ب. إيخنباوم B.EKhenbaum

○ كيف صيغ « معطف » غوغول (*)

(1)

يتعلق تركيب القصة القصيرة، في الغالب، بالدور الذي تقوم به النغمة الشخصية للكاتب في بنيتها. إن هذه النغمة، بعبارة أخرى، يمكن أن تكون **مبدأ منظماً يخلق، بدرجة متفاوتة، سرداً مباشراً** ؛ لكنها، أيضاً يمكن ألا تكون سوى صلة شكلية بين الأحداث، صلة تكتفي بدور مساعد. إن القصة القصيرة البدائية، وكذا رواية المغامرات، لم تكونا تعرفان السرد المباشر le récit direct ولم تكونا بحاجة إليه نظراً لأن الأهمية والحركة تتحددان بواسطة تتابع سريع وغير مرتقب للأحداث والأوضاع. تنسيق للحوافز ولمحفزاتها : ذلك هو المبدأ المنظم للقصة القصيرة البدائية. وينطبق نفس الأمر على القصة الفكاهية : إذ تعرض أحدوثة أساسية تكون، بحد ذاتها، وباستقلال عن السرد، غنية بالأوضاع الفكاهية.

غير أن التركيب يغدو مختلفاً تماماً إذا ما كف المبنى الحكائي sujet ــ أي تنسيق الحوافز ومحفزاتها ــ عن القيام بالدور المنظم، بمعنى : إذا ما برز الراوي في المقدمة، مستعملاً المبنى الحكائي ليربط، فقط، بين الأنساق الأسلوبية المتباينة. هكذا يتم نقل مركز الثقل من المبنى ــ الذي يختصر إلى حده الأدنى ــ إلى أنساق السرد المباشر ؛ كما يعطى الأثر الفكاهي الرئيسي للجناسات، التي يمكن أن تبقى مجرد تلاعبات لفظية أو تتطور في شكل أحدوثات صغيرة. إن الآثار الفكاهية متعلقة بالطريقة التي يساق بها السرد المباشر. لهذا السبب فإن «الأشياء التافهة» تغدو أساسية أثناء دراسة هذا النوع من التركيب، إذ يكفي إبعادها حتى تتفكك بنية القصة القصيرة. إنه بإمكاننا أن نميز نوعين من السرد الفكاهي المباشر : 1) السرد الحكائي Narratif و 2) السرد التمثيلي (أو التشخيصي) Représentatif. فالأول يقتصر على المزحات والجناسات إلخ، بينما يُدخل الثاني أنساقا ميمية mimique وإيماءات، مبتكراً تلفظات فكاهية فذة، وإبداليات، وهيآت نحوية شاذة إلخ. إن السرد الأول يعطي انطباعاً بأننا أمام حديث متساو ؛ أما الثاني فيسمح لنا باستشفاف ممثل يؤديه. هكذا يصبح السرد المباشر تمثيلاً، ولا يعود مجرد تنسيق المزحات هو ما يحدد التركيب، وإنما نظام من التكشيرات المختلفة والحركات التلفظية الفذة.

يمكننا أن نعثر على مادة غنية لدراسة «السرد المباشر» في عدد من قصص (غوغول) القصيرة، أو في بعض مقتطفات منها. **إن التركيب، لدى (غوغول)، لا يتحدد بواسطة المبنى الحكائي، فهذا المبنى يكون فقيراً دائماً أو لا وجود له البتة** ؛ إن (غوغول) ينطلق من وضع فكاهي معين (يكون، في بعض الأحيان، غير فكاهي في حد ذاته) فيغدو هذا الوضع صالحاً كمنبه أو كمبرر لتراكم الأنساق الفكاهية. هكذا تتطور «الأنف»[1] انطلاقاً من أحدوثة ؛ كما تتولد كل من « الزواج»[2] و «المفتش»[3] داخل وضعية قارة ؛ أما «الأرواح الميتة»[4] فهي مجرد تجميع لمشاهد مختلفة، موصول فيما بينها بواسطة أسفار (تشيتشيكوف)[5]. إنه من المعروف أن (غوغول) كان مهدداً دائماً بالحاجة إلى إعطاء مبنى

حكائي ما لأعماله الأدبية، وبهذا الصدد ينقل لنا (أنينكوف P. V. Annenkov) عبارة (غوغول) : «لكي تنجح قصة قصيرة أو، بصفة عامة، كل حكاية ــ فيكفي أن يصف الكاتب غرفة أو شارعاً مألوفين لديه». وفي رسالة لـ (بوشكين)، سنة 1835، يكتب (غوغول) : «أرجو أن تتفضل ــ بإعطائي موضوعاً ما، سواء كان مضحكاً أم لا، أحدوثة (روسية خالصة... أرجو أن تتفضل بذلك علي، أعطني موضوعاً، وسأصوغ منه في الحال فكاهية من خمسة فصول، وستكون ــ أقسم لك ــ من أكثر الفكاهيات طرافة». لقد كان، في الغالب، يطلب أحدوثات ؛ هكذا كتب في رسالة لِـ (بروكوفيتش) (1837)، يقول : «أطلب على وجه الخصوص من (جول) (أي : أنينكوف) أن يكتب لي. إن لديه مادة للكتابة، فقد حدثت، دون شك، أحدوثة ما في المستشارية».

من جهة أخرى، كان (غوغول) يصف نفسه بأنه يجيد قراءة أعماله الخاصة، مثلما يشهد بذلك عدد كبير من معاصريه. ويمكننا أن نميز لديه أسلوبين في القراءة : فإما خطابة حزينة، شجيبة ؛ أو طريقة خاصة في الأداء، محاكاة إيمائية ــ لكنها، مع ذلك، لا تتحول ــ كما يشير (تورغنيف) ــ إلى مجرد قراءة مسرحية للأدوار.

إننا نعرف، من خلال ما رواه (بَانانيف I. I. Panaev)، كيف أدهش (غوغول) جمعاً بأكمله عندما انتقل، دون أي تمهيد، من الحديث إلى التمثيل، إلى درجة أن فواقاته والجمل التي صاحبتها لم تفهم بوصفها جزءاً لا يتجزأ من التمثيل. يقول الأمير (أو بلونسكي Obolenski) : «كان (غوغول) قد غدا أستاذاً في فن القراءة : لقد كانت كل كلماته واضحة، و، بتنويعه في الغالب نبرة أقواله، كان يحطم رتابتها، وبرغم القارىء على إدراك التنويعات الدقيقة لفكرته، إنني أتذكر كيف كان قد بدأ بصوت أصم، أصحل قليلاً : «لماذا استعراض الفقر، ولا شيء غير الفقر ؟... وها نحن من جديد في ركن مجهول، ها نحن قد جنحنا إلى ضيعة منسية» وبعد هذه الكلمات، رفع (غوغول) رأسه، ورد شعره، وتابع بصوت قوي وجهوري : «لكن أي ركن وأية ضيعة !» وبعد هذا استهل وصفه الرائع لقرية (تينتيتنيكوف). ومن خلال قراءة (غوغول)، شعرنا بأنه كتب ذلك الوصف حسب وزن منتظم... لقد اندهشت إلى أبعد حد للتناغم المدهش لحديثه. فهمت إذ ذاك أن (غوغول) قد استعمل بصورة تثير الإعجاب التسميات المحلية للأعشاب والزهور ؛ تلك التسميات التي كان يجمعها بعناية بالغة. **إن إدخال كلمة صائتة لم يكن له من هدف، في بعض الأحيان، سوى إحداث تنغيم معين.** ويصف (إ. إ. بانايف) على النحو التالي طريقته في القراءة : «لقد كان (غوغول) يقرأ بطريقة لا يمكن تقليدها. إن (أوستروفسكي) يقرأ دون أي أثر درامي، ببساطة متناهية، لكنه يعطي لكل شخصية تنويعتها المميزة ؛ ويقرأ (بيسيمسكي) مثل ممثل، إنه يمثل مسرحيته بقراءته لها ــ إذا صح التعبير... أما قراءة (غوغول) فتشترك في أسلوبي القراءة معاً. فهو يقرأ بطريقة دراماتيكية أكثر من (أوستروفسكي). وببساطة أكثر من (بيسيمسكي) ». إن إملاء (غوغول) ذاته كان يغدو نوعاً من الخطابة déclamation، إذ يروي (ب.ف. أنينكوف) : «كان نيكولاي فاسيليفيتش يضع الدفتر أمامه ويغرق فيه بمجامعه ؛ وكان يستهل الإملاء متتبعاً إيقاعاً معيناً وبصوت فخم، وكان يبذل في ذلك من الإحساس والتعبير إلى درجة أن فصول الجزء الأول من «أرواح ميتة» اصطبغت في ذاكرتي

بلون خاص. لقد كان الأمر أشبه بإلهام هادىء ذي جريان منتظم، إلهام متولد عن تأمل عميق. كان نيكولاي فاسيليفيتش ينتظر بفارغ صبر أن أكون قد أنهيت كتابة اخر كلمة، فكان يشرع إذ ذاك في مرحلة جديدة بنفس الصوت الغني بالأفكار والتأمل. وخلال مقطع حديقة (بلوشكين) كان «تفخيم» Pathos إملائه يبلغ درجة من السمو لا نظير لها، مع احتفاظه ببساطته. لقد غادر (غوغول) مقعده وأخذ يصاحب الإملاء بإيماءات متعالية وآمرة».

إن ما سبق كله يشير إلى أن السرد المباشر يوجد في صلب نص (غوغول)، هذا النص الذي ينتظم انطلاقا من صور حية منتزعة من اللغة المتكلمة، ومن انفعالات ملازمة للخطاب. زيادة على ذلك، فإن هذا الحكي Narration لا يهدف فقط إلى مجرد السرد، أو مجرد الخطاب، ولكنه ينسخ الكلمات بواسطة خدعة الميمية la mimique والتلفظ. إن اختيار الجمل والربط فيما بينها لا يقع حسب مبدأ الخطاب المنطقي ولكن حسب مبدأ الخطاب المعبِّر، حيث يقوم التلفظ، والميمية، والإيماءات الصائتة[6] بدور خاص. وهناك تبرز ظاهرة الدلالية الصوتية[7] la sémantique phonique للغته : فالغشاء المنغوم للكلمة، وطابعها الصوتي يغدوان دالين في خطاب (غوغول)، وذلك باستقلال عن معناها المنطقي والملموس. إن التلفظ وأثره الصوتي يصبحان، لدى (غوغول)، نسقاً معبراً من المقام الأول. ولهذا السبب كان يؤثر التسميات، والأسماء، والألقاب إلخ. لقد كان يجد، هنا، مجالاً رحباً للتمثيل التلفظي. ومن جهة أخرى، كان خطابه مصاحباً، في الغالب، بإيماءات، (أنظر أعلاه)، فيكتسي شكل محاكاة، حساسة حتى في شكلها المكتوب. إن شهادات معاصريه تشير، أيضاً، إلى هذه الخصائص، وهكذا نقرأ في ذكريات (أوبلونسكي) : «كنت قد وجدت في المحطة دفتر شكايات، وقرأت فيه شكوى مضحكة سجلها أحدهم. وبعد أن استمع إليها، سألني (غوغول) : «من يكون هذا السيد في رأيك ؟ ما هي ميزاته وكيف يكون مزاجه ؟ ــ وأجبته : في الحقيقة إنني لا أدري ــ إذن سوف أقول لك» وشرع، في عين المكان، يصف مظهره بطريقة مضحكة وطريفة ؛ وبعد ذلك حكى لي حياته كلها كموظف، كما مثل لي، أيضاً، بضعة فصول منها. أتذكر أنني ضحكت كمجنون، أما هو فقد ظل جاداً. وفيما بعد اعترف لي أنه صاحب في السابق الشاعر (ن. م. يازيكوف N.M. Yazikov)، وأنهما كانا، عندما يأويان إلى الفراش مساء، يتسليان بوصف أمزجة مختلفة ويبتكران لكل مزاج اسماً». وتدلنا (أ.ن. سميرنوفا A. N. Smirnova) على دور الأسماء لدى (غوغول) : «لقد كان يعطي أهمية قصوى لأسماء شخصياته ؛ فكان يبحث عنها في كل مكان عسى أن يكون لها لون مميز، كان يجدها في الإعلانات (إن إسم (تشيتشكوف)[8] وجد على باب منزل : فقديماً لم تكن العادة كتابة رقم البيت على اللافتات، وإنما اسم مالكه). وعندما بدأ كتابة الجزء الثاني من «أرواح ميتة» عثر على اسم الجنرال (بيزيشيف) في كراس بالبريد. ولقد روى لأحد أصدقائه أن هذا الاسم أوحى إليه بهيأة الجنرال وشواربه البيضاء».

إن موقف (غوغول) الخاص من الأسماء والألقاب، ومهارته في هذا المجال، سبق أن سجلا من قبل في كتب الأدب، وعلى سبيل المثال في كتاب البروفيسور (إ.ماندلشتام Mandelchtam) : «إن هذا النمط من تكوين الأسماء الذي لا يهدف إلى «الضحك من

خلال الدموع» يوافق المرحلة التي كان فيها (غوغول) يسلي نفسه (Poupopouz, Kizjakoloupenko, Sverbygoug, Golopouz, Golopoupenko, Dovgotchkhoum, Pereperthikha, Kroutorychtchenka, Petcherytsia, Zakroutygouba إلخ). لقد عرف (غوغول) كيف يبتكر دائماً أسماء مثيرة للضحك ؛ laichnitsa «الـــزواج»[9] و Neouvajai koryto و Belobruchkova و Bachmatchikine «المعطف»[10] ؛ إضافة إلى ذلك، فإن هذا الاسم الأخير يغدو مبرراً لتلاعب لفظي. أحياناً كان (غوغول) يختار، مع سبق الإصرار، أسماء موجودة : Akaky Akakiévitch, Trefily, Doula, Varassakhy, Pavsikahy, Vahtissy, إلخ. وفي حالات أخرى، كان يستعمل الأسماء لإيجاد جناسات (لقد كان هذا النسق معروفاً من طرف جميع الكتاب الهزليين. إن (موليير) كان يقوم بإضحاك جمهوره بأسماء مثل : Pourceaugnac, Diafoirus, Purgos, Macroton, Desfonaudres, Fonandrés,Villebrequin, ؛ ويستعمل (رابليه) بصورة جد موسعة تركيبات غريبة من الأصوات تجعلنا نضحك مسبقاً بسبب سجعها الشاذ، مثـــل : Solmigonbinois, Trinquamelle,Trouillogan إلخ)»

إن الموضوع لدى (غوغول)، إذن، لا يتوفر إلا على أهمية هامشية ؛ وبسبب جوهره هذا فهو قار. وإنه لأمر ذو دلالة أن تنتهي مسرحية «المفتش» بمشهد صامت، فلا يكون كل ما سبقه سوى تمهيد له. إن الديناميكية الحقيقية لأعمال (غوغول)، وفي نفس الوقت تركيبها، يتلخصان في البناء الحكائي، وفي لعبة الأسلوب. إن شخصياته ليست سوى إسقاط مسكوك لموقف معين. والفنان، الذي هو في الوقت ذاته مخرج وبطل حقيقي، يهيمن عليها بكامل مرحه وحبه للتمثيل.

إنطلاقاً من هذه المواقف العامة حول التركيب، واعتماداً على كل ما قمنا بعرضه الآن حول (غوغول). سنحاول أن نلقي ضوءاً على الطبقة التركيبية الأساسية «للمعطف». فهذه القصة القصيرة مهمة بالنسبة لتحليلنا نظراً لأن الحكي الفكاهي الخالص، الذي يستعين بكل أنساق التمثيل الأسلوبي الخاصة بـ (غوغول)، مرتبط بالخطابة المؤثرة التي تشكل الطبقة التركيبية الثانية. لقد اعتبر نقادنا أن هذه الطبقة الثانية هي الأساس، وهكذا اختصرت كل «تلك المتاهة من الروابط» المعقدة (حسب تعبير لـ. تولستوي) إلى فكرة ما لاتزال تكررها، وإلى يومنا هذا، كل «الدراسات» حول (غوغول). غير أن (غوغول) يستطيع أن يجيب أمثال أولئك النقاد والعلماء، بنفس إجابة (ل.تولستوي) على نقاد «أنا كارنين» : «إنني اهتهم، واستطيع أن أؤكد، دون أن أبالغ، أنهم يعرفون أضعاف ما أعرف».

(2)

سنهتم في البداية، وبكيفية مستقلة، بالأنساق الرئيسية للحكي في «المعطف»، ثم نثني بفحص نظام اتساقها.

إن الجناسات المختلفة تقوم بدور هام، خصوصاً في البداية. ولقد بنيت هذه الجناسات إما على أساس تناظر صوتي أو على أساس اشتراك لفظي اشتقاقي، أو على أساس

لا معقولية ضمنية. لقد كانت الجملة الأولى للقصة القصيرة، في المسودة، تتضمن جناساً : «في قسم الضرائب والمداخيل، الذي يسمى، في بعض الأحيان، قسم النذالات والسخافات...[11]». ويضيف الكاتب إليها، في المسودة الثانية، ملاحظة تؤكد التشارك اللفظي : «يجب ألا يظن القراء أن هذه التسمية تعتمد في الواقع على أساس. كلا. إن الأمر لا يتعلق إلا بتشابه اشتقاقي. وبسبب ذلك، فإن قسم المياه والغابات يدعى قسم الشئون المرة والمالحة[12] إذ يحدث لموظفيه أن يعثروا على لقيات فيما بين المكتب وطاولة اللعب». غير أن هذا الجناس لم يكن موجوداً في الصيغة النهائية للنص. **لقد كان (غوغول) شغوفاً شغفاً خاصاً بالجناسات الاشتقاقية. هكذا كان إسم** Akaky Akakiévitch في الأصل Tich Kiévitch ولم يكن، بذلك، قابلاً لاستعماله في جناس ؛ تبعاً لذلك تردد (غوغول) بين صيغتين : Bachmakiévitch (انظر : Sobakiévitch) و Bachmakov. ثم قرر في النهاية استعمال Bachmatchkine. إن الانتقال من Tichkievitch إلى Bachmakievitch قد أوحت به، بالطبع، الرغبة في صياغة جناس ؛ أما اختيار Bachmatchkine فيمكن أن يفسر بتفضيل (غوغول) للواحق التصغير، بقدر تفضيله للتعبيرية التلفظية الكبرى لهذه الصيغة، التي تخلق إيماءة صائتة Sui généris[13] إن الجناس الذي صيغ بواسطة هذا الاسم العائلي، يغتني بأنساق فكاهية، تخفي الجناس وراء ظاهر جاد تماماً. «إننا نلاحظ جيداً أن هذا الاسم مصدره Bachmak، لكن أين ومتى وكيف تأسست هذه البنوة، فذلك ما نجهله. فوالد، وجد، وحتى صهر بطلنا (إن دفع الجناس تلقائياً إلى حدود العبث، هو نسق شائع لدى غوغول) — باختصار : كل آل Bachmatchkine كانوا ينتعلون أحذية يجددون نعالها كل سنة، ثلاث مرات»[14] إن الجناس يبدو كما لو تم تكسيره بهذا النوع من التعليقات، فضلاً عن أن هذه التعليقات تُدخل تفاصيل غريبة تماماً (حول النعال) ؛ وفي الواقع، يَكون لدينا جناس معقد، ومزدوج. إننا نجد لدى (غوغول)، في كثير من الأحيان، نسقاً يتركز في إخفاء العبث، عن طريق الاشتراك اللا منطقي لبعض الكلمات بواسطة نحو منطقي وصارم، إلى درجة أن هذا الاستعمال يبدو كما لو كان غير إرادي مثلما نلاحظ في الفقرة المتعلقة بـ (بيتروفيتش) الذي «مع أنه كان أعور، مطبوعاً بالجدري، فإنه كان ينشغل بنجاح في ترقيع السراويل والفراكات البيروقراطية وغيرها». إن العبث المنطقي هذا، يتم إخفاؤه بغزارة التفاصيل التي تحرف اتجاه انتباهنا. أما الجناس فهو ليس بديهياً. بالعكس : لقد أخفي بصورة جيدة، ومع ذلك فإن قوته الفكاهية تزداد نمواً. على أننا نجد، في مرات عديدة، الجناس الاشتقاقي الخالص : «المصائب المتزايدة المنتشرة ليس فقط في طريق المستشارين الرسميين، ولكن أيضاً في طريق مستشاري البلاط الحاليين، السريين، وكذلك في طريق أولئك الذين لا يشيرون ولا يطلبون استشارة من أحد».

تلك هي الأنماط الرئيسية للجناسات التي يستعملها (غوغول) في «المعطف». ويمكن أن نضيف إليها نسقاً آخر يهدف إلى إحداث أثر صوتي. لقد تحدثنا أعلاه عن شغف (غوغول) بكل الأسماء والنعوت التي لا معنى لها. إن هذا النوع من الكلمات «غير العقلية Trans rationnels»[15] يفتح آفاقاً واسعة لعلم دلالة صوتي متميز[16]. إن اسم Akaky Akakiévitch هو نتيجة اختيار صوتي جد محدد ؛ وإنه لأمر معقول أن تصاحب هذه

التسمية أحدوثة كاملة. ففي المسودات، يلاحظ (غوغول)، بصفة خاصة، : «بالطبع، كان يمكن تلافي التكرار الغزير لحرف K، لكن الظروف كانت على نحو جعل من المستحيل القيام بذلك». إن الدلالة الصوتية لهذا الاسم قد تم تهييئها بواسطة سلسلة من الأسماء الأخرى التي تتوفر على تعبيرية صوتية متميزة، والتي تم «البحث» عنها باهتمام بديهي. أما في المسودة. فإن المجموعة المختارة من الأسماء كانت تختلف بصورة طفيفة :

Evvoul, Mokky, Evfoguy - 1

Varassakyky, Doula, Trefily - 2

(Varadat, Pharmouphy) (17)

Pavsikahy, Phroumenty - 3

وفي الصيغة النهائية :

Moky, Sossy, Kozdozatt - 1

Trifily, Doula, Varassakhy - 2

(Baradatt, Barouch)

Pavsikahy, Vahtissy et Akaky - 3

فإذا قارنا اللائحتين، للاحظنا أن الاختيار التلفظي قد روعي أكثر في اللائحة الثانية، التي تتوفر على نظامها الصوتي المتميز. إن الطبيعة الفكاهية لهذه الأسماء لا تنتج عن صفتها غير المألوفة (فغير المألوف لا يمكن أن يكون، في ذاته، فكاهياً) لكن عن الدوافع التي جعلت الكاتب يختار إسم (أكاكي) ويربطه فوق ذلك بلقب (أكاكييفيتش). فبفضل التشابه المقطعي الصارخ، تغدو تلك التسمية شديدة الشبه بـ «إسم مستعار» مشحون بدلالية صوتية. إن اختيار المرأة النفساء لأسماء تخضع دائماً للنظام نفسه، يقوي الانطباع الفكاهي. وتنتج عن ذلك ميمية تلفظية، وإيماءة صوتية. من هذه الناحية، هناك فقرة أخرى مهمة في «المعطف» تصف مظهر (أكاكي أكاكييفيتش) : «كان هناك إذن، في وزارة ما، موظف ؛ موظف غير نابه الذكر ؛ صغير القامة، أصهب قليلًا، أحول بعض الشيء أيضاً، جبهته خفيفة الصلع، وخداه مخددان بالتجاعيد وسحنته من تلك التي تسمى مبسورة». لقد وضعت هذه الكلمة الأخيرة بطريقة يتم معها الحصول على قوة تعبيرية خاصة ؛ ونحن ندركها كإيماءة فكاهية صائتة، مستقلة عن المعنى، قد هيأ لها، من جهة التقدم الايقاعي، ومن جهة أخرى اللواحق المقفاة[18]. ولهذا السبب، فإن تلك الكلمة تصدر صوتاً بصورة نافذة وغير واقعية، ودون ارتباط بالمعنى. إنه من المهم أن نلاحظ أن المسودات تسجل جملة أكثر بساطة: «في هذا القسم، إذن، كان يعمل موظف لا يكاد يبصر، ضئيل القامة، أصلع، به جدري خفيف، محمر، وأعمى بعض الشيء ــ إذا شوهد لأول مرة». أما في الصيغة النهائية فإن هذه الجملة تغدو أكثر منها وصفاً واقعياً، نسخاً ميمياً وتلفظياً : **فالكلمات اختيرت ورتبت حسب مبدأ الدلالية الصوتية**. وليس حسب مبدأ تسمية الصفات المميزة. إن الرؤية الداخلية لم يقع بعد الالمام بها (إنني أعتقد أنه لا يوجد ما هو أصعب من رسم شخصيات (غوغول) : فالجملة تترك لدينا، بصفة خاصة، إنطباعاً بتعاقب صوتي، حيث تنتهي بكلمة مسلية («مبسورة») وليس لها على وجه التقريب معنى منطقي، لكنها قوية بتعبيريتها التلفظية. إن ملاحظة (د.أوبولنسكي Obolensky) تغدو، هنا، مناسبة : «كان (غوغول) يضع أحياناً

كلمة صائتة فقط للحصول على تناغم ما». أما الجملة بكاملها فتعطينا انطباعاً بكيان مغلق، بنظام من الايماءات الصوتية يحدد اختيار الكلمات. وهذا هو الأصل في أن هذه الكلمات لا تكاد تدرك كوحدات منطقية، أو كتسميات لمفاهيم ؛ لقد تم تفكيكها ثم أعيد تركيبها حسب مبدإ الخطاب الصوتي Discours phonique. وذلك أحد الآثار البارزة للغة (غوغول) : فبعض جمله تخلق بروزاً صوتياً نظراً لأن التلفظ والسماع يرتقيان إلى المقام الأول. إن الكاتب يقدم كلمة جد مألوفة بطريقة تجعل الدلالة المنطقية أو الملموسة تمحي ؛ وعلى العكس، فإن الدلالة الصوتية يتم فرزها ويأخذ النعت المجرد هيأة لقب (أوكنية) : «كان قد اصطدم فجأة بموظف أفرغ ــ بعد أن وضع طبريه إلى جانبه ــ قمم طابة ثمين على قبضته المتقشرة» أو «إنه من الممكن إخفاء عروات العنق تحت مخالب من فضة، كما هو الزي الشائع حالياً». إن الحالة الأخيرة هي اشتراك تلفظي بديهي (تكرار : l.p.k-p.l.k)[19].

إن (غوغول) لا يستعمل خطاباً محايداً ؛ بمعنى : مجرد مفاهيم سيكلوجية أو ملموسة، موزعة بصورة منطقية، في نسب مضبوطة. **إن الخطاب الصوتي، الذي يعتمد المبادىء التلفظية والميمية، يتناوب هو والنبر الممتد الذي يدعم الفقرات الكلامية، وقد بنيت أعمال (غوغول)، في الغالب، انطلاقاً من هذا التناوب.** ونحن نجد مثلاً مدهشاً في «المعطف» : فترة خطابية ومؤثرة : «في الساعات التي تنطفىء اثناءها سماء بترسبورغ الرمادية، وحيث جمهرة الموظفين ــ الذين تعشى كل منهم حسب امكانياته وذوقه ــ تستريح من نصب، وحيث الناس كلهم، بعدما قاموا بصر الأقلام في الوزارة، وبعدما أسرعوا وعملوا من أجل الآخرين أو لصالح أنفسهم، وقاموا بإنجاز المهمة التي يفرضها على نفسه، وعن طيب خاطر وبعيداً عما هو ضروري، الرجل القلق إلخ». إن هذه الفترة الهائلة التي تقود النبر، عند نهايتها، الى نقطة توتر قصوى، تختتم في انفراج ذي بساطة غير متوقعة : «إن (أكاكي أكاكييفيتش) لم يكن يبحث عن أُلهية»[20]. هكذا نشعر بعدم توافق فكاهي فيما بين توتر النبر التركيبي، الذي بدأ بصورة خفية ومعقولة، وبين قوامه الدلالي. إن هذا الانطباع يتقوى بواسطة اختيار الكلمات الذي يبدو وكأنه يناقض البناء التركيبي لتلك الفترة : «وجوه... انسة راقصة... يشرب الشاي في جرعات صغيرة، مع قطع بسكوت رخيصة» ؛ كما يتقوى بواسطة أحدوثة عن نصب (فالكونيه Falconnet) ادخلت بصورة عابرة. إن هذا التناقض أو عدم التوافق يؤثر على الكلمات نفسها فتغدو غريبة، ومزعجة ؛ إنها ترن بطريقة غير متوقعة، وتضرب السمع كما لو كانت مفككة أو ابتدعت لأول مرة من طرف (غوغول). ونجد في «المعطف» أيضاً فترة أخرى خطابية وعاطفية وميلودراماتيكية ؛ إنها تندمج بشكل مباغت في أسلوب الجناسات العام. إن الأمر يتعلق بذلك المقطع «الانساني» الذي أولاه النقد الروسي اهتماماً بالغاً، فاعتبره جوهر القصة القصيرة برمتها، بدلاً من أن يحتفظ له بدور نسق فني ثانوي : «دعوني ! لماذا تقومون بتعذيبي ؟» لقد كان هناك شيء غريب في هذه الكلمات، وفي الصوت الذي كان يتلفظها. إننا ندرك نغمة مثيرة للرثاء لا يمكن لرجل شاب... وبعد مدة طويلة أيضاً، وفي خضم أكثر الأفكار غبطة، كان يرى فجأة الموظف الصغير ذي الجبين الأصلع... لكن، من خلال كلماته، كان يدرك كلمات أخرى، فكان يخفي إذ ذاك وجهه بين يديه». إن هذا المقطع لم يكن موجوداً في المسودات، فهو متأخر، وينتمي، بدون جدال،

إلى التعديل الثاني، الذي يعمل على تناوب أسلوب الخطاطات الأولى ذي الحكائية المحضة، وعناصر خطابية مؤثرة[21].

إن (غوغول) لا يترك لشخصيات «المعطف» أن تتكلم إلا قليلًا. فإذا تكلمت كان خطابها مشكلًا بطريقة خاصة، ثابتة لدى الكاتب ــ على نحو أن ردودها تكون مقولبة دائماً، وأن هذا الخطاب، رغم الفروق الفردية، لا يعطي الانطباع بلغة مستأنسة، مثلما هو الحال لدى (أوستروفسكي) (فليس من دونما سبب كون (غوغول) كان يقرأ بطريقة مختلفة عنه). إن كلمات (أكاكي أكاكييفيتش) تدخل ضمن النظام العام للخطاب الصوتي، والتلفظ الميمي لدى (غوغول)، كما أنها تصاغ دائماً مصطحبة بتعاليق : «إنه من الواجب القول بأن (أكاكي أكاكييفيتش) يقوم بالشرح معظم الوقت، مستعملًا حروف الجر، أو جملًا تكميلية. أو أدوات لا معنى لها». أما لغة (بيتروفيتش) فهي، على عكس تلفظ (أكاكي أكاكييفيتش) المتقطع، لغة مركزة، متماسكة وصلبة، وتباشر تأثيرها عن طريق التضاد ؛ إننا لا نجد، هنا، تلاوين اللغة المستأنسة، فالنبر اليومي لا يناسبه، مع أن كلماته تكون «منتقاة» واتفاقية، مثلها في ذلك مثل كلمات (أكاكي أكاكييفيتش). وكما يحدث دائماً لدى (غوغول) (مثلًا في : «زنجة العهد الماضي»[22] و «خصومة الايفانين»[23] و «الأرواح الميتة» وفي القطع المسرحية)، فإن تلك الجمل تكون موجودة باستقلال عن الزمن، وباستقلال عن اللحظة، قارة ونهائية : إنها لغة دمي marionettes **أما الكلمات الخاصة بـ (غوغول)، وبحكيه، فتكون منتقاة. إن هذا الحكي يكون، في «المعطف»، شبيهاً بثرثرة مهملة وساذجة، فتظهر التفاصيل «الزائدة» كما لو كانت غير مقصودة** : «عن يمينه يقف العراب، (إيفان إيفانوفيتش جيروشكين)، وهو رجل رائع، رئيس مكتب في مجلس الشيوخ، والاشبينة (إرينا سيميونوفنا بيبلوبريوشكوفا)، وهي زوجة ضابط شرطة، وهبت خصالًا نادرة». أو يكتسي الحكي صفة هذر معتاد : «إنه من الممكن، بداهة، ألا نتوقف أكثر عند شخصية هذا الخياط. لكن، بما أنه يسمح، في القصص، بتحديد أوصاف كل شخصية، فإنه لا مفر لنا من ذلك : يجب أن نقدم لكم هذا (البتروفيتش)». وبعد إعلان ذلك، يقوم (غوغول) بوصف (بتروفيتش) عن طريق الإشارة إلى كونه يشرب خمراً كل عيد، وبدون استثناء. ها هنا يمكن جوهر النسق الفكاهي. نفس الشيء يحدث بالنسبة لزوجته : «وبما أننا نتحدث عن المرأة، فيجب أيضاً وصفها في بضع كلمات . وللأسف فإننا لا نعرف شيئاً كثيراً، عنها، عدا أن (بتروفيتش) كانت لديه امرأة تضع على رأسها قلنسوة بدلًا من خمار ؛ لكن يبدو أنها لم تكن قادرة على المباهاة بأنها جميلة. على أية حال، إن جنود الحراسة وحدهم كانوا، حينما يلتقونها في الشارع، يصبون نظرة على قلنسوتها، رافعين شواربهم وهم يصدرون دمدمة دالة». إن أسلوب الحكي هذا يندرج بطريقة جد قاطعة في جملة مثل : «للأسف الكبير، فإننا لا يمكن أن نحدد أين يسكن الموظف الذي استدعاه : إن الذاكرة قد بدأت تخذلنا بقوة. كما أن شوارع (بترسبورغ) ومنازلها قد اختلطت في الذهن إلى درجة أن غدا من المستحيل التوصل إلى إرشادات دقيقة». فإذا أضفنا إلى هذه الجملة عبارات « إلى حد ما»، «للأسف نعرف عنه الشيء القليل»، «لا نعرف شيئاً»، «لا أتذكر» إلخ، فإنه ستكون لدينا صورة عن نسق السرد المباشر، وهو النسق الذي يعطي للقصة القصيرة كلها ظاهر قصة حقيقية، قصة على طريقة الحدث العادي، لكن حيث لا يكون الراوي على علم بكل التفاصيل. إنه ينحرف

بشكل مقصود عن الحكاية الرئيسية ليقوم بتضمين حكايات (استطرادية : «يقال بأن...»، هذا ما نلاحظه في طلب رئيس الشرطة بإحدى المقاطعات («لا أتذكر في أية مدينة»)، وأيضاً في أسلاف (باشماتشكين)، وفي ذيل فرس نصب (فالكونيه)، وفي المستشار الرسمي المعين عاملاً، والذي احتفظ لنفسه بـ «حجرة إقامة» إلخ. إنه من المعروف أن فكرة القصة القصيرة هذه، قد تولدت لدى (غوغول) من «حكاية مستشارية» عن موظف تعس فقد البندقية التي اقتصد لاقتنائها مدة طويلة من الزمن. ويخبرنا (ب.ف. أتيلكوف) بأن «الفكرة الأولى لقصته القصيرة البديعة، «المعطف»، كانت في الأصل حكاية»، وكانت تحمل عنوان «حكاية موظف يسرق معطفاً». وكان الحكي في المسودات يميل إلى قولبة أكبر، وإلى ثرثرة مهملة وعادية : «في الحقيقة، إنني لم أعد أتذكر اسمه»، «لقد كان، في العمق، بهيمة شجاعة» إلخ. لقد خفف (غوغول) بلطف من هذا النوع من النسق في الصياغة النهائية، حيث أدخل جناسات وأحدوثات، ولكن حيث أدخل أيضاً عنصر الخطابية، معقداً بذلك الصياغة التأليفية الأولى. **لقد نتج عن ذلك أثر مستهجن** grotesque[24] **تتناوب فيه تكشيرة الضحك وتكشيرة المعاناة ؛ وتكتسي كلتاهما هيأة تمثيل حيث تتعاقب، بشكل اتفاقي، الايماءات والنبرات.**

(3)

إننا سنقوم الآن بفحص هذا التناوب، بهدف الإحاطة بنمط تمازج أنساق متميزة. إن هذه التمازجات، وهذا التنسيق يترتبان عن السرد المباشر الذي حددت خصائصه فيما قبل. **لقد رأينا أن هذا السرد يتميز بأنه إيمائي وخطابي وغير حدثي** non événementiel : فليس الراوي هو الذي يتراءى من خلال نص «المعطف»، وإنما (غوغول) الذي يقوم بالأداء، إن لم يكن الممثل. فما هي حبكة Trame هذا الدور، وما خطاطته ؟

تبدأ القصة القصيرة بصراع، بانقطاع، وبتبدل مفاجىء في النغمة. فالمقدمة السريعة («في الوزارة») تتوقف بغتة، ليحل محل النبر الملحمي للراوي، ذلك النبر الذي كنا بانتظاره، نغمة تهكمية، ذات إزعاج مفرط. إن التركيب الأول يستبدل باستطرادات من أي نوع كان، حيث يتولد أثر ارتجال. فقبل أن يقال لنا شيء، يتم الإسراع بسرد أحدوثة، بإهمال تام (لا أعرف بعد في أية مدينة»، «أية رواية») وبعد ذلك تعود النغمة التي لخصت في البداية : «كان هناك إذن، في وزارة ما، موظف». ومع ذلك، فهذه العودة الجديدة إلى السرد الملحمي سرعان ما تستبدل بالجملة التي تحدثنا عنها فيما قبل، تلك الجملة التي اختيرت بعناية بغية إحداث أثر سمعي، إلى درجة أنه لا يبقى شيء من السرد اللاشخصي والبارد. يتقمص (غوغول) دوره، وبعد إنهاء تلك السلسلة من الكلمات المدهشة والمزاجية بمصطلح ذي جرسية فخمة ولا معنى لها («مبسورة») يختتم بالتكشيرة التالية : «ما العمل ؟ فالخطأ هو خطأ الطقس البترسبورغي !». إن النغمة الشخصية، وكل أنساق السرد الغوغولي تدخل بصفة نهائية إلى القصة القصيرة، حيث تكتسي صفة تظارف مستهجن أو صفة تكشيرة، تمهد الطريق للجناس المتعلق بالاسم العائلي وبالأحدوثة عن ميلاد وتعميد (أكاكي أكاكييفيتش). إن الجمل اللاشخصية التي تحتم هذه الأحدوثة («ذلك كان هو أصل هذا الاسم»، «هكذا، إذن، كيف حدثت الأشياء») تعطي الانطباع بتلاعب بالشكل الحكائي:

فليس من دونما سبب أنه يُوجد هناك جناس خفيف يكسب هذه الجمل هيأة تكرارات رعناء. يتلو ذلك تزايد في المزحات، إلى أن نصل جملة : «لكنه لم يكن يجيب بأية كلمة» حيث يتم قطع السرد الفكاهي بغتة بواسطة استطراد عاطفي وميلودراماتيكي يميز أنساف الأسلوب العاطفي. إن هذا النسق يرفع أحدوثة «المعطف» البسيطة إلى مستوى النوع المستهجن. إن محتوى هذا المقطع العاطفي، ذي البدائية المقصودة (في هذه الصفة يشبه المستهجن الميلودرام) يتم التعبير عنه بمساعدة نبر ذي توتر متنامي وخاصية مهيبة ومؤثرة («واوات» المدخل، والنظام المتميز للكلمات) :«وكان هناك شيء ما مستغرب... وبعد مضي مدة طويلة أيضا... كان يرى فجأة... لكن خلال تلك الكلمات... ومرات عديدة فيما بعد، لاحظ برعب...». إن هذا النسق يذكرنا بالنسق المسرحي، حيث يتخلى الممثل عن دوره لكي يتوجه مباشرة إلى المتفرجين (راجع في «المفتش» : «ثم تسخرون ؟ إنكم تسخرون من أنفسكم» أو العبارة الذائعة الصيت : «أيها السادة، إن العيش في هذا العالم ممل !»، في «خصومة الايفانين»). لقد تعودنا أن نفهم هذا المقطع حرفياً : حيث يعتبر النسق الفني الذي يحول القصة القصيرة الفكاهية إلى مهزلة Farce مستهجنة، ويمهد الخاتمة «الفنتازية» ــ تدخلاً صادقاً وأصيلاً من طرف الكاتب . فإذا كان هذا الوهم «ظفراً للفن»، حسب تعبير (كرامزين)[25]. وكانت سذاجة المتفرج مؤثرة، فإن مثل تلك السذاجة لا ينبغي أن تكون انتصاراً للعلم، الذي تؤكد عجزه. إن هذا التأويل يحطم بنية «المعطف» برمتها، كما يحطم تصميمها الفني. وما دمنا قد تبنينا المبدأ الأساسي ــ **ألا وهو أن أية جملة في الأثر الأدبي لا يمكن أن تكون في ذاتها «تعبيراً» مباشراً عن العواطف الشخصية للكاتب، بل هي دائماً بناء وتمثيل** ــ فإنه ليس بإمكاننا، ولا ينبغي علينا، أن نرى في مقطع مشابه شيئا آخر غير استعمال لنسق فني معين. إن الإجراء السائد الذي يتلخص في المطابقة بين حكم متميز، مستخلص من العمل الأدبي، وعاطفة يفترض أنها عاطفة الكاتب ــ يؤدي بالعلم إلى الوقوع في مأزق. فالفنان، هذا الرجل الحساس الذي جرب ذاك المزاج أو غيره، لا يمكن ولا ينبغي أن يعاد خلقه إنطلاقاً من ابداعه. **إن العمل الأدبي هو شيء Objet مُنتَج، قد أعطي له شكل، ابتُدع له، وهذا الشكل ليس فقط شكل فني، بل مصطنع artificiel، في أفضل معاني هذه الكلمة ؛ ولذا فهو ليس ــ ولا يمكن أن يكون ــ انعكاساً للتجربة السيكلوجية.** إن الصفة الفنية والمصطنعة لنسق (غوغول) المذكور في مقطع «المعطف» تنكشف، بالدرجة الأولى، بواسطة وتيرة cadence هذه الجملة الميلودراماتيكية التي تظهر في شكل عبارة ساذجة وعاطفية، استعملها الكاتب للتشديد على المستهجن : «وأخفى، إذ ذاك، وجهه بين يديه، الشاب التعس ! وفي مرات عديدة، فيما بعد، لاحظ برعب، خلال وجوده، كم قاس هو الانسان، وأية بهيمية مؤذية واقعية تتخفى وراء لباقة التربية، ذلك الرجل نفسه، للأسف، الذي يظهر أمام الأنظار نبيلاً وشريفاً...».

لقد استعملت الفترة الميلودراماتيكية لتخلق تضاداً مع السرد الفكاهي. فبقدر ما تكون الجناسات مرنة، بقدر ما يجب أن يكون النسق الذي يكسر التمثيل الفكاهي مؤثراً ومقولباً في اتجاه نزعة عاطفية ساذجة. إن التأمل الجاد ما كان له أن يخلق تضاداً، أو يكسو التركيب بكامله صفة مستهجنة. لذلك لن يكون من المدهش أن يعود (غوغول)، منذ انتهاء هذه المرحلة، إلى الأسلوب السابق، الذي يكون شخصياً بصورة مقصودة تارة، وتارة هزلا

وثرثاراً عن إهمال، مخترقاً إياه بجناسات من مثل : «إذ ذاك فقط لاحظ أنه لم يكن في وسط الصفحة، بل كان على الأصح في وسط الشارع». وبعد أن يحكي كيف يأكل (أكاكي أكاكييفيتش)، وكيف يتوقف عن الأكل، حينما يشعر بأن معدته قد امتلأت، يستعيد (غوغول) خطابيته، لكن في نغمة مختلفة : «في الساعات ذاتها، حيث...». فللحصول على نفس الأثر المستهجن، يتم هنا إدخال نبر أصم، «لغزي»، يتضخم ببطء خلال فترة شاسعة لينحل في بساطة غير متوقعة : فالتوازن الذي ننتظره، بفضل نمط تركيب الفترة، فيما بين القوة الدلالية للتصعيد الطويل («عندما... عندما... عندما..») وبين الإيقاع، لا يتحقق، مثلما يؤكد ذلك اختيار الكلمات والتعابير ذاته. إن عدم التوافق فيما بين النبر المهيب والجاد، وبين المحتوى الدلالي، يستعمل مرة أخرى كنسق مستهجن. ويستبدل هذا «الإدعاء» الجديد للممثل، منطقياً، بجناس جديد حول النصحاء. إن الفصل الأول من «المعطف» ينتهي بالكلمات التالية : «هكذا تمر الحياة الهادئة لهذا الرجل الذي...». وهذا المخطط، الذي لخص في القسم الأول، والذي يقيم تقاطعاً فيما بين الحكي الأحدوثي المحض، والخطابة الميلودراماتيكية، يحدد مجموع تركيب «المعطف» كتركيب مستهجن ؛ **فأسلوب النوع المستهجن يقتضي بادىء ذي بدء أن تكون الوضعية الموصوفة أو الحدث الموصوف منغلقين في عالم مصطنع، آيل إلى أبعاد قزمية (مثلما هو الحال في «زنجة العهد الماضي» و «خصومة الإيفانين»)، ومعزول بشكل مطلق عن الواقع الشاسع، وعن غنى حياة باطنية حقيقية ؛ كما يقتضي، بعد ذلك، الابتعاد عن أي هدف تعليمي أو هجائي والتصرف بشكل يجعل من الممكن التلاعب بالواقع، وتفكيكه، ونقل عناصره بكل حرية، من أجل هدف وحيد هو جعل العلائق والروابط المعتادة (سيكلوجية أو منطقية) تتكشف في هذا العالم المعاد تركيبه كعلائق وروابط غير واقعية، مع جعل جميع التفاصيل قادرة على أن تكتسي أبعاداً عملاقة.** فلدى مراعاة مثل هذا الأسلوب يكتسب وميض عاطفة حقيقية، متناه في الصغر، لوناً خلاباً، إن (غوغول) يستحسن، في أحدوثته عن الموظف، هذا المركب المغلق من الأفكار والعواطف والرغبات، والمختصر إلى حد كبير : ففي هذا الإطار الضيق، يمكن للفنان أن يبالغ في التفاصيل ويحطم النسب المعتادة للعالم. لقد وضعت خطاطة «المعطف» اعتماداً على هذا المبدأ، وهكذا فالأمر لا يتعلق لا بـ «لاشيئية» nullité (أكاكي أكاكييفيتش). ولا بالعظة المبشرة بـ «الخلق الإنساني» تجاه أخ سيء الحظ، بل الأمر متعلق بإمكانية قيام (غوغول) بتوحيد مالا يتوحد، والمبالغة في مالا دلالة له، واختصار الأهم ــ بعد أن قام، مسبقاً، بعزل عالم القصة القصيرة عن الواقع الشاسع. بعبارة أخرى، لقد غدا بإمكانه التلاعب بكل قواعد وقوانين الحياة الباطنية الواقعية ــ وذلك ما فعله . فالعالم الباطني لـ (أكاكي أكاكييفيتش) ليس صفراً nul (مثلما تمكن من اقناعنا بذلك مؤرخو أدبنا السذج والحساسين، الذين نؤمهم «بييلينسكي biélinski»[26] ولكنه عالم نوعي ومعزول بصورة مطلقة : «في شغل النسخة هذه، يتراءى له عالم جذاب ومتعدد. وعدا ذلك، فلا شيء، فيما يظهر، موجود بالنسبة له». عالم له قوانينه وأبعاده : فحسب قانونه يغدو اقتناء معطف جديد حدثاً جباراً، وهكذا يعطينا (غوغول) صياغة مستهجنة : «يغذي نفسه روحياً، بينما تحتل أفكاره، باستمرار، صورة المعطف» وكذلك : «يمكن أن يقال... إن رفيقة لطيفة قد وافقت على أن تقطع، بجانبه، سبيل الحياة : وهذه الرفيقة لم تكن غير المعطف ــ المبطن بشكل

جيد، والذي يتوفر على بطانة سميكة». إن التفاصيل الضئيلة تغدو ذات دور أساسي : مثلاً، ظفر (بتروفيتش) : «سميك وصلب مثل قوقعة سلحفاة»، أو حافظة نبغه : «المزينة بصورة جنرال غير معروف : لقد ثقب موضع الوجه بواسطة أصبع، فأعيد سده بعد ذلك بمربع ورق»[27].

لقد تم تطوير هذا الغلو المستهجن، مثلا في السابق، بمراعاة حكي فكاهي، تعترضه جناسات، وكلمات وتعابير طريفة، وأحدوثات إلخ : ليس بالإمكان شراء السُّمُور نظراً لأنه، بالفعل، باهظ الثمن ؛ لكن من الممكن استبداله بقط، من أجمل القطط الموجودة في المتجر، قط يمكن أن يُظَنَّ عن بعد سَمُّوراً» أو «أية وظيفة يشغل هذا الشخص، وما هي مهامه ؟ إننا، لغاية الآن، لا ندري شيئاً. لكن نستطيع القول بأن هذا الشخص لم يكن قد صار مهماً إلا منذ وقت وجيز» أو «يحكى بأن مستشاراً رسمياً، بمجرد ما اسندت إليه رئاسة مستشارية، لم يعجله شيء قدر الانغلاق في حجرة صغيرة سماها «حجرة المجلس» وضع على بابها بوابين، مزينين، بشرائط وأعناق سترات حمراء، يفتحانها على مصراعيها للأشخاص القادمين، مع أن «حجرة المجلس» تلك قد كانت أصغر من أن يعثر فيها على مكان لطاولة كتابة». في هذا الوقت نفسه، «يأخذ» الكاتب الكلمة، أحياناً، في نغمة مهملة تبناها منذ البداية، ويظهر أنها تنطوي على تظرف : «إنه من الممكن ألّا يكون قد فكر في شيء مشابه : فمن المستحيل التسرب إلى نفس إنسان (إن الأمر هنا هو نوع من الجناس، إذا ما أخذنا في الاعتبار التأويل العام لصورة أكاكي أكاكييفيتش) ومعرفة ما يجري فيها بالضبط» (التلاعب بالأحدوثة كما لو كان الأمر متعلقاً بالواقع). إن موت (أكاكي أكاكييفيتش) يحكي بأسلوب تعادل هجانته أسلوب حكاية ميلاده، إذ تتناوب التفاصيل المأساوية والفكاهية، وتحدث المفاجأة انقطاعها : «وفي النهاية يسلم التعس (أكاكي أكاكييفيتش) روحه»[28] حيث تنتقل مباشرة إلى أنواع مخالفة من التفاصيل : كتعداد ميراثه : «علبة من ريش الإوز، دفتر من ورق ذي ديباجة رسمية، ثلاثة أزواج جوارب، زران أو ثلاثة أزرار سراويل، والمعطف القديم الذي يعرفه القارىء جيداً» الذي ينتهي بخلاصة في الأسلوب المعتاد : «من يرث كل هذا ؟ الله أعلم. إنني أعترف أن كاتب القصة لم يهتم بذلك». ويتلو هذا كله، خطابةٌ ميلودراماتيكية، كان بإمكاننا توقعها بعد وصف مشهد بذلك الحزن، يذكرنا بالفقرة «الانسانية» : «وبقيت (بترسبورغ) دون (أكاكي أكاكييفيتش)، كما لو أنه لم يوجد أبداً من قبل. لقد غاب هذا الكائن الذي لم يحمه أحد، ولم يستظرفه أحد، ولم يهتم به أحد ــ حتى عالم لم يكن ليضيع فرصة يفحص فيها بالمجهر أصغر ذبابة» إلخ.

إن خاتمة «المعطف» هي تمجيد مثير للمستهجن، يشبه، تقريباً، المشهد الصامت في «المفتش»[29]. لقد أصيب العلماء السذج، الذين اعتقدوا أن الفقرة «الانسانية» هي ملح القصة القصيرة كلها، بحيرة أمام التداخل غير المنتظر لمفهوم «الرومانتيكية» في «الواقعية». ويقترح (غوغول) عليهم بنفسه : «لكن من كان يظن أن قصة (أكاكي أكاكييفيتش) ما كان لها أن تنتهي عند هذا الحد، وأنه كان مقدراً له، بعد موته، أن يعيش، لمدة بضعة أيام، حياة صاخبة، كما لو كان ذلك تعويضاً عن حياته التي مضت دون أن يشعر بها أحد ؟ ومع ذلك فهذا ما حصل، فاكتست قصتنا المتواضعة، فجأة، هيأة عجيبة». وبالفعل، فالخلاصة ليست أكثر فنتازية ولا أكثر «رومانتيكية» من القصة القصيرة كلها.

بالعكس، ففي تلك كان هناك مستهجن فانتازي يعرض علينا كتلاعب بالواقع ؛ أما في هذه، فإن القصة القصيرة تدخل عالم صور ووقائع عادية جداً، لكن مجموع ذلك يواصل تلاعبه بالفانتازي. إنه «إدعاء» جديد، ونسق مستهجن مقلوب : «إن الشبح، بما أنه التفت، كان قد طلب منه أخيراً : «وماذا تريد ؟» وأظهر قبضة من حجم خارق، حتى بالنسبة للأحياء. وأجاب الموظف : «لا أريد شيئاً» ثم دار للتو نصف دورة. وكان الشبح، هذه المرة، من قامة أشد طولاً، وعلى وجهه شاربان هائلان. ثم غاب في الظلمات الليلية، متجهاً، فما يبدو، صوب جسر (أوبوكوف Oboukhov)».

إن الأحدوثة التي تم تطويرها في النهاية، تبعدنا عن «القصة التعسة» وعن فصولها الميلودراماتيكية. إنها عودة إلى الحكي الفكاهي المحض الذي وجدناه في البداية، وإلى مجمل أنساقه. ومع ظهور الشبح ذي الشاربين، يختفي المستهجن في الظل أو ينحل في الضحك، مثلما اختفى (خليستاكوف Khlestakov) في «المفتش»[30] وأعاد المشهد الصامت المتفرج إلى بداية المسرحية .

1918

هـوامـش :

*) «المعطف» ــ راجع : «الأعمال الكاملة لغوغول». Bib. de la Pléiade (N.R.F) 1967، ص: 635.

1) «الأنف» ــ نفس المصدر السابق : ص 597.

2) «الزواج» ــ Hyménée ــ نفس المصدر السابق. ص: 827 ــ 888.

3) «المفتش» ــ نفس المصدر، ص 943.

4) «الأرواح الميتة» ــ نفس المصدر، ص 1123.

5) الشخصية الرئيسية في «الأرواح الميتة». أنظر : الهامش السابق.

6) هكذا يسمي الكاتب المزج غير المعتاد والمقصود للأصوات.

7) إننا نحتفظ بالمصطلح المستعمل من طرف الكاتب.

8) راجع هامش (5).

9) راجع هامش (2) و jaichnica من الكلمة الروسية jaichmitsa عجة بيض.

10) راجع هامش (٥). و Neuvazhaj كلمة روسية معناها : لايحترم. أما Koryto فتعني معلف. Belobrjushkova : ذو كرش بيضاء. Bashmak : حذاء.

11) في اللغة الروسية : poshlostej i vzdorov و podatej i zborov.

12) في اللغة الروسية : gorkix i sol jonyx و gornyx i solijanyx.

13) في اللاتينية في الأصل.

14) راجع : N. Gogol: recits de peters bourg trad. par: B.de schloezer, J.B. Janin, Paris, 1946. p 57-107.

15) مصطلح صيغ للتعبير عن شعر قائم على تركيبات صوتية لا معنى لها. ينسب إلى فِليمير خليبنيكوف)، أحد كبار الشعراء الروس في القرن XIX وبداية القرن العشرين. راجع بصدده : R. Jakobson : Questions de poétique, Seuil, Paris, 1973 p.11-24

16) راجع : Poul'Poutik و Mon'mounja في «la Carette».

17) الاسمان اللذان اختارتهما المرأة النفساء.

18) في الروسية : Podslepovat - Ryzhevat - Rjabovat، بمعنى : أصهب وأحول.

19) في الروسية : Lapki pod aplike.

20) إن هذا البناء الموقع لم يحتفظ به في الترجمة الفرنسية لـ «المعطف» حيث تقابل الجملة في اللغة الروسية أربع جمل في اللغة الفرنسية. كما أن نظام الكلمات هو أيضاً تعبير بصورة طفيفة.

21) يشرح (ف. روزانوف V. Rozanov) هذه الفقرة باعتبارها تعبيرا عنه «معاناة الفنان أمام مبدأ إبداعه، بكافه على اللوحة المدهشة التي لايعرف أن يرسمها بطريقة أخرى. ونظراً لأنه رسمها فهو يشده لها، يحقد عليها ويحتقرها». (مقال : «كيف تم حلق شخصية أكاكي أكاكييفيتش» من كتاب «قصة المحقق الأعظم»، بترسبورغ، 1906 ص 278 ــ 279. ويضيف : «وهاهو، بعد أن أوقف سيل المزحات، وبعد أن ضرب اليد التي لا يمكن أن تتوقف عن كتابتها، يردف ملاحظة هامشية زيدت مؤخراً : «غير أن أكاكي أكاكييفيتش لم يكن قد قال لهم كلمة...». إننا نترك جانباً مشكلة المعنى الفلسفي والسيكلوجي لهذه الفقرة، فنعتبرها هنا فقط كنسق فني ونقدرها من وجهة نظر التركيب كإدماج للأسلوب الحطابي في النظام السردي الفكاهي.

22) «زنجة العهد الماضي»، من مجموعة «القصص القصيرة الأوكرانية». راجع : «الأعمال الكاملة لغوغول» ص 259. 1967 .Bib. la pléiade (N.R.F) 23) «خصومة الايفانين» : من مجموعة «القصص القصيرة الأوكرانية» ــ راجع المصدر السابق ص 325.

24) استعملنا كلمة مستهجن ترجمة لـ grotesque للدلالة، في نفس الوقت، على معنى الغرابة وعلى معنى ازدواجية أسلوب (غوغول). (حسب تحليل إيخانباوم). ومعلوم أن كلمة (هجين) في العربية تدل على معنى اختلاط الدم أو النسب، لكن استعمالنا لها هنا لا يحيل على أية دلالة أخلاقية أو معيارية.

25) كرامزين Karamzine، نيكولاي ميخايلوفيتش (1766 ــ 1826) كاتب روسي، مبتكر الأسلوب «العاطفي» في «ليزا المسكينة» (la pauvre liza).

26) بيلينسكي فاساريون (1811 ــ 1848) ناقد أدبي، وفيلسوف روسي.

27) إن الناس السذج سيقولون لنا : إنها «الواقعية»، إنه «الوصف» إلخ. وإنه من غير المجدي مناقشتهم. لكن فليفكروا في أن الحديث عن الظفر وحافظة التبغ يطول، بينما لا يقال لنا عن (بتروفيتش) ذاته سوى أنه كان من عادته أن يشرب خمراً كل يوم عيد، ولا عن زوجته : سوى أنه كانت لديه زوجة وكانت تضع على رأسها قلنسوة. إنه نسق بديهي من أنساق التركيب المستهجن : التشديد على التفاصيل التافهة، وإهمال تلك التي يفترض أنها تستحق اهتماماً أكبر.

28) حتى هذا التعبير العادي يرن، في السياق العام، بطريقة غير عادية وغريبة، ويغدو أشبه بجناس : وتلك ظاهرة ثابتة في لغة (غوغول).

29) «المشهد الصامت» ــ راجع نهاية الفصل الخامس من «المفتش» 1967 Bib. la pléiade (N.R.F) ــ ص 1040 ــ 1941.

30) ايفان ألكسندروفيتش خليستاكوف ــ شخصية الموظف الذي يأتي من بترسبورغ ــ راجع : «المفتش»، المصدر السابق ــ ص. 943.

ثبت بالمصطلحات

affabulation	حبك
agent	عامل (فاعل)
anecdote	أحدوثة
aphorismes	كلمات مأثورة

artifice	زخرف
artificiel	مصطنع
associations	تشاركات
attributs	محمولات (صفات)
cadence	وتيرة
calembours	جناسات (لفظية أو معنوية)
canon	أصل (قاعدة)
cas (le)	حالة إعرابية
chansons de gestes	أغاني المآثر (أو المفاخر)
coloré	مزين
composition	تركيب
construction	بناء
construction en paliers	بناء ذو مراقي (متدرج)
construction en boucle	بناء حلقي
déclamation (declamatoire)	خطابة (خطابي)
dénouement	حل (انفراج)
dénudation	تعرية
déplacement	تنقل (انتقال)
derivé	مشتق
discours phonique	خطاب صوتي
Emprunts	اقتباسات
Emcadrement	تأطير
Enfilage	تنضيد
Epilogue	خاتمة
Evenementiel	حدثي
Fable	متن حكائي
Fausse impossibilité	استحالة زائفة
Flexion	حركة إعرابية
Fonctionnement	وَظَافة
Formation	تشكُّل
Grotesque	مستهجن
hétéronome	تابع (تابعة)
jeu de mots	تشارك لفظي
livresque	كتابي
mimique	ميمية
motif	حافز

motivation	تحفيز
Narration	حكـي
nominatif singulier	مرفوع مفرد
Nouvelle-cadre	قصة قصيرة مؤطّرة
Opposition	تقابل
Parallelisme	توازي
Pastiche	معارضة
Picaresque	شطاري (شطارية)
Poétique	إنشائية
Polysyllabique	متعدد المقاطع الصوتية
Procédé	نسـق
Proto-forme	شكل أصلي (أو بدئي)
Recit narratif	سرد مباشر
Recit représentatif	سرد تمثيلي (أو تشخيصي)
Reconnaissance	تعرف
Remplacements	إحـلالات
Représentations	تمثلات
Sémantique phonique	دلالية صوتية
Singularisation	إغراب (أو إفراد)
Stéréotypé	مقولب
Sujet	مبنى (بناء) حكائي
Superposition	تراكب
Supplanter	خَلَفَ
Trame	حبكـة
Variante	صيغة (رواية) أخرى.

ملحق توضيحي

الحافز (le motif)

أصغر وحدة حكائية، وتتميز ببساطتها وانغلاقها. وفي رأي (فيسيلوفسكي) فإن الحبك هو «موزاييك منسق من الحوافز». إن «خروج ودخول شخص» يمكن أن يعتبر حافزاً حكائياً، لكن «التخطيط لجريمة وتنفيذها» هو حافز يتوفر على تعقيد أكبر. وقد صنف (توماشفسكي) الحوافز، حسب وظيفتها، إلى : قار، وحركي، ومرتبط، وحر.

التحفيز (La motivation)

ويتعلق الأمر بنسق الربط بين الحوافز. إن اجتماع ثلاث شخصيات في حافز حكائي ما قد يكون بسبب القرابة. وفي هذا الصدد يمكننا أن نعتبر القرابة نسق تحفيز. في بعض الأحيان يكون التحفيز رحلة، مثلما في «الرواية الشطارية»، حيث يكون تعدد وتنوع التجارب التي يتعرض لها البطل أوسع بكثير من أن يسعها مكان.

المتن الحكائي (Fable)

هو الحكاية كما يفترض أنها قد حدثت في الواقع، أي بمراعاة منطقي التتابع والتراتب. إن هذا المصطلح يحدد، في الأصل، مادة نظرية غير موجودة، نظراً لأن المتن الحكائي لا يكون إلا في حالة «بناء».

البناء الحكائي (Sujet)

هو المتن الحكائي مروياً أو مكتوباً. وفي هذه الحالة فإن المتن المذكور يكون خاضعاً لقواعد الكتابة، وأيضاً لقواعد الحكي وأنساقه. ويمكن القول أن القصة البدائية تتوفر على أبسط مستوى من البناء، بينما يتجلى التعقيد الأكبر له في القصة القصيرة الحديثة، وفي الرواية. ونظراً لهيمنة البناء على الانتاج الحكائي المعاصر، فقد استبدل (تودوروف) ثنائية Sujet/Fable بثنائية Discours/Histoire