسرعة فائقة بتغيير الظروف السابقة كافةً لوجود الأدب الروسي. كان الأدب فيما سبق «مقسَّمًا» وفقًا للسمات الطبقية، جزء كبير منه خرج إلى المنفى. الحقيقة أن آمالًا كبيرة ظهرت فور انتهاء الحرب الأهلية، وخاصةً لدى الأدباء الشباب، في الإبداع الحر في ظروف روسيا الشيوعية، لكن زمن هؤلاء لم يستمرَّ طويلًا. وبعد الانتعاش القصير، الذي حدث في العشرينيات راح النظام السياسي المنتصر وعلى نحو مطرد وأكثر قسوة يقوم بإخضاع الأدب لمعايير أيديولوجية قسرية وحتمية. لا بد لنا في هذا السياق أن نشير إلى أن هذا التبسيط كان مدعومًا من الأوساط الشعبية «الدنيا»، التي كانت بحاجة إلى علامات إرشادية بسيطة، تُعينها على فهم الواقع الذي راح يتغير أمامها بصورة حادة.

وعلى عكس هذا الإلزام المزدوج، أمكن في تلك السنوات خروج أعمال عظيمة للنور، انعكست فيها المأساة الحقيقية للمصائر الجديدة للإنسان وللشعب.

استمر وجود هذا الأدب قرنًا آخر، ويومًا بعد الآخر راح يميل نحو الصمت أو نحو المعايير الدعائية المتفائلة. كانت الحرب تذكِّرنا أحيانًا، بالهدف القومي الأهم — إنقاذ الوطن، روحه — «الكلمة الروسية العظيمة»، ومن جديد، عاد الأدب — كما بدا — إلى الحياة. أما القوى السياسية التي كانت موجودةً في السلطة فقد سعت ألَّا تسمح بهذه العودة. مرت بضع سنين أخرى بعد الحرب، بينما ظل القسر الأيديولوجي مستمرًّا في قتل الإحساس بالحياة في الأدب.

في منتصف الخمسينيات أثار تغيُّر النظام السياسي توابع عديدة، وقد ظلت آثارها باقيةً حتى الآن، الأمر الذي أعطى ذلك للأدب فرصًا حقيقية؛ فقد انتفضت الذاكرة ودفعت الحياة بكتاب جُدد، وأعادت من أُسدل عليهم النسيان. كانت سنوات «ذوبان الجليد»، التي حلَّت، وجاء على أثرها سنوات «الركود»، بكل ما فيهما من تناقضات كل منها على طريقته؛ فقد خفَّت فيها وطأة الضغوط على الأدب من جانب السلطة. ومرةً أخرى وعلى مدى ربع قرن بأكمله، خلقت هذه السنوات قدرًا من التسامح أتاح الفرصة لظهور وجهات نظر متعدِّدة، وفتحت إمكانيةً للجدل ولظهور الحقيقة. في تلك الفترة تم التعبير بحرية وعلى نحو أصيل نسبيًّا عن «النماذج» الحية التي جرى تجسيدها فيما عُرف بـ «نثر الحرب»، في أعماق الوعي الثقافي والاجتماعي ظلت على حالتها الجنينية، مؤجَّلةً ومحظورة، بما فيها المُناخ السياسي والأيديولوجي غير الملائم بدرجة كبيرة (كان «ذوبان الجليد» يتحوَّل من وقت لآخر إلى «صقيع»)، وكذلك المقاومة من جانب القيادة الأدبية، التي راحت تصارع من أجل الاحتفاظ بنظام راسخ لا يتغيَّر (نرى ذلك في الحملة التي أُديرت ضد بوريس باسترناك وألكسندر سولجينتسين وغيرهم كثير).

بحلول زمن «البيريسترويكا» (إعادة البناء)، لم تعد المشكلات أمرًا خفيًّا (وهو ما يدل عليه كل مطبوعات الـ «ساميزدات» والـ «تاميزدات» اللذين زاد انتشارهما). ومنذ زمن غير بعيد تبيَّن أن الاتجاهات الحيوية والإبداعية (راجع ما تقدم) قد استنفدت أغراضها، وأن المستقبل لا تزال معالمه غير واضحة.

وها قد حلَّت الأوقات الصعبة.

لقد كانت «البيريسترويكا»، التي ظهرت في النصف الثاني من الثمانينيات مدعومةً بحماس، بالدرجة الأولى، من جانب «الديمقراطيين» و«الليبراليين» وفي الدوائر الأدبية، سواء في روسيا أو في الخارج، وهؤلاء غالبًا ما كانوا يقدِّمون لها معالم التوجُّهات «الغربية»، الأمر الذي دفع القوى القومية للوقوف في مواجهتها.

لعل أبرز ما حدث في الحياة الأدبية في تلك الفترة القصيرة، هي تلك الإصدارات التي تُوجت بالانتصار، والعودة لقراءة ما اصطُلح على تسميته بـ «الأدب العائد» و«الممنوع» دون أي قيود.

من بين العديد من الاتجاهات المتناقضة في الحياة الأدبية في السنوات التي تلت ذلك، وخاصةً في بداية التسعينيات ومنتصفها، ظهر أن أكثرها نشاطًا هي تلك التيارات والاتجاهات التي عُرفت باسم «الأندرجراوند» و«ما بعد الحداثة»، وكلاهما كان بعيدًا عن «القارئ العام»، الذي كان يدور في فلك تأكيد الذات والجدل الحاد فيما يتعلق بخبرة نصف قرن بأكمله من الأدب «السوفييتي» الأرثوذوكسي، أو بالنسبة للوسط الأدبي المباشر الذي عايشه.

لقد نشأ هنا وضع أدبي متناقض، تجاوب إلى حد ما وعلى نحو مفارق مع الأحداث التي وقعت في المائة عام السابقة. ظهر «أدب جيد» بدا وكأنه قد تغطَّى بسبيكة من «العصر الفضي».

وهكذا ظهر أمامنا — من الناحية التخطيطية — قرن كامل من الأدب الروسي، قرننا العشرين وقد تم التعبير عنه أدبيًّا.

والآن سأتحدث عن هذا الأمر على نحو أكثر إيجازًا ومن وجهة نظر أخرى.

لقد كان الصراع المستمر بين مبدأَي تعقيد وتبسيط «النماذج» الأدبية هو المحرك الداخلي للعملية الأدبية في القرن العشرين، وقد وقفت الشريحة العليا من رجالات الثقافة الروسية ومن «نُخبتها» في صف «التعقيد»، بينما وقفت الأقلية، في حالات كثيرة، كما ذكرنا من قبل، بعيدًا للغاية عن مصائر أولئك الذين كانوا يمثِّلون الغالبية الساحقة للأمة.

هذه الأغلبية هي الجمهور صاحب «الذهنية» الشعبية، الذي كان في أَمَس الحاجة، في قرن الانقلابات المستمرة، البالغة السوء بالمناسبة، إلى «مشروعات» بسيطة وواضحة. وهذه الأغلبية هي التي سارت وراء هؤلاء الذين وفَّروا لها هذه «المشروعات»؛ أي وراء البلاشفة. ينبغي القول بأن «النماذج» الشعبية المبتكرَة (التي لم يعرفها الزعماء الجدد على الإطلاق!) لم تكن على هذا النحو من البساطة؛ ذلك لأنها جاءت من عمق القرون. لقد كانت «نماذج» تتسم بالعمق والحكمة؛ لأنها كانت تحوي العالم بأسره، ولكن هذا العالم تحديدًا هو عالم متكامل، وليس عالمًا «متشظيًا»، «منكفئًا على ذاته»، وهو غير ذلك العالم الذي صنعه تاريخ روسيا في القرن العشرين. ولهذا، فإن الحقائق التقليدية البسيطة والحكيمة، لم يكن بإمكانها أن تقدِّم المساعدة للشعب الروسي في المِحَن التي

خاض غمارها في القرن العشرين. فضلًا عن ذلك، فإن النماذج «المعقَّدة» لـ «الصفوة» ولـ «النخبة»، والتي قدَّمها «العصر الفضي»، والتي لم تتلقَّ دعمًا من «أسفل»؛ وذلك تحديدًا لأنها «جزَّأت» و«قسَّمت» الحياة، ولأنه جرى تدمير الانسجام العظيم والحكيم للبساطة، التي تم إنجازها بخبرة ألف عام. ناهيك عن أن النماذج «المعقدة» كانت تتطلَّب إعدادًا ثقافيًّا جادًّا من أجل استيعابها.

والآن علينا أن نتتبَّع سياق العملية الأدبية ذاتها على نحو أكثر يقظة، متأملين «مكوِّناتها»، محاولين أن نفهم منطق الحقائق فيه، والمغزى الداخلي لتواصله.

(٤) تسعينيات القرن التاسع عشر: تجاوز الدوجما والبحث عن صلة إبداعية جديدة مع العالم

ظل الأدب الروسي طوال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر مقيدًا بظروف عديدة لا تمت للأدب بصلة. كان المجتمع يتلقى هذا الأدب بصورة أساسية باعتباره أداةً للدعاية «المدنية» وتعبيرًا عن الأفكار «التحررية». وهكذا بدا كما لو أنه توقف عن تطوره داخليًّا. أخمدت سنوات السبعينيات والثمانينيات الصعبة (زمن الركود) قوته، وحدَّت من حيويته، وصارت روحه مملةً خافتة. لم تستطِع بعض الشخصيات الأدبية البارزة (ليسكوف، وجارشين، وج. أوسبينسكي) أن تغيِّر من الانطباع العام لهذا الأدب «الراكد» الباهت. بينما ظلت تلوح في الأفق شخصية تشيخوف الكبير والضروري، وفي الثمانينيات تراجَع الإبداع الأدبي لِليف تولستوي.

كان الفكر الأدبي والإبداع بحاجة إلى التخلص من الكثير مما يعوق التعبير الذاتي الحر، وهو ما حدَّد على نحو كبير مسار العملية الأدبية في التسعينيات.

كانت الثغرة الأولى هي التحرُّر من الدوجمات المعيارية لهذا الأدب، والممثَّلة في «الخدمة الاجتماعية» و«إنكار الذات»، اللذين سادا فيه بدءًا من الستينيات. لقد خلقت هذه الدوجمات صفًّا كاملًا من الأمزجة والميول الاجتماعية، والتي بدأت مخلصةً وقوية، لتئول إلى حالة من الانحطاط في شعاراتها الميتة في التسعينيات؛ زمن إعادة تقييم القيم السائدة آنذاك كافة. وفي هذا الوقت تحديدًا كان هناك شعور بالجدل الحاد القائم مع ما كان يسمَّى بـ «الوصايا»، انعكس في الحياة الأدبية؛ إذ إن الجيل التسعيني الأول، «الانحطاطيون» منهم و«ما بعد الحداثيون»: د. ميريجكوفسكي، وز. جيبيوس، ون. مينسكي، وف. سولوجوب وغيرهم ساروا هم أنفسهم في شبابهم الأدبي، بدرجة كبرت

أم صغرت، عبر العديد من الميول والأذواق التي كانت سائدةً في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات (راجع علاقة الصداقة بين ميريجكوفسكي، وس. نادسون و«رحلة إلى الشعب»، والطموحات الشعبية والتقدمية لدى ن. مينسكي، وأخيرًا رواية ف. سولوجوب، التي تنتمي إلى المذهب «الطبيعي»، «أحلام ثقيلة»، وهلم جرًّا).

يعود الفضل للتسعينيات في أنه قد جرى فيها للمرة الأولى فقدان النظريات «التقدمية» السطحية والرتيبة، والأوهام الشعبية والأفكار العدمية والإلحاد، سلطانها على العقول والأرواح. إن الأدب الروسي في التسعينيات وفي العقد الأول من القرن قد فتح لنفسه طريقًا مستقلًّا نحو التجربة العالمية والقومية، الدينية والفلسفية. كان اسم مجلة «نوفي بوت» (الطريق الجديد)، التي أصدرها د. ميريجكوفسكي وج. تشولكوف، قد أثار جدلًا كبيرًا بالنسبة للطريق «القديم» المرفوض، الذي طرحه من قبلُ «الديمقراطيون الثوريون» هم ومن نحا نحوهم.

ينبغي أن نضيف هنا أنه في تلك الفترة تعمَّقت الخلافات مع الكنيسة الرسمية وعقائدها الجامدة، وفي بطرسبورج وموسكو ظهرت الجمعيات الفلسفية الدينية «غير الرسمية».

أصبح الاعتراف بالقوانين الداخلية وإمكانات الناس؛ سواءً الشاعر أو الفنان أو الفرد بصفة عامة، مع الإحساس الحاد بـ «النزعة الفردية» باعتبارها قيمة، من المظاهر المهمة في التسعينيات، زد على ذلك الميول الشيطانية التي أخذت جميعها في «التحرُّر» في وقت واحد، كما ذكرنا من قبل، مما عُرف بـ «الواجب تجاه الشعب». وعلى الرغم من أن هذه الفكرة قد تجسَّدت في قالب شعبي دعائي بعد ذلك، فإنه كان لها مغزًى حيوي بالنسبة للكاتب الروسي، وقد أثار طرحها نتائج هدامةً خطيرة على مصائر ثقافة «العصر الفضي».

جدير بالذكر أنه بدءًا من التسعينيات راح فن الكلمة بشكل خاص، ومعه الحرفية الإبداعية والمقدرة الفنية الرفيعة والمواهب وصقلها في اكتساب أهمية كبرى على نحو تدريجي عامًا بعد الآخر.

يمكن اعتبار بداية التسعينيات ومنتصفها هو زمن وصول القوى الأدبية الجديدة؛ فبحلول هذا الزمن، وكما ذكرنا من قبل، ظهرت بشائر «العصر الفضي»، آنذاك ظهر مقال ديمتري ميريجكوفسكي حول أسباب الانهيار وحول الاتجاهات الجديدة في الأدب الروسي المعاصر، وكذلك ظهور ديوانه «الرموز» (وكلاهما صدر في عام ١٨٩٢م)، وفي العام نفسه ١٨٩٢م ظهرت قصة «ماكار تشودرا» وغيرها من قصص ألكسي بيشكوف،

التي صدرت في المشهد الأدبي في عام ١٩٢٤م. وبيشكوف هو الأديب الذي اختار لنفسه اسمًا مستعارًا، مكسيم جوركي. ليبدأ بعدها في الظهور، منتخب في إثر آخر لبريوسوف تحت عنوان «الرمزيون الروس» (١٨٩٤–١٨٩٥م) جذبت جميعها الاهتمام لِما احتوت عليه من نزعة صوفية أدبية. وتُعد بداية التسعينيات ومنتصفها أيضًا هي سنوات الظهور الأول والواضح للكُتاب الشباب إ. بونين، وف. فيرسايف، وأ. سيرافيموفيتش، وأ. كوبرين، وغيرهم من الأدباء الذين صدرت أعمالهم بعد ذلك.

أما الصحافة الأدبية في هذه الفترة فتميَّزت بالتنوع والابتكار.

لقد ظهرت الصحف، بدرجة أو أخرى، منذ بداية ومنتصف التسعينيات، وهي التي واصلت تقاليد القصص الشعبي والمقالات الصحفية (روسكوي)، «بوجاتشستفو» (الثروة الروسية)، «ميربوجي» (دنيا الله) «جيزن» (الحياة)، «جورنال داليا فسيخ» (مجلة كل الناس). ومع نهاية التسعينيات حيث ساد التوجه نحو الوضع الذي تغيَّر، من إعجاب بالماركسية إلى دعم الاتجاه الأدبي، المرتبط بأسماء م. جوركي، جارين–ميخايلوفسكي، كوبرين، فيريسايف …

في تلك الفترة ظهرت أيضًا إصدارات ذات صبغة «انحطاطية» حداثية؛ كان من أولها «سيفيرني فيستنيك» (بشير الشمال) تلاها «مير إيسكوستف» (عالم الفنون)، مجلة «ريليجيوزنو–فيلوسوفسكيخ سوبراني» المنتخب الديني الفلسفي، التي سبق أن تحدَّثنا عنها من قبل، و«نوفي بوت» (الطريق الجديد). وقد ارتبطت جميعها بالتيارات الجديدة في فن هذا العصر بمجلات أخرى أدبية وفنية مثل «فيسي» (الميزان)، «أبوللون» (أبوللو)، و«زولوتوي رونو» (الصوف الذهبي)، كما ارتبطت بالأحداث الرئيسية في الحياة، والتي وقعت في العقد الأول من القرن العشرين.

(٥) نموذج روسيا زمن الاضطراب: الثورة الروسية الأولى والأدب

لعل الحدث الأكبر الذي وقع في الحياة الأدبية، في الثقافة الروسية عمومًا في نهاية التسعينيات وبداية القرن العشرين، والذي ارتبط بتطور الرمزية تمثَّل في وصول الجيل الجديد من الرمزيين «الموجة الثانية»، «إذا جاز القول»: أ. بلوك، وأندريي بيلي، وم. فولوشين، وفيتشيسلاف إيفانوف، والشعراء والفنانين القريبين منهم. وهؤلاء حملوا معهم الإحساس بالروح الصوفية العميقة، والمعاناة العميقة بمصائرهم المشتركة معهم.

ينبغي هنا أن نتحدَّث على نحو مستقل عن كيف تركت أحداث الحياة الاجتماعية أثرها على الحياة الأدبية بداية القرن. لقد أصبحت الحرب الروسية اليابانية، ثم ثورة

١٩٠٥م على وجه الخصوص، هما الدافع القوي نحو اشتداد حدة العمليات الداخلية كافةً في الأدب، وإذا كان من الممكن الحديث قبل ذلك عن أدباء غير مسيَّسين، كانوا منهمكين في مشكلاتهم الخاصة، وعن نظرتهم الجمالية ونزعتهم الفردية، فإن الحرب القاسية في الشرق، ثم الثورة الروسية الأولى قلبت نظرتهم رأسًا على عقب تجاه مصائر روسيا. إن النزعة الفردية، التي استولت على العديد من الكتَّاب في التسعينيات قد تم تجاوزها من خلال «الجماعة»، والاندماج في التربة الثقافية القومية (بحلول هذه الفترة عاد الاهتمام بالفلكلور الروسي من جديد على نحو أكثر عمقًا ومعه السعي الروحي للشعب)، كما أصبح دخول «أدباء الشعب» إلى المشهد الأدبي حدثًا مهمًّا (ن. كليويف)، وعلى هذا النحو كان التوجه الأدبي العام.

في تلك السنوات الْتحم أدب «العصر الفضي» الروسي بمشكلات الحياة القومية، وفتح هذا الأدب أمام روسيا، ليس فقط باعتبارها كِيانًا صوفيًّا غامضًا وعميقًا، وإنما باعتبارها أيضًا مشكلةً ثقافية، اقتصادية ونفسية واجتماعية حيوية ومكثفة. لقد دخلت روسيا إلى عصر الحروب والثورات، ومن ثم فقد تأثر الأدب بشدة من جرَّاء الجو الكارثي المفاجئ للحياة الفردية على المستوى العام والخاص؛ ولهذا فإن معاناة مصائر روسيا الوطن، والمعرفة الجديدة المفجعة بمدى ما أصابه وبالانهيار الجارف المرعب الذي بدا الوطن بأكمله في مواجهته؛ كل ذلك أصبح موضوعًا، جديدًا في كثير من جوانبه بالنسبة للأدب الروسي في مطلع القرن. ويعود ذلك إلى الأعوام من ١٩٠٥م إلى ١٩٠٩م، عندما كتب بلوك دواوينه: «أشعار عن السيدة الجميلة»، و«مفترق الطرق»، وصولًا إلى «أفكار بلا قيود»، و«القناع الجليدي»، ثم منها جميعًا إلى «يامبا» و«الشيطان الصغير»، وعندما كتب أ. كوبرين «الوحيد»، وإ. بونين «شئون ريفية»، ل. أندرييف «ضحك الحكيم» و«السبعة المحكوم عليهم بالإعدام»، آنذاك كتب م. بريشفين سلسلةً من كتب الرحلات، بينما أُعجِب أ. رميزيوف بـ «الفلكلور» الروسي وهلم جرًّا. أما م. جوركي فقد عبَّر عن رؤيته للعصر في روايته الدعائية «الأم»، وفي مسرحياته السياسية «أبناء الشمس» و«الأعداء» ...

بعد عامي ١٩٠٦–١٩٠٧م أصبح الأدب الروسي أدبًا مختلفًا. لقد بات هذا الأدب يشعر بتأثيره على مسار الأحداث في المجتمع، وفي هذا المسار راح يتدخل، وعلى نحو أكثر حيويةً عمَّا كان من قبل (وحتى أكثر المؤيدين النشطين القدماء لـ «الدور الاجتماعي»: تشيرنيشيفسكي، وبيساريف، ودوبروليوبوف، ونكراسوف، وشيدرين، لم يستطيعوا أن يتنبَّئوا بهذا التأثير للأدب على الميول الاجتماعية وعلى مسيرة الحياة بأسرها). لقد أصبح

الكاتب في تلك السنوات شخصيةً اجتماعية مهمة، وراح يؤدِّي دورًا سياسيًّا بارزًا، كما ظهر وسطٌ واسع من عموم القراء. لكن هذا الوضع كان مزدوجًا، صحيح أن زيادة قوة الوظيفة الاجتماعية للأدب قد دفعت به إلى الاقتراب أكثر من الحياة، وفتحت أمامه «أسئلته» المُلِحة، وأثْرت معرفته وخبرته بمادة «معاصرة» جديدة. ولكنه، من جانب آخر، أبعد الأدب عن مغزاه الخصوصي ليدخله في نظام آخر. ليس من قبيل الصدفة أنه في هذه الفترة تحديدًا (في عام ١٩٠٧م) كتب فلاديمير إيليتش لينين مقاله الشهير «المنظمة الحزبية والمنظمة الأدبية»، التي أشار فيها مباشرةً إلى أن على الأدب أن يصبح عجلةً ومسمارًا في الآلة الموحدة للبروليتارية المشتركة. الآن أصبح باستطاعة الأدب، بعد أن شعر بتأثيره وسلطته الروحية، أن يخطو خطوةً جادة نحو تحويل النفوذ الروحي إلى نفوذ إرشادي، خدمي إذا جاز التعبير، كما يمكن لـ «الحزبي» و«الحكومي» أن يتحوَّل إلى أدب. وفي هذه السنوات وقعت البروفة الأولى من نوعها، إذا جاز التعبير، لهذا الأدب، الذي بات بعد مرور عقدين من الزمان، في نهاية العشرينيات، بالأدب السوفييتي.

ينبغي هنا أن نوفِّي أدب «العصر الفضي» الروسي حقَّه؛ فقد استطاع أن يُشرك هذا الإغراء في التغيير «الثوري» الجديد للحياة، وأن يلاحظ وأن يدرك خطورة هذا الإغراء.

(٦) (١٩٠٧–١٩١٧م): «سنوات العار» أم الطريق الرئيسي الشاق؟

أصبح الأدب الخاص بالسنوات العشر التالية (١٩٠٧–١٩١٧م) شاهدًا على الصعود الجديد عبر هذا الطريق الذي قطعه هذا الأدب، مستجمعًا قواه الروحية بدءًا من التسعينيات. وفي هذا العقد الأخير من القرن التاسع عشر تحديدًا، وقع العديد من الأحداث الأساسية في حياة الأدب الروسي.

يعود الأدب الروسي من القصص المبنية على صدى الأحداث اليومية لـ «الإشكالية الثورية»، («الظلام»، «السبعة المحكوم عليهم بالإعدام» ل. أندرييف، «دُوار البحر» أ. كوبرين، «سانين»[٢] أرتسيباشيف وغيرها)، إلى مجراه الرئيسي المتمثِّل في القضايا الكبرى؛ قضايا الروح ومغزى الحياة. في تلك السنوات كتب إيفان بونين «الأخوة» و«السيد من

[٢] «سانين»: صدرت بالعربية للأديب إبراهيم عبد القادر المزني، عن دار نشر «كلمات عربية»، ٢٠١٢م. (المترجم)

سان فرانسيسكو»، وكتب ل. أندرييف «حياة إنسان» و«القيصر جوع» وغيرها، وكتب ف. سولوجوب «الشيطان الصغير» و«أسطورة مختلفة»، وفي سلسلة الأعمال العاطفية لبلوك، ظهرت مأساة الإنسان المعاصر في «حكايات روسية» وفي «الطفولة»، نشر جوركي «في الناس»، ودخل يفجيني زامياتين إلى الأدب بنثره الكبير «الريف»، «إلى نهاية العالم».

كانت سنوات العقدين الأول والثاني من القرن العشرين هي سنوات تأثير أدب «العصر الفضي»، الذي أذهل الجميع بتطوره الجارف نحو التمدين وظهور بيئة جديدة لمدينة نشطة على نحو كيميائي: شوارع، جمهور غفير عدواني لا مبالٍ يئن فيه الإنسان، الذي يعاني من الوحدة، مهمَّشًا وعدوانيًّا. نتذكر هنا أيضًا قصة «الحصان الشاحب» وغيرها، كما نتذكر أعمال ف. بريوسوف وبلوك في كلٍّ من «باميا» و«عالم مرعب» و«قصيدة الانتقام»، وانسياب أشعار مایاكوفسكي العاطفية المبكرة، و«الأشعار الأخيرة» لجيبيوس، و«الحفرة» لكوبرين، و«بطرسبورج» لأندريه بيلي …

وقد ارتبط بهذه الحياة الثقافية والاجتماعية المتعددة الأوجه بتناقضاتها وفقدانها للاستقرار على طريقتها، ظهور عدد من الاتجاهات الأدبية الجديدة (أو لنقل عدد من الطفرات الداخلية والانقلابات في مصائر الجماعات والتيارات «الداخلية»). وفي جدلها مع الرمزية أكَّدت الذُّروية على وجودها (ن. جوميلوف، وأ. أخماتوفا، وأ. ماندلشتام، ج. إيفانوف وغيرهم)، وأصبحت الكتابة المستقبلية ذات تأثير عصبي مثير للألم في سياق حياة ومصير «القارئ الجماهيري» (ف. مایاكوفسكي، وف. خليبنيكوف، ود. بورليوك وغيرهم، وارتبطت «أوبوياز» — جمعية دراسة اللغة الشعرية — بهم؛ حيث لعب كل من ف. شكلوفسكي ويوري تينيانوف وأ. بريك وآخرين دورًا بارزًا في هذا السياق)، واستجمعت «البروليتكولت»[٣] (الجمعيات الأدبية والثقافية التنويرية) قولها، وهذه ارتبط بها كل من أ. جاستيف، وأ. بوجدانوف، وف. كيريللوف، وم. جيراسيموف وغيرهم).

أما أعظم شخصيات الحياة الأدبية في تلك السنوات من الكتَّاب، الذين بلغوا ذروة الإبداع، فهم: ل. أندرييف، وأ. أخماتوفا، وأ. بلوك، وأندرييه بيلي، ف. بريوسوف، وإ. بونين، وز. جيبيوس، وم. جوركي، ون. جوميلوف، وي. زامياتين، وف. مایاكوفسكي، ود. ميريجكوفسكي، وم. تشوكوفسكي …

[٣] البروليتكولت: الثقافة البروليتارية. (المترجم)

وقد دخل إلى المشهد الأدبي عدد من الكتَّاب الموهوبين الجدد لفتوا إليهم الأنظار بشدة، وهم: ج. إيفانوف، وأ. ماندلشتام، وب. باسترناك، وف. خوداسيفيتش، وم. تسفيتايفا ...

ومن بين المجلات الأدبية الجديدة لعبت مجلة «ليتوبيس» (المدونة التاريخية)، التي أسَّسها م. جوركي، دورًا كبيرًا.

والآن نقدِّم بضع كلمات عن الأهم بالنسبة للأدب والحياة في تلك السنوات.

على أن العديد من الكتَّاب، الذين أدركوا حتمية التحولات العميقة والصعبة، راحوا يومًا بعد الآخر يرفضون فكرة دفع عجلة الثورة وتسريع مسيرة التاريخ بالعنف. في تلك السنوات حدث ترسيم للحدود بين الثوريين المتطرفين من الاشتراكيين الثوريين والبلاشفة وبين المثقفين الروس، الذين اختاروا طريق التطور الثقافي (وهو الطريق، نقول ذلك بصفة عامة، الذي لم يكن يحظى دائمًا بالقَبول الجماهيري من وجهة نظر الغيورين المتعجِّلين لـ «الصالح العام» الطوباوي). يحضرنا هنا بالمناسبة رد فعل منتخب «فيخي» (١٩٠٩م) الذي أحدث صدوره جلبةً وجدلًا واسعَين، حيث ذكر فيه كل من ن. أ. بيرديابيف، وب. ب. ستروفي، وم. جيرشينزون، وس. ن. بولجاكوف، وغيرهم من المفكرين والكتَّاب علانية، التنافر بين العنف الثوري والقيم الروحية للثقافة القومية. على أنه، وكما كان متوقعًا، فإن هذا التوجه لم يجد له أنصارًا كثيرين لدى الدوائر الثقافية الجماهيرية وفي المجتمعات شبه المثقفة (التي كانت تميل دائمًا نحو اتخاذ الحلول الراديكالية المتعجلة). وقد وسم فلاديمير إيليتش لينين المنتخب المذكور بكلمات ساحقة؛ إذ أسماه «موسوعة الردة الليبرالية»، أما جوركي فأدان «أتباع الاتجاه المعاكس» ودائرتهم. كانت أفكار «أتباع الاتجاه المعاكس» غريبةً بطبيعتها على مایاكوفسكي وعلى المستقبليين جميعًا، وكذلك على الكتَّاب «البروليتاريين». «لقد فشل القضاء على الثورة» على حد تعبير واحد من الكتَّاب البلاشفة وهو ف. ف. فوروفسكي، الذي دخل في جدل مع هذا الاتجاه منذ بداياته «الأولى». أما الكتَّاب الذين حذَّروا من مغبَّة الطريق الثوري لروسيا، فقد أطلق عليهم فوروفسكي اسم «النهَّابون» (وكان يقصد بهم، على سبيل المثال، ل. أندرييف، وف. سولوجوب، وأ. كوبرين، وم. أرتسيباشيف وآخرين). وكما هو معروف فقد أطلق مكسيم جوركي تحديدًا على السنوات العشر التي سبقت الثورة «أكثر السنوات خِزيًا في تاريخ الإنتليجينسيا الروسية».

لا يمكن الاتفاق مع هذا التقييم بأي حال، على الرغم من أن هذه الحقبة كانت في واقع الأمر حقبةً شديدة الصعوبة والتوتر. لقد بدأ هذا في عام ١٩١٠م لينتهي في

عام ١٩١٤م، عندما اندلعت الحرب ضد ألمانيا. كان زمنًا عاصفًا تسوده الفوضى في كثير من جوانبه، زمنًا شديد الاضطراب وكأنه الازدهار الذي يسبق الفناء، انفجرت فيه كل قوى الإبداع قُبيل انطفائها وهلاكها. تكتب أنَّا أخماتوفا في «قصيدة بلا بطل» (كما كتب قنسطنطين تشوكوفسكي أيضًا وهو يتذكر أيضًا هذا الزمن) «ندينه بقسوة، ونسمِّيه زمنًا «تلبسته الشياطين»، مدَّعي النبوة والسحرة». على أنه قد يكون من الأنسب هنا أن نتذكر هذا التشبيه من الكتاب المقدس: «الفأس عند أصل الشجرة»، هذا المثال الذي يجري استدعاؤه من استشراف الانهيار المهدِّد لاجتثاث شجرة الثقافة، التي جرت رعايتها على امتداد قرون طويلة والتي سوف تتم إزالتها بعد بضع سنوات فقط، عندما يحل الزمن «السوفييتي» غير بعيد.

لنعد من جديد إلى وضع الأدب الروسي إبَّان سنوات الحرب، التي اندلعت في أغسطس ١٩١٤م. كان وضعًا ترك انطباعًا معقدًا ومزدوجًا، لم يكن في كثير من جوانبه على الإطلاق مثل، لنقل، وضع الأدب السوفييتي في سنوات الحرب الوطنية العظمى. كانت هناك، بطبيعة الحال، نفحة من المشاعر القومية والوطنية، ولكنها كانت سطحيةً تمامًا ولم تستمرَّ طويلًا. وسرعان ما انقضى أيضًا مزاج الانتصار في الحرب. لقد تمثَّل في هذا الإحساس الأكبر المتنامي بالرعب أمام المجزرة الجماهرية التي لم يسبق لها مثيل (أذكِّر أن هذه كانت الحرب العالمية الأولى، التي انطلقت فيها للمرة الأولى في سياق هذه الحرب تلك الأدوات الجديدة والجبارة لإبادة البشر؛ مثل الطائرات والدبابات وحتى الغازات). راحت الحرب يومًا بعد الآخر تلتهم عشرات الآلاف من البشر، الأمر الذي لم يحدث مثيل له على الإطلاق في الحروب السابقة، وقد تأثر الأدب ببساطة بهذه الصدمة التي أفرزها هذا الواقع. وباستثناء عدد قليل من المقالات التي تناولت الموضوع «البطولي» و«الوطني»، التي نُشرت في الصحافة بالدرجة الأولى، فقد خرج الأدب الروسي في تلك السنوات بالإحساس بالتهديد للقيم الأساسية للثقافة، مهتزًّا أمام هذه الحرب الدموية التي «لا حدود لها»، هنا يمكن أن نتذكر قصيدة ف. مایاكوفسكي «الحرب والسلام» و«الأشعار الأخيرة» لزيناييدا جيبيوس («الكل في واحد، الكل واحد،/وسواء كنا نحن .. وسواء كانوا هم .. فالموت واحد./الآلة تعمل، الآلة تزمجر، فتزمجر الحرب.» من أشعارها عام ١٩١٤م.) نتذكر أيضًا كتاب س. فيدورتشينكو «الشعب في الحرب».

وقبل أن نصل إلى الختام، نقول إن الحرب الروسية الألمانية استمرت وعلى نحو أكثر رعبًا إبَّان الحرب الوطنية، التي تم إدراكها على نحو مُسيس لم يسبق له نظير من جانب

طرفين متنازعين؛ «البيض» و«الحمر» (على الرغم من بعض الاستثناءات النادرة تجلَّت في بعض أشعار م. تسفيتايفا، وم. فولوشين).

لكن كل ذلك وقع هناك خارج حدود أدب «العصر الفضي».

لقد استنفد هذا الأدب زمنه في تلك اللحظة، التي ظهرت فيها في الأدب تلك المتاريس التي لا يمكن تجاوزها، وذلك عندما أدَّت الخلافات السياسية إلى ضياع لغة الثقافة المشتركة.

(٧) الأدب المشطور بعنف التاريخ

مَن مِن الكتَّاب قبِل بهذا الأدب؟ ومَن الذي لم يقبل بالنظام الجديد الذي حلَّ زمنه؟ ولماذا؟ بالنسبة لمكسيم جوركي، على سبيل المثال، فقد بدأ يُدرك، وإن فعل ذلك بتردُّد كبير (انظر «أفكار في غير أوانها») أنه عليه التخلص من الأزمة، من «عار» السنوات العشر السابقة، فضلًا عن التخلص من «الرذائل القاتمة للحياة الروسية» كافة، وفي الوقت نفسه من بنائها البالغ من العمر ألف سنة بأكملها. أما بالنسبة لأخماتوفا، فقد كان حلول هذا الزمن هو الغروب التراجيدي للثقافة ونهاية الكون («لا تزال شمس الدنيا تسطع/وأسقف المدن تلتمع تحت أشعتها،/أما هنا فالبيوت سوداء موسومة بالصلبان./تنادي الغربان، والغربان تحلِّق»). لماذا إذن انتهت مسيرة الأحداث على هذا النحو من السرعة بهذا الخروج الحاشد للكتَّاب نحو الغربة؟ من بين وسائل «تصنيف» الكتَّاب كافة، الذين «قبلوا» أو «الذين لم يقبلوا» الثورة، فإن الاختلاف الذي يبدو مناسبًا من وجهة نظري للتمييز بينهم، ينحصر بالدرجة الأولى في درجة «هامشيتهم». إن الفنانين المخلصين للنظام التقليدي الراسخ للقيم الروحية: أخماتوفا، بونين، بولجاكوف الشاب، جيبيوس، زايتسيف، زامياتين، ج. إيفانوف، كوزمين، ميريجكوفسكي، ريميزوف، سولوجوب، خوداسيفيتش، شميليف، مانلشتام وغيرهم، لم يستطيعوا سواءً أصبحوا من المنفيين أو بقوا في روسيا، قَبول الثورة التي ظلت، من وجهة نظرهم، تدميرًا وفناءً للوطن ولثقافته.

أما الكتَّاب الهامشيون، الباحثون عن قيم غير تقليدية، عن مكان تحت شمس جديدة، وخاصةً أولئك الذين «ألقَوا» منذ زمن بعيد روسيا القديمة وثقافتها من «مركب الحداثة»، فقد انتظروا من التغيرات التي داهمتهم أن تُحل مشكلاتهم. ماياكوفسكي، وجوركي، وسيرافيموفيتش، وبريوسوف، وجزء من الأدباء الشباب، هؤلاء هم المشاركون

النموذجيون، من وجهة النظر هذه، في الحياة الأدبية. يمكن أن نضيف إليهم، ولكن بصعوبة بالغة، كلًّا من بلوك وأندريه بيلي. أما كوكبة كتَّاب «الريف الجدد» فهؤلاء كان من المستحيل أن يهجروا أرضهم، وقد بقوا جميعًا على ترابها (يسينين، وكليويف، وكليتشكوف، ودروجينين، وألكسي جانين وآخرون) معرِّضين أنفسهم للعذاب متمثِّلًا في رؤية «تفكيك الريف الروسي». أكرِّر مجددًا أن شباب الأدباء لم يكن بإمكانهم الهروب منفصلين عن منبع إبداعهم، عن أرضهم الحبيبة. ما الذي كان من الممكن أن يصطحبوه معهم إلى الغربة؟ وهل كان لديهم مخزون روحي وإبداعي ليحملوه معهم؟ أي «تراب» كان من الممكن أن يعلق بـ «باطن أقدامهم»؟ ما الذي كان بانتظارهم في الغربة وهم الذين كانوا لا يزالون يجرِّبون بالكاد أصواتهم؟ من الواضح على أي حال أنهم بقوا جميعًا في الوطن: أرتيوم فيسيولي، وبابل، وباجريتسكي، وبولجاكوف، وفاجينوف، وزوشينكو، وف. كاتايف، وإ. كاتايف، وليونوف، وأوليشا، وبلاتونوف، وتيخونوف، وفيدين، ود. خارمس ... لقد تشكَّل مصير كل منهم وعلى نحو درامي في الازدهار الظاهري أحيانًا (وقد جرى تصعيد بعضهم بالفعل إلى قمة الأوليمب الأدبي السوفييتي). لقد بدت حياة العديد منهم منقوصة، الأرجح أن أحدًا منهم لم يستطع أن يعبِّر بشكل كامل عن نفسه. وقد تحدَّثنا سابقًا مرارًا عن وضع بلوك، ولعل من المستحيل أن نرى على أي حال تبريرًا لِما جرى في أكتوبر في قصيدته «الاثني عشر».

هذا هو الأمر الرئيسي الذي حدَّد توزيع القوى عند لحظة الاختيار.

الأمر الثاني هو أن لحظة أكتوبر ١٩١٧م، كانت تعني على الفور الاتجاه المتصاعد بحدة لم يسبق لها مثيل نحو الهيمنة الحقيقية للدولة على الأدب.

بعد عدة شهور فقط تم إغلاق مطبوعات المعارضة كافةً ومعها الصحف «البرجوازية»، وحتى مجلة «الحياة الجديدة» التي كان جوركي يُصدرها بموجب مراسيم أصدرتها السلطة السوفييتية. وأوقفت هذه المراسيم أيضًا عمل دُور النشر والمطابع (أي مصادرتها لتخضع لرقابة قوية من جانب السلطة الجديدة، ولم تكن هناك كلمة واحدة بإمكانها أن تخرج إلى النور إلا بموافقتها على خدمة الدولة «البروليتارية»).

أما أي كلمة أخرى غير موجودة في الخدمة فإنها لا تملك الحق في الوجود من الناحيتين القانونية والعملية. ولَّما كانت هذه الكلمة الأخرى لا تملك حقوقًا في الوطن، فقد كان لزامًا عليها إما الخروج إلى المنفى، وإما أن تعيش ما يزيد على نصف قرن

تحت الأرض، وأن تعبِّر عن نفسها في أشكال سرية مشوَّهة، محرَّفة، تتفنَّن في التلميح مستخدِمةً لغة «إيسوب»[٤] والإشارات والمجاز لكي تظل حية.

(٨) الأدب بين التطور والثورة ١٩١٧–١٩٢٢م

انعكست في هذه الفترة في الأدب وبالقوة نفسها تيارات عديدة متناقضة تمامًا؛ واحد من هذه التيارات رأى في الهزات التي أحدَثتها الحروب والثورات تجديدًا للثقافة، وتحريرًا للقوى العميقة التي تميِّز الفطرة الشعبية. من هنا مغزى الدعوة الشهيرة التي أطلقها ألكسندر بلوك: «بكل القلب، بكل الوعي، استمعوا إلى روسيا.» وقد جاء أبطال قصيدته «الاثني عشر» نتيجةً لتجربة التطهير الداخلي cathorsis والتحوُّل الروحي العظيم التي عاشها الشاعر. كانت هذه «لحظة الحرية» من أجل خلق وعي طليعي هامشي مفعم بالرومانسية، والتسريع الحاد للمشاعر والأمنيات، والتي لم يسمح بظهورها البناء المحافظ السابق للثقافة. «أيام الثور رقطاء، بطيئة مسيرة العربة، إلهنا الركش، وقلبنا طبلة تدق». هذا ما كتبه مایاكوفسكي. أما الأدباء الذين بدا وعيهم أكثر التحامًا بالنسيج الثقافي، وأكثر ميلًا للمزاج الديني التطوري المحافظ، فقد أدركوا الوضع على نحو تراجيدي، باعتباره انهيارًا للقيم الكبرى للثقافة وليس كتجديد لها. يقول نيكولاي بيرديابيف: «إننا بإزاء أزمة للفن بوجه عام، إزاء هزات عميقة أصابت أُسسه الراسخة منذ ألف عام» (الأول من نوفمبر ١٩١٧م). في تلك الفترة ذاتها ترتبط زيناييدا جيبيوس في ديوانها «الأشعار الأخيرة» بين نجاح الانقلاب البلشفي وانهيار المجتمع والثقافة، الذي نتج عن الأزمة القاتلة لسنوات الحرب العالمية الطويلة: «حرب مثيرة للغثيان. إنه مرح وصخب أكتوبر! آه، أيها الوطني البائس، الغارق في الخطيئة!»

عانى الكتَّاب ذوو النزعة القومية بشدة من جرَّاء هذه الطفرة؛ مثل أ. ريميزوف («كلمة عن هلاك الأرض الروسية»)، وف. روزانوف («سفر رؤيا عصرنا»). وقد أعطى جوركي تقييمات حادةً للتطرف البلشفي («أفكار في غير أوانها»)، وكذلك فعل أيضًا ف. كورولنكو (في خطاباته الستة إلى أ. لونا تشارسكي في عام ١٩٢٠م). أما لونا تشارسكي

[٤] إيسوب: كاتب إغريقي اشتهر بكتابة الحياة المسماة خرافات إيسوب، وتُعد رافدًا للتربية الأخلاقية. (المترجم)

فلم يُجب على خطابات الكاتب العجوز، بينما تعدَّدت ردود الفعل على ملاحظات جوركي. واحد منها هدَّد فيها ستالين الكاتب مباشرة قائلًا: «لقد أطاحت الثورة الروسية بالعديد من ذوي النفوذ ... ونحن نخشى أن يلحق جوركي بهم في الأرشيف» (يوسف ستالين، الأعمال الكاملة في ثلاثة عشر مجلدًا، موسكو، المجلد ٣، ص٣٨٦). وفي تلك الأيام بدأ المنفي إيفان بونين طريق الكدح، مُراكمًا ملاحظاته من أجل كتابة روايته «الأيام الملعونة».

لقد انعكس الطابع التحولي الحاد للعملية الثقافية والأدبية، والذي تصادم فيه الاتجاه التقليدي القومي النهضوي والاتجاهات الأممية «المتطرفة» نحو تبسيط الثقافة وتدميرها بوضوح تام. وقد أعطى التعصُّب البلشفي كل المبررات لذلك؛ ففي مطلع عام ١٩١٨م تبيَّن أن الإصدارات غير البلشفية كافةً في موسكو وبتروجراد قد أُغلقت أو أُوقفت عن العمل، تم حل الجمعية التأسيسية وسرعان ما أُقيمت حكومة بلشفية ذات حزب واحد.

ومع ذلك، ففي سياق الإشارات الأولى لتراجع التوتر السياسي، راحت القوى الثقافية «القديمة» تبحث بطريقة أو أخرى عن إمكانية إقامة تعاون جاد مع السلطة الجديدة، وقد اتخذت السلطة الجديدة في بعض الأحيان خطوات للتعاون مع هذه القوى، وكان لجوركي ولوناتشارسكي، على وجه الخصوص، دور عظيم بنَّاء في تلك السنوات لا يمكن إنكاره. وقد اجتمعت قوى الأدب القديم والإنتليجنسيا العلمية حول تلك المراكز؛ مثل دار العلماء ودار الأدباء ودار الفنون في بتروجراد، ودار الصحافة في موسكو ... قامت دار نشر «الأدب العالمي» بدور مهم، وكان لعملها أهمية ثقافية كبرى (ليس فقط لكونها أصدرت روائع الأدب العالمي، التي لم يصدر منها للأسف سوى أعداد قليلة، وإنما لأنها حافظت على بقاء أعلام الثقافة الروسية من علماء وكتَّاب ومترجمين، الذين فتحت لهم الدار فرصة العمل والحصول على لقمة العيش). كتب جوركي فيما بعدُ عن هذه الفترة قائلًا: «لقد لاحظت على أي نحو من البطولة المتواضعة، والرجولة الصلبة، عانى مبدعو العلم الروسي أيام البرد والجوع القاسيَين ... لقد أعطى العلماء الروس حياتهم وعملهم إبَّان سنوات التدخُّل الأجنبي والحصار ليُعطوا للعالم درسًا عظيمًا في رباطة الجأش ...» (١٩٢٥م، من خطابه إلى الأكاديمي س. ف. أولدنبورج). يمكن أن نضيف هنا، للأسف، أنه بعد عدة سنوات، إبَّان عمليات التزييف، التي جرت في مطلع الثلاثينيات، تحوَّلت رؤية جوركي بشكل حاد تجاه الحياة وتجاه كفاح العلماء في تلك السنوات.

على أي حال، فقد بات من الواضح أن تقديره الأول كان أقرب إلى الحقيقة. إجمالًا، فإنه في سنوات الثورة والحرب الأهلية، في العصر القاسي لـ «الشيوعية العسكرية»، هيمنت قوى الهدم، وجرى اضطهاد أهل الثقافة، وجرى تدمير قيمها بلا رحمة. كانت فترة قصيرة تلك التي ظهرت فيها «نماذج» المجتمع الشمولي العامل بنشاط، والتي وجدت توظيفًا مدعومًا لها أيضًا في الأدب («نحن»، ف. كيريللوف، «١٥٠٠٠٠٠٠٠»، ف. مایاكوفسكي «إيتونيا»، س. يسينين «على طريقته»)، واستقبلت رواية «نحن» ليفجيني زامياتين (١٩٢٠م) ببصيرة غير عادية باعتبارها أول عمل عظيم نقيض لليوتوبيا في القرن العشرين. ومع ذلك فالتقييمات المملوءة بالحماس لتحوُّلات س. يسينين، الذي افترض أن الحرية التامة سوف تحل بالريف الروسي (أيتونيا)، سرعان ما حل مكانها الإحساس بالخوف على مستقبل القرية، التي تبيَّن أنها وقعت تحت ضغط شديد من جانب مبادئ دخيلة عليها (الصلاة الأربعينية). وفي هذه القصيدة التراجيدية يعلن الشاعر للمرة الأولى عن تمدُّد الكلمة الشعرية على العنف الظاهري:

«عليك اللعنة، أيها الضيف الكريه.
لن يستقيم غناؤنا معًا!»

تزامنت الأوهام الطوباوية، التي طُبقت «بيد من حديد» من قبل «الشيوعية العسكرية»، بطبيعة الحال، مع تصاعد تيار الهجرة، الذي اتخذ شكلًا جماهيريًّا بنهاية عام ١٩٢٠م، وذلك عندما انتهت الحرب الأهلية بشكل أساسي بانتصار الجيش الأحمر على الجيش الأبيض. في هذه الفترة غادر الوطن كل من: إ. بونين، وأ. كوبرين، ود. نيريجكوفسكي، وز. جيبيوس، وأ. تولستوي، والعديد من الكتَّاب. حدثت انفراجة في الوضع في الاتحاد السوفييتي منذ بداية تطبيق السياسة الاقتصادية الجديدة المعروفة بـ «النيب» NEP، على أن الهجرة استمرت مع ذلك؛ في عام ١٩٢١م وبداية عام ١٩٢٢م سافر إلى الخارج كل من ج. آراموفيتش، وج. إيفانوف، وأ. ريميروف، وف. خوراسيفيتش، وم. تسفيتايفا، وإ. شميليف ...

لم يكن هناك أدنى شك في سعي الإنتليجنسيا القديمة نحو المشاركة في تأسيس ثقافة جديدة بعد الثورة، على أن هذا السعي لم يجد دائمًا دعمًا من السلطة. إجمالًا، فقد ظلت دار الفنون ودار الأدباء هما ومجلتاهما «دار الفنون» و«السجلات الثقافية» جُزرًا منعزلة، على الرغم من أن العديد من البدايات كانت مبشرةً بالأمل. آفاقًا أدبية جديدة فتحها نشاط مجموعة «الإخوة سيرابيون» المرتبطة بدار الفنون، والتي وحَّدت أدب الشباب

(م. زوشينكو، وق. فيدين، ون. تيخونوف، ون. نيكيتين، وف. إيفانوف، وف. كافيرين وغيرهم)، وكذلك «ورشة الشعراء» و«الورشة الجديدة» بقيادة ن. جوميلوف. وقد حاول أ. ق. فورونسكي هو ومجلة «كراسني نوف» عقد الصلات بين الشباب الأدبي الموهوب والكتَّاب «القدامى» والجدد وبين الحركة الأدبية الشيوعية.

في هذا السياق كان عام ١٩٢١م، بأكمله والنصف الأول من عام ١٩٢٢م زمنًا للتوقعات والجهود؛ أنهى يفجيني زامياتين العمل في روايته «نحن» (وكانت هناك آمال كبيرة في نشرها)، كما صدرت روايات «عالم عارٍ» لبيلنياك و«عالَمان» لزازوبرين، وقامت مجلة «كراسني نوف» بتعريف القارئ بالنثر الشيق الجديد، كما صدر التقويمان الأدبيان «الإخوة سيرابيون» و«منتخب بطرسبورج»، وراحت تتردَّد بصوت جلي أصوات موهوبة متنوعة في الشعر «ن. كليويف، وإ. باجريتسكي، وب. باسترناك، وأ. ماندلشتام، ون. تيخونوف، وف. كازين وغيرهم»؛ وفي النثر «ل. ليونوف، وف. إيفانوف، وم. زوشينكو، وب. بيلنياك». وهكذا سارت عملية تجميع القوى الإبداعية للأدب الروسي، وظهر اصطلاح «الأدب السوفييتي» الذي ضم بين جنباته مختلِف التيارات الأدبية.

لقد بدا أن تطور هذا التيار المثمر، المدين بأفضل منتجاته في تلك السنوات للأدب الروسي، كان قصير الأجل؛ فقد استمر التقييد للحريات الأدبية على نحو كبير أو صغير أمرًا متواصلًا. وقد تجلَّى ذلك أيضًا في التعصُّب الأيديولوجي، وفي الاضطهاد وأعمال القمع المباشر. في منتصف عام ١٩٢١م تُوفي أ. بلوك، وتم إطلاق الرصاص على ن. جوميلوف، وجرى حظر إصدار «ليتيراتورنايا جازتيا» (الصحيفة الأدبية) تبعها إغلاق بيت الفنون (وكان ي. زامياتين، وق. تشوكوفسكي، وف. سولوجوب، وآخرون يشاركون في إصدارها). بحلول منتصف عام ١٩٢٢م، ومن أجل تنظيم الحياة الأدبية ضمن نظام ج. ب. أو «الإدارة السياسية الحكومية»، تم تأسيس الإدارة الرئيسية لشئون الأدب والفن (جلافليت). وقد تجلَّت قوة الديكتاتورية الأيديولوجية أيضًا في هذا الحدث الانعطافي، الذي حدَّد ولسنوات طويلة الوضع الثقافي في روسيا السوفييتية مثل إبعاد ونفي «المخالفين في الفكر»، والذي وقع في الفترة من أغسطس إلى نوفمبر من عام ١٩٢٢م.

وبطريقة غير قانونية «بناءً على قرار الإدارة السياسية الحكومية — كما ورد في المقال المنشور في صحيفة «البرافدا» تحت عنوان فصيح «التحذير الأول» — يتم إبعاد أكثر العناصر النشطة المضادة للثورة من أوساط أساتذة الجامعات، والأطباء، والمهندسين الزراعيين، والأدباء، ويُنفى جزء إلى محافظات روسيا الشمالية، وجزء إلى الخارج ...»

وأكَّد الخبر على أنه لم تكن هناك أسماء ذات شأن من بين المنفيين. في الواقع، فإن الحديث هنا يدور حول ن. أ. بيرديابيف، وس. ن. بولجاكوف، وإ. أ. إيلين، ول. ب. كارسافين، وس. ل. فرانك، وب. أ. سوروكين وآخرين. وعلى قائمة الأدباء المرشحين للنفي نجد هناك ي. زامياتين، وف. خوداسيفيتش (الأول تم «تعذيبه» والثاني سافر قبل ذلك بوقت قليل)، وم. أ. أستروجين، وي. إ. أيخنفالد وكثير غيرهم. هؤلاء المنفيون لم يرتكبوا أي جرم، وإنما كان ذنبهم الوحيد الذي ارتكبوه هو أنهم لم يفكِّروا على النحو الذي فرضته السلطة (بيرديابيف: «لقد نُفيت من وطني لا لأسباب سياسية، وإنما لأسباب أيديولوجية ... لم أرغب في الهجرة، وكان لديَّ إحساس بالاشمئزاز تجاهها»).

كانت عمليات النفي التي جرت في عام ١٩٢١م، واحدةً من أكبر الهزائم الثقافية التي نزلت بروسيا في القرن العشرين. صحيح أنها في جوانب كثيرة منها قوَّت من الإمكانيات الروحية للمهجر، ولأدب المهجر الروسي، وقد تبيَّن أن المنفيين يمثِّلون قوةً علمية عالمية مهمة.

لقد أصبحت عملية أغسطس ١٩٢٢م، المناهِضة للثقافة، نذيرًا لبدء الاضطهاد للجماهير ولحرية الأدب وللفكر الحر. راحت المجلات تغلق أبوابها الواحدة تلو الأخرى بما فيها «دار الفنون»، «سجلات الحالمين»، «الثقافة والحياة»، «المُدونة التاريخية لبيت الأدباء»، «السجلات الأدبية»، «البداية»، «المعبر»، «حفلات الصباح»، «النشرة السنوية»، «التقويم الأدبي»، «شجرة العليق» (من الشيق هنا بالمناسبة أن نعرف أن هذا التقويم قرَّب بين الكتَّاب الشباب وبين الثقافة القديمة: كان المنفي ف. ستيبون هو رئيس التحرير، بينما كان الكتَّاب هم أنَّا أخماتوفا، وف. سولوجوب، ون. بيرديابيف؛ ومن «الشباب» ل. ليونوف، ون. نيكيتين، وب. باسترناك. وقد تم إغلاق التقويم الأدبي المسمى «الروسي المعاصر»، وهلم جرًّا.

على هذا النحو الدراماتيكي انتهت السنوات الخمس الأولى بعد أكتوبر. في هذا السياق واكب هذا المغزى الرمزي ظهور جمعية «أكتوبر» في نهاية عام ١٩٢٢م، وهي الجمعية التي تميَّزت بالتوجُّه الأدبي المتطرِّف والمبتذَل، والذي وجد دعمًا له من القيادات الحزبية العليا، وقد أظهرت الجمعية عدم رضائها تجاه القيادة «البروليتارية» الأيديولوجية التي تقود العملية الأدبية. جمعية أكتوبر هذه بدأت في إصدار مجلة تحمل اسمًا يحمل في مضمونه معنًى تحذيريًّا هو «في نوبة الحراسة»، لتصبح نقطة انطلاق لِما عُرف باسم الحركة الأدبية «البروليتارية»، ومن بينها على وجه الخصوص الجمعية الروسية للكتَّاب البروليتاريين (راب).

أصبحت السنوات ١٩٢٢-١٩٢٣م، هي فترة التشكيل النهائي لأدب المهجر الروسي. في هذه الفترة ازداد نشاط دوريات المهجر (صحف «بوسليدنيي نوفوستي» (آخر الأنباء)، «فوزروجدينيا» (النهضة)، «دني» (الأيام)، «رول» (المِقود)، «ناكانوني» (العشية)، ومجلات «السجلات المعاصرة»، و«إرادة روسيا»، وغيرها). وفي عام ١٩٢١م، وعقب إلغاء «الشيوعية العسكرية»، عندما لوحظت بعض الطفرات المبشِّرة بالأمل في سياسة البلاشفة، ظهر في المهجر اتجاه «داعم للنظام السوفييتي»، صدر منتخب «أصحاب الاتجاه المعاكس»، الذي راح كُتَّابه يأملون في أن تكون التربة ذات النزعة البلشفية في روسيا قد بدأت في الزوال، وأن الطريق إلى تطوُّر الثورة قد بدأ العمل. نذكر من بين أصحاب الاتجاه المعاكس: ن. أوستريالوف، وي. كليوتشنيكوف، وس. لوكيانوف، وي. بوتيخين وغيرهم. كما حدثت انعطافة خاصة في علاقتهم بالاتحاد السوفييتي انعكست فيما عُرف بـ «الأوراسية» (منتخب «الخروج إلى الشرق»، الذي أعلن كتَّابه عن أنفسهم بقولهم: «سنكون أنفسنا، ولتكن روسيا هي روسيا، وليست محاكاةً للرب أو مكانًا لتجارب النظريات الغربية ...»). من بين الأوراسيين: ن. تروبيتسكوي، وب. سافيتسكي، وج. سوفتشينسكي، وج. فلوروفسكي.»

ظل المهجر الروسي حتى عام ١٩٢٣م، مرتبطًا بشكل أساسي ببرلين، حيث كانت تصدر مجلة «ناكانوني» الأسبوعية، والتي عمل فيها كتَّاب لم يفقدوا الأمل في قيام علاقات جيدة مع الوطن. لكن أحداث عامَي ١٩٢٢ و١٩٢٣م أظهرت حماقة أنصار «الاتجاه المعاكس» و«الأوراسيين»؛ إذ توقفت السلطة السوفييتية عن تلبية رغبة المهجر في التطوير، وعندئذٍ بدأ الخروج الثاني للمهجر من برلين غربًا. بدءًا من عام ١٩٢٣م أصبحت باريس هي المركز الأكبر للهجرة، ومنذ تلك اللحظة تحوَّلت المهجر «المؤقت» إلى هجرة إلى أجل غير مسمًّى، هجرة إلى الأبد.

ومع ذلك فينبغي القول بأن جزءًا صغيرًا من المهاجرين أخذ في العودة على امتداد العشرينيات، بل حتى الثلاثينيات في العامين ١٩٢٢-١٩٢٣م، عاد كل من أ. تولستوي، وإ. سوكولوف-ميكينوف، وف. شكلوفسكي، وأندريه بيلي، وإ. إهرنبورج ... يقول أ. تولستوي في خطابه الشهير «إلى ن. ف. تشايكوفسكي» (أحد زعماء المهجر الروسي) حول سبب عودته: «عليَّ الاعتراف بواقعية وجود حكومة في روسيا تُسمَّى الحكومة البلشفية، التي أعترف أنني سأقدِّم لها كل الدعم حتى المرحلة الأخيرة من الثورة الروسية من أجل إثراء الحياة الروسية.»

هكذا تحدَّدت بشكل نهائي حركة تاريخ الأدب الروسي في اتجاهين متناقضين إلى حد كبير.

(٩) أدب الفترة الفاصلة الأولى: عصر النهضة العابر

بعد أن حقَّقت السلطة السوفييتية هذا الانتصار الفكري الضخم، الذي ضمن لها غياب المعارضة الثقافية النشيطة، لفترة مؤقتة، إذا بها تترك الأدب دون رعاية يومية مستمرة (وهو ما أثار لدى أتباع جماعتَي «في نوبة الحراسة» و«الجمعية الروسية للأدباء البروليتاريين» الغاضبين، اللوم لغياب التوجيه الحزبي للأدب). أما المهجر، الذي بان جليًّا أنه فقد الأمل في العودة، فقد توقَّف عن إثارة القلق لدى القيادة الحزبية، وعلى امتداد بضع سنين أصبحت القضايا الداخلية للحزب والصراع من أجل السلطة بين الجماعات والتيارات بداخله هي الشغل الشاغل.

في هذه الظروف ولمدة ست أو سبع سنوات عانى الأدب «السوفييتي» أوقاتًا عصيبة ومعقَّدة في تاريخه، وخاصةً من الناحية الإبداعية. وإلى جانب «كراسني نوف» ظهرت مجلات أخرى عديدة، سواء «العارض» منها و«البروليتاري» و«الريفي»: «نوفي مير»، «زفيوزدا»، «أوكتيابر»، «زمليا سوفييتسكايا»، «مولودايا جفارديا»، «ليف»، «كراسنايا بانوراما»، «ريزيتس»، وغيرها؛ كما صدرت التقاويم الأدبية والمنتخبات الأدبية مثل: «نيدرا»، «بيريفال»، «كروج»، وغيرها. كان هذا زمن الجدل الأدبي الجمالي النشيط والمثمر بين مختلِف التيارات والاتجاهات، بين الجماعات والجمعيات («ليف»، «راب»، «كوزنيتس»، «بيريفال»، «كروج»، «إل تسي كا» (المركز الأدبي للبنائين)، جماعة «أوبيرويو»). وقد انضم إلى هذا الجدل أيضًا الحزب الشيوعي الروسي (البلاشفة) في الاجتماعات التي عقدها عامَي ١٩٢٤ و١٩٢٥م رغم التناول الاشتراكي المبتذل لطرح قضايا «مضمون» الأدب وحلولها، فإن الاستنتاج الخاص بـ «التعدُّدية الفنية» ظل ليبراليًّا إلى حد ما، «رغم التشخيص الصحيح (!) للمضمون الطبقي الاجتماعي للتيارات الأدبية، فإن الحزب لا يمكن إطلاقًا أن يرتبط بأي اتجاه في مجال الشكل الأدبي ... لذلك يجب على الحزب أن يؤيد التنافس الحر بين الجماعات والتيارات المختلفة في هذا المجال» («حول سياسة الحزب في مجال الأدب» قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الروسي (البلاشفة) المؤرَّخ الثامن عشر من يونيو ١٩٢٥م).

لقد تميَّزت العملية الأدبية لهذه الفترة القصيرة ما قبل الستالينية بالاضطراب الشديد والتوتُّر سواء لدينا أو في الخارج.

بعد أن خسر المهجر غالبية كتَّابه الكبار (نذكِّر هنا أن جوركي حتى عام ١٩٢٨م كان واحدًا من كتَّاب المهجر، وقد قاد عدد من الكتَّاب، الذين تشكَّلوا قبل الثورة، الحركة الأدبية على نحو نشيط بشكل أو بآخر، ومن هؤلاء: سيرافيموفيتش، وف. فيريسايف، وبريشفين، وشاجينيان، وبطبيعة الحال، يسينين ومایاكوفسكي). وقد دفع العديد من الكتَّاب الشباب الموهوبين بالدرجة الأولى العملية الأدبية، وهؤلاء ذكرنا منهم آنفًا ليونوف، وزوشينكو، وباسترناك، وباجريتسكي، وتيخونوف، وإيفانوف، وفيدين، ينبغي أن نضيف إليهم: إ. بابل، وي. أوليشا، وإ. كاتايف، وف. كاتايف، ون. زابولوتسكي، ود. فورمانوف، وأ. فادييف، وغيرهم كثير. في هذه الفترة قدَّم ميخائيل شولوخوف عمله الأول «حكايات نهر الدون»، وهي فترة الصعود الجامح أيضًا والجلي لكل من أندريه بلاتونوف وميخائيل بولجاكوف، اللذين ظهرت أعمالهما للمرة الأولى بالمناسبة في هذه السنوات (وهي السنوات التي ظهرت فيها كذلك أعمال بولجاكوف الأخيرة إبَّان حياته) وفيها تحديدًا وضعا أعمالهما التي جعلت منهما وعلى نصف قرن كاتبين بارزين. عند بلاتونوف: «الحفرة»، و«تشفينجور»، وأعمال كثيرة أخرى؛ وعند بولجاكوف: «البيضات المميتة»، و«قلب كلب»، ومسرحيات «أيام آل توربين»، و«العدو»، و«الجزيرة القرمزية»، و«شقة زويكين»، والصياغة الأولى لـ «رواية عن الشيطان» ... ينبغي القول، إحقاقًا للحق، إنه بالنسبة لجميع من ذكرناهم، كانت هذه السنوات هي «ساعة الحظ»؛ فالعديد منهم، الذين بلغوا أرذل العمل، لم يبدعوا أعمالًا تضاهي أعمالهم المبكرة، وينطبق ذلك على: ن. تيخونوف («القبيلة الذهبية»، و«براجا»)، وف. فيدين («سنوات ومدن»)، وي. أوليشا («الحسد»)، وإ. بابل («سلاح الفرسان»)، وأ. فادييف («الهزيمة») ...

وإذا كان من الصعب علينا أن نذكر واحدًا من «المسنين» النشطين من الناحية الإبداعية، الذين لم يغادروا روسيا السوفييتية (على أي حال فقد كتب أ. سيرافيموفيتش «التيار الحديدي»، بينما كتب فيريسايف روايته عن الحرب الأهلية في القرم و«المأزق»)، فقد قام كتَّاب الجيل القديم بتقديم أعمالهم على نحو كامل من التألق والروعة من خلال أدب المهجر الروسي، وإن جرى ذلك على نحو مأساوي. على وجه العموم، فهذه السنوات كانت في المهجر مُفعَمةً بحياة متوترة، ولكنها كانت منظمةً في الوقت نفسه؛ إذ ظهرت «اتحادات الكتَّاب الروس» في باريس وبرلين وبلجراد، وتم تأسيس اتحاد

كتَّاب المهجر والصحفيين رأسه إيفان بونين. وفي بلجراد عُقد في عام ١٩٢٨م الاجتماع العام الأول والوحيد للمهجر، وبموجب أحد القرارات التي اتخذت فيه، بدأ إصدار مجلة «المكتبة الروسية»، التي نشرت على صفحاتها أعمال الكتَّاب «المهاجرين». وفي باريس، وفي بيت آل ميريجكوفسكي، انتظم الصالون الأدبي الفلسفي، الذي حمل اسم «المصباح الأخضر». كان من بين المشاركين النشطاء فيه: ن. بيرديابيف، وف. خوراسيفيتش، وإ. بونين، وم. ألدانوف، وفي التقويم الأدبي «كوتشيفيي» («الرُّحل»)، تشكَّلت مجموعة الكتَّاب المهجريين الشباب (ج. جازدانوف، وب. بوبلافسكي، ون. أوتسوب، ون. بربروفا، وإ. أودويفتسوفا وغيرهم).

لكن أدب المهجر الروسي يدين بازدهاره، بطبيعة الحال، للكتب الرائعة لكتَّاب الجيل القديم.

في تلك السنوات نشر إيفان بونين «الأيام الملعونة» على أجزاء (١٩٢٥-١٩٢٦م)، وفي عام كتب «حياة أسينيف»، أما ز. جيبيوس فقد نشرت في عام ١٩٢٥م مذكراتها «وجوه حية»، ونشر إ. شميليف «شمس الموتى» (١٩٢٣م)، وأصدر ف. خوراسيفيتش ديوانَيه الشعريَّين «القيثارة الثقيلة» و«ليلة أوروبية» (١٩٢٧م)، وقد عاش ج. إيفانوف، وم. تسفيتايفا، وم. ألدانوف أفضل زمن لإبداعهم آنذاك. لقد تطوَّرت العملية الأدبية، سواء في الوطن أو في المهجر في هذه الست أو السبع السنوات في ظروف حياة مستقرة ظاهريًّا، حياة لم تطرأ عليها سوى تغييرات طفيفة. وقد أتاحت هذه الظروف الفرصة أمام الكاتب لتحقيق ذاته بأكبر قدر من الإبداع. وعلى الرغم من الإرهاق الذي عاشه، فقد راح الكتَّاب الروس عندنا وفي الخارج يبذلون جهدًا كبيرًا بصورة خاصة، مستشرفين وقوع هزات جديدة في المستقبل. عمومًا فإن الأزمنة «الهادئة» وحتى «الراكدة» منها بدت في كثير من الأحيان، بالنسبة للإبداع الأدبي، أزمنة مبشِّرة (إذا اعتبرنا أن هذا الهدوء هو هدوء الخوف المتجمد والنظام غير المستقر للأفكار أو للفكرة الواحدة).

اقترب الآن زمن الرعب، الذي سبقه زمن قصير متفجر، يمكن أن نسميه زمن أدب «الانعطافة الكبرى»، إنها الأعوام ١٩٢٩–١٩٣٢م.

(١٠) أدب «الانعطافة الكبرى» ١٩٢٩–١٩٣٢م

ليس من الممكن دائمًا أن يُؤرَّخ بشكل صادم لفترة أدبية، وفي حالتنا فإن استشراف «الانعطافة» قد جرى تلمُّسه قبل وقوعها بفترة وجيزة.

في يناير من عام ١٩٢٧م، نشر محرِّر صحيفة «البرافدا» ن. إ. بوخارين في صحيفة بعنوان «ملاحظات غاضبة» موجَّهةً ظاهريًّا ضد ظاهرة «يسينين»، نقتبس هنا من ن. إ. بوخارين: «إن أكثر السمات سلبيةً للريف الروسي، وما يسمَّى بـ «الطابع القومي» هي: الشجار، والفوضى الداخلية الهائلة، وتأليه أكثر صور الحياة الاجتماعية تخلُّفًا بشكل عام.» في الواقع، فإن هذه السمات موجهة ضد الخبرة التراجيدية الشعبية الريفية الممزَّقة، التي تم التعبير عنها في أشعار يسينين وفي الشعر الريفي بصفة عامة في تلك السنوات. وقد كان لهذه الضربة، التي وجَّهها بوخارين إلى الفرع الريفي كله من الأدب الروسي، القوي والموهوب، نتائج واسعة، بعد أن أدَّت إلى تغيُّرات كثيرة في مصائر «موضوعات القرية» في المستقبل.

لقد بات من الصعب على أنصار يسينين الشعراء: ن. كليويف، س، وكليتشيكوف، وب. دروجينين، وف. ناسيدكين، والروائي كاساتكين، وغيرهم أن يستمروا في المشهد الأدبي، فراحوا يرثون القيم الروحية لـ «الأرض» الروسية. وفي هذا الوقت كتب كليويف قصيدة «الحريق» دون أدنى أمل في نشرها.

جدير بالملاحظة في هذا الصدد، أنه كان في إنتاج من يسمَّون بالكتَّاب «البروليتاريين» المدعوم بقوة «من أعلى» هجوم متواصل على القيم الأخلاقية «القديمة»، التي صنعتها الثقافة، وعلى عالم الروح والنفس الإنسانية (وهو ما عبَّر عنه بصدق أ. بيزيمسكي قائلًا: «كمَنَ في النفس إحساس البرجوازية الصغيرة، إحساس المنشقين»). ويعبِّر ل. أفيرباخ عن فخره بأنه «ليس هناك أروع من الكراهية البروليتارية.» وتسيطر على الجميع نبرة ستالين الذي يقول: «فليشعر بالحسرة المُحتَضرون، والذين ولَّى زمانهم.» وعلى المنوال نفسه تصف المسرحيات الانتهازية العلاقات الإنسانية المتبادلة في «الحب الربيعي» لقنسطنطين ترينيف و«الكسر» لـ «ب. لافرينيف»، وغيرها. أما الأعمال التي أولت اهتمامها بتعقيدات العالم الداخلي للإنسان فقد تمت إدانتها (على هذا النحو كان رد فعل النقد الرسمي تجاه رواية «سر الأسرار» لـ «ف. إيفانوف»، «الحكايات الغريبة عن أولاد البلد» ل. ليونوف، وغيرها).

وفي عام ١٩٢٧م، وبمناسبة مرور عشر سنوات على أكتوبر، نجح أعضاء الجمعية الروسية للأدب البروليتاري «راب» في إبعاد أقوى منافس لهم في الحركة الأدبية وهو أ. ق. فورونسكي، من رئاسة مجلة «كراسنايا نوف» ذات النفوذ الواسع، والتي على حد قول محرِّرها، «كانت تتحرَّك وتعمل طوال الوقت على نحو فعَّال، بحيث شدَّت انتباه القارئ نحو «القضايا الروسية»». وقبل ذلك التاريخ، في مايو من عام ١٩٢٦م، فترة

ازدهار «التعدُّدية» الأدبية البلشفية، جرت واقعة لم يحدث لها مثيل من قبل؛ فبعد نشر رواية «قمر لا ينطفئ» لبوريس بيلنياك (والتي ربما رأى فيها البعض، دون مبرِّر يُذكر، تعريضًا بصورة ستالين، فضلًا عن وضع صورة الزعيم البلشفي عمومًا من هذا الطراز)، تمَّت مصادرة النسخ كافةً وإعادة طبعها. يمكن الإشارة أيضًا إلى الجدل الحاد الذي أثاره أعضاء راب مع مجلة «بيريفال»، التي طالبت الكاتب أن يكون مخلصًا، وأن يراعي عضوية الإبداع، لكن كل ذلك لم يكن سوى بضع مشاهد على خلفية الأدب الناشط المزدهر على نحو واسع نسبيًّا.

والآن إلى عام ١٩٢٩م.

منذ الأشهر الأولى لهذا العام والفترة التالية عليها بدأت المُلاحقة الأيديولوجية، فضلًا عن الاضطهاد لأصحاب الاتجاهات الأدبية المخالفة في الفكر، تم اعتقال ونفي بعض كتَّاب مستقلين عن بعض تمامًا: أ. فورونسكي، ود. خارمس، وب. فلورينسكي، وأ. لوسيف في البداية؛ ثم تلاهم: ن. كليويف، وأ. ماندلشتام بعد ذلك. تمكَّن أعضاء الحزب من التخلُّص من أعدائه الداخليين، واستطاعوا أن ينفردوا بتوجيه نظام الثقافة. أما ستالين فبعد أن ضمن احتكار السلطة داخل الحزب، راح يعمل بهمة ونشاط أكثر في التدخُّل في الحياة الأدبية (في هذا الوقت اكتسبت خطاباته، التي راح يقيِّم فيها الأعمال الأدبية واتجاهات الحركة الأدبية طابع التوجيهات الإرشادية). وأخذ في إلقاء خطبه على الكتَّاب بنبرة تعليمية، طارحًا معادلته الخاصة بـ «الواقعية الاشتراكية». وبدأت مصائر الكتَّاب ترتبط أكثر فأكثر على نحو محدَّد به شخصيًّا (انظر الخطابَين اللذين أرسلهما إليه زامياتين وبولجاكوف)،[٥] وقد تكرَّرت لقاءات ستالين وغيره من الزعماء مع الكتَّاب.

في هذه الأعوام الثلاثة التي اتسمت بالتوتُّر والاضطراب، تصاعدت سطوة أعضاء جمعية راب على الحياة الأدبية، لقد تسلَّموا تفويضًا من ستالين مباشرة، وفي غمرة احتفالهم بالنصر راح أعضاء راب يعملون على إعداد مناهج القيادة البروليتارية للأدب عن طريق التعليمات والشعارات والتوجيهات (انظر، على سبيل المثال، شعاراتهم التي رفعوها: «من أجل أدب على طريقة دميان»،[٦] «من أجل نشر الأدب على طريقة دميان»،

[٥] خطاب يفجيني زامياتين إلى ستالين، ت. أنور محمد إبراهيم، مجلة إبداع، مايو ١٩٩٣م.

[٦] المقصود الكاتب دميان بيدني. (المترجم)

«ندعو العمال الطليعيين للدخول إلى مجال الأدب»، «لنتعلَّم من الكلاسيكيين»، وهلم جرًّا). أما الحملة التي بدأها بوخارين ضد النزعة «اليسينينية»، فقد أخذت في التحوُّل إلى الاضطهاد المباشر لأدب «الكولاك»[٧] لدمجه مع الاتجاه إلى «المزارع الجماعية» و«نزع ملكية الكولاك». لقد أدَّت الضغوط التي مارستها قيادة راب إلى استحالة وجود أي سلوك أدبي مستقل. هكذا استمرَّ الاضطهاد المنظَّم لبولجاكوف وزامياتين وأصحاب مجلة «بيريفال»، وهنا حل زمن الرعب. لقد أدَّى ضغط المفاهيم غير الإنسانية التي سادت هذه الفترة بالعديد من الكتَّاب المتردِّدين إلى إعادة النظر في القيم الأخلاقية الأصيلة. في الرابع عشر من أبريل عام ١٩٢٩م، عبَّر إد باجريتسكي في قصيدة «ت. ب. س» عن استسلامه لـ «الزمن»:

«إذا قال «اكذب»، اكذب.
ماذا لو قال «اقتل»، «اقتل».»

وحتى ينجو بحياته انفصل باجريتسكي عن مجلة «بيريفال» والْتحق بجماعة راب، وهو طريق الانفصال عن الذات نفسه الذي سار عليه مایاكوفسكي وبعض الأدباء الآخرين. وبالنسبة لمایاكوفسكي بدا هذا الطريق نفسه هو الذي قاده إلى التدمير البدني الذاتي؛ أي إلى الانتحار. أما «اليساريون» العابرون: ل. ليونوف، وإ. إهرنبورج، وف. كاتايف، وم. شاجينيان، فقد كتبوا روايات عن التصنيع، تراجعت فيها حقيقة الزمن بشكل واضح أمام الأساطير التي بثَّها شعار «مغيِّرو العالم».

انتهت هذه «الانعطافة الكبرى» في الأدب بحدثٍ قامت عليه بكل وضوح صحافة ثقافة التلاعب الشمولي؛ ففي أبريل من عام ١٩٣٢م، صدر قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي لعموم الاتحاد السوفييتي (البلشفي) «بشأن إعادة بناء المنظمات الأدبية الفنية»، والذي قضى بضربة إدارية واحدة على التيارات والجماعات الأدبية كافة، وعلى جميع صور التعددية في الأدب والفن. لقد تم القضاء حتى على راب، التي رغم ما بدا من أنها مخلصة لستالين وذراع لإدارة الأدب، فإنها كانت تمتلك على أي حال بعضًا من الاستقلال في تصرُّفاتها.

تم إعلان الواقعية الاشتراكية الإرشادية باعتبارها المنهج الأساسي للأدب السوفييتي. بدأ الإعداد لإنشاء اتحاد الكتَّاب السوفييت واتخاذ الإجراءات الضرورية لعقد المؤتمر الأول

[٧] الكولاك: كبار الفلاحين. (المترجم)

للكتَّاب. جدير بالذكر أن هذا العمل لم يكن هو الإجراء الوحيد، فمن بين الضربات التي أصابت الثقافة حلول الأيديولوجية الجماهيرية الشمولية، وفي هذه الفترة، في مايو من عام ١٩٣٢م، جرى الإعلان عن «الخطة الخمسية لمناهضة الدين»، التي قرَّرت القضاء، حتى الأول من مايو عام ١٩٣٧م، على «جميع دُور العبادة» في الاتحاد السوفييتي، و«نفي مفهوم الإله نفسه». وترتبط هذه السنوات بالتدمير البشع غير المسبوق للآثار القديمة من هدم للكنائس واعتقال ونفي وإطلاق الرصاص على القساوسة. هذا التدمير للثقافة بهذا القدر فاق حتى تلك المصائب، التي حاقت بها في سنوات الحرب الأهلية.

لقد كشفت «الانعطافة الكبرى» عن خطورة أخرى أحاطت بالثقافة، تمثَّلت في تهميش المشاركين في العملية الإبداعية. في تلك الفترة وصل تدمير القيم الثقافية والاجتماعية الروسية إلى ذروته. وحدثت عملية «خلط» بين الفئات الثقافية، ووقع «الانتقال إلى مواقع البروليتاريا» بشكل يصعب التحكم فيه. في الواقع فإن «الخارجين» من الفئات الثقافية الأخرى قد قاموا بعملية خيانة ثقافية، لقد استولت عليهم فطرة التأقلم والخضوع للمبادئ السائدة وعدم الانتماء الروحي المتزايد.

لقد أدَّى الانفصال عن النظام الجذري للثقافة إلى فقدان معالم الشخصية الحقيقية وإلى التبعية دونما تفكير في «الحقائق» التي تم تخليقها حديثًا، كما خلق هذا الانفصال عديدًا من الناس، من بينهم موهوبون، سلَّموا زمام أمورهم، وتم التلاعب بهم، وأصبحوا خاضعين للتوجيهات والإرشادات الدورية. هذا المَيل الحاد إلى اليسار، الذي ظهر في أوساط الكتَّاب والالتحاق بصورة «جماهيرية» متكرِّرة بجمعية راب، والذي ساد الأدب السوفييتي في نهاية العشرينيات ومطلع الثلاثينيات في ركابه، كان علامةً على ضعف الإرادة الثقافية وعلى ارتدادها وتهميشها.

وقد عانى هذه المأساة، بدرجة أو أخرى، كتَّاب كثيرون من ذوي الأصول «غير الروسية»: ف. مایاكوفسكي، وق. فيدين، وف. كاتايف، وأ. جايدار، وم. سفيتلوف، وأ. تولستوي، وي. أوليفا، ول. أفيرباخ، ون. تيخونوف، ول. ليونوف، وف. فيشنيفيسكي، وف. لوجوفسكي، ول. سوبوليف، وب. لافرينيف، وإ. باجريتسكي، وق. ترينيف وكثير غيرهم.

كان «نزع ممتلكات الكولاك» أمرًا شديد القسوة روحيًّا.

وبصلابة وعناد أكبر في مواجهة اتسمت بالمأساوي للانهيار الحادث، وقف كل من: م. بولجاكوف، وأ. أخماتوفا، وأ. ماندلشتام، وب. باسترناك، وم. بريشيفين، وأ. بلاتونوف،

د. خارمس، ون. زابولوتسكي، ن. كليويف، وس. كليتشيكوف، ق. فاجينوف، وم. زوشينكو، في الدفاع عن شخصياتهم.

في عام ١٩٣٠م كتب باسترناك قائلًا:

أليس من الممكن أن أُقاس بالخطة الخمسية
فلا أسقط، ولا أنهض معها؟
ولكن ماذا أفعل بقفصي الصدري
ومع كل ركود ركود.

كان ذلك هو الوضع الذي دخل فيه الأدب عصرًا جديدًا من تاريخه.

(١١) صعود الأدب وانحطاطه في ظروف النظام الإداري الحاكم ١٩٣٢–١٩٤١م

الثلاثينيات، عصر مركَّب ذو وجهين ينتصب أمامنا. وجه منهما خلقته الأساطير عن حلول انتصار الاشتراكية، عن السعادة الكبرى في «العيش وبناء» عالم جديد، عن «الإنسان السوفييتي البسيط»، الذي يمضي باعتباره سيدًا لوطنه «المترامي الأطراف»، عن أنه ليس هناك وجود لـ «بلد آخر» «يتنفَّس فيه الإنسان بمثل هذه الحرية»، الحدود مؤمَّنة جيدًا وأننا سنهزم أي عدو «بدم أقل وبضربة ماحقة»، وهلم جرًّا (كل هذه الموضوعات الأسطورية مقتبسة من الأغاني الشعبية والجماهيرية التي انتشرت في الثلاثينيات).

الوجه الآخر لهذا الزمن يمكن أن نسترجعه من خلال أشعار أ. ماندلشتام («نعيش تحت وطأة الزمن فلا نشعر بالوطن، ولا تُسمع أصواتنا على مسافة عشر خطوات»)، وس. كليتشيكوف («في هذه العتمة، في هذا الظلام/يصبح من المرعب أن تنظر خلف الباب/هناك يتحرك الزمن قلقًا/كما يتحرك وحش في عرينه»)، إلى آخره. يمكن أن نتذكر أيضًا «القداس الجنائزي» لأنَّا أخماتوفا، وقصائد مارينا تسفيتايفا الأخيرة، وغيرها من قصائد.

هاكم الوجه الآخر لـ «العصر الستاليني العظيم».

الأمر الأول الذي ينبغي علينا أن نؤكِّد عليه ونحن نتأمل العملية الأدبية في تلك السنوات، هو، على أي حال، هذه المواجهة العميقة المستمرة بين الأدب والعنف الإداري أنواع القهر الروحي الآخر كافة. في البداية علينا أن نأخذ في الاعتبار بضع حقائق. لقد تم التفكير في إبداع كتابين في اللحظة نفسها، التي جرى الإعداد فيها للقيام بالتدمير النهائي للحياة

الشعبية والثقافة القومية. كان الكتاب الأول هو «الدون الهادئ» لميخائيل شولوخوف، الذي بدأ الكاتب في الإعداد له منذ العشرينيات، لتنتهي الرواية بأكملها بحلول عام ١٩٤٠م. وفي تلك السنوات نفسها انتهى ميخائيل بولجاكوف من رواية «الأستاذ ومرجريتا». كان من الممكن أن تكون هاتان الروايتان كافيتَين تمامًا لكي تؤكِّدا لنا الفشل المحتوم للمحاولة الطوباوية للقضاء على الكلمة الحرة، وإخضاع القوة الروحية للثقافة القومية.

على أنه من الجدير بالذكر أيضًا أن رواية بولجاكوف لم تنشر في حياة الكاتب، أما رواية شولوخوف «الدون الهادئ» فقد نُشرت بصعوبة بالغة، وجرت قراءتها ومناقشتها من جانب النقاد بصوت مكتوم تقريبًا، حتى تطغى عليها أعمال كثيرة أخرى الْتزمت بالذوق السائد في هذا العصر. ومع ذلك فقد نالت أعمال أخرى ظهرت آنذاك شهرة واسعة، أعمال لم تكن تفتقر في كثير من الأحيان لا إلى الموهبة ولا إلى الإخلاص («والفولاذ سقيناه» لأستروفسكي، «قصيدة تربوية» لماكارينكو، على سبيل المثال، وهما الأفضل من بين تلك الأعمال) لم تصمد أمام الزمن، ولكنها ظلت وثيقةً واضحة على الأوهام الاجتماعية والفردية والآمال الخادعة.

سرعان ما حل زمن الاستقرار الجديد تحت القيادة الدائمة والحذرة للحزب والحكومة. إنه استقرار الخوف والمراقبة. في أغسطس عام ١٩٣٤م، عُقد المؤتمر الأول للكتَّاب، وقد كان على هؤلاء الكتَّاب أن ينتظروا لمدة عشرين عامًا حتى يعقدوا مؤتمرهم الثاني. لقد بدأ جهاز الدولة في تشغيل آلية خاصة لإدارة الحياة الروحية للمجتمع.

أصبح تقييم أي ظواهر ثقافية أمرًا نهائيًّا ولا يجوز الطعن عليه. إليكم بعض ما ورد في المقالات التوجيهية التي نشرتها «البرافدا»: «تشويش بدلًا من الموسيقى» عن شوستاكوفيتش، «باليه زائف» عنه أيضًا، «بريق ظاهري ومضمون زائف» عن مسرحية «موليير» لبولجاكوف، «عن اللطخ المسمَّون فنانين»؛ صدرت هذه المقالات في عام ١٩٣٦م وحده). وبناءً على هذا التقييم كان من الضروري إعادة بناء الثقافة بأكملها، وأن تطوف فِرق الكتَّاب بالمشروعات والكولخوزات والقنوات المائية النموذجية، وأن تقدِّم تقاريرها عمَّا شاهدته بالنبرة الزاعقة المطلوبة (ظهرت كتب عن آسيا الصغرى ومقالات جماعية عن بناء قناة بيلامور وروايات عن أولويات الخطة الخمسية الأولى: «الزمن، إلى الأمام!» لكاتاييف، «اليوم الثاني» لإهرنبورج، «المركز المائي» لشاجينيان، «الطاقة» لجلادكوف، إلى جانب عدد كبير للغاية من الروايات التي تناولت القضايا والأحداث الراهنة) (الروايات التي ذكرناها آنفًا كانت الأفضل من غيرها، ولكننا لا نستطيع اليوم قراءتها). في

تلك الفترة بدأ ف. بانفيروف في كتابة روايته «أحجار الجلخ»، التي تتحدث عن الفلاحين، وكلما انتقل فيها من جزء إلى آخر، راح يحوِّلها أكثر فأكثر إلى مجرَّد تعليقات قصصية على المقالات الصحفية الدعائية. ومن بين كل الأعمال المنشورة في تلك السنوات، تميَّزت رواية شولوخوف «الأرض البكر»، و«بلد موارافيا» لتفاردوفسكي، والنثر الجديد الذي كتبه بلاتونوف، وقصائد زابولوتسكي، وبعض، وليس كل، للأسف، أعمال زوشينكو، ودواوين باسترناك الشعرية، التي صدرت في مطلع الثلاثينيات (إلى جانب روايتَي شولوخوف وبولجاكوف اللتين سبق ذكرهما). أما باقي الروايات فقد ذهبت إلى الأدب السري الإجباري، وبقيت غير منشورة. ومن بين هذه الأعمال المرفوضة كانت هناك أعمال لبولجاكوف وزامياتين وماندلشتام وبلاتونوف و«القداس الجنائزي» لأخماتوفا، ويوميات بريشفين، وأشعار كليويف وكليتشيكوف، والمؤلفات العجيبة للعبثيين من جماعة أوبيريو: أ. فيدينيسكي وخارمس وآخرين، والنثر الاستثنائي لفاجينوف ودوبيتشين وقصائد كوزمين، آخر الذرويين، الذي خمد إبداعه في هدوء في لينينجراد في أواخر الثلاثينيات. ينبغي تغطية هذا الأدب، الذي يتعرَّض جزء كبير منه لخطر الصمت عنه. وكلما زاد الصمت والألم هناك في كواليس الأدب السوفييتي، ازداد بناء الديكور المبهر والضخم على خشبة المسرح.

ولكن، لنلقِ بضع نظرات أخرى «على الكواليس»: لقد راح ماندلشتام ينتقل من معتقَل إلى آخر، وفي النهاية لقي حتفه في السجن، ومن المنفى عاد كليويف ليُسجَن ثم يتم إعدامه. كان هناك ما يقرب من ألفين من الكتَّاب تم قمعهم. كما جرى قمع واضطهاد ما يزيد على مائتي كاتب من بين حوالي ستمائة عضو شاركوا في المؤتمر الأول للكتَّاب. ومن بين الذين لم يرجعوا من السجون ومعسكرات الاعتقال نذكر: أ. فورونسكي، وإسحاق بابل، وأرتيوم فسيولي، وإيفان كاتايف، وبوريس بيلنياك، وسيرجي كليتشيكوف، وأ. جاستيف، وم. جيراسيموف، وف. كيريللوف، وف. ازوبرين، وب. فاسيسلييف، وف. كورنيلوف، وأ. فيدينسكي، ود. خارمس ... ومن الذين خاضوا تجربة السجن: ن. زابولوتسكي، وأ. بيرجولتس وغيرهم. وقد ترك كل من أخماتوفا وباسترناك وتاركوفسكي وزابولوتسكي وتسيفتايفا كتابة الشعر ليمارسوا الترجمة. أما العملية الأدبية المنتظمة فقد أنتجت الكمية الضرورية المطلوبة من الروايات والمسرحيات وسيناريوهات الأفلام بمختلِف الأذواق. أخذت الثقافة في التحوُّل أكثر فأكثر باتجاه مسرح عبثي متفائل، وإن كان مضمونه مأساويًّا.

ومع ذلك فقد كان هناك حلفان قصصيان ينبغي الحديث عنهما بإحساس بعيد بعض الشيء عن انطباعات القراء المخدوعين.

الأول: حلف الرواية التاريخية. لقد أصبح من الممكن وبعد انتهاء العدمية القومية، التي ظلت سائدةً بعد الثورة ولمدة خمسة عشر عامًا، الالتفات إلى الماضي، دون توجيه اللعنات له أو التشهير به. وعلى الرغم من أن «الطلب الاجتماعي» وضع بصمته على النثر التاريخي (كانت السلطة بحاجة إلى ماضٍ مشرف تنتسب إليه») روايات: أ. تولستوي «بطرس الأول»، وف. يان عن روسيا الغابرة في عصر الغزو التتري المغولي، وس. بورودين الذي كتب رواية «ديمتري دونوسكوي» التاريخية، إلى جانب بعض الأعمال الأدبية الأخرى.

الحلف الثاني: هو الظاهرة الخاصة والمميزة للأدب في تلك السنوات، والتي أصبحت تُعرف باسم «الأغنية الجماهيرية»، وقد تحدَّثنا عنها في بداية هذا الفصل. وتتلخَّص المفارقة في «الأغنية الجماهيرية» في أنها كانت تتمتَّع بالانتشار الشعبي بالفعل، على الرغم من أنها قدَّمت صورةً ليس بها ما ينطبق تمامًا مع الواقع. كانت هذه الأغنية بوقًا للأيديولوجية الرسمية المتفائلة، وكانت تفرض حالةً مزاجية واحدة فقط: «في الماضي كانت أغنيتنا حزينة، أما الآن فسعادتنا هي التي تغني»، أو «اصعد لأعلى أيها الدخان الذهبي المتعرِّج، على جانب الطريق، يا لها من سعادة فتية مستحيلة! ...» وغيرها من الأغاني. هذا هو المشروع المتفائل الرنان السعيد سعادةً مستحيلة، خصوصًا عند ف. ليبيريف-كوماتش. لقد جرى إدراك هذه الأغنية كإنقاذ من الإجهاد العصبي الحقيقي الذي لا يُحتمل، كما أنها كانت شعبيةً بشكل خاص مع نهاية الثلاثينيات، بعدما باتت ذروة الإرهاب من الماضي. من بين مؤلفي «الأغاني الجماهيرية» ينبغي أن نذكر أيضًا: م. إيسكاوفسكي، وف. جوسيف، وأ. سوروكوف وآخرين.

من المستبعد أن نتصوَّر أن أدب المهجر الروسي في تلك السنوات كان بمعزل عن العمليات، التي كانت تجري في الأدب الوطني، وإن بدا «الستار الحديدي» غير قابل للاختراق. يبدو أن الأمر كان على العكس تمامًا. كان التعاطف ما مع يحدث في الوطن يزيد من حدة اهتمام المهجر بروسيا القديمة، روسيا الحية التي لم تنكسر، وقد استردَّ المهجر ذلك الشعور ليظهر على صفحات «حياة أسينييف» لبونين، وليعيش في روايته «الدروب المظلمة»، وتفتَّح الحب العميق للطبيعة المركَّبة الرائعة على نحو مأساوي للإنسان الروسي ولقَدَره، وأعماقه الروحية التي لا تنضب، وذاكرته النبيلة لكل ما هو غالٍ وخالد في أفضل أعمال كتَّاب المهجر: إ. شميليف «الصيف الرباني» (١٩٣٣م)، و«الحج» (١٩٣٥م). وأصبح حصول إيفان بونين على جائزة نوبل في عام ١٩٣٣م حدثًا كبيرًا في مصائر أدب المهجر.

بالإضافة إلى ذلك، فإن أدب المهجر وأدباءه واصلوا حياتهم المتوترة العصبية. لم يكن للأمور في المهجر أن تسير دون أن تقع فيها انشقاقات مؤلمة. تم إنشاء «اتحاد العودة إلى الوطن»، الذي ارتبط به مصير مارينا تسفيتايفا (عادت تسفيتايفا إلى الوطن عام ١٩٣٩م) هي وزوجها س. إيفرون. عاد بعض الأدباء المهجَّرين ليواجهوا أيضًا مصيرًا تعيسًا. لقد تعرَّض د. سيفاتوبولسك-ميرسكي للاضطهاد، وتم إعدام س. إيفيرون نفسه، وغابت أريادنا ابنة تسفيتايفا في معسكرات الاعتقال.

ولكن لعل الدراما الكبرى للمهجر تمثَّلت في دراما «نهاية» الطريق. لم يترك الكتَّاب الروس الكبار من الجيل القديم للمهاجرين في الواقع ورثةً لهم، لا لعدم وجود موهوبين؛ وإنما لأنه لا يمكن، ببساطة، أن تكون هناك موهبة دون وطن ولا «تربة»، وقد راحت هذه الصلات تزداد استحالة.

هكذا انتهى هذا الزمن الصعب ليحل زمن آخر أكثر صعوبة (وإن ظل واعدًا بالأمل لعدد كبير من الأسباب).

(١٢) الحرب وأدب الإنقاذ القومي (١٩٤١–١٩٤٦م)[٨]

بدأت الحرب بدم غزير، بمأساة الانسحاب الصادم وبخسائر بشرية هائلة. لقد بات من الواضح أن إنقاذ الوطن وتحقيق النصر يتوقَّف على استدعاء مآثر التاريخ الوطني، وإلى اللجوء لقوى الدفاع الذاتي الشعبي وحفز الشعور الوطني الممتد لألف سنة في التاريخ.

ومن ثم فإنه يمكننا أن نسمِّي أدب تلك السنوات بأدب الإنقاذ الشعبي.

أصبح تاريخ الأغنية الشهيرة التي ظهرت إبَّان سنوات الحرب «انهض أيها الوطن الكبير»، واحدًا من مفارقات «ترميم» الشعور القومي. وكما اتضح منذ زمن غير بعيد، فقد كُتبت هذه الأغنية في أثناء الحرب الروسية الألمانية، وقد كتب كلماتها مدرِّس الأرياف ألكسندر أدولوفيتش بودي، وقد ظل محتفظًا بها لمدة ربع قرن، دون أن يجد الفرصة لينشرها باسمه، وقد أعطاها في الأيام الأولى للحرب للشاعر الغنائي الأشهر

[٨] لماذا ١٩٤٦م وليس ١٩٤٥م؟ لأن الحديث يدور هنا لا عن زمن الحرب، وإنما عن تواريخ هذا الوضع الجديد، الذي ظهر فيه في تلك السنوات الأدب الروسي الوطني (والمهجري). هنا، كما سنرى، مرَّت الحدود عبر عام ١٩٤٦م وليس عام ١٩٤٥م.

ليبيريف-كوماتش، وسرعان ما ذاع صيتها في البلاد (انظر في هذا الشأن مجلة «ستوليتسا» (العاصمة)).

لقد وصل الاندفاع نحو إنقاذ الوطن في نواحٍ عديدة ما قطعه النظام البلشفي، بدايةً من أنَّا أخماتوفا، التي نشرت قصيدتها «الشجاعة» في صحيفة «البرافدا» (!)، والشاعر بوريس روتشيوف قبل نفيه إلى معسكر الاعتقال في كوليما، وهو الذي كتب في هذا المعسكر في أثناء الحرب ديوان «شمس صغيرة حمراء». خفَّت وطأة الرقابة في سنوات الحرب، وسرعان ما تخلَّص هذا الأدب من الوعود الزائفة، ومن القوالب الدعائية النمطية التي كانت سائدةً قبل الحرب. لم يتسامح النظام مع الأدب فقط، وإنما أعاد من المعسكرات، جزئيًّا، القساوسة وفتح بعض الكنائس، وفي عام ١٩٤٣م سُمح للبطريركية بممارسة نشاطها.

إن أفضل ما أنجزه الأدب في سنوات الحرب هو ما ظهر في العام ونصف والعامين الأولين، عندما كان الوطن مهدَّدًا بوقوع مصيبة كبرى، وأصبحت آلام هزائمه أشد حدة. في هذا الزمن ظهرت قصيدة «فاسيلي تيوركين» لتفاردوفسكي، ومسرحية ليونوف «الغزو»، والأشعار الغنائية لأخماتوفا وباسترناك والشاعر الشاب قنسطنطين سيمونوف وسوركوف، والكتَّاب الذين عادوا: ن. تيخونوف، وأ. بروكوفييف. ويرتبط نثر الحرب الذي كتبه أ. بلاتونوف بهذه السنوات تحديدًا، هذا النثر الذي تميَّز بالعمق الجديد في تأملاته للإنسان وارتباطه بأرضه الغالية. لقد تجسَّدت الحقيقة الشعبية الشاملة، على حد تعبير أ. بلاتونوف، في «الجبهة الداخلية» الروحية للحرب والنصر. وقد أضاف أ. تفاردوفسكي إلى هذا التعبير قوله: «نعم لقد كانت أكثر غلظة، كما كانت أكثر مرارة.» بهذا الإحساس خاض فاسيلي تيوركين الحرب جنبًا إلى جنب مع الشاعر، الذي تخلَّى عن الادِّعاء بالانتساب إلى «الاشتراكية» المتغطرسة، والذي يعلم أن «المعركة تمضي لا من أجل المجد، وإنما من أجل الحياة على الأرض»، إنها تدور عبر كل ويلات الحرب دون شعارات زاعقة، ولا ذكر لاسم ستالين ولو لمرة واحدة. وفي مسرحية «الغزو» لليونوف، يجترح البريء، فيودور طالانوف العائد من السجن، مأثرة التضحية بالنفس؛ ينتقم لشرف الفتاة الريفية آنيسكا؛ إذ يرى فيها وفي مُصابها ما جرى من تدنيس لِعرض الوطن. ويرى أن نجاته هو شخصيًّا تتمثل في العودة إلى هذا الوطن وفي عودة الوطن إليه، وفي مصيرهما المشترك من الآن فصاعدًا. إن معجزة التلاحم هذه قد أعادت في هذه السنوات كثيرًا من العافية بصورة متينة للروح الوطنية، وهو ما مثَّل أيضًا خطوةً نحو إنقاذ أدب «الكلمة الروسية العظيمة» (أ. أخماتوفا).

يرتبط بذلك أيضًا المغزى التثقيفي الروحي الخاص لأدب تلك السنوات؛ فمهما كان «مستوى الحقيقة» مريرًا، فقد كان في أنواعه كافة، أكثر سموًّا ممَّا في تلك «السعادة المستحيلة»، التي ظلت القصص الدعائية الموجَّهة تنشرها طوال سنوات ما قبل الحرب. ينطبق ذلك على نثر كل من: ق. سيمونوف، وأ. بيك، وف. جروسمان؛ وعلى شعر: م. إيساكوفسكي، وب. أنطوكولسكي، وم. أليجير؛ ومقالات: إ. إهرنبروج، وأ. تولستوي، وليونوف وجايدار …

لقد أصبحت الحرب، سواء في هذه السنوات أو في العقود العديدة التي تلتها، موضوعًا للوعي القومي والفردي المأساوي في الأدب (وخاصةً ابتداءً من «مصير إنسان» لميخائيل شولوخوف). كانت تجربة الحرب كافيةً فيما بعد، في سنوات «ذوبان الجليد» لوضع «أدب تعويضي». لقد دخلت الحرب إلى موضوعات «النثر الريفي»، وانعكست بقوة وبعمق كبيرَين في عدد هائل من الأعمال؛ مثل: «الحياة والقدر» لجروسمان (في الستينيات)، في «لحظة الحقيقة» لبوجومولوف (في السبعينيات)، في «الجنرال وجيشه» لفلاديموف (في الثمانينيات)، وفي «ملعونون ومقتولون» لأسطافييف (في السبعينيات) …

اعتُبرت غالبية هذه الأعمال أدبًا «ممنوعًا»، أمَّا آليات «المنع» وتبديل الحقيقة فقد دخلت إلى المشهد الثقافي قبل ذلك في النصف الثاني من الحرب، عندما اقتنع النظام أنه لا يزال على قيد الحياة. وعلى تخوم عامَي ١٩٤٢ و١٩٤٣م بدأ التراجع عن تلك الآمال وعن تلك الحقيقة، عن حرية الكلمة التي كانت ممكنةً في أكثر الأوقات صعوبة («لا تسعفنا أفضل الكلمات، حتى في أفضل أوقات الاحتفال بهجة.» هذا ما كتبه تفاردوفسكي بإحساس شديد بالمرارة).

لم يؤدِّ النصر، الذي كانت تكلفته باهظةً من الآلام والدم، إلى التحرر من القهر الداخلي، بل على العكس من ذلك، اشتدَّت قبضة النظام على هذه الأرض التي أنهكتها الحرب. وسرعان ما أُسدل الستار الحديدي مصلصلًا بين «الواقع السوفييتي» وما يجري في العالم بأسره.

لم يدرك الجميع ما حدث على الفور. في عام ١٩٤٦م، بعد الحرب مباشرة، نُشرت رواية أ. بلاتونوف «عائلة إيفانوف (العودة)»، وكتب م. إيساكوفسكي قصيدة «الأعداء يحرقون البيت العزيز …» و«العربة الذهبية» لليونوف … هؤلاء عانَوا من شعور الألم البالغ الحاد الذي لا براء منه. لقد بدت روح الجندي المنتصر فجأةً في حالة من الإحباط العميق من السلطة، ولم يكن الأمر محض صدفة.

لقد جاءت معظم نتائج الحرب خادعةً للشعب في كثير من الأمور الأساسية. لقد خرج منها متوقِّعًا حدوث تغيُّرات عليه وعلى أرضه العزيزة. لقد انتظر أن يتحرَّر من الأمور التي ظلت دائمًا غير قابلة للإدراك، لكنه راح يشعر أكثر بوطأة العبودية الاجتماعية والروحية. على أي حال، لم تستطع الحرب أن تزيد من سرعة انهيار الوعي الاشتراكي البطريركي السابق، الذي ظل النظام متمسكًا به نفسيًّا. لقد شعرت السلطة بالخطر المُلح لليقظة الروحية للشعب والأدب، فراحت تعمل على إخمادها.

أثبتت أحداث النصف الثاني من عام ١٩٤٦م أن الأمل في إضفاء صبغة ليبرالية على الستالينية أمر لا يستند على أي أساس؛ فعلى مدى سنوات عشر تم فرض الحظر على أفضل ما كتب إيساكوفسكي من شعر، وتعرَّض كل إبداع بلاتونوف للسُّباب. أُقيمت مذبحة حزبية أيديولوجية دورية بسبب أشعار أخماتوفا ونثر زوشينكو … كان شهر أغسطس الثقيل والكئيب عام ١٩٤٦م، نهاية تلك المرحلة من الأدب، والتي كان من الممكن أن تُصبح مرحلةً فاصلة في مصائر أدبنا (ووطننا كله).

في سنوات الحرب لوحظ بعض التقارب بين اتحاد الكتَّاب السوفييت والأدب الروسي في المهجر، على أنه سرعان ما حدث ارتداد في هذا الأمر أيضًا؛ فما إن وضعت الحرب أوزارها حتى راح النظام يلاحق وبقسوة مَن أسماهم بالأشخاص «المتنقِّلين» حتى وصل التفكيك إلى مهاجري «الموجة الأولى». ومع ذلك فقد شارك أغلبية المهاجرين — حتى الذين بقوا في الغرب — ضد الفاشية يقودهم شعورهم الوطني. في بداية الحرب العالمية الثانية تطوَّع شباب المهاجرين، بمن فيهم الأدباء، للخدمة بالجيوش، التي كانت تقود الحرب ضد النازية الهتلرية. كما شارك الجيل الأقدم من الكتَّاب أيضًا بقوة في حركة المقاومة (وقد لقي كثير منهم حتفهم في معسكرات الاعتقال النازية، ومن بينهم الأم ماريا (كوزيمينا-كارافايفا)، وإ. فوندامينيسكي، وغيرهم). ولكن، وبعد انتهاء الحرب، تبيَّن أن عددًا من الروس، الذين تم ترحيلهم، كانوا لا يزالون رهن الاعتقال في هذه المعسكرات. وبعد عام ١٩٤٦م، راحت الكلمة الروسية تسبح في ظلام شديد الحلكة.

(١٣) أدب الستالينية المتأخرة (١٩٤٦–١٩٥٣م)

تُعد هذه الفترة من أكثر الفترات انتصارًا وغلبة من الناحية الظاهرية والأكثر صعوبةً وفراغًا من ناحية المضمون بالنسبة لمصائر الأدب الروسي. في الحقيقة كانت فترة بريق

من الخارج مع زيف في المضمون. وقد جاءت عملية توزيع جوائز ستالين تعبيرًا واضحًا عن ذلك؛ ففي الفترة من ١٩٤٧م وحتى ١٩٥٢م فقط، تم منح حوالي مائتَي جائزة، من بينها حوالي مائة وعشرين جائزةً تم منحها لأعمال أدبية روسية. تُرى أيٌّ من هذه الروائع الفائزة بالجائزة ظلت حيةً على مدى نصف قرن؟ من ناحية الكم، قليلة للغاية هي تلك الأعمال. الأغلبية الساحقة من بين الكتب الحاصلة على جوائز كانت ببساطة أعمالًا دعائية عاشت ليوم واحد ليتم دفنها في أطلال «عصر ستالين العظيم»، وقليل جدًّا من الأعمال الحاصلة على «جوائز»، الأفضل من الناحية النوعية، هي التي أُعيد طبعها أحيانًا، دون أن يُضفي ذلك على مؤلِّفيها أي شهرة أو مجد. بضع أعمال فقط تُعد على الأصابع هي التي كانت لها قيمة أدبية، والتي دخلت في عداد إنجازات مؤلفيها واعتُبرت أحداثًا أدبية. وهذه الأعمال يمكن تسميتها بشكل حصري: «منزل على الطريق» لتفاردوفسكي، «في خنادق ستالينجراد» ف. نكراسوف، «رفاق الطريق» أ. بانوفا، «النجم» إ. كازاكيفيتش. جميعها أربعة أعمال من بين مائة وعشرين عملًا، وجميعها كُتب لها البقاء بفضل قوتها الفنية والروحية الخاصة. جدير بالذكر أن هذه الروايات «استحقَّت» جائزة ستالين في عامَي ١٩٤٧ و١٩٤٨م. فيما بعد ظهرت النعرة الأيديولوجية الكبرى وازداد التضييق، وخلال عامين أو ثلاثة لم يعد من الممكن على الأرجح كتابة مثل هذه الأعمال، أو حصولها، بطبيعة الحال، على أي جوائز.

كان الانهيار الذي حدث للثقافة والأدب في تلك السنوات انهيارًا حتميًّا لم يسبق له مثيل. لم يكن لدى الأدب القوى الإبداعية والروحية للمقاومة بشكل لم يحدث من قبل. عدد قليل من الكتَّاب الكبار من الجيل القديم غادر الحياة، هؤلاء ظلوا محتفظين بهيبتهم (في يناير ١٩٥١م تُوفي أ. بلاتونوف)، أما الأحياء، مثل أخماتوفا وزوشينكو، فقد تم عزلهم تمامًا، بينما سقط العديد من الأدباء الموهوبين من الجيل الشاب والأوسط ضحايا للحرب، أو باتوا رهن الاعتقال في السجون والمعسكرات (لنتذكر أنه بعد مرور عدة سنوات عاد من هناك قادمين للأدب: أ. سولجنيتسين، وف. شالاموف، وي. دمبروفسكي، وق. فوروبيوف، وأ. جيجولين، ور. بوجودين وغيرهم. كم من الموهوبين اختفى هناك في صمت، ودون أن يتركوا أثرًا وراءهم!) وحتى أصغر البؤر التي قاومت الدوجمات التي لا شك فيها تم إخمادها جميعًا بوحشية (على سبيل المثال، الشاعر أ. جيجولين، الذي حكى لنا ديوانه «الأحجار السوداء» عن ذلك كله).

امتلأت المراكز القيادية في بنى اتحاد الكتَّاب وفي دُور النشر وفي المجلات تدريجيًّا بمحدودي الموهبة، العدوانيين الانتهازيين، الذين راحوا ينفون باستهتار وخيانة أي «طلب اجتماعي» تقدِّمه قائمة أسماء هؤلاء الذين وضعوا صورة الحياة الأدبية، والتي لا تتفق في شيء مع الواقع، وفقًا لأهوائهم. لقد حدث تضليل للاتجاه وإفساد روحي للكتَّاب الشباب، الذين تم جذبهم إلى خدمة الستالينية وأساطيرها. كتَّاب آخرون اضطُروا فيما بعدُ لأن يعضُّوا إصبع الندم على ذلك (ي. تريفونوف، وأ. ياشين على سبيل المثال). لبضع سنوات في الحقيقة، خرج من العمل الفني م. شولوخوف، ول. ليونوف ومعهم نفر آخر. في الوقت نفسه استسلم آخرون من كتَّاب الجيل القديم، الذين لا يتطرَّق الشك إلى موهبتهم الكبيرة، والتي كانت واعدةً في وقت ما، أمام «المنتصرين» ليلحقوا بأدب المؤسسة (ن. تيخونوف، وق. فيدين).

وفي الحقيقة فقد تدنَّى مستوى الجودة الأدبية للكتب على نحو لم يحدث من قبل، وفي هذا الصدد لا يمكن ألَّا يتطرَّق الشك إلى العلاقة بين العنف الشمولي الذي مورس على الكاتب ومن ثم خسارته لحرفيته. يتحدَّث م. زوشينكو بكبرياء ومرارة في معمعة الاضطهاد الرهيب، الذي راح يتحمَّل آلامه بشكل استثنائي، قائلًا: «إن الكاتب الذي تعاني روحه من الرعب يفقد مهارته في الكتابة.»

وحتى تتم إخافة وإرهاب العاملين بالثقافة والإنتليجينسيا، الفنية والعلمية، المرة تلو الأخرى، بدأت منذ النصف الثاني من الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، بلا انقطاع، الحملات الدورية بأنواعها كافةً «لفضح» كل العصاة وأصحاب الفكر الحر (مهما بلغت صور تعبيرهم من التواضع والخوف). الحملات ضد «الكوزموبوليتانية»، ضد «النقاد المعادين للوطنية»، ضد «الدراسات المقارنة» ... وهلم جرًّا. كانت المرجعيات الحزبية العليا وستالين شخصيًّا هم أصحاب المبادرة لكل هذه الحملات دائمًا. أصدرت اللجنة المركزية مراسيمها تباعًا بشأن مجلتَي «زفيوزدا» و«لينينجراد» (الاضطهاد المشين لأخماتوفا وزوشينكو)، وريبيرتوار المسارح الدرامية، وعن الفيلم السينمائي «الحياة الكبيرة» (واضطهاد المخرجين السينمائين بودوفكين وأيزنشتاين وآخرين)، وعن أوبرا «الصداقة العظيمة» (واضطهاد المؤلفَين الموسيقيَّين بروكوفييف وشوستاكوفيتش وآخرين)، وهلم جرًّا.

ونتيجةً لكل هذه الممارسات لم يتبقَّ من الدوريات الأدبية سوى عدد قليل من المجلات والصحف: «زفيوزدا» في لينينجراد، و«نوفي مير»، و«زنامیا»، و«أوكتابر»، وإلى

جانبهم «ليتيراتورنايا جازيتا» في موسكو. إذن، أربع مجلات وصحيفة واحدة وحيدة؛ هكذا كان المشهد الختامي للسياسة الأدبية التي انتهجها ستالين!

بينما بلغت أعداد المطبوعات في سنوات ما قبل الحرب في موسكو وبطرسبورج حوالي أربعين مطبوعةً أدبية، وحتى بعد الثورة إبَّان سنوات ما قبل الحرب، فقد تخطَّت العشر مطبوعات على أي حال.

في تلك السنوات بلغت النظرة الجمالية الحكومية العديمة الشخصية ذات الأفكار البدائية «اللوغاريتمية»، التي دخلت إلى «العملية الأدبية»، ذروتها، وفي وجود كل هذا التعظيم الديماجوجي لخدمات الشعب الروسي و«الدور الرئيسي» لـ «الأخ الأكبر»، فإن الطابع المعادي للقومية وللثقافة والأدب في هذه السنوات قد ازدادا عمقًا، وقد ازداد الانقسام أيضًا على نحو دوجمائي بين ما هو «سوفييتي» وما هو شعبي حقيقي وما هو قومي بصورة جوهرية، وجرى إخماد الأدب الروسي واضطهاده أكثر من كل الآداب السوفييتية الأخرى. وفي النهاية، فقد أُرغم الأدب بالكامل على الابتعاد عن العلاقات الجادة مع الحياة الشعبية والخبرة الشعبية. فقدَ الأدب صِلاته بالعالم الداخلي للفنان ذاته. ليس من قبيل الصدفة أن يطالِب الأديب نفسه بـ «الإخلاص» و«التعبير الذاتي»، وهو ما تمَّت الإشارة إليه في واحدة من المقالات التي ظهرت في عام ١٩٥٤م، والتي قوبلت في البداية بسخط أيديولوجي بالغ. أي إخلاص يمكن أن يكون، وأي تعبير ذاتي، إذا كان على الكاتب أن يعبِّر عن مصالح الحزب والشعب (كانت كلمة «شعبي» تعني آنذاك «حزبي»؛ إذ كان منظِّرو الواقعية الاشتراكية في ذلك الوقت، إبَّان السلطة السوفييتية، يؤكِّدون أن الشعبي والحزبي متطابقان تمامًا).

كان هذا الأدب هو أدب «نهاية التاريخ»؛ حيث «توقف الزمن»، الأدب الذي يرسم صورة الشيوعية العالمية الكونية (التي أسَّسها في الواقع العمل العبودي من أجل تعظيم فرد واحد، والتي جرى توجيهها بكل ما تملكه القوى العليا لأيديولوجيا قاسية من موارد).

خلاصة القول، فقد عانى الأدب من أصعب أشكال كتم الأنفاس «إعلاميًّا» وأخلاقيًّا، ومنع وصول الهواء إليه كُلية. هكذا راح الأدب يُحتضر من جرَّاء تدهور الروح.

وبينما كانت الأصوات العنيفة الغاضبة تتعالى بالحديث عن الجديد في الأدب وعن ازدهاره الكبير، وفي حِمى وطيس اقتسام غنائم الجوائز «الاحتفالية» وإصدار الكتب

وتوزيع المقاعد القيادية، تعالى من بين الصمت الرهيب الذي خيَّم على الشعب صوتٌ واحد مُفعم بالقلق والاكتئاب، متحدِّثًا عن المصيبة التي أحدقت بالفنان:

ستأتي المصيبة في زمن آخر،
وبعدما يجتاز المضيق الجبلي
ويصعد إلى الجبل،
سيراه كل الناس من كل حدب وصوب،
ويستقبلونه بالهتاف،
وحتى فادييف[٩] نفسه سيميِّزه
ويُغدق عليه العطايا،
ويضعه أصدقاؤه في مصاف الكلاسيكيين
ليصبح خالدًا للأبد تقريبًا،
فيتوقَّف عن الكتابة.
ضاع الاتجاه!
كل العلامات تؤكِّد
أن يومك البائس صار حقيقة.
كلماتك جميعها رديئة،
جرْسًا ورائحة وإحساسًا
أنت وزنتها بصرامة،
فجاءت غير مناسبة.
كل شيء حولك ميت وفارغ،
كل شيء في هذا الخواء مثير للغثيان

ألكسندر تفاردوفسكي، «ما بعد البعد»

الأرجح أن الأدب الروسي في هذه السنوات كان يعاني واحدةً من أصعب الأزمات التي مرَّ بها على مدى تاريخه كله.

[٩] ألكسندر فادييف (١٩٠١–١٩٥٦م): كاتب روسي سوفييتي، عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي، أحد قادة جمعية راب، رئيس اتحاد الناشرين السوفييت. (المترجم)

ومع ذلك فلم يكن أدبًا ميتًا حتى في تلك السنوات الرهيبة، والدليل على ذلك نجده حتى ولو في الأبيات التي استشهدنا بها لتوِّنا من تفاردوفسكي؛ الحقائق الكاملة «مهما كانت مريرة». كُتبت هذه القصيدة في نهاية عام ١٩٥٠م، قبلها بعام في عام ١٩٤٩م شرع ل. ليونوف في العمل على رواية بالغة التعقيد، رواية كما يقولون، متعدِّدة المعاني، هي رواية «الغابة الروسية». وفي عام ١٩٥٢م يأتي ف. أفتشكين حاملًا مقاله المسمَّى «أيام العمل في الأحياء» إلى تفارودوفسكي، الذي كان يشغل آنذاك منصب رئيس تحرير مجلة «نوفي مير». وفي هذا الوقت كان باسترناك يعمل سرًّا في بيته الصيفي في ضاحية بيريديلكينو على كتابة روايته «دكتور جيفاجو». سرعان ما ظهرت في هذه الكتلة الجبارة الصلبة للشمولية شروخٌ مدمرة، لم يكن من الممكن رؤيتها من النظرة الأولى، لكن مثل هذه الاختراقات كانت قليلةً على أي حال، لقد بدا أن الحياة الأدبية الحقيقية آخذة في الاضمحلال، أو على الأقل، تعاني من غيبوبة عميقة.

وفي هذه السنوات أيضًا كان الوضع الأدبي للمهجر شديد الصعوبة.

لقد وصل كتَّاب الجيل الأقدم إلى نهاية الطريق؛ فارق الحياة كل من: ز. جيبيوس (تُوفيت عام ١٩٤٥م)، وف. خوداسيفيتش (تُوفي عام ١٩٣٩م)، ود. ميريجكوفسكي (تُوفي عام ١٩٤١م)، وفي عام ١٩٥٣م تُوفي «إيفان العظيم» إيفان بونين، الذي آثار كتابُه الأخير «المذكرات» (١٩٥٠م) حتى لدى المهجريين إحساسًا لا أساس له، يفتقر إلى اللياقة، وغلظةً في التقدير، وخاصةً من جانب هؤلاء الكتَّاب، الذين قبلوا الثورة ووقفوا في صف البلاشفة، أو من الذين عادوا إلى الاتحاد السوفييتي. هؤلاء كانت تقديراتهم، في حقيقة الأمر، شديدة الحِدة، وكثيرًا ما كانت حقودةً ظالمة. أظن أنه من الممكن ربطها بتلك الظروف التي كُتبت في سياقها هذه المذكرات. وحتى لو كان بها قدر من الغموض، فقد جاء ذلك نتيجةً للإحباط العميق، الذي عانى منه بونين بسبب تطوُّر الأحداث التي وقعت في الاتحاد السوفييتي في سنوات ما بعد الحرب؛ تعاظم الستالينية؛ تراجع الثقافة؛ والأهم، السلوك غير اللائق من جانب الأدباء، الذين قدموا في الأغلب، خدماتٍ للسلطة الاستبدادية الهدَّامة. لم يكن من الممكن ألَّا يؤثِّر ذلك على «الملاحظات الغاضبة» التي أبداها إيفان بونين، والتي جعل منها ملاحظات ذاتيةً حادة، لا يمكن قراءتها خارج سياق ذلك الزمن، زمن اليأس والقنوط.

وهناك ملحوظة أخرى بشأن أدب المهجر الروسي. لقد أُطلق على الجيل الثاني من كتَّاب المهجر الروسي اسم الجيل «المُهمَل»، «الغائب»، وهؤلاء كان من بينهم كتَّاب متوسطو

الموهبة مثل الروائي ج. جازدانوف، والشاعر ب. بويلافسكي. افتقدوا جميعًا الصلة بالوطن باعتباره مصدرًا للإبداع، وهو ما كان يمثِّل مأساتهم الشخصية.

لكن الوضع في الوطن لم يكن أفضل. لقد أضاع الأدباء، الذين لم يفقدوا في كثير من الأحيان موهبتهم، أضاعوا بأنفسهم مصدر إبداعهم، من فيدين وتيخونوف، حتى ص. بايايفسكي، وب. بافلينكو، وج. نيكولايف، وف. أجايف. هؤلاء قطعوا بأيديهم هذه العلاقات الصعبة، وإن تكن خصبة، بعد أن راحوا يكسبون عيشهم من النظام الإدراي الرئاسي الستاليني.

هذا ما وصل إليه الأدب الروسي مع بداية الخمسينيات. لقد اختفى المستقبل لأسباب متعدِّدة، سواء هنا أو هناك في الخارج؛ نتيجة ثقيلة متشائمة. لم يبقَ أمامنا إلا أن نعيد كلمات يفجيني زامياتين القديمة: «مستقبل واحد فحسب ينتظر الأدب الروسي هو ماضيه.»

ولكن في مارس من عام ١٩٥٣م يموت ستالين.

وهنا يعود تاريخ الأدب الروسي ليستأنف مساره من جديد.

(١٤) أدب زمن «ذوبان الجليد» (١٩٥٦–١٩٦٨م)

في بداية الأمر راحت الأحداث تتطوَّر على نحو خامل تمامًا. كان القصور الذاتي للركود والرعب اللذين سادا السنوات الأخيرة لحكم ستالين هائلًا. «ذوبان الجليد» هو ذوبان الجليد، ارتفاع في درجات الحرارة وسط البرد القارس. في بدايته لم يقدِّم «ذوبان الجليد» جديرًا يُذكر، وإنما راح يحطِّم «القديم».

لم يكن لِبنية البيروقراطية أن تتخلَّى عن قمة السلطة. في منتصف عام ١٩٥٤م، نشرت «نوفي مير» (التي كان يرأس تحريرها آنذاك أ. تفاردوفسكي) عددًا من المقالات (بأقلام كل من: ف. أبراموف، وم. ليفشين، وف. بوميرانتسيف، وم. شيجلوف)، عرضت فيها المجلة بشكل غير مألوف تقديرات مباشرةً وتحليلية خالية من الابتذال لعدد من الظواهر الأدبية. وعلى الفور نجح أصحاب المقامات الأدبية الرفيعة في إدانة المقالات حزبيًّا ومؤسسيًّا (القرار الختامي للجنة المركزية)، عندئذٍ اضطُر تفارودفسكي للابتعاد مؤقتًا عن المجلة.

على أنه بحلول نهاية العام، وفي المؤتمر الثاني للكتَّاب (بعد مرور عشرين عامًا على المؤتمر الأول) نال «توجُّه» «العالم الجديد» في الواقع تأييدًا كبيرًا. تمَّت إزاحة القوى

المحافظة التي شغلت أماكنها بالتعيين في اتحاد الكتَّاب، وتراجعت الشخصيات المقيتة إلى الصف الثاني، لتصعد إلى القيادة الشخصيات الأقل سوءًا: ق. فيدين، ون. تيخونوف، وس. شيباتشيف. وفي عام ١٩٥٩م يعود أ. تفارودفسكي لرئاسة تحرير «العالم الجديد».

شيئًا فشيئًا استعادت البِنية التحتية للحياة الأدبية عافيتها، وبدءًا من عام ١٩٥٥م، وعلى مدى الخمسة عشر عامًا التالية ظهر العديد، نسبيًّا، من المجلات الجديدة: «يونوست» (الشباب)، و«نيفا» (١٩٥٥م)، «إينوستارانا يا ليتيراتورا» (الأدب الأجنبي) (١٩٥٥م)، «فوبروسي ليتيراتوري» (قضايا الأدب) (١٩٥٧م)، «ناش سوفريمينيك» (معاصرنا)، و«مولودايا جفارديا» (الحرس الفتي) (بدأَت في استئناف صدورها منذ عام ١٩٥٦م)، «موسكفا» (موسكو) (١٩٥٧م)، «أفرورا» (الفجر)، صحيفة «ليتيراتورنايا راسيا» (روسيا الأدبية)؛ كما بدأت في الظهور دُور نشر جديدة: «سوفييتسكايا راسيا» (روسيا السوفييتية)، «سوفريمينيك» (المعاصر)، «مولودايا جفارديا»، بينما أخذت دُور النشر الثلاث: «بروجرس» (التقدُّم)، «مير» (العالم)، «رادوجا» (قوس قزح) في نشر الأعمال المترجمة.

أحدث ظهور التقويم الأدبي «ليتيراتورنايا موسكفا» (موسكو الأدبية) في عام ١٩٥٦م، وخاصةً الإصدار الثاني (الذي ضمَّ قصائد لكلٍّ من مارينا تسفيتايفا ونيكولاي زابولوتسكي، وقصة قصيرة لـ «أ. ياشين» «العتلات»، بالإضافة إلى المقال الذي كتبه أ. كرون)، أثرًا قويًّا. أما التقويم الأدبي «طاروسكي سترانيتسي» (صفحات طاروس) (١٩٦١م) فقد أثار ضجةً واسعة، على الرغم من أنه صدر في الريف، كما أثار احتجاب التقويم الأدبي «متروبول» (١٩٧٩م) عن الصدور ضجةً أكبر وأوسع انتشارًا؛ حدث ذلك على تخوم «البيريسترويكا»، وبالتدريج راح «الحصار» الإعلامي يضعف لتعود الذاكرة الأدبية على وجَل وبالتدريج لتبدأ على أي حال أصوات جديدة شابة في الارتفاع. راحت أسماء: م. بولجاكوف، وأ. بلاتونوف، وإ. بونين، وأ. أخماتوفا، وم. زوشينكو، وت. باسترناك تتردَّد بقوة.

في عام ١٩٥٦م، وقعت الانعطافة الحادة الحقيقية؛ ففي مطلع ذلك العام عُقد المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي السوفييتي. وهو المؤتمر الكاشف، الذي جرى فيه للمرة الأولى الحديث علنًا عن جرائم النظام الإرهابي لـ «عبادة الفرد». كان لتوجيه النقد لـ «عبادة الفرد»، الذي سمح به الحزب، أثره في أنْ باعد بعض الشيء بين حدود الدوجمات، وأصبح

بمثابة التربة التي تطوَّرت على أساسها في السنوات اللاحقة أحداث «ذوبان الجليد» الأدبي.[١٠]

كانت العلاقة الموصى بها تجاه الستالينية تشكِّل قاسمًا مشتركًا بين القوى «التقدمية» «الجديدة» والقوى «الرجعية» «المحافظة» في الأدب. وتحت راية «التجديد» و«تطهير الأفكار الثورية» عملت مجموعة كبيرة من الأدباء الشباب آنذاك وعلى نحو صاخب وملحوظ، وأُطلق عليهم فيما بعدُ «الستينيون»، أما هم فقد أطلقوا على أنفسهم ببساطة اسم «نحن الشباب» (ف. أكسيونوف، وب. أخمدولينا، وأ. فوزنيسينسكي، وف. فوينوفيتش، وأ. جلاديلين، وف. جورينشتاين، وج. جوريشين، وي. يفتوشينكو، وف. إسكندر، وف. كونيتسكي، وأ. كوزنيتسوف، وب. أكودجافا، ر. روجديستفينسكي، والأخوان ستروجاتي (أ وب)، وأ. سينيافسكي ...).

تعرَّض هذا الجيل الذي دخل إلى مجال الأدب في آنٍ واحد إلى مصير دراماتيكي تمامًا بعد حين (نؤكِّد هنا على أن واحدًا من بين كل اثنين ممن ذكرناهم اعتُبر بمرور السنين من «المنشقين»). البعض تم نفيه والبعض الآخر قدِّم للمحاكمة أو إلى «الفضح» الرسمي (إ. برودسكي، وأ. سينيافسكي وغيرهم)، والعديد منهم وصلوا إلى القارئ عبر «الساميزدات» و«التاميزدات».

كانت الطرق التي سلكها هؤلاء متعرِّجةً ومتناقضة، وبطبيعة الحال، كان هناك العديد من الأمور التي فرَّقت بينهم على المستوى الفردي. كان أكثر «الشباب» الذين وقفوا ضد الستالينية، انطلاقًا من مواقف ثورية جامحة، كانوا يُطالِبون بشكل تغلب عليه العاطفة، ببعث المُثُل الحقيقية للاشتراكية، منادين بـ «لينين حقيقي» و«بلاشفة متحمِّسين»، لا تشوبهم شائبة على غرار الحمر أبطال الحرب الأهلية. هذا النموذج من «الشباب» كان يشبه، من الناحية النفسية «الستينيين» في القرن الماضي، الذين بدَوا أيضًا طوباويين وحالمين على نحو أكبر من كونهم مفكرين وعمليين. وإذا كان محبو الحرية الجُدد «غير بعيدين تمامًا عن الشعب»، فإنهم لم يكونوا قريبين جدًّا منه. لقد أعمى الحماس الثوري عيونهم بشدة. سرعان ما أدركوا هم أنفسهم ذلك، في منتصف الستينيات، عندما أخذ «ذوبان الجليد» في التناقص، كتب يفتوشينكو ناقدًا ذاته بقوله:

[١٠] يعود تعبير «ذوبان الجليد» إلى رواية إيليا إهرنبورج، التي صدرت بالاسم نفسه في الفترة من ١٩٥٤م وحتى ١٩٥٦م. (الناشر)

أمر واحد يجمع بيننا جميعًا؛
إنه مرض الروح،
واسمه السطحية،
والسطحية أسوأ من العمى؛
فأنت تستطيع أن ترى،
ولكنك لا تريد أن ترى،
لعل ذلك مرده إلى الجهل،
ولعله يرجع إلى الخوف
أن تُجتث جذور الأشجار
التي تنمو أسفلها،
ثم لا تزرع بدلًا منها ولو وتدًا!

ولكن «اقتلاع الجذور» استمر على مدًى زمني طويل وعلى نحو مؤلم، ولم ينتهِ حتى الآن. لا شك في سذاجة إدراك «الستينيين»، الذين لم تكن جذورهم ضاربةً في أعماق الأرض، بل كانت تتغذَّى في كثير من الأحيان على الأوهام الطوباوية للقرن الماضي. لكن الفضل التاريخي الذي لا يُنكَر لهذا الجيل على الثقافة يعود على الأرجح لَمَا امتلكه من طابع أخلاقي، وفي كونه الجيل الأول في التاريخ السوفييتي، الذي أعلن جهارًا عن قيم الحرية الداخلية للفرد، عن الحق في الإخلاص وفي «حرية الذات».

كان هناك أيضًا سبب مهم وراء الصراع بين «الستينيين» و«الواقعية الاشتراكية» الدوجمائية؛ لقد تحدث «الستينيون» في نثرهم وشعرهم بلغة جديدة حرة مبتكرة، وبهذه اللغة ذاتها، كسروا التوصيف القانوني للأسلوب، الذي وُضع في زمن الطابوهات (من الملائم هنا أن نتذكر كلمات يوسف برودسكي حول أن الشاعر الحقيقي تتم ملاحقته لا بسبب الحرية السياسية، وإنما من أجل مطالبته بحرية اللغة). لقد كانت الأصوات الصادر عن أحاديثهم نفسها هدمًا للنظام وإهانةً للسمع.

جيل صاخب ومجدَّد، على الرغم من أنه اصطدم بهذه الموجة العكرة، التي طوَّحت به عبر أدب نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات. لقد كان الأول، الذي تلقَّى الضربة القوية من «المعيَّنين» الأدبيين ومن الحزبية الأيديولوجية، التي لم تسعَ مطلقًا إلى أن تحرِّر الأدب من قيوده. لقد أصابت هذه الضربة «الشباب» إصابةً بالغة، عدد قليل منهم فقط هو الذي استطاع أن يُبدي مقاومةً جادة لهذه الضغوط التي مورست عليه.

بانتهاء «ذوبان الجليد» عادت الستالينية إلى الحياة الاجتماعية، وعندئذٍ لم يعد أمام «الستينيين» إلا أن يقبلوا بالحلول الوسط (وهو ما حدث كثيرًا)، أو يقطعوا صلتهم بالنظام (الأمر الذي حدَّد أيضًا مصائر ومسيرة «الستينيين»، وهؤلاء تحديدًا هم الذين انضمُّوا إلى الموجة الثالثة للمهجر، بدايةً من الستينيات وحتى مجيء «البريسترويكا»).

كان لدى الأدباء الشباب أيضًا صورة روحية مختلفة في الكثير من جوانبها، وهم الأدباء الذين دخلوا إلى الأدب في سنوات «ذوبان الجليد نفسها»، ولكنهم كانوا أقل صخبًا؛ فلم يصدروا أي بيانات أو يشاركوا في مظاهرات، كما أنهم لم ينجذبوا تقريبًا لمفهوم «الجيل»، إنما الذي قارب بينهم بدرجة كبيرة هو الاهتمامات الروحية والتقارب بعيدًا عن المصير الشخصي، هذه الاهتمامات التي تتطلَّع إلى براح المصائر الشعبية. من بين هؤلاء الشباب خرج من عُرفوا بـ «الريفيين» (من الروائيين: ف. أبراموف، وف. أسطافييف، وف. بيلوف، وف. راسبوتين، وف. شوكشين، وكازاكوف (جزئيًّا)، وب. سيرجونينكوف، وف. ليلانيكوف؛ وعلى مقربة منهم كان هناك الشعراء: أ. بيريرييف، ون. روبتسوف، وأ. براسولوف، وج. جوربوفسكي، وبعيدًا عن «الستينيين الشباب» كان هناك أيضًا الشعراء الغنائيون المفكرون الواعدون، والمحللون لحياة المدن، والبعيدون عن الشهرة؛ الروائيون: ف. ماكنين، وأ. بيتوف، وأ. كيم، وج. سيميونوف، ود. جرانين، وف. تشيفنوف؛ وأحيانًا: ر. بوجودين؛ والشعراء: أ. كوشنير، وإ. برودسكي، وف. كورنيلوف ...).

لكن مسيرة العديد منهم كانت كلها لا تزال في المستقبل البعيد، خارج حدود «ذوبان الجليد».

لفترة ما، انتقلت الأحداث الرئيسية للحياة الأدبية على تخوم الخمسينيات والستينيات إلى المناظرات الصحفية المبدئية (وخاصةً في تلك المواجهة المشهودة التي جرت بين مجلتَي «العالم الجديد» و«أكتوبر»، جدير بالذكر هنا أيضًا تلك المناظرة التي شاركت فيها أيضًا مجلة «الحرس الفتي» والتي دارت رحاها على الرغم من أنها انطلقت من مواقف متناقضة تمامًا دفاعًا عن التقاليد والقيم القومية). ننبِّه أيضًا إلى الأهمية الكبيرة للعمل الذي قام به تفاردوفسكي، الشاعر ورئيس تحرير «العالم الجديد». لقد ارتبط بهذه المجلة كل النشر الكبير تقريبًا في هذه السنوات من أبراموف وشوكشين إلى تريفونوف وسولجينتسين. لقد فتحت الأعمال التي قامت «العالم الجديد» بنشرها عملًا روحيًّا منعشًا، وهزت الكثير من الرُّقى والأصنام التي خلقتها الأيديولوجية الشمولية، وعلى الرغم من كل ذلك فإنه لم يكن بمقدورها دائمًا أن تتخطى بعضًا من الدوجمات «الشيوعية».

تغيَّرت أحوال الحياة الأدبية في هذا العقد على نحو جارف. ويرجع الفضل الأول لـ «ذوبان الجليد» إلى حد معين لِما جرى خلاله من «ترميم». في هذه السنوات تم تجديد ومناقشة تاريخ الأدب الروسي للقرن العشرين، والذي تعرَّض للتزييف خطوةً وراء الأخرى. بدأت عملية «إعادة الاعتبار» للكتَّاب المضطَهدين، وأُعيد إصدار أعمال أرتيوم فيسيولي، وإ. بابل، وإ. كاتايف، وأ. فورونسكي، وب. فاسيليف، وب. كورينلوف، ولو في طبعات شديدة التواضع. ظهرت قصائد م. تسيفتايفا، واستمرت «العالم الجديد» في نشر مذكرات إيليا إهرنبورج: «الناس، السنوات، الحياة». وعلى الرغم من ذاتيتها، فإنها خلخلت على نحو جاد الصورة النمطية الدوجمائية لوصف الحياة الثقافية والأدبية السوفييتية. وبينما كان «ذوبان الجليد» يلفظ أنفاسه الأخيرة تم نشر رواية بولجاكوف «الأستاذ ومرجريتا».

ثانيًا: في هذه السنوات تحديدًا حل الزمن، الذي أصبح فيه بالإمكان إظهار خبرة كتَّاب جيل الحرب، والتي ظلت لمدة طويلة غير مطلوبة. في النهاية أصبح لهؤلاء حق الحديث، ومنذ ظهور أعمالهم الأولى برزت صورة جديدة تمامًا غير مألوفة «لحرب الخنادق» الخشنة القاسية دون زيف أو أوهام. ومع هذا فقد احتل المبدأ الرمزي هنا مكانةً صغيرة، ولكنه ترك انطباعًا هائلًا يختلف تمامًا عن الانطباع الذي تركه م. شولوخوف «السنيي» في قصته «مصير إنسان» (١٩٦٥م). في هذه القصة تحدَّث شولوخوف عن الحرب على نحو عميق وعن الأهم فيها، حتى إن العقود الأربعة التالية من «النثر الحربي» لم تفعل شيئًا سوى أنها راحت تفك شفرة الاستعارة التراجيدية في «مصير إنسان» (أندريه سوكولوف عند شولوخوف يبدأ حكايته عن الحرب بقوله: «تنظر إلى الظلام بعيون فارغة وتفكر: لماذا طعنتِني أيتها الحياة؟ لماذا قضيتِ عليَّ؟ ليس لديك إجابة على أسئلتي، ولست أنتظرها منك!»).

بالنسبة لأدب ما بعد الحرب، الذي كُتب تحديدًا عن الحرب، لم تُطرح على وجه العموم أي أسئلة. كان على الأدب الروسي الجديد أن يحصل على الإجابات بفضل ما يبذل من جهد غير عادي، متجنبًا الأساطير، المرتبطة بالمباهاة، بالانتصار في الحرب. شكَّل ما عُرف باسم «أدب الخنادق»، الذي كتب في سنوات «ذوبان الجليد» البداية غير الرديئة، والتي أثارت قلقًا حادًّا لدى الكتاب «المُعيَّنين» (كانت أولى الروايات والقصص لكل من: أ. أنا نييف، وف. بوجومولوف، وج. بالكلانوف، وي. بونداريف، وب. أكوجافا، وق. فوربيوف، وف. كوروتشكين ...).

ثالثًا: ارتبطت هذه السنوات بظهور ما عُرف باسم «النثر الريفي»، الذي كانت لحظة ميلاده، هي ظهور رواية ف. أبراموف «الإخوة والأخوات» في عام ١٩٥٨م! وقد ارتبط ازدهار هذا النثر بالستينيات والسبعينيات، وسوف نتحدث عن ذلك لاحقًا. والآن يكفي أن نلاحظ أن دخول ألكسندر إيسايفيتش سولوجينيتسين إلى ساحة الأدب في منتصف القرن كان بمثابة الدفعة الأقوى للحركة الأدبية بأسرها، بما فيها «النثر الريفي» (الذي ظهر عليه أثر هذه الدفعة تحديدًا). لم تكن قصصه الأولى «يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش»، و«بيت ماتريون» مجرد كشف فاضح لنظام معسكرات ستالين، ودخل إلى «المأساة الهائلة» «لأرخبيل جولاج»،[١١] وإنما دفع أدب سولجينتسين الناس للنظر بعيون مختلفة إلى التحولات التي طرأت على نموذج القرية الروسية ذاتها ورؤيتها في وضعها الدراماتيكي على الأرض وفي العالم، هذا بالضبط هو الموضوع الرئيسي لـ «النثر الريفي» ولثنائيته الاجتماعية والفلسفية.

رابعًا: ترتبط سنوات «ذوبان الجليد» بالإدراك الذاتي لِما عُرف باسم «نثر المدينة»، باعتباره رد الفعل الحاد للإنسان المعاصر على مسيرة التمدين التي تميَّزت بالجموح والخداع، والتي أنزلت في حقيقة الأمر خسارةً فادحة بعلاقة الإنسان بالطبيعة، وكانت سببًا في وحدته المضنية وأغرته بالاتساق مع «الثقافة الجماهيرية». خطَت الأعمال الأساسية لـ «نثر المدينة» أيضًا خطواتٍ للأمام، على أنه وفي نهاية سنوات «ذوبان الجليد» ظهرت نوعية جديدة في هذا الأدب على يد يوري تريفونوف، وهو أحد رواد هذا الاتجاه في الأدب.

تُعتبر الستينيات والسبعينيات هي زمن النضج الإبداعي للشعراء الموهوبين من «أصحاب الفكر المدني»: أرسين تاركوفسكي، وفلاديمير كورنيلوف، وسيميون ليبكين، وبوريس تشيتشبابكين، ودافيد صمويلوف، وناءوم كورجافين، وألكسندر كوشنير ...

كان زمن «ذوبان الجليد» مشبعًا بـ «الصقيع»، ولم يكن باستطاعة هؤلاء الكتَّاب أن يوقِفوا من قدومه.

في حِمى «التوجه الليبرالي» الخرشوفي، كانت هناك شواهد عديدة على أن النظام القديم لا يمكن إصلاحه، وأنه نظام متناقض جذريًّا مع الحاجات العميقة للحياة الشعبية والقومية (بل «مهيأ» لمحاربة من يعادون «عبادة الفرد»). ليس من قبيل الصدفة أن ظهر في هذه السنوات تحديدًا أدب كان بمثابة رثاء حزين للقرية وللريف الروسي. في زمن

[١١] جولاج: اختصار معسكرات العمل الإصلاحية الحكومية. (المترجم)

خرشوف ثم بريجينيف من بعده، جرى في الواقع تدمير القرية الروسية نهائيًّا باعتبارها نموذجًا لحياة الملايين من البشر. وفي الوقت نفسه تم شن هجوم ضارٍ على الأرثوذوكسية وعلى الدين، سواء في ظواهره اليومية أو الثقافية أو التاريخية، وفي هذه الفترة شغل الإلحاد المعادي للثقافة مساحةً كبيرة.

أصبح القمع، الذي تعرَّض له ب. باسترناك، حين أقدموا في السويد على منحه في عام ١٩٥٨م، بلا إذن، جائزة نوبل، أصبح عملًا عدوانيًّا ضد الكلمة الحرة الحقيقية، وضد الإبداع الكامل المستقل. أضف إلى ذلك أنهم في الخارج نشروا، مرةً أخرى دون استئذان، القيادة الأدبية والحزبية، رواية «دكتور جيفاجو» «المثيرة للشك». هذا ما لم يكن يسمح به النظام. عندئذٍ اتخذت المؤسسة أكثر قراراتها قسوةً وفعالية؛ حملة «إدانة» واسعة للشاعر، طرده من اتحاد الكتَّاب، تهديده بالنفي عن البلاد. ولكن الآراء تضاربت هنا؛ فعلى الرغم من انتصار «الجهات» الإدارية دون جهد، فإن هذا العمل فقد هيبته أخلاقيًّا تمامًا، وهو ما تكرَّر بعد فترة قصيرة إبَّان المحاكمات التي تعرَّض لها الشاعران: أ. سينيافسكي ويوري دانييل، ثم مُصادرة رواية ف. جروسمان «الحياة والقدر»، وهلم جرًّا. لقد توقَّف النظام بشكل واضح عن إدارة سريان الأفكار فقط؛ لأن البلاد كانت — وأنا هنا أستخدم تعبير ب. باسترناك — تُعاني من «مرض عضال».

على تخوم حقبتين زمنيتين هما تحديدًا «ذوبان الجليد» و«الركود» من الإحباط إلى «الإصلاحات المبتسرة» لخروشوف، وُلدت حركة الانشقاق، التي راحت «الساميزدات» و«التاميزدات» في توظيفها بشجاعة تامة وعلى نطاق واسع (فمن خلال «الساميزدات» ظهر العديد من أعمال الأدب الروسي المتميزة. نذكر هنا: الأعمال غير المنشورة لبولجاكوف، وبلاتونوف، و«القداس الجنائزي» لأخماتوفا، و«بحق الذاكرة» و«تيوركين في العالم الآخر» لتفاردوفسكي، و«جناح السرطان»، و«في الدائرة الأولى» لسولجينتسين، وأعمالًا أخرى كثيرة ...).

باختصار، فبحلول منتصف الستينيات، أصبح من الجَلِي أن النموذج الشمولي المتداعي قد توقف عن العمل، وأنه فَقَد السيطرة الحقيقية على الحركة الأدبية. وفي هذا يكمن الاختلاف الجذري بين أدب زمن «الركود» الذي حل سريعًا، وبين المصائر الأدبية في ذلك العقد التراجيدي الذي سبق الحرب. عشرون عامًا من «الركود» هي زمن عملي جاد، وُضعت فيه مكتبة كاملة من الأعمال الرائعة، التي ستبقى في حياة الأدب زمنًا طويلًا، أعمال تختلف تمامًا عن تلك الأعمال المزيَّنة والمزيفة التي لم تعِش سوى يوم واحد في زمن ستالين، مهما جرى تغطيتها بطبقة من الجوائز المذهَّبة.

(١٥) أدب أزمنة الركود (نهاية الستينيات وحتى الثمانينيات): الانهيار والنهوض

هذا زمن انهيار النظام الشمولي الإداري السابق في الأدب ونهوض النموذج العضوي للتطوُّر الأدبي. زمن الانهيار البطيء، الذي أصاب الثقافة على نحو خطير، وزمن النهوض البطيء والمؤلم والفطري الذي لا تراجع عنه، ومهما وُجِّهت من لعنات لأزمنة «الركود» في الأدب، فإنها كانت أزمنةً للعمل الجاد، للتراكم والجمع، للتطور العضوي، الذي غيَّر الحياة الأدبية في كثير من أوجهها (على الرغم من أن اللعنات اليوم لم تعد على هذا النحو من الصخَب، بينما كانت السنوات ملبَّدةً — هباء! — بدخان الحنين إلى الماضي).

في هذه السنوات حصل على جائزة نوبل كل من: م. أ. شولوخوف (١٩٦٥م)، وأ. إ. سولجينيتسين (١٩٧٠م)، وإ. أ. برودسكي (١٩٨٧م).

أما الأسماء التي ظلَّت هي الحاكمة إبَّان عصر بريجينيف، والتي اقتنعت الآن أنه لم يعد لها اليد العليا كما كان الأمر من قبل، وإن كان لا يزال بإمكانها كسابق العهد أن تحصل على بعض المكاسب كونها مدعومةً من وضع اللامبالاة العام، فقد هجرت الأدب أساسًا واشتغلت ببناء مجتمع الوفرة لصالحها الشخصي (الحقيقة أن النظام كان لا يزال كسابق عهده يُدافع بقوة عن مصالحه في مواجهة النقد المباشر لـ «المنشقين» و«دعاة حقوق الإنسان»).

وعلى الرغم من أن الكلمة استعادت لنفسها حريةً أكبر، فإن ذلك لم يتحقَّق على نظام واسع أو دون عوائق. في ذلك الزمن بدأ الأدب «الممنوع» في التسرُّب عبر الموانع كافة، متشبِّثًا بقوة بالثقافة، وإن جرى ذلك عبر دفقات صغيرة، بل أحيانًا قطرةً فقطرة. نُشرت رواية بولجاكوف الكبرى «الأستاذ ومرجريتا» علنًا لتصبح هي الرواية الأكثر شعبية، وعلى أثرها قرأ الناس مسرحياته ونثره الهجائي المبكِّر، سواء عبر «الساميزدات» أو في مطبوعات المهجر. بالطريقة نفسها عادت الأعمال «الممنوعة» لكلٍّ من ماندلشتام وبلاتونوف، كما عادت «دكتور جيفاجو» وغيرها. عدد من أعمال الكلاسيكيين في القرن التاسع عشر أصبح متاحًا أيضًا للمرة الأولى على نطاق واسع، على سبيل المثال: «مختارات من المراسلات مع الأصدقاء» ن. جوجول، وخطابات ب. ي. تشاداييف، وللمرة الأولى أيضًا تم إصدار أعمال ن. ستراخوف والأخوين كيرييفسكي، وف. سولوفيوف ون. فيودورف. وبدأ الناس في قراءة بيرداييف والفيلسوف س. بولجاكوف، وإن جرى ذلك بحذر شديد.

ومن الواضح أن المناظرات التي جرت وقائعها على صفحات المجلات قد خفَّت حِدتها الفكرية السابقة (بينما تعاظم في الوقت نفسه الصراع على الحصول على المميزات

بين أفراد النُّخبة المثقفة). تدريجيًّا تراجعت في مظاهر الحياة الأدبية اليومية كافةً حدة التطرُّف الأيديولوجي والتعصب.

نقول في إيجاز إنه بالنسبة للعلاقة بين السلطة والأدب فقد حل زمن المساواة، وهي مساواة ليست مبدئيةً للغاية وليست براجماتية، وإنما مساواة أتاحت الفرصة لكل من الجانبَين أن يقوم بعمله على نحو من الحماس كل وفقًا لذائقته. وبالنسبة للعديد من الأدباء ظلَّ هذا الحماس ممثَّلًا في الأدب والمخطوط والنص والكلمة.

وهذا الأمر، في تركيبه العام، جعل من زمن «الركود»، في ظروف التطرُّف الحاد وانتكاسات النظام الشمولي في بعض الأحيان (النفي القسري لسولجينتسين في عام ١٩٧٤م، والاضطهاد المتعسِّف لـ «دعاة حقوق الإنسان» ومن أشهرهم الأكاديمي ألكسندر ساخاروف، انتصار المؤسسة على التجريب الأدبي، على سبيل المثال: النقد اللاذع شبه الساخر الذي وجَّهته للتقويم الأدبي «متروبول» في عام ١٩٧٩م، وهلم جرًّا) زمنًا للعمل المُثمر في مجال الأدب لكل من كانت لديه الرغبة والقدرة على العمل تقريبًا. وهو تأكيد آخر على صلابة المبدأ الاجتماعي المبتذل للأدب ذي المدلول الواحد «المرتبط» بتيار العملية الاجتماعية؛ فالركود في الحياة الاجتماعية كان من الممكن أن يؤدي إلى نهوض أدبي والعكس صحيح، فلا يوجد هنا أي ارتباط مباشر بين الركود والنهوض.

أصبح رفض الأدب للادعاءات بالتحدث الرسمي باسم «الشعب» و«المجتمع» و«الدولة» هو الدليل الجوهري على اضمحلال نموذج العملية الأدبية، الذي ظل مهيمنًا على مدى نصف القرن الماضي. ولم تعد توصياته تؤخذ على أنها مُلزمة بشكل عام، وقد أدَّى ضعف الاحتكار الحكومي، الذي كان يقود الرقابة الأيديولوجية على الأدب وعلى القراءة، إلى انفصال الأدب نفسه عن قُرَّائه.

أحيت الحركة الذاتية للروح الإبداعية، بوسائلها المرتبطة بحياة الشعب والعالم، بعيدًا عن العمل في كنَف القيادة، كل ما هو أفضل وأصيل، وهو ما ظهر في الأدب في تلك السنوات. لم تتضمَّن توجيهات مؤتمرات اتحاد الكتَّاب السوفييت أو اجتماعاته، على سبيل المثال، أيَّ خطط لـ «الأدب الريفي» أو «أدب المدينة» على الإطلاق. هذا الإصرار على حرية الفنان سنجده أيضًا في بعض تناقضاته، يتعلَّق الأمر هنا بأدب «الأندرجراوند» (الأدب السري)، الذي اشترط على نفسه حب الحرية. يكمن تناقض «الأدب الروسي» في أنه بطبيعته لا يستطيع الظهور إلا في ظرف الاستعباد فقط، وهو يحتاج إلى الصراع مع شيء آخر وإلى المواجهة والمحاكاة والسخرية حاجة الإنسان إلى الماء والهواء. باختفاء

«الأدب الحكومي» من الساحة قرنًا من الزمن، اختفى معه قرينه الساخر، الأندرجراوند، ليصبح هو أيضًا من الماضي.

أعطى غياب القسر السابق للقارئ أيضًا وللمرة الأولى إمكانية الاختيار.

وفي هذه السنوات أصبح القارئ هو العامل النشيط في العملية الأدبية. ولكن القارئ الجماهيري، الذي لا يملك الإرادة، أو إن شئت الدقة، الذي تم إعداده بواسطة التوجيهات النمطية الاجتماعية المبتَذَلة والتافهة، القارئ الذي تحرَّر جزئيًّا من التبعية البغيضة، اندفع لا إلى الأدب الحر الموهوب، وإنما إلى النصوص الخالية من الأفكار العميقة، التي وُضعت للاستهلاك. وللمرة الأولى بعد نصف قرن يظهر الرواج في سوق الأدب على نحو عَفْوي، يفتقر إلى الثقافة، ولكنه أصبح على أي حال دليلًا على ما جرى من تحولات.

نسأل القارئ أن يلقي نظرةً سريعة على الفُسيفساء الأدبي في تلك السنوات.

دفعت عمليات «التمدين» و«التضليل العام»، المرتبطة بتحولات السوق، التي لا تنقطع لـ «أنماط السلوك»، دفعت القارئ الجماهيري نحو طلب الأدب «الموجَّه» المخفَّف، إن صح التعبير، من النزعة الاجتماعية ونحو النصوص المبسطة، كما أوجدت الحاجة إلى إصدار مجموعة من التوصيات في مجال ما عُرف باسم «أسلوب الحياة السوفييتية»، أو إن شئت الدقة، إلى نوع مميز من الوصفات المؤكَّدة. ومن أجل خدمة هؤلاء القراء ظهرت دائرة واسعة من القصص الملائمة للأذواق كافة. وكان النموذج الأقرب لأدب «الواقعية الاشتراكية» الآخذ في الزوال هو الأدب «الدعائي التعليمي». كان أدبًا مألوفًا وحقَّق نجاحًا كبيرًا لدى قراءٍ من نوعية محدَّدة (روايات: أ. إيفانوف، وب. بروسكورين، وج. ماركوف، وأ. تشاكوفسكي، وإ. ستادنيوك، وأ. بروخانوف وغيرها). كانت روايات ي. بونداريف هي أكثر أنواع هذا الأدب جماليًّا و«نخبويًّا».

في هذه السنوات ازدهرت «الروايات البوليسية» على نحو كثيف (كانت دار نشر «جوسليتيراتورا» (دار النشر الحكومية) تتعامل مع هذا النوع من الروايات باستنكار)، وفي هذه الوقت أيضًا ظهرت الروايات الخيالية المتنوعة، وعايشت بشكل جارف المراحل كافة، من الازدهار وحتى الانهيار (وتنتسب أفضل الكتب التي كتبها الأخوان أو ب. ستروجاتسكي، وإ. يفريموف إلى الأدب الكبير ومشكلاته)، كما حقق الأدب المليودرامي أيضًا نجاحًا كبيرًا.

في تلك الفترة أصبح ف. بيكول واحدًا من أكثر الكتَّاب رواجًا، ولطبيعة نجاح مؤلفاته التاريخية أسباب معروفة تمامًا؛ فقد تجاوز بشجاعة البناء الحديدي للتصميمات الطبقية

التوضيحية في وصف أحداث التاريخ الوطني، وملأ العديد من «الحلقات المفقودة» المثيرة. وفي النثر التاريخي لبيكول في الظروف المتاحة (تناول بيكول هذه الظروف في أحيان كثير على نحو «مبسط») نجد لديه الإنسان الحائر، المضلَّل، الذي تعب من مسيرة الحياة الروتينية، وهو يتعايش مع الاقتراب المنعش من الشخصيات الكاملة، البعيدة عن العُقَد الانتهازية المُهينة. لقد غضَّ الروائي هنا النظر عن الميل ناحية الوعي الجماهيري. لقد راق لقُراء بيكول، الذين شعروا بالضجر تجاه «الركود» الممل الرديء، راق لهم روح المغامرة، تذوَّق الفضائح، الإثارة وفي الوقت نفسه الاهتمام المخلص للتاريخ الوطني، السعي نحو إيقاظ الوعي الذاتي القومي الحي.

اقترن بذلك أيضًا الشعبية المؤكدة لنثر المغامرات السياسية لأديب «الركود» الآخر المُدلل ي. سيميونوف، الذي استغلَّ بشكل صحيح فقر المعلومات لدى القارئ واشمئزازه من الشكل الدعائي النمطي في وصف الحياة في الخارج. على أي حال، ففي السنوات الأخيرة، فيما عُرف بزمن «البيريسترويكا»، عندما أصبح بمقدور القُراء أن «يعيشوا على نحو أفضل وأكثر مرحًا»، من دون ف. بيكول، وي. سيميونوف، سقطت شعبية أعمالهما أمام الجميع وهما الآن، وخاصةً سيميونوف، لا يحظيان بالشعبية التي اكتسبتها كتب الجنس أو الروايات البوليسية المترجَمة. إن التربة التي خلقتهما قد أصبحت ماضيًا.

لكن الحدث الرئيسي للأدب في هذين العقدين تمثَّل، بطبيعة الحال، في تطوير موضوعات النثر، الذي ظهر قبل ذلك إبَّان سنوات «ذوبان الجليد».

هو «نثر الحرب»، و«نثر الريف»، و«نثر المدينة».

لقد كان «نثر الحرب» هو أقلَّهم حظًّا آنذاك؛ ففي سنوات «الركود» لم يذهب هذا النثر أبعد من «نثر الخنادق»، الذي ظهر في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات: «إيفان» لبوجومولوف، وروايته الأخرى الرائعة «لحظة الحقيقة»، «قتلى على أبواب موسكو» لفوروبيوف، «الحرب هي الحرب» لكوروتشكين، قصص ف. بيكوف، القصص الأولى لبلاكلانوف، روايتا ي. بونداريف «الهدوء» و«اثنان»، جميعهم ظلوا النقطة السامقة، التي راح الجنود السابقون الذين حاربوا على الجبهة يتطلَّعون إليها. أضف إلى ذلك، بطبيعة الحال، «مصير إنسان» لشولوخوف، وهي الرواية التي تُعد الرمز والمغزى والتي ينبغي على الكتَّاب الجدد اكتشافها.

لماذا إذن أعاق «الركود» «نثر الحرب»؟ أعتقد لأنه كان من الأسهل على النظام الحاكم أن يحافظ بهذه الطريقة على استمرار العلاقة مع الستالينية، وأن يصبح بإمكانه أن

يتطفَّل على الأساطير والتعاويذ، التي تربط بين الحروب والانتصار باسم الديكتاتور. ولهذا فإن ذكرى الحرب ظلت هي نقطة الارتكاز الأيديولوجية للنظام والموضوع الأكثر خطرًا بين باقي الموضوعات، لِما تحتويه من حقيقة مريرة، علاوةً على إضفاء صبغة القداسة والتحريم عليها. وقد استطاعت البيروقراطية الأدبية والأيديولوجية، التي خسرت مواقعها أن تنتقم لنفسها في هذا المجال، وقد فعلت. يكفي أن نتذكَّر تطوُّر موضوع الحرب عند ق. سيمونوف في ثلاثية «الأحياء والأموات»، وعند ي. بونداريف من «السكون» إلى «الشاطئ» و«الاختيار». ولعل أكثر هذه الإشارات على الانتقام الرسمي نجدها واضحةً في روايات أ. تشاكوفسكي «الحصار» و«النصر»، وفي رواية الحرب التي كتبها إ. ستادنيوك، وهلم جرًّا.

في السنوات الأخيرة فقط، على تخوم التسعينيات، عندما أصبح الأمر صعبًا أمام الأصنام كافة، عاد موضوع الحرب مرةً أخرى ليفرض نفسه على الفنان، ومرةً أخرى يطرح جندي تلك الحرب السؤال الملعون: «لماذا تعذبيني هكذا أيتها الحياة؟» هنا يمكننا أن نكتفي فقط بالحديث عن العمل الذي بدأ الفنان، الذي لديه الإجابة عن هذا السؤال، بما لديه من خبرة عن الحرب، عن فيكتور أصطافيف، عن الإصدار الجديد لروايته «الراعي والراعية»، عن روايته الجديدة «ملعونون وقتلى»، وعن رواية ج. فلاديموف «الجنرال وجيشه» ...

تعرَّض «النثر الريفي» بدرجة أقل للرقابة من وجهة نظر الأصنام الأيديولوجية، وبدت اكتشافات هذا النثر في سنوات «الركود» بارزة. هذا النثر أعاد إلينا عددًا من الحقائق الأساسية؛ فالريف في روسيا تحديدًا هو الذي خلق الفضاء الثقافي الأصيل، بما في ذلك الكلمة المجازية. وفي الريف تشكَّل، حسب تعبير ف. أبراموف، علم الأخلاق الروسي وعلم الجمال الروسي، وظل الريف لقرون طويلة هو نقطة ارتكاز التاريخ القومي وقواه الحية.

أصبحت جميع مؤلفات ف. أبراموف (رباعية «الإخوة والأخوات»، قصص «الخيول الخشبية»، «بيلاجيا»، «أليكا»، «مامونيخا»)، وف. أصطافيف («التحية الأخيرة»، «السمكة الملكة»)، وف بيلوف («العمل الرئيسي»، «قصص النجارين»، «الانسجام»)، وف. راسبوتين («عش وتذكَّر»، «الموعد الأخير»، «وداعًا ماتيورا»، «الحريق»)، وف. شوكشين (من قصصه التراجيدية وحتى «كالينا كراسنايا»)، أصبحت دعوةً للفنانين الروس الموهوبين للحفاظ على الأمة، دعوة موجهة إلينا جميعًا عند لحظة التحول الفارقة لمصائر الشعب. وبقوة

البصيرة النبوية تحدَّثت هذه المؤلفات عن أن القرية والفلاحين، اللذين عانا من المصيبة لم يكونا مجرد «تكوين اجتماعي واقتصادي»، وإنما هما خلاصة الخبرة الغابرة للحياة وللمعايشة على أرضنا، الخبرة التي أصبحت هي المهد الروحي للأمة. وبالإضافة إلى ذلك فإن مغزى هذه الأعمال، من وجهة نظري، لا يكمن على الإطلاق في إعادة التاريخ إلى الوراء، وإنما في حتمية أن يصبح الفرد، الذي يدخل في الكون المدني الجديد معاصرًا، حتمًا «من أجل الحياة على الأرض»، أن يقتنص من ماضيه الريفي، ما كان وما سيبقى قيمًا خالدة.

جمع «نثر المدينة» في بؤرته أيضًا العديد من الصدمات الاجتماعية والنفسية في زماننا. وإذا كان باستطاعتنا أن نتحدث عن «النثر الريفي» باعتباره ظاهرةً مُكتملة في الأساس، فإن «نثر المدينة» في ظروف «التَّمدِين» المكثف الجارف وما يثيره من أحداث درامية ومشكلات ما زالت له مكانته في المشهد الأدبي.

نذكر هنا ولو أعمال أ. بيتوف، وف. دودانتسيف، ود. جرانين، وأ. جيتينسكي، وس. كاليدين، وأ. أكيم، وف. كونتيتسكي، وم. كورايف، وف. ماكانين، ول. بتروشيفسكايا، وج. سيمونوف، وأ وب. ستروجاتسكي، وي. تريفونوف ...

لقد انتشرت الدراما الإنسانية في هذه الأعمال بين المواطنين؛ أي في أوساط تلك الفئة الجماهيرية الثقافية والاجتماعية، التي نمت على مدى سنوات طويلة على نحو متدفِّق في بلادنا، والمطحونة بين شقَّي رحى «الحضارة السوفييتية» المشوَّهة. ومع ذلك فقد سعت «ذرة غبار» إنسانية في هذه الفئة للانفصال «على نحو خاص» عن «سواد الشعب» مع ما يسبِّبه لها ذلك من ألم، وأحيانًا دون أن يتحقَّق في ذلك أي نجاح، مندفعةً نحو تحقيق وجودها الذاتي. لقد تعرَّض المواطنون بصورة حادة للاغتراب عن الطبيعة وعن الروح، وأخيرًا عن عالمهم الباطن ذاته. لقد تعرَّضوا أكثر من الفلاح «الجاهل» لمرض الانتهازية، وعانَوا من الوحدة وهم بين الجماهير التي عانت هي نفسها منها. كان الصليب الذي حمله المواطنون ثقيلًا، وكان على كل واحد منهم، إن أراد أن يذود عن نفسه، أن يسير على طريق الجلجثة الخاص به، أن يضحِّي برفاهيته مقابل تحقيق ذاته.

تطلَّب ذلك من الإنسان جهودًا مضنية مستمرة، فكرية وروحية، ليس من قبيل الصدفة، أن يكون المنتصرون في هذا الصراع هم دائمًا الأقوياء داخليًّا، الذين اشتبكوا مع الزمن والتاريخ في مبادرة حوارية متوترة، يمكن أن نتذكَّر هنا أبطال روايات ماكنين، وكيم، بيتوف، وإسكندر أو فيودور ديجكين، دودينتسيف في «الملابس البيضاء»، وزوبر، وأ. أ. ليوبتشيف عند جرانين ...

وقد تبيَّن وبالدرجة نفسها، للأسف، أن الضحايا الأوائل والمنتصرين النادرين كانوا من «المثقفين المتوسطي الأهمية»، الذين شكَّلوا أكثر الفئات جماهيريةً بين المواطنين المعاصرين.

وهناك ملاحظة أخرى، ففي سياق العملية الأدبية من الستينيات وحتى الثمانينيات، كان كل من يُطلق عليهم «المنشقون»، كانوا يعيشون جميعهم في الواقع في فضاء «نثر المدينة»؛ إذ إن فكرهم المخالف ومقاومتهم كان وراءها الأوضاع التي كان على الفرد فيها أن يواجه ضغطًا متزايدًا من جانب الأنماط الفكرية والنفسية والأخلاقية المبتذلة. ونتيجةً لمقاومة «الركود» ظهرت المؤلفات التي لم يتم تقديرها لكل من: ف. أكسيونوف، وج. فلاديموف، وف. مكسيموف، وف. فوينوفيتش ... وبالنسبة لهذه الأسماء أُذكِّر أن سنوات الركود أصبحت زمنًا لـ «الموجة الثالثة» للمهجر الأدبي (أُضيف هنا، علاوةً على من ذَكَرنا من المهاجرين المنشقين: أ. برودوسكي، وأ. سينيافسكي، وس. دوفلاتوف، وإ. ليمونوف، وس. وسوكولوف وآخرين).

وهناك، وراء المحيط، في ولاية فيرمونت الأمريكية، ظل «المنشق» المعاصر الأعظم، الفنان والمفكر والباحث لعقدين من الزمان تقريبًا ألكسندر إيسايفيتش سولجينتسين يغزل «عقدة» وراء «عقدة» الدراما الروسية للقرن العشرين ليضع لنا ملحمتَي «أرخبيل جولاج» و«العجلة الحمراء».

هذه بعض الخطوط التمهيدية للعملية الأدبية في العقدين قبل الأخرين، والتي شكَّلت الانعطافة الجديدة التي بدت ظاهريًّا أكثر المنعطفات حدةً في تاريخ الأدب الروسي.

(١٦) الأدب في نهاية القرن العشرين: البحث عن طُرق جديدة (التسعينيات)

اقتربنا الآن بشدة من المعاصرة. نحن الآن في خِضم الأدب اليومي.

هل هناك اليوم عملية أدبية؟

إذا أدركنا هذه العملية بشكل طولي، في تطوُّرها السطحي، باعتبارها استمرارًا للحركة، وفقًا لخط سير وُضع بتوجيهات من شخص ما، فإن هذه العملية، بداهة، لم يعد لها وجود؛ لأن المصدر السابق لهذه الحركة قد نضب ببساطة.

ولكن، لعلنا لم يسبق لنا أنْ لاحظنا من قبل، وجود عمليات انفجارية بهذا القدر في الأدب، عمليات مُدمِّرة على نحو كارثي لـ «النموذج» القديم لتُبدع أدبًا شديد الاختلاف، أدبًا لم يكن موجودًا على امتداد أجيال عديدة، ربما لم يكن موجودًا على الأرض الروسية

الغابرة. إذن، فإن ما نعيشه اليوم، ليس في مجال الأدب وحده، يغيِّر مصيرنا الممتد على مدى القرون.

إن «النموذج» السابق للعملية الأدبية، الذي تم تحطيمه تقريبًا، كان قائمًا على الفكرة الراسخة التي تقول: «نزولًا على رغبة الطبقة، وبناءً على مطالب الحزب.»

يتميَّز «النموذج» الجديد بأنه نموذج عَفْوي فطري، ومن ثم كان مفاجئًا للجميع، ونظرًا لبعض ما تميَّز به من خصائص فإنه لم يكن على هوى الكثيرين (الحقيقة أن المسيرة الظاهرية للأحداث أتاحت لباحثي الأدب أن يرَوا «بصورة غير مكتملة»، في لحظة خاطفة، كلًّا من البداية ونهاية تاريخ الأدب في القرن العشرين. الآن يعيش المختصون هذه «اللحظات المصيرية» كما لو أن الآلهة «الرحيمة» قد دعت كل البسطاء الفانين «للاحتفال صحبةً بالمأدُبة» (ف. تيوتشيف).

لنلقِ نظرةً على الوضع على نحو مرتَّب.

لعل الأهم في الطفرة التي حدثت هو هذا التلاحم المستمر لكل تيارات الكلمة الروسية. وعلى مدى خمس أو ست سنوات إذا بنا نُحاط، دون مبالغة، بتيار أدبي هادر تجمَّعت قواه بدون نقصان على مدى مائة عام كاملة. لقد اندفعت خارجةً من أسر الحظر مئات وآلاف المطبوعات؛ روايات، قصص، مذكرات، مواد أرشيفية، حكايات، نوادر، مُراسلات، معاهدات، اقتباسات تسجيلية من «الملفات الشخصية» … من الأدراج خرجت أيضًا لتجد طريقها إلى النشر مخطوطاتُ العقود السابقة، التي لم يكن من الممكن لأحد أن يتنبَّأ بما تحتويه. وتحوَّلت كثير من المجلات لتتناول، في الواقع، موضوعات هذا «الأرشيف التاريخي».

في وقت واحد أصبح في مجال رؤيتنا اليوم: أدب كافة «موجات» المهجر الروسي؛ كل ما كُتب على امتداد ثلاثة أرباع القرن في اتجاه معاكس للحظر الشمولي والتعليمات، من زامياتين وبونين وجوركي حتى بيلياناك وجروسمان وسولجينتسين (وهو الأدب الذي أصبح يُعرَف باسم الأدب «العائد»)؛ نذكِّر أيضًا بمطبوعات أدب «الانشقاق» وأدب المهجر الجديد، من ف. أكسيونوف وحتى إ. برودوسكي، ثم إلى الأدب «السري» بزعمائه وادعاءاته. من بين أكثر الأسماء الجديدة غير المألوفة تنوُّعًا: مارك خاريتونوف، وميخائيل جفانيتسكي، وف. سوروكين، وأ. سلابوفسكي. وتشغل سفيتلانا ألكسيفيتش مكانةً متميِّزة في مجال الأدب التسجيلي.

رُفع الستار عن كواليس تاريخ الأدب الوطني كافة، عن كل زوايا الأدب ومخابئه وعن «فنائه الخلفي»، حتى وصل الأمر إلى إعادة نشر الأعمال الإيروتيكية الفضائحية

لإيفان باركوف (القرن الثامن عشر)، النوع نفسه من الأعمال لإدوارد ليمونوف (نهاية القرن العشرين)، واندفعت نحو مقدمة المشهد من جديد، بعد أن ألقت ملابسها الأدبية البالية، الاتجاهات الممثِّلة للظواهر الجديدة كافة: ما بعد الحداثة، السنتمنتالية النقدية، المفهومية، العبثية. باختصار، انتقم الفن التجريبي «بعنف» بعد انتظار طويل لهذه الساعة. بالإضافة إلى ذلك فقد شكَّل هذا الفن عددًا من الاتجاهات المتصارعة المتنافرة، خليط متفجِّر، زاد من ضغطه على وعي القارئ. وفي الوقت نفسه راحت السوق تُطلِق مطبوعات وعناوين جديدة واحدًا تلو الآخر، من العناوين النخبوية إلى العناوين التجارية على نحو صريح، المخصَّصة لأصحاب الذوق المتدني. ناهيك عن المطبوعات التي لا حصر لها، التي صدرت على نفقة أصحابها، والتي اشتدَّ الخلط فيها بين المواهب التي لا تخطئها العين، وبين «الخربشة» الواضحة المتعجلة.

تغيَّرت الصورة المألوفة للحياة الأدبية رأسًا على عقب، على نحو بات من الصعب التعرُّف عليها، وتفجَّرت البِنى التقليدية و«السوفييتية» تحت ضغط البيئة المحيطة المنفلتة. وبدلًا من الأدب الشمولي بنظامه «القيمي»، المبني على أساس خطة محدَّدة مخيفة، وإن كانت منطقيةً من حيث بناؤها الداخلي. ظهرت التغيرات السريعة النشطة دون أي عوائق نتيجة انهيار لهذا النظام، ولتظهر وتختفي أكثر فأكثر «ذرات» أدبية متفتِّتة. ولم يكن بوسع أحد أن يوجِّه هذه الحركة أو أن يقوم بالأحرى على تنظيمها.

كان من الواضح أن «البيريسترويكا» لم تحقِّق نجاحًا في مجال الأدب. بدا أن القيام بتجديد الأدب على نحو منظم أمر مستحيل؛ إذ إن «مديري أعمال البيريسترويكا» لم تكن لديهم «أفكار» قادرة على بعث الروح في العملية الإبداعية. على أن مثل هذه الأفكار لم تكن موجودةً أيضًا لدى أيٍّ من الاتجاهات التي ظهرت في الأعوام الأخيرة. وكلما سارت الأمور إلى الأمام، انعكست التناقضات على نحو أكثر حدة. سقط اتحاد الكتَّاب لتثمر التغيرات التي لحقت به جماعات وهيئات وجمعيات صغيرة ومتوسطة.

أدَّت علاقات السوق إلى العديد من الأزمات، التي هدَّدت الوجود المادي للأدب ذاته. أصبح الحصول على الورق صعبًا، الأمر الذي أدَّى إلى «إفلاس» دُور النشر، لتعود الكتابة اليدوية من جديد، وبات إصدار العديد من المجلات «السميكة» مُهدَّدًا بالتوقف، وهي المجلات التي ظلَّت تصدر تباعًا لعدة عقود (فراحت تصدر في «عددين» أو «ثلاثة»، وهو ما لم يحدث منذ زمن الحرب). على أنه سرعان ما ظهرت دُور نشر جديدة وتأسَّست مجلات جديدة أصبحت منابر لمختلِف التيارات الفكرية والإبداعية في الأدب الحالي

(«أبريل»، «فيستنيك نوفوي ليتيراتوري» (بشير الأدب الجديد)، «كونتينينت» (القارة) انتقلت الآن إلى موسكو، «موسكوفسكي فيستنيك» (بشير موسكو)، «رافنودينستفيه» (الاعتدال)، «صوجلاصيا» (الاتفاق) وغيرها)، كما ظهرت صحف جديدة: «دِن» (اليوم)، «ليتيراتور» (الأديب). واشتبكت مع الجدل القائم التقاويم والمنتخبات الأدبية، التي تحوَّل بعضها إلى إصدارات دورية: «فزجلياد» (وجهة نظر)، «ليتسا» (وجوه)، «ليتشنوي منينيا» (رأي خاص)، «نيزنايما زيمليا» (الأرض المجهولة)، «تيوبلي ستان» (البلدة الدافئة)، «بوزيتسيا» (الموقف)، «سوبيسيدنيك» (السمير)، «ستريليتس» (رامي القوس)، «نوفي جورنال» (المجلة الجديدة)، «روسكايا بروفينتسيا» (الريف الروسي).

ما الذي كان من الممكن أن يحدث على خلفية هذا المشهد، وسط هذه الزمرة التي لا تهدأ، التي وصلت بالكلمة إلى حدود الإجهاد والتوتر، لتدفع الجميع إلى الصراخ وجذب الانتباه لها مرةً أخرى. كم من مرة حدث ذلك! أصبحت القضية هي على أي نحو في أيامنا هذه يبدو العمل الرئيسي للكاتب؟

يعاني الكاتب أيضًا من أزمة، لعلها واحدة من أصعب الأزمات في تاريخ الأدب الروسي بأكمله.

لنتذكَّر مرةً أخرى واحدة من مفارقات «الركود». لقد راح المجتمع في التدهور على نحو عميق ومُدمر، أما الفنان فكان يشعر بتدفق قوته الإبداعية؛ فقد أتاح له هذا التدهور مزيدًا من الإحساس والقدرة على التعبير: «وداعًا ماتيورا» و«الحريق» ف. راسبوتين، «التربية على طريقة دكتور سبوك» ف. بيلوف، «السمكة الملكة» ف. أصطافييف وغيرها.

لماذا إذن في زمن الحرية العظيمة، والتي لا حدود لها، لدرجة إباحة كل شيء، يشعر الفنان أنه مقيَّد هكذا؟ لماذا يعجز لسانه النبوي عن التعبير؟ لماذا على مدى الخمس ست سنوات الأخيرة لم تصدر تقريبًا أي رواية جديدة أخرى كبرى لها أهمية عامة، باستثناء الروايات ذات التأثير الكبير لأصطافييف: «ملعونون وقتلى»، الرواية الحادة الموجزة «الجنرال وجيشه» لفلاديموف؟ تتوقف الإجابة على هذا السؤال على الكتَّاب أنفسهم، وعليهم أيضًا أن يُجيبوا على السؤال الخاص بمستقبل الأدب.

لا يمكن أن يكون اختفاء الرقابة وحده هو الضمان للقدرة الإبداعية. إن الفنان يشعر بأنه قادر على كل شيء، عندما يكون موجودًا — روحيًّا — في مركز العالم. هذا «التصويب على البؤرة» اليوم؛ أي في الخمس ست سنوات الأخيرة بات أمرًا صعبًا؛ فلكي يُنجز الفنان عمله بكامل قوته، عليه أن يرى كل شيء بنفسه، دون عوائق وعلى نطاق

واسع، وأن يشعر أنه على تلك القمة، التي يمكنه وهو فوقها أن يرى منها «أبعد نقطة في الكون».

لا يزال الفنان المعاصر مطمورًا تحت «صخور» الانفجار الذي لم يسبق له مثيل؛ عليه أن يستوعب الأمر من جديد تقريبًا، وأن يغيِّر من رؤيته التي اعتاد عليها. وإذا لم يتم هضم واستيعاب وتصفية كل «المعلومات» الهائلة التي لا يمكن تصوُّرها، كل الثروة غير العادية، التي هبطت فوقنا وفوق رءوس الورثة التعساء، الذين تربَّوا في بيئة الشمولية القاحلة، فسوف يظل الإبداع الحقيقي، الملحمي على الأقل، مشلولًا حتى يأتي هذا الزمن. لعل الأمر بالنسبة للشعر الغنائي أسهل. على الفنان أن يعبر هذا الطريق حتى يخرج إلى العالم الجديد، والدليل على ذلك هو أنه لا «البيريسترويكا» ولا سنوات «الفتنة الصعبة»، التي مرَّت علينا بشكل واضح بعد ذلك، لم تُضِف إلى الأدب أسلوبًا جديدًا. وفي هذا الضعف واللاأسلوبية إشارة إلى الأزمة الأدبية، ليس فقط من جرَّاء انهيار النظام السابق، وإنما أيضًا بسبب ظهور الأسطورة الجديدة غير المقنعة، سواء كانت «ليبرالية»، «ديمقراطية»، «انشقاقية»، «قومية»، «ما بعد حداثية»، «سوتس آرت»،[١٢] وهلم جرًّا، كل ذلك موجود في حالة تخمُّر فوضوي، خالقًا حالةً من التغير الفجائي التلقائي، دافعًا (و«مُبعدًا») عشرات الأسماء والنصوص الجديدة، دون أن يوليها اهتمامًا لفترة طويلة.

هنا يكمن الدليل على وجود «النواة» ذاتها للعمليات الأدبية العميقة الضائعة في ثقافتنا، وعلى ما يجري فيها من تناقضات صعبة وبحوث مضنية.

من الواضح أن الأدب الجديد لن يحقِّق نجاحًا على المدى القريب في الخروج من هذه المتاهة.

تُرى هل ينبغي علينا أن نحزن على ما آل إليه الأمر؟ يبدو أن الكتَّاب المعاصرين لن يُضطروا لأن تكون لهم الهيمنة على الكنوز التي لا تنتهي كافة، وأن ينجحوا في إعادة صهرها في روائعهم الخاصة.

على أي حال فالجديد سوف يبدعه آخرون، سيأتون في أعقابهم، ونعني بهم فناني القرن الحادي والعشرين.

---

[١٢] إشارة إلى «البوب آرت السوفييتي» من «الفن الاشتراكي»، حركة فنية جاءت كرد فعل مضاد لـ «الواقعية الاشتراكية» في نهاية السبعينيات. (المترجم)

الفن الحديث يبحث عن العامل المشترك الضائع، عن الفكرة الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، الإصلاحية، التي توحِّد الجميع. وعندما يتم العثور على هذه الفكرة فإن كلمة الفنان سوف تصبح ضروريةً من جديد للجميع؛ وعندئذٍ سوف يُبعث من جديد، كما كان الحال في أفضل عهود تاريخنا الثقافي، «الفضاء الثقافي» الواحد، لا من خلال «التنوير» و«التعليم»، وإنما من خلال «صحوة العقل»، وعن ذلك كتب دانييل أندرييف في روايته «زهرة العالم».

الشرط الثالث.

للإجابة على السؤال: هل للأدب «مستقبل»؟ ينبغي أن ننصت إلى ما يقوله «الشارع» (الجمهور، الشعب).

يقول الشارع: الأمر بشع! ولكنه يقولها بصوت مليء بالحياة. إن كلمة «الشارع» المعاصر موجودة بشكل مبتذل وركيك عند البالوعات كافة، بدءًا من الأفنية العادية إلى مقار الاجتماعات الجماهيرية. ومع ذلك فإن هذه الكلمة الحية تُعاني من المرض، وأكثر ما يعاني فيها منه هو روحها المعذَّبة شبه الميتة. ولكن، ما دام أنها مريضة، فإن ذلك يعني أنها لا تزال على قيد الحياة، كما يعني أنه لا يزال هناك أمل في بعثها.

أما فيما يخص الأدب الحالي خاصة، فإنه يمكن أن يبدو لنا أنه يموت بسبب عدم الإقبال عليه، وما هي إلا برهة قصيرة حتى لا يجد من يقرؤه، بما في ذلك الأدب الكلاسيكي العظيم في كل الأزمان ولدى كل الشعوب. لقد سقط الاهتمام به دفعةً واحدة في السنوات الأخيرة. والذين يقرءون الكتب، يقرءونه من قبيل العادة، وجزء منهم يقرأ أدبًا غير حقيقي. ولكن ليست هذه كل الحقيقة، هناك قُراء آخرون يقرءون اليوم على نحو لم يقرءوا مثله قط، مستمتعين بأقصى درجات السعادة من جرَّاء القراءة الحرة بالمعنى الحقيقي للكلمة. سعداء أولئك الذين وُلدوا ليمارسوا في الحقيقة هذا الفعل السري المساوي للإبداع، وهم قلة (ودائمًا ما كانوا كذلك)، لعلهم سبعة، وربما عشرة بالمائة من كل السكان المثقفين. وعلاوةً على ذلك فإن تقسيم القراء (مثل تقسيم الأدب نفسه) عملية طبيعية، وهو في العموم عملية صحية. يجب أن يقرأ كل من كانت القراءة تمثِّل له أمرًا مهمًّا، كل من لا يستطيع الحياة بدونها.

أما الآخرون، المقتَنعون بإمكانية العيش بسعادة دون قراءة، فلعلهم طرحوا جانبًا هذا العمل الذي لا طائل من ورائه، وكثير منهم لن يعودوا للقراءة أبدًا.

الآن ينمو ويترعرع الجيل الأول غير القارئ، أو إذا ما أتممنا عبارتنا إلى نهايتها، الذين لا يقرءون بالعصا كما كان يحدث عندنا لعشرات السنين.

وهنا مربط الفرس!

عندما كانت القراءة تتم كرهًا كان مصيرها النسيان؛ عندئذٍ جاء الميلاد الجديد للأدب، باعتباره قيمةً روحية صادقة؛ لأن مكانته في الثقافة لا يمكن لأي فرد أن يشغلها. «من الذي سيضع للبشرية نظامًا موحَّدًا للحساب، للخير والشر؟ هنا تصبح الدعاية والقسر والإثبات العلمي عاجزة. ولكن، لحسن الحظ، هناك وسيلة موجودة في العالم! هي الفن، هي الأدب» (ألكسندر سولجينتسين، من خطاب جائزة لينين).

اليوم ونحن على تخوم القرن الحادي والعشرين يُطرح سؤال: وهل للأدب الروسي مستقبل؟ أم إن «ماضيه»، كما كتب يفجيني زامياتين، هو مستقبله؟

أسمح لنفسي أن أفترض أن الاتجاهين المنفصلين، اللذين ظهرا في الرُّبع الأخير من القرن على أطلال الأدب «السوفييتي» الأرثوذوكسي و«البيرويسترويكا» سوف يقويان من التطور إلى الأمام. الأرجح أنه سيوجد أدبان متوازيان في الوقت نفسه؛ الأول لـ «الاستهلاك المحلي» كما كان يكتب ف. مایاكوفسكي أحيانًا وهو يُهدي دواوينه؛ وسوف يكون هناك أدب لـ «الأسئلة الخالدة» المطروحة على كل إنسان.

وإلى جانبهما، ولكن دون تماس، سوف يظهر «أدب جماهيري»، قَصَص، تكمن جاذبيتها في أنها تنزع عن الإنسان ما يُثقل روحَه وتحرِّره من صعوبة الاختيار الشخصي ومن وضع الإجابة الشخصية على أسئلته.

يعود الأدب إلى الناس بشتى الطرق، ويعود الناس إلى الأدب. وفي البحث عن مغزًى للحياة، فإن هذا الجزء من الناس، الذين يعيشون دون مغزًى سيكون الأمر بالنسبة لهم سيئًا. فجأةً وفي زمن ما، سيكتشفون أن هناك إجابة لعذاب الإدراك الذاتي، سوف تعطيهم الكتب هذه الإجابة، من الكتاب المقدس وحتى الكشوف الأدبية للقرن العشرين.

الآن يطرح البعض سؤالًا سيكون، على الأرجح، على النحو التالي: ما دام الأدب لن يموت، فإنه لن يُبعث، إذن فلا «غد»، كما يبدو، للأدب الجديد، ولكن ربما سيأتي المستقبل «بعد غد».

أما فيما يتعلَّق بالنسبة للمئوية الصغيرة لقُراء الكتب، الذين وُلدوا، فإن مائة حياة لن تكفي لقراءة الكتب العظيمة والرائعة، وسوف يجدون دائمًا ما يلزمهم، سواء على المستوى المهني أو الروحي. وأخيرًا فإن السبعة إلى عشرة بالمائة، هي نسبة كبيرة، إنها تعني أكثر من عشرة ملايين من الناس القريبين منا.

هؤلاء سوف يظل الأدب دائمًا هو بيتهم (لنتذكَّر م. بولجاكوف)، وبالنسبة لآخرين سيكون لهم النور والسكينة.

الفصل الرابع

الكتَّاب الروس في القرن العشرين، أعمالهم ومصائرهم

(معلومات موجزة)

ملاحظات تمهيدية

شارك عدة آلاف من الكتَّاب، الذين دخلت أعمالهم في العملية الأدبية، في أحداث تاريخ الأدب في القرن العشرين. ومن بين الأدباء المحترفين في هذا العصر يمكن أن نجد، بطبيعة الحال، عددًا قليلًا نسبيًّا ورد ذكرهم، من بين مئات الكتَّاب، في المتن الأساسي لهذا الكتاب، في الجزء الخاص بـ «الشخصيات» من «دليلنا الموجز». وقد جاء انتقاء «الشخصيات» لهذا القسم من الكتاب وفقًا لوجهة نظر محددة.

لقد جرى، أولًا وقبل كل شيء، تقديم الكتَّاب الروس الذين حدَّدوا سمو الإنجازات الروحية والفنية لعصرهم، وهؤلاء هم الكتَّاب الذين تجاوزوا في تجربتهم الإبداعية الموهوبة الدوجما والأشكال النمطية، تاركين أثرهم الفعال، بطريقتهم الخاصة، على الطموحات الفنية للعصر، وهم أيضًا الذين يشهد مصيرهم الإبداعي على المستوى الرفيع لِما تمتَّعوا به من استقلال روحي وحرية داخلية. باختصار، فإن الحديث يدور هنا عن الكتَّاب الذين تعبِّر كلمتهم الأصيلة عن تعدُّد صور الحقيقة وتناقضاتها في مصير الإنسان والشعب الروسي في القرن العشرين بأكثر الأشكال الفنية والأخلاقية قوة.

وفي بعض الحالات نورد أيضًا معلومات عن كتَّاب مشهورين شغلوا مناصب رفيعةً في منظومة «القيادة» الأدبية، وهؤلاء تركوا بالفعل أثرًا حقيقيًّا على مسيرة الحياة الاجتماعية

الأدبية. وفي نهاية كل «شهادة» نقدِّم معلومات ببليوجرافية موجزة، وقد وضعت هذه «الشهادات» في ترتيب زمني وفقًا لسنة ميلاد الكتَّاب، الأمر الذي يتفق مع الهدف الرئيسي للكتاب وهو تقديم صورة حية للأدب الروسي من خلال الأحداث والأشخاص، من خلال طبائعهم ومصائرهم الخاصة، لا مجرد تجميع لعدد من الحقائق فحسب. عمومًا فقد قمنا بكتابة أسماء «الشخصيات» بخط بارز تسهيلًا على القارئ في البحث عن المعلومات الضرورية له.

(١) قائمة أسماء «الكتَّاب الروس في القرن العشرين»

ف. ف. روزانوف، ف. ك. سولوجوب، د. س. ميريجكوفسكي، م. جوركي، ز. ن. جيبيوس، أ. إ. كوبرين، أ. ب. تشابيجين، إ. أ. بونين، ل. ن. أندرييف، م. أ. كوزمين، ف. ي. بريوسوف، م. م. بريشفين، إ. س. شميليف، م. أ. فولوشين، أ. م. ريميزوف، أ. أ. بلوك، أندريه بيلي، أ. ن. تولستوي، ي. إ. زامياتين، ن. أ. كليويف، أ. ك. فورونسكي، فيليمير خليبنيكوف، ن. س. جوميلوف، ف. ف. خوداسيفيتش، س. أ. كليتشكوف، أ. أ. أخماتوفا، ب. ل. باسترناك، أ. إ. ماندلشتام، م. أ. بولجاكوف، م. إ. تسفيتايفا، ف. ف. مایاكوفسكي، إ. إ. بابل، ي. ن. تينيانوف، ج. ف. إيفانوف، ب. أ. بيلنياك، م. م. زوشينكو، س. أ. يسينين، إ. إيلف وي. بيتروف، ك. ك. فاجينوف، ي. ك. أوليشا، أ. ب. بلاتونوف، ف. ف. نابوكوف، ل. م. ليونوف، م. أ. شولوخوف، أ. أ. فادييف، ن. أ. زابولوتسكي، أ. ب. جايدار، د. خارمس، ف. س. جروسمان، د. ل. أندرييف، ف. ت. شالاموف، ي. أ. دومبروفسكي، أ. ت. تفاردوفسكي، ف. ب. نكراسوف، ك. م. سيمينوف، أ. إ. سولجينتسين، ف. أ. أبراموف، ف. ب. أسطافيف، ي. ف. تريفونوف، ف. أ. بوجومولوف، أ وب. ستروجاتسكي، ف. م. شوكشين، ي. ب. كازاكوف، ج. ن. فلاديموف، ف. إ. بيلوف، ن. م. روبتسوف، أ. ف. فامبيلوف، ف. س. ماكانين، ف. ج. راسبوتين، ف. س. فيسوتسكي، ل. س. بتروشيفسكايا، ف. ف. يروفييف، إ. أ. برودسكي.

(١-١) فاسيلي فاسيليفيتش روزانوف

(٢٠ أبريل (٢ مايو بالتقويم القديم) ١٨٥٦م، فيتلوجا، إقليم كوستروما، ٥ فبراير ١٩١٩م، سيرجييف بوساد بالقرب من موسكو).

وُلد فاسيلي روزانوف في أسرة برجوازية صغيرة كثيرة الأطفال. فقد والده مبكرًا. قضى طفولته في مسقط رأسه، في هذه المدينة التي تركت في نفسه ذكريات أليمةً إلى الأبد. كان قدَره أن يعيش وحيدًا منذ مطلع حياته؛ ففي الثالثة عشرة من عمره فقَدَ أمه أيضًا.

تلقَّى روزانوف تعليمه في ثانوية سيمبيرسك، لينتقل منها إلى ثانوية نيجيجورود. وقد اعتنق الأفكار المادية و«التقدمية» التي كانت سائدةً في ستينيات القرن التاسع عشر آنذاك، ثم خمد حماسه تجاهها بعد ذلك.

الْتحق بجامعة موسكو بكلية الآداب والتاريخ ليتخرَّج فيها بعد اثنَي عشر عامًا، ليعمل بعدها مدرسًا للتاريخ والجغرافيا في المدارس الثانوية في عدد من مدن الأقاليم الروسية (بريانسك، سيمبيرسك، فيازيما، يليتس، بيليسك).

وفي مطلع التسعينيات يبتعد روزانوف عن مجال التعليم ليعكس خبرته في التدريس ودور المعلم وتأمُّله لمغزى التعليم، في واحد من أوائل كتبه المسمى «ظلام التعليم»، حيث جمع فيه مقالاته التي كتبها في الفترة من عام ١٨٩٣م وحتى عام ١٨٩٨م، قدَّم من خلالها رؤيةً نقدية كاملة لنظام التعليم الروسي.

كان روزانوف أديبًا روسيًّا متميزًا، وفي الوقت نفسه كان شخصيةً فريدة في الحياة الأدبية في هذا العصر. وبوصفه مثقفًا متعدد الجوانب أصدر عملًا ذا طابع فلسفي، يُعد الدراسة الأولى له في هذا المجال تحت اسم «عن الفهم» (١٨٨٦م). وقد ظهرت له أعمال كثيرة، باعتباره مؤرخًا دينيًّا وكاتبًا اجتماعيًّا، تتناول موضوعات خاصةً بالكنيسة والدين، منها: «بالقرب من حوائط الكنيسة» (١٩٠٦م)، «الكنيسة الروسية» (١٩٠٩م)، «الوجه الأسود» (١٩١١م)، «أناس ضوء القمر» (١٩١٢م) وغيرها. وفي هذه الكتب اشتبك روزانوف في جدل شديد مع ممثلي الكنيسة الروسية الأرثوذوكسية. كما تناول بالنقد، بوصفه كاتبًا اجتماعيًّا، القضايا المعاصرة في الحياة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في العديد من الصحف الروسية، الأمر الذي أثار عليه هجومًا عنيفًا في أحيان كثيرة. كان لديه أيضًا أعمال عن الكتَّاب الروس الكلاسيكيين اتسمت بالعمق والتفرد والصراحة، مثل «أسطورة المفتش الأعظم لفيودور دستويفسكي»، ١٨٩١م وغيرها.

احتل روزانوف في الحياة الأدبية الاجتماعية في زمنه مكانةً مستقلة، ولكنه كثيرًا ما كان يتخذ مواقف متناقضةً حول القضايا نفسها، وهو ما جعله يشتهر بكونه صحفيًّا لا مبدأ له. واقع الأمر أن ذلك كان مرجعه إحساسه بالتناقض الهائل بين الحياة الواقعية واستحالة تآلفها مع النماذج البسيطة المتكرِّرة التي لا تُعد. وراء ذلك أيضًا يكمن اهتمامه العميق بعملية الإدراك ذاتها، والحياة الداخلية للتفرد الإبداعي في استمراريتها وتعقُّدها.

وقد عبَّر روزانوف عن نفسه، بوصفه كاتبًا، بشكل أكثر اكتمالًا وأصالة، في كتابين من كتبه، فريدَين من ناحية الشكل والنوع بشكل لم يسبق له مثيل، هما: «الناسك» (١٩١٢م)، «الأوراق التي سقطت، المجموعة الأولى، المجموعة الثانية» (١٩١٣–١٩١٥م). في هذين الكتابين أصبح روزانوف «مؤرخًا لتعبيره الذاتي الخاص» مصورًا ومسجلًا، في أشكال حرة تمامًا، التيار المباشر لحياته الداخلية، كما لو أن الكتابين هما سجل لمذكراته اليومية، أقواله المأثورة، ملاحظاته حول ما يحدث، مقتطفات من كتاباته الخاصة، نقده، تأمُّلاته الدينية، تصويره للأحداث اليومية. يُضفي روزانوف أهميةً خاصة للقيم المأخوذة بشكل مباشر من الحياة السريعة المفعمة بكل أشكال الحقائق، وبكل ما تتميَّز به من «دهشة عَفْوية»، تأتي مباشرةً من الروح، دون افتعال، دون غرض، دون قصد، ودون أي تدخُّل. كتب روزانوف فيما بعد: «كان من الأفضل لي أن أموت؛ فلم أكن لأعتبر نفسي إنسانًا نبيلًا، لو ظل كل شيء صامتًا في مكان ما في الخفاء ...» «من «الصدفة» تخرج «الضرورة» ... كان أثر «الناسك» هائلًا تمامًا، وعلى النحو الذي كنت أطلبه بجنون من الأدب، سواء الغريب، أو الذي أُبدعه؛ إذلال النفس والتأثير في العواطف وتعميق المشاعر ونزع «المعطف» عنها» (المظاهر والشكليات). كان هذا هو صراع الكاتب من أجل اكتمال التعبير عن فرديته، من أجل تحرُّره من الأشكال الأدبية «الميتة» المعتادة.

استقبل فاسيلي روزانوف أحداث ثورة ١٩٠٥م بمزيد من الأمل، وراح يستمع بتوتر بالغ إلى سير الأحداث، منتظرًا وقوع تحوُّلات مثمرة في الحياة الروسية وتطهِّرها من كل الانقسامات القديمة، أن يلم شتات المجتمع الروسي بأسره من أجل بناء دولة عظمى.

على أن مسيرة التاريخ الواقعية جاءت على خلاف توقعات فاسيلي روزانوف.

عاش روزانوف أحداث ١٩١٧م باعتبارها كارثةً قومية، وكان قد قضى سنواته الأخيرة في سيرجييف بوساد، مسقط رأسه، حيث فقد أفراد عائلته، وحيدًا إلا من بعض المقرَّبين له من الكنيسة، وهناك كتب كتابه «سفر رؤيا زماننا» (الإصدار من ١ إلى ١٠)، وهي مذكرات السنوات الرهيبة التي عاشها.

لقد قضى روزانوف نحبه وهو يخوض صراعًا روحيًّا قاسيًا، دون أن يصل إلى حل نهائي للعديد من القضايا التي عذَّبته.

لم يُعَد طبع أعمال فاسيلي فاسيليفيتش روزانوف بعد وفاته لمدة ما يقرب من سبعين عامًا، لكن اسم روزانوف سيظل في التاريخ الحقيقي للأدب والفكر الروسي واحدًا من الأسماء المهمة، الجذابة والأصيلة.

أعمال ف. ف. روزانوف

الأعمال الكاملة (جمع وإعداد النص والتعليق: أ. ل. ناليبين، ت. ف. بوميرانسكي)، موسكو، دار نشر «سوفيتسكايا روسيا» (روسيا السوفييتية)، ١٩٩٠م؛ الأعمال الكاملة (جمع ب. ف. كورسانوف)، موسكو، «فسيسايوزني مولوديوجني كنيجني تسنتر» (مركز كتب الشباب لعموم الاتحاد السوفييتي)، ١٩٩٠م.

أعمال عن ف. ف. روزانوف

نوسوف ف. ف. روزانوف، جماليات الحرية، سان بطرسبورج، دار نشر «لوجوس»، دوسيلدورف، «جولوبوي فسادنيك» (الفارس الأزرق)، ١٩٩٣م.

نيكوليوكين أ. ن. فاسيلي فاسيليفيتش، روزانوف، موسكو، دار نشر «زنانيا» (المعرفة) ١٩٩٠م.

(١-٢) فيودور كوزميتش سولوجوب

(١٧ فبراير (الأول من مارس بالتقويم القديم) ١٨٦٣م، بطرسبورج، ٥ ديسمبر ١٩٢٧م، ليننجراد). يُعَد ف. ك. سولوجوب (الاسم الحقيقي للعائلة تيتيرنيكوف) كاتبًا كبيرًا ذا موهبة فذة. عانى مصيرًا صعبًا نادرًا منذ ميلاده وحتى الأيام الأخيرة في حياته. كان والده كوزما تيتيرنيكوف ابنًا غير شرعي لمالك أرض من بولتافا إبَّان الإقطاع القيصري. عاش في بطرسبورج بعد إلغاء الإقطاع، ليعمل ترزيًّا ثم ليموت مبكرًا تاركًا الأم مع طفلين، لتعمل خادمةً لدى عائلة أرملة مساعد مستشار. بدا أن الطفلين في وضع ملتبس، فلا هم أطفال بالتبني، ولا هم أطفال لخادمة. كانا يتعرَّضان، وفقًا لسير الأمور، للعقاب الجسدي على سبيل المثال. هنا عانى فيودور تيترنيكوف منذ طفولته من الوجه الآخر المتدني من الحياة. وكذلك بدأ تعليمه أيضًا من أدنى الدرجات؛ مدرسة أبرشية، مدرسة في أحد المراكز التابعة لبطرسبورج، وأخيرًا طالبًا في أحد المعاهد التربوية المغمورة في بطرسبورج، التي تخرَّج فيها في عام ١٨٨٢م. وبعد ذلك يقضي عشرة أعوام في التدريس في الريف، بدءًا من قرى محافظة نوفوجورد. في عام ١٨٩٣م فقط، وبعد تعرُّفه على الشاعر ن. مينسكي، الذي أثنى ثناءً رفيعًا على أعمال فيودور تيتيرنيكوف الأدبية، ينجح،

للمرة الأولى، في الانتقال من الريف إلى بطرسبورج ليصبح مدرسًا للرياضيات في معهد روجديستفينسكي في البداية، لينتقل منه إلى معهد أندرييفسكي (ليعمل به مدرسًا لمدة خمسة عشر عامًا أخرى)، ثم ينجح، للمرة الثانية، وقد بلغ من العمر ثلاثين عامًا، في الدخول، أخيرًا، إلى الأوساط الأدبية الجادة.

ومنذ هذه اللحظة يصبح موظفًا في واحدة من المجلات الكبرى؛ «سيفيرني فيستنيك» (بشير الشمال)، التي كان يجتمع حولها «الرمزيون الكبار» (ن. مينسكي، وز. جيبيوس، وس. ميريجكوفسكي، وق. بالمونت). وهناك، في هيئة تحرير المجلة وُلد الاسم الأدبي المستعار للكاتب، ليصبح منذ هذا التاريخ سولوجوب.

ظهرت رواية «أحلام مزعجة» في «روسكي فيستنيك» (البشير الروسي) (١٨٩٤م). وعنوان الرواية يحمل دلالات رمزية؛ فهذه الأحلام هي، من ناحية، صور من حياة الريف المقبضة للنفس، الثقيلة على الروح. إنها تمثِّل الوجود الباهت والتافه لمدرس منزوٍ في أحد أركان الريف. لقد ظهر هذا العنوان مبكرًا عند سولوجوب تحت تأثير الفيلسوف شوبنهاور، وفكرة الحياة باعتبارها كابوسًا، حلمًا عبثيًّا يستغرق الإنسان فيه، ولا يصبح حتى الموت نفسه هو الاستيقاظ منه. إن مواجهة هذا الواقع لا تتم إلا بالخيال («نجمة ماير»، «أرض أويسلي»)، بالصلابة الداخلية فقط للإنسان الوحيد، الذي يدرك أن هذا الواقع لا مخرج منه. وبمرور الأعوام فقط أصبحت هذه المواجهة أكثر وضوحًا ورسوخًا عند سولوجوب، ولم يتغير أي شيء بداخله، بعد أعوام تقول زيانيدا جيبيوس عنه: «لا أعرف شخصًا غيره يمتلك إحساسًا أكثر رهافةً وعمقًا وشمولًا بوحدة الشخصية الإنسانية» (كتب سولوجوب، قائلًا: «أنا إله العالم الخفي»).

في الأعوام التي تلت الثورة الروسية الأولى كتب سولوجوب روايته الشهيرة «الكلب الصغير» (١٩٠٢–١٩٠٥م)، استند فيها على ما لديه أيضًا من مادة عن الحياة الريفية، أما بطل الرواية فهو بيريدنيوف، مدرس الثانوي، الذي أصبح تجسيدًا للحياة المبتذلة في عالم عبثي يدفع إلى الجنون والجريمة. وفي عام ١٩٠٨م يصدر لسولوجوب واحدة من أهم رواياته الشعرية؛ «الدائرة المشتعلة»، حيث تنوَّعت بصدق داخلي عميق نغمة عبثية الحياة والقضاء المحتوم للإنسان.

استقبل الأدباء المعاصرون نزعة التشاؤم والاكتئاب عند سولوجوب بصور شتى؛ فاليساريون والسياسيون (جوركي، فوروفسكي، لينين) استقبلوها بسلبية حادة، بينما

قدَّر ألكسندر بلوك موهبة وإخلاص سولوجوب تقديرًا رفيعًا، واعتبر أن موضوع الاغتراب المأساوي للإنسان هو واحد من أهم الموضوعات في الأدب الروسي في القرن العشرين (كتب بلوك في مقالته «اللازمن» يقول: إن سولوجوب يعرف سر التحول الذي يحدث في ظلمات الطبيعة).

وبالإضافة إلى «الكلب الصغير» كتب سولوجوب عددًا آخر من الروايات («سحرة نافي»، ثلاثية «الأسطورة المصطنعة» وغيرها)، وكذلك عددًا من المسرحيات.

كان سولوجوب يأمل في تجديد الحياة الروسية إبَّان الحرب الروسية الألمانية. لم يقبل أحداث أكتوبر ١٩١٧م، حتى إنه طلب في البداية من السلطة أن تسمح له بالهجرة بشكل قانوني، لكن طلبه قوبل بالرفض. وبعد وفاة (انتحار) أقرب إنسان له وأكثرهم أهميةً في حياته، زوجته أنستاسيا تشيبوتاريفسكايا، لم تعاوده الرغبة هو نفسه في ترك بتروجراد، وراح يندمج بالتدريج في الحياة الأدبية بعد أكتوبر (عمل ضمن هيئة تحرير دار نشر «فسيميرنايا ليتيراتورا» (الأدب العالمي)، كما عمل بعض الوقت رئيسًا لإدارة اتحاد كتَّاب لينينجراد، وما إلى ذلك من أعمال). وقد عمل سولوجوب بالترجمة على نحو احترافي رفيع، وله في هذا المجال ترجمات قيمة لأشعار بول فيرلين. إجمالًا فإن سولوجوب، سواء باعتباره فنانًا، أو كشخصية، كان صعب الاندماج مع قانون «الأدب الروسي»، الذي كان سائدًا آنذاك. ظل سولوجوب على مدى خمسين عامًا بعد وفاته، في حقيقة الأمر، كاتبًا منبوذًا يحيطه النسيان.

أعمال ف. ك. سولوجوب

أشعار (المقال الافتتاحي والإعداد والملاحظات، م. ديكمان، لينينجراد، دار نشر سوفيتسكي بيساتل (الكاتب السوفييتي)، ١٩٧٨م (سلسلة مكتبة الشاعر، السلسلة الكبرى)).

انسجام: قصائد شعراء المهجر، ترجمة إ. أنينسكي، ف. سولوجوب (تقديم أ. فيودوروف)، موسكو، دار نشر «بروجرس» (التقدم)، ١٩٧٩م.

«الكلب الصغير»: رواية، موسكو، خودوجستفينايا ليتيراتورا، ١٩٨٩م.

«أحلام مزعجة»: رواية، «قصص قصيرة»، موسكو، خودوجستفينايا ليتيراتورا، ١٩٩٠م.

أعمال عن ف. ك. سولوجوب

انظر: المقالات والمقدمات في طبعات دُور النشر المشار إليها، يروفييف فيك. على حافة الانفجار («الكلب الصغير» سولوجوب على خلفية تقاليد الواقعية الروسية). مجلة «قضايا الأدب»، ١٩٨٥م، العدد ٢، ص١٤٠–١٥٨.

(١-٣) ديمتري سيرجيفيتش ميريجكوفسكي

(٢ (١٤) أغسطس ١٨٦٥م، سان بطرسبورج، ٩ ديسمبر ١٩٤١م، باريس).

وُلد د. س. ميريجكوفسكي في عائلة نبيلة كثيرة العدد لموظف في البلاط، وصل بعد خدمته الطويلة إلى رتبة مستشار. كان الأب مشغولًا كليةً بمستقبله العملي، وكان فظًّا بارد المشاعر، أما الأم فكانت تعني الكثير بالنسبة للصبي («بفضل حنانك المفعم بالعذاب والألم/أدين بكل ما أملك في الحياة لك»). قضى د. س. ميريجكوفسكي «السنوات العجاف» في الدراسة في إحدى الثانويات التقليدية، كان في طفولته خجولًا منطويًا، يتعرَّف على أترابه بصعوبة بالغة، وقد بدأ كتابة الشعر في سن مبكرة. وفي عام ١٨٨٠م اصطحبه أبوه في زيارة إلى فيودور دستويفكسي، الذي كان يتعامل مع الشعر بحرص شديد. وهناك قال له دستويفكسي: «لكي تكتب شعرًا جيدًا، عليك أن تكابد الألم، أن تكابد الألم!» وقد تعرَّف الشاعر الشاب آنذاك على س. ي. نادسون، ليدخل بعد ذلك إلى عالم الأدب. كان ميريجكوفسكي يرى أن ن. ك. ميخايلوفسكي، وج. إ. أوسبينسكي هم معلموه. وبتأثير من أوسبينسكي شرع ميريجكوفسكي في القيام برحلته؛ إلى الشعب. كان يأمل في الوقت نفسه، وبعد أن أنهى الجامعة، في أن يصبح مدرسًا ريفيًّا. وكان ميريجكوفسكي قد تلقَّى تعليمه في كليتَي الآداب والتاريخ بجامعتَي سان بطرسبورج وموسكو.

شهد عام ١٨٨٨م صدور أول ديوان شعري لميريجكوفسكي، وفي العام نفسه تعرَّف في أثناء رحلته إلى جورجيا، بعد أن أنهى الجامعة، على زينايدا ن. جيبيوس في منتجع بورجومي ليتوِّجا تعارفهما بالزواج في يناير ١٨٨٩م، وقد احتلَّت هذه العائلة مكانةً بارزة في الحياة الأدبية الروسية.

بدايةً من مطلع التسعينيات، ربط ميريجكوفسكي نشاطه الأدبي بمجلة «سيفرني فيستنيك» (بشير الشمال)، التي أصبحت لسان حال «الرمزيين الكبار». كان كتاب د. س. ميريجكوفسكي «حول التيارات الجديدة في الأدب الروسي المعاصر وأسباب

سقوطها» (١٨٩٢م) بداية حركة الرمزية الروسية باعتبارها اتجاهًا أدبيًّا منهجيًّا. وقد أصدر ميريجكوفسكي في العام نفسه ديوانًا شعريًّا حمل اسم «الرموز». وكان يرى أن أسباب الأزمة تكمن في التوجه الضيق الأفق للأدب «الوطني» منذ الستينيات وحتى الثمانينيات، وكذلك في التصوير الاجتماعي والفلسفي الضحل والفقر الروحي الذي ميَّز هذا الأدب، معتبرًا أن الخروج من هذه الأزمة يكمن في تعميق المضمون الديني الصوفي والوصول إلى الرموز في الجوانب العميقة الغامضة في الحياة من خلال اللغة، وتحقيق الحرية الكبرى ومرونة الشكل الفني.

دخل د. س. ميريجكوفسكي إلى الأدب الروسي الذي أبدعه «العصر الفضي» باعتباره فيلسوفًا دينيًّا، هذا الإبداع الباحث عن إجابات على الأسئلة المطروحة حول مغزى التاريخ ومعنى الحياة الإنسانية. وقد خضعت كتابات ميريجكوفسكي، سواءً الاجتماعية والنقدية، أو رواياته العديدة ومسرحياته، بل مجمل نشاطه الأدبي والاجتماعي بأكمله إلى هذا التيار الإبداعي.

وقد طوَّر ميريجكوفسكي أفكاره في كتابه «الرفاق الخالدون» (١٨٩٧م)، وهو مجموعة من المقالات، ثم في بحثه الموسع الصادر في مجلدين بعنوان «ليف تولستوي ودستويفسكي» (١٩٠١-١٩٠٢م)، وكذلك في رواياته من ثلاثية «المسيح والمسيح الدجال» حيث تضمنت «موت الآلهة (يوليان المرتد)» (١٨٩٨م)، «بعث الآلهة (ليوناردو دافينشي)» (١٩٠١م)، «المسيح الدجال (بيوتر والكسي)» (١٩٠٥م). وبوصفه روائيًّا يستلهم التاريخ، فقد تعامل ميريجكوفسكي مع الأحداث والوقائع التاريخية الحاسمة، حيث تظهر الصدمات بين أقطاب القوى الروحية في الكون.

برز ميريجكوفسكي إبَّان سنوات الثورة الروسية الأولى باعتباره كاتبًا مستقلًّا حادًّا، يقدِّم تفسيره الخاص للقوى الاجتماعية، التي ظهرت في سياق أحداث هذه الثورة («الوغد القادم» (١٩٠٦م)، «روسيا المريضة» (١٩١٠م) وغيرها). وقد احتلت الجمعية الفلسفية الدينية التي أسَّسها ميريجكوفسكي بالاشتراك مع كل من ز. ن. جيبيوس، ود. ف. فيلوسوفوف في عام ١٩٠١م مكانةً مهمة في الحياة الثقافية الروسية، وكان هدف الجمعية هو مكافحة الأفكار المادية من أجل خلق وعي ديني جديد وتجاوز النزعة الدوجمائية لدى الأرثوذوكسية الرسمية، وتوحيد الكنيسة مع العالم باعتبارها طريقًا نحو النهضة الروحية. وقد قوبل نشاط هذه الجمعية بهجوم حاد في الحياة الأدبية والكنسية في تلك الأعوام.

تشغل الأعمال المسرحية لميريجكوفسكي مكانةً بارزة في إبداعه (مسرحيات «بافل الأول» ١٩٠٨، «القيصر ألكسي» ١٩١٠م، وجميعها لاقت نجاحًا كبيرًا عند عرضها على

خشبات المسارح الكبرى). وقد كتب ميريجكوفسكي روايات عن الحياة الروسية في مطلع القرن التاسع عشر («ألكسندر الأول» (١٩١١م)، و«الرابع عشر من ديسمبر» (١٩١٨م)).

اتخذت عائلة ميريجكوفسكي والمحيطون بها موقفًا من أحداث ثورة ١٩١٧م، فقد استقبلوا أحداث فبراير ومارس بروح مفعمة بالأمل، بينما أعرضوا بشدة عن أكتوبر. وبعد مرور بعض الوقت على محنة «عصر الشيوعية العسكرية»، قامت العائلة في ديسمبر ١٩١٩م بالهروب من روسيا السوفييتية إلى بولندا أولًا، ثم إلى باريس ليقيموا بها حتى أيامهم الأخيرة. وفي باريس كان بيت عائلة ميريجكوفسكي واحدًا من مراكز أدب المهجر الروسي. وقد ظل آل ميريجكوفسكي على موقفهم السلبي تجاه الحركة البلشفية لم يغيِّروه حتى النهاية، الأمر الذي كان له بعض الأثر على عُزلتهم في أوساط المهجر. على أن اتهام عائلة ميريجكوفسكي بتورُّطهم في علاقات مشبوهة مع دوائر رجعية وخاصةً مع دوائر فاشية، ليس له أي أساس من الصحة. لقد جرى ترشيح ميريجكوفسكي (إلى جانب شميليف وبونين) للحصول على جائزة نوبل، والآن توضع على بيته في باريس لوحة تذكارية.

بعد نسيان لأعمال د. س. ميريجكوفسكي في وطنه امتدَّ لنصف قرن، تعود هذه الأعمال مرةً أخرى لتأخذ مكانها في الأدب الروسي، ولتجتذب حياته ومؤلفاته اهتمام الباحثين المعاصرين.

أعمال د. س. ميريجكوفسكي

الأعمال الكاملة في أربعة مجلدات، دار نشر «برافدا» (الحقيقة)، ١٩٩٠م، (مكتبة أوجينيوك (الشعلة)).

المختارات: رواية، أشعار، مقالات، أبحاث (الإعداد والمقال الختامي بقلم أ. جورلو كيشيينيوف، دار نشر «ليتيراتورنايا أرتيستيكا»، ١٩٨٩م).

أعمال عن د. س. ميريجكوفسكي

جيبيوس ميريجكوفسكايا، ز. ديمتري ميريجكوفسكي: مذكرات ديمتري ميريجكوفسكي، ١٤ نوفمبر ... موسكو، دار نشر «موسكوفسكي رابوتشي» (العامل الموسكوفي)، ١٩٩١م، وكذلك المقالات المشار إليها في طبعات كتب د. س. ميريجكوفسكي.

(١-٤) مكسيم جوركي

(١٨ (٢٨) مارس ١٨٦٨م، نيجني نوفوجورود – ١٨ يونيو ١٩٣٦م، ضاحية جوركي بالقرب من موسكو).

وُلد مكسيم جوركي (الاسم الحقيقي ألكسي مكسيموفيتش بيشكوف) في عائلة مدير في مكتب لإحدى شركات الملاحة العاملة في نهر الفولجا. فقد والده وهو في الثالثة من عمره. تنتمي أمه لأسرة كان عائلها يمتلك مصبغة. وبعد وفاة جده ثم أمه من بعده، عاش جوركي مرارة الوحدة واليتم المبكر، واضطُر للخروج للحياة «وسط الناس» ليصبح أكثر صلابةً في مواجهة الظروف من حوله. عاش في مدينة قازان بدايةً من عام ١٨٨٦م، وهناك اقترب من الشباب الراديكالي، وانضم إلى الحلقات الماركسية، وقد فشل في محاولته الدعوة للمذهب الماركسي بين الفلاحين. وعندما بلغ العشرين، قام برحلة طاف فيها أرجاء روسيا، وهي رحلة تركت لديه انطباعات عديدةً متنوعة، كما تركت لديه إحساسًا عميقًا بكراهية نمط الحياة التقليدي الذي يعيشه الفلاحون الروس.

في عام ١٨٩١م يكتب مكسيم جوركي أول قصة قصيرة له بعنوان «ماكار تشودرا»، ليحترف الأدب منذ عام ١٨٩٢م. وكان أول اسم مستعار يستخدمه هو إيوجوديل خلاميدا، أما أبطال نثره المبكر فهم: إيزيرجيل، لويكو، دانكو، تشيلكاش، مالفا وغيرهم. وهؤلاء هم المهمَّشون، الذين خرجوا على نمط الحياة العادية، وعلى رأسهم الذين وضعوا استقلالهم وإرادتهم وحقهم في مواجهة الحياة «المعتادة». كانت هذه القضية واحدةً من أكثر القضايا التي سادت الأدب الروسي على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين شعبية. وقد اكتسب اسم مكسيم جوركي شهرة، وزاد من تألُّقه أنه الكاتب القادم من جماهير الشعب. وفي عام ١٨٩٨م، صدرت «مقالات وقصص» جوركي في مجلدين.

بحلول القرن العشرين أصبح مكسيم جوركي في قلب الحياة الأدبية والاجتماعية. وقد تعرَّض للاضطهاد السياسي لمجرد أنه بات كاتبًا ذائع الصيت، واختارته أكاديمية العلوم الروسية أكاديميًّا فخريًّا بها، لكن هذا الاختيار أُلغي بناءً على تعليمات خاصة من القيصر نيكولاي الثاني. انتهت مشاركة جوركي الفعالة في أحداث الثورة الروسية الأولى بالاعتقال والحبس لمدة قصيرة في قلعة بتروبافلوفسك، وهناك كتب مسرحية «أبناء الشمس». وقد عُرضت مسرحياته الأخرى بنجاح بالغ في كل أرجاء روسيا وخاصةً «الحضيض». تم نفي الكاتب ليعيش في الولايات المتحدة الأمريكية عامَي ١٩٠٦م، ١٩٠٧م، ليذهب بعدها للعيش في إيطاليا في جزيرة كابري حتى عام ١٩١٣م، وطوال هذه السنوات واصل عمله

الأدبي المبدع على نحو متميز. وفي سياق بحثه عن أُسس يستند إليها في نضاله ضد العالم «القديم»، اتجه مكسيم جوركي للتحالف مع الاشتراكيين الديمقراطيين. وقد استخدم جوركي بشجاعة الثوريين السريين ليكونوا أبطال روايته «الأم» (١٩٠٧م) (وصوَّرهم في بعض الأحيان بشكل بلاغي صريح)، وهي رواية تفتقر إلى العمق والواقعية. وقد نالت الرواية مزيدًا من الإطراء والمديح إبَّان العهد السوفييتي، وإن تناولها النقد الجاد عند ظهورها بتحفُّظ شديد، وكذلك فعل تجاهها الفيلسوف والناقد جيورجي بليخانوف. زد على ذلك أن علاقة مكسيم جوركي بالعقائد الجامدة (الدوجما) التي اعتنقها الاشتراكيون الديمقراطيون، وخاصةً العقائد البلشفية، بدت في أحيان كثيرة مثارًا للجدل الحاد. وعشية الانقلابات الكبرى راح الكاتب يفكِّر مليًّا في مصير الشعب الروسي. وعلى الرغم من أنه تناول الحياة الروسية بشكل سطحي في بعض أعماله، فإنه توصَّل إلى إدراك كنه هذه الحياة على نحو أكثر عمقًا واكتمالًا في أعمال أخرى مثل: «حياة ماتفي كوجيمياكين»، «جورودوك أوكوروف»، «حكايات روسية» وغيرها. أمَّا سيرته الذاتية التي سجَّلها في ثلاثية «الطفولة، بين الناس، جامعاتي» (١٩١٦–١٩٢٣م)، فهي واحدة من الأعمال التي كُتب لها الخلود.

وعلى مدى سنوات الثورة والحرب الأهلية، ظل جوركي ينشر في صحيفة «نوفايا جيزن» (الحياة الجديدة) ملاحظات لاذعةً دفاعًا عن الثقافة، تضمَّنت هذه الملاحظات «أفكارًا سابقة لأوانها»، كان يدخل من خلالها في جدل مع البلاشفة. وفي هذه السنوات كان يصنع الكثير من أجل إنقاذ الإنتليجنسيا الروسية. وفي نهاية ١٩٢١م يسافر إلى الخارج، في الواقع فقد هاجر ليعيش نمطًا مختلفًا من الحياة في إيطاليا، في سورينتو.

كانت هذه الفترة من أكثر الأوقات من الناحية الإبداعية نضجًا وقوة (ملاحظات من المذكرة، «المذاكرات»، «قضية آل أرتومونوف»، «حياة كليم سامجين»، قصص قصيرة). إجمالًا فقد كان وضع جوركي ملتبسًا؛ فمن ناحية، لم يدعم علاقاته بأدب المهجر تمامًا، وباعتباره كاتبًا حساسًا يعبِّر عن مجتمعه، فقد كان بحاجة إلى قوة إضافية وإلى الاعتراف به، وهو ما أعاده إلى روسيا السوفييتية، في عام ١٩٢٨م يسافر للاحتفال بيوبيله الستيني، وفي عام ١٩٣١م يعود بصفة نهائية إلى الاتحاد السوفييتي.

وكسابق عهده يعمل بوصفه روائيًّا (رواية «حياة كليم سامجين»، مسرحيات، مقالات). كتب روايته «الأخيرة» بصعوبة بالغة لتجيء مفاجئةً للجميع، رواية «مخالفة لجوركي» في شيء ما. وكان جوركي عادةً مستعدًّا، وهو يدعو لأكذوبة أن النشاط الإنساني يكمن في إعادة بناء العالم، «للتضحية بالمسيرة الطبيعية للحياة». وفي قلب الرواية كان

سامجين يبدو بائسًا على نحو واضح، «مثقفًا متوسط القيمة»، وكان الإنسان ضحيةً لهذه الأكذوبة. قد يُرينا الكاتب هنا، فجأة، أن التدخُّل المتعسِّف في الحياة يكون قاتلًا، في الواقع؛ فقد أصبحت شخصيات الرواية رهن التاريخ. إننا نعرف بشكل واضح، لماذا أصبحت «حياة كليم سامجين» الأقل «طلبًا» من بين أعمال الكاتب الأخرى العظيمة.

ها هو مكسيم جوركي يعود إلى الاتحاد السوفييتي من جديد ليأخذ مكانه في قلب الحياة الأدبية والسياسية. أما النظام الشمولي، الذي توطَّدت أركانه، فقد سعى على نحو فعَّال لاستغلال طاقة وشهرة مكسيم جوركي لدعم هذا النظام. على أي حال، فقد كان من الواضح أن وجوده قد حال، جزئيًّا، من تطرف سلطة السياسة الأدبية. انبرى جوركي للدفاع عن زامياتين وبيلنياك، حافظ على هيبة يسنين ومایاكوفسكي، ولكنه لم يستطع أن يكون مستقلًّا عن النظام.

ما من شك في أن مكسيم جوركي كان فنانًا وإنسانًا عظيمًا، ذا شخصية مركبة ومتناقضة. كان واحدًا من هؤلاء الكتَّاب الروس الكبار في القرن العشرين، الذين يجب علينا دراسة خبرتهم الروحية والفنية بجد وأمانة.

أعمال مكسيم جوركي

طبعات السيرة الذاتية لجوركي لا يمكن حصرها. ينبغي الاهتمام بواحد من أهم أعماله التي صدرت حديثًا، وهو «أفكار سابقة لأوانها، ملاحظات عن الثورة والثقافة». ريبرنت، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بياستل» (الكاتب السوفييتي)، ١٩٩٠م.

أعمال عن مكسيم جوركي

من بين المراجع الحديثة المهمة عنه التي تلفت الانتباه مقالة ن. بارامونوف «جوركي، الحلقة المفقودة»، مجلة «أوكتيابر» (أكتوبر)، ١٩٩٢م، العدد ٥، وهناك عديد من الإصدارات الأخرى. نوصي أيضًا بالاطلاع على «المذكرات» التي صدرت مؤخرًا (في مجلدين) ك. إ. تشوكوفسكي.

(١-٥) زينايدا نيكولايفنا جيبيوس

(٨ (٢٠) نوفمبر ١٨٦٩م، في بيليف بمحافظة تولسكايا – ٩ سبتمبر ١٩٤٥م، باريس).

وُلدت ز. ن. جيبيوس في عائلة رجل القانون ن. ر. جيبيوس، وترجع أصوله إلى بوميرانيا، وقد استقرَّت في موسكو في الضاحية الألمانية منذ أوائل القرن السادس عشر. كان والدها كثيرًا ما يغيِّر أماكن عمله بسبب ضرورات العمل أو تبعًا لحالته الصحية (تولا، ساراتوف، بيليف، خاركوف، نيجين). وبعد وفاة الوالد المبكرة اضطُرت العائلة إلى التنقل أيضًا عدة مرات (يالطا، تفليس، وغيرها). كما كان على ز. ن. جيبيوس أن تبدأ في التعلم بشكل أساسي على يد مدرسين بالمنزل. وها هي تبدأ في كتابة الشعر في مطلع حياتها.

كان لقاؤها في ١٨٨٦م، في منتجع بورجومي في جورجيا بالشاعر الشاب د. س. ميريجكوفسكي هو الحادث الأهم في حياتها، وقد تزوَّجا في يناير ١٨٨٩م، واستقر بهما المقام في بطرسبورج، التي ارتبطت حياتها الإبداعية والاجتماعية بها على مدى العقود الثلاثة التالية. اقتربت من حلقة «الرمزيين الكبار» (ن. مينسكي، أ. فولينسكي، ف. سولوجوب)، ونشرت قصائدها في مجلة «سيفيرني فيستنيك» (بشير الشمال)، وشاركت في تأسيس الجمعية الفلسفية الدينية، ومجلة «نوفي بوت» (الطريق الجديد) لسان حال الجمعية (١٩٠٣–١٩٠٤م).

كانت قصائدها الأولى، ثم نثرها فيما بعد، يعكسان مشاعر إنسان يعاني الوحدة على نحو مؤلم ورباطة جأش فائقة في عالم يفتقر إلى الكمال، كما عبَّرت فيها عن البحث عن القيم الروحية الرفيعة ومواجهة ركاكة الحياة، وعن إحساسها بتفوُّقها وقدرتها على تحمُّل مسئولية البقاء. وفي تلك السنوات كان موضوع «الإنسان الإله» ومساواة الإنسان به، واحدًا من الموضوعات الأساسية في شعر ز. ن. جيبيوس. وقد نشرَت أول «ديوان شعري» لها في عام ١٩٠٤م، تلاه الديوان الثاني في عام ١٩١٨م. كل من الديوانين تضمَّن أعمالًا مهمة تم اختيارها بعناية، وقد حوى ديوانها الثالث «القصائد الأخيرة»، بشكل خاص، أشعارها عن سنوات الحرب والثورة المأساوية (١٩١٤–١٩١٨م).

ز. ن. جيبيوس كاتبة تمتلك إمكانات أدبيةً عريضة؛ فهي تكتب النثر (ولها في هذا النوع حوارات روائية سياسية ودينية: «الدمية الشيطانة» ١٩١٧م، «ملكة الروايات» ١٩١٣م؛ مجموعة قصصية: «أسود على أبيض» ١٩٠٨م، «أعشاب القمر»)، كما أنها ناقدة أدبية شاركت بنشاط فعَّال في الدوريات الأدبية في تلك الفترة، ونشرت فيها مجموعةً من المقالات بعنوان «المذكرة الأدبية» ١٩٠٨م، تحت اسم مستعار هو «أنطون كرايني».

لم تكن الخبرة الثقافية التي تملكها جيبيوس، وكذلك القيم الروحية التي تدافع عنها تتماشى مع واقع الثورة البلشفية، يدل على ذلك ما دوَّنته في يومياتها عن ١٩١٧–١٩١٩م، عندما راحت تراقب عن كثب «الحياة الجديدة». وفي أواخر عام ١٩١٩م فرَّت بصحبة

د. س. ميريجكوفسكي من روسيا السوفييتية لتذهب في البداية إلى بولندا، ثم إلى فرنسا، حيث عاشت بها ما يزيد على ربع قرن، أدَّت خلالها دورًا مهمًّا في الحياة الاجتماعية والأدبية والفلسفية للمهجر الروسي. وفي عام ١٩٣٩م يصدر إبَّان حياتها ديوانها الأخير «إشراق»، ضمَّنت جيبيوس كتابها الذي حمل اسم «وجوه حية» (١٩٢٥م)، مادةً حادة وموضوعية. وقد عملت جيبيوس في سنواتها الأخيرة على كتابة مذكراتها عن د. س. ميريجكوفسكي، وقد صدر بعد وفاتها.

ظلت أعمال ز. ن. جيبيوس ممنوعةً من النشر في وطنها على مدى سبعين عامًا. كان اسمها مرفوضًا، ولكن أعمالها عادت للظهور في السنوات الأخيرة بوفرة وعلى نطاق واسع لتعود من جديد إلى ذاكرتنا الأدبية.

أعمال ز. ن. جيبيوس

المؤلفات: شعر، نثر. المقدمة والتعليق: ك. أزادوفسكي، وأ. لافروف. لينينجراد، دار نشر «خودجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م.

وجوه حية: قصائد، يوميات، في مجلدين. الإعداد والمقال الافتتاحي: ي. كورجانوف. تبليسي، دار نشر «ميداني»، ١٩٩١م.

(القرن العشرين. روسيا-جورجيا: تشابك المصائر)، أشعار. وجوه حية. المقال الافتتاحي، إعداد النص والتعليق: ن. بوجولوموف. موسكو، دار نشر «خودجستفينايا ليتراتورا»، ١٩٩١م.

(كتاب مهجور)، الدمية الشيطانة. نثر، شعر، مقالات. المقال الافتتاحي: ف. أوتشينوفايا. موسكو، دار نشر «سوفريمينيك» (المعاصر)، ١٩٩١م.

أعمال عن ز. ن. جيبيوس

انظر المقالات المشار إليها في الإصدارات الخاصة بزينايدا جيبيوس.

(١-٦) ألكسندر إيفانوفيتش كوبرين

(٢٦ أغسطس (٧ سبتمبر) ١٨٧٠م، نانروفتشات بمحافظة بنزينسكايا – ٢٥ أغسطس ١٩٣٨م، لينينجراد. دُفن في جبانة فولكوف عند جسور الأدباء).

وُلد أ. إ. كوبرين في عائلة من الطبقة الوسطى، كان أبوه موظفًا بسيطًا، أما والدته فتنحدر من أسرة مُعوِزة أسلافها كانوا من أمراء آل كولونتشاكوف. فقد أ. إ. كوبرين والده في مطلع طفولته، ليعيش مع أمه منذ الثالثة من عمره في بيت مخصَّص للأرامل في موسكو، وعندما بلغ السادسة انتقل لدار رازوموفسكي للأيتام في موسكو. كان لهذه الطفولة اليتيمة القاسية أثر بالغ في نفسه، لكنها أكسبته صلابةً أفادته في مستقبل حياته ككاتب. كان مفعمًا بالمشاعر إبَّان الحرب الروسية التركية ١٨٧٧م، ممَّا دفعه للالتحاق (١٨٨٠م) بالمدرسة العسكرية، ثم ليكمل تعليمه العسكري في مدرسة ألكسندر العسكرية في موسكو. بدأ في كتابة الشعر والنثر في سن مبكرة، وكان أول ما نشره هو قصته «البداية الأولى» (١٨٨٩م).

خدم في الجيش في المدن النائية، في بروسكروف ومحافظة فولوتشيسك بودولسكايا. سعى لأداء الامتحانات المؤهِّلة للالتحاق بالأكاديمية العسكرية، ولكن لم يُسمح له بأدائها بسبب صدامه مع البوليس في كييف. أُحيل إلى الاستيداع في عام ١٨٩٤م برتبة ملازم. خمسة أعوام قضاها كوبرين بعد ذلك في الترحال عبر أرجاء روسيا كلها، آخذًا على عاتقه القيام بعدد من المهام، السعي وراء العيش والاطلاع على الحياة ومعرفتها. امتهن كثيرًا من الأعمال (عمل في مصنع، في السيرك، مسَّاحًا للأراضي، حارس غابة، مغنيًا في جَوقة، وما إلى ذلك)، تعرَّف على عدد كبير من الناس وغاص في بحر الحياة اليومية بكل تفاصيلها.

وفي الوقت نفسه بدأ عمله في مجال الأدب، وبشكل رئيسي في الدوريات الصادرة في أقاليم جنوب روسيا. كان أول عمل بارز له هو قصة «الطاغية» (١٨٩٦م)، وهي أول أعمال كوبرين بوصفه كاتبًا محترفًا، تلتها قصة «أوليسيا»، ثم عدد من القصص القصيرة والمقالات التي طوَّر من خلالها موهبته الأدبية وإبداعه كقصَّاص ممتع.

في عام ١٩٠١م، سافر كوبرين إلى بطرسبورج، وهناك تعرَّف على أنطون تشيخوف، وأثار اهتمام تولستوي، واقترب من مكسيم جوركي ومن جماعة «سريدا» (الأربعاء) وساهم بكتاباته في منتخبات «زنانيا» (المعرفة). ودخلت قصته «المعركة» (١٩٠٥م) أبواب الأدب الكبير، وهي القصة التي استلهم فيها الثورة الروسية الأولى باعتبارها لوحةً أخرى تعكس أزمة الحياة الروسية، وكعمل مناهض للنزعة العسكرية على أن مغزى هذا العمل، الأفضل بين أعمال كوبرين، يكمن في تأمُّل الكينونة المركَّبة للإنسان، حنينه إلى الحياة في كل صورها، التي «وُهبت له»، والتي من أجلها ينبغي عليه أن يدخل في معركة مع ذاته، ضد عاداته الروتينية، ضد اعتياده لفقدان إرادته والسير في الدروب المطروقة.

يكتشف روماشوف بطل القصة القيم الخالدة للحب والطبيعة وجمال النفس الداخلي. وفي سياق الأحداث الدرامية كافةً فإن الرواية يسودها ضوء داخلي، وهو ما يجعلها أكثر اتساعًا من التفسيرات الأيديولوجية الشائعة.

لقد عكس كوبرين في أعماله في تلك الفترة أحداث الثورة الروسية الأولى. التقلُّبات التي مسَّت أوضاع الحياة الروسية («نهر الحياة»، «جامبرينوس»، «دوار البحر»، «الحفرة» (العملان الأخيران تم رفضهما من جانب النقد «التقدمي المؤدلج»، ولم يُنشرا في العهد السوفييتي على الإطلاق)). وفي أعماله الأخرى: «سولاميف»، «سوار العقيق»، «الزمرد»، «قائد الأركان ريبنيكوف» وغيرها؛ يُبرز أ. إ. كوبرين الاهتمام المرهف بالعالم الداخلي للإنسان والقيم الإنسانية للحياة.

كان كوبرين شديد التأثر بأحداث الحرب التي دارت رحاها في الفترة من عام ١٩١٤م وحتى ١٩١٨م، مثله في ذلك مثل غالبية الكتَّاب الروس من أبناء جيله، وقد استقبل ثورة فبراير ١٩١٧م بروح مفعمة بالأمل، ثم عايش إحباطًا عميقًا نتيجة الأحداث التي وقعت في أكتوبر بعد ذلك. ذهب إلى مدينة جاتشينا إبَّان الحرب الأهلية، وكانت آنذاك تحت سيطرة الجيش الذي يقوده الجنرال يودينيتش (البيض (المترجم))، حيث تعاون مع الصحافة البيضاء ليسافر بعد ذلك إلى المهجر؛ بدأت هجرته بإستونيا ثم فنلندا، ثم انتقل ليعيش في فرنسا منذ عام ١٩٢٠م. ارتبطت كتاباته النثرية في هذه الفترة بشكل رئيسي بذكرياته عن روسيا، وعن الأحداث الحاسمة وعن سنوات طفولته وشبابه («يلان»، «عجلة الزمن»، رواية «طالب الكلية العسكرية» وغيرها). دفعته قسوة الحياة في المهجر، سواء المادية أو الإبداعية، لقَبول اقتراح الكتَّاب السوفييت، فعاد إلى الاتحاد السوفييتي في عام ١٩٣٧م، وقد أنهكه المرض، ليموت بعد عام وبضعة أشهر دون أن يخط سطرًا واحدًا في تلك الفترة.

لقد جرى تناول إبداع ومصير كوبرين في العهد السوفييتي على نحو مُوجه وبرؤية ضيقة، ولم يكن من السهل على القارئ في الوطن الحصول على الكثير من أعماله.

أعمال ألكسندر إيفانوفيتش كوبرين

الأعمال الكاملة في تسعة مجلدات. المقال الافتتاحي: ك. تشوكوفسكي. موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٦٤–١٩٧٥م.

أعمال عن أ. إ. كوبرين

ك. تشوكوفسكي. كوبرين. في كتاب: تشوكوفسكي ك. المعاصرون. موسكو، ١٩٦٣م؛ م. كوبرينا-إيوردوتسكايا. سنوات الشباب. الطبعة الثانية. موسكو، ١٩٧٢م؛ ميخايلوف أ. كوبرين. موسكو، ١٩٨١م، كوليشوف ف. مسيرة إبداع أ. إ. كوبرين. ١٨٨٣–١٩٠٧م. الطبعة الثانية. موسكو، ١٩٨٣م.

(١-٧) ألكسي بافلوفيتش تشابيجين

(٥ (١٧) أكتوبر ١٨٧٠م في قرية زاكوميخينسكايا، مركز كارجوبولسكي، محافظة أولونيتسكايا – ٢١ أكتوبر ١٩٣٧م، لينينجراد).

وُلد ألكسي بافلوفيتش تشابيجين في أسرة من الفلاحين في بقعة نائية لمنطقة تكسوها الغابات في شمال روسيا، عاش طفولته المبكرة بين الصيادين والمزارعين، لكن الأرض في هذه المنطقة كانت تطعم سكانها بالكاد. سافر الأب، كما كان شائعًا آنذاك، إلى المدينة بحثًا عن الرزق؛ عمل حارسًا لبناية في بطرسبورج، أما الأم فقد تُوفيت في سن مبكرة. ترك الجد أثرًا كبيرًا لدى الطفل، كان جنديًّا قديمًا في سيفاستوبول وحكاءً بارعًا، كان يقدِّر تقديرًا عظيمًا روح هذه الأرض، مهد الكلمة الروسية الأسطورية البدائية البكر. أنهى أ. ب. تشابيجين على هذه الأرض المدرسة الريفية، وفي عام ١٨٨٣م سافر إلى والده في بطرسبورج، ليرتبط منذ هذه اللحظة بهذه المدينة حتى أيامه الأخيرة. أرسله والده ليتعلم حرفة النقاشة والدهان، وفي عام ١٨٨٨م حصل تشابيجين على لقب مساعد صانع. وقد ظل يمارس هذه المهنة بعد ذلك لسنوات طويلة في بطرسبورج، وفي الوقت نفسه راح يتعلم ذاتيًّا ليبدأ في الكتابة. عرض أول تجاربه على الكاتب د. ف. جريجوروفيتش، لينضم إلى الأوساط الأدبية الديمقراطية ويتعرف على ف. ج. كورولينكو، ون. ك. ميخايلوفسكي. نشر أول مقال له بعنوان «المبصرون» (١٩٠٣م)، وتراكمت لديه تدريجيًّا مواد ضمها في كتاب «الإنطوائيون» (١٩١٢م)، أبطاله هم هؤلاء الذين قضى بينهم عشرين عامًا في مدينة بطرسبورج، النازحون من القرى، صغار الحرفيين في المدينة الكبيرة. في مطلع حياته الإبداعية يعكس تشابيجين في نثره المصير المرعب لسكان المدن المهمَّشين، المستعبَدين، الباحثين عن مأوًى، ويعرض عيوب ومثالب المدينة «المنهارة» في روسيا في تلك السنوات.

دفعت الرغبة في الابتعاد عن المدينة، والاحتجاج على الشعور بالإهمال والضعف فيها، دفعت تشابيجين أن يقرِّر مغادرة بطرسبورج لمدة طويلة، وأن يعود إلى مسقط رأسه. وفي

عام ١٩١١م، يسافر إلى بونوجي ليستقر بها فترةً طويلة من الزمن، وترتبط بهذه المدينة المرحلة الثانية من إبداعه؛ حيث كتب قصصًا طويلة وقصيرة عن سكان كارجوبول، الذين يمتهنون الصيد في غابات التايجا، والذين راح يبحث من خلال مصائرهم عن إجابة على أسئلته. وقد صوَّر تشابيجين في أعماله «خلوة الناسك البيضاء» (١٩١٣م)، و«في بحيرات البجع» (١٩١٦م)، الباحثين الأقوياء العظام عن الحقيقة. على أن أحداث العقود الأخيرة، أصابت مسيرة الحياة، حتى هنا، في هذه البقاع الريفية، بكثير من الدمار والتغيرات. وما إن مال تشابيجين بجوانحه باتجاه هذه الحياة البسيطة «الفطرية» مبتعدًا عن حياة المدينة المليئة بالتشتُّت والإذلال، حتى وجد نفسه أمام مأساة اختفاء هذه «البساطة» و«الفطرية». بل على العكس، أصبحت التناقضات «الفكرية والروحية» تزداد فيها قوةً يومًا بعد الآخر على نحو محسوس. لعل جذور هذه التناقضات تعود إلى أعماق التربة التاريخية الروسية، منذ عصر روسيا كييف. ومن هنا نضجت لدى تشابيجين فكرة، كان عليه من أجل تجسيدها أن يكون محاطًا بموضوعات من التاريخ القومي الروسي.

بعد أن عاد تشابيجين في عام ١٩١٧م إلى بتروجراد-ليننجراد، راح يعمل على تحقيق هذه الحاجة الإبداعية في العديد من الأعمال. وبناءً على «طلب» من مكسيم جوركي بدأ تشابيجين في ١٩١٨-١٩١٩م بكتابة مسرحية «جوريسلافيتش»، استلهم فيها تاريخ روسيا كييف[١] (لم تُنشر هذه المسرحية)، وهناك عمل آخر له يستند فيه إلى تاريخ روسيا القديمة بعنوان «حكاية تافهة عن أطفال سيد مدينة نوفجورود العظيمة». في هذه السنوات ظهرت لتشابيجين فكرة كتابه الأهم «رازين ستيبان»[٢] (١٩٢٤–١٩٢٧م)، وهي رواية تاريخية. ويُعد النثر التاريخي عند تشابيجين نثرًا ذا طابع مميز بسبب توغُّله العميق في الحياة الروسية القديمة، وهو يبدو وكأنه «إعادة بناء» يبعث فيه لغة عصر رازين، ويجسِّد من خلاله واقع الحياة في زمنه بشكل مباشر يصل إلى أدق التفاصيل الإثنوجرافية، وهلم جرًّا. على أن اهتمام تشابيجين الأكبر ينصب على التناقضات

[١] روسيا كييف: الدولة الروسية الإقطاعية القديمة في القرن التاسع وحتى القرن الثاني عشر، وعاصمتها كييف. (المترجم)

[٢] رازين ستيبان (حولي ١٦٣٠–١٦٧١م): قائد ثورة الفلاحين (١٦٧٠-١٦٧١م). حارب تتار القرم والتتار. قاد حملةً إلى نهر الفولجا وعبر بحر قزوين إلى بلاد فارس. أُعدم في موسكو. (المترجم)

الشخصية القومية وعلى التنوع الداخلي وثراء الروح الروسية، التي ظهرت في عصور التمرد والاضطرابات. وتُعتبر شخصية ستيبان رازين هي محور هذه التناقضات.

في السنوات الأخيرة من حياته واصل أ. ب. تشابيجين محاولته لفهم التاريخ الروسي في تشابكاته الجديدة، وذلك في روايته التي لم يكملها «المتجولون» (١٩٣٥–١٩٣٧م)، وهذه الرواية تتناول التقلُّبات الدينية التي وقعت في عصور الانشقاق، زمن البطريرك نيكون، وهي رواية لا تترك انطباعًا بالاكتمال؛ ربما لأنها كُتبت في ظروف لا تسمح بإبداء الشجاعة أو بالتفكير التاريخي العميق.

تمثِّل روايات السيرة الذاتية التي كتبها تشابيجين: «حياتي» (١٩٢٩م)، و«عبر الطرق والممرات» (١٩٣٠م)، أعمالًا ذات قيمة رفيعة سواء على المستوى الفني أو من ناحية إدراك الواقع. وقد تُوفي تشابيجين في خريف ١٩٣٧م، بعد أن أُصيب بنزلة برد شديدة في أثناء قيامه بالصيد. وقد حمل أحدُ شوارع لينينجراد اسمه تخليدًا لذكراه.

أعمال أ. ب. تشابيجين

الأعمال الكاملة في سبعة مجلدات (تقديم ف. أ. ديسنيتسكي، موسكو، لينينجراد، ١٩٢٨م).

الأعمال الكاملة في خمسة مجلدات (إعداد النص والتعليقات: ف. أكيموف، ن. يميلنانوف وآخرون. المقال الافتتاحي: ن. توتوبالين)، لينينجراد، ١٩٦٧–١٩٦٩م. رازين ستيبان (إعداد النص والمقال الختامي والملاحظات: ف. أكيموف). موسكو، دار نشر «برافدا» (الحقيقة)، ١٩٨٥م، ودُور نشر أخرى.

أعمال عن أ. ب. تشابيجين

ب. بالبي، أ. ب. تشابيجين. سيرة الحياة والإبداع، الطبعة الثانية، موسكو، ١٩٥٦م؛ تشالمايف ف. الإشراق الشمالي للموهبة. في كتاب أ. تشابيجين، خلوة الناسك البيضاء. قصص، قصص قصيرة وروايات. موسكو، ١٩٨٥م.

(١–٨) إيفان ألكسيفيتش بونين

(١٠ (٢٢) أكتوبر ١٨٧٠م، فورونيج – ٨ نوفمبر ١٩٥٣م، باريس).

ينحدر إ. أ. بونين من أصول ريفية نبيلة عريقة. عاش طفولته في قرية بوطيركا التابعة لمركز يليتسكي محافظة أرلوفسكايا، في قلب الحقول وفي أعماق الريف والضياع

الروسية. بدأ تعليمه في البداية في المنزل، وعندما بلغ الحادية عشرة من عمره التحق بثانوية يلتس، لكنه تركها وهو في الفصل الرابع ليُكمل تعليمه ذاتيًّا.

بدأ كتابة الشعر وهو لا يزال في المدرسة الثانوية. مارس السفر والترحال في شبابه ورجولته فطاف بأنحاء روسيا وعدد من دول العالم (اليونان، تركيا، فلسطين، مصر، الهند). عمل في صحيفة «أرلوفسكي فيستنيك» (بشير أريول) منذ عام ١٨٨٩م. أصدر ديوانه الأول في كُتيب صغير في عام ١٨٩١م.

شغف بتعاليم ل. تولستوي، والْتقى بالكاتب الكبير في موسكو، وكان على صلة حميمة بتشيخوف، وقد كتب عنهما بعد ذلك كتابين («تحرر تولستوي» ١٩١٧م، «عن تشيخوف»، وقد صدرا في عام ١٩٥٥م).

تم الاعتراف ببونين مبكرًا في عام ١٨٩٥م، باعتباره أديبًا محترفًا وكاتبًا وشاعرًا وناقدًا؛ ففي عام ١٩٠٣م، حصل على جائزة بوشكين التي تمنحها أكاديمية العلوم الروسية على ديوانه «سقوط الأوراق»، وعلى ترجمته لقصائد هـ. لونجفيللو[٣] «أغانٍ عن الهاياواتا»، ثم أصبح عضوًا فخريًّا في أكاديمية العلوم منذ عام ١٩٠٩م. وعندما سادت الموجة «الطليعية» ظل بونين مخلصًا لتقاليد الواقعية الكبرى، ودخل في جدل حاد مع أنصار الأدب المتطرِّف، بوصفه فنانًا وناقدًا، ثم كاتبًا اجتماعيًّا وكاتب مذكرات. كانت علاقته بالأحداث التاريخية التي مرَّت بها روسيا علاقةً عميقة ومتحيزة؛ كان ينظر إليها بعينَي محب، يشعر بالمعاناة من جرَّاء الاضطرابات التي داهمتها من الداخل والخارج لتعوق مسيرتها.

لم يتعاطف مع أكتوبر فغادر الوطن، وقد عبَّر عن خروجه إلى المهجر وعن أفكاره ومعاناته فيه في كتاب «الأيام الملعونة» (١٩٢٥–١٩٢٦م). وفي هذا الكتاب يرسم بونين صورةً لروسيا التي انحرفت عن طريق الضمير والحقيقة لتقع في قبضة المرتَدِّين والقوى المناهضة للقومية. عاش بونين في بؤرة الحياة الأدبية في المهجر الروسي بعيدًا عن الوطن، وهناك وصلت موهبته إلى قمة النضج. كتب «حياة أرسينيف» (١٩٣٠م)، وهي الرواية التي حازت على جائزة نوبل عام ١٩٣٣م، «الطرقات المظلمة» (الثلاثينيات والأربعينيات)، إلى جانب العديد من الأعمال. في عام ١٩٥٠م ينتهي من كتابة «المذكرات»؛ حيث قدَّم فيها

[٣] هنري لونجفيللو (١٨٠٧–١٨٨٢م): شاعر أمريكي رومانسي، مناهض للحرب والرق، كتب «أغانٍ عن الهاواياتا» مستلهمًا فيها الأساطير الهندية. (المترجم)

عددًا من شخصيات معاصريه بفِراسة وحس مُرهف، وإن جاء متحيِّزًا. كانت الأفكار الخاصة بقيمة الحياة المادية للشعب الروسي وعمقه الروحي عند فئاته الاجتماعية كافةً هي الأقرب دائمًا إلى بونين. وقد استطاع ببصيرة حادة ودقة أن يُصغي إلى صوت الحياة الداخلية للإنسان، وإلى أسرار روحه وألغاز مشاعره. استطاع بونين أن يصيغ «موضوعاته الخالدة» بحرفية رفيعة وأن يفسِّرها تفسيرًا دقيقًا. إن بونين ناقد وكاتب اجتماعي شديد القسوة، لا يعرف المحاباة، وقد تجلَّى ذلك على وجه الخصوص في يومياته أو مذكراته. لقد منحه حبه للوطن، موهبته، صلابته وإخلاصه، الحق في إصدار أحكام صريحة حازمة عن الحياة الروسية وعن الفن الروسي.

أعمال إيفان ألكسيفيتش بونين

الأعمال الكاملة في تسعة مجلدات، موسكو، ١٩٦٥–١٩٦٧م؛ الأعمال الكاملة في ستة مجلدات، ١٩٨٧–١٩٨٨م.

الأيام الملعونة؛ المذكرات؛ المقالات؛ موسكو، ١٩٩٠م.

«إنما وُهبت الحياة من أجل الكلمة فقط.» موسكو، ١٩٩٠م (يوميات روسية).

أعمال عن بونين

تفاردوفسكي أ. عن بونين، في كتاب: تفاردوفسكي أ. النثر؛ المقالات، موسكو، ١٩٧٤م.

بابوديكو أ. إ. أ. بونين؛ مواد للسيرة من ١٨٧٠م وحتى ١٩٧٠م، الطبعة الثانية، موسكو، ١٩٨٣م.

بايوريكو أ. كلمة الزمن، في كتاب بونين إ. الأيام الملعونة، موسكو، ١٩٩٠م.

مورومتسيفا-بونينا ف. ن. حياة بونين، ١٨٧٠–١٩٠٦م؛ أحاديث مع الذاكرة، موسكو، ١٩٨٩م.

(١-٩) ليونيد نيكولايفيتش أندرييف

(٩ (٢٠) أغسطس ١٨٧١م، أريول – ١٢ سبتمبر ١٩١٩م، قرية نيفولا بالقرب من موستامياك، كانت تُسمى آنذاك فنلندا، الآن برزخ كاريليسكي بالقرب من سان بطرسبورج. في عام ١٩٥٦م تم نقل رفاته إلى جسور الأدباء في جبانة فولكوف).

وُلد ل. ن. أندرييف في عائلة موظف صغير يعمل مساحًا للأراضي، فقد والده وعمره سبع سنوات، واضطُر وهو لا يزال طالبًا بالثانوية لكسب عيشه عن طريق إعطاء الدروس الخصوصية. درس في ثانوية أرلوفسكي. وفي الفترة من ١٨٩١–١٨٩٧م كان طالبًا في كليتَي الحقوق في كلٍّ من جامعتَي موسكو وبطرسبورج، ولكنه لم يستكمل دراسته بهما.

نُشرت أول أعمال أندرييف في عام ١٨٩٢م، في صحيفة «أرلوفسكي فيستنيك» (بشير أريول). بدأت شهرته عندما بدأ بالنشر في صحيفة «كورير» (الرسالة) التي تصدر في موسكو («بارجاموت وجارساكا»، ١٨٩٨م إلى جانب أعمال أخرى عديدة). سريعًا ما توطَّدت علاقته بمكسيم جوركي ومع الكوكبة التي تُحيطه من الأدباء («سريدا» (الأربعاء)، منتخبات «زنانيا» «المعرفة»).

في مطلع القرن العشرين أصبح لأندرييف صورته وطابعه الأدبي الخاص، وهو ما جعل منه على الفور واحدًا من أكثر الكتَّاب شعبيةً في تلك الفترة. لم تكن كتابته مجرَّد استجابة لـ «القضايا المُلحة» التي كانت تُثير قلق الجمهور الروسي، وإنما كانت أيضًا سعيًا لإدراك العمق المأساوي لها، والنظر إلى «الهوة» الكامنة وراء المظهر الخارجي للحياة، والتوغُّل في تناقضات الحياة اليومية وتعقيدها، وكشف ما فيها من مخاطر وآلام، وتشابك القوى «القدرية» مع مصير الإنسان. كان ميَّالًا لتصوير المواقف الحادة للمشاعر الإنسانية، أن يرفع من نبرة صوته الفني، فيكثِّف من الألوان ويضغطها. وقد جعل ذلك منه كاتبًا «من طراز حديث» واسع الانتشار لدى القراء، بما في ذلك في الدوائر الأدبية الديمقراطية.

في الوقت نفسه فقد رأى معاصرو ليونيد أندرييف في ذلك تطرفًا، وتعامل كلٌّ منهم مع أسلوبه في الكتابة من وجهة نظره، وفي بعض الأحيان كان البعض ينظرون إلى هذا الأسلوب بقدر كبير من السخرية. ومن الملاحظات الشهيرة، تلك التي قالها ليف تولستوي عن قصص أندرييف «المرعبة»: «إنه يريد أن يخيفني، ولكنني لا أخاف.» وقد أشار صديقه المقرب جوركي إلى ما لديه من إفراط بقوله: «في أسبوع واحد قدَّم للعالم أغنيته «أوساتا»، ثم إذا به يخرج علينا بمسرحيته «اللعنة»!» ومع ذلك فإن أندرييف يركِّز في مسرحياته ونثره على المشكلات التي تؤرِّق المعاصرين، أما دوره في عالم الأدب في مطلع القرن العشرين فهو دَور لا يمكن الإقلال من شأنه.

كتب ل. ن. أندرييف عن إحساس الإنسان بالوحدة، وعن عزلته عن الآخرين، واستغراقه في مشكلاته الخاصة («كان يا ما كان» ١٩٠١م، «الملاك الصغير»، و«الخوذة

الصغيرة» (١٨٩٩م)). تأمَّل الموت كثيرًا وأطال التفكير في محدودية العقل البشري («الفكر» ١٩٠٢م، «حياة فاسيلي الطيبي» ١٩٠٣م، «الأشباح» ١٩٠٤م، إلى جانب العديد من الأعمال الأخرى). ومن القضايا التي ظل ل. ن. أندرييف مهتمًّا بها محاولة الإجابة على الأسئلة الخاصة بمغزى الإيمان والإله، وكيفية أن يكون الإنسان منافسًا له. وقد طوَّر أندرييف موضوعات حروب الآلهة في رواية «حياة فاسيلي أرسينيف» ١٩٠٣م، ومسرحية «اللعنة» ١٩٠٨م وغيرها. وكذلك عبَّر عن رأيه في أحداث الحرب الروسية اليابانية في قصته «الضحك الأحمر» (١٩٠٤م)، التي كشف من خلالها عن جنون أشكال إراقة الدماء كافة. أما قصته «الظلام» (١٩٠٧م) فتصف إحباطه من قدرة الثورة على تغيير الحياة. وفي قصة «السبعة المحكوم عليهم بالإعدام» يُبدي أندرييف تعاطفًا كبيرًا، على طريقته، مع شخصيات قصته، التي جاءت بمثابة رد فعل على المحاكمات التي تعرَّض لها الثوريون-الإرهابيون.

كان ل. ن. أندرييف كاتبًا مسرحيًّا غزير الإنتاج، وقد سعى في مسرحياته لتصوير ما في الحياة من رموز والوصول إلى إجابات على الأسئلة الخالدة فيها. وأن يكثِّف مغزى الحياة ويحوِّل الشخصيات إلى رموز تحمل الطبائع الإنسانية كافة، بل ما فوق الإنسانية، وقد ظهر ذلك في مسرحيات «حياة إنسان» ١٩٠٦م، «اللعنة»، «الجوع»، وهي واحدة من سلسلة مسرحيات كتبها عن حياة البشرية بأسرها). وإلى جانب مسرحياته ذات الطابع الرمزي المعروف، كتب أندرييف مسرحيات أخرى بأسلوب واقعي اعتيادي: «أيام حياتنا» ١٩٠٨م، و«جادوياموس» ١٩٠٩م، وقد نالتا نجاحًا كبيرًا عند عرضهما.

وفي السنوات الأخيرة من حياته — عشية الحرب والثورة — كتب ل. ن. أندرييف رواية «ساشكا جيجوليف» (١٩١١م)، وهي عن الجيل الشاب الثائر الذي نَهَج نهجَ الصعاليك النبلاء بحثًا عن العدالة.

أثارت الحرب الروسية الألمانية مشاعر ل. ن. أندرييف، فانخرط في العمل في الصحافة القومية الوطنية (صحيفة «روسكايا فوليا» (الإرادة الروسية))، الأمر الذي أكَّد انفصاله عن الأدب «اليساري»، ليبدأ العمل في رواية «مذكرات شيطان»، حيث جعل من القدرة غير الإنسانية للتدمير باستخدام سلاح الإبادة الجماعية مادةً للتأمل والتفكير.

لم يتبنَّ أندرييف انقلاب أكتوبر؛ إذ كان قد عقد الكثير من الآمال على أحداث فبراير–مارس ١٩١٧م. وقد تصادف أن بيته كان يقع بالقرب من روشينو (حاليًّا رايفول)،

وهكذا أصبح في عداد المهاجرين بمجرد انضمام هذا الجزء من الأراضي إلى فنلندا. وقد قضى الشهور الأخيرة من حياته في حالةٍ من الحزن والاكتئاب الشديدَين.

وقد جرى إدراك إبداع هذا الكاتب المتفرِّد بعد الثورة من خلال الفرز الأيديولوجي الصارم، وقد تأرجحت سُمعته ككاتب ما بين الواقعيين والمتهمين بالانحلال الأدبي.

ومع كل ذلك، فإن أندرييف يُعَد بلا أدنى شك واحدًا من أكثر كتَّاب ما قبل الثورة التي وقعت في العقد الثاني من القرن العشرين شهرةً وأهمية. كان إ. أ. بونين على حق، عندما كتب عنه في مذكراته في عام ١٩١٦م: «على أي حال فهو الوحيد من بين الكتَّاب المعاصرين، الذي جذبني، والذي كنت أقرأ كل جديد له على الفور.»

أعمال ل. ن. أندرييف

روايات وقصص في جزأين (المقال الافتتاحي ف. تشوفاكوف، موسكو، ١٩٧١م).

أعمال عن ل. ن. أندرييف

إيزويتوفا ل. أ. إبداع ليونيد أندرييف، ١٨٩٢–١٩٠٦م. لينينجراد، ١٩٧٩م.

(١-١٠) ميخائيل ألكسيفيتش كوزمين

(٥ أكتوبر (٢٣ سبتمبر) ١٨٧٢م، ياروسلافل – الأول من مارس ١٩٣٦م، لينينجراد).

وُلد م. أ. كوزمين في عائلة نبيلة، وهو ينحدر من أصول مركبة من المؤمنين القدامى (جماعة دينية لم تقبل بالإصلاحات الكنسية في القرن السابع عشر (المترجم)) والعرق الفرنسي. قضى طفولته في ياروسلافل وساراتوف («أشكر القدر؛ فقد جعلني أنمو وأترعرع في ياروسلافل»).

انتقل للعيش في بطرسبورج منذ عام ١٨٨٤م، حيث درس ثلاث سنوات، بعد أن أنهى الثانوية (١٨٩١م)، فن التأليف الموسيقي في الكونسرفاتوار على يد ن. أ. ريمسكي كورساكوف. عانى من أزمة روحية في النص الثاني من التسعينيات (حاول فيها الانتحار)، ونتيجةً لهذه الأزمة بعد تجواله الطويل في بلاد العالم، لم يكتفِ بزيارة إيطاليا ومصر، وإنما طوَّف بالقرى التي يسكنها المؤمنون القدامى في شمال روسيا. وخلال هذه السنوات تعلَّم ديانات الشرق، وجمع العديد من الأناشيد الدينية والأشعار الروحية.

دخل م. أ. كوزمين عالم الأدب في عام ١٩٠٥م، كان موظفًا نشيطًا في «فيسي» (الميزان) (موسكو)، و«أبوللون» (سان بطرسبورج)، وقد نشر في الأخيرة مقالته المُعنونة «عن الوضوح الرائع»، دافع فيها عن النهج الإبداعي للمذهب الذُّرَوي،[٤] الذي أسماه «كلاريزم» (نزعة الوضوح)، زاعمًا أن القيمة الكبرى للفنان تكمن في تفرده الإبداعي.

وقد كتب م. أ. كوزمين في أنواع الإبداع الأدبي كافة بوصفه أديبًا (رواية «الأجنحة» وغيرها)، مسرحيًّا («ثلاث مسرحيات» ١٩٠٧م، وغيرها)، شاعرًا (ديوانه الأول «الشباك» ١٩٠٨م).

ارتبطت الاهتمامات التاريخية الثقافية عند م. أ. كوزمين، وهي الاهتمامات التي كانت تميِّز الذُّرويين بوجه عام، بروما القديمة والإسكندرية والقرن الثامن عشر في فرنسا وإيطاليا (كل العصور التي وقعت فيها الكوارث الكبرى أو التي سبقت وقوعها). وفي هذا السياق فإن أفضل ما كتبه كوزمين، بوصفه شاعرًا، هي «الأغاني السكندرية» (العقد الأول من القرن العشرين)، و«فوريل يحطِّم الجليد» (١٩٢٩م)، وهو الديوان الأخير الذي كتبه قُبيل وفاته.

يتميَّز الإنتاج الفني لكوزمين بتصوير الحياة الواقعية بكل ما تمتلئ به من مآسٍ وأفراح، وبالجوانب المادية والحسية في هذه الحياة، ويتجلَّى ذلك أيضًا في أشعاره الأيروتيكية، كما يتميَّز عمله برهافة ودقة الشكل وعرض مشاعر السعادة في قالب فني شاعري.

اهتمَّ كوزمين أيضًا اهتمامًا شديدًا بالعصر الأول للمسيحية، بالوثنية، وبجماعة المؤمنين القدامى، وبالمذهبَين الفرنسيسكاني والغنوصي.

وتشكِّل الموسيقى عنصرًا قويًّا وعميقًا في إبداع كوزمين الشعري، الذي كان من أوائل الذين استخدموا أسلوبًا معاصرًا، فكان من الشعراء الذين يُلقون بأشعارهم بصورة فنية، فيغنُّون هذه الأشعار بمصاحبة الجيتار بألحان وضعوها بأنفسهم. كما وضع كوزمين أيضًا الألحان الموسيقية لعدد من المسرحيات (على سبيل المثال: مسرحية «ممثلة

[٤] الذُّروية Acmeism (من الكلمة اليونانية akmé؛ قمة الشيء وذروته): نزعة حداثية ظهرت في الشعر الروسي في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين. من أشهر شعرائها: نيكولاي جوميلوف، أوسيب ماندلشتام، أنَّا أخماتوفا. (المترجم)

السرادق» لألكسندر بلوك، والتي عُرضت على مسرح كوميساريجيفسكايا). كان كوزمين على علاقة وثيقة بالعديد من الجماعات الفنية والصالونات والتيارات الثقافية. ومن بين هذه التيارات والمدارس، كانت الذُّروية هي الأقرب إليه، باعتبار أن أفكارها العميقة لا تختلف كثيرًا عن أفكار المدرسة الرمزية. أما الموضوع الذي شغل المكانة الرئيسية في شعره العاطفي الناضج فكان طريق النفس البشرية إلى الجمال والمجد الروحي عبر الحب. اتسم الشعر المركَّب الذي أبدعه م. أ. كوزمين بصفات مميزة؛ التشبع بالنزعة الدينية والكنسية العميقة، والتعبير الإثني الواضح عنها من ناحية، ثم بالنزعة الجمالية والغندرة والعاطفية الأيروتيكية المثيرة. وقد أصبحت أشعار كوزمين في الفترة السوفييتية أكثر تجهُّمًا، وأخذ الأسلوب الدراماتيكي والانعزالية و«الانطوائية» الثقافية يزداد في إبداعه يومًا بعد الآخر حتى نهاية حياته.

في النهاية، فقد كان كوزمين واحدًا من أكثر فناني «العصر الفضي» ثقافة، وإن لم يكن له «برنامج». كان مغرمًا بمبدأ كل شيء مباح في الشعر، وباللعب بالمعاني الداخلية والأصوات، وتعدُّد معاني الكلمة، الذي ينشأ عن تداعي الأفكار. لكن مثل هذا الفنان بدا غير ضروري للأدب السوفييتي الجديد.

توقف م. أ. كوزمين، الذي بقي في الوطن بعد أحداث ثورة ١٩١٧م (التي قبلها في فبراير وأكتوبر)، عن النشر تدريجيًّا ليعمل بالترجمة. وفي عام ١٩٢٩م توقف تمامًا عن الكتابة.

تُوفي كوزمين في حالة من الفقر المدقع وقد طواه النسيان. وقد تعرَّضت أجزاء كبيرة من أشعاره التي لم تُنشر وغيرها من مخطوطاته للضياع في أثناء القبض على صديقه ي. يوركون في عام ١٩٣٨م.

أعمال ميخائيل ألكسيفيتش كوزمين

الأعمال المختارة (الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات: أ. لافروف، ر. تيمينتشيك)، لينينجراد، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩٠م.

شعر ونثر (الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات: ي. يرميلوف)، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك» (المعاصر)، ١٩٨٩م.

أعمال عن م. أ. كوزمين

بوجومولوف ن. ميخائيل كوزمين، «نافذة صغيرة فوق الحب والبغض المكبوت ...» مجلة «ناشي ناسليديه» (تراثنا)، ١٩٨٨م، العدد الرابع؛ تيموفييف أ. الخروج من أسر النسيان، مجلة «نيفا»، ١٩٨٨م، العدد الأول.

(١-١١) فاليري ياكوفليفيتش بريوسوف

(١ (١٣) ديسمبر ١٨٧٣م، موسكو – ٩ أكتوبر ١٩٢٤م، موسكو).

من ناحية مصيره وما يتحلى به من صفات، فإن ف. ي. بريوسوف يعد ظاهرةً نادرة في الثقافة الروسية في عصره. كان شخصيةً انتقالية في كثير من جوانبه. ويُعد بريوسوف الجيل الثاني لعائلة مثقفة تنحدر من عائلة من التجار، تعود بجذورها بدَورها إلى فلاحين بسطاء. ويتضح لنا أن ف. ي. بريوسوف رجل ينتمي إلى عصرين؛ ففي طفولته تربَّى على تقاليد «الستينيين»، خاصةً أن أسرته كانت تقدِّر تقديرًا كبيرًا ن. أ. نكراسوف، ود. إ. بيساريف. «حمتني أسرتي من الحكايات، ومن «الأمور الشيطانية كافة»، ومن ثم تعلمت أفكار داروين ومبادئ النزعة المادية قبل أن أتعلم عمليات الحساب. لا حاجة لي أن أتحدَّث عن الدين في بيتنا؛ فأنا لا أكاد أذكر عن ذلك شيئًا بالمرة ...» هذا ما كتبه بريوسوف في «سيرته الذاتية». كان طريقًا شاقًّا ذلك الذي قطعه بريوسوف. يقول الشاعر وهو يلقي ببصره على حياته:

«... لقد صعدت إلى العلا بفضل ما بذلته من جهد.
إنه الدم الساري في عروق الرجال.»

تلقَّى ف. ي. بريوسوف تعليمه في البداية في مدرسة ثانوية خاصة، ثم من بعدها في الثانوية الشهيرة التي يُديرها التربوي وعالِم الدراسات الأدبية ل. إ. بوليفانوف. بدأ ولعه بالقراءة، ومن بعدها التأليف مباشرةً منذ السنوات الأولى له في المدرسة. وفي عام ١٨٩٩م أنهى كلية الآداب والتاريخ بالحصول على دبلومة من الدرجة الأولى.

بعد ذلك سنجد أن سيرة ف. ي. بريوسوف تستند أساسًا على عمله الأدبي، الذي عكس بشكل مميز أيضًا ما استلهمه من طفولته وشبابه وما اختاره، بشكل واعٍ، من تصوراته وأهدافه.

يكاد ف. ي. بريوسوف أن يُعد مؤسس المدرسة الرمزية الروسية، ويرجع السبب في التأكيد على ذلك إلى صدور ثلاثة دواوين تحت عنوان «الرمزيون الروس»، عكست التأثير القوي للشعر الفرنسي الحديث (بول فيرلين، أرثور رامبو وغيرهم). وكما هو معروف، فقد مثَّلت أشعار ف. ي. بريوسوف نفسه المحتوى الأساسي للديوانين. على أنه من المستحيل أن نتحدَّث على نحو جاد حول أن بريوسوف هو مؤسس هذه المدرسة. إن المدرسة الرمزية الروسية الحقيقية باعتبارها وجهة نظر إلى العالم تعود إلى جذور أخرى (نذكر هنا ف. س. سولوفيوف، أ. بلوك، أ. بيلي). لا توجد نقاط تماس بين بريوسوف وهؤلاء الشعراء من الناحية الإبداعية إلا قليلًا، وإن اشترك معها في أدب واحد. إن اسم بريوسوف يرتبط بحق بتصوُّر الشعر باعتباره التعبير الحر عن الفرد («إلى الشاعر الشاب»)، كما يرتبط بإتقان فن الكلمة. ومن وجهة نظر بريوسوف، فإن الشعر ينبغي أن يكون مستقلًّا عن الصراع الأيديولوجي والفلسفي والديني. ولعله من الأكثر دقةً أن نقول إن اسم ونشاط ف. ي. بريوسوف ارتبط بالخطوات الأولى بالانحطاطية الروسية وبالحداثة بكل معنى الكلمة («أبحث عن النجم العادي في الظلام، وها أنا آراه الآن: إنه الانحطاطية.» فقرة من يوميات ف. بريوسوف الشاب).

وقد حقَّقت دواوينه الشعرية الأولى («الراوئع» ١٨٩٥م، «هو أنا» ١٨٩٦م) هذا البرنامج؛ فقد تناول بريوسوف موضوعات تتسم بالغرابة والطرافة، حطَّم فيها بشكل واضح وعن عمد، المعايير والذائقة التقليدية للشعر الروسي في هذا العصر. أما دواوينه الأكثر اتزانًا: «الحرس الثالث» ١٩٠٠م، «إلى المدينة والعالم» ١٩٠٣م، فقد شقَّت لنفسها طريقًا عبر ركام الثقافة العالمية، التي انفتحت أمام ف. ي. بريوسوف، واهتمامه بأحداث التاريخ العالمي، التي أفرزت شخصيات أصيلةً عظيمة، ممَّا حدَّد شكل هذه الدواوين.

منذ ذلك الحين أصبح ف. ي. بريوسوف واحدًا من الذين يحرِّكون الحياة الأدبية؛ فبعد عدة سنوات ترأَّس مجلة «الميزان» (١٩٠٤–١٩٠٩م)، وهي واحدة من أكبر المجلات التي تصدر في موسكو، والتي أصبحت نقطة جذب للعديد من الأدباء الشبان من ذوي النزعة الحداثية. وبوصفه شاعرًا فقد دافع عن اتساع دائرة الاهتمامات، والاندماج في التجربة الفنية والثقافية العالمية. وقد عبَّر عن موقعه من خلال عمله الصحفي بقوله: «كل الأحلام ممتعة، كل اللغات عزيزة على نفسي، وأشعاري هدية مني لكل الآلهة.»

يُعد ف. ي. بريوسوف من أوائل الذين أدخلوا إلى الشعر الروسي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع العشرين، حياة ومصير الإنسان المعاصر الذي يعيش في ظروف

المدينة الكبرى. وقد جاءت صور المدينة في شعره مبتكرةً ومعبرة وبأسلوبه المميز («الجواد الشاحب» ١٩٠٣م وغيرها من قصائد). وقد كتب بريوسوف دواوينه: «إكليل الزهور» ١٩٠٦م، و«كل الألحان» ١٩٠٩م، في أفضل أوقات إبداعه. وممَّا يدل على سعة ثقافته وتنوُّع اهتماماته العلمية الدراسات الأدبية التي قام بها (مقالات عن الشعراء بوشكين، باراتينسكي، تيوتشيف وغيرهم)، ورواياته التاريخية: «الملاك المشتعل» ١٩٠٨م، وهي عن الحركات الدينية في ألمانيا في القرن السادس عشر، وروايتان وقصة طويلة مستوحاة من روما القديمة («مذبح الانتصار»)، «هزيمة جوبيتر»، و«رياسيلفيا» (١٩١١–١٩١٦م)، إلى جانب ترجماته العديدة الشهيرة الرائعة.

وفي السنوات اللاحقة، السنوات الأولى للثورة، وفي ظروف الحرب الروسية الألمانية، ثم أحداث العام ١٩١٧م التي تلتها مباشرة، اندمج بريوسوف في تيار الحياة اليومية كسابق عهده بكل نشاط وأريحية بوصفه شاعرًا وأديبًا. كان واحدًا من قلة من الشعراء الروس الكبار، اعتنق أهداف ثورة أكتوبر، فضلًا عن أنه انضم إلى الحزب الشيوعي (١٩٢٠م)، كما أدار نشاطًا أدبيًّا تنظيميًّا واسعًا، فأسَّس، بصفة خاصة، المعهد العالي للفنون والآداب، الذي حمل اسمه، كما أصبح رئيسًا لاتحاد الشعراء لعموم روسيا، ثم للعديد من الاتحادات الأخرى. وباعتباره شاعرًا فقد مارس التجريب في مجال ما عُرف باسم «الشعر العلمي»، وكتب عددًا من المقالات الصحفية أعرب فيها عن تعاطفه مع أحداث الحياة السوفييتية، ودراسة علمية تحت عنوان «أسس الشعر».

أعمال ف. ي. بريوسوف

الأعمال الكاملة في سبعة أجزاء (إشراف ب. أنتوكولسكي وآخرين، الأجزاء من ١–٧، موسكو)، دار نشر «خودوجستيفينايا ليتيراتورا»، ١٩٧٣–١٩٧٥م؛ مختارات؛ الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات: ن. بانيكوف، موسكو، دار نشر «مالادايا جفارديا».

«سلاح الفرسان الفتي»، ١٩٨٩م (مكتبة القرن العشرين: «الشاعر والزمن»).

أعمال عن ف. بريوسوف

مكسيموف د. ي. بريوسوف، الشعر والموقف؛ في كتاب مكسيموف د. الشعراء الروس في مطلع القرن: مقالات، موسكو، ١٩٨٦م؛ شابوفالوف م. فاليري بريوسوف، كتاب لطلبة الفصول العليا، موسكو، دار نشر «بروسفيشينيه» (التنوير)، ١٩٩٢م.

(١-١٢) ميخائيل ميخايلوفيتش بريشفين

(٢٣ يناير (٤ فبراير) ١٨٧٣م، عزبة خروشيفو مركز يليتسكي، محافظة أرلوفسكي – ١٦ يناير ١٩٥٤م، موسكو).

وُلد م. م. بريشفين لعائلة من التجار، وعاش في القرية حتى بلغ العاشرة من العمر. خسر والده ضيعته في لعب الورق ليترك عائلته (خمسة أطفال) في مهب الريح. أما الأم فقد كانت امرأةً نشيطة متفانية، استطاعت شراء ضيعة، وبذلت كل جهدها لتوفِّر لأطفالها سُبل التعلم (يقول بريشفين: «أردت أن أتعلَّم حتى أبرِّر هذا الجهد الذي بذلته أمي طوال عمرها من أجل ذلك»). تلقَّى بريشفين تعليمه في البداية في ثانوية يليتسكي (في الفترة نفسها مع إيفان بونين الذي كان يكبره بثلاثة أعوام). كان يتميَّز بالاستقلال والحمية، يُحكى أنه هرب ذات يوم من مسكنه إلى وجهة «غير معلومة»، وبعد عدة سنوات إذا به يُفصل من الثانوية لشجار وقع بينه وبين ف. ف. روزانوف، الذي أصبح كاتبًا ذائع الصيت (وقد الْتقيا بعد ذلك في مُناخ أدبي مختلف وأصبحا صديقين حميمين). أتم بريشفين تعليمه في معهد تيومينسكي (اعتمادًا على مساعدة عمه رجل الصناعة الكبير في سيبيريا). في عام ١٨٩٣م، أصبح طالبًا في معهد ريجا الصناعي («كانت الدراسة تجري آنذاك فيه باللغة الألمانية، وقد الْتحقتُ بالمعهد لأتعلم بالألمانية من ناحية، ولأن كل شيء في ريجا، من ناحية أخرى، كان جديدًا بالنسبة لي»). في الفصل الثاني من المعهد يولع بريشفين بالماركسية، فيلتحق على الفور بإحدى الحلقات الثورية الطلابية ويُترجم كتاب أ. بيبل «المرأة في الماضي والحاضر والمستقبل»، الذي كان له أبلغ الأثر عليه («كان هذا الكتاب بالنسبة لي بمثابة قصة حب عظيمة»). وسرعان ما تم اعتقاله، ليقضي في الحبس الانفرادي عامًا في سجن ميتافسكايا، ثم يعاد إلى مسقط رأسه في يليتس. أنهى تعليمه في ليبتسيج، في قسم العلوم الزراعية. وبعد أن أنهى الجامعة (١٩٠٢م) عاش فترةً من الزمن في باريس، التي ارتبطت بعض الأحداث المهمة في حياته الشخصية بها.

عمل مهندسًا زراعيًّا في لوجا في ضواحي بطرسبورج، ثم في أكاديمية بتروفسكي الزراعية في موسكو (وقد أَلَّف كتابًا في تخصُّصه بعنوان «زراعة البطاطس في الحقول والبساتين»). وفي الوقت نفسه عمل بشغف بالصحافة لسنوات طويلة إلى جانب عمله بعلم الزراعة، فنشر عددًا من المقالات والدراسات في الدوريات التي كانت تصدر في تلك الفترة.

كان لقاؤه بعالم الإثنوجرافيا ن. ي. أونتشوكوف حدثًا بالغ الأهمية في حياته، حيث قام بتكليف منه برحلة إلى الشمال لجمع حكايات روسية. وفي أثناء هذه الرحلة جمع

أيضًا مادةً علمية لكتابه الأول، الذي حاز على شهرة كبيرة، حول رحلته عبر كاريليا، والذي أسماه «نحو بلاد الطيور الآمنة» (١٩٠٧م)، كان هذا الكتاب هو نقطة البداية الحقيقية للكاتب الروسي م. م. بريشفين، الذي تميَّز برؤيته للطبيعة باعتبارها واحدةً من أسس الحياة الرئيسية للإنسان، ورؤيته للإنسان باعتباره شريكًا كامل الأهلية في الطبيعة الكونية. وقد كان للمعرفة التي امتلكها بريشفين بوصفه متخصصًا في شئون الطبيعة وإثنوجرافيًّا وشاعرًا موهوبًا، وفيلسوفًا مهتمًّا بدراسة هذه المنظومة التي تجمع — الإنسان — الطبيعة في الظروف الخاصة، التي يمر بها التاريخ القومي الروسي عند منعطف بين عصرين، دور مهم في اختياره لموضوعات ومواد كتبه اللاحقة.

في عام ١٩٠٧م، يقوم بريشفين برحلة إلى سولوفسكا، والتي كان من ثمارها كتابه «من أجل الرغيف المسحور»، بعث من خلاله الإحساس بالماضي الأسطوري بروسيا (حيث احتفظ هذا التاريخ بروسيا الغابرة، دون أن تغيب عن صفحاته: العجائز-المنسيات، كوشي الذي لا يموت، وماريا موريفينا). وفي العام التالي قام برحلته الثالثة إلى ما وراء نهر الفولجا وكيتيج (كتب عنها كتابه «عند حوائط المدينة الخفية»). في هذه الكتب عرض بريشفين تأملاته حول المشاعر الدينية للشعب الروسي وبحثه الروحاني، وتأملاته في قضايا الإيمان والكفر، التي أصبحت تمثِّل على تخوم القرنين القضايا الخاصة بمصير السلامة الروحية القومية. في عام ١٩١٠م، صدرت له كُتب أخرى جديدة تناولت رحلاته: «العربي الأسود»، و«آدم وحواء»، تعرَّض فيها لدراسة مصائر الفلاحين الروس الذين نزحوا من قراهم بعد أن أصدر ستوليبين قوانين الإصلاح التي أزاحت روسيا الريفية عن مكانها.

شغل بريشفين مكانةً مميزة في الحياة الأدبية في الفترة ما قبل السوفييتية وخاصةً بين «الواقعيين» و«الحداثيين»؛ إذ كان مقبولًا من المجتمع الفلسفي الديني، وكانت الشخصيات الرئيسية في هذا المجتمع هما ميريجكوفسكي ورميزيف (وكان بريشفين يرى في الأخير أستاذًا له في مجال الأدب)، وفي الوقت نفسه كان مكسيم جوركي، الواقعي الاشتراكي الواعد، يقدِّره تقديرًا رفيعًا. وقد صدرت مجموعة أعمال بريشفين في ثلاثة أجزاء عام ١٩١٣م، عن دار نشر «زنانيا» (المعرفة)، والتي كان مكسيم جوركي هو رئيس تحريرها.

كان بريشفين يراقب أحداث ثورة ١٩١٧م عن بعد، وذلك إبَّان إقامته في الريف. وأخيرًا، حقَّق وبصعوبة بالغة على أي حال، مكانةً في الحياة الأدبية «السوفييتية». لم يستطع أن يصبح مهاجرًا؛ فالفنان الذي تمثَّل الكلمة الروسية له، فضلًا عن الأرض

الروسية ذاتها، بطبيعتها الغنية، وما يقع فيها من أحداث يومية، ذات طابع قومي متفرد، وجد في هذه الأشياء الفكرة والمضمون والهدف الرئيسي لإبداعه. ومن ثم لم يكن بمقدوره، في سياق الظروف المتناقضة والاختلاف مع السلطة، أن يفقد هذا الوطن. لقد بقي بريشفين، المؤهَّل للتكيُّف الرشيد ولم يهاجر، وقد وجد «مكانه المناسب» (أنقذته الكتابة عن الطبيعة والحيوانات، وقد هجاه أحدهم بقوله: «إنه الكاتب الوحيد الذي كتب عن الأرانب البرية»). ويمكن القول أيضًا، إنه بمعنًى محدَّد، قد حقَّق ذاته؛ لقد كتب وأصدر أعمالًا كثيرة؛ فمنذ عام ١٩٢٣م وحتى عام ١٩٥٤م، كتب سيرته الذاتية «جبال كاشييفا»، كما كتب أيضًا رواية «شباب ألباطوف» استنادًا على تجربته الشخصية. استمرَّ في رحلاته عبر البلاد، وظهرت له أعمال جديدة: «جن-شين» ١٩٥٣م، وتدور حول رحلته إلى الشرق الأقصى، كما كتب دواوين تجمع بين الشعر والنثر بعنوان: «قَطر الغابة»، «فاتسيليا» (١٩٤٠م)، وفي أثناء الحرب كتب قصة «مخزن الشمس» (١٩٤٦م). وفي هذه الفترة نفسها بدأ التفكير وكتابة روايته «طريق أسوداريفا»، التي اكتملت مع نهاية حياته، وتتناول إصلاحات بطرس الأكبر في شمال البلاد، وأثرها على حياة الروس، «في بلاد الطيور الآمنة»، كما كتب عددًا آخر من الكتب.

في العشرينيات والثلاثينيات أصبح م. م. بريشفين واحدًا من أبرز كتَّاب الأطفال (آنذاك دخل إلى عالم أدب الأطفال العديد من الكتَّاب، بعد أن وجدوا فيه درجةً أكبر بعض الشيء من التحرُّر من الدوجمات الأيديولوجية والسياسية، يمكن أن نتذكَّر في هذا الصدد: ك. تشوكوفسكي، وب. جيتوف، ود. خارمس، ون. أوليينيكوف، وت. جابي، وي. شفارتس، وكثيرين غيرهم).

وفي الوقت نفسه فإن العمل الأساسي في حياة م. م. بريشفين، وهو «مذكراته» المكوَّنة من عدة مجلدات، والتي سجَّلها على مدى عدة عقود، ظلَّت طي الكتمان. ولم يكن من الممكن أن يُنشر منها في العصر «السوفييتي» سوى مقاطع لا تتسم بأهمية كبرى. وفي نهاية الثمانينيات فقط، أصبح بمقدور الصحف أن تنشر من حين لآخر أجزاءً صغيرة منها. وقد صدرت بعض الأجزاء منفردة، وقد تم إعدادها على نحو متعسِّف كيفما اتفق عن دار نشر «برافدا» (الحقيقة).

وبناءً على ذلك، فإن مؤلَّفات م. م. بريشفين ينبغي أن تُقرأ كاملةً من جديد؛ لكي نفهم هذا الكاتب الكبير المتعدِّد الجوانب.

أعمال م. م. بريشفين

الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء، موسكو، دار نشر «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٢–١٩٨٦م.

المذكرات، موسكو، دار نشر «برافدا»، ١٩٩٠م.

أعمال عن م. م. بريشفين

خايلوف أ. ن. ميخائيل بريشفين، مسيرة الإبداع، موسكو-لينينجراد، ١٩٦٠م؛ بريشفينا ف. الطريق إلى الكلمة، موسكو، ١٩٨٤م؛ كورباتوف ف. ميخائيل بريشفين، موسكو، ١٩٨٦م.

(١-١٣) إيفان سيرجييفيتش شميليف

(٢١ سبتمبر (٣ أكتوبر) ١٨٧٣م، موسكو – ٢٤ يونيو، ١٩٥٠م، باريس).

وُلد إ. س. شميليف في عائلة تقليدية من التجار، عمل الأب بمقاولات البناء، بينما أولت الأم جُل اهتمامها للبيت والأطفال. تيتَّم إ. س. شميليف في سن مبكرة، ولكنه ظل دائمًا وفيًّا لروح العائلة، وراح يدعم هذه الروح في نفسه بوعي تام. وقد تركت دروس الأخلاق الشعبية والتقوى المسيحية والإحساس بالعدل والبر، التي ورثها عن العائلة، أثرًا كبيرًا عليه طوال عمره. تلقَّى شميليف تعليمه في الثانوية، ثم في كلية الحقوق بجامعة موسكو في الفترة من ١٨٩٤م وحتى ١٨٩٨م. أدَّى الخدمة العسكرية ليعمل بعدها بالمحاماة لفترة قصيرة، تلا ذلك عمله لمدة ثمانية أعوام تقريبًا في إحدى الإدارات الحكومية في الأقاليم.

بدأ شميليف نشاطه الأدبي منذ أن كان طالبًا في المدرسة الثانوية. وكان أول كتاب له هو «على صخور فالام» (١٨٩٧م) وهي مقالات في الرحلات، كتبها بعد قيامه بالحج إلى تلك الجزيرة المقدسة. وقد عبثت يد الرقيب بهذا الكتاب فحوَّلته إلى مسخ، بعدها صمت إ. س. شميليف عن الكتابة لمدة عشر سنوات تقريبًا. وقد وافقت عودته إلى الكتابة تلك الأحداث العاصفة — التي صاحبت الثورة الروسية الأولى — التي بعثت الإيمان بتجديد الحياة على أسس إنسانية عادلة (آنذاك كتب شميليف قائلًا: «لقد انبثقت أمام عينَي حياة جديدة ...»).

اتسمت أعمال شميليف النثرية، التي كتبها في الفترة من ١٩٠٥م إلى ١٩١٠م، بأنها مفعمة بالحداثة الحية، والتي تجلَّت من خلال مصير شخصية الإنسان العادي الذي

يعيش في هذه الفترة، والذي يقوم بتغيير علاقته العَفْوية تجاه النمط السائد في هذه الحياة («السيد أوكليكين» ١٩٠٨م، «رجل من المطعم» ١٩١٠م). انضمَّ شميليف إلى جمعية «الأربعاء» الأدبية، ثم ما لبث أن أصبح واحدًا من مديري «دار نشر الكتَّاب» في موسكو.

غادر شميليف موسكو متجهًا إلى القرم إبَّان سنوات الثورة والحرب الأهلية، وقد اضطُر إلى أن يتركها مهاجرًا إلى الغرب (١٩٢٢م) بعد إعدام ابنه الضابط رميًا بالرصاص دون محاكمة. وقد كتب عن مأساة الإرهاب الأحمر في القرم في كتابه «شمس الموتى» (١٩٢٣م). وفي المهجر يصل شميليف إلى ذروة إبداعه، فيكتب أفضل أعماله، والتي من بينها قصص مستلهَمة من سيرته الذاتية باسم «العزيز» (١٩٣١م)، وكذلك كتاباه الرائعان «الصيف الرباني»، و«الحج»، فضلًا عن عدد آخرَ من أعماله. ويُعد نثر شميليف نموذجيًّا من ناحية الإحساس باللغة، والروحانية في التعبير عن نسق الحياة القومية التقليدية، وإيمان الفنان المبعد عن الوطن، والذي لم ينسَ هذا الوطن.

أعمال إ. س. شميليف

الأعمال الكاملة في جزأين؛ الجزء الأول قصص وأقاصيص، الجزء الثاني قصص قصيرة؛ الحج؛ الصيف الرباني؛ كيف التقيت بتشيخوف، موسكو، ١٩٨٩م؛ الصيف الرباني، موسكو، ١٩٩١م.

(العودة)، طريق في السماء؛ مختارات، موسكو، ١٩٩١م.

أعمال عن إ. س. شميليف

ميخايلوف أ. عن إيفان شميليف؛ في كتاب شميليف إ. المؤلفات في جزأين، الجزء الأول، موسكو، ١٩٨٩م؛ سميرنوف م. طرق على الأرض؛ في كتاب شميليف إ. طرق في السماء، موسكو، ١٩٩١م.

(١-١٤) مكسميليان ألكسندروفيتش فولوشين

(١٦ (٢٨) مايو ١٨٧٧، كييف – ١١ أغسطس ١٩٣٢م، كوكتيبيل بالقرم).

الاسم الحقيقي لعائلة م. أ. فولوشين هو فولوشين-كيرينكو. ينحدر من سلالةٍ من النبلاء. أجداده لأبيه من قازاق زابوروج، ومن ناحية الأم ينتمي إلى يلينا أوتتوبالدوفنا جلازر، من الألمان الذين عملوا في روسيا في القرن السابع عشر قُبيل عصر بطرس الأكبر.

فقد فولوشين والده في عام ١٨٨١م، وهو لا يزال طفلًا، وكان لأمه أثر كبير للغاية في تكوُّن شخصيته. تلقَّى تعليمه في البداية في موسكو (ثانوية بوليفانوف، ثم ثانوية موسكو الأميرية). أنهى تعليمه الثانوي في فيودوسيا، ومنذ ذلك الحين ارتبطت حياته كلها بالقرم.

في عام ١٨٩٧م يلتحق بكلية الحقوق بجامعة موسكو. يكتب في مذكراته عن ذلك بقوله: «لست مدينًا للجامعة أو الثانوية بأي قدر من المعرفة، ولا بفكرة واحدة.» وفي عام ١٩٠٠م، يُفصل من الجامعة بسبب مشاركته في الاضطرابات الطلابية. ومنذ هذه اللحظة تبدأ سنوات الترحال في حياة هذا الشاعر الذي أتم ثلاثةً وعشرين عامًا من عمره (وكان قد بدأ كتابة الشعر وهو في الثالثة عشرة). في آسيا الوسطى شارك في أعمال الاستكشاف الخاصة بمد خطوط السكك الحديدية. «هنا باغتني نيتشه»، و«الأحاديث الثلاثة» لفلاديمير سولوفيوف. وهذان الرجلان منحاني إمكانية أن أمد بصري باتجاه الثقافة الأوروبية على نحو يتسم بالشمول والتأمل، بدءًا من المرتفعات الآسيوية المسطَّحة. وقد وضع فولوشين نصب عينيه مهمة السير عبر طريق الثقافة الإنسانية بأشكالها كافة، بدءًا بالثقافة الأوروبية، ثم اكتشاف الشرق. يقول فولوشين: «ما أنا إلا إسفنجة ماصة، كلي عيون مفتوحة وآذان صاغية. أطوف البلاد والمتاحف والمكتبات: روما، إسبانيا، باليارا، كورسيكا، سردينيا، أندورا ... اللوفر، البرادو، الفاتيكان، أوفيتسي ...»

في عام ١٩٠١م، يذهب فولوشين إلى باريس، يستمع إلى محاضرات في السوربون، يسافر في رحلة طويلة عبر إسبانيا وإيطاليا، يفتتن بالأدب الإغريقي والفرنسي القديم، يبدأ في نشر المقالات في مجلات الرمزيين عن الثقافة والحياة الفنية الفرنسية، فضلًا عن عدد من القصائد الشعرية (صدر أول ديوان له باسم «أشعار» في عام ١٩١٠م). وقد أُولع فولوشين إلى جانب الأدب بممارسة التصوير بالزيت والألوان المائية، وازدادت علاقته قربًا من الشعراء والفنانين الروس والفرنسيين. وعلى الرغم من ارتباطه سنوات طويلةً بباريس بشكل أساسي، فقد بنى، في الوقت نفسه، عشَّه المفضَّل في القرم، في كوكتيبيل، «عند نقطة الالتقاء بين أوروبا وآسيا»، على حد قوله؛ حيث اكتمل بناء بيته في عام ١٩٠٣م، والذي أصبح بدايةً لبيت فولوشين الشهير باعتباره «بيتًا للجميع» (وإلى هذا المكان، وبفضل شخصية صاحبه البشوشة الودودة، توافد المئات، دون مبالغة، من الفنانين والأدباء والعلماء الروس).

احتلَّت روسيا بما تعانيه من ظروف قاسية واضطرابات شديدة، مكانةً مهمة في إبداع فولوشين في السنوات الأولى للثورة. وكان شاهدًا عيانًا، بصفة خاصة، على الأحداث المأساوية، التي وقعت في التاسع من يناير عام ١٩٠٥م، وقد سجَّلها في أشعاره.

واصل م. أ. فولوشين نشر إبداعه في العقد الأول من القرن العشرين في دُور النشر ذات النزعة الرمزية: «فيسي» (الميزان)، «زولوتوي رونو» (الصوف الذهبي)، لكنه مال إلى أصحاب النزعة الذُّروية ليصبح محرِّرًا مؤثرًا في مجلة «أبوللون».

لعب فولوشين أكثر الأدوار أهميةً في التلاعب المعروف بأشعار ي. ديمتريفيا المعروفة باسم تشيربينيه دي جابرياك. وبعد الخلاف الذي نشب بينه وبين س. ماكوفسكي، رئيس تحرير مجلة «أبوللون»، ثم دخوله في مبارزة مع ن. جوميلوف، ابتعد قليلًا عن «أبوللون» مواصلًا مع ذلك نشر أشعاره فيها، وكذلك مقالاته ودراساته عن الفنانين الروس، الذين كانت صداقته بهم تمثِّل دائمًا أهميةً كبرى في حياته (كان فولوشين قريبًا من جماعتَي «بونيوفي فاليت» (الولد الديناري)، و«أوسليني خفوصت» (ذيل الحمار)، وهما جماعتان تضمان عددًا من الفنانين «اليساريين»، وكان فولوشين يدخل أحيانًا في جدل حاد مع الفن المعبِّر عن الاتجاه «المحافظ»، وفي الوقت نفسه لم يكن يتقبَّل «الحداثيين» بشكل كامل، وإنما كان يقف في الواقع خارج الجماعات.

كانت اهتماماته الأدبية والفنية عريضةً ومتنوعة؛ ترجم لعدد من الكتَّاب الفرنسيين، وأصدر كتابًا عن ريبين أثار جدلًا حادًّا، وكثيرًا ما مارس هو نفسه الرسم والتصوير الزيتي.

وكعهده دائمًا، فقد ارتبط مصير م. أ. فولوشين بقرية كوكتيبيل، حيث عاش دائمًا، ولم يكن يغادرها إلا على نحو مؤقت تارةً إلى الخارج، وتارةً أخرى إلى موسكو أو بطرسبورج.

وقُبيل الحرب التي اشتعل أُوارها في عام ١٩١٤م، أعجِب فولوشين بعِلم الأنثروبوصوفيا (الحكمة الإنسانية)، فسافر إلى سويسرا، إلى دارناخ، حيث شارك في بناء معبد «جيتيانوم» للأنثروبوصوفيا. عاصر الحرب في سويسرا ثم في باريس، ومنها عاد إلى روسيا في عام ١٩١٦م عبر إنجلترا والنرويج. وقد رأى الحرب العالمية الأولى باعتبارها «رعب أزمان الشتات»، وأطلق على ديوانه الذي ضمَّنه أشعار الحرب اسم «عام العالم المشتعل» (العنوان باللاتينية)، وصدر عام ١٩١٦م. استقبل ثورة فبراير ١٩١٧م، في موسكو بمزيد من الأمل في التجديد. وسرعان ما عاد إلى كوكتيبيل ليعمل في وضع ديوان من أشعاره المختارة بعنوان «إبفيرني» (١٩١٨م).

مثَّلت أحداث أكتوبر بالنسبة لفولوشين نذير سوء لروسيا، وكان يؤمن أن الشعب والوطن قادران على الخروج من هذه المحنة. وقد قضى سنوات الحرب الأهلية كلها في القرم ولم يغادره تقريبًا، داعيًا للتحلي بالخير والصبر، باذلًا جهوده لتخفيف حدة العنف والإرهاب سواء من جانب «البيض» أو «الحمر». وقد انعكست هذه السنوات في ديوان «الشياطين الصم البكم» (١٩١٩م)، وديوان «أشعار عن الإرهاب» (برلين، ١٩٢٣م).

وفي العشرينيات أُعيد افتتاح بيته في كوكتيبيل ليستقبل الأدباء والفنانين، متلقيًا بعض الرعاية والدعم من أ. ف. لوناتشارسكي، الذي كان يشغل آنذاك منصب قوميسار الشعب للتعليم، ولم يمنع ذلك أن تنشر مجلة «نا بوستو» (في نوبة الحراسة) في الوقت نفسه في عام ١٩٢٣م مقالًا شديد اللهجة تحت عنوان «مناهضة الثورة في أشعار ميخائيل فولوشين». وفي مطلع العشرينيات كتب فولوشين سلسلةً من القصائد الفلسفية: «على طريق قابيل» (١٩٢١–١٩٢٣م)، ثم أتبعها بقصيدتَي «روسيا» و«أفاكوم كبير القساوسة» وغيرها، كذلك كتب قصيدة «بيت الشاعر»، وهكذا ظل فولوشين يعمل بهمة ودأب بوصفه فنانًا، كما راح يشارك في العديد من المعارض التي أُقيمت في فيودوسيا وأوديسا وخاركوف وموسكو ولينينجراد. وفي السنوات الأخيرة من حياته ظل يعاني من ضيق ذات اليد، وقد أوصى ببيته لمنظمات الكتَّاب، وبعد عدة عقود من وفاته تحوَّل ليُصبح بيت إبداع الصندوق الأدبي.

بعد وفاته في عام ١٩٣٢م، لم يُعَد طبع أعمال فولوشين لسنوات طويلة، ولم يُذكر اسمه في الصحافة السوفييتية. وفي الخارج صدرت بعض دواوينه ومنها ديوان «أشعار عن الإرهاب» (برلين، ١٩٢٣م) وغيره.

ماكسيميليان فولوشين هو كاتب روسي بارز، واسع الثقافة، يمتلك موهبةً كبيرة وحرفية رفيعة. تتحدَّث الشاعرة مارينا تسفيتايفا عن التفرُّد في شخصية فولوشين، بعد أن درست حياته كلها، بقولها: «هو فرنسي الثقافة، روسي الهُوية واللغة، ألماني الروح والدم.»

بدأت أعماله في الظهور في وطنه منذ الستينيات.

أعمال ماكسيميليان ألكسندروفيتش فولوشين

أشعار المقال الافتتاحي س. ناروفتشاتوف؛ إعداد النص والملاحظات: ل. يفستيجنييفا، لينينجراد، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل» (الكاتب السوفييتي)، ١٩٨٢م (مكتبة الشاعر، السلسلة الصغيرة).

ضفاف كوكتيبيل: شعر، رسوم، ألوان مائية، مقالات (إعداد النص، المقال الافتتاحي: ز. د. دافيدوف)؛ سيمفيروبل، دار نشر «تافريا»، ١٩٩٠م.

بيت الشاعر؛ وجوه الإبداع، ليننجراد، ١٩٨٨م.

أشعار (مدير اللجنة العلمية: ف. كوبتشنيكو، إعداد الصور التوضيحية: ن. كايديليف)، موسكو، دار نشر «كنيجا» («الكتاب»)، ١٩٨٩م (سلسلة من التراث الأدبي).

أعمال عن م. أ. فولوشين

كوبريانوف إ. مصير شاعر (شخصية وشعر ماكسميليان فولوشين)، كييف، دار نشر «ناءوك دومكا»، ١٩٧٨م؛ ذكريات عن فولوشين (الإعداد والتعليقات: ف. كوبتشنيكو، وز. دافيدوف؛ المقال الافتتاحي: ل. أوزيروف)، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م؛ كوبتشينكو ف. رحلات ماكسميليان فولوشين، مجلة بروستور، ١٩٩٢م، الأعداد ١، ٢، ٤.

(١-١٥) ألكسي ميخايلوفيتش ريميزوف

(٢٤ يونيو (٦ يوليو) ١٨٧٧م، موسكو – ٢٦ نوفمبر ١٩٥٧م، باريس).

وُلد أ. م. ريميزوف في عائلة من التجار، أنهى دراسته بالمعهد التجاري، لكنه الْتحق بعد ذلك بكلية الطبيعة والرياضيات بجامعة موسكو، مخالفًا بذلك تقاليد العائلة. كان ميَّالًا في شبابه للاتجاهات الثورية (قرأ جيرتسين وتشرنيشيفسكي، والأدبيات الماركسية). تم نفيه وهو في سن التاسعة عشرة إلى محافظة بنزينسكايا، ليكون تحت الرقابة العلنية للشرطة؛ وذلك لاشتراكه في المظاهرات الطلابية، وهناك سعى لتأسيس اتحاد عُمال لهذه المحافظة. تم اعتقاله مرةً أخرى في سجون ومعتقلات مدينتَي فولوجدا وأُوسط-سيسولسك، ليقضي فترةً صعبة من حياته بلغت حوالي ست سنوات. وعلى الرغم من أنه لم يصبح ثوريًّا، بل سرعان ما ابتعد عن الحركة الثورية، فإن انطباعاته عن الحياة الروسية، التي تولَّدت لديه بفضل تجرِبته في المعتقلات، وخاصةً في شمال روسيا، قد أصبحت مصدر إلهام له بوصفه فنانًا. في تلك الفترة استطاع أن يجمع مادةً فولكلورية وأن يزور الأديرة والقرى القديمة.

ارتبطت أعماله الأولى («بكاء عذراء قُبيل الزواج» ١٩٠٢م، «الظلام»، «أغنية خريفية» ١٩٠٢م أيضًا) باللغة الروسية الفطرية، وهو ما ميَّز في الواقع كل إبداعه اللاحق.

وبدءًا من عام ١٩٠٥م، استقرَّ في بطرسبورج ليعيش فيها ويصبح كاتبًا محترفًا. وبوصفه فنانًا فقد عانى ريميزوف في البداية من الازدواجية؛ إذ امتزج بداخله الواقعي التقليدي بالحداثي. وعلاوةً على ذلك فقد راح تدريجيًّا بعد ذلك يصنع لنفسه أسلوبًا أصيلًا ورؤية متميزة تختلف عن غيره من الكتَّاب. وقد بدأ إبداعه بكتابة القصص القصيرة، التي استلهم غالبها من سيرته الذاتية («في الأسر» وغيرها)، تحدَّث فيها عن الحياة في السجون. وفي الوقت نفسه جذبته حياة القاع في المدن، فكتب قصة «الأخوات الصليبيات» ١٩١٠م، وغيرها.

كان ريميزوف شديد الارتباط، باعتباره فنانًا، بفلسفة «العصر الفضي» وتوجُّهها الأخلاقي، مدركًا مصير الناس وسَير الأحداث، عاكسًا إياها بصورة دينية صوفية.

مع نهاية العقد الأول من القرن العشرين، ثم فيما تلاها من عقود، انطلق ريميزوف في طريقه الخاص، الذي قاده إلى علم الأساطير وإلى جماليات وأخلاقيات الفن الشعبي، هذا الفن الذي ترتبط به اللغة الروسية المجازية بكل ثرائها الذي لا حدود له. وفي كتابه «بوسولون» (١٩٠٧م) أعاد ريميزوف صياغة الطقوس وألعاب الفولكلور الروسية المرتبطة بأشهر العام في قالب قصصي. استطاع ريميزوف أن يرى، ليس فقط في اللغة الشفاهية التي يستدعي نطقها معاني عدةً لديه، بل رأى أيضًا في اللغة المكتوبة نوعًا خاصًّا من الرموز السحرية التي تكشف عن العالم القديم بكل ما فيه من غموض. وقد بذل جهدًا فائقًا في صياغة وتفسير «عمارة الأدب»، وكان هو نفسه خطاطًا رائعًا ورسامًا مميزًا، وقد لاقت أعماله تقديرًا رفيعًا بعد مرور سنوات عديدة من جانب بابلو بيكاسو.

يكشف ريميزوف في العديد من أعماله، وإلى نهاية عمره، عن عوالم الماضي وعن الروح الشعبية الروسية (على سبيل المثال: «ليمونار»، سيريتش: «المرج الروحاني» ١٩٠٧م؛ «دوكوكا والهزل» ١٩١٤م؛ «حكاية آل نيكولين» ١٩١٧م، وغيرها)، كما كتب عددًا من المسرحيات ذات الطابع الديني الشعبي منها: «طفولة شيطانية» ١٩١٧م، «مأساة يهودا» ١٩٠٨م.

ارتبطت حياة ريميزوف ارتباطًا وثيقًا بماضيه الحي، الذي تجسَّد في سلوكه بشكل مباشر، وفي لعبه الفطري، الذي تحوَّل إلى واقع. وقد أسَّس ريميزوف وترأَّس فرقة «القرد العظيم والقصر الرحيب»، وهي فرقة شبه هزلية، شبه جادة (وتُعرف اختصارًا باسم «القرعظقصيب». واختار لها عددًا من «الفرسان» (كان من بينهم: ف. شيشكوف، ي. زامياتين وغيره)).

إن بحوث ريميزوف النفسية تفسِّر موقفه الفني الوطني الراسخ إبَّان سنوات الحرب الروسية الألمانية. لقد تلقَّى ريميزوف هزيمة روسيا في هذه الحرب وما يتبعها من أحداث ثورة ١٩١٧م، بدءًا من فبراير وانهيار الملكية، بإحساس شديد بالتشاؤم. وقد كتب في هذا الصدد كتابه «كلمة عن نهاية الأرض الروسية» (١٩١٨م) وعددًا من الأعمال الأخرى. وسرعان ما غادر الاتحاد السوفييتي ليتجه في البداية إلى برلين، ثم ليستقر بعد ذلك منذ عام ١٩٢٣م، وحتى نهاية حياته في باريس.

مثَّلت هذه العقود في حياة ريميزوف الروحية زمنًا لتعميق تصوُّراته السابقة، وشيئًا فشيئًا بدأ في رؤية الحياة من خلال فكرة «ثنائية العالم»، الذي أصبحت الأحلام وتفسيرها هي المفتاح إلى إدراك الواقع الحقيقي. وينطبق ذلك على الكثير من كتبه، حيث يعتمد الكاتب على الأحداث التي عايشها بنفسه وعلى تاريخ القرن العشرين («روسيا في مهب الإعصار» ١٩٢٧م، «نار الأشياء، الأحلام وما قبلها» ١٩٥٤م، وأعمال أخرى).

ومن الناحية السياسية فقد أخذ ريميزوف في سنوات حياته في المهجر يشعر بالولاء الشديد تجاه وطنه الذي تركه. وفي عام ١٩٤٨م استعاد جنسيته السوفييتية.

إن تأثير ريميزوف وتجاربه الأدبية وشعوره المرهف باللغة على الأدب الروسي أمر لا يطاوله شك. وقد ظهر هذا التأثير على الكتَّاب الذين عُرفوا باسم «الكتَّاب السوفييت» (ل. ليونوف، أ. فيسيولي، ف. إيفانوف)، وكذلك على كتَّاب المهجر.

أعمال أ. م. ريميزوف

المختارات (الإعداد، المقال الافتتاحي والتعليقات: ف. تشالمايف)، موسكو، دار نشر «بروسفيشينيا» (التنوير)، ١٩٩٢م.

المختارات (الإعداد والتعليقات والمقال الختامي: دانيليفسكي)، لينينجراد، دار نشر «لينيزدات»، ١٩٩١م.

أعمال عن أ. م. ريميزوف

إيلين إ. أ. عن الظلمة والاستنارة ... ميونيخ، ١٩٥٩م؛ كودريانسكايا ن. ف. ألكسي ريميزوف، باريس، ١٩٦٠م؛ ريزنيكوفا إ. ف. الذاكرة المشتعلة، بيركلي، ١٩٨٠م.

(١-١٦) ألكسندر ألكسندروفيتش بلوك

(١٦ (٢٨) نوفمبر ١٨٨٠م، بطرسبورج – ٧ أغسطس ١٩٢١م، في المدينة نفسها).

وُلد أ. أ. بلوك في واحدة من أكثر العائلات ثقافةً في روسيا. والده أ. ل. بلوك الفيلسوف والأستاذ في جامعة وارسو، وأمه أ. أ. بيكيتوفا المترجمة والكاتبة وابنة عالم النبات الشهير أ. أ. بيكيتوف، رئيس جامعة بطرسبورج، الذي تزوَّج من ل. د. مندلييفا، وكانت فنانةً موهوبة وابنة للعالم الشهير د. إ. مندلييف. كانت عائلة بيكيتوف، التي ترعرع فيها بلوك بعد رحيل والده عن الحياة، بؤرةً للاهتمامات الثقافية والأدبية والعلمية. وقد عاش الطفل محاطًا بمشاعر الحب والرعاية من جانب كل المحيطين به. وفي الوقت نفسه لم يزَل يعاني منذ طفولته على مدى حياته كلها مرارة «فقد الأب»، التي تركت أثرًا لا يُستهان به في نفسه، بل على مستقبله كله (وقد وجدت هذه المشاعر صدًى لها في أعماله وخاصةً في قصيدته «الجزاء»). لقد نضجت شخصية الشاعر في آتون الانفعالات الدينية وفي المكابدات الصوفية العميقة. وهكذا اعتنق في فترة مبكرة من حياته وبقوة تعاليم الفيلسوف الديني ف. س. سولوفيوف عن روح العالم وعن مبدأ الأنثوية الخالدة، التي سنعقد عليها الأمل في إنقاذ العالم من خلال انسجام الجمال والخير، اللذين يمثِّلان الينبوع الروحي لكل كائن حي. وقد جسَّد بلوك هذه العقيدة في ديوانه الأول المعروف باسم «أشعار عن السيرة الجميلة» (١٩٠٤م).

يُعد ألكسندر بلوك أبرز الشعراء الرمزيين. وقد رأى في الفلسفة الرمزية تجسيدًا لفكرة ثنائية العالم والقدرة على تجاوز واقع الحياة من حوله، هذا الواقع الذي يعاني من التشوُّه وعدم الكمال، وذلك من خلال الثورة الروحية الداخلية. إن الفرد يعي ذاته عند مروره بحالة نكران الذات، ويتمكَّن من اكتشاف تفرُّده الحقيقي والدفاع عن هذا التفرد بوصفه الطريق لحل الدراما الروحية لديه. ويرتبط بذلك شعر الاعتراف العميق عند بلوك، وكذلك ما يتميَّز به العالم الداخلي لبطله الغنائي من صراحة ووضوح. ومن الناحية الشكلية فقد كان بلوك شديد الاقتراب من مدرسة فت،[٥] كما كان معجبًا بشدة بالطبيعة الموسيقية واللونية للكلمة وقدرتها على التعبير عن الأحاسيس بقوة.

يرتبط التاريخ الشعري لألكسندر بلوك ارتباطًا وثيقًا بالأحداث المأساوية التي عاشتها روسيا في العقد الأول من القرن العشرين، وهو ما أضفى طابعًا عاطفيًّا على

[٥] أفاناسي فت (الاسم الحقيقي شنشين) (١٨٢٠–١٨٩٢م): شاعر روسي. (المترجم)

أشعار بلوك في «أعماله الكاملة» الشهيرة، التي صدرت في ثلاثة أجزاء: «أشعار عن السيرة الجميلة» (١٩١١م)، «سعادة بمحض الصدفة» (١٩١١م)، «ليلة كثيفة الثلوج» (١٩١٢م)، وقد أطلق عليها بلوك اسم «ثلاثية التجسُّد».

كانت أشعار ألكسندر بلوك تنبُّؤًا كاملًا «بالتعبيرات التي لم يسبق لها مثيل» وأشكال «التمرد الذي لا نظير له»، وقد عبَّر الشاعر فيها بطريقته وعلى نحو عميق عن الخوف من «الجحيم» الذي اجتاح روسيا، ومن حلول «حضارة» خالية من كل ما هو روحاني في عالم يضج بالحروب والثورات. وفي الوقت نفسه فقد كان هذا الشعر مُفعمًا بالأمل في تغيير الحياة بواسطة الطاقة العظيمة الناشئة عن الانفجار الكوني السلمي. تلك الطاقة التي أسماها الشاعر «موسيقى الثورة»، والتي رأى فيها ينبوع التجديد الدرامي الأكبر.

وقد تطوَّرت هذه الموضوعات أيضًا في أشعاره التي كتبها في العقد الثاني من القرن العشرين في قصيدة «القصاص». كان الطريق الذي قطعه ألكسندر بلوك كله طريقًا إلى الوطن، إلى روسيا، طريقًا لإدراكه انتماءه للشعب، للتحرُّك نحو «مصادر» القوة الأخلاقية للأمة، والتي تمثِّل الخلاص في زمن التغييرات والطفرات. وتمثِّل قصيدته الأخيرة «الاثني عشر»، والتي كتبها ألكسندر بلوك في مطلع عام ١٩١٨م، ذروة إبداعه الشعري، والتي تغلَّب أبطالها في البداية على تلك السلطة المميتة لـ «الجحيم» لينتصروا بعدها على تلك الظواهر الطبيعية الجامحة التي «ألهبت عيونهم بالغبار» لينطلقوا بعدها «على مسافة» خلف المسيح، في طريق الخلاص الطويل المليء بالمعاناة نحو البعث الروحي.

لقد عانى الشاعر في سنوات «الشيوعية العسكرية» اللاحقة أزمةَ الإحباط الحاد في «ثورة» حقيقية، وعن إحساسه بفقدان الحرية الداخلية في هذا «الهواء» الذي يتنفَّسه إبداعه. لقد قضى نحبه في سن الأربعين وهو في حالة من الإحباط النفسي الشديد. وقد دُفن الشاعر في البداية في جبَّانة سمولينسكي، ثم نُقل رفاته بعد الحرب إلى جسور الأدباء في جبَّانة فولكوف.

كان لشخصية ألكسندر بلوك ولبحوثه النفسية والعالم الفني الذي أبدعه أثر كبير على معاصريه. ولعله الشاعر الروسي الأعظم في القرن العشرين.

أعمال أ. أ. بلوك

صدرت أعمال ألكسندر بلوك مرات عديدةً بأعداد كبيرة.

أعمال عن أ. أ. بلوك

جرموف ب. ألكسندر بلوك، سابقوه ومعاصروه، موسكو، لينينجراد، ١٩٦٦م؛ مكسيموف د. شعر ونثر ألكسندر بلوك، لينينجراد، ١٩٧٣م.

أورلوف ف. حياة ألكسندر بلوك، لينينجراد، ١٩٧٨م.

(١-١٧) أندريه بيلي

(١٤ (٢٦) أكتوبر ١٨٨٠م، موسكو – ٨ يناير ١٩٣٤م، في المدينة نفسها).

الاسم الحقيقي لأندريه بيلي هو بوريس نيكولايفيتش بوجايف. ابن لأستاذ الرياضيات ن. ف. بوجايف بجامعة موسكو، وكان عالمًا جادًّا، غريب الأطوار. أمه موسيقية، يقول عنها الأديب بوريس زايتسيف في مذكراته: «كانت امرأةً رائعة ذات طموحات خاصة وإن تميَّزت بالاندفاع الشديد في بعض الأحيان، ومن ثم جاء أندريه بيلي نتاجًا لهذه التناقضات.»

تلقَّى الكاتب المرتقب تعليمًا جادًّا في قسم العلوم الطبيعية بكلية الطبيعة والرياضيات بجامعة موسكو (ولكنه لم يُكمل الدراسة بها). كان مولعًا بالأدب والفلسفة منذ أن كان طالبًا في الثانوية، شديد الاهتمام بالمشكلات الدينية. وقد ظل قائمًا على هذه الاهتمامات طوال حياته. دخل إلى عالم الأدب في مطلع العقد الأول من القرن العشرين ملتزمًا بالنزعة الرمزية بصحبة جيل «الرمزيين الشبان»، كان على علاقة وطيدة بآل سولوفيوف، كما أمضى سنوات طويلةً مليئة بالمعاناة إلى جانب ألكسندر بلوك.

قام أندريه بيلي بتقديم أفكار عديدة خاصة به في تفسير الرمزية. وكان ديوانه الأول «ذهب في اللازورد» (١٩٠٤م) مليئًا بأفكار المسيح الجديد والمجيء الثاني، وقد رأى بيلي أن مغزى الفن يكمن في كونه يفتح الطريق نحو إدراك الله وأنه نوع من معرفة الله عن طريق «الكشف» الصوفي أو التأمل أو كليهما (الثيوصوفية).

من بين كتَّاب «العصر الفضي» الروس يُعد أندريه بيلي واحدًا من أكثر هؤلاء الكتَّاب تنوعًا وتقلبًا فيما يتعلَّق باهتماماته وطموحاته، التي تجمَّعت كلها في نهاية الأمر في نقطة واحدة هي معرفة الفنان لذاته. ومن أجل ذلك كان عليه أن يخوض عبر كل أشكال الحياة، وأن يتعرَّف على ذاته في كل شيء ومن خلال كل شيء. وقد جذبت هذه العملية اللانهائية إليها كل ثراء التجربة الروحية الثقافية لتتجه بها نحو «أنا» الفنان، نحو كشفه الكامل لذاته. أما الدين والفلسفة والموسيقى والرياضيات والعلوم الاجتماعية فجميعها

أشياء كانت شديدة الأهمية لأندريه بيلي لتحقيق أهدافه. وها هو يضع «السيمفونيات» (١٩٠١–١٩٠٨م) وفقًا للقواعد الموسيقية.

ومثله مثل غالبية معاصريه كان أندريه بيلي مصدومًا من جراء أحداث الثورة الروسية الأولى، وقد سجَّل في أعماله انطباعاته عن واقع الحياة. وقد أصبحت الموضوعات ذات الصبغة القومية، والتي تسعى إلى اكتشاف روسيا والتعبير عن المأساة التي مسَّت روحها في اللحظات التاريخية الفاصلة هي الموضوعات الرئيسية في كتابه «الرماد» (١٩٠٩م)، وفي روايته «الحمامة الفضية» (١٩٠٩م). وقد جاء ديوانه الثالث «الوعاء» (١٩٠٩م) انعكاسًا لاهتماماته الفلسفية ودراسته لخبرة الشعر الروسي الكلاسيكي في القرن التاسع عشر.

وفي العقد الثاني من القرن العشرين أُولع أندريه بيلي بمذهب الأنتروبوصوفيا، ومن ثم فقد سافر إلى سويسرا، حيث تعرَّف على د. شتاينر، زعيم أتباع هذا المذهب، وشارك في بناء معبد يوانوف في مدينة دورناخ، وهو المعبد الرئيسي لهذا المذهب.

وفي السنوات اللاحقة استمرَّت بحوث أندريه بيلي الفنية والدينية الفلسفية، والتي اتسمت بالتوتُّر الدائم في كتاباته النثرية أيضًا (والتي استخدم في غالبها قواعد لغة الشعر)؛ يتضح ذلك في قصته الطويلة عن الطفولة «القط ليتايف» (١٩١٨م)، ومذكراته الضافية «على تخوم قرنين من الزمان»، «مطلع القرن»، «بين ثورتين» (١٩٣٠–١٩٣٤م)، ثم ثلاثية «موسكو» («الموسكوفي غريب الأطوار»، «موسكو في خطر»، «الأقنعة» (١٩٢٠–١٩٣٠م)).

ممَّا لا شك فيه أن العمل الأدبي الأكبر الذي أبدعه أندريه بيلي هو رواية «بطرسبورج» (ظهرت الطبعة الأولى عام ١٩١٢م، والثانية عام ١٩٢٧م)، وهي الرواية التي وضعت نموذجًا غامضًا قدريًّا ومأساويًّا لهذه المدينة، فضلًا عن أنها قدَّمت لوحةً قاتمة وضفيرة من التناقضات المنافية للطبيعة، وربطت بين الإرهاب «الثوري» والفضاء البيروقراطي لروسيا. هنا ينظر الكاتب فيري، ليس فقط ما هو غير عقلاني، وإنما أيضًا الأساس الاجتماعي لانهيار الحياة الروسية، المعاناة التي ملأت العديد من مؤلفاته بكل ما هو مبهج ومظلم ومأساوي.

استقبل أندريه بيلي، شأنه في ذلك شأن ألكسندر بلوك، ثورة ١٩١٧م على أمل أن تكون ميلادًا جديدًا وتطهيرًا لروسيا (قصيدة «المسيح يُبعث» ١٩١٨م). في تلك السنوات كان بيلي يعمل في كتابة ملحمة سيرته الذاتية «أنا» (رواية «الصيني المسيحي» (جريمة القط ليتايف) ١٩٢٠م). في الفترة من ١٩٢١م وحتى ١٩٢٣م عاش أندريه بيلي في الخارج، في برلين، شبه مهاجر.

وفي الفترة السوفييتية بذل أندريه بيلي جهدًا ملحوظًا حتى يدخل إلى الثقافة الجديدة، وأن يتقبَّل العقيدة السوفييتية بعد أن يجمع بين الأنتروبوصوفيا والمادية الجدلية (تعود أعماله في الدراسات الأدبية إلى تلك الفترة: «حرفة جوجول»، «الفارس البرونزي» (عن بوشكين)، «الإيقاع باعتباره جدلية» وغيرها من أعمال). لكن كل ذلك لم يؤدِّ به إلى أي نتائج إبداعية كبيرة، ومن ثم ظل وحيدًا غامضًا بين أقرانه من أدباء تلك الفترة.

يُعد أندريه بيلي في تاريخ الأدب الروسي باحثًا موهوبًا مندفعًا، وفنانًا كان بحثه عن طرقات جديدة أعز لديه من كل إنجازاته.

أعمال أندريه بيلي

الأعمال الكاملة في جزأين. الجزء الأول: الشعر، النثر (المقال الافتتاحي، وضع النص وإعداده: ف. بيسكونوف؛ التعليقات: س. بيسكونوفا، ف. بيسكوف). موسكو، دار نشر «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩٠م؛ الجزء الثاني: أشعار وقصائد (المقال الافتتاحي: ت. خملنيتسكايا؛ إعداد النص والملاحظات: ن. بانك ون. زخارينكو)، لينينجراد، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل» (الكاتب السوفييتي)، ١٩٦٦م؛ بطرسبورج، رواية، موسكو، دار نشر «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٧٨م؛ بطرسبورج، رواية في ثمانية فصول ومقدمة وخاتمة، إصدار وإعداد: ل. ن. دزلجزبولوف. لينينجراد، دار نشر «ناءوكا» (العلم)، ١٩٨١م، (سلسلة الآثار الأدبية).

أعمال عن أندريه بيلي

أندريه بيلي: مشكلات الإبداع: مقالات، ذكريات، منشورات (إعداد النص: س. ليسنيفسكي، أ. ميخايلوف)، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م، دولجوبولوف ل. أندريه بيلي وروايته «بطرسبورج». دار نشر «مونوجرافيا». لينينجراد، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م.

(١٨-١) ألكسي نيكولاي فيتش تولستوي

(٢٩ ديسمبر ١٨٨٢م/ ١٠ يناير ١٨٨٣م، نيكولايف، محافظة سامارا – ٢٣ فبراير ١٩٤٥م، موسكو).

ينحدر ألكسي تولستوي من أصول نبيلة ضاربة في القدم. والده الأمير نيكولاي تولستوي، بينما تعود أصول أمه إلى تورجينيف. على أن مصير الكاتب المرتقب بدا بعيدًا تمامًا، لأسباب عديدة، عن تكرار مساره الطبقي. هجرت الأم الأمير تولستوي، الأب، قبل ولادة الابن، ليقوم على تربيته فيما بعدُ زوج الأم أ. أ. بوستر، وهو مالك أرض، مثقف، لا يمتلك حظًّا من المال. وقد تركت الأم ألكسندرا ليونتيفا، وكانت تمتلك موهبةً أدبية رفيعة، أثرًا كبيرًا على ابنها. قضى ألكسي تولستوي طفولته في منطقة ما وراء نهر الفولجا في قرية زوج أمه. لم يذهب للدراسة في الثانوية، وإنما الْتحق بأحد المعاهد الذي كان يؤهِّل تلاميذه للالتحاق بالتعليم الفني العالي. في عام ١٩١٠م، الْتحق بمعهد بطرسبورج الفني، وبعد أن قضى بالتعليم بضع سنوات (في البداية في بطرسبورج ثم في درزدن بعد ذلك وفي التخصُّص نفسه) ترك الدراسة دون أن يحصل على المؤهل الدراسي. انجذب في العامين ١٩٠٥–١٩٠٦م تارةً إلى الثورة، وتارةً أخرى إلى الحياة الاجتماعية الطلابية الهادرة، وتارةً ثالثة إلى الأدب. وقد ذهب في تلك الفترة إلى إيطاليا، فضلًا عن ألمانيا.

قدَّم ألكسي تولستوي، بعد أن أصبح كاتبًا مشهورًا، أول أعماله الشعرية: محاكاة «غنائية» (١٩٠٧م)، وكان يكتب الشعر تارةً تحت تأثير نكراسوف ونادسون، وتارةً تحت تأثير الشعراء الانحطاطيين المبكرين. ثم قدَّم ديوان «وراء الأزهار الزرقاء» (١٩١١م) تجلَّى فيه صوته الشعري الخاص بشكل أوضح وأكثر أصالة، مفعمًا بعَفْوية اللغة الشعبية المجازية، مستخدمًا الفولكلور دون تقليد، وإنما بشكل عضوي. وفي مسار هذا الولع ظهر كتابه النثري الأول تحت عنوان «أربعون حكاية» (١٩٠٩م)، وفي العام التالي أصدر «قصص وحكايات»، وفيه تناول أكثر الموضوعات قربًا منه بأسلوب السيرة الذاتية؛ انهيار وانحلال طبقة النبلاء في الريف. وقد اشتهر هذا المسلسل أكثر بعد ذلك باسم «ما وراء الفولجا». وقد ظهرت بعده تباعًا رواياته غير الطويلة «غريبو الأطوار» (١٩١١م)، و«الفتى الأعرج» (١٩١٢م). وفي هذه الأعمال عرض ألكسي تولستوي بطريقته ما أَلَّف واحدةً من أهم صفحات دراما الحياة الروسية: خروج الطبقة العليا، طبقة النبلاء، من المشهد الاجتماعي والحكومي، ورفض هذه الطبقة المشاركة بدورها التاريخي النشيط. واقتفاءً لأثر إيفان بونين، الذي تناول هذه القضية في «تفاحات أنطون»، و«الوادي القفر» وغيرها من أعمال، راح ألكسي تولستوي يعالج هذا الموضوع ذاته في كثير من جوانبه، وإنما بطريقة مختلفة؛ فهو لم يكتفِ بأن يعرض الأمر من ناحية جوانبه المعيشية على نحو أكثر تفصيلًا، وإنما زاد عليه جانب السخرية، مقدِّمًا طبقة النبلاء بوصفها طبقةً تفتقر تمامًا إلى القوة، فضلًا عن كونها تعاني من الانحلال.

في أدب العقدين الأول والثاني من القرن العشرين أصبح ألكسي تولستوي خلَفًا موهوبًا للتقاليد الموروثة منذ منتصف القرن الأسبق؛ فقد عرض من دون رحمة وبنظرة عميقة ساخرة اختفاء طبقة بأكملها من خارطة المجتمع. كانت الفرصة الوحيدة لمشاركة «السابقين» في الحياة تتمثَّل في تكفيرهم عن ذنوبهم وإدراكهم لعدم جدوى وجودهم دون إنكار للذات. إجمالًا، فإن تولستوي تخلَّى في نثره المبكر عن طبقته، عارضًا بحيوية وبقدر من الانتقام عقم هذه الطبقة وافتقادها المهارة وضعفها وتناقضها مع مسيرة الحياة ومطالب العصر. تُرى هل كان الأمر على هذا النحو في حقيقة الأمر؟ وماذا عن ستولبين؟ فيتي؟ ميليوكوف؟ بريجفالسكي؟ كولتشاك؟ أغلب الظن أن الأمر لم يتوقَّف عند هذا الحد. ولكن لا يمكن ألَّا نأخذ شهادات ألكسي تولستوي الفنية على محمل الجد.

في نثره المبكر يكشف ألكسي تولستوي عن طبيعته الفنية والروحية الخاصة؛ فهو نفسه روسي «حتى النخاع»، حساس، سريع التأثر، قادر على الانسجام مع ما حوله، يشعر بالحياة بكل حدة، في حال ازدهارها أو تحلُّلها، يقبلها بعَفْويتها، وأكثر من مرة في انحدارها، لكنه يقف دائمًا حائرًا أمام دراميتها، غير مدرك للصراعات الروحية في داخلها.

واستنادًا إلى هذا النثر كتب ألكسي تولستوي مسرحياته (وقد جمعها تحت عنوان «كوميديا الحب»).

كان اندلاع الحرب العالمية الأولى لحظةً فارقة في تحول مصيره الأدبي؛ فقد أصبح مراسلًا عسكريًّا لصحيفة «روسكي فيدوموستي» (الوقائع الروسية)، الصحيفة الأكبر آنذاك. وعن هذه الفترة كتب تولستوي بعد مرور سنوات طويلة يقول: «لقد رأيت الحياة على حقيقتها وشاركت في أحداثها، بعد أن نزعت عن كاهلي هذا المعطف الأسود القاتم الذي يرتديه الرمزيون، وعندئذٍ رأيت الشعب الروسي.»

كان موقفه يتسم بالقومية والوطنية، على أنه كان ينظر في الوقت نفسه إلى حكم آل رومانوف المستبد باعتباره حكمًا ضعيفًا، الأمر الذي جعله يرحِّب بثورة ١٩١٧م بكثير من الحماس، ولكنه نفر منها بشدة بعد ذلك. وقد عاش ألكسي تولستوي عدة سنوات في المهجر، وهناك غيَّر من أفكاره تجاه مصير روسيا ما بعد الثورة بعد أن رأى أن البلاشفة يمثِّلون قوةً كبيرة أظهرت الوعي الإمبراطوري الجديد للدولة، ممَّا دعاه إلى العودة إلى الوطن «ليُسهم في إنقاذ سفينة الدولة الروسية التي تجتاحها العواصف» (هذا ما أعلنه في خطابه الشهير إلى الثوري الشعبي نيكولاي تشايكوفسكي في عام ١٩٢٢م). كتب ألكسي تولستوي، بعد أن قطع صلته بالمهجر، عددًا من الأعمال صوَّر فيها الروس في المنفى على

نحو يظهرون فيه مفتقرين إلى الجاذبية («المهاجرون»، «يوم الجمعة الأسود»، والعديد من الأعمال الأخرى).

وفي المهجر كتب تولستوي واحدةً من أفضل رواياته: «طفولة نيكيتا»، وصف فيها الحياة في الريف بتعاطف شديد، لم يُظهره من قبل، وفي المهجر أيضًا بدأ في كتابة رواية «طريق الآلام»، صوَّر فيها حياة المثقفين الروس، بمن فيهم المثقفون النبلاء، إبَّان سنوات الكارثة بكل التعاطف والحب تجاههم. وقد أدخل الكاتب كثيرًا من التعديلات الجوهرية على هذه الموضوعات بعد عودته إلى روسيا السوفييتية لتتحوَّل هذه الرواية إلى ثلاثية ضخمة (أتم كتابتها في عام ١٩٤١م)، ويتلخَّص مغزى هذه الثلاثية في عرض حتمية ومنفعة القَبول التام للسلطة السوفييتية من جانب الإنتليجنسيا الروسية، التي تُعَد القوة الوحيدة، من وجهة نظر الكاتب، القادرة على قيادة البلاد وثقافتها نحو الازدهار. وتُعتبر رواية «الخبز» (١٩٣٧م) شاهدًا على الاعتراف بالتزييف الذي قام به ستالين لتاريخ الحرب الوطنية.

بعد عودة ألكسي تولستوي من المهجر، دأب بعض المتحمِّسين للأدب «البروليتاري» على رهنه بعض الوقت، فيما يمكن اعتباره نوعًا من «الحجْر» الأيديولوجي بوصفه كاتبًا «برجوازيًّا». لكن ألكسي تولستوي آثر الحكمة، فلم ينحرف معهم في أي نوع من الجدل، وإنما راح يؤلِّف الكُتُب كتابًا إثر كتاب، كاشفًا لهم أنه، بوصفه فنانًا، يستطيع أن يجد لغةً مشتركة مع العصر الذي يعيشه. في تلك السنوات راح تولستوي يتناول بالتحليل على نحو بسيط عبقري الموضوعات ذات الصبغة السياسية على الطريقة السوفييتية: الثورة البروليتارية على مَارْس (رواية «أيليتا» الخيالية الطوباوية، ١٩٢٢م)، فضْح العالِم صاحب ملامح الديكتاتور النيتشوي (في رواية «مبالغات المهندس جارين الخيالية» ١٩٢٤م). وكشف تولستوي في قصصه ومسرحياته انهيار الصفوة الروسية الساكنة القصور («مؤامرة الإمبراطورة»، كتبها بالاشتراك مع ب. ن. شيجولييف)، وقد شارك بآرائه في أعماله التي نشرها في العشرينيات فيما كان يُعرف باسم «ملامح النِّب»[٦] («السافل»، «المدن الزرقاء»، «فاسيلي سوتشكوف» وغيرها)، وهي روايات من نوع روايات الجريمة والبحث الجنائي. وقد استمرَّ ألكسي تولستوي في كشفه لعالم المهجر («إيبيكوس، أو مسيرة نيفزوروف»).

[٦] النب NEP: السياسة الاقتصادية الجديدة. (المترجم)

لكن أهم أعماله في الفترة السوفييتية هي ثلاثية «طريق الآلام» (١٩١٨–١٩٤١م) وروايته التاريخية «بطرس الأول» ((١٩٢٩–١٩٤٥م، والتي لم يستكمل كتابتها). وقد تناول تولستوي موضوع فترة حكم بطرس الأكبر قبل ذلك في قصة من قصصه القصيرة المبكرة هي «يوم بطرس» (١٩١٨م) وفي مسرحية «على عروسة التعذيب» (١٩٢٩م). وبوصفه أديبًا يكتب الرواية التاريخية فقد استخدم ألكسي تولستوي على نحو ملحوظ الأبحاث التي توصَّل إليها علم التاريخ السوفييتي حول شخصية بطرس الأكبر وعصره بعد أن طوَّرها لتُلائم مقتضيات العمل الروائي. وفي الوقت نفسه يكرِّس تولستوي كل قوته، باعتباره رسامًا بارزًا وفنانًا بارعًا في الوصف اللغوي ومبدعًا للبناء الروائي بما فيه من شخصيات متعدِّدة وتركيب معقد، في جذب كل الطبقات الموجودة في الحياة الروسية بكل تنوُّعها إلى بؤرة الأحداث.

كان ألكسي تولستوي أديبًا كلاسيكيًّا معترَفًا به في الأدب السوفييتي، وقد فاز بجائزة ستالين من الدرجة الأولى عدة مرات، كما أصبح أكاديميًّا (منذ عام ١٩٣٩م)، ونائبًا في مجلس السوفييت الأعلى (منذ عام ١٩٣٧م) وما إلى ذلك. وفي الوقت نفسه كانت سنوات ذروة عطائه في الكتابة، سنواتٍ مليئةً بالمتناقضات والغموض؛ فقد وافقت هذه السنوات فترة الحرب الوطنية العظمى. كان تولستوي في بداية هذه الحرب كاتبًا جادًّا، شديد الحماس، كتب عددًا من القصص القصيرة المفعمة بالتفاؤل بعنوان «حكايات إيفان سوداريف»، ولكن النصف الثاني من الحرب أحدث في نفسيته شرخًا بالغًا. لقد تسنَّى له أن يكون عضوًا في لجنة البحث في المجازر الوحشية التي ارتكبها المُحتل الألماني الفاشي، وكان عليه أن يقوم بصفة شخصية بالتقصي عن الحقائق الخاصة بالقتل الجماعي، وأن يحضر بنفسه عمليات الإعدام وما إلى ذلك. لقد كشفت له الحرب عن بشاعة الصدام بين آليتين لدولتين شموليتين، ولم يكن من الممكن ألَّا يترك ذلك أثره على قلمه، وعلى المشاهد التاريخية التي سجَّلها هذا القلم بالدرجة الأولى. هنا رأى الكاتب بطرس الأكبر ولكن بعيون أخرى، فأحجم عن إنهاء روايته التي كانت تتحدَّث عن مآثره. وكذلك ظلَّت فكرته عن كتابة سلسلة من المسرحيات عن مستبدٍّ آخر هو إيفان الرهيب غير مكتملة، على الرغم من أن المسرحية الأولى في هذه السلسلة كانت تلقى تأييدًا كبيرًا لمنحها جائزة ستالين. لقد انتهى مصير هذا الفنان البارز إلى الانكسار نتيجةً للقهر السياسي والأيديولوجي، الذي لم يكن بمقدوره دائمًا أن يصمد أمام جبروته.

أعمال أ. ن. تولستوي

الأعمال الكاملة في خمسة عشر جزءًا، موسكو، دار نشكر «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٤٦–١٩٥٣م.

الأعمال الكاملة في عشرة أجزاء، موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٥٨–١٩٦١م.

الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء، موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٧٢م وطبعات أخرى.

أعمال عن أ. ن. تولستوي

شيربينا ف. أ، أ. ن. تولستوي، مسيرة الإبداع، موسكو، ١٩٥٦م؛ كريستينسكي ي. أ، أ. ن. تولستوي، حياته وإبداعه: بحث قصير، موسكو، ١٩٦٠م؛ سكوبيليف ف. ب. البحث عن الانسجام، التطور الفني عند أ. ن. تولستوي، ١٩٠٧–١٩٢٢م، مدينة كويبشيف، ١٩٨٢م.

أ. ن. تولستوي، سلسلة مواد وأبحاث (رئيس التحرير المسئول أ. م. كريوكوف)، موسكو، ١٩٨٥م.

(١-١٩) يفجيني إيفانوفيتش زامياتين

(٢٠ يناير/١ فبراير ١٨٨٤م، مدينة ليبيديان بمحافظة تامبوفسكايا – ١٠ مارس ١٩٣٧م، باريس).

ينحدر يفجيني زامياتين من أصول نبيلة، وإن لم تمتلك عائلته ثروةً كبيرة أو شهرة ذائعة؛ الأم عازفة بيانو، والأب قس. ظلت علاقته بأبيه منذ الطفولة مرتبكةً إلى حد كبير، وهو ما حدث للعديد من مثقفي هذا الجيل. كانت مسيرة زامياتين إلى الإيمان وإلى الكنيسة وإلى الله مسيرةً بالغة الصعوبة والوعورة، وهو نفس ما حدث له مع أبيه أيضًا.

مرَّت سنوات طفولته في مدينة صغيرة يُظلها جو أبوي هادئ، في جو قروي طبيعي بطيء الإيقاع. وبمرور الوقت أصبح انهيار هذا الجو واحدًا من أسباب الصراعات الدرامية الرئيسية في أدبه.

في عام ١٩٠٢م، أنهى زامياتين المدرسة الثانوية في فورونيج، حاصلًا على ميدالية التخرج الذهبية، ليلتحق بعدها بمعهد بطرسبورج البوليتكنيكي بقسم «بناء السفن»،

وقد أنهى دراسته به بامتياز أيضًا. وقد قام هذا المهندس البارز وصانع السفن بالتدريس لسنوات طويلة في المعهد البوليتكنيكي بوصفه أستاذًا مساعدًا. وفي الوقت نفسه فقد أُولع بالثورة التي نشبت في مطلع القرن، وانضمَّ بعض الوقت إلى البلاشفة، بل إنه مارس العمل السري أيضًا. أُلقي به في السجن، وعاش فترةً من الزمن باعتباره خارجًا على القانون (١٩٠٦–١٩١١م). اختبأ في ضواحي بطرسبورج، في بيت شتوي خالٍ، حيث كتب قصته «شئون ريفية» (١٩١١م)، ثم «ألاتير» و«وراء الشمس» (١٩١٣ و١٩١٤م)، حيث واصل فيها تناوله لموضوع موت الريف الروسي وانهيار الإنسان الروسي «ابن الطبيعة». تعرَّف زامياتين عن قرب على «أنصار الأرض»: أ. ريميزوف، م. بريشفين، ر. إيفانوف–رازومنيك. يتميَّز زامياتين بأنه أديب بليغ، فنان مرهف في مجال القص، مناصر لـ «الواقعية الجديدة» في الأدب.

سافر زامياتين إلى الخارج عدة مرات، سعى خلالها للتعرُّف الدقيق على الإنسان الأوروبي من خلال الأسلوب الذي يتبعه في حياته، مقارنًا بينه وبين أسلوب الحياة الشعبية الروسية الفطرية، مدافعًا عن الإنسان «الطبيعي» ضد الإنسان «الآلي»، الذي يعيش وفقًا لـ «نظام» صارم («سكان الجزر» ١٩١٧م، «صياد الناس» ١٩١٨م).

دفعت ثورة ١٩١٧م بزامياتين للبقاء في إنجلترا، حيث أشرف على بناء كاسحة جليد، وفي الخريف عاد إلى روسيا. وقد استقبل الثورة في البداية بمزيد من الأمل، لكنه عانى بعد ذلك مشاعر الإحباط العميق. كتب على أثر ذلك عددًا من المقالات تحمل طابع الهجاء والسخرية من البلاشفة (١٩١٧–١٩١٨م). وفي عام ١٩٢٠م أبدع روايته المناقضة للطوباوية واسمها «نحن».

شارك يفجيني زامياتين إبَّان سنوات «الحرب الشيوعية» وبصحبته بلوك وجوركي وتشوكوفسكي وعدد آخر من الأدباء في إنقاذ الثقافة الروسية. وهو واحد من الذين أسَّسوا بيت الفنون ومعلِّم جماعة «الإخوة سيرابيون».

وفي عام ١٩٢٩م، أصبح زامياتين هدفًا للنقد الأيديولوجي المدمر، حتى إنه فقد إمكانية العمل والنشر. وبعد وساطات طويلة مضنية قام بها جوركي، وافق النظام على التصريح له بمغادرة البلاد في نهاية عام ١٩٣١م. كانت السنوات الست الأخيرة من حياته، بصفة عامة، عقيمة (لم يستطع إكمال روايته الضعيفة «سوط الله» حول حياة أتيلا، كما أعد عددًا من السيناريوهات لأعمال كتبها أدباء آخرون، وهلم جرًّا). وتمثِّل الأعمال التي كتبها يفجيني زامياتين خلال الخمسة عشر عامًا الأولى من نشاطه الأدبي إحدى القمم

الرفيعة في الأدب الروسي في القرن العشرين. وبعد نصف قرن من النسيان والمنع عادت أعماله لتُنشر من جديد في وطنه.

أعمال ي. إ. زامياتين

مختارات في جزأين، موسكو، ١٩٩٠م.
المؤلفات، موسكو، ١٩٨٨م (سلسلة التراث الأدبي).
نحن، روايات، قصص، قصص قصيرة، حكايات، موسكو، ١٩٨٩م.

أعمال عن ي. إ. زامياتين

تشوداكوفا م. زنديق أم بحَّار على الصاري في كتاب زامياتين ي. المؤلفات، موسكو، ١٩٨٨م.

شيطانوف إ. «... لكن روسيا كانت وحدها ...» في كتاب زامياتين ي. نحن، روايات، قصص، قصص قصيرة، موسكو، ١٩٨٩م.

ميخايلوف أ. أستاذ الأدب، في كتاب زامياتين ي. مختارات في جزأين، الجزء الأول، موسكو، ١٩٩٠م.

أكيموف ف. الإنسان والدولة الموحدة (العودة إلى يفجيني زامياتين)، في كتاب قراءة جديدة: مقالات في النقد الأدبي، ليننجراد، ١٩٨٩م.

(١-٢٠) نيكولاي ألكسيفيتش كليويف

(١٠/٢٢ أكتوبر ١٨٨٤م، قرية كوشتوجا، مركز فيتيجورسكي، محافظة أولينيتسك – تُوفي بين ٢٢–٢٥ أكتوبر ١٩٣٧م في سجن تومسك).

وُلد ن. أ. كليويف لعائلة من فلاحي أولينتسيك، تعود جذوره إلى أصول بعيدة شاركت في حركة الانشقاق الديني التي وقعت في القرن السابع عشر، وتمتلك عائلته ثقافةً ريفية عميقة. كان والده جنديًّا متقاعدًا، عمل «بائعًا في إحدى الحانات الحكومية»، أما والدته فكانت تغنِّي الأغاني الروسية الملحمية القديمة (وقد خلَّد كليويف ذكراها في واحد من أفضل دواوينه؛ «أغاني الكوخ») وقد تلقَّى الشاعر تعليمه في مدرسة تتبع إحدى الكنائس، ثم قضى عامين في أحد المعاهد بالمدينة، وكذلك في مدرسة بتروزافودسكي

للتمريض. طاف بمعظم أنحاء الشمال الروسي لسنوات عديدة، كما زار عددًا من البلدان في الخارج (من المرجَّح أنه زار إيران والهند والصين). يُعَد ن. أ. كليويف شاعرًا ذا خبرة فريدة بالثقافة الشعبية الشفاهية، يمتلك إحساسًا مرهفًا تجاه الكلمات الأصيلة في اللغة، وهو فنان واسع الاطلاع على الثقافتين الأوروبية والعالمية، وصل إلى ما وصل إليه من استنارة وثقافة بالعمل الفكري والروحي الدءوب الهادف.

بدأ في كتابة الشعر في سن مبكرة، وقدُّمت دُور النشر في بطرسبورج أول أعماله في عامَي ١٩٠٤–١٩٠٥م. شارك في حركة الفلاحين في الثورة الروسية الأولى، وقد أُلقي القبض عليه آنذاك ليقضي ستة أشهر في السجن. دخل إلى الأوساط الأدبية منذ بداية العقد الأول من القرن العشرين؛ حيث تعرَّف على بلوك وكليتشكوف ويسينين، ثم بدأ في نشر العديد من الأعمال («رنين أشجار الصنوبر» ١٩١٢م، «حكايات الغابة» ١٩١٣م وغيرها). قاد مجموعةً من شعراء الريف عُرفوا باسم شعراء «الجمال». ظهرت حصيلة أشعاره التي نظَمها قبل الثورة في ديوان من جزأين باسم «كلمات للغناء» ١٩١٩م.

استقبل أحداث ١٩١٧م باعتباره فلاحًا يتطلَّع إلى حصول الفلاح الروسي على الأرض والحرية، حتى إنه انضم في عام ١٩١٨م إلى حزب البلاشفة، لكنه لم يستمرَّ عضوًا به سوى لفترة قصيرة؛ إذ وجد اختلافًا كبيرًا بين معتقداته الدينية الريفية وبين البلشفية. وقد كان لهذا الاختلاف أثره على مصير كليويف فيما بعد؛ لم تترك صورة الشاعر الوطني ذي الشخصية الأصيلة المتفردة أي انطباع عميق في الأدب «السوفييتي»، أما شعره العاطفي المأساوي الذي كتبه في العشرينيات، وخاصةً قصيدته «الحريق» فقد قضيا على كل أمل في التصالح مع الواقع. وبحلول عام «الانعطافة الكبرى» نال كليويف سمعةً راسخة باعتباره شاعرًا من «الكولاك»[٧] «الأعداء».

في عام ١٩٢٨م، ظهر ديوانه المسمى «الكوخ والأرض»، وهو الديوان الأخير له قبل وفاته.

وبدءًا من الثلاثينيات لم يكن كليويف ليظل على قيد الحياة لولا ما كان يتلقَّاه من الهبات والإحسان. وفي فبراير ١٩٣٤م، تم نفيه إلى قرية كولباشيفو في إقليم ناريمسكي، لينتقل منها في أكتوبر من العام نفسه إلى مدينة تومسك بعد مساعٍ طويلة. وهناك عاش

[٧] الكولاك: فلاح في روسيا القيصرية غني يستثمر عمل غيره. (المترجم)

كليويف في ظروف بالغة القسوة ثم ليُصاب بالشلل، على أن موهبته الشعرية لم يُصِبها التدهور ليواصل عمله الروحي، «كانت الموسيقى السماوية تأسر روحي أكثر فأكثر»، هذا ما كتبه كليويف في واحد من خطاباته التي كتبها في تلك الفترة.

في يونيو عام ١٩٣٧م، عاودت السلطات اعتقاله مرةً أخرى ليقضي في السجن أربعة أشهر بعد أن لُفِّقت له قضية «اتحاد إنقاذ روسيا»، وبناءً على الحكم الذي صدر بإدانته تم إعدامه رميًا بالرصاص في الفترة ما بين ٢٣ و٢٥ أكتوبر ١٩٣٧م. وهكذا انتهت حياة واحد من أكثر شعراء القرن العشرين أصالة، فنان للكلمة الروسية الساحرة، ولم تُنشر مؤلفاته لأكثر من نصف قرن.

أعمال ن. أ. كليويف

قصائد وأشعار، مدينة أرخانجلسك؛ كلمات للغناء، قصائد وأشعار، بتروزافودسك، ١٩٩٠م.

الأعوام الأخيرة من حياة نيكولاي كليويف: خطابات ووثائق: مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد)، ١٩٨٨م، العدد ٨.

أعمال عن ن. أ. كليويف

س. كونيايف، الحياة، محيط متعدِّد الأصوات ... في كتاب كليويف ن. قصائد وأشعار، أرخانجلسك، ١٩٨٦م.

أزادوفسكي ك.، نيكولاي كليويف، مسيرة شاعر، لينينجراد، ١٩٩٠م.

(١-٢١) ألكسندر قنسطنطينوفيتش فورونسكي

(١٩ / ٣١ أغسطس ١٨٨٤م، قرية دوبرينكا بمحافظة تامبوف – ١٣ أغسطس ١٩٣٧م، في أحد السجون بمدينة موسكو).

وُلد أ. ق. فورونسكي لعائلة قس ريفي. في البداية سار على أثر والده، فالتحق بثانوية تامبوف الدينية، على أنه قطع دراسته ليتحوَّل إلى العمل الثوري في عام ١٩٠٤م، ويصبح بلشفيًّا وينخرط في العمل السري. يتم اعتقاله وإيداعه أحد السجون لينتقل منه إلى المنفى. بعد انتهاء زمن الرومانسية الثورية، يشغل أ. ف. فورونسكي مكانةً

متميِّزة في الحزب ليصبح عضوًا بارزًا ضمن ثمانية عشر فردًا يمثِّلون وفدًا مهمًّا شارك في مؤتمر براج الذي عُقد عام ١٩١٢م. وإبَّان سنوات الثورة والحرب الأهلية كان على قمة العمل الحزبي في أوديسا، وفي إيفانوفو-فوزنيسينك وغيرها من المدن، وفي تلك الفترة كان يعمل بالصحافة. وفي عام ١٩٢١م دعته نايجدا كروبسكايا[٨] إلى موسكو، وقد سافر إلى هناك ومعه خطة إصدار مجلة أدبية سميكة ذات توجُّه مؤيِّد للحركة الشيوعية. وقد نجح في مهمته منذ اللحظة الأولى؛ فبدءًا من يونيو ١٩٢١م، بدأت مجلة «كراسنايا نوف» (الأرض البكر الحمراء) في الظهور. على أنه بانتهاء سنوات الانتصار الصعبة لهذه النهضة «العابرة»، إذا بألكسندر فورونسكي يجد نفسه مطرودًا من «كراسنايا نوف» على يد أتباع جماعة «راب».[٩] وفيما بعد، وإلى أن لقي حتفه في عام ١٩٣٧م، راح يكتب أعمالًا ذات طابع نقدي ولينهمك تمامًا في الأحداث الأدبية، وعندما أصبح من المستحيل أن يمارس هذا الدور بدأ في كتابة أدب المذكِّرات، وينبغي القول بأنه أحسن كتابة هذا النوع من الأدب، وعندما سُدَّت أمامه الطرق حتى لهذا العمل، كتب فورونسكي كتابين؛ أحدهما عن جيليابوف والآخر عن جوجول. وفي السنوات والأشهر الأخيرة من حياته انشغل بدراسة الأدب الروسي القديم.

إذن لماذا علينا أن نعود اليوم لنتعرَّف على فورونسكي؟

لأن القدَر وضع هذا الإنسان الموهوب، عاشق الكلمة، في طرقات الأدب الروسي الجديد (وقد قال عن نفسه في تلك الأيام الصعبة: «كان رجلًا شديد الحماس، وجد غايته في الأدب؛ ولهذا جرى إعدامه.») على أن «أصحاب النفوذ» أعلنوا في عام ١٩٢٣م أنه: «يجب إزاحة فورونسكي!» الذي لم يكن بلشفيًّا متطرفًا على الإطلاق. وبالإضافة إلى ذلك فقد وجد فورونسكي في نفسه الشجاعة والفكر والجدارة لأن يقف في مواجهة مولوخ، رئيس الجمعية الروسية للكتَّاب البروليتاريين، عندما رأى أن الفكرة من إنشائها قد تحوَّلت إلى صنم، وأن عليه، باعتباره محررًا وناقدًا ومنظِّرًا ومن الأوائل الذين رأوا أن طاعون الشمولية راح يلتهم إبداع الأديب على نحو مميت، أن يحارب هذا الصنم. كان فورونسكي رجلًا شديد المِراس، نادر الشجاعة، وقد ذهب إلى أقصى ما يستطيع في مقاومة النظام، وقد حاول هذا النظام مرارًا أن يخضعه (في عام ١٩٢٤م، عندما أرادوا استبدال راسكولنيكوف

[٨] ناديجدا كروبسكايا (١٨٦٩–١٩٣٩م): ثورية، زوجة فلاديمير إيليتش لينين. (المترجم)

[٩] راب: الجمعية الروسية للكتَّاب البروليتاريين. (المترجم)

به في رئاسة تحرير مجلة «الأرض البكر»). وعلى أي حال فقد نجح القائمون على جمعية «راب» في إبعاده عن المجلة التي هو مؤسِّسها، وأخيرًا تم القبض عليه في عام ١٩٢٩م ونفيه، ولَّما لم ينجح النظام في إذلاله، قرَّر أن يحطِّمه، فتم إعدامه رميًا بالرصاص في عام ١٩٣٧م، وكان فورونسكي قد أعلن في عام ١٩٣٠م، إبَّان حكم ستالين، أنه لم يتراجع عن آرائه. ولعل فورونسكي لم يحقِّق الكثير ممَّا يطمح إليه، على أنه لو لم يوجد على ساحة الأدب الروسي في العشرينيات، لتغيَّر مصير هذا الأدب؛ فلولا مجلة «الأدب البكر»، ولولا جماعة «بيريفال»[١٠] لَما ازدهر إبداع أدباء من أمثال أوليشا وزوشينكو وبابل وبيلنياك ويسينين (بالمناسبة فقد أهدى الأخير ديوانه «أنا سنيجينا» إلى فورونسكي).

أعمال أ. ق. فورونسكي

مقالات مختارة عن الأدب، موسكو، ١٩٨٢م؛ فن رؤية العالم، موسكو، ١٩٨٧م.
مختارات أدبية، موسكو، ١٩٨٧؛ عين العاصمة، قصص، مدينة فودونيج، ١٩٩٠م.

أعمال عن أ. ق. فورونسكي

انظر المقالات الافتتاحية لكل من: أ. ديمينتيف، ج. بيلاياوف، أكيموف في الطبعات المشار إليها آنفًا.

(١-٢٢) فيليمير خليبنيكوف

(٢٨ أكتوبر/٩ نوفمبر ١٨٨٥م، في إحدى قبائل مالوديربيتوفسكي بمحافظة أستراخان – ٢٨ يونيو ١٩٢١م، في قرية سنتاليفو بمحافظة نوفجورودسكي، في عام ١٩٦٠م تم نقل رفات الشاعر إلى جبَّانة نوفوديفيتشي في موسكو).

وُلد فيليمير (فيكتور فلاديميروفيتش) خليبنيكوف، كما يتذكَّر هو نفسه، في معسكر لقبيلة من الرحل المنغوليين، الذين ينتمون إلى العقيدة البوذية. «... تجري في عروقي دماء

[١٠] جماعة «بيريفال»: جماعة أدبية سوفييتية (١٩٢٣–١٩٣٢م)، وتعني «بيريفال» معبرًا جبليًّا أو «مضيقًا». كانت تقلِّل من أهمية الجانب الأيديولوجي في الفنون والآداب. اتُّهمت بمؤازرة الثورة وعداوة النظام السوفييتي. (المترجم)

أرمينية ... ودماء زابوروجية أيضًا ... وأنتمي إلى المكان الذي يلتقي فيه نهر الفولجا ببحر قزوين ... وهو المكان الذي ظل لقرون طويلة يتحكم في مصير روسيا، تارةً لصالحها، وتارةً ضدها ...» كان والده اختصاصيًّا في علم الطيور والغابات، وهو واحد من مؤسسي محمية أستراخان الطبيعية. غادر خليبنيكوف مسقط رأسه في السادسة من عمره، ليعش أولًا في فولين، ثم لينتقل منها إلى سيمبيرسك، وهناك الْتحق بالصف الثالث بالمدرسة الثانوية، لكنه أنهى الثانوية في كازان. وفي عام ١٩٠٣م، أصبح طالبًا في جامعة كازان (حيث درس بها الرياضيات)، وقد فُصل خليبنيكوف من الجامعة لمدة عام لاشتراكه في إحدى المظاهرات الطلابية، ثم استقرَّ بعدها في كلية العلوم الطبيعية. ولكن الدراسة بها لم تلبِّ حاجته كشاعر (كان يشعر بجاذبية شديدة إلى الشعر وهو لا يزال بعدُ طالبًا في الثانوية). وفي صيف عام ١٩٠٨م، تعرَّف في القرم على فياتشيسلاف إيفانوف، وفي خريف العام نفسه سافر إلى بطرسبورج، حيث راح يدرس تارةً في كلية الطبيعة والرياضيات، وتارةً أخرى في كلية الدراسات الشرقية، وأخرى في كلية التاريخ والآداب، وكلها تتبع جامعة بطرسبورج، وأخيرًا تم فصله نهائيًّا لعدم سداده مصروفات الجامعة. لكن العلوم الطبيعية لم تستهوِه على الإطلاق. كان مُولعًا بالأدب، فانضمَّ إلى زُمرة «برج» فياتشيسلاف إيفانوف (وهناك، بالمناسبة، خلعوا عليه اسم فيليمير على الطريقة السلافية الأسطورية)، وفي بطرسبورج تعرَّف على مجتمعها الأدبي وليبدأ فيها طريقه إلى النشر. لم يكن الرمزيون على أي حال، هم الأقرب إليه، وكان قد تعرَّف عليهم في «البرج»، وإنما «اليساريون»، الذين ظهرت من بينهم جماعة «جيليا» المستقبلية، وقد ضمَّه فاسيلي كامينسكي إليها. سرعان ما أصبح خليبنيكوف المنظِّر الأول للجماعة والمشارك النشيط في إصداراتها كافة، بدءًا من «فخ من أجل القضاة» (١٩١٠م)، وفي «صفعة لذوق المجتمع» (١٩١٢م). ويعود نصف ما كُتب من مطبوعات هذه الجماعة إلى قلمه. وقد بدأت كتبه في الظهور بعد ذلك كتابًا وراء الآخر سواء شعرًا أو نثرًا، سواءً بالاشتراك مع آخرين (منهم أ. كورتشينيج) أو بمفرده («المدرس والتلميذ») ١٩١٢م، «اللعب في جهنم» ١٩١٢م، «العالم من النهاية» ١٩١٢م، «الكلمة كما هي» ١٩١٣م، «مختارات شعرية» ١٩١٤م وغيرها.

تميَّز أسلوب حياة خليبنيكوف ومظهره بالجنوح نحو البوهيمية والتطرف على غرار ما كان سائدًا في الوسط الأدبي في تلك السنوات، كما كان شديد الميل للنُّخبوية، غير عملي في نظرية الحياة اليومية؛ فهو مغرق في التنظير لإعادة صياغة اللغة الشعرية، ولم يكن

حريصًا على الإطلاق على الوجود في الأوساط الشعبية، والتواصل ولو مع عدد قليل من جمهور القراء العريض. كان خليبنيكوف يستخدم لغةً ذات طابع تجريبي، وكثيرًا ما كانت هذه اللغة تتسم بالطوباوية والغموض، مع مسحة علمية كانت تستنفد كل قوته ووسائله. وعندما بدا أنه موجود بقوة في قلب طموحات الأدب المستقبلي الطليعي، إذا به ينكبُّ على حياة قضاها وحيدًا في عزلة شديدة، شريدًا يجوب أنحاء روسيا.

لا يمكن تصوُّر الطليعة الروسية في مطلع القرن (العشرين) من دون فيليمير خليبنيكوف. لقد كان الفن بالنسبة له ولدائرة معارفه تجاوزًا للتقاليد الثقافية. كان الشعر عنده يعني تحرير الكلمة من الأفكار والمعاني التي اكتسبتها على مدى ألف عام في خدمة الثقافة. كان الإبداع الفني وفقه اللغة والأدب عند خليبنيكوف يتجهان ناحية «نزع القداسة» عن الكلمة والعودة إلى فطرية «الشعر الجزل»، وإزاحة هالة الذكرى الروحية عنه.

لقد أصبحت الكلمة «في حد ذاتها»، «كما هي»، «خارج الحياة اليومية المعتادة ومصالحها»، شيئًا، «علامة»، سبيكة من الزمن والمكان.

إن «الخيال» من وجهة نظر فيليمير خليبنيكوف والقريبين إليه ممن أسماهم بالمستقبليين، يكشف المعنى الحقيقي والطبيعي للكلمة، هذا المعنى المختفي وراء المعاني الشائعة والمُقحمة على الكلمة. أما العنصر الأدبي الوحيد الموجود في أعماق الحياة فيكتشفه الشاعر فقط في «أحلامه ما وراء البشرية»، ومن ثم فإنه يفتح أمام هذه الأحلام بابًا لتجسيد هذا العنصر في إبداعه. إن «الخيال» عند خليبنيكوف، على حد قول الشاعر أوسيب مندلشتام، ليس سوى مجرد أشكال انتقالية لم تنجح بعدُ في اكتساب قشرة المعنى الحقيقي الصحيح، وذلك بسبب كون اللغة لا تزال في طَور التكوين.

وقد قام خليبنيكوف بوضع توليفة ما، بحيث تُعبِّر الكلمة عن المعرفة الفلسفية والتاريخية والرياضية والعلوم الطبيعية، مستهدفًا بذلك تحرير الكلمة «الجاهزة» من ثقافة المعاني «الحقيقية الصحيحة» التي تُكبِّلها. وهو يعرِّف هذه التوليفة باعتبارها نوعًا يسميه «ما فوق القص» («خدش السماء» ١٩٢٠م، «زانجيزي» ١٩٢٢م وغيرها). هنا تقف نماذج روسيا وآسيا، الشرق والغرب، أقدار أوروبا ومصائر روسيا في الحاضر والمستقبل أمام خليبنيكوف بكل ما فيها من إشراقات («زمن قياس العالم» ١٩١٦م، «ألواح القدر» ١٩٢٢م وغيرها).

اتسم عمل خليبنيكوف بالفاعلية والنشاط، وخاصةً في تلك السنوات التي تميَّزت بالأحداث الكبرى — الحرب والثورة — وفي البيئة التي هوت فيها الثقافات استمد خليبنيكوف طاقته الإبداعية وشحذ قواه اللازمة لخلق رؤاه الطوباوية الهائلة.

كان خليبنيكوف يرى نفسه، باعتباره شاعرًا مبدعًا للكلمة، في قلب الأحداث العالمية، وفي البيان الجماعي الذي صدر إبَّان سنوات الحرب العالمية الأولى تحت عنوان «بوق المريخ»، والذي نشره خليبنيكوف (بالاشتراك مع كلٍّ من ن. آسييف وج. بيتنيكوف). وبناءً على «أوامره»، التي كان يوقِّعها باسم «فيليمير الأول ملك الزمان»، تم الإعلان في «بوق المريخ» عن تقسيم البشر كافةً إلى «مخترعين» و«مالكين»، إلى «نبلاء» و«مبدعين»، وقد أُضيف إلى الصنف الثاني منهم، بطبيعة الحال، الفنانون الطليعيون. وبعد الإطاحة بالنظام الملكي رأى خليبنيكوف أن من الضروري إنشاء جمعية عالمية للشعراء يمثِّلون الكرة الأرضية بأسرها، ويبلغ عددهم ٣١٧ شخصًا. ومنذ ذلك الحين راح يوقِّع بياناته وتصريحاته باسم «ممثل الكرة الأرضية».

عمل خليبنيكوف جنديًّا في أثناء الحرب الروسية الألمانية لفترة قصيرة، بعد أن بذل قصارى جهده لينأى بنفسه عن أعباء الخدمة العسكرية.

كانت الثورة تمثِّل لخليبنيكوف، ولغيره أيضًا من المستقبليين الآخرين، زمنًا لتحقيق آمالهم في انهيار «الثقافة» القديمة وإعادة صياغة العالم وفقًا للخطط التي اقترحوها لتوحيد البشرية جمعاء وتغيير الكون نفسه، تبعًا للقوانين التي استنُّوها. وافترض خليبنيكوف، أن من الممكن في المجتمع الجديد المنتظر «حساب كل جهد يُبذل بدقات القلب، والتي تُعد هي وحدة الحساب النقدي في المستقبل، بحيث يصبح الجميع متساوين في الثراء». وقد أكَّد خليبنيكوف على الأحداث الجارية وتقبَّلها باعتبارها الطريق إلى المستقبل المأمول، وعبَّر عن ذلك في أعماله التي كتبها في تلك الفترة («الليل قُبيل السوفييتات»، «ليلة في النافذة»، «الحاضر»، «تفتيش ليلى»، «لادومير» وغيرها).

قضى خليبنيكوف أعوامه الأخيرة كسابق عهده شريدًا لا مأوى له، ينتقل من مدينة إلى أخرى لا يعرف مستقرًّا له ولعائلته. عاش في موسكو وفي نيجني نوفجورود وأستراخان وخاركوف وباكو، وفي ربيع عام ١٩٢١م، ذهب مع إحدى وحدات الجيش الأحمر إلى بلاد فارس «لمساعدة الثوار الإيرانيين». وفي خريف العام نفسه سافر إلى جيليزنوفودسك وبيتيجورسك، وفي الشتاء ذهب ليعيش في موسكو، ثم عاد في ربيع عام ١٩٢٢م ليسافر

إلى قرية سنتالوفو بمحافظة نوفجورود بدعوة من الفنان بيوتر ميتوريتش، وهناك قضى نحبه ودُفن (في البداية في قرية روشتا).

نُشرت أعماله جميعها تقريبًا ولكن في طبعات قليلة؛ إذ لم تتفهَّمها سوى دائرة محدودة من الخبراء والباحثين للمذهب الطليعي الروسي. وفي الآونة الأخيرة بدأت مؤلفاته وشخصيته تجتذبان إليهما اهتمامًا ما فتئ يتزايد يومًا وراء الآخر.

أعمال ف. خليبنيكوف

إبداعات (المحرر العام والمقال الافتتاحي: م. بولياكوف؛ إعداد النص والتعليقات: ف. جريجورييف وأ. بارنيس)، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل» (الكاتب السوفييتي)، ١٩٨٦م.

مختارات (المقدمة، سيرة الحياة والإبداع والتعليقات: ف. سميرنوف)، موسكو، دار نشر «ديتسكايا ليتيراتورا» (أدب الأطفال)، ١٩٨٥م.

قصائد وأشعار. مسرحيات، أعمال نثرية (المقال الافتتاحي، إعداد النص والتعليقات: ف. دوجانوف)، موسكو، دار نشر «سوفيتسكايا روسيا» (روسيا السوفييتية)، ١٩٨٦م.

أعمال عن ف. خليبنيكوف

ستيبانوف ن.، فيليمير خليبنيكوف، حياته وإبداعه، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٥م.

دوجانوف ر.، فيلمير خليبنيكوف، طبيعة الإبداع، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م.

(١-٢٣) نيكولاي ستيبانوفيتش جوميلوف

(٣ / ١٥ أبريل ١٨٨٦م، كرونشتادت – ٢٤ أغسطس ١٩٢١م، في ضواحي بتروجراد، في منطقة ليسي نوس).

وُلد ن. س. جوميلوف في عائلة الطبيب البحري ستيبان ياكوفليفيتش جوميلوف وزوجته أنَّا إيفانوفنا (لفوفا قبل الزواج)، وهي تنتمي إلى عائلة من صغار المُلاك من النبلاء. كان جد ن. س. جوميلوف لوالده شماسًا في قرية جيلوديفو بمحافظة ريازان،

أما والده فقد أنهى السمينار الديني في ريازان، ولكنه خرج على تقاليد العائلة والْتحق بكلية الطب بجامعة موسكو.

قضى ن. س. جوميلوف طفولته المبكرة في مدينة تسارسكويه سيلو، وفي عام ١٩٨٣م الْتحق بالسنة التمهيدية بثانوية تسارسكويه سيلو، كان يدرس دونما حماس ملحوظ، ومن ثم كان يشعر بالوحدة وهو بين أترابه منذ طفولته. كان مولعًا بقراءة أدب المغامرات الذي كتبه أُدباء الغرب (ماين ريد، جول فيرن، جوستاف إيمار)، وكان يحلم بالسفر إلى البلاد «الطريفة» في الشرق وأفريقيا والصين وإسبانيا، كما كان مرهف الإحساس منذ سنوات عمره المبكرة.

في عام ١٩٠٠م، سافر إلى تفليس ليدرس في ثانوية تفليس الثانية، وهناك نشر أول أشعاره (قصيدة «هاربًا من المدن إلى الغابة») بمجلة «تفليسكايا ليستكا» في سبتمبر عام ١٩٠٣م.

وفي عام ١٩٠٣م، عاد جوميلوف إلى تسارسكوي سيلو ليواصل دراسته في ثانوية نيكولايفسكويه تسارسكويه سيلو، وكان مديرها آنذاك الشاعر إنيوكينتي فيودورفيتش أنينسكي. كان يوم الرابع والعشرين من ديسمبر هو اليوم الذي تعرَّف فيه جوميلوف على أنَّا جورينكو (أنَّا أخماتوفا فيما بعد (المترجم))، وكانت تدرس هي أيضًا بالثانوية. وبدءًا من ربيع عام ١٩٠٤م، بدأت لقاءاتهما على نحو دائم.

بدأ ن. س. جوميلوف قراءة الأدب الحديث بشغف بالغ في السنوات الأخيرة من الدراسة الثانوية، وعلى الأخص شعراء الحداثة الروسية: بالمونت، بريوسوف، بيلي؛ وراح يتابع باهتمام المجلات الأدبية وبخاصة مجلة «فيسي» (الميزان). وفي عام ١٩٠٥م، وكان لا يزال طالبًا بالثانوية، أصدر ديوان أشعاره الأول «طريق الفاتحين».

في مايو ١٩٠٦م، اجتاز امتحانات التخرج في الثانوية ليسافر صيفًا إلى باريس، عاصمة الفن الأوروبي. أُعجِب ببودلير ونيتشه، واكتشف لنفسه بوشكين وكارامزين، وأظهر اهتمامًا بمسألة الإيمان بالقوى الخفية وبإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية Acculism. أصدر في عام ١٩٠٧م، في باريس مجلة «سيريوس»، نشر فيها أشعاره (وفيها نشرت أنَّا جورينكو أول أشعارها)، ولم يصدر منها سوى ثلاثة أعداد. وفي باريس أيضًا صدر ديوانه الثاني «أزهار رومانسية» (١٩٠٨م)، أهداه إلى أنَّا جورينكو. وفي العام نفسه يقوم برحلته الأولى إلى أفريقيا (إلى مصر). وفي عام ١٩٠٩م، يعود ليُصدر مجلةً شهرية باسم «أوستروف» (الجزيرة) (صدر منها عددان فقط). شارك على نحو فعَّال في

إصدار مجلة «أبوللون»، التي أصبحت لسان حال الذُّروِيين. خلاصة القول، إن ن. س. جوميلوف أصبح واحدًا من أبرز الشخصيات في الحياة الأدبية في تلك الفترة، الأمر الذي انعكس في طاقته التنظيمية، وفي مغامراته البوهيمية (خذ مثلًا: المبارزة التي دارت بينه وبين مكسميليان فولوشين بسبب كشفه لشعوذة تشبروبينا دي جابريك (ي. ديمترييفا). وقد استمر هذا الخصام حتى صيف عام ١٩٢١م (وقد اتخذ م. فولوشين الخطوة الأولى نحو الصلح عندما الْتقيا صدفةً في القرم).

تقدَّم ن. س. جوميلوف ثلاث مرات لخطبة أنَّا جورينكو (في الأعوام ١٩٠٥م، ١٩٠٦م، ١٩١٠م). وفي الثالث والعشرين من أبريل ١٩١٠م تزوَّجا في إحدى الكنائس الريفية، وفي الشهر نفسه صدر ديوانه الثالث «اللؤلؤة». وفي خريف ١٩١٠م قام برحلة إلى أفريقيا (إلى الحبشة) ليعود منها في مارس ١٩١١م.

شهدت بدايات عام ١٩١٠م تأسيس «ورشة الشعراء»، واشتد أُوار الجدل بين الذُّروِيين والتيارات الأخرى، تم إصدار مجلة «هايبربوليا» (المبالغة) ومجلات أخرى، وقد شارك فيها جميعها ن. س. جوميلوف بنشاط شديد بوصفه ناقدًا (خطابات عن الشعر الروسي). وقد سعى للدراسة في جامعة بطرسبورج، في البداية في كلية الحقوق، ثم في قسم الدراسات الرومانية بكلية التاريخ والآداب، ولكنه لم يُكمل الدراسة في أيٍّ منهما.

وفي ربيع عام ١٩١٣م، يقوم برحلة أخرى إلى أفريقيا، مكلَّفًا بمهمة من قِبل أكاديمية العلوم في شبه جزيرة الصومال بهدف استكمال مجموعة متحف الأنثروبولوجيا والأثنوجرافيا (المعروضات النادرة).

عندما اندلعت الحرب الروسية الألمانية تطوَّع ن. س. جوميلوف للاشتراك فيها، وقد اختار لنفسه سلاح الفرسان. وقضى عدة شهور على الجبهة مشاركًا في المعارك، وقد حاز على وسام جيورجي مرتين، وهناك ترقَّى إلى رتبة ملازم ثانٍ، ثم ليبدأ بعد ذلك في نشر «مذكرات فارس» (بدءًا من نهاية ١٩١٤م وطوال عام ١٩١٥م). خلال ذلك النشاط ظهرت شخصية ن. س. جوميلوف على نحو جلي (وعن هذه الشخصية كتب صديقه المقرَّب ج. إيفانوف قائلًا: «ظل طوال حياته مشغولًا بركوب المخاطر»).

مع نهاية الحرب سافر جوميلوف في بعثة استكشافية روسية إلى فرنسا، وهناك باغته وقوع الثورة. في مطلع عام ١٩١٨م، يعود إلى روسيا لينغمس كليةً من جديد في الحياة الأدبية. يقول الشاعر والناقد نيكولاي أوتسوب: «في الفترة من ١٩١٨م وحتى ١٩٢١م لم يكن هناك بين الشعراء الروس، على الأرجح، من يضاهي جوميلوف في حيويته

وتنوُّع نشاطه الأدبي الذي لا يتوقف. لم يطغَ جوميلوف على أحد استنادًا إلى نفوذه وسمعته، وإنما فاق الجميع بحماسه» (ن. أوتسوب).

ن. س. جوميلوف هو واحد من مؤسسي دار الفنون، فيها قرأ محاضرات في «نظرية الشعر»، وكان يحلم بأن يجعل الشعر أحد العلوم الدقيقة، وبمبادرة منه تم إنشاء فرع بتروجراد لاتحاد كتَّاب عموم روسيا، وكذلك فرع اتحاد شعراء عموم روسيا، وقد ترأَّسه بعده ألكسندر بلوك في عام ١٩٢١م. في شتاء عام ١٩٢٠م ينتقل إلى دار الفنون، فرارًا من البرد القارس (وهو المكان الذي تم اعتقاله فيه ليلة الثالث من أغسطس ١٩٢١م).

في يونيو عام ١٩٢١م، كانت رحلته الأخيرة إلى الجنوب، إلى كلٍّ من سيفاستوبول وروستوف-نا-دانو. وفي سيفاستوبول صدر له كتاب «الخيمة» كرَّسه لرحلاته في أفريقيا. وفي تلك الفترة التي امتدت لبضعة شهور كتب ديوان أشعاره «عمود النار» (صدر بعد وفاته في عام ١٩٢١م)، وهو أفضل دواوينه، عبَّر فيه عن مكنوناته، موجِّهًا إلى الحياة نظرةً مفعمة بالتوتر والحِدة على نحو تراجيدي. وفي تلك الأثناء كان يضع ديوان أشعاره الجديد «الترحال عبر الأرض».

تم اعتقال ن. س. جوميلوف في مطلع أغسطس، وفي الرابع والعشرين من الشهر نفسه جرى إعدامه رميًا بالرصاص وكان عمره خمسةً وثلاثين عامًا. كانت التهمة الموجَّهة إليه هي ممارسة نشاط معادٍ للثورة والاشتراك في مؤامرة، على الرغم من أنه لم يكن هناك دليل حقيقي واحد لإصدار هذا الحكم، كما تدل على ذلك الكتب التي صدرت في السنوات الأخيرة كافة. وفي محضر التحقيق أجاب على سؤال حول ممتلكاته بقوله: «لا شيء.» وعن انتماءاته السياسية أجاب: «لا توجد.» كان هناك خطاب الْتماس بإطلاق سراحه بكفالة ولكنه لم يُسفر عن شيء.

أعمال ن. س. جوميلوف

الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، تحرير: ج. ستروفي، وب. فيليبوف، موسكو، دار نشر «تيرا»، ١٩٩١م.

قصائد وأشعار (المقال الافتتاحي: أ. بافلوفسكي؛ دراسة بيوجرافية: ف. كاربوف)، لينينجراد، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م (مكتبة الشاعر، السلسلة الكبرى).

قصائد وأشعار (المقال الافتتاحي: ن. سكاتوف)، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك» (المعاصر)، ١٩٩٠م، (مكتبة «محبي الأدب الروسي»).

الأعمال المسرحية، ترجمات، مقالات (إعداد: د. زولوتنيسكي)، لينينجراد، دار نشر «إيسكوستفو» (الفن)، ١٩٩٠م (مكتبة المسرح الروسي).

أعمال عن ن. س. جوميلوف

حياة نيكولاي جوميلوف (مذاكرات معاصريه)، إعداد: ي. زوبكين، ف. بترانوفسكي، أ. ستانيوكوفيتش، لينينجراد، دار نشر الصندوق العالمي لتاريخ العلوم، ١٩٩١م.

لوكنيتسكايا ف. نيكولاي جوميلوف، حياة الشاعر استنادًا إلى مواد الأرشيف الشخصي لعائلة لوكنيتسكي (تقديم: د. ليخاتشوف، ف. لوكنيتسكايا)، لينينجراد، دار نشر لينيزدات، ١٩٩٠م، ودُور نشر أخرى.

(١-٢٤) فلاديسلاف فيليتسيانوفيتش خوداسيفيتش

(١٦ / ٢٨ مايو ١٨٨٦م، موسكو – ١٤ يونيو ١٩٣٩م، باريس).

وُلد ف. ف. خوداسيفيتش في أسرة رسام بولندي، تنحدر أمه من أصول كاثوليكية يهودية، كانت مُرضعته فلاحةً من تولا تُدعى يلينا كوزينا، ظل ف. ف. خوداسيفيتش يحمل لها مشاعر الحب طوال حياته. عشق فن الباليه منذ أن كان طالبًا بالثانوية، ثم أُولع بالشعر بعد ذلك ولعًا شديدًا («الشعر إلى الأبد»، على هذا النحو تحدَّث عن علاقته بالشعر في عام ١٩٠٣م).

في عام ١٩٠٤م، أنهى المدرسة الثانوية والتحق بجامعة موسكو، في البداية بكلية الحقوق، ثم بكلية الآداب.

نشر أعماله الأولى في التقويم الأدبي المسمى «جريف» (الجرفين)[١١] (١٩٠٥م)، أما أول دواوينه فحمل اسم «الشباب» (١٩٠٨م)، تلاه ديوان «البيت الصغير السعيد» (١٩١٤م).

كان الاستقلال الداخلي والابتعاد عن التيارات والمدارس السائدة، ثم الميل إلى الأسلوب «الكلاسيكي» والنزعة الطبيعية، وكذلك الإصدار والإحساس المرهف والنقد الذاتي الصارم عند خوداسيفيتش، هو الذي حدَّد المظهر الشعري له.

[١١] الجرفين: حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد. (المترجم)

عمل خوداسيفيتش إبَّان الثورة والحرب الأهلية في محل لبيع الكتب، ثم في الغرفة التجارية للكتاب. وفي الأعوام من ١٩٢٠م إلى ١٩٢٢م عاش في بتروجراد في دار الفن. وقد قام بترجمة العديد من الأشعار عن اللغتين البولندية والعبرية. وفي عام ١٩٢٢م، صدر له في برلين مختارات مترجمة «من أعمال الشعراء اليهود». وقد لاقى ديوانه الثالث «عن طريق النواة» (١٩٢٠م) نجاحًا كبيرًا، وضعه في عداد الشعراء الكبار المعاصرين. وفي العام الذي رحل فيه إلى المهجر (وكان مدرَجًا في قوائم النفي الإجباري لكنه أسرع بالرحيل)، صدر ديوانه الرابع «القيثارة الثقيلة» (١٩٢٢م).

وفي المهجر عاش ف. ف. خوداسيفيتش في برلين وبراج وإيطاليا وفرنسا. قام هو وجوركي الذي قدَّر موهبة خوداسيفيتش تقديرًا رفيعًا، معتبِرًا إياه أفضل شعراء «العصر الفضي»، على تحرير مجلة «بيسيدا» (الحوار) في الفترة من ١٩٢٣م إلى ١٩٢٥م، وقد عاش في ضيافة جوركي في سورينتو. وبدءًا من عام ١٩٢٥م يعود خوداسيفيتش ليعيش في باريس حتى نهاية حياته. وراح إنتاجه للشعر يقل يومًا بعد الآخر، وقد ضم ديوانه الأخير «مختارات من الشعر» (١٩٢٧م)، فضلًا عن أفضل أشعاره المشهورة، سلسلةً رائعة من القصائد بعنوان «ليلة أوروبية»، عرض خلالها موضوعات الشعور بالفزع من المدينة المجرَّدة من الملامح، من الإحساس بالوحدة في الغربة، من الحنين إلى الانسجام المفتقد مع العالم.

منذ نهاية العشرينيات راح خوداسيفيتش يعمل في الصحافة باعتباره ناقدًا أدبيًّا، يحظى بتأثير كبير في أوساط المهجر، وباعتباره كاتب ذكريات ومؤرخًا للأدب. كتب بحثًا أدبيًّا في قالب الرواية أسماه «سيرة حياة ديرجافين» (١٩٣١م)، وكتابًا «عن بوشكين» (١٩٣٧م)، ومذكرات بعنوان «مدينة الموتى» (١٩٣٩م).

أُعيدت طباعة كتبه ونشرها في وطنه بعد نصف قرن من وفاته.

أعمال ف. ف. خوداسيفيتش

أشعار، لينينجراد، ١٩٨٩م (مكتبة الشاعر)، مختارات من الشعر في كتاب المزار المقدس، أشعار المهجر الأول، إعداد: ف. كربيد، موسكو، ١٩٩١م.

حامل مهتز له ثلاثة قوائم، مختارات، موسكو، ١٩٩١م.

أعمال عن ف. ف. خوداسيفيتش

بيربيروفا ن. التشديد لنا، مجلة «قضايا الأدب»، ١٩٨٨م، الأعداد ٩–١١، مجلة «أكتوبر»، ١٩٨٨م، الأعداد ١٠–١٢.

بوجومولوف ن. حياة وأشعار فلاديسلاف خوداسيفيتش، في كتاب خوداسيفيتش ف. أشعار، لينينجراد، ١٩٨٩م (مكتبة الشاعر).

(١-٢٥) سيرجي أنطونوفيتش كليتشكوف

(١ / ١٣ يوليو ١٨٨٩م في قرية دوبروفكا، مركز كاليازينسكي، محافظة تفير-توفي (رميًا بالرصاص) في ٨ أكتوبر ١٩٣٧م في موسكو).

وُلد س. أ. كليتشكوف في عائلة فلاحين كثيرة الأبناء، وكان أبوه يدين بالأديان الغابرة. كان يكتسب رزقه من صناعة الأحذية الجلدية (كانت كنيته الريفية ليشينكوف). يحكي كليتشكوف عن ذكرياته قائلًا: «أنا مدين بلغتي لجدتي أفدوتيا وإلى أمي فيكلا ألكسيفنا فصيحة اللسان وإلى أبي، وكان حكيمًا زرب اللسان.»

منذ طفولته أجاد كليتشكوف كل الأعمال المتعلِّقة بالفِلاحة. أنهى المدرسة الزراعية في تالدوم، ثم درس في موسكو في أحد المعاهد ذات السمعة الطيبة. بدأ في نظم الشعر وهو لا يزال بعدُ في المدرسة الزراعية. سافر إلى الخارج بصحبة راعيه مودست إيليتش تشايكوفسكي.[١٢] تعرَّف في كابري بإيطاليا على مكسيم جوركي. درس لمدة قصيرة بكلية الآداب والتاريخ بجامعة موسكو، الْتقى في قاعة الدرس ذاتها ببوريس باسترناك، قام برحلة حج إلى بحيرة سفيتلوبار.

أصدر ديوانه الأول «الأغاني» في الفترة من ١٩١٠م إلى ١٩١١م، والثاني «الحديقة السرية» في عام ١٩١٣م. منذ الأبيات الأولى يشعر القارئ أن س. أ. كليتشكوف هو شاعر الريف والقرية الروسية، أحد كبار فناني ما يُعرف باسم «الشعر الريفي الجديد» ومعه ن. كليويف، س. يسينين، وكانت تربطه علاقة صداقة وإبداع مع الفنانَين إيفان بيلبين وسيرجي كونيوكوف ونيكولاي ريوريخ. انشغل بمصير القرية الروسية وبطبيعتها،

[١٢] مودست إيليتش تشايكوفسكي (١٨٥٠–١٩١٦م): كاتب مسرحي، ناقد أدبي، الأخ الأصغر للموسيقار الروسي الشهير بيوتر إيليتش تشايكوفسكي (١٨٤٠–١٨٩٣م). (المترجم)

وكانت هذه القضايا، إلى جانب عالم الفلاحين، هي موضوع أشعاره وكتاباته الأدبية. ومن خلال هذا المزاج والمعاناة انعكست الأحداث الاجتماعية والشخصية الأخرى كافة.

ومن بين الحقائق الأخرى في حياته تجدر الإشارة إلى أنه كان مولعًا بالانتفاضة التي أثارتها الثورة الروسية الأول، ثم خدم في الجيش في أثناء الحرب الروسية الألمانية، التي رأى فيها مأساةً درامية حلَّت بالشعب والفلاحين. احتفى كليتشكوف في البداية بثورة ١٩١٧م، «كان يُلقي الخُطب في الاجتماعات الشعبية دفاعًا عن البلاشفة»، فضلًا عن أن علاقاته ازدادت توثُّقًا بيسينين، الذي كان يمر بالمشاعر نفسها. وفي ديوانه «ينابيع ماريا» وصف يسينين كليتشكوف بأنه «شاعر شعبي رائع بحق».

في عام ١٩١٨م، صدر له ديوانان؛ «خاتم لادا» و«دوبرافنا»، عبَّر فيهما كليتشكوف عن آماله في ازدهار القرية الروسية وأن يعمل الفلاح حرًّا، وقد صوَّر فيهما عالم الريف على نحو بالغ الجمال.

في عام ١٩١٩م، ذهب إلى القرم بصحبة زوجته المريضة، وكان القرم يحتشد آنذاك بجيوش من «البيض»، الذين كادوا أن يُطلقوا عليه الرصاص.

وتنعكس في دواوينه الشعرية التي أصدرها عام ١٩٢٣م («أغاني البيت» و«الضيف الرائع») أحاسيس أكبر بالخوف والفزع. وهي الأحاسيس نفسها التي نجدها لديه في رواياته: «السكر الألماني» (١٩٢٥م)، «حكاء من تشيرتوخين» (١٩٢٥م). كان المغزى وراء هذه الروايات هو هاجس الحفاظ على الطبيعة الروسية الوثيقة الصلة بالوطن. فكَّر س. أ. كليتشكوف في كتابة سلسلة من تسع روايات بعنوان «الشبح والموت»، وكان من المفترض أن يعرض خلالها مصير الفلاحين على امتداد الفترات التاريخية الرئيسية، منذ القِنانة وحتى الثورة، لكنه لم يتمكَّن من تحقيق سوى جزء يسير من فكرته في روايته الثالثة «أمير العالم» (١٩٢٨م).

منذ منتصف العشرينيات، عندما بدأ اضطهاد الشعراء الفلاحين، أصبح س. أ. كليتشكوف في عيون النقد الرسمي شاعرًا رجعيًّا «برجوازيًّا»، واحدًا من «الكولاك».

في عام ١٩٣٠م، صدر آخر دواوينه؛ «في ضيافة الغرانيق». وقد تم التعتيم على سلسلة أشعاره القوية، المأساوية، الشجاعة، التي كتبها في السنوات الأخيرة من عمره تحت اسم «لعنة الموت». وفي تلك السنوات راح يتصرف بحكمة ووقار، فتوقَّف عن المشاركة في حملة الكفاح ضد «أعداء الوطن»، وقد توطَّدت علاقته بأوسيب ماندلشتام وأنَّا أخماتوفا، وكان يساعد ن. كليويف في منفاه.

اضطُر كليتشكوف للعمل بالترجمة، وقد أحرز فيها، مع ذلك، نجاحًا ملحوظًا. وقد نشر عددًا من المقالات دافع فيها عن الفلاحين وعن النظرة الشعبية إلى العالم وعبَّر فيها عن رؤيته للفن، وهو ما أثار جدلًا حادًّا.

اعتقل كليتشكوف في صيف ١٩٣٧م، وسرعان ما جرى إعدامه رميًا بالرصاص، أما أعماله فلم تصبح متاحةً إلا بعد مرور نصف قرن من الزمان.

أعمال س. أ. كليتشكوف

في ضيافة الغرانيق، أشعار (الإعداد والمقال الافتتاحي: ن. يانيكوف)، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك»، ١٩٨٥م.

أشعار (الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات: س. سوبوتين)، موسكو، دار نشر «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩١م (بويتيتشسكايا روسيا).

أعمال عن س. أ. كليتشكوف

فورونسكي أ. سيرجي كليتشكوف (ضباب بلون القمر)، في كتاب فودونسكي أ. رؤية الفن للعالم، «روسكايا ليتيراتورا»، ١٩٨٨م، العدد ٤.

موروزوف ف. القسمة، مائة عام على ميلاد س. أ. كليتشكوف، مجلة «موسكفا» (موسكو)، ١٩٨٩م، العدد ٨؛ المراسلات، المؤلفات، مواد خاصة بالسيرة، إعداد ونشر ن. كليتشكوفا؛ المقال الافتتاحي والتعليقات س. سوبوتين، مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد)، ١٩٨٩م، العدد ٩.

(١-٢٦) أنَّا أندرييفنا أخماتوفا

(٢٢مايو/ ١١ يونيو ١٨٨٩م، في بولشوي فونتان بالقرب من أوديسا – ٥ مارس ١٩٦٦م، في دومودیدوفا بالقرب من موسكو، دُفنت في قرية كوماروفو بالقرب من بطرسبورج).

وُلدت أ. أ. أخماتوفا (كُنيتها الحقيقية جورينكو) في عائلة مهندس ميكانيكا بحري تقاعد برتبة قبطان أول، تنتمي أمها إلى أصول نبيلة قديمة.

صدر أول دواوينها «المساء» في عام ١٩١٢م بمقدمة كتبها م. أ. كوزمين، والموضوع الرئيسي لهذا الديوان هو أحاسيس الحب القوي التي كشفت عن يقين وبنبرة مليئة

بالحيوية الأحوالَ التي وهبها الزمن. وفي هذا الديوان يعبِّر بطل أنَّا أخماتوفا المفعم بالعواطف عن نفسه ببلاغة رفيعة.

أما ديوان «المسبحة» (١٩١٤م) فقد كان وراء نجاحها الأدبي والمكانة المتميزة التي شغلتها في عالم الشعر، وقد أُعيد نشر هذا الديوان ثماني مرات على مدى السنوات العشر التالية لظهوره. وقد استحسنت أنَّا أخماتوفا رأي الناقد ن. ف. نيد وبروفو في دواوينها الأولى («لقد كُشف عن سر حياتي»)، وكان الناقد قد كتب قائلًا: «إن الجرس الشعري ذاته عند أخماتوفا جرس ثابت، والأرجح أنه مفعم بالثقة بالنفس وبالطمأنينة ذاتها عند الاعتراف، سواء بالألم أو الضعف. إن هذا الجرس، في النهاية، هو وفرة من الألم الذي عايشَته على نحو شعري، كل شيء هنا يدل لا على التشكي من تفاهات الحياة، بقدر ما يكشف عن روح أقرب إلى القسوة منها إلى الضعف، أقرب إلى الغلظة منها إلى الميل إلى البكاء، إنها تكشف عن روح قاهرة لا مقهورة.» وقد اعتبرت أنَّا أخماتوفا أن هذا الرأي بمثابة «النبوءة».

وقد تجنَّبت أخماتوفا المبالغة والرومانسية المبتذلة، مبتعدةً عن الرمزية بكل ما تحويه من موسيقية وسُمو، وقد حرصت على دقة الوصف وتقدير المشاعر الصادقة، مسترشدةً بما في الأبيات من موسيقى داخلية. لكن انفعالاتها الشعرية وأحوالها، التي راحت تبثُّها في أشعارها العاطفية تجاوزت اليومي والمعتاد. لم تكن هذه الأشعار مجرد مذكرات «خاصة» لإنسان، وإنما هي بحث في الروح ودراسة لمصير الإنسان المعاصر. وقد استفادت في هذا الشأن من دروس الرمزيين وبخاصة ألكسندر بلوك.

كان «السرب الأبيض» (سبتمبر ١٩١٧م) هو ديوانها الثالث، وقد شهد هذا الديوان ابتعادها القاطع عن المعاناة الشخصية لتُظهر فيه دراما الحياة الاجتماعية؛ الحرب والثورة. وفي هذا الديوان استبصرت أنَّا أخماتوفا المحن القاسية القادمة. لم تستطع أن تتقبَّل الثورة، لكن ترك الوطن كان بالنسبة لها أمرًا مستحيلًا. وفي هذه السنوات العاصفة تحدَّدت وبشكل نهائي سماتها كشاعرة؛ امرأة لا تقبل بالحلول الوسطى، ولا تتراجع عن مبادئها الإبداعية. وفي عام ١٩٢١م، صدر لها على الفور ديوانان؛ «فاكهة البلانتين»، «العام الميلادي الحادي والعشرون»، لتصمت بعدهما لسنوات طويلة.

عانت أنَّا أخماتوفا شظف العيش ما يزيد على ثلاثة عقود، وفي هذه الفترة تعرَّض الكثيرون من القريبين منها إلى الاضطهاد والملاحقة، ومن بينهم ابنها د. ن. جوميلوف، وزوجها ن. ن. بونين.

كانت الفترة من منتصف العقد الثالث وحتى منتصف الأربعينيات ذروة ازدهارها الإبداعي. كان زمن كتابة «القداس الجنائزي» التراجيدي (١٩٣٥–١٩٤٠م)، «قصيدة بلا بطل» (١٩٤٠–١٩٦٥م)، ثم الشعر العاطفي الحماسي والمأساوي في سنوات الحرب والسنوات التي تلتها. وفي عام ١٩٤٠م، صدرت لها مختارات «من ستة دواوين» اضطُرت بعدها للصمت التام مرةً أخرى لمدة عشرين عامًا. وقد استقبلت أنَّا أخماتوفا دراما عام ١٩٤٦م بكل كبرياء، وتعاملت معها بعزة وإباء. أصدرت أنَّا أخماتوفا في سنوات عمرها الأخيرة ديوان «أشعار» (١٩٦١م)، و«هروب الزمن» (١٩٦٥م). وفي سنوات عمرها الأخيرة نالت أشعارها شهرةً عالمية، لتفوز في عام ١٩٦٤م بجائزة «إتنا-تاورمينا» (في إيطاليا)، وفي عام ١٩٦٥م تحصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة أوكسفورد.

الطبعات الأساسية لأعمال أ. أ. أخماتوفا

هروب الزمن: المساء، المسبحة، السرب الأبيض، فاكهة البلانتين، قصب السكر، الديوان السابع، ١٩٠٩–١٩٦٥م، موسكو، لينينجراد، ١٩٦٥م.

قصائد وأشعار، لينينجراد، ١٩٧٦م (مكتبة الشاعر)، المؤلفات في جزأين، الجزء الأول: قصائد وأشعار؛ الجزء الثاني: نثر وترجمات، موسكو، ١٩٩٠م.

أعمال عن أ. أ. أخماتوفا

أيخنباوم ب. أنَّا أخماتوفا، تجربة التحليل، في كتاب أيخنباوم ب. عن الشعر، لينينجراد، ١٩٥٩م.

جيرمونسكي ف. إبداع أنَّا أخماتوفا، لينينجراد، ١٩٧٣م.

بافلوفسكي أ. أنَّا أخماتوفا، حياتها وإبداعها، موسكو، ١٩٩١م؛ مذكرات حول أنَّا أخماتوفا، موسكو، ١٩٩١م.

(١-٢٧) بوريس ليونيدوفيتش باسترناك

(٢٩ يناير/١٠ فبراير ١٨٩٠م، موسكو – ٣٠ مايو ١٩٦٠م، بيريديلكنو بالقرب من موسكو).

كان والده، ليونيد أوسيبوفيتش باسترناك، أستاذًا أكاديميًّا في الرسم، وهو فنان روسي بارز من ناحية الثقافة والروح والاحتراف، أما والدته فهي عازفة بيانو. وكانت

العائلة على صلة وثيقة بحلقتَي ليف تولستوي والموسيقار ألكسندر سكريابين، وتنتمي إلى النخبة الروسية المثقفة.

بعد أن أتم ب. ل. باسترناك ثانوية موسكو الخامسة، الْتحق في عام ١٩٠٩م بكلية الآداب والتاريخ بجامعة موسكو، وهناك درس الفلسفة بشكل جاد. وفي عام ١٩١٢م، ذهب إلى ألمانيا ليُمضي فصلًا دراسيًّا لدى الفيلسوف ج. كوجين، الذي اقترح عليه البقاء في قسم الفلسفة لأداء امتحانات الدكتوراه. قام برحلة إلى إيطاليا، زار خلالها فينيسيا وفلورنسا، ثم زار بعدها سويسرا. وفي عام ١٩١٣م، أنهى دراسته بالجامعة.

شغف بدراسة الموسيقى بشكل احترافي منذ طفولته. وفي هذا السياق كان أستاذه ومعبوده هو ألكسندر سكريابين. ولكنه في عام ١٩٠٩م، اختار الأدب والشعر.

ظل ب. ل. باسترناك منذ خطواته الأولى في الحياة وإلى الأبد فنانًا شديد التأثر، عميق الإحساس، تتغذى روحه على كل ما هو ثقافي، متخذًا الطريق الصعب المؤدي إلى الإبداع. في البداية درس جماليات النزعة الرمزية وفلسفتها، ثم انضم منذ عام ١٩١١م لفترة، لم تَطُل كثيرًا، إلى المستقبليين «تسنتريفوجا» («القوة الطاردة المركزية»). كان ديوانه الأول «توأم في الغيوم» (١٩١٤م)، تلاه «أعلى من الحواجز» (١٩١٧م). وانعكس حماسه بالأحداث الكبرى في الحياة والآمال العظيمة في تجديد جوهرها كله في واحد من أهم دواوينه المعروف باسم «شقيقتي الحياة» (١٩٢٢م)، وكذلك في منتخبه الشعري «موضوعات ومُنوَّعات» (١٩٢٣م)، وفي قصائده «العام الحادي والخمسين» (١٩٢٦)، و«الملازم شميدت» (١٩٢٧م).

لم ينقطع ب. ل. باسترناك مطلقًا عن كتابة النثر فكتب («قصص قصيرة» ١٩٢٥م، «صك الأمان» ١٩٣١م وغيرها). وقد تحمَّل بمشقة بالغة واقع الحياة في بداية الثلاثينيات معانيًا من ضغط النظام، الذي سعى لجذبه إلى جانبه. وقد قادته مقاومته كشاعر وصراعه من أجل أن يظل مستقلًّا إلى العزلة، وإلى استحالة الكتابة ونشر أعماله المبتكرة. وفي النصف الثاني من الثلاثينيات راح يترجم تراجيديات وليم شكسبير وقصائد شعراء جورجيا. وفي هذه الفترة بدأ في التفكير في عمل روائي ظهر فيما بعدُ تحت اسم «دكتور جيفاجو».

إبَّان سنوات الحرب عاد إلى ب. ل. باسترناك الدفق الإبداعي، فضلًا عن عودة إمكانية النشر أمامه («في القطارات المبكرة» ١٩٤٣م، «البراح الشتوي» ١٩٤٥م). ثم إذا به يعود إلى العزلة مرةً أخرى بعد بعام ١٩٤٦م، ليعمل بالترجمة؛ فترجم «فاوست» لجوتة،

وليستمر في العمل المضني لسنوات طويلة في استكمال «الدكتور جيفاجو»، فينتهي منها مع بداية سياسة «ذوبان الجليد»[١٣] في عام ١٩٥٦م، لكن الرواية لم يُسمح لها بالظهور بعد مماطلات طويلة. ثم ها هي تُطبع في إحدى دُور النشر الإيطالية المتعاطفة مع النظام الشيوعي. وفي عام ١٩٥٨م يفوز ب. ل. باسترناك بجائزة نوبل، وقد تسبَّب هذا الفوز في اشتعال حملة «إدانة» انتهت بتهديده بنفيه من البلاد وطرده من اتحاد الكتَّاب، إلى جانب اتخاذ إجراءات أخرى من هذا القبيل، ممَّا اضطر الشاعر إلى رفض الجائزة، وقد عاش سنواته الأخيرة في ضنك شديد بسبب الاضطهاد الشديد، سواءً من جانب الحزب، أو من جانب الأوساط الأدبية.

وقد ذاعت أعمال ب. ل. باسترناك وأشعاره في الخارج، وفيما عُرف بـ «الساميزدات».[١٤]وقد تم نشر «دكتور جيفاجو» في وطن الشاعر للمرة الأولى في عام ١٩٨٨م في مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد).

أعمال ب. ل. باسترناك

المختارات، في جزأين، موسكو، ١٩٨٥م.
أعمال مختارة، في خمسة أجزاءم موسكو، ١٩٩٠-١٩٩١م.
قصائد وأشعار، في جزأين، لينينجراد، ١٩٩٠م (مكتبة الشاعر).
مراسلات بوريس باسترناك، موسكو، ١٩٩٠م.
دكتور جيفاجو، رواية، قصص. موسكو، ١٩٨٩م.

---

[١٣] ذوبان الجليد: التعريف الرسمي لفترةٍ من تاريخ الاتحاد السوفييتي تلت وفاة يوسف ستالين (منتصف الخمسينيات–منتصف الستينيات). تميَّزت الحياة السياسية الداخلية للاتحاد السوفييتي إبَّانها بإضفاء سمات ليبرالية على النظام، التخفيف من قيود السلطة الشمولية، ظهور بعض مظاهر حرية التعبير وديمقراطية الحياة الاجتماعية والسياسية والانفتاح على العالم الغربي، وإعطاء حرية أوسع للنشاط الإبداعي. ويرتبط ذوبان الجليد بوصول نيكيتاخروشوف إلى السلطة (١٩٥٣–١٩٦٤م)، ليُصبح السكرتير الأول للجنة المركزية للحزب الشيوعي. وللكاتب الروسي إيليا إهرنبورج رواية بنفس الاسم. (المترجم)

[١٤] الساميزدات: طريقة غير رسمية؛ ولهذا لا تخضع للرقابة، لنشر الأعمال الأدبية، وكذلك النصوص الدينية والاجتماعية في الاتحاد السوفييتي. ينسخ فيها الكاتب أو القارئ المادة دون تصريح من السلطات. تُكتب عادةً على الآلة الكاتبة أو بالتصوير الفوتوغرافي أو بخط اليد، ثم يتم توزيعها سرًّا. (المترجم)

أعمال عن ب. ل. باسترناك

باسترناك ي. بوريس باسترناك، مواد للسيرة، موسكو، ١٩٨٩م؛ «دكتور جيفاجو» بوريس باسترناك، من وجهات نظر متعدِّدة، موسكو، ١٩٩٠م؛ ألفونسوق ف. أشعار بوريس باسترناك، لينينجراد، ١٩٩٠م.

(١-٢٨) أوسيب إيميليفيتش ماندلشتام

(١٥/٣ يناير ١٨٩١م، وارسو – ٢٧ ديسمبر ١٩٣٨م، في أحد المعسكرات الانتقالية بالقرب من مدينة فلاديفوستوك أو ديسمبر ١٩٣٨م في سيفوستوكلاج (محافظة ماجادانسك)).

وُلد أوسيب ماندلشتام في عائلة تاجر من الأثرياء وكانت أمه موسيقية. قضى طفولته بين بطرسبورج وبافلوفسك. في عام ١٩٠٧م أنهى دراسته في معهد تينيشيفسكي. في الفترة من ١٩٠٧م إلى ١٩٠٨م درس في السوربون في باريس، ثم في جامعة هايدلبرج في الفترة من ١٩٠٩م إلى ١٩١٠م، ثم في جامعة بطرسبورج منذ عام ١٩١١م، ولم يكمل الدراسة بها. عاش لفترات قصيرة في برلين وسويسرا وزار إيطاليا. كان مهتمًّا بدراسة اللغات الرومانسية وآدابها والثقافة الكلاسيكية لليونان وروما، وقد ظل طوال عمره شديد الاهتمام بالقيم الأساسية للثقافة الأوروبية.

نشر أول أشعاره في مجلة «أبوللون» التي كان يُصدرها الرمزيون (١٩١٠م)، وقد اقترب من الذُّرويين في بداية العقد الأول من القرن، ثم انضم إلى «ورشة الشعراء» (م. كوزمين، أ. أخماتوفا، ج. إيفانوف، ف. ناربوت وغيرهم) التي أسَّسها جوميلوف، وظل محتفظًا بعلاقاته الودية والإبداعية بأنَّا أخماتوفا حتى نهاية حياته. كان لماندلشتام رؤيته الخاصة للذروية عرضها في مقاله المسمى «صباح الذُّروية» (١٩١٢م). نشر أول أشعاره «الحَجَر» (١٩١٣م)، ثم Tristia (الحَزَن، أغاني حزينة، ١٩٢٥م).

وقد أُعجِب أ. إ. ماندلشتام لفترة من الزمن بأفكار الاشتراكيين الثوريين، ولكن كان بعيدًا، إجمالًا، عن كل ميول ذات صبغة سياسية (وإن لم يمنعه ذلك من كتابة هجائيته الشهيرة ضد النظام الستاليني في عام ١٩٣٣م).

ظل أ. إ. ماندلشتام منكبًّا دائمًا على التفكير في مصير الثقافة؛ كانت الشخصيات الخالدة تواصل مسيرتها الأبدية. وفي هذا السياق يقول ماندلشتام: «إن ترسيخ قيم الماضي

الحقيقية وتبريرها، هو فعل ثوري أيضًا، مثله في ذلك مثل خلق قيم حقيقية جديدة.» وقد حرص على أن يقول كلمته، المشبعة بالثقافة ورهافة الحس وبالتوازن الشديد تجاه كل عصور الثقافة، وقد دافع عن الحق في الحفاظ على هذه الذاكرة. كان ماندلشتام يغوص بكلمته في مزيج مكثَّف من المعاني والرموز والأفكار الثقافية يتم إدراكها في سياق العصور الماضية. كما كان يدرك هو نفسه انفجار هذه العصور باعتباره مأساةً للنظام الإنساني والقومي، ينعكس في مأساوية مصيره الشخصي. ولعل كلمات ماندلشتام التي يقول فيها: «أود ألَّا أتحدَّث عن نفسي، وإنما أتتبَّع العصر، أن أُلاحق تطوُّر الزمن وضجيجه. إن ذاكرتي تخالف كل ما هو شخصي»؛ لعلها تعكس ما يميِّز أشعاره. وهذه الخاصية تربط بين أ. إ. ماندلشتام والتقاليد الكبرة للشعر العاطفي الفلسفي الروسي، وبأسماء بوشكين وباراتينسكي وتيوتشيف. لقد أثار انفجار العصور الثقافية لدى الشاعر الإحساس الشديد بالضياع المأساوي والتمرُّد، والسعي بكل حماس إلى لملمة الزمن المفكَّك. دائمًا ما كان أوسيب ماندلشتام في سلوكه الشعري راغبًا عن الرواج الجماهيري، وبسبب اعتزازه بكبريائه كان يتجنَّب الشهرة الطاغية، على الرغم من أنه كان على الدوام معترفًا به من جانب مشاهير الشعراء أجمعين.

وفي السنوات التي تلت الثورة عمل أ. إ. ماندلشتام في لجنة التعليم الشعبي، ثم انتقل للعيش في كييف، ثم في القرم، ثم في جورجيا، ليعود للعيش في عام ١٩٢٠م في موسكو. لم يهنأ على الإطلاق بالاستقرار، وإنما قضى حياته في الانتقال والتشرد في ظروف مادية بالغة الشدة. ومنذ منتصف العام ١٩٢٤م عاش في لينينجراد بشكل رئيسي، ليعود للحياة في موسكو مرةً أخرى في أواخر عام ١٩٢٨م.

صدرت أعماله القليلة في طبعات نادرة: كتَّاب السيرة الذاتية «ضجيج الزمن» (١٩٢٥م)، «طابع بريد مصري» (١٩٢٨م)، ديوان «أشعار» (١٩٢٨م)، إضافةً إلى عدد من المقالات في بعض الدوريات: «رحلة إلى أرمينيا» (١٩٣٣م) وغيرها. اختيرت أعماله الشعرية لتظهر في ديوان في خريف عام ١٩٣٣م، لكنها لم تُنشر. عمل مستشارًا في إحدى صُحف الشباب، وعلى الرغم من ابتعاده عن العمل بالسياسة فإن ماندلشتام كان واحدًا من القلائل، الذين كانت لهم تنبُّؤات شجاعة في أشعارهم، من خلال رؤيتهم غير المهادنة لشخصية ستالين (قصيدة «نعيش منكفئون على أنفسنا لا نشعر بوطننا ...» ١٩٣٣م).

وقد أدَّت هذه الأشعار إلى اضطهاده. وفي مايو ١٩٣٤م تم نفيه إلى مدينة تشيردين في محافظة بريمورسك، ومنها تم نقله في العام التالي إلى فورونيج، حيث عاش تحت

المراقبة حتى مايو. وبعد عودته إلى موسكو تم اعتقاله مرةً أخرى في مايو ١٩٣٨م بناءً على إحدى الوشايات. كتب ماندلشتام آخر قصائده في معسكر الاعتقال باسم «ليل بهيم، عنبر خانق، حشرات سمان».

كان أ. إ. ماندلشتام أحد أكثر الشخصيات مأساوية في الشعر العالمي.

أعمال أ. إ. ماندلشتام

أشعار، لينينجراد، ١٩٧٨م (مكتبة الشاعر)؛ الحَجَر، لينينجراد، ١٩٩١م (سلسلة الآثار الأدبية).

كلمة عن الثقافة: عن الشعر، حديث عن دانتي، مقالات، تعليقات، موسكو، ١٩٨٧م.

أعمال عن أ. إ. ماندلشتام

حياة أ. إ. ماندلشتام وإبداعه، ذكريات، مواد تمهيدية للسيرة، «أشعار جديدة»، تعليقات، بحوث، فورونيج، ١٩٩٠م.

جينزبورج ل. عن الشعر، الطبعة الثانية، مزيدة، لينينجراد، ١٩٧٤م.

بولياكوف م. النقد النثري عند أوسيب ماندلشتام، في كتاب ماندلشتام أ. كلمة عن الثقافة. موسكو، ١٩٨٧م.

ناديجدا ماندلشتام، ذكريات، موسكو، ١٩٨٩م، لنفس المؤلفة؛ الكتاب الثاني. موسكو، ١٩٩٠م.

(١-٢٩) ميخائيل أفاناسيفيتش بولجاكوف

(٣ / ١٥ مايو ١٨٩١م، كييف – ١٠ مارس ١٩٤٠م، موسكو).

وُلد م. أ. بولجاكوف في عائلة أ. إ. بولجاكوف، الدكتور في اللاهوت، الأستاذ بأكاديمية اللاهوت في كييف. كان والدا الكاتب أقارب من محافظة أرلوف ينتميان إلى الطائفة الروحية نفسها. كانت عائلة بولجاكوف تتميَّز بكثرة الأولاد وشدة الأُلفة فيما بينهم. تُوفي الوالد في سن مبكرة في عام ١٩٠٧م. وهكذا أصبح ميخائيل بولجاكوف الرجل الأكبر في العائلة، روح الأسرة. وكان البيت يعني الكثير بالنسبة للكاتب.

أنهى م. أ. بولجاكوف ثانوية كييف الأولى في عام ١٩٠٩م، ليلتحق بعدها بكلية الطب بجامعة كييف، وقد أنهى دراسته بها في عام ١٩١٦م، ليعمل طبيبًا في الأرياف بالقرب من سمولنسك وفي غيرها من الأماكن . حصل على تدريب طبي في مدينة كييف

في عام ١٩١٩م، وهناك شاهد عن قرب الكثير من أحداث الحرب الأهلية. في الفترة من ١٩٢٠م إلى ١٩٢١م عاش في فلاديقفقاز، حيث بدأ نشاطه المسرحي والأدبي. رفض الهجرة وكانت الفرصة متاحةً أمامه لذلك.

سافر إلى موسكو في سبتمبر من عام ١٩٢١م، ليعمل في العديد من المجلات والصحف (بما فيها «ناكانوني»، و«جودوك» وغيرها). انخرط في الحياة الأدبية، فتعرَّف على مایاكوفسكي وألكسي تولستوي وإسحاق بابل وكاتاييف، كما تعرَّف على إيلف وبتروف وأوليشا وباوستوفسكي وآخرين.

كان ابداعه الأول، الذي جاء متأخرًا، حدثًا بالغ الأهمية في الحياة الأدبية؛ فقد أثار انهيار «الوطن» القومي التليد (الذي مثَّل لب روايته الأولى «الحرس الأبيض» ١٩٢٤م، والتي تحوَّلت بعد ذلك إلى عمل مسرحي بعنوان «أيام آل توربين» ١٩٢٤م) ذهول جماهير المواطنين، وأظهر تشتُّت «عش النمل» المتحاب فجأة، وتوالى ظهور الأقنعة الانتهازية لتحل محل الوجوه الإنسانية.

إن موضوعات فقدان الهُوية تكاد تكون موجودةً في أعمال بولجاكوف الهجائية كافة؛ «ملحمة الشيطان» ١٩٢٤م وغيرها، وكذلك في أعماله المسرحية المبكرة وما تلاها، إلى أن يصل إلى روايته الأخيرة «المعلم ومرجريتا». لقد بات تدخُّل العلماء كافة، والتجريبيين في العمليات الاجتماعية وفي مجال العلوم الطبيعية يتم وفق أهوائهم، وهو أمر أصبح يهدِّد الحياة ذاتها على نحو جاد («البيض المشئوم» ١٩٢٤م، «قلب كلب» ١٩٢٥م). وقد صادرت «السلطات المختصة» «قلب كلب» إلى جانب اليوميات في عام ١٩٢٥م، على أنهما نُشرا مع ذلك إبَّان حياة الكاتب. بينما لم يُسمح بعرض مسرحية «أيام آل توربين» إلا على خشبة المسرح الفني فقط، وقد صمدت هذه المسرحية في حياة بولجاكوف أمام ألف مسرحية أخرى تقريبًا. أما المسرحيات الأخرى («شقة زويكنا» ١٩٢٦م، «الجزيرة القرمزية» ١٩٢٦م، «الهروب» ١٩٢٨م، «كابالا سفياتوش» ١٩٢٩م، «آدم وحواء» ١٩٣١م، «السعادة» ١٩٣٤م، «إيفان فاسيليفيتش» ١٩٣٦م)، فهذه إما جرى سحبها من الريبيرتوار على الفور، وإما لم يُسمح بعرضها أساسًا. لم يبدأ م. أ. بولجاكوف في كتابة مسرحيته «الأيام» الأخيرة (بوشكين) ١٩٣٥م، سوى في الأيام الأخيرة من حياته، كما لم ترَ النور في حياته أيضًا رواياته؛ «حياة السيد دي موليير» ١٩٣٣م، «مذكرات ميت» (رواية مسرحية) ١٩٣٩م، و«المعلم ومرجريتا» ١٩٤٠م.

تستحق رواية بولجاكوف الأخيرة «المعلم ومرجريتا» الإشادة باعتبارها درة إبداعه. لقد خلق التأمل في مشكلة العصر: كيف يمكن للإنسان «الضائع» أن يجد السكينة

الروحية في ظروف الكارثة القومية الكبرى، أو بالأحرى، الكارثة الفكرية؟ كيف بإمكانه أن يصمد أمام «الشيطنة» التي مسَّت جماهير الطبقة «الدنيا» من المجتمع، موضوعًا عميقًا مركبًا، بدأت فيه الحياة البشرية عهدًا جديدًا (قصة يسوع الناصري وبيلاط) يرتبط في الوقت نفسه بمصير الناس في القرن العشرين. وفي هذه الرواية، مثلها مثل معظم أعماله الأخرى، راح بولجاكوف يتعمَّق بدأب شديد في التفكير في النخبة الثقافية (العاملين في المسرح، الكتَّاب، العلماء)، معتبرًا أن هذه النخبة في معظمها ينبغي أن تكون مسئولةً عن «الاستقلال الروحي لروسيا».

وفي الفترة من ١٩٣٥م وحتى ١٩٣٩م أخذ بولجاكوف في كتابة مسرحية «باتوم»، وهي مسرحية عن ستالين. وقد فُرض الحظر على هذه المسرحية أيضًا. وكانت العلاقة بين الكاتب وستالين، والتي أصبحت واحدةً من الأحداث الدرامية في حياة بولجاكوف في الثلاثينيات، قد بدأت في عصر «الانعطافة الكبرى»، عندما أرسل بولجاكوف، الذي فقد إمكانية الكتابة والنشر وحظر نشر مسرحياته وعرضها، وبعد أن دمَّر الجزء الأكبر من مخطوطة «رواية عن الشيطان»، خطابًا إلى «حكومة اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية»، أعقبه بخطاب آخر إلى ستالين يطلب فيه منه إما منحه إمكانية الكتابة، أو السماح له بالسفر إلى الخارج، ولو لفترة محدودة. لكن هذا الطلب قوبل بالرفض، وهكذا ظل بولجاكوف يعمل في أثناء فترة الثلاثينيات مساعد مخرج في المسرح الفني، وكاتبًا للسيناريو في مسرح البولشوي، وهلم جرًّا.

سرعان ما طوى النسيان اسم بولجاكوف بعد وفاته في عام ١٩٤٠م لسنوات طويلة. وبعد ربع قرن من الزمن يأتي الميلاد الثاني له بعد نشر روايته «المعلم ومرجريتا» في عام ١٩٦٧م.

أعمال م. أ. بولجاكوف

الأعمال الكاملة في خمسة أجزاء، موسكو، ١٩٨٩–١٩٩٠م.

الخطابات، سيرة حياة بولجاكوف بالوثائق، موسكو، ١٩٨٩م.

أعمال عن م. أ. بولجاكوف

تشوداكوفا م. سيرة حياة ميخائيل بولجاكوف، موسكو، ١٩٨٨م.

يانوفسكايا ل. إبداع ميخائيل بولجاكوف، موسكو، ١٩٨٣م؛ إبداع ميخائيل بولجاكوف، الكتاب الأول (مجموعة مقالات)، لينينجراد، ١٩٩١م.

بيلوزيرسكايا-بولجاكوفا ل. ي، ذكريات، موسكو، ١٩٩٠.
بولجاكوفا ي، يوميات يلينا بولجاكوفا، موسكو، ١٩٩٠م؛ ذكريات عن ميخائيل بولجاكوف، موسكو، ١٩٨٨م.

(١-٣٠) مارينا إيفانوفنا تسفيتايفا

(٢٦ سبتمبر/٨ أكتوبر ١٨٩٢م، موسكو – ٣١ أغسطس ١٩٤٠م، يلابوجا).

وُلدت م. إ. تسفيتايفا في عائلة إيفان تسفيتايف، أستاذ التاريخ، مؤسس ومدير متحف الفنون الجميلة في موسكو. كانت والدتها عازفة بيانو رائعة. قضت م. إ. تسفيتايفا طفولتها، حتى العاشرة من عمرها، في موسكو وعلى ضفاف نهر أوكا بالقرب من تادوس. كانت مشاعرها في هذه الفترة تميل إلى الإحساس بالوحدة والمعاناة من جرَّاء افتقادها الحب من جانب أمها، ثم بسبب حاجتها للثقة بالنفس. عاشت في مدارس داخلية في كلٍّ من لوزان (سويسرا) وفرايبورج (ألمانيا). في عام ١٩٠١م، قامت بشكل مستقل برحلة إلى باريس، حيث استمعت إلى عدد من المحاضرات في تاريخ الأدب الفرنسي بجامعة السوربون.

فقدت أمها وهي في الرابعة عشرة من عمرها، ثم أباها في عام ١٩١٣م.

في موسكو تلقَّت تعليمها في ثانوية فون ديرفيز، وفي عام ١٩١٠م نشرت ديوانها الأول «ألبوم المساء»، وكانت لا تزال طالبةً في المدرسة الثانوية، وفي عام ١٩١٢م ظهر ديوانها الثاني «المصباح السحري»، ثم منتخب من أشعارها بعنوان «قصائد من ديوانين» (١٩١٣م).

منذ خطواتها الأولى في الأدب كانت قريبةً من ف. بريوسوف وم. فولوشين، وأخيرًا تعرَّفت على فلاديمير مایاكوفسكي. وسرعان ما احتلَّت م. إ. تسفيتايفا مكانةً بارزة بين الشاعرات المعاصرات (أ. أخماتوفا، تشيروبينا دي جابرياك (ي. ديمتريفيا)، ي. كوزمينا-كارافايفا، ل. ستوليتسا، س. بارنوك، م. شاجينيان). وبالنسبة لتسفيتايفا فإن «الصوت الخاص» يعني، بالدرجة الأولى، العاطفة التي لا تنقطع والطاقة المتوهِّجة للكلمة، التي تنتشر بفضل القوة الداخلية، والتي تعبِّر عن وتؤكِّد الإرادة الإبداعية لدى الشاعر.

في السنوات الأولى للثورة عملت م. إ. تسفيتايفا من أجل أن تكسب قُوتها في العديد من المؤسسات السوفييتية. وقد رأت في الحرب الأهلية مأساةً قومية («قوام البجعة» ١٩١٧–١٩٢٠م). عملت على إصدار طبعتين من ديوان «الفراسخ»، كما بذلت جُل جهدها

في الكتابة المسرحية. وقد بلغ عدد المسرحيات التي كتبتها تسفيتايفا ست مسرحيات من بينها «الحظ»، «المغامرة»، «نهاية كازانوفا»، «العاصمة الجليدية» وغيرها.

في مايو ١٩٢٢م، سافرت تسفيتايفا بصحبة ابنتها أريادنا، البالغة من العمر عشر سنين، إلى زوجها س. ي. إيفرون، الضابط الأسبق في الجيش الأبيض، والطالب في الوقت نفسه في جامعة باريس، وكان قد انفصل عن حركة البيض. أقامت تسفيتايفا في براج ثم في فرنسا بدءًا من عام ١٩٢٥م، هنا عانت من شدة الفقر. كتبت «قصيدة الجبل» و«قصيدة النهاية» (كلاهما في عام ١٩٢٤م)، «المصيدة» (١٩٢٦م)، ديوان «الحرفة» (١٩٢٣م)، وفي باريس أصدرت واحدًا من أفضل كتبها «ما بعد روسيا» (١٩٢٨م).

عانت من التشرذم في المهجر، بينما راح زوجها س. ي. إيفرون يعمل عميلًا سريًّا لصالح ج. ب. أُو (البوليس السياسي) الروسي. وفي يونيو ١٩٣٩م تعود م. إ. تسفيتايفا إلى موسكو «في أثر العائلة ولكي تعطي لابنها جيورجي (وُلد في ١٩٢٥م) وطنًا» (من «السيرة الذاتية» ١٩٤٠م).

وفي موسكو فقدت تسفيتايفا كل إمكانية للعيش والعمل، حيث تعرَّضت هي وزوجها وابنتهما أريادنا للاضطهاد، كما لم يعد لديها أي أمل في إصدار كتابها الأخير الذي أعدَّته بنفسها في عام ١٩٤٠م، العمل الأدبي الوحيد الذي أصبح متاحًا أمامها هو الترجمة الجبرية.

ومع اندلاع الحرب أصبحت تسفيتايفا تعيش ظروف التهجير والوحدة دون أي دعم أو موارد مالية تُعينها على الحياة، فضلًا عن معاناتها من الضغوط من جانب ن. ك. ف. د (قوميسارية الشعب للشئون الداخلية)؛ وعندئذٍ أنهت حياتها بالانتحار.

عادت مارينا تسفيتايفا إلى الأدب الروسي في وطنها، بعد انقطاع دام عدة عقود، لتبدأ أعمالها في الظهور بدءًا من فترة «ذوبان الجليد» (في عهد خروشوف (المترجم)) وحتى الآن.

أعمال م. إ. تسفيتايفا

الأعمال الكاملة في جزأين، موسكو، ١٩٨٤م.

الأعمال الكاملة في جزأين، الجزء الأول: الأشعار ١٩٠٨–١٩٤١م، القصائد، الأعمال المسرحية؛ الجزء الثاني: النثر، الخطابات، موسكو، ١٩٨٨م؛ أشعار وقصائد، ليننجراد، ١٩٩٠م (مكتبة الشاعر).

أعمال عن م. إ. تسفيتايفا

ساكيانتس أ. مارينا تسفيتايفا، صفحات من الحياة والإبداع (١٩١٠–١٩٢٢م)، موسكو، ١٩٨٦م.

إيفرون أ، عن مارينا تسفيتايفا، مذكرات الابنة، موسكو، ١٩٨٩م.

(١-٣١) فلاديمير فلاديميروفيتش مایاكوفسكي

(٧ / ١٩ يوليو ١٨٩٣م، قرية بغدادي، محافظة كوتايسك – ١٤ أبريل ١٩٣٠م، موسكو).

وُلد ف. ف. مایاكوفسكي في عائلة مدير منطقة غابات في زاوية نائية في إحدى محافظات جورجيا، تبعد كثيرًا عن الأراضي الروسية، وسط أناس يتحدَّثون لغات مختلفة (يقول مایاكوفسكي في سيرته الذاتية: «كان رفاقي من أبناء جورجيا، وكذلك كنت أنا نفسي»).

ينحدر مایاكوفسكي من أصول نبيلة عريقة؛ فمن بين أجداده من جهة أمه، على سبيل المثال، جريجوري بتروفيتش دانيليفسكي كاتب الروايات التاريخية. غير أن ف. ف. مایاكوفسكي «انفصل» عن جذوره سواءً الطبقية أو القومية في سن مبكرة وعن وعي تام. الْتحق للدراسة بثانوية كوتايسكايا في عام ١٩٠٢م. وفي عام ١٩٠٦م، بعد موت أبيه المفاجئ، انتقلت أسرته، بعد أن فقدت كل مورد للعيش، إلى موسكو. لقد مثَّلت التناقضات غير المعتادة للحياة في المدينة صدمةً كبرى لهذا المراهق المتحمِّس، الذي فقد لتوِّه أركان بيته، المغرم فوق هذا وذاك بالمُناخ الثوري العارم من حوله آنذاك؛ انخرط مایاكوفسكي في نشاط الحلقات السرية، وقام بتنفيذ المهام «الحزبية». مرةً وراء الأخرى يتوالى الحبس لمدد قصيرة في العامين ١٩٠٨ و١٩٠٩م. كان مایاكوفسكي مبهورًا بالحبس «الانفرادي» إلى حد أنه راح ينظم الشعر فيه، ومنذ عام ١٩٠٩م بدأ يخط سيرته الشعرية، على الرغم من أن أشعاره الأولى لم تُنشر إلا في عام ١٩١٢م. في عام ١٩١١م الْتحق بمعهد موسكو للرسم والنحت والعمارة. شارك في الصدامات التي جرت بين «الأكاديميين» و«اليساريين»، راح يتنفَّس بنهَم الهواء النقي المشبع بالتمرُّد والبوهيمية، وكان واحدًا من المبادرين لكتابة البيان المستقبلي «صفعة على وجه الذوق العام» (١٩١٢م).

تضمَّنت الأشعار الأولى لمایاكوفسكي عناصر التمرُّد على القواعد الجمالية والعاطفية وتحطيم «العالم القديم»، «الثورية» العدمية، الإحساس بالوحدة والخوف، سخافة

الحياة والضياع في زحام المدينة. فبعد انقضاء حياة الطفولة السعيدة في القوقاز، راح مایاکوفسكي يُدرك «المدينة الجهنمية» و«الشارع» البشع اللامبالي باعتبارهما القوة الساحقة لروح بطله العاطفي الجريح.

لقد بات الصدام مع هذه الحياة شرخًا نفسيًّا عميقًا بالنسبة لمایاکوفسكي، كان يرى أنه لا يمكن التخلص منه إلا بانفجار ثوري مدمِّر. كانت أشعار ف. ف. مایاکوفسكي قبيل عام ١٩٠٧م، وسيلةً للدفاع الذاتي، وخلق غلاف يمكن أن يعيش بداخله الإنسان الجريح، المتعطِّش للحب غير المتبادل. لم يرَ الشاعر في إعادة تشكيل العالم على نحو راديكالي سوى في الخروج إلى العالم وفي الحب الصادق، في التجسيد الحقيقي للطوباوية الرومانسية. لعله لهذا السبب أعلن في أكتوبر قصيدته: «ثورتي». كان الأمل يحدوه في تجاوز العزلة في عالم تجري إعادة تشكيله، ومن أجل هذا كان متحمسًا لدفع «العالم القديم» إلى حافة الموت («نحن الذين سندفع حصان التاريخ!»). لقد تضمَّنت القصائد المذكورة كل عناصر التأليف عند ف. ف. مایاکوفسكي في أثناء سنوات الثورة لكن الثورة خذلته، وعندئذٍ راح يبحث بقوة جديدة عن ملجأ لروح البطل الجريحة. وإذا كانت هذه القصائد قبل ذلك هي محاولات «لإخفاء جرسه الخاص» في السلوك «اللَّيِّن، الأنثوي» أو في «القميص الأصفر»، وكلها من نزوات النزعة المستقبلية، فإنه في منتصف العشرينيات كان يريد أن يختفي «داخل الإحساس العظيم الذي يسمَّى الطبقة».

إن التأكيد على «الأنا» خارج إحداثيات الثقافة الروسية والحياة اليومية والعائلة والقيم الشخصية، موجود في كل قصائده التي كتبها بعد الثورة («١٥٠٠٠٠٠٠٠» ١٩٢٠م، «أحب» ١٩٢٢م، «عن ذلك» ١٩٢٣م، «فلاديمير إيليتش لينين» ١٩٢٤م، «حسنًا» ١٩٢٧م)، لكن هذا الموضوع راح يتحوَّل شيئًا فشيئًا من الدفاع عن الروح والإخلاص في انتظار الحب والانسجام مع العوالم، إلى الاستسلام أمام فكرة «بناء المستقبل» المجهول، وإلى الجزء «الطبقي» الأساسي، المحمي من الانطباعات الجارحة للحياة بسبب انعدام الملامح ذاتها («الفرد؛ عبث! الفرد؛ صفر! صوت الفرد أدق من حبة الرمل ...»)، هذا التطور المأساوي وصل إلى ذروته في قصيدة «بأعلى صوت»، حيث دفعت العزلة الروحية التي لا تطاق، وإن كانت غير ظاهرة، في سنوات «الانعطافة الكبرى»، دفعت بالشاعر لأن يتوجَّه إلى «الأجيال القادمة» برجاء أن «يتفهَّموا الأمر».

لقد استغل النظام الشمولي لصالحه حماسة الإنكار الذاتي في حياة ف. ف. مایاکوفسكي وبعد وفاته، وبعد أن تلاعب بصورته، قام بتحويل «الأغنية التي كانت على

لسان بطله العاطفي»، إلى رُقية أيديولوجية، وإلى لافتة دعائية، ثم تحويله هو نفسه إلى «شاعر سوفييتي» أرثوذوكسي.

إضافةً إلى ما سبق، فقد كان ف. ف. مایاكوفسكي في العقد الأول بعد الثورة رئيسًا لجماعة من الفنانين اليساريين غيَّرت من توجُّهاتها عدة مرات؛ «كومفوت» (المستقبليين اليساريين)، REF (الجبهة الثورية للفنون)، كما كان محرِّرًا لمجلتَي LEF وLEF الجديدة. في ١٩٢٩م قطع ف. ف. مایاكوفسكي صلته برفاقه في REF ليعيش بعدها وحيدًا، ثم ليلتحق بجمعية الكتَّاب البروليتاريين RAPP. وفي هذه السنوات كتب العديد من النصوص الدعائية والقليل نسبيًّا من الأشعار العاطفية، وكذلك مسرحيتَي: «البقة» ١٩٢٨م، و«الحمَّام» ١٩٢٩م.

انتحر ف. ف. مایاكوفسكي في الرابع عشر من أبريل ١٩٣٠م.

أعمال ف. ف. مایاكوفسكي

أُعيد طبع أعمال مایاكوفسكي مرات عديدةً تزيد على الألف طبعة في الفترة السوفييتية وحدها باللغة الروسية. نوصي عند الاختيار بالطبعات الصادرة في السنوات الأخيرة؛ إذ إن الطبعات «القديمة» كثيرًا ما تعرضت للتزييف والتصحيح المتعسِّف والاختصارات وما إلى ذلك.

أعمال عن ف. ف. مایاكوفسكي

ألفونسوف ف. ن. الكلمة كضرورة للحياة، لينينجراد، ١٩٨٤م.

كارابتشيفسكي ي، بعث مایاكوفسكي، موسكو، ١٩٩٠م؛ مایاكوفسكي في ذكريات أقاربه وأصدقائه، موسكو، ١٩٦٨م.

(١-٣٢) إسحاق إيمانويلوفيتش بابل

(١ / ١٣ يوليو ١٨٩٤م، أوديسا – أُعدم رميًا بالرصاص في ٢٧ يناير ١٩٤٠م في موسكو).

إ. إ. بابل (اسم العائلة الحقيقي بوبل، كان يكتب أيضًا تحت الاسم المستعار باب-إيل). وُلد في عائلة تاجر يهودي في ضاحية مولدافانا بالقرب من أوديسا. تلقَّى

تعليمًا دينيًّا أوليًّا في المنزل. درس الإنجيل والتلمود، وفي الوقت نفسه درس في معهد الإمبراطور نيكولاي الأول التجاري في أوديسا. أولع مبكرًا باللغة الفرنسية وآدابها (كتب إ. إ. بابل قصصه القصيرة الأولى بالفرنسية).

في عام ١٩١٥م، غادر بابل مسقط رأسه ليعيش أولًا في كييف، حيث درس فيها بالمعهد التجاري، ثم لينتقل منها بعد ذلك إلى بتروجراد، وهناك «راح يوزِّع أعماله على دُور النشر» (من سيرته الذاتية). نشر له مكسيم جوركي في مجلته «ليتوبيس» أول قصتين قصيرتين له (١٩١٦م).

وفي السنوات التالية عمل إ. إ. بابل مراسلًا صحفيًّا في مدينتي بتروجراد وتفليس، وجنديًّا على الجبهة الرومانية، وصحفيًّا في سلاح الفرسان الأول، خدم في لجنة الطوارئ (المعروفة بـ «تش كا»، البوليس السري (المترجم)) وفي القوميسارية الشعبية للتعليم (وزارة التعليم)، كما شارك في وحدات توزيع المنتجات الغذائية، وهلم جرًّا. ومنذ عام ١٩٢٤م، استقر في موسكو.

عاد إ. إ. بابل لممارسة النشاط الأدبي في عام ١٩٢٤م، عندما نُشرت أول قصص طويلة له من كتابه «سلاح الفرسان» (صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٢٦م) في مجلتي LEF و«الأرض البكر الحمراء». كان بصدد تأليف كتاب من خمسين قصة، أنجز منها سبعًا وثلاثين قصة، حملت الأخيرة اسم «أرجماك»[١٥] (١٩٣٣م). وعلاوةً على «الحرس القديم» كتب إ. إ. بابل «قصص من أوديسا» (صدرت كاملةً في عام ١٩٣١م)، وعددًا من المسرحيات («الغروب» ١٩٢٧م، «ماريا» ١٩٣٥م)، سيناريوهات سينمائية لأفلام صامتة (على سبيل المثال، «النجوم الشاردة»، مستوحاة من عمل لشولوم اليخيم)، وكذلك نشر قصصًا قصيرة في عدد من السلاسل.

في العشرينيات والثلاثينيات سافر إ. إ. بابل عدة مرات إلى الخارج، وخاصةً إلى فرنسا، حيث قضى بها زمنًا طويلًا.

أثار ظهور إ. إ. بابل على الساحة الأدبية في مطلع العشرينيات ضجةً كبيرة، فقد تميَّز كتابه «سلاح الفرسان» برهافة غير مسبوقة بالنسبة لتلك الفترة، وبالوصف الصادق للأحداث الدامية للحرب الأهلية. كل ذلك من خلال أسلوب بليغ مدهش، ولغة رفيعة

[١٥] أرجماك: كلمة تركية تعني الجواد الأصيل. (المترجم)

مفعمة بالحيوية. كما صوَّر بشكل قوي متميز لوحةً للصدام المأساوي الذي وقع إبَّان الثورة والحرب الأهلية التي دارت رحاها على ثلاث «ساحات» ثقافية، لم يكن من الممكن، في جوهر الأمر، أن تتماس فيما بينها: مصير اليهود، طموحات الإنتلجنسيا والشعب الروسي، و«سواده الأعظم» في فهم الحياة. كان لهذا الصدام أثره في خلق جو من المعاناة الروحية الكاملة والآمال، ورؤية الأخطاء المأساوية وسقوط الغشاوة، وذلك بفضل العالم الفني والأخلاقي الذي رسمه بابل في «سلاح الفرسان». وعلى الفور أثار ظهور هذا الكتاب جدلًا حادًّا تصادمت فيه وجهات نظر متباينة (وخاصةً بين س. م. بوديني، قائد سلاح الفرسان الأول، من جانب، وم. جوركي وأ. فورونسكي، من جانب آخر).

وفي «قصص من أوديسا» رسم إ. إ. بابل نموذجًا رومانسيًّا لضاحية مولدافانكا، الواقعة بالقرب من أوديسا، والتي أصبح بينيا كريك، رجل العصابات النبيل، روحها المحركة. في هذا الكتاب تم تصوير الحياة اليومية للصوص أوديسا وتجارها، حكمائها وحالميها، باعتبارها أمرًا طريفًا يتأهب للزوال، كل ذلك بلغة أدبية رائعة، وأسلوب ساخر حماسي.

كل من «سلاح الفرسان» و«قصص من أوديسا» (وقد جاءت مسرحية «الغروب» بعد ذلك صورةً مخففة لموضوعاتهما) اعتُبرا من الأحداث البارزة في الأدب في منتصف العشرينيات، وقد تركا أثرًا ملحوظًا على إبداع بعض الكتَّاب، وخاصةً إ. إيلف وي. بتروف ...

وحتى إ. إ. بابل نفسه راح بعد هذا الصعود الإبداعي له في العشرينيات، يكتب أقل إلى حد الندرة. حتى حل النصف الثاني من الثلاثينيات ليركن إلى الصمت التام. لكن هذا الصمت لم يشفع له. في مايو ١٩٣٨م تم القبض على الكاتب، اختفت مخطوطاته، وجرى محو اسمه لمدة عشرين عامًا تقريبًا من عالم الأدب. وقد ثار الجدل مرةً أخرى حول إبداع ومصير إسحاق بابل بعد إعادة الاعتبار إليه ولا يزال مستمرًّا حتى اليوم.

أعمال إ. إ. بابل

الأعمال الكاملة في جزأين (جمع وإعداد النص أ. ن. بيروجكوف، المقال الافتتاحي ج. م. بيلايا، تعليق س. ن. بوفارتسوف)، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م.

مختارات، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٥٧م.

أعمال عن إ. إ. بابل

إ. بابل، ذكريات المعاصرين، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٢م؛ ف. ليفين. إ. بابل، مقال في الإبداع، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٢م؛ ذكريات عن بابل، إعداد: أ. ن. بيروجيكوف، ن. ن. بورجينيف، المقال الختامي: س. بوفارتسوف، موسكو، «كنيجنايا بالاطا»، ١٩٨٩م.

(١-٣٣) ميخائيل ميخايلوفيتش زوشينكو

(٢٩ يوليو/ ١٠ أغسطس ١٨٩٤م، بطرسبورج – ٢٢ يوليو ١٩٥٨م، لينينجراد، دُفن في سيستروريتسك).

وُلد م. م. زوشينكو في عائلة فنان، وبعد أن أنهى المدرسة الثانوية الْتحق للدراسة بكلية الحقوق بجامعة بطرسبورج، لكنه لم يُكمل الدراسة بها بعد أن قضى فيها بضع سنوات ليتركها ويتطوَّع للذهاب إلى الجبهة، وهناك خاض غمار الحرب في البداية في الجيش القديم (وصل في الخدمة إلى رتبة ضابط أركان وقد حصل على عددٍ من الأوسمة) ثم استمر بعد ذلك في الخدمة في الجيش الأحمر. تقلَّب في العديد من المهن، ومنذ عام ١٩٢١م بدأ في العمل بالأدب، وكان واحدًا من جماعة «الإخوة سيرابيون».[١٦]

بدأ م. م. زوشينكو نشاطه الأدبي بكتابة عدد من القصص القصيرة تتناول الحياة اليومية، وسرعان ما أصبح واحدًا من أشهر الكتَّاب وأكثرهم شعبيةً لدى جمهور القراء. حملت أول مجموعة قصصية له اسم «حكايات نازار إيليتش، السيد سنيبريوخف» (١٩٢٢م). ومنذ هذا التاريخ وحتى عام ١٩٤٦م، أصدر العديد من القصص القصيرة والطويلة والمسرحيات طُبعت فيما يقرب من مائة كتاب.

ولكنه في الحقيقة لم يُصدر على مدى العشر سنين التالية، من ١٩٤٦م وحتى ١٩٥٦م، أي كتاب (يعود السبب في ذلك إلى النقد «الحزبي» الذي وُجِّه لأعماله).

[١٦] الإخوة سيرابيون: جماعة أدبية ظهرت في عام ١٩٢١م في بتروجراد، أخذت اسمها من أحد أبطال روايات الكاتب الألماني إ. هوفمان. استهدفت البحث عن أساليب واقعية جديدة مع الأخذ بالتجريب الشكلاني ورفض القوالب وعدم الالتزام بالمذاهب السياسية. (المترجم)

وتعد أكثر أعماله شهرةً (إلى جانب أفضل قصصه التي صدرت في العشرينيات): «الكتاب الأزرق» (١٩٣٥م)، «الشباب المستعاد» (١٩٢٣م)، «خطابات إلى الكاتب» (١٩٢٩م)، قصص للأطفال من سلسلة «ليليا ومينكا»، وكذلك كتابه «قُبيل شروق الشمس» (١٩٤٣م). وفي الفترة من ١٩٢٩م إلى ١٩٣٢م صدرت لزوشينكو «الأعمال الكاملة في ستة أجزاء». وقد بلغ عدد النسخ التي صدرت في العشرينيات والثلاثينيات عدة ملايين.

ما تفسير هذه الشعبية التي حظي بها زوشينكو؟

لقد وجد الفنان ضالَّته في موضوع الكارثة الثقافية، التي عاشتها الجماهير في سنوات ما بعد الثورة، عندما وجدت نفسها فجأةً في واقع شديد التغير. وفي سياق سعيه للتأقلم مع الحياة الجديدة، كان بطله يقع دائمًا في مواقف سخيفة؛ فكان لسلوكه تأثيرات كوميدية شديدة. لقد استطاع م. م. زوشينكو بدقة فائقة أن يخلق سمات لغويةً ونفسية للدراما الثقافية التي يعيشها أبطاله؛ ممَّا جعله فنانًا «سهل المنال» بالنسبة للقارئ العادي، فنانًا أصيلًا على نحو يصعب تكراره. ومع ذلك فقد كان قدره أن يظل في حالة مقاومة مستمرة للوسط المحيط به، وكان هذا الوسط يتطلَّب بدوره التكيُّف والمواءمة من جانب الكاتب نفسه (وهو السبب الذي جعله يتنازل أمام الضغوط التي تعرَّض لها، وذلك في روايته «الجزاء»، التي كتبها عن كيرينسكي، ثم في رواية «تاريخ حياة»، وهي عن التزييف الذي حدث في قناة بيلومور وما إلى ذلك). لكن الأمر الأساسي هو أن م. م. زوشينكو لم يتنازل عن تقديم الصورة الحقيقية للحياة، متجنبًا وضع أي «أصباغ» وهو يرسم صورًا للشعب السوفييتي. ومن ثم فإن شخصياته قد «ابتعدت» كثيرًا عن التطابق مع الخرافات الدعائية وفقًا للتوحيد القياسي الشمولي للمعايير والأخلاق. ولم يكن من الممكن لكل هذا إلا أن يجعل من الكاتب كاتبًا غير مقبول، سهل التعرُّض للتجريح والإساءة، وخاصةً في سنوات ما بعد الحرب. وفي عام ١٩٤٦م، تم طرده من الأدب بشكل فظ، وفي الواقع، من الحياة ذاتها. لم يبرأ الكاتب، حتى أيامه الأخيرة، من الجرح الذي أصابه في عام ١٩٤٦م، وكذلك من القرار الخاص بمجلتَي «زفيوزدا» و«لينينجراد»، الذي لم يتم إلغاؤه إلا بعد ثلاثين عامًا من وفاة زوشينكو.

أعمال م. م. زوشينكو

الأعمال الكاملة في ثلاثة أجزاء، ١٩٨٦–١٩٨٧م.

خطابات إلى الكاتب، الشباب المستعاد، قبيل شروق الشمس، موسكو، ١٩٨٩م.

أعمال عن م. م. زوشينكو

تشوداكوفا م. الإبداع الفني عند ميخائيل زوشينكو. م، ١٩٧٩م.
ستراخوف أز ميخائيل زوشينكو، مصير فنان، موسكو، ١٩٩٠م.
جرانين د، ظاهرة عابرة، في كتاب جرانين د، عن قضية ملحَّة، لينينجراد، ١٩٨٨م.
ميخائيل زوشينكو في مذاكرات معاصريه، لينينجراد، ١٩٨١م.
ذكرياتي عن ميخائيل زوشينكو، مجموعة مقالات، موسكو، ١٩٩٠م.

(١-٣٤) جيورجي فلاديميروفيتش إيفانوف

(٢٣ سبتمبر/١١ أكتوبر ١٨٩٤م، ضيعة ستودينكا بمحافظة أوفينسكايا – ٢٦ أغسطس ١٩٥٨م، مدينة إيير لو بالما، فرنسا).

ينحدر ج. ف. إيفانوف من عائلة عسكرية وعريقة، تلقَّى تعليمه في الفيلق الثاني للكاديت في بطرسبورج (حتى عام ١٩١٠م، لكنه لم يستكمل الدراسة به).

بدأ في نظم الشعر ونشره في سن مبكرة في عام ١٩١٠م. في البداية كان قريبًا من النزعة المستقبلية، وقع تحت تأثير إ. سيفيريانين، ثم أصبح واحدًا من المشاركين في «ورشة الشعراء»، حيث اجتاز بنجاح هذه المدرسة المتخصِّصة في حِرفة الشعر. كان أول ديوان له هو «الإبحار إلى جزيرة تسيتيرا» (يرتبط اسم الديوان بلوحة للرسام أ. فاتو وصدر في عام ١٩١٢م). ويتجلَّى في هذا الديوان تأثير الشاعر م. كوزمين. أما الدواوين التالية لإيفانوف فتظهر في ثناياها روح المدرسة الذُّروية، وهي «غرفة في بيت ريفي» (١٩١٤م)، «تمثال للمجد» (١٩١٥م)، «نبات الخلنج» (١٩١٦م). وقد تميَّزت دواوين ج. ف. إيفانوف منذ البداية بالحرفية الشعرية الرفيعة، وفي الوقت نفسه كان الجانب الإنساني فيها واضحًا دون أي غموض. كانت «متقنة»، على حد تعبير ألكسندر بلوك، تجد فيها الموهبة والفكر والذوق الرفيع، لكنها تفتقر إلى الدراما النفسية بما فيها من مشكلات حيوية. ولعل أفضل مجموعات ج. ف. إيفانوف الشعرية التي كتبها قبل الثورة كان ديوان «الحدائق» والذي صدر في عام ١٩٢١م، لكننا نلمح في هذا الديوان محاولة الشاعر القوية أن يردِّد نغمةً شعرية واحدة، مغلقًا قلبه عن كل كلمة تبتعد عن سياق التقاليد.

إن ج. ف. إيفانوف شاعر كبير أصيل اتخذ طريقه إلى المهجر بعد كارثة من كوارث الثورة، وهي جريمة قتل جوميلوف، وبعيدًا عن الوطن ظل يعاني مأساة الوحدة والعزلة،

التي فجعته حتى آخر يوم في حياته، وكان ج. ف. إيفانوف قد أعدَّ للنشر قُبيل رحيله إلى المهجر كتاب جوميلوف: «أشعار ما بعد الموت» و«خطابات عن الشعر الروسي».

كان عام ١٩٢١م بداية سنوات المهجر في برلين بالنسبة لإيفانوف، لينتقل منها بعد ذلك إلى باريس، وقد استكمل في هذه السنوات أشعاره التي ظهرت في دواوينه الأولى، إنها أشعار واحد من أفضل شعراء المهجر، أشعار تراجيدية مغرقة في الأسى الكوني واليأس الوجودي، تكمن قوتها في البصيرة الروحية وفي تلك المأساوية التي تربط بينه وبين ليرمونتوف في استهانته المتكبرة، وبين بلوك في رؤيته «النزقة» المتعالية تجاه العالم. ربما يكون إيفانوف أكثر الشعراء الروس تشبُّعًا، بعد بلوك، بروح بطرسبورج. وقد أصدر في المهجر عددًا من الدواوين: «ورود» (١٩٣١م)، «الإبحار إلى جزيرة تسيتيرا» (١٩٣٧م)، ليكرِّر بذلك اسم أول دواوينه، أما ديوانا: «صورة لا مثيل لها» (١٩٥٠م)، و«أشعار ١٩٤٣–١٩٥٨م» فيعبِّران تمامًا عن صفات ج. ف. إيفانوف الشاعر. ويُعَد ج. ف. إيفانوف أديبًا شيقًا أيضًا وكاتب مذكرات متميزًا، تحوَّلت يومياته «فصول شتاء بطرسبورجية» (١٩٢٨م) إلى قصة، وكذلك كانت له روايات قوية كتبها في الثلاثينيات، وهي: «روما الثالثة» و«كتاب المملكة الأخيرة»، وله مقال بعنوان «انهيار الذرة».

عاش ج. ف. إيفانوف، كما عاش الكثير غيره من المهاجرين، في فاقة، ومات في بيت للمسنين.

أعمال ج. ف. إيفانوف

أشعار؛ روما الثالثة، فصول شتاء بطرسبورجية؛ ذكريات؛ ظلال صينية، صور أدبية، موسكو، ١٩٨٩م.

أشعار مختارة، في كتاب القوس، موسكو، ١٩٩١م.

كتاب المملكة الأخيرة، مجلة «أكتوبر»، ١٩٧٢م، العدد ٧.

أعمال عن ج. ف. إيفانوف

أودويفتسيفا إ، على ضفاف النيفا، موسكو، ١٩٨٨م.

أودويفتسيفا إ، ١٩٨٩م؛ كريد ف (عن ج. إيفانوف)، في كتاب القوس، موسكو، ١٩٩١م.

(١-٣٥) يوري نيكولايفيتش تينيانوف

(١٨/١ أكتوبر ١٨٩٤م، مدينة ريجيتسا بمحافظة فيتيبسك – ٢٠ ديسمبر ١٩٤٣م، موسكو).

وُلد ي. ن. تينيانوف في عائلة طبيب، درس في مدينة ثانوية تقليدية، وفي عام ١٩١٨م أنهى كلية الآداب والتاريخ في جامعة بتروجراد. عمل مترجمًا بالكومنترن (القسم الفرنسي، ١٩١٨–١٩٢١م)، ثم عمل من عام ١٩٢١م وحتى عام ١٩٣٠م أستاذًا بمعهد تاريخ الفنون في بتروجراد، لينينجراد.

سافر إلى الخارج عدة مرات (إلى ألمانيا ١٩٣٢م، وإلى فرنسا ١٩٣٦م). اختير في المؤتمر الأول للكتَّاب، الذي عُقد في عام ١٩٣٤م، ليكون عضوًا في مجلس إدارة الكتَّاب السوفييت. عاش في لينينجراد حتى منتصف الثلاثينيات، ليعيش بعد ذلك في موسكو.

انتمى ي. ن. تينيانوف في البداية لِما عُرف باسم «المدرسة الشكلانية»، ثم انضم إلى أوبوياز. وهو واحد من كبار علماء الدراسات الأدبية، وظل زمنًا طويلًا مرتبطًا بحبه الأول وهو الشكلانية، لكنه أصبح بعد ذلك مراقبًا بارزًا للحياة الأدبية التي ولَّت والتي لا تزال قائمة، مستقلًّا عن قوالب «النزعة الشكلانية»، وعن المدرسة الاجتماعية المبتذلة. وهو من أوائل الذين كتبوا عن هذا الفن الجديد آنذاك، فن السينما. كان ي. ن. تينيانوف أكثر من معاصريه إيمانًا بالثقافة التي جاء بها «العصر الفضي»، وبتعدُّديتها الإبداعية، لقد انطلق من الشعور بوحدة الأدب، ورأى الروابط الداخلية الخالدة للأحداث الأدبية. وباعتباره أديبًا فقد توصَّل إلى نمطه الخاص في المصدر التاريخي، الذي أصبح أستاذًا بارزًا فيه ومبتكرًا أيضًا. جاء من العلم، من التاريخ ومن نظرية الأدب، ومن فن الإبداع «البويوطيقا»، جاء من المصدر التاريخي، من الوثيقة ليسير بعد ذلك أبعد وأعمق من الوثيقة. عرف الأدب الروسي وأحبَّه، من بوشكين إلى جوجول، ثم إلى معاصريه: بلوك، خليبنيكوف ومایاكوفسكي.

عمل ي. ن. تينيانوف بعض الوقت في مجلة «ليف»، التي كان يُصدرها مایاكوفسكي، وكان قريب الصلة من هذه الجماعة (جماعة «ليف») وكذلك من «المدرسة الشكلانية». ويُعَد تأسيس ي. ن. تينيانوف لسلسلة «بيبليوتيكا بوييتا» (مكتبة الشاعر) الشهيرة، ومشاركته الفعَّالة فيها مؤثرة ثقافية وعلمية كبرى. ومن الجدير بالإشارة أيضًا ترجماته الرفيعة لأشعار هنريخ هينة.

لكن الأهم في إبداع ي. ن. تينيانوف هو نشره المستند إلى المادة التاريخية، التي كان أفضل من يعرفها من بين معاصريه. لقد تناول تينيانوف في قصصه ورواياته وقصصه

القصيرة عن التاريخ الروسي، وعن مصائر المثقفين الروس، عن مفارقات ودراما النبلاء والإنتلجينسيا الروسية من المهن كافة، كما تناول كيفية صعود التاريخ القومي بكل هؤلاء ومن خلالهم، وهو الموضوع الذي لم يتناوله أحد قبله. وباعتباره كاتبًا تاريخيًّا، فربما بات من الممكن وضعه، بعد أن حدَّد اتجاهه، جنبًا إلى جنب ألكسي تولستوي وألكسي تشابيجين، وذلك عن استحقاق وجدارة.

لقد بدأ الأمر على النحو التالي: بعد أن عالج المواد التي لم تُدرس جيدًا والخاصة بتاريخ الديسمبريين،[١٧] أُعجِب ي. ن. تينيانوف بشخصية فيلهلم كيوخيلبيكر[١٨] الطريفة والواضحة. وهنا عُرض على هذا العالم أن يكتب عنه كتابًا مدرسيًّا موثقًا. وبدلًا من ذلك كتب ي. ن. تينيانوف روايته الرائعة «كيوخليا» (١٩٢٥م). ومنذ كتابه الأول وجد تينيانوف طريقته الخاصة الحادة والمؤثرة، عبَّر من خلالها عن رؤيته الفنية للتاريخ. وباعتباره روائيًّا تاريخيًّا كتب بالإضافة إلى «كيوخليا» روايةً عن الدراما الروحية للكاتب الروسي ألكسندر جريبويدوف (١٧٩٥–١٨٢٩م) بعنوان «وفاة الوزير مختار» ١٩٢٨م، «الملازم ثان كيجي» ١٩٢٨م، «رجل من شمع» ١٩٣١م وغيرها؛ وأخيرًا كتب روايةً عميقة لم تكتمل عن حياة وشخصية بوشكين بعنوان «بوشكين» ١٩٣٥ و١٩٤٣م. لقد قال ي. ن. تينيانوف كلمته عن التاريخ الروسي، وهي لا تزال، حتى يومنا هذا، الكلمة الأخيرة عنه. لم تكن مسيرته سهلة؛ فالحقيقة عن مصائر رجالات الثقافة الروسية وعن الحياة في الماضي في زمنه لم يكن من الممكن التعبير عنها آنذاك دون عائق.

اصطدم يراع تينيانوف — الروائي التاريخي طوال الوقت، كما قال هو نفسه — بأمور «موازية مع عصرنا». ولم يكن من الممكن ألَّا تنعكس خبرته في استيعاب التاريخ جزئيًّا في أشكال هجائية جروتسكية، الأمر الذي أصبح يقابَل يومًا بعد يوم بالمنع في إطار التفسيرات الرسمية في الماضي. لم يُغفر لتينيانوف امتلاكه لروح مستقلة، وما جُبلت عليه نفس من كبرياء وتمسُّك بالمبادئ، أما المرض المضني، الذي تعذَّب به طويلًا والموت المبكر، فقد حرماه من استكمال الكثير من مشروعاته.

---

[١٧] الديسمبريون: ثوريون روس من النبلاء، قاموا بانتفاضة في عام ١٨٢٥م ضد الحكم المطلق. كان على رأسهم مجموعة من الضباط الذين شاركوا في الحرب الوطنية عام ١٨١٢م. (المترجم)

[١٨] فيلهلم كيوخيلبيكر (١٧٩٧–١٨٤٦م): شاعر روسي من الديسمبريين، صديق لبوشكين، شارك في الانتفاضة التي جرت في ميدان سيناتسكايا عام ١٨٢٥م. حُكم عليه بالإعدام واستُبدل بالأشغال الشاقة. (المترجم)

أعمال ي. ن. تينيانوف

الأعمال الكاملة في جزأين (المقال الافتتاحي والتعليقات: ب. كوستيليانتس)، لينينجراد، «خودجيستيفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٥م؛ الحقيقة الأدبية، موسكو، دار نشر «فيشيا شكولا» (المدرسة العليا)، ١٩٩٣م.

أعمال عن ي. ن. تينيانوف

بيلينكوف أ. ف. يوري تينيانوف، الطبعة الثانية، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦٥م.

ذكريات عن ي. تينيانوف موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٣م.

فيرين ف، نوفيكوف ف، رؤية جديدة، كتاب عن يوري شينيانوف، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م.

(١-٣٦) بوريس أندرييفيتش بيلنياك

(٢٩ سبتمبر/١١ أكتوبر ١٨٩٤م، مدينة موجايسك بمحافظة موسكو – أعدِم رميًا بالرصاص في ٢١ أبريل ١٩٣٨م في موسكو).

الاسم الحقيقي له فوجاو. والده من ألمان نهر الفولجا، كان يعمل بيطريًّا. والدته روسية تنحدر من عائلة تجار عريقة من ساراتوف. قضى طفولته وشبابه في عدد من المدن والأقضية التابعة لمحافظة موسكو وفي مسقط رأس والديه في الفولجا الألمانية. بدأ تعليمه في ساراتوف، في المدرسة الثانوية، لينهي هذه الدراسة في معهد فلاديميرسكي في مدينة نيجني نوفجورود، ثم في معهد موسكو التجاري عام ١٩٢٠م.

بدأ ب. أ. بيلنياك في نشر أعماله مبكرًا، قبل اندلاع الثورة، لكن أفضل سنوات إبداعه وافقت العشرينيات. عاصر بيلنياك أحداث الثورة والحرب الأهلية وتتبَّع أخبارهما في أثناء وجوده في الريف، وعن هذه الأحداث كتب روايته الأشهر «العام العاري» (١٩٢١م). طوَّف ب. أ. بيلنياك في بلدان عديدة، فسافر إلى ألمانيا (١٩٢٢م) وإنجلترا (١٩٢٣م)، وفي نهاية العشرينيات ذهب إلى الصين واليابان والشرق الأوسط، وفي بداية الثلاثينيات سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ...

امتلك ب. أ. بيلنياك شخصيةً متميزة بارزةً على خلفية الأدب السوفييتي في تلك الفترة. وكان لبيلنياك رؤاه الفنية المهمة والشجاعة، التي سبق بها العديد من الكتَّاب

الشباب من أبناء الجيل الذي جاء بعد الحرب. تعلَّم على يد كلٍّ من بيلي وزامياتين وريميزيف. لقد علَّمته دروس وخبرات السابقين أن يقول كلمته. وحتى الزمن نفسه، هذا الزمن العاصف الكارثي، الذي انهار فيه كل شيء، والذي فقدت الأمور فيه أشكالها وأُطُرها، قد جعل من أدبه، أدبًا فطريًّا واضحًا ومتميزًا.

على أن مصير الكاتب اتخذ مسارًا متقلبًا للغاية.

ظل هناك عملان فقط في الأدب الروسي يمثِّلان ب. أ. بيلنياك: روايته الأولى «العام العاري» و«قصة قمر متألق» (١٩٢٦م). وقد حاول الكاتب أن «يلعب على الوجهين» مع النظام؛ فتارةً يثير حفيظة هذا النظام باستقلاله، وتارةً يقوم بأداء «طلباته». أما السلطة، فتارةً لم تكن تشعر بقوته، وتارة، وهو الأكثر، كانت «تلعب معه أيضًا على الوجهين» بالتناوب (وخاصةً بشأن «ليبراليي» العشرينيات)؛ فتارةً تتغاضى عن «جماعة بيلنياك»، وتارةً تنهره في غضب، ولكن تبقى الكلمة دائمًا لها، للسلطة. وقد جرى ضم بيلنياك إلى زامياتين وبولجاكوف وكليويف (الذين تم اعتبارهم كتَّابًا معادين للنظام السوفييتي بامتياز) بهدف تخويف الأدب المستقل بأسره على نحو التجريدة الأيديولوجية التي جرت في زمن «الانعطافة الكبرى»، زمن «نزع ممتلكات الكولاك» بشكل شامل، وعند تعرض ب. أ. بيلنياك للنقد الأيديولوجي، أعلن توبته على الملأ (خلافًا لكليويف وزامياتين وبولجاكوف)، الأمر الذي كان مقبولًا في تلك السنوات، ومن ثم أصبح بإمكانه الكتابة والنشر، ولكنه عندئذٍ لم يعد بيلنياك الذي كان من قبل، فراح يكتب ما ينبغي كتابته. أخذ بيلنياك يُعِد العدة للتصريح له للقيام بأسفار جديدة ليُحضر منها ما يتوقعه منه، وفي هذه الفترة تحوَّل أدبه إلى قَصص «سوفييتي» عادي. على أن ذنوبه القديمة لم تُنسَ؛ أحد أول هذه الذنوب أدَّى إلى التنكيل به في نهاية الثلاثينيات ليختفي دون أثر. وفي روايته «العام العاري»، التي تعد من أوائل روايات «الأدب السوفييتي»، كان ب. أ. بيلنياك تقريبًا أول من قدَّم الثورة الروسية باعتبارها ثورةً تعادي من داخلها ثقافة القرن العشرين، ثورةً كارثية تستمد مرجعيتها من مصادر بدائية زائفة، وهي بطبيعتها تُعتَبر عودةً إلى نموذج الحياة الغابرة. وقد تناولت الرواية «الشخصيات البدائية الفظة»، التي صعدت إلى سطح الأحداث قادمةً من أعماق الحياة المظلمة، بعد أن خلعت عن نفسها أغطية الثقافة. وقد أصبح تعبير «ذوي المعاطف الجلدية»، الذي أدخله ب. أ. بيلنياك، تعبيرًا شائعًا لعدة عقود، وهو يصف البلاشفة الذين يعملون بـ «حماس» وغباء.

ومن المعتاد القول بأن هذه «القصة» تعكس تاريخ العملية العسكرية، التي أُثيرت على مستوى «القيادات العليا»، والتي وجَّهت ضربةً قاضية للقائد العسكري الشهير

فرونزه[١٩] (يمثِّله في «القصة» القائد جافريلوف). لكن جوهر الأمر أكثر جديةً وعمقًا؛ فجافريلوف ونيجوربياشي (الذي رأوا فيه ستالين)، هما شخصيتان مختلفتان تمامًا بعضهما عن بعض، وإن تطابقا من ناحية كونهما عضوين في الحزب، على استعداد للتضحية، دون تفكير أو تمعُّن للأمور، من أجل «الضرورة التاريخية»، من أجل «الفكرة»، التضحية بأي شخص، بل بالبشرية جمعاء. هنا يكمن اكتشاف ب. أ. بيلنياك، السر الفظيع للبلشفية الذي أفشاه. أما العملية العسكرية التي أُجبِر عليها القائد العسكري، فلم تكن إلا محورًا لتطوُّر أحداث القصة.

وخلافًا لهاتين الروايتين، هناك أعمال أخرى لبيلنياك منها: «ماكينات وذئاب» (١٩٢٥م)، «نهر الفولجا يصب في بحر قزوين» (١٩٣١م)، «قصة أمريكية» «أو كي»، قصة «إيفان وماريا»، مجموعة مقالات بعنوان «جذور الشمس اليابانية» وغيرها. في ١٩٢٩–١٩٣٠م صدرت لبيلنياك «الأعمال الكاملة» في ثمانية أجزاء.

أعمال ب. أ. بيلنياك

قصص طويلة قصيرة (الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات إ. أ. شيطانوف)، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك» (المعاصر)، ١٩٩١م.

قصة قمر متألق، موسكو، دار نشر «برافدا» (الحقيقة)، ١٩٩٠م.

أعمال عن ب. أ. بيلنياك

المقال والتعليقات الموجودة في الطبعات المشار إليها سابقًا.

(١–٣٧) سيرجي ألكسندروفيتش يسينين

(٢١ سبتمبر/٣ أكتوبر ١٨٩٥م، قرية قنسطنطينوفو بمحافظة ريازان – ٢٧/٢٨ أكتوبر ١٩٢٥م، لينينجراد).

[١٩] فرونزه، ميخائيل فاسيليفيتش (١٨٨٥–١٩٢٥م): شخصية سوفييتية حزبية حكومية وعسكرية، قائد ومنظِّر عسكري شهير. قاد الجيش السوفييتي في معارك مهمة. كتب بحوثًا عسكرية أسهمت في تطوير الجيش والعقيدة العسكرية للجيش السوفييتي. (المترجم)

وُلد س. أ. يسينين في أسرة من الفلاحين، ترعرع في البداية في بيت أسرة والده، ثم انتقل ليعيش مع أسرة أمه. عاش والده في موسكو وكان يعمل بالتجارة. بدأ في نظم الشعر وهو في التاسعة من عمره، كان نهمًا للقراءة منذ صباه، وخاصةً قراءة الشعر الروسي. استوعب بداخله البيئة الشعرية الشعبية والمشاعر الروحية الدينية المحيطة به. تلقَّى تعليمه في مسقط رأسه، أنهى فصلين بمدرسة المعلمين. منذ عام ١٩١٢م، ذهب ليعيش في المدينة، في موسكو في البداية، ثم في بطرسبورج، ليعود مرةً أخرى إلى موسكو. عمل مع والده في محل تجارته، ثم عمل في مطبعة، وفي دار للنشر. لم يستمرَّ طويلًا في الدراسة بقسم الأدب والتاريخ بجامعة أ. ل. شانيافسكي الشعبية.

أبدى نبوغًا شعريًّا مبكرًا ومكثَّفًا. وكانت موضوعاته الشعرية الدائمة تدور حول الإحساس بالحب تجاه كل ما ينبض بالحياة، الحنين إلى انسجام الإنسان مع الطبيعة، الذي أثارته هواجسه بانهيار هذا الانسجام، ثم الخوف من ضياع الاندماج مع العالم، وأخيرًا حبه المضني لروسيا، التي حلَّت بها المصائب («غنيتُ آنذاك، عندما أصاب المرض بلادي»).

سافر يسينين إلى بطرسبورج في عام ١٩١٥م، وانضمَّ إلى الحياة الأدبية، فتعرَّف على بلوك وكليتشكوف وكليويف وريميزيف وجوديتسكي وغيرهم. وكان نجاحه في هذه الحياة نجاحًا سريعًا مدويًا على نحو لافت ومُميز، لقد نالت قصيدته «العصامي» استحسانًا كبيرًا. اكتسب شهرته عند القارئ الجاد بعد ظهور ديوانه الأول «رادونيتسا» (طقوس التأبين) (١٩١٦م).

عاش الشاعر لحظة اندلاع الثورة في عام ١٩١٧م بأمل باطل امتزج بأوهام طوباوية («إينونيا» ١٩١٨م)، ولكنه في السنوات التالية كتب («الأربعون يومًا» ١٩٢٠م، «بوجاتشيوف» ١٩٢٢م، «حانات موسكو» وغيرها). شهد س. أ. يسينين الانهيار الكارثي لعالم «القرية» الروسية، ينابيع الإنسان الروسي، بل انهيار روحه ذاتها. وفي السنوات الأخيرة ظهرت في أشعار س. أ. يسينين وبقوة موضوعات إدراك الذات والندم، الاستشراف الحاد لاستحالة قَبول هذه «الأحداث التي فرضها القدر»، التي حطَّمت الحياة الروسية القديمة.

وفي عامَي ١٩٢٢ و١٩٢٣م قام يسينين برحلة طويلة في الخارج، ولا تزال حادثة انتحار س. أ. يسينين غامضةً حتى الآن.

أعمال س. أ. يسينين

ظهرت دواوين س. يسينين على مدى العشرين – الثلاثين عامًا الأخيرة بأعداد كبيرة عدة مرات.

أعمال عن س. أ. يسينين

مراتشينكو أ. عالم يسينين الشعري، موسكو، ١٩٧٢م.

ذكريات عن سيرجي يسينين، الطبعة الثانية؛ حياة يسينين يحكيها المعاصرون، موسكو، ١٩٨٨م.

(١–٣٨) إيليا إيلف ويفجيني بتروف

إيليا أرنولدوفيتش فايزيليرج (الاسم الحقيقي لإيلف) (١٥ / ٣ أكتوبر ١٨٩٧م، أوديسا – ١٣ أبريل ١٩٣٧م، موسكو).

يفجيني بتروفيتش كاتاييف (الاسم الحقيقي لبتروف) (١٣ ديسمبر/٣٠ نوفمبر ١٩٠٣م، أوديسا – لقي حتفه في الثاني من يوليو ١٩٤٢م في حادث طائرة، لدى عودته من مدينة سيفاستوبول المحاصَرة).

وُلد إ. إيلف في عائلة موظف بأحد البنوك. أنهى المدرسة الفنية في عام ١٩١٣م، عمل في مكتب للرسوم الهندسية، ثم في محطة تليفونات وفي أعمال أخرى. في عام ١٩١٨م بدأ نشاطه الأدبي، فالتحق بالعمل في الصحف والمجلات بمدينة أوديسا وفي وكالة التليفون والبرق لجنوب روسيا.

أمَّا ي. بتروف فوُلد في عائلة مدرِّس ثانوي، ينحدر من أصول نبيلة. في عام ١٩٢٠م أنهى إيلف المدرسة الثانوية في أوديسا. اشتغل عميلًا بإدارة للبحث الجنائي ثم صحفيًّا.

وفي مطلع عام ١٩٢٠م انتقل إ. إيلف وي. بتروف، شأنهما شأن العديد من العاملين بالأدب في أوديسا إلى موسكو، حيث كان ف. ب. كاتايف، الأخ الأكبر لـ «ي. بتروف» يعمل في صحيفة «جودوك» (الصافرة). وهناك في صحيفة «جودوك» تعرَّف إ. إيلف بـ «ي. بتروف»، الذي اختار لنفسه اسمًا مستعارًا حتى لا يكرر اسم أخيه في الحياة الأدبية. وإلى جانب «جودوك» عمل إيلف وبتروف معًا في العديد من الصحف والمجلات، الساخرة على وجه الخصوص، في موسكو: «كروكوديل» (التمساح)، «تشوداك» (غريب الأطوار)، «سميخاتش» (الساخر).

وفي منتصف العشرينيات سافر إيلف إلى آسيا الوسطى، ولم يكن قد بدأ العمل بعدُ مع بتروف، الذي ذهب ليؤدِّي الخدمة العسكرية في الجيش الأحمر، وقد نجح بتروف في هذه الفترة في إصدار عدد من الكتيبات تحتوي على قصص قصيرة فكاهية («أفراح ميجاس» ١٩٢٦م وغيرها).

وفي عام ١٩٢٧م، وبناءً على نصيحة ف. ب. كاتاييف، بدأ إيلف وبتروف عملهما الأدبي المشترك (المقال الأول لهما بعنوان «الشيطان الأزرق» باسم مستعار هو ف. تولستويفسكي. وكانت لهما أسماء أخرى مستعارة، أكثرها شهرة: الفيلسوف البارد). أمَّا عملهما الكبير فكان القصة الساخرة «قصص غير عادية من حياة مدينة كولوكولامسك» (١٩٢٩م). أما العمل الأول الذي وقَّعاه باسم «إ. إيلف» و«ي. بتروف»، فقد أصبح واحدًا من أشهر الروايات وحمل اسم «اثني عشر كرسيًّا» (١٩٢٩م)، وأتبعاه بعمل آخر هو رواية «العجل الذهبي» (١٩٣١م). وقد تحوَّل ظهور هاتين الروايتين الفكاهيتين، الطريفتين، الجذابتين، «المتماسكتين فكريًّا»، إلى حدث هائل في الأدب السوفييتي الساخر، جعلا من إ. إيلف وي. بتروف يحظيان بشهرة عريضة، وفتحا أمامهما الطريق إلى دُور النشر ذات النفوذ، مثل «برافدا» و«ليتيراتورنايا جازيتا». ظلَّت قصص إيلف وبتروف القصيرة ومقالاتهما الساخرة تنشر طوال النصف الأول من الثلاثينيات.

في ربيع عام ١٩٣٠م، سافر إيلف وبتروف إلى مشروع تركسيبا (سكك حديد تركمانيا-سيبيريا)، وكان آنذاك واحدًا من أشهر مشروعات الخطة الخمسية الأولى.

وقد سافر إيلف وبتروف عدة مرات إلى أوروبا الغربية في أعوام ١٩٣٣-١٩٣٤م (إيطاليا، اليونان وغيرها) باعتبارهما مراسلين صحفيين سوفييتين، وفي الأعوام (١٩٣٥-١٩٣٦)، قاما برحلة طويلة بالسيارة عبر الولايات المتحدة الأمريكية، وصفاها في كتابهما «أمريكا ذات الطابق الواحد».

تُوفي إيليا إيلف في أبريل عام ١٩٣٧م، نتيجة إصابته بالسُّل الرئوي، وقد قام ي. بتروف بإعداد «مذكراته»، ونشرها في طبعة منفصلة في عام ١٩٣٩م (الطبعة المزيدة ظهرت في ١٩٥٧م).

بعد وفاة إ. إيلف عمل ي. بترو ففي عدد من المجلات الأدبية، ولكنه ظل صحفيًّا بصورة أساسية. وفور الْتحاقه بالحزب الشيوعي (البلاشفة) أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «أجونيوك» (الضوء) (١٩٤١-١٩٤٢م)، ليسافر بعدها إلى الشرق الأقصى بوصفه مراسلًا لصحيفة «برافدا» ثم إلى سوق لايبتزيج (ربيع ١٩٤١) بوصفه مراسلًا لصحيفة «إيزفيستيا» (الأخبار). وفي هذه الفترة كتب مسرحيةً دعائية معادية لأتباع النهج المسالم

بعنوان «جزيرة السلام». وقد وضع بالاشتراك مع ج. مونبليت سيناريوهات فيلمين نالا شعبيةً كبيرة: «قصة موسيقية»، «أنطون إيفانوفيتش يعلن عن غضبه»، وكذلك سيناريو فيلم «الحوذي الجوي»، وغيرها من الأفلام. وكانت له خبرة سابقة في العمل في وضع سيناريو الفيلم الشهير «السيرك» (بالاشتراك مع إ. إيلف).

في خضم الحرب الوطنية العظمى نشرت صحيفتا «البرافدا» و«كراسنايا زفيزدا» (النجم الأحمر) أن ي. بتروف، المراسل الحربي لدى مكتب الاستعلامات السوفييتي، أصبح مراسلًا حربيًّا خاصًّا لوكالة «نانا» الأمريكية. وقد لقي ي. بتروف حتفه في حادث سيارة، وحصل بعد وفاته على وسام لينين. وفي عام ١٩٦٥م، نُشرت أجزاء من رواية ي. بتروف التي لم تكتمل: «رحلة إلى بلد الشيوعية» (وهي عن الحياة في الاتحاد السوفييتي عبر ٢٥ عامًا). وقد مرَّت الرواية دون أن تحظى بأي اهتمام، وهو ما حدث مع الجزء الأكبر من أعمال ي. بتروف التي كتبها بعد وفاة إ. إيلف.

كلا الكاتبين، في الواقع، ظلا معروفين في الأدب الروسي في القرن العشرين باعتبارهما مؤلفَي روايتين ترتبطان بعضهما ببعض من ناحية الموضوع: «اثني عشر كرسيًّا» و«العجل الذهبي». ويكمن الدور الساخر في الروايتين في الاستهزاء بأبناء روسيا «الماضي»، حيث قدَّمتهم الروايتان باعتبارهم أناسًا بؤساء، يثيرون الشفقة، لا مكان لهم في «الحياة الجديدة» المنتصرة. قدَّم الكاتبان وصفًا لكافة «تفاصيل الماضي الصغيرة»، لصغار الناس من طبقات المجتمع وفئاته كافة؛ للمثقفين الثرثارين المدَّعين، لرجال الدين المغرضين المملين، والنبلاء المنحطين، وللجهلة الأغبياء من أصحاب الحرف وسكان المدن، وهلم جرًّا. على هذا النحو أنجز الكاتبان «المهمة الاجتماعية» لزمانهما، وهي تتلخَّص في فضح «رجال الماضي» البائد، والتهكُّم على آمالهم السخيفة في تحرير روسيا من البلاشفة. وقد تم بناء موضوع الروايتين وفقًا لهذه المهمة الأيديولوجية. ومع ذلك فينبغي الاعتراف أن العالم الفكاهي للروايتين يحمل في طياته جزءًا من الحقيقة، التي جاءت في وصف مظاهر ضعف الوعي الروسي الجماهيري، وكذلك الموقف التاريخي الصارم الذي عانته روسيا (وإن تم ذلك على نحو كاريكاتيري). لكن الشخصية النافذة في الروايتين؛ أوستاب بيندير، المغامر الدنيء والجذاب في الوقت نفسه لا يشعر بالثقة في نفسه إلا عندما يصطدم بضيقي الأفق، الذين لا حول لهم ولا قوة، وبالسخفاء غير الواعين بما يدور حولهم. وما إن يلتقي هذا البطل بالواقع السوفييتي المنتصر فإنه، وفقًا للقوانين الرسمية المؤكدة، يشعر بالهزيمة الحتمية الماحقة. وفي رواية «العجل الذهبي» يسخر الكاتبان سخريةً لاذعة

من الأدباء الفاشلين الانتهازيين، المؤهَّلين فقط للخنوع الساذج شبه الأمي أمام النظام المنتصر الجديد. لقد استطاع الكاتبان إيلف وبتروف، هم أنفسهم، أن يتأقلما، على نحو أكثر نجاحًا، ودون أن يفقدا شخصيتهما، مع النظام الجديد للحياة الاجتماعية والأدبية، وكانا يستحقان عن جدارة المكافأة من قِبل هذا النظام. لسنوات طويلة استمرَّت روايتا مغامرات أوستاب بيندير تُنشر ويعاد نشرها، وظلَّت تحظى باستحسان النقاد والنجاح الكبير من جانب القارئ، الذي كان يسير في طريق التأقلم نفسه، محاولًا مع ذلك أن يحتفظ هو الآخر بـ «شخصيته».

على أي حال، فإن مستوى التهكُّم والسخرية من «بقايا الماضي» وما به من تشوُّهات، والذي استطاع إيلف وبتروف أن يسمحا به لأنفسهم في هذا الوقت، في ظروف الستالينية المتأخرة، قد جرى بحيث يمكن استيعابه دون السماح له بأن يُلقي بظلاله على النظام الاشتراكي. ويرتبط ذلك بالنقد السلبي، الذي تعرَّضت له الروايتان في نهاية الأربعينيات وفرض بعض القيود على إعادة طبعها. على أنه ومع بداية «ذوبان الجليد» عادت أعمال إ. إيلف وي. بتروف للظهور مرةً أخرى، فكان أن طُبعت أعمالهما الكاملة في خمسة أجزاء. كان لإيلف وبتروف مكانة راسخة بين الكتَّاب السوفييت، الذين أحاطت بهم هالة الليبرالية مع ظل خفيف من الانشقاق. لقد كان نجاح روايتَي إيلف وبتروف، اللتين كُتبتا على نحو مبتكَر شديد التألق والجاذبية، مليء بالحيوية والسخرية، على خلفية مؤلفات معيارية تمامًا لكتَّاب محافظين دعائيين لنمط الحياة السوفييتية، أمرًا مفهومًا وحتميًّا.

أعمال إ. إيلف وي. بتروف

الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٣٨–١٩٣٩م.

الأعمال الكاملة في خمسة أجزاء، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦١م؛ انظر أيضًا الطبعات العديدة لروايتي «اثني عشر كرسيًّا» و«العجل الذهبي»، «أمريكا ذات الطابق الواحد» وغيرها.

أعمال عن إ. إيلف وي. بتروف

ذكريات عن إيليا إيلف ويفجيني بتروف، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦٣م.

لوروبيه ي. س. في بلاد البلهاء الشجعان، كتاب عن إيلف وبتروف، باريس، ١٩٨٣م.

(١-٣٩) أندريه بلاتونوفيتش بلاتونوف

(٢٠أغسطس/١ سبتمبر ١٨٩٨م، فورونيج – ٥ يناير ١٩٥١م، موسكو).

وُلد أ. ب. بلاتونوف (الاسم الحقيقي للكاتب: كليمينتوف) لأب يعمل بالبرادة في مصنع فورونيج لإصلاح القطارات، وترعرع في يامسكايا سلوبودا على أطراف مدينة فورونيج. وعندما بلغ الثالثة عشرة من العمر بدأ في العمل في هذه السن المبكرة. وقد درس أ. ب. بلاتونوف في إحدى الأبرشيات، ثم استكمل الدراسة في أحد معاهد المدينة. وقضى خدمته العسكرية إبَّان سنوات الحرب الوطنية في الجيش الأحمر باعتباره مساعدًا لسائق قطار (كان مساعدًا لوالده نفسه)، ثم اشترك بعد ذلك في المعارك في الوحدات الخاصة.

الْتحق أ. ب. بلاتونوف بالمعهد الصناعي بفورونيج بقسم الكهرباء (تخرَّج فيه في عام ١٩٢٤م). عمل طويلًا في إصلاح الأراضي وإدخال الكهرباء إلى القرى في محافظة فورونيج.

بدأ بلاتونوف الكتابة في سنوات الحرب الأهلية، فجرَّب كتابة الشعر والمقال والقصص القصيرة في صحف ومجلات الأقاليم. وكان أول كتاب منشور له هو «دخول الكهرباء» (١٩٢١م)، ديوان «العمق الأزرق» (١٩٢٢م)، أمَّا أول نثر ناضج له فكان بعنوان «بوابات هويس يبيفان» (١٩٢٧م).

أقام أ. ب. بلاتونوف في موسكو بدءًا من عام ١٩٢٦م، ومنذ ذلك الوقت بدأ في كتابة أفضل أعماله عملًا وراء الآخر: «مدينة المدن» (١٩٢٦م)، «تشفينجور» (١٩٢٩م)، «ماكار ينتابه الشك» (١٩٢٩م) وغيرها. تعرَّض أ. ب. بلاتونوف لاضطهاد من الحركة النقدية في فترة «الانعطافة الكبرى» بسبب روايته «ماكار ينتابه الشك»، ثم جاءت روايته «للصالح العام» (١٩٣١م) لتثير رد فعل عدوانيًّا من جانب ستالين. وكانت روايته «تشفينجور» قد قوبلت بالرفض من جانب الناشرين، ولم يكن من الممكن على الإطلاق نشر روايته «الحفرة» (١٩٣٠م).

كان الطريق الإبداعي لبلاتونوف في الثلاثينيات مملوءًا بالمخاطر والشك فيما يكتب، فضلًا عن سياط التوبيخ، ومن ثم وُوجهت أعماله بالرفض. وعندما لم تُتَح أمامه أي فرصة لطبع أعماله، فقد راح يكتب من حين لآخر مقالات نقديةً واجتماعية (باسم مستعار هو ف. تشيلوفيكوف)، وقد جرى جمع هذه الأعمال فيما بعدُ في كتاب «تأمُّلات قارئ». ولم تظهر له بعد ذلك أي كتب إلا في عام ١٩٣٧م، عندما نُشرت قصصه القصيرة

الجديدة في كتاب بعنوان «نهر بوتودان». وعلى مدى هذه السنوات من عمره اتخذت لغته الفنية سمات جديدةً فتخلَّصت من الكم الكبير من المجاز، وأصبحت أكثر بساطة. ومن أعماله الأدبية في تلك الفترة: «الابن الثالث»، «جان»، «فرو»، «الأراضي القِفار»، «عاصفة يوليو»، وقد اكتسبت جميعها صفات الأدب الكلاسيكي بوضوحه ونقائه.

ما إن اندلعت الحرب، حتى بدأ بلاتونوف، في أكتوبر ١٩٤٢م، عمله مراسلًا عسكريًّا على الجبهة لدى صحيفة «كراسنايا زفيوزدا» (النجم الأحمر). وقد أصدر في هذه الفترة عددًا من الكتيبات عن الحرب، قدَّم من خلالها رؤيته للحياة والموت.

تعرَّض بلاتونوف في السنوات الأخيرة من حياته مرةً أخرى إلى عاصفة من النقد، وخاصةً بعد أن نشر روايته «عائلة إيفانوف (العودة)» ١٩٤٦م.

وفي هذه السنوات لم ينشر شيئًا تقريبًا، فلم تصدر له اللهم إلا بعض المختارات القصيرة لحكايات شعبية روسية، قام بإعدادها للأطفال (قام ميخائيل شولوخوف بتحرير واحدة منها).

جاء الميلاد الثاني لبلاتونوف في السبعينيات والثمانينيات، عندما توالى نشر أعماله غير المعروفة من قصص قصيرة وطويلة وروايات ومسرحيات، وخاصةً أدبه المكتوب على تخوم العشرينيات والثلاثينيات.

أعمال أ. ب. بلاتونوف

البحر اليافع (الحفرة، تشفينجور) قصص، روايات، موسكو، ١٩٨٨م.

تشفينجور (الحفرة، الصالح العام، البحر اليافع)، موسكو، ١٩٨٩م؛ ساكن حكومي، نثر، الأعمال الأولى، الخطابات، مدينة مينسك، ١٩٩٠م.

أناس ملهَمون، قصص عن الحرب، موسكو، ١٩٨٦م.

تأمُّلات قارئ (بلاتونوف عن الأدب)، موسكو، ١٩٨٠م.

العودة (المقالات الاجتماعية والنقدية الأولى، ملاحظات على الأدب)، موسكو، ١٩٨٩م.

أعمال عن أ. ب. بلاتونوف

شوبين ل، البحث عن الوجود الفردي والعام، عن أندريه بلاتونوف، أعمال ظهرت في سنوات مختلفة، موسكو، ١٩٨٧م.

(١-٤٠) يوري كارلوفيتش أوليشا

(١٩ فبراير/٣ مارس ١٨٩٩م، يليسافيتجراد بمحافظة خيرسون – ١٠ مايو ١٩٦٠م، موسكو).

وُلد ي. ك. أوليشا في عائلة نبيل بولندي فقدت ثروتها، عمل والده محصلًا للضرائب. أقام في مدينة أوديسا منذ الثالثة من عمره، وهناك درس في ثانوية ريشيل لينهي الدراسة بها في عام ١٩١٧م. درس بعض الوقت في جامعة نوفوروسيسك بكلية الحقوق (أوديسا). وفي عام ١٩١٩م، تطوَّع في الجيش الأحمر ليعمل عامل تليفونات في قوات الدفاع على البحر الأسود.

بدأ ي. ك. أوليشا نشاطه الأدبي في عام ١٩١٦م، نشر عددًا من القصائد العاطفية في صحيفة «أوديسيسكي ليستوك». وبعد أن وضعت الحرب الأهلية أوزارها، سعى للاندماج في الواقع الجديد، مثله مثل العديد من الأدباء المعاصرين، الذين كان من بينهم إيلف وبتروف وكاتاييف وبابل وباجرينسكي، وقد تم اختياره ليعمل في النشاط الدعائي في صحف أوديسا، في تلك الفترة التي عُرفت باسم «الشيوعية العسكرية»، وفي وكالة يوجروستا (وكالة أنباء جنوب روسيا)، وهلم جرًّا. وقد كتب ي. ك. أوليشا في مذكراته يقول: «كتبتُ أيضًا مسرحيات وكتيبات ذات طابع دعائي لمواكبة الحملات التي كانت تظهر في هذه الفترة.» وفي عام ١٩٢٢م قام بنفس العمل في خاركوف، وفي عام ١٩٢٣م، وصل للإقامة في موسكو.

استمرَّ ي. ك. أوليشا في العمل لعدة سنوات في صحيفة السكك الحديدية «جودوك» (الصافرة) مستخدمًا اسمًا مستعارًا هو «زوبيلا» (المحولجي) في توقيعه على أشعاره ذات الطابع النقدي الهجائي للأوضاع الراهنة (صدرت مجموعة المقالات الهجائية «المحولجي» في عام ١٩٢٤م). وقد بلغ عدد المقالات التي كتبها أوليشا في العشرينيات وحدها ما يزيد على ألف قصيدة دعائية وهجائية (نُشرت في مجلات «كروكوديل»، «سيمخاتش»، «تشوداك» وغيرها). لم يكن هذا الجهد الأدبي اليومي المضني يشتبك في أي جانب من جوانب القضية الرئيسية التي كان يتبنَّاها ي. ك. أوليشا؛ فقد كان أوليشا يعمل بشكل موازٍ في كتابة عمل أدبي حقيقي.

في عامَي ١٩٢٣ و١٩٢٤م يكتب ي. ك. أوليشا قصة «ثلاثة رجال سمان» (صدرت في طبعة واحدة في عام ١٩٢٨م)، وفي عام ١٩٢٧م، ينشر روايته الشهيرة «الحسد»، وهي الرواية التي وضعته في الصف الأول من كتَّاب هذا العصر.

وتُعد رواية «الحسد» روايةً تراجيدية تتناول تعوُّد النفس على بيئة غريبة تحيطها، وتقدِّم إنتلجنسيا أخذت في التأقلم مع عالم لم يعد في حاجة إليها. إن هذه الرواية تُذهل القارئ بما فيها من مجاز واضح ودقة مدهشة عندما تتعامل مع جمال الأشياء وتعرض الأحداث والمواقف، وبالإضافة إلى ذلك فهي رواية عبقرية مُفعَمة بالمرارة. إنها تتحدَّث عن عدم جدوى الموهبة، وعن أن المشاعر الرقيقة المركَّبة لم يعد لها مكان وإنما حل محلها «الحسد تجاه الآلة». هي رواية عن الموهبة التي تفتقر إلى الحماية والتي يسهل طعنها وإيذاؤها. إنها تتحدث باختصار عن استسلام الموهبة. في الحقيقة فإن «الحسد» كان تعبيرًا عن الموضوع الرئيسي الداخلي لإبداع ي. ك. أوليشا، وقد تناوله في أعماله التي تفرَّعت عن هذا الموضوع (مسرحيتي: «مؤامرة المشاعر» (١٩٢٩م)، و«قائمة أعمال البر» (١٩٣١م))، وفي أعماله الأخرى التي كتبها في تلك السنوات (القصص العاطفية المباشرة: «نواة حبة الكرز»، «ليومبا» وغيرها، وفي سيناريو فيلم «الشاب الصارم» ١٩٣٥م). وقد انتقل هذا الموضوع من أعمال ي. ك. أوليشا ليؤدِّي دوره في مصيره هو ذاته. لقد ظل الكاتب يقاوم على مدى عدة سنوات القوالب الدعائية للأدب، والتي راحت القيادة تزرعها «من أعلى» بحماس متصاعد، ولكنه أصبح منذ الثلاثينيات «كاتبًا سوفييتيًّا» عاديًّا.

وفي تلك الفترة كان أوليشا يكتب بالطلب سيناريوهات أفلام «الجاسوسية»، والأفلام «المعادية للفاشية» («غلطة المهندس كوتشين»، و«جنود المستنقعات»)، وقد بذل أوليشا الكثير من الجهد في العمل اليومي المضني في الصحف والمجلات.

وإبَّان الحرب الوطنية العظمى تم نقل ي. ك. أوليشا إلى آسيا الصغرى، حيث قام بالعمل في إحدى المجلات الدعائية، وكذلك ترجم أعمالًا لشعراء وأدباء تركمان. وبعد عودته إلى موسكو (حيث أقام فيها عدد سنوات من دون تصريح بالإقامة)، لم يحدث أي جديد في أسلوب حياته الأدبية؛ فكتبه السابقة لم يُعَد طبع أي منها، كما أنه لم يكتب أعمالًا أخرى جديدة. وفي منتصف الخمسينيات فقط، وبعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي،[٢٠] نُشرت من جديد مختارات من أعماله تضم: «الحسد»، «ثلاثة رجال سمان»، بالإضافة إلى القصص الصغيرة التي كتبها في نهاية العشرينيات ومطلع الثلاثينيات.

[٢٠] المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي السوفييتي: عُقد في موسكو في الفترة من ١٤–٢٥ فبراير عام ١٩٥٦م. وفي هذا المؤتمر كشف الأمين العام للجنة المركزية للحزب، نيكيتا خروشوف، عن سياسات ستالين التعسفية. ورأى الحزب ضرورة القيام بإجراءات من شأنها القضاء على سياسة عبادة الفرد، والعمل على تجاوز نتائجها. (المترجم)

وفي الأعوام الأخيرة من حياته راح ي. ك. أوليشا يعمل في كتابة رواية بعنوان «سطر جديد كل يوم»، وقد نُشرت بعد وفاته، في عام ١٩٦٥م.

أعمال ي. ك. أوليشا

المختارات (تقديم: ف. شكلوفسكي، تعليق: ف. باديكوف)، موسكو، دار نشر «برافدا»، ١٩٨٧م؛ كل يوم سطر جديد، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦٥م.

أعمال عن ي. ك. أوليشا

ذكريات عن يوري أوليشا (إعداد: أ. سووك-أوليشا، وإ. بيلسون). موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٥م؛ تشوداكوفا م. أ، حول إبداع يوري أوليشا، موسكو، دار نشر «ناءوكا» (العلم)، ١٩٧٢م.

(١-٤١) قنسطنطين قنسطنطينوفيتش فاجينوف

(١٦/٤ أبريل ١٨٩٩م، بطرسبورج – ٢٦ أبريل ١٩٣٤م، لينينجراد).

والده قنسطنطين أدولفوفيتش فاجينجايم، ينحدر من عائلة ألمانية تروَّست منذ زمن بعيد، وعاشت في بطرسبورج منذ القرن الثامن عشر. ومع بداية الحرب مع ألمانيا قام بتغيير كنيته الألمانية إلى كنية روسية. أمَّا والدته، ليوبوف ألكسيفنا فهي، وفقًا لأحد المصادر، ابنة مالك أراضٍ سيبيري واسع الثراء، ووفقًا لمصدر آخر، كان والدها رجل أعمال سيبيريًّا غنيًّا يعمل في صناعة الذهب، وكان عمدةً لمدينة ينيسيسك.

تلقَّى ق. ق. فاجينوف تعليمه في ثانوية ي. جوريفيتش، التي كانت تتمتَّع بجو ديمقراطي (درس فيها في الفترة من ١٩٠٨م وحتى ١٩١٧م). الْتحق بكلية الحقوق بجامعة بتروجراد، وفي فترة الحرب الأهلية تم تجنيده في الجيش الأحمر، حارب على الجبهة البولندية وفيما وراء الأورال. وفي مطلع العشرينيات عاد إلى بتروجراد، لكن الجامعة لم تقبله؛ لأنه ينحدر من أصول بروليتارية، فاتجه للدراسة في معهد تاريخ الفنون.

بدأ في كتابة الشعر وهو لا يزال طالبًا في الثانوية بتأثير ديوان «أزهار الشر»، للشاعر الفرنسي شارل بودلير. تُمثِّل بطرسبورج أحد أهم موضوعاته الإبداعية، وقد ظل عاشقًا لهذه المدينة على مدى حياته كلها («الأمر بالنسبة لي سيان، أن يكون نصيبي من الخبز كل يوم أوقيتين/مدينتي أحبُّ إليَّ من نفسي/أحبُّ إليَّ من النجاة»). كان ق. ق. فاجينوف

أديبًا واسع الثقافة، عليمًا باللغات الأوروبية القديم منها والجديد، أولع منذ طفولته بالدراسات القديمة، وكان جامعًا للعملات.

وفي مطلع العشرينيات شارك بالعمل الدءوب في أعمال الاستوديو التابع لبيت الفنون، وقد تم قَبوله في «ورشة الشعراء» الثالثة التي أسَّسها جوميلوف، لكن أشعاره لم تُدرَج ضمن أعمال «الورشة» الشعرية، ثم انضم هو وتيخونوف وكولباسييف وغيرهم إلى جماعة «أوستروفيتياني» («سكان الجزر») القريبة من «الإخوة سيرابيون». وفي سبتمبر ١٩٢١م ينشر له للمرة الأولى ديوانه الأول «سُكان الجزر» مطبوعًا على الآلة الكاتبة، أصدرته جماعة «أوستروفيتياني»، وفي الوقت نفسه تقريبًا صدر ديوانه «رحلة إلى الفوضى». وفي العامين ١٩٢١م، ١٩٢٢م، أصبح ق. ق. فاجينوف، على حد قوله، «عضوًا في كل الجمعيات الشعرية في بتروجراد». وفي عام ١٩٢٢م «راح يعمل وحيدًا». أمَّا كتابه النثري الأول «دير سيدنا أبوللون»، فقد نُشر في التقويم الأدبي «أبراكساس» عام ١٩٢٢م. وقد وصفه ميخائيل باختين[٢١] بأنه «كاتب كرنفالي بحق». كان فاجينوف قريبًا من «حلقة باختين»، وتوطَّدت أواصر الصداقة بينه وبين ب. ن. ميدفيديف وماريا يودينا وإ. سوليرتينسكي ول. بومبيانسكي وغيرهم. وقد ساهم بعضٌ من هؤلاء المفكرين في إضفاء الشكل الكرنفالي على رواياته، وبخاصة رواية «أغنية الجدي» (١٩٢٨م)، وهي تحتوي على الكثير من سيرة فاجينوف الذاتية. وقد صوَّر فاجينوف على نحو واضح الحياة الأدبية نهاية العشرينيات ومطلع الثلاثينيات، وما جرى فيها من أحداث، بما في ذلك وقائع من حياة جماعة أوبيريو، وكان على صلة قريبة منها أيضًا. وفي «أغنية الجَدي» يرسم مصائر الأدباء في ضوء تراجيدي، كما يعكس في «أعمال وأيام سفيستونوف» (١٩٢٩م) حياة أبطاله على نحو فكاهي ساخر. وفي الثلاثينيات كتب ق. ق. فاجينوف روايتيه «بامبوتشادا» (١٩٣١م)، و«جاربا جدنيادا» (١٩٣٢–١٩٣٣م)، وهما روايتان مفعمتان بالإحساس بالعزلة والاغتراب والإحساس بسخف الحياة وعبثيتها. ارتبط ذلك بشعور فاجينوف بأن الثورة لم تحقِّق التجديد الذي انتظره منها للحياة. أما الأعمال الأخيرة له فقد سادتها روح السخرية والإحباط.

[٢١] ميخائيل ميخايلوفيتش باختين (١٨٩٥–١٩٧٥م): من أهم العلماء والمفكرين في العالم في الدراسات الأدبية. منظِّر للفن، وله دراسات عميقة حول الملحمة والرواية واللغة. أظهر المغزى الفلسفي للإبداع الفني، كما كتب عن البوليفونيا وعن ثقافة الفكاهة في العصور الوسطى وعن إبداع دستويفسكي ورابليه. (المترجم)

كان ق. ق. فاجينوف يتمتَّع بحب وتقدير معاصريه. وقد بذل جهدًا كبيرًا لكي يخرج من عزلته، فانضمَّ إلى العمل الجماعي في الاتجاه الذي كان مكسيم جوركي يدعمه وهو كتابة «تاريخ المصانع والورش»، وفي عام ١٩٠٥م، بدأ في كتابة رواية جديدة لكنه لم يُكملها. تمَّت مصادرة مخطوطات ق. ق. فاجينوف عند اعتقال والدته (وكان أمر الاعتقال يشمل أيضًا اعتقال الكاتب، وقد لقي حتفه نتيجة إصابته إصابةً مميتة في أثناء القبض عليه).

يُعتبر المنتخب الأخير من أشعاره: «خبرة الربط بين الكلمات بواسطة الإيقاع» (١٩٣١م) ديوانًا تجريبيًّا، وقد ذاعت فكرة رواية «جامع الكلمات» على نطاق كبير.

ظل اسم ق. ق. فاجينوف وأعماله مُصادرًا من عالم الأدب لِما يزيد على نصف قرن. كان فنانًا فريدًا، عكس على طريقته تراث «العصر الفضي»، عمل بشجاعة وعلى نحو مثير للاهتمام في سياق طموحات الأدب الروسي والأوروبي في العشرينيات والثلاثينيات، وهو من الشخصيات الجذابة التي لا تتكرَّر، وظاهرة بارزة في الأدب الروسي في عصره.

أعمال ق. ق. فاجينوف

أغنية الجدي: روايات إعداد أ. إ. فاجينوفا وف. إ. إيدل، المقال الافتتاحي: ت. ل. نيكولسكايا، الملاحظات والتعليقات: ت. ل. نيكولسكايا، وف. إ. إيرل، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك»، ١٩٩١م.

أعمال عن ق. ق. فاجينوف

نيكولسكايا ت. قنسطنطين فاجينوف، زمنه وأعماله، في كتاب فاجينوف ك، أغنية الجدي، روايات، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك»، ١٩٩١م.

تشوكوفسكي ن. قنسطنطين فاجينوف، في كتاب تشوكوفسكي ن، ذكريات أدبية، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٩م.

(١-٤٢) فلاديمير فلاديميروفيتش نابوكوف

(١٠ / ٢٢ أبريل ١٨٩٩م، سان بطرسبورج – ٢ يوليو ١٩٧٧م، مونتري، سويسرا).

وُلد ف. ف. نابوكوف في سان بطرسبورج في عائلة ف. د. نابوكوف، أحد المشاهير في حزب الكاديت (الحزب الديمقراطي الدستوري) وعضو مجلس الدوما، وظل نابوكوف يطبع أعماله حتى عام ١٩٤٠م باسم مستعار هو فلاديمير سيرين. وعائلة نابوكوف من أصول أرستقراطية نبيلة واسعة الثراء، إنجليزية «الهوى»، وقد أجاد ف. ف. نابوكوف اللغات الروسية والإنجليزية والفرنسية بطلاقة وبالجودة نفسها. تلقَّى نابوكوف تعليمه في معهد تينيشيفسك.

نُشرت مختارات ف. ف. نابوكوف الشعرية الأولى في عام ١٩١٦م ثم في عام ١٩١٨م. وقد هاجر بصحبة والديه بعد قيام الثورة. وقد طافت العائلة في بداية الأمر بالقارة الأوروبية، ثم استقر ف. ف. نابوكوف في إنجلترا، حيث التحق للدراسة بجامعة كمبردج ليتخرَّج فيها عام ١٩٢٢م، يعود بعدها إلى القارة الأوروبية فيعيش في ألمانيا، في برلين، وفي عام ١٩٣٧م يهاجر من ألمانيا النازية إلى فرنسا ليستقر في باريس.

عقد ونصف العقد — من منتصف العشرينيات وحتى الأربعينيات — كان نابوكوف خلالها واحدًا من أكثر كتَّاب المهجر الروسي شهرة. نُشرت مختاراته الشعرية («العقود»، «الطريق الجبلي» وغيرها)، وفي هذه السنوات راحت رواياته تُنشر واحدةً تلو الأخرى («ماشينكا» ١٩٢٦م، «الشايب، البنت، الولد» ١٩٢٨م، «دفاع لوجين» ١٩٣٠م، «الغرفة المظلمة» ١٩٢٣م، «الهدية» ١٩٣٧م، «دعوة للإعدام» ١٩٣٨م)، مختارات قصصية بعنوان «عودة تشورب».

في عام ١٩٤٠م، اضطُر إلى الهجرة مرةً أخرى إلى الولايات المتحدة الأمريكية بسبب الاحتلال الألماني لفرنسا، وهناك قام بتدريس الأدب الروسي في الكليات الأمريكية والجامعات، إلى جانب ممارسته للكتابة، كما راح يدرس علم الحشرات في هارفارد. أما سنواته الأخيرة فقد قضاها في سويسرا.

وفي عام ١٩٤٠م، اختفى الكاتب المعروف باسم فلاديمير سيرين ليظهر الكاتب الأنجلو أمريكي فلاديمير نابوكوف. لم يكتب نابوكوف باللغة الروسية تقريبًا، ولكن علاقته بأدبه ولغته الأم لم تنقطع، سواء وهو مدرس، أو وهو باحث في الأدب الروسي الكلاسيكي للقرن التاسع عشر، أو بوصفه مترجمًا موهوبًا غزير الإنتاج، يُترجم إلى الإنجليزية أعمال الكلاسيكيين الروس (جوجول، بوشكين، ليرمونتوف).

ربما يكون ف. نابوكوف، سيرين، هو الوحيد في الأدب الروسي الذي يمكن اعتباره نموذجًا للفنان الضاربة جذوره في الثقافة الأجنبية. لقد أصبح مبدعًا بارزًا للأدب سواء الروسي أو الإنجليزي. لقد كتب بالإنجليزية رواية «لوليتا» التي جلبت له شهرةً عالمية

(١٩٥٥م)، وكذلك روايات «حياة سباسيتان نايت» (١٩٤١م)، «آدا، أو الرغبة» (١٩٦٩م) و«بنين» (١٩٥٧م). وتُعد مذكراته التي تحمل اسم «الضفاف الأخرى» (١٩٥٤م) واحدةً من أفضل كتب السيرة الذاتية في القرن العشرين.

لا شك أن ف. ف. نابوكوف، الفنان الشديد النقاء، الساحر الكلمة، صاحب الأسلوب الأنيق، كان ابنًا للثقافة الفنية الرفيعة لبطرسبورج، وقد طوَّر تقاليدها في المهجر. إن له شخصيةً فريدة بين كبار الأدباء في الأدب الروسي في عصرنا.

أعمال ف. ف. نابوكوف.

ماشينكا، دفاع لوجين، دعوة للإعدام، الضفاف الأخرى، موسكو، ١٩٨٨م؛ الأسرة (شعر، ترجمة، قصص قصيرة) ١٩٩٠م.

قصص قصيرة، ذكريات (عودة تشورب، الجاسوس، ربيع في فيالتا، الضفاف الأخرى)، موسكو، ١٩٩١م.

الضفاف الأخرى (المأثرة، قصص قصيرة)، لينينجراد، ١٩٩١م.

شعر، قصص، لينينجراد، ١٩٩١م.

أعمال عن ف. ف. نابوكوف

شاخوفسكايا ز. البحث عن نابوكوف، انعكاسات، موسكو، ١٩٩١م.

يروفييف ف. نابوكوف يبحث عن الفردوس المفقود، في كتاب نابوكوف ف، الضفاف الأخرى، لينينجراد، ١٩٩١م.

موليارتشيك أ، في أثر نابوكوف، في كتاب نابوكوف ف، قصص، ذكريات، موسكو، ١٩٩١م.

بيتوف أ، وضوح الخلود (ذكريات لم تُنشر)، في كتاب نابوكوف ف، الدائرة، ١٩٩٠م.

(١-٤٣) ليونيد مكسيموفيتش ليونوف

(١٩ / ٣١ مايو ١٨٩٩م، موسكو – ٨ أغسطس ١٩٩٤م، موسكو).

وُلد ل. م. ليونوف لعائلة فلاح من كالوجا يُدعى م. ل. ليونوف. كان والده شاعرًا علَّم نفسه بنفسه ليعمل في الصحافة. أمَّا الابن ل. م. ليونوف فقد أنهى ثانوية موسكو الثالثة بتفوُّق ليحصل على الميدالية الفضية. كان أول ظهور أدبي له على صفحات جريدة

«الصباح الشمالي» التي تصدر في إقليم أرخانجلسك (١٩١٥م)، وقد نشرت له الجريدة أشعارًا وتعليقات، وكان أبوه، الذي طلب إليه المجيء لإصدار كتيب ذي مضمون ثوري، هو نفسه الذي قام على تحريرها.

إبَّان سنوات الحرب الأهلية دأب ل. م. ليونوف على نشر أعماله في هذه الجريدة نفسها، ثم اتجه للعمل بعد ذلك في الصحف التي كان يُصدرها الجيش الأحمر.

كان أول عمل أدبي لفت إليه الانتباه هو قصة «سمراء»، التي نُشرت في «شيبوفنيك» (١٩٢٢م). أمَّا الأعوام التالية فشهدت إنتاجًا غزيرًا من إبداعه تمثَّل في رواية: «الغرائر»[٢٢] (١٩٢٤م)، «اللص» (١٩٢٧م)، «المحطة» (١٩٢٩م)، قصص؛ «مذكرات كوفياكين»، «نهاية رجل صغير»، «صراع الديكة» وغيرها؛ مسرحيات: «أونتيلوفسك»، «ترويض بادادوشكين»، ومسرحيات أخرى. موجز القول إنه بحلول العقد الثالث من القرن العشرين صدرت «مجموعة أعمال» ل. م. ليونوف في خمسة أجزاء.

وقد أخذ إيقاع العمل الأدبي عند ليونوف في التسارع في الثلاثينيات فصدرت له روايات: «سكوتاريفسكي» (١٩٣٢م)، «الطريق إلى المحيط» (١٩٣٥م)، ومسرحيات «حدائق بولوفتشانسك»،[٢٣] «اللص» (١٩٣٨م)، «العاصفة الثلجية» (١٩٣٩م). وقد أثارت المسرحية الأخيرة سخط الدوائر المسئولة لمخالفتها أعراف مسرحيات «التجسس»، وجلبت للكاتب بعض المتاعب. وفي سنوات الحرب كتب ل. م. ليونوف أفضل مسرحياته على الإطلاق: «الغزو» (وهي واحدة من أفضل المسرحيات الروسية في القرن العشرين)، ثم أتبعها بعدد من الأعمال الأدبية والمسرحية، وكثيرًا ما نشر بعض المقالات الاجتماعية. وبعد أن وضعت الحرب أوزارها، عمل على كتابة مسرحية «العربة الذهبية» (١٩٤٦م)، ثم رواية «الغابة الروسية» (١٩٥٣م)، والتي مثَّلت خاتمة مسيرته الإبداعية.

ها هو بعد أربع سنوات من كتابته «الغابة الروسية»، يصبح مجهولًا لدى القراء، على الرغم من أنه أصدر عددًا من الأعمال: Evgenia Ivanovna، «هروب مستر ماك، كنيلي»، وأجزاء أخرى من روايته الطويلة «الهرم»، التي أنفق زمنًا طويلًا في كتابتها.

لا شك أن مصير ل. م. ليونوف يحمل في طياته مأساةً روحية؛ فهو واحد من أكثر أدباء العشرينيات موهبة، وكان ظهوره واعدًا بالكثير، ولعله لم يحقِّق كل ما كان منتظَرًا

[٢٢] الغرائر: جمع غُرير، وهو حيوان ثديي يعيش تحت الأرض. (المترجم)

[٢٣] بولوفتشانسك: منطقة على البحر الأسود كانت تسكنها قبائل تركية. (المترجم)

منه من إنجاز. لكن أفضل ما كتبه ليونوف وهو يتمتَّع بحريته، كانت رواياته ومسرحياته التي كتبها في العشرينيات. أمَّا نشاطه الإبداعي فهو منعطف العشرينيات والثلاثينيات فقد قاده إلى الحلول الوسط، والتي يمكن أن نستشعرها في رواية «المحطة». لقد تركت القوالب الأيديولوجية الستالينية، التي سادت «الجبهة بأسرها» في الثلاثينيات، أثرًا ملحوظًا على أعماله. وقد عكست روايات ومسرحيات تلك السنوات على نحو جاد نماذج: «الضارون» و«الجواسيس» و«المخربون»، الذين امتلأت بهم حدائق الحياة السوفييتية الآخذة في الازدهار آنذاك (وقد انعكس ذلك على وجه الخصوص في رواية «سكوتاريفسكي» وفي مسرحيتَي: «حدائق بولوفتشانسك» و«الذئب»). وفي مسرحية «العاصفة الثلجية» نلمس بعض التحرُّر من الدعاية الباطلة. وقد كفَّر الكاتب عن كثير من أخطائه في مسرحية «الغزو»، التي انتصر فيها على كثير من الأوهام السائدة. وقد استمرَّ ل. م. ليونوف في رؤيته الاستشرافية أيضًا في رواية «الغابة الروسية»، وإن لم يسلَم من تأثير القصة البوليسية «الأيديولوجية»، وقد مزج فيها بين الفلسفة والإيحاء البوليسي.

ظل ل. م. ليونوف وحيدًا يحيطه الغموض في الحياة الأدبية للقرن العشرين، أما تأثيره وشهرته فلم يكونا بنفس قدر ما وهبته الطبيعة من موهبة وما اكتسبه من خبرة، بما في ذلك تلك الخبرات المريرة التي امتلأ بها تاريخه الأدبي.

أعمال ل. م. ليونوف

صدرت أعماله الكاملة في عدة طبعات كان آخرها «الأعمال الكاملة في عشرة أجزاء»، موسكو، ١٩٨١–١٩٨٤م. وقد صدرت كثير من مؤلفاته الأساسية في طبعات مستقلة عدة مرات. جدير بالذكر أن ليونوف أعاد كتابة بعض أعماله في الخمسينيات («اللص» وغيرها).

أعمال عن ل. م. ليونوف

بوجوسلافسكايا ز. ليونيد ليونوف، موسكو، ١٩٦٠م.
الأهمية العالمية لإبداع ليونيد ليونوف، موسكو، ١٩٨١م.
ميخايلوف أ، وجهة نظر تجاه ليونوف، موسكو، ١٩٨٩م.

(١-٤٤) ميخائيل ألكسندروفيتش شولوخوف

(١١ / ٢٤ مايو ١٩٠٠م،[٢٤] قرية كروجيلين، مركز فيشينسكايا، محافظة فوديسكا دونوسكوي سابقًا – ٢١ يناير ١٩٨٤م، مركز فيشينسكايا).

وُلد م. أ. شولوخوف في عائلة «نازحة» من محافظة ريازان. الوالد تاجر ماشية، الأم، أوكرانية، كانت أرملة قوزاقي، وهذا هو زواجها الثاني. تلقَّى م. أ. شولوخوف تعليمه في مدرسة تابعة لإحدى الأبرشيات، ثم في مدارس ثانوية (في موسكو وبوجوتشار وفيشينسكايا) حتى عام ١٩١٨م. عمل إبَّان سنوات الحرب الأهلية في منطقة نهر الدون في القواعد الحزبية السوفييتية المحلية، في وحدات التموين، مفتشًا للتموين في مدينة روستوف على نهر الدون.

في عام ١٩٢٢م، سافر إلى موسكو لكنه لم يستقرَّ بها طويلًا. تنقَّل بين أعمال شتى (حمَّال، عامل في محجر، محاسب وهلم جرًّا). بدأ في نشر أعماله في صحف الشباب، ولكنه عاد إلى الدون مرةً أخرى في عام ١٩٢٤م، حيث أقام هناك منذ هذا التاريخ بصفة دائمة في الأماكن التي كانت قريبةً إلى قلبه. انضمَّ إلى الحزب الشيوعي في عام ١٩٣٢م، ثم اختير بعد ذلك في التنظيمات الحزبية العليا؛ أصبح عضوًا في اللجنة المركزية، موفدًا إلى مؤتمرات الحزب كافةً منذ عام ١٩٣٩م، وظل لسنوات طويلة واحدًا من قيادات اتحاد كتَّاب الاتحاد السوفييتي، كما حصل على الدكتوراه الفخرية في العلوم من جامعتَي روستوف وليبتسيج. مُنح لقب بطل العمل الاشتراكي، وجائزة ستالين (١٩٤١م)، وجائزة لينين (١٩٦٠م)، ثم جائزة نوبل (١٩٦٥م).

كان أول كتاب صدر لميخائيل شولوخوف هو «قصص عن الدون» (١٩٢٥م)، وفي العام نفسه صدرت له مجموعة قصصية بعنوان «براري لازوريف». عمل في كتابة رواية «الدون الهادئ» لمدة خمسة عشر عامًا (نُشرت في الفترة من ١٩٢٨م إلى ١٩٤٠م)؛ أمَّا روايته الثانية: «الأرض البكر» فاستغرقت كتابتها ثلاثين عامًا (ظهر الجزء الأول منها في عام ١٩٣٢م، والجزء الثاني في عام ١٩٦٠م). عمل العقيد شولوخوف مراسلًا لصحيفة «البرافدا» إبَّان الحرب الوطنية العظمى، وفي هذه الفترة كتب قصةً قصيرة بعنوان «درس الكراهية» (١٩٤٢م)، ثم بدأ في كتابة روايته «كانوا يحاربون من أجل الوطن».

[٢٤] هذا هو العام الصحيح لميلاده وفقًا للمعلومات الدقيقة وليس عام ١٩٠٥م، كما كان شائعًا.

وفي سنوات «ذوبان الجليد» (وكان شولوخوف يستهجن الاتجاهات الليبرالية آنذاك)، نشر قصةً بعنوان «مصير إنسان» (١٩٥٦م)، كانت نقطة تحوُّل في أدب الحرب.

وعلى ما يبدو فقد تعرَّضت القوة الإبداعية للكاتب للانحسار في الربع الأخير من القرن العشرين.

هناك حلقات مفقودة في السيرة الأدبية لميخائيل شولوخوف، وهناك الكثير في هذه السيرة مزدوج؛ فتارةً هو أديب عظيم، وتارةً متحيِّز، وفي كثير من الأحيان أحادي النظرة، كاتب مسيَّس. فأمَّا شولوخوف الفنان الأديب، فقد صوَّر لوحاتٍ مدهشةً مفعمة بالصدق للتراجيديا القومية الهائلة، التي دمَّرت نمط الحياة الشعبية بأسرها. وأحرقت عائلة ميليخوف في نيران الحرب الأهلية، التي كانت تمثِّل قلب العالم القازاقي. أمَّا «عاصفة القوة غير المرئية» الأخرى للحرب فقد أطاحت من فوق ظهر الأرض ببيت أندريه سوكولوف. كلتا الحربين، من وجهة نظر شولوخوف، ناهيك عن الاقتصاد الزراعي الجماعي، كانا أمرًا موضوعيًّا! إنه الانهيار العنيف المستمر لأسس الوجود الشعبي والروح الإنسانية التي أُقيمت على مدى القرون. لقد أتاح لنا شولوخوف الفنان، في الحقيقة، أن نرى بأم أعيننا عدوانية الحياة الشعبية ذاتها في خضم مسيرة ذلك التاريخ، الذي كانت الطوباوية البلشفية هي التي توجِّه مساره. وإذا ما غضضنا الطرف عن بعض الصفحات غير الموفَّقة في رواية «كانوا يحاربون من أجل الوطن»، والجزء الثاني من رواية «الأرض البكر»، فإن النصوص والشخصيات، التي أبدعها شولوخوف الفنان فيهما، سوف تكون مقبولةً ومبرَّرة على نحو قطعي.

لا يمكن للمرء ألَّا يلاحظ في هذا السياق أن الجدل يشتعل من وقت لآخر (حتى منذ نهاية العقد الثاني من القرن العشرين) حول هُوية مؤلف «الدون الهادئ». ولعل أكثر من تمسَّك بإصرار بهذه الفرضية، التي أيَّدها ألكسندر سولجينسين هي إ. ن. توماشيفسكايا في كتابها «رِكاب» «الدون الهادئ». على أنه قد ثبت بعد البحوث التي أجراها في السنوات الأخيرة علماء من السويد (ج. خيتسو، س. جوستافسون، ب. بيكمان، س. جيل، حول «من كتب «الدون الهادئ»؟»)، وكذلك إلى جانب المتخصِّصين الروس (انظر مجلة «العالم الجديد»، ١٩٣٣م، الأعداد: ٥، ٦، ١١) فقد زالت الشكوك تمامًا حول هذا الأمر.

وباعتباره فنانًا أصيلًا فقد سعى م. أ. شولوخوف أن يتصرَّف من الناحية الأدبية بأن يقف في مواجهة النظام البيروقراطي؛ فاتخذ من قرية فيشينسكايا، البعيدة عن «السلطة»، مستقرًّا ومقامًا، متجنِّبًا بذلك الأباطيل السياسية اليومية. ولكنه ظل خاضعًا

في أحيان كثيرة للدوجمات الأيدلوجية، التي تركت أثرها على آرائه، بوصفه كاتبًا حزبيًّا. وفي الثلاثينيات، عندما اتخذ شولوخوف موقفًا مؤيدًا لحملة توحيد لغة الأدب، قَبِل آنذاك الاضطهاد الذي مُورس ضد «أعداء الشعب» (رغم أنه من المعروف أن «الأجهزة» اتخذت في نهاية الثلاثينيات إجراءات ضد الكاتب نفسه، لولا لجوء الكاتب إلى أعلى الجهات في البلاد وإلغاء العملية). وأخيرًا، فقد شارك الكاتب في الستينيات والسبعينيات في الحملات التي نُظِّمت ضد سولجينتسين وغيرهم من «المخالفين في الفكر».

إن مصير ميخائيل شولوخوف نفسه أصبح يمثِّل، على نحو ما، دراما الاختلاف بين الموهبة الكبرى والنظام الشمولي، ويمثِّل دليلًا مريرًا على قدرة الأخير على إيذاء الفنان، الذي لا حول له ولا قوة في مواجهة عنف الكذب السياسي، ومن ثم اضطرار الفنان للتضحية بجوانب ما من شخصيته من أجل الحفاظ على إمكانية الإبداع الفني.

أعمال م. أ. شولوخوف

صدرت أعمال م. شولوخوف مراتٍ عديدةً بأعداد كبيرة.

أعمال عن م. أ. شولوخوف

ياكمينكو ل، إبداع م. أ. شولوخوف، الطبعة الثانية، موسكو، ١٩٧٠م؛ بالبيفسكي ب، الأهمية العالمية لشولوخوف، في كتاب بالبيفسكي ب، الأدب والنظرية، الطبعة الثانية مزيدة، موسكو، ١٩٧٨م.

بيريوكوف ف، الكشوف الفنية لميخائيل شولوخوف، موسكو، ١٩٨٠م.

(١-٤٥) ألكسندر ألكسندروفيتش فادييف

(١١/ ٢٤ ديسمبر ١٩٠١م، كيمري بمحافظة تفير – ١٣ مايو ١٩٥٦م، ضاحية بيريديلكينو بالقرب من موسكو، دُفن في مقبرة نوفوديفيتشي).

وُلد أ. أ. فادييف في أسرة مدرس يعمل في الريف، ينحدر من عائلة من فلاحي تفير. تشتَّت مبكرًا؛ فقد ترعرع مدرس المستقبل في بيت زوج والدته في الجانب الآخر من روسيا، في الشرق الأقصى. في الفترة من عام ١٩١٢م وحتى عام ١٩١٩م درس في المعهد التجاري في مدينة فلاديفوستوك. كان الابن مولعًا منذ شبابه بالحركة الثورية (انضمَّ

إلى البلاشفة وأصبح عضوًا في الحزب في عام ١٩١٨م، ثم شارك في الحرب الأهلية وعمل في التنظيمات السرية في الشرق الأقصى وكان اسمه الحزبي الحركي: بوليجا). سافر إلى موسكو عام ١٩٢١م ليدرس في أكاديمية موسكو للتعدين، ولكنه لم يكمل الدراسة بها بعد أن قضى عدة سنوات. اشتغل بالصحافة الحزبية في كراسنودار ورستوف على نهر الدون، ثم أصبح ناشطًا في الجمعية الروسية للكتَّاب البروليتاريين (راب) منذ منتصف العشرينيات، وهو واحد من قياداتها الأساسيين. وفي هذه الفترة اجتاز مدرسة «القيادة الحزبية» للأدب.

وبعد التصفية الإدارية للجماعات الأدبية كافةً وإنشاء اتحاد واحد ووحيد للكتَّاب السوفييت أصبح واحدًا من قياداته. وفي الفترة من ١٩٣٩م وحتى ١٩٤٤م كان أمينًا لاتحاد كتَّاب الاتحاد السوفييتي، وفي الفترة من ١٩٤٦م وحتى ١٩٥٤م (حتى انعقاد المؤتمر الثاني للكتاب)، شغل منصب الأمين العام ورئيس مجلس إدارة اتحاد الكتَّاب، ثم في الفترة من ١٩٥٤م وحتى ١٩٥٦م أمينًا لمجلس الإدارة. ولسنوات عديدة (١٩٣٩–١٩٥٦م) كان عضوًا في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي لعموم الاتحاد السوفييتي (البلاشفة)؛ الحزب الشيوعي السوفييتي. وإلى جانب نشاطه القيادي في اتحاد الكتَّاب، ومن قبله رئاسة الجمعية العامة للكتَّاب البروليتاريين (راب) سعى أ. أ. فادييف أن يضم إلى عمله هذا العمل الأدبي الإبداعي.

يعود ظهوره الأدبي الأول إلى عام ١٩٢٣م، عندما نشر قصته «ميلاد فوج أمجون»[٢٥] (أطلق عليها بعد ذلك اسم «ضد التيار»). ارتبط الأدب الذي أبدعه أ. أ. فادييف طوال العشرينيات بأكمله بتأمل واستيعاب وتصوير أحداث وقائع الحرب الأهلية. وقد اشتهر الأديب الموهوب أ. أ. فادييف بأنه «الكاتب البروليتاري» البارز بعد نشره رواية «الهزيمة» (١٩٢٦م)، وهي عمل أدبي كُتب بصدق وتميُّز، مزج فيه أ. أ. فادييف فن القص عند تولستوي في وصفه للحياة الداخلية المركَّبة لأبطاله، بالأسلوب البلشفي المباشر والمتطرِّف للغاية ودون هوادة، وبالتصوُّرات الطوباوية عن حتمية التغيير «الثوري» الجذري للإنسان الروسي، بل للحياة الروسية ذاتها والاستعداد من أجل تحقيق ذلك بتقديم التضحيات مهما كان ثمنها.

[٢٥] أمجون: اسم نهر في شمال روسيا. (المترجم)

ظلَّت هذه الرواية على مدى نصف قرن هي «كتاب الحياة» النموذجي، والإلزامي أيضًا، لعديد من أجيال التلاميذ السوفييت. وإلى جانب رواية «الهزيمة» لعبت روايته الأخرى «الحرس الفتي» الدَّور نفسه في حياة الناس، ولكن بعد أن وضعت الحرب الوطنية العظمى أوزارها (كُتبت الرواية عام ١٩٤٥م، وصدرت طبعتها الثانية في عام ١٩٥١م). وقد كتب فادييف هذه الرواية وهو مفعم بالآمال، عازم على تمجيد ما أظهره الشباب السوفييتي من مقاومة في ظروف الاحتلال الفاشي. وقدَّم فادييف في هذه الرواية الأحداث والناس بأسلوبه وعلى نحو مثالي الأحداث والبشر المشاركين فيها، مستندًا، ظاهريًّا فقط، على الوثائق. وقد حظيت الرواية بنجاح بين القراء، فضلًا عن منحها جائزة ستالين عام ١٩٤٦م، على أنها أثارت بعد ذلك بعام واحد فقط سخطًا شديدًا لدى القيادات السياسية بزعم أنها أظهرت الشباب موجَّهًا في كل خطوة يخطوها بالتعليمات الحزبية اليومية التي تُصدرها هذه القيادة. وأن أ. أ. فادييف، الكاتب الحزبي الملتزم، قد أدخل تعديلات جوهريةً على الرواية تمشيًا مع هذه التعليمات.

أمَّا رواية «التعدين» (١٩٥١–١٩٥٦م)، فقد بذل فيها فادييف جهدًا فائقًا لتأتي وفق مواصفات السوق، وهي رواية يرتبط موضوعها أشد الارتباط بكشف «أعداء الشعب» المزعومين، الذي يعملون في مجال صناعة التعدين. لم تكن الرواية قد انتهت، حتى بدأ فادييف في استكمال رواية أخرى كان قد بدأها في نهاية العشرينيات باسم «الأوديجي الأخير»[٢٦] (صدر منها عدة فصول).

شغل فادييف مناصب رفيعةً في عالم الأدب، وفي الحزب أيضًا، وكان يمتلك سلطات واسعةً أتاحت له التأثير على الكتَّاب ومصائرهم، وظل له هذا التأثير على سير العملية الأدبية ذاتها. ولأنه كان قائمًا على أمر «إدارة» ما يُعرف بـ «التوجُّه الحزبي»، على الرغم من النوايا الذاتية للكاتب، فقد أدَّى الأمر إلى قمع الفكر الصادق وحرية الإبداع وإلى تخريب القانون الداخلي للحركة الأدبية. لم يكن من الممكن ألَّا يعاني فادييف من أزمة حادة بعد وفاة ستالين وظهور بعض «الميول الليبرالية» في الحياة الاجتماعية والأدبية، فانتهى أمره بالانتحار في ١٣ مايو ١٩٥٦م.

وفي خطابه «إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي»، على وجه التحديد، كتب فادييف يقول: «لم يعد استمراري في الحياة ممكنًا؛ فالفن الذي وهبته حياتي، قد ملك

[٢٦] الأوديج: أبناء منطقة بيريمورسك وخاباروفسك الجبلية في روسيا. (المترجم)

أمره قيادة حزبية جاهلة مغرورة، والآن أصبح إصلاح الأمر مستحيلًا. إن حياتي، بوصفي كاتبًا، قد فقدت كل معنًى لها. وها أنا بكل رضًا، وكنوع من الخلاص من هذا الوجود الشائن، أُغادر هذه الحياة، التي ينقَض فيها الناس عليك بكل وقاحة وكذب وافتراء.»

وقد وصف الكاتب ك. أ. تشوكوفسكي بدقة وإيجاز شخصية فادييف، عندما كتب في «يومياته» في نفس يوم انتحاره يقول: «يمكنك أن تشعر، بعد أن تُزيح كل هذا الركام، بهذا العصامي الروسي، هذا الرجل العظيم، يا إلهي! يا له من ركام! كل أكاذيب ستالين ووحشيتها البلهاء، كل هذه البيروقراطية البشعة، كل هذا الفساد المستشري في أجهزة الدولة، كلها وجدت في هذا الكاتب أداتها الطيِّعة. لقد كان رجلًا طيبًا في جوهره، فيَّاضًا بالمشاعر الإنسانية، محبًّا للأدب «مرهف الإحساس به». كان عليه أن يقود سفينة الأدب في طريق الأهوال والخزي، محاولًا الجمع بين ما هو إنساني في هذا الأدب وبين تعليمات لجنة أمن الدولة. من هنا كان سلوكه المختل، ومن هنا أيضًا كان ضميره معذَّبًا في الأعوام الأخيرة.»

وفي عصر بريجنيف بدأت الدولة في إعادة الاعتبار لشخصية أ. أ. فادييف، وفي عام ١٩٧٤م تم تأسيس الجائزة التقديرية للأدب التي تحمل اسمه.

أعمال أ. أ. فادييف

الأعمال الكاملة في سبعة أجزاء، موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٦٩–١٩٧١م.
الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، موسكو، «برافدا»، ١٩٨٧م.
عن الأدب، مجموعة مقالات، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٢م.

أعمال عن أ. أ. فادييف

أوزيروف ف، ألكسندر فادييف، موسكو، ١٩٧٠م.
بوبوريكين ف. ج، ألكسندر فادييف، مصير كاتب، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٨٨٩م؛ شيشكوف س. أ. فادييف، سيرة حياة وإبداع الطبعة الثانية، موسكو، ١٩٧٣م؛ جوكوف إ. إ. يد القدر، الحقيقة والكذب حول ميخائيل شولوخوف وألكسندر فادييف، موسكو، ١٩٩٤م؛ فادييف، موسكو، «مولودايا جفارديا»، ١٩٨٩م.

(١-٤٦) نيكولاي ألكسيفيتش زابولوتسكي

(٢٤ أبريل/٧ مايو ١٩٠٣م، كازان – ١٤ أكتوبر ١٩٥٨م، موسكو).

تعود أصوله إلى فلاحي منطقة فياتسكايا. كان والده أول من تلقَّى تعليمًا في عائلته، فعمل مهندسًا زراعيًّا، وفي العام الذي وُلد فيه ابنه نيكولاي تولَّى إدارة الشركة الزراعية بالإقليم. كان يرى في ابنه وريثه في تخصُّصه، فراح يُعلِّمه أسرار الطبيعة. عاش نيكولاي ألكسيفيتش زابولوتسكي في قرية سيرنور من سن السابعة وحتى الرابعة عشرة، وقد كتب عنها فيما بعدُ قائلًا: «لم تغب عن قلبي مطلقًا الطبيعة الرائعة لسيرنور وانعكست صورها في الكثير من أشعاري.»

درس في موسكو في الفترة من ١٩٢٠م إلى ١٩٢٥م، ثم تخرَّج بعد ذلك في كلية الآداب، معهد التربية (كلية جيرتسين) في لينينجراد. خدم في الجيش لفترة قصيرة ليلتحق بالعمل بعد ذلك في قسم أدب الأطفال برئاسة مارشاك[٢٧] التابع للهيئة الحكومية لإصدار الكتب والمجلات.

كان ن. أ. زابولوتسكي مولعًا بالتجريب الفني في بداية طريقه الإبداعي. خاض تجربة الإعجاب بالرمزية، ثم اشتغل بالشعر الطليعي (ف. خليبنيكوف) وجذبته رسوم ب. فيلونوف، وب. بريجيل، وكان واحدًا من مؤسسي جماعة أوبيريو (جماعة الفن الحقيقي). أما في سنوات النضج الفني فقد اكتشف لنفسه قيمًا أخرى؛ ففي كتابه الرائع الأول «الأعمدة» (١٩٢٩م) جمع فيه موضوعات تبدو غايةً في التضاد، من الشخصيات الروسية القديمة إلى الأساليب السوريالية والعبثية. وفي سياق تيار الإبداع التركيبي كتب قصائد «انتصار الفلاحة» (١٩٢٩–١٩٣٠م)، «الذئب المجنون» وغيرها. وفي فترة «الانعطافة الكبرى» أثارت أشعاره اهتمامًا كبيرًا، فضلًا عن إثارتها أيضًا للنقد بعد أن تحوَّل غموض أعماله هدفًا للشك الأيديولوجي والاتهامات السياسية. وقد مُنعت قصيدته «انتصار الفلاحة» من النشر في مجلة «زفيوزدا» (النجم) بعد جمعها، لتعود مرةً أخرى إلى الرقابة، أُعيد بعدها طبع العدد. وكانت القصيدة قد اعتُبرت هجاءً لنظام المزارع الجماعية. وعند إعدادها للنشر في عام ١٩٣٣م، صدر قرار بمنعها.

---

[٢٧] صمويل مارشاك (١٨٨٧–١٩٦٤م): كاتب روسي سوفييتي شهير، مؤسس أدب الأطفال السوفييتي. له قصص وأشعار وحكايات وأحجيات للأطفال. ترجم العديد من قصص الأطفال من مختلِف الشعوب. حصل على جوائز الدولة في الآداب (١٩٤٢م، ١٩٤٦م، ١٩٤٩م، ١٩٥١م). (المترجم)

في منتصف الثلاثينيات تعرَّضت الرؤية الجمالية عند ن. أ. زابولوتسكي إلى تغييرات جادة؛ ففي أشعاره ذات النزعة الفلسفية الطبيعية نقابل لديه موضوعاتٍ تكشف عن العلاقات الدرامية بين الإنسان والطبيعة «الخطرة»، والثقة غير المبرَّرة في «وحشية» هذه الطبيعة، ثم التحديات المطلوبة «لترويضها». وفي الوقت نفسه نجد الشاعر يتحدَّث بشجَن بالغ عن قسوة «التحوُّلات» كافة. أمَّا أشعار زابولوتسكي في هذه الفترة، فقد يكون من الممكن، أن نصفها بأنها كانت قريبةً للغاية من التفكير المميَّز للأدب السوفييتي.

لم يصدر ديوان ن. أ. زابولوتسكي الشعري الجديد سوى في عام ١٩٣٧م، وفي مارس عام ١٩٣٨م تم اعتقاله، وبعد تحقيقات قاسية تمَّت دون محاكمة، حُكم عليه بالسجن لمدة خمسة أعوام (أُضيف إليها ثلاثة أخرى بسبب الحرب)، قضاها زابولوتسكي في منطقة الشرق الأقصى، في إقليم كومسومولسكا على نهر آمور، في بناء خط للسكك الحديدية. ثم تبع ذلك النفي إلى ألتاي وكاراجاندا. وفي يناير من عام ١٩٤٦م فقط يعود الشاعر إلى الأدب، في البداية باعتباره مترجمًا (بالمناسبة فقد كان زابولوتسكي في الثلاثينيات يكتسب قوت يومه من العمل بترجمة أدب الأطفال: «تيل أولينشبيجل» لشارل كوستير، «جارجانتيوا وبانتاجرويل» لفرانسوا رابليه، «الفارس في جلد النمر» لشوتا روستافيلي). وقد بدأ في سنوات ما قبل الحرب في ترجمة «قصة فيلق إيجوروييف» لينتهي من ترجمتها في عام ١٩٤٦م.

في عام ١٩٤٨م صدر له ديوانه الثالث «أشعار». وفي فترة «ذوبان الجليد» فقط أُتيحت الفرصة أمام ن. أ. زابولوتسكي لنشر أشعاره الأساسية. وكان ديوان «أشعار» هو ختام أعماله وصدر في عام ١٩٥٧م.

تركت خبرة الحياة وصدمة السجن ومعسكرات الاعتقال وغيرها من «الفظائع» في عالم البشر أثرًا كبيرًا على رؤية ن. أ. زابولوتسكي للطبيعة؛ ففي أشعاره الأخيرة تظهر الطبيعة الفلسفية المتأخرة وقد تميَّزت بالوضوح والحزن والمثالية والتعاطف والإحساس بالسر العظيم للوجود. تراجعت المفردات العاصفة التي ميَّزت الشعر العاطفي المبكِّر أمام الانسجام والتأمل، وتراجع الآلهة السابقون أمام ديرجافين وبوشكين وتيوتشيف وباراتينسكي، وماندلشتام الذي كان قريبًا منه. ولكن حتى أشعار زابولوتسكي الأخيرة خلت من الصفح والغفران؛ لم يتصالح الشاعر مطلقًا مع «نظام» الحياة التي خبرها هو ورفاقه في معترك الأدب («في مكان ما بالقرب من «ساحة ماجادان»، «وداع الأصدقاء» وغيرها»).

أعمال ن. أ. زابولوتسكي

الأعمال الكاملة في ثلاثة أجزاء، موسكو، ١٩٨٣-١٩٨٤م.
مختارات في جزأين، موسكو، ١٩٧٢م.
قصائد وأشعار، موسكو، لينينجراد، ١٩٦٥م.
(مكتبة الشاعر) أعمال مختارة، موسكو، ١٩٩١م.

أعمال عن ن. أ. زابولوتسكي

روستوفتسيفا ن، نيكولاي زابولوتسكي، خبرة الوعي الفني، موسكو، ١٩٨٤م؛ ماكيدونوف أ، نيكولاي زابولوتسكي، حياته وإبداعه وتحولاته، لينينجراد، ١٩٨٧م؛ ذكريات عن ن. زابولوتسكي، موسكو، ١٩٨٤م.

(١-٤٧) أركادي بتروفيتش جايدار

(٢٢/٩ يناير ١٩٠٤م، لجوف بمحافظة كورسك – ٢٦ أكتوبر ١٩٤١م، قرية ليبليافا بالقرب من كانيف، جمهورية أوكرانيا السوفييتية، نُقل رفاته فيما بعدُ إلى كانيف).

وُلد أ. ب. جايدار (الاسم الحقيقي لعائلته جوليكوف) في عائلة مدرس في الأرياف. وكانت أمه أيضًا مدرِّسة، عملت بعد ذلك قابلة. كان الولدان ينتميان إلى الأنتلجنسيا البلشفية ذات النزعة الديمقراطية، كلاهما كان منذ اندلاع الثورة عضوًا في الحزب، وكان الوالد قوميسارًا (وزيرًا) في أثناء الحرب الأهلية. في طفولته كان أركادي جايدار شديد الارتباط بوالديه، ثم انفصل عن الأسرة بعد ذلك.

دأب على التنقُّل بصحبة الأسرة من مدينة إلى أخرى من مدن نهر الفولجا (فاريخا، نيجني نوفجورود، أرزاماس). تلقَّى منذ عام ١٩١٤م تعليمه في معهد أرزاماس. وفي عام ١٩١٧م أخذته دُوامة أحداث الثورة، فأقام علاقات مع البلاشفة وشارك في أعمال الدوريات، التي كانت تقوم بها الوحدات الخاصة، وتسلَّم، ولم يكن عمره يتجاوز الثالثة عشرة بعد، سلاحًا قتاليًّا في يديه، وشارك في تبادل إطلاق النار. وفي ديسمبر عام ١٩١٨م تطوَّع أركادي جايدار، صاحب البنية القوية والطول الفارع، الذي لم يكمل من العمر خمسة عشر عامًا في صفوف الجيش الأحمر. ومنذ هذه اللحظة وعلى مدى ثلاثة أعوام ونصف راح أركادي جايدار ينتقل من جبهة إلى أخرى إبَّان الحرب الأهلية. وبعد أن أنهى

عدة دورات قيادية قصيرة في كييف، ثم في موسكو (في تخصُّص «إطلاق النار») شغل مواقع قياديةً متنوِّعة حتى وصل إلى رتبة قائد فوج ليتولَّى قيادة إخماد انتفاضة الفلاحين بقيادة أنطونوف، والتي نشبت في محافظة تامبوف، ليُصبح قائدًا للمنطقة العسكرية على الحدود مع منغوليا. أتاحت له هذه المناصب أن يكون مسئولًا عن حياة أو موت أناس آخرين. لم تكن معاناة الحروب تمر دون أن تترك آثارها؛ فها هو جايدار يكتشف إصابته بـ «التهاب الأعصاب»، فحصل على إجازة مرضية طويلة في نهاية عام ١٩٢٢م، وبعد عام ونصف أُحيل إلى التقاعد.

في الأعوام من ١٩٢٢م إلى ١٩٢٤م كتب أ. ب. جايدار أول قصة له بعنوان «في أيام الهزائم والانتصارات» (صدرت في عام ١٩٢٥م). عمل بعد ذلك عدة سنوات صحفيًّا في مدينة بيرم، ومنها سافر في مهمة صحفية إلى آسيا الوسطى. في ١٩٢٧–١٩٢٨م عاش في موسكو وعمل في صحيفة «المقاتل السوفييتي» العسكرية، سافر بعدها لمدة عام إلى أرخانجلسك، وهناك عمل بالصحافة أيضًا، وفي نهاية الأمر، استقرَّ به المقام ليعيش في موسكو منذ عام ١٩٣٠م.

ظل جايدار طوال هذه السنوات الخمس يبحث عن ذاته في الأدب؛ كتب عددًا من القصص عن أحداث الثورة الماضية في منطقة بيرم، مستعينًا بمواد عن الحرب الأهلية: «الحياة دون سبب»، «إخوة الغابة»، P. B. C، ثم كتب روايةً خيالية بعنوان «سر الجبل»، ورواية «على أطلال الأمراء» وغيرها. وجميعها لم تلفت الأنظار إليها، سواء من جانب القراء أو النقاد.

في عام ١٩٣٠م، اكتشف أ. ب. جايدار طريقه في الأدب، عندما كتب رواية «المدرسة» صدر منها على الفور عدة طبعات بأعداد كبيرة. وقد دعمها النقد المؤثر بشكل حيوي (مقالة أ. فادييف في «الصحيفة الأدبية»، وفي المقالة الافتتاحية لصحيفة «البرافدا»، وفي صحف ومجلات أخرى). ومنذ هذه اللحظة أصبح أ. ب. جايدار أكثر كتَّاب الأطفال شهرةً وشعبية. وظهرت مؤلفاته الجديدة في أوسع الصحف والمجلات انتشارًا، وتم طبعها في إصدارات مستقلة مرات عديدة («السر العسكري» ١٩٣٥م، «الكأس الزرقاء» ١٩٣٦م، «مصير عازف الطبل»، «تشوك وجيك» ١٩٣٩م، «تيمور وفريقه» ١٩٤٠م وغيرها).

في يناير ١٩٤١م، ألقى عدة خطب منهجية عن تربية الأطفال عمليًّا وعسكريًّا. وفي غمار الحرب كتب سيناريوهات أفلامه «قائد حصن الثلج» و«قسم تيمور» (كلاهما في عام ١٩٤١م). وفي يوليو ١٩٤١م سافر أ. ب. جايدار إلى الجبهة بصفته مراسلًا صحفيًّا،

والْتحق بوحدة من وحدات الفدائيين، وهناك لقي حتفه في إحدى المعارك التي دارت بالقرب من قرية ليبليافا، بعد أن تعرَّضت لحصار الأعداء. وقد نُقل رفاته بعد الحرب إلى بلدة كانيف، على قمة ضفة نهر الدنيبر، بالقرب من مقبرة تاراس شيفيشينكو.[٢٨] أصبح اسم أ. ب. جايدار واحدًا من أبرز الكتَّاب في الأدب الكلاسيكي السوفييتي، لا يرقى إلى مرتبته أي كاتب آخر باعتباره كاتب أطفال.

ومنذ الثلاثينيات وعلى مدى نصف قرن تقريبًا ظل أ. ب. جايدار أكثر الكتَّاب تأثيرًا في الأطفال، فضلًا عن كونه كاتبهم المفضل (ناهيك عن الكبار الذين يرَون أن «ظلام الحقائق الدنيئة أعز لديهم من الخداع السامي»). كان «الخداع السامي» ضروريًّا لجايدار نفسه. لقد كان للعصبية الهائلة والحمولة النفسية الزائدة، التي عاشها الكاتب في سنوات المراهَقة والشباب، والتي عاناها من خلال الثورة والحرب الأهلية، اللتين أحاطتا به من كل جانب بدمائهما وبما فيهما من عنف، ثم تجربة امتلاكه في سن مبكرة لسلطة تسمح له بالتحكُّم في حياة وموت آخرين، وضرورة المخاطرة بحياته ذاتها، كل ذلك كان له أثره الهائل على روحه. كان جايدار يستطيع أن يخلق في أدبه موضوعاتٍ مليئةً بالتوتر، هو نفسه أدَّى أكثر من مرة دَور البطل الكاتب؛ الصديق، القائد، الكاتب-المقاتل، المواطن-الشجاع، الطيب، صاحب الروح السامية، الذي يؤدِّي واجبه بإخلاص.

وتكشف الكلمة التي ألقاها جايدار أمام اللجنة المركزية للكومسومول عن كثير ممَّا يجيش في صدره: «يومًا ما سيأتي أناس يقولون، لقد عاش هناك هؤلاء الناس الذين كانوا يسمُّونهم بدهاء كتابًا للأطفال، وفي واقع الأمر فهؤلاء الكتَّاب هم الذين أعدوا لنا حرس النجمة الحمراء القوي.»

الأمر، لحسن الحظ، ليس تمامًا على هذا النحو. إن الشحنة الروحية لديه لم تكن «براجماتية» على نحو قاسٍ وخطير، ومن ثم كان من الضروري التخفيف من أثر الانطباع الصادم الناتج عن الصراعات الاجتماعية والأخلاقية للعصر، عن الصراع مع «الأعداء الطبقيين»، عن «الجواسيس» («مصير عازف الطبل»)، عن المعارك القادمة مع «البرجوازيين» («السر العسكري»)، عن «غزاة الطبيعة» («تشوك وجيك»)، عن المآسي العائلية («الكأس الزرقاء») وهلم جرًّا.

---

[٢٨] تاراس شيفيشينكو (١٨١٤–١٨٦١م): أشهر شعراء أوكرانيا، مؤسس الأدب الأوكراني الحديث واللغة الأوكرانية القومية. (المترجم)

كان باستطاعة أ. ب. جايدار الكتابة، بحيث تظهر الأحداث والأبطال داخل هالة الصراع بين الخير والشر، بينما يتلقَّى القارئ شحنة من الشرف والكرامة، ويتعلَّم كيف يُصبح شديد المراس وأن يضحِّي بنفسه في سبيل القضية العادلة إلى آخره.

لقد بذل أ. ب. جايدار كل ما في وسعه لكي يغلق عيني القارئ عن الواقع الشرير، الذي كان سائدًا في تلك الفترة، فخلق بلدًا يعيش فيه الناس وفقًا لقانون الخير والواجب وتبادل المنفعة. إن شخصية «الإنسان السوفييتي» في أفضل صفاتها وتجلياتها مدينة بالتأكيد لأستاذية جايدار الأخلاقية والعاطفية. أمَّا الضربات القاصمة، التي عانت منها روحه والمصائر المأساوية، والعواطف الداخلية، التي عاشها الكاتب، فسوف تظل مختفيةً في الأعماق السرية لسيرة حياته.

أعمال أ. ب. جايدار

الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، موسكو، دار نشر «دييتسكايا ليتيراتورا» (أدب الطفل)، ١٩٦٤–١٩٦٥م.

الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، موسكو، «دييتسكايا ليتيراتورا»، ١٩٧١–١٩٧٣م، وفي طبعات أخرى كثيرة.

أعمال عن أ. ب. جايدار

أركادي جايدار، حياته وإبداعه (إعداد: ن. إ. ريباكوف)، موسكو، دار نشر «بروسفيشينيا» (التنوير)، ١٩٩١م.

جايدار ت. أ. جوليكوف، أركادي من أرزاماس، موسكو، دار نشر «بوليتيزدات»، ١٩٨٨م.

(١–٤٨) دانييل خارمس

(١٧ / ٣٠ ديسمبر ١٩٠٥م، بطرسبورج – ٢ فبراير ١٩٤٢م، في السجن).

الاسم الأصلي للكاتب هو يوفاتشيف. والده، إيفان بافلوفيتش يوفاتشيف، نبيل، ضابط بحري، شارك في شبابه في حركة نارودنايا فوليا (الإرادة الشعبية)، قضى عقوبة الحبس في قلعتَي بتروبافلوفسك وشليسيلبورج، وتم نفيه بعد ذلك إلى جزيرة ساخالين،

أعلن عن توبته عن ذنوبه لـ «ميوله الثورية»، كانت بينه وبين ليف تولستوي خطابات متبادلة، تحوَّل في نهاية حياته إلى أرثوذوكسي شديد التدين. أطلق على ابنه اسم دانييل تيمنًا باسم النبي دانييل.

الاسم الأدبي الأساسي للكاتب هو «د. خارمس»، وكانت لديه، فضلًا عن ذلك، عدة أسماء مستعارة: د. شاردام، داندان، إيفان توبوريشكين، وأسماء أخرى، وهي أسماء عكسَ تنوُّعها وغموضها الطابع الجروتسكي «المبهم» في إبداع د. خارمس.

الْتحق في عام ١٩١٥م بأحد المعاهد، التي كانت جزءًا من مدرسة سان بيتر الألمانية، ولكنه أنهى دراسته الثانوية في الفترة السوفييتية (١٩٢٤م) في مدرسة ديتسكو الصناعية، والتي كانت عمته ن. إ. كاليوباكينا، مدرِّسة الأدب الروسي، مديرًا لها. وفي العام نفسه الْتحق بمعهد لينينجراد للكهرباء (لم يُكمل الدراسة به)، وفي عام ١٩٢٦م الْتحق بالدورات الحكومية التي كان ينظِّمها معهد تاريخ الفنون (ولم يُكمل الدراسة به أيضًا).

وفي تلك السنوات شعر د. خارمس بشكل محدَّد تمامًا أنه خُلق ليكون شاعرًا، فراح ينظِّم العديد من القصائد (تعود إحدى أوائل قصائده الباقية حتى الآن إلى عام ١٩٢٢م). في عام ١٩٢٥م تقدَّم د. خارمس بطلب انضمام إلى اتحاد شعراء عموم روسيا فرع لينينجراد (بعد أن ترك للاتحاد كُراستين ضمَّتا أشعارًا لم تُنشر). وقد قُبل طلبه في مارس ١٩٢٦م. وتعوَّد معرفته بالكتَّاب الحداثيين (ن. كليويف وغيره) إلى هذه الفترة؛ حيث توطَّدت صِلاته الودية بالأدباء الشباب الذين كانوا ينهجون نهجه الإبداعي نفسه (أ. فيينسكي، ك. فاجينوف، ن. زابولوتسكي، أ. توفانوف وغيرهم).

في عام ١٩٢٦م، ظهرت جماعة شعراء «تشينار» (من الصعب أيضًا تفسير هذا الاسم، الذي يحمل ربما، طابعًا هزليًّا غريبًا). وفي هذا العام بدأت الجماعة في تقديم عروضها الأدبية المسرحية المشتركة. وقد أصبحت هذه الجماعة نواةً لإبداع طليعي بروح جماعة أوبيريو (جماعة الفن الحقيقي)، التي تشكَّلت مع مطلع عام ١٩٢٨م. بحلول هذه الفترة أصبح د. خارمس مؤلفًا للعديد من الأعمال التي لم تُنشر؛ قصائد شعرية، مسرحيتان: «يليزافيتا بام»، «كوميديا مدينة بطرسبورج» وغيرها.

أثارت العروض الجماعية لجماعة «أوبيريو» انتقادات عدوانيةً حادة في صحافة الكومسومول (الشبيبة الشيوعية) في تلك السنوات، الأمر الذي أدَّى على الفَور إلى استحالة وجود هذه الجماعة بشكل قانوني. كما أدَّى حظر الأشكال الحرة للتعبير الأدبي أيضًا إلى اضطرار د. خارمس ورفاقه إلى اللجوء للاشتغال بأدب الأطفال (ويعود الفضل في جذبهم إلى عالم أدب الأطفال بالدرجة الأولى إلى كلٍّ من س. ي. مارشاك وق. إ. تشوكوفسكي).

وفي الفترة من ١٩٢٧م إلى ١٩٤٠م استطاع د. خارمس أن ينشر أعماله بوصفه كاتبًا للأطفال فحسب (وقد حظي بنجاح عظيم). عمل د. خارمس بشكل نشيط في مجلات الأطفال التي كانت تصدر في لينينجراد «تشيج»[٢٩] و«يوج»،[٣٠] وفي هذه السنوات صدر له ما يزيد على عشرة كتيبات للأطفال، تضمَّنت أشعارًا مبتكرة للأطفال بعضها من نظم د. خارمس، والبعض الآخر من ترجمته. على أن أعماله الرئيسية لـ «الكبار» ظلَّت غير منشورة إبَّان حياته، بل لسنوات طويلة بعد وفاته التي جاءت مبكرة.

تعرَّض د. خارمس للملاحقة منذ بداية الثلاثينيات، فاعتُقل للمرة الأولى في ديسمبر ١٩٣١م (أطلق سراحه في يونيو ١٩٣٤م، ولكنه أُرسل للمنفى في كورسك ليعود منها في نوفمبر من العام نفسه).

في عام ١٩٣٤م تم قَبول د. خارمس في اتحاد الكتَّاب السوفييت. وقد استمرَّ في العمل على كتابة أعمال ذات مضمون عبثي، وظل على علاقة إبداعية وودية طيبة مع عدد محدود من الأصدقاء المقرَّبين له (ل. ليبافسكي، ي. دروسكين، أ. فيدينيسكي، ف. بيتروف، ن. أولينيكوف وغيرهم). وعلى مدى هذه السنوات ظل د. خارمس بعيدًا عن الصدام مع «الجهات الأمنية»، وإن ظل تحت الرقابة، ومن حين إلى آخر كانت هذه الجهات «تختبره»، وما إن اندلع أُوار الحرب حتى تم اعتقاله من جديد في أغسطس ١٩٤١م. ووفقًا لمعلومات غير مؤكدة تمامًا فقد استُدعي من لينينجراد ليموت في مستشفى السجن في الثاني من فبراير ١٩٤٢م.

دخل د. خارمس إلى عالم الأدب باعتباره كاتبًا تميَّزت مؤلفاته بالغرابة وانتفاء المنطق واستخدام المبالغة (الجروتسكية) للتعبير عن احتجاجه على انهيار النسيج الثقافي والمعيشي للحياة والانحطاط الروحي للناس، وهي أمور كان الكاتب شاهدًا عليها في العشرينيات والثلاثينيات. وفي مسرحيتي «يليزافيتا باك» و«كوميديا مدينة بطرسبورج» (كُتبتا عام ١٩٢٧م)، وفي قصة «العجوز» (١٩٣٩م)، وسلسلة «الوقائع» (١٩٣٦–١٩٣٩م) وغيرها، أصبح الجروتسيك (المبالغة) والعبث واللامعقول يمثِّلون الأسلوب الفني المعبِّر عن اغتراب شامل لا يُقهر لإنسان سقط في تبعية لا يمكنه تجاوزها لقوًى عدوانية مناوئة للحياة.

---

[٢٩] تشيج: عصفور ذو منقار حاد. (المترجم)

[٣٠] يوج: القنفذ. (المترجم)

بعد إعادة الاعتبار للكاتب في الخمسينيات أُعيد نشر مؤلفاته (النصوص المكتوبة لـ «الأطفال» أولًا). وفي الأعوام الأخيرة الماضية تم نشر كل أعمال الكاتب التي اكتُشفت، وهي محل دراسة الباحثين في روسيا وفي الخارج أيضًا، بعد أن تم ترجمة العديد منها. يُعد د. خارمس واحدًا من مؤسسي أدب العبث الأوروبي الحديث. وفي الوقت نفسه فقد نال شهرةً واسعة وشعبية كبيرة باعتباره كاتبًا لامعًا للأطفال.

أعمال د. خارمس

الطيران إلى السماء، شعر، نثر، دراما، خطابات (المقال الافتتاحي، إعداد النص والتعليقات: أ. أ. ألكسندروف)، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م.

حمَّام أرشميدس، قنسطنطين فاجينوف، نيكولاي زابولوتسكي، دانييل خارمس، نيكولاي أولينيكوف، ألكسندر فيدرينيسكي، إيجور باختيريف (إعداد النص، المقال الافتتاحي والتعليقات: أ. أ. ألكسندروف)، لينينجراد، «خودجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م.

أعمال عن د. خارمس

شيشمان ي. ي. بعض الحكايات السعيدة والحزينة عن دانييل خارمس وأصدقائه، لينينجراد، ١٩٩١م؛ وكذلك مقالات لألكسندر ألكسندروف في الأعمال السابق ذكرها لدانييل خارمس.

(١-٤٩) فاسيلي سيميونوفيتش جروسمان

(٢٩ نوفمبر/١٢ ديسمبر ١٩٠٥م، بيرديتشيف – ١٤ سبتمبر ١٩٦٤م، موسكو).

وُلد ف. س. جروسمان (الاسم الحقيقي يوسيف سولومونوفيتش) في عائلة مهندس كيمياء، كانت والدته مدرِّسةً للغة الفرنسية. في عام ١٩٢١م التحق بمعهد كييف للتعليم الشعبي، انتقل في عام ١٩٢٣م إلى جامعة موسكو الأولى ليلتحق بكلية الفيزياء والرياضيات (قسم الكيمياء)، ليُنهي الدراسة بها في عام ١٩٢٩م. عمل في المناجم في منطقة الدونباس، ثم انتقل منها إلى موسكو في عام ١٩٣٢م لأسباب صحية. ومنذ هذا التاريخ بدأ ف. س. جروسمان نشاطه الأدبي. وقد لفت إليه الانتباه بعد صدور قصته القصيرة «في مدينة بيرديتشيف»، ثم قصته «منجم»، «كليوكاوف» (العملان ظهرا عام ١٩٣٤م). واصل

ف. ي. جروسمان عمله متناولًا موضوع «الطبقة العاملة والثورية» في رواية «ستيبان كالتشوجين» (١٩٣٧–١٩٤٠م). وفي الوقت نفسه فقد بدأت خبرته الذاتية في الظهور في الأدب الجديد الحر، فكتب قُبيل الحرب مسرحية «إذا كنت تؤمن باتباع فيثاغورس»، طرح فيها موضوعات التكرار القدري للأحداث العالمية (نُشرت عام ١٩٤٦م، وقد قوبلت باستهجان حاد من دوائر النقد الرسمي).

جاءت الحرب لتُصبح هي المرحلة المهمة في مصير ف. س. جروسمان الإبداعي والروحي. كانت رواية «الشعب هو الخالد» (١٩٤٢م) واحدةً من أفضل الأعمال التي كُتبت عن الحرب في تلك الفترة، ثم تبعها بعدد من المقالات تحت عنوان «سنوات الحرب»، التي أصبحت بمثابة المسوَّدات والمخزون الأول لمؤلفاته الأساسية التي وضعها بعد ذلك.

وبعد أن وضعت الحرب أوزارها بدأ ف. س. جروسمان في كتابة روايته الأولى «من أجل القضية العادلة» (١٩٥٢م). وقد خلقت هذه الرواية جوًّا من الإثارة الأدبية نظرًا لِما احتوت عليه من أفكار هائلة عن الحرب، ومع ذلك فقد استقبلها النقد الرسمي بشيء من الشك، وبعد إدخال بعض التعديلات عليها أُعيد نشرها في عام ١٩٥٤م.

وفي سنوات «ذوبان الجليد» بدأ ف. س. جروسمان العمل في الجزء الثاني من حكايته لأحداث الحرب برواية «الحياة والقدر» لينتهي منها عام ١٩٦١م، وعندما قدَّمها إلى مجلة «زناميا» (الراية) رفضت رئاسة المجلة نشرها لأسباب أيديولوجية. وسرعان ما صادرت لجنة الأمن القومي (كي. جي. بي) الرواية، أمَّا قيادات الحزب (وعلى رأسهم ميخائيل سوسلوف) فقد أعلنت أن الرواية «معادية للشعب السوفييتي»، وأنها لن تُنشر أبدًا. على أن مسوَّدة الرواية كُتب لها النجاة، ممَّا أتاح الاحتفاظ بها وإعادتها للحياة.

كان للصدمة الكبيرة التي تلقَّاها الكاتب بسبب مصير روايته، أثر كبير على تدهور صحته، فأُصيب بالسرطان ليقضي نحبه وهو في التاسعة والخمسين من العمر.

كان ف. س. جروسمان يعمل، في الوقت نفسه الذي كتب فيه روايته «الحياة والقدر»، في قصة «كل شيء يمضي»، التي بدأها في عام ١٩٥٥م، وهو عمل «هجين» يجمع بين النثر الاجتماعي والفلسفي، سعى الكاتب من خلاله، وكما قدَّم من قبل في رواية «الحياة والقدر»، أن يفهم تاريخ روسيا، وما وقع فيه من أحداث طوال سنوات السلطة السوفييتية.

وقد ظلَّت هذه المؤلفات، شأنها في ذلك شأن مؤلفات «الساميزدات» لسنوات طويلة تمثِّل حقائق أدبيةً سرية «خفية». وعندما صرَّح بنشرها أثارت جدلًا حادًّا.

أعمال ف. س. جروسمان

الحياة والقدر، رواية، موسكو، ١٩٨٨م.
بضعة أيام حزينة، قصص طويلة وقصيرة، موسكو، ١٩٨٩م.
الحياة والقدر، مدينة تالين، ١٩٩٠م (أكثر الطبعات اكتمالًا).

أعمال عن ف. س. جروسمان

بوتشاروف أ. فاسيلي جروسمان، حياته وإبداعه ومصيره، موسكو، ١٩٩٠م؛ «حياة وقدر» فاسيلي جروسمان، موسكو، ١٩٩١م (من وجهات نظر متعدِّدة).

(١-٥٠) دانييل ليونيدوفيتش أندرييف

(٢ نوفمبر ١٩٠٦م، برلين – ٣٠ مارس ١٩٥٩م، موسكو).

وُلد د. ل. أندرييف في عائلة الكاتب الروسي ل. ن. أندرييف. والدته ألكسندرا ميخايلوفنا (اسمها قبل الزواج فييلجورسكايا) تُوفيت بعد ولادته بعدة أيام. جرى نقله إلى موسكو في طفولته، حيث ترعرع وتربى وسط عائلة دوبروف. أمَّا رأس العائلة فكان الطبيب الموسكوفي الشهير ف. أ. دوبروف. وكان عرَّابه هو مكسيم جوركي. في الواقع إن دانييل عاش طفولته وشبابه دون أبيه، الذي نادرًا ما كان الفتى يذهب إليه للزيارة في بطرسبورج وفي بيته الصيفي في فنلندا (على نهر تشيورنايا) أو يراه في أثناء زياراته القصيرة بصحبة أخيه فاديم إلى موسكو. كان بيت آل دوبروف بيت كرم وحسن ضيافة، وكثيرًا ما كان يأتي إليه شاليابين[٣١] وبونين وممثلو المسرح الفني. كانت عائلة دوبروف، عائلةً روسية أرثوذوكسية ودودةً عميقة التدين، يسود أطرافها الوئام والمحبة المتبادلة. يتذكَّر د. ل. أندرييف هذه الأيام بقوله: «كان أمرًا حسنًا أن أترعرع لدى آل دوبروف، وليس لدى أبي.» وقد ساد بينه وبين أبيه — والذنب على كاهل الأب — شعور بالاغتراب لا يمكن تجاوزه. سُرعان ما تُوفي الأب بعد اندلاع الثورة، بينما أصبح الأخ فاديم مهاجرًا. ولم

[٣١] فيودور شاليابين (١٨٧٣-١٩٣٨م): مغنٍّ روسي شهير من طبقة الباص. أدَّى أدوار بوريس جودونوف، مفيستوفوليس (فاوست)، دون كيخوت وغيرها. (المترجم)

يلتقِ الأخوان مرةً أخرى إلا بعد مرور أربعين عامًا، قُبيل وفاة د. ل. أندرييف (بالمناسبة، ظل فاديم بعد عودته إلى الوطن محتفظًا بعلاقاته في الخارج. وهو تحديدًا الذي نقل الميكروفيلم المسجَّل عليه نص كتاب ألكسندر سولجنتسين «أرخبيل جولاج» إلى الخارج، حيث تم نشره).

تلقَّى د. ل. أندرييف تعليمه في المنزل أولًا على يد مدرِّس جرت دعوته لهذا الغرض، ثم في مدرسة خاصة تمتلكها الأخوات ريبمان. أنهى تعليمه الثانوي في العشرينيات في مدرسة عمالية سوفييتية مشتركة. لم تقبله جامعة موسكو بسبب انتمائه «لطبقة اجتماعية أخرى». أنهى دورات الدراسات الأدبية العليا. كان أندرييف يكسب عيشه من خلال عمله في صف حروف الطباعة. لم ينشر د. ل. أندرييف في حياته عملًا واحدًا نثرًا أو شعرًا، على الرغم من أنه نظم في الثلاثينيات عددًا كبيرًا من المؤلفات الشعرية، كما بدأ آنذاك العمل في كتابة رواية «جوَّالو الليل»، حكى فيها عن زمنه، وعن الحياة الشخصية لبطله وعن الناس المحيطين به.

شارك في الحرب الوطنية العظمى جنديًّا غير محارب، دخل إلى لينينجراد المحرَّرة مع الفرقة ١١٩ مشاة (قصيدة «سفر الرؤيا اللينينجرادي»، ١٩٤٩–١٩٥٣م، التي عكست انطباعاته عن هذا الزمن).

أقام في موسكو بعد الحرب مدةً قصيرة، وكان قد تزوَّج في عام ١٩٤٥م من أللا ألكسندروفنا بورجي، ابنة عالم الفسيولوجيا الموسكوفي (وكانا قد تعارفا في عام ١٩٣٧م). اعتُقل في عام ١٩٤٧م نتيجة وشاية، وُجهت إليه تهمة الإعداد لاغتيال ستالين وغيره، وحُكم عليه بالعقوبة القصوى؛ السجن لمدة خمسة وعشرين عامًا (صدر هذا الحكم في تلك الفترة القصيرة، التي أُلغي فيها حكم الإعدام). وقد حُكم أيضًا على أللا ألكسندروفنا أندرييفا بالسجن خمسةً وعشرين عامًا في معسكرات موردوفسك.

وقد قضى الكاتب الجزء الأكبر من العقوبة في سجن فلاديميرسك المركزي.

أُطلق سراح د. ل. أندرييف وزوجته بعد قضاء عشر سنوات في السجون، عندما بدأت موجة إعادة الاعتبار للذين جرى اعتقالهم دون سند قانوني. وبعد إطلاق سراحه عاش ثلاثةً وعشرين شهرًا في ظروف بالغة الصعوبة كتب خلالها بحثه المسمَّى «زهرة العالم» جمع فيه أشعاره وقصائده التي فقدت أو أصابها التلف. قضى د. ل. أندرييف نحبه بعد معاناة مرضية شديدة، نتيجة تفاقم مرض انسداد شرايين القلب، الذي أُصيب به في أثناء وجوده في السجن عام ١٩٥٥م.

ارتبط إبداع د. ل. أندرييف بتقاليد ثقافة «العصر الفضي» الدينية والفلسفية. وتُعد «الثلاثية» هي عمله الرئيسي، وهي مكوَّنة من بحثه «زهرة العالم»، وقصيدة «الغموض الحديدي»، والمجموعة الشعرية «الآلهة الروسية»، وتبلغ مجموعة القصائد بها ما يزيد على عشر قصائد، إلى جانب العديد من الأشعار العاطفية والملحمية (ما وراء التاريخية، إن شئنا الدقة).

تعرَّضت رواية «جوَّالو الليل» مبكِّرًا للتدمير وهي لا تزال مخطوطةً في أثناء اعتقاله، ولم يكن من الممكن إحياؤها. ويقع الذنب فيما حدث لهذه الرواية إلى د. ل. أندرييف نفسه؛ فقد أتاح قراءتها لعدد محدود من الناس، وكان هذا سببًا كافيًا لأن توجَّه للكاتب وللذين استمعوا للقراءة كافةً اتهامات سياسية أدَّت إلى صدور أحكام قاسية بشأنهم.

نُشرت كل أعمال د. ل. أندرييف بعد وفاته، ويرجع الفضل في ذلك إلى زوجته أ. أ. أندرييفا، التي احتفظت بنصوص زوجها وأعادت تجديدها وأتاحتها للنشر. وقد صدرت حديثًا «الأعمال الكاملة» لدانييل أندرييف في ثلاثة أجزاء، تتضمَّن شعره ونثره، فضلًا عن خطاباته ويومياته.

يُعتبر إبداع د. ل. أندرييف، شعره ونثره، سبيكةً مبتكرة للفكر الفني والفلسفي والدراسة الروحية. إن هذا الإبداع هو ثمرة موهبة مبشِّرة تسمح بالنفاذ إلى «السامي والعميق»، وإلى إدراك الأبعاد ما وراء التاريخية للوجود.

أعمال د. ل. أندرييف

الأعمال الكاملة في ثلاثة أجزاء، الآلهة الروسية، المجموعة الشعرية، إعداد النص والمقال الافتتاحي والتعليقات: أ. أ. أندرييفا، المقال الختامي: ب. م. رومانوف، موسكو، دار نشر «موسكوفسكي رابوتشي» (العامل الموسكوفي)، وشركة أليس، ١٩٩٣–١٩٩٥م.

زهرة العالم، ما بعد فلسفة التاريخ (المقال الختامي: ف. جروشيتسكي)، موسكو، دار نشر «بروميتيه» (بروميثيوس)، ١٩٩١م (ودُور نشر أخرى).

«الغموض الحديدي»، قصيدة (المقال الافتتاحي والتعليقات: ف. جروشيتسكي)، موسكو، دار نشر «مولودايا جفارديا» (الحرس الفتي)، ١٩٩٠م؛ بلوتارك الحديث، قاموس بيوجرافي مصور، موسكو، بالاشتراك مع ف. ف. بارين، ول. ل. راكوف، موسكو، «موسكوفسكي رابوتشي»، ١٩٩١م.

أعمال عن د. ل. أندرييف

أندرييف أ، حياة دانييل أندرييف كما حكتها زوجته، مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد)، العدد ٧؛ بيجين ل، الألم من أجل زهرة ... مجلة «زنانيا»، ١٩٩٤م، العدد ٣.

(١-٥١) فارلام تيخونوفيتش شالاموف

(١٨ يونيو/١ يوليو ١٩٠٧م، فولوجدا – ١٧ يناير ١٩٨٢م، موسكو).

وُلد ف. ت. شالاموف في عائلة قس. كان قريبًا روحيًّا من والده، وكان يدين له بالكثير من وجهات نظره في الحياة. قصَّ ف. ت. شالاموف الكثير عن طفولته في كتابه «فولوجدا الرابعة»[٣٢] (١٩٧١م). انتقل للحياة في موسكو فَور انتهائه من المدرسة. عمل لمدة عامين في مصنع للجلود، ثم أصبح طالبًا بكلية القانون السوفييتي بجامعة موسكو. شارك بحيوية كطالب في الحياة الثقافية والاجتماعية في موسكو عشية «الانعطافة الكبرى» (عن هذه الفترة كتب سيرته الذاتية تحت عنوان «العشرينيات (مذكرات طالب بجامعة موسكو)»).

في عام ١٩٢٩م، تم القبض عليه بتهمة توزيع «وصية» لينين، وكذلك «خطابه للمؤتمر». وعن ملحمة السجن الأول في بوتيريسك ثم في سجن فيشيرا، حيث قضى ثلاث سنوات في شمال الأورال، حكى ف. ت. شالاموف في كتابه «فيشيرا» (١٩٧٣م).

عمل شالاموف في المجلات النقابية بعد عودته إلى موسكو. نَظَم أشعارًا وقصصًا قصيرة، نشر بعضًا منها، ولكنه اعتُقل مرةً أخرى وحُكم عليه بالنفي خمس سنوات إلى معسكرات كوليما.[٣٣] وبمرور مدة العقوبة تم تعديل الحكم ليزداد «عشرًا» أخرى بموجب المادة الخاصة «بالدعاية المناهضة للنظام السوفييتي»، حيث وصف شالاموف الكاتب إيفان بونين بأنه كلاسيكي روسي. بدأ شالاموف في عام ١٩٤٦م الدراسة بدورات إعداد المرضين، ليعمل بعدها في مستشفيات معسكرات كوليما، وهو ما أنقذ حياته. يعود ف. ت. شالاموف مرةً أخرى لكتابة الشعر، وفي عام ١٩٥١م يُطلق سراحه فيغادر المعسكر، ولكنه يظل مقيمًا في القرية.

---

[٣٢] فولوجدا: واحدة من أقدم المدن الروسية، تقع على نهر يحمل الاسم نفسه. (المترجم)

[٣٣] منطقة في شمال شرق روسيا، سُميت على اسم نهر كوليما، واحدة من أشهر مناطق معسكرات العمل الإصلاحي (الجولاج). (المترجم)

يسافر ف. ت. شالاموف بعد وفاة ستالين في نهاية عام ١٩٥٣م إلى موسكو، لكن إقامته بها لم تستمرَّ طويلًا؛ إذ كان ممنوعًا من المعيشة في موسكو، فذهب إلى العمل في محافظة كالينين، حيث اشتغل بأعمال البناء وغيرها. وبعد إعادة الاعتبار إليه عاد إلى موسكو ليعمل في مجلة «موسكفا» (موسكو) بوصفه مراسلًا حرًّا، وتعود مراسلاته مع بوريس باسترناك إلى الفترة من ١٩٥٢م وحتى ١٩٥٦م.

ومنذ هذا التاريخ بدأ ف. ت. شالاموف عمله الدءوب، الذي استمرَّ لعدة سنوات في «قصص من كوليما» (١٩٥٤–١٩٧٣م)، وهي قصص لم ترَ النور إبَّان حياة الكاتب في وطنه (لكنها نُشرت وعلى نطاق كبير في الخارج في الستينيات والسبعينيات). ولم تجد سبيلها إلى القارئ في بلده سوى أشعاره («الزناد» ١٩٦١م، «حفيف الأوراق» ١٩٦٤م، «طرق ومصائر» ١٩٦٧م، «سُحب موسكوفية» ١٩٧٢م، «نقطة الغليان» ١٩٧٧م). وفي مطلع الستينيات كتب شالاموف مسرحيةً استلهمها من حياة المعسكرات بعنوان «أنَّا إيفانوفنا»، بينما بقيت هناك عدة مسرحيات أخرى لم تُستكمل.

منذ عام ١٩٧٩م عاش ف. ت. شالاموف في مدرسة داخلية تابعة للصندوق الأدبي،[٣٤] حيث وافته المنية.

إن هذا الأدب الذي كتبه شالاموف يقدِّم على نحو ملحمي عنيف وبصدق شديد القسوة، بانوراما لمعاداة الحياة، التي عاشتها بلادنا وشعبها في القرن العشرين. إن هذه الملحمة القومية الجديدة التي لا نظير لها في هذا القرن تمثِّل نظرة الشعب والإنسان لذاته، هذا المستوى من الوعي بالذات، الذي يجب أن يدخل في الثقافة القومية وأن يندمج فيها، لكي يصبح من الممكن بعثه روحيًّا.

يُعد ف. ت. شالاموف واحدًا من الفنانين القلائل، الذين استندوا في إبداعهم على معرفة شخصية، شديدة الخصوصية، معرفة مرعبة بالحياة (يقول شالاموف: «هناك الكثير ممَّا لا يجب على الإنسان أن يعرفه، ألَّا يراه، فإذا ما رأى، فالأفضل أن يموت.»)، ومن هنا جاءت هذه المعرفة التي استوعبها بداخله ليجسِّدها في أدبه. وكان محقًّا على طريقته، لقد وقف ف. ت. شالاموف، الفنان و«المعتقل» في مواجهة «استغلال» الأدب في الصراع السياسي، كما أخذ موقفًا سلبيًّا من الأدب الإرشادي ومن تدخُّل الأدب في الدفع

[٣٤] الصندوق الأدبي: مؤسسة تابعة لاتحاد الكتَّاب السوفييت، تأسَّس عام ١٩٣٤م لتقديم المساعدة المادية والمعيشية للكتَّاب.

بالتغيرات. كان الكاتب مؤمنًا بأن تدمير المسار الطبيعي للحياة سيؤدِّي حتمًا إلى جحيم كوليما.

أعمال ف. ت. شالاموف

الطبعات الأجنبية: قصص من كوليما، لندن، ١٩٧٨م.

بعث شجر الأرز، باريس، ١٩٩٥م؛ الطبعات الوطنية: فيسشيرا، لا رواية، موسكو، ١٩٨٩م، «روسيسكي ليتوبيسيتس» (مدوِّن التواريخ الروسي)؛ بعث شجرة الأرز، قصص قصيرة، موسكو، ١٩٨٩م.

الضفة اليسرى، قصص قصيرة، موسكو، ١٩٨٩م.

«حرب الكلاب»،[٣٥] مقالات عن عالم الإجرام، موسكو، ١٩٨٩م.

فيسشيرا، سجن بوتيرسك، القفاز أو ك ب-٢، موسكو، ١٩٩٠م.

قصص من كوليما، في جزأين، موسكو، ١٩٩٢م.

أعمال عن ف. ت. شالاموف

شكلوفسكي ي، فارلام شالاموف، موسكو، ١٩٩١م.

(١-٥٢) يوري أوسيبوفيتش دومبروفسكي

(١٢ / ٢٥ مايو ١٩٠٩م، موسكو – ٢٩ مايو ١٩٧٨م، موسكو).

وُلد ي. أ. دومبروفسكي في عائلة محامٍ بارز في موسكو. أنهى ثانوية ميدفيدنيكوفسكايا، ثم التحق للدراسة في الدورات الأدبية الحكومية العليا (١٩٢٦–١٩٣٢م). وفي نهاية «الانعطافة الكبرى»، في عام ١٩٣٣م، تم نفيه من موسكو إلى كازاخستان بسبب اتجاهاته الفكرية. وفي عام ١٩٣٦م، أُلقي القبض عليه في ألما-أطا[٣٦] بناءً على المادة ١٠–٥٨ «الدعاية المناهضة للنظام السوفييتي». يقول دومبروفسكي: «ربع

[٣٥] «حرب الكلاب»: من اصطلاحات السجون، وتعني الصراع بين مجموعتين من السجناء. (المترجم)

[٣٦] ألما-أطا: العاصمة القديمة لكازاخستان، حاليًّا أستانا. (المترجم)

قرن تقريبًا قضيتها في ظروف بالغة القسوة في منتجعات ستالين؛ المنافي، والسجون ومعسكرات الاعتقال. لم أكن مذنبًا مرةً واحدة لأقضي هذه السنوات في غياهب السجون، ولو حتى بسبب تصرُّف طائش بسيط صدر مني دون حذر، أو لزلة لسان، فهذا أمر جعلوني أُقلع عنه تمامًا.» وبعد مرور فترة من الزمن أُطلق سراحه. وخلال وجوده في ألما-أطا كتب ي. أ. دومبروفسكي رواية عن ديرجافين،[٣٧] نُشرت في عام ١٩٣٩م. وفي العام نفسه أُعيد اعتقاله بالتهمة نفسها. ثم أُطلق سراحه مرةً أخرى بعد بضع سنوات، وفي الفترة التي أُطلق سراحه فيها كتب رواية «القرد ينتصر على جمجمته» (١٩٤٣م، نُشرت في عام ١٩٥٩م). ثم حلَّ موعد اعتقاله الثالث في عام ١٩٤٩م، وكانت الرواية المذكورة من بين التهم التي وُجهت إليه. وقد قضى الكاتب سنوات السجن في معتقلات كوليما وفي الشرق الأقصى وفي تايشيتسكي أوزيرلاج.

في عام ١٩٥٦م، عاد ي. أ. دومبروفسكي ليعيش في موسكو، وهنا قضى سنوات طويلةً في كتابة روايته الكبرى المكوَّنة من جزأين: «كلية الأشياء غير الضرورية»، صدر الجزء الأول منها في عام ١٩٦٤م، في مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد) التي يرأسها تفاردوفسكي. وصدر الجزء الثاني في وطن الكاتب، بعد سنوات طويلة، في عام ١٩٨٨م. كما كتب دومبروفسكي أيضًا قصةً طويلة عن شكسبير بعنوان «السيدة السمراء» (١٩٦٩م) وبعض الأعمال الأخرى.

كان ي. أ. دومبروفسكي، الكاتب والإنسان، في منأًى دائمًا عن البيروقراطية الأدبية، كان عنيدًا، مستقيمًا، وهو ما صعَّب عليه أمور النشر. لم يكن مرتبطًا بأي قيود عائلية، وكان شديد الحساسية ثقافيًّا، سواء فيما يخص إبداعه أو حياته الشخصية. كان مؤرخًا، «حارسًا للتراث»، مفكرًا موسوعيًّا وفنانًا، خاض تجربته المريرة هو وآخرون، لكنه حكى معاناته بطريقته. تفيض روايات دومبروفسكي وقصصه وأشعاره (وكان كثيرًا ما ينظم الشعر) بإحساس قوي بالحياة واستمراريتها، بالشمس الساطعة والهواء العليل، لكنه كان يمتلك أيضًا رصيدًا هائلًا من المعرفة المرعبة بأجواء غُرف التحقيق المعتمة وأقبية السجون المظلمة. كان الكاتب شديد الاهتمام بشكسبير وديرجافين، بالرُّحل البدائيين

[٣٧] ديرجافين، جافريلا رومانوفيتش (١٧٤٣–١٨١٦م): شاعر روسي، ممثل الكلاسيكية الروسية. (المترجم)

وبالمسيح، بعمارة مدية ألما-أطا، وبعلم الأجناس، بحفريات القبور القديمة وبالفلسفة العنصرية لدى الفاشيست. لكن أكثر ما شغله واستنفر كل قواه وحِنكته تمثَّل في استخدامه الكلمة في تجسيد عصور «الإرهاب الكبير». إن الصورة التي رسمها دومبروفسكي في رواية «كلية الأشياء غير الضرورية»، وهو عمل يُعد في الوقت نفسها ملحمةً ومهزلة ومأساة اجتماعية وحكاية فلسفية واجتماعية ومغامرة.

أعمال ي. أ. دومبروفسكي

الطبعات الأجنبية: حارس التراث، الطبعة الكاملة، باريس، ١٩٧٨م.

كلية الأشياء غير الضرورية، باريس، ١٩٧٨م.

الطبعات الوطنية: السيدة السمراء، قصة، رواية (ديرجافين، القرد ينتصر على جمجمته) وثلاث قصص طويلة عن شيكسبير، موسكو، ١٩٨٥م.

كلية الأشياء غير الضرورية، رواية في جزأين، موسكو، ١٩٨٩م.

أعمال عن ي. أ. دومبروفسكي

دافيدوف ي، «لنتحدث عن أيام القوقاز العاصفة ...» مقدمة لكتاب السيدة السمراء، موسكو، ١٩٨٥م.

إسكندر ف، «الوثائق لا تحترق، عندما تطبع ...» أنيسيموف ج، يمتسيف م، هذا الرجل حارس التراث، في كتاب كلية الأشياء غير الضرورية، موسكو، ١٩٨٩م.

نيبومنياشي ف، Homo liber (يوري دومبروفسكي)، في كتاب دومبروفسكي ي، حارس التراث، رواية، قصص طويلة، مقالات، موسكو، ١٩٩١م.

(١-٥٣) ألكسندر تريفونوفيتش تفاردوفسكي

(٨/ ٢١ يونيو ١٩١٠م، قرية زاجوري بمحافظة سمولينسك – ١٨ ديسمبر ١٩٧١م، كراسنايا باخرا بالقرب من موسكو، دُفن في مقبرة نوفوديفيتشي).

وُلد أ. ت. تفاردوفسكي لأب فلاح، انتُزعت أملاكه منه في أعوام تعميم النظام التعاوني في الزراعة، وقد تم نفي العائلة على أثر ذلك إلى سيبيريا. استطاع الشاعر الهروب من المنفى ليعيش في سمولينسك ويواصل كتابة الشعر ونشره. وقد ظهرت

أشعاره الأولى في صحف الأقاليم في منتصف العشرينيات. تلقَّى تفاردوفسكي تعليمه في معهد المعلمين بسمولينسك، ولكنه لم يُكمل الدراسة به. ومنذ منتصف الثلاثينيات استقرَّ أ. ت. تفاردوفسكي في مدينة موسكو، وفي عام ١٩٣٩م أنهى دراسته بمعهد موسكو للفلسفة والأدب والتاريخ.

دخل أ. ت. تفاردوفسكي إلى عالم الأدب في سنوات «الانعطافة الكبرى»، التي استوعبها الشاعر في كثير من جوانبها من خلال الأوهام الأيديولوجية التي كانت سائدةً آنذاك. راح تفاردوفسكي يكتب القصائد تلو الأخرى: «الطريق إلى الاشتراكية» (١٩٣١م)، «الدخول» (١٩٣٣م) وغيرها من الأشعار والمقالات. صدر أول ديوان له عام ١٩٣٥م بعنوان «مجموعة أشعار». على أن الشاعر يرى أن البداية الحقيقية لمسيرته الشعرية كانت قصيدة «بلدة مورافيا» (١٩٣٦م).

على الرغم من أن أ. ت. تفاردوفسكي ظل لسنوات طويلة موصومًا بأنه «ابن الكولاك»، فإن موهبته ونشاطه الإبداعي ومزاجه الاجتماعي (وأمل النظام أن يجد فيه سندًا له) جعلوا مسيرته تبدو ظاهريًّا ناجحةً للغاية؛ فها هو يحوز على جائزة ستالين في عام ١٩٤١م، وكان قد حصل على جائزة لينين عام ١٩٣٩م، وعندئذٍ فُتح الطريق أمامه «إلى أعلى» (ومع ذلك لم يكن هذا الطريق ممهَّدًا ومفروشًا بالزهور، وإنما اكتنفه العديد من الصعاب بسبب نزوعه إلى الاستقلال والكرامة).

خاض أ. ت. تفاردوفسكي حربين؛ الحرب الفنلندية والحرب الوطنية العظمى. كان ذلك زمن ذروة الازدهار الروحي والإبداعي له، زمن قصيدة «فاسيلي تيوركين» (١٩٤٢–١٩٤٥م)، التي تُعد أفضل قصيدة روسية في زمن الحرب، بل أفضل قصيدة في القرن العشرين بأسره. وبعد أن وضعت الحرب أوزارها، كتب تفاردوفسكي قصيدته «بيت على الطريق» (١٩٤٦م). على الرغم من كل مظاهر الاعتراف الرسمي (جائزتَي ستالين على التوالي، عامَي ١٩٤٧ و١٩٤٨م) فقد عانى تفاردوفسكي من أزمة روحية حادة. وقد انعكس الصراع بينه وبين النظام الستاليني على نحو واضح في قصيدة «ما بعد البعد»، ١٩٥٠–١٩٦٠م (جائزتي لينين إبَّان سنوات «ذوبان الجليد» في عام ١٩٦١م).

بعد وفاة ستالين، شرع أ. ت. تفاردوفسكي، بعد أن أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد)، ينشر فيها مقالات وقصائد ونثرًا أكثر راديكالية، يشيع فيها روح «ذوبان الجليد». وفي عام ١٩٥٤م عُزل من منصبه في المجلة، فراح يكتب في العام نفسه قصيدته «تيوركين في العالم الآخر»، سخر فيها سخريةً لاذعة من جمود

البيروقراطية «السوفييتية». ثم عاد من جديد ليرأس تحرير «نوفي مير» في الأعوام من ١٩٥٨م إلى ١٩٧٠م. ومنذ ذلك الزمن أصبحت المجلة مركزًا للأدب الكبير، مجلةً معارضة لـ «النزعة البريجنيفية». كما نجحت المجلة أيضًا في نشر قصة ألكسندر سولجينتسين «يوم واحد في حياة إيفان دينيسوفيتش».

ولكن تفاردوفسكي، مع ذلك، لم يستطع وحتى نهاية حياته أن ينشر قصيدته «بحق الذاكرة». كان ديوان «من الأشعار الغنائية لتلك السنوات» (١٩٦٧م) هو أكثر دواوين الستينيات شهرة. ونتيجةً للمساعي التي بذلها أعداء تفاردوفسكي السياسيين والأدبيين، تم إقصاؤه عن «نوفي مير»، وقد جاءت وفاته مرتبطةً ارتباطًا كبيرًا بالمكائد البيروقراطية التي حيكت له في ظروف انتقام أنصار ستالين المؤيدين لسياسة «الركود».[٣٨]

ينتمي أ. ت. تفاردوفسكي كلية إلى كتَّاب الجيل السوفييتي. تعرَّض منذ طفولته، وعلى مدى عقود طويلة، إلى تأثير الدعاية من حوله (ثم إلى الضغط المباشر من قِبل البيروقراطية). وقد ظل الشاعر سنوات طويلةً يجاهد بمشقة للتخلُّص من آثار الأفكار الكاذبة التي وقع في أسرها.

بمرور السنين بدأ تفاردوفسكي يُدرك تمامًا مغبة الانفصال عن ماضي القرية والهجرة إلى المدينة وتطبيق «النظام الجماعي» المفزع، وقد أصبح هذا الموضوع بمثابة العصب الحساس في قصيدته الأخيرة «بحق الذاكرة». وطوال مسيرته الأدبية من «بلدة مورافيا» وحتى ديوانه «من الشعر العاطفي لتلك السنوات»، ظل تفاردوفسكي يسعى، في واقع الأمر، نحو اجتلاء الحقيقة، وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «وكان الحق صعبًا، بقدر ما كان مرًّا.»

وقد ظهر أ. ت. تفاردوفسكي في عمله، سواءً كشاعر أو كمحرِّر بوصفه مثالًا للصلابة الإنسانية والتطهُّر الروحي والسعي للتغيير والتحرُّر من الأكاذيب الأيديولوجية والطوباوية الاجتماعية.

---

[٣٨] سياسة الركود: يعود هذا المصطلح إلى التقرير السياسي الذي قدَّمه ميخائيل جورباتشوف للمؤتمر السابع والعشرين للحزب الشيوعي السوفييتي. ويشمل المصطلح الفترة من وصول بريجينيف إلى السلطة (في منتصف الستينيات) وحتى بداية البيريسترويكا (إعادة البناء) (في النصف الثاني من الثمانينيات)، ويعني الحديث عن غياب أي تغيُّرات ملموسة في الحياة السياسية للبلاد وظهور الاستقرار الاجتماعي والارتفاع النسبي في مستوى المعيشة. (المترجم)

أعمال أ. ت. تفاردوفسكي

نُشرت أعمال الشاعر أكثر من مرة وفي طبعات عديدة آخرها وأكثرها اكتمالًا هي «الأعمال الكاملة في ستة أجزاء»، صدرت في الفترة من ١٩٧٦م وحتى ١٩٨٣م.

أعمال عن أ. ت. تفاردوفسكي

كوندراتوفيتش أ. ألكسندر تفاردوفسكي، أشعاره وشخصيته، دروب وطرقات، موسكو، ١٩٨١م.

ذكريات عن أ. ت. تفاردوفسكي، ديوان شعر، موسكو، ١٩٨٢م.

كوندراتوفيتش أ، «تِرب لأي جيل»، قصة تسجيلية عن تفاردوفسكي، موسكو، ١٩٨٧م.

(١-٥٤) فيكتور بلاتونوفيتش نكراسوف

(١٧/٤ يونيو ١٩١١م، كييف – ٣ سبتمبر ١٩٨٧م، باريس).

«سيرة حياة» (بقلمه (المترجم)):

وُلدتُ في السابع عشر من يونيو عام ١٩١١م، في مدينة كييف (كانت جزءًا من روسيا آنذاك). عمل والدي — بلاتون فيدوسوييفيتش نكراسوف — موظفًا في أحد البنوك (١٨٧٨–١٩١٧م). والدتي — زينايدا نيكولايفنا نكراسوفا (موتوفيلوفا قبل الزواج) — طبيبة (١٨٧٩–١٩٧٠م).

قضيتُ طفولتي في لوزان (حيث أنهت والدتي كلية الطب بجامعة لوزان) وفي باريس (حيث عملت الأم في مستشفًى عسكري بها). وفي عام ١٩١٥م، عاد الجميع إلى روسيا، حيث استقرَّت الأسرة في مدينة كييف.

وبعد أن أنهيتُ دراستي في المدرسة، الْتحقت بمدرسة إنشاء السكك الحديدية الصناعية، ثم التحقتُ بعدها بمعهد البناء في كييف (وفيه أنهيتُ الدراسة في كلية العمارة في عام ١٩٣٦م)، كما الْتحقتُ باستوديو المسرح التابع لمسرح الدراما الروسي في كييف (تخرَّج فيه في عام ١٩٣٧م).

عملت معماريًّا لفترة قصيرة قُبيل اندلاع الحرب، ثم ممثلًا ورسامًا مسرحيًّا في مسارح كييف وفلاديفوستوك وكيروف (فياتكا سابقًا)، وفي روستوف نادونو (مدينة روستوف على نهر الدون).

التحقت بالخدمة في الجيش بدءًا من أغسطس عام ١٩٤١م. حاربت في ستالينجراد وفي أوكرانيا وبولندا. سُرِّحت من الخدمة في عام ١٩٤٤م، بعد أن تلقَّيت إصابةً ثانية، برتبة نقيب. حصلت على ميدالية «الشجاعة» وعلى وسام النجم الأحمر.

في الفترة من ١٩٤٥م وحتى ١٩٤٧م عملت صحفيًّا في صحيفة «الفن السوفييتي»، التي كانت تصدر في كييف. في عام ١٩٤٦م نشرت لي مجلة «زناميا» (الراية) (في مدينة موسكو، الأعداد ٨، ٩، ١٠) قصة «في خنادق ستالينجراد». وفي عام ١٩٤٧م، فازت القصة بجائزة ستالينجراد، وقد صدرت في الأعوام التالية عن معظم دُور النشر السوفييتية بأعداد كبيرة بلغت عدة ملايين من النسخ، وتمَّت ترجمتها إلى ست وعشرين لغة، بما فيها اللغة الفرنسية.

ومن أهم أعمالي: «في مسقط رأسي»، و«كيرا جيورجييفنا»، ومجموعة قصص الحرب «فاسيا كوناكوف» (وقد صدرت جميعها في فرنسا). وبالإضافة إلى ذلك، كتبتُ عددًا من المقالات عن رحلاتي، منها: «التعارف الأول»، «شهر في فرنسا»، «رحلة عبر ضفتَي المحيط». وقد تعرَّض العمل الأخير لنقد حادٍّ من جانب نيكيتا خروشوف[٣٩] (١٩٦٣م)، الأمر الذي أدَّى في نهاية الأمر إلى فصلي من عضوية اتحاد الكتَّاب السوفييت. هاجرت إلى فرنسا في عام ١٩٧٤م، وحصلت على جنسيتها في عام ١٩٨٣م.

كتبت في فرنسا: «مذكرات معتقل»، «نظرة وشيء ما ...»، «على جانبَي الحائط»، «العودة من الرحلات الطويلة»، Saperlipopet، «قصة صغيرة حزينة» (صدرت جميعها عن دُور نشر في المهجر).

أقدِّم برامج في «راديو الحرية» بشكل منتظِم.

في عام ١٩٥٧م، قام استوديو لينجراد السينمائي بتحويل روايتي «في خنادق ستالينجراد» إلى فيلم سينمائي باسم «الجنود» (تحمل النسخة الفرنسية منه اسم «أربعة من ستالينجراد»).

عضو نادي القلم الفرنسي.

عضو أكاديمية الفنون البافارية.

---

[٣٩] نيكيتا سيرجييفيتش خروشوف (١٨٩٤–١٩٧١م): زعيم شيوعي ورجل دولة سوفييتي. حكم الاتحاد السوفييتي من ١٩٥٣م وحتى ١٩٦٤م. تميَّز حكمه بالمعاداة الشديدة للستالينية وإرساء الدعائم الأولى لسياسة الانفراج الدولي والتعايش السلمي. (المترجم)

يناير ١٩٨٦م. «فيكتور نكراسوف».

«تُوفي فيكتور بلاتونوفيتش نكراسوف في تمام الساعة السادسة وعشر دقائق مساء يوم الثالث من سبتمبر عام ١٩٨٧م، جرَّاء إصابة بسرطان الرئة ونزيف دموي داخلي» («سيرة الحياة» والمعلومات الخاصة بوفاته مستقاة من كتاب: ف. نكراسوف، رحلة عبر ضفتَي المحيط، مذكرات معتقل، Saperlipopet، موسكو، دار نشر «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م، ص٣-٤).

لعل من الضروري هنا أن نُضيف بضعة أسطر على «سيرة حياة» نكراسوف الذاتية.

يعرض الكتاب الأساسي لفيكتور نكراسوف، «في خنادق ستالينجراد»، والذي يُعد معجزةً بكل المقاييس، وقد تمَّ نشره، ووجد في ذلك دعمًا كبيرًا، ثم أُعيد طبعه عدة مرات، يعرض الحقيقة الخالصة والخالدة عن الأحداث التي وقعت إبَّان الحرب، وهو يوجز ما كُتب عن الحرب كلها على مدى عقد كامل، ولم يكن هناك كتَّاب غيره حتى ظهر في النصف الثاني من الخمسينيات «مصير إنسان» لشولوخوف، ثم «إيفان» لبوجومولوف، وروايات كل من: ج. باكلانوف، ي. بونداريف، ك. فودوبيوف، ف. بيكوف، وف. كوروتشكين ... ظلَّ ف. نكراسوف فيما تلا من سنوات على نهجه الأدبي والوطني، حرًّا مستقلًّا، متمسكًا في نثره المتعدِّد الأنواع في الخمسينيات والستينيات بما في الحياة من حقيقة وإخلاص، مُصرًّا على الحرية الداخلية للفنان، صُلبًا في مواجهة ضغط النظام وتوجيهاته، مبتعدًا عن الأوهام الساذجة التي سادت إبَّان فترة الركود. وهو ما لم يغفره له هذا النظام. وعندما وجد نفسه بلا دعم حقيقي (وخاصةً بعد وفاة أ. ت. تفاردوفسكي) مُبعدًا عن الحياة الأدبية، اضطُر للخروج إلى المنفى. وقد طوَّر إبداعه في سنوات المنفى: المذكرات، المقالات، التحقيقات الصحفية، أفضل الجوانب في أسلوبه الأدبي المتفرِّد.

أعمال ف. ب. نكراسوف

مختارات، قصص، قصص قصيرة، أدب رحلات، موسكو، دار نشر جوسليتيزدات، ١٩٦٢م؛ رحلة عبر ضفتَي المحيط؛ مذكرات معتقل؛ Saperlipopet أو وما نيل المطالب بالتمني ... (الإعداد والملاحظات: أ. ي. بارنيس، ر. أورلوف، ل. كوبيليف، فيكتور نكراسوف. لقاءات وخطابات: أ. سينيافسكي، م. روزانوفا. نعي رجل حي)، موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م.

أعمال عن ف. ب. نكراسوف

لازاريف ل، بعض ممَّا أتذكره ... موسكو، «برافدا»، ١٩٩٠م.
كونيتسكي ف، باريس بدون عيد، مجلة «نيفا»، ١٩٨٩م، العدد ١.
سوريس ب، جاري على الجبهة، «نيفا»، ١٩٩٠م، العدد ١٠.

(١-٥٥) قنسطنطين ميخايلوفيتش سيمونوف

(١٥ / ٢٨ نوفمبر ١٩١٥م، بتروجراد – ٢٨ أغسطس ١٩٧٩م، موسكو).

في سن مبكرة فقد قنسطنطين (كيريل) ميخايلوفيتش سيمونوف والده، الضابط بالجيش الروسي، المنحدر من أسرة نبيلة. أمَّا زوج أمه فقد خدم أيضًا في البداية في جيش القيصر، ثم في الجيش الأحمر بعد ذلك، كما عمل بالتدريس في المعهد العسكري، بينما كانت الأم تعمل عملًا إداريًّا. وهكذا قضى ق. م. سيمونوف طفولته في أجواء عسكرية في ريازان وساراتوف وفي غيرهما من المدن.

وفي عام ١٩٣٠م الْتحق ق. م. سيمونوف بأحد المصانع، بعد أن قضى في ساراتوف سبع سنوات، ليتعلَّم حرفة الخِراطة، ثم يستقر في موسكو بدءًا من خريف ١٩٣١م، بعد أن أصبح متخصِّصًا في الخِراطة (١٩٣٢م) ليعمل في البداية في مصنع للطائرات، ثم ينتقل إلى ورشة السينما «ميجراب بومفيلم». وفي هذه الفترة بدأ في نظم الشعر.

منذ خطواته الأولى في مسيرته الأدبية، وَقَع ق. م. سيمونوف تحت تأثير الشعارات الدعائية الزاعقة، ممَّا جعله يقبل بالتأويل المسيَّس الذي كان سائدًا آنذاك لأحداث الحربين الأهلية والعظمى. وبمرور الوقت أصبح هو نفسه مشاركًا في تأسيس العديد من الأساطير الدعائية. وفي شبابه كانت أشعاره شديدة التأثر بانطباعاته التي اكتسبها من الشعارات التي امتلأت بها الصحف آنذاك عن الخطة الخمسية الأولى وإنشاء قناة بيلامورسكو-بالتييسكي،[٤٠] وبالحكايات الخرافية التي جرت إبَّان الحرب الأهلية وبأحداث التاريخ الروسي وهلم جرًّا.

[٤٠] قناة بيلامورسكو-بالتييسكي: تقع في شمال روسيا، وتربط بين البحر الأبيض وبحيرة أونيجيسك. افتُتحت عام ١٩٣٣م. (المترجم)

في السنوات الأولى لكتابته للشعر كانت موضوعات ق. م. سيمونوف مأخوذةً من مصادر أخرى.

وعندما أدرك سيمونوف ضعف هذا «الإبداع» وعدم تميُّزه، ذهب في مأمورية ليقضي بعض الوقت لمشاهدة مشروع إنشاء قناة البحر الأبيض، حيث رأى هناك ما أرادوا أن يراه فقط. وكانت قصيدته «بافل تشيورني» ثمرة ما حصل عليه من مواد في هذه الرحلة (١٩٣٨م).

نشر قنسطنطين سيمونوف أشعاره الأولى في عام ١٩٣٦م.

وفي الفترة نفسها تقريبًا بدأ في تعلُّم «كيف يكون كاتبًا». وفي عام ١٩٣٨م أنهى دراسته بمعهد جوركي للأدب، وفي خريف العام نفسه الْتحق بالدراسات العليا بمعهد التاريخ والفلسفة والأدب، ولكنه لم يؤدِّ سوى الامتحانات الأولى فقط، فسرعان ما ارتبطت حياته لسنوات طويلة بالعمل بوصفه مراسلًا عسكريًّا في البداية في منغوليا في خالخين-جولي، ثم ليلتحق بعدها في دورات إعداد المراسلين العسكريين في أكاديمية فرونزة العسكرية، وفي الأكاديمية السياسية العسكرية.

وقد عكست مسرحية «شباب من مدينتنا» (١٩٤١م) ميوله الاجتماعية في سنوات ما قبل الحرب. وفي الفترة من يونيو ١٩٤١م وحتى عام ١٩٤٦م عمل ق. م. سيمونوف مراسلًا عسكريًّا لعدد من الصحف (سواء العسكرية منها أو المركزية مثل «النجم الأحمر»).

وفي عام ١٩٤١م حاصر العدو الوحدة التي يخدم بها المراسل العسكري ق. م. سيمونوف حصارًا محكمًا وأنزل بها خسائر فادحة. وكان هذا الحدث واحدًا من الأحداث التي تركت أثرًا عميقًا عند سيمونوف. وعلى العموم فقد كان العمل الأدبي في سنوات الحرب هو الحدث الأهم في مسيرة الكاتب الإبداعية. وكانت أبرز أعماله في تلك السنوات هي قصة «أيام وليالٍ» (١٩٤٣م)، ومسرحية «الروس» (١٩٤٢م)، وديوان شعر «معكِ وبدونك» (١٩٤٢م).

وفي سنوات ما بعد الحرب، سافر ق. م. سيمونوف لِمَا يزيد على ثلاث سنوات، في ظروف بالغة الصعوبة، في مأموريات خارج البلاد (كان أغلبها إلى الصين والولايات المتحدة الأمريكية واليابان). وفي العشر–الخمس عشرة سنةً التي تلت الحرب شغل على فترات عددًا من الوظائف القيادية في اتحاد كتَّاب الاتحاد السوفييتي (أمينًا ثم نائبًا للأمين العام لرئاسة اتحاد الكتَّاب السوفييت، ثم عمل رئيسًا لتحرير مجلة «نوفي مير» (العالم

الجديد) في الأعوام من ١٩٤٦م إلى ١٩٥٠م، ثم من ١٩٥٤م إلى ١٩٥٨م، ورئيسًا لتحرير «ليتيراتورنايا جازيتا» («الصحيفة الأدبية» في الأعوام من ١٩٥٠م إلى ١٩٥٣م)). وفي هذه السنوات تحديدًا كان من أنشط الشخصيات العامة السوفييتية، حيث أصبح نائبًا في مجلس السوفييت الأعلى للاتحاد السوفييتي وجمهورية روسيا الاشتراكية الاتحادية، ومرشحًا لعضوية اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي وما إلى ذلك من وظائف، فضلًا عن كونه عضوًا في لجنة جوائز ستالين. وطوال شغله لهذه المناصب ظل واحدًا من أكبر أنصار السياسة العامة الأدبية الرسمية وناشطًا بارزًا في الحملات الأيديولوجية كافةً التي تمت في السنوات العشر التالية للحرب. ونظرًا لأدائه النموذجي لهذه المهام أُنعم عليه بالعديد من الجوائز؛ ففي عام ١٩٧٤م حاز على لقب بطل العمل الاشتراكي، وفي العام كافة حاز على جائزة لينين على ثلاثيته «الأحياء والأموات».

يُعد النشاط الأدبي لسيمونوف أحد أكثر الأمثلة البارزة على تكيُّف الموهبة الفذة مع الأيديولوجيا المهيمِنة ومع البنية الدعائية الحكومية، وهو ما كان له أثر مدمِّر، كبر أم صغر، على الصدق التاريخي والفني لأعماله.

إن مؤلفات ق. م. سيمونوف، مع بعض الاستثناءات القليلة، الروايات: «رفاق السلاح» (١٩٥٢م)، «الأحياء والأموات» (١٩٦٠م)، «لا أحد يولد جنديًّا» (١٩٦٤م)، «الصيف الأخير» (١٩٧١م) (وجميعها تمثِّل ثلاثية «الأحياء والأموات»)؛ والمسرحيات: «فتًى من مدينتنا» ١٩٤١م، «الروس» ١٩٤٢م، «المسألة الروسية» ١٩٤٦م، «الظل الآخر» ١٩٤٩م، «الرابع» ١٩٦١م؛ الدواوين الشعرية: «الأفاضل» ١٩٣٨م، «الأصدقاء والأعداء» ١٩٤٨م وغيرها، هي مؤلفات أملتها مطالب اجتماعية شمولية محدَّدة، عكست هذه أو تلك من الشعارات السائدة في زمنها، وقد أصبحت هذه المؤلفات، بمرور الوقت، مهمةً بشكل رئيسي لفهم الجوانب الاجتماعية الثقافية والتاريخية الأدبية لهذا الزمن. وفي الوقت نفسه نجد في الكثير من هذه المؤلفات صفحات تكشف عن موهبة عظيمة وعن أمور حياتية محدَّدة كُتبت بصدق حقيقي، وخاصةً في تلك الأعمال التي تناولت فترتَي الحرب و«الركود»؛ ففي أشعاره العاطفية عبَّر سيمونوف بصدق غير معهود في هذا الزمن عن معاناة الإنسان في وقت الحرب (هل تذكر يا أليوشا، «الطرقات في سمولينشني ...»، «انتظريني، وسوف أعود ...»، وبعض القصائد الأخرى من ديوان «معك وبدونك»، ١٩٤٢م). وقد أصبحت ثلاثية «الأحياء والأموات»، وخاصة جزأيها الأول والثاني، ضمن إنجازاته المميزة.

وفي السنوات الأخيرة من حياته أصدر سيمونوف يومياته في الحرب بعنوان «أيام مختلفة من أيام الحرب». وقد عمل الكاتب كثيرًا في مجال السينما وإعداد الأفلام التسجيلية

(كتب موضوعات ذات صبغة عسكرية في الأغلب). وقد صدرت بعد وفاته مذكراته التي حملت عنوان «العالم بعيون واحد من جيلي»، بالإضافة إلى بعض الأعمال الأخرى.

وقد أوصى ق. م. سيمونوف بأن ينثر رماده في الأماكن التي وقعت فيها المعارك الحربية إبَّان حصار ١٩٤١م.

أعمال ق. م. سيمونوف

الأعمال الكاملة في عشرة أجزاء (مع سيرة ذاتية للكاتب)، المقال الافتتاحي: ل. لازاريف، التعليقات والملاحظات: أ. ألكسندروفا، موسكو (خودوجستفينايا ليتيراتورا) ١٩٧٩–١٩٨٥م.

العالم بعيون واحد من جيلي (الإعداد والمقال الافتتاحي: ل. لازاريف)، موسكو، «نوفوستي» (الأبناء)، ١٩٨٨م.

أعمال عن ق. م. سيمونوف

لازاريف ل، أدب الحرب عند قنسطنطين سيمونوف، موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٧٤م.

ل. فينك، قنسطنطين سيمونوف في مذكرات معاصريه، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٤م.

(١-٥٦) ألكسندر إيسايفيتش سولجينيتسين

(١١ ديسمبر ١٩١٨م، كيسلوفودسك – ٣ أغسطس ٢٠٠٨م، موسكو).

وُلد أ. إ. سولجينيتسين في عائلة مُلاك أراضٍ ميسورين، تعود أصولهم إلى فلاحي منطقة فورونيج، الذين أُبعدوا إلى براري ستافروبول ليستقروا فيها بعدما أعلنوا تمرُّدهم. تنتمي والدته إلى عائلة من مُزارعي كوبان في أوكرانيا، تلقَّت تعليمها في فصول بيستوجيف في بطرسبورج. تُوفِّي والده نتيجة حادث مؤسف في أثناء قيامه بالصيد، وذلك قبل أن يولد الابن.

عاش أ. إ. سولجينيتسين بدءًا من عام ١٩٢٤م في روستوف-نا-دانو (رستوف على نهر الدون)، تعلَّم في مدرستها، ثم الْتحق بكلية الفيزياء والرياضيات بجامعة روستوف

ليتخرَّج فيها عام ١٩٤١م. وفي الوقت نفسه كان منتسبًا للدراسة في معهد موسكو للفلسفة والأدب والتاريخ. الْتحق جنديًّا بالجيش في أكتوبر ١٩٤١م، ثم أصبح طالبًا في معهد المدفعية في مدينة كوستروم. شارك في المعارك الدائرة على الجبهة بدءًا من نهاية ١٩٤٢م. حاز على عدد من الأوسمة، تم اعتقاله في فبراير ١٩٤٥م، وهو برتبة النقيب بتهمة «التشهير» بكلٍّ من لينين وستالين في مراسلاته الخاصة. وقد أُودع سولجينيتسين في سِجنَي لوبيانكا وبوتيرسكايا قبل أن يستقر في سجن مارفين بالقرب من موسكو، حيث عمل في أحد معامل علم الصوتيات. وفي هذه الفترة تحديدًا بدأ في ممارسة الكتابة. وفي الفترة من ١٩٤٩م إلى ١٩٥٣م تم نقله إلى معسكري إبكيبيستاوز وكينجير (كازاخستان).

انتهت مدة عقوبته في ربيع عام ١٩٥٣م، ليبدأ حياته في المنفى (كوت-تيريك)، وعندما أُصيب بالمرض أُرسل للعلاج في طشقند (١٩٥٥م).

في عام ١٩٥٦م، تم العفو عن أ. إ. سولجينيتسين، فاستقرَّ بالقرب من ريازان ثم لينتقل إليها، حيث عمل مدرسًا في إحدى مدارسها.

وفي عام ١٩٥٩م كتب سولجينيتسين قصة «يوم واحد في حياة إيفان دينيسوفيتش»، التي نقلها ل. كوبيليف إلى مجلة «نوفي مير». وبعد جهود مضنية استغرقت وقتًا طويلًا، نجح أ. تفاردوفسكي، بتعليمات من الزعيم ن. س. خروشوف، من نشرها في العدد الحادي عشر من مجلة «نوفي مير» عام ١٩٦٢م. كان ظهور هذه القصة من أهم الأحداث في تاريخ الأدب الروسي في القرن العشرين. وقد تم ترشيحها للحصول على جائزة لينين، لكن التغيير الذي طرأ على نهج القيادة السوفييتية جعل من حصولها على هذه الجائزة أمرًا مستحيلًا. وفي الفترة من عام ١٩٦٣م وحتى ١٩٦٦م أصدر سولجينيتسين عددًا آخر من القصص («حوش ماتريونا»، «حادثة عند محطة قطار كريتشيتوفكا»، «زاخار كاليتا» وغيرها)، على أنه لم يستطع بعدها أن ينشر أيًّا من أعماله في دُور النشر السوفييتية. لم يستطع سولجينيتسين أن ينشر قصة «جناح السرطان» (١٩٦٦م) ورواية «في الدائرة الأولى» (١٩٦٤م)، وكان قد تقدَّم بهما إلى مجلة «نوفي مير»، لكن القيادة الحزبية والأدبية اتخذت قرارها بحرمانهما من النشر، ومن ثم نُشرتا للمرة الأولى بطريقة «الساميزدات». وفي هذه الفترة يبدأ أ. إ. سولجينيتسين عمله في روايته الطويلة التي كانت فكرتها قد اختمرت لديه في السنوات التي سبقت الحرب. وهي رواية من عدة أجزاء بعنوان «العجلة الحمراء»، تدور أحداثها حول وقائع الحروب والثورات التي حوَّلت مصائر روسيا في القرن العشرين. واستنادًا إلى ذكريات ووثائق المعتقلين داخل نظام الجولاج السوفييتي،

كتب سولجينيتسين روايته «أرخبيل جولاج».[٤١] «تجربة في مجال البحث الأدبي» في ثلاثة أجزاء، نُشرت في البداية في الخارج في الفترة من ١٩٧٣م وحتى ١٩٧٥م، ولم تُنشر في وطن الكاتب إلا في عام ١٩٩٠م. وتُعد هذه الرواية أكثر روايات أ. إ. سولجينيتسين شهرة، وقد اعتُبرت بمثابة الملحمة القومية التراجيدية للقرن العشرين. وقد رأى فيها العالم بأسره إدانةً صريحة لـ «النظام» الإرهابي الستاليني المعادي للشعب وللإنسانية، والذي لم يكن له أي مبرِّر اقتصادي أو اجتماعي أو أخلاقي. وقد أصبحت هذه الرواية سببًا مباشرًا لحصول أ. إ. سولجينيتسين على جائزة نوبل عام ١٩٧٠م.

وفضلًا عن الأعمال السابق ذكرها، فقد وضع سولجينيتسين عددًا من المسرحيات والدواوين الشعرية والعديد من المقالات الصحفية.

يُعد الموقف الأدبي السياسي الذي اتخذه سولجينيتسين في مواجهة النظام الشمولي في بلاده، موقفًا غير مسبوق في تاريخ النضال من أجل حقوق الإنسان في روسيا. وقد فُصل من اتحاد الكتَّاب عام ١٩٦٩م، بعد نشره أعماله الكبرى في الخارج، ثم أُجبر على مغادرة الوطن في فبراير عام ١٩٧٤م، فذهب في البداية للإقامة في زيوريخ، ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٦م، ليستقرَّ في ولاية فيرمونت بالقرب من كافيندريش. وبعد المنفى كتب سولجينيتسين كتابًا يحكي فيه عن كفاحه الأدبي والسياسي بعنوان «الجدي يناطح شجرة البلوط» (١٩٧٥م)، وفي الوقت نفسه واصل عمله بهمة بوصفه كاتبًا للمقال ومراقبًا للأحداث في روسيا («كيف نعيد بناء روسيا» وغيرها)، وكذلك قاد حملةً كبيرة لجمع وثائق الحياة الاجتماعية في روسيا في القرن العشرين. وفي عام ١٩٩٠م، أُعيدت لـ «سولجينيتسين» الجنسية، وأُرسلت إليه دعوة للعودة إلى الوطن، وقد عاد نهائيًّا إليه في نهاية صيف عام ١٩٩٤م.

يتلخَّص المغزى التاريخي والأدبي لشخصية أ. إ. سولجينيتسين بالدرجة الأولى في أن ملامح الأدب الروسي قد تغيَّرت، شئنا أم أبينا، بعد ظهوره الأدبي في عام ١٩٦٢م. وقد راح هذا الأدب يتطوَّر «في سياق سولجينيتسين»، ويرجع السبب في ذلك في إعادته لقضية كرامة الكاتب والتشديد على مغزى حريته السياسية له، فضلًا عن حريته الشخصية، باعتبارهما الشرطين الأساسيين لإبداع الفنان.

[٤١] الجولاج: معسكرات العمل الإصلاحية. (المترجم)

كان ظهور سولجينيتسين يعني أيضًا نهاية فترة «الركود»، التي مثَّلت نظامًا لوجهات نظر محدَّدة أو، إن شئنا الدقة، كانت بمثابة نظام للأساطير حول الاشتراكية والشيوعية باعتبارهما قيمةً حقيقية. وقد بدأ انهيار النموذج السوفييتي في الأدب على نحو متسارع، منذ لحظة انهيار النموذج السوفييتي في الأيديولوجيا. وعلى الرغم من أن أوان تقييم إبداع أ. إ. سولجينيتسين لا يزال مرهونًا بالمستقبل إلى حد كبير، فإن ما مضى من أحداث يسمح بطرح مسألة الحقبة «السولجينيتسينية» في الأدب الروسي باعتبارها، على أقل تقدير، ظاهرةً سولجينيتسينية في الأدب.

أعمال أ. إ. سولجينيتسين

صدرت له في روسيا في الوقت الحالي طبعتان «الأعمال الكاملة» أ. سولجينيتسين. كما صدرت طبعات عديدة منفصلة لأعماله «في الدائرة الأولى»، «جناح السرطان». ونُضيف إليها «الجَدي يناطح شجرة البلوط»، باريس، YMCA-Press، ١٩٧٥م.

كيف نبني روسيا، لينينجراد، ١٩٩٩م وغيرها.

أعمال عن أ. إ. سولجينيتسين

بالامارتشوك ب. ألكسندر سولجينيتسين: دليل، موسكو، ١٩٩١م.

نيفاج، سولجينيتسين. لندن، ١٩٨٤م.

جيلير م. ألكسندر سولجينيتسين، بمناسبة سبعين عامًا على ميلاده، لندن، ١٩٨٩م.

تشلمايف ف. أ. ألكسندر سولجينيتسين، حياته وإبداعه، كتاب مدرسي، موسكو، دار نشر «بروسفيشينيه» (التنوير)، ١٩٩٤م.

(١-٥٧) فيودور ألكسندروفيتش أبراموف

(٢٩ فبراير ١٩٢٠م، قرية فيركولا بمحافظة أرخانجلسك – ١٤ مايو ١٩٨٣م، لينينجراد، دُفن في فيركول).

وُلد ف. أ. أبراموف في عائلة فلاحين كثيرة الأطفال. تُوفي والده في سن مبكرة. قامت الأم مع الإخوة والأخوات بممارسة العمل الزراعي بنجاح. وقد تعرَّض أبراموف في سنوات تحوُّل الريف إلى نظام التعاونيات لضغوط اجتماعية شديدة خاصةً فيما يتعلَّق بحرية الدراسة. وقد حصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية بامتياز (المركز الأول)؛ ممَّا أهَّله

للالتحاق بكلية الآداب بجامعة لينينجراد (١٩٣٨م). تطوَّع للالتحاق بالجيش إبَّان نشوب الحرب، وقد أُصيب إصابةً بالغة، وبعد حصار المستشفى العسكري في لينينجراد حصل على إجازة بسبب هذه الإصابة للعودة إلى مسقط رأسه، حيث قضى صيف عام ١٩٤٢م هناك. عاد بعد ذلك للخدمة بالجيش حتى انتهاء الحرب في إدارة مكافحة التجسُّس.[٤٢] واصل أبراموف دراسته في جامعة لينينجراد الحكومية (درس بعض الوقت في كلية التاريخ إلى جانب دراسته بكلية الآداب). وقد تمَّت التوصية بإلحاقه بالدراسات العليا، وقد دافع عن أطروحته في عام ١٩٥١م، وكانت تتناول بالدراسة رواية ميخائيل شولوخوف «الأرض البكر». وقد عمل ف. أ. أبراموف لعدة سنوات في قسم الأدب السوفييتي بجامعة لينينجراد، وفي الوقت نفسه بدأ منذ عام ١٩٥١م، في كتابة رواية «الإخوة والأخوات». وفي عام ١٩٥٤م نشر في مجلة «نوفي مير» مقاله الشهير «فلاحو قرى الكولخوز في أدب ما بعد الحرب».

نُشرت رواية «الإخوة والأخوات» في عام ١٩٥٨م، التي كانت تعني بداية «أدب الريف». وقد أصبحت روايات «شتاءان وثلاثة فصول صيف» (١٩٦٨م)، «طرق، مفترق طرق» (١٩٧١م)، و«البيت» (١٩٧٩م) استمرارًا لهذا الأدب. وقد حصلت الكتب الثلاثة الأولى التي حملت اسم Pryaslines على جائزة الدولة في الاتحاد السوفييتي، بينما حملت رباعيته بعد اكتمالها اسمًا عامًّا هو «الإخوة والأخوات». وقد نشر ف. أ. أبراموف، بدءًا من عام ١٩٦١م، عددًا كبيرًا من القصص والروايات، من بينها «يتامى الأب»، «حول وبالقرب من»، «الخيول الخشبية»، «بيلاجيا»، «أليكا»، «مامونيخا» وغيرها. وقد أثارت أعمال ف. أ. أبراموف أكثر من مرة هجومًا شرسًا من جانب الأدباء وموظفي الحزب البيروقراطيين والنقد المتخاذل، وقد تعرَّضت هذه الأعمال كثيرًا للتدخُّل المتعسِّف أيضًا من جانب الرقابة.

عكف الكاتب في سنواته الأخيرة على تأليف «الكتاب النظيف»، استنادًا إلى تاريخ مسقط رأسه إبَّان سنوات الحروب والثورات الحاسمة. وهنا أصبح أبراموف كاتب مقالات يتميَّز بالاستقلالية والحماس، ومفكِّرًا اجتماعيًّا قوي الحجة.

يُعد ف. أ. أبراموف واحدًا من أبرز كتَّاب «الأدب الريفي»، عمل على التحليل القوي والعميق لمصائر الفلاحين، عندما صوَّر في رواياته وقصصه الشخصيات المهمة وأبرز

[٤٢] تُعرف باسم SMERSH اختصارًا لكلمتَي «الموت للجواسيس!» (المترجم)

الصراعات الدرامية الحادة، التي طرحت العديد من الأسئلة، التي توقَّفت الإجابة عليها على مصير القرية الروسية.

أعمال ف. أ. أبراموف

المختارات في جزأين، موسكو، ١٩٧٥م.

الأعمال الكاملة في ثلاثة أجزاء، موسكو، ١٩٨٠–١٩٨٢م.

الأعمال الكاملة في خمسة أجزاء، لينينجراد، ١٩٨٩م.

على أي شيء تعيش وبماذا تقتات؟ مقالات، دراسات، مذكرات، صور أدبية، ملاحظات، تأملات، محاورات، أحاديث صحفية، آراء، لينينجراد، ١٩٨٦م.

حشائش وأعشاب، كان-لم يكن، سان بطرسبورج، ١٩٩٣م.

أعمال عن ف. أ. أبراموف

زولوتوسكي إ، فيودور أبراموف، شخصيته، كتبه، مصيره، موسكو، ١٩٨٦م؛ كروتيكوفا ل، بيت في فيركول (رواية تسجيلية)، لينينجراد، ١٩٨٨م.

أرض فيودور أبراموف (مختارات)، موسكو، ١٩٨٦م.

(١-٥٨) فيكتور بتروفيتش أسطافييف

(الأول من مايو ١٩٢٤م، قرية أوفسيانكا بالقرب من كراسنويارسك – ٢٩ نوفمبر ٢٠٠١م، كراسنويارسك).

ينحدر من عائلة فلاحين من سيبيريا تعيش على ضفاف نهر ينيسي. عاش طفولةً صعبة؛ في البداية في كنف عائلة جدته، محرومًا من رعاية الأب، الذي كان يقضي عقوبة السجن، ومن حنان الأم، التي غرقت في نهر ينيسي. ثم ذهب بعد ذلك ليعيش في دار للأيتام في إيجاركا الواقعة على نهر ينيسي. وبعد أن أنهى الفصل الدراسي السادس الْتحق بإحدى المدارس الفنية في تخصُّص السكك الحديدية ليبدأ في العمل منذ عام ١٩٤٢م في تجميع القطارات، وفي خريف العام نفسه تطوَّع في الجيش، وهناك درس لمدة بضعة أشهر في فوج للمشاة بالقرب من نوفوسيبيرسك، وبدءًا من ربيع ١٩٤٣م انتقل للخدمة على الخطوط الأمامية. حارب في أوكرانيا وفي بولندا. أُصيب إصابةً بالغة ليُعفى من الخدمة في نهاية ١٩٤٥م.

بعد أن وضعت الحرب أوزارها استقرَّ ف. ب. أسطافييف في إقليم تشوسوفي بالقرب من مدينة بيرم، وهناك عمل لعدة سنوات صانعًا للأقفال وحمَّالًا وعاملًا في مصنعٍ للحوم، وفي غيرها من الأعمال.

نشر ف. ب. أسطافييف أول قصصه في صحيفة «تشوسوفسكي رابوتشي» المحلية في عام ١٩٥١م، وسرعان ما أصبح موظفًا أدبيًّا في هذه الصحيفة ليستمرَّ بالعمل بها حتى عام ١٩٥٥م. وقد صدرت مجموعته القصصية الأولى «حتى الربيع القادم» في عام ١٩٥٣م. وفي الفترة من عام ١٩٥٩م وحتى ١٩٦١م الْتحق أسطافييف بالدورات الأدبية العليا بمعهد جوركي للأدب. وفي النصف الثاني من الخمسينيات ازدادت أعماله المنشورة في المجلات المحلية وفي المجلات التي تصدر في موسكو («ناش سوفريمينيك»، «مولودايا جفارديا»، «نوفي مير»). وقد تحدَّد الموضوع الرئيسي في أعمال أسطافييف في الخمسينيات في السعي نحو إدراك مصير الإنسان المعاصر، الذي انعكس في مصير بطله القادم من أوساط الفلاحين. وتتميَّز أعمال أسطافييف الرئيسية، من بين العديد من الأعمال النثرية التي أبدعها، بتطوُّر هذا الموضوع على نحو أوضح، بعد أن نضجت تجربته جزئيًّا في الأعمال الأولى: «التحية الأخيرة»، «السمكة القيصر»، «العلامات». وقد أنفق ف. ب. أسطافييف سنوات طويلة في كلٍّ من هذه الأعمال وواصل عمله، إبَّان نشره لها على أجزاء، على إنجازها منذ الستينيات. وترتبط أعماله الأحدث أيضًا بمصائر أبطاله القادمين من الريف، مثل رواية «المفتش الحزين» (١٩٨٦م)، وقصة «ليودوتشكا» (١٩٨٩م) وغيرها.

أمَّا الموضوع الرئيسي الثاني، الذي انشغل به ف. ب. أسطافييف بشكل خاص في السنوات الأخيرة، فهو تجربة الحرب المأساوية («الراعي والراعية»، الطبعة الأولى، ١٩٧١م)، ثم رواية «ملعونون ومقتولون»، التي نشرها في التسعينيات.

وقد كتب ف. ب. أسطافييف أيضًا روايةً قريبة في نوعها من السيرة الذاتية بعنوان «العكاز البصير» (كُتبت في الفترة من ١٩٧٨م وحتى ١٩٨٢م، ونُشرت في عام ١٩٨٨م)، كما ألَّف أيضًا عددًا من المسرحيات.

عاش ف. ب. أسطافييف في الفترة من ١٩٦٩م وحتى ١٩٧٩م في مدينة فولوجدا، وفي عام ١٩٨٠م، يعود إلى مسقط رأسه في كراسنويارسك.

يُعد ف. ب. أسطافييف واحدًا من أبرز أدباء «القرية» المعاصرين. وقد انطلقت مسيرته الأدبية من أعماق الطبيعة الروسية والحياة الروسية الشعبية، وقد عاشها بإخلاص وصدق كبيرَين، وسعى على مدارها أن يصفها ككاتب بكل ما تكشَّف له فيها من حقائق مريرة تخص أرضه وشعبه. لا يتوقَّف مغزى كتبه وعظمتها على الموضوعات

التي تناولها فقط، إذا جاز التعبير، وإنما على المعالجة الفنية لها. وفي الواقع فلعل من الصعب أن يكون هناك في الأدب الروسي المعاصر من يمكن مقارنته بفيكتور أسطافييف من حيث المعرفة باللغة والإحساس بها، ومن حيث طزاجة النص وخلوه من الاصطناع والتكلُّف. وأخيرًا، فإن أسطافييف كاتب مستقل، مستقيم فيما يتعلَّق بالجدل الاجتماعي والأدبي المحترم.

كان ف. ب. أسطافييف نائبًا في البرلمان السوفييتي لفترة قصيرة (١٩٨٩–١٩٩١م)، كما شغل منصب نائب رئيس اتحاد كتَّاب «المنتدى الأوروبي»، وحاز على لقب بطل العمل الاشتراكي، وحاز على جائزة الدولة في الاتحاد السوفييتي وفي روسيا الاتحادية.

أعمال ف. ب. أسطافييف

الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، موسكو، ١٩٧٩–١٩٨١م.

سقوط الورقة، رواية (المفتش الحزين)، القصص القصيرة، المقالات، موسكو، ١٩٨٨م.

العكاز البصير، كتاب النثر (العكاز البصير، العلامات)، موسكو، ١٩٨٨م.

أعمال عن ف. ب. أسطافييف

ماكاروف ف، في أعماق روسيا، مقال نقدي بيوجرافي، بيرم، ١٩٦٩م؛ كورباتوف ف. فيكتور أسطافييف، نوفوسيبيرسك، ١٩٧٧م.

هو ذاته، اللحظة والأبدية، تأملات في إبداع فيكتور أسطافييف كراسنويارسك، ١٩٨٣م.

لانشيكوف أ. فيكتور أسطافييف، موسكو، ١٩٩٢م (كتاب لتلاميذ المدارس عن الكتَّاب السوفييت المعاصرين).

(١-٥٩) يوري فالينتينوفيتش تريفونوف

(٢٨ أغسطس ١٩٢٥م، موسكو – ٢٨ مارس ١٩٨١م، موسكو).

ي. ف. تريفونوف هو ابن لواحد من قدامى البلاشفة، الذين شاركوا في ثورتين وفي الحرب الأهلية، وتعرَّض للاضطهاد والملاحقة في عام ١٩٣٧م (وترتبط العديد من المؤلفات الأخيرة ليوري تريفونوف: «وهج الشعلة» ١٩٦٥م، «منزل على الكورنيش»

١٩٧٦م، «العجوز» ١٩٧٨م، وغيرها بالمصائر الدرامية التي تعرَّض لها جيل الأب ودائرة معارفه).

كان ي. ف. تريفونوف ضمن الذين جرى تهجيرهم إبَّان سنوات الحرب ليعيش في طشقند، وبعد أن أنهى المدرسة الثانوية عمل في مصنع للطائرات، في طشقند في البداية، ثم في موسكو، حيث درس في المعهد الأدبي (١٩٤٤–١٩٤٩م).

نُشرت أول أعمال تريفونوف في الصحافة الشبابية في موسكو (١٩٤٧م). كما نشر روايته «الطلاب» في مجلة «نوفي مير» (١٩٥٠م)، التي رأس تحريرها تفاردوفسكي، وقد كتبها بحماس بالغ وفقًا لتقاليد «الواقعية الاشتراكية» التي كانت مُتَّبعةً في تلك السنوات. وقد فازت هذه الرواية بجائزة ستالين من الطبقة الثالثة. وبعد عام كتب مسرحية «ضمان النجاح». على أنه سرعان ما بدأ ي. ف. تريفونوف الدخول في مرحلة الأزمة القاسية التي استمرَّت ما يزيد على عشر سنوات؛ ففي سنوات «ذوبان الجليد» بدأ تريفونوف على نحو تدريجي في إعادة النظر في كل القيم والتصوُّرات السابقة، وكانت هذه الفترة عقيمةً تمامًا من الناحية الإبداعية، وكانت رواية «إطفاء الظمأ» هي عمل نموذجي تمامًا بالنسبة لزمن «ذوبان الجليد» (١٩٦٣م)، وتتناول الرواية حياة البنَّائين الذين شاركوا في إنشاء قناة كاراكوم في تركمانيا، الذين عُرفوا باسم «غزاة الطبيعة». وفي هذه الرواية يربط الكاتب بين تحديث المجتمع وبين «ترسيخ المعايير الاشتراكية في الحياة». لم يعد ي. ف. تريفونوف إلى موضوعه الرئيسي إلا في نهاية الستينيات؛ ففي الفترة من ١٩٦٩م إلى ١٩٧٥م كتب تريفونوف سلسلةً من الأعمال الأدبية أطلق عليها اسم قصص موسكو: «المقارنة»، «النتائج المبدئية»، «الفراق الطويل»، «الحياة الأخرى»، وجميعها أصبحت بداية توجُّه كامل نحو ما عُرف باسم «أدب المدينة».

لقد تطلَّب فهم منطق التطوُّر الروحي أن يكون الكاتب ملمًّا إلمامًا تامًّا بالتربة التاريخية، التي أتاحت فوقها الحياة الصعبة الرديئة التي عاشها أبطاله؛ أبناء المدن. لقد تناولت الروايات المذكورة المصائر المحطَّمة لهؤلاء الذين شاركوا في الثورة وفي الحرب الأهلية، بينما جاءت رواية «نفاد الصبر» (١٩٧٣م) لتتحدَّث عن الإرهابيين من جماعة إرادة الشعب الذين سعَوا «لدفع» عجلة التاريخ قدمًا مهما كان الثمن.

نُشرت رواية «الزمان والمكان» (١٩٨١م) بعد وفاة الكاتب، وقد ألقى الكاتب فيها بالضوء على واقع حياة المدينة إبَّان سنوات «الركود»، ثم تلتها في الظهور رواية «الاختفاء» (١٩٨٧م)، التي تعود إلى أحداث عام ١٩٣٧م.

إن خبرة ي. ف. تريفونوف في الحياة وفي الإبداع، والتحوُّلات الحادة في مسيرته الأدبية تعكس العملية الشاقة التي مرَّت بها بصيرة الكاتب، تحرِّره من الكثير من الدوجمات والخرافات؛ الخبرات التي خرج بها من العائلة الثورية الحزبية، وصياغتها في تقاليد الحياة الاجتماعية من العشرينيات وحتى السبعينيات.

أعمال ي. ف. تريفونوف

الأعمال الكاملة في أربعة أجزاء، موسكو، ١٩٨٤–١٩٨٦م.

الأعمال المختارة في جزأين، موسكو، ١٩٧٨م.

الموضوعات الخالدة: روايات (العجوز، الزمان والمكان)، قصص (الحياة الأخرى، البيت المقلوب)، موسكو، ١٩٨٤م.

لهيب الشعلة، الاختفاء، رواية تسجيلية، رواية، موسكو، ١٩٨٨م.

كيف يكون لكلامنا تأثير ... (مقال صحفي)، موسكو، ١٩٨٥م.

يوميات جار (عن أ. ت. تفاردوفسكي)، مجلة «دروجبا نارودوف» (صداقة الشعوب)، ١٩٨٩م، العدد ١٠.

أعمال عن ي. ف. تريفونوف

إيفانوفا ن، أدب يوري تريفونوف، موسكو، ١٩٨٤م.

(١-٦٠) أركادي ناتانوفيتش ستروجاتسكي

(٢٨ أغسطس ١٩٢٥م، باطومي – ١٢ أكتوبر ١٩٩١م، موسكو).

(١-٦١) بوريس ناتانوفيتش ستروجاتسكي

(١٥ أبريل ١٩٣٣م، لينينجراد – ١٩ نوفمبر ٢٠١٢م، بطرسبورج).

وُلد الأخوان ستروجاتسكي في عائلة مثقفين؛ فوالدهما متخصِّص في الفن، وأمهما مدرسة.

عاش الأخ الأكبر أ. ن. ستروجاتسكي بصفة أساسية في موسكو، وهناك أنهى في عام ١٩٤٩م المعهد العسكري للغات الأجنبية (في تخصُّص الدراسات «اليابانية»)، وقد عمل في هذا التخصُّص حتى عام ١٩٢٥م في الجيش السوفييتي، ثم في المعاهد العلمية في موسكو.

أَلَّف كتابه الأول «رماد بيكيني» (١٩٥٨م) بالاشتراك مع ل. س. بتروف؛ أمَّا كتبه الأخرى فألَّفها بالاشتراك مع أخيه الأصغر ب. ستروجاتسكي، الذي كان يعيش معظم الوقت في لينينجراد-بطرسبورج. أنهى بوريس ستروجاتسكي كلية الميكانيكا والرياضيات بجامعة لينينجراد في عام ١٩٥٥م، عمل معيدًا في الفترة من ١٩٥٥م إلى ١٩٥٨م، وفي الفترة من ١٩٥٨م إلى ١٩٦٤م باحثًا علميًّا في مرصد بولكوفسكي.

دخل أركادي وبوريس ستروجاتسكي عالم الأدب في الخمسينيات ليعملا ضمن جيل «الستينيات». كتبا قصصهما الأولى («بلاد السحب الأرجوانية» ١٩٥٩م، «ستة أعواد ثقاب» ١٩٦٠م، «الطريق إلى أمالتيا» ١٩٦٠م وغيرها)، ومن وجهة النظر التقليدية المتماشية مع النموذج الاجتماعي المتفائل لمدرسة الخيال العلمي السوفييتي. وفحواها أن البشرية ينتظرها في المستقبل مستقبل شيوعي باهر، وأن بلادنا الاشتراكية هي المثال على هذا المستقبل. تميَّز النثر المبكِّر لأركادي وبوريس ستروجاتسكي بسعيه نحو تجاوز القوالب التقنية والموضوعات المطروقة عند تقديم التفاصيل الواقعية الحية لنماذج الأبطال، وفي السخرية، التي تصوِّر كيفية إدراك الشباب للعالم في تلك السنوات. وفي هذه السنوات ذاتها استخدم الكاتبان مبدأً جديدًا أسمياه بمبدأ «التدوير»، عندما نجحا في بناء «عالم» الأخوين ستروجاتسكي، المكوَّن من مشاهد بانورامية استخدما في تصويرها مقاطع من أعمالهما، من بعض الحكايات والقصص، التي ترتبط جميعها بوجود صفات وشخصيات مشتركة.

انتهت الفترة المبكرة من المسيرة الإبداعية للأخوين ستروجاتسكي بحلول منتصف الستينيات، عندما تبيَّن أن عالَم المُثل الدعائية، الواضح والمنتصر، والذي جرى إعادة النظر فيه بشكل جوهري، لم يكن يدعو إطلاقًا إلى هذا القدر من التفاؤل. وبعد روايتهما «المتدرِّبون»، حيث كانت الشخصيات القريبة فيها من الكاتبَين هم «المتدربون»، إن جاز التعبير، على الكفاح من أجل مستقبل رائع، الباحثون عن مكان لهم وسط الذين وجدوا مكانهم بالفعل، يعود أركادي وبوريس ستروجاتسكي لإعادة النظر في المفاهيم الساذجة التي كان «الستينيون» يعتنقونها.

ومنذ هذه الفترة راحت الفانتازيا عند أركادي وبوريس ستروجاتسكي تتشبَّع أكثر فأكثر في مضمونها بروح واقعية واجتماعية فلسفية، لتتحوَّل الفانتازيا إلى وسيلة لتشخيص العمليات الواقعية للحياة والتنبؤ بها. عانى الأخوان ستروجاتسكي من الإحباط الشديد بسبب الخطط الطوباوية لحركة العملية التاريخية العالمية، فضلًا عن اكتشافهما للتناقضات الصارمة في الدوجمات التي ملأت «الطريق المضيء نحو المستقبل»، وهنا

وجدا نفسيهما أمام موضوعات جديدة تنفصل الأهداف الأخلاقية فيها عن الوسائل المتاحة، ويضل فيها الأشخاص داخل واقع معقَّد غير متوقع. وقد أصبحت أعمال الأخوين ستروجاتسكي التي كتباها في الستينيات: «محاولة للهروب» ١٩٦٢م، «قوس قزح البعيد» ١٩٦٣م، «من الصعب أن تكون إلهًا» ١٩٦٤م، «يوم الإثنين يبدأ من يوم السبت» ١٩٦٤م، «بشاعات القرن» ١٩٦٤م، «قوقعة على المنحدر» ١٩٦٥م، «البجع القبيح» (بداية السبعينيات)، «الظهور الثاني لمارس» ١٩٦٧م وغيرها؛ أعمالًا انتقالية نحو خلق نموذج جديد للعالم. وقد أدَّى انغماس الكاتبَين في تناقضات النفوس البشرية وفي مشكلات الواقع الأخلاقية إلى تصاعد نزعة الشك لديهما بشكل حاد فيما يتعلَّق بتقييم اتجاهات تطوُّر العالم، وقادتهما نحو أزمة الثقة في «المستقبل الباهر». يحذِّر الأخوان تروجاتسكي من مخاطر نموذج «الشعب الاستهلاكي» الذي أطلقته الديماجوجية الاجتماعية من إسار الوعي الذاتي، وهو ما يظهر عبر كل مؤلفاتهما في تلك السنوات. يقول أحد أبطال قصة «بشاعات القرن» إن «الفقر يمكن أن يكون غنيًّا»، وعلاوةً على ذلك فإن المجتمع الاستهلاكي عمومًا يجعل من الناس «أشياء زائدة»، غير ضروريين لأنفسهم أو للآخرين.

وفي هذا السياق طرح أركادي وبوريس ستروجاتسكي قضية دَور الفنان في المجتمع. إن قيمة الفنان — في رأيهما — تكمن في كونه مستقلًّا عن الوعي الجماهيري النمطي، ومن ثم فإنه بإمكانه أن يقف حائلًا أمام إدارة الدولة للناس ولوعيهم. ولهذا السبب تتعرَّض الموهبة للضغط الهائل من جانب أيديولوجية الدولة («القدر الأعرج» ١٩٨٦م، «الأمواج تُخمد الريح» ١٩٨٤م وغيرها).

وفي نثرهما تتعرَّض فكرة «التقدُّم» الأثيرة لديهما إلى التطوُّر، بل إلى التغيُّر المفاجئ في بعض جوانبها. يرى الكاتبان أن التطوُّر المقنَّن والتأثير الموجَّه لتغيير مسار التاريخ يمكن أن يؤدِّي إلى نتائج سلبية مضاعفة. هنا تظهر المشكلة الأكثر حدةً والمتعلِّقة بخطورة قهر الشعب والإنسان ودفع عجلة التحضُّر بإقحام نظم ما وتغيير نمط الحياة. وفي أعمالهما الأخيرة يعبِّر الأخوان ستروجاتسكي أكثر فأكثر عن التناقض الحاد بين القهر الاستبدادي وبين الحرية الداخلية، بين العالم ككل وبين الإنسان الفرد، ويؤكِّدان أن القيمة الإنسانية الكبرى إنما تكمن في هذه الحرية. أمَّا في نثر نهاية السبعينيات والثمانينات فتظهر الفوضى والانحلال الروحي الباطني لعالم يبدو منظمًا وخيِّرًا على نحو عقلاني، وفي هذا العالم كثيرًا ما يُصبح من الصعب، بل من المستحيل أحيانًا، أن تعثر على نقطة ارتكاز. إن الكثير من المجاز والمفارقات والمواقف الفانتازية الموجودة في أعمالهما الأخيرة إنما يمثِّل ترجمةً بلغة أدب الغرائب والمفارقات لمشكلات الحياة الواقعية للقرن العشرين.

في عام ١٩٨٩م كتب الأخوان أركادي وبوريس ستروجاتسكي أيضًا مسرحيةً باسم «يهود مدينة بطرس».

أعمال أ. ن. وب. ن. ستروجاتسكي

الأعمال الكاملة في عشرة أجزاء، موسكو، دار نشر «تكست»، ١٩٩١–١٩٩٣م.

مختارات في جزأين، سان بطرسبورج، إبداعات مجلة «نيفا»، ١٩٩٢م وطبعات أخرى.

أعمال عن أ. ن. وب. ن. ستروجاتسكي

شيستوبالوف أ، المقال الختامي في كتاب: ستروجاتسكي أ، ستروجاتسكي ب، القدر الأعرج، موسكو، دار نشر «كنيجا» (الكتاب)، ١٩٩٠م.

الأخوان ستروجاتسكي يتحدَّثان عن نفسيهما وعن الأدب والأسطورة، أومسك، ١٩٩١م.

(١-٦٢) فلاديمير أوسيبوفيتش بوجومولوف

(٣ يوليو ١٩٢٤م، قرية كيريلوفكا، محافظة موسكو – ٣ ديسمبر ٢٠٠٣م، موسكو).

وُلد ف. أ. بوجومولوف في ضواحي موسكو، في عائلة غالبها من الفلاحين. والده من أبناء المدينة، بينما كانت أمه فلاحة. هجر الأب أسرته مبكرًا ليلقى حتفه إبَّان حصار لينينجراد. عاش بوجومولوف طفولته في كنف أمه وجدته في الريف، حيث تعلَّم أعمال الزراعة، وقُبيل الحرب انتقلت الأسرة إلى موسكو.

في خريف عام ١٩٤١م، ترك الفتى صاحب الخمسة عشر ربيعًا مدرسته ليدخل في غمار الحرب ويصبح في رعاية أحد الأفواج العسكرية ويخوض أول معركة حقيقية له في أكتوبر عام ١٩٤١م. وفي مارس من عام ١٩٤٢م يحصل على أول رتبة عسكرية ولم يبلغ بعدُ السابعة عشرة من عمره. خدم بوجومولوف في المخابرات العسكرية، وشارك في العمليات التي تمَّت بالاشتراك بين المخابرات العسكرية وفرقة سميرش (مكافحة التجسُّس). أُصيب إصابةً بالغة، واستمرَّ في الخدمة في الجيش حتى عام ١٩٥١م، عمل على جبهات كل من بودموسكوفي وكالينينشنيا وشمال القوقاز وأوكرانيا وبيلاروس

وبولندا وألمانيا، ليصل إلى الشرق الأقصى حيث منشوريا، ثم يتجه إلى كامتشاكا ... وفي عام ١٩٥١م، يُحال إلى التقاعد بسبب ظروفه الصحية.

تُعد الانطباعات التي خرج بها نتيجة خدمته في الجيش على مدى عشر سنين هي أساس الأعمال الأدبية التي أبدعها كافةً ف. أ. بوجومولوف، وقد سخَّر الكاتب قلمه ليكشف تلك الحرب التي تم تصويرها على نحو سطحي وزائف. وفي عام ١٩٥٧م نشر أول قصة له بعنوان «إيفان»، أبرز من خلالها حقيقة مصير الأطفال التي جرى عرضها باستهانة وتبسيط شديدَين في أدب ما بعد الحرب. وقد أصبحت تراجيديا الطفولة ودراما الشباب وصدام الإنسان الطبيعي الكامل، الواضح، المستقيم، الشريف بالتشويه الأخلاقي الذي تحمله الحرب في أحشائها، هي الموضوع الرئيسي تقريبًا في كل إبداعه. وقد جلبت رواية «إيفان» الشهرة لكاتبها، وتُرجمت إلى عشرات اللغات، وتحوَّلت إلى عمل سينمائي باسم «طفولة إيفان» نال شهرةً عريضة أيضًا.

وفي الروايات والقصص التي كتبها بوجومولوف في الستينيات («زوسيا»، «الحب الأول»، «مقبرة بالقرب من بيلوستوك»، «الألم يعتصر قلبي» وغيرها) وجَّه الكاتب بصره إلى ما في الحرب من أهوال ليُصبح الموضوع الرئيسي في أعماله هو الصدام الذي يقع بين الشباب الغض، البريء، الطيب، المفتقر إلى الحماية والأمن، وبين هذه الحرب الغاشمة التي أرغمت أبطاله على قَبول قواعد مختلفة للحياة، فإذا ما رفضوا قَبولها على هذا النحو، ولم يضعوا «قناعًا» على وجوههم، ولم يمثِّلوا (كما يحدث دائمًا، وهو ما يقدِّمه الكاتب في روايته «لحظة صدق» (١٩٧٤م) على نحو مأساوي بالغ التأثير)، فإن الإنسان لا يصبح أمامه إلا أن يهلك أو ينكسر. وعلاوةً على ذلك فربما يكون ف. أ. بوجومولوف هو الوحيد من بين الذين كتبوا عن الحرب، الذي يجعل القارئ يشعر بأن الحرب تدمِّر المبادئ الفكرية والروحية، وتشوِّه الثقافة القومية التي ترسَّخت لدى الإنسان على مدى القرون.

إن «لحظة صدق» هي رواية تتحدَّث في جانب من جوانبها عن الانهيار القاسي للقيم الأخلاقية، الذي يحدث دون أن يلحظه الناس، وعن دمار «المخزون» الروحي للإنسان بدعوى الدفاع عن «القضية»، أو من أجل إنجاز «الهدف». إن المشاركين في الحرب، عند بوجومولوف، يندفعون، سواء أكانوا من «جنودنا» أو من جنود العدو، من هذا الجانب أو ذاك، يندفعون بغية إنجاز «مهمتهم»، من أجل تحقيق «النتيجة»، منتهكين كل ما هو «محرَّم» أخلاقيًّا. هنا كان النموذج التقليدي للإنسان الروسي، الذي شكَّلته الثقافة العريقة هو الضحية (والذي مات على النحو الذي مات به أنيكوشين في «لحظة صدق»)، والذي

جاء بدلًا منه هؤلاء «المحترمون»، الذين لا يقف في طريقهم أي «محرَّم» (في «لحظة صدق» سنجد هذا الموضوع الداخلي للمأساة الروحية يدور في عمق السرد «البوليسي» المثير. إننا في هذه الرواية أمام شخصيتين: ستالين وميشينكو، «قطبين سياسيين» يكادان أن يتطابقا من الناحية الروحية. إنهما المحركان، من هذه الناحية، لكل ما هو «محرَّم»، وهما اللذان يحدِّدان عملية الانهيار الخلقي، الذي يمكن أن يضمن لهما وحده انتصار قضيتهما).

لا تزال «لحظة صدق» هي الرواية المركزية للكاتب؛ فبعد هذه الرواية، ظل ف. أ. بوجومولوف يعمل لسنوات طويلة على كتابة رواية كبرى عن حياة الجيش بعد أن وضعت الحرب أوزارها. وقد نشر جزءًا من هذه الرواية في عام ١٩٩٣م.

وبوصفه فنانًا، يتميَّز ف. أ. بوجومولوف بالوضوح والاستقامة وبالنزعة العاطفية العميقة غير المباشرة. كان بوجومولوف يسعى إلى الصدق الكامل للمشاهد التي يرسمها (فقد درس، على سبيل المثال، آلاف الوثائق من أرشيف مكافحة الجاسوسية العسكرية إبَّان عمله في كتابة «لحظة صدق»). أمَّا بالنسبة لسلوكه المدني فتميَّز بالاستقلال والحرية الداخلية. كان كاتبًا عالميًّا ذائع الصيت، رفض الانضمام إلى عضوية اتحاد الكتَّاب السوفييت، وهو لقب فيه إطراء كان معظم الكتَّاب المحترفين يسعَون إليه، كما اعتذر أيضًا عن قَبول وسام منحه إياه اتحاد الكتَّاب السوفييت بمناسبة يوبيل هذا الاتحاد.

أعمال ف. أ. بوجومولوف

رواية، قصص (المقال الختامي: ف. أكيموف)، لينينجراد، لينزدات، ١٩٨١م؛ لحظة صدق، رواية، قصص (المقال الختامي: إ. ديدكوف)، موسكو، دار نشر «إيزفيستيا»، ١٩٨٤م.

في أغسطس من العام الحادي والأربعين (لحظة صدق) (المقال الختامي: ل. لازاريف)، موسكو، «إيزفيستيا»، ١٩٧٧م.

أعمال عن ف. أ. بوجومولوف

مقالات بقلم ف. أكيموف، وإ. ديدكوف، ل. لازاريف في الطبعات المشار إليها سابقًا.

(١-٦٣) يوري بافلوفيتش كازاكوف

(٨ أغسطس ١٩٢٧م، موسكو – ٢٩ نوفمبر ١٩٨٢م، ضاحية أبرامتسوفو بالقرب من موسكو).

في واحدة من سِيره الذاتية المبكِّرة كتب ي. ب. كازاكوف عن نفسه قائلًا: «وُلدت في موسكو في عام ١٩٢٧م في عائلة عامل. كان والدي ووالدتي في السابق فلاحَين من محافظة سمولينسك. لم يكن هناك، على حد علمي، متعلِّم واحد في أسرتنا، وإن كانت تضم بين أفرادها العديد من الموهوبين. وهكذا أصبحت الأول من بين أقاربي الذي اتخذ من الأدب حرفةً له.

وقد أصبحت كاتبًا في سن متأخرة ...»

شغف ي. ب. كازاكوف في سنوات المدرسة بالموسيقى، فالتحق بالمدرسة الموسيقية ليُنهي دراسته بها، إلى جانب استمراره في التعليم العام. ثم الْتحق بمعهد الموسيقى في موسكو، ليعمل بعد ذلك لعدة سنوات عازفًا على آلتَي التشيلو والكونترباص في الفرق السيمفونية وفرق الجاز. وبالتدريج تغلَّبت عليه نزعته للكتابة. وفي بداية الخمسينيات راح يجرِّب قواه في الكتابة النثرية. يقول ي. ب. كازاكوف: «في عام ١٩٥٣م نجحت في نشر بعض المقالات القصيرة في صحيفة «سوفيتسكي سبورت» (الرياضة السوفييتية)، وفي العام نفسه تم قَبولي في المعهد الأدبي». وقد أنهى كازاكوف الدراسة به في عام ١٩٥٨م.

كان كازاكوف من مواليد مدينة موسكو، ولكنه لم يُحب الحياة في مثل هذه المدينة الكبرى. قضى حياته الأدبية القصيرة كلها في التجوال؛ معظمها قضاه في منطقة بيلومور، وكثيرًا ما تنقَّل على ضفاف نهر أوكا (في جنوب شرق سيبيريا) وشواطئ بحيرة فالداي، ومارس الصيد في غابات فولوجدا. وفي أبرامتسيفو، القريبة إلى قلبه، حيث كتب معظم قصصه. وكانت هذه الرحلات التي قام بها ي. ب. كازاكوف، وخاصةً إلى الشمال، هي مصدر قصصه الأولى. ومنذ طفولته كان كازاكوف مضطرًّا لسنوات طويلة للافتراق عن والده، الذي كان يعيش في الشمال، ومن ثم أصبحت انطباعاته عن «الشمال»، على ما يبدو، نوعًا من التعبير عن حنينه إلى الأسرة وإلى بيت دافئ. كان لقاء كازاكوف بالشمال بغاباته الشاسعة وبحره، بالتوندرا وبالعمال البسطاء، بصيادي الوحوش وصيادي الأسماك، بفلاحي ضفاف البحيرات، بمثابة «المتنفَّس» الذي وجد فيه حريته، المكان الذي يمكنه فيه البحث واكتشاف عالم جديد، بعيدًا عن حياة المدينة «المصطنعة»، «المروَّضة». لقد رأى الكاتب أنه سيجد في هذه «البراري النائية»، في هذه النواحي «الموحشة» في «الأطراف»، الحياة وهي تسير على طبيعتها، والمشاعر الإنسانية على فطرتها وصدقها، الحقيقة البسيطة للحياة. إن ما جذب كوزاكوف إلى أناس الشمال هو حركة الروح لديهم بأريحيتها وصراحتها («سر نيكيشكين»، «كلب الصيد أركتور»، «يوميات الشمال»، «نستور وكير»، والعديد من القصص الأخرى).

كان ي. ب. كازاكوف كاتبًا صيادًا، بالمعنى الحرفي للكلمة، فضلًا عن المعنى المجازي لها بشكل أساسي. لقد كان في حقيقة الأمر متمكنًا من اصطياد أماكن جديدة ولقاءات متنوعة ومعارف جدد. لم يكن ليستقر في مكان واحد مدةً طويلة. وكانت لقاءاته ومعارفه ولحظات فراقه أمورًا عابرة؛ ولهذا السبب نفسه فقد عاشها بشكل حاد وطازج على وجه الخصوص. وبوصفه أديبًا، لم يكن كازاكوف ليتحمَّل القوالب والأنماط الجامدة، كان يقدِّر المعرفة المباشرة الأولى تقديرًا رفيعًا، ولم يكن يملُّ من البحث عن شخصيات ومصائر جديدة. كان الإحساس بالحياة، بوصفها معجزة، من أهم ما يميِّزه، حين يراها تتدفَّق بشكل طبيعي كل مرة من خلال أي عمل عادي بسيط يقوم به أبطاله «الجيولوجيون، الحطَّابون، العُمال، الصيادون وسائقو الجرارات. إن الكاتب يجلس في مركب الصيد مع البحارة، أو يذهب مع بعثة الاستكشاف عبر التايجا، أو يحلِّق بصحبة طياري سلاح الجو القطبي، أو يقود السفن في طريق الشمال العظيم» (عن شجاعة الكاتب).

إن نقطة الارتكاز الروحية الأساسية في نثر ي. ب. كازاكوف تتمثَّل في العلاقة المتوترة التي لا انفصام لها بين الإنسان وعالم الطبيعة، هذه العلاقة المعقودة على مدى آلاف السنين وما ينشأ عنها من أحداث درامية سواء في أوقات صيد الوحوش أو الأسماك، وفي الوقت نفسه يتحدَّث كازاكوف عن «الولع الشديد بالقتل»، الذي يجذب إليه الإنسان، هنا كل كائن حي له الحق في تقرير مصيره، وتحديد مكانه في هذا الكون. وفي مؤلفات ي. ب. كازاكوف كلها تتردَّد نغمة الإحساس بالذنب والندم والتكفير عن ذنب الصيد والقنص، عن أشكال العنف كافةً تجاه المسيرة العظيمة والحرة للطبيعة الحية. وفي واقع الأمر فإن كازاكوف يذكِّرنا دائمًا من خلال نثره أنه إلى جانب الحياة «الاجتماعية» التي نعيشها، وهموم الحياة البشرية، فهناك الحياة الأساسية وهي الحياة الطبيعية الخالدة، الموجودة خارج التاريخ، وأن الإنسان مسئول عن هذه الحياة.

لقد كُتب القليل عن مؤلفات ي. ب. كازاكوف إبَّان حياته؛ فقد كان النقاد يعتبرونه «على حافة» العملية الأدبية التي تلقى تشجيعًا رسميًّا، وأن هذه المؤلفات بعيدة عن الموضوعات والمشكلات «المهمة» و«المعاصرة». كان كازاكوف بعيدًا للغاية دائمًا عن «السياسة»؛ ولهذا ظل مقبولًا فقط ضمن القيم اللاأدبية للمنظومة الأدبية في إطار التراتبية الأدبية السوفييتية.

على أن هذه «المنظومة» بمرور السنين أصبحت من الماضي، وبقي نثر ي. ب. كازاكوف وعالمه الفني خالدًا.

أعمال ي. ب. كازاكوف

الأزرق والأخضر، قصص قصيرة، مقال، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»؛ اثنان في ديسمبر، موسكو، دار نشر «مولودايا جفارديا»، ١٩٦٦م.

كان بكاؤك في الحلم مريرًا.[٤٣] موسكو، دار نشر «سوفريمينيك»، ١٩٧٧م، مختارات، قصص قصيرة (المقال الختامي: ف. توربين)، موسكو، دار نشر «إيزفيستيا»، ١٩٨٣م.

أعمال عن ي. ب. كازاكوف

إ. كوزميتشيف، يوري كازاكوف، خبرة الصورة، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٥م.

(١-٦٤) فاسيلي ماكاروفيتش شوكشين

(٢٥ يوليو ١٩٢٩م، قرية سروستكي على نهر ألطاي – ٢ أكتوبر ١٩٧٤م، محطة كليتسكايا، محافظة فولجوجراد، دُفن في مقبرة نوفوديفيتشي).

يقول ف. م. شوكشين عن نفسه: «أنا فلاح بالوراثة.» فقد والده في سن مبكرة، ولم يتمكَّن من إكمال دراسته، فتوجَّه وهو في الرابعة عشرة من عمره، ليعمل في أحد الكولخوزات،[٤٤] ثم خدم بالأسطول في البحر الأسود. اجتاز امتحانات عشرة فصول دراسية انتسابًا. وفي عام ١٩٥٤م، الْتحق بقسم الإخراج بمعهد السينما في موسكو (في الفصل الذي يشرف عليه المخرج السوفييتي الشهير ميخائيل روم). ظهر منذ عام ١٩٥٧م في أفلام من إخراج آخرين، ثم في أفلام من إخراجه.

نشر ف. م. شوكشين أول قصة له في عام ١٩٥٨م، ثم نشر أول مجموعة قصصية في عام ١٩٦٣م بعنوان «أهل الريف». وعلى مدى الأعوام العشرة التالية كتب شوكشين ونشر بضع عشرات من القصص وروايتَي («ليوبافيني»، الجزء الأول في عام ١٩٦٣م، والثاني في عام ١٩٨٧م)، ثم روايتي عن ستيبان رازين: «جئت لأعطيكم الإرادة ...» عام

---

[٤٣] صدرت لها ترجمة باللغة العربية ضمن مجموعة قصص عن الروسية، قام بها أحمد الخميسي، دار نشر المستقبل العربي، ١٩٨٥م. (المترجم)

[٤٤] الكولخوز: المزرعة الجماعية. (المترجم)

١٩٧١م، وبعدها كتب عددًا من القصص الطويلة، وسيناريوهات سينمائية وحكايات وما إلى ذلك («ثمرة الكالينا الحمراء»، «حتى الديك الثالث»، «وجهة نظر»، «أناس متحمسون» وغيرها). كان ف. م. شوكشين موهوبًا بشدة في المهن التي مارسها كافة؛ كممثل ومخرج وأديب. على أنه اعتبر الأدب عمله الرئيسي، وكان ينتوي أن يتفرَّغ له كلية، بعد أن يترك مجال العمل في السينما.

غادر ف. م. شوكشين الحياة مبكرًا؛ فقد تُوفي على أثر أزمة قلبية في أثناء تصوير فيلم «كانوا يحاربون من أجل الوطن». في ختام قصته «كلياوزا»، التي نشرها إبَّان حياته طرح شوكشين سؤالًا: «ما الذي يحدث لنا؟» وهذا هو السؤال الذي أخذ مكانه إلى جانب الأسئلة «الملعونة» في الأدب الروسي: «من المذنب؟» و«ما العمل؟»

مُنح بعد وفاته جائزة لينين.

أعمال ف. م. شوكشين

الأعمال المختارة في جزأين، موسكو، ١٩٧٥م.

الأعمال الكاملة في ثلاثة أجزاء، موسكو، ١٩٨٤–١٩٨٥م؛ الأخلاق هي الحقيقة (مقال)، موسكو، ١٩٧٩م.

أسئلة إلى نفسي (مقال)، موسكو، ١٩٨١م.

أعمال عن ف. م. شوكشين

يميليانوف ل. فاسيلي شوكشين، دراسة في إبداعه، موسكو، ١٩٨٣م، تشيرنوسفيتوف ي، العبور إلى الحافة، فاسيلي شوكشين، أفكار عن الحياة والموت والخلود، موسكو، ١٩٨٩م.

فاسيلي ماكاروفيتش شوكشين، لحظة حياة، مجموعة قصصية، موسكو، ١٩٨٩م.

(١–٦٥) جيورجي نيكولايفيتش فلاديموف

(١٩ فبراير ١٩٣١م، خاركوف – ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣م، فرانكفورت، ألمانيا).

الاسم الحقيقي لعائلة ج. ن. فلاديموف هو فولوسيفيتش. وُلد في عائلة تعمل بالتدريس. تخرَّج في كلية الحقوق بجامعة ليننجراد عام ١٩٥٣م، وعلى الفور سافر إلى

موسكو، حيث عمل بمجلة «نوفي مير». بدأ حياته العملية بوصفه ناقدًا أدبيًّا للاتجاه المسمى آنذاك «نوفوميروفسكي»، وهو اتجاه يهتم بالدرجة الأولى بالنقد الجاد والشجاع عند طرح المشكلات الاجتماعية، والواقعية في تصوير الصراعات المحتدمة في الحياة، وإلقاء الضوء على الاتجاهات الشعبية.

دخل ج. ن. فلاديموف عالم الأدب في الفترة التي عُرفت بـ «ذوبان الجليد»، وقد تأثَّر فلاديموف بالمزاج العام لهذا العصر بقوة وشغف.

بدأ ج. ن. فلاديموف مسيرته الأدبية بقصة «الخام الكبير» (١٩٦١م)، والتي انعكست فيها كل جوانب القوة والضعف في أدب «ذوبان الجليد». أمَّا بطل روايته، السائق فيكتور برونياكن، فيتميَّز بحبه الشديد للعمل وإجادته له في الوقت نفسه، وهو مؤمن بقضيته متحمِّس لها، كما أنه أكثر الجميع إيمانًا بضرورة استخراج «الخام الكبير» الذي طال انتظاره، وهو يموت وهو يقود شاحنته حاملًا على ظهرها هذا الخام. في الواقع، فإن عنوان الرواية هو عنوان مجازي بطبيعة الحال؛ فهذا «الخام» الغني، الكبير، يعني الطموحات والآمال الإنسانية، التي ينبغي صهرها وسبكها بالكفاح واجتراح المآثر، وتجاوز ما في نفوس الناس من أمور تافهة عرضية من أجل تحقيق عالم صادق وحر، خالص من الكذب والغرض، اللذين اتسمت بهما اشتراكية ستالين الزائفة.

في مطلع الستينيات ظهرت عند ج. ن. فلاديموف فكرة قصة «روسلان المخلص»،[٤٥] وقد عرضها في صورتها الأولى على أ. ت. تفاردوفسكي. وكان الكاتب قد عمل على كتابة هذه القصة لمدة عشر سنوات تقريبًا، ولكن لم يكن من الممكن نشرها، بطبيعة الحال في الاتحاد السوفييتي في سنوات «الركود». وقد نُشرت للمرة الأولى في الخارج ضمن ما عُرف بمنشورات «التاميزدات» في عام ١٩٧٥م. وبعدها وقع الصدام الطبيعي والحتمي مع الاتحاد الرسمي للكتَّاب السوفييت ومع السلطات، الذي انتهى بالهجرة الاضطرارية لجيورجي نيكولايفيتش فلاديموف في عام ١٩٨٣م. وكانت روايته الكبرى: «ثلاث دقائق صمت» هي آخر أعماله التي نُشرت في الاتحاد السوفييتي، وهي رواية تتناول صيادي منطقة مورمانسك، وقد ظهرت منجَّمةً في عام ١٩٦٩م، في مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد)، ولم تصدر في طبعة مستقلة سوى في عام ١٩٧٦م. وفي حقيقة الأمر فإن

[٤٥] صدرت بالعربية في سلسلة الرواية العالمية التي تُصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٣، بعنوان «الكلاب»، ترجمة وتقديم عايدة شكري. (المترجم)

هذه الرواية أصبحت بداية «المراجعة» التي قام بها أدبنا «الشاب» للتصوُّرات كافةً التي سادت عصر «ذوبان الجليد». يتخلَّص بطل الرواية من أوهامه الشبابية السابقة، ويعي قيمة كل لحظة من لحظات الحياة واستحالة تكرارها، ويُدرك قوة مقاومة «الماضي» وضرورة تغييره، ويشعر أنه بات مستعدًّا للحياة دون أوهام، وإنما بواقعية وصراحة ودون غشاوة على عينيه.

كان موضوع الإحباط الاجتماعي، بل الأخلاقي والتخلُّص من الأوهام يعني خطوةً جديدة من الكاتب باتجاه خلق مزاج عام وتقييم معارض لنظام بريجنيف. وقد قوبلت الرواية باستحسان شديد من جانب الدوائر الديمقراطية في المجتمع، بينما استقبلها النقد شبه الرسمي بصورة سلبية حادة.

عاش ج. ن. فلاديموف في المهجر لأكثر من عشر سنوات، قضى معظمها في جمهورية ألمانيا الاتحادية (ألمانيا الغربية) على وجه الخصوص. وقد أصبح في الغرب واحدًا من أبرز كتَّاب ما عُرف باسم «الموجة الثالثة» من أدب المهجر الروسي. عمل فلاديموف بضع سنين محرِّرًا في مجلة «جراني» (الحدود)، وهي إحدى مجلات المهجر الروسي الشهيرة، وقد أصبح بإمكانه العودة إلى الوطن في نهاية الثمانينيات فقط.

مثَّلت رواياته «روسلان المخلص» و«الجنرال وجيشه» الخطوة الثالثة في مسيرته على طريق خلق أسلوبه الخاص في الحياة بوجه عام، وفي وضعنا التاريخي بشكل خاص.

«روسلان المخلص» (١٩٧٥م) رواية تعطي تفسيرًا جديدًا ومبتكرًا لموضوع «معسكرات» الاعتقال. هي حكاية كلب حراسة يتعرَّض مصيره وروحه لتشويه مُهلك لا يمكن إصلاحه. يعيش هذا الكلب في أحد المعسكرات التي يسود كلَّ شيء فيها جوٌّ من الرعب والكراهية والشك المتبادل. هنا يرسم الكاتب صورةً لتوابع الكارثة، التي يعيشها العالَم السوفييتي، والتي بات عليهم، بعد أن عانَوا من «مصل» الجولاج، أن يعتصروا لزمن طويل «نقطة وراء نقطة» هذا السم من وعيهم ومن لا وعيهم، أن يُخرجوه من مصيرهم بأكمله.

يُطور ج. ن. فلاديموف موضوع الحبس الجماعي والحياة «تحت الحراسة» بشكل جوهري في روايته «الجنرال وجيشه» (نُشرت في مجلة «زنامیا»، «الراية»، عام ١٩٩٤م)، حيث يتضح لنا أن الجنرال السوفييتي المحظوظ فوتيسي كوبريسوف هو نفسه مسجون بطريقته، وفي نظام الاعتقال نفسه الذي يُديره هو نفسه، وحتى على الجبهة فقد كان الجنرال محاصَرًا بحراسته المفروضة عليه، وربما بالقدر نفسه من الرقابة النوعية

الموجودة بشكل ما (نتذكَّر هنا الرائد سفيتلووكوف، الذي راح يغزل شبكةً من الوشايات حول الجنرال).

على مدى ثلاثين عامًا ظل الموضوع الوحيد، الذي راح يتطوَّر داخليًّا في نثر ج. ن. فلاديموف هو تجاوز أوهام عصر «ذوبان الجليد»، الذي ارتبط به الضحية فيكتور برونياكين في رواية «الخام الكبير»، كما سار في طريق البحث عن الحقيقة الخالصة في رواية «ثلاث دقائق صمت»، ومنه توجه إلى اكتشاف الواقع القاسي الباعث على التشاؤم الشديد لواقع «التاريخ المشوَّه»، الذي حوَّل الحياة إلى ما يشبه «المنطقة» المشاع، والذي لا يسمح بالأمل في الشفاء السريع والتخلُّص من الصدمة الرئيسية للعصر.

وكما ذكرنا من قبلُ فقد استُقبلت مؤلَّفات ج. ن. فلاديموف (باستثناء رواية «الخام الكبير»، التي اعتُبرت في حينها روايةً عن «الروح البطولية للعمل الاشتراكي») بصورة سلبية في الأغلب من جانب النقد الرسمي، كما أصبحت أكثر من مرة هدفًا للسجال الحاد، وهو ما تعرَّضت له أيضًا روايته الأخيرة «الجنرال وجيشه».[٤٦]

أعمال ج. ن. فلاديموف

الخام الكبير، موسكو، ١٩٦٢م، ١٩٧١م.

ثلاث دقائق صمت، مجلة «نوفي مير»، ١٩٦٩م، الأعداد ٧، ٨، ٩، طبعة مستقلة، موسكو، ١٩٧٦م.

روسلان المخلص، مجلة «زناميا»، ١٩٨٩م، العدد الثاني.

الجنرال وجيشه، «زناميا»، ١٩٩٤م، الأعداد: ٤، ٥.

أعمال عن ج. ن. فلاديموف

أنينسكي ل، إنقاذ روسيا بما تستحقه روسيا ... مجلة «نوفي مير»، ١٩٩٤م، العدد العاشر؛ بوموجولوف ف. اذكروا محاسن الأحياء والموتى وروسيا ... («رؤية جديدة للحرب»، «فهم جديد» أم أسطورة جديدة)، مجلة «كنيجنوي أوبوزرينيه» (استعراض الكتب)، ١٩٩٥م، العدد ١٩، ٩ مايو.

[٤٦] حازت في عام ١٩٩٥م على جائزة البوكر الروسية. (المترجم)

(١-٦٦) فاسيلي إيفانوفيتش بيلوف

(٢٣ أكتوبر ١٩٣٢م، قرية تيمونيخ بمنطقة خاركوف، محافظة فولوجدا).

وُلد ف. إ. بيلوف في عائلة فلاحين. كان والده مزارعًا في أحد الكولخوزات، وكانت أمه تعمل في كولخوز أيضًا. تلقَّى ف. إ. بيلوف تعليمه بالمدرسة الزراعية لمدة سبع سنين، عمل بعدها في الكولخوز في الفترة من عام ١٩٤٥م وحتى عام ١٩٤٩م. أنهى في عام ١٩٥٠م المدرسة الصناعية في مدينة سوكول، ليعمل نجارًا وميكانيكيًّا في محطة كهرباء متنقلة لوحدة لقطع الأخشاب، ثم عمل كهربائيًّا في أحد المصانع في مدينة ياروسلاف؛ خدم بعدها في الجيش (١٩٥٢–١٩٥٥م)، ثم يعود ليعمل لفترة قصيرة نجارًا في أحد المصانع في مدينة بيرم.

في الفترة من عام ١٩٥٦م إلى ١٩٥٨م التحق بالعمل محرِّرًا في صحيفة «كومونار» (بمدينة جريازوفيتش بمحافظة فولوجدا)، وقد تمَّ اختياره سكرتيرًا أولًا للجنة المحلية لمدينة جريازوفيتش، على أنه سافر إلى موسكو في عام ١٩٥٦م للدراسة في معهد جوركي للأدب (تخرَّج فيه في عام ١٩٦٤م). وقد قُبل عضوًا في اتحاد الكتَّاب السوفييت قبل أن يتخرَّج في المعهد (١٩٦٣م).

دخل ف. ب. بيلوف إلى عالم الأدب في البداية باعتباره شاعرًا. نُشرت أشعاره الأولى في عام ١٩٥٦م في الصحف الشبابية التي كانت تصدر في فولوجدا، وقد حمل ديوانه الأول والوحيد اسم «قريتي غابة صغيرة» (١٩٦١م)، وفي الوقت نفسه تقريبًا صدر كتابه النثري الأول «قرية بيرديايكا» (١٩٦١م)، ويضم مجموعةً من القصص القصيرة.

تحوَّلت روايته «عمل معتاد» (١٩٦٦م) إلى حدث بارز في الأدب الروسي الجديد. ومنذ ذلك الوقت انضمَّ ف. إ. بيلوف إلى صفوف أساتذة «الأدب الريفي». وينتسب نثره الذي ظهر مع نهاية الستينيات إلى هذا الأدب تحديدًا («مطاردة الذئاب الثلاثة» ١٩٦٨م، «حكايات النجارين»، وقد نُشرت للمرة الأولى في مجلة «نوفي مير» عام ١٩٦٩م وغيرها).

يومًا بعد الآخر بدأت في الظهور على نحو متنامٍ أعمال أخرى متميزة كتبها ف. إ. بيلوف، عكست رؤيته إلى الفلاح وإلى أسلوب حياته وثقافته، باعتبارهما قيمةً قومية روحية وجمالية هائلة. إن فكرة التراجع عن هذه القيمة وتمزيقها، من وجهة نظر ف. إ. بيلوف، تؤدِّي إلى تشويه الإنسان وروحه في ظروف تحوُّل الريف إلى حَضر فاقد للهُوية والملامح. وتركِّز أعمال ف. إ. بيلوف كافةً في السبعينيات والثمانينيات على هذه المشكلة (سواء منها التي تستلهم التاريخ، في روايات «العشية»، ١٩٧٢–١٩٧٦–١٩٨٧م،

و«عام الانعطافة الكبرى» ١٩٨٩م، أو التي تتناول الفضاء الثقافي للريف الغابر، في مقالاته البحثية عن جماليات الحياة الريفية)، وقد انعكست في رواية «الوفاق» ١٩٧٩–١٩٨١م، أو تتناول الفضاء الثقافي الحاضر في رواية «التربية على طريقة دكتور سبوك» ١٩٧٨م، ثم في رواية «إلى الأمام جميعًا» (١٩٨٦م)، والتي أثارت جدلًا حادًّا. إن الكاتب في كل ذلك يُدافع عن الهُوية القومية وأصالة التراث الروحي للفلاحين في مواجهة القوى الأخرى، التي تسعى لتدمير هذه المبادئ.

وفي هذا الدفاع، الذي يقوم به ف. إ. بيلوف، يتحدَّد موقفه على نحو أكثر وضوحًا باعتباره فنانًا يمتلك إحساسًا شاعريًّا مرهفًا، جدليًّا ومتحمِّسًا إلى حد كبير يؤدي إلى التوتر.

وقد كتب ف. إ. بيلوف أيضًا عددًا من المسرحيات: «فوق مياه رائقة»، «الأمير ألكسندر نيفسكي»، «وفقًا للمادة ٢٠٦»، «كوتشي الذي لا يموت».[٤٧]

في نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات انشغل ف. إ. بيلوف بالعمل الاجتماعي والسياسي على حساب نشاطه الأدبي (كان عضوًا بمجلس السوفييت الأعلى للاتحاد السوفييتي في الفترة من ١٩٩٠م وحتى ١٩٩١م، نائبًا شعبيًّا للاتحاد السوفييتي من عام ١٩٨٩م وحتى عام ١٩٩٢م، وعضوًا باللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي (١٩٩٠–١٩٩١م)، وعضوًا باللجنة التنظيمية لجبهة الإنقاذ القومي).

ف. إ. بيلوف حاصل على جائزة الدولة وجائزة ليف تولستوي.

أعمال ف. إ. بيلوف

الأعمال المختارة في ثلاثة أجزاء، موسكو، ١٩٨٣–١٩٨٤م.

الأعمال الكاملة في خمسة أجزاء، موسكو، ١٩٩١م.

أعمال عن ف. إ. بيلوف

سيليزنيف ي. فاسيلي بيلوف.

تأملات في المصير الإبداعي للكاتب، موسكو، ١٩٨٣م.

[٤٧] كوتشي: عجوز هزيل في بعض الخرافات الروسية. (المترجم)

(١-٦٧) نيكولاي ميخايلوفيتش روبتسوف

(٣ يناير ١٩٣٦م، قرية يميتسك، محافظة أرخانجلسك – ١٩ يناير ١٩٧١م، فولوجدا).

وُلد ن. م. روبتسوف في أسرة كثيرة الأطفال. ينتسب والداه إلى قرية من قُرى فولوجدا. كان والده يعمل موظَّفًا بسيطًا في شبكة تجارية محلية، تارةً في أرخانجلسك، وتارةً في محافظة فولوجدا. انتقلت الأسرة في عام ١٩٤١م لتستقرَّ في فولولجدا. ذاق ن. م. روبتسوف مرارة الحرمان مبكرًا، فقد تُوفيت والدته في عام ١٩٤٢م، وبعد فترة قصيرة من موتها يذهب الأب إلى الجبهة. وهنا يبدأ الابن في التنقُّل لعدة سنوات بين الملاجئ، ثم يستقر في النهاية في ملجأ نيكولسكي في ضاحية توتيما من أعمال فولوجدا، يلتحق بعد ذلك في معهد صناعي آخر لدراسة النجارة وتصنيع الأخشاب، ولكنه لم يُكمل الدراسة به أيضًا. قضى ن. م. روبتسوف خدمته العسكرية في أسطول الشمال. وبعد تسريحه من الجيش عمل وقَّادًا على ظهر سفينة الصيد «سيفريبا» («كنت مغطًّى دائمًا بالمازوت، غارقًا في الشحم؛ فقد كنت أعمل في أسطول الصيد»). وبعد أن ترك العمل على السفينة، عاش ن. م. روبتسوف بدءًا من عام ١٩٥٩م في لينينجراد، مع تحديد إقامته بها. وهناك عمل في مصنع كيروف. وفي هذا المصنع أنهى مدرسة العُمال الشباب. في منتصف الخمسينيات بدأ روبتسوف في كتابة الشعر بشكل منتظم. وفي لينينجراد وجد لنفسه المكان الأول ليعمل فيه أديبًا محترفًا بمجلة «نارفسكايا زاستافا»، حيث بدأ في نشر أشعاره. وفي صيف عام ١٩٦٢م ظهر ديوانه الأول «أمواج وصخور» مخطوطًا.

وفي العام نفسه نجح ن. م. روبتسوف في اجتياز الامتحانات المؤهِّلة للالتحاق بمعهد جوركي للأدب. لكن القدر لم يمهله البقاء كثيرًا بين جدران هذا المعهد؛ فقد تعلَّلت إدارة المعهد «بسلوك الطالب غير المنضبط»، فقرَّرت فصله من المعهد (لم يعد ف. ن. روبتسوف إلى المعهد إلا بعد بذل الكثير من الجهد، وباعتباره طالبًا منتسبًا). تخرَّج روبتسوف في عام ١٩٦٩م. وفي أرخانجلسك صدر ديوانه الأول «أشعار غنائية» في عام ١٩٦٥م، أما الديوان الأول له في موسكو فحمل اسم «نجمة الأرض» وصدر في عام ١٩٦٧م.

نشأ ف. م. روبتسوف وتكوَّنت شخصيته كشاعر موهوب، ليكتسب يومًا وراء الآخر انطباعات شديدة التأثير عن واقع الحياة الروسية، تحطَّمت جميعها تقريبًا على مدار القرن العشرين بسبب الأحداث التاريخية التي وقعت خلاله، وخصوصًا أحداث الحقبة السوفييتية والمجاعة، إضافةً إلى سوء المصير. ومن الجدير بالملاحظة أن هذا الشاعر الواعد قضى طفولته وشبابه في أقصى الشمال، في منطقة تنتشر فيها أو بالقرب منها «معسكرات

الاعتقال». فضلًا عن ذلك فقد حرمته الظروف من دفء المشاعر الأسرية؛ فعاش بلا أب، وحتى عندما عاد هذا الأب من الحرب، فإنه لم يولِ أطفاله أي قدر من الرعاية والاهتمام.

وهكذا استمرَّ شعور التشرد والضياع، بكل ما تعنيه الكلمة من معنًى، هو الشعور الذي اعتاد عليه ن. م. روبتسوف منذ طفولته (حصل روبتسوف على غرفته المتواضعة الأولى في فولوجدا قبل عام واحد فقط من وفاته). حتى الرابعة والثلاثين من عمره ظل الشاعر يتنقَّل من مسكن جماعي إلى مسكن آخر، ومن شقة مشتركة إلى شقة مشتركة أخرى، ليعيش طوال الوقت مع أناس غرباء. كما أنه لم يمتلك في أي يوم من الأيام عائلةً خاصة به. وفي أشعاره، كان نيكولاي روبتسوف يعبِّر عن إحساسه بالتشرُّد باعتباره إحساسًا بفقدان الوطن.

أصبح التنقُّل عبر روسيا بقُراها ومُدنها وضواحيها، وحتمية الاستسلام بـ «تحديد الإقامة» وما يترتَّب عليه من ظروف معيشية، هو أسلوب خاص لحياة يعيشها الملايين ممن كانوا فلاحين روسًا في يوم من الأيام. وفضلًا عن ذلك، فقد وجد الشاعر، في هذه التركيبة من المعاناة تحديدًا، في هذه التجربة الخاصة والعامة في الوقت نفسه، مصدر التعبير الذاتي عن إبداعه، هذا الإبداع الذي أصبح، في واقع الأمر، تعبيرًا عن مصير العديد والعديد من معاصريه. إن الجهد العظيم الذي بذلته روح ن. م. روبتسوف بعث في عالمه الغني إحساسًا عميقًا بالطبيعة العزيزة وبالأرض الغالية، وبالعلاقات الحميمة مع مصائر مواطنيه؛ وهذا ما جعل من تجاوز الإحساس باليتم لدى البطل الغنائي للشاعر أمرًا ممكنًا.

أصبحت أشعار ن. م. روبتسوف اندفاعًا عاطفيًّا تجاه البيت الآمن الخالد، نحو روسيا، نحو القرية والبيت الريفي، اندفاعًا نحو التوحُّد مع التاريخ القومي وأشكال الحياة اليومية الشعبية المتعاقبة كافةً يومًا وراء الآخر، ونحو الحركة الفطرية الأبدية («مع كل بيت ريفي وكل غيمة/مع الرعد الموشك على السقوط/أشعر بالرابطة المتأجِّجة، وبالعلاقة بالموت في أشد صورهما تجليًا»). يُعد ن. م. روبتسوف واحدًا من أبرز المبدعين فيما عُرف في الستينيات باسم الشعر «الريفي»، ومن بين الشعراء الذي جمعتهم به علاقات ودية وطيدة في هذا المجال: ج. جوربوفسكي، أ. بيريدرييف، أ. براسولوف وغيرهم.

أعمال ن. م. روبتسوف

ضجيج أشجار الصنوبر. موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٠م، زهور خضراء، موسكو، دار نشر «سوفيتسكايا راسيا»، ١٩٧١م.

السفينة الأخيرة، موسكو، دار نشر «سوفريمينيك»، ١٩٧٣م.

مزامير الرعاة (الإعداد والمقال الافتتاحي: ف. كوروتايف)، موسكو، دار نشر «مولودايا جفارديا»، ١٩٧٥م.

رؤية على التل، أشعار، ترجمات، نثر، خطابات (الإعداد والمقال الافتتاحي: ف. ف. كوروتايف)، موسكو، دار نشر «سوفيتسكايا راسيا»، ١٩٩٠م.

أعمال عن ن. م. روبتسوف

كوجينوف ف. نيكولاي روبتسوروف، موسكو، دار نشر «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٥م؛ كونيايف ن، عابر سبيل في آخر الأرض (قصة عن نيكولاي روبتسوف)، مجلة «سيفير» (الشمال)، ١٩٩٢م، العددان ١-٢ (صدرت هذه الرواية لكونيايف في مجلة «رومان-جازيتا»).

(١-٦٨) فلاديمير سيميونوفيتش ماكانين

(١٣ مارس ١٩٣٧م، مدينة أورسك، محافظة أورينبورج).

عاش ف. س. ماكانين السنوات الأولى من حياته في بلدة صناعية بالأورال، وهو ابن لأبوين ينحدران من أصول اجتماعية مختلطة، إذا جاز التعبير، الأمر الذي حدَّد الكثير من الانطباعات الأولى في مستقبل الكاتب. قضى طفولته في زمن الحرب ليعاني من الجوع والفقد، وقد تركت هذه المشاعر أثرًا طويلًا وبخاصة على إبداعه (قصتا «الحياة بلا أب» ١٩٧١م، «الأحمر والأزرق» وغيرهما). سافر إلى موسكو للدراسة بعد أن أنهى تعليمه الثانوي في مدينة أورسك، وفي عام ١٩٦٠م، تخرَّج في كلية الميكانيكا والرياضيات بجامعة موسكو. عمل بعض الوقت في مجال الرياضيات. في عام ١٩٦٥م، نشر روايته الأولى «الخط المستقيم» في مجلة «موسكفا» (موسكو)، وتتناول حياة العلماء الشبان، الذين اختاروا طريقهم في الحياة، وهي رواية تحمل طابع السيرة الذاتية (نُشرت بعد ذلك في طبعة مستقلة عام ١٩٦٧م).

أنهى الدورات العليا للمخرجين وكتَّاب السيناريو في معهد السينما. انعكست انطباعاته عن معارفه في الوسط السينمائي في رواية «صورة وجه وما حوله» (١٩٧٨م). في الحقيقة فإن ف. س. ماكانين لم يترك أثرًا يُذكر، على ما يبدو، في مجال السينما. وقد تركت الإصابة البالغة التي تعرَّض لها على أثر حادث سيارة أثرًا كبيرًا في منعه في

هذه السنوات من ممارسة نشاطه الأدبي. وبعد عودته إلى الأدب في منتصف السبعينيات أصبح ف. س. ماكانين واحدًا من أبرز كتَّاب الموجة «الجديدة» المؤثرين، الذين ساهموا بعالمهم الفني، وخبرتهم الحياتية، وتجرِبتهم الروحية في تغيير الصورة التي تكوَّنت للأدب «السوفييتي» في تلك الفترة، وكانوا وراء التحديث الذي لحق بهذا الأدب.

ينتمي ف. س. ماكانين إلى جيل «المفكرين الواعين» من الكتَّاب الروس في نهاية القرن العشرين، هؤلاء الذين جاءوا للحياة وللأدب دون أن يحملوا الأوهام والآمال التي ميَّزت مَن سبقهم من كتَّاب. وهذا الجيل (الذي يُعد ف. س. ماكانين أحد فنانيه البارزين) ظهر على أطلال أسطورة الازدهار والمميزات التي ستجلبها «الاشتراكية المتطوِّرة»، كما أن هذا الجيل لم يربط مصيره بآفاق «المستقبل الباهر».

يختلف نثر ف. س. ماكانين من ناحية بنيته الفنية وموضوعاته الأساسية عن العديد من الدلائل على الحياة الواقعية التي لا تشبه إلا في القليل تلك الصور الدعائية والمعيارية لـ «الواقعية الاشتراكية» في زمن الركود.

تعكس الأحداث والشخصيات في نثر ف. س. ماكانين نتائج الانهيار العميق والشامل للعالم الروسي التقليدي، الذي وصل إلى ذروة انهياره في المجتمع «السوفييتي» المتدهور. لقد ظلَّت روسيا موجودةً عند أبطاله فقط في انطباعاتهم الطفولية المشوَّشة عنها، روسيا الغابرة «بأجدادها وجداتها»، والتي عاشت ظروفًا صعبة تتفق والحياة في تلك الأزمان الغابرة، التي غابت الآن عن ذاكرتهم. روسيا التي ضمَّت بين جنباتها شخصيات متنوعةً ولكنها قوية، مفعمة بالطاقة الروحية (في قصة «الأحمر والأزرق» وفي بعض أجزاء من قصة «الرائد»، و«حيث الْتقت السماء بالتلال»).

ونتيجةً لانهيار الحياة الروسية الخالدة يظهر أمام جيل ف. س. ماكانين وأبطاله عالم «الأكواخ الخشبية» و«قرى الإيواء» المشوَّهين، حيث يعيش الناس في ظروف بات التنقل فيها من مكان إلى آخر أمرًا معتادًا، إعادةً للانسحاق، ابتعادًا عن نمط الحياة الطبيعية. إن نضالهم من أجل الحياة ينفي الفردية الواضحة، بدلًا من إبداء المرونة والتأقلم مع الظروف والاستجابة لكل التغيرات التي تطرأ على الوسط الذي يعيشون فيه. لقد أصبحت «الأكواخ الخشبية» واقعًا يمثِّل «الملاذ» لكثير من شخصيات ف. س. ماكانين التي راحت تسعى، مع ذلك، بكل قوتها لأن تتخلَّص منها، وأن تدفع ثمن ذلك من كرامتها الشخصية.

يقدِّم لنا ف. س. ماكانين على أي نحو يتم محو شخصية الإنسان وكيف «تجرف» مسيرة الحياة، يومًا بعد الآخر، القدرة على الإبداع من التربة الشعبية نفسها، وتمتص ثراء

القوى الحيوية وما فيها من نزوع نحو الفن لتقتل بذلك كل إحساس فني (قصة «حيث الْتقت السماء بالتلال»، «١٩٨٤م»).

يُولي ف. س. ماكانين اهتمامًا خاصًّا بإبراز الإنسان المعاصر صاحب الوجوه العديدة الشديدة التباين، ويرى أن أكثر ما يميِّز هذا الإنسان أهميةً هو قدرته على الانسحاب إلى الهامش، والتعوُّد على استبدال الأقنعة والتأقلم وعدم الثبات على المبدأ فيما يتعلق بحزمة الصفات، التي تضمن له البقاء حيًّا بأي ثمن. يقول أحد أبطاله: «إن المرونة هي الأمر الرئيسي في وعي كل إنسان» («المواطن الهارب»، «رجل الحاشية»، «المخرج» وغيرها). وفي الوقت نفسه فإن شخصياته باتوا يتحوَّلون هم أنفسهم إلى ضحايا هذا الأسلوب من أساليب الحياة، فراحوا يتخبَّطون في الأفكار والقيم الوهمية المراوغة، التي صنعوها بأنفسهم وهم يدافعون عن الحياة الحقيقية («عدو القائد»، «رجل وحيد وامرأة وحيدة»، «مائدة مغطاة بالجوخ عليها دورق في وسطها» وغيرها). السخط والغضب والإحساس بالإهانة، هذه هي الحالات المعتادة لأبطاله، وهكذا فإن فقدان الوجه الحقيقي ينتقم لنفسه.

ومن بين الأبطال الجدد لدى الكاتب، نجد ياكوشكين، بطل قصته «الرائد» (١٩٨٢م)، الساحر-الشافي؛ فهذا البطل يبدو خارج إطار شخصيات ماكانين المعتادة، وهم سكان المدن المهمَّشون من أبناء الجيل الأول، الذين أقلموا روحهم مع الحياة والذين فقدوا وجههم الحقيقي. ياكوشكين، على العكس من هؤلاء، وجد وجهه الحقيقي. لقد خلق الكاتب شخصيةً متعددة الطبقات، تغذَّت على جذور الروحانية والعاطفية، التي فتحت أمامهم بُعدًا جديدًا للمصائر الشعبية في عصر انهيار «القيم» الشمولية السابقة.

لقد أصبحت الطوباوية (أو «نقيض الطوباوية») هي رد الفعل على الطفرات الكارثية في الحياة الروسية-السوفييتية على تخوم الثمانينيات والتسعينيات. قصة «الفتحة» (١٩٩٠م)، حيث طرحت واحدةً من رؤى مصائرنا في ظروف الصدمة الاجتماعية والروحية.

ويتميَّز ف. س. ماكانين، بوصفه فنانًا، بالاهتمام التحليلي المُرهف للإنسان، الذي «يتخبَّط» في تيار الحياة، وهو يمتلك القدرة على تصوير بيئة المدينة المعاصرة بكل ما فيها من اضطراب على كل المستويات، ويعرض تعدُّدية وجوه الأشخاص النمطيين؛ من المواطن «البروليتاري الرث» وحتى الصفوة من المثقفين والفنانين، كل ذلك من خلال قطاع من هذه البيئة.

أعمال ف. س. ماكانين

مختارات: قصص قصيرة ورواية (مقدمة: ل. أنينسكي)، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٧م.

في المدينة الكبيرة، قصص، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٠م؛ الفتحة (قصص)، موسكو، ١٩٩١م.

أعمال عن ف. س. ماكانين

أنينسكي ل، بنية المتاهة، مجلة «زناميا»، ١٩٨٦م، العدد ١٢.

رودنيانسكايا إ، معارف مجهولون، مجلة «نوفي مير»، ١٩٨٦م، العدد ٨، ومقالات أخرى في الأعمال السابقة لفلاديمير سيميونوفيتش ماكانين.

(١-٦٩) فالنتين جريجوريفيتش راسبوتين

(١٥ مارس ١٩٣٧م، أوست أودا، محافظة إيركوتسك).

وُلد ف. ج. راسبوتين في عائلة فلاحين، فقد والده مبكرًا (اعتُقل واختفى في السجن في نهاية الأربعينيات). وقد وصف راسبوتين طفولته الفقيرة والدرامية في تلك السنوات، والنقية من وجهة نظري، في سيرته الذاتية التي ضمَّنها قصته القصيرة «دروس الفرنسية» (١٩٧٣م). في منتصف الخمسينيات عمل راسبوتين، الطالب بكلية الصحافة بجامعة إيركوتسك، عدة سنوات بالصحافة في سيبيريا (تخرَّج في الجامعة عام ١٩٥٩م).

نشر أول مجموعة قصصية له في عام ١٩٦١م بعنوان «نسيت أن أسأل ليوشكا». وفي عام ١٩٦٥م صدرت له مؤلفات أخرى. أما في عام ١٩٦٧م، فقد نُشرت روايته «نقود من أجل ماريا»، والتي كانت بدايةً لشهرته ككاتب. ارتبط اسم راسبوتين منذ منتصف الستينيات بمجلة «ناش سوفريمينيك» (معاصرنا)، التي نشرت له كل أعماله الرئيسية: قصص «الوعظ الأخير» (١٩٧٠م)، «عش وتذكر» (١٩٧٤م)، «وداعًا ماتيورا» (١٩٧٦م)، «الحريق» (١٩٨٥م).

شكَّلت هذه القصص سلسلةً خاصة ارتبطت بالمشكلة الاجتماعية الروحية المترابطة، التي تناولها الكاتب في سياق «الأدب الريفي» الكبير. تتميَّز هذه القصص بأنها تدور في

سيبيريا وتصوِّر حياة الفلاحين فيها، وسيبيريا التي كتب عنها راسبوتين، هي البيئة التي خرج منها راسبوتين نفسه، وهو يصف تعاقب العصور الثقافية فيها، والغزو «المكثَّف» للمدينة فيها، وكيف راحت تُعاني من أقصى صور التشويه «الوحشي» في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات تحديدًا. هذه الطفرة المدهشة فهمها الكاتب وأبطاله باعتبارها مصيبةً كبرى، سواء من الناحية الاجتماعية، أو المعنوية. يرسم راسبوتين في أعماله هذه المصيبة التي حلَّت بالناس، بدءًا من قصة «نقود من أجل ماريا»، التي تُطرح فيها الأحداث بصورة يومية نسبيًّا، وحتى قصة «وداعًا ماتيورا» ذات النزعة التراجيدية الفلسفية. وأخيرًا يصوِّر حالة اليأس التي حلَّت بالمجتمع في رواية «الحريق». وفي هذه القصص جميعًا ينفجر أمامنا ويحتدم سفر رؤيا «مصغَّر» ما يلبث أن يحطِّم هذا الكون الرائع والخالد للحياة الريفية التقليدية المكتفية بذاتها.

يُعد ف. ج. راسبوتين واحدًا من أشد المدافعين النشطين عن الطبيعة السيبيرية، وقد بذل بشكل خاص جهدًا كبيرًا في النضال من أجل الحفاظ على بحيرة بايكال.[٤٨] وفي السنوات الأخيرة من حياته خاض راسبوتين غمار معارك اجتماعية وسياسية، ترك من أجلها، للأسف، الأدب والعمل الإبداعي؛ كان نائبًا عن الشعب في البرلمان السوفييتي في الأعوام من ١٩٩٠م إلى ١٩٩٢م، وعضوًا في مجلس سوفييت الاتحاد السوفييتي في ١٩٩٠–١٩٩١م، كما اختير رئيسًا مشاركًا لمجمع الدوما الروسي القومي، ورئيسًا مشاركًا لمجلس إدارة صندوق الثقافات والآداب السلافية.

ف. ج. راسبوتين هو بطل العمل الاشتراكي عام ١٩٨٧م، وحاصل على جائزة الدولة السوفييتية مرتين.

أعمال ف. ج. راسبوتين

قصص، وداعًا ماتيورا، عش وتذكر، الموعد الأخير، نقود من أجل ماريا، موسكو، ١٩٧٦م.
روايات وقصص، موسكو، ١٩٨٥م.
الحريق (وداعًا ماتيورا)، قصص، موسكو، ١٩٩٠م.

[٤٨] بحيرة بايكال: بحيرة عذبة تقع جنوب شرق سيبيريا، هي أعمق بحيرة في العالم؛ إذ يبلغ عمقها ١٦٢٠ مترًا. (المترجم)

أعمال عن ف. ج. راسبوتين

كوتينكو ن، فالنتين راسبوتين، مقال في إبداعه، موسكو، ١٩٨٨م.
سيميونوف س، فالنتين راسبوتين، موسكو، ١٩٨٧م.

(١-٧٠) ألكسندر فالينتينوفيتش فامبيلوف

(١٩ أغسطس ١٩٣٧م، قرية كوتوليك بمحافظة إيركوتسك – ١٧ أغسطس ١٩٧٢م، غرق في بحيرة بايكال بالقرب من قرية مولتشانوفسكايا باد عند منابع نهر أنجارا، دُفن في إيركوتسك).

وُلد أ. ف. فامبيلوف لوالدين يعملان بالتدريس؛ فالوالد فالنتين نيكينوفيتش، ينتمي إلى جمهورية بورياتيا،[٤٩] وهو ينحدر من عائلة فلاحين. تلقَّى تعليمه في الجامعة، وبعد أن تخرَّج فيها بدأ بتدريس الأدب. أمَّا الأم، أناستاسيا بروكوبييفنا كوبيلوفا، فتنحدر من عائلة من رجال الدين. عملت مديرةً بالتعليم ومدرِّسة للرياضيات. وقد أطلق الوالدان اسم ألكسندر على ابنهما تيمُّنًا بالشاعر ألكسندر بوشكين (١٧٩٩–١٨٣٧م)، وكان عام ١٩٣٧م موعدًا للاحتفال بيوبيل الشاعر. وفي العام نفسه الذي وُلد فيه أ. ف. فامبيلوف «اعتُقل الأب، كما ورد على لسان الكاتب»؛ لأنه كان يمتلك العديد من الكتب، لا يتناسب عددها وكونه مدرسًا ريفيًّا. ومنذ لحظة الاعتقال أصبحت الأم وحيدةً مع أربعة أطفال. وفي طفولته عرف أ. ف. فامبيلوف الكثير بفضل جدته الحكَّاءة والمغنية.

مارس فامبيلوف التمثيل في سنوات المدرسة، وكوَّن فريقًا موسيقيًّا للآلات الشعبية، أحبَّ الرسم، وكان عازفًا ماهرًا على آلة الجيتار ومغنيًا. الْتحق في عام ١٩٥٤م، بعد أن أنهى الدراسة الثانوية في كوتوليك، بكلية الآداب جامعة إيركوتسك ليتخرَّج فيها عام ١٩٦٠م.

عمل أ. ف. فامبيلوف عدة سنوات في إحدى صحف الشباب في إيركوتسك. في هذا الوقت بدأ في اكتساب خبراته الأدبية الأولى. كتب عددًا من القصص القصيرة الفكاهية، نشرها في مجلة «أنجار»، وفي هذه الفترة كتب مسرحيتين من ذات الفصل الواحد

[٤٩] بورياتيا: جمهورية اتحادية ذات حكم ذاتي تتبع جمهورية روسيا الاتحادية، عاصمتها أولان-أود، تقع في جنوب المنطقة الوسطى من سيبيريا على طول الشاطئ الشرقي لبحيرة بايكال. «المترجم»

(«سعادة كاتيا كوزلوفا» ١٩٨٩م، و«الخور الهادئ» ١٩٦٠م). وفي عام ١٩٦١م صدرت له أول مجموعة قصصية «اتفاق الأحوال» (باسم مستعار هو أ. سانين). وكان عضوًا في جماعة «ستينكا» (الحائط) الأدبية في إيركوتسك.

ومنذ مطلع الستينيات راح فامبيلوف يعمل بدأب في كتابة الأعمال المسرحية ويرتبط نجاحه الأول بسمينار تشيتين[٥٠] للأدباء الشبان (١٩٦٥م)؛ حيث قوبلت مسرحياته: «منزل تُطل نوافذه على الحقل»، و«الابن الأكبر» بتقدير عظيم (كُتبتا في النصف الأول من الستينيات). الْتحق فامبيلوف بعد ذلك بدورات الدراسات الأدبية العليا بمعهد جوركي للأدب. وبعد أن كتب حوالي عشر مسرحيات على مدى الستينيات والسبعينيات أسَّس أ. ف. فامبيلوف مدرسته في الدراما الروسية، ومن مؤلفاته المسرحية: «منزل تُطل نوافذه على الحقل» ١٩٦٤م، «وداع في يونيو»، «الابن الأكبر» ١٩٦٨م، «صيد البط» ١٩٧٠م، «حكايات ريفية» ١٩٧٠–١٩٧١م، «الصيف الماضي في تشوليمسك» ١٩٧٢م. وفي العام الأخير من حياته بدأ أ. ف. فامبيلوف في كتابة مسرحية «ناكونيتشنيكوف الأفضل»، وفي الوقت نفسه بدأ التفكير في كتابة رواية عن الحياة في «الأرياف»، التي يعرفها عن قرب وعن أمور أخرى. وقد عُرضت مسرحيات فامبيلوف في البداية بشكل مبتكَر لم يعتد عليه الجمهور، ولكنها في السنوات الأخيرة من حياته وقبل موته المفاجئ، عُرضت على أفضل مسارح موسكو ولينينجراد وإيركوتسك، وغيرها من المدن الروسية.

دخل فامبيلوف، باعتباره فنانًا صاحب إبداع متميز فريد في الوقت نفسه، إلى أدب «ما بعد الستينات» الصعب المتعدِّد الجوانب، وهو الأدب الذي ينتمي إليه: ف. راسبوتين، ن. روبتسوف، ف. شوكشين، ف. بيلوف، ف. فيسوتسكي، ج. جوربوفسكي ... لقد جاء الكاتب المسرحي معه بالخبرة المركَّبة، «المفعمة» بالحياة المعاصرة، وخاصةً خبرة الحياة الريفية، المليئة بالقضايا والارتباك اللذين يمثِّلان عبئًا كبيرًا على النفس البشرية. وينتمي غالبية أبطال أ. ف. فامبيلوف إلى فئة الشباب، الذين أضناهم البحث عن ذواتهم في عالم القيم المُهدرة، وقد عجزوا عن الوقوف في مواجهة كارثة الانزلاق إلى الانهيار الروحي والأخلاقي. إن الكاتب، بوصفه فنانًا يعبِّر عن جيله، يتميَّز بالأداء العميق وبشجاعة الاعتراف، بالصراحة التامة والتأمل المحايد للذات، كل ذلك على نحو درامي مؤثر.

[٥٠] تشيتين: منطقة في بورياتيا. (المترجم)

وقد استحقَّت مسرحيات أ. ف. فامبيلوف أن تُصبح ظاهرةً بارزة في الدراما الروسية في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين.

أعمال أ. ف. فامبيلوف

الأعمال الكاملة في جزأين (المقال الافتتاحي ف. كورباتوف)، إيركوتسك، ١٩٨٧–١٩٨٨م.

مختارات، الطبعة الثانية، مزيدة، موسكو، دار نشر «إيسكوستفو» (الفن)، ١٩٨٤م؛ وداع في يونيو، مسرحيات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٧م؛ المدن البيضاء، قصص، مقالات، ١٩٧٩م.

«منزل تُطل نوافذه على الحقل» (المقدمة بقلم ف. لاكشين، المقال الختامي: ن. تيندياتنيك)، إيركوتسك، ١٩٨١م.

حديقة الغربان، النجاح، في كتاب: «المسرح المعاصر» ١٩٨٦م، الكتاب الأول.

أعمال عن أ. ف. فامبيلوف

جوشانسكايا ي. م. ألكسندر فامبيلوف، دراسة في إبداعه، لينينجراد، مجلة «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م؛ ب. ألكسندر فامبيلوف، موسكو، مجلة «سوفيتسكايا راسيا»، ١٩٨٩م.

(١–٧١) فلاديمير سيميوفيتش فيسوتسكي

(٢٥ يناير ١٩٣٨م، موسكو – ٢٥ يوليو ١٩٨٠م، موسكو، دُفن بجبانة فانجوفسكي).

وُلد ف. س. فيسوتسكي في عائلة ضابط بالجيش، بينما عملت الأم مترجمةً في الجيش أيضًا للنصوص التقنية عن اللغة الألمانية. عاش مع والديه بعد انتهاء الحرب في جمهورية ألمانيا الاتحادية (ألمانيا الغربية، في إيبرسفالد بالقرب من برلين). بعد أن أنهى دراسة الثانوية في موسكو، الْتحق ف. س. فيسوتسكي في الفترة من ١٩٥٦م وحتى ١٩٦٠م باستوديو مسرح موسكو الفني، ليعمل بعد ذلك ممثلًا في عدد من مسارح موسكو. وبدءًا من عام ١٩٦٤م وحتى نهاية حياته، قام بالتمثيل على خشبة مسرح تاجانكا الذي يديره المخرِج يوري ليوبيموف. ومن بين الأدوار الرئيسية التي أدَّاها: هاملت، دون جوان، وغيرها من الأدوار. ومنذ النصف الثاني من الستينيات شارك ف. س. فيسوتسكي في العديد من الأفلام السينمائية، وكثيرًا ما شارك بالغناء إبَّان عمله

بالتمثيل في هذه الأفلام («الخط الرأسي» ١٩٦٧م، «رفيقان في الخدمة» ١٩٦٨م، «سيد التايجا» ١٩٦٩م، «لا يمكن تغيير مكان اللقاء»، ١٩٧٩م وغيرها).

زوجته هي الممثلة الفرنسية مارينا فلادي (مارينا فلاديميروفنا بولياكوفا، تحمل الجنسية الفرنسية)، وهو السبب في الرحلات العديدة التي قام بها ف. س. فيسوتسكي إلى فرنسا، بما في ذلك الرحلات الفنية. وفي عام ١٩٧٩م قام فيسوتسكي بجولة فنية كبيرة طاف فيها أرجاء الولايات المتحدة الأمريكية.

وهناك العديد من مشاهير الأدباء المعاصرين لفيسوتسكي؛ فهو ينتمي إلى الجيل الذي برزت فيه أسماء كلٍّ من ي. يفتوشينكو، أ. فوزنيسينسكي، ب. أخمدولينا، ر. روجديستفينسكي وغيرهم. وعلى أي حال فمن المستحيل أن نقارن بين فيسوتسكي وبين أي شخص وأي شيء بشأن ما حقَّقه من مجد بوصفه ممثلًا وشاعرًا إبَّان حياته؛ فقد «كان صوت الزمن وكلمته» (على حد قول ف. أبراموف). وقد انتشرت تسجيلات الهواة لأغنياته عبر البلاد بالملايين. ويتميَّز شعره وأغنياته بالحيوية والحماس الشديدَين، وفيسوتسكي شاعر صادق وشجاع استطاع بحدسه أن يتقمَّص الشعب من مختلِف الأجيال وأن يجسِّد الأدوار الاجتماعية، كان ساخرًا مستقلًّا في علاقته بالقيم الزائفة، سخر من الديماجوجية الاجتماعية، وكان صريحًا ومخلصًا في كل ما يمس الحياة الداخلية لبطله الغنائي. كانت لدى ف. س. فيسوتسكي القدرة على المعاناة والتعاطف، مثله في ذلك مثل معاصريه من الأدباء، استطاع أن يجد لغةً مشتركة مع الملايين. وفي هذا كانت تكمن قوة وتمييز وتفرُّد مكانته في ثقافة تلك السنوات. وحتى ب. أكودجاوا[٥١] وأ. جاليتش[٥٢] لا يمكنهما أن يصلا إلى ما وصل إليه فيسوتسكي من مجد.

وفي الوقت نفسه فإن وفاة ف. س. فيسوتسكي المبكرة، فضلًا عن طريقة الحياة التي عاش بها، والتي أودت به، لم توفِّرا له الفرصة ليعبِّر عن نفسه، في أشعاره بالدرجة الأولى، بصورة كاملة.

---

[٥١] أكودجاوا، بولاط شالوفوفيتش (١٩٢٤م، موسكو – ١٩٩١م، كلامار، فرنسا): شاعر، مغنٍّ، أديب، سيناريست روسي سوفييتي. ألَّف حوالي مائتَي أغنية. أحد أشهر مؤدِّي الأغنية الفنية (أغنية يلحِّنها ويؤدِّيها على الجيتار مؤلفها بنفسه). (المترجم)

[٥٢] جاليتش (جينزبورج) ألكسندر أركايفيتش (١٩١٨–١٩٧٧م): شاعر روسي، سيناريست، كاتب مسرحي، مؤلف ومؤدي أغنيات. تُوفي في باريس، فرنسا. (المترجم)

إن الدراما التي عاشها فيسوتسكي كشاعر، تمثَّلت في عجزه عن «النشر» إبَّان حياته؛ فهو على الرغم من كتابته لمئات القصائد وآلاف الأغاني، بالإضافة إلى تنويعاتها، لم يرَ أعماله تقريبًا بين دفتَي كتاب أو على صفحات المجلات. وقُبيل وفاته المفاجئة بفترة قصيرة نُشرت له في التقويم الأدبي «متروبول»، الذي كان يُطبع في «الساميزدات» خمسٌ وعشرون قصيدةً وأغنية، وبعد وفاته فقط ظهر أول ديوان له في عام ١٩٨١م بعنوان «العَصَب»، ضم مائةً وثلاثين قصيدة، قام على تحريرها بتصرُّف الشاعر ر. روجديستفينسكي. وكذلك نُشرت أعمال ف. س. فيسوتسكي في ثلاثة أجزاء في الخارج؛ في نيويورك في الفترة من ١٩٨١–١٩٨٧م بعنوان «أغنيات وأشعار» (قام على تحريرها ب. بيرست وأ. لفوف) ضمن حوالي ستمائة أغنية ومقتطفات من نثر ف. س. فيسوتسكي وأقواله في الإبداع.

من المعروف بدرجة أقل في الكتب والمنشورات الصحفية أن مجلة «نيفا» نشرت في نهاية الثمانينيات فقط عملًا لفيسوتسكي الأديب؛ «رواية عن الفتيات».

وعلى أي حال فإننا إذا ما قمنا بالتنقيب في الأعمال «الممنوعة من النشر» نجد أن صوت الشاعر الحي قد وصل إلى معاصريه. لا يمكن تصوُّر عالم الكلمة الروسية في الستينيات وحتى الثمانينيات دون فيسوتسكي، الكلمة المشتعلة صدقًا ومعاناة وشجاعة. وبهذه الكلمة دخل فيسوتسكي ليس إلى الأدب الروسي فحسب، وإنما إلى الحياة الروسية نهاية القرن العشرين.

أعمال ف. س. فيسوتسكي

الأعمال الكاملة في جزأين، سان بطرسبورج، دار نشر «تيخنيك»، روسيا، ١٩٩٣م؛ الأعمال الكاملة في جزأين (إعداد النص والتعليق: أ. ي. كريلوف. المقال الافتتاحي: س. ف. فيسوتسكي). موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م؛ العصب، موسكو (المقال الافتتاحي: ر. روجديستفينسكي)، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨١م؛ أغنيات وأشعار في ثلاثة أجزاء، نيويورك، ١٩٨١–١٩٨٧م.

أعمال عن ف. س. فيسوتسكي

فلادي م. فلاديمير أو التحليق الذي توقف، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م؛ في ذكرى فلاديمير فيسوتسكي، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٨٩م، نوفيكوف ف، لم يُقبل في اتحاد الكتَّاب ... موسكو، سان بطرسبورج «إنتربرنت»، ١٩٩١م.

(١-٧٢) لودميلا ستيفانوفنا بتروشيفسكايا

(٢٦ مايو ١٩٣٨م، موسكو).

وُلدت س. ل. بتروشيفسكايا في عائلة موظفين (الفئة التي تضم بين جنباتها كل المهن، والتي لا ترتبط بأي عمل بدني، من الأكاديمي إلى المحاسب).

كانت طفولة ل. س. بتروشيفسكايا طفولةً سوفييتية عادية صعبة، على حد قولها، «عاشت في رياض الأطفال» ثم اصطدمت بعد ذلك بحياة يسودها الاضطراب والتشوُّش، تدور أحداثها في سياق أسلوب المعيشة في «المطبخ».[٥٣] أنهت بتروشيفسكايا الدراسة الثانوية لتلتحق بعدها بكلية الصحافة بجامعة موسكو (تخرَّجت فيها عام ١٩٦١م). ثم عملت بعد ذلك في مجلة ساخرة، انتقلت منها للعمل بضع سنوات بالإذاعة والتليفزيون بالقسم الأدبي، وكمحررة وما إلى ذلك (تعلِّق الكاتبة بسخرية على هذا الوضع فيما بعدُ بقولها: «شكرًا للسلطة السوفييتية لأنها لم تسمح لنا بالعمل في مهنتنا، ومن ثم أصبح الأدب الذي نكتبه مجرد تسلية»).

بدأت ل. س. بتروشيفسكايا مسيرتها الأدبية في منتصف الستينيات على أن أول ما نُشر لها من بعض القصص القصيرة يعود إلى مطلع السبعينيات (في مجلة «أفرورا» في الفترة من ١٩٧٢م إلى ١٩٧٤م)، وقد انتشر نشرها ومن بعده كتاباتها المسرحية عبر «الساميزدات». كانت «الحب» أول مسرحياتها (نُشرت في مجلة «تياتر»، ١٩٧٩م)، وقد دخلت هذه المسرحية إلى ريبيرتوار مسرح تاجانكا. وفي الثمانينيات عُرضت مسرحياتها: «دروس الموسيقى»، «بئر السلم»، «ثلاث فتيات يرتدين الأزرق» وغيرها على خشبات العديد من المسارح الأخرى، ومن بينها مسارح ذات احترافية رفيعة (مسرح «سوفريمينيك» (المعاصر)، «مخات» (مسرح موسكو الفني)). وبحلول نهاية الثمانينيات صدرت لها

---

[٥٣] في العشرين من أغسطس ١٩١٨م، أصدر ستالين مرسومًا «حول مُصادرة الملكية الخاصة للعقارات في المدن»، بدأ بعدها توزيع شقق الأغنياء على العائلات؛ بحيث تعيش كل عائلة في غرفة، وظهر ما عُرف باسم «الشقق المشتركة»، كان «المطبخ» هو المكان الذي يلتقي فيه سكان «الشقة» على اختلاف مِهنهم من مثقفين إلى عمال إلى أصحاب المهن البسيطة. وهناك كان الحديث يدور في شئون الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كافة، فضلًا عن الشجار والخلافات التي كانت تقع بين سكان الشقة، ممَّا يمكن أن يترك أثره بالطبع على الأطفال والمراهقين، وهذا ما تعنيه بتروشيفسكايا بتعبير أسلوب المعيشة في «المطبخ». (المترجم)

مجموعتان مسرحيتان: «أغاني القرن العشرين» (١٩٨٨م)، و«ثلاث فتيات يرتدين الأزرق» (١٩٨٩م). آنذاك صدرت لها أيضًا قصة «الحب الخالد»، ١٩٨٨م. وفي مطلع التسعينيات نشر العديد من المجلات، سواء في موسكو أو في بطرسبورج، قصصها القصيرة التي ظهرت على نطاق واسع بعد ذلك في طبعات مستقلة في ثلاثيتها: «التاريخ»، «مونولوج»، «حكايات»، وكذلك صدرت طبعات متعدِّدة من عملها «على طريق الإله إيروس» ١٩٩٣م وأعمال أخرى.

وفي مطلع التسعينيات أيضًا قامت ل. س. بتروشيفسكايا برحلة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث ألقت هناك عددًا من المحاضرات عن الأدب الروسي المعاصر وعن إبداعها الشخصي. ويمكن أن ننسب قصص بتروشيفسكايا وأعمالها المسرحية إلى ما يُعرَف بالأدب النسائي، لكن هذا الأدب النسائي الجديد لم يكن يتميَّز بموضوعات الحب والعواطف، وإنما تميَّز بالعمق والنزعة الدرامية في البحث عن ومعايشة المصائر الحقيقية للنساء في ظروف نمط الحياة «السوفييتي» و«ما بعد السوفييتي». وتشكِّل كل أعمال ل. س. بتروشيفسكايا نوعًا خاصًّا من الإبداع يمكن أن نسمِّيه «الموسوعة الصغرى لحياة المرأة»، تظهر من خلالها الحياة التراجيكوميدية التي تعيشها المرأة. وترسم الكاتبة مصير المرأة في ظروف حياتها اليومية، التي تدور دائمًا في مدينة كبرى تضج بحياة مزدحمة سخيفة لا معنى لها، وقد استطاعت بتروشيفسكايا أن تنتزع من هذا الزحام، من هذه «الجماهير الغفيرة» «الأحداث» و«المصادفات» لتعرض نضال النساء اليائس من أجل إمكانية «تأسيس حياتهن»، وقد تحرَّرن من سيل «الاهتمامات العامة التي تشغل الجميع» (قصة «الحائط» وكثير غيرها). إن كل موضوعات قصص ل. س. بتروشيفسكايا القصيرة ومسرحياتها تشكِّل شبكةً لا نهاية لها من «الحكايات» و«المواقف العابرة» و«الأحداث»، التي تختلط فيها أقدار وحالات بعضها خاص وبعضها عام. إن البصيرة النفسية والاجتماعية النفاذة التي تكشف عنها مؤلفات ل. س. بتروشيفسكايا تُعد، بلا شك، نوعًا جديدًا من النثر الروسي المعاصر، كما أن الكاتبة تمتلك أذنًا حساسة تجاه الحديث الذي يدور في بيئة المدينة الحديثة؛ فهي تلتقط وتنقل نبرة الجماهير غير المشخصنة وقوالب الحديث، التي تأتي من خلال «عجن» الكلمات المشوَّهة في البوتقة اللغوية للمدينة الكبرى. إن شخصياتها جميعًا تعرَّضوا لهذا الإشعاع الذي فرضته هذه اللغة، والتي تم التعبير من خلالها أيضًا عن المصائر الإنسانية المطحونة، والتي لم يستطع أصحابها حتى مجرد

التعبير بلغتهم الخاصة عن «أنفسهم». لقد ظهرت هذه «اللغة الجديدة»، لغة الحياة اليومية، ذات الدلالة المشتركة، والمتاحة للجميع من جرَّاء التشويه العام الذي جعل منها لغةً غير روسية وغير «سوفييتية». هكذا تحدَّثت ل. س. بتروشيفسكايا على هذا النحو من الأستاذية. وخلف هذه اللغة البطيئة اللزجة، المعادية للغة الحقيقية تنتصب مأساة أخرى ببطء وخمول على نحو معادٍ لحياة مواطني المدينة المعاصرة، وخاصةً المرأة المعاصرة، التي فقدت القدرة على أن تحقِّق ذاتها وأن تعيش وفق مطالب تفكيرها العميق «من أجل البيت والأسرة». لقد سقطت «وشائج» الأسرة الروسية، أما الفراغ الذي ظهر، فلم يملأه لا «عمل» النساء بالمعنى المجازي، ولا «العلاقات» الوهمية المرهقة؛ «قصص الحب» و«الجنس»، كما لم تملأه «تربية» الأطفال وهلم جرًّا.

وفي سياق «الأدب النسائي» الحديث، شغلت مؤلفات ل. س. بتروشيفسكايا مكانتها الفريدة اللائقة، بعد أن تم اعتبارها كلمة جديدة بشكل كبير، كلمة قوية، ذات ألوان صادقة في مواجهة الصور النقيضة للحياة المعاصرة على تخوم حضارتين، مدركةً خطورة الزمن المُعاش. على أي حال فقد رأت الكاتبة أن «الثقافة تنتصر».

أعمال ل. س. بتروشيفسكايا

الحب الخالد، قصص قصيرة (المقال الختامي: إ. بوريسوفا)، موسكو، مجلة «موسكوفسكي رابوتشي» (العامل الروسي)، ١٩٨٨م؛ أغاني القرن العشرين، موسكو، «إيسكوستفو»، ١٩٨٨م؛ ثلاث فتيات يرتدين الأزرق، مسرحيات، موسكو، «إيسكوستفو»، ١٩٨٩م؛ على طريق الإله إيروس، موسكو، أوليمب، ب ب ب، ١٩٩٣م.

«كتب نادي القلم الروسي»: علاج فاسيلي وحكايات أخرى، موسكو، «كينوتسنتر»، ١٩٩١م.

أعمال عن ل. س. بتروشيفسكايا

ل. بان، بدلًا من الحديث الصحفي، أو تجربة قراءة نثر لودميلا بتروشيفسكايا بعيدًا عن الحياة الأدبية في الوطن الأم، مجلة «زفيوزدا» (النجم)، ١٩٩٤م، العدد ٥ إلى جانب المقالات المنشورة في الطبعات المشار إليها.

(١-٧٣) فينيدكت فاسيلييفيتش يروفييف

(٢٦ أكتوبر ١٩٣٨م، محطة تشوبا لوخوسكي، محافظة كاريليا – ١١ مايو ١٩٩٠م، موسكو). ينحدر ف. ف. يروفييف من أسرة من فلاحي نهر الفولجا (محافظة سيمبيرسك). ولكي ينجوا من المجاعة، سافر الوالدان إلى الشمال، ولم يمضِ على زواجهما زمن طويل، حيث عمل الأب بالسكك الحديدية. كان في الأسرة خمسة أخوات وإخوة، وكان فينيدكت أصغرهم. في عام ١٩٤٦م ألقى القبض على الأب ووُجهت إليه تهمة الدعاية المناهضة للاتحاد السوفييتي. ولمَّا وجدت الأم نفسها وقد فقدت كل وسيلة للعيش، غير قادرة على إطعام أطفالها، اضطُرت للتخلي عن الأسرة حتى يتمكَّن الأطفال من أن يجدوا مكانًا لهم في ملجأ للأطفال. عاد الأب بعد خمس سنوات، بعد أن قضى فترة السجن كاملة؛ وعندئذٍ الْتأم شمل الأسرة من جديد، لكن الوئام القديم لم يعد.

انتقل ف. ف. يروفييف إلى موسكو بعد أن أنهى المدرسة الثانوية في عام ١٩٥٥م ليلتحق بكلية الآداب بجامعة موسكو، لكنه لم يستمرَّ بالدراسة بها سوى عام ونصف العام؛ فقد تم فصله بعد الدورة الشتائية من الفصل الدراسي الثاني لرفضه الحضور لسماع المحاضرات وأداء الامتحانات المقرَّرة. عاش في مسكن عام في سكرومينكا، وهناك، في الخمسينيات، بدأ في كتابة عمله الأدبي الأول: «مذكرات مريض نفسي» (لم يُعثر على المخطوط).

وبعد أن قطع علاقته بجامعة موسكو، قام يروفييف، المتشرد، الذي لا مأوى له، «الطالب الأبدي»[٥٤] بطبيعته، بالطواف على المعاهد التربوية في الأقاليم (في فلاديمير، كولومنا، أوريخوفو-زويفو)، ولكنه لم يستكمل الدراسة في أي منها إطلاقًا. وبدءًا من الستينيات راح يهيم على وجهه في أنحاء روسيا وخارج حدودها. شارك في بعثة استكشافية تعمل في شبه جزيرة كولسكي، وفي أوكرانيا وآسيا الوسطى. بعد أن أنهى الدورات المناسبة في موسكو، ثم ظل لمدة عشر سنوات في حياة الترحال، عاملًا في توصيل الكابلات الكهربية الخاصة بالاتصالات الدولية، كما عمل بعض الوقت حمَّالًا في موسكو في محطة كراسنايا بريسنيا للقطارات. وعلى هذا المنوال سارت حياته تارةً في قرية ميشينكو (على مقربة من

[٥٤] «الطالب الأبدي»: تعبير روسي يعني الطالب الذي يستمر في الدراسة فترات طويلة منتقلًا من معهد إلى آخر. (المترجم)

مدينة بيتوشكي)، وتارةً أخرى في فلاديمير وكولومنا وأوريخوفو — زويفو وبافلوفو — بوسادو، وفي ضاحية أبرامتسوفو القريبة من موسكو وغيرها.

وعلى الرغم من أن ف. ف. يروفييف لم يستكمل دراسته في أيٍّ من المعاهد التي الْتحق بها، استنادًا إلى شهادات أصدقائه المقرَّبين؛ فقد كان ظاهرةً إنسانية موسوعية. كان رفضه للتعليم «الرسمي» فعلًا من أفعال الاستقلال المعنوي، أمَّا حياة الترحال التي خاض غمارها، بما في ذلك الْتحاقه بالمعاهد الدراسية العليا في الأقاليم، فكانت تعبيرًا عن اهتمامه بالناس وبالعالم من حوله، وتجسيدًا لهذا النوع من الحياة، الذي أعطاه إمكانية أن يعيش معيشةً روحية مستقلة تمامًا.

تميَّزت مسيرة ف. ف. يروفييف الإبداعية، منذ خطواته الأولى فيها، بالقطيعة التامة عن نظام الحياة الأدبية السائد، وانعكست هذه القطيعة في الخروج على «المعايير» الإبداعية، فضلًا عن تلك المعايير الخاصة بالسلوك الشخصي أيضًا، وذلك في إقبال الكاتب على إدمان الكحول، وهو ما اشتهر به على نطاق واسع هو وأبطاله أيضًا في قصيدته «موسكو-بيتوشكي». لم يكن الإفراط في الشراب «داءً» بالنسبة للكاتب، ولم يكن علامةً على انهيار في شخصيته، وإنما كان أسلوبًا جماعيًّا (لجأ إليه العديد من معاصريه، من بينهم أناس من خاصة معارفه) بهدف الوقوف في مواجهة عنف الخواء الروحي، وباعتباره من ضرورات التكيُّف مع الظروف المحيطة، بما فيها النفاق، الذي راحت الحياة الاجتماعية والخاصة، في عصر «الركود» تغوص فيها. إن اسم ف. ف. يروفييف وثيق الصلة بهذا الطابع «المركزي» «الحماسي» للحياة الأدبية.

لقد ظلَّت أجزاء عديدة من مؤلفات ف. ف. يروفييف، على مدى فترات زمنية مختلفة، مفقودةً وسط مخطوطاته، وهي أجزاء لم يخصِّصها الكاتب نفسه للنشر («مذكرات مريض نفسي»، «مختارات من أشعار عامل في مسكن عام»، «ديمتري شوستاكوفيتش» وغيرها). وإذا كان بعض من هذه الأجزاء قد نُشر بالفعل («فاسيلي روزانوف بعيون مهرج»، «ملحمتي اللينينية الصغيرة»، «ليلة فالبورجيف، أو خطوات الكوماندور»، وحتى «موسكو-بيتوشكي»)؛ فقد حدث ذلك دون أدنى مشاركة منه.

وقد نُشر بعض من هذه الأعمال للمرة الأولى خارج روسيا في مطبوعات «التاميزدات» (على سبيل المثال: «موسكو-بيتوشكي» صدرت في إسرائيل عام ١٩٧٣م، وفي باريس عام ١٩٧٧م، ولم تُنشر في موسكو سوى في عام ١٩٨٨م، في مجلة «تريزفوست إي كولتورا» (الوعي والثقافة)).

ظل العديد من أفكار ف. ف. يروفييف دون أن تكتمل.

وقد عكس يروفييف النموذج الجديد للكاتب الروسي في العصر السوفييتي، الكاتب البروتستنتي (المحتج) في أكثر صوره امتلاءً واكتمالًا، ومع ذلك فإنه لم يقف بأي شكل في مواجهة صريحة مع النظام، كما أنه لم يقبل، بصورة كاملة، ما يحدث في وطنه، ليُعلن أنه عاجز عن تغيير مصير هذا الوطن، كما أعلن عن ابتعاده عن التمسُّك بالقوالب المعروفة باسم «معايير» «أسلوب الحياة السوفييتي». لم يكن من الطبيعي ألَّا يلفت هذا الكاتب «المتشرد»، الكاتب «العائش على هامش المجتمع»، حتى وإن سقط ظاهريًّا عن حركة «النظام»؛ اهتمامَ «الأجهزة» المعنية، التي رصدت من أجله رقابةً دائمة، دون أن تلجأ، مع ذلك، إلى عقابه.

حتى الآن لم يتم جمع التراث الأدبي لفينيدكت يروفييف، وقد بدأت أعماله في الظهور لتوها. لكن قصيدة «موسكو-بيتوشكي»، التي تُعد أكثر أعمال الكاتب اكتمالًا، تُرجمت إلى العديد من اللغات، كما أنها أصبحت واحدةً من أبرز الوثائق الفنية السابقة لعصرها من الناحية الأدبية والاجتماعية؛ وقد كشفت هذه القصيدة عن جوانب جديدة للحياة، كما ألقت بالضوء، على نحو تراجيدي وجروتيسكي قدر الإنسان، الذي سقط في شرك المصير العبثي الذي نصب له. وتُعد «موسكو-بيتوشكي» الظاهرة الأضخم في السنوات الأخيرة في «الأدب الآخر»، الأدب «غير الرسمي»، أدب «الأندرجراوند».

وعلى الرغم من أن أعمال ف. ف. يروفييف، وكذلك شخصيته ومصيره ككاتب، أصبحت موضوعًا للبحث في السنوات الأخيرة فقط من حياته، فإن من المستحيل أن نتصوَّر الحياة الأدبية من الستينيات وحتى الثمانينيات دون هذه الشخصية الفريدة.

أعمال ف. ف. يروفييف

موسكو-بيتوشكي (المقدمة وإعداد النص: ف. س. مورافيوف. المقال الختامي: أ. فيليتشانسكي)، موسكو، دار نشر «برومیثي»، ١٩٨٩م.

فاسيلي روزانوف بعيون مهرج، دار نشر «زيركالا» (المرايا)، موسكو، ١٩٨٩م.

ليلة فالجوربيف، أو خطوات الكوماندور، تراجيديا في خمسة فصول، مجلة «تياتر»، ١٩٨٩م، العدد ٤.

أعمال عن ف. ف. يروفييف

زورين أ، علامة مميزة، مجلة «تياتر»، ١٩٩١م، العدد ٩؛ فينيديكت يروفييف، ٢٦ أكتوبر ١٩٣٨م – ١١ مايو ١٩٨٠م.

بضع مونولوجات عن بينيدكت يروفييف (مذكرات أقارب الكاتب وأصدقائه: ن. يروفييفا، ل. لوبتشيكوفا، ج. يروفييفا، ف. مورافيوف، أ. ليونتوفيتش، أ. سيداكوفا، إ. أفدييف، أشعار ج. سابجير؛ مقتطفات من أحاديث ودفاتر يوميات الكاتب. مرفق بالنص صور فوتوغرافية ورسوم)، مجلة «تياتر»، ١٩٩١م، العدد ٩.

(١-٧٤) يوسف ألكسندروفيتش برودسكي

(٢٤ مايو ١٩٤٠م، لينينجراد – ٢٧ يناير ١٩٩٦م، نيويورك، دُفن في فينيسيا).

أمه ماريا مويسييفنا كانت محاسبة، أما والده ألكسندر إيفانوفيتش، فكان مصورًا صحفيًّا مشهورًا، عمل إبَّان الحرب مراسلًا على الجبهة.

الْتحق يوسف برودسكي بالعمل بأحد المصانع، بعد أن أتم الفصل الثامن بالمدرسة. في عام ١٩٦٣م كتب برودسكي قائلًا: «أعمل منذ بلغت الخامسة عشرة من عمري. أنا فراز محترف، فني جيوفيزيائي، وقَّاد على الآلات البخارية، بحار، ممرض، مصور فوتوغرافي. عملت مع البعثات الجيولوجية في ياكوتيا، وعلى شواطئ بيلومور، وفي تيان-شان، وفي كازاخستان. كل ذلك مثبت في بطاقة عملي.»

بدأ يوسف برودسكي كتابة الشعر في عام ١٩٥٧م، ومنذ مطلع الستينيات قام على ترجمة الشعر عن اللغات السلافية وعن الإنجليزية.

في عام ١٩٦٤م لُفقت للشاعر تهمة «العيش على نحو طفيلي»، نُفي بسببها إلى إقليم أرخانجلسك لمدة خمس سنوات مع «الأشغال الشاقة الجبرية».

وبعد مرور عام ونصف العام، أُطلق سراحه تحت ضغط الرأي العام الثقافي العالمي.

في الرابع من يونيو ١٩٧٢م اضطُر يوسف برونسكي إلى مغادرة روسيا.

في عام ١٩٨٧م أصبح خامس من يحصل على جائزة نوبل في الأدب الروسي.

عاش الشاعر في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث قام بالتدريس في الجامعة (المقتطف من كتاب: برودسكي ي، التلال، الأشعار والقصائد الكبرى، سان بطرسبورج، ١٩٩١م).

عن برودسكي: «يتميَّز برودسكي بقصائده الطويلة وتنوُّع مقاطعه الشعرية، وكذلك بالمظهر الخارجي لهذه المقاطع وطريقة رسمها، وبما تحمله من تفعيلات متنوعة وأبيات مكسورة، تأتي تعبيرًا عن هذا التحوُّل الذي دخل إلى القصيدة الروسية على يديه ... يمر أمام أعيننا عالم ثري، مقاطع ضخمة مليئة بالأشياء والمفاهيم، وجميعها تخلق انطباعًا بأنك تقرأ قاموسًا موسوعيًّا مقفًّى، وهو إحساس ربما يكون مرهقًا للعقل أيضًا، إذا لم يسعفك الشاعر في البيت التالي برعشة الحزن الكئيب أو النبيل، أو الغضب البارد. وقد يصيبك هذا البيت بالسأم أو الاشمئزاز» (أ. كوشنر، يضع كلمات، من كتابه: يوسف برودسكي، طبق الأصل، تالين، ١٩٩٠م).

أعمال ي. أ. برودسكي

صرخة الصقر الخريفية، قصائد ١٩٦٢–١٩٨٩م، لينينجراد، ١٩٩٠م.
أجزاء الكلام، قصائد مختارة ١٩٦٢–١٩٨٩م، موسكو.
التلال، الأشعار والقصائد الكبرى، سان بطرسبورج، ١٩٩١م.

أعمال عن ي. أ. برودسكي

لوريه س، حرية الكلمة الأخيرة، في كتاب: برودسكي ي. التلال، سان بطرسبورج، ١٩٩١م؛ يوسف برودسكي، طبق الأصل، مجموعة مقالات بمناسبة الذكرى الخمسين على ميلاد ي. برودسكي، تالين، ١٩٩٠م (يضم الكتاب أيضًا عددًا من الأحاديث والذكريات والبحوث والأشعار مهداة إلى برودسكي بأقلام: أ. أرييف، أ. نيمان، أ. بيكاتش، ف. تيليجينسكي (أ. راستورجويف)، (ف. أوفلياند، ل. شتيرن)).

المصادر

(دليل موجز)

ملاحظة تمهيدية

ينبغي أن نذكِّر القارئ أن المعلومات والأفكار، التي تعرَّف عليها في الفصول السابقة من هذا الدليل الموجز، إنما تقدِّم المجرى الرئيسي فقط لتاريخ الأدب في القرن العشرين على نحو افتراضي متسلسل قابل للنقاش. وهذا المجرى يقدِّم للقارئ إمكانية تصوُّر مصائر الأدب الروسي في القرن العشرين على نحو مبسَّط وتمهيدي فحسب.

ومن ثم فإن الإضافات الببليوجرافية، التي تفتح الطريق نحو رؤية أكثر تنوُّعًا وعمقًا واستقلالًا، هي أمر غاية في الأهمية.

وسوف تمنحنا قائمة المصادر التالية هذه الإمكانية.

وممَّا ييسِّر استخدامها أنها قائمة قامت على نظام يتفق على نحو، كبر أم صغر، مع بنية الكتاب باعتباره «دليلًا».

وإليكم بعض التفسيرات الضرورية: (١) لا يدَّعي فصل «المصادر» الكمال؛ لأن القائمة تضم أساسًا الكتب الصادرة في السنوات الأخيرة، في الثمانينيات والتسعينيات، بالإضافة إلى عدد هائل من المقالات المنشورة في المجلات والصحف، باستثناء عدد قليل لم يكن من الممكن إدراجها فيها. (٢) المراجع، التي ورد ذكرها في الفصول الخاصة بـ «الشخصيات»، لم يُعَد تكرارها. (٣) تحمل الببليوجرافية طابعًا استرشاديًّا، ولكنها في الوقت نفسه، تحتوي على بعض المراجع التي تعبِّر أحيانًا عن مضمونها عن وجهات نظر متباينة. (٤) سوف يُشار إلى بعض المراجع ذات الطابع «المركب» من حيث المضمون،

وهي قليلة للغاية، مرارًا وتكرارًا في العديد من الفصول، التي تتناول موضوعات مختلفة. (٥) في الحواشي التفسيرية يُشار إلى ما ينطبق وموضوع «الدليل» وباختصار شديد.

تخضع المصادر للتنظيم على النحو التالي:

أولًا: الأدب الروسي والسوفييتي في القرن العشرين من وجهة نظر: (أ) كبار مؤرخي ومنظري الأدب. (ب) مشاهير ساسة العصر.

ثانيًا: مشكلات تاريخ ونظرية الأدب الروسي في القرن العشرين في تفسير معاصر.

ثالثًا: مراحل الأدب الروسي في القرن العشرين (من «العصر الفضي» وحتى الآن).

رابعًا: أدب المهجر.

خامسًا: إبداع الكتَّاب الروس في القرن العشرين (بعد عام ١٩١٧م).

سادسًا: المراجع.

ملاحظة: تم تقسيم المراجع في الفصلين الثالث والرابع على النحو التالي: المنتخبات، يوميات ومذكرات المعاصرين، كيف انعكست العملية الأدبية في النقد والدراسات الأدبية وفي الجدل الأدبي.

أولًا (أ) الأدب الروسي والسوفييتي في القرن العشرين من وجهة نظر كبار مؤرخي ومنظري الأدب

باختين م. م. مقالات في النقد الأدبي، موسكو، «خودوجستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٦م، ٥٤٤ص، وغيرها من أعمال م. م. باختين.

تمتلك أعمال م. م. باختين أهميةً منهجية عامة كبرى.

بيرديايف ن. أ، عن الكلاسيكيين الروس (إعداد النص والتعليقات وقائمة الأسماء أ. س. جريشين. المقال الافتتاحي ب. أ. نيكولايف). موسكو، «فيشايا شكولا» (المدرسة العليا)، ١٩٩٣م، ٣٦٨ص، سلسلة «كلاسيكيو علم الأدب».

جرت دراسة إشكالية وإبداع الكتَّاب الروس في القرن العشرين (أ. بلوك، أندريه بيلي، ف. إ. إيفانوف، د. ميريجكوفسكي، ز. جيبوس، كناقدة، وآخرون) في سياق تاريخ الأدب الروسي في العصور الماضية.

بورسوف ب، الخاصية القومية للأدب الروسي، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦٧م، ٣٩٦ص.

فورونسكي، أ، فن رؤية العالم، صور شخصية، مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦٧م، ٧٠٤ص.

الإدراك العميق، الجدل الحاد، وضوح التوصيفات — خصائص أعمال أ. فورونسكي الشخصية الأدبية العامة.

جينزبورج ل، الإنسان جالسًا إلى مكتبه، مقال، من مذكراتي، أربع حكايات، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٩م، ٦٠٨ص.

يميِّز الكاتبةَ هنا ربطُها بين العمق النظري والتجربة الشخصية باعتبارها مشاركًا في الحياة الأدبية من العشرينيات وحتى الثمانينيات.

ليجنيف أ، عن الأدب، مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٧م، ٤٣٢ص.

الشرح الوافي لقوانين الحياة الأدبية، استنادًا إلى مواد العشرينيات والثلاثينيات بصفة خاصة.

لوناتشارسكي أ. ف. الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء، الجزء الثامن، جماليات النقد الأدبي، مقالات، تقارير، أحاديث (١٩٢٨–١٩٣٣م)، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٦٧م، ٦٥٤ص.

ميدفيديف ب، الكاتب في مختبره، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧١م، ٣٩٢ص.

عن سيكولوجية الإبداع وعن الاتجاهات الأدبية — استنادًا إلى مواد الحياة الأدبية في العشرينيات بصفة خاصة.

بولونسكي ف، عن الأدب، مختارات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م، ٤٩٦ص.

دراسات عن الحياة الأدبية في العشرينيات، جدل نظري، صور شخصية أدبية.

تينيانوف ي، الإبداع الفني (البويوطيقا)، تاريخ الأدب، السينما، موسكو، «ناءوكا»، ١٩٧٧م، ٥٧٦ص.

شكلوفسكي ف، حساب هامبورج، مقالات – ذكريات – بحوث (١٩١٤–١٩٣٣م)، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ٥٤٤ص.

آيخنباوم ب، عن الشعر، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٦٨م، ٥٥٢ص.

أعمال نظرية عامة، صور شخصية أدبية، تضم صورةً شخصية لمایاكوفسكي.

أولًا (ب) الأدب الروسي والسوفييتي في القرن العشرين من وجهة نظر مشاهير ساسة العصر

بليخانوف ج. ف، علما جمال واجتماع الفن، في جزأين (المقال الافتتاحي م. أ. ليفشين، إعداد ن. ن. سيبيرياكوف، ملاحظات إ. ل. جالينسكايا)، موسكو، «إيسكوستفو» (الفن)، ١٩٧٨م (تاريخ علم الجمال في الآثار الأدبية والوثائق)، الجزء الأول، ٦٣١ص؛ الجزء الثاني، ٤٤٠ص.

ف. إ. لينين عن الأدب والفن، الطبعة الثالثة مزيدة، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٦٧م، ٨٢٤ص. يمكن الاطلاع أيضًا على الطبعات الأخرى لهذه المجموعة.

تروتسكي ل، الأدب والثورة، طبعة عام ١٩٢٣م، موسكو، بوليتيزدات، ١٩٩١م، ٤٠٠ص.

بوخارين ن. إ. الثورة والثقافة، مقالات وخطب ١٩٢٣–١٩٣٦م (الإعداد والمقال الافتتاحي: ب. ي. فريزينسكي)، موسكو، صندوق ن. إ. بوخارين، ١٩٩٣م، ٣٥٢ص مع صور توضيحية.

ميليوكوف ب. ن، بحوث في تاريخ الثقافة الروسية في ثلاثة أجزاء، الجزء الثاني، الإيمان، الإبداع، التعليم، الفصل الأول، الكنيسة، الدين، الأدب، موسكو، دار نشر مجموعة «بروجرس-كولتورا» («التقدم-الثقافة») ١٩٩٤م، ٤١٦ص.

عن أدب القرن العشرين، ص ٣٢١–٤١٠.

تقرير الرفيق جدانوف عن صحيفتَي «زفيوزدا» و«لينينجراد»، موسكو، جوسبوليتيزدات، ١٩٤٧م، ٢٤٨ص.

عن الصحافة الحزبية والسوفييتية، مجموعة وثائق، موسكو، «برافدا»، ١٩٥٤م، ٦٩٢ص. يمكن الاطلاع أيضًا على الطبعات الأخرى لهذه المجموعة.

ثانيًا: مشكلات تاريخ الأدب الروسي ونظريته في القرن العشرين في تفسير معاصر

تاريخ الأدب السوفييتي: نظرة جديدة. استنادًا إلى مواد مؤتمر الإبداع العلمي لعموم الاتحاد السوفييتي ١١–١٢ مايو، موسكو، الفصلان الأول والثاني، موسكو، «ناءوكا»، ١٩٩٠م (أكاديمية العلوم السوفييتية، معهد جوركي للأدب العالمي) الفصل الأول،

٢٤٨ص؛ الفصل الثاني، ٢٤٨ص. الخلاص من الأوهام، الواقعية الاشتراكية، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٤١٦ (من وجهات نظر مختلفة).

يجوروييف ف، في متاهة الأسئلة الملعونة، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٤٤٨.

كوجينوف ف، تأملات في الأدب الروسي، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٩١م، ص٥٢٨.

ليبيديف أ، دروس الماضي عبرة للمستقبل، جدل أدبي، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ص٣٦٦.

سيليزنيف ي، بعيون الشعب، تأملات في شعبية الأدب الروسي، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٩٦م، ص٣٤٩.

إبيشتين م، مفارقات الابتكار، عن التطور الأدبي في القرنين التاسع عشر والعشرين، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م، ص٤١٦.

فيرولاينين م. ن، نمطية العصور الثقافية للتاريخ الروسي، مجلة «روسكايا ليتيراتورا»، العدد ١، ص٣–٢٠.

الأدب الروسي في القرن العشرين، بحوث، صور شخصية، مقالات، كتاب للصف الثاني الثانوي في جزأين، موسكو، «بروسفيشينيه»، ١٩٩١م، الجزء الأول، ص٣٥٢؛ الجزء الثاني ص٣٥٢.

ثالثًا: مراحل الأدب الروسي في القرن العشرين، من «العصر الفضي» وحتى الآن

عن أدب «العصر الفضي».

منتخبات ومجموعات ذات طابع عام.

شعراء «العصر الفضي» الروس، مجموعة شعرية في جزأين، لينينجراد، دار نشر جامعة لينينجراد، ١٩٩١م. الجزء الأول، الرمزيون، ٤٣٤ص؛ الجزء الثاني، الذُّرويون، ص٤٣٢.

«العصر الفضي» في الشعر الروسي (إعداد النص والتعليقات: إ. ج. بان-تشينكو، ف. ل. سكوراتوف). كييف، «دنيبرو»، ١٩٩١م، ٦٣٨ص مع صور توضيحية (سلسلة المكتبة المدرسية).

من بين أصحاب الصور الشخصية: إ. أنينسكي، أ. بلوك، أندريه بيلي، ف. بريوسوف، ق. بالمونت، ز. جيبيوس، ف. إيفانوف، د. ميريجكوفسكي، ف. سولوفيوف، ف. سولوجوب وآخرين.

العصر الفضي، الشعر في بطرسبورج في نهاية القرن التاسع عشر – مطلع القرن العشرين (إعداد النص والتعليقات والمقال: م. ف. بياني)، لينينجراد، لينيزدات، ١٩٩١م، ص٥٢٥.

العصر الفضي في روسيا، صفحات مختارة، موسكو، راديكس، ١٩٩٣م، ص٣٤٠.

العصر الفضي في الشعر الروسي، الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات: ن. ف. بانيكوف، موسكو، «بروسفيشينيه»، ١٩٩٣م، ص٤٣٠ مع صور توضيحية.

(بيبليوتيكا سلوفيستنيكا).

نماذج من الشعر في علاقته بالاتجاهات الأدبية للعصر.

التيارات الشعرية في الأدب الروسي في نهاية القرن التاسع عشر – مطلع القرن العشرين، البيانات الأدبية، النقد الفني، مختارات (إعداد: أ. ح. سوكولوف)، موسكو «فيشيا شكولا» (المدرسة العليا)، ١٩٨٨م، ص٣٦٧.

الأدب الروسي في القرن العشرين، ما قبل أكتوبر، مختارات، إعداد: إ. ت. كورك، لينينجراد، «بروسفيشينيه»، ١٩٩١م، ص٥١٢.

العصر الفضي، الشعر، النقد، مختارات من تاريخ الأدب الروسي في نهاية القرن التاسع عشر – مطلع القرن العشرين، تشيبوكساري، جامعة تشوفاشيا (باسم ف. إ. لينين)، ١٩٩٣م، ص٢٧٣.

العصر الفضي للشعر الروسي، كتاب إرشادي للمعلمين (إعداد: ي. ف. كارسالوف وآخرين)، موسكو، شركة «إنتربراكس»، ١٩٩٤م، ص١٨٧ مع صور توضيحية.

بافينا س. ب. سيميبراتوفا إ. ف، مصائر شعراء العصر الفضي (بحوث ببليوجرافية)، موسكو، «كنيجنايا بالاتا»، ١٩٩٣م، ص٤٧٦، ٨ صور.

صور شخصية إ. أنينسكي، أ. أخماتوفا، ي. بالتروشايتيس، ق. بالمونت، أندريه بيلي، أ. بلوك، ف. بريوسوف، م. فولوشين، ز. جيبيوس، س. جورودیتسكي وغيرهم.

الأدب الروسي في القرن العشرين في مرآة المحاكاة (الإعداد والمقال الافتتاحي والمقالات والتعليقات أ. ب. كوشلين)، موسكو، «فيشيا شكولا»، ١٩٩٣م، ص٤٧٨ (بيبلويتيكا ستودينتا، سلوفيستنيكا).

مذكرات

العصر الفضي، مذكرات (إعداد: ت. دوبينسكايا، دجليلوفا)، موسكو، «إيزفستيا»، ١٩٩٠م، ص٦٧٢.

من بين كُتاب المذكرات: ز. جيبوس، س. ماكوفسكي، إ. أودويفتسيفا، أ. أخماتوفا، ن. بيربيروفا وآخرون.

مراجع عن إبداع كتَّاب «العصر الفضي»

آيخنفالد ي، ظلال الكتَّاب الروس (تقديم ف. كربيد)، موسكو، «ريسبوبليكا»، ١٩٩٤م، ص٥٩١ مع صور توضيحية (الماضي والحاضر).

من بين «الظلال»، كتَّاب القرن العشرين: من أ. تشيخوف، وف. سولوفيوف حتى أ. أخماتوفا، أ. بلوك، ف. سولوجوب، إ. بونين، ل. أندرييف، م. جوركي، ن. جوميلوف وغيرهم.

جرتشنيف ف. ي، القصة الروسية القصيرة في نهاية القرن التاسع عشر – مطلع القرن العشرين (الإشكالية والإبداع الفني)، لينينجراد، «ناءوكا»، ١٩٧٩م، ص٢٠٨.

حول نثر ل. أندرييف، إ. بونين، م. جوركي، أ. كوبرين وغيرهم.

دولجوبولوف ل. ق، على تخوم قرنين، عن الأدب الروسي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧٧م، ص٢٦٦.

عن أندريه بيلي وألكسندر بلوك وآخرين.

مكسيموف د. ي، الشعراء الروس في مطلع القرن، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٦م، ص٤٠٤.

عن ف. بريوسوف، أ. بلوك، أندريه بيلي، أ. أخماتوفا وآخرين.

أرلوف ف. ن، مفترق الطرق، من تاريخ الشعر الروسي في مطلع القرن العشرين، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٧٦م، ص٣٦٧.

عن أ. بلوك وكتَّاب حلقته.

بالوشين ف. ل، في متاهة العصر الفضي، كتاب عن المصائر والإبداع، كيشينيف، جيبيريون، ١٩٩١م، ص٥٢٧.

مقالات في قالب قصصي عن ف. سولوفيوف، ن. جوميلوف، م. كوزمين، ج. إيفانوف، د. ميريجكوفسكي، ف. ناربوت، ز. جيبيوس وآخرين.

رازماخنينا ف. ق، العصر الفضي، بحوث للدراسة، كتاب إرشادي، كراسنويارسك، دار نشر معهد كراسنويارسك التربوي، ١٩٩٣م، ص١٨٩.

تشيرنيكوف أ. ب، نثر وشعر العصر الفضي، كالوجا، معهد تأهيل المدرسين، ١٩٩٣م، ص٢٦٤.

عن كتَّاب النثر: إ. بونين، أ. كوبرين، ف. سولوجوب، ب. زايتسيف، إ. شميليف وآخرين؛ عن الشعراء: أ. بلوك، أ. أخماتوفا، م. تسفيتايفا، ن. جوميلوف، أ. ماندلشتام، إ. سيفيريانين وآخرين.

مراجع علمية وببليوجرافية عن كتَّاب «العصر الفضي»

تاريخ الأدب الروسي في أربعة أجزاء، الجزء الرابع، الأدب في نهاية القرن التاسع عشر – مطلع القرن العشرين (١٨٨١–١٩١٧م)، لينينجراد، «ناءوكا»، ١٩٨٣م، ص٧٨٤.

تاريخ الأدب الروسي في القرن التاسع عشر – مطلع القرن العشرين، دليل ببليوجرافي، جزء عام، سان بطرسبورج، «ناءوكا»، ١٩٩٣م، ص٤٩٦.

عن الثقافة السوفييتية: منتخبات ومجموعات عامة

يوجوف إ. س، شامورين ي. إ، الشعر الروسي في القرن العشرين، مختارات من الشعر العاطفي في الربع الأول من القرن العشرين، المقال الافتتاحي: فاليريان بوليانسكي، موسكو، «أميروس»، ١٩٩١م، ص٦٨٥، طبعة ثانية بدون تعديل.

الشعراء البروليتاريون في السنوات الأولى من العصر السوفييتي، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٥٩م، ص٥٨٨ (مكتبة الشاعر، السلسلة الكبرى، الطبعة الثانية).

الروايات الصعبة (العشرينيات)، إ. فولنوف، س. سيرجييف-تسينيسكي، أ. تاراسوف-روديونوف، ب. بيلنياك، م. بولجاكوف، س. مالاشكين. موسكو، «مولودايا جفارديا»، ١٩٩٠م، ص٥٤٤.

الحلقة المسحورة، فاسيلي أندرييف، نيكولاي بارشيف، ليونيد دوبيتشين، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٦٨٨.

كتَّاب لينينجراد «المنسيون» في العشرينيات والثلاثينيات.

فانَّا أرخيميدا، قنسطنطين فاجينوف، نيكولاي زابولوتسكي، دانييل خارمس، نيكولاي أوليينيكوف، ألكسندر فيدينيسكي، إيجور باختيريف (منتخب إبداع شعراء مدرسة أوبيريو)، لينينجراد، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م، ص٤٩٦.

الفكر مسلحًا بالإيقاعات، منتخب شعري في تاريخ الأسلوب الروسي، لينينجراد، دار نشر جامعة لينينجراد، ١٩٨٣م، ص٤٤٨.

في الصفحات من ٣٠٠ إلى ٤١٧، قصائد الشعراء بعد ١٩١٧م، وتعليقات عليها.

الشباب، مختارات ١٩٥٦–١٩٦٥م، موسكو، «برافدا»، ١٩٦٥م، ص٨٠٠.

النثر والشعر، المنشور في مجلة «الشباب» في أعوام «الركود».

ذاك الزمان، هذه الأصوات، لينينجراد، شعراء زمن «الركود»، إعداد: م. بوريسوف، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٣٣٦.

الحياة الأدبية في موسكو، مجموعة أعمال أدبية فنية لكتَّاب موسكو (المجموعة الأولى)، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٦٥م، ص٧٣٢.

الحياة الأدبية في موسكو، مجموعة أعمال أدبية فنية لكتَّاب موسكو (المجموعة الثانية)، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٥٦م، ص٧٩٦.

كان إصدار هذين الكتابين عن «الحياة الأدبية في موسكو» حدثًا أدبيًّا هائلًا في فترة «الركود».

صفحات طاروسية،[١] مجموعة مقالات أدبية فنية مع صورة توضيحية، كالوجا، دار نشر كالوجا، ١٩٦١م، ص٣٢٠.

تُعَد هذه المجموعة واحدةً من أهم الوثائق الأدبية الخاصة بفترة «الركود»، تضم نثرًا وأشعارًا لكل من: ب. أكودجاوا، ف. مكسيموف، م. تسفيتايفا، ن. كورجافين، ن. زابولوتسكي، ق. باوستوفسكي، ذكريات عن ف. إ. مايرخولد وآخرين.

صفحات من الشعر الغنائي الحديث، أ. براسولوف، ن. روبتسوف، ف. سوكولوف، أ. جيجولين، ج. جوربوفسكي، س. كونيايف، أ. بيريدريف، ف. كازانتسيف، أ. ريشيتوف، أ. تشوخانتسيف، إ. بالاشوف، أ. كوزنيتسوف، إعداد: ف. كوجينوف، موسكو، «ديتسكايا ليتيراتورا»، ١٩٨٠م، ص٣٨٤.

المدينة والعالم، لينينجراد، لينيزدات، ١٩٧٩م، «ساعة الذروة»، ١٩٩١م، ص٤١٦.

«مجموعة الكتابات النثرية لكتَّاب لينينجراد، الذين فرَّقهم القدر في أنحاء الدنيا» (من التعريفات المختصرة إلى المجموعات الكاملة): ي. برودسكي، س. دوفلاتوف، إ. يفيموف، م. زايتشيك، ف. نيتشايف، ف. بلاتوفا، م. راتشكو، لودميلا شتيرن.

[١] طاروسا: منطقة مركزية تتبع محافظة كالوجا، تقع على نهر أوكا، وبها جامعة طاروسا. (المترجم)

بشير الأدب الجديد (مجلة)، الأعداد ١–٨، موسكو، «بروميتي»، لينجراد، «نوفايا ليتيراتورا»، ١٩٩٠–١٩٩٤م.

«قام على إعداد هذه الأعداد جمعية «نوفايا ليتيراتورا»، التي تأسَّست بهدف ضم الكتَّاب الروس المستقلِّين، سواء الذين يعيشون منهم في بلادنا، أو الذين يعيشون في المهجر إلى العملية الأدبية» (من التعريفات المختصرة إلى المجموعات الكاملة).

شخصيات، مجموعة أعمال أدبية كاملة، ف. جاتشيف، أ. تيمنيكوف، ل. دانيلوفا، ل. بيسساراب، أ. بيلوف، ب. لاكتيونوف، س. بيليكوف، س. سميرنوف، أ. كونيف، جماعة ميتكا[٢] ومن «شخصياتهم»: أ. فلورنسكايا، ف. تيخوميروف، ف. شينكاريف، لينجراد، ١٩٩٠م، ص١٠٤.

الأرض الخفية، التقويم الأدبي الفني، موسكو، سان بطرسبورج، جمعية «نوفايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م، ص٣٨٤.

يتضمَّن هذا التقويم «دائرةً كبيرة من الأعمال الأدبية والمقالات ذات الطابع الفلسفي والثقافي»، التي كُتبت بدءًا من العشرينيات، خارج أُطر الحياة الأدبية الرسمية بشكل أساسي (من التعريفات المختصرة إلى التقويم الأدبي).

إذا توخَّينا الصدق، مجموعة مقالات، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٨م، ص٣٧٤.

تعكس المواد المطروحة على صفحات هذه المجموعة الكثير من الأفكار المُلِحة في أيامنا هذه، والمرتبطة بتطوُّر الحياة الروحية للمجتمع (من التعريفات المختصرة). ومن بين كتَّاب المقالات والمواد المنشورة: أ. أداموفيتش، ف. بيلوف، ف. إ. فيرنادسكي، أ. لوسيف، ف. راسبوتين، ب. أ. فلورينسكي وآخرون.

الاعتراف والأمل، خطابات إلى الكتَّاب الروس، موسكو، «مولودايا جفارديا»، ١٩٩٠م، ص٤٠٠.

خطابات إلى الكتَّاب ف. أسطافييف، ف. بيلوف، ف. راسبوتين، وإلى كتَّاب آخرين.

مصير الطبيعة، مصيرنا، آراء الكتَّاب في مشكلات البيئة، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩٠م، ص٤٦٤.

---

[٢] جماعة ميتكا: حركة إبداعية غير رسمية تكوَّنت في الثمانينيات من القرن العشرين في سان بطرسبورج. (المترجم)

مقالات ف. بيلوف، ف. راسبوتين، س. زاليجين وآخرين.

رأي خاص، الإصدار الثاني، مجموعة مقالات اجتماعية لأدباء، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٥٧٦.

مقالات عن ف. راسكولنيكوف، أ. فيشينسكي، ن. بوخارين؛ مقالات اجتماعية لكل من: د. جرانين، د. ليخاتشوف، ي. ناجيبين، ن. شميليف، س. زاليجين، ف. راسبوتين، أشعار أ. أخماتوفا (الذُّرويون)، أ. جيجولين، ب. أكودجاوا، أ. فوزنيسينسكي، ف. كوزنيلوف، ي. درونينا وكثيرين غيرهم.

الكاتب وزمنه، مجموعة مقالات من الأدب الوثائقي، الإصدار الرابع، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٥٤٤.

الموضوع الرئيسي لهذه المجموعة؛ الثقافة الروحية الروسية، الدين والأدب، الفلاسفة، المثاليون الروس، «الكتَّاب العائدون».

يوميات ومذكرات الكتَّاب

تشوكوفسكي ق، يوميات ١٩٠١–١٩٢٩م، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٤م، ص٥٤٤ مع صور توضيحية.

تشوكوفسكي ق، يوميات ١٩٣٠–١٩٦٩م، موسكو، «سوفريمني بيساتل»، ١٩٩٤م، ص٥٥٩ مع صور توضيحية.

واحد من أهم مصادر دراسة الحياة الأدبية في تلك السنوات.

فيدين ق، جوركي بيننا، صور من الحياة الأدبية ١٩٢٠–١٩٣٦م. موسكو، «مولودايا جفارديا»، ١٩٦٧م، ص٣٥٢، هناك أيضًا طبعات أخرى.

في المصانع «أمسية الشعر الجديد»، أشعار المشاركين في الأمسيات الشعرية في المصانع، ١٩١٧–١٩٢٣م. مقالات، بيانات، ذكريات، موسكو، مجلة «موسكوفسكي رابوتشي» (العامل الموسكوفي)، ١٩٨٧م، ص٤١٦.

خوداسيفيتش ف، صور شخصية مرسومة بالكلمات، أبحاث، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٧م.

من بين أصحاب «الصور الشخصية المرسومة بالكلمات»: م. جوركي، ف. مایاكوفسكي، أ. تولستوي، ف. شكلوفسكي، إ. بابل، رومان رولان وكثير آخرون.

أنينكوف ي، يوميات مقابلاتي، سلسلة مآسٍ في جزأين، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م، الجزء الأول، ص٣٤٦؛ الجزء الثاني، ص٣٣٦.

عن اللقاءات مع: م. جوركي، أ. بلوك، ن. جوميلوف، أ. أخماتوفا، س. يسينين، ف. مایاكوفسكي، ي. زامياتين، ف. بيلنياك، إ. بابل، م. زوشينكو، ج. إيفانوف وغيرهم.

طوبوروف أ، الفلاحون يتحدَّثون عن الكتَّاب، طبعة ثانية مزيدة ومنقحة، نوفوسيبيرسك، دار نشر الكتاب، ١٩٦٣م، ص٢٦٠.

حول رؤية فلاحي سيبيريا لأعمال كتَّاب العشرينيات، شهادات في مذكرات ذات قيمة رفيعة.

تشوكوفسكي ن، ذكريات أدبية، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٩م، ص٣٣٢.

يتحدَّث الكتاب بشكل رئيسي عن الحياة الأدبية في بتروجراد ولينينجراد في العشرينيات والثلاثينيات، صور شخصية لكل من: ن. جوميلوف، أ. بلوك، م. جوركي، ي. زامياتين وغيرهم.

مارينجوف أ، رواية بلا كذب، عصري، شبابي، أصدقائي وصديقاتي، لينينجراد، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٨م، ص٤٨٠.

عن الحياة الأدبية من العشرينيات وحتى الخمسينيات، وعن جماعة «المتخيلون»: س. يسينين، ف. مایاكوفسكي، ف. مايرخولد وآخرين.

كافيرين ف، الأديب، يومياته وخطاباته، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م، ص٣٠٠.

كافيرين ف، خاتمة مذكرات، موسكو، «موسكوفسكي رابوتشي»، ١٩٨٩م، ص٥٤٤.

في كتابَي كافيرين مادة هائلة من تاريخ الحياة الأدبية السوفييتية من العشرينيات وحتى الثمانينيات، وكذلك صور شخصية للكتَّاب: من أ. بلوك وحتى م. جوركي، ي. زامياتين، وم. زوشينكو، ق. فيدين، وق. تشوكوفسكي وحتى أ. تفاردوفسكي، أ. فادييف، وأ. سولجنيتسين.

بريشفين م. م، يوميات ١٩٠٥–١٩٥٤م، موسكو، «برافدا»، ١٩٩٠م، ص٤٨٠.

شفارتز ي، أعيش في قلق ... من اليوميات، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٧٥٢.

يوميات ١٩٤٢–١٩٥٧م، مع استطرادات عن الحياة الأدبية في العشرينيات والثلاثينيات، صور شخصية لكل من: م. زوشينكو، ف. كافيرين، م. سلونيمسكي، ي. تينيانوف، ق. تشوكوفسكي وآخرين.

فيلينكين ف، في المرآة الأولى بعد المائة، الطبعة الثانية مزيدة، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٣٣٦.

عن الحياة الأدبية من الثلاثينيات إلى الخمسينيات، أنَّا أخماتوفا في قلب الذكريات.

يرمولينسكي س، من مفكرة سنوات مختلفة، ميخائيل بولجاكوف، نيكولاي زابولوتسكي، موسكو، «إيسكوستفو»، ١٩٩٠م، ص٢٥٦.

جرونسكي إ، من الماضي، ذكريات، موسكو، «إيزفيستيا»، ١٩٩١م، ص٣٦٦.

المؤلف، شخصية حزبية، محرِّر بصحيفة «إيزفيستيا»، صاحب مصطلح «الواقعية الاشتراكية»، وهو في هذا الكتاب يتذكَّر الحياة الأدبية في الثلاثينيات وكيف صارت تحت قيادة الحزب.

سوتشكوف ف، زجاجة في المياه، من الأرشيف الأدبي لنفيد نيفيدوفيتش ديرنوف، موسكو، «كنيجنايا بالاتا»، ١٩٩١م، ص٣٢٩.

من بين الذين ورد ذكرهم في الكتاب: أ. بلاتونوف، ف. شالاموف، ي. دومبروفسكي.

جينزبورج ي، الطريق الوعر، تاريخ زمن عبادة الفرد، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٦٠٦.

ماندلشتام ن. ي، ذكريات، موسكو، «موسكوفسكي رابوتشي»، ١٩٩٠م، ص٥٦١.

يتناول الكتاب الحياة الأدبية في العشرينيات والثلاثينيات، كما يتحدَّث عن الشاعر أوسيب ماندلشتام.

سيمونوف ق، في عيون رجل من جيلي، تأملات عن ي. ف. ستالين (وعن الحياة الأدبية الاجتماعية في الأربعينيات والخمسينيات)، موسكو، «برافدا»، ١٩٩٠م، ٤٣٢ص (مكتبة مجلة «زناميا»).

جوربوفسكي ج، أثرٌ بعد عين، مذكرات أديب، لينينجراد، لينزدات، ١٩٩١م، ص٣٨٢.

عن الحياة الأدبية من الخمسينيات إلى الثمانينيات، صور شخصية وذكريات (ن. روبتسوف، ي. برودسكي، أ. أخماتوفا، أ. تسفيتايفا وآخرون).

لاكشين ف، مجلة «نوفي مير» في عصر خروشوف، يوميات وملاحظات عابرة (١٩٥٣–١٩٦٤م)، موسكو، «كنيجنايا بالاتا»، ١٩٩١م، ص٢٦٩.

تشوكوفسكايا ل، عملية الاستثناء، موسكو، الجمعية الدولية للعاملين بالثقافة في مجلتَي «نوفوي فريميا» (العصر الحديث)، و«جوريزونت» (الأفق)، ١٩٩٠م، ص٣٥١.

مواد تمهيدية لتاريخ الحياة الأدبية السياسية من الخمسينيات إلى السبعينيات.

ف. شينتالسكي، عبيد الحرية في الأرشيف الأدبي للجنة أمن الدولة (كي. جي. بي): بابل، بولجاكوف، فلورينسكي، بيلنياك، ماندلشتام، كليويف، بلاتونوف، جوركي، وكذلك «حركة الانشقاق»، موسكو، «باروس» (الشراع)، ١٩٩٥م، ص٣٩١.

وجهتا نظر من الخارج، أندريه جيد، العودة من الاتحاد السوفييتي، فايختفنجر ل، مدينة موسكو، ١٩٣٧م، «بوليتيزدات»، ١٩٩٠م، ص٢٧٢.

مشاهير الكتَّاب الأجانب يتحدَّثون عن الحياة الأدبية والاجتماعية في الاتحاد السوفييتي في الثلاثينيات.

كيف انعكست العملية الأدبية السوفييتية في النقد، وفي الدراسات الأدبية، وفي الجدل الأدبي.

مواد عامة ووثائق

مصائر الإنتيليجنسيا الروسية، مواد النقاشات التي دارت في الفترة من ١٩٢٣م إلى ١٩٢٥م، نوفوسيبيرسك، «ناءوكا»، ١٩٩١م، ص٢٢٢ (أكاديمية العلوم السوفييتية، قسم سيبيريا، معهد التاريخ).

من ص٥٤ إلى ١٣٦، عن سياسة اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي في مجال الأدب، مواد المناقشات التي دارت في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الروسي (البلاشفة) ومقالة ل. د. تروتسكي.

من تاريخ الفكر الجمالي السوفييتي، ١٩١٧–١٩٣٢م، مجموعة مواد، موسكو، «إيسكوستفو»، ١٩٨٠م، ص٤٥٦.

من بين المواد المذكورة؛ آراء ممثلي شتى تيارات الفكر الأدبي (م. جوركي، أ. لوناتشارسكي، أ. فورونسكي وغيرهم).

بداية الطريق، من تاريخ النقد الأدبي السوفييتي في العشرينيات، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٨٧م، ص٣٥٢.

مقالات أ. لوناتشارسكي، أ. فورونسكي، ف. بولونسكي، ف. برافدوخين، ن. أوسينسكي، أ. ليجنيف.

في قبضة الأيديولوجيا، منتخب من الوثائق الأدبية السياسية، الإعداد والمقال الافتتاحي كارل إيمرماخير، ١٩١٧–١٩٢٧م، موسكو، «كنيجنايا بالاتا»، ١٩٩٢م، ص٥١٢.

شيشكوف س، متحمسون غيورون، من تاريخ الصراع الأدبي في العشرينيات، الطبعة الثانية، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٤م، ص٣٥٢.

أكيموف ف، في الجدل حول المنهج الفني، من تاريخ الصراع الأدبي من أجل الواقعية الاشتراكية، لينينجراد، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٧٩م، ص٣٧٦.

بييلايا ج، دون كيخوت العشرينيات، جماعة «بيريفال» ومصير أفكارها، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٩م، ص٤٠٠.

من تاريخ دراسات الفن والفكر الجمالي السوفييتين في الثلاثينيات، موسكو، «إيسكوستفو»، ١٩٧٧م، ص٤١٦.

كومانيف ف. أ، الثلاثينيات في مصائر الإنتيليجينسيا الوطنية، موسكو، «ناءوكا»، ١٩٩١م، ص٢٩٦.

على الصفحات من ١٦٠ إلى ٢٣٥ «أيام وليالي الأدب والفن»؛ عن اضطهاد الكتَّاب.

أسطورة الركود (صفحات من التاريخ)، لينيزدات، ١٩٩١م، ص٤٨٠.

أ. ف. بلوم، في كواليس «وزارة الحقيقة»، التاريخ السري للرقابة السوفييتية، ١٩١٧–١٩٢٩م، سان بطرسبورج، الوكالة الإنسانية «المشروع الأكاديمي»، ١٩٩٤م، ص٣٢٠.

مجموعات الكتَّاب ومؤلفاتهم

أداموفيتش أ، نحن الستينيون، مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٢٨٠.

أداموفيتش أ، عن النشر السوفييتي المعاصر، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨١م، ص٤٤٠.

أنينيسكي ل، من الثلاثينيات وحتى السبعينيات، مقالات في النقد الأدبي، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٧٧م، ص٢٧٢.

أرخانجلسكي أ، عند المدخل الرئيسي، الأوضاع الأدبية والثقافية في فترة العلانية (١٩٨٧–١٩٩٠م)، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٣٣٥.

بييلايا ج، الأدب في مرآة النقد، المشكلات المعاصرة، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٦م، ص٨٦٨.

بوتشاروف أ، لا نهائية البحث، البحوث الفنية، النثر السوفييتي المعاصر، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٢م، ص٤٢٤.

فوليس أ، في عالم المغامرات، عن إبداع النوع الأدبي، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٦م، ص٣٨٤.

الكتاب يتناول رواية المغامرات والرواية البوليسية والخيالية، بما في ذلك هذا النوع من الرواية في الأدب الروسي في القرن العشرين.

زولوتوسكي إ، في ضوء الحريق، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٩م، ص٣٥٢.

«هنا نرى الكثير من الأشياء» في ضوء الحريق؛ «في ضوء تلك الأحداث التي وقعت في الأدب وفي الحياة، التي «أشعلت» خيال القارئ، وأعطته مادةً للحديث والتعليق والنقاش» (من الوصف الموجز للكتاب).

إيفانوفا ت، حلقة القراءة (عن القراءة المعاصرة)، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٨م، ص٢٢٢.

كاردين ف، هل هذا الجدل في صميم الموضوع؟ موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٩م، ص٤٦٤.

كاردين ف، أين دُفن الكلب؟ المقالات التي أثارت الجدل من الستينيات وحتى الثمانينيات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٤٤٨.

يتناول الكتاب النثر «الحربي» والبوليسي، ويتحدَّث عن إبداع عدد من الكتَّاب (ف. نكراسوف، ق. سيمونوف، ف. راسبوتين وكثيرون غيرهم).

كوزمينكو ي، مقياس الحقيقة، تطوُّر البطل الأدبي، والتطبيق الاجتماعي التاريخي، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٧١م، ص٣٤٤.

لازاريف أ، هذا قدرنا، ملاحظات حول الأدب المكرَّس للحرب الوطنية العظمى، الطبعة الثانية مزيدة، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل».

لوبانوف م، تأملات في الأدب والحياة، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٨٢م، ص٣٠٤.

الأدب الروسي السوفييتي في سياق الأدب الكلاسيكي الروسي السوفييتي.

ماكيدونوف أ، التحقُّق والعشية، عن فن الإبداع في الأدب الروسي السوفييتي ١٩٣٠–١٩٧٠م، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٥م، ص٣٦٠.

بالييفسكي ب. ف، الأدب والنظرية، الطبعة الثانية مزيدة، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٧٨م، ص٢٨٤.

من بين المواد المقدمة في العمل السابق: تأملات حول م. شولوخوف، م. بولجاكوف، الأخوين ستروجاتسكي وآخرين.

ساخاروف ف، تحديد العالم، ملاحظات حول الأدب الحالي، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٠م، ص٢٨٨.

من بين المواد المقدَّمة شرح لأعمال كلٍّ من: أ. كيم، ي. ناجيبين، ي. تريفونوف، ف. شوكشين، أ. فامبيلوف.

فيليبوف ج. ف، فلسفة الشعر الروسي السوفييتي، الإنسان والطبيعة، لينينجراد، دار نشر جامعة لينينجراد، ١٩٨٤م، ص٢٠٨.

تشلمايف ف، تجديد الآفاق (الواقعة في الأدب الروسي الحديث)، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٧٨م، ص٣٣٦.

عن «الأدب الريفي»، عن ج. ماركوف، ج. كونوفالوف، ب. بروسكورين، ف. شوكشين.

تشوبرينين س، بأقصى اتساع، الشعر في العصر الراهن: المشكلات والتوصيف، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٣م، ص٢٨٨.

من بين «التوصيف» أعمال ب. سلوتسكي، أ. فوزنيسينيكي، س. كونيايف، أ. كوشنر، ي. كوزنيتسوف، أ. تشوخونتسيف ...

شافاريفيتش إ، هل لروسيا مستقبل؟ مقالات اجتماعية، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٥٦٠.

ملاحظات جدلية عن الخاصية القومية للأدب والثقافة الروسية، عن سولجينيتسين، أ. جاليتشي، ج. بوميرانتس وآخرين.

مجموعات من الدراسات الجماعية المتعدِّدة الموضوعات في النقد الأدبي.

نظرة، نقد، جدل، منشورات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٨م، ص٤٦٤.

عن وضع النقد الأدبي؛ عن الأدب «العائد» («دكتور جيفاجو» ب. باسترناك، شعر ن. جوميلوف، بولجاكوف المبكر)؛ عن الحياة المعاصرة.

نظرة، الإصدار الثالث، نقد، جدل، منشورات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٤٩٢.

يتناول الجدل الدائر حول الشعر الحديث؛ ذكريات عن أ. أخماتوفا؛ جدل حول أ. سولجينيتسين؛ يوميات م. م. بريشفين وآخرين.

أفق ٨٩، الأدب السوفييتي اليوم، مجموعة مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٩م، ص٤٨٠.

مقالات: ل. ليونوف، ف. أسطافيف، ي. بونداريف، ي. يفتوشينكو؛ تحليل لـ «القداس الجنائزي»، «دكتور جيفاجو»، ولكتب كل من: ف. كارابتشيفسكي عن مایاكوفسكي؛ مواد تمهيدية عن الذكرى التسعين لميلاد أ. بلاتونوف؛ ذكريات عن: مایاكوفسكي، ف. ف. بولونسكي، ذكريات عن: س. يسينين، ن. فولجين وآخرين.

موقف، جدل أدبي، الإصدار الثاني، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩٠م، ص٥٦٠ (خبرة كتَّاب النقد السنوي).

مقالات: أ. سولجينيتسين، ف. راسبوتين، س. أفرينتسيف، إ. شافاريفيتش، إ. زولوتوسكي، س. تشوبوينين وآخرين.

المحاور، الإصدار السابع، الكتاب السنوي للنقد الأدبي، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٦م، ص٣٦٨.

مواد بمناسبة الذكرى الأربعين لانتهاء الحرب؛ ٨٠٠ عام على «كلمة عن حملة إيجوروييف»؛ عن تدريس الأدب في المدرسة، في الذكرى التسعين على ميلاد يسينين، ذكريات عن ف. أبراموف وآخرين.

المحاور، الإصدار الثامن، الكتاب السنوي للنقد الأدبي، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٧م، ص٣٢٠.

مقالات عن مشكلات الثقافة الروحية (س. أفيرنتسيف، س. زاليجين، د. ليخاتشوف، ف. ليخونوسوف)؛ عن النثر الحديث، والكتابة المسرحية والشعر؛ ذكريات ي. كنيبوفيتش عن بلوك وآخرين.

عن الحياة الثقافية في بتروجراد-لينينجراد

أكيموف ف. م، مصائر عظيمة وصعبة، صفحات من الحياة الأدبية في بتروجراد-لينينجراد، لينينجراد، ١٩٩٠م، ص٧٠.

يتناول الكتاب أساسًا الحياة الأدبية في بتروجراد في الفترة من ١٩١٧م إلى ١٩٢٣م.

«نفس واحد مع لينينجراد ...» لينينجراد في حياة وإبداع الكتَّاب السوفييت، لينينجراد، لينيزدات، ١٩٨٩م، ص٤٠٠.

مقالات وأبحاث عن الكثير من كتَّاب لينينجراد من بلوك إلى أخماتوفا وبيرجولتس، تحت برج الفأس، بتروجراد ١٩١٧م، المعروفة والمجهولة، الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات الأدبية والتاريخية: ف. أ. تشالمايف، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩١م، ص٥٢٨.

الحياة الأدبية في بتروجراد في أعوام «الشيوعية العسكرية»، استنادًا إلى أعمال كتَّاب تلك السنوات (ج. فيدوتوف، ف. روزانوف، ي. زامياتين، ز. جيبيوس، أ. ماندلشتام، أ. فورش، ن. كليويف وآخرين).

رابعًا: عن أدب المهجر الروسي: مجموعات ومواد مختارة

في الغرب، مختارات من الشعر الروسي في المهجر، إعداد: ي. ب. إيفاسك، نيويورك، دار نشر تشيخوف، ١٩٥٣م، ص٤٠٠.

الشعراء الروس في الغرب، مختارات من الشعر الروسي المعاصر للموجة الثالثة، باريس–نيويورك، دار نشر الموجة الثالثة، ١٩٨٦م، ٣١٥ صفحةً مع صور شخصية.

أشعار: ي. أليشكوفسكي، ف. بيتاكا، د. لوبيشيف، أ. فولخونسكي، أ. جاليتش وآخرين.

القوس، شعر المهجر الأول، الإعداد والمقال الافتتاحي والتعليقات فاديم كريد، موسكو، بوليتيزدات، ١٩٩١م، ص٥١٢.

من بين الشعراء الذين ورد ذكرهم في هذا الكتاب: ج. أداموفيتش، ق. بالمونت، إ. بونين، ز. جيبيوس، ف. إيفانوف، ج. إيفانوف، ب. بوبلافسكي، إ. سيفيريانين، ف. خوداسيفيتش، م. تسفيتايفا وآخرون.

أدب المهجر الروسي، مختارات في ستة أجزاء، ف. ف. لافروف، المقال الافتتاحي والإعداد العلمي: أ. ل. أفاناسييف، موسكو، دار نشر «كنيجا» (الكتاب)، ١٩٩٠م.

الطبعة غير مكتملة، صدر منها الجزآن الأول والثاني.

«كنا نعيش آنذاك في كوكب آخر ...» منتخب من أشعار المهجر، ١٩٢٠–١٩٩٠م (الموجة الأولى والثانية) في أربعة أجزاء، إعداد: ي. س. فيتكوفسكي، الملاحظات البيوجرافية والتعليقات: ج. إ. موسيشفيلي، موسكو، «موسكوفسكي رابوتشي»، ١٩٩٤م، ص٦٠٠.

الفكرة الروسية، في دائرة كتَّاب ومفكري المهجر الروسي، في جزأين، الإعداد والمقال الافتتاحي: ف. م. بيسكونوف، التعليقات: ن. ب. زلوبينا، موسكو، «إيسكوستفو»، ١٩٩٤م (تاريخ علم الجمال في الآثار الأدبية والوثائق)، الجزء الأول ص٥٤١؛ الجزء الثاني، ص٦٨٧.

من بين الكتَّاب الذين شاركوا في عمل المنتخب: إ. بونين، إ. شميليف، أ. تولستوي، ب. زايتسيف، م. أوسورجين، ج. أداموفيتش، أنطون كرايني (ز. جيبيوس)، د. ميريجكوفسكي، ف. خوداسيفيتش، ف. نابوكوف، م. ألدانوف، س. ماكوفسكي، وكذلك ن. بيرديايف، س. بولجاكوف، إ. إيلين، ج. فيدوتوف، ف. ستيبون، ب. سترووي وآخرون.

(٠-٧٥) يوميات ومذكرات المعاصرين

الضفاف البعيدة، صور شخصية لكتاب المهجر، مذكرات، إعداد وتقديم وتعليق: ف. كربيد، موسكو، «ريسبوبليكا»، ١٩٩٤م، ص٣٨٤.

من بين كتَّاب المذكرات: ج. أداموفيتش، وب. زايتسيف وآخرون (عن إ. بونين)؛ ج. جريبينشيكوف، أ. زيرنين وآخرون (عن إ. شميليف)، ل. فرانجيل، ل. أرسينييف، وآخرون (عن أ. كوبرين)؛ ي. تيرابيانو، ج. أداموفيتش وآخرون (عن ز. جيبيوس، ود. ميريجكوفسكي)؛ ي. فيشنياك، م. ألدانوف وآخرون (عن ف. خوداسيفيتش)؛ ق. بوميرانتسيف، إ. أودويفتسيفا (عن ج. إيفانوف) وآخرون.

بيربيروفا ن، المرأة الحديدية، قصة عن حياة م. إ. زاكريفسكايا، بينكيندورف-بودبيرج، عنها وعن أصدقائها، موسكو، «كنيجنايا بالاتا»، ١٩٩١م، ص٣٢٠ (المكتبة الشعبية).

في قلب الكتاب — إلى جانب بودبيرج — هناك أ. م. جوركي في بتروجراد وفي المهجر، وصف حياة المهجر الروسي.

بونين إ، الحياة وُهبت الكلمة فقط ... موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩٠م، ص٣٦٨.

يضم الكتاب أيضًا مقاطع من يوميات كُتبت في الفترة من ١٨٨١م إلى ١٩٥٢م؛ كتاب «الأيام الملعونة».

جيبيوس ز، وجوه حية، ذكريات. تبليسي، «ميريان»، ١٩٩١م، ص٣٨٤ (القرن العشرين، روسيا-جورجيا، تشابك المصائر).

زامياتين ي. إ، وجوه في كتاب زامياتين ي. إ، أعمال مختارة في جزأين، الجزء الثاني، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩٠م، ص٢٤٤–٤٠٩.

كوزمينا-كارافايفا ي. ي، مختارات، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩١م، ص٤٤٨.

أشعار، مقالات، ذكريات كوزمينا-كارافايفا (الأم ماريا)؛ ذكريات عنها.

أودويفتسيفا إ، على ضفاف النيفا، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٨م، ص٣٣٤.

عن الحياة الأدبية في بتروجراد ١٩١٧–١٩٢٢م («ورشة الشعراء»، «بيت الفن»؛ ن. جوميلوف، أ. ماندلشتام، أ. بيلي، ج. إيفانوف وغيرهم).

أودويفتسيفا إ، على ضفاف السين، موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٩م، ص٣٣٣.

عن السنوات الأولى للمهجر الأدبي؛ عن شعراء وأدباء المهجر الروسي (إ. بونين، ق. بالمونت، إ. سيفيريانين، ز. جيبيوس، د. ميريجكوفسكي وغيرهم).

ريميزوف أ. فزفيخريونايا روس، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩٠م، ص٤٠٠.

هي رواية تسجيلية مميزة، تشمل، بشكل أساسي، أحداث الحياة الأدبية والشعبية في بتروجراد في الفترة من ١٩١٧م إلى ١٩٢١م؛ لقاءات مع أ. بلوك، م. بريشفين، ي. زامياتين، ن. جوميلوف، م. جوركي وآخرين.

خوداسيفيتش ف، مدينة الموتى، ذكريات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، «أوليمب»، ١٩٩١م، ص١٩٢.

عن جوميلوف وبلوك وجريشينزون وسولوجوب ويسينين وجوركي وغيرهم.

شاخوفسكايا ز، بحثًا عن نابوكوف، انعكاسات، موسكو، «كنيجا»، ١٩٩١م، ص٣١٩.

صورة الحياة في المهجر، لقاءات مع بونين، ريميزوف، تسفيتايفا، زامياتين وآخرين.

يانكوفسكي ف. س، أراضي الإليزيه، كتاب الذاكرة، مقدمة س. دوفلاتوف، سان بطرسبورج، صندوق بوشكين، ١٩٩٣م، ص٢٧٩.

من منتخب: «عن حياة وطبائع معسكر باريس للأدب الروسي من العشرينيات إلى الأربعينيات».

صورة الحياة الأدبية للمهجر الروسي في مرآة النقد والدراسات الأدبية وفي الأدب التاريخي.

ستروفي ج، الأدب الروسي في المنفى، باريس، ١٩٨٤م.

أداموفيتش ج، الوحدة والحرية، باريس، ١٩٨٥م.

أفاناسييفيتش أ، «شجرة أفسنتين في أرض غربية»،[٣] طبعة ثانية مزيدة ومنقحة، موسكو، «مولودايا جفارديا»، ١٩٨٧م، ص٢٨٨.

المهجر الروسي ويتضمَّن الوصف التاريخي والأدبي.

[٣] الأفسنتين: نبات يُعرف في مصر باسم الدمسيسة. (المترجم)

كوستيكوف ف، لن نلعن المنفى ... مسيرات ومصائر المهجر الروسي، الطبعة الثانية مزيدة، موسكو، «ميجدوناروديه أوتنوشينيا» (العلاقات الدولية)، ١٩٩٤م، ص٥٢٨.

ميخايلوف أ، صفحات من الواقعية الروسية (ملاحظات عن الأدب الروسي في القرن العشرين)، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٢م، ص٢٨٨.

سوكولوف أ. ج، مصائر الأدب الروسي في المهجر في العشرينيات، موسكو، دار نشر جامعة موسكو، ١٩٩١م، ص١٨٤.

رايف م، روسيا في المهجر، تاريخ ثقافة المهجر الروسي، ١٩١٩–١٩٣٩م، مقدمة أ. كازنينا، ترجمة عن الإنجليزية، موسكو، «بروجرس-أكاديميا»، ١٩٩٤م، ص٢٩٦.

تولستوي إ، الخط المائل للزمن، ملاحظات أدبية، سان بطرسبورج، دار نشر، «صندوق بوشكين»، ١٩٩٣م.

عن كتَّاب المهجر (أ. بيلينكوف، ف. نابوكوف، ف. ستيبون، م. تسفيتايفا، وآخرون)؛ عن مجلات ومجموعات المهجر الأدبي الروسي.

ألكسيف أ. د، أدب المهجر الروسي، الكتب الصادرة من ١٩١٧م إلى ١٩٤٠م، مواد ببليوجرافية، سان بطرسبورج، «ناءوكا»، ١٩٩٣م، ص٢٠٢ (معهد الأدب الروسي، بيت بوشكين).

خامسًا: عن إبداع الكتَّاب في القرن العشرين

فورونيسكي أ. ق، الفن يرى العالم، صور شخصية، مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٧م، ص٧٠٤.

من بين الصور الشخصية: م. جوركي، ي. زامياتين، إ. بابل، س. يسينين، ب. بيلنياك وآخرين.

جينزبورج ل، شخص جالس إلى المكتب، مقالات، من الذكريات، أربع قصص، ليننجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٩م، ص٦٠٨.

عن أ. أيخنباوم، أ. أخماتوفا، أ. باجريتسكي، ن. زابولوتسكي، ن. أوليينيكوف.

ليجنيف أ، عن الأدب، مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٧م، ص٤٣٢.

من بين الصور الشخصية: م. جوركي، د. فورمانوزف، إ. بابل، أرتيم فيسيلي، ب. بيلنياك، ي. أوليشا، أ. فادييف، ف. مایاكوفسكي وآخرين.

لوكنيتسايا ف، نيكولاي جوميلوف، حياة الشاعر استنادًا إلى مواد الأرشيف الخاص لعائلة لوكنيتسكي لينييزدات، ١٩٩٠م، ص٣٠٤.

قراءة جديدة، مقالات أدبية نقدية، لينينجراد، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٩م، ص٣٧٦.

من بين الصور الشخصية: م. جوركي، أ. بلوك، ي. زامياتين، ب. باسترناك، أ. بلاتونوف، ن. أوليينيكوف، ن. كليويف، ن. جوميلوف، م. زوشينكو، ف. أبراموف، أ. تفاردوفسكي ...

أكيموف ف، في رياح الزمن، تأملات في الكتب، لينينجراد، «ديتسكايا ليتيراتورا»، ١٩٩١م، ص٢٨٨.

من بين الصور الشخصية: أ. بلوك، ي. زامياتين، م. جوركي، س. يسينين، م. بولجاكوف، أ. بلاتونوف، ل. ليونوف، أ. تفاردوفسكي، أ. سولجينيتسين وآخرين.

جوريلوف أ، ربط الزمن، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٧٨م، ص٢٧٢.

من بين الصور الشخصية: م. بريشفين، إ. سوكولوف-ميكيتوف، س. بيساخوف، ب. شيرجين، أ. بلاتونوف، م. شولوخوف.

يروفييف ف، في متاهة الأسئلة الملعونة، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٤٤٨.

عن إبداع: ل. روبيتشين، إ. برودسكي، ف. نابوكوف، ف. سولوجوب، ف. روزانوف وغيرهم.

ليبيديف أ، دروس الماضي عبرة المستقبل، جدل أدبي، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٣٦٨.

عن إبداع ف. نابوكوف، أ. جلادكوف، الأخوات ستروجاتسكي وغيرهم.

مارجيفيلاشفيلي ج، عندما ينظر الشاعر إلينا ... مقالات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩٠م، ص٣٣٦.

من بين الصور الشخصية: أ. بلوك، م. تسفيتايفا، ب. باسترناك، أ. ماندلشتام، ن. زابولوتسكي، ن. نيخونوف، ي. يفتوشنكو، ب. أخمدولينا وغيرهم.

لازاريف ل، هذا قَدَرنا، ملاحظات عن الأدب مكرَّسة للحرب الوطنية العظمى، الطبعة الثانية مزيدة، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٣م، ص٣٩٢.

وصف لإبداع ق. سيمونوف، ج. باكلانوف، ف. بيكوف، د. جرانين، ف. بوجومولوف، أ. كرون، ف. كوندرانييف وغيرهم.

من أجل الحياة على الأرض، مجموعة مقالات نقدية أدبية، لينينجراد، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨٦م، ص٣٠٦.

عن الأعمال الأدبية المكتوبة عن الحرب للأدباء: م. دودين، ي. بونداريف، ف. بوجومولوف، د. جرانين، أ. تشاكوفسكي؛ عن مقالات ف. أبراموف وغيره.

أكيموف ف، الإنسان والزمن، «أدب الرحلات»، «أدب الريف»، اكتشافات وطرقات، لينينجراد، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٦م، ص٣٩٢.

عن الأعمال الأدبية لكل من: ف. أبراموف، ف. أسطافيف، أ. بيتوف، د. جرانين، ف. كونيتسكي وغيرهم.

ديدكوف إ، الوجه الحي للزمن، بحوث في أدب السبعينيات والثمانينيات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٦م، ص٣٩٢.

عن أعمال كل من: ف. أبراموف، أ. أداموفيتش، ف. بيكوف، ف. كوندراتييف، ف. راسبوتين، ي. تريفونوف وغيرهم.

زولوتوسكي إ، تنويعات على مونولوج، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٨٠م، ص٤١٦.

عن الأعمال الأدبية لكل من: ف. بيلوف، ي. تريفونوف، ف. شوكشين وغيرهم.

كازينتسيف أ، نظرة على التاريخ، مقالات نقدية أدبية، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٩م، ص١٩٢.

عن أعمال ف. جروسمان، د. جرانين، د. بالاشوف، ب. باسترناك، ت. زابولوتسكي، أ. أخماتوفا.

كوندراتوفيتش أ، النداء، صور شخصية، ذكريات، نقاشات، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٨٧م، ص٤٤٨.

عن إبداع ق. تشوكوفسكي، ف. بوليفوي، س. زاليجين، ي. نوسوف، م. إبساكوفسكي، ب. موجايف، أ. تفاردوفسكي، أ. ياشين، م. شولوخوف، ي. سميالكوف وغيرهم.

كونيايف س، النار التي تشع في الوعاء ... كتاب يضم مقالات نقديةً واجتماعية في الأدب والفن، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٨٩م، ص٣٠٥.

عن أ. بلوك، س. يسينين، ن. زابولوتسكي، ن. كليويف، ن. روبتسوف، ف. فيسوتسكي وغيرهم.

لافروف ف، الإنسان، الزمن، الأدب، مفهوم الفرد في الأدب السوفييتي المتعدِّد القوميات، لينينجراد، «خودوجيستفينايا ليتيراتورا»، ١٩٨١م، ص٢٢٤.

عن مؤلفات ف. أبراموف، د. جرانين، ف. راسبوتين، ف. شوكشين وآخرين.

لانشيكوف أ، مختارات، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٩م، ص٦١٥.

عن إبداع: ي. بونداريف، ي. تريفونوف، د. جرانين، ف. أسطافييف، ف. شوكشين، ف. ماكانين، أ. بيتوف، ف. كروبين، أ. تفاردوفسكي، ن. روبتسوف، أ. جيجولين، أ. فوزنيسينسكي، ف. سوكولوف وآخرين.

بيسكونوف ف، حتى جوهر الأمر، مقالات في كتاب، موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٧م، ص٢٥٦.

عن إبداع م. جوركي، أ. بيلي، أ. بلوك، م. شولوخوف؛ وعن ي. تريفونوف وس. زاليجين.

سيليزينيف ي، السلسلة الذهبية. موسكو، «سوفريمينيك»، ١٩٨٥م، ص٤١٦.

عن أعمال كل من: ف. بيلوف، ف. راسبوتين، إ. ستادنيوك، ف. شوكشين، ف. ليخونوسوف وغيرهم.

رشيتوفسكايا ن، ألكسندر سولجينيتسين وروسيا القارئة، موسكو، «سوفيتسكايا روسيا»، ١٩٩٠م، ص٤١٦.

ثمن المجاز أو جريمة وعقاب سينيافسكي ودانييل، موسكو، سان بطرسبورج، «يونون»، «كنيجا»، ١٩٩٠م، ص٥٢٨ (الزمن، المصير).

جاليتش أ، البروفة الختامية، موسكو، «سوفيتسكي بيساتل»، ١٩٩١م، ص٥٦٠.

أشعار وقصائد، مسرحيات، نثر، ذكريات عن أ. جاليتش.

المراجع

الكتَّاب الروس، قاموس ببليوجرافي (في جزأين)، رئيس التحرير ب. أ. نيكولايف، موسكو، «بروسفيشينيه»، ١٩٩٠م، الجزء الأول من الألف إلى اللام، ٤٣٢ص؛ الجزء الثاني من الميم إلى الياء، ص٤٤٨.

ببليوجرافيا عن الكتَّاب الروس، الذين بدأ إبداعهم في عام ١٩١٧م.

كازاك ف، القاموس الموسوعي للأدب الروسي من عام ١٩١٧م، ترجمة عن الألمانية، لندن، ١٩٨٨م، ص٩٢٢.

أُشير في هذا القاموس إلى مواد تاريخية أدبية، صدرت في الماضي البعيد (قدُم العهد بها من ناحية تناول الموضوع، وباتت غير ذات قيمة).

هنـــداوي