



كارنينا بين الرواية والباليه

Karenina between novel and ballet

د. بهاء بن نوار

جامعة سوق أهراس،

الملخص:

يعدّ باليه أنا كارنينا واحدا من أشهر الأعمال الموسيقية المقتبسة عن أصل أدبي، والمكتسبة حظا وافرا من النجاح والانتشار، تعددت معه نسخ عرضها وطرائق تقديمها، وتضخمت شهرتها إلى الحد الذي كاد أن ينطمس معه الأثر الأدبي ويُتناسى، مثلها في هذا مثل عشرات الروائع الموسيقية الأخرى، التي كثيرا ما يُتناسى مرجعها الأدبي ويضيع. وهو الإشكال المفصلي لهذه الدراسة عن جدوى انفتاح بعض الأعمال الأدبية – ممثلة في النموذج المنتقى: رواية أنا كارنينا – على عوالم الفن الموسيقي، وضرورته الكبرى في ضمان خلود تلك الأعمال وعالميتها، وهذا من خلال تتبع نقاط التقارب ونقاط الاختلاف، ورصد جماليات التحول والانتقال من فضاء الكلمات إلى فضاء الأنغام.

الكلمات المفتاحية: باليه/ كارنينا/ تولستوي/ الموسيقى/ السيمفونية

Abstract:

The ballet Anna Karenina has always been regarded as one of most renowned artistic and musical works in the world. Owing its origin to a fictional narrative prose, Karenina has become a real success and performed in various versions. The present study is an attempt to tackle such issue prevailing in a great number of musical masterpieces that rely on literary works. It aims at depicting their openness and celebrity from time immemorial in terms of convergent and divergent viewpoints as well as balancing the aesthetic transition from words to aria.

Keywords: ballet/ Karenina/ Tolstoy/ music/ symphony

أولا- توطئة:

تأتي رواية "أنا كارنينا" للكاتب الروسي تولستوي لتنبؤا مكانة مرموقة في تاريخ الأدب الروسي، متخذة من موضوعها الإشكالي: الخيانة الزوجية والخذلان العاطفي نقطة مفصليّة لتسلسل الأحداث وتفاعل الشخصيات واشتباك المشاعر وتداخل وجهات النظر، مثلها في هذا مثل عديد الروايات العالمية المرتكزة على الموضوع نفسه، كما هو الحال مع "الأحمر والأسود" (Le Rouge et le Noir) لستندال (Stendhal) (1830) و"مدام

بوفاري ("Madame Bovary) لفلوبير (Flaubert) (1857) و"جريمة حب" (Un Crime d'amour) لبول بورجيه (Paul Bourget) (1886) و"القناع المصبوغ" (The Painted Veil) لسومرست موم (Somerset Maugham) (1925) و"عشيق الليدي تشارلي" (Lady Chatterley's Lover) لـ د. ه. لورنس (D. H. Lawrence) (1928) وغيرها، حيث يجد الروائي المذكر الجنس - غالبا - نفسه أمام تحدّياتٍ إبداعية هائلة، بعضها يخصّ اقتحام بؤرة المحظور والمسكوت عنه، وما يستدعيه هذا من جرأةٍ وتحديٍّ استثنائيين لأعراف اجتماعية درجت على تغييب هذا النوع من الإشكالات الإنسانية، وغضّ النظر عنه، وعدم الخوض فيه إلا بكثيرٍ من الاحتقار والاستهجان، وصبّ اللعنات على الطرف الخاطئ - الأنثوي عادةً - ورجمه، وبعضها الثاني يخصّ تراوح هذا النوع من الكتابات وتردده بين النمط الواقعي الممعن في الغوص دفينا في مفارقات الحياة وتناقضاتها، والنمط الرومانسي المتماهي مع تقلّبات المشاعر الإنسانية وصراعاتها، وما يستدعيه هذا من جهدٍ مضاعفٍ في سبيل التقاط عمق العمل وتفاصيله، تزيد جرعة التحديّ فيهما أنّ شخصية البطل مؤنثة، على الكاتب أن يحسن تقمّص حالاتها، والنطق على لسانها، والذوبان في هواجسها وصراعاتها وأسئلتها الوجودية والكونية الكبرى.

وهو ما يحتمّ الوقوف عند جزئياتٍ كثيرة، تبطّئ حركة السرد قليلا، ولكنّها ترفدها بتفاصيل مثيرة، ودقائق عميقة، تؤدي دورا سرديا بديلا، وتضطلع بلفت انتباه المتلقي، واستيقاف وعيه، وتحريض ذائقته على التأمل والتفكير.

ولئن كان الوقوف عند التفاصيل ورصدها بدقّة وصبرٍ متناهيين واحدا من أهمّ خصائص السرد الملحمي القديم، حيث الغاية ملحةٌ نحو شحذ العزائم، وإذكاء الروح القومية الكامنة، وحيث سياقات العصر الحضارية وتقاليدهم التلقي فيه تتيح مثل هذه الاستفاضات وتشجعها، فإنّ خصوصيات السرد الواقعي تحتمّ مثل هذا الوقوف وتلحّ عليه، فيغدو قلم الكاتب المنتهي إلى هذا التيار أداةً تسجيليةً وكاميرا حيّة تنقل الحدث وتتبع تفاصيله بروح محايدةٍ غايتها التماهي مع أعماقه والإحاطة بتخومه وتقديمه قطعةً نابضةً من الحياة، تتلاشى فيها الحدودُ بين الواقع حقًا والمفترض وقوعه، وتتشابك كائنات الحقيقة بكائنات الخبر، ومخلوقات الخيال.

وعودةً إلى نموذج الدراسة؛ رواية "أنا كارنينا" فإنّ ما يلفت انتباهنا فيها فضلاً عن موضوعها ومرجعها الواقعيّين* تكوين بطلتها وطبيعتها النفسيّة الميالة نحو توتّي سبيل العقل والحكمة؛ فهي امرأةً فاضلةً في الأصل، وعقلانيّةٌ، ومثالٌ في الهدوء والرزانة، ممّا أهلّها لأن تكون خيرَ من يلعب دورَ الوسيط بين أخيها وزوجته الغاضبة عليه، والعازمة على مقاطعته، بل هي امرأةٌ مثقّفةٌ أيضاً ولا تخلو من طموحٍ جميلٍ، فلم تمنعها محنتها العاطفيّة وعزلتها الاجتماعيّة وبعدها القاسي عن ابنها من شحذ طاقاتها الفكريّة والاعتكاف على تأليف كتابٍ للأطفال¹ ممّا يزيد أسئلتنا وحيرتنا حول أسباب وظروف سقوط مثل هذه المرأة المنيعّة التي بقدر ما تستحضر نظيرتها الفرنسيّة "إيما بوفاري" فإنّها تفترق عنها في ملابسات السقوط وسياقات الانهيار؛ فلئن كان كلّ ما في تكوين "بوفاري" ينذر بإمكان دمارها أو بالأحرى حتميّة التي فرضتها طبيعتها الحاملة، وجوعها الأنثويّ المزمّن إلى العواطف الجامحة ومغامرات الحب ومسراته² فإنّ تكوين "كارنينا" وفكرها البادي العمق والنضج لم يوحيا أبداً بإمكانيّة أن تقع فريسة عواطفها وأهوائها. ولعلّ في هذا مكن تفرد أدوات تولستوي وقوّتها؛ ففضلاً عن الطابع الإنسانيّ للمشكلة، فإنّ فسحة التحليل والغوص الدفين في أعماق هذه المرأة المعذّبة كانت متاحةً جدّاً على الصعيد الفنيّ وإن كانت غير خاليةٍ من كثيرٍ من العنت والعناء، وهو ما حرّض بدوره شهية صناع السينما ومعدّيها، فكان أن تلقّفوا هذه المأساة وتفنّنوا في اقتباسها وإعادة إخراجها في نسخٍ كثيرة، تتفاوت درجات اقتراحها من الأصل الأدبيّ أو ابتعادها عنه، وتباین أيضاً درجات جودتها وتأثيرها، وزوايا ارتكازها على بعض تفاصيل العمل، وتخيّر لها دون أخرى، وهو ما سنحاول استجلاءه، ولكنّ بعيداً عن مجال السينما، وقريباً من مجالٍ آخر متاخم، هو فنّ الباليه؛ فنّ القول بالجسد، واختزال الكلمات في حركات، حيث الثّقط هذا العمل وحول إلى أكثر من عرضٍ، ستنبصّ قراءتنا هذه على مقارنة تفاصيله المأخوذة عن الرواية، وتسجيل تفاصيله المضافة إليها والفائضة عنها، وهذا بمحاورة العناصر الآتية:

ثانياً- المرجع والإطار:

ممّا يلفت الانتباه في عرض الباليه المقتبس عن هذه الرواية ذيوغ نسختين مختلفتين عنه، قدّمت إحداهما على المسرح الهنغاريّ للمصمّم "بارتاي ليلّا" (Pártay Lilla) سنة 2009، وقدّمت الثانية على "مسرح مارينسكي" (Mariinsky) بسان بطرسبورغ للمصمّم "الأكساي راتمانسكي" (Alexei Ratmanský) سنة 2014.

ومما يميّز النسخة الأولى ارتكازها على أعمال الموسيقار الروسي "بيتر إيليتش تشايكوفسكي" (Piotr Ilitch Tchaikovsky) المنوّعة والمتراوحة في أغلبها بين النمط السيمفونيّ بحركاته الأربع المتدرجة السرعة والإيقاع* ومقاطع قليلة من الكونشرتو، والمتواليات وغيرها، في حين ارتكزت النسخة الثانية على موسيقى "رودان شتشاردين" (Rodion Chtchedrine) الروسي أيضا.

ولأنّ تشايكوفسكي (ت1893) هو الأكثر حضورا وتأثيرا، وهو المعاصر لتولستوي (ت1910) الذي كان شديد الإعجاب بإبداعاته، ودائم الاستماع لها، فسأختار مقارنة النسخة المستندة على موسيقاه، حيث نلاحظ ارتكازها على قصيدة فنيّة تنبع من خصوصيّة حياة هذا الموسيقار الإشكاليّة وآلامه الدفينة المنسجمة مع مأساويّة هذا العمل وطابعه السوداويّ المستمدّ مادّته من موضوع التعاسة الزوجيّة ومطبات غياب التناغم والتآلف بين الزوجين؛ فالمعروف عن حياة تشايكوفسكي الأسريّة أنّها كانت نموذجا للبؤس والشقاء، فقد تزوج سنة 1877 إحدى طالباته في كونسرفتوار موسكو، ولم تكد تمضي بضعة أسابيع على هذا الزواج "حتّى تحوّل إلى كارثة بالنسبة إليه، فانفصل عنها وغادر روسيا قاصدا إيطاليا، وتذكر بعض الدراسات أنّ زوجته ماتت في مصحّ للأمراض العقليّة عام 1917.⁴ وهو ما يحيل أذهاننا إلى حياة مؤلف الرواية نفسه "تولستوي" المعروف أيضا بتعاسته الزوجيّة في أيّامه الأخيرة، حيث احتدم الصراعُ بينه وبين زوجته وأبنائه، وانتهى بفراره من البيت وموته متأثرا بالبرد، ممّا يثير تساؤلنا حول علاقة هذا البؤس العائليّ الذي عرفه كاتبنا بذاك البؤس المشابه الذي عاشته بطلته "كارنينا" فهل ثمة علاقة بين الاثنين؟

وهو ما يمكننا استبعاده لدى عودتنا إلى فترة كتابة هذه الرواية: 1873-1877 التي تعدّ الفترة الأكثر خصبا وعطاءً في مشواره، ففيها ساد الهدوء بيتّه، فأبدع هذه التحفة الخالدة، وأبدع قبلها رائعته الشهيرة: "الحرب والسلام" [1863-1869]⁵ ممّا يعني انقساماً مفصلياً بين تقاسيم الوجه الحميم لعوالم أبطاله الداخليّة وتقاسيم وجهه هو الذاتيّ الخالص، غير أن هذا لا ينفي وجود صلة وثيقة بين بعض تفاصيل هذه الرواية وحياة صاحبها، حيث يجمع كثيرٌ من الدارسين على أنّ ما جاء فيها من وصفٍ لحياة أحد شخصوها الملتزمين بتقاليد الأسرة: "ليفين" (Lévine) ليس سوى استعادةٍ لذكرياتٍ شخصيّةٍ عاشها

الكاتب نفسه، حيث يمكن تسجيل نقاط اشتراك كثيرة بينهما؛ فعلى سبيل المثال كان "ميلاد طفل كيتي مستوحى مباشرةً من ردّ الفعل العاطفيّ لتولستوي إزاء ميلاد طفله الأول [...] ثمّ هناك ذلك الشبه الوثيق بين طلب ليفين يد كيتي وطلب تولستوي يد زوجته، إذ خطّ كلا الرجلين بقطعة طباشير على بطاقة مائدة الحروف الأولى من الكلمات التي كانا أشدّ عصبيةً من أن يتفوّها بها، وتولستوي مثل ليفين دفعته أمانته الصارمة إلى أن يضع مفكرته الحميمة بين يديّ حبيبته حتى تعرف ماضيه، وزوجة تولستوي مثل كيتي صُدمت لذلك وأوذيت إيذاءً قاسياً".⁶

ويمثل "ليفين" الطرف السعيد والأكثر توازناً مقارنةً ببقية شخوص هذا العمل، حيث يقف هو وزوجته "كيتي" على طرفٍ نقيضٍ من البائسين الثلاثة: "أنا" وزوجها "الكسي" وعشيقتها "فرونسكي" الذين تفنّن الكاتب في إبراز شقائهم، وتعاستهم الوجدانية، وكانت المرأة "أنا" أكثرهم عذاباً وأشدّهم تمزقاً، وتناقضاً عاطفياً، ممّا يعيدنا مجدداً إلى الإطار الموسيقيّ المحتضن عرض الباليه، الذي لم يكن كما ألحنا سابقاً اعتباراً، بل أتى منسجماً مع أجواء العمل الأدبي وإيقاعاته السوداوية الحزينة؛ فالمعروف عن تشايكوفسكي فضلاً عن تعاسته الزوجية تعاسةً أخرى روحية ووجدانية، جعلته ميّالاً نحو الكآبة منساقاً أشدّ الانسياق نحو دواعي الحزن ومحفزاته، فكان منذ طفولته شديد الحساسية، عصابيّ الشخصية، "وعانى من الخجل إلى حدٍ مرضيّ، أظهره شخفاً انزعاليّاً، ووصل به إلى عقدة الدونية، وضعف الثقة بالنفس، وهوس الاضطهاد الذاتي، فكان أبسط المواقف كفيلاً بإيكائه: رحيل صديق، انتقاد ساخر، غناء طفل، منظر غروب الشمس..."⁷ وكانت كلماته ورسائله تقطر دوماً حزناً وكآبة، كقوله في إحداها: "هذا المساء، أشعر بالحزن وأذرف الدمع لأنني لم أكن قادراً على إيجاد بنفسجة واحدة عندما كنت أتجول في الغابة هذا الصباح، يالي من رجلٍ مسنٍّ بكاء!"⁸ وقوله في أخرى، وبعد أول عرضٍ لسيمفونيّته الرابعة: "القدر معلقٌ فوق رؤوسنا كسيف ديموقليس، بعنادٍ وبطءٍ، ويوميّاً يقطر سمّاً، على المرء أن ينحني له، وأن يستسلم بلا حدودٍ لليأس".⁹

ولم يكن هذا الحسُّ المأساويّ ليكتفي بالإطلال من خلال حياته الشخصية ورؤيته الذاتية للكون والوجود، بل تسرّب إلى أعماله الموسيقية، وطبعها بطابعه، وهذا على وجه الخصوص في سيمفونيّته الأولى "أحلام الشتاء" (*Rêves d'hiver*) وسيمفونيّته السادسة والأخيرة: "المحزنة" (*Pathétique*) وما تخلّلها من إيقاعاتٍ حزينة، وجنائزية.

ولئن كانت سيمفونيات تشايكوفسكي حاملةً لهواجسه الذاتية وأسئلته الوجودية، وحيرته وحزنه وسوداوية مزاجه، فقد امتازت على صعيد عامٍ لديه ولدى نظرائه من الموسيقيين الرومانسيين بكنافةٍ فنيةٍ، وتراكمٍ معرفيٍّ، غدت معها "عسيرة على الفهم لما تضمّنته من نظرات وتأمّلات ومواقف إزاء المشكلات الروحية والاجتماعية، لقد أصبحت كالرواية وسيلةً تعكس العالم، ووسيلةً تعكس أنا الفنان بفرديته وبعالمه الروحي والفكري والسيكولوجي".¹⁰ وهو ما يجعلها وبهذا المعنى شديدة الملاءمة لحمل أسئلة رواية فخمة وإشكالية كرواية "أنا كارنينا"؛ إنها المعادل النعني لما تعجّ به هذه الأخيرة من هواجس وصراعات، ومحنٍ واحتمامات، ويكفي هنا أن نذكر أنّها نُشرت مسلسلة "على أجزاء في مجلة شهرية هامة، ونُشرت كلّها منفصلة في شكل كتاب عام 1878: أي بعد إتمامها بعام".¹¹ ممّا يفسر ما احتشدت به من تفاصيل طال معها خطّ السرد وانسحب على منتئين وتسعة وثلاثين فصلاً، على غرار بقية الأعمال التي تعتمد هذا النمط من النشر، حيث يعتمد كثيرٌ من الكتاب إلى الإطالة، وحشد أعمالهم بحكاياتٍ وعقدٍ كثيرة لا تكاد تُحلّ الواحدة منها حتى تُستدعى الأخرى، ولا يكاد القارئ يصل إلى حلٍّ ختاميٍّ أخير حتى يكون قد قرأ أو بالأحرى اشترى عشرات الجرائد يوميّاً أو المجلات شهريّاً. ورغم ما في هذا الأمر من شبهات تجارية يتهاف فيها الكاتب على الاستطراد، والإطناب، والإفراط في الوصف، والحوارات، والتفاصيل، بسبب الإغراءات المالية، حيث "يُدفع له ثمن السطر الواحد، وأطراف الأسطر أيضاً، ويُحتسب ثمن الحوارات بمثل ثمن الأسطر الكاملة، ممّا يسبّب تراكمًا في الأحداث غير المتوقّعة غالباً، ويعطي انطباعاً بالتكدّيس المفرط"¹² فإنّ هذا لا يصم حتماً "تولستوي" بالحشو أو الثثرة أو تمييع السرد، وهو المعروف بكرهه الشديد للإطناب، وكثرة المقدمات* لأنّ طبيعة الموضوع كما سبق أن ألمحنا تفرض كثيراً من الدقة والاستفاضة للإحاطة بهواجس الشخصية المفصليّة "أنا كارنينا" واحتواء صراعاتها وتناقضاتها وآلامها الروحية والعاطفية، إلى جانب أنّ كثيراً من روائع الروايات العالمية نُشرت بهذا الشكل وسحرت متلقّيها في مختلف الحقب والأزمان، كأعمال "ألكسندر ديماس الأب" (Alexandre Dumas père) و"بلزاك" (Balzac) و"غوتيه" (Gautier) و"زولا" (Zola) و"ديكنز" (Dickens) وغيرهم.

وقد حرص معدّو هذا العرض على استغلال هذه النقطة والتقاط ظلال السيمفونية الداخلية وإسقاط تدرجاتها الإيقاعية المركبة على مقاطع الرواية المركبة أيضاً، والمشكلة

مأساوية الحدث ومصعدة حيكته، فكانت فصوله توليفةً منتقاةً من حركات السيمفونيات، وقد أعيد ترتيبها، وتوزيع أجزائها بما ينسجم وظلال المرجع الأدبي وإحياءاته. وقد أتى هذا الاختيار احتفاءً رمزيًا بعبقريّة تشايكوفسكي الموسيقية، وتأكيدها لمرونة أعماله، وقابليّتها العالية للانسكاب في أكثر من قالب فنيّ وتعبيريّ؛ فهي أعمالٌ انفتاحيّة، ترفض أطرَ التجنيس الحادّ وقواعده الصارمة، وفي الوقت الذي شكّلت فيه أعماله المخصّصة للباليه: "بحيرة البجع" (Le Lac des cygnes) و"الجمال النائم" (La Belle au bois dormant) و"كسارة البندق" (Casse-noisette) نقطة انعطافٍ مفصليّ في تاريخ هذا الفنّ "حيث صعد هذا اللون إلى مستوى أرفع منجزات الفنّ المعاصر له، بعد أن تشبّع بالدراما الإشكاليّة الفلسفيّة، وبالموسيقى السيمفونيّة الغنيّة المكمّلة فنيًا".¹³ فإنّ أعماله السيمفونيّة المحضة ورغم ما تفرضه خصوصيّتها التذوقيّة من تلقّي تأمليّ، يستدعي أشدّ طاقات التركيز والإصغاء كانت مرنةً جدًا، وأمكن تطويعها واستجلائها إلى مجال الباليه، لتطلّ من خلال مأساة بطلتنا كارنينا وتلوّن تدرّجات سقوطها، وإيقاعات تدهورها الروحيّ وإفلاسها العاطفيّ.

ثالثا- قراءة تطبيقيّة:

يبدأ نموذج هذه الدراسة بمقدمة موسيقيّة قصيرة مجتزأة من الحركة الأولى من السيمفونيّة الأولى، لا نرى خلالها سوى صورة ثابتة للأوركسترا، يُرفع الستار بعدها تدريجيًا، ليطلعنا مشهد القطار، وقد أوحى به صوتيًا عبر صوت عجلاته تنهب السكة بسرعة فببطء، نستشفّ منه أنّه سيقف في محطته الراهنة، وبصريًا، جسّد هذا المشهد عبر ضوءين ساطعين هما ضوءا مقصورة القيادة، وأعمدة كهربائية بعيدة، يتخلّلها ضباب غامض، وإنارة زرقاء باهتة، توحى بأجواء المحطة، وطقوس الوداع أو اللقاء، التي سرعان ما تبدأ بظهور بعض المسافرين يتبادلون التحيّات والقبل مع ذويهم المنتظرين، لا نسمع خلالها سوى صافرات القطار، وخفوت ضوئه ممّا يوحي بابتعاده، ومغادرته. ويظهر في هذه الأثناء طفل "أنا" ترافقه قريبة أبيه، ثم يظهر الأب نفسه "الكسي" بحركاته الرتيبة وخطواته المتزنة، معتمدا على عصا أنيقة، توحى بكبر سنّه من جهة، ووقاره الشديد من جهة ثانية، وقد ارتدى معطفا أسود وقبعة باللون نفسه.

وتظهر "أنا" بعده مباشرةً مرتديةً معطفا زهريًا من القطيفة اللامعة، تعانق صغيرها بلهفة، وتحبّي زوجها برسميّة زائدة، ثم تحبّي حبيبها القادم "فرونسكي" - وقد عرفناه من

قبعته العسكرية - وتنسى يديها بين يديه وقد شرعا يتمايلان برومانسيّة فائضة، على أنغام الجزء الأخير من حركة السيمفونية السادسة الأولى، ولا يفصلهما سوى الزوج الذي يتدخّل بحزم، ويبعدها، ثم يقود بقيّة أفراد أسرته بعيدا، وهنا يغادر جميع المسافرين، وتخفت الإضاءة شيئا فشيئا، ليطلعنا عامل المحطة وحيدا، يحمل مصباحا يدويّا، ويسير بتعثر، وقد انحنى ظهره، إيماءً لتعبه، وإنهاكه، وطول سنوات خدمته المضنية.

وهنا يمكننا ملاحظة تحويراتٍ كثيرةٍ لما جاء في الأصل الأدبيّ، فلم يحدث في مدخل الرواية غير أن التقت "أنا" في مقصورتها بالقطار المتجه نحو موسكو بوالدة حبيبها القادم "فرونسكي" ولم يكن في استقبالها بالمحطة غير أخيها "ستيفان" ليأتي بعد لحظاتٍ "فرونسكي" نفسه، ويكون أول لقاء بينهما، وقد قامت برحلتها هذه منفردةً، لغاية إصلاح مشكلة أخيها مع زوجته، مخلفةً زوجها وابنها في مدينة بطرسبورغ، فلم يكن حضور هذين الآخرين في مدخل الباليه هذا إلا من باب استعراض أهمّ الشخصوس وعرضهم أمام المشاهد، فتنتطبع صورتهم في ذهنه، ولا يجد صعوبةً في تمثيلهم فيما سيأتي من فصول ومشاهد.

ولم يكن حضور عامل المحطة الذي يدبّ ببطء وإعياءٍ وقد شهدنا مقتله في حادث سقوطه أسفل عجلات القطار في بداية الرواية¹⁴ سوى إشارةٍ إلى ما ينتظر أنا من مصيرٍ مشابه، فهو هنا، وفي هذا الموضع الافتتاحي من العرض يؤدي دورا تنبهيّا، إنذاريّا، يوميّ إلى ما سيأتي من أحداثٍ دائمية*.

وبعد هذا المقطع الافتتاحي، الذي كان طبيعيّ الإيقاع، فلم نسمع من خلاله سوى صفير القطار، أو دويّ عجلاته، يطالعنا وحالما تسطع الإضاءة بعد خفوتها الطويل خلال المشهد السابق منظر قاعة احتفالات فخمة، تضيء سقّفها ثلاثُ ثريات ضخمة، وتبدو على الجانبين أعمدة رخاميّة فاخرة، وبعض المدعوّين بثياب فاتحة زاهية، يتراقصون بترفٍ على أنغام الحركة الثالثة من السيمفونية السادسة، ونميّز منهم كلا من: "فرونسكي" و"كيّتي" و"ليفين" من خلال قرائن كثيرة، أهمّها: ثياب فرونسكي البيضاء الناصعة، والمختلفة عن الثياب الرماديّة الفاتحة لبقية الشبان الحاضرين، وتنويعته المفردة واللافتة نظرنا إليه دون غيره، وحركات كيّتي الموحية بولعها الشديد به، ممّا تبدّى من خلال انهيارها الحيّ به، وسعادتها المفرطة حين خصّها برقصّة ثنائيّة رقيقة لم يكن إيقاعها سوى جزء من الحركة الثانية من السيمفونية السادسة أيضا، وقد رقت أنغامها وبدأت أشبه ما تكون

بأحد مقاطع الفالس التي برع فيها تشايكوفسكي، وضمتها كثيرا من أعماله* "وإن كان ليس بفالس، لأنَّ عنصر انسجام الأطراف والتوازن بين شقّي اللحن ينقصه، فهو فالس متلثم، متلجلج، مضطرب"¹⁵، في الوقت الذي كانت تعامل فيه "ليفين" بمنتهى البرود واللامبالاة، ممّا يعيدنا قليلا إلى أجواء الرواية، وإلى تفاصيل لقاءهم الثلاثي في منزل أسرتها، حيث قام "ليفين" بزيارة خاصة إلى منزل عائلة "كيّتي" يوم الخميس، الذي يستقبلون فيه الضيوف، وبكر في الحضور، ليخلو إليها، ويعرض عليها الزواج، الذي رفضته بحرج، وتحامل هو على نفسه فلم يغادر الأمسية، وبقي إلى أن أتى "فرونسكي" فلحظ اهتمامها وهيامها الشديد به، وفهم كلّ شيء¹⁶. وهو ما يرصد نقطة تحوير مفصليّة أيضا؛ فلم يكن إهمال "كيّتي" لليفين خلال الحفل، فهو لم يحضره أصلا، بل بدا من خلال جلسة سمر عائليّة، كشفت الكلمات والنظرات فيها خوافي النفوس ومضمراتها.

ولا تكاد أحلام هذه العاشقة الولي تترغم قليلا حتّى تذبل وتتحطم، بحضور أنا كارنينا، ودخولها المتأخر الذي يلفت الانتباه، مرتديّة معظفا أسود طويلا جدا تنسحب أطرافه على الأرض، ومستجلبّة معها صمتا وسكونا داما بضع دقائق، توقفت خلالها حركات الراقصين، وسكنت الموسيقى، ممّا أوحى بمفصليّة دورها، وأهميته، التي سندستشفها مباشرة من خلال ثوبها المختلف في تصميمه ولونه عن أثواب بقية الحاضرات؛ إنّه ثوب القطيفة الأسود نفسه الذي وقف عنده تولستوي، والذي تميّزت به "أنا" فبدا عنقها من خلاله متألّقا "كتمثال من العاج"¹⁷

وهي في هذا السياق تذكرنا قليلا - وإن كان سياق الأحداث مختلفا تماما - بإحدى شخصيات تشايكوفسكي الخالدة في مجال الباليه: "أوديل" (Odile) الوجه التوأمي الشرير لأوديت (Odette) أميرة البجع البيضاء، والشخصيّة المحوريّة في باليه "بحيرة البجع" التي تقتحم الحفل متلفعة بسوادها الفاتن، وتتمكن من اختطاف قلب الأمير الذي ينهر بجمالها، ويظنّها حبيبته البجعة، فيعلن رغبته في الزواج منها، ويقسم على نذر حياته كلّها لها، ولا يدرك حقيقة خطئه إلا بعد فوات الأوان.

ولا تكاد تمضي لحظات قليلة حتى تسرق "أنا" الأنظار كلّها، فيتهافت الجميع على طلب مراقبتها، والتودّد إليها، وتكون الخطوة الكبرى لفرونسكي، الذي يهمل كيّتي، ويتناساها، تماما كما في الرواية.¹⁸ فلا يكون منها سوى الحزن والانكسار وقد عبّرت عنهما برقصة فردية حزينة (Solo) تختصر ما جاء في الرواية من حسرة كظيمة، كتمتها بسبب

تقاليد التربية في أعماق نفسها، وتماكنت أعصابها أمام الحضور، فلم يبد عليها شيء. وغير خافٍ ما تستدعيه مثل هذا الرقصات الفردية من إحياء بطابعٍ بؤحيٍّ هو المعادل الحركي للمونولوج في المسرح، تتكشف من خلاله الذات على خفاياها، وتتعرى بصدق مكبوتاتها، ورغائتها، التي تتضخم، فلا نرى على المسرح سواها، وهو ما بدا في هذا الموضع من خلال إعتام الإضاءة، واختفاء المدعوين، فلم نرسو "كيتي" تصارع شقاءها وخيبتها العاطفية، ولم يلبث الإعتام أن عمّ المكان كله، إيماءً إلى انتهاء الحفل، وعودة الجميع إلى بيوتهم، ليطالعنا بعدها مباشرةً مقطعٌ مونولوجيٍّ آخر، يبدأ بدقاتٍ عنيفة تشبه في إيقاعها دقات بداية مقطع "يوم الغضب" (Dies Irae) من "قداس الموتى" (Requiem) لفيردي، وهي ليست سوى الإيقاعات الأخيرة للحركة الأولى من السيمفونية الأولى. ينقلنا هذا المقطع إلى منزل "أنا كارنينا" ليطالعنا زوجها، وقد اختلى بنفسه، وشرع يرقص منفرداً بتشنجٍ وبحركات عصبية توحى بمحنته الزوجية، وصراعه الوجداني مع كرامته المهذرة زوجاً مخدوعاً، ورجلاً مهجوراً، وهو الجزء الذي وقف عنده تولستوي طويلاً، محللاً نفسية هذا الزوج وراصدًا نقاط القوة والضعف في تكوينه، وقد شعر بالفزع الشديد وهو يكاد يلمس بين يديه الدليل إثر الدليل على أنّ زوجته تحبّ رجلاً آخر، في الوقت الذي يرفض فيه تكوينه النفسي فكرة الغيرة ويحتقرها¹⁹ ولا يخفى ما في هذا من تركيز واختصارٍ، تجاوز من خلاله هذا العرضُ كثيراً من تفاصيل الرواية وما جاء فيها من استفاضات كثيرة حول ملاحظات فرونسكي ومحاولاته المستميتة في سبيل الظفر بقلب أنا وامتلاك عواطفها، انسياقاً مع النظرة العامة للمجتمع الذي "قد يسخر من العاشق الذي يفشل في حبه لفتاة، أو لامرأة غير متزوجة، لكنّه لا يسخر البتّة - بل قد يصفق - للرجل الذي يطارد بحبه في استهتار زوجة رجل آخر، ويجعل هدفه الأول في الحياة أن يغريها بالسقوط!"²⁰ وهذا بدءاً من تتبّعه لها في قطار عودتها إلى مدينتها وقد بدأت حينها جهوده تثمر قليلاً، حين شرع وعيها الباطن في مقارنةٍ شاملة بين ملامح الشاب الجميل الذي يحاول مغازلتها وملامح زوجها الممل الذي لم تكن لترضيها حتى فضائله، وها هي تشق فرعاً حين وقعت عليه عينها لدى وصولها إلى المحطة: "ربّاه! لم تبدو أذناه بهذه الهيئة؟"²¹ ومروراً بنفسها المضطربة وهي تعلن ضيقها الشديد من مطارداته وفي الوقت نفسه لا تستطيع منع نفسها من الشعور بالخيبة حين لا تراه²²، وانتهاءً بها وهي في غاية التردّد والتأرجح بين عاطفتها الطافحة والمتفجرة في نظراتها وحركاتها الفلقة، وعقلها المترنح وغير القادر على الجسم،

فهي حيناً تبتعد، وحيناً تقترب محاولةً التلقّع بفكرة أن يكونا صديقين مع ما في هذا من مغالطة وخداع للذات.²³

وقد دامت هذه الملاحظات كلّها قرابة العام، لم يكلّ فيها الطرف المغوي، ولم يملّ إلى أن نال ما أراد، وهو ما لا يمكن تجسيده في هذا العرض ذي الطبيعة الاختزالية، فكان تودّده الزائد إلّهما في حفل الفالس كافياً لاختصار تلك المراحل كلّها، ليطالعنا الزوج كما سبق أن ذكرنا وجميع حركاته توحى بأنّه علم بالأمر أو في الأقلّ ارتاب فيه، ليتأكد هذا بعد لحظات من خلال المواجهة العنيفة بينه وبين زوجته، وقد بدا عذابه النفسيّ الشديد لعجزه عن إسعادها، وإسعاد نفسه، تفرّ منه خلالها، وتطالعنا بعد أن تعتم الإضاءة لحظات وحيدة، في رقصة فردية ثالثة، لا نسمع فيها سوى أصوات طبول رتيبة، تكرّس سلطة القدر القادم ومطبّاته، وتحاول من خلالها أنا الكشف عن آلامها الدفينة، وأحزان روحها وهواجسها؛ فهي أيضاً تعاني، وتصارع عاطفتها وأهواءها، وهي في وضعٍ صعبٍ، لم تجد معه سوى ذراعيّ فرونسكي، الذي غدا عشيقها، من خلال عناقهما المحموم، على إيقاع حركة السيمفونية السادسة الأولى وقد مالت الإضاءة نحو الأحمر، إيحاءً باشتعال العواطف واحتدامها، وبدا الألم واليأس جليّين على وجه أنا، ممّا يذكرنا بعبارتها الحزينة أول سقوطها: "لقد انتهى كلّ شيء، ولم يبق لي سواك، تذكر ذلك"²⁴ وفي غمرة هذا العناق "الأليم" يمرّ بهما تباعاً كلّ من: "كيّتي" و"ليفين" والزوج "الكسي"، الذين سيكونون أطرافاً جوهريّةً أو ثانويّةً في قصة الحب والسقوط هذه، يتبعهم عامل المحطة - أو شبّحه - بهيئته المنحنية المعتادة، ومصباحه اليدويّ، ليكرّس الدور الإنذاريّ الذي سبق أن أثاره في المقطع السابق.

وهكذا، يُسدّل الستار على الفصل الأول، وقد ضمّ أغلب عناصر الرواية، واختصر الشقّ الأرحب من حركاتها وعقدها، مرتكزاً في معظم إيقاعاته الموسيقية على حركات السيمفونية السادسة المعروفة بحزنها، إلى حدّ سمّيت معه: "سيمفونية الانتحار"²⁵ وقد أعيد ترتيب أجزائها، وتوزيعها حسب ما يقتضيه المعنى والسياق، ليكون لانتقائها هي دون غيرها من أعمال تشايكوفسكي أثر كبير في تأكيد المعنى المساوي، وهي التي - فضلاً عن سوداوية مقاطعها ومأساوية اسمها - كانت السبب كما يرى كثيرٌ من الدارسين في موت صاحبها، أو انتحاره، بسبب استقبال الجمهور البارد لها، حيث عُزفت أول مرة سنة 1893 وقوبلت بعدم اكتراثٍ شديد، تأثر له هو كثيراً، وضاعف ما كان يعانيه سابقاً من كآبة

وآلام نفسيّة، فلم تمض سوى بضعة أسابيع على ذلك حتّى كان قد مات في ظروف غامضة، ولم يشهد النجاح الهائل الذي لقيته حينها.²⁶

ولنا الآن أن نترقب ما ستحملة الفصول التالية من مآسي ومحنٍ قادمة، فما الذي سيكون من أمر "أنا" بعد سقطتها وزلّتها الأخلاقية هذه؟

يُفتح الستار هنا على غير توقّعاتنا، بمشهد رقصٍ جماعيٍّ بهيج، يرتدي الراقصون فيه والراقصات ثياباً شعبيّةً، توحى بأجواء احتفاليّة، ليست سوى إيقاعات الحركة الثالثة من السيمفونية الرابعة، التي تتميز بطابعها الراقص، والحيويّ، مقارنةً ببقية الحركات ذات الحسّ المأساويّ، والتي سرعان ما نستشف من خلالها حضور "كيتي" و"ليفين" وقد بدت عليهما الألفة والمحبة، برقصة ثنائية (Pas de deux) رقيقة، تؤذن ببداية قصة حبهما وارتباطهما القادم، الذي يباركه الأهل والأقارب، برقصة جماعيّة مرحة، تنيرها إضاءة ساطعة، تضفي على المشهد طاقات إيجابية وتبشر بخير كثير ينتظر الخطيبين السعيدين، وهذا في الوقت الذي تنغمس فيه "أنا" في علاقتها الأليمة مع "فرونسكي" وقد تذكرناها في غمرة الفرح الراهن من خلال "دولي" شقيقة "كيتي" وزوجة أخيها "ستيفان" التي تبقى دون بقية الحاضرين الذين يخرجون، وتعلم الإضاءة تدريجيّاً، وعلى أنغام "السيرينادا* السوداوية" (Serenade Melancolique) تظهر أنا بهيئة من أتى من سفرٍ بعيد، وتشرع المرأتان في حواريّة راقصة تحيلنا إلى حوارهما الطويل في الرواية، حيث قامت دولي بزيارتها في منزل فرونسكي الريفي، وحاولت بناءً على طلبه إقناعها بالسعي نحو الطلاق من زوجها، فطال الحوار بينهما حول هذه النقطة دون أن تصلا إلى قرار.²⁷

وتبدو من خلال هذا المقطع تعاسة "أنا" وبؤسها الروحي العميق وهي حائرة النفس مشتتة القوى، ولعلّ هذا هو سبب نهايتها الفاجعة تلك، التي عاها البعض على تولستوي، "فهي في النهاية لم تفعل سوى ما فعلته ناتاشا*": طاعة غريزة الحياة والانصياع لها، الأمر الذي "يحسمه دستوفسكي" بفكرة ألا حقّ لأحدٍ في أن يبني سعادته على تعاسة الآخرين، وأنا ضحّت في سبيل غرامها بزوجها وابنها.²⁸

وعلى إيقاع أنينها الباكي، تعتم الإضاءة بضع دقائق، يسود خلالها صمتٌ متربّصٌ، تقطعه إيقاعاتٌ صاخبةٌ وعنيفةٌ من آخر الحركة الأولى من السيمفونية الثانية، وقد تواجه من خلالها وللمرة الأولى كلّ من العشيق والزوج، أمام سرير "أنا" المحمومة، وغير القادرة على رفع رأسها نحوهما، ممّا يذكرنا بمرضها وحنّ النفاس التي اعترتها بعد إنجاب طفلتها

من "فرونسكي" حيث نجت من الموت بأعجوبة، وها هي في غمرة هذيانها المحموم أثناء المرض تحاول التصالح مع زوجها والعودة إليه: "انتظر لحظة، أنت لا تعرف، أمكث قليلا، أمكث، نعم، نعم، نعم، هذا ما أردت أن أقوله، ولا تدهش له، إنني ما زلت كما كنت، لكن هناك امرأة أخرى في داخلي، وأنا خائفة منها، إنها أحببت ذلك الرجل... إنني لست تلك المرأة، أنا الآن على حقيقيتي..."²⁹ ولكن مع فرقٍ جوهريّ هنا، هو عدم وجود الطفلة، وعدم حدوث الولادة، فما اعتري "أنا" في عرض الباليه هذا هو مرضٌ شديدٌ، وحيّ فقدت خلالها إدراكها، ودخلت في حالٍ عصيّة من الإغماء والهذيان، أوحى بهما بضبابٍ أزرق كثيفٍ، تسرّب شيئا فشيئا إلى أن غمر المكان، وبدت من خلاله نساءً شحيحات يتشحن بالبياض، ويحطن بمخدعها، لتظهر تدريجياً على الواجهة نقوشٌ، وأيقونات دينيّة، ترافقها دقائق أجراسٍ خافتة، ممّا يوحي بكنيسيّةٍ وقدّاسٍ صلواتٍ قد تكون على روح "أنا" التي تكاد أن تغادر جسدها، لا سيما ونحن نرى عامل المحطة يظهر مجدّداً، متشحا بالبياض، ويومئ إليها بكلتا يديه، فتدّ عليه بأعْياءٍ، وكأنّها تعاهده على لقاءٍ قريب في عالم الأشباح والماوراء. ولا يكاد هذا الشبح يختفي، حتى يمتلئ المكانُ برجالٍ ونساءٍ يرتدون البياض أيضاً، وتنبّين منهم بعد تأملٍ بسيطٍ كلا من: "ليفين" و"كيّتي" المرتدية ثوبَ زفافٍ أنيق، ولا تني دقائقُ الأجراس ترتفع، يرافقها "كورال" كنسيّ، وتتوضّع أكثر ملامح الكنيسة، ومذبحها، الذي يتقدّم العروسان السعيدان نحوه ببطء، ليُتوجّا ويقترنا برباط الزواج المقدس والأزليّ، وسط بهجة الحاضرين وانحنائهم الطقوسيّ الوقور. ويحدث هذا كلّهُ قريباً من "أنا" المحمومة والمتلوّية الماء، دون أن يلتفت إليها أحدٌ أو يأبه لها، ولا تكاد تتحامل على نفسها قليلاً محاولةً النهوض حتّى تسقط مغعى عليها، ليأتي فرونسكي، ويحملها مبتعداً. وهنا يُسدل الستار وينتهي الفصل الثاني، فما الذي سيخفيه الفصل الثالث من فصول هذه المأساة؟

يبدأ هذا الفصل بأحد مقاطع "الزوة الإيطالية" (Capriccio Italien) بأجواء ريفيّة زاهية، تتخلّلها رقصاتٌ مرحّةٌ لشابات يرتدين ثياباً فلورنسيّةً شعبيّةً، توحى بأنّ مكان الحدث هو إيطاليا، حيث يرحل الحبيبان في رحلة استجمامٍ، غايتهما البعد عن أجواء التشنّج والاستفزاز في محيطهما الاجتماعيّ، والبحث عن فسح هادئة لنقاها "أنا" التي تبدو عليها علامات التعافي الجسديّ، وإن لم تختف تماماً ملامح شقائها وعذاباتها الروحيّة،

فتحاول باستماتة الانسجام مع حركات "فرونسكي" المحبة، ومبادلته المشاعر نفسها، دون أن تقوى تماما على تحقيق ذلك.

ومما يلفت انتباهنا في هذا المشهد، فضلا عن براعة تجسيد حزن "أنا" وكآبتها، براعة ثانية في التركيز والإيجاء، تمّ فيها اختيار مقطع "النزوة الإيطالية" للإيجاء بأنّ مكان الحدث هو إيطاليا، وهو ما يحقق تماهيا وانسجاما مع تفاصيل الأصل الأدبيّ، فدون شرح كثير أو إفاضة عرفنا تفاصيل المكان، الذي سيكون منعظا كبيرا في هذه العلاقة العاطفية الملتبسة؛ فرغم جماله، وهذونه، ورومانسيته الحاملة، ورغم رقصة "الترانتيلا" الجميلة التي خُتم بها، فقد عجز عن إعادة الصفاء والسلام إلى نفس أنا المضطربة، التي لا تفكر الآن إلا في ابنها الذي تركته وضحت به في سبيل قلبها، وهو ما يختصره المشهد الموالي، الذي يؤطره إيقاع "سيرينادا الوترية" الحزين بأنين الكمان الرقيق الغالب عليه، والذي ينقلنا إلى منزلها الزوجي، ليطالعنا الزوج وقريبته وهما يحاولان العناية بالطفل الوحيد عن طريق تلقيه أصول التدبير، وطقوسه، وما أن يخرجوا حتى تصل هي وتحاول إطفاء أشواقها ولو لبضع دقائق تضطر بعدها إلى المغادرة، ونفسها تنفطر حزنا.

وبعدها تعتم الإضاءة لحظات إيماء بالانتقال إلى مكان آخر، تطالعنا فيه "أنا" مجددا وهي في أقصى حالات الكآبة والثورة والانهيار، وقد استغرقها صراعٌ عنيفٌ مع العشيق الذي لم يعد يطبق تقلباتها المزاجية، فيثور بدوره عليها، ويصفعها في نوبة غضب مفاجئة، ولا تفلح محاولاته الكثيرة في الاعتذار والاسترضاء، فقد وصلت علاقتهما إلى طريق الانحدار، ولم يعد مجديا أي شيء في سبيل إصلاحها وترقيعها. ويحدث هذا كلّ على إيقاع الجزء الأخير من حركة السيمفونية الثانية الأولى.

ونلاحظ هنا اختزالا شديدا في الأحداث، فلم يتمّ الوقوف عند مراحل تدهور علاقة "أنا" بفرونسكي وتدرجاتها، من تقلبات مزاجية حادة تعترجها بسبب تعقّد وضعها واضطرابه، وعدوانية شرسة من المجتمع نحوها دون العشيق، وخاصةً في مقطع زيارتها لدار الأوبرا، حيث عانت من شتى ضروب الاحتقار والمهانة، فلم يتوقف الحاضرون عن التهامس حولها، ولم تتورّع زوجةً تجلس في المقصورة المجاورة لمقصورتها عن إجبار زوجها على المغادرة بعد شتمها بصوتٍ مسموعٍ³⁰ كلّ هذا تمّ اختزاله انسياقا مع متطلبات العرض وضروراته، التي اكتفت - بدل الخوض في المسببات، وعرض الظروف والملابسات - بالوصول مباشرةً إلى النتيجة، والوقوف عندها وقوفا متأنيا، وهي: محنة "أنا" وخيبتها في

الحب الذي راهنت عليه، وضحت من أجله بأسرتها، وسمعتها، وما هي تتلوى ألما في سير وحشمتها، وقد غادرها فرونسكي، وتركها وحيدة تواجه بمفردها الألم، والعزلة، والصقيع. وفي هذه الأثناء، لا نكاد نسمع شيئا سوى دقات طبول هادرة تباغتنا، وتنحرف الكاميرا بعيدا عن "أنا" الماهرة، لتركز على شخص آخر، يقتحم المسرح فجأة، ويشرع في رقصٍ عنيفٍ على هذا الإيقاع العنيف؛ إنه عامل المحطة، بهيئته الشبحية، وقد تخلى عن انحناؤه، وخلع معطفه الأبيض، وفاجأنا بهيئة صادمة: هيئة الهيكل العظمي، الذي يستحضر رهبة الموت، ورائحته التي تدنو تدريجيا من أنا التي تفيق فجأة وتنهض، وبحركات هذيانة فردية، نسمع دقات إنذار القطار، وتُعاد مجددا إيقاعات الحركة الأولى من السيمفونية السادسة، التي افتتحت العرض ووقعت مشاهدته الأولى، وعلى أنغامها الحزينة يستمر دوران أنا اليأس، ويبدو تدريجيا ضوءا مقصورة قيادة القطار: إنه الختام الذي لا مفر منه، حيث ترتعي بطلتنا في خضم الآلة القادمة، ولا تخلف وراءها سوى قطعة يتيمية من قميصها البيتي الأبيض، تظل ملقاة بإهمال على أرضية المسرح. وتمضي دقائق طويلة لا نرى خلالها سواها، ولا نسمع سوى المقاطع الأخيرة من تلك القطعة الجنائزية، مع ضباب كثيف، يعم كل شيء، ويثبت اللحظة، ولكن إلى حين، فلا يلبث بعض المسافرين أن يقتحموا المكان ويشرعوا في طقوس القدوم أو الرحيل، غير مباليين بتلك الميتة التراجيدية التي حدثت قبيل لحظات، شأن أية ميتة أخرى متعمدة أو عارضة، لا تعني غير صاحبها، ولا يكتوي بجحيمها سواه.

ولا تكاد تتوقف آخر إيقاعات الموسيقى وتخفت الإضاءة، وتسكن الحركة إيدانا بانتهاء العمل وبلوغه ذروة التأثير، حتى نباغت مجددا بعامل المحطة، يعود إلى انحناؤه، ويسير بهدوء، وعلى وقع خطاه الرتيبة، ينتهي العرض ويُسدل الستار، ليحمل حضوره الأخير هذا معنى إنذاريا متربصا، لعل "أنا" جديدة، تحتذي خطى الأولى، وتقدم حياتها وأسرته قربانا لوهم جميل اسمه الحب، أو لعلها تعتبر بفصول هذه المأساة، وتعفي نفسها من مشقة تلك الخيبة الأليمة ومطباتها.

* يذكر المترجم "حلمي مراد" في مقدمته لهذه الرواية أن تولستوي استلهم أحداثها من مأساة امرأة في الخامسة والثلاثين من العمر، تدعى "أنا ستيبانوفنا" كانت خليعة جار لهم، وتشرف في الوقت نفسه على شؤون بيته وعلى رعاية ابنه من زوجة سابقة متوفاة، وقريبة لها، غير أنه أحضر ذات يوم معلمة ألمانية للإشراف على تعليم هذا الطفل، ولم يلبث أن أحياها، وطلما للزواج، فلم يكن من "ستيبانوفنا" إلا الانتحار، بإلقاء نفسها تحت عجلات القطار، وشاء القدر أن يرى تولستوي جثمانها المشوه في المستشفى، فتأثر لذلك كثيرا، وقرّر أن يكتب عنها، ولكن بتفاصيل مختلفة. ينظر: ليو تولستوي، أنا كارنينا، ترجمة: حلمي مراد، (مقدمة المترجم) المؤسسة العربية الحديثة للطباعة والنشر: القاهرة، (د.ت)، ص: 7-8.

1 المصدر نفسه، ص: 238.

2 لعل خير ما يختصر حلمية "بوفاري" عبارتها الشهيرة بعد أول مغامرة سرية لها: "لدي عشيق! عشيق!" (j'ai un amour! un amour!) ينظر: Gustave Flaubert, Madame Bovary, Ed LAOUADI, Oum El Bouaghi, Algérie, p191.

3 واحد من أهم الموسيقيين الرومانسيين الروس، ولد سنة 1840 وتوفي سنة 1893 عُرف بتأليف موسيقى الباليه، وبسيفونيّاته الست، وافتتاحياته ومتوالياته وقصائده السيمفونية المنوعة، مثل: "العاصفة" (L'orage) و"هاملت" (Hamlet) و"روميو وجوليت" (Roméo et Juliette) و"النزوة الإيطالية" (Capriccio Italien) و"الكونشرتو الأول للبيانو" (Concerto pour piano n°1) وغيرها. ينظر: Roland De Cande, Dictionnaire Des Musiciens, Éd du Seuil, Paris, 1968, p251- 252.

* تشكل السيمفونية الكلاسيكية من أربع حركات: الأولى سريعة تطيع العمل كله بطابعها، والثانية بطيئة، غنائية، والثالثة رقصة إيقاعية خفيفة، تعرف بالمنويت (Menuet) ولم تُضف إلى هذا التكوين الموسيقي إلا خلال القرن الثامن عشر، لتصبح واحدا من أكثر العناصر فتنّة في العمل، والرابعة سريعة، محدودة الطول، تشبه الأولى، ولكنها أخف، وهي أشبه بما ندعوه بالحلوى بعد الطعام. ينظر: محمد حنانا، السيمفونية، الحياة الموسيقية: الهيئة السورية العامة للكتاب، ع2، ربيع 1993، ص: 85-86.

4 بيتر إيليتش تشايكوفسكي، محمد حنانا، الحياة الموسيقية، ع2، ص: 136.

5 Marcelle Ehrhard, La Littérature Russe, que sais-je, Presses Universitaires de France, 6em Edition, 1972, p77.

6 روز ماري إدموندز، تولستوي وأنا كارنينا، ترجمة: ماهر شفيق فريد، القصة، ع12، 1964، ص: 54.

7 واهي سفران، تشايكوفسكي والأوبرا، الحياة الموسيقية، الهيئة السورية العامة للكتاب: دمشق، ع2، ربيع 1993، ص: 149.

8 محمد حنانا، بيتشر إيليتش تشايكوفسكي، الحياة الموسيقية، الهيئة السورية العامة للكتاب: دمشق، ع2، ربيع 1993، ص: 137.

9 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



10 محمد حنانا، السيمفونية، الحياة الموسيقية، الهيئة السورية العامة للكتاب: دمشق، ع2، ربيع 1993، ص: 89.

11 روز ماري إدموندز، تولستوي وأنا كارنينا، ص: 55.

Alain-Michel Boyer, La Paralittérature, (Que Sais-je?) Presses Universitaires de France, Paris, 12 1er Edition, 1992, p73.

* نذكر في هذا الصدد أنّ تولستوي قرأ ذات يوم إحدى قصص "بوشكين" (Pouchkine) التي بدأت بهذه العبارة: "وصل الضيوف إلى المنزل الريفي" فعلق قائلاً: "هكذا ينبغي أن يبدأ المرء، إنّ بوشكين يضع قراءه رأساً في وسط الحدث، أما سائر الكتّاب فيصفون الضيوف والحجرات، بينما يشرع بوشكين في العمل فوراً". ينظر: روز ماري إدموندز، تولستوي وأنا كارنينا، ص: 53.

13 أوفسيانيكوف، تداخل أجناس الفن، ترجمة: حسين جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى: عمان، ط1، 2007، ص: 73.

14 أنا كارنينا، ص: 40.

* تبدو فكرة الإشارات التنبيهية شائعة في كثير من العروض، فنجدها ماثلة بوضوح في باليه كارمن/ نسخة البولشوي من خلال صورة الثور الضخمة المتصدرة واجهة المسرح إيماءً إلى الدم الذي سيُراق في الختام، ونجدها أيضاً لدى فيردى في "لاترافياتا" حيث عمد إلى تضمين عمله مشهد مصارعة صورية وظيفتها الإيماء أيضاً إلى تضحية قادمة، هي تضحية فيوليتا بنفسها، ووقعها أسيرة الوحدة، والمرض، فالموت.

* من أشهر أعماله في مجال الفالس نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "فالس باليه بحيرة البجع" و"فالس باليه الجمال النائم" و"فالس الزهور" (Valse des fleurs) من باليه "كسارة البندق" إلى جانب أعمال أخرى خارج مجال الباليه مثل: "الفالس العاطفي" (Valse Sentimentale) و"الفالس التاسع" (Valse N 9, Op. 40) و"فالس سيرينادا الوترية" (Valse de la Sérénade pour cordes) وغيرها مما يضيّق المقام عن ذكره.

15 تشارلز أوكونل، السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي، ترجمة: عبد الرحمن البيطار، الاداب، ع9: بيروت، 1956، ص: 30.

16 أنا كارنينا، ص: 27 وما بعدها.

17 المصدر نفسه، ص: 52.

18 المصدر نفسه، ص: 55.

19 أنا كارنينا، ص: 78.

20 المصدر نفسه، ص: 70.

21 المصدر نفسه، ص: 64.

22 المصدر نفسه، ص: 69.

23 المصدر نفسه، ص: 75.

24 المصدر نفسه، ص: 87.

25 تشارلز أوكونل، السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي، ص: 29.

26 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* يحيل هذا المصطلح إلى مفهومين، أحدهما يعني: معزوفة موسيقية آليّة وغنائية، تعزف ليلاً أسفل نافذة شخص يُراد تكريمه، والثاني يعني: مؤلفاً موسيقياً حرّاً بحركاتٍ عديدة. ينظر: Nicolas Agnan et autres, Le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI Siècle, Auzon, Paris, 2001, p1041.

27 أنا كارنينا، ص: 220 وما بعدها.

** ناتاشا روستوف (Natacha Rostov) هي شخصية محورية من شخصيات رواية "الحرب والسلام" ارتبطت بعلاقة حب جميلة مع الأمير أندريه، ومع ذلك وبسبب حداثة سنّها، وقلة تجربتها، وغيابه هو عنها لدى تجنيده في الحرب، فقد استسلمت لملاحقة أحد الشبان العابثين، ورغم أنّ أندريه غفر لها وسامحها، إلا أنّ القدر لم يمهله، فقد توفي متأثراً بجراحه الخطيرة.

Marcelle Ehrhard, La Littérature Russe, P79. 28

29 أنا كارنينا، ص: 153.

30 أنا كارنينا، ص: 208 وما بعدها.

*** *** ***