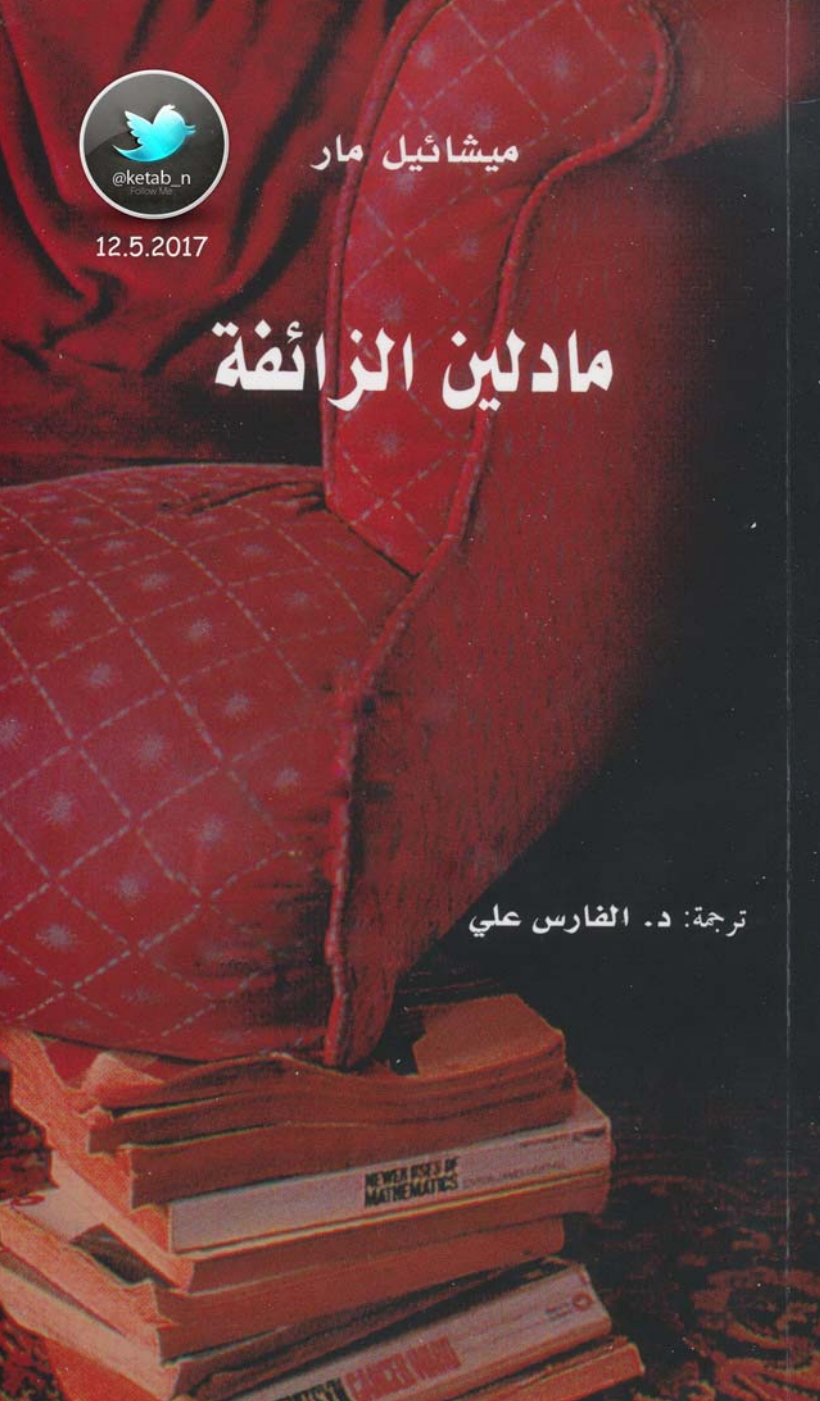
@ketab_n
Follow Me
12.5.2017

ميشائيل مار

مادلين الزائفة

ترجمة: د. الفارس علي



ميشائيل مار

مادلين الزائفة

ترجمة

د. الفارس علي

مراجعة

مصطفى السليمان

Twitter: @ketab_n

© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة – مشروع «كلمة»
بيانات الفهرسة أثناء النشر

PN461 .M3312 2016
Maar, Michael, 1960-
[Die falsche Madeleine]
مادلين الزائفة / تأليف ميشائيل مار ؛ ترجمة الفارس علي ؛ مراجعة مصطفى السليمان. ـ ط. 1. ـ أبوظبي : هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2016.
176 ص. ؛ 12 × 20 سم.
ترجمة كتاب : Die falsche Madeleine
تدمك : 978–9948–13–964–5
1ـ المؤلفون. أ– علي، الفارس. ب– سليمان، مصطفى.
ج– العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الألماني:
Michael Maar
Die falsche Madeleine
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1999.

كلمة KALIMA
www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

عام القراءة 2016
هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

إن هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة – مشروع «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن رأي الهيئة.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لمشروع «كلمة»
يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو بأي وسيلة نشر أخرى بما فيه حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

Twitter: @ketab_n

مادلين الزائفة

Twitter: @ketab_n

المحتوى

مقدمة المترجم 7

الشيطان والساحرات وأصوات الشعراء 15

الجلوس في الظلام 27

مذكّراتٌ من داخل القبو 36

من حياة دبابير القبور 45

مادلين الزائفة 51

بلاكسو وكريمو 61

سَيّدُ المُبْتَسَرين 69

تحت ضوء القمر 82

الأحذية الشتوية الكئيبة 92

الفرعون بروست 103

الحروف الأربعة: a, g. l, u 113

التبرُّع بالدم في العالم السفلي 121

فُطْرٌ، صالحٌ للأكل 127

زيارةٌ من بورلوك 139

رجالٌ خالدون 153

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مقدمة المترجم

الترجمة- عندي- سياحةٌ في عالمي ما بين يَدَيْ النص وما خلفه، ورحلة في فضاء المعاني والأفكار لاستقصاء ما دقّ منها وما جلّ. إنها اختراق لحواجز النصّ العصيّ، والعصية، ومعالجة لأحاجيه وألاعيبه اللغوية، وإصغاء إلى الأصوات المنسكبة منه، حتى لتلك الأصوات الواهنة المخنوقة فيه، وترحيل للأفكار والمعاني من عتمات «التصور» ومتاهاته، إلى نور «الصورة» وتجلياتها، وخوض في بحر اللغة اللُّجّي؛ لاصطياد الأفكار والمعاني جلية كانت أو خفية. إن الترجمة هي الميلاد الثاني للنص، أو هي استيلاد له من رحم لغته الضيق- فيما يتراءى للواقف على الضفة الأخرى- إلى فضاء لغة الأم الرَّحب، متخليّاً عن غربته، وغرابته، وحالاً من جديد في لغة حية نابضة تتنفس بهاءً.

مع ميشائيل مار تصير الترجمة ضرباً من ضروب المعاناة المُسْتَعْذَبة، لا تلبث أن تفرغ منها، حتى تتولاك لَذّةُ إنجاز عمل عظيم؛ فالنص الميشائيلي نص وعر، يكاد يصدق عليه ما قيل عن الشعر مرة، وعن النحو العربي مرة أخرى، من أنه صَعْبٌ وطَويلٌ سُلَّمُه، إذا ارْتَقى فيه الّذي لا يَعْلَمُه، زَلَّتْ إلى الحَضيضِ قَدَمُه. إن لغة مار تعروها أحوال مختلفة،

Twitter: @ketab_n

فجمله يتنازعها الطول المفرط والقِصَر غير المُخِلّ، يستطرد تارة، ويقتضب تارة أخرى، يَغْمُضُ أحيانا، ويُسْفِر... انطلاقاته وإحجاماته واستشعاراته وتردداته واستبطاناته واستظهاراته واستنكاراته وتعجباته وتساؤلاته- كل ذلك أحوال، على تنوعها، يأخذ بعضها بحُجَز بعض؛ فهو تنوع لا يُعْوِزُه سَبْكٌ، ولا حَبْكٌ، ولا مقامية.

إذا كان ثمة لغة قادرة على أن تستقبل بحفاوة الميلاد الثاني لأي نص أدبيّ ألماني، فليس غير اللغة العربية. وعلى الرغم من البون الشاسع بين اللغتين مَحْتِداً، فإنه يجمع نظاميهما- على نحو ما- فلسفة واحدة، ومنطق قريب؛ فكلتاهما لغة معربة، والإعراب لا يتجلى إلا في لغات عاقلة مُلْهِمة، لذلك ما كان للعربية ألا تسع نصّاً وَعْراً كهذا النص، بل هي قادرة كل القدرة على أن تُؤْدِيَه كما لو كان قد أنشئ خَلْقاً جديداً. ولسنا في مقام التدليل على قدرات العربية الهائلة في معالجة النصوص الصعبة؛ فقد كنزت، خلال تاريخ سحيق أربى على خمسة عشر قرناً، طاقاتٍ هائلةً تراكمت في طبقات زمنية شفيفة، بحيث لا تحجب طبقة أختها، فلا تسقط منها كلمة، ولا يجفوها معنى؛ فصارت تعبر بالحقيقة التي تروم، وبالمجاز الذي تروم، وبالغموض الذي تروم، فهي لغة مخضرمة محترفة تجيد النقل عن صاحبها في مختلف أحوالها ومقاماته.

Twitter: @ketab_n

لقد واجهت هذه الترجمة عدداً لا بأس به من الصعوبات؛ من ذلك جمل الكاتب الطويلة المعقدة التي ناهز بعضها طول صفحة كاملة، تسبح في فضائها عدد من الجمل الفرعية المتوالدة، الأمر الذي كان يدعوني دوماً إلى توزيع الجملة الألمانية الواحدة إلى عدة جمل مقابلة. كذلك كان من المعضلات التي واجهتها هذه الترجمة ما وقف عليه المترجم من تعبيرات مجازية، ومصطلحات تعبيرية، كان يمكن للنقل الحرفي لها أن تودي بالدلالة المقصودة تماماً. أما أكبر التحديات، فتمثلت في كثرة إحالات الكاتب إلى أعلام وشخصيات تشع دلالات رمزية في أعمال أدبية سابقة، ومواكبة للسياق مورداً ومَضْرِباً، فلم يكن بِمَلْكِ المترجم غير أن يتقصى وراء كل عَلَم، ويتحرى مورده في كل عمل جاء له ذِكْر فيه، الأمر الذي حمل المترجم على أن يزود الترجمة بعدد من التعليقات والهوامش الكاشفة والشارحة.

وفي هذا الكتاب **مادلين الزائفة** يقدم ميشائيل مار في خمس عشرة مقالة عن كتب وشخصيات وظواهر مُشْكِلَةٍ. خمس عشرة مقالة منفصلات متصلات، سلكها في نظام واحد، وسكب فيها نفساً واحداً، تتحسس فيه روح عالم نفس تارة، وروح ناقد أدبي تارة أخرى، تدور كلها- على تعدد الأسماء والظواهر- في فلك الذات الإنسانية، وشواهدها من ذوات الأحياء الدنيا التي هي، كما يقول عباس محمود

Twitter: @ketab_n

العقاد، مُسَوَّدات الخلق التي تتراءى فيها نيات الخالق كما تتراءى في النسخة المنقحة.

ففي المقالة الأولى *الشيطان والساحرات وأصوات الشعراء* يستعرض لنا ميشائيل نموذج الذات المخترَقة من قِبَلِ عوالم غيبية، حيث نلتقي بدكتور فاوست وعقده الشيطاني، وتوماس مان صاحب «بودنبرك»، الذي حظي بزيارة من عفريته الليلية، وعالم النفس سيجيل الذي جازف؛ بأن مد للشيطان أُصْبُعاً، كي يوثق دراسته عن ظاهرة المحدَّثين من الشعراء والأدباء، وأصحاب النفوس القلقة، حيث داهمته عفريته برثاثتها ودخانها المنتن، كأنها ليليث شيطانة العواصف في بلاد الرافدين. ظاهرة لم تنج منها أسماء جليلة في عالم الفن والأدب، بدءا بـ«ملتون» و«بلاكه» و«شيلي» و«ريلكه»، ومروراً بـ«كلايست» و«كافكا» و«موزيل» ونابوكوف، وانتهاء بـ«فرجينيا وولف»، التي أنهت حياتها بمأساة قتل نفسها، فراراً من ضجيج أصوات هامسة صادرة عن شخوصٍ غير مرئيين. أصوات تملي، وتوحي، كأنها منبعثة من وادي عبقر؛ وادي الجن الأشهر الذي يُؤوي الشياطين الذين يوحون إلى الشعراء، والموهوبين، والأفذاذ، «والعباقرة»، بحسب الأسطورة العربية المعروفة. كل هؤلاء أصحاب ذوات مخترقة- بالأحرى مستلبة- مسكونة بعالم الغيب، وليس

Twitter: @ketab_n

لهم إلا فضلُ النقل منه، وعنه.

وفي المقالة الثانية عن كتاب *الجلوس في الظلام* نلتقي فيها بنوع آخر من الذوات؛ الذات المختفية حد العدم، واختفاء الذات هنا جاء بفعل قَدَري؛ فصاحب الكتاب **جون هال** قد أصيب بالعمى في سن مبكرة. حيث التجول في غياهب الاحتمالية، ليعاني من غياب أناه (ذاته) الثابتة، التي تستحيل في النهاية إلى «أنا» (ذات) مختفية، ثم منعدمة، يسعى بعدها لخلق أنا بديلة. لقد استطاع هال أن *يبصرنا*، وهو في عنفوان حبه الأعمى للواقع، بأن نبقي أعيننا مفتوحة أبداً.

وفي المقالة الثالثة *مُسَوَّدات من داخل القبو* يستعرض لنا ميشائيل فصلاً من رواية *بحر الشدائد* **لأرنولد شميدت**، حيث معاناة ريمتسما المعتقل في قبو لما يربو عن شهر. هنا نتصفح معالم ذات تختفي تدريجياً، لكنها تختفي- عكس حالة جون هال القدرية- بفعل بشري مجرد. لقد نجح ريمتسما أثناء المحنة، من خلال ممارسة فعل الكتابة المسموح به، في أن يخلق لنفسه- كهال الذي كان بمَلْكِه أن يخترق حواجز أناه المنعدمة- أنا بديلة، غير تلك الأنا المحطمة، متجاوزة للحدود، لكنها «أنا مكتوبة بالقلم الرصاص».

ومن نماذج الذوات الفظة نموذج دبور القبور، الذي استعرض فظاظته في المقالة الرابعة من *حياة دبابير القبور*. وهو هنا كأنه يريد أن يطلعنا على نماذج من الأحياء الدنيا

Twitter: @ketab_n

تتبدى فيها ذوات تَشِجُ ذواتا عليا، فكأنما أراد منا أن نَنْفُذَ معه إلى أعماق الطبائع السحيقة، وأصولها الأولى، لكي نعرف كيف نشأ هذا السلوك أو ذاك السلوك، فنقترب بذلك من فهم الظاهرة. وكان رائده في هذه المقالة كتاب *التذكار في عالم الحشرات* لعالم الحشرات الفرنسي **جان هنري فابر**، ثم **فلاديمير نابوكوف** صاحب فراشة المادلين، الذي عُرِفَ أديباً أكثر منه عالمَ فراشاتٍ.

وهكذا دواليك يواجهنا **ميشائيل مار** بتجليات عديدة للذات الإنسانية، فنعيش في عوالم **مارسيل بروست** صاحب الحساسية المفرطة والذات المنفلتة انفلات زمنه من بين يديه. وبدلاً من أن يدع للزمن فرصة أن يتتبعه، ارتأى أن ينقضّ هو على الزمن لعلّه يُغيّر مساره المنضبط والصارم. فتحراه **بروست** في *البحث عن الزمن المفقود*، وحاول أن يجمّد حركة المستقبل باستحضار الماضي، وإحياء ذكرياته التي تماهت في الحاضر. فأحيا مذاق «كعكة **المادلين**» في نفس **بروست** ماضياً كان قد اعتقد لسنوات أنه دُفن بين رُكام الذاكرة. وأعاده عبق الكعكة إلى مرحلة الطفولة، حيث كان يختلف إلى بيت عمته؛ فتُحَضّر له كلّ صباح هذه الكعكة مع فنجان من الشاي.

ثم ننتقل إلى عوالم **نابوكوف** عاشق الفراشات، حد أنه كان يرى في كل أرنب لعوب فراشة؛ فعلى مرأى ومسمع

Twitter: @ketab_n

من فراشته الأثيرة «**المادلين**» جرى إغواء هومبيرت من قبل المومس الأولى اللعوب، حيث انتزعت الإشادة ببطل المجلد الأول من عمل **بروست** الضخم «*الزمن المفقود*». لكن اختفاء اسم مادلين في علم تصنيف الفراشات كان بمنزلة محو للرابطة المتوهجة التي أراد بها نابوكوف أن يوثق علاقته الفنية **بمارسيل بروست** وكعكته الملهمة «**المادلين**».

كذلك سنحظى بمشاهدات من الحفلة الليلية، عندما التقت السيدة دالواي- عنوان رواية **فرجينيا وولف**، وبطلتها- جويس. وسنعيش أجواء الأرض الوسطى، وفيها نحاول فك شفرة الحروف القمرية للمبتسرين الهوبيت، وسنستكشف كذلك سر ولع **تولكين**، مبتكر عوالم الهوبيت، بأمه الراحلة. ثم نتجول مع **توماس مان** في أعماق سيبريا، ونبارك صداقة **موياسان بفلوبير**، والحيوانات المتوحشة الثلاثة التي تحوم حول **بروست**، وصورة ألبرتين الغامضة، والأرجنتيني الحالم **خورخي لويس بورخيس**، وتمجيده المفرط **لتشيسترون**، ذلك القديس الذي يكافح في داخله السيد هايد.

مقالات مختلفة وزيادة؛ أحاجي أدبية وحلولها، خمس عشرة مقالة عن- أو كأنها- الإكليل، الذي تحاصر به المعرفةُ الظلام، خمس عشرة مقالة عن- أو هي- البهجة، التي يهبها لنا الأدب.

Twitter: @ketab_n

في *مادلين الزائفة* يمارس ميشائيل مار فِعْلَ القراءة؛ فهو- في التحليل الأخير- محض قارئ، لكنه ليس كأي قارئ. إنه قارئ يسعى لتفجير المعرفة من قلب المجهول. كذلك هو قارئ فضولي، إذا ما فهم الفضول على أنه سعى لاختراق حواجز الشخصيات والظواهر والأشياء، وفك إسارها؛ لتبوح له بكل شيء، وأي شيء، ثم اصطحاب القارئ إلى عوالمَ لم ترها عينه، ولا خطرت لحظةً بفكره، متخذاً، في سبيل ذلك، أسلوباً بالغ الإثارة والتشويق.

د. الفارس علي

أبو ظبي في 29 أغسطس 2015

Twitter: @ketab_n

الشيطان، والساحرات، وأصوات الشعراء[1]

سيبقى دائماً لغزا ذلك الذي جرى للشاب توماس مان في قاعة البنسيون المقيم فيه بمدينة باليسترينا. كان توماس مان في عام 1897 قد شرع في تأليف روايته «بودنبروك ... قصة انهيار عائلة»، التي مهد بها طريقه نحو الشهرة العالمية. لو لم يكن قد تحدث بين الحين والآخر عن ذلك قبل فترة وجيزة من وفاته، لما اهتدى أحد إلى مغزى الاحتفاظ بالمشهد الرئيسي من رواية دكتور فاوست، من خلال خبرة شخصية. هنالك، في باليسترينا، حَظِيَ الفنان بزيارة من الشيطان. ويزعم توماس مان أنه تعرف شكله الغريب في التو واللحظة؛ حيث جلس فجأة في عصر يوم صيفي على أريكته السوداء. كم استمرت الزيارة؟ وماذا قال؟ وفي أي هيئة بدا؟ وكيف اختفى مرة أخرى؟ كل ذلك صار جزءاً من رماد مذكرات توماس مان التي حرّقها في عهد مبكر من حياته. ومع ذلك فمن المحتمل أنه، حينما ترك المسألة

(1) نشرت هذه المقالة أول مرة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 16 مارس 1996. وعنوان كتاب رونالد سيجيل المأخوذة عنه جميع اقتباسات المقالة هو: «Halluzinationen. Expedition in eine andere Wirklichkeit» «الهلاوس. رحلة استكشافية في واقع مختلف» (دار نشر: أيْشْبُورن، فرانكفورت 1995).

Twitter: @ketab_n

مطروحة في فاوست، لم يكن يستمع إليه عن طيب خاطر، إذا ما عَدَّ المرء وجود ضيف ثقيل ضرباً من الهلوسة. إن الهلوسة خصوصاً تتميز بقدرتها على محاكاة واقع صاحبها بلا شائبة. ومن أجل ذلك فقط، ولأن ما يتراءى له بقوة وبرهان الواقع هو ضرب من الهلوسة، وليس فقط مجرد أحلام يقظة- نقول من أجل ذلك فإن على من يعاني من أعراض الهلوسة- إن كان فعلاً صادقاً- ألاّ يعترف بمعاناته هذه؛ لأنها شاهدة على كل الحواس، ولا تدع مجالاً للمرء بطرح أسئلة أخرى حولها.

غير أن توفر مادة أي ظاهرة بين يدي الباحث، ومن ثم إمكانية فحصها على أي نحو من الأنحاء، وضوحاً أو إبهاماً، كما في الروايات فقط، لا يضمن أن دراسة هذه الظاهرة دراسة علمية رصينة باتت أمراً ميسوراً. فمن يُرِدْ أن يدرس ظاهرة الهلوسة دراسة علمية، على نحو ما فعل العالم الأمريكي المتخصص في العلاج النفسي رونالد سيجيل، فلم يكن أمامه غير أن يستخدم طرقا غير تقليدية، وأن يمد للشيطان- في سبيل ذلك- أُصْبُعَه الصغرى. ولا مناص له من المخاطرة بتجربة ذاتية؛ يستثير في نفسه خلالها أعراض الهلوسة بطرق اصطناعية، كأن يقوم بتعاطي مخدِّرات، أو أن يميت رغبات جسده، أو أن يحبس نفسه بضعة أيام في قفص محكم. فالهلوسة ليست وقفاً على المرضى العقليين.

Twitter: @ketab_n

لقد كان توماس مان مشغولاً بالصحة العقلية، وكذلك البروفيسور سيجيل، وفاجنر على سبيل التجربة استطاع في عمله الأوركستري أن ينفُذَ إلى جلد فاوست، والأمر على الأرجح أكثر من ذلك. ولكن قد حدث لسيجيل شخصياً ذات مرة أن حَظِيَ بزيارة شيطانية من دون أن يكون قد تعاطى شيئاً؛ مُخَدِّراتٍ أو خمراً. فعند منتصف الليل أيقظه صريرٌ منبعثٌ من باب غرفة نومه. إنه يسمع كما لو أن شيئاً أو شخصاً يتقدم نحوه، ويهمس في أذنه بصوت نسائي. يطير النوم من رأسه، وتتصلب أعضاؤه، مع ضربات قلب صاخبة ... يشعر كما لو أن ساحرة نتنة الدخان جثمت فوق قفصه الصدري. يصدر السرير صريراً، عندما أخذت تتمدد في جميع أنحاء جسده. لا يعود قادراً التنفس، ثم يذهب في غيبوبة تَخِفّ بعدها تدريجياً حمولةُ الصدر. وفي نهاية المطاف تنصرف الزائرةُ مرة أخرى، وعندما راح يتحقق من وجودها، وهو يرتجف، وجد الغرفة خاوية. لو حدث هذا مع شخص آخر غير العالم سيجيل، لاتُّهِمَ في عقله، ولخيف عليه من الجنون. على أن الأمر معه مختلف، وهو النابه في مجاله، حيث اختارت الساحرةُ هدفها بعناية. إنها ستخضع للتحليل الذي سيجريه لها سيجيل عقب زوال أثر الصدمة. إن ما عاينه ليلاً لم يكن غير اقتران حالة شلل النوم (الجاثوم) بحالة هلوسة الاستفاقة. وبسبب الوعي الغارق

Twitter: @ketab_n

في الذعر أثناء شلل النوم (الجاثوم)، فإنه لا يمكن لكائن من كان أن يحرك ساكنا، مهما بذل في ذلك من جهد. أما في حالة هلوسة ما بعد النوم، فإن الدماغ يستطيع أن ينتقل من مرحلة الحلم إلى اليقظة فوراً، بل إن الحلم يتمدد في فترة الصحو؛ فيستطيع العقل خلال ذلك أن ينسج لنفسه، قدر الإمكان، تفسيراً ذا مغزى استناداً إلى المعطيات الحسية والصور الداخلية. ويؤدي الاستيقاظ أثناء الجاثوم إلى فَرْط التنفس، مما يخلق شعوراً بالانقباض، كما لو أن شخصاً يجلس القُرْفُصاء فوق صدره. ومع نقص الأكسجين، تجتاح مراكزَ الرغبة الجنسية حالةٌ من الاهتياج، تعقبها اضطرابات سمعية، تبدأ بحدة مُفْرِطة في حاسة السمع، فتضخم لديه أصوات الأشياء؛ صوت دقات ساعة، وصوت تنفسه الذي يعاني فيه صعوبة، ثم يتفاقم الأمر حتى يصير ضرباً من هلوسة سمعية كبرى. وكأن الأرق ناتج عن ضغطة يد غريبة، وكأن غطاء النوم صار جسماً غريباً. وأثناء تعرض المستغرق في أحلام اليقظة لحالة الذعر الشللي يستجيب الدماغ لكل المثيرات من حوله، كضوء خافت، أو رائحة دخان بعيدة تتسلل خَلَلَ النافذة، كأنها تبغ العفريتة المشتهية. على أن الأمر لم يكن متعلقاً فحسب برائحة الدخان التي تفوح منها، بل برائحتها النتنة وبرثاثتها- يقول سيجيل- ثم بأنفه الذي لا يمكن أن يخدعه. إنها قادمة من عصور موغلة

Twitter: @ketab_n

في القدم، حيث ليليث[2] المخلوقة الليلية بشعرها المنسكب، والشيطانة التي تتقافز فوق صدر النائم، تسوق له الموت سوقاً، ولاميا[3] الساحرة، والكوابيس، والمرأة القبيحة التي تجلس القرفصاء على الصدر، والأحلام الفاسدة التي تُطْهَى على نار هادئة. كل ذلك ذكره سيجيل مفصلا، ليتعزى أنه لم يكن وحده من ناحية، ثم لاستشعاره الرضا، أنه استطاع أن يقارب كائن «الكِمَّيْر»[4] الخرافي بطريقة علمية من ناحية أخرى.

لقد روى سيجيل نفسه قصة الحادثة بأسلوب بدا فيه أقرب إلى الأديب منه إلى العالِم. كذلك تجد من بين الشهود مزيداً من الكتاب وفقاً للمعلومات الإحصائية، ليس فقط

---

(2) ليليث– وفقاً للأساطير القديمة– شيطانة عواصف من بلاد الرافدين تُرافق الريح، واعتُقِد أنها تحمل المرض والموت. ظهرت شخصية ليليث للمرة الأولى كشيطانة أو روح مرتبطة بالرياح والعواصف، عُرفت باسم ليليتو في سومر، حوالي 3000 قبل الميلاد. يُرجع العديد من الباحثين التركيب الصوتي لاسم ليليث إلى العام 700 قبل الميلاد من الجذر السامي «ليل». وتظهر ليليث في المعارف اليهودية بوصفها شيطانة الليل، وتتجلى كبومة نائحة في طبعة الكتاب المقدس. (المترجم)

(3) لاميا في الميثولوجيا الإغريقية هي ربة الثعابين الليبية يرمز إليها وجه امرأة وذيل ثعبان. وربما تكون هي الوجه الأول لمصاص الدماء الأسطوري، وتظهر أحياناً كامرأة جميلة تُغْوِي الشبان ثم تتغذى على حياتهم والدماء من قلوبهم. (المترجم)

(4) كِمّير في الميثولوجيا الإغريقية مخلوقة لها رأس أسد، وجسم شاة، وذنب أفعى. وتستخدم كلمة كمير، لتصف هذه المخلوقة، أو لتدل على الوهم، أو السراب، أو حلم لا سبيل لتحقيقه. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

توماس مان، بل كذلك ستيفنسون الذي خلد رفاقاً غير مرئيين، والصديق الشبح الذي رافق العديد من الأطفال على مر السنين، وكذلك دوستويفسكي وموباسان، اللذين عانيا من الهلوسة بصورته المُزْدَوِجة، وإدجار ألان بو الذي كان يسمع في السجن صوت مواساة، وتتراءى له صورة الملاك المنقذ. هنا تجد كثرة لافتة، حيث يبدو الشاعر كأنه يمتلك آفاقا مواتية تتلامس مع أطر هذه الظواهر. ومن الجدير بالذكر أن سماع الأصوات على وجه الخصوص هو أكثر أشكال الهلوسة اعتدالاً. ومنذ عدة سنوات تتواصل الجهود لسحب المستمع لهذه الأصوات بعيدا عن النظرة الـمَرَضِيّة. ففي عام 1987 أنشئت شبكة استماع الأصوات، يعتمد فيها الوسيط على استدعاء أصوات أعضاء مرموقين مُتَوَفَّيْنَ، مثل: الأنبياء موسى وعيسى ويحيى، والسياسي تشرشل. وعبر منهجية طبية جديدة استطاعوا أن يبرهنوا على أن مناطق الدماغ المسؤولة عن الكلام تنشط عند سماع الأصوات. ولكن لماذا جاءت كلمات أفكاره الخاصة من خلال أصوات غريبة، ومن (أو ما) الذي بادر بصياغتها هكذا؟

ولكي يعطي المرء لهذه المسألة مجالاً أكبر للأصداء اللازمة، ينبغي له أن يطالع شيئاً من كتاب قديم لأحد أصدقاء رونالد سيجيل، هو عالم النفس البرنستوني جوليان جاينيس.

Twitter: @ketab_n

الدراسة ذات الخمسمائة صفحة، والتي مضى عليها 25 عاماً، حددت مسارها تحت عنوان متحكم يفتقد الجاذبية، هو: «*نشوء الوعي من خلال تهافت العقل المنقسم*». إن الشيء المشترك بين سيجيل وجاينيس هو أن جاينيس نفسه كان ضحية للهلوسة مثل سيجيل. ففي كتابه «نشوء الوعي» يذكر جاينيس كيف أن صوتاً صادراً من غرفة خالية قدم له نصيحة في لحظة يأس نفسي، وكان الصوت قويّاً جدّاً، وحقيقيّاً جدّا، كصوته. وكانت هذه بداية أبحاثه عن سماع الأصوات التي أدت إلى هدم الفرضية الأم عن نشوء الوعي الإنساني... ربما كانت أبحاثاً جريئة، أو مغامرة، أو مهووسة، لكنها صيغت باقتدار كبير وطاقة شاملة غير معهودة. حتى أول من أمس في عام 2000 من الميلاد كان التوجه هو عَدَّ هذه الأصوات أصواتاً إلهية. هذه الأصوات كانت عبارة عن هلاوس سمعية، وإشارات صادرة عن الجانب الأيمن من الدماغ، وذلك وفقاً لمركز فيرنكه، ثم تنتقل إلى الجانب الأيسر، حيث تُدْرَكُ كأنها أصواتٌ حقيقيةٌ مجهولةٌ غريبةٌ، مثل هتاف قادم من الخارج. وعبر تهافت هذه المنظومة الثنائية، التي بحسبها لا يمكن للجانب الأيسر من الدماغ أن يعرف ما يصنعه الجانب الأيمن، نشأ ما ندعوه بـ«الوعي». هنا يَعْجِزُ الشخص المنقسم عن أن يتخذ قراراً بشأن شعور الانزعاج الذي يلازمه من جراء هذه الأصوات. كذلك

Twitter: @ketab_n

كان الأمر مع إنسان الإلياذة الذي لم تكن لديه قدرة على الاستبطان، بل لم تكن لديه إرادة لذلك. وإلى الآن يمكن إعادة تفعيل النظام القديم للأفراد الواقعين تحت ضغط ما؛ فهؤلاء الأفراد هم الذين يتميزون بإفراز هرمون الأدرينالين على نحو متباطئ. هنا يعيد كل ممارسي التنويم المغناطيسي إلى الذاكرة التوجيهات الدخيلة للنفس المنقسمة، ولكل أنا متداعية / متدهورة، وكذلك لكل الشخصيات الفصامية التي ترتاع من مجرد سماع الأصوات. ولعل هذا يذكر أخيراً بالشعراء الملهمين، الذين يَحْظَوْنَ بأصوات خَيِّرة تتوهج على إثرها قرائحهم، فيبدون دوماً كأنهم مستسلمون خاضعون لشخص ما يقوم بتلقينهم، خاصة إذا كان الأمر متعلقاً بروح البهجة. كذلك يبدو الأمر في حالة الهجاء الشعري وتجلياته؛ إذ يظل له أصل في النفس المنقسمة؛ فمنها (أي من ذلك الأزل الذي تنبعث فيه أصوات الآلهة) تجيء الأناشيد المقدسة والأشعار.

هنا تبدو فجوة سوف نحاول أن نسدها مع جاينيس، قبل أن تنهمر عليه زخات من الاعتراضات والأسئلة غير المنطقية؛ إذ قد يبدو صعباً إنكار العلاقة بين ضجيج الإيهام، والإلهام. فعلى غير قصد من جاينيس، أكدت تلك المحادثة الشيطانية مع دكتور فاوست هذه العلاقة تماماً، حيث عقد الضيفُ المُتَوَهَّمُ، عبر هذا الصوت الهازئ المستبد، كأنه هاتف

Twitter: @ketab_n

داخلي صادر عن تقارير طبية، اتفاقاً يقضي بأن يأخذ الضيف بيد الفنان نحو الإبداع. إنه في الحقيقة رسول الإلهام، الذي يُبْرِزُ الجانب النفسي ضعيفاً من خلف نموذج أسطوري.

على أنه يمكن لأي بدايات فصامية أن تستدعي لذلك نماذج لشعراء مُحَدَّثين، من أمثال- بحسب جاينيس- ملتون، وبلاكه، وشيلي، وريلكه؛ فقد كانوا يصرخون، حتى تَبَحَّ أصواتُهم، التماسا للكمال. فيذكر كلايست[5] في أعماله الأولى أنه كان بإمكانه أن يسمع سيمفونيات كأنها قادمة من الخارج. ويشكو كافكا[6] من الأشباح والأرواح التي ظلت تلازمه حتى في برلين. قد يقرأ المرء هذه الأشياء على سبيل المجاز، لكنها، في الحقيقة، مقصودة جدا. أما موزيل[7]، فقد كان يسمع من خلال عاصفة ثلجية أصواتاً دانِيَةً جدّاً لمحادثة مثيرة. اقتسام القهر الذي كان لدى جويس[8] في

(5) فيلهلم فون كلايست.(1777– 1811) كاتب مسرحي، وقاص، وشاعر، وناشر ألماني. (المترجم)

(6) فرانس كافكا (Franz Kafka) (1883– 1924) يعد أحد أشهر أدباء اللغة الألمانية في فن الرواية والقصة القصيرة، ورائداً للكتابة الكابوسية. (المترجم)

(7) روبرت موزيل (Musil) (1880– 1942) كاتب نمساوي ألماني. (المترجم)

(8) جيمس أوغسطين ألويسيوس جويس (1882– 1941) كاتب وشاعر أيرلندي من القرن العشرين، من أشهر أعماله روايته المثيرة للجدل «عوليس» (Ulysses)، و«صورة الفنان شاباً» (A Portrait of the Artist as a Young Man)، و«استيقاظ فينغانز» (Finnegans Wake) . ويعد النقاد روايته «جزر القمر» من أروع ما كتب. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

أواخر أعماله يضارع بغرابة تلك التي لدى الفصاميين، وفي حالة أخته المريضة نفسيّاً بدا فقط ما كان يتربص به، ويخشاه، حاصلاً. أما فلاديمير نابوكوف،[9] فيخبر بنفسه أن صوتاً كان يأتيه، ليلقنه ما يكتبه في رتابة. وكانت أكثر النماذج إدهاشاً لنظريته، والتي لم ينتبه إليها جاينيس، شاعرة الأمواج فرجينيا وولف.[10]

فمع فرجينيا وولف أمكن تبين الخيط الرفيع بين العبقرية والمرض، ليس فقط من خلال قائمة جوتفريد بن[11] المدوية، بل من خلال صرخات الواقع المتهافت. لقد كانت فرجينيا على مشارف الجنون ثلاث مرات على الأقل، نتيجةً لمعاناتها من الأصوات التي اعتادت أن تطاردها في صحوها. كانت أصواتاً، وهي تدفعها دفعا إلى محاولات الانتحار، تجمع بين السخرية والصرامة والبذاءة. ثم حَضَرها الموتُ في ربيع 1941بعد أن عاودتها الأصوات مراراً. وقد سجلت ذلك في

(9) فلاديمير نابوكوف (1899– 1977) كاتب روسي أمريكي. كتبت أعماله الأولى باللغة الروسية، وبعدما ذاعت شهرته أصبح يكتب رواياته بالإنجليزية. (المترجم)

(10) أديلين فيرجينيا وولف 1882– 1941 أديبة إنجليزية، اشتهرت بروياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني، ومنها: السيدة دالواي، والأمواج. تعد وولف واحدة من أهم الرموز الأدبية المحدثة في القرن العشرين، وتصنف على أنها من كتاب القصة التأثيريين. وقد ختمت حياتها بقتل نفسها غرقاً، مخافة أن يصيبها انهيار عقلي. (المترجم)

(11) جوتفريد بَن Gottfried Benn (1886– 1956). روائي وشاعر ألماني (المترجم)

Twitter: @ketab_n

وُرَيْفَةَ، قبل أن تقذف بنفسها في مياه نهر أوز. وعلى الرغم من أنها كانت عاجزة في مواجهة هلاوسها، فقد ألزمت نفسها بإجراء احترازي، وهو أن تلجأ إلى الكتابة كلما انتابتها نوبة من نوبات الهلوسة.

في تلك الأثناء شرعت في الكتابة، بعد أن سمعت أصواتاً من تلك التي تناديها دوماً. كانت حالة الإيهام قريبة من حالات أخرى على نحو مبهم، فكان قرار فرجينيا وولف أن تغرق نفسها، ليس خوفاً من الخطر المُحْدِق بها فقط، لكن لُواذاً به من تداعياته الأخرى كذلك. «أيها الموت!- كتبت فيرجينيا قبل خمس عشرة دقيقة- حينما نزل بي الصوت مثل هدير دبابة في العشر الصفحات الأخيرة بالحدة نفسها، والنشوة كذلك، بدا لي الأمر كأن صوتي المتلعثم قد اختلط عليّ- بعد قليل- بصوت متحدث آخر (كأنني أصبت بمس من الجنون). لقد كنت مذعورة عندما هاجمتني الأصوات التي اعتادت أن تعاجلني».

ويعد هذا الموضع من مذكرات فرجينيا أقوى دليل على العلاقة التي عرضها في صمت سيجيل، ودعمها نظريّاً جاينيس. صحيح أن الأعراض والأصوات التي درساها كانت فريدة، لكن هذه الفرادة هي التي صنعت لها القيمة. فمِنْ عند حافَةِ الأشياء يكون إلقاء الضوء على مركزها الذي غدا غير مرئي بحكم التعود. وعلى المرء أن يأخذ

Twitter: @ketab_n

كل هذه الظواهر على محمل الجد؛ المُحَدَّث / الملهم، وأنف الساحرات، والمعاينون للشياطين ... كل أولئك محض ألغاز صغيرة تواجهنا، لكنها تبدو مثل ضوء شمعة تبدد مساحات كبرى من الظلام الذي يلف الوعي البشري.

Twitter: @ketab_n

الجلوس في الظلام[12]

سيعلم الكثيرون، ربما أكثر من ذي قبل، شيئاً عن ذلك الجدل الدائر حول عاهتي الصمم والعمي؛ أيهما أشد وطأة على صاحبها؟ جدل ينتهي غالباً بنتيجة واحدة: إن من يرى عاهة الصمم أشد ضراوة من العمى لم يجاوز الحقيقة! ربما يظل أمراً متوقعاً أن يستبشع امرؤ أن يصير أعمى، لكن الأبشع منه هو أن يتخيل نفسه أصم؛ فالصمم يكاد يعزل صاحبه عن العالم عزلاً تاماً. ثم قد يتبين في نهاية المطاف أن النزاع حول هذه المسألة، لمئات من الأسباب، هو مجرد نزاع طفولي سخيف، وأن الأمر نسبيّ؛ ذلك أن العمى في الواقع قد يصير عند البعض، وعلى نحو مختلف، أفظع، خاصة عندما يتخيل ذلك مبصر. وربما أمكن لأي أحد اختبار ذلك في داخله إذا ما أراد أن يقول شيئاً عنه.

بناء على خبرة خاصة، يخبرنا **جون هال** من أعماقه عن شيء كهذا؛ فيذكر أنه فوجئ، وهو في سن الخمسين، كأنما قد دُفِعَ به إلى داخل النفق الذي اعتاد أن يلهو قريباً منه أيامَ كان طفلا في الثالثة عشرة، حيث كان يبدو للناظر فيه من الخارج مُعْتِماً، حينئذ تأكد له أن عينه قد أصيبت بمرض

(12) نشرت هذه المقالة أول مرة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 8 ديسمبر 1992.

Twitter: @ketab_n

الماء الأبيض (الساد). اعتقد هال لأول وهلة أن الأمر هين، لكن عينه اليسرى، وهو في سن السابعة عشرة، غَرِقَتْ في الظلام، ثم بعد عام جاء دور عينه اليمنى. عندئذ أجريت لهال عملية جراحية، ثم تعلم أبجدية بريل للمكفوفين. وبدءاً من عام 1970 أخذت قواه البصرية تخور تماماً، حتى عام 1980، حيث أدرج تماماً في عداد العميان. وفي عام 1983 تلاشى آخر خيط ضوء عنده، بعد أن يئس أطباء العيون من شفائه.

في كتابه *Im Dunkeln sehen* «الإبصار في الظلام» يسرد **هال** تجربته التي عاشها منذ ذلك الحين. والغريب في الأمر أنها تجربة مليئة بالفَجَوَات. في هذا النفق المظلم الذي لن يخرج منه هال أبداً توجد على فترات منتظمة كُوّات من جهة الأعلى. وعلى من يريد أن يستخدمها أن يتخلى عن وعيه. فقط أثناء النوم كان يمكنه أن يشق طريقه؛ إذ إنه يبصر مراراً في أحلامه. ومع كل يقظة يعود كما كان، فيفتح عينيه، فإذا هو مرة أخرى حيث القاع! إن الأعمى لا يجلس في غرفة، بل على كرسي؛ إذ ينتهي عالمه عند حدود ما تصل إليه أنامله. وتتكفل حاسة السمع عنده بتعريفه بملامح المكان. فعندما تمطر السماء يتمثل له كل ما حوله في صورة سمعية. كذلك يمكن لصوت رعد أو قرع جرس أن يجسدا له إحساساً بالمكان. وعندما يسافر إلى مدينة لأول مرة يستدعي فقط

Twitter: @ketab_n

حَدْسه الذي يتشكل عبر فيزياء الأشياء التي حوله (وسادة مجلس مثلاً)، أو الطقس الذي يسود المكان. أما الناس عنده، فينقسمون إلى مجموعتين: مجموعة ذات وجوه، وأخرى بلا وجوه، ثم لا تلبث المجموعة الأولى طويلاً حتى تصير، كالمجموعة الأخرى، بلا وجوه.

يحكي هال في تجربته عن تفاصيل قليلة جميلة، ثم أخرى كثيرة مؤلمة؛ فهو لم يَعُدْ يبتسم؛ لأن الإجابة مفقودة. وإذا حدث، ذات مرة، أن ابنته تبادله الابتسامة، فإن ذلك يعد عنده حدثا كبيراً. إن العمى يفض العلاقة القائمة بين احتياجاته وتصوراته المجسمة. فالضرير لا شهية له؛ فعندما لا يستطيع المرء أن يرى شيئاً مما يأكل، يصير الطعام حينئذ باعثا على الضجر. أما النساء، فلم يَعُدْنَ أُولاتِ جاذبيةٍ. والعمى يجعل من استئناف الأحاديث أمراً صعبا، لا يقل عن صعوبة مقاطعتها؛ فالأعمى لا يمكنه في حفلة أن يتحول بسهولة عن محدثه؛ لأنه لا يستطيع أن يعتذر، بل يجب عليه أن يبادل- مع هذا وذاك- بين عدة كلمات؛ لأنه لا يدري من ذا الذي لا يزال موجوداً، ومن انصرف. كما أن محدثه المبصر يظل يشعر إزاءه بمسؤولية؛ إذ يجد كلاهما حرجا في إنهاء الحديث (أو الانصراف). وفي مناسبات أعياد الميلاد لا يستطيع أن يطلق صيحات الإعجاب بالهدايا التي يقدمها للأطفال مثل الآخرين، فقط يدس أحدهم في يده

Twitter: @ketab_n

لعبة بعد أن يكون قد حررها توّاً من لفّتها، لكنه في الوقت الذي يكون فيه مشغولاً بتحسس زر اللعبة، يكون الطفل قد انصرف بعيداً، ليتلقى مشوقاً هديته التالية. في مثل هذه المواقف يكون طبيعيّاً أن يعتقد المرء أنه حالة استثنائية فظيعة.

ومن الأمور المزعجة أن المبصرين كثيراً ما يرتكبون معه أخطاء اعتيادية؛ فهو يشعر كأنهم يسخرون منه، عندما يحيونه قائلين: «*nice to see you*» / «من الجميل أن أراك». وهم أحياناً يحذرونه من درجة سُلّم في طريقه، لكنهم لا يذكرون له شيئاً عما إذا كانت «السُّلَّمَةُ» صاعدة أو هابطة. وإذا ما أوصلوه إلى سيارة أجرة، أخبروا السائق عن وجهته. ويعتقد المبصرون أن الأعمى يظن أن المسطحات التي عليه أن يجتازها خالية من الحواجز. أما الأماكن المفتوحة المستوية، فمَقيتةٌ عنده؛ لأنه يفقد معها محدِّداتِ الاتجاه، وأبعادَ المكان. وعندما يأخذ مُبْصِرٌ بيده في الطريق، يظلّ كلُّ شيء معه، غالباً، مُجْهِداً. وإذا ما ضل الأعمى طريقه، وراح يسأل السابلة عن المنطقة التي هو فيها، لا يتلقى ردّاً؛ فالمبصر مشغول فحسب بمعرفة المكان الذي يريد الأعمى أن يؤمه. أما الأعمى، فمَعْنِيٌّ بتحديد النقطة التي يقف عندها؛ ليعاود تحديد بوصلته من جديد، لكن أحدا لا يخبره بذلك، فهو لا يسمع كلمات مثل: «هناك أول يسار». لا

Twitter: @ketab_n

شك هو إحساس عميق مفعم بالتيه والضياع، ذلك عندما يجد أغلب المبصرين صعوبة في تصور ماذا يريد الأعمى.

أوليفر ساكس طبيب الأمراض العصبية الأمريكي كاد في اندماجه في لحظة حماسية جنونية للفيلسوف الأوروبي فنجشتاين أن يفقد بصره، من أجل أن يحظى بمقارنة علمية يدرس من خلالها تجربة هال. لقد ود المتواضع هال لو استطاع أن يمتن لساكس؛ فإن كان ثمة مفكرون يجب التنويه دائماً بذكرهم، فهم أولئك الذين يمكن اقتباس شيء ما منهم عن أصول الموضوع.

وحتى نفهم ماذا يعني العمى من الناحية الفلسفية، يستطيع المرء هنا أن يراعي الكتاباتِ المَعْنِيّةَ بتحليل الحواسّ. هنالك يجد معالجات فلسفية استشرافية، وبالأحرى، يجد ما يسمى بوحدة عالمنا الحسي، بحسب تعبير الفيلسوف الميونيخي مويز *Mues*، تلك التي لا تفعل شيئاً آخر غير ذلك. دعنا نتأملْ واحدة من كائنات الأميبا، التي تتقلب أمام ناظرينا دون أن تكون مزودة بأي مجسات إدراكية. ثم لنتخيل أبعد من ذلك أن هدف هذه الأميبا الأولى هو التخلص من حالة التجوال الذي لا طائل من ورائه، وأن تصل إلى وعي تام بذاتها. فأي حاسة- يا ترى- ينبغي أن تتبع الأخرى منطقياً؟

لن تكون الأميبا المُتصوَّرة ذات سمعٍ ثاقبٍ في البداية،

Twitter: @ketab_n

ولن تستوي إلى حالة من التثاقل والسأم إلا لاحقاً، هذا واضحٌ تماماً؛ إذ يبدو أن هناك تسلسلاتٍ سائدةً. هناك يسودُ باختصار، على نحو ما طوَّر ذلك مويز بمنهجية، نظامٌ للحواس مُستقلٌّ تماماً عن التعلّم والخبرة. وما السمع إلا تجسيد للاستشعار الحراري. أما الرؤية، فهي اللمس المُجسّد. وتكمن المزية الحاسمة لحاسة الإبصار الآن في أنها تتيحُ لنا حالةَ الإدراك، بمعنى «أننا نستطيع التأكد في الوقت نفسه مما إذا جرى إدراكُ شيءٍ ما من عدمه». المُبصر، حسبما يُسمَّى، لا يعتمد على أن تُضفي الصدفةُ شيئاً قابلاً للمس في يده أو صوتاً في سمعه، إنه لم يعد فقط ذلك الذي يُعاني. هذه واحدة. وبالقدر نفسه من الأهمية يدخل المُبصر لأول مرة في حالة القدرة على إدراك نفسه ككلٍّ متكامل. وفي هذا يكمن الإنجاز الكبير الثاني لحاسة الإبصار؛ إنها تضمن ثباتاً في إدراك الذات أيضاً. وككل الإنجازات الثابتة سوف يستشعر المرءُ عظم الحاجة إليها فقط عندما يفقدها. ويبدو أنه لا مناص إلا أن يكون المرءُ أعمى حتى يتنبه إلى ما يعنيه له الإبصار.

إن الأعمى يظل غارقاً في غياهب الاحتمالية؛ فهو يفترض، وهو يتحسس طريقه، أن ثمة شيئاً يجب أن يكون داخل نصف قطر الدائرة التي تُشَكِّلها العصا البيضاء. أما عالمُه الصوتيّ، فهو غير مُكتمل؛ فعندما لا يتحرك شيءٌ

Twitter: @ketab_n

أمامه، أو يَصْدُر عنه صوتٌ، فهو لا شيء، أو كأنه لا شيء. في المقهى، عندما تُشَغَّل الموسيقى، تمحو الضوضاء كل ما للواقع من معالم، ويختفي الأصدقاء الذين كانوا إلى جانبه تَوّاً. وعلى غير ما يعتقدُ الأطفال من أنهم يكونون غير مرئيين، عندما يغلقون أعينهم، فإن على الأعمى أن يتذّكر دوماً وأبدا أنه مَرْئِيٌ. إن الأعمى يفقد تدريجيّاً مفهوم المظهر تماماً، وتُنتزع لديه ماديةُ الأجسام، ليتحوَّل الأشخاصُ إلى أصوات محضة؛ فتتقلّص تجربةُ كل ما هو جديد على نحو مُتزايد ومستمر، ويختفي العالم. وكما حدست النظريةُ من قبل، فإن الإنسان الأعمى يتهدَّده- خلال ذلك كله- اختفاءُ «الأنا».

فحيثما لم يعد هنالك عالمٌ ثابت، فإنه ليس هناك «أنا» ثابتة تستطيعُ أن تتعرَّف على نفسه؛ فلم يعد مُمكناً لـ«الأنا» أن تُدْرَكَ على أنها كلٌّ مُتكامل. لا مناص من أن يُعايش هال ما يعنيه هذا. إن شعور الاختفاء هو البدايةُ فقط، يعقبه شعورُ فقدان الذات، أو عدم الوعي بالذات، وأخيراً شعورُ الانعدام. هنا يتداعى الكفيف، ويتحطّم، ويعروه لفترات طويلة «الشعورُ الاستثنائيّ، بأنه ميت». يصفُ هال لحظاتٍ كاد فيها ذاك الشعور أن يمزقه، حالات فزع ورعب، استطاع اجتيازها فقط عندما أمسك بشيءٍ صغيرٍ في يديه لبضع دقائق. إنه لا مناص- من أجل استعادة الوعي

Twitter: @ketab_n

بـ«الأنا»- من أن يتوسع- معانياً- في تطبيق حاسة اللمس الجانبية، التي تتولاها بالرعاية الدائمة حاسةُ الإبصار بالتوازي.

ويتعيَّن على الكفيف أن يعاني ليخلق لنفسه كينونة جديدة. لقد استطاع هال أن ينجز ذلك قدر طاقته؛ فواصل ممارسة عمله، بأن قام بتدريس التربية الدينية، وألقى مُحاضراتٍ عن موضوعات كان أعدها قديماً، وظل مُحتفظاً بها في ذاكرته لفترةٍ طويلةٍ جدّاً، إلى أن أمكنه إلقاؤها إلقاءً حرّاً، وراح يذهب إلى الجامعة وحده، وربَّى أطفاله الذين لم ير أصغرهم قط، وواصل حياته بانتظام وتفانٍ في العمل. في السنة الخامسة خفّ الألم، وشعر أنه صار أصفى ذهناً، وتزايد أداءُ ذاكرته، لدرجة أذهلت المُبصرين من حوله. كان هال قد اكتسب القدرة على تحديد وجهة صدى الصوت منذُ فترةٍ طويلة، كان ذلك أشبه باستقبال تردد يتحامى المرء منه بيده. أخيراً يكتب هال عن بصيرة الجسد، ويعتادُ على فكرة مؤداها: أن ابتلاءه بالعمى هو مِنْحَةٌ مُحَيِّرَةٌ.

وتحملنا الصفحات الأخيرة للكتاب، والنص المكتوب على صفحة الغلاف، على توجيه الكتاب في الاتجاه الإيجابيّ. فالكاتبُ لا يُظهرُ لنا عالما، «ينقصُ» فيه شيءٌ ما (تقفُ كلمة «النقص» هنا ساخطة بين قوسين) وإنما يُبيِّنُ لنا، على العكس من ذلك تماماً، «عالماً مثيراً بصورة مختلفة». وهكذا يُمكن في

Twitter: @ketab_n

منشورٍ دعائيّ عند الضرورة توصيف الجحيم كذلك، إذا ما عُدّ ذلك ليس خطأً. لكن صفة الكمال ليست إلا خداعا وَرِعاً. لقد استطاع الكتاب أن يتحاشي ذكر تفاصيل عن هذا العالم الآخر المثير المختلف، الذي لا نستطيعُ للأسف نحنُ- المُبصرين- أن نتصوره؛ إنه مجرد قالب، فكان ذلك إحدى نقاط قوة الكتاب. إن هال لا يرى. تلك هي الحقيقة، وهذا هو العجز الذي سيُحدِّد مسار حياته. لكن ما هي الدرجة الإيمانيةَ التي يجب أن يحوزها الإنسان المؤمن، لكي يدرك- بعد الوقت المعتاد للخوض والإعراض- أن هذه الآفةَ هي مَحْضُ تكريم، وأنها إشارةٌ خاصة من الله... لا شيءَ من هذا هنا. ولا يُنازع هال أبداً في أن هذه المنحة المُحيِّرة هي منحة درامية، وخشنة جدّاً، تمنَّى لو تنازل عنها غير مدين لأحدٍ بشكرها. على أنه إن كان ثمة شخصٌ يستحقُّ الشكرَ هنا، فهو ذلك الكاتب الذي لم يرحم شيئاً، والذي جلس في الظلام، لكي يُبَصِّرَنا، وهو في عنفوان حبّه الأعمى للواقع، بأن علينا أن نُبْقِيَ أعينَنَا مفتوحةً أبداً.

Twitter: @ketab_n

مذكّراتٌ من داخل القبو[13]

لم يُعثر بعدُ على أموال الفدية، لكن الرجال الثلاثة، الذين اختطفوا جان فيليب ريمتسما في ربيع العام 1996، وأبقوه رهن الاعتقال لما يزيدُ عن الشهر، يقبعون الآن في السجن؛ فبعد كوزيكس وكذلك ريشتر انضم العقلُ المُدبّر دراخ، الذي أُلقي القبضُ عليه في أمريكا الجنوبية، ولا يزال هناك في انتظار ترحيله إلى ألمانيا. ريمتسما حرٌّ الآن، فيما المتهمون يدفعون ثمن فعلتهم. لكن الحكاية- عند هذا الحد- لم تنته بعد.

أجل، لقد أُطلق سراح ريمتسما، لكنه لم يترك بعدُ القبو الذي لَبِثَ فيه ثلاثة وثلاثين يوماً مُكبَّلاً بالقيود، ومنتظرا النهاية. دائماً يحدث بغتة أن ترتجف أوصاله خوفاً، وهو بين جدران حجرة الفندق، ويحتاجُ إلى لحظات كي يستوعب السبب. لقد سمع وقع خطواتٍ في الرواق، وهو في انتظار طرقاتٍ على الباب يُعلنُ بها الخاطفون عن قدومهم. ذلك الصدى في القبو والهاوية التي ارتطم بها داخله- عن كل ذلك يتحدث الكتاب، الذي حاول فيه ريمتسما العثور على مهرب داخل جمهوره .. هروب لم يستطع أن يجد خلاصاً

(13) نشرت هذه المقالة أول مرة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 1 مارس 1997.

Twitter: @ketab_n

منه منذُ ذلك اليوم.

في *القبو*، تقريرٌ تغلب عليه الرصانة التحليلية نائياً تماماً عن أي عاطفة. هو مُقَسّمٌ، كما لو كان روايةً، إلى ثلاثة فصولٍ. ثلاث درجاتٍ على سُلَّم حلزوني: الخارج- الخارج/ الداخل- الداخل. في الجزء الأول يسرد الكاتب، في إيجاز مكثف، أحداثاً تزداد بمرور الوقت تشويقا وخلابة، مغرقا في الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية، كي يجعل من الرواية حكاية حَريّةً بالتصديق، وهو أمر لا يجرؤ على ابتكاره إلا كاتبٌ ساذَجٌ غُفْلٌ، كأنه الحياة.

في الجزءُ الثاني يصوغ الراوي معالم تلك الفترة في القبو من الداخل، لكنه يتمسك دائماً بالتتابع الزمنيّ الخارجيّ. في الأيام الأولى من وضعه في الأسْر وجد الراوي، الذي انفصل هنا إلى ضمير الغائب «هو»، وجد نفسه مدفوعاً إلى نَوْباتٍ من التفكير المؤلم، نتيجة أنهم أعادوا إليه الساعة! بدا له، هكذا استنتج ريمتسما، أنهم قد عقدوا العزم على قتله (في اليوم السابق على إطلاق سراحه أُخذت منه الساعة مرة أخرى). في الأسبوع الأخير وضع خطة، حالَ فشل كل الحوالات المالية الأخرى، أن يأخذ هو الأمر على عاتقه، ويُعْطِيَ خاطفيه كلمة شرف، إنْ هم أطلقوا سراحه أن يعود إليهم بأموال الفدية.

بين هذا وذاك كانت هناك ثلاثُة وثلاثون يوماً، وروح

Twitter: @ketab_n

أشعثُ غارقٌ في خوف شريد، يحاول الفصل الثالث سبر أغواره. أسوأ شيء هو الانتظار؛ إذ يبدو أن كل حالة استقرار حقيقي هي أفضل كثيراً من الوقوع في قبضة العديد من التخمينات الراجفة المضطربة. في ثنايا هذا الاضطراب تتمدد آلافُ الهواجس، لكن الهاجس الأكبر، الذي قض مضجعه، هو أن يكون ثمة خطبٌ حدث لزوجته (هو يعرف شيئاً عن القنبلة اليدوية- أيمكن أن تخفق الحوالات المالية؛ لأن زوجته لم تعد قادرة على تدبيرها؟). هاجس قُصاصة الأسعار الخاصة بالسوق التجارية، التي مزّقها إلى جزازات متناهية الصغر- فعندما يعثر عليها الخاطفون، ربّما يعتقدون أنهم خُدعوا (لكن ما عساهم يصنعون أشد جُرْماً من أن يشوهوا مثل هذه الآثار؟). هاجس الموت بسبب الغرغرينا، بعدما يبترون له أُصْبُعَه الصغرى. ثم الهاجس من أن يَنْفَدَ الوقود من المصباح الكهربائيّ، فيتعيَّن عليه حينئذ أن يمكث في جُنح الظلام. «هل سيكون إرسال البريد في سبت النور؟» لوهلةٍ بدا كلُّ شيْءٍ مرهوناً بالإجابة على هذا السؤال؛ سوف يفقد القارئ أعصابه؛ لأنه هو نفسه لا يعرف هذه الإجابة. وكلّ شيءٍ يلفّه الخوفُ من أن يُترك هكذا ليعاني آلام الموت عَطَشاً؛ تلك الأريحية التي حصل بها على المادة مع العبوات الزجاجية المستخدمة، ليتمكن من الوصول إلى مخرج الطوارئ (أين يمكن تحديداً وضع

Twitter: @ketab_n

قطع الزجاج المكسورة؟). عندما سمع المُطْلَقُ سراحه لاحقاً، أن واحداً من المختطفين حاول أثناء إلقاء القبض عليه أن يقطع شرايينه، امتلأ قلبه بالرضا. اعترافٌ يثبت تحاشي ريمتسما استخدام كل الكلام المعسول- عندما يظهر في هذه المُذَكّرات على نحو يثيرُ الإعجاب، فإن ذلك يرجع إلى المقارنة التي يعقدها القارئ الذي يحاول أن يضع نفسه مكانه، لا إلى الكاتب الذي يفعل كل شيء، حتى لا تبدوَ الهالة التي يتحرك في ضوئها مفعمة بالتملّق.

في ظل روح الفكاهة، ورباطة جأشه، التي ثابر المُختطَفُ على الاحتفاظ بها حتى تحية الوداع، راحت المخاوفُ تلوح من بعيد وتَخْفُقُ؛ حيث شعورُ الوحشةِ الرهيبُ رابضٌ. إن الخبرة الفعلية في القبو تتملص تماماً من مشاعر التعاطف، بل حتى من التسمية نفسها. «هي ليست كذا وكذا، وإنما هي الأسوأ. إنها *مختلفةٌ* تماماً». ذلك الاختلاف التام يكمن في خبرة التهاوي والشعور بالنبذ من العالم. «لم يكن الأمر، أن *هناك* ما كان ينقصه، هو لم يكن موجوداً أصلا». ما عايشه ريمتسما، والذي لا يمكن وصفه إلا من خلال صور، هو تحطم الفرد، تحطمٌ لم يتحرر من خلاله الجوهر، وإنما ظهر العدم. الأنا، أو الجوهر، هو كما في علوم المادة شيءٌ متماسك آخذٌ بعضُه بحُجَزِ بعضٍ، لكنه يفنى بسبب العزلة. كل هذا تسهل كتابته، لكن كم هو عسيرٌ أن تعايشه.

Twitter: @ketab_n

يعرف ريمتسما حق المعرفة أن الأمر كان يمكن أن يسوء أكثر من ذلك، ومن ذا الذي له أن يعرف ذلك أفضل منه، هو من تواصل مع ضحايا التعذيب عن كَثَب، حيث كان ترأس معهداً لمكافحة التعذيب منذ أعوام، من خلال توثيقاتٍ علمية. لكن يكفيه التواصل مع السلطة المطلقة، حتى يفهم ضحاياها من الداخل ما شرحه المعارض الإيرانيّ بعد ستة أسابيع قضاها في أقبية المخابرات في خطابٍ له كان قد نجح في تهريبه إلى ألمانيا: حياته توقَّفت منذ اليوم الأول؛ فلم يعد على قيد الحياة.

وقد لا تساعد عمليةُ الإنقاذ كذلك في التغلُّب على شعور العدم. ألا يُمكن لريمتسما أن يسعد بإطلاق سراحه؟ لا، لأن مقدرته على الفرح نفسها قد تحطّمت في القبو، وتحطم معها كذلك كل ما عداها؛ إذ بدت كل الأشياء للعائد من القبو بالغة الانحناء، بحيث لم يعد يستطيع التعويل عليها مرة أخرى. ربما هو لا يزال- مع هذا- قادراً على ممارسة الكتابة، وعندما يفهمه أحدهم فهما صحيحا، يكون ذلك سبباً- إلى جانب وجود أسرته بجواره- في إبقائه على قيد الحياة.

لا تكادُ أي صفحةٍ في كتاب ريمتسما تخلو من الأدب. صوتُ حفيفٍ خلف السياج النباتيّ، هاجمه على إثره شخصٌ مُقنَّع، فلم تَلِنْ عريكتهُ ودافع عن نفسه، حتى اصطدم وجهه

Twitter: @ketab_n

بالسور، ولم يندهش حينئذ من عدم شعوره بالألم؛ فقد تذّكر جملةً قالها جين أمري: إن للصدمة تأثيراً، كأنها مُخدِّرٌ خاص. وفي اليوم الأول في القبو طلب إليهم شيئاً يقرؤه. «كان يعرف أن لديه دائماً فرصاً، ما دام في صحبة كتاب». في خطاب الوداع الأول له يُشبِّه نفسه بالهنديّ جو، الذي أراد تخفيف وقع النهاية المخيفة من خلال ترشيح الكلام بعض الشيء، وبهذا يُضلِّل الشرطة التي ستستنتج الإشارة المخفية بين الرموز مُلْمِحمةً إلى أنه يختفي في فُوَّهَةٍ تحت الأرض. في خطابٍ تالٍ كتب عن *مذكرات من أعماق الأرض*، التي كتبها دوستويفسكي، وهذه المرة كانت رسالة، أراد خلالها من القراء أن ينتزعوا أنفسهم من سطوة العنوان المألوف، ليصطدموا بفوهة القبو المحتَجَز فيه، مخفوراً من قبل ثلاثة خاطفين، مثلما كان من شأن الإشارات الأخرى إلى *فاوست II*، فوجهت الشرطة، التي اتبعت المقولة المثبتة، وجهةً خادعة، كي تصل إلى الجُناة الثلاثة.

إلى جانب هذه الخطابات، التي أوسعها إشاراتٍ أدبيةً، فقد تشبَّث ريمتسما بكتابة مذكرات يومية. وعلى الرغم من أنها سُلبت منه في النهاية، فإنها أدَّت ما كان منوطاً بها. إنه هو الذي تشبث بها. هذا المنفيُّ من العالم نجح في خلق «أنا» بديلة، «أنا» متجاوزة للحدود، «أنا» يُمكنه الاتكاءُ عليها؛ إنها «الأنا» في المنفى. لقد تنحَّى السيد؛ فبقي حيّاً رَغم

Twitter: @ketab_n

الأنا المكتوبة بالقلم الرصاص، الذي كان مسموحاً لمداده الرصاصي أن ينفد شيئاً فشيئاً، مثلما هو حال الضوء اللازم للكتابة والقراءة. ذلك التشبُّث باللغة الرسمية والأدب لم يكن له علاقة بالحيثية التي عليها النخبة أو عاداتهم، إنه البيان الأخير قبل التداعي المُحدق. وانعكس هذا التداعي كذلك وبصورة منطقيّة في أحلامه الأدبية. دائماً ما يعودُ الأسير بذاكرته إلى كتب الأطفال؛ وتعود الأنا المتصاغرة، المرتدة إلى زمن الطفولة، فتحيا مع توم سوير، والملك الضفدع، ومع الأصدقاء الخمسة، ومع كاسبرل على قلعة هيملهوخ. يتبادل الأقدم والأحدث الظهور من رحم الزمن، عندما كان العالم لا يزالُ قادراً على كل شيء، لكن «الأنا» على نحو خاص كانت محمية. وعندما أُطْلِقَ سراحُه في النهاية إلى الغابة المُظلمة، شعر ريمتسما وكأنه هانزل.[14]

حكايةٌ قديمةٌ أيضاً هي التي وجَّهته إلى اللحظة الأولى من بين اللحظتين الأكثر بؤساً في هذا الكتاب. إنه يقتبس ما ورد عن العفريت المُحرَّر في حكايات *ألف ليلة وليلة*، الذي أراد أن يعقد مع مُنقذه صفقة: أن يهبه في الألفية الأولى كل كنوز الدنيا، في مقابل أن يجهز (العفريت) عليه الآن. عقب هذا التحوُّل تأتي نقطة الانحدار الأولى. كان ريمتسما

(14) أحد شخوص قصة «هانزل وغريتل»، أو «بيت الحلوى»، وهي حكاية خيالية مشهورة للأطفال، دونها الأخَوَانِ جريم. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

مأخوذاً بأمنية تعويض عملية الانتحار، التي جهَّز لها هنا بالأسفل من خلال أكوام العبوات الزجاجية، بتنفيذها هناك في الخارج حيثُ الحرية. أما نقطةُ الانحدار الثانية هي انعكاسٌ للأولى. هناك في الخارج، حيثُ الحرية، يقومُ أحياناً بقياس القبو. هناك فقط تجد مشاعر العزلة التامة مستقرها ومستودعها.

نقطة الانحدار الأخيرة هذه تنهي تقريراً يختصر على نفسه وعلى القارئ أي أوهام، بَلْهَ أي جرعات تهدئة. ربّما استطاع ريمتسما اجتذاب التنانين من غياهب المجهول إلى مملكة اللغة. ربّما يتوقُ الأدب أيضاً إلى القبو، وربّما تكون هذه هي الرسالة التي تصلنُا منه واضحةً صريحة.

لم يكن اعتماده الأخير على الأدب؛ إذ لم يكن أحدٌ ممن كانوا بالخارج قد انشغل، قبيل النهاية السعيدة، بفك شفرة الخطابات، والرسائل التي إما أنها لم تكن تعني شيئاً، وإما أنها كانت تعني أكثر مما أُخذ منها. احترازيّاً جرى تحضير أسئلة يمكن طرحها على الخاطفين إلى حين تحويل الأموال. لقد نجح ريمتسما، في الخطاب الذي وجَّهه إلى واحد من ناقلي الأموال المطلوبة، ومن خلال إشارة خبيرة إلى أرنو شميدت، في أن يثبت هويته. وعند فحص الأسئلة، التي يجب أن تبرهن على حياته يوماً ما، يتضح أن الأجواء الأدبية لا يُمكن لعين أن تخطئها. على أيٍّ منها يُمكن أن يجيب جان

Twitter: @ketab_n

فيليب ريمتسما وحده، وليس أيّ واحدٍ من الخاطفين بكل تأكيد؟ على أن السؤال الذي ينبغي للمرء أن يجهزه في نفسه هو: ما اسم الشخصية الرئيسية في رواية أرنو شميدت بحر *الشدائد*؟

عندما علم المُحَرَّرُ بهذا الأمر بعد مرور عدة أسابيع، شحب وجهه، وبحث لنفسه عن متكأ. لقد كان يجد طوال ثلاثةٍ وثلاثين يوماً هذا المتكأ في الأدب، تلك النزوة التي أوشكت أن تُكلِّفه حياته. لقد كان اسمُ بطل رواية شميدت بحر *الشدائد* هو نفسه اسم أحد الخاطفين؛ إنه «ريشتر»!

Twitter: @ketab_n

من حياة دبابير القبور[15]

شيء مقزز جدّاً ما يفعله الدبور الخنجري مع دودة خنافس جُعَل الأزهار. يقومُ هذا الأول بشّل حركة الثاني بلسعة وحيدة ومُوجَّهة، ثم يضع بيضته عليه. ولا تكاد اليرقة المنزلقة لتوها تُبْصِرُ ضوء الحياة، حتى تبدأ من دون تردد في حفر ثقبٍ في تلك الأرض الندية النابضة بالحياة من تحتها. بعد يوم واحد تصبح اليرقة بكامل مقدمتها داخل ذلك العملاّق المشلول، لتعيشَ منذ ذلك الحين فصاعداً قريرة العين هادئة النفس. لكن كل ذلك يجب أن

(15) نشرت هذه المقالة أول مرة بالملحق الأدبي لمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 10 أكتوبر 1989. وكان وصف عالم الحشرات الفرنسي فابر لحياة هذا النوع من الدبابير موضع إعجاب الأديب الفرنسي مارسيل بروست، الذي كتب لدار غاليمار صفحات جليلة عن فابر قبل الوفاة بأسابيع قليلة، وقارن ذبول نفسه، وحرمانه من كل شيء بتلك الحشرة العاجزة الراقدة. وقد نقل إلى الفرنسية وصفه المسهب لها في مجلّد «طريق سوان» من روايته: البحث عن الزمن المفقود، حيث عوملت الخادمة معاملة قاسية تضاهي ما حكاه فابر عما يفعله الدبور بالعناكب المخدِّرة. وقد لقي هذا المشهد قارئا عجيبا؛ إنه توماس مان الذي كتب في مذكراته في 18 مارس 1938، بعد قراءة بروست: «الخُنْفَسُ الطائر، الذي يثقب عناكب وحشرات أخرى من عند مراكز حركتها؛ فتبقى حية وساكنة، كي ينتهي من التهام لحم صغارها الطازج عقب موتها بوقت قصير. إنه الجبروت الفطري الطبيعي الوادع الأبكم . بل هو السقوط المدوي للطبع. وتبقى دقة المعرفة والمهارة في سبيل الحفاظ على النوع من الأمور الغيبية المثيرة».

Twitter: @ketab_n

يتم وفق نظام دقيقٍ من الحيطة والحذر في محيط الافتراس الذي تعيش فيه. إن وخزةً قبل الأوان ستكونُ مميتة، وإن من شأن ذلك أن يقتل الضحية، لتغرق اليرقة في سموم جثتها. لذلك تشهد البداية فقط التهاما لأجزاء الجسد غير الضرورية للحياة، مثل الأنسجة الدموية، ثم النسيج الدهني، فالعضلات فالجهاز الهضميّ، ثم يأتي أخيراً دور المراكز العصبية والوعاء الظهريّ. وبهذا يظلُّ الغذاءُ حتى النهاية طازَجاً. وبعد أسبوعين تغادرُ يرقة الدبور ضحيتها، مُخلِّفةً وراءها كيساً خالياً مُفرَّغاً بمهارة، كي تتوجَّه في هدوءٍ إلى الخطوة التالية من التطور، ألا وهي نسج الشرنقة.

إن تتابع الالتهام على هذا النحو أمر مُحدَّدٌ جينيّاً وفق نظام محكم لا يتخلف. فعندما قُدِّم للدبور جُندبٌ مُخدَّرٌ بدلاً من الجُعَل المعتاد، بدأت اليرقة في تحضير نفسها وفقاً للطريقة القديمة. ولمدة ثلاثة أيام كانت الأمور تسيرُ على ما يُرام، حتى جاءت العضَّةُ الفاشلة ... هنا لم يتوافق نَسَقُ الافتراس الجامد لديها مع تناسق أعضاء الجندب المختلف بعض الشيء؛ الأمر الذي أدى إلى موت الجندب وتعفُّنِه قبل الأوان، منتزعاً معه روحَ اليرقة.

لكن كيف كان الأمر إذن في بدايته، عندما «عضَّت اليرقة للمرة الأولى ضحيةً سمينة؟» سؤالٌ طرحه على نفسه مُنظِّمُ التجربة، عالمُ الحشرات جان هنري فابر، المولود عام

Twitter: @ketab_n

1823م، والذي ظهرت في أعماله الكاملة المكونة من عشرة أجزاء تحت عنوان «التَّذكار في علم الحشرات» *Souvenirs Entomologiques* في المختارات الثانية المشفوعة بالتعليقات. جاء السؤال هنا بصيغة مجازية، وجاءت الإجابة حاسمة وواضحة: إن اليرقة كانت قادرة على فعل كل شيءٍ في التو واللحظة، وإلا لما بَقِيَتْ على قيد الحياة. فوَفْقاً لفابر، فإن ذلك ليس إلا إثبات لاستراتيجية اليرقة، التي ارتسمت ملامحها بطريقةٍ غير ارتقائية. فلم يكن بمقدور اليرقة أن تكتسب تقنيتها ببطء، بل كانت تتمتع بهذه التقنية منذ الأزل. هكذا وجد فابر الأمر منطقيّا، ولم تتزاحم مزيدٌ من الأسئلة على رأس الرجل العصامي ذاتيّ التعلّم. أجل، لقد كان فابر على صلةٍ بداروين، لكنّه- مع ذلك- ضمَّن كتاباته- تعريضاً وتصريحاً- نقداً لاذعاً ضد هذا الأخير (اصطدم نقده في واقع الأمر أكثر ما اصطدم بالعالم لامارك)، ولم يهتمَّ مدةَ حياته بالتمهيد التنظيريّ الواسع النطاق، إلا فيما ندر. «لم يرُق لي أبداً طرحُ النظريات ... كلها محلّ شكٍّ في نظري». إن الرجل لا يستحيي من أن يُعلن ذلك صراحةً.

زميلٌ لاحقٌ له، هو عالمُ الفراشات فلاديمير نابوكوف، الذي سُمِّيت باسمه فصيلة «فراشةُ نابوكوف النحاسية»، كان على وشك أن يقول كلاماً مشابهاً تماماً. فقد ربط نابوكوف نفوره من النظرية الكبرى، والتشكيك خصوصاً

Twitter: @ketab_n

في نظرية داروين، ربط ذلك بحبه للتفاصيل، وولائه للجزئيات، ودأبه على متابعة الأمور العادية والبعيدة. ذلك الشغف الذي أولى له، مثل فابر الذي لم يؤمن بآرائه إلا قليلاً، حماساً منقطع النظير، وغير مشروط. «إن على أيّ كاتبٍ مُبدع (يُجيب فابر عرضا عن سؤالٍ حول طريقته الفنية) أن يدرس أعمال الآخرين بعناية، بما في ذلك أعمال الخالق». لقد حظي هذا الجزءُ الثاني خِصّيصَى بدراسة من جان هنري فابر غلب عليها حماس عظيم. لقد سخَّر له معظم الوقت، الذي أمكنه انتزاعه من غمرة مشاغله اليومية في ضيعته الريفية، مع عناية مدهشة، وقوة ملاحظة نادرة، وسعادة خلاقة غامرة. لم يكن نابوكوفيّاً (كذا أصبح)، لكنه كان على درجةٍ علمية مرموقة؛ المقطع الأول، المُتَّسم بسمات السير الذاتية، من مجموعته *عجائب الأحياء*، والذي يتذكر فيه فابر سنوات طفولته المبكرة- تلك البوابة التي يصطحبُ فيها القارئ عبر أروقة البحث العلميّ- تُذكِّر تماماً بفصلٍ من فصول الأدب العالميّ، تُذكِّر بحلم أُبلوموف (*Oblomow*)، الذي وصف فيه غونتشاروف (*Iwan Gontscharow*) سنوات الصبا لبطله على أفضل وجهٍ ممكن.[16]

(16) أبلوموف هو بطل القصة التي حملت اسمه للكاتب الروسي الكبير غونتشاروف. تحكي القصة عن طفل عاش حياته مدللا، لم تسند إليه طول حياته مسئولية، ولم ينغمس في عمل جاد، وقضى سنوات طفولته وشبابه في نعيم ثروة أسرته من ناحية، وحضن والدته التي ظلت تعامله مجرد =

Twitter: @ketab_n

ثم جاءت الفصول الاثنا عشر التالية لتُؤَوَّل من لَدُنْ المُختصَّين على نحوٍ مغايرٍ لما فهمه العامة؛ حيث يؤكّدون أن نتائج البحث التي وصل إليها سلفهم من خلال مُعَدَّاتٍ وأدواتٍ فقيرة للغاية، لا يمكن الوصولُ إليها إلا نادراً. كان التأثير المنعكس على العامة غير متوقَّعٍ إطلاقاً؛ لأنه لم يكن بحالٍ لِيضعَ يده، ولا حتى أُصْبُعاً واحدة منها في النار، من أجل أن تفرض عليه العادات الحياتية لليرقات عنقية الخرطوم أو لحشرة البلوط اهتماماً كبيراً- ولكن هذا تحديداً ما تفعله على نحو متزايد. ولا يرجع هذا فقط إلى حماس فابر، والذي كان من الصعب مقاومته على المدى البعيد، ولا إلى قدراته المذهلة على أية حال، ولا إلى التعامل مع البحث العسير باستخدام اليد البسيطة والفهم العاديّ. شيءٌ آخر هزلي بعض الشيء أسهم في ذلك، هو أن العامة كانوا يسعدون باتّباعه. كان فابر يتحدَّث عن حشراته كما لو كانت أشخاصاً صغاراً. يمتدحُ بعضهن ويتشكَّى من أخريات. فإن بدا له اليُسروع «شريراً»، حازت النحلُ البُنِّيّة على تعاطفه في مقابل ذلك. هو يمتدح رغبتها (أي النحلة) في الاستقرار، ودوافعها للحركة تُعزى، حسب تخمينه،

= وليد من ناحية أخرى، لذا فإنه، بعد ضياع الثروة ووفاة الأم، غدا على ما أصبح عليه، فلم يملك غير أن يحلم بتلك الأيام التي ذابت مع الزمن؛ فلم يبق منها إلا تلك الرؤى الناعمة التي يمرح فيها مع والدته الرقيقة، وها هو يناديها، يعلو صوته، ويصحو من النوم، لكنه يفضل النوم من جديد. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

إلى طبيعة عاطفية: «هنا وُلِدَتْ، وهنا أَحبَّتْ، وفيها سوف تعودُ». لكن نبرةَ صوته تتحوَّل إلى سخرية مريرة عندما يشرع في الحديث عن قملة النباتات، التي تنقضي من أمامها كل مناسبات الهروب من اليرقة المُبيدة للأوراق والمفترسة: «مادام عضو الامتصاص لديها مثبتاً في موضعٍ مناسب، فلماذا إذن تنتابها اضطراباتٌ في المضغ فقط بسبب الموت المُحدق؟» وعن السذاجة العبثية للدبور النمسي الذي، رغم التصاقه بعشه، يواصلُ الرحيل، لكن ينتابه حزن عميق إذا ما أزال أحد عشه، ثم بعد فصلٍ واحدٍ يعود مطأطِئاً رأسه إلى «تناقضات هذا الدبور غير المفهومة». هو في داخله نقيّ، وعلى النقيض تماماً من دبور السُّرْعوف (Tachytes nigra)،[17] وهو رفيقٌ مفترس ذو دم بارد، ويكون تعامل دبور القبور معه، كما استشعر فابر ذلك بوجدانه، «بانزعاجٍ عميق».

لا شك أن هذا النهج ليس بالضرورة علميّاً، وفيه شيءٌ من الماضي. إذن هو كتابٌ تراكم عليه التراب، بهذا فقط يمكنُ للمرء أن يُسمِّي عمل فابر، لا سيما إذا ما فُهِمَ ترابُ فابر بمعناه الحقيقي؛ فهو التراب الذي يُزَيِّن أجنحة الفراشات، وهو نفسه التراب الذي يعرف عنه الأطفال، أنه لا ينبغي لأحد أن يَلْمَسَهُ.

(17) المعروف بـ«فرس النبي». المترجم

Twitter: @ketab_n

مادلين الزائفة[18]

يروي ديمتري نابوكوف، أن المرة الوحيدة، التي رأى فيها دموعاً في عينيْ والده كانت إبّان مرض موته. كان ذلك في المستشفى قبيل موته بأيام قلائل. لقد كان الأبُ يفكر آنذاك في فراشةٍ مُعيَّنة، كانتَ قد انسلَّت بالفعل، وهي في رحلة البكارة، في درجةٍ غير مألوفة من الأمان أمام شبكة الرجل المُودِّع؛ فهو لم يعد قادراً على صيدها مرةً أخرى بأساليب الصيد المعهودة. إن الفراشات وحشرات العُثّ لم تكن لنابوكوف مجرَّد هواية أو هوس، بل كانت كذلك هي الشغف الوحيد الذي رافقه طيلة حياته، حتى فاقت شغفه بالشعر في بعض الأحيان. آخرون يرون هيلين[19]

(18) نشرت هذه المقالة أول مرة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 14 اغسطس 1996. وبعد نشر هذه المقالة أطلق ديتر إيه تسيمر صافرة الأمان: في طبعة كتابه «المرشد إلى فراشات نابوكوف» المنقحة انحصر الأمر في مادلين لوليتا. أما الإنذار الخاطئ، فقد كان بسبب خطأ في النقل بين تسيمر وبلانت، الذي كان يعني فراشة الماشنكا. لقد ظلت كعكة بروست الساحرة وحفيدة نابوكوف ألبرتين على اتصال بعلم الفراشات. ويبدو أن ذكرى رواية إكهارد هنشايد «عشيقة السقف» قد شغلت المؤلف عن التوفيق بين عنوان المقالات المجموعة والوقائع.

(19) هيلين في إلياذة هوميروس هي أجمل نساء الأرض قاطبة، خطب ودها جميع ملوك الإغريق، وتسابقوا للفوز بقلبها، إلى أن اختارت منيلاوس زوجاً لها. (المترجم- موسوعة ويكيبديا)

Twitter: @ketab_n

في كل أنثى، بينما يرى نابوكوف في كل «أرنب لعوب/ بلاي بوي» فراشةً. هذا العشق المتقدةُ جذوته منذُ الصبا دفع الكاتب المُهجَّر من روسيا، ومن بعدها من أوروبا إلى هارفارد عام 1941م، صوب متحف الأحياء المُقارنة، حيثُ درس، بصفته أميناً غير رسميّ للمتحف حتى عام 1948م، الأعضاء الجنسية للفراشات، وأتلف عينيه من جراء ذلك. كانت تلك الفترة هي الأسعد والأكثر امتلاءً بالمغامرات في حياته، على نحو ما تثبت الخطابات البرَّاقة التي تعودُ إلى تلك الفترة. حتى بعد النجاح الساحق الذي حققه برواية لوليتا، لم يَثْنِهِ شيءٌ عن العشق الأول؛ فلم يفوِّت أي صيف من دون المناوبة بين لذة الأدب ونشوة الصيد وفرحة الاكتشاف، والجهد اللذيذ في عملية التصنيف والتحليل.

عند أغلب النابوكوفيين كان هذا النوع من السعادة الجانبية للمُعلِّم يعد سبباً صغيراً ودائماً للحيرة. فإذا لم يكن النابوكوفيون غيورين على الفترة التي اضطر فيها الكاتب إلى أن يتنازل فيها للعالم بداخله، ويتصورون ماذا كان عساه أن يبدع للرواية من دون هذا الشغف، فلن يدخلوا- مهما كانت الظروف- بأرجلهم هذه المنطقة الغريبة التي سقطت منها- كذلك للأسف- ظلالٌ محددة في مملكة الأدب. ومنذ عام 1996 لم يظهر إلا كتابٌ واحد، يتصدَّى للموضوع بجدية، ويحملُ عن كاهل النابوكوفيّ عبء القيام برحلاتٍ

Twitter: @ketab_n

استكشافية بات في غنىً عنها، وهو مرتاح الضمير. وكما هو متوقَّع، بل ليس متوقَّعاً خلاف ذلك؛ فإن أهمّ الأعمال التي تتناول نابوكوف لا تُنشر أبداً في ألمانيا علانيةً، بما في ذلك الأعمالُ الثلاثة الأكثر أهمية في هذا العقد، وهي: السيرة الذاتية الواقعة في جزأين للكاتب براين بويد، والدراسة الكبيرة شكوك الساحر للكاتب ميشائيل وودز- كلاهما لم يُترجم، لكن عملُ بويد ما يزالُ قيد التأليف- وكتابُ ديتر إيه تسيمر بعنوان **المُرشد إلى فراشات نابوكوف وحشرات العُثّ**. لقد أُلِّفَ الكتابُ باللغة الإنجليزية احترازا، وطبعه صاحبه ونشره بنفسه، كأيّ رسالة ماجيستير، مع ملحق مزود بنسخ مُلوَّنة. ويمكن القول إن تسيمر كان، مع كل صفحةٍ رفيعة من مقاس A4 (طبقاً لمعيار المعهد الألماني للتوحيد القياسيّ) من صفحات كتابه، يوجِّه صفعةً مدوية إلى وجه دور النشر، التي لم يخطر ببالها، ولو مرةً، أن تحيد عن القاعدة، وترفع الحظر عن نابوكوف. لذلك يُعَدّ كتاب تسيمر، إذا ما حدد المرءُ نسبة ساعات العمل لكل صفحة بالوزن الذريّ، كتاباً من اليورانيوم. بجسم تنتابه القشعريرة يتخيّل المرءُ- فحسب- ذلك الجبل المتراكم من فراشات الجناح الزجاجيّ، ذلك البرج من المساعي المجهرية المرهقة، التي كان على تسيمر بكتابه **المُرشد** أن يجتازها، والتي لا يقوى على قهرها إلا من جمع بين ملكتي التخصص في الفنون

Twitter: @ketab_n

الروحية والعلوم الطبيعية معاً.

لقد رفض نابوكوف بالفعل التمييز؛ إذ كان يعد نفسه ممن يعتنقون مذهب الواحدية.[20] وبدوره عوَّل تسيمر على التشابهات بين فن نابوكوف وعلم الفراشات. ويعزى المغزى من وراء هذه الخدعة الجميلة، والتمويه غير المُغرض كذلك، إلى هذه المشتركات، مثل دقة الملاحظة والنفور من التعميم. لقد كان نابوكوف قادراً على الادعاء بأن كلمة «أحمر» لا معنى لها عنده، فلهذه الكلمة ظلالٌ من الفروق كثيرةٌ للغاية. وبهذه النزعة الحرفية الصارمة لم يكن ليذهب بعيداً، لا من حيث هو كاتبٌ ولا من حيث هو متخصصٌ في فن التصنيف. وبطبيعة الحال فقد استخدم أيضاً كلمة «أحمر»؛ فهو لم يكن عليه- بصفته متخصّصاً في فن التصنيف- أن يبحث فحسب وجوه الاختلاف، بل ووجوه الاتفاق كذلك، ومن ثم يوازن- هل هما متشابهان بما يكفي، أم هما مختلفان تماماً؟ وهنا تكمن أسرار فنّ تصنيف الأنواع، الذي فصلت مقدمة مرشد تسيمر في بسط قواعده ومشكلاته.

(20) تطلق الواحدية بالمعنى العلمي والفلسفي والأخلاقي على مذهب هيغل الذي يقرر أن الكون واحد، فلا تعارض بين المادة والروح، ولا بين الله والعالم، لأن العالم ليس مخلوقاً، وإنما هو قديم ومتطور وفقاً لقوانين أزلية، وليس هنالك قوة حيوية مستقلة عن القوى الفيزيقية والكيميائية، ولا تعارض بين غايات البدن وغايات الروح، هذا إلى جانب القول بسمو الطبيعة، وتقديس العقل، والايمان بالعلم، والخير، والجمال. (المترجم- موسوعة ويكيبديا)

Twitter: @ketab_n

الشيءُ الوحيد، الذي كان يمكن لمُتَّبع منهجِ الحرفية الصارم أن يقبله، ويسمح به من دون تفكير، هو مفهوم كلٍّ من النوع والصنف، وما عدا ذلك، فبنيةٌ وهيكلٌ. فالنوع هو الذي يشمل كل الأفراد، التي يمكنها أن تتكاثر فيما بينها. على أن الطبيعة، وليس العالمُ المُنظِّر المُصنِّف، قد نصبت لهذه الأنواع حواجز التكاثر. فَتَحْتَ مجموعةِ الفراشات يوجد نحو مائة وخمسة وستين ألفَ نوعٍ معروف، وربما كان ثمة عددٌ مقاربٌ لهذا غير معروف. من هنا يتخذ الباحثون سُلَّما نزولاً إلى الأنواع الفرعية، وصعوداً إلى الطَّفَرات على مستوى الفصيلة، والعائلة، والرتبة، والشريحة. على أن العائلات الفرعية والفصائل العلوية تُسبِّب قليلاً من الحيرة والارتباك. إن المقارنة بين «الفراشات وحشرات العُث» يعني- في ضوء علم الوراثة الجيني- اختلافاً كبيراً بين كائنات نهارية (الفراشات)، وأخرى ليلية (حشرات العُثّ)، وبينها تقف النهاية الاستشعارية مع فخذ صغير أو من دونه. ويُسبِّب التبديل بين المعايير اضطراباتٍ أخرى، وإعادةَ ترتيبٍ دائمةً بين المجموعات في علم تصنيف الأنواع؛ حيث لم يعد التشابه الظاهريّ يُؤخذ في الحُسبان، وإنما النسب («أحادي النمط الخلوي»)، الأمر الذي من المؤكد أن يؤدِّي كذلك إلى تشابه، لكنه تشابهٌ جينيٌ جزئي، وهو الأمر الذي لم يستطع نابوكوف (وبالأحرى لم يُرد) أن

Twitter: @ketab_n

يعرف عنه الكثير.

لقد اقتصر عمل نابوكوف، وميراثه الذي خلفه في تلك الغابة ذات الأجنحة، على قطعةٍ جرداء منها؛ حيث فحص أصنافاً من قطاع فراشات بوليوماتوس في عائلة نحاسيات الأجنحة، ومن بينها أيضاً جنس قشريات الجناح لمكتشفها هوبنر، التي كانت عرضةً لاضطراباتٍ كبيرة في التسمية، وفي هذا وردت مواد مكتوبة مشكوكٌ فيها. هناك عثر على بعض الأنواع والفصائل، واجتهد كي يصل إلى ترتيبٍ منهجيّ جديد، يبدو أنه ظل محافظاً على ثباته حتى اليوم. إن نابوكوف لو لم يكن قد دوَّن اسمه في الأدب، لغدا حضوره طاغياً في عالم الكُتيبات المعنية بالفراشات.

في النصف الثاني من مُرشد تسيمر يجدُ القارئ كل الفراشات وحشرات العُثّ، التي حملت اسم نابوكوف. وحتى فعلُ التسمية هذا خاضع لنظام صارم، ومُدوَّن في **المُدوَّنة العالمية لتسمية الحيوانات**، حيث القانون الأعلى فيها يقضي بحظر المشتركات اللفظية والمترادفات اللغوية. يكونُ الاسمُ الأول صالحاً دائماً، حتى وإن صيغَ صياغة خاطئة، ويبقى النموذج الذي تستند إليه التسميةُ الأولى، **النوع الشامل**، هو المرجع والأساس، حتى وإن بدا غير نموذجيٍّ لذلك. فقط عندما يُخطئ في التعريف، يجري استبدال النوع الجديد به. وهذه الأخطاء التعريفية والتوصيفات الجديدة

Twitter: @ketab_n

ليست نادرة؛ ففي إحدى الحالات أدّى ذلك إلى إعادة تسمية سيئة الحظ. وبسبب فقدان الجزء الأخير من النوع الشامل، الأمر الذي أعاق عملية فحص الأعضاء التناسلية، فقد صُنّفت مادلين لوليتا Madeleinea lolita تصنيفاً خاطئاً؛ إذ دعيت مستقبلاً باسم إتيولوس لوليتا Itylos lolita. وبهذا قُطعت الرابطة الفريدة المتوهجة بين نابوكوف وكعكة بروست.[21] وكاستعارة تمثيلية استخدمها نابوكوف، وعني بتخليدها في رواية لوليتا: «في مكانٍ ما على مرأى ومسمع من المادلين» يجري إغواء هومبيرت من عاهرته الأولى اللعوب. وحتى التشريف الذي لم ينله في علم تصنيف الأنواع، ولم يحجبه عن مؤلف البحث، كان أشبه ما يكون بتلك الحشرة التي انتزعت الإشادة بـ«*سوان*»، وبشفرة حبه الخاص،[22] فراشات الكاتاليا، سواء في تسميتها الألمانية

(21) هو الروائي الفرنسي مارسيل بروست (1871–1922). ولهذه الكعكة قصة؛ إذ استفاق ذات صباح بإحساس غريب، ولدى وصول الفطور أمامه، يحتسي الشاي ويأكل قطعة من كعكة «المادلين»، عندئذ شعر أنه سبق أن عاش هذه اللحظة بالذات. وبعد عملية تذكر عفوية راح يستعيد طفولته كلها عبر هذا الطعم أو هذه النكهة التي كان يشعر بها كلما قدمت له عمته في طفولته كعكة «المادلين» مرطبة في الشاي مع كل صباح في الفترة التي قضاها عندها في منطقة «كومبراي»؛ فيلغي كل اتصالاته ويبقى على متعة هذه اللحظات المستعادة من زمن سعادته الضائع، مستلهما إياها في كتابة روايته الشهيرة «الزمن المفقود». (المترجم)

(22) سوان هو بطل غرام سوان (*Un amour de Swann*) أحد أجزاء رواية «الزمن المفقود» لمارسيل بروست. وتحكي الرواية قصة عاطفية ضمن أجواء رومانسية متداخلة مع مناخات العائلات الأرستقراطية الإنجليزية.=

Twitter: @ketab_n

فراشات الصقر «*آدا*»، أو من خلال تسميتها الفرنسية فراشات سفنكس (أبي الهول) «*سفنكس دي أوديتا*».

لقد وضع نابوكوف نفسُه تخليدَه مقروناً باسم فراشة مُسجَّلا فوق كل التشريفات الأدبية. وأيضاً عند تقييم هذه الأسماء لابُدَّ للمرء أن يعرف القواعد التالية: أن يكونُ هذا الاسم من الناحية العلمية على قدرٍ من الأهمية فقط عندما يكون في النهاية. وأن يُقصد بالاسم الأخير المُكْتشَفُ أو القائم بعملية التوصيف؛ والاسم الأوسط يُسمح باختياره اختياراً حرّاً (على ألا يكون صفةً)، ومن خلاله تُمنح التشريفات. عشراتُ الأنواع والأصناف والأنواع الفرعية تحملُ اليوم اسم نابوكوف في آخرها. وأيضاً الحيثية المحترمة في المنتصف حدثت له مراراً، وتحديداً ست مرات، أكثر تفضيلاً؛ تلك كانت الحالة الأقل جديةً، لكنها حالةٌ براقة. على أنه لم يعايش أبداً الحالة الأكثر بريقاً على الإطلاق: حفلُ التعميد على اسم نابوكوف. فمنذ أوائل التسعينيات تُفْحَصُ الفراشات الزرقاء الأمريكية الجنوبية، وهي النوع المخصوص لنابوكوف، على نحوٍ أكثر دقة. منذُ ذلك الحين تكتظ السماء فوق أمريكا الجنوبية بالتلميحات الأدبية: تُسمَّى الفراشات *Leptotes krug BALINT*، على اسم

= سوان البطل المحوري شخصية متميزة، وكان قد حدد حياته ضمن إطار من العلاقات الاجتماعية والأحاديث التي تدور في أروقة تلك المجالس، غير أنه يقع في غرام أوديت. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

البروفيسور من الرموز الهجينة، أو Pseudolucia charlotte، على اسم والدة لوليتا. كانت أسماؤهن سيرين أو ديلالاندا أو تمارا أو هومبيرت أو كينبوته، وواحدٌ كان يُسمِّي نفسه **إتيلو بنين**[23] *Itylo pnin*. كل ذلك كان حقّاً؛ إذ تسقط كذلك في شمس هذه الرواية ظلالٌ من العلم الدقيق، تُعَدّ مناسِبة لكَفْكَفَةِ شجاعة التأويلات البينية.

في الفصل الخامس يتجوّل البطل بنين وزميله شاتيو في ولاية نيو إنجلاند على طول ضفة النهر في مكان قضاء العُطلة. يلفت شاتيو نظر بنين إلى شيءٍ لطيف: سربٌ من فراشاتٍ صغيرة هبط على الرمل المُبتلّ، والأجنحة مصفوفة ومقبوضة، بحيثُ تُرى الجوانب التحتية الشاحبة مع نقاطٍ مُعتِمة، وبُقع صغيرة برتقالية، كتلك التي تكون للطاووس على طول الحواف الخلفية للأجنحة- عندما تُحلِّق بأجنحتها تُظهر لون السماء الموجود في جزئها العلويّ، وتحومُ كما لو كانت ندف ثلج زرقاء. شعر شاتيو بالأسى، لأن فلاديمير ليس هنا (الراوي الذي كان بنين يُقدِّره شيئاً قليلاً، وهو شبيهٌ بعض الشيء بمخترعه فلاديمير): «كان ليحكي لنا كل شيءٍ عن هذه الحشرات الخلابة». كان بنين له وجهة نظر مختلفة تماماً. لقد كان لديه دائماً انطباع أن الذي

(23) «بنين» رواية نابوكوف التالية بعد «لوليتا»، كان قد نشرها على حلقات في مجلة نيويوركر، قبل أن تصدر في كتاب، و«بنين» كذلك هي إحدى الشخصيات الرئيسية في روايته التالية «نار شاحبة». (المترجم)

Twitter: @ketab_n

لدى فلاديمير من علمٍ بالحشرات إنْ هو إلا تكلّفٌ.

منْ ذا يكون على حق؟ لمثل هذه الأسئلة تحديداً كان كتاب «**المُرشد إلى فراشات نابوكوف وحشرات العُثّ**». لم يُفَصّل مؤلِّفُه ديتر إيه تسيمر في المُقدّمة وفي المُلحق تفصيلاً وافياً فقط، بل عني عناية خاصة بجمع التعليقات الشخصية التي أدلى بها نابوكوف نفسه، وبإشارات المترجمين، وبسيرةٍ ذاتية مشفوعة بالتعليقات لكتب الفراشات، وبمسرد لكل المقالات العلمية التي كتبها نابوكوف، وكل علماء الحشرات الذين ذكرهم (مع أعمارهم، ولمحات من سيرهم الذاتية). وقام في فصله الثالث، وهو المحور الأهم في الكتاب، بتحليل كل حشرة على حدة في كتاب نابوكوف: كل الفراشات وحشرات العُثّ المذكورة في نصوصٍ وخطابات وحواراتٍ إنجليزية، سواءٌ أكانت حقيقية أم خيالية؛ مرة بترتيبٍ أبجديّ مع وصفٍ مُسهب، ثم مرةً أخرى وفقاً للتتابع الزمنيّ للأعمال. هنا، تحت الفصل 3,2 بعنوان «الفراشات والعُث، تبعاً للعمل والصفحات»، يُمكن للمرء أن يبحث ويعرف ما لم تُخبر به الروايةُ نفسها. من هو على الحق المبين؟ ربما توقعه أحدهم، لكنه لم يعرفه يقيناً: إنه شاتيو. والفراشة الصغيرة الفاتنة هي فراشة نابوكوف كارنر الزرقاء *Lycaeides melissa samuelis NABOKOV*.

Twitter: @ketab_n

بلاكسو وكريمو[24]

تزدهر في منتصف يونيو أفضلُ أيام الأدب العالميّ. ففي عام 1904م في دبلن شهد منتصف يونيو يوم *ليوبولد بلوم*.[25] وبعد ذلك بحوالي خمسة عشر عاماً في لندن شهد ذلك *ميلاد السيدة دالواي*. يعد *السيدة دالواي* هو العمل الأبرز في حياة فيرجينيا وولف، وقد نُشر عام 1925م عن دار هوجارث بريس. تدور أحداث الرواية في يومٍ مُشمس في منتصف شهر يونيو بعد الحرب؛ يومٍ في حياة السيدة النبيلة كلاريسا دالواي ... بدأ اليومُ بشراء زهور، وانتهى بدعوة على العشاء. يوم في وستمنستر تحت قرع أجراس بج بن، التي تنتشر دوائرها الخافتة عبر الكتاب كأنها دوائر مركزية متشكلة حول حجرٍ أُلقي به في الماء. يومٍ شَهِدَ نُزُهاتٍ خَلَويّةً، وغداءً في حضرة الليدي بروتون، وتلاقيَ ثلاثة أصدقاء من فترة الشباب مرةً أخرى، وانتحارَ رجلٍ عائدٍ من الحرب مُصابٍ بالذُعر طيلة الوقت، تاركا خلفه

---

(24) نسخة مختصرة، نشرت أول مرة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 25 مارس 1997 (فرجينيا وولف، السيدة دالواي). عن النسخة الإنجليزية لوالتر بوليش. نشرها كلاوس رايشرت. دار نشر فيشر، فرانكفورت 1997.

(25) هو بطل الرواية التي كتبها جيمس جويس (James Joyce) بعنوان عوليس(Ulysses). (المترجم)

Twitter: @ketab_n

زوجته الإيطالية الصغيرة، السيدة ريتسيا صانعة القبّعات. يوم شهد كذلك حضور رئيس الوزراء لاستقبال كلاريسا دالواي- ربّما في السيارة المُعلقَّة، التي ظلَّت منذ البداية تلفت انتباه المارة من أمام قصر باكنغهام.

موضوعُ الرواية هو النظرة إلى العالم من جهة الشخص السليم، ومن جهة الشخص المريض كذلك، حسبما دوَّنت فيرجينيا وولف في دفتر الملاحظات. البطلُ الحقيقيّ لرواية السيدة دالواي هو الشخصية الجانبية ذات الإكليل المُشِعّ الخفيّ: المجنون سبتيموس وارن سميث، الذي يسمع أصواتاً ويقذف بنفسه في غياهب الموت، تماماً كما فعلت مُخترعته بعد عَقْدٍ ونصف من ذلك. في مشهد الجنون، كما كتبت في كُتيِّب اليوميات، بصيغةٍ خلت آنذاك من روح الفكاهة، كانت حريصة على أن تُبْقِيَ نفسها «مُلتصقةً بأقرب نقطة من الواقع». توصيفها لحالة الجنون من الداخل لم يتجاوزه أحدٌ إبداعاً إلا قليلاً. كذلك الأمر مع وسائلها الحكائية التقنية، طريقة النفق، كما أسمتها هي، وتريدُ بها حمل ماضي شخصياتها، التي تريدُ من خلفهم نبش «كهوفٍ جميلة»، إلى الخارج باستخدام دلاءٍ صغيرةٍ وبالقطَّارة. لا شيء في هذا الكتاب، الذي يبدو مُوزَّعاً وفقاً لمنهج التنقيطية، يأتي مُصادفةً أو في عَمَهٍ. في البداية تُفكِّر كلاريسا بصورة عابرة في هيئتها المشابهة للطير؛ وبعد

Twitter: @ketab_n

مئةٍ وخمسين صفحةً تتذكَّر ريتسيا زوجها كما تتذكر صقراً حديث الولادة. وطبقاً لمُخطط أوليّ كان يجب على كلاريسا دالواي، البائسة الباردة، نصف الساحرة ونصف الجنِّية، المتأهبة دوماً للغواية، أن تموت في النهاية، مثل سبتيموس سميث. بهذا لم تكن لتأخذ سرها معها إلى القبر، وإنما على العكس من ذلك تكشفه، سرُّ تطابق هويتها مع المجنون، الذي ظهر حيناً مُلبّياً دعوتها على العشاء.

كضيفٍ متطفل ظهر المجنون في هيئة شبح، تماماً كـشخصية «*ميشائيل فوري*»، الذي ظهر قبل عشرة أعوام لصاحب رواية عوليس،[26] والذي تتذكَّره فيرجينيا وولف جيدا. كان ذلك عام 1922 حين رضخت لنصيحة ت إس إليوت، وانكبت- كارهةً- على قراءة عوليس. وكان مغالبة شعور الازدراء- لا التقدير- هو ما خامرها طوال الرواية. في رواية الموت، وهي الحكاية الأخيرة لذلك الكاتب الدِّبْلِني،[27] يتكتَّل كلُّ شيء، كما لدى فيرجينيا وولف، في

(26) تقصد الروائي الأيرلندي جيمس جويس، وروايته عوليس من أهم الروايات في تاريخ الأدب الحداثي، لاستخدامها تقنية تيار الوعي، وبنيتها المحكمة، وثرائها في تجسيد الشخصيات، وحس الفكاهة. وقد بلغ طول الرواية حوالي 265 ألف كلمة، واستخدم جويس فيها قاموساً يصل إلى 30 ألف مفردة. ومنذ نشرت الرواية دار حولها الكثير من الجدل والانتقادات. وقد حظرت الرواية لفترة لاتهامها بالإباحية.. وقد تصدرت الرواية عام 1998قائمة أفضل مئة رواية كتبت باللغة الإنجليزية في القرن العشرين. (المترجم)

(27) نسبة إلى مدينة «دبلن» التشيكية.

Twitter: @ketab_n

دعوةٍ على العشاء، يُخيِّمُ من خلالها فجأةً ظلُّ ميت. هناك أيضاً تتذكّر السيدةُ قصة حبٍّ في فترة الشباب، لا يعرف عنها زوجها شيئاً، ذلك الزوج الذي يبحث كذلك هو الآخر هناك من خلال ثوران عاطفته عن أكثر اللحظات سوءاً. وكما الأمر هناك، لم يَشأْ سوءُ الطالع ربما أن يقع شيءٌ واحدٌ على الأقل؛ ففي رواية الموت كان جابرييل المنتظر يرتب أمام باب الصالة «ربطة عنقه على شكل فراشة»، ثم ما لبث أن راح يتحسس بيده ربطة عنقه التي تشهد بهذا تحوَّلاً أشبه بالتحوّل الذي مر به الفستان الوردي الذي كانت ترتديه إليزابيث ابنة السيدة دالواي، لكنه ينزع في نهاية النسخة المبدئية إلى اللون «الأحمر». إليزابيث وجابرييل، أو السيدة دالواي والموت، عندما يُنظر إليهما معاً في نهاية القرن على هذا النحو، كل واحدة تتخذ لنفسها مسارها مستقيماً؛ فلا تفوقُ إحداهما الأخرى عمراً، ولو يوماً، وتبدوان مثل زوجٍ جميلٍ انتزعا نفسيهما من دائرة الشجار، ليستقرا في فاترينة الخالدين الضيقة.

ورغم الامتعاض الذي قابلت به فيرجينيا وولف الكاتبَ جويس، والذي ربما ذّكرها بتلميذ غير متمرس في مدرسة داخلية (لا تجحد مع ذلك تمتّعه بعبقريةٍ ما)، فإن أسلوبها الحكائيّ الخاص لم يكن بعيداً عن أسلوب رواية عوليس. ومع الاقتراب أكثر يُصبحُ التمييزُ ضروريّاً، ذلك

Twitter: @ketab_n

التقلّب بين الاستعارات المكنية وهذا التأرجح المُميّز لحركة الحكي، الذي ربطته مع بروست، بعد أن اكتشفته خلال هذه السنوات. الأنا العالمة بكل شيء تُحلِّق جذّابة متفردة من واحدٍ إلى آخر. وهكذا تُحلِّق بين كلاريسا دالواي وحُب شبابها وزوجها، الابنةُ إليزابيث، والسيدةُ كيلمان، والشخصياتُ الجانبيةُ الأخرى، والذين لا توجد بينهم شخصيةٌ أقلُّ من أن تُقدِّم لروح الحكاية مُسْتَقَرّاً وشيكاً، ولا حتى شخصية السيدة ديمبستر التي تقضي وقتها تتشمّس في الحديقة، لنُفاجَأَ أننا أُدخلنا إلى عقلها الواعي على امتداد نصف صفحةٍ تماماً.

لقد ظهرت ترجمة جديدة لرواية السيدة دالواي؛ أي شيء يمكن أن تَشيَ به هنا هذه الترجمة عن السيدة ديمبستر؟ بائسةٌ، ذاتُ ساقين عجفاوين. مع ذلك تجلس السيدة ديمبستر في ريجنت بارك راضيةً ترقبُ فتاةً حسناء، وهي تُحدِّثُ نفسها، تزوّجي وسوف تعرفين الخبر: «يا إلهي، الطباخون، ومن إليهم!» في الترجمة الجديدة لـ«فالتر بوليش» يخلع هؤلاء الطباخون لِحاهُم فجأةً، فيتحوَّلون إلى «طبّاخات». بأيِّ حَقٍّ؟ ربّما بدافع طيب؛ ربّما لم تكن السيدة ديمبستر تُفكِّر في طباخين كانوا قد صَعِدوا وراءها، بل في السيد ديمبستر، الذي صَعِدَ وراء الطبّاخات. من الكلمة نفسها لا يُمكن استنباطُ ذلك؛ فالقرارُ حول صحة

Twitter: @ketab_n

الترجمة من عدمها يخرجُ عن نطاق اللغة إلى العالم الكبير. على المترجم أن يكون مُؤرّخا؛ فيوازن بين ما إذا كانت ربّةُ مَنْزِلٍ من طبقة السيدة ديمبستر في لندن قبل بزوغ القرن الجديد تُفضِّل أن تترأس منزلا به طباخاتٌ مُساعِداتٌ تَسْهُلُ غوايتهن، أم تُفَضِّل أن تتخلص من طباخين هي في حاجةٍ إليهم، وتستبدل بهم مساعدين من الحانات. وبالمثل في حالاتٍ أخرى كثيرة؛ هل لواحدة مثل السيدة دالواي أن تخاطب ربيبتها بصيغة «أنتِ»؟ بالتأكيد لا؛ لكنها تقوم بذلك في الترجمة الجديدة. إن مزايا هذه النسخة الجديدة البالغة من العمر أربعين عاماً، وعيوبها، تتساقط بالتناوب؛ إنه لمن الصعوبة أن تستل النتيجة. وقريب من ذلك صعوبةً- كحال سبتيموس- أن تفسر رسائل الأشجار، أو شخصاً مارّاً أمام قصر باكنغهام، أو كتابة دخانية طيّارة لطائرة الدعاية والإعلان: «ˊبلاكسوˊ، قالتها السيدة كواتيس بصوتٍ مُنهَك وقور (...). ˊكريموˊ، غمغمت السيدة بليتشلي كمنْ تسيرُ، وهي نائمةٌ». ولا تختلف أنواع القراءة لكلتا الترجمتين اختلافاً كبيراً. لكن بثقة سيدة تسيرُ وهي نائمة، مثل السيدة بليتشلي، فلن يُعطي المرءُ لإحداهما الأفضلية. وهنا تلوحُ في الأفق قاعدةٌ ضعيفةٌ، هي أن نسخة بوليش هي الأصوبُ والأقربُ إلى النسخة الأصلية. لقد كانت ترجمة أسلافه أكثر تحرُّراً،

Twitter: @ketab_n

فعبثوا حتى بالأسماء. أما ترجمة بوليش، فلم تخل من بريق، ولم تَعْدَمْ نَغْمَةً، لكنها لم تكن مستوية في المرتفعات اللغوية، وأحياناً كانت تفوق الأصل. تقومُ سالي صديقة كلاريسا في النسخة القديمة بعمل أشياءَ مجنونةٍ «تقريباً بدافع التبجّح- فكيف للمرء هنا أن يشكر بوليش على الترجمة المحايدة «فقط بدافع الغرور». ولهذا تتبع الترجمة الأسبق، وبشكلٍ حماسيّ في الغالب، المبدأ العقلانيّ، في حل سلاسل أسماء المصدر؛ لدى بوليش كانت أحياناً تشكِّل ثقلاً على الصفحات. كيف يتناسب ذلك مع هذا الألماني، أن الشبيبة المتحلية بأفضل الصفات «تتجوَّل بلا هدفٍ» لديه؟ وماذا يفعل إزاء السيدة بروتون التي تبحث عن مساعدة في كتابة رسالة قراء إلى جريدة التايمز، وتعترف لضيوفها عند تحيتهم قبل تناول طعام الغداء: «أنها دعتهم بحجةٍ كاذبة، كي يساندوها في مأزق»؟- الحجة الكاذبة هذه حشوٌ في الكلام، والجملة المبدوءة بالأداة «كي» مبنيةٌ خطأً. «ماذا تقولين إيديث!»- ألم يكن هناك في دنيا اللغة، ودنيا الله، صيغةٌ أكثرُ بهاءً لهذا من: «إنه أمرٌ يستحِقّ أن تُنَبَّأَ إيديث به»؟

لكن لنفكّر في السيدة ديمبستر، التي تشعر بالرضا رغم الطباخات. لنفكر في ربطة العنق المتخذة شكل فراشة لذلك القادم من دبلن، والفستان الأحمر الورديّ للفتاة إليزابيث

Twitter: @ketab_n

دالواي، وفي الشائبة الصغيرة التي تدفع بالجمال إلى الوعي، الجمال الذي تجعله لنا فيرجينيا وولف أكثر ثراءً في هذه الطبعة الجديدة.

Twitter: @ketab_n

سَيّدُ المُبْتَسَرين[28]

هل يعرف أحد ما هي الأبجدية الرونية القمرية؟ إنها حروفٌ سرية على ورق، لا يُمكن تفسيرها إلا بوضعها تحت ضوء القمر، عندما يكونُ بالشكل نفسه، والمنزِل نفسه، الذي كان عليه ساعةَ كُتبت الرسالة تحت ضوئه. إن رجلاً اخترع لغات عديدة، بالإضافة إلى هذه الكتابة السرية، لا مفر من أن يساوره طويلاً هاجسُ مُخطَّطاته التي وضعها، حيث لن تحظى- في نظر العالم- إلا باهتمام هزيل، وكأنه ألفها من مادة هذه الأبجدية القمرية التي لا تحظى هي الأخرى بشهرة كبيرة.

لعقودٍ من الزمن لم يحظ ج. آر. آر. تي (J.R.R.T)، كما سُمِّيَ أخيرا، بمستمعين وجمهور آخرين سوى أبنائه وصديق له من أكسفورد سي. إس. لويس (C. S. Lewis)؛ فقد أخذت المُسوَّداتُ الشعرية، التي ظل عاكفاً عليها ساعات طوالا من الليل دون جدوى، تتراكم عنده، حتى عقد عزمه ذات يوم على أن ينتهي- على الأقل- من تأليف قصص أطفال قصيرة، التي ما لَبِثَ أن شرع فيها في مُستهلّ

(28) نشرت هذه المقالة أول مرة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 24 مارس 1998 (ج. ر. ر. تولكين، الهوبيت أو ذهابا وعودة. ترجمها عن الإنجليزية فولفجانج كريجه. كُلِتْ كوستا، شتوتجارت 1998.

Twitter: @ketab_n

الثلاثينيات. أول تقرير مُستقل عن القصة كان قد خطّه ابنُ الناشر البالغ من العمر آنذاك عشرة أعوام، ونُقد شِلِناً نظير ذلك، لكنه أنهى تقريره بهذه الكلمات: «لابُد أن ستنالُ إعجاب كل الأطفال ما بين الخامسة والتاسعة من العمر». وهنا حازت القصة على أول قارئ.

في العام 1937م ظهرت قصة الهوبيت (*The Hobbit*)،[29] وحققت نجاحاً كبيراً لم يكن مُتوقَّعاً. وتنامت التكملة، التي رأي تولكين نفسه مُتحمِّساً لها عبر اثنتي عشرة سنة احتاجها للكتابة، لتظهر في النهاية الملحمة الكبيرة سيد الخواتم (*The Lord of the Rings*)، التي لم تكن من قصص الأطفال في شيء، بل كانت أكثر مُخاطرةً؛ فلن يُقْدِمَ أيُّ شخصٍ على قراءتها، كما كان يخشى الناشرُ أيضاً في تلك الأثناء، فحاول من خلال عقدٍ خاص تأمين نفسه، بصورة أو أخرى؛ فارتضى أن يشارَكَ في الأرباح مناصفة، لكن ليس قبل أن يستعيد التكاليف كافة، تلك التي أنفقها من جيبه الخاص.

(29) الهوبيت عرق خيالي من أشباه البشر القصار. كتب عنهم تولكين في رواياته، مثل: ملحمة سيد الخواتم. يطلق على الهوبيت (القوم الصغار) أو (الشعب الصغير) أو (نصف الكاملين)، وقد آثرت لذلك تسميتهم بالمُبْتَسَرين؛ إذ يتراوح طولهم بين قدمين وأربع أقدام، ويتميزون بآذان مدببة، وأقدام كبيرة جدّاً لا تسمح لهم بارتداء الأحذية، وبشعر مجعد. والمُبْتَسرون- بحسب روايات توكلين- مخلوقاتٌ طيبة القلب، رقيقة المشاعر، تكمن متعتهم الحقيقية في السلام النفسي، وصفاء الذهن. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

وكم مرةٍ تعيَّن عليه أن يلعن نفسه سرّاً، فيما بعد!

وفجأةً سقط الشلن على وجهه الصحيح ... كان الأمر مفاجئاً، لكنه حقيقيّ: إن مئاتِ الملايين من القراء على حقٍّ مُجدَّداً. إلى هذه الجماعة الكبيرة انضم قراءُ تولكين في العقود الأخيرة، وعندما ظهرت قصة «**سيد الخواتم**»، التي أسرتهم وأخذت بألبابهم، ولولا القرار الذي اتخذه الناشر الشاب خطأً، ما كان ليظهر شيء إلى النور، ولبقي كلُّ شيءٍ مدفوناً هناك في **الأرض الوسطى**.[30] هنالك في أرض الغابات- تلك التي يُمكن تصوّرها كقريةٍ في مقاطعة وركشاير في عصر اليوبيل الماسيّ- استقر المبتَسَرون الهوبيت، ومن بينهم كان بيلبو بويتلين، الذي سيصبح ذا شأنٍ خاص جدّاً فيما بعد؛ فهو يختلف بعض الشيء عن الآخرين.

إنها قصة من قصص المغامرات القديمة، كما يُعَرِّفها فنُّ الرواية الألمانيّ أيضاً. يتحفّز رجلٌ رزين وشهير، رسّخ مكانته في العالم الأبويّ، لاجتياز المغامرات وتحدي الصعاب على يد متجوِّل غريب الأطوار. على الفور ودون تردد انطلق في رحلةٍ أظهرت ما كان مستترا إلى الخارج، وجرفته إلى أعتاب الموت.

---

(30) (الأرض الوسطى Middle-earth) هي المكان الذي تدور فيه أغلب روايات ج. ر. ر. تولكين، ويصفها تولكين بأنّها تقع في أرضنا هذه، ولكن في ماض افتراضي سحيق قبل بدء التاريخ. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

إن قصة **جوستاف أشيينباخ**[31] معروفةٌ للجميع، وليس سواها ذلك الذي حدث مع المُبْتَسَر (الهوبيت) بيلبو. فقط لم يكن هيرميس هو من ألقى في رُوع البطل فكرة السفر من أمام رواق دفن الموتى، لكنه كان الساحر جاندالف. كذلك لم تكن النمور والكوليرا هي التي في انتظاره، بل كان ما هو أسوأ؛ جبابرة الأقزام، والعناكب الهائلة، والعفاريت. وفي النهاية فقد كان وضعُ بيلبو بويتلين أفضل، ومع هذا فقد انتهى إلى سُمعةٍ متهاوية؛ ربما كانت جزئيةً صغيرة تغاضى عنها أولُ خبير فنيّ في تقريره عن الرواية: «وأخيراً وصل كلاهما إلى جبلٍ وحيد؛ لقد قُتل سماوج، ذلك التنينُ الذي كان يحرس الكنز، ثم عاد إلى موطنه بعد معركةٍ مع العفاريت- وهو رجلٌ ثريٌّ!» ثريٌّ ربّما، لكنه لم يعد مُحترماً؛ شخصٌ ضائع يستقبل في حضرته شَعْبَيْ الأقزام والسحرة المُريبَيْنِ، ويتجّنبه المبتسرون (الهوبيت) الفلستيون، وينشغل بنشاط جديد شاذ.

(31) هو بطل رواية «الموت في البندقية» للكاتب الألماني توماس مان، وتحكي قصة فنان يعاني أزمة في حياته فيذهب للبحث عن السلام في المدينة السحرية (البندقية). المدينة المحكوم عليها بالموت في أحضان البحر الذي وُلدت منه أول مرة على يد الربة فينوس كما في الأسطورة. هناك يجد ضالته بين الإنسان والمدينة وقد صارت لهما صورة القيمة المطلقة القادرة، بعد، على إنقاذ الفن الكبير من هجمة المادة. لكنه بدلاً من أن يجد السلام في هذا الجمال، يقع فريسة للانبهار المميت الذي يدفعه لمطاردته في شوارع المدينة التي تقع في يد وباء الكوليرا فتحولها من رمز للجمال إلى رمز للموت. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

لقد اعتاد جون رونالد رويل تولكين، وهو البروفيسور في الأدب الإنجليزيّ والخبير في اللغات الشمالية والميثولوجيا، أن يحدث كل من يزوره أن اسمه منحدرٌ من أسلافٍ ألمان، خاضوا معارك ضد الأتراك، و تميّزوا بالجسارة والإقدام. على أن الأدب الألمانيّ المعاصر في زمانه كان غريباً عليه غرابة الموسيقى الألمانية، تلك التي أثارت استياءه على نحو خاص، عندما استوعبت داخلها ملحمة فولسونجا- وبامتعاض بالغ كان ينظر إلى عمله الأخير مقارنةً مع الخاتم الآخر. إن ما كتبه تولكين لم تكن له صلة بالتدهور والفاغنرية؛[32] فعندما يُحدِثُ شيءٌ ما صدىً أدبياً، فهو من قبيل التأثير المخاتل، كما في جبل العفاريت المُخترَق، الذي تدّوي فيه أصواتٌ بعيدة، لكنها تبدو كأنها آتية من الجوار. فلو لم يكن هؤلاء العفاريت المنضبطون عسكريّاً يذّكرونه تماماً بالألمان، حين وُضع تحت رحمة قذائف دباباتهم في معركة نهر السوم- لما استطاع أشخاص الرواية أن يكونوا أكثر إنجليزيةً من المبتسرين (الهوبيت) والأقزام، بما عهد عنهم من دقةٍ في مواعيد شرب الشاي، وقرع الأنخاب

(32) نسبة إلى المؤلف الموسيقي والكاتب المسرحي الألماني ريتشارد فاغنر (1813– 1883)، الذي يعد من عباقرة الموسيقى، حيث حصدت أعماله الإعجاب، وحققت نجاحاً مشهوداً على الصعيد العالمي، رغم أنه كان مثيرا للجدل في حياته بسبب آرائه السياسية. ولقد أثر فاغنر في تاريخ الأوبرا كما لم يفعل أحد غيره. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

بصوتها المدوي، وأمسيات الرجال، على نحو ما فعل تولكين عندما كان يجمعهم أسبوعيّاً في حلقة «الأفكار». وعلى الرغم من أن عالم المبتسرين (الهوبيت) عالمٌ أسطوريّ، فإنك لن تَعْدَمَ فيه روحا بريطانية بعض الشيء، وربما كان هذا أحد الأسباب الذي جعلتهم يَبْقَوْنَ على قيد الحياة كل هذه المدة الطويلة. إن العمل الأول لتولكين، والذي يُترجم الآن في نسخة جديدة، لا ينبغي أن يخشى من أي مقارنةٍ مع قصص المغامرات الأكثر جدية في القارة؛ فهو- من ناحية- يعد أحد روائع هذا النوع الأدبيّ، ثم إنه- من ناحية أخرى- عمل لكاتب ساخر كبير. ولم تكن كل الصِّبْغات الوطنية التي طُلِيَ بها مُحيَّا العفاريت الخالدة هي التي أضفت على المُبْتَسرين (الهوبيت) بعداً هزليّاً، لكن هذه اللمحة الهزلية لن تلتمسها إلا كامِنَةً في الأعماق حيث العظام. وتُعَدّ المَرَدَةُ من ضمن هذه النوعية الهزلية بامتياز. فقط هؤلاء الغلمان القادمون فيما يبدو من الطبقة السفلى، والذين يتشابكون بالأيدي فيما بينهم، لكنهم يتجمّدون حالما يسقط ضوءُ النهار عليهم. ولحسن حظ الأقزام، التي تقع في الأحابيل المنصوبة لها، وتنتظر، فيما هي مقيدة داخل زكائب، متى ستقرر المردة أن تُجَهِّزَ من لحم القَزَم وجبةً شهيّةً هذه المرة. قَزَمٌ واحد فقط هو الذي تمكن من الهرب، واستطاع أن يتسلل بحذر إلى داخل مُعسكر المَرَدَة، حيثُ لم يعد يرى

Twitter: @ketab_n

أقدام رفاقه، وهم مقيدون داخل الزكائب، وذلك «حتى يفهم أَنْ ليس كل شيءٍ على ما يُرام»، كما أراد تولكين أن يخبر بذلك من خلال تصريحه باستهانة، بأن المُبْتَسَر (الهوبيت) يواجه كل هذه الصعوبات الأسطورية بسعادة غامرة.

وهناك غولوم، لنتحدث عنه هو الآخر، ذلك المَسْخ اللَّزِج القابع في جزيرةٍ أسفل الأرض، شكلٌ أوبرالي بما فيه من شرّ سوداوي محميّ بالخاتم، غولوم في تنافس مع بيلبو- وهذا واحدٌ من أكثر المشاهد كوميديةً، ذلك أن الأمر استغرق من كليهما بضعَ ثوانٍ فقط، كي يحل كلٌّ منهما لغز خَصْمه الذي كان، بالنظر إليهم وبصفتهم متمرسين في حل الألغاز، جَمَلاً مُسنّاً، لكن بالنظر إلى القارئ المنتمي لعصور تالية هو ثمرة الجوز الجبارة، التي أخفق فيها في الجولة الأولى؛ لقد كان مُضحكاً أيضاً في كل تعبيراته المدهشة، ومضحكاً أيضاً في جمل الحشو المُقفّاة، التي نقلها فولفجانج كريجه بطريقة متميزة لدرجة يخيل للقارئ أنها النسخة الأصلية؛ كذلك كانت ترجمته ناجحة وممتلئة بالحلم في تدفقها الإيقاعيّ، وهو ما يستمتع به القارئ على مستوى كل صفحة من صفحات الترجمة.

إذن فإن غولوم (صاحب الخاتم الذي ستكون له أهمية أكبر مما حدس تولكين نفسه في النسخة الأولى لرواية «الهوبيت»، ولذلك أجرى في النسخة المتأخرة المعروضة هنا

Twitter: @ketab_n

بعض التعديلات) هو الخصم الألد الذي يتعين على بيلبو بويتلين أن يأخذ لَدَدَهَ على محمل الجد. أما آخر الخصوم، وأكثرهم خطورة، فسيكون التنين؛ حيث سيجمعه بـ«بيلبو» أحدُ المشاهد الكبرى، التي يبدو معها مغزى تولكين غيرَ قابل للإخفاق. وعلى الرغم من أن بيلبو كان غير مرئي، إلا أن التنين اشتمّ رائحته، ومن ثم دخل كلاهما في محادثة حامية الوطيس، والتي تأهل إليها بيلبو عن طريق غولوم، وتميز بحديثه الملغز- ابتسم سماوج في أعماق روحه السوداء من جراء ذلك، لكن ذلك لم يمنعه من المباهاة. قال بيلبو بصوتٍ ضعيفٍ مخيف: «دائماً ما كنت أسمع، أن للتنانين جلداً سميكاً يخف سمكه قليلاً جهة الأسفل، وبخاصة في منطقة- (متقززا): أُفّ- الأجزاء اللَّدْنة، ولكن بما أنك محصَّنٌ جيداً، فقد فكرتَ في هذا بطبيعة الحال». هنا لم يعد التنين إلى المباهاة مرة أخرى، بل أجاب باقتضاب: «معلوماتك قديمة».

إن لم يكن كذلك، فسيصبح في مواجهة المستنقع. فمن خلال إيماءة من أحد عصافير السُّمنة، خبرها النشاب، وهو في وضع متأزم، فصوب سهمه نحوها- لكن الذي أُصيب كان سماوج، الذي لَقِيَ حَتْفَه. لقد حدث ذلك عند تولكين بصورة مضاعفة؛ ذلك أن التنين شيطان، وتولكين ليس فكاهيّاً فحسب، وإنما أيضاً كاثوليكيّ.

Twitter: @ketab_n

كان جد تولكين، وهو ابن عائلة من النقّاشين، يَعْمِد مساءً في الغالب إلى الإمساك بورقة وريشة، ويرسم دائرة بمقدار ستة بنسات، ويكتب في داخل هذه المساحة، بخط غائر، نصَّ الصلوات الربانية الكاملة. أما حفيده، فقد حوّل مبدأ المنمنمات إلى العكس تماماً، وأبقى على الكتابة الداخلية. في مقاله بعنوان «عن حكايات الجن»، ظهر عام 1939، يتحدث بإسهاب عن عملية الخلق الثانية، التي يراها في سرد الحكايات الخرافية في العمل، وعن القوة الدينية التي يُقِرّ بها لذلك الفصيل الأدبي، الذي يَهَبُ له ليالِيَ طويلة منذ أعوام. لقد أطلق على التحول الجيد المفاجئ في القصص الخيالية مسمى «*Eucatastrophe*»، رامزاً إلى الرحمة والإنجيل والرسائل السعيدة، مصوغاً على غرار التحول في التاريخ البشريّ، الذي أحدثه ميلاد المسيح.

تلك هي الشاعرية الخاصة للكاتب تولكين، التي ربما لا يتعين على المرء بالضرورة معرفتها، كي يتعلم كيف يُقَدّر هذا العالَم الذي أبدعه تولكين، غير أنها تَلْفِتُ النظر إلى شيءٍ يدهش كذلك دارسي أعمال تولكين. من بين الأسئلة العديدة التي جمعوها، وأجابوا عنها: «هل كان غولوم واحداً من الهوبيت؟»، «وما أصل العفاريت (الأورك)؟». كانت هناك أيضاً أسئلة أخرى: «إذا كان الأصلُ هو خلق سبعة آباء فقط للأقزام، فكيف أمكن لهذه السلالة أن

Twitter: @ketab_n

تتكاثر؟»- وهذا سؤال طرحوه فيما بينهم، لأن مخلوقات الشعوب المتكاثرة في غابات تولكين كان لديها شيءٌ واحد أقل أهمية من الخواتم السحرية، ذاك الشيء هو النساء.

ويبدو أنه في هذا العالم لا يولد إلا القليل، كما الشأن في الخلق الأول. وكما لاحظ- مبكّراً- ناقدٌ في جريدة «أوبزرفر»، فإن كل شخصيات «سيد الخواتم» هم فِتيةٌ صغارٌ، يتقمصون أدوار أبطال يافعين؛ «يكاد أحدهم لا يعرف شيئاً عن النساء، إلا ما يسمعه من الآخرين». لقد بدا عالَماً خالياً من الحب الشهوانيّ؛ مثلما تمثلت نقطة الضعف في التنين سماوج في الأجزاء السفلية اللَّدْنة من جسمه. لكن البطل، رغم هذا، كان متعلقاً بامرأة ما؛ لقد تعلق بأمه ذات الدم الذي يَدين له بيلبو بالشكر؛ ذلك أنه مختلفٌ بعض الشيء عن الآخرين. إن أمه لم تظهر قطّ، لكن ميراثها وحالتها المزاجية المعتمة، هي التي اشترك فيها بيلبو مع أشيبنباخ، وهي التي طردت عنه مَلَكَة الحِكْمة. المرأة الحسناء هي الأم، بيلادونا توك، وهي الوحيدة في كل مكان.

لقد أعلن تولكين بالمناسبة أن عالمه المبتكر تَغْذُوه تماماً خِبْراتٌ سابقة. لقد فقد والده، الذي انتقل إلى جنوب أفريقيا، هناك حيث وُلد رونالد تولكين، وهو لمّا يَتَخَطَّ العام الرابع من عمره. لذا كان لزاماً على الأم أن تعتنيَ وحدها بالأطفال في إنجلترا. واكتسبت المعتقدات الدينية

Twitter: @ketab_n

عنده أهمية كبيرة، أخذت تزداد يوماً بعد يوم. وسرعان ما انتقلت الأم- رغم المقاومة المستميتة من أقربائها- إلى اعتناق الكاثوليكية. ولم يتحسن وضعهم الاقتصاديّ جراء هذا؛ فعاشوا في فقر مُدْقِع، وتلقى الصغير رونالد تعليمه على يد والدته، التي أيقظت في داخله الشغف باللغات. وعندما بلغ رونالد الثانية عشرة من عمره، أصيبت والدته بمرض السكريّ، وفي العام نفسه وافتها المنية، ولم تبلغ من العمر أربعة وثلاثين عاماً.

هنا انتهى كلُّ شيءٍ، وبدأ كذلك كلُّ شيء. لم يتحرر تولكين على مدار حياته من شعور الفقد المُحدِق دائماً. تنسُّكُه في عالمٍ متهاوٍ لا يُؤَمِّل منه شيئاً، بعدما رحلت عنه الأم، وأمام هذا التاريخ الكئيب يتبدى تفسير كل خصاله العصبية وكل صفات الصلابة والجمود التي تمتع بها. وتدخلت الأم المتوفاة أيضاً في زواجه، الذي حوى- على الأقل- الكثير من الملامح الشمالية، لدرجة لا يمكن نكرانها عبر الوصف البارع للسير الذاتية المكتوبة. تولكين نفسه لم ينكر هذا، وإنما كتب بعد موت زوجته إيديث عن الآلام المخيفة لطفولتها وسنواتها الأولى معاً؛ آلامٌ أفسدت عليهما زواجهما.

ولم تكن المرأة فحسب هي من حاول تولكين رسمها على غرار صورة الأم. إن عمله كاملا يُمكن قراءته على أنه تعبيرٌ

Twitter: @ketab_n

عن الحب الذي وهبه للسيدة بيلادونا المتوفاة. والوفاء للأم يعني الوفاء للمعتقدات الكاثوليكية، التي ماتت الأم دفاعاً عنها، كما اعترف هو لاحقاً، كما يعني كذلك وفاءً لإنجلترا الوسطى، التي احتضنت منشأ أسرتها، بل يعني- أخيراً- وفاءً للغة الساحرة، التي أيقظت الحب داخله.

لقد أصبح تولكين لُغَوِيّاً مُحنَّكاً. قضى سنواتٍ من عمره وهو يخترع لغات، وكتب أيضاً في يومياته لفترة طويلة بلغة اخترعها بنفسه. دائماً وأبداً كانت العوالم الأسطورية، التي ظل الصبيّ ذو الاثني عشر ربيعاً يحلم بها بدقة بالغة، تأخذ بدايتها بأسماء لها صدىً غريب. ظهرت الخرائط في وقتٍ لاحق، لكن في البدء كانت الكلمة. وفيها، أي الكلمة، تكمن كذلك الرغبةُ، حينما يَنْشُدُها المرء. بدا له أنه ليس موجوداً في الأرض الوسطى، ولكنه موجودٌ في كل مكان: اللغة نفسها، والأسماءُ المُوقَرة بالحُبِّ ... إنها لغة بيلادونا توك، أم المبتسرين (الهوبيت) جميعاً. ماذا سيصبح في النهاية عندما ينسحب، ولا يعود الجيران يدعونه إلى تناول الشاي؟ وبذلك بدأ بيلبو بويتلين يرسم مغامراته. سوف يصبح كاتباً، ويتبنّى ابن أخٍ عزيز على قلبه. إنه لا يستشهد بالنساء، وإنما بالكلمة. وبهذا ينتهي، منسحقاً تماماً كمادة، ما بدا في البداية صُلْباً داخل النسيج: العمل الأول الذي طمح إليه الصغير تولكين، يتناول أساطير زنا المحارم. وأيضاً في قصة

Twitter: @ketab_n

«الهوبيت» يكمن الحبُّ، الذي يُبقي عالمهم متماسكاً، ذلك الحب الحزين المُحَرَّر في اللغة؛ إنه الحب الذي قد شعر به الملايين حتماً، حينما وضعوا أحرف تولكين القمرية تحت ضوء مصابيح القراءة.

Twitter: @ketab_n

تحت ضوء القمر[33]

تستعيد الذاكرة رحلة **هانز كاستورب** بالقارب، حينما يَبْزُغُ كل الشمس والقمر في السماء في آنٍ واحد. في ذلك الوقت تقريباً الذي يُعْلَنُ فيه عن الإصدار الضخم لتوماس مان كاملاً، يُنشر المجلد السادس والأخير من المختارات المقالية، إذ يُقدر الإصدار الكبير بستة مجلدات. يَسْقُطُ على هذه المختارات بصيصُ ضوءٍ فضي مبكر ومؤقت قادمٍ من قمر حزين، كي يستعد **هيليوس**- إله الشمس عند الإغريق- مع ثمانية وخمسين فرساً للانطلاق في أقطار السموات. ما يزال هناك بعض من الوقت، نستطيع فيه أن نهيئَ أنفسنا جيداً لهذه المختارات. لقد بدت الجهود التي بذلها الناشرون في التعليق والفهرس، الذي يناهز مئة وعشرين صفحة- كأنها تسترضي إله الشمس. فما يعرضونه يمكننا أن نعده بدناً بلا رأس، سرعان ما سيواريه التراب، ويمكنهم أن يقولوا عنه ما قاله **تشيسترتون**[34] ذات مرة في إحدى المناظرات عن أعز

(33) نشرت هذه المقالة بمجلة فرانكفورتر ألجماينه في 20 سبتمبر 1997.

(34) هو غلبرت كايث تشيسترتون Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) كاتب، وفيلسوف، وشاعر، وصحفي، ومسرحي، وخطيب، وناقد، وكاتب سير، ولاهوتي دفاعي إنجليزي، لقب بأمير المفارقة من قبل مجلة التايم، ووصفه جورج برنارد شو بأنه صديقه اللدود في مقال في التايم، وذكر أنه كان رجلاً عبقريا هائلا. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

خصومه شو:[35] «إن شو يشبه تمثال **هينوس دي ميلو**، كلُّ شَيْءٍ فيه جَديرٌ بالإعْجابِ».

تتناول ثلث المقالات العقد الأخير في حياة توماس مان، وقد اتسم هذا الجزء بذكاء التأليف. وهنا تُقدِّمُ التعليقاتُ الكثيرَ، وخصوصاً أنه كان يتتبع آثار مطالعاته بدقة متناهية. يستشعر المرء- إن لم يكن بالفعل يعلم- أن توماس مان لا يفعل شيئاً خارقاً للعادة، وأنه يخترع مصدرين ضعيفين لما يقدمه، وأنه يتناول مبادئ جوته تناولاً غير حقيقي، وأنه يستشهد بمقولات غير معروفة، بالإضافة إلى أنه يخلط بينها، ومن ثَمّ يخلُص إلى نتائج خاطئة. يتطرق توماس مان مثلاً إلى براءة الأطفال المغلوطة؛ حيث ينقب أحد الأطفال في خزانة الحائط في موسم الكريسماس، فيجد لعبةَ جَمَلٍ مُغلّف بغلاف من القطيفة، ثم يخبر والديه أنه يريد لعبة الجمل الكبيرة بمناسبة الكريسماس. شيء قريب منه ما فعله توماس مان عندما كان يسأل الحضور، أثناء كلمة له في إحدى الاحتفاليات: ألم ير أحد العلماء أن (**زيوس** عند **شيلر**)[36] هو أصل (**جوبيتر** عند **كلايست**)؟[37] لكن توماس

(35) هو المسرحي الأيرلندي الشهير جورج برنارد شو (1856–1950). (المترجم)

(36) زيوس هو إله الآلهة والبشر عند الإغريق. (المترجم)

(37) جوبيتر هو ملك الآلهة الرومانية وإله السماء والبرق في الميثولوجيا الرومانية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

مان لم يَعْزُ هذا السؤال إلى المصدر الذي اقتبسه منه، الذي اتضح أنه لفريتس شتريش؛ فقد جاء فيه: أن زيوس كان سابقاً على جوبيتر الكلايستي- ذلك المحاكي البارع الأكبر.

يعدّ الإتقان على المستوى الجمالي في المقالات المؤلفة مؤخراً بعيداً كل البعد عن الاقتصاد اللغوي. وبالأحرى نقول إن افتقار المقالات للعقد والأساليب التعبيرية الحديثة يَضُرّ بها أبلغ الضرر. فلم يعد ثمة جديدٌ تحت شمس الأصيل. ولا جديد على الإطلاق في المقالات، على العكس تماماً من المختارات أو المذكرات الختامية بسحرها الهزلي غير المنقطع. «ضباب. لو يسقط مساء من فوق السرير».. طفولة هزلية أيضاً. عندها قد يسعد صاحب الثمانين عاماً بذهابه إلى السيرك لمشاهدة جماعات الببر أو النمور أو الأسود أو الأفيال الأخيار ذوي الأحجام المختلفة. فتنعش هذه البراءة الطفولية الدراسة المقامة عن شيلر، في مقالته الأخيرة والكبيرة، التي بدت- على الرغم من كل الوجاهة والبريق- كأنها مكتوبة بتراخٍ وفتور. فقبل كل شيء تواجهنا التراكيب النحوية الجامدة، أو لربما يستطيع القارئ تلك الجمل المبهرجة؟!- الأساليب والعقد البلاغية المتكررة التي لا يسمح بها إلا ضميرٌ عائشٌ في سُبات؟ ويبدو أنه لا يريد الوصول إلى حيث يكون نزاع مع الشخصيات القديمة. هل يستطيع القارئ أن يظل مستمتعاً

Twitter: @ketab_n

ومفعماً بالبهجة عندما يرى البدايات تتكرر بنفس الأفعال المستخدمة طوال جملة معقدة، فيصير أسلوباً يشبه الآلة، أخذ في إحداث ضجة في الأعوام الماضية؟ وعندما تتوافر لدى ذاك الضمير الكلمةُ السديدةُ يميل إلى هناك، حيث الكتابة المجازية، التي تُعَدُّ الموضع الذي لم يجد له فيه مصدر قوةٍ قط، حيث الفن والإبداع، والحديث عن الزواج، الذي استجم به شيلر واسترد من خلاله قواه، على عَتَبات الحب بوصفه أرضا خصبة ومُحرِّكاً للإبداع، وكذلك على عتبات الكفاءة القصصية الفائقة التي تمنى لو تمتع بها شتيفان تسفايج في تناوله لشخصية تولستوي. أما عرضه لشخصية فريدريش نيتشه، فما يزال محتفظاً برونقه ولمعانه مثل ما كان منذ أول يوم. أما المقالات الأخيرة، فهي تتسم بالضعف بما انطوت عليه من خطابات بلاغية في نهاياتها، دعوة للسكينة والسعادة؛ العادة المُهمَلة التي يعتقد المتحدث توماس مان أنه مدين بها لجمهوره المتعطش للمواساة.

إن لغة المواساة عادة هي لغةٌ ركيكة، وتُعْوِزُها الثقة، لسبب وجيه؛ هو أن افتقاد الأمان في زمن هذا الكاتب أصابه على نحو لم يكن ليصيب أحداً غيره من أنصار الاتجاه الجمالي غير المعنيين بالسياسة. ومن السهل نفي صحة كلامه وفقاً لما حدث بعد ذلك، فيكفي أن أسوأ ما توقعه لم يقع، كما لم تُر أية مقدمات للحرب التي كثرما حذر منها

Twitter: @ketab_n

في مقالاته؛ فكان يسير في كتاباته دائماً نحو اتجاه الوطن الحديث والقوي، أكثر من اتجاه الإمبراطورية المقابلة- التي عرّفها بأنها بلد الأدب الروسي المقدس التي- وفقاً للحقيقة الصادمة- لم يُقدَّر له أن يراها كما تمنى. أما ما عُرض له في فايمر أثناء التهليل والهتاف لجوته، فقد كان مُرتَّبا بعناية، ولم يستمر كثيراً حتى اتضح له أنه كان مخدوعاً. كم من الكُتّاب قد منحوه رشوة، ليست نقوداً أو معاطف من الفرو، وإنما فتياتٍ صغاراً، وتمثُّلقا، إضافة إلى تسمية الشوارع باسمه. وما يتم في معسكر بوخنفالد شيءٌ هينٌ، حيث يأتي الحديث في النهاية عن العوامل الاجتماعية فيما يخص المعتقلين. إنها اللغة التي كشفت عن أنيابه عندما ظهرت في صورة غير إنسانية. والسبب، ليس لأنه يحبُّ الدولة المستبدة، بل لأنه يمتدحها؛ لأن الغباء والوقاحة المنطوي عليهما يبدوان كما لو أنهما يكتمان أفواه الآخرين، وباختصار، حتى لا يستطيع هاوسمان وتيس إصدار مقالات ضده. لقد ساند الاستبداد الذي عبر عنه في نبرة أشد قبحا من بغضاء متأججة في صدر نرجسي جريح، وَدّ لو عَرَفَ أنه قد أبيد نحوُ مليون ألماني عن آخرهم؛ نبرة تشير إلى تسامح مُضَلِّل كاذب، يبدو واضحاً في أعماق روحه الباردة التي قد يعدها البعض انعكاسا لحقيقة ما يجري في سيبيريا، وفقاً لرواية جان باول. فباول كان يشكك بكل سذاجة في أن الشعب الروسي يعاني من

Twitter: @ketab_n

نظام الحكم الجديد؛ فهو شعب قد أَلِف الكرباج من وجهة نظره. ولأنها أُغلوطة، لكنها متقنة، فإنَّ مثل هذه الجمل لا يمكن إثبات صحتها. إن هذه اللغة- ببساطة- لا تسلب ملايين الناس حقهم في السعادة فحسب، وإنما تحرمهم حتى من حقهم في الشعور بالحزن. إنه مَحُوطٌ بأشباح، كما كتب أخوه هينريش في خطابه الكبير الذي لم يُرسَل، لكنها أشباح لا تتجمد ولا تجوع ولا تعبر عن نفسها بآلام طائشة.

وعلى الجانب الآخر، تتضح له الأمور مؤخراً بعد رحلته إلى فايمار، وبعد ما تخلص من أصوات المدح. لم تخدعه قناعاته الأخلاقية الحساسة كثيراً عن خطئه. وهذا يحتم على ضميره أن يحمله على تدبيج رسالةٍ إلى أولبريشت يُهيبُ به فيها إلى أن يطلق سراح معتقلي معسكر بوخنفالد. ويبدو أن رسالتَه كانت ذات أثرٍ ما؛ حيث أعفي عن ألف وستمائة من المحكوم عليهم في عام 1952م، ويرى البعض أن ذلك حدث بفضل خطاب توماس مان.

لكن السياسة المُتبَعة في وطنه الجديد باتت تصيبه بمزيد من اليأس عند المقارنة بنظام الحكم في المعسكر الشرقي. وقد وجد بالفعل المستندات الخاصة في ملفات مكتب التحقيقات الفيدرالي. كما أنه لم ينشر مقالته المعنونة بـ«بمناسبة مجلة» «*Anlässlich einer Zeitschrift*». وكان يتمنى بلا شك أن يُعجّل بمغادرة أمريكا بصحبة جروه

Twitter: @ketab_n

الأجعد (ألجير) (*Alger*)، مطلقاً عليه اسم (ألجير هيس) (*Alger Hiss*)، وهو شخص متهم بخيانة الروس، ومحكوم عليه بالسجن خمس سنوات، بسبب عملية كان قد سعى فيها بوحشية واشمئزاز. ومع أن رفيق الكلب كان يتغافل عن الحزن والبؤس المسيطر على الجانب الآخر، فإنه كان ماهراً في نقد مطاردة الساحرات، والسياسة الخارجية التي ما تزال تدلل الحكام الذين يغذون السير نحو الدكتاتورية الشنيعة ما داموا مناهضين للشيوعية. وقد شَهِدَ واحدة من هذه الإخفاقات لكونه جاراً قريباً. ويكتب متسائلاً: أليس من المؤكد تماماً أن الإنسان يبني مشاعره الأخلاقية من الحياة القريبة منه، وليس من الحياة البعيدة التي لا يشهدها؟ وهناك المثال العكسي على الجانب الآخر للمرآة، حيث انعدام الإحساس من جانب المؤلف الذي بات في عداوة دائمة مع روسيا فيما بعد؛ ففلاديمير نابوكوف لم يكن لديه اعتراض على الحرب الوقائية ضد السوفييت، وقدّم اللوم لابن أخيه لأنه قد راودته الشجاعة لأن يكون ضد حرب فيتنام. كما كتب نابوكوف أيضاً برقية صمود إلى الرئيس جونسون رجا له فيها الخير في مجهوده العظيم. على أنَّ هذا قد لا يقل بؤساً عما قام به توماس مان الذي لم يكن واثقاً في ذاته، ولم تكن لديه قناعة قوية، وبالأحرى، كان مثل

Twitter: @ketab_n

فوتان[38] المذبذب الذي لم يكن يعلم شيئاً في نهاية الأمر.

كان نقد الذات أقوى ما فيه. وأكثر ما يتضح في هذه المقالات المجموعة هنا هو كيفية امتزاج نقاط القوة مع نقاط الضعف، وكيف بدا النرجسي في وقوفه أمام نفسه ومحاكمتها. يعرف القارئ، مُذْ أوضح توماس مان في مقالته (بيلز وأنا) (*Bilse und ich*) أنه يتحدث عن نفسه في أعماله، وتأكيده على ذلك. لكن لم تتضح بصورة كافية إلى أي مدى قصد حرفيّاً هذه الكلمات بالذات. من يرَ، يفهمْ بسهولة في مقالته «**مقالة في تشيخوف**» (*Versuch über Tschechow*) الصورة الذاتية التي استطاعت الفتاة التي تُدعى (كاتيا) الوصول إليها. هنا يتحاور معها المؤلف عن الحقيقة المنقذة التي لم يستطع هو نفسه اكتشافها. كما يوضح مان في الملاحظة المنشورة مع مذكراته الأخيرة أن الخطاب الاحتفالي لشيلر يتحدث عن مؤلفه في صورة أكثر إلحاحاً مما يمكن أن يستشعره جمهور شتوتغارت. كتب توماس مان قبل عام من وفاته خطاباً عن الإثارة الجنسية عند جوته وصور المرأة عند شيلر، ووضَعها في علامات اقتباس ساخرة، بحيث كان على جوته أيضاً أن يشعر بأنها مثيرة للسخرية. فجوته كان طفلاً، ومن ثم لم يكن لديه حظٌّ من الفحولة، عكس فحولة شيلر التي قُدِّرَتْ، تلقائيّاً، على

(38) فوتان هو إله أسطوري عند الجرمان. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

أنها عناصر مرتبطة بالسَّدومِيّة[39] ارتباطاً كبيراً.

ويتضح شيءٌ آخر بعد ذلك؛ حيث إن المغامرة الكبرى في حياة شيلر تمثلت في قضية العلاقة بين رجل ورجل. فضلاً عن تلميحات كلايست المستمرة، إشارته إلى الإثارة العالية، وكأن الشذوذ وانحرافات النفس البشرية هي ما قادت إلى هذه الإثارة عند شيلر. وقبل كل شيء، سَيُسمع من جديد عن تمجيد ديمتريوس؛ إنه موضوع كلايست عن حتمية العيش في الكذب، ويتفق معه فيه شيلر أيضاً. شيءٌ مخيف- كلمة صعبة يمكن أنْ تتكرر مرتين- الأولى: عندما يُصاب أديب في أزهى فترات نجاحه بالتفكير الزائف، فيعيش وقد بنى فكره على المغالطة والخداع، ويمضي بغايته في معية خداعه وحيداً منعزلاً إلى الأبد عن الحقيقة. والثانية: ليس عليه إلا أن يسير إلى الأمام في هذا الطريق حتى لا يفضح نفسه إذا ما كُشِفَ للناس عن مغالطاته التي كان يقدمها.

كان لابد للقارئ من أن يرجع إلى ثلاث نقاط، ويرى كيف كان توماس مان يراوغ في هذه الفقرات، بعد أن كاد يكشف ستره. فقد كان من المثير للدهشة أن يتحدث هذا العجوز في شتوتغارت بقليل من المواراة عن أمور حياته الشديدة الخصوصية. اضطراره لهذا الخليط والمزج بين قوة

(39) نسبة إلى قرية سَدوم، وهي قرية قوم لوط. وقد آثرنا صَكّ هذه التسمية كناية عن فَعْلة إتيان الذُّكران، أو ما يسمى بالمثلية الجنسية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الشجاعة والضعف لا ينبغي أن يلفت أنظارنا عن أن كل شيء لدى هذا الرجل مثير للدهشة. فأعمال توماس مان- هذه الأفيال الخيرة ذات الأحجام المتفاوتة- ما تزال بلا سياج يَحوطها.

Twitter: @ketab_n

الأحذية الشتوية الكئيبة[40]

في مقاله الذي يدافع فيه عن فلوبير، كتب مارسيل بروست: «إن المُدهش في هذا المعلِّم هو الاتّزان في مراسلاته». بدت هذه الشهادة لأصدقاء فلوبير- لأول وهلة- مثيرة للتناقض، والسخرية معاً. فلو كان بروست وقحا في نقده لرواية سلامبو (*Salammbô*)،[41] لما نَبَسَ أحدهم ببنت شفة، ولتلقوا ذلك بقليل من التذمر، لكن هل كانت مراسلات فلوبير لـلويزة كوليه بالذات متَّزِنة؟ وقاحةٌ أم نزوة، حسبما أمكن لكل شخصٍ قرأ تلك المراسلات أن يُقنع نفسه. على العكس من ذلك كانت مراسلات فلوبير إلى جي دو موباسان، حيث تشير نصوصها إلى أن ثمة غباراً كثيفاً كان يلف أفق فلوبير: أوليس محتملاً أن يكون بروست على باطلٍ تماماً؟

يُعد موباسان على ما يبدو هو المراسَلَ الأكثر أهمية لفلوبير من لويزه كوليه؛ إذ لم يعد أحدٌ اليوم يقرأ لها شيئاً

(40) نشرت أول مرة في مجلة فرانكفوتر ألجماينه بتاريخ 4 نوفمبر 1997.

(41) رواية تاريخية كتبها جوستاف فلوبير. تدور أحداثها في قرطاج في القرن الثالث قبل الميلاد. وقد حققت سلامبو أعلى المبيعات، ووطدت شهرة فلوبير، لدرجة أن الأزياء القرطاجية الموصوفة في الرواية تركت أثراً في موضة وقت صدور الرواية. إلا أنه بالرغم من المكانة الكلاسيكية للرواية في فرنسا، فإنها غير منتشرة بين قراء اللغة الإنجليزية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

من أعمالها الحائزة على جوائز، سواء أكانت قصائد، أم رواياتها الرمزية التي تشير فيها إلى شخصيات واقعية بأسماء مستعارة. إن لويزه لم تستطع أن تصل إلى أعماق جماعة **البلياد** أو الثريا[42] إلا من خلال عشّاقها. لكن إذا كانت خطابات فلوبير إليها أكثر جاذبية من تلك المُوجَّهة إلى الروائيين، فإن ذلك يعود إلى وقوفه إزاءها دوماً موقف المدافع تقريباً. لقد استطاعت تلك المعشوقة المقيمة في باريس، التي اعتاد أن يُرْجِئَها إلى الموعد الغراميّ المزمع في غضون أشهرٍ قلائل في روان، مُختلقاً في ذلك أعذاراً مُتجدِّدة لا تنفد- استطاعت أن تستفز فيه كل مكامن القوة، التي يُمكن أن يُقدِّمها بوصفه كاتب خطابات. فإذا كان يفخر بأنه شحيح الكلام، فلن يسعه معها إلا أن يصير ثرثاراً، أن يَبْرُزَ ويتميز، أن يُدْلِيَ باعترافات، وأن يتفكَّر بعض الشيء، كي يتجاوز الحقيقة الأساسية الصغيرة، وهي أنه يتجاهلها ويتغاضى عنها. هذا مُحزنٌ للويزه، غير أن الخطابات كانت تقوم بواجبها، كذلك سيكونُ الأمرُ مُحزناً للآنسة باور، لكن الخطابات التي تلقتها كانت مفيدة، ذلك أن خطيبها، وهو قارئ

(42) جماعة البلياد أو الثريا (بالفرنسية: La Pléiade) هي جماعة ظهرت في منتصف القرن السادس عشر، وتحديداً في عام 1949، واستمرت إلى نهايته. تأسست على يد بير دو رونسار، عندما نشر جواشان دي بيليه، أحد أعضائها، بيانه عام 1949 للدفاع عن اللغة الفرنسية، وتبيان فضائلها. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

محظوظ بمراسلات فلوبير، قد وصل بسياسته في المماطلة إلى درجة غير مسبوقة في الجودة- ما يعني له أيضاً ذراعا ممدودة دعمت فيليس باور إلى أن غدت فنانةً جائلة.

وكما الأمر لدى المُزْمِعِ خِطبةَ فيليس، كانت الحُجَّة الكبرى الحقيقية كذلك عند فلوبير هي الأدب (أنه لم يهتم بالأنثويّ في كيانه، واستطاع أن يشرح لاحقاً للعجوز جورج ساند، لكن ليس للمحبوبة كوليه). أما السيدة لويزه كوليه، التي وجب تهدئة خاطرها، فقد كان يعنيها، من ثم، إلى جانب التعبيرات الكوميدية لخطاباته، ذلك الالتفاتُ الأنيق، الذي كان ينتقل عبره للحديث عن الموضوع الذي يؤرقه دائماً: «أنا أقرأ العم توم. أما ما يخص أمريكا، فماذا فعل الإنجليز؟»- والتفخيم الذي يتعامل به مع كل شكوى من شكاواها ولم يترك انتزاع صولجان الحزن أبداً- «أليس منظرُ زوجٍ قديم من الأحذية مُكْتِباً للغاية، ومؤثِّراً تأثيراً مريراً؟»- كذلك كان تعنيها استعاراته اللطيفة، خصوصاً تلك التي استخدم فيها تعبير «جبن المعكرونة الفاسد، لا يتحمَّله المرءُ قبل أن يفرغ معدته منه عدة مرات». وقد كانت لويزه محبوبته المَصُون هي المعنية- لا الكاتب الطموح موباسان- بالجمل الكبيرة الأخاذة عن الفن: مثل (*être dans le vrai*) «كن مع الحق»، الذي اقتبسه توماس مان بحروفه وهو في سعادة بالغة، من نموذجه

Twitter: @ketab_n

الجماليّ، الذي عانى منه كشخص يعزف على البيانو بأصابعَ داميةٍ مسكونةٍ رَصاصاً؛ إنه الأسلوب الذي يتماهى أمامه كنسيج ناعم كالحرير، متين كمعطفٍ مُدرَّع ... ثم حديثه عن علاقة الكاتب بعمله الإبداعي، والذي يكونُ فيه مثل الربّ حاضراً في كل مكان، ولكنه لا يُرى في أي مكان- كل هذه الجمل الشهيرة، وأيضاً نداؤه: «كيف يكونُ المرءُ ذكيّاً وحكيماً، عندما يقتصرُ في الحقيقة على معرفة خمسة أو ستة كتب فقط!». كل ذلك يظهر في الخطابات المتبادلة مع كوليه، التي يُستشف منها كذلك أصلاً كلُّ شيءٍ عن ولعه بـ«موباسان».

ولأن الأمر هنا لا يتعلَّق بالصداقة، وإنما- وفقاً لكل المسهمين- بتقديس الموتى والحب، اللذين نقلهما فلوبير من رفيق صباه (ألفريد لو بويتفين) المتوفَّى مُبكّراً إلى ابن أخيه جي دو موباسان. لقد علمت لويزه كوليه بألفريد، عندما اُضطر عشيقها إلى تقديم تفسيرٍ مرةً أخرى. لقد وطَنَّت نفسها على سماع توضيحاتٍ متشائمة عن صباه، وهي الفترة التي أهلك فيها قلبه في التعامل مع أشياء غير صحية، وأنه قدم قرابينه على كافة الأضرحة، «وثَمِلَ من كل الكؤوس»، واجتاز الصعاب. ذات مرة تكاثفت كل هذه التوضيحات لتتجلّى في كلمة «السر»، الذي عرفت عنه من ثم الكثير: «إن سرَّ ذلك الشيء، الذي بعثتِه في

Twitter: @ketab_n

نفسي عزيزتي لويزه، يكمن في هذا الماضي لحياتي الداخلية، التي لا يعرفها أحدٌ. إن الشخصَ الثقةَ الوحيدَ، الذي كان موجوداً، يقبعُ منذُ أربعة أعوام في المقبرة»- ألفريد لو بويتفين، الذي كتب فلوبير ذات مرة عن أخته (لاورا دي موباسان)، أنه لا ينقضي يوم، نعم لقد تجرَّأ وقال: لا تمرُّ ساعةٌ واحدة، لا يُفكِّر فيه؛ في خطابٍ لم يُكتب مباشرةً عقب وفاة ألفريد، وإنما بعد ذلك بخمسة وعشرين عاماً. ثم يستطرد في هذا الخطاب قائلاً: «أعتقد أنني لم أُحِبَّ أحداً (رجلاً كان أم امرأة) مثلما أحببته. عندما تزوَّج، أُصيبت بالمرض من فرط الغيرة (...). إنني أراه قد تُوفِّي مرتين». لكن بدا له أنه أُعيد إلى الحياة مرةً أخرى في هيئة الصبيّ اليافع ابن أخيه (غي)؛ فأغدق عليه- حسب وصفه بالقدر نفسه- حُبّه؛ واحتضنه بأعينٍ ذارفة، لأن صوته كان يذّكره بصوت ألفريد تماماً.

لقد علم الشاب الذي قد ناهز الثلاثين عاماً، أنها كانت مناقب فطرية، تلك التي جعلته يحظى بمتعة هذه المعاملة التفضيلية. كان يقف في الظل الحامي لرجلٍ مُتوفًّى، ولا يتردد في استغلاله لصالحه والانتفاع به. على الأقل في البداية لم تكن صداقته مع المانح الشهير خاليةً من المقاصد والأغراض، لكن المرء كان يتسمّع كيف كان يتملّقه، وكيف كان يعزف بمهارة على أوتار ألفريد ممتلئاً بالإثارة،

Twitter: @ketab_n

مثل شخصيته الشهيرة **بيل آمي**.[43] «وضعي هنا ليس ورديّاً»، كتب ذلك ذات مرة إلى أمه لاورا، التي كان يجب أن تنقل ذلك إلى فلوبير، حيث كان قد مَنّى نفسه برعايةٍ وظيفية من خلاله: «تخّيليه أكثر سواداً، واشعري بالرثاء لحالي إلخ». وعندما لم يُسفر ذلك عن ثمار مرجوة على مدار الليل، وعندما ظل عالقاً في وظيفته في وزارة البحرية، راح يطلق السباب سرّاً .. لقد أخفق المعلم المحبوب للأسف؛ فما إن تعلّق الأمرُ بالتنفيذ الفعليّ، حتى بدا أنه غير دؤوبٍ بما يكفي، ولا يفهم كيف يهتبل الفرص. «باختصار، إنه ذلك الأحمق، حتى وإن لم يعترف بذلك». لاحقاً، وعندما انتقل موباسان بسعادة، أو ربما بالقدر نفسه من الحزن كما في السابق، إلى وزارة التربية، تبدَّل الوضعُ رأسا على عقب؛ هذه المرة كان هو الذي يعمل إلى جانب دراسته، وصار يدفع للمتقاعد فلوبير معاشاً شرفيّاً قبيل وفاته بعام. لقد شغل هذا الإجراءُ الحساسُ المتمثّلُ في هذه المنحة الشرفية الموضوعَ الرئيسَ للجزء الثاني من مراسلاتهم الخطابية، تلك المراسلات التي تمحورت أيضاً في جزئها الأول حول الأدب بقدرٍ أقل مما دارت حول السيد (باردو)، وهو

(43) بل آمي Bel- Ami هي ثاني روايات موباسان، ونُشرت في 1885. تؤرخ القصة للصحفي جورج دوروا وصعوده الفاسد للسلطة من ضابط صف متقاعد فقير، إلى أحد أنجح الرجال في باريس، وقد حقق معظم ذلك النجاح باستغلال سلسلة من العشيقات ذوات النفوذ والذكاء والثروة.

Twitter: @ketab_n

شخصيةٌ جانبية فكاهية؛ فما إن تظهر في رواية، حتى تدينَ بمكانتها إلى (جي)، وتحظى بقدر من الاهتمام واليقظة، مثلما كان الأمر مع السيد (جودو) أو السيد (كليم) في قصر كافكا.

أهم ما في هذه المراسلات الخطابية الأدبية هي فرحة فلوبير برواية *Boule de Suif* **الرجل البدين**، وهي أول حكاية طويلة كتبها موباسان، وحظي بفضلها بتقدير واحترام بالغَيْنِ من قِبَلِ زملائه، واستهل بها مسيرته المِهْنِيّة بحسبانه كاتباً حرّاً. إنها بضعُ جمل شاعرية، وبضع نصائح وتصويبات للأوَّلينَ، وكذا بضعُ مساعداتٍ للصبيّ الذي أُرسل إلى مشاهدة الصخور، كي ينقل صورةً عن حماقات بوفارد، ثم لاحقاً كذلك عددٌ من الانعكاسات في عمل موباسان الكتابيّ، كما في رواية *Une Vie* **حياة**، التي جرى فيها اقتباس حرفي للجملة الختامية عن الحياة، التي لا تكونُ أبداً بالجودة أو بالسوء الذي يعتقده المرء، من خطاب فلوبير بتاريخ 19 ديسمبر 1878م. وتتحدث هذه الخطابات الشاعرية في ثلاثة أرباعها عن الوزارة، والإدارة المشؤومة، والمؤامرات الدائرة، وعن هزلية المنافسة، وجوقة المصفقين المأجورين، وعن العنوان في باريس، الذي يجب على المرء أن يتوجَّه إليه كي يحصل في النهاية على الرخام اللازم للنصب التذكاريّ، الذي يفوزُ المرءُ به نهاية عملٍ جماعيّ يدوم

Twitter: @ketab_n

لسنوات. وتُعد النصب التذكارية على نحو خاص موضوعاً لافتاً ومستقرّاً في مراسلات فلوبير، وفي مراسلته مع كوليه، التي جاء فيها أن مكان السيد باردو قد شغل بلجنة فخمة، ظلت كذلك بلا قرار حاسم بخصوص تشييد نصب لفلوبير الأب. كذلك موباسان، ذلك التلميذ المطيع، يُسخِّر طاقته الأخيرة- وهو المريض منذُ فترة، والذي يموتُ في الثانية والأربعين من عمره مُصاباً بمرض الزهريّ- لعمل نصب تذكار لفلوبير في روان.

إنه لشيء رائع، في سياق الحديث عن حقوق الوفاء والصداقة، ألا نُغْفِلَ أن هذه النصب التذكارية قد تُذكِّر بالصيدلاني في رواية مدام بوفاري. وبصياغة أخرى، يجب ألا نتلَهّى عن أن الماجنين البُدائيين كانوا فعلاً يتمتعون بالصلف كذلك. لقد كانت أنفاس هوميه[44] تعلو دوائر الرجال، على نحو ما يُستشف من الخطابات، وهذه الخُيَلاء الذكورية المتحيزة ضد المرأة عند موباسان، التي حاول فلوبير كثيراً أن يطامن من غُلَوائها. تبدو كذلك هذه النفخة في «التسع عشرة طلقة»، التي أطلقها غلامه الأرعن «في ثلاثة أيام»، وفي فتيات الدير الست، اللاتي رغب في أن يتملكهن في ساعة واحدة، يحرسه خلالها أحد البوابين القائمين بأمر التشريفات المستفزة. ثم تتجلى في ذاك الراهب

(44) اسم الصيدلاني في رواية مدام بوفاري لفلوبير، (المترجم)

Twitter: @ketab_n

القابع في كرواسيه[45] ... كانت تلك هي عهود الرجال الزاهية، حيث يعاود فريدريك مورو[46] هو الآخر الحنين إليها في نهاية رواية التربية العاطفية.

وعلى هذا النحو تسيرُ الأمورُ كذلك، كما في هذا العمل الرائع غالبا، في حياة كلا الرجلين، مُتَّخِذَةً خطّاً تراجيديّاً حزيناً؛ إذ ينافس كل منهما الآخر في الإدلاء بشهادات الاشمئزاز والنفور من هذا العالم- «إذا لم يعوِ المرء حنقا على العالم، فإنه سُيصابُ بالغثيان من فرط الخوف منه». لقد أُصيب كلاهما مُبكّراً في فترة الصبا، حيث شهدت انفصال الأبوين، كذلك طرده من مدرسة الدير في بلدة يفتوت *Yvetot* بتهمة «الهرطقة، يضاف إلى ذلك فضائح أخرى مختلفة». تألمت نفسُ موباسان المجروحة، تلك التي عرفها من جديد في صديقه الأبويّ؛ وهذا الأخيرُ بدوره كان ضحيةً للعزلة كما اشتكى يوماً لمحبوبته لويزه: «آهٍ يا غرفَ النوم في كُلّيتي، أنتم تخيِّم داخلكم لحظاتُ اكتئابٍ وحزن أعمق في حدتها من تلك التي عايشتها في الصحراء!» لقد شبّه نفسه بشخصٍ مسلوخ يشعر بألم أقل لمسةٍ أو احتكاكٍ

(45) ضيعة فلوبير التي اشتراها له والده على نهر السين، حيث ظل فيها فلوبير إلى أن وافته المنية. المترجم

(46) بطل رواية التربية العاطفية، وهي الرواية الثانية للروائي الفرنسي جوستاف فلوبير أصدرها عام 1869، وقد لقيت انتقادات كثيرة وفشلاً كبيراً في حينها، على عكس روايته الأولى «مدام بوفاري»، لكن الرواية سوف تعد لاحقاً من بين أفضل وأهم أعماله. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

مع جلده، كما يحكي موباسان في إحدى مقالاته عن فلوبير، الذي يصفه بذلك، كما سيتضح في موضعٍ آخر، حيث سيعدُّ نفسه من ضمن «عائلة المسلوخين».

إنها عائلةٌ من البائسين؛ إذ تخلو من النساء ومن الأطفال، وتبحث عن سعادتها في العالم الآخر (البديل) للغة؛ كلاهما لا يني عن العمل؛ المدرس الذي قال عنه دوماس: كأنه ينجر، في كل قطعة من أثاث بيته، غابةً كاملة، تماماً مثل تلميذه، الذي سيضعُ مُؤلفاتٍ كثيرةً وينتج في عشرات السنين المتبقية له في حياته ألواحاً من الورق المضغوط. لكن موباسان لم يصبح كاتباً من الدرجة الأولى. وهذا لا يعني أنه منتمٍ إلى الماضي على وجه التقريب، كتلك السيدة المستهترة في حكايته، التي كانت تنتمي إلى الماضي، وإنما يعاود صوته الاختناق طيلة النهار، على الرغم من أن الابنة قد دعت الضيوف بالفعل وخبزت الكعك الجنائزيّ؛ فإن العمل على الأرض الزراعية بات مُلحّاً. وتُبْرِزُ تلك المشاهد داخل منطقة النورماندي الوطنية لوناً خاصّاً جدّاً. إنه كذلك هو من جعل زيارة بيل آمي إلى والديه الريفييْنِ تنير وتزدهر من بين ثنايا اللون الرماديّ الذي خيّم على بعض الروايات الباريسية. إنها تلك الذكريات التي تحن إلى فترة الصبا، والتي لا تُعْوِزُها السعادةُ، كي تستطيع أن تخدم الأدب. جوستاف وغي، شابان طيبان وحليفان مخلصان،

Twitter: @ketab_n

وهي حالةٌ نادرة بين الكُتّاب، لكنهما ظلا مخلصيْنِ دائماً وأبداً لربيع الألوان القوية، الذي سوف يلمع من خلال اللون الرماديّ للشتاء، والذي سوف تَصْبُغُ فيه الحياةُ شابّاً أدركته الشيخوخةُ، وهو بعدُ صغير.

Twitter: @ketab_n

الفرعون بروست[47]

«إنه يمقت المراسلات» .. هكذا اشتكى بروست ذات مرةٍ لصديقه لوسيان دوديه *Lucien Daudet*. ولم يَخُلْ هذا المقت دون أن يراكم أعمالا خطابية في غزارةِ حبوب القمح المصري إبَّان سنوات رخائه؛ فكانت تمتلئ بها كلّ الصوامع، وتفيض بها عن حاجتها. ويبرز هذا النفور نفسه من بين ثنايا المجلدات الواحد والعشرين، حيث حاول من خلال هذا الكم البالغ من مراسلات مارسيل بروست، التي جمعها فيليب كولب عام 1993م، أن تكون له السيادة. فُقدت آلافُ الخطابات، لكن لا يزال هناك المزيد. حُزْمةٌ صغيرةٌ أُجريت عليها مزايدة في نهاية عام 1996م في دار (كريستي) للمزادات، وذهبت محتوياتها أدراج الرياح: مئة خطاب من بروست إلى لوسيان دوديه، من بينها أربعون، لم تُضمَّن في كتاب المراسلات الذي ألفه كولب، ولم تَجِدْ إليها كذلك سيرةُ بروست الجديدة لـ«جون في تاديه» *Jean-yves Tadiés* سبيلاً. مجموعةٌ منتقاة فقط ظهرت عام 1929 تحت عنوان *Autour de Soixante lettres de Marcel Proust* (حول الخطابات الستين لمارسيل بروست)، وأصدرها

(47) نشرت هذه المقالة أولا في مجلة فرانكفورتر ألجماينه بتاريخ 7 مايو 1997.

Twitter: @ketab_n

دوديه بنفسه، لم تترك خطاباً كما أبدعه بروست، وإنما حذفت كل ما هو خاص أو صادم. والآن أُزيحت المواضع المسوَّدة لهذه الخطابات الستين، والخطابات الأربعين الأخرى التي لم تُنشر قط لتدخل في دائرة الضوء المحجوب لدى دار (كريستي). يبيِّن الكتالوج مضمون الخطابات المئة، ويطبع الفقرات الجوهرية في النصوص الأصلية. وبهذا يُمكن لمتتبع بروست إلقاء نظرةٍ أخيرةٍ عليها، قبل أن تُودي بها دقاتُ مطرقة المزاد إلى غياهب المجهول من جديد.

بدأت مراسلاتُ بروست مع لوسيان دوديه، الذي يصغره بسبعة أعوام، في الفترة حول العام 1895م، عندما بدأت علاقة الحب التي جمعته مع رينالدو هان تَسْكُن وتهدأ، والتي ستُعيد رواية *Un Amour de Swann* (غرامُ سوان) إحياء نوبات غَيْرتها المحمومة. تحرَّر العازفُ المكتئب بفضل أصغر أبناء ألفونس دوديه، الذي شاطره مارسيل المدنية والوجاهة وملكة السخرية، الأمرُ الذي دفع الصديقين غير مرةٍ إلى رفض دعواتٍ مُشتركة بدافع «الخوف من نوبات الضحك الهستيرية». دوديه الصغير، الذي اصطحبه بروست إلى صالوناتٍ لم يُحدَّد الغرضُ منها بعد، أصبح في زمنٍ قصير محل ثقة، تبادل معه بروست أسراراً أقسما على أن يحفظاها كما القبور؛ فكانت كلمةُ

Twitter: @ketab_n

«القبر» أو «القبر المثاليّ!» هي الكلمة التي يرمز بها إلى ذلك في خطاباتهم. حتى وإن صارت ثرثرة هذه القبور مسموعة، كما عُرف عن بروست على الأقل، فإن هذه الثقة الممتدة منذ فترة الصبا بقيت قائمةً بينهما أبداً. على أننا لم يَرِدْنا شيءٌ عمّا إذا كان لوسيان أيضاً، كما كان من قبل رينالدو الحزين، يرفع مظلةً ليحميه من الشمس أثناء سيرهما معاً في نزهاتهما الخلوية، إلا أنه- على أي حال- لم يكن يعوزه الإصغاء التام. أسماه بروست «جُرَذي الصغير»، وعده- فيما ظهر- أخاً أصغر له. ولم يكن لوسيان دوديه- كما يصفه تاديه كاتب سيرة بروست- مُعتاداً على غير هذا؛ ذلك الفتى الأصغر في العائلة، المعروف باسم «السيد أنا أعرف كل شيء» والموهوب في الكتابة والرسم، لم يخرج قَطُّ من الظل المزدوج للأب الشهير، ولأخيه ليون الذي يكبره بعشر سنوات، ذلك النقابي الفظ، زعيم حركة العمل الفرنسية (*Action française*) المعادية للسامية، وكانت الأجيال اللاحقة (وحتى تعليق دار كريستي للمزادات) قد خلطت بينه وبين دوديه. لقد بحثت جهود لوسيان لتصنيف نفسه عن اتجاهٍ مُغاير؛ لقد أصرّ على أن يجلس في العَشاء على رأس المائدة، واستطاع أن يتبوأ مكاناً آمناً في حاشية الإمبراطورة أوجيني، التي أهدى إليها ثلاثة كتب، وأعلن أنه سيبذل كل ما في وسعه كي يكتب D (حرف الدال) في لقبه «دوديه»

Twitter: @ketab_n

مع فاصلةٍ عليا (*Apostrophe*).[48] وكما كان الشأن مع بروست، ظل لوسيان كذلك هو ذلك الابن للأم، التي عاش معها حتى وفاتها. لقد كانت قصة طويلة؛ فقد ماتت السيدة دوديه عن عمرٍ يناهزُ سبعةً وتسعين عاماً، ثم تبعها ابنُها بعد ذلك بستة أعوام. وكان قد ترك في ميراثه روايةً عن باريس «السَّدومية» بعنوان **الكوكب المُتحرِّك**، وهي الرواية التي اختفت في أجواء مريبة.

أما إلى أي حدٍّ كان شعور السكينة، بحيث استطاع مارسيل أن يرتب لحياته مع لوسيان على هذا الكوكب، فهو الأمر الذي أراد تاديه إعلانه، على الرغم من المراجع البسيطة والمتواضعة في هذا الصدد؛ حتى وإن كانت التخمينات الآن أقل خطورةً مما لو كانت في حياة بروست؛ فقد دعا ذات مرة الصحفيَّ جين لوريان إلى مُبارزة، بسبب تلميح هذا الأخير إلى ارتباطه مع آل دوديه. لقد حذف دوديه في مجموع خطاباته المنتقاة كل المواضع، بلا استثناء، التي يُشارُ إليها في لغتها الخاصة بالاختصار «m.g.»، ما يعني «*mauvais genre*» (**جنسٌ شائن**)، وكل التلميحات التي تشير إلى علاقة خاصة بين الرجال. أما الآن، فقد تُروجِعَ عن هذه المواضع المحذوفة، لكنه أمرٌ لا يُقدِّم مساعدة كبيرة في هذه القضية الهامشية لكُتّاب السير الذاتية. يكتب

(48) اختصاراً للقب العائلة «دوديه». المترجم

Twitter: @ketab_n

بروست في الخطاب الأخير، المنشور لأول مرة، من شهر يناير من العام 1922م، أن دوديه ظل صغيراً جدّاً، «ولكم كنت أودُّ تقبيلك يا جُرَذي الصغير (موضع جنس شائن لا نقبله)». إذن هو أراد أن يقول: إنه ما قبّله يوماً، وذلك من باب الاحتياط إذا لم يُمَرِّرْ من طرف خفي للأجيال القادمة، التي يتصور أنها لن تُبْقِيَ على خطاباته، صورةً خالصة من الشوائب. ويصب في صالح هذه الرؤية ما فعله دوديه نفسه عندما حذف- بين الفينة والأخرى- جملاً ليس فيها ضررٌ على الإطلاق، ولم يلتفت إليها أحد إلا حين حذفت. لماذا ينبغي لقراء الخطابات الستين ألا يعرفوا أن بروست كان يزور دوديه الصغير في منزل أمه الريفيّ؟ إن الصمت الذي بدا مُخزياً أحال الفكر إلى ذكرياتٍ حميمة- لو أراد ألا ينبسوا ببنت شفة، لما كان هناك ما يدعو إلى إيقاظ الكلاب (الفتنة النائمة) هنا.

بل إن الخطابين الأكثر أهمية والأغلى ثمناً من بين الحزمة الكاملة كانا يحملان مواضع محذوفةً بداعي «الجنس الشائن»، لكنها طبعت في الكتالوج. الأول هو شيءٌ نادرٌ تماماً، مشهدٌ من عام 1919م، يُنْهِكُ فيه بروست صديقهَ، ويُنبئه في حالةٍ من الاكتئاب والكسل، تقتربُ من حد الوهم والجنون، عن ذلك اليوم الرهيب الذي عايشه، حينما اصطحب سكرتيره (السويسريّ هينري روخات)،

Twitter: @ketab_n

الذي يعيشُ معه منذُ ستة أشهر، بعد تردُّدٍ طويل بين أن يصحبه في رحلته، أو أن يكتفي بتوصيله إلى محطة القطار، وكيف أنه بعد الوداع شرع في الغناء بصوتٍ عال، من فرط ارتياحه للوحدة المُسْتَرَدّة من جديد، غير أنه ما لبث أن اقترف الشُّنْعَةَ، بغواية من قِبَلِ وَسَطٍ مثير، ثم تنكيلاً بعفة شارفت على الكمال، كان قد تعهد منذ زمن بأن يهتكها عاماً متعمداً عند **ألبرت لو كوزيات** مدير حمامات السَّدوميين بفندق ماريجني، حسبما علَّق كتالوج دار كريستي.

ويعد الخطابُ الآخر- وهو الأكبر حجماً، والأغلى سعراً في المجموعة؛ حيث بلغ سعره ثلاثة وعشرين ألفَ مارك-واحداً من بين الخطابات القليلة التي تحدَّث فيها بروست بإسهاب عن موت سكرتيره وسائقه الخاص ألفريد أجوستينل ... كارثة أنتجت لنا الجزء الإضافيّ من «الزمن المفقود»، الذي يَرْثو فيه الراوي مارسيل ألبرتين بعد أن لقِيَتْ حتفها في حادث ركوب خيل. وقد نُشِرَتْ أجزاءٌ من هذا الخطاب في الخطابات الستين، وكان من بين هذه الأجزاء اعترافُ بروست، أنه كلما استقل سيارة أجرة، تمنى من أعماق قلبه أن يدهسه القطارُ الآتي. على أن سبب الشكوى قد استبدل به دوديه مُجدَّداً ثلاث نقاطٍ متتالية. وتضعُ الفقرةُ، التي تُقرأ لأول مرة، أهلَ اللغة أمام لغزٍ صغير. يكتب بروست إلى دوديه عن الصديق، الأخ،

Twitter: @ketab_n

الطفل، هو نفسه لا يعلم كيف يُسمِّيه، إلى أن تحطمت به الطائرة (التي اشتراها بروست) على مشارف مدينة أنتيب، وغَرِقَ ولم يُكتشف أمرُه إلا بعد أسبوعين، بعد أن لَفَظَ البحرُ جسداً مُشَوَّهاً بفعل أسماك القرش. وفي هذا الوصف المحشو بتفاصيل بشعة أيضاً تدخل معلومةٌ صغيرةٌ مُلغزة في المقدِّمة، التي تتحدَّث عن «موت أبدي» لشخصٍ، في ثنايا صفحات المجلد الثاني من روايته البحث عن الزمن المفقود، بعنوان: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (في ظلال فتيات الزهور). لقد سبقت وفاةَ ألفريد أجوستينل وفاةٌ أخرى مُبكرة، أعني وفاة نموذج ألبرتين المتقدم،[49] حسبما حَدَسَ تعليقُ دار كريستي بحق، حتى وإن لم يكن الحديثُ عن ألبرتين بصراحةٍ ووضوح. نموذجٌ غيرُ معروف لألبرتين، كما يُقال، استبق النهاية، التي وجدها خليفتُه أيضاً. لم يَبْدُ الأمرُ مُسالما تماماً حين يقف بروست كنموذج؛ فبروست نفسُه يبدو أنه أشار إلى هذا، وأنه يرى نوعاً في قهر الإعادة، وإلا لما كان ربط الحدثين معاً. بدوره

(49) الشخصية المحورية في أحداث المجلد السادس الذي جاء بعنوان «ألبرتين المختفية»، ثم حمل لاحقاً عنوان «الشاردة»، وكانت قد ظهرت شخصية ألبرتين بصورة هامشية في الجزء الأول من الرواية الذي حمل عنوان (إلى سوان) لكنها ستصبح الشخصية الرئيسية والمحورية في الجزء الخامس من الرواية الذي يحمل تحفظات كثيره على انهيار الطبقة الأرستقراطية الفرنسية ولا يتوقع خيراً من صعود الطبقة البرجوازية الى الحكم .المترجم

Twitter: @ketab_n

أشار دوديه إلى شيءٍ مُشابه، عندما تحدَّث إلى كوكتو،[50] واصفاً بروست بأنه «حشرةٌ رمادية»؛ شاعراً بالمرارة أو مُرتجفاً، لكن مع القشعريرة المقدَّسة للصديق، الذي يرى فخر حياته في أنه واحدٌ من أوائل الذين استخدموا كلمة «عبقرية» إشارةً إليه.

أما خطاباته إلى الحواري المُبكِّر، فتُعطي البحث في السير الذاتية مادةً خصبة لإيضاحاتٍ جديدة، ليس فقط في السؤال عن أمثلة ألبرتين الشاردة. لكن الجديد فعلاً في هذه الحزمة من الخطابات يختفي هناك، حيثُ مارس دوديه الرقابة بداعي مراعاة عائلة بروست. إن السؤال، الذي ينبغي إعادة صياغته وطرحه مع ظهور هذه المواضع المكتومة، لا يعني الأمثلة المجهولة لشخصيةٍ ما، وإنما على العكس من ذلك يعني ثغرةً، يعني شخصية مفقودة، يعني شخصاً يقفُ قريباً جدّاً من الكاتب المستفاد منه، بل أقرب من أن يتعجَّب المرءُ من انفصالهما أثناء البحث عن الزمن المفقود. لماذا لا نجد كذلك ثمة ظلا للأخ الأصغر؟ لقد كان هناك، إلى جانب لوسيان دوديه، روبرت بروست، ذلك الطبيب الساعي على خطى الأب، الذي منعه مارسيل من دخول المنزل في نوفمبر 1922م، لأنه كان أحب إليه أن

(50) جان كوكتو 1889– 1963 أديب وشاعر وكاتب مسرحي وروائي ومصمم ورسام وصانع أفلام فرنسي، اشتهر بروايات «الإرهاب المقدس»

Twitter: @ketab_n

يموت وحيداً من أن يأمن إلى رعاية الأطباء. الابنُ البكر الغيور، بهذا جرت التخمينات في العادة، لم يكن للأخ الأصغر جالب الخير والسعادة، ذلك أنه سيقتسمُ أمَّه معه. وقد فنَّد تاديه في سيرته الذاتية الجديدة كل هذه التخمينات؛ لقد وصف علاقة الأخوين معاً بأنها كانت لطيفة طوال حياتهما، ولم يُكدِّر صفوها شيء يذكر. أما عن عدم حضور روبرت في رواية البحث عن الزمن المفقود، فقد قدَّم أسباباً فنية بحتة. هكذا يبدو الأمرُ أحسن، ولا أَحَبَّ للمرء من أن يُصدِّق تاديه أكثر من القوالب القديمة. للأسف لم يكن كاتبُ السيرة على معرفةٍ بالمواضع التي خضعت للرقابة في خطابات دوديه، التي كانت تدفعه دفعاً إلى أن يُصحح من جانبه نظرة الإخوة. فالجمل القليلة التي كتبها بروست عن روبرت، تُثبتُ، بصورة مدهشة وواضحة، التقدير النقديّ في شخصيته، حيثُ لا مكان للكره والنفور، بل غليانٌ طويلُ الأمد، ولم يظهر اشتعالٌ ولو لمرةٍ واحدة، كما أخبرت إشارةُ بروست إلى محادثاتٍ سابقة عن الموضوع. ذات مرةٍ كتب إليه روبرت، دون أن يريد منه شيئاً: «لقد كنتُ متعجِّباً»؛ إنها السخرية التي تُوجِّهُ الأبصار إلى حكايةٍ طويلة، وإشارة نداء تدفعُ القارئ تقريباً إلى المكان المشترك، الذي عزم تاديه على مغادرته للتو.

كذلك فإن قصارى أمر هذه المراسلات المَقيتة، مادامت

Twitter: @ketab_n

على استرسالها، حيث لا يكون أفضل المؤرخين بمأمن من مفاجآت جديدة، أن تصير كحبة حلوى قديمة تبهرجت في غلالة جديد. ويبقى، إذا ما تفّحص المرءُ هذه الخطابات متطايرةً في فوضى، يبقى سؤالٌ يُوجَّه إلى البحث: من مات أولاً عند ألبرتين؟

Twitter: @ketab_n

الحروف الأربعة: a, g. l, u[51]

في كـوخٍ جبليٍّ ناءٍ على جبل ساسال ماسونيه عند ممر بيرنينا يُحفظ سجلُّ زوارٍ قديم، قام بالتسجيل فيه في الثاني والعشرين من أغسطس آب 1893م سائحان من باريس، هما: لويس دي لا ساله (*La Salle*)، ومارسيل بروست. وبدلاً من كتابة الاسم والحالة الاجتماعية ومحل السكن، على نحو ما تجري به العادة، ملأ بروست السطر الخاص به هكذا: في البداية كتب اسمه، ثم وضع بعد ذلك حرفين بين قوسين، ثم أتبع ذلك، بخطٍّ ألماني بيد لا ساله، مقولةً مُقتبسةً من أوبرا الموسيقار *Meistersinger* لفاجنر مع بضع نقاط، «الطائر الذي غنَّى اليوم ...»، وفي الأخير، ومن جديد بخط بروست، محل السكن باريس. ولأجل هذا السطر، الذي أُكتشف ونُشر عام 1993م على يد كورت وانر، سخَّر لوتسيوس كيلر، الروائيّ وناشر موسوعة بروست، دراسةً عامرةً بالبحث والمطالعة. في حركةٍ مستديرةٍ طويلة يقتربُ داخلها من فك طلاسم هذا السجِّل المبهم، وبخاصة الحرفين a و g، اللذين أضافهما بروست إلى اسمه. ربما نترقب في سبيل حلّ اللغز

(51) نشرت أول مرة في فرانكفورتر ألجماينه بتاريخ 13 يونيو 1998. وعنوان دراسة لوتسيوس كيلر: Proust im Engadin «بروست في إنجادين». دار Insel للنشر، فرانكفورت 1998.

Twitter: @ketab_n

في نهاية الكتاب شيئاً ما. قد يحتاج الأمر توضيحاً لُغَوِيّاً من فقهاء اللغة، وهو الأمرُ الذي لا يُمكن للمرء الإقدامُ عليه إلا عندما يجتازُ الشُجيرات المحلية الكثيرة، وأن يعرف كل شيءٍ عن وضع الفندق في سانت موريتز، ورحلات سويسرا التي خاضها الكونت مونتسكيو، والسمعة الطيبة التي يحظى بها مُرشدو الجبل في إنجادين. ولمقاربة هذا اللغز تأخذنا الطرق التي ظلّلها كيلر، والتي تجوَّل فيها بروست في باريس، إلى كاتب صالونات طموح يبلغُ من العمر واحداً وعشرين عاماً- مع من يحاولُ الاتصال، وماذا يكتب في هذه الفترة، وماذا يقرأ ويسمع؟ الكثيرُ من فاجنر، كما تُثبتُ حكايةُ *Mélancolique Villégiature de Mme de Breyves* (منتجع السيدة دي بريفيز الكئيب)، التي ظهرت قُبيل رحيل بروست إلى جبال إنجادين بفترةٍ قصيرة. إلى جانب مقطع طويل من معزوفة ركوب الفالكيري لفاجنر ... ثَمّ اقتباس من مقطوعة البنفسج لهانس زاكس، في أوبرا «**موسيقار نورمبرج**»: «الطائر، الذي غنَّى اليوم، لقد نما له منقار لطيف»؛ استباقٌ لمثير سوناتا «فينتويل» *Vintiuel*،[52] وللجملة اللطيفة، التي لا يُمكن أن يسمعها **سوان** من غير أن تغلبه ذكرى محبوبته، تماماً كرائدة سوان السيدة دي بريفيز،

(52) سوناتا Vinteuil هو عمل موسيقي خيالي للكمان والبيانو، وقد ذكرت عدة مرات طوال رواية الزمن المفقود، ومثلت للكاتب المثالية الجمالية التي تنشط له قوى الذاكرة.

Twitter: @ketab_n

التي لا تستطيعُ سماع تلك الجملة من «أوبرا الموسيقار»، دون أن تذرف دمعة من أجل معشوقها. تجري التخمينات بأن بروست ينقلُ هنا شيئاً عايشه بنفسه، لكن لا يُعرف على وجه الدقة، إلى من تعودُ الذكريات؟

والسؤال هنا، بخلاف شغفه بفاغنر وبودلير، لمن تحمَّس بروست في هذا العصر؟ شخصان اثنان لفتا نظر كيلر على نحو خاص؛ الشخص الأول هي الكونتيسة جريفوله،[53] التي التقاها في يوليو تموز 1893م للمرة الأولى، والتي كتب عنها خطاباتٍ حماسية ومُدَبَّجة إلى مونتسكيو. والشخص الآخر هو إدجار أوبير، وهو شابٌّ جِنيفيّ، كان قد تعرَّف إليه عن طريق روبرت دي بيلي، وتُوفِّي في سبتمبر أيلول عام 1892م بالتهابٍ في الزائدة الدودية. كلا الشخصين، الكونتيسة والصديق المتوفَّى، هما من شغلاه أثناء زيارته إلى إنجادين. في رواية خطابية، عمل عليها مع لا ساله وصديقينِ آخَرَيْنِ، يتلاعب بالاسم جريفوله، الذي اختصره إلى فريهل. أما أوبير، فقد كتب عنه بعد عودته من سويسرا، وقد لاحقته ذكراه كلما حل وارتحل: «آهٍ إدجار المسكين! اتهمتُ نفسي برفاهية هيأت لي منظر بحيرة جنيف، التي لم يعد بمقدوره رؤيتها». أما عن انطباعاته عن سانت موريتز،

(53) هي ماري لويز أناتول إليزابيث (1860– 1952)، إحدى سيدات المجتمع الباريسي، وقد اشتهرت بجمالها الأخاذ، وأناقتها الشديدة، وعرفت بملكة صالونات باريس.

Twitter: @ketab_n

فإن بيلي، التي تلقت الخطاب، سوف تقرأها عما قريبٍ في «La Revue blanche» (المجلة البيضاء).

في ديسمبر كانون الأول من عام 1893م، أثناء عزلته المنزلية، نشرت الدراسةُ الشعرية «*Présence réelle*» (**الوجود الحقيقي**)، التي بدا فيها أن بروست يحاول إدراج أجزاء مما عايشه في الصيف، عبر غلالة بيضاء من الفنون البهلوانية التي انتشرت في نهاية القرن *Fin-de-siècle*. «لقد أحب بعضنا بعضاً في قريةٍ مفقودة من قرى إنجادين». بهذا تبدأ القصيدةُ النثرية، لقد كان من الصعب تحديد المقصود بضمير المخاطب «أنت»، الذي تماهى معه ضمير الراوي «أنا» ليتحول فيما بعد إلى ضمير المتكلمين «نحن» ... شخصٌ ما، أغلبُ الظن أنه ليس هنا، لكنه بلغ في غيابه المؤثِّر حالة من الحضور الأسطوري، الذي يُمنِّي الراوي بعودة اللقاء المفعم بالسعادة، غير أنه أيضاً يستبق فتور الشعور ومواته. لم يَقُلْ شيئاً عن ضمير المُخاطب هذا، ومن يرد أن يُدرجها في سياق السير الذاتية، فإنه ليس في يده أكثر من دخان السجائر المشرقية، الذي يكون على شفاه الحاضر الحقيقيّ. وأيّاً من كان هذا، فإن الراوي كان يشعر دائماً أن حضوره يخترقُه نفسياً، لدرجة أنه كتب في سجلِّ الزوّار الخاص بكوخ جبليّ مُدخلاً مُشفَّراً.

هنا جرى التثبت من الحدث تماماً، وقد اكتشف الدليل

Twitter: @ketab_n

عليه وانر، وبالقدر نفسه من القرب- لكنه قربٌ خاضع- يكمن مفتاحُ اللغز، الذي استخلصه لوتسيوس كيلر من السابق: «نحن لم نعد نسأل الآن: ماذا تعني الحروف «A..G»، وإنما من هو A. G.؟» الإجابة التي أعطاها لذلك في النهاية، وهو على درجة من اليقين إزاءها، هي أن: «حرف A يُشير إلى *Aubert* أوبير، وأن حرف G يشير إلى *Greffulhe* جريفوله».

والسؤال مرةً أخرى: وهل حُلّ اللغزُ بهذه الطريقة؟ أحد الأسباب التي تُشكِّك في هذه الفرضية يكمنُ في كتابة بروست. كيلر نسخ الحرفين بشكلٍ بديهيّ على أنهما «A. G.». لكن ما كتبه بروست في سِجِلّ الزوار، كان، فيما يظهر، شيئاً آخر: ليس «A. G.»، وإنما «a. g.»؛ كلا الحرفين كان صغيراً. هنا تكمنُ المفارقة التي يطيبُ لها أن تُعقِّد الأمر، إن بروست لا يُفرِّق في رسم a وg بين كتابتهما حرفين صغيرين أو كبيرين، فقط عندما كان يريد كتابتهما حرفين كبيرين فإنه يقومُ بسحبهما أطول وأَسْمَك نحو الأعلى. لكنه بكل تأكيد كان يستخدم حرف A الكبير، وكان من المفترض أن تكون المسألةُ أصعب على كيلر في تعليل قراره بشأن نمط القراءة للحرف، بدلاً من الإقرار بإمكانية واحدة فقط.

لكن، مرة أخرى، ما لساق هذه الذبابة، حتى لا يقالَ إن هذه الهَبَاءةَ فوق شعر ساق الذبابة؟ إن الفرق غير

Twitter: @ketab_n

ضروريٌّ تماماً، عندما يستخدم المرءُ مئة صفحةٍ من الإجابة على السؤال. حينما تُكتب الحروف كبيرةً فإنها لا جَرَمَ تُشيرُ إلى أسماء، والأمرُ ليس كذلك حين تُكتب حروفاً صغيرةً. أما إنها تعودُ إلى اسم، فهو أمرٌ خمّنته الدراسةُ الشعرية «*Présence réelle*» (**الوجود الحقيقي**) بقوة. «في كوخٍ جبليٍّ ناءٍ» يكتب بروست هناك عن لحظة التوقيع هذه، «هل هناك كتابٌ سجَّلوا فيه أسماءهم. أنا أسجِّل اسمي وإلى جانبه توليفةً من الحروف، كانت بمنزلة استعارة مكنية لاسمك؛ إذ كان من المستحيل ألا أعطي نفسي دليلاً ماديّاً على حقيقة قربك الروحيّ». ماذا يعني هذا بالضبط؟ إنه يعني أولاً أن توليفة الحروف تمثل استعارةً على اسم، لكن لا يجب بالضرورة أن تكون هي نفسها هذا الاسم المختصر. ويعني ثانياً: أنها تحيلُ إلى اسمٍ واحد وليس إلى اسمين اثنين. مع كامل الاحترام للحجةِ التي ساقها كيلر، لكن الأمر الذي لا يستقيمُ من جهة المنطق أن بروست أراد من إضافة اختصارين اثنين لاسمين أن يرمز بهما إلى اسم محبوبته الذائع في قصيدته النثرية. لماذا عبَّر عن نفسه على هذا النحو من الغموض؟ فعندما يكتب «ضمير الملكية للمُخاطَب» (كَ)، فلن يعني به ضمير الملكية للمُخاطَبين (كُمْ)، كذلك عندما يكتب رمزاً، فسيقصد الرمز وليس الشيء المختصر نفسه.

هنا أصبحنا نقفُ من جديد أمام ألغازٍ تتعلَّق بحروف.

Twitter: @ketab_n

من خلال إشارته إلى أوبير يخطو كيلر في اتجاهٍ، يسعد المرءُ بمواصلة السير فيه بعض الشيء. في يناير كانون الثاني 1893م كتب بروست بشجن إلى بيلي عن الصديق المتوفَّى قبل ذلك بأربعة أشهر: كيف أن هذا الأخير كان دائماً ما يضغطُ على يده ضغطة لطيفة عقب ملاحظةٍ ساخرة أو عنيفة بعض الشيء (سيتذكر قراءُ الزمن المفقود ذلك المديح الذي كاله مارسيل للتطوّر الثقافيّ الذي جعل من تصافح الأيدي بينه وبين ألبرتين من الملامسة المباحة)، وكيف أن تلك الأيام الصافية النقية التي شهدت رحلات العودة المشتركة مع إدجار كانت تستدعي في داخله ذكرياتٍ هستيرية. كذلك كان حضور المحبوب الغائب في القصيدة النثرية في إنجادين هستيريّاً. من كان مقصوداً بذلك؟ إن أوبير لم يفارق حياة بروست رغم موته. لقد أهدى إلى طيف صديقه، وليس إلى الأصدقاء الأحياء، كتابه الأول؛ فقد كانت هذه أمنيته على الأقل، لكن أسرة أوبير حالت دون هذه اللفتة، مثلما أتلفت أيضاً بعد ذلك خطاباته إلى إدجار. ومع ذلك، فقد تبقى خطاب آخر، وهو وثيقةٌ حَرِيّةٌ بالانتباه، كان ألفه لـ«بيلي»، بمجرد علمه بموت أوبير. كان الخطاب لافتا للانتباه؛ لأنه- بالنظر إلى ملابسات التعزية الحماسية من جانب بروست- لم يكن ذا تأثير. وهذا بالضبط ما جعل الواقعة زاخرة بالمعلومات. لقد كان أوبير- على ما يبدو-

Twitter: @ketab_n

هو أول شخص تعيَّن على بروست أن يعرف منه كيف يُمكن أن يتضخَّم الحب متأخراً، فقط عندما يتبين أنه ظل من دون إشباع. عندما كان أوبير حيّاً، كان مارسيل مغرما به، ليس أكثر من ذلك، لكنه فقط بعد موته المفاجئ بلغ الشوقُ إليه مداه مع تبدّل الحال. «حتى أوبير المتوفَّى كان ما يزالُ سبباً للغيرة»، جملةٌ كتبها بينتر مُدوِّن سيرة بروست، أوبير المتوفَّى حقّاً. الألم والتقديس، الغيرة والنسيان البطيء فيما بعد ذلك- لقد كان أوبير، الذي عرف مارسيل من خلاله- وللمرة الأولى- أنفاس الحنين، التي تتوهَّج أكثر عبر المُحال الأبدي، من أجل المسير من ثم في طريق تتجاذبه ألسنة لهب. لكن من أين يعرفُ المرءُ هذا جيداً؟

في المقطع المذكور من الخطاب الذي يحكي فيه بروست عن موت ألفريد أجوستينيل في حادث، تُوجد إشارةٌ خفية إلى أنه كان هناك قبل ألفريد نموذج ألبرتين، الذي اشتعل بموته حبُّ بروست، وتفجَّرت موهبته الكتابية؛ إنه يعني ألبرت الأصلي، الذي لم تحل اللاحقة «ين»، المضافة إلى اسمه تمويها، دون أن يدرج في زمرة الفتيات، اللاتي كان يؤمّل فيهن مارسيل اللامبالي أن تتغير ملامح أصواتهن مع بلوغهن الوشيك. من يمكن أن يكونه؟ يسلكُ كتابُ السير في هذه القضية سلوكاً متحفظاً. لقد خدعنا بروست لفترةٍ طويلةٍ بما يكفي بوضع حرف l بدلاً من حرف u.

Twitter: @ketab_n

التبرُّع بالدم في العالم السفلي[54]

قبل أربعة أعوام من وفاته، اقتنع مارسيل بروست بكلام أحد أصدقائه، ليبادر بزيارة مدام دي تيبيس، بيثيا[55] مجتمع النخبة؛ فقد اعتادت أن تقرأ الطالع من أكف النبلاء والكونتيسات، وتخبرهم بمصائرهم المحتومة. ألقت العرّافة نظرة سريعة على وجه الزائر، وتوقفت عن البدء في طقوس الاحتفال، ريثما تقول: «ماذا تتوقع منّي، سيدي؟ إن الأمر موكولٌ إليك أنت، كي تميط اللثام عن ذاتي *أنا*».

كانت العرّافة على حقّ، ولم تعِ أبداً كم هي على حق! إلا أن حالة الاستبصار، التي برهنت عليها حين تعرَّفت في هذا الرجل الشاحب على مُعلّمِها، لن تدرك قيمتها إلا بعد الاطلاع على نصوص الزمن المفقود. في حضرة

(54) نشرت أولا في فرانكفورتر ألجماينه بتاريخ 1 مارس 1996. (Olof Lagercrantz, *Marcel Proust oder Vom Glück des Lesens* (مارسيل بروست أو من بهجة القراءة). ترجمته عن اللغة السويدية أنجليكا جوندلاخ، عن دار نشر Suhramp، فرانكفورت 1995).

(55) بحسب الأساطير الإغريقية فإن بيثيا هي كاهنة دلفي في وسط اليونان، وكانت تجلس على مقعد ثلاثي الأرجل، وغالباً ما تدخل في غشية وتتحدث بصورة هيستيرية. اعتقد الإغريق أن أبولو إله الفن عند الإغريق يتحدث عبر بيثيا أثناء نوبات الغشية التي تنتابها. وتكون الرسالة أو النبوءة التي تنقلها تلك الكاهنة، في أغلب الأحيان، غير واضحة، ويقوم كهنة الهيكل بتفسيرها للجمهور. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

هذا المستكشف، وهو ما لا يستغرق من قرائه وقتاً طويلاً لمعرفته، يُمكن أن يوفِّر المرء على نفسه عبارات التنجيم والتنبؤ. إن هذا السيد ذا العينين المتوهجتين هو أذكى منهم؛ فريثما يفهمون سطراً واحداً من الزمن المفقود، يكونُ هو قد تنبأ لهم عشر مرات. فقد نسي كثيرٌ من قارئي كف بروست كم يحلو للناس أن يَنْسُوا أفضال وأياديَ الآخرين. ومن أولئك الناس الذين لا يضطرون لأن يُذَكّرهم أحدٌ بتواضع مدام *دي تيبيس* هو أولوف لاجركرانتس؛ ذلك أنه يُجسدها تماماً.

يقرأ بروست عن الأهمية البالغة للنقد الأدبي السويدي، كأنه شاب ورث كنزاً للمعرفة عن رجلٍ هَرِمٍ عاش في ماض سحيق؛ فيحافظ على نضارة نصوصه من النظرة الأولى رغم طبيعتها التخصصية الجافة، وعزوف القراء عنها، متتبعا لكل دراسة من النقيض إلى النقيض. انعزل معه بروست لفترة طويلة من الزمن بعيداً عن الناس، مثلما بقي *مايكل أنجلو* ثمانية أشهر في جبال كرارا بإيطاليا، لتعذر الحصول على أحجار رخام لازمة لعمل منحوتة قبر يوليوس الثاني، ومتأسيا *بفرانسواز*،[56] التي قطعت مسافات طويلة للوصول إلى السوق المغطاة، للحصول على أجود أكارع العجول، وشرائح اللحم البقري، لطبخ

(56) خادمة الراوي في رواية البحث عن الزمن المفقود

Twitter: @ketab_n

وصفة اللحم البقري الجيلاتيني، أو مثل ذلك المتصوف الذي استحضر روحه *بيري صديق بروست*، وكان قد دُفن وهو مغمض العينين معقود اللسان، وبعد سبعة أشهر لم يَبْدُ عليه تغير يذكر، سوى نحول ضئيل أصاب جسده، ثم نُبش قبره للبحث عن أشياء جيدة. في حالة الناقد السويدي لاجركرانتس لم يكن ما قضاه في رحاب الرواية شهوراً فقط، وإنما كانت سنوات، وما أعاده من منفى القراءة الخاص به مع بروست، لم يكن أمراً شديدا ولا رخْواً، بل أمراً بين ذلك؛ فلم يكن تأليفاً صارماً ولا تفسيراً به زَبَد، وإنما ستة عشر فصلاً متصلات منفصلات عن موضوعات الزمن المفقود ودوافعه، كان فيها التناول تجريباً أكثر منه تنظيراً علميّاً، وإظهاراً أكثر منه ادعاء، واختراعاً أكثر منه بحثاً.

يقرأ لاجركرانتس بدقة ولا يُفوِّت أي خدعة ولا ظل، لكنه أيضاً لم يكن دقيقاً جدّاً، تماماً مثل بروست، الذي كان يُغلِّف أخطاءه بسخرية ودود. ليست أخطاء مما يُمكن إثباتها بسهولةٍ، مثل التغيّر المفاجئ للون شعر مارسيل من الأشقر إلى الأسود. هناك أخطاءٌ دقيقة ومهمة، ليس لها علاقة بموت بروست المبكِّر. «شيءٌ ما لا يسيرُ على ما يُرام هنا»، جملةٌ ألقاها لاجركرانتس وهو يلاحظ موضعين اثنين، ويشرح لماذا لا يُمكن أن يكون الأمرُ كذلك، وكيف

Twitter: @ketab_n

أن بروست نجح في أن ينجو بنفسه من فهدٍ مرة أخرى. ثلاثةُ ضوارٍ، نَمِرٌ وأسدٌ وسِرْحانةٌ[57]، يحولون دون دانتي، في مُستهل الكوميديا الإلهية، وبين أن يصل إلى الربوة المشمسة، ويجبرونه على أن يسلك طريقاً ملتوية من خلال الجحيم والمَطْهَر. إن ذلك العمل المظفر يَدينُ بالفضل لحركة من حركات المخاتلة. يستخرجُ لاجركرانتس من ثنايا ذلك استعارةً تمثيلية. إن بروست أيضاً كان مُجبراً على اتخاذ طريق ملتوية، تمخَّضت عنها روايته الزمن المفقود، وأمامه أيضاً ظهرت ثلاثةُ حيواناتٍ ضوارٍ، لم يستطع تجاوزها: السَّدومية، واليهودية، وإشكالية الأمومة. وسوف يعمد المختصون في علم النفس العُمقيّ إلى عَدّ الحَيَوانَيْنِ الأول والأخير ذئبين فهديّين، دون أن يمكنهما التأثيرُ في لاجركرانتس من خلال ذلك. هو لا يثق في البنية العميقة، ولا في تعقيداتها، ولا في الاصطلاحات المتخصصة، لكن تستهويه أسرار البنية السطحية، التي يقف عليها الفن أو يسقط. ينظر إلى هاويات الحياة بحكمة الكبر، تلك التي تنحني أحياناً برفق أمام الحقائق. فسوف يُصبح القارئُ الشاب ذا خمسةٍ وثمانين عاماً، فيقصُر نظرته البعيدة على كل ما هو أساسيّ. الأمرُ يتضاءل تدريجيّاً بتسلسل حياة الكتاب، وماذا يتبقى في النهاية؟ دانتي، فرجيل، هوميروس. هؤلاء هم الوكلاء،

(57) أنثى الذئب.

Twitter: @ketab_n

الذين وضعهم لبروست جانباً؛ إنه التكريم الأكثر لطفاً، الذي يُمكنه أن يفعله له.

ومن الأوديسا جاءت استعارته المكنية الثانية. يقتحم أوديسيوس العالم السفليّ، كي يعرف من تيريسياس،[58] أحد أسلاف مدام دي تيبيس، مصيره: يندفعُ الموتى إلى هناك، كي يشربوا دماء شاة مذبوحة، ومن ثم يعودون إلى الحياة للحظةٍ وحيدة، ومن بينهم أم أوديسيوس، التي يُجبر على إبقائها بعيدةً، إلى أن يفرغ تيريسياس من الشرب، ويحين دورها. لقد جرى التذكير بهذه الحلقة في الزمن المفقود لمرةٍ واحدةٍ فقط، لكن لاجركرانتس يقرأ الرواية كاملة على خلفيتها. بروست هو أوديسيوس، الذي حوَّل الأطياف إلى كائناتٍ حية، وساعد المعزولين على الكلام. لقد أشفق الشاعرُ عليهم وأعطاهم دماً بملء فيه.

(58) تيريسياس، وفقاً للأساطير الإغريقية، عراف أعمى بمدينة طيبة، التي ورد ذكرها في ملحمة الأوديسا لهوميروس. وتحكي الأسطورة أن تيريسياس كان يتجول ذات مرة في الغابة، فرأى زوجاً من الأفاعي يتناسلان، فوضع عكازه بينهما، فتحول من فوره إلى امرأة عاشت سنين عدداً. وذات يوم كانت تتجول في الغابة، فرأت زوجاً من الأفاعي يتناسلان، فوضعت عكازها حائلاً بينهما، فعادت سيرتها الأولى رجلاً. وحدث أن تجادل زويوس وزوجته هيرا حول من أكثر إحساساً بلذة الجماع: الرجل أم المرأة؟ فاحتكما إلى تيريسياس الذي قرر أن المرأة أكثر إحساساً بها بتسعة أضعاف ما يحسه الرجل، فغضبت هيرا؛ فسلبت بصره، الأمر الذي جعل زويوس يشعر بمسؤوليته عما جرى للرجل؛ فمنحه ملكة التنبؤ رغم عماه. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

تدورُ أحداثُ الزمن المفقود في عالمٍ بينيّ، تختلط فيه كائناتٌ ذات أوردة خاوية، ببشر أحياء. عاش مارسيل وأمه طيلة حياتهما معاً. لكن أمراً هنا يبدو غير منسجم. ما إن تَحْتَجْها الحكاية، حتى تختفيَ، ترحلَ، كي تعتنيَ بأحد أقربائها المرضى، أو تقوم بزياراتٍ أخرى لا نهاية لها.

هي في الحقيقة ميتة. لكن بين الحين والأخر تعودُ الأم البديلة إلى الحياة، مثل أم أوديسيوس في العالم السُفليّ. تستقرُّ حزينةً، وعلى وجهها سيماءُ الشيخوخة في مدينة البندقية على الدرابزين الرخاميّ لفندقها، وهي تقرأ. هنا يقترب مارسيل، تنظر إليه، وتتعرَّف عليه، وتُهدي إليه تلك النظرة العميقة المضيئة من الأمومة. ولم يكن هناك شيءٌ عبثاً- واصلت حياتها، بعد التضحية الدموية للمتحوِّل الشاحب، الذي يقتبس لشقيقه من ملحمة الأوديسا قبل لحظاتٍ من وَهْن موته: «إن المستقبل يستجِمّ خَفِيّاً عند رُكَب الآلهة»؛ فمن أين يواجهُنا إذن مثلُ هذا الخوف من قراءة أحد مُفسِّريه؟!

Twitter: @ketab_n

فُطْرٌ، صالح للأكل[59]

تعيَّن علينا أن نمكث طويلاً في انتظار هذه الجزئية الفريدة: رجلٌ مُقزِّزٌ يُقدِّم إلى محبوبته شطيرة محشوةً بمخلفات المطبخ. جزئية حذفها نابوكوف عندما قدَّمت إليه دارُ نشرٍ أمريكية عام 1937م سِتَّمائة دولارٍ دُفْعةً أولية نظير طبعةٍ من «الغرفة المظلمة» (باللاتينية: Camera obscura)، التي ظهرت بالألمانية عام 1934م، ثم ظهرت بعد ذلك بعامين في ترجمةٍ إنجليزيةٍ رديئة. عرضٌ لم يَقْدِر نابوكوف على رفضه، الأمر الذي جعله يعيد صياغة نصف الكتاب مع الترجمة الجديدة التي سرعان ما شرع في إنجازها. إلى جانب الشطيرة الزائفة تجنب نابوكوف محاكاة بروست، وقام بتغيير كل الأسماء تقريباً والشخصيات المفردة ومعالم الأحداث، على أمل أن تجد رواية «ضحكةٌ في الظلام»، هكذا أسمى رواية «الغرفة المظلمة» بعد التعديل، إعجاب هوليود. كلتا النسختين تظهران الآن جنباً إلى جنب مع رواية اليأس التي نَفِدَت تماماً: روايتان ونصف من أوائل إنتاج نابوكوف، كان إصدار ديتر إيه تسيمر قد اتخذ مزيداً من الإجراءات الالتفافية لإتمامهما.

(59) نشرت أولا في فرانكفورتر ألجماينه بتاريخ 12 سبتمبر 1998.

Twitter: @ketab_n

روايةُ «ضحكةٌ في الظلام» توجزُ أحداثها في المقطع الأول، وتبرزُ هذه النغمة الأسطورية الزائفة بعض الشيء، من أنه ليس محبَّذاً أن يكون نابوكوف هو الذي يبدأ هنا: «في يوم من الأيام كان ثمة رجلٌ يُدعى ألبينوس، يعيشُ في مدينة برلين الألمانية. كان ألبينوس ثَرِيّاً، ومحترماً، وسعيداً. وذات يوم هجر زوجته من أجل فتاةٍ؛ لقد أحبّ الرجلُ، لكنه لم يَحْظَ بحبٍّ مقابل، وانتهت حياته بكارثة». مخدوعاً وقع ألبينوس أسيراً في حب الفتاة الشريرة مارجوت. لقد فقد ألبينوس نور عينيه، إثر تعرُّضه لحادثٍ، وبات عليه أن يتخبَّط كفيفاً بائساً في الظلام، الذي يَعجّ بأشياء كثيرة مُبهمة. فقد سكن عشيقُ مارجوت معهما سرّاً تحت سقف واحد، وكان ألبينوس، الذي لا حول له ولا قوة، يتعرَّض للاستهزاء والإهانة منه، إلى أن جاءت النجدةُ من الخارج، لكنها نجدةٌ عجَّلت بنهايته؛ فحينما أراد أن يثأر لنفسه، أطلقت مارجوت النار عليه. إنها الأفعى الأسطورية، التي تتلاشى بعد ذلك في الهواء، على نحو ما حدث مع «لاميا» في قصيدة كيتس.[60]

(60) في قصيدته «لاميا» يحول هيرميز الساحرة أو العرافة «لاميا» التي اشتهرت بأنها تمتص دم الأطفال، من ثعبان إلى فتاة جميلة، لقد كانت «لاميا» أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية. يقع في هواها الطالب ليسيوس عاشق الشعر والفلسفة، ويختلي بها؛ فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى. وفي يوم الزواج، خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والألوان، يتدخل «أبولونيوس» أستاذ الفلسفة فيحدق في «لاميا» طويلا، ليكتشف حقيقتها الخيالية، فيخاطبها باسمها، حينئذ تتهدم الجدران الموسيقية للمنزل، فتصرخ لاميا صرخة مدوية، وتتلاشي. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

لم تكن عقوبة الخيانة الزوجية بأشدَّ قسوةً من تلك التي ساقتها الروايةُ بأسلوب مزج بين القساوة والهزل، لتَعَقُّبِ خطيئةِ بطل الرواية الضعيف. إن الحدث الذي ينبغي أن يُقرأ مرةً واحدةً فقط على أنه كابوسُ زوجٍ خائن يطارد شابة تعمل في صالة سينما، لكي يخسر بعد ذلك زوجته وطفله وسعادته وحياته كلها، هو شيءٌ أكثر تعقيداً بعض الشيء فيما تحت الحدث السطحيّ. جزئية في الصيغة النهائية، ما تزالُ مفقودةً في الغرفة المُظلمة، تلفتُ النظر إلى هذا النسيج التحتيّ من الرغبة المحرَّمة والذنب. ليس فقط زوجةُ ألبينوس هي من تهجرُه، بل تموتُ عنه طفلته أيضاً لاحقاً. ليس لأنه لا يستطيعُ فعل شيءٍ من أجل ذلك، بل لأنه مرتبطٌ سَبَبِيّاً، وفي غفلة منه، بهذا الموت. يكتفي نابوكوف في هذا بجملة: عندما تُوفِّيت ابنته بالتهابٍ في الرئتين، غادر ألبينوس المنزل، فصادف بالأسفل عند الباب رجلاً غطَّاه الثلج، سمحت له سيدةٌ بالدخول. كان هذا الرجل هو عشيقها، الذي كان يعزف بفمه في الشارع أربع نوتاتٍ موسيقية بعنوان زيجفريد، كي يسمح له بالدخول. عزفٌ عرفته ابنةُ ألبينوس عن أبيها؛ فدفعها إلى أن تفتح النافذة، وتعرِّض نفسها لهواء الليل المميت. رسولُ الموت أو جالبُ الموت أخذ جولة الوداع بعد أن أنجز عمله، وقام نابوكوف مرةً أخرى بدمج دوافع الحب الكامن، وخطيئة الأب، مع

Twitter: @ketab_n

دوافع زنا المحارم، الذي ألمح إليه في لباقة (ألبينوس أيضاً عزف من مقطوعات زيجفريد، لكن ذلك كان في النسخة المتأخرة). هذا تحديداً هو ما جعل الأمر يبدو حسَّاساً ودقيقاً: ألبينوس استبدل إحدى الابنتين رمزيّاً بالأخرى، لقد ضحَّى بالابنة الحقيقية من أجل الخاطئة.

لم تكن مارجوت سيدةً، أمرٌ لا تَني الروايةُ في ذكرها، وإنما هي فتاةٌ شابة، يحسبها المرءُ من هيئتها النحيلة، التي حَرَصَ ألبينوس على إبرازها، ابنةً له تجلس على الشاطئ. ودائماً يبرزُ الشيءُ اللافتُ للنظر؛ إنها كل خطوط الهرب لدى نابوكوف، التي تقودُ إلى روايته الأشهر. **لوليتا** تحرش بها أيضاً زوج أمها. أما عشيقها كويلتي، فما هو إلا أكسل ريكس، ذلك العاشق الشرير، ولكنه موهوبٌ- فنيّاً وروحيّاً- للفتاة لوليتا. وفي كل موضعٍ تبرزُ أيضاً أوهامُ سَبْق النظر داخل الحدث: ريكس- كويلتي يلتقي معها سرّاً، ورحلاتُ ألبينوس- هومبرت الطويلة مع الفتاة الوقحة سيئة المزاج، التي لا تفكر إلا في شيء واحد؛ مشكلات الفندق- كيف تعالجها، كي تلتقي به؟ فكرة دَسِّ المادة المنوِّمة، التي يجري دراستها بدقة؛ فقد كانا يخونانه أمام ناظريه تقريباً، وفي النهاية يكونُ الهارب ريكس المتين، مثل كويلتي اللزج، الذي أنعشته رصاصاتُ هومبرت، كما تُنْعِشُه حقنُ الطاقة.

Twitter: @ketab_n

لكن المقارنة تُظهر أيضاً كيف أن نابوكوف تطوَّر تطوراً هائلاً. **ضحكة في الظلام** بما فيها من شخصياتٍ سطحية، وقوالب ميئوسٍ منها، كما اكتشف هو بنفسه ذلك لاحقاً، بعضُ المواضع فيها ضعيفةٌ جدّاً، لدرجة أن المرء يندهش، كيف أنه استطاع أن يكتب في الوقت نفسه، أو قبل ذلك، تُحَفاً فنية. رواية اليأس، المنشورة عام 1932م، ربّما لم تكن تحفةً فنية، لكنها واقعٌ أكثرُ حيويةً ليس بالقدر نفسه من لعبة المكفوفين الأخلاقية. على غير العادة يُظهر نفسه في اختيار مواده، تلك التي تُذكِّر بروبرت موزيل البعيد تماماً عن نابوكوف. من خلال روايته رجلٌ بلا صفات يتجوَّل المجرمُ الجنسيّ موسبروجر، الذي كان يُعتقد لفترةٍ غير قصيرة شخصيةً فنيةً مُصطنعة، إلى أن استكشفه كارل كورينو عام 1984م من السيرة الذاتية: كان موسبروجر اقتباساً، اختلقه موزيل حرفيّاً من تقارير صحفية، وملفات قضايا حول النجَّار البافاري كريستيان فوجت، الذي طعن عام 1910م بَغِيّاً في متنزه فيينا.

عقدان من الزمان بعد ذلك، وقعت في ريجينزبورج جريمة، لا تحاكي في بشاعتها ما اقتبسه موزيل، وأعاد استخدامه. كان المجرم الصغير إيريش تيتسنر قد قرر مع زوجته، أن يتصنَّع جريمة اغتياله، كي يحصل على مبالغ طائلة من وثيقة التأمين على الحياة. وبعد محاولةٍ فاشلةٍ

Twitter: @ketab_n

خرجت منها ضحيتُه بإصاباتٍ بالغة، تصرَّف تيتسنر تصرّفاً أفضل، فأخذ صبيّاً جوَّالاً ضعيفاً في سيارته، خنقه وقطّع أطرافه، كي يُخفي حجم الجسم الصغير، وأشعل النيران في السيارة. بُعيد أسبوعٍ قُبض عليه في فرنسا: لم تكن شركةُ التأمين من جهتها قد صدَّقت السيدة تيتسنر، التي أقسمت على أنها تعرَّفت في الميت على زوجها إيريش، وطلبت قبل نصف ساعةٍ فقط من الدفن تشريح الجثة. وبعد قضيةٍ امتدت جَلَساتها نصف عام، رُفض خلالها طلبُ عفوٍ عن المتهم، قُضِيَ على تيتسنر بالإعدام في مايو 1931م بريجينزبورج.

نحنُ لا نعرف إن كان من بين شهود هذا الإعدام ذلك الطالب الصامت ديتريش، الذي حكى عنه نابوكوف في تحدثي أيتها الذاكرة، وأن هوايته هي مشاهدة عمليات الإعدام، وأنه سافر ذات مرةٍ رغم البرد الشديد إلى ريجينزبورج، كي يشهد مراسم إعدام عام. الذي نعرفه منذُ فترةٍ قصيرة في هذا الصدد، شيءٌ آخر، ذاك أن المدعو تيتسنر تحديداً أثَّر تأثيراً هائلاً في رواية اليأس، مثلما أثر كريستيان فوجت في رجل بلا صفات. هذه المرة أيضاً استغرق الأمر أطول من نصف قرنٍ من الزمان، إلى أن قارن المرءُ أخبار الجرائد المعنية مع الحدث المطروح في الرواية. يتتبّعُ هيرمان كارلوفيتش، الراوي المتحدِّث بصيغة المتكلم بدلاً

Twitter: @ketab_n

من نابوكوف، خطة تيتسنر بكل تفاصيلها تقريباً. فقط في تفصيلةٍ وحيدة يتصرَّف هو بطريقةٍ أكثر إبهاماً. في لحظة جنون، كما فعل سَمِيُّه في رواية بوشكين السيدة بيك، يَعُدُّ هيرمان ضحيته فيلكس شبيهاً لشخصٍ آخر. فقط من أجل هذا توصَّل إلى فكرة الجريمة المتقنة، التي لم تفشل لأن المؤلِّف ألقى أمامه عصاً منقوشاً عليها اسمٌ ما، فقط كي يبين هنا المؤامرة الذكية، التي أشارت إليها كذلك روايته «بنين» في جملة مجازية: «هيرمان وجد عصاه»- ليس هذا فقط هو سبب القبض على هيرمان في النهاية، مثل مَثَلِه الأعلى تيتسنر في فرنسا، وإنما أيضاً لأنه أغفل من البداية نقطةً صغيرة، هي أن المتشرد فيلكس لا يشبهه قطعاً على نحو ما تُشْبِهُ بيضةٌ أختها، بل بالأحرى كما تشبهُ ثمرةُ بنجر حبة بطاطا ..إنه تشابهٌ ظاهريٌّ فحسب.

خطة القتل- وهنا يبدأ إبداع نابوكوف واهتمامه بالموضوع الفظ- يرجعُ الفضلُ فيها إلى النظرة المشوَّشة لشخصٍ نرجسيّ، لا يرى في كل مكان إلا نفسه. من ناحية تقنيات السرد يصير ذلك على أكبر قدرٍ من التحفيز. وينبغي للقارئ أن يخلص من السياقات العبثية الصغيرة والتناقضات والجُمل المتقطعة التي لا تقول شيئاً إلى كل ما يحجبه عنه هيرمان المصاب بجنون العظمة، إما عامداً، وإما متعامياً. من جهةٍ أخرى يجب ألا تُصَدَّقَ أيُّ كلمةٍ

Twitter: @ketab_n

تصدرُ عنه؛ فهو يُدلي بالكثير من الأشياء التي لا يعرف عنها أي شيء. ومثل ألبينوس، لا يُدور بخَلَده أن زوجته تخونه خيانة فاحشة، وبحسبانه الراوي العليم المتحدِّث بصيغة المتكلِّم، فإن عليه أن ينقل المعلومات المعنية بسذاجة تعادلُ سذاجة سائحٍ في كولومبيا ينقل حزمةً في حقيبته، كان دَسّها له في المطار رجل غريب لطيف قبل عودته إلى أرض الوطن؛ فقد كان عليه أن يلاحظ تفاصيل في نطاق رؤيته، لن يفهم معناها بوضوح، من ذلك أن قلم أحمر الشفاه المفقود من زوجته قد وُجد في جيب قميص قريبه، أو أنها تستخدم بداهةً فرشاة شعره، أو أن هذا القريب نفسه، عندما كانت تخلع ملابسها على الشاطئ، خرج متذرعاً بالبحث عن فُطر صالح للأكل- لا شيء من كل ذلك بدا غريباً في ناظريْ هيرمان، ذاك الذي لم يكن يفكِّر إلا في نفسه، وفي فنه الخالد.

إن هيرمان لم يكن نرجسيّاً فقط، بل كان يَعُدّ نفسه- ربما لذلك- فناناً أيضاً. كذلك، فإن رواية اليأس لم تكن محض استهزاءٍ ومبالغة في وصف ملاحم الجرائم العامرة بالمشرَّدين، التي برع في كتابتها دوستويفسكي، إنها أيضاً مهزلة رواية فنان، مع هيرمان بحسبانه المهندس التخطيطيّ، الذي تعاقبه المخلوقة الأسطورية سيرين على عجرفته (طبقاً لإحدى مدارس النابوكوفيين التفكيرية). لكن ما الذي

Twitter: @ketab_n

جعله يختارُ قاتلاً مجنوناً ليكون راوياً، وماذا يمكن أن ينطوي عليه ذلك؟

ومن جديد تعود لوليتا إلى الواجهة بطريقةٍ ما. فيما يتعلق بالاستعارة المحورية في اليأس، كانت عبارة عن صورة ورقة ساقطة على سطح الماء، يتواجه معها الظل من العمق صامتاً من أجل الاتحاد. إنه اتحاد بين نصفين متماثلين يتناسب مع انصهار الراوي مع أناه (ذاته) الأخرى، كما في شجار هومبرت وكويلتي، حيث حدودُ الجسد تتماهى، وحيث المسدس يفرغ كل ما في جعبته، وصولاً إلى نهايتهما في القتل. وكما في لوليتا، يُصوِّر نابوكوف هذا الانصهار على أنه فعلٌ جنسيّ شاذ. وكما هناك يتعيَّن عليه فعلُ ذلك خلف ظهر الراوي، الذي يُظهر نفسه فقط من خلال أفكاره. لدى لقائهما الأول يحتفظُ فليكس من هيرمان بقلم رصاصٍ دوَّار فضيّ غريب- القلمُ نفسه الذي أخفاه هانز كاستورب من هيبه في رواية الجبل السحريّ لتوماس مان. عندما لاحظ هيرمان فقدان هذا القلم الرصاص الدوار، شعر كما لو كان خارجا من حفلةٍ ماجنةٍ طويلةٍ ومثيرةٍ للغثيان. وعندما رأى في حقيبة فليكس واحدةً من النقانق، انتابه «المذاقُ المعتاد لرغبةٍ غير مواتية وعملية بتر وحشية لأحد أعضائه». أزهارُ التوليب بدت له كفروج ذكرية، وقبل أن يذهب في معية فليكس إلى حجرةٍ في الفندق، في ظل قمر (حبذا ألا

Twitter: @ketab_n

يُستفتى في تفسير القمر هنا أرنو شميدت)[61] («بين سحب صغيرة مجعدة كفرو أخذ قمرٌ ساطعٌ مُسطَّحٌ يضيء خارجاً وداخلاً»). قبل أن يجلس مع فليكس تحت سقفٍ واحدٍ تقريباً ويحلم «ببقع مخادعة من الطبيعة الطينية»، تدخل مُخيِّلته وجهةً خاطئة، «ويحدثُ هذا بطريقةٍ متناقضة إلى حدٍّ ما»- باختصار، كان لزاماً على نابوكوف ألا يدعه يُؤلف أقاصيص بأسلوب أوسكار وايلد، وألا يُسمِّيَ النَّزَعاتِ السدوميةَ لحكايته بنفسه، كي يجعل من الجملة، التي يخطو بها هيرمان نحو الواقعة، حمالة أوجه: «في الغابة الباردة وقف أمام رجل عارٍ. وبسرعة خيالية (...) خلعتُ ملابسي».

إن فَعْلة القتل، التي اقترفها كارلوفيتش فيما بعد، هي في أوسع معانيها- وعلى خلاف ما في واقعة جريمة تيتسنر- حادثة حصلت خَطَأً؛ فقد خلط بين ضحيته وشبيهه. وهذا الخطأ الناشئ عن لَبْس هو ما انتهت به أيضاً رواية نار شاحبة التي ألفها نابوكوف في سن متقدمة. هناك يكشف نابوكوف للحظة عما هو مستتر، وفيها عُني بتغطية شخصياته التي

(61) كاتب ومترجم ألماني (1914– 1979) عرف بكتاباته المكشوفة. ويكنى بالقمر في التقاليد الغربية غالباً عن العَجُز المستدير، ومن عجب الموافقات أن نرى مثل هذا الاستخدام في الكنايات العربية النادرة من قول السحّاقات في السراويل: (غلاف القمر). انظر: كنايات الأدباء وإشارات البلغاء للقاضي أحمد بن محمد الجرجاني، تحقيق د. محمود شاكر الطحان، ص 181، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، وانظر أيضاً Mooning في ويكيبديا. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

تتوجَّه بدافع من سيرته الذاتية: يوم وفاة الشاعر المقتول شاد هو يوم ميلاد والده، الذي لقي حتفه عام 1922م في الأوركسترا البرلينية في هجومٍ غير مقصود من أحد الروسيين الرجعيين. وقد عولجتْ هذه الخسارة الصادمة، وهذا القتل الغبيّ العبثيّ، بأقل مما بدا عليه في رواية **الياس**؛ إذ تتلبس هيرمانَ فيها حالةٌ من الهلوسة المصطنعة، مع موضوعاتٍ حياتية عاشها نابوكوف، وكأنه هو نفسه وليس منافسه الجانبيّ، هو من أكل فُطْراً سائغاً أَكْلُه.

وتنتمي سَدومية هيرمان أيضاً إلى موضوعات الحياة المحرفة المشوَّهة؛ فلم تكن مُجرَّد رغبة في الحديث، أو دافعاً أعمى، أن يدعي أن فيلكس هو بمنزلة أخٍ له. لقد تبادل نابوكوف الحديث مع والده في الليلة التي سبقت الهجوم حول «الميول الشاذة الغريبة» لأخيه سيرخي؛ لتمر مشكلةُ الأخ مروراً غامضاً. إنها المشكلة ذاتها التي كتب عنها من خلال شخصية الفارس **سيباستيان** روايةً كاملة،[62] وامتدت إلى **نار شاحبة**، ومنها إلى عمله المتأخر **آدا**. لقد كان من العسير عليه، على غير العادة ولأسبابٍ عدة، أن يتحدَّث عن هذا الأخ، كما يعترفُ هو هنا في فقرةٍ من كتابه تحدثي أيتها الذاكرة والتي يبيِّنُ فيها أيضاً أنه كان قد اجترح

(62) رواية الحياة الحقيقية للفارس سيباستيان هي أول رواية الإنجليزية لفلاديمير نابوكوف، وكتبت من أواخر 1938 إلى أوائل عام 1939، ونشرت في عام 1941.

Twitter: @ketab_n

في صباه ممارسات من قبيل هذه الميول الشاذة الغريبة، كانت لها تبعاتٌ كثيرة (لقد عثر على صفحةٍ من مذكرات سيرخي اليومية، وراح يشير إلى أن «توضيح بعض النوادر رجع بأثر عكسيّ» في تصرفاته). لقد توفِّي الأخُ، الذي عومل كثيراً معاملة سيئة، عام 1945م، في ميتةٍ بائسة داخل معسكر الاعتقال النازيّ، ويمكن للمرء أن يستشف خليط المشاعر التي اعتملت داخل نابوكوف، وهو يشهد اندثار هذه الأنا الجانبية الغريبة. «اليأس»، خاتمةُ السطور من رواية تيمبست، التي تستدعي العجوز توماس مان كثيراً، كان لها قبل خمسة عشر عاماً دويٌّ حقيقيّ، لا يمكن لكل الضحكات الساخرة في الظلام أن تغطِّي عليه. إن أعظم فضائله كانت في مقدرته كذلك على التعاطف واليأس، لقد حمت هذه الفضيلة مؤلف رواية بنين، من أن يكون نرجسيّاً، فبدا في الأوراق بوجه مخيف، تَعَوُّذاً- ربما- من السحر! إنها الأوراق التي نقف إزاءها اليوم مدهوشين.

Twitter: @ketab_n

زيارةٌ من بورلوك[63]

كان لابُدّ للرجل أن يسكب، أولاً، قطرات من الليمون على ورقة الاستبانة التي عبأها فلاديمير نابوكوف عام 1971م، ليكشف -ربما- عن اسم خفيّ مكتوب بالحبر السريّ، بعد أن لاحظ فراغاً محدوداً جدّاً في أحد أسطر الورقة. يُجيبُ نابوكوف على كل الاستفسارات الأدبية- من تحب من الفرنسيين؟ البريطانيين؟ الأمريكان؟ ما هي قصائدك الشعرية المفضلة؟- لكن بعد توجيه أحد الأسئلة، لم يتلق أحد منه ردّاً. كان السؤال متعلقاً بالأعمال الفلسفية. ومع الأعمال الفلسفية يغدو نابوكوف هو الشخص المناسب، ربما يريدُ الصمت؛ لا ميول، لا معرفة... ربّما، ولا معلومة في كل الأحوال. التحفّظ هو سمة الفنان والناقد الذاتي، والمنتمي لمذهب الشك اللغوي كذلك، الذي لن يأمن أبدا إلى نظام فلسفيّ مُقسَّم إلى مفاهيم، لولا أنه يقف في موقف المعارض الطبيعي ضده. لكن لو كان هناك مثلُ ذلك النظام، الذي يمارس أكبر قوة جذب ممكنة

(63) نشرت أول مرة في روندشاو الجديدة، المجلد الرابع، 1997، ص: 9–16. وقد جرى توثيق الاقتباسات هناك. أما الاستبانة التي عبأها نابوكوف، فمطبوعة في «الرسائل المختارة»، 194– 1977 (HBJ, San Diego, New York, London 1989).

Twitter: @ketab_n

على الفنان، فيجب أن ذلك يكون نظام المُفكِّر، الذي أسماهُ «الروائيّ الروسيّ المفضَّل» في استطلاع الرأي هذا، العزيز **ليو**، الشخصية الأكثر عبقريةً من بين كل البشر. ولو كان هناك مُفكِّرٌ، يُمكنه مساعدة نابوكوف في التغلب على النفور الطبيعيّ من الفلسفة المنهجية، فهو مُؤلِّف كتاب **العالم إرادة وتمثلاً**.

بعضٌ من خصاله ستكون- طبقاً لذائقة نابوكوف- الشجاعة، وفك إسار الأسئلة المكتومة، والتحفظّ الجامد، والعجرفة، ومعاندة الوقت، وقدر كاسبر هاوزر،[64] الذي تغبنُ الهيجيلية مكانته الحقيقية، واليقين في ذِكْرٍ باقٍ، ونجاحٌ مأمول وشيك يزدهي به العمر. هنا توجد حالةٌ من المصاهرة. ويجب لها ألا تظل مُصاهرةً وجواراً أيضاً، عندما يبدو استشفافُ الكثير من روح **شوبنهاور** لدى نابوكوف؛ الخوفُ من الغرباء يجعل الاتصال القريب أمراً غير ضروريّ. أغلبُ الظن أن نابوكوف استقبله فقط من خلال الروائح الذكية، وليس في نصوص استقصائية؛ على خلاف **بورخيس** الذي درس اللغة الألمانية فقط كي يستطيع قراءة النصوص الأصلية لشوبنهاور. لكن من

(64) قصة حقيقية غريبة ومثيرة لشاب ألماني يزعم أنه نشأ في عزلة تامة في قبو مظلم. ليصرع طعنا بعد ذلك وهو في السجن. وقد أثارت حكاية هذا الشاب الكثير من النقاش والجدل، وهناك نظريات مطروحة آنذاك أوصلته بالعائلة الأميرية.

Twitter: @ketab_n

خلال عيناتٍ قصيرة أمكن لنابوكوف أن يلاحظ أن الأمر هنا ربّما متعلق بواحدٍ من أبرز من كتبوا بتلك اللغة، التي لم يُقدّرها، غير أنه لم يقف إزاءها بلا شعور، كما ادَّعى هو لاحقاً. كما أن القطار لم يستطع الهروب منه تماماً، ذلك الذي دفع توماس مان إلى أن يحتفي بالكتاب العملاق بحسبانه روايةً روحية، وبحسبانه سيمفونية فكرية مكونة من أربعة أسطر، باختصار بحسبانه إبداعاً وتصميماً فنيّاً عالميّاً. لو كان الحديث عن توماس مان، لما مثل ذلك توصيةً، وإنما رعباً، لكن هنا أيضاً كان حضور تولستوي حضوراً باهتاً، لا بوصفه وثناً من جبس، مثل بروست، الذي سمح بدخول مشروب شوبنهاور السحريّ لما وراء الطبيعة في الإناء الأخير من الزمن المفقود.

إن مقدار استمتاع نابوكوف أيضاً بكتاب شوبنهاور، هو أمرٌ لا يمكن إثباته بسهولة، كما الحال لدى بروست، الذي ألَّف فصولاً موسيقية كاملة جرياً على مبادئ شوبنهاور الجمالية. أما ما كان عليه شوبنهاور على وجه الخصوص (ميراثُ كانط، ورفض العالم، وإرادة الميتافيزيقا)، فلم يشاركه فيه نابوكوف، وما اقتسمه معه لم يكن قطّ ما تفرد به شوبنهاور. من أجل وضع علم الأخلاق على شفا الرثاء، ومن أجل التشكيك في أن الحياة قد تكون حُلماً منسوجاً بقدرٍ ما من الرحابة، ومن أجل الاعتقاد بالرؤية الناصعة

Twitter: @ketab_n

وتواصل الأرواح، ومن أجل الشعور في النشوة داخل فعل الاقتران بالتجلّي النقيّ للذات وبجوهر كل الأشياء، وبالحقيقة بدون علامتي تنصيص تبدوان كمِخْلَبَيْنِ، كان لزاماً على المرء ألا يقرأ كتاب العالم إرادة وتمثلاً. وعندما يصلُ اثنان إلى مثل هذه النتائج، ويمكنهما الوصول إليها عبر طرقٍ متعددة، فليس من الضروري أن يكونا رفيقي سفر. وفي مثل هذه الطرق دائماً، يصير من المستغرب أن يلتقي غالباً نابوكوف وشوبنهاور معاً.

لقد خصَّص شوبنهاور عن واحدٍ من أصدقائهما ذلك الفصل «عن الموت وعلاقته باستعصاء جوهرنا على التلف». لقد كتب هناك: «إذا كان الفناء هو ذلك الشيءُ الذي يُظهر لنا الموت على هذا القدر من الرعب، فإن علينا أن نتذّكر بالقدر نفسه من الرعب ذلك الحينَ من الدهر الذي لم نكن فيه شيئاً مذكوراً. إن من المؤكَّد تماماً أن الفناء بعد الموت لا يمكن أن يختلف عن ذلك العدم الذي كان قبل الميلاد، ومن ثم أيضاً لا يستحق الشكوى. فلم ينقطع الأزل قط عندما لم نكن موجودين، ولن تنفد الأبدية أبداً بعد أن لن نعود موجودين، ربما نجده أمراً قاسياً لا يمكن تحمّله». تتوالى أسطرُ الفقرة عارضةً نفسها مثل مُسَوَّدَةِ الصفحة الأولى من السيرة الذاتية لنابوكوف، التي استأنفت الحديث بدقة عن هذه الفكرة: «يهتزُّ المهدُ فوق

Twitter: @ketab_n

هاوية، والفهمُ البشريّ السطحيّ يُخبرنا أن حياتنا إنْ هي إلا ومضةُ ضوءٍ قصيرة بين عالمين من الخلود في الظلام. وعلى الرغم من أن كليهما توءمٌ ملتصق، فإن المرء ينظرُ في الغالب إلى الهاوية قبل الميلاد بأريحيةٍ أكبر من تلك التي يهرُبُ منها (بحوالي أربعة آلافٍ وخمسمئة دقة قلبٍ في الساعة). على أنني أعرف أحد المُصابين برهاب الزمن، ينتابه شيءٌ مثلُ الذعر والفزع، عندما يشاهد للمرة الأولى بعض الأفلام التي جرى تصويرها قبل ميلاده ببضعة أسابيع»- رعبٌ كبير لدى رؤية سيارة أطفال جديدة، كانت فارغةً مثل سرج، «وكأنه على عكس مسار الأشياء قد انحل عموده الفقريّ فيها».

إن الموضوع الذي يسرده نابوكوف في ثنايا هذه الصفحة الأولى، هو واحدٌ من موضوعات كبيرة في كتابه: الوقت الذي لا يؤمن به، كما يعترف هو في كتابه تحدثي أيتها الذاكرة. ولا يشي هذا بأنه يتشابه مع شوبنهاور في عدم الإيمان بالوقت أيضاً؛ إنهما يتشابهان- ربما- مثل تشابه البلبل الصادح لدى كيت مع عازفته السابقة لدى روث. لَكِنْ الآن ثمة مقولةٌ سوف تُخرس صُداحَ العندليب.

الجملة القصيرة مُفردة ولها صدىً واسعٌ، مثل ذلك الاعتراف الهامشيّ من العجوز توماس مان، أنه في الأساس يتمثل رمز حياته في الجنديّ الثابت من القصدير. عن عمرٍ

Twitter: @ketab_n

يناهزُ اثنين وسبعين عاماً كتب فلاديمير نابوكوف، لدى رحلة تسلق جبلية مع ابنه، خلاصة تجربةٍ حياتية: «واحدةٌ من تلك اللحظات النادرة التي يتناقشُ فيها الأبُ مع ابنه في مثل هذه الأمور». لدى هذه المناسبة النادرة، على القمة، والتي كان ينظر من فوقها على حياته السعيدة، شرع يقولُ مُوجِّهاً خطابه إلى ديمتري، إنه بلغ كل شيء، وأن كل شيءٍ اكتمل داخل روحه من قبل ذلك، مثلما هو الحال في فيلمٍ ينتظرُ تطوّره «شعورٌ، حسبما قال، مُشابهٌ لرؤية شوبنهاور للأحداث عندما تتسع وتتمدد».

لقد عُني نابوكوف بوزن ألفاظه. ولكي يستطيع إدراج حياته في هذه اللحظة، التي عرف عنها أنها كانت لحظةً فريدة، داخل تصنيف، أو بالأحرى ضمن رؤية لشوبنهاور، فإن عليه أن يشعر به على نحوٍ أقرب من الذي تتيحُه استطلاعاتُ الرأي والحوارات الصحفية الرسمية من معرفةٍ عنه. في أحد هذه الحوارات الصحفية يقول: إن الكتاب، الذي يعمل على تأليفه، «اكتمل في الحقيقة باعتباره فكرةً أخرى ذات بعدٍ أكثر وضوحاً مرة، وأكثر غموضاً مرةً أخرى». إنه يخشى (يضيف نابوكوف) أن يُخْلَطَ بينه وبين أفلاطون، الذي لم يُبقِ له شيئاً. هنا يعود من جديد ذلك التصوُّر الخاص بالفيلم الآخذ في التطوّر، لكن تُجوهِلَ هنا اسمُ الرجل، الذي سهل على نابوكوف استيعابه لشخصية

Twitter: @ketab_n

أفلاطون؛ فالفنان لدى شوبنهاور ينزاحُ إلى الجانب المقدَّس ولا يُوضع تحت «نظام العسكر والموسيقى»، وهذا ما رآه نابوكوف صادماً جدّاً عند أفلاطون. لقد كانت جاذبية شوبنهاور في أنه عرف كيف يربط بين الفن والفلسفة من الأعماق؛ فتوحَّدا في صَدْع خاطف من الضوء، وفي الرؤية، التي لا تمتلك النزعة المنتشية للرؤية وتُنتظر فقط من شخصين اثنين: الفنان أو الصوفيّ.

«أنا لا أعرف، ما إذا جرى التثبُّت يوماً ما» (يكتب الراوي في بنين) «من أن الانفصال مَزِيّة أساسيةٌ من مَزِيّات الحياة. إذا لم تلفَّنا طبقةٌ من اللحم، لصرنا موتى. (...) غطاءُ الجمجمة هو الخوذة الحامية لرائد الفضاء. ابقَ داخلها وإلا لقيتَ حتفك. الموتُ هو خلعٌ للزيّ، الموتُ هو عشاءٌ ربّانيّ. ربّما يكونُ من العجيب التوحّد مع الطبيعة، لكن ذلك سيكونُ أيضاً نهايةَ الأنا الناعمة». كان نابوكوف يعلم بالفعل أنه تُثُبِّتَ من ذلك ذات مرة، وأنه يبتكر فقط استعاراتٍ مجازية جديدة لمبدأ التفرد القديم لشوبنهاور. وعلى الرغم من أنه لم يشاطره تشاؤمه، أو بالأحرى لأنه لم يشاطره ذلك، وأنه وجد أن تحلل الإيجو (الأنا المتعجرفة) هو الأحقُّ بالرثاء، لذلك فإن صوريته كانت أكثر حدةً وأقل قابليةً للتصالح. فليس ثمة حجابٌ ينسدلُ، ولا خوذةٌ تتحطّم. ومن خلال ذلك تبقى المَغَبّة كما هي بلا

Twitter: @ketab_n

تغيير. ويؤدي رفع مبدأ التفرّد إلى تلك الحالة التي تتماهى فيها- في نهاية الفارس سيباستيان- الأنا الخاصة بالراوي مع ضمير الغائب «هو» الذي يحيل إلى الشخصية. حتى المشهد الختاميّ قبل هذا الكشف النهائيّ راسخٌ في مجازية شوبنهاور الخالصة- الممثلون على خشبة المسرح، وكلٌّ منهم يلعب دوره، والحياةُ الآخرة هي رفع حالة التفرّد، والعديد من الأرواح المفردة يصلُ إليها المرءُ من خلال الانتقال إلى الموت. وماذا عساهُ يكونُ أشد شوبنهاورية من تلك الفقرة من رواية سيباستيان الأخيرة، والذي يعجب راويها من أنه لم يتحرر من خيانة مايا من قبل ذلك بكثير؟ «المفاجأةُ الكبرى ربّما هي أن المرء خلال وجوده الأرضيّ، حيث يُحاطُ الدماغ بخاتَم حديدٍ، لا يتخذ تلك الحركة الروحية المصادفة بعيداً عن الحلم الملاصق لـ«أناه» / ذاته ، وهي الحركة التي من شأنها أن تحرر الفكر الأسير وتضمن له الإدراك الشامل». بعد هذه الحركة يُخبر العالمُ بمغزاه بطريقةٍ بديهية- «الآن قد تم حل اللغز».

إنه ذلك اللغز، الذي لم تعمل على حله- بعد شوبنهاور- الفلسفةُ وحدها، وإنما أيضاً الفنونُ الجميلة. طبقاً لطبيعته فإنه يُمكن التعبيرُ عنه هنا بقدر قليل من الكلمات، كما هي الحال هناك. «لأن الحل الأخير للغز العالم كان يجب عليه بالضرورة أن يتحدَّث عن الأشياء في حد ذاتها، لا

Twitter: @ketab_n

عن الظواهر. (...) لذلك يفترض أن يكون الحل الفعليّ الإيجابيّ للغز العالم شيئاً عسيرا، بحيث لا يستطيع العقل البشري التفكير فيه وإدراكه؛ وبحيثُ لو أن مخلوقاً من نوعٍ أرقى جاء، وبذل قُصاراه كي يُعلّمنا إياه، فإننا لن نستطيع فهم شيءٍ من أقواله». لقد أبغض نابوكوف هذه الفكرة أيضاً وشيطنها: نحنُ ما كان يُعيينا فهمُ تصريحاته قط، بيد أنها تقتلنا.

في الفصل الأول **أولتيما تولا** من روايته غير المكتملة *Solus Rex* (**الملك فقط**)، أكثر الفصول ثقافة وتركيزاً، والذي كتبه نابوكوف بجانب **نسيج الزمان**، يُظهر شخصاً ذميماً، هو آدم فالتر، الذي يُجري من خلال صيغة المتكلم «أنا» مع رجلٍ أرمل، يأمل منه بعض المواساة، حديثاً شيطانياً حول الأشياء الأخيرة. إن آدم فالتر هذا إما أن يكون مُحتالا، وإما أن يكون ذلك المخلوق الذي يراه شوبنهاور بعينيه، وكأنه مُصابٌ بومضة من معرفة لَدُنِّيّة، جعلته يصرخ لمدة خمس دقائق دون انقطاع مثل امرأةٍ تعايشُ آلام مخاضٍ موجعة، لكن فالتر- بصوتٍ أجش، و«بدن عملاق»- يتحوَّل إلى شخصٍ مخبولٍ يَنْبَعِثُ الموتُ منه، بل إلى شيءٍ مُقزز في المطلق، «يقفُ خارج عالمنا، في واقع الحقيقة الفعلية». الشخصُ الأول الذي جعله يسرد الكثير من الكلام حول الحقيقة المطلقة، تعرَّض في الحال إلى صدمةٍ قلبية. عقب

Twitter: @ketab_n

ذلك يكبح فالتر جماح نفسه، ويحومُ فقط حول المركز، الذي لا يستطيع أن يأتي له على ذكر. إنه يجيب فقط الراوي، الذي يريده أن يتعافى، بقوله إنه يعرف «عنوان الأشياء»، ولا يُسمح له بأن يخبره بالمزيد؛ «إذ إن التوضيح الأبسط لتفسيرٍ ما من شأنه أن يكون مميتاً». وما إن يصل مع فالتر نفسه إلى النهاية، يكتبُ إلى الراوي خطاباً أخيراً: إنه سيموتُ، أي فالتر، يوم الثلاثاء ويتجرأ عند الفراق، فيخبره، بأنه- ثم يأتي بعد ذلك سطران «تعمَّد كاتبهما بعنايةٍ شديدة، (هكذا يبدو الأمر)، وبخبثٍ كبير، أن يجعلهما غير قابلين للقراءة».

حتى وإن كان لدى المرء هذه المرةَ أشعةٌ تحت حمراء بدلاً من عصير الليمون، فلن يجد فيهما شيئاً بطبيعة الحال. الشخصيةُ هي ذاتها دائماً، ولم تكن إيجابية، بل متناقضة. حتى البطل الفارس سيباستيان يعاجله الموت قبل أن يستكمل كتابة الجملة الكاشفة لكل شيءٍ بثانيةٍ واحدة. لقد كشف آدم فالتر نفسه بدون شك، وهو غير قاصد، عثرة لسان، كما يعترف هو بنفسه للراوي: في حديثه تختبئُ كلمتان أو ثلاث، يَمِضُ منهما نَزْرٌ يسيرٌ من المعرفة المطلقة. وهذا تماماً ما خمّنه أيضاً راوي الفارس سيباستيان عن عمله الختاميّ: في مكانٍ ما داخله تكمنُ الحقيقةُ الكبيرة، التي تغاضى عنها هو فقط، والتي يُمكن للمرء أن يصلها تقريباً- منزاحةً تحت الأريكة؛ إذا أمكن للمرء أن يطيل أطراف أصابعه بعض

Twitter: @ketab_n

الشيء، فسيمسك حتما بها في يديه.

لقد قيل عن شوبنهاور إنه واحدٌ من أكبر متصوفة القرن التاسع عشر. ونابوكوف ليس الأصغر بين كتاب القرن العشرين. إن جملته الذائعة: «إنني أعرف أكثر مما يمكنني التعبير عنه بالكلمات. أما القليل الذي أستطيعُ التعبير عنه، ولم يُعَبَّر عنه قَطُّ، فلم أعد أعرفه»، التي انتشرت في العالم من خلال مجلة بلاي بوي، هي الصيغة الأصلية لكل التصورات الصوّفية للفن وللفنان الذي يريد أن ينقل إلى اللغة كل ما يقف على الجانب الآخر منها، ويرى الأشياء من خلال ضوء مسلّط من مكانٍ ما من أعلى كَتِفَيْهِ.

في تركة شوبنهاور وُجدت هذه الملحوظة: «نحنُ نخشى من الموت ربّما لأنه يقفُ أصلاً هناك؛ حيثُ الظلام الحالك، الذي أتينا منه ذات يوم، وإليه يجب أن نعود الآن. لكنني أعتقد أنه عندما يُغلق الموتُ أعيننا، سنجد أنفسنا في نورٍ، يصير نور شمسنا بالنسبة إليه محض ظل». نحنُ لا نعرف تركة الكاتب، التي أعطت روايتَه الأخيرةَ غيرَ المكتملة العنوان المؤقت **الموتُ هو المرح**، ولا نعرف إن كان قد أعلن اعتناقه لمعتقدٍ مشابهٍ أم لا. وربما تشير كثيرٌ من أعماله إلى ذلك، غالباً على نحو أو آخر فقط من خلال حركة الدوافع. باستثناء تباينات ضئيلة في التسلسل التاريخيّ للأحداث وتفاصيل أخرى لا يخبرنا شيءٌ بأن هومبرت كان يكتب

Twitter: @ketab_n

كتابه ربما من الدار الآخرة. لكن ماذا عساها تكون هذه الدار الآخرة، التي يناشد فيها سادته المحلَّفين المجنَّحين؟ تتركُ الجملةُ الختامية شيئاً من الريبة في ذلك. إن الخلود الوحيد الذي سُمح له بأن يقاسمه لوليتا، يشرحه لنا هومبرت، هو «اللُّواذ بالفن».

إن من شأن الفن أن يكون الحظيرة الخالدة، التي يجب على الميتافيزيقا أن تعود أدراجها إليه كل ليلة. حتى إن حالة الكشف في أولتيما تولا انعكست على عنوان الأشياء، أعني الأدب. إذن يبقى الأمر مفهوماً في رفض نابوكوف الإقرار لمارسيل بروست؛ هل وجد الحقيقة حصريّاً في الأدب أم لا: «آه لا! إن الأدب ينشأ كنزوع نحو طرح الشهادة. (...) الحياة الوحيدة المعيشة فعلاً هي الأدب، لأنه يثبت في كل لحظة شيئاً ما- شيئاً قال عنه بروست بوضوح شديد، إنه يقع خارج الزمان، ويجعل من الموت أمراً غير ذي بال تماماً».

هناك العديد من الروايات التي يقترب فيها نابوكوف من هذه الفكرة تحديداً، في إحداها يختارُ نَفْسَه موضوعاً لها. إنه سوف يطوِّرُ فكرةً «لم يتطرق إليها أحدٌ قط»، هكذا كتب عن هذه الرواية. كان عنوان العمل لهذا الكتاب، الذي سيسميه هو لاحقاً *Bend Sinister* **المنعطف الخطير**، يَمِضُ قليلاً من خلال هذه الفكرة: شخصٌ من بورلوك. إنه يَعْمِدُ إلى استخدام الحلم، الذي أعلن فيه صامويل تايلور

Twitter: @ketab_n

كولردج قصيدة قوبلاي خان، لمّا أيقظه منه زائرٌ ثقيل- «في هذه اللحظة لسوء الحظ كان يستدعيه شخصٌ من بورلوك في مهمة عمل». لقد انتزعه ذلك الشخص البورلوكي من نشوة التأليف إلى حيث الواقع. إن شخصاً من عِلْية القوم قادما من قرية بورلوك الراقية من شأنه أن ينتزعنا أيضاً من هذه، وأن يُحيل الواقع المنسوج بصلابة- يحيله حلماً وخيالاً. إن ما يحدث في **المنعطف الخطير** هو شيءٌ مشابهٌ تماماً. الشخصية الرئيسية كروج تظهر في لحظة موتها في واقعٍ مغاير: كروج لا يوقظه الكاتب، وإنما يجري إنقاذه من قبل عالَمٍ، اتضح له منذُ فترةٍ طويلة أنه ليس بالعالَم الحقيقيّ. هنا يُحرر الكاتب الشخصية من مملكة الآلام، من خلال إنهاء اللعبة؛ فينهض من أمام المكتب، يرنو إلى الفراشات الليلية التي ترفل أمام الشبكة السلكية لنافذته. وعلى ضوء مصباح الشارع تومِضُ بركة ماء، كان كروج قد أدرك وجودها أيضاً «على امتداد طبقته العمرية». إنه يدرك دائماً هذه التفاصيل الغريبة وآثار الضوء، إنه يعرف دقائق لا يمكنه معرفتها، وتنهال عليه من مكان ما، تقريباً مثل مؤلَّفه المُحَرّر في مجلة بلاي بوي، هو يخمّن أنه منفيٌّ في عالَم، عالَم الخيال، يختبئُ خلفه، مثلما يختبئ خلف كوب اللبن شيءٌ مختلفٌ تماماً.

يُغْرِق نابوكوف الفكرة داخل بنية المحكيّ نفسه؛ هذه هي الفكرة، الشيءُ الجديد الفريد في فكرته، كما يشرح هو

Twitter: @ketab_n

في خطاب: أن يترك الشخصية تعرف ببطء أن المؤلِّف خلقها، وصنعها على عينه. وهذه (يستأنفُ حديثه) ستكونُ غير محمية، شأنها في أي مكانٍ آخر، حيث تكون «رمزاً للقوة الربانية». إن خلف العالم، وهذا ما يجب على المرء أن يستخلصه، يكمنُ شيءٌ مختلف، شيء يمكن مقارنته بالفن، ولذلك يمكن تركيبه رمزيّاً فقط. يأتي الفنُّ شاهداً من أجل المساعدة على ما يوحي به خالقُه أو تتحقق من خلاله أشواق الأشياء من حيث هي، تلك التي ربّما يروق لها أن تصول وتجول هناك، حيث الجهة الأخرى من الحائط شبه الشفاف.

Twitter: @ketab_n

رجالٌ خالدون[65]

في دراسته عن غوغول[66] يذكر فلاديمير نابوكوف القاتلَ من قصة الأب براون، الذي كان عليه أن يمزق كل أوراق ملازمه المكومة، كي يزوِّر خطاب وداع. كان للأمر علاقةٌ بهذه العملية العنيفة من القطع والقص، عندما يُلقي المرءُ ثلاثة كُتَّابٍ أفذاذاً على كومةٍ، وعندما يقارَنُ نابوكوف ليس بمبتكر شخصية الأب براون[67] فقط، بل كذلك بخورخي لويس بورخيس،[68] الذي يستحق مثل الاثنين الآخرين

---

(65) نشرت أولا بعنوان «*Men alive*» (رجال على قيد الحياة) في العدد الخمسين من مجلة الأدب، إسن 1997، ص 13–17. وتوجد في الهوامش المطبوعة فيها إحالات وتعليقات عن كل من فِنْ ريدل الباحث في تشيسترتون، وكريستيانا دي هاوسي. وقد قام يواخيم كالكا بترجمة كل النصوص المأخوذة من الأرثوذكسية، ونار شاحبة، وكذلك لقاءات سولر في «زيارة من بورلوك».

(66) **نيقولاي فاسيليفتش غوغول** (1809– 1852) كاتب روسي يُعدُّ من آباء الأدب الروسي. من أشهر أعماله رواية النفوس الميتة، وقصته القصيرة المعطف، بالإضافة إلى المسرحيتين الكوميديتين: المفتش العام، وخطوبة. (المترجم)

(67) **الأب بول براون** هو شخصية خيالية من ابتكار المؤلف الشهير ج. ك. تشسترتون، وهو محقق من المحققين الكلاسيكيين في الأدب البوليسي. (المترجم)

(68) **خورخي لويس بورخيس** (*Jorge Luis Borges*) (1899– 1986) كاتب أرجنتيني يعد من أبرز كتاب القرن العشرين، وشعرائه، ونقاده، وله عدة رسائل. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

مكتبةً خاصة مع سكرتير خاص وأوراق لكتابة الخطابات. من مكتب بورخيس تبدّلت دائماً عناوين احتفالية إلى مكتب تشيسترتون، ومن منصة نابوكوف تطايرت من جهةٍ أخرى قراطيس ورقية إلى جاره الأرجنتينيّ، كانت خليقةً لكثرتها بأن يجري جمعها؛ حتى وإن كان نابوكوف مقتضبا في الكلام عما أوعز به تشيسترتون إليه، وبورخيس، فقد ظل لا يُخْني هامته البتة تحت الطائرات.

ورغم الاغتراب، فقد جمع بين نابوكوف وبورخيس الجوار، حتى وإن أراد أحدهما فيما بعد ألا يعرف المزيد عن ذلك. شرع نابوكوف عام 1969م يتحدَّث عن بورخيس: في البدء تحمّس هو وفيرا لقراءة نصوصه. لكن مع الوقت تحول الإعجاب، وزالت البهجة ليحل محلها شعورٌ آخر: «شعرنا كأننا كنا في رواق، لكننا علمنا فيما بعد أنه لم يكن ثمة منزل».

لقد كان خورخي لويس بورخيس شخصاً سميك الجلد، فبدلاً من أن يموت في الرواق الأماميّ لمنزله، ويشنق نفسه على عمود بعد هذه الجملة القاسية، غلبته بَلادة نفسه؛ فلم يثأر لها، ولو لمرةٍ واحدة. وقد كتب بعد سنواتٍ من موت نابوكوف لمصلحة **المكتبة الشخصية**: «في مقدمة مختاراتٍ من الأدب الروسيّ شرح فلاديمير نابوكوف، أنه لم يجد لدى دوستويفسكي صفحةً واحدةً تستحقّ التصوير.

Twitter: @ketab_n

ويواصلُ بورخيس: «وهذا معناه أن دوستويفسكي يجب ألا نحكم عليه بعد كل صفحةٍ مُفردة، وإنما بعد مجموع الصفحات، التي سوف يُسفر عنها الكتاب جملةً». لم يكن الأمر يعني هذا، كما كان بورخيس يعرف على وجه التأكيد، لكن الوجه الثابت، الذي دافع به عن العدو المفضَّل لنابوكوف من خلال إعادة تقييم ودود؛ إذ كان من السهل جدّاً تسمية الشيء باسمه، وتعريف الحكم الباطل بأنه حكم باطل- هذا الوجه الثابت كان هو نفسه الذي يُومئ به دائماً إلى نابوكوف- أفلا يجب على المرء أن يُدهش أنه لم يتوقّف عن تبادل طائرات ورقية معه؟

بمرور الأعوام أصبح كلاهما أشد فظاظة. فروايةُ الحريق الشاحب، حسبما يقولُ نابوكوف عام 1974م، لم يكن لها صلةٌ، في واقع الأمر، ببورخيس و«قصصه الخرافية القليلة والرديئة». فإن كان للرواية صلةٌ ضعيفةٌ به، فلماذا ظهر بعد ذلك في رواية آدا شخصُ أوسبيرج مُؤلِّفاً للوليتا؟ وكم مرةٍ جرت سخريةٌ فظةٌ مريرةٌ من أوسبيرج كمُؤلف دَعِيّ لحكايات خرافية! ويبدو أنه صار من بين أولئك الأعداء ذوي الحظوة. لكن أعداء نابوكوف هم أعداء عن كَثَب. وبديهيّ أن يشتكى ذات مرةٍ من صورة يبدو فيها بمعطفه، كأنها محاكاة تهكمية مرحة للحالم الأرجنتينيّ. لا شك أن بينهما شبها كبيراً، حتى يكون بمقدوره أن حبك مُحاكاتَه

Twitter: @ketab_n

التهكمية، وربما يكون هذا هو التشابه هو الذي يوقظ غالباً رغبته في الدفاع عن نفسه.

إن من العسير تحديدَ مكمن ذلك على وجه الدقة. هناك موضوعاتٌ ودوافع، تكونُ نابوكوفية للغاية، وأخرى بورخيسية. هناك عباراتٌ لبورخيس تبلغ أطوالها أنصاف صفحاتٍ، تصلح أن تكونَ عن نابوكوف (لكن ليس العكس، مثلما يمكن أن يقول «شخصُ تشيسترتون ذو النزوع الفطري إلى التناقض»، «لو كان لمثل هذا المخلوق الوقح وجود»). فثمة ذخيرة كبيرة من الميول المشتركة- الأصدقاء هم أنفسهم، وكذلك المُقَرّبون، والتوق إلى الميتافيزيقا هو كذلك نفسه، والحَدْس المشترك بكل ما يخص الزمن والسببية والوديان المزدهرة على الجانب الآخر من ذلك. مثالٌ واحد فقط دليل على ذلك، مثال واحد أشار إليه تشيسترتون، الذي يتتبع باقةً من الورود عبر عصور الأدب في فصل الميثولوجيا من كتابه رجلٌ خالد.

«عندما يرى امرؤ فيما يرى النائم أنه يتجوَّل في الجنة، ويُعطيه أحدُهم زهرة برهاناً على أنه في الجنة فعلاً، ثم يُفاجَأُ بعد يقظته بهذه الوردة في يده- ما الذي يُمكن استخلاصه من هذا؟» في واحدة من مقالاته الأولى زهرة كولردج يتناول بورخيس هذه الفكرة للحالم بـ قوبلاي خان،[69]

(69) يقصد صمويل تايلور كولردج (1772- 1834) شاعر إنجليزي، وناقد =

Twitter: @ketab_n

وفرعها عند هـ.ج.ويلس وهنري جيمس. إن نابوكوف لم يكن مُجرَّد صديقٍ لآلة الزمن، التي تَصْطَحِبُ فيها زهرةٌ ذابلةٌ قادمةٌ من المستقبل (من العسير إطلاق لفظة «ذابلة» في حالة زهرة قادمة من المستقبل بعد إعادتها إلى الحاضر) الدليلَ الماديّ على المستحيل. إن نابوكوف نفسه قد لاعب فكرة البرهان الميتافيزيقيّ، واستكمل لاحقا- من أجل التنوع- قوائم بورخيس.

في المقطع الثالث من الحريق الشاحب يصف الشاعر شيد، كيف أنه عبر إلى الجانب الآخر بعد أزمةٍ قلبية وكيف أنه أدرك، بوضوح، شيئاً ما في ظلام الجانب الآخر؛ فقد كان ثمة ينبوعٌ أبيضُ مرتفعٌ. لقد أصبحت هذه الرؤية، التي كان لها رائحة الحقيقة وطابَعها، عزاءً دائماً له. فعندما اكتشف في مجلةٍ مُصوَّرة وصف السيدة Z، التي أُسْتُدْعِيَتْ- مثله- من عالم الموتى، حيث رأت في تلك البلدة على الجهة المقابلة من الحجاب «ينبوعاً أبيضَ عجيبا»، اعتقد أنه عثر على زهرة كولردج:

If on some nameless island Captain Schmidt
Sees a new animal and capture it,
And if, a little later, Captain Schmith
Brings back a skin, that island is no myth.

لو رأى القبطان شميدت على جزيرة مهجورة

= الأدبي، واشتغل بالفلسفة. من أشهر قصائده أغنية البحار القديم، وقوبلاي خان.

Twitter: @ketab_n

حيواناً جديداً، وقام بأسره،
ثم، بعد قليل، أحضر القبطان سميث
قطعةً من الجلد، ليثبت أن الجزيرة ليست أسطورة.

عندما يذبح سميث حيواناً غير معروفٍ
في جزيرةٍ بعيدة، ويحمله إلى المنزل،
ثم يُحضر شميدت فروا مماثلاً بعده،
فإن الجزيرة لم تعد أسطوريةً.

ولقد توَّصل شيد (*Shade*)[70] إلى عنوان السيدة عن طريق مؤلِّف المقال، لكن أصابه الرعبُ بسبب هواء زهور الأوركيد العاصف، لدرجة أنه فرّ بنفسه قبل أن يُحَدِّثَها عن الينبوع. وقد أكدَّ له الصحفيّ، الذي زاره لاحقاً، أنه لم تُغَيَّرْ كلمةٌ واحدة عن السيدة Z في مقاله. فقط كان ثمة تصحيف/ خطأٌ مطبعيٌّ واحد غير ذي أهمية تماماً: «الجبل *mountain*، وليس الينبوع *fountain*».

«لقد استندت روايةُ الحياة الخالدة- إلى تصحيف». هذا هو الاصطلاح النابوكوفيّ بامتياز؛ بسبب ذلكم الانجراف الذي تطايرت فيه الفراء المقابلة، وتلك الاستدارة التي نزع بها رأس زهرة كولردج. إن بورخيس المُذبذب كان سيقول

(70) جون شيد (John Shade) هو إحدى الشخصيات الوهمية التي ابتكرها نابوكوف في روايته «النار الشاحبة».

Twitter: @ketab_n

باختصارٍ كل ما يعتملُ في خوالجه، ويُطيل قائمته راضياً مرضياً. أما تشيسترتون، فما كان ليحيد ببصره عن ذلك ولو لمرةٍ واحدة.

إلى جانب **كولردج وكيتس**- حيث قصيدة نابوكوف المُفضَّلة المتوقَّع التباسها على نحو مدهش بقصيدة *شيد أغنية عن نفسي* («لقد ركض/ نحو الجبال/ والينابيع/ والأشباح/ والخطابات»)- وكذلك إلى جانب بو وستيفنسون وكارول وويلس كان هناك **جيلبرت كيث تشيسترتون** الذي لا يتوقع منه الوقوع في أخطاءَ مطبعية أو تصحيفات، والذي عده كلاهما شاعره المفضَّل. لقد أخذ بورخيس يتحدَّث عنه بحماسٍ منقطع النظير، وعده واحداً من الشخصيات الأكثر جذباً في عالم الأدب بأكمله: فلا توجد صفحة واحدة مما كتب لم يحالفه فيها التوفيق، كما أنه لم يعرف أي متعة للقراءة على يدِ شخصٍ آخر، كما وجدها معه هو.

يجب أن تظهر الكلمةُ غريبةً بعض الشيء على الجمهور، ولا يعرفها إلا الأب براون فقط، وهو الشخصية الوحيدة للكاتب تشيسترتون، التي أصبحت محليةً في ألمانيا. إن من يقرأ لتيشسترتون الآخر، فلن يفهم بورخيس فحسب، بل سوف يعجب من القدر الذي بلغه بخس قيمة كاتب مرموق. ما خطبُ هذا العالم؟ إن من الواضح أن كتابات تشيسترتون، عندما أرادت أن توطد لنفسها أركانا، قد

Twitter: @ketab_n

ارتقت عبر حائط مزدان بالمرائي. فهي تقرأ بترتيب مُعاكس لترتيب صفحاتها، ويبدو العمل الجانبيّ فيها إبداعاً فنيّاً رائعاً، في حين يظهر العمل الرئيس عملاً جانبيّاً. وليس ثمة ما يؤخذ على **الأب براون ورجل الخميس** الذي كان، بل ولا على أفضل ما لديه من روايات، التي ربما لا تكون جيدة على الدوام. فتشيسترتون لم يكن راوياً صغيراً قط، لكنه- ولأنه جمع بين كتابة المقالات والتمثيل الساخر- فنَّانٌ جبَّار. أما ما يفعله باللغة، فينبغي أن يُقرأ على أنه نموذج لما يُمكن أن يَجْنِيَه المرء، عندما يشقّ الطريق الأخرى التي تختلف عن جويس- لغةٌ مُقتضبة، وإيقاعية، وموسيقية تماماً، ذات محطات كبيرة متذبذبة ونماذج من التورية غير قابلة البتة للترجمة؛ قصيدةٌ نثرية للآلهة، في هذه الحالة أيضاً ضد احتجاج الرجل المُوحِّد جي. كي. سي، إن جاز القول.

لكن هذا كله لم يكن ليكون ودخان شواء الأضحية لا يتصاعد. لم يكن تشيسترتون ذلك الرجل الذي كُتِبَ عنه في رواية **ستيفنسون**: «لكن الأدب هو مجرد لغة .. فقط هو معجزةٌ نادرة ومُذهلة يعبِّر بها المرءُ فعلاً عما يريد». لقد قال تشيسترتون دائماً في الواقع كل ما يريدُه، وأمكنه أن يجعله متناقضاً كما أراد له أن يكون. إنه رجلٌ يتحدَّث باللكنة المميّزة حتى النخاع، فلم تتعارض عنده البلاغة (في سن السادسة عشرة كان رئيساً لنادي الحوار الشبابي وكان طيلة

Twitter: @ketab_n

حياته مُحدِّثاً يأسرُ الأسماع) ولو لمرةٍ واحدة مع أدبه، وكان أدبه دائماً خادماً للحقيقة. ألا إن الحقيقة هي كل ما تعنيه، وليست الكلمات التي يستخدمُ منها أبسطها، لكي يقول لنا أعقد الأشياء، وذلك حسب ما يطالب به آرثر شوبنهاور الفيلسوف.

إنها تركيبةٌ من شأنها أن يحتج عليها تشيسترتون من جديد. شوبنهاور، اليأس، الفلسفة الألمانية- إذا كانت ثمة أشياءُ في الغرب يمقتها، فستكونُ هي هذه الثلاثة الأشياء، التي أطلق عليها من باب التهكّم ما وسعه من المُلَح؛ إنها المُلَحُ نفسها التي افتعلها بخصوص القرين الفعليّ للتلميذ الأكبر لشوبنهاور. يدعوه تشيسترتون بمُفكِّرٍ خجولٍ جدّاً، وراح يبارزه بمهارة منقطعة النظير، بطعنات محترفة جدّاً تهاجم حصناً بلا صُدوع، رغم ما يبدو من أن المخرج لا يزالُ مفتوحاً: جيلبرت تشيسترتون وفريدريش نيتشه، خصمان متكافئان في الصراع على السماء والأرض، ذلك الصراع الذي ما زالت إعادته اليوم أمراً يستحق.

كان تشيسترتون مُفكِّراً مستقلا، لم يخش أبداً أن تكون الأغلبيةُ ضده. وعندما ازدهر علمُ السلالات، لاحظ: أنه ربما يكون «مُصاباً بالآلام الروماتيزمية». إنه يشرح الاشتراكية في صفحاتٍ رسولية وهزلية مُخجلة من عام 1910م، مستدعيا مثال الفرق بين عصا التنزّه ومظلة

Twitter: @ketab_n

الأمطار، وتنبأ بإخفاقها لاحقا. إن الشيء الذي أحبه صديقُ الفقراء والشعب، الذي لم يرتفع بنفسه فوقه قط، وفضّله على كل شيءٍ كان الصحبة، مع الاعتقاد في ضعف الرابطة الجسدية: «لسنا كلنا داخل القارب نفسه فقط، لكننا كلنا مصابون بدوار البحر». لقد قال، على وَقْع قهقهة من خصومه المختصين في التربية الشعبية، أَنْ ليس هناك كلمتان في اللغة الإنجليزية أكثر نُبلاً من *Public House* «**الأماكن العامة**». إنه يجد في المكوث فيها سعادة كبيرة، وعلى هامشها تترابط فلسفته في الزواج، التي استأنف الحديث عنها في قوله: «لقد عرفتُ «زَوَاجاتٍ» عديدةً تُخيم عليها السعادة، لكنني لم أعرف زواجا متكافئاً واحداً».

حيثما يصطنع تشيسترتون مزحة، تكمنُ مشكلةٌ خفية، وحتى عندما يخطئ أو عندما يخدع نفسه؛ فيأخذ في ملاطفة فكرة ما، لأنها تتعلَّق فقط بوالده، الذي أخفى عنه الشخصية المرغوبة- وهو ما يُمكن للمرء البرهنة عليه- يكونُ خطؤه أكبر وأسخى من الحقائق التافهة، التي يدحض بها نفسه. وربما كان داهية في اختلاق الذرائع في مجادلاته، غير أنه لم يكن محتالاً قط. وعلى الرغم من الشراسة البادية في هجائياته، فإنه بإزاء الفن يصير حملا وديعا تأملا واستبصاراً. كذلك، لقد كان تشيسترتون قارئاً فريداً؛ فهو في حالته المزاجية أقرب ما يكون إلى قارئه المقرب بورخيس،

Twitter: @ketab_n

من القاضي الغضوب نابوكوف. إن ترجمته لستيفنسون، المفقود نصفها مثل كثير من مخطوطاته، قد أسهمت في إنقاذ كاتب من تلاميذ صاروا من بين تقاليع العصر. وفي هذا الخصوص يجيء وصف إليوت لشروحاته على ديكنز بأنها أفضل ما كُتب عنها. فكما عرف المرءُ فيها الكثير عن ديكنز، فإنه عرف بالمناسبة وبالقدر نفسه، الكثير عن تشيسترتون، مثلما حدث أيضاً في دراسته المعنونة القديس توما الأكويني، الذي أخفت صورته المرسومة بعض مآثر كاتب السيرة نفسه.

ويكاد المرء يقف على ما عند نابوكوف وقوفه على ما تبوح به صور القديسين تلك التي تحمل قسمات كتاب سيرهم. واحدٌ من هؤلاء هو سينسيناتوس بطل روايته **دعوة إلى ضرب الأعناق**، الغامض في عالم من الأشياء الشفّافة، والذي يتعين عليه أن يتظاهر من خلال نظام المرائي المعقَّد بالشفافية والتلقائية، مثل الكاهن الإيطاليّ الذي أخفى قدسيته كثور مخصي أحمق، وكبرميل نبيذ منقلب. وكما حظي توماس في ذلك بنجاح محدود، كان نجاح سينسيناتوس محدودا أيضاً؛ إذ انتهي به إلى كابوس، لم يكن هو أول من حلم به: أسيرٌ في سجنٍ ضخم، له أروقة صخرية ممتدة بلا نهاية، «مُضاءةٌ بضوءٍ خافت مُخيف»، مشهدُ الدعوة، كما هو واردٌ في كتاب الأرثوذكسيّة للكاتب تشيسترتون.

Twitter: @ketab_n

لقد كان نابوكوف أشد تحفُّظاً من بورخيس، رغم أن علاقته بالكاتب تشيسترتون تجاوزت مجرد المعرفة الجيدة، إلى الولع بأدبه، وذلك حسبما أكّده ابنه ديمتري. وفي هذا أيضاً كان على خطٍّ واحد مع الجار البعيد، خطّ يُمكن عده خطّاً أساسيّاً في مثلثِ قاعدته من أعلى. كان من شأن تشيسترتون أن يشاهد المثلث مُوجَّهاً إلى الأعلى؛ لكن ما دام هناك شخصٌ بالأسفل، يُمكنه موازنة كل الحمل، فليكن إذن العملاقُ من بيكونسفيلد، والذي أخبر عنه بورخيس بسعادة، أنه قام في الحافلة وقدَّم مقعده لثلاث سيدات، وبالقدر نفسه من السعادة، كما يقتبسُ عن شاو، قال: إن الفاتيكان قارِبٌ صغير، سرعان ما انقلب لما وَطِئَهُ تشيسترتون.

إن تشيسترتون لم يكن على الحقيقة قارباً، بل سفينةً. ولم يسبق أن أملى الكلمة، حسبما تفيدُ سكرتيرته، من دون أن يرسم قبلها أيقونة صليبٍ متقطع، مستخدماً في ذلك سيجاره. لقد رأى قارئٌ مثل توماس مان، وهو الذي لا تعوزه الحاسة لتَنَشُّقِ العبير النيتشوي[71] عن الموت والقبر- رأى في «تشيسترتون البدين»- متأفّفاً- ذلك الكاهن روحاً وشكلاً ... لقد أصابه الصليبُ المرسوم على الكتاب بالاشمئزاز. وأما أشياع تشيسترتون، فلم ينزعجوا كذلك

(71) نسبة إلى نيتشه

Twitter: @ketab_n

قط من الوثنية الثابتة. لقد قال بورخيس: إنه لم يُشاطر أيضاً لاهوت دانتي، والذي ما كان لعمله أن يظهر إلى النور من دونه؛ لأن الديانة هي العضو الأخير في سلسلة من العمليات الروحية والعاطفية، والإنسان هو السلسلة بأكملها. على أن الحقيقةَ أن هذه الضمانة الأخيرة للديانة التي لم يعد ممكناً الاحتجاج عليها، وهي التي تشع من كتابات تشيسترتون، تبدو للاأدريين جذّابةً بعض الشيء. «إننا مسيحيون وكاثوليك ليس لأننا نعبدُ مفتاحاً، ولكن لأننا اجتزنا باباً». من لا يمرَّ معنا هنا، لا يُمْكِنْه الحديثُ والإنصات معنا للغمغمات المنسابة إلى المسامع عبر خَصاصة الباب. «لقد وَجَدتُّ هذه الخَصاصة في ذلك العالَم» - صورةٌ أخرى يصف بها تشيسترتون طريقه إلى الأرثوذكسية:

لقد اكتشفتُ هذه الخَصاصة في العالم. هي إذن الحقيقة؛ إذ يتعيَّن على المرء بطريقةٍ ما أن يجد طريقةً لحب العالم من دون الوثوق به، وبطريقةٍ ما يجب عليه أن يحبه (العالم) من دون أن يكون علمانياً / دنيوياً. لقد لاحظتُ زائدةً مُحدَّدة للاهوت المسيحيّ، عبارة عن نتوء حاد: أقصد الافتراض اللاهوتي أن الرب موجودٌ شخصيّاً، وأنه خلق عالماً مُختلفاً عنه. وقد تجاوب هذا النتوء اللاهوتي تماماً مع هذه الخَصاصة في العالم؛ إذ يبدو أنه مخصص لها، وبعد ذلك حدث الشيءُ العجيبُ. عندما اجتمع ذات مرة هذان الجزآن من الآلتين

Twitter: @ketab_n

معاً، تجاوبت كلّ الأجزاء الأخرى أيضاً، واندمجت- واحدة بعد أخرى- بدقةٍ مثيرة للإعجاب. وأمكنني سماعُ كيف أن كل مسمار يتراكب واحداً بعد آخر في مكانه داخل كل الآلات الكبيرة بنقرةٍ مريحة.

لا محالةَ أن نابوكوف كان قد استشعر مع هذه النقرة الأخيرة شيئاً من تلك القشعريرة على امتداد عموده الفقري؛ لتستحيل عنده أدباً بهيجاً. إنه للهوٌ جمالي طفوليٌ حقّاً، كان في تحوله الدرامي حافلا بالدلالة لدى نابوكوف، مثلما فعل مع الاستعارة التي أعطت لهذا التحول تفسيرا. إنها قريبةٌ جدّاً في هذه اللمسة الطفولية، في هذه الإطلالة الأولى دائماً على العالم. «*The thing is magic, true or false*» «إن الأمرَ ساحرٌ، صواباً كان أم خطأً»: منطقُ الطفل وجملةٌ رئيسية من الأرثوذكسية. وكما يتعرَّف نابوكوف في العالم على عمل زميلٍ أكبر، يتحدَّث أيضاً من داخل تشيسترتون دائماً وذلك الفنان، الذي يضع حقيقة الدين على المستوى الجماليّ: «كان هناك شيءٌ ما شخصيٌّ في العالم، كما في أي عملٍ فنيّ»، كما ورد في الأرثوذكسية، وخلاصةُ ذلك تبدو جليةً واضحة: «إنها تنطوي على فنان».

على أن ثمة اختلافاً في مسألة كبير الفنانين على أيه حال. فقد كان تشيسترتون معتنقا لمذهب الطبيعتين، في حين اعتنق كل من نابوكوف وبورخيس مذهبا آخر. إن

Twitter: @ketab_n

مذهب **الواحدية / الطبيعة الواحدة**، الذي أعلنا اعتناقها إياه، يراه تشيسترتون تنيناً كريهاً؛ لذلك هاجمه هجوماً عنيفاً. هنا يلفت نظرَ القارئ الحَذِرِ أن أكثر مواطن هجومه لطفاً كان في تشبيهه لهم بسرب نمل اتخذ من بنية حكايات الأب براون طريقا. إن الأشرار جميعاً يفضحون أنفسهم من خلال شيءٍ واحد؛ إنهم لا يُومِئون (يرمزون) بأعينهم. وبطريقة ما أدرك ذلك شوبنهاور، فالهندوس معروفون بأنهم لا يرمزون بأعينهم إلى آلهتهم. لذلك يعد البصر الشاخص أيقونة **الواحدية / الطبيعة الواحدة**. لذلك نرى تشيسترتون يصمهم بالقتلة أولي النظرات المتحجرة، وبالأشرار الذين يثيرون بجمودهم الشكوك من حولهم، ذلك أن الثبات الوحيد المحمود هو شخوص المرء واقفاً على يديه (على خلاف ما هو موجود في **أنتيتيرا**[72] في آدا، حيثُ كان مجيء فان حبوا إلى آدا سببا في انهمار دموعها- شيءٌ ما مظلم مسؤولٌ عن خرق نواميس الطبيعة). خلف هذا يكمن رفضُ لاهوت الإله الداخليّ: لدى تشيسترتون

(72) أو الأرض البديلة، وهي عبارة عن كوكب افتراضي يشبه الأرض جاء له ذكر في النموذج الكوني للفيلسوف اليوناني القديم فيلولاوس. وثمة آراء فلكية حديثة لا تستبعد وجود كوكب له مواصفات الأرض لم يكتشف بعد. وقد أدار نابوكوف أحداث قصته في نهاية القرن التاسع عشر فيما يبدو نموذجا لأرض بديلة للأرض الحقيقية، وقد استوحى في ذلك اسم هذا الكوكب الافتراضي. والقصة تدور حول علاقة آدا العاطفية بفان، حيث يكتشفان أنهما بعد حين أنهما أَخَوان. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

يجب أن يبقى الإله في الخارج لا يسأل عما يفعل؛ لذلك تظل النيرفانا البوذية[73] مورثة للملل، إذ يجدُ تشيسترتون في الوجود نزوعا إلى الإثارة. «الوجود»، كتب تلك الكلمة في جملةٍ من سيرته الذاتية، جملةٌ ربّما تكونُ عن نابوكوف، «يظلُّ الوجود غريباً عليّ، وبما أنني غريبٌ، فأنا أرحِّب به».

الغريبُ أيضاً هو ضيفُ البدروم في المنزل الخاص. إن رفض تشيسترتون **للواحدية / الطبيعة الواحدة** يُذكِّر بحكاية ستيفنسون، التي تغطّي الصراع النفسيّ للطبيعة الواحدة والانقسام باسمٍ مزدوج. يبيّن بورخيس هذه الحكاية بأسلوب شوبنهاوري فارسيّ ويُشبّهها بتلك «الملحمة الأسطورية للطيور، التي تنطلقُ في طريقها للبحث عن ملكها سيمرغ، لكنها في النهاية (...) تكتشف أنها هي سيمرغ، وأن سيمرغ هو كل واحداً، بل هو أي واحد». لقد أخرج نابوكوف بهذه الملحمة، التي كان قد أفرد لها محاضرةً، روايته **الفارس سيباستيان**- البطل الرئيس للقصة- من رف الكتب؛ إذ تظلُ فيها هوية شخصيتين من شخوص الرواية

(73) مفهوم النيرفانا في البوذية هي حالة الخلو من المعاناة. حيث تعد الـ (نيرفانا) هي حالة الانطفاء الكامل التي يصل إليها الإنسان بعد فترة طويلة من التأمل العميق؛ فلا يشعر بالمؤثرات الخارجية المحيطة به على الإطلاق؛ أي أنه يصبح منفصلاً تماماً بذهنه وجسده عن العالم الخارجي. والهدف من ذلك هو شحن طاقات الروح من أجل تحقيق النشوة والسعادة القصوى والقناعة وقتل الشهوات، ليبتعد الإنسان بهذه الحالة عن كل المشاعر السلبية من الاكتئاب والحزن والقلق وغيرها. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

خافيةً إلى ما قبل النهاية بقليل. وبذلك التأثير الذي يُشبهُ الدويّ المحدود، الذي تنصهرُ به الشخصيتان في شخصيةٍ واحدة، يجري تشيسترتون تجاربه منذ رواية الخميس، لكن سلَفَه في ذلك كانا: دكتور جيكل ومستر هايد.[74]

لقد كتب تشيسترتون صفحاتٍ زاخرةً بالمعلومات عنهما، عن تقمص أشياء منفّرة، عن صدمة الشرير، الذي ألقى بستيفنسون من القطار، والذي تدينُ له الحكايةُ بالشكر؛ كلها معلومات ثرية، وعلى نحو خاص عندما يَحْدِسُ المرءُ ظلّ البورتريه الذاتيّ، الذي يبدو أنه يُعمِّق هذه السيرة الذاتية. ويعودُ تشيسترتون في توضيحه دائماً إلى ثلاثة افتراضات: أن الحكاية القبيحة ترتكزُ على شيءٍ مَعيش، وأن هذا الحدث قد وقع في فترة الصبا، وأنه كان ذا طبيعةٍ جنسية: تلك القطمة من تفاحة المعرفة، لكنها كانت تفاحةً من خشب. إن هذا يُذكِّر بجوهر القصة، الذي لا يُحْصَرُ في أن ثَمّة رجلاً واحداً تبين أنه رجلان، بل في أن هناك رجلين اثنين تبين أنهما رجل واحدٌ. الأمرُ الذي يُذكِّر به أيضاً هو معالجته الشاعرية الخاصة للموضوع، أعني قصيدته المبكِّرة

(74) **دكتور جيكل ومستر هايد** رواية خيالية للأديب الأسكتلندي روبرت لويس ستيفنسون، نشرت لأول مره في لندن عام 1886. وتتناول الرواية الصراع بين الخير والشر داخل الإنسان. وقد اهتم بها علماء النفس، لما فيها من نظره علمية دقيقة لما يدور بداخل النفس البشرية من صراعات. وقد لاقت نجاحاً فورياً بعد صدورها فقد باعت حوالي 40 ألف نسخة في الأشهر الستة الأولى من صدورها.

Twitter: @ketab_n

«*Thou Shalt not Kill*» يَجِبُ ألّا تَقْتُلَ. إنها واحدةٌ من الشواهد الأدبية القليلة على الأزمة التي قادت تشيسترتون الصبيّ إلى حافَةِ هاويةٍ، أمكنه الهربُ منها فقط عن طريق القفز إلى الإيمان، ومنذ ذلك الحين لم يعد يشكك فيه. تحكي الأبياتُ عن رجلٍ، لم يعد يحتملُ رجلاً آخر. يُقرر الأول قتل الثاني، فيُشهر السكين، لكن صوتاً ينذره: «من أجل (سلب) روح شخصٍ ما تمحو العالم / فلتعلم الآن جيداً حُجتّك وهدفك. اذبح!» يُلقي السكين بعيداً، ويلتفتُ إلى الرجل الآخر:

استدرتُ وضحكت؛ فلم يكن ثمة أحد–
ذلك الرجل الذي وَدِدْتُ أن أَذْبَحَهُ كان «أنا»

لقد كان بورخيس ممن أبرز الظلام في نفس تشيسترتون؛ فقد عانى تشيسترتون مبكراً من تعبيره، ورأى نفسه بعيون فتاة. وقد تَضَمّنَتْ مذكراتُ فترة الأزمة بين عاميّ 1902 و1904م دلائل على انقسام الأنا، حيث أظهرت أطرافُ الأنا المنقسمة عداء كلّ شطر منها للآخر، مثل رأسين متواجهين في واحدةٍ من رسوماته، تبرزان فوق جذع، وتزمجران بأنيابهما؛ «الوحش ذو الرأسين»، كما أسمى هو طبيب ستيفنسون أيضاً. ونتيجة لأزمته، فقد تعيّن عليه أن يفكر في التخلّص من الوحش ذي الرأسين. ثمة جمل مراسيمية، مثل أن القاتل أسوأ درجة من المنتحر، لأن هذا يقتلُ رجلاً

Twitter: @ketab_n

واحداً فقط، أما الآخر فيقتل الناس جميعاً- مثلُ هذه الجمل التي تُضفي على الفطرة السليمة، التي يُقدّرها للغاية، عنفاً أجوف، لا يُمكن تفسيرها إلا من خلال عداوة القرب؛ القرب من الانتحار، الذي لم تكن تفصله عنه يوماً ما إلا خطوةٌ واحدة. لقد ظل اكتناز بدن توما الأكويني، صليبه السريّ، الذي يُمكن الفوز منه بشيءٍ واحدٍ فقط، هو المثابرة من أجل التواضع، من أجل التصاغر، إنها وسيلة ضد مخاطر الأنا؛ احتقارُ الذات، إنه برنامج الأسيزي.[75]

وكما لدى توماس، فليس هناك في هذا العالم الضيق شيءٌ أنثويّ. في رواية تشيسترتون الأولى **نابليون نوتينج هيل** لم تظهر امرأة، كما لاحظ كارل أميري، كما ظل خيال العالمُ أيضاً خالياً من النساء على نحو لافت للنظر. لذلك فقد ظهر غلامٌ شرير غير مرة في هذا العالم، موصوفاً بتفاصيل ثابتة عجيبة؛ نمطٌ مريبٌ مع نظرة برونزيّة، كحية تبدو من زاوية نظر أرنب- تحوطه هالةٌ، وشرير، أو ربّما هو شرير؛ لأن هالة تحوطه. الشرّ الأصليّ هو مرادف كذلك لأفريقيا، قرطاجة، التي كان انتصارها على روما مرادفاً لزوال البشرية وسقوطها، حسبما كتب تشيسترتون في كتابه

(75) لعله يقصد **فرنسيس الأسيزي** الذي ينحدر من مدينة أسيزي الإيطالية (1181- 1226)، لقب كقديس في الكنيسة الكاثوليكية، وعرف بدعوته لمحبة الناس أجمعين، واحترامهم، واحترام الحيوان والنبات، وكان يحث على الرفق بها، وكان يدعو إلى احترام جميع الديانات. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

رجالٌ خالدون، الذي استعان فيه بأعداد لا حصر لها من مجانيق البغضاء، وقذف بأعدادٍ مهولة من كرات اللهب ضد «هَمَسات الحب المفرط الذي يفوق الكراهيةَ فظاعةً»، حتى إنّ المرءَ لَيتساءلُ، هل قرطاجة هي مجرد اسم آخر لما أسماه نيتشه **الديونيسوسية**،[76] وهل إفريقيا الداخلية، التي قاتلها حتى آخر خنجر، هي التي جعلت بطله جيكل يسقط في اللحظة الأخيرة.

هل هو الظلامُ في الفتى الرائع، الذي أمَّن له المكان عند باب القرن التالي، الجانب السلبيّ المظلم من الذكاء، المنعكس في معطف القديس؛ إذ أراد أصدقاؤه المتدينون تسميته به؟ كذا يمكن للمرء أن يرى الأمر، وبورخيس رآه هكذا أيضاً. لكن بورخيس أيضاً هو من شكر لتشيسترتون أنه أصبح **تشيسترتون** ولم يعد واحداً من راسمي الكوابيس المزعجة. ربّما أمكن أن يُصبح عميقاً فقط، لأنه لم يكن له قاعٌ ولا قرار، لكن الهاوية ليست هي العمق فيه. إن للهاوية- إن جاز القول- أهدابَ مفتاح. والشيء المدهش الإيجابي لدى تشيسترتون، على العكس تماماً من نابوكوف، حركاتُ الترحيب، التي بدت مستحيلةً في الأدب الحديث. فالعمق هو السرّ الكبير، الذي يكشف الصفحة الأخيرة من

(76) نسبة إلى ديونيسوس، وهو في الميثولوجيا الإغريقية، إله الخمر، وملهم طقوس الابتهاج والنشوة.

Twitter: @ketab_n

الأرثوذكسية: «إن السعادة، التي كانت سببا في شهرة الوَثَنِيّ، هي سرّ الإيمان العظيم». سواءٌ أكان مؤمناً أم لا، فإن هذا السر سيعود أدراجه أيضاً دوماً صوب نابوكوف؛ إذ يبدو كذلك كما لو أنه متوفر على مستودعٍ سريّ، تتدفق عليه منه السعادة ... سعادة تبدو غريبةً في زمن الوحشية، وتشع- على نحو استثنائي- من أدبه، الذي قال عنه بورخيس يوما: إنه ليس سوى شكلٍ من أشكال البهجة.

Twitter: @ketab_n

NACHWEISE

Teufel, Hexen, Dichterstimmen: Erstdruck in der FAZ vom 16. März 1996. Der Titel der zitierten Fallsammlung Ronald K. Siegels ist *Halluzinationen. Expedition in eine andere Wirklichkeit* (Eichborn, Frankfurt am Main 1995).

Im Dunkeln sitzen: Erstdruck in der FAZ vom 8. Dezember 1992.

Aufzeichnungen aus einem Kellerloch: Erstdruck in der FAZ vom 1. März 1997.

Aus dem Leben der Grabwespen: Erstdruck in der Literaturbeilage der FAZ vom 10. Oktober 1989. Von Fabres Beschreibung des Grabwespentreibens war auch Marcel Proust beeindruckt. Noch wenige Wochen vor seinem Tod schreibt er an Gallimard von Fabres »admirables pages« und vergleicht sich, verschrumpelt und »privé de tout«, wie er sei, mit dem wehrlos darniederliegenden Insekt. Die ausführliche Schilderung wird in *Du côté de chez Swann* auf Françoise übertragen, die mit ihren Dienstmädchen so grausam verfährt wie Fabres *guêpe fouisseuse* mit den betäubten Spinnen. Die Szene fand einen anderen bewundernden Leser. Thomas Mann notiert am 18. März 1938 nach der Proust-Lektüre im Tagebuch: »Der Flügelkäfer, der, um seinen Jungen für die Zeit nach seinem Tode frisches Fleisch zu schaffen, Spinnen und anderen Insekten genau das motorische Zentrum durchbohrt, sodaß sie lebend-unbeweglich sind. Die naive, selbstverständliche, ruhige und stumme Grausamkeit und Niedertracht der Natur. Dabei okkult in der Genauigkeit des Wissens und Könnens im Dienste der Art-Erhaltung.«

Die falsche Madeleine: Erstdruck in der FAZ vom 14. August 1996. Nach der Veröffentlichung des Artikels konnte Dieter E. Zimmer Entwarnung geben: in der revidierten Neuauflage seines guide bleibt es bei *Madeleinea lolita*. Schuld an dem falschen

Twitter: @ketab_n

Alarm war ein Übermittlungsfehler zwischen Zimmer und Bálint, der eigentlich mashenka gemeint hatte. Prousts Zaubergebäck und Nabokovs Albertine-Nachfahrin bleiben also auch in Zukunft lepidopterologisch liiert. Die Erinnerung an Eckhard Henscheids Roman *Die Mätresse des Bischofs* hielt den Autor davon ab, den Titel dieser Aufsatzsammlung den Fakten anzupassen.

Blaxo und Kreemo: Gekürzte Fassung, Erstdruck in der FAZ vom 25. März 1997 (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway.* Aus dem Englischen von Walter Boehlich. Herausgegeben von Klaus Reichert. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997).

Der Herr der Hobbits: Erstdruck in der FAZ vom 24. März 1998 (J. R. R. Tolkien, *Der Hobbit oder Hin und zurück.* Aus dem Englischen übersetzt von Wolfgang Krege. Klett-Cotta, Stuttgart 1998).

Unterm Mondlicht: Erstdruck in der FAZ vom 20. September 1997.

Die melancholischen Stiefel: Erstdruck in der FAZ vom 4. November 1997.

Proust Pharao: Erstdruck in der FAZ vom 7. Mai 1997.

a und g und l und u: Erstdruck in der FAZ vom 13. Juni 1998. Die Studie Luzius Kellers hat den Titel *Proust im Engadin* (Insel Verlag, Frankfurt am Main 1998).

Blutspende in der Unterwelt: Erstdruck in der FAZ vom 9. März 1996. (Olof Lagercrantz, *Marcel Proust oder Vom Glück des Lesens.* Aus dem Schwedischen von Angelika Gundlach. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995).

Fliegenpilze, eßbar: Erstdruck in der FAZ vom 12. September 1998.

Twitter: @ketab_n

Besuch aus Porlock: Erstdruck in der Neuen Rundschau, Heft 4, 1997, S. 9-16. Die Zitate sind dort ausgewiesen. Der von Nabokov ausgefüllte Fragebogen ist in den *Selected Letters, 1940-1977* (HBJ, San Diego, New York, London 1989) abgedruckt.

Everlasting Men: Erstdruck unter dem Titel *Men alive* in der fünfzigsten Nummer des Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Essen 1997, S. 13-17. In den dort abgedruckten Fußnoten finden sich die Quellenangaben und Hinweise auf die referierten Chesterton-Forscher Finn Riedel und Christiane d'Haussy. Die Übersetzungen aus *Orthodoxy* und *Pale Fire* sind, wie die des Sollers-Interviews in *Besuch aus Porlock*, von Joachim Kalka.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

نبذة عن المؤلّف:

ولد ميشائيل مار عام 1960 في مدينة شتوتجارت بألمانيا، درس الأدب الألماني وعلم النفس. يعيش في برلين ويعمل كاتبا حرّاً. اعتبرته London Review of Books الأكثر موهبة من النقاد الألمان ضمن الأجيال الجديدة في ألمانيا. حصل ميشائيل مار على جائزة الأكاديمية الألمانية للغة والشعر في النقد الأدبي، وجائزة ليسنج للنقد الأدبي. وهو عضو في الأكاديمية الألمانية للغة والشعر. نشر له مشروع «كلمة» عدداً من الكتب المترجمة وهي: «فهود في المعبد» و«بروست: فرعون الزمن الضائع» و«الحجرة الزرقاء الدامية: توماس مان وعقدة الذنب».

نبذة عن المترجم:

الفارس علي، ولد عام 1962 في مدينة المنيا بمصر، درس بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة وحاز منها عام 1995 على ماجستير الدراسات اللغوية المقارنة، ثم حصل على الدكتوراة من جامعة برلين الحرة عام 2006 في الدراسات السامية واللغوية المقارنة. يعمل أستاذاً مساعداً بجامعة القاهرة وجامعة زايد، وقد نال جائزة جامعة القاهرة في النشر العلمي الدولي.

مادلين الزائفة

يتضمّن هذا الكتاب خمس عشرة مقالة منفصلات متصلات عن كتب وشخصيات وظواهر مُشكلة، سلكها ميشائيل مار في نظام واحد، وسكب فيها نفساً واحداً تتحسّس فيه روح عالم نفس تارةً، وروح ناقد أدبي تارةً أخرى. تدور كلها - على تعدد الأسماء الظواهر - في فلك الذات الإنسانية، وشواهدها من ذوات الأحياء الدنيا.

حيث سنعايش تفاصيل اللحظات الأخيرة من حياة فرجينيا وولف التي انتهت بمأساة، وقضايا الوعي المتداعي، وغرائب الأحياء، وعوالم الفن الداخلية، وسنلتقي بـ: الشعراء المُحدَثين، ونتجول مع توماس مان في أعماق سيبيريا، ونبارك صداقة موباسان بفلوبير، والثلاثة الضواري التي تحوم حول بروست، وصورة ألبرتين الغامضة، والأرجنتيني الحالم خورخي لويس بورخيس، وتمجيده المفرط لتشيسترون، ذلك القديس الذي يكافح في داخله السيد هايد. مقالات مختلفة وزيادة؛ أحاجي أدبية وحلولها، خمس عشرة مقالة عن - أو كأنها - الإكليل، الذي تحاصر به المعرفةُ الظلام، أو هي - البهجة -، التي يهبها لنا الأدب.

السعر 40 درهماً

9 789948 139645

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

كلمة
KALIMA

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة
أطفال و ناشئة