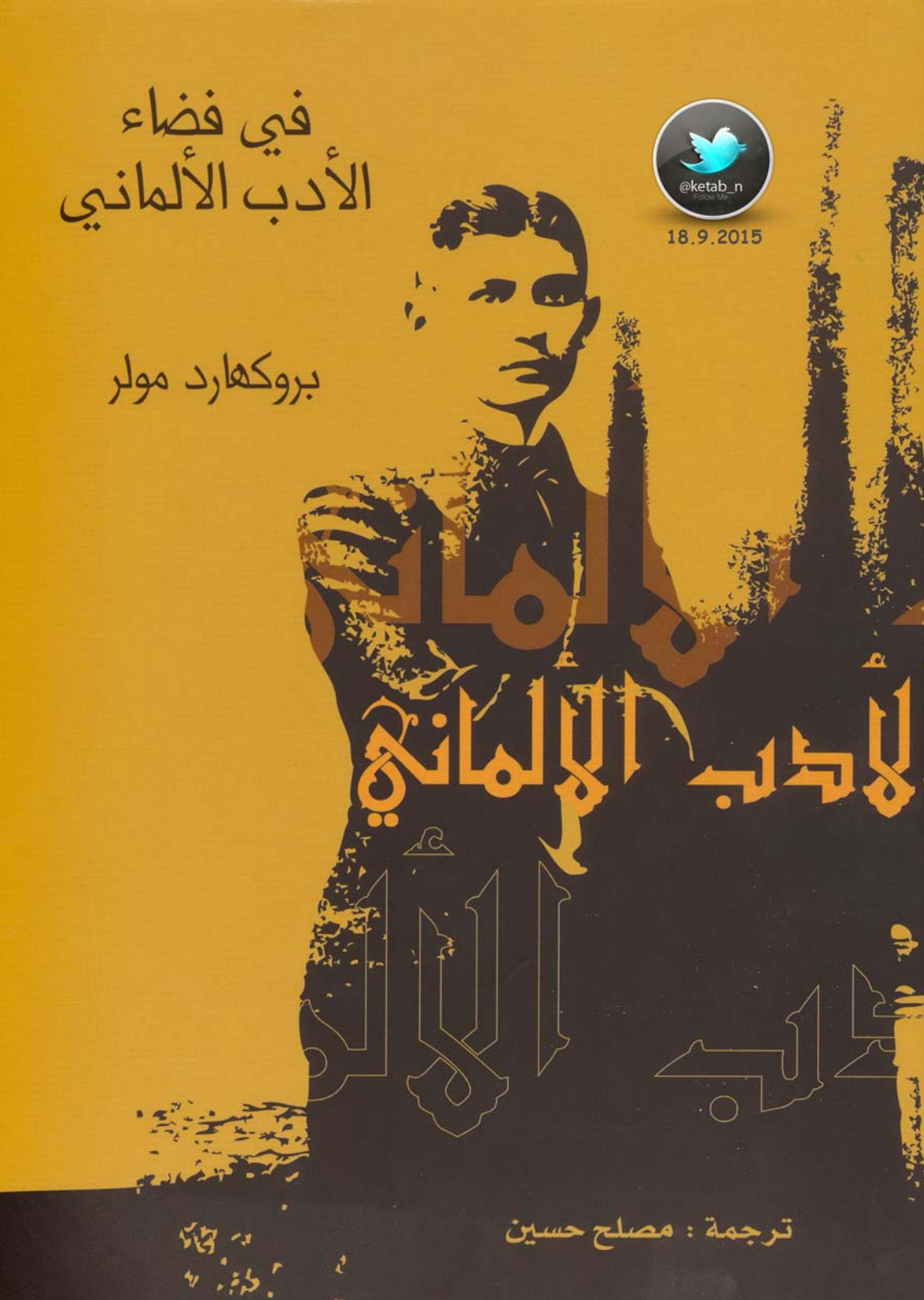
# في فضاء الأدب الألماني

@ketab_n
Follow Me
18.9.2015

بروكهارد مولر




ترجمة : مصلح حسين

# في فضاء الأدب الألماني الحديث

بروكهارد مولر

ترجمة: مصلح حسين

مراجعة: مصطفى السليمان

كلمة
KALIMA

JOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT MAINZ

Twitter: @ketab_n

# في فضاء الأدب الألماني الحديث

Twitter: @ketab_n

© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر

في فضاء الأدب الألماني الحديث
بروكهارد مولر

© حقوق الطبع محفوظة
هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)
الطبعة الأولى 1430 هـ 2009 م

PT401-M7512 2009
Lufthunde: Portraits der deutschen Literarischen Moderne
في فضاء الأدب الألماني الحديث/ بروكهارد مولر؛ ترجمة: مصلح حسين؛ مراجعة: مصطفى السليمان. -
ط.1.- أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009.
ص. 224 ؛سم 17x24 (سلسلة مقالات دار سوكلاميين للنشر)
تدمك: 978-9948-01-427-0
1 - الأدب الألماني - العصر الحديث - تاريخ ونقد. أ-سليمان، مصطفى. ب- حسين، مصلح.
ج- العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الألماني:
Lufthunde. Portraits der deutschen literarischen Moderne
Burkhard Müller
© 2008 zu Klampen Verlag

info@kalima.ae
www.kalima.ae
كلمة
KALIMA
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة. هاتف: 468 6314 2 971+ فاكس: 462 6314 2 971+

http://www.fask.uni-mainz.de
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft
An der Hochschule 2, 76726 Germersheim
Postfach 11 50, 76711 Germersheim
Telefon: 07274-508-0, Fax: 07274-50835-429

إن هيئة أبوظبي للثقافة والتراث «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر الآراء الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن آراء الهيئة.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لكلمة
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 أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن خطي من الناشر.

Twitter: @ketab_n

## فهرس المحتويات

توطئة.....7

### الباب الأول

عماه، كيف أنت؟ فيلهيلم بوش – بعد مائة عام.....13

وخز نيتشه.....29

الروائي الهيدروليكي سيغموند فرويد اليوم.....53

### الباب الثاني

لا تنس الكلب الأبيض الصغيرأعمال غيرترود كولمر الشعرية.....64

راينر ماريا ريلكه أو لعنة الماهر.....83

شجرة الكراهية وعصفور الموت الزمن في شعر كارل كراوس.....93

رأس من لوز مغرق نصب تذكاري لميريت أوبنهايم.....107

أنا لا أعرف صورة الموت ولا ضائقة الوفاة أغاني المشنقة لكريستيان مورغينشتيرن..111

### الباب الثالث

مواساة في فرو الجار خرافات الحيوان عند كافكا.....121

نقمة أحب ما يحب قراءة جديدة لـ «آل بودنبروك» بعد خمسة وعشرين عاماً.....149

فكاهة فراشة الإمبراطور في عيد ميلاد هيرمان هيسه ألـ 125.....163

«ما من يهودي أسد» رواية إرمغارد كوين «بعد منتصف الليل».....171

### الباب الرابع

مع الكاتب غوتفريد بن مرتان.....183

معرفة ذكورية بنبتة الغار المجلد الأخير من مجموعة أعمال يونغر.....193

Twitter: @ketab_n

غونتر غراس: «طبل الصفيح» ـ مارتن فالزر: «نصف الزمن» روايتان كلاسيكيتان في مقارنة لرتبتيهما..... 199
كلمة بديلة عن مسرد المراجع..... 223

Twitter: @ketab_n

## توطئة

ترد الكلاب الجوية[1] في قصة كافكا «أبحاث كلب» هي تلك المخلوقات التي وإن كانت تنتمي دون شك إلى شعب الكلاب الكبيرة، حسب كافكا، الذي يولي جل إهتمامه إلى عيش مشترك يسوده الدفء والود، فقد تجاسرت لتهيم في الفضاء وحيدة وعلى مسؤوليتها الذاتية. وما تقوم به هناك في الأعالي، وما تأتي به من نتائج أبحاث ملموسة، كل هذا يبدو مشبوها جدا. وقد يتراءى لنا حتى إن هذه الكلاب ليست إلا فروة جميلة، ربما تبدو تسريحة شعر الواحد منها أكبر من الكلب بكامله. ولكنها وعلى الرغم من ذلك تؤدي في انفرادها العظيم، بل والحزين في بعض الأحيان، هناك في الأعلى، حيث تبدو وكأنها لا تتكلم الا مع الريح، عملا هاما وإن كان غير محدد فعلا. ومن يتطلع إلى معشر الكلاب، حسب ما يرى الكاتب أيضا، في الأعلى سيدرك ملامحها سحابة صغيرة فوق رأسه.

كلاب جوية: من يقم بإطلاق اسم كهذا على مجموعة مقالات حول كتاب الأدب الألماني الحديث فهو يقوم أيضا بتفريق بعضهم عن بعض ومنحهم جميعا الأهمية البسيطة ذاتها. ولكنها تبقى معاملة فيها من الاحترام ما فيها. فهو ليس بصدد إعداد دراسات حول السير الذاتية لهم، ولا يسدل الستار بضوضاء باطنية في عمله على حقيقة أنه ليس بوسع سوى المخلوقات الحية فقط إبداع أعمال كهذه. أردت هنا أن أعطي بورتريهات عن شخصيات الأدب الألماني الحديث. وأعتقد أن كل مبدع يود أن يدرك من قبل الآخرين، على نحو لا ينسى فيه الإنسان فوق العمل، ولا العمل فوق الإنسان، أن الحفاظ على التقاليد وحدها لا يكفي، بل علينا أن نكون مستعدين لأن نكون أجيالا قادمة. فالصفقة الهامة لا تعقد للموت فعلا إلا في صيغة الأجيال الآتية. إن مسألة الجيل القادم مسألة في غاية الذاتية من كلا الجانبين: فهي ما يمثله شخص لشخص آخر. وبصرف النظر عن حالة استثنائية مزدوجة، فإن كافة الشخصيات التي تظهر في هذا الكتاب متوفاة، حتى إن

1– وهذا هو العنوان الأصلي للكتاب في لغته الألمانية، لكننا آثرنا تسمية الكتاب «في فضاء الأدب الألماني الحديث» لعدم دراية القارئ غير المتخصص بالأبعاد الثقافية للتسمية. (المراجع)



Twitter: @ketab_n

جزءا منها قد توفي منذ زمن أبعد مما نود أن نقر به؛ إذ مر على وفاة كافكا مثلا قرابة مائة عام. وهذا هو الطريق الذي يتعين أن تسلكه هذه الشخصيات، إذ إن عليها أن تعلل سبب اختيارها، وأن تبدي ما ظل في الأموات حيا غير متقادم، بحيث يكون لها مكانتها في ثنايا هذا الكتاب.

من الممكن، رغم ما يتضمنه ذلك من تناقض، أن يبعث الموت بصاحبه شيئا من الحياة بعد وفاته. فطالما كان المرء حيا، فإن حياته تعرض نفسه أمامه خطا تقدميا لا مناص منه. وكل ما هو متواجد أمام اللحظة الآنية، وما يقتسمه مع سائر الأحياء الآخرين، وما ليس بوسعه أن يفلت من طغيانه، لا يمكن تفسيره إلا كطريق تمهيدي نحو الآن. ولا يستطيع سوى الموت وحده أن يزيل هذا الخط الإلزامي، وأن يفتت ما فات من حياة ليجعله نقاطا منفردة، تبلغ استقلالها على حين غرة. وهكذا يكتسب ما كان مميزا، كمساء جميل مر، ولن يعود مثلا، حرية مطلقة لم يهنأ بها من قبل قط. المحطات تتحول إلى أماكن مأهولة. فلا يُعّد من الضروري عندها قراءة نيتشه الأوسط بسمة ما يهيئ نفسه لديخ من جنون، ولا التحري أكثر من ذلك عن معسكر الإبادة آوسشفيتز في شعر غيرترود كولمر. فالجهل بما هو آت هو الجوهر الحيوي في كل إنسان (فينا أيضا). وليس بمقدور أحد منا أن يكون سعيدا، إذا ما كان على علم بمستقبله حتى لو كان ذلك مستقبلا هانئا.

إن شكل البورتريه وميله الحازم إلى المنافسة ينتقل بالشخصية من الزمان واضعا إياها في المكان. لقد قمت بإعداد خمسة عشر من هذه البورتريهات، عدد غير مستوي بشكل ملائم. وقد لعب العشوائي واللاعشوائي هنا، كما في لعب الأوراق، دورهما بشكل موحد. لقد كان بعض الكتاب محط تركيز عملي بشكل مباشر، فيما تطرقت إلى الحديث عن البعض الآخر في شبه نبذة عنهم، حسب ما بدا لي متماشيا مع غرض هذا العمل. وقد كبرت بعض هذه البورتريهات فيما صغر البعض الآخر دون أن أكون قد تعمدت معاملة أي منها بإحسان. لقد حرر ما تحمله طيات هذا الكتاب من نصوص في مناسبات مختفلة، في ذكرى ميلاد أو وفاة أصحابها مثلا، وهي تنبثق عن زمانيتها العابرة لتتصدى لها. يبدو وكأنني قد بالغت في إرهاق مفهوم الحداثة من كلا الجانبين، حتى وجد فيلهيلم بوش



Twitter: @ketab_n

ومارتن فالزر وغونتر غراس مكاناً لهم. ولكن العبرة في الاختيار كانت أن الكتّاب قد عرضوا أمام أعيني عالما قديما منعشا تُلمس قوته المؤثرة في الحاضر (التمسه عذرا من فالزر وغراس، فالكتب التي أتحدث عنها قد بلغ عمرها خمسين عاما)؛ وأن هؤلاء قد كتبوا بلغتي، اللغة الألمانية.

لقد صنفت النصوص في أربع مجموعات ولم أمنح أية مجموعة منها عنوانا خاصا بها، فإن ذلك قد يعني تعنيف الكلاب الجوية. ولكن القارئ بإمكانه رغم ذلك أن يرى ما يشبه الكواكب في نموذجها السابح في الفضا، وهكذا فإننا نجد في الباب الأول من هذا الكتاب: المنابع العائدة إلى القرن التاسع عشر، بوش، نيتشه، فرويد، وفي الباب الثاني: الشعراء، كولمر، ريلكه، كراوس، أوبنهايم (الذين يمكن على أي حال وصف أعمالهم الفريدة أعمالا شعرية)، مورغنشتيرن، وفي الباب الثالث: أدباء النثر، كافكا، توماس مان، هيسه، كوين، فيما يتطرق الباب الرابع إلى من ظل يثير نوعا من الجدل، وإن كان بعضهم قد وافته المنية، بن، يونغر، غراس / فالزر.

لا يسعني هنا الا أن أتوجه بشكر خاص (لآنه هاميلتون) التي جعلت هذا الكتاب ممكنا، بأن طالبتني بإلحاح بكتابته. فهي تتمتع بقدرة جديرة بالملاحظة تتمثل برؤيتها لكتاب ما، حيث لا يبصر غيرها أولا سوى مجموعة من الملاحظات المتراكمة.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# الباب الأول

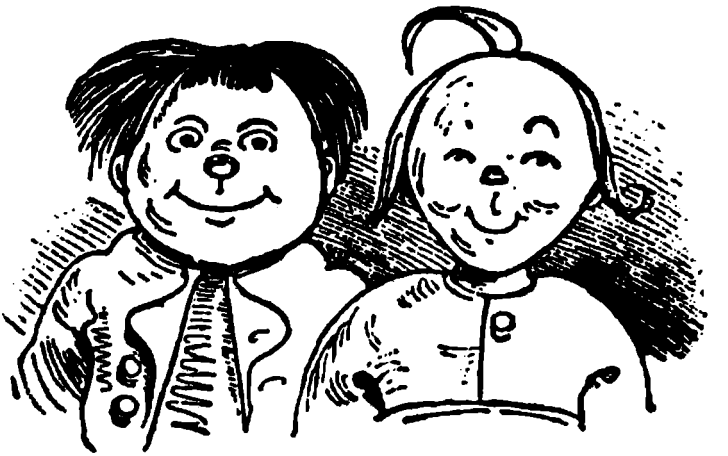
Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## عماه، كيف أنت؟

## فيلهيلم بوش – بعد مائة عام

ليس بوسع أحد في البلدان الناطقة باللغة الألمانية، وإن أراد التحدث عن فيلهيلم بوش، أن يفعل ذلك على نحو يخلو من الحرج تماما. إن انطباعات الماضي العميقة التي يكتسبها الإنسان البالغ لدى تصفحه لحكايات بوش المصورة بأسلوب ساخر تبدو كزكام يصيبه وهو في خير عافية، ليفتح له ممرات ذاكرته إلى أمراض الحمى التي أصابته في طفولته. مَنْ تذكّرَ بوش واعتزم قراءته عليه أن يبدأ بحكاية «ماكس وموريتس»، كتاب، وإن لم يكن صاحبه قد قصد أو قصد كليا على الأقل جعله كتابا للأطفال أصلا، فقد بلغ ككتاب للأطفال منزلة لم يبلغها أي كتاب آخر.



الصبيان الشقيان

لم يتجرأ الألمان ولفترة طويلة على تسمية أطفالهم موريتس أو ماكس لإحساسهم بخجل لم يبدأ بالزوال إلا قبل سنوات قليلة. حتى وإن منحت هذه الأسماء أصلا لمخلوق ما، فقد أطلق اسم ماكس على كلب أو اسم موريتس على قط، حيث كان من الجائز أن تجول هذه الأرواح دونما حرج في الحيوانات الأليفة. ولم يكن حتى طفل واحد ليعتبر ماكس أو موريتس مثيلا له، كما يتباهيان فيما يشابه نبذة عنهم في الصفحة الأولى، بل



Twitter: @ketab_n

كان لا بد له من أن ينظر إليهما كزملاء الأمير الضفدع أو زملاء جعيدان، أن يعتبرهم، دون أن تتضمن ثروته اللغوية كلمة خاصة بذلك، جنيين. السؤال، لماذا فعلا ما فعلاه، لا يطرح نفسه إطلاقا. ولم تكن هنالك أبدا أية حاجة لقلق أجيال وأجيال من المربين فيما يتعلق بما قد تتركه هذه الحكاية من آثار في نفوس الأطفال، لقد كان سبب هذا القلق في بادئ الأمر أن «ماكس وموريتس» قد بدا لهم قدوة جديرة باللعنة (تجدر الإشارة هنا إلى أن حكومة شتايرمارك كانت قد منعت بيع هذا الكتاب حتى في عام 1929)، فيما كان السبب لاحقا خوفهم من «التربية السوداء» بعنفها الكاسح. أما بالنسبة للطفل نفسه فقد كان كل من ماكس وموريتس مفهومين ضمنا ولكنهما بقيا في نفس الوقت خارج حدود حياته الخاصة كليا، بحيث لم يشعر لا بالخوف منهما ولا بالرغبة في تقليدهما، بل كانا بالنسبة إليه مجرد حادثة من نوع مميز للغاية. وقد اتصل عنده النص بالصورة في هذا الكتاب بشكل أوثق مما سعى إليه الكاتب؛ وربطتهما صلة متينه لا تنفصم، صلة أشبه ما تكون بصلة الاسم بصاحبه، ومضيا ليضيئان أمامه فترة طفولته.

هنالك مبدءان أسلوبيان لاطبيعيان يعادي أحدهما الآخر، ويتغلغلان في رسومات بوش: فهو يجعل من الصورة رمزا كفنون العصور الوسطى من ناحية، مستخدما دوما نفس التعابير والصيغ للذعر والإيذاء، للقصرية وخلاّعة الأحذية والبريزل (بثقبين فقط بدلا من الثقوب الثلاثة المعروفة اليوم)، وهذه ظاهرة نلمسها بصفة خاصة في تقلص الأماكن والتناسبات الخاطئة بين الإنسان والجماد ـ فكم كبرت لديه الخنافس، وكم صغرت عنده المنازل! وهو يرمي من الناحية الأخرى إلى المبالغة الغريبة التي تُعنى رغم كل ما فيها من تعنت بإمكانية كونها «أيضا» تشريحية صرفة، إذ أنها تصبو لنيل التقدير كعبقرية وبراعة. فالنظرة البالغة ستملغم ولا شك كلا الأمرين على خلاف الطفل الذي لا تدرك نظرته سوى الإيماءات (فالرسم يبدأ في فن الطفولة أيضا بالرمز). وفي هذه الثقة بالصور يكمن أيضا السبب في عدم اضطراب الطفل حتى لو لم يدرك نماذج الحركة التي تتركز فيها الغرابة. من رقصات موريسك للخياط بوك، الذي تعذبه الآلام، ومن رقصات العم فريتس في نوبة خوفه ظهرت مخلوقات تختلف كل الاختلاف عما هو مألوف للعين



Twitter: @ketab_n

البالغة في يومنا هذا، بكعب العم وبطن ساقه كرأس وعنق مخلوق عجيب – دون أن يجد في ذلك ما يثير الجدل.

العم فريتس والخنافس

من الممكن اعتبار حكاية «شتروفلبيتر» كتابا مقابلا لكتاب «ماكس وموريتس»، طالما تعلق الأمر بالتلقي الأدبي الشعبي. يود «شتروفلبيتر» منذ البدء أن يكون كتابا للأطفال، وما هو بالكتاب السيء حقا، ولكنه يدفع ثمن هدفه هذا بنوع من الابتذال، لا يُتغلب عليه إلا بعض الشيء من منظور روبرت الطائر على أبعد حد. ولكن «ماكس وموريتس» مليء بغمزة عين بالغة، يكاد طفل لا يفهم منها أنه لا يفهم شيئا هنا. والفائض الذي لا سبيل للانتفاع منه يعرض نفسه سرا أمامه. والأسرار جيدة للأطفال، فهي تمر من النظام الطفولي في أسوأ الحالات كمواد ليفية لا تهضم، ولكنها تمنح في أحسن الحالات مساحة الظاهر للعين (وما من شيء أكثر انبساطا من الرسم!) بعدا عميقا، يكاد عمر إنسان بكامله لا يكفي لاستنفاده، وهذه عملية مليئة بلذة الخيال.

وهذا العمقُ يمتد بالضرورة ليصل إلى البعد الوحيد، الذي ما زال مفتوحا، إلى الماضي. فهو أول مستجد كبير بالنسبة للأطفال، حين يسمعون كيف تبدأ الحكاية: كان ياما كان... فإنهم يكتشفون التباين القائم بين الماضي والحاضر بإيمان عميق كاكتشافهم في



Twitter: @ketab_n

وقت لاحق، في فترة المراهقة، للجانب الجنسي من حياتهم، بل ولربما أمكن القول إنه ليس في حياة الإنسان أصلا أي مكان لأكثر من هاتين المفاجأتين، الجنس والحكاية. إن ازدواجية طبقات العالم بين الآن وما مضى تشكل هنا أول نتيجة سرعان ما تتفكك لتتحول إلى طبقات عجين دقيقة لصنع الفطائر. وكم هو عظيم كيف تُدْخل الحكاية وراء كل ما هو قديم دائما ما هو أقدم.

لبوش صلة بمأثورات كثيرة – بأوساط فناني ميونخ في فترة شبابه، بما في ذلك الصحف Kneipzeitung و Fliegende Blätter، بفن بيدرماير الهادئ وأسلوب هاينريش هاينه العاطفي الساخر، بفن رسم القرن السابع عشر بلونيه الفلمنكي الاحتفالي والهولندي المتلكئ، ببرويغيل وفن حفر الخشب في القرن السادس عشر، بخرافة الحيوانات التي لا زمان لها والتي لا تنقطع عن تجديد لباسها منذ ثلاثة آلاف سنة. غير أن الحكاية عند بوش من شأنها أن تشكل التقليد الوحيد في أعماله الذي ما زال يُدْرَك فورا من قبل جمهور شاب وواسع.

بوش يثير الشعور، كما تفعل الحكاية نفسها، بأنه يمسك لآخر مرة بما هو متملص بطبيعته، كما هو الحال على نحو ما مع قماش الخيش البارز في الخلف، والذي كثر ما يزيد عنده من ثراء معالم ما يسعى قدما. ربما كان بوش آخر شاعر ألماني ما زال يعرف، ولو بشكل تهكمي متكسر، أن الخنافس تنسب إلى أسراب الطيور، ولديه كامل الحق في ذلك طبعا، فكيف لا والخنافس تتمتع بالقدرة على الطيران، وهو أيضا آخر من أدرك النظام، وقام بتصريف العدد اللاانتظامي إثنان «zwei: zwei» مذكر، zwo مؤنث، zwee جماد. أما من الطاحونة والمخبز فيقشعر بدن بوش وهو يضمر لها حقدا بالغا منذ البدء. بوش هنا بصدد إعادة ابتكار الأمور بشكل جوهري، على نحو ملتهب وساحق، بل بصبغة جهنمية أكثر من كونها مباركة. «طق طق طق! طق طق طق / تدور الطاحونة، طق طق طق..». وهنا أيضا مكان لأغنياء الريف، الذين باتوا سمانا بُدْنا بفضل الإجبار على الطحن وما شابهه من حقوق امتياز فرضوها بحكم سلطانهم ونفوذهم. أما مقابلهم فتقفَ الفلاحة الشابة التي تبدو دوما بمنتهى النحالة والهزال. هذا «المزارع» المحتقر الذي



Twitter: @ketab_n

أحجم ماركس معاصر بوش عن منحه مكانا في سير التاريخ، حيث كانت هذه الطبقة غير جديرة بأن تأخذ بعين الاعتبار في نظره، ذلك رغم أن نصف سكان أوروبا آنذاك كانوا ينتمون إليها ولا شك. أما بوش فيحافظ على إخلاصه الفراسي له ولفقره.

إننا نلمس في هذا الكتاب فقرا قديما قدم الزمن نفسه، فيما تشكل أكراش الطبقة العليا في الأرياف نقيضا سخيفا له، بل نقيضا يثير الغضب والسخط في الحقيقة. الصراعات التي لا آخر لها تدور حول تفاح ولحوم وخبز؛ حول الكوارث، حين يجعل ثمّل خطاً من حوض العجين مضجعا لهم، وحين تتخذ أرداف ثخينة مخزون الزبدة مجلسا لها، حين تسقط سلة البيض، فإن كل ذلك يشكل بالنسبة لنا موقفا ساخرا نضحك منه، أما لأصحابها فهي مدعاة للشكوى لأنها تعني نهبا لما يرعونه، ويحافظون عليه من موارد ضئيلة محدودة، نهبا لسبيكة السمن والبروتين، التي سيؤدي نقصها إلى تحويل شتائهم بسهولة إلى شتاء من الجوع. تدور أحداث أربع من خدع ماكس وموريتس السبعة حول مواد غذائية. فحين «يدوس أحدهم في صفيحة السمن» (أي يثير أحد غضب شخص ما)، أو إذا «تعلق الأمر بالسجق» (أي كان الأمر في غاية الأهمية)، فإن تلك بالنسبة إلينا ليست إلا تعابير فكاهة ومرح، وكيف لا ونحن لا ندخر للمواد الغذائية سوى 15 بالمائة من معدل دخل العائلة ومن شأننا رغم ذلك أن نشعر بأننا نحظى بتغذية جيدة، ولكن هذه المواقف تتحول عند بوش إلى عراكات حقيقية. التعبير «teuer» (ثمين) يستخدم كل مرة قافية مقنعة رغم ما فيها من قذارة على وزن «Eier» (بيض)، فلولا ذلك لما كان لها أن تخطر ببالنا أصلا. وما علينا إلا أن نفكر بثمن البيضة الواحدة هذه الأيام – وأن نقيس على غرار ذلك مدى تخلصنا في مثل هذه الفترة الوجيزة من الحكاية القديمة كما يقصها علينا فيلهيلم بوش!

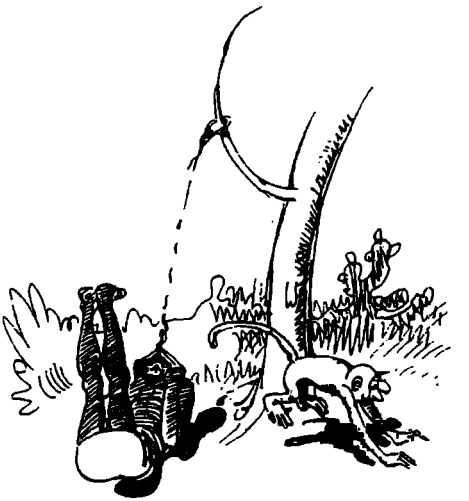
إن ذلك لا يتحول طبعا إلى كلام يقال إلا في صيغة ما هو مضحك، والمضحك لا يماثل المرح. فالمضحك لدى فيلهيلم بوش في كل مكان وهو العنف في المقام الأول. فالعنف يحدد معالم الرسومات، ومجريات أحداثها أكثر من أي شيء آخر – مع العلم أن سلاسل الحوادث، التي تمرّ منها الحكايات وتدفع بها نحو أوج حبكتها، تنسب وبحق



Twitter: @ketab_n

هي الأخرى إلى العنف. وبوش يكاد لا يبدي حتى ذرة واحدة من الشفقة على ضحاياه سواء تعرض هؤلاء لسوء حظ أو لعمل تربوي أو حتى إعدام (لعل خاتمة حكاية القرد فيبس كانت الحالة الاستثنائية الوحيدة). ويكاد بوش لا يتوقف عن الوسوسة للقارئ والناظر أن هذه ما هي إلا دمى مسرح وَرَقي، ولا يتورع عن إطلاق عنان فرحه ببليتها والشماتة بها.

لقد لوحظ غير مرة كثرة تكرر إصابات الأنف لدى بوش على نحو أشبه ما يكون بهوس أحادي. الأنف عضو غريب، حيث يبدو مذموما دونما أية شاعرية إذا ما قورن بغيره من أعضاء تجاوره في وجه الإنسان كالفم والعينين بصفة خاصة، بل وبالخدين والجبين والذقن. فهو يشكل المقبض المفضل الذي يمسك رسام الكاريكاتير ضحيته منه، حيث يبرز للعالم أعزلَ رغم كون أعصابه أكثر دقة منها في أي عضو آخر. والأنف يعتبر أكثر من أي عضو آخر مدعاة للشماتة. ولا بد لكل من يقرأ ذلك إلا أن يرتعش إذا ما وخز أو لوّي هذا الأنف الغريب، بحيث يكون مجبرا على قلب بل وتفادي هيجان مشاعره، وذلك ببذل طاقات نفسية عالية لغرض التخفيف من حدة الألم النابع من مشاركته الوجدانية. فذلك الألم، الذي يميل بوش.



مزاحات الأنف



Twitter: @ketab_n

إلى نعته بـالـ «حرج»، وانطلاقا من أنه لا يقصد بذلك المعاناة فحسب، بل وشعور الناظر المشارك أيضا، لا يفوته سوى الضحك، ولا يمكن وصف ذلك بالجلبة الجميلة. «الأنف يلتف مرات عديدة / ويشكل بذلك لولبا من العذاب». وإذا ما قرأنا ذلك بصوت مرتفع، فلا يسعنا إلا الإذعان للإغراء في تمديد أحرف العلة وأن نقوم بذلك على نحو ما بتطويل مدة العذاب بدلا من تقصيرها، إلى أن يتبين لنا آخر المطاف أننا متواطئون في عملية تعذيب بختامها يقتطع غصن مرن نصف أنف ليقذفه بعدها كالمنجنيق بسرعة إلى الأعلى. ولكن الأمر يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث إن هذا المظهر البشع يقوم أيضا بعرض وجه الغرض التربوي البريء: لتكن هذه عبرة لك، ألا تطمع من جديد في الحصول على لحم قرد! فهذا هو ما كان الزنجي المشوه يسعى إليه. عقوبات بوش تخضع لقانون لامنطقي مفاده: تعدي العقوبة لجسامة الجنحة التي أنزلت من إجلها. فبوش وقارئه، هذا الشخص المقرب المطيع ـ غير المطيع، يتمتعان بكل جريرة مرتين: مرة حين يأتي بها ومرة حين يعاقب عليها.

هل لا بد من ذلك فعلا؟ سأل بعض أصحاب حسن النية مذعورين حين ساورتهم الشكوك بشأن ما إذا كان ذلك ضروريا فعلا لبنية الدراما، أن يفقد القط المسكين شنيبس ذنَبه أيضا بعد خسارته لمخالبه وأن يقدم الهيكل المتبقي منه نفسه أمام الناظر صورة مصغرة عرضتُ كل فقرة منها بمنتهى المودة والحنان. لربما أذنت لنفسي في الرد على هذا السؤال بسؤال آخر: ماذا سيتبقى يا ترى من بوش إذا ما أمطنا هذه الشماتة المميزة عن المواقف الحرجة لديه؟ إننا سنعيد بوش عندها إلى من يرد عليه بهزل، إلى (لودفيغ ريشتر). إننا لا نسيء لبوش إذا نظرنا إليه ككاتب هزلي في مفهوم مشابه لسرفانتس بروايته دون كيشوت. فلا يتعين على القارىء الإحاطة بأسلوب بيدرماير الفني، كما لا يتعين عليه معرفة رواية الفروسية الإسبانية من أجل فهم بوش وسرفانتس. وعلى الرغم من ذلك فإن كلاهما يحمل في داخله إثارته المتقادمة كما تخفي اللؤلؤة ذرة الرمل. وبوش على عكس ما يبدو لنا لأول وهلة لا يبعد كثيرا عن لودفيغ ريشتر، هذا الشؤم الألماني بجوهره المتخوف من الاحتجاز في أماكن مغلقة، وبرسوماته الخاملة التي جعلها على وتيرة واحدة



Twitter: @ketab_n

كما لو كانت معدة خصيصا كي تقطع بمنشار لقطع النماذج؛ فبوش قد أخذ عن ريشتر توحيد المعالم والضيق كقدر عائلي. وبقدر ما أطلق بوش عنان توقه إلى التصالح، كما هو الحال في حكاية لينشن المؤدب (لا بد من تفريقها عن هيلينه التقية!) فقد انصاع لجاذبية الرخيص المبتذل كما لو كان هذا قيمة طبيعية ثابتة. غير أن أعماله، على كثرتها، قد طغى عليها طابع الاحتجاج على هذا القدر الوافر من التأدب. ففي هذا الأسلوب الغاضب التي تجري به هذه الأحداث ما يشير بالتالي إلى وجود شخص لا يعرف سبيلا لتجاوز ما هو مذموم ومحتقر. وفي حقيقة أن كتاب «ماكس وموريتس» قد صدر في دار نشر ابن ريشتر بالذات تكمن ازدواجية المعنى بحد ذاتها والتي تشير إليها دوماً الأعمال الانتقامية لدى بوش، ازدواجية تتمثل بالسؤال التالي: هل هذا ثأر بوش من ريشتر؟! أم ثأر ريشتر من بوش؟!

لقد حاول البعض، ولديهم الحق في ذلك طبعا، تعليل ظاهرة بوش إلى ما تعرض له من برودة في فترة طفولته، وإلى ما ألحق به من أضرار نفسية لا يمكن اصلاحها. فحتى أسلوب بوش في سرد بعض الأحداث المفتاحية متحفظا مقللا من شأنها، يمكّن القاريء من التماس أن هنالك ثمة أمور حدثت لا يمكن للإنسان أن يشفى منها طيلة حياته. لنذكر في هذا المقام مثلاً حادثة وقعت في فترة طفولته، حين قام فيلهيلم الصغير ذات مرة بسرقة بعض البارود بغية القيام بمقلب شبيه بمقالب ماكس وموريتس، فتعرض عندها لضرب مبرح من أبيه الذي أمسكه من أذنه ودار به منبها محذرا إياه بكل قسوة حول الوعاء المسروق؛ أو مثل انتزاعه من عائلته دون سابق إنذار على ما يبدو وإحالة مسؤولية تربيته إلى أحد أعمامه؛ أو كعودته بعد سنوات إلى منزل والديه التي لم تعرف والتقائه في الحقل بأُمِّه التي لم تعرف عندها من هو أصلا. كيف يمكن للمرء الدفاع عن نفسه في مثل هذه الحوادث الكاسحة؟

بأن يتصرف المرء طبعا وكأن شيئا لم يكن؛ أو، إن لم يفلح في ذلك، بأن يتصرف وكأن ما حدث لا يستحق الذكر، بل يقع بالأحرى في نطاق ما هو طبيعي ومألوف. فالعائلات تعمل على هذا النحو حتى يومنا هذا، كجماعات تقوم على الحشمة والتجمّل بالكتمان



Twitter: @ketab_n

والنادرة كأهم معاقلها. السؤال: يا لك من طفل مسكين، من فعل بك هذا؟ يتعذر على بوش، الذي لم ينل حريته قط، الإجابة عنه إلا بوقاحة لا تختلف كثيرا عن وقاحة شخصيتيه، هذين الولدين العفريتين المتحجرين. وما من أحد منا يود فعلا أن يتخيل الأثر الحقيقي الذي يتركه هذا الضرب المتواصل – باعتباره أكثر الأساليب التربوية شدة آنذاك – في نفس الطفل، مع العلم أن هذا الأثر لا يقتصر على فترة الطفولة فحسب، بل ويتعدى ذلك ليلازم أصحابه بعد بلوغهم أيضا. يبدو وكأن حقبة زمنية برمتها قد أجمعت على أن ذلك «لم يضر أحدا حتى الآن». أما بوش فقد كان بمقدوره على أي حال أن يكون واثقا من أنه سيلقى موافقة واسعة، حين قام هنا بتوسيع نطاق ما هو مألوف ومقبول اجتماعيا قدر ما أمكنه لكي يجعل لما تعرض له من عنف مكانا هنا أيضا، ولكي يكون ذلك منزلا يوطن فيه سيرته الذاتية إن صح التعبير. لا بد وأن العالم سيئ في جوهره، ما ينطبق أيضا، بل وبالذات، على الأطفال (ولا حاجة هنا للتطرق إلى الحيوانات التي لم تكد تختلف عنهم شيئا في مفهوم ذلك العصر): وإلا لتعرض، الطفل بمفرده، إلى جور لا مثيل له، جور ينتهي به إلى وحدة تامة، وهذا أنكى وأمر من اعترافه بانحطاطه وفساده. «العصا تعصف، والعود يدور. / لا تبدي ماذا أنت. / يا خسارة، أيها الإنسان، أن يجري الطيب / بما لا تشتهيه». هنا تدنو النجدة بالاستغاثة بالقيمة الأنثروبولوجية الثابتة. «أيها الإنسان»، فهو يبدو هنا مسيئا في اختيار اللفظ المناسب بسخرية متعمدة، ولكن ذلك توسل من الأعماق، توسل يبعث على الرغم من كل هذه الظلمة تأثيره المواسي الذي يتمثل بتسني الفرصة للمندثر شخصيا في إدراك كافة الفانين كرفاق له في قدره.

لقد كان الفنان بوش في حاجة ماسة إلى هذه الطبقة القرنية من الجلَد من أجل تغطية الجراحات القديمة لئلا تؤلمه إذا ما لمست من جديد، وهنا بالذات تكمن جذور فكاهته، شأنها شأن الفكاهة البائسة في القرن التاسع عشر برمته (فبوش هنا ليس إلا واحدا من كثيرين). ولا تشكل هذه الأمور التي يعنى بوش دائبا بتشكيلها مدعاة للضحك حين يقوم بها، بل إنها تبعث بالأحرى نوعا من الفزع المحرج: فحين حل بوش عام 1881 ضيفا على أصدقائه في ميونخ مثلا، قام بسحب الكرسي من تحت أخت فرانتس لينباخ



Twitter: @ketab_n

فهوت الأخيرة على الأرض ساقطة على ردفها، ومن ثم برمي قطعة من الجبن على حين غرة عرض الحائط من فوق رؤوس الحاضرين، ليغادر بعدها دون رجعة لشدة خجله من نفسه. وعلى مثل هذه الأحساسيس المحطمة تجيب ألوان الموت التي يجدها لشخصياته. إذ لا يكفيه أن يودي بحياة شخصياته، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك ليمحو ما يمكن التعرف عليه من صورتهم عن وجه البسيطة، فتعرك هذه بحجار رحى من غضب ساخط كماكس وموريتس، وترق صفائحا كغلمان كورينث الأشقياء، وتحرق لتتحول إلى رماد مثل هيلينه التقية، وتحول إلى أشكال جليدية مسننة ليذيبها بعد ذلك دونما شكل محدد مثل Der Eispeter (بيتر الجليد). وهذا ما يميز بوش جوهريا عن الرسوم المتحركة، التي يعتبر هو جدّها الأعلى بلا مِراء فحين يسقط سندان على رأس القيوط كارل، نراه قد عاد ليظهر متعافيا في الصورة القادمة على الرغم من وجود بعض اللصقات الطبية على جسمه. أما لدى بوش فيبقى الأموات أمواتا. فالموت عند بوش يشكل حد اختبار المضحك الذي يعمل بكل حزم من أجل التوصل إليه.

جمال بلا عظام



Twitter: @ketab_n

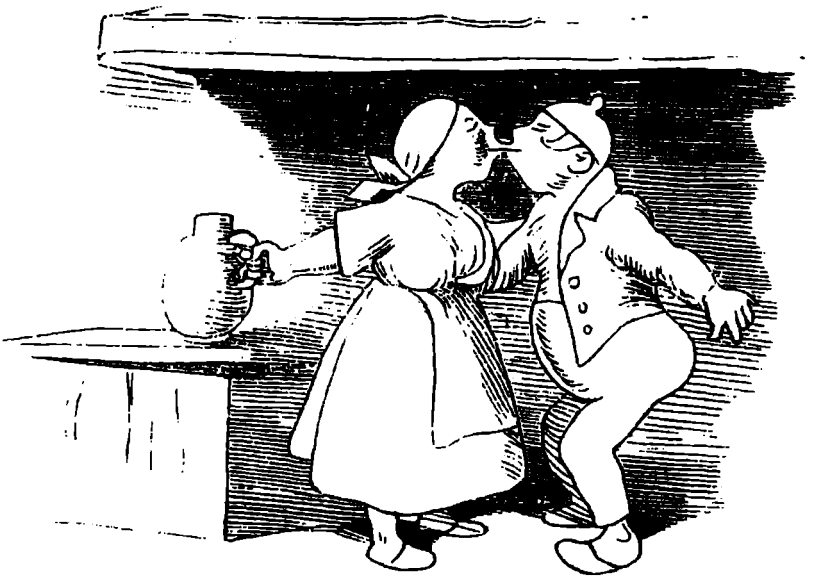
من أبشع الأضرار الناجمة عن التعرض للبرودة في فترة الطفولة فقدان الضحايا لقدرتهم على تخيل الأمر الممكن الآخر الذي هو السعادة. ويبدو ذلك عند بوش جليا في أمر واحد ووحيد، يمكننا فيه أن نأخذ على بوش قصورا فنيا، وأقصد هنا صورة المرأة الجميلة. فمن الواضح أن بوش يسعى إلى إبرازها وتمييزها، بما فيها من زينة وحسن كجزيرة عن محيطها الكاريكاتوري. فما علينا إلا أن نتأمل بورتريه كريستينه دراله في «Schnurrdiburr»: أن نتأمل كيف يسير الحسن هنا كنموذج طفولي، وكيف تتخثر النظرة الفضية المتوخاة لتتحول إلى تعبير عن بلاهة مغمومة! وما الشخصيات الأخرى المحيطة بها سوى هياكل كاريكاتورية، إن صح التعبير، فهي وحدها لا تملك من شدة سحرها عظمة واحدة في جسدها وتشبه بهيئتها رغيف خبز لم يخبز بعد، العجينة التي تلعب دورا لافتا للنظر في حكايات بوش.

(ونستثني من ذلك هيلينه التقية وحدها، التي تستحق ولا شك لقب أكثر أعمال بوش «بلوغا». وهي تتبع هي الأخرى ولا ريب نموذج السيرة الذاتية الغارقة، الذي ينطبق على الكثير الكثير من الحكايات الرسومية الطويلة، ولكن بوش يحمل نفسه هنا على ما تكره، فهو يعرّف نفسه برهافة إحساس ذلك المخلوق المختلف، بالمرأة؛ وهكذا فقد بات هذا الكتاب مليئا بالايقاع الاجتماعي – وهو أمر نادر لدى بوش في الحقيقة – غير أن بوش يعود ليمحو هذا الانطباع بالرحلة الجهنمية الختامية قدر ما أمكنه. وإذا ما كانت هنالك مدام بوفاري قد أزهرت على أراض ألمانية: فها هي.)

لقد كثرت الكتابات عن بوش والنساء؛ لا شك أن هذا الجانب من حياة بوش قد اتصل بالكثير من الخوف، وخيبة الأمل والإهانة ولا سيما بقسط ليس بيسير من التهرب والخيانة من جانبه. فالزواج يشكل في حياته وأعماله المشكلة الكبرى الباقية دونما حل. لو قرأنا «توبياس كنوب»، وخصوصا الجزء الأول من الثلاثية، الذي يجوب فيه كنوب العالم بأسره باحثا ليلتقي بنماذج حياتية عديدة منها المتزوج وغير المتزوج، لتذكرنا الفيلسوف المعاصر لبوش والذي يكبره سنا كيركيغارد وكلمته المقصودة بجدية: تزوج وستندم؛ لا تتزوج وستندم أيضا. حين يعود كنوب إلى منزله فاقدا أوهامه كما لو كان عائدا من



Twitter: @ketab_n



قبلة القطارة

معركة خسرها، فهو يتقدم آخر الأمر طالبا يد خادمته قائلا: «يا فتاة، قولي لي، هل ..»./ فتجيب مبتسمة: «نعم، سيد كنوب!» ليس من السهل علينا أن نتخيل نهاية سعيدة بقدر أقل من الخور من هذه. وحيث يسعى بوش إلى توثيق هذا الحب الصريح رسما تظهر أيضا هيروغليفية متباينة: الزوج الذي يتبادل القبلات في الصورة يختلف الواحد منهما عن الآخر بوضوح، فيما تتحول الشفاه الممدودة إلى الأمام كخرطوم الفيل إلى ما يشبه قطارة تستعمل بشكل مشترك، انصهار للجنسين بأكبر قدر ممكن من الهشاشة. وأخيرا: خيرا كان ذاك أم شرا فإن الأمر ينتهي بالإنسان بوش إلى العزوبية، إلى حياة دون «رئيس فاضل» كما يصف ربة المنزل بخباثة وارتياب. وهو ينشد لنفسه في هذا المنزل، كما تغني الأم من أجل تنويم طفلها، لازمة، «جميلة هي أيام العزوبية!» أما البيت الأخير فيتضمن نوعا من الاستسلام للقدر ويحمل معالم همجية تثير الذعر: «اليوم يمشي مختالا في أرضه، / وغدا يتبرز الكلب على قبره، / هذا هو إذن شاهد ضريحه – / جميلة هي أيام العزوبية!»

المسألة هنا معقدة للغاية. شوبنهاور قد ابتدع مثل شيهمين في ليلة من ليالي الشتاء؛



Twitter: @ketab_n

يتأرجحان ما بين أمرين خيرهما الشر أولهما احساسهما بالبرد القارص إذا ما ابتعدا أحدُهما عن الآخر وثانيهما وخز الواحد منهما للآخر إذا ما لازمَ أحدُهما الآخر، فيتفقان بالتالي على الحفاظ على مسافة متوسطة بينهما لا يشعران فيها بالبرد إلا قليلا ولا يخز أحدهما الآخر إلا قليلاً. وهكذا يختار بوش ما بين شر الموت خنقا في عائلته وما بين الوحدة التامة المنوطة بالعمومة – وذلك في حياته الخاصة وفي كثير من حكاياته على حد سواء. فدور العم هو أوسط الشرين وأوسط الخيرين؛ إذ إن هذا الدور يضمّن حتى مجرد الكلمة نوعا من السخرية التي يستغلها بوش استغلالا كبيرا كاستغلاله للأنف على سبيل المثال. وقد أهمل بوش التزاماته كعم بقدر ما تهرب من التزاماته كأب. «أن تصبح أبا ليس صعبا، / وكم صعب أن تكون فعلا أبا»، كما قال في إحدى تعابيره المجنحة، التي ما زالت تتداولها حتى ألسن هذا العصر الذي يفتقر إلى الاقتباسات؛ أو كما قال في مقام آخر: «هو عم فقط في أحسن الأحوال، / وليس فيما عدا ذلك ما يقال».

إذا نظرنا إلى الأمور بمفهومها الشامل، فسنجد أن بوش بقي عمنا جميعا. بيد أنه ليس بود أحد منا فعلا أن يعتبر ذلك خلاصة هانئة، بل نود بالأحرى أن ننظر إلى ذلك كحل نمطي عائلي دفعتنا الحاجة، وللضرورة أحكام، إلى اللجوء إليه ( مع أن اعتبار بوش عمّاً لنا جميعا في الحقيقة ضرورة أكثر من كونه حلا). فالثمن الذي تعيّن عليه دفعه مقابل تحمل أحبائه له في أحضانهم كامن في الانطباع المضحك الذي كان عليه أن يعطيه لكيانه البائس في الحقيقة؛ ولا مناص من التطرق دائما وأبدا إلى جانب الضحك لدى بوش. وما يميز وجهة النظر المسلية هذه، هي تلك القوة المُعْدية، كما يُعْدي التثائب تقريبا، والتي ما زلنا نلمسها حتى يومنا هذا. الكائنات التي صاغ بوش نفسه منها والتي أعادت بدورها صياغته لا يمكن أن تكون قد فُقدت برمتها. فعلى المرء هنا أن يجهد نفسه كل الإجهاد فعلا من أجل تفسير أعمال بوش على نحو يشوه مستواها العبقري. فحتى (غيرد هفمانز) كتب في كلمته التعقيبية عام 2004: «إذا حدث فعلا وأن تناول أحدهم يوما ما كمية كبيرة بعض الشيء من المشروبات الكحولية، فلسوف يتمتم في نفسه عند ممعن هذه اللوحات بمرارة لن تتجاوز أبدا قدر اعترافه بها: «نعم، نعم، هكذا هو الأمر؟» هذا مع



Twitter: @ketab_n

كنوب وذنبه

أن المسألة واضحة كالشمس، إن هذه الرسومات – وأقصد هنا بالذات مشاهد النشوة الخاصة بـ «أكياس الشَعر» – من صنيع رجل يعاني من مرض إدمانه على شرب الخمر. ولكن (هافمانز) لا يسدي أية خدمة لبوش إن قدم له صنيعا يتمثل بالتقليل من أهمية هذه الحقائق؛ إذ إنه يحرمه بذلك من الكلمة التي قد تخلصه والتي هو في أمس الحاجة إليها كما هو الأمر في «بارزيفال»: عماه، كيف أنت؟

وهكذا كَثُر ما لدينا في أعمال بوش الانطباع حتى بعد مرور مائة عام أن المسألة هنا تتعلق بأجيال مشردة تعيش في عالمنا أكثر من تعلقها بأجيال عالم قادم. لقد أكد الكثيرون غير مرة على العوامل الإبداعية في رسومات بوش التي تشير إلى العصر الحديث منه إلى عالم الأفلام والتجريدية،ولديهم الحق في ذلك ولا شك. غير أن قدرته على تشجيعنا على الانتكاس قد أثبتت أنها أقوى من هذه العوامل. فنحن ننظر إلى أنفسنا على أننا مواطنو القرن الحادي والعشرين، مع أننا لا نعرف من هذا القرن شيئا. (من كان بمقدوره قبل مائة عام أن يعرف شيئا عن القرن العشرين؟) ولكن ما يلازمنا غير مفارق على ما يبدو، كما



Twitter: @ketab_n

يلازم كنوب ذيل الخنزير المخيط سرا خارج نطاق رؤيته حين يقدم رقصاته الأنيقة، ما زال هو القرن قبل المنصرم، فيه نبحث عن الراحة، أناشيده المسجوعة لا زالت تعنف بإطراء أسماعنا وذاكرتنا، إليه نرنو كما يهم طفل منعه والداه من أكل الشوكولاته بطمع إلى تناولها أن لم يكن هناك من يراقبه. وما من كاتب آخر يتجسد فيه بالنسبة إلنيا هذا القدر من الحنين الجبار والحلاوة التي كادت تكون فسقا إلى القرن التاسع عشر. ولا يسعني إلا أن أقول مندهشا من إرادة في الحياة لم يهض جناحها لظاهرة متهاوية وبشكل لا يخلو من الاحترام: أنتم لم تنتهوا منه بعد!



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## وخز نيتشه

كان في الماضي نوع خاص من التكهن، ربما عادت جذوره إلى الحركات الباطنية التقليدية للبروتستانتينة، الحركة السكينية، الحركة التقوية أو غيرها مهما كانت أسماؤها: وخز الإنجيل. فقد جرت العادة في ذلك التكهن بأن يطرح المرء سؤالا متعلقا بقدره الشخصي على الكتاب المقدس، ويمسك بعدها بإبرة حبك أو تطريز أو رفء، بأداة طويلة حادة على كل حال.بمقدورها أن تشق طول الكتاب بكامله، فيوخز هذه الإبرة في الكتاب، ويختار إما الصفحة اليمنى أو اليسرى – وهناك حيث وصلت الإبرة كان الخبر الفاصل المفيد، وكان على المرء في كثير من الأحيان انتزاع العبرة من ذلك بعد تفكير طويل وملتوٍ أحيانا. وقد كان هذا الضرب الخاص من الهرمنيوطيقا شوكة في عيون الكنائس الرسمية، وذلك لأنها تسترق من تيار رسالتها الرئيسي جدول ماء صغير، يطمع أحدهم في تغيير مساره من أجل تشغيل طاحونته الخاصة. غير أن هنالك ولا شك ثَمة عامل إباحي كامن وراء ذلك، عامل لا بد له أن يقوى، حيث يضعف الإيمان. وأنا، الكافر، قد استعنت أيضا بهذا التكهن غير مرة بل وشجعت غيري على القيام بذلك أيضا؛ لقد جعلنا من ذلك لعبة تسلية نلعبها بشكل جماعي. ولكن وعلى الرغم من ذلك فإن الأسئلة التي وجهناها للكتاب كانت دوما غاية في الأهمية – ولم تكن الإجابات التي حصلنا عليها بأقل أهمية من ذلك؛ بل حتى إن ملائمة الآية النائية بلا لف ولا دوران لما سألناه كانت مسرة أو مخيفة في بعض الأحيان. وإن آمنا بذلك، فلن تكون الآية أقل ملاءمة. وإذا جاءت هذه الملاءمة على نحو ما يميل إليه الاعتقاد بالخرافات، أي بتجربة إما المزاج الجيد أو السيء، الذي يرى المرء نفسه فيه، فإن الأمر سيكون على ذلك، حسب ما تجيء به الآية طبعا. وبهذا المزاج يزور سائحون دون احترام أو خشية قصرا مسكونا بالأرواح. معتبرين ذلك هراءً، شاعرين رغم ذلك بخيبة أمل إذا ما تبين لهم، أن ما نقل عن هذه الأرواح ينسبها إلى مكان آخر، وأنهم قد أساءوا اختيار هدف رحلتهم. بل وقد يطالبون حتى باسترداد مالهم لشعورهم بأنهم قد غشوا وخدعوا. هذه هي الأوضاع الهوميوباثية المتأخرة للتاريخ.

لا يمكن القيام بهذه الطريقة نفسها بوخز مجموعة أعمال فريدريش نيتشه. لقد قمت



Twitter: @ketab_n

بذلك مع زميل لي، بعد أن قضينا مساءً طويلا مجهدا في معالجة عمل أدبي آخر: تطرقنا نهاية لنيتشه من أجل الحصول على قسط من الراحة ولكي نجعل لهذا المساء ما يشبه الخاتمة الطيبة. بينما تسير الأمور بالنسبة للإنجيل دوما، حتى في عصر عَلْمَنَته، بأن لسنا نحن من نقوم بفحصه (رغم أننا ندعي ذلك)، بل يقوم هو بفحصنا، فإن المسألة لدى نيتشه لا بد لها أن تكون على عكس ذلك. إن هذا العمل كبير بما فيه الكفاية، بحيث يستحق أن تفحص كل جملة من جمله على حدة؛ ولكن حقيقة كونه عملا إنسانيا أكثر وضوحا بكثير من أن لا تكون الإثارة المنوطة بمثل هذه العملية قائمة قبل كل شيء على تعريضه لإلقاء حكم عليه. فقد لا يكون السؤال الذي يطرح نفسه هو «ماذا تقول لي؟» وإنما «ماذا عساي أن أقول فيك؟» ومع أن في مثل هذا السلوك استخفاف بلغ التمادي، إلا أن من شأنه نظرا لهذا المجد الذي لم يعد بالإمكان الإحاطة به أن يساعدنا بعض الشيء. «نيتشه كنيتشه»، قطعة يجفل منها غريزيا كل منا. (توخولسكي) يحكي لنا عن كابوس يعاوده: نحن بصدد كتابة امتحان الثانوية العامة في مادة اللغة الألمانية، كل منا يترقب على أحر من الجمر تحديد موضوع المقالة الإنشائية التي يتعين تحريرها، وها هي: غوته كغوته: فيستيقظ من نومه متصببا عرقا.) ولكن إذا أفلحنا في سبر كنه نيتشه بعملية موثوقة ومتلونة، فلربما توصلنا إلى نتيجة ما – هذا وأن نيتشه، وخاصة الأوسط، يميل بنفسه إلى تقسيم أعماله إلى قطع صغيرة، وترقيمها، من أجل التأكيد على عامل الصدفة، الذي يهيمن في كل مجموعة، بحيث يمكن لنا أن نقدر خطورة انتزاع شيء ما من سياقه على أنها ضئيلة. نيتشه يريد بأي حال من الأحوال أن يقول ما عنده على شكل قطع؟ لنفحص إذن هذه القطع!

لقد تجرأنا في هذه الساعة المتأخرة من المساء على القيام بثلاث أو أربع وخزات وأُصِبْنا بخيبة أمل إيجابية: أما خيبة أملنا فقد تمثلت بعدم تحمله للوخز إلا قليلا، بكل ما في الكلمة أو على الأقل بكل ما في الفقرة من معنى؛ فيما تجسد الجانب الإيجابي في مدى ما حظينا به من مناجاة. نعم، لم نشغل أنفسنا إلا بالأوسط، الذي يتكلم ويسمح لنا بالتكلم معه، وقد وخزناه بنوع من الاختيار المسبق والمبهم (كما يفعل من يخز الإنجيل ويعمد إلى غرز إبرته في الصفحات الخلفية آملا أن يظفر بكلمة حازمة من كتاب نهاية العالم). فقد كنا



Twitter: @ketab_n

على ما يكفي من العلم، أن نيتشه المتأخر يعني في المقام الأول أسلوبا لا يقل شأنه عن أسلوب نيتشه المبكر، أسلوب يرهق نيتشه بعينه، وعلى علم بأن عليه أن يبقى مأسورا في نفسه تماما ولا يفتح نفسه أمام الآخر إلا لغرض نيل إعجابه. أما «زارادشت» فإن على المرء في المقام الأول إما أن يحبه أو لا يحبه؛ دون أن يكون هنالك متسع للسؤال عن حقيقته، ذلك السؤال الذي يبشر من يطرحه دوما وبشكل مباشر بحرية لا حدود لها.

إن ما عثرنا عليه آنذاك لم يعد ذا شأن في هذا المنزل. فالإبرة الآن (سيخ شاشليك خشبي) في يدي مرة أخرى، وأنا أترقب من دون خوف ما سيشير إليه حظي هذه المرة. رد الفعل يأتي على شكل تعليق، دال، موافق، موصل، معارض، حسب الموقف، فلا يتعين هنا وجود قاعدة ما. وأنا لا أضع سوى شرطٍ تنظيمي واحد: إذا كانت القطعة الموخوزة تتضمن أكثر من عشرين سطرا، بعبارة أخرى إذا كانت أطول من أن تبلغ بكاملها حضورا ما، فسأتركها جانبا وأجرب حظي تارة أخرى.

**الوخزة الأولى: إنساني، إنساني جدا،**

**الجزء الأول: مؤشرات الثقافة العليا والثقافة المتدنية، رقم 266**

«الأثر المستهان به لدروس الثانوية. – من النادر أن يبحث المرء عن قيمة المدرسة الثانوية في الأمور، التي يتعلمها هناك فعلا ويحملها إلى منزله بحيث تبقى ملازمة له، بل في تلك الأمور التي يتم تعليمها والتي لا يكتسبها التلميذ إلا مرغما، لكي ينفضها عن نفسه فور ما أتيح له ذلك. إن قراءة الأعمال الكلاسيكية – وهذا ما يعترف به كل مثقف – على ما يعمل به في كل مكان، عملية متوحشة: حيث تقرأ على أسماع أناس صغيري السن لم يبلغوا بعد ولا بأي شكل من الأشكال الدرجة اللازمة لذلك من النضج، من قبل معلمين يلقون عن طريق قراءة كل كلمة، بل وأحيانا بمجرد حضورهم، عفنا فطريا على كاتب جيد. غير أن هنا بالذات تكمن القيمة التي يساء تقديرها عادة – بأن هؤلاء المعلمين يتحدثون اللغة المجردة للثقافة العليا، التي هي، ورغم ما انطوت عليه من تثاقل وصعوبة للفهم، رياضة رفيعة المستوى للعقل؛ بأن ترد في حديثهم دوما تعابير ومصطلحات فنية



Twitter: @ketab_n

وأساليب وإيماءات يكاد الشبان لا يسمعونها أبدا لا في حديث أقربائهم ولا في أي زقاق من الأزقة. وإذا ما اقتصر دور التلاميذ على الاستماع فقط، فإن ذلك سيؤدي تلقائيا إلى صوغ فكرهم بشكل مسبق وجعله وجهة نظر علمية. وليس من الممكن للتلميذ أن يخرج من هذه التربية كطفل طبيعي بحت غير متأثر قماما من التجريد».

لم تعد هذه المدرسة الثانوية تمت بصلة كبيرة لما نعرفه اليوم. وأنا قد تعرفت في (بافاريا 1970-80) جزئيا على هذه المدرسة التي تعتمد كليا على أسلوب التدريس التلقيني. هذه المدرسة، على الرغم من ميل الكثيرين إلى ادعاء العكس، لم تكن مدرسة جيدة في الحقيقة؛ لربما كانت أمور كثيرة أفضل في يومنا هذا فعلا، أو لم تعد على الأقل بليدة لتلك الدرجة. وما أثار استغرابي قبل كل شيء، على ما أتذكر، وما لم يكن بمقدوري إدراكه آنذاك أو ما اعتبرته بديهيا، هو ذلك المجهود الضئيل، أو لنقل مباشرة: ذلك الكسل الذي شق به معلمو اللاتينية أجمعهم طريقهم. فعلى الكثيرين منهم لم يكن ذلك العفن الفطري الذي يتحدث عنه نيتشه فحسب، بل إن هذا العفن قد ضرب أطنابه ليتخذ أبعادا غريبة. وباختفاء المدرسة القديمة تلاشى المعلم بنزعاته الغريبة. وما هذه سوى خسارة منظرية ليس إلا. نيتشه يتحدث على ما يبدو قبل كل شيء عن ذلك التلميذ، التلميذ نيتشه، الذي تعلم الحد الأقصى من كل ما يمكن تعلمه رغم معاكسة الظروف؛ فهو بعينه كان التلميذ الأمثل، الذي قصده. وقد حقق حتى هذا التلميذ الهدف الحقيقي من التعليم، وإن كان ذلك غالبا بطريقة لامباشرة، الهدف الذي لا تفقه منه المؤسسات التعليمية شيئا، لا هي ولا العاملين فيها (فما نفع المؤسسة إذن كهذه، كمؤسسة؟). هذا على الرغم من أن كل واحد منا، كما يقول غوته في رائعته «فاوست»، لا يتعلم سوى ما في وسعه، وهذا يعني على أي حال: أن الآخرين يتعلمون أقل من ذلك. وهنا يكمن الجانب المشبوه مما يسمى حجة التعليم الشكلي. إن تلاميذ المرحلة الثانوية اليوم يحققون على مقاعدهم ولا شك أمرا، كان نيتشه قد اعتبره بكل بساطة من المستحيلات، ألا وهو مغادرتهم للمدرسة الثانوية كأطفال طبيعيين. وهذا ما تسنت لي فرصة رؤيته أمس، فحين كنت بصدد شرح صيغة المضارع المنصوب في اللغة اللاتينية للطلبة الجدد، سرعان ما تبين لي مدى قلة تملكهم



Twitter: @ketab_n

ناصية المضارع المنصوب في الألمانية. وبما أن هذه الصيغة قد تكون معيار ما يصفة نيتشه بتجسيد «اللغة المجردة للثقافة العليا». إذن فإن المدرسة قد أخفقت في ذلك أيضا.

نحن نلمس في نص نيتشه نوعا من الأمل الذي يدعو للاستغراب نظرا لاعترافاته بسوء نوعية الحصص التي تلقاها. وهو يحدد بين الدرس والتدريس، بين المعلمين والعلم ثمة صلة كانت تقوم في العصور الوسطى بين الكنيسة الإمبيرية والمسيحية المشترطة، بين رجل الدين الكافر والاستبشار بالخير والبركة. فالراهب السيء ليس بمقدوره على الإطلاق تلطيخ أو تدنيس ما يمنحه من أسرار كنسية، والذي يحدث هنا هو تحقق أمر كبير جدا من خلال الراهب وبحكم منصبه البسيط. وحتى لو كان مستقبل السر آثما أو غير ناضج على الإطلاق فإن ذلك لا يشكل أي عائق. وهكذا فإن الدير القديم، حتى بعد تحوله إلى المدرسة الداخلية شولبفورتا، التي زارها نيتشه، لم يفقد شيئا من تأثيره كدير على هذه المدرسة. هذا ما تعلمه من هذا التفاؤل، الذي هو تفاؤل غيبي وليس تفاؤلا تربويا، حتى لو لم يكن يعرف أنه تعلمه. التقليد الحقيقي يأتي مفعوله دوما بشك باطني. وهذا بالذات ما يود نيتشه أن يقوله لنا، وقد قام بذلك على نحو مقنع أكثر، حين لم يدرك هو نفسه إلا نصف هذه العملية، وسرد لنا بشأن النصف الآخر بدلا من ذلك مثالا فاقد الوعي.

**الوخزة الثانية: إنساني، إنساني جدا،**

**الجزء الثاني: المتجول وظله، رقم 312**

«تحطيم الأوهام. لا شك في أن الأوهام متعات مكلفة: ولكن ما يفوق ذلك كلفة هو تحطيم هذه الاوهام – ويعتبر متعة ما لا يمكن للبعض إنكاره».

الإيجاز هدف أسلوبي نافع ومفيد؛ ولكنه ليس فضيلة تحمل أجرها في طياتها. فلا يتعين أبدا تقديم الوضوح قربانا للإيجاز، بل من المستحسن إضافة جملتين أو ثلاث لضمان فهم كامل. وإلا فسينتهي المرء إلى حكمة لن تكون بالتالي سوى قالبٍ من الثرثرة. فهو بهذا يصب طموحه وغروره في التنويه إلى كمية ما فكر به الكاتب، وما يتعدى حدود الموجود



Twitter: @ketab_n

في النص بشكل واضح؛ ويشجع القارىء بهذا حتى الإكراه على تقليده في ذلك. الفكرة تريد أن تكون لامعة براقة في الحكمة، بيد أنه لا يتعين عليها إرادة ذلك، حيث لا يجوز لها أن تبلغ هذا البريق إلا بشكل جانبي وتلقائي بعض الشيء، كما لو كان هذا البريق ناتجا ثانويا للشفافية، شأنه شأن زجاجة النافذة التي، وإن وجدت في زاوية معينة، فهي تعكس ضوءا ينفذ منها عادة. إن هذه القطعة في نظري تسير على قرب خطير من الحكمة – وبخاصة ما يتعلق منها بالتلاعب بالألفاظ «متعات» و «متعة». التعبيران اجتمعا بمحض الصدفة في مقام واحد وبينما يتعلق الأمر في الحالة الأولى باصطلاح تعبيري ورد ذكره دون روية، فإن الحالة الثانية تتضمن وبجد أمرا، يجد فيه من يقوم به رغبته. والجملة أقل عمقا مما يعتقد؛ فهي تخدع نفسها بنفسها، وهي نوع من الإبداع الفكري الجارف. ونيتشه يقول ولا شك في مقام آخر ما يلزم بالنسبة للفرق بين الإبداع الفكري وإمعان التفكير؛ ولكنه نسي ذلك في هذا المنزل. هل لهذه الجملة معنى أخر، غير أن يبذل المتدين مثلا مالا كثيرا في شراء ورق الذهب والبخور، دون أن يكون لأحد أن يبغضه، لأن خيبة أمله ستكون عندها كبيرة للغاية، أو أكبر على أي حال من الخسارة التي يتكبدها من جراء تنسكه؟ لا بد من التفكير بذلك مليا – كما لا بد في ذات الوقت عدم نسيان تلك الجدية الأكثر كبراً من ذلك، والتي عالج بها سيغموند فرويد نفس الموضوع في مخطوطته «مستقبل وهم». وبالمناسبة فإن فرويد لم يكتب أية حكم أبدا، فأخلاقياته الطبية ما كانت أبدا لتجيز ذلك، كما أنها لا تجيز له أن يكتب وصفة طبية بشكل غير مقروء.

**الوخزة الثالثة: العلم المرح،**

**الجزء الرابع: القديس يانواريوس، رقم 328**

«إلحاق الضرر بالحماقة. – لا شك أن ما يوعظ به بشأن دناءة الأنانية بكل هذا العناد والاقتناع، قد ألحق الضرر بالأنانية عموما (لصالح الغرائز القطيعية! كما سأكرر مائة مرة)، خاصة بفعل تجريده لها من كل راحة ضمير وحثه على البحث فيها عن المنبع الحقيقي لكل شقاء. «أنانيتك هي كارثة حياتك» – كان هذا مضمون كل وعظ لمدة



Twitter: @ketab_n

آلاف من السنين: الشيء الذي أضر بالأنانية، كما قلت، وسلب منها الكثير من روحها، من مرحها، من إبداعها، من جمالها؛ الشيء الذي خبل الأنانية وقبحها وسممها! – أما القدم الفلسفي فقد عرّف بدوره منبعا رئيسيا مغايرا تماما للشقاء: فلم يكل المفكرون منذ سقراط من المناداة بما يلي: «إن طيشكم وحماقتكم، نهجكم الحياتي الوديع حسب القواعد والقوانين، تبعيتكم لرأي جاركم هي علة ندرة بلوغكم السعادة – نحن المفكرون كمفكرين من أسعد الناس». دعونا لا نتخذ هنا قرارا بشأن ما إذا كان لهذا الوعظ ضد الحماقة أسباب أفضل من أسباب الوعظ ضد الأنانية؛ أما الشيء الأكيد هنا فهو أن الحماقة قد سلبت من الأنانية راحة ضميرها – لقد ألحق هؤلاء الفلاسفة الضرر بالحماقة!»

هذا نص مثير جدا، مثير حتى لحظة اكتشاف المغلوط فيه. إن نيتشه لا يمكن أن يكون مدركا لمنبع خطأه الذي يجذب الأنظار. فهو يكمن، شأنه شأن أخيه في الحالة الأخيرة، في المعنى المزدوج لكلمة واحدة وردت دون تَرَوٍّ، وهي هنا «الحماقة». والحماقة كما نعلم تتأرجح دوما ما بين القطبين الفكري والأخلاقي – في حين يتواجد من كرسوا أنفسهم للموضوع بطاقات من الغضب على الجانب الأخلاقي. وهذا لا يحدث طبعا إلا في عصر نيتشه نفسه، في القرن التاسع عشر. غوستاف فلوبير كأحد المعاصرين لنيتشه يعمل في هذه الفترة على تأليف معجمه النصف وثائقي «معجم الأفكار الجاهزة» (Dictionnaire des Idées Reçues). ولم يسبق أن دعا أحد الوعاظ إلى استحقار الخطيئة، كما دعا فلوبير إلى ذم الحماقة، لا بذلك الحماس ولا بتلك الحيرة لا من بعيد ولا من قريب، إذ لم يكن لدى فلوبير ثمة فكرة منظمة تقف إلى جانبه، فكرة تشكل القطب الآخر لما يعارضه، شأنها شأن الغيرية (أو حتى الجحيم) بالنسبة للأنانية، ما من ضوء في الظلام؛ فلوبير يختنق في كراهيته الحائرة، هذا هو قدره، وقد مات على هذا الحال. مثل هذه الحماقة، مثل هذه الانحلالية العميقة والميؤوس منها إلى حد لا يعقل، هي المقصودة إذا ما قيل إن الآلهة تتنازع معها عبثا. (يعود أصل هذه العبارة إلى شيلر، الذي يحق لنا على كل حال أن ننسبه كليا من حيث أعماله إلى القرن التاسع عشر.) إن هذه الحماقة لا تختلف عن الأنانية، بل تضمها بالأحرى تحت راية ذلك الجانب منها الذي يفتقر إلى كل مجهود



Twitter: @ketab_n

من عدم قابلية المساس بها، والتي تملأ صدور خصومها المفقودين منذ البدء بسخط ينهش حياتهم. وهي ترقد آمنة في تكرار المعنى: فكون المرء أحمقَ، يعني أنه يريد البقاء أحمقَ.

غير أن من الواضح أن هذه الفئة الأخلاقية السامية ليست ما قصدته فلسفة العصور القديمة. فحتى ذلك المزاج الرائق إلى حد مفزع، والذي يشعر به فلاسفة مثل سقراط وسينيكا يلفت الأنظار إلى استحالة أن يمت أصحابه بصلة إلى نفس الحماقة التي يتحدث عنها فلوبير. نحن هنا، ولنا الحق كل الحق في ذلك طبعا، بصدد الحديث عن جهل قديم قدم البشرية، وجدت الفلسفة خصيصا لغرض محوه. والهدف هنا هو إزالة «الرأي» المجرد في برنامج تربوي يتكون من خطوتين. الخطوة الأولى: اثبات أن الوضع الفكري القائم حتى الآن لا أساس له، الكشف عن الخاطئ وإزالته بهذا أيضا. هنا يحك غرض التربية الفلسفية رأسه ويقول، «حقا، سقراط، أنا لم أعد أعرف ذلك». الخطوة الثانية: الصحيح يحل محل الخاطئ أولا بأول. مساهمات الشريك الآخر في الحوار تميل الآن أكثر إلى الإيجاز، إذ لم يعد عليه سوى أن يبدي موافقته. ولا تتطلب المسألة بعد ذلك القيام بالمزيد من أعمال الهداية والتغيير؛ العصور القديمة تنظر إلى التعرف على الصحيح والقيام به أيضا على أنهما أمران في كيان واحد. والحكيم والطيب والسعيد بالنسبة إليها شخصية واحدة، تدير إلى العالم هذا الجانب من مثلثها تارة وذلك الجانب تارة أخرى، وهي ترى في المقابل أن الأحمق والشرير والتعيس شخص واحد أيضا. ولا داعي لا تّهام الشر والحيرة بالحماقة، فكلاهما واقع تحت ما يكفي من طائلة عقاب نفسه بنفسه، أما عقابهما فهو بؤسهما. إن فلسفة العصور الوسطى لم تقم أبدا بـ «الحاق الضرر» بالحماقة، كما يقول نيتشه وكما كان بود فلوبير أن يفعل، فهي ترى في الحماقة مرضا وفي نفسها طبيبا، وعليه فإن نيتها كانت منعقدة على مداواة الحماقة وليس على إلحاق الضرر بها. وهنا يكمن وجه الاختلاف الرئيس، عما يريد الوعظ المسيحي إلحاقة بالأنانية، فالأنانية تتمتع ولا شك دوما بصحة جيدة بطريقتها الخاصة، بصحة كالتي يحافظ عليها الشيطان لنفسه، بحيث يكون من اللازم مكافحته بشكل آخر، بوسائل أخرى، بأساليب أخرى. المسيحية تحترم الشر (وهذا هو بالذات ما تراه في الأنانية) كعدو للحقوق الخاصة، بدلا من الرغبة في استئصاله



Twitter: @ketab_n

كمجرد عطب. أما فلسفة العصور الوسطى ( التي هي مذهب أخلاقي قبل كل شيء) فتخفق فئويا في إصابة الشر، وتبلغ فضلا عن ذلك في تصورها المتفائل المفرط للإنسان بنفسها درجة الحماقة. المسيحية هي التي أنهت الضّحْل الخصيب لتفكير العصور القديمة الفلسفي، إذ كسّرت جدار حوض السباحة المرح هذا والمعد خصيصا لمن لا يتقن السباحة باتجاه محيط من البركة واللعنة – وسرعان ما غرقت بنفسها في حماقتها الخاصة، ما لا يفوّت نيتشه فرصة ملاحظته. – هكذا إذن يستسلم نيتشه إلى قوة مدلولاته المندفعة. على مستوى كلمة «حماقة» بقعة دقيقة واهية، الشرارة تقفز بالاتجاه الخاطئ، وبرق الأفكار يشتعل كدارة قصر.

**الوخزة الرابعة: ما وراء الخير والشر: فضائلنا،**

**رقم 231**

«التعلم يغيرنا، يفعل ما تفعل كل تغذية لا تقتصر على «الإبقاء» فحسب –: كما يعرف الفيزيولوجي. ولكن في أعماقنا، هناك «في الأسفل» تماما، يكمن ولا شك شيء يرفض التعلم، قدر روحي بصلابة الغرانيت، بقرارات وإجابات مقدرة مسبقا عن أسئلة مقدرة ومختارة مسبقا. في كل مشكلة أساسية ينطق ألـ «هذا أنا» اللامتغير؛ فليس بمقدور مفكر ما أن يغير ما تعلمه بخصوص الرجل والمرأة على سبيل المثال، بل لا يسعه إلا أن يختتم تعلمه – أن ينهي اكتشاف ما كان «ثابتا» عنده بهذا الخصوص. إننا نجد في الوقت المناسب حلولا لمشكلات معينة، تمنحنا نحن بالذات إيمانا قويا؛ وقد نسميها منذ تلك اللحظة فصاعدا «قناعاتنا». غير أننا لن نرى فيها في وقت لاحق سوى آثار أقدام تقودنا إلى معرفة الذات، سوى مرشدٍ يوجهنا نحو المشكلة، التي هي نحن – أو بعبارة أصح، إلى الحماقة الكبرى، التي هي نحن، إلى قدرنا الروحي، إلى رافض التعلم «هناك في الأسفل» تماما. – لربما كافأتموني على هذا التأدب البالغ الذي ارتكبته حالاً بحق نفسي وأذنتم لي بأن أسرد عليكم بعض الحقائق عن «المرأة بحد ذاتها»: شريطة أن يكون بعلمكم من الآن، أن هذه الحقائق ما هي إلا حقائقي الخاصة فحسب».



Twitter: @ketab_n

إن هذا النص يسلك في الحقيقة طرقا ملتوية. حيث لا نعرف في بادئ الأمر ما الذي يريده، بل نلمس فقط بنوع من الغرابة كيفية سير الألفاظ الرنانة هنا– «قدر»، «غرانيت»، «مقدر مسبقا»، «أسئلة مختارة»، «مشكلة أساسية» – يدا بيد مع التردد في قول «هناك في الأسفل تماما»، مع وضع العبارة فضلا عن ذلك بين علامات اقتباس دلالة على تأنيب الضمير. (نحن نجد هنا عموما علامات اقتباس كثيرة) إن ما يدور حوله هذا النص في الحقيقة يَجر إلى داخله بـ «على سبيل المثال» في بيان بلغ حد التقرير الخاطئ. المسألة تتعلق بالمرأة إذن، نيتشه ليس بمقدوره الاعتراف بخوفه منها، ولا بطامته المنبثقة عنها، بل إن آخر ما يمكنه الاعتراف به هو افتقاره إلى التجربة مع هذا المخلوق الخيالي. وما يضحك ويحزن في آن واحد، هي طريقته في التفرقة ما بين تغيير التعلم واختتامه، مع أنه لم يحصل إلا بجهد جهيد على قسط يسير من التعليم أصلا في هذا السياق، وبأية نماذج بائسة: أمه، أخته، ولا سيما أكثرهن سوءا، هاوية جمع الرجال الجديرين بالملاحظة (لو أندرياس ـ سالومي). على هذه المقطوعة الثلاثية الماصة للدماء لا يمكن بناء تصريحات قابلة للتعميم. ولكن ومن أجل وضع قناع على سوء طالعه الشخصي للغاية، كان على نيتشه أن يتصرف وكأنه لم يكن بإمكانه أبدا الحصولَ على ما هو أفضل، وذلك لأن الآخرين جميعهم أيضا على هذا الحال. النهود حامضة جدا بالنسبة له. وهو يهرب من الخجل إلى العناد، الأمر الذي كان بإمكانه وبفضل سيكولوجيته المرهفة اكتشافه فورا لدى أي شخص آخر. وإذا قال أحدهم بتلك الإيماءة «حقائقي»، فبإمكاننا أن نثق كل الثقة بأن المسألة لا تتعلق حتى بحقائقه هو. كما وأن من الشيق أيضا مسألة آثار القدم التي تقود إلى معرفة الذات، التي بإمكان المرء قراءتها بعد مرور فترة من عمره من حوادث مختلفة تقع بمحض الصدفة وبشكل منفصل تماما بعضها عن بعض. ولكن ومن أجل أن تصبح هذه الفكرة حقيقية، فإنه لا بد من تطويريها بقدر أكبر من الحرية وليس تطويرها بشكل تام من روح الدفاع العقيمة كما هو الحال هنا.



Twitter: @ketab_n

**الوخزة الخامسة: إنساني، إنساني جدا،**

**الجزء الأول: الأمور الأولى والأخيرة، رقم 32**

«الظلم ضروري. إن كافة الأحكام بشأن قيمة الحياة مطورة بشكل لامنطقي وهي لهذا السبب ظالمة. يكمن عدم نقاوة الحكم أولا في الشكل الذي تتوفر فيه المادة، إذ تتوفر بشكل غير واف للغاية، وثانيا بطريقة تكوين الحاصل الإجمالي من ذلك، وثالثا في أن كل قطعة من المادة هي أيضا نتيجة التعرف الغير نقي، وبشكل حتمي جدا. فلا يمكن على سبيل المثال أن تكون أية تجربة بشأن إنسان ما، مهما كان مقربا منا، وافية بحيث يكون لنا حق منطقي في تقدير هذا الإنسان تقديرا إجماليا؛ فكافة التقديرات سابقة لأوانها ولا بد لها من أن تكون ذلك. وأخيرا فإن المكيال الذي نكيل فيه، كياننا، ليس حجما لا يمكن تغييره، وبما أنه لدينا مزاجات وتقلبات نفسية، فإنه يتعين علينا رغم ذلك معرفة أنفسنا كمكيال ثابت من أجل تقدير صلة أي شيء بنا بشكل عادل. لربما ستكون حصيلة كل هذا أنه لا ينبغي علينا أن نوقع أية أحكام على الإطلاق؛ لو كان بمقدورنا أن نعيش فقط دون أن نقدر، دون أن نشعر بالبغض والمودة! – فإن كل بغض يتوقف على التقدير، شأنه شأن كل مودة. ليس لدى الإنسان ما يدفعه إلى التقرب من شيء أو إلى الابتعاد عن شيء آخر، دون أن يشعر بأنه يريد ما يحفزه ويتجنب ما يضره، ليس لدى الإنسان دافع لا يحمل شكلا من أشكال التقدير المدرك لقيمة الهدف. نحن ومنذ البدء مخلوقات لا منطقية ظالمة أيضا وبإمكاننا إدراك ذلك: إن هذا التنافر من أكبر تنافرات كياننا وأقلها قابلية للحل».

إن الطريقة المستخدمة هنا في اختيار النصوص تؤدي (ولا يتعين النظر إلى ذلك كنقيصة فقط) إلى ظهور تلك النصوص أيضا، التي يكاد أحد لا يتطرق إليها عن كثب. إن بعض القطع التي تناولناها آنفا لم تكن خالية من الإشكال؛ ولدينا الحق كل الحق طبعا أن نصف ذلك بالضعف. فهي لا تفي بموضوعها. يبدو الأمر أولا وكأنه يتعلق بقيمة الحياة بشكل عام، فنقدّرُ بذورنا تصفية حساب مع النظريات المتشائمة؛ حيث تتم وبأسلوب متحذلق جدا مناقشة علة عدم قدرتنا على اكتساب بيانات وافية حول قيمة الحياة، ما لا يمت للموضوع بصلة كبيرة. ومن ثم يجذبنا نيتشه بكلمة واحدة فقط («ظالم»)، فيقفز تحت



Twitter: @ketab_n

ذريعة المثال ليضرب طريقا مغايرا تماما. فيدور الأمر على حين غرة حول إذا ما كان يجوز لنا الحكم على الغير. إن ذلك لا يجوز لنا طبعا. (وبالمناسبة فإن المسألة تشمل النساء أيضا – ينبغي علينا أن نواجه نيتشه بنيتشه نفسه أكثر من ذلك.) أين هي المشكلة هنا؟ حتى وإن وجدت أية مشكلة في الماضي فقد تبخرت، ولم تحافظ على بقائها حتى يومنا هذا. وحتى «التنافر» المشتكى منه لم ينحل هو الآخر، بل خَفَتَ وغاب، كما خفتت وغابت أمور أخرى عائدة إلى نيتشه، كعداء الفنان والمواطن في قصة توماس مان القصيرة «تونيو كروغر» مثلا. يجوز لنا أن ننفي بهدوء بال مقولة: إن الإنسان كيان لامنطقي بطبيعته. وليس منطقيا حتى آخر جزء منه، الذي يكمن فيه في الغالب خطأ سري هو الآخر، هو أن المرء وإن لم يتدخل ويتسبب بأخطاء بشعة، فهو ينقاد من ثانية إلى أخرى إلى البيانات المتدفقة ويحدد موقفه من ذلك، الذي يأتي دوما بتقرب عقلاني مما هو لازم وضروري. فهو فرد في كل نموذج من نماذجه التي لا تعد ولا تحصى، فرد لن يعفى من الضبط فيما يتوافق مع المسائل العامة المحيطة به، والعدالة هي أصغر همومه. وبالمناسبة فإن كل من يصغي السمع هنا وهناك سيكتشف أن الناس فيما يقوله بعضهم عن بعض، بصرف النظر عن نوع معين حاد من الفضول، نادرا ما يكون خبيثا في الحقيقة، يتعامل بعضهم مع بعض بقدر كبير جدا من العدالة. وحيث يوثقون اعتراضاتهم بمحضر خاص دون التفكير مليا بذلك بحكم التقاليد، حين يجمع القدر بين امرأة متقدمة بالسن ورجل أصغر منها سنا بكثير، فإن تعليقا واحدا – تذكروا أن سعادتهما متوقفة أيضا على ما تقولونه عنهما! – يكفي لإعادتهما إلى رشدهما. إن شعور العدالة موجود في أغلب الناس كوجود حاسة التوازن فيهم تماما: فهذه الحاسة وإن كانت مسألة ذاتية بحتة، فهي موهوبة بعصمتها عن الخطأ التي تحول دون انقلاب أو سقوط شيء ما. وحتى الظلم نفسه يمكن للمرء أن يرزحه تحت نير العدالة عن طريق تلك الرغبة التي يمنحها الفن المميز لمن يمارسه. غير أن ذلك بحاجة إلى التمرين. وبمقدور المرء أن يتعلم كيفية استخدام استيائه كأثر موجه. هنا ثمة شيء غير صحيح، هذا ما يقوله لي أنفي – ولكن ماذا بالضبط؟ لا بد هنا من الانتقال من الرائحة إلى المرئي المثبت. والعدالة، وهذا ما لا ينبغي علينا أن ننساه أيضا، ليست كل شيء،



Twitter: @ketab_n

فحساب العدالة الهزيل لا يمكن أن تثبت له قدم حتى في أفضل وأهم وأخصب العلاقات الإنسانية من شدة الكرم والتسامح. وجو هذا الموضوع ليس عاصفا لهذه الدرجة كما يقول لنا نيتشه ويتوقع منا أن نصدق.

**الوخزة السادسة: الفجر، الكتاب الثالث، رقم 194**

«غرور معلمي الأخلاق. يكمن تفسير النجاح الضئيل إجمالا لمعلمي الأخلاق بأنهم أرادوا الكثير الكثير مرة واحدة، بعبارة أخرى أنهم كانوا طموحين جدا: حيث كان بودهم فرض أحكام وقواعد للجميع. ولكن ذلك يعني تَحَوَّلاً في غير المعين وإلقاء خطب أمام حيوانات، من أجل جعلها بشرا: فلا غرو إذن إن كانت الحيوانات تجد ذلك مملا! ينبغي على المرء أن يبحث لنفسه عن دوائر محددة وأن يبحث لهذه عن أخلاق ويشجعها، كأن يلقي مثلا خطبا أمام ذئاب، من أجل جعلها كلابا. ولكن وفي المقام الأول فإن النجاح الكبير يبقى حليفا لمن لم يعتزم تربية الفرد لا تربية الجماعة، بل يكتفي بالأحرى بتربية شخص واحد دون الدوران نحو اليمين أو اليسار. يعود تفوق القرن الماضي على قرننا هذا إلى وجود أناس كثيرين حصلوا فيه على تربية منفردة، بما في ذلك مربين كثيرين، وجدوا هنا مهمة حياتهم – ووجدوا بهذه المهمة أيضا كرامتهم، أمام أنفسهم وأمام سائر «المجتمع الجيد».

يبدو معلم الأخلاق كحرفة مصدقة ومعتمدة وقد انقضى أمره هذه الأيام – ما لا يعني طبعا سوى أنه يعود إلى الصورة على مستوى متدن إلى حد كبير. ولو كان مثل ذلك قائما حتى الآن وبشكل صريح ومعترف به، لما ظهرت أبدا شخصيات مثل (أولريش فيكرت) أو (بيتر هانه). إذن فإن هنالك ثمة انهيار مستمر، يشتكي منه حتى نيتشه، حين يوقع بين كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر. وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يتعين علينا أن نحمل هم الأخلاق، فهي تهيئ نفسها بنفسها في كل قطر وجانب، حيث لا يعيش الناس على الإطلاق إلا بشكل جماعي، أي إن الأخلاق بعبارة أخرى تعمل دوما كما تعمل الهرمونات في فترة المراهقة. من المحتمل أن يكون نجاح معلمي الأخلاق ضئيلا



Twitter: @ketab_n

للغاية في كل عصر. شوبنهاور الذي كان نيتشه يكن له التقدير بداية، قد ادعى ذلك نظرا إلى ما انضوت عليه هذه القطعة بالذات من تمجيد للأوضاع التربوية في الماضي: من أراد أن يعرف ما هو أمر التربية، ليس عليه إلا أن ينظر إلى أشهر معلم في التاريخ – سينيكا – وإلى تلميذه الوحيد – نيرون –، وسيعرف بما فيه الكفاية. ونيشته، الذي هو بنفسه آخرهم وأكثرهم جلافة، يبقى دوما مؤمنا بالتربية دون قيد أو شرط. لا تتكاثروا، بل تساموا! وهو لا يريد ترك هذه المهمة لا لنظرية التطور، التي لا شأن له بها، ولا لعملية التاريخ الديالكتيكية، التي ينكرها – المشتلان الآخران المتنافسان في القرن التاسع عشر – بل فقط لله «تربية». ولكنه يدرك تمام الإدراك رغم كل ذلك التربية كمحبة والمحبة كإقناع، وهذا ما تبرزه فكرته الجميله في وعظ الذئاب بأن يصبحوا كلابا. وهو يود أن يتأكد من تبجيل المعلم. لقد ضحك نيتشه من أولئك الذين كانوا يخافون منه كرجل شرس بسبب شاربه الكبير. يتعين تتبع هذه الإشارة إلى ما يواريه من وداعة. نيتشه، الذي استشهد بشكل متناوب بكافة الأذهان الممكنة، وذلك فقط من أجل أن يعود ليبطلها من جديد (شوبنهاور على سبيل المثال)، لم يكن لديه دوما سوى قدوتين اثنتين لا ثالث لهما: كونفوشيوس والقديس فرانسيس.

**الوخزة السابعة: ما وراء الخير والشر: الروح الحرة، رقم 35**

«آه فولتير! آه إنسانية! آه هراء! في «الحقيقة»، في البحث عن الحقيقة أمر؛ ولو بحث الإنسان بشكل إنساني جدا – «il ne cherche le vrai que pour faire le bien» – فأنا أراهن، أنه لن يجد شيئا!»

على الرغم من قصر وغموض هذه القطعة، إلا أنها تبقى لحسن الحظ في طبيعتها المتنهده نائية عن فتن الحكم والأمثال. إن القرن الثامن عشر قد توقف فجأة بالنسبة إلى نيتشه عن كونه قدوة متحضرة يرثيها، بل أصبح في أسمى مساعيه، أي المساعي التربوية، «هراءا». من الممكن لنا وبشكل عام ملاحظة أن نيشته ينتهج جدلية تدريجية، إذ يزعم الآن أمرا


Twitter: @ketab_n

ويدعي عكسه في وقت لاحق دون أن يوازن بين هذا وذاك وكأنه قد نسي تماما ما سبق وادعاه. وهو يدرك البنية المكانية لسؤال ما بأن يدور حوله مع مرور الوقت، فيما يظهر له السؤال بدوره جوانبَ مختلفة. وذلك يضعف نفاذ ما يقوله، ويجعله خصبا لكل من يأتي بعده؛ كذا هو أسلوب المعلم الجيد، وكثير الطلبات، الذي لا يتعين على التلاميذ سماع الكلمة عنده فحسب، بل ورؤية الإبتسامة التي تقيد الكلمة أيضا. وهذا ما تدور حوله أيضا هذه القطعة القصيرة: إن في البحث عن الحقيقة أمر – أي أمر، إنه لا يحدد ذلك، بل يبقي المجال مفتوحا بالأحرى. نيتشه يتهكم على المنور فولتير الذي يتجول في أطلال تفاؤل العصور القديمة بالفضيلة، بأن يعلن بكل بساطة عن تطابق الخيّر والحقيقي. (لم يعد ينقصنا هنا سوى الجميل لكي نحصل على مقدمة النظام القديم للمدارس البافارية.) غير أنه يكمن وراء ذلك قدر أكبر من الطيب والتسامح مما يود أن ينوه به نيتشه في هذا المنزل. فهو يعرف كم يحمل في داخله ممن جعله مرمى سهام تهكمه؛ ولذلك فإن الحكم الذي يلقيه على فولتير (كحكمه على سقراط) يبقى موقوفا ومؤجلا، حتى النهاية، لما أراد الإتيان بالوضوح بأساليب عنيفة.

**الوخزة الثامنة: عدو المسيح، رقم 18**

«ينتمي المفهوم المسيحي عن الله – الله كرب للمرضى، كعنكبوت، كروح – إلى أكثر مفاهيم الله، التي توصل إليها الإنسان على الأرض، فسادا؛ ولعله كان هو بنفسه يشكل المستوى المنخفض في تطور نمطية الآلهة المنحدر. الحط من الله ليصبح مناقضا للحياة، بدلا من كونه تجليا ونَعماً أبدية! إعلان العداوة في الله على الحياة والطبيعة وإرادة الحياة! الله صيغة كل نميمة من نمائم «الحياة الدنيا»، وصيغة كل كذبة من أكاذيب «الحياة الآخرة». تأليه العدم في الله، وتقديس إرادة العدم! ...».

أنا لا أحبّ «عدو المسيح»؛ ولا أضع هذا المقطع هنا إلا بشيء من الغم، إذ إن هذا ما شاءته الصدفة ولا حول لي بذلك. لنتطرق أولا إلى مسألة الترقيم، عند نيتشه المتأخر تكثر علامات التعجب، الأمر الذي يعتبر دلالة سيئة لدى كل كاتب. إن هذه القطعة



Twitter: @ketab_n

لا تنتهي بعلامة تعجب فحسب، بل وتأتي هذه العلامة ملحوقة فضلا عن ذلك بثلاث نقاط، وذلك يشير إلى مشكلة شكلية حقيقية. فالنداء ينبغي أن يكون إشارة متكاملة بحد ذاتها ولا يتعين أن يكون عابثا بهذا الشكل. وهنا يفتقر الكاتب للقوة اللازمة من أجل إغلاق هذه الحلقة. ما الذي جرى لنيتشه، بل وأسوأ من ذلك: ما الذي أكره نفسه عليه لكي يجري له. فهو غير مرح، جلف وجَهوُر لدرجة كبيرة – لنستعمل هنا أحد تعابيره المفضلة – لا توافق ذوقه هو بنفسه. لقد قال نيتشه ذات مرة عن باسكال: يعذبني أن أرى كيف أن هذا يقتل العقلانية في داخله، كحشرة طويلة السيقان لا تلين ولا تريد أن تموت. إن نفس هذا المنظر يجر وراءه قدرا أكبر من العذاب لدى نيتشه، فالخير، الذي ينفذ باسمه عملية القتل أقل شأنا على أي حال من رب إبراهيم وإسحاق ويعقوب. «الحياة»! الحياة غير موجودة، وإن وجدت، فهي لن تكون إلا عدوا لدودا لما هو حي، بأن تحافظ على نفسها دوما على حسابه ولا تكف عن ذلك حتى بعد موته. وليس هذا بحاجة إلى أي تضخيم، ولا يتعين علينا تمجيد ذلك، فهذا هو حال الدنيا بعجائبها الحزينة. أما فيما يتعلق بالحي نفسه، فلا يمكن في الحقيقة إلا أن يكون هنالك نوع من الارتياع لما هو عليه من ضعف ووهن. ويمكن لنا أن ندرك نميمة الحياة الدنيا على أمثل وجه كنتيجة لهذا الارتياع: بهذه السهولة وبهذه السرعة يتعين كسر رقبتنا! لا، نحن لن نقبل بذلك، بل نريد لما هو حي بكل ما عاشه في حياته القصيرة أن يحفظ في مكان واحد. وهذا المكان يرعاه ويضمنه الإله المسيحي. ومهمة هذا الإله ليست مكافحة الحياة، بل رعاية الحي. وهو لا يمثل العدم، ولكن ذلك الشيء اليسير الذي لا يختلف عنه إلا قليلا قلة تثير الفزع، يمثل «النفخة في الوادي»، كما رأى ماكس فريش الحي على الأرض وهو جالس في الطائرة. علينا أن نشعر بالرأفة تجاه أولئك، الذين كانوا بحاجة إلى هذا الإله، وأن نشعر برأفة أكبر تجاه أنفسنا، نحن الذين فقدوا كل شيء ولم يعد لدينا حتى هذا الإله. إن الإيمان به يقوم طبعا على اعتقاد مغلوط ولدته الحاجة، فهو وهم، بل حتى كذبة، إذا ما جاء من أفواه دوائر معنية معينة، كالكهنة مثلا. هنالك الكثير الكثير مما يمكن قوله عن المسيحية وبلهجة ساخطة أيضا دون شك. ولكن اعتراضات نيتشه هنا في غير محلها.



Twitter: @ketab_n

**الوخزة التاسعة: العلم المرح،**

**الكتاب الثالث، رقم 237 حتى 241**

«237. المؤدب. «إنه جد مؤدب!» – نعم، إنه يحرص دوما على أن تكون معه قطعة كعك يعطيها لسيربيروس، وهو خواف جدا لدرجة أنه يعتبر كل واحد سيربوروس، حتى أنت وأنا – هذا هو «أدب» ـه.

238. بلا حسد. – إنه خال من الحسد تماما، ولكن ليس له أجر في ذلك: فهو يريد احتلال بلد، لم يمتلكه أحد من قبل ولم يره حتى أحد من قبل.

239. التعيس. – إن إنسانا تعيسا واحدا يكفي لجعل سماء منزل بأكمله داكنة وكئيبة بشكل دائم، ولا يغيب هذا الإنسان عن منزل ما، إلا بفعل معجزة! – وليست السعادة على الإطلاق مرضا معديا بهذا القدر – ما سبب ذلك؟

240. على البحر. – أنا لن أقوم ببناء بيت لنفسي (بل إن ذلك جزء من سعادتي أن لا أمتلك بيتا على الإطلاق!). ولكن إذا كان لا بد من ذلك، فسأبنيه، كما بنى بعض الرومان، حتى يشق عباب البحر – أود أن تجمعني بهذا الوحش الجميل بعض الأمور الخفية.

241. الفنان وأعماله. – هذا الفنان طموح ولا شيء غير ذلك: وأخيرا فإن أعماله ليست إلا عدسة مكبرة يقدمها لكل من يوجه أنظاره إليها».

لقد هجع رأس الإبرة هنا في الحقيقة على الرقم 237 فقط، أي على أقل المقاطع ثمرا في حلقة واسعة (حيث أن استنباط الأدب من خوف مغرض لا يتطلب معرفة واسعة)؛ وأنا قد أذنت لنفسي أن أغش قليلا (فلا تكهن ولا اعتقاد بخرافات دون قليل من الغش، الذي لا يمس عنجبا بسلطانها على الإطلاق)، بأن أشركت باقي الأرقام أيضا – ناهيك عن أن هذا المقطع وحده سيكون مجرد قول مأثور وناهيك وعن أن الفنان وأعماله كان لا بد لهما أن يظهرا على ما يريد نيتشه قوله في رقم 241؛ يتعين على هذه القطعة أن تكون خاتمة



Twitter: @ketab_n

ما اقتبسناه نظرا لما انطوت عليه من إنذار. نجد في «العلم المرح» مبدأ بنائيا آخرا غير حب الذات، وهو الإرادة في تركيب قطع الفسيفساء المتناثرة لتصبح كلا متكاملا. إنه مبدأ رائق الطبع، أما نيتشه فكان لا بد له من أن يبالغ بذلك فورا وأن يصف العلم بالمرح بدلا من وصفه برائق الطبع. وبهذا ينسدل على الوضوح. ثمة أمر خانق، يهوى بَقصْده إلى الحضيض؛ كذا هو تقريبا حال حديثه عن الرقص، هذا الرجل قليل الحيلة الذي لا يتقن الرقص، الذي يلمس مشاعرنا بشكل مخجل.

لا بد هنا من ملاحظة كيفية استخدامه للضمائر الشخصية في القطع 238 و 240، كيف يستخدم هنا «هو» تارة ويستخدم «أنا» تارة أخرى، هذا مع أن الأمر لا يتعلق هنا بالتأكيد بأي شخص آخر سوى نيتشه نفسه. وهو يفصح لنا بسهولة أكبر عن كيانه البورجوازي، الذي يتطرق إليه في مسألة ملكية العقارات. إجابته: مبدئيا لا، ولكن إذا كان لا بد من ذلك، فعلى أكبر طراز فقط، إن المسألة لا تخلو هنا بالتأكيد من بعض التباهي. غير أن هنالك ثمة أمر آخر يجول هنا، أمر يخفي نفسه بفلسفة القدم، أمر مخفي جدا عن قارئ هذه الأيام: فبناء الفيلات ومدها حتى البحر هذا يشكل في الخطاب الفلسفي والشعري في عصر قياصرة روما مثالا كلاسيكيا للتبذير المفرط؛ فما من كاتب واحد قد فوّت على نفسه فرصة التطرق إلى هذا الموضوع الملفت للنظر جدا على ما يبدو، من أجل ايضاح علة اخفاق تطورعصره. ونيتشه يصفع بوجوهنا ما أجمعت عليه العصور الوسطى بشكل نكاد لا ندركه. والمسألة تتعلق هنا بحملة مقتّعة على المطلب الرواقي بالحفاظ على المعيار السليم. وهو يريد أن يكون مفرطا في توجهه إلى ما هو جوهري! وهو يعقّد ذلك طبعا بالتقييدات والاشتراطات، بحيث يكون معياره مقصورا على ذلك العدد الضئيل ممن بوسعهم فهمه فعلا.

كما ونجد فضلا عن ذلك حيطة أخرى أكبر بكثير في القطعة رقم 238. فلا يخفى على أحد أن الحسد والكراهية والغيرة تترعرع ما بين الفنانين والأدباء والمثقفين أكثر من ترعرها في أي مكان آخر، ما يعود بكل بساطة إلى أن كل واحد منهم ليس بوسعه أن يؤدي ما يؤديه إلا منفرداً به، هذا أولا، أما ثانيا فهو ينظر إلى كل شخص آخر كمنافس له، وثالثا



Twitter: @ketab_n

فإنه ليس هناك رتبٌ متفقٌ عليها بشكل دائم، وبهذا فإن المسألة تفتقر أيضا إلى مُا من شأنه فض هذا التنافس ذي النزعة اللامنتهية. الشعراء كالنوارس، عظيمة وهي طائرة، بشعة فيما بينها، كما يقول إلياس كانيتي. إن عدم معرفة الحسد هنا، يعني أن يكون الواحد منهم مختلفا عن البقية، ما لا بد له أن يوقظ ريبة عميقة في صدور الآخرين. فكيف يكون لأحدهم إذن السماح لنفسه بألا يكون حاسدا؟ أهو أحمق إلى هذا الحد؟ أم مجنون عظمة لهذه الدرجة؟ أم عظيم فعلا هذا العظم؟ آخرها طبعا، كما يعرف نيتشه عن نفسه، ليس لأن لديه ما هو أكبر مما لدى غيره، بل لأنه يريد ذلك. ألا يضمر الحسد للآخرين على ما يعتبره هؤلاء أسمى ما يفتخرون به، من أكبر الإهانات بالنسبة لنيشته، وعلى الآخرين أن يتجنبوها، بصرف النظر تماما عن رأيهم بذلك. وإلا لتدفق الحسد على الخلو من الحسد؛ وإن طبقت القاعدة العامة التي تقضي بأن يصبح الحاسد ترحا، لأنه لا ينال ما يبتغيه إلا نادرا، فإن الحسد يرى نفسه في هذه الحالة واقعاً في تناقض خاص ومأزق يجعله يثور كموجة ترتطم في واد صخري ضيق؛ أما الحسد العادي، لين الجانب نوعا ما، فقد جلد ليتحول إلى بُعد جديد تماما من الخبث. ولهذا: هُس! و: «هو».

يقع نيشته في القطعة رقم 239 في خلط فئوي للأمور. إذ لا يختار الفرح – الذي يعدي بالمناسبة ولا شك – نقيضا للتعاسة، بل السعادة، التي هي الآن طبعا أمر شخصي للغاية لا ينتقل بتلك السهولة ليعدي الآخرين. إن ذلك ينطبق ولا شك على التعاسة أيضا. وهكذا فإن القطعة في الواقع تسقط بكاملها إذا ما نظرنا إلى الموضوع عن كثب.

**الوخزة العاشرة: أفول الأصنام أو كيف نمارس الفلسفة بالمطرقة: تجولات إنسان لا يساير العصر، رقم 25**

« أن يرضى المرء بإنسان ما، أن يتعامل مع قلبه باقتصاد بشكل صريح، أمر ليبرالي، ولكنه ليبرالي فقط. يتعرف المرء على القلوب، التي هي أهل للضيافة النبيلة، من نوافذها الكثيرة المغطاة ودفاتها المغلقة: فهي تحرص على بقاء أفضل غرفها فارغة. لماذا؟ – لأنها في انتظار ضيوف، لا «ترضى» بهم فقط».



Twitter: @ketab_n

إن تشبيه القلب بالمنزل صورة جميلة، أما فيما عدا ذلك فإنني غير راض حقاً عن هذه القطعة. فالرضى بإنسان ما والتعامل بشكل صريح مع القلب باقتصاد، أمران مختلفان جدا بعضهما عن بعض. حيث أن الرضى يتضمن معنى مخالفا تماما للقلب الصريح أي المفتوح، فلا يجوز لنا، ولا بأي ثمن أن نجعل الآخر يشعر بما تنطوي عليه هذه العبارة من قلة تقدير له، وإلا فسيكون – ولديه الحق في ذلك طبعا – مهانا إهانة مميتة. القلب الصريح يتجه نحو الآخر في بادئ الأمر كإنسان، أما فيما عدا ذلك فبإمكانه أن يكون ما شاء، وهو يكرمه أيضا كإنسان؛ ويصرف النظر رغم كافة الاختلافات الواضحة، عن تقسيم الناس كالبيض إلى أصناف تجارية. لقد وصف فالتر بنيامين هذه القدرة – النادرة – بالأدب والذوق: أما نيشته فهو يظلمها وقد قيدها بقوله إنها ليبيرالية «فقط» بل ويهينها حتى (مع العلم أن بمقدورنا تخمين أنه وبصفته متملكا ناصية اللغة اللاتينية لا يفكر هنا في المعاني الحديثة المختلفة لـ «ليبرالي»، بل في المعنى الأصلي فحسب: «ما هو جدير برجل حر»). الأمر «النبيل» يشك بأمره دوما، وذلك لأنه لا ينشغل وبشكل مبدئي تماما إلا بتفرده الخاص وبالحفاظ على امتيازاته؛ وهو يشمل دوما تكبرا فجا، أكثر حتى مما يشمله الحديث القريب عن النخبة، والتي قد تشير عمليا على الأقل إلى الكلية، بينما لا يكون النبيل إلا لنفسه. والنبيل في الحقيقة هو الحقير، خاصة إذا تكرم بدوره وسمى نفسه باسم النبيل، وهو أحقر ما يكون إذا كتب بالخط المشبك وبهذا الشكل المبتذل كما يفعل نيتشه هنا. نحن هنا أقرب ما نكون إلى أن نرى سيدة من طبقة الأغنياء الجدد تتنزه بقبعتها الثمينة وبذوق الثمانينات من القرن التاسع عشر. ولا يفوتنا أن ننتبه إلى تلك الغابة التي تتضمنها الصورة في الجملة الأخيرة. حيث نجد هنا على التوالي مباشرة كلمة كتبت بخط مشبك، علامتي اقتباس وثلاث نقاط. هذا مع العلم أن هذه الفراغات ليست فارغة في الحقيقة، بل محشوة بشكل كامل.



Twitter: @ketab_n

**الوخزة الحادية عشرة: إنساني، إنساني جدا،**

**الجزء الأول: الإنسان لوحده مع نفسه، رقم 621**

«الحب كمسكة فنية. – من أراد التعرف فعلا على شيء جديد (سواء كان ذلك إنسانا، أم حادثة، أم كتابا)، فخير له أن يستوعب هذا الجديد بكل ما أمكن من الحب، وأن يصرف النظر بسرعة عن كل ما يبدو له في ذلك معاديا، بغيضا، خطأ، بل وأن ينساه حتى: كما لو كان يعطي على سبيل المثال مؤلف كتاب ما أكبر سبق ممكن وأن يبتغي بقلب خافق، كما في سباق عدو، أن يصل إلى هدفه. فهو بهذه الطريقة يتغلغل إلى داخل الشيء الجديد حتى يصل قلبه، حتى يصل نقطته المؤثرة. وهذا يعني التعرف عليه. وإذا ما بلغ المرء ذلك، فإن العقل بدوره يقوم فضلا عن ذلك بفرض تقييداته، حيث أن ذلك التقدير المفرط، ذلك التعليق المحدد زمنيا للبندول لم يكن سوى مسكة فنية من أجل استدراج روح شيء ما للخروج».

هنا كنت أنا أيضا مضطرا إلى الاستعانة بمسكة فنية: فقد أشار الطالع أولا إلى القطعة رقم 619، فتخطيتها، كما تخطيت الرقم 620 أيضا، لأتوصل بعدها إلى القطعة رقم 621 راضيا بها. فالوخزة الحادية عشرة يتعين أن تكون الوخزة الأخيرة – أحد عشر، عدد الاعوجاج الواضح، عدد التوقف ونقص الوفاء. ولكن لا يجوز عندها أن تكون هذه القطعة الحادية عشرة قطعة تافهة. – إن ما يصفه نيتشه هنا بلغة دفاقة بشكل خاص، بالنسبة إليه أيضا بالمناسبة، هذا الأديب الكبير جزل الأسلوب، ينبغي أن يمثل في الحقيقة الطريقة العادية لكل ناقد أدبي. ما الذي يعطينيه هذا الكتاب، مما لم أكن أعرفه من قبل؟ كذا يتعين على الناقد أن يسأل وأن يعطي الكتاب كل ائتمان ممكن بالنظر إلى ما هو جديد. وإذا كان يتضمن شيئا جديدا بشكل عام (حتى لو كان ذلك في مصطلح وجيز لخطأ شائع عموما لم يعمّد بعد على اسم هذا المصطلح)، فهو جدير بالمراعاة على أي حال. ولا يجوز قبل ذلك البدء ببيان الوسائل التي يمكنه بها التوصل بدقة بشكل أو بآخر إلى شيئه الجديد هذا.

أنا أقصر تعليقي هنا بشكل صريح على الكتاب، بينما يفتح نيتشه سلسلة ثلاثية مكونة



Twitter: @ketab_n

من أناس وأحداث وكتب. الإيمان بأن الأحداث أفراد شأنها شأن البشر والكتب قد هان على القرن التاسع عشر الفخور بتاريخه، بقدر ما يصعب ذلك علينا اليوم. وأرى من الغريب عدم وجود أي فرق في نظر نيشته ما بين البشر والكتب، وأنه يحيط الميل لكليهما بالاسم الكلي للحب. إن أفضل ما في الكاتب يعيش طبعا في كتابه، وهو يشعر بجرح عميق إذا ما تعرض الكتاب لأي هجوم. أنت من تقرأ هذا، احذر! تقول (غيرترود كولمر) في القصيدة الافتتاحية لأعمالها الشعرية، فانظر! أنت تتصفح إنسانا. (سأعمد إلى اقتباس هذه القصيدة في مقامها بشكل مفصل أكثر.) غير أن هنالك في أعمق حب ثمة أمر آخر أيضا، أمر لا يصغي إلى الإنسان بشكل تام، أو العكس: حيث يفتقر هذا الحب إلى جودة ودفء اللامشروطية، التي هي أنفس ما يمكن أن يحدث للإنسان، ولكنها ستكون في غير محلها إن وجدت في كتاب ما، بل ولا يمكنها أن تنشأ أصلا، فالكتاب يُحبّ دوما لـ شيء ما. ومن هذا الفرق، المفهوم ضمنا لكل منا في الحقيقة، لا يعرف نيتشه الكثير؛ حيث نلمس هنا بوضوح، كيف أن موهبته المميزة تبقى مرتبطة بخلل إنساني. نيتشه يريد أن يكون بارد الأعصاب. ولكنه لو كان يعرف مدى البرودة التي تتدفق فعلا من عنوان مثل «الحب كمسكة فنية»، لأصيب بصدمة على الأرجح.

أنا أواصل طبعا تصفح أعمال نيتشه قليلا بعد انتهائي من هذه الوخزات الإحدى عشرة وأجد مقاطع أخرى ربما كانت مشوقة أكثر ولعلها كانت «أفضل». غير أنني مضطر إلى الامتناع عن التطرق إليها بحكم اعتبارات أسلوبية. ولم يكن بوسعي إلا بهذه الطريقة التي انتهجتها فقط، بهذا التناهي المباغت، أن أشغل نفسي بنيتشه، هذا الإغراء اللامتناهي. ولم يكن بمقدوري في هذا السياق أن أتجنب كليا ظاهر التمادي والازدراء والظلم، ولكن ذلك لا يهم. إن تكريم نيتشه يأتي في الغالب بشكل خاطئ، إذ يكرّم كمونولوجي كبير. مع أنه ما من أحد يدعو إلى الحديث بإلحاح أكبر. إلا وهو يثبت أنّ ما ادّعاه سقراط أن المرء على استعداد للإصغاء إليه، أن ما ادعاه سقراط لنفسه مجرد ادعاء فقط. أي كأديب تربوي يريد أن يجلب الشخص الآخر في الحوار إلى نفسه. سقراط هو الشخصية المضادة التي عمل عليها نيتشه طيلة حياته دونما نتيجة واضحة. سقراط يستحث الآخر على الحديث؛



Twitter: @ketab_n

ولكنه يعرف مسبقا بالضبط، إلى أين ينتهي الطريق. وهو لا يحترم الآخر كآخر فعلا. حيث يُسلب من هذا أولا ما كان يعتقد امتلاكه بالتأكيد، ومن ثم يبدأ ببرنامج جديد، يكاد لا يبقى له فيه ما يقال سوى «كيف لا، آه سقراط»، أقول، آه سقراط»، حتما، آه سقراط». إن نيتشه لا يسير على هذا النهج. فهو منفتح فعلا وليس ظاهرا فقط؛ ولا يخفي في جعبته جدولا تعليميا ينشره بشكل تدريجي، وهو يصمت طويلا بين القطعة والأخرى، لُيتيح الفرصة للآخر في إبداء ما عنده من اعتراضات. إن بعض ما يقوله نيتشه مغلوط، والكثير منه مغالى به؛ نعم، مغالى به مثله مثل متسلق تجرأ مجازفا غير مؤمّن على تسلق حائط جبلي منحدر جدا دون حبل ولا خطاف، ولا يعرف الآن كيف ينزل عنه. وهو يقوم بذلك لصالحنا، لكي نجد نحن الجرأة الكافية لمعارضة ما هو مفرط وما لا يمكن تبنيه. وهذا أمر لا يتعين علينا أن ننكره عليه. ومن ثم يسحرنا، بشكل أقل كلفة، وأكثر صدقا من الأثيني، ليخرج من داخلنا أمورا لم نكن نعلم بوجودها فينا. لقد قام في هذه المرحلة الوسطى والجيدة من حياته باسترداد القليل القليل؛ فقد تُرك جانبا، ما تعيّنَ أن يكون دعوة طيبة وعاجلة للحوار، وعومل كأنه كلمة مقدسة ترفه عن نفسها بنفسها. وقد أغفلت في مطلق الأمر السخرية (وهي سخرية تختلف عن سخرية سقراط وتتسم بإنسانية أكثر، إذ إنه يقصد بها نفسه ولا يقصد السخرية مما رآهُ)، وأخذت أمرا مسلما به ولم يرّد منها شيئا. وهكذا فإنه قد قال في نفسه يوماً ما: كما تريدون، فتدهور أولا لشدة خيبة أمله من أدب تلاميذه إلى حيث التحدث مع نفسه بهذا الشكل الصارخ، الذي انتهى به دونما تدرج إلى الجنون. هذا هو الجانب الحسن من الموت في الحقيقة: إذ إن الموت يبطل التسلسل وما ينطوي عليه من إكراه، ويعود كل ما كتبه الإنسان أو فعله ليتحد في آن واحد، وكأنه لم يكن ممزقا أبدا. نيتشه الأوسط لم يعد ينزل الآن حتماً إلى العالم السفلي لنيتشه المتأخر؛ دعونا نوقفه ونهيئ له قدرا آخرا، قدرا حرا. لا يسعني هنا إلا أن أشجع كل واحد فعلا على أن يتناول إبرة ويهم إلى وخز نيتشه، وحده أو مع آخرين.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## الروائي الهيدروليكي
## سيغموند فرويد اليوم

ثلاثة رؤوس تشمخ من القرن التاسع عشر لتسيطر على القرن العشرين: ماركس، داروين وفرويد. فهم من انتزعوا الإنسان من رسوخه العقائدي، الذي حافظ على بقائه عموما حتى قرابة مائتي عام، وردوا عليه بإصرار حكايته، حكاية اقتصاده وجسده وروحه.

سيغموند فرويد كان آخرهم. وهو الوحيد الذي رأى الطريق الممهد للقرن بأم عينه. وقد عمل حسابه له، بصغر لحيته، بدلا من حمل هلوفة خرافية يعلن بها الآخران عن الدور الهائل للشخصية في زمان غابر؛ وهكذا فإن في سيماء وجهه ما هو مريح وجاف، وما يمكن من التعرف على فمه الجدي الذي يكدره سرطان الحلق فيما بعد.

الداروينيون ما زالوا موجودين في كل قطر وجانب، بل ولا يفتقر زماننا حتى للماركسيين – والسؤال الذي يطرح نفسه هو: من بقي الآن فرويديا في نفس مفهوم الداروينية أو الماركسية؟ ولكننا وعلى الرغم من ذلك: لا نجد في أوروبا وأمريكا الشمالية واليابان، وحتى في الصين، شخصا واحداً بعد بلوغه العاشرة من عمره، لا يربط اسم سيغموند فرويد بتصور لا يمكن خلطه بشخص آخر.

تصور أوضح على كل حال من، تصوّر، ألبرت آينشتاين، الذي يميل الكثيرون إلى وضعه إلى جانب فرويد. فآينشتاين ينكمش إلى شخصية معادلة غير مفهومة؛ وإنجازاته أبعد ما تكون عن غير المختصين، وهذه حقيقة لا يمكن لا لشعره الأشعث، ولا لسانه المبرز أن يغير فيها شيئا. آينشتاين ما زال يحظى بشعبية كمهرج لذاته. ولكن الأمر لدى فرويد على غير ذلك تماما. ففرويد يؤلف كتبا.

إن هذا الاستنتاج، وإن بدا سخيفا، فهو يصف أفضلية القرن التاسع عشر التي لا يمكن استردادها، أفضلية تتمثل بقدرة هذا القرن على صياغة إنجازاته بلغة يمكن لكل واحد أن يفهمها إذا ما بذل جهدا ضئيلا فقط؛ بعبارة واحدة، بلغة. فرويد وداروين، (ولا داعي للحديث عن ماركس)، كانوا سيخجلون ولا شك من الاستعانة بأحد الصحافيين



Twitter: @ketab_n

العلميين الموجودين اليوم في كل مكان، من أجل إيصال أفكارهم إلى الناس. بإمكاننا فتح أي صفحة من مؤلفات فرويد، وسيكون بإمكاننا أن نقرأها، فهي تقرأ بهذه السلاسة:

«اسمحوا لي أن أبين لكم عملية الكبت وصلتها اللازمة بالمقاومة مستعينا بمثال فظ، أريد أن أستمده الآن من موقفنا الحالي. لنفترض أن في الصالة هذه، وفي قاعة الاستماع هذه، التي لا يسعني أن أوفيها حقها في الثناء لهدوئها النموذجي، فرد يتصرف بأسلوب مزعج ويصرف نظري عن مهمتي من خلال الضحك بقلة أدب، والثرثرة وحك الأرض بقدميه. وأنا بدوري أصرح أنه ليس بإمكاني مواصلة المحاضرة في ظل هذه الظروف، فينهض على غرار ذلك عدد من الرجال الأقوياء من بينكم، ويقومون بإخراج الشخص المزعج، من القاعة بعد عراك قصير. أي إنه الآن «مكبوت» وبإمكاني أنا أن أتابع محاضرتي. ولكن ولكي لا يتكرر هذا الإزعاج، إذا ما حاول الشخص المخرج من القاعة الدخول من جديد إليها، فإن الرجال، الذين نقلوا إرادتي إلى حيز التنفيذ، يقومون بوضع كراسيهم أمام الباب ليستقروا هناك كـ «مقاومة» تلي ما قاموا به من كبت. إذا ما قمتم الآن أيضا بنقل كلا المكانين هنا كالـ «وعي» والـ «لاوعي» إلى الجانب النفسي، ستجدون أمامكم تقليدا جيدا جدا لعملية الكبت».

إن هذا أكثر بكثير من مجرد «مثال فظ»، كما يقول المتحدث (فرويد يتحدث عام 1909 أمام جمهور أمريكي) بهذا القدر من التواضع؛ بل مثال نموذجي لتعبير نظرية التحليل النفسي عن ذاتها، فهي تربط ما تظهره بشكل غير منفصم مع الطريقة التي تقوله بها. أما بالنسبة إلى سهولة فهمها فلا تترك القطعة ما يقال. والجديد الذي تكافح من أجله قد اتخذ لنفسه مكانا واسعا في عُرْفٍ ورَقد آمنا فيه، وهو عُرف رجال فيما بينهم، حين يتركون السيدات بعد مائدة العشاء، وينسحبون لمدة ساعة من الزمن إلى صالة التدخين متحدثين عن أمور هامة بشكل جاد لا يخلو من تقلب المزاج. والجو يتكاثف، كما يتكاثف دخان السيجارات في الاستعارة المذكورة بهذا الخصوص. لنتخيل أن في وسطهم شخصاً مزعجاً ... هو لا يفعل ذلك، ولكن مجرد التفكير بما قد يأتي عليه رد فعل الآخرين من إجماع، من شأنه أن يزيد الاحترام المتبادل والراحة عمقا.



Twitter: @ketab_n

ليس بمقدور المضمون الثوري أن يظهر دون هذا الإطار الشكلي والاجتماعي الذي يبعث الراحة في النفوس. أما الثوري فهو النموذج الروحي، الذي لا يقوم بتوصيل حجرات وأحواض باطنية جديدة فحسب، بل ويتخيل في المقام الأول الطاقات النفسية على هيئة سوائل تتمتع بلدونة فريدة من نوعها وبإمكانها أن تلتصق بكل جدار يمتصها؛ ولكن لحجمها مقدار ثابت تماما؛ فلا يتسرب منه شيء، ولا يتبخر في الأنابيب المحكمة، التي لا يسير فيها الليبيدو كالبنزين، الذي يحترق شيئا فشيئا، بل بالأحرى كالزيت الثمين، ويمكن تشبيه ذلك بما يملأ أنابيب الفرملة ومخففات الاهتزاز: إن مفعول الضغط يظهر في مكان آخر تماما، غير المكان الذي جُرب فيه. ولا تحقق المفاهيم النظمية كالكبت، والتنحية، والاحتلال، والمقاومة، بعبارة واحدة «الأقدار الغريزية» مؤداها إلا عند توفر هذه الشروط؛ وعلى هذا ترتكز ميكانيكية الكل الكامل. ولكن كل ذلك، وعلى الرغم مما يبدو عليه من فيزيائية، لا يمكن قياسه وتغطيته، وإنما قصّه فقط في كل مقام على حدة. طريقة فرويد تتمثل بالرواية الهيدروليكية.

من الممكن وصف روايته، وأنا لا أريد الإساءة إليها، بأنها لقيطة فاتنة، ترى نفسها مضطرة إلى تعويض نفسها عما اختلط في أصلها من صلات دموية مشبوهة عن طريق أسلوبها بالظهور. ما يتحدث عنه فرويد في محاضرته، لم «يثبت» صحته قط، لا عن طريق نجاح علاجي (ما من شيء في قصص الحالات التي عالجها أفضل من خبر الشفاء في النهاية، بل ويبدو بشكل أو بآخر أن ذلك ليس هو المهم)، ولا عن طريق النتائج التجريبية، التي يطلبها العلم المعاصر. وكطريق ملكي إلى اللاوعي يذكر فرويد الحلم، ويعتبر كتابه «تفسير الأحلام» الذي ألفه عام 1900 (مع أنه كتب عام 1899 في الحقيقة) أعظم ما كتبه على الإطلاق. والحلم الآن أكثر الأمور الواقعة بين الثرى والثريا غموضا ولا شك، في ذلك على الرغم من وجوده الذي لا يشك به أحد، وهو ليس أمرا ذاتيا بشكل راديكالي فحسب – فهذا ينطبق أيضا على سعادة الحب وألم الأسنان – بل ويختلف فئويا عن العالم المستيقظ، الحقيقي. كما أن صاحب هذا الحلم أيضا لا ينال من حلمه شيئا إلا بعد انقضائه، كقوقعة محارة على الشاطئ تقف، وما هي إلا قوقعة فارغة ميتة، شاهدة على



Twitter: @ketab_n

حياة ماضية في عنصر غريب. ومن أراد أن يقص حلمه، فسيشعر بنكد ومرارة، حين يتبين له أن اللغة لا تعبر عن ذلك الشيء الآخر مماما إلا بشكل لامباشر وشحيح للغاية؛ فيكون عليه، ولكي يتمكن من قول أي شيء أصلا، أن يجعل الكلمات في حالة تذبذب، تنقل أمورا أخرى غير ما تنقله الدلالة المجردة. كل شيء هنا متوقف على نوعية الاستدعاء، فهي تبطن وتلمّع التقرير العلمي، الذي يعمل فرويد هنا جاهدا على إعطائه. فرويد يكتب عن أحلامه الخاصة وعن أحلام مرضاه بشكل مدهش فعلا: فهذا هو هربه إلى الأمام، ولا يبقى أمامه سبيل آخر.

من يبني هذه النظريات على مثل هذه الأرضية الرطبة والهشة كما يفعل فرويد، يجب أن تكون لديه الجرأة الكافية على اللعب. إن التوسيع النظمي لطريقة التحليل النفسي، ومدها بشكل متواصل إلى حقول جديدة لا يسهم فقط في إزالة البغض عن نظريته، بل يجعلها لا تنطبق أيضا إلا على الأوضاع المرضيه؛ فهو عندما يؤلف كتبا مثل «النكتة وعلاقتها باللاوعي» أو «الباثولوجيا النفسية للحياة اليومية»، فإنه يبحث بهذا عن التخفيف بأن يوزع الحمل على الأطراف، حيث الأرضية الصلبة وحيث يكون بالإمكان عرض ما هو جديد كعمل سحري دون ما يهدده.

لقد تعرف فرويد في عطلته على شاب كان يحبذ أن يورد عند نقطة معينة من محادثتيهما قولا لفيرجيل، مفاده: Ex – oriar(e) aliquis nostris ex ossibus ultor – ليتك أنت، أي منتقم، تنبعث من عظامنا! ولكن الشاب قد غابت عنه كلمة «aliquis – أي (واحد)»؛ فعبر فرويد عن استعداده في التحقق من علة هذا العثرة بشكل مشترك، ووافق الشاب على ذلك، ودخل في اللعبة. وكان على الشاب أولا أن يربط أفكاره، فباشر بذلك بشكل غريب مماما، «a–liquis – غير ـ سائل»؛ من هنا يمر الطريق على صخور ثقافية كثيرة، أبو الكنيسة أغسطينوس مثلا، منه إلى القديس يانواريوس، شفيع مدينة نابولي الذي تسال في كنيسته كل عام أمبولة من دم هذا الشهيد النفيس – والويل الويل إن لم تسل! فعندها سيكون الشعب مضطربا جدا. هنا يبدأ الشاب بالتردد.



Twitter: @ketab_n

«وبعد؟ لماذا تتلعثم؟»

لقد تذكرت لتوي شيئا ... ولكن ذلك أكثر شخصية من أن أخبرك به ... وأنا لا أرى بالمناسبة أية صلة لذلك بموضوعنا ولا أرى نفسي مجبرا على سرده».

«دع مسألة الصلة لي. لا يمكنني طبعا أن أجبرك على قص ما هو محرج بالنسبة إليك؛ ولكن لا تطلب مني عندها أن أعرف، ما الذي انتهى بك إلى نسيان تلك الكلمة «aliquis».

«حقا؟ أتعتقد؟ حسنا، لقد فكرت فجأة بسيدة، قد أتلقى منها خبرا، من شأنه أن يكون محرجا جدا إليك».

«غياب دورتها الشهرية؟»

«كيف عرفت ذلك؟»

إن الشيطان قد أخبرك بذلك! صاح جعيدان، ومزق نفسه من الوسط، حين عرفت الأميرة اسمه. وفرويد يبين الأمور للشاب متلذذا: «فكر بالقديسين (أغسطينوس ويانواريوس)، فكر بتسييل الدم في يوم معين من الأيام، بالتمرد الذي قد يحصل إن لم يسل، بالتهديد الواضح، بأن على المعجزة أن تحصل، وإلا ... أنت قد عالجت معجزة القديس يانواريوس وجعلتها إشارة عظيمة إلى دورة المرأة الشهرية».

اما المباغَت فلم يبق أمامه سوى أن يعلن عن هزيمته بإشارات ضعيفة: «دون أن أكون على علم بذلك».

العقلانية الباحثة تحتفل بنصرها على الشيطان؛ تجبره على الخروج إلى النور، تناديه باسمه. ولكن المنتصر يخرج من ذلك حاملا ملامحَ شيطانية. ما من أحد يشبه هذا المحلل الصارم والمؤدب بقدر ما تشبهه أعتم شخصيات قرنه البطولية، المحقق العبقري. وهكذا ينطلق (شرلوك هولمز) كالنسر الجارح عبر ضباب لندن ويثير في أبداننا بمنطقه الحاد قشعريرة أكبر مما يثيرة مَن يلاحقهم من رجال سوء.

ولكن هذا المشهد الشاذ شذوذا حادا كالسيف يلمس مشاعرنا اليوم بشكل خفي تقريبا، كأزيز نار موقد في ليلة عاصفة من ليالي تشرين. فأي زمن هذا، الذي كان لا بد



Twitter: @ketab_n

فيه من تنحية الاقتباسات اللاتينية على وجه الخصوص! ولم يكن للنسيان أن يبلغ منزلة الحالة الاستثنائية الجديرة بالتحليل، إلا في ثقافة انتصبت فيها الذاكرة الثقافية شاهقة وثابتة كالشجرة. أما اليوم فإن الحفظ في الذاكرة هو الذي يشكل الحالة المميزة.

الليبيدو في عالم فرويد الهيدروليكي هو الماء ومبدأ اللذة هو جاذبية الأرض، التي يتبعها – هذه مسألة في غاية الاستقامة في الواقع. نجد بداية الطفل البالغ من العمر سنتين، الذي يستيقظ من نومه وينادي بمرح: «كُل الفراولة كلها!» لقد كان ذلك حلمه؛ ولكنه لم ير هذا الحلم طبعا إلا لأنه قد كان مجبرا قبل ذلك بيوم على تسليم عمه سلة من الفراولة لم يسمح له أن يأكلها بنفسه. تشق كل حكاية روحية طريقها الفريد عبر عوائق تقف في طريق مبدأ اللذة، الشلالات، السدود، المنعطفات كلها تؤدي، بل وتجبر حتى الماء خلافا لطبيعته، على الصعود إلى الأعلى عبر أنابيب ضيقة: وعندها لا يعد مبدأ اللذة، الذي بات عذابا عصابيا، يشبه نفسه أكثر من ذلك. ولم يعد مبدأ الواقع يقف إلى جانب مبدأ اللذة كأخ توأم يعامل نفس المعاملة إلا في الظاهر، وهو لا يمثل شيئا إلا الإرجاء، الضروري للأسف، وذلك لأن اللذة التي تمارس دون إشعاع في الحال تجر معها معاناة أكبر بكثير. يقال إن فرويد هو الوريث الحقيقي لأبيقور، ذلك الفيلسوف الإغريقي الذي، كانت صحته النفسية هشة، أجاب حين سئل عن أسمى ألوان الخير، فقال: اللذة – وأضيف على ذلك فورا: لكن اللذة يجب ألا تضرنا! فصحيح أن النبيذ يبعث المرح فينا، ولكننا وإن تلذذنا به بكمية كبيرة فإنه سيحدث عندنا ألام رأس يفوق قدرها قدر ما شعرنا به من نشوة بكثير. إن مبدأ اللذة الأبيقوري يدرك، وبشكل فوري، تجنب اللالذة كمهمته الأساسية. والأنا الحسية تمثل في العالم بالنسبة إلى، أبيقور وفرويد، ضرسا حساسا، يجب على صاحبه، عند تناوله الطعام والشراب، أن يبعد عنه الساخن والبارد بلسانه.

ولكن ما الذي يشعر باللذة أصلا، واللذة بماذا؟ كلما استغرق فرويد أكثر في التفكير بذلك، كلما بدا له الأمر شبحا أكبر. «ما وراء مبدأ اللذة» كذا أسمى فرويد كتابه المؤلف عام 1920. فالحرب العالمية الأولى كانت قد انتهت لتوها وجلبت معها نمطا جديدا تماما من الاضطرابات النفسية، حالات العصاب الرضحي التي يعاني منها عدد هائل من الجنود،



Twitter: @ketab_n

الذين كانوا مطمورين أياما طوال في خنادق القتال، أو مزقت أطرافهم إحدى القذائف. لقد كان على هؤلاء أن يعيدوا في يقظتهم وفي أحلامهم مرارا تلك الأحداث البشعة، فبهذه الطريقة فقط يمكن – ربما – اغلاق الشقوق العميقة في بنيتهم الجسدية والنفسية. إن هذه الإعادة وإن كانت منوطة بكم هائل من اللالذه، إلا أنها هي الوحيدة التي من شأنها أن تضمن النجاة. وبينما يغلب في اللالذة شيء ما، ينحل في اللذة شيء لينتقل إلى درجة أدنى أقل نشاطا. ولكن أليست الحياة نفسها، إذا ما أنعمنا النظر فيها، وضعا مشحونا بالتوتر للغاية، أولا تسير الحياة نحو نهايتها بشكل لا يمكن إيقافه، كانسجام يطالب بنهايته؟ كما لو كان مبدأ اللذة في خدمة الموت؟ ومع أن هذه العاقبة تدخل الرعب في قلب فرويد، إلا أنه لا يحيد عن طريقها. اللذة تبدأ بالتعتم أمامه: من أجل تدفق غريزة الموت.

ولكن ما يتحصل من ذلك هو أن كيان الفرد الواحد لا يملك القوة، لكي يجعل من نفسه بنفسه غرضا، بل إن هنالك قوى مؤثرة فيه، لا يشكل هو منها سوى شظية، وما هو بالنسبة لها سوى وسيلة. هل من المعقول أن اللذة على نحو ما ليست إلا قطعة نقدية صغيرة يدفعها لنا باستهزاء مخلوق مستتر لا يريد لنا خيرا ولا بأي شكل من الأشكال أجرا على الخدمة الكبرى التي نسديها له. لقد كان فرويد قد اقترب في الماضي من هذه النظرية، حين تحدث عن «مكافأة اللذة»، التي يتلقاها الفرد من الطبيعة لقاء قيامه لها بالعمل اللازم الذي هو التناسل. ماذا أريد، حين أريد (أريد أنا أو يريد الشيء أيضا، المسألة لم تعد تتوقف على ذلك في هذا المقام)؟ هذا السؤال يملأ صدر فرويد، بقدر ما هو مدرك لضرورته، بنوع من الاستياء؛ وهو يتحدث عن شخصيته أل «ميتاسيكولوجية»، بل «المبهمة» ويقول بنبرة خجولة صادقة: ليس بوسعه أن يخفي عن نفسه، أنه قد دخل الآن فجأة إلى ميناء فلسفة شوبنهاور.

ليس من المرجح إن كان ذلك قد شكل ميناءً بالنسبة إليه. إنسانية أبيقور كانت له ميناءً اعتبره لسنوات طويلة ارتباطا طبيعيا بمساعيه العلمية. والآن في وقت متأخر من حياته، في وقت تبدأ فيه غالبية المفكرين في تنظيم ما سيتركونه للأجيال القادمة، يعمد هو منطلقا من



Twitter: @ketab_n

هذا المرسى إلى القيام برحلة مجهولة ممتطيا ألامواج العالية لبحر فلسفة التشاؤم العميق.

يصف فرويد أكثر الجدال مع شئون الدنيا العامة إيلاما، كما تقوم في المكان والزمان ما وراء غرفة الاستقبال، في العيادة بكنبتها المشهورة، في آخر كتاب كبير أكمله: «موسى والتوحيد». كان عليه أن ينعت نفسه بنفسه بالجاحد والخائن، إن أزمع حرمان شعبه – وهو سيبقى شعبه وإن كان غير مؤمن، لا سيما وأن حقبة زمنية قد حلت، يلاحَق فيها هو أيضا كواحد منهم، سواء شاء أن يعتبر نفسه واحدا منهم أم لا – من أكبر هيروز فيه: موسى، المؤسس الحقيقي للأمة اليهودية. غير أن للواجب في دراسة الحقيقة تأثيراً أقوى عليه. فليس موسى من أسس اليهودية، كما تقول النظرية الرئيسة، بل بالأحرى الندم المر لشعب إسرائيل على قتله. ولا نجد في الكتاب المقدس نفسه بهذا الخصوص إلا إشارات معتمة للغاية طبعا، يقوم فرويد بتسليط أضواء حادة عليها من أجل جعلها مقروءة.

ولكن طريقته في علم النفس الفردي تقع هنا في مصاعب تتمثل بما يأتي: كيف يمكن للمعرفة بهذه العملية الدموية، مع العلم أنها أبدا لم تنقل بشكل صريح، أن تسلك طريقها رغم ذلك، قبل ممارستها عن بعد لأكبر مفعول لها بعد فترة كمون دامت مئات من السنين. هل هنالك كبت جماعي، وهل للمكبوت عودة؟ إن هذا مستحيل حسب الشروط التي يضعها فرويد. ولكن فرويد يبقى حتى في هذه الضائقة وفيا للفرد، ويفضل إدراج بقعة سوداء كبيرة في كتابه، على أن يتخلى عنه كليا؛ وهو يترك السؤال مفتوحا، كيف يمكن للأجيال التي لم تتحدث عن ذلك أن يحصل بعضها على وجود بعض. إن تأملاته النظرية تخضع لمطالب مبادئ علمية، لا يمكنها، وهي تعرف ذلك حق المعرفة، أن تفي بها، لدرجة تكون فيها البنية بكاملها لا ترتكز إلا على نقطة غير متمددة. ويقول فرويد في النهاية بسخرية ذاتية لا تواري لا كبريائه ولا وعيه وراء شك عميق: «إن عملي هذا الذي ينطلق من موسى الرجل الذي يبدو لنقدي الخاص كراقصة تقف على رأس اصبع واحد من قدمها».

إن هذا أمر يشرفه. كم كان غوستاف كارل يونغ ليهون المسألة على نفسه! فقد كان، ولا شك، سيتناول مباشرة أمثلة اللاوعي الجماعي، وما كان ليبدد تفكيره أكثر من ذلك



Twitter: @ketab_n

بطريق هذه الرسالة في زجاجة عبر محيط الأزمنة. فرويد يفكر بذلك مليا ويقول: لست أدري. وهذا ما يميزه عن كافة المشعوذين، والسحرة، والظلاميين، الذين كثر ما يفتقرون إلى يكفي كثيراً من الإخلاص، ليدعوا أنهم يسيرون على خطاه؛ غ. ك. (يونغ) كان أولهم ولن يكون (لاكان) آخرهم.

وماذا عن فرويد اليوم؟ لقد رأى قدوم إبطال كتابه في نيورولوجيا باتت ذات قدرة عالية. وعلى الرغم من أن هذه قد تبوأت مكان العلم الريادي ونحّت بقدر كبير علم النفس جانبا، فإن النقطة المستهدفة ليست في المتناول على الإطلاق. كلا العلمان يريدان وصف نفس الشيء وكل منهما يجتهد في سبيل الأخر؛ ولكن اختلافهما الفئوي ما زال قائما. وهما يركضان جنبا إلى جنب، غير أن بين الراكضين جدار من زجاج مصفح.

لو كان تطور التاريخ قد أتي على حيز الهوادة الذي ترعرع فيه ترف ونعيم العصاب العادي للبرجوازية، فإن النموذج الذي طوره فرويد فيه يبقى مسايرا للعصر. وما لم يقدُم في أعمال فرويد في المقام الأول أمران: أولهما الاحترام الذي تقدمه هذه الأعمال للفرد بصفته، الكائن الوحيد الموجود بالفعل، حتى لو كان ثمن ذلك الوصول إلى طرق مسدودة والوقوع في تناقضات؛ وثانيهما الإصرار على الوضوح والصدق الذي لا ينثني رغم كل شيء، أن يبدو كأسلوب رفيع. عام 1938، تكاثفت الأحداث في كل من ألمانيا والنمسا وازدادت تهديدا أكثر فأكثر وأجبرت فرويد بالتالي على مغادرة فينا، بعد ثمانية وسبعين عاما هذه المدينة أصبحت وطناً له بعد ذلك، قرر فرويد أن يخفي عمله على كتابه موسى والتوحيد، ولكن أن يكمله رغم ذلك، وهو يعقب على قراره هذا ويقول: «ليبق محفوظا في الخفاء، حتى يحين الوقت يوما ما، ويكون له أن يتجرأ على الخروج إلى الضوء دون خطر، أو حتى يكون بالإمكان القول لشخص يجاهر بالإيمان بنفس الاستنتاجات والآراء، لقد سبق وأن كان هاهنا شخص في أوقات معتمة أكثر، كانت له نفس تصوراتك».

التحدث بهذا الشكل يعني الوفاء، بمفهوم التقاليد، في أسمى معانيه وأكثرها تعزية وثقة: الرسالة في زجاجة إلى المستقبل.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# الباب الثاني

Twitter: @ketab_n

## لا تنسَ الكلب الأبيض الصغير
## أعمال غيرترود كولمر الشعرية

إن عصرنا هو عصر إصدار الأعمال الأدبية. فقد تدفقت في العقود الماضية طاقات هائلة في هذه المشاريع الطويلة والضخمة والمكلفة، وها هي هذه المشاريع تختتم الآن الواحد تلو الآخر. ولكن في هذا الشعور ما هو محزن: أن نجمع كل ما يمكن العثور عليه بعد، هذا هو واجبنا اليوم؛ وما زال لدينا لهذا الغرض بعد ما يكفي من الغنى الاجتماعي، الذي ينبغي علينا أن نستغله بشكل نافع، حتى لو لم يبلغ الانتاج الحالي نفس مستوى النمو، ولو كان الكتّابُ الأحياءُ عموما أقل بكثير ممن وافتهم المنية. لقد تأخر الوقت – تأخر كثيرا لدرجة بات فيها اسم الحداثة الكلاسيكية لا يدل إلا على الكلاسيكي فقط ولم يعد يشير إلى الحديث بشكل كلي تقريبا.

ولكن في ذلك نوع من التأسية يتمثل بأن كل ما انحدر من هذا الزمان المنير فكريا والمظلم تاريخيا، يبدو وكأنه قد أفلت الآن نهائيا من قدر الانهيار، الذي كان قد أوشك عليه الكثير. ونحن لا نجد بهذا الخصوص لدى أي شخص آخر ما يدعو للارتياح والرضى العميق بقدر ما نجده لدى غيرترود كولمر. لم يكن بوسعها أن تنشر في حياتها إلا القليل القليل، وقد كانت كولمر اليهودية القادمة من مدينة برلين قد أعدت ديوانا شعريا جاهزا للتسليم ولكنه قد دمر بعد ليلة الزجاج المكسور. وقد نجت بعض النسخ المطبوعة من الحرب والدمار كنجاة رسالة في زجاجة، بينما فقد البعض الآخر. وبيد أن الكاتبة اكتشفت مرارا بعد انقضاء الحرب – دارا النشر زوركامب، وكوزل قد أسديتا خدمة جليلة في هذا الخصوص – إلا أن كل هذه المحاولات كانت محاولات متقطعة والأعمال الأدبية ظلت مهددة، ومن أراد التوصل إليها، فقد كان يجد صعوبة كبرى في العثور على نص ما بشكل كامل. من كان يعرف منا في الثمانينيات، حين عدنا من جديد، وكنا على وشك نسيانها تماما، أنها كانت موجودة أصلا؟ البحث عن هذه الأعمال والعثور عليها هو الأمر الوحيد النافع فعلا. وأنا عثرت آنذاك دونما قصد في مختارات حول الحيوان في



Twitter: @ketab_n

الأدب العالمي على قصيدتين لها، فواصلت البحث عن المزيد – وقد حالفني الحظ، إذ أن مجموعة واسعة من قصائدها كانت قد صدرت حالاً عام 1987 في دار النشر الألمانية Taschenbuchverlag. لقد حفظت هذه المجموعة بمقلتي ولم أعرها لأحد قط. وأخيرا، عام 2003، صدرت الأعمال الشعرية الكاملة في دار النشر Wallstein مشتملة على ثلاثة مجلدات، طبعة جميلة ونهائية، وصلدة بمفهوم علمي. ولم تكن هذه المجموعة مشحونة بالحواشي، بل جاءت حريصة على الحفاظ على عاملي السلاسة والمتعة في القراءة؛ وتحمل في طياتها على نحو جميل كلا الطابعين، طابع كونها حصيلة للجدية الفلسفية، وطابع الكتاب. والآن بات في حوزتنا كل ما نحن بحاجة إليه.

غيرترود كولمر تبقى على الرغم من ذلك أكثر من يُساء تقديرهن من الشاعرات الألمانيات – لا، بل أكثر من يساء تقديرهم من الشعراء الألمان. (وأنا أفضل هنا استخدام التعبير الغريب على التعبير الذي قد يساء فهمه، لكي يشمل الحكم فعلا كل من أقصدهم. وكم كنت أتمنى أن يكون في اللغة الألمانية تعبير بسيط وحيادي من حيث الجنس كالكلمة الإنجليزية «poet»!) ما هو سبب إساءة تقدير كولمر؟ أعتقد أن ذلك يعود إلى سببين اثنين.

أولهما الظروف غير المواتية التي انتجت كولمر في ظلها معظم أعمالها. فمن استعاد لاحقا قواه من جور الحقبة النازية كانوا في المقام الأول أولئك الذين كان لهم اسم قبل ذلك وعادوا بعد انقضاء الأمر بتبرير عظيم إلى الصورة من جديد، ألا وهم المهجرون والمشردون وليس من حطم أو قتل بالغاز مثل غيرترود سارة خودتشيسنر. لقد طبع لها حتى عام 1938 ديوانٌ تحت عنوان «المرأة والحيوانات» في دار النشر اليهودية إيرفين لوفه في برلين، ولكنه لم ينشر للأسف. وما يدعو للاستغراب أن كل من ينشغل بأعمال غيرترود كولمر تقريبا يعترف لها دون حسد بأنها من أعظم الشخصيات الأدبية في القرن العشرين – وهو يقوم بذلك بشكل عارض كأنه يتحدث عن غوته، ضمناً ودون إثقال على القارئ.

أما السبب الثاني في جهل الكثيرين وإساءة تقديرهم لغيرترود كولمر فيمكننا البحث عنه في أن كل ما كتب من إعمال أدبية في المنتصف الأول من القرن العشرين يقع بشكل



Twitter: @ketab_n

تلقائي تقريبا في حيز النزاع القائم ما بين اللونين الأدبيين الحداثة والمحافظة وأن سير القتال في هذه الجبهة لم يكن مواتيا لأعمالها؛ أي أن حسم هذا النزاع يسد المدخل إليها. من الواضح أن كولمر لا تنتمي إلى الحداثة المذهلة، وعليها. أن تكون إلى جانب المحافظين ولا سيما أنها تتحدث عن الحب والطبيعة وهذا بشكل مسجع عروضا وأبياتا، جانب المحافظين ولكن ومن الناحية الأخرى فإنه لا يسعها أن تعتمد على مشاركة هؤلاء الوجدانية، وذلك بسبب ما كثر عندها من أمور غريبة، غرابة مزدوجة، لأن هذه الأمور لا تنتهج أسلوبا طلائعيا، بل تتقيد بالأحرى بما هو مألوف من ألوان القصيدة ناهيك عن أن شغفها بروبسبير والقوى المطهرة للفضيلة الثورية مثلا كان لا بد له أن يبدو مشبوها به؛ وإلا فما العمل بقصيدة تحمل اسم «Der Hamadryas» (قرد الرباح) – مع العلم أن «der» (ألـ التعريف) لا هي إضافة ولا جرّا، بل رفعا –، قصيدة يظهر فيها قرد كبير برأس كلب وعرف، «والشهوة الفظيعة لكل قردة البابون / قد لامست مشاعري بشكل حار وبارد رغم ما كومته أمامي من وسائد»؟

لقد كانت الرومانتيكية واثقة من قدرة الطبيعة على انجاز عمل التجديد الهائل؛ ولكن الطبيعة قد أخذت تستعيذ بعد ذلك أكثر فأكثر من الجديد المتدفق وقباحته. لقد كان ذلك ميؤوسا منه، وكان لا بد لهذا اليأس أن يزداد أكثر، كلما نظر أكثر إلى الطبيعة قبل كل شيء كاحتياطي ينكمش بشكل ملحوظ. وحتى ذلك العمق الجدير بالإعجاب للنظرة المعطاءه إلى الطبيعة مدفوع ثمنه هو الآخر بتحديدها وتجمدها، كما ويرتد شعر الطبيعة في القرن العشرين ليتحول كليا إلى نظرة تضيق بتشنج مدى رؤيتها كما لو كانت تنظر في نفق، لينطق الحزن من أصغر ما فيها وما كاد يكون تافها، متحدثا عما حرّم عليه الحديث عنه من حقول واسعة لا تقاس. إذا كانت القضية الجوهرية في النزاع ما بين الحداثة والمحافظة متمثلة فيما إذا كان على الأدب أن يعكس أحدث مستجدات السيادة على الطبيعة أو أن يبني مآو منها، فإن غيرترود كولمر تقف في هذه الأثناء ما وراء كلا الأمرين. لقد كانت حكاية العلاقة ما بين الإنسان والطبيعة حتى الآن هي نفسها الحكاية البديلة للمطرقة والسندان، حكاية تبدأ بوقوف العجز المرتجف للإنسان أمام قوة الطبيعة الجبارة، وتنتهي



Twitter: @ketab_n

بشكل عابر بطرح الطبيعة بعنف أرضا. ولكن وفي ذلك المقام الذي قلبت فيه الآية، كان من الممكن وجود طرف ثالث. هناك تقف أعمال غيرترود كولمر، التي تتخطى كل ما يعترض طريقها من عقبات، وتتخيل وضعا يخلو من كل خوف ومن كل سيادة؛ إذ أنها تمتلك لاتقادمية ما ضيّع.

لنظرة غيرترود كولمر بهجة ودهشة جد حسية؛ وقد تبدأ قصيدة عندها بـ «آه إوزة!»، فيتحول التقليدي الظاهر لموضوع ما إلى ما هو بديع ومذهل – في «عجائب البحر»، والتي لا أتورع، لما تستخدمه من طبيعة غير مروضة لغرض القصيدة المثيرة جنسيا، عن وضعها إلى جانب قصيدة «ترحيب ووداع». ولكن ونظرا لطول القصيدة، فسأكتفي بسرد البيتين الأوليين منها فقط:

حين ولدتِ الطفل بأنجم عيون خضراء،
طفلك الرقيق البديع،
هُدرتْ مياه مالحة في أحواض،
وتألقت نيران إراسموس في قناديل الفناء،
ولَبِس الليلُ خاتمَ المرجان.
من صدرك هب عرف عشب بحري،
أخضر، أخضر بنغم صامت.
حول قوارب طافت فيضانات هادئة،
وفي سفينة حلم سوداء رنم إوزٌعراقيٌ كبير،
أناشيدَ لم يسمعها أحد سواناَ.

لقد كانت الآفاق الثلاثة التي يتداخل بعضها في بعض، المرأة، والطفل، والحيوان، هي من أعطت دواوين غيرترود كولمر الشعرية اسماءها: «أحلام حيوانات»، «طفلي»، «صورة المرأة». (وبسبب ذلك التشديد العنيد على يهودية غيرترود كولمر، فإنني أؤكد هنا على مدى ما يكمن من لايهودية، بل ومن معاداة لليهودية بالذات في هذا الاهتمام بالحيوان، الذي لا يسع ديانة العهد القديم إلا الارتياب فيه كعبادة للأصنام؛ ولا سيما


Twitter: @ketab_n

مدى احتجاج أعمالها على ما جاء في حكاية الخلق من جعل الحيوان شيئاً؛ حتى «المرأة والحيوانات» – هي صورة لا يمكن للتوراة تخيلها إلا كوليدة للهاوية.) أما المكان الذي تنصهر فيه هذه الآفاق الثلاثة فهو القافية. نجد لدى بعض الكتاب قوافيَ رئيسة، تبدو فيها خاصيتها معبرة عن نفسها بالكامل عند تكرارها. حين ينضم الليل برفق مرات لا تحصى لدى آيشندورف؛ حين يتكور كل شعور ليصبح اضطرابا في ثورة فاوست الوجدانية التي تشبه الفيلم الصامت؛ حين لا تخطئ روح دعابة هاينه أبدا في التعرف على كل مغفل من بطنه: فإنه يمكن استنباط روح القصيدة المعنية. مثل هذه القوافي نجدها أيضا لدى غيرترود كولمر؛ والقافية عندها تصل العجل بالطفل، والزهاوة بالنداوة. إن هذه القافية، تضع الحيوان إلى جانب الإنسان وتعطية نفس الحقوق، تمحو الفرق بين الباهر والبليد. قصائد غيرترود كولمر تكتشف العظاءة في نقار الخشب، فيها تحلق التنّينات في الجو كالطيور؛ وإن نَنْسَ فلا ننسى أن كولمر تولي اهتماما خاصا للكائنات البرمائية، مخلوقات نصف مائية ونصف برية، تحصل منها كتعويض عما وجب عليها أن تكون عليه من وضاعة وقلة حيلة على مواهب نادرة وسرية: الأنقليس والعظاءة العمياء، اللذان حرما من الأرجل، يمنحان أجنحة، جلد السلمندر اللزج يشع من الذهب، العلجوم يحمل في رأسه حجر عقيق أحمر، ومرارا وتكرارا: الثعبان المتوج.

إن غلاف المجموعة الصادرة، بألوان صوفية تقريبا، في دار النشر **Wallstein**، ملوّن بلون أرجواني ولون أصفرعميق وقد ظهر عليه وجه غيرترود كولمر – ولكنه لا يظهر كاملا بالمناسبة إلا إذا وضعنا أظهر أغلفة المجلدات الثلاثة بعضها إلى جانب بعض – وهذه هي الصورة المعبرة الوحيدة الباقية على ما يبدو من سنوات انتاجها الأدبي. كولمر تعطي حتى في مثل هذه الفردية انطباعا ملغزا، تزيد من حدته أكثر تلك النظرة المفتوحة بشكل واسع بما انطوت عليه من رقة وغموض. إن هذه الصورة هي البوابة التي ينبغي على القارئ الدخول منها إلى عالم الشاعرة؛ كولمر تستهل ديوان شعرها «صورة المرأة» قائلة:

أنت تحملني كليا على راحتيك.
قلبي يخفق كقلب عصفور صغير



Twitter: @ketab_n

في قبضتك. أنت من تقرأ هذا، احذر؛
فانظر، أنت تتصفح إنسانا.
أما إن لم تر فيه سوى ورقا،
سوى ورقا وغراء
فسيبقى صامتا ولن يصيبك بنظرته الواسعة،
التي تتطلع باحثة من بين أحرف سوداء،
وسيظل عندها شيئا له براعة الشيء.

يتمثل أروع ما في هذه القصائد بما يلي: إنها تلغي عاملي الصلة والاختلاف اللذين يقومان بين الدوائر الثلاث الكاتب، والقارئ، والعمل الفني، واللذين يعمل فيما عدا ذلك دوما على تهذيبهما بمنتهى العناية؛ القصيدة لا تكون أكثر من ذلك الـ «معمول» (وهذا هو المعنى الأصلي للكلمة الإغريقية «Poema»)، بل تصبح رابطا بين الآخذ والمعطي. بل ويتعدى الأمر ذلك، حيث ينصهر كل من المعطية والمُعطى معا في وضع مرتفع من حيث زينته ورقة شعوره ويصبحان كلا واحدا: وبهذا فإنهما يتوددان سويا إلى القارئ – الذي ينظر إليه دوما على أنه مذكر. وتواصل كولمر قصيدتها قائلة:

وبات يلبس نقابا كالعروس،
وبات مزينا كي تحبه النفوس.

إن الشاعرة والقصيدة يتقدمان برجائهما البسيط والطموح للغاية رغم ذلك باللغة الوحيدة المتاحة أمامهما: لغة الجمال. إذا قلت إن غيرترود كولمر قد كتبت أجمل قصائد القرن العشرين (بل والقرنين التاسع عشر والثامن عشر أيضا)، فإنه ينبغي علي أن أبرر هذا الحكم، الذي لا بد له من أن يثير شكوك البعض.

يبدو أن الجمال يؤول إلى الملاسة، إلى التوفيق السهل، على نحو ما استقرت عليه الفنون بعد عصر غوته مباشرة؛ ونحن لا نكاد نجد شاعرا واحدا في العصر الحديث قد يعتبر ذلك إطراء إذا ما وصفت أعماله بالجميلة، بل وسيشعر دون شك أن في ذلك نوعاً من السخرية. فالجمال لم يعد يظهر كجودة أدبية إلا في عناوين المجموعات المشبوهة، مثل


Twitter: @ketab_n

«أجمل أغاني الأطفال الألمانية» وما شابه ذلك. وأنا لا أقصد بجمال قصائد كولمر فقط أنها تحافظ بإصرار مميز على أدوات الحرف اليدوية الموروثة منذ القدم، أي البحر والقافية والبيت (وبعض المواضيع القريبة منها بدءا بالضبي وانتهاءً بالقمر، علاوة على ذلك) في حقبة زمنية تبدو فيها هذه المواضيع قد أكل عليها الدهر وشرب أو تستعمل على الأقل عن عمد بأسلوب مرير. بل أن الموضوع يتعلق بالأحرى بالجمال في ذلك المفهوم، الذي يعرض فيه نفسه حتى يومنا هذا ودون أية سخرية كأمر فريد ومرجو، الجمال المتعلق بالجانب الشخصي، بمظهر الإنسان: بالجمال كإثارة جنسية. وهو يعير نفسه دون أن يتغير أبدا لشكل القصيدة.

لم يكن أحد سوى غيرترود كولمر ليتجرأ على إبراز رمز الرموز، الذي هو الوردة، من جديد، بل ذهبت الشاعرة إلى أبعد من ذلك لتمدها كـ «حوض من القصائد الغنائية»، التي بلغ عددها عشرين قصيدة. وقد قَدّمت لهذه القصائد بتمهيد سأقوم بسردة كاملا، ولم لا والشكل الجميل لا يبلغ جماله إلا كاملا (أضف إلى ذلك أن ما من أحد يعرف هذه القصائد):

العجائب الجميلة من المملكات السبع،
الفراشات الصفراء قريبا على سيقان النباتات،
النحام الصغير يهوي قريبا في الشجيرات،
قريبا محارات من أحواض ساحرة هادئة،
آه ورودي. قلوب. ليتك تذبلين،
واهنة، مجهدة من ألعاب الشمس البيضاء،
مضنية من الفيض، من الإفراط؛
شيعي جثمانك بإنشاد، أيتها الجثث الحلوة!
أنا لا أريد انتزاعك من الغصن الودود،
ولا وضعك في وعاء زجاجي ضيق فاتر،
تمديد إزهارك القصير براعة،



Twitter: @ketab_n

آه حسنا: أن أحرقك ببريق لا يقاس،
بدلا، من انتزاعك من التربة الساخنة،
تشوق إلى حياة طويلة ماسخة.

والآن تتبع جميعها، فهي عشرون نوعا مختلفا: الوردة المهجنة، التي لا تقي وجهها من حرارة الشمس، بل تبقى متجهة نحو «مشروب الشمس»، «الحوض الجميل، الذي رقدت فيه محلقة»؛ وردة الكرز، وردة المرصبان، وورود تطلق عليها كولمر أسماءا مثل «حب لم يبح به»، «بحيرة أحلام»، «ممثلة» أو «وردة في حداد»: «ومن ثم تنمو كلمة همس من صمتها، / ولكن لا يكاد يقطفها سارقو سمع عن الأغصان، / حتى يُفقد الفم الذي نطق بها». كما وأن هنالك وردة الكوندور، وحتى وردة المواطن، والوردة في الليل، «الوردة الحمراء القاتمة في الليل». نحن لسنا بحاجة إلا للقليل من أجل إيقاظ الأوضاع الملتهبة لهذه القصائد، بحيث تردّ، إن صح التعبير، إلى ما هو عام من هيئتها التشريحية؛ لقد حضرت ذات مرة أمسية أدبية تليت فيها هذه القصائد، أمسية ضاعت فيها هذه القصائد تماما وتقهقرت إلى حيث ما هو تقليدي. من أراد مقابلة هذه القصائد، لا بد له أن يأتي بقدر معين من الاندفاع؛ عليه أن يتغلب على تلك الريبة التي تستيقظ مباشرة أمام هذه الحلاوة، ولا يجوز له أن يجفل من كلاسيكية الشكل: حيث لا يمكن لمثل هذه البنية أن تكون على غير ذلك، هذه البنية التي ترى الوردة امرأة تبوأت مكانا عاليا في الحب، وترى في الأوراق يديها الخضراوين، وفي الزهرة وجهها، وفي اللون الأحمر بشتى تدرجاته دوما وجناتها وجمرة قلبها.

هذه الورود ليست شيئا، والتنويه إلى ذلك ليس زائدا عن اللزوم. غيرترود كولمر لا تقارن، لغرض أخذ قياس فنها، بأي شخص آخر، كما تقارن بريلكه. ونحن نجد بالفعل مجالا واسعا من التداخلات في الموضوعات بينها وبين مؤلف قصائد التشيؤ الشعري. ولكن نَمَرَها يخطو إلى ما وراء القضبان بشكل مغاير جدا عن فَهْدِ ريلكه. فهو «ليس إلا شمعة ذهبية مخططة بالسخام، / تشتعل براقة نحو الموت»؛ هذه القصيدة التي تبعد عن نفسها إطار التفسيرات المجازية، تحمل بلا لف أو دوران، اسم «تراجيديا». وعند كولمر


Twitter: @ketab_n

أيضا نجد الببغاوات الجنوب أمريكية، التي ترمي بكبر ما لا ترغبه من طعام إلى الأسفل من مكان جلوسها على القضبان في الأعلى؛ غير أن المشهد هنا ينظر إليه من منظور آخر: «لقد طلبت كثيرا، عند نزع نواة الجوز، / إلى النافذة في الأعلى؛ فقد كنت جائعا وطفلا». (الببغاء هنا أنثى بالمناسبة.) ليس عند غيرترود كولمر أي شيء من براعة ريلكه المهجورة الموحشة، التي تجسم البيت الشعري لتجعله نثرا آخرا، وتجعل تركيب الجمل طريّاً ليحيط كالشمع بأواخر السطور: وبراعته تتناول الشيء والدنيا مثل باغانيني على الكمان، لتعزفها أغنيات كاملة على وتر قافيتها الواحد الوحيد – بينما يرى طبعا «الـ» و «هل» و «الخيال الغزير» و «القفص الكبير» أنفسهم مضطرين لتقبيل بعضهم بعضا. غيرترود كولمر أبعد ما تكون عن مثل هذا الاستحواذ.

«صورة المرأة»، «أحلام حيوانات» و «طفلي» هي كما قلنا أسماء الدواوين الشعرية التي تعتبر من أكبر أعمال كولمر. أما الطفل فهو، كما نعرف منذ فترة، من أرغم على أن لا يأتي: غيرترود كولمر قد أجهضت وهي في العشرين من عمرها؛ وقد بقيت غير متزوجة ودون أطفال. إذا قرأنا قصائد الديوان «طفلي»، فإنه يكاد لا يكون بوسعنا مقاومة الانطباع: لو حصل، وأصبحت كولمر أمّا فعلا، لما كتبت هذه الأعمال على الإطلاق، نعم، إن أعمالها مغرقة لهذه الدرجة بالشوق؛ وأخص منها بالذات القصيدة الفريدة «تعال»، التي أود أن أورد منها، نظرا لطولها، جزءا واحدا على الأقل.

أه، تعال.

يا قبوا بنفسجيا لليلة عظيمة.

أه، تعال.

يا سقفا مرصعا بالذهب فوق أرغفة حلوة.

آه، تعال.

يا بذر نجوم يتساقط رويداً من حنطة سماوية.

آه، تعال.

يا ثعبانا معتما كالنحاس، يبخ على الأموات



Twitter: @ketab_n

لعابا يبعث الحياة.

آه، تعال.

يا نغما هائما يحلق فوق الأيام.

آه، تعال.

أود مرة لمسك بشفاهي، قبل أن أموت.

آه، تعال.

يا فما نديا مخمليا بمرارة لا توصف حلاوتها.

[...]

آه، تعال.

يا مشبكا سحريا، يجدل تعبيرا غير مفهوم.

آه، تعال.

ضع رأسي بهدوء، ضع جبيني في منام.

آه، تعال.

يا بئرا أزرقَ، من كل وردة يجعل سوسنة

جميلة.

آه، تعال.

يا بكاء قوس قزح، يا جدولا محاطا بالخضرة.

[...]

إن صوت الطبل هذا صوت التلهف، قوي كدقة قلب حوت، حيث أن لديه ما يكفي من القوة لكسر سيادة نبرة الأبيات الشعرية – ما يبدو مستحيلا في العروض الألمانية – تلك النبرة لا تعرف سوى لواصق مدغمة أو غير مدغمة تطوّع على غرارها كل سطر دون رحمة: والقصيدة تجد دون أن ترتد إلى قافية «غير محشوة»، إيقاعا آخر، إيقاعا حرًا. ويبدو الطبل مضبوطا في كل بيت على إيقاع آخر، أعلى أو أعمق، بحيث ينشأ نوع من اللغة الموسيقية – غير أنها لغة تميل أكثر بكثير إلى اللغوي، من أن تحث التطبيق الموسيقى



Twitter: @ketab_n

الحقيقي، أو أن تحتمله مجرد تحمل حتى (شأنها شأن البناية التي هي فن بنفسها، فكيف تتيح إذن إدخال المزيد من «الفن» إليها). وعلى الرغم من ذلك فإننا نتمكن بشكل أو بآخر من تخمين الوطن الأصلي القديم، الذي غادرتاه الموسيقى واللغة، لكي تنزلا الآن، منفصلتين وكل واحدة منها لنفسها، في مجالهما الحالي كما لو كانتا في المهجر. ونحن نجد ذلك أحيانا في أغنية ما؛ ولكننا لا نجده في عمل من أعمال اللغة إلا نادرا جدا.

إننا نقف أمام ثراء هذه الأعمال الشعرية بامتنان عظيم، هذه الأعمال التي انطوت على مئات كثيرة من الصفحات، لا نكاد نجد فيها قطعة واحدة أضعف من أخواتها (بينما نتمكن من ايجاد مثل ذلك بسهولة في عمل ما من أعمال غوته الصغيرة). هنالك «الساحرة»، المكللة بترانيم العصافير: «كخفق شحرور أسود كالدمقس، أيتها الباهية، / كتهليل ناي ناصع كالفضة، أيتها الصورة المعتمة». والآن يظهر كلب، يغرق «عدوه»، الإنسان، بالتفكير: «ستسقط مرة من شوارع وطرق. / والكلب، الذي يكثر من القفز حولك والنباح، / سيجلس أمامك، كبيرا كبر العالم، / ويضع خفه على دماغك». وهنالك أيضا «لصة الأطفال» في الطريق: «طائر القيق يصرخ، يريد صغار العش. / طائر القيق يصمت، يترصد ما بين شجيرات الجوز. / اللصة تجول! أيتها الأمهات، أه، احترسن، / نادين على صغاركن، وارعينهم جيدا!» آه، إن المرء لا يعرف حقا أين يبدأ. فالأبيات تأتي طويلة دوما، لكي تتمكن من استيعاب غزارة العالم المنظور والمبتدع، ودوما يستخدم هذا الطول كلوح قفز، أو سطح تردد لشعور مرهف وحيوي بالإيقاع، ودوما تنظم هذه البنية نفسها كأبيات شعرية. وكل شيء فيها يتلهف، بل ويحث أيضا على حفظها عن ظهر قلب – وهذه هي بالتالي الطريقة الوحيدة اللائقة للتعامل معها؛ ولم لا والجمال يريد أن يتكأ في الذاكرة على وسادة من الحرير.

ولكن وبما أن كل واحد منا لا بد له أن يعلن، في موعد أقصاه لحظة إزماعه على حفظ قصيدة ما عن ظهر قلب، عن اعتبار هذه القصيدة هي قصيدته المفضلة، فإنني سأتقيد في هذا المنزل بـ «كتاب الشعارات البروسي». الاسم لا يبشر بالضرورة بكثير من الخير. ومنبعه لا يلفت الأنظار أيضا، شأنه شأن عزلة غيرترود كولمر لدى والديها في منزل شبه



Twitter: @ketab_n

ريفي في إحدى ضواحي الفيلات من مدينة برلين، حيث كانت تعمل كسكرتيرة لوالدها المحامي: المسألة تتعلق بمجموعة صور كانت تصدر آنذاك على مغلفات القهوة من شركة «ها غ». مثل هذه الأمور كانت تجمع في العشرينات والثلاثينات وتلصق حتى في ألبومات صور. (وأنا أيضا أمتلك ألبوم شعارات كهذا، قد ورثته عن جدي، الذي لم يكن يشرب قهوة ها غ، ولكنه كان يدخن؛ لقد أبقى الزمن على الألبوم بشكل كامل تقريبا، بما في ذلك رسالة من أخي جدي موقعة بـ «يعيش هتلر!»، يطلب فيها إرسال قطع ناقصة إليه، فيما يعرض بدلها قطعا متوفرة عنده بشكل مزدوج، لماذا لم ترسل الرسالة، لست أدري.) الشعار كان موجودا على الجهة الأمامية للمغلف، فيما وجد على الجهة الخلفية وصفه السليم وفقا لعلم شعارات النبالة، القطعة بكاملها كانت أكبر من حجم طابع البريد بقليل. الطبعة التي نحن بصدد الحديث عنها الآن تعيد اسم الكتاب القديم، الذي لم يكن لائقا قبل ذلك على ما يبدو؛ حيث تم تغييره وسمي تعميما بشكل لا يخلو من الخجل بـ «شعارات قديمة للمدن»، وهي تعيد أيضا تنظيم الأقاليم البروسية بما في ذلك المناطق التي كانت بروسيا، وقت نشوء القصائد، قد خسرتها وباتت من ضمن الأراضي البولندية، بوزن وغرب بروسيا. لم تكن غيرترود كولمر بحاجة إلى أكثر من هذه الصور لكي، وهذا هو رأيي، تبلغ ذروة الشعر الألماني. سأورد هنا قصيدتين (من أصل 53 قصيدة) بشكل كامل.

**شعار هوندسفيلد**

في خلفية زرقاء، على عشب أخضر يجلس كلب فضي يرتدي طوقا من الذهب.
معتوه يهيم في وديان مهجورة
بعصاه النحيفة عبر عشب وطحلب؛
يحب الاستراحة بين القبور
ولا يفارق أبدا المصلين.
فمه تهدل من الحزن والجنون،


Twitter: @ketab_n

يتعتع برِقّة وفظاعة:
«هبني، هب نفسك.
ولا تنسى الكلب الأبيض الصغير».
يتوسل إليك على عربة ثقيلة
حصان مريض أنهكه السوط،
يحييك على حافة الطريق ثعبان مسكين،
قدح خرم الحنطة الأزرق في فمه،
وأرض نجومه تطن
رجفة خفيفة تزول:
«اشكوني. اشكو نفسك.
واشكو أيضا الكلب الأبيض الصغير».
أتقياء دنوا من الإنسان،
بيد عارية نبع رطيب؛
أشفوا جلودا مشققة
ودرأوا شر فراء مجروح،
قلما دخل إلى زمرتهم
رجاء تسلل على حبال:
«خلصني. خلص نفسك.
وخلص أيضا الكلب الأبيض الصغير».

ما هو الشعار؟ الشعار إشارة إلى الانتصار على الطبيعة؛ إشارة قديمة. الطبيعة ترقد هاجعة كرمز في مساحته مثل حشرة في أعماق حجر الكهرمان. وهناك تبقى جميعها محفوظة، الغضافر والعنقاوات وثيران الغابات والنسور، التي لم نعد نجدها منذ زمن حرة حية، هناك تبقى متجمدة ولكن سالمة حتى في أدق تفاصيلها. ومن هناك تناديها غيرترود كولمر إلى الحياة من جديد، لكي تصلح ما ارتكب بحقها. حيث أن «تذكار» المخلوق


Twitter: @ketab_n

المأسور يكفي، لكي يبدأ هذا بالتحرك من جديد: إنها معجزة، كما تقول القصيدة نفسها، «رقيقة وفظيعة»، كما لو كان المرء يدخل بنفسه إلى لوحة صغيرة مرسومة عبر إطارها، إلى عالم قديم غير معين، عالم ليس فيه أية حدود، وليس لمفهوم الأفق فيه أي معنى. بهذه الطريقة أيضا يدخل الأطفال إلى عالم الخرافة، إلى مملكة الحيوانات المتكلمة. ومن خطابها تتلقى لغة الخرافة بما فيها من حلاوة ورعب صوتها المميز. الخرافة، مهما قيل عنها، كانت الهدية الألمانية للعالم؛ الخرافات هي ما تعتقه غيرترود كولمر من درعه القاسي. إنه ثعبان العشب، الذي يمر من هنا، حارس الكنز والمنزل، الذي تألق في حكايات كثيرة للأخوين غريم دون أن يتخذ شكلا واضحا في أي مقام. تربط هذا الثعبان علاقة أخوية تثير الشك مع نبتة خرم الحنطة، التي هي أندر الأزهار الملازمة للحنطة، والتي قد أبيدت تقريبا بسبب سمها الخطير. وفي مكان آخر يصنع «أقزام ذوي باع فني» الوردة الذهبية؛ فيما يقع حجر الطاحون في مدينة هاميلن وزرا على أكتاف الأطفال الذين استدرجهم الزمار إلى الجبل: «أيها الحجر الثقيل فوق رأس صغير!» والمفاتيح الذهبية في شعار بومست تنصهر على خلفية حمراء مع أذرعة نساء:

نحن دوما نساء وذوات اللحية الزرقاء؛
دوما حذرات،
لن نصدق أبدا حقيقة،
نخمنها مرتجفات.
يتوعد دوما صوت خافت «ارجعي!»،
لا يحملنا الحذاء إلا بتردد،
ونرفع نحو البوابة
أيد عاصية.

ولكن الشعارات شأنها شأن نظيرتها في الطبيعة تحب مرآة المياه. وهي كالمرآة منبسطة أيضا، وتحوي رغم ذلك كافة العناصر في داخلها، تحوي نور السماء، كما تحوي انعكاسات الضفاف بما في ذلك المنازل والنباتات، وما يقطن في أعماقها يرتفع ليظهر على سطحها؛


Twitter: @ketab_n

فمخلوقات الشعارات هذه تتقن المشي والسباحة والطيران في آن واحد. والدرع الأزرق يوحد كل شيء في داخله.

فالأسماك تحلق عبر الحقول الزرقاء.

أين تخفق الأسماك بأجنحتها مرتفعة مع البوم والكروان؟

لزعانفها صوت عال، حين ترتفع.

ترتاح في الأعلى هناك أحيانا على أغصان الاسفندان؛

قد لاحقت النجم اللامع المرتجف، حتى هوى أرضا.

«تعالي، أيتها السمكة الطيبة»، يقول أطفال المدينة في قصيدة «شعار ناوين» (وهو أزرق هو الآخر) – خطاب بمعنى مزدوج في الحقيقة، أو أن كلمة طيب لا تعني أيضا لذيذ؟ ولكنهم يطعمون السمكة الخبز الأبيض والأسود وحباتِ الذرة، التي يرمونها من القارب في انعكاسات المدرسة وبناية البلدية بما في ذلك ساعتها، وينقضون كافة خيوط صنانير صيد الأسماك. تقول كولمر في آخر القصيدة: «اقبر نفسك في شعر الشمس، يا مشط زعانف أزرق كالفولاذ – / تعالي، أيتها السمكة العزيزة، نرجوك، نحن أطفال المدينة». وهكذا فإن درع الشعار الصغير يتحول إلى شيء، لم يكن أبدا بالإمكان التعرف عليه من قبل بما كان عليه من هشاشة رمزية: إلى صورة من التصالح.

**شعار فريدلاند**

على خلفية حمراء قلعة فضية ببرجين، يقف على بوابتها المفتوحة قنفذ ذهبي

الأشياء أجملها في الليل

كالمربى في وعاء زجاجي؛

ما علينا سوى فتح الغطاء:

فتفوح، وتصعد،

وتهيج، وترقص

طعمها حلو كالعنب.



Twitter: @ketab_n

الطفل، يضع رأسه على الوسادة،
الأم، تنزع الغطاء عن الزجاجة،
مصيبان هما فيما يفعلان؛
يعرفان، ما يقصد القمر،
المشع بصفرة البرتقالة،
يعرفان كم رجت النجوم.
التوتة الزرقاء تشق طريقها،
أزهار سوداء تفتحت،
من قرميد مدفأة أبيض؛
القنفذ القزم يقف متلألئا،
يحفر البلور الجبلي قلعة،
بأشواكه الذهبية.
وكل شيء يهرب من سجن الزجاجة
وكل يغلي كعصير توت
في جلطة متقطرة.
القلعة المقوسة بالندى تتلاشى،
سحيبة القنفذ الذهبي تتوهج
فوق جزيرة أحجار السيلان.
وحين يستيقظ الطفل للعب،
ستجد عندها قصبة متلألئة،
من جلد القنفذ اجتذت.
تسعده جدا، ولا تنفعه
فهي مثل حلمه لا نفع منها


Twitter: @ketab_n

وسرعان ما تضيع.

إن الشعار ككل هو رمز للسيادة؛ ولكن وفيما يتعلق بأجزائه فيما بينها، فإننا نجد في هذا الحقل المبهرج حجارة ونباتات وحيوانات ونجوماً وأجساماً مصطنعة تكون متجمعة كتجمعها في منبع لا يسوده أحد. الفئات فوق وتحت، في الداخل والخارج، الكبير والصغير تفقد جميعها معناها، ما يتيح بدوره حصول المدهش، بأن يتسع وعاء زجاجي واحد للسماء بأسرها. وإذا كان الأطفال هم الذين تقدموا برجائهم للسمكة في «شعار ناوين»، فإن ما يرجو هنا هي نجوم الثريا الباسقة بنفسها، فهي التي تلتمس، ولكي تحصل على شكلها الحسي الكامل، وساطة أكثر الوظائف الإنسانية تواضعا، وظيفة ربة المنزل. وبهذا فقط تنمو لديها حاسة الشم والذوق وتكتسب صبغة لونية عميقة. الأمور العمياء تتلهف إلى أن تراها عين ما. أما الفاكهة في وعاء المربي فهي صيغة المقارنة منها، والوفاء بحق جمالها يتمثل بتلذذ فم ما بأكلها. وهي تبلغ في هذا التلذذ كلا الجانبين، جانبها العملي وجانبها الجمالي، اللذين، إذا نظرنا إلى كل واحد منهما على حدة، يسلب كل منهما على حد سواء من كائن الطبيعة نصف نصيبه.

وهذا يختلف كل الاختلاف عن قصائد ريلكه المتعلقة بالفاكهة. (لم يعد بوسعي أن أتمالك نفسي، فأنا مضطر هنا إلى أن أوقع بين غيرترود كولمر وريلكه، وذلك لأنه يتبوأ في الرأي العام ذلك المقام، الذي هو من حقها هي فقط.) فريلكه لا يعطي لشم وذوق «الفاكهة المجربة» إلا دور الحد الأقصى للإدراك المفهومي للعالم: «هل تصبح شيئا فشيئا دون اسم في فمكم؟»إن تحرر «الاكتشافات» «المنذهل» من لحم الفاكهة لا يمكن أن يكون بالنسبة له سوى مرحلة مرور، بحيث لا بد فورا من الإمساك بها من جديد: «تجرأوا وقولوا، ما تسمونه تفاحة!»، وهو يواصل مساعيه المعذَبة من أجل وضعها تحت نير جديد. «هذه الحلاوة، التي تتكثف، / لتصير بهدوء في التذوق، / نيرة مستيقظة وشفافة [...]»، لكي تنتهي كدعاية لمشروب منعش: «أيتها التجربة، أيها الإحساس، أيتها السعادة – عظيم!» – كم يختلف وقع ذلك عن «فتفوح، وتصعد، وتهيج، وترقص..»!.! – لعل قصيدة ريلكه، التي تنتمي إلى مجموعة «أغنيات إلى أورفيوس»، كانت نموذجا لما يود أن يعرف



Twitter: @ketab_n

منا أننا ندركه كـ «تمجيد». وليس من الصدفة أنه قد استمد صورها من أكثر جوانب تكنولجيات الثقافة القديمة عنفا، استخراج المعادن وصناعة النبيذ، التي ينظر إليها بهذا الشكل منذ قديم الزمان، ويقدمها كل من الإلهين المتورطين بذلك فولكان وديونيسوس. «[...] موجود كي يمجد، / خرج [= أورفيوس] إلى الناس كخروج المعدن الخام من الصخر / صمت. قلبه، أيتها المعاصر الزائلة / منهل نبيذ للبشرية لا ينضب».

أما بالنسبة إلى عصير التوت وشوك القنفذ الذهبي فلا داع حتى للسؤال، إذا ما كان ذلك يتعلق بمنتج طبيعي أو اصطناعي؛ فهما شكل متراص وواضح ومتجانس لما قد ينمو بعد ذلك مباشرة ليتحول إلى عالمية دونما شكل معين؛ وإذا كنا قد رأينا لتونا كتلة البلور الجبلي المنحوتة، فها هي قد ذابت الآن لتحلق في الفضا «كقوس من الندى». وهي تنصح «الحبس بوعاء زجاجي» بإلحاح، وتلغيه أيضا بإلحاح، الأشياء تتحد معا، ولكنها تعود من جديد لتنفتح مرة أخرى: هذا هو انقباض وانبساط قلب العالم. الجدران الفاصلة تنهار داخل الطفل، الذي هو بالنسبة لغيرترود كولمر دوما الطفل السماوي، الذي تثق فيه ثقة لا حدود لها: وهو أيضا صغير ينمو، فها هو يبدأ الآن بالتعرف على العالم بنفسه، وقد كان لتوه مرعيا على وسادته، (شأنه شأن القنفذ القزم الذي يترقى من نزيل جبل إلى سحيبة ذهبية) – وليس هذا كالانتقال من اللاواقعي إلى الواقعي أو من الجدي إلى اللاجدي، بل انتقال بالأحرى من الحلم إلى اللعب. وإذا ما تناوبت الظروف، فإنها تحيي بعضها البعض عن طريق ترك رهون ما، كقصبة متلألئة أو قافية جميلة، كالتي ترد بها «تنفعه» على حلمه؛ وكل ذلك في بحر شعري حر ومرح، بشكل لم يتجرأ عليه ولم يفلح به أحد منذ الشاعر هولته.

يتمثل أمل غيرترود كولمر برجاء الإنسان والطبيعة بعضهما لبعض بكل لطف وأدب. فمبدأ السيادة لا يهلك من يستخدم هذا المبدأ ضده فحسب، بل ومستخدمه أيضا.

لذا فإننا ضعفاء، عزل يكربنا
القوي، النقي بعد في الكتاب والصورة،
النسر في الأغنية والثور في الدرع،



Twitter: @ketab_n

الذي تعلقه هذه المدينة على بوابتها.

هكذا تختتم كولمر قصيدتها «شعار آوراس»، التي يمكن لها كقصيدة برنامجية أن تتقدم المجموعة بأسرها. لقد أخذت أعمال اليهودية التي كانت ما زالت تعيش في ألمانيا بعد كتاب الشعارات البروسي تزداد سوداوية أكثر فأكثر. وفي يوم من الأيام بعد 21 شباط 1943 – هذا هو تاريخ آخر رسالة كتبتها لأختها التي كانت قد فرت إلى سويسرا –تم ترحيل غيرترود كولمر ومن المحتمل أنها لقيت حتفها في معسكر الإبادة آوسشفيتس.



Twitter: @ketab_n

## راينر ماريا ريلكه
## أو لعنة الماهر

في آخر جزء من رواية إرفين شريتماتر «الدكان» مشهد يعلم فيه إساو، الأنا القديم للكاتب، بقبوله رسميا كأديب. وهذا ليس هاما لثقته بنفسه فحسب، بل ويجر وراءه آثارا عملية مباشرة أيضا: فمن يعترف به كمثقف، يحصل على بطاقة تموين غذائي أفضل. وبما أن إساو، الذي عاد حالاً من الحرب، لم يؤلف بعد ما يمكن تقديمه، فإن الموظف المسؤول يعمد أولا وقد ساورته الشكوك إلى فحص جديته كقارئ ويسأله، من يعرف من الأدباء الآخرين؟ ريلكه مثلا. تقصد كتاب الساعات طبعا؟ لا، لا، يقول إساو، إنه يفكر بالأحرى بمراثي دوينو. وهو يحصل على البطاقة.

مشهد نمطي في الحقيقة فيما يتعلق بتلقي أعمال راينر ماريا ريكله الأدبية. ويبدو أن في أعمال ريلكه تدرج أشبه ما يكون بسلسلة جبلية، تدرج يصعد ببطء ولكن بشكل لا يمكن إيقافه من منخفضات صباه ليضع القارئ في كل مرحلة من مراحل حياته أمام امتحان جديد، يتمثل بما إذا كان بإمكانه أن ينجح بهذا الامتحان، وأن يصل بالتالي إلى المنطقة الصخرية، «متروك على جبال القلب». أما القراء فيكتفي بعضهم بالمرحلة الانتقالية من أعماله المبكرة إلى أعماله الوسطى كما لو كانوا مشاة مرهقين. وحتى المتجولون الجديون يترددون أيضا، إذا ما كان السبيل يقتادهم إلى تسلق أعماله المتأخرة؛ فيهمسون عندها واضعين أيديهم أمام أفواههم: المتأخر بكامله! وبهذا الشكل فقد أتاح ريلكه لقرائه فرصا ذات مراحل كثيرة ينظر بعضهم إلى بعض في الأسفل – ظاهرة بتضاريس جبال الألب، ليس بوسع أحد أبناء سلسلة الجبال الوسطى في جنوب ألمانيا كهيرمان هيسه إلا أن يكفهر وجهه لها من شدة الحسد.

كل بداية سهلة. وهي مع ريلكه سهلة بشكل محزن لدرجة سيكون فيها مصير أعماله الشعرية برمتها متوقفا على ما إذا كان بمقدوره يوما ما أن يفلح بمواجهة صعوبة واحدة. لقد استخرجت ما يلي بشكل عشوائي من ألبوم ابن التاسعة عشرة أو العشرين: «عندما يأتي الربيع»:



Twitter: @ketab_n

أولى البذور، أرق البذور،
نبتت بشعاع من الذهب؛
وها هي أولى الحناطير
في حديقة الشجر.
الطيور المهاجرة اجتمعت
تارة أخرى في مكانها القديم،
وقريبا تعزف الجوقة أيضا
في حديقة الشجر.
نسيم الربيع يقص بألوان جديدة
ما يدهش من الخرافات
وفي الخارج تحلم أولى العاشقات
في حديقة الشجر.

أنا لا أورد ذلك في هذا المنزل كي أبين كرها أن على هذا الجانب من مرج وادي كتاب الساعات وكتاب الصور مستنقعاً شعرياً آخر؛ فالأمر يتعلق بالنسبة إلي بالطريق المسدود اليائس لمثل هذا التوفيق. إلى أين يؤدي الطريق انطلاقا من هنا؟ الشيء إتقان بارع بطريقته الخاصة: ريلكه يعرف، كيف أن الوزن المزدوج النادر لكلمة «حديقة الشجر» يشكل في اللغة الألمانية تحديا عروضيا مثيرا، وهو يعرض نفسه متمكنا من ذلك إلى حد بعيد، ويستغل الكلمة الدخيلة لكي يزيد من مخزون كلمات القوافي الكلاسيكية. البيت الأخير يوضح سبب الحاجة الماسة لذلك: فما أمام كلمة «خرافات» من سبيل آخر، سوى أن تجر ورائها كلمة «عاشقات» لتعطي بهذا فكرة رخيصة مبتذلة قبل أن تكتب حتى كلمة واحدة من البيت. إن هذا الاستنفاذ العميق للقافية بانتاج ازداد توسعا ومرونة عبر مائة عام قد شكل في الوقت ذاته سببا لآرنو هولتس دفعة إلى توديع ريلكه بشكل ساخط؛ ريلكه سيبحث عن التجديد في الجوقات والحناطير.

لن يجدها؛ وإنه لمنظر مؤلم في الحقيقة أن نراقب كيف أنه يخبط خبط عشواء في معسكر


Twitter: @ketab_n

القافية عبر عشرات من السنين وبشخصيات متجددة دوما.

ماذا ستفعل، ربي، إن أنا مت؟

أنا إبريقك (وإن أنا كُسرت؟)

أنا مشروبك (وإن أنا فَسَدت؟)

أنا حلتك وحرفتك،

معي تفقد صوابك.

ما لك بعدي منزل،

تحييك فيه كلمات حميمة دافئة.

عن قدميك المتعبين يسقط النعل

المخملي، الذي أنا هو.

أي بساطة لا طعم لها هذه! لقد فقد كل شعور، لقد فقد معنى السجع في الحقيقة، كيف يتلقى نداء في قافية جوابا، وتتمدد القصيدة بين هذا وذاك لتصبح غرفة فارغة يتردد فيها الصدى؛ وكيف يتحتم على عدد الكلمات المسجعة، بصرف النظر عن بعض الاستثناءات التي يتعين تحديدها بصرامة، أن تقتصر على كلمتين فقط. ريكله يتعامل مع القافية وكأنها أرجوحة للأطفال، فها هو لا ينقطع عن الركوب عليها من أجل القيام بدورة أخرى، وذلك لأن الدورة التي سبقتها كانت جميلة إلى هذا الحد، وما زال المخزون يدور هنيهة ويتردد طويلا، قبل أن يهلك. ولم التوقف أصلا عند «مت»، «كسرت»، «هلكت»، «حرفتك»؟ ألا يعرف هذا الرجل كيف يتعامل مع قاموس مرتب على الحرف الأخير؟ لم لا يواصل ويكتب «أنا قلم رسمك (وإن أنا نصلت؟)/ أنا كعكك (وإن أنا حمضت؟)»؟

أنا لا أعتقد أن أحدا ما سيقصد في يومنا هذا وبجد انقاذ كتاب الساعات. فحتى رودولف كاسنر أوفى أصدقاء ريلكه يبدي حرجه هو الآخر من تلك الدرجة من الألفة التي يعبث فيها ريلكه في تعامله مع الله. بيرت بريشت، الذي لا تربطه بريلكه علاقة صداقة يتوجب عليه مراعاتها، يصوغ ذلك بشكل حر أكثر: إن علاقة الشاعر بالله علاقة لوطية بشكل مطلق، وإذا ما أدرك المرء ذلك، فلن يكن بوسعه قراءة هذه الأبيات دون



Twitter: @ketab_n

ابتسامة زائفة. غير أن كلاهما يخطيء في إصابة ما أخفق فيه ريلكه في هذا الكتاب الهام جدا على أي حال، وذلك بأن اعتقدوا أن وجه الإخفاق يكمن في مادته. هذا مع أن علة هذا الإخفاق تكمن في خدعة شكلية، لو لم يكن نجاحه قائما على فشلٍ عَمِلَ عليه بانتظام، لكان لا بد لنا من تسميتها وقاحة عبقرية: ريلكه يتمادى على تقاليد الصوفية، لأنه يعرف أن الصوفي لا يجوز له على الإطلاق أن يقص تجاربه، التي تتجاوز أفق تجارب الآخرين، بشكل مباشر؛ وهو يعرف أن الصوفي لهذا السبب وبحكم ما هو مفروض عليه من أوامر مضطر إلى الحديث برموز لا تمت للمقصود منها إلا بصلة قليلة، حيث إن من شأن مضمونها الجبار أن يفجر كل قالب يسعى إلى احتوائها بصفة نهائية. ومن حالة الطوارئ هذه يختلس ريلكه، دون أن يكون بدوره، لا من قريب ولا من بعيد بحاجة إلى ذلك، الإمكانية الظاهرية في اختيار أي تعبير كان، لكي لا يحشوه بأي مضمون إطلاقا؛ وهو يمتهن لهجة النشوانية الزاخرة من أجل البدء بحركة، أشبه ما تكون بتشغيل آلة دون انتاج، لم يسبق لها أن وجدت في الشعر قبل ذلك: ألا وهي احتيال كبير ومؤسف.

أنا أتحدث بمثل هذه المرارة عن كتاب الساعات، لأنه أستدرجني ذات مرة إلى تصديقه بنغمته وجديته الملحة في الظاهر؛ بل وأسوأ من ذلك، لأن عواقب هذا الخطأ الذي ارتكبته في الماضي ما زالت قائمة حتى يومنا هذا على نحو لا يمكن محوه. وأنا لم أقرأ تلك القصائد آنذاك، كما تقرأ أية رواية من الروايات، التي لا يبقى عالقا منها بعد عشرين سنة سوى بنية أحداث أو مزاج، ما يمكن للمرء أن يسمح به كمتقبيات حتى من كتب سيئة؛ بل أن هذه القصائد قد دخلت الكلمة منها تلو الأخرى إلى رأسي الفتي بكل سهولة، كما لا بد لها وأن تكون قد كتبت أيضا. أما اليوم، وقد بت أعرف أكثر بكثير من الأعمال الشعرية التي تستحق أن تحفظ عن ظهر قلب، فإنني لم أعد قادرا على ذلك إلا بجهد جهيد. وليس علي سوى أن أغلق عيني، وها أنا أدور حول الله والبرج القديم دون أية مشقة على الإطلاق: وهذا ما لن أغفره لريلكه أبدا.

حتى ريلكه نفسه يلاحظ عند لحظة معينة، تلك اللحظة التي تبدأ عندها مرحلته الوسطى، مدى خطورة موهبته التي تفتقر إلى كل جهد. غير أن هنالك ثمة لعنة ملقاة



Twitter: @ketab_n

عليه كاللعنة التي أُلقيت على الملك ميداس، الذي يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب: وهكذا يتحول كل شيء لدى ريلكه مباشرة إلى بيت من الشعر، وهو لا يدري كيف يظل البيت النثري، إذا ما أراد إشباع نفسه بالنثر، عالقا في حلقه. لقد أودي هنا تماما بالفرق الفئوي القائم ما بين الشعر والنثر، إذ أنهما لا يعنيان بالنسبة له سوى الترس الأول والثاني في محرك الشعرية، وإذا ما أراد أن يبعث حياة أكثر في أشعاره، فإنه يغير إلى ترس أعلى. هذا ما يمكن مراقبته بشكل رائع في قصيدة «Cornet» التي تأتي فيها القوافي كما لو كانت قطرات ماء متفرقة لتتحول شيئا فشيئا إلى انهمار مطر غزير حقيقي. وفي القصائد أيضا يُصَبُّ، إذا ما نظرنا للموضوع بشكل معاكس، أسلوبٌ نحوي ذو صبغة نثرية صرفة، يدور حول الانتقال من سطر إلى آخر، دون أن يلاقي صعوبة في ذلك حتى لمرة واحدة، وهذا في الحقيقة لون من ألوان الشطط في الحصافة. ريلكه يبحث عن خصم قادر على الصمود: الشيء. ولكنه يتحايل على نفسه بنفسه، وكل غرض من الأغراض التي تتناولها قصائد التشيؤ الشعري تتحول على نفس النحو دوما إلى سائل ما.

لنتناول إحدى أشهر قصائده الجديدة، «طيور النحام»:

بصور منعكسة كلوحات فراغونارد
في أبيضها وفي أحمرها
ليس أكثر مما قد يعطيك أحدهم،
إذا ما قال عن صديقته: كانت
رقيقة بعد من المنام. وإذا انتصبت في الأخضر
على عيدان وردية واستدارات شيئا
معا، مزهرة، كما لو كانت في الحوض زرعا،
فهي تغري أكثر من إغراء فريني
بعضها بعضًا؛ إلى أن تخفي اصفرار وجهها
بمد الرقبة في خاصرة،
اختبأ فيها السواد وحمرة الثمار.



Twitter: @ketab_n

حسد يزعق فجأة عبر القفص الكبير؛
ولكنها تمد نفسها مستغربة
ليدخل كل على حدة إلى الخيال الغزير.

بناء جد أنيق؛ بعبارة أخرى، أقل بكثير مما يلزم للقصيدة. إذ تعين على فراغونارد وفريني أن يكونا على قافية واحدة، بل وحتى القفص الكبير (Volière) والخيال الغزير (Imaginäre)، كلمة دخيلة تلو الأخرى، كما لو تعلق الأمر بمرآتين تعكس إحداهما الصور على الأخرى – أو، لكي نبقى في صورة الدوامة: باصطدام للفيلة البيضاء. من الممكن بصفة مبدئية أن يستبق القدر في هذه اللاشعرية النادرة كل كلمة تأتي صدفة في آخر السطر، ويكرهها على أن تكون قافية، وهذا هو حال حتى كلمة «كانت» في آخر البيت الأول، والتي تكتسب مرة واحدة صفة تشديدية إيمائية، لا تستحقها بأي شكل من الأشكال. إذا تخيلنا أن هذه القصيدة تقرأ بصوت عال من قبل شخص ما – فسنكون أقرب ما يكون إلى أن نرى يد ملقيها أمام أعيننا، كيف أنها تلجأ في هذا المنزل بالذات إلى تشكيل أجسام في الهواء خشية من أن يبقى ما يلقيه دون أثر.

ريلكه هو فنان الإيماءات، إن وجد فنان كهذا أصلا. الإيماءة تحدد فعلا، دون أن يكون هذا الفعل قد وقع أصلا، وهذا هو السبب في أنها لا تجد صعوبة في أي شيء على الإطلاق. وليس من الصدفة أن يكون هذا الشاعر الكامل المكمل قد اختتم مرحلته التعليمية الحقيقية الوحيدة لدى آوغوست رودان. رودان يعالج المادة سهلة الانكسار والصعبة التي يتعامل معها وكأن عامل مقاومتها غير موجود على الإطلاق، بل وكأنه ليس هناك أصلا ما يسمى مادة تفرض على معالجها قوانينها الخاصة. وهذا الوهن المفزع، الذي تدفعه إليه قطعه الفنية البرونزية، لا يتوقف إلا بنوع من التمثيل الإيحائي الذي تستعرض فيه القوى، كمهرج على المسرح يرفع أثقالا ليتبين بعد ذلك أن هذه الأثقال لم تكن إلا وسائد هوائية. وعلى هذا النحو يفكر رودان؛ والمصيبة هي الخاطرة المضحكة بشكل قهري: فهذا على


Twitter: @ketab_n

الأقل عمل ينتج بالضرورة الوضعية التابعة له، في حين يعجز التفكير كتفكير عن انتاج صور، ولا يكون، أينما تحول إلى صورة ما، إلا إدعاءا بائسا.

إن الفرق بين حركات الجسم والسلوك لا يكمن فقط في أن الحركات قد فقدت غرضها ووقعت في حب نفسها كالنرجس في حب صورته في المرآة فحسب؛ بل وبصفة خاصة في تغير صوت حروف العلة (Umlaut)[1]. تغير صوت حروف العلة ظاهرة ألمانية تدهش جيراننا لدرجة أنهم يودون كتابته كـ Ümlaut. (لا بد من سماع طريقة شخص أنجلوساكسوني في نطق ذلك.) ريلكه لا يفوت حتى فرصة واحدة من أجل استعمال تغير صوت حرف العلة، بصرف النظر تماما عما إذا كانت للملائكة جميعها أفواه متعبة (müde Münde) أو انطلق للصيد في الديوان الشرقي الغربي واصطاد «بُلْيلا» (Bülbül). بُلْيلا يغني! وهذا هو بُلْيُلاً الوحيد في تاريخ الأدب الألماني بأسره على ما أعتقد. وتغير حرف العلة يقع في المقام الأول تحت سلطان صيغة الاحتمال (Konjunktiv) التي تثبط الواقعي المسطح تمنيا، ظنا، مقارنة وتسبتدله بشيء أكثير نبالة. فالصيغة الأصلية للفعل تعمل شيئا، بينما لا تقوم صيغة الاحتمال إلا بالتظاهر بأنها تفعل شيئا. في القصيدة المقتبسه أعلاه لا يعطي أحدهم شيئا، بل يحتمل أن يعطيه. وحين يتمختر الفهد في القفص ذهابا وإيابا، فيبدو له وكأن في القفص ألف قضيب (als ob es tausend Stäbe gäbe). وكأنه ما من حالة رفع وراء هذه القضبان. كثراً ما تأتي صيغ الاحتمال عند ريلكه بشكل تعسفي، وهو لا يعرف إلا القليل القليل عن تقسيم الوظائف ما بين صيغة نقل الخطاب (Konjunktiv I) وصيغة الاحتمال (Konjunktiv II)، وهو يعوض هذا النقص بأن يتكلم ببساطة كما بدا له دون أن يشغل نفسه بذلك على الإطلاق.

ومع أن ذلك يبدو جحودا فظا، إلا أنه رد الفعل اللائق في الحقيقة على عويل الماهر. الماهر قادر على كل شيء، وليس قادرا على أي شيء فيما عدا ذلك. روبرت موزل يمجد ريلكه في كلمة رثاء له ويقول: إن ريلكه هو الشاعر الوحيد الكامل من بين كافة الشعراء

---

1- Umlaut: تغير صوت حرف العلة يشار إليه بوضع نقطتين فوق حرف العلة المعني.



Twitter: @ketab_n

الذين ولدتهم اللغة الألمانية على الأطلاق، ويقول: إنه أكثر كمالا حتى من غوته نفسه، الذي يستغرق التفكير في أشعاره بألف حقيقة. ولكن الكمال، وإن كان هذا فقط، فإنه يخيب الأمل. ولم هي صلابة الرخام، إن لم تكن من أجل اتعاب يد النحات، ومن أجل أن تكون خلاصة العمل بالتالي شاهدة على كلا الأمرين، الصلابة والفن الذي شغل بها؟ وإذا لم نر في ذلك سوى الفن، فإننا لم نعد نراه هو الأخر أكثر من ذلك في الحقيقة. الرخام يصير بين أنامل الماهر شمعا. لعلنا نفضل المحتال إذن في هذه الحالة، المحتال الذي يعالج الشمع بالإزميل كما لو كان رخاما. أقصد طبعا شتيفان غيورغه، الذي يدعي أنه يغير على الصعوبات، التي لم تعد بالنسبة لريكله صعوبات منذ أمد بعيد، وبأنه يتغلب عليها من جديد بحزم عهود غابرة، وهو ينهب بشكل مقتضب قصيدة علامات الترقيم وخط الذنابة ويتظاهر بصرامة جديرة بشيء صلب. غيورغه وريلكه نمطان يكمل بعضهما بعضا على كل حال، إذ أن كل منهما يريد أن يبث تارة أخرى روحا جديدة في هذا الشيء المهتريء الذي أكل عليه الدهر وشرب، قصيدة القافية: ثقل خاطئ وخفة حقيقية ولكنها مملة.

ولما كان ريلكه يفلح في كل شيء، فإن ذلك لم يعد يسعده بالتالي أكثر من ذلك؛ هنا تبدأ ولسنوات عديدة أزمة انتاجية، تشرفه. أزمة تنتهي بزهد مراثي دوينو (Duineser Elegien): ريكله ينتزع القافية لنفسه، كما تفعل عين التوراة والإنجيل عند وقوع استياء ما. (أغنيات إلى أورفيوس، التي تنشأ في نفس الفترة، تخضع على الأقل للتربية الحازمة لصيغة قائمة منذ زمن بعيد، وروحها الناسكة الجديدة لا تنصاع إلى الإغراء – الذي هو أمر طبيعي في القصيدة الغنائية – بأن تسترسل في قواف متعددة.) ريلكه يفتتح المرثى الرابع كالتالي:

آه، شجر الحياة، آه، متى يأتي الشتاء؟
نحن لسنا متفقين. لسنا كالطيور ـ
المهاجرة منبأين. مسبوقين ومتأخرين،
نزج أنفسنا في رياح فجأة



Twitter: @ketab_n

ونهوي على حوض لا يكترث بنا
نعرف الإزهار كما نعرف اليبوسة
وفي مكان ما لا زالت أسود تسير ولا تعرف،
العجز، طالما كانت عظيمة.

نحن نراقب وبدهشة، كيف أن قصيدة ريلكه تفعل بشكل مفاجئ هنا وفي نطاق المتطلبات الشكلية المخفّضة ما لم يسبق لها أن فعلته من قبل : إنها تفشل. ما من شيء محدد هنا سوى الشعر المرسل، الذي هو سهل التحقيق بما فيه الكفاية، بل أنه سهل لدرجة أنه بحاجة بشكل عملي ومستمر إلى تأخير النبر الذي يسير بالاتجاه المعاكس لئلا تتقهقر القصيدة إلى حيث الأسلوب السردي. ولكن ريلكه يدير هذا العنصر الاختزالي فورا بمسكة روتينية كالمفتاح حتى ينفك تماما، كما نرى بشكل واضح في «الطيور- / المهاجرة». فهي تشير إلى نفس الارتدادة الشيقة عروضيا التي يشير إليها الربيع في حديقة الشجر. ولكن الشعر المرسل والذي جاء تكاسله خصيصا من أجل التنازل عن الإيقاع الرئيسي للمسافات الطويلة، لا تبدر منه مقاومة كافية. إنه لا يعطي للماهر ما يأكله، إن صح التعبير، وهكذا فإن فكيه يحاولان عبثا الحصول على ما يؤكل ولا ينهشان إلا هواءً. الشَرْطة الفاصلة التي تمزق الكلمة في آخر السطر، تحدث صوتا قبيحا متقطّع الأنفاس أثناء إلقاء القصيدة. صوت أشبه ما يكون بمزمار قربة يتسرب الهواء من جانبه.

ولكنني وبهذا الشكل لم يعد عندي أمر إيجابي واحد أقوله عن ريلكه؟ بلا، طبعا؛ لننظر إلى السطرين الأخيرين المتعلقين بالأسود، التي لا تعرف العجز! لقد تعمدت ادراجهما باقتباسي، بيد أنهما لا يمتان إلى الموضوع بصلة، لكي أبين كيف يطرأ اللامتوقع لدى ريلكه مرارا وتكرارا ويدهشنا فضلا عن ذلك. أنا أقدر حالته، بما في ذلك بدايته: «حسنا، إلى هنا إذن يأتي الناس، كي يعيشون، أنا اعتقد بالأحرى، أنهم سيموتون هنا»: حتى صيغة الاحتمال تجد مكانها هنا. أنا معجب بسطر مفاجئ مثل «الفم الودود، / الذي لا يضحك أبدا، يخرج زبدا من شدة الضحك»، سطر يشير إلى طروء الجنون. وأنا أقدر المثابرة الشخصية التي يحتمل بها ريلكه مذهبه بالتمجيد حتى النهاية الأليمة: «تعال،


Twitter: @ketab_n

أنت، يا آخر من أعترف به، / يا ألما عضالا في نسيج الجسم..». إنها تفاصيل كبيرة، ولكنها تبقى مجرد تفاصيل؛ وأنا ما كان بوسعي أن أتحدث عن ذلك، لو أردت أن آخذ قياس تراجيديا الماهر ككل متكامل.



Twitter: @ketab_n

فلاديمير: هكذا مر الوقت.

إستراغون: كان سيمر على أي حال.

فلاديمير: نعم. ولكن ببطء أكثر!

استراحة.

إن هذه النكتة العارضة للشخصيتين الرئيستين في مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» هاوية – هاوية كبيرة بما فيها الكفاية كي تتسع للمسرحية بأسرها. «هكذا مر الوقت» – تبدو هذه العبارة في بادئ الأمر وكأنها ليست إلا مجرد صيغة عادية تتداولها الألسن، نصفها وليد اللاتروي في الكلام ونصفها الآخر وليد حسرة عابرة. ولكن إستراغون لا يرد بما نتوقعة عادة في إطار محادثة قصيرة بـ «(نعم، نعم)»، بل يصوغ تنهده فجأة كجملة إخبارية: هكذا مر الوقت – هل يمكن لنا أن نستنتج من ذلك أن الوقت ما كان ليمر بشكل آخر، بعبارة أخرى، أنه كان سيتعطل في مروره؟ إن ذلك سيكون هراء ولا شك! فلاديمير – والإثنان متفاهمان جدا! – مستعد فورا للتعرف على المشكلة. فهو يقبل اعتراض إستراغون؛ ولكن ليس دون تحفظ: كان سيمر «(ببطء أكثر)»، لو لم تحصل الحادثة الممتعة مع بوزو ولوكي حالاً.

إن هذه عثرة يمكن لنا فعلا أن نتعلم منها الكثير. فهي تبرز أن كلمة «وقت» في اللغة المتداولة عادة لها على ما يبدو معنيان مختلفان فلاهُما منفصلٌ أحدهما عن الآخر ولا هما متطابقان الوقت الأول بُنْية يكون وجودها المتين ممتزجا بشكل لا يحل مع طبيعة المادة، التي تتكون منها، شأنه شأن امتزاج جذع الشجرة بخشبه؛ بحيث لا يكون بمقدورنا أصلا التحدث عنه، إلا إذا تحدثنا عن البنية نفسها. ويظهر هذا الوقت دوما مرتبطا بسمات وسياقات، وإلا لما كان له أن يظهر إطلاقا. وهذا الوقت إما أن يكون جميلا أو سيئا، إما أن يمر على عجل أو بتأنٍ، بشكل ممتع أو ممل، ولكنه يمر دوما بشكل ما. إن أكبر الصيغ



Twitter: @ketab_n

القاعدية العامة لـ «بشكل ما» هي «هكذا»، اسم إشارة دون قاعدة خاصة؛ وفلاديمير باستخدامه لاسم الإشارة هذا قد أورد في الحقيقة توضيحا كافيا لغرض المحادثة بأنه يقصد هذا المعنى لـ «وقت» ولا يقصد المعنى الآخر: الوقت كوعاء مفرغ، يستوعب في داخله كل محتوى، كأمر نستلم أجراً لقاءه أو، كما نلاحظ بعد فواته بندم لا يخلو من الدهشة، نسرفه عبثا: الوقت المتجانس، المادة الخام لساعة قيد الحضور والانصراف. كلا الجانبان يعيشان في ظل ظروف اعتيادية بشكل سلمي يجاور بعضهم بعضا، وهما يعملان بهذا على تعميق الواحد للآخر ويصبحان مفهوما كاملا، شأنه شأن اختلاف المنظر الذي تراه العينان والذي ينتج الصورة التجسيمية. ولكن إستراغون يصر فجأة على الجانب الثاني، لما رأى أن الكلمة تميل إلى الجانب الأول؛ وفلاديمير يرد على ذلك بنوع من الإكراه المسلي للنكتة: إذ يحمل الوقت 2 المفرغ والمتجانس ما لا طاقة له به «ببطء أكثر»، بعبارة أخرى إنه ليس من حق سوى الوقت 1 أن يمر على نحو معين، الوقت المملوء بشكل متنوع. إنها لمحاولة غير مجدية أن نسعى إلى تحقيق تساو فيما يغطيه الجانبان، والذي سيؤدي نوعا ما إلى حوَل في المفهوم. غير أنه يظهر جليا في هذا الحوَل، كم كان إخفاءً متعَبا ما أراد أن يعرض نفسه أمامنا ككل بريء.

يبدو أن ذلك يبعدنا عن كارل كراوس؛ إلا أنه يشير رغم ذلك إلى جوهر أعماله الساخرة والشعرية. فلديه أيضا نجد الوقتين. الوقت المعين نوعيا والوقت الوظيفي المفرغ. «ولم أتوصل بذلك إلى أي شيء، / عدا أن الوقت قد مر في ذلك». إن المسألة هنا لا تتعلق بنكتة في الحقيقة. ولكننا نجد في ذلك شيئا يعادل نكتة إبني السبيل: ألا وهو عبارة «في ذلك»، التي تعني عكس كلمة فلاديمير «هكذا» تماما. والوقت سيمر على أي حال من الأحوال، بصرف النظر عما يحاول كراوس التوصل إليه. ولكن -: كلمة ولكن هذه لا بد من دراستها عن كثب.

يشعر كارل كراوس، كما يقول في مواضع كثيرة، وكأنه «مقيم»، في زمنه – وهذه صياغة فريدة في الحقيقة. وبينما يحوي كل وقت جميع من يتواجد فيه في داخله، دون أن يترك لهم خيارا، بل دون أن يترك لهم حتى تصورا لخيار ما، فإن كل مكان يكون نفسه



Twitter: @ketab_n

عن طريق وضع حدود نحو العالم الخارجي: بعبارة أخرى، أن يكون هنالك بالنسبة له ما يسمى بـ في الخارج، وهذا يعني وجود خيار آخر. ليس بوسع أي أنسان أن يعبر عن أمنيته في أنه لا يريد من باب التغيير أن يكون غدا مثلا على قيد الحياة (على أن يعود إلى الحياة بعد غد)؛ ولكن بوسع كل منا أن يقرر بنفسه أنه يريد أن يبقى في هذه اللحظة هنا أو هناك، أو أن يذهب إلى أي مكان آخر. مفهوم سلب الحرية مفهوم محدد مكانيا وبشكل صارم. إن كراوس في تحييزه للوقت إلى هذا الحد يعبر عن أمرين اثنين: أولهما، كم سيكون جميلا، لو كان بالإمكان فعلا مغادرة الوقت – وثانيهما، ما هو فيه من ظلم خانق، لبقائه محروما من ذلك. وإنه، وهذه خاطرة تكتسب ملامحها لدى كراوس، لسوء حظ تاريخي، أن يعيش المرء الآن بالذات. من شأن أحد المعاصرين لكراوس أن يضمر نوعا من الحسرة المبهمة في هذا الخصوص: كراوس يحس برغبة في الهروب من السجن مثل الكونت مونتي كريستو. وكون كراوس قادرا على نقل الهيجان الناجم عن إرهاب الأماكن المغلقة إلى الوقت التاريخي يشكل جوهر طبع أعماله الساخر.

على الوقت المكاني يرد العمل المكاني. ولكن كلاهما لا ينشأ إلا في تعاقب المناسبات الساخرة. وكل مناسبة تعني في المطالبة الآمرة بتشكيلها، عذاب الكاتب الساخر، ونظرا لعدم انقطاع هذه السلسلة أبدا، فإنها تعني عذابا لا آخر له: هذا هو العمل، الذي يتمثل توقفه الوحيد الذي يمكن تخيله في الانهيار بسبب الإرهاق التام أو، بصفة نهائية، في الموت. بيد أن العمل الفني للأديب ينشأ من هذا العمل، كمكسب دائم يمكن لنا أن نمسكه بين أيدينا. إلا أنه يتعين على شكل العمل الخارجي وللأسف أن يقلد التعاقب، الذي يعود إليه الفضل في وجوده أصلا، والذي ما زال يهتز فخرا لتوصله إلى العدد رقم 500 من مجلة الشعلة ولإلقاءه المحاضرة رقم 700 مثلا. الكاتب الساخر لا يمكنه أن يبدأ حديثه، كما يبدأ الراهب في كتاب ساعات ريلكه: «أنا أعيش حياتي في حلقات متنامية، تتمدد فوق الأشياء» – فالأشياء عنده هي وستبقى المناسبات، والمناسبات لا تظهر إلا الواحدة تلو الأخرى؛ وهي لا تخضع للنموذج متحد المركز كالموجات التي يحدثها حجر يرمى في الماء.



Twitter: @ketab_n

يتوقف كل شيء على استراتيجية مضادة، من أجل جعل العمل الفني الذي ينشأ عن العمل بحد ذاته في الوقت نفسه كلا متكاملا قائما، يكون فيه لكافة النقاط الموجودة على محيطه نفس البعد عن المركز. وما يلعب هنا دورا هاما هي المواضيع التي تشق طريقها عبر مجلة الشعلة – اقتباسات مقلوبة، شخصيات ساخرة، أسماء، بعبارة واحدة، كل ما من شأنه أن يعيد ذكريات الجمهور ويحيي مناسبات غابرة، من أجل إيصال طاقة اتمامها آنذاك إلى الحاضر. غير أن الذاكرة التي يتعين حشدها لهذا الغرض تعتبر هي الأخرى موردا مرتبطا بالوقت، ولا يمكن الاعتماد عليه. ولهذا السبب فإن الكاتب الساخر كراوس يكتشف لنفسه عند نقطة ما، حين أوشك الوقت على التغلب عليه بشكل نهائي – 1914 – قصيدة القافية: القافية، بوقعها الباقي، بالثنائية المتناظرة للنداء والجواب، تخرج بالبناء الشعري من الوقت، وتوفر له ما لا يجيزه تيار المناسبات على الإطلاق: إيقاف وختام. وهذا يعني بذل مجهود كبير يظهر جليا في ميل هذه القصائد إلى مضاعفة الحركات الاختتامية بنيويا، وذلك عن طريق تفضيل القافية المحيطة والقافية الشاردة – بينما تفشل القصائد، التي تتناول القوافي المتقاطعة أو المزدوجة الأقل إحكاما، كثيرا في الوصول إلى خاتمة ما، بل تواصل دون نهاية بأبيات لا تعد ولا تحصى كما لو كانت قطعة نثرية كراوسية: حيث تنقصها العبارة السحرية، التي توقف المكنسة بعد أن يتم تشغيلها. وكما أن شكلها يحدد مشكلة سيرها ونهايتها، فإنها تتحول في قصائد كراوس إلى موضوع مفضل. سنعمد فيما يلي إلى النظر إلى قصيدتين منها عن كثب.

**السبب**

لم لا تسعدني الحياة،
مع أنني لم اتمتع بها قط؟
أصوات الوقت الخانقة
تسكن داخلي مغلقة.



Twitter: @ketab_n

لم لا أغادر الحياة،
مع أنها لم تسعدني قط؟
أضرب جذورا، حيثما كرهت،
وأنمو هناك فوق الوقت.

على الرغم من اكتفاء هذه القصيدة بالقافية المتقاطعة، إلا أنها تثبت نفسها بعدد وافر من الدعائم العرضية في تركيب الجمل واختيار التعابير. المفهوم المقابل للوقت هنا ليس هو العمل، بل ركيزته المخلوقية أولا، الحياة الفيزيقية المشتركة بين الكاتب الساخر وكل إنسان (وحيوان) آخر. وكراوس لا يتهرب من وجاهة السؤال، لِمَ هذا الخير المشترك لا يسعده هو بالذات. وهو يجيب قائلا (وكأن في ذلك ما يمكن لومه عليه)، إن الأمر لا يتعلق بتصرف مراد، وإنما بتلقائية لا تعفيه رغم ذلك من الجهود المرافقة البالغة للغاية – وهذه صلة يذكرها كراوس بكل إلحاح وذلك باستخدامه للفعل «خنق». (فالشعور بالخنق لا يسهل على صاحبه إذا حصل بشكل تلقائي.) رد الفعل الشخصي يتبع وبشكل إلزامي الوقائع الموضوعية لـ «انهيار العالم المتواصل»، كما يقول كراوس؛ إذ إأن انهيار العالم يحيط بمدة حياته ويتطلبها بأكملها. ولا مناص لنا من ذلك مهما كان هذا المناص ضروريا. وهو يعتقد في هذا الوضع أن عليه تبرير السبب في عدم مغادرته للحياة بشكل إرادي – ما كان قد نبه إليه عن طريق إحدى الحكم الساخرة. يا للرجل الهجومي / من مغفل غريب! / يجمع للانتحار دوافعا / دون أن يستخدمها». «الحياة»، الوجود الصرف، كما أعطيت لكل إنسان في التاريخ من قبل، يستنفدها بشكل كلي الرد التمييزي على الأوضاع الخاصة، التي تجد نفسها فيها، بحيث لا يكون بوسعها أن تكون خيرا أكثر من ذلك، لأنه قد أتي على كل سعادة فيها، بل لا تكون عندئذ إلا مماطلة – ويبدو أنها تصل إلى نقطة كالتي يصل إليها المصاب بالسرطان، حين يتعين عليه اتخاذ قرار فرصة الشفاء الضئيلة أن يجري علاجا كيميائيا يتحول فيه ما يجب الإبقاء عليه من حياة إلى غثيان متواصل.

لقد كانت «الحياة» في البيت الأول ما زالت تتمتع ضمنيا بشخصية حيوانية؛ أما البيت الثاني فهو يبحث عن حل، بأن يدفع الحياة إلى مملكة النباتات، كما تبين لنا الأفعال


Twitter: @ketab_n

«أضرب جذورا» و «أنمو». يبدو أن لحياة النباتات ميزة كبيرة تتمثل بأن الوقت فيها لا يجري في الحقيقة، بل يتركز ليصبح منتجا موجودا هنا بشكل ملموس، منتج بجذور وجذع وتاج؛ وكل سنة تكتسبها الشجرة تتحول إلى حلقة فيها. وحقيقة أن الحياة بهذه الطريقة تتخثر بشكل مدرك، لا تترك الوقت أيضا على ما هو عليه: فالحياة تؤكد على طبيعة الوقت المكانية، والوقت يتحول إلى ما يشبه الأرضية. استعارة النبتة تمكن كراوس من صوغ الحياة التي يعيشها في جانبين متكاملين، ألا وهما العمل = النمو و العمل الفني = الكتلة الحيوية، وهذان الجانبان متصل أحدهما بالآخر من خلال عملية التراكم. وهنا تكون مسألة الحفاظ على التوازن ما بين السعادة واللذة وبين ما يعاكسها غير ذات أهمية على الإطلاق. العمل يمثل عملية الأيض فيما تمثل الكراهية إنزيمها، وعن طريق هذا العمل ينقلب سم الوقت إلى غذاء ومادة. والنتيجة في القصيدة ما زالت «أنا»، ذلك على الرغم من أنها لم تعد تصف في الحقيقة سوى حصيلة ما أنتجه. فهنا يكمن وجه التأسي في صورة النبتة، التي لا نجد عندها وظائف حياتية لا يمكننا وصفها بأنها عملية نمو.

إنه تأس، بل ونصر حتى على ما يبدو، قد تأتى عن طريق تنازل ما: عن طريق الفرضية العنيفة القائلة إن الأنا مطابقة للعمل الفني. قصيدة «السبب» تقابلها قصيدة أخرى، «ساعة ليل»:

ساعة ليل، تمر علي،
لأني أفكر، أتأمل وأقلّب،
وها هي الليلة تنقضي.
عصفور في الخارج يقول: إنه نهار.

ساعة ليل، تمر علي،
لأني أفكر، أتأمل وأقلّب،


Twitter: @ketab_n

وها هو الشتاء ينقضي.
عصفور في الخارج يقول: إنه ربيع.
ساعة ليل، ممر علي،
لأني أفكر، أتأمل وأقلّب،
وها هي الحياة تنقضي.
عصفور في الخارج يقول: إنه موت.

لقد كان كراوس قد نصح في «مدح النهج الحياتي المعاكس»، بالنوم طيلة ساعات النهار وعدم الخروج إلى الحياة إلا ليلا، حين يخلد باقي البشر إلى النوم. إنه منطوق الحكم على الحياة التي يعيش فيها: لا بد من التنازل عن المجموعة وضوء النهار، على الكاتب الساخر أن ينتظر حتى يحل الظلام ويكون وحده، من أجل الرد في عمله الليلي على أهوال وسخافات الساعات الإثنتي عشرة المنصرمة. حيث لا يمكنه أن يعيش ويعمل، إلا عند توقف الوقت التاريخي بشكل مؤقت (ولو كان ذلك فقط لكي يجمع في ارتياحه قوى جديدة من أجل القيام بأعمال أعظم). ولكن ذلك لا يعني أن الوقت يلغى تماما، بل على العكس، فإن الوقت المفرغ، الذي هو إيقاع موسيقي يتأسس عليه كل ما يحدث، يجري عندئذ بالذات بشكل ملموس لا هوادة فيه. إن وجود الكاتب الساخر إنما هو تأرجح بندول من العذاب، يتخلف عن سير العالم مقدار مرحلة واحدة. «الخنق» الذي كانت قصيدة «السبب» قد تحدثت عنه يفرق هنا عن الأفعال الثلاثة المكررة ثلاث مرات، دون أن يفقد هذا المستوى الأعلى من التمايز والانعكاس شيئا من تأثيره المستوفى. فكل إشارة إلى أن عذاب العمل هذا قد يجر وراءه شيئا آخر غير نفسه، غير حصيلة عمل فني ما، قد محيت تماما من قصيدة «ساعة ليل». وهكذا فقد أزيل التماثل المخفف للعبء مع النبتة، والذي كانت القصيدة قد انتهت به، الأنا يعود بشكل تام إلى الحياة الحيوانية، أي إلى المسار من جديد.

وبهذا يكون الكاتب الساخر قد طرد من اليوم، ولكنه لم يطرد من الوقت. فصيغة الوقت المفرغة اللامتغيرة يعيد تشكيلها جمود القصيدة، التي تسير كآلية الساعة. بيد أنها


Twitter: @ketab_n

تظهر بُنْية الأبيات الشعرية النمطية والمواسية لكراوس إلى ذلك الحد في القافية الشاملة، التي تبدو مجوفة ومتأرجحة في موضعها كمهد طفل. إلا أن سلسلة الأبيات الشعرية تواصل سيرها قدما بشكل مستقيم وحازم. ولكننا حتى لو أكدنا على التوازي الصارم، فإننا لم نكشف بعد عن بنية القصيدة بشكل تام: فالوقت يمضي فيها بشكل لوغاريثمي نوعا ما، كل بيت فيها يقفز إلى حيز آخر، من اليوم إلى السنة إلى مدة الحياة بأكملها، نعم، هذه القفزة هي وجه الاختلاف الوحيد بين الأبيات المتشابهة تماما فيما عدا ذلك.

لا يتغير في كل بيت سوى كلمتين؛ إنها مواقع مفصلية ترتكز عليها قوى ذراعية هائلة، وفي صمودها أمام هذه القوى يتخذ القرار بشأن ما إذا كانت «ساعة ليل» ستصبح قصيدة أو مجرد سرد ممل. والقصيدة تقليد دون شك لفراغ الوقت المتجانس؛ ولكنها في الوقت ذاته تقليد أيضا للرعب، الذي تحدثه هذه النتيجة التي تتغلغل بشكل عميق وعام إلى داخل بنية الحي، لدرجة أن محاولة تشكيلها بالمعنى الحقيقي قد تعني تجزئتها وتهوينها.

والقصيدة هي، ثالثا، تقليد للوهم، الذي لا يسع كل منا إلا أن يعيش فيه، إن أراد أن يبقى حيا رغم ذلك، إلى أن ينقضي الأمر. ويتمثل هذا الوهم في أن الإنسان، ككائن طبيعي، وهو ذلك أيضا، بإمكانه أن يلتحق بالأيام العظيمة العائدة للطبيعة، بحلقات اليوم وحلقات السنة. وكأن شيئا جديدا يبدأ دوما بالنسبة إليه أيضا مع أول إشراقة للشمس ومع أول زهرة. كل بيت يظهر نفسه وكأنه يخرج من المرحلة المظلمة والمقيدة إلى المرحلة الصافية والمطلقة: ليل ـ نهار، شتاء ـ ربيع – هاتان النقطتان تحددان ذلك الخط المستقيم، الذي نتوقع استمراره في البيت الثالث.

غير أن هذا النموذج الموهوم يكسر حتى في البيت الأول. الليل مظلم ومعد فقط لعذاب العمل، هذا صحيح؛ ولكن الليل لا يمثل سوى الظل، الذي يسقط من سواد النهار الأعمق. واليوم الجديد لن يأتي بشيء، سوى ما سيعمد الكاتب الساخر في الليلة القادمة من جديد إلى تعذيب نفسه به. وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك ثمة جزء من الطبيعة الحازمة قد حافظ على وجوده حتى في هذا الوقت المزيف تاريخيا: العصفور، الذي يمكن مقارنة ما يتركه موضوعه من أثر بأثر ذلك العصفور الآخر، الذي يظهر في أقوى تعليق



Twitter: @ketab_n

هزلي في «شعلة ـ الحرب». لقد كان كراوس هنا قد شطر اقتباسا من «روميو وجولييت» واستخدمه من أجل تأطير مقطع من صحيفة. كراوس يفتتح التعليق الهزلي بما يلي: «كان ذلك العصفور هو العندليب وليس القبرة»؛ ومن ثم يتلو ذلك تقرير جندي يقبع في أحد خنادق القتال عن عصفور يجلس في وسط أرض أتت على أخضرها ويابسها نيران الحرب المتواصلة على شجرة ميتة مثقبة بالرصاص وينشد أغنية غير مكترث بما حوله من ضجيج صاخب؛ ومن ثم يختتم التعليق قائلا: «لقد غنى في ليلة على شجرة رمان هناك»[1]. إن التعبير بكامله قد سحب هنا عن طريق كتابة كلمة واحدة بالخط المشبك وهو يلد على النحو ذاته قوة الشكوى القاهرة. ومن نفس نوع هذا الطائر أيضا ذلك الطائر الذي نجده في قصيدة «ساعة ليل»، القصيدة المصفحة للغاية ضد كل عاطفية، والذي، كما لو كان وطواطاً في ساعة وطواطاً، لا يعلن عن الوقت بأن يغنيه، بل بأن «يقول» ـه.

يبدو البيت الثاني مقارنة بالبيتين الأخيرين، الذي وضع بينهما، وكأنه نذير خير؛ فالوقت لم يفلح هنا بعد في إفساد الربيع، كما أفسد اليوم. ولكن هذا الجوار يُخْضِع الربيع أيضا للتعاقب البحت. هنالك قصيدة أخرى تتحدث عن ذلك بشكل أوضح من قصيدة «ساعة ليل» وهي قصيدة «الليلك»، المطابقة تماما لها من حيث البنية والقافية وعدد الأبيات، ولكنها لا تعالج سوى الربيع، أي سدس الموضوع فقط. كراوس يختتم أبيات القصيدة الثلاثة كالتالي: «لم انتبه حتى الآن، وإذا به يزهر الليلك». «التفت حولي، وها هو يزهر الليلك». «أظل واقفا. وما زال يزهر الليلك». إن ظهور النبته المزهرة في البيت الأوسط يفسد عن طريق دخول السلسلة الوقتية، الذي لا يحدث لليلك، بل لمن ينظر إليه. إن كلمة «ها هو» ليست حاضرا بحتا بالنسبة له، وإنما مجرد رأس قطع مكافئ غير قابل للتمدد لمسار قذف بين «وإذا به» و «ما زال»، التي يتناوب فيها المبكر فجأة والمتأخر أبدا بسرعة هائلة.

إن دائرة اليوم تنزل بشكل تدويري في دائرة السنة، ودائرة السنة – لا تنزل في دائرة أكبر من ذلك. وما يتبين في البيت الثالث الآن، هو أن كل هذه الأحابيل، التي تبدو عائدة

---

1– الأصل Granatbaum وتعني شجرة رمان، كما تعني «شجرة قذائق».



Twitter: @ketab_n

إلى نفسها، لم تكن أبدا سوى تكورات لنفس الخيط، الذي لا يصبح أطول ولا أقصر إذا ما كور باليدين، بل يظل على ما هو عليه متجها نحو نهايته. وما نفع نضارة الصباح للإنسان الموشك على الموت؟ لما كان ذلك أيضا سيخصم من أيامه الباقية. هذه مسألة لا بد لنا من توقعها والاستعداد لها من سير القصيدة. وعلى الرغم من ذلك فإن الكلمة الأخيرة تأتي على شكل صدمة لم تفقد من وقعها شيئا. وهذه الصدمة كبيرة لدرجة أن خاتمة القصيدة قد غيرت لغرض نشرها في الجريدة اليومية Die Welt، حيث كتب هناك «إنه الـ موت» بدلا من «إنه موت»، وذلك على ما يبدو لاعتبار «إنه موت» خطأ في اللغة الألمانية، كما يحكي لنا فيرنر كرافت في كتابه عن كراوس.

فارق دقيق، ولكنه جوهري في الحقيقة. «الـ « موت ينشط التصور الجاري لحاصد الأرواح، الذي يطرق الباب دوما في الوقت غير المناسب، كما هو الحال مثلا في أغنية المسحج لفيرديناند رايموند – طاولة هادئة ومريحة تقريبا، كما يحبها القرن التاسع عشر (ذلك على الرغم من أن كراوس، وإن أخذنا بشهادة الشهود، كان قادرا في محاضراته على شحن هذه الطاولة بحرارة مميزة للغاية). أما الصيغة التي يستخدمها كراوس، والتي تتخلى عن أل التعريف، فهي تربط الموت بتواز حازم، بل وعنيد أيضا بخطّية الوقت. والحياة بأكملها تنضوي بهذا تحت رايته. والصدمة تؤثر بدورها هي الأخرى على الكلمات الختامية للأبيات الأخرى، على اليوم وعلى الربيع. فقد بدت هذه الأبيات وكأنها ما زالت تحوي بداخلها تصورا للبلوغ أو لنوع من الكمال وتعطي بهذا توجيها إلى ما يتعين توقعه في البيت الأخير أيضا. أما الخاتمة، مهما سهل التنبؤ بها من خلال آلية القصيدة، فإنها تمزق هذا الوهم بنوع من الجلافة، لم نكن لنتوقعه على هذا النحو. مدة الحياة تنحسر لتصبح نقاط الثواني؛ والموت لا يقوم بشيء آخر سوى إغلاق الحنفية يوما ما.

من القصيدتين اللتين تقف الواحدة منهما مقابل الأخرى «السبب» و «ساعة ليل» ينبثق نموذجان مختلفان، كان أحدهما مرتبطاً بالآخر، للوقت والحياة. قصيدة «السبب» تتناحر مع المشكلة المتمثلة بأن الوقت التاريخي، بحضوره في كل مكان وبقطعيته كآفة من منظور مكاني، يأتي وقد اتخذ شكل العمل المضني على المدة الكاملة لحياة الكاتب



Twitter: @ketab_n

الساخر الذي يرد عليه. وهي تجيب على ذلك بأن تمنح الحياة تفسيرا جديدا يدخل هو الآخر في نطاق ما هو مكاني، وبأن تنقل النبرة من حركة العمل إلى كينونة العمل الفني، ما يؤدي إلى تحول الأنا إلى بنية شبيهة بالنبات، إلى شجرة من الكراهية. والمشكلة تكون بهذا، بإماءة من المعاندة، قد حلت إلى حد ما؛ غير أن الثمن الذي دفع هنا هو الانحسار إلى ما قبل الحيواني.

«ساعة ليل» لا تعرض الوقت التاريخي نوعا، ومدة الحياة المنسلة تجانسا كمبدأين مختلفين يمكن الإيقاع بينهما، بل كمبدأين متآمرين على الإنسان الحي: ويبدو استيلاء العمل الخالي من اللذة على مدة الحياة بشكل تام في خضم الصراع الدائر مع الحقبة التاريخية المصرة، وكأنة مسألة مفهومة ضمنا، أو أن الأمر على كل حال لن يكون على غير ذلك، لو عكف الأنا في هذا الوقت على القيام بشيء آخر. وكل انشغال ما هو إلا صدفة من صدف المجريات التي تأتي على وتيرة واحدة، والتي لا تتمتع إلا بخصلة واحدة: ألا وهي، أن تنقضي مرة واحدة – فنحن لا نكاد نلتفت حولنا «وإذا بها» قد انتهت. كراوس يتطرق هنا إلى كاتب آخر من عصر الحداثة في فينا يعاني هو الآخر من إرهاب الوقت، مهما قل تقديره له: آرثور شنيتسلر، الذي يخرج يومياته بنفس التعنت اليائس من مسار الوقت، كما يفعل ذلك كراوس بمجلته الشعلة. إن تجربة شنيتسلر (أو بعبارة أدق، إدراكه، الذي يقضي على التجارب برمتها) هي اللارحمة التي يخصم من حياته بها الوقت المبذر، كما لو كان وقتا مملوءاً. أما كراوس فهو مجبر على تقبل ذهاب حتى الوقت الذي يطفح بالعمل الساخر، كما لو كان فارغا. الوقائع هي نفسها في كلا الحالتين، وليس من الضروري أن يتخذ كراوس سحنة الندم، كما هو الحال لدى شنيتسلر، لكي يعرض نفسه في هيئة الفزع المتواصل، الذي نسجت منه حياة كليهما حتى آخر زاوية فيها.

بمثل هذه الشدة تظهر هنا أيضا الكراهية التي لا تخفى عن العيون، قصيدة «السبب» تبقى بالتالي إبيغرام. وقصيدة «ساعة ليل» تظل هي القصيدة العظمى دون شك. والسبب في ذلك أيضا هو أن استقامتها الصارمة قد انطوت على منفذ سري أخذ المكان مؤخرا وخلافا لما نتوقعه يتسلل عبره إلى الوقت. العصفور يستجوب «في الخارج» ويعلن من



Twitter: @ketab_n

هنالك عن المرحلة القادمة للدائرة المعنية. وهناك ثمة مسألة تبدو عقلانية بقدر ما تبدو غير هامة للموضوع، ألا وهي أننا نقضي الليل والشتاء في الداخل، بينما نشعر بالإغراء بالخروج من المنزل في النهار وفي الربيع. ولكن السؤال هو ما الذي تعنيه عبارة «في الخارج» فيما يتعلق بالحياة؟ العبارة تنسب أخيرا في تطور فني جدا إلى الموت، الذي – ربما – قد يكون وفقا لذلك، إلى جانب الإبادة، التي هو هي تجريبيا، شيئاً آخراً، ألا وهو الجزء غير المرئي من دائرة عملاقة لا نعرف منها سوى قصاصة الحياة، لكي يكون ذلك «تمييزا مباركا»، كما يقول في قصيدة أخرى. كراوس يفتتح قصيدته «ثمرة الموت»، قبل «ساعة ليل» بثمان صفحات ويقول:

حصلت على كل ما طلبت،
على كل تغيير في الأرض:
كل لذة وكل شكوى
سعيدا تارة وحزينا تارة أخرى.
وبين هذا وذاك مر الوقت.
فضول يتحرك نحو الدائرة الأخرى،
أسائل نفسي كيف هي يا ترى؛
إن كانت صعبة تلك الرحلة،
وإن كنت على نحو بديع
سأعود إلى عالمي تارة أخرى.

في هذه القصيدة نجده يقوى على الظهور بعد أن كان لا يجرؤ على ذلك إلا سرا في الوجه الجامد لقصيدة «ساعة ليل»؛ ولكنه لا يظهر هنا أبدا بشكل متيقن، بل كسؤال فقط. الإمكانية المجردة تعني مغامرة هائلة – المغامرة الوحيدة التي ما زالت متاحة أمام الحياة. الفكرة جسورة وحزينة: جسورة، لأنها تثب الوثبة الكبرى من السوابق الصغيرة المصدقة للنهار والربيع (وفي مواضع أخرى لدى كراوس النوم والحلم أيضا) إلى ما هو غير مثبت؛ وحزينة، لأنه لم يعد هناك، سوى هذه الوثبة، ما يتصدى لآفة الوقت المزدوجة التي


Twitter: @ketab_n

تشمل كل شيء، والتي تظل هاربة غير متوقفة وثابتة غير متزحزحة في آن واحد.

فلاديمير وإستراغون يقضيان وجودهما بالانتظار. الانتظار عمل مميز. فالوقت يقوم بإفراغ نفسه مما في سبيل الوفاء بأمر غائب، وهو يعيد تحديد الآن الإيجابية دوما جاعلا منها نفيا منوطا بـ ليس ـ بعد. وإذا ما حل الأمر المنتظر، فإنه يميل إلى تقديم تعويض ذي أثر رجعي عن هذه الخسارة. وبما أن ذلك لا يحدث لكل من فلاديمير وإستراغون، فإن الشخصية المتناقضة للانتظار تظهر بشكل بحت. غير أن كليهما يعرف كيف يساعد نفسه: فهما يَسْخَران من هذا الفراغ الممل، كما يسحر الساحر أرنبا من القبعة، أمرا ممتعا تلو الأخر. عظيمة هي قوة لوازم المسرح هذه، رهيبة هي اللهجة المنبرية لخاصياتها: الشجرة، القبعة، السوط، آداء البنجر الأسود، والأصفر، والأحمر، والأبيض. كل منها يمثل سلعة تهرّب إلى اللاشيء، ويعترض دقة المسرع، التي يمكن سماعها أثناء الاستراحات الكثيرة المتخللة.

الانتظار في قصائد كارل كراوس مكثف حتى الذعر، الذي يكمن قدره المضموني في الموت (الذي ينقص في «في انتظار جودو» بشكل ملحوظ): عكس كل مضمون. ولعله كان بإمكاننا على أمل يخالف كل أمل مستندين على تجانس موسع للغاية، أن نتجرأ على تخمين الوجه الآخر للحياة فيه. ولكنه لا يجدر بنا، إن أردنا له أن يبقى محفوظا، أن نحاول إعادة تشكيله، وإلا لرُد بهذا مبسطا مبتذلا إلى الحياة، التي ترتكز على الوقت المزدوج الذي يُفقدها قيمتها بشكل مضاعف ولا قرار له: كالصدفة البائسة للحقبة التاريخية، التي يولد المرء فيها؛ وكالزاد المحدود، الذي، مهما كبر أو صغر نسبيا، لا بد له أن ينتهي آجلا أم عاجلا، ولن يغير شيئا من قدر الموت جوعا في آخر المطاف. «المرء لا يعيش حتى مرة واحدة»، كما جاء في قول مأثور لكراوس. من هذا الواقع ينتزع كراوس أشعاره: كشيء من لاشيء.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## رأس من لوز مغرق
## نصب تذكاري لميريت أوبنهايم

ميريت أوبنهايم كانت من أخف الأوزان في دائرة السرياليين، بل إنها كانت خفيفة لدرجة تهدد أعمالها الأدبية بأن تحملها الرياح بعيدا. ومع أن ذلك سيكون لائقا بأعمالها من ناحية، إلا أنه سيكون خسارة من ناحية أخرى، بل وسيكون ظلما ولا شك، إذا أخذنا بعين الاعتبار مدى حذلقة هؤلاء الثقيلين كالرصاص، الذين سيتبقون بدلا منها. إذا نظرنا عن كثب إلى بعض لوحات ماغريت أو دالي، فسنكتشف مسحة فرشاة خاملة تبعث شيئا من الكآبة في نفوسنا، مسحة تعمل على تطبيق الخدعة المبتدعة بجهد وعناية، وكأنهما بصدد تلوين بيضة لعيد الفصح أو كانا فيما عدا ذلك منشغلين بإحدى الهوايات الصغيرة، كجمع قطارات ميركلين أو علب عيدان ثقاب، هوايات يأخذها أصحابها عادة على محمل جد يفوق بكثير ما يأخذون به مهنهم الحقيقية. ولكن ما من أحد سيسيء يوما ما تقدير دالي أو ماغريت؛ فأعمالهما الفنية تحظى بحضور كبير يعود الفضل فيه إلى الاستمرارية التي هي أشبة ما تكون بماركة تجارية لموضوع أعمالهما اللامتغير.

عن نطاق طاولة هواة جمع الطوابع البريدية هذه، والتي لا يجلس عليها سوى رجال تقريبا، يخرج ما تفعله أوبنهايم ليبدو وكأنه مجرد لعبة صرفة؛ فأعمالها مغرقة في أفكارها لدرجة أنها تكاد لا تفكر بأية نتائج، وتواضع الأغرض التي تجدها هذه الأعمال، وتستخدمها يتصل بشكل مباشر بثراء المعنى الذي تمنحها لها. قطعة خشبية مسطحة ومدورة شبيهة بالحصى تصبغ باللون الأسود، وتلصق عليها حبات لوز بيضاء مسكرة تغطي المواضع المعطوبة من المادة، كوكبة غريبة؛ «رأس شخص غارق» يعني ذلك، من المحتمل أن نفكر في ضوء هذا العمل بالأحرى بأسنان انحلت من فك ما. مثل هذه الأشياء تمثل أمرا مختلفا تماما عن أغراض الفن الجاهز «objets trouvés» (التي هي غير موجودة في الحقيقة، وإنما يبحث عنها)، مختلفا تماما عن مرحاض دوشان الذي يظهر تفوقه هنا بوضوح. يلتصق بأغراض أوبنهايم، رغم كل ما فيها من نكتة ورهافة، ثمة أمر بريء، ليس بوسعنا أبدا أن نشعر بالغضب تجاهه، حتى ولو أصررنا خفية وعلى الرغم



Twitter: @ketab_n

من كل ما حصلنا عليه من تعليم على الحقد الأبدي الذي يشعر به من يفتقر إلى الحس الفني: أمر يتمثل بأن هذه الأغراض تكون على هذا النحو سهلة جدا – بعبارة أخرى أنه بالإمكان انتاجها في فترة قصيرة ودون الحاجة إلى براعة مميزة.

ولكن لماذا يتعين على المسألة أن تكون صعبة أصلا؟ أوبنهايم تتحدث عن تلك السعادة، التي يبعثها منظر الأزهار؛ وفي ذلك أمر يرافق أيضا منظر كائناتها المخطوطة والمرسومة والمعمولة يدويا، وحتى منظر «الإفطار في الفرو» المضحك المشؤوم، الذي لا بد له من تجسيد جوهر مجدها الطريف، وذلك لأنه ليس لديها فيما عدا ذلك إلا القليل مما قد نسميه «الأسلوب»، الذي يمكن التعرف عليه والإعجاب به. ويتراءى لنا على نحو ما وكأن هذا الإفطار الغريب الذي يلبس الفرو، لا يلبس فروا في الحقيقة وإنما ريشا، وكأنه سيفرُّ طائرا في أية لحظة. إن إطراء زملائها لا يأتي خاليا من الحقد بشكل كامل، ما ينطبق حتى على إطراء شريك حياتها بصفة مؤقتة ماكس إرنست، الذي يقول: «من يلبس ملاعق الشوربة فروا نفيسا؟ ميريتلاين. من تطور وتفوق علينا؟ ميريتلاين».

ميريتلاين! شفيعة الاسم هذه، التي اختاراها لها والداها، كانت شخصية في رواية «هاينريش الأخضر» لغوتفريد كيلر. ميريتلاين كانت طفلة، وقع الرجال في شرك فتنتها بشكل لا نجاة منه، كانت ساحرة بريئة. والكاتب لم يكن بإمكانه أن يتحكم بهذه الشخصية، إلا بنقلها إلى ما قبل ماض روائي – مائتي سنة تقريبا – وجعلها بالتالي تموت هناك. وها هي ميريتلاين تنهض إلى الحياة من جديد وتقف عارية أمام العجلة المصنوعة من الحديد المصبوب لمطبعة مان راي، وقد أغلقت عينيها، ووضعت يدها أمام جبينها فيما اتجهت راحتها نحو الناظر وقد اتخذت هي وذراعها وقفة مغرية دون أن تدري على ما يبدو أنها كانت ملطخة بالحبر الأسود. إن هذه صورة كان لا بد لها وأن تشكل خطرا يهدد صاحبتها: كيف يكون لمن يفقد نفسه بهذا الشكل في عمل فني لشخص آخر، أن يعتزم بنفسه خلق أعمال فنية؟

بل وعملا أدبيا فضلا عن ذلك. عمل أشبه ما يكون بدمى فقدها أصحابها في البحر وباتت طافية على وجه الماء لتعثر عليها الكاتبة السريالية. «صرخات الكلاب تعلو / تبقى



Twitter: @ketab_n

واقفة / برقاب متجمدة / ولكن صرخاتها تعلو». هذا ما تقوله أول قصيدة كتبتها وهي في التاسعة عشر أو العشرين من عمرها؛ والقصيدة تدهش بتلك الجدية وتلك الضآلة التي يظهر فيها ذلك الفارق القائم بين الجسد المتناهي والإيماءة المتفانية اللامتناهية. وهي تعود وتقول: «النمل للأرض كالبذور للتفاحة» – فكرة مشوشة في الحقيقة، كيف تجد كل هذه الأمور: النباتي، الذي يصب تركيزه على الانبات من جديد، والحيواني، الذي يخرج أسرابا كذات لامركزية، والهادئ وما هو متوفر بعدد لا يحصى، وجه التشابه بينها بهذه السهولة! «هل تسمع الأسود تزأر / موحدة مشردة منهكة / لقد هزمتها الأيام / هزيمة لا رجعة فيها». إن ذلك يبدو دون معنى؛ ولكنه يجد رغم ذلك صورة كبيرة لعبث متعب. تجول هنا ذوات تبدو مستمدة من الأغاني التي يتعلم منها الأطفال الأعداد، والتي تلقى بايقاع واضح كل الوضوح، كي يتمكن الأطفال من فهما وحفظها، ايقاع يتحجر في وجه المعنى الحرفي ولكنه يرفع اللفظ بذلك إلى ما هو سحري: «أخرج الجميلة من الماء، / جفف يديها المبللتين / واسكب العشب البحري الأسود / في مخزون الأمان». وتبدو بعض الأبيات عندها وكأنها قد ولدت بأمنية تتمثل بأن تصبح أبيات فرنسية، أن تنتمي إلى تلك اللغة، التي تميل بشكل إرادي جدا إلى الهراء الحلو. «الطل على الوردة / من لامسها قبل ذلك / قبل حلول الليل؟» نحن نكاد لم نبدأ بعد؛ ولكننا لو جلبنا الصورة المنعكسة الموجودة على الجانب الآخر، والتي تأتي بالتماثل ما بين الوردة والطل، ما بين قبل وقبل ذلك، فسيكون لدينا: «La rosée sur la rose / Qui l'a touché avant / Avant la nuit؟»

لقد أقامت كريستيانه ماير ـ توس نصبا تذكاريا جميلا لتناقض هذه الفنانة وخفة وزنها في نفس الوقت بأن أصدرت كتابا عنها. وعلينا أن نسمي على ما يبدو نصبا تذكاريا يخلّد على نحو مهيب ومرئي القسمات الهامة لشخصية معينة، دون أن يطمح هذا العمل إلى أن يكون كلا متكاملا. يتضمن هذا الكتاب أعمالها الأدبية كجزء رئيس منه، هذا إن كانت قابلة لأن تبين حبرا على ورق؛ عددا من الصور لأعمالها الفنية تم اختياره بمنتهى العناية؛ مذكرة لأحد أفلام كاسبر هاوزر؛ تقريرها حول حفل الربيع ولعبة بريتون التي جاءت في



Twitter: @ketab_n

أعقاب ذلك؛ لقاءً مع مصدرة الكتاب حول بيتينه برنتانو ومسألة المطاوعة الفنية للشعور (حديث ودي جدا بالمناسبة)؛ وكلمة ختامية لذكاء متوقد، كما لا يسع كل فنان إلا أن يتمناها لنفسه. الكتاب بكامله وعلى الرغم من جمله المطولة لا يحتوي إلا على أقل من مائتي صفحة وهو بهذا لا يلتحق البتة بثلة الإصدارات الأدبية المجفلة. من يحب ميريت أوبنهايم، سوف يحب هذا الكتاب ولا شك.



Twitter: @ketab_n

# أنا لا أعرف صورة الموت
# ولا ضائقة الوفاة
# أغاني المشنقة لكريستيان مورغينشتيرن

كريستيان مورغينشتيرن أديب فريد من نوعه. ولكننا ولو طلبنا من مجموعة ما تصنيفه في درجة أدبية معينة، فإننا لا نكاد نجد شخصا واحدا سيتردد في إدراجه إلى ثلة الشعراء الأقل شأنا، أو الشعراء خفيفي الوزن، ولو طلبنا إثراء قائمة هؤلاء الشعراء، فلسوف تضيف لنا الغالبية دون طول تفكير أسماءً مثل رينغيلناتس وأويغن روت، ولربما توخولسكي أيضا. غير أن بإمكاننا مع مورغينشتيرن تحقيق نتائج لا يمكن تحقيقها مع أي واحد من الثلاثة آنفي الذكر، بل ولا حتى مع أي كاتب آخر. وأنا متأكد من ذلك تماما، ففي كل هذه السنوات، ومنذ بدأت سوية مع صديق لي بإقامة أمسيات أدبية علنية، كنا نعمد دائما إلى اختيار أغاني المشنقة لتكون ذروة الأمسية. ساعتان (هذه هي المدة التي كانت تستغرقها فعالية من هذا النوع) كانتا تمران بسرعة البرق؛ نعم لعل البرق كان الصورة، التي تمثل أسهل طريقة ننظر من خلالها إلى أعمال مورغينشتيرن الأدبية. وبسرعة البرق أيضا تدخل هذه القصائد إلى الذاكرة، وبخاصة الذاكرة الشابة. لقد حفظت من مورغينشتيرن قصائد كثيرة عن ظهر قلب، أكثر مما حفظته من أي شاعر آخر، وذلك دون أن أبذل يوما ما جهدا مميزا في سبيل ذلك. ولكنه ليس من السهل، أن نتحدث عن هذا الأثر، بأن نشير بصورة خطية إلى ما هو متوفر خطيا؛ حيث إن هذه القصائد تعيش في أسلوب متميّز من أساليب الشفوي، الذي لا يترك في صورة الخط إلا ذلك الأثر الضعيف، الذي تتركه في الرمل مخالب مخلوق، تتواجد أنفاسه في مسكنه، بيد أنه جسده يحلق في الفضاء.

نحن نبدأ أمسيتنا الأدبية بشكل نمطي، لكي يتمكن المستمعون من تهيئة أنفسهم لما هو آت، أي ببعض خفقات الأجنحة على الأرض، والتي من الممكن لنا اعتبارها «محاولة تمهيد» لأغاني المشنقة. ونحن نستعرض أمام المستمعين الرابطة السرية للشبان الثمانية، رابطة المشنقة الأخوية. فنقرأ «لقد جمعت بينهم عبادة مميزة. يتم بدءاً برم الضوء –». وبكلمة «بدائة» (zuvörderst) على أبعد حد نحظى باصغاء الجمهور. فهذه الكلمة



Twitter: @ketab_n

غير موجودة في اللغة الألمانية، وإن وجدت أصلا، فلا نجدها إلا في طيات تلك المؤلفات المشكوك بأمرها من أعمال غريم. وعلى الرغم من ذلك فإن معنى هذا الكلمة لا يمكن له أن يخفى تماما على أحد. فهي صيغة مميزة لا تخلو من الإفراط لكلمة «أولا» (zuerst). وهذا ينطبق أيضا على كلمة «برم» (verdrehen)، والتي نأتي بها مصحوبة بحركة يد، كما لو كنا بصدد استبدال مصباح كهربي (ما لا يتوافق البتة مع تكنولوجيا ذلك العصر)، وهي كلمة لا تشكل في الحقيقة وصفا لائقا لعملية التعتيم المقصودة على الإطلاق، وفيما نجده هنا من كلمات كثيرة تحتوي على حرف R الذي ينطق بشكل مدغم ومتدرج، تحول خاصية تعبيرية لا تعلل ما ينطق به. هذه الكلمات تنطلق مسرعة مرفرفة بأجنحتها كطيور كبيرة؛ وها هي تأتي جميعها: «أولها اسمه Schuhu: الذي يحلق في أكبر علو، ويحدد إيقاع رائحة جيفة الغراب، التي تعفن السر؛ وثالثها اسمه Verreckerle: الذي يقدم وجبه قبيل تنفيذ الإعدام»، وهكذا دواليك حتى الرقم ثمانية، Faherüggh، الذي يحمل اللقب Unselm. لنفكر بما يكمن من إمكانيات نطقية في كلمة «Verreckerle»؛ ولنعنى بطريقة كتابة الاسم «Faherüggh» كمهمة صوتية متطرقين إلى كل حرف منه على حدة. أما فيما يتعلق باللقب «Unselm» فإن أفواه المستعمين ليس هي وحدها التي تنفتح، بل والعيون أيضا، وذلك لشدة الدهشة التي يحدثها عمق المعنى السري للقب كهذا. هذا يكفي، كما قلنا. بإمكاننا أن نبدأ الآن.

إن مدى تعلق فن عصر ما بالوضع التكنولوجي المعني للمجتمع، حتى لو كان هذا الفن يعمل بمادة مغايرة تماما، مسألة تثير العجب فعلا. فمستجداته التي طرأت في مطلع القرن العشرين لا يمكن لها أن تنفصم داخليا عن الظهور المفاجئ لوسيطتين إعلاميتين جديدتين بتطلعات مستقبلية جيدة، بيد أن هذه لم تكن بداية سوى مواد خام بحتة وأقصد هنا الفيلم والفونوغراف. بها تقدم العصر خطوة كبيرة إلى الأمام – ولكنه تراجع أيضا خطوة إلى الوراء، وذلك لأنها كانت مجبرة في بادئ الأمر على أن تشق طريقها عبر صعوبات كبيرة إلى حد، ما كان لسابقتها التكنولوجيا الناضجة والمهذبة بشكل مفرط (البانوراما وحفلات الموسيقى السيمفونية) أن تحتمله قط. وهذا من شأنه وبشكل عام جدا أن يحدث



Twitter: @ketab_n

نوعا من الانتفاض المجازف، نوعا من النكوص المليء باللذة وبراحة ضمير التقدم. الفنان التشكيلي يضع فرشاته المصنوعة من شعر الغرير جانبا، يسلح نفسه بسكين جيب ويسافر إلى المحيط الهادئ، لكي يحفر هناك قطعا فنية من أخشاب سفن قديمة. الفونوغراف لا يخلص من الخشخشة، الفيلم يومض بعنف وما زال يفتقر إلى الشريط الصوتي: إن ذلك يجبرهما على اللجوء إلى الوضوح المفرط، بكل ما في الكلمة من معنى، لغة الحركات، كلمة لا يمكن لنا تخيل نطقها إلا مصحوبا بحركة يد. آه، إن الأوغاد لم يستعيدوا شبهة تلك الأيام ثانية أبدا! لقد بات معظم ما في فن الحركات هذا لا طعم له، أو بعبارة أخرى، لقد بات اليوم سخيفا في تخوفه المفرط المرتبط بالوقت والتكنولوجيا من ألا يفلح في إبراز جديته على نحو لا يساء فهمه، بات سخيفا مثل، لنقل، قبعات نساء تلك الحقبة الزمنية. ولم يحافظ على تأثيره فعلا سوى القليل: كارل كراوس الذي يقرأ في واحد من أولى الأفلام التي خرجت بالصوت، زهاء عام 1930، من «أيام البشرية الأخيرة»، وبالتحديد قصيدة ظهور الغربان فوق كومة جثث مونتي غابرييل – «أبدا لن يلحق الغربان عوز» – حيث نرى كيف أنه يتحول بنفسه إلى غراب مخيف، وقد اسود لونه، وكور يديه إلى ما يشبه البراثن. نعم، لقد كان ذلك العصر عصر الغربان الذهبي، الصورة والصوت، السواد، الصرير، كل ذلك كان يطابق أساليب التسجيل المتبعة آنذاك وقد قرب إلى أذهاننا صورة طائر الشعارات هذا. فيما خنعت الثلاثينات على عكس ذلك في وقت لاحق وبظهور وسيلة أفلام الصوت والصورة الجديدة إلى المبتذل الرخيص الذي لا يطاق، وكأن هذا البعد الجمالي الجديد يتطلب بدوره أن نتلذذ به إلى آخر حلاوته.)

ومورغينشتيرن أيضا يتقيد بالغراب بصفته حيواناً يدخل في علم الشعارات، وهو يضعه هناك، حيث يكون في موطنه، على حجر الغربان، الذي هو تعبير آخر لجبل المشانق. ولكن المخيف يتحول عنده إلى لعبة: وكأنه فقد كل وزن مهدد بالنسبة إليه، بالنسبة إلى إنسان، قد أصيب بداء السل في وقت مبكر وبات متنقلا من منتجع إلى آخر، متأرجحا على كل حال بين الحياة والموت، والذي قد وافته المنية فعلا في عمر لم يناهز سوى 43 سنة. 43: عمر قصير فعلا لإنسان يتمتع بصحة جيدة، ولكنه طويل من ناحية أخرى، لو أخذنا



Twitter: @ketab_n

بعين الاعتبار أنه كان مستعدا للرحيل في الحقيقة قبل ذلك بعشرين سنة. مثل هذه النسبية تبعث البهجة في أغاني المشنقة، كأوزان تتأرجح على أسلاك دوامة معلقة على سقف غرفة. «لقد حل الربيع على خشبنا أيضا، أيتها الحقبة المباركة»، هكذا يبدأ مورغينشتيرن أغنية الربيع لأخوة المشنقة، وهو ينهيها قائلا: «أوشك أن أشعر وكأنني، من لم أعد أكثر من ذلك».

وهنالك أمر آخر يضفي البريق على ريش الغراب، بحيث يتلاعب سواده على حين غرة بألوان كثيرة: خشخشة الفونوغراف تبقي، باعتبارها شرطا أساسيا لكل صوتيات الحقبة المحفوظة، على نقطة اللامبالاة المتواجدة على هذا الجانب من تفرع اللغة والموسيقى. إذ تبدو وكأنها تتنصت قبل كل تسجيل، لم يتخذ بعد القرار بشأن ما يريد أن يصبحه، هذا مع أن أسطوانة الشمع قد بدأت بالدوران في هذه الأثناء. الخشخشة والتنصت، الصوت والاستعداد الملح، مرتبط أحدهما بالآخر ارتباطا لا ينفصم. من يصل إلى هذه النقطة، بصرف النظر تماما عن الطريق الذي سلكه في سبيل ذلك (وهنالك أكثر من طريق واحد)، فإنه يعثر على كنز نفيس، حيث يجد نفسه فجأة، كما لو كان يعبر ممرا سريا، في نطاق أعلى الفنون. كافكا قد أفلح في ذلك في أفضل لحظاته، كولمر أيضا، ولا سيما كراوس أحيانا. يبدو في هذه اللحظة التاريخية للتكنولوجيا السيئة الأولى وكأن أمرا ما قد بات ممكنا من جديد، بعد أن كان قد أوقف في الآداب الأوروبية قبل مئات كثيرة من السنين. كلمة «شعر» (Lyrik) لا تعني أي شيء آخر سوى أنها كانت تلقى مصحوبة بعزف القيثار (Lyra)، الذي هو آلة موسيقية وترية، كما لا يمكننا اختزال كلمة أغنية من كلمة أغنية حب. لنقل، ونظرا لعدم وجود مصطلح آخر، إن لهذه الأبنية «صوتاً». الصوت لا يركب على هذه الأبنية وفقا لنوتة موسيقية معينة كتركيب السرج على الحصان، وهو ليس تشفيرة ثانية للأغنية فوق النص، بل ينبثق عن الكلمات نفسها؛ الكلمة والطريقة لا يمكن إحداهما عن الأخرى إطلاقا. وهكذا نبدأ محاضرتنا:

«الغراب رالف –»، يلقي واحد منا بشكل ذي مغزى، حرف الراء «يتدحرج» ولا يتوقف عن ذلك، ورالف بالذات لا يهبط، بل ينتقل إلى الطيران بشكل رأسي، بينما يدخل



Twitter: @ketab_n

الآخر إلى الصورة، ليردد بصوت أعلى، وبشكل أشبه ما يكون بالبوم منه بالغراب، ماذا نسمي ذلك؟ اللازمة؟ العبارة السحرية البينية؟ – «will will hu hu»، فيما يجري هنا تبادل لطيور كبيرة محلقة تتناوب في حراسة العش. وها هو الأول يقول من جديد: «الذي لم يساعده أحد –»، وها قد دخل الثاني مرة أخرى يلوح بيديه مرتفعا أكثر هذه المرة: «still still du du». ومن ثم نردد معا، في ثنائية جوفاء ولكن بنغم غريب: «لقد ساعد نفسه بنفسه على حجر الغربان، still still hu hu، will will» وهكذا نستمر لنصل إلى البيت الثاني: «امرأة الضباب / will will hu hu / لا تأخذ الأمر بجدية / still still du du / تقول خذ خذها، لا ريب في ذلك will will still hu hu» – وفي البيت الثالث: «ولكن لما كانت سنة / will will hu hu / قد انصرمت / still still du du / استلقى الغراب في الأحمر ميتا» – من كان يعتقد الآن أنه قد أدرك نموذج هذه الأبيات، فإن في جعبتنا وجعبة مورغينشتيرن له مفاجئة أخيرة: فليست will will still still hu hu هي خاتمة الأغنية، وإنما اللاصقتان الأخيرتان: du du ونحن نجعل من ذلك أمرا يبقي بشكل أو بآخر على المسافة الواقعة بين عبث طفل صغير، وبين فرانك سيناترا. إن ذلك قليل، إن ذلك سخيف، ولكن الجمهور يشارك في ذلك بحماس.

الغراب بات رمزا في الشعار. تحت رايته تظهر الآن أشكال عديدة أخرى: القميص الوحيد «das einsame Hemmed» (رفرفتاتا! رفرفتاتا!) شأنه شأن الكرسي الهزاز، الذي يهتز ويتمايل مع الريح، حيوانات شيئية سرية، هادئة على ما يبدو، تظهر فجأة: خنزير الأربعة أرباع، خروف القمر، كلب الهُوى، مخلوقات يكفي معها مناداتها باسمها، دون أن نكون قبل ذلك على علم من سيأتي. وها هي تأتي الآن وتعرض نفسها أما العين الداخلية. «على أنوفه يمشي / حيوان الناسوبيم» – من ينجو بجلده من هذه الصورة الجبارة لتعددية الأنوف المقلوبة تلك؟ بل إنها ليست صورة في الحقيقة، بل تصور عالمي يعيش في الكلمة ويساور المرء عنده ما يشبه العذاب إن لم يكن قادرا على رؤية ما يبدو بكل هذا الوضوح. هذا هو حال كل خيال. وما يوقظ هنا هي تلك القدرة الشاردة والمكثفة رغم ذلك على تفسير غيوم الصيف، التي تتحول فجأة إلى حيوانات



Twitter: @ketab_n

كبيرة، إلى رياضيين، إلى أزواج تتعانق بحرارة. العابر يشكل نفسه دون طول تفكير من وراء ظهر ميشيل أنجلو وكفاحه العنيد من أجل الشكل؛ إنها «انطباعات رخام»، كالتي «يطردها» بالمشتروم من أسرّته المصنوعة من الريش. «ركبة تجول العالم وحيدة» – غير أن الركبة لا يمكنها بكل بساطة أن «تجول»، فهذه عملية لا يمكن لها أن تقوم بها إلا إذا استمرت بالنمو لتحصل على قدم في الأسفل؛ ولكننا نراها تجول رغم ذلك وبقوة حسية لا جدال فيها عبر هذه الأبيات القصيرة. وهذه القوة تطرأ بشكل غير متوقع دون أن تستحق ذلك في الحقيقة، شأنها شأن الشمس في يوم ملبد بالغيوم أو إعفاء أستاذ لتلاميذه من حصة الرياضيات في منتصفها بسبب شدة الحرارة. وما سبب ذلك القدر من السعادة الذي نشعر به إذا ما ألقينا أو ألقي على أسماعنا هذا البيت الوحيد، «تنهيدة تزلجت على جليد ليلي»؟ أبدا لم تظهر التفعيلة الشعرية، هذا الإيقاع الطموح والغريب، أكثر وعيا وتصالحا مع نفسها منه في هذا الهراء الرقيق.

فريدريش كايسلر قد أقام لصديقة مورغينشتيرن نصبا تذكاريا أدبيا جعله على جانب كبير من الود والعناية. «لقد ابتدع لعبة جماعية فيما بينه وبين أصدقائه: تمثيل ألغاز الصور. ولكن ليس كما يجري ذلك على العادة باشتراك أشخاص عدة أو أغراض. بل إنه كان يستخدم بالأحرى كرسيا أو أي شيء آخر، ويرسم كل ما تبقى: الشخص، والغرض والحدث في الهواء بحركات أيديه، وذلك بسرعة وخفة كبيرة، لدرجة لا بد فيها من أن يكون لدى كل واحد الانطباع، بأن المسألة تتعلق بأمور عدة موجودة وتحصل هنا في آن واحد. إن جنس الرسام القديم قد استيقظ هنا في هيئته الأصلية بسرعة البرق. [...] ومع أنه لم يكن بالجليس الجيد، إلا أنه كان يتمتع بسحر التحرير الفوري من قيود الحياة اليومية. كما ولم يكن يتسم بلباقة اجتماعية ولا بوقار، ولكن كيانه كان يستحدث من أمور كثيرة بدءا بما يكمن في أعمق الأعماق وانتهاءً بما بدا صغيرا من مظاهر خارجية شكلا كاملا ووقارا كاملا. [...] وهو لم يكن فضلا عن ذلك إنسانا يميل إلى ملازمة داره وعائلته، حيث لم يكن بوده ولا بوسعه أن يبقى. لقد رأيته ذات مرة وقد اتخذ في داخله موقفا دفاعيا من توقيع عقد أجرة لمدة سنة. المسألة لم تكن تتعلق إلا بغرفتين اثنتين، كان



Twitter: @ketab_n

ينبغي عليه أن يرتبط بهما لمدة سنة واحدة ليس إلا. ولكن مشكلته لم تكن هذه الغرف، ولا الأمور المادية، ولا المكان نفسه، بل الرابط بحد ذاته: لقد كانت حقيقة الارتباط بحد ذاتها هي التي دبت في أعماق كيانه ذلك الفزع. [...] لقد كان هنالك أمر محلق في كل شيء منح كيانه ملامحَ جسدية. وأنا لا أريد القول هنا ولا بأي شكل من الأشكال أن في ظهوره ما هو «أثيري». كلا، أبدا، فقد كان رغم نحافته بعيدا عن ذلك بعد فنه عن المذاهب الجمالية. [...] وأنا لم يسبق لي وأن تعرفت على عدو واحد له».

إن ما يسحر في شعر مورغينشتيرن هو ذلك التشابك القائم بين الطيب العظيم والحرية المطلقة. يبدو الكثير ممكنا في هذا العقد الأخير قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى؛ غير أن كلا يبدو في عجلة من أمره من أجل التخلص من هذه الحرية بأسرع وقت ممكن، وذلك بأن يطلق كل على اللون التجديدي خاصته اسما ينتهي بـ «ـية». وهكذا ظهرت مدرسة الحركة الوحشية، والتعبيرية، والمستقبلية والدادائية، ولم يستغرق الأمر طويلا حتى لحقت ذلك أيضا السريالية والسوبرماتية. إنها مدارس وجماعات، اجتماعات سرية بقواعد محددة، بعضوية ثابتة وصور عدائية واضحة؛ نعم، إنها جمعية رهبانية تقريبا. ما علينا إلا أن ننظر إلى انعدام روح الدعابة، الذي شقت طريقها به انجازات التجريدية هذه – إلى تلك العقائدية التي ظهرت بها فجأة على شاشات كاندينسكي، إلى تلك المرارة التي ينفذها بها ياولينسكي كعمل فني لفقر تدريجي، إلى تلك التفاهة التي ينتقل بها موندريان إلى مملكة المربعات الصغيرة، بعد أن كان يرسم أشجار تفاح جِدّ جميلة. التجريدية تصرخ في وجه الخيال الذي يتلهف إلى التشكيل. إياك إن تخفي هنا أمرا غرضيا! (إن أكثر ما يماثل ذلك في مجال الأدب هي الدادائية، التي تود تقليص دور اللغة وقَصْرُه فقط على مجرد اللفظ.) أما مورغينشتيرن فينتهج حداثة تستغني عن برنامج محدد؛ والجديد عنده يتميز بكونه واسعا دون أن يقيد بشكل أو بآخر.

نحن نختار دوما «السلـ حـ حـ فاة» لاختتام الأمسية الأدبية. والجمهور يتوقف عند انتهاء الأغنية عن المطالبة بإعادة. السلحفاة التي بلغت من العمر ألف سنة، وترعرعت في وعاء تحت كنف تيوبالد ملك القوط دون أن يكون لديها أي فضول بشأن ما يحدث



Twitter: @ketab_n

في العالم، والتي يعرضها الآن أمام الجمهور تاجر في مدينة هايلبرون لقاء مبلغ من المال، تتيح لنا الفرصة في تحديد صوت مميز جدا. هذا الحيوان الطاعن في السن يتحدث بشكل بطيء ومتقطع، ونحن نتركه آخر الأمر يقول ما عنده، بشكل يزداد بطئا وتقطعا لدرجة تهدد بظهور نوع من التوقف التام. وهكذا ننتقل إلى الدورة الأخيرة: «أنا لا أعرف صورة الموت / ولا ضائقة الوفاة: / أنا السل – أنا السل-- / أنا السل--- حـــــ حـــــ --فاة».

ومع إن من شأن هذا البطء والتردد أن ينفذ صبر الجمهور؛ إلا أن هنالك حقيقة من شأنها أن تبعث شيئا من المرح، حقيقة تتمثل بأن هذا الحيوان ما زال على قيد الحياة مع أن لا بد له أن يكون قد مات منذ أمد بعيد في الواقع.

أغاني المشنقة، التي ينتقل فيها المفزع إلى المرح، هي أثر موت موقوف إلى أجل غير مسمى، أثر يكاد يكون متلكئا على المقعد الطويل للموت المؤجل. روح هذه الأغاني روح فلسفية عليا وشبح في آن واحد. إن حركة الحداثة التي بدأت زهاء عام 1910 قد انتهت بشكل فوري تقريبا مع انتهاء الحرب العالمية الأولى. ولعل هذه الحداثة كانت أشبه ما تكون بطائرات ذلك العصر التي تنتمي إلى سلالة الدراجات الهوائية الهرمة، والتي ما كادت تخترع وترتفع عن الأرض، حتى كانت متورطة في معارك جوية مميتة، لتهوي عندها على الأرض من جديد. ولا يكاد بوسعنا اليوم النظر إلى منتجات الجديد من ذلك العصر والتي تختلف بعضها عن بعض تمام الاختلاف، دون أن نفكر أيضا بآليات القتل الصناعية للعام 1914، والتي ظهرت فجأة والتهمت الكثير الكثير من المنتجين أو أخلت سبيلهم بعد أن تركت فيهم اضطرابات نفسية عميقة. لقد قضى المرض على مورغينشتيرن في شهر نيسان، في أشد أشهر الربيع ضوءا، في أكثر السنوات شناعة، قبل أسابيع قليلة فقط من اندلاع الحرب. لقد كان موته رحمة: ما كان لينجو من ذلك، فلعله سيموت من الأسى أو سيموت رعبا قبل ذلك حتى، ولم يكن ليموت بداء السل ولا برصاصة بندقية.



Twitter: @ketab_n

# الباب الثالث

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## مواساة في فرو الجار
## خرافات الحيوان عند كافكا

إن كافكا يتوافق والصمت. فالأمر معه كالأمر مع ظاهرة من ظواهر الطبيعة، مثل غروب الشمس أو مثل صخرة ما، بيد أن بإمكاننا أن نقول شيئا عنها، كما نقول عن أي شيء آخر، إلا أن ما نقوله لن يوفيها حقها فعلا. والصمت ليس سهلا في الحقيقة أمام ما يحرك مشاعرنا؛ ناهيك عن أنه يحمل في داخله جانبا سلبيا للغاية يتمثل بافتقاره إلى الخصوصية، وبإنه لا يعبر كصمت بالضرورة عما يلزم من إكبار. فاللامبالاة قد تصمت هي الأخرى.

والحقيقة أن كافكا قد شجع، أو أُجُبُر حتى على كلام لا آخر له. ونتائجه إذا نظرنا إلى كل واحدة منها على حدة لا تعبر عن ذلك الإكبار، بقدر ما يفعل ذلك حجمه الصرف، شأنه شأن تيار البطاقات البريدية المصورة من جراند كينيون. كافكا يتمتع بميزة كونه، نعبّر عنها بكلمات غوته، «هاما وغير قابل للتفسر». أما الاحساس بالهام فإن عليه على ما يبدو أن يفرغ نفسه بالتفسير، وإلا فإنه لن يستقر قط. وبهذا فإن من شأن كافكا أن يكون أكثر الكتاب تفسيرا على الإطلاق. وكافكا نفسه كان قد شعر بذلك، ونصب أفخاخه بأسلوب ماكر لا يستبعد عليه في الواقع. فمن منا يفلت من قوة الامتصاص التي تنبثق عن «الخرافة الصغيرة»؟ من منا لا يفتن مباشرة بالبواب في قصة «أمام القانون»؟ والتفسير يعني هنا دوما، الخطأ، أي أن نريد أصلا القيام بشيء ما، أن ننظر إلى صخرة هذا النثر (لكي نبقى على الصورة التي تطرقنا إليها فيما سبق) كحديد خام، ككتلة غير نقية، لا يمكن أن نستخلص منها المعنى كاستخلاص معدن نقي إلا بعد معالجتها. وبما أنه لم يكن لمثل هذه المعالجة أن تنجح، فقد أكتفي بمجرد تكسير الصخرة وجعلها حصى لجوانب جزئية. الحصى تكمن طبعا في داخل الصخرة، إلا أن ما من أحد ينتفع من ذلك. وكافكا كان يهوديا طبعا، ويهوديته هذه قد حددت معالم حياته وكتاباته. ولكن من بين يهود لا يحصى عددهم، يهود عاشوا وكتبوا، لم يظهر إلا كافكا واحداً ووحيداً. إن محاولة توضيح كتاباته انطلاقا من هذه النقطة بالذات، قد يلحق بها ضررا يتمثل بإساءة تقدير ما هو منقطع النظير



Twitter: @ketab_n

لدى كافكا. ومن يفسر كافكا كيهودي، فإنه لا يقوم بأي خطأ عدا أكبر خطأ لا يمكن أن يغفر، ألا وهو الخلط بين لوحة القفز والقفزة نفسها.

كانت هذه مسأله لا بد من ايضاحها قبل التطرق إلى الحديث عن قمة أعمال كافكا بحذر شديد وبشكل مجزأ لا يمكن تفاديه، القمة التي أراها أنا شخصيا في الخرافات الثلاث الكبرى. إنها قمة لا يمكننا تسلقها بجملة واحدة، والمسألة تتطلب فضلا عن ذلك فقرات بينية عديدة. سأبدأ بالنص «لو كان المرء هنديا أحمر»، وذلك بسبب قصره وبسبب تصنيفه كأول نص في المجموعة الصادرة.

«لو كان المرء هنديا أحمر، مستعدا دوما، يعتلي صهوة حصان يعدو، مائلا في الهواء، وكان يهتز هنيهة مرارا فوق الأرض المهتزة، حتى يترك المرء المهاميز، إذ لم تكن هناك أية مهاميز، وحتى يلقي المرء اللجام، إذ لم يكن هناك أي لجام، وما كاد يرى الأرض أمامه كمرج قص عشبه بشكل مستو، وإلا بالحصان لا رقبة ولا رأس له».

يمكننا هذا النص من النظر إلى المادة النحوية التي يعمل بها كافكا. من الصعب لنا تخيل أن كل هذا (كما هو الحال مع ظاهرة طبيعية ما) وإن كان موجودا هنا بشكل جوهري، قد نشأ فعلا، بل وعُمل حتى، فضلا عن ذلك. لكافكا أسلوب مميز جدا في التعامل مع نحو اللغة الألمانية. فهو يفضل دوما الربط النسقي على الاقتران التضميني. وهذا النثر قادر على ضرب أقواس هائلة؛ يعود الفضل فيه في المقام الأول إلى ميله لاستخدام أداة النسبة بين شيئين يقتضي أحدهما وجود الآخر والمتمثلة بـ «لو»، التي تحمل في داخلها نطاقا أوسع بكثير مما تحمله أية أداة أخرى. حيث تتركز فيها، شأنها شأن الملكة (الوزير) في لعبة الشطرنج، قوة بيدقين، ألا وهما القلعة (الرخ) الزمنية المتحركة بشكل مستقيم والعداء (الفيل) الشرطي الذي يتحرك بخطوط مائلة، «كل ـ مرة حين» و «إذا». أعتقد أن كافكا أديب تسهل ترجمته مبدئيا، وذلك لأن لغته تتجاوز الحدود اللغوية لتصل بسهولة إلى كل لغة على حدة؛ ولكن كل ترجمة لا بد لها أن تفرق بالذات فيما يتعلق بترجمة كلمة «wenn» ما بين «when» و «if»، ما بين «quand» و «si»، ولا سبيل أمامها إلا أن تختار واحدة منها. غير أن هذه الإمكانية المجردة تتحول في مصادفة هذين الاتجاهين



Twitter: @ketab_n

للمعنى بعضهما لبعض في اللغة الألمانية خفية ودون مراعاة القواعد السارية حتى إلى قاعدة بنفسها، ما يؤدي بدوره إلى اكتساب الابتكار البحت واقعا إلزاميا. لنقرأ قصته القصيرة «في المعرض»: إن هذا النص تحدد معالمه وترافقه كلمة «إذا» (wenn)، التي يفتتح بها نصه، والتي تتمدد بشكل لا آخر له، قبل أن تجد حلقة وصلها وتنتهي أخيرا بكلمة «عندئذ» (dann) – ولكنها لا تقوم بذلك إلا لغرض تمهيد الطريق أما الانسجام الآخر، الأعمق، لصوت أعمق: «وبما أن – لذا» (Da – So). وبعد وصول هاتين الشخصيتين البسيطتين اللتين توفي الواحدة منهما بحق الأخرى إلى نهايتهما التركيبية، فإنه لا يتبقى هناك بكل ما في الكلمة من معنى سوى البكاء، الذي يصب فيه النص، كما يصب نهر في بحر. كافكا ينتمي إلى ذلك العدد الهائل من الشعراء الألمان الذين لا يتمتعون بحس موسيقي؛ ولعل هذا هو الشرط الإلزامي للطريقة التي يعمل بها على دفع النص إلى الغناء، سنتطرق إلى الحديث عن ذلك في مقام آخر. إن لكلمة «لو» (wenn) في «لو كان المرء هنديا أحمر» قوة كبيرة، قوة تجعلها تنمو فوق الجملة الرئيسة، فوق «لكان»، التي يتعين عليها أن تتبعها في الحقيقة وأن تأتي بالحل، وهي تواصل سيرها في المكان بمطابقة دقيقة شكلية لما تدور حوله، «وإلا بالحصان لا رقبة ولا رأس له»، ركوب خيل دون جواد، أمر مستحيل، مجرد أمنية بكل ما فيها من روعة.

ما هو محتوى كتابات كافكا؟ إن طرح سؤال من هذا النوع لا يخلو من الإشكال، لأننا سنقع بذلك في شرك التفسير الجزئي بكل سهولة. ولهذا السبب أود – وهذه هي المحطة الثانية – أن أستعين بنص قصير آخر، لا يمكن إساءة فهمه ببساطة، ويأتي، كما شاءت الصدفة، بعد نص «لو كان المرء هنديا أحمر» مباشرة، وهو النص «رفض».

«حين أصادف فتاة جميلة وأطلب منها قائلا: من فضلك، تعالي معي، وهي تمر عني صامتة، فإنها تقصد أن تقول بذلك:

«أنت لست دوقا أشهر من نار على علم، ولا أمريكيا ذي أكتاف عريضة بقامة الهنود الحمر، بأعين تستريح بشكل أفقي، ببشرة دلكتها رياح الحقول والأنهار التي تشق طريقها عبرها. أنت لم تقم برحلات إلى وعلى البحار الكبيرة، التي لا أعرف مكانها. أرجوك، أي



Twitter: @ketab_n

سبب إذن يجعل فتاة جميلة مثلي تذهب معك؟

أنت تنسين أن لا عربة تحملك لتتأرجح وتهتز بك عبر الزقاق؛ أنا لا أرى أسياد حاشيتك المحشورين في ملابسهم، يتمتون لك بآيات التبريك ويمشون خلفك في نصف دائرة؛ نهداك مرتبان في الكورسيه، ولكن فخذيك وخاصرتك تعوض نفسها عن ذلك العفاف؛ أنت ترتدين فستانا من قماش التفتا بثنيات كثيرة، قد سعدنا به كثيرا دون شك في الخريف الماضي، وها أنت تبتسمين بين الحين والآخر – رغم ما ترتدينه من خطر يهدد الحياة.

نعم، كلانا على حق، ولكي لا ندرك ذلك بشكل لا جدال فيه، فمن الأفضل أن يمضي كل في طريقه إلى منزله، أليس كذلك».

صحيح أن هذا النص لا يمكن إساءه فهمه كما قلنا، ولكن ذلك لا يعني، أنه لا يحبس أنفاسنا لأول وهلة بما انضوى عليه من فظاعة ما يعبر عنه بهذا الإيجاز وهذا الهدوء، والذي يتمثل بتلك الضرورة التي يبعث فيها الرجال والنساء الهم والحزن في نفوس بعضهم بعضا. والسبب في حصول ذلك يعود في المقام الأول إلى حقيقة أنهما يتوقع أحدهما من الآخر سعادة لا تقاس. ولكن التوصل إلى أمر لا يقاس يعني بدوره أن المقارنة غير واردة، وهذا غير صحيح في هذا المنزل، إذ إن المقارنة موجودة ولا شك؛ بل ويتعدى الأمر ذلك حتى، إذ يعترف للسعادة بجائزة ما، لقاء أن تكون هذه قابلة للقياس. في هذه المحادثة بين الفتاة والرجل، بين (نهد)»اك» و «لم» (تقم) تغني القيمة المالية أغنيتها وقد ارتدت قناعا ما. وهما يقدران قيمة قيمة كل منهما. والمحادثة تبدأ، كما جرت العادة تقليديا بأمنيات الرجل الحساسة؛ والفتاة متهيئة لذلك، وهي ترفض بشكل مباشر وروتيني موفرة على نفسها بذلك كل جهد، وكأن كلمة «لا» أكثر بكثير، مما يحق للمرء، لهذا الرجل توقعه منها. والحوار لا يجري بشكل صريح على الإطلاق، إذ إن من قواعد اللعبة بين الجنسين، أن يكون الحوار بينهما أبكم أو متنكر؛ والنمط الخاص لوجوده يرتكز هنا أيضا على اللعبة ما بين «حين» (wenn) و «فإنها» (so) في الجملة الأولى، وهذه اللعبة تمنح الحوار تلقائيا قوة وجوده. النهاية التي يطمح إليها الرجل لا يمكن لها أن تحصل، وذلك لأنه لا يملك ما يمكن أن تكتفي به المرأة، ما ينطبق هنا على مظهره الخارجي، وعلى



Twitter: @ketab_n

موارده المادية (العاملان الكامنان في صورة الأمريكي التي توردها الفتاة). الفتاة تلمح له على نحو يخلو من الاحترام، أنها أفضل بكثير، بعبارة أخرى أثمن بكثير من أن يحصل عليها هو. وحقها في الاختيار الذي تستعمله هنا تجاه من يخاطبها في الشارع دون اختيار مسبق تقريبا، يدفع بها بشكل مباشر نحو ذلك النوع من البغاء، الذي تحاول هنا الترفع عنه من خلال برودتها الرافضة. أما الرجل فيحمل في جعبته كردّ على ذلك نوعا من الازدراء، الذي يعلمها درسا حول خطأ ما اشترطته من قيمة تقايض بها نفسها. وحقيقةُ أنها تفتقر إلى عامل التغيير في ملابسها لا تشكل، مقارنة بما تعترض عليه هي عنده، أي نقص مادي، بل أن هذه مجرد إشارة، مجرد تسعيرة معلقة على قطعة ملابس. فالمسألة تتعلق في الواقع بمظهرها الفيزيقي. وهو يتطرق هنا أيضا بخباثة مكارة لا نعرفها إلا في تعامل النساء بعضهن مع بعض والتي تثير العجب في الحقيقة إذا ما صدرت من رجل ما، إلى ملابسها أيضا، ما يظهر بشكل واضح في المجاملة المسمومة المتعلقة بـ «فستان التفتا». وإذا ما كانت العادة قد جرت أن يقال عن الرجال، أنهم يخلعون عن النساء ملابسهن بعيونهم، فما يحصل هنا هو عكس ذلك تماما: هذا الرجل يعري هذه المرأة بأن يركز على ملابسها، حتى يصل إلى الكورسيه، الذي «يرتب» نهديها، وكأنهما في حاجة إلى الترتيب. جسدها يتحول تحت نظراته إلى كتلة أمورفية شأنها شأن معجون الأسنان في عبوته، والتي وإن ضغطنا على طرف منها، فهي «تعوض» نفسها عن ذلك بأن تنتفخ على طرف آخر. ويتبين أن «الجمال» المذكور في أول النص ليس ثمة ما ينتمي في الواقع إلى الفتاة بصفة شخصية، بل يمثل بالأحرى قيمة على سلم علامات؛ وهذا الجمال يحصل هنا على تقدير جيد. كلاهما على حق، هذا هو وجه الفظاعة هنا، كل منهما مضطر إلى أن يطلب من الآخر قيمة لنفسه تفوق القيمة المحددة له وفقا لما هو متبع في السوق، وكلاهما مضطر إلى أن يضمر الكراهية والاحتقار للآخر. ولكن هناك ثمة حل آخر يتسم بقدر أكبر من الرحمة، حل يتمثل ببقاء كل منهما وحيدا، لهذه اللحظة فقط على ما يبدو، وذلك لئلا يكونا مضطرين إلى إدراك الآلية الأكثر وحشية، التي تنتجها الوحدة بصفة مبدئية. إذا أردنا اختصار موضوع هذا النص في جملة واحدة، لكانت هذه الجملة كالتالي: إن



Twitter: @ketab_n

التنشئة الاجتماعية التامة للإنسان تتمخض، على الطريق الذي يمر بالمال (الذي يلعب دائما دورا، حتى لو كان صامتا)، عن نتيجة تتمثل بوحدته التامة.

وماذا عن كافكا والحيوان؟ كافكا يدفع الحيوان بطريقة تتصل بالتقليد العريق للخرافة الأوروبية وتغيرها، إلى مركز أعمال أدبية هامة أتت في وقت لاحق. «الخرافة الصغيرة» كانت هي البداية التي تبعتها الخرافات الكبيرة. كان الطريق إلى هناك أصعب وأكثر تحدرا مما يبدو عليه. وبين هذا وذاك يدس «تقرير إلى أكاديمية» نفسه كنوع من المخيم الأخير قبل الوصول إلى قمة الجبل.

بإمكاننا أن نلمس تلك الصرامة التي يمتحن بها كافكا الجديد هنا من المحاولات المتعددة التي يقوم فيها في كتابة هذا النص، هذا على الرغم من إيمانه العميق ببريق الصبة الواحدة، محاولات لا نجدها بهذا الشكل سوى لدى «الصياد غراتشوس». المحاولات الأربع المختلفة تجري اختباراتها بذلك المنظور، الذي يتعين منه سرد حكاية تحول القرد إلى إنسان. حيث نجد بداية الأنا السارد (أسلوب السرد الذاتي بضمير المتكلم)، الذي يود زيارة قريبه القرد؛ وهو يستهل تقريره: «نحن نعرف جميعا روت بيتر . .». النص لا يتعدى حدود الاتصال بالمتعهد، الذي يكرهه على تناول وجبة البيض، لقاء يؤدي كل واحد فيه حصته، كما نجده في روايات كثيرة (غير أننا لم نعد نجده في الخرافات التي تكون أحداثها متراصة زيادة على ذلك)؛ روت بيتر لا يظهر أبدا، بل إن المحاولة تتوقف بعد صفحة ونصف الصفحة. أما المحاولة الثانية، التي هي أطول بعض الشيء، فتستعين بالحوار ما بين روت بيتر وأحد زائريه، التي يمكننا، بلاشك اعتبارها شبيهة بالمحاولة الأولى – «إذا جلست أنا، روت بيتر، أمامك بهذا الشكل... «؛ والمحاولة الثالثة، وهي أقصر واحدة، بمثابة بداية لرسالة، «حضرة السيد المحترم روت بيتر... « كافكا يعود ليلغي كل ذلك. والإمكانية الوحيدة التي اثبتت جدارتها هي أن يقوم روت بيتر بنفسه، القرد الذي تحول إنسانا، «الأنا» بالسرد والإخبار. يتراءى لنا من كل هذه المحاولات التي قام بها كافكا في سبيل كتابة هذا النص، وكأن الكاتب كان يود لو كان بمقدوره أن يتجنب كل ذلك، غير أنه يدرك آخر المطاف أن النص ما كان له أن يكون إلا على هذا النحو.



Twitter: @ketab_n

الإنسانية تبدو هنا كمشروع اجتماعي مسرج على ظهر الحيوانية. ولكن ذلك يتطلب حضور أمرين في آن واحد، التوقف نفسه وما تُوقف عنه. على روت بيتر أن يكون قردا وإنسانا في آن واحد. يجب أن يكون ما تحول إليه مرئيا، شأنه شأن ما كان عليه قبل ذلك. والمظهر الخارجي لا يمكنه أن يفي بذلك، فهو لا يبرز سوى الفارق بين جسد القرد وروح الإنسان، وهذا ما نراه بالذات في العروض المسرحية التي يقدمها روت بيتر كل مساء (أو بعبارة أصح القرد الباقي دون اسم، القرد الذي يبعد عن نفسه هذا الاسم «الذي ابتدعه له قرد بكل ما في الكملة من معنى»، بعبارة أدق في التدريبات الناجحة لهذه العروض، حتى لو تعلق الأمر مع هذه العروض بنوع من الاغتصاب الذاتي. إن «تقرير إلى أكاديمية» نص واقعي من حيث أنه يجبر القارئ على تخيل ما يصفه بكل ما في الكملة من معنى، يجبره على رسم صورة لذلك أمام عينه الداخلية. وهنا أيضا لا يسعنا طبعا سوى أن نندهش لقدرة كافكا الهائلة على خلق عالم بالكتابة، عالم لا يتعدى وجوده حدود المكتوب. غير أننا نجد في المكتوب تعليمات بشأن ما سيكون عليه الواقع المعني، لو كان ذلك موجودا فعلا.

ولهذا السبب يجب أن يكون الشمبانزي هنا هو المتحدث، باعتباره أقرب حيوان إلى الإنسان. وقد أثبتت الأبحاث الأخيرة كم هو ضئيل ذلك الفرق الجيني في الواقع – إنه ضئيل لدرجة تسمح لنا أن نفترض حتى انتماء كليهما إلى نفس الفصيلة. ولكن وقبل القيام بهذه القفزة يتعين تقليص الفجوة التي ينبغي القفز عنها إلى أكبر قدر ممكن. كما ويجب سرد كل ذلك على شكل حكاية في المعنى الحقيقي، سرده كتحول كما هو الأمر لدى أوفيد. وبما أن هذا التحول لا يطرأ إلا على الروح فقط، تاركا الجسد على ما هو عليه، فإن هذه حكاية لا يمكن أن يقصها إلا من حدثت له. غير أن ذلك يشكل ثمة صعوبة كبيرة تتمثل بأن السارد قد ابتعد داخليا عن حالته القديمة ابتعادا لا يمكن ادراكه. فكيف يكون لروت بيتر إذن أن يعرف شيئا عن ذلك ليحكيه لنا؟ إذا كان بمقدورنا أن نتحدث عن ضعف ما لدى كافكا، فإن هذا الضعف يكمن هنا في هذه النقطة. إن نية التحول إلى إنسان لا يمكن لطبيعة القرد أن تكون قد ادركتها بهذا الشكل، وعلى ذلك فإنه لا بد لها



Twitter: @ketab_n

أن تكون قد اكتسبت مفعولها بشكل آخر. كافكا يلجأ هنا إلى المفردة «مفر». والقرد يفسر المفر دوما بمفهومه المكاني: أي كطريق إلى الخارج. ولا بد هنا إلا أن يكون القرد قد أدرك في لحظة ما أن الطريق إلى الخارج لم يعد يتمثل بإمكانية تحرك فيزيقية، بل بشيء يمكن وصفه بأنه تغيير سلوك يخطط له على المدى البعيد دون الحاجة إلى بذل أي جهد فيزيقي. والقرد «فكر» بهذا النوع من المفر؛ لقد فكر به وحده «ببطنه»، كعادة القردة. للتفكير البطني (أي اتباع الاحساس) في اللغة والثقافة اليومية الألمانية تقليد عريق وكئيب منذ القدم، وهو يصف، أو بالأحرى كان يصف (إذ أن عصره الذهبي يبدو وقد انتهى والحمد لله) نوعا من الاحساس الذي لا شكل له، والذي يريد، وهو متكاسل في ردود فعله وطموح في آن واحد، أن يوضع في رتبة «التفكير الذهني»، معتبرا نفسه متمتعا بنفس الجودة ولربما بنفس المشروعية أيضا. ولا بد لنا من أن نعذر كافكا لأنّه لا يستخدم عبارة التفكير البطني، بل يقوم بالأحرى باختراعها من جديد، بينما يطرأ سوء استخدام العبارة في وقت لاحق. ولكن كافكا ما زال يواجه مشكلة تتمثل بأن القرد الذي تحول إنسانا، حتى لو كان يتذكر ذلك بشكل أو بآخر، ليس بمقدوره أن يعبر بدقة بالوسائط اللغوية عن طبيعة القرد التي كانت تكمن في داخله آنذاك. فاللغة بكاملها تنتمي إلى الإنسان الذي انبثق عن ذلك لاحقا. فكيف يتحدث المرء مستيقظا من الحلم؟ وكل كلام يقظ لا بد أن يكون ظلما له. القرد والإنسان، الحلم واليقظة تخص نفس المخلوق، الذي لا يمتلك ذاته رغم ذلك إلا من جانب واحد، الجانب الخاطئ إلى حد ما. والشق يمر عبر اليقظة؛ إنها لحظة حرجة، لحظة عنيفة وقيمة في نفس الوقت – ولكنه لا يمكننا أن نصدقها حين يقصها علينا أحدهم: حين حصل القرد على زجاجة خمر من أحد البحارة، وشربها مرة واحدة رغم اشمئزازه العميق من ذلك، فإنه قد قال فجأة «مرحبا». إن الطيبة الفجة للبحارة تحدد الحد الأدنى من تطورهم الشبيه بتطور القردة، الفجوة بينهما تنكمش إلى أكبر حد ممكن، ولكنها تبقى كبيرة، كبيرة جدا.

ولكن عبقرية كافكا (إن أردنا، وليس أمامنا خيار آخر، استخدام هذا الكلمة الشاحبة) تثبت جدارتها حتى هناك، حيث يريد المستحيل. وأنا أفكر هنا بذلك المقطع الموجز الذي



Twitter: @ketab_n

يتطرق إلى حياة روت بيتر الجنسية. فهو بما أنه ما زال قردا من ناحية جسدية، فلا بد لشهوته الجنسية أن تتجه نحو القردة أيضا. ولا يمكن له أن يبتغي مضاجعة امرأة من معشر البشر. إنها الكلمة الأخيرة في التقرير إلى الأكاديمية قبل التحية الختامية للرسالة؛ كلمة يهيمن عليها الخجل، الخجل من عدم خجله مما يفعله والذي لا يمكن تفاديه، بل ويهيمن عليها أيضا وإلى حد ما خجل واصف، خجل من أن عليه أن يخجل. وهو يقول في هذه الجملة: «حين أعود في ساعة متأخرة إلى منزلي من مأدبة ما، من لقاء علمي ما، من مجلس مريح، فإنني أجد قردة شمبانزي صغيرة شبه مدربة في انتظاري، فآخذ لنفسي قسطا من المتعة معها على نهج ما يفعل القردة». وهو يواصل بعد ذلك قائلا: «أنا لا أريد رؤيتها في النهار؛ ففي نظرتها جنون حيوان مدرب حائر ما من أحد غيري يمكنه أن يتعرف عليه وأنا لا احتمل هذه النظرة». كم مؤلمة هي تلك المتعة على نهج ما يفعل القردة، بما أنها قد وطئت أرض اللغة! كافكا يبدي في استعراضه للجانب الجنسي تحفظا كبيرا، ويجعلنا نخمن على الرغم من ذلك، أن فاجعة البشرية بأكملها، لا تنبع من هنا، إلا أنها تبلغ منزلة ألم الجرح المفتوح. فمن لا يحتمل شريكته الليلية في النهار أيضا، لا يمكن لنا وصف حياته إلا بالخاطئة. ولا بد لنا من أن نتخيل روت بيتر، الذي يعود إلى منزله من النادي ليتصرف كالسيد المتقلب المزاج، وقد أفرغ عددا من زجاجات الخمر مع رئيس البعثة، التي اصطادته وألحقت به جروحا بالغة بالمناسبة، وهو يراسل الأكاديمية، على أنه أتعس بكثير من شخص يسيء جنسيا للأطفال.

إن «تقرير إلى أكاديمية»، وإن كان عملا جديرا بالتقدير في حد ذاته، إلا أنه يحق لنا أن ننظر إليه رغم ذلك على أنه درجة أولى ضرورية تسبق ما سيأتي، حيث تتبعه النصوص «أبحاث كلب»؛ «المغنية جوزفين أو شعب الفئران»؛ «الجحر».

ما الذي تتمتع به الخرافة، والذي جعلها عبر آلاف من السنين جذابة كل هذه الجاذبية؟ إنه الاختصار. فلو أردنا على سبيل المثال أن يظهر الثعلب في الخرافة، فلن نكون بحاجة إلى وصف شخصيته أولاً بشكل غير صريح وبشكل غير مباشر؛ فكل ما يلزم الشخصية يقال بمجرد أن نذكر أنه الثعلب؛ وبهذا فإن بإمكان الحكاية أن تبدأ مباشرة، هذا فضلا عن



Twitter: @ketab_n

أحداث الخرافة تسير طبعا بشكل مستقيم للغاية. والعبرة من الخرافة واضحة كوضوح حقيقة أن أحداً منا بإمكانه أن يظل محتفظا بشكوكه فور ظهور الثعلب، وأن هذا سوف يسعى إلى الاحتيال على الغراب الذي يظهر في الصورة هو الآخر، والعبرة تكون هنا: لا تثق بأي مجامل! أما خرافات كافكا فما هي بهذا الإيجاز ولا بهذا الوضوح. وإذا وجدناها موجزة أصلا، فلا نجدها على ذلك إلا بشكل نسبي، وأقصد بهذا رواياته المأهولة بالبشر؛ أما بالنسبة لما يمكننا أن نتعلمه منها، فليس هنالك ثمة رقابة للتحقق من التوصل إلى الهدف التعليمي منها.

كافكا يستخدم على الرغم من ذلك أهم ميزة من ميزات الخرافة، ألا وهي التأثير الموجز. الحيوانات الثلاثة في النصوص الثلاثة تختلف في حضورها عن روت بيتر. فروت بيتر كان قد عرض نفسه رغم كون ذلك احتمالا مستبعدا في الحقيقة كظاهرة طبيعية، إن صح التعبير، وقد دعي القارئ، بل وأجبر حتى على تخيله، كيف أنه يرفع زجاجة الخمر محييا، وينطق بأول كلمة من لغة البشر. لقد كانت تلك صورة هائلة؛ ولكنها كانت صورة تندرج في نفس الوقت في جملة ما هو قائم وموجود، بأن فرضت نفسها كصورة واقعية. ولكن كافكا لا ينفذ الحيلة الرائعة للتقييد المتجاوز سوى في الحيوانات الثلاثة التي نجدها في هذه الخرافات الثلاث. الخرافات كانت قد اشتملت دوما على أكثر بكثير مما يتيح نموذجها البسيط إدراكه لأول وهلة. وقد بدا الحيوان مجرد وسيلة لتبسيط العلاقات الإنسانية المعقدة. ولكن ولكي يكون بمقدور الحيوان القيام بذلك أصلا، فقد تعين على الخرافة أن تسمح بفتح ثغرة تصورية بين الثعلب المتكلم المزعوم وبين ما بوسع القارئ رؤيته أمام عينيه. إن صور العصور الوسطى والعصور الحديثة المبكرة لم تقم بأي عمل في سبيل سد هذه الثغرة؛ بل أن فنها المفتقر إلى كل لباقة يبدو وكأنه يعمل بالأحرى من أجل حفظ ورعاية سر هذا التباين. كيف سيكون يا ترى شكل حيوان يفكر ويتكلم كالإنسان بينما يبقى حيوانا دون أن يكون عنده أي مانع من ذلك؟ الإجابة عن سؤال الأحجية هذا لم يأت إلا في وقت متأخر، بعد مرور مئات من السنين، في الشخصيات البطولية الحيوانية في أفلام الكرتون، التي تبدو لنا حياتها الصناعية أشبه ما تكون بشبح قد دخل كضربة



Twitter: @ketab_n

كهربائية في أعمال الحفر الخشبية ثقيلة الهمة العائدة إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر؛ فهي صور محركة فعلا. لا شك في أن كافكا كان سيتمتع بشخصيات مثل دونالد داك والقيوط كارل – غير أن هذه المتعة لن تكون بريئة تماما، كما بودنا أن نضيف في هذا الموضع؛ فمدعاة ضحكته الخافتة ستكون ولا شك تلك اللمسة الشيطانية، والتي لولاها ما كان لهذه الشخصيات أن تبلغ ما بلغته من نجاح.

الحيوانات التي يدخلها كافكا في مؤلفاته لا تستمد نوعيتها، التي تميل إلى الإيجاز مقارنة بالطبيعة البشرية المقصودة، من خصال شخصيات منفردة ما. بل أن ما يحرك النص بالأحرى هو وجود نوع من التقييد في حيوانيتها بحد ذاتها. ما هو الكلب؟ لم يضع أي حيوان آخر نفسه بين أيدي الإنسان، وذلك بشكل عاطفي، كما فعل الكلب، الذي لا تربطه صلة قربى وثيقة مميزة بالإنسان ولا بأي شكل من الأشكال. ولا ينطبق هذا على أي حيوان آخر من الحيوانات الأليفة التي جلبها الإنسان إلى نفسه، ذلك على الرغم من أنها جميعا تابعة له تماما، الأبقار، والخنازير، والدجاج وحتى طيور الكنار. بل ولا تصلح حتى وبالذات القطة لأن تكون مقابلا للكلب، القطة التي لا بد لنا من أن نصفها بأنها هي الرابحة الحقيقية التي حققت ربحها باستغلالها لحرب الإنسان على الطبيعة. وأنها حرة حرية الحيوان البري، إلا أنها لا تشعر في نفس الوقت بأي خوف من أن تتعرض للملاحقة، ولا من أن لا تحصل على طعامها، وهي تقطن فردوسا غير عادل. وأنها لمسألة تشرف كافكا في الواقع، أنه يمتنع عن التطرق للقطة (إذا ما صرفنا النظر عن البورتريه القصير والغير مجامل في «خرافة صغيرة»)، أنه لم يسلك هذا الطريق المريح والمقرقر إن صح التعبير.

الكلب يحب الإنسان. إنها قصة رومانسية مخجلة. ليس لحياة الكلب من مضمون آخر سوى سيده، ما لا يمكننا قول عكسه عن صاحبه. حين يستلقي الكلب، كما يجب، عند قدمي سيده في مجلس من المجالس ويبدأ السيد بالتحدث عنه، فإن الكلب يدرك ولا شك بأن المسألة تتعلق به، وذلك لأنه سمع اسمه؛ غير أنه غير قادر على إدراك أكثر من ذلك من هذا الحديث الهام جدا بالنسبة له، وذلك لأن تمييز اسمه يشكل ذروة اشتراكه باللغة



Twitter: @ketab_n

الآدمية. والكلب المتواجد في مثل هذا الوضع كلب مضطرب جدا، وهو يبحث عن نوع من المواساة لدى سيده، بل ويبحث نوعا ما عن الضمان، الذي يريد أن يثق به ثقة عمياء، بأن هذا (سيده) بما يمتلكه من قدرات لا يسعه أن يدركها لن يلحق به أي ضرر. وما يتوجه به الكلب إلى الإنسان هنا هو تضرع جدي للغاية، فيما يكون الإنسان نفسه في مثل هذه اللحظة إلها حقيقيا. إن الكلب المخلص الذي يضحي هنا مضطربا في اخلاصه يجسد تقييدا يخرج عن حدوده بأن يدرك كنه ذاته كتتقيد. وبهذا فهو يماثل التجربة الدينية للإنسان.

ولهذا السبب بالذات فقد وقع اختيار كافكا على الكلب. الكلب يريد أن يأتي إلينا؛ وهو موجود عندنا في الحقيقة، إذا لمسى بعضنا بعضا جسمانيا. ولكن وفي هذه اللمسة بالذات يظهر الفارق بين الاثنين، الذي يرد عليه الإنسان بشرود بال ساخر؛ ويرد عليه الكلب بتقصير مطيع؛ ويحدث ذلك بنوع خاص جدا من التنهد الكلبي الذي لا يحمل اسما معينا. والكلب في شعوره بالتقصير هذا، بأنه لا يستطيع أن يأتي إلينا كما يشاء، يكون مقربا إلينا جدا.

يمكن لنا بعد كل هذا أن نستدل على فحوى «أبحاث كلب» بنقلة واحدة: الكلب بالنسبة إلينا، ما نحن بالنسبة إلى شخص آخر؛ نحن وبنظرتنا المتعالية المصحوبة بابتسامة استهزاء إلى قلة استيعاب الكلب نكتسب نوعا من الدراية بذلك المشهد الذي نقدمه لكائن أعلى نبتدعه بأنفسنا. يبدو وكأن كافكا يقول هنا، لننظر إذن ما هو أقصى ما يمكن للكلب أن يتوصل إليه «باحثا»، لو زودناه من باب التسلية فقط بكافة الإمكانيات المتوفرة في اللغة الألمانية!

تربط الكلاب، وهذا هو ما ينطلق منه النص، بكافة الحيوانات الأخرى صلة الفارق المبدئي. وهكذا فإنها تتصرف تجاه كافة الحيوانات الأخرى وكأنها بشر. وهي تنظر إلى أنفسها، دون أن تكون سعيدة بذلك فعلا، على أنها تاج الخلق: تاج وضيع، ولكنه، كما يثبت للأنا الكلبي، تاج يتميز بالحزن والكبرياء. نعم، الأنا يتكلم هنا؛ وكافكا قد أدرك أيضا أن الأمر لا يمكنه أن يكون إلا على هذا النحو الجاثم وبهذه الدرجة من الشخصية.



Twitter: @ketab_n

إن هذا الكلب يتكلم عن الحيوانات الأخرى بشكل يخلو من الاختيال؛ وهو يشعر بالرأفة تجاه كل هذه المخلوقات، التي تقتصر لغتها على أصوات محددة وتمر كالغرباء بعضها عن بعض. هذه الحيوانات لم تحظ بأي نصيب من هبة اللغة؛ وهي وقبل كل شيء لا تعرف شيئا عما يشعر به الشعب من رأفة.

«الشعب»، هذه هي الكلمة المفتاحية في «أبحاث كلب» وفي «المغنية جوزفين» على حد سواء. الشعب مجموعة ينتمي بعضها إلى بعض دون قيد أو شرط وبشكل لا جدال فيه، وهو يترفع بهذا عن الحيوانات البليدة المعزولة. ويبدو هذا التعبير بحد ذاته غير مناسب لا للكلاب ولا للفئران. فكل منهما فصيلة قائمة بحد ذاتها، بعبارة أخرى كل كامل طبيعي وبحت يشمل بشكل محدد وواضح كافة الأفراد التي قد يتهجن بعضها مع بعض (ما ينطبق أيضا على الحيوانات الحقيرة المسكينة). ولكن كافكا يولي أهمية كبرى لميزة الشعب، بيد أن في ذلك نوعاً من عدم الارتياح يتسلل إلى قلب القارئ؛ فمصطلح الشعب هذا، بما في ذلك العبارات المركبة منه مثل مجموعة الشعب، شعبي، ابن الشعب (وجميعها موجود لدى كافكا)، يوحي نوعا ما بصلة مخيفة لما عبر عنه النازيون الألمان بذلك. حيث إن هؤلاء قد قصدوا بتعبير الشعب: ما يتعين، مع أن ذلك قد أضحى تاريخا، على عدم قابلية الطعن في صحة ما هو طبيعي التمتع به؛ القدر الذي يتم تقبله بشكل عارم. وهذا بالضبط ما يقصده كافكا أيضا. فشعبه أيضا يحلق في منطقة كئيبة وبليدة تتوسط القدر الطبيعي الصرف والبريء من هذا المنظور (الذي هو الفصيلة) والقدر التاريخي والسياسي أيضا بحد ذاته، بعبارة أخرى القدر الذي تصله قرارات الحكمة (والذي هو المجتمع).

والشخصيات الحيوانية لدى كافكا قادرة على الزحف قدما لتصل بالضبط إلى تعبير الشعب المعذب. وكافكا يطالب بنسف هذا التعبير. إلا أن ذلك لا يحصل أبدا. فالمتكلم كفاعل، أي الصيغة المفردة ألـ «أنا» في «أبحاث»، وصيغة الجمع ألـ «نحن» في «جوزفين»، يعمل عمل القنطور الذي يتكون من قفص ومسجون. حيث لا يمكن إلا في ضمير المتكلم التعبير عن الألم الناجم عن اللمس، حين يصطدم الرأس بسقف ما، دون الحاجة إلى أن ينتقل العائق إلى حيز المسمى والمرئي.



Twitter: @ketab_n

معشر الكلاب يعبر إذن عن البشرية. غير أن هذه ليست معادلة رمزية وسوية، حيث لا يبقى للكلاب هنا بالأحرى إلا الكلبي المخجل، الذي لا يريد البشر أن يعرفوا منه شيئا. والبشر يحيي بعضهم بعضا بـ «تعانقات حارة»؛ هنا تبدو الإشارة الإنسانية لأول وهلة منتصرة على الكلب ككائن تجريبي، ليس لديه أذرعة، كما نعلم؛ ولكننا نجد في ذات الوقت «التشممات المشرفة»، التي هي أكثر ما يحتقره الإنسان في الكلب على الإطلاق، والمرتبطة بمفهوم قيمة عليا لا يناسبها على ما يبدو. وفي إمكانية مثل هذا الارتباط يسقط ضوء مشكوك بأمره على كل ما يعبر به الإنسان في محليته الجسمانية ثلاثية الأبعاد عن اعتباره وميوله ولا سيما عن نفسه. أولم تخاطب بنات آوى في «بنات آوى وعرب» المسافر وقد دنت منه قائلة «أيها القلب النبيل، أيتها الأحشاء الحلوة»؟ كلاب الموسيقى تخل بكل الإخلاقيات الكلابية، بأن تمشي على سيقانها الخلفية مبرزة بذلك أعضائها التناسلية، دون أن تكترث بالجرو الصغير الموجود في وسطها! الأمر الذي يوصف بنوع من الاشمئزاز. أما بالنسبة لتطبيق ذلك على ذوي الرجلين، الذين نحن هم، فإنها مسألة تبقى متروكة لكل واحد منا بمفرده. (وهذا التطبيق يصل، إن كان بمقدورنا إيجاده أصلا، على كل حال إلى أبعد بكثير من مجرد قلب الآفاق إلى عكسها، كما يفعل شوبنهاور على سبيل المثال، حين يعمد إلى توبيخ كلبه البودل قائلا: أيها الإنسان!) يعتبر ذلك من أعظم لحظات الفكاهة الكافكية، فهو يلعب لعبته دوما بالخجل والمخجل، ويحقق بهذا تأثيرات مفزعة وغريبة. أكبر سعادة كلبية هي «العيش المشترك الدافئ» في «كومة» الكلاب. والأنا الكلبي يطمر وجهه في فرو زائره الكلب الأعرج الطاعن في السن، الذي باتت رائحته نوعا ما كرائحة الجلد المسلوخ. كافكا يستعين بالكلاب ويظهر لنا المقرف، الذي يتعين على كل قرب اجتماعي التغلب عليه، كما يتغلب الجوع على الشعور الضعيف بالاضطرار إلى التقيؤ أمام قطعة فاسدة من اللحم. ولكن الحقيقة هي أن هذا القرب لا يساعد كثيرا، حيث يمكننا أن نثق تمام الثقة، بأننا لن نجد كلبا واحدا، سيعطي يوما ما قطعة صغيرة من الطعام لكلب آخر؛ وإذا نظرنا إلى المسألة من هذا الزاوية، فإن بإمكان الكلاب ولا شك أن تعيش أيضا وحيدة وفي عزلة. بل أن الأمر مع الكلاب لا يتوقف عند الأنانية



Twitter: @ketab_n

فحسب: فهي تختطف الطعام من أمام الكلاب الأخرى، بل وحتى من أمام أضعف إخوتها وأسوأها تغذية، وهي لا تقوم بذلك من باب الطمع، بل لأن ذلك «مبدأ»ها. أي مبدأ هذا يا ترى؟ ليس هذا بمبدأ آخر، سوى ذلك المبدأ، الذي يجبي به البشر بكثير من اللارغبة وكثير من العناد حتى أصغر الديون.

تجري أبحاث الأنا الكلبي في حقل يبدو لأول وهلة معدا بعشوائية تخالف كل منطق. وهو يريد أن يكتشف، ما هي الطريقة التي يتحصل فيها غذاء الكلاب. هنا يبدو كل تشابه مع الكلاب كما نعرفها كحيوانات أليفة، كصيادين، كوسيلة للتخلص من النفايات والجيف وقد أزيل فجأة كما في طبقة موسيقية مرتفعة تتجول بشكل حر. يتم اكتساب الغذاء هنا بأن تقوم الكلاب، كما تعلمت من أمهاتها في صغرها حين كانت جِراءُ، بـ«ترطيب كل شيء»؛ يُضاف إلى ذلك كل ما هو ممكن من العبارات السحرية، والرقصات، والأناشيد، بيد أننا ما زلنا لا نعرف بالضبط ما علاقة هذه بالحصول على الغذاء. أما الغذاء فينبثق قسم منه من الأرض، في حين يأتي القسم الآخر محلقا من الجو، ومن الأخير أيضا يهبط جزء بشكل مباشر، فيما يهبط الجزء الآخر بشكل مائل وبشكل لولبي ... ومن الجدير بالملاحظة أن الكلاب، التي تقوم بذلك يوميا، لأنها مضطرة إلى ذلك، لا تعرف إطلاقا، كيف تتم كل خطوة على حدة من هذه العملية. وبيد أن هنالك علماً خاصاً بهذه الأمور، إلا أنه لا يسعنا إلا أن نصف نتائج هذا العلم بأنها لا نفع منها على الإطلاق. حيث إن لعدم القدرة على مقاومة العمليات الجارية بالذات تأثير يقف في طريق هذا العلم: معالجة الأرض (المسألة تتعلق إذن بعملية رفع القدم المعروفة عند الكلاب) تحصل بشكل إجباري، الطمع يدخل في الصورة فور ظهور قطعة من الغذاء، ويحطم المشروع العلمي.

إن الغريب وغير المفهوم يفقد من هذا النشاط مباشرة، إذا ما استبدلنا كملة «غذاء» من باب المحاولة ليس إلا بكلمة أخرى، «النقود». من الممكن لنا، ولنا الحق كل الحق في ذلك طبعا، أن نعتبر النقود غذاء الإنسان. فعدد الناس الذين يعيشون مباشرة مما يجمعونه، ويصطادونه، ويذبحونه ويزرعونه بأنفسهم متجه منذ أمد بعيد نحو الصفر، الذي من شأننا أن نصله قريبا. أما الآخرون فهم مضطرون إلى شراء ما هم بحاجة إليه. وهم يعرفون



Twitter: @ketab_n

تماما لماذا هم بحاجة إلى النقود دون أن يعرفوا فعلا ما هي النقود. نعم، إنهم لا يعرفون حتى إنهم لا يعرفون ذلك. «موسوعة اللامعرفة» تدرج السؤال حول ماهية النقود إلى ثلة الألغاز الكبيرة الباقية دون حل إلى جانب الإنسان الجليدي والانفجار العظيم. والمجموعة تستشهد بقول آلان غرينسبان، الذي وكان متقلدا لمنصب رئيس البنك المركزي الأمريكي لم يبدر منه أي شيء يشير إلى جهله على الإطلاق، ولكنه حين انتقل إلى فترة التقاعد قد أبدى كرما عظيما وكشف لنا عن عدم معرفته، بعبارة أدق: عن إدراكه للامعرفته. لقد كانت تلك هدية سقراطية قدمها لنا بمناسبة الوداع. النقود أساس حياتنا ومضمون ميتافيزيقيتنا في آن واحد؛ النقود أمر لا يعفى أحد من الاجتهاد في سبيل التوصل إليه، بصرف النظر تماما عن حقيقة أن ما من أحد منا قد أدرك فعلا ما هو هذا الشيء الذي نسعى إلى اكتسابه باذلين جل جهودنا. إنها تسدي لنا خدمة لا نحيط بها وترسل إلينا مقابل ذلك معاناة يصعب علينا إدراك مغزاها. وهذا ما يقال أيضا عن الله. وحقيقة أن هنالك كليات مختصة بعلوم اقتصاد المؤسسات والعلوم الدينية لا تعفي أحدا من ضرورة الاجتهاد بنفسه في سبيل كسب النقود وإدراك معنى الحياة، وذلك على مسؤوليته الخاصة وبشكل غير مغطى علميا على الإطلاق. وهذا ما يعنيه كافكا، حين يقدم لنا كلبا باحثا معتبرا إياه شبيها بنا- كافكا إنسان قاس.

بيد أننا لا نجد تصاعدا للجودة الأدبية في خرافات الحيوان لدى كافكا (ما لا عجب فيه في الحقيقة، وهل يمكن زيادة الكمال كمالا؟)، إلا أننا نجد مثل هذا التصاعد في قسوته. «أبحاث كلب» توفر علينا على الأقل أكثر الأمور المتعلقة بالإنسان إيلاما. كلما تقدم الكلب بالسن أكثر، كلما ازداد نطاق بحثه وإرادته ضيقا. إن هذا محزن طبعا، ولكن صورة الموت ما تزال غير موجودة هنا. الكلاب تعيش طويلا؛ ويمكنها حتى لو كانت مرتبطة بمدة حياة الإنسان أن تكون له رفيقة لمدة طويلة. الكلب الطاعن في السن لا يلحق بالقارئ عذابا يتجاوز حدود ما قد يعيشه هذا بنفسه في معرض استنفاد حياته المتقدم. ولكن الموت يظهر بقسوة في اختيار الفئران.

على الرغم من أن النص يبقى بعيدا عن الشكوى الفعلية من ذلك، إلا أن حقيقة أنه



Twitter: @ketab_n

يفعل ذلك، وأنه يعتبر تعاقب الأجيال المتسارع قيمة طبيعية لا جدال فيها، تمكننا من التعرف على العجلة التي تحدد حياتنا، والتي ليس بمقدورنا أبدا التماشي معها. وبالطبع فإن المدارس جميعها مليئة بالأطفال، ولكن الأطفال في المدارس الأخرى يبقون على الأقل نفس الأطفال لفترة طويلة، في حين لا يكون الأمر لدى الفئران على ذلك أبدا. وحتى بذكر الأطفال الذي يحرك عواطفنا يختلط نوع من الارتياع: كم هي كثيرة، كيف تتزاحم أسراب الأجيال القادمة وبعد القادمة وراء الخطوم الزهرية الصغيرة، قلة الرحمة التي تتبقى لها في صراع البقاء هذا، أضف إلى ذلك ما يأتي من كوارث وأعداء (مملأ أحيانا حتى حفلات جوزفين) تؤدي إلى موت أعداد وأعداد منها.

لقد كان كافكا قد تحدث في مملكة الكلاب عن أبحاث، عن أعمال وأشغال على شتى أنواعها، بينما جاء كسب الغذاء عن طريق آخر، طريق غير متعب، كما يحق لنا أن نقول ولا شك، أما في حياة الفئران فيحل العمل محل كل هذا، العمل الذي تدركه الفئران كضرورة لا بد منها، كأمر تقتضيه الحاجة المحضة. وبين هذين الفكين القابضين كفكي الكماشة، ضرورة العمل وخطر الموت الذي يتوعدها دون انقطاع، تجري حياة الفئران الممسوكة هنا بين الفكين بكل قسوة والتي لا تعرف غير ذلك بشكل لا يتيح للفئران لا كمجموعة ولا كأفراد حتى أن يوضح بعضها لبعض علة وضعها الفظيع هذا. ألـ «أبحاث» كانت تعلم بوجود اختصاص معين آخر بين الكلاب، يفتح أمام حتى ما يبدو مفتقرا لأي معنى مجالا فيما هو أعلى، كيان الكلاب الجوية المتدهور مثلا؛ «جوزفين» تتراجع وراء ذلك خطوة تمدينية كبيرة إلى الوراء، وذلك بتلقي الفنانة رفضا بشأن طلبها في الاعفاء من العمل. بين الفئران تسود على ما يبدو أوضاع أشبه ما تكون بالعصر الحجري المتأخر أو بالعصور الوسطى المبكرة على أحسن حال من الأحوال، أوضاع لا يمكن فيها بعد تحقيق قيمة مضافة يعاد توزيعها. وجميعها وعلى الرغم من علمها بوجود ما هو أعلى، منثنية في فقرها، بحيث لا يمكنها أن تسمح حتى لواحد منها بحالة استثنائية، حتى ولو كان لديه أفضل الأسباب، المتعلقة بالمجموعة ولصالحها. هذا مع إننا نجد حتى في أبسط المجتمعات من حيث بنيتها مكانا للمشعوذ ورجل الدين والمعلم والطبيب ولمن ليس مجبرا على كسب



Twitter: @ketab_n

لقمة عيشه بنفسه، لأنه يسدي خدمة أخرى. الفئران ليس بوسعها أن تتقبل فردا كهذا على الإطلاق. أي تنافر محزن لمثل هذه البدائية في التعقيد النحوي للحديث الكافكي! ولكن هذا يطابق على الرغم من ذلك ما يحصل في عصرنا الحاضر للمهن الدينية والفكرية. لقد رأيت ذات مرة إعلانا يبحث فيه قسان بروتستانتيان- وذلك ما كان ليحصل لقس كاثوليكي - عن عمل، عاقدين الأمل على أساس كفاءتهم التواصلية المثبتة في الحصول على وظيفة في أحد مكاتب الدعاية والإعلان أو أحد مشاريع العلاقات العامة).

يتعلق الأمر هنا أيضا بنص تحليلي بقدر أكبر حتى من «أبحاث»، نص يلقي نظرة حادة واجتماعية في نفس الوقت على كيان «شعب» بأكمله؛ غير أن ذلك بدوره يدب في قلوبنا رعبا أكبر بما انضوى عليه من هدوء أوعمى أو وهن، يمر به مر الكرام عن فظاعة الأوضاع الأساسية ويتقبلها دون قيد أو شرط. كل شيء هنا أبشع بكثير مما هو عليه لدى شعب الكلاب، الذي يسود فيه على الأقل قدر من الحرية، يسمح بترك كل فرد لهمه الخاص، شريطة أن يراعي هذا أمورا شكلية معينة. المقرر في «جوزفين»، الذي يقول «نحن» (ألـ «أنا» لا تطأ له قدم هذه المرة الأرض المكتظة)، يشبه إنسانا ذكيا يعاني من خلل عضوي جسيم في مخه، خلل كالخلال التي وصفها لنا أوليفر زاكس على سبيل المثال: هذا الخلل جسيم لدرجة أنه، في حالة استمرار العقل بالعمل، يستبعد حتى القدرة على إدراك ذلك - بأن يفقد الذاكرة القصيرة الأمد مثلا أو يفقد الناحية اليسرى من الوجه بكاملها - ولدرجة أن تثبت جسامة المعاناة نفسها في المقام الأول في غياب الشعور بالمعاناة. ولكننا نرى بدلا من ذلك هدوءا بالغا، كاد أن يكون مرحا، قد بسط ظلاله على هذا الخطاب الذي يخلو من السذاجة والنقص حقا؛ «حيوية لا يمكن كبحها»، كما يقال في النص عن الفئران بشكل عام، حيوية يختلط فيها الطفولي بملامح الشيخوخة.

هذا مع أن حال شعب الفئران لا يختلف عن حال البشرية والبشر: فهي تقيس دائرة كيانها المحددة مسبقا بخطاها وتتأقلم مع حقيقة أن سياق الكل الكامل القابل للنقل (وهو قائم، حتى ولو كانت الفئرانية، إن كان بإمكاننا أصلا أن نسميها بهذا الاسم، لا تكتب تاريخها بشكل فعلي) ينفذ ويعيد انتاج نفسه بنفسه في موت كل فرد من أفرادها. لا بد



Twitter: @ketab_n

لحياة كل فرد أن تبدو إلى جانب هذا الكل الكامل كأنها أمرٌ بائسٌ، وهي لا تقي نفسها من هذا البؤس سوى عن طريق عدم الشعور به أصلا. على حياة الإنسان وحياة الفئران ينطبق ما يقوله شوبنهاور، وإن كان لا يقوله إلا عن حياة الإنسان فقط: حياة الإنسان بحد ذاتها ليست قصيرة ولا طويلة، بل إنها تشكل بالأحرى القياس الذي نستخدمه في تقييم طول أو قصر كل شيء آخر. ومن هذا المنطلق فإن مدة الحياة تمثل السلعة المطلقة والشحيحة بشكل مطلق أيضا، غير أن حياة الفئران تنقضي بسرعة هائلة كما لو كنا بصدد عرض فيلم شبه مضحك بالحركة السريعة، وشحها يبرز جليا وبشكل يائس للغاية. من يدع هذه الحيلة في خرافة كافكا تلمس مشاعره، بإمكانه، نصف ضاحك، أن يبلغ حتى درجة الشفقة على نفسه بنفسه ككائن مسكين مأسور في الطبيعة والحكاية، الذي هو ذاك أيضا؛ الطبيعة تجلب له موتا سريعا، الحكاية تجلب له موتا أسرع.

هنالك وجه تشابه ما بين النصين «أبحاث» و «مغنية» يتمثل بأن التعبير الرئيس الموضوع في العنوان ينكمش كلما تقدمت الحكاية أكثر فأكثر، حتى لا يتبقى منه آخر المطاف أي شيء تقريبا. إلى ماذا توصلت أبحاث الكلب في آخر حياته؟ إلى القليل، القليل جدا، بل إنها لم تسفر آخر الأمر بالأحرى إلا عن أمر لاكلبي لا يشارك الكلب فيه أحد. وماذا عن المغنية؟ الغناء يتلاشى هو الآخر شيئا فشيئا؛ بل سرعان ما قد اتفق على ألا يتعدى هذا الغناء حدود التصفير، وحتى هذا التصفير القليل يتقلص هو الآخر، حتى يجد نفسه أخيرا على نفس مستوى تصفير الفئران العادي المرافق للعمل، بل ويقل عن ذلك حتى، لا يتبقى منه، شأنه شأن الأبحاث، أي مادة ملموسة، بل مجرد سلوك أو إيماءة تحرك مشاعرنا بقلّتها.

يهدد نص «جوزفين» خطر أكبر مما يهدد «أبحاث»، خطر يتمثل بأننا قد ندركه على أنه استعارة، بدلا من اعتباره خرافة في المفهوم المبين آنفا. تجذبنا في هذا النص استعارتان اثنتان: الفئران، وهي هنا اليهود؛ التصفير، وهو هنا الفن. وكلاهما ليس خطأ تماما في الحقيقة، ولكنهما يصبحان ذلك، إذا توقفنا عند هذا الحد. كافكا ما كان له أن يعرف بعد، ما كان سيحصل لليهود في مستقبله القريب، ما كان له أن يعرف أن متوسط أعمارهم



Twitter: @ketab_n

سينخفض في الأعوام من 1941 حتى 1945 ليعادل معدل عمر الفئران، الذي لا يحسب بالعقود، بل بالأشهر والأسابيع. لقد قام آرت شبيغلمان بنقل القدر اليهودي إلى صورة الفئران من منظور الفترة التي تلت ما حصل لهم. وهو يتطرق إلى ذلك بدقة أكثر من كافكا، ولكن بشكل أضيق. ما حصل لليهود يبين لنا ما قد يحصل عموما لكائنات تاريخية. وإذا أردنا أن نفسر «جوزفين» على أنها استعارة يهودية، فإنه يتعين علينا أيضا أن نتقدم خطوة أخرى إلى الأمام ونعتبر اليهود استعارة للبشرية. إن ذلك لا يؤثر إطلاقا على خاصية الهولوكوست، بل على العكس، إنه يرفعه من جزئيته ليضعه في مركز التحذير المفزع الموجه للجميع.

وإذا ما ضلت الاستعارة اليهودية طريقها وانتهت إلى ما هو ضيق للغاية، فإن التشبيه الغناء أو التصفير = الفن يكون بالأحرى أبعد بكثير من أن يمتلك قيمة واضحة. حيث سيكون من السخيف إلى حد ما دون شك، أن يواجه الفن دوما عقبات العالم الموضوعي، أن يكون الفنان محبوبا وأن يساء تقديره في نفس الوقت إلخ. لقد عالج هذا الموضوع وبشكل جيد فنانون آخرون أقل شأنا من كافكا. ومن الواضح أن النص يعنى بشيء آخر، ألا وهو العلاقة الخاصة بين الأداء الفني والعمل اليومي المرتبط بذلك. ومثل هذا العمل غير موجود ببساطة فيما يتعلق بالفن ككل كامل يسري على كافة فروع الفن وأساليبه التعبيرية على حد سواء. ولكن على أي مجال من المجالات الفنية بالضبط ينطبق هذا الشرط، الذي يقضي بأن يكافح الفن باذلا جل جهوده في سبيل تحرير نفسه مما يفعله الناس بشكل متواصل؟ بأن يخضع بإلحاح إلى التهديد المتمثل بأن يرد إلى ما انبثق عنه وإلى ما استعمله كمادة له، ليجعل منه ما هو عليه الآن. من الواضح أن هذا الشرط لا ينطبق على الفنون التشكلية ولا على الفنون التمثيلية ولا على الموسيقى. فعلى كل ما ذكر من فنون تسري القاعدة، أن الأمر في استعمالها الرائج يتعلق بشيء ثانوي، بـ «تراث ثقافي غارق»؛ وكل من يرنم أغنية شائعة، يرسم صورة مضحكة على بطاقة تهنئة بمناسبة ولادة طفل، يتقمص دورا في حفلة تنكرية، يعلم أنه يستغل من جديد، وبأسلوب بسيط جدا ما حصل عليه من الأعلى؛ يعلم أن الفن بمفهومه الضيق يشكل منبع ذلك النهر، الذي ينهل من فرعه ذي



Twitter: @ketab_n

المياه العكرة حسب حاجته. والمسألة على عكس ذلك تماما في لون فني واحد ووحيد: الأدب يعمل باللغة، واللغة تخص الجميع فعلا بشكل أساسي. يتعين على الفن هنا أن يكون بالأحرى تيارا محولا بدلا من أن يكون منبعا. والفن هنا، مشتق – لا نريد أن نقول من العصافير على السطوح، ولكن يمكننا بالتأكيد أن نقول، مما تصفره الفئران في ذهابها وإيابها آلاف المرات؛ مما يفعله الشعب على أي حال بشكل ثانوي أثناء العمل. ولكننا وبهذا أيضا لا نكون قد سلطنا ما يكفي من الأضواء على كافكا. لماذا عمد كافكا إلى التعبير عما يتعلق بالشعراء في الحقيقة بمصطلحات الموسيقى؟ من أجل إدراك جوهر اللغة، يجب علينا كما يبدو أن نضعها في مكان لا تريد فيه أكثر من ذلك أن تعني شيئا، بل أن تدويه. مملكة البشر الجزئية تنقل إلى مملكة الفئران التي هي ليست أقل جزئية منها وذلك من أجل رفع الظروف العامة للوجود الحيواني الاجتماعي إلى حيز الملموس. اللون الجزئي من الأدب ينقل إلى اللون الجزئي كذلك من الموسيقى من أجل، نقل أية أمور عامة إلى حيز المرئي؟ أين هو التقاطع! أين هو القاسم المشترك الجوهري بين اللغة والموسيقى؟

هذا التقاطع لا يخمنه سوى الحنين إلى الوطن. علينا أن نتخيل فيما يتعلق بالحنين إلى الوطن قدرة انتاجية لا تريد فقط أن تعود إلى الأوضاع القديمة (فليس بمقدورنا أن نتخيل الأوضاع القديمة بما يكفي من البؤس)، بل يجدر بنا أن نتخيلها قدرة يمكن لها أن تنبثق عن تخمينات تمر فوق الأفق بأكمله، قدرة يتحد فيها الشفق والفجر. الموسيقى واللغة، كلاهما إن اجتمعا! ولا أقصد بذلك اجتماعا كاجتماع اللحن بتفسيره النصي أو اجتماع الأغنية بتلحينها الذي يركب عليها كما يوضع سرج على حصان، وحيث يبدو الوجهان وكأنهما في اشتباك فيما بينهما بل لا بد وأن كان لهما وطن أصلي لم يكن لأحد فيه تمييزأحدهما عن الآخر، ولعله كان شبيها بالمخلوقات القديمة الكروية في أسطورة أفلاطون، قبل أن يتم فصل بعضها عن بعض وجعلها رجلا وامرأة نزولا عند مبدأ فرّقْ تَسُد. ولكن كلاهما رحل عن هذا الوطن، كل منهما خرج من بوابة أخرى، خرجت اللغة صامتة، وخرجت الموسيقى خرساء. الموسيقى موضوع نجده في الخرافات الثلاث، قويا في «أبحاث»، مركزيا في «جوزفين»، مشارا إليه بإلحاح في الهمس الذي يهيمن



Twitter: @ketab_n

على النصف الأخير من «الجحر». ولكن كافكا يبذل في عمله الفني قصارى جهده لئلا تطأ الموسيقى أرض مملكة المسموع. فهو لن يقوم أبدا، كما يفعل توماس مان بالإلحاح على القراء مشيرا بإصبعه: اسمعوا هذه الأنغام، أسمعوها معي! بيد أن هذه الموسيقى غير موجودة طبعا في «دكتور فاوستوس»، وحتى لو كانت موجودة، فإننا لا نتمكن من سماعها، لأن المسألة لا تتعدى آخر الأمر حدود الرواية. ولكن هذه مجرد صدفة إن صح التعبير، فمن الممكن لهذه الموسيقى أن تكون موجودة. تبدو موسيقى كافكا طوراً شحيحة كتصفير جوزفين الواهي، وتارة جبارة كموسيقى كلاب الموسيقى - ولكنها تبدو دوما على نحو من شأنه أن يجهض بصرامة كل محاولة ترمي إلى تصور هذه الموسيقى مرتبطة بواقع سمعي مهما كان نوعه. كلاب الموسيقى السبعة لا تصنع موسيقى آلاتية ولا لفظية، فهي تترفع عن هذا التباين التقني، بل إنها تحدث نغماتها بسيرها كما يحدث سير الكواكب الموسيقى السماوية. لقد وصلنا الآن إلى نقطة لا بد فيها للحديث عن كافكا أن يتراجع ليفسح المجال للاقتباس المشرّف؛ الكلب الباحث هو الذي يتكلم الآن، الكلب الذي كان ما زال صغير السن آنذاك وخرج من الظلام الحالك إلى ضوء النهار الساطع ليلتقي عندها بالموسيقيين السبعة.

لم تتكلم، لم تُغَنّ، لقد كانت صامتة عموما بنوع من العناد تقريبا، ولكنها سحرت من الحجرة الفارغة موسيقى. كل شيء كان موسيقى. رفع ووطأ أقدامها، استدارات رؤوسها، سيرها واستراحتها، المواضع التي اتخذتها بعضها من بعض الوصلات الشبيهة بالرقصات التي بَنَتْ بعضها مع بعض، بأن يتكئ أحدها مثلا بخفيه الأماميين على ظهر الآخر وأن تقوم جميعها بذلك على النحو ذاته، بأن يحمل الأول حمل الآخرين جميعهم، أو بأن تشكل أجساما ملتوية ببطونها الزاحفة على مقربة من الأرض دون أن تخطئ أبدا [...]».

لا يمكن التوقف عند هذا الحد إلا بنوع من العنف، الجملة أطول بكثير من ذلك؛ وما هذه سوى عينة صغيرة. هل في الأدب العالمي مقطع شبيه بهذا؟ إن حال اللغة نفسها هنا كحال الكلاب السبعة: فهي تظهر شيئا بيد أنه يشترط عملا أو سيرا محددا، إلا أنه لا



Twitter: @ketab_n

يجهد نفسه بذلك. اللغة التي يجدها كافكا هنا قادرة على توثيق الموسيقى كأمر جبار دون الحاجة إلى أي تصور بهذا الخصوص – وذلك بأن تضحي هي نفسها شبيهة بها، بأن تلعب بالنحو كما لو كانت تعزف على مفاتيح أو أوتار آلة موسيقية لتحدث بذلك نغما يفوق بكثير الطبيعة الميكانيكية للأوتار والمفاتيح، مهما كان مدى دقة هذه. من الصعب هنا الإتيان بوصف دقيق لما يطرأ هنا من أثر؛ إنها لتجربة صوفية تلك التي يبشر بها هذا النص. وإن كان ريلكه قد أعيا نفسه بحدود ما يمكن قوله؛ فها هو كافكا يذهب إلى أبعد من ذلك، بأن يشبك هذه الحدود بحدود ما يمكن غناؤه متجاوزا بهذا حدود كليهما على نحو لا يمكن التنبؤ به. فنه يعمل هنا (إن لم نجد في هذا التشبيه ما يحط من قيمة فنه) كدبور يصطدم مدويا مرارا وتكرارا بزجاج نافذة وهو يحاول اكتساب حريته، وهذا الدوي وهذه الاصطدامات في حصولها المتكرر والمتغير تعطي للعملية إيقاعها؛ والدبور لا يكتسب حريته، فلوحة الزجاج وبالذات لأنها واضحة إلى ذلك الحد، تبقى بالنسبة إليه وعلى نحو لا يدركه حاجزا لا يمكن له اختراقه. ولكن من يستمع إليه ويراقبه، فسيدرك دون شك أنّ السماء الزرقاء هي ما وراء ذلك الحاجز.

لا أود هنا بعد كل ما تقدم إلا أن أقول الشيء اليسير عن النص الثالث «الجحر». لقد احتوى النصان الآخران، ولو بشكل ضعيف، على صورة الخلاص. الكلب الباحث قد التقى مرة واحدة في حياته بكلاب الموسيقى السبعة؛ جوزفين تتلقى نوعا من السلوى بأن يفقد تعنتها نفسه مرحا في النسيان العام. أما في نص «الجحر» فلا نجد هذه الصورة على الإطلاق. أنا أرى في هذه القطعة أمرا لم يعد بإمكاني تحمله. لقد اهتم كافكا بأن تبقى الشخصية الرئيسة في النص، التي لم تعد تقول سوى «أنا» فيما انعدمت عندها «نحن» بتاتا، غامضة أكثر بكثير من غموض الكلب والفأر. وإذا أنمعنا النظر فيما يقوم به هذا الحيوان من أعمال، فلا بد لنا أن نتصوره على أنه أقرب ما يكون إلى الغرير، على الرغم من تبقي انطباع لدينا يصعب تحديده فيما عدا ذلك، بأنه لا بدّ أن يكون حيوانا شبيها بالكلب. على كل حال فإن هذا الحيوان ينتمي إلى ثلة الحيوانات الكثيرة اللااجتماعية، والتي لا تجتمع إلا في فترة التزاوج فيما يشبه الحدث الجانبي المليء بالعدوانية؛ أما العيش



Twitter: @ketab_n

الجماعي فلا تعرفه سوى الإناث منها التي تعيش لفترة محدودة جدا مع صغارها، فيما تبقى الذكور منها وحيدة دوما. يمكننا ولا شك أن نفترض أنه ما من دب بني متقدم في السن سيشعر بالحزن لذلك، لأن العيش بهذا الشكل يتلائم تماما مع طبيعته. والأنا في الجحر أيضا لا يعرف هو الآخر الحزن الناجم عن الوحدة. العلاقات الاجتماعية السابقة تبقى مجرد ذكريات باهتة ولعلها لم تكن موجودة أصلا (فالنص يبقى مفتوحا من هذه الزاوية) ، بل نرى أيضا أن ما يهيمن على حياته بأكملها بدلا من ذلك هو مشروع بناء الجحر، الذي يندرج فيه المشروع الثاني والأصغر منه، ألا وهو مشروع الاحتياطيات الغذائية. غير أن حقيقة أنه يقص ذلك، بما في ذلك العمل الذي لا ينتهي ويستنفذ مدة حياته بأكملها، بشكل مفصل كهذا وبلا شيء غير اللغة، تضفي على النص صفة يائسة، تخرج عما هي عليه في النصين الآخرين.

على من قص ذلك؟ في قصة الكلاب وقصة الفئران يمكننا على الأقل أن نتخيل مستمعا ما. ولكن هذه اللغة تتجاوز الحدود إلى حيث ما يبقى دون رد. وحقيقة إنه يستخدم اللغة في وحدته على الرغم من ذلك، كما نفعل نحن البشر فيما بيننا، تضفي على وجوده يأسا لا يعرف (وجوده) عنه شيئا. وحديثه يتميز بقدر أكبر من الرعب منه في النصين الآخرين، حيث يبدو لنا وكأن شيئا ما يحول هنا إلى طور آخر أو إلى تجانس مشبوه بشكل اصطناعي للغاية. حيث إن ما يميز أسلوب كافكا الكتابي عادة هو أن يقوم أول الأمر بأيجاد أمر كتابة لم يكن وجوده قبل ذلك يتعدى حدود التخمين أو الجو المبهم والمحزن – وهذا هو العكس تماما مما يفعله ذلك الأدب، الذي يأخذ على عاتقه مهمة تتمثل بمجرد إعادة سرد ما يلتقي به، هنا وليس في تفاصيل واصفة معينة يجدر بنا أن نبحث عن «الكافكاوية. ولكن الكافكاوية لا تبلغ ولا في أي مقام آخر هذه الكثافة المؤلمة التي نجدها هنا. المعالم تظهر هنا بحدة بالغة؛ كافكا لا يبينها، بل يناديها بأسماءها ويستدعيها بهذا. ونزولا عند هذا النداء ليس قبل يتكاثف ما يقصده ويتحول إلى كائن بملامح معينة. (لنفكر بتمثال الحرية في بداية رواية «المفقود» الذي يرفع بيده سيفا بدلا من الشعلة!)

والآن تزداد حدة هذه الخاصية في «الجحر» لتبلغ بشكل مباشر درجة مخيفة وذلك بأن



Twitter: @ketab_n

يبدو لنا دوما وكأن أمرا قد حصل، بيد أنه لا بد له في الحقيقة أن يكون في ظلمة مطلقة. ولا نجد في النص فضلا عن ذلك ما يشير إلى إضاءة ما (بصرف النظر ربما عن بعض الثقوب الصغيرة التي يدخل منها الهواء والتي حفرتها فئران الحقل)؛ ولا يمكننا هنا التحدث عن اعداد نظام إضاءة صناعي، لأن ذلك قد يتجاوز ذلك الحد التقني القائم بين الحيوان والإنسان، والذي يحافظ عليه كافكا بكل صرامة في كافة النصوص الثلاثة. كما لا نجد مقاما واحدا تذكر فيه أدوات عمل ما؛ حتى إن الشخصية الرئيسة في «الجحر» بنفسها تخبرنا بأنها لا تستخدم لتكثيف التراب سوى جبينها، الذي بات داميا من ذلك. وكل ما نجده في هذا النص من ضوء لا يسقط إلا من اللغة نفسها على هذه القلعة الموصوفة بكل تفصيل، والتي لا يمكن إدراكها بحاسة البصر، بل بحاسة اللمس فقط. ولعل كافكا قد ترك الطبيعة التشريحية لحيوان «الجحر» في الخفاء قدر ما أمكنه أيضا لغرض: مواراة عينيه. الحيوان يتصرف وكأنه يرى، مع أن ذلك غير ممكن على الإطلاق.

مثل هذه الرؤية في الظلام تشكل أمرا تكميليا دقيقا للحديث الذي يجري على الرغم من أنه لم يصل بالتأكيد إلى حنجرة هذا الحيوان المنعزل منذ نشأته، حتى يكون صوتا مرتفعا. الرؤية والحديث يحصلان في حيز مستحيل من ناحية فيزيقية، والذي يمكننا لهذا السبب وبالحذر اللازم أن نسميه حيزا ميتافيزيقيا. وعن مثل هذه الميتافيزيقيا يخرج كل جانب محرر، مزيل للحدود، والذي نصله بها عادة، بأن نربطها بشكل حرفي أو مجازي بحقول سماوية؛ وهي على عكس ذلك، لكونها منبوذة في الجحر، أكثر وحشة بكثير مما قد يكون عليه العالم الفيزيقي يوما ما.

والحيوانات الأخرى موجودة على الرغم من ذلك. غير أنها لا تظهر إلا في هيئة واحدة من ثلاث، فيما لا تظهر منها اثنتان سوى في الخيال: كفريسة، أصغر منه (بحيث يبقى بين الحين والآخر جرذ مسلوخ من مؤونته عالقا بين أسنانه، ما يشير بدوره إلى الحجم الضخم لهذا الآنا الحافر)؛ كمنافس يعادله حجما تقريبا، يمكن له أن يسمع بالجحر الهائل والرائع وقد يشعر عندها بالرغبة بأن يحل ساكنا فيه، «شخص من فصيلتي، عارف ومقدر للجحور، أحد أخوة الغابة، محب للسلام، ولكنه وغد همجي يريد أن يسكن



Twitter: @ketab_n

دون أن يبني»؛ وكعدو يمكن أن يفترسه. وهكذا تتحول الحيوانات الأخرى أيضا إلى قدر الحيوان الذي يعيش في وحدة وعزلة تامة، كما هو الحال، بل وأكثر مما هو عليه الحال لدى الكلاب والفئران، غير أن المسألة هنا تفتقر إلى تلك المواساة الدافئة التي تمنحها العضوية في شعب ما على الأقل، حتى لو لم تكن هذه العضوية تشكل مساعدة كبيرة عملية بالنسبة للفرد الواحد. التنشئة الاجتماعية لا تتخذ في «الجحر» سوى شكل الأسى الذي ينهش صاحبة كحيوان قارض. في النصين الآخرين نجد ما يشبه سير الحبكة – إنه سير الحياة الزمني من فترة الشباب إلى فترة الشيخوخة بالنسبة للكلب؛ وهو التعاقب الموسيقي إلى حد ما للمواضيع المتناوبة فيما يتعلق بجوزفين: غناء، ضحك، عمل، طفولة، حماية أبوية، صراع وانقاذ، ولا ننسى التنويع، كلمة تتردد في النص كثيرا، بحيث تضحي بنفسها شبيهة أكثر فأكثر بالتنويع. إن الجحر وحده يثير لدينا الانطباع أن ما من شيء يحدث هنا. وكيف يكون لشيء ما أن يحدث أصلا؟ فالجحر كان موجودا منذ البدء؛ وبينما يفقد النصان الآخران المشروع الذي يمنحهما اسمهما شيئا فشيئا فيصغر بشكل تدريجي حتى يختفي تقريبا آخر المطاف، فإن الجحر يبقى مضبوطا على نفس نغمة وجوده؛ ولا يحيد عن ذلك على أبعد تقدير إلا بأن يدفع نفسه في المعنى المجازي أكثر فأكثر إلى مركز الكرة الأرضية. غير أن ذلك يسير يدا بيد مع تغير النبرة ببطء من الاعتزاز المخطط إلى الخوف. النص يبدأ بما يلي: «لقد قمت باعداد الجحر، وقد أفلحت في ذلك على ما يبدو». وهذا يعني أن النص يبدأ في الحقيقة بنهاية تهدم وتنقض شيئا فشيئا. وكلما طال النص أكثر، كلما تطور هذا ألـ «يبدو» من الفعل المساعد المجرد الذي يتصنع التواضع ليتحول إلى خبر حقيقي: إنه ذلك الظاهر الذي يخدع.

ولما كان الجحر قد ابتدأ بنهاية نوعا ما، فلا يمكن أن تكون له نهاية. والجحر هو ما نسمية عبثا بعينه. فما هو مدى حزن تلك السعادة التي يبعثها إذن! تكون هذه السعادة متوفرة في أكثر أشكالها كثافة، إذا ما تنازلنا عن حاضرنا الحقيقي. هذا الحيوان يحلم كيف أنه يبني لنفسه، في ظل بذل جهود أخرى أكبر بكثير مما بذله حتى الآن، والتي لم يعد بإمكانه أصلا بذلها على الإطلاق، تجويفا يحيط بـ «ساحة القلعة» بأكملها، بحيث



Twitter: @ketab_n

يتحول هذا إلى جسم بيضاوي ضخم يمكن الإمساك به من الخارج بين المخالب، جسم «يعوض» عن التخلي عن منظر ساحة القلعة نفسها إلى حد يجعل المرء، ولو خير ما بين السكنى في ساحة القلعة أو في هذا التجويف، يختار دون شك السكن في التجويف حتى آخر يوم في حياته»: لذة مسبقة ممدودة إلى ما لا نهاية تعترض طريق اللذة الحقيقية بشكل مبدئي. وعلى نحو مشابه تأتي أيضا المراقبة السرية لمدخل الجحر المخفي من الخارج، والتي تتم هي الأخرى من مكان مخفي، مخبأ من الدرجة الثانية؛ وإذا ما اعتبرنا مدخل الجحر بما في ذلك متاهته بمقاطعها الصغيرة مجرد بداية أو مقدمة للجحر نفسه فحسب، فإن المسألة هنا تتعلق حتى بسعادة تبشر من يهنأ بها بثلاثة أضعافها.

بينما تنتهي «جوزفين» بشكل واضح بنسيان الشعب وتشرف «الأبحاث» بموضوع الحرية على الأقل على نهايتها، فإن الجحر يبقى عملا غير متمم إلى حد كبير، حيث يتخلى عنه في منتصف الجملة، بل في الجملة الفرعية. ولكن النص لا يتوقف بمحض الصدفة ولا من باب التعسف كما جعل الرومانسيون من ذلك ثقافة. من المؤكد هنا، أن هذا الأنا لن يتوقف طالما كان حيا عن الحديث والبناء – فكلاهما أمر واحد – وسيدفعه إلى ذلك دوما اقتناعه بأن العمل لم يكتمل بعد. وهذا الأنا إما أنه سيموت من الإجهاد، أو لأن أحد تلك المخلوقات الضخمة العاملة في آفاق أبعد وأعماق أكبر سيظهر فجأة ليخترق جدار الجحر ويقضي عليه (الأنا) بسرعة البرق. والنهاية ستكون في كلا الحالتين في الوقت الممكن الوحيد، في الوقت غير المناسب. وأن هناك انعطافاً نهائياً قادم. حقيقة يعلنُ عنها الهمس الذي يبتدأ في النصف الأخير من النص تقريبا، الهمس الذي يبشر بسوء أكثر، كلما انصتنا إليه أكثر. يمكننا هنا ولا شك الافتراض أن المسألة تتعلق بنذير العدو المجهول الذي تطرق إليه النص بشكل عارض قبل ذلك ليعود ويختفي بعدها، مخلوق من المخلوقات التي يقال عنها: «[...] ما من أحد قد رآها، حتى من وقع لها ضحية، إنها تأتي، ولا يكاد المرء يسمعها تخدش على بعد قريب تحته في الأرض، التي هي عنصرها، حتى يكون قد فقد وضاع». وهذا يماثل تماما الكلمة الأخيرة التي جاءت بمفردها والتي نجدها هنا أيضا، اسم الموصول «das» (الذي)، بعبارة أدق الحرف الأخير منه «s»: ومن هذا الحرف ينتقل



Twitter: @ketab_n

الهمس من حيز التهديد إلى حيز الراهنية العنيف الخاص بالموت، وما سيحدث لا يمكنه أن يستغرق وقتا أطول من ذلك.

هل فعل كافكا ذلك عن عمد؟ كلا، إنه لم يفعل ذلك عن عمد؛ ولكن علينا أن نعترف له بإنجاز عمل فني عظيم على الرغم من ذلك. المسألة هنا تتعلق بذلك النوع من الكمال، الذي يتكلم هو نفسه عنه، ممتعضا على ما يبدو، في يومياته، قائلا: إنه ليس بحاجة الا إلى كتابة جملة واحدة، نحو: لقد دنا من النافذة؛ وإذ بهذه الجملة تبلغ درجة الكمال. إن مثل هذا الكمال يمثل نوعا آخرا يختلف عن الكمال الأدبي، فهو لا يتخذ الهيئة اللغوية إلا كجلد له نوعا ما. ليبقى هذا هنا في مكانه مجرد ظاهرة مستنتجة. أود أن أتوقف عند هذا الحد وقد راودني شعور بعدم وجود نهاية حقيقية بالنسبة إلى من يتحدث عن كافكا، كما هو الحال لدى كافكا نفسه. فنظرا لما انطوت عليه هذه النصوص من لانهائية فإنه لا يمكن هنا أن نصل إلى ما نسمية نهاية، بل إلى التوقف فقط، ما لا يمكننا التوصل إليه هو الآخر إلا بنوع من الهجر المرير، على نحو ما يختتم به روت بيتر خطابه: «[...] وأنا لم أقم هنا أيضا، حضرات السادة الكرام في الأكاديمية، إلا بإخباركم».



Twitter: @ketab_n

## نقمة أحب ما يحب

## قراءة جديدة لـ «آل بودنبروك» بعد خمسة وعشرين عاما

هنالك أعمال فنية يصرعها ما تبلغه من مجد. هل ما زال بإمكان أحد منا أن يتأمل لوحة من لوحات فان كوخ في متحف دون أن يراوده الشعور، أن هناك ثمة أمر ناقص؟ دون أن تخطر بباله فكرة تطويل اللوحة إلى الأسفل لجعلها صفحة من صفحات رزنامة؟ أو أن يفكر باتجاه معاكس ويصاب بالفزع عند تخيله لهذا المبلغ الطائل من المال المعلق هنا على حائط بهذا الشكل الطائش؟ إن ذلك على ما يبدو هو قدر الأعمال الفنية الكبيرة: أن تغطي عليها إنتاجاتها الجديدة وأن تبهت في ظل ما يحيط بها من هالة الأصالة باهظة الثمن على حد سواء. ما من أحد منا ما زال يرى فعلا أزهار عباد الشمس، بل إننا نتعرف عليها من جديد فقط.

يمكننا القول إن فان كوخ، هذا الفنان الذي يساء تقديره، الفنان المجنون الذي كان يعيش في فقر مدقع، لم يستحق أن يسلب منه بعد موته وبهذه الديالكتيكية الغادرة مؤخرا ما كافح من أجله عبثا في فترة حياته. ولكن ذلك قد يعني إعطاء المسألة قدرا أكبر مما تستحق من المأساوية. فهو من الناحية الأولى يستحق ذلك، إذ إن في أعماله الفنية جانباً قد خاطب على ما يبدو حاجة اتجاه سائد واسع إلى الابتذال والزينة، وقد عُمل بجد واجتهاد على تسميد وسقاية هذا الجانب حتى نما وغطى على الجانب الأفضل من أعماله – ذلك الجانب، الذي ما زال موجودا دون شك، ولكن لم يعد بإمكاننا أن نجده تحت كل ذلك التشابك في جيلنا هذا، ولهذا السبب فإننا نترك أمره في فترة حياتنا بهزة كتف مطمئنة إلى دور نشر الفنون وإلى شركات التأمين اليابانية القادرة على الدفع.

لكن ومن الناحية الأخرى، وهذا ما يتعين علينا أن نعترف به دون حسد، فإن فترة حياتنا لا تشكل إلا جزءا يسيرا من فترة حياة الأعمال الفنية. كم سنة كان (ألبريشت) دورر مفقودا! لقد أجبر لمدة سبعين عاما على أن يلعب دور الزينة على أوراق النقد الألمانية؛ وها هو قد أزيل عنها منذ عشر سنوات؛ ولو تمكنا الآن أيضا من نزعه عن كافة علب حلوى عيد الميلاد، لكان بمقدورنا في غضون عشرين سنة أن نعود لنتأمل من جديد بورتريهاته



Twitter: @ketab_n

الشخصية وبورتريهات الرسل دون أن يراودنا شعور بالتخمة.

كل هذه الأعمال الفنية كانت قوية بما فيه الكفاية، كي تفرض إرادتها؛ ولهذا السبب بالذات فقد نال منها ضعف كبير لدرجة أنها باتت صريعة لفرض إرادتها هذا؛ وهكذا فإنه لا يتبقى ما يمكن القيام به، سوى أن نعقد آمالنا على عمرها المديد.

ولكننا إذا نظرنا إلى الموضوع من زاوية معينة فسنجد أن حال الكتب أفضل من حال اللوحات الفنية، فالنظرة المحيطة التي تتخذ بعد ثانية واحدة قرارها المتمثل بمقولة آه، هذا – لا يمكن أن تنال من الكتب شيئا. كما ويمكن لنا، ولحسن الحظ، أن نطبع قدر ما شئنا من النسخ من أي كتاب، بحيث لا يكون بوسع أحد ما أن يدفع ثمنه وأن يمتلك ـه كما هو الأمر مع اللوحة الفنية في ذلك المفهوم الشيئي الذي يعنى بامتلاك شيء ما وحده كمن يحفر بحثا عن كنز ما. وبدلا من هذين السلوكين الخارجيين التي تحث عليهما الفنون التشكيلية بشكل تعريضي، النظرة الخفيفة الخاطفة والعملية الشرائية ذات الوزن الثقيل، فإننا لا نجد فيما يتعلق بالكتاب بكل بساطة سوى سلوك شخصي واحد، ألا وهو أنه لا بد لنا، وإن أردنا فعلا بناء صلة به، أن نقرأه.

ولكن ما هو عدد الكتب التي نعمد إلى قراءتها مرة ثانية؟ نظرا لما تتطلبه قراءة هذه الأعمال من قضاء ساعات كثيرة وحيدة، ونظرا للوفرة الوافرة من الأعمال الأخرى التي ما زلنا نجهلها تماما وتبدو أنها تمتلك حق الأولوية: القليل. ونحن نكتفي فيما يتعلق بالروايات السميكة بوجه خاص ببقايا غير واضحة من حبكة وجو الرواية، بقايا تظل عالقة في ذاكرتنا محتوية حتى بعد مرور عشرين سنة، وبعد أن بات الإنسان منذ أمد إنسانا آخرا تماما، على جزء من فترة الشباب في وضع شبه أحفوري. هذا هو حال كل واحد منا، وفي آخر المطاف يتكون من هذه الذكريات الشاحبة الكثيرة ذلك الشيء الغريب الذي نسميه معرفة، هذا إن كانت ما تزال موجودة أصلا. نعم، لربما لن نكون مضطرين آخر الأمر حتى إلى قراءة أشهر الكتب، لكي نكون موجودين في هذا السياق على نفس المستوى تقريبا، فهذه الكتب تتمتع بحضور في ثقافتنا على نحو تناضحي يصعب تحديده، ولما كانت بنفسها تزحف عبر أغشيتنا، فإننا لم نعد في حاجة إلى ابتلاعها، وكل منا، حتى



Twitter: @ketab_n

قارئ الجريدة اليومية «بيلد تسايتونغ» ذات المستوى اللغوي المتدني، يمكن له أن يتصور بشكل أو بآخر ما هو المقصود بـ «الكفكاوية». إن هذه ظاهرة تشل حركة الفضول في الحقيقة؛ فأنا لو قرأت كافكا في فترة مبكرة من حياتي، فأنني ما كنت لأقرأه اليوم. ولما كان التلفزيون الألماني قد دخل الآن في الصورة هو الآخر ليضيف عملا فنيا ما إلى يخنة ما يقدمه من مسلسلات أزياء، فإنه لم تعد هنالك حاجة على ما يبدو لأن يهم كل منا شخصيا إلى قراءة «الدكان» لشريتماير أو «إفي بريست» لفونتانه. لا ولم تعد هنالك حاجة لقراءة رواية «آل بودنبروك»، التي وإن أمكن الحديث عن زهرة عباد الشمس في الأدب الألماني، فها هي.

إن آل بودنبروك قد حالفهم الحظ نسبيا مقارنة بمصير كتب أخرى قرأتها قبل أن أبلغ العشرين من عمري. فقد كانت الرواية أكبر بكثير من أن تكون موضوعا لوظيفة مدرسية، أكبر بكثير من أن يجعل منها تلميذ مدرسة ما يسمى «مخطوطة كاملة» يقدمها لأستاذه. ولهذا فإنني لم أجد أمامي سبيلا آخرا سوى الاكتفاء بمؤلفات كريستا فولف وماكس فريش، التي تركت في نفسي منذ ذاك شعورا عميقا بالاشمئزاز تجاه أسلوبهما الكتابي التربوي الممل. هذا هو ما شعرت به أنا على الأقل، ونظرا لإيماني بأن الحقد الذي يضمره المرء تجاه أمر ما قد يكون كذلك طالعا يحدد مصير ما يأتي من نفس الاتجاه، فإنني لن أقرأ اليوم أيضا مؤلفات هذين الكاتبين إلا بنوع من العداوة. أما سواهما – أمثال هيسه، ريلكه الشاب – فقد قرأت أعمالهما بمحض إرادتي؛ ولكنه سرعان ما تبين لي أن الأمر يتعلق هنا بسلعة ذات جودة متدنية وقد شعرت أنهم خدعوني بفتنتهم، وهذا ما لن أغفره لهم أبدا. وحتى توماس مان نفسه لم يسلم هو الآخر من أن نلحق بها خسائر: رواياته كانت موضوع الحلقة الدراسية مدخل إلى العلوم الأدبية، الحصة التي اشترك فيها ثمانون تلميذا، بحيث إن البعض كان مضطرا إلى الجلوس على المدافئ المعلقة على الجدران، بينما كانت محاضرات التلاميذ التي لا آخر لها منشغلة بجمع دوافع السيد فريديمان الصغير، وما انتهينا من ذلك، حتى جاء دور توبياس مندرنيكل. إن النص الذي يتكبد كل هذه الخسائر لا يمكننا أن نثق بقدرته على استعادة قواه من جديد.



Twitter: @ketab_n

ليس من المفهوم ضمنا أن يهم شخص من تلقاء نفسه إلى قراءة «آل بودنبروك» وهو في السابعة عشرة من عمره، ولكن ذلك ليس أغرب بالتالي من حقيقة أن صاحب هذه الرواية قد كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره. وكما تقول إحدى الممثلات في كوميديا المدينة الصغيرة «اختطاف نساء سابين»، التي كتبت في نفس الوقت تقريبا، الممثلة التي كانت مضطرة إلى أن تعمل جاهدة كي تحصل على الدور المحبوب، دور الفتاة الشابة الساذجة: لقد بدأنا جميعا في عمر متقدم. إن هذه البداية في عمر متقدم تشكل قاسما مشتركا لكثير من الأدباء الألمان، مهما اختلف بعضهم عن بعض، والذين بدأوا عملهم الأدبي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ما ينطبق على توماس مان كما ينطبق على كل من هوفمانزتال وريلكه. وما يثير دهشة أكبر هنا، هو أن هذه البداية قد كان بإمكان صاحبها آنذاك أن يعيشها كأمر جديد كليا. ولكن أين يجدر بنا البحث عن هذا الجديد؟ في الحقيقة إن عنصر حياتهم المفهوم ضمنا لم يعد موجودا في ما هو قديم، بل إنهم يستديرون ويحاولون النظر إلى الوراء، دون أن يكونوا قد وجدوا في الخارج فعلا. صدورهم تبدو مملوءة بالاستياء من أمر يصعب إدراكه، من حاجة غير واضحة إلى التوضيح. لقد شبه روبرت موزل الفترة الزمنية الواقعة بين تأسيس الرايخ الألماني والحرب العالمية الأولى، هذا العقد الذي لا يريد ببساطة أن ينتهي من أواخر القرن التاسع عشر، بيوم من أيام الصيف، الذي يبدأ بشكل جميل ليعود ويتوارى عن الأنظار بهوادة؛ ومن هذا المنطلق فإن أفضل سبيل إلى إدراك هذا الشعور الذي يتمثل بأن أمرا مريحا بحد ذاته يجري بشكل سلبي، ويجمع في داخله شيئا فشيئا جوا حارا وخانقا هو فعلا استخدام الاستعارات المستمدة من الجو.

لقد كان بوسعي فهم توماس مان جيدا؛ فقد تعرفت على ما يتحدث عنه من جديد. جدي وجدتي، والدا أمي، قد انحدرا من أسرتين كهذه من شمال ألمانيا، أسرتين تعملان بالتجارة، كالتي يصفها لي «آل بودنبروك»؛ ولكنهما لم يأتيا من مدينة بحرية، بل من الأرياف الداخلية لولاية فستفاليا، وحيث تحدث توماس مان عن ورق روكو الذي كسيت به الجدران، فقد كان لدى جدي وجدتي عوضا من ذلك أثاث ثقيل من خشب البلوط



Twitter: @ketab_n

المحفور. أما الجانب الفكري فقد كان معدوما حسب تقديري. ولكن ألم انهيار العائلة كان نفس الألم، بل وكانت أسبابه حتى نفس الأسباب: إذ إن تداخل العملي والعائلي بهذا الشكل العاطفي، الذي لا نعرفه لا من الأسر النبيلة القديمة بتأسيسها لشركات تهيمن على السوق، ولا لدى الشركات حديثة العهد، قد أدى إلى تحويل رأس المال إلى إرث كان يتشرذم عند قدوم كل جيل جديد بشكل سلبي للغاية تاركا الشركة بهذا كل ثلاثين سنة في نقص هائل في رأس المال. ومثل هذا الجسم الذي فقد كل هذه الكمية من الدماء يكفيه للهلاك التهاب ضرس واحد فقط. (لقد لعب محاسب محتال هذا الدور في شركة أبي جدي.) غير أن ماضي البرجوازية الكبيرة، الذي مرعليه الآن قرابة مائة عام، بقي على الرغم من ذلك موجودا في الأدوات المستعملة يوميا، في حلقات فوط المائدة، في الأباريق، التي كان أقربائي من الطبقة البرجوازية الصغيرة قد عثروا عليه، كأغراض سفينة غارقة قذفها البحر على الشاطي، وأنقذوها من الضياع بجلبهم لها إلى منازلهم، شأنها شأن آداب المائدة التي يعذب بها الأطفال، والتي تبجل كمتبقيات من عصر ذهبي غابر. إن ما ظل عالقا في ذاكرة جدي وجدتي كان شاحبا في الواقع (الأمر يتعلق هنا بما أتذكره مما حَكَوْه لي على كل حال)، فالدمار كان قد نال من حياتهم في وقت مبكر؛ ولكن ما تبقى كان كافيا لأن يحدث عندهم نوعا من المزاج العام المتمثل بمقولة «لقد كنت أمتلك ذات مرة، ما كان قيما فعلا». وهكذا فإن العشرية الأولى من القرن العشرين قد كانت بالنسبة لي آخر طرف تمكنت من الإمساك به من معطف فاخر غطى القرن التاسع عشر برمته. أنا أنظر إلى إطار هذه الحقبة الزمنية كما لو كنت أنظر إلى إحدى لوحاتها الزيتية المعتمة، بل السوداء تقريبا، التي تغري بالذات لأنه لم يعد بالإمكان رؤية شيء فيها تقريبا بما انطوت عليه من ظاهر عمق سري.

وفي هذه الفترة الزمنية بالذات، حيث اصطدمت بحاجز لم يكن بوسعي العودة إلى ما وراءه، يبدأ توماس مان، الذي يعود بدوره إلى قرن منصرم بالنسبة له معبرا عن استعداده في أن يفتح أمامي بابا إليه. وهناك حيث وجد جدار في السابق، فتحت غرفة ثانية كبيرة أبوابها، غرفة مليئة بثلاثة أو حتى أربعة أجيال متشابك بعضها مع بعض زيادة على ذلك،



Twitter: @ketab_n

كي أصل مارا منها إلى حد آخر من اللااستمرارية القرنية. عصر نابليون، هذا الرجل الذي كان شبحا يجول في كوابيس أسياد التجارة بما وضعه من حواجز قارية. وما يمكن قوله فيما عدا ذلك عن عائلتي كان هزيلا جدي الرابع كان قد التقى ذات مرة بالملك لوستيك، أخي نابليون وملك فستفاليا، وقد استغل بحنكة وضعا عابرا لأحد أصحاب النفوذ الكاثوليكيين ليحصل بالحيلة من السلطة البلدية البروتستانتية في المدينة على كنيسة، بينما كانت قواربه في نفس الوقت تهرب القهوة التي يتوق إليها الناس تحت طبقة من أكياس البطاطا... ولكنني لم أعد أتذكر ذلك بالضبط.

وعائلة بودنبروك تصطدم هنا هي الأخرى بالحاجز الذي يعترض طريقها نحو زمن ماض، ما نراه جليا بالذات في حديث الكبار في بداية الكتاب. القس فوندرليش كان قد أنقذ حياة مدام أنطوانيت بودنبروك، حين خلصها من عنف الجنود الفرنسيين. «إنهم يسرقون ملاعقي، ملاعقي الفضية، لقد فعلوا ذلك حقا، فوندرليش، وأنا سأقفز في نهر ترافيه!» إنها تريد أن تودي بحياتها بأن تقفز في نهر ترافيه (أو نهر ليبه، أو نهر بادر) بسبب سرقة أدوات المائدة الفضية: من هذا تعرفت على الطبقة التي كان أجدادي أيضا ينتمون إليها، فقد كان ذلك أحد المعالم الحقيقة فعلا لحياتهم. وما وراء ذلك، عودة إلى القرن الثامن عشر، لم تعد عائلة بودنبروك هي الأخرى تحظى إلا بموائد هيرالدية نوعا ما، ولم يتبق هناك سوى الخياط من مدينة روستوك، الذي «باتت حاله على خير ما يرام»، التاريخ يؤول إلى الأمور العامة، إلى الكتب المدرسية وأصحاب الاختصاص، ولم يعد هنا ما يمكن الحصول عليه أكثر من ذلك.

إذا ما تناولتنا الكتاب بعد كل هذه السنوات الكثيرة، فإننا سنتعرف فيه على ما لم يكن بمقدورنا رؤيته آنذاك، وذلك لأننا لم نكن على علم بالأعمال الفنية التي جاءت في وقت لاحق. «آل بودنبروك» تعتبر وثيقة تأسيس مؤسسة توماس مان. فقد جرب هنا لأول مرة في حياته بشكل نظامي وعلى نطاق واسع كل ما بمقدوره أن يجربه، وقد تناول لهذا الغرض مادة لا تشكل أية صعوبات بالنسبة إليه، لأنه يعرفها حق المعرفة، هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فقد كانت هذه المادة منوطة بإشكاليات هائلة، نظرا لاتصاله



Twitter: @ketab_n

الوثيق بها، وأقصد هنا سيرة حياة قومه وصولا إليه هو نفسه، الذي تحول هنا إلى هانو ووافته المنية في وقت مبكر، كي يهلك في قابلية العرض. نحن هنا ننظر إلى ولادة السخرية التوماس مانية، نراقبها وهي تنجز مهمتها الأصلية: ومهمتها لا تتمثل فقط بمجرد كونها أداة للابتعاد الشكلي عما يعرفه هو تمام المعرفة، بل إنها تتمثل أيضا وقبل كل شيء بكونها وسيلة لحجب هذا الابتعاد. فما شرع به هنا هو مشروع يخلو من كل حياء: فهو يفشي أسرار عائلته للجمهور القارئ، العائلة التي كانت قد حرصت كهيئة من راهبات فستا على الجمرة العميقة والمتواصلة لشؤونها الخاصة ورأت صورة وجودها السارية تتلظى في ألسنة اللهب التي تلتهم شجرة عيد الميلاد. لا بد أن توماس مان، حتى لو كان قد أتى في وقت متأخر، قد أحس بذلك بشكل بالغ كواحد من أنجال هذه العائلة. والسخرية تشكل هنا في مفهوم معين حلا وسطا بين خيارين اثنين، ألا وهما إما القيام بذلك أو عدمه. ولكنه كان مضطرا للقيام بذلك، حيث أن ذلك قد فتح أمامه تلك البوابة المقدرة له والتي تنتهي به إلى كيانه كأديب، والتي كانت ستظل حتما موصدة لو لم يقم بذلك. والخجل بعينه هو الذي يدفع توماس مان إلى اللجوء للسخرية.

لعل ذلك لم يكن واضحا بما فيه الكفاية لأول وهلة: ألا تعني السخرية، الكشف عن غرض السخافة المعني للابتسامة على الأقل؟ لا، أو بشكل جزئي للغاية فقط؛ إنها تعني اقتصار الشخصية التي نود وصفها على بعض الملامح الواصفة القليلة، التي يجوز للقارئ التقيد بها دون أن يكون ذلك منوطا بأي ضرر إن صح التعبير. المؤلف يتيح للقارئ فرصة المشاركة بشعيرة عائلية، بمداعبة على أرض صامتة عميقة، كما نعرفها من قصيدة القرن التاسع عشر متقلبة المزاج؛ عن روح هذه القصيدة انبثقت «آل بودنبروك»، ونحن لا نرتكب أي ذنب بحق توماس مان إذا ما نظرنا إليه كمكمل لصديق العائلة القديم جان جاك هوفشتيده، الشاعر الذي يؤدي نصيبه على شكل أبيات في أول الكتاب: «براعة وجمال محتشم / اتحدا أمام أعيننا، – / فينوس أندروميني / ويد براكين نشيطة. [...] وداعا في البيت الكبير / وابقوا على تقديركم ومحبتكم / لمن كتب في بيته الصغير / إليكم اليوم هذه السطور! –».



Twitter: @ketab_n

إن ما كان عند هوفشتيده معادلة جاهزة ومتقادمة بعض الشيء، يتحول عند توماس مان إلى أداء لغوي خاص؛ ولكن ولما كان توماس مان يعيده بشكل متواصل من جديد وبقدر أقل من التنوع كل مرة، فإنه يكتسب لديه أيضا جودة المعادلة، بل ويتخثر ليصبح صورة. حتى الشخصية التي تتسم بأكبر قدر من الحيوية بين شخصيات الكتاب، توني بودنبروك، تربط بأكملها بقلة قليلة من مثل هذه الصور – الشفة العلوية المرتجفة بشكل مؤثر، الميل إلى ربطات حرير الأطلس –، التي يتعين عليها أن تعمل كمختصر تتمثل وظيفته بأن يرمز إلى الشخص في مقطع مزاحي صغير وأن يقيه في المقاطع المتبقية الكبيرة من تطفل القارئ، فيما يتوقع من القارئ مقابل ما يتاح له من تسلية ومتعة أن يلتزم بالسرية والكتمان؛ أما مدلول كلا الأمرين فيكمن في عذوبة التعبير الخفيفة، التي هي أسلوب يتواجد أحيانا على حافة النزعة الغريبة، دون أن ينحرف إليها مرة واحدة فعلا. «جميل، هوفشتيده!، قال السيد بودنبروك. بصحتك! لا، لقد كان ذلك أحب ما يحب!».

إن التخلص من أحب ما يحب هذا سيكلف توماس مان جهدا كبيرا في أيام عمره القادمة؛ كلا إنه لا يخلص منه على الإطلاق في الواقع. بل ويزداد سوءا في مفهوم معين بالأحرى: الموقف الأساسي للسخرية، الذي اتخذ في الأصل لغرض تجنب صعوبة معينة بالذات بحركة رشيقة، يتحول إلى عادة تتحول بدورها إلى اعوجاج لا يمكن اصلاحه في هيكل العمل الفني برمته.

لقد اعتدنا هنا على البحث عن المميز في أسلوب توماس مان، ولدينا الحق في ذلك دون شك، غير أن بالإمكان وصف هذا الأسلوب من منظور إستاتيكي كوزن زائد للقطع البنائية الصغيرة خاصة، وللثروة اللغوية مقارنة بالوحدات اللغوية الأخرى في النص عامة، المادة، الشخصيات، النحو، التركيب بأكمله؛ ولا حاجة هنا لأن نذكر الفكرة نفسها. توماس مان لن يخلص حتى في آخر سنوات عمره من اللاجدية التي نكتشفها هنا، والتي تكون من خلالها العبارة الوحيدة «من هذا القبيل» مثلا قادرة على إغراق فقرة بأكملها، كما أنه لن يخلص من التعبير عن السعادة بمثل هذه الامكانيات اللغوية، تلك السعادة التي هي أشبه ما تكون بسعادة طفل مكتشف يتحدث مثل الكبار، والتي نلمسها بكل هذا



Twitter: @ketab_n

الوضوح لدى «آل بودنبروك»، حتى لو كان الأمر قد بات في منتهى الجدية بالنسبة له منذ أمد. الأمر يبقى متعلقا هنا ببطولة الطفل الأعجوبة؛ وهو يستغيث عبثا بلهجة شيلر المنبرية وبمرح غوته لمساندته ضد هذا المعلم الذي بات جزءا من طبيعته.

وهكذا تظهر «آل بودنبروك» في القراءة الثانية كعمل فني غير معقد على نحو جدير بالملاحظة، ولكن ولهذا السبب بالذات فإن التعقيد المتزايد رغم ذلك مع تقدم الرواية يحدث دهشة أكبر مما يحدثها موضوع الرواية نفسه. بأي سهولة يتقدم هذا التعقيد! نحن نجد أولا السيد بودنبروك، الذي ما زال رغم كل البلادة الهانزية متأثرا بالرشاقة الفرنسية، وهو برجوازي في المفهوم المالي وفي مفهوم الارتياح اللامتروي النابع من ذلك. وبعد السيد بودنبروك نجد ابنه القنصل الذي تسللت إلى داخله في بادئ الأمر دودة الشك وقد اتخذت هيئة الشك الرومانسي الديني؛ إنه لم يعد يشعر بالارتياح للمنطق البسيط، الذي يتصدى لتشرذم الأموال في حالة الوفاة بحزمها عن طريق تزويج الأخت – وما بإمكان عمل ما أن ينجح، وفقا لمنطق الكاتب، إن لم نشعر بالارتياح تجاهه. أما قمة الرواية ونقطة تحولها فيشكلها توماس، السناتور، الذي تنتهي فيه نظرية البرجوازية ونقيضتها نظرية الإدراك إلى حاصل النظريتين الذي يتمثل بالانهيار، وبما أنه لا يتم التطرق إلى هذه القضية بشكل ديالكتيكي: الأمر «إلى اليمين» الموجه إلى دابة تجر عربة وعكسه «إلى اليسار» يوقف أحدهما الآخر بانتهائهما بالأمر «قف». وأخيرا فإن لدينا الخاتمة المتمثلة في شخص هانو، الذي يعبر موته المبكر عن انتهاء الطريق، الذي يؤدي من الحياة البحتة مارا بأجسام ممتزجة إلى الفن البحت وبهذا إلى الإبادة أيضا. لا بد من الاعتراف هنا أن هذه المشكلة يتم التطرق إليها بشكل مفصل أكثر في أعمال لاحقة، ولكنها لا تتجاوز في رواية «آل بودنبروك» فعلا حد هذا النموذج الأساسي.

وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد في هذا الكتاب توترا حقيقيا لا يزول، ونحن نجده دوما هناك، حيث ينتقل النقيض الشكلي للكتمان وقلة الحياء الذي يبلغه هذا العمل الفني، إلى الحيز المضموني. إن اللاتعادل القائم بين الكلام والسكوت لا يثير فقط الشكوك في نفس الكاتب ويدفعه إلى تجاوز الحد المعقول في استخدام وسيلة النقاط الثلاث في آخر



Twitter: @ketab_n

الجملة التي تشير إلى انقطاع حبل أفكاره ... - بل ويفرق أيضا ما بين الأخوين توماس وكريستيان. تبدو حاجة كريستيان إلى الحديث بشكل متواصل عما يختلج في صدره كتوهم مرض، بل وأسوأ من ذلك حتى، فهي تبدو كعجز عن اتخاذ موقف وتحمل مسؤولية، وهذه الحاجة تمت بصلة مباشرة إلى اخفاقاته المهنية. ولا بد لنا هنا من اعتبار ذلك سحرا دفاعيا قويا من طرف الكاتب، أن كل هذا ينتهي بكريستيان، وإن لم يحدث ذلك بشكل مباشر، بل كنتيجة نهائية، إلى مستشفى الأمراض العقلية.

«لو توقف الأمر عند ذلك»، واصل (كريستيان) قائلا، بينما مسح بيده على جنبه الأيسر، دون أن يلمس جسده ... إنه ليس ألما، بل عذابا، أتدري، عذابا متواصلا غير محدد. لقد قال لي الدكتور دروغيماير في هامبورغ، إن كافة الأعصاب على هذا الجانب أقصر مما يجب ... تصور، كافة الأعصاب على الجانب الأيسر من جسمي أقصر مما يجب! أمر غريب فعلا ... أشعر أحيانا وكأنه لا بد من أن يحدث تشنج أو شلل ما هنا على هذا الجانب، شلل إلى الأبد ... أنت لا تتصور ... أنا لا أنام ليلة واحدة هادئة. انتفض من فراشي، لان قلبي يتوقف عن الخفق فجأة فيتملكني فزع رهيب ... ولا يحصل هذا مرة واحدة، بل عشر مرات قبل أن أغفو. لست أدري، إن كنت أنت تعرف ذلك ... أود أن أصفه لك بدقة ... المسألة ..».

فقاطعه القنصل قائلا بأسلوب بارد، لا، خل عنك».

لم يعد هنالك أبدا ما يتوسط بين الاثنين بعد وفاة أمهما، القنصلة المسنة، التي كانت تنادي: «كفى، كريستيان! «، كلما بلغ أمر ما عتبة ما لا يجيزه ذوقها المرهف والصارم. والمسألة تصل بين الأخوين وجثمان أمهما ما زال ممدداً في الغرفة المجاورة إلى تفشي كراهية بالغة بينهما، والتي تعتبر بدورها لاكتمانا محزنا من الدرجة الأولى. فتوماس أيضا ليس معصوما هو الآخر عن أن يقع هو بنفسه في مغبة ما يحتقره في كريستيان كل هذا الاحتقار. إذ أنه يقص على أخته توني، كيف أنه رد على أحد النبلاء العاملين بزراعة الحنطة السوداء أسلوبه المتعجرف الفظ بطريقة رائقة، وهو يضيف بشكل عرضي ويقول: لا بد طبعا من أن نعترف للمنتج بوزن يفوق إلى حد ما وزن من يقوم بالتوزيع فقط، وهو يقصد



Twitter: @ketab_n

نفسه بالموزع – ولكنه يكتشف بعدها أنه باح بأكثر مما ينبغي فيصاب بالفزع، وهو ينال قسطا من العقاب يتمثل بإدراكه أن هذه الفكرة ما كانت لتخطر أبدا على بال أبيه ولا على بال جده. وها هو يتفلسف حتى في ظل الموت على شاطئ ترافيموندە عن تعسف الجبال وعن الراحة المنوطة بشكل البحر اللامتغير، عن الصحة والمرض.

«السيدة بيرمانيندر صمتت خجولة وقد راودها شعور بعدم الارتياح، بأي بساطة يصمت الناس حين ينطق في مجلس فجأة بأمر صالح وجدي. إن مثل هذا لا يقال! قالت في نفسها، وقد وجهت نظرتها الجامدة إلى الفضا للحيلولة دون أن تلتقي عيناها بعينيه. ولكي تلتمس منه عذرا لاحقا في هذا الهدوء، لأنها شعرت بالخجل بسببه، فقد أمسكت بذراعه ووضعته في ذراعها».

ليكن ما قاله توماس على ما شاء من الصلاح والجدية: ليس لما قاله الحق في أن يقال؛ وتوني، «سليمة النية»، تخجل بسببه، بل وسيتبين لنا، لو نظرنا إلى ذلك عن كثب، أنها تخجل حتى من أنها خجلت أصلا، والمسألة يمكن لها أن تستمر دوما على هذا الحال: فالحياء لن يكون بعد الآن قادرا على تغطية قلة الحياء بشكل كامل ولن يكون قادرا على محوها أبدا. وعلى الرغم مما ارتبط بذلك من عذاب، إلا أن هذه لعبة أيضا، لعبة ستظل من الآن فصاعدا باقية إلى الأبد. إنه فيردينانند فيزال (أية دناءة إيمائية هذه التي تكمن حتى في الاسم الذي يختاره توماس مان)[1] في «الجبل السحري»، الذي يدفعه شغفه الذي لا أمل فيه بمريضة نزيلة معه إلى حيز الاعترافات، إذ يتحدث عن «دمية جسدها اللحمية» التي لا سبيل إلى الوصول إليها؛ هانس غاستروب الذي ينتابه نوع من الحياء يتذكر المخلوقة الخرافية التي يقفز ضفدع من فمها كلما فتحته؛ وهو لا يفهم كيف أن من ألقيت عليه لعنة كهذه لا يبقي فمه مغلقا بشكل عام. ولكن الكاتب بفسحه المجال لهذه الشخصية في التفكير بضرورة إغلاق الفم، يفتح بنفسه فمه – ما لا بد منه في الحقيقة.

في أعمال توماس مان المتأخرة ظاهر يرد إلى بداية أعماله. رواية «آل بودنبروك» رواية عائلية وهي تتسم بما يكفي من الأمانة والطيب؛ ولكنها تتضمن على الرغم من ذلك نوعا

1– الاسم في الألمانية Wehsal، وكلمة Weh تعني ألم.



Twitter: @ketab_n

من التلذذ بما لا يقال. كلمة لا يجوز ذكرها على سمع من يسعد كثيرا لسماعها، وهذه الكلمة هي الإفلاس. على الرغم من أن شخصية السمسار غوش لا تعبر في بادئ الأمر إلا عن الشر؛ مهما قلب عينيه ومهما هذب قناع المراوغ الشرير، فإنه يبقى أطيب رجعي في مدينة لوبيك بأسرها. أما الأمر فهو على خلاف ذلك تماما بالنسبة للدائن الرئيسي لبينديكس غروندلش سيئ الحظ، المصرفي كيسيلماير.

«لم يكن طويلا جدا، ولم يكن سمينا ولا نحيفا. لقد كان يرتدي تنورة سوداء باتت باهتة بعض الشيء شأنها شأن قطع الملابس الأخرى الخاصة بالسيقان التي كانت ضيقة وقصيرة، وصدرية بيضاء، تقاطعت عليها سلسلة طويلة ودقيقة لساعة بخيطين أو ثلاثة من خيوط نظارة. من وجهه الأحمر برزت بحدة لحيته البيضاء المقصوصة، التي غطت وجنتيه وأظهرت ذقنه وشفتيه. فمه كان صغيرا وحيويا ومضحكا ولم يحتو إلا على ضرسين اثنين في فكه السفلي. وبينما ظل السيد كيسيلماير، واضعاً يديه في جيبي سرواله، واقفا متوترا سارحا ومستغرقا في التفكير، وضع هذين الضرسين الصفراوين المستديرين على شفته العلوية. الريش السوداء الناعمة على رأسه رفرفت بكل هدوء، مع أننا لم نكن نشعر بوجود حتى أصغر نسمة هواء. [...] لقد بدرت منه اليوم وبشكل عابر ومرح عبارة «آها» التي جاءت مصحوبة بهزة رأس صغيرة أشبه ما تكون بالتشنج، والتي بدت وكأنها قد انبثقت عن مزاج رائق بشكل لا يوصف ... ولكن وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يمكننا أن نثق بكل هذا، فمن المعروف عن المصرفي كيسيلماير أن سلوكه المضحك يتناسب تناسبا طرديا مع خطورة مزاجه. فحين يقفز من هنا إلى هناك ويردد ألف مرة «آها»، وحين يرفع نظارته ليضعها على أنفه ويتبين للناظر بشكل واضح أنه لا يدري كيف يتوقف عن التصرف بهذا الأسلوب الصبياني المفرط، فإنه بإمكاننا أن نكون واثقين تماما، أن الشر ينهش أحشاءه ...

أما السيد غرونليش فقد نظر إليه وقد رمشت عيناه بنوع من سوء ظن لم يخفيه. [...]

«ماذا عن بنك التسليف؟»

«إنه يمدد الفترة».

«آها؟ أنت تكذب؟ أنا أعرف أنك قد تلقيت ركلة منه في الأمس؟ ركلة قد أيقظتك



Twitter: @ketab_n

جدا، جدا؟ ... حسنا، أنظر! ولكن لا تخجل. إن الأمر في صالحك طبعا أن تزعم أمامي أن الآخرين ما زالوا محتفظين بهدوئهم وتأكدهم ... كـ ـ لا، يا عزيزي! أكتب رسالة للقنصل. أنا سأنتظر أسبوعا».

«قسط، كيسيلماير!».

قسط أم لا! الدفع بالتقسيط يفرض فقط للتأكد في المقام الأول من قدرة شخص ما على الدفع! هل لدي أنا الرغبة في إجراء اختبارات في هذا الخصوص؟ أنا أعرف حق المعرفة، ما هو حال قدرتك على الدفع! ها ـ آها ... تقسيط، اقتراح مضحك في نظري، مضحك جدا ... [...] أود أن أقول إنني أريد رأسمالي».

«كيسيلماير، أنت لا تخجل!».

آـ آها، > لا أخجل < مضحك في نظري، مضحك جدا!».

مشهد مخيف في الحقيقة. وما أسلوب زيتيمبريني الساخر إلا نُصْحٌ لتلميذه به «أسلوب مستقيم وكلاسيكي»: هذا الأسلوب الساخر عدسة تتيح لنا فرصة النظر إلى داخل الهاوية. رأس المال يمثل أكثر من روح العمل: إنه الروح بعينها. في شخص صهر آل بودنبروك سيئ الحظ يعلن دكتور فاوستوس عن قدومه، فيما توصف شخصية المتعاقد معه (مع فاوستوس) بشخصية المصرفي المضحك بشكل مسبق. أن يحمل من قبل الشيطان بعينه – كيف علينا أن نتخيل هذا؟ توماس مان نفسه لا يقول لنا ذلك؛ ولكنه في وصفه للجحيم يذهب، على الأقل، إلى حد يجبر فيه أنبل الناس في الجحيم بشكل خاص على أن تبدر منهم أسوأ الأمور التي تفتقر إلى كل حياء وبشكل متواصل؛ ما هي هذه الأمور، نحن لا نعرف ذلك ولا نفلت مما لا طاقة لنا به من أن علينا أن نتخيل ذلك بأنفسنا.

لقد تبين لي أنني ما زلت أتذكر الكثير في هذه الرواية بشكل جيد: فقد تذكرت القنصلة، التي تمد ذراعها وتديره إذا ما ارادت استقبال شخص ما بلطف؛ تذكرت بيرمانيدر، هذا الكاريكاتور المجنون لشخص قادم من بافاريا العليا؛ تذكرت عازف الأرغن بفول، الذي يحجم عن عزف فاغنر لأسباب أخلاقية، وتذكرت غيردا بودنبروك بعينيها القريبتين بعضهما من بعض والمحاطتين بظل أزرق، والتي تحصل عليه (بفول) آخر الأمر بحذرها



Twitter: @ketab_n

وهوادتها. ولكن كيسيلماير الشخصية المعوجة في كافة جوانبها، هذا الشيطان المبكر، كان قد غاب عن ذهني تماما. ولعل ذلك كان هو السبب في أن هذا المشهد قد ترك في نفسي أثرا بالغا. هذا المشهد يشكل اللقية الجوهرية في هذه القراءة الجديدة؛ وقد بعث الهدوء في نفسي وجعلني متأكدا من أنه لا بد للمجد الذي بلغ من العظمة حدا خطيرا، بل ولحسن الحظ أيضا أن يصطدم آخر الأمر بحدوده التي تبدأ عند ضعف الذاكرة.



Twitter: @ketab_n

## فكاهة فراشة الإمبراطور
## في عيد ميلاد هيرمان هيسه ألـ 125

إن الاحتفال بعيد الميلاد الخامس والعشرين بعد المائة يوبيل غير مستوٍ أبدا في الحقيقة. ولكن وإذا كانت هنالك على الرغم من ذلك حاجة عامة للاحتفال بهذه الذكرى، وقامت المكتبات بتزيين نوافذ عرض خاصة لهذا الغرض، فإن ذلك سيكون حتما بدافع شبيه بإعلان البابا عن سنة مقدسة كل خمس وعشرين سنة. لا بد لكل جيل أن تتاح له مرة الفرصة في التفكير مليا بعلاقته بهذا الكاتب، فعلى الرغم من تداول كتبه بين الناس منذ أكثر من مائة عام – ما يكفي من الوقت في الحقيقة كي يكون كل شيء قد هدأ – فإن قيمته تبقى كما كانت خاضعة للسلوك الذي يبدو كمنحنى الحرارة المرتفعة وخاضعة لاسترجاع الشباب اللامتوقع والعصري، وتبقى رتبته غير متحقق منها كليا.

لقد مضى الآن ما يقارب خمسة وعشرين عاما على التهامي لأعمال هيرمان هيسه الكاملة مرة واحدة، ولم أُعْنَ به مذاك الحين كثيرا. ليس بوسع المرء أن يهم بعد مرور كل هذه السنوات إلى قراءته من جديد إلا بنوع من الخوف: فالحكم الذي سأتوصل إليه الآن سيكون مختلفا ولا شك ولا بد له أن يحدد المسافة الفاصلة بين الآن وفترة شبابي الخاصة. كما وقد كنت آمل بكل إلحاح بأن لا أجد هذه الكتب الآن سيئة إلى درجة تجعلني أحتقر بها نفسي وأنا في السابعة عشرة من عمري.

ولهذا السبب فقد كان من الخطأ أن أبدأ قراءتي الجديدة بـ «لعبة الكريات الزجاجية»، إذ انتابني أثناء القراءة ملل جاء متصلا بعذاب دفعني إلى التوقف عن القراءة وأنا لم أفرغ حتى من قراءة نصفه. وما تلك بالظاهرة النادرة في الحقيقة، أن يريد الفنانون في أعظم أعمالهم الفنية بالذات أمرا معكوسا تقشعر منه الأبدان، أمرا يتعارض كل التعارض مع ميولهم وقدراتهم، ولكنهم يواصلون ملاحقته مغتصبين لهذا الغرض كافة حواسهم، وذلك لأنهم يعتبرون الجهد المعذب المنوط بهذا المشروع هوية لعظمته. وإذا كان هيرمان هيسه يمتلك موهبة مميزة، فإن هذه تتمثل ولا شك بتملصه من كل ما هو مؤسساتي بأن يلوذ بالفرار. وقد كان هذا الكاتب بالذات، الذي زار المدرسة الرهبانية في دير ماولبرون،



Twitter: @ketab_n

وترك غير ما مرة تعليمه في اختصاصات مختلفة، وطلق مرتين ووقف مرارا على عتبة اليأس، ولم ينقطع أبدا عن الانشغال بنفسه، مضطرا إلى ابتكار ما يحتال به على النظام التربوي الأرشيفي! وقد كانت نتيجة العمل الذي دام عشر سنوات طويلة تقشفا محزنا، يبدو أن هيسه قد استمد منه الاسم كاستاليا ولم يستمده من منبع إلهامه.

لا مناص من ذلك: لا بد من مقارنة لعبة الكريات الزجاجية بضدها الكبير، «دكتور فاوستوس» لتوماس مان. نحن هنا بصدد الحديث عن روايتين فنيتين شاملتين كتبهما ممثلان لأدباء المنفى الألمان في حقبة تاريخية مظلمة. إن مقارنة من هذا النوع لا يمكن لها أبدا أن تأتي بنتيجه تكون في صالح هيسه. لعبة الكريات الزجاجية التي منحت للكتاب اسمه غير موجودة بشكل مختلف تماما عنه لدى نواح دكتور فاوستي. توماس مان استخدم أعلى الفنون في وصفه الملح لموسيقى غير موجودة، وهي تكافئه بأهش توفيق وأقله احتمالا، ما لا ينطبق البتة على فنون ماجستير لودي، فهي تبقى عالقة في أكثر ألوان التجريد غموضا، ونحن لا نسمع منها صوتا واحدا كما لو كانت موجودة في فراغ، ولو أُخبرنا بشكل متواصل بأمور مثل «لا بد وأن يكون كل شيء ممكنا في لعبة الكريات الزجاجية، حتى أن تتحدث نبته باللغة اللاتينية مع السيد لينيه»، فإنه لا بد لنا من أن نكل من هذا القدر من الشعور المرهف المبهم. لقد حلت الجدية الأخلاقية لكستاليا، كما يقال في المقدمة، محل «عصر الثقافة والفنون»، الذي بدا من الممكن فيه ملاءمة كافة الأمور بعضها مع بعض بكل سهولة؛ وقد ظهرت الكلمات المتقاطعة كأكثر تعبيرات ذلك عبثا. ولكننا حين نقرأ كيف تتقاطع في لعبة الكريات الزجاجية جملة من كونفوشيوس مع معادلة رياضية لتنقل عندها إلى اليونانية، فإننا لا نفكر هنا بأي شيء آخر بقدر ما نفكر بذلك التقاطع حاد الذكاء الذي لا طعم له، والذي تشتبك فيه روافد نهر مكونة من خمسة حروف مع مؤلف أوبريت الخفاش. لقد عمد هيسه هنا إلى إيضاح الطبيعة المغايرة جوهريا لحصيلة ثقافتـه العابثة ولكن النتيجة لم تكن أبدا على ما يتوقع.

ويبدو أن الكاتب قد فقد فضلا عن ذلك صوابه نوعا ما، إذ واجه كل ذلك بكيان الدير الكاثوليكي في الحقيقة – والذي لم تعد كستاليا تبدو مقابله إلا مبتذلة وزائدة عن



Twitter: @ketab_n

اللزوم. وهي تعرض نفسها كعمل مواز لخصوصية زاهدة في الدنيا على نحو لا يخلو من الغطرسة، هذا على الرغم من أنها لا تملك ما يبرر ذلك عن طريق طاقات إبداعية ولا لها أية جذور في الميتافيزيقيا. وحقيقة أن يُجْبَر التلاميذ المطلعون على السر، كما لو كانوا رهباناً، على نذر أنفسهم للتقشف والعزوبية، ليس بوسعها إلا أن تكون عملا من أعمال التعسف الوقح: فهذا المشكال الإسكندراني ينقصه بلا شك ذلك العمق مهما كان شكله، لكي يكون من حقه المطالبة بشيء من هذا القبيل. مثل هذه العفة العشوائية تبدو ليست ذات شأن كبير إذا ما قورنت بالميثاق مع الشيطان الذي دخل فيه آدريان ليفيركون، بأن يتنازل عن الحب، «طالما كان مدفئا له».

إن من يحب هيرمان هيسه، يحبذ الحديث عن إنسانيته وسماحته، التي لا تبرز نفسها إلا بشكل جزئي إذا نظرنا إلى الموضوع من منظور أدبي بحت؛ ومن هذا المنطلق فإن المكتوب لديه يكون قبل كل شيء وعاءً لسائل صاف وواضح وضوح اللامرئي. والأمر على ذلك فعلا، حيث يمكننا أن نشعر بهذه الجودة المميزة في أفضل المواضع لدى هيسه، في مقاطع واضحة وخالية في نفس الوقت من الطموح البناء. إن الوسيط الموروث لمثل هذا اللون الكتابي، الذي لا يسعى إلى أن يكون فنا والذي يتخذ فيه موقف انساني ما هيئته، هي الرسالة. ليس من الصدفة أن هيسه قد تنازل في الأعوام السبعة عشر الأخيرة من حياته عن إبداعه الأدبي لصالح مراسلات لا آخر لها مع آلاف من ألاشخاص الذين لا يعرفهم، والذين يبحثون عنده عن نصيحة ما. غير أنه يجدر بنا ألا ننسى أنّ الأدب ينتهي إلى طريق شديد الانحدار، إذا ما أراد إضافة إلى ذلك أو قبل كل شيء أن يكون شيئا آخرا غير الأدب. فهنا بالذات يتوعد خطر توأم الشر الذي هو علم النفس والتربية. وما يزحف هنا ما هي إلا خطابات غير صادقة: فكلاهما لا يتحدث إلينا، بل تتحدث التربية من فوق رؤوسنا فيما يتحدث علم النفس من وراء ظهورنا. وما يعتبر حكمة من حكم هيسه لا يخلو لا من روح كستاليا ولا من روح معلم الساحرات ك. غ. يونغ.

فالحكمة تعني مشكلة أدبية من نوع خاص، وما النص فيها سوى رمز وقشرة رقيقة لها. «أنظر، يا صديقي جوفندا»، يقول سدهارتا، «هذه هي إحدى أفكاري التي عثرت



Twitter: @ketab_n

عليها: الحكمة لا يمكن إيصالها للغير. الحكمة التي يحاول صاحبها ايصالها لغيره، يكون لها دوما وقعا كالجنون». نعم، ولهذا السبب فإنه من الخطأ كل الخطأ أن نعمد بإصرار إلى ايصال حقيقة عدم قابلية الايصال. وهكذا فإن الحكمة تتخذ من الايماءة المبتسمة اللامتأرجحة ذات المعاني الكثيرة موطنا لها، فيما يتوارى في ضآلة هذه الايماءة عن العيون ما هو أكبر بكثير، لمن هو قادر على تخمينه طبعا. «بإمكاننا أن نتعلم الكثير الكثير من نهر ما». مثلا؟ من الواضح أن الأمر يتعلق هنا برمية رماها أحد الراغبين في إفساد اللعبة. «لقد نطق بصوت خافت كلمة أُم، التي غفا فوقها، وبدا له أن نومه الطويل بكامله لم يكن سوى حديث طويل غارق برمز أُم، تفكيرا برمز أُم، غيابا وهلاكا تاما برمز أُم، بما لا اسم له، بما لم يكمل بعد». مثل هذا التفكير برمز أُم كظاهرة تتماشى مع الاتجاه العام، على خلاف تغيير التفكير الذي كان سيتسم بإلحاح أكثر بكثير في هذه السنوات بعد الحرب العالمية الأولى، قد تسبب لدى كارل كراوس بقدر من المرارة جعله يكتب قطعة عنه، «أدب أو سيرى المرء هنا ولا شك».

غير أنه لا يتعين علينا أن نسيء إلى قلب القارئ. «سدهارتا» مخطوطة معدة لأناس صغيري السن: فهم وحدهم يسهمون بما يكفي من عندهم من أجل إضفاء العمق على هذا السطح الهزيل. لقد رأينا فتاة في السابعة عشرة من عمرها متأججة عواطفها في الفيلم الكوميدي الإيطالي الذي عرض مؤخرا «L'ultimo bacio» وهي تعطي عشيقها «سدهارتا» وتطلب منه بإلحاح أن يقرأ الكتاب، فهو يتضمن كل شيء، كل شيء عن حبها! وهؤلاء الأطفال صغيرُ السن يكنون الامتنان للكتاب وسيبقون على امتنانهم له، بيد أنه من الأجدر بهم أن يشعروا بالامتنان تجاه قوتهم الخاصة والمميزة. لقد اشتكى ذات مرة أحد كتبة السيرة الذاتية مما يبدر من جيل الهيبيز، الذي يتعاطى الحشيش ويدور حول نفسه، من «سوء فهم وتفسيرات خاطئة»، والذي فسر أعمال هيسه فيما يتوافق مع رغباته وأهوائه الخاصة؛ غير أنه لا بد للمرء أن يقرأ هيسه على هذا النحو، إذا ما أراد أن يحصل على شيء منه فعلا. إن القارئ المتأخر الذي يميل إلى السخرية يجد نفسه منفصما بين تفاهة لفظ كلمة ما وبين إدراكه لقدرات هذه على أن تعمل كحافز لأقوى الطاقات



Twitter: @ketab_n

وأكثرها تحمسا. وهو يكاد أن يشعر بالخجل من أنه ينظر إلى «شجرة جوز الهند»، التي اتكأ على جذرها سدهارتا وقد أوشك على الدخول إلى الماء، كمدعاة للضحك، كغرض ضروري خطه قلم فيلهيلم بوش.

كلا، أنا لا أصدق أشجار جوز الهند عند هيرمان هيسه. بل أصدق عنده بالأحرى أشجار الأروكارية. أمام مثل هذه الشجرة يجلس هاري هالر على عتبة في بيت الدرج، وقد ملأ صدره شوق ساخر إلى جو البرجوازية الصغيرة، التي تعبر عنها بالتحديد هذه النبتة المغروسة في برميل. هذا مع أنه يسكن بالأجرة لدى صاحبة هذه النبته ويحبذ الذهاب مساء إلى حانة «تسوم شتالهيلم» من أجل شرب الجعة؛ ومهما بدا له أنه بعيد عن الهاوية، فهو لا يبعد أبدا عما يتشوق إليه. ليس علينا أن نعرف الصيغة الإيطالية للكتاب «Il Lupo della Steppa» لكي نشعر بتلك المبالغة الغريبة بعض الشيء والكامنة في مأساة العنوان «ذئب السهوب». إن ما بدا، عند صدور الكتاب في العشرينيات، شططا همجيا، لم يعد يبدو الآن على ذلك ولا شك. شطط المدن الكبرى في سويسرا! غير أنه يتضح في المقابل ذلك القدر من الاهتمام، بل من الحنان، الذي يتأمل فيه الكاتب بكل صراحة نفسه ومصيبته الخرقاء في شخصية كتابه. هيسه قد حاول ثلاث مرات البدء في كتابة الرواية، حقيقة غير مرضية في كتابة رواية ما في الواقع، ولكنه فعل ذلك متوخيا حذرا نظاميا من الإعجاب بالذات: فقد استخدم بداية شخصية ساردة من الخارج، ومن ثم الأنا السارد، أضف إلى ذلك «أطروحة ذئب السهوب»، ولم نحتسب هنا فقرة شعرية أضافية مطولة، «أنا ذئب السهوب أعدو وأعدو، / العالم مملوء بالثلوج». إن ما يجعل من هذه الرواية اليوم رواية تلمس مشاعرنا، ليس ما يجول فيها من جنس وجاز وكوكائين على كل حال، وإنما أن يبات كل شيء لشخص في الخامسة عشرة من عمره محزوناً وغامضا إلى درجة يكون من اللازم فيها الإمساك به من يده واصطحابه من أجل شراء غراموفون وتعلم رقصة الفوكستروت ورقصة الخطوة الواحدة، التي لا يتألق فيها في الحقيقة، بل يقتصر الغرض منها بالأحرى على العمل بعض الشيء على إصلاح وقفته المُتَسَمِّرة. «إن ذئب السهوب يجسد مرض عصره، صدره لا تسكنه روحان فقط، بل ألف روح»؟ لنترك ذلك، فهيسه



Twitter: @ketab_n

يبدو هنا وقد فقد السيطرة على الجانب السيكولوجي التربوي. ولكنه رائع ذلك الصبر الذي يشبه صبر الأم الرؤوم، ويجعل هيسه الآخرين يتحلون به في تعاملهم مع هذا الرجل المسن، الذي اشتعل رأسه شيبا، وما زال لا يتقن عزف السكسفون. «قالت، «أنت لست بحاجة إلى أن تكون مضحكا، لقد قالت لي هيرمينه إنك حزين. كل منا متفهم لذلك. أما زلت معجبا بي، أنت؟ لقد كنت واقعا في حبي حين كنا نرقص مؤخرا».

لهذا وقع مختلف تماما عن الأنغام الهندية، عن «وبات شاحبا كقشرة موز يابسه»! هيسه يخفق في وصف الطابع المحلي كلما كانت الأمكنة غريبة عنه. يمكننا فهم هيسه بشكل أفضل بكثير إذا نظرنا إليه من منظور مكاني، وليس من منظور زماني، وأقصد بهذا ذلك المكان الذي انحدر منه، جنوب غرب ألمانيا، ألمانيا المقسمة إلى أربعة أجزاء شفابن وبادن والألزاس وسويسرا. إنها أثرى منطقة لغوية ألمانية من حيث عدد الشخصيات التي انحدرت منها – سواء تعلق الأمر بشخصيات سعت للتوصل إلى ما هو عالمي في وقت مبكر ولم تتمكن على الرغم من ذلك إخراج صوت واحد من أجل إضفاء المرح على بيئتها الجديدة، كما هو الحال لدى شيلر وهيجل؛ أو بشخصيات ظلت وفية لطبيعتها واستمدت ما كتبته (والذي يحتمل أن يكون أثر فتنته قد وصل حتى إلى كاليفورنيا) من الوديان والغابات المحلية، استمدته مما لا يوصف من ثراء هذا العالم المقسم إلى غرف صغيرة بأنهاره وأشجار تفاحه ونقاباته الحرفية وأدواته الخشبية. إلى زمرة هذه الشخصيات ينتمي غوتفريد كيلر، ويوهان بيتر هيبل، روبرت ومارتن فالزر وطبعا هيرمان هيسه. إن هذه الشخصيات وإن كانت أعمالها قد امتدت إلى القرن العشرين وحتى القرن الواحد والعشرين فإن جذورها جميعا تعود إلى القرن التاسع عشر بانحصاره الضيق الحلو المنبوذ في مدينته الصغيرة بمنازلها ذات الهياكل الخشبية، هذا الأسلوب البنائي الخاص بألمانيا العليا الذي أطلق عليه فولفغانغ هيلديسهايمر الاسم المخيف «صندوق كنز من الرعب»، ولكنه أسلوب بناء لطيف يبعث الراحة والطمأنينة في النفوس. والقاسم المشترك لكل هؤلاء الأدباء هو سن البلوغ المتأخرة – المعروفة باسم «السن الشفابي» وهي سن الأربعين التي لا يبلغ أديب من جنوب غرب ألمانيا سن الحكمة إلا ببلوغه هذه السن، ولما كنا هنا



Twitter: @ketab_n

بصدد الحديث عن هيسه فلا بأس في أن نضيف عنده عشرة أعوام إلى ذلك. هؤلاء يمكثون مترددين في سن الطفولة، تلك الفترة من الحياة التي كان كل شيء فيها مفتقرا إلى كل بؤرة وقريبا ومنقطع النظير. ولعل أولى كتابات هيسه كانت أفضل ما كتبه على الإطلاق، تلك الكتابات التي تتأمل بما هو أبكر والتي يضع فيها ابن الخامسة والعشرين نفسه في يد ذاته البالغة من العمر خمسة أعوام.

وهو يقول في قصته «من أيام الطفولة»، «لقد حلق في الهواء على حين غرة عصفور قاتم اللون، فانقلب ورفرف مترنحا، وصاح فجأة زغرودة طويلة مدوية وارتفع متألقا في الفضاء، وقلبي طار معه متعجبا.

عربة فارغة بحصان جانبي واحد مرت، طقطقت وتدحرجت وأسرت نظرتي إلى أن بلغت المنعطف القادم، لقد أتت بجيادها القوية من عالم مجهول واختفت فيه من جديد، وأثارت تخمينا جميلا عابرا لتأخذه معها ثانية.

إنها ذكرى صغيرة واحدة أو اثنتان أو ثلاث؛ ولكن من منا يريد عد أحداث وإثارات ومسرات يجدها طفل بين دقة ساعة وأخرى في أحجار ونباتات ونسمات هواء وألوان وظلال لينساها من جديد بعد ذلك فورا ويحملها معه على الرغم من ذلك إلى الأقدار وإلى تعاقب السنوات؟»

إن هذه الجمل تعرض نفسها كحيوان تسلل حالاً من البيضة وما زال يتأرجح على حدود أطوار السائل والصلب، كفراشة خرجت من يرقتها منذ قليل وأجنحتها ما زالت رطبة. «فراشة الإمبراطور»، هذا هو اسم واحدة من هذه الحكايات، التي تبقى على هذا الجانب من المأرب الحقيقي للعمل الأدبي. مثل هذه البنية لا يمكن لها أن تبقى سالمة من أي أذى. إن شخصيات الأنا الصادقة لدى هيسه تقف لا حول لها ولا قوة أمام ما يفتنها، وما يدب الفزع في نفوسها، وهي لا تبعد دوما عن الانتحار إلا دقة قلب واحدة، الانتحار الذي ينهي أحداث الحكاية هنا بشكل غير متوقع كما ينهيها أيضا لدى بطل قصة «تحت العجلة».

أما مسألة غياب الانتحار في كثير من الأحيان على الرغم من ذلك، فهي عائدة في



Twitter: @ketab_n

الحقيقة إلى فكاهة أمومة خاصة تلتقط من يسقط وتنقذه بذلك. «عندها – عندها لا أدري، ما الذي كنت سأفعله. ربما كنت سأقفز في الماء»، يقول تلميذ اللاتينية الحائر في القصة التي تحمل نفس الاسم؛ أما من يحبها، خادمة أكبر منه سنا بعض الشيء، فتجيبه قائلة: آه، إن ذلك سيكون خسارة على بشرتك، التي كانت ستبتل ربما إذا ما قمت بذلك». الفكاهة ليست مقتصرة على عمر معين؛ حيث أن بإمكان الأطفال أيضا أن يمتلكوها. «لقد رويت حكاية الببغاء الهارب، التي تنتمي إلى أساطير عائلتنا. أما ذروة هذه الحكاية فكانت أن رأى خادم فناء ذات مرة عصفورا جميلا يجلس على سطح المخزن، فقام فورا باحضار سلم ووضعه على الحائط لغرض الإمساك بالعصفور. ولكنه حين ظهر على السطح واقترب بحذر من الببغاء، قال له الأخير: «مرحبا!» فنزع الخادم قبعته عن رأسه وقال: «أرجو المعذرة، لقد ظننتك عصفورا». حكاية يرويها طفل في السادسة من عمره لطفل ابن سبع سنوات. الفكاهة تحمي حتى ذئب السهوب. فهو يعرف: «إن روح الدعابة تبقى دوما شعبية بشكل أو بآخر، هذا مع أن المواطن الحقيقي يعجز عن فهمها».

وهذا ما يجعل منها ظاهرة بمعنى مزدوج إلى تلك الدرجة. وفي ازدواجية المعنى هذه تحلق صورة هيرمان هيسه. فهو يعتقد بنفسه، أنه سيرى «درجات» إذا ما نظر إلى حياته الماضية – هذا هو عنوان القصيدة التي لعلها كانت أشهر قصائده. «روح العالم لا يريد تقييدنا وحصرنا، / يريد رفعنا درجة تلو الدرجة وبسطنا» – غير أن روح العالم لا يكمن وراء ذلك بقدر ما تكمن صدمة نظام مدرسي لم يشف منها حتى في سن الشيخوخة بما توصل إليه، وأخفق فيه من أهداف تعليمية بدءا بالصف الأول ثانوي مرورا بالثاني ثانوي وصولا إلى الثالث ثانوي. إن هذه الدرجات تدور في الحقيقة، كما هو الأمر في رسومات إيشر الهولندي السابح في خياله، دوما على نفس الارتفاع في مربع ما. من يدخل إلى هذا الدرج مبتدئا بآخر درجة وأعلاها على ما يبدو، أي درجة لعبة الكريات الزجاجية، لينزل بعدها ببطء إلى أدنى درجة، لن يجد نفسه على كل حال في عمق أكبر، حين يصل آخر الأمر إلى أول عمل ألفه في فترة شبابه.



Twitter: @ketab_n

## «ما من يهودي أسد»

## رواية إرمغارد كوين «بعد منتصف الليل»

كثيراً ما يكون حال القراء والكتب كحال المحبين: فإذا ما حالف هذا اللقاء الحظ، فسينتهي الأمر بأصحابه منوطا ببعض العواقب إلى حياة عائلية هادئة أو إلى المجد والمتابعة؛ وهذا حسن ولا شك. ولكن إذا تصرف كلاهما وكأنهما قد تعرفا لتوهما احدهما على الآخر، فإن ذلك يبعث الحيوية في الحب من جديد. والكتاب أيضا يجدر بنا أن نعامله بين الحين والآخر وكأنه قد صدر الآن، وكأن معرفتنا به وبمؤلفه لم تعد تتعدى حدود ما يظهر للعين المجردة لأول وهلة. وهذا هو في الحقيقة كنه العمل النقدي.بما انطوى عليه من إمكانيات في التعرض لفضيحة ، ما ينطبق على الكتاب كما ينطبق على القارئ.

إن الناقد لا يكاد يعرف شيئا عن إرمغارد كوين. وها هو يهم الآن إلى قراءة أشهر رواية لها «في منتصف الليل» وإلى رواية «فتاة الحرير الصناعي» من باب التكميل. وقد بدا له أن رواية «فتاة الحرير الصناعي» رواية جيدة، ولكن رواية «بعد منتصف الليل» تفوقها جودة. «فتاة الحرير الصناعي» تتسم هي الأخرى بنفس النوعية، فهي أنا ساردة وأفق تجاربها محدود نوعا ما بسبب صغر سنها وقصر سيرتها الثقافية، غير أن هذه النوعية تجهزها على الرغم من ذلك بقدرة إدراكية يقظة وحساسة وذكية وتمنحها لهذا الغرض تلك اللغة المصداقة والمقنعة. ولكننا نجد عندها إلى حد ما ميلا وانحدارا، يمكن أن نعبر عنهما على أمثل وجه بمجرد أن ننطق بالكلمات المفتاحية: برلين 1930، كستنر، توخولسكي، إذ أن هذه الكلمات تعبر عن ذلك الزمان وذلك المكان في تاريخ الأدب اللذين حافظت فيهما الجسارة رغم كل شيء على موقفها الحكيم ورأيها السديد. وهذا الموقف ينتظر الفرصة التي يتسنى له فيها أن يتحول إلى موقف عاطفي، وهو يجد هذه الفرصة دوما. دوريس، فتاة الحرير الصناعي تجدها لدى جارها الذي فقد بصره أثناء الحرب، والذي يتعين عليها أن تقص عليه ما تراه يوميا في المدينة الكبرى. القارئ يفكر لفترة من الزمن، إذا ما أراد أن يمضي مشاركا بذلك، وخاصة لأن الكتاب قد نال اعجابه حتى الآن؛ ولكنه يعود آخر المطاف ويتبين له أن أسطورة القديسين في ضوء مصابيح نيون لا تخلو تماما من المبالغة.



Twitter: @ketab_n

أما رواية «بعد منتصف الليل»، بانطباع النازية المظفرة، فقد أزيلت منها هذه الشوائب بشكل تام. سوزانه البالغة من العمر سبعة عشر عاما والتي تلعب دور البطلة والساردة في الرواية تعتبر أختا لدوريس من أوجه متعددة، إنها لا تتعثر في عالم المدينة الكبرى ساذجة إلى حدّ كبير، ولا تميل بنفس القدر إلى ذلك التجول والتشرد، الذي يعود على فتاة الحرير الصناعي بكافة إيجابيات وسلبيات السرد القصصي الجوهري. وهي أيضا قد انحدرت من عائلة تعيش في ظروف حياتية صعبة – الأب قد عاد وتزوج من جديد بعد وفاة أمها، علاقتها بزوجة أبيها لا تتعدى في أحسن الأحوال حدود السعادة المغمومة –، ولكن حالة العائلة الاجتماعية قد تغيرت بعض الشيء. من شأن الأب الذي يعمل كصانع نبيذ وصاحب مطعم أن يكون قد تجاوز حدود البرجوازية الصغيرة، أضف إلى ذلك أنه يحب أولاده، وهذا بدوره من شأنه أن يضعه في منزلة أعلى من منزلة رب أسرة فتاة الحرير الصناعي المدمن على الخمر الذي يضرب أولاده وهو ثمل. كما وأن سوزانه لديها أخ اسمه ألغن (ألويز في الواقع، ولكن من يحمل اسما كهذا لا يمكنه أن يحظى بتقدير الآخرين إلا إذا مارس مهنة كوميدية)، والذي بلغ كأديب قدرا من الشهرة، حتى وإن كان يعاني حاليا ماديا ومعنويا من حظر الكتابة الذي فرضه النازيون. إنه لا يفلح ببساطه في كتابة ملحمة على شرف الزعيم (هتلر)، بل ويخشى حتى من أن لا يصدقه أحد إذا ما فعل ذلك. وعن طريق هذا الأخ، الذي تجد عنده مأوى لها، تقيم سوزانه علاقات، لم تأت تماما بمحض الصدفة، مع دوائر فنية ولا سيما مع بعض دوائر المثقفين في مدينة فرانكفورت على نهر الماين؛ وبهذا فإن النطاق الفكري في هذا الكتاب يكون قد وسع بشكل بالغ مقارنة بالكتاب الآخر. ولكن سوزانه وعلى الرغم من ذلك تحافظ لنفسها على جهلها السياسي إلى حد بعيد: أهم شرط لذلك هو قدرتها على استيعاب ما تفعله الفاشية في الحياة اليومية للناس من حولها بعين مبصرة. وهي تقدم نفسها للقارئ قائلة:

«اسمي سوزانه. سوزانه مودر. ولكنهم يسموني زانا. أنا سعيدة لأن يطلق علي اسما قصير كهذا، لأن ذلك يشير إلى مودة كنت أعيش فيها. فالناس الذين ينادون باسمهم الكامل الذي لم يتغير منذ أن حصلوا عليه عند تعميدهم، لا يحظون غالبا بأية محبة».



Twitter: @ketab_n

ولشعرها «لون أشقر، نائم». سوزانه، أو لنقل زانا، تفكر بدرجات شخصية، وتتحول بفضل فطنتها العملية، التي تتمتع بها رغم أنها لم تتجاوز بعد التاسعة عشرة من عمرها، إلى نعمة بيئتها المسيسة كليا. وهي تلوم صاحب المطعم سيغيبريشت على أنه رسم صليبا معقوفا على أرضية مرحاضه وعلل ذلك صائحا: «لينظر هؤلاء الأوغاد، ما الذي انتخبوه» – ولكنها تستنكر هذا العمل لأنها تعلم حق العلم أن المسألة لن تمر على خير بالنسبة للسيد سيغيبريشت. وهي تعرف أيضا ممّ يتعرف الناس على اليهود الجالسين في المقهى على ساحة سوق روسماركت، والذين يتجرأون رغم كل ما يجري على الدخول إلى هذه القلعة الآرية: إنهم يشربون الجعة الفاتحة اللون قاصدين بهذا إثارة انطباع آري، هذا مع أن الآريين أنفسهم لا يفعلون ذلك هنا. إن نظرتها الحادة التي تشاطر الآخرين معاناتهم تبصر من الفاشية أكثر بكثير مما تبصره عيون مناهضي ومكافحي الفاشية بأنفسهم؛ فهي تعرف على سبيل المثال الفوارق بين الألبسة الرسمية للمنظمات الأخوية المختلفة، جيش الرايخ، فصيلة الاقتحام (SA)، وحدات الحماية النازية س س (SS). نحن هنا بصدد الحديث عن تلك الفترة الزمنية تقريبا التي حاول فيها (إرنست) روم القيام بانقلاب ضد هتلر وفترة تسلح ألمانيا من جديد بعد الحرب العالمية الأولى، الأوزان بين الروابط الرجالية الثلاث تتغير بشكل طفيف ولكنه ملحوظ. وهنا لا يسع زانا إلا أن تنصح صديقتها (غيرتي) بكل إصرار، ألا تستفز أحد رجال فصيلة الاقتحام، الذي كان مغرما بها دون أن يحالفة في ذلك الحظ، بادعائها أن رجال جيش الرايخ يرتدون تنانير أجمل. إن ألفاظاً من هذا النوع ترفرف طبعا حول شخص مثل كورت بيلمان كدبابير مسرعة لتلسعه في صميمه – وهو إن لم يمت في أعقاب ذلك فورا، فلا بد له أن يصبح لئيما على الأقل. كل يعرف ذلك». غير أن غيرتي هي الأخرى لديها أسبابها لكي تكون لئيمة: إنها تحب رجلا نصف يهودي، وهذا حب ممنوع يدفعها، إذا ما خمنت مجرد تخمين أنه سيأتي، إلى الانتظار ساعات وساعات في المقهى، ولكن ديتر آرون لا يأتي. «لقد بدت فجأة وكأنها ميتة تماما ومَمْحوة من الوجود. بدت ببساطة كما تبدو امرأة انتظرت على أحر من الجمر، ليتبين لها آخر الأمر أنها كانت تنتظر عبثا. وغيرتي لا تريد أن تشتري بلوزة زهرية أكثر من ذلك، إذ



Twitter: @ketab_n

أن ما تبقى لديها من المال لم يعد كافيا لذلك أصلا».

اللؤم وكيفية انبثاقه عن الحب المستحيل، كي يجعل من كل حب أمرا مستحيلا، هو الموضوع الحقيقي لهذا الكتاب. وحتى لتصرفات العمة آدلهايد، المسؤولة عن الكتلة[1]، والتي اشتكت على ابنة أخيها زانا بسبب تصريحات معادية للحكم وشتمتها بوصفها لها «خنزيرة»، خلفية هي الأخرى، إذ هجرت من قبل وكيل لمفرقع الأطفال؛ المفرقع الموجود منذ أمد بعيد في سلطانية في غرفة الجلوس ولا تسمح لأحد أن يلمسه. والكتاب غني جدا بمثل هذه المشاهد السخيفة والمحزنة والغريبة التي لا يتطلب وصفها إلا قلة قليلة من السطور. ومثال ذلك حكاية رجل بدراجة هوائية كان مضطرا بسبب زيارة للزعيم النازي إلى الانتظار في فرانكفورت ساعات طوالاً إلى أن انتهى به الأمر لشدة مرارته وتعبه إلى التفوه بملحوظة اعتقلته فصيلة الاقتحام بسببها.

«الدراجة كانت قد سقطت على الأرض، والناس كانوا مصطفين في حلقة حولها وينظرون إليها بصمت وانفعال، والدراجة كانت تبرق بشكل باهت في المطر وبدت معادية للدولة، وما من أحد تجرأ على لمسها، سوى سيدة واحدة سمينة غطى وجهها نوع من الشراسة، فنفضت ذراعها إلى الأعلى لتحيي الزعيم بتحيته، ومن ثم صاحت «تبا» وركلت الدراجة بقدمها. وبعد ذلك تقدمت نساء أخريات وركلن الدراجة هن أيضا».

لو قال أي كاتب آخر، إن دراجة المعتقل بدت «معادية للدولة»، لاعتبر ذلك دون شَكّ تعبيرا فكاهيا؛ ولكان قد ولج إلى رؤوس أتباع النظام في مجرد زيارة خاطفة إن صح التعبير، لكي يوضح مدى ارتباط ذلك بالانتهازية أن يضلل نفسه بنفسه وأن يكون قادرا على إدراك جبنه وانتفاعه كشيء مغاير تماما. وحقيقة أن روح الشعب الغاضبة تستعر بالذات عند هذا الغرض الغير مناسب، ألا وهو دراجة بريئة، كانت ستظهر أكذوبته بكاملها. كوين وزانا تتخذان اتجاها آخرا. إن موضوعيتهما لا تتمثل في مجرد خدعة تستخدم لغرض ممارسة الضغط على الأفراد؛ بل إنهما تقومان بتثبيت ذلك كحقيقة أن

1- الكتلة السكنية، كانت تشتمل على 40-60 منزلا وهي أصغر وأدنى وحدة تنظيمية في التقسيم المحلي للحزب النازي.



Twitter: @ketab_n

هذه الدراجة المسكينة والمتروكة على الأرض لا بد لها فعلا أن تجذب غضب الآخرين إليها كما تجذب مانعة الصواعق الصواعق. وهما تفهمان أن الأمر لا يمكن له أن يكون على نحو آخر وتدركان أيضا لماذا. كما وأن وصفهما للمشهد يقي أيضا السيدة السمينة من أن تتحول في دناءتها إلى كاريكاتور. والكاتبة لا تخفي عن القارئ الصلة بين مظهر السيدة الجسماني غير الجذاب، وبين ما نخمنه من إحباط لديها وإمكانية خيبة رجائها فيما يتعلق بالرجال الواردة دوما، بإمكان كل منا أن يخمن بنفسه في هذا المقام ما يراه مناسبا؛ كما أنها لا تخفي ذلك الأثر الغريب الذي لا بد أن تحدثه هذه اللحظة من تنافر أطراف الجسم، حين ينتفض ذراعها إلى الأعلى ليحيي هتلر بتحيته، فيما تركل الساق بحركة سريعة تتأجج بالغضب. من كل ذلك تنتج أمامنا صورة واضحة لتيارات الطاقة؛ ولكن وعلى الرغم من ذلك فإن مثل هذه الحصافة لا تنكر مدى الحزن المنوط بكل هذا.

يقال عن إحدى الشخصيات الأخرى التي تعمل كمشرف مسرحي قيل له إنه يشبه إسفنجة صفراء كبيرة، وقد طرد من عمله لتحرشه ببعض ممثلات الكومبارس: «ولكنه كان قد عانى الكثير وأصبح لهذا السبب معاديا للسامية». نحن نلاحظ هنا أن كل كاتب آخر كان سيشدد ولا شك على موضع آخر من الجملة:»... وأصبح لهذا السبب معاديا للسامية». وإلا لكان إبراز العلاقة السببية جل ما كان قد يبدر منا من تفهم لمعاداة السامية. إن كوين لا تمنح شهادة تبرئة لمعاداة المشرف المسرحي للسامية ولا لتحرشاته بالممثلات؛ ولكنها تحترم واقعية المعاناة غير المرتبطة بمظهر خارجي ودود. إن قباحة هذا الرجل، وهذا ما يوثق في النص، لا تؤدي بالضرورة إلى قباحة تصرفاته بشكل مباشر، بل عن طريق ما يتعرض له من إخفاق وإهانات تبشره بها هذه القباحة.

لا يمكننا التغلب على المبلغين الذين يوشون بالناس عند الشرطة، بأن نبلغ عنهم؛ فإن هذا قد يعني بدوره مضاعفة الشر ليس إلا. إن الوشاية وإن لم تكن أفظع فظائع الفاشية، فهي أحزنها بالتأكيد.

«إلى هنا تتدفق أعداد متزايدة من الناس، غرفة الجستابو بدت مكانا مقدسا يحجون إليه. الأم تبلغ عن كنتها، البنت عن حماتها، الأخ عن أخته، الأخت عن أخيها، الصديق عن



Twitter: @ketab_n

صديقه، الرفيق عن رفيقه، الجار عن جاره. والآلات الكاتبة تطقطق وتطقطق وتطقطق، كل شيء يوثق في محضر، وكل من يبلّغ يعامل بلطف واحترام».

الوشاية لون من ألوان التشويه الذاتي. إن تبليغ الأخ عن اخته لا يختلف كثيرا عن بتر هذا لساقه ببلطة. وقد كان من الكافي في الحقيقة أن وضعت كوين إصبعها على هذه الوقائع من أجل بيانها، وهي ليست بحاجة لا لأن تنحاز إلى طرف معين، ولا لأن تجهد نفسها أخلاقيا. ما المانع من التبليغ عن جاري؟ الإجابة من ذلك بسيطة: «قلما يعود الوفاء على صاحبه بالسعادة، هذا صحيح، ولكن الغدر يعود على صاحبة دوما بالنقمة والتعاسة». الوفاء والتأدب يشبهان النظافة الشخصية، التي لا يمارسها المرء في المقام الأول للحيلولة دون مضايقة الآخرين برائحته، بل للحيلولة دون مضايقة نفسه بها.

إن الهجرة الداخلية لم تكن في معظم الأحوال سوى عذر أقبح من ذنب. ولكننا نرى عند إرمغارد كوين مدى ضرورة بقاء البعض هاهنا، كي يكونوا شاهدين على ما يجني به شعب على نفسه. وإذا نظرنا إلى ذلك من منظور معين، فسنجد أن الأمر أكثر مأساوية من الأعمال الوحشية التي يقوم بها جيش احتلال في بلد أجنبي؛ فالجراحات هنا على الأقل أكثر سرية وأكثر شخصية. إن النظر إلى الأمور بهذا الشكل يبطن في داخله طبعا أخطاره الخاصة، وبالذات تلك التي تهدد اليهود، الذين نسوا في خضم وضع أنفسهم مكان الروح الألمانية من يهددهم وبماذا. يقول آرون المسن، أب ديتر الذي يُرتقب عبثا، إن لدى النازيين الحق كل الحق في استئصال العناصر اليهودية الفاسدة، آه، إنه يعرف مثل هذه العناصر -. والطبيب بريسلاور يتلقى تحذيرا صارما من أكثر شخصيات الكتاب إثارة للاهتمام، هايني المثقف الساخر الممزق:

«كنت أعرف ذلك، بريسلاور، كنت أعرف أن لا أمل فيك. الناس جميعهم ظريفون عندك. بائع جريدة «دير شتورمر»[1] ظريف، أنت نفسك ظريف، أنا ظريف، المرأة في بيت الدعارة، التي أنا ذاهب إليها الآن، ظريفة، شاعر النازية المستقبلي ألغين مودر ظريف.

1- Der Stürmer: جريدة أسبوعية معادية للسامية أسسها يوليوس شترايشر في نيسان عام 1923 في مدينة نورنبيرغ وصدر آخر عدد منها في شباط عام 1945.



Twitter: @ketab_n

من المؤسف أن كل هؤلاء الناس الظريفين يريد بعضهم قتل بعض».

ولكن بائع جريدة دير شتورمر ظريف. نعم، إنه ظريف ولكن على نحو مخيف. فهو وحين ينتقل في ساعة متأخرة من المساء من حانة إلى أخرى كي يبيع آخر عدد للجريدة، وقد كان مجهدا شاحبا مشرق المحيا من شدة الحماس، يقص على الحاضرين نظريات التآمر خاصته. عندها يستدعيه هاينه ملوحا بيده، ما يثير بدوره قلق بريسلاور، ويشجعه على التحدث عن آخر نتائج أبحاثه. أما بائع الجريدة فينتظر على أحر من الجمر أن يسأله أحد عن ذلك: أولم ينتبه أحد بعد إلى تلك الصلة الفظيعة التي تربط قطعة الخمسة وقطعة العشرة بفنج باليهودية؟ في نموذج سنابل الحنطة الموجودة على هذه القطع النقدية تبرز جلية نجمة داوود! هايني يهنئه على هذا الذكاء الخارق، وبائع الجريدة تصيبه الغبطة من شدة الامتنان. وها هو يتشجع الآن ويتكلم بصراحة أكثر، فيقول إنه من برج الأسد! هايني يضيف بلؤم وزيادة عن اللزوم، إن الأمر على ذلك أيضا لدى صديقه بريسلاور. بائع الجريدة يهم وقد طغت عليه المشاركة الوجدانية إلى الإمساك بيد بريسلاور قائلا، أخي أنت! ما من يهودي يمكنه أن يكون من برج الأسد إطلاقا؛ فهذا البرج يختفي عن بكرة أبيه إذا ما تعلق الأمر بولادة شخص يهودي. وها هو ينضم إلى مجلسهم ويدعوهم إلى شرب كأس على حسابه. وإذ به يخرج شيئا غريبا ويزيل عنه غطاءه.

«قصفة صغيرة خالية من الورق، لربما كانت من نبتة ياسمين، من شجيرة ليلك، يحملها بائع الجريدة بين يديه بمنتهى الحذر كما تحمل أم رؤوم رضيعها النائم. وهو يمد القصفة إلى بريسلاور بكل حنان وحذر – كما يضع المرء تحفة حياته النادره في الأيدي الأمينة لأفضل صديق عنده».

وبريسلاور لا يعرف طبعا ماذا يفعل بهذا الهدية. ولكن القصفة مجس بحث؛ مجس بمقدوره أن يعثر على منابع مياه خفية وأن يعثر أيضا على – يهود. لقد ذبذبت بشكل واضح في قطار الشوارع مؤخرا حين اقتربنا من سمكري، وفضحت أمره! والآن عليهم أن يغادروا فعلا، فقد آن الأوان لإغلاق الحانة، وهم يفترقون وقد راودهم جميعا شعور بالغم؛ وكان بائع الجريدة أكثرهم حزنا لمفارقته لبريسلاور، فقد «أمسك بيده وهزها بعنف



Twitter: @ketab_n

وحرارة شوق، كما يهز طفل شجرة كرز في فترة نضوج ثمارها».

زانا تود أن تبكي. كيف يكون للمرء أن يجد طريقه إلى منزله من مثل هذه التشابكات الوجدانية؟ بريسلاور ليس مهددا بشكل مباشر، بل في الحقيقة أنه ليس مهددا حتى من ناحية نظرية، فقد عثر على مكان عمل في أمريكا حيث سيتقلد هناك منصب كبير الأطباء، لقد كان ذلك آخر مساء له هنا قبل رحيله، الذي لا يود أحد فعلا اعتباره هربا. لقد كان حاله وسيكون في كل لحظة من لحظات حياته أفضل بكثير مما سيكون عليه حال بائع الجريدة. وهو يريد الآن حتى وهو لم يغادر بعد أن يموت من شدة الحنين إلى الوطن. بائع الجريدة يثير الشفقة بعوزه العاطفي، بجنونه وكرمه، شفقة لا يحتاجها في الواقع، إن فكرنا بذلك مليا، فهو أسعد شخص في هذا المجلس. هايني يعمل هنا على تثقيف اللؤم لكي يظهر الحقيقة على طريق الألم. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو، ما هي الحقيقة في هذه الحالة؟ إنه مشهد لا يوصف، مشهد بعنف فتاك.

لعله كان من الجائز في ظل حجم هذا المشهد أن نصوغ أمرين اثنين يمكن أن نعترض عليهما في هذا الكتاب. فلربما كانت كوين تبالغ أحيانا في الجهل السياسي لشخصيتها زانا. العمة آدلهايد تبلغ عن ابنة اخيها التي لا تحبها، لأن الأخيرة كانت قد أجابت على السؤال، ما هو أكثر ما يثير الانطباع لدى هتلر، بقولها: أنه يعرق كثيرا عندما يتحدث. ولكن ابنه اختها لم تقل ذلك عن سوء نية – أولم تقل العمة نفسها إنها معجبة بنابغته، كيف أنها تبذل كل ما في وسعها حتى تستحم بعرقها؟ وبكل ما في الكلمة من معنى أغبى بكثير مما تسمح به الشرطة. كما وأن حكاية زانا وعلى الرغم من كل تشعر به من مشاطرة لهموم غيرها تغيب في الرواية بعض الشيء، وأخص هنا حبها لفرانتس الذي تهرب معه في النهاية، وذلك لأنه قد أراد أن ينتقم من شخص بلغ الشرطة عنه فقتله.

«بعد منتصف الليل» هذا هو اسم الكتاب؛ العنوان يتحدث عن الظلام في أعمق لحظة فيه وأقلها أملا تقريبا. وهو يضع مقابل هذا الظلام روح إنسانة جريئة وإن كانت مسالمة؛ وهو لا يقوم بذلك بدافع مبدأ ما، فالمبادئ تدخل نفسها في متاهات وتناقضات يصعب الخروج منها؛ بل إنه يقوم بذلك دوما على ذلك النحو الذي يلقنه ما نعيشه ونراه أمام



Twitter: @ketab_n

أعيننا. «من لا يقبل النصيحة، لا يمكن مساعدته»: ضد هذه الجملة التي لا تكتفي بأن ترفض قبول المساعدة، بل وتحمّل فضلا عن ذلك وعن طريق إجراءات منطقية الضحية نفسها الذنب في انهيارها، قد وجه كل من هوركهايمر وأدورنو غضبهما المشروع جدا في الحقيقة. إن هايني يؤكد لبريسلاور أنه لا أمل فيه؛ ولكن هاينه نفسه هو الذي ينتحر بعد ذلك. زانا قد التقت ذات مرة وهي خارجة من مكتب الجستابو بامرأة متلبكة تحمل معها حقيبة. وأحد رجال الشرطة يشرح لزانا ما المسألة ويقول: إنها تأتي إلى الجستابو يوميا منذ أن نقل ابنها إلى معكسر الاعتقال وتجلب معها حقيبة مليئة بشطائر الخبز المدهونة بالزبدة لكي تعيل ابنها، لقد أصيبت بالجنون. «لا يمكن مساعدتها»، يقول رجل الشرطة ويضيف: «لربما كان بالإمكان مساعدتها قليلا على أحسن حال من الأحوال». وهو يأخذ الحقيبة من المرأة ويقول بلهجة مدينة كولونيا: «تعالي، أيتها المرأة الطيبة، سأحمل لك الحقيبة وآخذها إلى الأعلى». والمرأة المسنة هزيلة القامة انتابها المرح. «آه، يا سيدي الشرطي، كم أنت طيب. لا تبكي يا آنسة، فهو سيحصل الآن على شيء من الطعام».

لربما كان بالإمكان مساعدتها قليلا على أحسن حال من الأحوال. إن ما يبذله الشرطي هنا هو جهد متناقض، فالهدف المتوخى، أي إطعام الابن، لا يمكن ولا بأي شكل من الأشكال تحقيقه على هذا النحو؛ ولكنه ليس بالجهد الضائع في الحقيقة. من المؤكد أنه لا يمكن تقديم نصيحة ما لإنسانة مجنونة. إنها لا تفهم أن الآنسة لا تبكي على الابن بل على الأم، إذ أن من المحتمل أن يكون الابن قد توفي منذ زمن. وهل يتبقى في هذه الحالة ما يمكن وصفه بالمساعدة؟ نعم، المساعدة تتمثل بذلك المرح الذي انتاب المرأة المسنة هزيلة القامة لبرهة قصيرة من الزمن. لقد ألف الكتاب عام 1935 حين كانت السيادة الفاشية ما زالت حديثة العهد وواقفة أمام حقبتها الطويلة السيئة. إن أحداث هذه الرواية لا تدور في الواقع بعد منتصف الليل، بل بالأحرى في الساعة العاشرة مساء. ولكن الكتاب ما كان له آنذاك أن يكون على علم بذلك، فهو موجود في قلب الحدث. ولا يبقى أمامه – وهذه هي ميزته الفريدة التي لا يمكن التوصل إليها لا في وقت لاحق ولا من الخارج – سبيل آخر سوى أن يؤمن أن أهم شيء حاليا هو اللحظة التي يعيشها المرء الآن.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# الباب الرابع

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## مع الكاتب غوتفريد بن مرتان

ملحوظة أولية: يتألف هذا المقال حول غوتفريد بن من نصين اثنين، ولم يكن بالإمكان دمجهما معا وجعلهما نصا واحدا وذلك نظرا لابتعاد كنه الواحد منهما عن كنه الآخر كثيراً، على عكس ما كان عليه الحال فيما يتعلق بنصوص غيرترود كولمر، ولذا فقد بقي كل منهما منفردا منفصلا عن الآخر. النص الأول يتأمل وقد اتخذ طابعا من الشك والسخرية المجلدان الأخيران من مجموعة أعمال بن الكاملة، التي صدرت عام 2003 والتي جاء في ملحقها مجلد آخر حول تلقي أعمال بن حاليا)؛ فيما جاء النص الثاني متسما بنبرة من التصالح ولون من القصيدة الرثائية، وقد حرر بعد النص الأول بثلاث سنوات في ذكرى وفاة بن الخمسين. لم أعمد في وقت لاحق إلى تغيير أية ألفاظ في كلا المقالتين على الرغم من خطورة ورود بعض الأمور بشكل مزدوج في كلا النصين. (إن اقتراب بن من آيشندورف قربا أكبر مما يعتقد مسألة نلمسها في هذين النصين بشكل مضاعف.) نحن لا نحصل على صورة منظورية لهذا الكاتب إلا بكلا النصين معا، هذا الكاتب الذي يمارس حتى في لحظات حياته المريبة قوة تلمس مشاعرنا، والذي يتعين علينا ألا نثق به ثقة عمياء حتى هناك، حيث يكون عظيما ومؤثرا إلى ذلك الحد.

### 1. شبكة ضيقة في بحار زرقاء

كل منا يعرف (بن) حق المعرفة. وهل نجد قارئا واحدا للأدب الألماني لا يتمكن بعد قراءته لسطرين من نص ما أن يعرف قائلها مباشرة، سواء تعلق الأمر بنص شعري أو نثري؟ سبيروكيت في ساعة الغروب، عدمية مسجعة بسجع آيشندورف، الإثارة فيها لحن تنويم ... إن ما يميز هذا الأسلوب التعبيري ويشير إلى قوته دون شك أيضا هو أنه يدخل في آذاننا ويعدينا، بحيث ينتهي حتى التقليد الهزلي نفسه (والذي لدينا منه ما يكفي) خلافا لإرادته إلى تقديم الولاء له.

إذا كنا بصدد الحديث عن كاتب نعرفه معرفة لا يكون لنا فيها الإفلات منه، فإنه يجدر بنا أن نمسك بآخر مجلدين من مجموعة أعماله الكاملة بنوع متميز من حب الاستطلاع،



Twitter: @ketab_n

وأن نتساءل إذا ما كانت هنالك ثمة أمور تحضيرية وغير كاملة، أمور عدل عنها الكاتب، أمور مبكرة ومتأخرة كامنة هاهنا، أن نتسائل إن كان بمقدورنا يا ترى أن نسترق نظرة واحدة ولو عبر ثقب المفتاح في الباب، نظرة يتسنى لنا فيها رؤية الشاعر في محاولات مسترخية أكثر، وذلك لأنه يعتقد أن ما من أحد ينظر إليه؛ إن هذا الفضول وإن كان لا يخلو من اللاسرية، فإنه ليس بالفضول غير الشرعي.

هذا الفضول لا يشبعه المجلدان 1/VII و 2/VII من مجموعة (بن) الصادرة في شتوتغارت إلا بشكل جزئي للغاية. وهذان المجلدان يعززان عموما الانطباع الذي تثيره لدينا أيضا مجموعة ليميس القديمة الأصغر بكثير. بن يتمتع بقدرة كبيرة على الانتفاع مما هو لذيذ أكثر من مرة، فهو يصطاد السمك في بحاره الزرقاء الهادرة مستعينا بشبكة ذات ثقوب صغيرة ضيقة؛ وإذا ما قام مرة بصياغة تعبيرٍ ما، فإنه يتمسك به ليستخدمه ثلاث، أربع، خمس مرات، وهو يقوم بذلك حتى في اللقاءات ومحادثات الراديو (المجمعة هنا أيضا)، والتي كنا نتوقع منه فيها أسلوبا تعبيريا أكثر تلقائية. الإيماءة التي تشير إلى أن الكاتب يرمي شيئا ما إشارة خادعة: فهو لا يرمي أي شيء، بل يحتفظ بالأحرى بكل شيء، حتى بالتعبيرات المكانية التي لا تتسم إلا بقسط يسير جدا من البريق، كقوله «من هامبورغ إلى هاكوداته». المجموعة الضخمة لا تأتي إلا بقدر قليل نسبيا من الصيد الثانوي، ولكنها تبين من الناحية الأخرى إلى أي مدى كان تعاقب نفس الشيء تعاقبا يفتقر إلى كل صلة هو الأسلوب السائد بل والأسلوب الفعال الوحيد في الحقيقة لدى بن، الذي أعلن، والمسألة تتعلق هنا بين نفسه، عن «بناء الجملة» على أنه مشكلة القرن الفنية، دون أن يكون له الحق في ذلك. بن لا يقوم ببناء الجمل، بل يصف أجزائها الواحد إلى جانب الآخر. فالمشهد مثلا، الذي نجده بوفرة في هذين المجلدين الأخيرين، تشكيل الشخصيات وارغامها على التفاعل مع بعضها البعض، لا يناسبه على الإطلاق. ولهذا فإنها مدعاة للاستغراب في الحقيقة، أن نرى ما حققه آخر الأمر من آداء على الرغم من أن ليس بحوزته سوى هذا الكم القليل من العتاد.

وهكذا فإننا نكون ممتنين فعلا إن عثرنا على أية أمور جديدة وإن كانت قليلة. بن يفكر



Twitter: @ketab_n

في إعداد أوبرا سوية مع باول هنديميث. إذا نظرنا إلى المشروع المشترك الآخر لكليهما، المشروع المتمم، أوراتوريو «اللامنقطع»، الذي لا تكتسب فيه العواطف المتدفقة المثيرة للشفقة أي انعاش عن طريق السخرية اللاذعة التي اعتدنا عليها فيما عدا ذلك لدى بن، بحيث يظل الأوراتوريو لا طعم له تقريبا، فإنه لن يكون بوسعنا إلا أن نقول إن هذا المشروع قد باء لحسن الحظ بالفشل، وخصوصا إذا قرأنا أحداثه: رونه، الأنا القديم لبن من الحرب العالمية الأولى يعاد إلى الحياة من جديد في فترة الأزمة الاقتصادية العالمية عام 1932، زوجته المريضة توافيها المنية قريبا، الشقة تخلى قسريا، الكاتب العدل والطبيب يقفان في الباب في انتظار الحصول على نقودهما، ما ينطبق أيضا على حاجب المحكمة. والأخير يحمل في جعبته أغنية: هذا هو الوقت، / ضاقت بشأنه بنا الحيل: / عزيمة مواطنها الخاص / تهد الدولة». مواطنها الخاص! عزيمة من غيره؟ «رسوم، إيجارات، – ضرائب، ضرائب – / وما من عمل، لتجديد الكنوز». نعم، لقد كان هذا هو الوقت قبيل استلام النازيين زمام الحكم؛ ولكن هذا الوقت يبدو على نحو ما وقد أوفاه الممثل هاينتس رومان حقه في التعبير بشكل أفضل بكثير حين غنى: «آه، يا عزيزي السيد حاجب المحكمة! إذهب في حال سبيلك، فلن تجد عندي شيئا!» ولربما كان من الملائم هنا كاستعراض غنائي استخدام حطام البرجوازية الصغيرة مغلفة بفكاهة متقلبة متخبطة تنكر نفسها بنفسها؛ وبن قد قام على ما يبدو فعلا باعداد قطعة من هذا القبيل، وأقصد أغنية ناقلي الأثاث، الذين ألحقوا قرار الدائرة الرسمية فعلا جسمانيا: نحن نعتل، / نحن نخدش الدرج، / ثم نترك الأغراض في دهليز المنزل / ليرى كل واحد هذه الأمتعة القديمة. // نحن نفرغ أقداح / الخمر وراء الأرغفة / و نضحك حين يصيح صاحب البيت: (إلهي، إنها عادة أن يصكصك تاج الأسنان) / رويدا! / رويدا! [...] / الخدش على الدرابزين / يبقى».

إن بن لم يشغل نفسه على هذا النحو بما يتبقى إلا نادرا. وقد نبذ عن نفسه نظرية شيلر القائلة، جدية هي الحياة مرحة هي الفنون، حين سئل عن ذلك من قبل أحد الضيوف في الاستوديو فقال، إن الجدية تليق بالفنون؛ وهو يرى أن أعمال فونتانه برمتها، رغم ما انطوى عليه كل عمل على حدة من موهبة فنية، تفقد قيمتها بسبب ما أسماه «متعتها».



Twitter: @ketab_n

غير أن ما يخلف وما يبقى ينعم هو الآخر وعلى الرغم من ذلك بلحظات مرحة: وهذه اللحظات كامنة فيما لم يكمل. «جميل جمال القرقف ودافئ دفء قطرة المطر في تموز» – إن هذا التشبيه جميل لدرجة لا بد له فيها وأن يلحق به أذى ناجم عن المشبه به الذي يتطرق إليه بن أيضا؛ ولكن بن قد أحس بذلك فعدل عن إكمال هذا السطر (وإن كان قد فعل ذلك مكرها بالتأكيد). أو لنأخذ مثل قصيدة صغيرة يقول فيها: حين كنت أداعب شعرك / هل كنت أشد أنا شعرك؟ / حين كنت أغسلك طفلتي / هل كنت أفعل ذلك بغير لطف؟» إن هذه القصيدة مؤثرة للغاية لأنها تفتقر تماما لكل هدف ولكل تحديد، شأنها شأن الأغنية الشعبية التي يساء إنشادها؛ غير أن نبرة القصيدة، وخصوصا نبرة اللفظة الرائعة «بغير لطف» التي يكتسب فيها العنيف نوعا من الرقة، تكشف لنا أكثر بكثير مما يعتقد بن عن أسلوب هذا السيد النبيل المراوغ في تعامله مع النساء – فنحن هنا أقرب ما نكون إلى أن نرى بكل وضوح كيف أن المعنّفة تطمر رأسها في صدره منتحبة، بيد أنه ليس لذلك أي داع من ناحية موضوعية، وتشعر بالتأسي لديه. السؤال الذي يطرحه بن في قصيدته هذه لا يطمح إلى الحصول على إجابة ما، بل يريد أن ينسى. بن يعتبر مجرد التكلف واللجوء إلى كذبة ما سلوكا مؤدبا من طرف الرجل. وبشكل عام فإن هذه الملحقات تشتمل على كم أكبر من الشهامة واللباقة في التعامل مع النساء من الأعمال المتواجدة فوق سطح الأرض. «راقبوا النساء من منظور رقابهن. تأملوا هذا المنظور، تعمقوا به، فكروا به مليا. ستكتشفون أمورا مريبة. إنها تذكرنا دوما بالإوز، منطقة خطيرة جدا!» ما يكمن وراء ذلك أكثر بكثير من مجرد حفيظة الأحقاد والضغائن التي يكنها البدين الذي لا رقبة له. ولكن ماذا بالضبط؟ ربما الدهشة، كما هو الحال لدى كاتب الإثارة الجنسية الآخر، جون أبدايك، الدهشة من أن الرقبة لا تتمتع بأية إثارة جنسية، ذلك على الرغم من مرور كافة الموصلات الهامة لحياة الإنسان منها؟ وإن وجدت الإثارة، ألن تكون مختلفة عن العنف سوى مقدار شعرة واحدة؟ أو أنه لا يمكن لها أن تكون موجودة أصلا، وذلك لأن الرقبة أنبوب والأنبوب يكون دوما مجرد وسيلة ولا يكون غاية أبدا؟ إن لدينا هنا على أي حال ما يمكن لنا أن نشغل أنفسنا بالتفكير به.



Twitter: @ketab_n

من الصعب علينا تخيل أنه من الممكن أصلا إخراج هذا الرجل عن طوره، هذا الرجل الذي يدرك كيف يجعل من شخص واقعي يتلقى أجرا أقل مما يستحق، شخص يلازم شقته التي يقتسم فيها المطبخ وغرفة الجلوس حجرة واحدة، يحتسي فيها جعته في ساعات المساء، شخصية في مؤلفاته. بن يعود بعد مرور عقدين من الزمن على الجدل القبيح الذي دار مع كلاوس مان، ليظهر نفسه تارة أخرى غير مكترث بحجج المهاجرين، أما هذه المرة فقد تعلق الأمر بحجج بيتر دي مينديلزون الذي تحلى هنا بقدر أكبر من الأدب والاحترام تجاه بن مما كان ينبغي عليه في الحقيقة. غير أن بن يغفل هذه المرة ويظهر ما يختلج في صدره من غيظ. «هكذا إذن»، يتمتم قائلا، «السيد مينديلزون قد ارتقى إلى طبقة النبلاء» – هذا ما أفادنا به محرر النقاش الذي جرى في الراديو؛ ولأن الأجهزة العلمية تزودنا بمثل هذا المعلومات بالذات، فإنها لا تقدر بثمن في الحقيقة، مهما كانت صعبة على القارئ في بعض الأحيان. لربما لم تعد هنالك حاجة اليوم إلى حسم السؤال بأي ثمن، إذا ما كان على بن أن يهاجر هو الآخر. وليس من السهل أصلا أن نتخيل هذا الرجل المدمن على زيارة الحانات في بلد أجنبي؛ كما لا يمكننا أيضا اعتباره من المنتفعين من الحرب، فهو ببقائه هنا قد منع هو الأخر من نشر مؤلفاته وكان مجبرا على رؤية فظائع نهاية الحرب بما في ذلك انتحار زوجته. «Impavidum ferient ruinae»، «الحطام سيصيب من لا يصاب بالذعر»، هنا أيضا تعود المدرسة الثانوية البروسية لتمد يد العون لصاحبها وتخرجه من أزمة المعنى. ولكنه لا ينطق بهذا القول المأثور عن هوراس إلا عام 1946، وهو وإن كان آنذاك ما زال يبدو مريضا من سوء التغذية التي حصل عليها أثناء الحرب، كما يتبين أيضا لابنته الدانماركية التي قدمت لزيارته وأصيبت بالفزع لما رأته في هذه الحالة، فهو ما زال مهددا بشكل مباشر من حطام البنايات المتساقطة. لنقارن ذلك بما يقوله عام 1945 في أيام انهيار مدينة برلين بشكل مباشر: «اليوم يبدأ بحظر إشعال النور، أي بالظلمة، بـ xxxxxxx xxx xxxx، إنهم يرتدون ملابسهم في الظلام، الساعة تدق العاشرة و xxxxxxxx تغلق أولى المداخل: قنابل xxxx على xxx xxxxx متجهة نحو الشرق. هذا يعني قضاء ساعة في الملجأ. xxx xxx xxxx، حتى تصيب قنبلة هدفها ويستلقي



Twitter: @ketab_n

140 ميتا من حولك، لم تعد هناك حمالات ونقالات، الموتى يجرون من أقدامهم إلى الشقق الموجودة في الجوار، هذا وذاك [سطران غير مقروئين]». لقد عد بالضبط 140 ميتا، «حولك» أنت، ليس حوله هو، يتعين أن نسمح حتى في مثل هذا الوقت بقدر ما من الكذب المكشوف؛ ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بل إن الجمل تتلاشى هنا إلى حيث غير المقروء وتكشف بشكل سيسموغرافي ما تمتنع عن الكشف عنه سيمانتيكيا.

من شأن بن أن يكون على الرغم من شهرته المبتذلة ما زال أكبر كتاب الأدب الألماني الكلاسيكي الذين لم نفرغ منهم بعد، وهو من هذه الناحية أكبر حتى من إرنست يونغر؛ فما له وما عليه لم يتحدا بعد ليصبحا نتيجة شاملة للجمع بين الطريحة والنقيضة. وهو يعيش حتى حياته اللاحقة إلى أجل غير مسمى كـ «حياة مزدوجة». مجلد الثناء الذي أصدره يان بورغر (الذي نشرته أيضا دار النشر كليت ـ كوتا، كنوع من مجلس أنس بعد انهاء عمل مجهد) يصلح لتصوير هذه الوقائع، أكثر من صلاحه لإيضاحها. فهو يظهر بن على غلاف المجلد وقد أبرزت ملامحه الجامدة كملامح السيد بإضفاء لون برتقالي عصري فاتح على صلعته: وهنا يظهر حتى من ناحية بصرية أمران لا صلة لأحدهما بالآخر. إن بعض الكتبة الذين حرروا ما يحمله هذا المجلد في طياته من نصوص، ومعظمهم ما زالوا حديثي السن بالمناسبة، يستسلم إلى صوت بن على نحو لبق جدا، أمثال آنا كاتارينا هان «امرأة قادرة على القيام بأمرين اثنين في آن واحد، تفتح آفاقا جديدة لما يمكن القيام به فيما تبقى من المساء»، بينما يقوم البعض الآخر بذلك على نحو يذهب بميل بن إلى التباهي المفرط في برودته إلى أبعد حدود العذاب – كما يقول ألبان نيكولاي هيربست في حوار الأنا القصصي مع جندي مرتزق عائد من الحرب. وحتى من أصدر الكتاب نفسه يكافح هو الآخر وبصعوبة في سبيل النجاة من حقل القوى الذي هو بن عن طريق اللجوء إلى النبرة الظريفة. ومن ضمن التفسيرات الممثلة هنا نجد نصا يستحق فعلا أن نوليه انتباها خاصا، وأقصد نص نوربرت هوميلت، الذي يتطرق إلى قصيدة لا تحظى عادة إلا بقسط يسير من الاهتمام (إنها حديقة تلك، التي أراها أحيانا ...) ويجعل منها مفتاحا لحاجة بن إلى «النكوص البحري»: «بودي أن أعرف لماذا تعين على (بن) العودة كل هذه المسافة



Twitter: @ketab_n

لكي يقي نفسه من الألم، فهذا هو بالضبط ما تدور حوله القصائد «الرجعية»، [...] لماذا لم يتمكن من العودة إلى فترة الطفولة من أجل تحقيق هذا الغرض». المسألة هنا لا تتعلق بإعداد سيرة ذاتية بشكل ملحّ، بل بسؤال مشروع ومثمر في آن واحد، سؤال يقوم، كما قام رونه عند بن، بقص عظم الجمجمة بالمنشار وثني نصفي كرة المخ الطريين لابعادهما الواحد عن الآخر: إذا كان كل ذلك «فنا تعبيريا»، فما الذي يعبر عنه بالضبط؟ نعم، هذا هو السبيل الذي يمكننا إن سلكناه التوصل إلى أبعد من ذلك.

**2. بينا**

«بينا أمامنا في الوادي الجميل»،
كتبت أمي من رحلتها
على بطاقة من ضفاف نهر ساله،
لقد كانت بالصيف في منتجع في كوزن؛
وها هو قد بات منسيا ممحيا منذ زمن السلف،
حتى خط يدها، جرافولوجيا،
سنوات من الإصباح، سنوات من الوهم،
غير هذه الكلمات التي لا أنساها.
لم تكن صورة مشهورة، لم تكن رائعة،
من الحلو لم نر ما يزهر الكثير،
ورق رديء مادة لا تخلو من الخشب.
لم تكن الجبال مخضرة بكروم العنب،
ولكن وإن أتينا من الأرياف، من أكواخ صغيرة،
فقد كانت عذبة وجميلة هي الوديان،
لسنا بحاجة إلى طباعة بالألوان، لسنا بحاجة إلى أوعية لخلط الألوان،
اعتقدنا أن غيرنا أيضا سيراها.


Twitter: @ketab_n

لقد كانت كلمة من مكان مرتفع،
نداء وجه اليد،
طلبت من النادل بطاقة،
كذا سحرتها الطبيعة،
ولكن ـ كما ذكرت ـ قد محي السلف،
وهذا يسري على الجميع وعلى
من – سنوات من الإصباح، سنوات من الوهم –
يرى اليوم المدينة في الواد.

متى يجوز الشهادة بالكمال لقصيدة ما؟ لقد شغل هذا السؤال غوتفريد بن إلى حد بعيد، وهو يقول مجيبا عنه، حين يؤلف كاتب في سيرته ستة أو ثمانية من مثل هذه «الأبنية الجديرة بأن تخلف للأجيال القادمة»، فإن لديه الحق في أن يعتبر نفسه كاتبا ناجحا.

ولكن مسألة اعتبار قصيدة «بينا» قصيدة كاملة سواء وفقا لمعايير بن نفسه أو لمعايير أي أحد سواه مسألة لا تخلو من الجدل. وهذا القدر من الجدل يتناسب تناسبا طرديا مع تفكيرنا مليا بالسؤال إذا ما كان الكمال فعلا هو أقصى درجة يمكن أن تبلغها قصيدة ما. على كل حال فإن هذه القصيدة تعيش أيضا في عدم كمالها. نعم، إنها تعيش كإنسان، هذه هي نوعيتها المميزة؛ وهي توقظ ميلنا بحكم تميزها هذا، الذي يبقى في منأى عن الكمال. أي قدر من الحصى وأي قدر من التعابير المعوجة يكمن في هذه القصيدة! إنه يحول أمه إلى «سلف» (Ahne)، ويجبرها فضلا عن ذلك على أن تكون قافية لصيغة الجمع المشبوهة «أوهام» (Wahne)، وهو لا يقوم بذلك مرة واحدة فقط، بل مرتين فعلا، مرة في بداية القصيدة ومرة في نهايتها. «من الحلو لم نر ما يزهر الكثير» – ما معنى هذا بالضبط؟ «وهذا يسري على الجميع وعلى، من [...] يرى اليوم المدينة في الواد»: ما نراه هنا هو، لنعبر عن ذلك بتعبير مهذب، تنافر نحوي. اللغة تتقدم هنا بمعادلات ازدواجية لا تأتي بأي نتيجة («لسنا بحاجة إلى طباعة بالألوان، لسنا بحاجة إلى أوعية لخلط الألوان»)، لكي تعود


Twitter: @ketab_n

بعدها وتسمح على حين غرة بإضافة تنحرف عما هو مألوف: «كما ذكرت» – استلمنا شاكرين النسخة الثانية.

إن الأمر ما كان له ليسير على غير ذلك. القصيدة تعمل كادحة على معالجة بطاقة بريدية. بطاقة من أم بن – أما إقامتها في منتجع كوزن فيعود السبب فيها إلى إصابتها بمرض السرطان، الذي ماتت بسببه آخر الأمر. بن كان قد عاد إلى المنزل حين كانت أمه تنازع الموت؛ والأب، القس المسن، قد منع ابنه، الطبيب الشاب، اعطاء المورفيوم لها، وبهذا فقد كان الابن وقد امتلأ صدره حقدا وقلة حيلة مجبرا على رؤية نهاية أمه المليئة بالعذاب. يمكننا أن نقول في هذا المنزل إن كلا الوالدين قد مات في نظر بن في حالة وفاة واحدة، الأم المحبوبة والأب المكروه. إن من يتحدث هنا إذن هو شخص يتيم.

ما الذي يتبقى له؟ ليس إلا أثرا صغيرا جدا، حفظه ورعاه برقة حائرة، أثراً تترك فيه علامات التنائي ذعرا عميقا. أثراً يدرك حتى ما تبقى مما مضى وكأنه مهدد بالزوال: كذا يكون بإمكاننا تفسير استخدامه لكلمة «سلف». هذا السطر من البطاقة يستخدم لغة مرتّبة على نحو جدير بهذا الموقف التواصلي وبمؤلفة الأسطر نفسها، غير المتملكة ناصية اللغة الألمانية المكتوبة (أم بن انحدرت من المناطق الناطقة باللغة الفرنسية من سويسرا)، والتي تريد أن ترسل إشارة إلى عائلتها بأن كل شيء على ما يرام، ما لا يمكن قوله في هذه الحالة أبدا. وهنا تبدأ عبارة الوادي الجميل بالرنين، فيخرج منها الحب المكتوم. حب الأم، وبما أن القصيدة لا تتوقف عن الدوران حول هذا السطر الواحد والوحيد، فإن القضية تتعلق بحب الابن أيضا. والابن يردع عواطفه ردعا منعكس الصورة، للحيلولة دون ايقاع الحب في حرج ما. وهو يجيب على القيود التي تفرضها وسيطة البطاقة البريدية بالقوة بقيود الأغنية الشعبية، بالتركيب المرتّب البسيط للأبيات والسطور، بغيابه الذهني أكثر من مرة في المضمون اللغوي وفي الطريقة التي تنقل بها هذه الوسيلة صوت القلب إلى حركة اليد.

هنالك الكثير الكثير مما قد يزعج القارئ في أشعار بن: كيف أنه يمجد برودة تركيب الجمل العصري ويكتب في نفس الوقت قواف كقواف آيشندورف. كيف أنه يدخل فقر



Twitter: @ketab_n

عائلته بشكل عاطفي صعب المراس – «في بيت والدي لم تعلق لوحات غينسبورو» – يا للفظاعة، إنها حالة صعبة فعلا! كيف أن قصيدته تستمر بالتدفق والثوران، دون أن يتحول الجانب اللطيف لاصطفاف السطور هذا إلى أمر يثير الشك؛ وإذا تممت قصيدته قائلة « الكابالا، الحجر الأسود»، فبإمكاننا أن نثق تمام الثقة بأنه قد خلط الحابل بالنابل وقصد الكعبة. ولكن هنا ولحسن الحظ يتسرب كل ما وضع عليه انتاج بن الغزير شرط المحدودية مرة واحدة إلى الخارج، ليصل إلى تعبير «أكواخ صغيرة» الذي ما كان لنا أبدا أن نحتمله في موضع آخر.

كما أن هنالك بركة ملقاة على القصيدة، بركة لا يدركها هو بنفسه على ما يبدو. فلاسم المدينة بينا وقع يشبه وقع اسم الاشارة الأبعد المليء بالشوق في اللغة الألمانية jener (أولئك). الأوقات ترتب نفسها في درجات على غرار هذا الواقع مثل سلسلة من التلال تتلاشى الواحدة منها تلو الأخرى في البخار: عندما كتبت البطاقة، عندما استلمت، عندما تذكر الابن مرسلتها بعد وفاتها – وأخيرا: اليوم! اليوم هو دائما، بعبارة أدق، دائما الآن. هذا هو ما يسري على الجميع على الرغم من الصيغة النحوية المبهمة التي أخفق فيها الكاتب. القصيدة تثب وثبة نمر من عام 1926، وهو العام الذي كتبت فيه، مارة بالعام 1956، وهو العام الذي توفي الكاتب فيه، مباشرة إلينا هاهنا لترسو في عام 2006. على كل منا الدور مرة واحدة بالضبط: هكذا يتكون التاريخ. القصيدة تسير في هذا الفضاء، دون أن تتحدث عن ذلك في الحقيقة؛ وهذا بالذات هو ما يجعلها مؤثرة كل ذلك التأثير، حزينة ومثيرة إلى ذلك الحد. بينا ما زالت تنتظر مستلقية في واديها الحلو؛ لقد رأيتها في الأمس وأنا مسافر على الشارع السريع.



Twitter: @ketab_n

## معرفة ذكورية بنبتة الغار
## المجلد الأخير من مجموعة أعمال يونغر

لقد تم إخلاء منزل كبير بأكمله. ووضع كل شيء في اثنين وعشرين صندوقا؛ وفي الصندوق الثاني والعشرين، الصندوق الأخير، وضعت، كما جرت العادة، كافة الأغراض الشخصية الصغيرة، التي لم يفكر بها أحد منذ زمن. وإذا رفعنا الغطاء عن هذا الصندوق فسيكون لنا أن نلقي نظرة تتسم باسترخاء أكبر وتكشف لنا في ذات الوقت وبطريقتها الخاصة أمورا أكثر مما تكشفه لنا النظرة إلى الأغراض الكبيرة المرتبة.

«أعمال متأخرة، متفرقات، من المخلفات»، هذا هو اسم المجلد، الذي نكون قد حصلنا فيه على المجموعة الكاملة لأعمال إرنست يونغر. وهو يحتوي على يومياته من السنوات الخمس الأخيرة، على رواية كاملة، على عمل درامي لم يكتمل، على ملحوظات من أسفاره، قصائد (هل منا من كان يعرف أن يونغر كان يكتب الشعر؟) ترجمات (هل منا من كان يعرف أن يونغر كان يترجم؟)، خطابات ورسائل شكر، مجموعة من الأعمال بألوان وأشكال مختلفة من سبع وثمانين سنة من العمل الأدبي الدؤوب. نحن نشهده هنا كمؤلف كلمات تمهيدية لدراسات حول الجعارين وكوجيه محلي عند تدشينه لمجموعة من التماثيل «في دائرة بنك صندوق التوفير في زاولغاور»: «على الأرض ثلاثة أشخاص مع كلب ينظرون إلى الأعلى وبوم على السطح»؛ إنه «رمز متفائل»، يقول يونغر عن هذا العمل الفني الرائع المتحدث عن الابتذال الذي نجده في مناطق المشاة والمصنوع من البرونز الخالص والذي لا بد لكل من يقرأه أن يراه فورا أمام عينه الداخلية. الأحلام تحتل حيزا آخذا بالاتساع، وهي لا تفعل ذلك بصفتها واقعا مفسرا، بل واقعا ثانيا يكتسب وزنه بنفس القدر الذي تفقد فيه عواقب وسياقات الواقع الأول أهميتها. الإنسان الذي يبلغ المائة من العمر إنسان حر.

إن أقدم ما وصل إلينا من النصوص نص يصف رحلة لابن الرابعة عشرة من العمر، يونغر يسافر عام 1909 إلى فرنسا ويقول بلغة قوية غير لبقة إنه «قد شرب كما هائلا من النبيذ»، غير أنه لا يمتلك إلا «قدرا يسيرا من المال». أما آخر نص فهو مؤرخ بـ 17. آذار 1996؛ يونغر



Twitter: @ketab_n

يتحدث فيه عن حفل نحر في مدينة «لوفن» وعن قراءته لأعمال دوستويفسكي وهو يموت أثناء قراءتها. آخر كتاب يقرأه الإنسان في حياته: أي فكرة موحشة هذه! يبدو أنه ليس هنالك، حتى لمن يتمتع بأكبر موهبة ويعتبر كل يوم يعيشه معجزة وهدية، ما يسمى نهاية طبيعية وضرورية. إن الحياة، مهما تأخر الأمر، تتوقف دوما، بشكل مفاجئ وغير متوقع، في منتصفها.

ليس هناك الآن أي داع لإثارة الجدل القديم، الذي يتمثل بالسؤال فيما إذا كان يونغر من أعظم الأسلوبيين أو من أبشع اللاأخلاقيين. هذا الشق الجمهوري الاتحادي قد تلاشى نوعا ما، ولم نعد نتوقع أحداثاً زلزالية جديدة من شأنها أن تعيده. كيف علينا أن ننظر إلى مسألة أن يتلقى ابن المائة من العمر رسالة من مجهول كتبت فيها كلمة «سادي»؟ يونغر يقيد هذه الواقعة في ذاكرته، ويرى أنه من الزائد عن اللزوم أن يقوم بكتابة تعقيب على ذلك وينظر إلى ما يجري حوله، كما يقول هو بنفسه، كـ «postumem Humor». من طيات هذا المجلد الذي يتسم بالارتخاء ويخلو من الإصرار يبدو لنا يونغر كمقرب طاعن في السن.

«لقد آمنت بخدعة العين، حين اعتقدت أنني رأيت بين قبري فريدريش فون شتاوفنبيرغ ومارتن فون كاته ليلكة مزهرة، فيما كشفت النبتة عن نفسها وتبين أنها نبتة غار قوية وضخمة على غير العادة ؛ بانت دافني».

أن بإمكان الفراشات أن تكشف عن نفسها، بينما يتعذر ذلك على النباتات المزهرة مسألة يتعين على عالم الحشرات الكامن في صاحب الأسلوبية الأدبية معرفتها في الحقيقة. كما ومن الممكن بالتأكيد في مثل هذه المناسبة التعبير بشكل أبسط عما أسماه «خدعة العين»، «اعتقدت(ها) مزهرة». وعلى الرغم من ذلك فإن الأمر مع هذه التعابير لا يتعلق، أو على الأقل لا يتعلق فقط، بإيماءة الاستحواذ والترهيب المتغطرسة. هذه السعادة النابعة من التعرف على نبتة الغار النادرة في أرض ربيعية والتحدث عنها بشكل مزدوج عن طريق ذكر اسمها اللاتيني دافني، أعرفها حق المعرفة، فقد كنت أعهدها من جدي خفير الغابات الموهوب الذي كان يتجول في الغابات وينظر إلى الأمور بنفس العين التي ينظر



Twitter: @ketab_n

بها يونغر. إنها معرفة رجالية، نعم؛ ولكنها ليست معرفة سيادية، فقد كانت أكثر نقصانا وأكثر قصصية من أن تكون ذلك، بل وانطوت فضلا عن ذلك على رغبة كبيرة فيما يتم ايصاله للآخرين. يونغر مستعد لأن يعطي الشباب في أي وقت كان وبشكل خال من الحقد مما قسطا من هذه المعرفة، الشباب الذين، كما يقول ولديه الحق في ذلك، يشعرون بالالتزام تجاه البيئة التي يعيشون فيها، هذا على الرغم من عدم قدرتهم على التمييز بين شجرة الدردار وشجرة البلوط.

وأنا أعرف أيضا هذه المراوغة الخسيسة بعض الشيء التي تضفي نوعا من الغموض على الموقف الخاص من الحكم النازي، دون أن تشجب ولو مرة واحدة أي شيء منه. وهي تكمن عند يونغر في مناداته غير ما مرة للاسم شتاوفينبيرغ، حتى لو لم يكن الأخير يمت بأي صله لما هو بصدد الحديث عنه، كما نرى في مثالنا. (والإشارة تثير لدينا الانطباع غير مكترثة بمشاعر الآخرين تقريبا بأن علاقة يونغر بـ 20 تموز لا تتعدى في جوهرها حقيقة أنه كان يسكن بالأجرة لدى ابن عم رجل المقاومة شتاوفينبيرغ). لقد اشتكى غوبلز ذات مرة من أنه لا ينقطع عن بناء جسور ذهبية ليونغر، غير أن الأخير لا يبدي أي امتنان له: هذا هو، ذلك اللون من القومية الألمانية، الذي يلج بكل سلاسة إلى حيز الفاشية ويحافظ على موقفه رغم ذلك، بأن يتذكر تلك الحادثة، التي قيد فيها اختلاف وجهات نظره في محضر؛ شاعرا على الرغم من ذلك بنوع من الارتياح لعلاقته بالجناة الكبار. (لقد كان جدي طيلة أيام عمره فخورا بأن رودولف هيس كان قد عبر شخصيا عن اعتراضه على تعيينه قاضيا.)

من المستحيل أن نتكلم عن يونغر دون أن نأخذ سنه المتقدمة بعين الاعتبار. فلعمره يعود الفضل في قسط ليس بيسير من الاحترام الذي عاد، واكتسبه في سنوات حياته الأخيرة. لقد كان ذلك مشهدا مأساويا لا يخلو من السخرية حين قام الرئيس الفرنسي متيران بصحبة نظيرة كول من باب الأدب بزيارة الكهل المحب للحياة – متيران الذي يصغره سنا بكثير، بل وكاد أن يكون ابنا له، قد ثقل عليه المرض وبدت عليه ملامح الموت، ما لا يمكن لنا أن نقوله عن هذا الكهل الذي يحتفل هنا بعيد ميلاده. (يونغر لا


Twitter: @ketab_n

يذكر بالمناسبة هذا المشهد في يومياته.) هنا تتحرك روح التناقض التي تأبى الاعتراف بالعمر المديد بصفته ظاهرة طبيعية كاستحقاق أدبي ولا تضمر لأسلوب يونغر الرقيق في تعامله مع سلحفاته تيودولينده سوى سخرية كاريكاتورية. ما الذي كان يشير عند بن إلى عمر ميتهسيلاه، حين كان، لنقل، في السابعة والخمسين من عمره، حين كان واحدا من رجال كثيرين في منتصف أعمارهم في جمهورية ألمانيا الاتحادية الفتية، حين كان على كل حال أصغر سنا بشكل ملحوظ من غوتفريد بن على سبيل المثال؟

وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة أمراً لم يأت بمحض الصدفة، أمراً يلتصق بهذه السنوات التي تزيد عن المائة بقليل، أمراً لا نفيه حقه في الوصف بمجرد أن نضع عليه لافتة «شاهد العصر» العظيمة والعامة في آن واحد. ربما كان يونغر ظاهرة معقدة، ما لا يعني أنه لم يكن ظاهرة نمطية جدا للطبقة التي انتمى إليها. ولكن طبقته لم تعد موجودة، فقد توفي الممثلون الآخرون لها من حوله. ولا ينبغي علينا أن نفرط في قلب أعيننا مستغربين، إذا ما تحدث عن حقيقة أنه آخر من ظل على قيد الحياة من بين حاملي وسام «Pour le Mérite» وأنه الوحيد الذي ما زالت صلة مشروعة تربطه بالعائلة البروسية الحاكمة: فالأمر على ذلك فعلا، حتى لو لم نكن اليوم لنعبر عن ذلك بهذه الطريقة. وبإمكان النمطي عنده بالذات، وفي وحدة تأخره، أن يظهر وكأنه أمر في غاية الشخصية. أمر يمثل قبل كل شيء وعي الشخصية التي يصنعها، وعي لا يفارق الضابط حتى للحظة واحدة. يونغر يكتب جملا مثل: «إن جد الأصدقاء في هذه الأثناء لا يمكن إيقافه، مثل فيليب بارتيل في إذاعة «France Culture»، حيث لا يريد للمرة الأولى أن يكرس حلقة من برنامجه لأعمالي». إن هذا لا هو بالأسلوب الكبير، ولا هو بالبهرج المختال، الذي قد يبدو به: بل بالأحرى نوع ماض من الجهد يسعى لاعطاء المبتذل كذلك شكلا.

والحقيقة إن سبب إثارة هذه السن ذلك القدر من الهيبة والاحترام، هو أنها تضم سنوات أكثر مما نعد. فقد تمكن يونغر في قرنه، القرن العشرين، وقبل حلول الخسائر والتدميرات الكبرى، من أن يكوّن نفسه في آخر لحظة وأن يتحول إلى ذلك الشخص الذي عاش هذا القرن. يونغر يرد على السؤال، ما هي أفظع حادثة شهدها في الحرب العالمية الأولى قائلا:



Twitter: @ketab_n

«أننا خسرناها»، وهو يعجب بأسلوب بارد من كل من لا يعتبر هذه المقولة إجابة مفهومة ضمنا. ولكن يونغر يحلم متخفيا بدور قائد فرقة الاقتحام ويعيد نفسه إلى العصر الذهبي الحقيقي، الذي هو القرن التاسع عشر. وهنا كتب أطول نص في المجلد، نص تعود أحداثه إلى فترة سبقت ولادته بخمس سنوات تقريبا، رواية «لقاء خطير». دبلوماسي ألماني شاب، عاكف بشكل تام في عالم الأطفال الخرافي، يدخل في علاقة جنسية مع سيدة جذابة نصف مجنونة من المجتمع الباريسي، والمسألة تنتهي دون أن تخلو من التوتر، إلى قتل ومبارزة. يتعلق هذا العمل الفني من حيث موضوعه، وأسلوبه السردي ونظرته الى الحياة بعمل غريب عن عصره على نحو محير: عمل لا يتحدث فقط عن حقبة منصرمة، بل وينتمي إليها بشكل تام، كما لو كان مغرقا بذكريات من فترة ما قبل الولادة. لا بد لنا من أن ننظر إلى ذلك كميزة، بدلا من اعتباره نقصا، لكي نتمكن من تذوق لياقة وأناقة هذا العمل – وأخص هنا ما يتعلق بموهبة يونغر الكبيرة، وما يتعلق بحاسته في إدراك الفوارق الدقيقة بين روابط الرجال المختلفة. يونغر يعرف، بعبارة أدق، يشم، ذلك الفارق الهام الذي يميز الجيش عن الشرطة، القضاء عن السلك الدبلوماسي، الصيادين عن الجنود – وهو يعرف ذلك القدر من العداوة الذي لا بد لكل فئة من هذه الفئات أن تضمره تجاه الأخرى نظرا لهذه الروائح التي تحدد بها كل منها منطقتها. لقد عرض هذا العالم نفسه أمام يونغر الفتي كعالم آخذ بالتلاشي، ويونغر يبدأ حياته المديدة بشوق وحنين. وهو، المولود من بعد، يهدينا هذا الشوق وهو ما زال طازجا جدا إن صح التعبير.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## غونتر غراس: «طبل الصفيح» ـ مارتن فالزر: «نصف الوقت»
## روايتان كلاسيكيتان من جمهورية ألمانيا الاتحادية الفتية في مقارنة لرتبتيهما

**محاضرة ألقيت في جامعة كيمنيتس التقنية بتاريخ 19 . نيسان 2007**

لقد كان البعض يقول في السابق عن الأدب الألماني، تحديدا الأدب الألماني الغربي، إن ساعة الصفر قد دقت عام 1945، الساعة التي مسحت مرة واحدة اللوح القديم الملطخ تماما بأمور غير سارة، وفتحت صفحة جديدة. هذا مع العلم أن قوى كبيرة يصعب إدراكها كانت تهيمن على العقد الأول بعد الحرب في الواقع. ولم تنشأ هناك فجوة حقيقية إلا في عام 56/1955، حين ماتوا جميعا في غضون سنة واحدة: توماس مان، ممثل البرجوازية، بيرت بريشت، أهم ممثل للهجرة اليسارية، غوتفريد بن، أغزر من ظل في وطنه انتاجا. «هكذا إذن، مات توماس مان»، كتب آرنو شميدت في رسالة ذات مرة. «نعم، we all must die. ولكن آديناور ما زال على قيد الحياة، أليس كذلك؟»

هذا ما كان عليه الحال في النصف الثاني من الخمسينيات. ما من شأنه أن يملأ هذه الفجوة، أن يعيد للمجتمع الذي عاد منذ فترة لتنظيم صفوفه تاركا الحرب ورائه، وجهه الأدبي وبالذات وجهه القصصي؟ كان لا بد لنا من أن ننتظر قليلا، حتى ظهر الاسمان ليدويا كدويّ ضربة على طبل، وقد ظهرا هنا أيضا في غضون سنة واحدة. الاسمان اللذان حافظا على مكانتهما حتى يومنا هذا؛ بيد أنهما قد باتا الأن رجلين مسنين، إلا أنه ما من أحد منهما يفكر أبدا في الانسحاب من الحياة الأدبية والخلود إلى الراحة. لقد صدرت رواية «طبل الصفيح» لغونتر غراس عام 1959، فيما صدرت رواية مارتن فالزر «نصف الوقت» عام 1960. بهما بدأ ما يمكن لنا أن نصفه، بصرف النظر عن بعض الأمور البسيطة، بحاضرنا.

انحدر غونتر غراس من دانتسيغ، التي كانت تتمتع في فترة طفولة غراس وفي الفترة المبكرة من شبابه بالمنزلة الصعبة، منزلة المدينة الحرة. ومفاد ذلك أن المدينة لم تكن بعد الحرب العالمية الأولى منتمية لا لألمانيا ولا لبولندا، بل كانت تشكل بالأحرى نقطة نزاع



Twitter: @ketab_n

دائمة بين الخصمين. وعلى خط الحدود هذا نجد سيرة حياة غراس؛ الذي لم يكن ألمانيا بحتا، بل إن جذوره تعود بالأحرى إلى كاشوبيا، الأرض السلافية الواقعة ما وراء حدود دانتسيغ. ولكنه وعلى الرغم من ذلك فقد استدعي في أواخر الحرب العالمية الثانية إلى الخدمة العسكرية كجندي ألماني، وبالتحديد من قبل نسق الوقاية (SS) كما نعرف منذ فترة قصيرة، وهو لم يكن قد بلغ الثامنة عشرة من عمره عند انتهاء الحرب، فعمل بعدها في مجالات مختلفة لكسب بعض المال، حتى اكتشف موهبته الفنية، فدرس فن النحت في دوسلدورف ومن ثم فن الجرافيك في برلين. ولم يتورع عن استغلال حرية السفر المكتسبة من جديد، فسافر إلى إسبانيا، وإيطاليا، وإنجلترا، واسكندنافيا، وإسرائيل وعاش في الفترة الواقعة بين عام 1956 حتى 1960، أي في فترة نشوء روايته «طبل الصفيح» في باريس.

في الرواية نجد الكثير من عناصر السيرة الذاتية هذه. شخصية الرواية الرئيسة أوسكار ماتسيرات في نفس عمر الكاتب تقريبا، وهو أيضا يولد في دانتسيغ، كما ويجوز له هو أيضا تمجيد شجرة عائلته، التي تتشابك فيها الغصينات الألمانية والكاشوبية، وهو لا يتخذ أبدا قرارا نهائيا بشأن اسم عائلته، إن كان يتعين عليه أن يحمل اسم أبيه من ناحية قانونية ماتسيرات، أو اسم أبيه الطبيعي النصف كاشوبي برونسكي، أو اسم جدته الكاشوبية كولياتشيك. ولكن ما يميز أوسكار عن غراس هو أنه يدرك كطفل حاذق وهو ما زال في الثالثة من عمره أن لا نفع من أن يصبح المرء بالغا في ظل الظروف السائدة، فيقرر في أعقاب ذلك إيقاف نموه – قرار يعلله ظاهريا بسقوطه من على درج الطابق تحت الأرضي. وهكذا فإن طوله يتوقف ظاهريا عند ألـ 94 سم التي بلغها، فيما يدرك داخليا وببلوغ مبكر خبيث عالم البالغين بأسره، ويستخدمه بأسلوب مخادع لصالحه، إذ إنه يحتل موقع المراقب، الذي يمكن اعتباره، ولا شك، النقيض القطري للرؤية من عل، والذي يحظى بميزات كثيرة، فهو يراقب مستغلا ما يحصل عليه من رأفة بصفته طفلاً معوقاً من تحت تنانير وطاولات طعام ومنصات. وهو يظهر، وكأن كل ما عنده ليس كافيا بعد، خاصيتان تجعلانه لافتا للنظر في محيطه. فهو يمتلك طبلا يحمل نموذج اللهب باللونين الأحمر والأبيض يكاد لا ينقطع عن الضرب عليه، طبلاً لا بد من استبداله بشكل متواصل



Twitter: @ketab_n

لكثرة الاستعمال؛ كما وأنه يتمتع بقدرة حادة على الصراخ إذ أن بإمكانه أن يكسر كل ما هو زجاجي إذا استعملها. وهو وبفضل هذه التجهيزات يكاد يحصل دوما على ما يريد، فيما يدرك أيضا كيف يغير اتجاه الجوانب غير السارة من العالم التاريخي بشكل لبق. وهكذا فإنه وإن كان قد تواجد هو الآخر في ذلك اليوم التاريخي، الأول من أيلول عام 1939، يوم اندلاع الحرب العالمية الثانية، في مكتب البريد البولندي المتقاتل عليه بعنف في دانتسيغ (لأسباب أنانية طبعا: إذ إنه يريد من البواب أن يصلح له طبله)؛ وبينما يقوم الألمان بقتل باقي المشتركين بكاملهم كأفراد عصابة، فإن أوسكار، الطفل البريء البالغ من العمر أربعة عشر عاما، يخرج من هذا الاشتباك سالما، بل ويصطحب حتى إلى منزله بكل حرص وعناية من قبل رجال فصيلة الاقتحام (SA). كما وأنه يحظى وبصرف النظر عن قصر قامته في وقت مبكر جدا بجمع بتجارب جنسية سرية. وهو يقدم مع غيره من الأقزام عروضاً مسرحية في باريس أثناء الحرب (في هذه الفترة يبدأ اجتياح النورماندي)، ويسلك بعد الحرب طريقا فنيا يقوده إلى دوسلدورف مثل مؤلفه تماما. إن إقامته في مؤسسة تمريضية – وهنا أيضا لا بد من القول إن هذه الإقامة قد أتت متصلة بمعاملة مميزة وخاصة له – تشكل إطار الرواية الذي يصل زمنيا إلى فترة نشر الرواية.

ولد مارتن فالزر عام 1927 وهي نفس السنة التي ولد فيها غراس، وهو أيضا يطلب للالتحاق بالخدمة العسكرية في أواخر الحرب عام 1944. انحدر فالزر من المنطقة الألمانية، التي يبقي على إخلاصه لها طيلة أيام حياته؛ وما زال حتى في يومنا هذا يعيش على مقربة من مسقط رأسه فاسربورغ على بحيرة بودنزي. إن سيرة حياته تتسم بقدر أقل من العالمية، وبقدر أكبر من التقليدية عموما. لقد درس العلوم الأدبية والتاريخية في ريغينسبورغ وتوبنغن، وكتب رسالة الدكتوراة عن كافكا. وقد عمل في وقت مبكر من حياته كمحرر للراديو، ومن ثم للتلفزيون لدى مؤسسة إذاعة جنوب ألمانيا (Süddeutscher Rundfunk) في مدينة شتوتغارت.

وفي رواية فالزر أيضا نجد عناصر كثيرة من سيرته الذاتية. أنزيلم كريستلاين، الشخصية الرئيسية في رواية «نصف الوقت»، يكبر فالزر سنا بقليل وقد قاتل أثناء الحرب في الجبهة



Twitter: @ketab_n

الشرقية ووقع أسيرا لدى القوات الروسية. أنزيلم يكسب لقمة عيشه في مدينة كبيرة في جنوب ألمانيا، من الممكن لها أن تكون، ولكن ليس بالضرورة، مدينة شتوتغارت، وبالتحديد في قطاع يشترك هو بنفسه في تحويله إلى قطاع رائع من ناحية اقتصادية مع سير الرواية: إذ يرتقي من وكيل تجاري يتجول بأغراض متغيرة من قرية إلى أخرى إلى أحد العاملين في شركة عالمية للدعاية والإعلان مقرها في نيويورك، بل ويرسل لأغراض تدريبية حتى إلى هناك لبضع أسابيع. (فالزر لا يبوح لنا كعادته إلا بالقليل القليل عن هذه المرحلة في الكتاب.) إن الأحداث الحقيقية في الرواية مختصرة زمانيا أكثر بكثير منها لدى غراس؛ فبينما يمتد النفس القصصي عند هذا على مدى عقود ثلاثة من الزمن، فإن فالزر يحشر أحداث روايته في أقل من نصف عام، فيما يتركز الجزء الأول، الذي يتضمن قرابة أربعمائة صفحة، على أربعة وعشرين ساعة فقط. كريستلاين، الذي خرج حالاً من المستشفى بعد أن أجريت له علمية جراحية، يستيقظ من جديد لأول مرة في بيته ويرى نفسه مباشرة معرضا إلى تدفق أفراد عائلته إليه بشكل لا هوادة فيه، الأطفال الثلاثة الصغار ليسا، غيدو ودريا ولا سيما، بل وبشكل خاص، زوجته آليسا. وهو يفلت من زوجته، التي كانت تخطط لـ «أمسية زوجية» ولكن ليس دون حيلة وشجار، كي يتمكن من الذهاب إلى الخطوبة الحادية عشرة لصديقه يوزف ـ هاينريش، كما جاء في بطاقة الدعوى بشكل صريح. كريستلاين يحاول قبل كل شيء تنظيم حياته الغرامية؛ فقد كان قد ترك بعض الأمور وراءه حين دخل إلى المستشفى في وضع قد يفهم بمعنى مزدوج، فكان عليه أن يخبر بشكل رؤوف كل من آنا وغابي وصوفي بأنه مضطر إلى إنهاء علاقته بهن، ما لا يفلح به إلا جزئيا. ولكن سوزانه خطيبة يوزف ـ هاينريش توقد شعلة خياله في حفلة الخطوبة لدرجة لا ينال فيها إلا قسطا يسيرا من الراحة الداخلية فيما يتبع ذلك من أحداث. وكالته لبيع أجهزة التدفئة تنهار – ولكن صديقة إدموند، طلائعي لوطي من قطاع الدعاية والإعلان ورجل أوجاع ساخر، يجري اتصالاته في نفس اليوم مع شركة الدعاية العملاقة باترسون ومع شركة الأطعمة فرانتسكه، ما يتيح لنا بدوره فرصة النظر إلى أفق اجتماعي مختلف تماما، جيل جديد من قباطنة الاقتصاد والوجهاء يصطف في المقام



Twitter: @ketab_n

الأول هنا أيضا في الحفلات، التي يبحث فيها الغنى الجديد المضطرب عن شكل لنفسه. لم تتخذ في آخر الأمر إلا قرارات قليلة؛ ولكن أنزيلم قد باع سيارته القديمة من طراز فورد إم 12، التي تبدو وكأنها قد خاضت وخسرت الحرب بمفردها، واشترى عوضا من ذلك سيارة مرسيدس 180 جديدة بالتقسيط: أنزيلم قد خاض هنا مشوارا انتهى به إلى الأعلى، مهما كان ذلك الترقي هشا.

بصدور الروايتين السميكتين، «طبل الصفيح» (730 صفحة) و «نصف الوقت» (890 صفحة) يبدأ الأدب الألماني الأحدث – الأدب الألماني الغربي الأحدث، كما يتعين علينا أن نقول، وذلك لأن أدب جمهورية ألمانيا الديمقراطية قد سلك طريقا آخرا. يتضح حتى من حجم هاتين الروايتين ما تستحقانه؛ كما وتعتبر كلتاهما أول وأضخم إصدار لمشروع متكامل يمتد ما يعالجه حتى سنوات السبعينات. غراس يؤلف أثناء عمله ثلاثية دانتسيغ كتابي «القط والفأر» و «سنوات الكلاب»، فالزر يتابع ثلاثية كريستلاين ويلحقها بروايتي «الحصان وحيد القرن» و «الانهيار». إنه لمن الملائم إذن أن نقوم بمقارنة سفينتي القيادة هاتين، هذين العملين الكلاسيكيين الأوليين في جمهورية ألمانيا الاتحادية الفتية وأن نتحقق من نقاط التشابه بينهما.

لا شك أن رواية «طبل الصفيح» هي الرواية المعروفة أكثر، والأشهر عالميا منذ حصل غراس عام 1999 على جائزة نوبل التي يعود الفضل فيها إلى هذا الكتاب في المقام الأول. إن مسألة منح غونتر غراس هذه الرتبة العالية وكأنها مفهومة ضمنا – وها أنا أصل الآن إلى النظرية الرئيسة في محاضرتي – مسألة ظلم فيها فالزر: فروايته أفضل بكثير من رواية غراس.

على من يدعي أمرا كهذا أن يقوم أولا ببيان ما يعتبره رواية جيدة. إن الرواية، بل لنقل من باب الإكمال الرواية السميكة، ليست كالشعر قارب تجديف شخصي، ولا هي قارب شراعي مثل الدراما، التي يتوقف الأمر عندها على أناقة حركتها، بل إنها سفينة بضائع نقيّمها على غرار كمية المواد التي تستوعبها وتخزنها بشكل آمن، دون أن تميل بها أو تبدأ الحمولة المتواجدة داخلها بالتأرجح يمينا ويسارا. سنقوم في بحثنا هذا بوضع شرطين



Twitter: @ketab_n

مكملين أحدهما للآخر على الشكل، شرط السعة وشرط الثبات؛ وزن الحمولة الكلي لا يكفي وحده، على السلع أن تصل أيضا إلى هدفها بشكل آمن وموثوق به.

ليس هنالك ما نشك به بالنسبة لنوع الحمولة التي تريد كلتا الروايتين نقلها؛ المسألة تتعلق بتاريخ ألمانيا في الفترة الواقعة بين جمهورية فايمر المتأخرة وجمهورية بون المبكرة، بالفترة الواقعة بين ولادة الكاتبين وحاضرهما آنذاك، قرابة ثلاثين سنة، تغيرت فيها أمور كثيرة، فيما بقيت أمور أخرى على حالها. غراس، وهذا ما يمكن لنا أن نعتبره نقطة ضعفه الأولى، ينظر إلى ذلك كمطالبة بالسرد المستقيم. الإطار الذي يختاره لروايته – أوسكار الذي يطلب من الممرض المعتني به برونو أن يأتي له بخمسمائة ورقة ليست بيضاء بل «عذرية» البياض، كي يكتب حكايته – لا يتمتع إلا بقدر قليل من القوة البنيوية. بل ويتعين في الحقيقة على ما يمضي من الوقت المجرد لوحده القيام هنا بكل شيء: في الرواية برولوغ صغير يمتد حتى جيل الجد والجدة، ومن ثم يولد أوسكار وهو في كامل قواه الثقافية، ويوعد في مهده بأن يحصل على طبل من الصفيح في عيد ميلاده الثالث، فيوقف في هذا اليوم الموعود بالذات نموه، من حيث مظهره الخارجي وشخصيته أيضا – وبهذا يكون غراس قد أبعده حتى عن الامكانيات المتواضعة نسبيا التي تتسم فيها الرواية الواصفة للتطور الذهني لشخصيتها –، ومن ثم يحدث هذا وذاك. الأمور تسير إلى حد ما على ما يرام، طالما ظل كل شيء في دانتسيغ وفي الحي على ما هو عليه وجارى التيار الزمني للحياة العائلية دون الحاجة إلى بذل أي مجهود منوط في أن يقوم المرء شخصيا بالسباحة. وهكذا يقتات غراس لقمة عيشه حتى العام 44/43. عندها تقترب الحرب وتبدأ في تفجير صومعة هذا العيش الهادئ. أوسكار ينتقل إلى باريس وإلى جبهة الأطلسي ليعمل كفنان فاريتيه – وفي هذه اللحظة ما وراء منتصف الكتاب بقليل يحدث شيء للرواية. حتى أولئك الذين دافعوا عن كتاب غراس يتذكرون النصف الأول منه بشكل أكثر كثافة من تذكرهم للنصف الثاني، ويعترفون خلافا لإرادتهم بأن الكتاب تنسل أطرافه بعض الشيء في النصف الثاني منه. التيار وحده لم يعد يكفي كقوة دافعة في هذه اللحظة التي بدأت تتزحزح فيها الأماكن؛ أما النتيجة فقد كانت اضطرابا متبرما. أوسكار يعود



Twitter: @ketab_n

ثانية إلى دانتسيغ، ومن ثم يأتي الهرب عام 1945، وأوسكار يجد نفسه بشكل أو بآخر في دوسلدورف من جديد، يقضي قليلا من الوقت واقفا كموديل أمام الرسامين، يقدم عروضه في حانات الجاز، ينحت بعض شواهد القبور، مثل سيده ومبتدعه تماما، ولكن بشكل شاحب أكثر؛ وما من شيء مبتدع هنا سوى سلمه المهني كضارب طبل في ساعات المساء يجوب أرجاء العالم لتقديم عروضه أمام الآلاف من المستمعين المفتونين بفنه.

ولكن ذلك مبتدع بشكل سيئ. كيف يمكن لذلك أن يكون؟ فالطاقات الفنية لطبل طفل محدودة. الكاتب يريد إجبارنا (على نحو يشبه ما يفعله هيرمان هيسه في «لعبة الكريات الزجاجية» ولكن بشكل جاهل أكثر وعلى مستوى أدنى بكثير من مستوى الموسيقى الخيالية في «دكتور فاوستوس» لتوماس مان)، أن نتخيل لذة فنية، لا يمكن لها وبمنتهى البساطة أن تكون موجودة أصلا. بعبارة أخرى، إنه لا يفلح أساسا في التوصل إلى ذلك؛ وهو يبدو وكأنه قد أصيب بشلل يحس بأنه لا أمل فيما يعتزم القيام به، دون أن يريد الاعتراف بذلك. البعض يميل إلى مراعاة «متعة السرد الخيالي» لدى غراس، ولكنني أتساءل، أين هي هذه المتعة، نحن نجد في الرواية في أعقاب ذلك بعض المراحل المتفرقة بشكل متزايد لينقضي بعدها أمر الكتاب. لا شك أن هنالك سبباً داخلياً يبرر لمَ أن نهايات الروايات تتسم عموما بطابع لا يرسخ في ذاكرة القارئ كما ترسخ بداياتها؛ ولكن هذه الرواية بالذات تموت ميتة بطارية السيارة القديمة.

أما فالزر فقد وضع على خلاف ما فعل غراس الاقتصاد السردي للزمن كمهمة رئيسية نصب عينيه منذ البدء. فهو يتعامل مع الإحداثيات الزمنية لكتابه بشكل مدروس للغاية. الجزء الأول بكامله، والذي لا يقل كما قلنا عن النصف بكثير، يحشر حياة أنزيلم كريستلاين في يوم واحد ووحيد. ولكن ليس بأي يوم: فأنزيلم ولما كان قد عاد من جديد ليواجه العالم لأول مرة بعد غياب دام ثلاثة أشهر، فإن هذه الأشهر الثلاثة بالذات هي التي تكثّف هنا، وبشكل خاص في شخصيتها المكلفة أكثر من وسعها. وبينما يتواجد أوسكار دوما في ظروف رغيدة بفطرتها، فإننا لا نجد أمرا واحدا مفهوما ضمنا لدى أنزيلم، بل عليه أن يكافح في سبيل كل بند من جدول الأعمال هذا. كما وأن فالزر يعمد مرارا



Twitter: @ketab_n

إلى اجتذاذ ساعات موجزة من الجزأين اللاحقين أيضا. ساعات يسلط فيها أضواءً حادة على ما يراه وعلى ما يريد قوله، بدلا من أن يسمح للمجريات بأن تسيطر عليه وتطوعه. الماضي يدرك كأمر يستدعي ما جرى إلى أذهاننا؛ عدسته وحاجزه الضوئي هي العار والألم. إن ما يجري هنا لا يمكن لنا أن نصفه بالاستعراض الذهني؛ بل إن الماضي يتقدم بالأحرى على حين غرة في لحظات ضعيفة المقاومة ليدرك أنزيلم من جديد. وإذا ما أسرع وخرج عن مسلك الحاضر الذهني الذي لا بد منه لينحرف قليلا إلى حيث الرصيف، فإنه يفاجئ برؤية ذلك المشهد أمامه، الذي لا يعدم به هو، الهارب من الخدمة العسكرية، رميا بالرصاص وفقا للأحكام العرفية، بل وبشكل مفاجئ شخص آخر تماما بدلا منه، أو بأن تستدعى إلى ذاكرته على نحو ارتباطي السنوات المبكرة المخزية زهاء العام 1950، حين كان أنزيلم يتجول في فصل الشتاء في القرى الفقيرة من سويسرا الفرنكية أو من منطقة شفابن العليا ليبيع أقمشة تجهيز العرائس؛ لقد كان أمامه خمس عشرة ثانية تقريبا لكي يقول ما عنده، فهذه هي الفترة الزمنية التي كان يصمت فيها المنشار الآلي للرجال بين قص لوح خشبي وآخر. ولكن ما كان يبيعه في الحقيقة، حين كانت العانسات، اللاتي لا أمل لهن في الحصول على زوج يوما ما، تمسكن وقد ارتسمت الابتسامه على وجوههن بالأقمشة وتتحسن نوعيتها، هو الأمل. أضف إلى ذلك أنّ عليه أن يسرع في عقد صفقته التجارية، التي كانت مهددة بأن تتحول فورا إلى مجلس مليء بالدموع إذا ما دخلت العمات والجارات الساخرات إلى البيت. كل ذلك يتم عرضه بشكل موضوعي، بشكل خال من الانفعال، وخال أيضا من السخرية اللاذعة. وهكذا فإن هذه المشاهد تتمتع بتأثير أقوى من تأثير تصريحات الخجل التي يدلي لنا بها أوسكار بشكل متكرر، أوسكار الذي لا يقدر، كما يقول هو بنفسه، على أن يغفر لنفسه إن كانت له يد في موت بعض الأشخاص المقربين منه. كيف يمكن لأوسكار هذا الوحش الصغير أن يشعر بالخجل؟ إن غراس يدعي ذلك مجرد ادعاء، أما فالزر فلا يزعم ذلك أبدا؛ ولكننا نجد الخجل على الرغم من ذلك مكتوبا على جبين شخصيته الضعيفة اللبقة أنزيلم.

رواية طبل الصفيح» تحتاج إلى الكثير من الوقت كي تصل إلى حاضر أواخر الخمسينات



Twitter: @ketab_n

قادمة من الماضي، وهي ما أن وصلت حتى كانت قد استنفذت كل قواها. أما فالزر فإنه يصوغ زمنه بأسلوب فني مكثّف كحاضر مطلق يرقد فيه الماضي طبعا: مثل الضرس المتقيح في الفك، الذي يسكّن نبضه بأدوية قوية.

نحن لا نجد في الرواية أي نوع من الحماية لا من قريب ولا من بعيد، وأقل ما نجدها في العائلة نفسها. كتاب فالزر يبدأ واصفا لنا الحيز الوحيد والحقيقي الذي تجد فيه شخصيته قسطا من الوقاية، وهو النوم مهما كانت أحلامه مزعجة، يدمره صراخ الأطفال، الذين تلاحقهم الزوجة. وهم يحاصرونه ويقتحمون خلوته وراحته بعد أن لم يروه لمدة ثلاثة أشهر. وهذا بدوره يتيح نظرة حادة أكثر، وخصوصا على الزوجة؛ السارد يراها ويصفها كما لو كان يراها ويصفها لأول مرة. لنقارن في هذه المنزل كيف يصف كل من غراس وفالزر ملامح امرأة هامة بالنسبة للسارد. لنبدأ بغراس:

«هل كانت ماريا جميلة؟ لقد ظهرت بوجه جميل مغسول للتو، ونظرت ببرودة أعصاب، دون أن تنظر ببرودة، من عيون رمادية بارزة بشكل قوي بعض الشيء بأهداب قصيرة ولكن كثيفة من تحت حواجب سوداء متصلة على جذر أنفها. عظام وجنتيها البارزة ملامحها بوضوح، التي يتخذ جلدها في الصقيع لونا يميل إلى الزرقة ويتقشف بشكل مؤلم، أضفت على وجهها مساحة تبعث الراحة، يكاد لا يوقفها أنفها الصغير، الذي هو وعلى الرغم من صغره ليس غير جميل ولا غريب، بل مبني بشكل جميل بكل ما فيه من رقة. جبينها بدا مستديرا عند لمسه، وقد كان صغيرا وحددت معالمه في وقت مبكر تجاعيد رأسية من اجترار الأفكار فوق جذر الأنف الذي غطته الحواجب. لقد انسدل ذلك الشعر البني، الذي ما زال حتى اليوم محتفظا ببريق جذوع أشجار مبتلة، مستديرا متجعدا على الأصداغ، لكي يكسو الجمجمة الصغيرة سهلة الإمساك التي تكاد لا تظهر مؤخرة رأس كما لدى الأم تروتشينسكي».

هذه هي ماريا، تلك الفتاة العاملة في الدكان والمنتمية إلى أسرة ماتسيرات، والتي خاض معها أوسكار أول تجاربه الغرامية. يبدو هذا المقطع مقبولا جدا لأول وهله، ولربما كان مملا بعض الشيء. والأن لنقرأ كيف يصف أنزيلم زوجته أليسا أثناء تناوله لأول إفطار



Twitter: @ketab_n

مشترك معها بعد فترة طويلة:

«وجهها لم يعد كما كان قبل قليل أرضا غامضة المعالم. فقد كانت قد قسمت كل شيء من جديد على فم حددت معالمه بشكل حاد، على حاجبين، على محجري عينين، وهذبت المساحات الأخرى وتركتها على الرغم من ذلك خشنة مخملية كالبودرة. صورة للصحراء الكبرى التقطت من الجو، حبة دراق لم تنضج بشكل كامل بعد. ولكن لماذا لا تترك عينيها متجانبتين؟ فهي تلحق الزوايا الداخلية بأذناب صغيرة متجهة إلى الأسفل. أما الزوايا الخارجية فتثنيها بمشابك إلى الأعلى، وتحلق حواجبها، بحيث يرتسم قوسان زائدان متجهان من جذر أنفها إلى فوق. كل ذلك لا ينفع. الإضافة الرسمية الملونة بكاملها معلقة بشكل غريب على الخط الأفقي المتصل ولا يمكن لها أن تغيره. هناك رسامون يرون الأمور بشكل عادي جدا، يرسمون زقاقا من منظور طبيعي، ومن ثم يبدأون بتنقيط الصورة وتلطيخها هنا وهناك، ولكنهم ومهما حاولوا قيد الطبيعة في الصورة، ومهما حاولوا إرغامنا على الدخول فيما يريدونه من اتجاه، لقد فات الأوان، المولود الأول لا يسعه سوى أن ينظر مبتسما بشكل سافر أكثر من المعاطف التي لا حيلة لها».

مثل هذا الأسلوب الكتابي سمة من سمات العجلة، على خلاف ما نجده لدى غراس من متاع متباطئ. غراس الذي يميل هنا جدا للراحة لا تساوره أية شكوك بشأن ما يتظاهر به الوجه الأنثوي بأنه منتج طبيعي فيصدقه وينطلق من هذا المنطلق دون قيد أو شرط. وهو يطرح السؤال، إذا ما كانت ماريا جميلة، ولكنه يعود لينساه. وهذه مسألة لا يمكن لنا أن نأخذها على فالزر. نظرة شخصيته أنزيلم تومض في خليط من الرغبة والشك الذي لا يثق بحبه الخاص. أما رد فعل أليسا على ذلك فقد أتى وبشكل مسبق على نفس النحو التي تأتي عليه ردود فعل النساء اللاتي يعرفن الرجال عامة ويعرفن رجالهن خاصة: إنهن يهيأن الطبيعة الإنسانية الهشة لوجوههن وفقا لما يتوقع من الإثارة الأنثوية. أما نظرة الرجل فتظهر لهذا السبب كمحادثة نقدية للمناورة بعد انقضائها؛ وهي تنتقد وبشكل غير عادل الطبيعة القاصرة التي لا طعم لها وتنتقد في اللحظة ذاتها محاولة التصليح العنيفة. وفي دقة المراقبة يعشش إزدراء لاذع يسمم العلاقة بين الجنسين. كما وتجدر الإشارة إلى أن فالزر



Twitter: @ketab_n

لا يفينا هنا في الحقيقة بوصف لوضع قائم، بل بوصف لعملية ما وهو يقوم بذلك على النحو الذي نصح به ليسنغ تماما: فليسينغ يضع هوميروس، الذي يصف عملية صنع درع أخيل في منزلة أعلى من فيرجيل، الذي يصف الدرع الجاهز. وإذا ما قيل إن أليسا «تثني» و «تحلق» و»تقسم» و «تحدد المعالم بشكل حاد»، فهي تفعل ذلك فعلا. أما غراس فيلجأ قدر ما في وسعه للاستعانة بتعابير إخبارية لا يتعدى نشاطها ظاهرها («أضفت مساحة»، حددت معالمه»، انسدل على الأصداغ»). وهو يخفق حتى في المرة الوحيدة التي يحاول فيها التنويه إلى حدث حقيقي: جبينها «بدا مستديرا عند لمسه» – وهذا أمر لا يقوم به القزم أوسكار ولا يمكنه حتى أن يقوم به، فأوسكار بقصر قامته (وهنا يكمن وجه الإثارة البديع في المشاهد اللاحقة) لا يصل إلى جبين ماريا، بل يصل برأسه بالكاد إلى منتصف جسدها. إن فالزر قد تمكن من حشو أكثر بكثير من المعلومات حول الرجل والمرأة وحول العالم الذي يعيشان به وذلك في مقطع بنفس طول مقطع غراس.

القرار بشأن نجاح أو فشل رواية ما تتخذه الصلة التي تحددها الرواية ما بين الأمور الخاصة التي تتحدث عنها وما بين الأمور العامة التي ترمي إليها. إن مصير الرواية التي يقول فيها البطل «أنا» (وهو يفعل ذلك لدى غراس ولدى فالزر على حد سواء)، يتوقف بوجه خاص على المكانة التي يخرجه فيها مؤلفه إلى العالم. غراس يختار لشخصيته دور المراقب اللامتغير الذي لا يجوز المساس به، ولكنه يدفع ثمنا باهظا جدا لقاء أن ما من سوء قد يلحق به، وهذا الثمن يتمثل بإبعاد الشخصية عن السياقات الهامة. أوسكار الذي كان له أن يلعب كل هذه المدة الدور الخاص لطفل في الثالثة من عمره، أضف إلى ذلك ما يمنحه له طبله وقوة صوته الهدامة من تسلح يحول دون وقوع أي هجوم عليه، لا يتجاوز حتى فيما يتسم به من ذكاء البالغين الإطار الضيق جدا، الذي يحدده كل مجتمع لطفل صغير بهذا الشكل. شخصيته وطبعه مصقولان بشكل جامد لامتغير، الأحداث تقبع غير متزحزحة في تعاقب مراحل غير متصل بعضها ببعض.

لقد مجد البعض رواية «طبل الصفيح» ووصفوها بأنها «رواية بيكارسكية». هذا صحيح أيضا، غير أنه لا يجدر بنا أن ندرك ذلك على أنه ثناء على الرواية. فالرواية



Twitter: @ketab_n

البيكارسكية تمثل درجة مبكرة قليلة التطور شكليا لتلك الفئة، التي تتميز بعدم اكتراثها بالمجريات السيكولوجية، كما تتميز بمبدأ ترتيب الأحداث الذي لا يثمر عن أية نتائج. هنالك أمور كثيرة تحصل لبطل الرواية، ولكن ذلك لا يعني أي شيء. فهو يشبه مقلاة تفلون التي يطشطش فيها دوما شيء ما دون أن يظل أي شيء عالقا فيها على الإطلاق. لربما كان هذا اللون الروائي مقبولا بالنسبة إلى القرن السابع عشر، قبول القرن الرابع عشر لفن رسم لا يعرف قوانين المنظورية. ولكن من يعود بعد أن وجدت هذه القوانين وفرضت نفسها بمحض إرادته إلى ما وراءها فإنه لا يفعل ذلك في غير جرم. الكاتب الذي يعمد في القرن العشرين إلى تأليف روايات بيكارسكية يتقهقر إلى حيث الرجعية السيئة لفن رسم ساذج.

مثل هذه الرواية تغلق نفسها في وجه فئة التجارب. ومحل هذه التجارب يحل لدى غراس في كل مكان الاختراع الغريب. لا بد لنا من أن نعتبر ذلك اضطرابا جسيما في عملية الأيض القصصي مع العالم. أما حصيلة ذلك فتكون عناءً مزمنا يشبه ضغط الدم المرتفع: إذا تم ضخ الدم بشكل متواصل وبضغط عال فإن أوعية الجسم تبدأ بالتصلب. وغراس يعجز عن أن يمنح كل ما لا يتحول أمامه إلى واقع غريب شكلا ما. لنتناول في هذا المنزل المشهد الأول المشهور في الكتاب: جدة البطل الكاشوبية تجلس وقد لفت نفسها بأربع تنانير في الحقل أمام نار أوقدتها لتشوي بعض البطاطا. في هذه اللحظة يهرب رجل، جد البطل لاحقا، من رجال الشرطة العسكرية الذين يلاحقونه، فيختبئ في ضيقه هذا تحت تنانير المرأة. وبينما كان رجال الشرطة المنذهلين يستجوبونها وقد ساورتهم الشكوك، تبدأ المرأة فجأة بقلب أعينها وبالتنهد بشكل غريب. هذه هي اللحظة، كما يقول لنا الكاتب، التي تحمل بها الجدة بأم أوسكار لاحقا. لنترك هنا مسألة إن كان ذلك ممكنا أصلا من ناحية نفسية في وضع كهذا – ولكن كيف يكون ذلك ممكنا من ناحية جسدية، كيف يمكن أن يجري ذلك بين امرأة جالسة ورجل متكور تحتها وذلك على نحو لا يلاحظ فيه شاهدان قريبان منهما أي شيء على الإطلاق؟ لا شك أننا سنكون شاكرين للرسام التصويري غراس لو أنه أوفانا بلوحة بهذا الخصوص.



Twitter: @ketab_n

يميل البعض إلى مدح القدرة الابتداعية لدى غونتر غراس. بصرف النظر عن أنه ليس لديه في الواقع ذلك الكم الهائل من الأفكار كما يقال، بل إنه يسير بالأحرى دوما ملازما تلك القلة القليلة من الأشياء ورموزها (الطبل، كسر الزجاج بالغناء، التي يبقى مداها ضيقا وتبقى قابليتها للتوسيع ضئيلة إلى ذلك الحد): فإن هذه الابتداعات ليست إلا أمورا ولدتها الحاجة، وبدونها لا يكون بإمكان غراس أن يكتب شيئا أصلا. غراس يزعم أن أوسكار قد تحايل على الفاشية وخرب عليها الأمور. وهو يصف لنا كيف جرى ذلك ويقول إن أوسكار قد اختبأ أثناء فعالية فاشية كبيرة تحت المنصة وبدأ يدق على الطبل رقصة تشارلستون مفسدا بهذا موسيقى المسيرة.

«ولكن الشباب أمام المنصة لم يفهموا رقصة تشارلستون. فقد كان ذلك جيلا آخر. ولم تكن لديهم طبعا أية فكرة عن تشارلستون و «Jimmy the Tiger». فبدأوا يدقون – آه، يا صديقي العزيز بيبرا – ليس أغنية Jimmy و Tiger، بل طرقوا عشبا وبنجرا، ونفخوا بأبواقهم سدوم وعمورة. فقالت المزامير في نفسها، الأمران سيان. فشتم قائد فرقة المزامير زيدا وعبيدا. ولكن الشباب من فرقة المزامير وفرقة الطبول واصلوا على الرغم من ذلك بكل ثمن بالتطبيل والتصفير والتزمير، بحيث كان الأمر بالنسبة لجيمي في منتصف أكثر آشهر أب النمر حرا متعة حقيقية، أن فهم المواطنون الذين تدفقت آلاف مؤلفة منهم أمام المنصة أخيرا: أن كانت هذه أغنية Jimmy و Tiger ما أعلنوها رقصة تشارلستون»!

وهنا أيضا: كيف جرى هذا بالضبط؟ طبيل صغير واحد في مخبأ يكفي لإخراج آلاف مؤلفة عن إيقاعها، ألوف تعمل ضجيجا منسقا للغاية مستعينة بذلك بجوقتين فضلا عن ذلك؟ كما ويقول النص أيضا إن الجمهور لا يعرف تشارلستون أصلا – حتى «يفهم» ذلك أخيرا. كيف يكون للمرء أن «يفهم» لحنا غير موجود، لحنا لا يعزف على أسماعه، بل يضرب على الطبل فقط؟ فاللحن يسحر الجميع آخر الأمر كما يقال. إن تحول حيلة أوسكار التي هي في غاية الشخصية إلى ظاهرة جماهيرية، وانتقالها من حيز العائلة إلى حيز العالم التاريخي، لا يشكّل هنا، بل يؤمر به. والطريق الذي يتعين علينا أن نسكله



Twitter: @ketab_n

هنا من أجل اقتفاء أثر غراس، هو طريق يستخدمه من تعابير مزدوجة خاوية: «عشبا وبنجرا»، سدوم وعمورة»، «الأمران سيان»، زيدا وعبيدا، وأخيرا «بكل ثمن». إن هذه التعابير لا توحي بأية قوة شعرية، كما يتظاهر الكاتب أمامنا، بل إنها تظهر بالأحرى حيرته كيف يمكن له هنا أن ينقل لنا ما يلزم؛ إنها حالة ضعف متباهية بنفسها. يتبين هنا أن الأمر الذي قيل عنه دوما إن حياة غراس تكتنز به ما هو إلا سمكة ميتة إذا ما تطرقنا إليه عن كثب مرة واحدة[1].

وأن يكون أوسكار ناشطا على هذا النحو مسألة غاية في الأهمية بالنسبة لغراس، إذ يتعين هنا أن تتم المصادقة على بطله كعنصر هدام على المنصة التاريخية. وهو لا يقوم مرة واحدة بل مرارا بفض مثل هذه «المسيرات ذات الصبغة البنية» (145). لننظر هنا قبل كل شيء إلى النعت الذي يستخدمه غراس. لماذا يكتب «ذات صبغة بنية» ولا يكتب «بنية» أو يكتب مباشرة «فاشية»؟ ليس من النادر أن تكشف لنا روح أديب ما عن نفسها في كلمة واحدة. غراس ضد النازيين، لا جدال في ذلك. ولكنه غير قادر، أو غير راغب في إظهار ذلك القدر من الطاقة العدائية التي يتطلبها عدو من هذا النوع. ويبدو أن الأمر ممل بالنسبة إليه أن يكتفي بمجرد الإصرار على أنه ضد ذلك. لذا فإنه يسعف نفسه، وينتقل إلى حيز السخرية الآليه للكباريه بأن يضيف تلك اللاصقة على التعبير الحيادي «بني». إن الوجه الممتع للكباريه، على ما ازدهر به في الستينات، ولم يذبل كليا حتى يومنا هذا، هو أن الكباريه يحتفل بيساريته كمتعة ذاتية. ربما لم تكن المرجعية الذاتية، ولم يكن قناع هذه الابتسامة المتواصلة واضحا إلى هذا الحد زهاء العام 1960، حين كان المجتمع الألماني الغربي ما زال موجودا في المرحلة التحديثية لإعادة الهيكلة. واليوم ولما كانت اليسارية قد قطعت كل صلة تقريبا بالتفكر في العالم وتغييره ولم تعد شيئا آخر، كما ولم تعد تريد فعلا أن تكون شيئا آخر إلا نهجا حياتيا، فإنه بمقدورنا أن نرى بشكل أوضح، أن الأمر لم يكن لدى غراس عام 1959 على غير ذلك. وحقيقة أن غراس كان «يساريا» يمكن لها أن تظهر

1– ملحوظة المؤلف: لقد نبهني أحد الموسيقيين في الجمهور مشكورا إلى أنه ليس من المستحيل تقنيا أن تؤدي نبضة واحدة مزعجة خفيفة الصوت وإن ظلت قائمة لفترة طويلة إلى حيرة إيقاعية في جوقة كبيرة أيضا. ولكنه اعترف طبعا أن انتقال غراس هذا لم يتم تشكيله ولا بأي شكل من الأشكال.



Twitter: @ketab_n

كفنار وكمستحق. لقد مضى كل ذلك وانتهى. وحتى غراس نفسه يحس بذلك ويسعى إلى أن يسلك طريقا مغايرا، كما لاحظنا في موعد أقصاه أقواله المؤثرة بمناسبة بطولة كأس العالم لكرة القدم في العام الماضي[1].

إن المدهش لا يبعد في نطاق الغريب عن المستحيل إلا قدر خطوة واحدة صغيرة. نحن نميل إلى التحدث عن «الواقعية السحرية» إنما تخطى هذه الخطوة. الواقعية السحرية خدعة فنية استغل بها في المقام الأول ألأدب الفتي للجنوب التقليد الروائي الأوربي لأغراضه الخاصة. هنا يعمل تفصيل فيزيائي ما، ولا ضير في أن يكون هذا من المجال الديني، موهبة نبوية مثلا، قوة سحرية، عودة خيالية لكائنات روحية من فترة ما قبل الاستعمار إلى سلطان الأحداث، كنواة تبلور ويحيط بها وصف لعالم محلي مميز. والنقد الغربي يصدق ذلك، كما نصدق ما تعرضه للبيع تلك المحلات، التي كانت تسمى فيما مضى حوانيت العالم الثالث ولم تعد تسمى اليوم سوى حوانيت عالمية، من أقمشة مطرزة وتماسيح محفورة يدويا وقهوة تصل إلينا عن طريق التجارة العادلة ونشتريها. في هذه السلة الشرائية تندرج أيضا الواقعية السحرية. وغراس يختطف هذه الواقعية بأن يحجم في وقت مبكر عن السماح لأوسكار بالنمو، وبأن يمنحة قوة تكسير الزجاج بصراخه، ويذهب بها إلى حقول شمال شرقية. وفي هذه اليد بالذات تظهر لنا الواقعية السحرية ضعفها كاملا، إذ إنها تفقد سحرها لأنها محاطة بأمور واقعية وتحرم في الوقت ذاته من واقعيتها لأن كل هذه الأمور لا يمكن لها بكل بساطة أن تحصل. أوسكار يريد أن يدفع تمثال الطفل يسوع المصنوع من الجص في الكنيسة الكاثوليكية إلى أن يبدأ بالتطبيل، أي أن يقوم بمعجزة جسمانية. وهو يضع الطبل والعيدان بين يدي التمثال العاري البدين ويترقب ماذا سيحصل.

---

1- ملحوظة المؤلف: ما هو أساسا سبب ذلك النجاح الذي حققته شخصية أوسكار ماتسيرات غير المحبوبة في الحقيقة لدى صدور الكتاب؟ فولفرام إتي أستاذ العلوم النحوية قد عبر عن تخمينه في المناقشة التي أجريب بعد المحاضرة في أن هذا النجاح يعود إلى المكانة المزدوجة التي يحتلها أوسكار، والتي يمكن تفسيرها كقوة جبارة ولا سيما كعجز في آن واحد، وهذا ما تعبر عنه حصانة أوسكار الذكية. وهذا كله يتوافق مع الأوضاع التي كانت سائدة في أواخر الخمسينات، حين كان للناس أن يقيدوا المعجزة الاقتصادية على حسابهم، فيما كانت الأمة بشكل عام ما زالت واقعة تحت وصاية خارجية كان من الممكن أيضا ادركها على أنها حماية. ف. إتي يرى أن نجاح الكتاب يثير قدرا أكبر من الاستغراب، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنه يتميز بغياب السلوكيات العاطفية كليا.



Twitter: @ketab_n

– «اضرب الآن على الطبل، أيها اليسوع الحلو، جص ملون يطبل على الصفيح، أوسكار يتراجع، وينزل الدرجات الثلاث مبتعدا عن السجادة ويقف على البلاط، لم لا تطبل، أيها الطفل يسوع، أوسكار يخطو خطوة كبيرة إلى الوراء. يبتعد عن التمثال، ويضحك كثيرا، لأن يسوع يجلس هاهنا، ولا يعرف كيف يطبل، ولعله لا يريد ذلك.
– لقد بدا الملل ينال مني كما يقرض حيوان طبقة سميكة من الشحم – وإذا به قد بدأ بالضرب، قد بدأ بالتطبيل!

وبينما ظل كل شيء دون حراك: فقد ضرب يسارا، ويمينا، ومن ثم بكلا العودين، ضرب بشكل متقاطع، وتلاعب بالعيدان بشكل جيد فعلا، لقد أخذ ذلك بمنتهى الجدية، وكان محبا للتغيير، وقد أتقن الإيقاع البسيط، كما أتقن الإيقاع المعقد، تخلى عن كافة الخدع الفنية ولم يولي اهتمامه إلا للصفيح، لم يثر حتى انطباعا دينيا ولم يَبْد كجندي مرتزق استعاد حماسه، بل كان كل ذلك موسيقيا فقط، ولم تكبر نفسه عن الأغاني المألوفة، دق الأغاني التي كانت على كل لسان، «كل شيء سيمر»، و «ليلي مارلين» طبعا، أدار إلي ببطء، لربما بشكل مفاجئ، رأسه ذي الشعر المجعد وعينيه الزرقاوين كعيني برونسكي، ضحك ضحكة مستكبرة إلى حد ما وطبل أغاني أوسكار المفضلة في مجموعة واحدة من المنوعات: لقد بدأ بأغنية «كأس، كأس، كؤيس»، وتطرق إلى «جدول الحصص»، الغلام قد أوقع مثلي تماما ما بين راسبوتين وغوته، صعد معي إلى برج الطوابق، زحف معي تحت المنصة، اصطاد الأنقليسات على مكسر الأمواج في الميناء، مشى إلى جانبي وراء تابوت أمي المسكينة الذي يضيق عند قدميها ووجد أكثر ما يثير دهشتي، مرارا وتكرارا تحت التنانير الأربع لجدتي آنا كولياتشك».

ومن ثم يعيد اليسوع إلى أوسكار آلته، ويطرح عليه السؤال: «هل تحبني؟» ويصفه بصخرته، وأوسكار يظهر غاضبا لتحميله ما لا طاقة له به. المعجزة لا تثمر عن أي شيء والقصة تقبع في صومعة من اللاتأثير. المسيح يعمل هنا، كما ندر أن يفعل، على أن يلاحظه الناس بشكل مباشر وبشكل لا سبيل لإساءة فهمه. ولكن المعطي والمستقبل لا يعرفان ما الذي يتعين عليهما عمله بعضهما مع بعض: قطعة من الجص تتحول إلى شيء متحرك،


Twitter: @ketab_n

وذروة الحكاية هي أن المسيح يقوم بما يقوم به «مثلي تماما». من يحتاج، طالما كان مثل نفسه تماما، إلى يسوع؟ لقد جرت العادة أن تتمثل وظيفة أكبر المعجزات بالمصادقة على حضور أعلى؛ أما ما يحصل هنا فهو مجرد استلام أحدهم، وبرضى لا يخلو من الملل استعراضا تقدمه ظاهرة الشبيه. ما هي علة إخفاق غراس بهذا الشكل الممل إلى ذلك الحد؟ من الواضح هنا أن النبضتين اللتين تهيمنان على أسلوب غراس الكتابي تعترض الواحدة منهما طريق الأخرى: فعدم قدرته على صياغة التجارب الواقعية تدفعه دوما إلى اللجوء إلى خدع فنية من غير المحتمل، خدع تتجدد دوما وتكون دوما أروع من سابقاتها، هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فهو يريد لنفسه ولبطله أن يكونا غير قابلين للمهاجمة على الإطلاق، وهذا بدوره يعني استحالة إثارة انطباعهما. أوسكار بارد الأعصاب؛ وبرودة الأعصاب لا تصلح لأن تكون مبدءاً كتابياً. والمعجزة لا تنفع إلا من يكون في خشوعه مستعدا لأن يرحم. وهذا ما لا يجوز لأوسكار المصفح وما لا يقدر عليه أصلا. وهكذا فإن المعجزة هنا تكون قد حصلت هباءا.

مثل هذه الواقعة ليست حادث عمل. لقد أوردت هذين المثالين، التجمهر النازي الذي فض تطبيلا، والمسيح الذي يأتي بالمعجزات، خصيصا، كي أبين مدى حتمية اخفاق غراس في محاولته لإيصال العالم التاريخي بمستوى التعالي كي يستغل ذلك لأغراضه.

أما مارتن فالزر فيصوغ شخصيته أنزيلم كريستلاين بشكل مغاير تماما: فلا يجعل منه شخصية محصنة تقف خارج الحدث، بل شخصا مشتركا مهددا في كل لحظة، شخصا لا يمكنه أن يسمح لنفسه بالتمتع بالنعيم المتغطرس المتمثل بالوقوف جانبا، بل إنه ليس لديه بالأحرى سبيل آخر إلا أن يشترك بالعالم المحيط به وينخرط فيه دون قيد أو شرط. «المحاكاة» (Mimikry) هذا اسم أول باب في رواية «نصف الوقت». والمحاكاة مشروع يخالف المنطق: ثمة مخلوق يحاول أن ينجو كمخلوق، كفرد، بأن يتحول ليشبه مخلوقا آخرا تماما؛ وهو يتنازل عن كل ما ينتمي إليه من مضمون ومن مميزات في سبيل بلوغ وجوده المجرد. وهو ينجو عن طريق إدراكه بأن لا سبيل لنجاته؛ وإذا ما أفلح في



Twitter: @ketab_n

تدمير نفسه، فإن بمقدوره أن يعتبر ذلك نجاحا له. إذا نقلنا ذلك من عالم الحيوانات إلى بطل فالزر (إن كان بمقدورنا أصلا أن نسميه بطلا) فإن ذلك يعني من المنظور الروائي فرصة عظيمة: من إبقاء أنزيلم على مواظبته، من اشتراكه بأكبر قدر ممكن من الحماس، ومن اضطراره رغم ذلك إلى أن يعكس تصرفاته في كل ثانية، يتحصل موقف سردي يعيد وبشكل مسبق ما هو خاص (كيف أصل هنا إلى فائدتي؟) إلى ما هو عام (ما هو الموضوع هنا أصلا؟). أو لنعبر عن ذلك بلغة الشخصية نفسها: «إننا نسيء إلى أنفسنا، إن لم نتخيل لدى قيامنا بكل خطوة، ما الذي يحدث لنا». نحن نلمس هذا الموقف أكثر ما نلمسه هناك، حيث لا نتوقعه، في الحياة الغرامية..بما أن أنزيلم يفتقر إلى نواة صلبة يتمسك وغيره بها، فإنه عاشق حائر محتاج بقدر ما هو عاشق غير مخلص. وإلى هذه النقطة بالذات يعود الفضل في جزء ليس بيسير من طاقة الكتاب القلقة ولا سيما الفضل في أكثر مقاطعه تعذيبا وبهذا أفضلها أيضا.

وكريستلاين هو الآخر كان مضطرا إلى إشغال نفسه بما هو متعال. إن كاتبه يتنازل طبعا عن عكاز الواقعية السحرية، ويأخذ عوضا من ذلك الشوق إلى العالم الأعلى والأصلد كما هو عليه، كظاهرة اجتماعية، وبوجه خاص خمسينات جمهورية ألمانيا الاتحادية، تلك السنوات التي تبحث لمالها الجديد عن أشكال الزامية ومعتمدة. وهنا نجد كاثوليكية مزخرفة تحظى باحترام بالغ وتتشابك بشكل غير منفصم مع دائرة من العارفين بالفنون. على كل حال فإن هذا ما يعتزم أن يعزز به منتج الأطعمة الشهية ليو فرانتسكه مكانته رمزيا حين أقام حفلته الهامة: فقد تمثلت ذروة ما يقدمه لضيوفه في الأمسية بإخراج تمثال يعود إلى الحقبة القوطية المتأخرة لشفيع اسمه القديس ليو، كهربائيا من تجويف في الأرضية ليظهره أمام الحاضرين، وقد جرت هذه العملية مصحوبة بألفاظ التعجب والدهشة من طرف الضيوف؛ غير أن التمثال لم يكن كاملا، إذا كانت تنقصه اليد اليمنى – مسألة لا بد أن نرضى بها إذا تعلق الأمر بكنز قديم من هذا النوع. ولكن فرانتسكه لم يكن قد حسب حساب اللؤم الذكي لصاحب السخرية اللاذعة إدموند، الذي قد بدأ الآن بإلقاء محاضرة مقنعة حول مسألة قيام تجار الفن عمدا بقطع يد التمثال اليمنى التي هي



Twitter: @ketab_n

صفة تميز القديس، كما يتميز القديس بيتروس بالمفتاح والقديس باولوس بالسيف. المسألة واضحة كالشمس، التاجر قد خدع فرانتسكه! والآن ينتقل مزاج الحفل إلى حيز المرح، المضيف يبدو وقد تعرض لفضيحة كبيرة – وهنا يسرع الضيف الجديد أنزيلم لنجدته، بأن يغدر صديقه القديم إدموند. وها هو يقص على الحاضرين بصوت متواضع عميق من كتاب «Legenda Aurea»، كتاب الأساطير الذهبي الخاص بأمه التقية المسنة، حكاية القديس ليو، الذي كان يستمع ذات يوم إلى اعترافات الناس، حين قامت طفلة بتقبيل يده قبلة ساخنة لم تتقد فيها فقط نيران دينية. وهكذا بات القديس ليو في حيرة من أمره، فاتبع نصيحة الكتاب المقدس التي تقضي ببتر اليد اليمنى، إذا ما بدر منها أية مستقبحات. فمن المعروف أن الدخول إلى الجنة بيد واحدة أفضل من الدخول إلى جهنم بكلتا اليدين. وهكذا يختتم أنزيلم كلمته قائلا إنه ليس في افتقار التمثال إلى اليد اليمنى بالذات ما يثير الشك، بل إن ذلك بالأحرى دليل قاطع على أصالته! إن أنزيلم لم يقم بهذا بمساعدة صاحب عمله فقط، بل وأدخل نفسه في الوقت ذاته إلى هذه الدائرة كواحد منهم، كما وحدد معالم الدور الذي يعتزم لعبه مستقبلا. وهو دور الرجل الشائق، المزود بموارد غير عادية، رجل لا يتطلب الكثير في نفس الوقت، ولا يشكل أي تهديد على هذه الدائرة، رجل يتسم بالولاء. وهكذا فإنه يحتل لنفسه مكانا كصديق للعائلة.

إن هذه الحكاية الجميلة (التي لم يكن بوسعي للأسف اقتباسها حرفيا نظرا لطولها) تتمتع بكافة الميزات التي يفتقر إليها غراس: إنها حكاية مبتدعة بأسلوب جيد، لا تتطرق إلا لما هو محتمل اجتماعيا، تتمتع بتيار سردي وقدر من الإثارة والتشويق؛ تتمتع بالقدرة على وصف كافة المشتركين، ومنها ينبع أمر يتعلق بالمجريات القادمة للرواية. – أود هنا أن اقتبس مقطعا أطول من الكتاب. لقد قام أنزيلم حالاً، في إحدى الحفلات بسرد قصة عن ابنه غيدو. ولكنه لم ينتبه هنيهة في سرده هذا فقام (وكل نقص في توخي الحذر اللازم يعاقب عليه فورا)، بنطق الاسم على نهج ما يفعله الألمان Guuido بدلا من القيام بذلك كما يجب باللغة الإيطالية Gwido. وإذ بالمسألة تتطور ويندلع منها نزاع واسع النطاق



Twitter: @ketab_n

يخلصه إلى حدٍ ما من الورطة التي كان سيقع فيها.

«إدموند وديكوف ما زالا يتشاجران. قال إدموند لديكوف مؤنبا، إنه أمر «نموذجي للألمان» أن ينطق كل شيء باللغة الألمانية، فقال ديكوف لإدموند مؤنبا، بل إن إرادة نطق كل شيء بلغة أجنبية هو أمر «نموذجي للألمان»، وكل منهما أراد أن يثبت أن الآخر «نموذجي للألمان»، وكل منهما دافع عن نفسه، وذلك لأن عبارة «نموذجي للألمان» على ما يبدو أسوأ ما يمكن قوله عن شخص ما. وكلما استمعت إليهما أكثر، حرت بأمري أكثر. لربما كان أفضل شيء أن أقوم بتعميد غيدو من جديد وأسميه غيورغ أو غوستاف، فبإمكاني أن أنطق اسمه كما أريد Guuido أو Gwido، نصف العالم سيظل على كل حال من الأحوال يبتسم بوجهي ويعتبرني «نموذجي للألمان». وهكذا يدفع المرء دون سابق إنذار في دوامة دونما ذنب حتى وهو في أكبر سن. ولكن ربما أنني قد اقترفت ذنبا حين أعطيت ابني اسما إيطاليا. ولربما كان إدموند أو ديكوف سيكتشف حتى في ذلك ما هو «نموذجي للألمان». لقد قال لي طبيب الأسنان، إنه «نموذجي للألمان» إن نساءنا لا يتجرأن حتى على التنهد، حتى لو حفرت عندهن قنوات الأسنان حتى عظام القفص الصدري، فيما تطلب المرأة الفرنسية حقنة لتخفيف الآلام قبل أن تسمح للطبيب حتى بالدق على ضرسها. أما سوزانه فقد ادعت أنه «نموذجي للألمان» أن تتم عندنا دبلجة كافة الأفلام الأجنبية. فيما زعم لامبرت إنه «نموذجي للألمان» أن تقدم نفس الصلصة مع كل نوع من أنواع اللحوم. ويرى يوزف ـ هاينريش إنه «نموذجي للألمان» أن يترك أبطال الأمة، الذين زينوا لتوهم بأوراق البلوط والسيوف، الآن بكل بساطة جانبا، ذلك مع أنهم لم يكونوا نازيين، بل رجالا لا يهابون الموت.

ولربما كان حتى من ألـ «نموذجي للألمان» أن يصف كل منا ما لا يرغبه بأنه «نموذجي للألمان».

بأي قدر من الحظ وبأي قدر من النكتة يجعل فالزر شخصيته أنزيلم تتأرجح على هذا الخط الفاصل الخطير ما بين المميز والعام! إن الإدراك المتبقي يتحصل وبشكل تلقائي للغاية



Twitter: @ketab_n

من موقف معين، ويثبت نظرة اجتماعية حادة، قوة تشخيصية، ما زلنا نشعر بها حتى يومنا هذا. وإذا ما أردنا أن نعبر عن هذا اللون السردي بصفة واحدة، فإن هذه ستكون ولا شك: ذكي.

لماذا إذن، ولما كان فالزر أفضل بكثير إلى هذا الحد من غراس، ولمّا كان من الواضح أنه هو الأديب الذي يقابله، لماذا حصل على تقدير أقل بكثير من غراس؟ أخشى ما أخشاه أن المسألة تتعلق بالذات بهذا الذكاء التي يتسم به السرد الفالزي. غراس قد سهل المسألة من هذا المنظور على قرائه إلى حد بعيد. من تقيد في الستينات والسبعينات بقراءة غراس، فقد حصل، إن صح التعبير، على تذكرة دخول إلى ناد خاص بتنزيلات كبيرة. لقد قيل لي هذا الأسبوع إن معلمة للغة الألمانية لم تعالج لمدة سنة تعليمية بأكملها مع الصف الحادي عشر في مدرسة ثانوية إلا رواية «طبل الصفيح». رواية «طبل الصفيح» تسهل الأمور على المتكاسلين عن التفكير. ونحن لا نبالغ إلا قليلا، إذا قلنا إن الرواية لا تحتوى على فكرة واحدة. وأعداء غراس الذين ارتسمت وجوههم في رواية فالزر «نصف الوقت» بشكل أوضح وأنسب بكثير، مما قد يفلح به غراس نفسه يوما ما، قد اسدوا خدمة عظيمة لرواية «طبل الصفيح» بأن أضفوا عليها صفة شيطانية ووصفوها بأنها «رواية إباحية كاشوبية»، فقد كان لذلك أثر كبير. المسألة تتعلق هنا بأكثر من مجرد إثم متقادم. إذا قرأنا اليوم المقاطع المعنية، سنكتشف مدى ذلك الجفاف وتلك اللخمة التي يعبر فيها غراس عن المسائل الجنسية – بينما يلتزم فالزر، فالزر المبكر على الأقل، بقدر من التحفظ المتسم بالكياسة والذوق في هذا الخصوص، والذي نجده على قرب أكبر بكثير من غرضه. غراس وكتابه يرتكزان على التعابير «يسار» و «ضد»، ولكن ليس إلى حد بعيد؛ من يدافع عنه ويعجب به، يكون له الحق في أن يشعر بأنه قد تغلب على الماضي، ولكن دون أن يكون مضطرا إلى أن يعكس الماضي؛ إذ يكفي أن يعبر عن الماضي بعبارة «بني الصبغة»، وعندها سيكون كل شيء على ما يرام. في رواية «نصف الوقت» نجد، بشكل غير مريح أكثر بكثير، شخصية د. فوكس، الذي يحظى كمدير فرانتسكه للدعاية والإعلان باحترام وتقدير عام، قبل



Twitter: @ketab_n

أن يكشف أمره كمجرم حرب ويقبض عليه؛ في الحقيقة أن كل واحد كان يعرف ذلك، نعم، لقد حظي باحترام الآخرين بالذات بسبب ما كان ينسب إليه من عنف كرجل أعمال. والآخرون لم يميلوا عنه إلا عند حصول الفضيحة. يمكن لنا هنا أن نتعلم الكثير عن استمرارية وانقطاع التاريخ الحديث، أكثر بكثير مما نتعلمه لدى غراس. كما أننا كثيرا ما نلاحظ أن ما يعتبره غراس قمة المعرفة، ما هو بالنسبة لفالزر سوى مخيم ينطلق منه ليتسلق القمة. لقد شارك الجميع في ذلك، طالما كان ذلك قائما، وهذه حقيقة يمكننا رؤيتها عند غراس وعند فالزر على حد سواء. غير أن فالزر يفينا بسيماء الوجه، فيما لا يفينا غراس الذي يتعامل مع كل شيء على أنه مسألة عائلية، بالتالي إلا بمثال المشترك التابع.

وغراس حصل على جائزة نوبل. وأخشى أن فالزر لن يفلح في ذلك أبدا، فهو لا يشكل الأديب النمطي من أجل الحصول على هذه الجائزة. غراس يظهر للعيان كممثل قومي وكمعلم تشعر تجاهه الأكاديمية السويدية بنوع من الشغف. الوضوح ينفع صاحبه، الوقاحة لا تضر، ولا حتى تلك الوقاحة الكبرى نفسها التي تتمثل بالتسول بالخجل الخاص، كما فعل غراس في العام الماضي. أما فالزر الأديب المخالف المتردد ذي الصوت المنخفض فلا يتناسب مع هذه الصورة. وإذا ما ظهرت فضيحة ما متعلقة بغراس، فإنه يواجه هذه الفضيحة وجها لوجه فيما يشبه لوحة رسمية لمعركة ما، بحيث يرى كل منا أن ذلك مناسب. أما فالزر فإنه يتورط في فضائحه دوما بشكل غير ملائم، ويحصر في زاوية غير مواتية.

لربما كان الأمر على ذلك فعلا، إن الأدب العالمي، مفهوم القيمة العليا هذا، الذي تعمل جائزة ستوكهولم على تشريفه، لا يتم فعلا إلا في تلك المادة الغليظة التي تتحمل أن تهز وتخض على الطريق غير المرصوفة للنقل اللغوي والثقافي. ولربما كان فالزر أديبا «نموذجيا للألمان» لصعوبة فهم ما يود قوله خارج حدود ألمانيا. وفالزر ما زال بإمكانه أن يكون كاتبا أهم من غراس الفظ – ولكن ليس كاتبا للجميع، بل لنا.

غراس يتواجد حاليا في مرحلة تزيل عنه في فترة حياته صفة الأديب المثالي، كما أسمتها



Twitter: @ketab_n

الناقدة الأدبية سيغريد لوفلر مؤخرا بنوع من السخرية التي جاءت متسمة بأدب ملغوز. وأينما نتحدث اليوم عن غراس، فإن المسألة لم تعد في الواقع تتعلق أبدا بجودة كتاباته، وكأن جميعهم قد اتفق على أنه لا نفع من بذل مثل هذا الجهد. غراس لم يعد موجودا في الدرجة الأولى إلا كشخصية عامة، كتبه تصدر كسندات، كحواش سفلية لآخر تصريح أدلى به في وسائل الإعلام. إن أعماله الفنية، ولما كانت مصنوعة من تلك المادة الهشة، فقد بدأت بالتآكل؛ ولسوف تَتَفَتَّتُ تماما في غضون أعوام، أو عقود على أبعد حد. غراس لن يظل متواجدا لفترة طويلة كأديب، بل بالأحرى كظاهرة ثقافية، كرجل لن ندركه كشخصية كاتبة، بل كشخصية يُكْتَب عنها. ولسوف نتذكر اسمه في المستقبل كما نتذكر أعراض مرض ما.

كل ذلك آت لا محالة؛ وأنا أود أن أعجل هذه العملية، بأن لا انتظر حتى تتفتت شجرة أعماله انطلاقا من لحائها، بل سأنخر مباشرة في لب مجده. ولب مجده ما زال «طبل الصفيح». الرواية التي هي ... كلا إنها ليست على ذلك، بل، إن أشهر رواية ألمانية صدرت في فترة ما بعد الحرب رواية ضعيفة وباردة ومتماديه، كما وإننا نجد فيها دليلا لكل ما هو غير صحيح لدى غراس المتأخر.

أما أعمال فالزر فقد بدأت تكتمل شيئا فشيئا. لقد بدا فالزر بداية بالنسبة للكثيرين يساريا بقدر لا يحتمل وذلك بسبب تعاطفه الصريح مع الحزب الاشتراكي الألماني (بينما راهن غراس الديمقراطي الاجتماعي بميله إلى فيلي براندت على الجواد الرابح)؛ ومن ثم اعتبر فالزر يمينيا جدا بسبب تحمسه للمناطق الألمانية القديمة في جمهورية ألمانيا الاتحادية التي كانت ما زالت قائمة آنذاك، وبالتالي بسبب الكلمة التي ألقاها قبل سنوات قليلة في كنيسة باولوس في فرانكفورت – علما بأن عبارة «يميني» على عكس «يساري» لا تعني مجدا على الإطلاق، بل لا يمكنها إلا أن تعني إهانة دوما. وأنا أيضا ما زلت اتذكر مدى قوة ذلك الشعور بالانكسار التي طرأ في السبعينات، حين كان فالزر قد فقد أمله في شخصيته كريستلاين، وعمد بدلا من ذلك إلى كتابة روايات مثل «جواد نافر» و



Twitter: @ketab_n

«تكسر الأمواج». واعتقد أن ذلك القاسم المشترك، الذي يصل بين الكتب الساخرة في ظاهرها والكتب المتماشية في ظاهرها مع التيار ليجعل منها عملا فنيا واحدا وعظيما، قد بات واضحا أكثر في هذه الأيام، القاسم المشترك المتمثل بما أسماه فالزر «الإدمان على الموافقة»، المحاكاة التي تمارس حتى الوصول إلى عاقبتها الحتمية في ظل بذل كافة القوى العقلية. لقد كان آخر بطل روائي لدى فالزر في كتابه «نوارة خوف» (Angstblüte) مستشارا استثماريا متقدما في السن يتذلل لزبائنه من النساء – منتفعات من التطليق، نساء في التسعين من عمرهن يطمعن في جمع الأموال، مخلوقات من عصور خالية –، لكي يسمحن له في تحويل توفيراتهنَّ إلى ذلك اللون من رأس المال الحر، الذي ينهال على مدن العالم الصناعية كسرب من الجراد، الذي مثل الجبهة الأمامية للعولمة. أن يكون المرء ضد كل هذا مسألة بمنتهى السهولة، مسألة بأفق تحليلي محدود للغاية. إن العبرة التي نكتسبها من مارتن فالزر تتمثل بما يلي: لا يمكننا معرفة كنه العالم إلا إذا أطلقنا عنان مشاركتنا به، وحافظنا في نفس الوقت على احتراسنا منه.



Twitter: @ketab_n

## كلمة بديلة عن مسرد المراجع

بما أنني أعمل ككاتب «ثابت حر» لدى الجريدة اليومية Süddeutsche Zeitung، فقد نشرت طائفة كبيرة من النصوص أول ما نشرت في هذه الجريدة: فيلهيلم بوش، سيغموند فرويد، ميريت أوبنهايم، هيرمان هيسه، ولا سيما النصان حول غوتفريد بن. لقد انبثق النص المتعلق بغيرترود كولمر عن دمج مقال كتب لصحيفة زوددويتشه تسايتونغ مع موضوع كتبته قبل عقدين من الزمن للصحيفة الأدبية Würzburger Blätter für Literatur – التي كانت مشروعا طموحا قمنا به في فترة شبابنا ولم يحظ إلا بترويج ضئيل للغاية، ولكننا أصدرنا من الصحيفة رغم ذلك ستة أعداد وحافظنا على بقائها لمدة عامين كاملين. أما نصوص ريلكه فقد كتبتها وأنا ما زلت أعمل لجريدة Berliner Zeitung، وقد كتبت فيها لمدة سنتين جميلتين. وصدر نص توماس مان أول ما صدر في ملحق خاص لصحيفة Neue Rundschau في الذكرى المائة لرواية «آل بودنبروك»، فيما صدر النص حول فرانتس كافكا في صحيفة Merkur. وقد كتبت مقالة إرمغارد كوين لصحيفة text + kritik، ومن شأنها أن تكون قد صدرت، ولكن تشكيلها قد جاء هنا على نحو جديد تماما نظرا لما تعالجه من أوضاع. أما المقارنة الجدلية ما بين مارتن فالزر وغونتر غراس فيعود الفضل في نشوئها إلى حلقة من المحاضرات ألقيت في جامعة كيمنيتس التقنية وعالجت موضوع الرواية الأوروبية.

كما ظل النص حول شعر كارل كراوس نصف هاجع لمدة عقد من الزمن قبل أن يلقى محاضرة على الأسماع في جامعة بازل. كراوس هو الكاتب الذي أعرفه أنا أفضل معرفة، فقد قضيت معه سبعة أعوام، قبل أن اختتم رسالة الدكتوراه التي كتبتها عنه. ولكي أتمكن من توفير مكان له في طيات هذا الكتاب، فقد كنت مضطرا إلى معالجة ميزة خاصة في أعماله. كما أن النبرة التي أتحدث بها عنه، نبرة أخرى، نبرة متوترة أكثر، بل لعلها كانت أكثر خشونة منها في النصوص الأخرى. فنص كراوس قد نشأ في الفترة المبكرة من عملي في هذه النصوص؛ وهذا هو حال كل بداية.



Twitter: @ketab_n

أما النص النقدي للمجلد الأخير من مجموعة أعمال إرنست يونغر فيظهر في نوع من البراءة غير المتعمدة، إذ نشر النص في صحيفتين في آن واحد! مثل هذا يحصل في الصحف، ومن يتخذ قرارا بالعمل لصالح صحيفة ما، لا بد له أن يكون قادرا على تحمل ذلك. ماذا تبقى؟ لقد كان لا بد في نظري على الأقل من إدخال كل من الاسمين نيتشه ومورغينشتيرن في الصورة لكي أجعل من مشروعي هذا حلقة كاملة بحد ذاتها، وإن لم أكن قد تمكنت من جعله دائرة مستديرة تماما، فلعلني قد أفلحت على الأقل في جعله دائرة بيضاوية الشكل.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# نبذة عن المؤلف:

بوركهارد مولر، المولود عام 1959، يعمل كمحاضر للغة اللاتينية في جامعة كيمنيتس التقنية، يكتب بانتظام في القسم الثقافي بالجريدة اليومية زود دويتشه تسايتونغ؛ حاز هذا العام على جائزة ألفرد كير للنقد الأدبي. صدرت له مؤخرا في دار النشر تسو كلامبين الأعمال التالية: «بكى الملك. فريدريش شيلر ودراما تاريخ العالم»، 2005؛ «دموع زركسيس. في حكاية الأحياء والأموات»، 2006.

Twitter: @ketab_n

## نبذة عن المترجم:

ولد المترجم مصلح حسين عام 1971 بمدينة الناصرة، وأنهى دراسته الثانوية في عرابة البطوف في الجليل. التحق بالدراسة الجامعية في كلية اللسانيات والثقافات التطبيقية بجامعة يوهانيس غوتينبيرغ / ماينتس - ألمانيا، حيث نال شهادة دبلوم الدراسات العليا في علوم الترجمة للغات العربية والألمانية والإنجليزية. يعمل ويعيش كمترجم في ألمانيا.

Twitter: @ketab_n

# في فضاء الأدب الألماني

يتضمن هذا الكتاب مجموعة مقالات ودراسات تتناول عدداً من الأعمال الأدبية الألمانية، تساهم في تعريف القارئ العربي على أحد أنماط النقد الأدبي الألماني، وعلى مواضيع تعتبر جديدة على المكتبة العربية، تثريها وتحفّز القارئ على الاقتراب من الآخر من خلال معرفة بنصه، من وجهة نظر هذا الآخر. والكتاب لا يتناول سيراً ذاتية بقدر ما يدرسها على ضوء إبداعات أصحابها ليسبر غورها ويقدّمها بطريقة مختلفة تشكّل مفاتيح للعمل الإبداعي بقدر ما تفتح نوافذ جديدة على حيوات هؤلاء الكتاب.

ISBN 978-9948-01-427-8

cover by phxcom.com

JOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT MAINZ

كلمة KALIMA

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