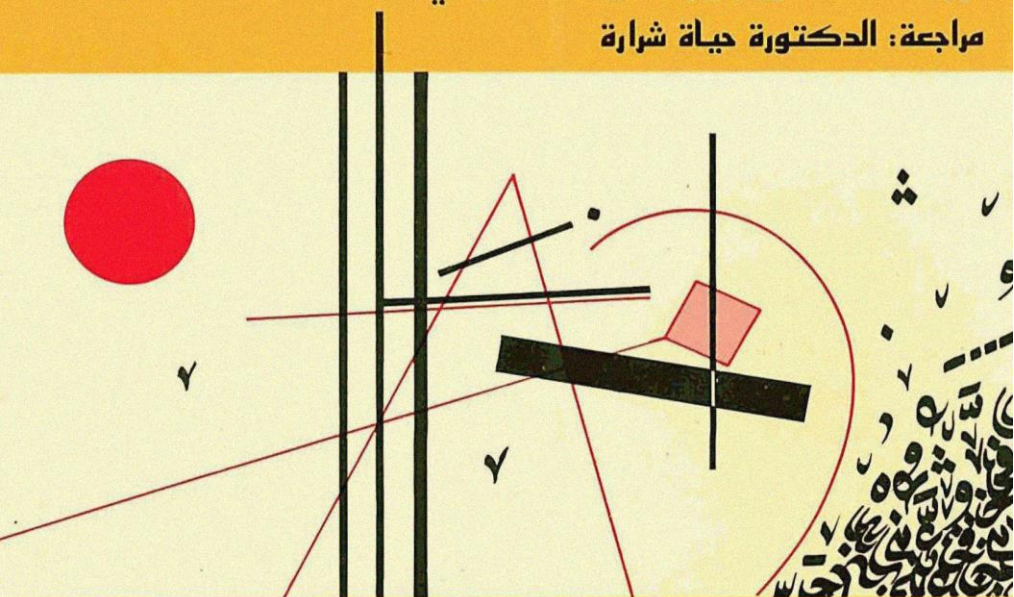


ميخائيل باختين

شعرية دوستويفسكي

ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي
مراجعة: الدكتورة حياة شرارة



المعرفة الأدبية

دار الشؤون الثقافية



شعرية دوستويفسكي

Mikhaïl Bakhtine

Problemy Poetiki Dostoïevskovo
1969, Ecrivains soviétiques. Moscou

تصدر هذه الطبعة ضمن اتفاق النشر المشترك بين :

دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)



دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)



ميخائيل باختين

شعرية دوستوفسكي

ترجمة

الدكتور جميل نصيف التكريتي

مراجعة: الدكتورة حياة شرارة

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار

بلقدير. الدار البيضاء 05 - المغرب

الهاتف : 24.06.05/42

تَمَّ نَشْرُ هَذَا الْكِتَابِ ضِمْنَ سِلْسِلَةِ
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، بغداد - الدار البيضاء، 1986
جميع الحقوق في المغرب محفوظة
لدار توبقال للنشر

المقدمة

هذا الكتاب مكرس لقضايا الابداع الفني عند دوستوفسكي ويتناول أعماله الابداعية من هذه الزاوية فحسب.

إننا ننظر الى دوستوفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني . لقد أوجد ، في رأينا ، نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني ، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ «المتعدد الاصوات» . لقد عثر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في روايات دوستوفسكي إلا أن أهميته تجاوزت حدود الابداع الروائي لتمس عدداً من المبادئ الأساسية للجمالية الاوربية . هنا يحق لنا القول بان دوستوفسكي خلق ما يمكن اعتباره نموذجاً فنياً جديداً لعالم الرواية ، هذا الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الأساسية للشكل الفني القديم الى تغيرات جذرية . إن مهمة الدراسة التي يجدها القارئ بين يديه تكمن في الكشف عن النزعة التجديدية الأساسية عند دوستوفسكي ، وذلك باللجوء الى طرق التحليل الادبي تحليلًا نظريًا .

وفي خضم هذا العدد الكبير من الدراسات حول أدب دوستوفسكي لم يكن منطقياً أن تبقى الخصائص الأساسية للإبداعية الفنية في الظل ، طبعاً ، (في الفصل الاول من هذه الدراسة يجري عرض أهم الآراء التي

قيلت حول هذه المسألة) ولكن جدتها الجوهرية ووحدتها العضوية في عموم العالم الفني لدوستوفسكي لم يكشف عنها تماماً ولم تحظ بالتفسير الكافي حتى الآن . لقد اتسمت الدراسات حول دوستوفسكي عموماً بكونها موجهة للنظر في مجموعة المواضيع الايديولوجية في اعماله الابداعية . إن الحدة المؤقتة التي صاحبت طرح مجموعة المواضيع هذه استطاعت ان تحجب خلفها اللامحات البنائية العميقة جداً والراسخة جداً الخاصة برؤياه الفنية . لقد غاب عن بال الجميع في اغلب الحالات تقريباً . أن دوستوفسكي هوفنان بالدرجة الاولى (في الحقيقة ، من نمط خاص) ، وليس فيلسوفاً ولا كاتباً اجتماعياً Publieist .

ان الدراسة المتخصصة للابداع الفني عند دوستوفسكي ستبقى محتفظة باهميتها الفعالة من وجهة نظر البحث الادبي .

إن إضافات وتعديلات جوهرية ادخلت الى الطبعة الثانية لكتابنا هذا الذي صدرت طبعته الاولى عام ١٩٢٩ بعنوان «مشاكل الابداع عند دوستوفسكي» . الا ان هذا الكتاب لا يستطيع ، حتى في طبعته الثانية الاحاطة إحاطة تامة بالمشكلات المطروحة فيه ، خصوصاً ما يتعلق منها بمشكلة معقدة مثل مشكلة الرواية المتعددة الاصوات بعامة .

م . باختين

الفصل الاول

رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات في ضوء النقد الادبي

عند الاطلاع على الدراسات الواسعة التي خص بها دوستوفسكي يتكون لدى المرء انطباع أن الحديث هنا لا يدور حول المؤلف - الفنان وحده ، كاتب الروايات والقصص ، بل حول سلسلة كاملة من الآراء الفلسفية لعدد من المؤلفين - المفكرين : راسكولنيكوف ، وميشكين ، وستافروجين ، وإيفان كرامازوف ، والمفتش الكبير وآخرين . ومن وجهة نظر الفكر الذي يطرحه النقد الأدبي ، فإن أعمال دوستوفسكي الابداعية توزعت الى سلسلة من البنى الفلسفية المستقلة عن بعضها ، والمتعارضة مع بعضها والتي يستमित أبطاله في الدفاع عنها . إن وجهات النظر الفلسفية للمؤلف نفسه أبعد من أن تبرز من بينها جميعاً لتحجب خلفها كل ما سواها . وبالنسبة لعدد من الباحثين فإن صوت دوستوفسكي يمتزج باصوات هذه المجموعة من أبطاله او تلك ، وبالنسبة لعدد آخر منهم يعتبر هذا الصوت تركيباً Synthesis خاصاً من نوعه لجميع هذه الاصوات الايديولوجية ، واخيراً يعتبر بالنسبة لفئة ثالثة من الباحثين محجوباً خلف هذه الاصوات جميعها . مع هؤلاء الأبطال يجادلون ومنهم يتعلمون ، كذلك يحاولون أن يطوروا وجهات نظرهم ليجعلوا منها عقائد متكاملة ، ومن الناحية الايديولوجية ، يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي . وينظر اليه بوصفه خالقاً لمفهوم أيديولوجي خاص وكامل القيمة ، لا بوصفه موضعاً Object لرؤيا دوستوفسكي الفنية المتكاملة . وبالنسبة لوعي النقاد ، فإن القيمة الدلالية الكاملة لكلمات الأبطال تحطم المستوى الحوارى للرواية وتحتم الاجابة عن السؤال التالي : ما الذي سيحدث لو لم يكن البطل موضوعاً لكلمة المؤلف نفسه ، بل حامل كامل الحقوق وكامل الاهلية لكلمته الشخصية .

لقد كان ب. م. انجلجاردت محقاً تماماً وهو يلاحظ هذه الخاصية في أدب دوستوفسكي . كتب يقول : «من السهل على المرء أن يلاحظ ، وهو يتأمل النقد الروسي المكرس لأعمال دوستوفسكي أن هذا النقد لا يسمو - باستثناء حالات قليلة جداً - فوق المستوى الروحي لأبطال دوستوفسكي القريبين الى نفسه : فليس هذا النقد هو الذي يسيطر ويهيمن على المادة

المطروحة امامه ، بل المادة مجتمعة هي التي تهيمن عليه . إن هذا النقدا يزال يتعلم عند إيفان كرامازوف ، وراسكولنيكوف ، وستافروجين ، والمفتش الكبير ، وبتيه وسط تلك التناقضات التي تاهوا بينها ، شاعراً بالحيرة أمام المشكلات التي لم يتمكنوا من ايجاد حلول لها، وناظراً باحترام وإجلال الى معاناتهم المعقدة والمرهقة»^(١) .

والى مثل هذه الملاحظة توصل ايضا يو. مير - جريفيه . كتب يقول : «من منا خطر بباله يوما أن يشارك في الاحاديث المتعددة الخاصة بـ «تربية العواطف»؟ أما بالنسبة لراسكولنيكوف فاننا نخوض معه نقاشاً ، الاصح ليس معه حسب ، بل ومع أي من الابطال الثانويين»^(٢) .

لا يجوز طبعاً أن نعزو هذه الخاصية للاعمال النقدية حول دوستوفسكي الى عقم المنهج العلمي للفكر النقدي ، وأن ننظر الى هذه الخاصية بوصفها خرقاً تاماً لمشئئة الكاتب الفنية . كلا ، إن مثل هذا التناول من جانب الاعمال النقدية ، شأنه شأن استيعاب القراء الحر الذين يتجادلون دائماً مع ابطال دوستوفسكي ، هذا التناول يستجيب فعلاً للبنية الاساسية لجوهر اعمال هذا المؤلف . إن دوستوفسكي شأنه شأن بروميثيوس جوته لا يخلق عبداً مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) ، بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً الى جنب مع مبدعهم ، قادرين على ألا يتفقوا معه ، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه .

إن كثرة الاصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها ، وتعددية الاصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة - كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الاساسية لروايات دوستوفسكي . ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد ، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستوفسكي ، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم ، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط ، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها ، من خلال حادثة ما وبالفعل ، فان الأبطال الرئيسيين عند دوستوفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان ، بل إن لهم كلماتهم

الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة . ولهذا السبب فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفد هنا أبداً بواسطة الاوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية^(٣) ، الا انها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيراً عن الموقف الايديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون) . إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعياً غيرياً ، وعياً آخر ، إلا انه في الوقت نفسه غير محدد ، ولا يجري التستر عليه ، كذلك فانه لا يصبح مجرد موضوع Object بسيط نوعي المؤلف . وبهذا المعنى فالبطل عند دوستوفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية .

دوستوفسكي هو خالق الرواية المتعددة الاصوات Polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية . ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الابداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع ، وهي لا تدعن لأي من تلك القوالب الادبية التي وجدت عبر التاريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الاوربية . ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي . إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات ، وحول العالم تكون هي الاخرى كاملة الاهمية تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية . إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته ، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف . هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الادبي ، إن أصداؤها تتردد جنباً الى جنب مع كلمة المؤلف وتقترب بها اقتراناً فريداً من نوعه ، كما تقترب مع الاصوات الكبيرة القيمة ، الخاصة بالابطال الآخرين .

يترتب على هذا أن العلاقات المحورية الحياتية والعملية الخاصة بالوجود المادي والسايكولوجي ، هذه العلاقات تعتبر غير كافية في عالم دوستوفسكي : إن هذه العلاقات تفترض موضوعية وملموسية الابطال في منهج المؤلف ، إنها تربط وتقرن صور الناس المنجزة من خلال وحدة العالم المفهوم والمستوعب مونولوجياً ، ولا تفترض تعدد أشكال الوعي المتساوية

الحقوق بما لها من عوالم . إن البراجماتيكية الاعتيادية والمحورية في روايات دوستوفسكي تلعب دوراً ثانوياً وتحمل وظائف خاصة لا وظائف اعتيادية . إن الضوابط الاخيرة التي تشكل وحدة عالم دوستوفسكي الروائي هي من جنس إخر تماماً . فالحادثة الاساسية التي تكشف عنها الرواية لاتذعن لتفسير اعتيادي وعملي من زاوية محورية .

بالاضافة الى ذلك ، فإن تركيب السرد ، نفسه - سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوية ، أو بواسطة إحدى الشخصيات - يجب أن يكون (التركيب) مغايراً تماماً لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية . إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القاص أو يستند اليه التصوير ، أو يصدر عنه الاخبار ، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد - عالم الذوات Subjects المتساوية الحقوق ، لا عوالم الموضوعات Objects . والكلمة التي نقص ، وتصور ، وتُخبر ، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها .

وهكذا فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دوستوفسكي ذات خصوصية كبيرة جداً . إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دوستوفسكي وحده أن يطرحها ويحلها بكل ما تنطوي عليه من عمق وسعة : مهمة بناء عالم متعدد الاصوات ، الى جانب تحطيم الاشكال القائمة للرواية الاوربية المونولوجية (المتجانسة homophone) في الاصل^(١) .

ومن وجهة نظر الفهم والرؤيا المونولوجية المنطقية للعالم المصور وللقانون المونولوجي الخاصين ببناء الرواية ، يمكن لعالم دوستوفسكي أن يبدو مادة هيولية مشوشة Chaos ، أما بناء رواياته فسيبدو خليطاً لمواد ذات عناصر مختلفة ، ولبادئ متنافرة ، خاصة بالصياغة . وفي ضوء مهمة دوستوفسكي الفنية الاساسية التي صيغت من جانبنا ، يمكن أن يصبح مفهوماً كل من العضوية العميقة ومنطقية وتكامل نظرية إبداعه الفني .

هذا هو مبحثنا Thesis . وقبل أن نقوم بتطويره في ضوء المادة التي توفرها لنا أعمال دوستوفسكي ، سنتتبع الكيفية التي انعكست بها في

الاعمال النقدية ، تلك السمة الاساسية التي شخصناها في اعماله الابداعية . ليس في نيتنا أن نسمي هنا أي دراسة كاملة ، مهما كانت ، من الدراسات النقدية التي خص بها دوستوفسكي . ومن بين الدراسات التي ظهرت بشأنه خلال القرن العشرين ، سنتوقف فقط عند عدد قليل منها ، بالدرجة الاولى تلك التي تمس مشكلات نظريات الابداع الفني عند دوستوفسكي ، ثم تلك التي تتلاءم ، أكثر من غيرها مع الخصائص الاساسية لنظريات الابداع المذكورة ، وبالشكل الذي نفهم في ضوءه هذه الخصائص . وهكذا فالاختيار يتم من وجهة نظر بحثنا ، وهو بالتالي ذاتي . الا ان ذاتية الاختيار هذه - في هذه الحالة - لا مناص منها وهي شرعية : وبالفعل فاننا لا نقدم هنا لمحة تاريخية ولا حتى استعراضاً . والمهم بالنسبة لنا فقط ان نوجه مبحثنا Thesis ، أن نوجه وجهة نظرنا في خضم وجهات النظر المتحققة في ميدان الدراسات الادبية حول نظريات الابداع الفني عند دوستوفسكي . وفي مجرى عملية هذا التوجيه Orientation سنقوم بتوضيح جوانب معينة من مبحثنا .

كانت الدراسات النقدية حول دوستوفسكي - حتى وقت قريب - صدى ايديولوجياً مباشراً لاصوات ابطاله ، وذلك من أجل ان تستوعب موضوعياً الخصائص الفنية لبنيته الروائية الجديدة . بالاضافة الى ذلك فان هذه الدراسات لم تجد - في مجرى محاولتها إدراك هذا العالم المونولوجي إدراكاً نظرياً - طريقاً آخر سوى أن تستوعب إبداع هذه الارادة الفنية الجديدة من خلال وجهة نظر إرادة قديمة وتقليدية . لقد حاول فريق آخر من الدارسين - الذين سيطر عليهم الجانب المضموني نفسه الخاص بوجهات النظر الايديولوجية لعدد من الابطال - أن يضم هؤلاء الآخرين في منظومة مونولوجية موحدة ، متجاهلين بذلك التعددية الجوهرية لأشكال الوعي غير المندمجة ببعضها ، هذه التعددية التي اخذها بعين الاعتبار المنهج الابداعي للفنان . أما فريق آخر ممن لم ينقادوا للسحر الايديولوجي المباشر ، فقد حولوا اشكال الوعي الكاملة القيمة لدى الابطال الى حالات عقلية Psychics محددة ومستوعبة موضوعياً ، ثم استوعبوا عالم دوستوفسكي بوصفه

العالم التقليدي للرواية الاوربية الاجتماعية - السايكولوجية . فبدلاً من حوادث التأثير المتبادل بين أشكال الوعي الكاملة القيمة حصلنا في الحالة الاولى على مونولوج فلسفي ، وفي الثانية على عالم موضوعي فهم فهماً مونولوجياً ، يخص وعي المؤلف وحده بصورة استثنائية .

إن كلا من تجاذب التفلسف المجرد مع الابطال ، وتحليلهم تحليلاً نفسياً مرضياً Psychopathological أو سايكولوجياً موضوعياً فاتراً ، لعاجزان على حد سواء عن التغلغل الى الجوهر المعماري Architectonics والفني الخاص باعمال دوستوفسكي . وبينما تكون تجريدية البعض غير مؤهلة للتعامل مع الرؤية الموضوعية والواقعية بحق ، الخاصة بعالم حالات الوعي عند الآخرين ، تكون واقعية البعض الآخر تافهة وسطحية . إذن يصبح مفهوماً في هذه الحالة أن المسائل الفنية بصورة خاصة يجري تجنبها تماماً ، أو في أحسن الحالات تمس فقط مسأاً عرضياً وسطحياً سواء من قبل هذا الفريق أو ذاك .

إن طريق إسباغ الطابع المونولوجي الفلسفي هو الطريق الرئيس للدراسات النقدية حول دوستوفسكي . في هذا الطريق سار روزانوف ، وفولينسكي ، وميريجوفسكي ، وشيستوف وآخرون . لقد كان هؤلاء الباحثون مضطرين - وهم يحاولون حشر التعددية التي كشف عنها الفنان والخاصة بأشكال الوعي داخل أطر مونولوجية لوجهة نظر واحدة - الى اللجوء إما الى الانتينوميك Antinomic وأما الى الديالكتيك . ومن أشكال وعي كاملة وملموسة للابطال (وللمؤلف نفسه) اخرجنا مباحث Thesis أيديولوجية إما قابلة للاصطفاف في الخط الديالكتيكي الديناميكي . وأما متعارضة مع بعضها أشبه بـ «نقيضات Antinomt» مطلقة مستعصية على الحل وبدلاً من تأثير متبادل لعدد من أشكال الوعي غير المندمجة مع بعضها ، وجدنا أماناً علاقات متبادلة لأفكار، وآراء ومفاهيم تضغط على وعي واحد .

ان كلاً من الديالكتيك والانتينوميك موجود فعلاً في عالم دوستوفسكي . وأفكار ابطاله تكون ، فعلاً ، أحياناً إما ديالكتيكية وإما أنتينوميكية . غير إن كل الصلات المنطقية تبقى في حدود أشكال وعي

معنية ، فلا تتحكم بعلاقات حوادث متبادلة . إن عالم دوستوفسكي عالم شخصيات الى حد بعيد . إنه يقوم بتناول وتصوير أي فكرة بوصفها تجسيدا لموقف شخصية ما . ولهذا السبب ، فحتى في حدود اشكال الوعي المعينة ، يكون الخط الديالكتيكي او الانتينومي مجرد لحظة مجردة تتشابك بقوة مع اللحظات الاخرى للوعي الملموس والمتكامل . ومن خلال هذا الوعي الملموس والمجسد في صوت حي لانسان متكامل ، يرتبط الخط المنطقي بوحدة الحادثة التي يجري تصويرها . والفكرة التي تنجذب الى الحادثة ، تصبح نفسها حادثة وتكتسب ذلك الطابع الخاص لـ «الفكرة - الاحساس» و «الفكرة - القوة» في العالم الابداعي لدوستوفسكي . والفكرة المسحوبة من التأثير المتبادل الحادثي الخاص بأشكال الوعي ، والمحشورة في السياق المونولوجي - رغم أنه الاكثر دياكتيكية - ، هذه الفكرة تفقد حتماً تفرداها الخاص وتستحيل الى ادعاء فلسفي رديء . ولهذا السبب ، فان جميع الدراسات الكبيرة المكرسة لدوستوفسكي التي سارت في طريق إسباغ الطابع المونولوجي الفلسفي على اعماله الابداعية ، هذه الدراسات لا تقدم الا القليل من أجل فهم الخاصية البنوية المصاغة من قبلنا ، الخاصة بعالمه الفني . حقاً إن هذه الخاصية هي التي ولدت كل هذه البحوث . إلا انها - اعني الخاصية - لم تحصل في هذه الدراسات الا على اقل القليل بخصوص إدراك كنهها .

إن هذا الادراك يبدأ هناك حيث تجري محاولات للقيام بتناول لاعمال دوستوفسكي يتسم بقدر اكبر من الموضوعية زد على ذلك هذا التناول لا يقتصر فقط على الافكار بذاتها ، بل ويتعدى ذلك الى الاعمال الادبية بوصفها كلاً فنياً .

جرى تلمس الخاصية البنوية الاساسية للعالم الفني لدوستوفسكي وذلك لأول مرة من قبل فيا جيسلاف ايفانوف^(٤) - الحقيقة إنه تلمسها ليس الا . إنه يحدد واقعية دوستوفسكي بوصفها واقعية تستند لا الى إدراك (ما هو موضوعي) . بل الى «التغلغل» . إن تأكيد الـ «أنا» الغيرية لا بوصفها موضوعاً Object ، بل بوصفها ذاتاً فاعلة Subject اخرى - هذا هو اساس

عقيدة دوستويفسكي . إن تأكيد الـ «أنا» الغيرية - «أنا هنا» - هو ما يشكل تلك المهمة التي يتعين - حسب رأي إيفانوف - على أبطال دوستويفسكي حلها من أجل أن يذللوا أنانيتهم Solipsim الأخلاقية ، وعيهم «المثالي» المنفصل وتحويل الإنسان الآخر من شبح إلى واقع حقيقي . وتكمن في أساس الكارثة التراجيدية عند دوستويفسكي دائماً نزعة انفصالية للانانة الخاصة بوعي البطل ، ونزعة انطوائية داخل عالمه الشخصي^(١) .

وهكذا فإن تأكيد الوعي الغيري بوصفه ذاتاً فاعلة Subject كاملة الحقوق ، وليس موضوعاً Object هو الذي يعتبر مسأمة دينية أخلاقية تحدد مضمون الرواية (كارثة الوعي المنفصل) . هذا هو أساس عقيدة المؤلف الذي يفهم في ضوءه عالم أبطاله . إن إيفانوف يشير بالتالي فقط إلى إنعكاس هذا المبدأ من خلال الموضوع داخل مضمون الرواية ، زد على أن هذا الانعكاس هو إنعكاس سلبي بالدرجة الأولى . حقاً إن الأبطال يتعرضون إلى هزيمة ، ذلك أنهم لا يستطيعون أن يؤكدوا إلى النهاية - «أنا هنا» - الأخرى . إن إقرار «وعدم إقرار» الـ «أنا» الغيرية من جانب البطل هو ما يشكل ثيمة Theme أعمال دوستويفسكي .

إلا أن هذه الثيمة ممكنة تماماً حتى في رواية ذات نمط مونولوجي صرف ، وإنهاء بالفعل ، تعالج فيها مراراً . إن إقرار الوعي الغيري ، بوصفه مسأمة دينية أخلاقية من مسلمات المؤلف ، ثيمة غنية بمضمونها خاصة بالعمل الأدبي هذا الإقرار ما يزال لا يكفي لإيجاد شكل جديد ونمط جديد في بناء الرواية .

لم يبين فيا جيسلاف إيفانوف بأية صورة يصبح هذا المبدأ الخاص بعقيدة دوستويفسكي مبدأ للرؤيا الفنية الخاصة بعالم الرواية وبنائها الفني . حقاً إن هذا البناء يكون جوهرياً بالنسبة للباحث الأدبي وذلك فقط في هذا الشكل ، في شكل بناء أدبي ملموس ، وليس بوصفه مبدئاً دينياً أخلاقياً لعقيدة مجردة . وفي شكل كهذا حسب يمكن أن يتم الكشف موضوعياً من خلال مادة تجريبية تخص الأعمال الأدبية الملموسة .

ولكن فيا جيسلاف إيفانوف لم يفعل ذلك . ففي الفصل المكرس لـ

«مبدأ الشكل» يجري استيعابه لرواية دوستوفسكي ، رغم مجموعة كاملة من الاستنتاجات القيمة التي ينطوي عليها هذا الاستيعاب ، في نطاق النموذج المنولوجي . لقد بقي الانعطاف الفني الحاسم الذي أنجزه دوستوفسكي في جوهره غامضاً . ان التعريف الاساسي الذي قدمه إيفانوف بخصوص رواية دوستوفسكي بوصفها «الرواية - التراجمديا» غير دقيق في تصورنا^(٧) . إنه تعريف متميز بوصفه محاولة لضم شكل فني جديد الى إحدى الخيارات الفنية المألوفة . وبالنتيجة فان رواية دوستوفسكي تبدو وكأنها شيء ما هجين من نوعه .

وهكذا ضم فيا جيسلاف إيفانوف ، وهو يعثر على تعريف دقيق وصائب للمبدأ الاساسي عند دوستوفسكي - هذا المبدأ المتمثل باقرار الـ «إناء الغيرية ، لا بوصفها موضوعاً ، وانما بوصفها ذاتا فاعلة أخرى ، - ضم هذا المبدأ الى عقيدة المؤلف التي «تجري صياغتها منولوجيا واستوعبه بوصفه فقط ثيمة غنية المضمون لما يجري تصويره من وجهة نظري المؤلف بالعالم وعيا منولوجيا^(٨) . عدا ذلك ، فقد ربط فكرته بسلسلة من التأكيدات الميتافيزيقية والاخلاقية التي لا تدعن لأي اختيار موضوعي في ضوء المادة نفسها التي تضمها أعمال دوستوفسكي^(٩) . فالمهمة الفنية لبناء رواية متعددة الاصوات ، هذه المهمة التي حلها دوستوفسكي لأول مرة ، بقيت غامضة .

إن س. أسكولدوف هو الآخر يقوم ، على غرار إيفانوف ، بتحديد الخاصية الاساسية عند دوستوفسكي^(١٠) . إلا أنه يبقى هو ايضا حبيس حدود عقيدة دوستوفسكي الاخلاقية - الدينية المعبر عنها منولوجياً ، وضمن حدود مضمون أعماله المستوعب منولوجيا .

يقول أسكولدوف : «إن المبحث الاخلاقي الاول عند دوستوفسكي يعد شيئاً ما ، يبدو للوهلة الاولى ، أكثر شكلية ، ومع ذلك فهو - من زاوية معينة - مهم جداً . «كن شخصية» Personality هكذا يقول لنا دوستوفسكي بكل ما يملك من حماسة وحرارة»^(١١) . والشخصية Personality حسب

أسكولدوف غير الطبع المتميز Character ، وغير النمط Type ، وغير المزاج Temperament التي تكون مادة للتصوير في الادب . إن الشخصية تتميز بحريتها الداخلية الاستثنائية وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي . هذا هو بالتالي ، مبدأ العالم الاخلاقي لعالم المؤلف . ومن هذه العقيدة ينتقل أسكولدوف مباشرة الى مضمون روايات دوستوفسكي ويكشف عن الطريقة والحالة التي يصبح بها ابطال دوستوفسكي في الحياة شخصيات Personalities ويكشفون عن ذواتهم كما هم عليه . وهكذا فالشخصية ستنتهي حتماً الى التصادم مع الوسط الخارجي ، وبالدرجة الاولى الى التصادم الخارجي مع كل ما يحظى باتفاق الجميع . وهكذا تلعب «المشادة» - هذا الكشف الاول والاكثر وضوحاً عن حماسة الشخصية - دوراً هائلاً في اعمال دوستوفسكي^(١٧) . تعد الجريمة في رأي أسكولدوف ، الكشف الاكثر عمقاً عن حماسة الشخصية في الحياة . يقول اسكولدوف : «الجريمة في روايات دوستوفسكي هي بمثابة الاخراج الحياتي للمشكلة الاخلاقية من وجهة نظر دينية . اما العقاب فيعد الشكل الذي يجسد حلها . ولهذا السبب فإن كليهما يمثلان ايضا الثيمة الاساسية لاعمال دوستوفسكي الابداعية^(١٨) .

وهكذا فالقضية تدور ، طوال الوقت ، حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها ، لاحول طرائق رؤياها الفنية وتصويرها في ظروف الرواية - هذا التركيب الفني المحدد . بالاضافة الى ذلك فالعلاقة المتبادلة نفسها بين عقيدة المؤلف وعالم الابطال تصور بطريقة مغلوطة . هناك ممر مباشر يقودنا من حماسة الشخصية داخل عقيدة المؤلف باتجاه الحماسة الحياتية لابطاله ، ومن هنا نعود مرة اخرى الى الاستنتاج المنولوجي للمؤلف - هذا هو الطريق التقليدي للرواية المنولوجية ذات النمط الرومانتيكي . ولكن طريق دوستوفسكي مغاير لذلك تماما .

يقول اسكولدوف : «يعلق دوستوفسكي بكل ما يملك من ميول واحكام فنية ، عن حالة واحدة مهمة الى حد بعيد : الشرير ، والقديس . والاثم الاعتيادي ، هؤلاء الذين بالغوا في استنفاد الأساس الاخلاقي

لشخصياتهم ، يشتركون - مع ذلك - فيما بينهم بقيمة ما متساوية بالضبط في نوعية الشخصية التي تقف في وجه التيارات التي اختلطت في «وسط» غير سليم»^(١١) .

إن مثل هذا الاعلان مألوف جداً بالنسبة للرواية الرومانتيكية التي عرفت الوعي والايديولوجيا على أنهما تعبير وحسب عن حماسة المؤلف ، أما البطل فتتظر اليه على أنه منفذ لحماسة المؤلف او مجرد موضوع Object لاستنتاجات المؤلف . ان الرومانتيكيين بالذات هم الذين يعطون لميولهم واحكامهم الفنية تعبيراً مباشراً من خلال نفس الواقع الذي يصورونه ، مسبغين الموضوعية والملموسية على كل ما لا يستطيعون أن يتركوا عليه بصمات أصواتهم الخاصة .

إن خصوصية دوستوفسكي لا تكمن في كونه أعلن مونولوجياً عن قيمة الشخصية (فقد فعل ذلك روائيون آخرون) بل في كونه استطاع أن يراها فنياً وموضوعياً وأن يعرضها ايضاً بوصفها شخصية اخرى شخصية غيرية (تخص الغير) ، دون أن يسبغ عليها جواً من الغنائية ، ودون أن يمزج صوته معها ، كذلك دون ان ينحدر بها الى مستوى الواقع النفساني المحدد . إن التثمين العالي للشخصية الغيرية (اذا ما قبلنا هذا الاصطلاح من أسكولدوف) والشخصيات العديدة غير الممتزجة مع بعضها الذين تجمعهم وحدة حادثة روحية ما ، هو ما يجري تحقيقه بصورة تامة لأول مرة في روايات دوستوفسكي .

لقد تم التوصل الى الاستقلالية الداخلية المدهشة لابطال دوستوفسكي .

هذه الاستقلالية التي لاحظها أسكولدوف ، بوسائل فنية محددة . ولقد تمثل ذلك ، بالدرجة الاولى ، في حريتهم واستقلاليتهم نفسها داخل بنية الرواية ، تجاه المؤلف ، او بكلمة أدق تجاه تحديدات المؤلف الاعتيادية والاظهارية والانجازية . إن هذا لا يعني طبعاً ، ان البطل يسقط من خطة المؤلف . كلا ، إن هذه الاستقلالية والحرية للبطل تدخلان تماماً في خطة المؤلف . إن هذه الخطة تبدو وكأنها تهىء البطل مقدماً للحرية النسبية

طبعاً وتدخله ، بالشكل الذي هو عليه ، ضمن الخطة الصارمة المحسوبة للعمل بعامة .

ان الحرية النسبية للبطل لا تخرق الدقة الصارمة للبناء ، مثلما لا يخرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير صماء ولا نهائية . إن هذا الطرح الجديد للبطل لا يتحقق عن طريق اختيار الثيمة المأخوذة بشكل مجرد (رغم أنه لا يخلو ، طبعاً ، من أهمية) ، بل بواسطة جماع الاساليب الفنية الخاصة لبناء الرواية ، هذه الاساليب التي ادخلها دوستوفسكي لأول مرة .

وهكذا يسبغ أسكولدوف الطابع المونولوجي على العالم الفني عند دوستوفسكي ، ويحول الفكرة الاساسية لهذا العالم الى موعظة مونولوجية ، وبهذا يهبط بالابطال الى مجرد وسائل ايضاح لهذه الموعظة . لقد فهم أسكولدوف بحق أن الشيء الاساسي عند دوستوفسكي هو تلك الرؤيا الجديدة تماماً فضلاً عن تصوير الانسان الباطني وبالتالي الحادثة التي تربط بين الناس الباطنيين ، إلا أنه نسب شرحه وتوضيحه هذا الى مجال عقيدة المؤلف والى مجال سايكولوجيا الابطال .

وتكتفي مقالة اخرى كتبها أسكولدوف بعد ذلك بعنوان : «سايكولوجيا الطباع المتميزة Characters عند دوستوفسكي»^(١٩) تكتفي هي الاخرى بتحليل الخصائص المميزة لابطاله ، فلا تكشف عن رؤياهم الفنية وتصويرهم . كما أن التمييز بين الشخصية وكل من الطبع المتميز ، والنمط ، والمزاج تم كالمسابق على اساس سايكولوجي . ومع ذلك فقد أفلح أسكولدوف بالاقتراب هنا اكثر من المادة الملموسة للروايات ، ولهذا السبب فقد كانت المقالة مليئة بالملاحظات القيمة لعدد من الخصائص الفنية عند دوستوفسكي . إلا أن مفهوم أسكولدوف لم يذهب الى ما هو أبعد من الملاحظات المتفرقة .

من الضروري القول إن صيغة فيا جيسلاف إيفانوف تأكيد الـ «أنا» الغيرية لا على اعتبارها موضوعاً Object ، بل على اعتبارها ذاتاً Subject اخرى - «أنا هنا» - رغم كل ما تنطوي عليه من فلسفة مجردة ، فهي اكثر

ملائمة من صيغة اسكولدوف «كن شخصية» . إن صيغة إيفانوف تضع مركز ثقلها على الشخصية الغيرية ، وبالإضافة الى ذلك فهي اكثر ملائمة لتناول دوستوفسكي ، الحواري الاستبطاني وهو يصور وعي البطل ، هذا بينما تكون صيغة اسكولدوف اكثر مونولوجية وهي تركّز كل ثقلها على تحقيق الشخصية الخاصة «الشخصية» الامر الذي كان من شأنه ان يقود على مستوى الابداع الفني - على افتراض ان تكون مسلمة دوستوفسكي بهذه الصورة - الى نمط رومانتيكي ذاتي لبناء الرواية .

ومن الجانب الاخر - جانب البناء الفني نفسه لرواية دوستوفسكي - يتوصل ليونيد جروسمان الى خاصية دوستوفسكي تلك نفسها . ومن وجهة نظر جروسمان يعتبر دوستوفسكي خالق صنف جديد وفريد للرواية . إنه يقول : «يخيل لنا أنه نظراً لسعة نشاط دوستوفسكي الابداعي ولكل التطلعات المتنوعة لروحه ، نظراً لكل ذلك يتحتم علينا ان نعترف أن القيمة الأساسية لدوستوفسكي لا تكمن في الفلسفة ، او السايكولوجية ، او التصوف بقدر ما نجدها في خلق صفحة جديدة وعبقرية حقاً في تاريخ الرواية الأوروبية»^(١٦) .

يجب ان نعترف بان ل. جروسمان هو مؤسس الدراسة الموضوعية والمنطقية لنظريات الابداع الفني عند دوستوفسكي في ميدان علم الادب عندنا .

يرى ل. جروسمان خاصية نظريات الابداع الفني عند دوستوفسكي بالضبط في خرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي ، كذلك في توحيد اكثر العناصر اختلافاً عن بعضها وعدم انسجام فيما بينها ، في وحدة البنية الروائية ، بكلمة : في خرق النسيج الموحد والمتكامل للعمل الادبي . كتب جروسمان يقول : «هذا هو المبدأ الأساسي لتكوينه الروائي : إخضاع عناصر القص غير المنسجمة مع بعضها الى حد التعارض التام ، إخضاعها لوحدة الخطة الفلسفية وللحركة العاصفة للحوادث . أن يجمع في كيان فني واحد المواعظ الفلسفية مع المغامرات الجنائية ، وأن يحشر الدراما

الدينية في حكاية قصة مبتذلة ، وأن يقود خلال كل تعرجات وانعطافات القصة المغامرة الى الكشف عن الأسرار Myster الجديدة - هذه هي المهمات الفنية التي اعترضت طريق دوستوفسكي والتي تحدثه من أجل القيام بعمل ابداعي معقد . وعلى الرغم من التقاليد الخالدة لعلم الجمال (الاستيتيك) الذي يؤكد على المطابقة بين المادة ومعالجتها ، والذي يفترض الوحدة والتجانس - على اقل تقدير - وصلة القربى بين العناصر البنيوية لهذا الكيان الفني ، على الرغم من كل ذلك يقوم دوستوفسكي بصهر ودمج العناصر المتعارضة . إنه يتحدى ، بقوة ، القانون الأساسي لنظرية الفن . وتتنحصر مهمته في تدليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان : خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعمق . ولهذا السبب نجد سفر أيوب ، وإلهام القديس يوحنا ، والأنجيل ، وكلمة سيمون اللاهوتية الجديد ، وكل ما يغذي رواياته ويسبغ النغمة الخاصة على هذا الجزء أو ذاك من أعماله ، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة ، والنكتة ، والمحاكاة الساخرة Parody ، والمشاهدة السوقية المبتذلة والمبالغة الفنية أو حتى الأهجية . إنه يرمي بجرأة في بودقاته كل العناصر الجديدة والجديدة ، عارفاً واثقاً من أن المنابع الخام للواقع الفج ، ومفاجآت القصص السوقية والصفحات الملهمة للكتب المقدسة ، كل ذلك سينصهر في حمأة عمله الابداعي ويندمج في مركب جديد يحمل الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين»^(١٧)

إنه تشخيص وصفى عظيم للخصائص التكوينية والصنفية لروايات دوستوفسكي . إن المرء ليجد صعوبة بالغة وهو يحاول ان يضيف شيئاً ما اليه . إلا أن التوضيح الذي يقدمه ل. جروسمان غير كاف في اعتقادنا . وبالفعل فلا تكاد تكفي لا الحركة العاصفة للحوادث - مهما كانت جبارة - ، ولا وحدة الخطة الفلسفية - مهما كانت عميقة - لا يكاد كل ذلك يكفي لحل المهمة التكوينية Composite المعقدة والمتناقضة التي صاغها ل. جروسمان بهذه الدقة والوضوح . اما بخصوص الحركة العاصفة فبإمكان اكثر الافلام الروائية المعاصرة تفاهة أن تنافس فيها دوستوفسكي . اما

وحدة الخطة الفلسفية بذاتها ، وكما هي عليه ، فلا تستطيع ان تكون الاساس الاخير للوحدة الفنية .

نعتقد أن تأكيد جروسمان أن كل تلك المادة غير المتجانسة عند دوستوفسكي تحمل «الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين» هو الآخر غير صائب . فلو أن «الأمر كان كذلك ، فبأي شيء تميزت رواية دوستوفسكي من الرواية الاعتيادية النمط ومن تلك «الملحمة Epopee الفلوبيرية الأسلوب ، التي تبدو وكأنها قدت من قطعة واحدة ، والمصقولة والمتراسة» ؟ إن رواية مثل «بوفار وبيكيوش» ، على سبيل المثال ، تجمع بين مادة شديدة التنوع ، الا أن هذا التنوع وعدم التجانس داخل بناء الرواية لا يبرز ، ولا يستطيع أن يبرز بحدته ، ذلك أنه يخضع لوحدة الأسلوب والنغمة الشخصيين وحدة العالم الواحد والوعي الواحد هذه الوحدة التي تتخلل العمل كله . أما وحدة رواية دوستوفسكي فهي تسمو على الأسلوب الشخصي ، وتسمو على النغمة الشخصية بالشكل الذي تُفهم به الرواية قبل دوستوفسكي .

ومن وجهة نظر الفهم المونولوجي لوحدة الأسلوب (وحتى الآن لا يوجد سوى هذا الفهم تعد رواية دوستوفسكي متعددة الأساليب ، أو مفتقرة الى الأسلوب ، ومن وجهة نظر الفهم للنغمة تعد رواية دوستوفسكي متعددة النبرات ومتناقضة بغنى . إن النبرات المتناقضة تتداخل في كل لفظة في أعماله الأبداعية ، ولو أن المادة المتعددة الأجناس عند دوستوفسكي كانت منتشرة في العالم الموحد المرتبط بالوعي المونولوجي الموحد عند المؤلف ، لما كانت قد حُلّت مهمة توحيد ما هو غير مترابط ، ولكان دوستوفسكي فناناً رديئاً وبلا أسلوب . إن مثل هذا العالم المونولوجي «ينقسم قدريا الى أجزاءه المكونة Component Parts الغريبة على بعضها البعض وغير المتشابهة فيما بينها ، وهكذا تنبسط أمامنا صفحة جامدة وعاجزة ، من التوراة جنباً الى جنب مع ملاحظة مستمدة من يوميات ما يجري من أحداث ، أو أغنية شعبية مما يؤديه الخدم جنباً الى جنب مع نشيد الفرح لشييلر»^(١٨) . وبالفعل ، فإن العناصر غير المترابطة لمادة دوستوفسكي توزعت على

عدد من العوالم ، وعدد من أشكال الوعي الكاملة الحقوق . إن هذه العناصر لم تقدم من خلال ذهنية واحدة ، بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة . وليست المادة هي التي تندمج مباشرة ، بل هذه العوالم ، هذه الأشكال المتعددة من الوعي بما فيها من ذهنيات هي التي تندمج في وحدة سامية ، على حد تعبير البعض ، من الدرجة الثانية ، في وحدة الرواية المتعددة الأصوات . إن عالم الاغنية الشعبية (جاستوشكا) يندمج بعالم ديثيرامبوس شيللر ، وذهنية سميرديكوف تندمج بذهنية ديمتري وايفان . وبفضل هذا التنوع تستطيع المادة أن تطور الى الاخير خصوصيتها وسماتها النوعية دون أن تخرق وحدة ما هو متكامل ، ولا تسبغ عليها طابعاً آلياً . يبدو وكأن المنظومات المختلفة تتحد هنا في نهاية المطاف ضمن وحدة معقدة للكون مثلما يفهمه أنشتاين (ان مقارنة عالم دوستويفسكي بعالم أنشتاين تهدف ، طبعاً ، الى مجرد عقد مقارنة ذات طابع فني ولا علاقة لها بالتمائل العلمي) .

يقترّب ل. جروسمان ، في عمل آخر من أعماله ، أكثر فأكثر وذلك بالضبط من تعددية الأصوات في رواية دوستويفسكي . ففي كتاب « طريق دوستويفسكي» يؤكد الأهمية الاستثنائية للحوار في إبداعه . يقول جروسمان : «إن شكل المناقشة أو الجدل ، حيث تستطيع أن تتناوب على السيادة وجهات نظر مختلفة وأن تعكس مختلف الظلال الخاصة بالمواعظ المتعارضة ، هذا الشكل يقترب بصورة خاصة من تجسيد هذه الفلسفة التي تكونت الى الابد والتي لن تفقد حرارتها ابداً . وامام دوستويفسكي هذا الفنان المتأمل للصور ، وفي لحظات تأملاته العميقة لمعنى الظواهر وسر العالم يجب ان يكون قد مثل هذا الشكل من اشكال التفلسف الذي يصبح فيه كل رأي وكأنه كائن حي يجسده لسان بشري متهيج»^(١٩) .

يميل ل. جروسمان الى توضيح هذا الاتجاه الحوارى Dialogism باتصافه بالتناقض في عقيدة دوستويفسكي ، هذا التناقض الذي لا يسود الى النهاية . ففي وقت مبكر تصطدم داخل وعيه قوتان جبارتان تخوضان صراعاً حاداً من أجل السيادة داخل عقيدته^(٢٠) .

بإمكان المرء الا يتفق مع هذا التوضيح الذي يتجاوز ، في الحقيقة ، حدود المادة الماثلة موضوعياً ، إلا أن نفس حقيقة تعددية (ازدواجية بالنسبة للحالة التي بين أيدينا) أشكال الوعي غير المندمجة ببعضها ، جرى الكشف عنها بدقة . كذلك جرى تلمس صائب حتى للاستيعاب الشخصي للفكرة عند دوستوفسكي . إن كل رأي عنده يصبح بالفعل كياناً حياً غير معزول عن الصوت الانساني الذي يجري تجسيده . وإذا يدرج هذا الرأي في السياق المونولوجي المجرد يتوقف عن كونه ما هو عليه اصلاً .

ولو أن جروسمان ربط المبدأ التكويني عند دوستوفسكي - القائم على توحيد المواد غير المتجانسة وغير المترابطة - بتعددية المراكز (أشكال الوعي) غير الموجهة الى قاسم مشترك ايديولوجي اعظم واحد ، لاستطاع أن يصل بالضبط الى المنبع الفني لروايات دوستوفسكي ، أي الى تعددية الاصوات . Polyphone .

يتميز فهم جروسمان للحوار عند دوستوفسكي بوصفه شكلاً دراماتيكيًا ، وفهمه لأي شكل من أشكال النزعة الحوارية على أنه تعبير عن الدراماتيكية بالضبط . إن أدب العصر الحديث لا يعرف سوى الحوار الدراماتيكي ، وإلى حد ما الحوار الفلسفي الذي أضعف بحيث أصبح شكلاً بسيطاً للسرد ، إلى أسلوب تعليمي . زد على ذلك أن الحوار الدراماتيكي في الدراما ، والحوار المشبع بالدراماتيكية في الأشكال القصصية محاط دائماً بإطار مونولوجي متين ومتماسك . ففي الدراما لا يجد هذا الإطار المونولوجي ، طبعاً ، تعبيره اللفظي المباشر ، إلا أنه في الدراما بالذات يكون هذا الإطار صلباً . إن الردود في الحوار الدراماتيكي لا تحطم العالم الذي يجري تصويره ، ولا تجعله متعدد البرامج . على العكس ، فمن أجل أن تكون هذه الردود دراماتيكية بحق ، تحتاج إلى أكثر الأشكال صلابة لوحدة هذا العالم . ففي الدراما يتعين أن يعمل الحوار من قطعة واحدة . إن أي إضعاف لهذه الصلابة تؤدي حتماً إلى إضعاف القيمة الدراماتيكية . الإبطال يلتقون حوارياً في الذهنية الواحدة لكل من المؤلف والمخرج والمشاهد ويظهرون على خلفية محددة لعالم موحد التركيب^(٣) . إن مفهوم الحدث

الدراماتيكي الكفيل بحل كل اشكال التعارض الحوارى هو مفهوم مونولوجى صرف . إن من شأن تعدد حقيقي فى المناهج ان يحطم الدراما ، ذلك ان الحدث الدرامى الذى يستند الى وحدة العالم ، يكون فى هذه الحالة عاجزاً عن الربط بينها وحلها . فى الدراما يتعذر الجمع بين الذهنيات المتكاملة فى وحدة تسمو على الذهنيات ، ذلك ان البناء الدرامى لا يقدم سنداً لمثل هذه الوحدة . ولهذا السبب فان الحوار الدراماتيكي حقا يستطيع ان يلعب ، فى رواية دوستويفسكى المتعددة الاصوات ، دوراً ثانوياً حسب^(٢٣) .

لقد جاء جروسمان بتاكيد الجوهري الذى يقول فيه إن روايات دوستويفسكى الاخيرة هي بمثابة مسرحيات اسرار^(٢٤) Mysteries . ومسرحية الاسرار متعددة المناهج فعلا ، ومتعددة الاصوات الى حد ما . إلا ان تعددية المناهج وتعددية الاصوات فى مسرحية الاسرار شكلية بحث ، وإن البناء نفسه فى مسرحية الاسرار لايسمح لتعددية اشكال الوعي مع ما لها من عوالم ، بأن تكشف عن غنى مضامينها . هنا نجد منذ البداية كل شيء وقد تقرر حله ، كل شيء منغلغلاً على ذاته ومنجزاً ، رغم انه يحل ، فى الحقيقة على اكثر من مستوى واحد^(٢٥) .

فى رواية دوستويفسكى المتعددة الاصوات ، لا تدور القضية حول الشكل الحوارى الاعتيادى الخاص بتطوير المادة ضمن الأطر الخاصة بفهمها المونولوجى المستند الى خلفية صلبة لعالم أشياء واحد . كلا ، فالقضية تدور حول النزعة الحوارية الاخيرة ، أى حول النزعة الحوارية لما هو اخير ومتكامل . وبهذا المعنى فان المتكامل الدراماتيكي ، كما سبق أن قلنا ، ذو طابع مونولوجى ، أما رواية دوستويفسكى فذات طابع حوارى . إنها تبنى لا بوصفها وعياً واحداً وتاماً يتقبل موضوعياً اشكالا اخرى من الوعي . بل بوصفها تأثيراً متبادلاً تاماً لعدد من اشكال الوعي التى لم يصبح منها شكل واحد موضوعاً Object للآخر حتى النهاية . إن هذا التأثير المتبادل لا يقدم للمتأمل ركيزة (محورية ، غنائية او ادراكية) ، وبالتالي فهو يجعل من المتأمل مشاركاً . والرواية ليست فقط لا تقدم ركيزة مكنية للطرف الثالث خارج اطار الفرجة الحوارية ، بل على العكس ، فان كل شيء فيها قد

بني بطريقة من شأنها أن تضع التعارض الحواري في طريق مسدود^(٢٠) . لا يبنى أي من عناصر العمل الادبي من وجهة نظر «ثالثة» لا أبالية . وفي الرواية نفسها ليس هناك ما يمثل الطرف الثالث اللا ابالي . فلم يخصص له مكان لا على المستوى التكويني ولا على المستوى الدلالي . وهذا يعد دليلاً لا على ضعف المؤلف ، بل على قوته العظيمة . وبذلك يتم إدراك الموقف الجديد للمؤلف ، هذا الموقف الذي يسمو كثيراً على الموقف المونولوجي .

أوتو كاوس يشير هو الآخر في كتابه «دوستوفسكي ومصيره» الى تعددية المواقف الايديولوجية المتعادلة النفوذ ، والى عدم التجانس الكبير جداً للمادة . إنه يشير الى ذلك بوصفه الخاصية الاساسية لروايات دوستوفسكي . ليس هناك مؤلف واحد . في رأي كارلوس ، أثار حول نفسه من الآراء والاحكام والتقييمات . هذه الدرجة من التناقض والناسخة بعضها للبعض الآخر ، مثلما فعل دوستوفسكي . إلا أن أكثر ما يثير الدهشة هو أن اعمال دوستوفسكي تبدو وكأنها تبرر كل هذه الآراء ووجهات النظر المتناقضة : كل رأي من هذه الآراء يجد لنفسه ما يرتكز اليه في روايات دوستوفسكي .

اليكم الطريقة التي بها يشخص كاوس تعدد برامج وتعدد جوانب دوستوفسكي :

«إن دوستوفسكي من ذلك النوع من أرباب المنازل الذين يستطيعون أن ينسجموا بصورة رائعة وفي آن واحد مع مجموعة من الضيوف متنوعة المشارب ، وأن يسيطروا على اهتمام مجتمع متعدد الألوان ، وأن يجعلوا الجميع بدرجة واحدة من التوتر . فمن حق نصير للواقعية من الطراز القديم . أن يعجب بتصوير الأشغال الشاقة ، وشوارع وساحات بطرسبورغ ، وتعسف الحكم المطلق . أما المتصوف فليس أقل منه حقاً في الانجذاب نحو معاشرة اليوشا ، والامير ميشكين ، ومع إيفان كرامازوف الذي يزوره الشيطان . أما الطوباويون من مختلف المراتب فبإمكانهم أن

يجدوا سعادتهم في أحلام «إنسان مضحك» مثل فيرسيلوف أوستافروجين ، بينما يستطيع المتدينون أن يجدوا ما يدعم أرواحهم في ذلك الكفاح من أجل الله ، الذي يخوضه في هذه الروايات كل من القديسين والآثمين . الصحة والقوة . التشاؤم الراديكالي والايمان القوي بالتكفير عن الخطايا ، التعطش الى الحياة والتعطش الى الموت - كل هذه النزوات تصطرع هنا صراعاً لا يمكن حله ابداً . القسوة والطيبة ، الفطرسية والخنوع - باختصار ، إن كل امتلاء الحياة الواسع قد جسد في شكل بارز ، وذلك في كل جزء من اجزاء اعماله الابداعية . ومع توفر النزاهة وحسن النية الصارمة ، فان كل دارس يستطيع أن يفسر على طريقته الخاصة كلمة المؤلف الاخيرة . إن دوستوفسكي متعدد الجوانب ولا يمكن توقع كل خلجات افكاره الفنية . إن أعماله مفعمة بقوة ونوايا تبدو وكأنها مفصولة عن بعضها بهوى ساحقة^(٧٦) .

فكيف يوضح كاوس خاصية دوستوفسكي هذه ؟

يؤكد كاوس أن عالم دوستوفسكي يعتبر أنقى وأدق تعبير عن روح الرأسمالية . إن تلك العوالم ، وتلك البرامج الاجتماعية والثقافية والايديولوجية التي تتصادم في أعمال دوستوفسكي الابداعية ، كانت في السابق مكتفية بذاتها ، كما كانت منطوية على ذاتها ، ومتشبثة بمواقعها . لم يكن هناك مجال مادي لامتزاج هذه العوالم او احتكاكها ببعضها بصورة حقيقية . لقد قضت الرأسمالية على عزلة هذه العوالم عن بعضها ، كما حطمت انطواء هذه المجالات الاجتماعية على ذاتها واكتفائها الايديولوجي بذاتها . ويفضل النزعة القوية للرأسمالية ، هذه النزعة التي لم تبقي على تقسيم آخر باستثناء تقسيم الناس الى بروليتاري ورأسمالي فقد عملت الرأسمالية على ضرب هذه العوالم الواحد بالآخر وحبكها في وحدتها المتناقضة القائمة . أن هذه العوالم لم تفقد بعد ملامحها الفردية التي تكونت خلال قرون ، إلا انها لم تعد ترضي ذاتها . إن التعايش الاعمى بين هذه العوالم ، كذلك تجاهلها المتبادل لبعضها - الايديولوجي والهاديء والواثق من نفسه - كل ذلك انتهى وحل محله تعارضها المتبادل وصلاتها

المتبادلة بكل ما ينطوي عليه ذلك من وضوح وقوة . وفي كل ذرة من ذرات الحياة تختلج هذه الوحدة المتناقضة للعالم الرأسمالي وللوعي الرأسمالي دون أن تتمكن من حل أي من المعضلات في الوقت نفسه . إن روح هذا العالم المتحول هو الذي وجد أوضح تجسيد له في أعمال دوستوفسكي الابداعية . «إن التأثير الجبار الذي يمارسه دوستوفسكي في زمننا وكل ما هو غير واضح وغير محدد في هذا التأثير ، إن كل ذلك يجد تفسيره وتبريره الوحيد في خاصيته الأساسية : دوستوفسكي هو ذلك المجد الجبار والمنطقي الذي لا يعرف الكلل ، لانسان العصر الرأسمالي . إن أعماله الابداعية هي بمثابة تلك الاغنية - لا المأتمية - بل أغنية الابتهاج والفرح التي تستقبل عالمنا المعاصر الذي أنجبته الأنفاس النارية للرأسمالية»^(٣٧) .

يعد تفسير كاوس صحيحاً من نواح عديدة . وبالفعل ، فإن الرواية المتعددة الأصوات كان بإمكانها أن تتحقق فقط في العصر الرأسمالي . بالإضافة الى ذلك ، فإن التربة الانسب لها كانت في روسيا بالضبط ، حيث ظهرت الرأسمالية بطريقة مفاجئة تقريباً ، وأدركت الفئات والعوالم المتنوعة قبل ان يطرأ عليها أي تغيير ، ودون أن تُضعف ، كما حدث في الغرب ، من طبيعة تفرداها الذاتي من خلال الحلول التدريجي للنظام الرأسمالي . إن الجوهر المتناقض للحياة الاجتماعية المتخلفة التي يتعذر حشرها ضمن أطر الوعي المونولوجي المتأمل بهدوء والواثق من نفسه ، هذا الجوهر يجب ان يكون قد ظهر هنا بحدة خاصة . وفي الوقت نفسه فإن التفرد الذاتي للعوالم المتصادمة التي اخرجت من توازنها الايديولوجي ، هذا التفرد يجب ان يكون بدرجة خاصة من الوضوح والامتلاء . وهذا بالذات هو ما كون المقدمات الموضوعية لتعددية البرامج الجوهرية وتعددية أصوات الرواية المتعددة الأصوات .

غير ان توضيح كاوس يبقي نفس الحقيقة التي يجري توضيحها غامضة . علينا ان نتذكر ان «روح الرأسمالية» قدم هنا بلغة فنية ، وعلى الاخص بلغة ضرب خاص من الصنف الروائي . علينا ان نتذكر ان من الضروري الكشف بالدرجة الاولى عن الخاصية البنوية لهذه الرواية

المتعددة البرامج . التي فقدت وحدتها المونولوجية المألوفة . إن كاوس لا يحل مثل هذه المسألة . وبينما يشير بدقة الى نفس حقيقة تعددية المناهج وتعددية الاصوات ذات المغزى ، نجده ينقل توضيحاته من مجال الرواية مباشرة الى مجال الواقع . وتكمن أهمية كاوس في إمتناعه عن إسباغ الطابع المونولوجي على هذا العالم ، في امتناعه عن بذل اي محاولة للتوفيق بين كل التناقضات التي ينطوي عليها هذا العالم وتوحيدها ، إنه ينظر الى تعددية برامج هذا العالم وطابعه التناقضي على انه سمة جوهرية للبنية نفسها وللمعنى الابداعي نفسه .

توصل ف. كوماروفيتش الى سمة اخرى لنفس الخاصة الاساسية لدوستوفسكي ، وذلك في عمله الموسوم «رواية دوستوفسكي (المراهق) بوصفها وحدة فنية» . إنه وهو يحلل هذه الرواية يكشف فيها عن خمسة محاور معزولة عن بعضها ، ولا ترتبط مع بعضها إلا برباط حبوكي سطحي . وهذه الحقيقة تضطره الى افتراض صلة ما أخرى خارج المجال المحوري . «إن دوستوفسكي لا يترك لنا المجال - وهو يلتقط مفاتيح الواقع ، ويستنفد كل طاقته التجريبية Empiricism - ان ننسى انفسنا ولا لحظة واحدة ، في غمرة اكتشافنا المفرح لهذا الواقع (مثلاً هو الحال مع فلوبير وليف تولستوي) ، بل يروعنا ، وذلك لأنه بالضبط يقطع كل هذا ويخرجه من السلك القانوني الذي ينتظم كل ما هو واقعي . إن دوستوفسكي وهو ينقل كل هذه المفاتيح الى نفسه ، لا ينقل الى هنا كل الصلات القانونية لوجودنا المعاشي : إن رواية دوستوفسكي تحقق وحدتها العضوية خارج نطاق محورها الفني»^(٢٨) .

وبالفعل فان الوحدة المونولوجية للعالم تخرق في رواية دوستوفسكي ، إلا أن شرائح الواقع المستأصلة لا يجري ابدأ الجمع بينها مباشرة ضمن وحدة الرواية : إن هذه الشرائح ترضي حاجة المدرك المتكاملة لهذا البطل او ذاك ، ومفهومة تماماً على ضوء هذا النوع من أنواع الوعي او ذاك . فلو أن هذه المرق المأخوذة من الواقع افتقرت الى اي نوع من أنواع

الصلة العملية فيما بينها ، ولو أنها اندمجت مع بعضها أشبه ما تكون بايقاعات انفعالية غنائية ورمزية ، وذلك ضمن وحدة مونولوجية واحدة ، لظهر أمامنا عالم إنسان رومانتيكي ، ولنقل عالم هوفمان ، إلا أنه لن يكون ابداً عالم دوستوفسكي .

إن كوماروفيتش يفسر ، تفسيراً مونولوجياً ، هذه الوحدة الأخيرة التي تتحقق خارج نطاق حبكة رواية دوستوفسكي ، حتى إننا نجده يبالغ في تفسيره مونولوجياً ، وذلك على الرغم من أنه يجري مقارنة مع تعدد الاصوات ومع الامتزاج المتوازن للالحن Counterpoint لأصوات الـ Fugue . وتحت تأثير الاستيتيك المونولوجي لبرودير كريستيانسين يفهم كوماروفيتش الوحدة البراجماتية التي تتحقق خارج حبكة الرواية ، يفهما على أنها وحدة دينامية للفعل الإرادي : «إن الالذعان المتبادل الغائي Teleological الذي يفرق من الناحية العملية بين العناصر (المحاور) ، هذا الالذعان يعد بهذه الصورة ، الأساس الذي تركز اليه الوحدة الفنية لرواية دوستوفسكي . وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المتكامل في الموسيقى المتعددة الاصوات : خمسة اصوات لما يسمى بالـ Fugue تظهر بصورة متتابعة وتتطور في إيقاع يتكون من مزج عدة الحان ، هذه الاصوات تذكرب «تعدد أصوات» رواية دوستوفسكي . إن هذا التشبيه كفيل - إذا كان صحيحاً - بأن يقود الى تحديد أكثر دقة يخص الأساس نفسه الذي تركز اليه الوحدة . وكما هو الحال في الموسيقى ، فإن في رواية دوستوفسكي يتحقق نفس قانون الوحدة الكامن فينا نحن بالذات ، كامن في الـ «أنا» الانسانية ، قانون النشاط الذي يفي بالغرض . وفي رواية «المراهق» ذاتها يعتبر هذا المبدأ الخاص بالوحدة ملائماً تماماً لما يجري التعبير عنه وتصويره في الرواية : إن «حب - كراهية» فيرسيلوف لأخماكوف يعتبر رمزاً للنزوات والاندفاعات التراجيدية الخاصة بالارادة الفردية باتجاه الشخصية الفائقة وبناء على ذلك فإن كل رواية بنيت وفق نمط الفعل Act الإرادي الفردي»^(٣) . إن غلطة كوماروفيتش الأساسية تكمن ، كما يبدو لنا في بحثه عن المزج المباشر بين العناصر المتفرقة للواقع اوبين الخطوط المحورية المتفرقة ،

هذا في الوقت الذي تدور القضية حول مزج أشكال الوعي المتساوية الحقوق والقيمة ، بعواملها . وهكذا ، فبدلاً من وحدة الحادثة التي يساهم فيها عدد من الاشخاص المتساوي الحقوق ، نحصل على وحدة جوفاء للفعل الارادي الفردي . اما تعدد الاصوات فقد فسر من هذه الزاوية تفسيراً خاطئاً تماماً . يكمن جوهر تعدد الاصوات بالضبط في ان الاصوات تبقى هنا مستقلة ، وهكذا فانها تندمج في وحدة ذات نمط اسمى مما هي عليه مع احادية الصوت او النغم Homophone . اما اذا اردنا الحديث عن الارادة الفردية ، ففي تعدد الاصوات بالذات يجري مزج عدد من الارادات الفردية ، ويتحقق مزج مبدئي يتجاوز حدود الارادة الواحدة . يمكن القول بما يأتي : ان الارادة الفنية في تعدد الاصوات هي إرادة باتجاه مزج عدة ارادات باتجاه الحادثة .

إن وحدة عالم دوستوفسكي لا تسمح بان تختزل الى مجرد وحدة فردية معبرة عن ارادة انفعالية ، وحدة يجري التأكيد عليها ، مثلما يتعذر ان يختزل اليها تعدد الاصوات في الموسيقى . ونتيجة لمثل هذا الاختزال تبدو رواية «المرأى» في نظر كوماروفيتش وكأنها وحدة غنائية ما Lyrical من نمط مونولوجي مبسط ، ذلك ان الوحدات المحورية تصنف حسب وقعها او حسب نبراتها الارادية - الانفعالية ، أي تصنف حسب المبدأ الغنائي Lyrical .

ومن الضروري أن نشير الى أن المقارنة التي أجريناها بين رواية دوستوفسكي وتعددية الاصوات في الموسيقى ، لا تملك سوى معنى مجازي لا أكثر . ان صورة تعددية الاصوات ومزج الالحان العديدة ، تشير فقط الى تلك المشكلات الجديدة التي تبرز على الطريق عندما يخرج بناء الرواية على اطار الوحدة المونولوجية المألوفة ، وكما يحدث في الموسيقى ، فان المشكلات الجديدة برزت عندما جرى تجاوز حدود الصوت الواحد . غير ان عناصر ومواد الموسيقى والرواية مختلفة الى حد بعيد بحيث يصبح من المتعذر ان يدور الكلام حول شيء ما اكبر من المقارنة المجازية ، اكبر من المجاز البسيط . الا أننا نحول هذا المجاز الى اصطلاح «الرواية المتعددة

الاصوات» ، وذلك لاننا لا نجد اصطلاحاً اذق من هذا . يتعين علينا فقط ألا ننسى حقيقة الاصل المجازي لاصطلاحنا هذا .

يبدو لنا أن ب. م. إنجلجاردت فهم في عمله الموسوم «رواية دوستويفسكي الايديولوجية» بعمق كبير الخاصية الاساسية لأبداع دوستويفسكي .

ينطلق ب. م. إنجلجاردت من المعالم الاجتماعية والثقافية التاريخية لبطل دوستويفسكي أن بطل دوستويفسكي المنفصل عن التقاليد الثقافية ، وعن تربة وأرضية الانسان المثقف (الانتيليجينتس) المنحدر من صفوف الشعب ، هو ممثل لـ «جيل عارض» . إن مثل هذا الانسان يرتبط بعلاقات خاصة بالفكرة : إنه عاجز أمامها وأمام سلطانها . ذلك لانه لم يوثق صلاته بالحياة اليومية ، كما انه يفتقر الى تقاليد ثقافية ، إنه يصبح «إنسان فكرة» يصبح صريع فكرة . والفكرة تصبح عنده الفكرة - القوة ، التي تتحكم جداً بتحديد وعيه وحياته ومسحها ايضاً . تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل : إن الذي يحيا ، بصورة خاصة ، لا البطل ، بل الفكرة ، والكاتب الروائي يقدم وصفاً لا لحياة البطل ، بل وصفاً لحياة الفكرة فيه . اما مؤرخ «الجيل العارض» فيصبح «مؤرخاً للفكرة» . ان الفكرة الاساسية الخاصة بتشخيص البطل تشخيصاً فنياً هي التي تعد لهذا السبب ، الفكرة المتحكمة به بدلاً من الفكرة الاساسية الخاصة بسيرة النمط Type المؤلف (مثلاً هو عند كل من تولستوي وتورجنيف) . من هنا بالذات ينبع التحديد الصنفي لرواية دوستويفسكي بوصفها «رواية ايديولوجية» . إلا أن هذا الصنف الروائي ، مع ذلك ليس رواية فكرية اعتيادية ، ولا مجرد رواية تحمل فكرة .

يقول إنجلجاردت : «لقد صور دوستويفسكي حياة الفكرة داخل الوعي الفردي والاجتماعي ، ذلك أنه إعتبرها العامل الاساسي في مجتمع المثقفين . غير أن هذا يجب ألا يفهم كما لو أنه كتب روايات فكرية ، وقصصاً ذات اتجاهات محددة ، وكما لو أنه كان فناناً منحازاً ، وفيلسوفاً أكثر منه

اديباً . أنه كتب لاروايات ذات أفكار ، لا روايات فلسفية تتلاءم وذوق القرن الثامن عشر ، بل روايات حول فكرة . ومثلما وجد روائيون آخرون موضوعاتهم المركزية في المغامرة ، والنادرة ، والنمط السايكولوجي ، في اللوحة المعاشية او التاريخية ، وجد دوستوفسكي مثل هذا الموضوع في «الفكرة» . إنه نما وسما بنمط روائي خاص تماماً ، يمكن ان يطلق عليه وصف الـ «أيدولوجي» وذلك على الضد من رواية المغامرة ، والرواية السنتمنتالية (العاطفية) والسايكولوجية والتأريخية . وبهذا المعنى فان أعماله الابداعية - رغم طابع المحاجة الذي يسودها - لم تكن مقصرة من حيث الموضوعية امام الاعمال الايدولوجية لفناني الكلمة الآخرين العظام : لقد كان هو نفسه فناناً بهذا المستوى وطرح في رواياته وحل من المشاكل الفنية اكثر مما طرحه وحله الآخرون ، فضلاً عن سبقه لهم . إن المادة وحدها هي التي كانت عنده فريدة من نوعها : كانت الفكرة هي بطة اعماله» (٣٠) .

الفكرة عنده ، بوصفها مادة تصوير وفكرة اساسية Dominant في بناء صور الابطال ، تؤدي الى انقسام العالم الروائي الى عوالم الابطال ، التي تتحكم بصياغتها النهائية الافكار التي تسيطر عليهم . لقد كشف ب.م. إنجلجاردت عن تعددية مناهج رواية دوستوفسكي بكل وضوح وبدقة : «إن هذه الصيغة او تلك من صيغة علاقة البطل الايدولوجية بالعالم هي التي تشكل اساس البوصلة الفنية الصرف التي يستهدي بها البطل داخل العالم الذي يحيطه . ومثلما كان مركب الافكار - القوي التي تسيطر عليه يشكل الفكرة الاساسية لتصوير البطل تصويراً فنياً ، كذلك بالضبط فإن وجهة النظر تلك التي ينظر بها البطل الى هذا العالم هي التي تشكل الفكرة الاساسية لدى تصوير الواقع من حوله . لقد قدم العالم الخاص بكل بطل ، من زاوية خاصة يتم تصويره وبنائه في ضوءها تماماً . يتعذر جداً ان نعثر لدى دوستوفسكي على ما يدعى بالوصف الموضوعي للعالم الخارجي . ففي رواياته لا يوجد - اذا ما توخينا الدقة - لا حياة معاشية ، ولا حياة مدينة او قرية ، ولا طبيعة بل يوجد ذلك الوسط ، وتلك التربة ، وتلك الارض وذلك تبعاً

للمنظور الذي يجري في ضوئه تأمل كل ذلك من قبل شخصيات الرواية . ويفضل ذلك تظهر امامنا تلك التعددية في مناهج الواقع داخل العمل الفني ، التي تقود عند خلفاء دوستوفسكي ، في احيان كثيرة الى انقسام فريد للوجود المعاشي بحيث يجري حدث الرواية في آن واحد او بصورة متعاقبة داخل مجالات انتولوجية *Ontology* مختلفة تماماً»^(٣١) .

يميز إنجلجاردت ثلاثة برامج يجري في ضوئها حدث الرواية ، وذلك تبعاً لطابع الفكرة التي تسيطر على وحي وحياة البطل . البرنامج الاول يتمثل بـ «الوسط» . هنا تسيطر الضرورة الآلية ، لا وجود هنا للحرية ، فكل فعل *Act* يصدر عن ارادة حياتية ، يعد هنا ثمرة طبيعية للظروف الخارجية . البرنامج الثاني يتمثل بـ «التربة» إنها ذلك النظام العضوي الذي يطور الروح الشعبي . واخيراً ، فالبرنامج الثالث يتمثل بـ «الارض» .

يقول انجلجاردت حول البرنامج الثالث : «المفهوم الثالث : الارض هو من اكثر المفاهيم عمقاً ، والذي لا نصادفه الا عند دوستوفسكي . إنها تلك الارض التي لا تتميز من الابناء ، تلك الارض التي أقسم اليوشا كرامازوف بجنون ان يحبها ، والتي قبلها وهويجهش بالبكاء ، ويغرقها بدموعه انها كل ذلك الروض الزاهر - الطبيعة بكاملها والطير ، والوحش - الذي رعاه رب السموات وهو يأخذ البذور من عوالم اخرى وينثرها على هذه الارض .

إنها ذلك الواقع الاسمي ، وفي الوقت نفسه ، ذلك العالم حيث تجري الحياة الارضية ، للروح الذي حقق وأدرك الحرية الحقيقية ... إنها الملكوت الثالث - ملكوت الحب ، ولهذا السبب كانت مفعمة بالحرية ، ملكوت الفرح والمسرة الأبديين»^(٣٢) .

وهذه هي البرامج الثلاثة في تصور إنجلجاردت . إن كل عنصر من عناصر واقع (العالم الاسمي) ، كل خلجة ، وكل فعل يجب ان يدخل ضمن واحد من هذه البرامج . ويفترض إنجلجاردت الثيمات الاساسية لروايات دوستوفسكي وفق هذه البرامج ايضا^(٣٣) .

فكيف تم الربط بين هذه البرامج ضمن وحدة الرواية ؟ وما هي مبادئ اقترانها ببعضها ؟

هذه البرامج الثلاثة مع الثيمات الثلاث التي تطابقها ، التي تؤخذ من خلال ارتباطها البعض ببعض الآخر ، تبرز - حسب تصور إنجلجاردت - بوصفها مراحل متفرقة للتطور الديالكتيكي للروح . إنه يقول : « وبهذا المعنى فإنها تكون طريقاً وحيداً ، هذا الطريق الذي يمر من خلاله ذلك المستقصي ، الباحث وسط العذاب والالم في سعيه لتأكيد الوجود تأكيداً غير مشروط . وبالنسبة لدوستوفسكي نفسه لم يكن صعباً عليه الكشف عن الأهمية الذاتية لمثل هذا الطريق ^(٢٤) .

هذا هو مفهوم إنجلجاردت . إنه يسلط ضوءاً عظيماً على الخصائص البنائية الجوهرية جداً لأعمال دوستوفسكي ، كما أن هذا المفهوم يحاول أن يذلل النزعة الفكرية المجردة الأحادية الجانب الخاصة بفهم هذه البرامج وتقييمها . ومع ذلك فلم يكن كل ما انطوى عليه هذا المفهوم - كما يخیل الينا - صائباً . زد على ذلك ، أن تلك الاستنتاجات التي يتوصل إليها في نهاية عمله حول ابداع دوستوفسكي بصورة عامة ، لم تكن صائبة في رأينا ابداً .

إن ب. م. إنجلجاردت هو اول من يقدم تحديداً صائباً لصيغة الفكرة في رواية دوستوفسكي . إن الفكرة هنا ، فعلاً ، ليست اساس التصوير (مثلاً هو الحال في أي رواية) ، وليست الخط الاساسي للتصوير ، ولا استنتاجاً يترتب عليه (مثلاً هو الحال في الرواية الفكرية والفلسفية) ، بل هي مادة التصوير . إنها تبدو ، من وجهة نظر الابطال وحدهم ، مبدأ رؤيا العالم وفهمه ^(٢٥) ، مبدأ صياغته في ضوء الفكرة المطروحة ، ولكن لا بالنسبة للمؤلف نفسه . ان عوالم الابطال مبنية وفق المبدأ الفكري ، المونولوجي المؤلف ، وهي تبدو وكأنها مبنية من قبلهم هم انفسهم . و « الارض » تبدو هي الأخرى مجرد واحد من العوالم الداخلة في وحدة الرواية ، وواحد من برامجها . دعك من ذلك التشديد في النبرة ، الخاص والمحدد الذي يوضع على الارض ، بالمقارنة مع « التربة » ومع « الوسط » ومع ذلك فـ « الارض » مجرد نظرة فكرية لهؤلاء الابطال من أمثال سونيا مارميلادوفا ، والعجوز زوسيم ، واليوشا . إن افكار الابطال ، الكامنة ، في اساس هذا البرنامج للرواية ، تعتبر

مادة للتصوير ايضاً ، وتعتبر «الافكار - البطلات» ايضاً ، شأنها في ذلك شأن افكار راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف وغيرهما . أنها لن تصبح ايداً اساساً للتصوير ولبناء الرواية ككل ، اي اساساً يستند اليه المؤلف نفسه بصفته فناناً . علينا ان نعترف أنه بعكس ذلك ، سنجد بين أيدينا رواية فكرية فلسفية مألوفة . إن النظرة المتدرجة في المقامات التي توجه الى هذه الافكار لا تكفي لتحويل رواية دوستوفسكي الى رواية مونولوجية مألوفة ، تكون في نهاية المطاف أحادية النبرة . ومن وجهة نظر البناء الفني للرواية ، فإن هذه الافكار تكون فقط مشاركات متساويات في الحقوق في الفعل جنباً الى جنب مع راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف وآخرين . زد على ذلك . فإن النغمة التي تسود البناء كله ، تبدو وكأنها صادرة بالضبط عن مثل هؤلاء الابطال : مثل راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف ، لهذا السبب تتميز بحدة كبيرة في روايات دوستوفسكي النبرات البنيوية في احاديث خرومونوجكي في قصص واحاديث الجوال مكار دولجوروكي ، واخيراً في «حياة زوسيم» . فلو ان عالم المؤلف تطابق مع برنامج «الارض» لكانت الروايات قد بنيت بأسلوب دنيوي يتناسب وهذا البرنامج .

وهكذا فلن تصبح اي من افكار الابطال - لا «الايجابيين» منهم ولا «السلبيين» - مبدأ يرتكز اليه تصوير المؤلف ، ولا تحدد بنية العالم الروائي بعامة . إن هذه الحقيقة تضعنا وجها لوجه امام السؤال التالي : كيف اذن نتحدد ، في عالم المؤلف ، أي عالم الرواية ، عوالم الابطال مع الافكار الكامنة في أساسها ؟ عن هذا السؤال يقدم إنجلجاردت إجابة غير دقيقة ، بكلمة اخرى ، إنه يتجنب هذا السؤال بينما يجب عن سؤال اخر تماماً .

وبالفعل فإن العلاقات المتبادلة بين عوالم او برامج الرواية - التي هي حسب إنجلجاردت «الوسط» و «التربة» و «الارض» - لم تقدم داخل الرواية نفسها على انها حلقات في خط ديالكتيكي موحد ، او بمثابة مراحل طريق تخلق الروح الموحد . فلو أن الافكار افترضت فعلاً في كل رواية على حدة - وبرامج الرواية تتحدد في ضوء الافكار الكامنة في أساسها - على انها حلقات خط ديالكتيكي موحد ، لظهرت كل رواية بوصفها كلا فلسفياً مكتملاً ، مبنيًا

وفق طريقة Method ديالكتيكية . ولكانت بين ايدينا ، في احسن الاحوال ، رواية فلسفية ، رواية ذات فكرة (ولتكن حتى ديالكتيكية) ، وفي اسوأ الاحوال - فلسفة في قالب روائي . ولظهرت إخر حلقة في الخط الديالكتيكي بالضرورة مركبا Synthesis خاصا بالمؤلف ، تلغي الحلقات السابقة على انها حلقات مجردة ومتجاوزة .

الامر ليس كذلك في واقع الحال : لن نجد في أي من روايات دوستويفسكي تشكلا ديالكتيكي للروح الموحد ، كما أننا لن نعثر على التشكل بصورة عامة ، وبنفس القدر فليس هناك نمو ابدأ ، كما انه ليس هناك تشكل ولا نمو حتى في التراجيديا (وبهذا المعنى فان تشبيه روايات دوستويفسكي بالتراجيديات صحيح^(٣) . في كل رواية يجري تقديم لا تناقض اشكال الوعي المتعددة ، هذا التناقض الذي يجري حله ديالكتيكيًا ، ولا اشكال الوعي الممتزجة في وحدة الروح المتشكل ، مثلما لا تندمج الارواح والأنفس في عالم دانتي ، المتعدد الاصوات شكليا . وفي احسن الاحوال فانها تستطيع - كما يحصل في عالم دانتي - أن توجد ، دون أن تفقد فرديتها ودون أن تندمج ، بل تقتزن ببعضها ، وتخلق كيانا ستاتيكيًا (سكونيا) ، حادثة ما من نوعها متييسة ، أشبه بصورة الصليب عند دانتي (أرواح حملة الصليب) وصورة العقاب (أرواح الأباطرة) او صورة الورد الغامضة (أرواح الابرار) . وفي حدود الرواية نفسها لا يجري تطور ، ولا تشكل حتى لروح المؤلف ، بل يتأمل او يصبح واحداً من المشاركين في الحدث بالضبط مثلما يحدث في عالم دانتي . وفي حدود الرواية ترتبط عوالم الابطال بعلاقات متبادلة حادثة مع بعضها . إلا ان هذه العلاقات المتبادلة مثلما سبق ان قلنا ، لا تملك الا القليل جدا من الفرص لاختزالها الى علاقات القضية ونقيضها وتركيب النقيضين .

غير ان الابداع الفني نفسه بعامة عند دوستويفسكي ، لا يمكن ان يفهم ، هو الآخر ، على أنه تشكل ديالكتيكي للروح . ذلك ان طريق إبداعه هو بمثابة التطور الفني لروايته ، يرتبط - في الحقيقة - بالتطور الفكري ، إلا أنه لا يذوب فيه . اما بخصوص التشكل الديالكتيكي للروح ، الذي

يجري عبر مراحل : «الوسط» و «التربة» و «الارض» فنستطيع ان نخمن فقط خارج حدود الابداع الفني عند دوستوفسكي . إن رواياته ، بوصفها وحدة فنية ، لا تصور ولا تعبر عن التشكل الديالكتيكي للروح .

واخيرا ، لا يجد ب.م. إنجلجاردت - شأنه في ذلك شأن اسلافه - بدأ من إسباغ الطابع المونولوجي على عالم دوستوفسكي ، واختزاله الى مجرد مونولوج فلسفي يتطور دياكتيكيا . إن الروح الموحد والمتشكل دياكتيكيا والمفهوم بطريقة هيكلية لا يمكنه ان يوجد أي شيء باستثناء المونولوج الفلسفي . والاصعب من ذلك أن تزدهر تعددية أشكال الوعي غير المندمجة ببعضها ، وذلك على أساس الاتجاه المثالي القائل بوحدانية الكون Monic Idealism . وبهذا المعنى فإن الروح الذي يقف وحيداً ، ولو بوصفه صورة حسب ، غريب على دوستوفسكي عضوياً . إن عالم دوستوفسكي مزدوج الطابع بعمق . واذا ما تعين علينا ان نبحث له عن صورة يفترض انها تجذب الى نفسها كل هذا العالم ، صورة بروح عقيدة دوستوفسكي نفسه ، فبإمكاننا ان نجد ضالتنا في الكنيسة ، بوصفها خليطاً لمجموعة من النفوس غير الممتزجة ببعضها ، حيث يجتمع الخطاة مع الاتقياء ، او لربما نستطيع ان نجد ضالتنا في صورة عالم دانتي حيث ينتقل تعدد البرامج الى الابدية ، حيث يلتقي العصاة بالتائبين ، والاشرار والابرار . مثل هذه الصورة قريبة من اسلوب دوستوفسكي نفسه ، بكلمة ادق ، قريبة من أيديولوجيته ، هذا بينما تكون صورة الروح المتوحد غريبة تماماً عليه .

غير أن صورة الكنيسة ليست هي الاخرى سوى مجرد صورة ، ذلك أنها لا تستطيع أن توضح شيئاً داخل بنية الرواية ، نفسها إن المهمة الفنية التي يجري حلها بواسطة الرواية ، مستقلة في حقيقة الامر عن تلك المنعطقات الايديولوجية بصورة مزدوجة ، هذه المنعطقات التي ربما رافقت تلك المهمة داخل وعي دوستوفسكي . إن العلاقات الفنية الملموسة لبرامج الرواية اقترانها داخل وحدة العمل الادبي ، هذه العلاقات يجب ان توضح ويجري الكشف عنها وذلك من خلال مادة الرواية نفسها . بينما «الروح الهيجلي» و «الكنيسة» يذهبان على حد سواء بعيداً عن هذه المهمة .

واذا ما تعين علينا في المستقبل أن نطرح المسألة المتعلقة بتلك الاسباب والعوامل غير الفنية التي جعلت من الممكن بناء رواية متعددة الاصوات فحتى هنا - في هذا المجال - يتعين علينا أن نقلل من أهمية العوامل ذات الطبيعة الذاتية ، مهما كانت عميقة . فلو أن كلاً من تعددية البرامج والنزعة التناقضية قد عرضت لدوستوفسكي او فهمت من قبله على أنها حقيقة من حقائق الحياة الشخصية ، على أنها تعددية برامج ونزعة تناقضية خاصة بالروح - الشخصي او الغريب - لكان دوستوفسكي في هذه الحالة رومانتيكيا ، ولأوجد رواية مونولوجية تدور حول التشكل المتناقض للروح الانساني ، وتستجيب فعلاً للمفهوم الهيجلي . أما الواقع فان تعددية البرامج والنزعة التناقضية عند دوستوفسكي وجدتا وفهما لا ضمن الروح ، بل في العالم الاجتماعي الموضوعي . وفي هذا الواقع فان البرامج لم تكن على شكل مراحل ، بل على شكل وحدات ، فتحقق العلاقات المتناقضة فيما بينها لا عن طريق الشخصية ، الصاعد او الهابط ، بل عن طريق حالة المجتمع . إن تعددية البرامج والنزعة التناقضية الخاصة بالواقع الاجتماعي كانتا قد قدما بوصفهما حقيقة موضوعية من حقائق العصر .

إن العصر نفسه هو الذي جعل الرواية الفلسفية ممكنة . لقد كانت لدوستوفسكي مسؤولية ذاتية تجاه تعددية البرامج والنزعة التناقضية في زمانه ، لقد غير الوحدات وانتقل من واحدة لآخرى ، ومن هذه الزاوية فان البرامج المتعايشة داخل الحياة الاجتماعية الموضوعية كانت بالنسبة اليه بمثابة مراحل لطريقه الحياتي ولتشكله الروحي . إن هذه الخبرة الحياتية كانت عميقة ، غير أن دوستوفسكي لم يوفر لها تعبيراً مونولوجياً مباشراً داخل اعماله الابداعية . إن هذه الخبرة مكنته فقط من أن يفهم بدرجة أعمق التناقضات المتعايشة والمزدهرة بغزارة بين الناس ، وليس بين الافكار داخل الوعي الواحد . وهكذا فقد حددت التناقضات الموضوعية في عصره ابداع دوستوفسكي لافي ميدان استئصالها الشخصي في تأريخ روحه ، بل في ميدان رؤيتها الموضوعية بوصفها قوى تتعايش في وقت واحد (في الحقيقة ، إنها رؤيا عمقتها المعاناة الشخصية) .

إننا نقترّب هنا من خاصية أخرى من خصائص الرؤيا الابداعية عند دوستوفسكي تلك الخاصة التي بقيت إما غير مفهومة تماماً وإما غير مقومة، التقويم الذي تستحقه في الدراسات المكرسة لدوستوفسكي . إن عدم التقويم الكامل لهذه الخاصية قاد إنجلجاردت الى استنتاجات خاطئة . أن أهم سمة اوصفة للرؤيا الفنية عند دوستوفسكي لا تتمثل في التشكل ، بل في التعايش وفي التأثير المتبادل . لقد رأى عالمه وأدركه بالدرجة الاولى في المكان لا في الزمان . ومن هنا ميله العميق باتجاه الشكل الدرامي^(٢٧) . إنه يسعى الى تنظيم كل المادة المتصورة ومادة الواقع في زمن واحد ، على شكل مقابلة دراماتيكية ، وأن يطورها بصورة موسعة . إن فناً ، ولنقل ، مثل جوته يسعى بكل كيانه باتجاه الخط المتشكل . إن كل التناقضات المتعايشة يحاول فهمها على انها مراحل مختلفة لتطور ما واحد ، كما يحاول ان يرى في كل ظاهرة من ظواهر الواقع اثراً للماضي ، وقمة للحاضر ومؤشراً للمستقبل . ونتيجة لذلك لم يكن بالنسبة اليه هناك اي شيء قد استقر في المجال التوسعي وحده . هذه على اي حال ، هي النزعة الاساسية لرؤياه للعالم وفهمه له^(٢٨) . وعلى الضد من جوته ، فقد حاول دوستوفسكي ان يفهم المراحل نفسها ضمن الزمن الواحد ، وان يصفها دراماتيكياً بعضها الى جانب البعض الآخر او بعضها مقابل البعض الآخر ، لا أن يمطها في خط متشكل واحد . إن إمعان النظر كان قد عنى بالنسبة اليه تأمل كل مضامينه بوصفها متجاوزة زمنياً وان يخمن علاقاتها المتبادلة في مقطع عرضي مأخوذ من لحظة زمنية واحدة .

ان محاولته هذه المتسمة بالاصرار الكبير على رؤية اي شيء على أنه متعايش ، وأن يفهم كل شيء ويكشف عنه على سبيل التجاور والتزامن ، وكأنه يجري في المكان لا في الزمان ، هذه المحاولة تقوده الى ان يسبغ الطابع الدرامي في المكان حتى على التناقضات الداخلية وعلى المراحل الداخلية لتطور إنسان واحد ، حاملاً أبطاله على ان يجروا مناقشة مع أشباههم وصنوانهم ، مع الشيطان ، مع الـ Alter ego (الانا الثانية) ، مع صورته الكاريكاتيرية (إيفان والشيطان ، إيفان وسميرديكوف ، راسكولنيكوف

وسفيد ريجالوف الى غير ذلك) . إن الظاهرة المألوفة لدى دوستوفسكي بخصوص الابطال المزدوجين ، تفسرها هذه الخاصية بالذات . يمكن القول بصراحة إن دوستوفسكي يسعى لأن يجعل من كل تناقض داخل الانسان الواحد انسانين اثنين ، وذلك من أجل أن يسبغ الطابع الدراماتيكي على هذا التناقض وان يفسره بصورة إتساعية . وتعثّر هذه الخاصية على تجسيدها الخارجي حتى في ميل دوستوفسكي الى المشاهد الجماعية ، وفي سعيه الى أن يركّز في مكان واحد وآن واحد - رغم الاحتمالية العملية - اكبر عدد ممكن من الشخصيات ، واكبر عدد ممكن من الثيمات ، باختصار يحاول ان يركّز في لحظة واحدة اكبر قدر ممكن من التنوع . ومن هنا محاولة دوستوفسكي تتبع المبدأ الدراماتيكي لوحدة الزمن في الرواية . ومن هنا ايضا السرعة الرهيبة للحدث «حركة عاصفة» من هنا ايضا ديناميكية دوستوفسكي . الديناميكية والسرعة هنا (كذلك في أي مكان) لا تتمثل في انتصار الزمن بل في تذليله ، ذلك ان السرعة هي الوسيلة الوحيدة لتذليل الزمن في الزمن .

إن امكانية التعايش في آن واحد ، امكانية الوجود جنباً الى جنب او وجود الواحد في وجه الآخر ، تعد بالنسبة الى دوستوفسكي وكأنها مقياس لتمييز ما هو جوهري مما هو غير جوهري . إن ما يصلح للادراك ، هو وحده الذي يعطي متزامنا ، وما يصلح للادراك ، هو وحده الذي يربط مع بعضه في زمن واحد - هذا الشيء وحده هو الجوهري ، وهو الذي يدخل الى عالم دوستوفسكي . إن هذا الشيء يمكن ان ينقل حتى الى الابدية ، ذلك ان في الابدية - دوستوفسكي - كل شيء يجري في آن واحد ، وكل الاشياء تتعايش . كذلك فان ما يمتلك معنى فقط بصفته «ما كان عليه» او بصفته «ما سيؤول اليه» وان ما يرضي لخطته ، وان ما يجري تبريره ، بوصفه ماضيا او بوصفه مستقبلا ، او بوصفه حاضرا من خلال علاقته بالماضي والمستقبل ، هذا الشيء يكون في نظر دوستوفسكي غير جوهري فلا يدخل الى عالمه . ولهذا السبب فان ابطاله هم ايضا لا يتذكرون شيئاً وليست لديهم سيرة حياة بمعنى ما هو ماضٍ ومتجاوز انهم لا يتذكرون من ماضيهم إلا ما لم يتوقف عن كونه حاضراً ، وإلا ما لا يزال يعاش من

جانبهم بوصفه حاضراً : إثم لا يكفر عنه ، جريمة ، أذى لا يغتفر . مثل هذه الحقائق فقط ، الخاصة بسيرة الابطال ، هو ما يدخله دوستوفسكي الى عالم رواياته ، ذلك لأنها تنسجم مع مبدئه الخاص بالتزامن^(٣٩) . ولهذا فلا وجود في رواية دوستوفسكي للسببية ، ولا للنشوء Genesis ، ولا لاضواء يسلمها الماضي وتأثيرات المحيط أو التربية ، الى غير ذلك . إن أي تصرف يصدر عن البطل إنما ينتمي بعمامة الى الحاضر ، ومن هنا فهو لا يجري التحكم به مقدماً . فالمؤلف يفهمه ويصوره بوصفه تصرفاً حراً

إن خاصية دوستوفسكي التي قمنا بتشخيصها ليست ، بالطبع ، سمة من سمات عقيدته بالمعنى المؤلف للكلمة ، بل إنها خاصية جوهرية لاستيعابه الفني للعالم : لقد استطاع ان يرى هذا العالم ويصوره ، وذلك فقط في ضوء صفة التعايش . إلا ان هذه الخاصية يجب ، طبعاً ، أن تكون منعكسة حتى على عقيدته المجردة . في هذه العقيدة نلاحظ ظاهرة مشابهة : تفكير دوستوفسكي لا يشتمل على صفات وراثية وسببية . إنه يجادل باستمرار ، يجادل خصماً ما ملحا ، يجادل نظرية المحيط ، بغض النظر عن الشكل الذي تتقمصه (مثلاً ، في لقاء مطالعات المحامين . التبعة على المحيط) ، إنه لا يلجأ تقريباً ، أبداً الى التاريخ ، كما هو عليه ، ويفسر أي مشكلة اجتماعية أو سياسية من خلال روح العصر . وليس مرد ذلك الى كونه صحفياً يسعى الى تفسير كل شيء من وجهة نظر معاصرة ، على العكس من ذلك ، فأننا نعتقد ان شغف دوستوفسكي بالصحافة وحبه للصحيفة ، وفهمه الدقيق والعميق لها بوصفها انعكاساً حياً لتناقضات حياة العصر الاجتماعية في بحريوم واحد ، حيث يجري تطوير مواد شديدة التعارض مع بعضها وشديدة التنوع . كل ذلك يفسر بالخاصية الأساسية لرؤياه الفنية^(٤٠) . وأخيراً وبناءً على عقيدة دوستوفسكي المجردة ظهرت هذه الخاصية في مفهومه حول الآخرة Eschatology - على المستوى السياسي والديني ، كذلك في ميله الى أن يستشرف «النهايات» وأن يتحسسها في الحاضر ، وفي أن يحزر المستقبل بوصفه يمتلك حضوراً داخل صراع القوى المتعاشية .

ان خاصية دوستوفسكي الفنية البارزة في أن يرى كل الاشياء متعايشة ومؤثرة ببعضها ، هذه الخاصية تعد أعظم قوة لديه ، إلا أنها اكبر نقطة ضعف في الوقت نفسه . لقد جعلته اعمى وأصم تجاه العديد من الاشياء الهامة جداً . فبسبب ذلك بقيت العديد من جوانب الواقع خارج حدود منظوره الفني . غير أنه من الناحية الثانية ، استطاعت هذه الخاصية أن تزيد الى حد بعيد جداً ، من حدة استيعابه للاشياء في ضوء اللحظة القائمة ومكنته من أن يرى اشياء كثيرة ومتنوعة هناك حيث لا يرى غيره سوى شيء واحد ، الا ما هو وحيد . فهناك حيث لا يرى غيره سوى فكرة واحدة استطاع هو أن يرى وان يتحسس وجود فكرتين ، أن يرى ازدواجاً ، هناك حيث رأى غيره مزية واحدة ، استطاع هو ان يكشف عن حضور حتى شيء آخر أن يكشف حتى عن سمة مقابلة او مغايرة ايضا . إن كل ما بدا في نظر الآخرين شيئاً بسيطاً ، أصبح داخل عالم دوستوفسكي معقداً ومتنوع التركيب . داخل كل صوت استطاع أن يسمع صوتين متجادلين ، في كل تعبير استطاع ان يكتشف أزمة واستعداداً للانتقال في الحال الى تعبير آخر مغاير تماماً . في كل إيماء استطاع أن يتلمس الثقة وعدم الثقة في آن واحد . لقد استوعب الازدواجية العميقة للفكرة كذلك تعدد افكار كل ظاهرة . إلا إن كل هذه التناقضات والازدواجيات لم تصبح ظواهر دياكتيكية ، لم تندرج ضمن حركة عبر طريق زمني ووفق خط متسلسل التشكل ، بل تتطور وتنتشر ضمن مجال واحد بوصفها اشياء يقف بعضها الى جانب البعض الآخر ، او بعضها في وجه البعض الآخر ، اشياء منسجمة إلا أنها غير مندمجة ، او بوصفها تناقضات حادة ومستعصية ، بوصفها انسجاماً ابدياً لأصوات غير ممتزجة او بوصفها جدلاً يائساً لا ينضب ، صادراً عن هذه الاصوات . كانت رؤيا دوستوفسكي متضمنة داخل هذه اللحظة الخاصة بالتنوع المكتشف وبقيت داخلها وهي تعمل على تشكيل وتنظيم هذا التنوع في ضوء وجهة نظر اللحظة القائمة .

إن هذه الموهبة الخاصة عند دوستوفسكي في أن يسمع ويفهم كل الاصوات مرة واحدة وفي آن واحد ، الموهبة التي لا نستطيع ان نعثر على ما

يمثلها الا عند دانتى ، هي التي مكنته من ايجاد الرواية المتعددة الاصوات . فالتعدد الموضوعي ، وتناقض وتعدد اصوات عصر دوستوفسكي ، ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعياً ، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدد البرامج الموضوعي للحياة ، واخيراً القدرة الفطرية على رؤيا العالم متعايشاً ومؤثراً في بعضه - كل ذلك كوّن تلك التربة التي تغذت عليها رواية دوستوفسكي المتعددة الاصوات .

إن الخواص التي رأيناها في رؤيا دوستوفسكي ، ومفهومه الفني الخاص حول الزمان والمكان ، كل ذلك وجد - كما سنرى فيما بعد - (في الفصل الرابع) ما يستند اليه ، وذلك في تلك التقاليد الادبية التي ارتبط بها دوستوفسكي بقوة .

وهكذا فان عالم دوستوفسكي يتمثل في ذلك التعايش المنظم فنياً وذلك التأثير المتبادل للتنوع الروحي ، وليس في مراحل تشكل الروح الوحيد . ولهذا فحتى عالم الابطال ، وبرامج الرواية ، كلها توجد - على الرغم من نبرتها المتنوعة المقامات وال مراتب - في صميم نفس بناء الرواية جنباً الى جنب في مجال التعايش (مثلما هو في عالم دانتى) والتأثير المتبادل (الامر الذي لا نجد له اثرأ في تعدد الاصوات الشكلي عند دانتى) ، وليس بعضها في اثر البعض الاخر بوصفها مراحل للتشكل . غير أن هذا لا يعني ، طبعاً ، أن في عالم دوستوفسكي . يسود الاحساس باليأس المنطقي بمعناه السيء ونزعة عدم الاستقصاء في التفكير والتأمل ، ونزعة التناقض الذاتي بمعناه السيء ايضاً ، كلا ، فان عالم دوستوفسكي هو الاخر مكتمل ومتقن على طريقته ، مثل عالم دانتى تماماً . غير أن من العبث ان نفتش فيه عن نزعة انجازية مونولوجية منظمة وفلسفية حتى وأن كانت دياكتيكية ، لا لأن المؤلف كان عاجزاً عن ذلك ، بل لأن ذلك لم يدخل في خطته .

ما الذي حمل إنجلجاردت على أن يبحث في مؤلفات دوستوفسكي عن «حلقات متفرقة للبناء الفلسفي المعقد المجسد لتاريخ التشكل التدريجي للروح الانساني»^(٤١) اي أن يسير في الطريق المعبد الخاص باسباغ المونولوجية

الفلسفى على اعماله الابداعية .

يبدو لنا ان الخطأ الاساسي كان قد اقتصره انجلجاردت في بداية الطريق بالضبط عند محاولته تحديد (الرواية الايدولوجية) عند دوستوفسكي . فالفكرة بوصفها مادة التعبير تشغل حيزا كبيرا في ابداع دوستوفسكي ، إلا أنها مع ذلك ليست بطله رواياته . لقد كان الانسان هو بطله ، وأنه عبر في نهاية المطاف لا عن الفكرة داخل الانسان ، بل عبر - اذا ما أردنا استخدام كلماته هو بالذات - عن «الانسان داخل الانسان» . أما الفكرة نفسها فقد كانت بالنسبة اليه إما محكاً لاختبار الانسان داخل الانسان ، وإما شكلا يستخدم للكشف عنه ، او ، اخيرا - وهذا هو الشيء الاساسي - بوصفها ذلك «الوسط المادي» ، ذلك المحيط المادي ، الذي يفضلته يتم الكشف عن الوعي الانساني في أجلى صورته . إن إنجلجاردت يعجز عن تقويم الشخصية Personalism العميقة عند دوستوفسكي . أما «الافكار في ذاتها» حسب المفهوم الافلاطوني او «الوجود ، المثالي» حسب مفهوم القائلين بمذهب الظواهر Phenomenologists فلم يعرفها دوستوفسكي ، ولم يتأملها ولم يصورها . من وجهة نظر دوستوفسكي لم يكن هناك وجود للافكار وللآراء ، وللحالات التي لا تخص احداً ، والتي كان بإمكانها ان تكون «في ذاتها» . أما «الحقيقة في ذاتها» فانه يتصورها وفق العقيدة المسيحية ، عقيدة مجسدة في المسيح بكلمة اخرى ، إنه يتصورها بوصفها شخصية Personality ، ترتبط بعلاقات متبادلة مع غيرها من الشخصيات الاخرى .

لهذا فقد صور دوستوفسكي ، لا حياة الفكرة داخل الوعي الوحيد ، ولا العلاقات المتبادلة بين الافكار ، بل التأثير المتبادل بين اشكال الوعي في مجال الافكار (ولكن ليس الافكار فقط) . ونظراً لأن الوعي في عالم دوستوفسكي قدم لا على طريق تشكله ونموه ، أي لا من خلال وجوده التاريخي ، جنباً الى جنب مع غيره من اشكال الوعي الاخرى ، ترتب على ذلك أن هذا الوعي نفسه لا يستطيع ان يركز على نفسه وعلى فكرته ، على تطوره المنطقي والفطري ، ولذلك فهو يحاول أن يتبادل التأثير مع اشكال

الوعي الاخرى . والوعي عند دوستوفسكي لا يكتفي بنفسه ابدا ، بل يرتبط بعلاقة متوترة مع وعي آخر . إن كل خلجة من خلجات البطل ، إن كل فكرة من افكاره هي ذات طابع حوارى في اعماقها ، موشاة بالجدل ، مفعمة بروح الخصام ، او على العكس ، مفتوحة امام الهام غيري ، على اى حال فهي لا تركز ببساطة على موضوعها ، بل مصحوبة دائما بتلفت ابدى نحو إنسان اخر . يمكن القول ان دوستوفسكي يقدم من خلال الشكل الفني علم اجتماع Sociology خاص بأشكال الوعي ، على أن ذلك يتم ، في الحقيقة في مجال التعايش حسب . غير ان دوستوفسكي بوصفه فنانا يسمو ، على الرغم من ذلك الى مستوى الرؤيا الموضوعية لحياة اشكال الوعي وأشكال تعايشها الحي ، فهو يقدم مادة قيمة وغنية حتى لعالم الاجتماع .

أن كل فكرة من أفكار ابطال دوستوفسكي «إنسان في داخل القبو» . راسكولنيكوف ، إيفان كرامازوف واخرون) تحس نفسها منذ البداية لمحة من حوار لم ينته . مثل هذه الفكرة لا تحاول ان تكون كلاً مونولوجياً منجزاً ومدموكاً . إنها تحيا بتوتر على تماس مع فكرة غيرية ، مع وعي غيري . إنها حادثة على طريققتها الخاصة ولا تنفصل عن الانسان .

إن مصطلح «الرواية الايدولوجية» يبدو لنا ، لهذا السبب ، غير ملائم ويصرفنا بعيداً عن المهمة الفنية الحقيقية لدوستوفسكي . وهكذا فان إنجلجاردت لم يخمن ، هو الآخر ، تماماً الارادة الفنية لدوستوفسكي . إنه ، وهو يتلمس عدداً من لحظاتها الجوهرية ، يفهم هذه الارادة بعامة على أنها إرادة مونولوجية فلسفياً ، جاعلاً من تعدد الاصوات اشكال الوعي المتعايشة مجرد تشكل أحادي الصوت لوعي واحد .

كان أي. ف. لوناچارسكي قد طرح بدقة وسعة كبيرتين مشكلة تعدد الاصوات في مقالة : «حول تعددية الاصوات» عند دوستوفسكي^(٤٧) . إن أي. ف. لوناچارسكي يتفق معنا بصورة عامة حول القضية المطروحة من قبلنا حول الرواية المتعددة الاصوات عند دوستوفسكي . إنه يقول : وهكذا فاني افترض أن م. م. باختين تمكن ليس فقط من أن يؤكد بدرجة كبيرة من

الوضوح تفهق ما فعله بهذا الصدد أي واحد اخر قبله ، الأهمية الضخمة لتعدد الاصوات في رواية دوستوفسكي ، ودور هذه التعددية للأصوات بوصفها ابرز وأهم سمة لروايته ، بل واستطاع كذلك أن يحدد بدقة الاستقلال الذاتي غير الاعتيادي والذي لم يخطر ببال الغالبية العظمى من الكتاب الآخرين ، كذلك ان يحدد الأهمية الكاملة لكل «صوت» ، هذا الاستقلال وهذه الأهمية التي عرضت على نطاق واسع ومدهش عند دوستوفسكي (ص ٤٠٥) .

بعد ذلك يبين لوناچارسكي بصورة صائبة كيف أن كل الاصوات التي تلعب دوراً حقيقياً وجوهرياً في الرواية يمثلون بانفسهم «قناعات» او «وجهات نظر تجاه العالم» .

«إن روايات دوستوفسكي هي بمثابة حوارات دبرت بشكل رائع . إنها على حد تعبير البعض ، حادة بوجه خاص . لا بد من أن نفترض ان لدى دوستوفسكي ميلاً ما تقريباً لطرح مختلف المشكلات الحياتية ، للمناقشة امام هذه «الاصوات» الفريدة من نوعها ، والمفعمة بالحماسة ، المتأججة بلهيب التعصب بالاضافة الى ذلك فان دوستوفسكي نفسه يبدو وكأنه يكتفي بمجرد حضور هذه المجادلات المتوترة وبمجرد انتظار ما ستسفر عنه هذه القضية . هذا هو واقع الامر في معظم الحالات» (ص ٤٠٦) .

ويواصل لوناچارسكي حديثه لطرح القضية الخاصة بأسلاف دوستوفسكي في مجال تعدد الاصوات . مثل هؤلاء الاسلاف يراهم متمثلين بكل من شكسبير وبلزاك .

اليكم ما يقوله بشأن تعددية الاصوات عند شكسبير .
«نظراً لأن شكسبير غير منحاز (على الاقل هكذا نظروا اليه لفترة طويلة) فهو متعدد الاصوات الى حد بعيد . من الممكن جدا ان نعد سلسلة طويلة من الاحكام حول شكسبير اصدرها خيرة المعنيين بآثاره ، وخيرة مقلديه او المعجبين به الذين ادهشتهم بالضبط قدرة شكسبير على خلق شخصيات مستقلة تماما عنه بالذات ، اضافة الى كون هذه الشخصيات متنوعة الى اقصى حد ، زد على أن آراء وتصرفات كل من هذه الشخصيات

داخل هذه الحلقة الكبيرة تمتلك منطقاً داخلياً متيناً ...

ليس من حقنا أن نقول ، ونحن نتحدث عن شكسبير ، كما لو أن مسرحياته تحاول البرهنة على فرضية ما معينة ، ولا القول كذلك بأن «الاصوات» الداخلة في هذا التعدد العظيم للاصوات لعالم شكسبير الدرامي ، كما لو أن هذه الاصوات فقدت قيمتها الكاملة لصالح الخطة الدرامية ، لصالح البنية بذاتها (ص ٤١٠) .

يعتقد لونا جارسكي أن الظروف الاجتماعية لعصر شكسبير مماثلة لتلك الظروف في عصر دوستويفسكي .

ما هي طبيعة الحقائق الاجتماعية التي يجري تصويرها في عالم شكسبير المتعدد الاصوات ؟ أجل إنها - في نهاية المطاف - طبعا ، نفس تلك الحقائق التي نصادفها عند دوستويفسكي ، إذا ما راعينا أهم ما في جوهر هذه الحقائق . إن عصر النهضة ، ذلك العصر الزاهي الذي تحطم الى عدد كبير من الشظايا البراقة ، والذي أنجب شكسبير وغيره من الكتاب الدراميين الذين عاصروه ، كان فعلاً نفس تلك النتيجة المترتبة على دخول الرأسمالية العاصف الى انجلترا القروسطية الهادئة نسبياً . ولقد بدأ هنا أيضاً ، بالضبط ذلك الانهيار العظيم ، وتلك التطورات العملاقة وتلك التصادمات المفاجئة وتلك التكوينات الاجتماعية ، وتلك النظم الخاصة بالوعي التي لم يسبق لها أبداً أن وجدت بعضها الى جانب البعض الآخر (ص ٤١١) .

لقد كان أي.ف. لونا جارسكي محقاً ، فيما نعتقد ، من حيث امكانية الكشف عن عناصر ما ، عن اصول ما ، عن بدايات لتعددية الاصوات في مسرحيات شكسبير . ينتمي شكسبير شأنه في ذلك شأن رابليه ، وسرفانتس . وجريميسلهاوزن وغيرهم ، الى ذلك الخط من خطوط تطور الادب الاوربي ، هذا الخط الذي أخذت تنضج فيه أجنحة تعددية الاصوات ، والذي اختتمه - من هذه الزاوية - دوستويفسكي . ولكن الحديث حول تعددية اصوات مكتملة الصياغة تماماً وموجهة نحو هدف معين ، خاصة بمسرحيات شكسبير ، مثل هذا الحديث ، في رأينا غير ممكن للتصورات التالية :

اولا - الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الاصوات . بامكان الدراما ان تكون متعددة المناهج ، ولكنها لا تستطيع ان تكون متعددة العوالم . إنها تسمح فقط بنظام واحد للدراك ، لا بعدد من النظم .

ثانيا - حتى في حالة إمكانية الحديث عن كثرة الاصوات الكاملة القيمة ، فان ذلك سينصرف الى اعمال شكسبير بعامة ، وليس الى اعمال درامية بعينها . ففي كل دراما ، في الحقيقة ، هناك صوت واحد كامل القيمة خاص بالبطل ، أما تعدد الاصوات Polyphone فيفترض كثرة في الاصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد ، ذلك أنه في هذه الحالة فقط يصبح ممكنا توفر مبادئ وأسس تعددية الاصوات الخاصة ببناء العمل كاملا .

ثالثا - الاصوات عند شكسبير لا تعتبر وجهات نظر حول العالم بنفس المستوى الذي نجدها عليه عند دوستوفسكي . فأبطال شكسبير ليسوا حملة ايديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة .

يمكن أن يكون هناك حديث عن تعدد الاصوات حتى عند بلزاك ، ولكن حول عناصر منها فقط . بلزاك ينتمي الى نفس خط تطور الرواية الالبرية الذي يقف فيه دوستوفسكي نفسه ، ولهذا فهو يعتبر واحداً من اسلافه المباشرين . لقد جرت الإشارة بلا انقطاع الى النقاط المشتركة بين كل من بلزاك ودوستوفسكي (أحسن هذه الاشارات وأصوبها ما نجده عند ل. جروسمان) ، ولهذا لا نرى ما يبرر العودة الى هذا الموضوع . غير أن بلزاك لا يذلل موضوعية أبطاله ولا الانجازية المونولوجية لعالمه .

نعتقد ان دوستوفسكي وحده ينفرد بإمكانية اعتباره مؤسساً حقيقياً لتعدد الاصوات .

يولي أي.ف. لوناچارسكي اهتماماً خاصاً لقضايا توضيح الاسباب التاريخية والاجتماعية لتعددية الاصوات عند دوستوفسكي .

يكشف أي.ف. لوناچارسكي في معرض اتفاقه مع كاوس ، بصورة أعمق عن تلك النزعة التناقضية الحادة لعصر دوستوفسكي ، عصر الرأسمالية الروسية الفتية ، ثم يواصل بحثه ليكشف عن النزعة التناقضية وازدواجية الشخصية الاجتماعية لدوستوفسكي نفسه ، وليكشف عن

تردده بين الاشتراكية والعقيدة الدينية المحافظة ، هذا التردد الذي كان السبب وراء عدم اهتدائه الى الحلول النهائية . سندرج فيما يلي الاستنتاجات النهائية للتحليل النشوي التاريخي الذي أجراه لونا جارسكي .

«إن الانشطار الداخلي وحده في وعي دوستوفسكي ، الى جانب إنشطار المجتمع الرأسمالي الروسي الفتى ، هو الذي قاده الى المطالبة بالعودة باستمرار الى الاصغاء الى عملية مبدأ الاشتراكية ، الى عملية الواقع ، فضلاً عن أن المؤلف أوجد لهذه العمليات أكثر الظروف تعارضاً مع الاشتراكية المادية» (ص ٤٢٧) .

ثم بعد ذلك بقليل :

«أما تلك الحرية التي لم تكن معروفة من قبل والخاصة بـ «الأصوات» في تعددية الأصوات عند دوستوفسكي ، هذه الحرية التي أدهشت القارئ فتعبر بالضبط نتيجة لضالة سلطة دوستوفسكي على النفوس التي أثارها ...

قد يكون دوستوفسكي سيداً على نفسه بوصفه كاتباً ، ولكن ترى هل هو سيد نفسه بصفته إنساناً ؟

كلا ، إن دوستوفسكي لم يكن سيد نفسه بوصفه إنساناً ، وإن إنقسام شخصيته وانشطارها ، وإن رغبته في الاعتقاد بما لا يوحى له بعقيدة حقيقية ، ورغبته في رفض أو دحض ما يوحى له بالشك - إن كل ذلك هو ما يجعل منه مهيناً ليكون معبراً أليماً وضرورياً عن نزعة الشك في عصره» (ص ٤٢٢) .

لا شك أن التحليل النشوي الذي يقدمه لونا جارسكي بخصوص تعددية الاصوات عند دوستوفسكي ، عميق ولا يثير شكوكاً جدية طالما بقي في نطاق التحليل النشوي - التاريخي . ولكن الشكوك تبدأ عندما يحاول البعض أن يستخلص من هذا التحليل استنتاجات مباشرة وصريحة تتعلق بالقيمة الفنية ، وبالطابع التقدمي التاريخي (على المستوى الفني) لنمط الرواية المتعددة الاصوات الذي أوجده دوستوفسكي . إن التناقضات

الحادة جداً للرأسمالية الروسية المبكرة ، وإن ازدواجية دوستوفسكي بوصفه شخصية اجتماعية وعدم اهليته الشخصية لاتخاذ حلول أيديولوجية محددة ، إن كل ذلك يعتبر - اذا ما اخذ بذاته إجمالاً - امراً سلبياً وعابراً من الناحية التاريخية ، ومع ذلك فقد أتضح ان كل هذه الاشياء قد شكلت شروطاً مثلى لايجاد الرواية المتعددة الاصوات ، ولايجاد «تلك الحرية التي لم يسبق لها مثيل والخاصة بـ «أصوات» تعددية الأصوات Polyphone عند دوستوفسكي» ، هذه التعددية التي تعتبر دون شك خطوة الى أمام في تطور الرواية الروسية والاوربية . لقد انسحب الى الماضي منذ زمن بعيد كلا من العصر مع ما ينطوي عليه من تناقضات ملموسة ، وشخصية دوستوفسكي البيولوجية الاجتماعية مع كل ما اتصفت به من صرع وازدواجية أيديولوجية ، ومع ذلك فإن المبدأ البنيوي الجديد الخاص بتعدد الاصوات الذي تم الكشف عنه وسط هذه الظروف ، هذا المبدأ ما يزال يحتفظ وسيحتفظ في المستقبل ايضا باهميته الفنية ضمن ظروف اخرى مغايرة تماماً خاصة بالعصور المقبلة . إن الاكتشافات العظيمة التي تصدر عن العبقريّة الانسانية تكون ممكنة وذلك فقط في ضوء ظروف محددة في عصور محددة ، إلا أن هذه الاكتشافات لن تموت ابداً ولن تفقد اهميتها اسوة باختفاء العصور التي أنجبتها .

إن لوناچارسكي لم يرتب استنتاجاته الخاطئة حول تلاشي الرواية المتعددة الاصوات عند دوستوفسكي ، على تحليله النشؤي مباشرة . ومع ذلك فإن الكلمات التالية من مقاله تبرر مثل هذا الاستنتاج . اليكم هذه الكلمات .

«لم يمت دوستوفسكي بعد لا عندنا ولا في الغرب ، ذلك لأن الرأسمالية لم تمت ، دعك عن موت رواسيها ... من هنا أهمية ان ننظر في جميع مشاكل الـ «دوستوفسكية» التراجيدية» (ص ٤٢٩) .

يخيل لنا ان من الصعب اعتبار هذه الصيغة موفقة . إن اكتشاف الرواية المتعددة الاصوات من قبل دوستوفسكي ، سيبقى قائماً حتى بعد زوال الرأسمالية .

لا يجوز مطلقاً ، طبعاً ان نطابق بين «الدوستويفسكية» التي دعا لوناچارسكي بحق الى الوقوف في وجهها ، مقتفياً بذلك اثر غوركي ، وبين تعددية الاصوات . فـ «الدوستويفسكية» هي تلك الحثالة الرجعية المونولوجية الصرف المتبقية بعد ان عصرت تعددية الاصوات عند دوستويفسكي . إنها تنكفىء دائماً الى اعماق أطروعي واحد ، وتنش فيه لتؤلف مجموعة نواميس عبادة ازدواجية الشخصية المعزولة . إن الشيء الاساسي في تعددية الاصوات عند دوستويفسكي هو ما يحدث بين مختلف أشكال الوعي ، المهم فيها هو التأثير المتبادل بين أشكال الوعي هذه واعتماد بعضها على البعض الآخر .

يجب أن نتعلم لا عند كل من راسكولنيكوف ، وسونيا ، وزوسيم ، أو إيفان كرامازوف بعد أن نفصل اصواتهم من الكيان الكلي المتعدد الاصوات للروايات (وبذلك نكون قد شوهناها) - بل يجب أن نتعلم عند دوستويفسكي نفسه بوصفه خالقاً للرواية المتعددة الاصوات . إن أي. ف. لوناچارسكي يكتفي في تحليله النشوئي - تأريخياً ، بالكشف فقط عن تناقضات عصر دوستويفسكي وعن ازدواجيته الخاصة . ولكن من أجل أن تتحول هذه العوامل الغنية المضامين الى شكل جديد للرؤيا الفنية ، وأن تتجنب بنية جديدة للرواية المتعددة الاصوات ، نقول ، من اجل ذلك كان لا بد من تهئية طويلة للتقاليد الادبية والأستيتيكية الاجتماعية . فالاشكال الجديدة للرؤيا الفنية تتكون ببطء ، وعبر قرون ، اما العصر فيكتفي بتهيئة الظروف المثلى لاتمام عملية نضج الشكل الجديد وتحقيقه . أما الكشف عن هذه العملية الخاصة بالتهيئة الفنية للرواية المتعددة الاصوات فواجب يقع على عاتق نظرية الابداع التاريخية . لهذا فلا يجوز ، طبعاً ، فصل نظرية الابداع عن التحليلات التاريخية الاجتماعية ، ولكن لا يجوز ايضاً ان تذوب فيها .

خلال العقدين التاليين ، أي خلال الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن، انسحبت نظرية الابداع عند دوستويفسكي الى الوراء بالمقارنة مع المسائل

الهامة الاخرى التي تخص دراسة أعماله الابداعية . استمر العمل مع دراسة النصوص وطبعها ، كما تم طبع عدد من المخطوطات ، ودفاتر المذكرات الخاصة بعدد من روايات دوستوفسكي ، واستمر العمل لاصدار مجموعة رسائله في اربعة مجلدات ، كما درس التأريخ الابداعي لعدد من الروايات^(٤٢) . ولكن لم تظهر خلال هذه الفترة دراسات نظرية متخصصة حول نظرية الابداع عند دوستوفسكي ، والتي يمكن اعتبارها مهمة من وجهة نظر فرضيتنا او مفهومنا الخاص بـ «الرواية المتعددة الاصوات» . ومن وجهة النظر هذه ، يمكن أن يثير لدينا اهتماماً نسبياً عدد من ملاحظات ف. كيربوتين في عمله غير الكبير ، الموسوم «ف.م. دوستوفسكي» .

وبخلاف عدد كبير جداً من الباحثين الذين يرون في أعمال دوستوفسكي روحاً واحداً ووحيداً - هوروح المؤلف نفسه ، يشير كيربوتين الى قدرة دوستوفسكي الخاصة في أن يرى ويتلمس ارواحاً اخرى . «امتلك دوستوفسكي القدرة على رؤية مباشرة تقريباً للحالات العقلية لدى الآخرين . إنه نظر في الروح الغريب عنه وكأنه يستعين بعدسة مكبرة تتيح له التقاط أدق الظلال ، تتيح له تتبع أدق الخلجات وأدق التحولات الجارية داخل النفس البشرية . يبدو دوستوفسكي وكأنه يراقب مباشرة العمليات السايكولوجية الجارية في أعماق الانسان ويلمسها على صفحة الورق متجنباً بذلك كل الحواجز الخارجية ...

ليس في موهبة دوستوفسكي رؤية الحالة العقلية عند الغير ، وفي رؤية اعماق «روح» الغير أي شيء قبلي a priori . غير أنه امتاز فقط بأن طبق ابعاداً استثنائية ، غير أنه استند حتى على الاستبطان Introspection ، حتى على مراقبة الآخرين ، وعلى الدراسة المواظبة للانسان في الاعمال الادبية الروسية والعالمية على حد سواء . باختصار إنه استند على الخبرة الداخلية والخارجية فاكتسب بذلك أهمية موضوعية^(٤٣) .

يؤكد ف. كيربوتين وهو يفند التصورات الخاطئة حول ذاتية وفردية المذهب السايكولوجي عند دوستوفسكي ، يؤكد على الطابع الاجتماعي

والواقعي .

خلافاً للاتجاه السايكولوجي الانحطاطي Decadence المنحل من النمط الذي نجده عند كل من بروسست وجويس ، والذي يشير الى أفول وموت الادب البرجوازي ، يعد الاتجاه السايكولوجي عند دوستوفسكي من خلال أعماله الهامة ليس ذاتياً ، بل واقعي الطابع . إن اتجاهه السايكولوجي هو بمثابة الطريقة الفنية الخاصة للتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية المتناقضة ، للتغلغل الى نفس سويداء العلاقات الاجتماعية التي تثير قلق الكاتب ، كما يعتبر كذلك ، طريقة فنية خاصة لاعادة خلقها بواسطة فن الكلمة ... لقد تأمل دوستوفسكي بواسطة الصور المعالجة سايكولوجياً ، إلا انه تأمل بطريقة اجتماعية» .

إن الفهم الصائب لـ «الاتجاه السايكولوجي» عند دوستوفسكي ، بوصفه رؤياً واقعية - موضوعياً ، خاصة بالجماعة المتناقضة وبالحالات العقلية لدى الآخرين ، هذا الفهم قادف. كيربوتين حتى الى فهم صائب لتعددية الاصوات عند دوستوفسكي ، وذلك على الرغم من انه لم يستعمل هذا المصطلح .

«لقد قدم تأريخ كل «روح» فردي ... عند دوستوفسكي لا بصورة منفصلة ، بل جنباً الى جنب مع وصف اشكال المعاناة السايكولوجية لفرديات عديدة اخرى . وسواء أقدم السرد القصصي عند دوستوفسكي على لسان المتكلم ، في صيغة موعظة ، أو على لسان المؤلف - القاص ، فاننا نجد أن الكاتب ينطلق من مقدمات تفترض المساواة التامة للناس الذين يعانون ويتعايشون في وقت واحد . إن عالمه هو عالم كثرة سايكولوجيات ذات وجود موضوعي ، وذات تأثيرات متبادلة في بعضها البعض ، الامر الذي ينفي الذاتية والانانة Solipsism ، في تفسير العمليات السايكولوجية ، هذه الانانة الشائعة جداً في الادب البرجوازي الانحطاطي»^(١٧)

هذه هي استنتاجات ف. كيربوتين الذي توصل ، وهو يسير في طريقه الذي اشتقه لنفسه الى نتائج قريبة من نتائجنا .

اغتنت الدراسات الادبية حول دوستوفسكي خلال الاعوام العشرة

الاحيرة بسلسلة من الدراسات المركبة القيمة (مقالات وكتب) التي غطت مختلف جوانب إبداعه (ف. يرميلوف ، ف. كيربوتين ، غ. فيرليندر ، أي بلكين ، ف. يفنين ، يا . بيلينكيس وغيرهم) . ولكن سادت في هذه الاعمال التحليلات الادبية ذات الطابع التأريخي والاجتماعية - التاريخية لاعمال دوستوفسكي الابداعية فضلا عن الواقع الاجتماعي الذي انعكس فيها . أما مشكلات نظرية الابداع بوجه خاص ، فقد تناولها - كقاعدة - بصورة عارضة (على الرغم من اننا نصادف في عدد من هذه الاعمال ملاحظات قيمة ، إلا انها متفرقة ، حول جوانب متفرقة تخص الشكل الفني عند دوستوفسكي) .

ومن وجهة نظر مبحثنا يتمتع كتاب ف. شكوفسكي «مع وضد . ملاحظات حول دوستوفسكي» بأهمية خاصة^(٤٧) .

ينطلق ف شكوفسكي من موضوع طرحه ل. جروسمان لأول مرة ، يقول إن الجدل بالذات ، إن صراع الاصوات الايديولوجية يكمن في نفس أساس الشكل الفني لأعمال دوستوفسكي ، في أساس أسلوبه . غير أن الذي يهم شكوفسكي لا الشكل المتعدد الاصوات قدر اهتمامه بالمنابع التاريخية (الدهرية) والسَّيرِيَّة الحياتية لنفس الجدل الايديولوجي الذي أوجد هذا الشكل . وفي معرض ملاحظته ذات الطابع الجدالي «ضد» يحدد بنفسه جوهر كتابه كما يلي : «لا يتمثل جوهر عملي في تحديد هذه الخصائص الاسلوبية التي اعتبرها بديهية ، فلقد حددها دوستوفسكي نفسه في «الاخوة كرامازوف» حيث اطلق على واحد من كتب الرواية عنوان : (Pro Contro) . لقد حاولت ان اوضح في الكتاب امراً آخر : ما الذي استدعى ذلك الجدل الذي كان الشكل الادبي عند دوستوفسكي اثرأ من آثاره ، وفي الوقت نفسه أين يكمن الطابع العالمي لروايات دوستوفسكي ، بكلمة اخرى . من الذي يهتم الآن بهذا الجدل^(٤٨) .

يكشف ف. شكوفسكي بشكل حاد وفعال جدا معروف لديه ، وفي معرض توظيفه لادة بيوجرافية (سيرية) وادبية تاريخية ، وتاريخية كبيرة ومننوعة يكشف عن جدال القوى التاريخية . عن جدال اصوات العصر

الاجتماعية ، والسياسية ، والايديولوجية هذا الجدل الذي يمر عبر كل مراحل الطريق الابداعي والحياتي لدوستوفسكي ، والذي يتخلل كل أحداث حياته ، والذي ينظم شكل ومضمون جميع اعماله ويتحكم بها . وهذا الجدل بقي من دون حل سواء بالنسبة لدوستوفسكي نفسه او بالنسبة لعصره . «وهكذا فقد مات»^(١) دوستوفسكي دون ان يحل شيئاً ، متجنباً الحلول ورافضاً التهاون مع الجدار» .

من الممكن الاتفاق مع هذا (وذلك على الرغم من امكانية المجادلة طبعاً بخصوص عدد من احكام ف. شكوفسكي المتفرقة) . غير أنه يتعين علينا أن نوضح هنا أنه اذا كان دوستوفسكي قد مات «دون أن يحل شيئاً» من المسائل الايديولوجية التي طرحها العصر ، فانه قد مات بعد أن أوجد شكلاً جديداً للرؤيا الفنية ، أي بعد ان أوجد الرواية المتعددة الاصوات التي تحتفظ باهميتها الفنية حتى بعد ان انسحب الى اعماق الماضي كل من العصر وجميع التناقضات التي أوجدها .

يضم كتاب ف. شكوفسكي ملاحظات قيمة تتعلق حتى بمشاكل نظرية الابداع عند دوستوفسكي . ومن وجهة نظر مبحثنا هناك ملاحظتان مهمتان .

تتعلق الاولى منهما بعدد من خصائص العملية الابداعية لمخططات مسودات دوستوفسكي .

« لقد أحب فيودور ميخائيلوفيتش ان يضع بسرعة مخططات الاشياء كما أحب اكثر من ذلك ان يطور ويتأمل ويعقد المخططات ، ولم يظهر ميلاً لانهاء المخطوطة .

لم يكن مرد ذلك ، طبعاً ، الى «الاستعجال» نظرا لان دوستوفسكي عمل في عدة مسودات «مستلهماً إياه (المشهد . ف. ش.) مرات عديدة» (من رسالة الى م. دوستوفسكي عام ١٨٥٨) . غير ان مخططات دوستوفسكي تتضمن في الحقيقة ، عدم الاكتمال ، تبدو وكأنها فُتدت ودُحِضت .

أعتقد ان الوقت لم يكن كافياً لديه ، لا لأنه وقع عدداً كبيراً جداً من العقود ، وأنه ماطل في اختتام العمل . فطالما بقي العمل متعدد البرامج

ومتعدد الاصوات ، وطالما بقي الناس يتجادلون فيه ، لم يساوره شعور بالقنوط بسبب غياب الحل كانت نهاية الرواية تعني بالنسبة الى دوستوفسكي إنهاء برج بابل جديد^(٥٠) .

انها للملاحظة قيمة . ففي مسودات دوستوفسكي يجري الكشف عن الطبيعة المتعددة الاصوات لآعماله الابداعية ، كذلك عدم الانتهاء المبدي لحواره ، يجري الكشف عن ذلك بشكل عاروفج . وعلى العموم فان العملية الابداعية عند دوستوفسكي ، كما عبر هو نفسه عن ذلك في دفاتر مسوداته ، هذه العملية تميزت بحدة من العملية الابداعية لدى الكتاب الآخرين (عند ليف تولستوي ، على سبيل المثال) . دوستوفسكي لا يتعامل مع الصور الموضوعية للناس ، ولا يبحث عن الاحاديث الموضوعية للشخصيات (هذه الاحاديث النموذجية والتميزة) ، ولا يبحث عن كلمات معبرة وملفتة للنظر ونهائية خاصة بالمؤلف ، بل يبحث بالدرجة الاولى عن كلمات تخص البطل ، كاملة الدلالة الى حد بعيد ، كما انها تبدو وكأنها مستقلة عن المؤلف تعبر لا عن شخصية البطل (او خصوصيته) لا عن موقفه في هذه الظروف الحياتية بالذات ، بل عن موقفه الاخير من العالم ، هذا الموقف الايديولوجي الذي جرى تأمله ، أما بالنسبة للمؤلف ، بوصفه مؤلفا ، فهو يبحث عن وضعيات محورية وعن كلمات تستحق ان يستشهد بها ، ومشاكسة ، واستعلامية وحوارية . هنا يكمن التفرد العميق للعملية الابداعية عند دوستوفسكي^(٥١) . إن دراسة مسودات ومواد دوستوفسكي في هذه الزاوية تعد مسألة هامة ومفيدة .

يتناول شكوفسكي في مقاله آنف الذكر مسألة معقدة تخص عدم انجازية الرواية المتعددة الاصوات . إننا نلاحظ ، بالفعل ، في روايات دوستوفسكي تصادما فريدا بين عدم الانجازية الداخلية للحوار والابطال ، وبين الاكتمال الخارجي (المحوري والتكويني في اغلب الاحوال) لكل رواية على حدة . ليس لدينا متسع للتعمق هنا في خوض هذه المشكلة المعقدة . ونكتفي بالقول فقط إن كل روايات دوستوفسكي ، تقريبا ، تمتلك نهاية ادبية فرضية ، نهاية حوارية فرضية (تتميز نهاية «الجريمة والعقاب» من

هذه الناحية ، بصورة خاصة) . وفي الحقيقة ، ان «الاخوة كرامازوف» وحدها تمتلك خاتمة متعددة الاصوات تماما ، غير أنه لهذا السبب بالذات بقيت الرواية ، من وجهة نظر مونولوجية خاصة ، غير منتهية .

ان ملاحظة ف. شكوفسكي الثانية لا تقل اهمية عن سابقتها . انها تخص الطبيعة الحوارية لكل عناصر البنية الروائية عند دوستوفسكي .

« لا ينفرد الابطال وحدهم بالجدال عند دوستوفسكي . فالعناصر المتفرقة الخاصة بالمعالجة المحورية تبدو وكأنها تسير في اتجاهات متعارضة مع بعضها : فالحقائق يجري إدراكها بطرق مختلفة وسايكولوجية الابطال تبدو في النهاية متناقضة مع نفسها . إن هذا الشكل يعد نتيجة ترتبت على جوهر العمل»^(٥٧) .

وبالفعل ، فان النزعة الحوارية لدى دوستوفسكي لا تستنفد ابداً بتلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي يجريها أبطاله . إن الرواية المتعددة الاصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع . وبين جميع عناصر البنية الروائية ، توجد دائماً علاقات حوارية ، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي Counterpoint . حقا ان العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود Replications الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين ، انها ظاهرة شاملة تقريبا ، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الانسانية ، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى .

اتصف دوستوفسكي بالقدرة على سماع العلاقات الحوارية في كل مكان . وفي جميع ظواهر الحياة الانسانية التي يجري إدراكها وتأملها ، فحيثما يبدأ الوعي ، يبدأ - بالنسبة اليه - الحوار . إن العلاقات الآلية وحدها هي التي تفتقر الى الطبيعة الحوارية ، ومثل هذه العلاقات رفض دوستوفسكي بصورة قاطعة ان تكون لها أي أهمية بالنسبة لفهم وتفسير حياة وتصرفات الانسان (كفاحه ضد المادية الآلية «الميكانيكية» ، وضد الاتجاه الفيزيولوجي الشائع ، وضد كلودبيرنار . وضد نظرية المحيط الى

غير ذلك) . ولهذا فإن جميع علاقات العناصر والاجزاء الداخلية والخارجية للرواية ، تحمل عنده طابعا حواريا ، وبني الرواية بأكملها بوصفها «حوارا كبيرا» . وترددت داخل هذا «الحوار الكبير» حوارات الابطال الداخلية في تكوين الرواية ، مسلطة بذلك الضوء عليه ومركزة إياه ثم اخيرا ، يغور الحوار الى الاعماق ، متخللا كل لفظة في الرواية جاعلا اياها مزدوجة الصوت ، والى كل حركة ايمائية تصدر عن وجه البطل . بعد ان يجعله عصبيا ومقطع الانفاس . أنه ذلك «الحوار المجهري» الذي يحدد خصائص الاسلوب اللغوي عند دوستوفسكي .

إن آخر ما ظهر في ميدان الدراسات الادبية حول دوستوفسكي التي خصصنا هذا الفصل لاستعراضها ، كانت مجموعة من البحوث التي اصطدرها معهد الادب العالمي التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية في كتاب يحمل عنوان : «ابداع ف. م. دوستوفسكي» .

ضمت جميع الدراسات تقريبا التي ضمها هذا الكتاب ، والتي أعدها باحثون سوفيت ، عدداً غير قليل من الملاحظات المتفرقة القيمة تخص تعميمات نظرية اوسع أفقاً حول مسائل نظرية الابداع عند دوستوفسكي^(٩٢) . اما بالنسبة لنا ومن وجهة نظر مبحثنا ، فإن الدراسة لـ ب. جروسمان الكبيرة والتي كانت بعنوان : «دوستوفسكي فنانا» تنطوي على اهمية بالغة ، خصوصا في قسمها الثاني المكرس لـ «قوانين الابداع» . يوسع لـ جروسمان في دراسته الجديدة ويعمق ويغني بملاحظات جديدة ، تلك المفاهيم التي سبق له ان طورها منذ العشرينات ، والتي استعرضناها في بداية بحثنا هذا .

وحسب رأي لـ جروسمان ، يكمن في اساس كل رواية من روايات دوستوفسكي «مبدأ التقاء قصتين او اكثر» هذه القصص التي تغني بعضها بعضا من خلال تضادها والتي ترتبط ببعضها وفق مبدأ تعدد الاصوات الموسيقي .

يشدد جروسمان ، وهو يقتفي اثر كل من فوجيه وفياجسلاف إيفانوف اللذين يقتبس آراءهما ، على الطابع الموسيقي للتكوين عند دوستوفسكي .

ومن بين ملاحظات واستنتاجات ل. جروسمان التي تنطوي على أهمية أكبر بالنسبة لوجهة نظرنا ، نذكر التالية :

« أشار دوستوفسكي نفسه الى مثل هذا المدخل التكويني (ذي النمط الموسيقي . م. باختين) وأجرى يوما ما مقارنة بين نظامه البنيوي والنظرية الموسيقية لـ «الانتقالات» او المقابلة القائمة على التعارض لقد كتب آنذاك قصة تتألف من ثلاثة فصول مختلفة المضامين ، غير أنها تتمتع بوحدة داخلية . الفصل الاول هو بمثابة مونولوج جدالي وفلسفي والثاني بمثابة مشهد دراماتيكي يهيء للخاتمة المفجعة في الفصل الثالث . وهنا يسأل المؤلف : هل يجوز نشر هذه الفصول كلاً على حدة ؟ إنها حقاً ، تتجاوب داخليا ، إنها مفعمة بنغمات متنوعة ، إلا انها غير معزولة عن بعضها ، تسمح بالتناوب الحميم للمقامات الموسيقية Tonolity لا لتقاطعها الآلي . وعلى هذا الاساس يمكن فك رموز اشارة خاطفة الا انها عظيمة الاهمية ، وردت في رسالة بعث بها دوستوفسكي الى اخيه بمناسبة انتظار صدور «مذكرات من داخل القبو» في مجلة «قريما» (الوقت) : تنقسم القصة الى ثلاثة فصول ... يتألف الفصل الاول ، ربما من ورقة ونصف ... أمن المعقول أن ينشر بصورة منفصلة ؟ سيضحكون من هذا الفصل حتما زد على انه من دون الفصلين الآخرين ، سيفقد الفصل الاول طعمه . إنك تفهم ماذا يعني العبور في الموسيقى . كذلك هنا بالضبط . يبدو للوهلة الاولى ان الفصل الاول مجرد ثرثرة ، غير أنه سرعان ما تفسر هذه الثرثرة عن فاجعة غير منتظرة في الفصلين الآخرين» (الرسائل ، المجلد الاول ، ص ٣٦٥) .

هنا يُدخل دوستوفسكي ، بدقة كبيرة ، الى برنامج التكوين الادبي قانون العبور الموسيقي من مقام نغمي الى اخر . إن القصة تبني على اسس فن مزج الالحان Counterpoint الفني . إن العذاب النفسي للفتاة الساقطة في الفصل الثاني ، يقابل الاهانة التي تلقاها معذبها في الفصل الاول ، كذلك فان هذا العذاب يتعارض من حيث وداعته واستسلاميته مع الاحساس بعزة نفس معذبها الجريحة والحاقدة .

هذا هو عين ما يسمى بـ «مركز مقابل مركز» (Punetum Contra)

(Punetum) . إنها اصوات مختلفة ، تؤدي نغمات مختلفة داخل القيمة الغنائية الواحدة . إنها هي ما نعنيه بـ «تعددية الاصوات» التي تكشف عن تنوع الحياة ، وتعدد المعاناة البشرية . «كل شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية Counterpoint إي يقوم على التعارض» - هذا ما صرح به م. إي جليнка في مذكراته ، وهو واحد من اقرب المؤلفين الموسيقيين الى نفس دوستوفسكي^(٥١) .

تعد ملاحظات ل. جروسمان هذه بخصوص الطبيعة الموسيقية عند دوستوفسكي دقيقة جدا وصائبة جدا . يمكننا القول ونحن نترجم ، من لغة الموسيقى الى لغة نظرية الابداع الادبي ، مفهوم جليнка الذي يقول فيه إن كل شيء في الحياة طباقي ، إن كل شيء في الحياة - من وجهة نظر دوستوفسكي - حوارى ، أي نزعة تعارضية حوارية . اجل وبالفعل فمن وجهة نظر الاستيتيك الفلسفي تعد العلاقات الطباقية في الموسيقى هي النسخة الموسيقية للعلاقات الحوارية المفهومة على نطاق أوسع .

ويلخص ل. جروسمان الملاحظات التي ذكرناها بالشكل التالي :

« لقد تمثل ذلك في تحقيق القانون المكتشف من قبل الكاتب الروائي ، والخاص بـ «قصة ما اخرى» ، تراجيدية ومرعبة ، تنزع بقوة الى الوصف البرتوكولي للحياة الواقعية . وانسجاما مع نظريته في الابداع ، فان مثل هاتين الحكمتين تستطيعان ان تتطعما محورياً حتى بحبكات اخرى ، الامر الذي يؤدي حتى في حالات غير نادرة الى تعددية برامج معلومة في رواية دوستوفسكي الا أن مبدأ تسليط ضوء مزدوج على الثيمة الرئيسية ، يبقى هو السائد . بهذا المبدأ ترتبط ايضا تلك الظاهرة المعروفة لدى دوستوفسكي والخاص بـ «الازدواجيين» الذين يضطلعون في مفاهيمهم بمهام ضرورية ليس فقط من الناحية الفكرية والسايكولوجية ، بل ومن الناحية التكوينية ايضا»^(٥٢) .

هذه هي الملاحظات القيمة التي توصل اليها ل. جروسمان . إنها تتمتع ، بالنسبة لنا ، بأهمية خاصة ، وذلك لان جروسمان - بخلاف الباحثين الآخرين - يتناول مشكلة تعددية الاصوات عند دوستوفسكي من

جانب التكوين . إنه لا يعني بتعددية الاصوات الايديولوجية في روايات دوستوفسكي ، قدر عنايته بالتطبيق التكويني بوجه خاص للطباق الذي يربط القصص المختلفة المتضمنة في الرواية ، والحكايات المختلفة ، والبرامج المختلفة .

هذا هو تفسير الرواية المتعددة الاصوات عند دوستوفسكي ، الذي نصادفه في ذلك الجزء من الدراسات التي خص بها الجزء الذي طرح عموماً مشكلات نظرية الابداع عنده . ما تزال غالبية الدراسات الادبية التاريخية والنقدية حوله تتجاهل خصوصية شكله الفني وتصر على البحث عن هذه الخصوصية في مضمونه - اي في الثيمات ، في الافكار ، في الصور المتفرقة المجتزأة من الروايات والمقومة فقط من زاوية مضمونها الحياتي . ولكن علينا ان نعترف ان من شأن هذا التناول ان يفقر حتى المضمون نفسه : سيفتقر في هذه الحالة الى اهم ما فيه - أي سيفتقر الى ذلك الشيء الذي اكتشفه دوستوفسكي . وبدون فهم الشكل الجديد للرؤيا يتعذر ان نفهم فهمها صحيحاً حتى ذلك الشيء الذي تم الكشف عنه وتلمسه لأول مرة في الحياة بمساعدة هذا الشكل . فالشكل الفني المفهوم فهماً صحيحاً لا يصوغ المضمون الذي اصبح مكتشفاً وجاهزاً ، بل يسمح بالعثور عليه وتلمسه لأول مرة .

إن ذلك الشيء الذي ظهر في الرواية الاوربية والروسية قبل دوستوفسكي في منتهى الاكتمال - العالم المونولوجي الوحيد الخاص بوعي المؤلف - يصبح في رواية دوستوفسكي جزءاً ، مجرد عنصر من عناصر الكل . وإن ما كان يؤلف كل الواقع يصبح هنا أفقاً واحداً من آفاقه ، مستوى واحداً من مستويات الواقع . إن ذلك الشيء الذي ربط الكل - الخط العملي محورياً ، والنبرة الشخصية والاسلوب الشخصي - يصبح هنا لحظة تابعة ، خاضعة . تظهر هنا مبادئ جديدة للاقتران الفني الخاص بعناصر وبناء الكل ، هنا يظهر - اذا ما تحدثنا بلغة مجازية - الطباق الروائي .

غير ان ايديولوجيا ابطال دوستوفسكي تستبعد حتى الآن وعي كل من

النقاد والباحثين . أما الارادة الفنية للكاتب فلا تحظى بادراك نظري واع . يخيّل لنا ان كل من يدخل تيه الرواية المتعددة الاصوات لا يستطيع ان يهتدي فيها الى الطريق ، وإنه لا يستطيع ان يسمع ما هو كلي وراء الاصوات المتفرقة . وفي الغالب لا يجري التقاط حتى الخطوط المبهمة لما هو كلي . كما ان المبادئ الفنية نفسها الخاصة باقتران الاصوات لا يمكن التقاطها بواسطة الاذن . إن كل دارس يفسر الكلمة الاخيرة عند دوستويفسكي على طريقته الخاصة ، غير أن الجميع يتفقون على فهمه بوصفه كلمة واحدة ، بوصفه صوتاً واحداً ، مستوى واحداً ، وهذا بالضبط ينطوي على خطأ كبير . لقد بقيت الوحدة التي فوق الكلمات ، وفوق الاصوات ، وفوق النبرات ، الخاصة بالرواية المتعددة الاصوات غير مكتشفة .

الفصل الثاني

البطل وموقف المؤلف تجاه البطل في إبداع دوستويفسكي

لقد طرحنا الموضوع وقدمنا - في ضوء هذا الموضوع - عرضاً مونولوجياً الى حد ما لأكثر المحاولات جدية من حيث تحديد الخاصية الأساسية لابداع دوستوفسكي . ولقد وضحنا في مجرى هذا التحليل النقدي ، وجهة نظرنا . والان يتعين علينا ان ننتقل الى تطوير وجهة النظر هذه تطويراً تفصيلياً معززا بالبراهين وذلك بالاستناد الى المادة التي توفرها لنا اعمال دوستوفسكي . سنتوقف عند ثلاث لحظات لموضوعنا هذا ، تترتب على بعضها وفق علاقة منطقية : عند حرية البطل النسبية واستقلاليتها وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الاصوات ، وعند الطرح الخاص للفكرة في هذه الخطة . ثم عند المبادئ الجديدة للربط ، هذه المبادئ التي تقوم عليها الرواية ككل . والفصل الحالي مكرس للبطل .

البطل مهم بالنسبة الى دوستوفسكي لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع ، تجسد سمات محددة مميزة على المستوى الفردي ، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي ، ولا على اعتباره هيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية ، قادرة بمجموعها على توفير إجابة عن سؤال «من يكون ؟» . كلا ، فالبطل يهم دوستوفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات ، بوصفه موقفاً فكرياً ، وتقوياً يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه . المهم بالنسبة لدوستوفسكي لا من يكونه بطله في العالم ، بل بالدرجة الاولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها .

يشكل ذلك خاصية مبدئية هامة جداً في فهم البطل . يتطلب البطل ، بوصفه وجهة نظر ، بوصفه نظرة الى العالم والى نفسه بالذات ، مناهج خاصة تماماً للكشف عنه ولتقديم خلاصة فنية مميزة . وبالفعل فان ما يجب الكشف عنه او وصفه واستخلاصه ، لا الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل ، لا صورته القوية ، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته ، انه في نهاية المطاف كلمة البطل الاخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه .

وبالتالي ، فان تلك العناصر التي تتكون منها صورة البطل ، تتألف لا

من ملامح الواقع - البطل نفسه والواقع الحياتي الذي يحيط به - بل الدلالة التي تنطوي عليها هذه الملامح بالنسبة للبطل نفسه ، وبالنسبة لوعيه الذاتي . إن جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية ، حالته الاجتماعية ، خصوصيته الفردية والاجتماعية ، طباعه ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي ، باختصار ، كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل - «من يكون ؟» كل ذلك يصبح عند دوستوفسكي موضوعاً للتأمل عند البطل ، مادة لوعيه الذاتي . أما موضوع رؤيا المؤلف وتصويره فيتمثل في وظيفة هذا الوعي الذاتي . وفي الوقت الذي يعتبر فيه عادة الوعي الذاتي عند البطل مجرد عنصر واحد من عناصر واقعه ، مجرد سمة واحدة من صورته الكاملة ، هنا على العكس من ذلك تماماً ، يصبح الواقع كله عنصراً من عناصر وعيه الذاتي . المؤلف لا يحتفظ لنفسه ، أي لا يبقّي ضمن منظوره الخاص بأي حكم جوهري ، ولا بأي سمة ، ولا بأي لمحة مهما كانت صغيرة ، من لمحات البطل : إنه يدخل كل ذلك ضمن المنظور الخاص بالبطل نفسه ، ويرميه في بوتقة وعيه الذاتي . إن هذا الوعي الذاتي الخالص تجري المحافظة عليه كاملاً ضمن منظور المؤلف نفسه وذلك بوصفه مادة للرؤيا وللتصوير .

يصور دوستوفسكي في مرحلته الإبداعية الأولى ، «الفترة الغوغولية» ، لا «الموظف الفقير» ، بل الوعي الذاتي عند الموظف الفقير (ديفوشكين غولياوكين ، وحتى بروخارتشين) . إن ذلك الشيء الذي قدم في منظور غوغول بوصفه مجموع الملامح الموضوعية المتجسدة في الهيئة الفردية المميزة والاجتماعية الصلدة للبطل ، كل ذلك يجري إدخاله من قبل دوستوفسكي الى منظور البطل نفسه ليصبح هنا مادة وعيه الذاتي المبرح ، وحتى المظهر الخارجي لـ «الموظف الفقير» . الذي يصوره غوغول ، نجد دوستوفسكي يجبر البطل نفسه على تأمله في مرآة^(١) . ولكن بفضل هذا تكتسب كل الملامح القوية للبطل وهي تنتقل من منهج تصوير لآخر ، دون أن تفقد شيئاً من غناها المضموني ، تكتسب معنى فنياً من نوع آخر تماماً : إنها لم تعد قادرة على إنجاز صورة البطل وختمها ، ولا على بناء صورته

الكاملة وتوفير الجواب الفني عن سؤال مثل : «من يكون ؟» . إننا نرى أمامنا لا الشخص الذي هو عليه ، بل الكيفية التي يعي بها ذاته . إن رؤيانا الفنية تجد نفسها وجهاً لوجه لا أمام واقع البطل ، بل وجهاً لوجه أمام الوظيفة الخاصة لوعي هذا الواقع من قبل البطل نفسه . وبهذه الطريقة يصبح البطل الغوغولي بطلاً دوستوفسكياً^(٧) .

من الممكن اعطاء ربما صيغة مبسطة الى حد ما توضح ذلك الانعطاف الذي أحدثه دوستوفسكي الشاب في العالم الغوغولي : لقد حمل المؤلف والقاص بكامل وجهات نظرها وما قدماه من اوصاف وخلاصات تشخيصية وتعريفات للبطل ، حمله الى داخل منظور البطل نفسه ، وبواسطة ذلك استطاع أن يحول الواقع المنجز والمتكامل الذي يخص البطل الى مادة لوعيه الذاتي (وعي البطل . المترجم) . وليس من العيب والحالة هذه ان يقوم دوستوفسكي باجبار ماكار ديفوشكين - (بطل روايته «الناس الفقراء») على قراءة «معطف» غوغول ، وعلى أن يفهم هذا العمل الادبي وكأنه قصة تتحدث عنه بالذات ، وبوصفها هجواً موجهاً ضده بالذات بهذه الطريقة بالضبط يدخل دوستوفسكي المؤلف الى داخل منظور البطل .

لقد أحدث دوستوفسكي أشبه بانقلاب كوبرنيكي على نطاق أضيق وذلك عندما جعل مما كان يعتبر صفة من صفات المؤلف المنجزة والثابتة ، جعلها لحظة تخص تقرير البطل لمصيره . إن العالم الغوغولي ، عالم «المعطف» ، و «الأنف» ، و «نيفسكي بروسبيكت» ، و «مذكرات مجنون» ، هذا العالم بقي بكل ما ينطوي عليه من غنى مضموني في اعمال دوستوفسكي المبكرة - في «الناس الفقراء» وفي «المزدوج» . غير أن توزيع هذه المادة الواحدة من حيث غنى المضمون على العناصر البنائية ، كان عند دوستوفسكي بشكل مغاير تماماً . إن ما كان ينفذه المؤلف في السابق ، أصبح الآن ينفذ بواسطة البطل وهو يسلط الضوء بنفسه على نفسه من زوايا نظر متنوعة ومختلفة تماماً . المؤلف هنا لم يعد يسلط الضوء ، على الواقع الذي يحيط بالبطل ، بل على الوعي الذاتي عند البطل ، بوصفه واقعاً من الدرجة الثانية . لقد جرى تحول في الفكرة الاساسية للبنية ولكامل الرؤيا

الفنية ، وأن العالم كله اخذ يبدو بهيئة جديدة ، بينما لم يقد دوستوفسكي بادخال أي مادة جديدة تقريبا الى المادة الغوغولية^(٢) .

إن ما يجري نقله من منظور المؤلف الى منظور البطل لا الوجود الحقيقي للبطل نفسه وحسب ، بل ومعه كل العالم الخارجي وظروف الحياة اليومية التي تحيط به والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي ، إن كل ذلك لم يعد يحتفظ بوجوده المستقل عن البطل وعلى مستوى واحد معه داخل عالم المؤلف ، ولهذا لم يعد بإمكان هذه الاشياء ان تشكل بعد الآن عوامل سببية ونشئية Genetic تتحكم بوجود البطل ، ولا تستطيع أن تحمل داخل العمل الادبي وظيفة محددة . والى جانب الوعي الذاتي للبطل ، هذا الوعي الذي استوعب وامتص كل العالم المادي ، وعلى ذلك المستوى نفسه يمكن أن يوجد فقط وعي آخر مغاير ، والى جانب منظوره - منظور آخر ، والى جانب وجهة نظره بخصوص العالم - وجهة نظر أخرى بخصوص العالم . بإمكان المؤلف ان يضع في مواجهة الوعي الحاد جدا عند البطل ، ان يضع العالم الموضوعي حسب - عالم اشكال وعي أخرى تقف على قدم المساواة مع وعي البطل .

لا يجوز فهم الوعي الذاتي للبطل من زاوية اجتماعية وتشخيصية ، وأن نرى في هذا الوعي مجرد سمة جديدة للبطل وان نعد ديفوشكين او غوليادكين ، على سبيل المثال ، بطلا غوغولياً زائداً الوعي الذاتي . بهذه الصورة بالذات فهم ديفوشكين من جانب بيلينكي . إنه يأتي على ذكر المقطع الخاص بالمرأة والزر المقطوع ، هذا المقطع الذي أثار إعجابه كثيراً ، الا انه لم يتمكن من إدراك مغزاه الشكلي من الناحية الفنية : الوعي الذاتي من وجهة نظره تنتهي مهمته عند اغناء صورة «الانسان الفقير» بمضمون انساني وهو يضاف جنبا الى جنب مع الملامح الاخرى في الصورة القوية للبطل والمبينة من خلال المنظور الاعتيادي للمؤلف . ربما هذا الفهم بالذات هو الذي اعاق بيلينسكي عن ان يقوم «المزدوج» تقويماً صحيحاً :

إن الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية اساسية مهيمنة Dominant في بناء البطل ، لا يمكنه ان يكون الى جوار الملامح الاخرى لصورة البطل ، بل

هو يمتص هذه الملامح بوصفها مادته وبذلك يُفقدُها كل قوة منجزة للبطل ومحددة له .

من الممكن جعل الوعي الذاتي فكرة أساسية ومسيطر في تصوير أي إنسان . ولكن لن يكون كل إنسان مادة مناسبة بالدرجة نفسها لمثل هذا التصوير . إن الموظف الغوغولي وفر من هذه الناحية إمكانيات ضعيفة الى حد بعيد . أما دوستوفسكي فقد بحث عن ذلك النوع من الابطال ، الذي كان بإمكانه ممارسة الوعي الذاتي بالدرجة الاولى ، وبإمكان حياته كلها ان تكون وقفا على الوظيفة الخالصة لوعي نفسها والعالم . ومن هنا فقد ظهر في إبداعه «الحالم» و«الإنسان من داخل القبو» . ومن هنا ايضا فان «الحلمية» و«القبوية» هما ملامح اجتماعية وتشخيصية للناس ، إلا أن هذه الملامح تخدم الفكرة الفنية المسيطرة عند دوستوفسكي . إن وعي الإنسان القبوي والحالم غير القابل للتجسد والعاجز عن ذلك . هذا الوعي يعد تربة ملائمة جدا للصرح الابداعي عند دوستوفسكي بحيث مكنته تقريبا من دمج الفكرة الفنية السائدة في التصوير مع الفكرة التشخيصية الحياتية السائدة الخاصة بالإنسان المصور .

إننا نقرأ عند دوستوفسكي : «اوّه ، لو أنني لم افعل أي شيء بسبب الكسل وحده . يا إلهي ، لكنت عندئذ فخوراً جداً بنفسي ومحترماً لها ، لا حترمتها عندئذ لأنني في حالة تمكّني على الاقل من ان اتصف بالكسل ، أن أمتلك سمة ما بصورة ايجابية من بعض الوجوه على الاقل ، سمة أكون متأكداً على الاقل من وجودها . سؤال : من يكون هذا ؟ الجواب : متقاعس . حقا إنه لما يبعث على الانشراح أن أسمع ذلك عن نفسي إنه يعني تحديد إيجابي ، يعني ، هناك ما يمكن قوله عن نفسي «متقاعس !» - حقا أنه لقب ورتبة ، إنه وظيفة» المجلد الرابع ص ١٤٧ .

إن «الإنسان من داخل القبو» لا يكتفي بأن يذيب في نفسه كل الملامح القوية الممكنة لهيئته جاعلا منها مادة لتأملاته ، بل لم يعد لديه وجود لمثل هذه الملامح ، ولا للتحديدات القوية ، وليس هناك ما يمكن قوله عنه ، إنه يبرز أمامنا لا على اعتباره إنسان حياة ، بل بوصفه ذاتا للوعي والحلم .

وبالنسبة للمؤلف فانه يبرز لا على اعتباره حاملا للخصائص والمواصفات التي بإمكانها ان تكون محايدة تجاه وعيه الذاتي وأن يكون بإمكانها أن تختتمها ، كلا ، فان رؤيا المؤلف موجهة بالضبط نحو وعيه الذاتي ونحو اللا إنجازية المستعصية واللا إنتهائية الدمية لهذا الوعي الذاتي . ولهذا السبب عينه فان تحديداً تشخيصيا من الناحية الحيوية من قبيل «الانسان من داخل القبو» يندمج مع الفكرة الفنية المسيطرة في صورة فنية موحدة . عند أساتذة الاتجاه الكلاسيكي وحدهم ، عند راسين وحده بإمكاننا العثور على تطابق بهذه الدرجة من الامتلاء والعمق بين صورة الانسان وصورة البطل ، بين الفكرة الاساسية لبنية الصورة الفنية للشخصية والفكرة الاساسية للكاراكتر Character . غير أن هذه المقارنة مع راسين يوحى ظاهرها بالتناقض Paradox ، ذلك أن مادة المقارنة مختلفة بالفعل ، اختلافا كبيرا ، هذه المادة التي يتجسد فيها ، في هذه الحالة وتلك ، كل ذلك الامتلاء للمماثلة الفنية Adequateness . إن البطل عند راسين - هو ، بكامله ، الحياة الصلبة والراسخة ، أشبه بعمل من اعمال فن النحت . أما بطل دوستوفسكي - فهو ، بكامله ، وعي ذاتي . بطل راسين هو في جوهره قيمة ثابتة ونهائية ، أما بطل دوستوفسكي فهو وظيفة لا نهائية . إن بطل راسين مساو لنفسه هو بالذات ، اما البطل عند دوستوفسكي فلن تجده مطابقا لنفسه في أي لحظة من لحظات وجوده . لكن البطل الفني عند دوستوفسكي دقيق بالضبط مثل بطل راسين .

إن الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل ، يعتبر بذاته كافياً من اجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني ، ولكن بشرط ان يقوم البطل ، بوصفه وعياً ذاتياً ، بالتعبير عن نفسه فعلا ، اي بشرط الا يندمج مع المؤلف . شرط ألا يصبح بوقاً لا يصال صوت المؤلف ، اخيراً بشرط ان تجري موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل وأن يحافظ داخل العمل الادبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف . وما لم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه ، فلن نجد امامنا عملا ادبيا ، بل وثيقة شخصية .

تعد أعمال دوستوفسكي ، في ضوء ذلك ، موضوعية بدرجة كبيرة ، ولهذا فان الوعي الذاتي للبطل يؤدي وقد اصبح فكرة مسيطرة ، الى تفكيك الوحدة المونولوجية للعمل الادبي (دون ان يؤدي ذلك ، طبعا الى خرق الوحدة الفنية لهذا النمط غير المونولوجي الجديد) . البطل يصبح ، نسبيا حرا ومستقلا ، ذلك ان كل ما جعل منه قيمة محددة ضمن منهج المؤلف ، محكوما عليه اذا جاز التعبير ، وأن كل ما اسبغ عليه صفته النوعية مرة والى الابد ، بوصفه صورة شخصية مكتملة من صور الحياة الواقعية - كل ذلك يوظف الان لا على اعتبار صورة مكتملة للبطل ، بل على اعتباره مادة لوعيه الذاتي .

من وجهة نظر مونولوجية يعتبر البطل مغلقا ، اما حدوده الدلالية فواضحة المعالم : إنه يفعل ، ويعاني ، ويفكر ، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق اي في حدود صورته الفنية المحددة بوصفها واقعا حقيقياً انه عاجز عن التوقف عن كونه ما هو عليه بالفعل ، أي عاجز عن الخروج من حدود شخصيته Character ، من نمطه الشخصي ومن مزاجه ، دون ان يخطر في هذه الحالة في خرق خطة المؤلف المونولوجية عنه . إن مثل هذه الصورة الفنية تبني داخل عالم المؤلف ، الموضوعي من حيث علاقته بوعي البطل . إن بناء مثل هذا العالم - بكل وجهات نظره وتحديداته المنجزة - يفترض موقفا صلبا في الخارج ، يفترض رؤيا راسخة خاصة بالمؤلف . إن الوعي الذاتي للبطل متضمن داخل الاطار الصلب الذي يصعب على البطل ادراكه من الداخل والخاص بوعي المؤلف ، الوعي الذي يصور البطل ويحدد ابعاده . إن هذا الوعي الذاتي يقوم على خلفية تتكون من العالم الخارجي . يتمتع دوستوفسكي عن كل هذه المقدمات المونولوجية إن كل ما احتفظ به المؤلف المونولوجي لنفسه وهو يستخدمه لخلق الوحدة النهائية للعمل الادبي ولتكوين العالم المعبر عنه في هذا العمل ، يمنحه دوستوفسكي لبطله ، محولا كل ذلك الى لحظة من لحظات وعيه الذاتي .

وعن بطل «مذكرات من داخل القبو» ليس لدينا ما نقوله بالحرف الواحد ، مما لم يكن يعرفه هو نفسه : نموذجيته بالنسبة لزمانه وبالنسبة

لوسطه الاجتماعي ، تحديده الواعي النفسي او حتى النفسي المرضي Psychopathological لهيئته الداخلية ، الصنف التشخيصي لوعيه ، فكاهته ومأساويته ، كل التحديدات الاخلاقية الممكنة لشخصيته الى غير ذلك ، كل ذلك ، حسب منهج دوستوفسكي ، يعرفه البطل نفسه جيداً ويحاول أن يمتص باصرار والم كل هذه التحديدات من الداخل .

ونظراً لان الفكرة المسيطرة للتصوير في هذا العمل الادبي تتطابق بشكل متكافئ ملحوظ مع الفكرة المسيطرة لما يجري تصويره ، فان هذه المهمة الشكلية من مهام المؤلف تجد تجسيدها الواضح جداً والغني بمضمونه . إن «الانسان من داخل القبو» يفكر ، أكثر من أي شيء آخر . حول ما يفكر به عنه الآخرون او بما يستطيعون أن يفكروا به . إنه يحاول أن يسبق كل وعي آخر ، وكل فكرة يكونها الآخرون عنه ، وكل وجهة نظر عنه ايضاً . وفضلاً عن كل اللحظات الجوهرية الخاصة باعترافاته فانه يحاول ان يكون المبادر الى التحديد الممكن والتقويم الممكن له بواسطة الآخرين ، كما يحاول ان يحرز معنى ونبرة هذا التقويم ويحاول ان يصوغ بعناية كبيرة هذه الكلمات الممكنة التي يمكن ان تصدر عن الآخرين بشأنه وهو يقاطع حديثه بمختلف العبارات الجوابية Remarks التي يتصور صدورها عن الآخرين .

ربما ستقولون لي وانتم تهزون رؤوسكم احتقاراً : « - كل هذا ليس مخزياً ، كل هذا ليس مذلاً ! إنك متعطش للحياة وتحاول حل المسائل الحياتية بمغالطات منطقية ... نفسك تنطوي على قدر من الحقيقة ، ولكن قلبك تنقصه العفة . والظهر . إنك بسبب غرورك التافه تعرض حقيقتك للتشهير والعار والسخرية العامة . إن لديك فعلاً ما تقوله غير انك بسبب الخوف تتستر على كلمتك الاخيرة ، وذلك لافتقارك الى الارادة لاتخاذ قرار بقولها وكل ما لديك هو الوقاحة الجبانة . إنك تتباهى بالوعي ، بينما انت تتردد حسب ، ولذلك فمع ان لك ذهنًا نشيطاً ، لكن قلبك ملطخ بالفحش ، ومن دون قلب طاهر لن يكون هناك وعي كامل وسليم . يا للجاجتك ، يا لالحاحك ، يا لتصنعك ! كذب ! كذب !

لا شك أنني الذي الفت كلماتك هذه كلها . إنها صادرة ، هي الأخرى ، من القبو أيضاً . لقد ظلت طوال أربعين عاماً وأنا أصغي الى كلماتكم هذه من خلال ثقب صغير . لقد اختلقتها أنا نفسي أليس هذا ، بالفعل ، مجرد اختلاف . وليس عبثاً بعد هذا كله أن أحفظها عن ظهر قلب وان تتخذ صيغة أدبية ...» (المجلد الرابع ص ١٦٤-١٦٥) .

إن بطل القبو يتنصت الى كل كلمة غريبة عنه ، ويدقق النظر في كل مرايا وعي الآخرين ، ويعرف كل الانعكاسات الممكنة لصورته فيها : إنه يعرف حتى التحديد الموضوعي ، المحايد تجاه وعي الآخرين وعيه الذاتي على حد سواء ، ويضع في حسابه وجهة نظر «الطرف الثالث» . إلا أنه يعرف ، بالإضافة الى ذلك ، ان كل هذه التحديدات ، سواء منها المتميزة والموضوعية ، موجودة في متناول يده وأنها تعمل على اكتماله ، وذلك بالضبط لانه يعيها جميعاً : إنه يستطيع ان يتجاوز حدودها ويجعلها غير متماثلة . إنه يعرف أنه هو صاحب الكلمة الأخيرة ، وانه سيعمل كل شيء من اجل ان تبقى الكلمة الأخيرة من نصيبه ، كلمة وعيه الذاتي ، من اجل الا يصبح في داخله ذلك الانسان الذي هو عليه . إنه وعيه الذاتي يعيش حالة اللا إنجازية ، اللا اكتمالية ، واللاحزم .

وهذه الظاهرة لا تعد مجرد سمة تشخيصية للوعي الذاتي عند «الانسان من داخل القبو» ، إنها بمثابة الفكرة المسيطرة الخاصة ببنية صورته بواسطة المؤلف . والمؤلف بدوره ، يترك بالفعل لبطله قول الكلمة الأخيرة . إن مثل هذه الكلمة ، بكلمة ادق ، النزوع لقولها هو ما يعد مهماً بالنسبة للمؤلف من اجل منهجه . انه يبني البطل لا من كلمات الآخرين بشأنه ، ولا من التحديدات المحايدة ، إنه يبني لا طبع البطل ، لا نمطه ، لا مزاجه ، عموماً إنه لا يبني صورة موضوعية للبطل ، وانما يبني بالضبط كلمة البطل عن نفسه هو بالذات وعن عالمه من حوله .

إن بطل دوستويفسكي ليس صورة موضوعية ، بل كلمة لها وزنها ، وصوت خالص ، اننا لا نراه ، نحن نسمعه . إن كل ما نراه ونسمعه فيما عدا كلمته ، لا يعد جوهرياً ويمتص بواسطة الكلمة بوصفه مادة لها ، أو

يبقى خارجها بوصفه عاملاً منشطاً ومحفزاً ومستفزاً سنقتنع فيما بعد أن كل البنية الفنية لرواية دوستوفسكي موجهة نحو الكشف عن كلمة البطل هذه وتوضيحها ، وأن هذه البنية تحمل ، من حيث علاقاتها بهذه الكلمة ، وظائف استفزازية وموجهة . إن وصف ن. ك. ميخائيلوفسكي لدوستوفسكي بـ «الموهوب القاسي» يستند الى ارضية خاصة وإن لم تكن بالبساطة التي توهمها ميخائيلوفسكي . إن العذابات الاخلاقية من نوعها التي يعرض دوستوفسكي ابطاله لها ، من أجل أن يغتصب منهم كلمة الوعي الذاتي الذي يذهب الى اقصى مداه ، هذه العذابات تسمح باذابة كل ما هو شيئي وموضوعي ، وكل ما هو صلب وراسخ ، كل ما هو خارجي وحياي ، إذابة كل ذلك في مجرى عملية تصوير الانسان ضمن مجال وعيه الذاتي واعرابه عن ذاته .

من أجل أن نقتنع بالعمق والدقة الفنيين للأساليب الفنية الاستفزازية عند دوستوفسكي يكفي أن نقارنه مع مقلدي «الموهوب القاسي» الآخرين والملفتين للنظر جدا - مع التعبيريين الالمان : مع كورنفيلد ، وفيرميل وغيرهما . انهم لا يستطيعون في أغلب الاحيان الذهاب الى ما هو ابعد من استفزاز النوبات الهستيرية ومختلف اشكال النشوة الهستيرية الاخرى ، وذلك بالنظر لعجزهم عن خلق ذلك المجال الاجتماعي المعقد جدا والدقيق جدا الذي يحيط بالبطل ، هذا المجال الذي يحمل البطل على أن يتكشف ويفصح عن نفسه حواريا ، وأن يتصيد مجالات نفسه داخل وعي الآخرين وأن يبني منافذ وهو يسوّف ، وبهذه الطريقة يعري ايضا ، كلمته الاخيرة في مجرى تبادل التأثير المتوتر جدا مع مختلف اشكال الوعي لدى الآخرين . إن امثال فيرفيل المعروفين بتحفظهم الزائد من الناحية الفنية يخلقون مواقف رمزية لمثل هذا الكشف الذاتي للبطل . من هذا القبيل ، على سبيل المثال ، مشهد المحكمة في «إنسان في مرآة» (Spiegel Mensch) لفيرفيل ، حيث نجد البطل يدين نفسه بنفسه ، امام الحاكم فمنهمك في مراعاة المراسيم واللوائح ويستدعي الشهود .

لقد استطاع التعبيريون ان ينجحوا في التقاط الفكرة المسيطرة للوعي

الذاتي في صياغة البطل ، غير أنهم لا يجيدون اجبار هذا الوعي الذاتي على الكشف بصورة عفوية وفنية ومقنعة . إن محاولاتهم تسفر دائماً عن احدى نتيجتين : إما تجربة فظة ومفتعلة تمارس على حساب البطل ، وإما فعل رمزي .

ان الافصاح الذاتي ، والكشف الذاتي للبطل ، إن كلمته حول نفسه هو بالذات ، هذه الكلمة التي لا تتحدد مسبقاً في ضوء صورته المحايدة ، والتي تعد هدفاً نهائياً للبناء ، تجعل احياناً التركيب الذي صنعه المؤلف «فنتازياً» فعلاً حتى عند دوستوفسكي نفسه . إن مطابقة البطل للحقيقة عند دوستوفسكي هي مطابقة للحقيقة خاصة بالكلمة الداخلية حول نفسه هو بالذات بكل ما في هذه الكلمة من نقاء ، ولكن يتعين ، من اجل عرضها وإسماعها ، ومن اجل نقلها الى داخل منظور إنسان آخر ، يتعين خرق قوانين هذا المنظور ، ذلك أن المنظور الاعتيادي يسمع الصورة الموضوعية للإنسان الآخر ، ولكنه لا يسمع منظوراً اخر بتمامه .. يتعين والحالة هذه على المؤلف ان يبحث عن نقطة ما فانطازية تقع خارج المنظور .

اليكم ما يقوله دوستوفسكي في مقدمة المؤلف لقصة «الوادعة» :

« والان ساتحدث عن القصة . لقد وضعت لها عنوان «الفنتازي» ، في الوقت الذي اعدتها أنا واقعية الى اقصى حد . غير أن ما هو فنتازي موجود هنا فعلاً ، موجود بالضبط في شكل القصة نفسه ، الامر الذي يحتم علي أن اوضحه مسبقاً .

الجدير بالذكر أن هذا ليس قصة ولا مذكرات . تصوروا زوجاً تمددت زوجته فوق الطاولة ، وقد انتحرت منذ بضع ساعات حيث القت بنفسها من خلال النافذة . أنه ما يزال مضطرباً ولم يستطع أن يسيطر على افكاره . إنه يتنقل بين غرف منزله محاولاً أن يجد معنى لما حدث ، «أن يجمع افكاره في نقطة» . زد على أنه واحد من أولئك السوداويين المتأصلين ، من أولئك الذين تعودوا ان يتحدثوا مع انفسهم . وما هو يتحدث مع نفسه ، يقص علينا ما حدث . ويوضحه لنفسه . وعلى الرغم من المنطقية الظاهرية للحديث فانه يناقض نفسه في عدد من المرات ، في المنطق وفي المشاعر . إنه يحاول أن

يبريء نفسه وان يتهمها ، ثم يشرح في توضيحات جانبية : نصادف فجاجة في الافكار وغلظة في القلب ، ونصادف ايضا عمقاً في المشاعر . وبالتدريج يوفق في أن يوضح الامر لنفسه وأن يجمع «الافكار في نقطة» . إن سلسلة من الذكريات التي يحييها في ذهنه تقوده اخيرا الى الحقيقة بقوة ، والحقيقة تسمو بقوة بكل من عقله وقلبه . وقبل النهاية تتغير حتى نغمة القصة بالمقارنة مع بدايتها المضطربة والمرتبكة . وتتكشف الحقيقة لهذا البائس بدرجة كافية من الوضوح والتحديد ، على الاقل من وجهة نظره هو .

هذه هي الثيمة . طبعاً ، إن مجرى القصة يستمر عدة ساعات ، في شكل متقطع تتخلله عمليات خطف جانبية سريعة : مرة تجده يتحدث لنفسه ، واخرى يبدو وكأنه يتوجه بكلامه الى مستمع غير مرئي ، الى قاض ما . أجل يحدث مثل هذا دائماً حتى في الواقع . ولو استطاع ان يسترق عليه سمع كاتب اختزال فيسجل كل اقوله بطريقة الاختزال لخرجت، خشنة الى حد ما وغير متقنة بالمقارنة مع الشكل الذي اعطيته لها ، غير أن نسقها السايكولوجي ، كما اعتقد سيبقي في هذه الحالة كما هو . إن هذا الافتراض بخصوص ما هو مكتوب بطريقة الاختزال (بعد تدبير وصقل المكتوب طبعاً) هو ما أدعوه في هذه القصة بالفنطازي . غير انه حصل من وقت لآخر حدوث مثل هذا في الفن : لقد استعمل فيكتور هيوغو ، على سبيل المثال مثل هذا ، الاسلوب تقريباً في تحفته «آخر يوم في حياة محكوم بالاعدام» ومع انه لم يستنبط كاتب اختزال ، الا انه لجأ الى طريقة تتسم ببعد اكبر عن الحقيقة ، وهو يفترض أن بإمكان المحكوم بالاعدام (وانه يملك الوقت لذلك) أن يكتب مذكرات لا في آخر يوم من حياته حسب ، بل وفي آخر ساعة ايضاً ولاخر دقيقة فيها . ولكنه لو لم يلجأ الى مثل هذه الفنطازيا لما وجد العمل الادبي هذا نفسه - الاكثر واقعية والاكثر مطابقة للحقيقة بين جميع الاعمال الادبية الاخرى التي ألفها هيوغو (المجلد العاشر ٣٧٨-٣٧٩) .

لقد اقتبسنا هنا المقدمة كاملة تقريباً نظراً للأهمية الاستثنائية التي تنطوي عليها المفاهيم التي عبر عنها هنا ، من أجل فهم إبداع

دوستوفسكي : ان تلك «الحقيقة» التي يجب ان يصل اليها البطل والتي يصل اليها اخيراً بالفعل ، موضحاً الاحداث لنفسه بالذات ، ربما هي من وجهة نظر دوستوفسكي ، في جوهرها ، مجرد حقيقة تتعلق بالوعي الشخصي . إنها لا تستطيع ان تكون محايدة تجاه الوعي الذاتي . إن كلمة بعينها من حيث غنى المضمون وإن تحديداً بعينه لو صدرا على لسان انسان اخر ، لكان لهما معنى آخر ونغمة اخرى ولما كانا معبرين عن حقيقة . فبواسطة شكل البوح الذاتي الاعترافي وحده يمكن ان تقدم ، في رأي دوستوفسكي ، الكلمة الاخيرة عن الانسان ، كلمة ملائمة له بالفعل .

ولكن كيف يمكن إدخال مثل هذه الكلمة في قصة دون ان تخرق جوهر هذه الكلمة ، ودون ان يخرق في الوقت نفسه حتى نسيج القصة ، دون أن نهبط بالقصة لنجعل منها مجرد ديباجة لتقديم نص اعترافي ؟ يعلم الشكل الفنطازي لقصة «الوادعة» مجرد واحد من الحلول الخاصة ، بهذه المشكلة ، حل يبقى ضمن حدود القصة . ولكن ما اعظم الجهود الفنية التي تعين على دوستوفسكي بذلها من اجل أن يشغل وظائف كاتب الاختزال في رواية متعددة الاصوات بكاملها .

الامر هنا لا يتعلق ، طبعا ، بصعوبات نابغة من النهج ولا باساليب بنائية خارجية . فتولستوي ، على سبيل المثال ، يدخل بهدوء افكار البطل وهو يستقبل الموت ، التوهج الاخير لوعيه اضافة الى كلمته الاخيرة ، يدخلها مباشرة في نسيج القصة بواسطة المؤلف مباشرة (وذلك في «قصص سيواستيول» اما اعماله القصصية الاخيرة فتعد ذات دلالة خاصة من هذه الناحية : «موت إيفان ايلييتش» ، و «رب العمل والاجر» . تولستوي لا تجابهه المشكلة نفسها ، إنه غير مضطر لاشتراط فنطازية أسلوبه . عالم تولستوي مونولوجي ومتجانس . وكلمة البطل يجري تضمينها في إطار قوي من كلمات المؤلف عنه . حتى كلمة البطل الاخيرة يجري تقديمها داخل غلاف كلمة غريبة (كلمة المؤلف) ، اما الوعي الذاتي للبطل فليس اكثر من لحظة تدخل في تكون صورته القوية ، وهذا الوعي يتحد ، في الحقيقة ، بهذه الطريقة مقدما حتى هناك حيث يعاني الوعي ، على مستوى الموضوع ، من أزمة ومن

انعطاف داخلي حاد «رب العمل والاجير» . ويبقى الوعي الذاتي والانبعاث عند تولستوي ضمن نطاق غنى المضمون الصرف ولا يكتسبان أهمية بالنسبة لصياغة الشكل . إن عدم الاكتمال الاخلاقي للانسان حتى اللحظات الاخيرة من حياته لا تصبح حالة عدم اكتمال فنية وبنائية عند البطل . إن البنية الفنية لصورة بريخينوف او ايفان إيليتش لا تتميز بشيء عن بنية صورة العجوز بولكونسكي أو نتاشا روستوفا . والوعي الذاتي وكلمة البطل لا يصبحان فكرة مهيمنة في بنائه رغم كل أهميتها الثمينة في ابداع تولستوي . ولا يظهر في عالمه صوت ثان يتمتع بحقوق كاملة (جنباً الى جنب مع صوت المؤلف) ، ولهذا السبب فلا وجود لا لمشكلة امتزاج الاصوات ، ولا لمشكلة تتعلق بطرح وجهة نظر المؤلف طرحاً خاصاً . إن وجهة نظر تولستوي الساذجة مونولوجية وكلمته تتغلغلان في كل زوايا العالم والنفس مخضعتين كل شيء لوحدهما .

اما عند دوستويفسكي فان كلمة المؤلف تقف وجها لوجه امام كلمة البطل الكاملة القيمة والنقية تماما . ولهذا السبب عينه تقوم مشكلة طرح كلمة المؤلف ، مشكلة قيمتها الشعرية الفنية على المستوى الشكلي من حيث علاقتها بكلمة البطل . إن هذه المشكلة ذات جذور تذهب اعماق بكثير من المسألة الخاصة بكلمة المؤلف التكوينية Compositive في الظاهر والخاصة كذلك بالتنحية التكوينية في الظاهر بواسطة صيغتها Icherzahlung (القص على لسان المتكلم) ، بادخال شخصية القاص ، وبواسطة بناء الرواية على شكل مشاهد ، وعن اختزال دور كلمة المؤلف الى مجرد ملاحظة Remark بسيطة . ان كل هذه الاساليب التكوينية الخاصة بتنيحة او اضعاف كلمة المؤلف التكوينية ، بذاتها ما تزال بعيدة عن ان تمس جوهر المشكلة . إن معناها الفني الحقيقي يمكن أن يكون مختلفا اختلافا عميقا وذلك تبعاً للوظائف الفنية المختلفة . إن صيغة Icherzahlung «ابنة الضابط» بعيدة الى اقصى حد من صيغة Icherzahlung «مذكرات من داخل القبو» وذلك حتى اذا ما حاولنا ان نتجاهل على سبيل التجريد ، الفني المضموني لهذه الصيغ . ان قصة غرينيوف تبني من قبل يوشكين داخل منظور مونولوجي قوي ، وذلك على

الرغم من ان هذا المنظور لم يقدم بصيغة تكوينية خارجية ، وذلك لغياب كلمة المؤلف المباشر . ولكن هذا المنظور بالذات هو الذي يحدد كل البنية . وفي النتيجة فان صورة غرينيوف القوية ، صورة وليست كلمة ، أما كلمة غرينيوف نفسه فهي عنصر من عناصر هذه الصورة ، أي انها تستنفد تماما من جانب الوظائف التشخيصية والبرنامجية المحورية . أن وجهة نظر غرينيوف هي الاخرى حول العالم والاحداث تعتبر ايضا مجرد جزء من بين الاجزاء الداخلية في تركيب الصورة : ان هذه الصورة تقدم ايضا على اعتبارها واقعا ذا طبيعة متميزة ، لا على انها موقف ذو مغزى له وزنه وينطوي على معنى مباشر . إن المغزى المباشر والمستقيم من اختصاص وجهة نظر المؤلف حسب ، التي تكمن في اساس البنية ، اما كل ما عدا ذلك فمجرد مادة موضوعية في خدمتها . ان ادخال القاص هو الاخر بامكانه الا يضعف مطلقا المونولوجية Monologism الخاصة بموقف المؤلف ، كما انه لن يقوي من استقلالية كلمات البطل ولا من وزن المعنى . من هذا الصنف ، على سبيل المثال ، الراوية بيلكين عند بوشكين .

وهكذا فان كل هذه الاساليب التكوينية ما تزال غير مؤهلة ، بذاتها ، لخرق مونولوجية العالم الفني . غير انها عند دوستوفسكي تحمل بالفعل مثل هذه الوظيفة متحولة الى سلاح من اجل تنفيذ منهجه الفني المتعدد الاصوات . سنرى في المستقبل كيف تحقق هذه الاساليب هذه الوظيفة وبفضل أي الوسائل . اما الان فالذي يثير اهتمامنا المنهج الفني نفسه ، لا الوسائل الملموسة لتحقيقه .

يتطلب الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية اساسية في بناء صورة البطل ، موقفا من جانب المؤلف جديدا بل وحتى راديكاليا تجاه الانسان الذي يجري تصويره . نكرر القول مرة اخرى ، إن الامر لا يتعلق باكتشاف ملامح جديدة من نوعها او انماط جديدة للانسان قابلة لان تُكتشف وتُرى وتُصور عن طريق تناول الانسان تناولا فنيا مونولوجيا ، أي من دون تغيير راديكالي في موقف المؤلف . كلا ، إن الامر يتعلق بالضبط بالكشف عن مثل

هذا المنظر المكتمل والجديد للانسان - عن «الشخصية» (اسكولدوف). او عن «الانسان داخل الانسان» (دوستوفسكي) . - هذا الكشف الذي يكون ممكنا وذلك فقط عند تناول الانسان انطلاقا من موقف للمؤلف مناسب هو الاخر من حيث الجدة والاكتمال .

فلنحاول تسليط المزيد من الضوء على هذا الموقف المكتمل ، على هذه الصيغة الجديدة بصورة مبدئية والخاصة بالرؤيا الفنية للانسان . منذ العمل الاول لدوستوفسكي يجري تصور ما يمكن اعتباره تمرداً ضئيلا من جانب البطل نفسه ضد تناول الادب لـ «الانسان الضئيل القيمة» هذا لتناول المقرر مسبقا الذي كان يزداد وضوحاً وجلاءً باستمرار . سبق ان اشرنا ان ماكارديفوشكين كان قد قرأ «المعطف» الغوغولي ، وكان قد احس باهانة شخصية بسبب هذا المؤلف . لقد تعرف على نفسه بشخص اكاكي أكاكيفيتش واحس بالامتعاض من اطلاع الآخرين على فقره ووصفهم واستعراضهم لحياته بكل تفصيلاتها ، وعرفوه على حقيقته مرة الى الابد ، دون ان يتركوا له اي مجال ينفذ منه .

«انك تختبئ احيانا ، تختبئ تتخفى وراء اي شيء ، وتخشى ان تلفت الانظار الى نفسك ، لأنك تخشى القيل والقال ، لانهم سيستفعلون اي شيء ضدك ويحولونه الى مادة لهجوك والنيل منك وهكذا تكون كل حياتك الخاصة منها والعامه مضغة في الأفواه ، واشبه بمادة ادبية تتقاذفها الايدي . كل شيء معروف عنك ، منشور ومقروء ومتخذ مادة للتسلية وللتقولات» (المجلد الاول ، ص ١٤٦) .

ومما زاد في امتعاض ديفوشكين ان أكاكيفيتش بقي على ما كان عليه الى ان مات في نفس الحالة .

لقد رأى ديفوشكين نفسه في صورة بطل «المعطف» وقد قلب على كل الوجوه وسلط الضوء على كل جوانبه فلم يُترك فيه شيء لم يكشف عنه ويعرف تماما : ها انت هنا بكل ما فيك ولديك ، دون ان يترك فيك شيء ودون ان يبقى ما يمكن قوله بشأنك . لقد أحس بنفسه وقد سدت امامها كل السبل بعد ان تقرر مصيرها مسبقا وانتهى امرها ، احس بها وكأنها ماتت حتى الموت ، في

الوقت نفسه الذي احس بزيغ مثل هذا التناول . إن هذا « التمرد » الخاص من نوعه من جانب البطل ضد انجازيته الادبية كان قد قدمه دوستوفسكي في صيغ متحفظة ساذجة خاصة بوعي ديفوشكين وحديثه .

من الممكن التعبير عن المغزى العميق والجدي لهذا التمرد بالطريقة التالية : لا يجوز تحويل الانسان الحي الى موضوع ابكم لادراك غيابي يجري انجازه . يوجد في داخل الانسان دائماً شيء ما ، هو وحده القادر على ان يكشف عنه من خلال الفعل الحر للوعي الذاتي والكلمة . وهذا الشيء يستعصي على التحديد تحديداً غائباً وبطريقة ظاهرة للعيان . ففي « الناس الفقراء » يحاول دوستوفسكي لأول مرة ان يعرض شيئاً ما لم يقع بعد ولم يتضح بعد ، شيئاً ما داخلها لم يكتمل انجازه بعد داخل نفس الانسان ، الامر الذي لم يستطع لا غوغول ولا غيره من مؤلفي « القصص حول الموظف الفقير » عرضه بما لديهم من مواقف ومنطلقات مونولوجية . وهكذا فان دوستوفسكي يبدأ منذ عمله الادبي الاول بتلمس وتحسس منطلقه المقبل والجديد بصورة راديكالية ، تجاه البطل .

وفي مؤلفات دوستوفسكي التالية لم يعد الابطال يخوضون جدلاً ادبياً ضد تحديدات الانسان المنجزة غائباً (الحقيقة يصادف احياناً ان يفعل المؤلف ذلك بالنيابة عنهم وبصيغة من السخرية الشفافة جداً) ، غير انهم يثورون جميعاً بهياج كبير ضد مثل هذه التحديدات لشخصيتهم على لسان الناس الآخرين . انهم جميعاً يتحسسون بقوة عدم انجازيتهم الداخلية ، وقدرتهم على النمو من الداخل تقريباً وان يفندوا اي تحديد منجز وملموس بشأنهم . طالما كان الانسان حياً ، فانه يعيش من اجل ان ينجز ما لم ينجز بعد ومن اجل ما لم يقل كلمته الاخيرة بعد . سبق ان اشرنا كيف كان « الانسان من داخل القبو » يتعذب وهو يصغي الى كل كلمات الآخرين الحقيقية والمحتملة عنه ، وكيف كان يحاول ان يحزروا ان يكون المبادر الى كل التحديدات الغيرية والمحتملة الخاصة بشخصه . ان بطل « مذكرات من داخل القبو » هو اول بطل يحمل ايديولوجية محددة في إبداع دوستوفسكي . ان إحدى اهم افكاره التي يطرحها خلال جدله مع

الاشتراكيين ، هي تلك التي تقول بان الانسان ليس قيمة محددة ونهائية يمكن ان تبني عليها حسابات ما ملموسة . الانسان كائن حر ولهذا فبإمكانه ان يخرق كل اشكال السمات الشرعية والطبيعية التي تفرض عليه .
إن بطل دوستوفسكي يسعى دائما لتحطيم اطار الكلمات الغيرية عنه ، هذا الاطار الذي يعمل على انجازه وإماتته في الوقت نفسه . إن هذا الصراع يصبح موتيفا Motive مأساوياً هاماً في حياته (عند ناستاسيا فيليوفنا ، على سبيل المثال) .

اما بالنسبة للابطال البارزين ، الشخصيات الرئيسية التي تشغل حيزا كبيرا في الحوار ، من امثال : راسكولنيكوف ، وسونيا ، وميشكين ، وستافروغين ، وكل من ايفان كارامازوف ودميتري كارامازوف . فان الوعي العميق بعدم إنجازيتهم وباستقصاء قضاياهم التي يحملونها على الحل يجري تحقيقه بسلوك طرق معقدة جدا خاصة بالفكرة الايديولوجية ، عن طريق الجريمة او المأثرة^(١) .

الانسان لا يتطابق ابدا مع نفسه . لا يجوز ان تطبق عليه صيغة المطابقة : س = س . واستنادا الى الفكرة الفنية عند دوستوفسكي ، فان الحياة الحقيقية للشخصية تتحقق ، تقريبا ، من زاوية هذا النوع من عدم تطابق الانسان مع نفسه هو بالذات ، من زاوية تجاوزه لحدود كل ما يشكل وجوده المادي ، هذا الوجود الذي يمكن ان يتقرر ويتحدد ويجري تعيينه مسبقا بمعزل عن ارادته ، و «غيابيا» . إن الحياة الحقيقية للشخصية لا تدرك الا عن طريق التغلغل الحواري (الديالوجي Dialogic) فيه ، هذا التغلغل الذي تكشف له الحياة الحقيقية عن نفسها بحرية وكرد فعل عليه .

إن الحقيقة التي ترد على لسان الآخرين بشأن انسان ما دون ان توجه اليه بطريقة حوارية مواجهة ، اي الحقيقة الغيابية ، تصبح افتراء محطما وقاتلا لهذا الانسان بالذات ، وذلك اذا ما مست «قدس اقداسه» ، اي «الانسان داخل الانسان» .

سنورد عددا من اقوال ابطال دوستوفسكي بخصوص التحليلات

الغيبية للروح الانسانية ، هذه الاقوال المعبرة عن الفكرة ذاتها .
في رواية «الابله» يناقش ميشكين وأغلایا محاولة الانتحار الفاشلة التي اقدم عليها إيبوليت . ميشكين يكشف ويحلل الدوافع الدفينة لهذه الفعل . وترد عليه أغلایا :

« أما من ناحيتك فانا اجد انه امر بالغ السوء ، فمن السماجة بمكان أن تنظر الى روح الانسان وان تحكم عليها . بهذه الطريقة التي تحكم بها على ايبوليت . إنك لتفتقر الى اللطف : بهذه الطريقة ، فان الحقيقة وحدها تصبح ظلما» (المجلد السادس ص ٤٨٤) .

تصبح الحقيقة غير عادلة اذا ما مست اعماقا ما من نفس شخصية غريبة .

إن النغمة نفسها تردد ، بدرجة إضافية من التعقيد ، في «الاخوة كرامازوف» وذلك خلال الحوار الدائر بين اليوشا وليزا حول الضابط سنيغيريوف الذي داس بقدميه على النقود التي عرضت عليه . لقد قدم اليوشا ، وهو يتحدث عن ذلك ، تحليلا للحالة النفسية عند سنيغيريوف ، كما حاول أن يحدد بطريقة ما تصرفه المقبل ، عندما يتنبأ بأنه سيأخذ النقود في المرة القادمة بالتأكيد . أما ليزا فتعقب على ذلك .

« بعد إذنك ، الكسي فيدوروفيتش ، الا ترى هنا في كل نقاشنا هذا ، أعني نقاشك ... كلا ، الأحسن نقاشنا ... الا ترى هنا احتقاراً له ، لهذا الانسان التعيس ... في أننا نشرح الآن روحه بهذه الطريقة ، ناظرين اليه بتعال ، ماذا تقول ؟ في كوننا قررنا الآن أنه سيقبل النقود ، ما رأيك ؟ » .
إن نغمة مشابهة بخصوص عدم جواز تلصص الآخرين في أعماق نفوس الاشخاص الآخرين تتردد من خلال الكلمات الحادة التي قالها ستافروغين في صومعة تيخون الى حيث جاء يحمل «موعظته» :

« إسمع ، أنا لا أحب الجواسيس ولا علماء النفس ، على الأقل اولئك منهم الذين يحاولون التسلل الى روحي»^(٥) .

لا بد من الإشارة الى ان ستافروغين لم يكن منصفاً بالمرّة بحق تيخون في هذه الحالة التي نحن بصدها : إن تيخون يقترب منه بطريقة حوارية

بمعنى الكلمة وهو يفهم تماما اللا إنجازية التي يعاني منها عالمه الداخلي .

وفي المرحلة الاخيرة من طريقه الابداعي يحدد دوستوفسكي ، في دفتر مذكراته ، خصائص منهجه الواقعي بالطريقة التالية :

«مع الواقعية الكاملة يمكن العثور على الانسان في الانسان ... يدعونني عالما نفسانياً : كذب ، انا واقعي وحسب ، الى اقصى درجة ، أي أنا اصور كل اعماق النفس الانسانية»^(١) .

سيتعين علينا العودة الى هذه الصيغة الرائعة مرة ومرة . أما الآن فيحسن بنا أن نلفت الانظار فيها الى ثلاثة امور .

اولا : إن دوستوفسكي يعتبر نفسه واقعيًا ، وليس رومانتيكيا مغرقا في الذاتية ، غارقا في عالم وعيه الذاتي . كذلك فانه يحل مهمته الجديدة المتمثلة بـ «تصوير كل اعماق النفس البشرية» بواسطة «الواقعية الكاملة» ، اي إنه يرى هذه الاعماق خارج ذاته ، داخل نفوس الآخرين .

ثانيا : يرى دوستوفسكي أنه من اجل حل هذه المهمة الجديدة فان الاتجاه الواقعي بمعناه الشائع ، أي الاتجاه الواقعي المونولوجي حسب لغتنا الاصطلاحية ، يعتبر قاصرا ، لهذا يتعين تحديد تناول جديد لـ «الانسان في الانسان» ، أي «الاتجاه الواقعي باعلى اشكاله» .

ثالثا : ان دوستوفسكي ينفي نفيا باتا كونه عالما نفسانيا .

يتعين علينا ان نتوقف عند المسألة الاخيرة بشيء من التفصيل .

لقد كان موقف دوستوفسكي سلبيا من علم النفس سواء على المستوى العلمي او الادبي الفني او المستوى التطبيقي في ميدان القضاء . إنه يرى في علم النفس تجميدا للنفس الانسانية من شأنه ان يحط من قدر الانسان ، لانه يلغي من حسابه حريتها ولا إنجازيتها ، كما انه يلغي من حسابه ذلك الابهام الخاص - ذلك الشيء الذي يبقى دون حسم ، والذي يعتبر العنصر الرئيس في التصور عند دوستوفسكي : وبالفعل فانه يصور ، دائما ، الانسان وهو على عتبة القرار الاخير ، في لحظة الازمة وفي لحظة انعطاف روحه ، غير المنجز وغير المحسوب .

لقد انتقد دوستوفسكي باستمرار وبحدة علم النفس المكيانيكي ، سواء بخطه البراجماتيكي المرتكز الى مفهومي المنفعة والطبيعة ، او بصورة خاصة بخطه الفسيولوجي الوظائفى الذي ينتهي بعلم النفس الى مجرد علم وظائف الاعضاء . انه يسخر من هذا العلم حتى في الروايات . يكفي ان نتذكر ، في الاقل «الدرنات في الدماغ» في اعتراف كاترينا ايفانوفنا بأزماتها النفسية لآل ليبيزيانيكوف «الجريمة والعقاب» او تحويل اسم كلود برنار الى رمز هجائي لتحرر الانسان من المسؤولية - «امثال برنار» وامثال ميتينكا الكرامازوفيين «الاخوة كرامازوف» .

غير انه مما له دلالة خاصة في فهم الموقف الفنى عند دوستوفسكي ، نقده لعلم النفس المعتمد في التحقيق الجنائي ، هذا العلم الذي يكون في احسن حالاته «هراوة ذات نهايتين» ، بمعنى انه يسمح بدرجة واحدة من الاحتمالية باتخاذ واحد من حلين ينفي احدهما الاخر بدرجة متساوية ، اما في اسوأ حالاته فهو افتراء ينطوي على اهانة للانسان .

في «الجريمة والعقاب» يسترشد بورفيرى بيتروفيتش - هذا المحقق العدلى الرائع ، وهو نفسه الذي سُمى علم النفس «هراوة ذات نهايتين» - لا بعلم النفس ، أي لا بعلم النفس الجنائي ، بل بحدس نفسى حواري خاص ، وهذا النوع من الحدس هو الذي يمكنه من التغلغل في اعماق نفس راسكولنيكوف غير المنجزة وغير المستقرة . إن لقاءات بورفيرى الثلاثة مع راسكولنيكوف هي بمثابة عمليات استجواب غير اعتيادية في عالم التحقيق الجنائي . انها كذلك لا لانها تجري «بسياقات مغايرة لما هو مألوف» (الامر الذي يؤكد بورفيرى باستمرار) ، بل لانها تخرق بالصميم نفس اسس العلاقات التقليدية السايكولوجية بين المحقق والمجرم) (كما يؤكد دوستوفسكي) . إن اللقاءات الثلاثة كلها بين بورفيرى وراسكولنيكوف - هي بمثابة حوارات رائعة متعددة الاصوات Polyphonic .

إن اعمق لوحة لعلم النفس المزيف في التطبيق العملي نجدها في مشاهد التحقيق البدائي مع دميتري وخلال محاكمته في «الاخوة كرامازوف» . ان المحقق . والقضاة ، والمدعي العام ، ومحامي الدفاع ، ولجنة الخبراء ، كل

هؤلاء كانوا متساوين في عجزهم عن مجرد الاقتراب من النواة غير المنجزة وغير المستقرة الخاصة بشخصية ديميتري الذي وقف في الحقيقة ، طوال حياته على ابواب القرارات والازمات الداخلية المصيرية . إنهم يطرحون عوضا عن هذه النواة الحية والناضجة بالحياة الجديدة ، بيانا ما جاهزا أعد مسبقا « بصورة طبيعية » و « أصولية » بكل كلماته وسياقاته وفق « القوانين السايكولوجية » . يلتقي كل الذين حاكموا ديميتري بافتقارهم الى الاقتراب الحوارى الحقيقي من المتهم ، الى القدرة على التغلغل الحوارى في النواة غير المنجزة لشخصيته . إنهم سعوا جميعا الى ان يروا فيه ويعثروا لديه على قيمة محددة ملموسة ومجسدة من المعاناة والافعال ليحكموا عليها وفق مفاهيم وتصورات جاهزة . اما ديميتري الحقيقي فيبقى خارج محكمتهم (إنه هو الذي يدين نفسه فيما بعد) .

لهذا السبب بالذات لم ير دوستوفسكي في نفسه واحدا من السايكولوجيين بأي معنى من المعاني . المهم بالنسبة لنا ، طبعا لا الجانب الفلسفى والنظري لنقده بوصفه قيمة قائمة بذاتها : ان هذا الجانب لا يستطيع ان يرضينا وهو يعانى بالدرجة الاولى من عجزه عن فهم دياكتيك الحرية والضرورة في تصرفات الانسان ووعيه^(٧) . المهم هنا بالنسبة لنا مسعى اهتمامه الفنى بالذات ، كذلك الصيغة الجديدة لرؤياه الفنية الخاصة بالعالم الداخلى للانسان .

من الملائم ان نشير هنا الى ان الطابع المميز لكل اعمال دوستوفسكي الابداعية يتمثل بالكفاح ضد تشييء الانسان ، ضد تشييء العلاقات الانسانية وكل القيم الانسانية في ظل النظام الراسمالي . ان دوستوفسكي لم يفهم ، في الحقيقة بوضوح تام الجذور الاقتصادية العميقة للتشييء (تحويل القيم المعنوية الى قيم مادية . المترجم) ، إنه ، حسب علمنا لم يستخدم ابدا مصطلح التشييء « نفسه ، غير ان هذا المصطلح بالذات يصلح اكثر من غيره للتعبير عن المعنى العميق لكفاحه من اجل الانسان . لقد استطاع دوستوفسكي ان يرى بنظر ثاقب تغلغل هذا الحط التشيئى من قدر الانسان في كل مسامات الحياة في ايامه وفي نفس اسس التفكير

الانساني . وخلال نقده لهذا التفكير التشيبي كانت «سهام نقده الاجتماعي تخطى أهدافها» أحيانا ، على حد تعبير ف.يرميلون^(٨) ، فقد اتهم به ، على سبيل المثال ، كل ممثلي الاتجاه الديمقراطي الثوري وممثلي الفلسفة الاشتراكية في الغرب التي اعتبرها وليدة الروح الرأسمالية . ولكن نذكر للمرة الثانية ، ان الذي يعنينا هنا لا الجانب الفلسفي والنظري والاجتماعي العام Publicistic في نقده ، بل المعنى المحرر للانسان من النزعة التشيبيّة ، الذي نجده في اعماله الفنية .

وهكذا فان الموقف الفني الجديد للمؤلف تجاه البطل في رواية دوستوفسكي المتعددة الاصوات - هو موقف حوارى يتجسد بجد ويحافظ عليه الى النهاية ، وهذا الموقف يؤكد استقلالية البطل وحرية الداخلية ولا إنجازيته وعدم استقراره . البطل بالنسبة للمؤلف لا «هو» ولا «أنا» ، بل «أنت» الكاملة القيمة ، اي «أنا» الغريبة الاخرى الكاملة الحقوق «أنت هنا» . البطل هو ذات للمخاطبة الحوارية الجدية بعمق والحقيقية ، وليس مجرد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابية او فرضية استثنائية . وإن هذا الحوار - هو «حوار كبير» لرواية بكاملها - تقع لا في الماضي ، بل الآن ، اي في مجرى عملية ابداعية قائمة^(٩) . إن هذا الحوار ليس كلاما سجل بطريقة الاختزال لحوار تم ، حوار خرج منه المؤلف ، وهو يطل عليه الآن من فوق وانطلاقا من موقف اسمى : وبالفعل فان من شأن ذلك ان يحيل هذا الحوار الحقيقي وغير المنجز الى صورة موضوعية ومنجزة لحوار ، صورة مألوفة بالنسبة لاي رواية مونولوجية . إن هذا الحوار الكبير عند دوستوفسكي يجري تنظيمه بوصفه كلا غير مقفل خاصا بنفس الحياة الواقفة على الابواب .

إن الموقف الحوارى من البطل يحققه دوستوفسكي في مجرى العملية الابداعية وفي لحظة انجازها ، وهذا الموقف يدخل في خطتها ، وبالتالي فهو يبقى في الرواية الجاهزة نفسها بوصفه لحظة من لحظات الصيرورة والتشكل ، الحتمية .

ان كلمة المؤلف حول البطل منظمة في روايات دوستوفسكي بوصفها

كلمة حول شخص ماثل ومستمع له (للمؤلف) وقادر على ان يرد عليه أن مثل هذا التنظيم لكلمة المؤلف في اعمال دوستوفسكي . ليس اسلوبا تقليديا ابدا ، بل هو بمثابة موقف خاص بالمؤلف مبتكر تماما وجديد . سنحاول في الفصل الخامس من عملنا هذا ان نبين ان خصوصية الاسلوب اللفظي عند دوستوفسكي تتحد وتتصف بالاهمية البارزة بالضبط لمثل هذه الكلمة الموجهة بطريقة حوارية وبالدور التافه للكلمة المنغلقة على نفسها بطريقة مونولوجية والتي لا تتطلب ردا .

يعد البطل ، حسب خطة دوستوفسكي ، حاملا للكلمة الكاملة القيمة ، وليس مجرد عنصر صامت وأبكم من عناصر كلمة المؤلف . إن خطة المؤلف حول البطل هي خطة حول الكلمة . ولهذا فان كلمة المؤلف حول البطل هي الاخرى كلمة حول الكلمة . إنها تسترشد بالبطل استرشادها بالكلمة ولهذا فانها توجه اليه بطريقة حوارية . المؤلف يقص كل بنية روايته لا حول البطل ، بل مع البطل . اجل ، بهذه الطريقة التي لا يمكن ان تكون بدونها : ان التركيب الحوارى المشترك وحده القادر على استقبال كلمة الغير بجدية والمؤهل للاقتراب منها بوصفها موقفا لفظيا ، اقترابه من وجهة نظر اخرى . في التركيب الحوارى الداخلى وحده يصبح ممكنا لكلمتي ان تقيم علاقة وثيقة مع كلمة الغير ، ولكنها في الوقت نفسه لا تندمج معها ، ولا تتشربها ولا تمتص قيمتها الدلالية ، اي انها تحافظ تماما على كامل استقلاليتها بوصفها كلمة . إن الابقاء على مسافة فاصلة رغم العلاقة الفكرية المتوترة يعد من الامور البالغة الصعوبة . إلا ان المسافة الفاصلة تدخل ضمن خطة المؤلف ، ذلك انها وحدها القادرة على تأمين الموضوعية الحقيقية في تصوير البطل .

يتطلب الوعي الذاتى بوصفه فكرة فنية سائدة في بناء صورة البطل تكوين جو فنى من النوع القادر على ان يتيح المجال لكلمته ان تكشف عن نفسها وان تفصح عن ذاتها . وليس بإمكان اي عنصر من عناصر هذا الجو ان يكون حياديا : كل شيء يجب ان ينال من البطل ان يجرح شعوره ان يستفز ، ان يسأله ، بل حتى ان يتجادل معه وان يسخر منه ، كل شيء

يجب ان يكون موجهها الى البطل نفسه ، وان يدار باتجاهه ، كل شيء يجب ان يحس بوصفه كلمة حول كائن حاضر ومائل ، لا كلمة حول غائب . بوصفه كلمة شخص «ثان» لا كلمة شخص «ثالث» . إن من شأن وجهة النظر الدلالية الخاصة بالشخص «الثالث» والتي تتخذ ميداناً لبناء صورة البطل المكيّنة ، ان تقضي على هذا الجو ، ولهذا السبب فأن مثل وجهة النظر هذه لم تدخل الى العالم الابداعي عند دوستوفسكي . لقد كانت كذلك لا لانها لم تكن في متناول قدراته (نتيجة لاسلوب السيرة الذاتية للابطال او للطابع الجدالي الاستثنائي الخاص بالمؤلف ، على سبيل المثال) ، بل لانه لا تدخل في خطة المؤلف الابداعية . الخطة تتطلب اصفاء الطابع الحوارى التام على كل عناصر البناء . من هنا تلك العصبية المتصورة ، والاجهاد الكبير والقلق الذي يسود جو روايات دوستوفسكي ، هذا الجو الذي يخفي عن ذوي النظر القصير الحساب الفني الدقيق والموازنة الدقيقة والحتمية الكامنة وراء كل نبرة وكل نغمة ، وكل تحول مفاجئ للاحداث . وكل فضيحة ، وكل انحراف . في ضوء هذه المهمة الفنية وحدها يمكن ان تصبح مفهومة تلك الوظائف الحقيقية للعناصر البنائية التالية : القاص ونبرته والحوار المعبر عنه بنائياً ، وخصائص القص بواسطة المؤلف (هناك ، حيث هو موجود) . الخ .

هذه هي الاستقلالية النسبية للابطال في حدود الخطة الابداعية عند دوستوفسكي . وهنا لا بد من التحذير من التباس واحد ممكن . يمكن ان يُظن ان استقلالية البطل يمكنها ان تتعارض مع حقيقة كونه قد قدم كاملاً بوصفه لحظة وحسب من لحظات العمل الفني ، وبالتالي فانه يعد من تأليف المؤلف ، من الفه الى يائه . لا وجود لمثل هذا التناقض في الواقع . إننا نقر وجود استقلالية الابطال في حدود الخطة الفنية ، ومن هذه الزاوية فانها مؤلفة تماماً شأنها في ذلك شأن عدم حرية البطل الموضوعي . الا ان تأليف الشيء لا يعني اختلاقه بطريقة تحكمية . إن أي إبداع يتوقف على قوانينه الخاصة من ناحية ، وكذلك على قوانين تلك المادة التي يعالجها هذا الإبداع من الناحية الأخرى . إن كل عمل إبداعي يتحدد في ضوء مادته وبنيته ، ولذلك

فانه لا يتقبل التعسف والنزوانية ، كما أنه لا يختلف شيئا في الحقيقة ، بل يقتصر على مهمة الكشف عما تنطوي عليه المادة المعالجة نفسها من الممكن التوصل الى فكرة صائبة ، غير ان لدى هذه الفكرة منطقها ، ولهذا فلا يجوز اختلاقها ، أي تأليفها من البداية الى النهاية . وبالمثل ، فلا يمكن اختلاق حتى الصورة الفنية مهما كان شكلها ، ذلك ان لهذه الصورة هي الاخرى منطقها الفني ، وقانونيتها (شرعيتها) . ففي الوقت الذي نستطيع ان نحدد لأنفسنا واجبا معينا ، يتعين علينا ان نذعن لمنطق قوانينه .

ان بطل دوستوفسكي ، هو الآخر ، غير مختلف ، مثلما هو غير مختلف من بطل الرواية الواقعية المألوفة (الاعتيادية) . مثلما هو غير مختلف ايضا حتى البطل الرومانتيكي ، ومثلما هو غير مختلف حتى البطل الكلاسيكي . غير ان لكل من هذه النماذج قانونيته الخاصة به ، ومنطقه الذي يدخل ضمن حدود ارادة ورغبة المؤلف الفنية ، الا انها غير قابلة لان تخرق من جانب نزوة المؤلف . فالمؤلف وهو ينتخب البطل وينتخب الفكرة الفنية المسيطرة في العمل الذي ينوي كتابته ، هذا المؤلف يكون في مثل هذه الحالة مقيدا بالمنطق الداخلي لما يختاره ، هذا المنطق الذي يتعين عليه الكشف عنه خلال تصويره . إن منطق الوعي الذاتي لا يسمح الا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير . إن الكشف عن هذا المنطق وتصويره يصبح ممكنا وذلك عن طريق الاستفهام والاستفزاز ، على الا يعطي صورة فنية حاسمة ومنجزة . ان مثل هذه الصورة الفنية الموضوعية لا تمتلك ذلك الشيء الذي يحدده المؤلف لنفسه ، بوصفه جزءا من مادتها الملموسة .

وبهذه الطريقة تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف . إن كلمة البطل يكونها المؤلف ، الا انها مكونة بطريقة تتيح لها فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلاليتها على طول الخط ، بوصفها كلمة الغير ، بوصفها كلمة البطل نفسه . ونتيجة لذلك فانها تسقط لا من خطة المؤلف ، بل من منظور المؤلف المونولوجي حسب . غير انه خرق وتحطيم مثل هذا المنظور هو الذي يدخل ضمن خطة دوستوفسكي .

يستشهد ف. ف. فينوغرادوف في كتابه «حول لغة الادب الفني» بخطة

واحدة من روايات ن. غ. تشيرنيشيفسكي غير الكاملة ، وهذه الخطة ملفقة للنظر وتكاد تكون متعددة الاصوات . إنه يستشهد بها بوصفها مثالا خاصا بالسعي لايجاد تصميم Construction موضوعي الى اقصى حد ، خاص بصورة Image المؤلف . لقد اطلق على رواية تشيرنيشيفسكي وهي مخطوطة عدة تسميات ، من هذه التسميات «درة التكوين» . وفي مقدمة هذه الرواية يكشف تشيرنيشيفسكي عن خطته كالاتي : «إنه لامر صعب أن تكتب رواية بلا حب ، وبلا وجه نسائي مهما كان نوعه . غير انه تعين علي ان اجرب إمكانياتي مع مهمة اشد صعوبة من تلك : أن اكتب رواية موضوعية تماما ، رواية ليس فيها ادنى أثر ، مهما كان ، ليس فقط لعلاقاتي الشخصية ، بل لا اثر فيها مهما كان حتى لعواطفي وميولي . ليس في الادب الروسي رواية واحدة من هذا النوع . «أونيجين» ، و«بطل من هذا الزمان» - هما روايتان ذاتيتان بصورة مباشرة . في «النفوس الميتة» لا وجود لصورة (بورتريت) المؤلف الشخصية ، او لصور معارفه ، غير انها ضمت ميول المؤلف الشخصية ، من هنا قوة الانطباع الذي تتركه الرواية في نفس القارئ . يخيل الي ان من أصعب الامور علي ، بوصفي انسانا له قناعاته ومعتقداته القوية ، ان اكتب بالطريقة التي كتب بها شكسبير : إنه يصور الناس والحياة دون ان يكشف عن الطريقة التي يفكر بها هو شخصيا بشأن المشكلات التي يجري حلها من جانب شخصياته الادبية بالطريقة التي تحلو لكل منهم . عطيل يقول «نعم» ، ياغو يقول «كلا» - اما شكسبير فيصمت دون ان تبدو عليه ادنى رغبة للاعراب عن حبه او عدم حبه تجاه «نعم» او «كلا» . واضح اني اتحدث عن الاسلوب ، لا عن قوة الموهبة ... حاولوا ان تعرفوا من الذي اميل اليه ومن الذي أنفر منه ... لن تجدوا شيئا من هذا القبيل .. في «درة التكوين» نفسها ، كل موقف شاعري أتأمله من جوانبه الاربعة كلها ، - حاولوا ان تعرفوا مع أي وجهة نظر اتعاطف او لا اتعاطف . انظروا كيف تتحول العقيدة الى اخرى لا تشبهها بالمرة . هذا هو المعنى الحقيقي للعنوان «درة التكوين» - هنا ، مثلما يحدث في مصادفة كل ظلال الوان قوس قزح . ولكن ، مثلما يحدث في مصادفة ، فان

كل ظلال الالوان قلقة وغير مستقرة تتلألأ على خلفية ذات بياض ثلجي

ولهذا فلكم ان تنسبوا الى روايتي بيتي الابيغراف : Epigraph

Wie Schnee , so weiss .

Und kalt , wie Eis ,

ثاني البيت ينطبق عليّ .

« البياض ، مثل بياض الثلج » - في روايتي «لكن البرودة ، مثل برودة الجليد» - في مؤلفها ... ان أكون بارداً مثل الجليد - لأمر ينطوي بالنسبة الي على صعوبة بالغة ، أنا الانسان المعروف بحبي الحار لما أحب . لقد وفقت في ذلك . ولهذا فأنا اتمس لدي من قوة الابداع الفني بالقدر الذي هو ضروري لي من اجل أن اكون روائيا ... إن شخصياتي الادبية متنوعة جدا من حيث طريقة التعبير التي تعين أن تتسم بها ملامح كل منها ... لكم أن تظنوا بكل شخصية من هذه الشخصيات بالطريقة التي تحلو لكم : كل شخصية تقول دفاعا عن نفسها : «الحق الى جانبي» - لكم ان ان تحكموا على هذه بانفسكم على هذه الادعاءات المتضاربة ، اما انا فساأحتفظ برأيي لنفسي . هذه الشخصيات تتبادل المديح فيما بينها ، وتتبادل الذم فيما بينها ، - اما انا فلا شأن لي في ذلك»^(١) .

هذه هي خطة تشيرنيشيفسكي (طبعا بالقدر الذي استطعنا ان نتعرف عليها من خلال المقدمة) . إننا نرى ان تشيرنيشيفسكي يتلمس هنا شكلا بنائيا جديدا تماما ، خاصة بـ «الرواية الموضوعية» كما هو سماها . إن تشيرنيشيفسكي نفسه يشير الى الطابع الجديد تماما لهذا الشكل «ليس في الادب الروسي رواية واحدة من هذا النوع» ويضعها في الطرف المقابل من الرواية «الذاتية» الاعتيادية (التي نميل الى ان نسميها - المونولوجية) .

أين يكمن ، من وجهة نظر تشيرنيشيفسكي ، جوهر هذه البنية الروائية الجديدة ؟ يجب ألا تطرح فيها وجهة نظر المؤلف الذاتية : لا ما يميل اليه المؤلف او ما ينفر منه ، ولا ما يتفق معه او يعترض عليه لدى هذا البطل او ذاك ، ولا موقفه العقائدي الخاص به «الطريقة التي يفكر بها هو

نفسه حول المشاكل التي تقوم على حلها شخصياته الادبية...» .
 وهذا لا يعني طبعا ان تشيرنيشيفسكي فكر ان يبتكر رواية . بلا
 موقف خاص بالمؤلف . مثل هذه الرواية ، على العموم ، غير ممكنة . ف.ف.
 فينوغرادوف مصيب جدا وهو يتحدث عن هذه المسألة : «إن الميل نحو
 «الموضوعية» في اعادة صياغة الاشياء كذلك مختلف اساليب البناء
 «الموضوعي» - كل ذلك يعتبر بمثابة مبادئ خاصة ، الا انها مترابطة ،
 لتركيب صورة المؤلف^(١) . الكلام هنا لا يدور حول غياب موقف المؤلف ، بل
 حول التغيير الراديكالي لهذا الموقف ، زد على ذلك ان تشيرنيشيفسكي نفسه
 يشير صراحة الى ان هذا الموقف الجديد اصعب بكثير من الموقف الاعتيادي
 ويفترض «قوة إبداع فني» عظيمة جدا .

إن هذا الموقف «الموضوعي» الجديد للمؤلف (الذي يجده
 تشيرنيشيفسكي مطبقا عند شكسبير وحده) يفسح المجال امام وجهات نظر
 الابطال لان تكشف عن نفسها بكل الامتلاء والاستقلالية . كل شخصية
 تكشف بحرية (وبلا تدخل من جانب المؤلف) عن صواب راياها وتعززه : «كل
 شخصية تدافع عن وجهة نظرها : «الى جانبي الحق كله» . - احكموا
 بانفسكم على هذه الادعاءات المتعارضة» .

إن في هذه الحرية بالذات المتاحة لوجهات نظر الآخرين في ان تكشف
 عن نفسها من دون احكام تقويمية جاهزة من جانب المؤلف تكمن ، من وجهة
 نظر تشيرنيشيفسكي ، الافضلية الاساسية للشكل «الموضوعي» الجديد
 للرواية . لا بد من الاشارة الى ان تشيرنيشيفسكي لم ير في ذلك اي تنكر
 «لمعتقداته القوية والراسخة» . وهكذا نستطيع ان نقول ان تشيرنيشيفسكي
 اقترب تقريبا من فكرة تعدد الاصوات لدرجة كبيرة .

بالاضافة الى ذلك فان تشيرنيشيفسكي يقترب هنا من موازنة
 الاصوات Counterpoint ومن «صورة الفكرة» . إنه يقول : «انظروا كيف
 تتحول العقيدة الى اخرى لا تشبهها بالمرّة . هذا هو المعنى الحقيقي للعنوان
 «درة التكوين» - هنا ، مثلما يحدث في الصدفة ، كل ظلال الوان قوس
 قزح» . يعد هذا ، في الحقيقة ، تحديدا مجازيا رائعا للموازنة بين الاصوات

في الأدب هذا هو المفهوم الطريف للبنية الروائية الجديدة عند معاصر دوستوفسكي ، الذي كان ، مثله تماما ، يتحسس بقوة تعددية الاصوات الاستثنائية التي طبعت عصره بطابعها . صحيح انه من غير الجائز وصف هذا المفهوم بتعددية الاصوات بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . في هذا المفهوم يجري تشخيص الموقف الجديد للمؤلف بصورة سلبية بالدرجة الاولى ، بوصفه غيابا للنزعة الذاتية الاعتيادية عند المؤلف . فليس هناك اشارات الى فاعلية المؤلف الحوارية ، هذه الفاعلية التي بدونها لا يمكن تصور أي وجود لموقف جديد خاص بالمؤلف . ومع ذلك فقد استطاع تشيرنيشيفسكي أن يتلمس بوضوح الحاجة الى تخطي حدود شكل الرواية المونولوجي السائد .

يجدر بنا ان نؤكد هنا مرة اخرى ، الفعالية الايجابية للموقف الجديد الخاص بالمؤلف في الرواية المتعددة الاصوات . سنرتكب خطأ فادحاً اذا ما اعتقدنا ان روايات دوستوفسكي لم تعبر بأي شكل من الاشكال عن وعي.

إن وعي مبدع الرواية المتعددة الأصوات يحضى بحضور دائم يعم كل جزء من اجزاء هذه الرواية ، وهو حضور فعال الى اقصى حد في هذه الرواية . اما وظيفة هذا الوعي واشكال فعاليتها فأمور من نوع اخر تختلف عما الفناه في الرواية المونولوجية : إن وعي المؤلف لا يحول اشكال الوعي الاخرى عند الآخرين (أي وعي الابطال) الى موضوعات ولا يمنعها تحديدات منجزة ومعدة بمعزل عنهم (غايبيا) . إن هذا النوع من الوعي يشعر بوجود اشكال وعي لاخرين تقف الى جانبه على قدم المساواة ، وهي تشبهه في كونها غير نهائية وغير منجزة ، مثله تماما . إن هذا الوعي يعكس ويعيد خلق لا عالم الاشياء ذات الوجود الموضوعي ، بل يعكس ويعيد خلق ، بالضبط ، هذه الاشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها الخاصة بها ، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم إنجازيتها الحقيقية (ذلك ان جوهرها في هذه النقطة بالذات) .

غير أنه لا يجوز تأمل اشكال وعي الآخرين ، وتحليلها وتحديدتها كما

لو أنها موضوعات ، كما لو أنها اشياء - يمكن التعامل معها فقط بطريقة حوارية . أن نفكر حولها - يعني ان نتحدث معها ، وبعبارة أخرى ستدير نحننا بجانبها الموضوعي : في هذه الحالة فإنها ستصمت وستتخفي وتتجمد في صور موضوعية جاهزة . يحتاج مؤلف الرواية المتعددة الاصوات الى فعالية حوارية قوية جدا وضخمة : يكفي أن تضعف هذه الفعالية ليبدأ الابطال بالتبليس والتشيؤ ، ولتظهر في الرواية اجزاء من الحياة صيغت بطريقة مونولوجية . إن بإمكاننا ان نعثر في روايات دوستوفسكي على مثل هذه الاجزاء الساقطة من الخطة المتعددة الاصوات ، غير ان هذه الاجزاء ليست هي التي تحدد ، طبعا ، السمة العامة للرواية ككل .

مؤلف الرواية المتعددة الاصوات مطالب لا في ان يتنازل عن نفسه وعن وعيه ، وإنما في ان يتوسع الى اقصى حد وان يعمق الى اقصى حد ايضا في اعادة تركيب هذا الوعي (الحقيقة عليه ان يفعل ذلك في ضوء اتجاه محدد) وذلك من اجل ان يصبح قادرا على استيعاب اشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق . لقد كانت هذه القضية صعبة جدا وفريدة من نوعها (الامر الذي فهمه تشيرنيتشيفسكي ، على ما يبدو ، فهما جيدا وهو يكون خطته بشأن «الرواية الموضوعية» . غير ان ذلك كان ضروريا لاعادة تركيب الطبيعة المتعددة الاصوات الخاصة بالحياة نفسها .

ان كل قارئ حقيقي لدوستوفسكي ، مؤهل لفهم روايته بطريقة لا مونولوجية ، ومؤهل للارتفاع الى مستوى الموقف الجديد الخاص بالمؤلف عند دوستوفسكي ، إن كل قارئ من هذا النوع يحس بهذا التوسع الفعال الخاص في وعيه هو بالذات ، ولكن لا بمعنى استيعاب الموضوعات Objects الجديدة الانماط (الانماط البشرية ، الشخصيات المميزة Characters ، الظواهر الطبيعية والاجتماعية) ، بل قبل كل شيء ، بوصفه تعميما حواريا خاصا لم يجرب من قبل ، يقف جنباً الى جنب مع اشكال الوعي عند الآخرين المساوية له في القيمة والحقوق ، وبوصفه ايضا تغلغلا حواريا فعلا الى داخل اعماق الانسان غير المنجزة بعد .

ان الفعالية المنجزة الخاصة بمؤلف الرواية المونولوجية تبرز

خصوصا ، في سعي المؤلف لان يلقي الظلال الموضوعية على كل وجهة نظر لا يتفق معها ، زد على انه يحاول ان يثبتيها بهذه الدرجة او تلك . وعلى العكس من ذلك ، فان فعالية المؤلف عند دوستوفسكي تبرز في افساح المجال امام كل واحدة من وجهات النظر المتصارعة لان تبلغ اقصى قوتها والى اقصى مداها ولتبلغ اقصى درجات الاقناع . إنه يسعى للكشف ولتطوير ونشر كل الامكانيات الفكرية والمعنوية الكامنة في وجهة النظر المطروحة مثلما راينا تشيرينيشيفسكي وهو يسعى الى الهدف نفسه في روايته «درة التكوين» . لقد استطاع دوستوفسكي ان يحقق ذلك بقوة استثنائية وان مثل هذه الفعالية المعمقة لفكرة الغير تصبح ممكنة وذلك فقط على ارضية تحديد موقف حوارى من وعي الغير ، ومن وجهة نظر الغير .

إننا لا نجد هناك ما يحتم علينا التأكيد بصورة خاصة ، أن التناول المتعدد الاصوات لا يرتبط ، بأي سبب ، مع الاتجاه النسبي في المعرفة Relativity (ولامع الاتجاه الدوغماتي Dogmatism) . من الضروري التنبيه ان الاتجاه النسبي في المعرفة والدوغماتية ، كلاهما يستثنيان بدرجة واحدة اي نوع من انواع الجدل ، واي شكل من اشكال تبادل الحوار ، بان يكون مرة غير ضروري (الاتجاه النسبي) وأما غير ممكن (الاتجاه الدوغماتي) . أما بالنسبة لتعدد الاصوات بوصفه طريقة فنية فانه يقع في مكان اخر مغاير تماما .

يمكن توضيح الموقف الجديد لمؤلف رواية متعددة الاصوات ، وذلك عن طريق اجراء مقابلة ملموسة بينه وبين الموقف المعبر عنه بطريقة مونولوجية واضحة في عمل روائي محدد من هذا النوع الاخير .

سنحلل باختصار قصة ليف تولستوي «ثلاث ميتات» وذلك انطلاقا من وجهة النظر التي تعيننا . إن هذه القصة غير الكبيرة الحجم والثلاثية البرامج ، ذات دلالة خاصة جدا بالنسبة لاسلوب ليف تولستوي ، المونولوجي .

يجري في القصة تصوير ثلاث حالات للموت - موت سيدة نبيلة غنية ،

وموت حوزي ثم اخيرا موت شجرة . ولكن ليف تولستوي يصور الموت هنا بوصفه النتيجة التي تؤول اليها الحياة ، وهذه الحياة يجري تسليط الضوء عليها بوصفها النقطة المثلث التي تساعد على فهم وتقويم الحياة بكل ابعادها وحالاتها . ولهذا السبب فبالامكان القول إن هذه القصة تصور ، في الحقيقة ، ثلاثة أنماط من الحياة ، منجزة تماما من حيث معانيها وقيمتها . وهكذا فأن جميع هذه الانماط الحياتية والخطط الثلاث التي ترتبت عليها ، تطالعنا في قصة ليف تولستوي منغلقة على ذاتها وغريبة دون بعضها . كل الذي يربط بين هذه الانماط الثلاثة مجرد علاقة براغماتية خارجية بحث ، وهذه العلاقة ضرورية من اجل توفير الوحدة المحورية - البنائية للقصة : الحوزي سيريوجا الذي كان يقود عربة السيدة المريضة ، يأخذ من حوزي مريض كان راقدا في محطة البريد ، جزمته (لم يعد لصاحبها المريض بها حاجة) وبعد ان يموت الحوزي ، يقطع في الغابة شجرة ليصنع منها صليباً يضعه على قبره . وهكذا تبدولنا الحيوانات الثلاث والميتات الثلاث مترابطة في الظاهر .

اما الرابطة الداخلية ، اما العلاقة بين اشكال الوعي المختلفة فلا وجود لها . السيدة لم تكن تعرف شيئاً - وهي في النزاع الاخير - عن حياة وموت الحوزي والشجرة ، انهما لا يدخلان ضمن منظورها وفي وعيها . مثلما لم يدخل الى وعي الحوزي لا السيدة ولا الشجرة . إن حياة وموت الشخصيات الادبية الثلاثة مع عوالمها الثلاثة وجدت متجاورة في عالم موضوعي واحد ، حتى إنها تلامس بعضها البعض خارجياً ولكن أياً منها لم يكن يعرف أي شيء عن الآخرين ، كما ان بعضها لم ينعكس في البعض الآخر . لم يكن بينها ولا يمكن ان تكون أي علاقة حوارية . إنها لا تجادل بعضها ولا تتفق فيما بينها .

لكن الشخصيات الثلاث مع عوالمها الثلاثة المنغلقة على نفسها ، توحدت وتقابلت وفسر بعضها البعض وذلك داخل الوعي والمنظور الواحد الذين شملها ، واللذين يخصان المؤلف . فالمؤلف نفسه يعرف عن هذه الشخصيات كل شيء فيقارن ويقابل بين هذه الميتات الثلاث والحيوات الثلاث

جميعا . إن الحيوانات الثلاث وكذلك الميئات الثلاث يفسر بعضها البعض الآخر ، ولكن بالنسبة للمؤلف وحده ، الموجود خارجها والمستغل وجوده خارجها من أجل ان يفهمها بدقة ومن أجل انجازها ايضا . إن منظور المؤلف الشامل يمتلك ، بالمقارنة مع منظورات الشخصيات ، فيضا ضخما واساسيا . فالسيدة لا ترى سوى عويلهما الخاص : حياتها وموتها ، انها لم تملك ادنى تصور ، مجرد تصور ، عن امكانية مثل هذه الحياة وهذا الموت عند كل من الحوذي والشجرة . ولهذا السبب فهي لا تستطيع ان تفهم وتقوم كل زيف حياتها وموتها : إنها لا تمتلك لذلك خلفية حوارية . والحوذي هو الآخر لا يستطيع ان يفهم ويقوم بحكمة ومصادقية حياته وموته . كل ذلك يجري الكشف عنه من خلال المنظور الفني للمؤلف . اما الشجرة فبحكم طبيعتها عاجزة عن فهم الحكمة والجمال في موتها ، - إن المؤلف هو الذي ينوب عنها في هذه المهمة .

وهكذا فان المغزى الختامي الذي يتوج حياة وموت كل شخصية ، يجري الكشف عنه فقط من خلال منظور المؤلف ، وفقط بفضل وفرة وغنى هذا المنظور بالمقارنة مع كل من هذه الشخصيات الثلاث ، أي بفضل تلك الحقيقة الجلية وهي ان كل شخصية لا ترى ولا تفهم ولا تستطيع . هنا بالذات تكمن الوظيفية المونولوجية المنجزة الخاصة بالمنظور الغني للمؤلف . ومثلما راينا فليست هناك بين الشخصيات وعوالمها اي علاقات حوارية . ولكن المؤلف نفسه لم يتعامل مع الشخصيات حواريا . فالموقف الحوارى تجاه الابطال غريب على تولستوي . انه لا ينتهي بوجهة نظره بخصوص البطل ، حتى انه لا يستطيع من حيث المبدأ ، ان ينتهي بها لتمس وعي البطل ، والبطل بدوره لا يستطيع ان يرد عليها . إن الحكم المنجز الاخير الذي يكونه المؤلف بحق البطل في عمل ادبي مونولوجي ، هو بحكم طبيعته حكم غيابي لا يفترض كما لا يضع في حسابه الرد المحتمل على هذا الحكم من جانب البطل نفسه . لم تتح امام البطل فرصة ليقول كلمته الاخيرة . إنه لا يستطيع ان يحطم الاطار القوي المنجزه والنابع من الحكم الغيابي الذي اصدره المؤلف . إن موقف المؤلف لا يصادف مقاومة حوارية

داخلية من جانب البطل .

إن وعي وكلمة مؤلف مثل ليف تولستوي لم توجه ابدا الى البطل ، لم تسأله ولم تنتظر منه ردا . المؤلف لا يتجادل مع ابطاله ولا يتفق معهم . إنه يتحدث لا معهم ، بل عنهم . أما الكلمة الاخيرة فهي من نصيب المؤلف ، وإنها تركز الى اشياء لم يرها البطل ولا يملك عنها ادنى تصور ، ان كل ما لا يدخل في وعيه لا مكن ان يلتقي ابدا بكلمة البطل على منصة حوارية واحدة . ان ذلك العالم الذي تعيش فيه وتموت شخصيات القصة ، هو عبارة عن عالم المؤلف ، الموضوعي تجاه جميع اشكال الوعي عند الشخصيات . كل شيء فيه تمت رؤيته وتصويره من زاوية المنظور الملم بكل شيء والعارف كل شيء والخاص بالمؤلف . إن عالم السيدة - مسكنها ، الموقف من حولها ، القرىيون منها بعواطفهم ومشاعرهم ، الطبيب الخ - جرى تصويره من وجهة نظر المؤلف ، وليس بناء على الطريقة التي كانت تراه بها وتشعر به السيدة نفسها (وذلك على الرغم من اننا ، عندما نقرأ القصة ، نفهم حتى نظرتها الذاتية تجاه هذا العالم) . وان عالم الحوذي (الكوخ ، الموقد ، الطاهية الى غير ذلك) وكذلك قل عن عالم الشجرة (الطبيعة ، الغابة) - كل ذلك ، شأنه شأن عالم السيدة ، إن هي الا اجزاء من عالم موضوعي واحد ، تمت رؤيتها وتصويرها انطلاقا من موقف واحد هو موقف المؤلف . إن منظور المؤلف لا يتقاطع ابدا ولا يتصادم مع منظورات ووجهات نظر الابطال ، وكلمة المؤلف لا تشعر ابدا بمنافسة كلمة تتوقعها تصدر عن البطل ، والتي يمكن ان تكون مغايرة وعلى طريقتها الخاصة ، اي من وجهة نظر حقيقتها الخاصة بها ، والتي يمكنها ان تسلط ضوءا مغايرا على الموضوع نفسه . ان وجهة نظر المؤلف لا يمكنها ان تلتقي مع وجهة نظر البطل على منصة واحدة ، وعلى صعيد واحد . ان وجهة نظر البطل (هناك حيث يتم الكشف عنها من قبل المؤلف) تكون دائما موضوعية بالنسبة لوجهة نظر المؤلف .

وهكذا ، فعلى الرغم من تعدد مناهج قصة ليف تولستوي ، فليس فيها تعدد اصوات ولا موازنة بين الاصوات Counterpoint (بالمعنى الذي نفهمه) .

هنا فقط ذات تفهم ، وكل ما عدا ذلك مجرد موجودات Objects تتخذ مادة لفهمه . هنا لا يمكن ان تقوم علاقة حوارية بين المؤلف وابطاله ولهذا السبب لم يكن هناك حتى «حوار كبير» حيث يمكن ان يشارك المؤلف والابطال كلاً في حدود صلاحياته وامكانياته ، بل توجد فقط حوارات صادرة عن الشخصيات ذات طابع موضوعي وقد تم اعدادها تكوينيا Composition داخل منظور المؤلف .

إن الموقف المونولوجي عند ليف تولستوي يظهر في هذه القصة التي وقع اختيارنا عليها بحدة كبيرة ووضوح شديد . ولهذا السبب بالذات اخترنا هذه القصة . أما في روايات ليف تولستوي وقصصه الطويلة فالقضية نفسها تطالعنا بدرجة من التعقيد اكبر من ذلك بكثير .

إن الابطال البارزين للرواية وعوالمهم ليسوا منغلقيين على انفسهم ولا يصمون اذانهم دون بعضهم البعض ، بل هم يتقاطعون مع بعضهم ويتشابكون بوسائل وطرق متنوعة ومتعددة . فالابطال يعرف بعضهم البعض الآخر يتبادلون المعلومات حول «حقائقهم» ، ويتجادلون حولها فيما بينهم او يتفقدون ، ويجرون الحوارات فيما بينهم (حتى حول اخر المسائل الخاصة بالعقيدة) . فالابطال من امثال : اندري بولكونسكي ، وبير بيزوخوف ، وليفين ونخليودوف لكل منهم منظوره المتطور ، منها ما يتطابق تقريبا مع منظور المؤلف في بعض الاحيان (اي إن المؤلف يبدو احيانا وكأنه ينظر الى العالم باعينهم) ، اما اصواتهم فتمتزج احيانا مع صوت المؤلف تقريبا . غير أن أياً منهم لم يبد على مستوى واحد مع كلمة المؤلف وحقيقة المؤلف ، كما ان المؤلف لم يقم مع اي واحد منهم علاقة حوارية . أنهم جميعاً ، بما لهم من منظورات وحقائق واستقصاءات ، ومجادلات ، قد ادخلوا الى عالم الرواية الكلي المتراص مونولوجيا والمنجز لهم جميعا ، هذه الرواية التي لم تكن ابدا عند تولستوي «حوارا كبيرا» كما هي عند دوستوفسكي . إن كل هذه الاواصر واللحظات المنجزة لهذه الوحدة المونولوجية ، تستقر في ركن معارف المؤلف الوفيرة ، في ركن لا يطاله وعي الابطال اساسا .

ولنعد الى دوستوفسكي . فكيف ستبدو «الميتات الثلاث» لو ان

دوستوفسكي هو الذي كتبها (دعونا نفترض للحظة مثل هذه الفرضية الغريبة) ، اعني لو انها كتبت بأسلوب تعدد الاصوات .

لو فكر دوستوفسكي بكتابة هذه القصة لأجبر مستويات الخطة الثلاثة على ان يعكس بعضها البعض الآخر ، ولربط بينها بعلاقات حوارية .

لأدخل في هذه الحالة موت الحوذي وموت الشجرة الى منظور وعي السيدة ، ولأدخل حياة السيدة الى منظور وعي الحوذي . ولأجبر ابطاله على ان يروا ويعرفوا كل ما هو جوهري واساسي مما كان المؤلف نفسه يعرفه ويراه . ولما ابقى لنفسه وحدها اي شيء جوهري (من وجهة نظر الحقيقة المجهولة) من خزين معارفه الوفيرة . إنه لو وضع ، في هذه الحالة ، حقيقة السيدة وحقيقة الحوذي وجها لوجه ولاجبرهما على التماس حواريا (ليس شرطاً ان يتم ذلك ، طبعا ، بواسطة الحوارات المباشرة المعبر عنها تكوينيا) ولا تخذ من كل منهما موقفا حواريا متكافئا . ولكان الكيان الكلي للعمل الادبي قد بني بوصفه حوارا كبيرا ، ولتصرف المؤلف بوصفه منظما لهذا الحوار ومشاركا فيه ، اعني ان المؤلف في هذه الحالة سيعكس في عمله الادبي الطبيعة الحوارية للحياة البشرية نفسها ولل فكر البشري . ولرددت كلمات القصة لا نبرات المؤلف الخالصة حسب ، بل ونبرات السيدة والحوذي أعني لكانت الكلمات مزدوجة الاصوات ، ولرددت الكلمات اصداء الجدل (الحوار المجهرى Microdialogue) ولسمعت اصداء الحوار الكبير .

طبعا ، لا نستطيع ان نتصور دوستوفسكي يصور ثلاث حالات للموت : في عالمه ، حيث الوعي الذاتي هو الفكرة الفنية المسيطرة في صورة الانسان بينما الحادثة الاساسية تتمثل بالعلاقات المتبادلة بين اشكال وعي متكافئة . في هذا العالم لا يستطيع الموت ان يمتلك اي معنى انجازي قادر على تسليط مزيد من الضوء على الحياة . فالموت بالمعنى الذي يفهمه تولستوي غائب تماما من عالم دوستوفسكي^(١٧) . لو ترك الامر لدوستوفسكي لما صور موت ابطاله ، بل الازمات والانعطافات الحادة في حياتهم ، اي لصور حياتهم التي تقف على الابواب . ولبقي ابطاله ايضا ، في هذه الحالة ، غير منجزين داخليا (ذلك ان الوعي الداخلي لا يمكن ان ينجز

(من الداخل) . هذا هو الاسلوب المتوقع لقصة متعددة الاصوات .
 دوستوفيسكي لم يترك ابدا اي شيء جوهري ، مهما كان خارج حدود
 وعي ابطاله الرئيسيين (اعني اولئك الابطال الذين يساهمون فيما بينهم على
 قدم المساواة في رواياته الحوارية الكبيرة) . إنه يقودهم الى تماس حوارى
 مع كل ما هو جوهري ، مما يدخل في عالم رواياته . كل «حقيقة» غيرية ،
 تطرح في رواية ما من رواياته ، لا بد لها من ان تدخل الى المنظور الحوارى
 لجميع الابطال الاخرين الرئيسيين في هذه الرواية . فايغان كرامازوف ، على
 سبيل المثال ، يعرف ويفهم كلاً من حقيقة زوسىما ، وحقيقة دميتري ،
 وحقيقة اليوشا ، و «حقيقة» الشهواني - والده فيدور ، بافلوفيتش . كل
 هذه الحقائق يفهمها حتى دميتري ، ويفهمها بشكل رائع حتى اليوشا . في
 رواية «الابالسة» لم تكن هناك حتى ولا فكرة واحدة يمكن ألا تجد لنفسها
 صدى حواريا في وعي ستافروجين .

إن دوستوفيسكي لم يحتفظ لنفسه ابدا باي معلومات جوهريّة ، وإن
 كان قد احتفظ بشيء ، فقد احتفظ بذاك الحد الأدنى من المعلومات
 الضرورية ذات الطابع البراجماتيكي ، والاخباريّة الخاصة ، والتي كانت
 ضرورية لسير القصة . حقا إن احتفاظ المؤلف لنفسه بوفرة من المعلومات
 الجوهريّة كان كفيلا بأن يحول الحوار الكبير للرواية الى حوار موضوعي
 منجز او حوار منفذ بطريقة خطابيّة .

سنورد هنا مقطعاً من المونولوج الكبير الاول لراسكولنيكوف (في بداية
 رواية «الجريمة والعقاب») . إنه يتعلق بقرار دونيتشكا الزواج من لوجين .
 «... واضح ، أن المقصود هنا هو روديون رومانوفيتش
 راسكولنيكوف ، وليس اي شخص اخر غيره . ما العمل . يجب ان تتوفر له
 كل اسباب السعادة ، ان يعال في الجامعة ، وان يجعل منه شريكا لواحد من
 رجال الاعمال . يجب ان يضمن له المستقبل ، وربما سيكون غنيا بالنتيجة
 مبعلاً ومحترماً وربما سينتهي به الامر الى ان يكون احد المشهورين عندما
 يتقدم به السن وماذا تقول الوالدة ؟ الا يتعلق الامر هنا بروديا ، روديا الذي
 لا يقدر بثمن ، روديا الابن الاول !

فكيف لا يضحي لمثل هذا الابن الاول بمثل هذه الابنة ! يا لك من قلوب طيبة
 بقاسية على نفسها ! ما هذا ! إننا بفعلنا هذا سننتهي الى نفس المصير الذي
 آلت اليه سونيا ! سونيتشكا، سونيتشكا مارمیلادوفا ، سونيتشكا الخالدة ما
 وقف العالم على قدميه . التضحية ، التضحية هذه هل فكرتما بها كلكما
 مليا ؟ هل كانت ضرورية ؟ مما تحتملانه ؟ مفيدة ؟ معقولة ؟ هل تعرفين يا
 دونيتشكا ان مصير سونيا لم يكن ابدا افزع من مصيرك مع لوجين ؟ أمي
 تقول « إن الكلام عن اي حب هنا غير وارد » . ما رأيك اذا كان الاحترام غير
 موجود وليس الحب وحده ، على العكس . فسيكون هناك الاشمئزاز
 والاحتقار والحقارة ، ماذا ستقولين عندها ؟ وحتى في تلك الحالة سيتعين
 عليك ، ربما بالتالي «مراعاة النظافة» مرة اخرى . كذلك ؟ هل تدركان ماذا
 تعني هذه النظافة ؟ هل تدركان أن نظافة لوجين هذا لا تختلف بشيء عن
 نظافة سونيا ، وربما كانت أردأ منها ، واحقر وأبعث على القرف ، لأن
 دافعك الى هذا الفعل يا دونيتشكا ، البحث عن المزيد من الرفاهية ، اما هناك
 فالامر لا يتعدى تأمين لقمة لدفع شبح الموت ! «إن هذه النظافة تكلف غالبا ،
 غالبا جدا يا دونيتشكا !» ماذا سيحدث اذا ما تبين ان الحمل فوق طاقتك
 فتندمين ؟ ستحزنين وتلعنين وستذرفين الكثير من الدموع التي تحاولين
 اخفاءها عن الآخرين ، لأنك تختلفين عن مارفا بتروفا؟ وماذا سيحل بامنا
 عندئذ ؟ واذا كانت الان تقلق وتتعذب فما الذي سيكون بوسعها ان تفعله
 عندما ترى كل شيء بوضوح ؟ وماذا عني ؟ ماذا تظنانه في ؟ أنا ارفض
 تضحيتك يا دونيتشكا ، لا اريدها يا أمي ! لن يحدث ذلك ما حييت ، لن
 يحدث ، لن يحدث ! ولن اقبله !»

ثم صرخ فجأة بهياج «أو أرفض الحياة بالمرّة أذعن امام مصيري
 واقبله كما هو مرة وإلى الابد ، وأخفق كل شيء في نفسي بعد ان انتازل عن
 حقي بالفعل والحياة والحب !»

هل تفهم ، هل تفهم يا سيدي العزيز ماذا يعني ان تجد كل الطرق قد
 سدت في وجهك ؟ - تذكر فجأة السؤال الذي طرحه عليه ميرمیلادوفا
 امس - «ذلك ان كل انسان بحاجة الى ان يجد امامه ولو طريقا واحدا

يستطيع ان يسلكه ...» (المجلد الرابع ، ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) .

ان هذا المونولوج الذي اقتبسناه يقع ، كما اشرنا قبل قليل ، في بداية الرواية ، وخلال اليوم الثاني من حدث الرواية ، وقبل اتخاذ القرار النهائي حول قتل العجوز . كان راسكولنيكوف قد استلم حديثا رسالة تفصيلية من والدته تتعلق بقصة دونيا مع سفيدريغاييلوف وتخبره فيها بخطبة لوجين . وفي اليوم السابق لذلك التاريخ كان راسكولنيكوف قد قابل مارسيلادوف وعرف منه كامل قصة سونيا . وهكذا انعكس كل هؤلاء الابطال الذين سيكونون رئيسيين في الرواية ، في وعي راسكولنيكوف ، ودخلوا في مونولوجه الداخلي الذي يغلب عليه الطابع الحوارى ، دخلوا بكل «حقائقهم» ومواقفهم في الحياة ، واقام معهم حوارا داخليا اساسيا ومتوترا ، حوارا خاصا بالمشاكل المصيرية وبالقرارات الحياتية المصيرية أنه منذ البداية يعرف كل شيء ، ويحسب حسابا لكل شيء ويتحسب له . لقد اقام نقاط تماس حوارية مع كل اطراف الحياة التي تحيط به .

يعتبر مونولوج راسكولنيكوف ، الداخلي ذو الطابع الحوارى والمؤلف من مقاطع الذي اقتبسناه ، نموذجا رائعا للحوار المجهرى : كل كلمة فيه ذات صوتين ، وفي كل كلمة فيه يجري جدل بين صوتين . وبالفعل ، ففي بداية المقطع يعيد صياغة كلمات دونيا بكل نبراتها القيمة المقنعة ، ويضيف الى نبراتها طبقة من نبراته هو - الغاضبة ، والساخرة ، والمحذرة ، اعني ان في هذه الكلمات تتردد اصداء صوتين - واحد لراسكولنيكوف والاخر لدونيا . في الكلمات التالية («كيف لا الامر يتعلق بروديا ، روديا الذي لا يقدر بئمن ، روديا البكر !» وهكذا) تتردد اصداء صوت الام نبراتها الطافحة بالحب ورققتها جنبا الى جنب مع صوت راسكولنيكوف نبراته الطافحة بالسخرية والاستياء (بسبب التضحية من اجله) وبالحب الحزين ردا على حبهم . إننا نسمع بعد ذلك في كلمات راسكولنيكوف حتى صوت سونيا وصوت مارمیلادوف . لقد تغلغل الحوار الى داخل كل كلمة مثيرا فيها روح الصراع والخصومة . هذا هو الحوار المجهرى .

وهكذا ، فمنذ بداية الرواية تجاوزت كل الاصوات الرئيسية للحوار الكبير . ان هذه الاصوات ليست منغلقة دون بعضها البعض ولا تصم آذانها بعضا عن البعض الآخر . إنها تسمع بعضها في كل الاوقات ، تتجاوب مع بعضها وينعكس بعضها في البعض الآخر (في الحوارات المجهرية بصورة خاصة) . ولا يتحقق خارج هذا الحوار الخاص بـ «الحقائق المتصارعة بعضها ضد البعض الآخر» ولا فعل واحد من افعال الابطال الرئيسيين ، ولا فكرة واحدة من افكارهم .

وفي المسار المقبل للرواية ، فان كل ما يدخل في مكوناتها - الناس ، والافكار ، الاشياء - لا تبقى قائمة خارج وعي راسكولنيكوف ، بل تقف في مواجهته وتنعكس فيه حواريا . إن كل الاحكام الممكنة ووجهات النظر عن شخصيته ، وعن طبعه وعن افكاره وعن تصرفاته يجري اصالها الى وعيه ويجري توجيهها اليه في الحوارات مع بورفيرمي وممع سونيا ، ومع سفيدريغاييلوف ، ومع دونيا واخرين . ان كل وجهات النظر الموجودة في العالم تتقاطع مع وجهة نظره . إن كل ما يراه ويلاحظه ، - الاحياء الفقيرة في بطرسبورغ ، وبيطرسبورغ الضخمة ، وكل لقاءاته العفوية والاحداث الثقافية ، - كل ذلك يجري ادراجه في الحوار ، ويجيب على اسئلته ، ويطرح عليه اسئلة جديدة ، يستفزه ، ويتجادل معه او يؤيد افكاره . لم يحتفظ المؤلف لنفسه بأي خزين من المعلومات ويدخل في الحوار الكبير للرواية ككل ، على قدم المساواة مع راسكولنيكوف .

هذا هو الموقف الجديد للمؤلف تجاه البطل في رواية دوستوفسكي المتعددة الاصوات .

الفصل الثالث

الفكرة عند دوستويفسكي

سننتقل الى النقطة التالية من موضوعنا - الى طرح الفكرة في العالم الفني عند دوستوفسكي . إن الوظيفة المتعددة الاصوات لا تتلاءم مع احادية الفكرة في النمط الاعتيادي ، إن خصوصية دوستوفسكي في طرح الفكرة ، يجب ان تظهر بشكل متميز وواضح جدا . وفي تحليلنا سنغض النظر عن الجانب المضموني للافكار التي يطرحها دوستوفسكي ، - الذي يثير اهتمامنا هنا الوظيفة الفنية لهذه الافكار في العمل الادبي .

بطل دوستوفسكي ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة ، بل هو بالاضافة الى ذلك كلمة حول العالم : إنه ليس ممارسا للوعي حسب ، بل هو صاحب مذهب ايديولوجي .

إن «الانسان في داخل القبو» هو الاخر صاحب مذهب ايديولوجي ، إلا ان الابداع الايديولوجي عند الابطال يكتسب امتلاءه في الروايات . فالفكرة هنا تصبح فعلا بطة تقريبا في العمل الادبي . ومع ذلك فالفكرة الفنية المسيطرة تبقى ، حتى هنا ، كما كانت عليه في السابق : تبقى وعيا ذاتيا .

ولهذا فالكلمة حول العالم تمتزج بالكلمة الاعترافية حول نفسه بالذات . إن الحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها ، من وجهة نظر دوستوفسكي ، عن الحقيقة حول شخصية الفرد نفسه . إن اصناف الوعي الذاتي ، التي تحدد نوع الحياة عند واحد مثل ديفوشكين وخصوصا عند غوليادكين ، - القبول والرفض ، التمرد او الاستسلام - تصبح الآن اصنافا اساسية للتفكير حول العالم . ولهذا السبب كانت المبادئ السامية الخاصة بالعقيدة هي نفسها مبادئ المعاناة الشخصية الملموسة جدا . بفضل ذلك يتم تحقيق واحدة من اهم السمات التي يكاد ينفرد بها دوستوفسكي ، اعني الاندماج الفني للحياة الشخصية بالعقيدة ، والمعاناة الحميمة Intimate بالافكار . والحياة الشخصية تصبح حياة مبدئية مبرأة من الغرض الشخصي ، اما التفكير الايديولوجي السامي فيصبح شخصا ومعبرا عن هوى .

إن هذا الامتزاج لكلمة البطل حول نفسه بالذات مع الكلمة

الايدولوجية حول العالم ، يسمو كثيرا بالدلالة الفكرية المباشرة للتعبير عن الذات ، ويقوي من مقاومته الداخلية للانجاز الخارجي . الفكرة تساعد الوعي الذاتي على تدعيم استقلاليتها داخل العالم الفني عند دوستوفسكي وعلى التفوق على كل نموذج حيادي عرف بثاقته ورسوخه .

غير أن الفكرة نفسها تستطيع من الناحية الاخرى ، ان تحتفظ بدلالاتها ، بفكرتها الكاملة وذلك فقط بالاستناد الى الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنية اساسية ومسيطرة في تصوير البطل تصويرا فنيا . فالفكرة في العالم الفني المونولوجي التي توضع على لسان البطل الذي يجري تصويره بوصفه نموذجا مُنجزا وثابتا في الحياة ، هذه الفكرة لا بد وان تفقد دلالتها المباشرة لتصبح هي الاخرى لحظة مشابهة لذلك في الحياة التي تحدد على ضوء ملامح تلك الفكرة، شأنها في ذلك شأن كل وسيلة أخرى يعبر بها البطل عن نفسه . انها هذه الفكرة ذات الطابع الاجتماعي النمطي او الطابع الفردي المتميز ، اخيرا ، إنها هذه الايماءة الذهنية البسيطة من جانب البطل ، وهذه الملحمة الذهنية لعالمه الروحي . إن الفكرة لم تعد فكرة ، بل تصبح خلاصة تشخيصية فنية بسيطة . إنها ، بالشكل الذي هي عليه ، تمتزج مع نموذج البطل .

واذا كانت الفكرة في العالم المونولوجي تستطيع ان تحافظ على دلالتها بوصفها فكرة ، فانها في هذه الحالة ستنفصل حتما عن النموذج المحدد للبطل ، فلا تندمج به فنيا : إنها توضع على لسانه حسب ، ولكنها قابلة بنفس الدرجة من النجاح ، ان توضع على لسان اي بطل اخر . المهم من وجهة نظر المؤلف أن يجري التعبير عن هذه الفكرة الصائبة عموما ، في نص هذا العمل الادبي ، اما من الذي يعبر عنها ومتى - فيتحدد في ضوء التصورات التكوينية الخاصة بالوقت والملائم والمكان المناسب ، او في ضوء المعايير السلبية الصرفة . تطرح بطريقة بحيث تبدو معها منسجمة مع طبيعة النموذج المتكلم بها . إن هذه الفكرة بذاتها - اشبه بلعبة تنتهي بالتعادل . فالبطل هنا ليس اكثر من حامل لهذه الفكرة البسيطة التي هي بذاتها وبوصفها فكرة صائبة ويقينية ، فانها تميل نحو سياق مونولوجي

بصورة اصولية فاقدة الملامح الذاتية ، بكلمة اخرى - إنها تميل الى عقيدة مونولوجية بصورة اصولية خاصة بالمؤلف .

إن العالم الفني المونولوجي لا يعرف افكار الغير ورأي الغير بوصفها مادة للتصوير . إن كل ما هو ايدولوجي ينقسم في مثل هذا العالم الى فئتين . فئة من الافكار - وهي الافكار الصائبة واليقينية - تلبي حاجة الوعي عند المؤلف ، وتسعى لأن تتجسد في الوحدة المعنوية (من المعنى) للعمل الادبي . إن مثل هذه الافكار لا يجري التعبير عنها ، بل يجري تأكيدها . وإن تأكيدها هذا يجد تعبيره الموضوعي في نبراتها الخاصة ، في وضعها الخاص والتميز داخل العمل الادبي ككل ، في نفس الشكل اللفظي الاسلوبي الخاص بالتعبير عنها وفي سلسلة كاملة من الوسائل المتنوعة الاخرى الخاصة بطرح الافكار بوصفها افكارا يقينية ومؤكدة . اننا نسمعها دائما في سياق نص العمل الادبي : إن الفكرة المؤكدة نبذة تتميز بها من نبذة الفكرة غير المؤكدة . أما الافكار الاخرى والآراء الاخرى ، فهي اما غير صائبة من وجهة نظر المؤلف او انها لا تثير اهتمامه ، ولهذا فانها لا تدخل ضمن عقيدته ، ولا يجري تأكيدها ، وهكذا فاما ان يجري رفضها جداليا ، او انها تفقد قيمتها الدلالية المباشرة لتصبح مجرد عناصر بسيطة تدخل في التشخيص الوصفي Characteristic ، وإيماءات فكرية خاصة بالباطل او جزءا من سماته الخاصة الفكرية التي تتصف بقدر اكبر من الديمومة .

في العالم المونولوجي - Tertiuni non Datur (واحد من اثنين) : فالفكرة اما تؤكد وإما تُرفض ، وبعبارة تتوقف عن كونها فكرة كاملة الدلالة يتعين على الفكرة التي تفتقر الى الاقرار ، من اجل ان تدخل في البنية الفنية. ، ان تفقد - على العموم - قيمتها الدلالية ، وان تصبح حقيقة Fact من الحقائق السايكولوجية . اما ما يتعلق بالافكار المرفوضة جداليا ، فانها هي الاخرى لا يجري تصويرها ، ذلك ان الدحض ، بغض النظر عن الشكل الذي يتخذه ، يستبعد التصوير الحقيقي للافكار . إن فكرة الغير ، المرفوضة لا تعمل على فتح سياق النص المونولوجي ، على العكس فان هذا النوع من السياق يصر بدرجة اكبر من العناد على الانغلاق داخل حدوده ان فكرة

الغير المرفوضة غير قادرة على ان تقيم وعياً غيرياً (يخص الغير) يقف على قدم المساواة وبنفس الحقوق جنباً الى جنب مع وعي ما آخر ، وذلك اذا ما بقي هذا الرفض رفضاً نظرياً بحث للفكرة كما هي عليه . ان تصوير الفكرة تصويراً فنياً يصبح ممكناً وذلك فقط هناك حيث توضع خارج نطاق القبول او الرفض ، ولكنها في الوقت نفسه تختزل الى مجرد معاناة سايكولوجية فاقدة لأي قيمة دلالية مباشرة . إن مثل هذا الطرح للفكرة متعذر في العالم المونولوجي : إنه يتعارض مع المبادئ الاساسية نفسها الخاصة بهذا العالم . إن هذه المبادئ تخرج بعيداً عن حدود الابداع الفني الواحد ، إنها تصبح مبادئ واسساً لكل الثقافة الايديولوجية للعصر الحديث . فما هي طبيعة هذه المبادئ ؟

إن مبادئ الاتجاه المونولوجي الايديولوجي اكتسبت تعبيرها المتميز نظرياً والاكثر وضوحاً وذلك في الفلسفة المثالية . إن المبدأ الواحدي Monism ، أعني تأكيد وحدة الوجود ، يصبح داخل الاتجاه المثالي مبدأ وحدة الوعي .

إن الذي يثير اهتمامنا هنا ، طبعاً ، لا الجانب الفلسفي للمشكلة ، بل شيء من الخصوصية الايديولوجية العامة التي تطالعنا حتى في هذا التحول المثالي للاتجاه الواحدي Monism للوجود الى اتجاه مونولوجي للوعي . ولكن هذه الخصوصية ذات الطابع الايديولوجي العام هي الاخرى مهمة لنا وذلك فقط من زاوية تطبيقها الفني في المستقبل .

إن وحدة الوعي التي حلت محل وحدة الوجود ستتحول حتماً الى وحدة الوعي الواحد . وفي هذه الحالة ليس مهماً ابداً ما هو الشكل الميتافيزيقي الذي ستتلبسه : «الوعي بصورة عامة» (Bewusstsein) Uberhaupt ، «الانا المطلقة» ، «الروح المطلق» ، «الوعي المعياري» الى غير ذلك . ستظهر هناك اشكال وعي إنسانية تجريبية كثيرة وذلك جنباً الى جنب مع هذا الوعي الموحد والواحد حتماً . إن هذه التعددية في اشكال الوعي تعتبر من وجهة نظر «الوعي بصورة عامة» عفوية وفائضة على حد قول البعض . إن كل ما هو جوهرى وما هو حقيقي في هذا الجوهرى يدخل في

سياق «الوعي بصورة عامة» ويفقد فرديته . كذلك ان كل ما هو فردي ، مما يميز وعيا من وعي اخر او من اشكال وعي اخرى ، فهو غير جوهري من الناحية الادراكية وينتمي الى مجال التنظيم السايكولوجي والى محدودية افق الشخصية الانسانية . ومن وجهة نظر الحقيقة فليست هناك اشكال وعي فردية . إن المبدأ الوحيد لاشاعة الروح الفردية في عملية الادراك ، كما يفهمه الاتجاه المثالي ، هو مبدأ خاطيء . إن ابي حكم صائب لا يتشبث بالشخصية الفردية ، وانما يلبي حاجة سياق ما ، مونولوجي من الناحية النظامية وموحد . إن الخطأ وحده هو الذي يميل الى اسباغ الروح الفردي . إن كل ما هو حقيقي يدخل ضمن حدود وعي واحد . واذا تعذر ادخاله من الناحية العملية فسيبدو كذلك فقط من وجهة نظر التصورات الاعتيادية الغريبة على الحقيقة نفسها . إن لدى المثل الاعلى Ideal وعيا واحدا وفماً واحداً وهما يكفيان تماما لسد حاجة الادراك بكل ما فيه من امتلاء ، وهولا يحتاج الى تعدد في اشكال الوعي وليس لهذا التعدد اي اساس يستدعيه . لا بد من التنبيه الى ان القول بوجود حقيقة وحيدة لا يعني ابدا ضرورة او حتمية وجود وعي واحد وموحد . من الممكن تماما الافتراض والاعتقاد بان الحقيقة الوحيدة تتطلب اشكال وعي متعددة ، وانها لا تستوعب من حيث المبدأ في حدود وعي واحد ، وانها بحكم طبيعتها حادثة وتولد من تماس او احتكاك مختلف اشكال الوعي . إن كل شيء يتوقف على الطريقة التي يتصور بها المرء الحقيقة وعلاقتها بالوعي . إن الشكل المونولوجي لاستيعاب الحقيقة وادراكها - ليس إلا واحدا من الاشكال الممكنة . وإن هذا الشكل يظهر هناك حيث يتم وضع الوعي فوق الوجود اليومي ووحدة الوجود اليومي تستحيل الى وحدة وعي .

ان الارضية التي يوفرها الاتجاه المونولوجي الفلسفي لاتكفي بظهور علاقة متبادلة جوهريية بين اشكال الوعي المختلفة ، ولهذا السبب يتعذر وجود حوار جوهري . إن الاتجاه المثالي ، في حقيقته ، لا يعرف الا وجهها واحدا من العلاقة المتبادلة الادراكية بين اشكال الوعي المختلفة : ان يقوم من يعرف الحقيقة ويمتلكها بتلقيها لمن يجهلها ويخطئها ، اي إن العلاقة

هنا علاقة معلم بتلميذ ، وبالتالي فلا وجود هنا الا للحوار التعليمي ^(١) .

إن الاستيعاب المونولوجي للوعي يسود حتى في المجالات الاخرى للابداع الايديولوجي . ففي كل مجال من هذه المجالات ، فان كل ماله دلالة وقيمة يتركز حول مركز واحد - حول الحامل . ان كل ابداع ايديولوجي يجري فهمه واستيعابه بوصفه تعبير محتملاً عن وعي واحد ، عن روح واحد . وحتى هناك حيث يتعلق الامر بالجماعة ، بتنوع القوى المبدعة ، فان الوحدة ، مع ذلك ، يجري توضيحها بصورة الوعي الواحد : روح الامة ، روح الشعب ، روح التاريخ الى غير ذلك . إن كل ماله قيمة دلالية يمكن ان يجمع في وعي واحد ويُخضع لنبرة واحدة ، كذلك قل عما لا يمكن ان يخضع لمثل هذا الادراك مما هو عفوي وغير جوهري . إن الاتجاه العقلي الاوربي هو الذي ساعد على تقوية المبدأ المونولوجي وتغلغله في كل مجالات الحياة الايديولوجية في العصر الحديث . خصوصاً في عصر التنوير حيث جرى صياغة الاشكال الصنفية الاساسية للنشر الفني الاوربي . إن الاتجاه الطبواوي الاوربي باكملة قام بالاستناد الى هذا المبدأ المونولوجي . من هذا النوع الاشتراكية الطبواوية وإيمانها بالسلطان المطلق للعقيدة . ان الوعي الواحد ووجهة النظر الواحدة تصبح في كل مكان الناطق بلسان اي وحدة متصورة .

إن هذا الايمان بكفاية الوعي الواحد في جميع مجالات الحياة الايديولوجية لا تعتبر نظرية ، نادى بها هذا الفكر او ذاك ، كلا ، إن ذلك هو خصوصية بنوية عميقة للابداع الايديولوجي في العصر الحديث ، تحدد كل الاشكال الداخلية والخارجية . الذي يعنينا هنا ويثير اهتمامنا هو اشكال ظهور هذه الخصوصية في الابداع الادبي .

وكما رأينا ، فان طرح الفكرة في الادب يكون عادة ذا طابع مونولوجي كلية . فالفكرة اما يجري إقرارها او نفيها . إن كل الافكار التي يجري إقرارها تندمج في وحدة وعي المؤلف ، هذا الوعي الذي يرى ويصور . أما الافكار التي ترفض فتتوزع بين الابطال ، ولكن لا على اعتبارها افكاراً ذات قيمة دلالية ، بل على اعتبارها اشكال تعبير عن الافكار ، اما نمطية من

الناحية الاجتماعية ، او متميزة وخاصة من الناحية الفردية . إن المؤلف وحده هو الذي يعتبر العارف والفاهم والرائي بالدرجة الاولى . إنه الوحيد الذي يحمل عقيدة . إن فرديته تترك بصمتها على الافكار التي تطرح في المؤلف . وهكذا ففيه تندمج الفردية والقيمة الادراكية الايديولوجية بكل وزنها ، دون ان تترك إحداها الاخرى . ولكن فيه فقط . اما في الابطال فان الفردية تقتل القيمة الدلالية لأفكارهم ، اما في حالة المحافظة على القيمة الدلالية لهذه الأفكار فان الاخيرة تتبرأ من فردية البطل وتندمج مع فردية المؤلف . من هنا النبذة الاحادية الفكرية في العمل الادبي . إن ظهور نبذة ثانية سينظر اليه حتماً على أنه تناقض قبيح داخل عقيدة المؤلف .

إن فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع ، في عمل ادبي من النمط المونولوجي ، بثلاث وظائف : اولا ، إنها تعتبر الاساس الذي تستند اليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها ، المبدأ الذي يقرر النبذة الاحادية الايديولوجية لجميع عناصر العمل الادبي . ثانيا ، يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة او تلك ، او واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها . ثالثا واخيرا ، فان فكرة المؤلف يمكن ان تكتسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الايديولوجي للبطل الرئيس .

الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير ، تندمج مع الشكل . انها تحدد كل النبزات الشكلية ، وكل تلك الاحكام الايديولوجية التي تصوغ الوحدة الشكلية للاستلوه الفني والنفمة الوحيدة للعمل الادبي .

ان الطبقات الدفينة لهذه الايديولوجية التي تتحكم بصياغة الشكل ، الطبقات التي تحدد الخصائص الاساسية في الاصناف الادبية ، تحمل طابعا تقليديا ، وهي تتراكم وتتطور عبر العصور ، الى هذه الطبقات الدفينة الخاصة بالشكل ينتمي حتى الاتجاه المونولوجي الفني الذي وقع اختيارنا عليه .

إن الايديولوجية ، بوصفها استنتاجا ، ونتيجة معنوية (من المعنى) للتصوير ، تحول ، في حالة اتباع المبدأ المونولوجي العالم المصور بالضرورة

الى مادة Object موضوعية خرساء لهذا الاستنتاج . ان اشكال الاستنتاج الايديولوجي نفسها يمكن ان تكون متنوعة جدا . وفي ضوء هذه الاشكال يتغير حتى طرح ما هو مصور : وهذا الاخير يمكن ان يكون توضيحا بسيطا للفكرة ، مثلا بسيطا ، او إخبارا ايديولوجيا (الرواية التجريبية Experimental) ، او يمكن ان يوجد ، اخيرا ، في علاقة تمتاز بدرجة اكبر من التعقيد تجاه النتيجة الاخيرة . أما هناك حيث يستند التصوير بكامله الى الاستنتاج الايديولوجي ، فسنجد امامنا في هذه الحالة رواية فكرية فلسفية («كانديد» فولتير ، على سبيل المثال) او - في أسوأ الاحوال - مجرد رواية منحازة بفضاظة . ولكن حتى في حالة عدم وجود مثل هذا الطرح المباشر ، فسيكون هناك ، مع ذلك ، وجود للاستنتاج الايديولوجي في اي تصوير ، وذلك مهما حاولت هذه الوظائف الشكلية لهذا الاستنتاج ان تكون متواضعة او خفية . إن نبرات الاستنتاج الايديولوجي يجب الاتجد نفسها في تعارض مع النبرات الصياغية Formative للتصوير نفسه . فاذا ما وجد مثل هذا التعارض او التناقض فسيكون علامة من علامات النقص ، ذلك ان النبرات المتناقضة ، داخل حدود العالم المونولوجي ، تتصادم داخل صوت واحد . إن وحدة وجهة النظر يجب ان تسبك في كيان متماسك واحد عناصر الاسلوب الاكثر شكلية والاستنتاجات الفلسفية الاكثر تجريدا على حد سواء .

إن بإمكان الموقف المعنوي (من المعنى) للبطل ان يوجد على مستوى واحد مع كل من الايديولوجيا المتحكمة بالصياغة والاستنتاج الايديولوجي النهائي . يمكن ازالة وجهة نظر البطل من المجال الموضوعي الى مجال المبدأ . وفي هذه الحالة فان المبادئ والاسس الايديولوجية الكامنة في اعماق البنية ، لا تعمل فقط على تصوير البطل وهي تحدد وجهة نظر المؤلف بشأنه ، بل ويجري تصويرها من قبل البطل نفسه محددة بذلك وجهة نظر البطل الشخصية تجاه العالم . إن مثل هذا البطل يتميز من الناحية الشكلية ، بوضوح عن ابطال النمط الاعتيادي . ليس هناك ما يدعو للخروج خارج حدود هذا العمل الادبي من اجل البحث عن وثائق اخرى تستطيع ان تؤكد او تبرهن على التطابق بين ايديولوجيا المؤلف وايديولوجيا البطل . بالاضافة

الى ذلك فان مثل هذه المطابقة ذات الدلالة المضمونية الكبيرة ، لا تستند الى العمل الادبي ، وهي لا تمتلك بذاتها قوة برهانية .

إن وحدة مبادئ التصوير الايديولوجية عند المؤلف والموقف الايديولوجي للبطل يجب ان يتم الكشف عنها في العمل الادبي نفسه ، وذلك بوصفها نبرة موحدة خاصة بتصوير المؤلف وخاصة بمعاناة البطل واحاديثه لا بوصفها مطابقة ذات مضمون غني خاصة بافكار البطل مع وجهات النظر الايديولوجية للمؤلف ، التي جرى التعبير عنها في مكان اخر . اما كلمة البطل ومعاناته فتقدمان بشكل اخر : إنهما غير محددين ، إنهما تشخصان المادة الموضوعية التي تتوجهان اليها ، ولا تقتصران على المتحدث نفسه فقط . إن كلمة مثل هذا البطل تقف على مستوى واحد مع كلمة المؤلف .

إن غياب المسافة بين موقف المؤلف وموقف البطل يطالعا حتى في سلسلة كاملة من الخصائص الشكلية الاخرى . فالبطل ، على سبيل المثال ليس مغلقا ، كما انه ليس منجزاً داخلياً شأنه في ذلك شأن المؤلف ، ولهذا فهو لا ينصاع لأن يقسر قسرا على التمدد في قالب محوري أعد سلفا ، وهذا المحور ليس اكثر من واحد من المحاور الممكنة ، وبالتالي فهو عفوي واعتباطي بالنسبة لهذا البطل . ومثل هذا البطل غير المنغلق يعتبر شائعا في الأدب الرومانتيكي ، إنه شائع عند بايرون ، وعند شاتوبريان ، ومن هذا الصنف يمكن اعتبار ، بشكل من الاشكال ، حتى بيتشورين عند ليرمنتوف وهكذا . واخيرا ، فان افكار المؤلف يمكن ان تنتثر ، عرضيا ، على كل مساحة العمل الادبي . إنها تستطيع ان تظهر في تضاعيف كلام المؤلف بوصفها امثالا وحكما قائمة بذاتها ومناقشات كاملة ، إن بالامكان وضعها على لسان هذا البطل او ذاك ، واحيانا بكميات كبيرة متزاحمة فيما بينها ، دون ان تندمج ، رغم ذلك ، مع فرديته (على سبيل المثال ، بيتشورين عند ليرمنتوف) .

إن كل هذه الكتلة للايديولوجيا ، سواء المنظمة منها او غير المنظمة ابتداء بالاسس والمبادئ الصياغية وانتهاء بمواعظ المؤلف العفوية التي تجري تنحيثها ، إن كل هذه الكتلة يجب ان تُخضع لنبرة موحدة ، وأن تعبر

عن وجهة نظر واحدة ووحيدة . اما ما عدا ذلك فهو مادة موضوعية لوجهة النظر هذه ، ومادة معمقة للنبرة . إن الفكرة التي تقع في مسار وجهة نظر المؤلف ، هي وحدها التي تستطيع المحافظة على قيمتها الدلالية دون ان تخاطر بخرق وحدة العمل الادبي ، ذات النبرة الموحدة . إن افكار المؤلف هذه كلها لا يجري تصويرها ، وذلك مهما قلنا عن الوظائف التي تحملها : إنها إما ان تصوّر فتتحكم من الداخل بالتصوير ، او ان تسلط الضوء على المصوّر ، او اخيرا ، تصاحب التصوير ، بوصفها زخرفاً معنوياً (من المعنى) قائماً بذاته . إنها تصوّر مباشرة وبلا مسافة فاصلة . وفي حدود العالم المكوّن او المونولوجي لا يمكن تصوير الفكرة الغيرية . فهي إما أن تندغم ، وإما أن ترفض جدالياً ، وإما ان تتوقف عن كونها فكرة .

لقد اتصف دوستوفسكي ، بالضبط ، بالقدرة على تصوير فكرة الغير ، محافظاً على كل قيمتها الدلالية الكاملة بوصفها فكرة ، ولكنه استطاع ان يحافظ في الوقت نفسه حتى على المسافة الفاصلة ، دون ان يقرها ولا ان يدمجها مع ايديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها : تصبح الفكرة في اعماله الابداعية مادة للتصوير الفني ، اما دوستوفسكي نفسه قد اصبح فنان الفكرة العظيم .

ومما له دلالة ومغزاه ان صورة فنان الفكرة تراءت لدوستوفسكي منذ فترة مبكرة (في ١٨٤٦ - ١٨٤٧) وهو ما يزال في بداية طريق الابداع . إننا نعني هنا صورة اولينوف ، بطل «السيدة» . انه عالم شاب يعيش وحيداً أنه يلتزم نظاماً محدداً للابداع ، كما أن له تناولاً غير اعتيادي للفكرة العلمية : «لقد اوجد لنفسه نظاماً . لقد احتمرت فكرة هذا النظام في نفسه طوال اعوام ، ولقد تولدت في نفسه صورة الفكرة شيئاً فشيئاً ، كانت اول الامر غائمة ، غير واضحة ، ولكنها في الوقت نفسه ممتعة بشكل ساحر ومجسدة في شكل جديد وبهيج ، وهذا الشكل كان يتدفق من اعماق نفسه ، وهو يعذب هذه النفس . لقد كان ما يزال يتحسس ، بشيء من التردد وعدم الثقة ، يتحسس الاصاله ، حقيقتها وتفردها : لقد بان الابداع لقواه ، لقد اتضحت

معالمه وقويته» (المجلد الاول - ٤٢٥) .

بعد ذلك في نهاية القصة ، نقرأ :

« ربما تولدت في اعماقه فكرة كاملة اصيلة ومتمردة . ربما حكم عليه ان يكون فنانا في ميدان العلم» (المجلد الاول - ٤٩٨) .

لقد حكم على دوستوفسكي ان يكون مثل فنان الفكرة هذا ، ولكن لا في ميدان العلم ، بل في ميدان الادب .

فما هي الشروط التي تتحدد عند دوستوفسكي ، في ضوءها امكانية تصوير الفكرة .

قبل كل شيء يجب ان نتذكر ان صورة الفكرة لا تنفصل عن صورة الانسان - حامل هذه الفكرة ليست الفكرة بذاتها هي التي تعتبر «بطلة العمل الادبي عند دوستوفسكي» ، كما اكد ب. م. انجلجاردت ، بل إنسان الفكرة . لا بد من التذكير مرة أخرى ان بطل دوستوفسكي - هو انسان الفكرة . انه ليس شخصية ذات خلق متميز Character ، وليس طبعا ذامزاج معين Temperament ، وليس نمطا Type اجتماعيا او سايكولوجيا : إن صورة الفكرة الكاملة القيمة لا تنسجم طبعا مع مثل هذه الصور الخاصة بالناس ، المشيئة والمنجزة . ستكون محاولة بليدة من جانبنا اذا ما قررنا على سبيل المثال فكرة راسكولنيكوف التي نحس بها ونفهمها (الفكرة ، حسب اعتقاد دوستوفسكي يمكن ، بل ويجب ، ليس ان تفهم وحسب ، وإنما ان «تحس» ايضا) ، شخصيته Character المنجزة او مع نمطيته الاجتماعية بوصفه واحدا من المثقفين من خارج صفوف النبلاء خلال حقبة ستينات القرن الماضي : في مثل هذه الحالة ، فان فكرة راسكولنيكوف ستفقد قيمتها الدلالية بوصفها فكرة كاملة القيمة وستخرج من نطاق ذلك الجدل الذي تعيش فيه هذه الفكرة من خلال علاقة متبادلة حوارية ومتصلة ترتبط بواسطتها مع افكار اخرى كاملة القيمة - مع افكار سونيا ، وبورفيرى ، وسفيد ريغاييلوف وغيرهم . لن يستطيع ان يكون حاملا للفكرة الكاملة القيمة الا «الانسان داخل الانسان» بما له من عدم انجازية حرة وعدم استقرار ، هذا الانسان الذي تكلمنا عنه في الفصل السابق . الى مثل هذه النواة الداخلية غير المنجزة

الخاصة براسكولنيكوف ، يتوجه حواريا بالضبط كل من سونيا ، وبورفيرى ، واخرين . والى مثل هذه النواة غير المنجزة في شخصية راسكولنيكوف يتوجه حتى المؤلف نفسه خلال كل هيكل روايته عنه .

وبناء على ذلك فان «الانسان داخل الانسان» غير المنجز وغير المستنفذ هو الذي يستطيع وحده ان يكون انسان الفكرة الذي يمكن لصورته ان تتطابق مع صورة الفكرة الكاملة القيمة . وهذا هو الشرط الاول من شروط تصوير الفكرة عند دوستوفسكي .

ولكن لهذا الشرط ، تقريبا ، اثرا معاكسا . إننا نستطيع القول ان الانسان عند دوستوفسكي يذلل «شيئته» ويصبح «إنسان داخل إنسان» ، وذلك فقط بعد ان يدخل في مجال الفكرة النقي وغير المنجز ، اي فقط عندما يصبح انسان فكرة خاليا من الغرض . هكذا هم جميع الابطال البارزين ، اي الذين يشاركون في الحوار الكبير عند دوستوفسكي .

وبهذا المعنى فان التحديد الذي اعطاه زوسيماف لشخصية ايفان كرامازوف ينطبق على جميع هؤلاء الابطال . لقد قدمه ، طبعا ، بلغته الكنسية ، اي في مجال تلك الفكرة المسيحية التي يحيا فيها هو ، زوسيماف . سنقتبس مقطعا مناسباً من الحوار الحار المتميز جدا عند دوستوفسكي ، والذي دار بين الاب زوسيماف وايفان كرامازوف .

« - هل صحيح انك تحمل مثل هذه القناعة حول النتائج المترتبة على تبذد الايمان عند الناس بخلود ارواحهم ؟ - سأل رجل الدين فجأة ايفان فيدوروفيتش .

- اجل ، لقد اكدت ذلك . ليس هناك فضيلة اذا لم يكن هناك خلود .

- سعيد انت ان كنت تؤمن بذلك ، اوشقي جدا .

لماذا أنا شقي ؟ سأل ايفان فيدوروفيتش مبتسما .

ذلك لأنك لا تؤمن ، في اغلب الظن ، لا بخلود روحك ، ولا حتى بما

كتبته حول الكنيسة وحول المسألة الكنسية .

- ربما انت محق !.. ومع ذلك فلم اكن امزح تماما - اعترف

فجأة ايفان فيدوروفيتش مما اثار دهشة الجميع ، خاصة وقد اصطبغ وجهه

بالحمرة من الخجل .

- لم تكن تمزح تماما ، هذه حقيقة . ان هذه الفكرة لم تجد حلها تماما في اعماق قلبك ولذلك فهي تعذبه . ولكن الشهيد يحب احيانا ان يتسلى بيأسه ربما ايضا بسبب اليأس . وطالما بقيت تتسلى ، بسبب اليأس ، بمقالاتك الصحفية ، وبمناقشة المسائل التي تثير اهتمام الوسط الراقي ، دون ان تؤمن نفسك بتناقضاتك ، في نفس الوقت الذي تجد قلبك يتألم وانت تضحك عليها في سرك ... ان هذه المشكلة لم تجد حلها داخل نفسك ، ومن هنا بليتك الكبرى ، ذلك انها تلح باستمرار على ايجاد حل ...

- وهل يمكن لهذه المشكلة ان تجد لها حلا داخل نفسي ؟ ان تحل بصورة ايجابية ؟ - واصل إيفان فيدروفيتش استفساراته مواصلا الابتسام بنفس الطريقة المثيرة للاستغراب وهو ينظر الى رجل الدين .

- اذا لم تجد حلها بالمعنى الايجابي فلن تجد حلها ابدا بالمعنى السلبي ، إنك نفسك تعرف هذه الخاصية في قلبك . ومن هنا عذابك كله . ولكن اشكر الخالق لأنه منح قلبا ساميا قادرا على ان يتحمل مثل هذا العذاب «ولأن تتأمل حكمة السماء وتفكر بها وتجد لها حلا لأن اقامتنا الأبدية ستكون في السماء» . ليباركك الله ، وليساعدك من أجل ان يجد قلبك الحل هنا على هذه الارض وليبارك طريقك ويسدد خطاك .

إن اليوشا نفسه يعطي تحديدا لايفان شبيها بهذا التحديد ولكن بلغة دنيوية ، وذلك خلال حديثه مع راكيتين .

«آخ ، يا ميشا ، إن روحه (روح ايفان - باختين) هائج . إن عقله اسير . ان لديه افكارا عظيمة ولكنها غير قابلة للحل . إن من أولئك الناس الذين لا يبحثون عن الملايين ، بل عن الحلول لافكارهم» (المجلد التاسع ، ص ١٠٥) .

ان كل ابطال دوستويفسكي الرئيسيين منحوا «حكمة السماء وتأملوها» ، ولدى كل واحد منهم «افكار عظيمة غير قابلة للحل» ، وان كل واحد منهم يشعر «بالحاجة الى ان يجد حلا لافكاره» . إن حياتهم الحقيقية تكمن في هذا الحل للافكار ، وفيها ايضا تكمن ايضا حقيقة عدم انجازيتهم

الخاصة . وإذا ما جردتهم من افكارهم التي يحيون بها فان صورهم ستنهار حتما . بكلمة اخرى ، إن صورة البطل ترتبط ارتباطا محكما بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها . إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها ، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله .

إن كل ابطال دوستوفسكي الرئيسيين بوصفهم أناس أفكار ، مبزهون من اي غرض شخصي ، وذلك لان الفكرة متمكنة من النواة العميقة لشخصياتهم . إن هذا التنزه من الغرض لا يعتبر سمة من سمات شخصيتهم Character . كما لا يعتبر وصفا خارجيا لافعالهم - ان التنزه من الغرض يعبر عن حياتهم الحقيقية في مجال الافكار (إنهم «لا يبحثون عن الملايين ، إنهم بحاجة الى حل لافكارهم») . إن الفكرية والنزاهة من الغرض بمعنى واحد تقريبا . وبهذا المعنى فان راسكولنيكوف منزه من الغرض تماما في قتله للعجوز المرابية ونهبها ، كذلك سونيا المومس ، وإيفان المتورط بقتل الاب . وبهذا المعنى فان فكرة المراهق في أن يصبح روتشيلد ، هي الاخرى منزهة من الغرض . نعود فنكر ما سبق لنا ان قلناه : ان الامر هنا لا يتعلق بسمة اعتيادية من سمات الشخصية Character ، بل يتعلق باظهار التلبس الحقيقي بفكرة شخصيته العميقة .

اما الشرط الثاني من شروط تكوين صورة الفكرة عند دوستوفسكي فيتمثل في فهمه العميق للطبيعة الديالوجية للفكر الانساني ، وللطبيعة الديالوجية للفكرة . لقد تمكن دوستوفسكي ان يكشف وأن يرى وان يظهر المجال الحقيقي لحياة الفكرة . الفكرة لا تحيا في الوعي الفردي والمعزول للانسان بحيث تبقى مأكثة فيه فلا تتعداه الى غيره ، إنها تولد ثم تموت . ان الفكرة تبدأ الحياة ، بمعنى إنها تبدأ تتشكل ، وتتطور ، تعثر على تعبيرها اللفظي وتجده ، تولد افكارا جديدة ، وذلك فقط عندما تقيم علاقات ديالوجية جوهرية مع غيرها من الافكار التي تعود للاخرين . إن الفكرة الانسانية تصبح فكرة حقيقية ، وذلك فقط عندما تقيم اتصالا حيا مع فكرة اخرى غيرية تتجسد في صوت غيري ، اعني في وعي غيري معبر عنه بالكلمة . ان الفكرة تولد وتعيش في نقطة هذا الاتصال الخاص بالاصوات

المجسدة لاشكال الوعي .

فالفكرة - كما رأها دوستوفسكي الفنان - ليست صياغة ذاتية وسيكولوجية فردية مع «مثنوى دائم» لها داخل راس الانسان ، كلا ، فالفكرة ذات طابع فردي داخلي ، وذاتي داخلي ، ان مجال وجودها لا الوعي الفردي ، بل العلاقة الحوارية بين مختلف اشكال الوعي . فالفكرة هي بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين او اكثر من اشكال الوعي . والفكرة من هذه الزاوية شبيهة بالكلمة التي تتوحد معها حواريا . وهكذا فهي تحتاج ، شأنها في ذلك شأن الكلمة ، لان تكون مسموعة ، ومفهومة ، و «مجاب عنها» باصوات اخرى صادرة عن اشكال وعي آخرين . والفكرة ، كالكلمة ، ذات طبيعة حوارية ، اما المونولوج فيعتبر مجرد شكل تكويني اصطلاحي للتعبير عنها ، شكل يستند الى ارضية نفس ذلك الاتجاه المونولوجي الايديولوجي الخاص بالعصر الحديث الذي شخصناه سابقا .

لقد رأى دوستوفسكي الفكرة وصورها فنيا ، وذلك على اعتبارها بالضبط شبيهة بهذه الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء بين اشكال الوعي - المعبر عنها بالاصوات . إن هذا الاكتشاف الفني للطبيعة الحوارية الخاصة بالفكرة وبالوعي وبأي شكل من اشكال الحياة الانسانية المعبر عنها بالوعي (حتى وان تمس الفكرة مسأ خفيفاً) هذا الاكتشاف هو الذي جعل من دوستوفسكي فناناً عظيماً .

إن دوستوفسكي لا يعتمد ابدًا الى تلخيص الافكار الجاهزة في شكل مونولوجي ، ولكنه لا يعتمد كذلك الى ان يعرض تشكّلها السايكولوجي داخل وعي ما فردي . ولو فعل ذلك لتوقفت الافكار عن كونها صوراً حية في كلتا الحالتين .

ولنتذكر ، على سبيل المثال ، المونولوج الداخلي الاول عند راسكولنيكوف ، هذا المونولوج الذي اقتبسنا مقطعاً منه في الفصل السابق . هنا لا نجد اي اثر للتشكّل السايكولوجي للفكرة داخل وعي ما مغلق . على العكس من ذلك ، فان وعي راسكولنيكوف الوحيد يصبح ميداناً لاصطراع

اصوات الآخرين . اما حوادث الايام القريبة الماضية (رسالة والدته ، لقاءه مع مارميلادوف) ، التي انعسكت على وعيه فقد اكتسبت فيه شكل حوار متوتر مع متحاورين غائبين (مع شقيقته ، مع والدته ، مع سونيا وغيرهم) ، وفي هذا الحوار بالذات يحاول ان يجد «حلا لافكاره» .

لقد سبق لراسكولنيكوف ان نشر ، حتى قبل ان تبدأ حوادث الرواية ، مقالة في احدى الجرائد لخص فيها الاسس النظرية لفكرته . دوستويفسكي لم يعتمد ابدا الى تلخيص هذه المقالة في شكل مونولوجي . إننا نتعرف لأول مرة ، على مضمون هذه المقالة ، وبالتالي ، على الفكرة الاساسية لراسكولنيكوف ، وذلك خلال الحوار المتوتر والرهيب الذي اجراه راسكولنيكوف نفسه مع بوفيري (يشارك في الحوار ايضا كل من رازومихين وزاميتوف) . في البداية يقوم بوفيري نفسه بتلخيص المقالة ، وكان تلخيصه في الحقيقة مبالغاً فيه عن عمد ، وبطريقة استفزازية . إن هذا التلخيص الذي يأخذ شكل حوار داخلي ، كان كثيراً ما يقاطع بالاسئلة الموجهة الى راسكولنيكوف وبردود هذا الاخير . بعد ذلك يقوم بتلخيص المقالة راسكولنيكوف نفسه الذي يقاطع دائماً بملاحظات واسئلة بوفيري ذات الطابع الاستفزازي . وان تلخيص راسكولنيكوف مفعم بالجدال الداخلي ضد وجهة نظر بوفيري ومن هم على شاكلته ان رازومихين نفسه يقدم هو الاخر ردوده . وفي النتيجة فان فكرة راسكولنيكوف تبرز امامنا في حيز فردي داخلي من الصراع المتوتر بين عدد من اشكال الوعي الفردية ، زد على ان الجانب النظري للفكرة يندمج اندماجا تاما مع المواقف الحياتية الاخيرة التي يحملها اولئك الذين يشاركون في الحوار .

وتكشف فكرة راسكولنيكوف خلال هذا الحوار عن مختلف جوانبها ، وظلالها وامكانياتها ، وتقيم علاقات متنوعة مع المواقف الحياتية التي يتبناها الآخرون . تكتسب الفكرة ، بعد ان تفقد انجازيتها المونولوجية والنظرية - المجردة ، هذه الانجازية التي تسد حاجة شكل معين من اشكال الوعي تكتسب تعقيدا على درجة كبيرة من التناقض ، وتعددا حيا في وجوه الفكرة - القوة ، هذه الفكرة - القوة التي تتولد وتحيا وتنشط داخل الحوار

الكبير للعصر والتي تتجاوب مع الافكار الشبيهة بها والقريبة منها المنتمية الى عصور اخرى . امامنا تبرز صورة الفكرة .

ان فكرة راسكولنيكوف نفسها تظهر امامنا مجددا في حواراته مع سونيا التي لا تقل توترا عن الحوارات الاخرى . هنا تبدو الفكرة في نغمة اخرى تماما وتقيم علاقة حوارية مع موقف اخر قوي جدا وحياتي ومتكامل خاص بسونيا ، ولهذا السبب فان فكرة راسكولنيكوف تكشف عن اوجه وامكانات خاصة بها ، جديدة تماما . بعد ذلك نسمع هذه الفكرة من خلال التلخيص ذي الطابع الحواري الذي يقدمه سفيديريغاييلوف وذلك خلال حوارهم مع دونيا . غير ان هذه الفكرة تتردد من خلال صوت سفيديريغاييلوف الذي يعتبر الصنو المشوه لراسكولنيكوف ، تتردد هنا بنغمة مغايرة تماما وتكشف لنا عن جانبها الاخر . واخيرا فان فكرة راسكولنيكوف تكون في الرواية كلها ، على علاقة مع مختلف ظواهر الحياة ، تختبر في ضوئها وتجرب وتؤكد او تدحض . ولقد تحدثنا عن ذلك في الفصل السابق .

يجدر بنا ان نذكر هنا بفكرة إيفان كرامازوف التي تقول بان «كل شيء جائز» ، اذا لم يكن هناك خلود للروح . يا للحياة الحوارية والمتوترة التي تحياها هذه الفكرة على امتداد رواية «الاخوة كرامازوف» ، وبالبعد واختلاف الاصوات التي تؤكد لها وبالاختلافات الحوارية المفاجئة التي تقيمها !

على كلا هاتين الفكرتين (فكرة راسكولنيكوف ، وفكرة إيفان كرامازوف) تنعكس الافكار الاخرى ، مثلما يحصل في فن الرسم عندما يفقد ظل ما من ظلال لون محدد نقاءه المطلق ولكنه يبدأ يحيا حياته الاصلية الخاصة بفن الرسم ، وذلك بفضل انعكاسات ظلال الوان اخرى عليه . فلو سحبت هذه الافكار من المجال الحواري لحياتها ومنحت شكلا نظريا وتاما بطريقة مونولوجية لما كانت هذه الافكار اكثر من تكوينات ايديولوجية وغثة يمكن دحضها بسهولة .

ان دوستوفسكي بوصفه فنانا لم يكون افكاره مثلما يفعل عادة

العلماء والفلاسفة وهم يكونون افكارهم . إنه كون صوراً حية لافكاره التي عثر عليها ، وسمعتها واحيانا اوحى له بها الواقع نفسه ، اعني الافكار التي تحيا او تدخل الى الحياة بوصفها افكارا - قوى . لقد اتصف دوستوفسكي بموهبة فذة مكنته من سماع حوار عصره او بكلمة ادق ، مكنته من سماع عصره بوصفه حواراً عظيماً ، كما مكنته هذه الموهبة من ان يضمن هذا العصر ليس فقط اصواتاً محددة ، بل ان يضمنه بالدرجة الاولى ، وبالضبط ، علاقات حوارية تقوم بين هذه الاصوات ، وفعلًا متبادلاً بينها ، وحوارياً ايضاً . لقد سمع حتى اصوات العصر الضخمة والمسيطرة والمعترب بها ، اعني الافكار المسيطرة والبارزة (الرسمية وغير الرسمية) ، كذلك سمع الاصوات التي ما تزال ضعيفة ، الافكار التي لم تظهر بعد ، والافكار التي ما تزال خفية لما يسمع بها احد غيره بعد ، كما سمع ايضاً الافكار التي بدأت للتو بالنضج والتي تشكل اجنة العقائد المقبلة . كتب دوستوفسكي نفسه يقول : «إن الواقع لا يستنفذ فقط بما هو حيوي وما هو ضروري ، ذلك ان الجزء الاكبر منه ما يزال متضمناً فيه على هيئة كلمة خفية لم يقلها احد بعد وستظهر في المستقبل» (٢) .

لقد سمع دوستوفسكي في حوار زمانه حتى تعارضت الاصوات - الافكار المنتمية الى الماضي : القريب (اعوام ثلاثينات واربعينات القرن الماضي) والابعد من ذلك . لقد حاول ، كما قلنا الان ان يسمع حتى الاصوات - الافكار المنتظرة في المستقبل ، محاولاً ان يحزرها ، كما يقال ، حسب المكان الذي اعد لها في حوار الوقت الحاضر ، بالضبط مثلما يستطيع ان يحزر الرد المقبل الذي لم يُنطق به بعد ، وذلك من خلال الحوار الجاري . وهكذا اجتمع في مستوى المعاصرة وتجادل كل من الماضي والحاضر والمستقبل .

نكرر : دوستوفسكي لم يكون ابداً صورة للافكار من لا شيء ولم «يخلقها» ابداً ، مثلما لم يخلق الفنان حتى الناس الذين يصورهم - لقد استطاع ان يسمعهم او ان يحزرها في الواقع المائل . ولهذا فبالامكان ان نعثر على نماذج اولية Prototypes محددة ونشير اليها ، خاصة بصورة الافكار

في روايات دوستوفسكي ، وبصور ابطاله ايضا . وهكذا ، على سبيل المثال ، فان النماذج الاولى لافكار راسكولنيكوف نجدها ماثلة في افكار ماكس شتيرنر التي لخصها الاخير في بحثه «الوحيد وملكيته الخاصة» وفي فكرة نابليون الثالث التي طورها ماكس شتيرنر نفسه في كتاب «تأريخ بوليوس قيصر» (١٨٦٥)^(٣) . ان احد النماذج الاولى لفكرة بطرس فيرخوفينسكي نجده في «كاتخيزيس Catechizes التأثر»^(٤) . اما النماذج الاولى لافكار فيرسيلوف «المراهق» فنجدتها في افكار تشاداييف وغيرتس^(٥) . ان النماذج الاولى لصور افكار دوستوفسكي لم يُكشف عنها جميعا ولم تتم الاشارة اليها جميعا ايضا . نكرر القول مرة اخرى ان الامر هنا لايتعلق بـ «مصادر» دوستوفسكي (من شأن هذا المصطلح ان يفقد هنا دقته) ، بل يتعلق ، بالضبط ، بالنماذج الاولى لصور الافكار .

إن دوستوفسكي بعيد كل البعد عن ان يلجأ الى نسخ هذه النماذج الاولى او تلخيصها ، بل عالجها معالجة حرة وابداعية في نماذج حية وفنية خاصة بالافكار بالضبط مثلما يفعل الرسام مع نماذجه البشرية . إنه عمد اولا الى تحطيم الشكل المونولوجي المنغلق على ذاته الخاص بالافكار - النماذج الاولى ثم عمد بعد ذلك الى تضمينها في الحوار الكبير لرواياته حيث شرعت تحيا حياة فنية جديدة متكونة من الحوادث .

لقد استطاع دوستوفسكي ، بوصفه فنانا ، ان يكشف في صورة هذه الفكرة او تلك ليس فقط عن ملامحها التاريخية الحقيقية الموجودة في النموذج الاول (على سبيل المثال ، في «تاريخ يوليوس قيصر» نابليون الثالث) ، بل وان يكشف كذلك عن امكانياتها ، وهذه الامكانيات بالنسبة للصورة الفنية اهم من اي شيء اخر . كما استطاع دوستوفسكي بوصفه فنانا ايضا ان يحزر كيف ستتطور وستتصرف هذه الفكرة بالذات ضمن ظروف تاريخية متغيرة ، وان يحزر كذلك الاتجاهات التي سيسلك تطورها وتحولاتها . ومن اجل هذا وضع دوستوفسكي الفكرة على حافة عدد من اشكال الوعي المتقاطعة حواريا . إنه قاد مثل هذه الافكار والعقائد التي كانت في الحياة العامة مشتقة تماما وصماء تجاه بعضها البعض ، واجبرها على ان تتجادل

فيما بينها . انه يبدو وكأنه واصل كل فكرة من هذه الافكار البعيدة عن بعضها البعض ، وذلك بان مد لكل منها خطا مستقيما منقطا الى ان التقت جميعها في نقطة تقاطع حوارى . انه بهذه الطريقة استطاع أن يحزر مقدماً اللقاءات الحوارية المقبلة للافكار التي ما تزال حتى هذه اللحظة مشتتة . لقد استطاع ان يرى مقدما التطابقات الجديدة لهذه الافكار ، وكذلك يرى ظهور الاصوات - الافكار الجديدة ، والتغير الذي يسطرأ على ترقيب كل الاصوات - الافكار في الحوار الكوني . ولهذا فان هذا الحوار الروسي والكوني الذي تتردد اصداؤه في اعمال دوستوفسكي بما فيه من اصوات - افكار سواء منها ما هو قائم وما هو في طور الولادة والظهور ، اصوات افكار غير منجزة ومفعمة بالامكانيات الجديدة ، نقول ما يزال هذا الحوار يجذب الى لعبته التراجيدية السامية عقول واصوات قراء دوستوفسكي .

وهكذا فان الافكار - النماذج الاولى ، المستعملة في روايات دوستوفسكي ، تغير شكل وجودها دون ان تفقد قيمتها الدلالية الكاملة : انها تصبح صور افكار ، اسبغ عليها الطابع الحوارى وغير منجزة من الناحية المونولوجية ، اعني انها تدخل في مجال جديد عليها خاص بالوجود الفني .

لم يكن دوستوفسكي فنانا حسب ، يكتب روايات وقصص طويلة ، بل وكان بالاضافة الى ذلك كاتباً اجتماعياً ومفكراً اجتماعياً ينشر مقالات من هذا النوع في مجلات «الزمان» و«العصر» و«المواطن» و«مذكرات كاتب» . لقد عبر في هذه المقالات عن افكار محددة فلسفية ، وفلسفية دينية ، وسياسية اجتماعية وافكار اخرى . لقد عبر عنها هنا (أي في المقالات) بوصفها افكاره الخاصة اليقينية في شكل مونولوجي منظم او مونولوجي خطابي (اجتماعي Publical بصورة خاصة) . لقد عبر احيانا ، عن هذه الافكار في رسائله التي وجهها الى مختلف الاشخاص . والافكار هنا ، في الرسائل والمقالات ، ليست صور افكار طبعا ، بل هي افكار يقينية وذات طابع مونولوجي مباشر .

غير اننا نلتقي «بافكار دوستويفسكي» هذه حتى في رواياته . فكيف يتعين علينا ان ننظر اليها هنا ، أي في السياق الفني لابداعه ؟ بالضبط تماما مثلما ننظر الى افكار نابليون الثالث في «الجريمة والعقاب» الذي كان دوستويفسكي - المفكر يختلف معها تماما ، او افكار تشاداييف وغيرتسن في «المراهق» التي كان دوستويفسكي - المفكر يتفق معها جزئيا ، اي يتعين علينا ان ننظر الى افكار دوستويفسكي - المفكر نفسه بوصفها افكارا - نماذج اولية لعدد من صور الافكار في رواياته (صور افكار سونيا ، ونيشكين ، واليوشا كرامازوف ، وزوسيميا) .

وبالفعل ، فان افكار دوستويفسكي - المفكر تغير ، وهي تدخل في رواياته المتعددة الاصوات ، الشكل الخاص بوجودها وتتحول الى صور فنية للافكار : انها تندمج في وحدة متماسكة مع صور الافكار (سونيا ، ميشكين ، زوسيميا) ، وتحرر من انغلاقها المونولوجي على نفسها ومن انجازيتها ، وتكتسب طابعا حواريا خالصا وتدخل في الحوار الكبير الخاص بالرواية وذلك على قدم المساواة مع الصور الاخرى للافكار (افكار راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف وغيرهما) . لا يجوز مطلقا ان ننسب اليها وظيفة منجزة خاصة بافكار المؤلف في الرواية المونولوجية . إنها هنا لا تحمل ابدا هذه الوظيفة وتعتبر مشاركات متساويات الحقوق في الحوار الكبير . وحتى في حالة ظهور شيء من انحياز دوستويفسكي - المفكر احيانا في رواياته الى افكار وصور بعينها ، فان ذلك يحدث فقط في عدد من اللحظات الثانوية (خذ . على سبيل المثال ، الخاتمة المونولوجية التقليدية في «الجريمة والعقاب» وان هذا الانحياز غير قادر على خرق المنطق الفني الجبار للرواية المتعددة الاصوات . إن دوستويفسكي - الفنان ينتصر دائما على دوستويفسكي الكاتب الاجتماعي Publicist وهكذا تعد افكار دوستويفسكي نفسه ، المعبر عنها من قبله في شكل مونولوجي خارج السياق الفني لاعماله الابداعية (في المقالات ، وفي الرسائل ، وفي المناقشات الشفاهية) تعتبر مجرد نماذج اولية لعدد من صور الافكار في رواياته . ولهذا السبب لا يجوز مطلقا ان نحل النقد في هذه الافكار - النماذج الاولى ذات الطابع المونولوجي محل

التحليل الحقيقي الخاص بالافكار الفنية المتعددة الاصوات عند دوستوفسكي . من الضروري جدا ان يتم الكشف عن وظيفة الافكار في العالم المتعدد الاصوات عند دوستوفسكي ، لا عن جوهرها المتعدد الاصوات حسب .

اذا اردنا ان نفهم فهماً صحيحاً تصوير الفكرة عند دوستوفسكي ، لا بد من ان نأخذ بعين الاعتبار سمة اخرى من سمات ايدولوجيته الصياغية . اننا نعني بالدرجة الاولى تلك الايدولوجيا عند دوستوفسكي التي كانت اساس رؤياه للعالم وتصويره له . نعني بالضبط الايدولوجيا الصياغية ، ذلك ان عليها تتوقف في النهاية حتى وظائف الافكار والآراء المجردة في العمل الادبي .

لم يكن في الايدولوجيا الصياغية عند دوستوفسكي ذلكما العنصران الاساسيان اللذان تستند اليهما كل ايدولوجيا : لم يكن هناك فكرة معزولة بذاتها ولا نظام فكري ملموس خاص بالآراء . وبالنسبة للتناول الايدولوجي الاعتيادي توجد آراء معزولة بذاتها كما توجد قناعات ، ومفاهيم معزولة بذاتها هي الاخرى تستطيع ان تكون بذاتها صائبة او غير صائبة ، وذلك تبعاً لعلاقتها بالمادة المصورة وبغض النظر عن الذي يحملها ، ولا عن من تعود اليه . ان هذه « التعادلات » Draw التي هي بمثابة آراء صائبة بشكل ملموس تتوحد في وحدة منظمة خاصة بنظام ملموس هو الآخر . وفي الوحدة المنظمة يتجاوز الرأي مع الرأي ويرتبط معه بعلاقة تستند الى ارضية ملموسة . والرأي يطغى على النظام بوصفه كياناً أخيراً وتاماً ، بينما يتكون النظام من مجموعة آراء بوصفها عناصر .

وبهذا المعنى فإن الايدولوجيا عند دوستوفسكي لا تعرف لا الرأي المنعزل بذاته ولا الوحدة النظامية . ليس الرأي المعزول بذاته والمحدد بشكل ملموس ، ولا القناعة او المفهوم المعزولان بذاتهما والمحددان بشكل ملموس هو الذي يعتبر الوحدة Unit النهائية غير القابلة للتجزئة في نظر دوستوفسكي ، وانما وجهة النظر الكاملة والموقف الكامل للشخصية . ان الدلالة للمموسة بالنسبة اليه تندمج اندماجاً كاملاً مع موقف الشخصية .

ففي كل رأي تقدم تقريباً شخصية بأكملها . لهذا فإن تطابق الآراء يعني تطابق مواقف كاملة ، تطابق شخصيات .

وبينما كان دوستوفسكي يتحدث بطريقه متناقضة في الظاهر Paradoxical ، فقد فكر لا بالأفكار ، بل بوجهات النظر ، وبأشكال الوعي المتعددة ، وبالأصوات . لقد حاول أن يفهم كل رأي وأن يصوغه بطريقة بحيث يعبر من خلاله عن إنسان كامل ، كما يعبر في نفس الوقت ، وإن كان بطريقة مغلفة ، عن كامل عقيدته من ألفها الى يائها . ان مثل هذا الرأي فقط القادر على أن يلم بأكمل التركيب الروحي ، جعل منه دوستوفسكي مادة لعقيدته الفنية . لقد كان هذا الرأي بالنسبة اليه تلك الوحدة Unit التي لا تقبل التجزئة ، ومن مثل هذه الوحدات تكوّن لا النظام الملموس والموحد ، بل الحادثة الملموسة للأصوات وللتركيبات البشرية والمحدودة . ان رأيين عند دوستوفسكي هما بمثابة الشخصين ، ذلك أنه لا وجود لأفكار أفراد ، بل كل فكرة أو رأي تمثل إنساناً بأكمله .

ان هذا الميل عند دوستوفسكي في أن يفهم كل رأي على اعتباره موقفاً شخصياً كاملاً ، وفي أن يفكر بواسطة الأصوات بشكل واضح ، هذا الميل يطالعنا حتى في البنية التكوينية لمقالاته الاجتماعية . ان طريقته في تطوير الآراء واحدة في كل مكان : انه يطورها حوارياً ، ولكن ليس بواسطة حوار منطقي جاف ، وانما عن طريق المقابلة بين عدد كبير من الأصوات ذات الطابع الفردي بعمق . وحتى في مقالاته التي كان يجادل بها خصومه ، فإنه لا يعمد ، في الحقيقة ، الى الإقناع ، بل الى تنظيم الأصوات ، ويقرن التركيبات ذات المعاني الى بعضها ، في أغلب الأحيان في شكل حوار متصور تقريباً .

إليك بناءً نموذجياً ، بالنسبة اليه ، لمقالة اجتماعية .

في مقالة « البيئة » يعبر دوستوفسكي في البداية عن سلسلة من التصورات على شكل أسئلة وافتراضات تتعلق بالحالات السايكولوجية وعن تشكيلات هيئات المحلفين ، وكما هو شأنه دائماً فقد لجأ خلال ذلك الى أن يقاطع ذلك والى أن يوضح أفكاره بأصوات أو أنصاف أصوات أشخاص .

خذ على سبيل المثال :

« يبدو أن لدى جميع هيئات المحلفين ، في العالم كله ، إحساس عام واحد ، أما لدى هيئتنا مخصصاً (هذا عدا ، طبعاً ، المشاعر الأخرى) الإحساس بالسلطة ، أو بكلمة أدق ، السلطة المطلقة . الإحساس يكون أحياناً فظيلاً ، أعني في حالة هيمنته على الأحاسيس الأخرى ... رأيت في المنام عدداً من جلسات المحاكمة حيث سيحاكمون ، طوال الوقت تقريباً ، مثلاً ، مجموعة من الفلاحين ، ممن كانوا حتى الأمس القريب أقناناً . المدعي العام ، والمحامون سيتوجهون اليهم بالكلام وهم يداهنون ويتطلعون نحو المستقبل ، أما فلاحونا القرويون فسيمكثون في أماكنهم صامتين ولسان حال أحدهم يقول : « الموقف الآن كالاتي : ان أردت برأت نفسي . وإلا فيلبي سيبيريا مباشرة ... » .

« يصادف أحياناً أن تسمع آخرين يقررون ... » انه لأمر يبعث على الحزن تماماً عندما تدمر حياة الآخرين ببساطة .
بعد ذلك ينتقل دوستوفسكي مباشرة الى اللحن الاوركسترا لي لثيمته عن طريق الاستعانة بالحوار المتخيل .

« — وصل الى سمعي صوت يقول : حتى وان افترضنا أن مواقفكم مكينة (مواقف الفلاحين) فلن يغير ذلك من الأمر شيئاً ، ذلك أنه يتعين قبل كل شيء أن يكون المرء مواطناً ، وحتى عندئذ يتعين التمسك بالراية مرفوعة الى غير ذلك ، كما قلتم وأكدتم كثيراً ، — دعونا نفترض بلا جدال ، ولكن خبرونا كيف يتسنى لكم أن تكونوا مواطنين ؟ يكفي أن نتذكر فقط ما كان يحدث حتى الأمس القريب ! ان حقوق المواطنة (ولا نقل أي حقوق هذه ؟) كانت قد فاجأتها وانهالت عليه وكأنها سيل انحدر من أعالي الجبال . لقد جثمت هذه الحقوق على كاهله ، ولذلك فإنها ما تزال بالنسبة اليه مجرد نير ، مجرد نير .

— لا شك أن في كلامك قسطاً من الحقيقة ، — اجيب على صاحب الصوت ، وأنا أשמخ قليلاً بأنفي الى أعلى ، ولكن مع ذلك فهو من الشعب الروسي ...

— شعب روسي ؟ بعد إذنك — جاعني صوت آخر — هاهم هؤلاء يقولون ، ان هذه الهبة انحدرت عليه من قمة جبل فسحقته . ولكن في الحقيقة ، انه ربما ليس فقط يشعر أنه استلم هذا المقدار من الحقوق السلطوية على شكل هبة ، بل انه يحس فوق ذلك أنه حصل على ذلك بدون مقابل ، مجاناً ، أعني أنه يحس أنه لا يستحق كل ذلك ، على الأقل حتى الآن ... » (يتعين تطوير وجهة النظر هذه) .

« هذا الصوت ينم ، جزئياً ، عن نزعة سلافية ، — قلت ذلك مع نفسي . — لا شك أن الفكرة مغرية ، أما الحدس بخصوص الاستسلام الشعبي أمام السلطة الممنوحة بدون مقابلة وعلى شكل هبة لمن « لا يستحقها » حتى الآن ، فهو — أي الحدس — أشرف من الحدس حول الرغبة في « إثارة » المدعي العام ... » (تطوير الجواب) .

« — على أي حال ، انكم ، مع ذلك ، — وصل الى سمعي صوت ما ساخر ، — انكم ، كما يبدو ، تفترضون على هذا الشعب فلسفة جديدة خاصة بالبيئة ، فمن أين جاء كل ذلك ؟ فإن هذه الهيئة المؤلفة من اثني عشر عضواً ستجدونها في مناسبة اخرى مؤلفة بكامل أعضائها من الفلاحين ، وستجد كل واحد منهم يعتبر تناول السمن أيام الصوم من الذنوب المهلكة . وفي هذه الحالة ستتهمونهم بمختلف النزعات الاجتماعية .

« طبعاً ، طبعاً ، ما لهم و « للبيئة » ، أعني كلهم جميعاً ، — فكرت مع نفسي ، — غير أن هناك ، مع ذلك أفكار تحلق في الهواء ، وفي هذه الأفكار شيء من الحصافة ... » .

— يا لها من مفاجأة ! — ثم يقهقه صوت ساخر .

— ما العمل اذا كان شعبنا يميل بصورة خاصة للتعاليم الخاصة بالبيئة ، حتى اذا كان بحكم طبيعته ، ولنقل ، بحكم ميوله السلافية الخاصة ؟ وما العمل ، اذا ما تبين أنه فعلاً أصلح مادة في أوربا للدعاة Propagates الآخرين ؟

الصوت الساخر يقهقه بصوت أعلى ، ولكن بشكل يبدو معه مصطنعاً بعض الشيء «^(١) .

يستند التطور المقبل للثيمة الى انصاف الأصوات والى مادة مؤلفة من مشاهد من الحياة اليومية ملموسة والى وضعيات ومواقف من هذا الصنف ، الغرض منها في النهاية تقديم وصف تشخيصي لموقف ما من المواقف الانسانية خاص بـ : مجرم ، أو محام ، أو محلّف الى غير ذلك .

هكذا كانت بنية العديد من المقالات الاجتماعية عند دوستوفسكي . ان فكرته في كل مكان تخترق متاهة Labyrinth كثيفة من الأصوات . وانصاف الأصوات ، وكلمات الآخرين ، وجيستات Gestures الآخرين . انه لا يعتمد أبداً الى البرهنة على مفاهيمه بالاستناد الى المادة التي توفرها له مفاهيم الآخرين ، ولا يطابق بين الأفكار استناداً الى الاسس المادية ، إلا انه يقارن بين المواقف ويقيم بينها موقفه الخاص به .

لا شك أن السمة الصياغية لايديولوجيا دوستوفسكي لا يمكنها أن تظهر بدرجة كافية من الوضوح في مقالاته الاجتماعية . هنا تظهر هذه الخاصية بوصفها مجرد شكل للعرض . ان الاتجاه المنولوجي الخاص بالتفكير هنا ، طبعاً ، لا يجري تذليله . ان الكتابة ذات الطابع الاجتماعي العام لا توفر الحد الأدنى من الظروف الضرورية لهذا الغرض . ولكن مع ذلك ، فإن دوستوفسكي لا يستطيع ، حتى هنا ، أن يفصل بين الرأي والانسان ، بينه وبين الشفاه الحية ، وذلك من أجل أن يربط هذا الرأي ورأي آخر ضمن خطة عامة جداً وتفتقر الى الخصوصية . هذا وبينما يرى الموقف الايديولوجي الاعتيادي في الرأي معناه الملموس ، و « قشوره » الملموسة ، يرى دوستوفسكي « لباب » هذا الرأي في الانسان . والرأي بالنسبة اليه عملة ذات وجهين ، وان هذين الوجهين لا ينفصلان عن بعضهما حتى عند النظر اليهما بصورة مجردة . أما المادة التي يعالجها دوستوفسكي فتنتشر أمامه بوصفها سلسلة من المواقف البشرية . ان الطريق الذي يسلكه لا ينطلق من الرأي الى الرأي ، بل من الموقف الى الموقف . التفكير بالنسبة اليه يعني الاستفسار والاصغاء ، اختبار المواقف ، يقرن بين بعضها ويفضح البعض الآخر . لا بد من الإشارة الى ان الموافقة نفسها في عالم دوستوفسكي تحافظ على طابعها الحوارى ، أي

أنها لا تؤدي أبداً الى اندماج الأصوات والحقائق في حقيقة واحدة بلا خصوصية فردية ، كما يحدث في العالم المنولوجي .

ومما يسترعي النظر أن أعمال دوستوفسكي لا تشتمل أبداً على آراء معزولة بذاتها ، ولا على وضعيات وصيغ من نمط المواعظ ، والحكم ، والأقوال المأثورة الخ التي بإمكانها أن تحافظ على دلالتها المعنوية المفتقرة الى الخصوصية الفردية حتى في حالة اخراجها من سياق النص وفصلها عن الأصوات . ولكن ما أكثر الآراء المشابهة الصائبة والقائمة بذاتها التي يمكن أن تجتزا (وتجتزا اعتيادياً) من روايات ليف تولستوي ، وتورجنيف ، وبلزاك وغيرهم : انها تنتشر هنا سواء في كلام الشخصيات أو في كلام المؤلف . انها تحافظ حتى بعد أن تفصل عن الصوت على كل امتلاء وغنى قيمتها الدلالية ذات الطابع الحكمي المفتقر الى الخصوصية الفردية .

في أدب التيار الكلاسيكي وأدب عصر التنوير تمت معالجة نمط خاص من التفكير بواسطة الحكم والمأثورات Aphorism ، أي التفكير بواسطة آراء قائمة بذاتها ومنغلقة على ذاتها ومكتفية بذاتها ، ومستقلة بحكم خطتها نفسها عن سياق النص . أما الرومانتيكيون فقد عالجوا نمطاً آخر من التفكير بواسطة المأثورات .

وبالنسبة لدوستوفسكي فقد كانت هذه الأنماط من التفكير غريبة وغير ودية بصورة خاصة . ان عقيدته الصياغية لا تعرف الحقيقة المفتقرة الى الهوية الفردية ، وليس في أعماله حقائق فاقدة لهويتها الفردية وقابلة لأن تجتزا من النص . في هذه الأعمال هناك فقط الأصوات - الأفكار المتراصة وغير القابلة للاجتزاء ، دون أن تتشوه طبيعتها ، من نسيج العمل الأدبي .

حقاً توجد لدى دوستوفسكي شخصيات أدبية ممثلة للخط المقلد الشائع في أدب عليية القوم والخاص بالتفكير بواسطة المأثورات ، بكلمة أدق ، الخاص بالثرثرة بواسطة المأثورات ، المحشو بالمُح ، والأمثال والحكم ، ومن هؤلاء ، الأمير العجوز سوكولسكي في « المراهق » ، على سبيل المثال . الى هذا النمط ينتمي جزئياً حتى فيرسيلوف ، طبعاً ، من

الجانب الريفى فقط لشخصيته . ان هذه المأثورات التي حازت على إعجاب الوسط الراقي ، طبعاً ، ذات طبيعة موضوعية Objects . غير انه يوجد لدى دوستوفسكي بطل من نمط خاص ، انه ستيبان تروفيموفيتش فيرخوفينسكي . انه تقليد فني Epigonus لخطوط أسمى خاصة بالتفكير بواسطة الأقوال المأثورة - خطوط تنويرية ورومانتيكية . ان هذا البطل يقذف بـ « الحقائق » القائمة بذاتها وذلك بالضبط لأنه يفتقر الى « الفكرة المسيطرة » المحددة لنواة شخصيته ، كما يفتقر الى الحقيقة الخاصة به ، وكل الذي لديه انما هي حقائق معزولة بذاتها وفاقدة لهويتها الفردية ، والتي تكون عاجزة ، للسبب نفسه ، أن تبقى حقائق الى النهاية . انه يحدد بنفسه موقفه من الحقيقة ، وذلك في الساعات الاخيرة من حياته :

« يا صديقي لقد كنت أكذب طوال حياتي . حتى عندما كنت أقول الحقيقة . لم أقل شيئاً أبداً لوجه الحقيقة ، بل من أجلي أنا شخصياً ، لقد كنت أعرف ذلك حتى في السابق ، غير اني الآن فقط أرى ... » (المجلد السابع ، ص ٦٧٨) .

ان كل مأثورات ستيبان تروفيموفيتش تفتقر الى المعنى الدلالي الكامل عندما تكون خارج سياق النص ، انها موضوعية بهذا القدر أو ذاك ، وهي تحمل بصمات المؤلف الساخرة (أي أنها ذات أصوات مزدوجة) .

في الحوارات المعبر عنها بطريقة تكوينية عند أبطال دوستوفسكي لا وجود أيضاً للآراء والمفاهيم القائمة بذاتها . انهم لا يتجادلون أبداً حول نقاط قائمة بذاتها ومعزولة عن بعضها ، بل دائماً حول وجهات نظر متكاملة ، فضلاً عن أنهم يضعون كل ذواتهم وأفكارهم بكاملها في أكثر ردودهم إيجازاً . إنهم ، تقريباً ، لا يجزئون أبداً ولا يحللون موقفهم الفكري الكامل .

وحتى في الحوار الكبير للرواية ككل فإن الأصوات المنفردة وعوالمها يجري التقابل بينها على اعتبارها ، كذلك ، وحدات كاملة غير قابلة للتجزئة ، وليست مفككة ، ليست حسب النقاط والمفاهيم القائمة بذاتها والمعزولة عن بعضها .

وفي رسالة له الى بوييدونوستوف حول « الاخوة كرامازوف » يشخص دوستويفسكي بشكل رائع منهجه في وضع المتعارضات الكاملة والمتناقضات بعضها مقابل بعض بطريقة حوارية : « جواباً على كل هذا الجانب السلبي ، أطرح من ناحيتي هذا الكتاب السادس ، الراهب الروسي ، الذي ظهر في الحادي والثلاثين من آب . لذلك فأنا قلق بشأنه للسبب التالي : هل سيكون هذا الكتاب رداً كافياً . فضلاً عن ذلك فإن هذا الرد ليس مباشراً ، ولا يستند الى المفاهيم التي جرى التعبير عنها في السابق (في المفتش الأعظم وقبلة) وحسب النقاط ، وانما يتم بصور غير مباشرة . هنا يمثل أماناشي ما متعارض بصورة مباشرة (وعكسية أيضاً) مع العقيدة التي تم التعبير عنها سابقاً - غير أنه يمثل مع ذلك لا حسب النقاط ، كما سبق أن قلت ، بل ضمن لوحة فنية ان جاز التعبير » . (« الرسائل » ، المجلد الرابع ، ص ١٠٩) .

ان الخصائص التي شخصناها حتى الآن بشأن ايديولوجيا دوستويفسكي الصياغية ، هي التي تحدد كل جوانب ابداعه المتعدد الأصوات .

ونتيجة لهذا التناول الايديولوجي تكشف أمام دوستويفسكي لا عالم الموجودات الموضوعية Objects ، الذي فسر ونظم بواسطة فكرته المونولوجية ، بل عالم عدد من أشكال الوعي التي يفسر بعضها بعضاً ، عالم التكوينات الانسانية المعنوية (من المعنى) المقرونة الى بعضها . ان يبحث بين هذه التكوينات عن تكوين هو الأسمى والأقوى نفوذاً ، وهو يفهم هذا التكوين لا على أنه رأيه الخاص ، بل على أنه إنسان حقيقي آخر وكلمة هذا الانسان . في صورة الانسان المثالي أو في صورة المسيح يتلمس دوستويفسكي حلاً لكل الاستقصاءات الايديولوجية . ان هذه الصورة أو قل ان هذا الصوت السامي يجب أن يتوج عالم الأصوات ، وان ينظمه ويخضعه لنفسه . ان صورة الانسان بالذات وصوته الغيري بالنسبة للمؤلف هو الذي عد المعيار الايديولوجي الأخير بالنسبة الى دوستويفسكي :

ليس الوفاء لمعتقداته ، ولا صحة المعتقدات نفسها ، بل الوفاء بالضبط ، لصورة الانسان ، ذات النفوذ القوي^(٧) .

كتب دوستويفسكي في دفتر يومياته يقول رداً على كافيلين :

« لا يكفي أن نحدد مفهوم « الأخلاقية » بأنها الوفاء لمعتقداتها . من الضروري أن نحیی في نفوسنا بلا انقطاع السؤال التالي : « هل معتقداتي صائبة ؟ ان محك اختبارها واحد - انه المسيح . غير أننا هنا أمام عقيدة ، لا امام فلسفة ، والعقيدة هي بمثابة الضوء الأحمر ...

ان الذي يحرق الهراطقة لا يستطيع اعتباره انساناً أخلاقياً ، ذلك أني لا أعترف بمفهومك الذي يقول ان الأخلاقية هي عبارة عن انسجام مع المعتقدات الداخلية . انه مجرد نقاء (واللغة الروسية غنية) وليس أخلاقية . ان النموذج الأعلى الأخلاقي ، والمثل الأعلى عندي هو المسيح . وهنا أسأل : هل كان المسيح سيلجأ الى حرق الهراطقة ، - كلا . اذن فهذا يعني أن حرق الهراطقة هو عبارة عن تصرف لا أخلاقي ...

الحياة الحية فارقت وطارت بعيداً عنك ، وبقيت لديك الصيغ والمعايير وحدها ، أما أنت فيبدو أنك سعيد بذلك . لقد قيل ان مزيداً من الاطمئنان (كسل) ...

انك تقول ان الأخلاقية في أن تتصرف حسب قناعاتك حسب . ولكن من أين جئت بهذا المفهوم ؟ انني أعترض عليك مباشرة وأقول عكس ذلك تماماً ، ان اللاأخلاقية في أن تتصرف حسب قناعاتك . وأنت لا تستطيع طبعاً أن تفند شيئاً مما قلته لك «^(٨) .

ان المهم بالنسبة الينا في هذه الآراء ليست موعظة دوستويفسكي المسيحية بذاتها ، بل تلك الاشكال الحية لتفكيره الايديولوجي الفني التي تحقق هنا قمة فهمها وأقصى درجات وضوحها . ان الصيغ الثابتة والمعايير غريبة على تفكيره . انه يفضل أن يبقى مع الخطأ ولكن الى جانب المسيح ، أي بلا حقيقة بالمعنى النظري لهذه الكلمة ، وبلا الحقيقة - الصيغة الثابتة ، الحقيقة - المفهوم . ومما له دلالة الكبيرة والفائقة تساؤله عن الصورة المثالية (كيف كان سيتصرف المسيح ؟) ، أي التكوين الحواری

الداخلي بخصوص الموقف تجاهه ، لا الاندماج به ، بل السير في اثره .
 ان عدم الثقة بالقناعات وبوظيفتها المونولوجية الاعتيادية ، والبحث
 عن الحقيقة لا بوصفها استنتاجاً توصل اليه وعيه الخاص ، لا من خلال
 السياق المونولوجي عموماً لوعيه الخاص ، وانما من خلال الصورة ذات
 النفوذ المعنوي والمثل الخاصة بالانسان الآخر ، والتكوين بالاستناد الى
 صوت الغير والى كلمة الغير .. كل ذلك مما له دلالة خاصة بالنسبة
 للايديولوجيا الصياغية عند دوستوفيفسكي . ان فكرة المؤلف ، ان رايه يجب
 الا يحمل في العمل الأدبي وظيفة تفسيرية بالنسبة للعالم المصور ، بل يجب
 ان يدخل فيه بوصفه صورة لانسان ، بوصفه تكويناً بين تكوينات اخرى ،
 بوصفه كلمة بين كلمات اخرى . ان هذا التكوين المثالي (الكلمة الحقيقية)
 وامكانيته يجب ان يكون ماثلاً للعيان ، ولكن يجب الا يزين العمل الأدبي
 بوصفه - أي التكوين - نغمة ايديولوجية شخصية خاصة بالمؤلف .

في خطة « حياة مذهب عظيم » يوجد المكان المهم التالي : « أولاً .
 الصفحات الاولى ١ - النغمة ، ب - دس الآراء بطريقة فنية ومضغوطة .
 الملاحظة الاولى . النغمة : (قصة حياة - أي وان كانت على لسان
 المؤلف ، ولكنها مضغوطة ، دون أن يبخل من أجل التوضيح ، ولكن يقدم
 بواسطة المشاهد . هنا لا بد من الهرمونيا) . جفاف القصة يذكرنا أحياناً
 بـ جيل - بلاز . المشاهد المؤثرة ذات الطابع المسرحي - يبدو أنه ليس فيها
 ما يستحق الاهتمام .

ان الفكرة المسيطرة في « حياة » يجب أن تكون بارزة - أي ان الفكرة
 المسيطرة وان كان يجب ألا توضح بالكلمات وانها يجب أن تبقى لغزاً
 دائماً ، إلا أن القارئ يجب أن يراها دائماً ، أما الفكرة هذه فيجب أن تكون
 ورعة ، وان الحياة مهمة لدرجة تستحق معها أن تبدأ حتى من سني
 الطفولة . - كذلك - عن طريق اختيار ما تدور حوله القصة ، كل
 الحقائق ، بطريقة ما يجب إبراز (شيء ما) بلا انقطاع ، وبلا انقطاع
 أيضاً يجب أن ينتصب إنسان المستقبل بوضوح . بارزاً للعيان وعلى
 منصة عالية »^(١) .

لقد برزت « الفكرة المسيطرة » بوضوح في كل رواية من روايات دوستويفسكي . وفي رسائله أكد دوستويفسكي دائماً على اهتمامه الاستثنائي بالفكرة الأساسية . وفي رسالة له الى ستراخوف تحدث عن « الأبله » : « في الرواية أشياء كثيرة كتبت على عجل ، أشياء كثيرة رغم أنها مطولة إلا أنها لم تكن موفقة ، ولكن هناك ما هو موفق وصائب . أنا لا أقف الى جانب الرواية ، بل الى جانب فكرتي »^(١) . وحول « الأبالسة » كتب الى مايكوف : « لقد أغرتني الفكرة وأحببتها بفضاعة ، ولكن هل أتمكن منها دون أن افسد الرواية كلها - هذه هي المصيبة ! »^(٢) . غير أن وظيفة الفكرة المسيطرة حتى في الخطط تكون متميزة . انها لا تخرج على حدود الحوار الكبير ولا تنجزه . انها يجب أن تسيطر فقط في اختيار المادة وتوزيعها « عن طريق اختيار ما تدور حوله القصة » ، أما هذه المادة فتتألف من أصوات الآخرين ، ووجهات نظر الآخرين ، ووسط هذه الأشياء جميعاً « يجب أن ينتصب بلا انقطاع إنسان المستقبل بارزاً للعيان وعلى منصة عالية »^(٣) .

سبق أن قلنا ان الفكرة تعد مبدأ مونولوجياً اعتيادياً لرؤيا العالم وفهمه من جانب الأبطال وحدهم . يجب أن يتوزع بينهم كل ما في العمل الأدبي مما يصلح أن يكون تعبيراً مباشراً عن الفكرة ودعامة لها . المؤلف يبدو هنا وجهاً لوجه أمام البطل ، وأمام صوته الخالص . أما عند دوستويفسكي فلا وجود للتصوير الموضوعي للوسط ، وللحياة اليومية ، للطبيعة ، وللأشياء ، أي لا وجود لكل الأشياء التي يمكنها أن تكون سنداً للمؤلف . ان العالم الشديد التنوع للأشياء ، وللعلاقات الشبئية ، الذي يدخل في رواية دوستويفسكي ، يقدم من خلال تفسير الأبطال له ، من خلال روحهم ، ونغمتهم . والمؤلف ، بوصفه حاملاً للفكرة الشخصية لا يمس مباشرة ولا حتى شيئاً واحداً ، انه يكون على تماس مع الناس فقط . مفهوم تماماً ، انه لا اللحن الأساسي ، ولا الاستنتاج الايديولوجي اللذان يحولان مادتهما الى مادة موضوعية Object ، ممكنان في عالم الذات Subjects هذا .

كتب دوستويفسكي لأحد مراسليه عام ١٨٧٨ يقول : « أضف هنا ،

فوق كل هذا (لقد جرى الحديث حول عدم إذعان الانسان لقانون الطبيعة العام . - م . باختين) ، « أنا » ي التي وعت كل شيء . وإذا كانت هذه قد وعت كل شيء ، أي الأرض كلها وبديهيته (قانون حفظ الذات . م . باختين) ، ترتب على ذلك أن « أنا » ي (My (i) أسمى من هذا كله ، على الأقل انها لم تجد متسعاً لها في هذا الشيء وحده ، بل تصبح وكأنها تقف جانباً ، فوق كل هذه الأشياء ، تحكم عليها وتعيها ... غير أن « أنا » في هذه الحالة ليس فقط لا تدعن للبديهية الأرضية وللقانون الأرضي ، بل وتخرج عليها وتكون لنفسها قانوناً أسمى منها ^(١٧) .

لم يجعل دوستوفسكي من هذا التقييم ، المثالي في الأساس ، والخاص بالوعي ، لم يجعل منه ، مع ذلك ، تطبيقاً مونولوجياً في إبداعه الفني . ان كلاً من الـ « أنا » الممارسة للوعي والمقومة ، والعالم بوصفه موضوعاً Object لها ، قُدِّما هنا لا بصيغة المفرد ، وانما بصيغة الجمع . لقد استطاع دوستوفسكي ان يذلل الانانة Solipsim . انه لم يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه ، بل احتفظ به لأبطاله ، لهم جميعاً وليس لواحد منهم حسب . لقد طرح في صلب أعماله الابداعية لا مشكلة موقف « الانا » الممارسة للوعي والمقومة ، تجاه العالم ، بل مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الـ « أنا » الممارسة للوعي والممارسة للتقويم .

الفصل الرابع

الخصائص الصنفية والتكوينية المحورية لأعمال دوستوفسكي

ان تلك المجموعة من خصائص فن الابداع عند دوستوفسكي ، التي حاولنا الكشف عنها في الفصول السابقة ، تتطلب ، طبعاً ، تفسيراً جديداً تماماً للجوانب الصنفية والتكوينية المحورية في ابداعه . فلا البطل ، ولا الفكرة ، ولا مبدأ تعدد الأصوات نفسه الخاص ببنية العمل كاملاً يمكن أن توضع داخل الأشكال الصنفية والتكوينية المحورية الخاصة بالرواية العائلية ، والرواية السايكولوجية الاجتماعية ، ورواية السيرة الذاتية ، والرواية التي تعنى بتفاصيل الحياة اليومية ، أي في تلك الأشكال التي شاعت في الأدب المعاصر لدوستوفسكي والتي عالجها ابداعه معاصرون له من أمثال : تورجنيف ، وغانتشبروف ، وليف تولستوي . وبالمقارنة مع هذه الأشكال فإن إبداع دوستوفسكي ينتمي بوضوح الى نمط صنفى مختلف تماماً وغريب على كل الروائيين الذين ذكرناهم الآن .

ان محور رواية السيرة الذاتية لا يتلاءم Adequate مع بطل دوستوفسكي ، ذلك أن مثل هذا المحور يركز بكامله على الطبيعة الاجتماعية والتشخيصية المحددة عند البطل ، وعلى تجسده الحياتي الكامل . يجب أن تكون هناك وحدة عضوية عميقة تربط بين شخصية Character البطل وبين محور حياته . على هذه الوحدة بالذات ترتكز رواية السيرة الذاتية . ان كلاً من البطل وعالمه الموضوعي يجب أن يكونا قطعة واحدة . ان بطل دوستوفسكي ، بهذا المعنى ، لا يتجسد ، بل ولا يمكن أن يتجسد . لا يمكن أن يكون لديه محور سيرة ذاتية اعتيادي . ان الأبطال أنفسهم يحلمون عبثاً بالتجسد ويتعطشون عليه عبثاً أيضاً ، كما أنهم يحلمون عبثاً بأن يرتبطوا بالمحور الحياتي الاعتيادي . ان تعطش « الحالم » للتجسد ، هذا الحالم الذي هو وليد فكرة « مذكرات من داخل القبو » وفكرة « بطل عائلة عارضة » - هذا التعطش يعتبر احدى الثيمات الهامة عند دوستوفسكي .

تقوم رواية دوستوفسكي المتعددة الأصوات على أساس تكويني

محوري آخر وهي ترتبط بتقاليد صنفية اخرى في تطور النثر الفني الاوربي .

وفي الدراسات المكرسة لدوستوفسكي يربطون في حالات كثيرة جداً خصائص ابداعه بخصائص رواية المغامرة الاوربية . وفي هذا الربط يوجد نصيب معلوم من الصدق .

يوجد بين البطل المغامر وبطل دوستوفسكي شبه من ناحية الشكل يعد مهماً جداً بالنسبة لبنية الرواية وبخصوص البطل المغامر لا نستطيع القول من يكون . فليست لديه سمات تشخيصية فردية ، ولا سمات نموذجية اجتماعية صلبة ، نستطيع أن نكون منها صورة قوية لطبعه ، Character ولنمطه Type ولمزاجه Temperament . ان من شأن هذه الصورة المحددة أن تثقل كاهل المحور في رواية المغامرة ، وأن يحد من الامكانيات المغامرة . ان كل شيء يمكن أن يحدث مع البطل المغامر ، كما أنه يستطيع أن يكون أي أحد . انه هو الآخر ليس جوهراً Substance ، وانما مجرد وظيفة لنسج المغامرات والمجازفات . كما أن البطل المغامر هو الآخر ليس مُنْجَزاً وليس مقيداً مسبقاً بصورته المحددة ، شأنه في ذلك شأن البطل عند دوستوفسكي .

الحقيقة ان هذا الشبه خارجي بحث وفظ الى حد بعيد . إلا أنه يكفي لجعل أبطال دوستوفسكي حاملين محتملين لمحور المغامرة . ان تلك المجموعة من العلاقات كالتى يستطيع الأبطال أن ينسجوها ، وتلك الأحداث التى أصبحوا مساهمين فيها ، لا يمكنها أن تكون محدودة بطباعهم المتميزة Character ولا بذلك العالم الاجتماعي الذي يمكنهم أن يتجسدوا فيه فعلاً . ولهذا السبب فقد كان بإمكان دوستوفسكي أن يستغل أكثر الأساليب تطرفاً ومنطقية ليس فقط الخاصة بالرواية المغامرة الرفيعة المستوى ، بل وحتى الخاصة بالرواية المغامرة المبتذلة . ان بطله لا يستثنى من حياته سوى شيء واحد - إلا اللياقة الاجتماعية للبطل المجسّد تماماً ، الخاص بالرواية العائلية ورواية السيرة الذاتية .

ولهذا السبب فإن دوستوفسكي كان أبعد من أن يستطيع أن يقتفي في شيء ما أو يقترب بشكل من الأشكال من تورجنيف ، وتولستوي ومن غيرهما من ممثلي رواية السيرة الذاتية في أوربا الغربية . ولهذا السبب فإن الرواية المغامرة بكل تنوعاتها استطاعت أن تترك بصماتها الواضحة على إبداعه . يقول جروسمان : « ان دوستوفسكي استطاع بالدرجة الاولى أن يعيد صياغة المحاور النموذجية الخاصة بالأدب المغامر ، هذه المحاور التي تعد وحيدة في نسجها في كل تاريخ الرواية الروسية الكلاسيكية . ان الزخارف التقليدية للرواية الاوربية الخاصة بالمغامرات ، قد استخدمها دوستوفسكي في أكثر من مرة بمثابة نماذج تخطيطية Sketches لبناء مكائده .

انه استخدم حتى النماذج الجامدة لهذا الصنف الأدبي . وفي حمى عمله المستعجل ، كثيراً ما أغرته الأنماط الشائعة للمحاور المغامرة ، التي تلقفها الروائيون المبتدلون والقصاصون الهجاءون ...

لم تبق هناك ، على ما يبدو ، سجية من سجايا الرواية القديمة الخاصة بالمغامرات ، الا واستخدمها دوستوفسكي . فبالإضافة الى الجرائم الغامضة ، والكوارث الجماعية ، والعنوانات والحالات المفاجئة ، بالإضافة الى كل ذلك نستطيع أن نعثر هنا على الملامح النموذجية جداً التي تخص الميلودراما - أعني تجوال الارستقراطيين في الأحياء القذرة ، ومؤاخاتهم الرفاقية لحنالة المجتمع . ان هذه السمة ليست وقفاً على ستافروجين وحده من بين أبطال دوستوفسكي جميعاً . اننا نعثر عليها بنفس الدرجة عند كل من الأمير فالكوفسكي ، والأمير سوكولسكي ، بل وحتى جزئياً عند الأمير ميشكين ^(١) .

ولكن لأي غرض كان العالم المغامري ضرورياً لدوستوفسكي ؟ وما هي الوظائف التي يؤديها في كامل خطته الفنية ؟

يشخص جروسمان ، وهو يجيب عن هذا السؤال ، ثلاث وظائف أساسية للمحور المغامري . فإدخال العالم المغامري استطاع دوستوفسكي ، أولاً ، أن يحقق فائدة روائية أخاذة سهلت للقارئ سلوك

طريق صعب وسط متاهة النظريات الفلسفية ، وصور العلاقات البشرية المتضمنة في الرواية الواحدة . ثانياً ، استطاع دوستوفسكي أن يعثر في الرواية - الهجائية على « شرارة العطف على المذلين والمهانين ، هذه الشرارة التي يشعر بها تجاه كل المغامرات التي يقوم بها الفقراء الذين آزرهم الحظ واللقطاء الذين سبق أن تم انقاذهم » . أخيراً ، لقد تضمن كل ذلك « سمة أصلية » من سمات الابداع عند دوستوفسكي : « السعي لإدخال ما هو استثنائي الى نفس ثمالة ما هويومي ، ولإدماج ، حسب الطريقة الرومانتيكية ، في كل موحد ما هوسام مع المبالغة الفنية ، ولأن يوصل ، بطريقة غير ملحوظة ، صور وظواهر الحياة اليومية الى حافة ما هو فنتازي »^(٧) .

من الصعب جداً ألا يتفق المرء مع جروسمان أن كل الوظائف المشار إليها هي مما تتصف به المادة المغامرية في رواية دوستوفسكي . ومع ذلك فإن لدينا ما يحملنا على الاعتقاد بأن القضية أكبر بكثير من أن يستنفدها هذا الحل . ان التشويقية بذاتها لم تكن بالنسبة الى دوستوفسكي في يوم من الأيام هدفاً بذاتها ، ولم تكن هدفاً فنياً بذاته حتى الطريقة الرومانتيكية التي تعمل على تشابك ما هوسام مع المبالغة الفنية ، وما هو استثنائي مع ما هويومي . واذا كان مؤلفو الرواية المغامرية قد مهدوا فعلاً ، وهم يدخلون الأحياء الفقيرة ، والأشغال الشاقة والمستشفيات في أعمالهم الأدبية ، الطريق أمام الرواية الاجتماعية ، فإن دوستوفسكي لم يلتفت تقريباً حتى الى النماذج المتوفرة فعلاً من الرواية الاجتماعية ، والسايكولوجية الاجتماعية ، ورواية الحياة اليومية ، ورواية السيرة الذاتية . ان غريغوروفيتش مع عدد من الكتاب الآخرين ، الذين بدأوا الكتابة مع دوستوفسكي ، حاولوا الاقتراب من نفس عالم المهانين والمذللين ، غير أنهم اقتدوا بنماذج مغايرة تماماً .

ان الوظائف التي شخصها جروسمان هي وظائف ثانوية . ان الرئيسي والاساسي ليس فيها .

ان الطبيعة المحورية للرواية السايكولوجية الاجتماعية ، ورواية

الحياة اليومية ، والرواية العائلية ، ورواية السيرة الذاتية ، تربط بين بطل وبطل لا ربطها بين انسان وانسان ، بل ربطها بين أب وابن ، بين زوج وزوجة ، بين منافس ومنافس ، بين محب ومحبوب أو بين ملاك وفلاح ، بين رب عمل وبروليتاري ، وبين برجوازي صغير حالفه الحظ وجوّاب آفاق منسلخ عن طبقته الى غير ذلك . ان العلاقات الطبقية الاجتماعية ، والعائلية والعلاقات الخاصة بالحبكات الحياتية وبالسيرة الذاتية ، كل هذه العلاقات تعتبر أساساً صلباً وشاملاً لجميع الصلات المحورية . ان عامل الصدفة هنا جرى استثناءه تماماً . ان البطل ينضم الى المحور بوصفه انساناً مجسداً ومحشوراً بقوة في الحياة ، في الجلباب الملموس والسميك لطبقته أو فئته الاجتماعية ، ولوضعه العائلي ، ولمرحلة عمره ، ولأهدافه الحياتية والذاتية . ان طبيعته الانسانية يجري تجسيمها وجلاء خصوصيتها النوعية عن طريق الاستعانة بمكانه داخل الحياة ، بحيث تفقد هذه الطبيعة أي تأثير حاسم لها على العلاقات المحورية . انها تستطيع أن تتكشف وذلك فقط ضمن الاطر الصارمة لهذه العلاقات .

الأبطال جرى توزيعهم بواسطة المحور ، وهم يستطيعون أن يلتقوا مع بعضهم وذلك فقط على أرضية ملموسة ومحددة . ان علاقاتهم المتبادلة تتحقق بواسطة المحور وبواسطة المحور يتم إنجازها . ان وعي هؤلاء الأبطال ووعيهم الذاتي بوصفهم بشراً لا يمكنها أن تقيم فما بينها أي نوع من العلاقات الجوهرية خارج حدود المحور . ان المحور هنا لا يستطيع أبداً أن يصبح مادة بسيطة لعلاقات لامحورية بين أشكال الوعي المتعددة ، ذلك أن البطل والمحور معمولان من قطعة واحدة . ان الأبطال بوصفهم أبطالاً يتولدون بواسطة المحور . والمحور لا يشكل بالنسبة لهم مجرد رداء انه بمثابة الروح والجسد بالنسبة اليهم . وبالعكس : فإن أجسادهم وأرواحهم تستطيع أن تتكشف وأن تنجز بصورة جوهرية وذلك داخل المحور حسب . أما المحور المغامري فهو ، على عكس ذلك ، رداء بالضبط ، رداء يلتصق بالبطل ويستطيع تغييره بقدر ما يجب . البطل المغامري يستند لا الى حقيقة وجود البطل والى طبيعة المكان الذي يشغله في الحياة ، بل يستند على

الأرجح الى ما لم يكنه هذا البطل بعد ، والى كل ما هو مفاجيء وغير محسوب من وجهة نظر الواقع المائل . المحور المغامري لا يستند الى الأوضاع الماثلة والمستقرة - العائلية ، والاجتماعية ، والخاصة بالسيرة الذاتية - انه يتطور بمعزل عنها . ان الوضعية المغامرة - هي تلك الوضعية التي يمكنها أن تحيط بأي انسان بوصفه إنساناً . والأكثر من ذلك ، فإن المحور المغامري يستخدم كل حشر اجتماعي راسخ ، لا على أنه شكل حياتي منجز ، بل على أنه « وضعية » . وهكذا ، فإن الأرستقراطي في الرواية المبتذلة ليس لديه ما يربطه بالأرستقراطي في الرواية العائلية الاجتماعية . الأرستقراطي في الرواية المبتذلة Cheap Novel هو وضعية تحيط بإنسان . والانسان يتصرف وهو في رداء أرستقراطي بوصفه إنساناً : انه يطلق النار ، ويقترب الجرائم ، ويهرب من وجه الأعداء ، ويذل العقبات الخ . أما المؤسسات الاجتماعية والثقافية ، والقرارات ، والطبقات ، والفئات ، والعلاقات العائلية - أما كل ذلك فمجرد وضعيات يستطيع الانسان أن يجد نفسه فيها ، الانسان الأبدى والمتكافئ مع نفسه . ان المهمات التي تملئها الطبيعة البشرية الخالدة - المحافظة على الذات ، والتعطش للفوز والغلبة ، التعطش للتملك ، الحب الحسي ، - هذه المهمات هي التي تحدد المحور المغامري . الحقيقة ، ان هذا الانسان الخالد الخاص بالمحور المغامري هو ، كما يقال ، انسان جسماني وروحي - جسماني . ولهذا فإنه خارج المحور نفسه يكون فارغاً ، وبالتالي فهو عاجز عن إقامة أي نوع من العلاقات مع الأبطال الآخرين ، خارج المحور . والمحور المغامري لا يستطيع ، لهذا السبب ، أن يكون بمثابة الصلة النهائية في العالم الروائي عند دوستوفسكي ، غير أنه يستطيع ، بوصفه محوراً ، أن يكون مادة مناسبة جداً لتحقيق خطته الفنية .

ان المحور المغامري عند دوستوفسكي - يقترن بالمشكلة المطروحة العميقة والحادة . بالاضافة الى ذلك فإنه موضوع بكامله في خدمة الفكرة : انه يضع الانسان في وضعيات استثنائية قادرة على أن تكشف عن حقيقته وأن تستفزّه ، كما أنه يقترب بالبطل من الأشخاص الآخرين ويجعله

يتصادم معهم وسط ظروف غير اعتيادية وغير متوقعة ، وذلك بالضبط .
 بهدف اختبار الفكرة وانسان الفكرة ، أي « الانسان داخل الانسان » .
 وهذا بالذات يسمح بأن تقترن بالمغامرة ، أنواع من المحاور ، التي تبدو غريبة ، مثل الوعظ ، والحياة الخ .

ان هذا الاقتران بين طبيعة المغامرة ، زد على أنها مغامرة مبتذلة أو بين الفكرة ، والحوار الذي يعبر عن مشكلة ، والموعظة والاعتراف ، والحياة ، هذا الاقتران بدا من وجهة نظر التصورات التي كانت سائدة خلال القرن التاسع عشر حول الأصناف الأدبية - غير اعتيادي وفهم على انه خرق فظ وغير مبرر للـ « الاستيتيك الخاص بالأصناف الأدبية » .
 وبالفعل ، ففي القرن التاسع عشر كانوا يفصلون بحدّة بين الأصناف الأدبية وعناصر هذه الأصناف ، وتصوروها أنواعاً غريبة عن بعضها . نذكر بالوصف التشخيصي الرائع لهذه الغرابة من حيث النوع ، الذي قدمه في حينه ل. ب. جروسمان (انظر عملنا هذا الفصل الأول فقرة ٤) . لقد حاولنا أن نبين كيف أن هذه الغرابة من حيث النوع بين ما هو خاص بالصنف الأدبي وما هو خاص بالاسلوب ، يجري تذليلها وفهمها من جانب دوستويفسكي وذلك بالاستناد الى اسس اتجاه تعدد الأصوات Polyphonism المنطقي الخاص بإبداعه . أما الآن فقد حان الوقت لتسليط مزيد من الضوء على هذه المسألة وذلك انطلاقاً من وجهة نظر تاريخ الأصناف الأدبية ، أي عن طريق نقله الى مستوى قوانين فنّ الابداع Poetics التاريخية .

وجدير بالذكر ، ان قرن روح المغامرة مع الاشكالية الحادة ، والحوارية ، والاعتراف ، والحياة ، والموعظة ، لا تعتبر أبداً شيئاً ما جديداً بصورة مطلقة لم يوجد سابقاً بأي شكل من الأشكال . الجديد هنا هو فقط الاستخدام المتعدد الأصوات لهذا الاقتران الخاص بالصنف الأدبي وفهمه من جانب دوستويفسكي . ان الاستخدام ذاته يغور بجذوره في أعماق الماضي القديم . ان رواية القرن التاسع عشر المغامرة تعد مجرد تفرع واحد - زد على أنه قد جرى إفقاره وتشويهه - خاص بالتقاليد الصنفية القوية

والمتشعبة جداً التي تغور بجذورها ، كما قلنا ، في أعماق الماضي لتصل الى نفس منابع الأدب الاوربي ، اننا نرى أن من الضروري تتبع هذه التقاليد حتى منابعها نفسها . لا يجوز ابدأ الوقوف فقط عند تحليل الظواهر الصنفية القريبة من دوستوفسكي . فضلاً عن ذلك ، فإننا ننوي تركيز الانتباه بالذات على هذه المنابع . ولهذا السبب ، يتعين علينا أن نبتعد مؤقتاً عن دوستوفسكي لتتصفح عدداً من صفحات تاريخ الاصناف ، القديمة والتي لم يسلط ، تقريباً ، الضوء عليها عندنا . ان هذه الجولة التاريخية ستساعدنا ان نفهم ، أعمق وأدق ، الخصائص الصنفية والتكوينية الصنفية للأعمال الأدبية عند دوستوفسكي ، هذه الخصائص التي لم يتم الكشف عنها كشفاً تاماً تقريباً ، حتى الآن في الدراسات الدائرة حوله . بالاضافة الى ذلك ، فإن لهذه المشكلة ، في اعتقادنا ، أهمية كبيرة جداً بالنسبة لنظرية الاصناف الأدبية وتاريخها .

يعكس الصنف الأدبي ، بحكم طبيعته نفسها ، الميل الأكثر رسوخاً وخلوداً في تطور الأدب . ففي الصنف الأدبي تجري دائماً المحافظة على العناصر غير القابلة للفناء في الكلمات والمصطلحات القديمة Archaic الحقيقية ، ان هذه الكلمات والمصطلحات العتيقة تتم المحافظة عليها في هذا الصنف وذلك فقط بفضل تجدها المستمر ، ومجاراتها لروح العصر ، اذا جاز التعبير . الصنف الأدبي يبدو دائماً متشابهاً ومختلفاً ، يبدو دائماً قديماً وجديداً في الوقت نفسه . ان الصنف الأدبي يولد من جديد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب وفي كل عمل أدبي فردي من هذا الصنف . هنا بالذات تكمن حياة الصنف الأدبي . ولهذا السبب فحتى المصطلحات القديمة والكلمات العتيقة Archaic التي تجري المحافظة عليها في الصنف الأدبي ، ليست ميتة ، بل حية أبداً ، بمعنى انها عناصر عتيقة قابلة للتجدد . الصنف يحيا بالحاضر ، إلا أنه يتذكر دائماً ماضيه ، يتذكر بدايته . الصنف هو ممثل الذاكرة الابداعية في عملية التطور الأدبي . ولهذا السبب بالذات فإن الصنف الأدبي قادر على تأمين وحدن واستمرارية هذا التطور .

لهذا السبب يقتضى منا الصعود الى منابع نفسها من أجل أن نفهم الصنف الأدبي فهما صحيحاً .

في نهاية عصر الكلاسيكية القديمة وفي العصر الهليني فيما بعد ، جرى تكون وتطور عدد كبير من الأصناف الأدبية تختلف في الظاهر اختلافاً كبيراً فيما بينها ، ولكنها ترتبط فيما بينها برابطة قرى داخلية ولهذا استطاعت أن تكون فيما بينها قطاعاً خاصاً في الأدب أطلق عليه القدماء أنفسهم اسم قطاع ما هو مضحك بجد . الى هذا النوع من الأدب نسب القدماء المشاهد الساخرة Mime التي كان يقدمها سوفرون ، و « حوارات سقراط » (بوصفها صنفاً أدبياً خاصاً) وأدب المآدب Symposium الواسع الانتشار (بوصفه صنفاً أدبياً أيضاً) ، وأدب المذكرات المبكر (ايون من خيوس ، وكريتيا) ، والهجائية Lampoon والشعر الرعوي Bucolic ، و « الهجائية المينوبية (بوصفها صنفاً أدبياً خاصاً) مع عدد من الأصناف الأدبية الاخرى . يصعب علينا جداً إقامة حدود دقيقة وثابتة لهذا القطاع من الأدب المضحك بجد . غير أن القدماء أنفسهم تحسسوا بدقة خصوصيته المبدئية ووضعوه في الطرف المقابل للأصناف الجادة - مثل الملحمة ، والمأساة ، والتاريخ ، والبيان الكلاسيكي وغيرها . وبالفعل ، فإن مميزات هذا القطاع من ما عداه من الأدب الكلاسيكي القديم ، واضحة جداً وجوهرية .

فما هي الخصائص المميزة لأصناف الأدب المضحك بجد ؟

ترتبط هذه الأصناف جميعها ، رغم تنوعها في الظاهر ، برابطة داخلية عميقة مع الفولكلور الكرنفالي . انها جميعاً مفعمة - بهذا القدر أو ذاك - بموقف من العالم كرنفالي ذي سمة نوعية خاصة ، وان عدداً من هذه الأصناف تعتبر بشكل مباشر نسخاً أدبية اخرى للأصناف الشفاهية الفولكلورية - الكرنفالية . ان الموقف الكرنفالي من العالم يتغلغل في هذه الأصناف من القاعدة الى القمة ، ويحدد خصائصها الأساسية ويضع الصورة والكلمة فيها في موقف خاص تجاه الواقع المائل . في الحقيقة ، يوجد في جميع أصناف ما هو مضحك بجد ، عنصر قوي من التكلف الخطابي

Rhetorical ، غير أن هذا العنصر يتغير بصورة جوهرية في جو النسبية المرحلة للموقف الكرنفالي من العالم : يجري التخفيف من الجدية الخطابية المتكلفة الاحادية الجانب ، ومن عقلانياتها ، ومن احادية قيمتها الدلالية ، ومن يقينيته الجامدة .

يمتلك الموقف الكرنفالي من العالم قوة منعشة ومحولة جبارة ، كما يمتلك حيوية لا يمكن تحطيمها . ولهذا السبب ، فإن تلك الأصناف التي لها صلة وإن كانت ضعيفة جداً بتقاليد الأدب المضحك بجد ، تحتفظ حتى يومنا هذا بخميرة كرنفالية تعزلها بدقة من بين الأصناف الاخرى . ان هذه الأصناف تحمل دائماً سمة خاصة نستطيع التعرف بواسطتها عليها . ان الاذن المرفهة تستطيع دائماً أن تحزر أصواتاً ، وان كانت بعيدة جداً ، خاصة بالموقف الكرنفالي من العالم .

ان ذلك الأدب الذي تعرض ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة - لتأثير هذه الأشكال أو تلك من الفولكلور الكرنفالي (اغريقي وروماني قديم او قروسطي) ، هذا الأدب سنطلق عليه اسم الأدب ذو الفكهة الكرنفالية . ان كل قطاع الأدب المضحك بجد - يعد المثال الأول لمثل هذا الأدب . اننا نعد مسألة إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب واحدة من المسائل الهامة جداً الخاصة بالقوانين التاريخية لفن الابداع Historical Poetics ، خصوصاً قوانين الابداع الخاصة بالأصناف الأدبية .

ومع ذلك فإننا سنؤجل النظر قليلاً في مسألة إسباغ الطابع الكرنفالي (الى ما بعد تحليل الكرنفال والموقف الكرنفالي من العالم) . أما هنا فسنوقف عند عدد من الخصائص الصنفية الخارجية الخاصة بقطاع ما هو مضحك بجد ، هذه الخصائص التي تعد نتيجة من نتائج التأثير الاصلاحي الجذري الخاص بالموقف الفولكلوري من العالم .

ان الخاصية الاولى لدى جميع اصناف الأدب المضحك بجد - تتمثل بموقفها الجديد من الواقع المائل : ان مشكلات العصر الجديد والملحة تماماً في الاغلب مادة هذه الأصناف - والاهم من ذلك - تعد نقطة الانطلاق في فهم الواقع المائل وتقويمه وصياغته . لقد قدمت مادة تصوير ما هو جاد (في

الحقيقة ، مع ما هو مضحك في وقت واحد) لأول مرة في الأدب العتيق بلا أي بعد ملحمي أو تراجيدي ، قدمت لا في اطار الماضي المجرد للاسطورة الكونية Myth والموروثات ، وانما على مستوى الحياة المعاصرة ، وضمن حيز الاتصال البعيد عن الكلفة والمباشر ، بل وحتى اللفظ ، مع المعاصرين الأحياء .

ان ابطال الأساطير الكونية والشخصيات التاريخية من الماضي يجري في هذه الأصناف إسباغ المعاصرة عليها عن عمد وإصرار ، وهي تنشط وتتحدث في حيز الاتصال البعيد عن الكلفة مع الحياة المعاصرة غير المنجزة . وفي قطاع الأدب المضحك - بجد يجري ، بالتالي ، تغيير جذري في الحيز المؤقت والقيم نفسه الخاص ببنية الصورة الفنية . وهذه هي السمة الاولى لهذا النوع من الأدب .

أما السمة الثانية فترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاولى : ان الأصناف الأدبية لما هو مضحك . بجد لا تتعكز على الموروثات ولا تفسر نفسها بها - انها تتعكز بصورة واعية على الخبرة العملية (صحيح ان هذه الخبرة لم تنضج بما فيه الكفاية) وعلى (التلفيق والاختلاق . ان موقفها تجاه الموروثات ، في اغلب الأحوال ، موقف انتقادي ، بل وفي بعض الأحيان موقف فضأح بشكل ماجن . هنا ، بالتالي ، تظهر لأول مرة الصورة المحررة تماماً تقريباً من الموروثات ، وهي تعتمد على الخبرة العملية والتلفيق الحر . ويشكل هذا انعطافاً كاملاً في تاريخ الصورة الأدبية .

السمة الثالثة تتمثل بالتنوع الاسلوبي المتعمد ، وبتعدد الأصوات في جميع هذه الأصناف . انها ترفض الوحدة الاسلوبية (الاسلوبية الواحدة ان اردنا الدقة في التعبير) في الملحمة ، وفي المأساة ، وفي الكتابة البيانية والمنمقة والخطابية Rhetoric ، وفي الشعر الغنائي . انها تتميز جميعاً بالاسلوب القصصي المتعدد النغمات ، وبمزج السامي بالوضيع ، والجاد بالمضحك ، انها تستخدم على نطاق واسع الأصناف الأدبية ذات الطابع التمهيدي - الرسائل ، والمخطوطات التي يتم العثور عليها ، والحوارات

التي تعاد صياغتها ، والمعارضة الساخرة للأصناف الجادة ، والاقتباسات التي يعاد تفسيرها بطريقة ساخرة الخ . يلاحظ أن عدداً من هذه الأصناف يمزج بين الشعر والنثر ، كما يجري إدخال اللهجات الحية والرواثة (وفي المرحلة الرومانية جرى استعمال الازدواجية في اللغة) ، كما ظهرت مختلف أقنعة المؤلفين وإلى جانب الكلمة المصورة ظهرت الكلمة المصورة . وفي عدد من الأصناف تلعب الكلمة المزدوجة الصوت دوراً رئيسياً . ويظهر هنا ، بالتالي ، حتى موقف جديد تماماً تجاه الكلمة بوصفها مادة للادب .

هذه هي الخصائص الثلاث الأساسية ، والعامّة بالنسبة لجميع الأصناف الداخلة في قطاع الأدب المضحك - بجد ومن هنا يصبح واضحاً أي أهمية ضخمة ينطوي عليها هذا القطاع داخل الأدب القديم بالنسبة لتطور الرواية الأوروبية المقبلة ، وبالنسبة لتطور هذا النثر الفني الذي يميل نحو الرواية ويتطور تحت تأثيرها .

وإذا قبلنا الحديث بشيء من التبسيط والتقنين ، أمكننا القول ، أن للصنف الروائي ثلاثة جذور أساسية : ملحمة (: نسبة إلى الملحمة) ، وبياني متكلف وخطابي Rhetorical ، وكرنفالي . وتبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوروبية : ملحمة (قصصية ، روائية) ، وبيانية متكلفة خطابية ، وكرنفالية (توجد بين هذه الأصناف الثلاثة ، طبعاً ، أشكال عديدة ذات طابع انتقالي) . داخل قطاع الأدب المضحك - بجد يتعين علينا أن نبحث عن نقاط انطلاق تطور مختلف أصناف خط الرواية الثالث ، أعني الكرنفالي ، بما في ذلك صنفه الذي يقودنا إلى إبداع دوستوفسكي .

هناك صنفان اثنان في قطاع الأدب المضحك بجد - « الحوار السقراطي » و « الهجائية المينيبيية » كان لهما أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الذي اصطلاحنا على تسميته بـ « الحوار » والذي يقود ، كما قلنا ، إلى دوستوفسكي . يتعين علينا التوقف عندهما بشيء من التفصيل .

أن « الحوار السقراطي » - هو صنف خاص حظي بانتشار واسع في

زمانه . لقد كتب « الحوارات السقراطية » كل من افلاطون ، وكسينوفون ، وانتيسثينيس ، وايسخين ، وفيدون ، واقليدس ، والكسامين ، وجلاوكون ، وسيميوس ، وكراتون وغيرهم . ومن بين هذه الحوارات وصلتنا حوارات افلاطون وكسينوفون فقط ، أما الحوارات الاخرى فنعرفها عن طريق الروايات والمقاطع القليلة التي بقيت منها . ومع هذا فبإمكاننا بالاستناد الى كل هذا أن نكون لأنفسنا تصوراً حول طبيعة هذا الصنف . ان « الحوار السقراطي » ليس صنفاً بيانياً متكلماً . انه ينمو بالاستناد الى أساس كرنفالي شعبي وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم ، خصوصاً طبعاً في مرحلة تطور السقراطية الشفاهية . ولكننا سنعود الى الأساس الكرنفالي لهذا الصنف الأدبي في وقت لاحق .

في البداية ، كان الصنف الأدبي الخاص بـ « الحوار السقراطي » - في المرحلة الأدبية من تطوره - صنفاً أدبياً يتعلق بالذكرات تقريباً : لقد كان بمثابة الذكريات حول تلك المناقشات الحقيقية التي أجراها سقراط ، والمدونات الخاصة بالمناقشات التي تحتفظ بها الذاكرة ، والمتقلة بالسرد القصير . إلا أن الموقف الإبداعي الحرتجاه المادة سرعان ما حررتقريباً هذا الصنف الأدبي من قيوده التاريخية المتعلقة بالذكريات ، وحافظ فيه فقط على المنهج السقراطي نفسه الخاص بالكشف الحوارى عن الحقيقة ، وعلى الشكل الخارجى للحوار المسجل والمتقل بالسرد . ان « الحوارات السقراطية » لأفلاطون تحمل مثل هذا الطابع الإبداعي الحر ، وبدرجة أقل عند كسينوفون وحوارات انتيسثينيس التي وصلتنا منها مقاطع صغيرة فقط .

سننتوقف عند تلك اللحظات من صنف « الحوار السقراطي » التي تتصف بأهمية خاصة بالنسبة لمفهومنا .

١ - في أساس الصنف الأدبي هذا يستقر التصور السقراطي حول الطبيعة الحوارية للحقيقة وللرأى الانساني حولها . ان الخاصية الحوارية للبحث عن الحقيقة تتعارض تماماً مع الاتجاه المونولوجي الرسمي الذي يصر على امتلاك الحقيقة الجاهزة ، كما تتعارض أيضاً حتى مع الثقة

بالنفس الساذجة لدى الناس الذين يعتقدون أنهم يعرفون شيئاً ما ، أي أنهم يمتلكون مجموعة ما من الحقائق . ان الحقيقة داخل رأس الانسان ، ولا توجد فيه جاهزة ، انها تولد بين الناس ، الذين يتحسسون الحقيقة سوية ، في مجرى تحاورهم مع بعضهم البعض . لقد أطلق سقراط على نفسه لقب « ديوث » : لقد استدرج الناس وجعلهم يصطدمون فيما بينهم في جدل ، ونتيجة لهذا الجدل تتولد الحقيقة . ومن حيث الموقف من هذه الحقيقة الوليد ، سمى سقراط نفسه « قابلة » ، نظراً لأنه ساعد على ولادتها . ولهذا السبب فحتى منهجه اطلق عليه اسم « منهج الولادة » . ولكن سقراط لم يعتبر نفسه أبداً المالك الوحيد للحقيقة الجاهزة . نؤكد مرة اخرى ، ان التصورات السقراطية حول الطبيعة الحوارية للحقيقة ، استقرت في الأساس الكرنفالي الام لصنف « الحوار السقراطي » وحددت شكله ، ولكنها ما تزال بعيدة كل البعد عن أن تجد دائماً تعبيراً عن نفسها في المضمون نفسه للأصناف بعينها . لقد بقي افلاطون يعترف بالطبيعة الحوارية للحقيقة في حواراته خلال المرحلتين الاولى والثانية من مراحل ابداعه ، وكذلك في عقيدته الفلسفية عنها ، وذلك على الرغم من التخفيف البادي على شكلها . ولهذا السبب فإن حوار هاتين الحقبتين لم يستطع بعد أن يتحول لديه الى وسيلة بسيطة من وسائل عرض الافكار الجاهزة (لأغراض تربوية كما أن سقراط لم يتحول هنا بعد الى « معلم » . غير أن ذلك يحدث بوضوح خلال المرحلة الأخيرة من مراحل الابداع عند افلاطون : ان الاتجاه المونولوجي للمضمون أخذ يخرق شكل « الحوار السقراطي » . وبالنتيجة ، عندما انتقل صنف « الحوار السقراطي » الى خدمة مختلف العقائد المتعصبة القائمة والتي تخص مختلف المدارس الفلسفية ، والتعاليم الدينية ، فقد هذا الصنف الأدبي أي صلة له بالموقف الكرنفالي من العالم واستحال الى شكل بسيط لعرض الحقيقة المكتشفة والجاهزة والتي لا ريب فيها . وأخيراً فإنه انحط الى مستوى شكل أجوبة تتضمن الاستقهام ، خاص بتعاليم المحدثين (تعليم اصول الدين بواسطة السؤال والجواب Catechism) .

٢ - تعد السينكريزا Sinkriza ، والآنكريزا Anakriza الاسلوبين الأساسيين في « الحوار السقراطي » . أما اسلوب السينكريزا فيعني أن يقابل بين مختلف وجهات النظر حول مسألة بعينها . لقد أسبغت أهمية كبيرة وهامة على التقنية الخاصة بمثل هذه المقابلة بين مختلف الآراء - الكلمات حول الموضوع المعالج في « الحوار السقراطي » ، وهذه الأهمية تبعت من طبيعة هذا الصنف الأدبي نفسها . أما اسلوب الآنكريزا فيعني القدرة على أن تثار كلمة المناقش الآخر وأن تستفز ، وأن يجبر هذا المناقش على الانصاح عن رأيه ، وأن يبوح عن كل ما في نفسه . لقد كان سقراط مبرزاً جداً وسيد ميدان مثل هذه الآنكريزا : لقد عرف كيف يحمل الناس على الكلام ، وأن يضمنوا الكلمة آراءهم الغامضة ، ولكنها العنيدة والمتحاملة ، وأن يفسروها بالكلمة ، وأن يفضحوا في الوقت نفسه زيفها أو جوانب النقص فيها . لقد اتصف بالقدرة على أن يُخرج الحقائق الدارجة ويسلط عليها الضوء الكشاف . ان اسلوب الآنكريزا هو استفزاز الكلمة بالكلمة (وليس بواسطة الوضعية المحورية ، كما يحدث في « الهجائية المينيية » ، الأمر الذي سنتحدث عنه لاحقاً) . ان كلاً من السينكريزا والآنكريزا تسبغان على الرأي طابعاً حوارياً ، ويحملانه بعيداً ويحولانه الى جواب ، ويشركانه في علاقة حوارية بين الناس ، ان كلا الاسلوبين ينبعان من التصور حول الطبيعة الحوارية للحقيقة ، هذا التصور الكامن في أساس « الحوار السقراطي » . وعلى أرضية هذا الصنف الأدبي ذي الطبيعة الكرنفالية يفقد اسلوبا السينكريزا والآنكريزا طبيعتهما البيانية المتكلفة بصورة مجردة ، والضيقة أيضاً .

٣ - يعد الايديولوجيون أبطال « الحوار السقراطي » . سقراط يعد زعيماً ايديولوجياً قبل أي شيء . ومحاوروه بدورهم يعدون أيضاً أصحاب ايديولوجيات - انهم تلامذته ، والسفسطائيون ، والناس البسطاء الذين كان يستدرجهم الى الحوار ويجعل منهم أصحاب ايديولوجيات رغماً عنهم . وان الحادثة نفسها التي تقع في « الحوار السقراطي » (أو بمعنى أدق ، تعاد صياغتها فيه) ، تعد مجرد حادثة ايديولوجية خاصة بالبحث

عن الحقيقة واختبارها . ان هذه الحادثة تتطور تطوراً درامياً حقيقياً (ولكنه فريد) . خذ ، على سبيل المثال ، تقلبات فكرة خلود الروح في « فيدون » الأفلاطوني . وهكذا يعد « الحوار السقراطي » الصنف الأول من نوعه في الأدب الأوربي ، الذي يدخل البطل - صاحب الايديولوجيا .

٤ - في « الحوار السقراطي » يجري أحياناً استخدام حتى وضعية الحوار المحورية ، وذلك جنباً الى جنب مع الأناكريزا ، أعني مع استفزاز الكلمة بالكلمة ، وللغرض نفسه أيضاً . عند أفلاطون في « الدفاع » فإن وضعية المحكمة وانتظار الحكم بالاعدام ، هي التي تحدد الطبيعة الخاصة لحديث سقراط بوصفه بياناً - اعترافاً يقدمه انسان واقف على الحافة . في « فيدون » المناقشة حول خلود الروح هي التي تتحدد ، بكل تقلباتها الداخلية والخارجية ، مباشرة من جانب وضعية انتظار الموت . هنا ، في كلتا الحالتين ، يوجد ميل لايجاد وضعية استثنائية قادرة على تنقية الكلمة من أي موضوعية أو تلقائية حياتية ، كما تكون قادرة على حمل الانسان على الكشف عن الطبقات الدفينة لشخصيته وفكرته . لا شك أن حرية ايجاد الوضعيات الاستثنائية المستفزة للكلمة من الأعماق ، هذه الحرية مقيدة في « الحوار السقراطي » جداً بالطبيعة التاريخية المتعلقة بالذكريات في هذا الصنف الأدبي (في مرحلته الأدبية) . وفوق ذلك فإننا نستطيع أن نتحدث عن ولادة نمط خاص من « الحوار على العتبة » (Schwellendialog) تقوم على أرضية الحوار السابق . وهذا « الحوار » الجديد عرف انتشاراً واسعاً فيما بعد في الأدب الهيليني والروماني ، وبعد ذلك خلال القرون الوسطى ، وأخيراً في أدب عصر النهضة وعصر الإصلاح .

٥ - الفكرة في « الحوار السقراطي » تقتزن عضويّاً بصورة الانسان - حاملها (سقراط وغيره من المشاركين الرئيسيين في الحوار) . ان الاختبار الحوارى للفكرة هو في الوقت نفسه اختبار للانسان الذي يمثلها . اننا نستطيع ، بالتالي ، أن نتحدث هنا حول الصورة الجنينية للفكرة . اننا نلاحظ هنا أيضاً موقفاً إبداعياً حراً تجاه هذه الصورة . ان أفكار سقراط ، والسفسطائيين الرئيسيين ، وغيرهم من الوجوه التاريخية لا

قتس هنا شيء منها ولا تعاد روايتها ، وانما تقدم خلال تطور إبداعي حر
 في خلفية أفكار أخرى ، خلفية تسبغ عليها طابعاً حوارياً . وبما يتناسب
 ودرجة إضعاف الأساس التاريخي المتعلق بالذكريات الذي يستند اليه
 الصنف ، تصبح أفكار الآخرين مرنة أكثر فأكثر ، وفي هذه الحوارات يبدأ
 الناس والأفكار يلتقون فيما بينهم ، بينما لم يسبق لهم أن أقاموا فيما بينهم
 صلات حوارية حقيقية ضمن واقع تاريخي محدد (ولكن كان بإمكانهم أن
 يقيموها) . تبقى هناك خطوة واحدة تفصل عن « حوار الأموات » المقبل
 حيث يتصادم على مستوى حوارى، الناس والأفكار ، الذين تفصل بينهم
 قرون كاملة . غير أن « الحوار السقراطي » لم يخط بعد مثل هذه الخطوة .
 الحقيقة ، ان سقراط يبدو في « الدفاع » وكأنه يتنبأ بمثل هذا الصنف
 الحوارى المقبل ، وذلك عندما يتحدث ، انتظاراً للحكم عليه بالموت ، حول
 تلك الحوارات التي سيجريها في الجحيم مع أرواح الماضي ، مثلما أجراها
 هنا ، على الأرض . ومع ذلك ، فمن الضروري التأكيد أن صورة الفكرة في
 « الحوار السقراطي » ، خلافاً لصورة الفكرة عند دوستوفسكي ، تحمل
 أيضاً طابعاً توفيقياً : Syncretism ان عملية إقامة الحدود الفاصلة بين
 المفهوم الفلسفى العلمى بصورة مجردة وبين الصورة الفنية في عصر تكون
 « الحوار السقراطي » لم تنجز بعد . « الحوار السقراطي » هنا ، ما يزال
 صنفاً أدبياً فنياً - فلسفياً وتوفيقياً .

هذه هي السمات الأساسية « للحوار السقراطي » . إنها تبرر لنا
 اعتبار هذا الصنف واحداً من المبادئ الأولية لتطور النثر الفنى الاوربى
 والرواية الاوربية ، هذا الخط الذي يقود الى إبداع دوستوفسكي .
 إن « الحوار السقراطي » بوصفه صنفاً أدبياً محدداً لم يعمر طويلاً ،
 ولكن خلال عملية انحلاله تكونت هناك أصناف حوارية أخرى . بما في ذلك
 « الهجائية المينيبيية » . ولكن لا يجوز النظر اليها ، طبعاً ، وكأنها ثمرة
 خالصة من ثمار انحلال « الحوار السقراطي » (كما يفعلون أحياناً) ،
 وذلك نظراً لأن جذورها تغور مباشرة في الفولكلور الكرنفالى ، الذي يعد
 تأثيره الحاسم هنا أرجح بكثير ما نجده في « الحوار السقراطي » .

وقبل أن نقدم على تحليل صنف « الهجائية المينيبيية » بصورة دقيقة ، سنقدم عنه خلاصة ذات طابع إخباري بحث .

لقد أخذ هذا الصنف الأدبي اسمه من اسم الفيلسوف مينيبي من غادار Gadar ، وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد استطاع أن يعطي هذا الصنف الأدبي شكله الكلاسيكي^(١) . على أن المصطلح نفسه الدال على صنف أدبي بعينه كان قد اطلق لأول مرة من قبل العالم الروماني فارون ، من القرن الأول قبل الميلاد ، الذي سمى هجائياته (Saturae Menippeae) . أما الصنف الأدبي نفسه فقد ظهر قبل ذلك التأريخ بكثير : ربما كان انتيسثينيتس أول ممثل لهذا الصنف ، وهو تلميذ سقراط وأحد كتّاب « الحوارات السقراطية » . لقد كتب « الهجائيات المينيبيية » هيراقليدس بونتيك ، وهو من معاصري أرسطو . وقد كان حسب شهادة شيرشرون ، من مؤلفي صنف أدبي قريب من صنف « الهجائيات » يدعى (Logistoricus) (قرن « الحوار السقراطي » مع الحوادث الخيالية) .

أما الممثل الحقيقي لـ « الهجائية المينيبيية » فهو بيون بوريسثينيس ، أي من شواطئ الدينبير (القرن الثالث قبل الميلاد) . بعد ذلك يأتي دور مينيبي الذي أسبغ على الصنف سماته المحددة ، ثم يأتي بأرون الذي وصلتنا من هجائياته مقاطع عديدة . تعد (Apokolokintozis) أي سينكا « هجائية مينيبيية » كلاسيكية . أما « ساتيريكون Satirikon » بيتروني فيعد هو الآخر « هجائية مينيبيية » طورت الى أن اقتربت جداً من حدود الرواية . ان « الهجائيات المينيبيية » للوكيان التي وصلتنا بشكل جيد تقدم طبعاً لنا ، تصوراً أوسع بكثير حول خصائص هذا الصنف الأدبي (وان لم تشمل كل أغراض هذا الصنف وتفرعاته) . كما تعد « تحولات Metamorphosis » (« الحمار الذهبي ») لأبولي (شأنها شأن مصدره الاغريقي الذي نعرفه بواسطة الملخص الذي يقدمه لنا لوكيان) تعد أيضاً « هجائية مينيبيية » متطورة . وتعد نموذجاً ملفتاً للنظر جداً خاصاً بـ « الهجائية المينيبيية » حتى ما يدعى بـ « الرواية الهيبوقراطية » (أول رواية اوربية في رسائل . أما « عزاء الفلسفة » لبوئيتسي فتختتم تطور

« الهجائية المينيبيية » في مرحلتها الاغريقية . إننا نعثر على عناصر من « الهجائية المينيبيية » في عدد من أشكال « الرواية الاغريقية » ، وفي الرواية الطوباوية العتيقة (اغريقية ورومانية) والهجائية الرومانية (عند لوشيلي وهوراس) . وفي مدار « الهجائية المينيبيية » تطور عدد من الأصناف الأدبية التي ترتبط من الناحية النشئية مع « الحوار السقراطي » : الخطبة اللاذعة Diatribe ، ومناجاة النفس Soliloquy والأصناف الأدبية التي تعتمد على التفلسف الهازل (Aretalogos) .

لقد مارست « الهجائية المينيبيية » تأثيراً كبيراً جداً على الأدب المسيحي القديم وعلى الأدب البيزنطي (ومن خلاله على الأدب الروسي الكتابي) . ولقد واصلت هذه الهجائية تطورها حتى خلال العصور الأخيرة وذلك بمختلف الصور وتحت مختلف الأسماء الصنفية : خلال القرون الوسطى ، وفي عصر النهضة والاصلاح وخلال العصر الحديث . انها تواصل تطورها ، في الحقيقة ، حتى في الوقت الحاضر (سواء من خلال الوعي الصنفي الواضح ، أو بدونه) . ان هذا الصنف المشبع بالروح الكرنفالي يعد مرناً وقابلاً للتغيير الى حد بعيد مثل الحرباء ، وقادراً على التغلغل في الأصناف الاخرى ، وانه لم يقوم دوره في تطور الأدب الاوربي بما يستحقه . لقد أصبحت « الهجائية المينيبيية » واحدة من أهم الوسائل الرئيسية الحاملة للموقف الكرنفالي من العالم في الأدب حتى يومنا هذا . ولكننا سنعود مستقبلاً للوقوف عند هذه الخاصية المهمة من خواصها .

الآن ، وبعد عرضنا السريع (وغير الكامل ، طبعاً) لـ « الهجائيات المينيبيية » العتيقة ، يتعين علينا أن نكشف عن الخصائص الأساسية لهذا الصنف ، كما تحددت في العصور القديمة . فيما يلي سنطلق على « الهجائية المينيبيية » اسم المينيبيية فقط .

١ - بالمقارنة مع « الحوار السقراطي » ، يزداد في المينيبيية الوزن النوعي للعنصر المضحك بصورة عامة ، وذلك على الرغم من أن هذا العنصر تقلب بين مختلف أشكال هذا الصنف الأدبي المرن : لقد كان عنصر الإضحاك كبيراً جداً ، على سبيل المثال ، عند فائرون ، بينما يختفي ، بل ان

شئنا الدقة ، يتضاءل^(٤) عند بوئيتسي . سنتوقف فيما بعد عند الطبيعة الكرنفالية (بالمعنى الواسع لهذه الكلمة) الخاصة بعنصر الإضحاك ، بشيء من التفصيل .

٢ - المينيبيية تتحرر تماماً من تلك القيود التاريخية المتعلقة بالذكريات ، التي كانت تعد من مستلزمات « الحوار السقراطي » (وذلك على الرغم من المحافظة في الظاهر أحياناً ، على الشكل المتعلق بالذكريات) ، كما تحررت من الموروثات ، ولم تتقيد بأي التزامات تقضي بالمحافظة على المطابقة الحياتية والظاهرية للحقيقة . تتصف المينيبيية بالحرية التامة في الاختلاق الفلسفي والمحوري . لا يتعارض مع هذه الحقيقة أبداً كون الأبطال الرئيسيين في المينيبيية يعتبرون شخصيات خرافية وتاريخية (دياجون ، ومينيب وغيرهما) . ربما يتعذر علينا أن نعثر في كل الأدب العالمي على صنف أدبي يفوق المينيبيية في درجة تمتعه بحرية الاختلاق والخيال .

٣ - ان أهم خاصية لصنف المينيبيية تكمن في أن الخيال الجامع والجريء نفسه وكذلك روح المغامرة ، يفسر هنا ويكشف عن دوافعه ويبرر بهدف فلسفي فكري بحث - هذا الهدف المتمثل يخلق وضعية استثنائية من أجل استفزاز واختبار الفكرة الفلسفية - الكلمة ، أو الحقيقة المجسدة في صورة حكيم باحث عن هذه الحقيقة . مرة أخرى نؤكد ، ان الخيال ضروري هنا لا من أجل تجسيد الحقيقة تجسيدا إيجابياً ، بل من أجل البحث عنها ، ومن أجل استفزازها ، والأهم من ذلك من أجل اختبارها . ولهذا الغرض نجد أبطال « الهجائية المينيبيية » يصعدون الى السماء ، ويهبطون الى الجحيم ، ويسافرون الى بلدان خيالية لم يسمع بها من قبل ، ويجدون أنفسهم في مواقف حياتية شاذة (ديوجين ، على سبيل المثال ، يبيع نفسه عبداً في ساحة عامة ، أما بيريجرين فيحرق نفسه بطريقة احتفالية خلال الألعاب الاولمبية ، ويجد نفسه في مواقف شاذة ، طوال الوقت ، حتى ليوتسي - الحمار وهكذا) ويكتسب الخيال ، في حالات كثيرة جداً ، طابعاً استثنائياً مغامراً ، وأحياناً يكتسب طابعاً رمزياً ، أو حتى دينياً تصوفياً

(عند أبوليبي) . غير أن الخيال نفسه يُخضع في أغلب الحالات الى وظيفة فكرية من أجل استفزاز الحقيقة واختبارها . ان الخيال الجامع والمغامر وكذلك الفكرة الفلسفية يطالعا هنا في وحدة عضوية فنية لا انفصام لها . ومن الضروري أن نؤكد أيضاً أن الأمر يتعلق بالضبط باختبار الحقيقة ، والفكرة ، لا باختبار الشخصية Character الانسانية المحددة ، النموذجية من الناحية الفردية أو الاجتماعية . ان اختبار الحكيم يعني اختبار موقفه الفلسفي من العالم ، وليس اختبار هذه السمات التي لا علاقة لها بهذا الموقف ، أو تلك من سمات شخصيته . وبهذا المعنى يمكننا القول ان مضمون المينيبيية يتكون من مغامرات الفكرة أو الحقيقة في العالم : على الأرض أو في الجحيم أو في أعالي الاولب .

٤ - ان الاقتران العضوي في المينيبيية بين الخيال الحر ، والرمز وأحياناً العنصر الديني التصوفي وبين النثورالية الباحثة عن الفقر والقذارة ، المتطرفة والفضة (من وجهة نظرنا) ، هذا الاقتران يعتبر خاصية مهمة جداً من خصائص المينيبيية . ان مغامرات الحقيقة على الأرض تجري في الطرق الواسعة ، وفي أوكار اللصوص ، وفي الحانات ، وفي دور البغاء ، وفي سوح الأسواق ، وفي السجون ، وفي الحفلات التهتكية الشهوانية لبعض الطقوس السرية الخ . ان الفكرة هنا لا تخشى من أي نوع من أنواع الأحياء الفقيرة مهما كانت ، ولا من أي قذارة حياتية . ان إنسان الفكرة - الحكيم - يحتك بأقصى أنواع الشر في العالم ، وبالتفسيخ الأخلاقي ، والحقارة ، والتفاهة . ان هذا الاتجاه النثوري Naturalism الميل الى الزوايا الفقيرة والقذرة ، يظهر ، كما يبدو ، في مختلف المينيبييات . لقد قال القدماء أنفسهم بشأن بيون بوريسثينيت ، انه « أول من كسى الفلسفة رداء المحظية الزاهي » . اننا نجد ميلاً كبيراً لما هو فقير وقذر في الاتجاه النثوري عند كل من قارون وعند لوكيان . إلا أن الاتجاه النثوري الميل للفقر والقذارة عرف تطوره الأوسع والأكمل وذلك فقط في المينيبييات التي اقتربت بازدهارها من الرواية عند كل من بيتروني وأبولي . ان الاقتران العضوي بين الحوار الفلسفي ، والرموز السامية ، والخيال المغامري

والاتجاه النثورالي الميال للفقر والقذارة . كل ذلك يعتبر سمة رائعة من سمات المينيبيية وتجري المحافظة عليها في جميع المراحل التالية لتطور الخط الحواري في النثر الروائي تماماً وصولاً الى دوستوفسكي .

٥ - ان الجراءة في الاختلاق والتخيل تقترن في المينيبيية مع الاتجاه الكوني Universalism الفلسفي الاستثنائي والتأملية القصوى . ان المينيبيية هي صنف أدبي خاص بـ « المسائل الأخيرة » . في هذه الهجائية يجري تجريب المواقف الفلسفية الأخيرة . وتحاول المينيبيية أن تقدم تقريباً الكلمات الأخيرة والحاسمة وتصرفات الانسان التي من هذا النوع والتي يمثل في كل منها الانسان بتمامه وكل حياته بكاملها . إن سمة الصنف الأدبي هذه تظهر ، على ما يبدو ، بحدة خاصة في مختلف المينيبييات (عند هيراقليدس بونتيك ، وبيون ، وتيليس ، ومينيب) ، ولكنها بقيت ، وإن كان ذلك يتم أحياناً بصورة غير قوية ، في جميع أشكال هذا الصنف الأدبي ، وذلك بوصفها صفة من صفاته المميزة . وبالنسبة للمينيبيية فإن نفس طبيعة مجموعة المشاكل الفلسفية يجب أن تكون ، بالمقارنة مع « الحوار السقراطي » ، قد خضعت للتغير : سقطت منها كل المسائل « الأكاديمية » مهما كان نوعها (الجمالية والمعرفية) ، وسقطت منها كل البرهنة المعقدة والشاملة وبقيت ، من حيث الجوهر ، « المسائل الأخيرة » العارية مع ما فيها من نزعة أخلاقية عملية . تتصف المينيبيية بأسلوب السينكريزا (أي المقابلة) بالضبط بين مثل تلك « المواقف الأخيرة في العالم » والعارية تماماً . على سبيل المثال ، التصوير الهجائي بطريقة كرنفالية ، خاص بـ « عرض الحيوانات للبيع » . أي عرض المواقف الحياتية الأخيرة ، عند لوكيان ، وحالات العوم الخيالي في بحار الأيديولوجيات عند فارون ، والمرور خلال كل المدارس الفلسفية (عند بيون ، على ما يبدو) الى غير ذلك . يطالعنا هنا في كل مكان ما يسمى بالـ « مع Pro وال ضد Contro » العارية في المسائل الأخيرة للحياة .

٦ - بخصوص الاتجاه الكوني الفلسفي الخاص بالمينيبيية ، ففي المينيبيية تظهر بنية ثلاثية الأبعاد : الفعل والسينكريزات الحوارية تنتقل من

الأرض الى الاولب ثم الى الجحيم . ولقد قدمت هذه البنية الثلاثية بأكبر قدر من الجلاء والوضوح ، في (Apokolokintozis) سنيكا ، على سبيل المثال . هنا قدمت بدرجة كافية من الوضوح والدقة « الحوارات على الأبواب » : عند عتبة الاولب (حيث لم يسمحوا لكوديوس بالدخول) وعلى أبواب الجحيم . لقد مارست البنية الثلاثية الأبعاد للمينيبيية تأثيراً حاسماً على البنية المشابهة في مسرحيات الأسرار القروسطية وفي مشاهد الأسرار . إن الصنف الأدبي الخاص بـ « حوار على الأبواب » عرف هو الآخر انتشاراً واسعاً جداً خلال القرون الوسطى في الأصناف الأدبية الجادة والهائلة على حد سواء (على سبيل المثال ، الفابلو Fabliau المشهورة حول مجادلات الفلاح عند بوابة الجنة) . كما أن هذا الصنف حظي بانتشار واسع خصوصاً في أدب عصر الإصلاح - الأدب الذي يدعى بـ « أدب البوابات السماوية (Himmelsforten-Literatur) . لقد اكتسب تصوير الجحيم أهمية كبيرة جداً في المينيبيية : هنا تولّد صنف أدبي خاص « أحاديث الأموات » ، حظي بانتشار واسع في الأدب الاوربي خلال عصر النهضة ، وخلال القرنين السابع عشر والثامن عشر .

٧ - يظهر في المينيبيية نمط خاص من الخيال الاختباري الغريب تماماً على كل من الأدب الملحمي والتراجيديا العتيقين : أن يراقب من وجهة نظراً غير اعتيادية ، مثلاً من علو يكون سبباً في تغيير آفاق الظواهر المراقبة في الحياة ، خذ على سبيل المثال (Ikaromenipp) عند لوكيان أو (Endimion) عند فارون (مراقبة حياة مدينة من مكان عالٍ) . إن خط هذا الخيال الاختباري يستمر تحت التأثير الحاسم الذي تمارسه عليه المينيبيية ، وذلك حتى خلال العصور التالية - عند رابليه ، وسويفت ، وفولتير (« ميكروميغاس ») وغيرهم .

٨ - في المينيبيية يظهر لأول مرة ما يمكن أن نطلق عليه اسم التجريب السايكولوجي الأخلاقي : تصوير حالات الانسان النفسية الأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية - مختلف حالات الجنون (« مجموعة موضوعات الهوس Maniacal ») ، وازدواج الشخصية ، الاستغراق التام في عالم

الأحلام ، وحالات النوم غير الاعتيادية ، والنزوات والأهواء التي تصل الى حافة الجنون^(٤) ، وحالات الانتحار الى غير ذلك . كل هذه الظواهر تمتلك في المينيبيية لا مجرد حضور يخص مجموعة المواضيع ، بل يتعدى ذلك ليكتسب طبيعة الشكل الصنفي . إن الرؤى ، والأحلام ، والجنون كل ذلك يخرق الكمال (عدم النقص) الملحمي والتراجيدي الخاص بالانسان ومصيره : يتم الكشف فيه عن إمكانيات إنسان آخر وحياة أخرى ، إنه يفقد إنجازيته ودلالته الاحادية ، كما يتوقف عن المطابقة مع نفسه ذاتها . إن الأحلام تعتبر اعتيادية حتى في الأدب الملحمي (القصصي عموماً) غير أنها هناك تكون متنبئة ، ومحفزة أو محذرة ، ولا تقود الانسان خارج حدود مصيره وطبعه Character ، ولا تخرق كماله . لا شك أن هذه النزعة اللانإنجارية لدى الانسان وعدم مطابقتها مع نفسه ذاتها تحملان في المينيبيية طابعاً تفصيلياً الى حد بعيد وأولياً ، غير أنهما قد تم اكتشافهما ولهذا فهما يسمحان برؤية الانسان رؤية جديدة تماماً . إن ظهور الموقف الحوارى للانسان تجاه نفسه بالذات (هذا الموقف المفعم بازدواج الشخصية) ساعد في المينيبيية على خرق كمال هذا الانسان وخرق مبدأ إنجازيته . ومن هذه الزاوية تعتبر مينيبيية فارون (Bimarcus) أي « مارك المزدوج » ، تعتبر ذات أهمية خاصة . وكما هو الحال في جميع مينيبييات فارون ، فإن عنصر الإضحاح هنا قوي جداً . مارك وعد بكتابة بحث حول السبل والهيئات ، غير أنه لا ينفذ وعده . أما مارك الآخر ، أي ضميره ، شطره الثاني ، فيذكره دائماً بذلك ولا يدع له مجالاً للراحة . مارك الأول يحاول أن ينفذ وعده ، ولكنه لا يستطيع التركيز على ذلك : ينساق وراء قراءة هومروس ، ثم يبدأ هو نفسه بنظم الشعر وهكذا . إن هذا الحوار بين مارك الأول ومارك الثاني ، أي بين مارك وضميره ، يحمل عند فارون طابعاً كوميدياً ، ولكنه - بوصفه اكتشافاً فنياً من نوعه - استطاع أن يمارس تأثيراً قوياً على (Soliloquia) أوغسطين . ولا بد لنا من أن نشير عرضاً الى أن دوستويفسكي هو الآخر يحافظ ، عند تصوير الازدواجية ، دائماً على العنصر الكوميدي جنباً الى جنب مع ما هو تراجيدي (في كل من « المزدوج » وفي محاوره إيفان كرامازوف مع

(الشيطان) .

٩ - تتميز المينيبيية جداً بمشاهد فاضحة ، وتصرفات شاذة ، وبأحاديث ومداخلات في غير محلها ، أي تتميز بمختلف أشكال خرق كل ما هو مألوف واعتيادي في مجرى الأحداث ، وبالمعايير المقررة للسلوك وآدابها ، بما في ذلك آداب الكلام . إن هذه الفضائخ تميزت بحدة من حيث بنيتها الفنية ، من الحوادث الملحمية والنكبات التراجيدية . إنها تتميز بصورة جوهريّة حتى من أعمال الشغب الكوميديّة والهجاء الكوميدي الذي يقصد إلى تعرية الخصم وفضحه . من الممكن القول أن في المينيبيية تظهر أصناف Categories فنية جديدة لما هو فاضح وغريب شاذ Eccentric ، هذه الأصناف الغريبة تماماً على الأدب الملحمي الكلاسيكي وعلى الأصناف الأدبية الدرامية (أما عن الطبيعة الكرنفالية لهذه الأصناف Categories فسننتحدث بصورة خاصة في وقت لاحق) . إن الفضائخ وغرابة الأطوار من شأنها أن تخرق الكمال الملحمي والتراجيدي للعالم ، وتحدث خللاً في المجرى الثابت والاعتيادي و (« المهيب ») الخاص بالحوادث والشؤون الانسانية ، وتحرر التصرف الانساني من دوافعه ومعاييره المقررة مسبقاً . أن اجتماعات الآلهة على الاولب (عند لوكيان ، وعند سينيكا ، وعند يوليان اوتستوبنيك وآخرين) مليئة بالتصرفات الفاضحة والغريبة الأطوار ، كذلك قل عن المشاهد التي تجري في الجحيم ، والمشاهد التي تقع على الأرض (خذ على سبيل المثال ، الفضائخ التي تجري ، عند بيتروني ، في السوح العامة ، وفي الفنادق ، وفي الحمامات) . وتتسم كذلك المينيبيية بشيوع « الكلمة التي في غير مكانها » - وهي في غير مكانها اما بسبب صراحتها التي تبلغ حد الوقاحة ، وأما بسبب فضحها المهين للمقدسات ، وأما بسبب خرقها الحاد لآداب السلوك .

١٠ - المينيبيية مليئة بأسلوب الإرداف الخُلُفي (الطباق) Oxymoron (اجتماع لفظتين متناقضتين) وبالتعارضات عموماً : المحظية الفاضلة ، التحرر الحقيقي للحكيم والعبودية التي يزرع تحتها ، والامبراطور الذي أصبح عبداً ، والسقوط الأخلاقي والتطهر ، البذخ مع

الفقر ، قاطع طريق وشريف الخ ، المينيبيية تحب أن تتلاعب بالتحولات والانقلابات الحادة ، بالسامي والوضيع ، بالنهوض والسقوط ، بتقريب ما هو بعيد ومنفصل ، وبمختلف أشكال العلاقات غير المتكافئة Mesalliance .

١١ - إن المينيبيية تتضمن في الغالب عناصر اليوتوبيا الاجتماعية ، هذه العناصر التي تدخل في شكل الرؤى أو الأسفار الى بلدان لم يسمع بها أحد من قبل . وفي بعض الحالات تتطور المينيبيية لتتحول الى رواية طوباوية (Abaris لهرقليدس بونتيك) . إن العنصر الطوباوي يقتزن عضواً بجميع العناصر الاخرى الخاصة بهذا الصنف الأدبي .

١٢ - تتسم المينيبيية كذلك باستخدامها الواسع للأصناف الأدبية المركبة : نوفيالات ، ورسائل ، وأقوال خطابية متكلفة ، وندوات مناقشة Symposiums ، كما تتصف أيضاً بالخلط بين المنشور والمنظوم من الكلام . إن الأصناف الأدبية المركبة تقدم على مسافات Distance مختلفة من الموقف الأخير والنهائي للمؤلف ، أي بدرجات متفاوتة من المحاكاة الهجائية Parody أو الموضوعية . إن الأدوار الشعرية تقدم بنفس هذه الدرجة من المحاكاة الهجائية .

١٣ - إن وجود الأصناف الأدبية المركبة من شأنه أن يقوي من التعددية في اسلوب ونغمة المينيبيية . هنا يتكون موقف جديد تجاه الكلمة بوصفها مادة للأدب ، وهذا الموقف الجديد يسم كل الخط الحواري لتطور النثر الفني .

١٤ - أخيراً ، فإن الخاصية الأخيرة للمينيبيية تتمثل بطابعها الاجتماعي اليومي . إنها أشبه بصنف أدبي « صحافي » في العصور القديمة ترد بحدة على مواضيع الساعة الأيديولوجية . إن هجائيات لوكيان ككل ، عبارة عن أنسكلوبيديا كاملة لعصره : أنها مليئة بالجدل الظاهر والمخفي مع مختلف المدارس الفلسفية ، والدينية ، والأيديولوجية ، والعلمية ، ومع اتجاهات وتيارات العصر ، مليئة بصور الشخصيات الهامة المعاصرة أو التي توفيت منذ عهد قريب ، « المهيمنين على الأفكار » في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والأيديولوجية (بأسمائهم الصريحة أو المكتوبة

بالشيفرة) ، مليئة بالصور المتخيلة لحوادث العصر سواء منها الكبيرة والصغيرة ، وهي تتلمس الميول الجديدة في تطور الحياة اليومية ، وتشير الى الانماط الاجتماعية التي تتولد في جميع اوساط المجتمع الخ . إنها أشبه بـ « يوميات كاتب » من نوعها ، تحاول أن تحزر وتقوم الروح العام للعصر وللنزعة الجديدة فيه . إن هجائيات قارون ككل تعتبر أشبه بـ « مذكرات كاتب » (ولكنها تمتلك بقوة عنصراً مضحكاً بطريقة كرنفالية) . مثل هذه السمة نفسها نجدها عند بيتروني ، وعند أبوليبي وغيرهما . ان الروح الصحافية ، والاجتماعية العامة Publicity ، والهجائية ، والطابع اليومي الملح بصورة حادة ، كل ذلك يميز - بهذه الدرجة أو تلك - جميع ممثلي المينيبيية . إن هذه السمة الأخيرة التي أشرنا اليها تقتزن عضواً مع جميع السمات الاخرى الخاصة بهذا الصنف الأدبي .

هذه هي الخصائص الصنفية الاساسية للمينيبيية . لا بد من التأكيد مرة اخرى على وحدة جميع هذه السمات التي تبدو وكأنها ذات طبيعة مختلفة جداً ، وعلى الكمال الداخلي العميق لهذا الصنف الأدبي . لقد تشكل هذا الصنف في عصر انحلال الموروثات القومية ، وانهايار تلك المعايير الأخلاقية التي تألف منها المثل الأعلى العتيق (الأغريقي) لـ « الوسامة » (« الجمال هو الشهامة ») ، في عصر الصراع الحاد بين مختلف المدارس والاتجاهات الفلسفية والدينية العديدة ، عندما أصبحت المجادلات حول « المسائل الأخيرة » الخاصة بالعقيدة ظاهرة جماهيرية عامة بين جميع قطاعات السكان ، وجرت في كل مكان ، بمجرد أن اجتمع عدد من الناس - في سوح الأسواق العامة ، وفي الشوارع ، والطرق العامة ، وفي الحانات وفي الحمامات ، وعلى ظهور السفن الخ ، وذلك عندما أصبحت شخصية الفيلسوف ، والحكيم (الكليبي ، والرواقي ، والأبيقوري) أو شخصية النبي ، وصانع المعجزات أصبحت كل شخصية من هذه الشخصيات نموذجية وصار ظهورها في الحياة العامة أشيع من ظهور شخصية الراهب خلال فترة القرون الوسطى ، هذا العصر الذي عرفت فيه أخويات الرهبان أقصى حالات الازدهار . لقد كان هذا العصر عصر التحضير لتشكُّل دين عالمي جديد - هو

الدين المسيحي .

أما الجانب الآخر لهذا العصر - فيتمثل بهبوط قيمة المقامات الظاهرية للانسان في الحياة ، وتحويلها الى ادوار يلعبها القدر الأعمى على خشبة مسرح الكون (إن الادراك الفلسفي العميق لهذه الحقيقة نجده عند إبيكتيتوس ، وماركوس أوريليوس ، وعلى المستوى الأدبي نجده عند لوكيان ، وأبولي) . لقد قاد ذلك الى انهيار الكمال الملحمي والتراجيدي للانسان ولصيره أيضاً .

ولهذا السبب ، ربما كان صنف المينيبيّة التعبير الأكثر ملائمة عن خصائص هذا العصر . المضمون الحياتي هنا صُبَّ في شكل صنفين متين له منطقته الداخلي الذي يحدد التشابك المحكم لجميع عناصر هذا الشكل . وبفضله استطاع صنف المينيبيّة أن يكتسب أهمية ضخمة في تأريخ تطور النثر الروائي الاوربي ، لم تعطَ ما تستحقه من تقويم ربما حتى الآن تقريباً .

وبالإضافة الى الكمال الداخلي امتلك صنف المينيبيّة كذلك مرونة خارجية كبيرة وقدرة رائعة على تشرب الأصناف الأدبية الصغيرة التي تربطها به رابطة القربى ، وعلى أن يتغلغل في الأصناف الكبيرة الأخرى بوصفه جزءاً من عناصرها التكوينية .

وهكذا ، تشربت المينيبيّة أصنافاً أدبية قريبة منها مثل : الدياتريب Diatribe (خطبة لاذعة) والسوليلوكوي Soliloquy (مناجاة النفس) ، والسيمبوسيوم Symposium (المناقشة) . إن صلة القربى بين هذه الأصناف تتحدد بطبيعتها الحوارية الداخلية والخارجية عند تناولها للحياة الانسانية والفكر الانساني .

والدياتريب هو صنف أدبي خطابي الاسلوب (متكلف) وحواري داخلياً ، يبنى اعتيادياً على شكل مناقشة مع مناقش غائب الأمر الذي يؤدي الى إسباغ الروح الحوارية على مجرى عملية الكلام والتفكير . لقد اعتقد القدامى أن مؤسس صنف الدياتريب هو بليون بوريستينيتس ، نفسه الذي اعتبر مؤسساً للمينيبيّة . لا بد من التنبيه الى أن الدياتريب بالضبط ، وليس

البيان الخطابي المتكلف Rhetoric الكلاسيكي ، هو الذي أثر تأثيراً حاسماً على الخصائص الصنفية للموعظة المسيحية القديمة .

يتميز صنف السوليلوكوي بموقفه الحوارى من نفسه بالذات . انها المناقشة مع النفس ذاتها . إن أنتيستينيتس نفسه (تلميذ سقراط ، والذي ربما كتب مينيبيية في زمانه) اعتبر أسمى إنجاز لفلسفته « القدرة على التحوار مع نفسه حوارياً » . وكان الأساتذة المهرة لهذا الصنف الأدبى كل من إبيكتيتوس ، وماركوس اوريلوس . وفي أساس هذا الصنف الأدبى يكمن اكتشاف الانسان الداخلى - اكتشاف « نفسه ذاتها » التي تكون في متناول لا مراقبة الذات مراقبة سلبية ، بل فقط في متناول الاقتراب الحوارى من الذات اقتراباً إيجابياً قادراً على تحطيم الكمال الساذج للتصورات حول نفسه ، هذا الكمال الكامن في أساس الصورة الغنائية Lyrical والمحمية والتراجيدية الخاصة بالانسان . إن اقتراب المرء حوارياً من نفسه ذاتها من شأنه أن يكسر الأغلفة الخارجية لصورة نفسه ذاتها ، هذه الأغلفة الموجودة في نظر الناس الآخرين ، والتي تحدد القيمة الخارجية للانسان (في أعين الآخرين) والتي تعكس صفاء الوعي الداخلى .

إن كلا الصنفين الأدبيين - الدياتريب والسوليلوكوي - تطورا ضمن مدار المينيبيية ، فتشابكا معها وتغلغلا فيها (خصوصاً في العصر الرومانى والمسيحي المبكر) .

أما السيمبوسيوم - فهو عبارة عن حوار ولائم ظهر في عصر « الحوار السقراطى » (نجد نماذجه عند كل من أفلاطون وكسينوفون) ، غير أنه عرف تطوره الواسع والمتنوع جداً خلال العصور التالية . ان الكلمة الحوارية اللاتينية تمتعت بامتيازات خاصة (ذات طابع شعائرى في البداية) : امتياز التحرر التام ، وعدم التكلف ، وإزالة الكلفة ، والصراحة التامة ، وغرابة الأطوار ، ومبدأ تكافؤ الضدين Ambivalence ، أي أن يقرن في الكلمة بين المدح والقدح ، بين الجاد والهازل . السيمبوسيوم في حقيقته صنف أدبى كرنفالى خاص . المينيبيية جاءت أحياناً على هيئة سيمبوسيوم مباشرة (يبدو أنه كانت عند مينيبي ، وعند قارون ثلاث

هجائيات صيغت بوصفها سيمبوسيومات ، كما كانت عناصر السيمبوسيوم موجودة عند لوكيان وعند بيتروني) .

لقد امتلكت المينيبيية ، كما قلنا سابقاً ، القدرة على أن تتوغل الى أعماق الأصناف الأدبية الكبيرة معرضة إياها الى قدر معلوم من التغير في الشكل . وهكذا فإن عناصر المينيبيية يمكن تحسسها في « الروايات الاغريقية » . إن صوراً ومقاطع معينة مثلاً ، « القصة الإيثيسية » عند كسينوفون الإيثيسي تفوح بعبق المينيبيية بكل وضوح . لقد صورت الأوساط الدنيا في المجتمع بروح النثورالية الباحثة عن القذارة والفقر : السجون ، العبيد ، قطاع الطرق ، صيادي الأسماك الخ . وبالنسبة للروايات الاخرى فإنها تتصف بالحوارية الداخلية ، وبوجود عناصر المحاكاة الساخرة والضحك الذي يقلل من شأن الآخرين . وتظهر عناصر المينيبيية حتى في الأعمال الأدبية الطوباوية العتيقة وفي الأعمال الأدبية الخاصة بالفلسف الهازل Aretalogos (مثلاً في « حياة أبوللوني من تيان ») لفيلوسترات . لقد كانت هناك أهمية كبيرة حتى لتغلغل المينيبيية في الصنف القصصي لأدب العصر المسيحي المبكر ، هذا التغلغل الذي ترتب عليه إعادة تنظيم في شكل الصنف المذكور .

إن تشخيصنا الوصفي للخصائص الصنفية للمينيبيية وللأصناف الأدبية التي ترتبط معها بعلاقات نسب ، هذا التشخيص قريب من ذلك التشخيص الذي كان يمكن أن يعطى للخصائص الصنفية عند دستوفسكي (انظر ، على سبيل المثال ، التشخيص الذي قدمه ل . ب . جروسمان الذي ثبتناه في الصفحات ١٨ - ١٩ من عملنا هذا . في الحقيقة : ان كل خصائص المينيبيية نجدها (طبعاً ، بدرجة مناسبة من التعقيد والتغير) حتى عند دستوفسكي . وبالفعل ، فإنه يعتبر نفس ذلك العالم الصنفي ، ولكنه في المينيبيية يقدم وهو في بداية تطوره ، بينما يقدم عند دستوفسكي وهو في قمة تطوره . غير أننا نعرف ، منذ زمن ، ان البداية ، أي ذلك الجزء العتيق في الصنف ، تجري المحافظة عليه بشكل من الأشكال حتى في المراحل العليا من تطور الصنف الأدبي . وفوق ذلك ، فإن الصنف

كلما سما وتعتقد في تطوره تذكر ماضيه بصورة أحسن وأوضح .
 هل يعني هذا أن دستوفسكي ابتعد عن المينيبيية العتيقة بصورة
 واعية ومباشرة ؟ كلا ، بدون شك ! انه لم يكن أبداً مقلداً لأساليب
 الأصناف الأدبية القديمة . لقد انضم دستوفسكي الى سلسلة هذه التقاليد
 الخاصة بالصنف الأدبي ، وذلك هناك حيث مرت هذه السلسلة خلال حياة
 عصره ، وذلك على الرغم من أن الحلقات الماضية لهذه السلسلة ، بما في ذلك
 الحلقة العتيقة منها ، كانت بالنسبة اليه مألوفة ، بهذه الدرجة أو تلك ،
 وقريبة منه (سنعود في وقت لاحق الى المسألة المتعلقة بالمنابع الصنفية عند
 دستوفسكي) . نستطيع أن نقول ، وإن بدا قولنا متناقضاً في الظاهر ، أن
 الذاكرة الموضوعية للصنف الأدبي الذي تعامل معه دستوفسكي ، هي
 التي حافظت على خصائص المينيبيية العتيقة ، وليست الذاكرة الذاتية
 لدستوفسكي .

إن هذه الخصائص الصنفية للمينيبيية لم تنبعث ببساطة ، ولكنها
 تجددت في أعمال دستوفسكي الابداعية . ومن زاوية الاستخدام الابداعي
 لهذه الامكانيات الصنفية ، فقد ابتعد دستوفسكي كثيراً جداً عن مؤلفي
 المينيبيية العتيقة . تبدو المينيبييات العتيقة من حيث مجموعة مواضيعها
 الاجتماعية والفلسفية ومن حيث سماتها الفنية ، فقيرة جداً وساذجة
 بالمقارنة مع دستوفسكي . إن أهم فرق بينهما يكمن في أن المينيبيية العتيقة
 ما تزال لا تعرف شيئاً عن تعدد الأصوات . كان بإمكان المينيبيية ، شأنها
 في ذلك شأن « الحوار السقراطي » أن تهيء الشروط الصنفية الضرورية
 فقط لظهور تعدد الأصوات في المستقبل .

يتعين علينا أن ننقل الآن الى مشكلة الكرنفال وإسباغ الروح
 الكرنفالية على الأدب ، هذه المشكلة التي سبق أن شخصناها .
 إن مشكلة الكرنفال (بمعنى جمع الأشكال الاحتفالية على
 اختلافها ، والشعائر ، والأشكال ذات الطابع الكرنفالي) ، وجوهره ،
 وجذوره العميقة في النظام البدائي والتفكير البدائي عند الانسان ، وتطوره

في ظروف المجتمع الطبقي ، وقوته الحياتية الفائقة وسحره الخالد - كل ذلك يعتبر واحدة من أعقد وأمتع مشاكل تأريخ الثقافة . اننا لا نستطيع أن نتناول هنا طبعاً ، هذه المشكلة تناولاً جوهرياً . الذي يعنينا هنا ، في الحقيقة ، فقط مشكلة إسباغ الطابع الكرنفالي ، أي التأثير الفعال للكرنفال على الأدب ، وعلى جانبه الصنفي بالذات .

ان الكرنفال نفسه (للمرة الثانية نقول : بمعنى مختلف أشكال الاحتفالات ذات النمط الكرنفالي) - هو ، طبعاً ، ليس ظاهرة أدبية . أنه شكل تمثيلي توفيقى Syncretic ذو طبيعة شعائرية وإن هذا الشكل معقد جداً ، ومتنوع ، يمتلك الى جانب أساسه الكرنفالي العام ، مختلف النسخ والظلال تبعاً لاختلاف العصور ، والشعوب ، والاحتفالات ذاتها . لقد طور الكرنفال لغة كاملة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة - ابتداء من الأفعال الجماعية الكبيرة والمعقدة وانتهاء بالجيستات Gestures الكرنفالية القائمة بذاتها . ان هذه اللغة عبرت بصورة تفاضلية ، وبطريقة مفهومة اذا جاز التعبير (مثل أي لغة) عن موقف من العالم ، كرنفالي موحد (ولكنه معقد) ، متغلغل في كل صيغ هذه اللغة . ان هذه اللغة تتعذر ترجمتها بأي شكل من الأشكال ترجمة كاملة ومناسبة الى لغة كلامية ، وخصوصاً الى لغة المفاهيم المجردة ، غير أنها تنصاع لعملية نقد أو ترجمة معلومة Transport الى لغة أخرى تربطها بها رابطة قربة من حيث الطبيعة الحسية الملموسة للغة الصور الفنية ، وأعني بذلك لغة الأدب . إن عملية النقل هذه للكرنفال الى لغة الأدب هو ما ندعوه بإسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب . ومن وجهة النظر هذه الخاصة بعملية النقل أو الترجمة Transpose المذكورة سنقوم بفرز وتقويم عناصر قائمة بذاتها خاصة بالكرنفال ، وسماته .

الكرنفال هو بمثابة المشهد المسرحي من غير أضواء أمامية ولا تقسيم للناظرين داخل المسرح الى ممثلين ومشاهدين . في الكرنفال ، الكل مشاركون نشطون ، والكل يقدمون قربانهم بالفعل الكرنفالي . الكرنفال لا يشاهده الناس ، وإن أردنا الدقة ، حتى لا يؤدي تمثيلاً ، وانما يعيش الناس فيه ، يعيشون حسب قوانينه ، طالما كانت هذه القوانين سارية

المفعول ، أعني أنهم يعيشون حياة كرنفالية . أما الحياة الكرنفالية ، فإنها حياة خرجت من خطها الاعتيادي ، انها ، في حدود معينة « حياة مقلوبة » ، و « عالم معكوس » (Monde A L'envers) .

فالقوانين ، والمحظورات ، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية ، أي الحياة خارج الكرنفال ، كل ذلك يُلغى في زمن الكرنفال . ويُلقى بالدرجة الأولى نظام الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من أشكال الخوف ، والتبجيل ، والخضوع ، وآداب السلوك الخ ، أي ما يترتب على عدم المساواة بين الناس ، الاجتماعية والوظيفية . وكل أشكال التمايز الأخرى (بما في ذلك التمايز المترتب على العمر) . كذلك يجري إلغاء كل أنواع المسافات التي تفصل بين الناس ، ويفرض سيطرته مفهوم كرنفالي خاص - انه هذا الاتصال الحر البعيد عن الكلفة ، الذي يقوم بين الناس . ويعتبر ذلك عنصراً مهماً جداً من عناصر الموقف الكرنفالي من العالم . فالناس الذين تفصل حواجز الألقاب والمراتب التي لا يمكن اختراقها في الحياة الاعتيادية ، هؤلاء الناس أنفسهم يقيمون فيما بينهم صلات حرة وبعيدة عن الكلفة داخل ساحة الكرنفال . إن هذا المفهوم الخاص بالاتصال البعيد عن الكلفة هو الذي يحدد الطبيعة الخاصة لتنظيم الأفعال الجماهيرية ، ومجموعة الحركات والإشارات الإيمائية Gesticulation الكرنفالية الحرة ، وكذلك الكلمة الكرنفالية الصريحة .

ففي الكرنفال تمت معالجة وتطوير طريقة جديدة تنظم العلاقة المتبادلة بين الإنسان والإنسان ، هذه الطريقة وجهاً لوجه ضد العلاقات التي تترجم التمايز الاجتماعي العائلي داخل الحياة بعيداً عن الكرنفال . وهذه الطريقة الجديدة صيغت في شكل حسي وملوس ، أما الانفعال به فيقع في مكان وسط بين الحقيقة والتظاهر بها . ان التصرف والجيست Gesture والكلمة عند الإنسان ، كل ذلك يتحرر تماماً من سلطة أي شكل من أشكال الواقع القائم على التمايز (طبقة ، مرتبة ، عمر ، ملكية خاصة) هذا الواقع الذي يتحكم داخل الحياة الاعتيادية (خارج الكرنفال) بتصرف الإنسان وكلمته وكل ما يصدر عنه ، ولهذا السبب تصبح هذه الأشياء نفسها من

وجهة نظر الحياة خارج الكرنفال ، توفيقية وفي غير محلها . فالتوفيقية Eccentricity هي عبارة عن مفهوم Category خاص بالموقف الكرنفالي من العالم يرتبط ارتباطاً عضوياً بمفهوم الاتصال البعيد عن الكلفة . ان هذا المفهوم يسمح للجوانب الخفية من الطبيعة البشرية بالتكشف والظهور وذلك من خلال شكل ملموس ومحسوس.

مع إشاعة روح عدم الكلفة يرتبط مفهوم ثالث خاص بالموقف الكرنفالي من العالم - انه مفهوم العلاقة الكرنفالية، غير المتكافئة Mesalliance . إن العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة تعم كل شيء : تعم كل القيم ، والأفكار ، والظواهر والأشياء . ويبرز في الاتصالات الكرنفالية والاقترانات ، كل ما كان خفياً ، ومعزولاً ومنفصلاً عن غيره داخل العقيدة القائدة على التمايز بين الناس في الحياة خارج الكرنفال . فالكرنفال يقرب ، ويوحد ويربط ، ويقرن المقدس بالمدنس ، والسامي بالوضيع ، والعظيم بالتافه ، والحكيم بالبليد، الخ...

ويرتبط بكل هذا حتى المفهوم الكرنفالي الرابع - أعني مفهوم التدنيس : التجديفات الكرنفالية ، منظومة كاملة من أشكال التحقير والشتيمة الكرنفالية ، وأشكال الابتذال الكرنفالية المرتبطة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسم، وأشكال المحاكاة الساخرة الكرنفالية للنصوص المقدسة الخ...

إن هذه المفاهيم الكرنفالية ليست آراء مجردة حول المساواة والحرية ، حول العلاقات الداخلية المتبادلة بين كل الأشياء ، وحول وحدة التناقضات الخ... هي «آراء» شعائرية ، ملموسة بشكل محسوس ، جربت بأشكال تنتمي للحياة ذاتها، بطريقة مسرحية شعائرية ، إنها آراء تكونت واستمرت طوال قرون بين جماهير شعبية واسعة جداً داخل المجتمعات الأوروبية ، وبها استطاعت أن تمارس على الأدب تأثيراً ضخماً من حيث الشكل لتأسيس الأجناس.

إن المفاهيم الكرنفالية ، خصوصاً مفهوم إشاعة عدم الكلفة ، بالنسبة للإنسان والعالم استطاعت أن تدخل إلى عالم الأدب على امتداد

آلاف السنين ، وبالذات الى الخط الحوارى الخاص بتطور النثر الفنى الروائى . إن مبدأ إشاعة عدم الكلفة ساعد على إلغاء المسافة التراجيدية والمحمية ، كما ساعد على نقل كل ما هو مصور الى حيز الاتصال البعيد عن الكلفة . لقد انعكس هذا المبدأ بصورة جوهرية على تنظيم المحور والوضعيات المحورية ، كما حدد نزعة عدم الكلفة المتميزة ، الخاصة بموقف المؤلف تجاه الأبطال (هذا النوع من عدم الكلفة غير المسموح به فى الأصناف الأدبية السامية) ، كما حمل هذا المبدأ معه منطق العلاقات غير المتكافئة ومنطق التحقيرات التدنيسية، وأخيراً ، استطاع أن يمارس تأثيراً عظيماً فى تغيير الاسلوب اللفظى نفسه فى الأدب . كل ذلك يظهر بوضوح فى المينيبيية . سنعود مرة أخرى الى كل ذلك ، ولكن يتعين علينا ، قبل ذلك ، أن نتطرق الى عدد آخر من جوانب الكرنفال ، وبالدرجة الاولى الى المشاهد الكرنفالية .

ان التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتاج عن الملك الكرنفالى ، يعتبر من المشاهد الكرنفالية البارزة . إن هذا الطقس يتكرر ، بهذا الشكل أو ذاك ، فى جميع الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالى : نجده فى أكثر أشكاله تطوراً فى أعياد الإله « ساتورن » فى روما القديمة ، Saturnalia ، وفى الكرنفال الاوربى ، وفى عيد الحمقى (فى هذا النمط الأخير انتخبوا ، بدلاً من الملك ، قسيساً وأساقفة مهرجين ، أوبابا - وذلك تبعاً لمرتبة الكنيسة) . وفى الأشكال الأقل تطوراً من هذه الاحتفالات - وفى جميع الاحتفالات الأخرى من هذا النمط ، وصولاً الى احتفالات الولايم يكتفى بتصوير ملوك مؤقتين ، وملوك للاعياد فقط .

وفى أساس المشهد الطقسى لتتويج الملك ونزع التاج عنه تكمن نواة الموقف الكرنفالى من العالم ، نفسها - مغزى التناوب والتبديل ، الموت والتجدد . الكرنفال - هو بمثابة الاحتفال فى الزمن المغير لكل شيء والمجد لكل شيء . بهذه الطريقة نستطيع التعبير عن الفكرة الأساسية للكرنفال . ولكننا ننبه مرة أخرى : الفكرة هنا ليست مجردة ، بل موقف حى من العالم ، يجرى التعبير عنه بأشكال محسوسة وملموسة معاشة وملعبوبة ،

خاصة بالمشهد الطقسي .

التتويج ونزع التاج - انه طقس يتكون من وحدتين متضادتين ومتكافئتين Ambivalence ، يعبر عن حتمية وتأسيسية التناوب والتجديد . وعن النسبية المرحية لأي نظام وترتيب ، ولأي سلطة وأي مكانة (تمايزية) . ان عملية التتويج تنطوي على فكرة عملية نزع التاج المقبلة : انها ذات طبيعة تكافؤ الضدين من البداية . ان الذي يتوج انما هو النقيض في كل شيء للملك الحقيقي - عبد أو مهرج . وبهذه الطريقة يجري الكشف عن العالم الكرنفالي بصورة مقلوبة . خلال طقس التتويج ، تصبح كل لحظات الاحتفال ، ورموز السلطة التي تسلم للمتوج ، والملابس التي يرتديها ، كل ذلك يصبح تكافؤات ضدية وتكتسب ظلالاً من النسبية المرحية ، كما تتحول تقريباً الى لوازم تمثيلية (ولكنها لوازم تمثيل طقسية) . ان معناها الرمزي يكون على مستويين (بوصفها رموزاً حقيقية للسلطة ، أي في العالم خارج الكرنفال يصبح لها معنى واحد - انها مطلقة وثقيلة وجدية ومتراصة . ومنذ البداية تتراءى عملية الاطاحة عن العرش من خلال عملية التتويج نفسه . وهكذا تكون جميع الرموز الكرنفالية : انها تتضمن دائماً احتمال النفي (الموت) أو العكس . ان الولادة تحمل في طياتها الموت ، والموت يوحي بولادة جديدة .

ان طقس نزع التاج يكاد يكون إنجازاً لعملية التتويج وملتحمة معها (اكرر : انه طقس يتألف من وحدتين) . ومن خلاله تتراءى عملية التتويج الجديدة . ان الكرنفال يحتفل بعملية التناوب ، بالعملية نفسها الخاصة بالتناوبية ، وليس بما يتناوب بالذات . ان الكرنفال ، اذا جاز التعبير ، ذو طبيعة وظيفية ، وليس ذا طبيعة جوهرية Substantial . انه لا يسبغ صفة المطلق على أي شيء ، انما يعلن عن النسبية المرحية لكل شيء . ان مراسيم طقس نزع التاج تتعارض تماماً مع مراسيم طقس التتويج : ينزعون من المطاح به عن العرش أرويته الملكية ، وينزعون التاج ، ويسحبون منه الرموز الاخرى للسلطة ، ويستنهضون به ويضربونه . ان جميع اللحظات الرمزية لهذه المراسيم الخاصة بنزع التاج تنسم بجدية من الدرجة الثانية ، انها لا

تعبّر عن تحطيم ونفي مطلق وصريح (ان الكرنفال لا يعرف النفي المطلق ، ولا الإقرار المطلق) . زد على ذلك ، فإن في طقس نزع التاج بالذات يبرز بشكل واضح وجلي المضمون الكرنفالي للتناوب والتجديد ، وتبرز كذلك صورة الموت بوصفه قيمة تأسيسية . ولهذا السبب فإن طقس نزع التاج جرى نقله الى الأدب أكثر من أي شيء آخر . ولكن نكرر ما سبق أن قلناه من أن التتويج - ونزع التاج هما قيمتان غير منفصلتين عن بعضهما ، انهما وجهان لعملة واحدة ، ممتزجان مع بعضهما . واذا ما فصل بينهما فصلاً تاماً فانهما سيفقدان تماماً معناهما الكرنفالي .

ان المشهد الكرنفالي للتتويج - ونزع التاج مشبع طبعاً بالمفاهيم الكرنفالية (بمنطق العالم الكرنفالي) : بالاتصال الحر البعيد عن الكلفة (ويظهر ذلك بحدّة كبيرة خلال عملية نزع التاج) ، وبالعلاقات غير المتكافئة (عبد - ملك) ، وبالتدنيس (تمثيل السلطة العليا بواسطة الرموز) الخ .

اننا لا ننوي أن نتوقف هنا عند التفاصيل الخاصة بطقس التتويج - نزع التاج (رغم أن هذه التفاصيل مثيرة جداً للاهتمام) ولا عند أشكاله ونسخه المختلفة باختلاف العصور وباختلاف الاحتفالات ذات النمط الكرنفالي ، ولن نعمد كذلك الى تحليل مختلف أشكال الطقوس الثانوية للكرنفال . من قبيل ، مثلاً ، تغيير الأزياء ، أي التغيير الكرنفالي للملابس ، وللمواقع والمراتب الحياتية ، وأشكال الشعوذة الكرنفالية ، والحروب الكرنفالية البيضاء ، والنزاعات والشتائم اللفظية ، وتبادل الهدايا (الوفرة على اعتبارها لحظة من لحظات اليوتوبيا الكرنفالية) وغير ذلك . كل هذه الطقوس جرى نقلها كذلك الى الأدب ، مانحة بذلك عمقاً رمزياً وتكافؤية اضداد للمحاور التي هي من هذا النوع وللوضعيات المحورية ، أو نسبية مرحلة ، ومرونة الكرنفالية وتعجيلاً لعملية التناوب .

غير أن مما لا شك فيه أن الطقس الخاص بالتتويج - نزع التاج كان له تأثير كبير جداً على التفكير الأدبي الفني . انه حدد نمطاً فريداً في عملية الاطاحة من العرش ، خاصاً ببناء الصور الفنية وبناء أعمال أدبية كاملة ،

زد على ذلك أن عملية نزع التاج هنا كانت ذات دلالة مزدوجة بحكم تكافؤيتها الضدية . وإذا ما تضاعلت تكافؤية الأضداد الكرنفالية في صور عملية نزع التاج ، فإن هذه الصور ستتحول الى عملية هجوافاضح ذات طبيعة أخلاقية أو سياسية اجتماعية ، ولأصبحت احادية المستوى الدلالي ، ولفقدت طبيعتها الفنية اذ تتحول الى كتابة اجتماعية عامة Publicity عارية .

لا بد من العودة مرة اخرى لنتناول تناولاً خاصاً الطبيعة الخاصة بتكافؤ الأضداد في الصور الكرنفالية . كل صور الكرنفال هي مزدوجة الوحدات ، انها توحد في أعماقها بين كلا قطبي التناوب والأزمة : الولادة والموت (صورة الموت الحامل للجنين) ، المباركة واللعنة (اللعنات الكرنفالية المباركة مع الرغبة بالموت والانبعاث في آن واحد) ، المديح والهجاء ، الشباب والشيخوخة ، السامي والوضيع ، الوجه والظهر ، الحماسة والحكمة . ومما يتميز به التفكير الكرنفالي شيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (السامي - الوضيع ، السمين - النحيف وهكذا) والتشابه (التوأمين - الشبيهان) . ويتميز حتى باستخدام الأشياء استخداماً عكسياً : ارتداء الملابس بصورة مقلوبة (أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تماماً) وضع البنطلون على الرأس ، أو وضع الأواني في موضع أغطية الرأس ، أو استخدام اللوازم البيتية وكأنها أسلحة الى غير ذلك . هذا هو المظهر الخاص للمفهوم الكرنفالي للتوفيقية ، خرق ما هو مألوف واعتيادي ، حياة خرجت من خطها الاعتيادي .

ان صورة النار في الكرنفال ذات طبيعة تكافؤ ضدين . هذه النار هي عالم تحطيم وتجديد في آن واحد . في الكرنفالات الاوربية جرى دائماً ، تقريباً ، إقامة منشأة خاصة (تتكون عادة من عربة وضعت عليها أشكال الأمتعة الكرنفالية) ، اطلق عليها اسم « الجحيم » ، وكانت هذه « الجحيم » تحرق في نهاية الكرنفال (لقد اقترن أحياناً « الجحيم » الكرنفالي بنفير الخصب . ان طقس (Mocoli) في الكرنفال الروماني له دلالة خاصة : كل مشارك في الكرنفال حمل شمعة متقدة « بقية شمعة » ، فضلاً عن ذلك فإن كل واحد حاول أن يطفىء شمعة الآخر وهو يصيح Sia

! Ammazato « الموت لك ! » . يأتي غوته في وصفه الرائع للكرنفال الروماني (في « رحلة الى ايطاليا ») وهو يحاول أن يكشف عن المعنى العميق وراء الرموز الكرنفالية ، يأتي على وصف مشهد رمزي عميق المعنى : خلال طقس الـ (Mocoli) يطفئ احد الصبيان شمعة والده وهو يصيح بعبارة كرنفالية مرحة : الموت لك أيها السيد الوالد !

ان الضحك الكرنفالي هو الآخر ذو طبيعة تكافؤ أضداد . انه يرتبط وراثياً بأقدم أشكال الضحك الشعائري . ان الضحك الشعاري كان موجهاً ضد قيمة عليا : لقد سخروا من الشمس (رب الأرباب) وعابوها ، ومن الآلهة الاخرى ، ومن أعلى سلطة أرضية وذلك من أجل حملها على التجدد . لقد ارتبطت كل أشكال الضحك الشعائري بالموت والبعث ، وبالفعل الانتاجي ، وبرموز القوة الانتاجية . لقد تأثر الضحك الشعائري بآزمات حياة الشمس (تغير إشعاع الشمس) ، وبالأزمات في حياة الآلهة ، في حياة الكون والانسان (الضحك الجنائزي) . لقد اختلط فيه كل من الهجاء والبهجة .

ان هذا التوجه الطقسي الموغل في القدم من جانب الضحك الى ما هو سام (الآلهة والسلطة) ، هو الذي حدد مزايا الضحك في العصر العتيق (يوناني وروماني) وفي القرون الوسطى . لقد ساعد شكل ما هو مضحك على حل الكثير مما لا يجوز دخوله الى عالم الأشكال الجادة . وفي القرون الوسطى وتحت ستار الحرية المشروعة للضحك أصبح ممكناً تقليد النصوص والشعائر المقدسة تقليداً ساخراً .

ان الضحك الكرنفالي موجه هو الآخر ضد ما هو سام - ضد تناوب السلطات والحقائق ، ضد تناوب نظم الكون . ان الضحك يلم بقطبي التناوب ، ويتعامل مع عملية التناوب نفسها ، مع الأزمة نفسها . ان في فعل الضحك الكرنفالي يقترن كل من الموت والانبعاث ، النفي (السخرية) والإقرار (الضحك المرح) . انه ضحك شامل ومتأمل للكون بعمق . هذه هي الصفة النوعية للضحك الكرنفالي المكافئ بين الأضداد .

يتعين علينا أن نتطرق ، من زاوية الضحك ، الى مسألة اخرى - الى

الطبيعة الكرنفالية للمحاكاة الساخرة Parody . فالمحاكاة الساخرة ، كما سبق أن أشرنا ، هي جزء لا يمكن فصله من « الهجائية المينيبيية » ومن كل الأصناف الكرنفالية بصورة عامة . ان المحاكاة الساخرة غريبة على الأصناف الأدبية النقية (الملحمة ، والتراجيديا) ، أما بالنسبة للأصناف الأدبية التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي فهي ، على العكس من ذلك ، ترتبط بالمحاكاة الساخرة ارتباطاً عضوياً . في العصر الاغريقي والروماني العتيق ارتبطت المحاكاة الساخرة ارتباطاً وثيقاً بالموقف الكرنفالي من العالم . ان المحاكاة بصورة ساخرة تعني تكوين ازدواج مفضوح ، انها ذلك « العالم بالمقلوب » . ولهذا السبب كانت المحاكاة الساخرة مكافئة بين المتضادين . الاغريق القدماء قلدوا كل شيء بصورة ساخرة : الدراما الساتورية Satyr ، على سبيل المثال ، كانت تمثل في البداية الناحية المضحكة والساخرة للثلاثية التراجيدية التي سبقتها . والمحاكاة الساخرة لم تكن هنا ، طبعاً ، نفيّاً عارياً لما يتعرض للمحاكاة الساخرة . لكل شيء نسخته البديلة الساخرة ، ذلك أن كل شيء يتجدد وينبعث بواسطة الموت . في روما شكلت المحاكاة الساخرة لحظة لا بد منها من لحظات الضحك ، سواء كان الجنائزي أو الاحتفائي (ان كلاً من هذين النمطين من الضحك ، كان ، طبعاً ، نمطاً كرنفالياً شعائرياً) . في الكرنفال ، عرفت المحاكاة الساخرة اشكالاً ومراتب على درجة كبيرة من التنوع : صور مختلفة (مثلاً أزواج كرنفالية من مختلف الأنواع) حاكت بعضها البعض بصورة ساخرة بطرق مختلفة وانطلاقاً من وجهات نظر مختلفة ، لقد كان ذلك بمثابة مرايا مشوهة - تطوّل ، وتصرّغ ، وتلويّ باتجاهات مختلفة وبدرجات متفاوتة .

ان حالات التشابه المنطوية على محاكاة ساخرة أصبحت ظاهرة شائعة جداً في الأدب المشبع بالروح الكرنفالية . ولقد برز ذلك بوضوح خاص عند دوستويفسكي ، - ان لكل واحد من أبطاله الرئيسيين تقريباً ، في رواياته ، أكثر من صنو واحد ، كل واحد منهم يحاكيه على طريقته ، محاكاة ساخرة : لدى راسكولنيكوف هناك سفيدريغاييلوف ، ولوجين ، « ئيبيزياتنيكوف » ، ولدى ستافروجين هناك بيوتر فيرخوفنسكي ، وشاتوف ، وكيريلوف ،

وبالنسبة لإيفان كرامازوف هناك سميردياكوف ، والشيطان ، وراكيتين . في داخل كل واحد منهم (أي في داخل المتشابهين) يموت البطل (أي يُنفى) ، من أجل أن يتجدد (أي من أجل أن يتطهر ويسمو على نفسه ذاتها) .

تكاد المحاكاة الساخرة الأدبية الضئيلة الشأن في العصر الحديث تقطع صلتها تقريباً بالموقف الكرنفالي من العالم . أما في الأعمال الأدبية المشابهة في عصر النهضة (عند إيرازم ، ورابليه ، وآخرين) فقد كان اللهب الكرنفالي ما يزال يتأجج : لقد كانت المحاكاة الساخرة Parody تتسم بنزعة التكافؤ بين الأضداد Ambivalence وأحست بصلتها مع الموت - التجدد . ولهذا السبب استطاع أن يولد في حضن هذا الصنف الأدبي عمل روائي يعتبر واحداً من أروع الأعمال الروائية ذات الطابع الكرنفالي في الأدب العالمي ، انه « دون كيشوت » سرفانتس . لقد ثمن دوستويفسكي هذه الرواية كما يلي : « ليس في كل الأدب العالمي ما هو أقوى وأعمق من هذا العمل الأدبي . انه يعتبر حتى الآن آخر وأعظم كلمة تخص الفكر الانساني ، انه سخريه Irony تفوق في مرارتها كل ما استطاع الانسان قوله في هذا الميدان . ولو أن الأرض فنيت ، وسئل عندها الناس ، في مكان ما : « ما رأيكم ، هل فهتم حياتكم على الأرض ، وماذا استنتجت من هنا ؟ » - لاستطاع المرء ، في هذه الحالة ، أن يمد يده بـ « دون كيشوت » صامتاً : « هذا هو ما استنتجته من الحياة ، فهل تستطيعون أن تدينوني بسببه ؟ » .

وجدير بالذكر أن دوستويفسكي يبني تقويمه هذا لـ « دون كيشوت » في شكل « حوار على الأبواب » نموذجي .

وفي ختام تحليلنا للكرنفال (من زاوية إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب) لا بد من قول بضع كلمات حول الساحة الكرنفالية . يتكون المضممار الاساسي للمشاهد الكرنفالية من الساحة وما فيها من أشخاص . لقد امتد الكرنفال ، في الحقيقة ، حتى الى البيوت . لقد كان محدداً ، من حيث الجوهر ، من حيث فترته الزمنية ، بينما لم يكن محدداً

ببقعة مكانية . انه لا يعرف خشبة المسرح ولا الاضواء الامامية للمسرح Footlights . أما المضممار الأساسي فلمن يتكون إلا من الساحة العامة ، ذلك أن الكرنفال بحكم طبيعة فكرته شامل ويشمل الشعب كله . يجب أن يكون الجميع معنيين بإقامة الصلة Contact البعيدة عن الكلفة . لقد كانت الساحة رمزاً لما هو شعبي على نطاق شامل . أما الساحة الكرنفالية - ساحة المشاهد الكرنفالية - فقد اكتسبت ظلالاً رمزية إضافية ، أضفت عليها مزيداً من السعة ومزيداً من العمق . وفي الأدب الذي أسبغ عليه الطابع الكرنفالي ، أصبحت الساحة بوصفها مكاناً للفعل المحوري ، ذات دلالة مزدوجة وذات تكافؤية أضداد : من خلال الساحة الحقيقية تكاد تتراءى الساحة الكرنفالية للاتصال الحر البعيد عن الكلفة ولعملية التتويج - نزع التاج على المستوى الشعبي العام . وحتى الأمكنة الأخرى للفعل (طبعاً ، المعلة على المستوى المحوري والحقيقي) ، اذا ما استطاعت أن تكون مكاناً للقاء أو اتصال بين الناس من مختلف النحل والوساط ، - شوارع ، حانات ، طرق ، حمامات ، ظهور سفن الى غير ذلك - هذه الأمكنة تكتسب تفهماً إضافياً سوقياً بطريقة كرنفالية (مع كل النزعة التتورالية التي تصاحب تصوير هذه الأمكنة ، فإن المعنى الرمزي الكرنفالي الشامل لا يخشى من أية نزعة تتورالية) .

ان الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي احتلت مكاناً كبيراً في حياة الجماهير الشعبية الواسعة جداً في العصور العتيقة - الاغريقية ، وخصوصاً ، الرومانية ، حيث شكل عيد الإله « ساتورن » Saturnalia ذو الطابع الكرنفالي عيداً مركزياً (وان لم يكن الوحيد) . ولم يكن لمثل هذه الاحتفالات في القرون الوسطى وعصر النهضة في اوربا أهمية أقل مما كان لها قبل ذلك التاريخ (ولربما ازدادت أهميتها الآن عما كانت عليه سابقاً) ، بالإضافة الى ذلك فقد كانت هذه الاحتفالات هنا ، جزئياً ، استمراراً مباشراً وحيّاً للاحتفالات الخاصة بالإله « ساتورن » عند الرومانيين . وفي ميدان الثقافة الكرنفالية الشعبية لم يكن هناك أي انقطاع في التقاليد بين العصر العتيق (اغريقي وروماني) وبين عصر النهضة . لقد مارست الاحتفالات

ذات الطابع الكرنفالي في جميع عصور تطورها تأثيراً ضخماً لم يحظ الى الآن بما يستحقه من دراسة وتقويم ، على تطور « الثقافة » كلها بما في ذلك الادب الذي تعرض عدد من أصنافه واتجاهاته الى إسباغ الطابع الكرنفالي عليها بصورة قوية . وفي العصر الاغريقي القديم تعرضت الكوميديا الاغريقية القديمة الى إسباغ الطابع الكرنفالي عليها بصورة خاصة وقوية ، ومع الكوميديا كل الادب المضحك بجد . وفي روما ارتبطت كل الهجائيات والابيجرام على اختلاف أصنافها بالاحتفالات الخاصة بالإله « ساتورن » ، وكتبت خصيصاً لهذه الاحتفالات ، او على الأقل ألفت تحت حماية الحريات الكرنفالية المشروعة لهذا العيد (على سبيل المثال ، كل أعمال مارشيل مرتبطة باحتفالات الإله « ساتورن ») .

في القرون الوسطى ارتبط الادب الضاحك والساخر ، سواء ما كتب منه باللغات الشعبية أو باللغة اللاتينية ، ارتبط بهذا الشكل أو ذاك بالاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي - بالكرنفال بمعناه الخاص ، وبـ « عيد الحمقى » ، وبـ « ضحك عيد الفصح » الحر الخ . في القرون الوسطى كان ، في الحقيقة ، لكل عيد كنسي جانبه الكرنفالي السوقي على الطريقة الشعبية (خصوصاً تلك الأعياد الشبيهة بعيد جسد الرب) . كان للعديد من الاحتفالات القومية ، من قبيل مصارعة الثيران على سبيل المثال ، طابع كرنفالي واضح المعالم جداً . لقد ساد الجو الكرنفالي ايام الاسواق ، وفي عيد جني الكروم ، وفي ايام عروض مسرحيات الخوارق ، ومسرحيات الأسرار ، والمساخر (Sottie « فرنسية ») وغيرها . لقد اتسمت الحياة المسرحية كلها في القرون الوسطى بطابع كرنفالي . وفي أواخر القرون الوسطى عاشت المدن الكبيرة (مثل روما ، ونابولي ، وفينيسيا ، وباريس ، وليون ، ونيورنبورغ ، وكولن وغيرها) حياة كرنفالية بكل معنى الكلمة ، حوالي ثلاثة أشهر في السنة (وقد تزيد عن ذلك أحياناً) . يمكن القول (مع شيء من التحفظ طبعاً) ان انسان القرون الوسطى عاش نمطين من الحياة تقريباً : واحدة - كانت رسمية ، وجدية وعابسة ، خاضعة لنظام مراتبي صارم ، مليئة بالخوف ، والتعصب ، والخضوع والخنوع ، وأخرى - سوقية

بطريقة كرنفالية ، حرة وملئية بالضحك المكافئ بين الأضداد Ambivalence ، وبالتجديف ، وبتذنيص كل ما هو مقدس ، وبالتحقير والامتهان ، وبالتصال البعيد عن الكلفة مع الجميع ومع كل شيء . وكلا هذين النمطين من الحياة كانا شرعيين ، غير أن حدوداً زمنية صارمة كانت تفصل بينهما . وما لم نأخذ بعين الاعتبار التناوب المتبادل وعملية التنمية المتبادلة بين هذين الأسلوبين من أساليب الحياة والتفكير (الرسمية والكرنفالية) ، يستحيل علينا تماماً أن نفهم فهماً صحيحاً خصوصيات الوعي الثقافي لدى إنسان القرون الوسطى ، كما يستحيل علينا أن نفهم الكثير من ظواهر أدب القرون الوسطى ، من هذه الظواهر ، مثلاً (Parodia Sacra)^(١) .

خلال هذا العصر تمت حتى إشاعة الطابع الكرنفالي في الحياة الكلامية للشعوب الأوروبية : طبقات وشرائح كاملة في اللغة - ما يسمى بالكلام السوقي بطريقة بعيدة عن الكلفة - كانت مفعمة بالموقف الكرنفالي من العالم . لقد تم خلال هذا العصر تكوين حتى الرصيد الضخم لمجموعة الجيستنات Gestures الكرنفالية الحرة . ان الكلام البعيد عن الكلفة لدى جميع الشعوب الأوروبية ، خصوصاً كلام السخرية والشتائم ما يزال حتى أيامنا هذه مليئاً ببقايا Relict كرنفالية . ان مجموعة الايماءات المعاصرة الخاصة بالسخرية بطريقة مقذعة مليئة هي الاخرى بالرموز الكرنفالية . في عصر النهضة اخترق العنصر الكرنفالي ، اذا جاز التعبير ، كل الحواجز ، واجتاح العديد من مجالات الحياة الرسمية والعقائد . لقد تمكن هذا العنصر بالدرجة الاولى من جميع الأصناف الأدبية الكبرى تقريباً ، وغير من تركيبها تغييراً جذرياً . كذلك جرت إشاعة الطابع الكرنفالي بصورة عميقة جداً ، بحيث شملت كل الأدب الفني تقريباً . ان الموقف الكرنفالي من العالم مع ما له من أصناف نوعية ، والضحك الكرنفالي ، ورموز المشاهد الكرنفالية الخاصة بالتنويع - ونزع التاج ، وبعمليات التناوب وبتبديل الأزياء ، كذلك التكافؤية بين الأضداد الكرنفالية وكل ظلال الكلمة الكرنفالية الحرة - البعيدة عن الكلفة ، والصريحة بصورة وقحة ، والتوفيقية ، والمادحة - النابذة الى غير ذلك - كل ذلك تغلغل بعمق في جميع أصناف الأدب

الفني . وبالاستناد الى الموقف الكرنفالي من العالم تم تكوين أشكال معقدة خاصة بالعقيدة النهضوية . ومن خلال موشور الموقف الكرنفالي من العالم تنعكس في نطاق معلوم حتى قيم الحضارة الاغريقية والرومانية ، هذه القيم التي جرى تبنيها من جانب المفكرين الانسانيين في عصر النهضة . والنهضة تمثل قمة الحياة الكرنفالية^(٧) . بعد ذلك يبدأ الانحدار .

ابتداء من القرن السابع عشر تبدأ الحياة الكرنفالية الشعبية بالتناقص : انها تفقد تقريباً طابعها الشامل لعموم الشعب ، وينحسر وزنها النوعي في حياة الناس بشكل حاد ، وتأخذ أشكالها بالشحوب والتضاؤل والاضمحلال . ومنذ عصر النهضة تبدأ بالتطور ثقافة احتفالات بالأقنعة خاصة بالأوساط البلاطية ، استطاعت أن تتشرب سلسلة كاملة من الأشكال والصيغ الكرنفالية والرموز الكرنفالية (خصوصاً ذات الطابع الكرنفالي من حيث الظاهر) . بعد ذلك يبدأ بالتطور خط من الاحتفالات أوسع (ولكنه ليس بلاطياً) ومن وسائل المرح ، والذي يمكن أن يطلق عليه اسم خط الاحتفالات المقنعة Masquerade ، وهذا الخط احتفظ لنفسه بشيء من التحرر وببصيص ضئيل من الموقف الكرنفالي من العالم . لقد انفصلت العديد من الأشكال الكرنفالية عن جذورها الشعبية وانسحبت من الساحة الى داخل ذلك الخط من الاحتفالات المقنعة داخل الجدران المسقوفة ، هذا الخط الذي يحافظ على وجوده الى الآن . ان العديد من الأشكال القديمة للكرنفال تمت المحافظة عليها وهي تواصل الحياة والتجدد داخل العروض الهزلية الماجنة والمبتذلة وكذلك في السيرك . وتجري المحافظة على عدد من العناصر الكرنفالية حتى داخل الحياة المسرحية للعصر الحديث . وجدير بالملاحظة أن « عويلم الممثلين » نفسه يحافظ هو الآخر ، على شيء من أشكال التحرر الكرنفالي ، والموقف الكرنفالي من العالم ، والسحر الكرنفالي . لقد كشف غوته عن هذه الحقيقة بشكل رائع في « أعوام الدراسة عند ولهم مايستر » ، أما في أيامنا هذه فقد كشف عن ذلك نيموروفيتش - دانتشينكو في مذكراته . شيء من الجو الكرنفالي موجود ، نسبياً ، حتى فيما يدعى بـ « البوهيمية » غير أننا نجابه هنا باضمحلال

وخواء الموقف الكرنفالي من العالم (حقاً أننا لا نعثر هنا حتى ولا على ذرة من الروح الكرنفالي ذي الطابع الشعبي الشامل) .

الى جانب هذه التفرعات ، المتأخرة نسبياً ، عن الجذع الكرنفالي الرئيسي ، والتي أنهكت هذا الجذع ، واصلت وتواصل وجودها كل من الكرنفال السوقي (الذي يجري في السوح العامة) بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وغيره من الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي ، ولكنها فقدت دلالتها السابقة وغنى أشكالها السابق ، ورموزها السابقة أيضاً .

ونتيجة لكل ذلك جرى تفتيت وتبديد الكرنفال والموقف الكرنفالي من العالم ، وذلك بأن فقد طابعه الشعبي الشامل السوقي الحقيقي . ولهذا فقد تغير حتى طابع إضفاء الروح الكرنفالي على الأدب . وحتى منتصف القرن السابع عشر كان الناس على صلة مباشرة بالمشاهد الكرنفالية ، وبالموقف الكرنفالي من العالم ، انهم كانوا حتى ذلك الوقت ، ما يزالون يحيون في الكرنفال ، أي ان الكرنفال يعتبر واحداً من أشكال الحياة نفسها . ولهذا السبب فقد اتسمت عملية إشاعة الروح الكرنفالي بطابع مباشر (حقاً ان عدداً من الأصناف الأدبية قامت على خدمة الكرنفال مباشرة) . لقد شكل الكرنفال نفسه مصدراً لإشاعة الروح الكرنفالي . بالإضافة الى ذلك ، فقد كان لعملية إشاعة الروح الكرنفالي أهمية في صياغة الأصناف الأدبية ، بمعنى انها لم تكتف بتحديد المضمون وحسب ، بل تعدت ذلك الى تحديد الاسس الصنفية نفسها للعمل الأدبي . واعتباراً من النصف الثاني للقرن السابع عشر ، يتوقف الكرنفال تماماً ، تقريباً ، عن كونه مصدراً مباشراً لإشاعة الروح الكرنفالي ، ويتنازل عن دوره لصالح التأثير من جانب الأدب الذي تشبع بالروح الكرنفالي في وقت سابق . وبهذه الصورة أصبحت عملية إشاعة الروح الكرنفالي تقليداً أدبياً صرفاً . وهكذا ، فإننا نلاحظ حتى عند سوريل وسكارون تأثيراً قوياً ومباشراً لا بالكرنفال وحسب ، بل وحتى بأدب عصر النهضة ، المشبع بالروح الكرنفالي (خصوصاً برابليه وسرفانتس) ، وهذا التأثير الثاني هو الذي يطفئ . ان إشاعة الروح الكرنفالي ، بالتالي ، تصبح تقليداً صنفياً أدبياً . ان العناصر الكرنفالية في هذا الأدب ، قد أصبحت

منفصلة عن المصدر المباشر - ألا وهو الكرنفال ، وتتغير أشكالها ويعاد تقويمها .

لا شك أن كلاً من الكرنفال بالمعنى الدقيق والمباشر ، والاحتفالات الأخرى ذات الطابع الكرنفالي (مصارعة الثيران ، على سبيل المثال) ، وخط الاحتفالات المقنعة ، والمساخر الماجنة وغيرها من أشكال الفولكلور الكرنفالي ما تزال تمارس قدراً من التأثير المباشر على الأدب حتى الوقت الحاضر . ولكن هذ التأثير يبقى ، في أغلب الأحوال ، محدوداً في نطاق مضمون العمل الأدبي ، فلا يمس أسسه الصنفية ، أعني أن هذا التأثير يفتقر الى القوة القادرة على تغيير الشكل الصنفي .

والآن نستطيع أن نعود الى إشاعة الروح الكرنفالي في الأصناف الأدبية في مجال الأدب الضاحك بجد ، الذي توجي تسميته نفسها بتكافؤية أضداد على الطريقة الكرنفالية .

وعلى الرغم من الشكل الأدبي المعقد جداً لـ « الحوار السقراطي » وعلى الرغم من عمقه الفلسفي ، إلا أن أساسه الكرنفالي لا يحتمل أي شك . إن « المناقشات » الكرنفالية - الشعبية بين الموت والحياة ، بين الظلمة والضياء ، بين الشتاء والصيف ، الى غير ذلك ، هذه المناقشات المفعمة بمضمون التناوب والنسبية المرحية ، الذي لا يسمح للأفكار بالتوقف والتبليس عند موقف جدي احادي الجانب ، وعند محدودية شكل ومحدودية دلالة سيئة ، كل ذلك استقر في أساس النواة الأولية لهذا الصنف الأدبي . بهذا تميز « الحوار السقراطي » من كل من الحوار التراجيدي والحوار البياني المتكلف Rhetorical على حد سواء ، ولكن الأساس الكرنفالي يقربه ، من نواحٍ معينة ، من مشاهد الصراع العنيف Agony في الكوميديا الأتيكية ومن المشاهد الميمية عند سوفرون (حتى لقد كانت هناك محاولات لإحياء المشاهد الميمية Mimos لسوفرون على ضوء عدد من حوارات افلاطون) . ان الاكتشاف السقراطي نفسه الخاص بالطبيعة الحوارية للأفكار والحقائق يفترض إشاعة روح عدم الكلفة الكرنفالية في العلاقات بين الناس

المتحاورين ، كما تفترض إلغاء أي شكل من أشكال المسافة الفاصلة بينهم . كما تفترض ، بالإضافة الى ذلك ، إشاعة روح عدم الكلفة على المواقف تجاه مادة الرأي نفسها ، مهما كانت هذه المادة سامية ومهمة ، وتجاه الحقيقة نفسها . لقد بني عدد من الحوارات عند افلاطون وفق نمط التتويج - نزع التاج الكرنفالي . وبالنسبة لـ « الحوار السقراطي » تشيع فيه العلاقات غير المتكافئة Mesalliance والحرّة بين الأفكار والصور . ان « السخرية السقراطية » Irony - هي عبارة عن ضحك كرنفالي يجري اختصاره .

ان طبيعة التكافؤ بين الأضداد - قرن الجمال بالقبح - نجده حتى في صورة سقراط (انظر تشخيصه من جانب القبيباس في « المأدبة » لأفلاطون) . ولقد بني بروح امتهان الذات الكرنفالي حتى وصف سقراط لنفسه بـ « الديوث » وبـ « القابلة » . ان حياة سقراط الشخصية بالذات احيطت بعدد من الخرافات الكرنفالية (خذ على سبيل المثال ما اشيع حول علاقاته مع زوجته كسانتيّا) . ان الخرافات Legends الكرنفالية على العموم تتميز بعمق من الموروثات الملحمية التي تعمل على إسباغ روح البطولة : انها ، أي الخرافات تحط من شأن البطل وتنحدره الى الأرض ، وتزيل الكلفة معه وتجعله قريباً وتسبغ عليه الصفات البشرية . ان الضحك الكرنفالي المكافئ بين الأضداد من شأنه أن يحرق كل ما هو مزيف ومتحجر ، ولكنه لا يعمل أبداً على تحطيم النواة البطولية حقاً في الصورة . لا بد من القول بأن الصور الروائية للأبطال (غارانتياوا ، واولنشيغل ، ودون كيشوت ، وفاوست ، وسيمبليتسيموس وغيرهم) تكونت في جو من الخرافات الكرنفالية .

ان الطبيعة الكرنفالية للمينيبيية تظهر بدرجة أكبر من الوضوح . ان كلاً من نواتها الداخلية وطبقاتها الخارجية مفعمة هي الاخرى بالروح الكرنفالي . ان عدداً من المينيبيات تصور بطريقة مباشرة احتفالات من نمط كرنفالي (عند فارون ، على سبيل المثال ، صورت الاحتفالات الرومانية في هجائيتين اثنتين . وفي واحدة من مينيبيات يوليان اوتستوبنيك جرى تصوير الاحتفالات الخاصة بالإله « ساتورن » على جبال الاولب) . ان هذه

الصلة هي ما تزال خارجية بحث (خاصة بمجموعة المواضيع ، كما يقال) ، ومع ذلك فهي ذات دلالة خاصة . والأهم من ذلك المعالجة الكرنفالية للمينيبيية ذات المستويات الثلاثة : الاولب ، والجحيم ، والأرض . ان تصوير الاولب يحمل طابعاً كرنفالياً واضحاً : إشاعة عدم الكلفة المتحررة ، والمنازعات ، والنزعة التوفيقية ، ومشهد التتويج - نزع التاج ، كل ذلك شائع جداً في تصوير الاولب في المينيبيية . يتحول الاولب ، بشكل من الأشكال ، الى ساحة كرنفالية (انظر ، على سبيل المثال ، « زيوس التراجيدي » للوكيان) . تقدم المشاهد الاولبية ، في بعض الأحيان ، بقصد التحقير والحط من الشأن (عند لوكيان نفسه) . والأكثر إثارة للاهتمام إسباغ الروح الكرنفالي المنطقية على الجحيم . ان الجحيم تساوي بين جميع المراتب والألقاب الأرضية ، ففيها يجتمع على قدم المساواة الامبراطور والعبد ، الغني والفقير الخ ، كما يقيمون فيما بينهم صلاة بعيدة كل البعد عن الكلفة . ان الموت يطيح بتيجان كل المتوجين في الحياة . ويجري غالباً عند تصوير الجحيم تطبيق المنطق الكرنفالي « العالم بالمقلوب » : الامبراطور يصبح في الجحيم عبداً ، والعبد يصبح امبراطوراً وهكذا . ان إسباغ الروح الكرنفالي على الجحيم هو الذي حدد التقاليد القروسطية في تصوير جهنم المرحة ، هذه التقاليد التي بلغت ذروتها على يدي رابليه . وتتسم هذه التقاليد القروسطية بالخلط العمدي بين العالم السفلي عند الاغريق والرومان بالجحيم المسيحي . في مسرحيات الأسرار ، فإن جهنم والشياطين (في Diabrie) يجري إسباغ الروح الكرنفالي عليها هي الاخرى بطريقة منطقية .

والمستوى الأرضي في المينيبيية هو الآخر أسبغ عليه الطابع الكرنفالي : فمن وراء كل المشاهد والحوادث ، تقريباً ، الخاصة بالحياة الحقيقية ، المصورة في أغلب الأحيان تصويراً نتورالياً ، تتراءى ، بهذه الدرجة أوتلك ، الساحة الكرنفالية مع منطقها الكرنفالي النوعي الخاص بالاتصالات البعيدة عن الكلفة ، والعلاقات غير المتكافئة ، وتغيير الأزياء والشعوذة وصورة الازدواج المتناقضة ، والنزاعات ، وعمليات التتويج - نزع التاج الى غير

ذلك . وهكذا تتراءى من وراء كل المشاهد النتورالية بصورة فثيرة وقذرة Slum في الـ « ساتيريكون » بهذه الدرجة من الوضوح أو تلك ، الساحة الكرنفالية . أجل ، كما أن المحور نفسه (الساتيريكون) قد جرى إسباغ الطابع الكرنفالي عليه بطريقة منظمة ومنطقية . والشئ نفسه نلاحظه في « تحولات » Metamorphose (في « الحمار الذهبي ») لأبولي . في بعض الأحيان تستقر عملية إسباغ الطابع الكرنفالي داخل طبقات عميقة جداً ، وبهذه الطريقة فهي لا تسمح بالحديث إلا عن نغمات كرنفالية إضافية لصور وأحداث معزولة بذاتها . ان هذه العملية تطفو أحياناً على السطح ، خذ على سبيل المثال المقطع الكرنفالي الصرف لعملية القتل الوهمية على الابواب ، عندما يبيع ليوتسي ، بدلاً من بطون الناس ، قرباً مليئة بالخمرة ، وفي المشهد التالي من الشعوذة الكرنفالية ، وقف أمام المحكمة ، معتقدين أن الخمرة التي سالت كانت دماء . ان النغمات الاضافية الكرنفالية تتردد حتى في مينيبيية جادة من حيث نغمتها ، مثل « عزاء الفلسفة » بويتسي .

ويتغلغل إسباغ الطابع الكرنفالي حتى الى النواة الحوارية الفلسفية العميقة للمينيبيية . سبق ان رأينا أن هذا الصنف الادبي يلائمه الطرح العاري والصريح لآخر مسائل الحياة والموت ، كما تلائمه الشمولية القصوى (انه لا يعرف المشاكل الخاصة والتعليل الفلسفي المفصل) . ان الرأي الكرنفالي يعيش هو الآخر في مجال المسائل الأخيرة . إلا انه لا يمنحها حلاً متعصباً على الطريقة الدينية ، أو فلسفياً بصورة مجردة ، بل يجسدها في شكل محسوس بصورة ملموسة خاص بالمشاهد والصور الكرنفالية . ولهذا السبب فقد سمحت إشاعة الطابع الكرنفالي بنقل المسائل الأخيرة من المجال الفلسفي المجرد ، ومن خلال الموقف الكرنفالي من العالم ، الى المستوى الحسي الملموس للصور والحوادث الديناميكية والمتنوعة والواضحة بطريقة كرنفالية . ان الموقف الكرنفالي من العالم هو الذي مكن من « إكساء الفلسفة برداء غانية زاهٍ » . ان الموقف الكرنفالي من العالم هو عبارة عن حزام لنقل الحركة يربط بين الفكرة والصورة الفنية المغامرة . وفي الأدب

الاوربي الحديث تعتبر قصص فولتير الفلسفية ، مثلاً بارزاً لذلك ، مع ما لهذه القصص من شمولية فكرية وديناميكية كرنفالية وتعدد في الألوان (« كانديد » ، على سبيل المثال) . ان هذه القصص تكشف من خلال شكل واضح للعيان عن تقاليد المينيبيية وإشاعة الطابع الكرنفالي . وهكذا تتغلغل إشاعة الطابع الكرنفالي الى نفس النواة الفلسفية للمينيبيية .

نستطيع الآن أن نتوصل الى الاستنتاج التالي . لقد اكتشفنا في المينيبيية اقتراناً مدهشاً بين عناصر خيّل للوهلة الاولى انها مختلفة جداً ومتنافرة : الحوار الفلسفي ، المغامرة والخيال ، الاتجاه النثوريال الخاص بالأحياء الفقيرة ، والطوباوية الى غير ذلك . والآن نستطيع أن نقول ان الكرنفال والموقف الكرنفالي من العالم كانا بمثابة المبدأ الموثق الذي يربط كل هذه العناصر المتنوعة في البدن العضوي الخاص بالصنف الأدبي ، كانا منبع القوة والتماسك الاستثنائيين . وخلال التطور التالي للأدب الاوربي ساعدت إشاعة الطابع الكرنفالي باستمرار على هدم كل أنواع الحواجز بين الأصناف الأدبية ، بين نظم التفكير المنغلقة على ذاتها ، بين مختلف القوى الى غير ذلك . انها حطمت جميع أنواع الانغلاق على الذات ، والتجاهل المتبادل وقربت البعيد ووحدت النافر . هذه هي الوظيفة العظيمة لمبدأ إشاعة الطابع الكرنفالي في تأريخ الأدب .

والآن يحسن بنا قول بضع كلمات حول المينيبيية ومبدأ إشاعة الطابع الكرنفالي على الأرضية المسيحية .

لقد مارست المينيبيية والأصناف الأدبية المرتبطة معها برابطة القربى ، والدائرة في ملكها تأثيراً قوياً في صياغة الأدب المسيحي القديم - إغريقي وروماني وبيزنطي ..

ان الأصناف الأدبية القصصية الأساسية داخل الأدب المسيحي القديم - « الانجيل » ، و « مآثر الحواريين » ، و « سفر الرؤيا » ،

و « حياة القديسين والشهداء » - كلها ترتبط بالصنف القديم الخاص بالتفلسف الهازل التي تطورت خلال القرون الاولى من العصر المسيحي ضمن مدار المينيبيية . ولقد قوي هذا التأثير داخل الأصناف الأدبية المسيحية خصوصاً على حساب **العنصر الحوارى للمينيبيية** . وفي هذه الأصناف ، خصوصاً في « **الأناجيل** » المتعددة وفي « **المآثر** » تمت معالجة سينكريزات Sinkris حوارية مسيحية كلاسيكية : الموسوس له (المسيح ، التقى) مع الموسوس ، المؤمن مع الكافر ، التقى مع المذنب ، الفقير مع الغني ، تلميذ المسيح مع المنافق ، الحوارى (المسيحي) مع الوثني وهكذا . ان هذه السينكريزات معروفة للجميع بمآثرها و أناجيلها المعترف بها تمت ، كذلك ، معالجة أناكريزات Anakrisa مشابهة (أي تستفز بواسطة الكلمة أو بواسطة الوضعية المحورية) .

وكما هو الحال في المينيبيية فقد كان لاختبار الفكرة وحاملها ، اختبارها بأشكال المغريات والتعذيب ، كان لذلك أهمية صياغية كبيرة في الأصناف الأدبية المسيحية (خصوصاً ، طبعاً ، في الصنف الأدبي الحياتي) . وكما هو الحال في المينيبيية ، يجتمع هنا على منصة واحدة ، حوارية في جوهرها ، وعلى قدم المساواة ، أصحاب السلطان ، والأغنياء ، وقطاع الطرق ، والفقراء ، والغواني الى غير ذلك . ومما له أهمية خاصة هنا ، مثلما هو في المينيبيية ، الأحلام ، وحالات الجنون ومختلف حالات انشغال البال . وأخيراً فقد تشرب الأدب القصصي المسيحي حتى الأصناف الأدبية المرتبطة به برابطة قربى : السيمبوسيوم (المآثر الانجيلية) ومناجاة النفس Soliloquy .

ان الأدب القصصي المسيحي (بغض النظر عن تأثير المينيبيية المشبعة بالروح الكرنفالي) تعرض أيضاً مباشرة لإسباغ الطابع الكرنفالي عليه . يكفي أن نتذكر مشهد التتويج - نزع التاج من « القيصر اليهودي » من الأناجيل المعترف بها . إلا أن عملية إسباغ الطابع الكرنفالي تبدو بدرجة أقوى في الأدب المسيحي المشكوك في صحته Apocryphal .

وهكذا فحتى الأدب المسيحي القديم القصصي (بما في ذلك الأدب المعترف به) مفعم بعناصر المينيبيية وبإشاعة الطابع الكرنفالي^(١٤) .
 هذه هي المنابع العتيقة ، « المبادئ » (المهجورات) لتلك التقاليد الصنفية التي أصبح إبداع دوستوفسكي واحدة من قممها . ان هذه « المبادئ » يتم المحافظة عليها ، بشكلها المتجدد ، في أعماله الابداعية .
 ولكن دوستوفسكي تفصله عن هذه المنابع ألفان من السنين واصلت التقاليد الصنفية خلالها التطور ، والتعقد ، والتغير في الشكل ، وإعادة التقويم الفكري (محافظة خلال ذلك على وحدتها واستمراريتها) . والآن سنقول بضع كلمات حول التطور التالي للمينيبيية .

لقد رأينا كيف أن المينيبيية أظهرت ، منذ العصور القديمة ، بما في ذلك العصر المسيحي القديم ، استعدادها الحربائي (Proteus) الاستثنائي على تغيير شكلها الخارجي (محافظة في الوقت نفسه على جوهرها الصنفي الداخلي) ، وعلى مواصلة النمو لتصبح رواية كاملة ، وعلى الاقتران مع الأصناف الأدبية التي تربطها بها صلة القربى ، وعلى أن تستقر في أعماق الأصناف الأدبية الكبيرة الاخرى (مثلاً ، في الرواية الاغريقية القديمة والمسحية القديمة) . ان هذه القدرة يجري الكشف عنها حتى في التطور التالي للمينيبيية ، سواء كان ذلك خلال القرون الوسطى أو في العصر الحديث .

وفي العصر الحديث تواصل الخصائص الصنفية للمينيبيية العيش والتجدد في عدد من الأصناف الأدبية داخل أدب الكنيسة اللاتينية الذي يواصل العمل مباشرة بتقاليد أدب المسيحية القديمة ، خصوصاً في عدد من أشكال الأدب الحياتي . كما تعيش المينيبيية في شكل يمتاز بقدر إضافي من الأصالة والتحرر وذلك داخل تلك الأصناف الحوارية والمشبعة بالروح الكرنفالي الخاصة بالقرون الوسطى ، مثل « المجادلات » ، و « المناقشات » ، و « التبجيلات » المكافئة بين الأضداد ، والأخلاقيات ، والخوارق ، وفي أواخر القرون الوسطى - في مسرحيات الأسرار ، والمساخر Sottie . ان عناصر المينيبيية تحس في أدب القرون الوسطى الذي أسبق عليه

الطابع الكرنفالي بقوة ، الساخر تماماً أو الشبه الساخر : الرؤى الساخرة الخاصة بالحياة الأخرى . وفي « التلاوات الانجيلية » الساخرة الى غير ذلك . وأخيراً هناك لحظة هامة جداً في تطوير هذه التقاليد الصنفية تتمثل في أدب النوفيلل خلال القرون الوسطى والمراحل الأولى من عصر النهضة ، هذا الأدب المفعم جداً بعناصر المينيبيية المشبعة بالروح الكرنفالي^(١) .

ان كل هذا التطور القروسطي للمينيبيية مفعم بعناصر الفولكلور الكرنفالي المحلي ، وهو يعكس الخصائص النوعية لمختلف مراحل القرون الوسطى .

وفي عصر النهضة - عصر إشاعة الروح الكرنفالي على نطاق واسع في كل الأدب والعقيدة - تتغلغل المينيبيية الى أعماق كل الأصناف الأدبية الكبيرة في ذلك العصر (عند رابليه ، وسرفانتس ، وغريميلسهاوزن وآخرين) ، وفي نفس الوقت تتطور مختلف أشكال المينيبيية في عصر النهضة ، التي تقرن ، في معظم حالاتها ، بين التقاليد العتيقة ، الاغريقية والرومانية وبين تقاليد القرون الوسطى الخاصة بهذا الصنف الأدبي : « صنج العالم » لديبريه ، و « شكراً للحماقة » لإيرازم ، و « النوفيللات الوعظية » لسرفانتس ، و « الهجائية المينيبيية حول فضائل كاتوليكون الأسباني » عام ١٥٩٤ التي تعتبر واحدة من أعظم الهجائيات السياسية في الأدب العالمي ، وهجائيات غريميلسهاوزن ، وكيفيدو وآخرين .

وفي العصر الحديث ، الى جانب تغلغل المينيبيية في أعماق الأصناف الأدبية الأخرى التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي ، يتم كذلك حتى المواصلة بتطورها (المينيبيية) المستقل عبر مختلف الصيغ والأشكال وتحت مختلف الأسماء : « الحوار اللوكياني » ، و « أحاديث حول مملكة الأموات » (تنوع في الأشكال مع طغيان التقاليد العتيقة) ، و « القصة الفلسفية » (شكل من أشكال المينيبيية المروءة بالنسبة لعصر التنوير) ، و « الاقصوصة الخيالية » ، و « الحكاية الفلسفية » (هذه الأشكال التي حققت شيوعاً داخل الاتجاه الرومانتيكي ، عند هوفمان على سبيل المثال) الى غير ذلك . هنا يتعين علينا أن نشير الى أن مختلف الاتجاهات الأدبية ،

والمناهج الابداعية في العصر الحديث استخدمت الخصائص الصنفية للمينيبيية ، طبعاً بعد ان جددت فيها كلاً بطريقته الخاصة . وهكذا فإن « القصة الفلسفية » العقلية لفولتير ، على سبيل المثال ، و « الحكاية الفلسفية » الرومانتيكية لهوفمان تتصفان بلامح صنفية عامة بالنسبة للمينيبيية ، كما اسبغ عليها الطابع الكرنفالي القوي بدرجة واحدة ، وذلك على الرغم من الاختلافات العميقة التي تميز اتجاهاتهما الفنية ، ومضامينها الفكرية ، وكذلك ، طبعاً ، خصائصهما الفردية الابداعية ، من بعضهما (يكفي أن نقارن ، على سبيل المثال ، « ميكروميغاس » ، و « فتاة تساخيز ») . لا بد من القول بأن المينيبيية في آداب العصر الحديث كانت بمثابة الدليل الجوهري لأكثر أشكال إسباغ الطابع الكرنفالي كثافة ووضوحاً .

وفي الختام نرى أن الضرورة تقضي بأن نذكر بأن الاسم الصنفي « المينيبيية » ، شأنه في ذلك شأن الأسماء الصنفية الاخرى العتيقة - Epopee (الملحمة) ، و Tragedy (تراجيديا) ، و Idyll (الرعوية) وغيرها ، - تستخدم في الأدب الحديث للدلالة على الجوهر الصنفي ، وليس للدلالة على القانون الصنفي المحدد (كما هو الحال في العصور العتيقة)^(١) .

الى هنا نأتي على آخر رحلتنا في ميدان تأريخ الأصناف الأدبية ، لنعود بعد ذلك الى دوستوفسكي (وذلك على الرغم من أنه لم يغب عن بالنا طوال الفترة التي اقتضتها هذه الرحلة) .

سبق أن لاحظنا خلال رحلتنا ، أن الوصف التشخيصي الذي قدمنا للمينيبيية وللأصناف الأدبية التي كانت ترتبط معها بصلة قربى ، يشمل تماماً تقريباً حتى الخصائص الصنفية لإبداع دوستوفسكي . والآن يتعين علينا أن نجسد هذا المفهوم بشكل ملموس ، وذلك عن طريق تحليل أهم أعماله الأدبية من حيث الخصائص الصنفية . هناك « قصتان خياليتان » من أعمال دوستوفسكي المتأخرة

- « بوبوك » (١٨٧٣) ، و « حلم إنسان تافه » (١٨٧٧) - يمكن أن نسمي كلاً منهما مينيبيية بالمعنى الدقيق والعتيق تقريباً ، لهذا المصطلح ، ونظراً للدقة والوضوح الكبيرين اللذين ظهرت بهما الخصائص الكلاسيكية لهذا الصنف فيهما . وفي سلسلة من الأعمال الأدبية الأخرى (« مذكرات من داخل القبو » ، و « الوادعة » الخ) تقدم نسخاً لنفس ذلك الجوهر الصنفي ، أكثر تحراً وأبعد عن النماذج العتيقة . أخيراً ، فإن المينيبيية تتغلغل في جميع الأعمال الأدبية الكبيرة لدوستوفسكي ، خاصة في رواياته الناضجة الخمس ، فضلاً عن أنها تتغلغل في أكثر لحظات هذه الروايات أهمية . ولهذا فنحن نستطيع أن نقول مباشرة ان المينيبيية ، في الحقيقة ، هي التي تحدد نغمة كل إبداع دوستوفسكي .

لا أظن أننا نرتكب خطأ لو نقول ان « بوبوك » من حيث عمقها وجراتها - تعتبر واحدة من أعظم المينيبييات في كل الأدب العالمي . ولكننا سوف لن نتوقف هنا عند عمقها الغني بمضمونه ، - ان الذي يعيننا هنا الخصائص الصنفية بالذات لهذا العمل الأدبي .

ومما يلفت النظر هنا بالدرجة الأولى صورة القاص ونبرة قصته . فالقاص - « احدى الشخصيات »^(١) - وهو يقف على عتبة الجنون (هزيان السكارى) - عدا ذلك فهو إنسان لا يشبه الجميع ، أي انه ينحرف عن المعيار العام ، ويخرج من الخط العام للحياة ، محتقراً من قبل الجميع وهو بدوره يحتقر الجميع ، أي اننا نجد أمامنا نسخة أخرى جديدة من « إنسان من داخل القبو » . النغمة لديه قلقه ، مزدوجة ، ذات طبيعة تكافؤ بين الاضداد Ambivalence مكتومة وذات عناصر بهلوانية جحيمية (مثلما نجد عند شياطين الأسرار) .. وعلى الرغم من الشكل الخارجي للعبارات القصيرة والحاسمة و « المقطعة الاوصال » ، فإنه يخفي كلمته الأخيرة ، ويتهرب منها . انه يقدم ، بنفسه ، وصفاً تشخيصياً لاسلوبه ، وذلك على لسان صديقه : « يقولون ، الاسلوب لديك ، يتغير ، انه مقطّع الاوصال . انك تقطّع ، وتقطّع - ثم جملة افتتاحية ، بعد ذلك يلي الجملة الافتتاحية جملة افتتاحية أخرى ، بعد ذلك تضع داخل أقواس شيئاً ما

آخر ، ثم تبدأ من جديد تقطع ، وتقطع ... » (المجلد العاشر ، ص ٣٤٣) .

الحديث عنده مفعم داخلياً بالروح الحوارية وبالروح الجدالية . حتى ان القصة تبدأ مباشرة بالجدل مع شخص يدعى سيمون ارديالونوفيتش كان يتهمه بالسكر . كما يتجادل مع المحررين الذين يمتنعون عن نشر أعماله (انه كاتب لم يحظ بالاعتراف) ، مع الجمهور المعاصر الذي لا يفهم الفكاهة . انه يتجادل في حقيقة الأمر مع جميع معاصريه . وبعد ذلك ، عندما يتطور الحدث الرئيسي يتجادل بسخط مع « الأموات المعاصرين » . هذا هو أسلوب القصة اللغوي المشبع بالحوارية والمزدوج الدلالة الذي يعتبر نموذجياً بالنسبة للمينيبيية ، وهذه هي نغمتها .

في بداية القصة يعطى حكم على الثيمة النموذجية بالنسبة للمينيبيية المشبعة بالطابع الكرنفالي ، هذه الثيمة الخاصة بنسبية وتكافؤية الأضداد الخاصتين بكل من العقل ، والجنون ، والبصيرة ، والحماسة . بعد ذلك يأتي وصف المقبرة وتشجيع الجنائز .

ان كل هذا الوصف مفعم بالموقف التدنيسي البعيد عن الكلفة والواضح تجاه المقبرة ، ومراسيم الدفن وتجاه نفس « قدسية الموت » . ان هذا الوصف يستند بأكمله الى الاقترانات الخلفية (Oxymoron اجتماع لفظتين متناقضتين) ، والى العلاقات غير المتكافئة الكرنفالية ، وهو مفعم كله بالتحقيرات ، وبالحط من الشأن ، وبالرموز الكرنفالية جنباً الى جنب مع الاتجاه النثوري اللفظ .

اليكم عدداً من المقاطع النموذجية :

« خرجت للنزهة فوقعت على موكب جنازة ... أظن أنني لم أزر المقبرة

منذ ما يقرب من العشرين سنة ، يا له من مكان !

أولاً ، روح ، توافد اثنا عشر من الأموات . الأغطية ذات اثنان مختلفة ، حتى لقد كانت هناك عربتان : واحدة لجنرال ، والاخرى لسيدة ما . كانت وجوه عديدة وقورة ، وكان هناك حزن مفتعل أيضاً ، بينما كان هناك حتى الكثير من المرح المكشوف . المراسيم الدينية جيدة : إنها

مسألة دخل . ولكن الروح ، الروح . لم أتمن أن أكون رجل دين محلي . (مقطع نموذجي بالنسبة للصنف الأدبي الخاص بالجناس القدنيسي) .

« نظرت الى وجوه الأموات بحذر ، دون أن تكون لي أي نية في تكوين انطباعات . كانت هناك تعبيرات تنم عن هدوء ، وكان منها ما ينم عن امتعاض أيضاً . على العموم لم تكن الابتسامات جيدة ، خصوصاً عندهم ... » .

« غادرت ، عندما بدأت المراسيم الدينية ، للتجول خارج البوابة . بعد البوابة مباشرة كان هناك دار عجزة ، وعلى مسافة ليست ببعيدة هناك مطعم . لم يكن المطعم رديئاً على أي حال : يكفي أن يوفر لك لقمة تأكلها . كان فيه عدد كبير حتى من بين المرافقين . لاحظت أن هناك كثيراً من المرح والنشوة الحقيقية شربت مع شيء من المقبلات » (المجلد العاشر ٣٤٣ - ٣٤٤) .

لقد وضعنا خطأ تحت العبارات الحادة جداً في تعبيرها عن عدم الكلفة والتدنيس ، وتحت العبارات التي تجمع بين الكلمات المتناقضة ، والمصورة لعلاقة غير متكافئة ، وللضعة ، وبتورالية ورمزية . اننا نجد أن النص مشبع بها بقوة كبيرة جداً . اننا نجد أمامنا نموذجاً مكثفاً جداً لاسلوب المينيبيبة المشبعة بالطابع الكرنفالي . نذكر بالمعنى الرمزي للاقتران القائم على التكافؤ بين المتضادات : موت - ضحك (هنا مرح) - احتفال (هنا « تناولت شيئاً من المقبلات وشربت ») .

بعد ذلك يبدأ تفكير القاص ، وكان قصيراً وغير مستقر ، وقد جلس على بلاطة الضريح ، حول موضوع يتعلق بالاندهاش والاحترام اللذين ابتعد عنهما الناس المعاصرون . ان هذا التأمل ضروري لفهم وجهة نظر المؤلف . بعد ذلك نعثر على تفصيل هو نتورالي ورمزي في آن واحد :

« الى جانبي ، على البلاطة ، استلقت بقية سندويتشة : بلادة ، وفي غير محلها . أزحتها لتسقط على الأرض ، نظراً لأنها ليست خبزاً ، بل مجرد سندويتشة . بالمناسبة ، أن تسحق قطعة خبز على الأرض ، ليس في

ذلك ، على ما أعتقد ، اثم . بالامكان مراجعة تقويم سوفورين ، بهذا الشأن » (المجلد العاشر ، ص ٣٤٥) .

ان هذا التفصيل النثورالي الى حد بعيد والتدنيسي - بقية سندويتشة على القبر - يقود الى التطرق الى رموز ذات طابع كرنفالي : أن تسحق قطعة خبز على الأرض ، جائز - هذا بذار ، هذا إخصاب ، أما على أرضية غرفة مثلاً فممنوع - لأنه ميدان عقيم .

بعد ذلك يبدأ تطوير المحور الخيالي الذي يكون إناكريزا ذات قوة استثنائية (يعتبر دوستوفسكي استاذاً عظيماً في الأناكريزا) . القاص يسمع حوار الأموات في باطن الأرض . يتضح أن حياتهم تستمر داخل القبور لبعض الوقت . الفيلسوف المتوفى بلاتون نيكولايفيتش (تخيل ينصرف الى « الحوار السقراطي ») يوضح ذلك بما يلي :

« انه (بلاتون نيكولايفيتش . م . باختين) يوضح ذلك استناداً الى حقيقة بسيطة جداً ، بالضبط بما يلي : عندما عشنا هناك فوق الأرض ، فقد اعتبرنا ، من باب الخطأ ، موت ذلك المكان على أنه موت . الجسد هنا يبدو وكأنه ينتعش من جديد ، بقايا الحياة تتركز ، ولكن داخل الوعي فقط . ان هذا - في الحقيقة يصعب علي أن اوضح لكم - الحياة تستمر بطريقة ما وبلا وعي . كل شيء يتركز ، في اعتقاده ، في مكان ما داخل الوعي ويستمر لشهر آخر أو حتى شهرين أو ثلاثة أشهر... وقد يصل ذلك أحياناً الى نصف عام ... يوجد ، على سبيل المثال ، هنا شخص ، حتى انه تفسخ تماماً تقريباً ، ولكن فجأة بعد مرور ربما ستة أسابيع تتم فجأة بكلمة ، طبعاً ، لم يكن لها أي معنى ، ربما كانت بوبوك أو شيئاً من هذا القبيل : « بوبوك ، بوبوك » ، - ولكن هذا يعني انه حتى فيه ، فقد كان جسده يتدفأ بشرارة ما غير ملحوظة ... » (المجلد العاشر ، ص ٣٥٤) .

بهذا تتشكل وضعية استثنائية : الحياة الأخيرة للوعي (شهران الى ثلاثة أشهر قبل الاستغراق الكامل في النوم) ، الحياة المحررة من كل الظروف والقيود ، والمفاهيم ، والالتزامات وكل قوانين الحياة الاعتيادية ، انما هي حياة خارج الحياة . فكيف ستستخدم من جانب « الأموات

المعاصرون « ؟ الأناكريزا تستفز وعي الأموات ، ليتكشف ، وعي كل منهم بحرية كاملة لا يحدها أي قيد . وهكذا يتكشف وعي كل ميت من الأموات . تتكشف أمامنا جحيم نموذجية مشبعة بالطابع الكرنفالي في واحدة من المينيبيات : مجموعة كبيرة جداً ومتنوعة من الأموات الذين لم يستطيعوا في الحال أن يتحرروا من وضعياتهم وعلاقاتهم الأرضية البالية ، والمصادمات الكوميديّة التي ظهرت على تلك الأرضية ، والنزاعات والخصومات ، ومن ناحية أخرى ، هناك التحرر ذو الطابع الكرنفالي ، والوعي باللامسؤولية الكاملة ، والشهوانية المكشوفة في الحياة الأخرى ، الضحك داخل القبور (« ... اختضت جثة الجنرال وهو يضحك بانسراح ») الى غير ذلك . ان النعمة الكرنفالية الحادة لهذه « الحياة خارج الحياة » التي تبدو متناقضة في الظاهر ، هذه النعمة تطالعنا منذ البداية ، وذلك بواسطة لعبة الورق « بَرَفَرانس » التي جرت داخل القبر الذي يجلس عليه القاص (طبعاً ، انها لعبة فاضية « عن ظهر قلب ») . كل ذلك يعتبر ملامح نموذجية لهذا الصنف الأدبي .

البارون كلينيفيتش ، « أحد سفلة المجتمع الراقي المزيف » Pseudo (كما يصف نفسه هو بالذات) يصبح « ملكاً » على كرنفال الأموات هذا . سنقتبس كلماته التي تلقي الضوء على الأناكريزا وطريقة استخدامها . لقد صرح وهو يرفض التفسيرات الأخلاقية للفيلسوف پلاتون نيكولايفيتش (التي نقلها ليبيزياتنيكوف) :

« كفاية ، أما بعد ذلك ، فهدرتاه ، أنا واثق من ذلك ، المهم أن هناك شهرين أو ثلاثة أشهر من الحياة . وفي النهاية لا بد من - بوبوك . أنا أقترح أن يحاول الجميع من أجل أن يحصلوا خلال هذه الفترة على أكبر قدر ممكن من الهناء ، ولهذا فيمكن الجميع أن يحققوا ضالتهم على الاسس التي تلائمهم . أيها السادة ؟ نصيحتي ألا يستحي أحدكم من شيء ! » .

وبعد أن منحه الأموات دعمهم المطلق ، وضع فكرته بعد ذلك ، بالطريقة التالية :

« في البداية أطلب من الجميع الامتناع عن الكذب . انني أؤكد على

ذلك لأنه أمر مهم ورئيسي . الحياة على الأرض غير ممكنة من دون كذب ، ذلك أن الحياة والكذب كلمتان مترادفتان . أما هنا فإننا ونحن نسعى للضحك ، لن نلجأ الى الكذب . اللعنة ، وماذا ، في الحقيقة ، يعني القبر ! سنقص جميعاً بصوت عالٍ تواريخ حياتنا ولن نخجل من شيء . وأنا سأبادر الجميع الى الحديث عن نفسي . أنا لعلمكم ، من أكلة اللحوم . كل هذا ارتبط هناك ، على الأرض ، بالحبال القذرة . فلتسقط الحبال ، ولنحيي هذين الشهرين في صدق يتسم بأقصى درجات الصراحة ! سننتعري ونتجرد !

— سنتعري ، سنتعري ! — صاح الجميع بأعلى أصواتهم « . (المجلد العاشر ، ص ٣٥٥ - ٣٥٦) .

لقد اختتم حوار الأموات فجأة بطريقة كرنفالية :
« عندها عطست فجأة . لقد وقع ذلك بغتة وبلا قصد ، غير أن تأثيره كان مذهلاً : لقد صمت الجميع كما لو أنهم في مقبرة ، لقد اختفى كل شيء مثل حلم . لقد حل صمت مقابر حقيقي » .
سأقتبس أيضاً التقويم الختامي الذي صدر عن القاص ، وهو تقويم مهم من حيث نغمته :

« كلا ، فهذا ما لا أستطيع السكوت عليه : كلا ، حقاً كلا ! بوبوك نفسه لا يقلقني في شيء (لا أدري من أين طلع علينا بوبوك هذا !) . فسق في مثل هذا المكان ، فسق يعم ليشمل آخر الآمال ، فسق الجثث المتحللة والمتعفنة — لم يرحم حتى آخر لحظات الوعي نفسها ! لقد منحت هذه اللحظات هبة و ... المهم ، المهم انه في مثل هذا المكان ! كلا ! فهذا ما لا أستطيع السكوت عليه ... » (المجلد العاشر ، ص ٣٥٧ - ٣٥٨) .
هنا ، في حديث القاص ، تنغرز كلمات ونغمات خالصة تقريباً ، تعود لصوت آخر تماماً ، أعني لصوت المؤلف ، تنغرز ولكنها تنقطع عند الحرف « و ... » .

أما خاتمة القصة فهي ذات طبيعة صحفية — هجائية : سأحملها الى مجلة « المواطن » ، لقد نشروا هناك في مكان بارز صورة لأحد المحررين ،

اذن ربما سيوافق على نشرها .

بهذه الصورة تقريباً كانت المينيبيية الكلاسيكية عند دوستوفسكي .
لقد حافظ الصنف الأدبي هنا على كماله العميق . حتى يمكننا القول ان
صنف المينيبيية يكشف هنا عن أحسن امكانياته ويحقق درجته القصوى .
ان هذا ، طبعاً ، بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد تقليد اسلوبي لصنف
أدبي منقرض . على العكس تماماً ، ففي هذا العمل الأدبي لدوستوفسكي
يواصل صنف المينيبيية العيش بكامل حياته الصنفية . لا شك ان حياة
الصنف الأدبي تكمن في انبعاثاته المتواصلة وحالات تجده من خلال
الاعمال الأدبية الأصلية . ان « بوبوك » دوستوفسكي طبعاً هو عمل
أصيل بمعنى الكلمة . ان دوستوفسكي حتى لم يكتب بارودي (محاكاة
ساخرة) Parody لهذا النوع من الأصناف الأدبية ، انه استخدمه بحسب
وظيفته الأصلية مباشرة . ومع ذلك فلا بد من التأكيد ، أن المينيبيية دائماً
- بما في ذلك العتيقة منها - تحاكي نفسها ، في حدود معينة ، محاكاة
ساخرة . وهذه تعتبر احدى السمات الصنفية للمينيبيية . ان عنصر محاكاة
الذات محاكاة ساخرة هو أحد أسباب الحيوية الفائقة لهذا الصنف .

هنا يتعين علينا أن نتطرق الى المسألة المتعلقة بالمنابع الصنفية الممكنة
التي استخدمها دوستوفسكي . ان جوهر كل صنف أدبي يتحقق ويتكشف
بكل أبعاده ، وذلك فقط من خلال نسخته الشديدة التنوع والتي تظهر على
امتداد التطور التاريخي لهذا الصنف . وكلما كانت هذه النسخ Variants
أكثر انقياداً لإرادة الفنان ، امتلك لغة هذا الصنف بدرجة أكبر من المرونة
والغنى (وبالفعل ، فإن لغة الصنف ملموسة وتاريخية) .

لقد فهم دوستوفسكي جيداً وبصورة دقيقة كل الامكانيات الصنفية
للمينيبيية . لقد امتلك حساً مميزاً وعميقاً جداً بخصوص هذا الصنف . ان
مسألة تتبع كل الصلات الممكنة التي تربط دوستوفسكي مع مختلف صيغ
وأشكال المينيبيية ، سنتطوي ، لو حصلت ، على أهمية كبيرة سواء من أجل
فهم أعمق للخصائص الصنفية لأعماله الابداعية ، أو من أجل تكوين تصور
أدق حول تطوير التقاليد الصنفية نفسها من قبل دوستوفسكي .

لقد ارتبط دوستوفسكي مع أصناف المينيبيية العتيقة بصورة وثيقة ومباشرة وذلك من خلال أدب العصر المسيحي المبكر (أي من خلال « الإنجيل » و « سفر الرؤيا » ، و « السير » وغيرها) . ولكنه كان مطلعاً ، دون شك ، حتى على النماذج الكلاسيكية للمينيبيية العتيقة . من المرجح جداً أنه مطلع على مينيبيية لوكيان « مينيب » ، أو رحلة الى مملكة الأموات « وعمله الآخر » احاديث في مملكة الأموات « (مجموعة هجانيات حوارية صغيرة) . في هذه الأعمال تعرض أنماط متنوعة من تصرفات الأموات في ظروف عالم الموت ، أي في الجحيم التي اسبغ عليها الطابع الكرنفالي . نستطيع أن نقول أن لوكيان - وهو « فولتير العصور القديمة » - كان معروفاً جداً في روسيا منذ القرن الثامن عشر^(١٢) . كما كان سبباً لظهور عدد كبير من الأعمال الأدبية المقلدة لأدبه ، أما الموقف الصنفي المتمثل بـ « لقاء في عالم الأموات » فقد أصبح ظاهرة شائعة جداً في الأدب . بما في ذلك إجراء التمارين المدرسية عليه .

ولربما كان دوستوفسكي مطلعاً حتى على مينيبيية سينيكا (Apokolokintozis) . اننا نعثّر عند دوستوفسكي على ثلاث لحظات تذكرنا بهذه الهجائية :

١ - « المرح المكشوف » لدى المشيعين في المقبرة . عند دوستوفسكي يذكرنا بالمقطع التالي عند سينيكا : كلاوديوس طار من الاولب الى الجحيم من خلال الأرض ، وعلى الأرض يطلع على موكب تشيعيه ويلاحظ أن كل المشيعين كانوا مرحين جداً (باستثناء المشاكسين) .

٢ - ممارسة لعبة الورق المسماة « بَرْفَرانس » عبثاً . « عن ظهر قلب » ، يمكن أن تذكر بلعبة كلاوديوس بالعظام في الجحيم . زد على أن هذه اللعبة كانت عبثاً هي الأخرى (العظام كانت تسقط قبل أن ترشق) .

٣ - ان التعرية النورالية للموت عند دوستوفسكي تذكرنا بالتصوير النورالي للأكثر فظاظاً لموت كلاوديوس الذي يموت (يشع الروح) في لحظة التغوط^(١٣) .

كذلك لا يقبل الشك . تعرف دوستوفسكي القريب بهذه الدرجة أو

تلك ، حتى على أعمال أدبية عتيقة أخرى تنتمي الى هذا الصنف - على « ساتيريكون » ، وعلى « الحمار الذهبي » وغير ذلك من الأعمال^(١٤) .

يمكن لمصادر دوستوفسكي الصنفية الأوروبية أن تكون عديدة جداً ومتنوعة جداً ، وهذه المصادر هي التي كشفت له عن غنى وتنوع المينيبيية . من المحتمل أنه عرف مينيبيية بوالو المجادلة بطريقة أدبية « أبطال الرواية » ، ولربما عرف كذلك حتى هجائية غوته المجادلة بطريقة أدبية « ويلاند والآلهة ، والأبطال » . ولربما كان مطلعاً على « حوارات الأموات » لكل من فينيلون وفونتينيل (كان دوستوفسكي خبيراً رائعاً بالأدب الفرنسي) . كل هذه الهجائيات مرتبطة بتصوير مملكة الموت ، وكلها تتمسك ظاهرياً بالشكل العتيق (خصوصاً عند لوكيان) لهذا الصنف الأدبي .

ان لمينيبييات ديدرو الحرة من حيث شكلها الخارجي ولكنها نموذجية من حيث جوهرها الصنفي ، ان لهذه المينيبييات أهمية جوهرية جداً لفهم التقاليد الصنفية عند دوستوفسكي . ولكن نغمة القصة واسلوبها عند ديدرو (أحياناً تكون بروح الأدب الشهبواني للقرن الثامن عشر) متميز ، طبعاً ، من مثيله عند دوستوفسكي . ففي « ابن أخ رامو » (الذي هو في جوهره مينيبيية أيضاً ، ولكن بلا عنصر خيالي) يذكرنا لحنه الخاص بالاعترافات المكشوفة الى أقصى حد وبلا أدنى ظل للندم ، يذكرنا بـ « بوبوك » . كذلك نفس صورة ابن أخ رامو ، هذا « النمط الضاري » على المكشوف ، والذي يعتبر الأعراف الاجتماعية ، شأنه في ذلك شأن كلينفيتش تماماً « حبالاً تنته » ، والذي لا يعترف إلا بـ « الحقيقة الصفيقة » ، هذه الصورة تذكرنا أيضاً بصورة كلينفيتش .

ومن خلال « القصص الفلسفية » لفولتير تعرف دوستوفسكي على ضرب مغاير من المينيبيية الحرة . هذا النمط من المينيبيية كان قريباً من عدد من جوانب إبداعه (كانت عند دوستوفسكي نية كذلك في أن يكتب « كانديد روسية » .

يجدر بنا أن نذكر بالأهمية الكبيرة ، بالنسبة الى دوستوفسكي ، التي تنطوي عليها الثقافة الحوارية لكل من فولتير وديدرو ، هذه الثقافة

التي ترقى الى « الحوار السقراطي » ، والى المينيبيية العتيقة - وجزئياً - حتى الى الخطبة اللاذعة Diatribe ، والى مناجاة النفس Soliloquy .

نمط آخر من المينيبيية الحرة ، مع عنصر خيالي وخرافي ، كان متمثلاً في أعمال هوفمان الابداعية ، الذي مارس تأثيراً ملحوظاً جداً على دوستوفسكي في مراحل إبداعه الاولى . كما لفت انتباه دوستوفسكي حتى قصص أدغار ألن بو القرية في جوهرها من المينيبيية ، وفي ملاحظته « ثلاث قصص لأدغار ألن بو » شخص دوستوفسكي بشكل صائب جداً خصائص هذا الكاتب ، القرية الى نفسه هو بالذات :

« انه يتناول دائماً ، تقريباً ، الحياة ذات الطابع المفرق في الغرابة ، كما أنه يضع بطله في موقف نفسي أو خارجي غريب جداً ، ويا لقوة نفاذ البصيرة ويا للدقة المذهلة التي يتحدث بها عن حالة الروح عند هذا الانسان ! »^(١٥) .

الحقيقة ان هذا التشخيص يطرح لحظة واحدة فقط من لحظات المينيبيية - خلق وضعية محورية شديدة الغرابة ، أعني تكوين أنكريزا مستفزة ، غير أن هذه اللحظة بالذات هي التي طرحها دوستوفسكي دائماً على أنها الخاصة الرئيسية المميزة في منهجه الإبداعي الشخصي .

ان استعراضنا (البعيد كل البعد عن أن يكون كاملاً) للمصادر الصنفية عند دوستوفسكي ، يبين كيف أنه عرف أو استطاع أن يعرف مختلف أضرب المينيبيية ، والصنف الأدبي المرن جداً ، والغني بإمكانياته ، والمكثف بدرجة كبيرة من أجل التغلغل في « أعماق النفس البشرية » . ومن أجل الطرح الحاد والعميق لـ « المسائل الأخيرة » .

وبالاستناد الى قصة « بوبوك » ، نستطيع أن نبين كيف أن الجوهر الصنفي للمينيبيية لبى حاجة كل تطلعات دوستوفسكي الإبداعية الأساسية . وتعتبر هذه القصة ، من زاوية العلاقة الصنفية ، احدى أهم أعمال دوستوفسكي الأساسية .

يحسن بنا أن نلتفت بالدرجة الاولى الى ما يلي . ان « بوبوك » الصغيرة الحجم - وهي واحدة من أصغر القصص المحورية عند

دوستوفسكي - تعتبر العالم الاصغر Microcosm بين جميع أعماله الابداعية . ان افكاراً وثيمات وصوراً عديدة جداً ، وهامة جداً أيضاً ، في أعماله الابداعية - السابقة منها واللاحقة - ظهرت هنا في شكل عارٍ وحاد جداً : الفكرة القائلة بأن « كل شيء جائز » اذا لم يكن هناك لا إله ولا خلود للروح (وهذه واحدة من أبرز صور الافكار في أعماله الابداعية) ، والثيمة المرتبطة بذلك والخاصة بالموعظة بلا ندم وبـ « الحقيقة الوقحة » والتي تتغلغل كل أعمال دوستوفسكي الابداعية ، ابتداءً بـ « مذكرات من داخل القبو » ، ثم هناك ثيمة اللحظات الأخيرة من الوعي (المرتبطة في الأعمال الأخرى مع ثيمات الموت شنعاً أو عن طريق الانتحار) ، ثم هناك ثيمة الوعي الذي يقف على حافة الجنون ، وثيمة الشهوانية المتغلغلة الى أعلى مستويات الوعي والافكار ، وثيمة الحياة « غير اللائقة » والتي هي « في غير محلها » المنقطعة عن الجذور الشعبية والعقيدة الشعبية ، الخ - ان كل هذه الثيمات والافكار التي صبت في شكل عارٍ ومكثف ، حشرت في إطار هذه القصة ، الذي بدا وكأنه ضيق .

وحتى الصور الرئيسية لهذه القصة (انها ، في الحقيقة ، ليست كثيرة) تذكرنا بالصور الأخرى في أعمال دوستوفسكي الابداعية : كلينيفيتش يكرر في شكل مبسط وحاد كلاً من الأمير فالكوفسكي ، وسفيدريغايوف وفيدور بافلوفيتش ، والقاص « شخص واحد » - هو نسخة Variant من « إنسان من داخل القبو » . ليست غريبة علينا ، في حدود معينة ، حتى صور : الجنرال بيرفوييدوف^(١٧) ، والشهواني العجوز الوجيه الذي بذر مبلغاً كبيراً خصصته الدولة « للأرامل والأيتام » ، والمتزلف لبيبزياتنيكوف ، والمهندس التقدمي الذي أراد أن « يقيم الحياة هنا على أسس عقلانية ».

يشغل الانسان البسيط (صاحب الدكان الميسور الحال) مكاناً خاصاً بين الأموات . انه الوحيد الذي حافظ على صلته بالشعب وبمعقيدته ، ولهذا تجده يتصرف ، حتى في القبر ، بلباقة ، ويستقبل الموت ، بوصفه سراً من الأسرار المقدسة ، أما ما يجري من حوله (بين الأموات الفساق)

فقد فسرهُ على أنه « تخطب الروح بين المحن والآلام » ، انه ينتظر بفارغ الصبر « الأربعينية » (« حبذا لو حلت أربعينيتنا بسرعة : سأسمع عندئذ أصواتهم النائحة فوقى ، بكاء الزوجة وبكاء الأطفال الخافت ! .. ») ان لياقة حديث هذا الانسان البسيط واسلوبه التبجيلي يقفان على الضد من الصفاقة البعيدة عن الكلفة وغير المناسبة لدى الآخرين جميعاً (الأحياء منهم والأموات) ويسبقان ويبدران من نواحٍ معينة الصورة المقبلة للجوال ماكار دولغوروكي ، وذلك على الرغم من أن الانسان البسيط « الوقور » قد قدم هنا ، من خلال تقاليد المينيبي ، في ظلال خفيفة من الفكاهة وبشيء من عدم اللياقة .

بالإضافة الى ذلك ، فإن الجحيم التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي في « بوبوك » يذكُرنا بقوة بتلك المشاهد الخاصة بالمنازعات والفواجع التي تحظى بمثل هذه الأهمية الجوهرية في جميع أعمال دوستوفسكي تقريباً . ان هذه المشاهد التي تقع عادة في غرف استقبال ، هي طبعاً أكثر تعقيداً وتنوعاً ، وأغنى بالتصادمات الكرنفالية ، وبالعلاقات غير المتكافئة ، الحادة ، وبالحالات التوفيقية وبعمليات جوهرية خاصة بالتنوير - نزع التاج ، ولكن جوهرها الداخلي متشابه : تنقطع (أو على الأقل تضعف للحظة) « الحبال العفنة للأكاذيب الشخصية والرسمية ، وتتعرى النفوس البشرية ، المرعبة وكأنها في الجحيم ، أو ، على العكس من ذلك ، النقية والمشرقة . يبدو الناس للحظة خارج ظروف الحياة الاعتيادية مثلما يحدث في ساحة الكرنفال أو في الجحيم ، ويتكشف معنى آخر - أكثر أصالة - لأنفسهم بالذات ولعلاقاتهم بعضهم ببعض .

هكذا ، على سبيل المثال ، يكون المشهد الشهير في عيد تسمية ناستاسيا فيليبوفنا « الأبله » . هنا يوجد ما يذكُرنا بالسّمات الخارجية في « بوبوك » : فيريدشنيكو (أشبه بشيطان صغير في مسرحية أسرار) يقترح لعبة صغيرة - أن يقص كل واحد أسوأ تصرف قام به في حياته (قارن ذلك باقتراح كلينيفيتش « سنقص جميعاً بصوت عالٍ تواريخ حياتنا ولن نخجل من شيء ») . الحقيقة أن سرد هذه التواريخ لم ترض توقعات فيريدشنيكو ،

ولكن هذه الـ « لعبة الصغيرة » ساعدت على تهيئة ذلك الجو الكرنفالي السوقي الذي تجري فيه تلك التقلبات الكرنفالية الخاصة بمصائر الناس وسحناتهم ، وتتعرى تلك الحسابات الوقحة وتتردد نبرات حديث ناستاسيا فيليپوفنا المُعَرِّي البعيد عن الكلفة بطريقة سوقية . اننا لا نمس هنا ، طبعاً ، المعنى الاجتماعي والنفسي والأخلاقي العميق لهذا المشهد - الذي يعنينا هنا هو الجانب الصنفي بوجه خاص ، لهذا المشهد ، وتلك النغمات التوافقية Overtone الكرنفالية التي تتردد أصدائها تقريباً في كل صورة وكل كلمة (بكل ما فيها من واقعية وإبانة عن الدوافع) ، وذلك المستوى الثاني للساحة الكرنفالية (والجحيم التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي) ، الذي يتراءى تقريباً من خلال النسيج الحقيقي لهذا المشهد .

سأسمي مشهداً آخر أسبغ عليه الطابع الكرنفالي بحدة خاص بالنزاعات والتعرية جرى خلال الحفل التآبيني الذي اقيم على روح مارميلادوف (في « الجريمة والعقاب ») ، أو مشهداً آخر أكثر تعقيداً وقع في الصالون الراقي لفارفارا بيتروفنا ستافروجينا في « الأبالسة » بمشاركة « العرجاء » المجنونة ، ومع خطبة أخيها العقيد ليبياركين ، ومع أول ظهور لـ « إبليس » بيتر فيرخوفينسكي ، ومع التوفيقية الحماسية عند فارفارا بيتروفنا ، ومع فضح وطرد ستيبان تروفيموفيتش ، وحالة الهستيريا والإغماء التي أصابت ليزا ، ومع صفعه شاتوف ستافروجين وهكذا . وكل شيء هنا مفاجيء ، وغير مناسب ، وغير ملائم وغير جائز في الجري الاعتيادي و « الطبيعي » للحياة . لا يمكن أبداً أن يتصور المرء مثل هذا المشهد ، مثلاً ، في رواية من روايات ليف تولستوي أو تورجينيف . انه ليس صالوناً من صالونات المجتمع الراقي ، بل مساحة بكل منطقتها النوعي الخاص بالحياة الكرنفالية السوقية . أذكر ، أخيراً ، باللون المينيبي الكرنفالي الواضح جداً والخاص بمشهد النزاعات في صومعة الأب زوسيمّا « الاخوة كرامازوف » .

ان مشاهد النزاعات هذه - وهي تشغل مكاناً هاماً في أعمال دوستويفسكي الابداعية - لاقت دائماً تقريباً موقفاً رافضاً من جانب

المعاصرين^(١٧) وهي ما تزال تلاقي مثل هذا الموقف حتى الآن . انها بدت في السابق وتبدو الآن غريبة اذا نظر اليها من زاوية حياتية وغير مبررة اذا نظر اليها من زاوية فنية . لقد عزوها دائماً الى تعلق المؤلف بمبدأ إحداث التأثير المصطنع والخارجي البحت . أما في الواقع فإن هذه المشاهد تنسجم مع روح واسلوب كل أعمال دوستوفسكي . انها ترتبط بها ارتباطاً عضوياً وقوياً ، وليس فيها ما هو مفتعل : انها تتحدد ، مأخوذة ككل أو على مستوى الجزئيات والتفاصيل ، بالمنطق الفني الحقيقي لتلك المشاهد الكرنفالية والمواصفات الكرنفالية التي شخصناها سابقاً والتي تسربت خلال القرون الى الخط الكرنفالي داخل النثر الفني . ويكمن في أساس هذه المشاهد موقف كرنفالي عميق من العالم ، هذا الموقف الذي يوحد كل ما يبدو مفاجئاً وسخيفاً فيها ويسبغ عليها قيمة فكرية ويؤلف حقيقتها الفنية .

وتقدم « بوبوك » ، بفضل محورها الخيالي ، هذا المنطق الكرنفالي في شكل مبسط الى حد ما (وهذا ما يتطلبه المحور) ، ولكنه حاد وعاٍر ولهذا السبب فإنه يصلح أن يكون تعليقاً Commentary على الظواهر الأكثر تعقيداً ولكنها المماثلة في أعمال دوستوفسكي الابداعية .

في قصة « بوبوك » تتجمع في بؤرة واحدة خيوط الأشعة الصادرة عن الأعمال السابقة والأعمال اللاحقة عند دوستوفسكي . لقد استطاعت قصة « بوبوك » أن تكون مثل هذه البؤرة وذلك بالضبط لأنها مينيبيية . ان كل عناصر أعمال دوستوفسكي الابداعية تحس نفسها هنا وكأنها داخل بيتتها الطبيعية . ان الأطر الضيقة لهذه القصة ، كما نرى ، بدت ملائمة جداً . مرة اخرى نذكر ، ان المينيبيية هي صنف أدبي شامل خاص بآخر المسائل . ان الحدث فيها لا يجري « هنا » و « الآن » وحسب ، بل في العالم كله وفي الأبدية : على الأرض ، وفي الجحيم وفي السماء . عند دوستوفسكي تقترب المينيبيية من مسرحية الأسرار .

ان مسرحية الأسرار ليست سوى نسخة اخرى درامية وقروسطية من المينيبيية . ان المشاركين في المشهد عند دوستوفسكي يقفون على عتبة الشيء (على عتبة الحياة والموت ، الكذب والحقيقة ، العقل والجنون) .

وهؤلاء المشاركون يقدمون هنا بوصفهم أصواتاً ، تتردد اصداؤها وتقف « أمام الأرض والسماء » . وحتى الفكرة المركزية هنا تكون ذات طابع « أسراري » Mystery (الحقيقة بروح مسرحيات الأسرار الفردوسية) : ان « المعاصرون الأموات » هم بذور عقيمة القيت في الأرض ، ولكنها غير قابلة لا للموت (أي ان تتطهر من نفسها وتتلقى وتسمو فوق نفسها) . ولا أن تنبعث متجددة (أي أن تثمر) .

أما العمل الأدبي الثاني عند دوستوفسكي ، والأساسي من الناحية الصنفية فهو « حلم إنسان تافه » (١٨٧٧) .

ان هذا العمل الأدبي يرقى ، من حيث جوهره الصنفي ، الى المينيبيية ، ولكن الى شكل آخر من اشكالها : الى « الهجائية الحلمية » والى « الرحلات الخيالية » المطعمة بالعناصر الطوباوية . ان كلا هذين الشكلين يلتقيان غالباً مع المينيبيية ، نتيجة لتطورهما المنطقي .

وكما سبق أن قلنا ، فإن الحلم بالمعنى الفني الخاص (غير الملحمي) دخل لأول مرة الى الأدب الاوربي في صنف « الهجائية المينيبيية » (وفي مجال ما هو مضحك بجد بصورة عامة) . في الملحمة لم يخرق الحلم وحدة الحياة التي يجري تصويرها ، ولم يشكل خطأ محورياً ثانياً ، كما انه لم يخرق حتى الكمال البسيط لصورة البطل . الحلم لم يتعارض مع الحياة الاعتيادية بوصفه حياة ممكنة اخرى . ان مثل هذا التعارض (من هذه الزاوية أو تلك) هو الذي يظهر لأول مرة في المينيبيية . الحلم يطرح هنا بالضبط على أنه إمكانية لحياة من نوع آخر تماماً ، أخذت شكلها على ضوء قوانين اخرى ، بالمقارنة مع الحياة الاعتيادية (تكون أحياناً « عالماً بالقلوب » تماماً) . ان الحياة التي تُرى في المنام ، تنحى جانباً الحياة الاعتيادية وتحتم فهمها وتقويمها بطريقة اخرى (على ضوء إمكانية إدراكية اخرى) . ويصبح الانسان في المنام إنساناً آخر ، انه يكتشف في نفسه إمكانيات اخرى (منها ما هو أردأ ومنها ما هو أحسن) ، كما انه يختبر ويجرب بواسطة هذا الحلم . ويقوم الحلم أحياناً بوصفه تنويجاً للانسان والحياة وإطاحة بهما في آن واحد .

وهكذا ففي الحلم يجري تكوين وضعية استثنائية غير ممكنة في الحياة الاعتيادية ، تشكل نفس ذلك الهدف الاساسي للمينيبيية - اعني اختبار الفكرة وإنسان الفكرة .

ان التقاليد المينيبيية الخاصة بالاستخدام الفني للحلم تواصل العيش حتى في المرحلة التالية من تطور الادب الاوربي بأشكال وظلال مختلفة ومتنوعة : في « احلام النوم » للادب القروسطي ، وفي الهجائيات التي تعتمد على المبالغات الفنية الساخرة Grotesque خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر (لقد ظهرت بوضوح خصوصاً عند كيفيدو وغريميلسهاوزن) ، وفي الاستخدام الخرافي الرمزي عند الرومانتيكيين (بما في ذلك ، في الشعر الغنائي المتميز الخاص بأحلام النوم عند هينريخ هايني) ، وفي الاستخدام السايكولوجي والطوباوي - الاجتماعي في الروايات الواقعية (عند جورج صاند ، وعند تشيرينشيفسكي) . يجب أن نشير بصورة خاصة الى ذلك النهج الهام الخاص بالأحلام المجسدة للآزمات ، التي تقود الانسان الى التجدد والانبعاث (لقد استخدم الشكل التآزمي للحلم حتى في الأدب الدرامي : عند شكسبير وكالدرون ، وفي القرن التاسع عشر عند غريلبارسير) .

لقد استخدم دوستوفسكي على نطاق واسع الامكانيات الفنية للحلم بكل اشكاله وظلاله . ربما لم يكن في كل الادب الاوربي اديب لعب الحلم مثل هذا الدور الكبير ومثل هذا الدور الجوهري في أعماله الابداعية مثلما نجده عند دوستوفسكي . يكفي أن نتذكر أحلام راسكولنيكوف ، وسفيدريغايوف ، وميشكين ، وإيبوليت ، والمراهق ، وفيرسيلوف ، واليوشا كارامازوف ودميتري كارامازوف ، وأن نتذكر ذلك الدور الذي لعبته هذه الأحلام في تجسيد المنهج الفكري للروايات التي وقعت فيها . ان الأحلام المجسدة للآزمات هي الغالبة في أعمال دوستوفسكي . والى مثل هذا الشكل من الأحلام يمكن أن ينسب حلم « الانسان التافه » .

أما ما يخص الشكل الصنفي لـ « الرحلات الخيالية » ، المستخدم في « حلم إنسان تافه » فكل الدلائل تشير الى أن دوستوفسكي كان مطلعاً على

كتاب سيرانو دي برجراك « عالم آخر ، أو دول القمر وامبراطوريته » (١٦٤٧ - ١٦٥٠) . هنا نجد وصفاً للجنة الأرضية على القمر ، هذه الجنة التي طرد منها القاص لسوء سلوكه . يرافقه في رحلته على القمر « شيطان سقراط » ، الأمر الذي يمكن المؤلف من إدخال العنصر الفلسفي (بروح الاتجاه المادي عند غاسيند) . يعتبر كتاب برجراك ، استناداً الى شكله الخارجي - رواية فلسفية خيالية بأكملها .

ان مينيبيبة غريميليسهاوزن « تحليق رحالة الى القمر » (Der Fliegende Wandersmann Nach Dem Monde) مثيرة للاهتمام ، انها تغرف مع كتاب « سيرانو دي برجراك » من منبع واحد . ان أول ما يلتفت نظرنا هنا العنصر الطوباوي العام . يجري تصوير صدق سكان القمر ونقائهم المطلق . انهم لا يعرفون لا الآثام ، ولا الجرائم ، ولا الكذب . بلادهم تعيش في ربيع دائم ، ويعمرون طويلاً ، أما الموت فيستقبل باحتفال بهيج بين الأصدقاء . والأطفال الذين يولدون مع ميول شريرة يجري إرسالهم الى الأرض ، حتى لا يعدوا المجتمع . تجري الإشارة بدقة الى تأريخ وصول البطل الى القمر (بالضبط مثلما يشير دوستوفسكي الى تأريخ الحلم) .

لا بد ان دوستوفسكي كان قد اطلع على مينيبيبة فولتير « ميكروميغاس » (الكبير والصغير . المترجم) ، التي تندرج في نفس ذلك الخط الخيالي الذي ينحني جانباً الواقع الأرضي ، والخاص بتطور المينيبيبة . ان الذي يثير دهشتنا في « حلم إنسان تافه » بالدرجة الاولى تلك الشمولية القصوى لهذا العمل وتركيزه الكبير في الوقت نفسه ، بالاضافة الى إيجازه الفلسفي الفني المذهل . ليس في هذا العمل اثر لنزعة البرهنة المنطقية Discursive . تطالعنا فيه بوضوح كبير تلك القدرة الاستثنائية لدوستوفسكي على أن يرى فناً ويحس بتلك الفكرة التي تحدثنا عنها في الفصل السابق . اننا نجد أمامنا فناً فكرة حقيقياً وأصيلاً .

ان « حلم إنسان تافه » تتضمن مفهوماً كاملاً وعميقاً عن المينيبيبة الشاملة ، بوصفها صنفاً أدبياً خاصاً بالمشاكل الأخيرة للعقيدة ، مع

شمولية خاصة بمسرحية أسرار قروسطية تصور مصير الجنس البشري :
 الجثة الأرضية ، الخطيئة الكبرى ، التكفير عن الذنوب . في « حلم إنسان
 تافه » تتكشف بوضوح صلة القربى الداخلية التي تربط بين هذين
 الصنفين ، المرتبطتين فيما بينهما حتى بصلة تأريخية نشوءية Genetic . غير
 أن النمط العتيق (اغريقي وروماني) هو الذي يسود هنا على الصعيد
 الصنفي . وعلى العموم فالذي يسود في « حلم إنسان تافه » الروح العتيق
 وليس الروح المسيحي .

ان « حلم إنسان تافه » تتميز جداً وبوضوح من « بوبوك » من حيث
 أسلوبها وتكوينها : انها تتضمن عناصر جوهرية خاصة بالخطب اللاذعة
 Diatribe ، والمواعظ ، والاعترافات . ان مثل هذا التركيب الصنفي شائع
 عموماً في أعمال دوستوفسكي الابداعية .

يتكون الجزء المركزي من هذا العمل من القصة حول حلم يرى في
 المنام . يقدم هنا وصف رائع ، اذا جاز التعبير ، للخصوصية التكوينية
 للحلم :

« ... لقد حدث كل شيء بالضبط مثلما يحدث في الحلم ، حيث تقفز
 عبر المسافات وعبر الأزمان ، وعندما تتخطى قوانين الوجود والعقل ،
 ولا تتوقف إلا عند تلك النقاط والمسائل التي تثير اهتمام القلب »
 (المجلد العاشر ، ص ٤٢٩) .

انه ، في الحقيقة ، وصف صائب تماماً للطريقة التكوينية لبناء
 المنيبية الخيالية . بالاضافة الى ذلك ، فإن هذا الوصف يمكن أن يعم ،
 باستثناء حالات قليلة ، على كل المنهج الابداعي عند دوستوفسكي . ان
 دوستوفسكي لا يستخدم أبداً ، تقريباً ، في أعماله الأدبية الزمن البيوغرافي
 التاريخي المستمر نسبياً ، أي الزمن الروائي بمعنى الكلمة ، انه « يقفز »
 من خلاله ، انه يركز الحدث في نقاط الأزمان ، والانعطافات ،
 والكوارث ، حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها الداخلية لـ
 « بليون سنة » ، أي انها تفقد حدودها الزمانية . كذلك انه يقفز ، في
 الحقيقة ، عبر المسافة ويركز الحدث فقط في « نقطتين » اثنتين : على العتبة

(عند الباب ، عند المدخل ، عند السلم ، في الممر الى غير ذلك) ، حيث تقع الازمة والانعطاف ، أو في الساحة ، التي يستعاض عنها عادة بغرفة الاستقبال (صالة ، مطعم) ، حيث تقع الكارثة أو الخصومة . هكذا هو بالضبط مفهومه الفني حول الزمان والمكان . انه يقفز غالباً عبر حالة المماثلة للحقيقة ، التجريبية والتفصيلية ، وعبر المنطق العقلي . ولهذا كان صنف المينيبية قريباً من نفسه .

لقد شاع في المنهج الابداعي لدوستوفسكي بوصفه فنان الفكرة ، حتى مثل هذه الكلمات التالية في « حلم إنسان تافه » :

« ... لقد رأيت الحقيقة ، - لم أستنتجها عقلياً ، بل رأيتها ، رأيتها ، وملأت روحي الى الأبد بصورتها الحية » (المجلد العاشر ، ص ٤٤٠) .

تعتبر « حلم إنسان تافه » من حيث مجموعة مواضيعها Themes انسكلوبيديا كاملة تقريباً للثيمات الرئيسية عند دوستوفسكي ، وفي الوقت نفسه فإن هذه الثيمات مع اسلوب معالجتها الفنية نفسه من الصفات الملازمة جداً للصنف الكرنفالي للمينيبية ، لا بد من التوقف عند عدد منها .

١ - يلمس بوضوح في الكيان المركزي لـ « الانسان التافه » صورة

تكافؤ الضدين - المضحك بجد - الخاصة بـ « الأحق الحكيم » و « المهرج التراجيدي » في الأدب الكرنفالي . غير أن مثل هذه التكافؤية بين

الضدين تعتبر من الصفات الشائعة بالنسبة لجميع أبطال دوستوفسكي - في الحقيقة ، يأتي ذلك عادة في شكل أكثر تلطيفاً وتخفيفاً - . من الممكن

القول بأن الفكرة الفنية عند دوستوفسكي لا تنطوي بذاتها على أي قيمة انسانية خالية من عناصر غرابة من نوع ما (في مختلف صيغها وأشكالها

Varitation) . يتكشف ذلك بأكبر درجة من الوضوح في صورة ميشكين .

ولكن يوجد حتى لدى جميع أبطال دوستوفسكي الرئيسيين الآخرين - عند راسكولنيكوف ، وعند ستافروجين ، وعند فيرسيلوف ، وعند إيفان

كرامازوف - يوجد دائماً « شيء ما مضحك » ، وإن كان في شكل مخفف . بهذه الدرجة أو تلك .

نعود فنكرر القول بأن دوستوفسكي ، بوصفه فناناً ، لا يمثل بنفسه

قيمة انسانية احادية النغمة . في مقدمة رواية « الاخوة كرامازوف » التي جاءت تحت عنوان « كلمة المؤلف » يؤكد دوستوفسكي حتى على الجوهر التاريخي الخاص للغرابة Eccentricity : « ذلك أن غريب الأطوار ليس فقط لا يكون دائماً مفصلاً ومعزولاً عن الآخرين ، بل على العكس ، فربما يحدث أن يحمل في نفسه ، في بعض الأحيان ، ما يمكن اعتباره لباً هو كامل ، أما ما عداه من معاصريه ، فيبدون وكأن هبة ريح ما قد بددتهم من حوله ... » (المجلد التاسع ص ٩) .

في صورة « الانسان التافه » يجري الكشف بوضوح عن هذه التكافؤية بين الضدين بما ينسجم وروح المينيبيية .

تتسم أعمال دوستوفسكي حتى بامتلاء الوعي الذاتي لـ « الانسان التافه » : انه نفسه يعرف أحسن من أي إنسان آخر انه تافه . (« ... اذا ما كان على الأرض إنسان يعرف أكثر من غيره بحقيقة كوني تافهاً ، فسيكون هذا الانسان أنا نفسي ... ») . وانه ، اذ يبدأ موعظته بخصوص الجنة على الأرض ، فهو يعرف جيداً استحالة تحقيقها : « بل وسأقول بالاضافة الى ذلك : ولنفرض ، ولنفرض أن الجنة لن تتحقق أبداً (وأنا أعرف ذلك سلفاً !) - مع هذا فساواصل التبشير بذلك » (المجلد العاشر ، ص ٤٤١) . انه انسان غريب الأطوار يعي بحدة نفسه وكل شيء من حوله . ليس فيه ولا حتى ذرة واحدة من السذاجة . انه انسان يستحيل إنجازه (نظراً لأنه ليس هناك ما يبقى خارج حدود وعيه) .

٢ - تفتتح القصة بثيمة تعتبر نموذجية جداً بالنسبة للمينيبيية ، خاصة بإنسان ينفرد وحده بمعرفة الحقيقة ولهذا السبب فإن الجميع يضحكون عليه ضحكهم على مجنون . اليكم هذه البداية الرائعة :

« أنا انسان تافه . انهم يسموني الآن المجنون . كان بإمكانني أن اعتبر ذلك بمثابة الترقية ، لولم أبق في نظرهم ذلك الانسان التافه الذي كنته في السابق . غير أنني لم أعد أغضب لذلك ، انهم الآن يبدون لي لطيفين ، وحتى عندما يضحكون عليّ - مع ذلك فإنهم يبدون لي حتى في هذه الحالة لطيفين بخاصة . ما كنت سأعترض على مشاركتهم الضحك - لا على نفسي

طبعاً ، بل حباً لهم ، لولا أنني أشعر بالكآبة لمجرد النظر اليهم . اني اكتب بسبب جهلهم للحقيقة ، بينما أنا أعرف الحقيقة . آخ ، يا لشقاء المرء الذي يفرد بمعرفة الحقيقة ! ولكنهم لا يفهمون ذلك . كلا ، لن يفهموه » (المجلد العاشر ، ص ٤٢٠) .

يمثل ذلك موقفاً نموذجياً للحكيم المينيبي (ديوجين ، منيب او ديموقريطس من «الرواية الهيبوقراطية») الذي يحمل الحقيقة وذلك تجاه كل الناس الآخرين الذين يعتبرون الحقيقة ضرباً من الجنون او الغباء ، الا ان هذا الموقف اصبح هنا اكثر عمقا وتعقيدا اذا ما قورن بمثله في المينيبيية العتيقة (اغريقية ورومانية) . وفي الوقت نفسه فان هذا الموقف - على اختلاف صيغه وظلاله المتنوعة - يعتبر شائعاً ومألوفاً بالنسبة لجميع ابطال دوستوفسكي الرئيسيين - ابتداء براسكولنيكوف وانتهاء بايفان كرامازوف : ان ولعهم بـ«حقيقتهم» هو الذي يحدد موقفهم تجاه الناس الآخرين ويشكل نموذجاً خاصاً لعزلة وانفرادية هؤلاء الابطال .

٣ - بعد ذلك تظهر في القصة ثيمة اللاابالية المطلقة تجاه كل شيء في العالم ، هذه الثيمة التي تعتبر شائعة جداً في المينيبيية الرواقية ومينيبيية جماعة الفلاسفة الكليبيين Cynical : « .. لقد غمرت روجي كآبة رهيبة بسبب حقيقة بعينها كانت اسمى مني بكثير وفوق طاقة كل امكانياتي : وهذه الحقيقة تتمثل بالضبط بتلك القناعة التي توصلت اليها ، والتي مفادها ان كل الامكنة في هذا العالم سواء بسواء . لقد توقعت ذلك منذ زمن بعيد ، غير ان القناعة التامة بذلك لم تتحقق الا منذ عام واحد وبصورة مفاجئة تقريباً ، لقد احسست فجأة انه لا فرق في نظري فيما لو كان لهذا العالم وجود اولم يكن اي شيء في اي مكان . لقد اصبحت اصغي وأحس بكل كياني انه لم يحدث في داخلي اي شيء » (المجلد العاشر ، ص ٤٢١) .

ان هذه اللاابالية الشاملة والتحسس سلفاً بالعدم هي التي قادت «الانسان التافه» الى فكرة الانتحار . هنا نجد امامنا عند دوستوفسكي شكلاً واحداً فقط من بين اشكال وصيغ عديدة لثيمة كيريلوف .

٤ - بعد ذلك تأتي قيمة الساعات الاخيرة للحياة قبيل الانتحار

(واحدة من الثيمات الاساسية عند دوستوفسكي) . تأتي هذه الثيمة هنا بما ينسجم وروح المينيبية ، عارية وحادة .

وبعد أن اتخذ «الانسان التافه» قراره النهائي بالانتحار ، التقى في الشارع بفتاة كانت تتضرع طلبا للمساعدة . «الانسان التافه» صدها بفظاظة ، نظرا لانه أحس بنفسه خارج كل المعايير والالتزامات المعمول بها في الحياة البشرية (مثل الاصوات في «بوبوك») . اليكم ما كان يفكر به آنذاك .

«حقا ، اذا كنت ساقتل نفسي ، ولنقل ، خلال ساعتين ، فما شأني والفتاة ، وأي علاقة ستكون لي عندئذ بمشاعر الخجل وبكل ما في العالم ! .. وبالفعل لهذا السبب نفسه خبطت الارض بقدمي وصحت بأعلى صوتي في وجه الطفلة البائسة ، بانه «يزعمون اني لست فقط لا احس بالعطف ، ولكن حتى اذا اقتربت فعلا شائنا ، فهذا الان ممكن ، لأن كل شيء سينطفئ خلال ساعتين» . هذه هي التجريبية الاخلاقية الشائعة في صنف المينيبية ، وهي معروفة بنفس الدرجة حتى بالنسبة لابداغ دوستوفسكي . بعد ذلك يستمر تفكير البطل بالطريقة التالية : «مثلا ، خطر ببالي فجأة تصور غريب مفاده أنه لو قدر لي قبل الان أن أعيش على سطح القمر او المريخ ، واقتربت هناك فعلا غريبا جدا ودينيا جدا لا يمكن للمرء ان يتصور فعلا اكثر منه غرابة ودناءة ، واني وبّخت هناك بسبب ذلك وشهّر بي بطريقة لا يمكن تصورها والاحساس بها إلا في الاحلام والكوابيس وفي حالات نادرة ، واني بعد ان أظهر على سطح هذه الارض ، ساحتفظ بوعبي بما سبق أن فعلته على سطح الكوكب الاخر ، واني عرفت ، بالاضافة الى ذلك ، اني لن اعود مهما كانت الاسباب الى هناك أبداً ، ففي هذه الحالة هل ساشعر باللامبالاة وانا انظر الى القمر من على سطح الارض أم لا ؟ وهل ساشعر عندها بالخجل بسبب ذلك الفعل أم لا ؟ (المجلد العاشر ، ص ٤٢٥ - ٤٢٦) . ان مثل هذا السؤال التجريبي تماما بشأن الفعل على سطح القمر يطرحه حتى ستافروجين خلال محادثته مع كيريلوف (المجلد السابع ، ص ٢٥٠) . كل ذلك يشكل مجموعة المواضيع التي نتعرف عليها عند إيپوليت «الابله» .

وكيريللوف «الابالسة» ، وصفافة الاموات في «بويوك» . بالاضافة الى ذلك ، فان كل ذلك ليس الا اوجهاً متنوعة لثيمة واحدة من الثيمات الرئيسية في اعمال دوستوفسكي الابداعية ، انها ثيمة «كل شيء جائز» (في عالم ليس فيه اله ولا خلود للروح) والثيمة المتعلقة بها والخاصة بالانانة Solipsism الاخلاقية .

٥ - بعد ذلك يجري تطور الثيمة المركزية (ومن الممكن وصفها بانها المحددة لصيغة الصنف الادبي) الخاصة بالحلم المجسد للارزمة ، بكلمة ادق إنها ثيمة تجدد الانسان وانبعائه من خلال رؤى الاحلام التي تسمح بان يُرى «عيانا» إمكانية حياة من نوع آخر تماماً على الارض .

«أجل ، لقد تخايل لي ، آنذاك ، هذا الحلم ، حلمي في الثالث من تشرين الثاني ! انهم يحاولون اثارتي الان زاعمين أن ذلك ليس اكثر من مجرد حلم . ولكن هل حقا ان الامر ليس واحدا ، أن يكون حلماً اولاً ، اذا كان هذا الحلم نفسه هو الذي بشرني بالحقيقة ؟ ألا يعني كونك رأيت الحقيقة مرة وعرفت انك تعرف انها حقيقة وأن ليس هناك ، ولا يمكن ان تكون ، حقيقة اخرى ، سواء كنت تنام او كنت يقضا . على كل ولنقل انه حلم ، ولنفترض ذلك ، غير ان هذه الحياة التي تمجدونها بهذه الصورة ، هي ما اريد اطفاء شعلتها بالانتحار ، أما حلمي ، اوه ، إنه بشرني بحياة جديدة وعظيمة ومتجددة وقوية !» (المجلد العاشر ، ص ٤٢٧) .

٦ - وفي هذا الحلم نفسه يجري تطوير ثيمة طوباوية بخصوص الجنة الارضية التي رآها «الانسان التافه» عياناً وتلمسها على سطح كوكب ناء وغريب . إن وصف الجنة الارضية نفسه يجري بروح العصر الذهبي العتيق (اغريقي وروماني) ولهذا السبب فهو مفعم جدا بالموقف الكرنفالي من العالم . ان تصوير الجنة الارضية يتجاوب من نواح عديدة مع حلم فيرسيلوف في «المراهق» . ومما له دلالة القوية جدا الايمان الكرنفالي الصرف الذي عبر عنه «الانسان التافه» بوحدة مساعي الانسانية وبالطبيعة الخيرة للانسان : «هذا بينما يسعى الجميع نحو هدف واحد ، او على الاقل يتطلع الجميع الى هدف واحد ، ابتداء بالحكيم وانتهاء بآخر قاطع

طريق ، ولكن كلا بطريقته الخاصة . انها حقيقة قديمة ، ولكن اليكم ما هو جديد فيها : اني لا استطيع ان اضل عن الطريق بعيدا . ذلك اني رأيت الحقيقة ، لقد رأيتها واعرف ان الناس يستطيعون ان يكونوا رائعين وسعداء دون ان يفقدوا امكانية مواصلة العيش على سطح الارض . انني لا استطيع ان أومن ولا اريد ان أومن بان الشر حالة طبيعية في الناس» (المجلد العاشر ، ص ٤٤٠) .

مرة اخرى نؤكد ان الحقيقة ، من وجهة نظردوستوفسكي ، يمكنها فقط ان تكون مادة للرؤيا الحية ، وليس للوعي المجرد .

٧ - في نهاية القصة تتردد نغمة ثيمة معروفة جدا وشائعة عند دوستوفسكي تتعلق بتحول الحياة للحظة الى جنة (ان هذه الثيمة تتكشف في «الاخوة كرامازوف» أعمق منا في اي عمل آخر) : «وبالمناسبة فان ذلك في غاية البساطة : فلو ان في يوم ما واحد ، في ساعة ما واحدة تحقق كل شيء مرة واحدة ، الشيء المهم ان تحب الآخرين كما تحب نفسك ، هذا هو المهم ، وهذا هو كل شيء ، ولا حاجة لاي شيء آخر بالمرة : عندها ستجد كيف يتحقق كل شيء» (المجلد العاشر ، ص ٤٤١) .

٨ - يحسن بنا ان نشير ايضا الى ثيمة الفتاة الممتحنة ، هذه الثيمة التي تتخلل سلسلة من اعمال دوستوفسكي : اننا نصادفها في «مذلون مهانون» (نيللي) ، وفي حلم سفيدريغايلوف قبيل الانتحار ، وفي «اعتراف ستافروجين» ، وفي «الزوج الأبدي» (ليزا) . إن ثيمة الطفل الذي يتعذب تعتبر واحدة في الثيمات الرئيسية في «الاخوة كرامازوف» (صور الاطفال الذين يتعذبون في فصل «التمرد» وصورة ايليو شيتشكا ، و«الطفل الباكي» في حلم دميتري) .

٩ - يوجد هنا حتى عدد من عناصر النثورالية الباحثة عن الزوايا الفقيرة والحقيرة الضابط - المشاغب المتسول في شارع نيفسكي هذه الصورة مألوفة في رواية : «الابله» و«المراهق» ، والسكر والعريضة ، ولعب الورق والعراك في الغرفة الواقعة الى جانب تلك الغرفة الصغيرة حيث قضى «الانسان التافه» ليلاليه جالسا بلا نوم في كرسي ذي مساند عالية ، مستغرقاً في حل المسائل

الاخيرة ، وحيث يرى حلمه حول مصير الانسانية .

اننا لم نستفد ، طبعاً ، كل ثيمات «حلم انسان تافه» ، غير ان ما ذكرناه يعتبر كافياً للكشف عن السعة الفكرية الهائلة لهذا الشكل من المينيبيية وملاءمته لمجموعة المواضيع عند دوستوفسكي .

ليس في «حلم انسان تافه» حوارات يجري التعبير عنها بطريقة تكوينية Composition (باستثناء الحوار مع «الكائن المجهول») ، إلا ان كل حديث الراوية مفعم بالحوار الداخلي : كل الالفاظ هنا موجهة اليه شخصياً ، الى الكون ، والى خالقه ^(١٨) ، والى كل الناس ، وهنا ، مثلما هو في مسرحيات الاسرار ، فإن الكلمة موجهة الى كل من السماء والارض ، اي الى العالم اجمع .

هكذا كان عملان اساسيان اثنان من اعمال دوستوفسكي ، اللذان يكشفان اكثر من غيرهما عن الجوهر الصنفي لابداعه ، هذا الجوهر الذي يتوق نحو المينيبيية ونحو الاصناف الادبية القريبة منها .

ان تحليلنا لكل من «بوبوك» و«حلم انسان تافه» قدمناه في زاوية قوانين الابداع التاريخية للصنف الادبي . ان الذي عنانا قبل اي شيء آخر ، هو الطريقة التي بها ظهر الجوهر الصنفي للمينيبيية في هذين العملين الادبيين ولكننا حاولنا في الوقت نفسه ان نبين ايضاً كيف اقترنت الملامح التقليدية للصنف اقترانا عضوياً بالخصوصية الفردية وبأعماق استخدامها عند دوستوفسكي .

سنتناول ايضاً عدداً آخر من اعمال دوستوفسكي الادبية التي تعتبر في جوهرها قريبة هي الاخرى من المينيبيية ، ولكنها من نمط آخر الى حد ما وبلا عنصر فنتازي مباشر .

تعتبر قصة «فتاة وادعة» من هذا النوع بالدرجة الاولى . هنا نجد «انا كريزا» محورية من النمط القديم ، ذات دلالة خاصة بالنسبة لهذا الصنف الادبي ، مع تعارضات حادة ، وعلاقات اجتماعية غير متكافئة واختبارات اخلاقية ، انا كريزا صيغت على شكل مناجاة للنفس Soliloquy . يقول بطل

القصة عن نفسه : « انا استاذ الحديث صامتا ، لقد كنت طوال حياتي كلها اتحدث صامتاً ، وعشت وحيدا مع نفسي مآسي كاملة صامتا . ان صورة البطل يتم الكشف عنها بالضبط من خلال هذا الموقف الحوارى من نفسه هو بالذات . انه يبقى تقريبا الى النهاية وحيدا مع نفسه وفي حالة من اليأس المطبق . انه يعتبر نفسه اسمى من ان تخضع لحاسبة احد . انه يطلق عزله ويعممها على اعتبارها الشكل النهائي للعزلة على مستوى البشرية كلها :

«خمول ! اوه ، أيتها الطبيعة ! الناس على سطح الارض هم ، هم - يا للمصيبة ! .. كل شيء ميت ، الاموات في كل مكان . الناس وحدهم في كل مكان ، بينما يحيط بهم صمت مطبق - هذه هي الكرة الارضية ! » .
تعتبر «مذكرات من داخل القبو» (١٨٦٤) قريبة في جوهرها ، من هذا النمط من المينيبيية . لقد بنيت بوصفها نوعا من ال«دياتريب» (حوار مع محاور غائب) . وهي مفعمة بالجدل الصريح والمستور وتتضمن عناصر اساسية من الموعظة . وفي قسمها الثانى نصادف قصة ذات أنا كريزا حادة . في «مذكرات من داخل القبو» نعرحتى على سمات للمينيبيية ، اخرى ومن النوع المألوف لدينا : سينكريزات حوارية حادة ، واشاعة روح عدم الكلفة ، والتدنيس ، والنثورالية الباحثة عن الزوايا القذرة والفقيرة الى غير ذلك . يتسم هذا العمل الادبي ايضا بسعته الفكرية الاستثنائية : ان كل الثيمات تقريبا وافكار الاعمال الابداعية التالية عند دوستوفسكي وضعت هنا في قالب مبسط ومكشوف . اما بالنسبة للاسلوب اللفظي لهذا العمل فسننتوقف عنده في الفصل التالى .

يتعين علينا ان نتطرق كذلك الى عمل آخر من اعمال دوستوفسكي ، الذي يحمل عنوانا متميزا هو «نكتة بذينة» (١٨٦٢) . انه قصة شعبية بالروح الكرنفالي قريبة هي الاخرى من المينيبيية (ولكن من المينيبيية ذات النمط الفارونى) . تتألف حبكتها الفكرية من جدل يدور بين ثلاثة جنرالات التقوا في حفل عيد ميلاد . بعد ذلك يذهب بطل القصة (احد هؤلاء الثلاثة) ، بقصد اختبار افكاره الانسانية - الليبرالية ، الى حفلة عرس يقيمها واحد من

مرؤوسيه الاقل رتبة ، فضلا عن ذلك وبسبب افتقاره الى الخبرة (انه ليس من شاربى الخمرة) يقبل على تناول الخمرة لحد السكر . كل شيء في هذه القصة يتسم بعدم اللياقة ويستند الى روح السفاهة في كل ما يجري . كل شيء هنا مفعم بالتعارضات الكرنفالية الحادة ، وبالعلاقة الاجتماعية غير المتكافئة ، بتكافؤ الضدين ، وبالامتهان والفضح . يوجد هنا حتى عنصر الاختبار الاخلاقي القاسي الى حد بعيد . اننا لن نمس هنا ، طبعا ، تلك الفكرة الفلسفية والاجتماعية العميقة الموجودة في هذا العمل والتي لم تقوّم حتى الان بما تستحقه . ان نغمة القصة يصعب الامساك بها ومزدوجة المعنى عن عمد وتهكمية مفعمة بعناصر الجدل المبطن الادبي والسياسي الاجتماعي .

ان عناصر المينيبية موجودة حتى في جميع اعمال دوستوفسكي المبكرة (اي التي كتبها قبل نفيه) وتحت تأثير التقاليد الصنفية لكل من غوغول وهوغمان بالدرجة الاولى) .

ان المينيبية تضرب في جذورها ، كما سبق ان قلنا ، بعيدا حتى في روايات دوستوفسكي . سنكتفي بتسمية عدد من الحالات الجوهرية بصورة خاصة (دون اللجوء الى اي تحليل او برهنة) .

في رواية «الجريمة والعقاب» يعتبر المشهد المشهور الذي يزور فيه راسكولينكوف سونيا لأول مرة (مع القراءة في الانجيل) يعتبر تقريرا مينيبية منجزة قد اسبغ عليها الروح المسيحية : السينكريزات الحوارية الحارة . (الايمان الى جانب الكفر والخضوع الى جانب الكبرياء) والانا كريزا الحارة والاقتران الخلفي Oxynioron (الجمع بين كلمتين متناقضتين في المعنى ، المفكر - المجرم ، والزانية - التقية) ، والطرح المكشوف للمسائل الاخيرة وقراءة الانجيل في وضع مبتذل . ان احلام راسكولينكوف هي بمثابة الميبييات ، كذلك حلم سفيدريغاييلوف قبيل الانتحار .

في رواية «الابله» يمكن ان تعتبر مينيبية حتى موعظة إيبوليت («اعترا في الذي لابد منه») المثقلة بالمشهد الكرنفالي الخاص بالحوار الذي يجري في شرفة الامير ميشيكين ، والذي يختتم بمحاولة إيبوليت الانتحار .

شبيه بذلك في «الابالسة» موعظة ستافروجين مع تيوخون المثقلة بالحوار ايضا . اما في «المراهق» فيتمثل ذلك بحلم فيرسيلوف .

في «الاخوة كارمازوف» يمكن ان تعتبر مينيبيية رائعة ، تلك الحادثة التي جرت بين ايفان واليوشا في حانة «العاصمة» المطلة على سوق مكشوف في بلدة نائية . هنا وسط انغام أرغن الحانة وأصوات اصطدام كرات البليارد ، وفرقة فوهات قناني الجعة ، في مثل هذا الجو يحاول راهب وملحد ان يحلا المسائل الكونية الاخيرة . في هذه «الهجائية المينيبيية» تحشر هجائية ثانية - «اسطورة حول المفتش الاعظم» . تتمتع بأهمية قائمة بذاتها وتستند بينائها الى سنكريزا إنجليزية : المسيح والشيطان^(١٤) . ان كلا هاتين «الهجائيتين المينيبييتين» المرتبطتين مع بعضهما تعتبران من بين اعمق الاعمال الادبية الفلسفية والفنية في كل الادب العالمي واخيرا تعتبر محادثة ايفان كرامازوف مع الشيطان مينيبيية تتسم بنفس الدرجة من العمق (فصل : «الشيطان . كابوس ايفان فيدروفيتش») .

لاشك ان كل هذه المينيبييات التي تم اخضاعها للمنهج المتعدد الاصوات الذي شملها في اطاره والخاص بالبنية الكلية للرواية ، مشروطة بهذا المنهج ولا يمكن فصلها عنه .

ولكن الى جانب هذه المينيبييات المستقلة نسبيا والمنجزة نسبياً . فان جميع روايات دوستوفسكي مشبعة بعناصر المينيبيية وكذلك بعناصر الاصناف الادبية القريبة منها - «الحوار السقراطي» ، والدياتريب Diatripe ، ومناجات النفس Soliloquy ، والموعظة وغيرها . لاشك ان جميع هذه الاصناف كانت قد مرت قبل دوستوفسكي بمرحلة تطور معقدة دامت الفي عام ، غير انها حافظت على جوهرها الصنفي رغم كل التغيرات التي طرات عليها . ان السينكريزات الحوارية الحادة ، والوضعيات المحورية الاستفزازية والشاذة والازمات والتحويلات الحادة ، والاختبارات الاخلاقية ، والكوارث والخصومات والاقترانات المتعارضة والمتناقضة الى غير ذلك تعمل على تحديد كل البنية التكوينية والمحورية لروايات دوستوفسكي .

ان توضيح الخصائص الصنفية لاعمال دوستوفسكي (المشكلة في

الحقيقة ، ليست وقفا على دوستوفسكي وحده ، ان لها ابعادا اوسع واشمل بكثير) ، توضيحا نشوئيا وتاريخيا صحيحا يكون متعذرا من غير دراسة عميقة متواصلة لجوهر المينيبيية وجوهر الاصناف الادبية الاخرى القريبة منها ، وكذلك دراسة تاريخ هذه الاصناف واشكالها المتنوعة في آداب العصر الحديث .

اننا ونحن نحلل الخصائص الصنفية للمينيبيية في اعمال دوستوفسكي الابداعية ، استطعنا ان نكشف في الوقت نفسه حتى عن عناصر اشاعة الروح الكرنفالية في هذه الاعمال . وهذا مفهوم تماما نظرا لان المينيبيية صنف ادبي اسبغ عليه الروح الكرنفالي بعمق . غير ان ضاهرة اشاعة الروح الكرنفالي في اعمال دوستوفسكي الابداعية تتجاوز طبعا ، حدود المينيبيية بعيدا ، ان لها منابع صنفية اضافية ولهذا فهي تحتاج الى وقفة خاصة .

ان الحديث عن التأثير الجوهرى المباشر على دوستوفسكي من جانب الكرنفال ومشتقاته المتأخرة (خط الحفلات التنكرية ، والمساخر الماجنة وغيرها) صعب (وذلك على الرغم من ان الانفعالات الحقيقية ذات الطابع الكرنفالي كانت موجودة في حياته دون ادنى شك)^(٢٠) . ان اشاعة الروح الكرنفالية كانت قد أثرت عليه مثلما أثرت على معظم كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وذلك بالدرجة الاولى بوصفها تقاليد صنفية ادبية ربما حتى لم يلتفت اليها ولم يعها بوضوح خارج مصدرها الادبي ، اي في اصلها الكرنفالي .

ولكن الكرنفال ، واشكاله ورموزه ، وخصوصا الموقف الكرنفالي نفسه من العالم تسربت طوال قرون عديدة الى اصناف ادبية عديدة والتحمت مع جميع خصائصها ولعبت دورا في تقرير اشكالها واصبحت جزءا منها لا يتجزأ . الكرنفال استحالة تقريبا الى ادب ، استحالة بالضبط الى خط قوي من خطوط تطوره . لقد اصبحت الاشكال الكرنفالية ، بعد ان اعيد وضعها في لغة ادبية وسائل جبارة لفهم الحياة فهما فنيا ، واصبحت لغة خاصة

تمتلك الفاظها وصيغها قيمة تعميمية رمزية بصورة استثنائية ، اي تعميم باتجاه العمق . ان العديد من الجوانب الجوهرية للحياة بكلمة ادق ، طبقات هذه الحياة ، خصوصا تلك الكامنة في الاعماق ، كل ذلك اصبح مما يمكن العثور عليه وادراكه والتعبير عنه وذلك فقط بمساعدة هذه اللغة .

ومن أجل التمكن من ناصية هذه اللغة ، أي من أجل ادخال هذه التقاليد الصنافية الكرنفالية الى الادب لم يكن الكاتب مضطرا لمعرفة كل حلقات وتفرعات هذه التقاليد ، الصنف الادبي يمتلك منطقة العضوي الذي يمكنه ان يكون مفهوما في حدود معينة وان يستوعب ابداعا بواسطة عدد قليل من النماذج الصنافية ، بل وحتى بواسطة عدد من المقاطع . ولكن منطق الصنف ليس منطقا مجردا . ان كل صيغة جديدة ، ان كل عمل جديد لهذا الصنف يعمل دائما على اغناء هذا المنطق بشيء ما ، كما انه يساعد على تحسين لغة الصنف ويطورها . ولهذا السبب من المهم معرفة المصادر الصنافية المحتملة لهذا المؤلف بعينه ، ومعرفة ذلك الجو الصنفي الادبي الذي ظهر فيه عمله الابداعي . وكلما كانت معرفتنا بصلات الفنان الصنافية اوسع وادق كنا مؤهلين اكثر للغوص اعمق في خصائص شكله الصنفي ولان نفهم بصورة ادق العلاقات المتبادلة بين نزعة التجديد والتقاليد داخل هذا الشكل .

كل هذا يحتم علينا ، نظرا لاننا نتناول هنا مسائل قوانين الابداع التاريخية ، ان نشخص على الاقل تلك الحلقات الاساسية للتقاليد الصنافية الكرنفالية التي ارتبط بها دوستويفسكي بصورة مباشرة او عرضية والتي حددت الجو الصنفي لابداعه ، هذا الجو الذي يتميز بصورة جوهرية من الجو الصنفي عند كل من تورجنيف وغانتشيروف وليف تولستوي .

لقد اصبح كتاب عصر النهضة - بالدرجة الاولى : بوكاشيو ، ورابليه ، وشكسبير ، وسرفانتس ، وغريميليسهاوزن^(٢١) المصدر الاساسي لاشاعة الروح الكرنفالي في الادب خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر . لقد اصبحت مصدرا من هذا النوع حتى رواية المكر والخديعة المبكرة (والتي اشبعت بالروح الكرنفالي مباشرة) . عدا ذلك فإن

الأدب المشبع بالروح الكرنفالي للعصور العتيقة بما في ذلك «الهجائية المينيبيية» وللقرن الوسطى ، هذا الأدب قد شكل ، طبعا ، مصدرا لاشاعة الروح الكرنفالي بالنسبة لكتاب هذه القرون .

ان كل المصادر الاساسية التي ذكرناها الخاصة باشاعة الروح الكرنفالي في الادب الاوربي كانت معروفة جيدا من جانب دوستوفسكي ، ربما باستثناء غريميليسهاوزن ورواية المكر والخديعة ، المبكرة ، ولكن خصائص هذه الرواية كانت معروفة لديه بواسطة «جيل بلاس» ليساج ، وجلبت انتباهه بوصفه كاتباً . لقد صورت رواية (المكر والخديعة) الحياة بعد ان أخرجتها من خطها الاعتيادي والقانوني ان جاز التعبير ، وسخرت من كل المقامات المراتبية للناس ، وتلاعبت بهذه المقامات كما كانت مليئة بحالات التناوب ، والتعاقب والشعوذة ، كما انها تناولت كل العالم الذي يجري تصويره من خلال الاتصالات البعيدة عن الكلفة . اما ما يتعلق بأدب عصر النهضة فأن تأثيره المباشر على دوستوفسكي كان بارزا (خصوصا من جانب شكسبير وسرفانتس) . اننا لا نتحدث هنا عن تأثير ثيمات بعينها ، او افكار او صور ، بل عن التأثير الاشد عمقا للموقف الكرنفالي نفسه من العالم ، اي لتلك الاشكال نفسها الخاصة برؤيا العالم والانسان وبذلك الحرية الرائعة في الحقيقة عند تناولها ، هذه الحرية التي تظهر لا في افكار بعينها وصور بعينها وفي الاساليب الخارجية الخاصة بالبناء ، وانما في ابداع هؤلاء الكتاب ككل .

لقد كان لادب القرن الثامن عشر ، وبالدرجة الاولى فولتير وديدرو اللذين عرفا بميلهما الى الجمع بين اشاعة الروح الكرنفالي وبين الثقافة الحوارية السامية التي تغذت بروح الحضارة العتيقة (اغريقية ورومانية) وتربت على حوارات عصر النهضة ، لقد كان لكل ذلك اهمية جوهرية في استيعاب التقاليد الكرنفالية من جانب دوستوفسكي . لقد عثر دوستوفسكي هنا على الاقتتران العضوي بين اشاعة الروح الكرنفالي وبين الافكار الفلسفية العقلية ، والى حد ما ، حتى بين الثيمات الاجتماعية .

ان القرن بين اشاعة الروح الكرنفالي وبين المحور المغامري وبين

مجموعة المواضيع الاجتماعية اليومية الحادة ، وجده دوستوفسكي في روايات المغامرة ذات الطابع الاجتماعي في القرن التاسع عشر بالدرجة الاولى عند فردريك سوليه وعند يوجين سو (والى حد ما حتى عند اسكندر دumas الابن وعند بول دي كوك) .

ان اشاعة الروح الكرنفالي عند هؤلاء الكتاب تحمل طابعا خارجيا اكبر : انها تظهر في المحور وفي التناقضات والتعارضات الكرنفالية الظاهرية ، وفي تقلبات المصير الحادة ، وفي الشعوذة الى غير ذلك . هنا لا نعثر تقريبا على أثر لموقف كرنفالي من العالم عميق وحر . ان الشيء الجوهري في هذه الروايات هو تطبيق مبدأ اشاعة الروح الكرنفالي من أجل تصوير الواقع المعاصر والحياة اليومية المعاصرة . ان الحياة اليومية تبدو محشورة في الحدث المحوري الذي اسبغ عليه الروح الكرنفالي ، كما ان ما هو اعتيادي ودائم اقترن بما هو متغير واستثنائي .

لقد عثر دوستوفسكي على استيعاب اعمق لتقاليد اشاعة الروح الكرنفالي عند كل من بلزاك وجورج صاند وفكتور هيوغو . هنا نجد قدرا اقل جدا من المظاهر الخارجية لاشاعة الروح الكرنفالي ، مع موقف كرنفالي من العالم اعمق . والاهم من ذلك كله فان اشاعة الروح الكرنفالي هنا تغلغل في نفس بنية الطابع المتميزة Characters الكبيرة والقوية وفي تطور الاهواء والنزوات . ان اشاعة الروح الكرنفالي في الاهواء تظهر بالدرجة الاولى في تكافؤ الضدين Ambivalence : الحب يقترن بالكراهية ، الطمع بالتزهد من كل غرض شخصي ، حب التسلط بامتهان الذات الخ .

اما اقتران اشاعة الروح الكرنفالي بالفهم السنتمنتالي للحياة فقد عثر عليه دوستوفسكي عند كل من ستيرن وديكنز . واخيرا فقد عثر دوستوفسكي على اقتران اشاعة الروح الكرنفالي بفكرة النمط الرومانتيكي (وليس النمط العقلي كما هو عند كل من فولتير وديدرو) عند ادغار آلن پو وخصوصا عند هوفمان .

أن التقاليد الروسية تشغل مكانا خاصا . وعدا غوغول ، لابد من

الإشارة هنا إلى التأثير الكبير الذي مارسه على دوستوفسكي أعمال بوشكين الأدبية الأكثر اتصافاً بالروح الكرنفالي : «بوريس غودونوف» وقصص بيلكين والمآسي البولندية ، و«سيدة البستوني» .

إن عرضنا القصير لمصادر إشاعة الروح الكرنفالي بعيد كل البعد عن أن يدّعي الاحاطة والكمال . كل الذي كان يعنينا أن نشير فقط إلى الخطوط الأساسية للتقاليد . مرة أخرى نقول : أنه لم يكن يعنينا أبداً أن نشير إلى تأثير كتاب معينين ، ولا أعمال أدبية معينة ، ولا ثيمات معينة ولا أفكار أو صور معينة . إن ما كان يثير اهتمامنا هو بالضبط التقاليد الصنفية نفسها التي انتقلت بواسطة هؤلاء الكتاب . وخلال ذلك فإن التقاليد كانت في كل مرة تتجدد وتنبعث بطريقة خاصة ومتميزة أي بطريقة فريدة هنا بالذات تكمن حياة التقاليد وإذا ما استخدمنا لغة المقارنة جازلنا أن نقول : أن الذي أثار اهتمامنا هو لفظة لغة وليس استخدامها الشخصي في سياق فريد لا يتكرر ، وذلك على الرغم من قناعتنا بآلا وجود لاحدهما من دون الآخر . من الممكن ، طبعاً ، دراسة حتى التأثيرات الفردية ، أي تأثير كاتب فردي واحد في آخر ، ولنقل على سبيل المثال ، تأثير بلزاك في دوستوفسكي . غير أن ذلك يعتبر مسألة أخرى لم نقرر تناولها هنا . إن الذي يعنينا هنا هي التقاليد وحدها .

إن التقاليد الكرنفالية تنبعث هي الأخرى ، طبعاً ، بشكل جديد في أعمال دوستوفسكي : يجري إدراكها هنا بطريقة خاصة ، وتقترن مع غيرها من العناصر الفنية ، وتخدم الأهداف الفنية الخاصة بإبداعه خصوصاً تلك الأهداف ، بالضبط ، التي حاولنا الكشف عنها في الفصول السابقة . إن إشاعة الروح الكرنفالي تقترن عضوياً مع جميع الخصائص الأخرى للرواية المتعددة الأصوات .

وقبل أن نأتي إلى تحليل عناصر إشاعة الروح الكرنفالي عند دوستوفسكي (سننوقف عند عدد محدد من الأعمال فقط) ، لابد من التطرق إلى مسألتين اثنتين .

يتعين ، من أجل فهم مشكلة إشاعة الروح الكرنفالي فهما صحيحاً أن

نمتنع عن الفهم التبسيطي للكرنفال بروح خطه المتمثل بالحفلات التنكرية في العصر الحديث ، وان نمتنع خصوصا عن فهمه البوهيمي القديم . الكرنفال هو موقف من العالم شعبي عام وعظيم تكون عبر عشرات القرون . ان هذا الموقف من العالم ، الذي يحرر من الخوف ، والذي يقرب الى اقصى حد العالم من الانسان والانسان من الانسان (كل شيء يحشر في قطاع الاتصال البعيد عن الكلفة) هذا الموقف يتعارض بما عرف به من سعادة تصاحب حالات التناوب والتعاقب ومن صلات مرحة ، يتعارض فقط مع الجدية الرسمية الاحادية الجانب والقائمة التي هي وليدة الخوف ، والتعصبية والمعادية لكل تغيير وتجديد والساعية لان تجعل من الحالة القائمة للحياة اليومية والنظام الاجتماعي حالة مطلقة وأبدية . ان الموقف الكرنفالي يساعد على التحرر بالضبط من مثل هذه الجدية ولكنه لا يشتمل حتى ولا على ذرة واحدة من النهلستية ، كما انه لا يشتمل حتى ولا على ذرة واحدة من الفردية البوهيمية التافهة .

من الضروري كذلك الامتناع عن مثل ذلك المفهوم المسرحي للكرنفال ، هذا المفهوم الذي يشيع جدا في العصر الحديث .

ان فهم الكرنفال فهما صحيحا يقتضي تناوله من بداياته الاولى ومن قمة تطوره ، اي في العصور العتيقة (اغريقية ورومانية) وفي القرون الوسطى ، وفي عصر النهضة^(٢٤) .

اما المسألة الثانية فتمس الاتجاهات الادبية . ان اشاعة الروح الكرنفالي المتغلغلة في البنية الصنفية ، والمحددة لها في حدود معينة ، هذه الاشاعة يمكنها ان تستخدم من جانب مختلف الاتجاهات والطرق الابداعية . لايحوز ان يرى فيها فقط خاصية نوعية للاتجاه الرومانتيكي . ولكن في مثل هذه الحالة ، فان كل اتجاه وكل طريقة ابداعية يستطيع ان يدركها وان يجددها على طريقته الخاصة .

ومن اجل البرهنة على ذلك يكفي ان نقارن مبدأ اشاعة الروح الكرنفالي عند كل من : فولتير (واقعية تنزييرية) تيك المبكر (رومانتيكية) ، بلزاك (واقعية انتقادية) بونسون ديوتيراييل (اتجاه مغامر صرف) .

ان اشاعة الروح الكرنفالي تكاد تكون بمستوى واحد عند جميع الكتاب المذكورين هنا ، غير انها اخضعت عند كل كاتب منهم الى وظائف فنية خاصة (مرتبطة باتجاهاتهم الادبية) ولهذا كانت نفحاتها متباينة (اننا لا نتحدث هنا حول الخصائص الفردية عند كل واحد من هؤلاء الكتاب) . وفي الوقت نفسه فأن توفر اشاعة الروح الكرنفالي هي التي تحدد انتمائهم الى نفس التقاليد الصنفية كما انها هي المسؤولة عن وجود هذه الوحدة الجوهرية جدا من وجهة نظر قوانين الابداع التي تجمع بينهم (نكرر القول ، رغم كل الاختلافات المتمثلة في الاتجاه ، والفردية والقيمة الفنية لدى كل واحد منهم) .

في «احلام بطرسبورغية صيغت شعرا ونثرا» (١٨٦١) يتذكر دوستوفسكي احساسا بالحياة متميزا وكرنفاليا واضحا ، سبق له ان جربه في بداية نشاطه الفني . لقد كان ذلك بالدرجة الاولى بمثابة احساس خاص ببطرسبورغ بكل ما في هذه المدينة من تناقضات اجتماعية حادة . لقد بدت له هذه المدينة وكأنها «حلم سحري وخيالي» وكأنها «منام» ، وكأنها شيء ما يقف على حافة الواقع والاختلاق الفنتازي . ان مثل هذا الاحساس الكرنفالي بالمدينة الكبيرة (باريس) وان لم يكن بنفس الدرجة من العمق والقوة كما هو عند دوستوفسكي بإمكاننا ان نجده عند كل من بلزاك ، وسيو ، وسوليه ، وآخرين ، اما منابع هذه التقاليد فترقى الى المينيبيية العتيقة (فارون ، ولوكيان) وبالاستناد الى هذا الاحساس الخاص بالمدينة وبجمهور المدينة يقدم دوستوفسكي بعد ذلك لوحة قوية مشبعة بالروح الكرنفالي خاصة بظهور اولى مناهجه الادبية بما في ذلك المنهج الادبي الخاص بـ«الناس الفقراء» .

«واخذت اتلفت واذا بي ارى على حين غرة وجوها ما غريبة ، لقد كان كل ذلك كيانات غريبة وشاذة ، كيانات مبتذلة تماما ، انها بعيدة كل البعد ان تكون لا دونكارلوسات ، ولا پوزات ، (نسبة الى دونكالوس ، وپوزا الشهيرين في الادب - المترجم) ، بل مجرد مواطنين من الدرجة التاسعة ،

وفي الوقت نفسه كأنهم مواطنون من الدرجة التاسعة فنطازيون . غمز لي احدهم وهو يختفي خلف هذا الجمهور الغريب ، وأخذ يشد بحبال ما نابضة فتحركت هذه الدمى اما هو فأخذ يقهقه ، واستغرق بقهقهته ! عندها تخيلت لي قصة من نوع آخر ، في زوايا اخرى معتمة ، شخص من الدرجة التاسعة صاحب قلب طيب وطاهر ، مستقيم ومخلص لرؤسائه ، ومعه بنت ما مهانة وحزينة . ان قصة هذين الشخصين هي التي مزقت لي قلبي . ولو قدر لنا جمع كل هذا الجمهور الذي رأيته في المنام لحصلنا على **حفلة تفكيرية رائعة ...**»^(٢٣) .

وهكذا وبموجب هذه الذكريات ولد الابداع عند دوستوفسكي تقريبا من الرؤيا الكرنفالية الواضحة للحياة («انني اسمي احساسى عند نهر النيفا شبحا» ، - هكذا يقول دوستوفسكي نفسه) . هنا نجد امامنا كل الاكسسوار العميق الدلالة الخاص بالتركيب الكرنفالي : القهقهة والمأساة ، البهلول ، الماجن ، الجمهور الذي يحمل الاقنعة . غير ان ما هو رئيسي هنا ، يكمن ، طبعا ، في الموقف الكرنفالي من العالم ، نفسه الذي تشبعت فيه بمعق «الاحلام البطرسبورغية» . ان هذا العمل الادبي بحكم جوهره الصنفي هو بمثابة شكل آخر من المينيبيية المشبعة بالروح الكرنفالي . يتعين علينا ان نلفت الانتباه الى **القهقهة** الكرنفالية المصاحبة للرؤيا . سنرى فيما بعد ان هذه القهقهة تتغلغل فعلا في كل ابداع دوستوفسكي ، ولكن بعد ان اختزلت كثيرا .

سوف لن نتوقف عند اشاعة الروح الكرنفالي في اعمال دوستوفسكي الابداعية المبكرة سوف نتبع فقط عناصر اشاعة الروح الكرنفالي في عدد محدود من اعمال الكاتب الادبية المنشورة بعد فترة حياته في المنفى . سنحدد لانفسنا هنا وظيفة محددة تنحصر بالبرهنة على وجود اشاعة الروح الكرنفالي Carnivalization وبالكشف عن وظائفها الاساسية عند دوستوفسكي ان دراسة هذه المشكلة ودراسة اعمق وأوسع بحيث تغطي كل اعمال الكاتب الابداعية من شأنها ان تتجاوز الحدود المرسومة لكتابنا هذا .

ان اول عمل ينسب الى المرحلة الثانية من حياة دوستوفسكي

الابداعية اعني «حلم العم» يتميز باشاعة الروح الكرنفالي المعبر عنها بقوة .
الا انها تمتاز بشيء من التبسيط والسطحية . في مركز هذا العمل نجد
الخصومة - الكارثة مع تعرية مزدوجة لكل من موسكاليا والامير . ان
النغمة نفسها لقصة مدون التواريخ من مورداسوف تتسم بالتكافؤية بين
الضدين Ambivalence : التمجيد الساخر لموسكاليا اي المزج الكرنفالي بين
المرح والذم^(٣٩) .

ان مشهد الخصومة مع الامير وتعريته - الملك الكرنفالي او بكلمة
ادق ، العريس الكرنفالي - يتم وكأنه ذبيحة ، وكأنه تقطيع كرنفالي «قرباني»
الى اشلاء :

« .. اذا كنت انا برميلا ، فانت اذن كسيح ..

- من ؟ انا كسيح ؟

- اجل كسيح ، وفوق ذلك فانت ادرد لا اسنان لك هذا هوانت !

- اجل وبلاضافة الى ذلك فأنت اعور - صرخت ماريا

الكساندروفنا .

- والوجه بنوابض !

- واصلع !

- والشوارب عند الاحمق ، مستعارة قالت ماريا الكساندروفنا وهي

تضرس بأسنانها .

- هلا أبقيت لي انفي ، يا ماريا ستيبانونفنا ، طبيعيا !

صاح الامير الذي اربكته مثل هذه المكاشفات غير المتوقعة ..

- يا الهي ! - قال الامير المسكين - خذني يا صديقي الى اي مكان

تشاء ، وإلا فانهم سيمزقوني اشلاء ! .. » (المجلد الثاني ، ص ٣٩٨ -

٣٩٩) .

امامنا نجد «تشريحا كرنفاليا» نموذجيا تعدادا لكل اجزاء الحثة
التي يجري تقطيعها. إن مثل هذا «التعداد» يعتبر أسلوباً هزلياً
شائعاً جداً في الأدب المشبع بالروح الكرنفالي في عصر النهضة (إننا
نصادفه غالباً عند رابليه، وبدرجة أقل من التطور نجده حتى عند

سرفانتس) .

ان بطله القصة ماريا الكساندروفنا موسكاليغا ظهرت هي الاخرى بدور الملك الكرنفالي الذي يطاح به عن العرش :

« .. لقد غادر الضيوف وهم يصرخون ويشتمون وبقيت ماريا الكساندروفنا ، اخيرا ، بين انقراض وركام مجدها السابق ! واسفاه ! ان قوتها ، ومجدها ، وهيبته - كل ذلك اختفى خلال هذه الامسية وحدها ! » (المجلد الثاني ، ص ٣٩٩) .

ولكن بعد مشهد التعرية المضحكة للعريس القديم ، الامير ، يحل المشهد المزدوج لتعرية الذات المأساوية وموت العريس الشاب ، معلم فاسيا . ان مثل هذه الازدواجية في المشاهد (والصور المتفرقة) ، التي ينعكس بعضها في البعض الآخر او يترأس بعضها من خلال البعض الآخر ، زد على ان احد هذه المشاهد يقدم وفق خطة كوميدية هازلة بينما يقدم الآخر وفق خطة مأساوية (كما هو الحال هنا) ، او كأن يقدم احدها وفق خطة سامية وجادة بينما يقدم الآخر وفق خطة مبتذلة وضيعة ، او كأن يكون احدها يعتمد الاقرار والتأكيد بينما يهدف الآخر الى النفي والرفض الخ .. هذه الازدواجية مألوفة جدا عند دوستوفسكي واذا ما اخذنا هذه المشاهد الازدواجية مجتمعة شكلت كيانا واحدا يتسم بالتكافؤية بين الضدين . هنا بالذات يظهر التأثير الاشد عمقاً من جانب الموقف الكرنفالي في العالم .

ان اشاعة الروح الكرنفالي تبدو في قصة «قرية ستياننتشيكوفو وسكانها» أغنى واعمق ، وذلك على الرغم من ان كثيرا جدا مما هو سطحي ما يزال موجودا فيها . ان كل الحياة في ستياننتشيكوفو قد تركزت حول فوما فوميتشا أوبيسكين المهرج - والضيف الدائم في السابق في عزبة العقيد راستانيوف والذي اصبح طاغية مستبدا بامرته فيها ، اي تركزت حول الملك الكرنفالي . ولهذا السبب فان الحياة كلها في ستياننتشيكوفو تكتسب طابعا كرنفاليا يجري للتعبير عنه بكل وضوح . ان هذه الحياة التي خرجت عن خطها الاعتيادي ، تعتبر تقريبا «عالمًا بالمقلوب» .

اجل فان هذه الحياة لا يمكن ان تكون الا بهذه الصورة نظرا لان

الذي يسبغ عليها نغمتها انما هو الملك الكرنفالي - فوما فوميتش . ان كل الشخصيات الاخرى المشاركة في هذه الحياة تتسم بلون كرنفالي : الثرية المجنونة تاتيانا ايفانوفنا التي تعاني من هوس شهواني بالعشق (باسلوب رومانتيكي تافه) المنطوية - في الوقت نفسه - على نفس خيرة ونقية ، والجنرالة المجنونة التي احبت فوما الى حد العبادة والتدله ، وفالالي الاحمق مع حلمه الملحاح بالشور الابيض ورقصة الكامارين ، والخدام المجنون فيدوبلياسوف الذي لا يكف عن تغيير اسمه الى ما هو اكثر دلالة على الرفعة والنبالة - «تانتسيف» و«ايسبوكيتوف» (لقد تعين عليه فعل ذلك لأن رجال الحاشية كانوا ينتقون دائماً قافية بذئية لأسمه الجديد ، والعجوز غافريلا الذي اضطر في شيخوخته الى تعلم اللغة الفرنسية ، والمهرج الخبيث يجيفنيك والاحمق «التقدمي» أو بنوسكين الذي كان يحلم بعروس ثرية ، وميزينتشكوف الضابط من صنف الخيالة المفلس وباختشيف الغريب الاطوار وغيرهم . ان كل هؤلاء الناس يعتبرون خارجين لهذا السبب او ذاك عن الخط الاعتيادي للحياة ، وفاقدي للمكانة الاعتيادية الملائمة لهم في الحياة . ان حدث هذه القصة بمثابة سلسلة متواصلة من الخصومات والفضائح والتصرفات الشاذة ، والشعوذة واعمال التتويج والتعرية . ان هذا العمل مفعم باشكال المحاكاة الساخرة المباشرة وغير المباشرة بما في ذلك المحاكاة الساخرة لكتاب غوغول «امكنة مختارة في مراسلاتي مع الاصدقاء» . ان هذه الاشكال من المحاكاة الساخرة تقتزن عضويًا بالجو الكرنفالي الذي يسود القصة بأكملها .

لقد مكنت إشاعة الروح الكرنفالي دوستوفسكي من الكشف عن تلك العناصر في طباع وتصرفات الناس ، التي يتعذر الكشف عنها في ظروف المجرى الاعتيادي للحياة . لقد اسبغ الروح الكرنفالي بعمق خصوصًا على شخصية فوما فوميتش : انه لم يعد يشبه نفسه ، ولم يعد بمستوى نفسه ، ومن المتعذر ان يعطي له تحديد منجز ذو دلالة واحدة ، ولهذا فهو لم يسبق من نواح عديدة الابطال المقبلين عند دوستوفسكي . وبالمناسبة فانه يقدم من خلال علاقة ازدواجية كرنفالية متعارضة تربطه بالعقيد روستانيوف .

لقد توقفنا عند اشاعة الروح الكرنفالي لعملين اثنين من اعمال دوستوفسكي من مرحلة ابداعه الثانية ، وذلك لانها تحمل هنا طابعا خارجيا الى حد ما وبالتالي فهو جلي وواضح للجميع . في الاعمال الابداعية الادبية التالية تغور اشاعة الروح الكرنفالي لتصل الى الطبقات العميقة ، اما طابعها فيتغير ، خصوصا اللحظة المضحكة فهي هنا عالية ، بما فيه الكفاية انها هناك تكتم ، وتختزل الى اقصى حد تقريبا ، يتعين علينا ان نتوقف عند هذه المسألة بشيء من التفصيل .

سبق ان اشرنا الى ظاهرة هامة في الادب العالمي بخصوص الضحك المختزل . الضحك هو موقف من الواقع جمالي ومحدد تتعذر ترجمته الى لغة منطقية اي وسيلة محددة من وسائل رؤية الواقع الفنية وفهمه ، وبالتالي فهو وسيلة محددة لبناء الصورة الفنية ، والمحور الفني ، والصنف الادبي . لقد امتلك الضحك الكرنفالي المكافئ بين الضدين قوة ابداعية هائلة ، وبالتالي فهي قوة هائلة في صياغة وتشكيل الصنف الادبي . ان هذا الضحك استطاع ان يحيط بالظاهرة وان يفهمها في مجرى عملية التناوب والتحول ، وان يركز في الظاهرة كلا قطبي التكون من خلال تناوبيتهما التأسيسية والمجددة في الموت يتنبأ بالولادة وفي الولادة يتنبأ بالموت ، وفي الانتصار - الهزيمة ، وفي الهزيمة - الانتصار وفي التتويج يتنبأ بالاطاحة من العرش الخ . ان الضحك الكرنفالي لا يسمح لاي لحظة من هذه اللحظات الخاصة بالتناوب ان تصبح لحظة مطلقة وان تتجمد في حالة من الجدية الاحادية الجانب .

اننا مضطرون هنا لان نفرض منطقا صارما على تكافؤية الضدين الكرنفالية ، ولان نشوهها ، عندما نقول ان في الموت «يتنبأ» بالولادة : السنا بذلك نفصل ، مع ذلك ، بين ظاهرتي الموت والولادة ونعزل بذلك احدهما عن الاخرى ، في حدود معينة في الصور الكرنفالية الحية الموت نفسه في حالة حمل ويلد ، اما الحزن الامومي الولود فيظهر انه قبر . ان الضحك الكرنفالي المكافئ بين الضدين والابداعي الذي اندمج فيه بقوة المرح والقذف ، السخرية والبهجة ، هذا الضحك هو الذي يولد بالضبط مثل هذه

الصور .

عندما تنقل صور الكرنفال والضحك الكرنفالي الى الادب ، فانها تخضع بهذا القدر او ذاك الى اعادة صياغة بما يتلاءم والمهمات النوعية والفنية على المستوى الادبي . ولكن مهما كانت درجة اعادة الصياغة وطابعها فان التكافؤية بين الضدين والضحك يبقيان في صورة من اشاعة الروح الكرنفالي . ومع ذلك فان بإمكان الضحك ان يختزل في ظروف محددة وفي اصناف أدبية محددة . انه يستمر في تحديد بنية الصورة ، اما هو نفسه فيختزل الى اقصى حد : اننا نكاد نلمس اثر الضحك في بنية الواقع الذي يجري تصويره ، غير اننا لا نسمع الضحك نفسه . وهكذا ففي «الحوارات السقراطية» لافلاطون (في المرحلة الاولى) الضحك يختزل (وان لم يكن تماما) ولكنه يبقى في بنية صورة البطل الرئيس (سقراط) ، وفي مناهج ادارة الحوار ، ولكن الاهم من ذلك انه يبقى في صميم الاتجاه الحوارى الحقيقى الاصيل (وليس المتكلف) الذي يثقل الفكرة بنسبة مرحة خاصة بالحياة اليومية التي تتشكل والتي لا تتيح الفرصة امام هذه الفكرة لان تتجمد في حالة من التيبس (الحوارى) الدوغماتى بصورة مطلقة . ولكن الضحك يخرج هنا وهناك ، في حوارات المرحلة المبكرة ، من نطاق بنية الصورة ، وينفجر ، اذا جاز التعبير ، بصوت عال . اما في حوارات المرحلة الاخيرة فالضحك يجري اختزاله الى ادنى حد .

في ادب عصر النهضة ، الضحك على العموم لا يختزل ، غير ان شيئا من التدرج في «علوه» موجود هنا بكل تأكيد . عند رابليه ، على سبيل المثال ، تتردد نبراته عالية بصورة سوقية . عند سرفانتس لم يكن هناك اثر للنبرة السوقية ، ومع ذلك ففي الكتاب الاول من «دون كيشوت» ما يزال الضحك عاليا بما فيه الكفاية ، اما في الكتاب الثانى فيجري (بالمقارنة مع الكتاب الاول) اختزاله بشكل ملحوظ . ان هذا الاختزال مرتبط حتى بعدد من التغيرات في بنية صورة البطل الرئيس وفي المحور .

في ادب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، المشبع بالروح الكرنفالي

يجري ، كقاعدة كتم صوت الضحك بشكل واضح ليصل الى حد السخرية والفكاهة وغيرهما من اشكال الضحك المختزل .

لنعد الان الى الضحك المختزل عند دوستوفسكي . وكما سبق معنا القول فان الضحك في العملين الادبيين الاولين من اعمال دوستوفسكي في مرحلة ابداعه الثانية ، ما يزال يسمع بوضوح ، بالاضافة الى ذلك فانه لا يزال يحتفظ ، طبعا ، حتى بعناصر التكافؤ الكرنفالية بين الضدين^(٢٩) . ولكن في روايات دوستوفسكي الكبيرة التالية يجري اختزال الضحك الى ادنى حد تقريبا (خصوصا في «الجريمة والعقاب») . اما اثر العمل المنظم للعالم فنيا والمفسر له والخاص بالضحك المكافئ بين الاضداد الذي استوعبه دوستوفسكي جنبا الى جنب مع التقاليد الصنفية الخاصة باشاعة الروح الكرنفالي ، اما هذا الاثر فاننا نجده في جميع روايات دوستوفسكي . اننا نعثر على هذا الاثر حتى في بنية الصور ، وفي الوضعيات المحورية العديدة ، وفي عدد من خصائص الاسلوب اللغوي . ولكن الضحك المختزل لا يكتسب تعبيره الرئيس والحاسم ان جاز التعبير ، الا في الموقف الاخير الخاص بالمؤلف : ان هذا الموقف يستثني اي جدية احادية الجانب ودوغماتية ، كما انه لا يسمح لاي وجهة نظر ولا لاي قطب من اقطاب الحياة او الفكرة بان تكون مطلقة وثابتة . ان اية جدية احادية الجانب (خاصة بالحياة او بالفكرة) وان اي حماسة احادية الجانب تنقاد للابطال ، غير ان المؤلف اذ يتركهم يتصادمون داخل «الحوار الكبير» للرواية يترك هذا الحوار مفتوحا ولا يضع نقطة نهائية .

يتعين علينا ان نشير الى ان الموقف الكرنفالي من العالم لا يعرف هو الاخر ، النقطة النهائية ، وهو يفرض اي خاتمة نهائية : ان اي خاتمة هنا هي مجرد بداية جديدة ، اما الصور الكرنفالية فتنبعث ابدا من جديد ، وبلا انقطاع .

ان عددا من الباحثين (منهم فياجسلاف ايفانوف وف . كومورفيتش) يطبقون على اعمال دوستوفسكي المصطلح (الارسطوطاليسي) العتيق «الكاثارسيس» (التطهير) . فاذا ما فهم هذا المصطلح بمعناه العام جاز لنا

الاتفاق معهم (فمن دون كاثارسيس بمعناه العام لن يكون هناك ، على العموم فن) . ولكن الكاثارسيس التراجيدي (بالمعنى الارسطوطاليسي) لا ينطبق على دوستوفسكي ان ذلك الكاثارسيس الذي يتوج روايات دوستوفسكي يمكن التعبير عنه - وان كان ذلك التعبير غير ملائم ، وعقليا الى حد ما - بالطريقة التالية : لم يوجد بعد في العالم شيء نهائي ، ولم تصدر كلمة العالم الاخيرة عن العالم بعد ، والعالم مفتوح وحر ، وان كل شيء ما يزال في المستقبل وسيكون في المستقبل .

ولكن ألم يكن هكذا حتى المعنى التطهيري للضحك المكافئ بين الضدين .

ربما لن يكون من نافلة القول اذا ما قلنا مرة اخرى اننا نتحدث هنا عن دور دوستوفسكي فنانا . اما دوستوفسكي الكاتب الاجتماعي فلم يكن غريبا عليه لا الجدية الاحادية الجانب والمحدودة الافق ، ولا الدوغماتية ، بل حتى ولا الايمان بالبعث والحساب . غير ان هذه الافكار الخاصة بالكاتب الاجتماعي Publicist بعد ان تدخل الى الرواية تصبح هنا مجرد واحد من الاصوات المجسدة في الحوار المكشوف وغير المنجز .

في روايات دوستوفسكي كل شيء يتجه نحو «الكلمة الجديدة» التي لم يقلها احد بعد والتي لم تتقرر بعد ، كل شيء ينتظر بتوتر هذه الكلمة ، اما المؤلف فلا يلجأ الى قطع الطريق عليها بجديته الاحادية الجانب والاحادية الدلالة .

ان الضحك المختزل في الادب المشبع بالروح الكرنفالي لا يستثنى ابدا امكانية ان يكون اللون قاتما داخل العمل الادبي . ولهذا السبب فحتى اللون القاتم لاعمال دوستوفسكي الادبية يجب ألا يزعجنا : ذلك انه لن يكون بمثابة الكلمة الاخيرة فيها .

في روايات دوستوفسكي يطفو الضحك المختزل على السطح احيانا ، خصوصا هناك حيث يدخل الراوية او المخبر الصحفي ، اللذان تبني القصة عندهما دائما ، تقريبا ، بنبرات مكافئة بين الضدين وبصورة من المحاكاة الساخرة (على سبيل المثال ، التمجيد المكافئ بين الضدين بخصوص

ستيبيان تروفيموفيتش في «الابالسة» يعتبر قريبا جدا من نبرته من تمجيد موسكالييفا في «حلم العم» . يطالعنا هذا النوع من الضحك حتى في تلك الباروديات (المحاكاة الساخرة) المكشوفة او الخفية جزئيا المنثورة في جميع روايات دوستوفسكي^(٣٦) .

سننتوقف عند عدد آخر من خصائص اشاعة الروح الكرنفالي في روايات دوستوفسكي .

اشاعة الروح الكرنفالي ليست مخططا خارجيا وجامدا يفصل حسب مضمون جاهز ، وانما هو شكل مرن الى اقصى حد خاص بالرؤيا الفنية ، ومنهج كشفي Heuristic Method من نوعه يمكن من اكتشاف الجديد الذي لم يره احد من قبل بعد .

ان اشاعة الروح الكرنفالي ، اذ تسبغ طابع النسبية على كل ما يبدو في الظاهر راسخا ومكينا وجاهزا ، هي التي مكنت دوستوفسكي ، مع مالها من حماسة التناوب والتجديد ، من التغلغل الى الطبقات العميقة للانسان وللعلاقات الانسانية لقد تبين انها مثمرة بصورة مدهشة من اجل ان تفهم فهماً فنيا العلاقات الرأسمالية الاخذة بالنمو ، عندما استحالت الاشكال السابقة للحياة : الركائز الاخلاقية والعقائد الى «حبال عفنة» وتكشفت الطبيعة الخبيثة ، والمكافئة بين الضدين ، وغير المنجزة الخاصة بالانسان والافكار الانسانية ، هنا يندفع الناس وتصرفاتهم بل وحتى الافكار ، بعيدا عن اعشاشهم المغلقة والبالية ليجابه بعضهم بعضا من خلال صلات بعيدة عن الكلفة داخل حوار «مطلق» (أي لايتقيد بشيء) . الرأسمالية تقود الناس والافكار ، بالضبط مثلما كان يفعل يوما ما سقراط «القواد» في ساحة السوق في اثينة . في جمع روايات دوستوفسكي ابتداء من «الجريمة والعقاب» يجري حوار منطقي مشبع بالروح الكرنفالي .

في «الجريمة والعقاب» نعثر حتى على مظاهر اخرى من اشاعة الروح

الكرنفالي ، كل شيء في هذه الرواية - مصائر الناس ومعاناتهم وافكارهم - قد دفع ليبلغ الحد الاقصى من مداه ، كل شيء يبدو وكأنه جاهز للانتقال الى ضده (ولكن ، طبعا ، ليس بالمعنى الديالكتيكي المجرد) ، كل شيء اوصل الى الحافة النهائية ، الى اقصى مداه ، لا تشتمل الرواية على اي شيء مما يمكن تجميده ، ومما يمتلك في نفسه مسوغات الهدوء والطمأنينة ، ومما يستطيع الدخول الى المجرى الاعتيادي للزمن البيوغرافي وان يتطور داخله (الى امكانية مثل هذا التطور بالنسبة لرازوميخين ودونيا يشير دوستوفسكي فقط في نهاية الرواية ، غير انه لا يكشف عنها : ان مثل هذه الحياة تقع خارج حدود عالمه الفني) كل شيء ينشد التناوب والانبعاث كل شيء عرض هنا في لحظة من لحظات التحول غير المنجز .

ومما له دلالة أن نفس مكان حدث الرواية - بطرسبورغ (التي يعتبر دورها في الرواية ضخما) - يقع على حافة الوجود والعدم الواقع وسلسلة الاوهام الهذيانية Phantasmagoria المعرضة بين لحظة واخرى الى ان تتبدد مثل الضباب وتختفي . وحتى بطرسبورغ نفسها تبدو وكأنها تفتقر الى الاسس الداخلية للرسوخ المبرر ، وحتى هي تقف على العتبة^(٢٧) .

ان اعمال غوغول الادبية ليست هي التي تشكل مصادر اشاعة الروح الكرنفالي بالنسبة لرواية « الجريمة والعقاب » اننا نحس هنا جزئيا بالنمط البلاذكي لاشاعة الروح الكرنفالي ، وجزئيا حتى بعناصر الرواية الاجتماعية بروح المغامرة (سوليه وسيو) . ولكن ربما كانت قصة بوشكين «سيدة البستوني» هي التي تشكل المصدر الجوهري والعميق لاشاعة الروح الكرنفالي بالنسبة لهذه الرواية .

سنتوقف فقط عند تحليل مقطع واحد غير كبير من هذه الرواية الذي سيتيح لنا الكشف عن عدد من الخصائص الهامة لاشاعة الروح الكرنفالي عند دوستوفسكي والذي سيمكننا في الوقت نفسه من توضيح تأكيدنا حول تأثير بوشكين .

بعد اللقاء الاول مع بورفيرى وظهور السيد الغريب وهو ينطق كلمة «القاتل !» يرى راسكولنيكوف حلما حيث يعيد من جديد قتل العجوز ، البكم

الجزء الاخير من هذا الحلم .

«وقف فوقها : «خائفة !» - فكر ، ثم حرر بهدوء البلطة من الحبل ، وهوى بها في العتمة مرة وثانية . ولكن يا للعجب : انها حتى لم تختلج بسبب الضرب ، كأنها قطعة من خشب . شعر بالرعب . انحنى مقتربا منها ثم اخذ يحملق فيها . غير انها خفضت رأسها بدورها . عندها احنى رأسه الى الارض تماما واخذ ينظر الى وجهها من تحت . نظر اليها ثم تيبس من الرعب : كانت العجوز جالسة وتضحك - وهكذا فقد انفجرت تضحك ضحكا هادئا غير مسموع ولقد بذل قصارى جهده من اجل الا يسمعها . ثم خيل اليه ان باب غرفة النوم اخذ ينفتح قليلا قليلا ، وكأنهم كانوا يضحكون هناك ويتهايمسون . لقد اجتاحه الغضب : وشرع يضرب العجوز على رأسها بكل ما اوتي من قوة ، ولكن مع كل ضربة من ضربات البلطة كان الضحك والهمس في غرفة النوم يزداد قوة باستمرار ، اما العجوز فقد اخذ جسمها كله يتمايل من الضحك . لقد اندفع هاربا ، غير ان الممر كان غاصا بالناس وان الباب المطل على السلم كان مفتوحا على مصراعيه وان صحن السلم وكل السلم المنحدر الى اسفل ، كل ذلك كان غاصا بالناس ، رأسا لصيقا برأس - الكل ينظرون - ولكن الجميع اختفوا وانتظروا صامتين ! .. شعر باختناق في صدره وبأن قدميه تخذلانه ، فقد تخشبنا .. اراد ان يصرخ فاستيقظ» (المجلد الخامس ، ص ٢٨٨) .

يثير اهتمامنا هنا عدد من اللحظات :

١ - اللحظة الاولى منها سبق ان تعرفنا عليها : انها تخص المنطق الفانتازي للحلم ، هذا المنطق الذي يستخدمه دوستويفسكي . لنتذكر كلماته : « .. تتخطى المكان والزمان ، وتتخطى قوانين الحياة اليومية والعقل وتتوقف فقط عند تلك النقاط التي تحلم بها نفسك » («حلم انسان تافه») . ان هذا المنطق الخاص بالحلم هو الذي سمح هنا بتكوين صورة للعجوز المقتولة الضاحكة ، ويقرن كل من الضحك والموت والقتيل . غير ان المنطق المكافئ بين الضدين الخاص بالكرنفال هو الاخر يسمح بدوره بفعل ذلك ايضا .

ان صورة العجوز الضاحكة عند دوستوفسكي تذكرنا بصورة بوشكين الخاصة بالكونتيسة العجوز التي تغمز وهي في القبر وسيدة البستوني الغامزة في ورقة اللعب (بالمناسبة ان «سيدة البستوني» هي الصنو ذات النمط الكرنفالي للكونتيسة العجوز) . امامنا هنا اتفاق جوهري بين صورتين اثنتين ، لا مجرد تشابه سطحي ، ذلك انه - اي الاتفاق - يقدم على خلفية من الاتفاق العام بين هذين العاملين الادبيين «سيدة البستوني» و«الجريمة والعقاب» ، انه اتفاق بكل الجو العام للصور ، للمضمون الفكري الاساسي : «الروح النابليوني» مستندا الى ارضية نوعية خاصة بالراسمالية الفتية في روسيا . انه هنا وهناك يعتبر ظاهرة تاريخية ملموسة تكتسب بعدا ثانيا ذا طابع كرنفالي يتسم بعمق فكري غير محدود . ان موتيفات هاتين الصورتين الخياليتين المتفقتين (العجوزان الميتتان الضاحكتان) متشابهة هي الاخرى : الجنون عند بوشكين ، والحلم الهذيان عند دوستوفسكي .

٢ - في حلم راسكولنيكوف الذي يضحك لا العجوز وحدها (في الحلم ظهر ان قتلها غير ممكن ، في الحقيقة) وانما يشاركها في الضحك كل الناس الموجودين هناك في غرفة النوم ، فضلا عن ان ضحكهم كان يزداد وضوحا وقوة باستمرار . بعد ذلك تظهر مجموعة من الناس ، عدد كبير من الناس ، على السلم ، وفي الاسفل ، وبالنسبة لتلك الجموع القادمة من تحت فانه كان يوجد في مكان اعلى منها ، في اعلى السلم . امامنا هنا صورة الضحك الشعبي العام المصاحب للاطاحة بالملك المزيف الكرنفالي في الساحة . والساحة هي رمز لكل ما هو شعبي عام ، وفي نهاية الرواية وقبل ان يذهب راسكولنيكوف الى قسم الشرطة معترفا بذنبه ، يركع امام الشعب . ليس في «سيدة البستوني» ما يتفق تماما ، مع هذه التعرية والفضح في عين الشعب كله ، التي تخالفت لراسكولنيكوف خلال الحلم ، ومع ذلك فهناك اتفاق من طرف بعيد : اغماء جيرمان امام الناس عند قبر الكونتيسة . اننا نجد اتفاقا اقوى مع حلم راسكولنيكوف في عمل آخر من اعمال بوشكين الادبية ، في «بوريس غودونوف» . اننا نعني بذلك حلم مدعي العرش ، الذي تكرر ثلاث

مرات والذي يحمل صفة نبوية (المشهد في صومعة داخل دير المعجزات) :
 رأيت في المنام ان سلما شديد الانحدار
 قادني الى برج ، ومن هذا المكان العالي
 انبسطت امامي موسكو ، مثل قرية نمل .
 وفي الاسفل ، ماج الشعب في الساحة
 وأشار نحوي وهو يضحك
 لقد شعرت بالخجل ، وبالخوف ،
 وعندما اندفعت اهوي ، استيقظت ..

هنا نفس ذلك المنطق الكرنفالي للارتقاء المزيّف والاطاحة المصحوبة
 بضحك الشعب كله في الساحة ، والسقوط الى اسفل .

٣ - في حلم راسكولنيكوف ، الذي جئنا على ذكره ، يكتسب المكان
 قيمة فكرية اضافية بروح الرمز الكرنفالي . علو ، منخفض سلم ، مدخل ،
 ممر ، ساحة كل واحد منها يكتسب معنى «النقطة» حيث تقع الازمة ،
 والتناوب الراديكالي ، والانعطاف المفاجيء للمصير ، حيث تتخذ القرارات ،
 وحيث يتجاوزون الخط فينبعثون او يهلكون .

ان الحدث في اعمال دوستوفسكي الادبية يقع هو الاخر بالدرجة
 الاولى في هذه «النقاط» . ان المكان الداخلي للدار ، الغرف ، هذا المكان
 البعيد عن حدوده اي عن العتبة ، لم يستخدمه دوستوفسكي ابدا تقريبا ،
 الا ، طبعا ميادين للخصومات وعمليات الفضح والتعرية عندما ينوب المكان
 الداخلي (غرفة استقبال ، او هول) عن الساحة . ان دوستوفسكي «يتخطى» المكان
 الداخلي المأهول والمستقر والراسخ والبعيد عن العتبة ، هذا المكان في الدور
 والشقق السكنية والغرف ، ذلك لان تلك الحياة التي يصورها لا تقع في مثل
 هذا المكان . لم يكن دوستوفسكي كاتباً يصور اجواء العُزْب ، والدور ،
 والغرف ، والشقق السكنية ، والعوائل في الامكنة الداخلية المأهولة بعيدا
 عن العتبة ، يعيش الناس حياة اعتيادية وزمانا اعتياديا : يولدون ، ويمرون
 بمرحلتى الطفولة والشباب ويتزوجون ، وينجبون الاطفال ، وتدرّكهم
 الشيخوخة ويموتون . ان دوستوفسكي «يتخطى» ايضا مثل هذا الزمن

البيوغرافي . اما على العتبة وفي الساحة فلا يصبح ممكنا الا الزمن المتنازم حيث تعادل اللحظة فيه اعواما ، وعشرات الاعوام ، وتعادل حتى «بليون سنة» (كما في «حلم انسان تافه») .

واذا ما عدنا الان من حلم راسكولنيكوف الى ما يجري في الرواية في اليقظة فسنقتنع ان العتبة وما ينوب عنها تعتبر في هذه الرواية «نقاطا» اساسية بالنسبة للحدث .

يعيش راسكولنيكوف في الحقيقة بالدرجة الاولى على العتبة : ان غرفته الضيقة هي بمثابة «القبر» (هنا - رمز كرنفالي) يطل بابها مباشرة على صحن السلم ، وانه لا يغلق بابه ابدا حتى عندما يغادر الغرفة (اي امامنا مكان داخلي غير منغلق) . في مثل هذا «القبر» يتعذر على المرء ان يعيش حياة اعتيادية هنا بامكان المرء ان يعيش الازمة وحسب ، وان يتخذ القرار الاخير ، ان يموت او ان ينبعث (كما هو الحال في القبور ، في «بوبوك» او في قبر «الانسان التافه») . وعلى العتبة ، في الغرفة الممر المظلمة مباشرة على السلم ، تعيش عائلة مارمیلادوف هي الاخرى (هنا ، على العتبة ، يلتقي راسكولنيكوف مع افراد هذه العائلة لأول مرة وهو يأتي بمارمیلادوف المخمور) . انه يمر بلحظات رهيبة عند عتبة قتييلته العجوز المرابية ، عندما وقف في الجانب المقابل من الباب ، على صحن السلم جماعة من الناس وهم يسحبون سلسلة الجرس . انه يعود الى هذا المكان مرة اخرى ويطلق على الجرس بنفسه ليعيش من جديد هذه اللحظات . وعلى العتبة ، في الممر عند المصباح يجري مشهد الاعتراف الى النصف لرازوميخين ، بدون كلمات وعن طريق تبادل النظرات ، وعلى العتبة ، وعند الباب في الشقة السكنية المجاورة يجري حديثه مع سونيا (وعلى الجانب الاخر من الباب كان سفيدريغايوف يتنصت على حديثهما) . ليس هنا ، طبعا ، اي ضرورة لتعداد كل «الاحداث» الواقعة عند العتبة ، وقرب العتبة او ضمن الاحساس الحي بالعتبة في هذه الرواية . العتبة ، والممر ، والمدخل ، والساحة ، والسلم ودرجاته ، والابواب المفتوحة على السلم ، وبوابات افنية العمارات ، اما عدا ذلك فهناك المدينة : الساحات ، والشوارع ، والواجهات ،

والحانات ، والاوكر المختلفة ، والجسور ، والقنوات . هذا هو مكان هذه الرواية في الحقيقة ليس هناك أي أثر للمظهر الداخلي الذي لا يمت باي صلة الى العتبة ، والخاص بغرف الاستقبال وغرف الطعام وبالهول ومكاتب العمل وغرف النوم حيث تجري الحياة الاعتيادية وتجري فيها الحوارات في روايات تورجنيف ، وتولستوي ، وغانتشيروف وآخرين . لا شك اننا نكتشف مثل هذا التنظيم للمكان حتى في روايات دوستويفسكي الاخرى .

اننا نعثر على ظلال مغايرة تقريبا من اشاعة الروح الكرنفالي في قصة «المقامر» .

هنا أولا ، يجري تصوير حياة «الروس في الخارج» ، تصوير صنف خاص من الناس جلب انتباه دوستويفسكي ان هؤلاء الناس انسلخوا عن شعبهم ووطنهم ، اما حياتهم فلم تعد تخضع في حركتها للنظام الاعتيادي للناس الذين يعيشون داخل الوطن ، وأن سلوكهم لم يعد محكوماً بذلك الوضع الذي كانوا يشغلونه في وطنهم ، انهم لم يعودوا مرتبطين بوسطهم الاجتماعي ، الجنرال ، والمعلم في داره (بطل القصة) ، والخبث دي غرييه ، وبولينا ، وبلانش الغانية ، والانجليزي أستلي وغيرهم ممن اجتمع في البلدة الالمانية روليتنبورغ ، بيدون هنا اشبه بمجموعة كرنفالية تحس نفسها ، بدرجة ما ، وكأنها خارج نظام الحياة الاعتيادية . ان علاقاتهم فيما بينهم وتصرفاتهم تصبح غير اعتيادية وشاذة وفاضحة (انهم يحيون طوال الوقت في جو من الفضائح) .

ثانيا ، تشكل لعبة الروليت قطب الحياة التي يجري تصويرها في القصة . ان هذه اللحظة الثانية تعتبر رئيسية وهي التي تحدد الظلال الخاصة لاشاعة الروح الكرنفالي في هذا العمل الادبي .

ان طبيعة القمار (سواء كان ذلك بواسطة النرد او الورق او الروليت) - هي طبيعة كرنفالية . لقد جرى ادراك هذه الحقيقة بوضوح سواء في العصور العتيقة (اغريقية ورومانية) او في القرون الوسطى او في عصر النهضة . ان رموز القمار دخلت دائما في المنظومة الصورية للرموز

الكرنفالية .

إن الناس من مختلف المراتب والمقامات الحياتية ، يتساوون - وهم يتجمعون حول مائدة الروليت - امام ظروف المقامرة بالضبط وكأنهم وجها لوجه امام الحظ والصدفة . ان تصرفهم وراء مائدة الروليت لا تخضع لذلك الدور الذي يلعبونه في الحياة الاعتيادية . ان جو المقامرة هو جو التقلب الحاد والسريع للحظ ، صعود خاطف وهبوط خاطف ، اي اعتلاء للعرش واطاحة عن العرش ، الرهان شبيه بالازمة : الانسان هنا يحس نفسه وكأنه على العتبة . اما زمن المقامرة فهو زمن خاص : اللحظة هنا ايضا معادلة لاعوام .

لقد بسطت لعبة الروليت تأثيرها الذي يشيع الروح الكرنفالي على جميع جوانب الحياة التي تتصل بها من قريب او بعيد ، تبسطه على جميع انحاء البلدة التي تعمد دوستوفسكي ان يطلق عليها اسم روليتبورغ . وفي هذا الجو المكثف والمشبع بالروح الكرنفالي يجري الكشف عن شخصيات Characters الابطال الرئيسيين في القصة : الكسي ايفانوفيتش وپولينا - شخصيتان متكافئتان تكافؤاً ضدياً متأزمتان ، وغير منجزتين ، وشاذتان ، ومنطويتان على اكثر الاحتمالات غرابة . وفي احدى الرسائل التي كتبها دوستوفسكي عام ١٨٦٢ يشخص الخطأ الاساسية لصورة الكسي ايفانوفيتش كما يلي (عند الانتهاء من العمل عام ١٨٦٦ هذه الصورة تتغير بشكل ملحوظ) .

«انا اتناول طبيعة بعيدة عن التكلف ، لانسان مع انه مثقف ومتطور الا انه لم يكن مكتملا في اي شيء ، فاقد الثقة ، ولا يجروء على عدم الايمان ، متمرد ضد ذوي السلطة ويخشاهم .. الشيء الرئيس هنا ان كل طاقاته الحياتية ، وقواه ، وتمرده وجهها نحو الروليت . انه مقامر ، ولكنه مقامر غير اعتيادي ، بالضبط مثلما كان الفارس البخيل عند بوشكين بخيلا غير اعتيادي ..»

وكما سبق ان قلنا ، فان الصورة النهائية للكسي ايفانوفيتش تتميز بصورة اساسية عن هذه الخطأ ، الا ان التكافؤية بين الضدين المؤشرة في

الخطه تجري المحافظة عليها وتتعمق الى حد بعيد ، اما عدم الاكتمال فيتحول الى عدم انجازية بصورة منطقية . عدا ذلك فان شخصية البطل تتكشف ليس فقط من خلال القمار والفنائ ذات الطابع الكرنفالي والتصرفات الشاذة ، بل وكذلك من خلال مشاعره واهوائه المكافئة بعمق بين الضدين والمتأزمة التي اظهرها نحو بولينا .

ان تذكر دوستوفسكي الذي اشرنا اليه ، لـ«الفارس البخيل» لپوشكين لم يكن طبعا مجرد مقابلة عفوية . ان لـ«الفارس البخيل» تأثيرا جوهريا جدا على جميع الابداع التالي عند دوستوفسكي ، خصوصا على «المراهق» و«الاخوة كرامازوف» (يجري هنا تفسير شامل ومعمق الى اقصى حد لثيمة قتل الاب) .

سنقتبس مقطعا اخر من رسالة دوستوفسكي نفسها : «اذا كانت قصة «منزل الاموات» قد جلبت انتباه الجمهور بوصفها تصويرا للمحكومين بالاشغال الشاقة الذي لم يسبق لاحد ان صورهم بمثل هذا الوضع قبل منزل الاموات ، فان القصة الحالية ستجلب بالتأكيد انتباه الجمهور بوصفها اوضح واوسع تصوير للمقامرة بواسطة الروليت .. لقد كان منزل الاموات حقا مثيرا للفضول . اما هذا الذي بين ايدينا فوصف لجحيم من نوعه ، «لحمام اشغال شاقة» من نوعه^(٢٨) .

ان المقابلة بين لعب الروليت والاشغال الشاقة ، بين «المقامر» و«منزل الاموات» قد تبدو امام النظرة السطحية مقابلة مفتعلة وغريبة . اما في الواقع فان هذه المقابلة عميقة وجوهرية ان كلا من حياة المحكومين بالاشغال الشاقة وحياة المقامرين - رغم كل الاختلافات المضمونة الاساسية - هي «حياة منسلخة من الحياة» بطريقة مماثلة في الحالتين (اي منسلخة من الحياة العامة والاعتيادية) . وفي كلا الحالتين ، فان المحكومين بالاشغال الشاقة ، والمقامرين هما مجموعتان اسبغ عليهما الروح الكرنفالي^(٢٩) . وان كلا من زمن الاشغال الشاقة وزمن المقامرة هما ، رغم الاختلافات العميقة بينهما ، نعط واحد للزمن ، شبيه بزمن اللحظات الاخيرة للوعي قبيل تنفيذ الحكم بالاعدام اوقبيل الانتحار ، انه شبيه على العموم بزمن الازمة .

كل ذلك يعتبر زمنا على الاعتبار ، وليس زمنا اعتياديا يعاش في امكنة داخلية بعيدة عن الاعتبار في الحياة . والملفت للنظر ان دوستوفسكي يساوي بطريقة واحدة بين كل من المقامرة بالروليت والاشغال الشاقة وبين الجحيم ، ولو تعلق الامر بنا لقلنا ، وبين الجحيم المشبع بالروح الكرنفالي في «الهجائية المينيبيية» («حمام الاشغال الشاقة» يقدم مثل هذا الرمز بجلاء ظاهري كبير) . ان المقابلات المذكورة التي يجريها دوستوفسكي ذات دلالة بدرجة كبيرة ، وهي في الوقت نفسه تتجاوب مع الاقترنات الكرنفالية غير الموفقة . Misalliance

في رواية «الابله» تطالعنا اشاعة الروح الكرنفالي بجلاء ظاهري كبير وبعمرق داخلي كبير خاص بالموقف الكرنفالي من العالم ، في آن واحد (جزئيا حتى بفضل التأثير المباشر من جانب «دون كيشوت» سرفانتس) . في مركز الرواية تقف بطريقة كرنفالية صورة «الابله» الاميرميشكين ، المكافئة بين الضدين . ان هذا الانسان لا يشغل ، بالمعنى الدقيق والسامي للكلمة ، اي مكانة في الحياة ، بامكانها لو وجدت ان تحدد سلوكه وان تحد من انسانيته النقية . ومن وجهة نظر منطق حياتي اعتيادي فان كل معاناة وغذابات الاميرميشكين تعتبر في غير محلها وشاذة الى حد التطرف . من هذا القبيل على سبيل المثال ، حبه الاخرى لمنافسه هذا الانسان الذي حاول الاعتداء على حياته ، والذي اصبح قاتلا للمرأة التي يحبها هو (ميشكين) ، زد على ذلك ان هذا الحب الاخرى تجاه روجوجين يصل الذروة بالضبط بعد مقتل ناستاسيا فيليبوفنا ، ويشغل تماما كل «اللحظات الاخيرة من وعي» ميشكين (قبيل ان يقع صريع العته المطبق) . ان المشهد الختامي في «الابله» - اللقاء الاخير بين ميشكين وروجوجين عند جثة ناستاسيا فيليبوفنا - يعتبر واحدا من اقوى المشاهد اثارة في جميع اعمال دوستوفسكي الابداعية . وتعتبر متناقضة في الظاهر من وجهة نظر المنطق الحياتي الاعتيادي ، حتى محاولة ميشكين ان يقرن في الحياة بين حبه لناستاسيا فيليبوفنا وحبه اغلايا في وقت واحد . كما ان موقف ميشكين تجاه الشخصيات الاخرى ،

يقع هو الآخر خارج حدود المنطق الحياتي : موقفه تجاه غانيا ايغولفين ، وايبوليت ، وبوردوفسكي وليبيديف وآخرين . بإمكاننا ان نقول ان ميشكين لا يستطيع ان يدخل في الحياة الى النهاية ، ولا ان يتجسد الى النهاية ، ولا ان يتخذ شكلا حياتيا من شأنه ان يقيم حدودا دقيقة للانسان ، انه يبقى تقريبا عند مماس الوسط الحياتي . انه يبدو وكأنه لا يمتلك بدنا حياتيا قادرا على ان يمكنه من ان يشغل حيزا محددا في الحياة (وان يزيح الآخرين من هذا المكان في الوقت نفسه) ولهذا السبب فانه يبقى على مماس الحياة ، ولكنه لهذا السبب بالذات يستطيع ان «ينفذ ببصيرته» خلال البدن الحياتي للناس الآخرين وخلال الـ«انا» البعيدة الغور .

ان هذا الانسلاخ من العلاقات الحياتية الاعتيادية وعدم الملاءمة الذي تتسم به شخصيته وكل تصرفاته ، كل ذلك يحمل عند ميشكين طبعا Character كاملا وساذجا ، انه بالضبط «ابله» .

ان بطة الرواية ناستاسيا فيليبوفنا تسقط هي الاخرى من منطق الحياة الاعتيادية ومن العلاقات الحياتية ، انها تتصرف ايضا وفي كل الحالات بما يتعارض ومكانتها في الحياة ! ولكنها تتميز بالخور وليس لديها اكتمال ساذج ، انها «مجنونة» .

وهكذا يسبغ الروح الكرنفالي على كل الحياة التي تحيط بهاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية - «الابلة» و«المجنون» - وتتحول الى «عالم بالمقلوب» ان الوضعيات المحورية التقليدية تغير معناها تغييرا جذريا ، ويتطور التلاعب الكرنفالي الديناميكي الخاص بالتناقضات الحادة ، والتناوبات المفاجئة والتحويلات . اما الشخصيات الثانوية في الرواية فتكتسب نغمة اضافية وتشكل ازدواجا كرنفالية .

ان الجو الخيالي بصورة كرنفالية يتغلغل في الرواية كلها . اما حول ميشكين فان هذا الجو يصبح مشرقا وبهيجا تقريبا . واما حول ناستاسيا فيليبوفنا فيصبح قاتماً وجهنمياً ، أن ميشكين في الجنة الكرنفالية اما ناستاسيا فيليبوفنا ففي الجحيم الكرنفالي . الا ان الجنة والجحيم في الرواية تتقاطعان ، وتتشابكان في حالات مختلفة ، وتنعكس احدهما في

الآخرى بموجب قوانين التكافؤ بين الضدين الكرنفالية العميقة . كل مكن دوستويفسكي من ان يعرض الوجه الآخر من الحياة امام نفسه او امام القارئ ، وان يشخص فيها ويكشف في الوقت نفسه عن تلك الامكانيات والاعماق الجديدة التي لم يرها احد من قبل .

غير ان الذي يعيننا هنا لا رؤية دوستويفسكي لهذه الاعماق في الحياة ، وانما فقط شكل رؤياه هذه ودور عناصر اشاعة الروح الكرنفالي في هذا الشكل .

سنتوقف قليلا عند الوظيفة المشيعة للروح الكرنفالي بصورة الامير ميشكين .

حيثما ظهر الامير ميشكين تصبح الحواجز المراتبية والطبقية بين الناس قابلة للاختراق على حين غرة بحيث تقوم بين هؤلاء الناس صلات داخلية ، وتتولد صراحة كرنفالية . ان شخصيته تمتلك قدرة خاصة على اضعاف طابع النسبية على كل ما من شأنه ان يفرق بين الناس . ويسبغ على الحياة جدية مزيفة .

يبدأ حدث الرواية في عربة قطار ، من الدرجة الثالثة ، حيث «وجد اثنان من المسافرين نفسيهما جالسين الواحد في مقابل الآخر عند احدى النوافذ» - هما ميشكين ورغوجين لقد تعين علينا ان نؤكد ان العربة من الدرجة الثالثة وذلك شبيه بظهر سفينة في المينيبية العتيقة ، تعتبر بديلة عن السباحة حيث يقيم أناس من مختلف الطبقات والمراتب فيما بينهم صلات بعيدة عن الكلفة . وهكذا اجتمع هنا امير معدوم وتاجر مليونير لقد برز تعارضهم الكرنفالي حتى في ملابسهم ! ميشكين كان يرتدي عباءة بلا اكمام مع قلنسوة ضخمة وينتعل حذاء رجاليا ، بينما كان روغوجين يرتدي معطفا مصنوعا من جلد الضأن وينتعل جزمة .

«سرعان ما انعقد بينهما الحديث ، لقد كان استعداد الانسان الشاب الاشقر الذي يرتدي عباءة سويسرية للإجابة عن كل اسئلة جاره الاسمر

والفاحم الشعر ، كان مدهشا ولا يثير اي اثر للشك بوجود استخفاف من اي نوع ، ولا بعدم اللياقة ولا بتفاهة عدد من الاسئلة» (المجلد السادس ، ص ٧) .

ان هذا الاستعداد المدهش الذي تحلى به ميشكين للكشف عن سريرته يجاب عليه بالصراحة التامة من جانب روغانين الشكاك والمنطوي على نفسه . ويحفزه على ان يقص حكاية هواه نحو ناستاسيا فيليبوفنا بصراحة كرنفالية مطلقة .

هذا هو المقطع المشبع بالروح الكرنفالي الاول في الرواية . في المقطع الثاني ، الذي يقع في دار آل ايبانتشين ، يجري ميشكين في مدخل الدار ، بينما كان ينتظر من يستقبله ، مع الخادم حوارا حول موضوع لا يناسب المقام يتعلق بالموت شنقا وبآخر العذابات الروحية بالنسبة للمحكوم عليه . وهكذا يتمكن من اقامة صلة داخلية مع الخادم المحدود الافق والمفرط في تأدبه .

وهكذا ايضا فانه يخترق بطرية كرنفالية حواجز المقامات الحياتية عند اول لقاء له مع الجنرال ايبانتشين .

ان اشاعة الروح الكرنفالي في المقطع التالي رائعة : في غرفة الاستقبال الراقية الخاصة بالجنرالة إيبانتشينا يتحدث ميشكين عن اللحظات الاخيرة في وعي المحكوم عليه بالموت شنقا (انها قصة تتعلق بالسيرة الشخصية ولما عاناه دوستوفسكي نفسه في هذا الصدد) . ان ثيمة الاعتبار تنطلق هنا في مكان داخلي في غرفة استقبال راقية . بعيدا عن العتبة . يفتقر الى اللياقة هنا حتى حديث ميشكين حول ماري . كل هذا المقطع مليء بالصراحات الكرنفالية . ان الامير الغريب . والمثير للشكوك في الحقيقة ، والذين لم يتعرفوا عليه بعد ، يتحول بسرعة وعلى حين غرة وبطريقة كرنفالية الى انسان قريب من اهل الدار وصديق . ان بيت آل ايبانتشين يستدرج الى الجو الكرنفالي لميشكين . ان مما ساعد على ذلك ، طبعا . الشخصية الطفولية والشاذة للجنرالة إيبانتشينا نفسها .

يتميز المقطع التالي الذي يجري في الشقة التي يسكنها آل ايفولفين

باشاعة الروح الكرنفالي الداخلية والخارجية وبدرجة اكبر . انه يتطور منذ البداية في جو من الفضائح ، هذا الجو الذي يعري تقريبا ارواح جميع المشاركين فيه . هنا نتعرف على شخصيات كرنفالية من امثال فيرديشينكو والجنرال ايغولغين . تحدث علاقات غير موفقة وشعوزات كرنفالية نموذجية ، ينفرد بالاهمية هنا مشهد قصير ذو طبيعة كرنفالية حادة في المدخل وعلى العتبة ، عندما تبادر ناستاسيا فيليبوفنا التي ظهرت فجأت ، الى شتم الامير ميشكين بفضاظة معتقدة انه واحد من الخدم («بليد») «انت بحاجة الى ان تطرد» «من اين جئتم بهذا الابله ؟» . ان هذه الشتائم ، التي ساعدت على تكثيف الجو الكرنفالي لهذا المشهد ، لا تتلاءم مع الاسلوب الحقيقي الذي تعامل به ناستاسيا فيليبوفنا الخدم . ان المشهد الذي يجري في المدخل يمهد الطريق لمشهد الشعوزة التالي في غرفة الاستقبال حيث مثلت ناستاسيا فيليبوفنا دور الغانية البذئية والصفيقة . بعد ذلك يقع مشهد كرنفالي مبالغ فيه من مشاهد الفضيحة ظهور الجنرال الثمل قليلا بقصته الكرنفالية فضحه ظهور : فريق السكارى غير المتجانس ، من جماعة روغوجين ، تصادم غانية مع شقيقته ، تلقى الامير صفعه على خده ، التصرف الاستقزازي من جانب الشيطان الكرنفالي التافه فيرديشينكو الى غير ذلك . ان غرفة الاستقبال في دار آل ايغولغين تتحول الى ساحة كرنفالية حيث تتقاطع لأول مرة وتتشابك جنة ميشكين الكرنفالية مع الجحيم الكرنفالي الخاص بناستاسيا فيليبوفنا .

بعد هذه الفضيحة يجري الحوار الودي والقلبي بين الامير وغانيا واعتراف الاخير الصريح بكل شيء ، كما تجري بعد ذلك الرحلة الكرنفالية خلال بطرسبورغ بصحبة الجنرال المخمور ، واخيرا الامسية في بيت ناستاسيا فيليبوفنا ووقوع الفضيحة - الكارثة المثيرة التي سبق ان حللناها في حينها . ووهكذا ينتهي الجزء الاول من الرواية ، ومعه ينتهي اليوم الاول من حدثها .

بدأ حدث الجزء الاول مع أول ضوء النهار وانتهى في آخر المساء غير ان هذا طبعاً ، ليس يوماً تراجيدياً («من شروق الشمس إلى غروبها . الزمن

هنا ليس زمنا تراجيديا ابدا (وان كان قريبا منه من حيث النمط) انه ليس زمنا روائيا وليس زمنا بيوغرافيا ، انه يوم زمن كرنفالي خاص ، بيدو وكأنه فصل عن الزمن التاريخي ، ويجري وفق قوانينه الكرنفالية الخاصة وهو يتضمن كمية غير محدودة من التعاقبات والتحويلات الجذرية^(٢٢) . ان مثل هذا الزمن بالذات - انه في الحقيقة ليس زمنا كرنفاليا بالمعنى الدقيق والصارم لهذه الكلمة ، بل زمن اسبغ عليه الطابع الكرنفالي - هو الذي كان يحتاجه دوستوفسكي لحل المسائل الفنية الخاصة التي كانت تجابهه . ما كان يمكن لتلك الحوادث على الاعتبار او في الساحات والتي صورها دوستوفسكي مع كل المعنى الداخلي العميق الذي كانت تشتمل عليه ، وما كان يمكن لابطاله اولئك مثل راسكولنيكوف ، وميشكين ، وستافروغين وايفان كرامازوف ان يكشف عنهم من خلال الزمن التاريخي ابيوغرافي . كذلك فان تعدد الاصوات نفسه ، بوصفه حادثة حدث متبادل بين اشكال الوعي غير المنجزة داخليا والمتعددة الاصوات ، يتطلب مفهوما فنيا مغايرا حول الزمن والمكان ، يتطلب مفهوما لا اقليديسيا ، اذا ما استخدمنا عبارة دوستوفسكي نفسه .

بهذا نستطيع ان نختتم تحليلنا لاشاعة الروح الكرنفالي في اعمال دوستوفسكي الادبية .

في الروايات الاخيرة الثلاث سنعثر على تلك الملامح نفسها الخاصة باشاعة الطابع الكرنفالي^(٢٣) ، في الحقيقة ، في شكل يمتاز بمزيد من التعقيد والعمق (خصوصا في «الاخوة كرامازوف») . وفي ختام هذا الفصل سنتطرق فقط الى لحظة واحدة اخرى ، جرى التعبير عنها بوضوح في الروايات الاخيرة .

لقد تحدثنا في حينه حول خصائص بنية الصورة الكرنفالية : ان هذه الصورة تسعى لان توحد في نفسها كلا قطبي التكون او كلا طرفي التناقض : الولادة - الموت ، الشباب - الشيخوخة ، أعلى - اسفل ، واجهة - خلفية ، المديح - الشتيمة ، الاثبات - النفي ، التراجيدي - الكوميدي الى غير ذلك ، بالاضافة الى ان القطب العلوي للصورة المزدوجة ينعكس من خلال القطب

السفلي وذلك حسب مبدأ الهيئات Figure ورق اللعب . يمكن التعبير عن ذلك بالطريقة التالية : ان طرفي التناقض يجتمعان مع بعضهما وينظر احدهما في وجه الآخر ، وينعكس احدهما في الآخر ، ويعرفان ويفهمان بعضهما البعض .

غير اننا نستطيع بهذه الطريقة ان نحدد حتى مبدأ الابداع عند دوستوفسكي ان كل شيء في عالمه يعيش على الحافة نفسها جنباً الى جنب مع نقيضه . الحب يعيش على تخوم الكراهية ، انه يعرفها ويفهمها ، والكراهية نفسها تعيش على تخوم الحب وكذلك هي تفهمه (الحب - الكراهية عند فيرسيلوف ، وحب كاترينا ايفانوفنا لدميتري كرامازوف ، وشبيه بذلك الى حد ما حتى حب ايفان لكاترينا ايفانوفنا وحب دميتري لغروشينكا) . الايمان يعيش على تخوم الالحاد يحدق فيه ويفهمه والالحاد بدوره يعيش على تخوم الايمان ويفهمه^(٣٧) . الرفعة والنبيل يعيشان على تخوم السقوط والضعفة (دميتري كرامازوف) حب الحياة يجاور التعطش لتحطيم الذات (كيريلوف) . الطهر والعفة يفهمان الاثم والشهوانية (اليوشا كرامازوف) . اننا ، دون شك ، نبسط الى حد ما ونشوه ايضا مبدأ التكافؤ بين الضدين المعقدة والمرهفة في روايات دوستوفسكي الاخيرة . في عالم دوستوفسكي يتعين على الجميع ان يعرفوا بعضهم البعض وان يعرفوا حول بعضهم البعض ، يجب عليهم ان يقيموا الصلات فيما بينهم وان يجتمعوا وجها لوجه وان يتحدثوا مع بعضهم البعض . كل شيء يجب ان يتبادل الانعكاس والتفسير مع غيره بطريقة حوارية . ولهذا ايضا فان كل ما هو منفصل بعيد يجب ان يدخل الى «نقطة» واحدة زمنية ومكانية ، لهذه الغاية بالذات تعتبر ضرورية الحرية الكرنفالية ، والمفهوم الكرنفالي الفني الخاص بالمكان والزمن .

بفضل أشاعة الطابع الكرنفالي اصبح ممكناً تكوين بنية مفتوحة للحوار الكبير ، وسمحت بنقل التأثيرات الاجتماعية المتبادلة بين الناس الى اسمى مجالات العقل والروح ، هذا المجال الذي كان دائماً بالدرجة الاولى المجال الوحيد والواحد الخاص بالوعي المونولوجي ، والخاص بالروح

الوحيد الذي لا يتجزأ والمتطور بذاته (في الاتجاه الرومانتيكي على سبيل المثال) ان الموقف الكرنفالي من العالم يساعد دوستويفسكي على تذليل مبدأ الانانة المعرفية Gnosioloeical Solipsisni والاخلاقية على حد سواء . ان انسانا واحدا يبقى مع نفسه وحدها ، لا يستطيع ان يصل الى نتيجة حتى بالنسبة للاجواء الاكثر عمقا وخصوصية في حياته الروحية ، ولا يستطيع ان يضطلع بهذه المهمة من دون الاستعانة بوعي غيري . ان الانسان لا يستطيع ابدا ان يعثر على امتلائه وغناه بالاعتماد على نفسه وحدها .

ان اشاعة الروح الكرنفالي تساعد ، بالاضافة الى ذلك ، على توسيع المشهد الضيق الخاص بحياة شخصية في عصر محدد ومحدود لتجعل منه مشهدا يلقي بمسرحية اسرار ، انسانيا عاما وشاملا الى اقصى حد . وهذا ما سعى اليه دوستويفسكي في رواياته الاخيرة ، خصوصا في «الاخوة كرامازوف» .

في رواية «الابالسة» يقول شاتوف مخاطبا ستافروجين قبيل البدء بمحادثتهما الودية والقلبية :

«اننا مخلوقان اجتمعا في اللانهائية .. للمرة الاخيرة في العالم . اترك نغمتك وخذ واحدة انسانية ! وتكلم ولو مرة واحدة بصوت انساني» (المجلد السابع ، ص ٢٦٠ - ٢٦١) .

ان كل اللقاءات الحاسمة بين انسان وانسان بين وعي ووعي ، تقع دائما في روايات دوستويفسكي «في اللانهائية» و«للمرة الاخيرة» (في آخر لحظات الازمة) اي تقع في مكان وزمن اسراري بطريقة كرنفالية .

تنحصر كل مهمتنا في الكشف عن الخصوصية الفريدة لقوانين الابداع عند دوستويفسكي ، وان «نظهر دوستويفسكي في دوستويفسكي» . ولكن اذا كانت هذه المهمة التزامنية Synchroniecl قد وجدت حلها الصحيح ، فسيساعدنا ذلك على تحسس وتتبع التقاليد الصنفية عند دوستويفسكي الى ان نصل الى منابعها في الحضارة العتيقة

(اغريقية ورومانية) . وهذا ما حاولنا ان نفعله في الفصل الحالي ، وان كان ذلك قد تم ، في الحقيقة ، في شكل عام ومبسط تقريبا ، يخيّل لنا ان تحليلنا التعاقبي يؤكد نتائج التحليل التزامني . بكلمة أدق : ان نتائج كلا التحليلين يؤكد بعضهما البعض الآخر ويختبر بعضها البعض الآخر .

اننا اذ نربط دوستوفسكي الى تقاليد محددة ، فاننا بذلك لا نقيد ، طبعاً ، بأي شكل من الاشكال الاصالّة العميقة والتميز الفردي لابداعه . يعتبر دوستوفسكي مؤسس **تعددية الاصوات الحقيقية** التي لم تكن موجودة وما كان بإمكانها ان توجد لا في «الحوار السقراطي» ولا في «الهجائية المينيبيية» العتيقة ، ولا في مسرحيات الاسرار الدينية في القرون الوسطى ، ولا عند شكسبير وسرفانتس ، ولا عند فولتير وديدرو ، ولا عند بلزاك وهيغو ، ولكن تعددية الاصوات كان قد جرى التحضير لها بصورة جوهريّة في هذا الخط من تطور الادب الاوربي ، ان كل هذه التقاليد ، ابتداءً بـ«الحوار السقراطي» والمينيبيية ، كانت قد انبعثت وتجددت عند دوستوفسكي في شكل جديد واصيل لا مثيل له خاص بالرواية المتعددة الاصوات .

الفصل الخامس

انماط الكلمة النثرية الكلمة عند دوستويفسكي

لابد من التمهيد بعدد من الملاحظات المنهجية الاولى لقد عنوانا فصلنا هذا بـ «الكلمة عند دوستوفسكي» ، نظرا لاننا نهتم بالكلمة ، اي اللغة بكل كيانها الملموس والحي ، وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة ، تم تحديدها عن طريق تجريدها الحتمي والشرعي من عدد من جوانب الحياة الملموسة للكلمة . ولكن هذه الجوانب بالذات من حياة الكلمة ، التي يبتعد عنها علم اللغة تحظى بالنسبة لاهدافنا التي حددناها لانفسنا باهمية من الدرجة الاولى . ولهذا السبب فان تحليلاتنا التالية لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة . من الممكن ان تنسب الى ما بعد علم اللغة Metalinguistics ، ونعني بـ «ما بعد علم اللغة» تلك الدراسة ، التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة ، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة ، التي تتجاوز- وهذا شرعي وقانوني تماما - حدود علم اللغة . مما لا شك فيه ان البحوث المنسوبة الى ما بعد علم اللغة لاتستطيع ان تتجاهل علم اللغة ، وهي مضطرة للاستفادة من النتائج التي توصل اليها علم اللغة هذا . ان علم اللغة وما بعد علم اللغة يدرسان ظاهرة واحدة بعينها تتصف بالملموسية والتعقيد الكبير وبتعدد الجوانب ونعني بهذه الظاهرة - الكلمة ، الا انها يدرسانها من جوانب مختلفة ومن زوايا مختلفة ايضا ، يتعين عليهما ان يكمل احدهما الآخر ، ولكن عليهما الا يخطئا ببعضهما . وعند التطبيق العملي فان الحدود الفاصلة بينهما تختلط في حالات كثيرة جدا . من وجهة نظر علم اللغة الصرف لا يجوز ان نرى أي اختلافات جوهرية في الواقع بين الاستعمال المونولوجي والاستعمال المتعدد الاصوات للكلمة في الادب الفني ، خذ على سبيل المثال ان رواية دوستوفسكي المتعددة الاصوات تشتمل على تباين لغوي ، اي اساليب لغوية متنوعة ، ولهجات اجتماعية واقليلية ، وروايات مهنية وهكذا ، اقل بكثير مما نجده عند عدد كبير من الروائيين المونولوجيين : عند ليف تولستوي ، وبيسنيسكي ولسكوف وآخرين يمكن حتى ان يبدو ان ابطال روايات دوستوفسكي يتكلمون بلغة واحدة بالضبط بلغة مؤلفهم .

كثيرون هم الذين لاموا دوستوفسكي بسبب هذه النمطية في اللغة

وكان ليف تولستوي من بين من وجه مثل هذا اللوم .

غير ان المهم في الامر ان التباين اللغوي و«المواصفات الكلامية» الحادة للابلال تكتسب بالضبط اهمية فنية كبيرة لخلق صور الناس الموضوعية والمنجزة . وكلما كانت الشخصية تتسم بقدر اكبر من الموضوعية برزت سحتها الكلامية بدرجة اكبر من الحدة . في الرواية المتعددة الأصوات يحافظ في الحقيقة على اهمية التنوع الغوي وعلى المواصفات الكلامية ، ولكن هذه الاهمية تصبح اصغر حجما الاهم من ذلك ان تتغير الوظائف الفنية لهذه الظواهر . ان جوهر القضية لا يتعلق بوجود اساليب لغوية محددة ، ولهجات اجتماعية الخ . هذا الوجود الذي يتقرر عن طريق الاستعانة بمعايير علم اللغة الصرف ، ولكن الجوهر في القضية هو من اي زاوية حوارية وضعت هذه الاساليب جنباً الى جنب او الواحد في وجه الاخر داخل العمل الادبي . ولكن هذه الزاوية الحوارية هي التي لا يمكن ان تحدد او تقام عن طريق الاستعانة بمعايير علم اللغة الصرف ، وذلك لان العلاقات الحوارية وان انتمت الى مجال الكلمة ، الا انها لا تنتمي الى مجال دراستها من خلال منهج علم اللغة الصرف .

ان العلاقات الحوارية (بما في ذلك علاقات المتكلم الحوارية بكلمته الخاصة به) هي من اختصاص ما بعد علم اللغة . ولكن هذه العلاقات بالذات ، المحددة لخصائص البنية اللفظية لآعمال دوستويفسكي الادبية ، هي التي تحظى باهتمامنا في اللغة التي هي مادة علم اللغة ، لا توجد ولن توجد اي علاقات حوارية : انها غير ممكنة لا بين العناصر في منظومة اللغة (على سبيل المثال ، بين الكلمات في القاموس ، بين الاجزاء الرئيسية للكلمة الخ .) ولا بين عناصر «النص» في حالة تناوله من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق ، لا يمكن لها ان توجد لا بين الوحدات من مستوى واحد ولا بين الوحدات من مستويات مختلفة . انها لا يمكن ان توجد ، طبعا ، حتى بين الوحدات النحوية ، وبين الجمل على سبيل المثال . في حالة تناولها من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق .

لا يمكن ان توجد علاقات حوارية حتى بين النصوص ، كذلك في حالة

تناول هذه النصوص من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق . ان اي مقارنة من زاوية علم اللغة الصرف ، وان اي توزيع للنصوص على مجاميع سيؤدي حتما الى صرف الاهتمام عن العلاقات الحوارية الممكنة بين هذه النصوص بوصفها تعبيرات كاملة .

علم اللغة ، يعرف طبعا، الشكل التكويني لـ«الكلام الحواري» ويدرس خصائصه النحوية والدلالية اللغوية . غير انه يدرس هذه الخصائص بوصفها ظواهر تخص علم اللغة الصرف ، اي على ضوء المنهج اللغوي ، ولا يستطيع ابدا ان يمس الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة بين المتحاورين . ولهذا السبب يتعين على علم اللغة ان يستفيد عند دراسته لـ«الكلام الحواري» من النتائج التي توصل اليها «ما بعد علم اللغة» .

وهكذا تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة . ولكن في الوقت نفسه لا يجوز ان تفصل عن مجال الكلمة ، اي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة . اللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين اولئك الذين يستخدمونها . ان الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة ، ان حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية ، وذلك بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي ، عملي ، علمي ، فني ، الخ) . ان علم اللغة يدرس «اللغة» نفسها من منطلقها النوعي ومأخوذة ككل ، الامر الذي يجعل بطريقة ما ، المخالطة الحوارية ممكنة ، غير ان علم اللغة يتجاهل العلاقات الحوارية نفسها ، ان هذه العلاقات قائمة في مجال الكلمة ، وذلك لان الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة ، ولهذا السبب تعين دراسة هذه العلاقات بواسطة «ما بعد علم اللغة» الذي يتجاوز حدود علم اللغة والذي له مسائله ومادته المستقلة .

ان العلاقات الحوارية لا تقتصر على العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس والمحدد ، التي تفتقر بذاتها الى اللحظة الحوارية . انها يجب ان تكتسي باللفظة ، وان تصبح تعبيرات ، ان تصبح مواقف معبرا عنها بالكلمة ، تخص مختلف الاشخاص ، من اجل ان تتوفر الامكانية لظهور

علاقات حوارية بين هؤلاء الاشخاص .

«الحياة طيبة» . «الحياة ليست طيبة» . امامنا رايان اثنان يمتلكان شكلا منطقيا محددا ومضمونا محددا له معنى ملموس (رايان فلسفيان حول قيمة الحياة) . بين هذين الرايين توجد علاقة منطقية محددة : ان احدهما يلغي الآخر ، ولكن لا يمكن ان تقوم بينهما اي علاقات حوارية مهما كان نوعها ، انهما لا يتجادلان ابدا فيما بينهما (على الرغم من انهما يستطيعان ان يوفرنا مادة ملموسة واساسا منطقيا للمجادلة) . انه يتعين على كلا هذين الرايين ان يتجسدا من اجل ان تتوفر امكانية لان تقوم بينهما وتجاههما علاقة حوارية . وهكذا فان هذين الرايين بامكانهما ، بوصفهما قضية ونقيضها ، ان يتحدا في تعبير واحد يصدر عن شخص واحد ، ويعبر عن موقفه الديالكتيكي الوحيد تجاه المشكلة . في مثل هذه الحالة لن تكون هناك علاقات حوارية . ولكن اذا ما وزع هذان الرايان بين تعبيرين اثنين مختلفين لشخصين مختلفين ، فستظهر بينهما - في مثل هذه الحالة - علاقات حوارية .

«الحياة طيبة» «الحياة طيبة» هنا نجد امامنا رايين اثنين متماثلين تماما ، وبالتالي فهما ، في حقيقتهما رأي واحد ووحيد كتب (او نطق به) من قبلنا مرتين اثنتين ، غير ان هذه الـ«اثنتين» تنتمي فقط الى التجسيد اللفظي ، وليس الى الرأي نفسه . اننا نستطيع ، في الحقيقة ، ان نتحدث هنا حتى حول العلاقة المنطقية الخاصة بالتماثل بين هذين الرايين الاثنين . ولكن في حالة التعبير عن هذا الرأي في تعبيرين لشخصين مختلفين ، فستقوم في مثل هذه الحالة بين هذين التعبيرين علاقات حوارية (اتفاق . تأييد) . ان العلاقات الحوارية تكون مستحيلة تماما من غير علاقات منطقية ذات معنى ملموس ، غير انها لا تقتصر عليها ، وانما يكون لها خصوصيتها النوعية .

وكما سبق لنا القول ، فان العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس يتعين عليها ، من اجل ان تصبح حوارية ، ان تتجسد ، اي يتعين عليها ان تدخل في جو جديد من الوجود : ان تصبح كلمة اي تعبيراً وان يكون لها

مؤلف ، اي خالق لهذا التعبير ، تعبر هذه الكلمة عن موقفه .

وبهذا المعنى فان لكل تعبير مؤلفه الذي نحسه داخل التعبير نفسه بوصفه خالقة . اننا لا نستطيع ان نعرف شيئا مهما كان ضئيلا عن الكيفية التي يحيا بها المؤلف الحقيقي خارج حدود هذا التعبير . كما ان صيغ هذا التأليف الحقيقي يمكن ان تكون متنوعة جدا ، ان عملا ادبيا ما يمكن ان يكون حصيلة جهد جماعي ، ويمكنه ان يكون حصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال وهكذا ، ومع ذلك فاننا نحس في هذا العمل بوجود ارادة ابداعية واحدة ، وموقف محدد يمكن ان يسترشد به حواريا . ان الانعكاس الحواري يمكنه ان يسبغ الطابع الشخصي على كل تعبير نسترشد به .

ان العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا) ، ولكن التناول الحواري ممكن حتى لاي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير ، وحتى لاي كلمة بمفردها بشرط ان يتم استيعابها لا على انها كلمة غير مسندة ، بل على انها علامة دالة على موقف ذي معنى محدد يخص انسانا اخر ، على انها ممثلة لتعبير يخص انسانا اخر ، اي بشرط ان نحس فيها بوجود صوت لانسان اخر . ولهذا السبب فان العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل الى اعماق التعبير ، وحتى الى اعماق الكلمة المفردة ، بشرط ان يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا (الحوار المجهرى Microdialogue، الذي تحتم علينا التحدث بشأنه سابقا) .

ومن الناحية الاخرى ، فان العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الاساليب اللغوية ، وبين اللهجات الاجتماعية الخ ، وذلك بشرط ان يجري استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد ، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها ، اي ليس من خلال دراستها وفق منهج علم اللغة الصرف .

واخيرا ان العلاقات الحوارية ممكنة بالنسبة لتعبيرها مأخوذا لكل ولكل جزء منه مأخوذا بذاته ولكل كلمة فيه على حده على حد سواء ، بشرط ان نفصل انفسنا عنها بطريقة ما ، وان نتحدث بتحفظ داخلي ، وان نحافظ على المسافة بيننا وبينها ، وان نعمل بطريقة من الطرق على التضييق من دورنا كمؤلفين او ان نضاعفه .

وفي الختام نذكر بأنه اذا ما تناولنا من منظار اوسع العلاقات الحوارية فسيتضح لنا انها ممكنة حتى بين الظواهر الاخرى ذات المعاني الملموسة ، وذلك بشرط ان يتم التعبير عن هذه الظواهر بمادة ما مألوفة لدينا ، ان العلاقات الحوارية ، مثلا ، ممكنة بين صور الفنون الاخرى . ولكن هذه العلاقات تكون عادة خارج حدود «ما بعد علم اللغة» .

سنتكون المادة الرئيسية لدراستنا ، او البطل الرئيسي لها ان جاز التعبير من الكلمة المزدوجة الصوت ، هذه الكلمة التي تتولد حتما ضمن ظروف العلاقات الحوارية ، اي في ظروف الحياة الحقيقية للكلمة ، ان علم اللغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصوت . غير ان هذه الكلمة بالذات ، كما نعتقد ، هي التي يتعين عليها ان تصبح واحدة من المواد الرئيسية في دراسات «ما بعد علم اللغة» .

بهذا ننهي ملاحظتنا المنهجية الاولى . ان ما اردنا التعبير عنه سيصبح واضحا من خلال تحليلاتنا الملموسة المقبلة.

توجد مجموعة من الظواهر الكلامية الفنية التي تجلب انتباه كل من الباحثين الادبيين وعلماء اللغة منذ زمن بعيد ان هذه الظواهر ، بحكم طبيعتها ، تقع خارج اختصاص علم اللغة ، اي تعتبر من اختصاص «ما بعد علم اللغة» . وهذه الظواهر هي تقليد الاساليب Stylization ، والمحاكاة الساخر Papody ، والحكاية Tale ، والحوار Dialogue (المعبر عنه انشائيا ، والمقسم الى ردود) .

مع كل الاختلافات الجوهرية التي تميز هذه الظواهر من بعضها ، فانها تشترك جميعا بصفة عامة واحدة : للكلمة هنا اتجاه مزدوج - واحد نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية والاخر نحو كلمة الغير ، نحو كلام الغير ، وما لم نكن نعرف بوجود قرينة الكلام هذه المتعلقة بكلام الغير فنبدأ باستيعاب تقليد الاساليب او المحاكاة الساخرة كما يستوعب الكلام الاعتيادي - الموجه فقط الى مادته الخاصة به - ما لم نفعل ذلك سنعجز عندها عن فهم هذه الظواهر فهما حقيقيا : سننظر الى تقليد الاساليب على

انه مجرد اسلوب ، اما المحاكاة الساخرة فستبدو في نظرنا على انها مجرد عمل ادبي رديء .

وسيكون هذا الاتجاه المزدوج للكلمة اقل وضوحا في الحكاية وفي الحوار (ضمن نطاق الرد Rejoinder الواحد) . الحكاية تستطيع في الواقع ان يكون لها احيانا اتجاه واحد فقط - ملموس . كذلك الحال مع الرد في الحوار فهو الاخر يستطيع ان يسعى لتحقيق قيمة دلالية ملموسة ومباشرة . اما في اغلب الاحيان فان كلا من الحكاية والرد يكونان موجّهين الى كلام الغير : اما الحكايا فتقلد اسلوبه ، واما الرد في الحوار فيأخذ في حسبانته ، يجيب عليه ، ويبادره .

ان لهذه الظواهر المشار اليها اهمية مبدئية عميقة . انها تتطلب اقترابا جديدا تماما في الكلام ، هذا الاقتراب الذي تتسع له حدود الدراسة اللغوية والاسلوبية الاعتيادية . حقا ان الاقتراب الاعتيادي يتناول الكلمة ضمن حدود قرينة الكلام Context المونولوجية وحدها . بالاضافة الى ذلك فان الكلمة تتحدد من خلال علاقتها بمادتها (خذ على سبيل المثال ، التعليمات حول الطرق) او من خلال علاقتها بالكلمات الاخرى لقرينة الكلام نفسه ، وبالكلام نفسه (تقليد الاساليب بالمعنى الضيق للكلمة) . ان علم متون اللغة يعرف ، في الحقيقة ، موقفا تجاه الكلمة من نوع مغاير الى حد ما . ان الظلال القاموسية للكلمة ، على سبيل المثال الكلمات الغريبة والكلمات الاقليمية ، هذه الظلال تشير الى قرينة كلامية من نوع اخر ، هذه القرينة التي تستطيع هذه الكلمة ان تؤدي فيها وظيفتها الاعتيادية (الكتابة القديمة والكلام في الاقاليم) ، ولكن هذه القرينة الاخرى لغوية وليست كلامية (بالمعنى الدقيق) ، ان هذا ليس تعبير الآخرين بل هو مادة للغة لا تنتسب لاحد ولا تدرج في تعبير ملموس . واذا ما كانت الظلال القاموسية قد اسبغ عليها الطابع الفردي ولو في حدود بسيطة ، اي اذا كانت تشير الى تعبير ما محدد ويخص الغير ، هذا التعبير الذي تستعار منه هذه الكلمة او تبني على هديه وبروحه ، فاننا نجد امامنا اما تقليدا للاساليب ، او محاكاة ساخرة ، او ظاهرة مشابهة وهكذا ، فان علم متون اللغة Lexicology يبقى

ضمن حدود قرينة الكلام المونولوجية وحدها وتقتصر معرفته فقط على الاتجاه المباشر والمستقيم للكلمة نحو المادة دون ان يحسب اي حساب لكلمة الغير ولقرينة الكلام الثانية .

ان نفس حقيقة حضور الكلمات ذات الاتجاهات المزدوجة المنطوية على موقف من تعبير الغير هذا الموقف الذي يعتبر لحظة ضرورية ، هذه الحقيقة تضعنا وجها لوجه امام ضرورة ان نقوم بتبويب كامل وشاف للكلمات من وجهة نظر هذا المبدأ الجديد الذي لم يراع لا من جانب علم البيان ، ولا من جانب علم متون اللغة ، ولا من جانب علم الدلالة . بالامكان الاقتناع ببساطة انه بالاضافة الى الكلمات الموجهة الى مادتها والكلمات الموجهة الى كلمة الاخرين ، هناك نمطا اخر . غير انه حتى الكلمات ذات الاتجاه المزدوج (التي تأخذ في حسابها كلمة الاخرين) تحتاج ، وهي تتضمن ظواهر متنوعة مثل تقاليد الاساليب ، والمحاكاة الساخرة والحوار ، الى تباين لا بد من الاشارة الى تنوعها الجوهرى (من وجهة نظر ذلك المبدأ نفسه) . بعد ذلك سيطرح حتما سؤال حول امكانيات وطرق إقتران الكلمات التي تنتسب الى مختلف الانماط داخل حدود قرينة كلام واحدة . وبلاستناد الى هذه الارضية تظهر مشاكل اسلوبية جديدة لم يحسب لها علم البيان حسابه حتى الان ، ان هذه المشاكل تتصف باهمية من الدرجة الاولى وذلك بالضبط من اجل فهم اسلوب الكلام الثرى^(١) .

الى جانب الكلمة المباشرة والموجهة توجيها ملموسا - الكلمة المسمّية ، والمخبّرة ، والمصوّرة والمعبرة - التي تأخذ في حسابها الفهم الملموس والمباشر (النمط الاول للكلمة) . الى جانب ذلك نجد الكلمة المصوّرة او الموضوعية (النمط الثانى) ان كلام الابطال المباشر يعتبر الشكل الشائع والنموذجي اكثر من غيره ، ان لهذا الكلام دلالة ملموسة ومباشرة ، ومع ذلك فهو لا يوجد على مستوى واحد من كلام المؤلف ، بل تفصله عنه مسافة ما ، انه لا يفهم من زاوية مادته الملموسة حسب ، بل انه يعتبر نفسه مادة الاتجاه بوصفه كلمة رائعة ونموذجية ومتميزة .

وحيثما وجد في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف كلام مباشر ، ولنقل لاحد

الابطال ، وجدنا امامنا في حدود قرينة الكلام الواحدة مركزين كلاميين اثنين ، ووحدين كلاميتين اثنتين ، وحدة تعبير المؤلف ووحدة تعبير البطل ، ولكن الوحدة الثانية ليست مستقلة ، بل هي تابعة للاولى ومتضمنة فيها بوصفها مجرد لحظة واحدة من لحظاتها . ان المعالجة البيانية لهذا التعبير وذاك متباينة . ان كلمة البطل تعالج بالضبط على اعتبارها كلمة غيرية ، بوصفها كلمة تعود الى شخصية حددت بطريقة وصفية أو نموذجية ، اي انها تعالج بوصفها مادة فهم المؤلف ، وليس ابداً من زاوية اتجاهها الملموس والخاص . اما كلمة المؤلف فانها ، على العكس من ذلك تعالج بيانياً بما ينسجم واتجاه دلالتها المباشرة والملموسة . انها يجب ان تكون مكافئة لمادتها الملموسة (الادراكية ، الفنية ، او غيرهما) . انها يجب ان تكون معبرة ، وقوية ، ومهمة ، وأنيقة الخ من زاوية وظيفتها المباشرة والملموسة ، وان تعني شيئاً ما ، وتعبّر عن شيء ما ، وان تخبر بشيء ما ، وحتى معالجتها البيانية قامت بالاستناد الى فهمه الملموس ، واذا ما عولجت كلمة المؤلف بحيث اصبح ممكناً تحسس طبيعتها او نموذجيتها بالنسبة لشخص محدد ولوضع اجتماعي محدد ، وبالنسبة لاسلوب فني محدد ، فأنا امامنا تقليداً للاساليب : او تقليداً للاساليب ادبي ، او حكاية مشبعة بروح تقليد الاساليب . حول هذا النمط ، الذي يعتبر الثالث في تسلسله ، سنتحدث عنه في وقت قادم .

ان الكلمة المباشرة والموجهة الى ما هو ملموس تعرف نفسها فقط ومادتها الملموسة التي تحاول هذه الكلمة ان تكون مكافئة لها . واذا ما كانت الكلمة ، في مثل هذه الحالة ، تحاكي احدهم ، او تتعلم عند احدهم فان هذا لا يغير من جوهر القضية شيئاً : ان ذلك بمثابة الصقالات التي لاتدخل في التكوين المعماري ، رغم انها ضرورية وتدخل في حساب المهندس المعماري . ان لحظة محاكاة كلمة الآخرين وتوفر مختلف اشكال التأثير بكلمات الآخرين ، مما يكون واضحاً لمؤرخ الادب ولكل قارئ واسع الاطلاع ، لا يدخلان ضمن وظيفة الكلمة نفسها . واذا ما دخلا فعلاً ، اي اذا ما تضمنت الكلمة نفسها اشارة متعمدة الى كلمة الآخرين فسنجد امامنا من جديد كلمة

من النمط الثالث ، لا من النمط الاول .

ان المعالجة البيانية للكلمة الموضوعية ، اي لكلمة البطل تخضع بوصفها اخر واسمى رجع ، للوظائف البيانية لقريئة الكلام الخاصة بالمؤلف ، والتي تعتبر هذه الكلمة لحظتها الموضوعية . من هنا تنبع سلسلة من المشاكل البيانية المرتبطة بادخال الكلام المباشر للبطل وتضمينه العضوي في قريئة الكلام الخاصة بالمؤلف . ان الرأي الاخير الخاص بالمدلولات ، وبالتالي ، ان الرأي البياني الاخير يطرحان في الكلام المباشر الخاص بالمؤلف .

ان الرأي الاخير الخاص بالمدلولات الذي يتطلب فهما ملموسا تماما ، موجود ، طبعا ، في كل عمل ادبي ، ولكنه لا يتمثل دائما في كلمة المؤلف المباشرة . ان بإمكان هذه الكلمة الاخيرة ان تختفي ، وان تحل محلها ، من الناحية الانشائية ، كلمة الراوي ، اما في الدراما فاننا لا نملك اي معادل انشائي . وفي مثل هذه الحالات ، فان كل المادة اللفظية في العمل الادبي تنتمي الى النمطين الثاني والثالث للكلمات . تتكون الدراما دائما تقريبا من الكلمات المعبر عنها موضوعيا . وفي «قصص بيلكين» البوشكينية ، على سبيل المثال ، تتكون القصة (كلمات بيلكين) من كلمات النمط الثالث . ان كلمات الابطال تنتمي ، طبعا ، الى النمط الثاني . ويعتبر غياب اي كلمة مباشرة موجهة توجيهها ملموسا ، ظاهرة اعتيادية . ان الرأي الاخير الخاص بالمدلولات - خطة المؤلف - يتحقق لا في كلمته المباشرة ، وانما بمساعدة كلمات الآخرين المؤلفة والموزعة بطريقة محددة على اعتبارها تعود للآخرين . ان درجة موضوعية كلمة البطل المعبر عنها ، يمكن ان تكون متباينة . يكفي ان نقارن ، على سبيل المثال ، كلمات الامير اندريه عند ليف تولستوي بكلمات الابطال الفوغوليين ، ولنقل مثلا اكاكي اكاكيفيتش . ان العلاقة المتبادلة بين كلام المؤلف وكلام البطل يبدأ بالاقتراب من العلاقة المتبادلة بين نوعين اثنين من الردود داخل الحوار ، وذلك قياسا الى تقوية التوجه للموس والمباشر الخاص بكلمات البطل والى التقليل من موضوعيتها بما يتناسب وتلك التقوية . ان العلاقة المتطورة بينهما تضعف بالتدرج بحيث يستطيعان ان

يظهرها جنباً إلى جنب على منصة واحدة . الحقيقة ان هذا يقدم هنا بوصفه اتجاهها ونزعة نحو هدف اقصى يصعب او يستحيل تحقيقه .

في مقالة علمية ، حيث تطرح اراء غيرية لمختلف المؤلفين بخصوص المسألة المطروحة ، مجموعة منها بقصد النفى والدحض ، ومجموعة اخرى ، على العكس ، من اجل الاثبات والتأييد . في مثل هذه الحالة نجد امامنا علاقة متبادلة حوارية بين كلمات ذات دلالات معنوية بصورة مباشرة وذلك ضمن حدود قرينة كلام واحدة . ان العلاقات التالية : اتفاق - عدم اتفاق ، تأييد - اضافة ، سؤال - جواب الخ تعتبر علاقات حوارية خالصة ، زد على ذلك انها ، طبعا ، ليست بين كلمات ، وجمل او بين اي عناصر اخرى داخل تعبير واحد ، وانما بين مجموعة كاملة من التعابير . اما في الحوار الدرامي ، او في الحوار المشبع بالنزعة الدرامية والذي يدخل في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف ، فان هذه العلاقات تربط بين التعبيرات الموضوعية المصورة ولهذا كانت هي نفسها موضوعية . ان ذلك ليس تصادما بين رأيين اخيرين خاصين بالمدلولات . بل هو تصادم موضوعي (محوري) بين موقفين مصورين . وهذا التصادم قد أخضع بكامله الى اخر وأسمى رأي للمؤلف . وفي هذه الحالة فان قرينة الكلام المونولوجية لا تضعف ولا تتبدد .

ان اضعاف او تحطيم قرينة الكلام المونولوجية يتحقق فقط عندما يجتمع تعبيران اثنان موجهان مباشرة وبدرجة واحدة الى المادة الملموسة . ان كلمتين اثنتين موجهتين مباشرة وبدرجة واحدة الى المادة الملموسة ضمن حدود قرينة كلام واحدة لا يمكنهما ان تظهراً جنباً الى جنب ما لم تتقاطعا حواريا سواء ستؤديان في النهاية الى تأكيد احدهما الاخرى او دعم احدهما الاخرى ، او على العكس كأن تتعارض احدهما مع الاخرى ، او ان ترتبطا مع بعضهما بأي علاقات حوارية اخرى (مثلا ، من خلال علاقة السؤال والجواب) . ان اي كلمتين من وزن واحد داخل ثيمة واحدة بعينها ستضع احدهما الاخرى في حسابها بمجرد ان تجتمعا معا . ان معنيين مجسدين لا يمكنهما ان يوجدوا جنباً الى جنب بوصفهما شيئين او قيمتين ،

- يتعين عليهما ان تحققا تماسا داخليا ، اي ان يقيما صلة دلالية . ان الكلمة الكاملة الدلالة والمباشرة الموجهة الى مادتها الملموسة هي التي تعتبر الرأي الدلالي الاخير ضمن حدود قرينة الكلام هذه . ان الكلمة الموضوعية تكون موجهة هي الاخرى الى المادة الملموسة حسب ، ولكنها تعتبر في الوقت نفسه مادة ملموسة للنزعة الاتجاهية عند المؤلف الذي يعتبر غريبا بالنسبة لها . الا ان هذه الاتجاهية الغيرية (تخص الغير) لا تتغلغل الى داخل الكلمة الموضوعية ، انها تأخذ هذه الكلمة كاملة وتخضعها لاهدافها دون ان تغير من دلالتها او نغمتها . انها لا تضمنها اي معنى غيري ملموس . ان الكلمة التي تصبح موضوعا Object ، ودون ان تعرف هي نفسها شيئا عن ذلك تكون شبيهة بالانسان الذي يعمل عمله دون ان يدري بان هناك من يراقبه ، ان الكلمة الموضوعية توحى كما لو انها كانت كلمة مباشرة احادية الصوت ، توجد كلمات ذات صوت واحد سواء اكان ذلك في الكلمات من النمط الاول او الكلمات من النمط الثاني انها كلمات احادية الصوت .

ولكن المؤلف يستطيع ان يوظف كلمة الغير لاهدافه حتى عن طريق ادخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة الى الكلمة التي سبق لها ان كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها وتعمل على المحافظة عليها . وفي هذه الحالة فان مثل هذه الكلمة يجب ان تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير . في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان ، وصوتان . هكذا تكون كلمة المحاكاة الساخرة ، هكذا يكون تقليد الاساليب ، وهكذا تكون الحكاية المشبعة بروح محاكاة الاساليب . هنا سننتقل الى تشخيص النمط الثالث للكلمات .

تقليد الاساليب يفترض اسلوبا اي يفترض ان تلك الاجمالية من الاساليب البيانية ، الاجمالية التي اعاد خلقها ، كان لها يوما ما قيمة دلالية مباشرة وعبرت عن الرأي الدلالي الاخير . ان كلمة النمط الاخير وحدها القادرة على ان تكون موضوعا لتقليد الاساليب . ان المازب الغيري الملموس (الملموس فنيا) يقسره تقليد الاساليب ، على ان يكون في خدمة اهدافه ، اي في خدمة مآربه الجديدة . المقلد للاساليب يستفيد من كلمة الغير بوصفها

غيرية وبذلك يلقي ظلا من الموضوعية على هذه الكلمة . صحيح ان الكلمة لا تصبح موضوعا Object حقا ان مقلد الاساليب بحاجة الى اجمالية الاساليب الخاصة بكلام الآخرين (الغيري) بالضبط بوصفها تعبيرا عن وجهة نظر خاصة . ان يعمل وجهة نظر غيرية . ولهذا السبب فان قدرا من الظل الموضوعي يسقط بالضبط على نفس وجهة النظر هذه ، ولهذا السبب فانها تصبح نسبية . ان الكلام الموضوعي للبطل لا يكون أبدا نسبياً . البطل يتكلم دائماً يجد ان موقف المؤلف لايتغلغل الى داخل كلامه ، المؤلف ينظر اليه من الخارج .

الكلمة النسبية (المشروطة) تكون دائما كلمة ثنائية الصوت ، ولا يستطيع ان يكون نسبيا الا ذلك الشيء الذي كان يوما ما غير نسبي ، كان جديا . ان هذه الدلالة المطلقة والمباشرة والاولية تكون الان في خدمة الاهداف الجديدة التي تتمكن منها من الداخل وتجعلها نسبية . بهذا يختلف تقليد الاساليب من المحاكاة . المحاكاة لا تجعل الشكل نسبيا ، ذلك انها نفسها تتعامل مع ما تحاكيه تعاملًا جادا ، وتجعل منه شيئا يخصها ، وتهضم الكلمة الغيرية مباشرة . هنا يجري اندماج كلي بين الاصوات ، واذا نحن نسمع صوتا آخر ، فان هذا لا يعني انه يدخل في مأرب من يقوم بالمحاكاة .

وهكذا ، فعلى الرغم من وجود حدود دلالية دقيقة تفصل بين تقليد الاساليب والمحاكاة ، توجد بينهما ، تاريخيا ، نقاط تماس دقيقة واحيانا يصعب تحديدها . وقياسا الى درجة اضعاف جدية الاسلوب على ايدي المحاكين - المقلدين ، تكتسب وسائل هذا الاسلوب درجة اكبر من النسبية ، وتصبح المحاكاة شبه تقليد للاساليب . ومن الجانب الآخر ، فان تقليد الاساليب نفسه يمكنه ان يكون نوعا من المحاكاة اذا كانت مبالغة مقلد الاساليب بنموذجية تؤدي الى الغاء المسافة الفاصلة Distance وتضعف الاحساس المتعمد بالاسلوب الذي تعاد صياغته بوصفه اسلوبا غير . ان المسافة نفسها هي التي خلّفت النسبية .

ان قصة الراوية شبيهة بتقليد الاساليب ، بوصفها تعويضا انشائيا

عن كلمة المؤلف . ان قصة الراوية تستطيع ان تتطور في اشكال الكلمة الادبية (بيلكين عند بوشكين ، وراوية المدونات عند دوستوفسكي) او في اشكال الكلام الشفاهي - اي الحكاية بالمعنى الدقيق وحتى هنا فان الاسلوب اللفظي الغيري يستخدم بواسطة المؤلف على انه وجهة نظر ، على انه موقف لابد منه من اجل ادخال القصة . الا ان الظل الموضوعي الذي يلقي على كلمة الراوية يكون هنا اكثف منه في تقليد الاساليب اما النسبية فتكون اضعف بكثير . لاشك ان مستوى هذا وذاك يمكن ان يكون متباينا جدا . غير ان كلمة الراوية لا يمكنها ان تكون موضوعية ابدا ، حتى عندما يكون الراوية واحدا من الابطال ويكتفي بان يأخذ على عاتقه جزءا من القصة ، حسب ، حقا ان ما يثير اهتمام المؤلف في الراوية ليس فقط اسلوبه النموذجي والفردى في التفكير ، والمعاناة ، والحديث بل بالدرجة الاولى اسلوبه في الرؤية والتصوير : هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه راوية ينوب عن المؤلف . ولهذا فان موقف المؤلف ، مثلما يحدث في تقليد الاساليب ، يتغلغل داخل كلمته ويجعلها نسبية . بدرجة اكبر او اقل . ان المؤلف لا يعرض علينا كلمة الراوية (بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل) . بل يوظفها من الداخل لخدمة اهدافه ، اضافة الى انه يجبرنا على ان نحس بجلاء ، بالمسافة القائمة بينه وبين هذه الكلمة الغيرية .

ان عنصر الحكاية ، اي اقامتها بالاستناد الى الكلام الشفاهي سيدمغ حتما اي قصة . ان الراوية وان كان يكتب قصته ويعطيها صيغتها الادبية المعروفة ، مع ذلك فهو ليس ادبيا محترفا . انه لا يمتلك اسلوبا محددا ، وانما يمتلك فقط وسيلة محددة من الناحيتين الاجتماعية والفردية في ان يقص ، وسيلة تتوق الى الحكاية الشفاهية . فحتى في حالة امتلاكه لاسلوب ادبي محدد يعيد المؤلف صياغته على لسان الراوية ، فسنجد امامنا في هذه الحالة تقليدا للاساليب ، وليس قصة (تقليد الاساليب لا يستطيع ان يدخل دوافعه وان يكشف عنها بمختلف الوسائل) .

ان القصة نفسها وحتى الحكاية تستطيعان ان تفقدوا اي اثر للنسبية وان تتحولا الى كلمة مباشرة للمؤلف تعبر مباشرة عن مأربه . هكذا تكون

الحكاية دائما عند تورجنيف . ان تورجنيف وهو يدخل الراوية لا يلجأ ابدا في اغلب الاحوال الى ان يسبغ التقليد في الاساليب على الوسائل الغيرية الاجتماعية والفردية الخاصة برواية الاحداث . خذ ، على سبيل المثال ، القصة في «اندرية كولوسوف» انها قصة انسان اديب ومثقف ينتمي الى وسط تورجنيف . هكذا كان سيقص تورجنيف نفسه ، ولقص هذا حول اكثر الامور جدية في حياته . هنا لا تجد اثرا للاعتماد على نغمة سرديّة غيرية من الناحية الاجتماعية ، اعتماداً على وسيلة غيرية من الناحية الاجتماعية في رؤية ونقل ما يرى . ليس هنا اعتماد حتى على وسيلة متميزة تميزاً فردياً . ان حكاية تورجنيف ذات دلالة كاملة الاهمية والوزن إنها تشتمل على صوت واحد يعبر مباشرة عن مأرب المؤلف . هنا نجد امامنا وسيلة انشائية وبسيطة . مثل هذه الطبيعة ايضا تحمل القصة في «الحب الاول» (المقدمة من طرف الراوية على شكل رسائل)^(٧) .

يتعذر علينا ان نقول الشيء نفسه عن الراوية بيلكين : انه مهم بالنسبة الى بوشكين بوصفه صوتا غيريا ، بالدرجة الاولى بوصفه انسانا محددا اجتماعيا يتحل بمستوى روحي وتعامل مع العالم يتناسبان وذلك الانتماء الاجتماعي ، وبعد ذلك يهتم بوصفه صورة متميزة فرديا . يجري هنا ، بالتالي ، انعطاف خاص بمأرب المؤلف داخل كلمة الراوية : ان الكلمة هنا مزدوجة الصوت .

يعتبر ب . م . ايخينباوم اول من طرح مشكلة الحكاية عندنا^(٨) . انه يفهم الحكاية على انها كيان يستند بصورة تامة الى الشكل الشفاهي الخاص بالسرد ، كيان يستند الى الكلام الشفاهي والى الخصائص اللغوية التي تناسبه (النبرة الشفاهية ، البناء النحوي للكلام الشفاهي ، والذخيرة اللغوية التي تناسبها الخ) . انه لا يأخذ في عين الاعتبار ابدا ان الحكاية في اغلب الاحوال هي ، بالدرجة الاولى كيان يستند الى كلام الآخرين . ومن هنا فانه يستند بالضرورة على الكلام الشفاهي .

ان المفهوم الذي افترضناه بخصوص الحكاية اكثر اهمية الى حد بعيد ، كما نعتقد ، من اجل معالجة المشكلة الادبية التاريخية الخاصة

بالحكاية يخيّل لنا ان الحكاية توظف ، في اغلب الاحوال ، من اجل الصوت الغيري ، من اجل الصوت المحدد اجتماعيا الذي يحمل في ذاته عددا من وجهات النظر والاحكام التي تعتبر مهمة جدا بالنسبة للمؤلف بالذات. يدخل ، بصورة خاصة ، راية ، والرواية هذا انسان غير مثقف وينتمي في اغلب الاحوال الى الطبقات الاجتماعية الدنيا ، الى الشعب البسيط (وهذا هو المهم بالضبط بالنسبة للمؤلف) هذا الراوية هو الذي يحمل معه الكلام الشفاهي .

ان كلمة المؤلف المباشرة لا تكون ممكنة في جميع العصور ، وليس كل عصر يمتلك اسلوبا ، ذلك ان الاسلوب يفترض توفر وجهات نظر ذات نفوذ قوي وتقويات ايدولوجية سواء منها المتخلفة وذات النفوذ ، في مثل هذه العصور لا يبقى سوى طريق تقليد الاساليب او التوجه الى الاشكال اللادبية في السرد ، هذه الاشكال التي تمتلك اسلوبا محددا في رؤية العالم وتصويره . وحيثما يغيب الشكل الملائم للتعبير تعبيرامباشرا عن افكار المؤلف ، يتحتم اللجوء الى عكس هذه الافكار في الكلمة الغيرية . في بعض الحالات تكون الوظائف الفنية نفسها من نوع يحتم تحقيقها على العموم بواسطة الكلمة المزدوجة المعنى حسب (سنرى فيما بعد ان القضية كانت بهذه الصورة تماما عند دوستوفسكي) .

نعتقد ان ليسكوف لجأ الى الراوية من اجل الكلمة الغيرية اجتماعيا ومن اجل العقيدة الغيرية اجتماعيا ، واخيرا من اجل الحكاية الشفاهية بصورة مضاعفة (نظرا لانه اهتم بالكلمة الشعبية) . اما تورجنيف فعلى الضد من ذلك ، انه عثر عند الراوية على الشكل الشفاهي للسرد ، ولكن من اجل التعبير المباشر عن مآربه . انه عرف فعلا بالتكوين المستند الى الكلام الشفاهي ، لا الى الكلمة الغيرية . ان تورجنيف لم يستطع ان يعكس افكاره في الكلمة الغيرية ولم يمل الى فعل ذلك . لم تنقد له الكلمة المزدوجة الصوت (خذ على سبيل المثال ، الامكنة الهجائية والمحاكية بصورة ساخرة في «الدخان») . ولهذا السبب فانه لم يختر الراوية من وسطه الاجتماعي . ان مثل هذا الراوية من شأنه ان يتحدث بلغة أدبية ، وما كان بإمكانه ان يحافظ

على الحكاية الشفاهية الى النهاية . المهم بالنسبة الى تورجنيف ان ينعش فقط كلامه الادبي بالنبرات الشفاهية .

ليس هنا مكان البرهنة على كل هذه الاراء الادبية التاريخية التي استنتجناها . دع هذه الاراء تبقى مجرد افتراضات . غير اننا سنصر على واحد منها : ان التمييز الدقيق في الحكاية بين التكوين المستند الى الكلمة الغيرية والتكوين المستند الى الكلام الشفاهي يعتبر امرا لا مفر منه . ان نرى في الحكاية فقط كلاما شفاهيا يعني الانرى ما هو رئيسي . فضلا عن ذلك فان سلسلة من الظواهر النحوية والنبرية وغيرها من الظواهر اللغوية يجري توضيحها في الحكاية (في حالة اعتماد تكوين المؤلف على كلام الآخرين) وذلك بواسطة ازدواجية صوتها بالضبط . وبواسطة تقاطع صوتين فيها ولهجتين . سنقتنع بذلك عند تحليل القصة عند دوستوفسكي . لا وجود لمثل هذه الظواهر ، مثلا ، عند تورجنيف ، وذلك رغم ان النزعة عند رواته موجهة بالضبط الى الكلام الشفاهي اقوى مما هي عند رواة دوستوفسكي .

ان شكل «القصة على لسان المتكلم» شبيهة بقصة الراوية : يحدده أحيانا التكوين المستند الى الكلمة الغيرية ، وحيانا يمكنه ان يقترب كما هو الحال مع القصة عند تورجنيف ، واخيرا يمتزج بكلمة المؤلف المباشرة ، اي تعمل مع الكلمة الاحادية الصوت من النمط الاول .

يجب ان نتذكر ان الاشكال الانشائية غير قادرة على ان تحل بنفسها المسألة المتعلقة بنمط الكلمة . ان تحديدات مثل Icherzahlung (القصة على لسان المتكلم) ، وقصة الرواية ، والقصة على لسان المؤلف الخ تعتبر كلها تحديدات انشائية (تركيبية) تماما . ان هذه الاشكال الانشائية تميل . في الحقيقة الى نمط محدد من الكلمة ، ولكنها غير مضطرة للارتباط به .

ان كل الظواهر التي بحثناها حتى الان والخاصة ، بالنمط الثالث للكلمة - تقليد الاساليب ، والقصة ، والـ Icherzahlung (القصة على لسان المتكلم) - كلها تتسم بسممة عامة واحدة ، وبفضل هذه السممة فأنها تؤلف بمجموعها غرضا واحدا خاصا من اغراض النمط الثالث ، وإنه الاول .

وهذه السمة العامة : مأرب المؤلف يستثمر الكلمة الغيرية ويوجهها لتحقيق اهدافه الخاصة . ان تقليد الاساليب Ctylization يقلد اسلوب الغير ويوجهه لتحقيق وظائفه الخاصة . غير أنه - تقليد الاساليب - يجعل من هذه الوظائف ذات طبيعة نسبية . كذلك الحال مع قصة الراوية ، فانها ، اذ تعكس في داخلها مأرب المؤلف ، لا تتنحى عن طريقها المباشر وتمسك بنغماتها ونبراتها الخاصة بها . ان فكرة المؤلف ، اذ تتغلغل في كلمة الغير وتستقر داخلها لا تصل الى حالة التصادم مع فكرة الغير ، انها تقتفي اثرها في نفس الاتجاه الذي تسير فيه ، غير انها تضيف على هذا الاتجاه طابعا نسبيا .

اما في المحاكاة الساخرة Parody فالقضية مختلفة . هنا نجد المؤلف شأنه في تقليد الاساليب ، يتحدث بواسطة كلمة الاخرين ، ولكنه - بعكس ما يفعله في تقليد الاساليب - يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية . ان الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية . يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الاصلي ويجبره على خدمة اهداف تتعارض مع الاهداف الاصلية تماما ، الكلمة تتحول الى ساحة لصراع صوتين اثنين . ولذلك ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين ، بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الاساليب ، او في قصة الراوية (عند تورجنيف على سبيل المثال) الاصوات هنا ليست معزولة عن بعضها وتفصل بينها مسافة وحسب ، بل ومتناقضة الى حد العداوة ، ولهذا السبب فان الاحساس المتعمد بوجود الكلمة الغيرية يجب ان يكون في المحاكاة الساخرة واضحا وحادا بصورة خاصة . ان مأرب المؤلف يجب ان يسبغ عليها المزيد من الطابع الفردي ويجب ان تمتلئ بالمضمون . من الممكن محاكاة اسلوب الغير محاكاة ساخرة باتجاهات مختلفة وان تدخل اليه نبرات جديدة ، اما تقليده اسلوبيا فيكون ممكنا ، في الحقيقة ، في اتجاه واحد فقط - باتجاه وظيفته الخاصة .

ان كلمة المحاكاة الساخرة يمكن ان تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن ان نحكي محاكاة ساخرة اسلوب الغير بوصفه اسلوبا . يمكن ان نحكي

محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي او شخصية على المستوى الفردي ، طريقة في الرؤية ، في التفكير ، في الكلام ، بالاضافة الى ذلك ، فان المحاكاة الساخرة تكون عميقة ، بهذه الدرجة او تلك . يمكن ان تقتصر المحاكاة الساخرة على الاشكال اللفظية السطحية غير ان الممكن كذلك ان تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل الى المبادئ والاسس العميقة لكلمة الغير . اضافة الى ذلك ، فان كلمة المحاكاة الساخرة يمكن ان تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة : المحاكاة الساخرة تستطيع ان تكون هدفا بذاتها (خذ ، على سبيل المثال ، المحاكاة الساخرة الادبية بوصفها صنفا ادبيا) ، غير انها يمكن ان تستخدم حتى في تحقيق اهداف ايجابية اخرى (خذ ، على سبيل المثال ، اسلوب المحاكاة الساخرة عند اريوستو ، واسلوب المحاكاة الساخرة عند بوشكين) . لكن مع كل التنوع في اغراض كلمة المحاكاة الساخرة فان العلاقة بين سعي المؤلف ومسعى الغير يبقى هو هو : هذه المساعي ذات اتجاهات مختلفة ، بخلاف المساعي الموحدة الاتجاه في تقليد الاساليب ، وقصة الراوية والاشكال الاخرى المشابهة لها .

ولهذا فقد كان الاختلاف جوهريا الى حد بعيد بين الحكاية المحاكية محاكاة ساخر والحكاية البسيطة . ان الصراع بين صوتين اثنين داخل الحكاية المحاكية محاكاة ساخرة يتسبب في ايجاد ظواهر لغوية ذات سمات نوعية خاصة ، سبق لنا ان ذكرناها ، ان تجاهل التكوين داخل الحكاية الذي يستند الى كلمة الغير ، وبالتالي ، تجاهل ازدواجية صوته من شأنه ان يحرم من فهم تلك العلاقات المتبادلة المعقدة ، التي تستطيع الاصوات ان تظهر فيها ضمن حدود الكلمة القصصية ، وذلك عندما تصبح هذه الاصوات ذات اتجاهات مختلفة . ان الحكاية المعاصرة تتصف ، في اغلب الحالات ، بظلال خفيفة من المحاكاة الساخرة . في قصص دوستوفسكي توجد دائما ، كما سنرى ، عناصر محاكاة ساخرة من نمط خاص .

وشبيه بكلمة المحاكاة الساخرة ، الكلمة الغيرية التهكمية وكل كلمة مستخدمة بدلالة مزدوجة ، ذلك ان في مثل هذه الحالات تستخدم الكلمة الغيرية من اجل نقل النزعات المعادية لها ، وفي كلام الحياة اليومية يكون

مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعا جدا ، خصوصا في الحوار حيث يكرر المحاور في حالات عديدة حرفيا ما يؤكد المحاور الاخر ، محملا إياه قيمة جديدة ومضيفاً عليه نبذة خاصة به : للتعبير عن الشك ، الاستياء ، التهكم ، الاستهزاء ، السخرية الخ .

يقول ليو سبيتسر في كتاب حول خصائص لغة الحديث الايطالية ما

يلي :

«عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدثنا ، فانه يجري تغيير حتمي في النغمة وذلك بحكم تناوب الاشخاص المتكلمين : ان كلمات «الاخر» تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا ، وغالبا ما يصحبها مزيد من النبذة الهازئة ، والتهكمة ، والمبالغ فيها .. بودي هنا ان اذكر بالتكرار الهزلي والساخر بحدة للفعل في الجملة الاستفهامية للمحاور ، وذلك في الجواب الذي يترتب عليها . في هذه الحالة يمكن ان نلاحظ انهم يلجؤون في الغالب ليس فقط الى البنية الصحيحة من ناحية القواعد ، بل وحتى الى الجريئة جدا والمستحيلة ايضا ، وذلك من اجل ان يتكرر بشكل من الاشكال جزء من كلام محدثنا ومن اجل ان نسبغ عليه نوعا من التهكم»^(١) .

لابد للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا ان تحمل فهمنا الجديد وتقويمنا الجديد ، اي ان تصبح مزدوجة الصوت . غير ان العلاقة المتبادلة بين هذين الصوتين يمكنها ان تكون متنوعة . ان مجرد نقل التأكيد الغيري بصيغة الاستفهام يؤدي الى تصادم ادراكين اثنين داخل الكلمة الواحدة : حقا اننا لا نكتفي بان نستفهم ، بل نسبغ قيمة ادراكية اخرى على هذا التأكيد الغيري . ان كلامنا في الحياة اليومية مليء بالكلمات الغيرية : فمع مجموعة منها ندمج تماما صوتنا الخاص ناسين عائدة هذ الكلمات في الاصل ، ومجموعة اخرى ندعم بها كلماتنا متناولين اياها على اعتبارها ذات نفوذ وسلطان بالنسبة الينا ، تبقى ، اخيرا ، المجموعة الثالثة التي نحملها نزعانا الخاصة الغريبة عليها او المعادية لها .

لننتقل الى اخر غرض من اغراض النمط الثالث ، في كل من تقليد

الاساليب والمحاكاة محاكاة ساخرة ، اي في كلا الغرضين السابقين من اغراض النمط الثالث ، يستخدم المؤلف الكلمات الغيرية نفسها للتعبير عن مآربه الخاصة . اما في الغرض الثالث فان الكلمة الغيرية تبقى خارج حدود كلام المؤلف ، ولكن كلام المؤلف يأخذها في اعتباره ويتعامل معها . هنا لا يعاد خلق الكلمة الغيرية بادراك جديد ، ولكنها تؤثر في كلمة المؤلف وتحددها وتؤثر عليها ، كل هذا وهي تبقى خارجها . هكذا تكون الكلمة في الجدل الخفي وفي الردود الحوارية في اغلب الاحوال .

في الجدل الخفي تتوجه كلمة المؤلف الى مادتها الملموسة شأنها شأن اي كلمة اخرى ، ولكن في مثل هذه الحالة فان كل تأكيد بخصوص المادة الملموسة تبني بطريقة بحيث توجه ضرباتها ، فضلا عن حملها لمعناها الملموس ، ضد الكلمة الغيرية مؤكدة على نفس الثيمة ، وضد التأكيد الغيري حول نفس المادة الملموسة . ان الكلمة الموجهة الى مادتها الملموسة تصطدم في نفس المادة مع الكلمة الغيرية . ان الكلمة الغيرية نفسها لا يعاد خلقها ، انها فقط تؤخذ بعين الاعتبار ، غير ان بنية الكلام كادت تكون من نوع آخر تماما ، لولم يكن ذلك النوع من رد الفعل ضد الكلمة الغيرية المأخوذة بعين الاعتبار . في تقليد الاساليب ، يبقى النموذج الحقيقي الذي يعاد خلقه - اسلوب الغير - يبقى هو الاخر خارج قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف ، ويؤخذ ايضا بعين الاعتبار . كذلك حتى في المحاكاة الساخرة ، فان الكلمة الحقيقية المحددة التي تحاكي محاكاة ساخرة ، هذه الكلمة تؤخذ بعين الاعتبار حسب . غير ان كلمة المؤلف هنا اما تعمل على تقديم نفسها بوصفها كلمة غيرية ، واما تقدم الكلمة الغيرية على انها كلمتها هي . مهما يكن من امر فانها تعمل مباشرة بواسطة الكلمة الغيرية ، اما النموذج المأخوذ بعين الاعتبار (الكلمة الغيرية الحقيقية) فيكتفي فقط بتوفير المادة وهو يعتبر وثيقة تؤكد ان المؤلف يعيد فعلا خلق الكلمة الغيرية المحددة . في الجدل الخفي يحاولون ودفع الكلمة الغيرية بعيدا ، وهذا النوع من الدفع ليس اقل من المادة الملموسة نفسها التي يدور حولها الكلام والتي تحدد كلمة المؤلف . ان من شأن ذلك ان يغير تغييرا جذريا من القيمة الدالية للكلمة :

الى جانب المعنى الملموس يبرز المعنى الثاني - التوجه نحو كلمة الغير . يستحيل فهم مثل هذه الكلمة فهما كاملاً وجوهرياً ، اذا اقتصرنا على ان نأخذ بعين الاعتبار معناها الملموس حسب . ان الظلال الجدالية للكلمة تظهر حتى من خلال العلاقات اللغوية الاخرى الصرفة : في النبذة وفي البنية النحوية .

ان اقامة حد واضح بين الجدل الخفي ، والجلي والمكشوف يكون احيانا متعذرا في الحالات الملموسة . اما اشكال التمايز الادراكية فهي جوهريّة . ان الجدل الواضح موجه ببساطة ضد الكلمة الغيرية المرفوضة ، بوصفه مادتها الملموسة . اما في الجدل الخفي فان كلمة الغير تكون موجهة ضد المادة الاعتيادية ، مسمّية اياها ، ومصورة لها ، ومعبرة عنها ، وهي لا توجه الا ضربة خفيفة الى الكلمة الغيرية مصطدمة معها ، تقريبا ، داخل نفس المادة الملموسة وبفضل ذلك تبدأ الكلمة الغيرية بالتأثير في كلمة المؤلف من الداخل ، ولهذا السبب فحتى الكلمة المجادلة جدلا خفيا تكون مزدوجة الصوت ، وذلك على الرغم من خصوصية العلاقة المتبادلة هنا بين الصوتين . الفكرة الغيرية هنا لا تدخل بصفقتها الشخصية الى داخل الكلمة ، بل تنعكس فيها فقط وهي تحدد نغمتها ودلالاتها . الكلمة تحس بقوة بوجود الكلمة الغيرية الى جانبها ، هذه الكلمة الغيرية التي تتحدث عن نفس تلك المادة الملموسة ، وان هذا الاحساس هو الذي يحدد بنيته .

ان الكلمة التي تجادل جدلا داخليا - الكلمة التي تتلفت الى الكلمة الغيرية المعادية - تنتشر انتشارا واسعا ، في الحياة اليومية وفي الكلام الادبي على حد سواء وتمتلك قيمة صياغة اسلوبية ضخمة . من كلام الحياة اليومية يمكن ان ننسب الى ذلك كل الكلمات المتضمنة قذفا او غمزا . ولكن الى هنا يمكن ان ينسب كل الكلام الممتن ، والمنق والمتهرب من نفسه مقدما ، الكلام الذي يتضمن الاف التحفظات ، والتنازلات ، وحفظ الرجعة الى غير ذلك . ان مثل هذا الكلام يبدو كما لو انه يتقلص على نفسه في حضور الكلمة الغيرية او عند التنبؤ بها ، او امام الجواب او الاعتراض . ان العادة الفردية عند الانسان هي التي تبني كلامه وتتحدد بدرجة معلومة على

ضوء احساسه الذي يتصف به تجاه الكلمة الغيرية وعلى ضوء وسائله في الاهتداء بها .

في الكلام الادبي تكون اهمية الجدل الخفي ضخمة جدا ، في الحقيقة في كل اسلوب يوجد عنصر الجدل الداخلي ، الفرق فقط في الدرجة وفي طبيعة هذا الجدل . ان كل كلمة ادبية تحس بهذه الدرجة من الحدة او تلك بمستمعها ، وقارئها ، وناقدها ، وتتضمن داخل نفسها اعتراضاته ، وتقويماته ، ووجهات نظره المسبقة . وبالإضافة الى ذلك فان الكلمة الادبية تحس بوجود الكلمة الادبية الغيرية الى جانبها ، بالاسلوب الغيري . ان عنصر ما يسمى برد الفعل على الاسلوب الادبي السابق ، الموجود داخل كل اسلوب جديد ، هذا العنصر يعتبر مثل ذلك الجدل الداخلي مثل ذلك التقليد المضاد للأساليب الخفية الخاص بالاسلوب الغيري ، هذا الجدل الذي ينجز غالبا وهويحاكيه محاكاة ساخرة بوضوح .

ان القيمة الصياغية اسلوبيا الخاصة بالجدل الداخلي تكون عظيمة جدا في اشكال السيرة الذاتية واشكال Icherzahlung (القصة على لسان المتكلم) ذات النمط الاعترافي ، يكفي ان نشير الى «اعترافات» روسو .

شبيه بالجدل الخفي الرد في اي حوار عميق وجوهري . ان كل كلمة في مثل هذا الرد موجهة الى المادة الملموسة ، وفي الوقت نفسه فهي تستهدي بقوة بالكلمة الغيرية مجيبة عليها او مبادرة اياها . ان لحظة الجواب او المبادرة المسبقة تتغلغل بعمق داخل الكلمة الحوارية المتوترة . ان مثل هذه الكلمة كأنها تتشرب وتمتص الاجوبة الغيرية (الردود الغيرية) وتعيد معالجتها بقوة . ان القيمة الدلالية للكلمة الحوارية من نوع خاص تماما . ان التغيرات الدقيقة في المعنى ، التي تصاحب النزعة الحوارية الشديدة ، هذه التغيرات ، للأسف ، لم تدرس حتى الان ، ان اخذ الكلمة المضادة (Gegenrede) بنظر الاعتبار يؤدي الى تغييرات نوعية في بنية الكلمة الحوارية ، جاعلا منها كلمة حداثية في جوهرها الداخلي ويفسر المادة الملموسة لهذه الكلمة على اساس جديد بعد ان يكشف فيه جوانب جديدة لم تكن في متناول الكلمة المنولوجية .

ان ظاهرة النزعة الحوارية الخفية التي لا تتطابق مع ظاهرة الجدل الخفي تحظى بدلالة واهمية خاصتين بالنسبة لاهدافنا المقبلة . سنفترض وجود حوار بين متحاورين اثنين تكون فيه ردود المحاور الثاني قد سقطت غير انها سقطت بطريقة بحيث لا يتأثر المعنى العام ابدا . ان المحاور الثاني يكون حاضرا دون ان نراه ، فكلماته غائبة غير ان الاثر العميق لهذه الكلمات هو الذي يحدد الكلمات الماثلة امامنا للمحاور الاول . اننا نحس ان هذه محاورة ، وهي محاورة شديدة التوتر رغم ان المتحدث فيها واحد ، ذلك ان كل كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور الاخر غير المرئي وتستهدي به ، وتشير الى الكلمة الغيرية التي لم تنطق ، والموجودة وراء حدودها ، وخارج نفسها ، سنرى فيما بعد ان هذا الحوار الخفي يشغل عند دوستويفسكي مكانا هاما جدا . وانه عولج بعمق شديد وبدقة كبيرة .

ان الغرض الثالث الذي بحثناه يتميز بحدة ، كما يتضح لنا الان ، من الغرضين السابقين المحسوبين على النمط الثالث . ان بالامكان ان نسمي الغرض الثالث هذا بـ«الفعال» وذلك تمييزا له من الغرضين السابقين السلبيين وبالفعل : ففي تقليد الاساليب ، وفي قصة الراوية . وفي المحاكاة الساخرة تكون الكلمة الغيرية سلبية تماما في يدي المؤلف الذي يتسلح بها . ان يتناول ، كما يقال ، الكلمة الغيرية العزلاء والوديعه ثم يضمناها موقفه الادراكي مجبرا بذلك اياها على ان تكون في خدمة اهدافه الجديدة . اما في الجدل الخفي وفي الحوار ، فعلى العكس ، ذلك أن الكلمة الغيرية تؤثر بقوة على كلام المؤلف مجبرة اياه أن يتغير بما يتناسب وتأثيرها عليه والهامها اياه .

ومع ذلك فحتى في جميع ظواهر الغرض الثاني من النمط الثالث يكون سمكنا زيادة فاعلية الكلمة الغيرية . عندما تحس المحاكاة الساخرة بمقاومة جوهرية . بقوة معلومة وبعمق الكلمة الغيرية التي تجري محاكاتها محاكاة ساخرة ، فانها - اي المحاكاة الساخرة - تزداد تعقيدا بنغمات الجدل الخفي . ان المحاكاة الساخرة هذه تتردد نغماتها الان بطريقة مغايرة . اما الكلمة التي تحاكي محاكاة ساخرة فتزداد فاعلية وتبدي مقاومة لمأرب

المؤلف . يجري عندها اسباغ الحوار الداخلي على الكلمة التي تحاكي محاكاة ساخرة . ان مثل هذه الظواهر تجري حتى في حالة الجمع بين الجدل الخفي وبين القصة . كما تجري ، عموما ، في جميع ظواهر النمط الثالث ، في حالة توفر النزعة المتنوعة الخاصة بمساعي المؤلف والمساعي الغيرية .

وقياسا على تخفيض فعالية الكلمة الغيرية ، هذه الفعالية الموجودة ، كما نعرف جميعا ، بدرجة معلومة في جميع كلمات النمط الثالث ، قياسا على ذلك يجري داخل الكلمات ذات الاتجاه الواحد (في تقليد الاساليب ، وفي القصة ذات الاتجاه الواحد) اندماج بين صوت المؤلف والصوت الغيري .

المسافة الفاصلة تختفي ، وتقليد الاساليب يصبح اسلوبا والراوي يستحيل الى تقليد انشائي بسيط . اما في الكلمات ذات الاتجاهات المتنوعة فان التقليل من الفعالية والزيادة التي تقابلها في فاعلية المساعي الخاصة للكلمة الغيرية ستقود حتما الى اسباغ الحوار الداخلي على الكلمة . في مثل هذه الكلمة لم يعد هناك وجود لسيادة مطلقة من جانب افكار المؤلف على الافكار الغيرية ، والكلمة تفقد ثقتها وهدهدها وتصبح متهيجة ومفتقرة الى القرار الداخلي ومزدوجة السحنة . ان مثل هذه الكلمة ليست مزدوجة الصوت وحسب ، بل وهي مزدوجة النبرة ايضا ، ويكون من الصعب التقاط نبرتها ، ذلك ان النبرة العالية والحيوية من شأنها ان تسبغ الطابع المونولوجي على الكلمة ولا تستطع ان تكون عادلة في موقفها من الصوت الغيري فيها .

ان هذا النوع من اسباغ الحوارية الداخلي ، المرتبط بتخفيض الفاعلية في الكلمات ذات الاتجاهات المتنوعة الخاصة بالنمط الثالث لا يعتبر ، طبعا غرضا ما جديدا لهذا النمط . ان ذلك مجرد ميل معروف في جميع ظواهر هذا النمط (في حالة تعدد الاتجاهات) . ان هذا الميل يؤدي ضمن نطاقه الى انقسام الكلمة المزدوجة الصوت الى كلمتين ، وإلى صوتين مستقلين عن بعضهما ومتميزين تماما . اما الميل الاخر الذي تعرف به الكلمات ذات الاتجاه الواحد ، هذا الميل يؤدي ، عند تخفيض فاعلية الكلمة الغيرية الى اقصى حد ، الى الاندماج التام بين الاصوات ، وبالتالي الى الكلمة ذات الصوت الواحد من النمط الثاني ، بين هذين الحدين الاثنین تتحرك كل

ظواهر النمط الثالث .

نحن لم نستنفد ، طبعا ، جميع الظواهر الممكنة للكلمة المزدوجة الصوت كما لم نستنفد كل الوسائل الممكنة بصورة عامة الخاصة بالاسترشاد بالموقف من الكلمة الغيرية ، هذا الاسترشاد الذي يعقد الاسترشاد الاعتيادي الملموس الخاص بالكلام . هناك امكانية القيام بتبويب يتميز بمزيد من الدقة والعمق مع كمية اكبر من النزعات المتنوعة ، ولربما ، حتى بالنسبة للانماط . غير انه من وجهة نظر اهدافنا التي حددناها فحتى تبويبنا الذي قدمناه يعتبر كافيا .

سنقدم لهذا التبويب تعبيرا تخطيطياً .

ان التبويب التالي يحمل ، طبعا ، طباعا مجردا ، ان بإمكان الكلمة الملموسة ان تنتمي في وقت واحد الى مختلف الاتجاهات المتنوعة والانماط ايضا . عدا ذلك فان العلاقات المتبادلة مع الكلمة الغيرية تحمل داخل قرينة الكلام الملموسة ، لا طباعا جامدا ، بل دينامي : بإمكان العلاقة المتبادلة بين الاصوات في الكلمة ان تتبدل بحددة ، ان الكلمة الاحادية الاتجاه تستطيع ان تتحول الى كلمة متنوعة الاتجاهات ، بينما تستطيع اشاعة الحوارية الداخلية ان تكون اقوى او اضعف ، والنمط السلبي هو الاخر يستطيع ان يكون فعالا وهكذا .

اولا : الكلمة المباشرة ، الموجهة الى مادتها الملموسة مباشرة ، بوصفها تعبيراً عن النبذة الادراكية الاخيرة للمتكلم .

ثانيا : الكلمة الموضوعية (كلمة الشخص الذي يجري تصويره)

مع سختلف
مستويات الموضوعية

١ - مع سيادة التحديد النموذجي
الاجتماعي

٢ - مع سيادة التحديد الفردي التشخيصي

ثالثا : الكلمة ذات التكوين المستند الى كلمة الغير (كلمة مزدوجة الصوت .

١ - الكلمة المزدوجة الصوت والموحدة الاتجاه :

(أ) - تقليد الاساليب

(ب) - قصة الراوية

(ج) - الكلمة غير الموضوعية للبطل الذي يحمل (جزئيا) مآرب المؤلف .

(د) - Icherazahlung (القصة على لسان الشخص الاول) .

عند تخفيض الفاعلية تسعى الى الدمج بين الاصوات ، اي الى الكلمة من النمط الاول .

٢ - الكلمة المزدوجة الصوت ذات الاتجاهات المتنوعة

(أ) - المحاكاة الساخرة بكل ما لها من ظلال .

(ب) - القصة المحاكية محاكاة ساخرة .

(ج) - Icherzahlung التي تحاكي محاكاة ساخرة .

(د) - كلمة البطل المصور تصويرا ساخرا .

(هـ) - اي نقل للكلمة الغيرية مع تغيير في اللهجة

عند تخفيض الموضوعية فحتى فاعلية الفكرة الغيرية يشيع فيها الطابع الحوارى داخليا وتنقسم الى كلمتين (الى صوتين) من النمط الاول.

٣ - النمط الفعّال (الكلمة الغيرية المعكوسة) :

(أ) - الجدل الداخلى الخفى .

(ب) - الاعتراف ، والسيرة الذاتية المشبعة بروح الجدل .

(ج) - كل كلمة تتلفت ناحية الكلمة الغيرية .

الكلمة الغيرية تؤثر من الخارج . هناك امكانية لوجود اشكال شديدة التنوع خاصة بالعلاقات المتبادلة مع كلمة الغير ، ولوجود مختلف مستويات تأثيرها التشويهي .

(د) - ردود الحوار .

(هـ) - الحوار الخفي .

ان لهذا المجال الذي اقترحناه ، والخاص بدراسة الكلمة من زاوية علاقتها بالكلمة الغيرية ، ان له - في رأينا - اهمية كبيرة واستثنائية من اجل فهم النثر الفني . ان الكلام الشعري بالمعنى الضيق يتطلب تشابها في جميع الكلمات ، كما يتطلب توحيد مخارجها جميعا ، فضلا عن ان هذا المخرج الموحد يمكنه ان يكون اما كلمة من النمط الاول واما ان ينتمي الى عدد من الاغراض الملطفة الخاصة بالانماط الاخرى . طبعا حتى هنا يمكن ان تكون اعمال ادبية لا تقود كل مادتها اللفظية الى مخرج موحد ، ولكن هذه الظواهر تعتبر في القرن التاسع عشر نادرة وذات سمة نوعية . الى هذا يمكن ان تنسب ، على سبيل المثال ، الشعر الغنائي «النثري» لهايني ، وباربييه ونكراسوف الى حد ما وآخرين (في القرن التاسع عشر وحده تجري اشاعة نثرية حادة في الشعر الغنائي) . ان امكانية ان تستخدم في مجال عمل ادبي واحد كلمات من مختلف الانماط مع المحافظة على كل حدثها التعبيرية دون ان توحد مخارجها - هذه الامكانية تعتبر واحدة من الامكانيات الجوهرية للنثر . هنا يكمن الفارق العميق بين الاسلوب النثري والاسلوب الشعري - ولكن حتى في الشعر توجد سلسلة كاملة من المسائل الجوهرية ، التي يتعذر حلها من دون استدراج المجال المشار اليه لدراسة الكلمة ، ذلك ان مختلف انماط الكلمة تتطلب في الشعر معالجة بيانية متنوعة .

ان علم البيان المعاصر الذي يتجاهل هذا المجال من الدراسة يعتبر ، في الحقيقة علم بيان خاصا بالكلمة من النمط الاول وحدها ، أي بكلمة المؤلف الموجهة الى مادتها الملموسة مباشرة . ان علم البيان المعاصر لا يستطيع حتى الان ان ينبذ التكوينات والتحديدات ذات الصفة النوعية الخاصة ، ان قوانين الابداع للاتجاه الكلاسيكي تستهدي بالكلمة المباشرة الوحيدة الصوت والموجهة الى مادتها الملموسة مباشرة . بالاضافة الى انها تبدو مدفوعة الى حد ما باتجاه الكلمة التقليدية المقلدة للاساليب . ان الكلمة شبه

التقليدية وشبه المقلدة للأساليب هي التي تحدد مجرى الاشياء في الابداع الكلاسيكي . وحتى الان يسترشد علم البيان بمثل هذه الكلمة شبه التقليدية التي تتطابق من الناحية العلمية مع الكلمة الشعرية كما هي عليه . بالنسبة للاتجاه الكلاسيكي كلمة اللغة ، كلمة بلا شخصية كلمة شيئية داخلية في متن القاموس الشعري ، وهذه الكلمة تنتقل من كنز اللغة الشعرية مباشرة الى قرينة الكلام المونولوجية لهذا التعبير الشعري بالذات . لهذا فان علم البيان الذي نما على تربة الاتجاه الكلاسيكي لا يعرف غير حياة الكلمة داخل قرينة كلام واحدة منغلقة على نفسها ، انه يتجاهل تلك التغيرات التي طرأت على الكلمة في مجرى انتقالها من تعبير ملموس معين الى اخروفي مجرى الاسترشاد المتبادل بين هذين التعبيرين . انه يعرف - والحديث ما يزال عن علم البيان - فقط تلك التغيرات التي تحدث في مجرى عملية انتقال الكلمة من مجموعة لغوية الى تعبير شعري مونولوجي . أن حياة ووظائف الكلمة في اسلوب التعبير الملموس تفهم على ضوء خلفية هذه الحياة والوظائف داخل اللغة ان العلاقات الحوارية الداخلية للكلمة نحو تلك الكلمة نفسها في قرينة الكلام الغيرية ، على الشفاه الغيرية ، هذه العلاقات يجري تجاهلها تماما . في هذه الاطر تجري معالجة علم البيان حتى في وقتنا الحاضر .

لقد جاء الاتجاه الرومانتيكي معه بالكلمة الممتلئة الدلالة والمباشرة بدون ادنى ميل نحو التقليدية . لقد عرف الاتجاه الرومانتيكي بكلمة المؤلف المباشرة والتعبيرية الى حد نكران الذات ، دون ان تبرر نفسها بأي شكل من اشكال الانعكاس داخل الوسط اللفظي الغيري . لقد كانت الاهمية الاستثنائية الكبيرة من نصيب كلمات الغرض الثاني ، والغرض الاخير بصورة خاصة من بين اغراض النمط الثالث^(٤) ، ومع ذلك فان الكلمة المعبر عنها بصورة مباشرة والمستنفدة الى اقصى حد ، اعني كلمة النمط الاول ، هي التي سادت لدرجة اصبح معها من المتعذر تحقيق اي تقدم جوهري في مشكلتنا المطروحة استنادا الى خلفية الاتجاه الرومانتيكي ، وفي هذه النقطة فان قوانين الابداع في الاتجاه الكلاسيكي لم تتزحزح تقريبا . وبالمناسبة ، فان علم البيان المعاصر بعيد كل البعد عن ان يكون ملائما حتى بالنسبة

للاتجاه الرومانتيكي .

النثر ، وخصوصا الرواية ، يستعصي على تناول مثل هذا النوع من علم البيان . ان هذا الاخير يستطيع في نطاق محدود جدا ان يكون موفقاً في معالجة قطع صغيرة من الابداع النثري ، هذه القطع او القطاعات التي تنطوي على قدر اقل من الاهمية بالنسبة للنثر عامة . وبالنسبة للفنان - اننا نرى ان يكون العالم مليئاً بالكلمات الغيرية ، التي بينها الكثير مما يسترشد به هو نفسه ، والتي يتعين عليه ان يمتلك اذا حساسة لاستيعاب خصائصها الجوهرية . يتعين عليه ان يستدرجها الى مجال كلمته الخاصة به ، زد على ان ذلك يجب ان يتم بحيث لا يؤدي الى تحطيم هذا المجال^(١) . انه يعمل بلوحة الوان لفظية غنية جدا ، وهو يعمل بها بصورة رائعة ومبدعة .

اننا ونحن نستوعب العمل النثري انما نسترشد بحذق وسط كل هذه الانماط والاعراض الخاصة بالكلمة التي رتبت ونظمت من قبلنا . بالاضافة الى ذلك ، فاننا حتى في الحياة نسمع بدقة ورهافة كل هذه الظلال في احاديث الناس من حولنا ، ونتعامل بانفسنا تعاملنا جيداً مع كل هذه الالوان الموجودة في لوحة الوان الفاظنا . اننا نحزر بدقة كبيرة ادنى تغيير في النبرة ، وادنى ارتجاف في الاصوات داخل الكلمة المهمة بالنسبة لنا في الحياة اليومية الصادرة عن انسان آخر . ان اي تلفت لفظي او تحفظ ، او تلميع ، او تلميح ، او لمزة لا يمكنها ان تغيب عن اسماعنا ، ولا تعتبر غريبة حتى بالنسبة لشفاهنا . ان مما يثير الدهشة ان كل ذلك لم يحظ حتى الان بوعي نظري جلي ولا بتقويم هو اهل له !

ومن الناحية النظرية فاننا نعمن النظر فقط في العلاقات البيانية المتبادلة للعناصر ضمن حدود التعبير المنغلق على نفسه وبلاستناد الى خلفية من المفاهيم المجردة الخاصة بعلم اللغة . ان الظواهر الاحادية الصوت وحدها هي التي تستطيع ان تخضع لذلك النوع من علم البيان اللغوي السطحي الذي لم يكن قادراً حتى الان ، رغم كل قيمته في علم اللغة بالنسبة للابداع الفني الا على رصد الاثار والرواسب الخاصة بالوظائف الفنية التي يشخصها هذا العلم نفسه ، على حواف الاعمال الادبية .

ان الحياة الحقيقية للكلمة في النثر لا تستوعبها مثل هذه الاطر وبالفعل فانها ضيقة حتى بالنسبة للشعر^(١) .

يتعين على علم البيان ان يعتمد ليس فقط على علم اللغة ، بل وحتى قبل ذلك على «مابعد علم اللغة» Metalinguistics الذي يدرس الكلمة لا من خلال المنظومة اللغوية ، ولا معزولة عن التعامل الحوارى لـ«النص» بل في المجال نفسه الخاص بالتعامل الحوارى بالضبط ، اي في مجال الحياة الحقيقية للكلمة . الكلمة ليست شيئاً . بل واسطة متحركة ابداً ، ومتغيرة ابداً ، خاصة بالتعامل الحوارى . انها لن ترضى ابداً وحدهاشكلا معينا من الوعي ، ولا صوتا معينا . ان حياة الكلمة هي في انتقالها من فم لآخر من قرينة كلام لقرينة كلام اخرى من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة الى جماعة اخرى . من جيل معين الى جيل آخر . وفي مثل هذه الحالة فان الكلمة لا تنسى طريقها ولا تستطيع ان تتحرر تماما من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة التي تدخل فيها هذه الكلمة .

ان عضوا في جماعة تتبادل الحديث يعثر مسبقا على الكلمة التي لا يمكن ابدا ان تعتبر كلمة محايدة في لغة . كلمة متحررة من نزعات واحكام غيرية وغير مسكونة بأصوات غيرية . كلا ، فالكلمة يتلقاها المتكلم من صوت غيري وهي ممثلة بصوت غيري . والكلمة تأتي الى قرينة كلام المتكلم من قرينة كلام متكلم آخر ، وهي تكون عادة مشبعة بالقيم الادراكية الغيرية ان فكرته الخاصة تجد الكلمة مشغولة بالافكار . ولهذا فان استرشاد الكلمة وسط الكلمات ، والاحساس المتنوع بالكلمة الغيرية ، ومختلف وسائل الاسترشاد بها ، كل ذلك يعتبر . ربما ، مسائل جوهرية في الدراسات الخاصة بـ«ما بعد علم اللغة» لكل كلمة ، بما في ذلك الدراسة الفنية . ان كل اتجاه في كل عصر معروف بتحسسه الخاص بالكلمة وبمعياره النغمي للامكانيات اللفظية . ان الرأي الادراكي الاخير لا يستطيع في كل وضعية تاريخية ان يعبر عن نفسه مباشرة بواسطة كلمة المؤلف المطلقة والمباشرة وغير المنعكسة على اي واسطة . وعندما لا تكون هناك كلمة خاصة «اخيرة» فان اي مأرب ابداعي ، واي فكرة واي احساس ، واي معاناة يجب ان

تنعكس من خلال وسط خاص بكلمة غيرية ، خاص بأسلوب غيري ، خاص بعادة غيرية ، هذه الاشياء التي لا يجوز الاندماج معها مباشرة من دون تحفظات ، ومن دون مسافة فاصلة ، ومن دون انعكاسات على وسائط اخرى^(٨) .

واذا كانت تحت تصرف عصر من العصور شيء ما من وسط ذي نفوذ مترسب من الماضي يصلح للانعكاس عليه ، فستسود في هذه الحالة الكلمة التقليدية في هذه الصيغة او تلك من صيغها وبهذه الدرجة او تلك من النسبية . واذا ما انتفى وجود مثل هذا الوسط فستسود الكلمة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات ، اي الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة في جميع اشكالها ، او نمط خاص من الكلمات شبه النسبية وشبه المحاكية محاكاة ساخرة (كلمة او اخر عصر الكلاسيكية) . في مثل هذه العصور خصوصا في عصور سيادة الكلمة النسبية تبدو الكلمة المباشرة ، غير المتحفظة ، وغير المنعكسة ، تبدو كلمة بربرية وهمجية ووحشية . ان الكلمة المثقفة هي الكلمة المنعكسة من خلال الوسط المترسب ذي النفوذ المعنوي الكبير

ما هي الكلمة التي تسود في هذا العصر بالذات ، وفي هذا الاتجاه بالذات ، وما هي الاشكال المتوفرة لانعكاس الكلمة بحيث تصلح ان تكون وسطا للانعكاس ؟ - كل هذه المسائل تتسم باهمية من الدرجة الاولى بالنسبة لدراسة الكلمة الفنية . اننا نشير هنا ، طبعا ، فقط بسرعة وعرضاً الى هذه المسائل نشير اليها دون برهنة وبلا معالجة بالاستناد الى مادة ملموسة ، فليس هنا مكان دراستها دراسة تفصيلية وشاملة .

سنعود الى دوستوفسكي

ان اول ما يلفت النظر في اعمال دوستوفسكي هذا التنوع غير الاعتيادي في الانماط وفي تعدد اغراض الكلمة ، بالاضافة الى ان هذه الانماط والاغراض تقدم في اكثر اشكالها التعبيرية حدة . تسود بوضوح الكلمة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات ، فضلا عن انها كلمة اشبعت داخليا بقيمة حوارية ، وكلمة غيرية : الجدل الخفي ، والاعتراف المزين بالجدل ، والحوار الخفي . ليس لدى دوستوفسكي ابداء تقريبا كلمة بلا

تلفت متوتر الى الكلمة الغيرية . وفي الوقت نفسه فليس لديه تقريبا كلمات موضوعية ، ذلك ان احاديث الابطال منحت تكوينا بامكانه ان يفقدها اي اثر للموضوعية . يدهش في اعمال دوستويفسكي بعد ذلك التعاقب الحاد والمستمر لمختلف انماط الكلمة . فالانتقالات الحادة المفاجئة من المحاكاة الساخرة الى الجدل الداخلي ، من الجدل الى الحوار الخفي ، ومن الحوار الخفي الى تقليد الاساليب الخاص بالنغمات الحياتية المهدئة ، ومنها من جديد الى القصة المحاكية محاكاة ساخرة واخيرا الى الحوار المكشوف والمتوتر الى اقصى حد - هذا هو السطح اللفظي المضطرب لهذه الاعمال . كل ذلك يشده عن عمد خيط باهت خاص بالكلمة البروتوكولية المطلعة ، هذه الكلمة التي يصعب اقتناص بدايتها ونهايتها . ولكن يسقط حتى على مثل هذه الكلمة البروتوكولية الجافة ، التماعات حادة او ظلال كثيفة لتعبيرات لا تقع بعيدا عنها ، وتضفي عليها ، على الكلمة نغمة خاصة ومزدوجة الدلالة هي الاخرى .

غير ان جوهر القضية ، طبعا ، ليس في تنوع الانماط اللفظية وفي تعاقبها الحاد ، وفي ان تسود بينها الكلمات المزدوجة الاصوات والمشبعة بالحوار الداخلي . ان تفرد دوستويفسكي يكمن في هذا التوزيع الخاص لهذه الانماط اللفظية والاغراض بين مختلف العناصر الاساسية للاعمال الادبية . كيف ، وفي اي اللحظات الخاصة بالكيان اللفظي عامة يحقق نفسه الموقف اللفظي الاخير الخاص بالمؤلف ؟ الاجابة عن هذا السؤال سهلة جدا اذا كان الامر يتعلق بالرواية المونولوجية . فمهما كان شأن انماط الكلمات ، هذه الانماط التي ادخلها المؤلف المونولوجي ، ومهما كان امر توزيعها الانشائي ، فان الاراء والاحكام الخاصة بالمؤلف يجب ان تسود على كل ما عداها ، كما يتعين عليها ان تتركز في بنية كاملة متراسة وغير مزدوجة الافكار . ان اي تقوية للنبرات الغيرية داخل هذه الكلمة او تلك ، في هذا القطاع او ذاك داخل العمل الادبي - ليست اكثر من تلاعب يحله المؤلف من اجل ان يعلو اكثر واقوى صوت كلمته الخاصة والمباشرة وغير المنعكسة . ان اي جدل بين صوتين داخل كلمة واحدة من اجل الاستثنائها ، ومن اجل ان

يتحكم فيها ما هو مقرر مسبقاً ، كل ذلك ليس أكثر من جدل وهمي . ان كل الاراء الكاملة الدلالة الخاصة بالمؤلف ستتجمع ، عاجلاً ام اجلاً ، في مركز كلامي واحد ، في وعي واحد ، وكل اللهجات تتجمع في صوت واحد .

ان الوظيفة الفنية عند دوستوفسكي مغايرة تماماً . انه لا يخشى أكثر اشكال الفعالية في الكلمة المزدوجة الصوت من مختلف اللهجات . على العكس تماماً ، فان هذه الفعالية هي ما يحتاجها لتحقيق اهدافه . حقا ان تعددية الاصوات يجب الاختفي في رواياته ، بل يجب ان تسود فيها .

ان الاهمية البيانية للكلمة الغيرية كبيرة جداً في اعمال دوستوفسكي انها تعيش هنا حياة متوترة جداً . ان الصلات البيانية الاساسية بالنسبة لدوستوفسكي هي ليست الصلات بين الكلمات في مجال تعبير مونولوجي واحد ، وانما تلك الصلات المتوترة والدينامية بين التعبيرات ، بين المراكز الكلامية المستقلة والكاملة الحقوق التي لا تخضع لدكتاتورية الاسلوب المونولوجي الوحيد ، والنغمة الوحيدة .

الكلمة عند دوستوفسكي ، وحياتها في العمل الادبي ووظيفتها في تحقيق المهمة المتعددة الاصوات ، كل ذلك سننظر فيه من خلال علاقته بتلك الوحدات الانشائية التي توظف فيها الكلمة : في وحدة تعبير البطل عن نفسه تعبيراً مونولوجياً في وحدة القصة - قصة الراوية او قصة المؤلف واخيراً ، في وحدة الحوار بين الابطال . هكذا سيكون نظام دراستنا .

الكلمة المونولوجية للبطل وكلمة القص في قصص دوستوفسكي

بدأ دوستوفسكي بالكلمة المؤولة، بدأ بالشكل الرسائي . كتب الى اخيه بصدد «الناس الفقراء» : «لقد اعتادوا (يقصد الجمهور والنقاد - م . باختين) ان يروا في كل شيء صورة المؤلف ، أما أنا فلن اعرض عليه صورتي ولم يخطر ببالهم أن الذي يتكلم هو ديفوشكين ، وليس أنا ، وان ديفوشكين لعاجز عن ان يتكلم بصورة اخرى . انهم يجدون الرواية ممصوطة ، بينما لن

تجد فيها كلمة زائدة»^(١) .

يتحدث كل من مكار ديفوشكين وفارنكا دوبروسيلوفا ، اما المؤلف فلم يفعل سوى انه وزع كلماتهم : ان مآربه وتطلعاته انعكست من خلال كلمات البطل والبطلة . إن الشكل الرسائي هو غرض من اغراض Icherzahlung . الكلمة هنا مزدوجة الصوت ، وموحدة الاتجاه في اغلب الاحيان ، وهي تبرز بهذه الصورة على اعتبارها بديلا انشائيا عن كلمة المؤلف التي لا وجود لها هنا . سنرى ان مفهوم المؤلف ينعكس بحذر وحذق بالغين من خلال كلمات الابطال الرواة ، وذلك على الرغم من ان العمل الادبي مليء كله بمحاكيات ساخرة مكشوفة وخفية . ويجدل مكشوف وخفي (جدل يخص المؤلف) .

غير ان الذي يعنينا هنا هو كلام مكار ديفوشكين بوصفه تعبيراً مونولوجياً فقط خاصاً بالبطل ، لا بوصفه كلام الراوية في Icherzahlung (القصة على لسان المتكلم) الذي ينفذ هنا وظيفتها (ذلك لعدم وجود من يحمل هنا الكلمة ، عدا البطلين) حقاً أن كلمة أي راوية ، التي يستخدمها المؤلف لتحقيق مآربه الفني . تنتمي نفسها الى نمط ما محدد ، اضافة الى ذلك النمط الذي يتحدد بفضل وظيفة سردها . فما هو نمط التعبير المونولوجي عند ديفوشكين ؟

ان الشكل الرسائي بذاته لا يكفي لتقرير نمط الكلمة ، ان هذا الشكل يسمح عموماً بإمكانيات لفظية واسعة . ان الشكل الرسائي ملائم جداً للكلمة الغرض الاخير من النمط الثالث ، اي للكلمة الغيرية التي هي انعكاس لغيرها . تمتاز الرسالة بأحاساسها القوي بالطرف المقابل في الحوار بمن تتوجه اليه الرسالة بالمرسل اليه ، الرسالة شأنها شأن الردود في الحوار ، موجهة الى انسان محدد . وتأخذ في اعتبارها ردود افعاله المحتملة ، وجوابه المتوقع . ان هذا الحساب للمحاور الغائب يمكنه ان يكون مكثفاً بهذه الدرجة او تلك . انه - الحساب - يحمل عند دوستوفسكي طابعاً متوتراً الى حد بعيد .

يعالج دوستوفسكي في عمله الادبي الاول اسلوباً كلامياً تتميز به كل اعماله الادبية ، معروفاً بمبادرته المسبقة الحادة للكلمة الغيرية .

لقد كانت اهمية هذا الاسلوب عظيمة بالنسبة لاعماله الابداعية المقبلة : ان التصريحات الاعترافية الهامة من جانب الابطال مفعمة بالعلاقة المتوترة تجاه الكلمة الغيرية حولهم والتي يبادرهم اليها الآخرون ، تجاه رد الفعل الغيري على كلمتهم حوله . ليس الاسلوب والنغمة وحدهما هما اللذان يتحددان على ضوء مبادرة الكلمة الغيرية ، بل ومعهما حتى البنية الداخلية الدلالية لهذه التصريحات : ابتداء بتنميقات وتحفظات غوليا دكين المعبرة عن الاحساس بالاضيم وانتهاء بتنميقات إيفان كرامازوف الاخلاقية والميتافيزيقية . في «الناس الفقراء» تبدأ معالجة الشكل «الممتن» من هذا الاسلوب - الكلمة المتجمعة على نفسها مع التلفت الخجول والمرتبك ، ومع تحد مكبوت .

ان هذا التلفت يظهر بالدرجة الاولى في هذا الكبح للكلام وقطعه المستمر بواسطة التحفظات ، الكبح والقطع اللذين شاعا في هذا الاسلوب . «انا اسكن في المطبخ ، او الاصح من ذلك بكثير ان اقول ما يلي : هناك الى جانب المطبخ توجد غرفة (يجب ان اؤكد لك ، ان لدينا مطبخا نظيفا ومضيئا وجيدا جدا) . الغرفة ليست كبيرة ، انها زاوية متواضعة .. اي ، او الاحسن ان اقول ان المطبخ كبير وله ثلاث نوافذ ، وهكذا اقامت على امتداد الجدار العرضي حاجزا بحيث حصلت بهذه الطريقة على ما يمكن اعتباره غرفة ، غرفة اضافية ، كل شيء فيها واسع ، ومريح ، ولها نافذة ايضا ، فيها كل شيء - باختصار كل شيء فيها مريح . على اي حال ، هذا هو ركني . على اي حال ، عليك الاتظني ، يا عزيزتي ، ان هناك شيئا ما من هذا القبيل شيئا اخر وان هناك لغزا ما ، كأن يقولون ، مثلا ، مطبخ ! - اي اني ، ربما حتى في هذه الغرفة اسكن وراء الحاجز ، ولكن هذا غير مهم . انا احيا مع نفسي ، وحيداً ، بعيداً عن الجميع ، حياة هادئة وبسيطة . دبرت لنفسي هنا سريرا ومنضدة ، وخزانة صغيرة وزوجا من المقاعد ، وعلقت ايقونة . صحيح ان هناك شققا سكنية حتى انها افضل . - ربما توجد حتى افضل بكثير ، اجل غير ان الراحة هي الشيء المهم ، ارجو ان تصدقي اني فعلت كل ذلك من اجل راحتي ، ولا تذهب بك الظنون فتتصورني اني فعلت

ذلك لدوافع أخرى . (المجلد الاول ، ص ٨٢) .

يبدو أن ديفوشكين بعد كل كلمة تقريبا يتلفت باتجاه محاوره الغائب ، يخاف أن يظن الآخرون أنه يشتكي من شيء ويحاول أن يقضي مقدما على مثل هذا الانطباع الذي يولده قوله أنه يعيش في مطبخ ، كما أنه لا يريد أن يثير أسى محاورته وهكذا . أن تكرار الكلمات يستدعيه سعيه لتقوية نبرتها ، أو سعيه لأن يضيف عليها ظلالة جديدة تبعا لرد الفعل المحتمل من جانب المتحاور معه .

ففي المقطع المتقدم تعتبر الكلمة المنعكسة هي الكلمة المتوقعة من جانب المرسل إليها - فارينكا دوبروسيلوفا . وفي أغلب الحالات فإن كلام ديفوشكين حول نفسه بالذات يتحدد على ضوء الكلمة المنعكسة الخاصة بـ «الإنسان الغيري» الآخر . اليكم الطريقة التي يحدد بها هذا الإنسان الغيري ، «على كل ، وماذا ستفعلين عندما ستجدين نفسك بين أناس غرباء ؟» - أنه يسأل فارينكا دوبروسيلوفا . «حقا أنك ما تزالين تجهلين أمر حقيقة الإنسان الغريب ؟ .. كلا ، اسمحي لي أن أوضح لك ، وهكذا فساقول لك ، ما هي حقيقة هذا الإنسان الغريب . أنا أعرفه ، يا عزيزتي ، أعرفه جيدا . سبق لي أن ذقت طعم خبزه . شرير هو ، فارينا ، شرير ، أنه شرير لدرجة تكفي لتمزيق قلبك ، أنه سيمزقه بعتابه وبملامه ، وحتى بنظرته الخبيثة» (المجلد الاول ص ١٤٠) .

أنه إنسان مسكين ، ولكن الإنسان «ذا الكبرياء» ، كما يبدو أمامنا مآكار ديفوشكين يحس دائما ، كما يعتقد دوستوفسكي ، بأن إنسانا غريبا يرشقه بـ «نظرات خبيثة» نظرة أما تنطوي على لوم . أو - وهذا ربما يكون أسوأ من وجهة نظره - على هزاء (بالنسبة للابطال من النمط الذي ينطوي على قدر أكبر من الكبرياء . فإن أسوأ نظرة غريبة خبيثة توجه إليهم ، - هي التي تعبر عن عطف . وتحت تأثير هذه النظرة الغريبة بالذات يتلوى كلام ديفوشكين ويتقلص . أنه ومثله البطل من داخل القبو ، يتنصت أبدا إلى الكلمات الغريبة بصدده . «أنه إنسان فقير ، أنه غير متسامح . أنه حتى إلى هذا العالم الواسع ينظر بعين مغايرة ، وينظر شزرا إلى كل من يصادفه في

الطريق ، اجل ويلقي دائما حول نفسه نظرة تعبر عن الاستياء ، كما انه يهدف السمع لكل كلمة - ربما يقولون هنا شيئا ما بصدده - (المجلد الاول ، ص ١٥٢) .

ان هذا التلفت الى الكلمة الغيرية اجتماعيا هو الذي يحدد لا اسلوب ونغمة كلام ماكار ديفوشكين حسب ، بل ويحدد عنده نفس عادة التفكير ، والمعاناة والرؤية ، وفهم ذاته وعالمه الصغير من حوله . هناك دائما صلة عضوية عميقة دائما بين العناصر الخارجية بطريقة الكلام ، وصيغة التعبير عن الذات من جهة وبين الاسس الاخيرة للعقيدة في عالم دوستوفسكي الفني . الانسان يقدم بكل كيانه في كل شيء يعرب فيه عن نفسه . ان نفس تكوين الانسان تجاه الكلمة الغيرية والوعي الغيري يعتبر في الحقيقة ، الثيمة الاساسية لجميع اعمال دوستوفسكي الادبية . ان موقف البطل تجاه نفسه بالذات يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الانسان الاخر وبموقف الانسان الاخر منه . ان وعيه بنفسه ذاتها ، هذا الوعي يحس نفسه طوال الوقت على خلفية وعي الانسان الاخر به ، ان «انا من اجل نفسي» منعكسة على خلفية «انا من اجل الآخر» . ولهذا السبب فان كلمة البطل حول نفسه تتكون تحت التأثير المستمر للكلمة الاخر حوله .

ان هذه الثيمة تتطور في مختلف الاعمال الادبية في اشكال مختلفة ، وبمحتوى مضمون مختلف ، وعلى صعيد روحي مختلف . في «الناس الفقراء» يتكشف وعي الانسان الفقير بذاته على خلفية الوعي الغيري اجتماعيا ، به ان تأكيد الذات تتردد نغماته هنا بوصفه جدا لخدافا وحوارا خفيا حول ثيمة تخصه ذاتيا ، جدا لا مع انسان غير آخر . في اعمال دوستوفسكي المبكرة كانت هذه اللحظة ما تزال تعبيريا بسيطا وضعيفا : ان مثل هذا الحوار لم يتغلغل هنا بعيدا في العمق - في النويات نفسها الخاصة بالتفكير والمعاناة ، ان جاز التعبير : ما يزال عالم الابطال محدوداً ، ولم يصبحوا ايدولوجيين بعد . وان المهانة الاجتماعية نفسها تجعل من هذا التلفت الداخلي والجدل الداخلي واضحين ومباشرين وبدون تلك التلميحات الداخلية المعقدة التي نمت وتفرعت في بنى ايدولوجية كاملة مثل تلك التي

تطالعنا في اعمال دوستوفسكي الابداعية الاخيرة . ولكن الحوارية العميقة والجدلية الخاصة بالوعي الذاتي وبتأكيد الذات يجري الكشف عنها هنا بجلاء تام .

«خضنا منذ ايام حديثا خاصا مع يغستا في ايفانوفيتش ، يقال ان اهم فضيلة في هذا البلد - ان تعرف كيف تجمع النقود . قالوا ذلك على سبيل النكتة (وانا اعرف انها نكتة) ، الموعظة الاخلاقية هنا هي انه لا يتعين عليك ان تكون عالة على احد ، وانا من ناحيتي لست عالة على احد ! لدي كسرتي من الخبز الذي آكله ، صحيح انها كسرة خبز بائسة ، واهيانا حتى تكون يابسة ، ولكنها موجودة ، حصلت عليها بعريقي ، واستعملها بطريقة قانونية لا عيب فيها . على كل ما العمل ! وانا نفسي اعرف انه ليس مما يبعث على الاعتزاز ان يعمل المرء نساخا اجل ، ومع ذلك فاننا فخور بذلك . فاننا اعمل ، واريق عرقي . ولكن ما هو المعيب . في الواقع ، في اني استنسخ ! وهل يرتكب المرء اثما اذا عمل في الاستنساخ ؟ «انه ، يزعمون يعمل نساخاً ...» اجل ، وما المخجل في ذلك ؟ .. على الاقل اني بهذه الطريقة اعي الان بآني مهم وان هناك من هو بحاجة الي ، وانه ليس في هذا ما يبرر ازعاج الانسان بمثل هذه السخافات . على كل ، دعهم يقولون اني جرد . اذا كانوا قد وجدوا هناك شبها . ان هذا الجزء ضروري ، انه يقدم مايفيد ، ثم انهم يتمسكون بهذا الجرد ، وانهم ينعمون على هذا الجرد بمكافأة . هل رأيت اي جرد هذا ! - بالمناسبة لقد تحدثنا كثيرا حول هذه المسألة يا عزيزتي . لا اخفي عليك ، اني لم يكن في نيتي ان احدثك حول هذه المسألة غير اني تحمست قليلا . مع ذلك فان المرء يشعر بالراحة وهو ينصف نفسه من وقت لآخر» (المجلد الاول ، ص ١٢٥ - ١٢٦) .

وفي جدل يمتاز بدرجة اكبر من الحدة يتكشف الوعي الذاتي عند ماكار وديفوشكين عندما يتعرف على نفسه في «معطف» غوغول . انه يفهم هذه القصة وكأنها كلمة غيرية تقال حوله هو بالذات ويحاول ان يحطم هذه الكلمة بطريقة جدالية ، بوصفها كلمة لا تلائمه .

ولكن دعونا ننعم النظر الان بمزيد من الانتباه في البنية نفسها

الخاصة بهذه «الكلمة بتلفت» .

في المقطع الاول الذي اقتبسناه ، حيث ديفوشكين يتلفت الى فارينكا دوبروسيلوفا وهو يخبرها بشأن غرفته الجديدة ، نلاحظ خصوصية عدم انتظام الكلام ، انه كلام مقطع ، وهذا التقطيع هو الذي يحدد البنية النحوية واللهجية للكلام نفسه . في هذا الكلام يبدو وكأن ردودا غيرية تندس ، هذه الردود التي تعتبر من الناحية العملية غائبة في الحقيقة ، الا ان اثرها تترتب عليه بنية نحوية ونبرية حادة للكلام . لا وجود للردود الغيرية ، الا ان ظلها يخيم بكثافة على الكلام ، وكذلك اثرها ان هذا الظل وهذا الاثر حقيقبان . غير ان الردود الغيرية تترك احيانا ، بالاضافة الى تأثيرها على البنية النحوية والنبرية ، في كلام ماكار ديفوشكين كلمة واحدة او اثنتين من كلماتها ، وتترك احيانا جملة كاملة : «على اي حال ، عليك الا تظني ، يا عزيزتي ، ان هناك شيئا ما من هذا القبيل ، شيئا ما آخر ، وان هناك لغزا ما ، كان يقولون ، مثلا ، مطبخ ! - اي اني ، ربما ، حتى في هذه الغرفة اسكن وراء الحاجز ، ولكن هذا غير مهم ..» (المجلد الاول ، ص ٨٢) . ان كلمة «مطبخ» تندفع الى كلام ديفوشكين من كلام غيري محتمل يبادر هولرد عليه . ان هذه الكلمة مقدمة بنبرة غيرية يحاول ديفوشكين ان يبالغ فيها ، انه يرفض هذه النبرة ، رغم انه لا يستطيع ان ينكر تأثيرها ، ويحاول ان يتجنبها باللجوء الى مختلف التحفظات والتسليمات والتلطيفات التي من شأنها ان تشوه بنية كلامه . ومن هذه الكلمة الغيرية المنغرسه تكاد تقفز حلقات على السطح المستوي للكلام ، محاولة لجمه . وبالاضافة الى هذه الكلمة الغيرية بوضوح مع نبرتها الغيرية بوضوح ، فان اغلب الكلمات في المقطع الذي اقتبسناه قبل قليل يتناولها المتحدث مرة واحدة من زاويتي نظر اثنتين تقريبا : كيف هو نفسه يفهمها وكيف يريد من الاخرين ان يفهموها ، ثم كيف يستطيع فهمها الاخرون ، هد يكمن فقط ملاحظة النبرة الغيرية ، غير ان هذه النبرة كانت السبب وراء وجود التحفظ او العقبة في الكلام .

ان دخول كلمات وخصوصا نبرات من ردود غيرية الى كلام ماكار ديفوشكين في المقطع الاخير الذي اقتبسناه ، يتميز بقدر اكبر من الوضوح

والحدة ، انه يجري حتى تضمن هذا المقطع مباشرة كلمة ذات نبرة غيرية مبالغ فيها وبطريقة جدالية : «انه ، يزعمون ، يعمل نساخا ...» . في الاسطر الثلاثة السابقة تتكرر كلمة «استنسخ» ثلاث مرات . وفي كل حالة من هذه الحالات الثلاثة تكون حاضرة تلك النبرة الغيرية في الكلمة «استنسخ» غير ان نبرة ديفوشكين الشخصية تغطي عليها . ومع ذلك فان هذه النبرة تزداد قوة باستمرار الى ان تندفع وتتخذ لها شكل كلام غيري مباشر . وبهذه الطريقة ، يكاد يقدم هنا تدرج للتصاعد المستمر للنبرة الغيرية : «وانا بنفسى اعرف انى اجهد نفسى قليلا فى الاستنساخ .. (يلي تحفظ . م . باختين) . ولكن ما هو المعيب فى الواقع ، فى انى استنسخ ! وهل يرتكب المرء اثما اذا عمل فى الاستنساخ ؟ «انه ، يزعمون ، يعمل نساخا !» . اننا نلمح بواسطة علامة التشديد النبرة الغيرية وتصاعد قوتها التدريجي . الى ان تتمكن اخيرا من الكلمة كلها وتوضع داخل اقواس . ومع ذلك ففي هذه الكلمة الاخيرة والغيرية بصورة واضحة يوجد حتى صوت ديفوشكين نفسه الذي يلجأ . كما سبق ان ذكرنا ، الى ان يبالغ بهذه النبرة بطريقة جدالية . وقياسا الى درجة تصاعد قوة النبرة تتصاعد هي الاخرى نبرة ديفوشكين المضادة لها .

اننا نستطيع ان نحدد بطريقة وصفية كل هذه الظواهر التي بحثناها كما يلي : تغلغل الى داخل الوعي الذاتي للبطل وعي غيري بشأنه وفي تعبير البطل عن نفسه القيت كلمة غيرية بشأنه . ان الوعي الغيري والكلمة الغيرية تستدعي ظواهر نوعية تعمل على تحديد تطور مجموعة المواضيع الخاصة بالوعي الذاتي للبطل وانكساراته ، وتنميقاته ، واحتجاجاته ، هذا من ناحية ، وفي الناحية الاخرى فهي تحدد كلام البطل مع عدم انتظام نبراته ، وانعطافاته النحوية ، والتكرار الذي فيه ، والتحفظات والتمطيط الخ .

سنقدم ايضا مثل هذا التحديد والتوضيح المجازي لنفس تلك الظواهر : لنفرض ان ردين اثنين داخل حوار متوتر جدا ، كلمة وكلمة مضادة ، بدلا من ان تقع الواحدة بعد الاخرى وان ينطق بهما شخصان

مختلفان ، تنضدتا الواحدة فوق الاخرى واندمجتا في تعبير واحد ووردتا على لسان شخص واحد . ان هذه الردود سارت في اتجاهين متعارضين ، وتصادمت فيما بينها . ولهذا فان تنضيدها الواحد فوق الاخر ودمجها في تعبير واحد يؤدي الى صراع حاد جدا . ان تصادم مجموعة من الردود - مأخوذ كل رد بذاته وبنبرته المتميزة - يتحول الان الى تعبير جديد حصلنا عليه نتيجة اندماج الردود مع بعضها ، تعبير في صراع حاد بين الاصوات المتعارضة في كل تفصيل من التفاصيل وفي كل ذرة من ذرات هذا التعبير . ان التصادم الحوارى ينكفيء الى الداخل ، يدخل الى عناصر الكلام البنائية الدقيقة (وبالتالي ، الى عناصر الوعي) .

ان المقطع الذي اقتبسناه قبل قليل يمكن ان تعاد صياغته الى الحوار اللفظ التالي بين ماكارديفوشكين و«الانسان الاخر» :

الانسان الاخر : على المرء ان يعرف كيف يكس النقود . وعليه الا يكون عالة على احد . اما انت فعالة في عنق احدهم .
ماكارديفوشكين : لست عالة على احد . لدي كسرة خبزي التي كسبتها .

الانسان الاخر : كفك ! أي كسرة خبز هذه ؟ اليوم متوفرة وغدا ستختفي . فضلا عن انها كسرة يابسة .

ماكارديفوشكين : ان اردت الحق ، فهي كسرة خبز بائسة ، واحيانا حتى يابسة ، ومع ذلك فهي موجودة ، حصلت عليها بكدي وكدحي ، وأنا اتصرف بها بطريقة لا لوم فيها ولا عتب .

الانسان الاخر : اي كد واي كدح ! لا تفعل اكثر من ان تستنسخ . لست اهلا لاي عمل آخر .

ماكارديفوشكين : ما العمل ! انا نفسي اعرب ان كوني نساخا لا يعني الشيء الكثير ، ومع هذا فاننا فخور بذلك !

الانسان الاخر : لقد وجد ما يفخر به ! بالاستنساخ ! انه عمل مخجل !

ماكارديفوشكين : وما هو المخجل في الواقع ، في كوني استنسخ ! الخ

يبدو انه نتيجة لتنضيد ودمج ردود هذا الحوار في صوت واحد هو الذي ادى الى الحصول على تعبير ديفوشكين عن نفسه الذي اقتبسناه سابقا .

لا جدال في ان الحوار الذي تصورناه ساذج جدا ، مثلما هو ساذج من الناحية المضمونية حتى وعي ديفوشكين نفسه . وبالفعل فانه في نهاية المطاف ليس اكثر من أكاكي أكاكيفيتش سلط الوعي الذاتي عليه ضوءا اضافيا ، اكتسب كلاما و«طور اسلوبا» ومع ذلك فان البنية الشكلية للوعي الذاتي وللتعبير عن الذات كانت واضحة جدا وجليّة وذلك نتيجة لسذاجته وفظاظته ولهذا السبب فأننا نتوقف عندها مثل هذه الوقفة التفصيلية . ان كل التعبيرات عن الذات الجوهرية لابطال دوستوفسكي المتأخرين تستطيع ان تكون هي الاخرى مجسدة بواسطة الحوار ، ذلك انها جميعا تبدو وكأنها ظهرت نتيجة لاندماج مجموعتين اثنتين من الردود ، ولكن صراع الاصوات فيها يغور عميقا جدا ليصل الى تلك العناصر الدقيقة للأفكار والكلمات يصبح معها تجسيدها في حوار عياني وفظ ، مثلما فعلنا نحن الان مع تعبير ديفوشكين عن نفسه ، أمرا مستحيلا طبعا .

ان الظواهر التي درسناها ، والمنتجة بكلمات غيرية في وعي وفي كلام الابطال ، تقدم في «الناس الفقراء» في ثوب بياني مناسب ضمن كلام الانسان المسحوق في بطرسبورغ . ان الخصائص البنائية التي درسناها لـ«الكلمة بتلفت» والكلمة الجدالية بخفاء والمفعمة بالحوار الداخلي ، هذه الخصائص تنعكس هنا من خلال عادة ديفوشكين الكلامية ، النموذجية اجتماعيا والمنضدة بمهارة^(١) . ولهذا فان جميع هذه الظواهر : التحفظات ، التكرار ، الكلمات المصغرة ومختلف حروف النداء ، والحروف الاخرى - في تلك الصيغة التي نجدها بها هنا - مستحيلة على لسان ابطال دوستوفسكي الاخرين الذين ينتمون الى وسط اجتماعي مختلف . ان نفس تلك الظواهر تطالعنا في ثوب كلامي نموذجي اجتماعي وتشخيصي فردي اخر . الا ان جوهرها يبقى واحدا : تتقاطع وتتصالب داخل كل عنصر من عناصر الوعي كلمات تنتمي الى شكلين من اشكال الوعي ، وجهتا نظر اثنتان ورأيان

اثان .

وفي نفس ذلك الوسط الكلامي النموذجي اجتماعيا ، ولكن مع عادة تشخيصية فردية مغايرة ، تبنى كلمة غوليادكين . ففي «المزدوج» تحقق الخاصية التي تناولناها والخاصة بالوعي والكلام تجسيدا حادا جدا وواضحا ، مثلما لم يحصل في اي من اعمال دوستوفسكي . ان النزعات المتضمنة في ماركار ديفوشكين تتطور هنا بجرأة استثنائية وبمنطقية كبيرة لتبلغ اقصى حدودها الدلالية وذلك بالاستناد الى نفس تلك المادة البسيطة والفضة والساذجة ايدولوجيا عن عمد .

سنأتي على ذكر نظام كلامي ودلالي لكلمة غوليادكين في تقليد اسلوبي ساخر خاص بدوستوفسكي نفسه ، تقليد اسلوبي يقدمه دوستوفسكي في رسالة الى اخيه خلال الفترة التي كان يكتب بها «المزدوج» . وكما يحدث في اي تقليد اساليب يحاكي محاكاة ساخرة ، تبرز بوضوح وفضاظة الخصائص الاساسية والنزعات الخاصة بكلمة غوليادكين .

«ياكوف بيتروفيتش ظل متمسكا بطبعه تماما . نذل بشكل رهيب ، لا يترك ثغرة ينفذ منها المرء اليه . يرفض ان يتقدم خطوة واحدة الى امام مدعيا انه لم يستعد بعد ، وانه لا يشعر بوجود احد من حوله ، وانه انسان لايعرف الخجل ، وانه ، ربما ، اذا ما اخذت الامور مثل هذا الاتجاه فانه مستعد من ناحيته ، ولم لا وما المانع ؟ انه حقا انسان مثل الجميع . انه فقط يميل احيانا ، والا فهو انسان مثل الجميع وماذا يهمه ! نذل ، نذل ، بشكل رهيب ! لن يوافق مهما كلف الامر على ان ينهي مهمته قبل منتصف تشرين الثاني . لقد انتهى الان من توضيح كل شيء لصاحب المعالي ، ولربما يكون على استعداد (ولماذا لا) لتقديم استقالته»^(١) .

وكما سنرى فيما بعد ، فان السرد في القصة نفسها يجري بنفس ذلك الاسلوب الذي يحاكي البطل محاكاة ساخرة . غير اننا سنتناول القصة فيما بعد .

ان تأثير الكلمة الغيرية على غوليادكين تأثير واضح . اننا نحس في الحال ان هذا الكلام ، شأنه شأن كلام دوستوفسكي ، لا يرضي نفسه ولا

يرضي مادته الملموسة . ومع ذلك فان العلاقة المتبادلة بين غوليادكين من ناحية وكل من الكلمة الغيرية والوعي الغيري من الناحية الاخرى تكون مختلفة بعض الشيء بالمقارنة مع مثيلتها عند ديفوشكين . ومن هنا جاءت تلك الظواهر التي برزت في اسلوب غوليادكين بواسطة الكلمة الغيرية ، من نمط مغاير .

لقد سعى كلام غوليادكين بالدرجة الاولى الى التظاهر باستقلاليته التامة عن الكلمة الغيرية : «انه لا يشعر بوجود احد من حوله» . ان هذا التظاهر بالاستقلالية واللامبالاة يقوده هو الاخر الى سيل من التكرار ، والتحفظات ، والمطمطة ، الا ان كل هذه الاشياء لم تتجه الى الخارج ، لم تتجه الى الاخر ، بل اليه هو نفسه : انه يقنع نفسه ، انه يشجع نفسه ويطمئنها ويتقمص تجاه نفسه شخصية انسان اخر . ان حوارات غوليادكين المطمئنة التي يجريها مع نفسه تعتبر من اكثر الظواهر شيوعا في هذه القصة . ومع ذلك فالى جانب اللامبالاة المزعومة هناك خط آخر من العلاقات تجاه الكلمة الغيرية الرغبة في الاختفاء عنها ، الرغبة في عدم لفت الانظار الى نفسه ، الانغمار وسط الجمهور ، وفي ان يصبح مغمورا : «حقا انه انسان مثل الجميع ، انه فقط يميل اجيانا ، والافهو انسان مثل الجميع» . ولكنه في هذا القول لا يقنع نفسه ، بل يقنع طرفا آخر . واخيرا ، هناك الخط الثالث للعلاقة بالكلمة الغيرية - التنازل ، الخضوع لها ، استيعابها الاضطراري ، كما لو انه فكر مو نفسه بهذه الطريقة لوافق على ذلك : انه مستعد ، ربما ، «اذا اخذت الامور مثل هذا الاتجاه ، فانه بدوره مستعد ، ولم لا ، وما المانع» .

هذه هي الخطوط الرئيسية الثلاث لاسترشاد غوليادكين ، انها تزداد تعقيدا بخطوط اخرى وان كانت ثانوية الا انها مهمة جدا . ولكن كل خط من هذه الخطوط الثلاثة يتولد عنه عدد من الظواهر المعقدة جدا في وعي غوليادكين وفي كلمة غوليادكين .

سننوقف بالدرجة الاولى عند التظاهر بالاستقلالية والهدوء . وكما سبق ان قلنا ، فان صفحات «المزدوج» مليئة بحوارات البطل مع نفسه .

هناك ما يبرر لنا القول بأن كل حياة غوليادكين الداخلية تتطور حواريا . سنورد مثالين اثنين لمثل هذا الحوار :

«وبالمناسبة ، فهل سيكون كل شيء بهذه الصورة - واصل بطلنا وهو يغادر عربته ، عند مدخل دار يتألف من خمسة ادوار يقع في شارع لينتينايا ، وحيث امر ان تتوقف مركبته ، - وهل سيكون كل شيء بهذه الصورة ؟ وهل سيكون ذلك امرا لائقا ؟ وهل سيكون في مكانه ؟ على اي حال ، لابس ، - واصل وهو يصعد السلم متمهلا محاولا الامساك بضربات قلبه الذي اعتاد ان يزداد نبضه كلما صعد سلما في مكان غريب ، - وماذا في ذلك ؟ أنا اتحدث عن نفسي ، وليس هناك ما يعاب عليه ابدا .. التستر في مثل هذه الحالة ضرب من البلادة وبهذه الطريقة فانا اظهر اني ليس لدي ما اشكوه ، وانه هكذا ، وبصورة عرضية .. انه يكتشف انه هذا ما يجب ان يكون عليه امر كل شيء» (المجلد الاول ، ص ٢١٥) .

اما المثال الثاني للحوار الداخلي فهو اكثر حدة وتعقيدا . ان غوليادكين يجريه بعد ظهور المزدوج ، اي بعد ان يصبح للصوت الثاني وجود موضوعي بالنسبة اليه داخل منظوره الشخصي .

«هكذا تجلت دهشة السيد غوليادكين ، هذا بينما كان ما يزال هناك شيء ما نغز في داخل رأسه ، انها كآبة وليست كآبة ، - واحيانا كان السيد غوليادكين يحس وكأن قلبه تورم وطفح بحيث لا يدري كيف وبماذا يسري عن نفسه . «بالمناسبة ، دعنا ننتظر يوما اخر ، وبعد ذلك سنأخذ ما يكفي من المتعة . وبالمناسبة حقا ما هذا ؟ حسن ، لنمعن النظر ، ولنفكر . حسن تعال نناقش الامريا صديقي الشاب ، حسن دعنا نناقش الامر . حسن ان شخصا من هذا النوع ، مثلك انت ، شخصا ، أولا ، انه مثلك تماما . حسن ، بالفعل كيف نفسر الامر ؟ اذا كان مثل هذا الانسان ، واذا بي انا ابكي ؟ فما الذي سيحدث معي ؟ سأضع نفسي جانبا ، ساصفر لنفسي ، فعلا وانتهى ! هذا ما قررته ، بالفعل وانتهى كل شيء ! دعه يكون في خدمته ! على اي حال ، معجزة وأمر غريب ، يقولون ، هناك توأمان

سياميان .. حسن ، بالفعل لماذا سياميان بالذات ؟ لنفرض ، انهما توأمان ، ولكن الم يحدث ان رجالا عظاما بدوا في اعين غيرهم غربيي الاطوار . حتى ان من الثابت تاريخيا ان سوفوروف نفسه كثيرا ما تجاهل اصول اللياقة ، حسن لقد فعل ذلك بسبب السياسة ، وكذلك القادة العسكريون .. بالمناسبة ، ما قيمة القادة العسكريين ؟ ها انا بذاتي ، هذا كل ما هناك ، ولا اريد ان اعرف أي شيء عن اي احد ، وانا ببراءتي هذه احتقر عدوي . لست دساسا ، وانا فخور بذلك . طاهر ، صريح ، أنيق ، لطيف ، طيب ..» (المجلد الاول ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩) .

يجابها هنا ، بالدرجة الاولى ، سؤال حول الوظيفة نفسها للحوار مع النفس بالنسبة لحياة غوليادكين الروحية . بإمكاننا ان نجيب عن هذا السؤال اجابة مختصرة ، وبما يلي : ان الحوار يتيح المجال من اجل ان نملا بصوتنا الشخصي صوت الانسان الآخر .

ان هذه الوظيفة للصوت الثاني عند غوليادكين تحس في كل شيء . وما لم نفهم ذلك يتعذر علينا فهم الحوارات الداخلية . يتوجه غوليادكين الى نفسه وكأنه يتوجه الى انسان آخر ، -«يا صديقي الشاب» ، ويمدح نفسه بما لا يستطيع ان يمدحها به الا انسان آخر ، يتودد الى نفسه بألفة رقيقة : «يا عزيزي ياكوف بيتروفيتش ، غوليادكا هذا هو انت - هكذا هولقبك !» ، يطمئن نفسه ويشجعها بنبرة واثقة لانسان ناضج وواثق من نفسه . ولكن هذا الصوت الثاني عند غوليادكين ، الواثق والراضي عن نفسه والهاديء ، هذا الصوت لا يستطيع ان يندمج مع صوته الاول غير الواثق والمربك . والحوار لا يستطيع ابدا ان يتحول الى مونولوج كامل ومطمئن لغوليادكين وحده ، بالاضافة الى ذلك فأن هذا الصوت الثاني يبقى منفصلا عن الصوت الاول لدرجة ويحس بنفسه مستقلا لدرجة بحيث تبدأ بالارتفاع اصوات نغمات معاكسة ، وساخرة وغادرة وذلك جنبا الى جنب مع النغمات المهدئة والمشجعة . ان دوستوفسكي يتمتع بحس وفن مذهشين لاجبار الصوت الثاني عند غوليادكين ان ينتقل بصورة غر محسوسة ولا ملحوظة تقريبا من جانب القارئ ، وذلك من حواراه الداخلي الى السرد : انه يبدأ يوحي وكأنه

صوت غيري خاص بالرواية . غير اننا سنتناول السرد في مناسبة تالية :

الصوت الثاني عند غولياذين يجب ان يعوضه عن الاعتراف الذي لم يحصل عليه من الانسان الآخر . غولياذين يريد ان يتدبر امره من دون هذا الاعتراف ، ان يتدبر ، كما يقال ، امر نفسه بنفسه ، غير ان هذه الـ«بنفسه» لابد لها من اتخاذ شكل «اننا معك ، ايها الصديق غولياذين» ، ان تتخذ شكلا حوارياً . وبالفعل فان غولياذين يعيش فقط في الآخر ، يعيش بواسطة انعكاسه في الآخر : «وهل سيكون ذلك امرا لاثقا ؟» . وهل سيكون في محله ؟ وهذا السؤال يحل دائما من وجهة نظر مفترضة وممكنة تعود لانسان آخر : يتظاهر غولياذين ان وضعه لا بأس به ، وانه يقول ذلك للشيء ، وعرضا ، وان غيره سيرى «ان هذا ما يجب ان يكون عليه الامر» . كل الامر متوقف على رد فعل الآخر ، على كلمة الآخر ، على جواب الآخر . ان ثقة الصوت الثاني عند غولياذين لا تستطيع ان تمسك به الى النهاية ، وبالفعل فهي تعوضه بواحد اخر حقيقي . في كلمة الآخر - هو الشيء الرئيسي بالنسبة اليه ، «ومع ان السيد غولياذين قال كل ذلك (حول استقلاليته . م . باختين) بجلاء ووضوح وبثقة للغاية ، وهو يزن الكلمات ، وحاسبا حساب ادق النتائج ولكنه مع ذلك فقد ننظر الان الى كريستيان ايفانوفيتش بقلق ، بقلق كبير ، بقلق الى اقصى حد ، لقد تحول الان كيانه كله حاسة بصر وانتظر بخوف وبنفاد صبر كئيب يبعث على الضجر جواب كريستيان ايفانوفيتش» (المجلد الاول ، ص ٢٢٠ - ٢٢١) .

في المقطع الثاني الخاص بالحوار الداخلي ، والذي اقتبسناه تعتبر وظائف الصوت الثاني التي نابت مناب غيرها ، واضحة تماما . ولكن يظهر هنا . بالاضافة الى ذلك ، حتى صوت ثالث ، مجرد صوت غيري يقاطع الصوت الثاني وينوب مناب الانسان الآخر . ولهذا فقد توفرت هنا ظواهر شبيهة تماما بتلك التي درسناها في كلام ديفوشكين : الكلمات الغيرية وشبه الغيرية وما يناسبها من اعتراضات نبرية : «حسن ، معجزة وامر غريب ، يقولون ، هناك توأمان سياميان .. حسن ، ولماذا سياميان بالذات ؟ لنفرض ، انهما توأمان . ولكن الم يحدث ان رجالا عظاما بدوا في اعين

الآخرين غريبي الاطوار . حتى ان من الثابت تاريخيا ان سوفوروف نفسه كثيرا ما تجاهل اصول اللياقة ، حسن لقد فعل ذلك بسبب السياسة ، وكذلك القادة العسكريون .. بالمناسبة ما قيمة القادة العسكريين» (المجلد الاول ص ٢٦٨) . هنا في كل مكان ، خصوصا هناك حيث ملء الفراغ بنقاط ، يبدو وكأنه قد دست الردود الغيرية المتوقعة . وهذا المكان يمكن ان يطور على شكل حوار . ولكنه هنا يكون اكثر تعقيداً . وفي الوقت نفسه ، بينما نجد في كلام ديفوشكين ان الذي تجادل مع «الانسان الغيري» صوت كامل وواحد . نجد هنا صوتين اثنين : واحد واثق من نفسه ، واثق جدا ، اما الثاني فخائف جدا ، متساهل في كل شيء ، ومستسلم تماما^(١٢) .

ان الصوت الثاني الذي ينوب مناب الانسان الآخر ، هو صوت غوليادكين ، اما صوته الاول الذي يحاول التستر على نفسه امام الكلمة الغيرية («مثلي مثل الآخرين» ، «ليس لدي ما اشكوه منه») ، والذي يستسلم فيما بعد امام هذه الكلمة الغيرية «وماذا هم ، اذا كان ولا بد ، فانا مستعد» واخيرا هناك الصوت الغيري الذي ترددت اصداؤه ابدًا في داخله ، كل هذه الاصوات تقيم فيما بينها علاقات متبادلة وصلت درجة عالية من التعقيد . بحيث توفر مادة كافية للحبكة كلها وتسمح ببناء القصة باكملها بالاستناد الى هذه الاصوات وحدها . ان الحادثة الحقيقية ، وأعني بالضبط المحاولة الفاشلة لطلب يد كلارا اوسلوفيفنا والظروف التي ترتبت على ذلك في القصة ، كل ذلك لا يعمل الا على اشاعة النشاط والحدة في التصادم الداخلي الذي يعتبر المادة الحقيقية للتصوير في القصة .

ان كل الشخصيات ، باستثناء غوليادكين ومزدوجه ، لا يضطلعون بأي مشاركة حقيقية في الحبكة التي تتطور وتزدهر بصورة كاملة ضمن حدود الوعي الذاتي لغوليادكين . ان هذه الشخصيات لا تعمل الا على تقديم المادة الخام ، وكأنها لا تفعل الا على توفير الوقود الضروري لمواصلة العمل المتوتر لهذا الوعي الذاتي . ان الحبكة الخارجية غير الواضحة بصورة متعمدة (كل الاحداث الرئيسية كانت قد وقعت قبل ان تبدأ القصة) تصلح هي الاخرى هيكلًا متينًا لا يكاد يحس ، للحبكة الداخلية الخاصة بغوليادكين

تحدث القصة كيف اراد غوليادكين ان يستغني عن الوعي الغيري ، وعن اعتراف الآخرين به ، اراد ان يستغني عن الانسان الآخر ، وأن يؤكد نفسه ذاتها ، وما ترتب على ذلك . لقد تصور دوستوفسكي «المزدوج» على انها «اعتراف»^(١٣) (ليس بالمعنى الشخصي ، طبعا) ، اي على انها تصوير لذلك النوع من الحادثة التي تجري داخل الوعي الذاتي . «المزدوج» هي اول اعتراف مشبع بالروح الدرامية في اعمال دوستوفسكي الابداعية . وهكذا ففي اساس الحبكة محاولة غوليادكين ، نظرا لعدم اعتراف الآخرين بشخصيته ، ان ينيب عن نفسه شخصا آخر . يتقمص غوليادكين شخصية غير مستقلة . اما وعي غوليادكين فيتظاهر بالثقة والاستقلالية . ان التصادم الحاد والجديد مع الانسان الاخر خلال السهرة ، عندما يطردون غوليادكين علنا ، يعمق الازدواجية . الصوت الثاني لغوليادكين يضاعف من توتر نفسه خلال التظاهر اليائس بالاستقلالية ، من اجل ان ينقذ ماء وجه غوليادكين . ان الصوت الثاني لغوليادكين لا يستطيع الاندماج مع غوليادكين ، بل على العكس ، ذلك ان نبرات التهكم الغادرة تزداد داخل هذا الصوت قوة باستمرار . انه يستفز غوليادكين ويستثيره . وهكذا يزداد التصادم الداخلي حدة درامية . بعد ذلك تبدأ تشابكات غوليادكين مع المزدوج .

يتكلم المزدوج بكلمات غوليادكين نفسها ، وهو لا يضيف اليها اي كلمات جديدة ولا اي نبرات من عنده . في البداية يتظاهر بأنه غوليادكين المتخفي وبأنه غوليادكين المستسلم . عندما يأتي غوليادكين الى نفسه بالمزدوج ، فان هذا الاخير يتصرف ويبدو وكأنه الصوت الاول غير الواثق من نفسه داخل حوار غوليادكين («وهل سيكون في محله ، وهل سيكون لائقا» الخ) : «الضيف (المزدوج - م . باختين) كان يبدو عليه الارتباك الشديد كان وجلًا وراقب بأذعان كل حركة كانت تصدر عن صاحب الدار ، تتبع بانتباه نظراته وحاول على ضوئها ان يحزر افكاره . لقد عبرت حركاته وسكناته كلها عن احساس بالمهانة والاذلال ، بحيث انه كان في هذه اللحظة ، اذا جازت المقارنة ، اشبه بذلك الانسان الذي ارتدى بدلة غيره بسبب حاجته الى

الملابس : الاكمام شمرت الى اعلى ، والخصر احاط بقذاله تقريبا ، اما هو فمرة تراه راح يعدل باستمرار من وضعية الصدرية ، ومرة يحرك جنبه ويتزحزح ومرة يجهد نفسه من اجل الأختفاء في مكان ما ، ومرة ينظر في عيون الجميع ويكتفي بالاصغاء محاولاً ان يتأكد مما اذا كان الحاضرون يعلقون بشيء على وضعيته ، وما اذا كانوا يضحكون عليه ، او يخجلون من وجوده بينهم ، وهكذا يطفح بالحمرة وجه الانسان ، يرتبك الانسان ، وتتعذب عزة النفس ..» (المجلد الاول ، ص ٢٧٠ - ٢٧١) . لقد كان ذلك بمثابة تشخيص لغوليادكين المتخفي والمتحير ، ويتحدث المزدوج في نبرات واسلوب الصوت الاول لغوليادكين . اما دور الصوت الثاني - الواثق والمشجع بلطف - فيؤديه غوليادكين نفسه تجاه المزدوج ، وفي هذه المرة يبدو وكأنه يندمج بالمرة مع هذا الصوت : «.. سنعيش ، انا وانت يا ياكوف بيتروفيتش ، مثل السمكة والماء ، مثل اخوين شقيقين . اننا ، ايها الصديق ، سنمكر سوية ، سنمكر مثل شخص واحد . ومن جانبنا سندبر مكيدة تشفيا بهم .. تشفيا بهم سندبر دسياسة . وعليك الا تودع ثقتك بأحدهم اني اعرفك جيداً ، فقد قلت كل شيء . انك روح مخلصه ! عليك ، ايها الاخ ، ان تتجنبهم جميعاً» (المجلد الاول ، ص ٢٧٦)^(١٤) .

غير ان الادوار تتبادل فيما بينهما بعد ذلك : المزدوج الغادر يستحوذ لنفسه على نغمة الصوت الثاني لغوليادكين ، وهو يبالغ بشكل ساخر في محاكاة رفع الكلمة المتوددة . سرعان ما يتبنى المزدوج هذه النغمة في اللقاء القريب التالي في المكتب ، ويتمسك بها حتى نهاية القصة ، حتى انه يؤكد لنفسه في مناسبة اخرى تشابه عبارات كلامه مع كلمات غوليادكين (التي قالها خلال محادثتهما الاولى) . وخلال احد لقاءاتهما في المكتب قال المزدوج وهو يغمز غوليادكين : «لن نخدعني ، ايها الصديق ياكوف بيتروفيتش ، لن نخدعني ! لقد عدنا للمراوغة ، يا ياكوف بيتروفيتش ، عدنا للمراوغة !» (المجلد الاول ، ص ٢٨٩) . او بعد ذلك بقليل ، اي قبيل المكاشفة بينهما وجها لوجه : «ما اكثر ما يقال ، يا عزيزتي . ما اكثر ما يقال - شرع يتحدث السيد غوليادكين الاصغر (اي : المزدوج ، المترجم) بينما كان يغادر العربة

وهو يربط بطريقة مثيرة على كتف بطلنا ، يا لك من صديق . من اجلك يا ياكوف بيتروفيتش ، انا مستعد لاي مناورة (كما تفضلت واشرت يوما ما ، يا ياكوف بيتروفيتش) . يا لك من نصاب حقيقي . اذا خطرت ببالك فكرة فلن يستطيع أحد نيك عنها» (المجلد الاول ، ص ٢٣٧) .

ان هذا النوع من نقل الكلمات من فم لآخر ، حيث تُغير ، مع محافظتها على مضمونها السابق ، من نغمتها ومعناها الاخير ، يعتبر الاسلوب الاساس عند دوستوفسكي انه يحمل أبطاله على التعرف على انفسهم ، وأفكارهم ، وكلمتهم الخاصة بانفسهم وتكويناتهم وايماءاتهم ، التعرف على كل ذلك في الانسان الاخر الذي تُغيرُ عنده كل هذه الظواهر معناها الاخير والكامل ، وتكتسب نغمة اخرى بوصفها محاكاة ساخرة او هزء^(١٥) .

يملك كل بطل تقريبا من ابطال دوستوفسكي الرئيسيين ، كما سبق ان قلنا في حينه ، مزدوج الجزئي في انسان اخر او حتى في عدد من الاشخاص الاخرين (ستافروجين وإيفان كرامازوف) . لقد عاد دوستوفسكي في عمله الاخير مجددا الى اسلوبه الخاص بالتجسيد الكامل للصوت الثاني ، الحقيقة ان ذلك يتم على اساس يمتاز بقدر اكبر من الدقة والعمق . ان حوار إيفان كرامازوف مع الشيطان شبيه من حيث مأربه الشكلي الخارجي بتلك الحوارات الداخلية التي يجريها غوليادكين مع نفسه ومع مزدوجه ورغم كل الاختلافات في الموقف وفي الغنى الايديولوجي ، يجري هنا ، في الحقيقة ، حل وظيفة فنية واحدة بعينها .

وهكذا تتطور تشابكات غوليادكين مع مزدوجه ، تتطور بوصفها أزمة دراماتيكية تخص وعيه الذاتي ، بوصفها اعترافا دراماتيكيا . ان الحدث لا يخرج عن نطاق الوعي الذاتي ، وذلك نظرا لان الشخصيات الرئيسية مجرد عناصر منفصلة خاصة بهذا الوعي الذاتي . تعمل هنا ثلاثة اصوات انطبع عليها جميعا صوت ووعي غوليادكين : تأكيد «انا من اجل نفسي» ، العجز عن الاستغناء عن الاخرين وعن الاعتراف به ، وتأكيد الشكلي «انا من اجل الاخرين» (الانعكاس في الاخر) ، اي الصوت البديل الثاني لغوليادكين ،

واخيرا ، الصوت الغيري الذي لا يعترف به والذي لا يمكن تصويره في الحقيقة ، خارج غوليادين نفسه ، وذلك لان العمل الادبي لا يشتمل على شخصيات اخرى تستطيع ان تقف على قدم المساواة وب نفس الحقوق مع غوليادين^(١١) . نحصل في النهاية على مسرحية دينية فريدة من نوعها ، او بكلمة ادق ، على مسرحية اخلاقية ، حيث يتصرف لا اشخاص حقيقيون ، بل قوى روحية تتصارع في اعماقهم ، الا انها مسرحية اخلاقية خالية من اي اتجاه شكلاني من اي نوع وخالية كذلك ومن اي مجازية مجردة .

ولكن من الذي يقود عملية السرد في «المزدوج» ؟ وما هو تكوين الراوية وما هو صوته ؟

اننا لا نجد في القصة ولا حتى لحظة واحدة يمكنها ان تخرج عن نطاق الوعي الذاتي عند غوليادين . ولا نجد حتى ولا كلمة واحدة ولا حتى نغمة واحدة مما لا يمكنه ان يدخل في الحوار الداخلي مع نفسه ذاتها او في حوارها مع المزدوج . الراوية يتلقف كلمات وافكار غوليادين ، كلمات صوته الثاني . ويقوى النغمات المشاكسة والمتهمكة المضمنة فيها وبواسطة هذه النغمات يصور كل تصرف ، وكل ايماءة ، وكل حركة عند غوليادين . سبق ان قلنا ان الصوت الثاني عند غوليادين يندمج عن طريق تحول غير ملحوظ ، مع صوت الراوية . يقوم هنا انطباع يفيد ان القصص موجه حواريا الى غوليادين نفسه ، وتتردد اصداؤه في جنبات نفسه اشبه بصوت مشاكس يصدر عن انسان آخر ، اشبه بصوت مزدوج ، وذلك على الرغم من ان القصص موجه الى القارئ .

اليكم الطريقة التي يصف بها الراوية تصرف غوليادين في اصعب لحظات مغامرته ، وذلك عندما يحاول الدخول الى الحفلة الراقصة الكبرى في دار اولسوفيا ايفانوفنا دون ان يتلقى دعوة بذلك :

«والاحسن ان نتوجه الى السيد غوليادين هذا البطل الحقيقي الوحيد لقصتنا الحقيقية جدا» .

تتلخص القضية في انه يوجد الان في وضع غريب جدا . ان لم يكن اصعب . انه ، ايها السادة ، هنا ايضا ، اي ليس في الحفلة الراقصة بل

تقريبا في الحفلة الراقصة . ان وضعه ، ايها السادة ، لا بأس به ، انه وان استعاد هدوءه ، ولكنه في هذه اللحظة يقف على طريق ليس مستقيما تماما انه يقف الان - لا ادري كيف اقول - انه يقف الان في المدخل . عند السلم الاحتياطي لشقة اولسوفيا ايفانوفنا . غير ان وقوفه هناك لا يعني شيئا انه بين بين . إنه ، ايها السادة ، يقف في ركن وقد اعتصم في مكان ما وان افتقر الى قليل من الدفء ، الا انه بالمقابل اكثر عتمة ، مختبئ جزئيا وراء خزانة ضخمة وستائر قديمة وسط مختلف اشكال النفايات وسقط المتاع ، مختبئ هناك في انتظار اللحظة المناسبة ، وخلال ذلك كان يكتفي بمراقبة مجرى الاحداث وكأنه مراقب غريب . انه ايها السادة يكتفي حاليا بالمراقبة . انه ايها السادة يستطيع بالفعل ان يدخل .. وما الذي يمنع من الدخول ؟ يكفي فقط ان يخطو سيدخل ، حتى انه سيدخل بلباقة جدا» (المجلد الاول ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠) .

في بناء هذا السرد نلاحظ تقاطع صوتين اثنين ونلاحظ ايضا نفس الاندماج بين مجموعتين من الردود ، التي لا حظناها قبلا في تعبيرات ماكار ديفوشكين . ولكن مع فارق واحد هو ان الادوار هنا قد تبادلت : تبدو هنا ردود الانسان الاخر وكأنها ابتلعت ردود البطل . السرد يتبرقش بكلمات غوليادكين نفسه : «انه لا بأس به» ، «لقد استعاد هدوءه» الخ ولكن هذه الكلمات يلونها الراوية احيانا بنبرة الهزء . الهزء المصحوب احيانا باللوم الموجه الى غوليادكين نفسه ، وهذا الهزء وضع في صيغة كافية لاستفزازة والنيل من مشاعره . ان السرد التهكمي ينتقل بطريقة غير ملحوظة الى كلام غوليادكين نفسه ان سؤال «وما الذي يمنع من الدخول ؟» يعود الى غوليادكين نفسه ، ولكنه مقدم بنبرة تحرشية مشاكسة من جانب الراوية ، غير ان هذه النبرة ليست غريبة على وعي غوليادكين نفسه ، ان لكل ذلك رنيننا خاصا داخل رأسه هو ، وذلك بوصفه صوته الثاني ، في الحقيقة ، ان بإمكان المؤلف ان يضع اي جزء من الكلام بين اقواس دون ان يغير شيئا لا من النغمة ، ولا من الصوت ، ولا من بنية العبارة .

وهذا عين ما يفعله بعد ذلك بقليل :

«ها هو ، ايها السادة ، يتربق الان لحظة الهدوء ، وهو يتربقها منذ ساعتين ونصف الساعة بالضبط . ولماذا لا يتربق ؟ حتى ان فيليل نفسه قد تربق . - « وما دخل فيليل هنا ! - فكر السيد غوليادكين . - ما دخل فيليل هنا ؟ وهكذا ، ربما يتعين علي الان ان .. احزم أمري وانساب الى الداخل ؟ .. يا لك من راقص بارع ! » (المجلد الاول ، ص ٢٤١) .

ولكن لماذا لا نضع علامات الاقتباس قبل موضعها الحالي بجملتين ، بالذات قبل كلمة «ولم لا» ، او حتى قبل ذلك مستعيزين بكلمات «انه ، ايها السادة» كلمات «غوليادكين يا لك من» او اي صيغة اخرى من تلك التي يخاطب غوليادكين بها نفسه ؟ ولكن علامات الاقتباس «—» لم توضع ، طبعا كيفما اتفق ، انها ثبتت بطريقة كفيلة بان تجعل التحول يتم بدقة خاصة وبصورة غير ملحوظة . ان اسم فيليل يظهر في آخر عبارة للراوي ! وفي عبارة غوليادكين الاولى . يبدو ان كلمات غوليادكين تواصل رأسا عملية السرد وترد عليه في حوار داخلي : «حتى ان فيليل نفسه قد تربق» . - «وما دخل فيليل هنا !» هذه هي بالفعل ردود استفهامية خاصة بحوار غوليادكين الداخلي مع نفسه : واحد من الردود دخل ضمن السرد ، ورد آخر بقي من نصيب غوليادكين . لقد حدثت ظاهرة مخالفة تماما لما لاحظناه في السابق : اندماج ردين اثنين يقاطع احدهما الاخر . ولكن النتيجة واحدة : بنية غير منتظمة (فيها تقاطع) مزدوجة الصوت مع كل ما يرافق ذلك من ظواهر . ومنطقة الحدث هي هي ايضا : الوعي الذاتي وحده . غير ان السلطة اصبحت في هذا الوعي بيد الكلمة الغيرية التي ازدادت قوة داخله .

سنذكر مثالا آخر يشتمل على مثل هذه الحدود القلقة بين السرد وكلمة البطل . لقد اتخذ غوليادكين قراره في نهاية الامر وتسلسل الى القاعة ، حيث تقام حفلة الرقص ، وهكذا وجد نفسه امام كلارا اولسوفييفنا : «ليس هناك شك في انه سيكون راضيا جدا ولن يطرف له جفن لو ان الارض انشقت في تلك اللحظة وابتلعتة . غير انك لن تستطيع رد ما قد وقع .. فما العمل في مثل هذه الحالة ؟ «لا تئس ان فشلت وتشجع ان نجحت . لا شك ان السيد غوليادكين لم يكن مأكرا ، ولا يتقن فن المداينة» هكذا كانت القضية .

بالإضافة الى ذلك فقد كان هنا الجزويتيون .. غير ان السيد غوليادكين لم يكن في وضع يسمح له بالالتفات اليهم !» (المجلد الاول ، ص ٢٤٢ - ٢٤٣) .

الشيء المهم في هذا المقطع انه لا يشتمل على كلمات مباشرة من الناحية النحوية خاصة بغوليادكين نفسه ، ولذلك فليس هنالك أساس لفصلها ووضعها داخل اقواس . ان ذلك الجزء من السرد ، الذي وضع هنا داخل علامات تنصيص ، قد جرى تمييزه وفصله نتيجة التباس من جانب المحرر Editor . دوستوفسكي ميز في اغلب الظن ، فقط المثل الذي يقول : «لا تئس ان فشلت ، وتشجع ان نجحت» اما العبارة التالية فتقدم بصيغة ضمير الغائب . وذلك عني الرغم من انها تعود ، طبعا ، الى غوليادكين نفسه . بعد ذلك . يعود الى كلام غوليادكين الداخلي حتى فترات الصمت Pauses المؤثرة بالنقاط . ان الجمل قبل النقاط وبعدها ترتبط فيما بينها حسب نبراتها ، بوصفها ردودا في حوار داخلي . ان العبارتين المشتملتين على «الجزويتين» المتجاورتين شبيهتان تماما بالعبارتين المشتملتين على «فيلليل» قبل ذلك والمفصولتين عن بعضهما بعلامات تنصيص .

واخيرا فهناك مقطع اخر ، حيث ، ربما ارتكبت غلطة من نوع اخر تماما فلم توضع علامات التنصيص هناك حيث تعين وضعها بحكم قواعد النحو ، غوليادكين المطرود يركض وسط عاصفة ثلجية في طريقه الى داره وهنا يلتقي بواحد من المارة الذي يتضح فيما بعد انه مزدوجه : «لم يكن ذلك لانه كان يخشى انسانا شريرا ، بل لانه ، ربما» .. «وبالفعل فمن الذي يستطيع ان يجزم بان هذا المتأخر - خطرت على بال السيد غوليادكين فكرة - ربما ، حتى هو شأنه شأن الآخرين ، ربما هو هنا عن عمد ، وليس بمحض الصدفة يمشي ، بل لغرض في نفسه ، فيقطع علي الطريق ويصطدم بي» (المجلد الاول ، ص ٢٥٢) .

هنا تصلح الامكنة المشغولة بالنقاط فاصلا يقوم بين السرد وبين الكلام الداخلي والمباشر عند غوليادكين ، هذا الكلام الذي بني بصيغة المتكلم («طريقي» ، «يصطدم بي») . الا انهما يندمجان هنا بدرجة من القوة بحيث

يصعب ، فعلا ، وضع علامات التنصيص . حقاً ان قراءة هذه العبارة تحتاج الى صوت واحد ، الا انه صوت مشبع بالحوارية الداخلية في الحقيقة . هنا يقدم بشكل مدهش وناجح الانتقال من السرد الى كلام البطل : اننا نكاد نحس بموجة تيار كلامي واحد ينقلنا من غير سدود ولا حواجز من السرد الى داخل نفس البطل ، ومنها من جديد الى السرد اننا نحس بأننا نتحرك ، في الحقيقة ، ضمن نطق وعي واحد .

بامكاننا ان نأتي على ذكر امثلة عديدة تبرهن جميعها على ان السرد يعتبر استمراراً طبيعياً وتطوراً منطقياً للصوت الثاني عند غوليادكين . وانه - اي السرد - موجه بطريقة حوارية الى البطل ولكن الامثلة التي ذكرناها حتى الان تعتبر كافية . وهكذا فان كل العمل الادبي مبني بوصفه حواراً داخلها متصلاً لثلاثة اصوات ضمن حدود وعي واحد متفكك . ان كل لحظة جوهرية من لحظاته تقع في نقطة تشابك هذه الاصوات الثلاثة ومقاطعة بعضها لبعض مقاطعة حادة ومؤلمة . واذا ما استخدمنا صورتنا في التعبير ، جازلنا القول ، ان ذلك لا يمكن اعتباره حتى الان تعددية اصوات ، ولكن لم يعد احادي الصوت . ان كلمة واحدة بعينها . فكرة بعينها ، ظاهرة بعينها تجري بثلاثة اصوات وفي كل صوت من هذه الاصوات تبدو بنبرة خاصة ومتميزة . ان مجموعة بذاتها من الكلمات والنغمات ، والتكوينات الداخلية تجري بواسطة الكلام الخارجي لغوليادكين ، وبواسطة كلام الراوية ، وبواسطة كلام المزدوج ، ومع ذلك فان هذه الاصوات تواجه بعضها البعض الاخر وتتحدث لا حول بعضها البعض ، بل بعضها مع البعض الاخر ، ان هذه الاصوات تغني جميعاً لكنها لا تغني بصوت واحد ، بل يؤدي كل واحد منها دوره الخاص به .

غير ان هذه الاصوات الثلاثة لما تصبح بعد مستقلة عن بعضها تماماً ، واصواتاً حقيقية ، وثلاثة اشكال من الوعي الداخلي كاملة الحقوق . لم يتحقق ذلك الا في روايات دوستويفسكي . ان الكلمة المونولوجية التي تلبي حاجة نفسها ومادتها الملموسة حسب ، مثل هذه الكلمة لا وجود لها في «المزدوج» . كل كلمة تفككت حوارياً ، وفي كل كلمة تقاطع اصوات ، ولكن

الحوار الحقيقي لاشكال الوعي غير الممتزجة مع بعضها مثل الذي سيظهر فيما بعد في الروايات ، ما يزال غير موجود هنا .

هنا نجد بداية موازنة الاصوات Counterpoint : انها تلاحظ في نفس بنية الكلمة . ان تلك التحليلات التي قدمناها تبدو وكأنها تحليلات تخص الموازنة بين الاصوات (نحن نتكلم بطريقة مجازية طبعا) . الا ان هذه الصلات الجديدة ما تزال لم تخرج بعد عن نطاق المادة المونولوجية .

يتردد في أذني غوليادكين بلا انقطاع الصوت الاستفزازي والاستهزائي لكل من الراوية والمزدوج . الراوية يصرخ في أذنه وهو ينطق بكلماته وأفكاره هو الشخصية (افكار وكلمات غوليادكين) ، ولكن بنغمة أخرى غيرية بصورة يائسة ، وإدانية بصورة يائسة واستهزائية . ان هذا الصوت الثاني موجود لدى كل بطل من أبطال دوستوفسكي ، اما في رواياته الاخيرة فانه يكتسب ، كما قلنا سابقا ، شكل الوجود المستقل . فالشيطان يصرخ في أذن إيفان كرامازوف بكلماته الشخصية ، معلقا بطريقة تهكمية على قراره القاضي بان يعترف في المحكمة ، ومكررا بنغمة غيرية افكاره التي يقدها . سنترك جانبا الحوار نفسه الذي اجراه إيفان مع الشيطان ، ذلك ان مبادئ وأسس الحوار الحقيقي ستشغلنا فيما بعد . ولكننا سنتناول قصة إيفان لاليوشا التحريضية والتي وقعت بعد هذا الحوار مباشرة . ان بنيتها شبيهة ببنية «المزدوج» التي حللناها . هنا نجد نفس مبدأ اندماج الاصوات ، وان كان هنا كل شيء ، في الحقيقة اعمق وأغنى ، في هذه القصة يطرح افكاره وقراراته بواسطة صوتين ، ويذيعها بنغمتين مختلفتين . وفي المقطع الذي سنقتبسه ، سنطرح جانبا ردود اليوشا ، ذلك ان صوته الحقيقي لما يدخل في مخططنا بعد . الذي يهمنا في الوقت الحاضر هو فقط موازنة الانغام الداخلية جدا الخاصة بالاصوات ، واقتربنا فقط ضمن نطاق الوعي المتفكك (الحوار المجهرى Microdialogue) .

«لقد اثارني ! أتدري ، بلطف ، بلطف : «ضمير ! ما هو الضمير ؟ أنا نفسي اصنع الضمير ، فلماذا اتعذب ؟ بحكم العادة . بحكم ما اعتادت البشرية في الكون كله عمله طوال سبعة الاف سنة . وهكذا سنترك هذه

العادة وسنصبح آلهة . هذا ما قاله هو ، هذا ما قاله هو !

- اجل ، ولكنه حقود . لقد ضحك مني ، لقد كان وقحا ، يا اليوشا ،
- قال ذلك ايفان وهو يرتعد من الامتعاض - غير انه افترى علي في
حضورى . «أها ، انك ذاهب لاجتراح ماثرة من مآثر الفضيلة ، باعلانك
بأنك انت الذي قتلت والدك ، وان الخادم قتل والدك بايحاء منك» ..
- انه هو الذي يقول ذلك ، هو ، بينما هو يعرف ذلك . «انت ذاهب
لاجتراح ماثرة من مآثر الفضيلة ، بينما انت لا تثق بالفضيلة - وهذا هو ما
يثير حنقك ويعذبك ، ولهذا السبب انت متعطش للانتقام» . انه تحدث بذلك
بشأنى ، وهو يعرف انه يتحدث ..

- كلا ، انه يتقن فن التعذيب ، انه قاس ، - واصل إيفان حديثه دون
ان يصغي - لقد كنت اتحسس دائما السبب الذي يأتي من اجله . «دعنا
نفترض ، يقول ، انك ذهبت بسبب عزة النفس ، ومع ذلك فقد كان هناك امل
ايضا ، ان يكشفوا سميرديكوف فينفوه مع الاشغال الشاقة ، وان تبرأ
ساحة ميتيا ، اما انت فيحكمون عليك من الناحية الاخلاقية حسب (اسمع ،
انه ضحك هنا !) ، اما الآخرون فسينهالون عليك بمدحهم . ولكن ها هو
سميرديكوف قد مات ، لقد شنق نفسه - وفي هذه الحالة ، فمن الذي
سيكون هناك ، في المحكمة مستعدا لتصديقك انت وحدك ؟ اما انت فذاهب
قطعا ، ذاهب انت ستذهب رغم ذلك ، لقد قررت ان تذهب . فما الذي
ستذهب من اجله بعد كل هذا؟» لقد كان نظيفا ، يا اليوشا ، لا استطيع ان
اتحمل مثل هذه الاسئلة . من الذي يجروء على مجابتهى بمثل هذه
الاسئلة !» (المجلد العاشر ، ص ١٨٤ - ١٨٥) .

ولكن مما لا شك فيه ، ان هذه الاشاعة الكاملة للحوار داخل الوعي
الذاتى ، هي ، كما يحصل دائما عند دوستوفسكى دائما ، بمثابة التمهيد
للاعتراف . ان الكلمة الغيرية تتغلغل تدريجيا وخلصه حتى في وعي وفي كلام
البطل : تتغلغل الى هناك على شكل وقفة Pause ، حيث لا مكان لها داخل
الكلام الواثق من نفسه مونولوجيا ، وعلى شكل نبرة غيرية تكسر العبارة ،
وعلى شكل نغمة شخصية ارتفعت بصورة غير اعتيادية ، مبالغ بها او

هستيرية الخ وابتداء بالكلمات الاولى وبالتكوين الداخلي لايفان في صومعة زوسيمما وخلال محادثاته مع اليوشا ، ومع والده ، وخصوصا مع سميرديكوف قبل السفر الى تشيرماشينا ، واخيرا خلال لقاءاته الثلاثة مع سميرديكوف بعد وقوع جريمة القتل تواصلت هذه العملية الخاصة بالتفكك التدريجي والحواري لوعي ايفان ، هذه العملية التي تمتاز بعمق وغنى ايدولوجي اكبر مما هي عليه عند ايفان غوليادكين غير انها من حيث بنيتها تعتبر مشابهة لها تماما .

إن الهمس بواسطة صوت غيري في أذن البطل بكلماته هو مع تغيير في النبرة والاقتران الاستنتاجي الفريد بصورة لا مثيل لها الخاص بالكلمات ذات الاتجاهات المختلفة والاصوات المتعددة الاتجاهات داخل الكلمة الواحدة وفي الكلام الواحد ، وتقاطع وعين اثنين داخل وعي ذاتي واحد ، كل ذلك موجود - في هذا الشكل او ذاك وبهذا المستوى او ذاك وهذا الاتجاه الايدولوجي او ذاك - في كل عمل ادبي من اعمال دوستوفسكي . ان هذا الاقتران الموازن للنغمات الخاص بالاصوات ذات الاتجاهات المتعددة ضمن نطاق وعي واحد تكون بالنسبة اليه ذلك الاساس ، وتلك الارضية التي يجري عليها حتى الاصوات الحقيقية الاخرى . بودنا ان نقتبس هنا مكانا واحدا من دوستوفسكي حيث يمنح بقوة فنية مدهشة صورة موسيقية للعلاقات المتبادلة بين الاصوات هذه العلاقات التي جرى تناولها من جانبنا . ومما يزيد في اهمية الصفحة التي نقتبسها من «المراهق» ان دوستوفسكي لم يتحدث ابدا تقريبا عن الموسيقى في اي عمل من اعماله ، باستثناء هذا المكان .

تريشاتوف يحدث المراهق عن حبه للموسيقى ، ويشرح له مغزى الاوبرا : «اسمع ، هل تحب الموسيقى ؟ انا احبها بجنون . سأعزف لك عملا موسيقيا ما عندما آتي لزيارتك . انني عازف ماهر على آلة البيانو ولقد تمرنت عليها طويلا ، لقد تمرنت بجد . ولو اني فكرت في تأليف اوبرا ، لما اخذت ، لعلمك ، محورها الا من «فاوست» . انا احب هذه الثيمة جدا . انا لا اكف عن تأليف مشهد في كاتدرائية ، اني اتصور هذا المشهد في ذهني ،

كاندرائية قوطية . المناظر الداخلية ، الجوقات ، الاناشيد ، تدل :
 غريتهين ، تصور ان الجوقات ذات طابع قروسطي . بحيث يصبح القرن
 الخامس عشر مسموعا . غريتهين كئيبة ، في البداية القاء غنائي
 Recitative ، هادئ الا انه رهيب ومعذب ، اما الجوقات فترفع صوتها
 بقتام ، القسوة ، ولا مبالاة : Dies Irae, Dies ILLa ! .

واذا فجأة - بصوت الشيطان ، اغنية الشيطان . انه لا يرى ، الاغنية
 وحدها فقط ، جنباً الى جنب مع الاناشيد ، تتطابق معها تقريبا وفي الوقت
 نفسه فهي تختلف عنها تماما - يجب عمل ذلك بطريقة من الطرق . الاغنية
 طويلة ، لا يمكن ان تُمل ، انها - تينور Tenor . تبدأ هادئة ورقيقة : «هل
 تذكرين ، يا غريتهين ، كيف جئت ، وانت ما تزالين طفلة بريئة ، مع والدتك
 الى هذه الكاندرائية وتلثم لسانك بصلوات مكتوبة في كتاب قديم ؟» ولكن
 الاغنية تصبح باستمرار اقوى ، واشد حماسة ، واسرع ، والعزف اعلى :
 فيه دموع ، كأدبة لا تكل ، يائسة ، واخيرا فيها يأس : «عبثا تبحثين عن
 الغفران ، يا غريتهين ، عبثا تبحثين لنفسك هنا عن الغفران !» غريتهين تريد
 ان تصلي ، ولكن لا تخرج من صدرها سوى اصوات النحيب - تصور ،
 عندما يتشنج الصدر بسبب الدموع - اما اغنية الشيطان فلا تصمت ، بل
 تواصل الغور اعمق داخل الروح ، مثل النصل وتصبح اعلى فأعلى - ثم
 تتوقف فجأة على ما يشبه العويل : «عليك اللعنة ، وليفن كل شيء !» تسقط
 غريتهين على ركبتيها - وهنا تأتي صلاتها ، شيء ما قصير ، يؤدي بنصف
 ريسيتاتيف ، ولكنه ساذج ، بلا ادنى صقل او تشذيب شيء ما قروسطي اى
 اقصى حد . اربعة اسطر ، اربعة اسطر فقط لا اكثر - لدى ستراديللي يوجد
 عدد من هذه النوطات - وعند النوبة الاخيرة يحدث الاعماء ! ثم
 اضطراب ، يرفعونها ، ثم يحملونها - وهنا يدوي صوت الجوقة على حين
 غرة . انه اشبه بدوي اصوات . جوقة حماسية ، ظافرة ، كاسحة ، شيء ما
 شبيه بـ دوري - نو - سي - ما جين - مي عندنا ، بحيث يكون هنا أساس
 لانقراض كل شيء ، ولأن يهتف الجميع هتافا حماسيا متهلا :
 Hosanna ! المجد للرب فانه هتاف يشمل الكون كله ، بينما يحملونها ،

يحملونها ، وهنا بالضبط تسدل الستارة !» (المجلد الثامن ص ٤٨٢ - ٤٨٣) .

لاشك ان دوستوفسكي حقق جزءا من هذه الخطة الموسيقية ولكن على شكل مؤلفات ادبية وحقق ذلك اكثر من مرة بالاستناد الى مواد مختلفة^(١٧) .

مع ذلك فيتعين علينا ان نعود الى غوليادكين لاننا لم ننته منه ، او بكلمة ادق ، اننا لم ننته بعد من كلمة الراوية . ومن وجهة نظر مغايرة تماما - اي بالضبط من وجهة نظر علم البيان اللغوي - يقدم ف . فينوغرادوف تحديدا لقصة «المزدوج» شبيها بتحديدنا لها ، وذلك في مقالة له بعنوان «اسلوب بوثيمة بطرسبرغ «المزدوج»»^(١٨) .

اليكم اهم استنتاجات ف . فينوغرادوف :

«بفضل ادخال «كلمات» وعبارات كلام غوليادكين الى القصة السردية يتحقق ذلك الاثر بحيث تتضح لنا اكثر فأكثر ومع مرور الوقت معالم غوليادكين نفسه المتخفي وراء قناع الراوية ، غوليادكين الذي كان يسرد علينا وقائع مغامراته . يتضاعف في «المزدوج» اقتراب لغة الحديث اليومي للسيد غوليادكين من الحكاية السردية لكاتب يصور الحياة اليومية لسبب اضافي اخر هو ان اسلوب غوليادكين يبقى في كلامه غير المباشر ، دون تغيير ، وبذلك فهو يقع على عاتق مسؤولية المؤلف ونظرا لان غوليادكين يتحدث عن الشيء نفسه لا بواسطة لغته وحدها ، بل بواسطة نظراته ، ومنظره ، وايماءاته ، وحركته ، اصبح واضحا تماما ان كل عمليات الوصف تقريبا (التي تشير بدلالة كبيرة الى «عادة دائمة» لازمت السيد غوليادكين) تتبرقش باقتباسات غير ملحوظة من كلامه» .

وبعد ان يضرب عددا من الامثلة على تطابق كلام الراوية مع كلام غوليادكين ، يواصل ف . فينوغرادوف كلامه :

«بالامكان مضاعفة كمية الاقتباسات ، غير ان ما تذكرنا ، منها ، وهي تمثل تشكيلة من تعريفات السيد غوليادكين بنفسه مع عدد من اللمسات اللفظية لمراقب خارجي ، تؤكد بدرجة كافية من الوضوح الفكرة القائلة بأن

«البوئيمة البطرسبورغية» على الأقل في اجزاء عديدة منها تنصب في شكل قصة حول غوليادكين يرويها «مزدوج» اي يرويها «انسان بلسانه ومفاهيمه» (لسان ومفاهيم غوليادكين) . في تطبيق هذا التناول الجديد يكمن سبب عدم نجاح «المزدوج»^(١١) .

ان التحليل الذي يجريه ف . فينوغرادوف دقيق وصائب ، وان استنتاجاته صحيحة ، ولكنه يبقى ، بالطبع ، ضمن حدود التناول الذي حدده لنفسه ، في داخل هذه الحدود بالذات يستحيل حشر اهم ما هو جوهري ورئيسي .

يخيل الينا ان ف . غينوغرادوف لم يستطع ان يأخذ بعين الاعتبار التركيب النحوي المتميز فعلا لـ «المزدوج» ذلك ان البنية النحوية تحدد هنا لا بواسطة الحكاية بذاتها ولا بواسطة اللهجة الدارجة بين الموظفين او بواسطة علم العبارات الاصطلاحية Phraseology الادارية لدى الشخصية الرسمية ، وانما تحدد بالدرجة الاولى بواسطة تصادم وعدم انتظام مختلف النبرات واللهجات في حدود كيان نحوي واحد ، اي بينما يكون هذا الكيان واحدا ، فانه يحتوى على لهجتين تعودان لصوتين اثنتين . لم يفهم ايضا ولم يشخص ، بعد ذلك ، حتى التوجه الحوارى من جانب السرد نحو غوليادكين ، هذا التوجه الذي يظهر في علامات خارجية واضحة جدا ، انه يظهر على سبيل المثال ، في ان العبارة الاولى في كلام غوليادكين تبدو تماما بوصفها ردا جوابيا مباشرا على عبارة السرد التي تسبقها مباشرة . لم تفهم ، اخيرا ، حتى الصلة الاساسية للسرد بالحوار الداخلى لغوليادكين : ذلك ان السرد لا يعيد صياغة كلام غوليادكين بصورة عامة ، بل هو يواصل بصورة مباشرة وبلا تكلف كلام صوته الثانى فقط .

على العموم يصعب الاقتراب من الوظائف الفنية الخاصة للاسلوب مع البقاء داخل حدود علم البيان اللغوي ليس هناك تعريف لغوي شكلي واحد للكلمة بامكانه ان يغطي وظائفها الفنية داخل العمل الادبي . ان العوامل الصياغية في الاسلوب تبقى خارج منظور علم البيان اللغوي .

يوجد في اسلوب السرد في «المزدوج» سمة مهمة اخرى استطاع ان

يشخصها بصواب ف . فينوغرادوف ، ولكنه لم يوضحها انه يقول : « في القص السردى تسود الصور المحركة ، اما طريقته البيانية الاساسية فتمثل بتسجيل الحركات بغض النظر عن تكرارها »^(٢٢) .

وبالفعل فان السرد هنا يسجل بدقة تبعث على الملل كل حركات البطل الدقيقة جدا دون ان ييخل بالتكرار الذي لا نهاية له . كان الراوية يبدو وكأنه قيد الى بطله ، دون ان يستطيع الابتعاد عنه مسافة معقولة من اجل ان يقدم صورة كاملة وموجزة عن تصرفاته وافعاله . ان مثل هذه الصرة التعميمية كان من شأنها لو وحدث ، تبقى خارج منظور البطل نفسه ، وعلى العموم فان مثل هذه الصورة تفترض موقفا ما ثابتا في الخارج . ومثل هذا الموقف لم يكن موجودا عند الراوية . ولم يكن لديه منظور ضروري للاحاطة الفنية المنجزة بصورة البطل وبتصرفاته بصورة كاملة^(٢٣) .

وهذه الخاصية للقص في «المزدوج» تجري المحافظة عليها مع تغييرات معلومة في الشكل على امتداد كل العملية الابداعية التالية عند دوستويفسكي . ان القص عند دوستويفسكي هودائما قص بلا افق . واذا جاز لنا استخدام مصطلح فني استطعنا القول ان لدى دوستويفسكي لا توجد «صورة gaufou» للبطل والحادثة . ان الراوية موجود على قرب ملحوظ من البطل ومن الحادثة التي تجري ، ومن مثل هذا الاقتراب بدرجته القصوى ومن مثل وجهة النظر هذه التي لا تملك مدى يقوم الراوية بتصويرهما . الحقيقة ، ان مدوني الحوادث عند دوستويفسكي يكتبون مذكراتهم بعد انتهاء جميع الحوادث بحيث تبدو وكأنها تملك افقا زمنيا . ان الراوية في «الابالسة» على سبيل المثال ، يقول في مناسبات كثيرة جدا : «والان ، بعد ان انتهى كل شيء» ، «والان ، عندما نتذكر ذلك» وهكذا ، اما في الواقع فانه يحقق مهمته القصصية بلا ادنى افق جوهري .

ومع ذلك فان قصص دوستويفسكي المتأخرة تتميز من القصة في «المزدوج» بأنها لا تعني بتسجيل ادق تفاصيل حركات البطل ، وهي غير ممطوطة وتفتقر الى اي شكل من اشكال التكرار . ان السرد القصصي عند دوستويفسكي في مراحل الاخيرة قصير ، وجاف تجريدي (خصوصا هنا

حيث يقدم معلومات اضافية عن الحوادث السابقة) . غير ان هذا الایجاز والجفاف في السرد القصصي ، «احيانا يتحدد لا تبعا للافق ، بل بالعكس ، تبعا لغياب الافق . ان مثل هذه الافقية المتعمدة تتحد تبعا لمجمل مآرب دوستوفسكي ، ذلك ان الصورة القوية والمنجزة للبطل والحادثة تنتفي ، كما نعلم مقدما من هذا المآرب .

ولكن يتعين علينا ان نعود مرة اخرى الى القص في «المزدوج» . الى جانب علاقته الخاصة ، التي وضحناها ، بكلام البطل فاننا نلاحظ فيه كذلك نزعة محاكاة ساخرة من نوع اخر في قصة «المزدوج» ، مثلما هو في رسائل ديفوشكين توجد عناصر المحاكاة الساخرة الادبية .

منذ «الناس الفقراء» استخدم المؤلف صوت بطله من اجل ان يعكس عليه مآربه المتعلقة بالمحاكاة الساخرة . ولقد حقق ذلك بمختلف الطرق ، الباروديات اما ضمننت ببساطة في رسائل ديفوشكين مع الاهتمام بالكشف عن دوافعها المحورية (مقاطع من اعمال روتوزيايف : محاكاة ساخرة لرواية الوسط الراقي الرسمي ، وللرواية التاريخية في ذلك الزمن ، واخيرا ، للمدرسة النثورالية) ، اولسات محاكية ساخرة قدمت في صميم بنية القصة (على سبيل المثال ، تيريزا وفالدوني) . واخيرا ، فقد تضمنت القصة جدلا منعكسا على صوت البطل مع غوغول . جدل زين بمحاكاة ساخرة (قراءة «المعطف» ورد الفعل الغاضب عليها من جانب ديفوشكين . وفي المقطع التالي مع الجنرال الذي يساعد البطل على تقديم لوحة خفية تتعارض تماما مع المقطع الذي يشتمل على «الشخصية الهامة» في «المعطف» غوغول^(٣٢) .

في «المزدوج» ينعكس في صوت الراوية تقليد الاساليب المعتمد على المحاكاة الساخر الخاص بـ«الاسلوب الضخم» من «النفوس الميتة» . وعلى العموم فقد انتشرت في جميع اجزاء «المزدوج» اصداء من المحاكاة الساخرة وشبه المحاكاة الساخرة لمختلف اعمال غوغول . لابد من الاشارة الى ان هذه النغمات المحاكية محاكاة ساخرة في القصة تتشابه مباشرة مع مشاكسة غوليادكين بالحاح .

ان ادخال العناصر الجدالية والمحاكية محاكاة ساخرة الى القصة

يعمق من تعددية اصواتها ، ويقلل من انتظاميتها ، ويحد من ارضائها لنفسها ولما دتها الملموسة .

ومن الجانب الاخر ، فان المحاكاة الساخرة الادبية تقوي عنصر النسبية الادبية في كلمة الراوية الامر الذي يحرمها من المزيد من استقلالياتها ومن قوتها الانجازية تجاه البطل ، وفي الاعمال الابداعية التالية ساعدت النسبية الادبية والكشف عنها بهذا الشكل او ذاك . دائما على تقوية القيمة الدلالية الكاملة لموقف البطل واستقلالية هذا الموقف تقوية اكبر . وبهذا المعنى فان النسبية الادبية ليست فقط لم تقلل ، حسب خطة دوستوفسكي من القيمة المضمونية والفكرية لروايته ، بل ، وعلى العكس من ذلك ، اذ يتعين عليها ان تزيد منها (مثلا هو ، على سبيل المثال ، عند جان بوليا وحتى عند ستيرن) . ان تحطيم التكوين المونولوجي الاعتيادي في اعمال دوستوفسكي الابداعية قاده الى تنحية عدد من هذه العناصر الخاصة بالبنية المونولوجية الاعتيادية من اعماله بالمرّة ، بينما قام بتحييد عدد اخر منها تحييدا تاما ، ان النسبية الادبية كانت واحدة من وسائل التحييد ، اي ادخال الكلمة النسبية الى القص او الى اسس البناء : الكلمة المقلدة تقليدا اسلوبيا او التي تحاكي محاكاة ساخرة^(٣٣) .

اما ما يتعلق بتوجه الراوية حواريا الى البطل ، فقد بقيت هذه الخاصة في اعمال دوستوفسكي الابداعية التالية ، طبعا مع تغيير في الشكل ، ولكن بعد ان جرى تغيير في شكلها واصبحت اغنى واعمق ، لم تعد كل كلمة هنا من كلمات الراوية موجهة الى البطل ، اما القص بأكمله فهو بنية القصة ، نفسها ان الكلام داخل السرد في اغلب الاحيان جاف وكثيب : «الاسلوب بروتوكولي» - هو احسن تعريف لهذا الكلام . غير ان البروتوكول هذا بأكمله هو في صميم وظيفته الاساسية بروتوكول استفزازي وهاتك للاقنعة موجه الى البطل ، يبدو وكأنه يتحدث لا اليه - الى البطل - بل عنه ، ولكنه يتحدث بكامله وليس بعناصر متفرقة منه . صحيح ان ابطالا معينين صوروا في الاعمال الابداعية الاخيرة باسلوب يحاكيهم محاكاة ساخرة ويستفزههم ، اسلوب يوحى وكأنه رد مبالغ فيه من حوارهم الداخلي . هكذا

بنيت القصة ، مثلاً ، في «الابالسة» من حيث علاقتها باستبيان تروفيموفيتش ، ولكن فقط من حيث العلاقة به . ان نوبات متفرقة من مثل هذا الاسلوب المشاكس منثورة حتى في الروايات الاخرى . انها موجودة حتى في «الاخوة كرامازوف» . اما بصورة عامة فانها اصبحت اضعف مما كانت عليه في السابق بكثير . ان النزعة الاساسية عند دوستوفسكي في المرحلة الاخيرة من نشاطه الابداعي : ان يجعل الاسلوب والنغمة جافين ودقيقين ، وان يحيدهما . ان هذه النغمات على أية حال تتوجه حوارياً نحو البطل وتتولد من ردود حوارهِ الداخلي المحتمل مع نفسه وذلك في كل مكان ، وحيثما حلت النغمات المزينة دلالياً والمحددة للهجة بقوة محل القص الحيادي والجاف بروتوكولياً الذي يسود كل شيء .

ومن المزدوج ننتقل مباشرة الى «مذكرات من داخل القبو» ، متجاوزين كل الاعمال الادبية التي سبقتها .

ان «مذكرات من داخل القبو» هي Icherzahlung . (قصة على لسان المتكلم) اعترافية . في البداية كان المفروض ان تحمل هذه القصة عنوان (اعتراف) إنها فعلاً اعتراف حقيقي لاشك إننا نفهم الاعتراف هنا ليس بمعناه الشخصي إن مأرب المؤلف هنا منعكس مثلما هو الحال في كل Icherzahlung انها ليست وثيقة شخصية بل عمل فني .

ان ما يدهشنا في اعتراف «رجل من داخل القبو» بالدرجة الاولى الروح الحوارية الداخلية والحادة الى اقصى حد : ليس فيها حتى ولا كلمة واحدة غير مفككة ، وقوية بصورة مونولوجية ، فمنذ العبارة الاولى يبدأ كلام البطل بالتقلص على نفسه ، وبالتلوي تحت تأثير الكلمة الغيرية المستبقة ، هذه الكلمة التي يخوض معها منذ الخطوة الاولى جدالاً داخلياً متوتراً .

«انا انسان مريض .. انا انسان شرير . انسان انا غير جذاب» . هكذا يبدأ الاعتراف . ان مما له دلالة وخطورته الامكنة المملوءة بالنقاط والتغير الحاد لنغماتها . لقد بدأ البطل بنبرة حزينة الى حد ما «انا انسان مريض» ، غير انه سرعان ما يحتدم غيظاً بسبب هذه النبذة : بالضبط كما لو انه يشكو ويعرب عن حاجته الى المواساة ، يبحث عن هذه المواساة عند

الآخر ، ويحتاج الى هذا الآخر ! وهنا يقع انعطاف حوارى حاد ، كسر نموذجي في اللهجة يسم بميسمه كل اسلوب «المذكرات» : يبدو البطل وكأنه يريد ان يقول : ربما تصورتكم استنادا الى الكلمة الاولى اني انتطلع الى مواساتكم ، وهكذا فليكن في علمكم اني انسان شرير ، انسان انا غير جذاب !

ومما له دلالة ايضا تصاعد نغمة الرفض (لاغاضة المقابل) وذلك تحت تأثير رد الفعل الغيري المسبق . ان مثل هذه الانكسارات تقود دائما الى تراكم الكلمات التجديفية التي تزداد قوة او التي - في كل الاحوال - لا ترضي الآخرين ، اليكم ، على سبيل المثال :

«عاش اكثر من اربعين عاما عيشة دنيئة ، وبذينة ، وخليعة ! فمن الذي يعيش اطول من اربعين عاما ، أجيبوني بصدق وباخلاص ؟ أنا ساخبركم ، من الذي يعيش : الحمقى والانذال ، هم الذين يعيشون. انا سأجابه بقولي هذا كل الشيوخ ، كل الشيوخ المبجلين ، كل هؤلاء الشيوخ الذين يتوج الشيب رؤوسهم ويفوح العطر من اعطافهم ! ساصرخ بذلك في وجه العالم كله ! لي كل الحق ان اقول ذلك لاني سأعيش حتى سن الستين ! على رسلكم ! دعوني استعيد انفاسي ..» (المجلد الرابع ، ص ١٣٥) .

في الكلمات الاولى للاعتراف يختبئ الجدال الداخلي مع الغير . ولكن الكلمة الغيرية لها حضور غير مرئي وهي تحدد من الداخل اسلوب الكلام . ومع ذلك ففي وسط الفقرة الاولى يتفتق الجدال الخبيء ليصبح مكشوفاً : ان الرد الغيري المستبق يتجذر في القصد ، وان كان في الحقيقة ، ما يزال في شكل ضعيف . «كلا ، انا لا اريد ان اشفى من نزعة الشر . ربما انكم ترفضون ان تفهموا هذا . على اي حال ، اما انا فافهمه» .

في نهاية الفقرة الثالثة يوجد استباق متميز جدا بخصوص رد الفعل الغيري : «الا يخيّل لكم ، ايها السادة ، اني الان اعلن عن ندمي امامكم ، وانني لسبب ما التمس صفحكم ؟ .. انا واثق ان هذا هو ما يخطر على بالكم .. وعليه احب ان اؤكد لكم ، اني غير عابىء حتى فيما اذا كان هذا قد خطر ببالكم ...»

وفي نهاية الفقرة التالية يوجد ذلك الهجوم الجدالي الذي اقتبسناه قبل قليل ، ضد «الشيوخ المبجلين» . اما الفقرة التي تليها فتبدأ مباشرة بالرد المتوقع على الفقرة السابقة : «ربما اعتقدتم ايها السادة اني اسعى لتسليتكم ؟ لقد اخطأتم في ذلك . انا لست ذلك الانسان البهيج ، كما تظنون ، او كما يمكنكم ان تظنوا بالمناسبة اذا كنتم قد امتعضتم بسبب كل هذه الثثرة (اما انا فقد احسست انكم ممتعضون) ، ففكروا بأن تسألوني : من اكون انا بالضبط ؟ وفي هذه الحالة سأجيبكم : انا احد مواطني الطبقة الثامنة» .

الفقرة التالية تختتم هي الاخرى برد مستبق : «انتم تظنون اني قلق بشأن الرهن ، واني اكتب كل هذا على سبيل التبجح ، ومن اجل ان اسخر من الشخصيات ، اجل ، ومن اجل التبجح بمعناه السيء أقعقع بسيفي مثل ضابط مغرور» .

بعد ذلك فان مثل هذه النهايات لل فقرات تصبح نادرة ، ومع ذلك فان جميع الاقسام الرئيسية الغنية بدلالاتها في القصة تزداد حدة قبيل النهاية بفضل الاستباق المكشوف للرد الغيري .

وبهذه الطريقة يقع كل اسلوب القصة تحت التأثير القوي جدا والمتحكم بكل شيء ، تأثير الكلمة الغيرية التي اما تؤثر على الكلام بصورة خفية ومن الداخل ، مثلما حدث في بداية القصة ، واما تتجذر مباشرة ، بوصفها جوابا مستبقا يصدر عن آخر ، في نسيج القصة ، مثلما حدث في النهايات التي جننا على ذكرها . ليس في القصة ولا كلمة واحدة يمكنها ان ترضي نفسها ومعناها الملموس ، اي ليس فيها ولا كلمة واحدة مونولوجية . سنرى فيما بعد ان هذا الموقف المتوتر تجاه الوعي الغيري عند «الرجل من داخل القبو» يزداد تعقيدا بالموقف من نفسه ذاتها ، هذا الموقف الحوارى الذي لا يقل توترا . ولكن يتعين علينا في البداية ان نقدم تحليلا بنائيا مختصرا للردود الغيرية المستبقة .

ان هذا الاستباق يمتلك خاصية بنائية متميزة : انه يسعى الى اللانهائية الدمية . ان نزعة هذه الاستباقات تؤدي الى ان تحتفظ لنفسها بالكلمة الاخيرة . وهذه الكلمة الاخيرة يتعين عليها ان تعبر عن استقلالية البطل الكاملة عن النظرة الغيرية والكلمة الغيرية ، وان تعبر ايضا عن لا مبالاة التامة تجاه الرأي الغيري والحكم الغيري . ان اكثر ما يخشاه هذا البطل هو ان يظن الآخرون انه يعبر عن ندمه امام الآخرين ، وأنه يلتمس الصفح عند غيره ، وأنه يذعن ويستسلم امام حكمه وتقويمه ، وأن تأكيد ذاته يحتاج الى اقرار واعتراف من جانب الآخرين . في هذا الاتجاه يحاول البطل ان يستبق الرد الغيري . ولكنه بفضل هذا الاستباق بالذات للرد الغيري وبفضل جوابه عليه ، بفضل ذلك يبين مجددا للانسان الآخر (ولنفسه بالذات) استقلاليته التامة عنه . انه يخشى ان يظن الانسان الآخر انه يخشى رأيه فيه . غير انه بخوفه هذا يبين بالذات تبعيته للوعي الغيري . وعجزه عن ان يطمئن الى تقرير المصير الذي حدده شخصيا . انه برفضه يثبت بالضبط ما اراد رفضه ، وهو نفسه يعرف ذلك . من هنا تلك الحلقة المفرغة التي وجد فيها الوعي الذاتي للبطل وكلمته نفسيهما فيها : «الا يبدو لكم ، ايها السادة ، اني الان اعرب عن توبتي امامكم ؟ .. انا واثق من ان هذا هو ما يخطر على بالكم .. وعليه احب ان اؤكد لكم اني غير عابىء حتى فيما اذا كان هذا قد خطر ببالكم ..»

يريد «الانسان من داخل القبو» الذي اهين من جانب رفاقه خلال مجلس الشراب ، ان يبين انه لا يعيرهم ادنى اهتمام : «لقد ابتسمت باحتقار واخذت اتمشى في الطرف الاخر من الغرفة ، المقابل للاركة ، بمحاذاة الجدار من المنضدة الى الموقد وبالعكس . لقد حاولت بكل ما أوتيت من قدره ان ابين لهم اني استطيع الاستغناء عنهم ، وخلال ذلك تعمدت ان اضرب الارض بحذائي بقوة وانا اتوقف على الكعبين . غير ان كل ذلك ذهب عبثا ، انهم حتى لم يلفتوا الى ناحيتي» (المجلد الرابع ، ص ١٩٩) .

«ستقولون ان من الدناءة والخسة ان اكشف عن كل ذلك (احلام البطل م . باختين) وان أفصحه بعد كل تلك الدموع والمباهج التي اعترفت بها بنفسى . ولكن لماذا يكون هذا خسة ؟ ألعلمكم تعتقدون انى اشعر بالخل من كل ذلك ، وان ذلك كان اكثر بلادة مما كان موجودا فى حياتكم ايها السادة ؟ فضلا عن ذلك فارجو ان تصدقونى انه كان لى الكثير مما هوليس رديئا ابدا ..

لم تحدث كل الاشياء على بحيرة كومو . على انكم على حق مع ذلك انه فعل خسيس ودنىء فعلا ، وما هو اكثر خسة انى بدأت الان ادافع عن نفسى امامكم ، والاكثر منه خسة انى اتقدم بمثل هذه الملاحظة . ربما من الافضل ان اتوقف ، وإلا فلن انتهى ابدا ، كل شيء سيكون اكثر خسة من الآخر...» (المجلد الرابع ، ص ١٨١) .

امامنا هنا مثال للانهاية الرديئة الخاصة بالحوار الذى لاىستطيع لا ان ينتهى ولا ان ينجز . ان الاهمية الشكلية ، لمثل هذه المتقابلات الحوارية اليائسة فى اعمال دوستوفسكى الابداعية ، عظيمة جدا . غير ان مثل هذه المقابلة لم تقدم فى اى من اعمال دوستوفسكى اللاحقة بمثل هذا الشكل العارى والواضح بصورة مجردة والرياضى ان جاز التعبير^(٢٥) .

وبفضل مثل هذا الموقف الذى يقفه «انسان من داخل القبو» تجاه الوعي الغيرى وتجاه كلمته - وبفضل الاستقلال المطلق عنه ، وعدائه المطلق له ايضا ، ورفضه لحكمه - بفضل كل ذلك اكتسبت القصة عنده خاصية فنية جوهرية على اعلى المستويات . انه افتقار الاسلوب الى البهاء هذا الافتقار الذى اخضع عمدا الى منطق فنى خاص . ان كلمته لا تتظاهر ولا تستطيع ان تتظاهر ببهائها ، ذلك انها لا تجد من تتباهى امامه . ذلك انها لا ترضى بسداجة نفسها ولا مادتها الملموسة الخاصة ، انها موجهة الى الغير

وموجهة الى المتحدث نفسه (في حوار داخلي مع نفسه ذاتها) . وفي كلتا الحالتين فانها ابعد ما تكون عند الرغبة في المباهاة وفي ان تكون «فنية» بالمعنى الاعتيادي لهذه الكلمة . وفي موقفها من الغير تحاول الكلمة عن عمد ان تكون غير انيقة ، وان تكون كذلك «نكاية» به وبذوقه من كل النواحي . ولكنها تقف مثل هذا الموقف حتى تجاه المتحدث نفسه ، ذلك ان الموقف من النفس متشابه بقوة مع الموقف مع الغير . ولهذا فالكلمة وقحة بشكل خاص ، وقحة بصورة مقصودة ، ولكن مع قطع جزئي . انها تسعى نحو التشويه ، والتشويه شكل من نوعه ، انه اتجاه استيتيكي من نوعه ولكنه بشكل معكوس .

ونتيجة لهذا تصل النزعة النثرية (البحث عما هو اعتيادي في الحياة اليومية) في تصوير حياته الداخلية ، الى اقصى مداها . ان القسم الاول من «مذكرات من داخل القبو» ذونزعة غنائية Lyrical وذلك من حيث مادته ، ومن حيث ثيمته . ومن وجهة نظر شكلية فان ذلك يعتبر ادبا غائيا Lyric نثريا (اعتيادي غير سامي) يخص الاستقصاءات النفسية والروحية ويخص عدم التجسد الروحي وهو شبيه ، مثلا ، بـ «اشباح» او «كفاية» (Davalno) لتورجنيف ، شأنه شأن اي صحيفة غنائية في الـ Icherzahlung الاعترافية ، مثل صحيفة من «فارنر» غير ان هذا ادب غنائي متميز شبيه بالتعبير الغنائي عن ألم الاسنان .

حول مثل هذا التعبير عن ألم الاسنان ، تعبير ذي قصد حوارى داخلى يستهدف السامع والمتألم نفسه معا ، حول ذلك يتحدث البطل نفسه من داخل القبو ، وانه لا يتحدث عن ذلك بمحض الصدفة ، انه يقترح الاصغاء الى أنين «انسان القرن التاسع عشر ، المثقف» ، الذي يعاني من ألم في اسنانه لليوم الثاني او الثالث من مرضه . ان يسعى للكشف عن شهوانية فريدة في التعبير الوقح عن ألمه ، التعبير عن ذلك امام «الجمهور» .

«أنينه يصبح ، بشكل من الاشكال ، كريها ، وشريرا بدناءة وخبث ، ويستمر اياما وليالي كاملة ، انه ، لا شك يعرف جيدا ان هذا الانين ليس من ورائه اي نفع . انه يعرف اكثر من الجميع انه يضجر ويضني نفسه

والآخرين عبثا . وهو يعرف ايضا ، انه حتى الجمهور الذي يتعمد فعل ذلك امامه ، وافراد عائلته كلها اخذوا يستمعون اليه بامتعاض ، وأنهم لا يصدقونه ، ويعرفون من تجاربهم الشخصية ، انه بإمكانه ان يفعل ذلك بطريقة اخرى ، وان يئن بدرجة اقل ، من دون ترنيم ومن دون حركات غريبة ، وانه يفعل كل ذلك بدافع الحقد ، وانه يتدلل بخبث ، وهكذا فان شهوانيته تكمن في هذه الاشياء الشائنة وفي هذه الاشكال من الوعي . «يزعمون اني ازعجكم وأمزق نفوسكم ولا ادع لاحد في البيت مجالا للنوم . وليكن فلا تناموا وليحس كل منكم في كل لحظة ان اسناني تؤلني ، انا الان لست بطلا في نظركم مثلما اردت ان ابدو في اعينكم في السابق ، بل مجرد انسان كره ، مخادع . على كل ، ولنفرض اني كذلك ! انا سعيد جدا لانكم تقضمونني قضمًا . هل يثير اشمئزازكم الاستماع الى انيني ؟ حسن ، ليثر ذلك اشمئزازكم ، وها انا اتحكمم بترنيمة تثير اشمئزازكم بدرجة اكبر ..» (المجلد الرابع ، ص ١٤٤) .

لاشك ان مثل هذه المقارنة لبنية اعتراف «انسان من داخل القبو» بالتعبير عن ألم الاسنان ، هذه المقارنة تتم وفق منهج مبالغ فيه بطريقة المحاكاة الساخرة ، وبهذا المعنى فهي وقحة غير ان التكوين بخصوص الموقف من السامع ومن المتحدث نفسه ، في هذا التعبير عن ألم الاسنان «في ترنيمات وحركات غريبة» هذا التكوين يعكس ، مع ذلك ، بصدق كبير تكوين الكلمة نفسها والاعتراف وذلك على الرغم من انه لا يعكس ذلك بصورة موضوعية ، بل بأسلوب مشاكس ومبالغ فيه بطريقة محاكية ، مثلما عكست قصة «المزدوج» الكلام الداخلي لغوليادكين .

ان تحطيم صورته في نفوس الآخرين ، وتلطixها في نفوس الآخرين ، على اعتبار ذلك اخر محاولة يائسة للتحرر من سلطة الوعي الغيري على نفسه ، وان يشق طريقه الى نفسه من اجل نفسه - هذا هو ما يميز التكوين الحقيقي لكل اعتراف «الانسان من داخل القبو» . ولهذا السبب فانه يجعل كلمته شوهاء عن عمد . انه يريد ان يقتل في نفسه كل رغبة في ان يبدو بطلا في نظر الآخرين (وفي عينه شخصيا) : «انا الان لست بطلا في نظركم ، مثلما

أردت ان ابدو في اعينكم في السابق ، بل مجرد انسان كرهه ، مخادع ..»
ومن اجل ذلك لابد من ازالة كل النغمات الغنائية والملحمية من كلمته
النغمات التي توحى بالبطولة ولا بد من جعل هذه الكلمة موضوعية ، بصورة
وقحة . ان البطل من داخل القبو لا يستطيع ان يقدم تعريفا لنفسه
موضوعيا بصورة متبصرة ومن دون مبالغة ولا هزء ، ذلك ان مثل هذه
التعريفات النثرية بصورة متبصرة من شأنها ان تفترض كلمة بلا تلفت
وكلمة بلا تلميع ولكن لا وجود لا لهذه الكلمة ولا لتلك في قاموس مفرداته .
الحقيقة انه يحاول طوال الوقت ان يشق طريقه الى مثل هذه الكلمة ، ان
يشق طريقه الى حالة الصحو الروحي ، ولكن الطريق الى ذلك يمر بالنسبة
اليه من خلال الوقاحة والتشويه ، انه لم يتحرر من سلطان الوعي الغيري
كما انه لم يعترف بمثل هذه السلطة على نفسه^(٣٦) ، وخلال ذلك فهو يكافح
فقط ضدها ، ويحاول بحقد ، وليس على استعداد لتقبلها ، ولكنه لا يقوى في
الوقت نفسه على دحضها . في محاولته لتمرير صورته وكلمته في نفوس
الاخرين ومن اجل الاخرين ، في ذلك تتردد اصداء ليس الرغبة حسب في ان
يعرف نفسه بتبصر ، بل والرغبة كذلك في اغاظة الاخرين . وهذا هو الذي
يدفعه الى المغالاة في حالة صحوه ، مبالغا فيها الى حد الوقاحة والتشوه :
«هل يثير اشمئزازكم الاستماع الى أنيني ؟ ومع ذلك فليثردلك اشمئزازكم ،
وها انا اتحفكم بترنيمة .. تثير اشمئزازكم بدرجة اكبر ..»

ولكن كلمة البطل من داخل القبو حول نفسه هي ليست كلمة مع تلفت
حسب ، بل ، كما قلنا ، وكلمة مع مدهانة . ان تأثير المدهانة على اسلوب
اعترافه عظيم لدرجة يصبح معها فهم هذا الاسلوب متعذرا من دون مراعاة
لتأثيرها في الشكل . ان لكلمة المدهانة بصورة عامة اهمية عظيمة في اعمال
دوستوفسكي الابداعية خصوصا المتأخرة منها . ها نحن هنا ننتقل الى
لحظة اخرى في بنية «مذكرات من داخل القبو» : الى موقف البطل من نفسه
ذاتها والى حواره الداخلي مع نفسه ذاتها . هذا الحوار الذي يتشابه على
امتداد العمل الادبي كله . ويقترن مع حوارهم مع الاخرين .
وماذا تعني المدهانة على مستوى الوعي والكلمة ؟

المداهنة هي ان يترك المرء لنفسه امكانية تغيير المعنى الاخير والنهائي لكلمته . واذا كانت الكلمة تخلف مثل هذه المداهنة ، فان من شأن ذلك ان ينعكس حقا على بنيتها . ان هذا المعنى الاخر الممكن ، اي المداهنة المخلفة ، هو بمثابة الظل الذي يرافق الكلمة ، ان الكلمة مع المداهنة يجب ان تكون ، بحكم معناها الكلمة الاخيرة ، وان تدعي ذلك ، اما في الواقع فهي تعتبر مجرد كلمة ما قبل الاخيرة ، وتترك وراء نفسها نقطة نسبية ، غير نهائية . ان تعريف الذات الاعترافي ، على سبيل المثال ، الذي ينطوي على المداهنة (الشكل الاكثر شيوعا عند دوستوفسكي) يعتبر بحكم معناه نفسه الكلمة الاخيرة حول الذات ، وتعريفا نهائيا للذات ، اما في الواقع فهو يضع في باله ، في قرارة نفسه ، امكانية تقويم مضاد ومعاكس لنفسه بواسطة الآخرين . ان البطل وهو يعرب عن ندمه ، وهو يدين نفسه ، انما يريد في الواقع فقط ان يستفز اطراء الآخرين وقبولهم . انه اذ يدين نفسه انما يريد ويطلب ايضا من اجل ان ينافسه الآخرون على تعريف الذات ، كذلك فانه سيعتبر المداهنة بشرط واحد هو ان يتفق الآخرون معه فعلا ، وأن يقروه على تعريفه لذاته . والا يستخدموا امتيازهم الغيري .

لاحظوا كيف يعلن البطل من داخل القبول عن احلامه «الادبية» «انا ، مثلا ، انتصر على الجميع ، الكل يسجد امامي ويضطرون الى المبادرة للاعتراف بكل مواهبي وفضائي ، وانا اغفر لهم جميعا . وبعد ان اصبحت شاعرا مرموقا ومن افراد الحاشية القيصريّة ، اخذت الهو واعشق واحصل على ملايين لا تحصى ، ثم اضحي في الحال بكل ذلك لصالح الجنس البشري ، ثم اخذت بعدها اعترف امام الناس بعيوبي المخزية والتي انطوت على الكثير جدا مما هو «رائع وسام» على شيء ما مما هو مانفريدي (بطل بايرون . المترجم) . الكل كان يبكي ويقبل يدي (ولو لم يفعلوا ذلك لكانوا اغبياء) ، اما انا فانطلق حافي القدمين جائعا للتبشير بالافكار الجديدة ، ولتخطيم اعداء التقدم عند تخوم مدينة اوسترلنز» (المجلد الرابع ، ص ١٨١) .

هنا يتحدث البطل بتهمك بشأن احلامه حول المآثر بطريقة مداهنة

وحول الاعتراف بطريقة مدهانة ايضا . انه يفسر هذه الاحلام على طريقة المحاكاة الساخرة . ولكنه يفسر بواسطة كلماته التالية ان هذا الندم والاعتراف حول الاحلام بطريقة مدهانة ايضا ، وأنه مستعد هو الآخر للعثور في هذه الاحلام وفي هذا الاعتراف نفسه حولها على شيء ما أن لم يكن مانفريديا فسيكون مع ذلك في مجال ما هو «رائع وسام» اذا ما فكر احدهم بموافقة على انها فعلا خسيصة ودينئة حسب . «ستقولون ان من الدناءة والخسة ان اكشف عن كل ذلك ، وان افصحه بعد كل تلك الدموع والمباهج التي اعترفت بها بنفسي . ولكن لماذا يكون هذا خسة ؟ العلكم تعتقدون اني اشعر بالخجل من كل ذلك ، وان ذلك كان اكثر بلادة مما كان موجودا في حياتكم ، ايها السادة؟ فضلا عن ذلك فأرجو ان تصدقوني انه كان لدي الكثير مما هو ليس رديئا ابدا ...»

ان هذا المقطع الذي اقتبسناه يذهب الى الطرف الاخر من الوعي الذاتي المتلفت .

ان المدهانة تشكل نمطا خاصا من الكلمة الاخيرة الموهومة حول نفسه ، ذات النغمة المفتوحة ، هذه الكلمة المحدقة بالحاح في عيون الغير والمتطلبة من الآخرين رفضا حقيقيا . سنرى فيما بعد ان الكلمة المدهانة حققت تعبيرها الحاد بصورة خاصة ، وذلك في اعتراف ايبوليت ، ولكنها في الحقيقة موجودة بهذا المستوى او ذاك في جميع التعبيرات عن الذات الاعترافية لدى ابطال دوستوفسكي^(١٧) . المدهانة تجعل كل تعريفات الابطال لذواتهم قلقا ، والكلمة فيها لا تتشبه بمعناها ، وهي مستعدة ان تغير في كل لحظة نغمتها ومعناها الاخير ، وكأنها حرباء .

ان المدهانة تجعل البطل مزدوج الدلالة ، ولا يمكن الامساك به حتى بالنسبة لنفسه هو بالذات ، ومن اجل ان يشق طريقه الى نفسه يتعين عليه ان يذلل طريقا طويلا ، ان المدهانة تشوه بعمق موقفه من نفسه ان البطل لا يعرف اي رأي ولا اي تأكيد ينطوي عليه حكمه النهائي آخر المطاف : هل تنطوي على رايه الشخصي المعبر عن الندم والادانة ، او على العكس ، على مراءى الآخرين المتمنى ، والمكره من قبله على قبوله وتبرئة ساحته هو . ان

صورة ناستاسيا فيليبوفنا كلها مبنية على هذا المونتيف وحده تقريبا . وبينما تعتبر نفسها مذنبية ، وساقطة ، فإنها تعتقد في الوقت نفسه ان على الآخرين ، بوصفهم آخرين ، ان يعذروها وانهم لا يستطيعون اعتبارها مذنبية . انها تتجادل باخلاص مع ميشكين الذي يعذرها في كل شيء غير انها بنفس الاخلاص تكره وترفض كل أولئك الذين يقرون إدانتها لنفسها ويعتبرونها لهذا السبب ساقطة . وفي نهاية المطاف فان ناستاسيا فيليبوفنا لا تعرف حتى كلمتها الشخصية حول نفسها : ما اذا كانت تحسب نفسها بالفعل ، ساقطة او ، على العكس ، تعذر نفسها ؟ ان ادانة الذات وتبرئة الذات موزعتان بين صوتين اثنين - انا ادين نفسي ، والغير يعذرنى - الا انهما مستبقان من جانب صوت واحد ، وهكذا فانهما يشكلان داخل هذا الصوت الواحد ازدواجية داخلية وعدم اضطراب Interruption . ان التبرئة المستبقة والمطلوبة من جانب الغير تندمج مع ادانة الذات ، وتبدأ تتردد داخل الصوت اصدااء كلا النغمتين مرة واحدة مع عدم اطراد حاد وتحولات مباغته . هكذا هو صوت ناستاسيا فيليبوفنا ، وهكذا هو اسلوب كلمتها . ان حياتها الداخلية بأكملها (وحياتها الخارجية ايضا ، كما سنرى) تقتصر على البحث عن نفسها وعن صوتها الذي لا يتجزأ الكامن خلف هذين الصوتين الممتزجين فيها .

ان «الانسان من داخل القبو» يجري مثل هذا الحوار الميثوس منه مع ذاته ، كما لو انه يجريه مع انسان آخر . انه لا يستطيع ان يندمج مع نفسه الى النهاية في صوت مونولوجي واحد . وأن يبقى الصوت الغيري بكامله خارج نفسه (مهما كان شأنه ، بدون مداهنة) ، ذلك ان صوته ، مثلما كان الامر مع غوليادكين ، يجب ان يحمل هو الاخر وظيفه الانابة عن الاخر ، انه لا يستطيع الاتفاق مع نفسه ، غير انه لا يستطيع في الوقت نفسه ان ينهي الحديث معها . ان اسلوب كلمته حول نفسه لا يعرف ، من الناحية العضوية ، النقطة ، لا يعرف الانجاز ، سواء في اجزائه المتفرقة او فيها مجتمعا ، انه اسلوب الكلام اللانهائي من الناحية الداخلية ، الذي يستطيع ان يكون في الحقيقة ، مقطوعا من ناحية تكوينه الآلي ، الا انه لا يستطيع ان

يكون منجزا من الناحية العضوية .

ولكن بفضل ذلك بالضبط ينهي دوستوفسكي بمثل هذه العضوية وبمثل هذه الملازمة بالنسبة للبطل ، ينهيه بحيث يتقدم بالنزعة المتضمنة في مذكرات بطله ويوصلها الى اللانهائية الداخلية . «ولكن كفى ، لا اريد ان اوصل كتابة «من داخل القبو» .

على ان «مذكرات» هذا الانسان المتناقض في الظاهر لا تنتهي عند هذه النقطة . انه لم يحتمل فواصل الكتابة . ولكن يخيل الينا ان من الممكن التوقف هنا بالذات» (المجلد الرابع ، ص ٢٤٤) .

وفي الختام نشير ايضا الى خاصيتين اثنتين لـ«الانسان من داخل القبو» . لم يقتصر الامر على الكلمة عنده ، ولكن الوجه عنده هو الاخر يتسم بالتلف والمداينة وبكل الظواهر النابعة من هنا . ان تصادم الاصوات وعدم اضطرارها يبدو وكأنه يتغلغل في كيانه فيحرمه من امكانية الاكتفاء بذاته ومن احادية الدلالة . ان «الانسان من داخل القبو» يكره وجهه ، ذلك انه يلاحظ فيه سلطة الغير عليه ، وسلطة تقييماته وآرائه . انه نفسه ينظر الى وجهه بعيون غريبة ، بعيون الآخرين . وان هذه النظرة الغريبة تندمج بصورة مضطربة مع نظرته الشخصية وتخلق في اعماقه كرها فريدا من نوعه لوجهه : «انا ، مثلا ، كرهت وجهي ، لقد وجدت انه دميم ، حتى اني شككت في ان يكون فيه تعبير ما حقيقي ، ولهذا فقد حاولت ، في كل مرة اجد نفسي في موقع المسؤولية ، ان اتصرف باقصى ما استطيع من الاستقلالية ، وذلك من اجل الايتهموني بالخسة ، كما حاولت من اجل ان اعبر بوجهي عن اقصى درجة من النبل . «ولنفرض انه سيكون وجهها قبيحا - فكرت انا من ناحيتي - ولكن المهم ، في المقابل ، ان يكون نبيلاً ، ومعبرا ، والاهم من ذلك ان يكون ذكيا الى اقصى حد» . ولكني كما اعتقد أدركت بشكل مؤلم أن كل هذه الفضائل لن يكون بامكان وجهي التعبير عنها ابداً . غير ان ما هو افظع من ذلك كله اني وجدته بليدا جدا . كان بامكاني ان اقبل بالذكاء وحده . لقد كنت مستعدا ان اقبل بأن يعبر وجهي عن اقصى حالات الدناءة على ان يجد الآخرون مقابل ذلك ان وجهي في الوقت نفسه ذكي جدا» (المجلد الرابع ،

ص (١٦٨) .

ومتلما كان يعتمد ان يجعل كلمته حول نفسه قبيحة ، فقد كان سعيدا
ايضا لقبح وجهه :

«نظرت صدقة في المرأة . لقد بدا لي وجهي المنفعل قبيحا الى اقصى
حد : شاحبا ، ونذلا ، وحقيرا وقد غطاه شعر اشعث «هذا احسن ، انا
سعيد بهذا ، - فكرت - انا سعيد بالضبط ، لاني سابدو في نظرها كريها .
هذا يريحني» (المجلد الرابع ، ص ٢٠٦) .

ان الجدل مع الآخر حول موضوع يخصه نفسه بالذات يغتني في
«مذكرات من داخل القبو» بجدل مع الآخر حول موضوع يخص الكون
والمجتمع . ان البطل من داخل القبو يتميز من كل ديفوشكين وغوليادين
بكونه يتبنى ايدولوجيا .

اننا نستطيع ان نكتشف بسهولة في كلمته الايدولوجية تلك الظواهر
نفسها التي نجدها في الكلمة حول نفسه ذاتها . ان كلمته حول العالم مشبعة
بروح الجدل ظاهرا ومستترا . فضلا عن ذلك فانها تتجادل مع الناس
الاخرين ، مع الايدولوجيين الاخرين ، بل وحتى مع مادة تفكيره نفسها
- مع العالم ونظامه . وحتى في الكلمة حول العالم ، يبدو وكأنه يسمع
صوتين اثنين لا يستطيع ان يعثر بينهما لا على نفسه ولا على عالمه ، ذلك انه
يعرف العالم ايضا بطريقة مدهنة . ومتلما اصبح الجسم في نظره مفتقرا الى
الاضطراد فسيصبح مفتقرا الى الاضطراد ايضا في نظره كل من العالم ،
والطبيعة ، والمجتمع . في كل فكرة حول هذه الاشياء هناك صراع اصوات
واحكام ، ووجهات نظر . في كل شيء تراه يتحسس بالدرجة الاولى ارادة
غيرية تعمل على تعريفه مسبقا . وفي ضوء هذه الارادة الغيرية تراه يفهم
النظام الكوني ، والطبيعة مع ما فيها من ضرورة ميكانيكية ونظام
اجتماعي . ان فكرته تتطور وتتكون بوصفها فكرة انسان اذله النظام
الكوني شخصا ، انسان اهانته الضرورة العمياء . ان من شأن ذلك ان
يضيف طابعا شهوانيا وحميما على الكلمة الايدولوجية وتسمح لها ان
تتشابك بقوة مع الكلمة حول نفسه ذاتها . اننا نعتقد (وهكذا بالفعل هي

خطة دوستوفسكي) . ان القضية تتعلق ، في الحقيقة ، بكلمة واحدة وان البطل يستطيع ان يعود الى عالمه وذلك فقط بعد ان يعود الى نفسه ذاتها . ان كلمته حول العالم حوارية بعمق ، شأنها في ذلك شأن الكلمة حول نفسه : انه يوجه لوما عنيفا للنظام العالمي ، وحتى للضرورة الميكانيكية في الطبيعة وذلك بطريقة تبدو وكأنه يتحدث لا حول العالم ، بل مع العالم . اننا سنتحدث عن هذه السمات الخاصة بالكلمة الايديولوجية فيما بعد عندما ننتقل الى الابطال حاملي الايديولوجيات بالدرجة الاولى ، خصوصا الى ايفان كرامازوف ، ففيه تبرز هذه السمات بجلاء ووضوح خاص .

ان كلمة «الانسان من داخل القبو» هي بكاملها كلمة مخاطبة . ان نتحدث يعني بالنسبة اليه ان تتوجه الى احدهم ، ان نتحدث عن نفسك يعني ان تتوجه بكلمتك الى نفسك ذاتها ، وان نتحدث عن الاخر يعني ان تتوجه الى الاخر ، ان نتحدث عن العالم يعني ان تتوجه الى العام . ولكنه وهو يتحدث مع نفسه ، مع الاخر مع العالم ، انما يتوجه في الوقت نفسه الى طرف ثالث ايضا : انه ينظر شزرا الى المستمع ، الى الشاهد ، الى الحاكم^(٢٨) . ان هذا التوجه الثلاثي في آن واحد من جانب الكلمة وحقيقة انها لا تعرف على العموم الموضوع خارج التوجه اليه هما اللذان يكونان طبيعة هذه الكلمة ، تلك الطبيعة الحية جدا ، والقلقة ، والمتهيجة وبودنا ان نقول الملحاحة . لا يجوز ان نتأملها تأملنا لكلمة غنائية او ملحمية ملبية لحاجة نفسها وحاجة مادتها الملموسة ، كلمة «معزولة» . كلا ، انك بالدرجة الاولى تستهدي بها ، تستجيب لها ، وتنجذب الى لعبتها انها قادرة على ان تثير وتمس وذلك بالضبط ، بوصفها توجهها شخصا في طرف انسان حي ، انها تدمر التصورات الثابتة لا نتيجة لنزعتها الملحة او لاهميتها الفلسفية المباشرة ، بل بالضبط بفضل بنيتها الشكلية التي درسناها .

ان لحظة التوجه شائعة في كل كلمة عند دوستوفسكي سواء كلمة السرد او كلمة البطل . في عالم دوستوفسكي لا يوجد اي شيء عام ، لا يوجد شيء محدد ، لا يوجد موضوع Object - هناك فقط ذوات Subjects ولهذا لم توجد حتى الكلمة - الادانة ، الكلمة حول الموضوع ، الكلمة ذات الموضوع

والغيابية - هناك فقط الكلمة - المخاطبة ، الكلمة التي تتلاصق حواريا مع الكلمة الاخرى ، الكلمة حول الكلمة ، الكلمة الموجهة الى الكلمة .

كلمة البطل وكلمة السرد في روايات دوستويفسكي

ننتقل الان الى الروايات . ستكون وقفنا عندها قصيرة ، ذلك ان الجديد الذي جاء به يظهر في الحوار وليس في التعبير المونولوجي للبطل ، هذا التعبير الذي يزداد هنا تعقيدا ودقة حسب ، الا انه على العموم لا يغتني بعناصر بنائية جديدة بصورة جوهرية .

ان الكلمة المونولوجية عند راسكولنيكوف تدهش بروحها الحوارية الداخلية الى اقصى حد ، وبالتوجه الشخصي الحي الى كل ما يفكره ويتحدث عنه . ان تفكر بالشئ يعني من وجهة نظر راسكولنيكوف ، ان تتوجه اليه بكلامك . انه لا يفكر حول الظواهر ، بل يتحدث معها .

وهكذا فهو يخاطب نفسه بالذات (وغالبا بضمير المخاطب «انت» وكأنه يخاطب انسانا اخر) ، يحاول اقناع نفسه ، يشاكسها ، يفضحها ، ويتهم عليها الخ . اليكم نموذجا لمثل هذا الحوار معه نفسه بالذات :

«لن يتم هذا الامر ؟ وما الذي ستفعله من اجل ان تمنع ذلك من الحدوث ؟ ستمنعه ؟ وبأي حق تفعل ذلك ؟ وما الذي تستطيع ان تعدهما به من اجل ان تمتلك مثل هذا الحق ؟ ستمنحهما كل مصيرك ومستقبلك عندما سنخرج من الجامعة وتحصل على عمل ؟ لقد سمعنا ذلك كثيرا ، حقا ان هذا اشبه بالحديث عن الطنطل والان ؟ الا تدري ان عليك ان تفعل شيئا ما الان ، الاتفهم ذلك ؟ وما الذي انت فاعله الان ؟ انك تبتزهما . والمال الذي تنفقانه عليك انما تقترضانه سلفة على معاش التقاعد وعلى اجور من امثال سفيدريغاييلوف وامثال اتانازي ايفانوفيتش . وكيف يتسنى لك ان تحميها من امثال سفيدريغاييلوف ومن امثال أفاناسي ايفانوفيتش فاخروشين ، يا مليونير المستقبل . وهل انت زيوس ، رب الهة الاولب ، المتحكم

بمصيبرهما ؟ ابعد عشر سنين ؟ حقا ان بإمكان امك ان يصيبها العمى بعد عشر سنين من الانكباب على لفائف الحياكة ، ولربما بسبب ما ستدركه من دموع ، وستمرض بالسل بسبب صيامها . واختك ؟ فكر قليلا بما يمكن ان يحدث لها بعد عشر سنين او حتى في هذه السنين العشر ؟ هل حزرت ؟ بهذه الطريقة عذب راسكولنيكوف نفسه وشاكسها بهذه الاسئلة ، حتى انه كان يشعر بشيء من التلذذ وهو يفعل ذلك » (المجلد الخامس ، ص ٥٠) .

وهكذا هو حوار مع نفسه ذاتها على امتداد الرواية كلها . صحيح ان الاسئلة تتغير . وتتغير النغمة ، ولكن البناء يبقى نفسه ، ومما له دلالة هنا امتلاء حديثه الداخلي بالكلمات الغيرية التي سمعها او قرأها مؤخرا : من رسالة والدته ، من احاديث دونيتشكا اولوجين وسفيدريغاييلوف ، والتي تضمنتها الرسالة ، ومن كلام مارميلادوف الذي سمعه حديثا ، ومن كلمات سونيا التي ينقلها لنا الخ . لقد اغرق بهذه الكلمات الغيرية كلامه الداخلي ، بعد ان زادهها تعقيدا بنبراته التي اضافها اليها او وهو يعيد صياغة نبراتها في معرض مجادلته معها مجادلة حارة . وبفضل ذلك يبني كلامه الداخلي : سلسلة من الردود المتحمسة على كل الكلمات الغيرية التي سمعها والتي نالت منه ، هذه الكلمات التي جمعها من خبرة الايام القريبة الماضية . انه يتوجه الى كل الشخصيات التي يتجادل معها بصيغة ضمير المخاطب المفرد « انت » ويعيد الى كل واحد منهم تقريبا كلماته الخاصة بعد ان غير من نغمتها ونبرتها . وفي هذه الحالة فان كل انسان جديد يتحول بالنسبة اليه في الحال الى رمز . اما اسمه فيصبح كلمة عامة (اسم جنس) : سفيدريغاييلوفيون ، لوجينيون ، سونيات الخ . « هي انت ، يا سفيدريغاييلوف ! ما الذي تبحث عنه هنا ؟ » - هكذا صاح في وجه احد المتأنفقين الذي كان يلاحق فتاة مخمورة . سونيجكا التي يعرفها بفضل احاديث مارميلادوف ، يجسدها دائما في كلامه الداخلي بوصفها رمزا للتضحية العديمة الجدوى ، وغير المبررة . وبنفس الطريقة ، وان كان بنغمة اخرى ، يجسد حتى دونيا ، كما ان رمز لوجين له معناه الخاص .

ان كل شخصية تدخل ، مع ذلك ، الى كلامه الداخلي لا بوصفها شخصية متميزة الطبع Character او شخصية نمطية Type ، ولا بوصفها شخصية روائية في محوره الحياتي (اخته ، خطيب اخته الخ) - بل بوصفها رمزا لتكوين حياتي من نوعه ولموقف ايدولوجي ، بوصفها رمزا لقرار حياتي محدد يخص تلك المسائل الايدولوجية نفسها التي تعذبه . يكفي ان يظهر الانسان داخل دائرة منظورة ليصبح ، بالنسبة اليه ، في الحال الحل المجسد لمشكلته الخاصة ، حلا لا يتفق مع ما جاء هو نفسه من اجله ، ولذلك فان كل واحد منهم يجرح احساسه ثم يتسلم دورا قويا في كلامه الداخلي ، انه يقارن بينهم . يضعهم بعضهم الى جانب بعض ، او بعضهم في مقابل البعض الاخر ، ويجبرهم ان يجيب بعضهم البعض الاخر ، ان يتجاوبوا مع بعضهم او ان يفصح بعضهم البعض الاخر ، وفي النتيجة فان كلامه الداخلي يسفر عن دراما فلسفية حيث تتكون مجموعة شخصياتها من وجهات النظر المجسدة والمتحققة بحيوية ، حول الحياة وحول العالم .

ان كل الاصوات التي يدخلها راسكولنيكوف الى كلامه الداخلي ، تعتقد فيه صلات متميزة وفريدة يتعذر اقامة مثلها بين الاصوات في الحوار الحقيقي ، ولان هذه الاصوات موجودة داخل وعي واحد ، اصبحت ، بفضل ذلك ، تتبادل التغلغل والنفاذ فيما بينها . لقد اقتربت من بعضها وتلاصقت فيما بينها ، وتقاطعت مع بعضها جزئيا محققة عدم اضطراد في منطقة التقاطع .

سبق ان اشرنا في السابق الى ان دوستويفسكي لا يوجد لديه تشكل فكرة ، ولا وجود لذلك حتى في نطاق ابطال معينين (باستثناء حالات نادرة جدا) . ان المادة الادراكية تقدم لوعي الابطال مرة واحدة وبصورة مباغته دائما ولا تقدم على شكل افكار متفرقة أو وضعيات بل على شكل تكوينات دلالية بشرية على شكل اصوات ، وكل القضية تنحصر بمسألة الاختيار بين هذه الاشياء ، ان ذلك الصراع الايدولوجي الداخلي الذي يخوضه البطل ، هو عبارة عن صراع من اجل الاختيار بين هذه الامكانيات الادراكية المتوفرة والتي تبقى كميتها ثابتة تقريبا على امتداد الرواية كلها . الموتيفات

(الدوافع) : انا لا اعرف هذا ، ولم اره ، لقد تكشف لي فقط في وقت آخر ، هذه الموتيفات لا وجود لها في عالم دوستويفسكي ان البطل عنده يرى كل شيء ويعرف كل شيء منذ البداية . ولهذا فقد الفنا الاستماع الى تصريحات للابطال (او للراوية حول الابطال) بعد وقوع الكارثة ، بأنهم عرفوا كل ذلك وتنبؤوا بكل ذلك مقدما . «ان بطلنا صرخ وقد شبك رأسه بيديه . يا للأسف ! انه قد توقع ذلك منذ زمن بعيد» . هكذا تنتهي قصة «المزدوج» . اما «الانسان من داخل القبو» فهو يؤكد بلا انقطاع انه عرف كل شيء وتنبأ بكل شيء «لقد رأيت كل شيء بنفسي ، ان كل وضعي اليأس كان ماثلا أمامي !» - هكذا يهتف بطل «الوادعة» في الحقيقة ، سنرى بعد قليل كيف ان البطل يلجأ في حالات كثيرة جدا الى ان يخفي عن نفسه انه يعرف ، ويتظاهر امام نفسه ذاتها انه لا يرى ما يمثل شاخصا امام عينيه . في واقع الامر ، طوال الوقت ، غير ان الخاصية التي حددناها تبرز في هذه الحالة بحدة اكبر .

لا يجري اي نوع تقريبا من ان تكون الافكار تحت تأثير المادة الجديدة ، ووجهات النظر الجديدة ، القضية تنحصر في الصراع ، في حل مسألة - «من انا ؟» و«مع من انا ؟» العثور على صوته هو والاسترشاد وسط الاصوات الاخرى ، قرنه لهذا الصوت مع اصوات اخرى ، ووضعه في مجابهة اصوات اخرى او فصل صوته وعزله عن الصوت الاخر الذي يندمج معه اندماجا تاما - هذه هي المهمات التي يسعى الابطال الى حلها على امتداد الرواية . وبكل ذلك ايضا تتحدد كلمة البطل . ان على هذه الكلمة ان تعثر على نفسها ، وان تكشف نفسها بين الكلمات الاخرى وذلك من خلال الاسترشاد المتوتر جدا الذي تتبادله معها . وان كل هذه الكلمات تطرح كاملة منذ البداية . وفي مجرى عملية كل الحدث الداخلي والخارجي في الرواية لا تعمل هذه الكلمات الا على ان تتوزع ، بطرق مختلفة ، من خلال موقف بعضها تجاه البعض الاخر ، وتقيم اقترانات متنوعة ، الا ان كميتها المقدمة منذ البداية ، تبقى هي هي دون تغيير ، كان بإمكاننا ان نقول ما يلي : منذ البداية تطرح مجموعة من الاشكال الادراكية الثابتة الى حد ما والمحافظة

على قيمتها المضمونية ، وكل الذي يطرأ على هذه المجموعة انما يخص اعادة توزيع في النبرات فقط . راسكولنيكوف يتعرف على صوت سونيا حتى قبل جريمة القتل ، وذلك عن طريق احاديث مارميلادوف ، وعندها يقرر في الحال الذهاب اليها ، ومنذ البداية يدخل كل من صوتها وعالمها الى دائرة منظور راسكولنيكوف ، وينضم الى حوارهِ الداخلي .

« - بالمناسبة ، يا سونيا ، يقول راسكولنيكوف بعد ان اعترف لها بكل شيء ، - عندما كنت مستلقيا في سريري ليلا كل هذا تراءى لي انه الشيطان هو الذي اضلني ؟ أليس كذلك ؟

- خير لك ان تصمت ! لا تسخر ايها المارق ، انت لا تفهم اي شيء ، اي شيء ! يا الهي ! انه لا يفهم اي شيء ، أي شيء !

- اسكتي ، يا سونيا ، انا لا اسخر ابدا ، انا اعرف حقا ان الشيطان هو الذي استدرجني . اسكتي ، يا سونيا ، اسكتي ! - قال ذلك باكتئاب واصرار . - انا اعرف كل شيء . لقد فكرت بكل ذلك واعدت التفكير به وهمست به لنفسي واعدت الهمس ، عندما استلقيت في الظلام .. لقد ناقشت ، انذاك كل هذا ، مع نفسي ، حتى ادق التفاصيل ، وهكذا فانا اعرف كل شيء ، كل شيء ! وكم اضجرتني كل هذه الثثرة آنذاك ، كم اضجرتني ! تمنيت لو أنسى كل شيء ، يا سونيا ، وان ابدا من جديد ، وان اتوقف عن الثثرة .. كنت بحاجة الى التأكد من شيء آخر ، شيء آخر هو الذي قادني من يدي : كنت بحاجة الى التأكد انذاك ، ان اتأكد في الحال مما اذا كنت قملة ، مثل الجميع ، ام انسان ؟ مما اذا كنت استطيع ان اتخطى ام لا استطيع ؟ وهل اجرؤ على ان امد يدي وأخذ ام لا ؟ هل انا مخلوق رعديد او أملك الحق .. لقد اردت ان ابرهن لك على شيء واحد : ان الشيطان هو الذي قادني الى ذلك ، وانه بعد ذلك فقط اوضح لي اني لم اكن املك حق الذهاب الى هناك ، لاني قملة بالضبط ، مثل الجميع ! لقد ضحك عليّ ، وها اني جئت اليك الان ! استقبلي الضيف ! لولم اكن قملة فهل كنت آتي اليك ؟ اسمعي : عندما ذهبت في حينه الى العجوز ، انما ذهبت من اجل ان اجرب فقط .. هذا كل ما في الامر ! » (المجلد الخامس ٤٣٦ - ٤٣٨) .

في هذا الهمس عند راسكولنيكوف ، وهو يستلقي وحيدا في الظلمة ، ترددت كل الاصوات ، وتردد حتى صوت سونيا . لقد بحث عن نفسه بين كل هذه الاصوات (اما الجريمة فكانت بمثابة اختبار لنفسه) . واسترشد بنبراته هو . والان يجري تبادل الاسترشاد فيما بينها . ان ذلك الحوار الذي اقتبسناه من المقطع السابق ، يجري في لحظة انتقالية من لحظات هذه العملية الخاصة باعادة توزيع النبرات . ان الاصوات داخل نفس راسكولنيكوف اخذت تتزحزح وتتقاطع مع بعضها بطريقة مغايرة . ولكننا لن نسمع بصوت البطل المضطرب ضمن حدود الرواية ابدا . اننا نجد مجرد اشارة الى امكانيته ، وذلك في الخاتمة .

لاشك اننا بهذا لم نستنفد ابدا كل خصائص كلمة راسكولنيكوف بكل ما فيها من تنوع خاص بالظواهر البيانية الخاصة بهذه الكلمة . سيتعين علينا ان نعود في وقت لاحق الى الحياة المتوترة جدا لهذه الكلمة في الحوارات مع بورفيري .

سنقف وقفة اقصر عند «البله» ، وذلك لافتقار هذه الرواية تقريبا الى الظواهر البيانية الجديدة بحق .

ان اعتراف ايبوليت الذي ادرج في الرواية (اعترافي الذي لايد منه) ، يعتبر نموذجا كلاسيكيا للاعتراف المتسم بالمداهنة ، كما ان محاولة ايبوليت الفاشلة في الانتحار نفسها كانت بحكم خطتها محاولة انتحار تتسم بالمداهنة . ان خطة ايبوليت هذه يحددها ميشكين بصورة صائبة على العموم . يقول ميشكين وهو يرد على أغلايا التي افترضت ان ايبوليت اراد الانتحار من اجل ان تقرأ هي بعد ذلك اعترافه : «اي ، ان هذا .. كيف استطيع توضيحه لك ؟ اني اجد عناء في قوله . اعتقد ان غرضه من ذلك ان يتساهل معه الجميع ، وان يقولوا له انهم جميعا يحبونه ويحترمونه . ومن اجل ان يحاول الجميع اقناعه بالابقاء على حياته . هناك احتمال كبير جدا انه عناك انت بالذات اكثر من اي واحد آخر ، وذلك لانه في مثل هذه اللحظة تذكرك انت .. رغم انه ، ربما ، لم يعرف هو نفسه انه يعنيك» (المجلد السادس ص ٤٨٤) .

لا شك ان هذا لايعتبر حسابا فظا ، انه مDAHنة بالضبط ، هذه المDAHنة التي خلفتها ارادة ايبوليت والتي تترك بالدرجة نفسها موقفه من نفسه وموقفه من الآخرين في آن واحد^(٢٩) . ولهذا السبب فان صوت ايبوليت هو الآخر غير منجز داخليا ، ولايعرف ايضا النقطة ، شأنه في ذلك شأن صوت «الانسان من داخل القبو» ولم يكن من باب الصدفة ان كلمته الاخيرة (لقد تعين عليها ان تكون بهذه الصيغة بحكم خطة الاعتراف) اتضحت من الناحية العملية ، انها ليست اخيرة ، وذلك نظرا لعدم وقوع الانتحار . وعن الطرف المقابل تماما لهذا التكوين الخفي المحدد لكل اسلوب ونغمة ما هو كامل ، هذا التكوين الذي يستهدف الحصول على الاعتراف من جانب الغير ، في الطرف المقابل تقف تصريحات ايبوليت العلنية التي تحدد مضمون اعترافه : استقلاله عن المحكمة الغيرية ، لا مبالاته تجاهها واطهاره لعناده . يقول ايبوليت : «لا اريد الانصراف ما لم أقل كلمتي - كلمة حرة ، وليس مكروهة ، - لا من اجل الاعتذار - اوه ، كلا ! ليس هناك من التمس عنده الصفح ، وليس هناك ما افعل ذلك من اجله ، - انما هي مجرد رغبة تساورني في ان افعل ذلك» (المجلد السادس ص ٤٦٨) . الى هذا التناقض بالذات تستند صورته الشخصية كلها ، وبه تتحدد كل فكرة من افكاره ، وكل كلمة من كلماته .

مع هذه الكلمة الشخصية لايبوليت حول نفسه ذاتها تتشابه حتى الكلمة الايديولوجية ، التي توجه ، شأنها شأن الكلمة عند «الانسان من داخل القبو» الى الكون توجه مصحوبة بالاحتجاج . كان يتعين على الانتحار ان يكون التعبير الملموس عن هذا الاحتجاج . ان فكرته حول العالم تتطور ضمن اشكال من الحوار مع قوة ما عليا تبدو وكأنها ترهقه .

ان الاسترشاد المتبادل بين كلام ميشكين والكلمة الغيرية متوتر جدا ايضا ، ومع ذلك فهو يحمل طابعا آخر الى حد ما ، وحتى الكلام الداخلي عند ميشكين يتطور حواريا سواء في موقفه من نفسه او في موقفه من الآخر . انه هو ايضا لا يتحدث عن نفسه ، ولا عن الآخر ، وانما مع نفسه ومع الآخر ، وان قلق هذه الحوارات الداخلية عظيم . ان الخوف من كلمته الشخصية هو

الذي يسيطر عليه (في موقفه من الآخر) قبل خوفه من الكلمة الغيرية . ان تحفظاته وتوقفاته وما شابها يفسرها في اغلب الاحيان هذا الخوف ، ابتداء باللفظ البسيط اتجاه الآخر وانتهاء بالخوف العميق والحقيقي من ان تقال حول الآخر كلمة حاسمة ونهائية . انه يخاف من افكاره حول الآخر ، مثلما يخاف من شكوكه وتوقعاته بشأنه . ومن هذه الناحية يعتبر حوار الدخلي قبيل تطاول روجوجين عليه نموذجيا جدا .

الحقيقة ان ميشكين ، حسب خطة دوستوفسكي هو حامل الكلمة القادرة على النفاذ ، اي الكلمة القادرة على الدخول بثقة وبفاعلية الى الحوار الداخلي للانسان الاخر وهي بذلك تساعد على التعرف على صوته الشخصي . وفي احدى لحظات عدم الاضطراب الاكثر حدة في الاصوات داخل ناستاسيا فيليبوفنا ، عندما كانت تؤدي بياس دور المرأة الساقطة في شقة غانيجكا ، يتمكن ميشكين من ادخال نغمة حاسمة تقريبا الى حوارها الداخلي .

« - كل ذلك وانت لا تشعرين بالخل ! الا اذا كنت بهذه الحقيقة التي ظهرت عليها الان ، اجل ، كل ذلك يمكن ان يقع ! - هتف الامير على حين غرة بلهجة تنم عن عتاب عميق وصادق . ناستاسيا فيليبوفنا فوجئت ، وابتسمت بسخرية ولكنها ، كما لو انها كانت تخفي شيئا تحت ابتسامتها ، حدثت غانيا بنظرة وهي تداري ارتباكها وانطلقت خارجة من غرفة الاستقبال . ولكن قبل ان تصل الى غرفة الانتظار عند مدخل الدار عادت بسرعة نحو نينا الكساندروفنا واخذت يدها ورفعتها الى شفيتها .

- انا في حقيقة الامر لم اكن بهذه الحقيقة ، لقد حزر ، - همست بهذه الكلمات على عجل ، وبمرارة ، وبعد ان اشاحت بوجهها الذي اشتعل بالحمرة انطلقت خارجة هذه المرة بسرعة كبيرة لم يتمكن احد معها حتى ان يتصور السبب الذي عادت من اجله » (المجلد السادس ص ١٣٦) .

لقد استطاع ان يقول مثل هذه الكلمات ويمثل هذا التأثير حتى لغانيا ، وروجوجين ، وبليزافيتا بروكوفيفنا وآخرين . ولكن هذه الكلمة القادرة على النفاذ ، هذا النداء الموجه الى صوت واحد من بين اصوات

الآخر ، بوصفه الصوت الحقيقي . كل ذلك حسب خطة دوستوفسكي لم يكن عند ميشكين حاسما ابدا . ان مثل هذه الكلمة تفتقر الى شيء من الثقة والسلطة النهائية . وهكذا فهي تنقطع في حالات كثيرة ، ان ميشكين هو ايضا لا يعرف الكلمة المونولوجية الكاملة والقوية ان النزعة الحوارية الداخلية لكلمته عظيمة هي الاخرى ، وقلقلة ايضا مثلما هي عند الابطال الآخرين تماما .

ننتقل الان الى «الابالسة» سنتوقف فقط عند اعتراف ستافروجين . ان البيان في اعتراف ستافروجين سبق ان جلب انتباه ليونيد جروسمان الذي كرس له بحثا كبيرا تحت عنوان «بيان ستافروجين» من اجل دراسة فصل جديد في «الابالسة»^(٢٠) .

اليكم خلاصة تحليله :

«هذا هو النظام الانشائي الفريد والدقيق في اعتراف ستافروجين . ان التحليل الذاتي الحاد للوعي المجرم ، والتعداد الصارم لادق تفاصيل تفرعاته ، كل ذلك تطلب ان يكون في صميم نغمة السرد مبدا ما جديد لتشريح الكلمة طبقة طبقة لتشريح الكلام الكامل والمصقول طبقة طبقة ويحس على امتداد السرد ب كله بمبدا تحلل الاسلوب السردي الرشيق . ان الثيمة التحليلية بصورة منهكة الخاصة باعتراف آثم رهيب تطلبت مثل هذا التجسيد المفصل الاجزاء والمتفكك باستمرار ان الكلام المتوازن والمنسب والمكتمل نحويا ، الخاص بالوصف الادبي ، هذا الكلام هو آخر ما يلائم هذا العالم الرهيب بصورة فوضوية والقلق بتهيج ، الخاص بروح المجرم . ان كل التشوش العجيب وكل الرعب الذي لا ينضب والخاص بذكريات ستافروجين ، كل ذلك تطلب مثل هذا التحطيم للكلمة التقليدية . ان الطبيعة الكابوسية للثيمة بحثت لنفسها بداب عن وسائل ما جديدة في تناول العبارة المشوهة والمثيرة .

ان «اعتراف ستافروجين» هو اختيار بلاغي رائع حيث نجد فيه النثر الفني الكلاسيكي للرواية الروسية قد اهتز بقوة لأول مرة وتشوه ، وتحرك باتجاه انجازات ما مقبلة لا مثيل لها من قبل . وعلى خلفية الفن الاوربي

العاصر وحده يمكن العثور على مفاهيم مناسبة لتقويم كل الوسائل النبوية لهذا الأسلوب البياني المشوش»^(٣١) .

لقد فهم ليونيد جروسمان أسلوب اعتراف ستافروجين على اعتباره تعبيراً مونولوجياً عن وعيه . ان هذا الأسلوب ، في رأيه ، ملائم للثيمة ، أي للجريمة نفسها ، ولروح ستافروجين . وبهذه الصورة فقط طبق جروسمان على الاعتراف مبادئ البيان الاعتيادي الذي يحطم فقط الكلمة المباشرة ، هذه الكلمة التي تعرف نفسها ومادتها الملموسة . اما في الواقع فان أسلوب اعتراف ستافروجين يتحدد بالدرجة الاولى على ضوء تكوينه الحوارية الداخلي تجاه الآخر . ان هذا التلفت الى الآخر بالضبط هو الذي يحدد تكسرات أسلوب الاعتراف وكل سحناتها النوعية . وهذا بالضبط هو ما عناه تيوخون عندما بدأ مباشرة من «النقد الاستيتيكي» لأسلوب الاعتراف . ان مما له دلالة ان جروسمان لا ينتبه الى اهم ما في نقد تيوخون ، فلا يذكره في مقالته ، وانما يتطرق فقط الى ما هو ثانوي . ان نقد تيوخون مهم جداً ، ذلك انه يعبر بصورة مقنعة عن المأرب الفني عند دوستوفيفسكي نفسه .

اين يجد تيوخون العيب الاساسي للاعتراف ؟

ان اولى كلمات تيوخون على اثر قراءة مذكرات ستافروجين كانت :

« - الا يجوز ادخال عدد من التعديلات على هذه الوثيقة ؟

- ولماذا ؟ لقد كتبت باخلاص وصدق ، - اجاب ستافروجين .

- يستحسن ادخال بعض التعديلات في الأسلوب .. »^(٣٢) .

وهكذا فان الأسلوب وعدم لياقته بالدرجة الاولى هو ما اثار انتباه تيوخون في الاعتراف . سنورد مقطعاً من حوارهما يكشف عن الجوهر الحقيقي لأسلوب ستافروجين :

« - يبدو وكأنك تريد ان تتصور نفسك عن عمد اقبح مما يتمناه

قلبك .. تجراً تيوخون اكثر فأكثر . واضح ان «الوثيقة» تركت في نفسه انطباعات قوية .

« - ان اتصور ؟ اعيد عليك القول ثانية : انا لم «اتصور» وخصوصاً

لم «اتصنع» .

غض تيوخون طرفه بسرعة .

- ان هذه الوثيقة تنطلق مباشرة من حاجة القلب المثخن بالجراح ،
- لا ادري ما اذا كان فهمي صحيحا ؟ - قال ذلك باصرار وبحماسة غير
اعتيادية . - اجل ، هذا هو اعتراف وحاجته الطبيعية ان يقهركم ، وها انتم
تقعون على الطريق العظيم ، واحداً من تلك الطرق التي لم يسمع بها احد .
غير انكم تبدون وكأنكم بداتم تكرهون وتحتقرون سلفا كل اولئك الذين
سيقروون ما هو مكتوب هنا وتعلنون الحرب عليهم . اذا كنتم لاتستحون
من اقتراف الجريمة ، فلماذا تستحون من اعلان الندم ؟

- استحي ؟

بل تستحي وتخاف ايضا !

- اخاف ؟

- حتى الموت ، دعمهم ينظرون الي ، هكذا تقول انت . حسن ، وانت
نفسك كيف تجرؤ على النظر اليهم . هناك امكنة معينة في تلخيصك تعمدت
ابرازها ، تبدو وكأنك تتلذذ بما تعرفه من علم النفس وتتباهى بأي شيء مهما
كان صغيرا المهم ان يدهش القارئ بهذه اللامبالاة التي تفتقر اليها . ماذا
تسمي ذلك ، ان لم يكن تحديا ينم عن غرور ، صادر من مذهب الى قاض^(٣٣) .
ان اعتراف ستافروجين ، شأنه شأن اعتراف ايبوليت واعتراف
«الانسان من داخل القبو» - هو اعتراف ذو تكوين متوتر جدا يستهدف
الاخر الذي لا يستطيع البطل ان يستغني عنه ولكنه في الوقت نفسه يكرهه
(يكره الاخر) ويرفض حكمه . ولهذا فان اعتراف ستافروجين ، شأنه شأن
الاعترافات التي تناولناها سابقا ، يفتقر الى القوة الانجازية ويسعى باتجاه
اللانتهائية الرديئة التي يسعى اليها بنفس الوضوح كلام «الانسان من
داخل القبو» . ومن دون الاعتراف والاقرار من جانب الاخر فان ستافروجين
غير قادر على قبول نفسه ذاتها ولكنه لا يريد في الوقت نفسه قبول حتى حكم
الاخير عليه . «ولكن يبقى بالنسبة لي ، اولئك الذين سيعرفون كل شيء
والذين سيصوبون انظارهم نحوي ، وانا اصوب نظري نحوهم . انا اريد ان
يصوب الجميع انظارهم نحوي . سيسري عنى هذا - لا ادري . سألجأ الى

ذلك على اعتباره الوسيلة الاخيرة . وفي الوقت نفسه فان اسلوب اعترافه قد املاه كرهه لهؤلاء «الجميع» ورفضه لهم .

ان موقف ستافروجين تجاه نفسه ذاتها وتجاه الآخر ، هو موقف منغلق على نفسه في تلك الدائرة نفسها التي تخبط بها «الانسان من داخل القبو» ، «غير ملتفت الى رفاقه ولا عابىء بهم» وفي نفس الوقت فبينما هويدق الارض بكعب حذائه ليشعروا بوجوده في آخر المطاف ، نجده لا يعيرهم اي اهتمام . كل ذلك يقدم هنا بالاستناد الى مادة اخرى تماما وبعيدا جدا عن التهكم . الا ان موقف ستافروجين ، مع ذلك ، يبعث على السخرية . «حتى في شكل نفس هذا الندم نفسه يكمن شيء ما مضحك» - هكذا يقول تيخون . ولكننا يجب ان نعترف ، ونحن نتوجه الى «الاعتراف» نفسه ، انه يتميز من «مذكرات من داخل القبو» وذلك بحكم السمات الخارجية للاسلوب ، فلا تتغلغل الى نسيج «الاعتراف» حتى ولا كلمة غريبة واحدة ، حتى ولا نبرة غريبة واحدة . وليس فيه ولا حتى تحفظ واحد ، ولا تكرار واحد ، ولا فراغ واحد مملوء بالنقاط . يبدو وكأنه لن تظهر هناك اي سمات خارجية لوجود تأثير طاغ من جانب الكلمة الغريبة . هنا نجد بالفعل ان الكلمة الغريبة غارت في العمق . الى نويات البنية نفسها لدرجة ، وان الردود المتعارضة تراكمت على بعضها بدرجة من التماسك بحيث بدت الكلمة معها مونولوجية في الظاهر . ولكن حتى الاذن غير المرفهة تستطع ان تلتقط فيها ذلك النوع من عدم اضطراب Interruption الاصوات الحاد الذي لايعرف المهادنة والذي اشار اليه تيخون في الحال .

ويتميز الاسلوب ، بالدرجة الاولى ، بتجاهله الوقح للآخر ، تجاهل متعمد بشكل ملحوظ . العبارة متقطعة بفضاظة ودقيقة الى حد الوقاحة . وهذا يختلف عن الدقة والصرامة الصحاحية ، يختلف عن الوثائقية بمعناها الاعتيادي ، ذلك ان مثل هذه النزعة الوثائقية الواقعية موجهة الى مادتها الملموسة - رغم كل جفاف الاسلوب - وتسعى لان تكون ملائمة لكل جوانب هذه المادة . يسعى ستافروجين لان يقدم كلمته من دون نبرة تقويمية ، ان يجعلها قليلة التعبير عن عمد ، وان يزيل منها كل النغمات الانسانية . انه يريد ان يحق اليه الجميع ، ولكنه في نفس الوقت يريد ان يتخفى وراء قناع

صفيق ولهذا فهو يعيد تركيب جملة بطريقة يصعب معها اكتشاف نغمته الشخصية او بحيث لا تنتم على نبرته النادمة او القلقة على اقل تقدير . لهذا السبب ايضا نجده يكسر العبارة ، ذلك أن العبارة الاعتيادية مرنة جدا ودقيقة في نقل الصوت الانساني .

سنأتي على ذكر نموذج واحد فقط : «اني ، نيكولاي ستافروجين ، ضابط أملت نفسي على المعاش عام ١٨٦٠ ، عشت في بطرسبورغ مستسلما لحياة الفجور الذي لم اجد فيه ما يشبع نهمي . كان لدي هناك ، لفترة من الزمن ، ثلاث شقق . سكنت واحدة منها . وكانت تشتمل على عدد من غرف النوم وغرفة طعام وخادمة ، وكانت فيها ايضا ماريا ليبيادكيئا ، التي هي الان زوجتي الشرعية . اما الشقتان الاخريان فقد استأجرتهما من اجل مغامراتي : في واحدة منها استقبلت سيدة كانت تحبني وفي الاخرى استقبلت وصيفتها ، وفي فترة ما فكرت كثيرا بابتكار طريقة استدرج بواسطتها الاثنتين بحيث اجتمعت السيدة وخادمتها عندي . ونظرا لمعرفتي بطبيعتيهما فقد منيت نفسي بمتعة كبيرة من وراء هذه الدعاية»^(٣١) .

تبدو العبارة وكأنها تنقطع هناك حيث يبدأ الصوت الانساني القوي . يبدو ستافروجين وكأنه ينصرف بوجهه عنا بعد كل كلمة يوجهها اليها ، من الجدير بالملاحظة ان كلمة «انا» نفسها يحاول ان يسقطها هناك حيث يتحدث عن نفسه ، حيث تكون «انا» ليست مجرد اشارة شكلية الى الفعل ، وانما حيث يتعين ان تحمل بنبرة شخصية قوية بوجه خاص (خذ ، على سبيل المثال ، الجملتين الاولى والاخيرة في المقطع الذي ذكرناه) . ان كل تلك الخصائص النحوية التي يلاحظها جروسمان ، - العبارة المتكسرة ، الكلمة الكئيبة عن عمد والوقحة بصورة متعمدة الخ - تعتبر في حقيقة الامر ، تعبيرا عن نزعة قوية عند ستافروجين لينحي باصرار ويتحد من كلمته النبرة الشخصية القوية ، وان يتحدث وهو يدير ظهره للسامع . لا شك ان بإمكاننا ان نجد الى جانب هذه الخاصية في «اعتراف» ستافروجين حتى عددا اخر من الظواهر التي تعرفنا عليها في التعبيرات الابطال المونولوجية السابقة ، وان كان ذلك قد تم ، في الحقيقة ، في شكل اضعف نسبيا ، ومن خلال اخضاع كل ذلك ، على اي حال ، للنزعة الاساسية المسيطرة .

ان القص في «المراهق» خصوصا في ابداءة ، يكاد يعيدنا مجددا الى «مذكرات من داخل القبو» : نفس ذلك الجدال الخفي والصريح ، مع القارئ ، نفس تلك التحفظات والفراغات المملوءة بالنقاط مثل نفس ذلك التجذر الخاص بالردود المستقبلية ونفس اشاعة النزعة الحوارية في جميع المواقف من نفسه ومن الاخر على حد سواء ، ان كلمة المراهق بوصفه بطلا تتميز بنفس تلك الخصائص طبعا .

في كلمة فيرسيلوف يتكشف عدد من الظواهر وهذه الكلمة متماسكة حتى انها تبدو جمالية تماما . ولكنها تفتقر في واقع الامر الى ايجاد حقيقي بالمهابة . ان هذه الكلمة بنيت بحيث تخنق كل النغمات والنبرات الشخصية ، وهي تتضمن تحديا ازدرائيا بتحفظ ولكنه مبرّز عن عمد . وهذا يثير المراهق وينال منه ، لانه كان يتعطش الى سماع صوت فيرسيلوف الشخصي . ويعرف دوستوفسكي كيف يجبر بمهارة واستاذية ، هذا الصوت ان يتفجر بنبراته الجديدة والمفاجئة . يحاول فيرسيلوف طويلا وباصرار تجنب الالتقاء بالمراهق وجها لوجه ومن دون القناع اللفظي الذي صاغه لنفسه وحمله دائما بمثل هذا الاتقان . اليكم واحدا من هذه اللقاءات حيث يتفجر صوت فيرسيلوف :

«- هذه السلاالم .. - غمغم فيرسيلوف وهو يمسك الكلمات ، على الاكثر ، من اجل ان يقول شيئا ، ولكنه ، على ما يبدو ، كان يخشى ان اقول شيئا ما من جانبي ، هذه السلاالم لم اعد الانمها ، ومع هذا فأنت تسكن الدور الثالث ، على اي حال سأجد طريقي الان .. لا تقلق ، يا عزيزي ، هذا اذا لم تصب بالبرد ..

بقيت اسير خلفه الى ان وصلنا الى المدخل . فتح الباب فهبت علينا نفحة ريح قوية اطفأت شمعتي . فبادرت الى الامساك بيده ، كان الظلام تاما . لقد أجفل الا انه بقي صامتا . لقد انحنيت على يده واخذت فجأة اقبلها بحرارة ، عدة مرات ، بل مرات عديدة .

- يا غلامي العزيز ، ما الذي يحمك على حبي بهذه القوة ؟ بدأ الحديث ولكن بصوت اخر تماما . كان صوته مرتجفا ، وكانت تتردد به نغمة ما جديدة تماما ، كما لو انه لم يكن هو الذي تكلم» (المجلد الثاني ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠) .

غير ان تقاطع صوتين اثنين داخل صوت فيرسيلوف كان حادا وقويا خصوصا خلال موقفه من اخماكوف (الحب - الكراهية) وجزئيا من والدة المراهق . ان هذا التقاطع المتبادل ينتهي بتفكك هذه الاصوات المؤقت - بازدواجيتها .

في «الاخوة كرامازوف» تجابهنا لمحة جديدة في بناء كلام الابطال المونولوجي ، هذه اللمحة التي يتعين علينا ان نقف عندها وقفة قصيرة ، وذلك على الرغم من انها تتكشف بكامل امتلائها من خلال الحوار بصورة خاصة .

سبق لنا القول بان ابطال دوستويفسكي يعرفون كل شيء منذ البداية وان كل الذي يفعلونه هو ان يختاروا من بين هذا الامتلاء للمادة الدلالية المتوفرة . ولكنهم احيانا يخفون عن انفسهم انهم يعرفون في واقع الامر او يرون . ان التعبير الاكثر حدة عن هذا يتمثل بالافكار المزدوجة التي يتميز بها كل ابطال دوستويفسكي (حتى بالنسبة الى ميشكين وبالنسبة الى اليوشا) . احد الافكار تكون جلية محددة لمضمون الكلام ، اما الاخرى فتكون خفية ولكن ذلك لا يقلل من اهميتها في تحديد بنية الكلام والقاء ظلها عليها .

ان قصة «الوادعة» تبني مباشرة بالاستناد الى موتيف الوعي بالجهل . البطل نفسه يخفي عن نفسه ، ويحرص كثيرا على ان ينحي من كلمته شيئا ما كان ماثلا امام عينيه طوال الوقت . ان كل مونولوجه يقود الى ان يقوم في النهاية باجبار نفسه على ان ترى وتعترف بذلك الشيء الذي كان في الحقيقة ، يراه ويعرفه منذ البداية . ان ثلثي هذا المونولوج يتحدد بتلك المحاولة اليائسة التي يبذلها البطل لتجنب ذلك الشيء الذي يحدد من الداخل افكاره وكلامه ، بوصفها «حقيقة» حاضرة بطريقة غير ملحوظة . انه يحاول في البداية «ان يجمع افكاره في نقطة» تقع في الطرف الاخر المقابل لهذه الحقيقة . ولكنه في نهاية المطاف مضطر رغم ذلك ، الى جمعها في هذه النقطة من «الحقيقة» ، المخيفة بالنسبة اليه .

ان هذا الموتيف البياني يعالج باقصى درجة من العمق في كلام ايفان كرامازوف . في البداية تشكل رغبته بموت والده ، ومن ثم مشاركته في جريمة القتل ، تلك الحقائق التي تحدد من طرف خفي كلمته ، كل ذلك يتحقق طبعا

من خلال تلك الصلة الوثيقة والقوية باسترشاده الايديولوجي والازدواجي في العالم . ان تلك العملية الخاصة بحياة ايفان الداخلية والتي تصور في الرواية ، تعتبر بدرجة كبيرة عملية تعرف واقرار بالنسبة اليه ، وبالنسبة الى الآخرين لما سبق له ان عرفه ، في حقيقة الامر ، منذ زمن بعيد .

مرة اخرى نقول : ان هذه العملية تتطور وتزدهر بالدرجة الاولى ، في الحوارات ، وقبل كل شيء في الحوارات مع سميرديكوف . ان سميرديكوف هو الذي يتمكن تدريجيا من ذلك الصوت من اصوات ايفان ، الذي يحاول الاخير ان يخفيه عن نفسه . ان بإمكان سميرديكوف ان يتحكم بهذا الصوت وذلك بالضبط لان الوعي عند ايفان لا يحدق في هذا الاتجاه ، ولا يريد ان يحدق . انه يظفر من ايفان في النهاية ، بتلك الكلمة وبتلك القضية اللتين كانتا ضروريتين له . ايفان يسافر الى جيرماشينيا ، الى حيث يوجهه سميرديكوف باصرار .

«عندما اخذ مكانه في عربة السفر ، قفز سميرديكوف ليسوي البساط .

- وهكذا ترى .. الى جيرماشينيا أسافر .. - قال ايفان فيدوروفيتش فجأة ، وكما حصل معه يوم امس ، فقد اقلت ذلك منه مصحوبا بضحكة ما متوترة . لقد بقي يتذكر ذلك لفترة طويلة .

- هذا يعني ان الناس كانوا محقين وهم يقولون ان الحديث مع الشخص الذكي امر ينطوي على طرافة ، - اجاب سميرديكوف بقوة وهو يرشق ايفان فيدوروفيتش بنظرة فاحصة (المجلد التاسع ص ، ٢٥١) .

ان عليه ان يكتشف بنفسه وان يعترف تدريجيا بذلك الشيء الذي عرفه ، في واقع الامر ، والذي قاله صوته الثاني ، هذه العملية هي التي تكون مضمون الاقسام التالية في الرواية . العملية بقيت غير منتهية . لقد قطعها مرض ايفان النفسي .

ان كلمة ايفان الايديولوجية والاسترشاد الشخصي لتلك الكلمة ونزعة توجيهها الحوارية الى مادتها الملموسة ، كل ذلك يبرز بوضوح وجلاء استثنائيين . ان هذا ليس ادانة للعالم ، وانما رفض شخصي للعالم ، عدم قبوله له ، رفض موجة للاله بوصفه مسؤولا عن النظام الكوني . ولكن هذه

الكلمة الايديولوجية عند ايفان تتطور في حوار مزدوج تقريبا : في الحوار الذي يدور بين ايفان واليوشا يحشر الحوار المؤلف من قبل ايفان (بكلمة ادق ، المونولوج المشبع بالحوار) بين المفتش الاعظم والمسيح .

سنتناول غرضا اخر من اغراض الكلمة عند دوستوفسكي انها كلمة السيرة الذاتية . ان هذه الكلمة تظهر في كلام خرومونوجكي ، في كلام ماكار دولغوركي ، واخيرا ، في سيرة زوسيم . ربما ان هذه الكلمة ظهرت لأول مرة في قصص ميشكين (خصوصا ذلك الحوار مع ماري) . ان كلمة السيرة الذاتية هي كلمة بلا تلفت ترضي بهدوء نفسها ومادتها اللموسة . ولكن هذه الكلمة عند دوستوفسكي ، مشبعة ، طبعاً ، بروح تقليد الاساليب . ان صوت البطل القوي مونولوجيا والواثق من نفسه ، لا يظهر في واقع الحال ، ابدا في اعمال دوستوفسكي ، ولكن ميلا معلوما الى هذا الصوت يحس بجلاء في عدد من الحالات القليلة ، عندما يقترب البطل ، حسب خطة دوستوفسكي ، من الحقيقة حول نفسه ذاتها ، ويتصالح مع الآخر ويتمكن من صوته الحقيقي يبدأ اسلوبه ونغمته بالتغير . عندما يصل بطل «الوادعة» ، حسب الخطة الى الحقيقة : «الحقيقة تسمو بقوة ، بعقله وقلبه . وعندما يقترب من النهاية ، تتغير حتى نغمة القصة بالمقارنة مع بدايتها غير المنظمة» (من مقدمة دوستوفسكي) .

اليكم هذا الصوت المتغير عند البطل في الصفحة الاخيرة من القصة : «عمياء ، عمياء ! ميتة ، لا تسمع ! انت لا تعرفين بأي نعيم كنت قد احطتك ! لقد كان النعيم عندي ، في اعماق الروح ، تمنيت لو احطتك به ! ربما ما كنت لتحبينني ، ولنفرض ، فماذا يهم ؟ اذن لكان كل شيء بهذه الصورة اذن ل بقي كل شيء على هذه الصورة ، ولحدثتني لي فقط ، بوصفي صديقا ، - ولكن هذا كافيا لاسعادي ولتبسمنا بسعادة ونحن ننظر في عيون بعضنا البعض . ولعشنا هكذا ، ولو انك احببت حتى انسانا اخر - ليكن ، ليكن ! لسرت في هذه الحالة الى جانبه وانت تبسمين ، ولراقبتك انا من الجانب الاخر للشارع .. اوه ، ليكن كل هذا ، اذا كانت فقط ستفتح عينها ولو مرة واحدة ! للحظة واحدة ، واحدة فقط ! اذن لرنرت الي ، بالضبط مثلما فعلت قبل قليل ، عندما وقفت امامي واقسمت انها ستكون زوجة مخلصة !

اوه ، ولفهمت من نظرتة وحدها ، كل شيء» (المجلد العاشر ، ٤١٩) .
وبنفس الاسلوب تتردد كلمات مشابهة حول الجنة ولكن بنغمات اداء
غنائي في كلام «الشباب ، أخي الاب زوسيم» ، وفي كلام زوسيم نفسه بعد
ان ينتصر على نفسه (مقطع الجندي المراسل والمبارزة) واخيرا ، في كلام
«الزائر المقدس» بعد ان قام بالاعتراف . غير ان كل هذه الامثلة من الكلام
خاضعة بهذه الدرجة او تلك ، الى النغمات المشبعة بتقليد الاساليب
والخاصة بالاسلوب السيري الكنسي او الاعترافي الكنسي . ان هذه النغمات
تظهر في السرد نفسه مرة واحدة فقط : في «الاخوة كرامازوف» في فصل «قانا
الجليلية» .

الكلمة القابلة للنفاد تشغل مكانا خاصا في اعمال دوستوفسكي ولها
وظائفها فيها . وحسب الخطة فقد كان عليها ان تكون كلمة مونولوجية
بقوة ، وغير قابلة للتجزئة ، كلمة بلا تلفت ، بلا مداهنة ، وبلا جدال داخلي .
غير ان مثل هذه الكلمة لا يمكن ان تكون موجودة الا في حوار حقيقي مع
الآخر .

ان اندماج الاصوات بصورة عامة والمصالحة بينها ضمن حدود
الوعي الواحد - وبحسب خطة دوستوفسكي وبناء على مقدماته
الايدولوجية الاساسية - لا يمكنه ان يكون فعلا مونولوجيا ، الا انه
يستطيع افتراض اشتراك صوت البطل مع الجوقة . ولكن من اجل تحقيق
ذلك يجب اولا تحطيم وخلق اصواته الشكلية التي تقاطع وتشاكس الصوت
الحقيقي للانسان . وعلى مستوى خطة الايدولوجيا الاجتماعية
لدوستوفسكي تجسد هذا في شكل مطالبة في اندماج فئة المثقفين مع
الشعب : «اخضع ، ايها الانسان المغرور ، وحطم غرورك بالدرجة الاولى .
اخضع ، ايها الانسان العاقل ، واكدح بالدرجة الاولى في حقل الشعب» .
ومن زاوية خطة ايدولوجيا الدينية فان هذا يعني - التغلغل بين
افراد الجوقة والتهاتف مع الجميع ! Hosanna (المجد للرب) . وفي هذه الجوقة
تنتقل الكلمة من فم لآخر في نفس تلك النغمة من التمجيد والسعادة
والبهجة . غير ان خطة رواياته لم تطور تعددية الاصوات المتصالحة
والمتفاهمة ، بل تعددية الاصوات المتصارعة والمنقسمة داخليا . وهذه
الاخيرة كانت قد قدمت لا وفق خطة آماله الايدولوجية ، ولكن على ضوء

الواقع المتحقق لزمانه . ان البيوتوبيا الاجتماعية والدينية التي تتميز بها وجهات نظره الايديولوجية ، لم تبتلع ولم تذوب في نفسها رؤاه الفنية موضوعيا .

والان سنقول بضع كلمات حول اسلوب الراوية .

ان كلمة الراوية حتى في الاعمال الادبية المتأخرة لا تأتي بالمقارنة مع كلمة الابطال بأي نغمات جديدة وبأي تكوينات جوهريّة . انها كما كانت في السابق ، كلمة بين الكلمات . وعلى العموم فان السرد يتحرك بين حدين : بين الكلمة الاخبارية الجافة والبروتوكولية التي لا تصور شيئاً مطلقاً وبين كلمة البطل . ولكن حيثما يسعى السرد باتجاه كلمة البطل ، فانه يقدمها بنبرة متغيرة او متحولة (بصورة مشاكسة ، جدلية ساخرة) وفي حالات نادرة جدا فقد يسعى الى اندماج احادي النبرة معها . وبين مثل هذين الحدين نجد كلمة الراوية تتحرك في كل رواية .

ان تأثير هذين الحدين يتضح بجلاء حتى في عنوانات الفصول : فان عددا من هذه العنوانات اخذ مباشرة من كلمات الابطال (ولكن هذه الكلمات تكتسب بوصفها عنوانات فصول ، نبرة اخرى طبعا) ، كما ان عددا اخر منها يقدم منسجماً مع اسلوب البطل : ومجموعة ثالثة تحمل طابعاً عملياً اخبارياً ، اما المجموعة الرابعة فهي اخيراً ، ذات طابع تقليدي ادبي ، اليكم مثالا لكل من هذه الحالات نستقيها من «الاخوة كرامازوف» : الفصل الرابع (الكتاب الثاني) : «لماذا يعيش مثل هذا الانسان» (كلمة دميتري) الفصل الثاني (الكتاب الاول) : «لقد طرد ابنه البكر» (جاء منسجماً مع اسلوب فيدور بافلوفيتش) . الفصل الاول (الكتاب الاول) : «فيدور بافلوفيتش كرامازوف» (عنوان اخباري) الفصل السادس (الكتاب الخامس) : «عظيم الغموض حتى الان» (عنوان تقليدي ادبي) . أن العنونة في الاخوة «كرامازوف» تتضمن بوصفها عالماً مصغراً كل تنوع اشكال النغمات والاساليب الداخلة في الرواية .

ان تنوع اشكال النغمات والاساليب هذا لا ينتهي ولا حتى في رواية واحدة ، الى قاسم مشترك اعظم ، لن تجد في اي عمل الكلمة التي تمثل الفكرة الاساسية ، سواء كانت كلمة المؤلف او كلمة البطل الرئيس . ولا وجود لوحدة الاسلوب - بالمعنى المونولوجي - في روايات دوستوفسكي .

اما ما يخص تنظيم السرد بمجموعه فانه ، كما نعلم ، موجه بطريقة حوارية الى البطل . ذلك ان الاشاعة الكاملة للحوارية في جميع عناصر العمل الادبي بلا استثناء ، تشكل اللحظة الجوهرية في خطة المؤلف .

ان السرد عندما يبقى بعيدا عن التدخل . بوصفه صوتا غريبا ، في الحوار الداخلي للابطل ، وعندما لا يتقاطع في وحدة مع كلام هذا البطل او ذاك ، هذا السرد يقدم الحقيقة بدون صوت ، بلا نبرة او بنبرة تقليدية . ولكن هذه الحقيقة التي لا تملك صوتها الخاص ولا نبرتها الخاصة ، تقدم بطريقة بحيث تستطيع ان تدخل منظور البطل نفسه وتستطيع ان تصبح مادة لصوته الشخصي ، مادة يحكم بواسطتها على نفسه . ان المؤلف لا يضمن هذه الحقيقة حكمة ولا تقويما . ولهذا السبب لا نجد عند الراوية لا افقا ولا وفرة في المنظور .

وهكذا فان مجموعة من الكلمات تكون لها يد مباشرة في الحوار الداخلي للبطل ، اما المجموعة الاخرى فتكون بمثابة الطاقة الكامنة : يبينها المؤلف بطريقة بحيث يكون بامكان صوت البطل نفسه ووعيه ان يتمكن منها ، كما ان نبرتها لم تتقرر مقدما ولهذا فقد ترك لهذه النبرة مكان حر . وهكذا فليس في اعمال دوستوفسكي الادبية كلمة نهائية ، منجزة ومحددة مرة والى الابد ، ولهذا ايضا لم تكن فيها صورة ثابتة للبطل قادرة على ان تجيب عن سؤال - «من يكون ؟» . هنا توجد فقط اسئلة - «من انا ؟» و«من انت ؟» . ولكن حتى هذه الاسئلة تتردد اصداؤها في حوار داخلي غير منجز ومستمر . ان كلمة البطل والكلمة حول البطل لا تتحددان عن طريق الموقف الحوارى المنغلق على نفسه الذي يتخذه البطل تجاه نفسه وتجاه الاخر . ان كلمة المؤلف لا تستطيع ان تحيط بالبطل وكلمته من جميع الجهات ولا ان تكمله وتنجزه من الخارج . انها - كلمة المؤلف - تستطيع فقط ان تتوجه اليه . ان كل التعريفات وكل وجهات النظر تبتلع من جانب الحوار وتستدرج الى تشكيله . ان دوستوفسكي لا يعرف الكلمة الغيبية التي بامكانها ان تبني صورة البطل المنجزة بناء موضوعيا وحياديا دون ان تتدخل في حوارها الداخلي . ان الكلمة «الحيادية» التي تقدم خلاصة نهائية عن الشخصية لا تدخل في خطته . كذلك لا وجود في عالم دوستوفسكي لما هو صلب ، ومتيسر ، ومختتم ووديع وقائل لكلمته الاخيرة .

الحوار عند دوستوفسكي

ان الوعي الذاتي للبطل عند دوستوفسكي مشبع جدا بالروح الحوارية : انه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفتا الى الخارج ، ويتوجه بتوتر الى نفسه ، والى الآخر ، والى الثالث ، انه لا وجود له ، حتى بالنسبة الى نفسه ذاتها ، خارج حدود هذه النزعة التوجيهية الى نفسه ذاتها والى الآخرين . وعلى هذا الاساس نستطيع ان نقول ان الانسان عند دوستوفسكي هو عنصر Subject التوجه . لا يجوز الحديث عنه . يمكن فقط التوجه اليه . ان «اعماق الروح الانساني» تلك ، التي اعتبر دوستوفسكي تصويرها المهمة الرئيسية لاتجاهه الواقعي في «اعلى مستوياته» ، تتكشف فقط من خلال المخاطبة المتوترة ، انه يستحيل التمكن من الانسان الداخلي ، ورؤيته وفهمه ، بأن نجعل منه موضوعا Object للتحليل الحيادي والخامل ، كما يستحيل التمكن منه حتى عن طريق الاندماج معه وتحسسه . كلا ، ان من الممكن الاقتراب منه والكشف عنه - او بكلمة ادق ، اجباره على الكشف - وذلك فقط عن طريق الاختلاط به ، وبطريقة حوارية . كذلك فان تصوير الانسان الداخلي كما فهمه دوستوفسكي يصبح ممكنا وذلك فقط عن طريق تصوير اختلاطه مع الآخر او تعامله معه ، فعن طريق معايشة وارتباط الانسان بالانسان يتكشف حتى «الانسان الداخلي» سواء للآخرين او لنفسه ذاتها .

ومن هنا يصبح واضحا لماذا يجب ان يوجد الحوار في قلب العالم الفني عند دوستوفسكي فضلا عن انه حوار يعتبر هدفا بذاته وليس مجرد وسيلة . الحوار هنا ليس مقدمة تفقد الى الحدث ، بل هو نفسه حدث . انه لا يعتبر كذلك وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للانسان كلا ، فالانسان هنا لا يعمل فقط على الكشف عن نفسه في الخارج بل هو يصبح لأول مرة ما هو عليه بالضبط ، اي انه يتكشف ليس فقط للآخرين ، بل ولنفسه ذاتها ايضا . ان تكون فهذا يعني ان تتعاشر حواريا . وعندما ينتهي الحوار ينتهي كل شيء . ولهذا فان الحوار لا يستطيع ، في الحقيقة ، ان ينتهي بل ويجب ان ينتهي . ينقل دوستوفسكي في خطة عقيدته الطوباوية - الدينية ، ينقل الحوار الى اللانهائية ، متصورا هذه اللانهائية بوصفها سعادة مشتركة ابدية ، حبا

مشاركا ، تفاهما مشتركا . وضمن خطة الرواية يقدم كل ذلك بوصفه نزعة لا انجازية للحوار ، اما في الاصل فعلى اعتباره لانهاية رديئة لهذا الحوار . كل شيء في روايات دوستويفسكي ينتهي الى الحوار ، الى التعارض الحوارى ، انتهاءه الى مركزه . كل شيء هو وسيلة ، اما الحوار فههدف . ان صوتا واحدا لا ينهي شيئا ولا يحل شيئا . صوتان اثنان هما الحد الأدنى للحياة ، الحد الأدنى للكينونة .

ان النزعة اللانهاية الكامنة للحوار تحل بنفسها ، حسب خطة دوستويفسكي ، المشكلة القائلة بأن مثل هذا الحوار لا يستطيع ان يكون محوريا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، ذلك ان مثل هذا الحوار المحورى لابد له من السعي نحو نهاية ، شأنه في ذلك شأن الحادثة المحورية التي يعتبر هذا الحوار في حقيقته لحظة من لحظاتها . ولهذا فان الحوار عند دوستويفسكي كما سبق لنا ان قلنا ، يبقى خارج المحور ، اي انه في حقيقته الداخلية يبقى مستقلا عن العلاقات المتبادلة بين المتحدثين ، وذلك على الرغم من انه يحضر له بواسطة المحور . ان حوار ميشكين مع روغوجين ، على سبيل المثال ، هو حوار «انسان مع انسان» ، وليس ابدا حوارا بين اثنين متنافسين ، وذلك على الرغم من ان المنافسة هي التي قادتهما الى بعضهما . ان نواة الحوار تقع دائما خارج المحور ، مهما كان هذا الحوار متوترا من الناحية المحورية (مثلا حوار اوغلايا مع ناستاسيا فيليبوفنا) . ولكن غلاف الحوار بالمقابل يكون دائما محوريا بعمق . في اعمال دوستويفسكي الادبية المبكرة وحدها حملت الحوارات طابعا مجردا تقريبا ولم تكن محشورة بقوة داخل الاطار المحورى .

ان المخطط الاساسي للحوار عند دوستويفسكي بسيط جدا : ان وقوف الانسان في مواجهة انسان اخر ، مثل وقوف الـ«انا» في مواجهة «الآخر» . وفي الاعمال الابداعية المبكرة فان هذا «الآخر» يحمل طابعا مجردا الى حد ما : انه - الاخر كما هو عليه . «انا واحد ، بينما هم مجتمعون» فكر مع نفسه عندما كان شابا «الانسان من داخل القبو» ولكنه بقي ، في الحقيقة ، يفكر بهذه الطريقة حتى فيما يلي من حياته . العالم بالنسبة اليه

ينقسم الى معسكرين : في واحد منهما «انا» وفي الاخر «هم» اي كل الباقيين بلا استثناء هم «آخرون» مهما كان نوعهم . كل انسان يوجد بالنسبة اليه ، بالدرجة الاولى ، على اعتباره «آخر» . وان هذا التحديد للانسان هو الذي يتسبب مباشرة بكل المواقف منه . انه يقود كل الناس الى صفة مشتركة واحدة هي «الاخر» . فرفاق المدرسة ، وزملاؤه في الخدمة ، وخدم ابوللون ، وزوجته التي تحبه ، ومعهم حتى خالق الكون الذي يتجادل معه ، كل هؤلاء يضعهم تحت معيار واحد ويستترشد بهم بالدرجة الاولى ، بوصفهم «آخريين» بالنسبة اليه .

ان مثل هذه النزعة التجريدية تتحدد على ضوء مجمل خطة هذا العمل الادبي . ان حياة البطل من داخل القبوتفتقر الى المحور مهما كان نوعه . ان الحياة المحورية التي يوجد فيها اصدقاء ، واخوة ، واباه ، وزوجات ، ومنافسون ، ونساء معشوقات الخ والتي يستطيع ان يكون فيها هو نفسه اخا ، وابنا ، وزوجا ، هذا النوع من الحياة يعرفها في الاحلام حسب ، في حياته الحقيقية ليس هناك وجود لمثل هذه المعايير الانسانية . ولهذا السبب فان الحوارات الداخلية والخارجية في هذا العمل الادبي كانت تجريدية ودقيقة بطريقة كلاسيكية بحيث يمكن مقارنتها فقط بالحوارات عند راسين ان نزعة اللانهاية في هذا الحوار الخارجي تبرز هنا بدرجة من الوضوح الرياضي تذكرنا . بنزعة اللانهاية في الحوار الداخلي . ان «الاخر» الواقعي يستطيع ان يدخل الى عالم «انسان من داخل القبو» وذلك فقط بوصفه ذلك «الاخر» الذي اخذ يقود معه جداله الداخلي اليأس . ان كل صوت غيري واقعي لا بد له ان يمتزج مع الصوت الغيري الذي اخذ يرن في اذني البطل . وحتى كلمة «الاخر» الواقعية تستدرج هي الاخرى الى حركة الـ Perpetuum mobile (المحرك الابدي - لاتينية - المترجم) شأنها في ذلك شأن جميع الردود الغيرية . البطل يطلب من هذا «الاخر» بطريقة استبدادية اقراره واعترافا كاملا به ولكنه يرفض في الوقت نفسه قبول هذا الاقرار وهذا الاعتراف ، ذلك لانه يظهر في ذلك بوصفه الجانب الضعيف والسلبى : مفهوما ، ومقبولا ، ومعذورا ، وهذا ما لا تتحمله كبرياؤه .

«وحتى الدموع القريبة الماضية النني سكبتها امامك والتي لم استطع ، وكأني فلاحه مجللة بالعار ، اتحكم بها ، لن اغفرها لك ابدا ! كما اني لم اغفر لك حتى ذلك الشيء الذي اعترف به امامك الان !» هكذا صرخ اثناء اعترافاته امام الفتاة التي احبته . «وهل تدركين كيف سابغضك الان ، بعد ان اعترفت لك بهذا ، بسبب ما سمعته مني هنا ؟ حقا ان الانسان يبوح بما في صدره بهذه الطريقة مرة واحدة في الحياة ، وفي حالة من الهستيريا ! ماذا تنتظرين مني بعد هذا ؟ كيف تسوغ لك نفسك بعدم الابتعاد . فتبين شاخصة امامي وتزيدين بذلك من عذابي ، بعد كل ما سمعته مني ؟» (المجلد الرابع ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨) .

ولكنها لم تغادره بل حدث ما هو اسوأ . لقد فهمته وقبلته كما هو عليه . انه لم يتحمل تعاطفها معه وقبلوها به .

«لقد دخلت الى رأسي المهتاج ايضا خاطرة مفادها ان الادوار قد جرى تبادلها بصورة فعلية ونهائية وانها هي البطلة في الوقت الحاضر ، اما انا فقد اصبحت بالضبط ذلك المخلوق المسحوق والمهان ، الذي هانته امامي في تلك الليلة - منذ اربعة ايام مضت .. وكل ذلك خطر ببالي في تلك اللحظات عندما اضطجعت على الاركة منكبا على وجهي !

يا الهي ! هل يعقل اني كنت احسدها آنذاك ؟

لا ادري ، كما اني لا استطيع ان اقرر حتى الان ، اما انذاك فكنت اقل قدرة ، طبعا ، على فهم هذا مما انا عليه الان . معروف اني لا استطيع العيش من دون سلطة وطفغان امارسه على احدهم .. ولكن .. ولكن بالاستدلالات العقلية لن تستطيع توضيح شيء ، وبالتالي ، فليس هناك ما تناقشه عقليا» (المجلد الرابع ، ص ٢٣٩) .

ان «الانسان من داخل القبو» يبقى في موقفه اليأس المقابل لـ«الآخر» . ان الصوت الانساني الحقيقي ، ومثله الرد الغيري المستبق ، لا يستطيعان ان ينجزا حوارا داخلي غير المنتهي .

سبق ان قلنا ان الحوار الداخلي (اي الحوار المجهرى Microdialogua ومبادئه بنائه تشكل ذلك الاساس الذي قاد اليه دوستوفسكي اول الامر

الاصوات الحقيقية الاخرى . ان هذا الحوار الداخلي والخارجي المعبر عنه بطريقة انشائية ، يتعين علينا ان ندرسه الان بدرجة اكبر من الانتباه ، ذلك ان فيه يكمن جوهر دراسة الحوار عند دوستويفسكي .

سبق ان رأينا كيف ادخل دوستويفسكي الصوت الثاني (المزدوج) الى «المزدوج» . (المزدوج) الى قصة «المزدوج» بوصفه صوتا داخليا ثانيا مجسدا يخص غولياديكين نفسه . هكذا كان حتى صوت الراوية . ومن الجانب الاخر ، فان الصوت الداخلي نفسه الخاص بغولياديكين اعتبر مجرد بديل ، مجرد تعويض نوعي عن الصوت الغيري الحقيقي . وبفضل ذلك تحققت صلة قوية جدا بين الاصوات (صحيح انها هنا احادية الجانب) كما حقق حوارها أقصى درجات التوتر . ان الرد الغيري لـ «المزدوج» لم يستطع الا ينال من غولياديكين بقوة ذلك لانه لم يكن في حقيقته سوى كلمته الشخصية ترددها شفاه غيرية ، ولكنها كلمة مقلوبة على الوجه الاخر ، ذات نبرة متغيرة ومشوهة بقصد سيء .

ان هذا المبدأ الخاص باقتران الاصوات ، ولكن بشكل معمق ومعمد تجري المحافظة عليه حتى في جميع اعمال دوستويفسكي الابداعية التالية . انه مدين لهذا المبدأ بتلك القوة الاستثنائية لحواراته . ان بطلين اثنين يجري توجيههما من جانب دوستويفسكي دائما بحيث يرتبط كل منهما ارتباطا صميميا بالصوت الداخلي للآخر ، وذلك على الرغم من انه لن يكون ابدا تجسيدها المباشر (باستثناء شيطان ايفان كرامازوف) ولهذا فان في حوارهما تصطدم ردود احدهما واحيانا تتطابق مع ردود الحوار الداخلي للآخر . ان الصلة الجوهرية العميقة او التطابق الجزئي للكلمات الغيرية لاحد الابطال مع الكلمة الداخلية والسرية للبطل الاخر ، هذه الصلة تعتبر لحظة لا بد منها في جميع حوارات دوستويفسكي الجوهرية . ان الحوارات الاساسية تبني مباشرة بالاستناد الى هذه اللحظة .

سنقتبس حوارا غير كبير ، ولكنه رائع جدا ، من «الاخوة كرامازوف» .

ايفان كرامازوف ما يزال يؤمن تماما بادانة دميتري اما في اعماق

روحه ، ودون علم نفسه ذاتها تقريبا ، فانه يطرح على نفسه سؤالاً يتعلق
بذنبه هو شخصيا . ان للصراع الداخلي في اعماق روحه طابعا متوترا جدا .
في مثل هذه اللحظة بالذات يجري الحوار التالي مع اليوشا .
اليوشا ينفي التهمة عن دميتري نغيا قاطعا .
« - فمن يكون القاتل اذن ، في رأيك - سأل (ايفان م . باختين) بشيء
من البرود في الظاهر ، وقد تضمنت نغمة السؤال مسحة من الغطرسة .
- انت نفسك تعرفه - قال اليوشا ذلك وهو يتفحصه .
- من ؟ اتعني تلك الخرافة حول هذا الابله المخبول والمصروع ؟ حول
سميرديكوف ؟

احس اليوشا فجأة ان جسمه كله يرتجف .
- انت نفسك تعرفه . قال ذلك بوهن . واخذ يلهث .
- قل لي ، من ، من ؟ - صرخ ايفان بضراوة تقريبا . لم يعد هناك اثر
لتماسكه تقريبا .
- انا اعرف شيئا واحدا فقط ، - قال اليوشا ذلك همسا تقريبا - لست
انت الذي قتل والدنا .
- «لست انت» ! ماذا تعني بـ لست انت ؟ - بقي ايفان مذعورا .
- لست انت الذي قتلت والدك لست انت ! - كرر اليوشا ذلك بقوة .
اعقب ذلك فترة صمت استمرت نصف دقيقة تقريبا .
- اجل ، انا نفسي اعرف اني لست القاتل ، بماذا تهذي ؟ قال ايفان
وهو يضحك ضحكة ساخرة وقد شحب وجهه وتصعر . لقد بدا عليه وكأنه
يغرز عينيه في اليوشا . وقف كلاهما من جديد عند المصباح .
- كلا يا ايفان ، انت نفسك قلت مرارا ان القاتل انت .
- متى قلت ؟ .. لقد كنت في موسكو .. متى قلت ؟ - تتمم ايفان وهو
ذاهل تماما .

- لقد حدثت نفسك بذلك مرارا ، كلما وجدت نفسك وحيدا خلال هذين
الشهرين الرهيبيين - واصل اليوشا كلامه كالسابق بهدوء وعلى حدة . ولكنه
قال ذلك وكأنه غائب عن وعيه ، وكأنه على الرغم من ارادته مدعنا بذلك

لاوامر لا يستطيع لها ردا . لقد ادنت نفسك واعترفت لنفسك بأن القاتل لم يكن أحد سواك . غير ان الذي قتل لست انت ، انك تخطيء ، لست انت القاتل ، هل تسمعي ، لست انت ! ان الله هو الذي بعثني ان اقول لك ذلك (المجلد العاشر ، ص ١١٧ - ١١٨) .

ان طريقة دوستوفسكي التي درسناها هنا تتعري ويتكشف بكل وضوح في المضمون نفسه . يقول اليوشا مباشرة انه يجيب عن السؤال الذي يطرحه ايفان على نفسه في الحوار الداخلي . ان هذا المقطع يعتبر مثالا نموذجيا للكلمة القابلة للنفاد ولدور هذه الكلمة الفني في الحوار . الشيء المهم جدا ما يلي . يجابه ايفان كلماته الشخصية والخفية باعترض شديد وهو يسمعها على شفاه الغير . كما انه يعبر عن كرهه لاليوشا ، وذلك بالضبط لانها مسته بقوة ، بالفعل ، ولانها كانت بالفعل جوابا عن سؤاله . انه الان يرفض بصورة عامة مناقشة قضيته الداخلية من جانب الغير . واليوشا يعرف ذلك جيدا ، ولكنه يتوقع ان ايفان «هذا الضمير البعيد الغور - لابد وان يعطي نفسه ذاتها ، ان عاجلا او آجلا ، جوابا ايجابيا قاطعا : انا قتلت . وبالفعل ، فان من المستحيل ، حسب خطة دوستوفسكي ، ان يعطي لنفسه ذاتها جوابا مغايرا . وهكذا فان كلمة اليوشا يجب ان تكون نافعة في وقت من الاوقات ، وذلك بالضبط على اعتبارها كلمة الاخر :

«يا اخي ، استأنف اليوشا بصوت مرتجف ، - لقد قلت لك ذلك لانك تثق بكلمتي ، وانا اعرف ذلك . لقد قلت لك ذلك مرة والى الابد : لست انت ! هل تسمعي مرة والى الابد . وان الله هو الذي اوحى لي ان اقول لك ذلك ، على الرغم من انك ستكرهني لقولي هذا من هذه الساعة والى الابد ..» (المجلد العاشر ، ص ١١٨) .

يجب وضع كلمات اليوشا المتقاطعة مع الكلام الداخلي لايفان جنبا الى جنب مع كلمات الشيطان التي تكرر هي الاخرى كلمات وافكار ايفان نفسه . لقد أدخل الشيطان على كلمات ايفان نبرات التهمك والادانة الصريحة ، وذلك شبيه بصوت الشيطان في مشروع اوبرا تريشاتوف الذي جاء في اغنيته «الى جانب الاناشيد ، مع الاناشيد يتطابق معها تقريبا ، ومع ذلك فهو شيء

آخر تماما» . الشيطان يتكلم ، مثل ايفان ، وفي الوقت نفسه على اعتباره «آخر» يعمل على تشويه نبراته ومسحها بحقد . يقول ايفان للشيطان : «انت هو انا ، انا ذاتي ، فقط بسحنة مغايرة» . اليوشا هو الاخر يدخل على حوار ايفان الداخلي نبرات غيرية ولكن باتجاه مضاد تماما . ايوشا بوصفه «آخر» يدخل نبرات الحب والتصالح التي تستحيل ان تأتي ، طبعا ، على لسان ايفان في موقفه من نفسه . ان كلام اليوشا وكلام الشيطان يكرران كلمات ايفان بطريقة مماثلة ويشيعان فيها نبرة مضادة تماما . واحد يقوي احد ردود حوار الداخلي ، والاخر يقوي ردا اخر فيه .

ان هذا التوزيع للابطال والعلاقات المتبادلة بين كلماتهم يعتبر بالنسبة الى دوستويفسكي نموذجيا الى اقصى حد . في حوارات دوستويفسكي يتصادم ويتجادل لا صوتان مونولوجيان كاملان . بل صوتان منقسمان على نفسيهما (واحد منهما منقسم على نفسه في اقل تقدير) ان الردود الصريحة في واحد منهما تجيب على الردود الخفية للآخر . ان وقوف بطلين اثنين في وجه بطل واحد ، يرتبط كل واحد منهما مع مجموعة مناقضة من ردود الحوار الداخلي للبطل الآخر - هؤلاء الثلاثة يشكلون مجموعة نموذجية جدا من وجهة نظر دوستويفسكي .

ومن اجل ان نفهم مارب دوستويفسكي فهما صحيحا من المهم جدا ان نأخذ بعين الاعتبار تقويمه لدور الانسان الاخر بوصفه «آخر» ، ذلك ان تأثيراته الفنية الاساسية تتحقق بفضل امرار كلمة واحدة بعينها من خلال اصوات مختلفة يقف كل واحد منها في مواجهة الاخرى .

سنقتبس مقطعا من رسالة دوستويفسكي الى غ . اي . كوفنير (عام ١٨٧٧) ، ليكون تأكيدا لما جاء في حوار اليوشا مع ايفان ، الذي اقتبسنا منه قبل قليل :

«لم يرق لي سطران جاء في رسالتك ، حيث تقول انك لم تشعر باي ندم بسبب فعلتك في البنك . يوجد شيء ما هو اسمى من الاستنتاجات العقلية ومن الظروف المواتية على اختلاف انواعها الامر الذي يحتم على الجميع الاذعان له (اي شيء ما شبيه بالراية) . ربما انت ذكي جدا الى الحد الذي

يجعلك لا تتأذى من صراحة ملاحظتي المتطفلة . اولا ، انا لست افضل منك ، ولا افضل من اي احد آخر (وهذا ليس تواضعا مزيفا من ناحيتي ، اجل فما الذي يحملني على ذلك ؟) ، اما ثانيا ، فاذا كنت اعذرک على طريقتي الخاصة ، في قرارة نفسي (مثلما ادعوك انت ايضا لتعذرني) . فالاحسن مع ذلك ، لو اني اعذرک ، مما لو كنت انت تعذر نفسك،^(٢٥) .

شبيه بذلك توزيع الشخصيات الادبية في رواية «الابل» هنا توجد مجموعتان رئيستان : ناستاسيا فيليبونا ، وميشكين ، وروغوجين يؤلفون مجموعة . ثم هناك ميشكين . ناستاسيا فيليبونا واغلايا يؤلفون المجموعة الاخرى . سنتوقف عند المجموعة الثانية حسب .

ان صوت ناستاسيا فيليبونا ، مثلما لاحظنا ، انشطر الى صوت يعتبرها «امراة ساقطة، آثمة ، وصوت اخر يعذرهما ويقبل بها . ان كلامها مليء بالاقتران غير المضطرب Interrupted لهذين الصوتين الاثنتين : مرة تكون السيادة لهذا الصوت ، ومرة اخرى للآخر ، ولكن ليس بإمكان اي منهما ان يقهر الاخر مرة والى الابد . ان نبرات كل من الصوتين تتدعم بواسطة الاصوات الحقيقية للأشخاص الاخرين او تقاطع Interrupte من جانبها . ان الاصوات الدائنة تجبرها على المبالغة في نبرات صوتها الاتهامي نكايه بهؤلاء الاخرين . ولهذا السبب فان ندمها يبدأ يذكرنا بندم ستافروجين او - اقرب من حيث التعبير البياني - يذكرنا بندم «الانسان من داخل القبو» . وعندما تصل الى الشقة التي يسكن فيها غانيا ، حيث يدينها فيها الجميع ، وهي تعرف ذلك جيدا ، تبدأ بتمثيل دور الغانية اللعوب ، نكايه بهم . ان صوت ميشكين وحده ، الذي يتقاطع مع حوارها الداخلي باتجاه معاكس ، هو الذي يجبرها على ان تغير بقوة هذه النغمة وان تقبل باحترام يد والدة غانيا ، التي كانت تسخر منها منذ لحظات . ان مكانة ميشكين وصوته الحقيقي في حياة ناستاسيا فيليبونا . هذه المكانة هي التي تحدد صلته هذه بواحد من ردود حوارها الداخلي .

«تتصور اني لم احلم ، انا نفسي ، بك ؟ هنا انت محق ، لقد حلمت منذ زمن بعيد . منذ ان كنت عنده في القرية ، خمس سنوات عشت هناك

وحيدة دون ان يكون بقربي اي شخص . صادف انك تفكر ، وتفكر ، وتحلم ، وتحلم - وهكذا فقد تخيلت طوال الوقت ، واحدا مثلك ، طيبا ، وشريفا ، ورائعا ، ومثلك ايضا أحيما ، سيأتي فجأة ويقول لي : «انت لست مذنبه ، يا ناستاسيا فيليبوفنا ، وانا اعبدك !» اجل ، صادف انك تمنع كثيرا في مثل هذه الاحلام الى حد الجنون ..» (المجلد السادس ، ص ١٩٧) .

ان هذا الرد المستبق الخاص بالانسان الآخر ، هو ما سمعته في الصوت الحقيقي لميشكين ، الذي يكرره حرفيا ، تقريبا ، في تلك الامسية المشؤومة عند ناستاسيا فيليبوفنا .

ان وضعية روغوجين مغايرة . انه يصبح بالنسبة لناستاسيا فيليبوفنا ، منذ البداية ، رمزا لتجسيد صوتها الثاني . «انا حقا روغوجينية» - تكرر ذلك باستمرار . ان انغمارها بالملذات مع روغوجين ، ان هربها الى روغوجين يعني بالنسبة اليها تجسيد صوتها الثاني بكامله وتحقيقه . ان روغوجين وندمانه الذين باعوها واشتروها يعتبرون رمزا لسقوطها ، مبالغا فيه بقسوة . ان هذا هو اجحاف بحق روغوجين ، ذلك انه ، خصوصا في البداية ، لم يكن ابدا يميل الى ادانتها ، مع انه استطاع ان يبغضها . ان صحبته تشينها وهذا ما تعرفه جيدا . هكذا ركبت هذه المجموعة . ان الصوتين الحقيقيين لكل من ميشكين وروغوجين تشابكا وتقاطعا مع اصوات الحوار الداخلي لناستاسيا فيليبوفنا . ان عدم اضطرابات صوتها تتحول الى عدم اضطرابات محورية لعلاقاتها المتبادلة مع كل من ميشكين وروغوجين : هربها المتكرر من اكاليل الزواج من ميشكين الى روغوجين ، ومنه مجددا الى ميشكين ، الحب والبغضاء تجاه اغلايا»^(٣٦) .

ان حوارات ايفان كرامازوف مع سميرديكوف ، تحمل طابعا مغايرا ، هنا يحقق دوستوفسكي قمة استاذيته في ادارة الحوار .

ان الوضع المتبادل بين ايفان وسميرديكوف معقد جدا . لقد قلنا سابقا ان تمنى ايفان أن يموت والده ، هو الذي يحدد بصورة غير منظورة

وشبه خفية عند ايفان نفسه عددا من احاديثه في بداية الرواية . ان هذا الصوت المخفي يتلقفه ، رغم ذلك ، سميرديكوف ، وهو يتلقفه بدرجة من الوضوح واليقين التامين^(٣٧) .

ان ايفان ، حسب خطة دوستويفسكي ، يريد لوالده ان يُقتل ، ولكنه يريد ذلك ان يتم بحيث يبقى هو نفسه بعيدا عن التورط بذلك لا من الناحية الخارجية حسب ، بل وحتى داخليا ايضا . انه يريد لهذا الاغتيال ان يحدث بحيث يبدو وكأنه قدر مشؤوم ، لا على ان يحدث بمعزل عن ارادته حسب ، بل وعلى الرغم منها . يقول ايفان لاليوشا : « اريدك ان تعرف اني كنت دائما ادافع عنه (عن والده م . باختين) اما في اعماقي فقد اطلقت لنفسى العنان في هذه الحالة » . ان بالامكان تصور التفكك الحواري داخليا لارادة ايفان على هيئة الردين الحواريين التاليين ، على سبيل المثال :

«انا لا اريد لوالدي ان يقتل ، واذا ما حدث ذلك فليكن برغم ارادتي» .

«ولكني اريد لهذا القتل ان يتم برغم ارادتي ، لاني في هذه الحالة سأكون داخليا غير متورط به ولن يكون بامكاني ان الوم نفسي في شيء» . بهذه الطريقة يبني حوار ايفان مع نفسه ذاتها . ان سميرديكوف يحزر ، او بكلمة ادق ، يسمع بوضوح الرد الثاني من هذا الحوار ، ولكنه يفهم المداينة التي ينطوي عليها ، على طريقته الخاصة : بوصفها محاولة من جانب ايفان لئلا يترك اي بينات تبرهن على تورطه في الجريمة . بوصفها حذرا داخليا وخارجيا بدرجة القصوى من جانب «انسان ذكي» يحاول ان يتجنب كل الكلمات المباشرة التي بامكانها ان تقضحه ، ولهذا يعتبر «الحديث مفيدا» مع مثل هذا الانسان ، لانه يمكن الحديث معه بالاشارات والتلميحات فقط . ان صوت ايفان يبدو في نظر سميرديكوف قبل وقوع الجريمة ، صوتا كاملا وغير منقسم . ان تمنى موت والده يبدو بالنسبة اليه نتيجة طبيعية وبسيطة تماما ، تترتب على وجهات نظره الايديولوجية . وعلى تأكيدات القائلة ان «كل شيء جائز» ان سميرديكوف لا يسمع الرد الاول من الحوار الداخلي لايفان .

ويبقى الى النهاية غير مصدق ان الصوت الاول لايفان لا يتمنى بالفعل ، وبصورة جادة ، موت والده . من وجهة نظر خطة دوستوفسكي فان هذا الصوت كان جادا بالفعل ، الامر الذي يبرر لايوشا ان يبرىء ايفان ، وذلك على الرغم من ان اليوشا يعرف جيدا حتى الصوت الثاني «السميرديكوفي» في داخله .

سميرديكوف يتمكن بثقة وبقوة من ارادة ايفان او بكلمة ادق ، يمنح هذه الارادة اشكالا ملموسة للتعبير عن الارادة تعبيراً محددا . ان الرد الداخلي عند ايفان من خلال سميرديكوف يستحيل من مجرد رغبة الى عمل . ان حوارات سميرديكوف مع ايفان قبل سفر الاخير الى جيرماشنيا ، هي الاخرى تعتبر تجسيدات مذهشة من حيث التأثير الفني الذي تحقق بواسطتها ، تجسيدات للمناقشة التي اجرتها ارادة سميرديكوف المكشوفة والواعية (التي كتبت شفرتها تلميحات) مع ارادة ايفان المخفية (المخفية حتى عن نفسه ذاتها) والتي تبدو وكأنها كشفت من خلال رأسه (ايفان) لارادته سميرديكوف الواعية . سميرديكوف يتحدث بثقة وبصورة مباشرة وهو يتوجه بتلميحاته والغازه الى الصوت الثاني لايفان ، وان كلمات سميرديكوف تتقاطع مع الرد الثاني لحواره الداخلي . يجيب عليه الصوت الثاني لايفان . ولهذا السبب فان كلمات ايفان التي يفهمها سميرديكوف على انها تعبير مجازي وبمعناها المعكوس تماما ، لا تعتبر في الواقع كلمات مجازية ابدا . انها كلمات ايفان المباشرة . غير ان صوته هذا الذي يجيب على سميرديكوف يقطع هنا وهناك بالردود الخفية لصوته الثاني . يقع ذلك النوع من عدم الاضطراب Interruption الذي يتمكن سميرديكوف بفضل من المحافظة على انسجامه مع ايفان عن قناعة تامة .

ان حالات عدم الاضطراب هذه في صوت ايفان هي دقيقة جدا ولا يجري التعبير عنها بالكلمة بقدر ما هو بالتوقف الذي يأتي في غير محله لو نظرنا اليه من زاوية المعنى الذي ينطوي عليه كلامه وفي تغيير النغمة الذي يصعب فهمه لو نظرنا اليه من وجهة نظر صوته الاول ، وفي الضحك المفاجيء الذي يأتي في غير محله الخ . فلو أن ذلك الصوت الذي يرد به

ايفان على سميرديكوف كان موحدًا ووحيدًا ، اي لو كان صوتًا مونولوجيًا خالصًا ، لكنت هذه الظواهر غير ممكنة . لقد كانت نتيجة ترتبت على المقاطعة Interruption ، على تداخل صوتين اثنين في صوت واحد ، تداخل ردين اثنين في رد واحد . بهذه الطريقة تبني حوارات ايفان مع سميرديكوف قبل الجريمة .

اما بعد ان تم الاغتيال فقد اصبح بناء الحوارات بطريقة مختلفة هنا دور دوستويفسكي يجبر ايفان على ان يتعرف تدريجيًا ، بشكل غامض ومعنى مزدوج اول الامر ، ثم بوضوح وجلاء فيما بعد ، يتعرف على ارادته الخفية في انسان اخر . ان ذلك الشيء الذي بدا له رغبة مخفية جدا حتى عن نفسه ذاتها . ومعطلة عن عمد ولهذا فقد بدت بريئة ايضا يتضح ، انها كانت بالنسبة الى سميرديكوف تعبيرًا عن ارادة جليا وواضحا ، يحكم تصرفاته ويوجهها . يتضح ان الصوت الثاني عند ايفان هو الذي كان يعلن ويأمر ، وأن سميرديكوف كان مجرد منفذ لارادته ، كان «خادم ريتشارد ، الامين» في الحوارين الاثنين الاولين يقتنع ايفان انه كان متورطا في الجريمة ، على الاقل من الناحية الداخلية ، ذلك انه تمنّاها فعلا وانه عبر عن رغبته هذه للاخر بمعنى لا يحتمل التأويل . اما في الحوار الاخير فانه يتعرف حتى على مشاركته الخارجية والملموسة في الجريمة .

سنعير اهتمامنا للحظة التالية . في البداية يستقبل سميرديكوف صوت ايفان على انه صوت كامل ومونولوجي . لقد استمع الى موعظته التي يقول فيها ان كل شيء مسموح به ، بوصفها كلمة معلم موهوب وواثق من نفسه . انه لم يفهم في البداية ان صوت ايفان قد انقسم الى صوتين وان نغمته الواثقة والمقنعة كان يستعملها لاقناع نفسه بالذات ، وليس من اجل الابلاغ المقتنع تماما عن وجهات نظره الى الآخر .

شبيه بذلك موقف كل من شاتوف ، وكيريلوف ، وبيونز فيرخوفينسكي تجاه ستافروجين . ان كل واحد من هؤلاء يسير خلف ستافروجين بوصفه معلما ، وهو يتلقى صوته على انه صوت كامل وواثق من نفسه . لقد اعتقدوا جميعا انه تحدث معهم حديث مرب مع تلميذ ، اما في

الواقع فقد جعل منهم مشاركين في حوارهِ الداخلي اليائس الذي حاول ان يقنع نفسه فيه لا ان يقنعهم هم . والان يسمع ستافروجين من كل واحد منهم كلماته هو (ستافروجين) الشخصية ، ولكن بعد ان اسبغت عليها نبرة مونولوجية قوية . انه يستطيع هو نفسه الان ان يكرر هذه الكلمات ولكن بنبرة ساخرة ، لا بنبرة القناعة . لم يتمكن من اقناع نفسه بأي شيء ، وكان شاقا عليه ان يصغي الى الناس المقتنعين به . هذا ما تستند اليه حوارات ستافروجين مع كل من اتباعه الثلاثة .

« هل تعلم (يقول شاتوف لستافروجين - م . باختين) ، من هو الشعب «المبشر بالله» ، الوحيد الان في جميع انحاء الارض ، الذي سيأتي لبعث العالم وانقاذه باسم الاله الجديد ، والذي سلمت اليه وحده مفاتيح الحياة والكلمة الجديدة .. هل تعرف انت من هو هذا الشعب ، وما اسمه ؟ - قياسا على طريقتك يتعين علي حتما ان استنتج ، وبسرعة قصوى كما يخيّل لي ، ان هذا الشعب هو الشعب الروسي ..
- ها انت تسخر ، يا لهذا الجيل ! شاتوف كاد ينطلق .

- أهدأ ، ارجوك ، على العكس تماما ، فقد انتظرت بالضبط شيئا من هذا النوع .

- انتظرت شيئا من هذا النوع ؟ وهذه الكلمات ليست مألوفة لديك ؟ - مألوفة جدا أنا اتمس جدا ما ترمي اليه . ان عبارتك كلها ، بل وتعبيرك كله «المبشر بالله» ، هو مجرد استنتاج من الحديث الذي تبادلناه انا وانت ، والذي جرى قبل ما يزيد على عامين ، عندما كنا في الخارج ، وقبل مغادرتنا الى امريكا .. بالقدر الذي استطيع ان اذكر الان على الاقل .

- ان هذه العبارة هي عبارتك بالكامل ، وليست عبارتي . انها عبارتك شخصيا وليست مجرد استنتاج من حديثنا . حتى انه لم يكن هناك ما تسميه حوار «نا» : كان هناك معلم يتنبأ بكلمات هائلة ، وكان هناك تلميذ بعث من بين الاموات . انا كنت ذلك التلميذ ، بينما كنت انت المعلم (المجلد السابع ص ٢٦١ - ٢٦٢) .

ان نغمة ستافروجين الواثقة التي تحدث بها آنذاك وهو في الخارج

حول الشعب «المبشر بالله» . نغمة «المعلم المتنبئ» بكلمات هائلة . هذه النغمة تفسرها رغبته في اقناع نفسه هو بالذات في واقع الحال . ان كلماته مع نبرتها المقنعة كانت موجهة الى نفسه ذاتها كانت ردا جهريا من ردود حوارها الداخلي : «لم أكن امزح معك آنذاك ، عندما كنت احاول اقناعك ، انما كنت ، ربما احاول قبل ذلك ان اقنع نفسي قبلك - بطق ستافروجين ذلك بطريقة تبعث على الحيرة» .

ان نبرة القناعة العميقة في احاديث ابطال دوستوفسكي هي في اغلب الحالات مجرد نتيجة لكون الكلمة المنطوقة تعتبر ردا من ردود حوارها الداخلي وانه يتعين عليها ان تقنع المتحدث نفسه . ان التصعيد من النبرة الانعائية يفضح التناقض الداخلي للصوت الاخر للبطل . ليس لدى ابطال دوستوفسكي ابدا تقريبا كلمة يمكنها ان تكون خالية تماما من صراعات داخلية .

ان بامكان ستافروجين ان يسمع ، حتى في احاديث كيريللوف وفيرخوفنسكي ، صوته الشخصي مع تغيير في النبرة - عند كيريللوف بنبرة اقناعية مهووسة ، وعند بيونز فيرخوفنسكي بنبرة مبالغ فيها بوقاحة .

تعتبر حوارات راسكولنيكوف مع بورفيرى نمطا خاصا للحوار رغما انها شبيهة في الظاهر شبها كبيرا بحوارات ايفان مع سميرسيكوف قبيل اغتيال فيودور بافلوفيتش . يتكلم بورفيرى بالتلميحات وهو مخاطب الصوت الخفي عند راسكولنيكوف . اما راسكولنيكوف فيحاول ان يمثل دوره بدقة وبحذر شديد . اما هدف بورفيرى فيرمي الى اجبار الصوت الداخلي لراسكولنيكوف على التفجر وتكوين عدم اضطراب داخل ردوده (ردود راسكولنيكوف) التي يؤديها بمهارة وحذر . ولهذا تتغلغل الى كلمات ونبرات دور راسكولنيكوف طوال الوقت كلمات ونبرات حقيقية من صوته الحقيقي . ان بورفيرى ، بسبب دور التابع المصدق الذي اخذه على عاتقه يجبر هو ايضا وجهه الحقيقي للانسان الواثق على الظهور أحيانا . وبين الردود الوهمية لهذا المتحاور او ذاك تلتقي فجأة وتتقاطع فيما بينها مجموعتان اثنتان من الردود الحقيقية ، كلمتان اثنتان حقيقتان ، ونظرتان انسانياتان

اثنان حقيقتان . ولهذا السبب فان حوارا من خطة معينة - يتظاهر بها - ينتقل من وقت لآخر الى خطة اخرى حقيقية ، ولكن للحظة قصيرة فقط . وخلال الحوار الاخير حسب يتحقق التحطيم الفعال للخطة التي يجري التظاهر بها . كما يتحقق خروج الكلمة التام والنهائي الى الخطة الحقيقية . اليكم هذا التفجر المفاجيء للاسفار عن الخطة الحقيقية .

بورفيرى بيتروفيتش يتخلل في بداية حديثه الاخير مع راسكولنيكوف على اثر اعتراف ميكولكا ، يتخلل في الظاهر ، عن كل شكوكه ، غير انه سرعان ما يفاجيء راسكولنيكوف باعلانه ان ميكولكا لا يمكن ابدا ان يقتل :
« .. كلا ، لا دخل هنا لميكولكا ، يا عزيزي روديون رومانوفيتش ، ميكولكا لم يكن هو القاتل !

لقد كانت هذه الكلمات الاخيرة مفاجئة جدا خصوصا بعد كل الذي كان قد قيل قبل ذلك والذي كان اشبه بالتنازل . لقد اخذ جسم راسكولنيكوف يرتعش كله وكأن نصلا حادا اخترقه .

- وهكذا .. فمن الذي .. قتل اذن ؟ .. لم يتمالك عن السؤال بصوت يكاد يختنق . بورفيرى بيتروفيتش ارتد ايضا الى الخلف بصورة مفاجئة ايضا وكأنه بوغت بهذا السؤال .

- ماذا تعني بـ من القاتل ؟ اعاد صيغة السؤال بالضبط كما لو انه لم يصدق اذنيه ، - اجل ، افنت الذي قتلت ، ياروديون رومانوفيتش ! انت الذي قتلت .. - اردف وهو يقول ذلك همسا تقريبا ، ولكن بصوت واثق تماما .

قفز راسكولنيكوف من الاريكة ، وبعد ان وقف بضغ ثوان عاد وجلس من جديد ، دون ان ينبس ولا بكلمة واحدة . وفجأة امتلا وجهه كله بتشنجات صغيرة .

- لست انا القاتل ، قال راسكولنيكوف همسا تقريبا ، مثلما يفعل الاطفال تماما وقد ضبطوا متلبسين بالجريمة (المجلد الخامس ، ص ٤٧٦) . للحوار الاعترافي اهمية ضخمة عند دوستويفسكي ومهما كان امر دور الانسان الاخر بوصفه «اخر» فانه الدور - يبرز هنا بوضوح - سنوقف

قليلا عند حوار ستافروجين مع تيخون وقوفنا عند نموذج خالص للحوار الاعترافي .

ان كل تكوين ستافروجين في هذا الحوار يتحدد بموقفه المزدوج من «الآخر» : استحالة الاستغناء عن حكمه وصفحه ، كذلك بمعاداته واعتراضه على هذا الحكم وعلى هذا الصفح . بهذا ايضا تتحدد كل حالات عدم الاضطراب في كلامه وفي ايماءاته وجيستاته Gesture كما تتحدد التقلبات الحادة في مزاجه ونغماته ، وتحفظاته المستمرة ، واستباق ردود تيخون والرد الحاسم على هذه الردود . يبدو وكأن شخصين اثنين يتحدثان مع تيخون ، شخصين يندمجان في شخص واحد وسط حالة من عدم الاضطراب Interruption . في وجه تيخون يقوم صوتان اثنان ينجذب نحو صراعهما الداخلي بوصفه مشاركا فيه .

«بعد كلمات الترحيب الاولى التي تنطق ، لسبب ما ، بارتباك متبادل ، بسرعة وبتلعثم ، قاد تيخون ضيفه الى مكتبه ، ودعاه لياخذ مكانه على الاريكة وكأنه كان على عجلة من امره ، اما هو فقد جلس في كرسي مجلد كان موجودا بالقرب منه . الغريب في الامر ان نيكولاي فسيفولودفيتش كان مرتبكا جدا . يبدو وكأنه بيت العزم على القيام بشيء ما يقيني جدا ولا يقبل الجدل ، الا انه في الوقت نفسه مما يفوق طاقته تقريبا . لقد القى نظرة على المكتب من حوله استغرقت لحظات الا انه واضح انه لم يلاحظ شيئا مما نظر اليه ، وقد استغرق في التفكير ربما دون ان يعرف بأي شيء كان يفكر . ان الهدوء هو الذي اعاده الى نفسه ، فبدا له تيخون فجأة وقد غص طرفه باستحياء وابتسامة فاترة أقحمت نفسها على ثغره . لقد اشار فيه ذلك في الحال الاشمئزاز والاحتجاج . فاراد ان ينهض من مكانه ويخرج . لقد اعتقد ان تيخون كان ثملا تماما ، غير ان الاخير رفع بصره فجأة ووجه اليه نظرة ثابتة مليئة بالافكار بالاضافة الى انها كانت ذات تعبير مفاجيء وغامض كاد ان يجفل بسببه . وهكذا فقد اتضح له امر اخر تماما ، اتضح له ان تيخون يعرف السبب الذي دفعه الى زيارته ، وانه اخطر مسبقا (على الرغم من ان احدا لم يكن يعرف هذا السبب في جميع انحاء العالم) وانه لم يشأ ان

يبادر الى الحديث فرحمة به . وخوفا من ان يذله»^(٢٨) .

ان التغيرات المفاجئة في مزاج ونغمة ستافروجين هي التي تحدد كل الحوار التالي ، مرة يرجع هذا الصوت ، ومرة يرجع الاخر ، غير ان ردود ستافروجين تبني في الاغلب بوصفها اندماجا وسط حالة من عدم الاضطراب بين الصوتين معا .

«لقد كانت هذه الاكتشافات قاسية وغير منطقية (حول زيارة الشيطان لستافروجين م . باختين) وبالفعل فقد كانت وكأنها تصدر عن انسان اصابه مس من جنون . غير ان نيكولاي فسيفولودوفيتش كان يتحدث اثناء ذلك بصراحة غريبة لم يعدها احد فيه من قبل وبسلامة طوية لا تلائمه ابدًا بحيث يخل الى من يعرفه ، ان الانسان الذي كان فيه سابقا قد اختفى فجأة وبلا تعمد . انه لم يخجل ابدًا من اظهار ذلك الخوف اذي اظهره وهو يتحدث عن اشباحه . غير ان ذلك لم يدم الا لحظة ليختفي هو الاخر فجأة ، مثلما ظهر فجأة .

- كل هذا هذر ، - قال ذلك بسرعة دون ان يستطيع مداراة تكرره ، ثم تذكر فجأة . - يتعين علي ان ازور الطبيب .

وبعد ذلك بقليل : « .. غير ان كل ذلك مجرد هذر . سأذهب الى الطبيب ، وكل هذا هذر ، هذر رهيب . كل ما في الامر اني كنت في حالات مختلفة ، وهذا كل ما في الامر . ونظرا لانني اضفت الان هذه الـ .. عبارة ، فستعتقد في اغلب الظن ، اني ما ازال اشك ولا اصدق ان هذا انا ، وليس شيطانا فعلا»^(٢٩) .

هنا في البداية ينتصر تماما واحد من اصوات ستافروجين بحيث يخل ان «الانسان الذي كان فيه سابقا قد اختفى فجأة وبلا تعمد» . غير ان الصوت الثاني يعود بعد ذلك من جديد ، ويجري تغير حاد في النغمة وتتكرر الردود . يحدث استباق نموذجي لرد فعل تيخون ولكل الظواهر المصاحبة له والمعروفة من جانبنا .

واخيرا ، وقبل ان يسلم الى تيخون اوراق اعترافه يقطع الصوت الثاني عند ستافروجين عليه كلامه ويعترض على نواياه معلنا بذلك استقلاله

عن الآخر واحتقاره للآخر ، بحيث يكون في موقف يتعارض تماما مع خطة اعترافه ومع النعمة نفسها لهذا الاعلان .

« - اصغوا ، انا لا احب الجواسيس وعلماء النفس ، على الاقل اولئك منهم الذين يريدون التسلل الى روحي . لم ادع احدا للدخول الى روحي . ولست بحاجة الى احد ، فانا استطيع ان اتدبر أمري بنفسي . انكم تعتقدون اني أخشاكم ، - رفع صوته ورأسه بتحد - انكم مقتنعون تماما اني جئت اليكم لاكشف امامكم واحدا من اسراري «الرهيبية» ، وانكم تنتظرونه بكل ما اوتيتم من فضول خفي انتم اهل له . حسن ، عليكم ان تعلموا اني لن اكشف لكم عن شيء . ولا عن اي سر ، لاني استطيع تماما الاستغناء عنكم» .

ان بنية هذا الرد وادارته للحوار على العموم شبيهان بتلك الظواهر التي درسناها في «مذكرات من داخل القبو» . ان الميل الى اللانهاية الرديئة بخصوص المواقف من «الآخر» يظهر هنا ، ربما ، حتى في شكل يمتاز بمزيد من الحدة .

تيخون يعرف انه يتعين عليه ان يكون بالنسبة الى ستافروجين ممثلا لـ«الآخر» كما هو عليه ، وان صوته يتعارض لا مع الصوت المونولوجي عند ستافروجين وانما يتغلغل الى حوارهِ الداخلي ، حيث يكون مكان «الآخر» قد تحدد بشكل من الاشكال .

«اجبني على السؤال التالي ، ولكن بصدق ، ثم لي وحدي ، لي فقط ، قال تيخون ذلك بصوت اخر تماما - اذا غفرك احدهم ذلك (اشار تيخون الى الاوراق) واحد لا من اولئك الذين تحترمهم او تخشاهم ، بل لم يسبق لك ان رأيته ، انسان لن تراه مرة اخرى ، قرأ اعترافك الرهيب وهو صامت ، هل سيكون وقع ذلك عليك اسهل بسبب هذه افكرة ام لا ؟

- اسهل ، - اجاب ستافروجين بصوت خافت - فلو انك غفرت لي لكان ذلك اسهل على نفسي بكثير ، اضاف وقد غص طرفه .

- من اجل ان تغفر لي انت ايضا - تمتم تيخون بصوت مفعم بالتأثر .

هنا تبرز بكل جلاء الوظائف في حوار الانسان الاخر كما هو عليه ،
يفتقر الى ملموسية اجتماعية وبراجماتيكية حياتية . ان هذا الانسان
الاخر - «الانسان غير المعروف ، الذي لن تتعرف عليه ابدا» - ، ينفذ
وظائفه في الحوار خارج المحور وخارج مواصفاته المحورية ، بوصفه انسانا
في انسان «خالصا ، ممثلا لـ«كل الاخرين» بالنسبة لـ«أنا» . ونتيجة لهذا
الطرح لـ«الاخر» فان المعاشرة تتخذ طابعا خاصا وتصبح في الجانب الاخر
من كل الاشكال والصيغ الاجتماعية الملموسة والحقيقية (العائلية ،
الطبقية ، والفئوية ، والاهتمامات الحياتية)^(١) .

سنوقف عند مكان اخر ايضا ، حيث تتكشف وظيفة «الاخر» هذه ،
«الاخر» كما هو عليه ومهما كان امره ، بجلاء تام .

«الزائر السوي» يعود ليلا الى زوسيميا وفي نيته ان يقتله ، وذلك بعد
اعترافه امام زوسيميا نفسه بجريمته الحقيقية وعشية الاعلان عن توبته امام
الملأ . لقد سيطر عليه في هذه الاثناء كره شديد لـ«الاخر» كما هو عليه .
اليكم كيف يصور مزاجه :

«خرجت انذاك من عندك وسط الظلام ، همت على وجهي في الشوارع
وكننت في صراع دائم مع نفسي ، شعرت فجأة بأني اكركك لدرجة بحيث كاد
صدرى يختنق . «والان هكذا فكرت في نفسي ، هو الوحيد الذي قيدني ، هو
قاضي الوحيد ، لم يعد بإمكانى التخلص من حكم الاعدام الذي ينتظرني
غدا ، ذلك انه يعرف كل شيء» . ولم يكن ذلك لاني كنت اخشى ان تشي بي (لم
يكن لهذه الفكرة ان تخطر ببالي) ، ولكني اعتقد : «كيف سأتمكن من ان
ارفع نظري اليه اذا امتنعت عن ان اشي بنفسى ؟» وحتى لو عشت وراء
البحار والجبال ، فلن يغير ذلك بالنسبة لي من الامر شيئا طالما كنت حيا ، فلن
استطيع تحمل فكرة انك حي وانك تعرف كل شيء وانك تدينني لقد كرهتك ،
كما لو انك كنت السبب في كل هذا ، وانك مسؤول عن كل هذا» (المجلد
التاسع ، ص ٣٩٠ - ٣٩١) .

ان صوت «الاخر» الحقيقي في الحوارات الاعترافية يقدم دائما في
وضع مشابه وغير محوري بشكل بارز . ولكن هذا الوضع لـ«الاخر» مع انه

لم يكن بشكل عارٍ ومكشوف تماما ، الا انه هو الذي يحدد كل الحوارات الجوهرية ، بلا استثناء ، عند دوستوفسكي : انها قد جري تحضيرها بواسطة المحور ، ولكن نقاط الذروة فيها - قمم الحوارات - تسمو فوق المحور في مجال مجرد لعلاقة الانسان بالانسان الخالصة .

بهذا نختم حديثنا عن انماط الحوار ، مع اننا ما نزال بعيدين عن استنفادها جميعا . بالاضافة الى ذلك ، فان لكل نمط فيها تفرعات عديدة لم نعن ابدا بالتطرق اليها . ولكن مبدأ البناء واحد دائما وفي كل الحالات . في كل مكان : تقاطع ، تجاوب او عدم اضطراب لردود الحوار المكشوف مع ردود الحوار الداخلي للابطال . وفي كل مكان : مجموعة محددة من الافكار ، والآراء والكلمات تجري على السنة عدد من الاصوات غير المندمجة ، وتتردد على كل منها بطريقة مغايرة . ان المادة التي يبحث عنها المؤلف لا تتكون ابدا في هذه المجموعة من الافكار . بذاتها ، بوصفها شيئا ما حياديا ومطابقا لذاته . كلا ، ان المادة التي يبحث عنها المؤلف تتكون بالضبط من اصرار الثيمة على اصوات متعددة ومتنوعة ، من تعددية اصواتها وتنوع اصواتها المبدئية التي لا يمكن الغاؤها اذا جاز التعبير . ان نفس توزيع الاصوات وعلاقاتها المتبادلة هو ما يثير اهتمام دوستوفسكي .

وهكذا فان الحوار الخارجي الذي يجري التعبير عنه بطريقة انشائية ، يرتبط ارتباطا وثيقا بالحوار الداخلي ، اي مع الحوار المجري ، ويرتكز اليه في حالات معينة . وكلا هذين الحوارين مرتبطان ارتباطا وثيقا بحوار الرواية الكبير مأخوذة ككل والذي يشملهما معا . ان روايات دوستوفسكي هي روايات حوارية تماما .

ان الموقف الحواري من العالم ، كما رأينا ، يتغلغل حتى في الأعمال الابداعية الاخرى عند دوستوفسكي ابتداء من «الناس الفقراء» ولهذا فان الطبيعة الحوارية للكلمة تتكشف في هذا الموقف بقوة هائلة وملموسية حادة . ان دراسة هذه الطبيعة بواسطة ما بعد علم اللغة ، خصوصا دراسة الاغراض المتعددة الاشكال للكلمة المزدوجة الصوت وتأثيراتها على مختلف جوانب بناء الكلام هذه الدراسة تجد في هذه الأعمال الابداعية مادة غنية جدا .

وكأي فنان كلمة عظيم ، استطاع دوستوفسكي ان يصغي الى جوانب جديدة للكلمة فيستدرجها الى الوعي الابداعي الفني ، وان يصغي كذلك الى اعماق جديدة فيها (الكلمة) لم تستخدم من قبل الفنانين الذين سبقوه الا استخداما خافتا وضعيفا . ان دوستوفسكي لم يعن فقط بوظائف الكلمة ، التعبيرية والتصويرية الاعتيادية بالنسبة للفنان ، كما ان اهتمامه لم يقتصر على القدرة على اعادة خلق الخصوصية الاجتماعية والفردية لكلام الشخصيات - الالهة من ذلك كله بالنسبة اليه هو التأثير المتبادل الحوارى بين انواع الكلام مهما كانت خصائصها اللغوية . لقد كانت الكلمة نفسها بالفعل ، المادة الرئيسية لتصويره ، زد على ذلك انها كلمة كاملة الدلالة . ان اعمال دوستوفسكي الادبية هي كلمة حول الكلمة ، كلمة موجهة الى الكلمة . ان الكلمة المصورة تجتمع مع الكلمة المصورة على مستوى واحد وبحقوق متكافئة . انهما تتغلغلان ببعضهما . وتتراكمان على بعضهما من زوايا حوارية مختلفة . ونتيجة لهذا الالتقاء ، تتكشف وتبرز بوضوح وجلاء الجوانب الجديدة والوظائف الجديدة للكلمة ، هذه الجوانب والوظائف التي حاولنا تشخيصها في هذا الفصل .

الخاتمة

حاولنا في دراستنا هذه ان نكشف عن خصوصية دوستوفسكي بوصفه فنانا ، لقد جاء باشكال جديدة للرؤيا الفنية ، وبذلك استطاع ان يكتشف ويرى جوانب جديدة للانسان ولحياته . لقد تركز اهتمامنا على ذلك الموقف الفني الجديد الذي مكنه من توسيع افق الرؤيا الفنية ، مثلما مكنه من النظر الى الانسان من زاوية نظرة فنية ، مختلفة تماما .

لقد اوجد دوستوفسكي ، وهو يواصل العمل به الخط الحوارى، في تطور النثر الاوربي الفني ، غرضا صنفيا جديدا للرواية - هي الرواية المتعددة الاصوات التي حاولنا ان نسلط الضوء في عملنا هذا على خصائصها التجديدية . اننا نعتبر ايجاد الرواية المتعددة الاصوات خطوة هائلة الى امام لا بالنسبة لتطور النثر الروائى الفني حسب ، اى بالنسبة الى جميع الاصناف التي تطورت ضمن مدار الرواية ، بل وعلى العموم ، حتى بالنسبة لتطور التفكير الفني للبشرية . يساورنا الاعتقاد ان هناك مجالا للحديث مباشرة حول تفكير فني متعدد الاصوات وخاص يتجاوز حدود الصنف الادبي الروائى . وتقع في متناول هذا التفكير تلك الجوانب عند الانسان ، وبالدرجة الاولى الوعي الانسانى المفكر والمجال الحوارى في حياته اليومية هذه الجوانب التي تستعصي على الاستيعاب الفني من قبل المواقف والمنطلقات المونولوجية .

وفي الوقت الحاضر تعتبر رواية دوستوفسكي ، ربما ، النموذج الأكثر تأثيرا في الغرب . ويقتفي أثر دوستوفسكي بوصفه فنانا ، اشخاص من مختلف الايديولوجيات ، وكثيرا ما تكون هذه الايديولوجيات من ذلك النوع المعادي لايديولوجيا دوستوفسكي نفسه : ان ارادته الفنية تستبعد المبدأ المتعدد الاصوات الجديد الذي اكتشفه بخصوص التفكير الفني .

ولكن هل يعني هذا ان الرواية المتعددة الاصوات التي اكتشفت يوما ما ، تلغي الاشكال المونولوجية للرواية ، بوصفها اشكالا اصبحت قديمة وفاقدة لمبررات وجودها ؟ كلا ، طبعا ، ان اي صنف جديد لم يبلغ وهو يظهر الى الوجود ابدا ولم يحل محل اي اصناف كان لها وجودها من قبل . اي صنف جديد يكمل الاصناف القديمة ويضاف اليها حسب ، الا انه يعمل طبعا على توسيع دائرة الاصناف القائمة . حقا ان لكل صنف مجال وجوده ، الخاص به وحده ، والذي لا يمكن ان يشغل من جانب صنف اخر . ولهذا فان ظهور الرواية المتعددة الاصوات لا يعطل ولا يحد ، بأي شكل من الاشكال ، من التطور المقبل والمثمر الخاص بالاشكال المونولوجية للرواية (رواية السيرة الذاتية ، والتاريخية ، والمعاشية ، والرواية - الملحمة الخ) . ذلك انه ستكون موجودة دائما وستتوسع مثل تلك المجالات في الحياة اليومية للانسان والطبيعة ، التي ستحتاج بالضبط الى اشكال موضوعية ومنجزة ، اي مونولوجية ، خاصة بالوعي الفني ولكننا نعود فنؤكد القول بان الوعي الانساني المفكر والمجال الحوارى لوجود هذا الوعي بكل ما فيه من عمق وخاصية نوعية ، كل ذلك يستعصي على التناوب الفني المونولوجي . انها اصبحت مادة للتصوير الفني بحق وذلك لأول مرة في الرواية المتعددة الاصوات عند دوستوفسكي .

وهكذا لا يستطيع اي صنف فني جديد ان يعطل ولا ان يحل محل الاصناف القديمة . ولكن في الوقت نفسه ، كل صنف جديد مهم وجوهري يظهر الى الوجود مرة ، يستطيع ان يمارس تأثيره على كل دائرة الاصناف القديمة . ان الصنف الجديد يجعل الاصناف القديمة اكثر وعيا ، ان جاز التعبير . انه يضطرها الى ان تعي امكانياتها وحدودها فهما احسن ، اي ان تذلل سمة

الصنف الجديد يجعل الاصناف القديمة اكثر وعيا ، ان جاز التعبير . انه يضطرها الى ان تعي امكانياتها وحدودها فهما احسن ، اي ان تذلل سمة السذاجة فيها . هكذا كان على سبيل المثال ، تأثير الرواية بوصفها صنفا ادبيا جديدا ، على كل الاصناف الادبية القديمة : على النوفيل ، وعلى بؤئما ، وعلى الدراما ، وعلى الشعر الغنائي . بالاضافة الى ذلك فهناك امكانية ان يمارس الصنف الادبي الجديد تأثيرا ايجابيا على الاصناف القديمة ضمن تلك الحدود ، طبعا ، التي تسمح بها طبيعتها الصنفية . هكذا نستطيع ان نقول ، مثلا ، حول «اشاعة الروح الروائي» بدرجة معلومة في الاصناف القديمة في عصر ازدهار الرواية ان تأثير الاصناف الجديدة على القديمة منها يؤدي في اغلب الحالات ، الى تجدها وغناها . يمكن تعميم ذلك ليشمل طبعا حتى الرواية المتعددة الاصوات . وعلى خلفية الابداع الادبي عند دوستوفسكي فان العديد من الاشكال المونولوجية القديمة في الادب اصبحت تبدو ساذجة وبسطة . ومن هذه الزاوية فان تأثير رواية دوستوفسكي المتعددة الاصوات كان مثمرا جدا حتى على اشكال الادب المونولوجية .

ان الرواية المتعددة الاصوات تتقدم بمطالبها الجديدة حتى بالنسبة الى التفكير الاستيتيكي . ان هذا النوع من التفكير الذي تربي على الاشكال المونولوجية للرؤيا الفنية والمتشبع بها بعمق ، سيكون ميالا الى ان يرى في هذه الاشكال اشكالا مطلقة بحيث لا يرى لها حدودا .

ولهذا السبب بالذات ما يزال الميل الى اسباغ الطابع المونولوجي على روايات دوستوفسكي قويا حتى الوقت الحاضر . ان هذا الميل يجري التعبير عنه من خلال السعي لتقديم تعريفات منجزة خاصة بالابطال في العديد من الدراسات التحليلية ، ومن خلال الاصرار على وجود فكرة مونولوجية للمؤلف مهما كلف الامر ، والبحث في كل مكان عن مشابهة خارجية للحياة اليومية الخ . ان هؤلاء يتجاهلون او ينفون النزعة اللانجازية المبدئية والكشف بواسطة الحوار عن عالم دوستوفسكي الفني ، اي يتجاهلون او ينفون جوهره بالذات .

ان الوعي العلمي عند الانسان المعاصر تعلم كيف يسترشد وسط الظروف المعقدة بـ«العالم الاجتماعي» دون ان ينزعج من اي «نزعات غامضة» بل تعود على ان يراعيها ويحسب حسابها . ان عالم انشتاين بما فيه من تعدد في الانظمة الحسابية اصبح مألوفا منذ زمن بعيد من قبل هذا الوعي . ولكن في ميدان الادراك الفني هناك من لا يزال يصر احيانا على اكثر التعريفات والتحديدات فظاظة وسذاجة ، هذه التعريفات التي لا يمكنها ان تكون حقيقية بشكل قصدي .

من الضروري جدا التنازل عن الخبرة المونولوجية من اجل ان نألف ذلك المجال الفني الجديد الذي اكتشفه دوستويفسكي وان نسترشد بذلك النموذج الفني الاكثر تعقيدا الذي اوجده دوستويفسكي للعالم .

الهوامش

هوامش الفصل الاول

- ١ - ب. م. انجلجاردت . «الرواية الايديولوجية عند دوستوفسكي» . انظر «ف. م. دوستوفسكي . مقالات ومواد» ، مجموعة مقالات ، الجزء الثاني . تحرير اي. س. دولينين . موسكو - لينينغراد ، دار نشر «ميسل» ، عام ١٩٢٤ ، ص ٧١ .
- ٢ - Julius Meier - Grafe . Dostojewski der Dichter . Bertin , 1926 , s. 189 .
تم الاقتباس من خلال الدراسة الشاملة التي اعدتها ت. ل. موتيليوفا «دوستوفسكي والادب العالمي (دعوة لطرح مشكلة)» . نشرت هذه الدراسة في كتاب يضم مجموعة بحوث من اصدارات اكااديمية العلوم السوفيتية بعنوان «ابداع ف. م. دوستوفسكي» . موسكو ١٩٥٩ ، ص ٢٩ .
- ٣ - اي الكشف عن الدوافع العملية والحياتية .
- ٤ - هذا لا يعني ، طبعاً ، ان دوستوفسكي كان معزولاً داخل تاريخ الرواية ، وانه لم يكن هنا اسلاف لنموذج الرواية المتعددة الاصوات التي كونها . ولكن يتعين علينا ان نتجنب الان المسائل التاريخية . ومن اجل ان نحدد بشكل صحيح مكانة دوستوفسكي في التاريخ ومن اجل ان نكشف عن صلاته الجوهرية باسلافه ومعاصريه ، تحتم علينا بالدرجة الاولى ان نكشف عن خصوصيته ، تحتم علينا ان نعرض دوستوفسكي داخل دوستوفسكي - ولنفرض ان مثل هذا التحديد سيحمل طابعاً استشرافياً وتقريبياً بالمقارنة مع البحوث التاريخية الواسعة . وبدون هذا الاسترشاد التاريخي ستكون البحوث التاريخية سلسلة غير مترابطة الحلقات من المقارنات العفوية . وفي الفصل الرابع فقط من كتابنا هذا سنتناول المشكلة المتعلقة بالتقاليد الصنفية عند دوستوفسكي ، اي المشكلة المتعلقة بالابداع الفني التاريخي .
- ٥ - انظر دراسته : «دوستوفسكي والرواية - إلتراجيديا» في كتاب «تخوم واخاديد» ، موسكو ، دار نشر «موساجيت» عام ١٩١٦ .
- ٦ - انظر : «تخوم واخاديد» موسكو «موساجيت» عام ١٩١٦ ، ص ٣٣ - ٣٤ .
- ٧ - في وقت لاحق سنقدم تحليلاً نقدياً لهذا التعريف الذي يأتي به فياجيسلاف إيفانوف .
- ٨ - فياجيسلاف إيفانوف يرتكب هنا خطأ منهجياً كبيراً : انه ينتقل هنا من عقيدة المؤلف مباشرة الى مضمون اعماله الادبية دون المرور الى ذلك من خلال الشكل . وفي مناسبات اخرى يكشف إيفانوف عن فهم صائب للعلاقة المتبادلة بين عقيدة المؤلف والشكل .
- ٩ - يؤكد إيفانوف ، على سبيل المثال ، ان ابطال دوستوفسكي هم ازدواجيون مستنسخون من المؤلف نفسه الذي انبعث مجدداً ، والذي يبدو وكأنه غادر في حياته غشاء الارضي (انظر : «تخوم واخاديد» موسكو ، دار نشر «موساجيت» عام ١٩١٦ ، ص ٣٩ ، ٤٠) .
- ١٠ - انظر : مقالته « أهمية دوستوفسكي الاستيتيكية والدينية» في كتاب : «ف. م.

- دوستوفسكي . مقالات ومواد . مجموعة مقالات ، الجزء الاول ، تحرير اي . س .
 دولينين موسكو - لينينغراد ، دار نشر «ميسل» ١٩٢٢ .
- ١١ - المصدر السابق . ص ٢ .
- ١٢ - المصدر السابق . ص ٥ .
- ١٣ - المصدر السابق . ص ١٠ .
- ١٤ - المصدر السابق . ص ٩ .
- ١٥ - نشرت هذه المقالة في الجزء الثاني من «ف . م . دوستوفسكي . مقالات ومواد» عام ١٩٢٤ .
- ١٦ - ليونيد جروسمان . الابداع الفني عند دوستوفسكي . موسكو ، دار نشر الاكاديمية الرسمية للعلوم الفنية ، عام ١٩٢٥ ص ١٦٥ .
- ١٧ - ليونيد جروسمان . المصدر السابق ص ١٧٤ - ١٧٥ .
- ١٨ - ليونيد جروسمان . المصدر السابق ص ١٧٨ .
- ١٩ - ليونيد جروسمان . طريق دوستوفسكي . لينينغراد ، دار نشر بروكجاو - إيفرون ، عام ١٩٢٤ ص ٩ - ١٠ .
- ٢٠ - ليونيد جروسمان . المصدر السابق ص ١٧ .
- ٢١ - إن ذلك الاختلاف النوعي للمادة التي يتحدث عنها جروسمان في الدراما ، شيء لا وجود له .
- ٢٢ - لهذا السبب لا تعتبر صحيحة الصيغة التي جاء بها فياجيسلاف إيفانوف : «الرواية - التراجيديا» .
- ٢٣ - انظر : ليونيد جروسمان . «طريق دوستوفسكي» . لينينغراد ، دار نشر بروكجاو - إيفرون ، عام ١٩٢٤ ، ص ١٠ .
- ٢٤ - سنعود مرة أخرى الى المسرحية الدينية ، وكذلك الى الحوار الفلسفي من النمط الافلاطوني وذلك عند الحديث عن مشكلة التقاليد الصنفية عند دوستوفسكي (انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب) .
- ٢٥ - الكلام لا يدور هنا ، طبعاً ، حول الظواهر المتكافئة والمتعارضة ، ولا حول وضع الافكار المجردة الواحدة في مواجهة الأخرى ، وإنما حول التعارض المجسد من خلال الحوادث بين الشخصيات المتكاملة .
- ٢٦ - Otto Kaus . Dostoevski und sein Schicksal . Berlin , 1923 . s. 36 .
- ٢٧ - المصدر السابق . ص ٦٣ .
- ٢٨ - ف . م . دوستوفسكي . مقالات ومواد . مجموعة مقالات ، الجزء الثاني ، تحرير اي . س . دولينين . موسكو - لينينغراد ، دار نشر «ميسل» عام ١٩٢٤ ، ص ٤٨ .
- ٢٩ - المصدر السابق . ص ٦٧ - ٦٨ .
- ٣٠ - ب . م . إنجلجاردت «الرواية الايديولوجية عند دوستوفسكي» . المصدر السابق ص ٩٠ .
- ٣١ - ب . م . إنجلجاردت . المصدر السابق ، ص ٩٣ .

- ٣٢ - ب.م. إنجلجاردت . المصدر السابق نفسه .
- ٣٣ - إن ثيمات البرنامج الاول : ١ - ثيمة الانسان الروسي الخارق «الجريمة والعقاب» .
٢ - ثيمة فاوست الروسي (إيفان كرامازوف) الخ . وثيمات البرنامج الثاني : ١ - ثيمة «الابله» ، ٢ - ثيمة النزوة التي هي اسيرة الـ «أنا» الشهوانية (ستافروجين) الخ .
اما ثيمة البرنامج الثالث فهي : ثيمة الورع الروسي (زوسيم ، اليوشا) . انظر : «ف.م. دوستوفسكي . مقالات ومواد» مجموعة مقالات ، الجزء الثاني ، تحرير اي . س. دولينين ، موسكو - لينينغراد ، دارنشر «ميسل» عام ١٩٢٤ ، ص ٩٨ وما بعدها .
- ٣٤ - ب.م. إنجلجاردت . «الرواية الايدولوجية عند دوستوفسكي» ص ٩٦ .
- ٣٥ - بالنسبة لاييفان كرامازوف مثلاً هو بالنسبة لمؤلف «البوئيمات الفلسفية» ، تعتبر الفكرة هي المبدأ الذي يركز اليه تصوير العالم ، ولكن الم يكن في الحقيقة كل واحد من ابطال دوستوفسكي مؤلفاً .
- ٣٦ - ان الخطة الوحيدة لرواية السيرة الذاتية عند دوستوفسكي «حياة المذنب الاكبر» التي كان منتظراً منها ان تصور تاريخ قيام الوعي ، هذه الخطة بقيت غير منفذة او بكلمة ادق ، تجزأت خلال التنفيذ الى سلسلة من الروايات المتعددة الاصوات . انظر : ف. كوماروفيتش «نوئيمة دوستوفسكي التي لم تختتم» . «ف.م. دوستوفسكي ، مقالات ومواد» الجزء الاول .
- ٣٧ - ولكن ، كما قلنا ، من دون مقدمة دراماتيكية للعالم المونولوجي الواحد .
- ٣٨ - حول هذه الخاصية لجوته ، انظر كتاب غ. زيميل «جوته» (الترجمة الروسية ، دارنشر الاكاديمية الرسمية للعلوم الفنية عام ١٩٢٨) وانظر كذلك F. gundolf'a - Goethe 1976 .
- ٣٩ - لوحات الماضي موجودة فقط في اعمال دوستوفسكي المبكرة (مثلاً طفولة فارينكا دوبرو سيلوفا) .
- ٤٠ - حول حيد دوستوفسكي للجريدة تحدث بشكل جيد ل. جروسمان : «لم يعرف دوستوفسكي معنى للكره الذي اشتهر به اناس يشبهونه في تكوينهم العقلي من امثال هوفمان وشوبنهاور وفلوبير ، نحو الصحيفة اليومية . لقد تميز عن هؤلاء بولعه في الاقبال بشغف على قراءة وتامل الاخبار التي تنشرها الصحف ، وبادانته للكتاب المعاصرين بسبب عدم اهتمامهم بهذه «الحقائق الاكثر صدقا والابعد مغزى» وبحاسة الصحفي الاصيل استطاع ان يعيد تشكيل كامل ملامح اللحظة التاريخية الجارفة من خلال التفاصيل المتفرقة التي تخص اليوم السابق . «هل تصلك جرائد يومية مهما كانت ؟- هكذا يسأل في عام ١٨٦٧ واحدة من اللاتي كن يرسلنه . - سألتك بالله ان تقرئها ، لايحق الان لاحد التقاعس عن ذلك ، لا من اجل مراعاة المودة ، وانما من اجل ان تصبح الصلات المنظورة لكل القضايا الخاصة منها والعامة اقوى ووضح ...» (ليونيد جروسمان . الابداع الفني عند دوستوفسكي ، ص ١٦٧) .
- ٤١ - «ف.م. دوستوفسكي . مقالات ومواد» الجزء الثاني ص ١٠٥ .
- ٤٢ - في البداية نشرت مقالة اي. ف. لوناجارسكي في مجلة «العالم الجديد» عام ١٩٢٩ الكتاب

- العاشر . ولقدي اعيد نشرها مرات ومرات . سنعتمد في اقتاباساتنا من هذه المقالة على نصها المنشور في كتاب يضم مجموعة مقالات بعنوان «ف. م. دوستوفسكي في النقد الروسي» موسكو دار نشر الفني عام ١٩٥٦ ص ٤٠٣-٤٢٩ . لقد كتبت مقالة اي. ف. لوناچارسكي بمناسبة صدور الطبعة الاولى لكتابنا حول دوستوفسكي (م.م. باختين . مشاكل الابداع عند دوستوفسكي . لينينغراد ، دار نشر «بريبوي» عام ١٩٢٩) .
- ٤٣ - انظر ، على سبيل المثال ، المقالة القيمة جدا التي كتبها اي. س. دولينين «في مختبر دوستوفسكي ، الابداعي» (قصة تأليف رواية «المراهق») . موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» ، عام ١٩٤٧ .
- ٤٤ - ف. كيربوتين . ف.م. دوستوفسكي ، موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» عام ١٩٤٧ ، ص ٦٣-٦٤ .
- ٤٥ - ف. كيربوتين . المصدر السابق ص ٦٤-٦٥ .
- ٤٦ - ف. كيربتون . المصدر السابق ص ٦٦-٦٧ .
- ٤٧ - فيكتور شكوفسكي . مع وضد ملاحظات حول دوستوفسكي ، موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» ، عام ١٩٥٧ .
- ٤٨ - مجلة «مشاكل الادب» ، عام ١٩٦٠ العدد ٤ ، ص ٩٨ .
- ٤٩ - فيكتور شكوفسكي . مع وضد ، ص ٢٥٨ .
- ٥٠ - فيكتور شكوفسكي . المصدر السابق ، ص ١٧١ - ١٧٢ .
- ٥١ - اي. ف. لوناچارسكي هو الاخر يصف بهذه الطريقة العملية الابداعية عند دوستوفسكي : «... من المشكوك فيه ، ان يكون لدى دوستوفسكي برنامج بنيوي مائل ، ان لم يكن ذلك عند الانتهاء من الرواية ، فعلى الاقل لدى خطة تنفيذها في البداية ، وعند نموها التدريجي .. الاقرب الى المعقول اننا نجد امامنا اتجاه تعددية اصوات خاص بنمط الاقتران ، خاص بتشابك الشخصيات الحرة بشكل مطلق ، ربما كان دوستوفسكي نفسه يهيمه جدا ان يعرف النهاية التي سيؤول اليها في اخر المطاف ، التصادم الايديولوجي والاخلاقي بين الشخصيات التي يخلقها (او بكلمة ادق ، المخلوقة في داخله) «ف.م. دوستوفسكي في النقد الروسي» ، ص ٤٠٥) .
- ٥٢ - فيكتور شكوفسكي . مع وضد ، ص ٢٢٣ .
- ٥٣ - ان غالبية مؤلفي مقالات الكتاب لا يوافقون على مفهوم الرواية المتعددة الاصوات .
- ٥٤ - مجموعة مقالات بعنوان «ابداع ف.م. دوستوفسكي» ، موسكو ، دار نشر اكااديمية العلوم السوفيتية ، عام ١٩٥٩ ، ص ٣٤١-٣٤٢ .
- ٥٥ - المصدر السابق ص ٣٤٢ .

هوامش الفصل الثاني

- ١ - ديفوشكين ، وهو في طريقه الى الجنرال ، ينظر الى نفسه في المرآة : «لقد ارتبكت لدرجة شعرت معها شفتي ترتجفان ، وساقاي ترتجفان ايضا . ولقد كان لذلك ما يبرره يا

عزيرتي ، أولا ، كنت خجلا من نفسي . لقد نظرت الى المرأة التي كانت على يميني فرايت فيها ما يكفي لان يطير صواب المرأ ... في تلك اللحظة انتبه صاحب السارة الى هيتي والى بدلتني . تذكرت ما سبق لي ان رايته في المرأة : فبادرت الى قطع الزر» (ف.م. دوستوفسكي . مجموعة الاعمال في عشرة مجلدات . المجلد الاول ، موسكو ، غوسليتزات ، ١٩٥٦-١٩٥٨ ، ص ١٨٦ . ستكون اقتباساتنا من اعمال دوستوفسكي الفنية في المستقبل من هذه الطبعة ، باستثناء حالات قليلة ينبه اليها في حينه ، وهكذا سنكتفي في المستقبل الى الاشارة الى تسلسل المجلد ورقم الصفحة في سياق النص نفسه) .

لقد رأى ديفوشكين في المرأة ما صورة غوغول وهو يصف المظهر الخارجي والبرزة الرسمية لأكاكي اكاكيفيتش ، ولكن هذا بالضبط ما لم يره أكاكي اكاكيفيتش ولم يعه . ان وظيفة المرأة يؤديها تأمل الابطال الدائم والمؤلم لمظهرهم الخارجي ، اما عند غولياكين فيضطلع بهذه الوظيفة مزدوجة نفسه .

٢ - يقدم دوستوفسكي باستمرار لوحات خارجية لابطاله سواء عن طريق المؤلف او عن طريق الرواية او بواسطة الشخصيات الاخرى في اعماله . ولكن هذه اللوحات لا تحمل عنده وظيفة منجزة للبطل ، ولا تكون صورة قوية ومحددة للمعالم سلفا . ان وظائف هذه السمة او تلك عند البطل لا تتوقف ، طبعا ، على المناهج الفنية التفصيلية فقط المختصة بالكشف عن هذه السمة (عن طريق تشخيص البطل لنفسه ، بواسطة المؤلف ، عن طريق غير مباشر الخ) .

٣ - حتى «بروخارجين» يبقى ضمن حدود تلك المادة الغوغولية . وضمن هذه الحدود بقي ، على ما يبدو ، حتى «الفودان الحليقان» اللذان حطمهما دوستوفسكي . ولكن دوستوفسكي احس هنا ان مبداه الجديد المسند الى نفس المادة الغوغولية يعتبر هنا تكرارا وانه يتعين عليه ان يمتلك مادة جديدة غنية بمضمونها . كتب عام ١٨٤٦ الى اخيه يقول : «لقد توقفت عن الكتابة حتى في «الفودان الحليقان» . لقد القيت كل شيء جانبا . ذلك ان كل هذا ليس اكثر من اجترار لما هو قديم ، ومما سبق لي قوله منذ زمن . اما الان فاحس ان هناك افكارا اصيلة وحية ومشقة تضغط علي لاضعها على الورق . عندما انتهيت من كتابه «الفودان الحليقان» اتضح لي ان كل هذا امر بديهي . وبالنسبة لانسان في وضعي تعتبر الرتبة انتحارا» . (ف.م. دوستوفسكي . الرسائل ، المجلد الاول ، موسكو - لينينغراد ، غوسيزدات ، عام ١٩٢٨ ، ص ١٠٠) . انه يشرع بكتابة «نتوتيجكا نيزفانوفا» و«السيدة» ، اي انه يحاول ان يدخل مبداه الجديد في مجال اخر ما يزال ضمن العالم الغوغولي («الصورة» . وجزئا حتى «الانتقام الرهيب») .

٤ - لقد استطاع اوسكار وايلد ان يفهم ويحدد بنجاح هذه النزعة الداخلية لعدم الانجاز عند ابطال دوستوفسكي بوصفها خاصية اساية من خواصهم . اليكم ما تقوله حول وايلد بهذا الخصوص ت.ل. موتيلدوفا في بحثها «دوستوفسكي والادب العالمي» : «لقد رأى وايلد الفضل الرئيسي لدوستوفسكي الفنان في كونه «لم يعمد ابدا الى توضيح شخصياته توضيحا كاملا» . ان ابطال دوستوفسكي حسب كلمات وايلد «يدهشوننا دائما بما

- يقولونه ويفعلونه ويحتفظون لانفسهم الى النهاية بالسر الابدى للوجود . مجموعة مقالات «ابداع ف. م. دوستوفسكي» موسكو دار نشر اكااديمية العلوم السوفيتية ١٩٥٩ (ص ٣٢) .
- ٥ - « وثائق تخص تاريخ الادب والرأي العام » . الاصدار الاول «ف. م. دوستوفسكي» موسكو ، دار نشر تستنترارخيف روسيا الاتحادية ، عام ١٩٢٢ ، ص ١٣ .
- ٦ - « سيرة ذاتية ، رسائل وملاحظات من دفتر مسودات ف. م. دوستوفسكي » بطرسبورغ عام ١٨٨٣ ، ص ٣٧٣ .
- ٧ - في عام ١٨٧٧ كتب دوستوفسكي في «يوميات كاتب» بخصوص «أنا كارينينا» :
« واضح ومفهوم بما لا يدع مجالا للشك ان الشر يفور بعيدا في اعماق البشرية اكثر عن اكثر مما يتصور اطباء - الاجتماعيون وان اي تنظيم للمجتمع لعاجز عن تلافي الشر ، وان النفوس البشرية ستبقى هي هي بحيث ينبع منها بالذات كل ما هناك من إثم وشذوذ واخيرا ، فان قرابين الروح البشري ما تزال مجهولة وغامضة بالنسبة للعلم ، ما تزال غير محددة وسرية لدرجة تجعل من المتعذر وجود لا اطباء ولا حكام نهائين وانما يوجد من يقول : (ف. م. دوستوفسكي مجموعة الاعمال الفنية الكاملة . تحرير ب. توماشيفسكي وك. خالابايف ، المجلد الحادي عشر ، موسكو - لينينغراد ، غوسيزدات ، ١٩٢٩ ، ص ٢١٠) .
- ٨ - انظر : ف. بريميلوف . ف. م. دوستوفسكي ، موسكو غوليتزدات ، عام ١٩٥٦ .
- ٩ - حقان معنى «يعيش» لا ينصرف الى ذلك الزمن الذي يوجد فيه «امس» و «اليوم» ، و «غدا» ، اي ليس الى ذلك الزمن الذي «عاش» فيه الابطال وتجري فيه حياة المؤلف اليومية (سيرته الذاتية) .
- ١٠ - الاقتباس مأخوذ من كتاب ف. ف. فينوغرادوف «حول لغة الادب الفني» . موسكو ، غوليتزدات ، عام ١٩٥٩ ، ص ١٤١-١٤٢ .
- ١١ - ف. ف. فينوغرادوف . المصدر السابق ص ١٤٠ .
- ١٢ - تشيع في عالم دوستوفسكي جرائم القتل (المتخيلة في منظور القاتل) ، وحالات الانتحار ، والجنون . اما حالات الموت الاعتيادي فهي عنده قليلة جدا ، وهو يكتفي بالاخبار عنها عادة وحسب .

هوامش الفصل الثالث

- ١ - ان المذهب المثالي عند افلاطون ليس مونولوجيا تماما . انه يصبح مونولوجيا صرفا وذلك فقط في تفسيره الكانتي الجديد . ان الحوار الافلاطوني لم يكن ايضا من النمط التعليمي ، وذلك على الرغم من قوة النزعة المونولوجية فيه . سنتحدث عن حوارات افلاطون بتفصيل اكبر فيما بعد ، وذلك عندما نتطرق الى التقاليد الصنفية عند دوستوفسكي (انظر الفصل الرابع) .

- ٢ - «دفتر مسودات ف. م. دوستوفسكي» موسكو - لينينغراد ، دار نشر «اكاديميا» عام ١٩٣٥ ، ص ١٧٩ . إن ل. ب. جروسمان يتحدث عن ذلك جيداً وهو يستند الى كلمات دوستوفسكي نفسه : «الفنان يسمع ويتنبأ ويرى ايضاً» ان «عناصر جديدة تظهر وتأتي وهي متعطشة للكلمة الجديدة» - كتب في وقت متأخر نسبياً دوستوفسكي نفسه - وان هذا ما يجب التقاطه والتعبير عنه» (ل. ب. جروسمان . دوستوفسكي فنانا . مجموعة مقالات بعنوان «ابداع ف. م. دوستوفسكي» . موسكو دار نشر اكاديمية العلوم السوفيتية ، عام ١٩٥٩ ، ص ٣٦٦) .
- ٣ - اثار هذا الكتاب ، الذي صدر اثناء كتابة دوستوفسكي «الجريمة والعقاب» صدى كبيراً في روسيا . انظر حول هذا الموضوع بحث ف. إي . يفنين رواية «الجريمة والعقاب» . المصدر السابق ص ١٥٣-١٥٧ .
- ٤ - انظر حول هذا الموضوع بحث ف. إي . يفنين رواية «الابالسة» المصدر السابق ص ٢٢٨-٢٢٩ .
- ٥ - انظر حول هذا الموضوع كتاب إي . س. دولينين «في مختبر دوستوفسكي الابداعي» . موسكو ، دار نشر «الكتاب السوفيتي» عام ١٩٤٧ .
- ٦ - ف. م. دوستوفسكي . المجموعة الكاملة للأعمال الفنية ص ١١-١٥ .
- ٧ - اننا لا نعني هنا ، طبعاً ، الصورة المنجزة والمنفلقة للواقع (نمط ، طبع كاركتر) ، مزاج ، بل الكلمة - الصورة المفتوحة . إن مثل هذه الصورة ذات النفوذ المثل التي لا يجري تأملها ، بل التي يقتفون اثرها ، هذه الصورة تخالفت لدوستوفسكي الحد الاخير لمآربه الفنية ، ولكن هذه الصورة لم تعثر على تجسيد لنفسها في اعماله الابداعية .
- ٨ - «سيرة ذاتية ، رسائل وملاحظات من دفتر مسودات ف. م. دوستوفسكي» ، بطرسبورغ ، ١٨٨٣ ، ص ٣٧١-٣٧٢ ، ٣٧٤ .
- ٩ - «وثائق تخص تاريخ الادب والرأي العام» الاصدار الاول «ف. م. دوستوفسكي» موسكو تسينترارخيف ١٩٢٢ ، ص ٧١-٧٢ .
- ١٠ - ف. م. دوستوفسكي الرسائل ، المجلد الثاني ، موسكو - لينينغراد ، غوسيزوات ، عام ١٩٣٠ ص ١٧٠ .
- ١١ - المصدر السابق ص ٣٣٣ .
- ١٢ - يقول دوستوفسكي في رسالة بعث بها الى مايكوف : «اريد ان اقدم في القصة الثانية تيخون زادونسكي بوصفه الشخصية الرئيسة تحت اسم اخر ، طبعاً ، ولكن الاسقف ايضاً سيعيش في ديره بهدوء ... اولعلي اظهر كياناً مقدساً وعظيماً وايجابياً . انه ليس كوستانجاغلو ، ليس الالماني (لقد نسيت اسمه) في اوبلوموف .. وليس واحداً من اللابوخين ، ولا الراحيتوفين . الحقيقة انني لم اخلق بعد شيئاً . انا فقط اقدم تيخون الحقيقي الذي حملته في اعماق صدري منذ فترة طويلة بحماسة» (والرسائل، المجلد الثاني ، ص ٢٦٤) .
- ١٣ - ف. م. دوستوفسكي ، الرسائل ، المجلد الرابع ، غوسلبيتزادات ، ١٩٥٩ ص ٥ .

هوامش الفصل الرابع

- ١ - لينويد جروسمان . الابداع عند دوستوفسكي . موسكو ، دار نشر اكاديمية العلوم الفنية ، عام ١٩٢٥ ، ص ٥٣ و ٥٦-٥٧ .
- ٢ - المصدر السابق ، ص ٦١ و ٦٢ .
- ٣ - لم تصلنا هجائياته ، غير ان اسماءها مذكورة عند ديوجين لابرثسي .
- ٤ - ان لظاهرة الضحك المختزل اهمية كبيرة جدا في الادب العالمي . إن الضحك المختزل يفتقر الى التعبير المباشر ، إنه على حد تعبير البعض «لا يسمع له صوت» ولكن اثره يبقى في بنية الصورة والكلمة . يحزر فيها . وإذا أزلنا التصرف بكلمات غوغول امكنا الحديث بشأن «الضحك المخفي عن العالم» . اننا نلتقي بهذا النوع من الضحك عند دوستوفسكي .
- ٥ - فارون يصور في «اليومينديات» (الصافحات) (مقاطع اهواء من قبيل حب الرفعة وجشع المال على انها نوع من الجنون .
- ٦ - حياتان - واحدة رسمية واخرى كرنفالية - وجدتا حتى في العالم العتيق ، ولكن لم يكن بينهما هناك ابداء مثل هذه الفجوة (خصوصا في بلاد اليونان) .
- ٧ - تناولت الثقافة الشعبية الكرنفالية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة (وجزئيا حتى في العصر اليوناني والروماني) ، وذلك في كتابي «رأبليه والثقافة الشعبية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة» (١٩٤٠) وهو الان يحضر لطبعة جديدة . هناك قدمت قائمة ببيبلوجرافية خاصة بهذه المسألة .
- ٨ - دوستوفسكي كان يتمتع باطلاع جيد لا على الادب المسيحي القانوني حسب ، بل وعلى ادب الاسفار الدينية ايضا .
- ٩ - لابد من الاشارة هنا الى ذلك التأثير الضخم الذي مارسه النوفيل «حول ربة البيت العفيفة الافسوسية» (من الساتيريكون) على القرون الوسطى وعصر النهضة . إن هذه النوفيل المركبة واحدة من اعظم المينيئات العتيقة (يونانية ورومانية) .
- ١٠ - ولكن مثل هذه المصطلحات الصنفية : «ملحمة» ، «تراجيديا» ، «رعوية» أصبحت معروفة وشائعة عند استعمالها في الادب الحديث ، وهكذا لا تنزعج عندما يطلق على «الحرب والسلام» اسم «ملحمة» وعلى «بوريس غورونوف» - تراجيديا ، وعلى «ملاكين من الوسط الراقي رعوية» . ولكن المصطلح الصنفي (المينييا) غير مألوف (خصوصا في الدراسات الادبية عندنا) ، ولهذا فان تطبيقه على اعمال ادبية من الادب الحديث (دوستوفسكي ، على سبيل المثال) يمكن ان يبدو غريبا ومقحما الى حد ما .
- ١١ - في «يوميات كاتب» انه يطالعنا مرة اخرى في «نصف رسالة احدى الشخصيات» .
- ١٢ - في القرن الثاني عشر كتب سوماروكوف «محادثات في مملكة الاصوات» ، وكذلك كتب اي ف. سوفوروف الذي أصبح فيما بعد قائدا عسكريا : «محادثات في مملكة الاصوات بين الاسكندر المقدوني وهيروسترات» عام ١٧٥٥ .

- ١٣ - الحقيقة ان مقالات من هذا النوع لا تمتلك قوة برهانية حاسمة . إن كل هذه السمات المتشابهة يمكن دحضها بمنطق الصنف نفسه ، خصوصا بواسطة منطق العلاقات الكرنفالية الخاصة بالفضح والتحقيق والعلاقات الاجتماعية غير المتكافئة .
- ١٤ - لا تستبعد امكانية ان يكون دوستوفسكي قد تعرف على هجائيات فارون . ان الطبعة العلمية لنبد Fragments فارون صدرت عام ١٨٦٥ . (Riese. Varronis Saturarum rienip- pearum reliquia. Leipzig, 1865). الاهتمام الذي اثاره الكتاب المذكور تعدى حدود الاوساط الفيلولوجية ، ولقد كان بإمكان دوستوفسكي ان يتعرف عليه بطريق غير مباشر ، ولربما بواسطة الفيلولوجيين الروس ممن كان على صلة معهم .
- ١٥ - ف.م. دوستوفسكي . المجموعة الكاملة للأعمال الفنية ، المجلد الثالث عشر عام ١٩٣٠ ، ص ٥٢٣ .
- ١٦ - لم يستطع الجنرال بيرفوييدوف حتى وهو في القبر ان يتنازل عن الوعي بهيئته الجنرالية . فانه يحتج ، باسم هذه الهيبة ، بقوة ضد اقتراح كلينيفيتش («ان يتغلب على حياته» ، معلنا خلال ذلك «لقد خدم ملكي» في «الابالسة» يوجد موقف مشابه لذلك ، على مستوى علاقات دنوبية بحث الجنرال دروزدوف يحاول ، عندما يكون موجودا بين النهلستين الذين يعتبرون كلمة «جنرال» نفسها لقبا يستخدم لغرض الذم ، نقول يحاول ان يدافع عن هيئته الجنرالية بنفس تلك الكلمات . وكلا الحالتين تقيمان على ضوء العلاقة الكوميديّة .
- ١٧ - حتى من جانب المعاصرين المعروفين بسعة اطلاعهم وتعاطفهم ، من امثال اي.ن. مايكوف .
- ١٨ - «وفجأة ناديت ، لا بواسطة صوتي ، ذلك اني كنت عاجزا عن الحركة ، بل بكل كياني ، ناديت السيد المتحكم بكل ما كان يحدث معي» (المجلد العاشر ، ص ٤٢٨) .
- ١٩ - حول المنايع الصنفية الخاصة بمجموعة المواضيع لـ «أسطورة حول المفتش الاعظم» (تاريخ جينين او الملحد والحكيم» لفولتير . «المسيح في الفاتيكان» فكتور هيجو) انظر دراسات وابحاث ل.ب. جروسمان .
- ٢٠ - لقد تعرض غوغول قبله لتأثير مباشر من جانب الفولكلور الكرنفالي الاوكرائيني .
- ٢١ - يتجاوز جريميليسهاوزن اطر عصر النهضة ، ولكن اعماله الابداعية تعكس التأثير العميق والمباشر بالكرنفال بدرجة لا تقل عما هي عليه عند كل من شكسبير و سرفانتس .
- ٢٢ - لا يجوز ، طبعا ، ان ننفي ان درجة ما خاصة من الفتنة تشيع في كل الاشكال المعاصرة للحياة الكرنفالية . يكفي ان نتذكر همنجواي الذي تعتبر اعماله الابداعية مفعمة بالروح الكرنفالي بعمق ، كما انها استوعبت التأثير القوي الذي مارسته عليها الاشكال والاحتفالات المعاصرة ذات الطابع الكرنفالي (خصوصا صراع الثيران) . لقد تمتع همنجواي باذن حساسة تجاه كل ما يجري في الحياة الكرنفالية المعاصرة .
- ٢٣ - ف.م. دوستوفسكي . المجموعة الكاملة للأعمال الفنية . المجلد الثالث عشر ، عام ١٩٣٠ ص ١٥٨-١٥٩ .
- ٢٤ - لقد كان غوغول نموذجاً بالنسبة الى دوستوفسكي . لقد اتسمت قصته : «قصة حول

خصومة ايفان ايفانوفيتش مع ايفان نيكيفوروفيتش» بنغمة تكافئية بين الضدين على وجه الخصوص .

٢٥ - في هذه المرحلة انصرف دوستوفسكي الى كتابة ملحمة هزلية كبيرة لم يكن «حلم العم» الا واحدا من فصولها (استنادا الى تصريحه في واحدة من رسائله) . وحسب علمنا فان دوستوفسكي لم يعد ابدا الى معالجة عمل ادبي (مضحك) وكبير .

٢٦ - ان رواية توماس مان «الدكتور فاوست» التي تعكس التأثير العميق بدوستوفسكي ، هي الاخرى مفعمة بالضحك المختزل الذي يعتمد على التكافؤ بين الضدين ، والذي يطفح احيانا الى الخارج خصوصا في قصة الرواية تسييتلوم . إن توماس مان نفسه وهو يتحدث عن تاريخ تأليفه لهذه الرواية يقول عن هذا الموضوع ما يلي : «لقد كان هنامزيد من الهزل والمزید من التصنع (اي سيرة تسييتلوم م. باختين) ، وبالتالي التهمك من نفسه ذاتها من اجل الا تأخذ الحماسة - يجب ان يكون هناك المزيد من كل هذا !» (توماس مان . تاريخ كتابة «الدكتور فاوست» . رواية احدى الروايات . مجموعة الاعمال ، المجلد التاسع ، موسكو ، غوسلبيتزادات ، عام ١٩٦٠ ، ص ٢٢٤) . ان الضحك المختزل ، خصوصا من النمط الذي يعتمد على المحاكاة الساخرة يعتبر شائعا عموما في جميع اعمال توماس مان . يعترف توماس اعترافا له دلالتة ، وهو يقارن اسلوبه باسلوب برونو فرانك : «انه (برونو فرانك م. باختين) يستعمل اسلوب تسييتلوم ، القصصي الانساني استعمالا جادا تماما ، وكأنه اسلوبه الشخصي . اما انا فاعترف ، اذا ما جرى الحديث عن الاسلوب ، بالمحاكاة الساخرة فقط بوجه خاص» (المصدر نفسه ، ص ٢٣٥) .

من الضروري ان نشير الى ان اعمال توماس مان الابداعية مشبعة بالروح الكرنفالي بعمق . وتتكشف اشاعة الروح الكرنفالي في اكثر اشكاله الخارجية وضوحا ، وذلك في روايته «اعتراف المغامر فيليكس كرول» (هنا تقدم على لسان البروفيسور كوكوك حتى في فلسفة كرنفال من نوعها وتكافؤية بين الضدين كرنفالية) .

٢٧ - ان الموقف المشيع بالروح الكرنفالي تجاه بطرسبورغ ظهر لأول مرة عند دوستوفسكي في قصة «قلب ضعيف» (١٨٤٧) ، وفيما بعد حصل هذا الموقف على اكثر تطبيقاته تطورا بالمقارنة مع كل اعمال دوستوفسكي المبكرة ، في «احلام بطرسبورغية» مصاغة شعرا ونثرا .

٢٨ - ف.م. دوستوفسكي . الرسائل ، المجلد الاول ، موسكو - لينينغراد ، غوسيزادات ، عام ١٩٢٨ ، ص ٣٣٣-٣٣٤ .

٢٩ - ان خلال قضاء الحكم بالاشغال الشاقة ، وخلال اقامة صلات بعيدة عن الكلفة يكون هناك اشخاص من مختلف المراتب ، ممن يصعب عليهم التعامل على قدم المساواة مع الآخرين في ظروف الحياة الاعتيادية .

٣٠ - خذ على سبيل المثال ، الامير المعدم الذي لم يجد في الصباح الباكر من يبادله التحية ، وفي المساء اصبح مليونيرا .

٣١ - في رواية «الابالسة» على سبيل المثال يجري تصوير كل الحياة التي يتغلغل اليها الابالسة بوصفها

جحيما كرنفاليا . والرواية مفعمة بعمق ثيمة التتويج - والفضح والبهذلة كما انها مليئة بادعاء الحقوق (خذ على سبيل المثال فضح ستافروجين من جانب فرامانوجكا ، وفكرة بيوتر فيرخوفينسكي بأن يعلنه «ايفان - ولي العهد» . تعتبر رواية «الابالسة» مادة مؤاتية جدا لتحليل اشاعة الروح الكرنفالي الظاهرة . وحتى رواية «الاخوة كرامازوف» تعتبر غنية بالمستلزمات الخارجية الخاصة باشاعة الروح الكرنفالي .

٢٢ - ايفان كرامازوف يسأل الشيطان خلال محادثته معه :

« - ايها البهلول ! وهل سبق لك ان اغويت يوما ما احدا من اولئك الذين يقتاتون على الحشف ، ومضى عليهم سبعة عشر عاما في الصحراء يتعبدون ، حتى غطت الطحالب اجسامهم ؟

« - يا عزيزي ، لم افعل شيئا سوى ذلك . انك لتنسى عالما بأكمله ، بل عوالم كاملة من اجل ان تلتصق بواحد من هؤلاء ، لانه يعتبر جوهرة لا تقدر بثمن . ان روحا واحدا من هذا النوع تقدر احيانا ببرج كامل من الكواكب . ان لدينا حساباتنا . وان النصر لشيء ثمين ثم ان بينهم والله من لا يقل عنك ثقافة وان كنت لا تصدق : انهم يستطيعون ان يصلوا في تأملاتهم الى اعماق سحيفة من الايمان والكفر في آن واحد ، حتى يخليل للمرء احيانا ان الانسان اصبح على قيد شعرة من الانقلاب «راسا على عقب» على حد تعبير الممثل غوربونوف» (المجلد العاشر ص ١٧٤) .

لا بد من الاشارة الى ان محادثة ايفان مع الشيطان مليئة بصور الفضاء الكوني والزمني : «مليون اس اربعة من الكيلومترات المربعة» ، و «بليون سنة» ، و «ابراج كاملة من الكواكب» الخ . كل هذه المقادير الكونية تمتزج هنا مع عناصر من الحياة المعاصرة القريبة منا «الممثل غوربونوف» ومع تفاصيل يومية وبيئية - كل ذلك يقتزن بعضه عضويا وسط ظروف وعلاقات خاصة بالزمن الكرنفالي .

هوامش الفصل الخامس

١ - ان التصنيف الذي سنقدمه فيما يلي ، الخاص بانماط الكلمة واغراضها ، سوف لن نذكر لها امثلة توضيحية . وذلك لاننا سنذكر في المستقبل امثلة لكل حالة منها من دوستويفسكي .

٢ - لقد كان ب. م. ايخينباوم محقا تماما ، وهو يلاحظ من زاوية اخرى طبعا ، هذه الخاصية للسرد عند تورجينيف : «ان ادخال قاص متخصص ، المبرر من جانب المؤلف ، اصبح شكلا شائعا جدا . وهذا القاص يوكل اليه بمهمة رواية الاحداث . ومع ذلك فغالبا ما كون لهذا الشكل طابع نسبي تماما (مثلما نجد عند موباسان وتورجينيف) وهذا يشير الى حيوية التقاليد نفسها الخاصة بالرواية بوصفه شخصية من نمط خاص في النوفيل . وفي هذه الحالات فان الرواية ، اما تمهيد الطريق لتبرير ظهور الرواية فهو مجرد توطئة ، اشبه بمقدمة في قطعة موسيقية» (ب. م. ايخينباوم) . الادب لينينغراد ، دار نشر

«بريبوي»، ١٩٢٧، ص ٢١٧).

- ٢ - لأول مرة في مقالة «كيف عمل والمعطف». مجموعة مقالات «الابداع الفني Poetics» (١٩١٩) وبعد ذلك خصوصا في مقالة «اليسكوف والنثر المعاصر» (انظر كتاب «الادب»، ص ٢١٠ وما بعدها).
- ٤ - Leo Spritzer. Italiensche Umgangssprache. Leipzig 1922, S. 175, 176.
- ٥ - وفيما يخص الاهتمام بـ «النزعة الشعبية» (لا على اعتبارها مرتبة اثنوغرافية) فقد كان لمختلف اشكال الحكاية اهمية ضخمة في الاتجاه الرومانتيكي، الحكاية بوصفها كلمة غيرية التي خضعت لمختلف التاويلات والتي تتسم بدرجة ضعيفة من النزعة الموضوعية. وبالنسبة للاتجاه الكلاسيكي فقد كانت «الكلمة الشعبية» (بمعنى الكلمة الغيرية التشخيصية من الناحية الفردية والنمذجية من الناحية الاجتماعية) كلمة موضوعية صرفا (في الاصناف الوضعية). ومن كلمات النمط الثالث حظيت باهمية خاصة في الرومانتيكية الرد على لسان المتكلم Icherzahlung المتسم بالجدل الداخلي (خصوصا النمط الاعترافي).
- ٦ - ان غالبية الاصناف النثرية، وخصوصا الرواية ذات طابع تركيبي Constructive: تتكون عناصرها من تعبيرات كاملة، وذلك على الرغم من ان هذه التعبيرات ليست كاملة الحقوق وبالتالي فهي خاضعة للوحدة المنولوجية.
- ٧ - ومن بين جميع الدراسات البيانية اللغوية - السوفيتية منها والاجنبية تتميز بوضوح اعمال ف. ف. فينوغرادوف الذي يكشف بالاستناد مادة اولية ضخمة عن كل التنوع المبدئي والنزعة التعددية في اسلوب النثر الفني وعن كل التعقد في موقف المؤلف «صورة المؤلف» في هذا النثر، وذلك على الرغم من ان ف. ف. فينوغرادوف يقصر، كما نعتقد قليلا في تقدير اهمية العلاقات الحوارية بين الاساليب الكلامية (نظرا لان هذه العلاقات تقع خارج نطاق علم اللغة).
- ٨ - نذكر باعتراف توماس مان الذي اقتبسناه وثبته في الهامش رقم ٢٦ (الفصل الرابع)، هذا الاعتراف الذي ينطوي على دلالة كبيرة.
- ٩ - ف. م. دوستويفسكي. الرسائل، المجلد الاول ص ٨٦.
- ١٠ - يقدم ف. ف. فينوغرادوف تحليلا رائعا لكلام ماكاردو شكين بوصفه شخصية اجتماعية محددة ذات طابع متميز Character، وذلك في كتابه «حول لغة الادب الفني». موسكو، غوسليتيزات، عام ١٩٥٩ ص ٤٧٧-٤٩٢.
- ١١ - ف. م. دوستويفسكي. الرسائل، المجلد الاول ص ٨١.
- ١٢ - في الحقيقة، ان بدايات الحوار الداخلي كانت موجودة حتى عند ديفوشكين.
- ١٣ - كتب دوستويفسكي الى اخيه عندما كان يعمل على تأليف «نيتوجكانيزفانوف»: «سنقرأ قريبا «نيتوجكانيزفانوف». انها ستكون بمثابة الاعتراف، مثل غولياريكين، وان كانت بنغمة اخرى ومن نوع اخر» (الرسائل، المجلد الاول ص ١٠٨).
- ١٤ - قبل ذلك بقليل فان غولياديكين نفسه قال: «هكذا هي طبيعتك.. الان سنتألق، ابتهجت! يا لنفسك المستقيمة!».

١٥ - في « الجريمة والعقاب » يوجد على سبيل المثال ، مثل هذا التكرار الحر في من جانب سفيدريجاييلوف (مزدوج راسكولنيكوف جزئيا) لكلمات راسكولنيكوف العريضة جدا على نفسه التي قالها لسونيا ، تكرر مصحوب بالغمز . سنقتبس هذا الكلام كاملا :

« آه منك ! يا لك من انسان شكاك - ضحك سفيدريجاييلوف - لقد قلت ان هذه النقود فائضة عن حاجتي . حسن ، مجرد دافع انساني ، فهل يعقل انك ترفض ؟ حقا ، انها لم تكن «قملة» (واشار باصبعه الى تلك الزاوية حيث كانت المتوفاة) كما لو انها كانت عجوزا ، مرابية حسن ، هل توافق ، حسن «ان تموت هي ام لوجين الذي ما يزال يعيش ، بالفعل ويمارس مختلف السفالات ؟» ولو لم تدخل «لسارت بوليا عل سبيل المثال في الطريق ذاته»

لقد قال ذلك ووجهه يعبر عن حيلة ما مرحة وغامزة ودون ان يحول نظره عن راسكولنيكوف شحب وجه راسكولنيكوف وشعر بالقشعريرة وهو يسمع اقواله الشخصية التي قالها لسونيا (المجلد الخامس ص ٤٥٥) .

١٦ - ان اشكال وعي اخرى متساوية الحقوق تظهر فقط في الروايات .

١٧ - في رواية توماس مان «الدكتور فاوست» اشياء كثيرة تذكرنا بدوستوفسكي خصوصا بنزعة تعدد الاصوات عند دوستوفسكي . ساقتبس مقطعا من وصف واحد من المؤلفات الموسيقية للموسيقار اندريان ليفيركيون ، هذا المقطع القريب جدا من «الفكرة الموسيقية عند تريشاتوف : «اندريان ليفيركيون عظيم جدا في فن جعل المتشابهة مختلفا ... كذلك هنا ولكن فنه لم يكن ابدا بهذه العظمة وبهذا العمق وبهذه الدرجة من السرية . ان كل كلمة تنطوي على فكرة (العبور) التحول الى معنى تصوري وبالتالي التمهيد للتحقق - التحول ، وتغيير الهيئة - وارد هنا ايضا . الحقيقة ان الكوابيس المهدة يعاد تركيبها تماما في جوقة الاطفال العجيبة هذه ، فيها نجد ترتيبا للموسيقى من نوع اخر تماما ، وايقاعات اخرى ، ولكن لا يوجد في هذه الموسيقى الملائكية ذات الرنين الاخاذ الموسيقي الفضائية ، حتى ولا نوبة واحدة مما يمكن الا تكون مطابقة جدا لما نصادفه في ضحكة الجحيم (توماس مان . الدكتور فاوست ، موسكو ، دار نشر الادب الاجنبي ، عام ١٩٥٩ ، ص ٤٤٠-٤٤١) .

١٨ - كان بيلينسكي اول من اشار الى هذه الخاصية التي شخصناها في «المزدوج» ولكنه لم يقدم تفسيراً لها .

١٩ - انظر : «ف.م. دوستوفسكي . مقالات ومواد» . مجموعة مقالات ، المجلد الاول ص ٢٤١-٢٤٢ .

٢٠ - المصدر السابق ، ص ٢٨٢ .

٢١ - لا وجود لمثل هذا المجال حتى من اجل بناء «المؤلف» لكلام البطل غير المباشر بناء تعميميا .

٢٢ - يطرح ف. فينوغرادوف ملاحظات قيمة جدا حول المحاكاة الادبية الساخرة وحول الجدال الادبي في «الناس الفقراء» . انظر : «طريق دوستوفسكي الابداعي» تحرير ن. ل. برودسكي ، لينينغراد ، دار نشر سياتل ، ١٩٢٤ .

٢٣ - كل هذه الخصائص البيانية مرتبطة كذلك بالتقاليد الكرنفالية ، وبالضحك المختزل الذي يخص علاقات تكافؤ الضدين .

- ٢٤ - يمثل هذا العنوان كان قد اعلن عن «مذكرات من داخل القبر» اول الامر من جانب دوستوفسكي في مجلة «فريميا» .
- ٢٥ - يعزى هذا الى الخصائص الصنفية لـ «مذكرات من داخل القبر» بوصفها مينيبية هجائية .
- ٢٦ - ان من شأن هذا الاعتراف - في رأي دوستوفسكي ، ان يشيع الهدوء في كلمته وان ينقيها .
- ٢٧ - سنشير الى الاستثناءات فيما بعد .
- ٢٨ - علينا ان نتذكر تشخيص بطل «الوادة» الذي يعطيه دوستوفسكي نفسه في المقدمة : «... مرة يحدث نفسه ، ومرة يبدو عليه وكأنه يخاطب سامعا لا يرى ، يخاطب قاضيا ما . اجل هكذا يحدث دائما في الحياة الحقيقية» (المجلد العاشر ص ٣٧٩) .
- ٢٩ - وهذا ما يحزره ميشكين بصدق ايضا : «... اضافة الى انه ، ربما ، لم يفكر بذلك ابدا ، وانما تمنى ذلك حسب ... تمنى لو التقى بالناس لآخر مرة ، كما تمنى لو انه استحق احترامهم وجيهم» (المجلد السادس ص ٤٨٤-٤٨٥) .
- ٣٠ - في كتاب «الابداع الفني عند دوستوفسكي» . موسكو ، اكااديمية العلوم الفنية ، ١٩٢٥ . في البداية نشرت المقالة في الجزء الثاني من كتاب «دوستوفسكي . مقالات ومواد» تحرير اي. س. دولينين . موسكو لينينغراد ، دار نشر «ميسل» ١٩٢٤ .
- ٣١ - ليونيد جروسمان . فن الابداع عند دوستوفسكي ، موسكو ١٩٢٥ ، ص ١٦٢ .
- ٣٢ - «وثائق تخص تاريخ الادب والرأي العام» ، الاصدار الاول . «ف.م. دوستوفسكي» . موسكو تسينتراريف ١٩٢٢ ، ص ٣٢ .
- ٣٣ - المصدر السابق ص ٣٣ .
- ٣٤ - المصدر السابق ص ١٥ .
- ٣٥ - «ف.م. دوستوفسكي الرسائل ، المجلد الثالث ، موسكو لينينغراد ، غوسيزدات ، ١٩٣٤ - ص ٢٥٦ .
- ٣٦ - لقد فهم اي. ب. سكافيتيموف في مقالاته «التكوين الشيمي لرواية «الابله» فهما صائبا تماما لدور «الآخر» (في موقفه من «الاناء» في ترتيب الشخصيات في العمل الادبي يقول سكافيتيموف : «يكشف دوستوفسكي حتى في ناستاسيا فيليبوفنا وفي ايوليت (وحتى في جميع شخصياته الفخورة) عذابات الكتابة والوجدانية التي تعبر عن نفسها من خلال الميل نحو الحب ونحو المشاركة الوجدانية ، وبذلك يكون قد تحكم بالنزعة التي تجعل الانسان عاجزا عن قبول نفسه ذاتها عندما يواجه مزاجه الداخلي الحميم ، وبينما يمتنع عن تفسير مزاجه نراه يتالم ويبحث عن تفسير لذاته واقرار لها في نفس الآخر . ان صورة ماري في قصة الامير ميشكين ، توظف للتطهير عن طريق الغفران» .
- اليكم كيف يحدد موقف ناستاسيا فيليبوفنا تجاه ميشكين : « وهكذا فان المؤلف نفسه يكشف عن المعنى الداخلي للتصرفات المتقلبة التي تصدر عن ناستاسيا فيليبوفنا تجاه ميشكين : فبينما نجدها تميل اليه (التعطش للمثل الاعلى ، للحب وللغفران) ، نراها من الناحية الاخرى تحاول تجنبه اما بدافع الاحساس بعدم الجدارة الشخصية (الاحساس بالذنب ، لمهارة الروح) واما

بدافع المكابرة (عجزها عن نسيان نفسها بحيث تقبل الحب والغفران) (انظر : «الطريق الابداعي عند دوستوفسكي» ، لينينغراد ١٩٢٤ ، ص ١٤٨ و ١٥٣) . ان اي . ب . سكافيتيموف يبقى ، مع ذلك ضمن حدود برنامج التحليل السايكولوجي الصرف . وهكذا فانا لا يكشف عن المعنى الفني الحقيقي لهذه اللحظة في بناء مجموعة الابطال والحوار .

٣٧ - ان صوت ايفان ، هذا يسمع بجلاء منذ البداية حتى من قبل اليوشا . سنورد حوار غير الطويل مع ايفان بعد جريمة القتل . وهذا الحوار شبيه على العموم من حيث بليته بحوارهما الذي سبق لنا ان تناولنا وذلك على الرغم من عدد من الاختلافات الجزئية بين الحوارين .

« هل تذكر (يسأل ايفان . - م . باختين) عندما اقتحم دميتري علينا الدار بعد الغداء وضرب والده ، وعندما قلت لك بعد ذلك ونحن في ساحة الدار اني احتفظ لنفسى بـ «الحق في ان تكون لي امنياتي» - قل لي ، هلى خطر ببالك آنذاك اني كنت اتمنى موت والدي ، ام لا ؟

- خطر ببالى ، - اجاب اليوشا بصوت خافت .

- هكذا كان ، على اي حال ، تماما ، فلم يكن هناك ما يحزر ، ولكن الم يخطر ببالك آنذاك ، اني كنت اتمنى ايضا بحيث «يأكل كريبه كريبه اخرى» اي بالضبط من اجل ان يقتل دميتري والده ، وان يتم ذلك باسرع وقت ... واني لا امانع من القيام بما يسهل هذه المهمة !

شحب وجه اليوشا قليلا والتزم الصمت وهو ينظر في عيني اخيه .

- تكلم ! - هتف ايفان - اني اريد بكل كياني ان اعرف ما فكرت به آنذاك . انا اريد

الحقيقة ! - اخذ نفسه بصعوبة وهو يحدج اليوشا بنظرة طافحة بالشر .

- اغفر لي ، ولكنني فكرت حتى بذلك - همس اليوشا ثم عاد الى صمته دون ان يضيف

اي شيء من شأنه ان «يلطف الجو» (المجلد العاشر ، ص ١٣٠-١٣١) .

٣٨ - « وثائق تخص تاريخ الادب والرأي العام » الاصدار الاول ، « ف . م . دوستوفسكي » .

موسكو ، تسينترارخيف ، ١٩٢٢ ، ص ٦ .

٣٩ - المصدر السابق ، ص ٨-٩ .

٤٠ - المصدر السابق ، ص ٣٥ . من المفيد هنا مقارنة هذا المكان مع ذلك المقطع الذي سبق ان

ذكرنا من رسالة دوستوفسكي الى كوفنير .

٤١ - يعتبر في حدود معرفتنا ، خروجا الى المكان والزمان الغامضين Mysterious من زاوية

كرنفالية ، حيث تقطع اخر حادثة للعلاقات المتبادلة بين انواع مختلفة من الوعي في روايات

دوستوفسكي .

٤٢ - هذا فيما اذا لم تمت نفسها «ميتة طبيعية» .

الفهرست

٥	المقدمة
	الفصل الأول : رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات في ضوء
٧	النقد الأدبي
	الفصل الثاني : البطل وموقف المؤلف تجاه البطل في إبداع
٦٥	دوستويفسكي
١٠٩	الفصل الثالث : الفكرة عند دوستويفسكي
	الفصل الرابع : الخصائص الصنفية والتكوينية المحورية لأعمال
١٤٥	دوستويفسكي
	الفصل الخامس : أنماط الكلمة النثرية، الكلمة عند
٢٦٣	دوستويفسكي
٣٨٧	الخاتمة
٣٩١	الهوامش

EN VENTE A LA LIBRAIRIE

LIVRE

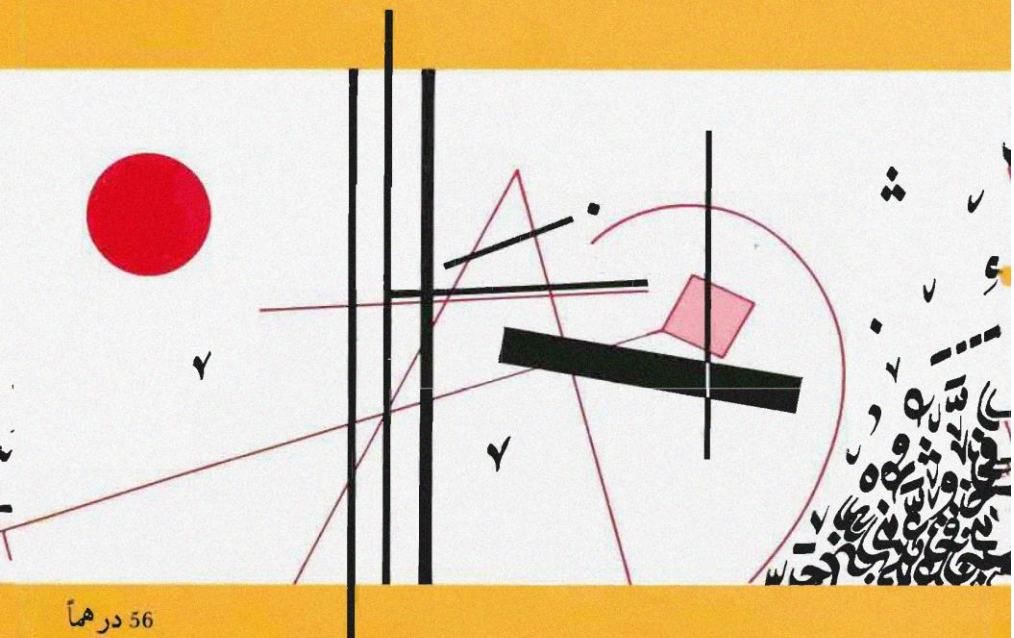
11, Rue Poincaré

Tél. { 27-84-09
20-20-72 CASABLANCA

هذا الكتاب مكرس لقضايا الإبداع الفني عند دوستوفسكي ويتناول أعماله الإبداعية من هذه الزاوية فحسب.

إننا ننظر إلى دوستوفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني. لقد أوجد، في رأينا، نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ «التعدد الأصوات». لقد عثر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في روايات دوستوفسكي إلا أن أهميته تجاوزت حدود الإبداع الروائي لتمس عدداً من المبادئ الأساسية للجمالية الأوروبية. هنا يحق لنا القول بأن دوستوفسكي خلق ما يمكن اعتباره نموذجاً فنياً جديداً لعالم الرواية، هذا الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الأساسية للشكل الفني القديم إلى تغيرات جذرية. إن مهمة الدراسة التي يجدها القارئ بين يديه تكمن في الكشف عن النزعة التجديدية الأساسية عند دوستوفسكي، وذلك بالجوء إلى طرق التحليل الأدبي تحليلاً نظرياً.

ميخائيل باختين



56 درهماً