# «الحب البريء» والتدله

## قراءة معادة لأعمال «ميلان كونديرا»

بقلم: فرانسوا ريكار
ترجمة د. عفيف دمشقية

— ١ —

تركتني الصفحات الأخيرة من «خِفّة الكائن التي لا تحتمل»، وعنوانها «ابتسامة «كارينينا»، ولا تزال، مبهوراً ومُبَلْبَلاً معاً. ومصدر الانبهار جمال تلك الصفحات، وهذا النوع من الاكتمال الدلاليّ والشكليّ الذي يميّزها. بيد أن ذلك الجمال نفسه، وذلك الاكتمال عينه، هما كذلك مصدر البلبلة، مصدر التساؤل اللانهائي الذي تُغرقني فيه.

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

ولكنْ، قبل كل شيء، لماذا شعرتُ بتلك الصدمة؟ إنها عائدة ولا ريب إلى ما شكّلته هذه الصفحات من تناقضٍ استثنائيِ الحِدَّة مع ما كنت أرى يومئذٍ أنّه النزعة المركزية في أعمال كونديرا، كما حملتني قراءة رواياته السابقة على تعريفها، عنيتُ التهكّم والحذر من كل أشكال الغنائية والنقد الجذريّ للبراءة، وبكلمة واحدة، شكلاً من أشكال الإبليسية الفلسفية المتمحورة قبل كل شيء حول التدمير والانحراف عن الجادّة والنظرة الملقاة «من أسفل» على جميع القِيم، ولا سيّما على السياسة والشعر[1]. ولست أعرف بهذا الصدد من عمل أدبي [آخر] يوغل بعيداً بفنّ انقضاء الأوهام ويزيد في دفعه إلى الأمام ويكشف إلى هذا الحدّ النقاب عن الخداع الأساسي الذي تقتات به حَيَواتُنا وأفكارنا. وبكلمة واحدة فإنه ليس من عمل بمثل هذه الغُربة عن روحية التدله. وبالعكس فإن إحدى ثوابته هي أن يُعرّي عَبْر الأبطال وتفكيراتهم ـ لودفيك وياروسلاف في «المزاح» والراوي في «لن يضحك أحد»، وبطلة «لعبة الأوتوستوب»، والدكتور هاڤل وإدوار في «غراميّات مَرِحة»، وياكوب في «فالس الوداع»، وتامينا ويان في «كتاب الضحك والنسيان»، والخادم في «جاك وسيّده» ـ تفاهةَ العالم وتهريجه الكامل.

فكيف أمكن بعدُ أن يحصل التدلُّه في مثل هذا الكون؟ وكيف أمكن أن يكون القسمُ الأخير من «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمَل» المُفْعَمُ باللطافة والمنوَّرُ بابتسامة كلب ينازع الموت؟ لقد كانت الفظاظة تكون أشدّ لو برز ذلك التدلُّه، في الرواية نفسها، مباشرةً بعد القسم المعنون «المسيرة الكبرى» الذي يعالج الغائط والكيتش والذي ربما كان تهكّم الروائي فيه أكثر جذريّة منه في أيّ مكان آخر من أعماله.

وبالإجمال فإن في تلك الصفحات ما يُخزي. ومع ذلك فإن فيها حقيقة ومُسَلَّمة تماثلان في عدم قابليتهما للالتواء الحقيقة والمُسَلَّمة اللتين تنبعثان من أشدّ الأجزاء شيطانيةً في أعمال كونديرا. وعليه فقد كشفت لي عن كونديرا آخر، أو اضطرتني على الأقل إلى تصحيح رؤيتي لأعماله (وبالتالي إلى تصحيح صدى هذه الأعمال في ذاتي، في هذا الصميم من وجداني الذي جاءت تعبّر عمّا فيه بأصحّ الوجوه). وما كان من الممكن، كما هي الحال دائماً، أن يتمّ هذا التصحيح إلا بإعادة طرح السؤال، وإلا بإلغاء تبسيط الفكرة التي ربما كانت شديدة التواطؤ، والتي كنت قد كوّنتها عن تلك الأعمال وعمّا كانت تعنيه لي، أي بتمحيص هذا التباين: إنّ كاتب التخريب هو أيضاً كاتب التدلُّه.

— ٢ —

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

لكنّ هذا الموضوع، شأنه شأن جميع موضوعات كونديرا، هو في جوهره ملتبس ومتعدّد الدلالات ولا عودة عنه في أي مضمون ثابت ونهائي كان. وعلى غرار لوحات «سابينا» في «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمَل» فإن معناه الذي تحدّده طبيعة الخطاب الروائي التساؤلية

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

ولعلّه ما من شيء يعبِّر عن التباس موضوع الحبّ البريء هذا خيراً من نهاية «كتاب الضحك والنسيان». فعلى شاطىء البحر، وفي جزيرة مهجورة ـ زخرف ممتاز لمصاحبته ـ يتنزّه يان وأوديج فوق بلاجٍ جميعُ الناس فيه عُراةٌ. فهي ترى فيه صورة عن الجنّة والبشريّة المحرَّرة في نهاية المطاف، في حين يفكّر هو في اليهود الذاهبين إلى غرفة الإعدام بالغاز. ويتحدّثان عندئذٍ عن «دافنيس» و«كلويه»:

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

وسألت أوديج:

ـ أتنادي «دافنيس»؟.

قال:

ـ أجل أنادي «دافنيس».

قالت أوديج:

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

قال يان الذي كان يريد أن يقول شيئاً مختلفاً تماماً؟

ـ أجل.

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

ومع ذلك فإنه حتى لو كانا كلاهما يشعران بمثل هذه الرغبة فإنها لا تعني الشيء نفسه لكلّ منهما، والصُوَر التي يعكس فيها يان وأوديج رغبتهما المشتركة ليست الصُوَر عينها. وعليه فبالإمكان القول إن كلاً منهما يملك ويتعهّد في نفسه «وعياً غرامياً» خاصّاً به ويُعبِّر فيه عن نوع من «أسطورة» فرديّة تحكُم حياته وخياله في آنٍ معاً.

وبهذا المعنى تحدّثتُ أعلاه عن التدلُّه بوصفه «محرِّكاً» في الحدود التي يُخيَّل إليّ فيها أن من الممكن تعريف الدينامية، أو «قانون» وجود كل شخص من أشخاص كونديرا عن طريق التدلُّه الذي يكنّه بالضبط داخل ذاته، أو الذي يدفع بذلك الشخص، أي عن طريق «الوعي الغرامي» الخاص به. لِنُعِدْ مثلاً قراءة **المزاح**. إن المعرفة التي تكوّنت لدينا بأشخاصها لا تبدو لنا على الإطلاق بمثل الرسوخ والاكتمال اللذين تبدو لنا بهما عندما يفاجئهم السرد في «وضع التدلُّه»، كما يمكننا القول، أي بوساطة التدلُّه القارِّ في نفوسهم. «هيلينا»: فرح الجمهور المتغنّي بالثورة. «يا روسلاف»: فرسان يمرّون في حقل بقرب نبتة نسرين يواكبون ملكاً مُلَثَّماً. «قوسطا»: بلد حافل بالتلال يسود فيه الغفران. فالسعادة تكمن في نظر كل منهم في تجسيد تدلُّهه، ويكمن الشقاء في تدميره.

لكنْ لِنَعُدْ إلى «يان» و«أوديج» عاريينْ على البلاج. إن كلاً منهما يتعهّد في نفسه على هذا النحو صورةً ما عن التدلُّه، إن كلاً منهما يتصوّر على طريقته عالَم «دافنيس» الذي لا محلّ فيه للنزاعات. بيد أن علم تفاهمهما أعمق ممّا يبدو. إذ بين «وَعْيَيْهما الغراميّين» المتواليينْ أكثر من مجرّد اختلاف بكثير. فالأمر يتعلّق بالحري بتناقض. فـ «أوديج» تظنّ نفسها وسط العُراة قريبة جدّاً من «دافنيس»؛ وأما «يان» فإنه يعرف أنه لا سبيل إلى علاج المسافة التي تفصله عنه، وأنه ما من سبيل إلى الاقتراب من «دافنيس»، إن أمكن ذلك، إلا بالفرار من هذا البلاج، وإلا إذا كان البلاج قَفْراً. فالتدلُّه تبعاً لِـ «يان» ليس مختلفاً وحسبُ عن التدلُّه تبعاً لِـ «أوديج»، بل هو نقيضه، أو هو على الأصح نفيٌ له.

وهكذا فإنه انطلاقاً من الحركة نفسها ـ الرغبة في الانسجام والسلام ـ تتخايل صورتان للاستجابة إلى التدلُّه ـ بل مَعْنَيان ـ يُعْثَر عليهما مرسومتينْ بوفرة في أعمال كونديرا. وأقترحُ لإدراك تناقضهما واختلاطهما على السواء بشكل أفضل تسمية هاتين الصورتين ـ مُلتمِساً بعض الشيء المفهوم الذي يضفيه الناقد «نورثروب فراي» على هذه الكلمات التي يستعيرها هو نفسه من «وليام بليك»[٢] ـ واحدة باسم تدلُّه البراءة (أو «التدلُّه الأوديجيّ»)، والثانية باسم تدلُّه **التجربة** (أو «التدلُّه اليانيّ»).

وإن إقامة جردة كاملة بالميزانينْ القياسيّينْ اللذين تكوّنهما من خلال أعمال كونديرا مختلف الصُوَر الممثِّلة لهذين النمطين من التدلُّه، لَيَطولُ أمرها. فلْنكْتَفِ بالتذكير بأبرزها.

## ـ ٣ ـ

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

**في وسع جميع الناس أن يتآخوا على هذه الأمزجة البسيطة من الأنغام لأن الكائن بالذات هو الذي يصيح من داخلها بحبور «أنا هنا». وليس من اتّحاد أشدّ صخباً وأكثر إجماعاً من الاتّحاد بالكائن.**

[ . . . ] **تتحرّك الأجساد على وقع الأنغام نشوى بوعيها بالوجود**[٣].

وليست الصورة الثانية عن التدلُّه البريء إلا المثل الثوريّ الأعلى الواعد كذلك بنهاية النزاعات بتحويل العالَم إلى دائرة إجماعية بلا انشقاق ولا انقسام. وكثيراً ما يُصادفنا هذا التفسير للشيوعية بأنها إرادة تدلّهيّة في أعمال كونديرا؛ ويُعبَّر عنه بجلاء خاصّ في الاستحضارات المختلفة لِـ «براغ عام ١٩٤٨»، في حين تتمثّل الثورة بوصفها دعوة موجّهة إلى الجميع ليدخلوا في نهاية المطاف «هذه الحديقة التي تغرّد فيها البلابل، هذه المملكة الخاصة بالانسجام حيث لا ينتصب العالَم غريباً في وجه الإنسان والإنسان في وجه غيره من الناس، وإنما حيث العالَم وجميع الناس مجبولون على العكس من ذلك من مادّة واحدة هي هي»[٤].

وليس التعارض بين پلاج «أوديج» وموسيقى الروك من ناحية، والحلقة الشيوعية من ناحية ثانية، إلا تعارضاً في الظاهر. فبعد أن رأت «تيريزا» ذات يوم صوراً تمثّل معسكراً للعراة ودخول الدبابات الروسية تشيكوسلوفاكيا لم تتمالك من القول: «إنها تضارعها تماماً!»[٥]. والحقّ أن هاتين الصورتين من صُوَر التدلُّه المسمّى تدلُّهَ البراءة تمثّلان الخصائص الجوهرية نفسها. فلنحفظ منها خصيصتين وثيقتي الارتباط على كل حال: إلغاء الفرد ورفض الحدود.

فبين پلاج «أوديج» وحفلة المجون وحفلة الروك بادىء الأمر جامع مشترك مع الجنّة الشيوعية التي ليس التوحُّد فيها مستحيلاً وحسب، وإنما هو محظور. إنه عالم الانصهار، عالم ذوبان الفرد في الكلّ المُجْتَمِع؛ و«الذي لا يرغب في أن يكون منه [ . . . ] يظلّ نقطة سوداء لا نفع فيها ومجرّدةً من كل معنى». وهذا التدلُّه هو بكلمة واحدة «عالم هو في جوهره للجميع»[٦].

وهو أيضاً عالَم لا يعرف حدوداً، عالَم كل حدّ فيه مجحود ومجتاز. وإن «أوديج» لمغتبطة بوصولها «من الناحية الأخرى لهذا السجن من سجون حضارتنا»[٧]، يصرّح «غوستاف هوساك» للأولاد المجتمعين: «يا أبنائي! أنتم المستقبل! [ . . . ] يا أبنائي، **لا تنظروا أبداً إلى الوراء!**»[٨] ذلك أن التدلُّه هنا يقوم خلف جميع الحدود، سواء كانت حدود الفردية أو حدود الثقافة الأخلاق أو حدود الوجود بالذات. إنه يقيم الاكتمال في وجه الاحتمال والضعف والشكّ والمرارة، أي في وجه كل خميرة من خمائر النزاع. اكتمال الفرح، اكتمال الحريّة، اكتمال الكائن. إنه شبيه بـ «السلوك الغنائي» المؤكّد أن «الحياة [الحقيقية] هي في مكان آخر»، وهي تطمح إلى افتداء اليومي الحقير وغير المكتمل والمزروع بالشكّ والعَدَم، افتدائه بإقامة حياة رُفع من شأنها، والغلبة فيها لوفرة المعاني وتحقيق الرغبات.

وهذا النمط الأول من التدلُّه ـ وتتيح لنا خواصّه تمييزَه باسم «الحب البريء» [وكأنه اسم علم[٩]] ـ لا يمنع من التذكير بعالم الاستمرارية الذي وصفه «جورج باتاي» في دراسته عن الشهوانية وربطه تحديداً بتجاوز المحظور **وانتهاكه**. وغنيّ عن البيان أنّ هذه هي سعادة «أوديج»، أو سعادة «ماركيتا» في أثناء المجون، كما هي سعادة الماضلين الراقصين في شوارع پراغ: الشعور بالقيام بالانتهاك وبتجاوز الحدود والوصول بذلك إلى حال جديدة من أحوال الكائن أكثر صحّة وبساطة وجمالاً بما لا يُقاس من التي تخلّوْا عنها.

## ـ ٤ ـ

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

ويستعير هذا النقد أشكالاً كثيرة. فهو تارة صريح وأخرى مُقَنَّع؛ ويعبَّر عنه تارة بالبذاءة وأخرى بالتهكُّم؛ بيد أنه يعرّي على الدوام في «الحبّ البريء» الكذبَ والهول. لِنُفَكِّرْ مثلاً، في القسم السادس من «كتاب الضحك والنسيان»، في جزيرة «دافنيس» و«كلويه» المأهولة التي يدرِّب فيها راقصُ الروك «رافاييل» «تامينا». ولْنُفَكِّرْ أيضاً، في «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمَل»، في نصر الكيتش نصراً شاملاً على الغائط، الكيتش الذي ليس في نهاية الأمر إلّا تعبيراً عن «الحبّ البريء»، وعن جماله بالذات.

غير أن هناك طريقاً آخر، ربّما كان أشدَّها دلالة، يُمارَسُ فيه نقد كونديرا لِـ «الحبّ البريء»، وهذا الطريق هو الذي نودّ سلوكه هنا. ويتعلّق الأمر ببناء شبكة أخرى من الصُوَر، عَبْر أعمال كونديرا، وإقامة ميزان قياسي آخر مبنيّ هذه المرة على ما يمكننا تسميته بشكل مُفارق «التدلُّه المناهِض للتدلّه»، وهو الذي دعوناه أعلاه تدلُّه التجربة.

لقد سبق أن ظهر لنا شخص «يان» بوصفه أحد حَمَلة هذا «الوعي التدلُّهيّ» بيد أنه ليس الأوحد. فهناك أشخاص آخرون يُبرزون وجوهاً أغنى من وجهه وينتمون إلى هذا الميزان القياسي عينه. ولْنُذَكِّرْ ببعضها.

الوجهان الأوّلان موجودان في «المزاح». وهناك قبل كل شيء بالطبع المشهد النهائي للجوقة الفولكلورية التي انضم إليها «لودفيك»، وهو مشهد يمثّل عدّة موضوعات رئيسية ترتبط بشكل تقليدي بالنموذج التدلّهي: الموسيقى، الحديقة، الصداقة، الدَعَة. إلا أنه سرعان ما يصوِّر حَدَثٌ في الرواية الموضوع: إنه لقاء «لودفيك» بـ «لوسي» في حين كان يرى نفسه وقد خُرط في معسكر الجندية «مدفوعاً به خارج درب حياته»[١٠]. ولعل طابع «مناهضة التدلُّه» في هذا النمط من التدلُّه لا يبدو بمثل هذه القوة في أي مكان غير تلك الصفحات التي تولد فيها السعادة بشكلٍ مُفارقٍ من الاستبعاد.

**كنت مقتنعاً بأن الحياة بعيداً عن مِقود التاريخ ليست حياة وإنما هي نصفُ موتٍ وضجرٌ ومنفًى وسيبيريا. وها إنني في الوقت الحاضر (بعد ستة أشهر من [النفي إلى] سيبيريا) اكتشف بغتة إمكاناً للوجود جديداً وغير متوقَّع: ينبسط أمامي مختفياً تحت جناح التاريخ المحلِّق في الفضاء مرعى الحياة اليومية المنسيُّ الذي كانت تنتظرني فيه امرأة متواضعة بائسة هي جديرة مع ذلك بالحب: «لوسي».**

**وماذا كان في وسع «لوسي» أن تعرف عن جناح التاريخ الكبير هذا؟ ربما لم يكن صوته المكتوم يلامس أُذُنها قطّ؛ كانت تجهل كل شيء عن التاريخ؛ وكانت تعيش في حيّز هو تحتها؛ ولم تكن متعطّشة إليه؛ ولم تكن تعلم شيئاً عن الهواجس الكبيرة والآنية، وكانت تحيا من أجل هواجسها الصغيرة والأبدية وكنت أنا منذ البداية قد حُرِّرت**[١١].

ثم هناك في القسم السادس من «الحياة هي في مكان آخر» هذه «الاستراحة الوادعة» التي يظهر فيها شخص الأربعينيّ الذي يحيا «تدلُّه لا قَدَره» وهو يتعهّد من أجل صديقة «يارومير» الحميمة «مصباح طيب النفس»[١٢]. وهناك أيضاً في «كتاب الضحك والنسيان» الفندق الصغير في قرية صغيرة من قرى الألب وقد لاذت به «تامينا» وزوجها بعد أن غادرا مدينتهما.

**وعندما [...] أدركا أنهما كانا وحدهما مقطوعيْن عن العالم الذي مضت فيه حياتهما السابقة برمّتها، ساورها شعور بالتحرر والارتياح. فلقد كانا في الجبل، ووحدهما بشكل رائع. وكان يخيّم حولهما سكون غير معقول. ولقد تلقّت «تامينا» هذا السكون وكأنه هِبَةٌ غير مأمولة [...]؛ السكون من أجل زوجها ومن أجلها؛ السكون من أجل الحب**[١٣].

ويُنبىء هذا المشهد بشكل مباشر بآخر الوجوه التي أردنا الإشارة إليها، الوجه الذي تظهر فيه أقوى ما تظهر قَسَمات الميزان القياسي الذي يلازم ـ كما سبق أن قلنا ـ هذه المقالة برمّتها. ويتعلّق الأمر بالطبع بالصفحات الأخير من «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمل».

وتقدِّم هذه الوجوه جميعاً صورة عن عالم مُلَطَّف غابت عنه النزاعات وخيَّم عليه ما ينبغي بالتأكيد تسميته بالسعادة. فما الذي يميّزها من وجوه الفئة الأولى؟ وبِمَ تتعارض تلك التدلُّهات مع «الحبّ البريء»؟.

## ـ ٥ ـ

إن أشدّ طوابعها لفتاً هو العُزلة، أو على الأقل مناخ الحميمة الضيّق الذي تسبح فيه. فإذا كان «يان» وحده في جزيرته مع «كلويه» فقد تخيّل «دافنيس». وكذلك فإنه ليس للجوقة الصغيرة، عندما انضمّ إليها «لودفيك»، غير جمهور لامبالٍ، ولم تلبث أن شكّلت وسط الاحتفال «جزيرة صغيرة مهجورة» شبيهة بـ «مقصورة زجاجية معلّقة في أعماق المياه الباردة»[١٤]. وبعيداً عن ذلك يعيش كذلك الأربعينيّ منعزلاً في الاستوديو الذي يقيم فيه «منشغلاً بنفسه وبتسلياته الخاصة وبكتبه»[١٥]. وأمّا «توماس» و«تيريزا» فإنهما بعد أن وضعا حدّاً لِـ «كلّ صلة بأصدقائهما السابقين وبمعارفهما»، «قَصّا حياتهما الماضية كما يُقَصّ شريط بمقصّ»؛ وفي قريتهما بعيداً عن براغ «كانا معاً [...]، وكانا وحدهما»[١٦].

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

وليست العُزلة حقيقية إلا إذا استتبعت لا الابتعاد عن الزُمرة وحسب، ولكنْ على الأخص عدَم تضامنٍ جذرياً يوضع به حدٌّ لكل تواصل، وتُجرَّد به الزُمرة ورغبتها في «الحبّ البريء» من حقوقها إلى الأبد. والمتوحِّد، بطل التدلُّه الخاص، هو على الدوام، وفي نهاية المطاف، هارب من قضيَّة.

إذ ليس في هذا التدلُّه شيء من الصعود إلى السماء، ولا من الإفضاء إلى حياة أخرى. بل هو بالضبط عكس ذلك، ويقوم بالحري على إدارة الظهر طوعاً لهذه الحياة الأخرى. وعلى هذا يقف الأربعينيّ و«ظهره إلى التاريخ وما يمثّله من مآسٍ، ظهره في قَدَره هو بالذات»[١٧]. وبكلام آخر فإن شرط التدلُّه هنا ليس التجاوز، وإنما هو التقهقُر؛ ليس انتهاك الحظورات، وإنما هو انتهاك أشدُّ جذريَّةً: انتهاك الانتهاك. وعلى هذا فإن «توماس» و«تيريزا» ليسا، في قريتهما،

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

وبقدر ما هو «الحبّ البريء» إيجابي بشكل أساسيّ فإنّ التدلُّه سلبيّ بشكل أساسي. بل قد يُعَرَّف، بدقّة شديدة، بأنه «اللاحبّ البريء»، أي بأنه العالَم الذي ينحطّ فيه النسيان والخراب بقدر ما يرتفع «الحبّ البريء».

ويتّخذ هذا العالم في عُزلة «توماس» و«تيريزا» مظهر بيت منعزل يُحتَضَر فيه كلب.

— ٦ —

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

أو بالحري: يُعيد اكتشافه. لأن الجمال ليس هذا الشيء الذي يُذْهبُ إليه، وإنما هو ذلك الشيء الذي يُرْجَعُ إليه، ذلك الشيء الذي «يُسْقَط» باتّجاهه مرّة ثانية ـ ما إن تُسْتَهْلَكُ القطيعة مع «الحبّ البريء» الذي كان يجرّنا بوعده بالتجاوز إلى ما بَعْدَ الحدود، نحو عالَم أفضل من الذي كنّا فيه بادىء بدء. وهنا أيضاً لا يتولّد الجمال في عُرف كونديرا ـ وهذا ما يضعه بشكل أمتن في مقابل الجمال «العصري» ـ من الانتهاك، وإنما يتولّد بالحري ممّا سمّيناه قبل قليل انتهاك الانتهاك. إنه ما يخلّفه الانتهاك، إنه ما هو منذور خلفه، وخارج أراضيه، للتلاشي. إنه بكلمة **ذلك الذي انتُهِكَ بالذات**، أي الذي نسيه «الحبّ البريء» واحتقره ورفضه.

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

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

وحبّ «لودفيك» «لهذا العالم [...] الذي فرَّ منه قديماً»[18] يُعيد إليه كذلك ذكرى «لوسي»، حضورَها الذي عثر عليه من جديد؛ وستكون هذه بفقرها و«اعتياديّتها»، إلى جانب تلك الجنّة المُرْبِدَّة»[19] التي كانت قد أدخلته إياها من قبل، ستكون في نظره «فاتحةَ» الطريق إلى الجمال.

وقد كُشف لِـ «ياكوب»، بطل «قالس الوداع» عن الجمال بغتة في نهاية إقامته في مدينة المياه المعدنية، في حين كان يستعدّ لمغادة بلده، أي لأنه قطع الصّلة، وهو الآن «خارجَ حياته، في مكان ما من السطح المستور لَقَدَره»[20]. غير أن الجمال ـ غير أن «كاميلا» ـ كان قد ضاع عندئذٍ منه. وكذلك الأمر مع «فرانز» المتسائل: «وما الجمال؟»، ولم تدرِ «سابينا» كيف تجيب؛ بيد أنها تتذكّر العهد الذي كانت فيه طالبة تعمل في «ورشة» للشبيبة، ودخلت ذات يوم بالصدفة كنيسة كان يُقام فيها القُدّاس وعرفت «الفتنة».

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

## الهوامش

(١) ليُسمحْ لي بالإحالة على مقالتي السابقة عن كونديرا «وجهة نظر الشيطان» التي نُشرت أولاً في مجلة «ليبرتيه» (مونريال ١٩٧٩) وأُعيدَ نشرُها كتمهيد لرواية «الحياة هي في مكان آخر» (غاليمار، ١٩٨٢ و١٩٨٥).

(٢) في كتابه «تشريح النقد».

(٣) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم السادس ـ ١٨.

(٤) نفسه، القسم الأول ـ ٥.

(٥) «خِفّة الكائن التي لا تُحتَمل»، القسم الثاني ـ ٢٤.

(٦) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم الأول ـ ٥.

(٧) نفسه، القسم السابع ـ ١٤.

(٨) نفسه، القسم السادس ـ ١٣؛ أنا من قام بإبراز العبارة الأخيرة.

(٩) اخترتُ هذا التعبير لأن الغربيين يلجأون إلى حرف «Majuscule» لمثل هذا الغرض فيغدو الاسم العادي وكأنه «عَلَم» (المترجم).

(١٠) «المزاح»، القسم الثالث ـ ٦.

(١١) نفسه، القسم الثالث ـ ٨.

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

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

(١٤) «المزاح»، القسم السابع ـ ١٩.

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

(١٦) «خِفّة الكائن التي لا تُحتَمل»، القسم السابع ـ ١.

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

(١٨) «المزاح» القسم السابع ـ ١٩.

(١٩) نفسه، القسم الثالث ـ ٧ و٨.

(٢٠) «قالس الوداع»، القسم الخامس ـ ٦.