

«الحب البريء» والتدله

قراءة معادة لإعمال «ميلان كونديرا»

بقلم: فرانسوا ريكار

ترجمة د. عفيف دمشقية

أمكن أن يكون القسم الأخير من «خفة الكائن التي لا تُحتمل» المُقَمَّم باللطافة والمنورُ بابتسامة كلب يناع الموت؟ لقد كانت الفظاظَة تكون أشدَّ لوبرز ذلك التدله، في الرواية نفسها، مباشرةً بعد القسم المعنون «المسيرة الكبرى» الذي يعالج الغائط والكيتش والذي ربما كان تهكم الروائي فيه أكثر جذريةً منه في أيِّ مكان آخر من أعماله.

وبالإجمال فإن في تلك الصفحات ما يُخزي. ومع ذلك فإن فيها حقيقة ومُسَلِّمة تمانلان في عدم قابليتهما للالتواء الحقيقة والمُسَلِّمة اللتين تتبعثان من أشدَّ الأجزاء شيطانيةً في أعمال كونديرا. وعليه فقد كشفت لي عن كونديرا آخر، أو اضطرتني على الأقل إلى تصحيح رؤيتي لأعماله (وبالتالي إلى تصحيح صدى هذه الأعمال في ذاتي، في هذا الصميم من وجداني الذي جاءت تعبرَ عمًا فيه بأصحَّ الوجوه). وما كان من الممكن، كما هي الحال دائماً، أن يتم هذا التصحيح إلا بإعادة طرح السؤال، وإلا بإلغاء تبسيط الفكرة التي ربما كانت شديدة التواطؤ، والتي كنت قد كَوَّنتها عن تلك الأعمال وعمًا كانت تعنيه لي، أي بتمحيص هذا التباين: إن كاتب التخريب هو أيضاً كاتب التدله.

- ٢ -

إن إعادة قراءة أعمال كونديرا لتكشف بالفعل عن أنه إذا كانت «ابتسامة» كارينينا هي بالتأكيد أكثر صور التدله إتقاناً وثباتاً فإنها بعيدة مع ذلك عن أن تكون الوحيدة. فإن صوراً كثيرة مماثلة تظهر في الحكايات والروايات السابقة إلى حدٍّ أنه ليس من المبالغة القول إن فيها موضوعاً من الموضوعات الكبرى التي تعالجها أعمال الكاتب. وأفضل من ذلك: إنها واحدة من أقوى محرّكات وجود الأبطال، أي دينامية الخيال الروائي بالذات.

لكن هذا الموضوع، شأنه شأن جميع موضوعات كونديرا، هو في جوهره ملتبس ومتعدّد الدلالات ولا عودة عنه في أي مضمون ثابت ونهائي كان. وعلى غرار لوحات «ساينا» في «خفة الكائن التي لا تُحتمل» فإن معناه الذي تحدده طبيعة الخطاب الروائي التساؤلية

- ١ -

تركنتي الصفحات الأخيرة من «خفة الكائن التي لا تُحتمل»، وعنوانها «ابتسامة» كارينينا، ولا تزال، مبهوراً ومُبَلِّلاً معاً. ومصدر الانبهار جمال تلك الصفحات، وهذا النوع من الاكتمال الدلالي والشكلي الذي يميّزها. بيد أن ذلك الجمال نفسه، وذلك الاكتمال عينه، هما كذلك مصدر البلبلة، مصدر التساؤل اللانهائي الذي تُعرفني فيه.

والذي دفعني إلى كتابة هذه المقالة هو محاولة فهم ذلك الانبهار وهذا التساؤل، فهمهما معاً، وفهم أحدهما بوساطة الآخر. وسوف تتخذ شكل تأمل في موضوعين: الحب البريء، الجمال.

ولكن، قبل كل شيء، لماذا شعرت بتلك الصدمة؟ إنها عائدة ولا ريب إلى ما شكّلته هذه الصفحات من تناقض استثنائي الحدة مع ما كنت أرى يومئذ أنه النزعة المركزية في أعمال كونديرا، كما حملتني قراءة رواياته السابقة على تعريفها، عنيت التهكم والحذر من كل أشكال الغنائية والنقد الجذري للبراءة، وبكلمة واحدة، شكلاً من أشكال الإبلسية الفلسفية المتمحورة قبل كل شيء حول التدمير والانحراف عن الجادة والنظرة الملقاة «من أسفل» على جميع القيم، ولا سيما على السياسة والشعر^(١). ولست أعرف بهذا الصدد من عمل أدبي [آخر] يوغل بعيداً بقرّ انقضاء الأوهام ويزيد في دفعه إلى الأمام ويكشف إلى هذا الحدّ النقاب عن الخداع الأساسي الذي تقتات به حيواتنا وأفكارنا. وبكلمة واحدة فإنه ليس من عمل يمثل هذه الغربة عن روحية التدله. وبالعكس فإن إحدى ثوابته هي أن يُعري عبر الأبطال وتفكيراتهم - لودفيك وياروسلاف في «المزاح» والسراوي في «لن يضحك أحد»، وبطلة «لعبة الأوتوستوب»، والدكتور هافل وإدوار في «غراميات مريحة»، وياكوب في «فالس الوداع»، وتامينا وبيان في «كتاب الضحك والنسيان»، والخادم في «جاك وسيده» - تفاهة العالم وتهريجه الكامل.

فكيف أمكن بعد أن يحصل التدله في مثل هذا الكون؟ وكيف

بشكل أساسي لا يمكن أن يتشكّل إلا باستحضار نوع من المطابقة الدلالية لا تنفك تشظّره وتفتحه على وجهه الآخر وتجعله بالتالي غير مؤكّد، أي أكثر غنىً وحبلاً للألباب.

ولعلّه ما من شيء يعبر عن التباس موضوع الحبّ البريء هذا خيراً من نهاية «كتاب الضحك والنسيان». فعلى شاطئ البحر، وفي جزيرة مهجورة - زخرف ممتاز لمصاحبتة - يتنزّه يان وأوديج فوق بلاجٍ جميع الناس فيه عُراة. فهي ترى فيه صورة عن الجنة والبشرية المحرّرة في نهاية المطاف، في حين يفكر هو في اليهود الذاهبين إلى غرفة الإعدام بالغاز. ويتحدّثان عندئذٍ عن «دافنيس» و«كلويه»:

ردّد يان مرّة أخرى متنهّداً: «دافنيس، دافنيس...».

وسألت أوديج:

- أتنادي «دافنيس»؟

قال:

- أجل أتادي «دافنيس».

قالت أوديج:

- حسناً ينبغي الرجوع إليه. الذهاب إلى حيث لم تكن المسيحية قد شوّهت الإنسان بعد. أهذا ما كنت تريد قوله؟

قال يان الذي كان يريد أن يقول شيئاً مختلفاً تماماً؟

- أجل.

لنتعمّق قليلاً في سوء الفهم هذا بين يان وأوديج. فكلاهما راغبان في التدلّ، أي، كما كتب كونديرا في مكان آخر، في «حال كان عليها العالم قبل أول نزاع؛ أو خارج النزاعات؛ أو بنزاعات ليست إلا حالات من سوء التفاهم، أي نزاعات زائفة». وفي وسعنا تسمية هذه الرغبة في سعادة مبنية على الانسجام بـ «وعيهما الغرامي».

ومع ذلك فإنه حتى لو كانا كلاهما يشعران بمثل هذه الرغبة فإنها لا تعني الشيء نفسه لكلّ منهما، والصُور التي يعكس فيها يان وأوديج رغبتهم المشتركة ليست الصُور عينها. وعليه فبالإمكان القول إن كلاّ منهما يملك ويتعهّد في نفسه «وعياً غرامياً» خاصاً به ويعبر فيه عن نوع من «أسطورة» فردية تحكّم حياته وخياله في آنٍ معاً.

وهذا المعنى تحدّثتُ أعلاه عن التدلّ بوصفه «محرّكاً» في الحدود التي يُحِيلُ إلَيَّ فيها أن من الممكن تعريف الدينامية، أو «قانون» وجود كل شخص من أشخاص كونديرا عن طريق التدلّ الذي يكنه بالضبط داخل ذاته، أو الذي يدفع بذلك الشخص، أي عن طريق «السوعي الغرامي» الخاص به. لُيعُدّ مثلاً قراءة المزاج. إن المعرفة التي تكوّنت لدينا بأشخاصها لا تبدو لنا على الإطلاق بمثل الرسوخ والاكتمال اللذين تبدو لنا بهما عندما يفاجئهم السرد في «وضع التدلّ»، كما يمكننا القول، أي بوساطة التدلّ القارئ في نفوسهم. «هيلينا»: فرح الجمهور المتغني بالثورة. «باروسلاف»: فرسان يَمْرُون في حقل بقرب نبتة نسرين يواكبون ملكاً ملثماً. «فوسطا»: بلد حافل بالتلال يسود فيه

الغفران. فالسعادة تكمن في نظر كل منهم في تجسيد تدلّهم، ويكمن الشقاء في تدميره.

لكنّ لُنعُدّ إلى «يان» و«أوديج» عاريين على البلاج. إن كلاّ منهما يتعهّد في نفسه على هذا النحو صورة ما عن التدلّ، إن كلاّ منهما يتصوّر على طريقته عالم «دافنيس» الذي لا محلّ فيه للنزاعات. بيد أن علم تفاهمهما أعمق ممّا يبدو. إذ بين «وعيهما الغراميين» المتواليين أكثر من مجرد اختلاف بكثير. فالأمر يتعلّق بالحري بتناقض. فـ «أوديج» تظنّ نفسها وسط العُراة قريبة جداً من «دافنيس»؛ وأما «يان» فإنه يعرف أنه لا سبيل إلى علاج المسافة التي تفصله عنه، وأنه ما من سبيل إلى الاقتراب من «دافنيس»، إن أمكن ذلك، إلا بالقرار من هذا البلاج، وإلا إذا كان البلاج قفراً. فالتدلّ تبعاً لـ «يان» ليس مختلفاً وحسب عن التدلّ تبعاً لـ «أوديج»، بل هو نقيضه، أو هو على الأصح نقي له.

وهكذا فإنه انطلاقاً من الحركة نفسها - الرغبة في الانسجام والسلام - تتخيل صورتان للاستجابة إلى التدلّ - بل معنّيان - يُعثرُ عليهما برسومتين بوفرة في أعمال كونديرا. وأقترحُ لإدراك تناقضهما واختلاطهما على السواء بشكل أفضل تسمية هاتين الصورتين - مُتمسّياً ببعض الشيء المفهوم الذي يضيفه الناقد «نورثروب فراي» على هذه الكلمات التي يستعيرها هو نفسه من «وليام بليك»^(١) - واحدة باسم تدلّ البراءة (أو «التدلّ الأوديجي»)، والثانية باسم تدلّ التجربة (أو «التدلّ اليانّي»).

وإن إقامة جردة كاملة بالميزانين القياسيين اللذين تكوّنهما من خلال أعمال كونديرا مختلف الصُور المثلة لهُذين النمطين من التدلّ، لَيَطولُ أمرها. فلنكتفِ بالتذكير بأبرزها.

- ٣ -

تنتمي إلى ميزان البراءة صورتان كبيرتان متواترتان قد تَبَدّوان للوهلة الأولى متناقضتين لولم يكن أحد اكتشافات الرواية عند كونديرا اثبات إلى أي مدى هما عميقتا التماثل، ومرتسختان في الرغبة نفسها ومنفتحتان على العالم عينه. فالأولى هي بالضبط بلاج العراة الذي ترى فيه «أوديج» إحياءً لمنظر جزيرة «دافنيس»؛ ولا يُعثرُ على متغيرات من هذه الصورة في مشاهد الاحتفالات والمجون الجماعية (في دارة المشتغل بالسينما في «الحياة هي في مكان آخر»، وعند «كاريل» و«ماركيتا»، ثم عند «بربرا» في «كتاب الضحك والنسيان») وحسب، بل في استحضار تلك «الموسيقى المجهولة المُنبت»، تلك «الحالة الأولية التي كانت عليها الموسيقى» مترامية من القيثارات الكهربائية: هنا أيضاً تبطل بالفعل جميع النزاعات.

في وسع جميع الناس أن يتأخوا على هذه الأمزجة البسيطة من الأنغام لأن الكائن بالذات هو الذي يصبح من داخلها بحبور «أنا هنا». وليس من اتحاد أشدّ صحباً وأكثر إجماعاً من الاتحاد بالكائن.

[...]. تتحرك الأجساد على وقع الأنغام نشوى بوعياها بالوجود^(١).

وليست الصورة الثانية عن التدلُّه البريء إلا المثل الثوري الأعلى الواعد كذلك بنهاية النزاعات بتحويل العالم إلى دائرة إجماعية بلا انشقاق ولا انقسام. وكثيراً ما يُصادفنا هذا التفسير للشيوعية بأنها إرادة تدهيئة في أعمال كونديرا؛ ويُعبّر عنه بجملاء خاصّ في الاستحضارات المختلفة لـ «براغ عام ١٩٤٨»، في حين تتمثل الثورة بوصفها دعوة موجّهة إلى الجميع ليدخلوا في نهاية المطاف «هذه الحديقة التي تغرّد فيها البلابل، هذه المملكة الخاصة بالانسجام حيث لا ينتصب العالم غريباً في وجه الإنسان والإنسان في وجه غيره من الناس، وإنما حيث العالم وجميع الناس مجبولون على العكس من ذلك من مادة واحدة هي هي»^(٢).

وليس التعارض بين بلاج «أوديج» وموسيقى الروك من ناحية، والحلقة الشيوعية من ناحية ثانية، إلا تعارضاً في الظاهر. فبعد أن رأّت «تيريزا» ذات يوم صوراً تمثل معسكراً للعراة ودخول الدبابات الروسية تشيكوسلوفاكيا لم تتالك من القول: «إنها تضارعها تماماً!»^(٣). والحق أن هاتين الصورتين من صُور التدلُّه المسمّى تدلُّه البراءة تمثلان الخصائص الجوهرية نفسها. فلنحفظ منها خصيصتين وثيقتي الارتباط على كل حال: إلغاء الفرد ورفض الحدود.

فبين بلاج «أوديج» وحفلة المجون وحفلة الروك بادية الأمر جامع مشترك مع الجئة الشيوعية التي ليس التوحّد فيها مستحيلاً وحسب، وإنما هو محظور. إنه عالم الانصهار، عالم ذوبان الفرد في الكلّ المُجتمِع؛ والذي لا يرغب في أن يكون منه [...] يظلّ نقطة سوداء لا نفع فيها ومجرّدة من كل معنى. وهذا التدلُّه هو بكلمة واحدة «عالم هو في جوهره للجميع»^(٤).

وهو أيضاً عالم لا يعرف حدوداً، عالم كل حدّ فيه مجحود ومجتاز. وإن «أوديج» لمغتبطه بوصوها «من الناحية الأخرى لهذا السجن من سجون حضارتنا»^(٥)، يصرّح «غوستاف هوساك» للأولاد المجتمعين: «يا أبنائي! أنتم المستقبل! [...] يا أبنائي، لا تنظروا أبداً إلى الوراء!»^(٦) ذلك أن التدلُّه هنا يقوم خلف جميع الحدود، سواء كانت حدود الفردية أو حدود الثقافة الأخلاق أو حدود الوجود بالذات. إنه يقيم الاكتمال في وجه الاحتمال والضعف والشكّ والمرارة، أي في وجه كل خيرة من خيائير النزاع. اكتمال الفرح، اكتمال الحرية، اكتمال الكائن. إنه شبيه بـ «السلوك الغنائي» المؤكّد أن «الحياة [الحقيقية] هي في مكان آخر»، وهي تطمح إلى افتداء اليومي الحقيير وغير المكتمل والمزروع بالشكّ والعدم، افتدائه بإقامة حياة رُفِع من شأنها، والغلبة فيها لوفرة المعاني وتحقيق الرغبات.

وهذا النمط الأول من التدلُّه - وتتيح لنا خواصّه تمييزه باسم «الحب البريء» [وكانه اسم علم^(٧)] - لا يمنع من التذكير بعالم الاستمرارية الذي وصفه «جورج باتاي» في دراسته عن الشهوانية

وربطه تحديداً بتجاوز المحظور وانتهاكه. وغنيّ عن البيان أن هذه هي سعادة «أوديج»، أو سعادة «ماركيتا» في أثار المجون، كما هي سعادة الماضلين الراقصين في شوارع براغ: الشعور بالقيام بالانتهاك وتجاوز الحدود والوصول بذلك إلى حال جديدة من أحوال الكائن أكثر صحّة وبساطة وجمالاً بما لا يُقاس من التي تخلّوا عنها.

— ٤ —

قد يكون في وسعنا القول إن جميع أعمال كونديرا مفتونة بـ «الحب البريء»، بهذا المعنى، ويُشكّل هذا «الحب البريء» بما لا يقبل الشكّ في تلك الأعمال أسطورة مركزية، وبالتالي وسيلة لفهم وجود الإنسان، وفي الوقت عينه العالم الذي نعيش فيه، أو على الأقل فهم آفاقها. غير أنها أسطورة تدفع بدل أن تجذب، وتعمل فتنها بالمقلوب، لا بوصفها طموحاً وإنما بوصفها تهديداً. وربما تجلّت بهذا، وبذلك النقد الذي لا يرحم لـ «الحب البريء»، وبتدمير الروائع التي تبشّر بها واحدة واحدة، أفضل ما يكون التجلّي، «شيطانية» كونديرا. ومثل هذا النقد جذريّ. فهو لا يستهدف فقط هذه الصورة أو تلك من صُور «الحب البريء»، ولا هذه الإيديولوجية أو تلك، ولا هذه السياسة أو تلك، من الإيديولوجيات والسياسات التي قد يطمح هذا «الحب البريء» إلى التجسّد فيها. ويكمن موضوع الخلاف في الطموح، في الإيمان التدهي بالذات، في هذه الأبعاد الاجتماعية والفردية معاً، أي في تفضيل «الأخرة» على «هذه الدنيا»، وتفضيل الوحدة على التنافر.

ويستعير هذا النقد أشكالاً كثيرة. فهو تارة صريح وأخرى مُقنّع؛ ويعبّر عنه تارة بالبذاء وأخرى بالتهكّم؛ بيد أنه يعرّي على الدوام في «الحب البريء» الكذب والهول. لِنُفكّر مثلاً، في القسم السادس من «كتاب الضحك والنسيان»، في جزيرة «دافنيس» و«كلويه» المأهولة التي يدرب فيها راقص الروك «رافاييل» «تامينا». ولِنُفكّر أيضاً، في «خفة الكائن التي لا تُحتمل»، في نصر الكيتش نصراً شاملاً على الغائط، الكيتش الذي ليس في نهاية الأمر إلا تعبيراً عن «الحب البريء»، وعن جماله بالذات.

غير أن هناك طريقاً آخر، ربّما كان أشدّها دلالة، يُمارَس فيه نقد كونديرا لـ «الحب البريء»، وهذا الطريق هو الذي نوّد سلوكه هنا. ويتعلّق الأمر ببناء شبكة أخرى من الصُور، عبّر أعمال كونديرا، وإقامة ميزان قياسي آخر مبنيّ هذه المرة على ما يمكننا تسميته بشكل مُفارق «التدلُّه المناهض للتدلُّه»، وهو الذي دعوانه أعلاه تدلُّه التجربة.

لقد سبق أن ظهر لنا شخص «يان» بوصفه أحد حَمَلَة هذا «الوعي التدهيئي» بيد أنه ليس الأور لـ. فهناك أشخاص آخرون يُبرزون وجوهاً أغنيّ من وجهه وينتمون إلى هذا الميزان القياسي عينه. ولِنُذكّر ببعضها.

يُمَيِّزها من وجوه الفئة الأولى؟ وبِمَ تتعارض تلك التدهّات مع «الحبّ البريء»؟.

- ٥ -

إن أشدّ طوابعها لفتاً هو العُزلة، أو على الأقلّ مناخ الحميمة الضيق الذي تسبح فيه. فإذا كان «يان» وحده في جزيرته مع «كلويه» فقد تحلّل «دافنيس». وكذلك فإنه ليس للجوقة الصغيرة، عندما انضمّ إليها «لودفيك»، غير جمهور لامبالٍ، ولم تلبث أن شكّلت وسط الاحتفال «جزيرة صغيرة مهجورة» شبيهة بـ «مقصورة زجاجية معلّقة في أعماق المياه الباردة»^(١١). وبعيداً عن ذلك يعيش كذلك الأربعينيّ منزلاً في الاستوديو الذي يقيم فيه «منشغلاً بنفسه وبتسلياته الخاصة وكتبه»^(١٢). وأما «توماس» و«تيريزا» فإنهما بعد أن وضعا حدّاً لـ «كلّ صلة بأصدقائهما السابقين وبمعارفهما»، «فصّاً حياتهما الماضية كما يُفصّ شريط بمقصّ»؛ وفي قرينتها بعيداً عن براغ «كانا معاً [. . .]، وكانا وحدهما»^(١٣).

وعليه فإن هذه التدهّات تولّد من القطيعة؛ إنها تلدهّات خاصّة. ومع ذلك فإن واقع الانفصال عن الجماعة لا يكفي وحده لتوليدها. فهذا «لودفيك» يبقى وحيداً بعد ابتعاده عن «لوسي» وتركه المنجم؛ ومع ذلك فإنه يعيش على الدوام في الجحيم بسبب حاجته إلى الانتقام الذي هو شكل من أشكال الاستمرار في موافقة التاريخ والبقاء داخل سجنه. ولن يحصل خلاصه إلا في نهاية الرواية بالذات، عندما سيرضى، وقد أدرك عدم جدوى الانتقام، بـ «السقوط» إلى ما لا نهاية، بأن يكون بعيداً إلى ما لا نهاية. وعندئذٍ فقط سيكون في مقدور التدهّ البروز؛ وعندئذٍ سيكون في وسع «لودفيك» أن يضع مبسّم الزمار في فمه ويستعيد الفولكلور المنسيّ. وبالإجمال فإنه لن يُمنح هذه التجربة بوصفها غزوة خاض غمارها طوال حياته. لقد مُنحها على العكس من ذلك بوصفها نوعاً من كشف قائم في أعماق إخفاقه، في أسفل نقطة من سقطته وطردته.

وليست العُزلة حقيقية إلا إذا استتبع لا الابتعاد عن الزُمرَة وحسب، ولكنّ على الأخصّ عدم تضامن جذرياً يوضع به حدٌّ لكل تواصل، وتُجرّد به الزُمرَة ورغبتها في «الحبّ البريء» من حقوقها إلى الأبد. والمتوحّد، بطل التدهّ الخاص، هو على الدوام، وفي نهاية المطاف، هارب من قضية.

إذ ليس في هذا التدهّ شيء من الصعود إلى السماء، ولا من الإفضاء إلى حياة أخرى. بل هو بالضبط عكس ذلك، ويقوم بالحري على إدارة الظهر طوعاً لهذه الحياة الأخرى. وعلى هذا يقف الأربعينيّ وظهره إلى التاريخ وما يمثله من مأس، ظهره في قدره هو بالذات»^(١٤). ويكلام آخر فإن شرط التدهّ هنا ليس التجاوز، وإنما هو التقهقر؛ ليس انتهاك الحظورات، وإنما هو انتهاك أشدّ جذريّة: انتهاك الانتهاك. وعلى هذا فإن «توماس» و«تيريزا» ليسا، في قرينتهما،

الوجهان الأوّان موجودان في «المزاج». وهناك قبل كل شيء بالطبع المشهد النهائي للجوقة الفولكلورية التي انضم إليها «لودفيك»، وهو مشهد يمثّل عدّة موضوعات رئيسية ترتبط بشكل تقليدي بالنموذج التدهّمي: الموسيقى، الخديقة، الصداقة، الدعة. إلا أنه سرعان ما يصرّو حدّث في الرواية الموضوع: إنه لقاء «لودفيك» بـ «لوسي» في حين كان يرى نفسه وقد خرط في معسكر الجنديّة «مدفوعاً به خارج درب حياته»^(١٥). ولعل طابع «مناهضة التدهّ» في هذا النمط من التدهّ لا يبدو بمثل هذه القوة في أي مكان غير تلك الصفحات التي تولد فيها السعادة بشكل مُفارقٍ من الاستبعاد.

كنت مقتنعاً بأن الحياة بعيداً عن مقود التاريخ ليست حياة وإنما هي نصف موتٍ وضجرٍ ومنمّي وسيبيريا. وها إنني في الوقت الحاضر (بعد ستة أشهر من [النفي إلى] سيبيريا) اكتشف بغتة إمكاناً للوجود جديداً وغير متوقّع: ينسبط أمامي مختفياً تحت جناح التاريخ المحلّق في الفضاء مرعى الحياة اليومية المنسيّ الذي كانت تنتظرني فيه امرأة متواضعة بانسة هي جديرة مع ذلك بالحب: «لوسي».

وماذا كان في وسع «لوسي» أن تعرف عن جناح التاريخ الكبير هذا؟ ربما لم يكن صوته المكتوم يلامس أذنها قط؛ كانت تجهل كل شيء عن التاريخ؛ وكانت تعيش في حيزٍ هو تحتها؛ ولم تكن متعطّشة إليه؛ ولم تكن تعلم شيئاً عن الهواجس الكبيرة والآنية، وكانت تحيا من أجل هواجسها الصغيرة والأبدية وكنّت أنا منذ البداية قد حرّرت^(١٦).

ثم هناك في القسم السادس من «الحياة هي في مكان آخر» هذه «الاستراحة الواحدة» التي يظهر فيها شخص الأربعينيّ الذي يحيا «تدهّ لا قدره» وهو يتعمّد من أجل صديقة «باروميل» الحميمة «مصباح طيب النفس»^(١٧). وهناك أيضاً في «كتاب الضحك والنسيان» الفندق الصغير في قرية صغيرة من قرى الألب وقد لاذت به «تامينا» وزوجها بعد أن غادرا مدينتها.

وعندما [. . .] أدركا أنها كانا وحدهما مقطوعين عن العالم الذي مضت فيه حياتهما السابقة برمتها، ساورها شعور بالتحرّر والارتياح. فلقد كانا في الجبل، ووحدهما بشكل رائع. وكان يجيّم حولهما سكون غير معقول. ولقد تلتقت «تامينا» هذا السكون وكأنه هبة غير مأمولة [. . .]؛ السكون من أجل زوجها ومن أجلها؛ السكون من أجل الحب»^(١٨).

ويُنْبئ هذا المشهد بشكل مباشر بآخر الوجوه التي أردنا الإشارة إليها، الوجه الذي تظهر فيه أقوى ما تظهر قسّمات الميزان القياسي الذي يلازم - كما سبق أن قلنا - هذه المقالة برمتها. ويتعلّق الأمر بالطبع بالصفحات الأخير من «خفة الكائن التي لا تُحتمل».

وتقدّم هذه الوجوه جميعاً صورة عن عالم مُلطف غابت عنه النزاعات وخيّم عليه ما ينبغي بالتأكيد تسميته بالسعادة. فما الذي

«في الجانب الآخر» من الحدود حيث تتحوّل الحياة إلى قَدْر، وحيث يسود المعنى والاكتمال، وحيث التاريخ في مسيرة. إن سلامهما هو، على العكس، هَرَبٌ، انثناء إلى ما قبل الحدود، في عالم «اللاقدَر»، عالم اللااكتمال، عالم التكرار، عالم لاكمال المعنى. عالم «لوسي».

وبقدر ما هو «الحبّ البريء» إيجابياً بشكل أساسي فإنّ التدلُّه سلبياً بشكل أساسي. بل قد يُعرَف، بدقّة شديدة، بأنه «اللاحبّ البريء»، أي بأنه العالم الذي ينحطّ فيه النسيان والخراب بقدر ما يرتفع «الحبّ البريء».

ويتخذ هذا العالم في عُزلة «توماس» و«تيريزا» مظهر بيت منزول يُحتَضَر فيه كلب.

- ٦ -

إذا كان الكيتش تعبيراً عن البراءة فإنّ تدلُّه التجربة ينتمي إلى الجمال. والحقّ أن الدوافع المرافقة لهذا الأخير في أعمال كونديرا تتقطع باستمرار مع الدوافع التي تمكّنا من وصفها حتى الآن في التدلُّه الخاص بـ «يان». فهي تجعل من الجمال فئة هي الأخرى «سلبية»، أي مرتبطة بحركة الانفصال التي ينفصل بها الكائن عن «الحبّ البريء» فيكتشف في هذا النوع من الهجر الذي تغرقه فيه العزلة ما كان مستوراً.

أوبالبحري: يُعيد اكتشافه. لأن الجمال ليس هذا الشيء الذي يُذهبُ إليه، وإنما هو ذلك الشيء الذي يُرجعُ إليه، ذلك الشيء الذي يُسقطُ بأنجاهه مرّة ثانية - ما إن تَسْتَهْلِك القطيعة مع «الحبّ البريء» الذي كان يجرّنا بوعده بالتجاوز إلى ما بَعْدَ الحدود، نحو عالم أفضل من الذي كنّا فيه بادئ بدء. وهنا أيضاً لا يتولّد الجمال في عُرف كونديرا - وهذا ما يضعه بشكل أمتن في مقابل الجمال «العصري» - من الانتهاك، وإنما يتولّد بالبحري ممّا سمّيناه قبل قليل انتهاك الانتهاك. إنه ما يخلّفه الانتهاك، إنه ما هو منذور خلفه، وخارج أراضيه، للتلاشي. إنه بكلمة ذلك الذي انتَهَكَ بالذات، أي الذي نسيه «الحبّ البريء» واحتقره ورفضه.

الهوامش

- (١) يُسمع لي بالإحالة على مقالي السابقة عن كونديرا «وجهة نظر الشيطان» التي نُشرت أولاً في مجلة «ليبرتيه» (مونيال ١٩٧٩) وأعيد نشرها كتمهيد لرواية «الحياة هي في مكان آخر» (غاليار، ١٩٨٢ و١٩٨٥).
- (٢) في كتابه «تشریح النقد».
- (٣) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم السادس - ١٨.
- (٤) نفسه، القسم الأول - ٥.
- (٥) «خفّة الكائن التي لا تُحتمل»، القسم الثاني - ٢٤.
- (٦) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم الأول - ٥.
- (٧) نفسه، القسم السابع - ١٤.
- (٨) نفسه، القسم السادس - ١٣؛ أنا من قام بإبراز العبارة الأخيرة.
- (٩) اخترتُ هذا التعبير لأن الغربيين يلجأون إلى حرف «Majuscule» لثل هذا

وعلى هذا النحو تبدو في نهاية «المزاح» موسيقى بوهيميا التقليدية التي عاد «لودفيك» إلى التعلّق بها في الوقت الذي تخلّى عنها فيه الجميع، وفي الوقت الذي وافق فيه هو نفسه على سقطته.

هذا العالم [...]، لقد عثرتُ عليه من جديد (عن غير عمد) بفقره؛ بفقره، ولا سيّما بـ عزلته؛ لقد تخلّى عنه البذخ والإعلان، تخلّت عنه الدعاية السياسية والمثاليات الاجتماعية، تخلّت عنه جيوش موظفي الثقافة [...]؛ ولقد أخذت هذه العزلة تُطهّره؛ تُطهّره مُفعمّةً بالمأخذ عليّ وكأنها شخص لن يلبث طويلاً على قيد الحياة؛ وأخذت تُضيقه بجمالٍ أخير لا سبيل إلى مقاومته؛ وكانت تلك العزلة تُعيده إليّ.

وحبّ «لودفيك» «لهذا العالم [...] الذي فرّ منه قديماً»^(١٨) يُعيد إليه كذلك ذكرى «لوسي»، حضورها الذي عثر عليه من جديد؛ وستكون هذه بفقرها و«اعتياديتها»، إلى جانب تلك الجفّة المرْبُدّة^(١٩) التي كانت قد أدخلته إليها من قبل، ستكون في نظره «فاتحة» الطريق إلى الجمال.

وقد كُشف لـ «ياكوب»، بطل «فالس الوداع» عن الجمال بغتة في نهاية إقامته في مدينة المياه المعدنية، في حين كان يستعدّ لمغادرة بلده، أي لأنه قطع الصلّة، وهو الآن «خارج حياته»، في مكان ما من السطح المستور لَقْدَره^(٢٠). غير أن الجمال - غير أن «كاميلا» - كان قد ضاع عندئذٍ منه. وكذلك الأمر مع «فرانز» المسائل: «وما الجمال؟»، ولم تدر «سابينا» كيف تجيب؛ بيد أنها تتذكّر العهد الذي كانت فيه طالبة تعمل في «ورشة» للشبيبة، ودخلت ذات يوم بالصدفة كنيسة كان يُقام فيها القدّاس وعرفت «الفتنة».

إن الذي وقعت عليه عن غير قصد في تلك الكنيسة لم يكن الله، وإنما كان الجمال. وكانت تعلم جيداً في الوقت نفسه أن هذه الكنيسة وتلك الصلوات لم تكن جميلة بذاتها، وإنما كانت جملة بفضل تجاورها غير المادي مع «ورشة» الشبيبة التي كانت تقضي أيامها فيها وسط صخب الأغاني. وكان القدّاس جميلاً لأنه بدا لها بغتة، وبشكل سرّي، عالماً أنّ خيانتَهُ.

الغرض فيغدو الاسم العادي وكأنه «عَلَم» (المترجم).

(١٠) «المزاح»، القسم الثالث - ٦.

(١١) نفسه، القسم الثالث - ٨.

(١٢) «الحياة هي في مكان آخر»، القسم السادس - ١٢ والقسم السادس - ١٧.

(١٣) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم الرابع - ١٢.

(١٤) «المزاح»، القسم السابع - ١٩.

(١٥) «الحياة هي في مكان آخر»، القسم السادس - ١٠.

(١٦) «خفّة الكائن التي لا تُحتمل»، القسم السابع - ١.

(١٧) «الحياة هي في مكان آخر»، القسم السادس - ١٠.

(١٨) «المزاح» القسم السابع - ١٩.

(١٩) نفسه، القسم الثالث - ٧ و٨.

(٢٠) «فالس الوداع»، القسم الخامس - ٦.