

ميلان كونديرا

فن الرواية



ميلان كونديرا

فنّ الرواية

نُشر هذا الكتاب بدعم من
وزارة الثقافة

المملكة المغربية



وزارة الثقافة
+٥.٢٠.٧٧.٥٠+ I +%٥٥I.

الكتاب

فنّ الرواية

تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

خالد بلقاسم

الطبعة

الأولى، 2017

الإيداع القانوني:

2017MO1508

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9981-72-037-4

جميع الحقوق محفوظة

© المركز الثقافي العربي

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء - المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 307651 - 0522 303339

فاكس: +212 522 305726

Email: markaz.casablanca@gmail.com

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب
هي من بنات أفكار المؤلف،
ولا تعبّر بالضرورة عن رأي
المركز الثقافي العربي.

بيروت - لبنان

ص.ب: 5158 - 113 الحمراء

شارع جاندارك - بناية المقدسي

هاتف: 01 352826 - 01 750507

فاكس: +961 1 343701

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

ميلان كونديرا

فنُّ الرواية

بحث

ترجمة: خالد بلقاسم



المركز الثقافي العربي

هذه ترجمة عن اللغة الفرنسية لكتاب :

L'art du roman

Milan Kundera

إن حقوق الترجمة العربية محفوظة للمركز الثقافي العربي
بموجب عقد مع صاحب حقوق النشر

© Milan Kundera, 1986

All rights reserved

وأي نسخ لهذه الطبعة أو أي ترجمة أخرى تقع في دائرة العمل
غير المشروع وتخضع للملاحقة القانونية

عالمُ النظريّات ليس عالمي . هذه التأمّلات هي تأمّلاتٌ مُمارسٍ
لفنّ الرواية . فمجموع أعمال كلّ روائيّ تنطوي على رؤية ضمنيّة عن
تاريخ الرواية وعن ماهيّتها . هذا التصور عن الرواية المُحايث
لرواياتي هو الذي جعلته يُفصّحُ عن نفسه في هذا الكتاب⁽¹⁾ .

(1) اعتمدنا في ترجمة كتاب فنّ الرواية على النسخة المنشورة ضمن الأعمال
الصادرة في جزأين عن منشورات غاليمار، مكتبة لاپلياد، عام 2011 .

من هذه النصوص السبعة ما كُتب أو نُشر أو أُلقي شفويّاً ما بين عامي 1979 و1985. وعلى الرّغم من اختلاف ظروف نشأتها، فقد كتبُها بهدف جَمْعها لاحقاً في كتاب واحد. وهو ما حصل عام 1986.

القسم الأول

إرث سرفانتس المذموم

1

ألقي إدموند هوسرل عام 1935، ثلاث سنوات قبل موته، محاضرات شهيرة في فيينا وبراغ عن أزمة الإنسانيّة الأوروبيّة. كانت صفة «الأوروبيّة» تعني بالنسبة إليه هويّة رُوحية تمتدُّ أبعد من حدود أوروبا الجغرافيّة (لتصل إلى أميركا مثلاً)، إنّها الهويّة التي نشأت مع الفلسفة الإغريقيّة القديمة. هذه الفلسفة هي، بحسب رأيه، التي تصوّرت، لأوّل مرّة في التاريخ، العالمَ (العالمَ في كليّته) بوصفه قضيةً تستوجبُ حلًّا. لقد كانت هذه الفلسفة تُسائلُ العالمَ لا لإرضاء هذه الحاجة العمليّة أو تلك، بل لأنَّ «الشغفَ بالمعرفة قد استحوز على الإنسان».

كانت الأزمة التي تحدّث عنها هوسرل تبدو له شديدة العمق إلى حدّ كان يتساءلُ معه ما إذا كان بمقدور أوروبا أن تنجوَ منها. لقد كان يعتقدُ أنّ جذور الأزمة توجدُ في بداية الأزمنة الحديثة عند غاليلي وديكارت، في الطابع الأحاديّ للعلوم الأوروبيّة التي اختزلت العالمَ إلى مُجرّد موضوعِ استكشافٍ تقنيّ ورياضيّ، وألغت من أفق رؤيتها عالمَ الحياة الملموس كما كان يقول.

لقد حشرَ تطوُّر العلوم الإنسانَ في أنفاق المعارف المُتخصِّصة. وكلِّما كان الإنسانُ يتقدَّم في معرفته، كان يُحجَّبُ عن نظره العالمُ في كَلِّيَّته وتُحجَّبُ عنه نفسه، ضائعاً على هذا النحو في ما كان هيدغر، تلميذ هوسرل، يُسمِّيه بعبارة جميلة وشبه سحرية «نسيان الوجود». إنَّ الإنسان الذي رَفَعَهُ ديكارت سابقاً إلى مقام «سيد الطبيعة ومالكها» أصبح مُجرَّد شيءٍ بسيط بالنسبة إلى القوى (قوى التقنية والسياسة والتاريخ) التي تتجاوزُهُ وتتفوق عليه وتستعبده. لم يعد لوجوده الملموس، «عالم حياته»، بالنسبة إلى هذه القوى أيَّ قيمة أو فائدة: لقد تمَّ تغييبه ونسيانه سلفاً.

2

لكنتي أعتقدُ مع ذلك أنه سيكون من السذاجة اعتبار صرامة هذه النظرة إلى الأزمنة الحديثة مُجرَّد إدانة. الجدير بالقول إنَّ الفيلسوفين الكبيرين، هوسرل وهيدغر، كشفًا عن غموض هذه الفترة، التي تُشكِّلُ في الآن ذاته تفهقراً وتطوُّراً، والتي تحوِّلُ، شأنها شأن كلَّ ما هو إنسانيّ، بذرةً نهائيَّتها في نشأتها. إنَّ هذا الغموض لا يحطُّ في نظري من قيمة الأربعة قرون الأوروبية الأخيرة التي أشعرُ، فضلاً عن هذا، أنني مُرتبِّطٌ بها لا بوصفي فيلسوفاً، بل بوصفي روائياً. إنَّ مؤسِّس الأزمنة الحديثة، بالنسبة إليّ، ليس ديكارت وحسب، بل أيضاً سرفانتس.

لربِّما سرفانتس هو مَنْ لم يأخذه الفينومينولوجيَّان، هوسرل وهيدغر، بعين الاعتبار في حُكْمهما على الأزمنة الحديثة. أقصدُ

بذلك : إذا كان صحيحاً أنّ الفلسفة والعلوم قد نَسِيَتَا وجود الإنسان، فالظاهر على نحو جليّ أنّ مع سيرفانتس تَشكّلَ فنُّ أوروبيّ كبير، وهذا الفنّ ليس سوى استكشافِ ذلك الوجودِ المَنسيّ .

والواقع أنّ كلّ المَوْضوعات الوجوديّة الكبرى التي يُحلّلها هيدغر في كتابه الوجود والزمان، والتي يُعتبر أنّ كلّ الفلسفة الأوروبيّة السابقة عليه أهملتها، قد تمّ الكشفُ عنها وتوضيحُها وإضاءتها بواسطة أربعة قرون من الرواية الأوروبيّة. لقد اكتشفت الرواية، بطريقتها الخاصّة ومنطقها الخاصّ، مظاهر الوجود المُختلفة: مع مُعاصري سرفانتس تتساءلُ الرواية عن ماهية المُغامرة؛ مع صامويل ريتشاردسون تشرعُ في سَبْر «ما يحدث في دواخل الإنسان» وفي الكشف عن الحياة السريّة للأحاسيس؛ مع بلزاك، تكتشفُ تجدّر الإنسان في التاريخ؛ مع فلوبير تكتشفُ أرضَ اليوميّ التي بقيت حتى ذلك الحين مَجهولة؛ مع تولستوي، تعكفُ على تدخّل اللامعقول في قرارات الإنسان وسلوكاته. وتتوجّه الرواية أيضاً إلى سَبْر الزمن: اللحظة الماضية المُنفلّته مع مارسيل پروست؛ واللحظة الحاضرة المُنفلّته مع جيمس جويس. وتتساءلُ الرواية مع توماس مان عن دور الأساطير التي، وهي قادمة من أعماق الأزمنة، تُوجّه خطواتنا... إلخ، إلخ.

تُلازمُ الرواية الإنسانَ باستمرار ووفاء مُنذ الأزمنة الحديثة. لقد استحوذ عليها «شَعْف المعرفة» (الذي يُعتبره هوسرل جوهرَ الروحانيّة الأوروبيّة) من أجل أن تسبّر حياة الإنسان الملموسة وتحميها من «نسيان الوجود»، ومن أجل أن يظلّ الحفاظ على «عالم الحياة» مُضاءً دوماً. بهذا المعنى أفنّهُم وأقتسمُ الإصرارَ الذي به كان هرمان

بروخ يُرَدَّد: إنَّ اكتشافَ ما لا يَتَسَنَّى اكتشافه سوى للرواية هو العلة الوحيدة لوجود الرواية. فالرواية التي لا تكتشفُ جانباً من الوجود بقيَ مجهولاً إلى الآن هي رواية لا أخلاقيّة. إنَّ المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية.

إلى هذه الفكرة أضيفُ ما يأتي: الرواية هي إنجازُ أوروبا الأدبيّ. اكتشافاتُ الرواية تنتمي، وإن تحقّقت بلغات مُختلفة، إلى أوروبا كلّها. وتوالي الاكتشافات (لا مُراكمه ما تمّت كتابته) هو ما يصنعُ تاريخ الرواية الأوروبيّة. إنَّ قيمة عمل روائيّ (أي أهميّة اكتشافه) لا يُمكن تبيّنها وإدراكها على نحو تامّ إلا في هذا الإطار الفوق-قوميّ.

3

عندما كان الإله يُغادرُ تدريجيّاً المكانَ الذي منه كان يقودُ العالمَ ونظامَ قيمه ويفصلُ الخيرَ عن الشرِّ ويمنحُ معنى لكلِّ شيءٍ، خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد بمقدوره إطلاقاً تعرّف العالم. فالعالمُ، في غياب حاكم أعلى، بدأ غامضاً على نحوٍ مُرعب. إن الحقيقة الإلهيّة الوحيدة قد تجزّأت إلى مئات الحقائق النسبيّة التي اقتسمها البشر. هكذا نشأ عالمُ الأزمنة الحديثة، ونشأت معه الرواية بوصفها صورةً هذا العالمَ ونموذجَه.

أنَّ يُدرِكَ المرءُ مع ديكارت أنَّ الأنا المُفكّر أساسُ كلِّ شيءٍ، ويكوّن هكذا وحيداً أمام الكون، فذلك موقفٌ عدّه هيغل بحقّ موقفاً بطوليّاً.

وأن يُدرك المرء مع سرفانتس العالم بوصفه غموضاً ويكونَ عليه أن يواجهه، عوض حقيقةٍ وحيدةٍ مُطلقة، حقائقٌ نسبيّةٌ عديدةٌ مُتناقضة (حقائقٌ مُدمجةٌ في أنواتٍ مُتخيّلةٌ تُسمّى شخصيات) وأن يمتلك، إذًا، حكمة اللايقين بوصفها اليقينَ الوَحيد، فهذا أمرٌ يَتطلّبُ قوّةً لا تَقَلُّ عن السابقة.

ما الذي تريدُ رواية سرفانتس الكبيرة قوله؟ إنَّ ثمةَ بُحوثاً وفيرةً في هذا الموضوع. هناك مَنْ يزعمون أنّهم يرون في هذه الرواية النقدَ العقلانيّ لمثاليّةِ دون كيشوت الغامضة. وهناك مَنْ يرون فيها تمجيداً لهذه المثالية ذاتها. التأويلان معاً خاطئان، لأنّهما لا يرومان العثورَ في أساس الرواية على سؤال، بل على حُكم أخلاقيّ جاهز.

يتمتّى الإنسان عالمًا يكون فيه الخيرُ والشرُّ قابلين للتمييز بوضوح تامّ، لأنّ الإنسان يَحملُ بداخله الرغبةَ الفطريّةَ والجامحةَ في الحُكم قبل الفهم. على هذه الرغبة تأسست الأديانُ والإيديولوجيات. لذلك لا يُمكنُ أن تتصالح الديانات والإيديولوجيات مع الرواية إلا إذا ترجمت في خطابها اليقينيّ والدغمائيّ لغّةَ النسبيّةِ والغموضِ الخاصّةِ بالرواية. إنّ الديانات والإيديولوجيات تقتضي أن يكون واحدٌ من اثنين على حقّ؛ إمّا أنّنا كارنينا ضحيةٌ مُستبدّ بليد، وإمّا أنّ كارنينا ضحيةٌ امرأةٌ لا أخلاقيّة، إمّا أنّ ك. بري، تَسحقهُ محكمةٌ جائرة، وإمّا أنّ خلف المحكمة تختفي العدالة الإلهيّة وأنّ ك. مُذنب.

في «إمّا وإمّا» هذه، يكمنُ عَجْزٌ تحمّلُ النسبيّةَ الأساسيّةَ للأشياء الإنسانية، العَجْزُ عن مُواجهَةِ غيابِ حاكمٍ أعلى. بسببِ هذا العَجْزِ، يَغدو من الصّعبِ قبول حكمة الرواية (حكمة اللايقين) وإدراكها.

خرج دون كيشوت إلى عالم كان يَنتفحُ واسعاً أمامه. كان بمقدوره دُخوله من دون قيود والعودة منه إلى بيته متى شاء. الروايات الأوروبية الأولى هي أسفارٌ عبّر العالم، الذي يبدو لا محدوداً. تكشفُ بداية رواية جاك القدري عن البطلين وهما في مُنتصف الطريق، فلا يُعرف لا من أين أتيا ولا إلى أين يذهبان. إنهُما يُوجدان في زمن لا بداية له ولا نهاية، في فضاءٍ لا يعرفُ حُدوداً، أي في وَسَط أوروبا التي لا يُمكنُ للمستقبل، بالنسبة إليها، أبداً أن يَنتهي.

بعد ديدرو بنصف قرن، ومثلما يَختفي منظرٌ طبيعيّ، اختفى لدى بلزاك الأفقُ البعيدُ خلفُ البناءات الحديثة التي هي مؤسّسات اجتماعيّة: البوليس، العدالة، عالم المال والجريمة، الجيش، الدولة. لم يُعد زمنٌ بلزاك يُعرفُ الخمولَ السعيد الذي نعثرُ عليه لدى دون كيشوت أو لدى ديدرو. لقد وُضِعَ هذا الزمنُ على متن القطار الذي نُسمّيه التاريخ. قطارٌ من السهل الصّعود إليه ومن الصّعب النزول منه. ومع ذلك، ليس في هذا القطار بعدُ ما يُخيف، بل إنّ له بعضَ الجاذبيّة، إذ يُعدُّ كلُّ رُكابه بمغامراتٍ وبلوغ أقصى ما يُمكنُ بلوغه.

بعد ذلك بسنوات، سوف يَضيقُ الأفقُ، بالنسبة إلى إيما بوفاري، إلى حدٍّ أنّ هذا الأفقُ غدا يُشبهه سياجاً. خَلَفَ هذا السياج، توجّدُ المُغامرات والحنينُ لا يُحتمل. ففي ضجّر اليوميّ، تكتسي الأحلامُ وأحلامُ اليقظة أهميةً أكبر. ويتمُّ تعويضُ اللانهائي المُفتقد

للعالم الخارجي بلانهائي الروح. ومن ثم يزدهر أحد أجمل الأوهام الأوروبية، إنه الوهم الكبير بفرادة الفرد التي بلا نظير.

غير أن الحلم بلانهائية الروح يفقد سحره في اللحظة التي يستحوذ فيها على الإنسان التاريخ أو ما تبقى منه، أي تلك القوة الفوق-إنسانية لمجتمع قادر على كل شيء. لا يعد التاريخ الإنسان إطلاقاً ببلوغ أعلى المراتب، بل بالكاد يعده بمنصب مساح. ماذا بإمكان ك. فعلة أمام المحكمة وأمام القصر؟ لا شيء ذا وزن، فهل بإمكانه على الأقل أن يحلم كما فعلت سابقاً إيما بوفاري؟ كلا، إن فتح الوضعية مُرعبٌ للغاية وبتلغ كل أفكاره وكل أحاسيسه: لا يمكنه التفكير سوى في محاكمته وفي منصبه بما هو مساح. لا نهائية الروح، إن هي وجدت، أصبحت عند الإنسان أمراً زائداً غير مُجدٍ تقريباً.

5

يرتسم مسار الرواية مثل تاريخ مواز للأزمة الحديثة. إن أنا التفتت للإلقاء نظرة شاملة عليه، بدا لي، على نحو غريب، قصيراً ومُغلقاً. أليس دون كيشوت ذاته من يعود، بعد ثلاثة قرون من الرحلة، إلى قريته مُتنكراً في هيئة مساح. دون كيشوت يغدو هو ك. . لقد خرج دون كيشوت في الماضي لاختيار مُغامراته، غير أنه الآن، في هذه القرية أسفل القصر، لا يملك خياراً، فالمُغامرة مفروضة عليه: خلاف بائس مع الإدارة بشأن خطأ في ملفه. ما الذي حدث، إذًا، بعد ثلاثة قرون للمُغامرة، تلك الموضوعة الأولى

الكبرى للرواية؟ هل أصبحت المُغامرة مُحاكاة ساخرة لنفسها؟ ماذا يعني ذلك؟ أيّني أنّ مسارَ الرواية ينتهي بمُفارقة؟

أجل، يُمكنُ أن نعتقدَ ذلك. وليس ثمة مُفارقة وحيدة، بل المُفارقات عديدةٌ. لربّما رواية الجندي الشجاع شفيك هي آخر رواية شعبية كبيرة. أليس من المُدهش أن تكون هذه الرواية هزليّة وفي الآن ذاته رواية حرب تدورُ أحداثها وسط الجيش وعلى الجبهة؟ ما الذي وقعَ للحرب وأهوالها لتُصبحَ موضوعاً للضحك؟

لقد كان للحرب عند هوميروس وعند تولستوي معنىً معقولٌ تماماً، حيث اندلعت الحربُ من أجل هيلين الجميلة أو من أجل الدفاع عن روسيا. أمّا شفيك ورفاقه فيتوجّهون إلى الجبهة دون أن يعرفوا الدافع إلى هذا التوجّه، وما يصدّم أكثر هو أنهم يتوجّهون إليها دون أن يُولوا اهتماماً لذلك.

لكن ما الدافع إلى الحرب إذاً إن لم يكن لا هيلين ولا الوطن؟ أهّي القوّة تريدُ أن تُثبتَ نفسها بوصفها قوّة؟ أهّي «إرادة الإرادة» التي سوف يتحدثُ عنها هيدغر فيما بعد؟ ولكن، ألم تكن «إرادة الإرادة» دوماً وراء كلّ الحروب؟ بلى بالتأكيد. غير أنّ «إرادة الإرادة» هذه المرّة لا تسعى لدى هاسيك حتّى إلى التنكّر وراء خطاب معقول ولو قليلاً. لا أحد يعتقدُ في هذر الدعاية حتى أولئك الذين يصنعونها. فالقوّة عارية مثلما هي عارية في روايات كافكا. في الواقع لن تجني المحكّمة شيئاً على الإطلاق من إعدام ك. ، كما لن يجدَ القصرُ أيّ فائدة من إزعاج المسّاح. فلمَ أرادت ألمانيا بالأمس وروسيا اليوم الهيمنة على العالم؟ ألكي تكونا أكثر غنى؟ أم من أجل أن تكونا أكثر

سعادة؟ كلاً، فلا هدف إطلاقاً لعنف القوّة ولا عِلّة له، إنّ عُنف القوّة لا يُريدُ سوى إرادته، إنّهُ اللامعقول الخالص.

يَضَعُنا كافكا وهاسيك أمام هذه المُفارقة الهائلة: كان العقل الديكارتِي يُفَوِّضُ خلال حقبة الأزمنة الحديثة كلَّ القِيم الموروثة عن القرون الوسطى، الواحدة تلو الأخرى، غير أنّ اللامعقول الخالص (أي ألا تُريدَ القوّة سوى إرادتها) هو ما سوف يَسْتَحُوذ، لحظة الانتصار التام للعقل، على أحداث العالم، لانعدام أيّ منظومة قِيم مُتعارَفٍ عليها قادرة على التصدّي لهذا اللامعقول.

هذه المُفارقة التي تتمّ إضاءتها بمهارة في رواية المُسرّمون لهرمان بروخ هي إحدى المُفارقات التي أحبّ أن أسميها المُفارقات القصوى. ثمة مُفارقات أخرى. مثلاً: كانت حقبة الأزمنة الحديثة تُقوِّي الحُلْمَ بإنسانيّة قد تَجَدُّ، إن كانت الآن مُنقسمة إلى حضارات مُختلفة ومُتفرّقة، في يوم ما وحدثها وسلامها الأبديّ. لقد أصبح تاريخ كوكب الأرض، في الوقت الحاضر، يُشكّلُ أخيراً كلاً غير قابل للتجزئ، لكنّ الحربَ المُتنقّلة من مكان إلى آخر والمُستمرّة هي ما يُحقِّقُ ويؤمّنُ وحدةَ الإنسانيّة التي طالما تمّ الحُلْمُ بها. إنّ وحدةَ الإنسانيّة هذه تعني: لا أحد يَسْتَطِيعُ الهُروبَ إلى أيّ مكان.

6

كانت المُحاضرات التي فيها تحدّث هوسرل عن أزمة أوروبا وعن إمكان اختفاء الإنسانيّة الأوروبيّة هي وصيّته الفلسفيّة. ألقى هوسرل هذه المُحاضرات في عاصمتين من عواصم أوروبا الوسطى،

ولهذه الصُّدفة دلالة عميقة: ففي أوروبا الوسطى ذاتها استطاع الغرب، لأوّل مرّة في تاريخه الحديث، أن يرى موت الغرب، أو بدقّة أكبر، أن يرى انتزاع جزء منه عندما ابتلعت الإمبراطوريّة الروسيّة فارسوفيا وبودايبست وبراغ. لقد تولّدت هذه المأساة عن الحرب العالميّة الأولى التي أشعلتها الإمبراطوريّة النمساويّة-المجريّة، والتي أدّت إلى نهاية هذه الإمبراطورية ذاتها وخلخلت بصفة نهائيّة توازن أوروبا المُنهكة.

لقد انتهى عهدُ الأزمنة الهادئة، أزمنة جويس وبروست، حيث كان على الإنسان أن يُقاومَ تغوّل رُوحه. في روايات كافكا وهاسيك وموزيل وبروخ، يأتي العُول من الخارج ويُسمّى التاريخ؛ لم يعد هذا التاريخ يُشبه إطلاقاً قطارَ المُغامرين، تاريخٌ مُجرّد، مُنفلتٌ من التحكّم والحسبان، مُبهم، ولا أحد يفلتُ من قبضته. إنّها اللحظة (غداة الحرب العالميّة الأولى) التي فيها تبيّنت كوكبةٌ من كبار روائيّي أوروبا الوسطى المفارقات القصوى للأزمنة الحديثة ولمسّتها وأدركتها.

لكن لا يجبُ أن نقرأ رواياتهم بوصفها نبوءةً اجتماعيّة وسياسيّة، كما لو أنّنا نقرأ جورج أورويل سابقاً لأوانه! فما يقوله لنا أورويل كان مُمكناً أن يُقال (وبطريقة أفضل بكثير) في بحث أو مقال هجائيّ. وبالمُقابل، فقد اكتشف هؤلاء الروائيّون «ما بوسع الرواية وحدها اكتشافه»: إنّهم يوضّحون كيف يتغيّر فجأةً، في شروط «المفارقات القصوى»، معنى كلّ المقولات الوجوديّة. فما معنى المُغامرة إن كانت حريّة الحركة لدى ك. وَهْميّة تماماً؟ ما المستقبل إن لم يكن لمُثقفي رواية رجلٍ بلا صفات أدنى فكرة عن الحرب

التي سوف تأتي غداً على حياتهم؟ ما الجريمة إن كان هو غناو، بطل بروخ، لا يندم وحسب على الجريمة التي ارتكبها، بل إنّه إضافة إلى ذلك ينساها؟ وإذا كانت الرواية الهزليّة الكبرى الوحيدة في هذه المرحلة، رواية هاسيك، تتخذ من الحرب مسرحاً لها، فما الذي حصل للهزل؟ ما الفرق بين الخاصّ والعامّ إن كان ك. لا يستطيع أبداً، حتى في سرير الحبّ، البقاء من دون مبعوثين من القصر؟ وما العزلة في هذه الحالة؟ أهّي عبء، قلق، لعنة، مثلما أريد لنا أن نعتقد، أم هي، على العكس، القيمة الأكثر نفاسة التي لا تنفكّ تسحقّها الجماعة المُستبَدّة؟

إنّ مراحل تاريخ الرواية طويلةً للغاية (لا علاقة لها إطلاقاً بالتحوّلات المحمومة للموضة)، وهي مراحل تميّز بالكشف عن هذا الجانب أو ذلك من الوجود الذي تستقصيه الرواية في المقام الأوّل. وهكذا، فإنّ الإمكانيات المُتضمّنة في اكتشاف فلوير لليومي لم يتمّ تطويرها بصورة تامّة إلاّ سبعين سنة في ما بعد، في العمل الروائيّ الهائل لجيمس جويس. ثم إنّ المرحلة (مرحلة المفارقات القصوى) التي دشنتها كوكبة من روائيّي أوروبا الوسطى، تبدو لي أبعد من أن تكون قد انتهت.

7

يتمّ الحديث كثيراً، ومُنذ زمن طويل، عن نهاية الرواية. تحدّث عن ذلك بوجه خاصّ المُستقبليون والسورياليّون وكلُّ الحركات الطليعيّة تقريباً. لقد كانوا يرون أنّ الرواية سوف تختفي على طريق

التقدّم لصالح مُستقبل جديد جذرياً، ولصالح فنّ قد لا يُشبه إطلاقاً ما كان موجوداً قبله. ونتيجة ذلك سوف يتمّ إقبار الرواية باسم العدالة الاجتماعيّة، تماماً مثلما سوف يتمّ إقبار البؤس والطبقات السائدة والأنماط العتيقة للسيارات والقبّعات عالية الشكل.

والحال، إذا كان سرفانتس هو مُؤسس الأزمنة الحديثة، فإنّ نهاية إرثه قد تعني لا مُجرّد إبدال في تاريخ الأشكال الأدبيّة، بل قد تعني إعلان نهاية الأزمنة الحديثة. لهذا تبدو لي الابتسامة السعيدة، التي بها يتمّ إعلان موت الرواية، ابتسامةً تافهة. هي تافهة، لأنّه سبق لي أن رأيت موت الرواية وعاشته، موتها العنيف (بواسطة وسائل القمع والرّقابة والضّغط الإيديولوجي) في العالم الذي فيه قضيتُ جزءاً كبيراً من حياتي، الذي يُسمّى عادةً العالم الشموليّ. آنثذٍ بدا بجلاء تامّ أنّ الرواية كانت عُرضة للفناء مثلما هو عُرضة للفناء غربُ الأزمنة الحديثة. وما دامت الرواية، بوصفها نموذج هذا العالم، مُؤسّسة على نسيبِ الأشياء الإنسانيّة والتباسها، فإنّها تُناقضُ العالم الشموليّ. هذه المُناقضة هي أعمقُ من تلك التي تقومُ بين مُنشقّ في الحزب الشيوعيّ ومُتنفذ فيه، أو تلك التي تقومُ بين مُناضل من أجل حقوق الإنسان وجلّاد، لأنّ هذه المُناقضة ليست مُناقضة سياسية أو أخلاقيّة وحسب، بل هي مُناقضة أونطولوجيّة. وهذا يعني أنّ العالم القائم على حقيقة واحدة وعالم الرواية المُلتبس والنسبيّ مُختلفان تماماً من حيث المادّة التي منها صيغ كلّ منهما. فالحقيقة الشموليّة تُلغي النسبيّ والشكّ والسؤال، ومن ثمّ لا يُمكنها إطلاقاً التّوافق مع ما أسّميه روح الرواية.

لكن، ألا يتمّ في روسيا الشيوعيّة طبعُ مئات، بل آلاف

الروايات بَعْدَ هائل ونجاح كبير؟ بلى، غير أنّ هذه الروايات لم تُعَدّ تُمدّد غَزو الوجود. فهذه الروايات لا تكشفُ أيّ جُزِيءٍ جديد من الوجود، إنّها تُؤكّد فقط ما قيل سابقاً. أكثر من ذلك: إنّ في تأكيد ما قيل (وما يجبُ قوله) تكمنُ علّةٌ وُجودها ومَجدها وِجْدواها في المُجتمع الذي هو مُجتمعها. وبما أنّ هذه الروايات لم تُعَدّ تُسهمُ في توالي الاكتشافات الذي أسَمّيه تاريخ الرواية، فإنّها تَضَعُ نَفْسَها خارج هذا التاريخ أو إنّها روايات ما بَعْدَ نهاية تاريخ الرواية.

مُنذ قرابة نصف قرن توقّفَ تاريخ الرواية في الإمبراطوريّة الشيوعيّة الروسيّة. إنّ موتَ الرواية ليس إذاً فكرةً وهميّة. لقد سبقَ له أن تحقّق. ونحنُ نعرفُ حالياً كيف تُحتضِرُ الرواية: فهي لا تختفي، بل إنّ تاريخها يتوقّف. ولا يبقى بَعْدَ هذا التاريخ إلا زمن التكرار، حيث تُعيدُ الرواية إنتاجَ شكلها مُفرِغاً من رُوحه. يتعلّقُ الأمرُ إذاً بموتِ مكتوم لا يُشيرُ انتباهَ أحد ولا يصدُمُ أحداً.

8

لكن، ألا تدنو الرواية، بسبب منطقها الخاصّ، من نهايةٍ مسارها؟ ألم تستثير كلَّ إمكاناتها وكلَّ معارفها وكلَّ أشكالها؟ لقد سمعتُ مَنْ يُقارنُ تاريخها بمناجم الفحم التي نَفِدَت منذ زمن بعيد. ألا يُشبهُ هذا التاريخ، بالأحرى، مقبرةَ الفُرص الضائعة والنداءات غير المسموعة؟ ثمّة أربعة نداءات تُثيرُ اهتمامي بوجه خاصّ:

نداء اللعب: تبدو لي حالياً رواية تريسترام شاندي لِلوَرانس سِترن ورواية جاك القدريّ لديدرو أكبرَ عملين روائيين في القرن

الثامن عشر، تمّ بناؤهما كلُّعبه هائلة. إنَّهما قمتان في الخفّة لم يبلغهما أحدٌ لا قبلهما ولا بعدهما. بعدهما، تقيّدت الرواية بضرورة الاحتمال وبالديكور الواقعي وبالصرامة الكرونولوجيّة. لقد تخلّت الرواية عن الإمكانات المتضمّنة في هذين العملين العظيمين اللذين كان بإمكانهما تأسيس تطوّر آخر للرواية غير الذي نعرفه (أجل، بمقدورنا أن نتصوّر أيضاً تاريخاً آخر للرواية الأوروبيّة).

نداء الحُلم: لقد تمّ فجأةً إيقاظُ الخيال الرّاقد للقرن التاسع عشر من قبَل فرانز كافكا، الذي نجحَ في ما ألحَّ السورباليّون عليه بعده دون أن يُنجزوه حقّاً، أي تمازج الحُلم والواقع. إنّ هذا الاكتشاف الهائل هو انفتاحٌ غيرٌ مُنتظر أكثر ممّا هو اكتمال تطوّر الرواية، انفتاحٌ يظلمنا أنّ الرواية هي المكان الذي فيه يُمكنُ للخيال أن يتفجّرَ مثلما يتفجّرُ في الحُلم، وأنّ الرواية يُمكنُ أن تتحرّرَ من إلزام الاحتمال الذي يبدو لا مفرّ منه ظاهريّاً.

نداء الفكر: لقد أدخلَ موزيل وبروخ إلى مشهد الرواية فكراً سامياً ومُشعّاً، لا بغاية تحويل الرواية إلى فلسفة، بل بغاية تحريك، على قاعدة الحكيم، كلّ الوسائل المعقولة واللامعقولة، السردية والتأمليّة، التي يُمكنها أن تُضيء وجود الإنسان وأن تجعل الرواية أسمى تركيب فكريّ. الإنجازُ الروائيّ لموزيل وبروخ، أهو اكتمالُ تاريخ الرواية أم هو، بالأحرى، دعوة إلى رحلةٍ طويلة؟

نداء الزمن: تدعو مرحلة المفارقات القصوى الروائيّ إلى عدم حصر مسألة الزمن في المُشكل البروستي عن الذاكرة الشخصية، بل تدعوه إلى توسيع هذه المسألة لتشمل لغز الزمن الجماعيّ، زمن أوروبا، أوروبا التي تلتفتُ كي تنظرَ إلى ماضيها، وتُقومَ مسارها،

وتدرّك تاريخها، مثل رجل عجوز يُدرّك بنظرة واحدة كاملَ حياته المُنقضية. من هنا تتولّد الرغبة في تجاوز الحُدود الزمنية لحياة فردية، الحُدود التي ظلّت الرواية إلى الآن حَبِيسَتَهَا، وتتولّد الرغبة في إدخال حِقَب تاريخية عديدة في فضاء هذه الحياة (لقد سبق لبروخ وأراغون وفونتينس أن حاولوا ذلك).

لكن، لا أريد أن أتنبأ للرواية بمساراتها المُستقبلية التي لا أعرفُ عنها شيئاً. أوّد فقط أن أقول: إذا كان على الرواية حقاً أن تختفي، فليس لأنها استنفدت قواها، بل لأنها توجدُ في عالمٍ لم يُعد عالمها.

9

إنّ توحيدَ تاريخ كوكب الأرض، هذا الحُلم الإنسانيّ الذي أباحَ الإلهُ بقسوةٍ تَحَقُّقَهُ، نُصاحبهُ سيرورةً اختزال هائل. صحيحٌ أنّ أَرْضَةَ الاختزال تنخرُ الحياةَ الإنسانيةَ منذ الأزل: حتى إنّ أكبر حُبّ يَنْتهي باختزاله في هيكل ذكريات هزيلة. غير أنّ طبيعة المُجتمع الحديث تُقوّي ببشاعة هذه اللعنة. فحياةُ الإنسان اختزلت في وظيفته الاجتماعية، واختزل تاريخُ شعب ما في بضعة أحداثٍ اختزلت بدورها في تأويل مُغرض، والحياة الاجتماعية اختزلت في الصراع السياسيّ الذي اختزل هو أيضاً في المواجهة بين قوتين كبيرتين فقط. إنّ الإنسان يوجدُ في دوامةٍ اختزال حقيقية، فيها يغدو، على نحو مشؤوم، «عالمُ الحياة»، الذي تحدّث عنه هوسرل، مُظلماً، وفيها يسقط الوجودُ في النسيان.

والحال، إذا كانت عِلَّةُ وجود الرواية هي الحفاظ على «عالم الحياة» مُضَاءً دوماً وهي حمايتنا من «نسيان الوجود»، أفلا يكون وجود الرواية اليوم ضرورياً أكثر من أي وقت مضى؟

بلى، في ما يبدو لي. لكن للأسف، الرواية ينخرها هي أيضاً الاختزال الذي لا يختزل معنى العالم وحسب، بل معنى الأعمال الأدبية كذلك. فالرواية (مثلما هي حال الثقافة بكاملها) غدت أكثر فأكثر في قبضة وسائل الإعلام. وما دامت وسائل الإعلام تعمل على توحيد تاريخ كوكب الأرض، فإنها تُضخِّمُ سيرورة الاختزال وتُرَكِّزها، وتنشرُ في العالم بأسره التبسيطات والكليشيات ذاتها المهيأة لأن تكون مقبولة من أكبر عدد من الناس، ومن الكل، ومن الإنسانية جمعاء. ولا يهم كثيراً أن تظهر مُختلف المصالح السياسيّة في مُختلف وسائلها الإعلاميّة. فخلف هذا الاختلاف السطحيّ تسود روحٌ مشتركة. يكفي المرء تصفُّح الأسبوعيّات السياسيّة، الأميركيّة أو الأوروبيّة، اليساريّة أو اليمينيّة، من صحيفة التايم إلى صحيفة شبيغل، ليَتَبَيَّنَ أنها تملك جميعها الرؤية ذاتها تجاه الحياة، وهي الرؤية التي تنعكس في الترتيب نفسه الذي إليه تحتكم في فهارسها، وفي تقسيم زوايا الصحيفة نفسه، وفي الأشكال الصحافيّة نفسها، وفي القاموس نفسه والأسلوب نفسه، وفي الأذواق الفنيّة نفسها، وفي التراتب نفسه الذي تُقيّمُه بين ما تعتبره مهمّاً وما تعتبره بلا معنى. هذه الروح المشتركة بين وسائل الإعلام المُتخفّية وراء تنوعها السياسيّ هي رُوح عصرنا. إنها رُوحٌ تبدو لي مُناقضة لروح الرواية. إنّ روح الرواية هي روح التعقيد. فكلّ رواية تقولُ للقارئ: «الأشياء أشدّ تعقيداً ممّا تتصوّر». إنها الحقيقة الأبدية للرواية، غير

أَنَّ صَوْتَ هَذِهِ الْحَقِيقَةِ لَا يَنْفَكُ يَخْفَتُ شَيْئاً فَشَيْئاً وَسَطَ ضَجِيجِ
الْأَجْوِبَةِ التَّبْسِيطِيَّةِ وَالسَّرِيعَةِ الَّتِي تَسْبِقُ السُّؤَالَ وَتُلْغِيهِ . بِالنِّسْبَةِ إِلَى
رُوحِ عَصْرِنَا ، إِمَّا أَنَّ آتَا كَارْنِينَا هِيَ مَنْ عَلَى حَقٍّ وَإِمَّا أَنَّ زَوْجَهَا هُوَ
مَنْ عَلَى حَقٍّ ، فِي حِينٍ تَبْدُو حِكْمَةَ سِرْفَانْتِسِ الْقَدِيمَةِ ، الَّتِي تُحَدِّثُنَا
عَنْ صُعُوبَةِ الْمَعْرِفَةِ وَعَنْ الْحَقِيقَةِ الْمُنْفَلَتَةِ ، مُزْعِجَةً وَبَلَا جَدْوَى .

إِنَّ رُوحَ الرِّوَايَةِ هِيَ الرُّوحُ الْإِسْتِمْرَارِيَّةُ : فَكُلُّ عَمَلٍ رَوَائِيٍّ
يَتَجَاوَبُ مَعَ الْأَعْمَالِ الرِّوَائِيَّةِ السَّابِقَةِ ، كُلُّ عَمَلٍ رَوَائِيٍّ يَتَضَمَّنُ كُلَّ
تَجْرِبَةٍ رَوَائِيَّةٍ سَابِقَةٍ . لَكِنَّ رُوحَ عَصْرِنَا مُوجَّهَةٌ إِلَى الرَّاهِنِ الَّذِي
بِتَمَدُّدِهِ وَاتِّسَاعِهِ الْكَبِيرَيْنِ يُزِيحُ الْمَاضِي مِنْ أَفْقِنَا وَيَخْتَزِلُ الزَّمْنَ فِي
الثَّانِيَةِ الْحَاضِرَةِ وَحَدَهَا . لَمْ تَعُدْ الرِّوَايَةُ ، بَانْدِرَاجَهَا فِي هَذَا النَّسْقِ ،
عَمَلًا أَدْبِيًّا (لَمْ تَعُدْ شَيْئًا مَنْذُورًا لِلدِّيمُومَةِ وَلِوَضْلِ الْمَاضِي
بِالْمُسْتَقْبَلِ) ، بَلْ غَدَتْ حَدَثًا مِنْ أَحْدَاثِ الرَّاهِنِ مِثْلَ أَحْدَاثِ أُخْرَى ،
غَدَتْ حَرَكَةً بَلَا غَدَ .

10

هَلْ يَعْنِي هَذَا أَنَّ الرِّوَايَةَ سَوْفَ تَخْتْفِي فِي الْعَالَمِ «الَّذِي لَمْ يَعُدْ
عَالَمًا»؟ وَأَنْهَا سَوْفَ تَتْرُكُ أَرْوَبَا تَغْرُقُ فِي «نَسْيَانِ الْوُجُودِ»؟ وَأَنْ لَا
شَيْءَ مِنْهَا سَوْفَ يَبْقَى سِوَى ضَجِيجِ الْمَهْوُوسِينَ بِالْكِتَابَةِ الَّذِي لَا
طَائِلَ مِنْهُ ، وَسِوَى رَوَايَاتٍ مَا بَعْدَ نِهَايَةِ تَارِيخِ الرِّوَايَةِ؟ لَا أُدْرِي .
أَعْتَقْدُ فَقَطْ أَنَّي أَعْلَمُ أَنَّ الرِّوَايَةَ لَمْ يَعُدْ بِإِمْكَانِهَا إِطْلَاقًا الْعَيْشَ فِي
انْسِجَامِ مَعَ رُوحِ عَصْرِنَا : إِذَا كَانَتْ لَا تَزَالُ تَرِيدُ الْإِسْتِمْرَارَ فِي
اِكْتِشَافِ مَا لَمْ يُكْتَشَفْ بَعْدَ ، وَإِذَا كَانَتْ تَرِيدُ أَنْ «تَتَقَدَّمَ» بِوَصْفِهَا

رواية، فإنّها لن تستطيع القيام بذلك إلا في تعارض مع تقدّم العالم .
لقد نظرت الحركة الطليعية إلى الأشياء على نحوٍ مُغاير، إذ كان
يتملّكها طموحٌ أن تكون مُنسجمة مع المُستقبل . لقد أبدعَ فنّانو
الحركة الطليعية أعمالاً جريئة حقاً وصعبة ومُستفزة ومرفوضة، لكنهم
أبدعوها وهم على يقينٍ أنّ «روح العصر» كانت معهم وأنّها سوف
تُصِفهم في المُستقبل .

في الماضي، اعتبرتُ أنا أيضاً أنّ المُستقبل هو الحَكَم الوحيد
المؤهل لمحاكمة أعمالنا الأدبية وأفعالنا . ولم أستوعب إلا في ما
بعد أنّ مُغازلة المُستقبل هي أبشعُ صور الامتثال، وهي النفاق
المُحابي بجنينٍ للأقوى . والسبب هو أنّ المُستقبل أقوى دوماً من
الحاضر . وهو، فعلاً، مَنْ سوف يُحاكُمنا، لكن من غير أن يكون،
بلا شك، أهلاً لذلك .

لكن، إذا كان المُستقبل لا يُمثّلُ قيمة في نظري، فبمَن أنا
مُرتبط : أبالإله؟ أم بالوطن؟ أم بالشعب؟ أم بالفرد؟
إنّ جوابي سخيّف بقدر ما هو صادق : لستُ مُرتبطاً بأيّ شيء
سوى بالإرث المذموم لسرفانتس .

القسم الثاني

حوار حول فنّ الرواية

كريستيان سالمون: أوّد تخصيص هذا الحوار لجماليّة رواياتك.

لكن بماذا نبدأ؟

ميلان كونديرا: نبدأ بالتأكيد على أنّ رواياتي ليست سيكولوجيّة. بتعبير أدقّ، إنّ رواياتي توجد خارج نطاق جماليّة الرواية التي تُسمّى عادةً سيكولوجيّة.

ك. س.: لكن، أليست كلّ الروايات سيكولوجيّة بالضرورة؟

أي أنّها مُنكّبة على لُغز النفس؟

م. ك.: إنّك أكثر دقّة: إنّ كلّ روايات كلّ الأزمنة تنكّب على

لُغز الأنا. بمُجرّد ما تبتكر كائناً مُتخيلاً، أي شخصيّة روائية، تجد نفسك، على نحو آليّ، في مُواجهة هذا السؤال: ما الأنا؟ بمّ يُمكن إدراك الأنا؟ إنّ سؤالاً من بين الأسئلة الجوهريّة التي عليها تنهض الرواية، بما هي رواية. انطلاقاً من الأجوبة المُختلفة عن هذا السؤال، يُمكنك، إنّ شئت، أن تُميّز بين مُختلف اتجاهات الرواية، ولربّما بين مُختلف حقب تاريخها. إنّ القصّاصين الأوروبيّين الأوائل لا يعرفون المُقارَبة السيكولوجيّة. يروي لنا بوكاتشيه أحداثاً ومُغامرات فقط، غير أنّنا نميّز، خلف كلّ هذه الحكايات المُسليّة،

اقتناعاً: إنّ الفعل هو ما يُخرجُ الإنسان من عالمِ اليوميّ الرتيب حيث يتشابهُ الجميع، الفِعْلُ هو ما يجعلُ الإنسانَ يَتميّزُ عن الآخرين ويُصبحُ فرداً. قال بذلك دانتى، «في كلِّ فعل، يكونُ القصدُ الأوّلُ للذي يفعلُ، هو أن يكشفَ صورتهُ الخاصّةَ». لقد تمّ إدراكُ الفِعْلِ، في البدء، على أنّه الصورةُ الشخصيّةُ (أوتوبورتريه) لِمَن يقومُ بالفِعْلِ. أربعة قرون بعد بوكاتشيه، سيكونُ ديدرو أكثر تشكّكاً: إنّ بطل روايته جاك القدريّ يغوي خطيباً صديقه ويتنشي سعادةً، يُشبعهُ أبوه ضرباً، تمرّ كتيبة عسكرية فيلتحقُ بها جاك بدافع الغيظ. وفي أوّل معركة، يتلقّى رصاصةً في ركبته ويظلّ يعرّجُ حتى مماته. كان جاك القدريّ يعتقدُ أنّه بدأ مُغامرةً حُبّ، في حين كان، في الواقع، يتّجهُ نحو عاهته. وبذلك لم يستطع أبداً تعرّف ذاته في فعله. إنّ صدعاً ينفّثُ بينهُ وبين الفِعْلِ. بواسطة الفِعْلِ، يُريدُ الإنسانُ أن يكشفَ صورتهُ الخاصّةَ، غير أنّ هذه الصورة لا تُشبههُ. إنّ طابعَ المُفارقةِ الذي يسمُّ الفِعْلُ هو أحدُ أكبر اكتشافات الرواية. لكن إذا كان الأنا غير قابلٍ للإدراك، فأين وكيف يُمكنُ إدراكه؟ لقد حلّت إذاً اللحظة التي فيها يتعيّنُ على الرواية، في بحثها عن الأنا، أن تُشيع باهتمامها عن العالمِ المرئيِّ للفِعْلِ كي تنكبَّ على العالمِ اللامرئيِّ للحياة الباطنيّة. ففي مُنتصف القرن الثامن عشر، سوف يكتشفُ ريتشاردسون شكلَ الرواية التراسليّة، حيث تُصرّحُ الشخصيات بأفكارها وتبوحُ بمشاعرها.

ك. س.: أكان ذلك إيذاناً بميلاد الرواية السيكلوجيّة؟

م. ك.: لا شكّ في أنّ هذا المُصطلح تقريبيّ وغيرٌ دقيق. لِنَتجنّب هذا المُصطلح ولنستعمل جُملةً أدقّ: لقد وَضَعَ ريتشاردسون

الرواية على سكة اكتشاف حياة الإنسان الباطنية. إننا نعرف الروائيين الكبار الذين وصلوا في هذا المنحى، إنهم غوته في روايته فريتر، شوبرلو دي لاكلوس، بنيامين كونستان، وفي ما بعد ستندال وكتاب عصره. ذروة هذا التطور تُوجد، في ما يبدو لي، عند پروست وجويس. إن جويس يُحللُ شيئاً أكثر انفلتاً من «الزمن الضائع» لپروست، أقصدُ اللحظة الراهنة. ليس ثمة، في ما يبدو لي، شيء يكونُ بدهياً ومحسوساً وواضحاً أكثر من اللحظة الراهنة. ومع ذلك، فإنها تنفلتُ تماماً منا. وهنا يكمنُ حُزنُ الحياة كُله. تُسجَلُ حواسنا، البصر والسمع والشم، في ظرفٍ ثانيةٍ واحدة (بصورة واعية أو غير واعية) كُتلةً من الأحداث، ويمرُّ عبر ذهننا فيضٌ من المشاعر والأفكار. كلُّ لحظة تُمثلُ عالماً صغيراً، يتم نسيانه نهائياً في اللحظة التي تليها. والحال أنَّ المِجهر الكبير لجويس يعرفُ كيف يُوقفُ هذه اللحظة المنفلتة ويُمسكُ بها ويُمكِّننا من رؤيتها. لكنَّ البحث عن الأنا ينتهي مرّةً أخرى بمفارقة: كلُّما كانت عدسة المِجهر الذي يتأملُ الأنا كبيرةً، انفلتَ منّا الأنا وانفلتتُ فرادته: تحت العدسة الجويسية الكبيرة، التي تفتتُ الروحَ ذراتٍ، نكونُ جميعاً مُتشابهين. لكن، إذا كانت الأنا وفرادته غيرَ قابلين للإدراك في حياة الإنسان الباطنية، فأين وكيف يُمكنُ إدراكهما؟

ك. س. : هل من المُمكن إدراكهما؟

م. ك. : كلا، بكلِّ تأكيد. إنَّ البحث عن الأنا انتهى وسوف ينتهي دوماً بنقصِ مُفارق ولا أقول بإخفاق، لأنَّ الرواية لا يُمكنُ أن تتجاوزَ حدودَ إمكاناتها الخاصّة بها، ثمَّ إنَّ الكشفَ عن هذه الحدود يُعدُّ سلفاً اكتشافاً هائلاً، وعملاً ذهنياً باهراً. ومع ذلك، فالروائيون

الكبار شرعوا، بعد مُلامستهم العمق الذي إليه يقود السبرُ الدقيقُ لحياة الأنا الباطنيّة، في البحث، بوعي أو بلا وعي، عن توجّه جديد. غالباً ما يتمّ الحديث عن ثالث الرواية الحديثة المُقدّس: پروست وجويس وكافكا. والحال أنّ هذا الثالث غير موجود في نظري. ففي تاريخ الرواية الذي صُغته، أرى أنّ كافكا هو مَنْ يَفْتَحُ هذا التوجّه الجديد: توجّه ما بعد-پروستي. فالطريقة التي بها يتصوّر كافكا الأنا غير مُتوقّعة تماماً. بم تمّ تحديد شخصية ك. كائناً مُتفرداً؟ ليس بمظهره الجسديّ (لا نعرفُ عنه أيّ شيء)، ولا بسيرته (لا نعرفها)، ولا باسمه (ليس له اسم)، ولا بذكرياته وميولاته وعُقدّه. أتمّ تحديده بواسطة سلوكه؟ إنّ المَجَالَ الحُرّ لأفعاله محدودٌ على نحوٍ يبعثُ على الشفقة. أتمّ تحديده بواسطة فكره الباطنيّ؟ أجل. إنّ كافكا يتتبع باستمرار أفكار ك.، لكن هذه الأفكار مُوجّهة نحو الوضعيّة الراهنة فقط: ما الذي ينبغي فعله هنا وعلى الفور؟ الذهاب إلى الاستنطاق أم التهرب منه؟ الاستجابة لنداء القسّ أم لا؟ إنّ كلّ حياة ك. الباطنيّة استغرقتُها الوضعيّة التي وجدَ نفسه في فخّها، ولا شيء ممّا يسمَحُ بتجاوز هذا الموقف (ذكريات ك.، أفكاره الميتافيزيقية، آراؤه تجاه الآخرين) تمّ كشفه لنا. كان العالمُ الباطنيّ للإنسان يُشكّلُ، بالنسبة إلى پروست، مُعجزةً، ولانهائياً لم يكن يكفّ عن إدهاشنا. لكن، ليس هذا ما يُدهشنا من كافكا. فهو لا يتساءلُ عمّا هي الدوافع الباطنيّة التي تُحدّدُ سلوك الإنسان. إنّهُ يَطْرَحُ سؤالاً مُختلفاً جذريّاً: ما هي إمكانات الإنسان في عالم أصبحت فيه المُحدّدات الخارجية ساحقة إلى حدّ لم تُعدّ معه الدوافع الباطنيّة ذات تأثيرٍ إطلاقاً؟ ما الذي كان، فعلاً، مُمكناً أن يتغيّر في

مصيرك . وموقفه لو كانت له غرائز مثلية أو لو عاش قصة حب مؤلمة؟ لا شيء .

ك. س. : هو ذا ما تقوله في رواية كائن لا تُحتمل خفته :
«ليست الرواية اعترافاً صادراً عن المؤلف، بل هي سبرٌ لما هي الحياة الإنسانية في عالم أصبح فحاً». لكن ماذا يعني الفحّ؟

م. ك. : أن تصيرَ الحياةَ فحاً هو أمرٌ عرفناه دوماً: يُولَد الإنسانُ دون أن يطلبَ ذلك، ويحبسُ في جسد لم يختره، جسد منذور للموت. بالمقابل، كان فضاء العالم يُوقرُ دوماً إمكاناً للهروب. كان بمقدور جندي أن يفرّ من الجيش ويبدأ حياةً أخرى في بلدٍ مجاور. في عصرنا يتغلّق العالمُ فجأةً من حولنا. إنّ الحدث الحاسمَ في تحوّل العالمِ إلى فحّ كان بلا شكّ حرب 1914-1918، التي أُطلق عليها (ولأوّل مرّة في التاريخ) حرب عالميّة. عالميّة خطأً، إذ لم تكن تعني سوى أوروبا، بل لم تكن تعنيها كلّها. لكنّ نعت «العالميّة» يُعبّر على نحو بليغ عن الشعور بالهلع أمام واقعة تدلّ مُنذئذٍ على أن لا شيء ممّا يقع على وجه الأرض سوف يبقى شأنًا محليًا، وأنّ كلّ الكوارث تهّم العالمَ بأسره، وأننا أصبحنا، تبعاً لذلك، مُحَدّدين أكثر فأكثر من الخارج بالأوضاع التي لا أحد بإمكانه الإفلات منها، والتي تجعلنا أكثر فأكثر نُشبه بعضنا.

لكن لتفهمني جيداً. إذا كنت أضع نفسي خارج إطار الرواية السيكولوجيّة، فذلك لا يعني أنني أريدُ حرمان شخصياتي من حياة باطنية، بل يعني فقط أنّ رواياتي ترصدُ في المقام الأول الغازأً أخرى وأسئلةً أخرى. وهذا لا يعني أنني أعترضُ على الروايات المُولعة بالسيكولوجيا. على العكس، فتحوّل وضعيّة الرواية بعد

پروست يَغْمُرني، بالأحرى، بالحنين. مع پروست، ثمة جمالٌ هائلٌ يَبْتَعُدُّ عَنَّا تدرِجياً، يَبْتَعُدُّ إلى الأبد ومن دون رجعة. كانت لغومبروفيتش فكرةٌ مُضحكة ومبتكرة في آن: إنَّ وزنَ الإنسان، يقول غومبروفيتش، يتوقَّفُ على عدد ساكنة كوكب الأرض. كان ديمقريطس يُمَثَلُ واحداً على أربعمئة مليون من البشرية، برامس واحداً على مليار، غومبروفيتش ذاته واحداً على مليارين. إستناداً إلى هذا الحساب الرياضي، فإنَّ وَزنَ اللانهائيِّ الپروستي، وزنَ أنا ما، وزنَ الحياة الباطنية لأنا ما، يُصَبِّحُ أكثر فأكثر خفيفاً. هكذا نكونُ في هذا السباق نحو الخفة، قد اجتزنا حدًّا حاسماً.

ك. س.: إنَّ «خفة الأنا التي لا تُحتمل» هي انشغالك الثابت مُنذ كتاباتك الأولى. أفكَّرُ في مجموعتك القصصية غراميات مَرحة، وفي قصَّة إدوارد والرب مثلاً. بعد أوَّل ليلة حُبِّ قضاها إدوارد مع الشَّابة آليس، تملَّكهُ قلقٌ غريب، قلقٌ حاسمٌ في حكايته: لقد كان يَنظُرُ إلى صديقه ويقول في نفسه: «إنَّ أفكارَ آليس لم تكن في الواقع سوى شيءٍ أُلصِقَ بمصيرها، وأنَّ مصيرها لم يكن سوى شيءٍ أُلصِقَ بجسدها، فلم يَعد يَري في آليس سوى تجميع عَرَضِيٍّ لجسدٍ وأفكارٍ وسيرة، تجميع لا عُضويٍّ واعتباطيٍّ وقابل للتغيُّر». وفي قصَّة أخرى أيضاً، «لعبة الأوتوستوب»، تَظهُرُ الفتاة، في الفقرات الأخيرة من الحكاية، مُضطربة تماماً بسبب شكِّها في هويِّتها إلى حدِّ أنها تُردِّدُ وهي تجهشُ بالبكاء «أنا هي أنا، أنا هي أنا، أنا هي أنا..».

م. ك.: في رواية كائن لا تُحتمل خفَّته، تَنظُرُ تريزا إلى وَجْهها في المرآة. تتساءلُ ماذا يُمكنُ أن يقعَ إن استطال أنفُها بمقدار مليمتر كلَّ يوم. كم سوف يَستغرقُ ذلك من الزمن كي يَفقدَ وَجْهها

مَعَالِمُهُ؟ وَإِذَا لَمْ يَعُدْ وَجْهَ تَرِيْزَا يُشْبِهُ تَرِيْزَا، هَلْ سَوْفَ تَبْقَى تَرِيْزَا هِي تَرِيْزَا؟ أَيْنَ يَبْدَأُ الْأَنَا وَأَيْنَ يَنْتَهِي؟ أَتَرَى الْآنَ: لَيْسَ ثَمَّةَ أَيِّ دَهْشَةٍ أَمَامَ اللَّانِهَائِي الْقَصِي لِلرُّوحِ، بَلْ ثَمَّةَ، بِالْأُحْرَى، دَهْشَةٍ أَمَامَ التَّبَاسِ الْأَنَا وَالتَّبَاسِ هُوَيْتِهِ.

ك. س.: ثَمَّةَ، فِي رَوَايَاتِكَ، غِيَابٌ تَامٌّ لِلْمُونُولُوغِ الدَّاخِلِيِّ.

م. ك.: لَقَدْ وَضَعَ جُويسَ مِيكْرُوْفُونًا فِي رَأْسِ بُلُومِ. وَبِقُضْلِ هَذَا التَّجَسُّسِ الْغَرِيبِ الَّذِي هُوَ الْمُونُولُوغِ الدَّاخِلِيِّ، تَعَلَّمْنَا الشَّيْءَ الْكَثِيرَ عَنِ هُوَيْتِنَا. غَيْرَ أَنَّي لَا أَعْرِفُ اسْتِخْدَامَ هَذَا الْمِيكْرُوْفُونِ.

ك. س.: فِي رَوَايَةِ أَوْلَيْسَ لَجُويسَ، يَخْتَرِقُ الْمُونُولُوغِ الدَّاخِلِيَّ الرَّوَايَةَ بِكَامِلِهَا، إِنَّهُ أَسَاسُ بِنَائِهَا وَالتَّهْجُ الْمُهَيْمِنُ فِيهَا. أَهُوَ التَّأَمُّلُ الْفَلْسَفِيَّ مَا يَتَكَفَّلُ لَدَيْكَ بِهَذَا الدَّورِ؟

م. ك.: أَعْتَقِدُ أَنَّ كَلِمَةَ «فَلْسَفِيَّ» غَيْرُ مُلَائِمَةٍ. إِنَّ الْفَلْسَفَةَ تُبْلُورُ فِكْرَهَا فِي فِضَاءٍ تَجْرِيدِيٍّ، بَلَا شَخْصِيَّاتٍ وَبَلَا أَوْضَاعٍ.

ك. س.: أَنْتَ تَبْدَأُ رَوَايَتِكَ كَائِنَ لَا تُحْتَمَلُ خَفَّتَهُ بِتَأَمُّلٍ حَوْلَ الْعَوْدِ الْأَبْدِيِّ لَدَى نَيْتِشِهِ. أَلَا يَتَعَلَّقُ الْأَمْرُ إِذَا بِتَأَمُّلِ فِلْسَفِيٍّ مَصْوُغٍ بِطَرِيقَةٍ تَجْرِيدِيَّةٍ، بَلَا شَخْصِيَّاتٍ وَبَلَا أَوْضَاعٍ؟

م. ك.: كَلَّا. الْأَمْرُ خِلَافَ ذَلِكَ. فَهَذَا التَّأَمُّلُ يُدْمِجُ مُبَاشَرَةً، مُنْذُ السُّطْرِ الْأَوَّلِ فِي الرَّوَايَةِ، الْوَضْعِيَّةَ الْأَسَاسَ لِشَخْصِيَّةٍ مِنَ الشَّخْصِيَّاتِ، شَخْصِيَّةَ تُوْمَاسِ. يَعْضُضُ التَّأَمُّلُ مُشْكَلَةَ هَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ: خَفَّةَ الْوُجُودِ فِي الْعَالَمِ، عَالَمٍ لَا يُوْجَدُ فِيهِ عَوْدٌ أَبْدِيٍّ. أَتَرَى، هَا نَحْنُ نَعُودُ أَخِيرًا إِلَى سُؤْلِنَا: مَاذَا يُوْجَدُ فِي مَا وَرَاءَ الرَّوَايَةِ الْمُسَمَّاةِ سِيكُولُوْجِيَّةٍ؟ بِتَعْبِيرٍ آخَرَ: مَا هِيَ الطَّرِيقَةُ اللَّاسِيكُولُوْجِيَّةُ لِإِدْرَاكِ الْأَنَا؟ إِنَّ إِدْرَاكَ الْأَنَا مَعْنَاهُ، فِي رَوَايَاتِي، إِدْرَاكُ جَوْهَرِ الْإِشْكَالِيَّةِ

الوجودية لهذا الأنا. إدراك قانونه الوجودي. لقد انتبهت في أثناء كتابتي لرواية كائن لا تُحتمل خفته أن قانون هذه الشخصية أو تلك يتكوّن من بضع كلمات - مفاتيح. هذه الكلمات، في حالة تيريزا، هي: الجسد، الروح، الدوار، الهشاشة، الإديل، الجثة. وفي حالة توماس، هي: الخفة، الثقل. في القسم المُعنون الكلمات غير المفهومة، أستقصي القانون الوجودي لفرانز وسابينا، وذلك بتحليل كلمات عديدة: المرأة، الوفاء، الخيانة، الموسيقى، الظلام، النور، المواكب، الجمال، الوطن، المقبرة، القوة. لكل كلمة من هذه الكلمات دلالة مختلفة في القانون الوجودي لكل شخصيّة منهما. لم يتم، طبعاً، تحليل هذا القانون تجريدياً، بل إنه ينكشف تدريجياً في حدث الرواية وفي أوضاع الشخصيات ومواقفها. أخذ مثلاً القسم الثالث من رواية الحياة في مكان آخر: فالبطل ياروميل الخجول لا يزال صبيّاً بكرةً. يتجول، في يوم من الأيام، بصُحبة صديقه التي فجأةً تضع رأسها على كتفه. وهو ما جعله في قمة السعادة، بل إن الأمر أثاره جسدياً. أتوقفت عند هذا الحدث الصغير وألاحظ أن «أكبر سعادة عرفها ياروميل كانت إحساسه برأس فتاة وقد وُضع على كتفه»، انطلاقاً من هذا الحدث، أسعى إلى إدراك إيروسيّة ياروميل: «لقد كان رأس فتاة يعني بالنسبة إليه أكثر ممّا يعنيه جسدها». لا يعني هذا، تدقيقاً أكثر للأمر، أنّ الجسد كان غير ذي أهمية بالنسبة إليه، بل إن ياروميل «لم يكن يشتهي عريّ جسد فتاة، كان يشتهي وجه فتاةٍ مُضاءٍ بعريّ الجسد. لم يكن يشتهي امتلاك جسد فتاة، كان يشتهي امتلاك وجه فتاة وأن يهبه هذا الوجه جسداً كدليل على حبه له». أحاول أن أعطي اسماً لهذا السلوك، فأختار كلمة حنان.

وأستقصي هذه الكلمة: ما الحنان في واقع الأمر؟ فأتوصّل إلى هذه الأجوبة المُتتالية: «الحنان يَنشأ في اللحظة التي فيها يُلقَى بنا على عتبة سنّ الرشد، وفيها تُدرِكُ بقلبي ميزات الطفولة، التي لم نكن ندرِكها لَمَّا كُنَّا أطفالاً»، «الحنان هو الذعر الذي به يُوحى إلينا سنّ الرشد»، «الحنان هو خلق فضاء وَهْمِيّ، فيه يتوجّب مُعاملة الآخر كطفل». أنظر، فأنا لا أوضّح لك ما يدور في ذهن ياروميل، بل أوضّح لك بالأحرى ما يدور في ذهني أنا. أتأمل مُطوّلاً ياروميل، شخصيّي، وأسعى إلى الاقتراب شيئاً فشيئاً من عمق سلوكه، بغاية فهم هذا السلوك وتسميته وإدراكه.

في كائن لا تُحتمل خفّته، تعيش تريزا مع توماس، غير أنّ حُبّها يُحتمّ عليها استنفار كلّ قواها، وفجأةً تعجزُ عن التحمّل، فترغبُ في العودة إلى الورا، العودة «إلى الأسفل»، هُناك من حيث أتت. أتساءل: ماذا يَحدثُ لها؟ وأعثرُ على الجواب: إنّ تريزا يلمّ بها دوار. لكن، ما الدوار؟ أبحثُ عن التعريف، فأقول: «إنّه رغبةٌ مُذهلة في السقوط لا تُقاوم»، لكنني أصحّح توّاً هذا التعريف بتدقيقه: «.. أن يلمّ الدوار بالمرء، معناه أن يكون مُنتشياً بعجزه. أن يعي المرء عجزه، لكن لا يُريدُ مُقاومته، بل على العكس يُريدُ الاستسلامَ له. إنّه يثملُ بعجزه الخاصّ، ويُريدُ أن يكون أكثرَ عجزاً، يُريدُ أن يَنهارَ في الطريق على مرأى الجميع، يُريدُ أن يكون ساقطاً على الأرض، أسفل من الأرض». إنّ الدوار مفتاحٌ من المفاتيح لفهم تريزا. إنّه ليس مفتاحاً لفهمك أو لفهمي. ومع ذلك، فأنت وأنا نعرفُ هذا النوعَ من الدوار، على الأقلّ بوصفه إمكاناً خاصّاً بنا، بوصفه إمكاناً من إمكانات الوجود. لقد توجّب عليّ أن

أبتكرَ شخصية تريزا، «أنا تجريبيّ»، لفهم هذا الإمكان، ولفهم الدوار.

لكن، ليست الحالات الخاصّة هي فقط ما تتمّ مُساءلتهُ بهذه الطريقة، فالرواية بكاملها ليست سوى سؤالٍ مُتواصل. إنّ التساؤل التأملي (التأمل المُتساؤل) هو الأساس الذي عليه بُنيت كلُّ رواياتي. لِنَبِّقَ في رواية الحياة في مكانٍ آخر. كان العنوان الأوّل الذي اخترتهُ لهذه الرواية هو السنّ الغنائيّة. وقد غيّرتهُ في آخر لحظةٍ بإلحاح من بعض الأصدقاء كانوا وِجدوه عديم المعنى ومُنقراً. لقد ارتكبتُ حماقةً باستسلامي لهم. ذلك أنني أرى أنّ اختيارَ الروائي المقولة الرئيسيّة لروايته عنواناً لها أمرٌ جيّدٌ جداً. وهو ما قمتُ به في المزحة، وكتاب الضحك والنسيان، وكائن لا تُحتمل خفته، وحتى في غراميات مَرحة. لا ينبغي فهم هذا العنوان بمعنى قصص حُبّ هزليّة. ففكرةُ الحُبّ مُرتبطة دوماً بالجدّ. والحال أنّ الحُبّ المَرح هو ذلك النوع من الحُبّ وقد جُرِّد من الجدّ. إنّهُ مفهومٌ أساسٌ بالنسبة إلى الإنسان الحديث. لكن لِنُعِدْ إلى رواية الحياة في مكانٍ آخر. فهذه الرواية تنهضُ على بعض الأسئلة: ما الموقفُ الغنائيّ؟ ما الشباب بوصفه سنّ الغنائيّة؟ ما معنى التآليف الثلاثي: الغنائيّة - الثورة - الشباب؟ وما معنى أن يكون الإنسانُ شاعراً؟ أتذكّرُ أنني شرعتُ في كتابة هذه الرواية مُتخذاً فرضيّةً للعمل هذا التعريف الذي كنتُ سجّلتهُ في كراس صغير: «الشاعرُ شابٌّ تقوّدُهُ أمّه إلى أن يعرض نفسه على مرأى العالم الذي لا يقوى على دُخوله». أنت ترى أنّ هذا التعريف ليس سوسولوجياً ولا جمالياً ولا سيكولوجياً.

ك. س. : إنه تعريفٌ فينومينولوجيٌّ .

م. ك. : إنَّ النعت «فينومينولوجيٌّ» ليس رَدِيئاً، لكنني أمتنع عن استعماله. إنني أخافُ كثيراً من الأساتذة الذين ليس الفنُّ بالنسبة إليهم سوى عنصرٍ مُتفرِّعٍ من التيارات الفلسفيَّة والنظريَّة. لقد عرَفَت الرواية اللاوعي قبل فرويد، وعرَفَت الصراع الطبقي قبل ماركس، وطبَّقت الفينومينولوجيا (البحث عن جَوْهر الحالات الإنسانيَّة) قبل الفينومينولوجيين. كم هي رائعةُ «الأوصاف الفينومينولوجيَّة» لدى پروست الذي لم يَعرف أيَّ فيلسوف فينومينولوجيٍّ!

ك. س. : لِنُلخِّص ما تقدَّم: ثمة طرُقٌ عديدة لإدراك الأنا. أولاً، بواسطة الفِعل. وثانياً في نطاق الحياة الباطنيَّة. أمَّا في ما يَخُصُّك، فأنت توكِّدُ أنَّ الأنا يُحدِّدُ بواسطة جَوْهر إشكاليَّته الوُجوديَّة. إنَّ لهذا الموقف نتائج عديدة لديك. مثلاً، فسعيك الدؤوب من أجل فهم جَوْهر الحالات يَجعلُ كلَّ تقنيات الوصف مُتجاوزة في نظرك. أنت لا تقول شيئاً تقريباً عن المَظهر الجسديِّ لشخصياتك. وما دام البحثُ عن الدوافع السيكولوجيَّة يَهَمُّك على نحو أقلِّ من اهتمامك بتحليل الحالات، فإنَّك أيضاً شحيحٌ جداً فيما يَخُصُّ ماضي شخصياتك. ألا يُهدِّدُ الطابع التجريديُّ المُفرط لِحكِّيك بجعل شخصياتك أقلَّ حياةً؟

م. ك. : حاولُ أن تطرحَ السؤالَ ذاته على كافكا أو موزيل. لقد سبقَ فعلاً طرْحُهُ على موزيل. حتَّى بعض المُثقفين آخذوا عليه أنَّه ليس حقاً روائيًّا. كان فالتير بنيامين مُعجَباً بذكاء موزيل، ولكن ليس بفتنه. يذهبُ إدوارد روديتي إلى أنَّ شخصيات موزيل لا حياة

فيها ويقترحُ عليه بروسْت نموذجاً يَجِبُ الاحتذاءُ به . في ذلك يقول روديتي : «كَمْ هي حَيَّةٌ وحَقِيقِيَّةٌ مدامُ فِرْدورانُ مُقارِنَةٌ مع دِيوتِيم!» . لقد نشأتُ، فعلاً، عن تراث الواقعيَّة السيكولوجيَّة المديدِ مَعاييرُ يكادُ يتعذَّرُ انتهاكها: أولاً، يَجِبُ إعطاءُ أكبرِ قَدْرٍ مُمكنٍ من المعلومات عن الشخصية: عن مَظهرها الجسديِّ، عن طريقتها في الكلام وفي التصرّف . ثانياً، يَجِبُ الكشْفُ عن ماضي الشخصية، لأنَّ كلَّ دوافعِ سلوكها الحاضر توجَدُ في ماضيها . ثالثاً، يَجِبُ على الشخصية أن تكون ذات استقلالِيَّة تامَّة، أي يَتعيَّنُ على المؤلِّف أن يَخْتَفِي وتَخْتَفِي آراؤه الخاصَّة، لئلاَّ يتمَّ إزعاج القارئ الذي يُريد الاستسلامَ للوهم ويُريد عدَّ الخيال واقِعاً . والحال أنَّ موزيل كَسَرَ هذا التعاقد القديم المُبرَم بين الرواية والقارئ . وهو ما قامَ به روائيون آخرون أيضاً . ماذا نعرفُ عن المَظهر الجسديِّ لشخصية إيش، أكبر شخصيات بروخ؟ لا شيء سوى أنَّ أسنانه كانت كبيرة . ماذا نعرفُ عن طفولة شخصيَّة ك . أو طفولة شفيك؟ لا يَجِدُ موزيل وبروخ وغومبروفيتش أيَّ حَرَجٍ في أن يكونوا حاضرين بأفكارهم في رواياتهم . إنَّ الشخصية ليست تشبُّهاً بكائن حيِّ، بل هي كائنٌ مُتخيَّل، أنا تجريبيُّ . بهذا تَربُطُ الرواية من جديد صِلَتها ببداياتها . يكادُ دون كيشوت لا يُتصوَّرُ بوصفه كائناً حيّاً . ومع ذلك، فأبني الشخصية، في ذاكرتنا، أكثر حياةً منه؟ لِنفهمُنِي جيداً . إنني لا أريدُ أن أستهيَنَ بالقارئ وبرغبته الساذجة والمشروعة في أن يكون مأخوذاً بعالم الرواية التخيليِّ، وفي أن لا يُميِّز هذا العالم عن الواقع من حين إلى آخر . لكن، لا أعتقدُ أنَّ تقنيَّة الواقعيَّة السيكولوجيَّة ضروريَّة لهذا الأمر . لقد قرأتُ لأوّل مرّة رواية القصر

لكافكا في الرابعة عشرة من عمري. وفي الفترة ذاتها، كنتُ مُعجِباً بلاعبٍ من لاعبي الهوكي على الجليد كان يُقيّمُ بالقرب من بيتنا. تخيلتُ ك. وفق ملامح هذا اللاعب. وما زلتُ إلى اليوم أراه كذلك. ما أريدُ قوله بهذا، إنَّ خيالَ القارئِ يُكَمِّلُ بطريقةٍ مُباشرة خيالَ المؤلِّف. توماس، أهو أشقر أم أسمر؟ أكان والدهُ غنياً أم فقيراً؟ اخترتُ بنفسك!

ك. س.: لكنك لا تحتكُمُ دوماً إلى هذه القاعدة. في كائن لا تُحتملُ خفته، إذا لم يكن لتوماس عملياً أيُّ ماضٍ، فتريزا يتم، على العكس، تقديمها مُقرنةً بطفولتها، بل مُقرنةً أيضاً بطفولة أمها!

م. ك.: سوف تجدُ، في الرواية، هذه العبارة: «لم تكن حياتها سوى امتدادٍ لحياة أمها، كما أنَّ جريان كرة البليارد هو امتدادٌ للحركة الصادرة عن ذراع اللاعب». إذا تحدّثتُ عن الأمّ، فليس لوضع قائمةٍ معلّومات عن تريزا، ولكن لأنّ الأمّ هي موضوعتها الرئيسة، ولأنّ تريزا «امتدادٌ لأمها» وتتألّمُ بسبب ذلك. نعلمُ أيضاً أنّ لها تديين صغيرين بـ «لُعوتيهما الكبيرة جدّاً والداكنة حول الحلمة» كما لو أنّهما صُورًا بريشة «رسام ريفي كان يُنجزُ رسوماً فاحشةً للمُعوزين»، إنّ هذه المعلومة ضرورية، لأنّ جسد تريزا موضوعَةٌ كبيرة أخرى من موضوعات تريزا. أمّا فيما يخصّ توماس، زوجها، فلا أحكي، بالمقابل، أيّ شيء عن طفولته وعن أبيه وأمّه وعائلته. ويبقى جسدهُ ووجههُ، بالنسبة إلينا، مجهولين تماماً، لأنّ جوهرَ إشكاليته الوجودية ذو جذور في موضوعاتٍ أخرى. إنّ غياب المعلومات الخاصة بتوماس لا يجعلُ منه شخصيّةً أقلّ «حياة». ذلك

أَنْ جَعَلَ شَخْصِيَّةَ «حَيَّة» يَعْنِي: الذَّهَابُ إِلَى الْحَدِّ الْأَقْصَى لِإِشْكَالِيَّتِهَا
الْجُودِيَّةِ. وَهُوَ مَا يَعْنِي الذَّهَابُ إِلَى الْحَدِّ الْأَقْصَى لِبَعْضِ الْحَالَاتِ،
وَبَعْضِ الدَّوَاعِ، وَحَتَّى بَعْضِ الْكَلِمَاتِ الَّتِي تَكُونُ الشَّخْصِيَّةَ مَصْوَغَةً
مِنْهَا. لَا شَيْءَ أَكْثَرَ مِنْ هَذَا.

ك. س.: إِنَّ تَصَوُّرَكَ لِلرَّوَايَةِ يُمَكِّنُ أَنْ يُحَدِّدَ بَوَصفِهِ تَأْمَلًا
شَعْرِيًّا عَنِ الوجودِ. غَيْرَ أَنَّ رِوَايَاتِكَ لَمْ تُفْهَمَ دَوْمًا عَلَى هَذَا النُّحُو.
إِنَّهَا تَتَضَمَّنُ أَحْدَاثًا سِيَاسِيَّةً كَثِيرَةً، وَهَذِهِ الْأَحْدَاثُ غَدَّتْ تَأْوِيلًا
سُوسِيُولُوجِيًّا أَوْ تَارِيخِيًّا أَوْ إِيدِيُولُوجِيًّا لِرِوَايَاتِكَ. كَيْفَ تُوَفِّقُ بَيْنَ
اهْتِمَامِكَ بِتَارِيخِ الْمُجْتَمَعِ وَاقْتِنَاعِكَ بِأَنَّ الرِّوَايَةَ تَسْتَقْصِي قَبْلَ كُلِّ
شَيْءٍ لُغْزَ الوجودِ؟

م. ك.: يَنْعُتُ هَيْدِغَرُ الوجودِ بِهَذِهِ الصِّيغَةِ الشَّهِيرَةِ: in-der-
Welt-sein «الوجود -في- العالَمِ». يَرْتَبِطُ الْإِنْسَانُ بِالْعَالَمِ لَا مِثْلَ
ارْتِبَاطِ الذَّاتِ بِالْمَوْضُوعِ، وَلَا مِثْلَ ارْتِبَاطِ الْعَيْنِ بِاللُّوْحَةِ وَلَا حَتَّى
مِثْلَ ارْتِبَاطِ مُمَثَّلٍ بِدِيكُورِ مَشْهَدٍ. إِنَّ الْإِنْسَانَ وَالْعَالَمَ مُرْتَبِطَانِ مِثْلَ
ارْتِبَاطِ الْحَلْزُونِ بِصَدْفَتِهِ: فَالْعَالَمُ جُزْءٌ مِنَ الْإِنْسَانِ، إِنَّهُ بَعْدُ الْإِنْسَانَ،
وَبِقَدْرِ مَا يَتَغَيَّرُ الْعَالَمُ، يَتَغَيَّرُ الوجودُ أَيْضًا. مُنْذُ بِلْزَاكِ، اِكْتَسَى عَالَمٌ
وُجُودَنَا طَابِعًا تَارِيخِيًّا، إِذْ تَجْرِي حَيَاةُ الشَّخْصِيَّاتِ فِي مُدَّةِ زَمَنِيَّةٍ
مُعَلَّمةٍ بِمَجْمُوعَةٍ مِنَ التَّوَارِيخِ. لَنْ يَكُونَ فِي وُسْعِ الرِّوَايَةِ أَنْ تَتَخَلَّصَ
نَهَائِيًّا مِنْ إِرْثِ بِلْزَاكِ. حَتَّى غُومْبِرُوفِيْتِشِ، الَّذِي يُبَدِّعُ حِكَايَاتِ
وَهْمِيَّةً، حَدُوثَهَا بَعِيدَ الْاحْتِمَالِ، وَيَنْتَهِكُ كُلَّ قَوَاعِدِ الْاحْتِمَالِ، لَا
يَفْلِتُ مِنْ هَذَا الْإِرْثِ. إِنَّ رِوَايَاتِ غُومْبِرُوفِيْتِشِ تَأْخُذُ مَوْقِعَهَا فِي زَمَنِ
مَعْلُومٍ، تَارِيخِيًّا عَلَى نَحْوِ تَامٍ. لَكِنْ، لَا يَجِبُ الْخَلْطُ بَيْنَ أَمْرَيْنِ:
ثُمَّةً، مِنْ جِهَةِ، الرِّوَايَةِ الَّتِي تَسْتَقْصِي الْبُعْدَ التَّارِيخِيَّ لِلوُجُودِ

الإنسانيّ، ومن جهة أخرى، الرواية التي تُعدُّ إيضاحاً لوضعيّة تاريخيّة، وصفاً لمُجتمع ما في لحظة مُعيّنة، إستوغرافيا مَصوغة على شكل رواية. أنتَ تعرفُ كلَّ تلك الروايات المكتوبة عن الثورة الفرنسيّة، أو عن ماري-أونطوانيت، أو عن حرب 1914-1918، عن عمليّة التأميم بالاتحاد السوفياتي (معها أو ضدّها)، أو عن 1984؛ كلّ هذه الروايات إنّ هي إلّا روايات تبسيطيّة تُترجمُ معرفةً لا روائيّة إلى لغة الرواية. لكنني لن أتعبَ أبداً من ترديد هذه القناعة: إنّ العِلّة الوحيدة لوجود الرواية هي أن تقول ما يُمكن للرواية وُحدها أن تقوله.

ك. س.: لكن ما الشيء المُتميّز الذي يُمكن للرواية أن تقوله عن التاريخ؟ أو بالأحرى، ما هي طريقتك في مُعالجة التاريخ؟
م. ك.: ها هي ذي بعضُ المبادئ، وهي خاصّة بي. المبدأ الأوّل: إنني أعالجُ كلَّ الأحداث التاريخيّة باقتصادٍ شديدٍ للغاية. أتصرّفُ تجاه التاريخ مثل السينوغرافيّ الذي يُرتّبُ مشهداً تجريدياً بواسطة بضعة أشياء ضروريّة للحدث.

المهدأ الثاني: لا أحتفظُ من بين الأحداث التاريخيّة سوى بتلك التي تخلقُ لشخصيّاتي حالةً كاشفة. مثلاً: في المَرحَلة، يرى لودفيك كلَّ أصدقائه وزملائه في الدراسة يرفعون أيديهم ليُصوّتوا، بسُهولة تامّة، على طُرده من الجامعة، والعمل بذلك على قلب حياته. وهو على يقينٍ أنّهم كانوا قادرين، لو تطلّب الأمرُ ذلك، أن يُصوّتوا بالسُهولة ذاتها على شنّقه. من هنا تعريف لودفيك للإنسان: الإنسان كائنٌ قادرٌ في أيّ ظرفٍ على أن يبعثَ بإنسانٍ آخر إلى الموت. إنّ لتجربة لودفيك الأنثروبولوجيّة الأساسيّة، إذاً، جذوراً تاريخيّة، لكنّ

وَصَفَ التاريخ ذاته (دور الحزب، الجذور السياسيّة للإرهاب، تنظيم المؤسسات الاجتماعيّة... إلخ) لا يهمني، ولن تعثرَ عليه في الرواية.

المبدأ الثالث: إنّ الإستوغرافيا تَكْتُبُ تاريخَ المُجتمع وليس تاريخ الإنسان. لذلك فالأحداث التاريخيّة التي عنها تتحدّث رواياتي هي غالباً منسية من قِبَل الإستوغرافيا. مثلاً: في السنوات التي تلت اجتياح روسيا لثشيكوسلوفاكيا عام 1968، سبقت الإرهاب المُوجّه ضدّ الجماهير مجازر مُنظمة رسمياً للكلاب. إنّ هذا الحدث منسيٌّ تماماً ولا أهميّة له بالنسبة إلى مُؤرِّخ، أو إلى مُحلِّل سياسيّ، لكنّه ذو دلالة أنثروبولوجيّة عالية! فبهذا الحدث فقط أُشْرْتُ إلى الجوّ التاريخيّ لروايتي رقصه الوداع. مثال آخر: في اللحظة الحاسمة في رواية الحياة في مكان آخر، يتدخّل التاريخ على شكل كالسون غير أنيق وبشع، لم يكن المرء في تلك الفترة يجد كالسونات أخرى غيره. وفي أجمل فرصة إيروسيّة في حياة ياروميل، كان يخشى أن يكون مثارَ سخريّة وهو يرتدي كالسوناً بشعاً، لذلك لم يجرؤ على خلع ثيابه، فهرب. اللاناقّة! إنّها حدتُ تاريخيّ آخر منسيّ ولكن كم هو مهمّ بالنسبة إلى من كان مُجبراً على العيش في ظلّ نظام شيوعيّ.

المبدأ الرابع: إنّ المبدأ الذي يتوغّل أبعد: لا يجبُ فقط أن يخلق الحدث التاريخيّ حالةً وجوديّة جديدة لدى شخصيّة من شخصيات الرواية، بل يجبُ أن يكونَ التاريخ في ذاته مفهوماً ومُحدلاً بوصفه حالةً وجوديّة. مثال ذلك: في روايتي كائن لا تُحتمل خفّته، بعد أن تمّ إلقاء القبض على ألكسندر دوتشيك من قِبَل الجيش الروسيّ واحتطافه وسجّنه وتهديده وإجباره على التفاوض مع

برجنيف، يعودُ إلى براغ. يتحدّثُ على أمواج الإذاعة، لكنّه لا يقوى على الكلام، يَبْحَثُ عن نَفْسِهِ، يَتَوَقَّفُ، في وسط الجُمْل وهو يتحدّث، وقفات طويلة وفظيعة. إنّ ما يَكشفه هذا الحدث التاريخيّ (وهو من جهة أخرى منسبٍ تماماً، لأنّ تقنيّ الإذاعة كانوا مُجبرين، ساعتين بعد ذلك، على حَذْف الوَقفات القاسية في خطابه) هو العَجْز. العَجْزُ بوصفه مقولةً للوجود عامّةً جدّاً: «إنّ الإنسان عاجزٌ دوماً عندما يكونُ في مواجهة قوّة كبيرة حتّى وإن امتلكَ جسم دويتشيك الرياضيّ». لم تستطع تريزا تحمّلَ مشهد هذا العَجْز الذي يُثيرُ اشمئزازها ويُهينُها، لذلك تُفضّل الرحيل. لكن أمام خيانات توماس، كانت، مثل دويتشيك وهو أمام برجنيف، عزلاء وعاجزة. إنّك تُعرفُ ما هو الدوار: هو أن يكون المرء مُنتشياً بعجزه، الدوار هو الرغبة في السقوط التي لا تُقاوم. إنّ تريزا تفهّمُ فجأةً «أنّها تنتمي إلى العاجزين، إلى بلد العاجزين، وأنّ عليها أن تكونَ وفيّة لهم لأنّهم تحديداً عاجزون ويبحثون عن أنفاسهم وسط الجُمْل». وفي غمرة انتشائها بعجزها، تهجُرُ توماس وتعودُ إلى براغ، إلى «مدينة العاجزين». إنّ الوَضْع التاريخيّ هنا ليس خلفيّةً أو ديكوراً، أمامه تقعُ الحالات الإنسانية، بل هو في ذاته حالة إنسانيّة، حالة وجوديّة تمّ تكبيرُها.

في روايتي كتاب الضحك والنسيان، يَصْدُقُ الأمرُ ذاته على ربيع براغ، إذ لا يتمّ وصفُه في بُعده السياسيّ -التاريخيّ- الاجتماعيّ، بل باعتباره حالة من الحالات الوجوديّة الأساسيّة: إنّ الإنسان (جيل من الناس) يَفْعَلُ (يقوم بثورة) لكنّ فعله يَنفَلتُ منه، يَتَمَنّعُ عليه (الثورة تُعاقبُ وتقتلُ وتُدَمِّرُ). يَعْمَلُ الإنسان إذاً كلّ شيء

لاسترجاع هذا الفعل المُتمرّد وإخضاعه (الجيل يُؤسّس حركة معارضة، حركة إصلاحية) لكن من دون نتيجة. لا يُمكن للإنسان أبداً أن يَسترجعَ فعلاً انفلتَ مرّةً منه.

ك. س.: وهو ما يُذكّرنا في حالة جاك القدريّ الذي تحدّثت عنه في البداية.

م. ك.: لكن الأمر هذه المرّة يتعلّق بحالة جماعية، تاريخية.

ك. س.: لفهم رواياتك، هل من المهمّ معرفة تاريخ تشيكوسلوفاكيا؟

م. ك.: كلاً. فكلّ ما يَجِبُ معرفته عن هذا التاريخ، تقوله الرواية ذاتها.

ك. س.: ألا تستلزم قراءة الرواية أيّ معرفة تاريخية؟

م. ك.: ثمة تاريخ أوروبا. وهو، مُنذ سنة 1000 إلى يومنا هذا، ليس سوى مُغامرةٍ مُشتركة. نحنُ جزءٌ من هذه المُغامرة، لا تكشفُ كلُّ أفعالنا، الفرديّة أو الوطنيّة، دلالتها الحاسمة إلاّ بتحديد مَوقِعها بالنسبة إلى هذه المُغامرة. بإمكانني أن أفهم رواية دون كيشوت دون أن أعرف تاريخ إسبانيا. لكن ليس بإمكانني فهمها دون أن تكون لديّ فكرة، ولو عامّة، عن المُغامرة التاريخيّة لأوروبا، عن عصرها الفروسيّ مثلاً، عن الحُبّ العذريّ، وعن الانتقال من العصر الوسيط إلى عصر الأزمنة الحديثة.

ك. س.: في رواية الحياة في مكان آخر، كلُّ فترة من حياة ياروميل تُقابلُ شذراتٍ من سيرة رامبو وكيّس ولرّمونتوف... إلخ. ويتداخلُ موكب فاتح مايو في براغ مع مُظاهرات مايو 1968 الطلابيّة

بباريس . هكذا تخلق لبطلك مشهداً واسعاً يشملُ أوروبا بكاملها . إلا أنّ أحداثَ روايتك تجري في براغ . وتبلغُ روايتُك ذروتها مع لحظة الانقلاب الشيوعيّ سنة 1948 .

م . ك . : رواية الحياة في مكان آخر هي بالنسبة إليّ رواية الثورة بوصفها ثورة في عمقها المُكثف .

ك . س . : أهذا الانقلاب هو الثورة الأوروبية؟ انقلابٌ مُستورد، فوق هذا، من موسكو؟

م . ك . : حتى وإن كان هذا الانقلابُ عديمَ الأصلة، فقد عاشهُ التشيكيّون بوصفه ثورة . إنّه يبدو لي اليوم، بكلّ بلاغته وأوهامه ورُدود فعله وإشاراتهِ وجرائمه، كتكثيفٍ ساخرٍ للتراث الثوريّ الأوروبيّ، كامتدادٍ واكتمالٍ مُضحكٍ لمرحلة الثورات الأوروبيّة . شأنه في ذلك شأن بطل هذه الرواية، ياروميل الذي يُجسّدُ، بوصفه «امتداداً» لـ «فيكتور هيغو» ورامبو، الاكتمالَ المُضحك للشعر الأوروبيّ . وياروسلاف في رواية المرححة هو أيضاً امتدادٌ للتاريخ العريق للفرنّ الشعبيّ في فترةٍ بدأ فيها هذا الفنّ يتّجه نحو الاختفاء . الدكتور هافيل، في المجموعة القصصيّة غراميات مرّحة، تجسيدٌ لدون جوان في لحظة غدت الدونجوانيّة فيها غير مُمكنة . فرانز، في رواية كائن لا تُحتمل خفته، هو آخرُ صدى كئيبٍ لمسيرة اليسار الأوروبيّ الكبرى . تريزا تبتعدُ، بلجوئها إلى قرية نائية في بوهيميا، لا عن كلّ الحياة العامّة في بلادها فقط، بل أيضاً عن «الطريق التي فيها تواصلُ الإنسانيّة «سيّدة الطبيعة ومالكتها» مسيرتها إلى الأمام» . ياروميل، ياروسلاف، هافل، فرانز، تريزا، إنّ كلّ

هذه الشخصيات تَضَعُ نهايةً لا لحكايتها الشخصية فقط، بل أيضاً، وعلاوة على ذلك، تَضَعُ نهايةً للحكاية الفوق-شخصية للمغامرات الأوروبية.

ك. س. : هذا يعني أنّ رواياتك تتخذُ موقعاً لها في المرحلة الأخيرة للأزمة الحديثة، المرحلة التي تُسمّيها «مرحلة المُفَارَقَاتِ القصوى».

م. ك. : لِيَكُنْ الأمرُ كذلك. لكن لِنْتَفَادِ سُوءَ الفهم. عندما كتبتُ حكاية هافل في رواية غراميات مرحة، لم يكن في نيّتي الحديث عن دون جوان تلك المرحلة التي فيها انتهت مُغامرةُ الدونجوانية. لقد كتبتُ حكايةً كانت تبدو لي طريفة. هذا كلُّ ما في الأمر. كلُّ هذه التأمّلات حول المُفَارَقَاتِ القصوى... إلخ، لم تسبقُ رواياتي، بل تَوَلّدت منها. في أثناء كتابتي لرواية كائن لا تُحتمل خفّته، وبإيحاءٍ من شخصياتي التي تنسحبُ جميعها من العالم بطريقتي ما، فكّرتُ في مصيرِ قولِ ديكارت الشهيرة: «الإنسان سيّد الطبيعة ومالكها». لقد أدركتُ فجأةً هذا السيّد والمالك، بعد تحقيقه لإنجازات خارقة في العلم والتقنية، أنّه لا يملك شيئاً وأنّه ليس سيّد الطبيعة (فهي تنسحبُ تدريجياً من كوكب الأرض)، ولا سيّد التاريخ (فقد انفلت منه)، ولا سيّد نفسه (فهو مُسيّرٌ من قِبَلِ قوى رُوحه اللامعقولة). لكن، إذا كان الإله قد رحل، وإذا لم يعد الإنسان سيّداً، فمن السيّد إذاً؟ إنّ كوكب الأرض يتقدّم في الفراغ من دون سيّد. هي ذي خفّة الوجود التي لا تُحتمل.

ك. س. : ومع ذلك، أليس وهماً أنانياً النّظَرُ إلى الحِقْبَةِ الرّاهنة على أنّها اللحظة المُفضّلة، اللحظة الأكثر أهميّة من كلِّ

اللحظات، أي لحظة النهاية؟ كم من مرة في الماضي اعتقدت أوروبا أنها تعيش نهايتها، قيامتها!

م. ك.: لتُضِف إلى كلِّ المُفَارَقَاتِ القِصْوَى، مُفَارَقَةَ النِّهَايَةِ ذاتها. عندما تُعْلَنُ من بعيد ظاهرة ما اختفاهها الوَشِيك، كثيرٌ ممَّا يكونُ على عِلْمٍ بذلك، ولربِّمَّا يَأْسَفُ له. لكن عندما يَبْلُغُ الاحتضارُ نهايته، يَتَّجُهُ نَظْرُنَا إلى مَوْضِعٍ آخَرَ، فيُصْبِحُ المَوْتُ لا مَرْتِيًّا. لقد مرَّ بعضُ الوقت، أمَّحَى فيه من رأس الإنسان النهرُ والعندليبُ والمسارِبُ التي تَخْتَرِقُ المِروِج. لمْ يَعدْ أَحَدٌ في حَاجَةِ إليها. عندما ستختفي الطبيعة غداً من كوكب الأرض، مَنْ سَوفَ يَنْتَبَهُ لاختفائها؟ أين هُم وِرْثَةُ أوكتافيو باز وروني شار؟ أين هُم كبار الشعراء؟ هل اختفوا أم أنَّ أصواتهم بالأحرى لمْ تَعدْ مَسْمُوعَةً؟ على كلِّ حال، ثَمَّةُ تَغْيِيرٍ هائلٌ في أوروبا التي لمْ يَكُنْ مُمكِنًا تَصَوُّرُهَا في الماضي من دون شعراء. لكن، إذا فَقَدَ الإنسانُ الحَاجَةَ إلى الشعر، فهل سَوفَ يَنْتَبَهُ لاختفائه؟ إنَّ النِّهَايَةَ لَيسَتْ انفجاراً قِيَامِيًّا. لربِّمَّا لَيسَ ثَمَّةُ ما هو أكثرُ هُدُوءاً من النِّهَايَةِ.

ك. س.: طَيِّب. لكن، إذا كان ثَمَّةُ شيءٍ في طُورِ الاختفاء، يُمكِنُ افتراض أن شيئاً آخَرَ في طُورِ البَدَايَةِ.

م. ك.: بكلِّ تأكيد.

ك. س.: لكن ما هو هذا الشيء الذي يَبْدَأُ؟ لا يتكشَّفُ هذا الأمرُ في رواياتك. من هُنَا هذا الشكُّ: أَلَسْتُ تَنْظُرُ سِوَى إلى جانب واحدٍ من وَضْعِنَا التَّارِيخِيِّ؟

م. ك.: قد يكون هذا صحيحاً، لكن ليس الأمر إلى هذا الحدِّ من الخطورة. يجبُ، فعلاً، فَهْمُ ما هي الرواية. يَروي لك المَؤرِّخُ

أحداثاً وَقَعَتْ، أمّا جريمة راسكولنيكوف فلم تَقَعْ أبداً. لا تبحث الرواية في الواقع، بل في الوجود. والوجود ليس هو ما وَقَع، الوجودُ هو حقلُ الإمكانيات الإنسانية، هو كلُّ ما يُمكنُ أن يَصِيرَهُ الإنسان، هو كلُّ ما يكون الإنسان قادراً عليه. إن الروائيين يرسمون خريطة الوجود باكتشافهم هذا الإمكانَ الإنسانيّ أو ذاك. لكن، مرّةً أخرى: أن توجدَ، فهذا يعني «الوجود -في- العالم». يجبُ إذاً فهم الشخصية الروائيّة وعالمها بوصفهما إمكانيات. كلُّ هذا واضحٌ عند كافكا: العالم الكافكاوي لا يُشبهُ أيّ واقع معروف، إنّه إمكانٌ من إمكانيات العالم الإنساني، إمكانٌ أقصى وغير مُتحقق. صحيح أن هذا الإمكانَ يَشِفُّ خلفَ عالمنا الواقعيّ ويبدو مُجسّداً مُقدّماً مُستقبلنا. لهذا يتم الحديث عن البعد النبويّ لدى كافكا. لكن حتى إذا لم يكن في رواياته أيّ بُعد نبويّ، فإنّ ذلك لا يُفقدُها قيمتها، لأنّها تلتقطُ إمكانياتاً من إمكانيات الوجود (إمكان الإنسان وعالمه) وتجعلنا بذلك نرى من نحن وما نحنُ قادرون عليه.

ك. س. : لكنّ رواياتك تأخذ موقعا في عالم واقعيّ تماماً!

م. ك. : تذكّر رواية المسرّمون لهرمان بروخ، تلك الثلاثية التي تُغطّي ثلاثين سنة من التاريخ الأوروبي. هذا التاريخ، بالنسبة إلى بروخ، مُحدّدٌ على نحو واضح بوصفه تدهوراً مُستمرّاً للقيم. فقد تمّ حبسُ الشخصيات في هذه السيرة كما لو أنّها قفصٌ وعلى الشخصيات أن تجد السلوك الملائم لهذا الاختفاء التدريجي للقيم المشتركة. لقد كان بروخ، بالطبع، مُقتنعاً بصواب حكمه التاريخي، أي مُقتنعاً أنّ إمكان العالم الذي كان يصفه كان إمكانياتاً مُتحققاً. لكن، لِنحاول أن نتخيّل أنّه أخطأ، وأنّ بالموازاة مع سيرة تدهور

القيَم كانت هناك سيرورةٌ أخرى تنطلق، كان هناك تطوُّرٌ إيجابيٌّ لم يكن بروخ قادراً على رؤيته، هل كان مُمكناً لذلك أن يُغيِّر شيئاً من قيمة رواية المسرّنمون؟ كلاً، لأنّ سيرورة تدهور القيم أصبحت إمكاناً أكيداً للعالم الإنسانيّ. أن نفهم الإنسان المُلقى في دوامة هذه السيرورة، وأن نفهم تصرّفاتِه ومواقفه هو ذا وَحده ما يهمّ. لقد اكتشف بروخ أرضاً للوجود مجهولة. إنّ أرض الوجود تعني: إمكان الوجود. أن يتحوّل هذا الإمكان أم لا إلى واقع، فأمرٌ ثانويّ.

ك. س.: أيجبُ إذاً اعتبار فترة المُفَارقات القصوى، التي فيها تأخذ رواياتك موقعها، إمكاناً لا واقعاً؟
م. ك.: يجبُ اعتبارها إمكاناً لأوروبا، رؤيةً مُمكنة لأوروبا، حالةً مُمكنة للإنسان.

ك. س.: لكن، إذا كنت تُحاولُ أن تُدرك إمكاناً لا واقعاً، لماذا تأخذ بجديّة الصورة التي تُقدّمها، مثلاً، عن براغ وعن الأحداث التي وقعت هناك؟

م. ك.: إذا اعتبر المؤلفُ وضعاً تاريخياً إمكاناً جديداً للعالم الإنسانيّ وكاشفاً له، فإنّه سوف يرغبُ في وصف هذا الإمكان كما هو. لكنّ الوفاء للواقع التاريخيّ أمرٌ ثانويّ، قياساً إلى قيمة الرواية. فالروائيّ ليس مؤرّخاً ولا نبياً: إنه مُستكشفٌ للوجود.

القسم الثالث

ملاحظاتٌ مُستوحاة من رواية
«المسرّنون»

تأليف

تتألف ثلاثية المسرمنون لهرمان بروخ من ثلاث روايات: پاسنوف أو الرومانسية، إش أو الفوضى، هوغناو أو الواقعية. تجري حكاية كلّ رواية بعد خمس عشرة سنة من وقوع حكاية الرواية السابقة عليها: 1888؛ 1903؛ 1918. ما من رواية من هذه الروايات الثلاث مُرتبطة بالأخرى بعلاقة سببية: لكلّ واحدة دائرة شخصياتها الخاصّة بها، ومبنية بطريقة لا تُشبه طريقة بناء الروايتين الأخرين.

صحيح أنّ پاسنوف (بطل الرواية الأولى) وإش (بطل الرواية الثانية) يلتقيان على مسرح الرواية الثالثة، وأنّ برتراند (شخصية في الرواية الأولى) يلعب دوراً في الرواية الثانية، غير أنّ القصّة التي عاشها برتراند في الرواية الأولى (مع پاسنوف وروزينا وإليزابيت) تغيبُ تماماً في الرواية الثانية، وپاسنوف الذي يظهرُ في الرواية الثالثة لا يحملُ أيّ ذكرى عن شبابه (الذي تُعالجُه الرواية الأولى).

ثمّة إذاً اختلافٌ جذريٌّ بين ثلاثية المسرمنون والروايات الكبرى الأخرى في القرن العشرين (روايات بروس و موزيل

وتوماس مان... إلخ): ليست استمرارية الحدث وليست استمرارية السيرة (سيرة شخصية أو عائلة) هما ما يُؤسّس لدى بروخ وَحَدَةَ الروايات ككلّ، بل ثمة شيءٍ آخَر، أقلّ وَضوحاً وأقلّ قابليّة للإدراك، شيء خفيّ: إنّه استمرارية الموضوع ذاتها (موضوعة الإنسان الذي يُواجه سيرورة تدهور القيم).

إمكانات

ما هي إمكانات الإنسان في الفتح الذي أصبح العالم تجسيدا

له؟

الإجابة عن هذا السؤال تتطلّب في البدء أن تكون للمرء فكرة عمّا هو العالم، أن تكون له فرضية أو نظولوجية.

العالم بحسب كافكا هو العالم الذي صيّر بيروقراطياً (Bureaucratisé). ليس المكتب (Bureau) هنا بوصفه ظاهرة اجتماعية من بين ظواهر أخرى، ولكن بوصفه جوهر العالم. في هذا العنصر، يُوجد التشابه (تشابه غريب وغير متوقّع) بين كافكا المُبهم وهاسيك الشعبيّ. ففي رواية الجندي الشجاع شفيك، لا يصف هاسيك الجيش (على طريقة الروائيّ الواقعيّ أو الناقد الاجتماعيّ) بوصفه وسطاً من أوساط المجتمع النمساوي-المجريّ، ولكن بوصفه النسخة الحديثة للعالم. ومثلما هو شأن القضاء لدى كافكا، ليس الجيش عند هاسيك سوى مؤسّسة هائلة صيّرت بيروقراطية، سوى جيش-إدارة، لم تعد فيه الفضائل العسكرية القديمة (الشجاعة، الحيلة، النباهة) تصلح لأيّ شيء.

البيروقراطيون العسكر عند هاسيك بلهاء، كذلك هو شأن المنطق المُتَحَدِّقِ والعَبَثِيِّ للبيروقراطيين لدى كافكا، منطلق من دُونِ حكمة على الإطلاق. لدى كافكا، تأخذُ البلاهة المُغْلَفة برداءِ العُمُوضِ شكلَ حكايةٍ رَمَزيّةٍ مِيتافيزيقيّةٍ. إنَّها تُسَبِّبُ الرَّعبَ. سوف يَبْدُلُ جوزيف ك. كلَّ جهده لِيَتَبَيَّنَ معنَى يُعْطِيهِ لِلتَصَرِّفَاتِ السَّيِّئَةِ لِلْبَلاهةِ وَلكَلِمَاتِهَا المُبْهَمَةِ. إذا كان مُرْعَباً أن يكون المرءُ مَحْكُوماً بِالإِعدامِ، فَإِنَّه لا يُطَاقُ البتّة أن يكونَ الحُكْمَ عليه بلا سَبَبٍ، مثل شهيدٍ لِلأمعنى. سوف إذاً يُسَلِّمُ ك. بذنبه وسوف يَبْحَثُ عن خَطِيئَتِهِ. في الفصل الأخير من الرواية سوف يُواري جَلادِيَه عن أعين البوليس (الذي كان مُمكناً أن يُنقِذَهُ مِنْهُما)، وقَبْلَ مَوْتِهِ بثوانٍ قليلة، سوف يَلُومُ نَفْسَهُ على كَوْنِهِ لا يَمْلِكُ القُوّة الكافية لَوْضَعِ حَدٍّ لِحَيَاتِهِ وَيُوقِّرَ بِذَلِكَ على جَلادِيَه هذا الفِعْلَ القَدِرَ.

يَجِدُ شَفِييكَ نَفْسَهُ على النقيض تماماً من ك.. فهو يُحاكي العالَمَ الذي يُحِيطُ به (عالَمَ البلاهة) بِطَرِيقَةٍ مُحْكَمَةٍ لِلغَايَةِ، بحيث لا يُمكِنُ لأحد أن يَعْرِفَ إن كان شَفِييكَ أبلهَ حَقِيقَةً أم لا. وإذا كان يَتَأَقْلَمُ بِسُهولَةٍ كَبِيرَةٍ (وبنوعٍ مِنَ المُتَمَتِّعَةِ) مع النظام السائد، فليس لأنّه يَرى فيه معنَى ما، بل لأنّه لا يَرى فيه أيَّ معنَى على الإطلاق. إنّه يُسَلِّي نَفْسَهُ وَيُسَلِّي الآخَرِينَ، وبامثالهِ المُبَالِغِ فيه، يُحوِّلُ العالَمَ إلى نِكتةٍ كَبِيرَةٍ.

(نَعْلَمُ، نَحْنُ مَنْ عَرَفْنَا نُسخَةَ العالَمِ الحَدِيثِ الشُمُولِيَّةِ، الشِيعِيَّةِ، أن هَذَيْنِ المَوْقِفَيْنِ اللَّذَيْنِ يَبْدوان ظاهرياً مُصْطَنَعَيْنِ وَأدبِيَّينِ ومُبَالِغاً فِيهِما، حَقِيقِيَّانِ على نحوٍ بعيدٍ. لقد عَشِنَا الفِضَاءَ الذي يَحْدُهُ، من جِهَةٍ، الإِمْكانِ الذي يُمَثِّلُهُ ك. ويَحْدُهُ، من الجِهَةِ

الأخرى، الإمكان الذي يُمثله شفيك، أي في الفضاء الذي يتمثل قطبهُ الأوّل في التماهي مع السلطة إلى حدّ تضامُن الضحيّة مع جلاّدها، ويتمثّل قطبهُ الآخر في عدم قبول السلطة وذلك برَفْض أخذ أيّ شيء على مَحْمَل الجَدِّ، وهو ما يعنى أنّنا عشنا في الفضاء المُوزَّع بين مُطلق الجَدِّ - ك. - ومُطلق اللاجِدِّ - شفيك).

إذا كان هذا شأن كافكا وهاسيك، فماذا عن بروخ؟ ما هي فرضيته الأونطولوجيّة؟

إنّ العالم، بالنسبة إلى بروخ، هو سيرورةٌ تدهور القيم (القيم الموروثة عن العصر الوسيط)، سيرورةٌ تمتدُّ على أربعة قرون من الأزمنة الحديثة وتُشكّل جوهر هذه القرون الأربعة.

ما هي إمكانات الإنسان في مواجهة هذه السيرورة؟

لقد اكتشف بروخ ثلاثة إمكانات: إمكان پاسنوف، وإمكان إيش، وإمكان هوغناو.

إمكان پاسنوف

يموت أخ يواكيم پاسنوف في مُبارزة، فيقول الأب: «لقد سقط من أجل الشرف»، فترسّخ هذه الكلمات في ذاكرة يواكيم إلى الأبد.

لكنّ صديق برتراند يُعربُّ عن اندهاشه: كيف لرجلين، في عصر القطارات والمصانع، أن يقفا بتصلبٍ وجهاً لوجه، ذراعهما مَبْسوطتان والمُسدّس في يد كلٍّ منهما؟

عن هذا يقول يواكيم نفسه: ليس لبرتراند أيُّ شعور بالشرف.

يواصل برتراند: إن المشاعر تُقاومُ تطوّر الزمن. إنها خزّانٌ دائمٌ للقيمِ المُحافظة، إنها راسبٌ من الرّواسب الوراثة.

أجل، إن الارتباط العاطفي بالقيم الموروثة، براسبٍ من رواسبها الوراثة، هو موقفُ يواكيم پاسنوف.

لقد تمّ تقديم پاسنوف في الرواية عبر موتيف الزي العسكري. في الماضي البعيد، يقول الراوي مُوضّحاً، هيمنت الكنيسة، بوصفها حاكماً علويّاً، على الإنسان. لقد كان لباسُ القسّ رمزَ السلطة الفوق-دنيويّة، في حين كان زيّ الضابط وزيّ القاضي يُمثّلان الدنيويّ. وعندما أخذ التأثيرُ السّحريّ للكنيسة يتلاشى، كان الزيّ العسكريّ قد بدأ في تعويض لباس الكهنوت وفي الارتقاء إلى مُستوى المُطلق.

إنّ الزيّ العسكريّ هو ما لا نختاره، هو ما يُفرضُ علينا، إنّه اليقينُ الجُمعيّ في مواجهة عرضيّة الفرديّ. عندما تخضعُ القيم، التي كانت في الماضي البعيد حقيقيّة، للمساءلة وللشكّ وتبتعدُ مُنكسرةً، فإنّ مَنْ لا يعرفُ العيش من دونها (بلا وفاء، بلا عائلة، بلا حزب، بلا نظام، بلا حُبّ) يُغطي جسدهُ بكامل زيّ العسكريّ إلى آخر زرّ في هذا الزيّ، كما لو أنّ هذا الزيّ هو آخر ما تبقى من التفوّق الذي يُمكنُ أن يحميه من صقيع المُستقبل، الذي لن يبقى منه أيّ شيء يستحقّ الاحترام.

تبلغُ قصّة پاسنوف ذروتها في أثناء ليلة عرسه. زوجته، إليزابيت، لا تُحبه. لذلك لا يرى أمامه سوى مُستقبلٍ من اللاحُبّ. يستلقي إلى جانبها دون أن يخلعَ ملابسه، وهو ما «شوشَ قليلاً على زيّ العسكريّ، فكشفتُ الذبّولُ المُتدلّية عن بنطلونه الأسود، ولكن

ما إن تنبّه يواكيم إلى ذلك حتى أعادَ بسرعة كبيرة الأمر إلى ما كان عليه وغطّى البنطلون. لقد أثنى ساقيه، وكيلاً يلمس الملاءة بحذائه اللميع، أجهدَ لِيُبقي قدميه على الكرسيّ بجانب السرير».

إمكان إيش

إنّ القِيم المُتحدّرة من العهد الذي فيه كانت الكنيسة تُهيمنُ على الإنسان قد تزعزعت على نحو شامل مُنذ زمن بعيد، غير أنّ مضمون هذه القِيم بقيّ بالنسبة إلى پاسنوف واضحاً. لم يكن لديه شكٌ في ما كانه ووطنه، وكان يعلمُ لِمَن عليه أن يكون مُخلصاً، ومَن كان إلهه. أمّا بالنسبة إلى إيش، فالقِيم تَحجُبُ وجْهها عنه. إنّ الكلمات: نظام، إخلاص، تضحية، كلمات يُعزّؤها، لكن ماذا تُمثّلُ في الواقع؟ لأجل ماذا تجبُ التضحية؟ وأيّ نظام تجبُ المُطالبة به؟ لا يعلمُ عن ذلك شيئاً.

إذا فقدت قيمة ما مضمونها الملموس، ماذا يبقى منها؟ لا شيء سوى شكلٍ فارغ، سوى أمرٍ إلزاميّ بلا جواب، لكنه أمرٌ يُطالبُ، بعنف كبير، بأن يكون مسموعاً ومُطاعاً. كلّما كان إيش يَعرفُ بصورة أقلّ ما يَربُغُ فيه، اشتدّت رغبته فيه أكثر.

إيش تجسّدُ لتعصّب عصرٍ من دون إله. وما دام لكلّ القِيم وجْهها المَحجوب، فإنّ كلّ شيءٍ يُمكنُ اعتباره قيمةً. يَبحثُ إيش عن قيمتي العدالة والنظام، مرّةً في النضال النقابيّ، وأخرى في الدين، يَبحثُ اليوم عنهما في سُلطة البوليس وغداً في سراب أميركا التي يَحلمُ بالهجرة إليها. بإمكانه أن يكون إرهابياً، ولكن أيضاً إرهابياً

تائباً يَشِي برفاقه، بإمكانه أن يكون مُناضلاً حزبياً، عُضواً في طائفة، ولكن أيضاً انتحارياً مُستعداً للتضحية بحياته. كلُّ الأهواء، التي مارست قسوتها في التاريخ الدّموي لعصرنا، تمّ كشفها وتشخيصها وإضائها بصورة رهيبة في مُغامرة إش المُتواضعة.

إش مُتذمّر في المكتب الذي يعمل فيه، يدخل في مُشاجرة ويُطرّد على إثرها من عمله. هكذا تبدأ قصّته. إنّ السبب في كلِّ الاضطراب الذي يُغضبه هو، بحسب رأيه، شخصٌ يُدعى نينتفيغ، يعمل مُحاسباً. وحده الإله يعلم لماذا هذا الشخص بالذات. وهذا لا يمنع من أنّ إش قد عقد العزم على الذهاب إلى البوليس للوشاية بنينتفيغ. أليس ذلك من واجبه؟ أليس خدمةٌ يُسديها إلى كلِّ مَنْ يَصُبون مثله إلى العدالة والنظام؟

لكن، في يوم من الأيام، بوّد يدعو نينتفيغ، الذي لم يكن يشكّ في أيّ شيء، إلى مائدته بإحدى الحانات ليتناول معه كأساً. يُجهّد إش، وهو في حيرته، في تذكّر الخطيئة التي ارتكبها نينتفيغ تجاهه، إلا أنّ هذه الخطيئة «كانت الآن مُتمنّعة على الإدراك، مُبهمّة على نحو غريب جداً حتّى إنّ إش أدرك فوراً عبثيّة ما كان سيُقبل عليه، فتناول كأسه بحركة مُرتبكة وقد تملكه قليلٌ من الخجل».

يتوزّع العالمُ أمام إش إلى مملكة الخَيْر ومملكة الشرّ، لكنّ الخَيْر والشرّ للأسف صارا معاً مُتمنّعين على التحديد (يكفي أن يلتقي إش بنينتفيغ كي يعجز عن التمييز بين الخَيْر والشرير). في كرنفال الأقنعة هذا الذي أصبح العالمُ يُجسّده، وحده برتراند من سوف يحمل حتى النهاية أثر الشرّ على وجهه، لأنّ خطيئته ثابتة لا شكّ فيها: فهو مثليّ الغريزة، مُحدّث لاضطرابٍ في النظام المُقدّس. إنّ

إش مُستعدُّ في بداية قصّته للوشاية بـنـينـتـفـيـح لدى البوليس، وفي نهاية القصة يبعث برسالةٍ عبر البريد يشي فيها بـبـرـتـرـانـد.

إمكان هوغناو

وَشَى إش بـبـرـتـرـانـد، وهوغناو يشي بإش. لقد قام إش بذلك لإنقاذ العالم، أمّا هوغناو فقامَ به لإنقاذ وظيفته. في عالمٍ تنعدمُ فيه القيمُ المُشتركة، يشعُرُ هوغناو، الوصوليّ البريء، بالارتياح على نحو رائع. إنّ غيابَ الالتزامات الأخلاقية هو حُرَيْتُهُ وَخَلَاصُهُ.

ثمة دلالة عميقة في كون هوغناو هو مَنْ يَقْتُلُ إش دون أدنى شعور بالذنب، لأنّ «الإنسان المُنتمي إلى منظومة صغرى من القيم هو مَنْ يُفني الإنسان المُنتمي إلى قيمٍ أوسع، هي، مع ذلك، في طور الزوال، إنّ إش الأكبر هو مَنْ يَضْطَلَعُ دوماً بدور الجلّاد في سيورة تدهور القيم، ويوم تنطلقُ أبواقُ الحُكم بالنهاية، فإنّ الإنسان المُتَحَلِّلَ من القيم هو مَنْ يُصْبِحُ جَلّادَ عَالَمٍ قَضَى على نفسه بنفسه».

إنّ الأزمنة الحديثة، في تصوّر بروخ، هي جسرُ العبور من عصر سيادة الإيمان اللامعقول إلى عصر سيادة المعقول في عالمٍ بلا إيمان. والشخص الذي يرسمُ شبحه في نهاية الجسر هو هوغناو، قاتلٌ سعيد، لا يُساوره الشعور بالذنب. إنّها نهاية الأزمنة الحديثة في صيغتها المرححة.

تُشكِّلُ شخصيات ك. وشفييك، وپاسنوف، وإش، وهوغناو

خمسة إمكانات أساسية، خمسة معالم، من دونها يبدو لي من المستحيل رسم خريطة عصرنا الوجودية.

تحت سماوات العصور

إنّ الشخصيات الشهيرة، التي تدورُ مثل الكواكب في سماوات الأزمنة الحديثة، تنعكسُ في رُوح فردٍ ما على شكل كوكبةٍ متميّزة. وبواسطة هذه الكوكبة، تتحدّدُ وضعيّة الشخصية ويتحدّدُ معنى وجودها.

يتحدّث بروخ عن إيش، ثمّ فجأةً يُقارنه بلوثر. كلاهما ينتمي إلى فئة المتمردين (التي حلّلتها بروخ بإسهاب). «إنّ إيش مُتمرّدٌ مثلما كان لوثر في الماضي». لقد جرّت العادة أن نبحث عن جذور الشخصية في طفولتها. جذورُ إيش (الذي تظلّ طفولته بالنسبة إلينا مجهولة) توجدُ في عصر آخر. إنّ ماضي إيش هو لوثر.

كي يتسنّى إدراكُ پاسنوف، هذا الرّجلِ ذي الزيِّ العسكريّ، كان على بروخ أن يضعه في قلب المسار التاريخي الطويل الذي خلاله كان الزيِّ العسكريّ يحلُّ محلَّ زيِّ الراهب، ودفعةً واحدة، أشعت سماء الأزمنة الحديثة بكامل امتدادها فوق هذا الضابط المسكين.

لا يتمّ تصوّر الشخصية لدى بروخ بوصفها تفرّداً فذاً وعابراً، بوصفها هُنيهة خارقة منذورة سلفاً للزوال، بل بوصفها جسراً صلباً مُشيداً فوق الزمن، فيه يلتقي لوثر بإيش، يلتقي الماضي بالحاضر. في ثلاثية المسرنمون، يُجسّدُ بروخ مُسبقاً، في ما يبدو لي،

الإمكانات المُستقبلية للرواية، وذلك اعتماداً على هذه الطريقة الجديدة في النظر إلى الإنسان (النظر إليه تحت سماء العصور) أكثر من اعتماد بروخ على فلسفة للتاريخ.

في ضوء هذه الرؤية البروخية، أقرأ رواية الدكتور فاوستوس لتوماس مان، وهي رواية لا تتناول فقط حياة مؤلف موسيقي يُدعى أدريان ليفيركوهن، بل تتناول أيضاً قروناً من الموسيقى الألمانية. ليس أدريان مؤلفاً موسيقياً وحسب، إنه كذلك المؤلف الموسيقي الذي يختم تاريخ الموسيقى (أكبر أعماله الموسيقية يحمل عنوان رؤيا نهاية العالم). إنه ليس فقط المؤلف الموسيقي الأخير، بل هو أيضاً فاوست. إن توماس مان يتأمل، وهو يُثبت عينه على الروح الشيطانية لأمته (كتب توماس مان روايته في نهاية الحرب العالمية الثانية تقريباً)، في العقدة التي أبرمها مع الشيطان الإنسان الأسطوري (فاوست) بوصفه تجسيدا للروح الألمانية. كل تاريخ بلاده ينبجس فجأة أمامه، بوصف هذا التاريخ المغامرة الوحيدة لشخصية واحدة، لفاوست واحد.

في ضوء هذه الرؤية البروخية، أقرأ رواية أرضنا لكارلوس فوينتس، التي فيها تم التقاط كل المغامرة الإسبانية الكبيرة (الأوروبية والأميركية) ضمن تداخل مذهل وتحوير حُلُمي خارق. إن مبدأ بروخ القائل بأن إتش يشبه لوثر تحوّل لدى فوينتس إلى مبدأ أكثر جذرية، مفاده أن إتش هو لوثر. يُقدّم لنا فوينتس مفتاح منهجه: «الخلق كائن بشري واحد، لا بدّ من حيوات عديدة». إن أسطورة التناسخ القديمة تتجسّد مادياً في تقنية روائية تجعل من رواية أرضنا حُلماً هائلاً وغريباً، فيه تتم صناعة التاريخ بواسطة الشخصيات ذاتها التي تجوبه

دوماً، شخصيات لا تكفّ عن التناسخ. لودوفيكو الذي اكتشف في المكسيك قازةً كانت حتى ذلك الحين مجهولة هو لودوفيكو ذاته الذي سوف يجد نفسه بعد بضعة قرون في باريس رفقة سلسيتين ذاتها التي كانت، قرنين قبل ذلك، عشيقه فيليب الثاني. . . إلخ.

عند لحظة النهاية (نهاية حبّ، نهاية حياة، نهاية عصر) يتجلى الزمن الماضي فجأةً بوصفه كلاً، ويتخذ شكلاً واضحاً ومُكتملاً بجلاء. تتمثل لحظة النهاية عند بروخ في هوغناو، وعند توماس مان في هتلر. أمّا عند فوينتس فهي الحدّ الأسطوريّ بين ألفيتين. انطلاقاً من هذا الرّصد الخياليّ، فإنّ التاريخ، تلك العاهة الأوروبية، تلك اللطخة التي تشوبّ صفاء الزمن، يبدو بالفعل مُنتهياً ومهجوراً، ووحيداً، ويبدو دفعةً واحدةً مُتواضعاً ومؤثراً مثل قصّة ذاتيّة عادية سوف ننساها ما إن ننتهي من قراءتها.

في الواقع، إذا كان لوثر هو إش، فإنّ الحكاية التي تأخذنا من لوثر إلى إش ليست سوى سيرة حياة شخص واحد: مارتن لوثر-إش. ومن ثم، فالتاريخ بكامله ليس سوى حكايةٍ بضع شخصيات (فاوست، دون جوان، دون كيشوت، إش) عبّرت مُجموعَةً عُصُور أوروبا.

ما وراء السببية

في ضيعة ليقي، يلتقي رجلٌ وامرأة، هما كائنان وحيدان ومُكتئبان. يُعجّب كلُّ واحدٍ منهما بالآخر، ويرغبان، دون أن يفصّحا لبعضهما، في ربط حياتهما معاً. لا ينتظران سوى فرصةٍ

يكونان فيها لِلْحِظَةِ قَصِيرَةً وَحِيدَيْنِ كَيْ يَبُوحَ الْوَاحِدُ مِنْهُمَا لِلْآخِرِ بِحُبِّهِ. أَخِيرًا يَجِدَانِ نَفْسَيْهِمَا، فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ، بِمُفْرَدِهِمَا فِي الْغَابَةِ الَّتِي إِلَيْهَا تَوَجَّهًا لَجَمْعِ الْفُطْرِ. مُرْتَبِكَيْنِ، بَقِيًّا صَامِتَيْنِ، وَهُمَا يَعْلَمَانِ أَنَّ لِحِظَةَ الْبُوحِ قَدْ حَلَّتْ وَلَا يَجِبُ أَنْ يَتْرُكَاهَا تَنْفَلَتْ، وَلَمَّا طَالَ الصَّمْتُ، بَدَأَتِ الْمَرْأَةُ فِجَاءً «ضِدًّا عَلَى إِرَادَتِهَا وَبِصُورَةٍ غَيْرِ مُتَنْظَرَةٍ» تَتَحَدَّثُ عَنِ الْفُطْرِ. ثُمَّ يَعْمُ الصَّمْتُ مِنْ جَدِيدٍ، وَيَبْحَثُ الرَّجُلُ عَنِ الْكَلِمَاتِ الَّتِي بِهَا يُفْصِحُ عَنِ مِشَاعِرِهِ، لَكِنْ عَوْضُ أَنْ يَتَحَدَّثَ عَنِ الْحُبِّ، يَتَحَدَّثُ هُوَ أَيْضًا «بِسَبَبِ انْدِفَاعٍ غَيْرِ مُتَوَقَّعٍ» عَنِ الْفُطْرِ. فِي طَرِيقِ عَوْدَتِهِمَا، يَسْتَمِرَّانِ، عَاجِزَيْنِ وَبَائِسَيْنِ، فِي الْحَدِيثِ عَنِ الْفُطْرِ، لِأَنَّهُمَا، وَهُمَا يَعْلَمَانِ ذَلِكَ، لَنْ يَتَحَدَّثَا أَبَدًا عَنِ الْحُبِّ.

بَعْدَ عَوْدَةِ الرَّجُلِ إِلَى بَيْتِهِ، يَقُولُ فِي نَفْسِهِ إِنَّهُ لَمْ يَتَحَدَّثَ عَنِ الْحُبِّ بِسَبَبِ عَشِيقَتِهِ الرَّاحِلَةِ الَّتِي لَمْ يَكُنْ بِمَقْدُورِهِ أَنْ يَخُونَ ذِكْرَهَا. لَكِنَّا نَعْلَمُ جَيِّدًا أَنَّ هَذِهِ الذَّرِيعَةَ كَاذِبَةٌ، لَا يَتَوَسَّلُ بِهَا إِلَّا لِإِعْزَازِ نَفْسِهِ. يُعْزِزِي نَفْسَهُ؟ أَجَلٌ، لِأَنَّ الْمَرْءَ يَسْتَسَلِمُ لِفَقْدَانِ الْحُبِّ لِغِلَّةِ مَا، لَكِنَّهُ لَنْ يَغْفَرَ لِنَفْسِهِ أَبَدًا فِقْدَانَ الْحُبِّ بِلَا أَيِّ سَبَبٍ.

هَذِهِ الْحِكَايَةُ الصَّغِيرَةُ الْجَمِيلَةُ جَدًّا هِيَ مِثْلُ تَكْثِيفِ رَمْزِيٍّ لِأَحَدِ الْإِنْجَازَاتِ الْكَبِيرَى لِرَوَايَةِ أَنَا كَارِنِينَا: يَتَعَلَّقُ الْأَمْرُ بِإِضَاءَةِ الطَّابِعِ الْإِلَاسِبِيِّ وَاللَّامُتَوَقَّعِ، بِلِ الْغَامِضِ لِلْفِعْلِ الْإِنْسَانِيِّ.

مَا الْفِعْلُ؟ إِنَّهُ سَوْأَلُ الرِّوَايَةِ الْأَبَدِيِّ، سَوْأَلُهَا الْأَسَاسُ. كَيْفَ يُوَلَّدُ قَرَارٌ مَا؟ كَيْفَ يَتَحَوَّلُ إِلَى فِعْلٍ، وَكَيْفَ تَتَسَلَّلُ الْأَفْعَالُ كَيْ تَصِيرَ مُغَامَرَةً؟

لَقَدْ حَاوَلَ الرِّوَايَاتُونَ الْقَدَامَى تَجْرِيدَ حَيْطِ عَقْلَانِيَّةِ شَفَافَةٍ مِنْ مَادَّةِ الْحَيَاةِ الْغَرِيبَةِ وَالسَّدِيمِيَّةِ، فَالْمُحَرِّكُ الْمُدْرِكُ عَقْلَانِيًّا هُوَ، فِي

تصوّرهم، ما يُؤلِّدُ الفعل، وهذا الفعل يَقوِّدُ إلى فعلٍ آخر. والمغامرة هي التسلسل، السببيّ الجليّ، للأفعال.

يَعشَقُ فرتير زوجة صديقه. لا يَسْتَطِيعُ أن يخونَ صديقَه ولا يستطيعُ أن يتخلّى عن حُبِّه فينتحرُ إذاً. الانتحار الشفاف مثل مُعادلة رياضيّة.

لكن لماذا تنتحرُ آنا كارنينا؟

إنّ الرُّجُلَ الذي يتحدّثُ عن الفُطر بدل أن يتحدّثَ عن الحُبِّ يُريدُ أن يُصدِّقَ أنّه فعلَ ذلك بسبب إخلاصه لحبيبته الراحلة. إنّ للأسباب، التي يُمكنُ أن نعثرَ عليها في فعل آنا، القيمة ذاتها. صحيح أنّ الناس قد عاملوا آنا باحتقار، لكن ألم يكن بوسعها أن تُعاملهم بالطريقة ذاتها؟ لقد تمّ منْعُها من الذهاب لرؤية ابنها، لكن أهي وضعيّة نهائيّة ولا مخرج لها؟ لقد كان فرونسكي مُصاباً قليلاً بالخبيّة، لكن ألم يظلّ دوماً يُحبّها رغم كلّ شيء؟

إلى جانب ذلك، فإنّ آنا لم تأت إلى المحطّة كي تنتحر، بل أتت لتبحثَ عن فرونسكي، وقد ألقتُ بنفسها تحت القطار دون أن تتخذَ قراراً بذلك. إنّ القرارَ هو، بالأحرى، الذي استولى عليها، هو الذي فاجأها. «بسبب اندفاع غير متوقّع»، تصرّفت آنا مثل الرُّجُلَ الذي بدل أن يتحدّثَ عن الحُبِّ، تحدّثَ عن الفُطر. لا يعني هذا أنّ فعلَ آنا خالٍ من المعنى، بل يعني فقط أنّ هذا المعنى يُوجدُ ما وراء السببيّة التي يُمكنُ إدراكها بصورة معقولة. لقد كان على تولستوي أن يَستخدمَ (وذلك لأوّل مرّة في تاريخ الرواية) المونولوج الداخليّ الجويسيّ تقريباً كي يُعيدَ بناءَ النسيج الدقيق للاندفاعات الهاربة

والأحاسيس المؤقتة والأفكار المُستتة، حتى يكشف لنا المسار الانتحاريّ لروح آنا.

مع آنا، نكونُ بعيدين عن فرتير، بعيدين أيضاً عن كيريلوف لدوستويفسكي. لقد انتحرَ كيريلوف لأنّ مصالِحَ مُحدّدةٍ بوضوح ودسائسٍ موصوفةٍ بدقّةٍ هي التي قادتُه إلى ذلك. إنّ فعلَ انتحاره، وإنّ كان مجنوناً، فعلٌ معقول، تمّ الإقدامُ عليه بوعيٍ واستناداً إلى تأمّلٍ وتدبّرٍ مُسبق. إنّ مزاجَ كيريلوف ينهضُ بكامله على فلسفته الغربية في الانتحار، وفعله ليس سوى الامتدادِ المنطقيّ تماماً لأفكاره.

يُدرِكُ دوستويفسكيُ جنونَ العقل الذي يُريد أن يذهبَ، في عناده، إلى الحدِّ الأقصى من منطقهِ. أمّا الأرض التي يستكشفُها تولستوي فتوجدُ على الطرفِ النقيض: إنّ تولستوي يكشفُ عن تدخّلِ اللامنطق، واللامعقول. لهذا السببِ أُشْرْتُ إليه. إنّ الإحالة على تولستوي تَضَعُ بروخ في سياقٍ واحدٍ من أكبر استكشافات الرواية الأوروبية: استكشاف الدور الذي يلعبُه اللامعقول في قراراتنا، وفي حياتنا.

الخلط

يُعاشرُ پاسنوفُ عاهرةً تشيكيّةً تُدعى روزينا، لكنّ والديه يهَيِّئان لزوجهِ من إليزابيث، فتاة تنتمي إلى وَسَطهما الاجتماعيّ. لا يُحبّها پاسنوف، غير أنّها تجتذبُه. والحقّ أنّ ما يجتذبُه ليس إليزابيث، بل ما تمثّله إليزابيث بالنسبة إليه.

عندما يذهبُ لزيارتها لأول مرة، يشعُرُ بالأزقة والحدائق وبُيوت

الحي الذي تقطنه تشع بنور «طمأنينة كبيرة»، تستقبله عائلة إليزابيث في جو من السعادة «تغمره الطمأنينة واللفظ وتُظَلُّهُ الصداقة»، التي سوف «تحوّل إلى حُب» في يوم من الأيام، كي «ينطفئ الحُب بدوره، يوماً ما، ويصبح صداقة». إن القيمة التي يأملها پاسنوف (أي الطمأنينة الودّية للعائلة) تمثّل أمامه قبل أن يرى المرأة التي عليها أن تُصبح (دون علمها وضدّها على طبعها) حاملة لهذه القيمة.

ها هو جالسٌ في كنيسة قريته، وعيناه مُغمضتان، يتخيّل العائلة المقدّسة على سحابة فضيَّة، تتوسّطها مريم العذراء الجميلة جمالاً فوق الوصف. في الكنيسة ذاتها، كان وهو طفل، ينتشي بالصورة ذاتها. كان في ذلك الوقت يُحبُّ خادمةً بولونيّة تعملُ في ضيعة والده، وكان في حُلم اليقظة يخلطُ صورتها بصورة مريم العذراء، مُتخيلاً نفسه جالساً على رُكبتَيها الجميلتين، رُكبتَي مريم العذراء وقد صارت خادمة. في هذا اليوم، وعيناه مُغمضتان، يرى مريم العذراء من جديد، وفجأةً يلاحظُ أنّ شعرها أشقر! أجل، لمريم العذراء شعر إليزابيث! إنّه مُندهشٌ لهذا الأمر، إنّه مُنفعلٌ لذلك! لقد بدا له أنّ الإله ذاته يُطلعه، عبر خداع حُلم اليقظة هذا، أنّ إليزابيث، التي لا يُحبّها، هي في الواقع حبه الحقيقي الوحيد.

إنّ المنطق اللاعقلاني يتأسّس على آلية الخلط: لپاسنوف حسّ نافعٌ بالواقع، تنفّلتُ منه علّة الأحداث، لن يعرف أبداً ما يختفي وراء نظرة الآخرين، ورغم ذلك، فمهما كان العالم الخارجي مُقتعاً ومُعذراً تعرّفه ولا سببياً، فإنّه ليس صامتاً: إنّه يتحدّث إليه، مثلما هي الحال في قصيدة بودلير الشهيرة، حيث «أصداءٌ طويلةٌ يختلطُ بعضها ببعض» وحيث «الطور والألوان والأصوات تتجاوب»: شيءٌ

ما يُشبه شيئاً آخر، يَختلَطُ به (إليزابيث تختلط بمريم العذراء)، وهكذا، بواسطة هذا التقارب يُفسَّرُ الشيءُ ذاته.

إش عاشقُ المُطلق. شعاره هو: «لا يُمكنُ أن نُحبَّ سوى مرّةٍ واحدة»، وما دامت السيِّدة هانتين تُحبّه، فإنّها لم تستطع (بحسب منطق إش) أن تُحبَّ زوجها الأوّل الراحل. وهو ما يستنتج منه أنّ زوجها الرّاحل قد استغلّها، ولا بدّ أنّه كان دنيئاً. دنيئاً مثل برتراند، لأنّ من يُمثلون الشرّ يتشابهون ويختلط بعضهم ببعض. إنهم ليسوا سوى تجلياتٍ مُتنوّعة للجوهر ذاته. ففي اللحظة فقط التي يلمح فيها إش صورة السيِّدة هانتين الراحل على الجدار، تُراوِّدُهُ فكرةُ الذهاب فوراً للوشاية ببرتراند لدى البوليس. ذلك أنّ إش إذا وجّه ضربةً إلى برتراند، فكما لو أنّه يُوجِّهها لزوج السيدة هانتين الأوّل، وكما لو أنّه يُخلِّصنا، نحنُ جميعاً، من جزء صغير من الشرّ العامّ.

غابات الرموز

على المرء أن يقرأ رواية المسرمنون بحذر وتأنّ، وأن يقفَ عند الأحداث التي بقدر ما هي لا منطقية بقدر ما هي مفهومة في آن، بغاية النفاذ إلى نظام خفيّ، باطنيّ، عليه تتأسّس قراراتُ پاسنوف وروزينا وإش. إنّ هذه الشخصيات عاجزةٌ عن مواجهة الواقع بوصفه شيئاً ملموساً. كلُّ شيء يتحوّل في نظرها إلى رموز (تتحوّل إليزابيث إلى رمز للطمأنينة العائلية، ويتحوّل برتراند إلى رمز للجحيم)، وردد فعل هذه الشخصيات إنّما تتمّ تجاه الرموز عندما تظنّ هذه الشخصيات أنّها تؤثرُ في الواقع.

يُوضِّحُ لنا بروخ أنّ نسقَ الخلط، نسقَ الفكر الرمزيّ، هو أساسُ كلِّ سلوك، فرديّاً كان هذا السلوك أو جماعياً. يكفي أن نستقصي حياتنا الخاصّة لنرى إلى أيّ حدّ يُحوّل هذا النسقُ اللاعقلانيّ، أكثر من أيّ تفكير عقلائيّ، مواقفنا: هذا شخصٌ يُدكرني، بهويته لسماك الأكواريوم، بشخص آخر سبّب لي في الماضي تعاسةً رهيبّة، وسوف يُثيرُ فيّ هذا الشخصُ دوماً شعوراً بالارتباب لا يُمكنُ التغلّب عليه.

أفكّرُ كذلك في تلك المَجازر اليوميّة على الطرقات، في ذلك الموت الذي بقدر ما هو مُرعب بقدر ما هو سخيّف، ولا يُشبهه لا مَرَضُ السرطان ولا مَرَضُ الإيدز، لأنّ هذا الموت من صُنع الإنسان وليس من صُنع الطبيعة، إنّه موتٌ شبه إراديّ. كيف يُعقلُ أنّ هذا الموت لا يُذهلنا، لا يَقلب حياتنا، لا يَحثنا على القيام بإصلاحات ضخمة؟ كلاً، إنّ هذا الموت لا يُذهلنا، لأنّ لنا، مثل پاسنوف، حسّاً تافهاً بالواقع. هذا الموت، وهو مُتخفّ تحت قناع سيارة جميلة، يُمثّلُ بالفعل، في الدائرة الفوق-واقعيّة للرموز، الحياة. وإذ يبدو هذا الموتُ مُبتسماً، فإنّه يَختلطُ بالحدائث والحريّة والمُغامرة، مثلما كانت إليزابيث تختلطُ بمریم العذراء. إنّ موتَ المحكوم عليهم بالإعدام، على الرغم من أنّه نادرٌ للغاية، يَجتذبُ كثيراً انتباهنا ويوقظُ عواطفنا. ذلك أنّ هذا الموت، إذ يَختلطُ بصورة الجلاد، يملكُ شحنةً رمزيّة أقوى بكثير، أشدّ قتامةً وإثارةً بكثير... إلخ.

إنّ الإنسانَ طفلٌ ضلَّ طريقه -ولنستشهد مرّةً أخرى بقصيدة بودلير- في «غابات الرموز».

(إنّ معيارَ النَّضجِ هو القدرة على الوقوف في وَجِه الرّموز. لكنّ
الإنسانيّة تظلُّ أكثر فأكثر قاصرة).

نزعة التعدّد المعرفيّ

في حديث بروخ عن رواياته، يَسْتَبَعِدُ جماليّة الرواية
«السيكولوجيّة» مُقترحاً بديلاً لها الرواية التي يُسمّيها
Gnoséologique⁽¹⁾ أو Polyhistorique. يبدو لي أنّ كلمة
Polyhistorique بالخصوص قد أسيء اختيارها وهي تُضللنا. إنّ
الكاتب النمساويّ أدالبير ستيفتر، مؤسّس النثر النمساويّ، هو مَنْ
ابتكر «رواية التعدّد-المعرفيّ» بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وذلك في
روايته *L'été de la Saint-Martin* الصادرة عام 1857 (سنة صدور
رواية مدام بوفاري). رواية أدالبير ستيفتر شهيرة، صنّفها نيتشه ضمن
الكتب الأربعة الكبرى في النثر الألمانيّ. أمّا بالنسبة إليّ، فهي رواية
بالكاد مقروءة: نتعلّم منها أشياء كثيرة عن الجيولوجيا، وعلم
النبات، وعلم الحيوان، وكلّ الحرف، والرّسم، والمعمار، لكن
يظلّ الإنسان والوضعيات الإنسانيّة على هامش اهتمام هذه الرواية
التي تُعدُّ موسوعةً ثقافيّة ضخمة. وبسبب هذا «التعدّد المعرفيّ»
بالضبط، افتقدت هذه الرواية تماماً خاصيّة الرواية.

والحال أنّ هذه ليست حال بروخ. إنّهُ يرصدُ «ما يُمكن للرواية
وحدّها أن تكتشفه». لكنّه يعلم أنّ الشكل المألوف (القائم حصريّاً

(1) الرواية المبنية على نظريّة المعرفة.

على مُغامرةٍ شخصيّةٍ ما والمُكتفِي بِمُجرّد سرِّ هذه المُغامرة) يَحصرُ الرواية ويَحْتزِلُ إمكاناتها المعرفيّة. يَعْلَمُ أيضاً أنّ للرواية قدرةً خارقةً على الاستيعاب: لا يستطيعُ الشعر ولا الفلسفة استيعابَ الرواية، في حين تستطيعُ الرواية استيعابَ الشعر والفلسفة دون أن تفقدَ مع ذلك أيّ شيءٍ من هويّتها المُتميّزة بِوجهٍ دقيقٍ (يكفي أن نذكّر رابليه وسرفانتس) بنزوعها نحو إدماج أجناسٍ أُخرى، نحو استيعاب المعارف الفلسفيّة والعلميّة. إنّ كلمة «تعدّد معرفيّ» تعني في تصوّر بروخ: تعبئة كلّ الوسائل الثقافيّة وكلّ الأشكال الشعريّة بغاية إضاءة «ما يُمكنُ للرواية وَحدها أن تكتشفه»: وُجود الإنسان.

لهذا أن يقوّد طبعاً إلى تحوّل عميق في شكل الرواية.

ما لم يتحقّق

سوف أسمحُ لنفسي بأن أُبدي حُكماً ذاتياً: إنّ الرواية الأخيرة من ثلاثية المسرّمون (هوغناو أو الواقعيّة)، التي فيها تمّ التّوغل بالنزوع النسقيّ وتغيير الشكل إلى أقصى مدى، تمنّحني مُتعةً مصحوبةً بإعجاب وتولّدُ لديّ، في الآن ذاته، شيئاً من عدم الرّضى.

- إنّ قصد «التعدّد المعرفيّ» يقتضي تقنية الحذف التي قلّما تسنّت لبروخ، ولهذا افتقرَ إليها الوُضوح المعماريّ للرواية؛

- إنّ العناصر المُتنوّعة (أشعار، حكي، أقوال مأثورة، رپورتاج، مقالة) تظلُّ مُتجاورة أكثر منها مُلتحمة في وحدة «بوليفونيّة» حقيقيّة؛

- إنّ المقالة المُمتازة عن تدهور القيم يُمكنُ أن تُفهمَ بِسهولة

بوصفها حقيقة الرواية، وبوصفها مُلخَّصها، موضوعتها، وبذلك يُمكن أن تُفسد نسيّة الفضاء الروائيّ التي لا بدّ منها.

كلّ الأعمال الأدبيّة الكبيرة (وتحديداً لأنّها كبيرة) تنطوي على جزء ممّا لم يتحقّق. إنّ بروخ يُلهِمنا ليس فقط بكلّ ما توقّف في إنجازها، ولكن أيضاً بكلّ ما رام تحقيقه دون أن يبلغه. ما لم يتحقّق في عمله الأدبيّ يدعوننا إلى البَحْث عن: أولاً، فنّ للتكثيف الجذريّ (يُتيحُ استيعاب تعقّد الوجود في العالم الحديث دون فقدان الوُضوح المعماريّ للرواية). ثانياً، فنّ للكونتريبوان⁽¹⁾ الروائيّ (قابل لأنّ يلحُم الفلسفة والحكي والحلم في موسيقى واحدة). ثالثاً، فنّ المقالة الروائيّة بصورةٍ خاصّة (أي فنّ لا يزعم أنّه يحمل رسالةً يقينيّة، بل يبقى قائماً على الافتراض، فنّاً لعبياً وتهكّميّاً).

نزعات حدائيّة

لربّما كان هرمان بروخ الأقلّ شهرة من بين كلّ الروائيّين الكبار لعصرنا. ليس من الصعب جدّاً فهمُ هذا الأمر. فما كاد يفرغ من كتابة ثلاثيته المسرّنمون حتى استولى هتلر على السلطة ودُمّرت الحياةُ الثقافيّة الألمانيّة. خمس سنوات في ما بعد، يُغادرُ بروخ النمسا نحو أميركا التي فيها أقامَ حتى وفاته. في ظلّ هذه الشروط، لم يكن ممكناً لعمل بروخ الأدبيّ، وقد حُرّم من جمهوره الطبيعيّ

(1) يُقيمُ كونديرا بالنسبة إلى هذا العنصر مُماثلة مع الكونتريبوان في الموسيقى، الذي يدلّ على تداخل الأصوات والألحان (المترجم).

ومن التواصل مع حياة أدبية عادية، أن يلعب دوره في زمنه. إنّه الدور الذي يتمثل في تحقيق التفاف جمع من القراء والمؤيدين والعارفين حول هذا العمل، وفي خلق مدرسة والتأثير على كتاب آخرين. إنّ الأعمال الأدبية لبروخ، شأنها شأن أعمال موزيل وغومبروفيتش، تمّ اكتشافها (وإعادة اكتشافها) في وقت متأخر جداً (وبعد موت مؤلفها) من قبل أولئك الذين كانوا، مثل بروخ نفسه، مأخوذين بشغفهم بالشكل الجديد، أي أولئك الذين كان لهم توجه ذو «نزعة حدائيه». غير أنّ نزعتهم الحدائيه لم تكن تُشبه النزعة الحدائيه لبروخ، لا لأنها كانت متأخرة أكثر أو متقدّمة أكثر، بل لأنها كانت مختلفة بجذورها، وبموقفها من العالم الحديث، وبجماليّتها. تسبّب هذا الاختلاف في ارتباك مُعيّن. لقد بدأ بروخ (شأنه شأن موزيل وغومبروفيتش) كمجدّد كبير، لكنّه لم يكن يستجيب للصورة السائدة والمُكرّسة عن النزعة الحدائيه (لأنّ في النصف الثاني من القرن العشرين، كان من اللازم الأخذ بعين الاعتبار النزعة الحدائيه القائمة على المعايير المُقنّنة، النزعة الحدائيه الجامعيّة، ولنقل الرّسميّة).

أولاً، إنّ هذه النزعة الحدائيه الرّسميّة تستلزم مثلاً تفكيك الشكل الروائيّ، في حين تبقى إمكانات الشكل الروائيّ، في تصوّر بروخ، بعيدة عن الاستنفاد.

ثانياً، إنّ النزعة الحدائيه الرّسميّة تُريد أن تتخلّص الرواية من حيلة الشخصية التي، في رأيها، ليست في نهاية المطاف سوى قناع يُخفي عبثاً وجه المؤلف، في حين لا يُمكن في شخصيات بروخ الكشف عن أنا المؤلف.

ثالثاً، إنّ النزعة الحداثيّة الرّسميّة ألغت مفهوم الكليّة، هذه الكلمة ذاتها التي، على العكس من ذلك، يستعملها بروخ طواعيةً ليقول: في عصر التقسيم المُبالغ فيه للعمل، والتخصّص الجامح، فإنّ الرواية هي أحد آخر المواقع التي ما زال مُمكنًا للإنسان أن يحتفظ فيها بعلاقات مع الحياة في كليّتها.

رابعاً، إنّ النزعة الحداثيّة الرّسميّة ترى أنّ الرواية «الحديثة» مَفصولةٌ، بحدّ غير قابل للاختراق، عن الرواية التقليديّة (بوصف «هذه الرواية التقليديّة» هي السّلة التي فيها تمّ بلا نظام تجميع كلّ الأطوار التي شهدتها أربعة قرون من الرواية). في حين تظّل الرواية، في تصوّر بروخ، تُواصلُ البحث ذاته الذي فيه ساهم كلُّ الروائيين الكبار منذ سرفانتس.

خامساً، ثمّة خَلْف النزعة الحداثيّة الرّسميّة بقية ساذجة من الاعتقاد الأخرويّ، مفادها أنّ تاريخاً ينتهي وأنّ آخر (أفضل)، مُؤسّساً على قاعدةٍ جديدةٍ تماماً، يبدأ. في حين لدى بروخ، ثمّة الوعي الكئيب بتاريخٍ يشهدُ نهايته في ظروف مُعارضة بعمق لتطوّر الفنّ ولتطوّر الرواية بوجه خاصّ.

القسم الرابع

حوار حول فنّ التأليف
الموسيقيّ

كريستيان سالمون: سوف أفتتح هذا الحوار باستشهاد مأخوذ من نصّ لك عن هرمان بروخ. فيه تقول: «كلّ الأعمال الأدبيّة الكبيرة (وتحديداً لأنّها كبيرة) تنطوي على جزء ممّا لم يتحقّق. إنّ بروخ يُلهمنا ليس فقط بكلّ ما توقّف في إنجازهِ، ولكن أيضاً بكلّ ما رام تحقيقَهُ دون أن يبلّغهُ. ما لم يتحقّق في عمله الأدبيّ يدعونا إلى البحث عن: أولاً، فنّ للتكثيف الجذريّ (يُتيح استيعاب تعقّد الوجود في العالم الحديث دون فقدان الوضوح المعماريّ للرواية). ثانياً، فنّ للكونترپوان الروائيّ (قابل لأنّ يلحم الفلسفة والحكي والحلم في موسيقى واحدة). ثالثاً، فنّ المقالة الروائيّة بصورة خاصّة (أي فنّ لا يزعم أنّه يحمل رسالةً يقينيّة، بل يبقى قائماً على الافتراض، فناً لعبياً وتهكيمياً)». أتبيّن في هذه النقاط الثلاث برنامجك الفنّي. لنبدأ بالنقطة الأولى. التكثيف الجذريّ.

ميلان كونديرا: إنّ إدراك تعقّد الوجود في العالم يتطلّب، في ما يبدو لي، تقنية الإيجاز والتكثيف، وإلاّ سوف تسقط في فتح تطويل لا نهاية له. رواية رجل بلا صفات واحدة من روايتين أو ثلاث

أحبّها أكثر. لكن لا تَطْلُبْ مِنِّي أن أُعْجَبَ بطولها الهائل غير المُنتهي. تخيّلْ قِصْراً ضَخْماً للغاية بحيث لا يستطيع المرء تطويقه ببصره. تخيّلْ عَزْفاً رباعياً (كواتيور) يَسْتغرقُ سَاعَةً. إنَّ ثَمَّةَ حُدُوداً أنثروبولوجيةً، مثلاً حُدُودِ الذاكرة، لا يَجِبُ تجاوزها. يَتَوَجَّبُ عند فراغك من قراءة رواية ما أن تكون قادراً على أن تتذكَّرَ البداية، وإلّا غَدَتِ الرواية بلا شكل، وصار «وُضوحها المعماريّ» غائماً.

ك. س. : روايتك كتاب الضحك والنسيان تتألف من سبعة أجزاء. لو كنت عالجت هذه الأجزاء بطريقة أقلّ إيجازاً، لكان بإمكانك أن تكتب سبع رواياتٍ طويلة ومُختلفة.

م. ك. : لكن، لو كنتُ كتبتُ سبع روايات مُستقلة لَمَا استطعتُ التطلع إلى إدراك «تعقّد الوجود في العالم الحديث» في كتاب واحد. إنَّ فَنَّ الإيجاز يبدو لي إذاً ضرورةً. إنّه يتطلّب المُضي دوماً إلى صُلب الأشياء مباشرةً. في هذا السياق، أتذكّرُ الموسيقيّ الذي أُعْجِبُ به بشغف منذ طفولتي: ليوس ياناتشك. إنّه واحدٌ من الكبار في المُوسيقى الحديثة. في الفترة التي كان فيها شوينبيرغ وسترافينسكي يكتبان تاليف موسيقيّة للأوركسترا الكبيرة، أدرك ياناتشك أنّ مقطوعة موسيقيّة مؤلّفة للأوركسترا ترزح تحت ثقل نوتات لا جدوى منها. بإرادة التكثيف هذه، بدأ ياناتشك ثورته. أنتَ تعلمُ أنّ في كلّ تأليف موسيقيّ ثمة تقنيات عديدة: عرض الموضوع الموسيقيّة، تطويرها، التنويعات، التوظيف البوليفونيّ الذي غالباً ما يتمّ بشكل آلي، توزيع الأدوار على الآلات، الانتقالات والتحوّلات اللحنيّة... إلخ. من المُمكن اليوم إنتاج

موسيقى بواسطة الحواسيب، لكن الحاسوب كان دوماً موجوداً في دماغ المؤلفين الموسيقيين: كان بإمكانهم أن يضعوا سوناتا من دون أي فكرة أصيلة واحدة، وذلك فقط بتطوير قواعد التأليف الموسيقي «على نحو موجه آلياً». الإلزام الذي إليه أخضع ياناتشك نفسه كان هو تحطيم «الحاسوب»، اعتماداً تجاوزات بدل الانتقالات والتحوّلات اللحنيّة. وبدل التنويعات، اعتماد التكرار والذهاب دوماً إلى صلب الأشياء: وحدها النوتة التي تقول شيئاً جوهرياً لها الحق في الوجود. إنّ الأمر مُمائلٌ تقريباً في الرواية: فهي مُثقلة بـ«التقنية»، مُثقلة بالمواضع التي تشتغلُ بدل المؤلف: تقديم الشخصية، وصف مكان، إدراج الحدث ضمن وضعيّة تاريخيّة، ملء زمن حياة الشخصيات بأحداث عرَضيّة لا جدوى منها. وكلّ تغيير في الديكور يستوجبُ تقديماتٍ وأوصافاً وشروحاً جديدة. إنّ ما أُلزمُ به نفسي ذو طبيعة «باباسيكيّة»: تخليص الرواية من الطابع الآليّ للتقنية الروائيّة، ومن اللفظيّة الروائيّة، وجعلها مكثّفة.

ك. س.: تتحدّث في المقام الثاني عن «فنّ جديد من الكونترپوان الروائيّ». إنّه لا يُرضيك كليّةً لدى هرمان بروخ.

م. ك.: لتأخذ الرواية الثالثة هوغناو أو الواقعيّة، من ثلاثيته المسرّمون. إنّها مؤلّفة من خمسة عناصر، من خمسة «خطوط» غير مُتجانسة على نحو مقصود: أوّلاً الحكاية الروائيّة المؤسّسة على الشخصيات الثلاث الرئيّسة في الثلاثية: پاسنوف، إش، هوغناو. ثانياً، القصة القصيرة الحميمة حول هانا فندلينغ. ثالثاً، الرپورتاج حول مُستشفى عسكريّ. رابعاً، الحكاية الشعريّة (المكتوبة جُزئياً على شكل أبيات شعريّة) حول فتاة تعملُ في صفوف جيش الإنقاذ.

خامساً، المقالة الفلسفية (المكتوبة بلغة علمية) حول تدهور القيم. كلُّ خطٍّ من هذه الخطوط الخمسة رائِعٌ في حدِّ ذاته. لكن، رغم أنَّ هذه الخطوط تُعالجُ في آن واحدٍ وفق تناوُبٍ مُستمرٍّ (أي بقصد «بوليفونيّ» واضح)، فإنها ليست مُوحَّدة ولا تُشكِّلُ كلاً غير قابلٍ للتجزئ، أي أنَّ القصد البوليفونيّ يبقى غير مُتحققٍ فنيّاً.

ك. س.: ألا تقوِّدُ كلمة «بوليفونيّ» المُستعملة على نحوٍ استعاريّ في الأدب إلى مُتطلّباتٍ قد لا تستطيعُ الرواية الاستجابة لها؟

م. ك.: إنّ البوليفونيا الموسيقية هي التطوير المُتزامن لصوتين أو لعدّة أصوات⁽¹⁾ (خطوطٍ لحنية) التي وإن كانت مُرتبطة في ما بينها على نحو تامّ، فإنها تحتفظ باستقلاليّتها النسبية. وماذا عن البوليفونيا الروائية؟ لِنُشرِ أولاً إلى ما يُناقضها، أي التآليف أحاديّ الخطّ. والحال أنّ الرواية تُحاولُ، مُنذ بداية تاريخها، أن تتخلّص من الخطّ الأحاديّ وأن تفتح تُغراتٍ في السرد المُتواصل للحكاية. إنّ سرفانتس يحكي رحلة دون كيشوت الخطية تماماً. لكنّ دون كيشوت يلتقي أثناء سفره شخصياتٍ أخرى تروي حكاياتها الخاصة. في الجزء الأوّل، ثمة أربع حكايات، أي أربع تُغرات تُتيحُ الخروج من الحبكة الخطية للرواية.

ك. س.: لكن، ليس هذا الأمر بوليفونيا!

م. ك.: السبب هو أن لا وجود هنا للتزامن. يتعلّق الأمر،

(1) تتحدّد البوليفونيا الموسيقية بوصفها التطوير المُتزامن لصوتين أو أكثر (المترجم).

بحسب اصطلاح شكلوفسكي، بقصص «مُستمدجة» في وعاء الرواية. يُمكنك العثور على هذه الطريقة في «الاستدماج» لدى العديد من روائيين القرنين السابع عشر والثامن عشر. لقد طوّر القرن التاسع عشر طريقةً أخرى لتجاوز الخطيّة، طريقة يُمكنُ تسميتها بوليفونيا، لعدم توفّر اسم أفضل. إذا أنت حلّلت رواية الشياطين لدوستوفسكي من زاوية تقنية صِرف، سوف تُلاحظ أنّها مؤلّفة من ثلاثة خطوط تتطوّر بصورة مُتزامنة، وعند الاقتضاء كان بوسع هذه الخطوط أن تُشكّل ثلاث روايات مُستقلّة. أوّلاً، الرواية التهكميّة عن الحُبّ بين العجوزة ستافروغين وستيبان فيرخوفنسكي؛ ثانياً، الرواية الرومانسيّة عن نيكولاي ستافروغين وعلاقاته الغراميّة؛ ثالثاً، الرواية السياسيّة عن جماعة ثوريّة. ولأنّ كلّ الشخصيات تتعارف فيما بينها، فقد تمكّنت تقنية حُبّك دقيقة أن تربط بسهولة هذه الخطوط الثلاثة في كلّ واحدٍ غير قابل للتجزئ. لنُقارن الآن هذه البوليفونيا لدى دوستوفسكي ببوليفونيا هرمان بروخ التي تمضي بعيداً جداً. ففي حين تنتمي الخطوط الثلاثة إلى رواية الشياطين للجنس ذاته (إذ هي ثلاث حكايات روائية) رغم أنّها ذات مظهر مُختلف، فإنّ أجناس الخطوط الخمسة لدى بروخ تختلف عن بعضها بصورة جذريّة: الرواية، القصة القصيرة، الربرتاج، القصيدة، المقالة. إنّ هذا الإدماج للأجناس اللاروائية ضمن بوليفونيا الرواية يُشكّلُ التجديد الثوريّ الذي أنجزه بروخ.

ك. س.: لكنّ هذه الخطوط الخمسة ليست في نظرك مُلتحمة بما فيه الكفاية. وبالفعل، فهانا فندلينغ لا تعرفُ إش، والفتاة التي تعملُ في صفوف جيش الإنقاذ لن تعلمَ أبداً بوجود هانا فندلينغ.

ليس ثمة إذاً أيّ تقنية في الحَبْك بوسعها أن تُوحّد في كلِّ واحدٍ هذه الخطوط الخمسة المُختلفة التي لا تلتقي، ولا تتقاطع.

م. ك.: إنَّ هذه الخطوط ليست مُرتبطة فيما بينها سوى بمَوْضوعة مُشتركة. لكنني أرى أنَّ هذه الوحدة المَوْضوعاتيّة كافية تماماً. أمّا مُشكلُ الانفصال فيوجدُ في مكانٍ آخَر. إجمالاً، فالخطوط الخمسة لدى بروخ تتطوّرُ على نحوٍ مُتزامنٍ دون أن تلتقي، مُرتبطة فيما بينها بمَوْضوعة أو بضَع مَوْضوعات. لقد سمّيتُ هذا النوع من التّأليف باسم مُستمدٍّ من عِلْم الموسيقى: إنّه البوليفونيا. سوف ترى أنَّ مُقارنةً الرواية بالموسيقى ليست أمراً دون طائل. بالفعل، إنَّ أحدَ المبادئ الأساسيّة لدى كبار البوليفونيين كان هو تَكَافؤ الأصوات: يَتوجّبُ ألا يُهيمنَ أيُّ صوت، ويَتوجّبُ ألا يَحصِرَ أيُّ صوت في مُجرّد مُصاحبةٍ بسيطة. والحال، أنَّ ما يبدو لي خلافاً في الرواية الثالثة من ثلاثية المسرّنمون هو أنَّ «الأصوات» الخمسة ليست مُتكافئة. فالخطُّ الأوّل (الحكاية «الروائيّة» عن إش وهوغناو) تشغلُ، من الناحية الكميّة، حيّزاً يَفوقُ كثيراً الحيّز الذي تشغله الخطوط الأخرى، ويتمتّع، بوجه خاصّ، بالامتياز نوعياً، لأنّه موصولٌ، بواسطة إش وپاسنوف، بالروائيتين الأخرين من الثلاثية. إنَّ هذا الخطُّ يُشيرُ انتبهاً أكبر ويهدّدُ باختزال دور «الخطوط» الأربعة الأخرى في مُجرّد «مُصاحبة». شيءٌ ثانٍ: إذا كانت فوجَة⁽¹⁾ (Fugue) من فوجات باخ لا تستطيع الاستغناء عن أيّ

(1) الفوجَة قلبٌ من القوالب الموسيقية، ظهر في عصر الباروك، ويُعدُّ باخ من أكبر مُستعمليهِ والمُبدعين فيه (المترجم).

خَطَّ من خطوطها، فَإِنَّ من المُمْكِن، في المُقابل، تخيُّل القِصة القصيرة عن هانا فُندلينغ أو المقالة عن تدهور القِيم بوصفهما نصَّين مُستقلَّين، بحيث إنَّ غيابهما لا يُفقدُ الرواية معناها ولا وُضوحها. إنَّ الشروط اللازمة، في نظري، للكونتروان الروائيَّ هي أولاً، تكافؤ «الخطوط» المُتعاقة. ثانياً، لا تجزيئِيَّة الكلِّ. أتذكَّرُ يوم انتهيتُ من كتابة القسم الثالث، من كتاب الضحك والنسيان، الذي يَحملُ عنوان الملائكة. أَعترفُ أَني كُنْتُ فخوراً للغاية، إذ كُنْتُ مُقتنعاً أَني اكتشفتُ طريقةً جديدةً في بناء الحكاية. يتألَّفُ هذا النصُّ من العناصر التالية: أولاً، أحداثُة حول طالبتيْن وحول استرفاعهما. ثانياً، الحكاية الأوتوبيوغرافيَّة. ثالثاً، المقالة النقدِيَّة عن كتاب نسائيِّ. رابعاً، الحكاية حول الملاك والشیطان. خامساً، الحكاية عن الشاعر پول إليوار وهو يُحلِّقُ فوق مدينة براغ. لا يُمكنُ لواحدٍ من هذه العناصر الخمسة أن يوجدَ من دون باقي العناصر، إنَّها تُضيءُ وتُفسِّرُ بَعْضَها على نحو مُتبادل، وذلك بمُعالجتها لمَوْضوعة واحدة، ولتساؤل واحد هو: «ما الملاك؟». وَحدَهُ هذا التساؤلُ يُوحِّد هذه العناصر الخمسة. القسم السادس الذي يَحملُ هو أيضاً عنوان الملائكة، يتألَّفُ من: أولاً، الحكاية الحُلُمِيَّة عن مَوْت تامينا. ثانياً، الحكاية الأوتوبيوغرافيَّة عن مَوْت والدي. ثالثاً، تأمُّلات موسيقيَّة. رابعاً، تأمُّلات عن النسيان الذي يُخرَّبُ براغ. ما الذي يربط بين والدي وتامينا التي تتعرَّضُ للتعذيب من قِبَل الأطفال؟ إنَّه، ولنستُحضرِ العبارة العزيزة على السوراليين، «التقاء آلة خياطة ومظلة» على طاولة المَوْضوعة ذاتها. إنَّ البوليفونيا الروائيَّة هي شعرٌ أكثر ممَّا هي تقنية.

ك. س. : الكونترپوان في روايتك كائن لا تُحتمل خفّته، أكثر خفاءً.

م. ك. : إنّ الخاصية البوليفونية، في القسم السادس، مثيرة للانتباه: حكاية ابن ستالين، تأمل لاهوتيّ، حدث سياسيّ في آسيا، مَوْت فرانز في بانكوك ودفن توماس في بوهيميا، كلُّ هذه العناصر مُرتبطة بالتساؤل المُستمرّ: «ما الكيتش؟». هذا المَقطع البوليفونيّ هو المفتاح الأساس لكلّ البناء الروائيّ. إنّ سرّ التوازن المعماريّ بكامله يكمنُ هنا.

ك. س. : أيّ سرّ؟

م. ك. : ثمة سرّان. الأوّل هو أنّ هذا القسم لم يُبنَ وفق تصميم حكاية، بل وفق تصميم مقالة (مقالة عن الكيتش). وقد تمّ إدماج شذرات من حياة الشخصيات في هذه المقالة، بوصف هذه الشذرات «أمثلة»، «حالات يَجِبُ تحليلها». هكذا نَعلمُ، بصورةٍ عابرة ومُوجزة، مَوْت فرانز، وسابينا، ومآل علاقة توماس بابنه. هذا الإيجاز أحدثَ خفّةً رائعةً في البناء الروائيّ. السرّ الثاني هو التغيير الزمنيّ: فأحداث القسم السادس تقعُ زمنيّاً بعد أحداث القسم السابع (الأخير). بفضل هذا التغيير، يتمّ إغراق القسم الأخير، رغم طابعه الإيديليّ، في كآبة نابعة من معرفتنا بالمُستقبل.

ك. س. : أعود إلى ملاحظتك عن ثلاثية المسرّمون. لقد أعربتَ عن بعض التحفّظات من المقالة حول تدهور القيم، إذ يُمكنُ لهذه المقالة، وفق ما ترى، أن تفرضَ نفسها بوصفها «حقيقة الرواية». ولهذا السبب تحدّثُ عن ضرورة «فنّ للمقالة الروائيّة بوجه خاصّ».

م. ك. : بدءاً، ثمّة أمرٌ بدّهي: كلّما دخلَ التأمّلُ النصّ الأدبيّ، تغيّرَ التأمّلُ. خارج الرواية، يجدُ المرءُ نفسه في مجال التوكيدات: الكلُّ واثقٌ من كلامه: السياسيّ، الفيلسوف، حارس العمارة. أمّا على أرض الرواية، فلا شيءٌ مؤكّد: إنّها أرضُ اللعب والفرضيات. إنّ التأمّلَ الروائيّ، تبعاً لذلك، ينهضُ في جَوْهره على التساؤلِ والافتراض.

ك. س. : ولكن، لِمَ على الروائيّ أن يحرمَ نفسه من حقّ التعبير في روايته عن فلسفته على نحو مباشرٍ وجازم؟

م. ك. : ثمّة فرقٌ جوهريّ بين طريقة الفيلسوف في التفكير وطريقة الروائيّ. غالباً ما يتمّ الحديث عن فلسفة تسيخوف، وفلسفة كافكا، وفلسفة موزيل... إلخ. لكن حاول أن تستخلص فلسفةً مُتماسكة من كتاباتهم! إنّهم حتى وهم يُعبّرون عن أفكارهم على نحو مباشرٍ في مُذكراتهم الخاصّة، يكونُ هذا التعبيرُ بالأحرى تمارينَ في التأمّل، لعباً قائماً على مُفارقات، ارتجالاتٍ أكثر منه توكيداً لفكرةٍ ما.

ك. س. : ومع ذلك، فإنّ دوستوفسكي في يوميات كاتب، يعتمدُ نبرةَ التوكيد على نحو تامّ.

م. ك. : ولكن، ليس هنا تكمنُ عظمتُ فكره. إنّ ما يجعلُ دوستوفسكي مُفكّراً كبيراً هو فقط كونه روائياً. ومعنى ذلك: إنّهُ يعرفُ كيف يخلُقُ في شخصياته عوالمَ ثقافيّة غنيّة ومُستجدة على نحو خارق. يودّ المرءُ البحثَ في شخصيات دوستوفسكي عن إسقاط أفكاره، مثلاً في شخصية شاتوف. لكن دوستوفسكي اتخذ كلَّ الاحتياطات. مُنذ الظهور الأوّل لشخصية شاتوف في الرواية، يتمّ

وَصَفَه بِصُورَةٍ قَاسِيَةٍ لِلغَايَةِ: «لَقَدْ كَانَ وَاحِدًا مِنْ أَوْلَئِكَ الرُّوسِ المِثَالِيِّينَ، الَّذِينَ مَا إِنْ تَشِعَّ فِي نَفْسِهِمْ فَجَاءَ فِكْرُهُ عَظِيمَةً، يَظَلُّونَ مُنْبَهَرِينَ بِهَا، وَغَالِبًا مَا يَكُونُ ذَلِكَ إِلَى الأَبَدِ. إِنَّهُمْ لَا يَتَوَقَّفُونَ أَبَدًا فِي السَّيْطَرَةِ عَلَى هَذِهِ الفِكْرَةِ، إِنَّهُمْ يُؤْمِنُونَ بِهَا أَقْصَى مَا يَكُونُ الإِيمَانُ، وَلَا يَغْدُو وَجُودُهُمْ مُنْذَرًا سِوَى احْتِضَارِ تَحْتَ الصَّخْرَةِ الَّتِي تَسْحَقُهُمْ». وَمِنْ ثَمَّ، فَحَتَّى وَإِنْ أَسْقَطَ دُوسْتُويفْسكِي أَفْكَارَهُ الخَاصَّةَ عَلَى شَخْصِيَّةِ شَاتُوفَ، فَإِنَّهُ سَرَعَانَ مَا جَعَلَ هَذِهِ الأَفْكَارَ نَسِيبِيَّةً. بِالنِّسْبَةِ إِلَى دُوسْتُويفْسكِي هُوَ أَيْضًا تَبْقَى القَاعِدَةُ قَائِمَةً: كَلَّمَا دَخَلَ التَّأَمُّلُ النِّصَّ الرُّوَائِيَّ، تَغْيَرُ جَوْهَرُ التَّأَمُّلِ، فَالفِكْرَةُ الدُّوغمَائِيَّةُ تَغْدُو افْتِرَاضِيَّةً، وَهُوَ مَا يَفُوتُ الفِلاسِفَةَ عِنْدَمَا يُحَاوِلُونَ كِتَابَةَ الرُّوَايَةِ. ثَمَّةُ اسْتِثْنَاءٌ وَحِيدٌ. إِنَّهُ دِيدَرُوفِي رُوَايَتُهُ الرَّائِعَةُ جَاكُ القَدْرِيَّ. فَبَعْدَ اقْتِحَامِهِ لِلرُّوَايَةِ، يَتَحَوَّلُ هَذَا المَوْسُوعِي الرِّصِينِ إِلَى مُفَكِّرٍ لَعِيبِيٍّ: لَيْسَ ثَمَّةُ جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ جَدِيَّةٌ فِي رُوَايَتِهِ. كُلُّ شَيْءٍ فِيهَا لَعِبٌ. لِهَذَا السَّبَبِ، تَلْقَى هَذِهِ الرُّوَايَةُ اسْتِهْجَانًا فِي فَرَنْسَا عَلَى نَحْوِ مُشِينِ. إِنْ هَذَا الكِتَابُ يُكْتَفَى فَعَلًا كُلُّ مَا فَقدَتْهُ فَرَنْسَا وَتَرَفُّضَ اسْتِعَادَتِهِ. ثَمَّةُ اليَوْمِ تَفْضِيلٌ للأَفْكَارِ عَلَى الأَعْمَالِ الأدْبِيَّةِ، فِي حِينِ أَنَّ رُوَايَةَ جَاكُ القَدْرِيَّ غَيْرُ قَابِلَةٌ لِلتَّرْجُمَةِ إِلَى لُغَةِ الأَفْكَارِ.

ك. س.: فِي رُوَايَتِكَ المَرْحَةَ، يَارُوسْلَافُ مَنْ يَعْضُرُ نَظْرِيَّةَ مُوسِيقِيَّةً. وَمِنْ ثَمَّ، فَالطَّابِعُ الِافْتِرَاضِيَّ لِهَذَا التَّأَمُّلِ وَاضِحٌ. لَكِنَّ المَرَّةَ يَعْثُرُ أَيْضًا فِي رُوَايَاتِكَ عَلَى مَقَاطِعَ، أَنْتَ، أَنْتَ عَلَى نَحْوِ مُبَاشِرٍ، مَنْ يَتَكَلَّمُ فِيهَا.

م. ك.: حَتَّى وَإِنْ كُنْتُ أَنَا مَنْ يَتَكَلَّمُ، فَإِنَّ تَأَمُّلِي مُرْتَبِطٌ بِشَخْصِيَّةٍ مَا. أَسْعَى إِلَى تَأَمُّلِ مَوَاقِفِهَا، طَرِيقَةَ رُؤْيَتِهَا إِلَى الأَشْيَاءِ،

أقوم بذلك بدلاً منها وعلى نحو أعمق مما قد تقومُ هي بذلك. يبدأ القسم الثاني من رواية كائن لا تُحتمل خفته بتأمل طويل حول العلاقات بين الجسد والروح. أجل، إن المؤلف من يتكلم، لكن كل ما يقوله ليس مشروعاً إلا ضمن المجال المغنطيسي لإحدى الشخصيات، شخصية تريزا. إنها طريقة تريزا في رؤية الأشياء (وإن لم تكن هي من صاغتها على هذه الصورة).

ك. س.: لكن تأملاتك ليست في الغالب مُرتبطة بأي شخصية: مثلاً تأملاتك حول علم الموسيقى في روايتك كتاب الضحك والنسيان أو تأملاتك حول موت ابن ستالين في روايتك كائن لا تُحتمل خفته.

م. ك.: صحيح. أحب أن أتدخل على نحو مباشر بين الفينة والأخرى، أن أتدخل بوصفي روائياً وبصفتي الشخصية. في هذه الحال، كل شيء يتوقف على النبذة. منذ الكلمة الأولى، يأخذ تأملي نبذة لعبية أو تهكمية أو مُستفزة أو تجريبية أو تساؤلية. كل القسم السادس من رواية كائن لا تُحتمل خفته (المُعنون المسيرة الكبرى) هو مقالة عن الكيتش وعن أطروحتها الأساس التي هي: «الكيتش نفياً مُطلقاً للغائط». لكل هذا التأمل حول الكيتش أهمية قصوى بالنسبة إليّ، إذ خلفه توجد تأملات وتجارب ودراسات عديدة، بل يوجد خلفه حتى الشغف، لكن النبذة ليست أبداً جدية: إنها مُستفزة. فهذه المقالة غير مُمكنة خارج الرواية وهو ما أسميه «المقالة الروائية بوجه خاص».

ك. س.: تحدّثت عن الكونترپوان الروائي بوصفه وحدة بين الفلسفة والحكي والحلم. لتتوقف عند الحلم. فالسرد الحلمي يشغل

القسم الثاني، من رواية الحياة في مكان آخر، بكامله، وعلى هذا السرد ينهض القسم السادس من رواية كتاب الضحك والنسيان، وعبر أحلام تريزا يسري هذا السرد في رواية كائن لا تُحتمل خفته.

م. ك.: السرد الحُلُمي، أو لنقل بالأحرى التخيل الذي، بتحرُّره من رقابة العقل ومن الانشغال بضرورة الاحتمال، يُلجُّ مشاهدَ يتعذرُ على التفكير العقلانيّ بلوغها. الحُلُم ليس سوى نموذج لهذا النوع من التخيل، الذي اعتبره أكبر استكشاف حَقِّقه الفنُّ الحديث. ولكن، ما السبيل إلى إدماج التخيل المُتحرَّر من كلِّ رقابة في الرواية التي يَجِبُ، في تحديدها، أن تكون بحثاً ثاقباً في الوجود؟ ما السبيل إلى توحيد عناصرٍ شديدة التباين؟ إنَّ الأمرَ يتطلَّبُ كيمياءً حقيقيَّة! أوَّلُ مَنْ فكَّرَ في هذه الكيمياء، فيما يبدو لي، هو نوفاليس. لقد أدرجَ في الجزء الأوَّل من روايته هاينريش فون أوفتردينغن ثلاثة أحلام كبيرة. لا يتعلَّق الأمرُ بمُحاكاة «واقعيَّة» للأحلام على النحو الذي يُلْفِيه المرءُ لدى تولستوي أو لدى توماس مان، بل يتعلَّقُ بشعْر كبير مُستوحى بواسطة «تقنية التخيل» الخاصَّة بالحُلُم. لكن نوفاليس لم يكن راضياً بذلك. كانت هذه الأحلام الثلاثة، ووفق ما كان يبدو له، تُشكِّلُ في الرواية جُزراً معزولة. لقد أرادَ الذهابَ بعيداً جداً وذلك بتأليف الجزء الثاني من الرواية على شكل حَكِي يرتبطُ فيه الحُلُم بالواقع ويمتزجان إلى حدِّ استحالة التمييز بينهما. لكنّه لم يُؤلِّف أبداً هذا الجزء الثاني. لقد تركَ لنا فقط بعضَ المُلاحظات التي فيها يَصِفُ قِصَّةه الجماليَّة. إنَّ هذا القصد هو ما تحقَّقَ بعد مائة وعشرين سنة، على يد فرانز كافكا. فروايات

كافكا التحام تام بين الحلم والواقع. إنها تَجْمَعُ في الآن ذاته النظرة الثاقبة المُلقاة على العالم الحديث والتخييل الأكثر جموحاً. يُعَدُّ كافكا قبل كل شيء ثورةً جماليةً هائلة. إنه مُعْجزةٌ فنيّة. خُذ مثلاً هذا الفصل الرابع من روايته القصر الذي فيه يُمارسُ ك. الجنس لأول مرة مع فرييدا، أو خُذ الفصل الذي يُحوّلُ فيه ك. قاعةً في مدرسة ابتدائيةً إلى غرفة نوم له ولفرييدا وللمُساعدَيْن. إنّ مثل هذا التكثيف في التخييل لم يكن مُمكنًا قبل كافكا. سيكون من السخافة، طبعاً، مُحاكاته. لكنني أشعرُ، مثل كافكا (ومثل نوقاليس) بهذه الرغبة في إدخال الحلم، والتخييل الخاصّ بالحلم، في الرواية. طريقتي في إنجاز ذلك ليست «مَرْجاً للحلم بالواقع»، بل مواجهةً بوليفونية. إنّ الحكاية «الحلمية» هي خطٌّ من خطوط الكونترپوان.

ك. س. : لنتجاوز ما تقدّم. أودّ أن نعود إلى مسألة التأليف. لقد حدّدت رواية كتاب الضحك والنسيان بوصفها «رواية على شكل تنويعات»، فهل هي روايةٌ حقّاً؟

م. ك. : إنّ ما يَنزَعُ عنها مَظهرَ الرواية هو غياب وحدة الحدث. من الصعب تصوّر رواية من دون هذه الوحدة. فحتّى التجريب في «الرواية الجديدة» يقوم على وحدة الحدث (أو على اللاحث). إنّ لورانس سِترن ودوني ديدرو يتسلّيان بجعل هذه الوحدة هشةً إلى أبعد حدّ. فرحلة جاك وسيدّه تشغلُ الجزء الأصغر من الرواية، فهي ليست سوى مُبرّر هزليّ لإدماج أحداثات وحكايات وتأمّلات أخرى. ومع ذلك، فإنّ هذا المُبرّر، هذا «الوعاء»، ضروريٌّ كي يَتَمَّ الشعور بهذه الرواية بوصفها رواية أو على الأقلّ بوصفها مُحَاكاةً ساخرةً للرواية. بيد أنّني أعتقد أنّ ثمة شيئاً أعمق هو

ما يُؤمّنُ تماسُكَ رواية ما : إنّهُ الوحدة المَوْضوعاتيّة . وقد كان الأمرُ دوماً كذلك . إنّ خطوط السرد الثلاثة ، التي عليها تنهضُ رواية الشياطين لدوستوفيسكي ، مُترابطة فيما بينها بواسطة تقنية الحبكة ، وخصوصاً بواسطة المَوْضوعة ذاتها : مَوْضوعة الشياطين الذين يَسكنون الإنسانَ الذي فقدَ الإله . في كلِّ حطّ من خطوط السرد الثلاثة ، تُعدُّ هذه المَوْضوعة من زاوية مُختلفة شيئاً مُنعكساً في ثلاث مَرايا . إنّ هذا الشيء (هذا الشيء المُجرّد الذي أُسمّيه المَوْضوعة) هو ما يَمُنحُ مجموعَ الرواية تماسُكاً داخليّاً ، الأقلّ وضوحاً والأكثرَ أهميّةً . في كتاب الضحك والنسيان ، يَنشأ تماسُكُ مجموع الرواية فقط بواسطة وحدة بضع مَوْضوعات (وموتيفات) مُتنوّعة . أهي رواية؟ أجل ، هي كذلك في تصوّري . إنّ الرواية تأملٌ حول الوجود منظوراً إليه من خلال شخصياتٍ مُتخيّلة .

ك . س . : إذا تبنّى المرءُ تعريفاً واسعاً كهذا ، يُمكنه أن يُطلقَ اسمَ رواية حتى على الديكاميرون لبوكاتشيه ! فكلُّ القصص القصيرة فيها مُرتبطة بمَوْضوعة الحُبّ ذاتها ومَحكية بواسطة الرّواة العَشر ذاتهم . . .

م . ك . : لن أدفع بالتحديّ إلى حدّ القول إنّ الديكاميرون رواية . ومع ذلك ، فإنّ هذا الكتاب يُعدّ في أوروبا الحديثة إحدى أولى المحاولات لإبداع تأليفٍ كبير في النثر السرديّ ، وهو بذلك يُعتبرُ جزءاً من تاريخ الرواية ، على الأقلّ بوصفه مُلهماً وبادرةً من بوادر هذا التاريخ . أنتَ تعلمُ أنّ تاريخ الرواية شقٌّ طريقه التي سَلَكَها . لقد كان مُمكناً أن يَسلكَ طريقاً أخرى . إنّ شكل الرواية هو حُرّيّة غير محدودة تقريباً ، غير أنّ الرواية لم تستغل خلال تاريخها

هذه الحرّية، وإنّما أخطأناها. لقد تركت كثيراً من الإمكانيات الشكلية دون استثمار.

ك. س.: ومع ذلك، فإنّ رواياتك باستثناء كتاب الضحك والنسيان تنهض أساساً على وحدة الحدث وإن لم تكن هذه الوحدة صارمة تماماً.

م. ك.: إنّني أبني رواياتي دوماً على مُستويين: في المستوى الأوّل، أقوم بتأليف الحكاية الروائية، وفوق هذا المستوى أطور موضوعات في المستوى الثاني. يتمّ تناول الموضوعات داخل الحكاية الروائية وبواسطتها بلا انفصال. فعندما تتخلّى الرواية عن موضوعاتها وتكتفي بسرّد الحكاية، فإنّها تُصبح سطحيةً. وبالمقابل، يُمكن تطوير موضوعةٍ لوحدها، خارج الحكاية. هذه الطريقة في تناول موضوعةٍ ما، أسميها الاستطراد. والاستطراد يعني: إهمال الحكاية الروائية لفترةٍ من الزمن. كلّ التأمّل حول الكيتش في كائن لا تُحتمل خفته مثلاً هو استطراد: أهمل الحكاية الروائية لتناول موضوعتي (الكيتش) بطريقة مباشرة. إنّ الاستطراد، منظوراً إليه من هذه الزاوية، لا يُضعف نظام التّأليف، بل يُقويه. إنّني أُميّز الموضوعة عن الموتيف: الموتيف عُنصرٌ من عناصر الموضوعة أو الحكاية الذي يتكرّر مرّات عديدة أثناء الرواية ودوماً في سياق مُغاير. مثلاً: موتيف رباعيّ (كواتيور) بيتهوفن الذي يعبرُ من حياة تريزا إلى تأملات توماس ويعبرُ أيضاً مختلف الموضوعات: موضوعة الثقل، وموضوعة الكيتش، أو موتيف قُبعة سابينا، الذي يحضر في المشاهد الآتية: سابينا - توماس، سابينا - تريزا، سابينا - فرانز، وهذا الموتيف يعرض أيضاً موضوعة «الكلمات غير المفهومة».

ك. س. : ولكن، ماذا تقصد بالضبط بكلمة مَوْضوعة؟

م. ك. : المَوْضوعة هي تساؤلٌ وجوديٌّ. إنني أدركُ أكثر فأكثر أنّ مثل هذا التساؤل هو، في النهاية، استقصاءٌ لكلمات خاصّة، كلمات - مَوْضوعات. وهو ما يقودني إلى الإلحاح على ما يلي: إنّ الرواية تنهضُ قبل كلّ شيء على بضع كلمات أساس. شأنها في ذلك شأن «سلسلة النوتات» لدى المؤلّف الموسيقيّ شوينبرغ. في كتاب الضحك والنسيان، تتكوّن «السلسلة» من الكلمات - المَوْضوعات الآتية: النسيان، الضحك، الملائكة، «الليتوست»، الحدّ. لقد تمّ تحليل هذه الكلمات الخمس الأساس في مجرى الرواية وتمّت دراستها وتعريفها وإعادة تعريفها وتحويلها بالتالي إلى مقولات وجوديّة. إنّ الرواية قائمة على بعض المقولات مثل بيتٍ يقوم على دعائم. فالدعائم التي عليها قامت رواية كائن لا تُحتمل خفته هي: الثقل، الخفة، الرّوح، الجسد، المسيرة الكبرى، الغائط، الكيتش، التعاطف، الدوار، القوّة، العجز.

ك. س. : لِنَتَوَقَّف عند التصميم المعماريّ لرواياتك. إنّ كلّ رواياتك تتوزّع إلى سبعة أقسام، باستثناء رواية واحدة.

م. ك. : عندما انتهيتُ من تأليف رواية المَزحة، لم يكن لي أيّ دافع للدهشة من أنّها مُوزّعة إلى سبعة أقسام. بعد ذلك، كتبتُ الحياة في مكانٍ آخر. كانت هذه الرواية مُؤلّفة من ستّة أقسام عندما أوشكتُ على إنهاء كتابتها. لم أكن راضياً عليها، لأنّ الحكاية كانت تبدو لي سطحيّة. فجأةً خطرت لي فكرة أن أدراج في الرواية حكايةً تجري أحداثها ثلاث سنوات بعد موت البطل (أي ما بعد زمن الرواية). إنّه القسم ما قبل الأخير، القسم السادس الحامل لعنوان:

الأربعيني. وفوراً غدا كلُّ شيءٍ تاماً. في ما بعد، تبين لي أن هذا القسم يتطابق على نحو غريب مع القسم السادس من رواية المَزحة، الحامل لعنوان كوستكا، الذي يُدمجُ هو أيضاً في الرواية شخصيةً من الخارج، فاتحاً في جدار الرواية نافذةً سرّية. وقد كانت المجموعة القصصية غراميات مرحة مؤلّفة بدورها، في البدء، من عشر قصص قصيرة. ولما قمتُ بتحرير الصيغة النهائية لهذه المجموعة، حذفتُ ثلاث قصص، ومن ثمّ أصبحت المجموعة أكثر تماسكاً، إلى حدّ أنها جسّدتُ مسبقاً بناءً كتاب الضحك والنسيان: الموضوعات ذاتها (خصوصاً موضوع الخداع) تربطُ في مجموع واحد سبع حكايات، الرابعة والسادسة من هذه الحكايات موصولتان، فضلاً عن ذلك، «بواسطة» البطل ذاته: الدكتور هافل. في كتاب الضحك والنسيان، القسمان الرابع والسادس موصولان هما أيضاً بواسطة الشخصية ذاتها: تامينا. وعندما ألّفتُ كائن لا تُحتمل خفته، أردتُ بأيّ ثمن تكسير حتمية الرقم سبعة. لقد تمّ سلفاً تصوّر هذه الرواية وفق تصميم من ستّة أقسام. لكن القسم الأول كان يبدو لي دائماً بلا شكل. وأخيراً تبينتُ أنّ هذا القسم كان يُشكّلُ في الواقع قسمين، وأنّه كان يُشبهُ توأمين سيامينين يجبُ فصلهما بواسطة عملية جراحية دقيقة. إنني أروي كلَّ هذا لأقول إنّ الأمر لا يتعلّق بانجذاب خُرافيّ يشدني إلى رقمٍ سحريّ، ولا بحساب عقلائيّ، بل يتعلّق بضرورة عميقة، لاشعوريّة، غامضة، يتعلّق بنموذج أصليّ للشكل، ليس بمقدوري الفكاك منه. إنّ رواياتي تنوعتُ عن المعمار ذاته القائم على رقم سبعة.

ك. س.: إلى أيّ مدى يصلُ هذا النظام الرياضيّ؟

م. ك.: خُذ رواية المزرحة. إنَّها تُروى بواسطة أربع شخصيات: لودفيك، ياروسلاف، كوستكا، هيلينا. يَشغَلُ مونولوج لودفيك 3/2 من الكتاب، بينما مونولوج باقي الشخصيات مُجمعة يَشغَلُ 3/1 من الكتاب (ياروسلاف 6/1، كوستكا 9/1، هيلينا 1/18). بواسطة هذه البنية الرياضيّة، يَتحدّد ما أسَمِيَه إضاءة الشخصيات. يَجِدُ لودفيك نفسه في قلب الضوء، إنّه مُضاءٌ من الداخل (بواسطة مونولوجه الخاصّ) ومن الخارج (كلّ المونولوجات الأخرى ترسّم له بورتريهاً). يَشغَلُ ياروسلاف بمونولوجه الخاصّ سُدس الكتاب، والأوتوبورتريه الذي رَسَمَهُ يَخضعُ للتصحيح من الخارج بواسطة مونولوج لودفيك، إلى آخره. كلّ شخصيّة تُضاءُ بواسطة كثافةٍ أخرى من الضوء وبطريقةٍ أخرى. لوسي، إحدى أهمّ الشخصيات، ليس لها مونولوج خاصّ، فهي مُضاءةٌ فقط من الخارج بواسطة مونولوجات لودفيك وكوستكا. إنَّ غيابَ الإضاءة الداخليّة يُضفي على لوسي طابعاً غامضاً مُتعدراً على الإدراك. إنَّها توجَدُ خَلْفَ الزجاج وليس بوسع المرء أن يلمسها.

ك. س.: هل هذه البنية الرياضيّة مُتعمّدة؟

م. ك.: كلاً. كلُّ هذا اكتشفته بعد صدور رواية المزرحة، بمدينة براغ، بفضل مقالٍ لناقد أدبيّ تشيكيّ بعنوان: هندسة رواية «المزرحة». مقالٌ كاشفٌ بالنسبة إليّ. بمعنى أنّ هذا «النظام الرياضيّ» يفرضُ نفسه على نحو طبيعيّ بوصفه ضرورةً يَتطلّبها الشكل ولا يحتاجُ إلى عمليّاتٍ حسابيّة.

ك. س.: أهوَ ذا مصدرٌ هوسيك بالأرقام؟ فالأقسام والفصول، في كلِّ رواياتك، مُرّمة.

م. ك. : توزيع الرواية إلى أقسام، والأقسام إلى فصول، والفصول إلى فقرات، أي تمفصل الرواية، أريده أن يكون شديد الوضوح. كل قسم من الأقسام السبعة يُشكّل كلاً في ذاته، كل قسم منها يَتميّز بصيغة سردية خاصة. خُذ، كمثال على ذلك، الحياة في مكان آخر: القسم الأوّل: سرد «متواصل» (أي قائم على رابط سببي يصل بين الفصول). القسم الثاني: سرد حُلُمي. القسم الثالث: سرد مُتقطع (أي من دون رابط سببي يصل بين الفصول). القسم الرابع: سردٌ بوليفونيّ. القسم الخامس: سردٌ متواصل. القسم السادس: سردٌ متواصل. القسم السابع: سردٌ بوليفونيّ. لكل قسم منظورٌ خاصٌ به (يُروى من زاوية نظر أنا مُتخيّل). ولكل قسم طولٌ خاصٌ به: إنّ طول الأقسام في المزحة يَحتكم إلى الترتيب الآتي: قصير جداً؛ قصير جداً؛ طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير؛ طويل. في رواية الحياة في مكان آخر، ترتب طول الأقسام معكوس: طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير؛ قصير؛ طويل؛ قصير جداً، قصير جداً. أريد للفصول أيضاً أن يُشكّل كل فصل منها كلاً صغيراً في ذاته. لهذا السبب، ألح على ناشري تآلفي إبراز الأرقام والتمييز بين الفصول تمييزاً شديداً الوضوح. (الحلّ الأمثل هو ما اعتمدته دار غاليمار، إذ خصصت بداية كل فصل بصفحة جديدة). لتسمح لي أن أقيم مرةً أخرى مُقارنةً بين الرواية والموسيقى. القسم في الرواية تُماثلُه الحركة في التآلف الموسيقيّ. والفصول تُماثلها الأوزان. تكون هذه الأوزان إمّا قصيرة، أو طويلة، أو بمدة غير مُنتظمة على نحو قويّ. وهذا ما يقودنا إلى مسألة سرعة النبض (التامبو) في التآلف الموسيقيّ. إنّ كل قسم في رواياتي يُمكن أن يَحملَ عنواناً له، مُصطلحاً موسيقياً

دالاً على سرعة النبض، مثل: مُعتدل السرعة (موداريو)، سريع (پريستو)، أمهل (آداجيو)... إلخ.

ك. س.: إنَّ سرعة النبض مُحدَّدة إذاً بالعلاقة بين طول القسم وعدد الفصول التي يتألَّف منها؟

م. ك.: أنظر من هذه الزاوية إلى رواية الحياة في مكان آخر:
القسم الأوَّل: 11 فصلاً في 55 صفحة؛ مُعتدل السرعة (موداريو)⁽¹⁾

القسم الثاني: 14 فصلاً في 24 صفحة؛ عاجل (آليغريتو)

القسم الثالث: 28 فصلاً في 60 صفحة؛ أعجل (آليغرو)

القسم الرابع: 25 فصلاً في 21 صفحة، فائق السرعة (پرستيسيمو)

القسم الخامس: 11 فصلاً في 74 صفحة؛ مُعتدل السرعة (موديراتو)

القسم السادس: 17 فصلاً في 17 صفحة، أمهل (آداجيو)

القسم السابع: 23 فصلاً في 18 صفحة؛ سريع (پريستو)

أنت ترى أنَّ القسم الخامس يَشغلُ 74 صفحة ولا يتألَّف سوى من 11 فصلاً. إنَّه مَجري هادئٌ وبطيءٌ: مُعتدل السرعة (موديراتو).

(1) سوف يُلاحظ القارئ اختلافاً في عدد الصفحات، مُقارنة مع الطبعة المستقلَّة لرواية الحياة في مكان آخر. ذلك أنَّنا نَعتمدُ، كما تمَّت الإشارة سابقاً، طبعة لابلباد التي ضَمَّت كلَّ أعمال كونديرا الصادرة قبل عام 2011، وما دامت هذه الطبعة نَعتمدُ حروفاً صغيرة فإنَّ عدد صفحات الرواية تقلَّص مُقارنة مع طبعتها المُستقلَّة (المترجم).

أما القسم الرابع، فيشغل 21 صفحة ويتألف من 25 فصلاً! ممّا يُعطي الانطباع بأنّ هناك سرعة كبيرة: سرعة فائقة (پرستيسيمو).

ك. س. : إنّ القسم السادس يتألف من 17 فصلاً ويشغل فقط 17 صفحة. هذا يعني، إنّ فهمتُ جيّداً، أنّ له تواتراً سريعاً جدّاً، غير أنّك تنعته بأمله! (آداجيو).

م. ك. : لأنّ سرعة النبض مُحدّدة أيضاً بشيء آخر: بالعلاقة بين طول قسم من الأقسام والمُدّة الزمنيّة «الحقيقيّة» للحدث المروّي. فالقسم الخامس الحامل لعنوان الشاعر يَغار يُجسّد سنةً كاملةً من الحياة، بينما القسم الرابع الحامل لعنوان الرّجل ذو الأربعين عاماً لا يُعالج سوى بضع ساعات. إنّ لوجازة الأقسام إذاً وظيفة إبطاء الزمن، وتجميد لحظة كبرى واحدة. إنّني أجدُ التباينات بين مُختلف سرعات النبض ذات أهميّة بالغة! غالباً ما تُشكّل هذه التباينات، بالنسبة إليّ، جزءاً من الفكرة الأولى التي أكوّنها عن روايتي قبل الشروع في كتابتها. إنّ القسم السادس من الحياة في مكان آخر المُعتدل السرعة (آداجيو) (والذي يسوّده جوّ الطمأنينة والتعاطف) متبوعٌ بالقسم السابع وهو سريع (پرستو) (يسوّده جوّ من الإثارة والقسوة). في هذا التباين النهائي، أردتُ أن أركّز كلّ القوّة العاطفيّة للرواية. في حين تُمثّلُ كائن لا تُحتمل خفته الحالة المُناقضة تماماً. فمُنذ شروعي في الاشتغال بها، كنتُ أعرفُ أنّ القسم الأخير كان يجبُ أن يكون رقيقاً للغاية (پيانيسيمو) وأمله (آداجيو)، (هذا القسم الحامل لعنوان «ابتسامة كارنينا» يسوّده جوّ الهدوء والكآبة مع قليل من الأحداث)، وكنتُ أعرفُ أيضاً أنّ هذا القسم كان يجبُ أن يكونَ متبوعاً بقسم آخر، صاحب (فورتيسيمو)،

وفائق السرعة (پرستیسیمو) (هذا القسم الحامل لعنوان المسيرة الكبرى يَسُوْدُهُ جَوُّ العُنْفِ والتَهَكُّمِ، مع كثير من الأحداث).

ك. س. : إنَّ تَغْيِيرَ سُرْعَةِ النَبْضِ إِذَا يَسْتَتْبِعُ تَغْيِيراً أَيْضاً فِي الجَوِّ العاطفيِّ للرواية.

م. ك. : إِنَّهُ دَرَسٌ كَبِيرٌ آخَرَ مِنْ دُرُوسِ المِوسِيقَى . كُلُّ مَقْطَعٍ مِنْ تَأْلِيفِ مِوسِيقِيٍّ مَا يُؤَثِّرُ فِينَا، شِئْنَا ذَلِكَ أَمْ أَيْنَا، انْطِلاقاً مِنْ تَعْبِيرِ عاطفيِّ . إِنَّ نِظامَ حَرَكَاتِ سَمْفُونِيَّةٍ مَا أَوْ سُونَاتَا مَا تَمَّ تَحْدِيدُهُ دَوْمًا بِوِاسِطَةِ قَاعِدَةٍ غَيْرِ مُدَوَّنَةٍ، قَاعِدَةُ التَّنَاوُبِ بَيْنَ الحَرَكَاتِ البَطِيئَةِ والحَرَكَاتِ السَّرِيعَةِ، وَهُوَ مَا كَانَ يَعْني عَلَيَّ نَحْوِ شِبْهِ آلِيَّ : حَرَكَاتِ حَزِينَةٍ وَحَرَكَاتِ مَرِحَةٍ . وَسِرْعَانِ مَا تَحَوَّلَتْ هَذِهِ التَّبَايُنَاتُ العاطفيَّةُ إِلَى فِكْرَةٍ مَسْكُوكَةٍ مُرْعَبَةٍ، وَحَدَّثَهُمْ كِبَارُ المَوْلِفينَ المِوسِيقِيِّينَ عَرَفُوا (وَلَيْسَ دَائِمًا) كَيْفَ يَتَجَاوَزُونَهَا . لِنَأْخِذْ مِثَالًا مَعْرُوفًا جَدًّا، إِنَّنِي مُعْجَبٌ فِي هَذَا السِّياقِ بِإِحدى سُونَاتَاتِ شِوِبانَ، تِلْكَ الَّتِي يُشْكَلُ إِيقاعُ السَّيْرِ الجِنائِزيِّ حَرَكَتَها الثالِثةَ . مَاذَا كَانَ بوسِعِ المَرءِ أَنْ يُضِيفَ مِنْ قَوْلِ بَعْدِ هَذَا الوداعِ الأَخِيرِ؟ أَيْقُولُ بِإِنْهَاءِ السُونَاتَا، كَمَا هِيَ العادَةُ، بَرُونْدُو حَيٌّ؟ حَتَّى بِيْتَهُوْفِنَ فِي سُونَاتِهِ، المِصنَّفِ المِوسِيقِيِّ 26، لَا يَتَخَلَّصُ مِنْ هَذِهِ الفِكْرَةِ المَسْكُوكَةِ عِنْدَمَا يُتْبَعُ إِيقاعُ السَّيْرِ الجِنائِزيِّ (الَّذِي هُوَ أَيْضًا الحَرَكةُ الثالِثةُ) بِخاتِمَةٍ مَرِحَةٍ . فِي حِينِ أَنَّ الحَرَكةَ الرَّابِعَةَ فِي سُونَاتَا شِوِبانَ غَيْرَ مألُوفَةٍ تَمَامًا: إِنَّها فِي غَايَةِ الرِّقَّةِ (بِيانِيسِيْمو)، سَرِيعَةٌ، مُوجِزَةٌ، مِنْ دُونَ أَيِّ لِحْنِ (مِيلُودِيا)، لَا عاطفيَّةَ إِطْلاقًا: صَوْتُ عَضْفٍ فِي البَعِيدِ، تُنذِرُ ضَجَّتَهُ المَخْنُوقَةَ بِالنِّسيانِ النِّهائِيِّ . إِنَّ تَجَاوُزَها تَيْنِ الحَرَكَتَيْنِ (عاطفيَّةً - لَا عاطفيَّةً) خارقٌ . إِنَّهُ قِطْعًا أَصِيلٌ . إِنَّنِي أَتَحَدَّثُ عَنْهُ لِأَفْهَمَكَ أَنَّ تَأْلِيفَ رِوايةِ

يَعْنِي إِنْجَازَ تَجَاوُرَ بَيْنِ فِضَاءَاتٍ عَاطِفِيَّةٍ مُخْتَلِفَةٍ، وَلِأَفْهَمِكَ أَيْضاً أَنَّ فِي هَذَا الْإِنْجَازِ تَكْمُنٌ، فِي تَصَوُّرِي، الْبِرَاعَةَ الْعَالِيَةَ الَّتِي يُمَكِّنُ أَنْ يَتَوَقَّرَ عَلَيْهَا رَوَائِي مَا .

ك. س. : هل أثرت تربيتك الموسيقية كثيراً على كتابتك؟

م. ك. : حتى سن الخامسة والعشرين من عمري، كنتُ مُنجذباً إلى الموسيقى أكثر من انجذابي إلى الأدب. إنَّ أفضلَ شيءٍ قُمتُ به وقتذاك كان تأليفاً موسيقياً أنجزته لأربع آلات: البيانو، الكمان الأوسط (الآلِطو)، الكلارينيت، والبَطْرِي. كان هذا التأليف الموسيقيّ يُجسِّدُ مُسَبِّقاً، على نحو شبه كاريكاتوريّ، معمارَ رواياتي التي لم يكن يدورُ في خَلْدي حينذاك أنها سوف يكون لها وجودٌ مُستقبليّ. إنَّ هذا التأليف الموسيقيّ المُنجَزَ لأربع آلات يتوزعُ، تخيلاً ذلك، إلى سبعة أقسام! وكما هو الشأن في رواياتي، فإنَّ هذا التأليف الموسيقيّ مُركَّبٌ من أقسام غير مُتجانسة بشدّة على مُستوى القالب الموسيقيّ (جاز؛ محاكاة ساخرة لفالس؛ فوج؛ كورال... إلخ). ولكلِّ قسم توزيعٌ موسيقيّ مُختلف (بيانو، آلطو؛ البيانو وحده؛ آلطو، كلارينيت، بطري... إلخ). يتمُّ تحقيق توازن هذا التنوع الشكليّ بواسطة وحدة موضوعاتيّة كبرى: فمن البداية حتى النهاية، لا يتمُّ تناولُ سوى موضوعتين: (أ) و(ب)، وفي القسم السادس فقط تظهرُ لمرّةٍ وحيدةً موضوعةٌ جديدةٌ، موضوعة (س)، تماماً مثلما يظهرُ كوستكا في المَرزحة أو مثلما يظهرُ الرَّجُلُ ذو الأربعين عاماً في الحياة في مكان آخر. إنني أحكي كلَّ هذا لأبيّن لك أنَّ شكلَ رواية ما، أي «بنيتها الرياضيّة» ليست أمراً محسوباً، بل هي ضرورةٌ لاشعوريّة، إنَّها فكرةٌ مُستبدّةٌ بي، حتى لقد كنتُ أظنُّ في

الماضي أنّ هذا الشكل الذي يَستبدّ بي كان ضَرْباً من التحديد الحسابي لشخصي. لكن ذات يوم، وهو أمرٌ وَقَعَ مُنذُ عِدَّةِ سنوات، بَيْنَمَا كُنْتُ مُنْكَبّاً على الرَّباعي (الكواتيور)، المُصنّف 131 لبيتهوفن، تَوَجَّهَ عليّ أن أتخلّى عن هذا التصوّر النرجسيّ والذاتيّ للشكل. تأمّل هذا الكواتيور المكوّن من سَبْعِ حركات:

الحركة الأولى: بطيئة، قالب فوجة، 7 دقائق و21 ثانية.

الحركة الثانية: سريعة، ليس لها قالبٌ مُحدّد، 3 دقائق و26 ثانية.

الحركة الثالثة: بطيئة، مجردّ عرض لمَوْضوعة واحدة، 51 ثانية.

الحركة الرابعة: بطيئة وسريعة، قالب تنويعات، 13 دقيقة و48 ثانية.

الحركة الخامسة: سريعة جداً، اسكرتزو⁽¹⁾، 5 دقائق و35 ثانية.

الحركة السادسة: بطيئة جداً، مجردّ عرض لمَوْضوعة واحدة، دقيقة و58 ثانية.

الحركة السابعة: سريعة، قالب سوناتا، 6 دقائق و30 ثانية.

لربّما كان بيتهوفن أكبر معماريّ شهدهُ البناءُ الموسيقيّ. لقد ورثَ السوناتا التي تمّ تصوّرها بوصفها دورةً من أربع حركات. وغالباً ما تمّ تجميعُ هذه الحركات الأربع على نحو اعتباطيّ جداً. فالحركة الأولى (التي يأخذ تأليفها قالب السوناتا) كانت دوماً ذات

(1) قالب ذو حركة سريعة، يُعتبر بيتهوفن أوّل مَنْ استعمله (المترجم).

أهمية أكبر من الحركات الموالية (التي يأخذ تأليفها قالب الروندو وقالب المينويت... إلخ). إنّ تطوّر بيتهوثن الفنّي بكامله مطبوعٌ بإرادة تحويل هذا التجميع الاعتباري إلى وحدة حقيقية. وهكذا، فإنّ بيتهوثن ينقل تدريجياً، في سوناتاته، مركز الثقل من الحركة الأولى إلى الحركة الأخيرة، إنّهُ يختزل في الغالب السوناتا إلى قسمين فقط، ويُعالج الموضوعات ذاتها في مختلف الحركات... إلخ. لكنّه يُحاول في الوقت ذاته أن يدخل في هذه الوحدة الموضوعاتية أقصى ما يُمكن من التنوع الشكليّ. وفي مرّات عديدة يُدرج في سوناتاته فوجّة، وهذا دليلٌ على شجاعة باهرة، لأنّه كان يجبُ على الفوجّة حينئذٍ أن تبدو في السوناتا عنصراً مُختلفاً، شأنها في ذلك شأن المقالة حول تدهور القيم في ثلاثية المسرنمون لهرمان بروخ. ومن ثم، فإنّ الرباعيّ (الكواتور) المُصنّف الموسيقيّ 131 هو قمّة الإتقان في البناء الموسيقيّ عند بيتهوثن. إنني لا أريدُ إثارة انتباهك إلّا لجُزئية واحدة سبقَ أن تحدّثنا عنها، تلك التي تخصّ التنوع في طول الحركات. مثلاً الحركة الثالثة أقصر خمس عشرة مرّة من الحركة التي تليها! والحركتان (الثالثة والسادسة)، الشديدتا القصر على نحو غريب، هُما بالضبط اللتان تربطان بين هذه الأقسام السبعة ذات التنوع الشديد وتحققان الاحتفاظ بهذه الأقسام مُجمعةً في توليفة واحدة! لو كان لهذه الأقسام الطولُ ذاته، لتصدّعت وحدة التاليف الموسيقيّ. لماذا؟ لا أعرفُ تفسيرَ ذلك. إنّ الأمر على هذا النحو. لو كان للأقسام السبعة الطولُ ذاته، لكانت مثل سبغ خزانات ضخمة متراصة جنباً إلى جنب.

ك. س.: إنّك لم تتحدّث تقريباً عن روايتك رقصة الوداع؟

م. ك. : ومع ذلك، فهي، بمعنى ما، الرواية الأقرب إلى نفسي. لقد كتبتُ، على نحو ما قُمتُ به في مجموعتي القصصية غراميات مرحة، رواية رقصه الوداع بتسليّة ومُتعة أكبر، مُقارنةً مع رواياتي الأخرى. لقد كتبتها في حالة ذهنية مُختلفة، وفي وقت وجيز جداً أيضاً.

ك. س. : إنّها لا تتألّف إلا من خمسة أقسام.

م. ك. : إنّها تنهضُ على نموذج أصليّ لشكلٍ مُختلف تماماً عن النموذج الأصلي الذي عليه تنهضُ رواياتي الأخرى. إنّها مُتجانسة البناء ومن دون استطرادات، مُؤلّفة من مادّة واحدة، وسرّدها يعتمد على نبض السرعة (تامبو) ذاته. إنّها رواية بخاصية مسرحية بيّنة، رواية مُوجزة تقومُ على مسرح الفودفيل. بإمكانك العودة إلى القصة التي تحمّلُ، في مجموعتي القصصية غراميات مرحة، عنوان «الندوة». إنّ عنوان هذه القصة بالتشكيكية هو سيمپوزيوم وهو إشارة پارودية إلى سيمپوزيون (المأدبة) لأفلاطون. مُحاورات طويلة حول الحُبّ. والحال أنّ قصة «الندوة» مبنية تماماً مثل رقصه الوداع على شكل مسرح الفودفيل في خمسة فصول.

ك. س. : ماذا تعني كلمة الفودفيل بالنسبة إليك؟

م. ك. : الفودفيل شكلٌ يُولي أهميةً بالغةً للحبكة بكلّ جهازها المُكوّن من المُصادفات غير المُتوقّعة والمُبالغ فيها. إنّهُ الشكلُ الذي جسّدته أعمالُ المؤلّف المسرحيّ الفرنسيّ أوجين لابيّش. ليس ثمة أمرٌ غداً مشكوكاً فيه وتافهاً وبالياً ومُستقبحاً أكثر من الحبكة بمُبالغاتها الفودفيلية. لقد حاولَ الروائيّون، بدءاً من فلوبيير، مَحَوّ

خُدَع الحبكة، وبذلك غَدَت الرواية في الغالب أكثر رتابة من أكثر الحَيَوَات رتابةً. غير أنّ الروائيين الأوائل لم يكن لهم هذا القلق تجاه ما هو بعيد الاحتمال. في الكتاب الأوّل من رواية دون كيشوت، ثمة نُزُل، في مكان ما وسط إسبانيا، فيه تلتقي بمَحض الصُدفة كلّ الشخصيات: دون كيشوت، سانشو پانسا، وصديقاهما الحَلّاق والقسّ، ثم كاردينو، الشابّ الذي سرقَ خطيبته لوسيند شخصٌ يُدعى دون فرناند، وأيضاً فيما بعد دوروثي، الخطيبة التي هجرها دون فرناند نفسه، ثمّ بعد ذلك فرناند نفسه رفقة لوسيند، ثمّ ضابط فرّ من السجن الموريسكيّ، ثمّ أخوه الذي يَبْحُثُ عنه مُنذ سنوات، ثمّ أيضاً ابنته كلير، وأيضاً عشيق كلير الذي يُلاحقها، وهو نفسه مُلاحقٌ من قِبَل خَدَم والده... . إنه ركّامٌ من المُصادفات واللقاءات بعيدة الاحتمال تماماً. لكن، لا يجبُ اعتبار هذا الرّكّام، لدى سرفانتس، دالّاً على السذاجة أو عدم المهارة. فرواياتُ ذلك العَهد لم تُكُنْ أبرَمَتْ بعدُ مع القارئ ميثاق الاحتمال (Vraisemblance). إنّها لم تُكُنْ تريدُ التشبّه بالواقع، بل كانت تريد أن تُسَلِّيَ القارئ، وتُدَهِّشُهُ، وتُفاجئُهُ، وتفتنُهُ. لقد كانت لُعبية، وفي هذا كانت تكمنُ براعتها الفنيّة. إنّ بداية القرن التاسع عشر تُمثَلُ تحوُّلاً هائلاً في تاريخ الرواية، وأكاد أقول صدمة. فضرورة محاكاة الواقع سرعان ما جعلت نُزُل سرفانتس نُزُلاً تافهاً. إنّ القرن العشرين غالباً ما يثورُ ضدّ إرث القرن التاسع عشر. غير أنّ مُجرّد العودة إلى نُزُل سرفانتس لم تُعدْ إطلاقاً مُمكنة. لقد تسلّلت بين هذا التُّزُل وبيننا تجربة واقعيّة القرن التاسع عشر بطريقةٍ لم يُعدْ معها مُمكناً للعبة المُصادفات بعيدة الاحتمال أن تبقى بريئة. إنّ هذه اللعبة تغدو إمّا

مُضحكة وتهكّميّة وباروديّة على نحو مقصود (مثلاً رواية أقباء الفاتيكان لأندرية جيد أو رواية فريديدوركيه لـ «فيتولد غومبروفيتش»)، وإما فاناستيكيّة، حُلميّة. وهذه هي حالة رواية كافكا الأولى: أميركا. عُد إلى الفصل الأول منها، حيث يتمّ لقاءً بعيداً الاحتمال تماماً بين كارل روسمان وعمّه: إنه شبيهٌ بذكرى حنين إلى نُزُل سرفانتس. لكنّ ظروف هذا اللقاء بعيدة الاحتمال (بل المُستحيلة) تمّ استحضارها بنوع من الدقّة وبنوع من الإيهام بالواقع، حتى إنّ المرء يخالُ أنّه يَلِجُ عالمًا، وإن كان بعيد الاحتمال، هو أكثر واقعيّة من الواقع. علينا أن نتذكّر جيّدًا ما يلي: لقد دخلَ كافكا في عالمه «الفوق-واقعيّ» الأوّل (في أوّل «انصهار للواقع بالحلم أنجزه») عبر نُزُل سرفانتس، وعبر البوّابة الفودفيليّة.

ك. س. : تُوحى كلمة فودفيل بفكرة تسلية.

م. ك. : لقد كانت الرواية الأوروبيّة الكبرى تسلية في بدايتها، ولكلّ الروائيين الحقيقيين حنينٌ إليها! إنّ التسلية لا تُلغي قطعاً الجِدّ. في رقصة الوداع، يتمّ التساؤل: هل يَسْتَحِقُّ الإنسان أن يعيش على هذه الأرض، ألا يَتَوَجَّبُ «تخليص كوكب الأرض من مَخالب الإنسان»؟ إنّ خَلْقَ وَحْدَةٍ بين جدّيّة السؤال القُصوى وخفّة الشكل القُصوى هو دوماً طموحي. لا يَتعلّق الأمر بطموح فنيّ صرف. إنّ خَلْقَ وَحْدَةٍ بين شكل خفيف وموضوع جدّيّ يَكشِفُ مآسينا (تلك التي تَحْدُثُ على أَسْرَتِنَا وتلك التي نُؤدّيها على المسرح الكبير، التاريخ) في تفاهتها المرعبة.

ك. س. : ثَمّة إذاً في رواياتك شكلان - نودجان أصليّان: أوّلاً، التّأليف البوليفونيّ الذي يُوحّدُ العناصر غير المُتجانسة في

معمار قائم على الرقم سبعة. ثانياً، التأليف الشودفيلّي، تأليف
مُتجانس، مَسرحيّ وَيَدنو من اللامُحتمَل.
م. ك.: أحلمُ دوماً بخيانةِ كبرى غير مُنتظرة لهذين الشكلين.
لكنني في الوقت الحاضر لم أفلح في التخلّص من اقتراني بهما.

القسم الخامس

القصيد، هي هناك، مُتخفية
في مكان ما

الشعراء لا يبتكرون القصائد
القصيدة هي هناك، مُتخفية في مكان ما
هي هناك منذ زمن طويل جداً
الشاعر لا يعمل سوى أن يكشف عنها
يان سكاويل

1

يروي صديقي جوزيف سكفورسكي في واحدٍ من كُتبه الحكاية
الحقيقية الآتية:

دُعِيَ مُهندسٌ براغيّ للمشاركة في ندوة علمية مُنعقدة بلندن.
يتوجّه المُهندس إلى لندن ويُشارك في جلسات الندوة ثمّ يعودُ إلى
براغ. بعد ساعات من عودته، يتناولُ في مكتبه صحيفة رودي براغو
-صحيفة الحزب الرسميّة- وفيها يقرأ الخبر الآتي: قرّر مُهندسٌ
تشيكويّ، كان من المُشاركين في ندوة أقيمت بلندن، أن يَمكث في
الغرب بعد أن قدّم تصريحاً للصحافة الغربية شتم فيه وطنه
الاشتراكيّ.

ليست الهجرة غير الشرعية المقرونة بمثل هذا التصريح أمراً تافهاً. إنها جريمة تُكَلَّفُ مُرتكبها عشرين سنة سجنًا. لم يَقَوِ المهندس على تصديق عينيه. لكنّ المقال، بلا أدنى شكّ، يتحدّث عنه. وحين تدخلُ سكرتيرته مكتبته، تُصابُ بالهلع لرؤيته قائلةً: يا إلهي، عدت! غير معقول! ألم تقرأ ما كُتِبَ عنك؟

رأى المهندس الخوفَ في عيني سكرتيرته. ماذا بوسعهُ أن يفعل؟ يُسرِعُ نحو قسم تحرير صحيفة رودي برافو حيث يُقابلُ المحرّرَ المسؤول. طبعاً يعتذرُ له المحرّرُ المسؤول مُقرّاً أنّ هذا الأمرُ مُزعجٌ حقاً. لكنّه، هو المحرّر، لا يدّ له في ذلك، لقد تلقى نصّ المقال مباشرةً من وزارة الشؤون الداخليّة.

يتوجّه المهندس إذاً نحو مقرّ الوزارة. وهناك يتمّ إخبارُهُ بأنّ ثمة بالفعل خطأً، لكنّهم، في الوزارة، لا يد لهم في هذا الأمر. لقد توصلوا بالتقرير عن المهندس من قسم الاستعلامات في السفارة بلندن. يطلبُ المهندس نشرَ تكذيبٍ للخبر، فيقالُ له إنّ الأمرُ مُحال، لكن يتمّ التأكيد له بأنّه لن يلحقه أيّ أذى، وبوسعهُ أن يكون مُطمئنّاً.

لكنّ المهندس ليس مُطمئنّاً، بل على العكس، سرعان ما يدركُ أنّه مُراقبٌ على نحو صارم، وأنّ هاتفه تحت التنصّت، وأنّه مُلاحقٌ في الشارع. لم يعد بوسعهُ أن ينام، تقصّر مضجعه الكوابيس، إلى أن جاء اليوم الذي نَفَدَتْ فيه طاقته على تحمّل هذا الضغط النفسيّ، وفيه سيُعرضُ نفسه لمخاطرٍ شديدة كي يتركّ بلده بطريقةٍ غير شرعيّة. وهكذا صارَ مُهاجراً فعلاً.

الحكاية التي أتيتُ على روايتها هي واحدةٌ من الحكايات التي سوف توصفُ دون ترددٍ بأنها كافكاويةٌ. إن كلمة «كفكاوية» المُستنبطة من عمل فنيّ روائي، والتي تمّ تحديد معناها فقط بواسطة الصُّور التي ألّفها روائي، تبدو كما لو أنها القاسمُ المشترك الوحيد لحالاتٍ (أدبيّة وواقعيّة على حدّ سواء) لا تسمَحُ أيُّ كلمةٍ أخرى بإدراكها، ولا يُقدِّمُ مفتاحاً لفهمها لا علم السياسة، ولا علم الاجتماع ولا علم النفس.

ولكن ما الكفكاويّ إذاً؟

لِنُحاول وَصَفَ بعض مظاهره:

المظهرُ الأوّل: يُواجهُ المهندسُ سلطةً لها طابعٌ متاهة بلا نهاية. لن يبلغَ أبداً نهايةً دهاليزها اللامتناهية، ولن يُفلحَ أبداً في لقاءٍ من صاغ الحُكْمَ الحاسم. إنّه يُوجدُ إذاً في الوضعية ذاتها التي وجدَ فيها جوزيف ك. نفسه في مُواجهة المحكمة، أو الوضعية التي وجدَ فيها المسّاح ك. نفسه في مواجهة القصر: هم ثلاثتهم يُوجدون وسط عالمٍ ليس سوى مؤسّسةٍ متاهيّة واحدة وهائلة لا يستطيعون التخلّص منها ولا يستطيعون فهمها.

غالباً ما فضحَ الروائيون، قبل كافكا، المؤسّسات بوصفها ميادينَ فيها تتصارعُ مصالحُ شخصيّة أو اجتماعيّة. أمّا لدى كافكا، فالمؤسّسة آليّة تخضعُ لقوانينها الذاتيّة التي لا نعرفُ إطلاقاً من سنّها ولا متى سنّها، قوانينٌ لا علاقة لها بالمصالح البشريّة، وهي بذلك قوانينٌ غامضة.

المظهر الثاني: في الفصل الخامس من رواية القصر، يشرح عمدة القرية لـ ك. بتفصيل حكاية ملّفه، التي يُمكنُ اختصارها على النحو الآتي: مُنذ عشر سنوات، تلقت البلدية اقتراحاً من القصر بتعيين مسّاح في القرية. غير أنّ الجواب الذي حرّره العمدة كان بالنفي (لا أحد بحاجة إلى أيّ مسّاح)، إلّا أنّ الجواب ضلّ طريقه وانتهى إلى مكتب آخر. وهكذا، بسبب الدقة المتناهية لحالات سوء الفهم البيروقراطي الذي استغرق سنوات طويلة، يتمّ فعلاً إرسال دعوة إلى ك. خطأً للعمل مسّاحاً، بالضبط حين أخذت كلُّ المكاتب المعنية تشرّع في تصفية الاقتراح القديم الذي أصبح لاغياً. بعد رحلة شاقّة، وصل ك. إذاً إلى القرية خطأً. أكثر من ذلك، لأنّه لم يكن أيّ عالم آخر مُمكناً بالنسبة إليه سوى هذا القصر وهذه القرية، فإنّ وجود ك. كلّه ليس إلّا خطأً.

في العالم الكافكاويّ، يُشبه المِلَفُ الفكرة الأفلطونية. المِلَفُ يُمثّل الواقع الحقيقيّ، بينما الوجود المادّي للإنسان ليس سوى انعكاسٍ معروض على شاشة الأوهام. إنّ المسّاح ك. والمهندس البراغيّ ليسا سوى ظلّي ملّفهما، بل إنّهما أقلّ من ذلك بكثير: إنّهما ظلّاً خطأً في ملَف، أي أنّهما ظلّان ليس لهما حتّى الحقّ في الوجود بوصفهما ظلّين.

لكن، إذا لم تكن الحياة سوى ظلّ، وإذا كان الواقع الحقيقيّ موجوداً في مكان آخر، موجوداً في ما يتمتّع بلوغه، في اللانسانيّ، في المافوق إنسانيّ، فإننا ندخلُ تواءً إلى اللاهوت. وبالفعل، فإنّ مُفسّري كافكا الأوائل شرحوا رواياته باعتبارها حكاية دينيّة رمزيّة.

يبدو لي هذا التأويل فاسداً (لأنّه يرى حكاية دينيّة رمزيّة فيما

كان كافكا يُدرِكُ فيه أوضاعاً ملموسة من الحياة الإنسانيّة)، لكنّه تأويلٌ كاشفٌ رغم ذلك: فأينما تتألّه السّلطة، تُنْجُ آلياً لاهوتها الخاصّ بها، وأينما تتصرّفُ مثل إله، تُوقِظُ تُجاهها مشاعرَ دينيّة. في هذه الحالة، يُمكنُ للعالم أن يوصفَ اعتماداً على مُفردات لاهوتيّة. لم يكتُب كافكا حكايات دينيّة رمزيّة، غير أنّ الكافكاويّ (في الواقع وفي الخيال) لا ينفصلُ عن مظهره اللاهوتيّ (أو بالأحرى مظهره اللاهوتيّ الزائف).

المظهر الثالث: لا يَسْتَطِيعُ راسكولنيكوف (في رواية الجريمة والعقاب) تحمّلَ عبء ذنبه، ولكي يَسْتريح، يَرْضَى طَوْعاً بالعقاب. إنّها الحالة المعروفة التي فيها تبحثُ الخطيئة عن العقاب.

أمّا لدى كافكا، فالمنطقُ مقلوبٌ. المُعاقِبُ لا يَعْرِفُ سببَ عقابه. عبثية العقاب غيرُ مُحتمَلة تماماً، حتّى إنّ المُتَّهَمَ يودّ، لكي يَسْتريح، أن يجدَ تبريراً لعقابه: إنّها الحالة التي فيها يبحثُ العقابُ عن خطيئته.

لقد عوقِبَ المُهندس البراغيّ برقابةٍ بولييسيّة مُشدّدة. فهذا العِقَابُ يُطالبُ بالجريمة التي لم تُرتكبْ بعد، وهذا المُهندس الذي اتَّهَمَ بالهجرة انتهى به الأمرُ إلى أن يُهاجرَ بالفعل. لقد عثرَ العقابُ أخيراً على الخطيئة.

ما دام ك. لا يَعْرِفُ التَّهمة المُوجَّهة إليه، فإنّه يُقرّرُ، في الفصل السابع من رواية المُحاكمة، أن يَسْتَقْصِي حَيَاتَه كُلَّها، وكلّ ماضيه «حتّى في أدنى تفاصيله أهميّة». آلة «الشعور الذاتيّ بالذنب» شرّعت في الاشتغال. إنّ المُتَّهَمَ يبحثُ عن خطيئته.

في يوم من الأيام، تتلقّى أماليا رسالةً فاحشةً من موظّف في القصر. تشعرُ بالإهانة، فتمزّقُ الرسالة. لم يكن القصر حتى بحاجة إلى التنديد بسُلوك أماليا المُتهوّر. فالخوف (الخوف ذاته الذي رآه المهندس في عيني سكرتيرته) ينبثق من تلقاء ذاته. ومن دون أيّ أمر، من دون أيّ إشارة واضحة من القصر، يتفادى الجميعُ أسرةَ أماليا كما لو كانت مُصابة بالطاعون.

يُريدُ والدُ أماليا الدفاعَ عن أسرته. غير أنّ ثمة عائقاً: ليس مَنْ أصدَرَ الحُكم هو وحدَهُ المفقود، بل إنّ الحُكم ذاته غير موجود! لكي يتسنّى للمرء أن يستأنف حُكماً صدرَ في حقّه أو لكي يطلب العفو، لا بدّ أولاً أن يكون مُتّهماً! هكذا يتوسّلُ الوالدُ إلى القصر كي يُعلنَ جريمة ابنته أماليا. لا يكفي إذاً القول هنا إنّ العقابَ يبحثُ عن الخطيئة. ففي هذا العالم اللاهوتيّ الزائف، يتوسّلُ المُعاقبُ لكي يتم الاعترافُ به مُذنباً!

المظهر الرابع: إنّ لحكاية المهندس البراغبيّ طابعَ حكايةٍ طريفة، مَرحة، حكاية تُثيرُ الضحك.

رُجلان من دون صفة تماماً («لا مفتّشان» كما تحمّلنا الترجمة الفرنسيّة على الاعتقاد) يُباغتان ذات صباح جوزيف ك. في سريره، ويُخبرانه أنّه موقوف ويكتهمان فطوره. ولأنّ ك. موظّف مُنضبطٌ للغاية، فإنّه بدلاً من طردهما من شقّته، يُدافعُ طويلاً عن نفسه أمامهما وهو في ثياب نومه. لمّا قرأ كافكا على أصدقائه الفصل الأوّل من رواية المحاكمة، ضحك الجميع، بما فيهم كافكا نفسه.

يحلّمُ فيليب روث بفيلم مُستوحى من رواية القصر: يُؤدّي فيه غروشو ماركس دور المسّاح ك.، ويُؤدّي أخواه شيكو ماركس

وهارپو ماركس⁽¹⁾ دَوْر المُساعدين. أجل، إنه تماماً على حق. فالهزليّ مُلازمٌ لَجَوْهر الكافكاويّ ذاته.

غير أنّ ارتياح المُهندس، لو عَلِمَ أنّ حكايتَهُ هزليّة، سيكونُ ارتياحاً شديدَ الرداءة، حيث يجدُ نفسَهُ سجينَ مزحةٍ حياتهِ الخاصّة مثلما تجدُ سمكةٌ نفسها سجينه أكواريوم. هو لا يرى ذلك مُضحكاً. إنّ مزحةً ما ليست بالفعل مُضحكة إلاّ في نظر مَنْ يَقفون أمام الأكواريوم. وبالمُقابل، فإنّ الكافكاويّ يَقودُنَا إلى داخل المَزحة، إلى جَوْفها، إلى رُعب الهزليّ.

في العالم الكافكاويّ، لا يُمثّلُ الهزليّ كونترپواناً للمأسويّ (التراجيكوميدي) كما هي الحال عند شكسبير. إنّ الهزليّ ليس هُنا لكي يجعلَ المأسويّ أكثر قابليّةً للتحمّل بفضل خفّة نبرته. إنه لا يُرافقُ المأسويّ، بل يَقوّضُهُ في البدء، حارماً بذلك الضحايا من العزاء الوحيد الذي يُمكنهم أن يأملوه: العزاء الذي يُوجدُ في عظمة المأساة (عظمة حقيقيّة أو مُفترضة). لقد فقدَ المُهندسُ وطنه، وحكايتُهُ تُثيرُ ضحك كلِّ مَنْ يَسمعها.

(1) الإخوان ماركس هم: ليونار، آرثور، جوليان هنري، ميلتون، هيربرت. كان لكل واحد منهم لقب. ألقابهم بالترتيب هي: شيكو، هارپو، غروشو، غومو، زيتو. إقترن التمثيل، خصوصاً عند الثلاثة الأوائل، بما عُرفَ بهزل العبث (المترجم).

ثمّة مراحلُ في التاريخ الحديث تُشبهُ فيها الحياةُ روايات كافكا .
 كمّ مِنْ مرّةٍ سمعتُ الناسَ ، لما كنتُ لا أزالُ أعيشُ في مدينة
 براغ ، يُعيّنون مقرّاً سكرتارية الحزب (بناية ذات هندسة بشعة ومع ذلك
 حديثة) بكلمة «القصر» . كمّ مِنْ مرّةٍ سمعتهم يُطلقون على المسؤول
 الثاني في الحزب (رفيق يُدعى هنريش) اسم كُلام (وهو اسمٌ جميل ،
 خصوصاً أنّ كلمة «كُلام» تعني في اللغة التشيكيّة «سراباً» أو
 «خدعة»).

لقد سُجنَ الشاعر أ. ، وهو شخصية شيوعيّة كبيرة ، إثر محاكمة
 ستالينيّة في الخمسينيّات . وفي زنزانته ، ألفَ مجموعةً شعريّةً أفسحَ
 فيها عن إخلاصه للشيوعيّة رغم كلِّ الويلات التي ألّمت به . لم يقمُ
 بذلك لِجُبْنِهِ . لقد رأى الشاعرُ في إخلاصه (إخلاصه لِجَلّاديه) علامةً
 على فضيلته واستقامته . إنّ البراغيين الذين اطلّغوا على مجموعته
 الشعريّة أطلقوا عليها بسُخرية رائعة اسم : اعتراف جوزيف ك .
 بالجميل .

كانت الصّورُ والحالاتُ وحتّى بعض الجُمْل بعينها المأخوذة من
 روايات كافكا جزءاً من حياة براغ .

قد يحملُ هذا القول على استنتاج ما يأتي : إنّ صُورَ كافكا حيّةً
 في مدينة براغ ، لأنّها تنبؤُ بالمُجتمع الشموليّ .

غير أنّ هذا التوكيد يَحْتَاجُ إلى تصحيح : ليس الكافكاويّ
 مُصطلحاً سوسولوجياً أو سياسياً . لقد تمّت محاولة تفسير روايات
 كافكا بوصفها نقداً للمُجتمع الصّناعيّ ، وللإستغلال ، وللإستلاب ،

وللأخلاق البورجوازية، وباختصار للرأسمالية. لكن المرء لا يعثر في عالم كافكا على أي شيء تقريباً مما يُشكّل الرأسمالية: لا المال وسُلطته، ولا التجارة، ولا الملكية والملاكين، ولا الصراع الطبقي. كما أنّ الكافكاوي لا يُطابقُ التعريفَ المُحدّد للشموليّة، إذ لا وجود في روايات كافكا لا للحزب، ولا للإيديولوجية ومفرداتها ولا للسياسة، ولا للبوليس، ولا للجيش.

يبدو إذاً أنّ الكافكاوي يُمثّلُ بالأحرى إمكاناً أولياً للإنسان وعالمه، إمكاناً غير مُحدّدٍ تاريخياً، يُرافقُ الإنسانَ مُرافقةً شبه أبدية. غير أنّ التدقيق لم يبلغ السؤال الآتي: كيف يُمكنُ لروايات كافكا أن تتطابقَ في مدينة براغ مع الحياة، وكيف يُمكنُ لهذه الروايات ذاتها أن تُعدّ في مدينة باريس التعبيرَ الغامض عن العالم الذاتي فقط للمؤلف؟ أيّعني هذا أن إمكان الإنسان وعالمه، الذي نُسّميه كافكاوية، يتحوّلُ إلى مصائرَ ملموسة على نحو أسهل في براغ منها في باريس؟

ثمّة في التاريخ الحديث نزعات تُنتج الكافكاوي على مُستوى البُعد الاجتماعي الكبير، يتجلّى ذلك في: نزعة التركيز المُتدرّج للسلطة الرأمية إلى تأليه نفسها، ونزعة جعل النشاط الاجتماعي بيروقراطياً، التي تُحوّلُ كلّ المؤسسات إلى متاهات بلا نهاية، ونزعة تجريد الفرد من ذاتيته، الناجمة عن هذا التحوّل.

لقد أبرزت الدولُ الشموليّة، بوصفها تركيزاً أقصى لهذه النزعات، العلاقات الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الواقعيّة. لكن، إذا كان المرء، في الغرب، لا يعرفُ تبيّنَ هذا الرابط، فليس

لأنّ المُجتمع الموسوم بالديمقراطيّ أقلُّ كافكاويّة من مُجتمع براغ اليوم وحسب، بل أيضاً لأنّ المرء، فيما يبدو، فقد هنا، في الغرب، حسّ الواقع بصورة نهائيّة.

والسبب أنّ المُجتمع الموسوم بالديمقراطيّ يعرفُ هو أيضاً السيرورة التي تُجرّد الفرد من ذاتيته وتجعلُ المُجتمع بيروقراطيّاً. لقد غدا الكونُ كلّهُ مسرحاً لهذه السيرورة. إنّ روايات كافكا هي التجسيد الحُلُميّ والخياليّ لهذه السيرورة، بينما الدولة الشموليّة هي التجسيدُ الثريّ والماديّ لها.

لكن، لِمَ كان كافكا أوّلَ روائيٍّ أدركَ هذه النزعات، التي لم تتجسّد، مع ذلك، على مسرح التاريخ بكلِّ وُضوحٍ وعُنفٍ سوى بعد موته؟

4

إذا شاء المرءُ ألاّ يَنخدعَ بالخرافات والأساطير التي يَنسُجُها عن حياة الكُتّاب، فإنّه لن يَعرَ على أيّ أثر هامّ يَتعلّقُ باهتمامات فرانز كافكا السياسيّة. بهذا المعنى، تميّزَ كافكا عن كلّ أصدقائه البراغيين، عن ماكس برود، وفرانز فيرفيل، وإغون إرفين كيش، كما تميّزَ عن كلّ حركات الطليعة التي كانت، بزعمِها معرفة وجهه التاريخ، تنشي باستحضار وجه المُستقبل.

كيف تستي إذاً أن يكون بوسع المرء أن يتلقّى اليوم لا أعمال هؤلاء الكُتّاب، بل أعمال كافكا، رفيقهم المُتوحّد، والمُنطوي على نفسه، والمُنصرف إلى حياته الخاصّة وإلى فنّه، أن يتلقّاها بوصفها

نبوءة اجتماعية-سياسية، والتي هي، لهذا السبب، ممنوعة من جزء كبير من العالم؟

تأملت ذات يوم هذا اللغز بعد أن رأيت مشهداً صغيراً في منزل صديقة قديمة لي. لقد اعتقلت هذه المرأة خلال المحاكمات الستالينية التي أقيمت في براغ عام 1951، وتمت إدانتها على جرائم لم تكن ارتكبتها. مئات الشيوعيين وجدوا في الحقبة ذاتها أنفسهم في وضعيّة مشابهة لوضعيّة تلك المرأة. كانوا تماهوا كلّهم طوال حياتهم مع حزبهم على نحو كامل. وعندما أصبح الحزب فجأة هو مَنْ يَتَهَمُهُمْ، وافقوا، تماماً مثلما فعل جوزيف ك.، على «استقصاء كامل حياتهم الماضية حتّى في أدق التفاصيل»، لكي يعثروا على الخطيئة المُستترّة، ولكي يعترفوا، في النهاية، بجرائم وهميّة. لكنّ صديقتي نجحت في أن تُنقذ حياتها، لأنها رفضت، بفضل شجاعتها الخارقة، أن تُشرع في «البحث عن خطيئتها» مثلما فعل كلُّ رفاقها ومثلما فعل الشاعر أ. . برفضها مُساعدة جلاديها، غدت غير صالحة للتوظيف في مشهد المحاكمة النهائيّة. وهكذا، بدلاً من أن يتمّ شنقها، حُكِمَ عليها فقط بالسجن المؤبّد. وبعد خمسة عشر عاماً، أُعيد لها الاعتبار بشكل تامّ، وتمّ الإفراج عنها.

لقد تمّ اعتقال هذه المرأة لما كان طفلها يبلغ من العمر عاماً واحداً. وبعد أن خرجت من السجن، وجدت ابنها إذاً في السادسة عشرة من عمره، وسعدت أنّها بالعيش معه في عزلة متواضعة. أن ترتبط به بوله، فهذا أمر مفهوم تماماً. عندما ذهب لزيارتها، كان ابنها قد بلغ السادسة والعشرين. كانت الأمّ تبكي، مُستاءة ومُغتظة. كان السبب تافهاً تماماً: كان الابن قد استيقظ في الصباح متأخراً،

أو شيءٌ مماثلٌ لهذا الأمر، قلتُ للأمّ: «لِمَ تغضبين لهذه السخافة؟ أيستدعي الأمرُ البكاء؟ إنَّك تُبالغين!». .

بدلاً من الأمّ، أجابني الابن: «كلّا. إنَّ أمي لا تُبالغ. أمي امرأةٌ رائعةٌ وشجاعة. لقد قاومتُ حيث فشل كلُّ الآخرين في المقاومة. إنَّها تريدُ أن أصيرَ رجلاً شريفاً. بالفعل، لقد استيقظتُ متأخراً جداً، لكنّ ما تؤاخذني عليه أمي شيءٌ أكثرُ عمقاً. إنَّه سلوكي. سلوكي الأنانيّ. أريدُ أن أصيرَ ما تريدني أمي أن أصيره. وإنّي أعدها بذلك أمامك».

إنّ ما لم يُفلح الحزبُ أبداً في تحقيقه مع الأمّ، أفلحتِ الأمُّ في تحقيقه مع الابن. لقد أجبرتهُ على التماهي مع هذا الاتهام السّخيف، على الذهاب «للبحث عن خطيئته»، وعلى الاعتراف بها علناً. عاينتُ، وأنا مذهولٌ، هذا المَشهدَ من مُحكمة ستالينية مُصعّرة، فأدركتُ فوراً أنّ الآليات النفسية التي تشتغلُ في عمق الأحداث التاريخية الكبرى (التي تبدو خارقة ولا إنسانية) هي ذاتها التي تتحكّمُ في الحالات الحميمية (العادية تماماً والإنسانية جداً).

5

إنّ الرسالة الشهيرة التي كتبها كافكا ولم يُرسلها إلى والده تُوضّحُ بشكل جيّد أنّ كافكا استنبطَ من العائلة ومن العلاقة بين الطفل وسلطة الأبوين المؤلّهة، معرفتهُ بـ «تقنية الشعور بالذنب»، التي غدّت إحدى كبرى موضوعات رواياته. في قصّة الحكم، وهي ذات صلة وثيقة بتجربة المؤلّف العائليّة، يتهمُ الأبُ ابنه ويأمره بأنّ

يغرق نفسه. يقبل الابن ذنبه الخيالي، ويذهب ليلقي نفسه في النهر طواعية، شأنه في ذلك شأن خلفه في ما بعد، جوزيف ك. الذي سيذهب، وقد تمت إدانته من قبل منظمة سرية، ليزبح نفسه طواعية. إن التشابه بين الاتهامين والشعور بالذنب لدى الابن ولدى جوزيف ك. وتنفيذ الحكمين، يكشف الصلة التي تربط، في أعمال كافكا، «الشمولية» العائلية الحميمة بشمولية تصوراتها الاجتماعية الكبيرة.

ينزع المجتمع الشمولي، وخصوصاً في صيغته القصوى، إلى إلغاء الحدود بين العام والخاص. فالسلطة، التي تغدو غير شفافة أكثر فأكثر، تُطالب بأن تكون حياة المواطنين شفافة إلى الحد الأقصى. حياة بلا أسرار، هذا المثل الأعلى يتطابق مع مثل العائلة النموذجية الأعلى: فكما لا حق للمواطن في أن يخفي أي شيء أمام الحزب أو الدولة، لا حق كذلك للطفل في أن يكتف سرّاً من الأسرار عن أبيه أو أمه. إن المجتمعات الشمولية تُشهر في الدعايات التي تُروّجها عن نفسها ابتسامة إيديلية: إنها تريد الظهور بوصفها «عائلة كبيرة واحدة».

غالباً ما يُقال إن روايات كافكا تُعبّر عن الرغبة الجامحة في الانتماء إلى الجماعة وفي تحقيق التواصل الإنساني، إذ يبدو الكائن المُقتلَع من جذوره الذي هو ك. لا هدف له سوى التغلب على لعنة عزلته. والحال أن هذا التفسير ليس قولاً مُجتزأً، واختزلاً للمعنى وحسب، بل إنه تفسير خاطئ.

لم يكن المسّاح ك. يعمل إطلاقاً على كسب الناس وكسب ودّهم، لم يكن يُريد أن يصير «إنساناً بين الناس» كما تعمل شخصية أوريست لدى جان بول سارتر. إن المسّاح ك. يُريد أن يكون مقبولاً

لا مِنْ قَبْلِ جَمَاعَةٍ مَا، بَلْ مِنْ قَبْلِ مُؤَسَّسَةٍ. وَلَكِي يَتَسَنَّى لَهُ ذَلِكَ، عَلَيْهِ أَنْ يَدْفَعَ الثَّمَنَ غَالِيًا: عَلَيْهِ أَنْ يَتَخَلَّى عَنْ عُزْلَتِهِ. وَهُوَ ذَا جَحِيمُهُ: إِنَّهُ لَيْسَ وَحِيدًا عَلَى الْإِطْلَاقِ، فَالْمُسَاعَدَانِ اللَّذَانِ بُعِثَا مِنْ قَبْلِ الْقَصْرِ لَا يَتَوَقَّفَانِ عَنْ مُلَاحَقَتِهِ. يَحْضُرَانِ أَوَّلَ مُضَاجَعَةٍ بَيْنَهُ وَبَيْنَ فَرِيدَا، يَحْضُرَانِهَا وَهُمَا جَالِسَانِ عَلَى كَوْنَتَوَارِ الْمَقْهَى عَلَى عَلْوٍ مِنَ الْعَشِيقَيْنِ، وَمُنْذُ تِلْكَ اللَّحْظَةِ لَا يُغَادِرَانِ قَطَّ سَرِيرَهُمَا.

لَيْسَتْ لَعْنَةُ الْعُزْلَةِ مَا يَشْغُلُ كَافِكَا، بَلْ الْعُزْلَةُ الْمُتَهَكَّةُ!

يَتَعَرَّضُ كَارْلُ رُوسْمَانِ فِي رِوَايَةِ أَمِيرْكََا دَوْمًا لِلْإِزْعَاجِ مِنْ قَبْلِ جَمِيعِ النَّاسِ: يَبِيعُونَ ثِيَابَهُ، وَيَحْرَمُونَهُ مِنْ صُورَةِ أَبِيهِ الْوَحِيدَةِ الَّتِي بَحَوَزْتَهُ. وَفِي الْمَهْجَعِ، يَلْعَبُ صَبِيَانُ الْمَلَائِكَةِ بِالْقُرْبِ مِنْ سَرِيرِهِ وَيَسْقُطُونَ، مِنْ وَقْتٍ إِلَى آخَرَ، فَوْقَهُ. وَيُرْغَمُهُ رُوبِنْسُونُ وَدُولَا مَارْشُ، وَهُمَا مِنَ الْغُوغَاءِ، عَلَى الْعَيْشِ مَعَهُمَا فِي بَيْتِهِمَا، بِحَيْثُ إِنَّ زَفِيرَ بَرُونِيلْدَا الْبَدِينَةَ يَرْنُ فِي أُذُنِهِ أَثْنَاءَ نَوْمِهِ.

بِانْتِهَاكِ الْحَيَاةِ الْحَمِيمَةِ تَبْدَأُ أَيْضًا حِكَايَةَ جُوزِيفِ ك.: رُجُلَانِ مَجْهُولَانِ يَأْتِيَانِ لِاعْتِقَالِهِ وَهُوَ فِي سَرِيرِهِ. وَمُنْذُ ذَلِكَ الْيَوْمِ، لَنْ يَشْعُرَ أَبَدًا بِأَنَّهُ وَحِيدٌ: سَوْفَ تُلَاحِقُهُ الْمَحْكَمَةُ، وَتَرَاقِبُهُ وَتَتَحَدَّثُ إِلَيْهِ، وَسَوْفَ تَمَّحِي حَيَاتُهُ الْخَاصَّةَ شَيْئًا فَشَيْئًا، إِذْ سَتُدَمَّرُ عَلَى يَدِ الْمُنْظَمَةِ السَّرِيَّةِ الَّتِي تَتَرَبَّصُ بِهِ.

إِنَّ النُّفُوسَ الْغَنَائِيَّةَ الَّتِي يَحْلُو لَهَا أَنْ تَدْعُو إِلَى الْإِغْيَاءِ الْحَيَاةِ الْخَاصَّةِ وَتَدْعُو إِلَى شَفَافِيَّةِ هَذِهِ الْحَيَاةِ الْخَاصَّةِ، لَا تُدْرِكُ السَّرِيرَةَ الَّتِي تَقُومُ بِإِطْلَاقِهَا. تُشْبَهُ نَقْطَةً بِدَايَةِ الشَّمُولِيَّةِ نَقْطَةً بِدَايَةِ رِوَايَةِ الْمَحَاكِمَةِ: سَوْفَ يَأْتُونَ إِلَيْكَ يُفَاجِئُونَكَ فِي سَرِيرِكَ، سَوْفَ يَأْتُونَ

إليك كما كان يُحبُّ أبواك أن يأتيا إليك، وأن يُفاجئاك وأنت في السرير.

غالباً ما يتمّ التساؤل ما إذا كانت روايات كافكا انعكاساً لأكثر صراعات المؤلّف ذاتيةً وخصوصيةً، أم أنها وصفت لـ «الآلة الاجتماعية» الموضوعية.

إنّ الكافكاوي لا يَنحصرُ في المجال الحميم ولا في المجال العامّ، إنّهُ يَشملهما معاً. فالعامّ مرآةٌ تعكسُ الخاصّ، والخاصّ مرآةٌ تعكسُ العامّ.

6

في أثناء حديثي عن الممارسات الاجتماعية في تفاصيلها الصغرى التي تُنتجُ الكافكاوي، فكّرتُ لا في العائلة فقط، بل أيضاً في المؤسسة التي فيها قضى كافكا كلّ حياته موظّفاً، أي المكتب.

غالباً ما يتمّ تأويل أبطال كافكا بوصفهم الانعكاس المجازي للمُثقف، لكنّ غريغوار سامسا في رواية التحوّل لا يملك أيّ شيء من مواصفات المُثقف. لم يكن له، عندما استيقظ في الصباح وقد تحوّل إلى صرصار، سوى همّ واحد هو: كيف يُمكنه، وهو على هذه الحالة الجديدة، أن يصلَ إلى المكتب في الوقت المُحدّد! لم يكن يشغله سوى الإذعان والانضباط اللذين عودته عليهما مِهنته: إنّهُ مُستخدم، مُوظّف، وكلُّ شخصيات كافكا مُوظّفون، موظّف تمّ تصوّره لا بوصفه نموذجاً سوسولوجياً (مثلما كان يُمكن أن يكون

عليه الحال لدى روائيِّ كزولا)، بل بوصفه إمكاناً إنسانياً، طريقةً
أولىَّ في الوجود.

في عالم الموظفين البيروقراطيِّ: أولاً، ليس ثمة أيّ مُبادرة،
ولا أيّ ابتكار ولا أيّ حُرِّيَّة في الفعل. ثمة أوامرٌ وقواعد فقط: إنَّه
عالمُ الطاعة والإذعان.

ثانياً، يُنجزُ الموظفُ جزءاً صغيراً من العمل الإداريِّ الكبير
الذي يجهلُ هدفه وأفقَه: إنَّه العالمُ الذي فيه غدت الحركاتُ آليَّةً،
وفيه يجهلُ الناسُ معنى ما يقومون به.

ثالثاً، لا شأن للموظفِ إلَّا التعامل مع أشخاص مجهولين ومع
ملقّات: إنَّه عالمُ التجريد.

إنَّ إبداعَ رواية ما وجعلها ذات موقع في عالم الإذعان،
والآليَّة، والتجريد، حيث تكون المُغامرة الإنسانية الوحيدة هي
الذهاب من مكتب إلى مكتب، هو ذا ما يبدو مُناقضاً لجوهر الشُّعر
الملحميِّ ذاته. من هنا السؤال الآتي: كيف نجح كافكا في تحويل
هذه المادَّة الباهتة المُناقضة للشُّعر إلى رواياتٍ ساحرة؟

يُمْكِنُ العثور على الإجابة في رسالة كتبها كافكا إلى ميلينا يقولُ
فيها: «المكتبُ ليس مؤسَّسةً غيبيَّة، إنَّه إلى العجائبيِّ أقرب منه إلى
الغباء». تنطوي هذه الجُملة على واحدٍ من أكبر أسرار كافكا. لقد
توفَّق كافكا في رؤية ما لم يره أحدٌ غيره: رأى لا الأهميَّة الرئيسيَّة
لِلظاهرة البيروقراطيَّة بالنسبة إلى الإنسان وبالنسبة إلى شرطه ومُستقبله
وحسب، بل رأى أيضاً (وهو ما يُدهشُ أكثر) الإمكانَ الشعريِّ
المُضمَّر في الطابع الشبَّحيِّ للمكاتب.

لكن، ماذا يعني أن المكتب أقرب إلى العجائبيّ؟

يُمْكِنُ للمهندس البراغبيّ أن يفهمَ هذا القول، ذلك أن خطأً في مِلْفَه قذفَ به إلى لندن، وهكذا تاه في براغ، شبحاً حقيقياً، بحثاً عن الجسد الضائع، في حين كانت المكاتبُ التي كان يزورها متاهة بلا نهاية، قادمة من ميثولوجيا مجهولة.

بفضل العجائبيّ الذي نَفَذَ كافكا إلى رؤيته في العالم البيروقراطيّ، نجحَ في ما كان يبدو مُستحيلَ التَصَوُّرِ قبله، أي في تحويلِ مادّةٍ مُناقضةٍ للشعر بشكل عميق، مادّةِ المُجتمع الذي صيّرَ بيروقراطيّاً، إلى شِعْرٍ عظيمٍ للرواية، تحويلِ حكايةٍ مُبتذلةٍ للغاية، حكاية رجلٍ لا يَسْتَطِيعُ الحصولَ على الوظيفة الموعودة (هي في الواقع الحكاية التي تُجسِّدها رواية القصر) إلى أسطورة، إلى ملحمة، إلى جَمالٍ بلا نظير.

بَعْدَ أن وَسَّعَ كافكا ديكورَ المكاتب لتُصبحَ له أبعادٌ كَوْنٍ هائلة، تَوَصَّلَ، دون أن يَتِمَكَّنَ من الانتباه لذلك، إلى الصورة التي تسحرنا بِشَبَّهها مع المُجتمع الذي لم يعرفهُ أبداً، الذي هو مُجتمع البراغبيين حالياً.

والواقع أن الدولة الشموليّة ليست سوى إدارةٍ واحدة هائلة: وبما أن العمل فيها خضعَ لنظام الدولة، فإنَّ الناس فيها، على اختلاف مِهَنِهِم، صاروا مُستخدمين. فالعاملُ لم يَعدَ عاملاً، والقاضي لم يَعدَ قاضياً، والتاجرُ لم يَعدَ تاجراً، والقسّ لم يَعدَ قسّاً. هُم جميعاً مُوظَّفو الدولة. يقول القسّ لجوزيف ك. في الكاتدرائيّة: «إتني أنتمي إلى المحكمة». المُحامون لدى كافكا هُم أيضاً في خدمة

المحكمة . لن يُثِيرَ ذلك استغراب أيِّ براغيّ اليوم، لأنّه يعلمُ أنّ
الدفاعَ عنه لن يكونَ أفضلَ ممّا كان عليه الدفاع عن ك . وأنّ مُحاميه
ليسوا هم أيضاً في خدمة المُتّهَمين، بل في خدمة المحكمة .

7

في مُطوّلة شعريّة من مائة رباعيّة تَسْبُرُ، ببساطةٍ شبه طفوليّة، كلّ
ما هو أخطر وأشدّ تعقيداً، يكتبُ الشاعر التشيكيّ الكبير يان
سكاسيل قائلاً :

الشعراء لا يبتكرون القصائد
القصيدة هي هناك، مُتخفية في مكان ما
هي هناك منذ زمن طويل جداً
الشاعر لا يعملُ سوى أن يكشفَ عنها

الكتابة تعني إذًا بالنسبة إلى الشاعر رَفَعَ الحجاب الذي خَلَفَهُ
يختفي في الظلّ شيءٌ ما ثابتٌ لا يتغيّر («القصيدة»). لذلك (بفضل
هذا الكشف المُدهش والمُفاجئ) تتقدّم إلينا «القصيدة» بوصفها قبل
كلّ شيءٍ أمراً باهراً .

لقد قرأتُ رواية القصر للمرّة الأولى لما كنتُ في السنة الرابعة
عشرة من عمري، ولن يسحرنني أبداً هذا الكتابُ مثلما كان وقَّعه
عليّ حينذاك، على الرغم من أنّ كلّ المعرفة الواسعة التي يتضمَّنُها
(كلّ حمولة الكافكاويّ الحقيقيّة) كانت بالنسبة إليّ وقتذاك غير
مفهومة: لقد كنتُ مُنبرهاً .

وفي ما بعد، أَلِفَ نظري نورَ «القصيدة» وأخذتُ أُتَبِّينُ تجربتي
المَعيشة الخاصّة في الشيء الذي بَهَرَنِي، ومع ذلك ظلَّ النورُ حاضراً
دوماً هناك.

ثابتةٌ لا تتغيّرُ، تنتظرُنَا «القصيدة»، يقول يان سكاويل، «مُنذ
زمن طويل جدّاً». والحال، أليس الثابتُ، في عالم التحوّل الدائم،
وَهَمّاً صِرفاً؟

كلّا. إنّ كلّ حالةٍ هي مِن صُنْعِ الإنسان ولا يُمكنُ أن تنطويَ
إلّا على ما ينطوي عليه الإنسان، يُمكنُ للمرء، إذّا، أن يتخيّلَ أنّ
هذه الحالة موجودة (هي وكلّ ميتافيزيقاها) «مُنذ زمن طويل جدّاً»
بوَصفها إمكاناً إنسانياً.

لكن، في هذه الحالة، ماذا يُمثّلُ التاريخ (اللاثابت) بالنسبة إلى
الشاعر؟

يُوجدُ التاريخ في نظر الشاعر، وهذا أمرٌ غريب، في وضعيّةٍ
مُوازية لوضعيته هو كشاعر: إنّ التاريخ لا يبتكرُ، بل يكتشفُ.
بفضل الحالات المُستجدّة، يكشفُ التاريخ ما الإنسان، وما يُوجدُ
بدخيلته «مُنذ زمن طويل جدّاً»، وما هي إمكاناته.

إذا كانت «القصيدة» مَوْجُودة سلفاً هُنَاكَ، فَمِنَ المنطقيّ أن
ننسبَ للشاعر قدرة التنبؤ. كلّا، إنّ الشاعر لا «يعمل سوى أن
يكشف» عن إمكان إنسانيّ (عن هذه «القصيدة» التي هي هُنَاكَ «مُنذ
زمن طويل جدّاً») الذي سوف يكشفُ عنه التاريخ بدوره أيضاً يوماً
ما.

لَمْ يتنبأ كافكا، بل رأى فقط ما كان «مُتخفياً، في مكان
ما هناك». لَمْ يَكُن يعرفُ أنّ رؤيته كانت أيضاً رؤيةً سابقة

(Pré-vision). لم يكن في نيته كشف القناع عن نظام اجتماعي ما . لقد أضاء الآليات التي كان يعرفها بفضل ممارسة الإنسان الحميمة والاجتماعية في أدق تفاصيلها ، دون أن يخطر في باله أن التطور اللاحق للتاريخ سوف يجعلها تتحرك على مسرحه الكبير .

نظرة السلطة المغنطيسية المُنومة ، بحث الفرد اليأس عن خطيئته ، إقصاء الفرد وخوفه من أن يقصى ، الحكم على الفرد بالامتالية ، الطابع الشبحي للواقع والواقع السحري للملف ، الانتهاك المُستمر للحياة الخاصة . . . إلخ ، كلُّ هذه التجارب التي أجراها التاريخ على الإنسان في الأدوات الهائلة لمُختبراته ، كان كافكا قد أنجزها (سنوات قبل ذلك) في رواياته .

سوف يحتفظ التقاء العالم الحقيقي للدول الشمولية بـ «قصيدة» كافكا دوماً بشيءٍ مُلغز ، وسوف يشهد على أن فعل الشاعر ، في جوهره ذاته ، لا يُمكنُ التنبؤ به ، إنه فعلٌ مُفارق : فالقيمة الاجتماعية والسياسية و«التنبؤية» الهائلة لروايات كافكا تكمنُ بحق في «لا التزامها» ، أي في استقلاليتها الكلية تجاه كلِّ البرامج السياسية ، والمفاهيم الإيديولوجية ، والتكهنات المُستقبلية .

إنَّ الشاعر يتخلَّى فعلاً عن رسالته الحقيقية إنَّ هو «التزم» بأن يكون في خدمة حقيقة معروفة سلفاً (حقيقة تعرضُ نفسها بنفسها وتوجد «هنا أمامنا») بدلاً من البحث عن «القصيدة» المُتخفية «في مكان ما ، هناك» . وليس ذا أهمية أن تُسمى الحقيقة المُسبقة ثورةً أو انشاقاً ، إيماناً مسيحياً أو إلحاداً ، أن تكون صحيحة أكثر أو صحيحة أقل . إنَّ الشاعر الذي يخدمُ حقيقةً أخرى غير تلك التي عليه الكشف عنها (التي هي أمرٌ باهر) شاعرٌ مُزيّف .

إذا كنتُ أتشبَّتُ بتراث كافكا بمثل هذه القوَّة، وإذا كنتُ أَدافعُ عنه كما لو أنَّه تراثي الشخصيِّ، فليس لأنني أعتقدُ بجدوى تقليد ما لا يُمكنُ تقليدُه (وبجدوى اكتشاف الكافكاويِّ من جديد)، بل لأنَّ هذا التراث يُعطي المثلَّ الرائع على الاستقلاليَّة الجذريَّة للرواية (للشعر الذي هو الرواية). بفضَّل هذه الاستقلاليَّة، تحدَّث كافكا عن شَرطنا الإنسانيِّ (كما يتجلَّى في عصرنا) بطريقةٍ لن يَسْتَطيع أيُّ تفكير سوسولوجيِّ أو سياسيِّ أن يُحدِّثنا عنه على النحو الذي قام به كافكا.

القسم السادس

تسع وستون كلمة

في عامي 1968 و1969، تُرجمت رواية المَزحة إلى كلّ اللغات الغربيّة. لكن، يا للمُفجآت! ففي فرنسا أعادَ المُترجمُ كتابةَ الرواية بأنّ عمدَ إلى إدخال المُحسّنات على أسلوبِي. وفي إنجلترا، حذفَ الناشرُ كلَّ المقاطع التأمليّة، كما حذفَ الفصول الخاصّة بعلم الموسيقى، وغيرَ ترتيبَ الأجزاء، وأعاد تركيبَ الرواية. وفي بلد آخر، ألتقي بمُترجم روايتي: إنّه لا يعرفُ كلمةً واحدة في اللغة التشيكيّة. أسأله: «كيف ترجمتَ؟». يُجيبني: «بجوارحي»، ويُظلمني على صورتي التي يُخرجها من حافظة أوراقه. لقد كان طيّباً للغاية حتّى كِدْتُ أصدّق أنّ المرءَ يُمكنُ حقّاً أن يُترجمَ بفضل تخاطُر القلوب. بالطبع، كان الأمرُ بسيطاً جداً: لقد ترجمَ استناداً إلى إعادة كتابة الرواية بالفرنسيّة. شأنه في ذلك شأن مُترجم روايتي في الأرجنتين. وفي بلدٍ آخر، تمّت ترجمة الرواية مباشرةً من اللغة التشيكيّة. أفتحُ الكتاب وأقعُ بالصدفة على مونولوج هيلينا. وأتبيّن أنّ الجُمْلَ الطويلة التي تشغلُ كلُّ واحدةٍ منها فقرةً بأكملها قد قُسمت إلى العديد من الجُمْلَ البسيطة. . . إنّ الصدمة التي تولّدت لديّ من ترجماتِ روايتي المزحة قد تركت أثرها في نفسي إلى الأبد،

خصوصاً أنّ الترجمات بالنسبة إليّ تُشكّل كلّ شيء، أنا الذي لم تُعد رواياتي بالفعل تُقرأ من قِبَل الجمهور التشيكيّ. لهذا السبب، قرّرت منذ بضع سنوات إصلاح ما أصاب الطبعات الأجنبية لِكُتّبي. لم يتم هذا الأمر دون أن يُثيرَ صراعات ودون أن يتسبّب لي في التعب: إنّ قراءة رواياتي، القديمة والحديثة، المُترجمة إلى الثلاث لغات أو الأربع التي أُجيدُ قراءتها، ومُراقبة هذه الروايات ومراجعتها قد استغرقت فترةً كاملةً من حياتي. . . .

إنّ الكاتبَ الذي يَبذلُ قصارى جهده في مُراقبة ترجماتِ رواياته يركّضُ خُلف ما لا يُحصَى من الكلمات مثلما يركّضُ راعٍ خُلف قطعٍ من الأكباش المُتوحّشة. صورةٌ حزينة بالنسبة إليه ومُثيرةٌ للضحك بالنسبة إلى الآخرين. إنّي أظنُّ أنّ صديقي بيير نورا، مُدير مجلة *Le Débat*، قد أدركَ جيّداً الطابعَ المُضحكَ على نحوٍ مُحزن لوجودي كراعٍ. في يومٍ من الأيام، قال لي بشفقة لم يُفلح في إخفائها: «إنسْ هُمومك واكُتّب بالأحرى شيئاً لفائدة مجلّتي. لقد أجبرتك الترجمات على التفكير في كلّ كلمة من كلماتك. أُكُتّب إذاً قاموسك الشخصيّ، قاموس رواياتك. أُكُتّب كلماتك-المفاتيح، كلماتك-القضايا، كلماتك المحبوبة. . . .».

وهكذا أنجزتُ هذا القاموس الشخصيّ.

قول مأثور (Aphorisme). من الكلمة الإغريقيّة Aphorismos التي تعني «تعريف». القول المأثور شكلٌ إبداعيٌّ من أشكال التعريف (أنظر: تعريف).

الجَمال (والمعرفة). إنَّ مَنْ يقولون مع هرمان بروخ إنَّ المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية قد انخدعوا بالهالة البرّاقة المُحيطة بكلمة «معرفة» المُتضرّرة جدّاً بسبب علاقاتها بالعلوم. يَجِبُ إذاً أن نُضيف: كلُّ مظاهر الوجود التي تكتشفها الرواية، إنّما تكتشفها بوصفها جَمالاً. لقد اكتشف الروائيون الأوائل المُغامرة. إذا كانت المُغامرة، بما هي مُغامرة، تبدو لنا جميلة، وإذا كنّا نرغبُ فيها، فبفضل هَوْلِ الروائيين الأوائل. لقد وَصف كافكا وضعيّة الإنسان الواقع في الفخّ على نحو مأسويّ. وفي الماضي تنازع الكافكاالوجييون⁽¹⁾ (Les kafkologues) كثيراً حول ما إذا كان كافكا قد مَنْحنا أم لا أملَ التخلّص من هذه الوضعيّة. كلاً. لا أمل. ثمّة شيءٌ آخَر. حتى هذه الوضعيّة التي لا تُطاق، يكتشفها كافكا بوصفها جمالاً غريباً قاتماً. إنّ الجَمال هو آخَرُ انتصار مُمكن للإنسان الذي لا أملَ له. الجَمالُ في الفنّ هو نورٌ ما لم يتمّ قوله إطلاقاً. نورٌ أضاء فجأةً. هذا النور الذي يَشعّ من الروايات الكبرى لا يَسْتَطيعُ الزمنُ إطفاءه، إذ ما دام الوجودُ الإنسانيّ منسياً دوماً مِنْ قِبَل الإنسان، فإنّ اكتشافات الروائيين مَهما كانت قديمة لن تُكفّ أبداً عن إدهاشنا.

مُزْرَق. ليس ثمّة أيّ لون من الألوان الأخرى يحظى بهذا الشكل اللغويّ للنعمومة. المُزْرَق كلمةٌ نوفاليسيّة. «الموت المُزْرَق على نحو ناعم مثل اللاوجود» (كتاب الضحك والنسيان).

(1) يستعملُ كونديرا مصطلح Les kafkologues بمعنى قذحيّ.

حروف. يتمّ طبّع الكتب بحُروف صغيرة أكثر فأكثر. إنني أتخيّل نهايةَ الأدب على النحو الآتي: سوف تتضاءل الحروف تدريجيّاً، دون أن يتبّه أحدٌ لذلك، إلى أن تصيرَ لامرئيّة تاماً.

قُبعة. القُبعة شيءٌ ساحر. أتذكّرُ هذا الحُلم: طفلاً في العاشرة من عُمره يقفُ جانب مُستنقع، بقُبعةٍ كبيرة سوداء على رأسه. يُلقى بنفسه في الماء. يتمّ إخراجُه من الماء ميتاً. لقد ظلّ بهذه القُبعة السوداء على رأسه.

في بيته (Chez-soi). تعني هذه الكلمة، التي تُقابلُ في اللغة التشيكيّة Domov وفي اللغة الألمانية Das Heim وفي اللغة الإنجليزيّة Home، المكان الذي فيه توجدُ جذوري، الذي إليه أنتمي. حُدود هذا المكان الطوبوغرافيّة ليست مُحدّدة إلاّ بقرار من القلب: يُمكنُ أن يتعلّق الأمرُ بغُرفة واحدة، أو بمنظر، أو ببلد، أو بالكون. في الفلسفة الألمانيّة الكلاسيكيّة، تدلّ كلمة Das Heim على العالمِ الإغريقيّ القديم. يبدأ النشيد الوطنيّ التشيكيّ بالبيت الشعريّ التالي: «أين هو دوموفي؟»، وتتمّ ترجمته إلى الفرنسيّة كالآتي: «أين هو وطني؟»، لكنّ الوطن شيءٌ آخر. إنّه التفسير الذي تُقدّمهُ السياسة والدولة لكلمة دوموف. الوطن كلمة مُتكبّرة، أمّا Das Heim فكلمةٌ عاطفيّة. بين الوطن والبيت (منزلي الملموس الذي أملكهُ) تنطوي اللغة الفرنسيّة (الحساسيّة الفرنسيّة) على فجوة. لا يُمكنُ ردمُها إلاّ إذا مَنَحنا كلمة «في بيته» وزنَ كلمةٍ كبيرة. (أنظر: لازمة).

متعاون مع العدو. إنّ الأوضاع التاريخية المُستجدة باستمرار تكشف عن إمكانات الإنسان وتُتيح لنا تسميتها. ومن ثمّ، فقد اكتسبت كلمة تعاون، خلال الحرب ضدّ النازية، معنى جديداً، هو أن يضع المرء نفسه طواعية في خدمة سلطة. إنّهُ مفهومٌ أساس! كيف كان بوسع الإنسانية أن تعرض عنه إلى غاية 1944؟ وبمجرد ما تمّ العثور على الكلمة، حتّى أدركنا أكثر فأكثر أنّ لنشاط الإنسان طابع تعاون مع العدو. إنّ كلّ مَنْ يُمجّدون اللّغظ الإعلاميّ وابتسامه الإشهار البلهاء، ونسيان الطبيعة، والتطفّل وقد رُفِعَ إلى مقام الفضيلة، كلُّ هؤلاء يجبُ نعتهم بـ«المتعاونين مع الحداثي».

هزل. عندما يمنحنا المأسويّ وهَمَ العظمة الإنسانية الجميل، فإنّه يحملُ لنا شيئاً من المُواساة. أمّا الهزل فهو أكثر قسوةً. إنّهُ يكشفُ لنا بعنف تفاهة كلّ شيء. إنّني أفترض أنّ كلّ الأشياء الإنسانية تنطوي على مَلح هزليّ يتمّ، في بعض الحالات، تعرّفهُ ويكونُ مقبولاً ومُستغلاً، وفي حالاتٍ أخرى يكونُ محجوباً. إنّ عبارة الهزل الحقيقيين ليسوا أولئك الذين يُضحكوننا أكثر، بل أولئك الذين يرفعون الحجاب عن منطقة مجهولة من الهزليّ. لقد عدّ التاريخُ دوماً أرضيةً جدّيةً فقط. والحال أنّ ثمة هزلاً للتاريخ مجهولاً، كما أنّ ثمة هزلاً (يصعبُ قبوله) للجنس.

غروب (وسائق الدرّاجة). «... سائق الدرّاجة (Vélocipédiste) (كانت تبدو له هذه الكلمة جميلة كالغروب)...» (الحياة في مكانٍ آخر). إنّ هاتين الكلمتين تبدوان لي ساحرتين،

لأنّهما تأتيان من بعيد . Crepusculum ، إنّها الكلمة العزيزة على أوفيد . Vélocipède ، إنّها الكلمة التي تأتيان من البدايات السحيقة والبسيطة لعصر التقنية .

تعريف . تنهض الحكمة التأملية للرواية على دعامة بعض الكلمات المجردة . إنّ أنا أردتُ ألا أسقط في الإبهام الذي فيه يعتدُّ الكلُّ أنّه فهمَ كلِّ شيء دون أن يفهم أيّ شيء ، وجب عليّ ألا أختار هذه الكلمات بدقّة وحسب ، بل أن أعرفّها وأعيد تعريفها أيضاً . (انظر: قدر، حدّ، شباب، خفّة، غنائيّة، خان). الرواية، في الغالب، ليست، فيما يبدو لي، سوى ملاحقةٍ طويلةٍ لبعض التعريفات الهاربة .

قدر . تأتي اللحظة التي فيها تنفصلُ صورةُ حياتنا عن الحياة ذاتها وتغدو مُستقلّة، وشيئاً فشيئاً تبدأ في بسط هيمنتها علينا . نقرأ في المزحة ما يأتي: « . . . لا وسيلة كانت هناك لتعديل صورة شخصي الصادرة عن غرفة الجنائيات العليا للمصائر الإنسانية، أدركتُ أنّ تلك الصورة (وإن تضاءلَ شَبهُها بي) كانت أكثر واقعيّة منّي أنا نفسي، لم تكن بأيّ حال من الأحوال ظلّاً لي، بل أنا من كنتُ ظلّاً صورتني، ولم يكن ممكناً إطلاقاً اتّهامها بأنّها لا تُشبهني، بل أنا من كنتُ مُتّهماً بأنّي لا أشبهها . . . » .

نقرأ أيضاً في كتاب الضحك والنسيان: «ليس في نيّة القدر أن يفعلَ حتى أدنى شيء من أجل ميريك (من أجل سعادته، وسكينته، ومزاجه الصافي، وصحّته)، بينما ميريك مُستعدٌّ للقيام بكلّ شيء من

أجل قدره (من أجل عظّمته، ووضوحه، وجماله، وأسلوبه، ومعناه المفهوم). لقد كان يشعر أنه مسؤولٌ عن قدره، لكنّ قدره لم يكن يشعر أنه مسؤولٌ عنه».

خلافاً لميريك، فإنّ الشخصية الهيدونية ذات الأربعين عاماً (الحياة في مكان آخر) تشبّت بـ «إيديل لا-قدرها». (أنظر: إيديل) ذلك أنّ الشخص الهيدوني يدافع عن نفسه ضدّ تحويل حياته إلى قدر. فالقدر يمتصّ دماءنا، ويضغظ علينا، إنّه كالقيد الذي يكبلُّ أرجلنا (ولأقلّ في هذا السياق إنّ الرّجل ذا الأربعين عاماً هو الأقرب إلى نفسي من جميع شخصياتي الأخرى).

نخبويّة (Elitisme). لم تظهر كلمة نخبويّة في فرنسا إلاّ في سنة 1967، وكلمة نخبويّ (Elitiste) إلاّ سنة 1968. إنّها المرّة الأولى في التاريخ التي تُلقى فيها اللّغة ذاتها على مفهوم النّخبه إضاءةً من السليّة، إن لم تكن من الاحتقار.

في اللحظة ذاتها بدأت الدعاية الرّسميّة في البلدان الشيوعيّة بالتنديد بالنخبويّة والنخبويين. لم تكن تقصدُ بهاتين الكلمتين رؤساء الشركات أو مشاهير الرياضيين والسياسيين، بل كانت تقصدُ حصراً النخبه المثقفة، أي الفلاسفة والكتّاب والمؤرّخين ورجال السينما والمسرح.

إنّه تزامنٌ مدهش. يدفعُ إلى الاعتقاد أنّ النخبه المثقفة في أوروبا كلّها تتخلّى عن مكانها لنخب أخرى. تتخلّى عنه لنخبه الجهاز البوليسيّ، هناك، ولنخبه الجهاز الإعلاميّ، هنا. لن يتهم

أحدُ هذه التَّخَبِ الجديدةَ بالنخبويَّة. هكذا، سوف تسقطُ كلمةُ
نخبويَّة قريباً في النسيان. (أنظر: أوروبا).

دَفَنَ (Ensevelir). لا يَكْمُنُ جَمالُ كلمة ما في الانسجام
الصَّوتِيَّ لِمَقاطعِها اللفظيَّة، بل يَكْمُنُ في التدايعات الدلاليَّة التي
يُولِّدُها رَنينُها. إنَّ النوتة، المؤدَّة على البيانو مصحوبةً بأصوات
مُولَّدة لا يُتَبَّهُ إليها مع أنَّها ترنُّ في النوتة ومعها، شأنها شأنُ كلِّ
كلمةٍ مُحاطة بموكب غير مرئيٍّ من كلماتٍ أخرى بالكاد تكونُ مُدركة
ومع ذلك ترنُّ في الكلمة ومعها.

لنضرب مثلاً: يبدو لي دوماً أنَّ كلمة Ensevelir تنزَعُ بشفقة عن
الفعل الأكثر إثارةً للرُّعب جانبهُ المادِّي المُرعب. ذلك أنَّ جذر
الفعل (sevel) لا يُوحِي لي بأيِّ شيء، بينما يدفني رنينُ الكلمة إلى
الحلم:

sève - soie - Eve - Eveline - velours; voiler de soie et de
velours. (أنظر: خمول، سرمدي).

أوروبا. كانت وحدةً أوروبا تنهضُ، في العصر الوسيط، على
الدين المشترك. في عصر الأزمنة الحديثة، تخلَّى الدين عن مكانته
للثقافة (الفنِّ، والأدب، والفلسفة) التي غدَّت تحقيقَ قيمٍ عليا،
بفضلها أصبحَ الأوروبيون يتعرَّفون أنفُسَهُم، وبفضلها يُعرِّفون أنفُسَهُم
ويحدِّدون هُويَتَهُم. لكنَّ الثقافة اليوم تتخلَّى بدورها عن مكانها.
ولكن لأيِّ شيء؟ ولِمَن؟ ما المجال الذي فيه سوف تتحقَّقُ قيمٌ عليا
كفيلة بتوحيد أوروبا؟ أهي الإنجازات التقنيَّة الباهرة؟ أهو السوق؟

أهي السياسة القائمة على المثل الأعلى للديمقراطية وعلى مبدأ التسامح؟ ولكن، إذا كان هذا التسامح لا يحمي أيّ إبداع حيويّ ولا أيّ فكر مكيّن، ألا يغدو تسامحاً فارغاً وبلا جدوى؟ أم بوسع المرء أن يفهم استقالة الثقافة بوصفها نوعاً من الخلاص الذي يجب أن يستسلم له بمرح؟ لا أدري شيئاً. أظنّ أنني أعرف فقط أنّ الثقافة تخلت عن مكانها. وهكذا، تبتعدُ صورةُ الهويّة الأوروبيّة في الماضي. الأوروبيّ هو مَنْ يَمْلِكُهُ الحنينُ إلى أوروبا.

أوروبا الوسطى. القرن السابع عشر: تفرضُ قوّة الباروك ضرباً من الوحدة الثقافيّة على هذه المنطقة المتعدّدة الجنسيّات، ومن ثمّة المتعدّدة المراكز، وذات الحدود المتحرّكة غير القابلة للتحديد. وسوف يمتدُّ ظلُّ الكاثوليكيّة الباروكيّة إلى القرن الثامن عشر: لم يعرف هذا القرنُ فيلسوفاً من قيمة فولتير ولا روائياً من قيمة فيلدينغ، وفيه تحتلّ الموسيقى المقامَ الأوّل في سلّم مراتب الفنون. فمُنذ هايدن (شوينبرغ وبارتوك)، يُوجَدُ مركزُ ثقل الموسيقى الأوروبيّة في أوروبا الوسطى. وفي القرن التاسع عشر، ثمّة عددٌ من كبار الشعراء، لكن ليس ثمّة روائيّ من قيمة فلوبير. يشهدُ هذا القرنُ سيادةً روح بييدرمير. إنّها حجابُ الإيديل مُلقى على الواقع. القرن العشرون: قرنُ التمرد. فيه يُضفي المُفكِّرون الكبار (فرويد والروائيّون) قيمةً جديدةً على ما ظلّ طوال قرونٍ مُهملاً ومجهولاً: الوضوح العقلانيّ المُقوّض للأوهام، حسّ الواقع، الرواية. تمردُهم هو تحديداً في تعارضٍ مع تمرد الحداثة الفرنسيّة، إنّهُ مُضادٌّ للعقلانيّة، ومُضادٌّ للواقعيّة، ومُضادٌّ للغنائيّة (وهو ما سوف يُسبّبُ

العديدَ من أشكال سوء التفاهم). ثمّة كوكبة من كبار روائيّي أوروبا الوسطى: كافكا، هاسيك، موزيل، بروخ، غومبروفيتش. يتقاطعون في نفورهم من الرومانسيّة، وفي حُبهم للرواية ما قبل البلزاعيّة وللروح المُتحرّرة (بروخ مُؤوِّلاً الكيتش بوصفة مؤامرة التزمّت الدينيّ ضدّ عصر الأنوار)، وفي تحفظهم من التاريخ ومن تمجيد المُستقبل، وفي حدّاتهم خارج أوهام الحركة الطليعيّة.

إنّ تدميرَ الإمبراطوريّة، ثمّ التهميش الثقافيّ للنمسا بعد عام 1945، واللّاوجود السياسيّ للبلدان الأخرى، كلُّ ذلك جعلَ من أوروبا الوسطى المرآة المُنذرة بالمصير المُمكن لكلّ أوروبا، ومُختبرَ تجربة الأفول.

أوروبا الوسطى (وأوروبا). في نصّ صفحة الغلاف الرابعة، يُريدُ الناشر أن يضع بروخ في سياق ينتمي إلى أوروبا الوسطى على نحو حصريّ. السياق الذي يُجسّدُه هوفمنسال وزفيقو. لكنّ بروخ يرفض ذلك. إذا أردنا أن نقارن بروخ بكاتب ما، فلتكن المقارنة إذاً بجيد وبجويس! أكان بروخ يُريد، برفضه هذا، أن يتنكّر لانتمائه إلى أوروبا الوسطى؟ كلا. لقد كان يُريد فقط أن يقول إنّ السياقات الوطنيّة والجهويّة لا تُجدي شيئاً عندما يتعلّق الأمر بإدراك معنى عملٍ فنّيّ وبقيمته.

حدّ. جاء في كتاب الضحك والنسيان: «كان يكفي القليلُ جدّاً، القليل في صورته القصوى، لكي يجد المرء نفسه على الطّرف الآخر من الحدّ الذي، في ما وراءه، لم يكن أيُّ شيءٍ مُنطويّاً على

معنى: الحُبّ، القناعات، الإيمان، التاريخ. فلغزُ الحياة البشريّة بكامله كان يتحدّد في كونها تجري على مقربةٍ مُباشرةٍ من هذا الحدّ، بل في احتكاكٍ مُباشرٍ معه، وفي كونها ليست مُنفصِلةً عن هذا الحدّ مسافةً كيلومترات، بل بالكاد مسافةً مليمتر واحد...».

هوس الكتابة (Graphomanie). ليس هوس «كتابة الرسائل، واليوميات الخاصّة، والأخبار العائليّة (بمعنى كتابة المرء لنفسه ولأقاربه)، بل كتابة كُتُب (بمعنى هوس أن يكون لكاتبها جمهورٌ قرّاء مجهولين)» (كتاب الضحك والنسيان). ليس هوس إبداع شكلٍ ما، بل هوس أن يفرض المرء ذاته على الآخرين. وهو أبشعُ ترجمةٍ لإرادةِ القوّة.

أفكار. أشعرُ بالنفور الذي يُساورني تجاه مَنْ يختزلون عملاً فنيّاً في أفكاره. وأشعرُ بالرّعب الذي ينتابني كلّما وجدتُ نفسي مُنقاداً إلى ما يُسمّى «السجلات الفكرية». ويتملّكني اليأس الذي توحى إليّ به الفترة المَهووسة بالأفكار وغير المُكترثة للأعمال الفنيّة.

إيديل (Idylle). نادراً ما استعملت هذه الكلمة في فرنسا، في حين كانت مفهوماً مهمّاً بالنسبة إلى هيغل وغوته وشيلر: إنّها تعني حالة العالم قبل الصراع الأوّل، أو حالة العالم خارج الصراعات، أو حالة العالم في ظلّ صراعات ليست سوى أشكال من سوء التفاهم، وبذلك فهي صراعاتٌ زائفة. «على الرّغم من أنّ حياة الرجل ذي الأربعين عاماً الغراميّة كانت مُتنوّعة على نحو كبير، فقد

كان في العُمق إيديلياً. . . » (الحياة في مكان آخر). إنّ الرغبة في التوفيق بين المُغامرة الإيروسيّة والإيديل هي جوهر الهيدونيّة ذاته، وهي أيضاً العامل الذي يجعل المثل الأعلى للهيدونيّ مُستحيل البلوغ بالنسبة إلى الإنسان.

مُخيّلة. طُرِحَ عليّ السؤال الآتي: ماذا كنتم تُريدون قوله من خلال حكاية تامينا وهي في جزيرة الأطفال؟ كانت هذه الحكاية، في البدء، حُلماً سحرني، وقد تخيلتهُ فيما بعد وأنا في حالة يقظة، ثمّ وسعته وعمّقته عند كتابتي له. ما مغزى هذه الحكاية؟ هي، إن شئتم، صورة حُلميّة لمُستقبل تسوذه الطفولة. (أنظر: سيادة الطفولة). ومع ذلك، لم يكن هذا المعنى سابقاً على الحُلْم، بل الحُلْم هو ما كان سابقاً على المعنى. ومن ثم، يَجِبُ أن نقرأ هذه الحكاية مُنساقين إلى المُخيّلة. علينا بوجه خاصّ ألا نقرأها بوصفها لُغزاً يَجِبُ فكّه وتفسيره، ذلك أنّ الكافكاالوجيين عندما كدّوا في تفسير كافكا قتلوه.

انعدام التجربة. إنّ أوّل عنوان هممتُ بوضعه لروايتي كائن لا تُحتمل خفته كان هو «عالمُ انعدام التجربة». انعدام التجربة بوصفه خاصيّة تُميّز الشرط الإنسانيّ. يُولدُ المرءُ مرّةً واحدةً وإلى الأبد، بحيث لا يكون بإمكانه أبداً أن يبدأ من جديد حياةً أخرى بتجارب الحياة السابقة. يخرجُ المرءُ من الطفولة دون أن يدرك ما يعنيه الشباب، ويتزوّج دون أن يدرك ما يعنيه أن يكون المرءُ مُتزوّجاً، وحتى عندما يدخلُ المرءُ في مرحلة الشيخوخة لا يعرفُ إلى أين

يَتَّجِه: إنَّ الشيوخَ أطفالٌ أبرياءَ من شيخوختهم. بهذا المعنى، فإنَّ أرضَ الإنسانِ هي عالمٌ انعدامِ التجربة.

سيادة الطفولة. نقرأ في رواية رَجُلٌ بلا صفات لروبيرت موزيل: «كان راكبُ الدراجة يَنْطَلِقُ في الطريقِ الخالي بسرعة كبيرة، وقد رَسَمَت ذراعاه وساقاه شكلَ دائرة، وكان يعبرُ الشارعَ الطويلَ في ضجيجٍ مُدَوٍّ، كان وَجْهُهُ يَعْكُسُ جَدِيَّةَ طِفْلِ يَمْنَحُ لعويله أهْمِيَّةً قصوى». جَدِيَّةَ طِفْلِ تَعْنِي وَجَهَ العصرِ التَقْنِيّ. وسيادة الطفولة تعني مَثَلَ الطفولةِ الأعلى المَفْرُوضِ على الإنسانيَّة.

إستجواب. أوّلاً، يَطْرُحُ عليك المُسْتَجِوبُ أسئلةً مُهمَّةً في نظره، وغير ذات أهمية في نظرك. ثانياً، لا يَسْتَعْمِلُ من أجوبتك إلا تلك التي تُناسِبُه. ثالثاً، يُترجم أجوبتك إلى لغته وإلى طريقتَه في التفكير. وجزياً على تقاليد الصحافة الأميركية، لن يَنْفَضَلَ حتى بجعلك تُوافقُ على ما قَوْلِكَ إِيَّاه. يتمُّ نشرُ الاستجواب، وتُمتَنِي نفسك بأنّه سوف يُنسى بِسُرْعَةٍ! كلاً، سوف يتمُّ الاستشهادُ به! حتّى الجامعيّون الأشدُّ تدقيقاً لا يُميّزون البتّة بين الكلمات التي كتبها كاتبٌ ووقّع عليها وأحاديثه المنقولة عنه والمنسوبة إليه. (ثمة سابقة تاريخية في الموضوع، إنّها كتاب حوارات مع كافكا لغوستاف يانوش. وهو خدعة تُشكّلُ بالنسبة إلى الكافكولوجيين مَنْهَلَ استشادات لا يَنْضَب). لقد قرّرتُ، في يونيو 1985، بصورة لا رجعة فيها أن لا أعطي استجابات. باستثناء الحوارات المُحرّرة بمُشاركتي والمصحوبة بحقّي في التّأليف، فإنَّ كلَّ حديثٍ منقولٍ عني

أو منسوب إليّ يجب أن يُعدَّ، انطلاقاً من هذا التاريخ، حديثاً مُزوّراً.

تهكّم. مَنْ هو الذي على صواب ومَنْ هو الذي على خطأ؟ إيّما بوفاري، أهَي لا تُحتمَل؟ أم هي سُجاعة ومُؤثّرة؟ وفيرتير؟ أهو حسّاسٌ ونبيل؟ أم هو عاطفيّ عدوانيّ عاشقٌ لنفسه؟ كلّما قرأنا الرواية بتّمعن، صارَ الجوابُ مُستحيلاً، لأنّ الرواية هي، تحديداً، الفنّ التهكّميّ: إنّ «حقيقتها» خفية، غيرُ مُجهر بها، غيرُ قابلةٍ للجمهور بها. في كتاب تحت أنظار الغرب، يقولُ جوزيف كونراد على لسان امرأةٍ روسيّةٍ ثوريّة: «تذكّر يا رازوموف أنّ النساء والأطفال والشوار يكرهون التهكّم، لأنّه نفِي لكلّ الغرائز النبيلة، لكلّ إيمان، لكلّ وفاء مُطلق، لكلّ فعل!». التهكّم يستفزّ، لأنّه يسخرُ أو يُهاجم، بل لأنّه يحرمنا من اليقينيّات، كاشفاً عن العالم بوصفه التباساً. يقولُ ليوناردو تشيانتشيا: «ليس ثمة ما هو أصعبُ على الفهم، ولا ما هو أصعبُ على فكّ رُموزه، من التهكّم». لا فائدة في أن تكون رغبة الروائيّ جعلَ رواية ما «صعبة» عبْر التكلّف في الأسلوب، ذلك أنّ كلّ روايةٍ جديرةٌ بهذا الاسم، مهما كانت واضحة، فهي صعبةٌ على نحو كافٍ، بسبب تهكّمها الموجود في جَوْهرها.

شباب. «موجة غضب من نفسي عمّرتني، غضب من سنّي حينذاك، من السنّ الحالم الأرعن...» (المزحة).

كيتش. عندما كنتُ أكتبُ كائن لا تُحتمَل خفّته، كان يتأبني شيءٌ من القلق، لأنّي جعلتُ من كلمة «كيتش» إحدى الكلمات -

المفاتيح لهذه الرواية. والواقع أنّ هذه الكلمة كانت، حتّى عهد قريب جداً، غيرَ معروفة تقريباً في فرنسا، أو معروفة بمدلول شديد الاختزال. في الترجمة الفرنسيّة للمقال الشهير لهرمان بروخ، تمّت ترجمة كلمة «كيتش» بـ«الفنّ المُنحطّ». وهي ترجمة خاطئة، لأنّ بروخ يوضّح أنّ الكيتش شيءٌ آخرٌ مُختلف عن مُجرّد عمل فنيّ رديء. هناك الموقفُ الكيتش، السلوكُ الكيتش. إنّ حاجة الإنسان الكيتش إلى الكيتش تعني حاجة المرء إلى أن يرى نفسه في مرآة الكذب المُجمّلة، وأن يتعرّف نفسه في هذه المرآة برضى مؤثّر. يرتبط الكيتش تاريخياً في نظر بروخ بالرومانسيّة العاطفيّة التي عرفها القرنُ التاسع عشر. ولأنّ القرنَ التاسع عشر كان في ألمانيا وأوروبا الوسطى أكثر رومانسيّة (وأقلّ واقعيّة) ممّا كان عليه في مناطقٍ أخرى، فقد ازدهر الكيتش فيهما ازدهاراً هائلاً، مُتجاوزاً كلّ حدّ، وفيهما تحديداً شهدت كلمة كيتش ميلادها حيث لا تزالُ مُستعملةً على نطاق واسع. لقد رأينا في الكيتش، في مدينة براغ، العدوّ الرئيس للفرنّ، في حين ليس الأمرُ كذلك في فرنسا. ففي فرنسا تتمُّ مُعارضة الفنّ الحقيقيّ بالتسليّة، والفنّ العظيم بالفنّ الخفيف، وبالفنّ الصغير. أمّا بالنسبة إليّ، فلم أكن على الإطلاق مُنزعجاً من الروايات البوليسيّة لأغاتا كريستي! لكن من جهةٍ أخرى، فإنّ تشايكوفسكي، وراخمانينوف، وهوروفيتز عازفاً على البيانو، والأفلام الهوليوديّة الكبرى كفيلم كرامر ضدّ كرامر، والدكتور جيفاغو (يا لحسرتي على باسترناك المسكين!) هو كلّ ما أكرهه أشدّ الكُره، أكرهه بصدق. وأنزعجُ أكثر فأكثر من رُوح الكيتش الموجودة في الأعمال التي يدّعي شكلها الحداثويّة.

(أضيف: إنّ النّفور الذي شعرَ به نيتشه تجاه «الكلمات الجميلة» وتجاه «معاطف الاستعراضات» لـ «فيكتور هيغو» هو الاشمئزاز المُبكر من الكيتش).

خفّة. أعرُ على خفّة الوجود التي لا تُحتمل في المرحّة: «كنتُ أتمسّى فوق هذا الحجر المُعبرِّ وأشعرُ بالخفّة الثقيلة للفراغ الذي كان يَجنُّمُ على حياتي».

أعرُ كذلك على خفّة الوجود التي لا تُحتمل في الحياة في مكانٍ آخَر: «كان ياروميل يحلمُ أحياناً أحلاماً مُرعبة، كان يحلمُ بأنّه يتوجّبُ عليه رَفْعُ شيءٍ في غاية الخفّة، فنجان شاي، ملعقة، ريشة، وأنّه لم يكن ينجحُ في ذلك، وكان يحلمُ أنّه كلّما كان الشيء خفيفاً للغاية كان هو أشدّ ضعفاً، كان يحلمُ أنّه كان يَرزحُ تحت وطأة خفّة الشيء».

أعرُ كذلك على خفّة الوجود التي لا تُحتمل في رقصة الوداع: «لقد عاش راسكولنيكوف جريمتهُ بوصفها مأساةً وانتهى به الأمرُ إلى الرّزوح تحت وطأة فعلته. في حين يندeshُ جاكوب لكون جريمته على درجة كبيرة من الخفّة حتّى أنّها لا تُثقلُ عليه ولا تُساوي شيئاً. ويتساءلُ ما إذا كانت هذه الخفّة ليست مُرعبة على نحو مُغاير كما هي حال مَساعر البطل الرّوسيّ الهستيريّة».

أعرُ كذلك على خفّة الوجود التي لا تُحتمل في كتاب الضحك والنسيان: «هذا المكانُ الفارغ في المَعدة هو تحديداً هذا الغياب غير المُحتمل للثقل. وكما أنّ كلّ شيء بلغ حدّه الأقصى يُمكنُ في

كل لحظة أن ينقلب إلى ضده، فإن الخفة المدفوعة إلى أقصاها تنقلب إلى ثقل الخفة المرعب. ومن ثم، فإن تامينا تعلم أنه لن يكون بمقدورها أن تتحمل ثقل الخفة لثانية واحدة أكثر».

لم أنتبه، والذهول يملكني، إلى هذه التكرارات إلا عندما كنت أعيد قراءة ترجمات رواياتي كلها! ثم هونت على نفسي: لربما لا يكتب جميع الروائيين إلا موضوعاً محدداً (روايتهم الأولى) بتوبيعات عديدة.

لازمة. تكرار: مبدأ التأليف الموسيقي. لازمة: كلام وقد صار موسيقى. أود أن تتحوّل الرواية، في مقاطعها التأملية، من وقت إلى آخر، إلى غناء. هو ذا مقطع من لازمة في المرححة تم تأليفه اعتماداً على كلمة بيتي:

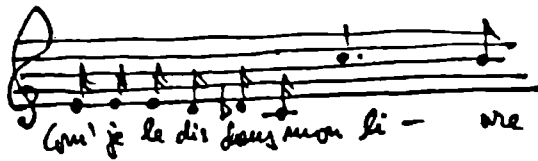
«... وكان يبدو لي أنّ بداخل هذه الأغنيات كان يوجد مَنفذي، دمغتي الأصلية، بيتي الذي تخلّيت عنه وبقي مع ذلك بيتي (ما دامت الشكوى الحادة ترتفع من البيت المتخلّي عنه)، ولكنني كنت أدرك في الوقت نفسه أنّ بيتي هذا لم يكن من هذا العالم (ولكن أي بيت هو إذا لم يكن من هذا العالم؟)، أنّ كلّ ما كنا نُغنيه لم يكن سوى ذكري، سوى صرّح، إنه الصيانة المتخيّلة لما لم يعد له وجود، وكنت أشعر أنّ أرض بيتي كانت تُسحب من تحت قدمي، وأنني كنت والكلارينيت على شفّتي، أنزلق في عمق السنين والقرون، في عمق بلا قرار، وكنت أقول في نفسي باندهاش أنّ بيتي الوحيد كان تحديداً هذا النزول، هذا السقوط الباحث الظامى، فاستسلمت له ولمتعة دوايري».

في الترجمة الفرنسية الأولى، تمّ تعويض تكرار كلمة «بיתי»
دوماً بمُرادفاتها:

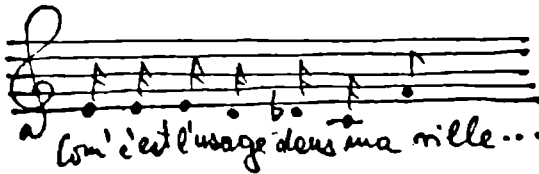
«... وكان يبدو لي أنني بداخل هذه المقاطع الغنائية، قد كنت في بيتي، وأنتي كنت مُتحدراً منها، وأنّ كيانها كان علامتي الأصلية، مأوي الذي وإن كان قد تعرّص لخيانتي، فإنه كان ينتمي إليّ أكثر (ما دامت الشكوى الحادة ترتفع من العرش الذي لم نعد نستحقّه). حقاً، لقد كنت أدرك أنّه لم يكن من هذا العالم (ولكن، بأيّ مرقد يتعلّق الأمر، إذا لم يكن موجوداً في هذا العالم؟)، وكنت أدرك أنّ لا كثافة لأغانينا ولألحاننا سوى كثافة الذكرى، إنها صرّح، بقية خيالية لواقع خارق لم يعد له وجود إطلاقاً، وكنتُ أشعرُ تحت قدمي بانسحاب قاعدة بناء هذا المأوى، وكنتُ أشعرُ أنني أنزلتُ، والكلارينيت على شفّتي، ساقطاً في لجة السنوات والقرون، في هاوية بلا قرار، وكنتُ أقولُ في نفسي، وقد تملّكني الدهول، أنّ هذا النزول كان ملاذي الوحيد، هذا السقوط الباحث الظامي، وكنتُ على هذا النحو أتركُ نفسي تنطلقُ بكاملها إلى مُتعة دوايري».

لم تُحطّم المُرادفات مُوسيقى النصّ وحسب، بل حطّمت أيضاً
وُضوح المعنى. (أنظر: تكرارات).

كتاب. مرّاتٍ عديدة سمعتُ في برامجٍ مُختلفة الجملة الآتية:
«... comme je le dis dans mon livre...» «... كما أقولُ ذلك في
كتابي...». المُتلفّظُ بهذه الجملة ينطقُ بالمقطع اللفظي LI طويلاً
جداً، وعلى الأقلّ ينطقه بنسبة أوكتاف أعلى من المقطع اللفظي
السابق MON:



وعندما يقول الشخص ذاته : «... comme c'est l'usage dans ma ville» «... كما هي العادة في مدينتي»، فإن المسافة الموسيقية بين المقطع اللفظي MA والمقطع اللفظي VILLE تكون بالكاد رابعة (Quarte):



«Mon livre» «كتابي»، إنه المَرَقَى الصوتي للإمتاع الذاتي .
(أنظر : هوس الكتابة).

غنائي. في كائن لا تُحتمل خفته، يتم الحديث عن نوعين من أزيار النساء: أزيار النساء الغنائيون (الذين يبحثون في كل امرأة عن مثلهم الأعلى الخاص)، وأزيار النساء المَلحَميون (الذين يبحثون لدى النساء عن التنوع اللانهائي في العالم التسوي). إن هذا التقسيم يُوافق التمييز الكلاسيكي بين الغنائي والملحَمي (والدرامي)، التمييز الذي لم يظهر إلا نحو نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا، وتم تطويره بإتقان في كتاب علم الجمال لهيغل: الغنائي هو التعبير عن

الذاتية التي تبوح بنفسها. أما المَلحمي فيصُدُّ عن الرغبة الجامحة في الاستحواذ على موضوعية العالم. الغنائي والمَلحمي يتجاوزان في نظري المجال الجَمالي، إنهما يُمثِّلان موقفين مُمكنين للإنسان تجاه ذاته، وتجاه العالم، وتجاه الآخرين (العُمر الغنائي هو عُمر الشباب). ومن المُؤسف أن هذا التصور الغنائي والملحمي ليس مألوفاً لدى الفرنسيين إلا على نحو ضيق للغاية، ممَّا اضطرني إلى أن أقبل، في الترجمة الفرنسية، أن يصيرَ زيرُ النساء الغنائي هو المُضاجع الرومانسي، وأن يصيرَ زيرُ النساء المَلحمي هو المُضاجع المُتحرر. كان ذلك أفضلَ الحلول، لكنّه مع ذلك أحرزني قليلاً.

غنائية (وثورة). «الغنائية نشوة، والإنسان ينتشي لكي يلتحم بالعالم على نحو أسهل. لا تُريدُ الثورة أن تكونَ موضوعاً للدرس والملاحظة، بل تريدُ أن يلتحمَ المرءُ بها. وبهذا المعنى هي غنائية، وبه الغنائية ضرورة لها» (الحياة في مكان آخر). «لقد كان الجدار، الذي وراءه رجالٌ ونساء مُعتقلون، مُغطى بكامله بأبيات شعرية، وأمام هذا الجدار كانوا يرقصون. كلاً، إنها ليست رقصةً جنائزية. هنا كانت ترقصُ البراءة! البراءة بابتسامتها الدموية» (الحياة في مكان آخر).

ماتشو (وكاره النساء). ماتشو يهوى النساء ويرغبُ في السيطرة على ما يهواه. بتمجيده للأنثوية النموذجية للمرأة الخاضعة (المُجسدة في الأمومة، خصوصيتها الإنجابية، ضعفها، مُلازمتها للبيت، عاطفتها... إلخ)، يُمجِّدُ رجولته الخاصة. وبالعكس، فإنَّ كارهَ

النساء تُصيَّبُ الأنوثة بالرَّعب ويَهْرَبُ من النساء الأكثر أنوثة. المَثَلُ الأعلى لماتشو هو العائلة. أمَّا المَثَلُ الأعلى لكاره النساء، فهو إمَّا العازب الذي يَعِيشُ مع كثير من العشيقَات، وإمَّا المُتزوِّجِ بامرأةٍ محبوبَةٍ لَمْ تَلِدْ أطفالاً.

تأمل. ثمة ثلاثة إمكانات أولية لدى الروائي: يروي حكاية (فييلدينغ)، يَصِفُ حكاية (فلوثير)، يتأمل حكاية (موزيل). لقد كان الوَصْفُ الروائيُّ في القرن التاسع عشر مُنسجماً مع الرّوح (الوضعيّة والعلميّة) لتلك الفترة. إنّ بناءً رواية ما على تأملٍ مُتواصل يُعَدُّ في القرن العشرين مُضاداً لروح العصر الذي لَمْ يُعَدِّ إطلاقاً يُحِبُّ التفكير.

استعارة. لا أحبُّ الاستعارات إن هي كانت مُجرّدَ زخرفة. لا تحضّرني، في هذا السياق، فقط الاستعارات الجاهزة مثل «بساط مرج أحمر»، بل يحضّرني مثلاً قول ريلكه أيضاً في روايته دفاتر مالت لوريدس بريدج: «كانت ضحكتهم تنضخ من أفواههم كالجروح المُتقيحة» أو «كانت صلاته تتساقط وتنتصب من فمه كشجيرة ميتة». وبالمقابل، تبدو لي الاستعارة وسيلة لا بديل عنها للقبض، في لحظة كشفٍ مُفاجئ، على جَوهَرِ الأشياء والحالات والشخصيات الذي لا يُدرك. إنّها الاستعارة - التعريف. مثلاً استعارة الموقف الوجودي لإش عند بروخ: «لقد كان يبتغي الوُضوح بلا لَبْس. كان يُريدُ أن يخلق عالماً من البساطة الشديدة الوُضوح إلى درجةٍ تغدو معها عُزْلته قادرةً على أن تلتصق بهذا الوُضوح كما

تلتصقُ بعمودٍ من حديدٍ» (ثلاثية المسرمنون). القاعدة التي عليها
أعتمد هي: قليلٌ من الاستعارات في الرواية، لكن على هذه
الاستعارات أن تكون نُقْطَ الأوج فيها.

كاره النساء. كلُّ واحدٍ منا يجدُ نفسه، منذ أيامه الأولى، أمام
أمّ وأب، أمام أنوثة وذكورة. ومن ثم، فإنّ علاقة الانسجام أو عدم
الانسجام مع كلِّ واحدٍ من هذين النموذجين الأصليين تترك أثرها في
حياته. إنّ كارهي النساء لا يُوجدون بين الرجال وحسب، بل أيضاً
بين النساء. ثمّة كارهو النساء بقدر ما ثمّة كارهو الرجال (أي أولئك
واللاني يعيشون في علاقة عدم الانسجام مع النموذج الأصلي
للرجل). هذه المواقف هي إمكاناتٌ مختلفة للشرط الإنسانيّ، وهي
مشروعة تماماً. إنّ المانويّة النسويّة لم تطرح أبداً مسألة كراهية
الرجال وحوّلت مسألة كراهية النساء إلى مُجرّد سُبّة. وهكذا تمّ
تجنّب المُحتوى السيكولوجيّ لهذا المفهوم، المُحتوى الوحيد الذي
قد يكونُ مهمّاً.

كاره الفنّ. أن لا يملك الإنسان إحساساً تجاه الفنّ ليس أمراً
خطيراً. يُمكنُ للمرء ألاّ يقرأ بروس، وألاّ يستمع إلى موسيقى
شوبرت ويعيش في اطمئنان. لكنّ عدوّ الفنّ لا يعيش في اطمئنان.
إنّه يشعرُ بنفسه مهاناً بسبب وجود شيءٍ يتجاوزُهُ، فيكرهُ هذا الشيء.
ثمّة كراهية شعبية للفنّ مثلما ثمّة مُعاداة شعبية للسامية. لقد عرّفت
الأنظمة الفاشية والشيوعيّة كيف تستغلّ كراهية الفنّ عندما أعلنت
مُحاربة الفنّ الحديث. لكن، ثمّة كراهية الفنّ الثقافيّة، كراهية

محبوكة الصُّنع، تلك التي تنتقم من الفنّ بجعله خاضعاً لهَدَف يُوجَدُ خارجَ نطاق علم الجمال. تتجسّد كراهية الفنّ الثقافية في مذهب الفنّ المُلتزم، الذي يَعُدّ الفنّ أداةً لخدمةٍ سياسيّةٍ مُعيّنة. تتجسّد أيضاً في المُنظرين الذين يَرَوْنَ أنّ عملاً فنيّاً ما ليس سوى ذريعةٍ لتطبيق منهج (تحليل نفسيّ، سيميولوجيّ، سوسولوجيّ... إلخ). وتتجسّد الكراهية الديمقراطية للفنّ في السوق بوصفها الحكم الأعلى المُحدّد للقيمة الجماليّة.

حديث. (فنّ حديث، عالم حديث). ثمة الفنّ الحديث الذي يتماهى، بنشوةٍ غنائيّة، مع العالم الحديث. يُجسّد أبولينيّر تمجيداً التقنيّة، والانبهار بالمُستقبل. مع أبولينيّر وبعده: ماياكوفسكي، ليجي، المُستقبليون، الاتجاهات الطليعيّة. لكن في الطرف المُناقض لأبولينيّر، ثمة كافكا. فهو من تصوّر العالم الحديث بوصفه متاهةً فيها يضيع الإنسان. إنّه يُجسّد النزعة الحداثيّة المُضادّة للغنائيّة، المُضادّة للرومانسيّة، المُتشكّكة، المُنتقّدة. مع كافكا وبعده: موزيل، بروخ، غومبروفيتش، بيكيت، يونسكو، فيليني... وكلّما توغّل المرء في المُستقبل، اتّسم إرثُ النزعة الحداثيّة المُضادّة للحديث بالعظمة.

حديث (أن يكون المرء حديثاً). حوالي سنة 1920، كتب الروائيّ الطليعيّ التشيكيّ الكبير فلاديسلاف فانكورا قائلاً: «جديد، جديد، جديد هو نجمُ الشيوعيّة، ولا حادثة سوى حدائته». لقد كان كلُّ جيل هذا الروائيّ يتسابق نحو الحزب الشيوعيّ لئلا يفوت أن

يكون حديثاً. إنّ الأفول التاريخي للحزب الشيوعيّ قد تحقّق تماماً ما إن وجدَ الحزبُ نفسه في كلّ مكان «خارج الحداثة»، لأنّ «على المرء أن يكون حديثاً بصورة مُطلقة» كما أمرَ رامبو بذلك. إنّ رغبة المرء في أن يكون حديثاً هي نموذجٌ أصليّ، أي ضرورة لا معقولة، مُترسّخة فينا على نحو عميق، شكلٌ مُلحّ، غير أن محتواه مُتغيّر وغيرُ مُحدّد: الحديث هو مَنْ يُعلنُ أنّه حديثٌ ويتمّ قبوله بوصفه حديثاً. إنّ الأمّ لوجون، في رواية فيردوديركيه، تتباهى، كعلامة من علامات الحداثة، بـ«هياتها الرّشيقة وهي تتوجّه إلى المرحاض الذي كان يذهبُ إليه الإنسانُ في الماضي خفيةً». إنّ رواية فيردوديركيه لغومبروفيتش هي التبديد الجليّ لخرافة النموذج الأصليّ لما هو حديث.

خداع (Mystification). إنّها كلمة مُبتدعة، مُسليّة في حدّ ذاتها (مُشتقة من كلمة Mystère)، ظهرت في فرنسا في مُنتصف القرن الثامن عشر، داخل الوسط ذي الروح المُتحرّرة من أجل تعيين الخُدع التي لها، على نحو حصريّ، حمولة هزليّة. كان عُمر دوني ديدرو سبعةً وأربعين عاماً حين دبّرَ خدعةً خارقة، ذلك أنّه يدفَع الماركيز دو كرواسمار إلى الاعتقاد بأنّ امرأةً شابةً مُتديّنة وتعيّسة تطلبُ حمايته. لمدّة شهور عديدة، يبعث ديدرو إلى الماركيز وهو مُتأثرٌ كلياً، برسائلَ من توقيع امرأةٍ لا وجود لها. إنّ رواية المرأة المُتديّنة لدوني ديدرو قد تولّدت عن هذا الخداع، وهذا باعثٌ آخر يدفَع المرءَ إلى أن يُحبّ ديدرو ويحبّ عصره. الخداع: إنّ الطريقة الحيويّة لثلاثا يأخذ المرءُ العالمَ مأخذ الجدّ.

اللاوجود. «... الموتُ المُزْرَقُ على نحو ناعم مثل اللاوجود». لا يُمكنُ للمرء أن يقول: «مُزْرَقٌ مثل العدم»، لأنّ العدم ليس مُزْرَقاً. وهو الدليلُ على أنّ العدمَ واللاوجود شيئان مُختلفان تماماً.

فحش. يَستعملُ المرءُ الكلماتِ الفاحشة في لغة أجنبيّة، لكنّه لا يَشعرُ بها كلماتٍ فاحشة. تُصبحُ الكلمةُ الفاحشة هزليّةً عندما يتمّ التّطُقُّ بها بنبرة مُعيّنة. من ثمّ يَصعبُ على المرء أن يكون فاحشاً مع امرأةٍ أجنبيّة. إنّ الفحشَ هو الجذرُ الأعمق الذي يربطنا بوطننا.

أوكتافيو. عندما كنتُ بصددِ تحرير هذا القاموس الصغير، ضَرَبَ زلزالٌ رهيبٌ قلبَ مدينة مكسيكو، حيثُ يَعيشُ أوكتافيو باز وزوجته ماري خو. مَضَتِ تسعة أيّام دون أن تَصِلَني أخبارٌ عنهما. وفي 27 سبتمبر، تلقّيتُ مُكالمةً هاتفيةً من أوكتافيو. شربتُ نخباً من أجل نجاته. وجعلتُ من اسمه الشخصي، العزيز جداً على قلبي، الكلمة السابعة والأربعين في هذا القاموس.

عمل. «من الخطاظة إلى العمل الفَنّي المُكتمل، الطريق شاقٌّ وطويل». لا يُمكنني أن أنسى البيت الشعريّ لـ «فلاديمير هولان». لهذا أرفضُ أن أساويَ لدى كافكا بين رسائل إلى فليس ورواية القصر.

خممول (Oisiveté). إنّهُ أمُّ كلِّ الرذائل. ومن المؤسف إذا كان يبدو لي رنينُ هذه الكلمة في الفرنسيّة ساحراً جداً. فذلك بفضل

التمائل الصوتي في الجملة الفرنسية : L'oiseau d'été de :
l'oisiveté، بين l'oisiveté و l'oiseau d'été.

مصنّف (موسيقيّ). للمؤلفين الموسيقيين عادةً جيّدةٌ، وهي أنّهم لا يُعطون رقم مصنّف موسيقيّ إلاّ للأعمال التي يُعدّونها «ذات قيمة فنيّة». وبالمقابل، لا يُعطون رقم مصنّف موسيقيّ لتلك الأعمال التي تنتمي إلى فترةٍ ما قبل نُضجهم الفنيّ، أو التي أُلفتْ لمُناسبةٍ عابرة، أو التي تنتمي إلى تمارينهم. إنّ مقطوعة لبيتهوفن غير مُرقّمة، مثلاً مقطوعته الحاملة لعنوان تنوعات مُهداة إلى سالييري، هي حقّاً مقطوعة ضعيفة، لكن هذا الأمر لا يُثيرُ حَيبتنا، ذلك أنّ بيتهوفن نفسه حذرنا. إنّها قضية أساسيّة لكلّ فنان: بأيّ عمل يبدأ عمله «ذو القيمة الفنيّة»؟ لم يعثر ياناتشك على أصلته إلاّ بعد أن بلغ الخامسة والأربعين من عُمره. إني أتألّم حين أسمع بعض مؤلّفات الموسيقية التي بقيت من المرحلة السابقة على هذا العُمر. لقد دمرَ دوبروسي، قبل وفاته، كلّ خطاطاته، وكلّ ما تركه من تاليف غير مُكتملة. إنّ أقلّ خدمة يُمكنُ لمؤلّف أن يُسديها لأعماله المُكتملة التي لها قيمة فنيّة هو أن يُزيلَ من حولها الأعمال غير المُكتملة، والتي ليست لها قيمة فنيّة.

نسيان. «صراع الإنسان ضدّ السلطة هو صراع الذاكرة ضدّ النسيان». إنّ هذه الجملة المأخوذة من كتاب الضحك والنسيان، التي نطقَتْ بها إحدى الشخصيات، شخصية ميريك، غالباً ما تمّ الاستشهاد بها بوصفها تنطوي على مغزى الرواية. ذلك أنّ القارئ

يَتَعَرَّفُ، أَوَّلَ ما يَتَعَرَّفُه في روايةٍ ما، «ما هو معروفٌ سلفاً». و«المعروف سلفاً» لهذه الرواية هو مَوْضُوعَة أورويل الشهيرة، أي النسيان المفروض على الإنسان من قِبَل سُلْطَة شموليّة. لكن أصالة حكاية ميريك كنتُ أراها في مكانٍ آخَرَ تماماً. ميريك هذا الذي يُدافِع عن نفسه بكلِّ قواه، لكي لا يُنسى (هو وأصدقاؤه ومعركتهم السياسيّة)، يقومُ في الوقت نفسه بالمُستحيل لكي يَجْعَلَ الآخَرَ يُنسى (عشيقته السابقة التي يَخجلُ منها). إنّ إرادة النسيان قِبَل أن تصيرَ مُشكلةً سياسيّة، هي مُشكلةٌ وجوديّة: إنّ الإنسان تحدوه دوماً رغبةٌ إعادةِ كتابةِ سيرته الذاتيّة، وتغيير الماضي، ومحو الآثار، آثاره وآثار الآخرين. إرادة النسيان بعيدةٌ عن أن تكون مُجرّدَ رغبة في الغش. ليس لسابينا (في رواية كائن لا تُحتمل خفّته) أيّ سببٍ يَقودُها إلى إخفاء أيّ شيء، ومع ذلك فهي مدفوعة برغبةٍ لا معقولة في جعلِ نفسها منسية. إنّ النسيان هو في الآن ذاته ظلمٌ مُطلق وعزاءٌ مُطلق.

اسم مستعار. أحلمُ بعالمٍ فيه يكونُ الكُتّابُ مُجبرين بحُكم القانون على الاحتفاظ بأسمائهم الحقيقيّة في السّر، وعلى استعمال أسماء مُستعارة. لهذا الأمر ثلاث مزايا: الحدّ الجذريّ من هوس الكتابة، تقليص العُنف في الحياة الأدبيّة، اختفاء التأويل البيوغرافيّ للعمل الفنّي.

تأمل. إنّ الأكثرُ صُعبوبة في الترجمة ليس الحوار أو الوصف، بل المقاطع التأمليّة. يَجِبُ الحفاظ على دقّتها المُطلقة (لأنّ كلّ خيانة للمعنى تُفسدُ التأمل) وعلى جمالها في الآن ذاته. إنّ جمال

التأمل يتكشّف في أشكال التأمل الشعريّة. من هذه الأشكال،
أعرف ثلاثة: أولاً، القول المأثور، ثانياً، اللازمة، ثالثاً،
الاستعارة. (أنظر: قول مأثور، لازمة، استعارة).

تكرارات. يُشير نابوكوف إلى أنّ كلمة «منزل» في بداية رواية
أنا كارنينا، في النصّ الأصليّ بالروسية، تتكرّر ثماني مرّات في ستّ
جُمل، وأنّ هذا التكرار زخرفة مُتعمّدة من قِبَل المؤلف. ومع ذلك،
لا تظهر كلمة «منزل» في الترجمة الفرنسيّة إلّا مرّة واحدة، ولا تظهرُ
في الترجمة التشيكيّة أكثر من مرّتين. وفي الكتاب ذاته: أينما
استعملَ تولستوي كلمة «Sczal» (قال)، أجدُ في الترجمة: نطق،
أجاب، أردف، صرخ، خلص إلى القول... إلخ. إنّ للمترجمين
شغفاً جنونياً بالمرادفات (أرفض مفهوم المرادف ذاته، لأنّ لكلّ كلمة
معناها الخاصّ الذي لا يمكنُ أن يُستبدلَ به معنى آخر). يقول
پاسكال: «عندما توجدُ كلماتٌ مُتكرّرة في خطاب ما ويُحاول المرءُ
أن يُصحّحها ويجدُ أنّها من الصّحة بحيث يفسدُ الخطابُ إذا هو
غيرها، فإنّ من الواجب عليه أن يتركها على حالها كما هي، لأنّها
علامةُ الخطاب المُميّزة». ليس الغنى اللغويُّ قيمةً في ذاته: فما يبني
موسيقى الأسلوب وجماله لدى هيمنغواي هو المفردات المحدودة
لقاموسه وتكرار الكلمات ذاتها في الفقرة ذاتها. إنني أجدُ التفنّن
اللّغبيّ في هذه الفقرة الأولى لأحد أجمل الأعمال الثريّة الفرنسيّة:
«كنتُ أحبُّ الكونتيسة دو... بجنون؛ كان عُمرَي عشرين عاماً،
وكنْتُ ساذجاً، خانتني، فغضبتُ، وهجرتني. كنتُ ساذجاً، وأسفتُ
عليها، كان عُمرَي عشرين عاماً وغفرتُ لي: ولمّا كان عُمرَي

عشرين عاماً، وكنْتُ ساذجاً، مَخدوعاً دوماً، ولكن غير مَهجور،
كنتُ أظنّ نفسي أكثر العشاق محبّةً، ومن ثمّ أسعد الرجال. . . .»
(فيثان دونون: بلا غد) (أنظر: لازمة).

إعادة الكتابة. تتجسّد في الأحاديث الصحافيّة، الحوارات،
الأحاديث المنقولة، الاقتباسات، تسجيلات سينمائيّة وتلفزيونيّة.
إنّها إعادة الكتابة بوصفها رُوح العصر. في يوم ما، سوف تُعادُ على
نحوٍ كامل كتابة كلّ الثقافة الماضيّة، وسوف يتمّ نسيانها، على نحو
كامل، خُلف إعادة كتابتها.

ضحك (أوروبي). لم يكن المرحُّ والهزل، بالنسبة إلى رابليه،
سوى شيءٍ واحد. إنّ سُخرية سَترن وديدرو، في القرن الثامن عشر،
استعادةٌ رقيقة ومُفعمّة بالحنين إلى مَرَح رابليه. وفي القرن التاسع
عشر، كان غوغول كاتباً هزليّاً كَثيباً. يقول: «إذا نظرنا بانتباه وعلى
نحوٍ مُطوّل إلى حكاية حزينة، فإنّها تغدو حزينةً أكثر فأكثر». لقد
نظرتُ أوروبا لفترةٍ طويلة جداً إلى حكاية وُجودها المُضحكة حتى إنّ
ملحمة رابليه المرحّة تحوّلت في القرن العشرين إلى كوميديا يونسكو
اليائسة. يونسكو الذي يقول: «ثمّة فارقٌ صغيرٌ جداً بين المُرعب
والهزليّ». إنّ حكاية الضحك الأوروبي تدنو من نهايتها.

رواية. إنّها الشكل النثريّ الكبير الذي فيه يَسْتَقْصِي المؤلّف،
من خلال أنوآت تجريبية (شخصيات)، إلى أقصى حدّ، بعضَ
موضوعات الوجود.

رواية (وشعر). سنة 1857، إنها أعظم سنة في القرن التاسع عشر، سنة ظهور عمليْن أدبيّين عظيمين: الأوّل، أزهار الألم، الذي فيه يكتشفُ الشعرُ الغنائيّ مجاله الخاصَّ وجوهراً. الثاني، رواية مدام بوفاري: للمرّة الأولى، ثمة رواية مُهيأة لتحملُ أسمى ضرورات الشعر (المُتمثلة في مقصد «البحث قبل كلّ شيء عن الجمال»، وفي أهمية كلّ كلمة خاصّة، وفي موسيقى النصِّ المُكتفّة، وفي ضرورة الأصالة المُحقّقة في كلّ تفصيل صغير). ابتداءً من سنة 1857، سوف يَغدو تاريخُ الرواية تاريخَ الرواية وقد صار شعراً. لكنّ تحمّلَ ضرورات الشعر هو شيءٌ مُخالفٌ تماماً لجعلِ الرواية غنائيّة (أي تخليها عن تهكمها الجوهريّ، إعراضها عن العالم الخارجيّ، تحويلها إلى اعتراف شخصيّ، إغراقها بالمُحسنات). إنّ أكبرَ الروائيين من بين الذين صاروا شعراء هم، على نحوٍ عنيف، المُضادون للغنائيّة: فلوير، جويس، كافكا، غومبروفيتش. الرواية عندهم شعرٌ مُضادٌ للغنائيّة.

رواية (أوروبية). الرواية التي أسَميها أوروبية هي التي نشأت جنوب أوروبا مع فجر الأزمنة الحديثة، وتُمثّلُ كياناً تاريخياً في ذاته، الذي سوف يُوسّعُ فيما بعد فضاءه إلى ما وراء حُدود أوروبا الجغرافيّة (إلى الأميركيّتين بوجه خاصّ). بفضلِ غنى أشكال الرواية الأوروبيّة، وبفضلِ قوّة تطوّرها المُركّزة على نحوٍ مُذهل، وبفضلِ دورها الاجتماعيّ، فإنّها (شأنها شأن الموسيقى الأوروبيّة) بلا نظير في أيّ حضارةٍ أخرى.

روائيّ (وكاتب). أعيدُ قراءةَ مقالة سارتر القصيرة «ما الكتابة؟»، وأتبيّنُ أنّه لم يستعمل ولو مرّةً واحدة كلمتي رواية وروائيّ. فهو لا يتحدّث سوى عن كاتب النشر. وهو تميّزٌ صحيح: فالكاتبُ يملك أفكاراً أصيلةً وصوتاً مُتفرداً. يُمكنه أن يستعمل أيّ شكل من أشكال الكتابة (بما في ذلك الرواية)، وكلُّ ما يكتبه ينتمي إلى مجموع أعماله ما دام موسوماً بفكره ومحمولاً عبر صوته. إنّها حال روسو، غوته، شاتوبريان، جيد، كامو، مالرو.

لا يُعيّرُ الروائيُّ أفكاره أهميةً كبيرة. إنّهُ المُكتشفُ الذي، إذ يتلمّس طريقه، يُجهدُ في الكشف عن جانب مَجْهول من الوجود. إنّهُ غير مُنبهر بصوّته، بل هو مُنبهراً بشكلٍ يقتضي أثره، ووحدها الأشكال، التي تستجيبُ لمتطلبات ما يصبو إليه، تنتمي إلى مجموع أعماله. إنّها حال فييلدينغ، سترن، فلوبيير، پروست، فولكنر، سيلين.

الكاتبُ يأخذ مكانه على الخريطة الروحيّة لزمّنه وأمّته وعلى الخريطة الروحيّة لتاريخ الأفكار. إنّ السياق الوحيد الذي يُمكنُ فيه أن ندرك قيمةَ رواية ما هو سياق تاريخ الرواية. ليس الروائيُّ مديناً لأحدٍ سوى لسرفانتس.

الروائيّ (وحياته). يقول فلوبيير: «على الفنّان أن يجعلَ الأجيالَ اللاحقة تعتقدُ أنّه لم يكن موجوداً». يَمْنَعُ موباسان صورته الشخصية من النشر في سلسلة مُخصّصة لمشاهير الكُتّاب: «إنّ حياة الإنسان الخاصّة وصورتها لا يَخُصّان الجمهور». يقول بروخ مُتحدّثاً عن نفسه وعن موزيل وعن كافكا: «ليس لنا نحن الثلاثة سيرة حقيقيّة». وهذا

لا يعنى أن حياتهم كانت فقيرة من حيث الأحداث، بل يعنى أنها لم تكن منذورة لتغدو متميزة، وعمومية، ولتغدو سيرة - مُدونة (بيو-غرافيا). يُسأل كارل كايك لماذا لا يكتبُ الشعر، فيجيب: «لأنني أكرهُ التحدّث عن نفسي». إنّ العلامة المُميّزة للروائيّ الحقيقي هي أنه لا يُحبّ التحدّث عن نفسه. يقول نابوكوف: «أكرهُ أن أحسر نفسي في حياة كبار الكُتّاب الثمينة، ولا أحد من كُتّاب السيرة سوف يَتمكّن من كشفِ الحجاب عن حياتي الخاصة». ويحدّرُ إيطالو كالفينو بأنه لن يقول لأيّ كان أيّ كلمة حقيقيّة عن حياته الخاصة. ويرغبُ فولكنر «أن يُحذف، بوصفه إنساناً مُلغى وجوده، من التاريخ، غير مُخلف وراءه أيّ أثر دالّ عليه، غير مُخلف أيّ شيء آخر سوى الكُتُب المطبوعة». (لننتبه لهاتين الكلمتين: كُتُب ومطبوعة، وإذاً لا مخطوطات غير مُكتملة، ولا رسائل، ولا يوميات). إنّ الروائيّ، بحسب استعارة شهيرة، يهدمُ بيتَ حياته لكي يَبني بحجارته بيتاً آخر، بيتَ روايته. يُستخلصُ من فحوى هذه الاستعارة أنّ كُتّاب سيرة الروائيّ يهدمون ما بناه الروائيّ، ويُعيدون بناءً ما هدمه. ما يقومون به، وهو أمرٌ سلبيّ تماماً من وجهة نظر الفنّ، لا يُمكنُ أن يُضِيءَ لا قيمة الرواية ولا أن يُضيءَ معناها. في اللحظة التي يُثيرُ فيها كافكا الانتباهَ أكثر من جوزيف ك.، تكونُ سيرورةُ موت كافكا، بعد موته، قد انطلقت.

إيقاع. يُرعبني سماع نبض قلبي الذي يُذكرني دوماً بأنّ مدّة حياتي محدودة. لهذا السبب، كنتُ دوماً أرى شيئاً جنائزياً في حواجز الحُقول التي تُقسّمُ المُدونات الموسيقيّة. إنّ مؤلّفي الإيقاع

عَرَفُوا كَيْفَ يُسَكِّتُونَ هَذَا الْإِنْتِظَامَ الرَّتِيبَ وَالْمُتَوَقَّعَ . أَمَّا كِبَارُ مَوْلَانِي
 مَوْسِيقَى الْهَوْلِيفُونِيَا ، فَيُجَسِّدُونَ الْفِكْرَ الْمُتَدَاخِلَ الْأَلْحَانَ الْأَفْقِيَّ الَّذِي
 يَنْقُصُ مِنْ قِيَمَةِ الْوِزْنِ الْمَوْسِيقِيِّ . إِنَّ الْمَرْءَ يُمَيِّزُ بِصَعُوبَةٍ ، فِي مَرِحَلَةٍ
 يَبْتَهَوْنَ الْأَخِيرَةَ ، الْأَوْزَانَ مِنْ شِدَّةِ تَعْقِيدِ الْإِيقَاعِ وَلَا سِيَّمَا الْحَرَكَاتِ
 الْبَطِيئَةِ . إِنَّنِي مُعْجَبٌ بِالْمَوْسِيقِيِّ أَوْلِيْفِيِّ مَيْسِيَانِ . فَبِفَضْلِ تَقْنِيَتِهِ
 الْقَائِمَةِ عَلَى الْقِيَمِ الْإِيقَاعِيَّةِ الصَّغِيرَةِ الْمُضَافَةِ أَوْ الْمَحْذُوفَةِ ، يَبْتَكُرُ بِنِيَّةِ
 زَمْنِيَّةٍ غَيْرِ مُتَوَقَّعَةٍ وَلَا يُمَكِّنُ حَسَابُهَا . ثَمَّةَ فِكْرَةٍ جَاهِزَةٍ مَفَادَهَا أَنَّ
 عِبْرِيَّةَ الْإِيقَاعِ تَتَجَلَّى بِوَسْطَةِ الْإِنْتِظَامِ اللَّحْنِيِّ الَّذِي يَتَمُّ التَّشْدِيدُ عَلَيْهِ
 عَلَى نَحْوِ صَاحِبِهِ . وَهَذَا خَطَأً . ذَلِكَ أَنَّ الْبِدَائِيَّةَ الْإِيقَاعِيَّةَ الْمُزْعِجَةَ
 فِي مَوْسِيقَى الرَّوْكَ تَعْنِي نَبْضَ الْقَلْبِ وَقَدْ تَمَّ تَضَخِيمُهُ لِكَيْ لَا يَنْسَى
 الْإِنْسَانُ وَلَوْ لثَانِيَّةٍ وَاحِدَةً سِيرَهُ نَحْوَ الْمَوْتِ .

سرمدي (Sempiternel) . لا تعرفُ أيَّ لغةٍ أُخْرَى كَلِمَةً مِثْلَ
 هَذِهِ الْكَلِمَةِ الْأَكْثَرِ طَلَاقَةً تَجَاهِ الْخُلُودِ . إِنَّهَا تُتِيحُ التَّقَاطِعَاتِ الصَّوْتِيَّةِ
 الْآتِيَّةَ : s'apitoyer - pitre - piteux - terne - éternel; le pitre :
 s'apitoyant sur le si terne éternel (المُهْرَجُ مُشْفَقاً عَلَى أْبَدِيَّ
 كَتِيبَ بِهَذَا الْقَدْرِ)⁽¹⁾ .

سوفياتي . لا أستخدمُ هَذَا النَّعْتَ . اتِّحَادُ الْجُمْهُورِيَّاتِ
 الْإِشْتِرَاكِيَّةِ السُّوفِيَّاتِيَّةِ : «أَرْبَعُ كَلِمَاتٍ ، أَرْبَعُ أَكْذُوبَاتٍ»

(1) لا تسمع ترجمة هذه الجملة بنقل التقاطعات الصوتية التي يُشيرُ إليها كونديرا
 في تعريفه لكلمة Sempiternel (المترجم) .

(كاستورياديس). الشعب السوفياتي: إنه حاجبٌ لفظي، خلفه يجبُّ أن تُنسى كلُّ الأممِ المُروَّسةِ المُكوَّنةِ للإمبراطوريَّةِ السوفياتية. إنَّ كلمة «سوفياتي» تُلائمُ لا النزعة القوميَّةِ العدوانيَّةِ لروسيا العظمى الشيوعيَّةِ وحسب، بل تُلائمُ أيضاً الفخر الوطني للمُنشقين الروس. فهذه الكلمة تسمَحُ لهم بالاعتقاد أنَّ روسيا (روسيا الحقيقيَّة) غائبة، بفعل حركةٍ سحريَّة، عن الدولة المُسمَّاة سوفياتية، وأنها خالدةٌ بوصفها جَوْهراً خالصاً، طاهراً، في مأمن من كلِّ الاتهامات. الضميرُ الألماني مصدوم ومُدان بعد الفترة النازية. وتوماس مان يُمثِّلُ، بهذا الصدد، المُساءلة القاسية للروحِ الجرمانيَّة. نُضجُ الثقافة البولونية يَتمثَلُ في غرومبروفيتش الذي يُعْتَفُ بصورةٍ مَرحة «الهويَّةِ البولونية» (Polonité). يستحيلُ بالنسبة إلى الروس تعنيف «الهويَّةِ الروسيَّة» (Russité)، ذلك الجوهر الطاهر. ليس بينهم روائيٌّ مثل توماس مان وغومبروفيتش.

تشيكوسلوفاكيا. لا أستخدمُ أبداً كلمة تشيكوسلوفاكيا في رواياتي، على الرغم من أنَّ أحداثها تدورُ فيها بصفة عامَّة. هذه الكلمة المُركَّبة هي حديثه العهد (ظهِرت عام 1918)، لا جذور لها في الزمن، ولا جمال. إنها تفضَحُ الطابعَ المُركَّبَ والحديثَ العهدَ جداً (لم يَختبره الزمن) للشيء الذي عليه يُطلق. إذا كان مُمكناً تأسيس دولة، عند الاقتضاء، على كلمة هشة، فإنَّه ليس مُمكناً تأسيس رواية عليها. لهذا السبب، أستخدمُ دوماً الكلمة القديمة، كلمة بوهيميا، لكي أَسْمِي بلدَ شخصياتي. من وجهة نظر الجغرافيا السياسيَّة، ليست التسمية صحيحة (غالباً ما يَتمرَّد مُترجمو رواياتي

على ذلك)، ولكن من وجهة نظر الشعر، فهي التسمية الوحيدة الممكنة.

الأزمة الحديثة. حلول الأزمة الحديثة. إنها اللحظة الحاسمة في تاريخ أوروبا. فيها يَعدو الإله إلهاً مُلتبساً، ويَعدو الإنسان أساس كل شيء. نشأت الفردانية الأوروبية ومعها وضعيّة جديدة للفن وللثقافة وللعلوم. أصادفُ صعوبات في ترجمة هاتين الكلمتين في أميركا. إذا كتب المرء Modern times، فإنّ الأميركي يفهم من الكلمتين الحقبة المعاصرة، القرن العشرين. إنّ الجهل بمفهوم الأزمة الحديثة في أميركا يكشف عن الشرخ القائم بين القارتين. ففي أوروبا، نعيشُ نهايةَ الأزمنة الحديثة، نهايةَ الفردانية، نهايةَ الفن بوصفه تعبيراً عن أصالةٍ شخصيّةٍ فريدة، النهاية التي تُندُرُ بحلول حقبة تماثل لا نظير له. إنّ هذا الشعور بالنهاية لا تُحسُّ به أميركا، أميركا التي لم تَعشْ ميلادَ الأزمنة الحديثة، والتي ليست سوى وريثها المتأخّرة. إنّ أميركا تعرفُ معايير أخرى لما هو البداية ولما هو النهاية.

وصية. لا يُمكنُ، في أيّ مكان من العالم، وبأيّ صيغة من الصيغ، أن يُنشرَ من بين ما كتبتُ من كُتُب (وما سأكتبهُ) وأن يُعاد نشرها إلاّ تلك الكُتُب المذكورة في كاتالوغ منشورات دار غاليمار المُنجَز مؤخراً. ومن ثم، لا طبعات لكُتُبي تتضمّنُ شروحاً، ولا تعديلات (استثناء وحيد هو: المسرحية الحاملة لعنوان پتاكوفينا، يُمكنُ أن يتمّ تشخيصُها ولكن حصرياً من قبل المسرح البراغيّ

سينوهنري كلوب وبيخراج المسرحيّ لاديسلاف سموسيك) (انظر: عمل، مصنّف، إعادة الكتابة). [يُضاف إلى هذا الاستثناء الطبعة الجديدة لكتاب فنّ الرواية، الصادرة سنة 1995].

خان. «لكن ما الخيانة؟ الخيانة هي الخروج من الصّف. هي الخروج من الصّف والذهاب إلى المجهول. لا تعرفُ سابينا شيئاً أجملَ من الذهاب إلى المجهول» (كائن لا تُحتمل خفّته).

شفافية. تعني هذه الكلمة في الخطاب السياسيّ والصحافيّ الكشف عن حياة الأشخاص أمام أنظار العموم. يُحيلنا هذا الأمر على أندري برتون وعلى رغبته في أن يعيش داخل بيت من زجاج تحت عيون الناس كلّهم. بيتٌ من زجاج: إنه يوتوبيا قديمة وفي الآن ذاته أحد المظاهر الأشدّ رعباً التي تطبعُ الحياةَ الحديثة. قاعدة: كلّما كانت شؤون الدولة غير شفافة، توجّب أن تكون شؤون الفرد شفافة. على الرغم من أنّ البيروقراطية تُمثلُ شأنًا عامًّا فهي مجهولة، وخفية ومرموزة وغامضة، بينما الإنسان الخاصّ مرغمٌ على التصريح بوضعه الصّحّيّ، والكشف عن وضعيته الماليّة، ووضعيته العائليّة. ولن يحيا لحظةً حميمَةً واحدة لا في الحبّ ولا في المرض ولا في الموت إن قرّرَ حكمٌ وسائل الإعلام الجماهيريّة ذلك. إنّ الرغبة في انتهاك حميمية الآخر هي شكلٌ سحيقٌ من أشكال العدوانيّة، التي أخذت اليوم طابعاً مؤسّساتياً (مجسّداً في البيروقراطية وملفاتها، وفي الصحافة ومُحقّقيها) وصارت مُبرّرة أخلاقياً (الحقّ في الخبر وقد

صارَ أوَّلَ حَقٍّ من حُقوق الإنسان) وأخذتْ طابعاً شعريّاً (بفضل الكلمة الجميلة: كلمة شفافية).

متماثل (مظهر مُوحّد). «بما أنّ الواقع مُركّزٌ على تماثل الحساب الرياضيّ الذي يُمكنُ ترجمته إلى مُخطّطات، فإنّه يتوجّب على الإنسان هو أيضاً أن ينخرط في التماثل إن هو أراد أن يبقى في اتّصال بالواقع. إنّ إنساناً من دون مظهر مُوحّد اليوم يُعطي الانطباع سلفاً بأنّه كائنٌ وهميٌّ، مثل جسم غريب في عالمنا» (هيدغر، مجاوزة الميتافيزيقا). إنّ المسّاح ك. ليس في بحثٍ عن أخوة ما، بل هو في بحث يائس عن مظهر مُوحّد. من دون هذا المظهر المُوحّد، من دون الزيّ المُوحّد للمستخدمين، فإنّه يفتقدُ «الاتصال بالواقع»، ومن ثمّ يُعطي «الانطباع بأنّه كائنٌ وهميٌّ». لقد كان كافكا أوّلَ من أدرك (قبّل هيدغر) هذا التحوّل الذي مسّ وضعيّة الإنسان: بالأمس كان لا يزالُ مُمكناً للمرء أن يرى في تعدّدية المظهر (Pluriformité) وفي الانفلات من التماثل مثلاً أعلى، ونعمةً، وانتصاراً. وغداً سوف يُشكّلُ فقدانُ التماثل مُصيبَةً مُطلقة، وإبعاداً خارج الإنساني. فمنذ كافكا تقدّمت على نحو هائل عمليّة تحقيق التماثل (L'uniformisation)، وذلك بفضل الأجهزة الكبيرة التي تحسّبُ الحياةَ رياضيّاً وتُخطّطُ لها. لكن عندما تغدو ظاهرةً ما عامّةً، ويوميّةً، وحاضرة في كلّ مكان، فإنّ المرءَ يكفّ عن تمييزها: إنّ الناسَ لا يرون، في غمرة غبطة حياتهم المُتماثلة، الزيّ المُوحّد الذي يرتدونه.

قيمة. لم تُعر بنويّة السّينيّات اهتماماً لمسألة القيمة. ومع ذلك فإنّ مؤسّس علم الجمال البنيويّ يقول: «وحده افتراض القيمة الجماليّة الموضوعيّة يُعطي معنىً للتطور التاريخيّ للفنّ» (يان موكاروفسكي: الوظيفة والمعيّار والقيمة الجماليّة بوصفها وقائع اجتماعيّة، براغ 1934). التّساؤلُ عن قيمةٍ جماليّةٍ يعني محاولة تحديد وتسمية اكتشافات العمل الفنّي ومبتكراته والإضاءة الجديدة التي يُلقِيها على العالم الإنسانيّ. وحده العمل الفنّي المُعترف به بوصفه قيمةً (العمل الذي تمّ إدراك جدّته وتمّت تسميتها) يُمكنُ أن يَعدو جزءاً من «التطوّر التاريخيّ للفنّ» الذي ليس مُجرّد تتابع للوقائع، بل مُلاحقة للقيم. إذا استبعد المرء سؤال القيمة، مُقتصرّاً على وصْف (موضوعاتيّ أو سوسولوجيّ أو شكلانيّ) لعمل فنّيّ ما (يَنتمي إلى مرحلة تاريخيّة ما أو لثقافة ما... إلخ)، وإذا ساوى المرء بين كلّ الثقافات وكلّ الأنشطة الثقافيّة (بين باخ والروك، بين القصص المُصوّرة وپروست)، وإذا لم يَعد نقد الفنّ (بما هو تأملٌ حول القيمة) يَجدُ مكاناً ليُعبّر عن ذاته، فإنّ «التطوّر التاريخيّ للفنّ» سوف يُعتم على معناه، وسوف يَنهار، وسوف يَعدو مُستودعاً هائلاً وبلا معنى للأعمال الفنيّة.

حياة. في مقالة السورباليين الهجائيّة الحاملة لَعنوان جُثة (1924)، يُخاطبُ پول إيلوار جثمان أناتول فرانس: «أمثالك، أيّها الجُثة، لا نُحبّها...» إلخ. يبدو لي أنّ ما هو أهمّ من هذا الاستخفاف بميت هو التبرير الذي يعقبه: «إنّ ما لا أقوى على تخيُّله دون أن تدمع عيناى هو الحياة، إنّها لا تزال تَظهُرُ اليوم في أشياء

صغيرة زهيدة، وَحَدَّه الحنان يَسْندها الآن. الارتياحية، التهكم، الجبن، فرنسا، الرّوح الفرنسيّة، ما يكون كلّ هذا؟ عصفتُ كبيرٌ من النسيان يَجْرني بعيداً عن كلّ هذا. أَلأَنتي لربّما لم أقرأ ولم أَر شيئاً من قبلُ ممّا يُشوّه الحياة؟».

لقد وَضع إيلوار مُقابل الارتياحية والتهكم: الأشياء الصغيرة الزهيدة، والبُكاء والحنان وشرف الحياة، أجل الحياة بمعناها الشامل! خَلَف السلوك اللامُحافظ بصورةٍ مُذهلة، تكمنُ رُوح الكيتش الأكثر سطحيّة.

شيخوخة. «كان العالمُ العجوز يُراقبُ السّباب الصّاحين وأدرك فجأةً أنّه كان الوحيد في تلك القاعة الذي يَمْتلِك امتياز الحرّية، لأنّه مُسنٌّ. لا يُمكنُ للإنسان أن يتجاهلَ رأيَ العامّة ورأيَ الجمهور ويتجاهلَ المُستقبل إلّا عندما يكونُ مُسنّاً فقط. فهو وحيدٌ مع مَوته القادم، والموت لا يَرى ولا يَسمع، ولا يَحْتَاج المُسنّ إذاً إلى أن يُعجِبَ الموت، يُمكنه أن يفعلَ ويقولَ ما يشاء لنفسه أن يفعلَ ويقولَ» (الحياة في مكان آخَر). رامبرنت وبيكاسو، بروكنر وبياناتشك، باخ في كتابه فنّ الفوجّة.

القسم السابع

خطاب القدس:
الرواية وأوروبا

إذا كانت أهمُّ جائزة تمنحها إسرائيل مُخصَّصة للأدب العالميّ، فليس الأمرُ، فيما يبدو لي، صدفة، بل هو مُتحصِّلٌ من تقليد عريق. ذلك أن أكبرَ الشخصيات اليهوديّة، التي عاشت مُبعدةً عن أرضها الأصليّة ومُترقّعةً عن المشاعر الوطنيّة الجامحة، أبدت دوماً تجاوباً استثنائيّاً مع أوروبا فوق-وطنيّة، أوروبا وقد تمّ تصوّرها لا بوصفها أرضاً، بل بوصفها ثقافةً. وإذا كان اليهود قد ظلّوا أوفياءً لهذه الكوسموپوليتيّة الأوروبيّة، حتّى بعد أن أصابَتْهم على نحو مأسويّ خيبة أملٍ من قِبَل أوروبا، فإنّ إسرائيل، وطنهم الصغير الذي عثروا أخيراً عليه، تبدو في نظري القلبَ الحقيقيّ لأوروبا، قلبٌ غريبٌ وُضِعَ بعيداً عن الجسد.

بتأثير بالغ، أُستلمُ اليومَ الجائزة التي تحملُ اسمَ مدينة القدس وتحملُ أثرَ تلك الرّوح الكوسموپوليتيّة اليهوديّة. إنني أُستلمُها بصفتي روائيّاً، أوّكُدهُ، روائيّاً، ولا أقول كاتباً. إنّ الروائيّ هو الشخص الذي، بحسب فلوبيير، يُريدُ أن يَخْتفيَ خَلْفَ عمله الإبداعيّ. أن يَخْتفيَ الروائيّ خَلْفَ عَمَلِهِ الإبداعيّ معناه أن يَرْفُضَ دورَ الشخص

العموميّ. ليس هذا الأمر اليوم هيئاً، حيث يجبُ على كلِّ شيء يبدو مهماً أن يمرَّ عبر المشهد المُضاء، على نحو لا يُحتمل، من قبل وسائل الإعلام التي، على عكس ما يقصده فلوبير، تُخفي العمل الإبداعيّ خلف صورة مؤلّفه. في هذه الوضعيّة، التي لا يُمكن لأيّ أحدٍ أن يفلتَ تماماً منها، تبدو لي ملاحظة فلوبير كأنها تحذيرٌ: عندما يقوم الروائيّ بدور الشخص العموميّ، فإنّه يُعرضُ للخطر عمله الإبداعيّ الذي يكون مُهدداً بأن يُعدَّ مُجرّد ملحقٍ لأفعاله وتصريحاته ومواقفه. والحال أنّ الروائيّ ليس الناطقَ باسم أحد. وسوف أذهب بهذا الإقرار إلى حدّ القول إنّ الروائيّ ليس الناطقَ حتى باسم أفكاره الخاصّة. عندما وُضع تولستوي الخطاطة الأولى لروايته أنا كارنينا، كانت أنا امرأةً كريهة جداً، ولم تكن نهايتها المأسويّة سوى نهايةٍ مُبرّرةٍ وعادلة. إنّ الصيغة النهائية للرواية مُختلفة تماماً، لكن لا أعتقد أن تولستوي قد غيرَ آتئذٍ أفكاره الأخلاقيّة، أقول بالأحرى إنّهُ كان يُصغي لصوتٍ آخر غير صوتِ قناعتِهِ الأخلاقيّة الشخصية. لقد كان يُصغي لِمَا أودّ تسميتهُ حكمة الرواية. كلُّ الروائيين الحقيقيين يُصغون إلى هذه الحكمة التي تتعدّى الشخص. وهذا ما يُفسّر أنّ الروايات الكبيرة تكونُ دوماً أكثرَ ذكاءً شيئاً ما من مؤلّفيها. على الروائيين الذين يكونون أكثرَ ذكاءً من أعمالهم الإبداعية أن يُغيروا مهنتهم.

لكن ما هي هذه الحكمة؟ ما هي الرواية؟ نمة مثلُ يهوديٍ رائعٍ يقول: الإنسانُ يُفكرُ والإله يضحك. إستلهاماً من هذا المثل، أودّ أن أتخيّل أنّ فرانسوا رابليه سمعَ في يومٍ ما ضحكَ الإله، ومن ثمّ تولّدت فكرةُ أولِ روايةٍ أوروبيةٍ كبيرة. يلدّ لي أن أتصوّر أنّ فنّ الرواية أتى إلى العالمِ بوصف هذا الفنّ صدىً لِضحكِ الإله.

لكن لماذا يضحك الإله وهو ينظرُ إلى الإنسان الذي يُفكّر؟ لأنّ الإنسانَ يُفكّرُ وتملّصُ منه الحقيقة. لأنّه كلّما فكّرَ الناسُ أكثر، ابتعدَ فكرُ الواحد منهم عن فكر الآخر. وأخيراً لأنّ الإنسانَ لا يكونُ أبداً ما يتصوّره عن نفسه. إنّ هذه الوضعيّة الأساسيّة للإنسان الخارج من العصر الوسيط هي ما يتكشّف مع فجر الأزمنة الحديثة: دون كيشوت يُفكّر، وسانشو يُفكّر، لكن ليست حقيقة العالم ما يتملّصُ منهما، بل أيضاً حقيقة أنهما الخاصّة. لقد رأى الروائيون الأوروبيون الأوائل هذه الوضعيّة الجديدة للإنسان وأدركوها وأسّسوا عليها الفنّ الجديد، فنّ الرواية.

لقد ابتدَعَ فرانسوا رابليه كلماتٍ عديدة لم تكن موجودة من قبل ودخلت في ما بعد إلى اللغة الفرنسيّة وإلى لغاتٍ أخرى، غير أنّ إحدى هذه الكلمات طالها النسيان ويُمكنُ أن نأسفَ لذلك. إنّها كلمة أجيلاست. أُخذت هذه الكلمة من اللغة اليونانيّة وهي تعني: الشخص الذي لا يضحك، الذي لا يملك حسّ الفكاهة. كان رابليه يكره الأجيلاست. كان يخافُ منهم. إنّهُ كان يشكو من أنّ هؤلاء الأجيلاست كانوا «شرسين في مُقاومته» إلى حدّ أنّه كادَ يتوقّف عن الكتابة، وإلى الأبد.

ليس ثمة هُدنة مُمكنة بين الروائيّ والأجيلاست. وبما أنّ الأجيلاست لم يسبق لهم أبداً أن سمعوا ضحك الإله، فقد ترسّخ لديهم أنّ الحقيقة واضحة وأنّ على الناس جميعاً أن يفكّروا بالشيء ذاته. لقد ترسّخ لديهم أنّهم هم أنفسهم على الصورة تماماً التي كوّنوها عن ذواتهم. لكنّ الإنسان يصيرُ فرداً عندما يفقدُ بالضبط اليقينَ بالحقيقة ويفقدُ حسّ توافق الآخريين الإجماعيّ. إنّ الرواية هي

جنّة الأفراد المُتخيّلة. إنّها الأرضُ التي لا أحد فيها يَمْتَلِكُ الحقيقة،
لا آنا ولا كارنينا، بل إنّ لهُما فيها معاً الحقّ في أن نفهَمَهُما، في
أن نفهَمَ شخصيّة آنا وشخصيّة كارنينا.

في الكتاب الثالث لـ «غارغانتويا وپانتغروبال»، پانروج، الذي
يُعدُّ أوّل شخصيّة روائية كبيرة عرَفَتْها أوروبا، يُقلِّقه السؤال الآتي:
أعليه أن يتزوَّج أم لا يتزوَّج؟ يَسْتَشِيرُ پانروج الأطباء والعرفانين
والأساتذة والشعراء والفلاسفة، الذين يَسْتَشْهَدُونَ بدورهم بأبقرات
وأرسطو وهوميروس وهيرقليطس وأفلاطون. لكن بعد هذه الأبحاث
الهائلة الواسعة التي تشغل الكتاب بكامله، يَظَلُّ پانروج يَجْهَلُ دوماً
ما إن كان عليه أن يتزوَّج أم لا. نحنُ القراء بدورنا لا نعرفُ ذلك،
لكننا نكون بالمُقابل قد استقصينا، من مُختلف الزوايا المُمكنة،
الوضعيّة المُضحكة والأوليّة في آن للشخص الذي لا يعرفُ إن كان
عليه أن يتزوَّج أم لا.

مهما كانت سعة رابليه المعرفيّة، فإنّ لها إذاً معنىً آخر مُغيّراً
لتلك التي لديكارت. إنّ حكمة الرواية مُختلفة عن حكمة الفلسفة.
فالرواية لم تنشأ من العقل النظريّ، بل من رُوح الفكاهة. أحدُ
إخفاقات أوروبا هو أنّها لم تستوعب أبداً الفنّ الأكثر أوروبّيّة، أي
لم تستوعب الرواية ولا رُوح الرواية ولا معارفها الشاسعة ولا
اكتشافاتها ولا الاستقلال الذاتيّ لتاريخها. ليس الفنّ المُستوحى من
ضحك الإله خاضعاً، في جوهره، لليقينيات الإيديولوجيّة، بل هو
مناقضٌ لها. إنّ الرواية، على غرار پنيلوب، تفكُّ ليلاً النسيج الذي
حاكهُ نهاراً الثيولوجيون والفلاسفة والعلماء.

جرت العادة في الفترات الأخيرة أن يتمّ الحديث عن القرن

الثامن عشر بسوء، وبلغ الأمر إلى حدّ استعمال هذا الكلام المُجتَر: إنَّ شرَّ الشموليّة الروسيّة هي نتاج أوروبا، وبوجه خاصّ نتاج العقلانيّة المُلحده لعصر الأنوار وإيمان هذا العصر بالقوّة المُطلقة للعقل. لا أشعرُ بنفسِي قادراً على الدخول في مُساجلة ضدّ أولئك الذين يجعلون قولتير مسؤولاً عن الغولاغ. غير أنني أشعرُ بنفسِي قادراً على القول: إنَّ القرن الثامن عشر ليس عصرَ روسو وفولتير وهولباخ وحسب، بل أيضاً (إن لم يكن بصفة خاصّة) عصرَ فييلدينغ وسترن وغوته ولاكلو.

من بين كلّ روايات هذا العصر، أفضلُ رواية تريسترام شاندي للورانس ستيرن. إنّها رواية عجيبة. يفتتحُ ستيرن هذه الرواية باستحضار الليلة التي تكوّن فيها تريستام شاندي في رَحَم أمّه. لكن ما إن يشرع في الحديث عن هذا التكوّن حتى تجتذبه فكرةٌ أخرى، وهذه الفكرة تستدعي، عبر تداعٍ حرّ، فكرةً أخرى، ثمّ حكاية أخرى، على نحو يجعلُ الاستطرادُ يُفضي إلى استطرادٍ آخر، بحيث يتمّ نسيانُ تريستام، بطل الرواية، على مدى مائة صفحة. يُمكنُ أن تبدو هذه الطريقة غير المألوفة في تأليف الرواية كما لو أنّها مُجرّد لعبٍ شكليّ. لكن الشكل، في الفنّ، هو دوماً أكثرُ من شكل. كلّ رواية، شيئاً أم أبيننا، تقترحُ جواباً للسؤال الآتي: ما الوجود الإنسانيّ وأين تكمنُ شاعريّته؟ لقد تمكّنَ مُعاصرو ستيرن، فييلدينغ تمثيلاً، مِنْ أن يتذوّقوا بوجه خاصّ سِحْرَ الفعل والمُغامرة الباهر. غير أنّ الجوابَ الضمنيّ في رواية ستيرن مُختلف: فشاعريّة الرواية، في نظره، لا تكمنُ في الفعل، بل في انقطاع الفعل.

لربّما انطلقَ هنا، على نحو غير مُباشر، حوارٌ بين الرواية

والفلسفة. لقد أنبت عقلانيّة القرن الثامن عشر على الجُملة الشهيرة
 للابينيز: لكلّ شيء موجود عِلّة. فالعِلْمُ الذي تُثبِتُهُ هذه القناعة
 يَختبرُ بحدّة عِلّة كلّ شيء، بحيث إنّ كلّ شيء يبدو قابلاً للتفسير هو
 إذاً قابلاً للحساب الرياضي. إنّ الإنسان الذي يُريدُ أن يكونَ لحياته
 معنى، يرفضُ كلّ فعل لا عِلّة له ولا غاية. كلُّ السّير مكتوبةٌ على
 هذا النحو. فتبتدئ الحياةً مثل مسار واضح بعِللٍ ونتائج، وإخفاقات
 ونجاحات. والإنسان، وهو يُحدِّقُ بنظره المُتلَهِّف في التسلسل
 السببيّ للأحداث، يستعجلُ سباقهُ المَجنونَ نحو الموت.

في مُواجهة هذا الاختزال للعالم في التعاقب السببيّ للأحداث،
 تؤكِّدُ رواية سترن بواسطة شكلها فقط ما يأتي: لا تكمنُ الشاعريّة في
 الفعل، بل تكمنُ حيث يتوقَّفُ الفعل، حيث يتكسَّرُ الرابط بين العِلّة
 والنتيجة وحيث يترحَّلُ الفكر في حُرّيّة عذبة خاملة. إنّ شاعريّة
 الوجود، بحسب رواية سترن، تكمنُ في الاستطراد. إنّها تكمنُ في
 ما لا يُمكنُ حسابُه رياضياً. إنّها في الطرف الآخر من العِلّيّة، إنّها
 من دون عِلّة. إنّها في الطرف الآخر من جُملة لابينيز.

لا يُمكنُ الحُكم إذاً على رُوح عصر ما انطلاقاً من أفكاره
 ومفاهيمه النظرية وحسب، من غير مُراعاة الفنّ، وبوجه خاصّ
 الرواية. لقد اخترعَ القرنُ التاسع عشر القاطرة، وكان هيجل مُتأكِّداً
 بأنّه استوعبَ رُوحَ التاريخ الكونيّ، واكتشفَ فلوبيير البلاهة. وأجرؤُ
 على القول إنّ اكتشافَ فلوبيير هو أكبرُ اكتشاف عرّفه عصرٌ كان
 مُفتخراً كثيراً بعقله العلميّ.

حتى قبل فلوبيير لم يكن المرء طبعاً يشكُّ في وجود البلاهة،
 لكنّ فهمها كان يتمّ بصورة مُختلفة شيئاً ما، إذ كانت تُعدُّ مُجرّد

غياب للمعارف، مُجرّد نقص قابل للمعالجة بواسطة التثقيف. أمّا في روايات فلوبيير، فالبلاهة هي بُعدٌ مُلازمٌ للوجود الإنسانيّ. البلاهة تُصاحبُ إيّما بوفاري المسكينة مدى حياتها حتى إلى سيرها الحميم وحتى إلى سيرير موتها، الذي بقربه سوف يتبادلُ اثنان من الأجيلاست المُرعبيّن، هومي وبورنيزيان، بلاهاتهما كما لو أنّها صُربٌ من ضروب التأيين. لكنّ المُزعج أكثر والفاضح أكثر في رؤية فلوبيير للبلاهة هو الآتي: إنّ البلاهة لا تمّحي أمام العِلْم والتقنية والتقدّم والحدائّة، بل على العكس إنّها تتقدّم هي أيضاً مع التقدّم!

بشغفٍ ماكر، كان فلوبيير يجمعُ الصّيغ المَسكوكة التي كان الناسُ في مُحيطه يتلفظون بها كي يظهرُوا بمظهر الأذكياء والمُلمّين بالأُمور. وانطلاقاً من هذه الصّيغ أَلّف كتابه الشهير: قاموس الأفكار الجاهزة. لنستعملُ هذا العنوان لنقول: إنّ البلاهة لا تعني الجهل، بل تعني لا تفكير الأفكار الجاهزة. إنّ الاكتشاف الفلوبييريّ هو، بالنسبة إلى مُستقبل العالم، أكثرُ أهميةً من أفكار ماركس وفرويد الأكثر إثارةً وتأثيراً. وذلك لأنّ المرءَ يُمكنُ أن يتخيّل المُستقبل من دون الصراع الطبقيّ ومن دون التحليل النفسيّ، ولكن ليس من دون التنامي الذي لا يُصدّد للأفكار الجاهزة. هذه الأفكار المُسجّلة في الحواسيب، والمُذاعة من قِبَل وسائل الإعلام تكادُ تصيرُ قريباً قوّةً سوف تأتي على كلّ فكر أصيل وذاتيّ، ومن ثمّ سوف تأتي على جوهر الثقافة الأوروبيّة للأزمة الحديثة ذاته.

في ثلاثينيّات القرن العشرين، بعد مُرور أربعة وثمانين عاماً تقريباً على تخيّل فلوبيير لشخصيته إيّما بوفاري، سوف يتحدّث روائيٌّ آخر هو هرمان بروخ عن المَجهود الخارق للرواية الحديثة التي

تصدى لموجة الكيتش، والتي ستنتهي إلى انهزامها أمامه. تعني كلمة كيتش موقف من يُريد أن ينال إعجاب الآخرين بأيّ ثمن، أن ينال إعجاب أكبر عدد ممكن. لكي ينال إعجاب الآخرين، عليه أن يُؤكّد ما يُريد الجميع سماعه، أن يكون في خدمة الأفكار الجاهزة. إنّ الكيتش هو ترجمةٌ بلاهة الأفكار الجاهزة إلى لغة الجمال والوجدان. إنّه ينتزع منا دموع الإشفاق على أنفسنا، على التفاهات التي فيها نفكر وبها نحسّ. بعد خمسين سنة، لا تزال جملة بروخ اليوم حقيقية أكثر. إنّ جماليّة وسائل الإعلام هي حتماً جماليّة الكيتش، اعتباراً لضرورة إثارة الإعجاب والظفر من ثمّ بانتباه أكبر عددٍ ممكن من الناس. وبقدر ما تشمل وسائل الإعلام حياتنا بكاملها وتسري فيها، بقدر ما يغدو الكيتش جماليّتنا وأخلاقنا اليوميّة. حتى عهدٍ قريب، كانت الحداثة تعني ثورة غير مُحافِظة ضدّ الأفكار الجاهزة وضدّ الكيتش، أمّا اليوم فتلبس الحداثة بالحيويّة الكبيرة لوسائل الإعلام، فأن يكون المرء حديثاً يعني أن يبذل مجهوداً جامحاً لكي يكون مُواكباً لما يحدث، وأن يكون مُحافظاً، مُحافظاً جداً أكثر من أشدّ المُحافظين. لقد ارتدت الحداثة لباس الكيتش.

إنّ الأجيالست، ولا تفكير الأفكار الجاهزة، والكيتش، يُشكّلون عدوّاً واحداً بثلاثة رؤوس لفرن الرواية، الفنّ الذي وُلد بوصفه صدىً لضحك الإله، والذي توفّق في خلق هذا الفضاء الساحر والمُتخيّل، حيث لا أحد يملك الحقيقة وحيث لكلّ شخص الحقّ في أن يتمّ تفهّمه. لقد نشأ هذا الفضاء المُتخيّل مع أوروبا الحديثة. إنّه صورة أوروبا، أو هو على الأقلّ حلّمتنا بأوروبا، حلّم تمّ الإجهازُ عليه مرّاتٍ عديدة، لكنّه مع ذلك من القوّة التي تُمكنه من

أن يُوحِّدنا جميعاً ضمن أخوة تتجاوزُ إلى حدٍّ بعيد قارَّتنا الصغيرة. لكننا نعرفُ أنّ العالمَ الذي فيه يكونُ الفردُ مُحترَماً (عالمُ الرواية المُتخيَّل وعالمُ أوروبا الحقيقيّ) عالمٌ هشٌّ وقابلٌ للزوال. إنّنا نرى في الأفق جُيوشاً من الأجيالِست تترصِّدنا. لقد قرَّرتُ ألا أتحدّث إلا عن الرواية تحديداً في هذه المرحلة من الحرب غير المُعلَّنة والمُستمرّة، وفي هذه المدينة ذات المصير الأكثر درامية وقسوة. لقد أدركتُم من دُون شكّ أنّ الأمر بالنسبة إليّ ليس شكلاً من أشكال التهرّب من المشاكل التي يُقال إنّها خطيرة. فإذا كانت الثقافة الأوروبيّة تبدو لي اليوم مُهدّدةً، وإذا كانت مُهدّدةً من الخارج والداخل في أعلى ما لديها، أي احترامها للفرد، احترامها لفكره الأصيل ولحَقّه في حياةٍ خاصّةٍ غير قابلة للانتهاك، فإنّه يبدو لي إذاً أنّ هذا الجَوهَرَ الثمين للروح الأوروبيّة مُودَعٌ، كما لو في صندوق فضيّ، في تاريخ الرواية، في حكمة الرواية. إنّ لهذه الحكمة أريدُ، في كلمة الشكر هاته، أن أوجّه التحيّة. لكنّ الوقت حان لأنتوقّف عن الكلام. لقد نسيْتُ أنّ الإله يضحكُ عندما يراني أفكّر.

المحتويات

- القسم الأول: إرث سرفانتس المذموم 9
- القسم الثاني: حوار حول فنّ الرواية 29
- القسم الثالث: ملاحظاتٌ مُستوحاة من رواية «المسرمنون» 55
- القسم الرابع: حوار حول فنّ التأليف الموسيقيّ 79
- القسم الخامس: القصيدة، هي هناك، مُتخفية في مكان ما 111
- القسم السادس: تسعٌ وستون كلمة 135
- القسم السابع: خطاب القدس: الرواية وأوروبا 177

نُشر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

المملكة المغربية



وزارة الثقافة

ⵜⴰⵎⴻⵔⴰⵏⵜ ⵏ ⵓⵔⴰⵏⵓⵏ ⵏ ⵓⵎⴰⵏⴰⵏⵉⵏ

قمت

27/9/2017

Telegram: @Arab_Books

فن الرواية

«عالمٌ النظريّات ليس عالمي. هذه التأمّلات هي تأمّلاتٌ مُمارِس لفنّ الرواية. فمجموع أعمال كلِّ روائيٍّ تنطوي على رؤيةٍ ضمنيّة عن تاريخ الرواية وعن ماهيّتها. هذا تصوّر عن الرواية المُحايث لرواياتي هو الذي جعلته يُفصّح عن نفسه في هذا الكتاب».

ميلان كونديرا



في كتاب فنّ الرواية، يشرع ميلان كونديرا في سبرِ سُؤالٍ شغله على امتداد مساره الروائيّ: ما هي الرواية؟ ماذا تحمله لنا؟ فيم هي ضروريّة؟ في هذه النصوص السبعة، المستقلّة والمُلتحمة في آن، يعرض كونديرا تصوّره الشخصي عن الرواية، حيث إنّ تأمّلاته تطلّ، على مدار الكتاب، مرتبطة بإحالاته الدائمة إلى الكُتّاب الذين يشكّلون أُسسَ رؤيته الشخصية لتاريخ الرواية: سرفانتس، كافكا، بروخ، سترن، ديدرو، فلوبر، بلزاك، دوستويفسكي، تولستوي، موزيل، غومبروفيتش...

قد يبدو الكتاب، وهو يجيب عن هذه الأسئلة، أنّه ينحو منحى نظريّاً ولا يتوجّه سوى إلى المختصّين، إلّا أنّه أبعد ما يكون عن ذلك. ففوّة كونديرا الكبيرة تكمنُ في مخاطبة قرائه بنوع من البساطة ومن القرب، حيث إنّ كونديرا لا يرومُ استعراضَ تفاصيل السؤال الذي يُعالجه، بل يحرصُ، بلمسات صغيرة، على النفاذ إلى صلب الموضوع، محققاً ذلك ككاتب مُتفرد بميولاته وبرؤيته الخاصّة إلى الأدب.

السعر: 60 درهماً مغربياً

ISBN 978-9981-72-037-4



9 789981 720374

المركز الثقافي العربي



الدار البيضاء: ص.ب. 4006 (سيدنا)

بيروت: ص.ب. 113/5158

markaz.casablanca@gmail.com

cca_casa_bey@yahoo.com