

الحفريات الساخرة في قصص أنطوان تشيخوف

SATIRICAL EXCAVATIONS INTO ANTOINE CHEKHOV'S STORIES

د.توفيق مسكين^{1*}

¹ المدرسة العليا للأساتذة بشار (الجزائر)، meskine.toufik@ensbechar.dz

تاريخ النشر: 2024/09/30

تاريخ القبول: 2024/03/23

تاريخ الإرسال: 2024/01/27

ملخص:

شكلت كل من جزئيتي الحفريات والسخريات موضوعاً شاعراً للنثر والسرد في العصر الحديث على حد السواء، فهاتان التيماتان وإن كانتا ذا منشأ فلسفي إلا أنهما ساهمتا في الدفع بعجلة الإبداع، وخلق أنماط جديدة من التعبير، حافظت على خلودها برغم توالي الحقب.

تحاول هذه الورقة مقارنة بعض نماذج القصّة القصيرة عند الكاتب الروسي أنطوان تشيخوف من خلال الحفريات والسخرية.

ستتخذ هذه المقاربة مسارين:

مسار نظري نحاول من خلاله تحديد مفهوم كل من الحفريات والسخرية بشكل مقتضب.

ومسار تطبيقي نحاول رصد فيه هاتين التيماتين في نماذج من أعمال تشيخوف القصصية.

الكلمات المفتاحية: الحفريات، السخرية، السرد، المرأة، الطفل.

ABSTRACT :

Both parts of excavation and sarcasm constituted a preoccupying topic for prose and narration in the modern era alike. These two themes - although of philosophical origin - nevertheless contributed to advancing the wheel of creativity and creating new patterns of expression, which maintained their immortality despite the succession of eras.

This paper attempts to approach some models of the short story of the Russian writer Antoine Chekhov through excavations and sarcasm.

This approach will take two paths:

A theoretical path through which we attempt to briefly define the concept of both excavations and irony.

There is an applied path in which we try to monitor these two themes in examples of Chekhov's fictional works.

الحفريات الساخرة في قصص أنطوان تشيخوف

1. مقدمة:

بصرف النظر عن تضارب الرؤى حول نشأة القصة القصيرة؛ فإنّ هذه الرؤى تتفق على أنّ نشأة هذا الفنّ كانت نتاج أمرين: أولهما التحاق الطبقة الوسطى بالتعليم في القرن 19م، وثانيها استحداث سوق لنشر مختلف المطبوعات كالمجلات والجرائد؛ الأخيرة التي ساهمت في تغذية طموح هذه الطبقة، والتعبير عن تطلّعاتها.

ليس غريباً بعدها أن تنطلق القصّة القصيرة انطلاقاً قويّة لكونها تراعي زمن الحكي، فلا يتسلّل الملل إلى متلقي ما بعد ق19م، الذي أخذت وتيرة حياته تتسارع باطراد نتيجة كلّ من الثورات العلميّة والتكنولوجيّة التي تولّدت عن الحداثة، وهكذا ظهرت أولى بواكير هذا الفنّ على يد كتاب كلاسيكيين مرموقين مثل هوثورن Hawthorne، وبو Poe، وتورجينييف Turgenev، تركوا قصصاً إنسانيّة خالدة دلّت على أنّ الرغبة في كتابة هذا النوع من السرد كانت دائماً كامنة في الخيال البشريّ، ليلبغ هذا الفنّ أوجّ نضجه على يد الكاتب الروسي أنطوان تشيخوف.

ليست ميزة القصّة القصيرة في كونها متعة إستثنائيّة لا تتطلّب زمناً كبيراً من المتلقّي وحسب، بل لأنّها أيضاً أقدر فنون السرد على تكثيف المآل الدلالي الذي يتوخّاه الكاتب، والأكثر استيعاباً للغة الشّعريّة، وإذ لا يمتلك كاتب القصّة القصيرة الكثير من الزمن في يده، فإنّه يستعيز بالتكثيف والبعد الشّعريّة، وإذ لا يمتلك كاتب القصّة القصيرة الكثير من الزمن في يده، فإنّه يستعيز بالتكثيف والبعد عن التفاصيل خدمة لزمن الحكي، باللغة الشّعريّة للهيمنة على المتلقّي وجدانياً هيمنة تطرد عنه السأم.

يستحيل بعد هذا الحديث عن القصّة القصيرة دون التطرّق إلى تجربة الكاتب الروسي أنطوان تشيخوف الذي يعتبره لويس أراغون أباً للقصّة القصية في العالم، من هنا كانت هذه الورقة قراءة في بعض النتاج القصصي للكاتب، من منظور الحفريات والسخرية، فإلى أيّ مدى كانت تجربة تشيخوف حفراً - بالمفهوم الفوكوي¹ - في سلوكات الوجود البشريّ؟ وما هي استراتيجيات السخرية عند تشيخوف في نماذجه القصصية القصيرة؟.

2. مفهوم الحفريات:

يرجع الفضل في بلورة مفهوم الحفريات إلى عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو (Michel Foucault 1926-1984)، « فبعد سياحة طويلة في علم الاجتماع والفلسفة وبخاصة التاريخ، رأى فوكو أنّ نظام مقارنة السياقات المعرفية وفق نظام (التتابع التاريخي) لن يقود في النهاية إلّا إلى نتائج محسومة منذ البداية »²، ونتيجة لهذا فلن تكون مقاربات التاريخ موضوعيّة كما ينبغي، بل مغرقة في الذاتية لأنّها كانت انتقائيّة لاعتمادها على مركزية تتابع الأحداث الكبرى، ومن ثمة كان التأريخ هو سبب الحدث ونتيجته، والوثيقة التاريخية - عندهم

– تمثل الدليل القاطع على الحدث وتداعياته، «وفي كلّ هذا يتغافلون عن الحقيقة الغائبة، وينسون أنّ الوثيقة التاريخية هي لسان ما صمت وليست لسان ما حدث»³.

إنّ إلغاء عامل الذاتية وقداستها، سيردّ الاعتبار للخطابات السابحة على التخوم، فليس النصّ نصّاً بما يحمله من حمولة إيديولوجية، بل لأنّه نصّ كبقية النصوص الأخرى، «بل أكثر من هذا يجب اعتبارها كأرشيف ويعمل فيها الباحث على استنطاق وتحليل الخطاب والكشف عن العلاقة الكامنة بينها وبين الواقع الإنساني المعيش»⁴، ووفق هذه الرؤية تشتغل الحفريات على التقاطعات والانفصالات، مولية أهمّية كبرى للخطاب – مهما كانت ضآلته في نسق الخطابات المجاورة، لأنّ الخطاب – كما يرى ميشال فوكو- لا يجب النظر إليه إلّا على أنّه وثيقة تاريخية⁵، يقول ميشال فوكو «لا تريد الأركيولوجيا أن تركز على الأثر وتعلي من شأنه، وتحصر اهتمامها فيه، لا تهدف إلى اللحظة التي يبرز فيها الأثر من أفق المجهول، كما لا تريد البحث عن النقطة الغامضة، التي يلتقي فيها الفردي والاجتماعي، ويتشابك أحدهما بالآخر، وبالتالي لا تسعى أن تكون الدراسة إلّا نفسية أو اجتماعية، ولا حتى بحثاً أنثروبولوجياً، (...)، فالإلحاح على دور الذات المبدعة، واعتبارها علة وجود الأثر، ومبدأ وحدته، أمر لا تقرر عليه حفريات المعرفة»⁶، سيكون سهلاً بعد هذا تحقيق شيء من العلمية وتجاوز المناهج الكلاسيكية إلى حدّ ما، والأهمّ الابتعاد عن الميتافيزيقا التي طالما نادى بها كانط، إنّها محاولة جعل الأنساق المعرفيّة شبيهة في صرامتها بالعلوم بالعلوم الدقيقة، إنّ الاشتغال بالحفريات إذن هو السعي الدائم لدحض كل الثوابت التي تدعي القداسة والتعالّي عن النقد، أنّه اشتغال يشبه إلى حدّ بعيد الابستيمولوجيا التي نادى بها باشلار حين نادى بالقطيعة المعرفية .

قد ينوجد سؤال له مبرّره القوي هو: ما علاقة القصّة القصيرة بالحفريات الفوكوية؛ سيما والفجوة الزمنية بينهما متسعة نوعاً ما؟، وللإجابة عن السؤال تجب الإشارة إلى أنّ المشروع الفوكوي – وإنّ كان ذا منشأ فلسفي- فإنّه يصلح أن ينسحب على الكثير من الأنساق المعرفية والإبداعية، بل لعلّ بعض الأنساق تعتبر جذور هذا المنهج، وقد اعترف فوكو نفسه في الكثير من المرات أنّه قارئ نهم لكلّ ما كتب تشيخوف، وكان معجباً بعنايته بالتفاصيل وحسّه الإنساني المتعالّي عن العرق والمذهب والدين، وثانياً بالنظر إلى السلوكات السردية في كلّ ما أثار عن تشيخوف يلحظ القارئ تلك العناية بالحفريات من خلال ملازمة الأحداث الهامشية، والنأي عن الأحداث الكبرى، لينتج لنا عبر التقاطعات رؤى تعبر بموضوعيّة عن العصر، فليس من عادة تشيخوف تصوير حياة القصور، وسلوكات ساكنيها، ولا الحديث بإسهاب عن الإرسطوقراطية التي سادت عصره إلّا من خلال ما يخدم السرد، فييسّمت في إيجاد مبرّر فنيّ لها، بينما يجتهد في عرض الخطابات الهامشية كروى رئيسة مؤسّسة للتوجّه العام للسلطة والمجتمع والثقافة والاقتصاد . وهو ما سننظرّق إليه بشيء من التفصيل في الجانب التطبيقي .

3. الحاجة إلى السخرية:

أوجدت الكتابة السردية بغيتهما حين استثمرت في خطاب السخرية بتنوعاته وإبدالاته، لقد مكّنها هذا من سبر المفارقات والتناقضات التي تسكن قاع الشخوص حين تنفعل في غمرة ممارسة وجودها، تخييم السخرية على تخوم النصّ في حقيقته ما هو إلاّ تبديد للسياقات للغة نفسها، حيث تنخلق لغة جديدة بمواقف جديدة ضاجة بالحياة والمشهدية، وإذا كانت أساليب المتلقيّ للمشاهد التمثيلية تنفج عن قهقهة عالية فهذا يعني أنّ خلف هذه المشاهد لغة عاتية من السخرية استطاعت أن تصنع الفرجة الساخرة، ومن ثمة فليست الكتابة الساخرة كلاً متاحاً لكلّ من رام السرد.

من الصعب أن ينوجد مفهوم شامل لثيمة السخرية، للكثير من الاعتبارات أهمّها أنّه مصطلح زئبقي عديم الشكل يتسم بالشساعة، من هنا نظر بعضهم إلى المصطلح من زاوية كونه تلفظاً من شأنه تغيير الخطاب، فالسخرية « شكل من أشكال الكلام فيه يكون ما ينطق به القائل عكس ما يعنيه»⁸

قد يكون القلب الذي يمسّ التلفّظ – وتبعاً له القلب الذي يلحق الدلالة – أهمّ سمات السخرية بيد أنّه ليس السمة الوحيدة، إذ هناك بعض السمات التي لا يستغني عنها النصّ الساخر، ومنها الطابع الضمني وما يمحّض عنه من تأويلات تترجم في دلالات تتناثر تبعاً، أيّ أنّنا إزاء غموض متعمّد يتطلّب متلقياً من نوعية خاصة، وهذا الغموض من شأنه في الكثير من الكتابات الإبداعية أن يمحو الحدود الفاصل بين السخرية والهجاء، والدعابة السوداء. وهنا تسقط كل الاحتمالات بأنّ حاجة المبدع إلى السخرية يكون من أجل التأسّي، أو يمثّل هروباً من المأساة، بل هو انخراط مزدوج في تفاصيل المأساة، « بل إنّ أرسطو لم يكن يتصور المأساة دون تحول مفاجئ (péripétie)، بما هو الانتقال من السعادة إلى الشقاوة، أو العكس، بشكل غير متوقّع، فيقلب مصير البطل رأساً على عقب، ومادام هذا التحوّل يقتضي السرعة في الإنجاز، فإنه يضع المتابع أمام حالتين متعارضتين تمثلان المفاجأة، أو ما يعرف اليوم بسخرية القدر (ironie du sort) »⁷ وهو الأمر الذي نجده بكثافة في المجموعات القصصية لتشيخوف، ونروم تفصيله في بعض النماذج.

4. الجانب التطبيقي:

تعتبر شريحة عظيمة من النقاد أنّ تشيخوف يحتل المرتبة الثانية بعد تولستوي من حيث الشعبية والانتشار، وهو تصوّر وجيه بالنظر إلى العديد من الاعتبارات التي أوردتها الناقدة المغربية جمانة صديق وهي تبرر عالمية السرد عند تشيخوف، التي من بينها:

✓ أنّ القصة القصيرة لم تعرف النضج والاكتمال الفني الحقيقي إلا على يديّ تشيخوف، فقد أخرجها من مرحلة المخاض إلى مرحلة التجريب، وأسّس للسرد المتفرّع عنها من خاطرة وقصة قصيرة جداً.

✓ أنّ السرد عند تشيخوف لم يقتصر على العناصر الأساس التي نظر لها علماء السرد، بل خلق تشيخوف أول تلاقح بين الشعر والقصة القصيرة.

✓ يعتمد تشيخوف في قصصه إلى مخاطبة الوجود ككل من خلال نزعة إنسانية قارة، متخطيا بذلك الحواجز الدينية والإثنية والمذهبية، فليس في رؤى تشيخوف ما يستفز الحساسيات بمختلف مرجعياتها، لأنه حاول مخاطبة الإنسان الذي غيب دهوراً.

✓ يعود الفضل إلى تشيخوف في فكّ الارتباط الوثيق بين الأدب والتوجهات السياسية للسلط الحاكمة في عصره، وتبني توجهات الحداثة بعمق، وهو ما غداً يصطلح عليه في النقد الروسي أدب مرحلة التحول.

✓ إن وظيفة الأدب-والقصة القصيرة تحديداً- عند تشيخوف هي وظيفة تنويرية خالصة، لهدف لها سوى تبني آلام الهامش، وهو ما وهب هذا النوع من السرد خلوداً بعد أريد من قرن ونيف على رحيل صاحبه¹⁰

1.4 حفريات السلطة:

يعود الفضل للفيلسوف ميشال فوكو في بلورة مفهوم جديد لما أثر عن الفلاسفة من لدن أفلاطون إلى توماس هوبز، والذين اتفقوا نسبياً على حصر مفهوم السلطة في السلطة السياسية؛ التي تدير شؤون الوطن، وتعتمد إلى ميكانيزم المقاربة الأمنية لتحافظ على وجودها، لقد بلور فوكو مفهوم السلطة في مفهوم أوسع، حيث رأى أنّها – أي السلطة- « شبكة من الممارسات والنظم التي يتداخل فيها ما هو اجتماعي، وما هو اقتصادي وسياسي، وما هو معرفي أيضاً، وينظر إليها فوكو على أنّها علاقات إنتاجية قبل كلّ شيء »¹¹

فالسلطة عند فوكو لا ترتبط بمؤسسة معيّنة بل يكون ارتباطها بالممارسة، وعلى هذا سنجد السلطة مخترقة لمساحات شاسعة من النسيج الاجتماعي، وإن كان ظاهر بعضها سلمي، فتعمل السجون كسلطة عقابية، وتمثّل العيادة وسلطة سلطوية هدفها ترويض الجسد، كما تمثّل الأسرة والإدارة والجامعة

والإعلام تمثلات مهمة للسلطة، في أنها تقوم بتكريس خطابها، وتلقينه للأجيال، والدفاع عنه، وفي هذا السياق يقول فوكو: « السلطة بمثابة منزلة، وهي شبكة منتجة تمرّ عبر الجسم الاجتماعي كلّ، وهي أكثر ما هي سلمية ووظيفتها القمع»¹².

يقدم تشيخوف في بعض قصصه رؤية عميقة للسلطة حين يجلبها في نماذج غاية في القسوة وعلى عدّة مستويات، ففي قصّته « فرحة »؛ يحكي تشيخوف عن (ميلتيا كولدارف) الذي عاد إلى المنزل مساء والفرحة تغمره لأنّ الجريدة نشرت خبراً عنه، حين كان كان خارجاً من الحانة، ودهسه حصان يجرّ زلاّقة، ومرّ على جسده، وسبق بعدئذٍ إلى مخفر الشرطة -لا إلى المشفى- وهناك ينصح بأن « يبلى مؤخرة رأسه بالماء البارد»¹³.

ويجد (ميلتيا كولدارف) العذر للحصان، فقد كان مذعوراً لذلك حصل ما حصل.

من ذكاء تشيخوف أنّه لم يقدم في هذه القصّة هويّة سياسيّة للرجل الذي كان يقود الحصان، ليعطي الانطباع أنّه من الشعب، لكنّه يمتلك سلطة ما بعيداً عن السياسة التقليدية، ومن ثمة لم يستطع (ميلتيا كولدارف) أن يحتج، ولم تقدّم السلطة الأمنية أيّ تحقيق في الواقعة، ما حصل أنّ الإعلام هو أن يذكر بأنّه موجود، ويخرج من عدميّته، أيّاً كانت طبيعة هذا الذكر.

في قصّته « وفاة موظّف » يقدم تشيخوف نموذج السّلطة التقليديّة الممثّلة في سلطة الجيش في بلدان الشموليات، ففي اللحظة التي يكون فيها (إيفان ديميتري فيتش) يرقب أجراس كنيسة (كورنوفيل) يعطس، ليبلل الجنرال الذي بجانبه، وهو يعلم يقينا أنّه لا يحقّ له العطس، ففي الشموليات « يعطس الفلاحون ورجال الشرطة والمخبرون السريون»¹⁴، ثم يستमित الموظّف في محاولة الاعتذار للجنرال، فيلاحقه في المناسبات العامة والشوارع، ويقترح بيته، نسي الجنرال الواقعة، وبلغ به إصرار هذا الموظّف على الاعتذار أن طرده، بيد أنّ الموظف مصرّ على الاعتذار لصاحب السعادة.

مايقدّمه تشيخوف في هذا التشكيل السردى هو النفوذ العسكرى في بلدان الشموليات، والذين يستमितون في صناعة القطيع المتنازل عن أبسط حقوقه، والتي رمز إليها تشيكوغ بنوبة (العطس)، ثم تأتي استماتة الموظف في الاعتذار للجنرال مرّة عدّة، لتكون إسقاطاً فنياً جميلاً لحالة الرعب التي تسعى السلطة لإبقائها في خلايا المجتمع، إنّ أمضى سلاح يحفظ على العروش هو سلاح الرعب، سلاح لا يقتل، ولكنّه يعطلّ الحياة والعقل والإبداع..

قريب من هذا ما يحكيه تشيخوف في قصّة (الحرباء)، الاختلاف الوحيد بين القصّتين أنّ النقد الساخر موجّه هذه المرّة للقطيع، فيتعرّض (خريوكين) إلى عضّة كلب، فيطار هذا الكلب، ويصل الخبر إلى الضابط الذي كان ماراً في الشارع، وهنا تبدأ مقارنة أمنية (حربائية) للموقف، فحين يقال أنّ الكلب ملك للجنرال يقع اللوم على (خريوكين) الذي تعرّض لعضّته، والذي لم يجد ما يقوله للضابط إلّا « لا يوجد في القانون يا صاحب

المعالي أن يتحمل الانسان هذه المخلوقات فلو أن كل واحد أخذ بعضاً فالأفضل ألا يعيش الإنسان على ظهر الأرض»¹⁵، كان عليه -إذن - أن لا يمانع ويتقبل العضّة، وحين يأتي الخبر بأن الكلب مسعور؛ يصبح الأمر في نطاق حادثة عادية، تعرّض إنسان لعضّة كلب ضال، فيتحرك القانون : « كلب من هذا؟ سأعرفكم كيف تطلقون كلابكم هكذا»¹⁶

إنّه تشيؤ الإنسان الذي تعمل السلط على تكريسه، فليس هناك معنى لإنسانية هذا الإنسان إلا بالقدر الذي يكون قريباً من السلطة ومقارباتها، أي أنه مرغم على أن يعيش ضمن هذه المنظومة ليخرج من العدم، وهكذا في الشموليات يصبح أفراد الشعب كلّ - قسراً - أعضاء في الحزب الحاكم ليحصلوا على الامتيازات التي تقدّمها السلطة.

في قصّة (دموع لا يراها العالم) يقدّم تشيخوق أنموذجاً مختلفاً للسلطة، وهو سلطة الأسرة، وتحديدًا سلطة المرأة، حيث يقوم (روبرتوسيف) بدعوة أصدقائه إلى البيت للعشاء في وقت متأخر، لفاجأ بمعارضة زوجته التي يتلقى منها كدمات بحجة أن الوقت متأخر، ويستमित الزوج في ترجي زوجته بكلّ الحيل أن لا تفضحه وأن تراعي صورته أمام ضيوفه، ولا تقبل الزوجة إلا بعد سيل من الاعتداءات أدت إلى تورّم عينيه. ومن المفارقات الفنية الرائعة عند تشيخوق أن الزوجة حين تخرج إلى الضيوف لتعامل زوجها بشكل لائق، وبمنهى اللباقة، وتظهر له المحبة والاحترام، ومن هنا روعة العنوان : (دموع لا يراها العالم)، إنها إشارة فائقة الذكاء إلى الأقنعة التي يعيش بها الإنسان لتجمل وجوده، وكأنّها إشارة إلى البؤس الوجودي الذي خلق مع الإنسان، فيظطر دائماً إلى الالتحاييل على المختلف السياقات ليستمر، « ثمّ أنّها من جهة أخرى نقد لاذع للفلسفة النسوية التي استهلّت عهدها حركة إنسانية مدافعة عن حقوق المرأة كإنسان له حقّ الوجود، ومن خلال تحيّزات ناجحة مع الكثير من الحقول الفكرية- كالليبيرالية والماركسية - علا سقف مطامحها لتخرج من المطالبة بالمساواة البيولوجية بعد أن كانت مطامحها تقتصر على المساواة الاجتماعية»¹⁷، إنّ أكبر انجرار اقترفه الفكر النسوي على جسد الإنسانية أنّه حول الصراع من أجل مزيد من الحقوق للمرأة، إلى صراع وجودي إقصائي بين المرأة والرجل، فليس غريباً أن نجد بعض الكتابات لا تمتّ بصلة إلى الفكرة النسوية الأولى، بل مجرد تصفية حسابات مع الرجل، وهي تعلم يقيناً أنّ قيام الوجود قياماً ناجحاً إنّما يكون بوجود كلّ من المرأة والرجل وجوداً متكاملًا، يراعي الفروق التي انوجدت بالطبيعة .

2.4. حفريات المجتمع :

يحسب لتشخوف اشتغاله على الجانب الاجتماعي بعمق، يمكن ارجاع هذا لعدة اعتبارات من أهمّها الاعتبار النفسي حيث يمثّل تشخوف نفسه حفيداً لأحد العبيد السابقين¹⁸، ولعلّه ما ترك الكثير من الندوب على روحه بالوراثة، فنشأ محاولاً اصلاح هذا الوجود المأزوم، ولعلّ من الاعتبارات أنّه واكب الأفكار الماركسية التي لم تر في الأدب إلا صنو الحياة، ومعبراً عنها، وإلا فهو ترف عقلي يدخل في خانة الرأسمالية المتوحشة، ومن

أهم الاعتبارات تبجيل تشيخوف للتنشئة الاجتماعية للفرد، فهو يقول أن نفسه: « حصلنا على مواهبنا من آبائنا، أما الروح فأخذناها من أمهاتنا »¹⁹، وهو صدى للنظريات السلوكية التي أخذت تتفتق على يد كل من دوركايم، وفرويد.

وأشد ما كان يقض مضجع تشيكوف هو حالات الضعف الإنساني الناجمة عن الجانب الاقتصادي على مختلف المستويات، لأنه وفقاً للأفكار الاشتراكية - النابتة آنذاك - فإن هدف التسلط في كل مكان وزمان، وبخاصة حين أصبح يتكى على خلفية معرفية - هو أن يجعل القطيع ضعيفا من الناحية الاقتصادية، ثم يمعن تشيخوف في هذا حين يسحب حالات الضعف هذه على نموذج الطفل والمرأة، وهو طعم بارع من خلاله يستميل قسراً وجدان المتلقي.

1.2.4. المرأة: وفيه يقدم أنموذجين:

في قصة (المغفلة)، يقدم تشيخوف أنموذج المرأة الجاهلة الخادمة التي تتعامل بسلبية مع كل ما يخص كرامتها الإنسانية، فبعد عملها لأكثر من شهرين؛ يقوم رب العمل بخصم كل مرتبها تقريبا بحجج غاية في الظلم، ولا تفعل الخادمة شيئاً إزاء هذا القهر إلا أن تقول شكراً، ومع إمعانه في قهرها ظلما تتغير ملامحها ليغزو الدمع عينيها، « امتلأت عيناها الاثنتان بالدموع .. وظهرت حبات العرق على أنفها الطويل الجميل .. يا للفتاة المسكينة »²⁰، ولكن موقفها يبقى سلبياً، لا تزيد عن شكراً.

يكسر تشيخوف توقع المتلقي حين يكشف له أن ما فعله رب العمل لم يكن سوى درسا أراد من خلاله أن يعلم خادمته أن تكون إيجابية وقوية فلا تتخلى عن حقها، « سأعطيك نقودك .. (الثمانين روبلاً) كلها .. ها هي في المظروف جهزتها لك !! ولكن هل يمكن أن تكوني عاجزة الى هذه الدرجة ؟ لماذا لا تحتجّين ؟ لماذا تسكتين ؟ هل يمكن في هذه الدنيا ألا تكوني حادة الأنياب ؟ هل يمكن ان تكوني مغفلة إلى هذه الدرجة ؟ »²¹، بيد أن رب العمل يفاجأ بأن هذا حصل معها عند الكثير من العائلات « في أماكن أخرى لم يعطوني شيئاً ». يعلق تشيخوف: « ما أبشع أن تكون ضعيفاً في هذه الدنيا »²².

يقدم نموذج المرأة الخادمة المغلوبة على أمرها مظلومية النساء في ظل الذكورية البورجوازية، إن اضطراب هذه المرأة للعمل كخادمة لم يكن لو حصلت على قسط من التعليم يتيح لها أولاً استقلالية مالية مريحة، ويتيح لها ثانياً وعياً بتقلبات الوجود البشري، وأنه يعيش صراعاً أبدياً لا يرى للضعيف مكاناً، بل ويسعى إلى تشيئته ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

في قصة (الكبش والأنسة) يقدم تشيخوف أنموذج المرأة المتعلمة التي لها مرتب، بيد أنها في الآن ذاته ليس لها ما يكفي من الاستقلالية المادية التي تتيح لها العيش في دعة ويسر، مع أنها ابنة مستشار في القصر، ثم

تدخل خطأ عند أحد المسؤولين ظانة أنه أنه مسؤول هيئة سكة الحديد، والذي تتوقع منه أن يساعدها على اقتطاع تذكرة مجانية من بطرسبرج إلى كورسك لرؤية أهلها الذين طال عهدا بهم .

في النهاية وبعد حديث طويل يتبين أن هذا المسؤول موظف بالبنك، ولا علاقة له بمصلحة سكة الحديد، وأن كل حديثه معها كان ملاً للفراغ الذي يشعر به، وأن مسؤول مصلحة سكة الحديد الحقيقي يسكن الشقة المقابلة له تماماً.

يمكن أن نستشف من هذه المشهديات الإنسانية التي رسمها تشيخوف عدة إسقاطات :

- أن الموظف في ظل السلط الليبرالية لا يعدو أن يكون عبدا بقناع حر، لأن المرأة وبرغم تعليمها ووظيفتها لا زالت تستجدي تذكرة مجانية لتري أهلها .

- أن كون المرأة ابنة لأحد مستشاري القصر يدل على الاستماتة التي امتشقتها النسويات في سبيل الحصول على الحقوق، وعلى الرغبة في الاستقلالية منفردة دون أي متكا، وهو فعلا ما ظهر في النسوية الراديكالية التي أفرزت مقولات تشد في مجملها عن الطبيعة البشرية.

2.2.4. الطفل :

يقدّم تشيخوف في كل من قصتي (الصبي الشرير)، وفانكا مفارقة فنية رائعة، برغم تضادها نسبيا فإنها تنتهي في آخر كل منهما بمآل دلالي واحد.

فالطفل في قصة (فانكا)، هو اليتيم الذي تركته أمه في عهدة جده الخادم، والذي دفع به إلى إسكافي يمارس عليه كل أنواع الحكم، كما أثبتته الصبي في الكثير من رسائله إلى جده، يستجديه إنقاذه.

والطفل في قصة (الصبي الشرير) هو الطفل الذي اضطر إلى أن يكون انتهازيا لا سيمح لأته أن ترافق عشيقها إلا إذا دفع هذا الأخير مبلغا من المال .

وعلى الاختلاف الصورتين في القصتين فإن القصتين تحكي حكاية الطفولة المعذبة في زمن الشر وجفاف العاطفة، إن رمزية الجد كخادم في قصة (فانكا)؛ لهي إسقاط ذكي عن قدم معاناة الطفولة، وبالموازاة فإن تقاضي الطفل في قصة (الصبي الشرير) تصوير بارع لما سيكون عليه الطفل الذي تترك الحياة ندوبها على روحه، سيبيع الحب، ويكون انتهازيا، وبعد سنوات سنصادفه مرتشيا فاسدا، أو حاكما طاغية.

5. خاتمة:

مم سبق نخلص إلى نقاط كان عماد سير هذه الورقة البحثية :

-يعتبر مشروع ميشال فوكو أهم مشروع فلسفي في القرن العشرين ألقى بظلاله على الكثير من ميادين البحث المعرفية، من خلال هذا المشروع أنهي فوكو قداسة الذات والإيديولوجيا، والأنثاقية التي عشت ردحا طويلا في تخوم المعرفة .

-ظل السخرية من أهم الخطابات الفنية الإبداعية، من خلال قلبها للمنظورات، وأتمها تنافي الهزل، بل يمكن أن تمنع في المأساة أكثر من المأساة نفسها، وأن الحاجة إليها حاجة إنسانية ملحة .

-قدّم تشيخوف مقارباته من خلال قصصه القصيرة بنظام الحفريات، مع فارق في زاوية النظر، فإذا كان فوكو قد قدّمها من منظور فلسفي معرفي، فقد قدّمها تشيخوف بهدف ملامسة تفاصيل المجتمع واليوميّ الإنسانيّ، لأنّه كما سبق الإشارة إليه ؛ فقد كان همّه من السرد هو التنوير ، من هنا وجدنا يلح على المواضيع ذات التماس المباشر مع حركة المجتمع: السلطة، المرأة ، الطفل .

-يظلّ تشيخوف تجربة إبداعية إنسانية لها تواجدتها الخالد، والتي أثّرت في أجيال من الروائيين، بما حملته من إنسانية على مستوى المضاميني، ومن تجريب حاذق على المستوى الشكلي.

6. قائمة المصادر والمراجع:

1.المصادر:

أنطوان تشيخوف، الأعمال المختارة، مج1، تو أبو بكر يوسف، دار الشروق2009.

2.المراجع:

أ.المراجع بالعربية:

- أرسطو طاليس، فنّ الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953.
- أكرم السيّد، حياة تشيخوف، مطبعة حريمات، تونس، 1986
- جمانة صديق، السرد الإنساني، الفارابي للنشر والتوزيع، الرباط ، ط، 1، 2017
- عوض السيد ، ما بعد الحداثة ، مكتبة الوراق، بغداد، ط2، 2001
- ميشال فوكو ، حفريات المعرفة ، تر سالم يفوت المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987
- ميشال فوكو، نظام الخطاب،ترجمة محمد سبيلا،دار التنوير، بيروت، 1984
- نبيلة السيّد، نسوية ما بعد الحداثة، المركز العربي الثقافي، بيروت، 2001.
- أندرو إدجار وبيتر سيد جوك:موسوعة النظرية الثقافية(المفاهيم والمصطلحات الأساسية)،مراجعة وتقديم وتعليق:محمد الجوهري،المركز القومي ،2014.

ب.المقالات:

- إيجا حسينة،ميكانيزما السلطة عند ميشال فوكو، مجلة المداد،مج12،ع1،

يوليو2022

- عبد الحق طالبي، ميشال فوكو وتجاوز المناهج الفلسفية التقليدية، مجلة المنتدى، الأستاذ، مج 15/ع 1/يناير 2019.

الهوامش والإحالات:

- 1 نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو (1926/1984)
- 2 عوض السيد ، ما بعد الحداثة ، مكتبة الوراق ، بغداد ، ط2 ، 2001 ، ص 124
- 3 المرجع نفسه ص 145
- 4 عبد الحق طالبي، ميشال فوكو وتجاوز المناهج الفلسفية التقليدية، مجلة منتدى الأستاذ، مج 15/ع 1/يناير 2019، ص 61 61
- 5 ميشال فوكو ، حفريات المعرفة ، تر سالم يفوت المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1987 ، ص 128
- 6 المرجع نفسه الصفحة نفسها .
- 7 أندرو إدجار وبيتر سيد جوك: موسوعة النظرية الثقافية (المفاهيم والمصطلحات الأساسية)، مراجعة وتقديم وتعليق: محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2014، ص 347.
- 8 أرسطوطاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 30-31 بتصرف.
- 9 ينظر، جمانة صديق، السرد الإنساني، الفارابي للنشر والتوزيع، الرباط ، ط2017، 1، ص 101 بتصرف .
- 10 إيجا حسينة، ميكانيك السلطة عند ميشال فوكو، مجلة المداد، مج 12، ع1- يوليو 2022، ص 41.
- 11 ميشال فوكو، ظام الخطاب، ترجمة محمد سبيل، دار التنوير، بيروت، 1984، ص 74.
- 12 أنطوان تشيخوف، الأعمال المختارة، مج 1، تو أبو بكر يوسف، دار الشروق 2009، ص 29
- 13 المصدر نفسه، ص 30.
- 14 المصدر نفسه، ص 38.
- 15 المصدر نفسه، ص ن.
- 16 نبيلة السيد، نسوة ما بعد الحداثة، المركز العربي الثقافي، بيروت، 2001، ص 178.
- 17 الأعمال المختارة، مج 1، تو أبو بكر يوسف، دار الشروق 2009، ص 12.
- 18 المرجع نفسه، ص 45.
- 19 أنطوان تشيخوف، الأعمال المختارة، مج 1، ص 90.
- 20 المصدر نفسه، ص ن.
- 21 المصدر نفسه، ص ن.