يوميات 3
مصطفى ذكري
أقصى ما يمكن

يا لحسابات المستقبل، حواجز وشراك ووهاد. يضع قدماً أمام الأخرى بحذر، بالأمس كان قوياً، وهو يتخيل الحواجز والشراك والوهاد، أوعلى الأقل كانت لديه دفاعات وشجاعات وعزائم، واليوم سقطتْ منه عدته أمام الخطوات الأولى. عاد إلى حصنه، وفكَّر أنه لا طاقة له بالمواجهة، سيمشي بجوار وبين الحواجز والشراك والوهاد، هناك بجوارها وبينها ممرات ومدقات لا تؤدي إلى شيء، لا بطولة ولا تاريخ لمن مشى بها، وبما أن طموحاته منعدمة في البطولة والتاريخ، فهو لم يكن في حاجة إلى حسابات المستقبل، لم يكن في حاجة إلى تخيل حواجز وشراك ووهاد، كان يكفيه المشي، المشي فقط دون تحديات.

"المعنى" يتحول إلى مصطلح مشكوك فيه لدى مفكري ما بعد الحداثة كما عند الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، فهذا المصطلح يفترض أن شيئاً واحداً يمكن أن يمثِّل أو يرمز لآخر، وهو افتراض يجده البعض بالياً. وهكذا تسقط فكرة التأويل فريسة للهجوم، فالأشياء بصراحة شديدة تعبر عن نفسها فقط، وليست رموزاً مبهمة لشيء آخر، فما تراه هو ما يصل إليك، أمَّا المعنى والتأويل، فيتضمنان رسائل وآليات خفية، أعماق متراصة أسفل أسطح، ولكن هذا النموذج الكلي للسطح- العمق، من منظور فكر ما بعد الحداثة، يبدو مشابهاً لميتافيزيقا عتيقة الطراز، ونفس الشيء مع الذات التي لم تعد مسألة أعماق داخلية، ولكنها الآن مفتوحة على الفحص والمشاهدة، باعتبارها شبكة لا مركزية، وليست روحاً مراوغة بشكل غامض. تيري إيجلتون. وفي طبعة شعبية لكلام تيري، وامتداد لهجومه على ما بعد الحداثيين، يكون الواقع السياسي بغير باطن، أي أن الحروب الآنية لا تركبها في وقت ما، آليات المعنى الاستخباراتية. المُفارَقَة أن الكائن ما بعد الحداثي الكولجي، لا يعرف أن انحيازاته السطحية تكمن جذورها مثلاً عند دولوز، إلا أن الفرق كبير بين سطح دولوز وسطح الكولجي، دولوز صعد من العمق إلى السطح، بينما الكولجي لم يختبر الأعماق، ولم يسمع عن ذكراها. الكائن الما بعد حداثي السطحي هو نبوءة دولوز المشؤومة.

سأل كيركيجارد نفسه: لِمَ لا أجلس وأجعل الفكر أكثر صعوبة؟ كان قد سمع أن المفكرين يفعلون ذلك جلوساً، بعكس نيتشه سائراً. لا بد أن يكون المفكر نافعاً بدرجة ما، وحتى إذا لم يقبل البعض صعوبة الفكر، فسوف يقبل البعض الآخر تلك الصعوبة، معتبرين أن تلقيهم لهذا الفكر بسهولة، لا يرجع إلى صعوبة الفكر ذاته، بقدر ما يرجع إلى قدرات ذهنية تفوق قدرات الفريق الآخر الذي يرى أن ما لديه من فكر كان يوماً ما أكثر صعوبة.

كان سائراً بأحواله الثلاثة، الأرق أفق جبينه، والوقت ثقب جيبه، والإشارة مِلْك يديه. جلس على المقهى، وطلب شاياً بالبارانويا.

كان حديثهم لي في حلم عن ما كنته قبل ثلاثين سنة. تذكَّرتُ أثناء الحديث الأماكن والوجوه. كانت عندي حكايات أكثر عن بعض الأماكن وبعض الوجوه، لكنهم مرُّوا سريعاً على حكاياتي دون نفيها، فكَّرتُ أنه ليس من اللياقة إضافة شيء عن الأماكن والوجوه طالما كانت مُهملة في ركن من الذاكرة، وهم مَنْ نفضوا عنها التراب، كما من الجائز أنهم لا يعرفون حكاياتي، مع أنهم كانوا طرفاً فيها. كانوا يعرفون حكايات أخرى عن نفس الأماكن ونفس الوجوه، وهي الحكايات التي يتوقفون عندها كثيراً لإنعاش ذاكرتي. الغريب أنني كنتُ طرفاً حاضراً بقوة في كل حكاياتهم، ولم يكن أحدهم، على عكس حكاياتي، طرفاً فيها. يُكمل واحد منهم كلمات الآخر استباقاً للحكاية، وليس لعثرة نسيان. بمرور الوقت أهملوا أخذ يدي في أدغال حكاياتهم.

كنا في المقهى، وعلى بعد أمتار قليلة، مطعم يأتي ذكره في حديثهم بين الحين والآخر. هناك مَنْ كان في المطعم منذ دقائق، وهناك مَنْ سيذهب بعد قليل. الذين جاءوا من المطعم يبدو عليهم الارتياح والكسل، وهم يصفون صنفاً مُعقَّداً من الطعام، وكأنَّ مَنْ لم يذهب للمطعم بعد، لن يجد هذا الصنف. سألتُ نفسي، هل يتحدثون أثناء وجودهم في المطعم عن المقهى؟ كنتُ في مأمورية عمل تستغرق أسبوعين، الأسبوع الأول كله أكلتُ في مطعم الفندق، واكتفيتُ بالذهاب معهم للمقهى فقط، واليوم هو اليوم الأول من الأسبوع الثاني، وها أنا أفكِّر بعد إفطار منذ خمس ساعات في مطعم الفندق، أن أمشي الأمتار القليلة وقت الغداء للمطعم المجاور للمقهى. كانت الدعوات التي تلقيتها منهم لغداء أو عشاء في المطعم فاترة، ولهذا تراجعتُ عن فكرة الذهاب مباشرة من المقهى للمطعم، لكنَّ الفتور نفسه فيما بينهم إذا قام أحدهم من على المقهى، وعزم على صديق له الذهاب معه إلى المطعم، وكأنَّ تجربة المطعم لا يعرفونها إلا على انفراد، وهنا في المقهى يتحدث كل واحد عن أكْلَة فريدة. كانت الحكايات تبتعد كثيراً في شؤون العمل والحياة اليومية، لكنها تلتقي فجأة عند المطعم، ولأنني غريب عن المدينة، كنتُ أتأكد بإشارة لصاحب الحديث من أنه يقصد المطعم المجاور للمقهى.

وأنا أُكمل عملاً، وقفتْ ثلاثة أعمال أخرى غير مُكتملة حاجزاً أمام العمل الذي تقدمتُ في كتابته إلى ما قبل النهاية بقليل. هناك عار أشعر به في عدم قدرتي على إنهاء عمل، عار يغذيه الوقت، ومن النذالة أن لا أعطي فرصةً للوقت. لا أقصد الكسل أو الفشل، فهما صديقان على طول الطريق، ولي معهما ود، أمّا الوقت فهو مَنْ يريد دائماً الفرصة ربما ليربط بين التأجيل والقيمة أو ربما ليزرع بيني وبين الصديقين كراهية.

على الحاجز الخشبي دفتر كبير مفتوح على مصراعيه، وقلم رصاص مربوط من أعلاه بدوبارة نهايتها مُثبتة بمسمار خفي أسفل الحاجز الخشبي. كتبتُ اسمي الثلاثي، ورقم البطاقة الشخصية، وعنوان البيت، والهدف من الزيارة، الاستعارة أم القراءة؟ يقع اختياري دائماً على القراءة، رغم أنني في نهاية اليوم آخذ كتاباً للاستعارة. الهدف من الزيارة، كأنها جُمْلة لتعرية الزائر، وفضح نواياه، وماذا لو لم يكن هناك هدف من الزيارة؟ أقضي الساعات في المكتبة تحت وطأة السؤال، ليس لأنني لا أريد القراءة أو الاستعارة بل لأن القراءة أو الاستعارة تأتي عَرَضاً لهروبٍ غير ذي معنى يستأنس بجوارٍ، بحيث لو لزم الأمر أحتمي بهدف الزيارة.

عانيتُ في الكتابة أمام اختيار الضمائر. كنت أكتب الفقرة بضمير الغائب، وبعد يوم أو يومين، أكتبها بضمير المتكلم ثم بضمير المُخاطَب. لا نجدة مع إسراف الإعادة، إذ تتلون الضمائر بسراب الاستحسان، ولأن في النهاية يجب حسم الاختيار، كنت أبحث في مكان آخر عن دعم جمالي. ضمير المُخاطَب الذي وجدت له معادلاً، وهو سينما جودار. أمَّا ضمير المتكلم، فهو سينما برجمان، وضمير الغائب سينما تاركوفيسكي. ظهور جودار في أفلامه يساوي ضمير المُخاطَب. لقطات ليف أولمان وبيبي أندرسون في برسونا تساوي ضمير المتكلم. لقطة الحصان الأبيض في بداية فيلم نوستالجيا تساوي ضمير الغائب.

في كل مرة أجلس لكتابة جملة أو فقرة أجد نفسي مدفوعاً لتبرير أو تمرير أو الاعتذار عن تلك الكتابة أولاً، وكأنّ هذه المهنة تطلب في كل مرة أوراق اعتماد تُقدَّم ليس لأصحاب المهنة المعتادين على ألعاب التبرير والتمرير والاعتذار والذين يرونها ألعاباً تدخل في صلب المهنة بل لكل مَنْ هو خارج الأسوار، لكل مَنْ هو خارج اللعبة، وكان مروره من هنا صدفة، وهو ليس أهلاً في الحكم على ما يراه، لكن أن يمر من هنا، فتُخْتَم الكتابة بخاتم الوجود.

تضطرب الذاكرة، فما هو مُهْمَل، وحدث في سيل اليومي والعادي، يرتفع، كغريب، من قاع النسيان، مُطالِباً بالقيمة الآن، غير قانع أن صدفة صعوده هي أقصى ما كان له أن يحلم به، لكن بما أن الذاكرة استنزفتْ كثيراً الهام والخارق والاستثنائي حتى أصبح الهروب منها، صيداً ثميناً للمُهْمَل واليومي والعادي، فقد أغرقتني بذكريات تافهة، من نوع، الورقة المالية التي كانت قبل ثلاثين سنة في جيب بنطلوني، وغُسلتْ معه سهواً ثم أقامتْ حينئذ دون جرح درامي وبرَهَان، عروة وثقى مع الزمن، أشبه برَهَان بسكال، أنها ستربح في النهاية.

رأيتُ بالصدفة لقطات من فيلم تسجيلي عن الكاتب المصري الراحل ألبير قصيري. الفيلم قبل موته بثلاث سنوات. كان عمره في زمن الفيلم واحد وتسعين عاماً. اللقطات

بسيطة. ألبير يعبر شارعاً للوصول إلى حديقة عامة. يجلس على كرسي. يعود إلى غرفته المتواضعة في بنسيون. المؤثر في الفيلم طغيان الزمن على جسم ألبير، فهو ضئيل ومنكمش، وكأنّ انكماش الجسم هي فاتورة الواحد وتسعين عاماً، وكأنّ الزمن لن يحفظ سمعته إلا بهذا الطغيان. في المقابل يستسلم ألبير، ويبدو وهو يخطو على أرض الشارع، وكأنه يدوس على لوح من الزجاج عُرضة للكسر، وحتى إذا كانت الأرض من زجاج، فوزن جسمه الذي لا يتعدى الخمسة والأربعين كيلو جراماً لا قِبَل له بكسر الزجاج. فكَّرتُ أنه عند عمر معين أحياناً تتم المُساوَمَة المُهينة بين عجوز وزمن. لكَ الطغيان ولي الاستسلام.

في الغالب ينتهي كل شيء في الكتابة إلى فشل نتيجة أن كاتباً يرى من وجهة نظره أن كل شيء كان سبباً رئيسياً لهذا الفشل وأن كاتباً آخر يرى من وجهة نظره أن كل شيء كان سبباً ثانوياً لهذا الفشل وبهذا يعم الفشل وفيضه.

من وراء زجاج النافذة كان ضوء الشمس يغمر بقوة نصف المبنى الأعلى المقابل، والنصف الأسفل منه يغرق في الظلال. بدا لي من وراء الزجاج المحكم الغلق، وربما بسبب هواء التكييف البارد، ورائحة كتمة الأثاث والقهوة والسجائر، أنني أنظر إلى عالَم آخر بعيد. كنت أقرأ في مذكرات زوجة دوستويفسكي أنَّا جريجوريفنا. وكانت المعلومة بأنها في العشرين من عمرها ودوستويفسكي في الخامسة والأربعين، تستدعي الشفقة عليها. لن يراعي فيودور دوستويفسكي سقوطه الهائل عليها منذ اللحظة الأولى كما سقط ضوء الشمس على المبنى المقابل.

من الأسئلة التقليدية العريقة في الأدب والفلسفة مثلاً، ما هو الأدب ؟ جان بول سارتر، ما هي الميتافيزيقا ؟ مارتن هيدجر، ما هي الفلسفة ؟ جيل دولوز. كان هذا فخراً للعقل الغربي وسجالاً يحتمل عدم الحسم. الآن وبعد أن نام الغرب في السرير الأمريكي أصبح السؤال الكابوسي، ما هو الإرهاب ؟

على مدى سنوات طويلة كانت أحلامي لا تخرج عن حالات ثلاث، الحالة الأولى هي ضيق التنفس أثناء الحلم الذي يتحول بعد وقت قصير من زمن الحلم إلى كابوس يتعجَّل اليقظة. يستمر ضيق التنفس بعد يقظتي دقائق، ويهمل عقلي سريعاً مكان الحلم، ويعكف على خطر التنفس، وتختلط رؤى الحلم بحقيقة الواقع، ولأن والدي كان مصاباً بربو مزمن، زاد من حدته التدخين، وكان الربو هو سبب موته، فقد عشتُ تحت سطوة الوراثة الواقعية، ورؤى الحلم بتنبؤاتها المستقبلية، وكأنّ لا مهرب لي من الاتجاهين. والحالة الثانية هي الشعور بثقل الحركة أثناء الحلم، ويغلب على هذا الحلم أماكن مفتوحة، وشوارع لا نهائية، أكون فيها كما تُرمى إبرة بغير هدف في كومة قش، وهنا يأتي شعور مؤلم بضرورة الخروج من المكان أو الشارع، وتدريجياً تمتلئ ساقاي

وذراعاي برمل ثقيل، ومن الممكن أن يظهر لي شخص خفيف الحركة يعبر من جواري موحياً بأن من الخطر البقاء في هذا المكان أو هذا الشارع، والأسلم لي أن أتبعه، إلا أن الفرق الرهيب بين ثقل حركتي وخفة حركته، يدفعني إلى اليأس. والحالة الثالثة هي أن أكون أثناء الحلم في انتظار لامتحان ما، وأن عدم النجاح، ولو بشكل مُتواضع، في هذا الامتحان هو نهايتي، والنهاية هنا لا تعني الموت، لكنها تعني ندماً على زمن سابق لا أستطيع تعويضه، وتتسلَّط على خيالي مُقَارَنَة حامية بين لحظات ما قبل الامتحان وبين زمن لا حدود له.

واحد معرفة من أيام التسعينات، رأيته مرات معدودة في دار شرقيات، وكان يعد روايته للنشر، وكانت أحداث الرواية سياسية. صاحب الدار حسني سليمان قال لي: تكتب فقرة على ظهر غلاف الرواية؟ قلتُ له بفزع وخوف حقيقي: مين؟ أنا. قال لي: أيوا. قلت له: لا يا عم، ما أقدرش أشيل مسؤولية من النوع ده، خصوصاً إن الرواية مش حلوة. حسني سليمان كان يضغط أحياناً على أصحابه في قراءة الروايات المقدمة للدار. قال لي: ده هوه إللي اقترح إنك تكتب فقرة على ظهر الغلاف. افتكرتْ في الحال قصة لكونديرا اسمها لن يضحك أحد، كان فيها كاتب بيطارد زميل مهنة، كاتباً آخر، لكتابة مقدمة لبحثه إللي ها ينشره، وبرضو الناشر في القصة ورَّط الكاتب إللي يعرفه، والمطاردة قلبت بكابوس كافكاوي. كان كاتب كونديرا المُطارَد معروفاً في مجاله، وكنت أنا يا دوبك لسة كاتب هراء متاهة قوطية، ومطبوع منها ألف نسخة، وفات سنة على طباعتها، وباعتْ مئة نسخة، منهم عشرون نسخة بتوعي، مش محسوبين، وزَّعتْ منهم طول سنة كاملة 13 نسخة، يعني ما كانش في أي إثارة لا للدار ولا لصاحب الرواية إني أكتب له الفقرة على ظهر الغلاف. المهم هربت بسهولة في نفس القعدة من غير إحراج ولا إلحاح ولا كوابيس، وطلعتْ الرواية بفقرة على ظهر غلافها، اختارها حسني سليمان من داخل الرواية، والفقرة عن شاب في تنظيم يساري، سُجن بعض الوقت. بعد سنوات ظهر صاحب الرواية على الفيس بوك، وبعت لي رسالة، وطلب إضافة. كان بقى شمَّام كولَّة من النوع التقيل، وما كتبش حاجة تانية، وكانت قصة القبض عليه بيكررها كتير في البوستات إللي بيكتبها على صفحته، وفي دردشة معاه كنت عاوز أعرف بالظبط إيه حكاية التنظيم ده، واتسجن قد إيه، وكان صاحبنا بيهرب من التفاصيل، وبعد عناء، عرفت منه إن عمر التنظيم إللي خوتنا بيه في بوستات، طلع إنه ثلاث قعدات على قهوة الندوة الثقافية، واتقفش هوه واتنين كمان في القعدة الثالثة، وخادوهم على القسم، باتوا ليلة، وخرجوا الصبح. طبعاً المثالية الثورية مالهاش حدود في بوستاته، زي أنا لمَّا دخلت المعتقل في التسعينات أو كنا حاسين في اجتماعات التنظيم إننا متراقبين أو قمنا بتشكيل اللجان النوعية للتنظيم. سألته، عندك نسخة من روايتك؟ رد بتعال، وقال لي: لا. قلت له: ما عملتش طبعة تانية؟ رد باستنكار، هيه ما كانتش عندك؟ قلت له: ها أقوم أدوَّر على دين أبوها.

وجه التشابه والاختلاف بين الأمير مشكين بطل الأبله لديستوفسكي وبين الثوري المعاصر، أن الأمير مشكين عُصابي، وكذلك الثوري المعاصر. تضرب نوبات صرع من وقت إلى آخر الأمير مشكين، وكذلك الثوري المعاصر. بعد نوبة الصرع تحمل نظرة الأمير مشكين عبء الوجود كله، وتعباً لا نهاية له. بعد نوبة صرع الثوري المعاصر لا تحمل نظرة عينيه سوى النفي المطلق، وقد ينفي نوبة الصرع التي ضربته منذ قليل. يحتقر الثوري المعاصر الامير مشكين لأنه بعيد عن الواقع. يسامح الأمير مشكين الثوري المعاصر، ويُحمِّل المرض تبعات الانفصال عن الواقع، يهجم الثوري المعاصر بإصبعه في وجه الأمير مشكين قائلاً بصرخة: اتكلّم عن نفسك. الأمير مشكين فرد بصيغة فرد، والثوري المعاصر جمع بصيغة جمع.

وضع كوباية الشاي والطفَّاية على حاجز النافذة الحجري الذي يمتد إلى الخارج بعد الحلق الخشبي أكثر من عشرين سم. أشعل سيجارة، وتابع دخول وخروج السيارات في الجراج المقابل. تقل الحركة بعد الثانية عشرة ليلاً. يرى السماء من نافذته بزاوية حادة. سماء واقية بتعبير بول بولز. انساب صوت عبد الوهاب. كان السائس يغسل الرينو الزرقاء. بالتبر لم بعتكم، بالتبن بعتوني، في البحر لم فوتكم، في البر فوتوني. أخذتُ منها عربون المعالجة، ووعدتُ بالتسليم بعد أسبوعين. كنتُ قد عاهدتُ نفسي أمام الكتابة بعربون الوقت المفتوح. ليس أقل من زمن أبدي لكتابة جملة. حجة البليد. ربط ذيل الكتابة بذيل الزمن. شد وأنا أشد. حبل مشدود بين نافذتين متقابلتين. مهرج نيتشه يخرج من نافذة، وفي يديه عارضة التوازن. يخطو على الحبل. زرادشت في الأسفل، الناس في الساحة مُعلَّقة عيونهم بالمهرج. ما أن يصل المهرج إلى منتصف الحبل إلا وتنفتح النافذة التي خرج منها مرة ثانية. مهرج ثان يتقدم على الحبل. الأفضل مشهدياً وسينمائياً أن يخرج المهرج الثاني من النافذة المقابلة. لكن نقول إيه لنيتشه؟ ميزانسين ملكلك. يقول: تنفتح النافذة مرة ثانية. هوه كان المهرج الأول قفلها قبل ما يمشي على الحبل؟ يقفز المهرج الثاني على المهرج الأول. يقع المهرج الأول في الساحة. لم يقل لنا نيتشه هل وصل المهرج الثاني إلى النافذة المقابلة. زرادشت في الليل، وهو يدفن المهرج الأول، يجد أمامه المهرج الثاني. كان المشهد السينمائي مطية للمعنى، نخاسة، ركوبة، مداساً. الله يسامحك يا عم نيتشه.

كان دائماً يمشي قليلاً وراء شيء لتحصيل معنى، لكن لانعدام الثقة في المشي والتحصيل، كان يمشي كثيراً وراء نفس الشيء، فينقلب المعنى سراباً. هذه المرة أسترد ثقته في قدراته العقلية أثناء مشيه وراء الأشياء، وفي غفلة منه كان مريد يمشي وراء صاحبنا، وكان المريد يهتم بالأشياء ومعانيها، لكنه يريد أن يراها مُجسَّدة على وجه وهيئة صاحبنا الذي كان يعود من رحلاته بوجه خاو وهيئة مهدودة. أحس المريد بعد وقت بكراهية شديدة تجاه صاحبنا، وبغرابة كان المريد يرغب في اكتساب نفس الوجه ونفس الهيئة، فاقترب من صاحبنا، وسأله عن خرائط المشي وراء الأشياء. أدرك

صاحبنا الكراهية في عين المريد، فأعطاه خرائط مشي ضالة. أكل الفضول صاحبنا، فأخذ يمشي وراء المريد، ليرى آثار الخرائط الضالة على وجه وهيئة المريد.

افترض برودون أن شخصاً اقترح على أشخاص آخرين في مجال أعمال متنوعة أن يجعلوا من المحبة والفضيلة قيمة سوق أي قيمة تخضع لتقلبات السوق وأن يرفعوا قيمة التبادل إلى القوة الثالثة أي القوة الأخيرة.

في سقطة نوم لم تستغرق سوى لحظات، وأنا أقرأ على السرير الجزء الأخير من رواية البحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروست، بعنوان الزمن المُستعاد، نفيتُ بهزة رأس عصبية أفقية كإجابة حاسمة على سؤال وُجِّه لي في سقطة النوم، إن كان مارسيل بروست قام بزيارة حلوان في بدايات الألفية الثانية. كان النفي الحاسم من ناحيتي موجهاً لاستحالة زيارة مارسيل بروست لحلوان بصرف النظر عن استحالة زيارته بعد موته، وكانت هزة الرأس العصبية الأفقية إجهاضاً لسقطة رأس على صدرٍ أثناء القراءة.

أشار أستاذ اليونانيات عبود شيخ الأرض بتعب مِهَني أمام حلقة طلاَّب الماجستير، كنوع من الاستراحة البعيدة قليلاً أو كثيراً عن التخصص، إلى سهم الأنانية المسموم الآتي من أدبيات الحرب العالمية الأولى، على أثر شَدَّة قوس مُحكمة من مارسيل بروست في الجزء الأخير من روايته المعنونة بالزمن المُستعاد، إذ عانتْ السيدة فيردوران، وهي ملكة الصالونات في رواية البحث عن الزمن المفقود، من اختفاء الكرواسان بسبب الحرب، وهو المُداوي بصحبة قهوة بحليب، لصداع رأسها في الصباحات كتيمة الضوء، فشهرتْ السيدة فيردوران معنوياً سيف الساموراي النبيل في وجه أحد المطاعم، ليخبز لها بشكل استثنائي سري، الكرواسونات الذهبية، وبعد أن جلستْ السيدة فيردوران أخيراً مع أول كرواسونايا في صباح كتيم الضوء تقرأ في جريدة خبر سفينة إنجليزية على متنها ألفان من الجنود، أغرقها الألمان، فكَّرت بأسف في حجم المأساة، لكن رائحة وطعم الكرواسان والقهوة حول أنفها وفي فمها، خففا حجم المأساة، حتى لكأنها تحتمل ألفين من المآسي الإنسانية الأشد دماراً. قال أستاذ اليونانيات مُعقباً بلهجة مأساوية، وهو يصنع بؤرة نظر جديدة، بدلاً عن أخرى تراختْ، وذلك بدفع النظَّارة السميكة على عينيه كما كان يفعل بلوم بطل جويس: السهم نافذ لا محالة.

إعادة قيد
كان التخفف من حقيبة المدرسة سمة عامة للزوغان. وكانت العقبة الأولى التي أواجهها، هي الخروج من البيت، أحمل على ظهري أو في يدي حقيبة مليئة بالكتب والكراريس والكشاكيل، وأنا أعرف من ليلة الأمس أنني عازم في الغد على الزوغان. وضعتُ في الحقيبة ما يلزم لليوم الدراسي، كأنني سأذهب بالفعل. وفي الطريق

للمدرسة تظهر العقبة الثانية، وهي التخلص من الحقيبة الدراسية طوال ساعات الزوغان ثم استعادتها مرة ثانية في نهاية اليوم. خالد وعماد تعهدا بأن نترك الحقائب عند راجح المكوجي الكائن في منتصف الطريق إلى المدرسة. وكانت العقبة الثالثة أن أماكن الدوران والسرْمَحة بعيدة عن راجح المكوجي، وتزداد بعداً وثقلاً قرب نهاية اليوم، بعد خمود الهِمَّة، وانطفاء البريق. عالجتُ وحدي العقبة الثانية، ولم تكن المُعالَجَة على هوى الصديقين، وهي الذهاب مباشرةً إلى المكتبة العامة، وكنتُ أعتبرها من أماكن الزوغان الأساسية. رفض الصديقان اقتراحي الأول، لقيد الوجود بجوار الحقائب، واعتبرا المكتبة العامة مكاناً مملاً، وليس كونه مكاناً مُناسباً للتدخين، فتعتبره مكاناً أساسياً لنا. شوف يا ابن الناس إنت من طريق وإحنا من طريق. سعدتُ بانقطاع الصداقة، وأصبح زوغاني أكثر شروداً. من حين لآخر كنا نلتقي صدفةً في تقاطع المسارات الأساسية. كانا يشعران بالذنب إذا دخلا المكتبة، ووجداني في غرفة المراجع النائية، وهي الغرفة الوحيدة في المكتبة التي نستطيع فيها خرق القواعد بتدخين سيجارة. كنتُ آتي بكتابٍ من غرفة الأدب، وأضعه في غير مكانه أثناء مدة قراءته. ينظر خالد لرفوف الكتب باستهانة وبله بينما يقترب عماد من جلستي، ويعزم عليّ بسيجارة مور، ويسحب قوله بأن المكتبة العامة ليستْ من أماكن الزوغان الأساسية، أو على الأقل ليستْ لنا أماكن أساسية.

أولى ثانوي، 1980، زوغان من المدرسة لليوم الخامس على التوالي، الزوغان مشطور إلى نصفين كما الجسد والروح، المقهى والسينما والتسكع في الحدائق والشوارع مع أصدقاء ضالعين في الزوغان ثم الانفصال عنهم إلى مكتبة حلوان العامة لأخذ حصة الروح. بالأمس وضعت كتاب جارودي واقعية بلا ضفاف في غرفة كتب المُحَاسَبَة والقانون بعد أن نقلته من غرفة الأدب والفلسفة، راحة وطمأنينة أن يوجد كتاب في غير مكانه، أنت هنا غريب عن رفاقك، ولم أكن في عمر يسمح لي بالتقاط مُفَارَقَة أن كافكا أحد أعمدة الكُتَّاب ملك الغرباء، لكنه أيضاً ليس غريباً عن القانون. الكتاب بحطِّة يدي، وبعد شهرين أو ثلاثة ما زال في مكانه، وعلى مدى سنوات في المستقبل. كان ردي على سؤال كيف الحال بعد انقطاع أو انفصال غير مُبرر، ولقاء صدفة مع صديق زوغان، هو بحطِّة إيدك.

كنتُ في طريق المشي إلى المدرسة الثانوية أقصد شوارع بعينها لمجرد الألفة برؤية بيوت أحب معمارها. الطريق يأخذ نصف ساعة في حالة الذهاب حقاً إلى المدرسة، وبمعنى أدق العشر دقائق الأخيرة من زمن الطريق هي الحاسمة في قرار الزوغان. عند تقاطع شارع صالح صبحي مع شارع خسرو كانت نسرين تقف في البلكونة القريبة جداً من سطح الأرض. كانت تعيش مع جدتها. وكانت في نفس سنتي الدراسية. كانت تملك قرار عدم الذهاب إلى المدرسة، وفي نفس الوقت لا تغادر البيت. مرة أهدرتُ امتياز عدم الذهاب إلى المدرسة بالبقاء في البيت مدة أسبوع. ضحكتْ نسرين

وقالت بأن الامتياز سيعود لي بدخول الجامعة، لكنها نصحتني بعدم المُحاوَلَة في المرحلة الثانوية. كنتُ أرى داخل الغرفة من مكاني على الرصيف. كوب شاي بالحليب على حاجز البلكونة السميك. تجاوزتْ الساعة السابعة والنصف صباحاً. بريق الزوغان. لاحظتْ نسرين. السينما أم المقهى أم المكتبة؟ قلتُ لها: الإفطار على المقهى أولاً. إذن المقهى من ثوابت البريق. دخلتْ نسرين إلى الغرفة. شلل أطفال خفيف في ساقها اليمنى، وبطريقة ما أكمل الشلل غنجاً ودلعاً في مشية نسرين بحيث كان يأتي في منتصف الحركة دافعاً ردفها إلى أعلى دون أدنى شُبْهَة إعاقة.

قالت لي شقيقتي بعد مُشاهَدَة فيلم السهرة: أبوك رايح بكرة يعمل لك إعادة قيد. كنتُ في الصف الأول الثانوي. وكانت مدة انقطاعي الدائم عن المدرسة قد تجاوزتْ ثلاثين يوماً. كان قول شقيقتي يعني أن لا أتغيَّب عن المدرسة في الغد، وربما كان قولها بوحي من والدي الذي لم يكن يستطيع مواجَهَة فشلي. كان يكره إجباري على شيء، ويبقى عاجزاً منتظراً في اللحظة الأخيرة إحساسي بالذنب، والعدول عن الطيش. كان والدي يفوز بأسوأ الاثنين، وهو إحساس بالذنب يثقل كاهلي إلى حد الحزن، أمَّا العدول عن الطيش فقد كان عليه أن يصححه صامتاً مُتمنياً في كل مرة أن تكون حركتي عابرة في الإحساس بالذنب، ومُقيمة في العدول عن الطيش. كان إجراء إعادة القيد يستدعي حضوري مع والدي في غرفتين، غرفة شؤون الطلبة، وغرفة ناظر المدرسة. كان من ضمن الامتيازات المؤقتة التي يتمتَّع بها طالب هارب من القيد، هو التَسَكُّع داخل فناء المدرسة، وأثناء ساعات الدراسة. سيأتي والدي قبل قليل من منتصف اليوم الدراسي، ومن الممكن لي عدم حضور النصف الثاني من اليوم الدراسي استعداداً لانتظام الغد.

التربية

أفكر كثيراً أثناء الاقتراب من الخمسين، وهو تفكير مررتُ به عندما اقتربتُ مرة من الأربعين، ومرة من الثلاثين، أن صورة العزلة التي طبعتْ حياتي في عشرين سنة، لم أكن معها أو ضدها، أو أن آلامها أو أن مباهجها طغتْ إحداها على الأخرى، أو أن الضرر الواقع لي جعلني في قتال ضد الآلام، ومع المباهج، أو ضد المباهج، ومع الآلام، وأن خضوع مَنْ حولي لتصديق كلمات هاربة من جانبي، عن الكسل واللا مبالاة والعدمية، قلتها بمحض صدفة، وحين أُسْقِط في يدي، ولم أجد حُجَّة قوية لأسباب الغياب المتواصل، وهو غياب عدواني يصل بنفيه دون قصد إلى نفي الآخر، كان هو بعينه من جانبهم خضوع الكسل واللا مبالاة والعدمية، وتأبيد الصدفة ضمناً، ودون التصريح بها، وليس معنى هذا أنني كنتُ أريد منهم جهوداً وجودية لكسر عزلتي، لأنني حينها سأكون بشكل ما، ودفاعاً عن النفس، وهو ما لم أتعرَّض له مرة واحدة، ولهذا فهو دفاع يقع في إطار الممكن، مع العزلة المدعومة بكسل حقيقي ولا مبالاة حقيقية وعدمية حقيقية.

أفكر كثيراً أثناء الاقتراب من الخمسين، مع الإشارة إلى أنني بطبيعتي قليل التفكير إلا إذا كانت هناك مُنَاسَبَة، وهذا هو التعبير الدقيق، تفكير مُنَاسَبَات، أي أنه ليس عادة ذهنية صُقِلتْ بالتمرين والمُمَارَسَة بل هو تفكير يُمَارَس بروح هاو يعتقد أنه إذا فكَّر، فسيأتي بما لم يأت به أحد من قبل، وهو تفكير مررتُ به عندما اقتربتُ مرة من الأربعين، والمرة هنا عائدة على سن الأربعين، أي أنني لن أمر مرتين على سن الأربعين، ومرة من الثلاثين، بمجموع ثلاث مرات من تفكير مُفاجئ، أن صورة العزلة التي طبعتْ حياتي في عشرين سنة، مع اعتبار عشر سنوات قبل العشرين سنة كانت فترة كمون، واستعداداً صامتاً لمرحلة التفكير الثلاثي، لم أكن معها لا بالروح ولا بالجسد، أو ضدها بروح وجسد، أو أن آلامها، أو أن مباهجها، طغتْ إحداها على الأخرى، أو أنني لاحظتُ يوماً ما يعتبره البعض، طالما كانت بوصلتي في الآلام والمباهج مُحايدة، أسباباً للآلام أو أسباباً للمباهج، أو أن الضرر الواقع لي جعلني في قتال ضد الآلام، ومع المباهج، أو ضد المباهج، ومع الآلام، وأن خضوع مَنْ حولي لتصديق كلمات هاربة من جانبي، عن الكسل واللا مبالاة والعدمية، قلتها بمحض صدفة، وغير واثق فيها، وبعكس ثقتي في الصدفة، وحين أُسْقِط في يدي، ولم أجد حُجَّة قوية لأسباب الغياب المتواصل، وهو غياب عدواني يصل بنفيه دون قصد إلى نفي الآخر، كان هو بعينه من جانبهم خضوع الكسل واللا مبالاة والعدمية، وتأبيد الصدفة ضمناً، ودون التصريح بها، هم يرونها أبدية أزلية لا فكاك منها، وأنا أراها بعود أبدي أزلي لا يعرف العدد أو التكرار، أي لا يعرف عودته نفسها، وليس معنى هذا أنني كنتُ أريد منهم جهوداً وجودية لكسر عزلتي، لأنها في الحقيقة عزلة مُنَاسَبَات، ولم أشعر بها إلا في مُنَاسَبَة التفكير المرحلي الثلاثي، ولأنني حينها سأكون بشكل ما، ودفاعاً عن النفس، وكما لو كان للصدفة أن ترفض اتهامها بالعودة، وهو ما لم أتعرَّض له مرة واحدة، ولهذا فهو دفاع يقع في إطار الممكن، مع العزلة المدعومة بكسل حقيقي ولا مبالاة حقيقية وعدمية حقيقية.

في اليومين السابقين كتبتُ فقرتين تحت عنوان التربية، وكنتُ أقصد فيهما التربية العقلية، وكان من المُفترَض أن أتوقف عند العِبَارة الأولى من الفقرتين التي تبدأ بهذا الافتتاح "أفكر كثيراً أثناء" إلا أن القصور بين الأداة، وهي اللغة التي تُنْحت كلمةً كلمة للتعبير، وبين كتلة المعنى غير واضحة المعالم التي تدور في العقل، هو قصور قدرة على الكتابة، وليس أمام هذا القصور سوى المُحَاوَلَة مرة تلو الأخرى، لتحاكي اللغة بقدر الإمكان، وترتفع إلى كتلة المعنى. بهذا القصور اللغوي، وبتدافع كتلة المعنى، تجاوزتُ سريعاً عِبَارة "أفكر كثيراً أثناء"، وفُرِضَتْ على الفقرتين معان كان لها أن تختبئ قليلاً وراء "أفكر كثيراً أثناء"، وبظهورها غير الناضج، دهستْ ما كنتُ أريده من عِبَارة "أفكر كثيراً أثناء"، وهو التفكير بالقوة، والتفكير بالفعل، وبكلمات أوضح وأدق، جلدتْ الفقرتان التربويتان العقليتان ظهر التفكير بالقوة لصالح التفكير بالفعل. التفكير بالقوة يعني فيما كنت أريده من "أفكر كثيراً أثناء"، أنه تفكير بقرار يؤخذ دون

سبب، ودن وجود موضوع لهذا التفكير، ودون معرفة سابقة بما هو التفكير، ولهذا فهو تفكير مجَّاني، مجَّاني وكثير كما التراب، وأثناء زمان ومكان.

أفكر في مُفَارَقَة عزيزة على قلب الأدب، ولها تنويعة في ألف ليلة وليلة، وهي أن هناك باباً زهد فيه مَنْ يبحث عن ضالته، وبينما يطرق الأبواب جميعاً، يصطدم بعد يأس وزمن بالباب المنشود، فينفتح له، وهنا يأتي السؤال، وهو هل فات الأوان وأن لا قيمة الآن من اكتشاف ما تم البحث عنه لا سيما وأن ضالة الباحث كانت تتعلق بالسعادة؟ وكانت السعادة تتعلق بعمر الباحث، وكان الباحث لا يرضى برشوة مُتعالية تُغْمز في بطن يده أثناء مرور الزمن مفادها نقل الحِكْمة للآخرين.

الشيء من حيث هو كل مرة هذا، وهذا تعني الإشارة بحسب هيدجر، والتكرار في عرف دولوز، والعودة عند نيتشه، وما نحن إلا صدًى للإشارة، ورنين للتكرار، وأشباح للعودة.

امتحان مادة الفلسفة للسنة الثانية 1986
عارض عِبارة هيجل "الكرسي لا يكون ما هو عليه بوصفه كرسياً إلا حينما توجد منضدة لا تكون هي الكرسي"، بفقرة شرح أو تحليل أو تعليق..
الإجابة: سنفترض أن الكرسي حجز هنا والآن حيزاً في الوجود، والمنضدة هناك في وضع مشابه للكرسي، فإذا كانت الزيارة لا بد منها، فعلى الزائر الذي اهتز وجوده، تأكيد هذا الوجود، بنفي احتمال ضياعه في الآخر، لكن هيجل بتصعيده يضم الكرسي والمنضدة في تضاد مع الخشب، أي أنهما لا يكونا ما هما عليه إلا حينما يوجد خشب لا هو بالكرسي ولا هو بالمنضدة.

كانت المرة الأولى التي أرى فيها حالة صرع. كنت في العشرين من عمري. وكان الصرع مرضاً يأخذ انتباهي بسبب بعض القراءات في روايات ديوستوفيسكي، وبسبب حالة مرضية كانت تنتابني من سن السابعة إلى سن العاشرة، ولم تكن مرضاً بالمعنى الصريح، لكنها أشبه بتشنج خفيف يصاحبه احمرار الوجه، واختناق في التنفس، وغياب لحظي عن الوعي. كان الوصف الشعبي لتلك الحالة هي كلمة "الغَزْلَنَة"، ويبدو أنها تتعلق بحدة المزاج العصبي، ونقص في مُجَابَهة الواقع. كانت المكتبة العامة تفتح بابها في التاسعة صباحاً. وكنتُ في العادة أذهب في الثامنة والنصف. أستمتع بوحشة المكان. في مدخل المكتبة تندة خشبية، وطواران مرتفعان بمتر عن سطح الأرض، بينهما أربع درجات عريضة من سلم رخامي، ينتهي بباب المكتبة. على طوار جلس رجل في الخمسين يحمل كتاباً، عرفتُ من طريقة تجليده أنه من كتب المكتبة. موعد إعادة استعارة. جلستُ على الطوار المجاور. أشعلتُ سيجارة. فجأة سقط الرجل على التراب من ارتفاع جلسته. صوت السقطة كأنها من ارتفاع طابق. أخذتُ المترين بيني وبينه في

خطوة. بصعوبة رفعتُ وجهه عن التراب. كان خواره عميقاً بعيداً عن الصوت الإنساني، وكأنه حيوان يُذبح. وضعتُ رأسه على فخذي. كانت عيناه جاحظتين ممسوحتين بالبياض.

مَنْ يخاف دوستويفسكي

كانت قاعدة النافذة قريبة من أرض القاعة، وكان ضوء النهار ينكسر على رفوف الكتب، وحظيتْ مجلدات دوستوفيسكي الأربعة بقطع مكافئ من الضوء. دخل جاسر، ابن واحدة من موظفات المكتبة، إلى القاعة، جاسر في حوالي العشرين من عمره، لا تبدو عليه الإعاقة الذهنية من النظرة الأولى، يطوف في غرف المكتبة الخمس بهدوء شديد، يقضي ساعة في كل غرفة، يحتمي برفوف الكتب من نظرات الفضول إن وُجِدَتْ، يلمس عناوين الكعوب المّذهَّبة، يسحب كتاباً، وينظر في صفحاته أكثر من خمس دقائق، ويكرر الفعل نفسه في غرف المكتبة الخمس. لم أره يجلس يوماً بكتاب إلى ترابيزة. تنادي والدته عليه، وكأنها تطمئن عليه من حين لآخر. يترك جاسر رفوف الكتب، ويذهب إلى والدته دون رد ثم يعود إلى طوافه، وبين النداء والعودة تتجلى قليلاً إعاقة جاسر الذهنية. لطالما وجدتُ صعوبة في أخذ مقطع من روايات دوستويفسكي، لا توجد صياغة مُحْكَمة، يوجد فقط سوبر دراما أو دراما كارثية. أتخيل دوستويفسكي يعتذر للقارئ عن الخمسمائة صفحة الأولى من روايته، ويعده بأن يجد في الخمسمائة الثانية ما يجعله يغفر عثرات وكوارث الخمسمائة الأولى ثم يعتذر عن آلاف الصفحات، ليقول عن آخر رواياته الإخوة كارامازوف: أخيراً وقعتُ على موضوع في مستواي، وكأنه على استعداد لنفي كل ما سبق من أعمال، الشياطين والجريمة والعقاب والأبله، ذات الجزأين، ليفتتح وهو في التاسعة والخمسين من عمره سلسلة روايات ثلاثية الأجزاء، تبدأ بالإخوة كارامازوف. على العموم، وأنا أقرأ الآن للمرة الرابعة رواية الأبله، والقراءات الثلاث الكاملة موزعة على خمسة عشر عاماً، وإذا أردتُ حساب القراءات الناقصة لرواية الأبله في نفس الفترة الزمنية، لكانت المرة الرابعة هي السابعة أو الثامنة، أغفر له انفعال أبطاله المُبالَغ فيه واللامعقول، وأفكر أن مسيحانية دوستويفسكي كانت تطلب منا الغفران في غير موضعه. يحكي أندريه جيد في مُحاضَرة له عن دوستويفسكي: يُقْرع الجرس، يُعلن عن قدوم تيدور دوستويفسكي. ماذا يريد؟ يدخل دوستويفسكي الغرفة، ويبدأ على الفور رواية قصته. تورجنيف يستمع إليه ذاهلاً. ما دخله في كل هذا؟ لا شك أن الذي أمامه مجنون. بعد الفراغ من الرواية، صمت. دوستويفسكي ينتظر من تورجنيف كلمة أو إشارة. يُخيَّل إليه أن تورجنيف سيضمه بين ذراعيه، ويعانقه باكياً، وتتم المصالحة كما يحدث في رواياته، لكن بما أن شيئاً من هذا لم يحدث، يقول دوستويفسكي: سيد تورجنيف يجب أن أقول لك: أن احتقاري لنفسي عظيم. انتظر أيضاً، فلم يجد سوى الصمت. عندها لم يعد بوسع دوستويفسكي الاحتمال، فأضاف بغضب: وأحتقرك أكثر، هذا كل ما أردتُ قوله.

في خطاب من دوستويفسكي لأخيه: أعرف جيداً أنني أكتب بطريقة أسوا من طريقة تورجنيف، ولكن ليس أسوأ بكثير، ولدي أمل قوي أنني سأتوصل إلى كتابة بشكل جيد مثله، فلماذا إذن على الرغم من بؤسي والضائقة التي أعاني منها، ينبغي عليّ أن أقبل 100 روبل على الصفحة بينما يحصل تورجنيف، الذي يملك مزارع يعمل فيها 2000 فلاح، على 400 روبل. إن فقري يرغمني على التسرع في الكتابة للحصول على النقود، وبالتالي فإن هذه الطريقة تخرب وتفسد على الدوام أعمالي. هناك في البداية الأبله ليون نيقولايفتش ميشكين وآتانازي إيفانوفتش توتسكي وآجلايا إيفانوفنا إيبانتشين أخت آديلائيد إيفانوفنا إيبانتشين التي دفعها دوستويفسكي في طريق الأمير ليون نيقولايفتش ميشكين وهناك أيضاً الجنرالة إليزابث بروكوفيفنا أم ألكسندرا إيفانوفنا إيبانتشين وآجلايا إيفانوفنا إيبانتشين وآديلائيد إيفانوفنا إيبانتشين التي تطلب عفو الخاطر وفي عز الدراما قبلة من ألكسندرا أو آجلايا أو آديلائيد ثم هناك الجنرال إيفان فيدروفيتش والد آجلايا إيفانوفنا إيبانتشين وألكسندرا إيفانوفنا إيبانتشين وآديلائيد إيفانوفنا إيبانتشين وهناك في النهاية ليبديف وروجويين وكوليا وكيللر وناستاسيا وفاريا وبيلوكونسكايا ورادومسكي وفردشتينكو وجانيا. يسافر فيدور دوستويفسكي للاستشفاء من مرضه العصبي بصحبة زوجته الثانية المخلصة أنَّا جريجوريفنا التي ضربتْ قبل السفر على الآلة الكاتبة وقائع رواية المقامر من فمه مُباشرةً. يرهن دوستويفسكي خاتم زوجته وقرطيها، ويلعب بثمنهما على الروليت، يخسر باصفرار وجه، يعود إليها راكعاً على قدميه طالباً الغفران. نظرة ثقيلة البله في عينيه، إدانة للنفس، لكنها تدين الجميع أيضاً، نظرة كريهة مُظلمة. تغفر له أنّا جريجوريفنا، وتبعث لوالدتها طلباً للمال. يذهب الزوج إلى الروليت، ويكسب بالمال الجديد. يفك رهن الخاتم والقرطين. في اليوم التالي يأخذهما إلى الرهن، ويخسر مرة ثانية. يستجدي سلفة من تورجنيف، وهو لا يطيقه، عبر رسالة ذليلة، يقدر عليها فقط صاحب مُذلون مُهانون. يستمتع تورجنيف، وهو باشا وجنتل مان ونيتشوي، لا يُفوّت على عبدٍ رغبته في الانسحاق أمام سيده، يبعث له في النهاية من طرطوفة مناخيره نصف ما طلبه فيدور دوستويفسكي الذي يبلع الإهانة على معدة خاوية. يأخذ المال ويذهب للروليت. يخسر للمرة الثالثة. يعود ضائعاً إلى زوجته. تنتابه نوبة صرع. تستطيع أنّا في اللحظة الأخيرة إزاحة حافة الترابيزة من مرمى سقوط رأسه. يخرج منه صوت بعيد القرار. تصف أنّا جوريجوريفنا هذا الصوت في مذكراتها، وتتركه نهباً بين صوتين، صوت إنسان وصوت حيوان.

ذهبتُ اليوم في نزهة مشي إلى شوارع لم أرها في حلوان منذ عشرين سنة أو ما يزيد. كانت النية اصطياد شيء من الماضي، وليس شيئاً محدداً، فقط إثبات أنني كنت هنا في زمن سابق، ويكفي هذا الإثبات ذكرى معمار بيت صمد في وجه الزمن، حتى لو كان صموده هو نسيان أو إهمال، وليستْ بطولة تُحسب له أو لأصحابه، بل سأقنع ببقايا بيت حُشر بين برجين قبيحين. بيوت سأعرفها من صدمة اللقاء. قلتُ أثناء شبه المشي والقفز بين العربات والأرصفة المُحتَّلة ببضائع أكثر من الباعة: لا نوايا للقاء أحد. لم

تحمل لي المدرسة الابتدائية التي قضيتُ فيها ست سنوات، مشاعر الزمن، لكن بيت زميل في نفس الشارع هو الذي جاء بالزمن الماضي. وقفتُ أمام البيت عشر دقائق. تذكَّرتُ على الفور مشاعر الحسد التي كنتُ أحملها للزميل، بسبب قرب بيته من المدرسة. كان يستيقظ في السابعة صباحاً، وكنتُ أستيقظ في السادسة صباحاً. ماذا لو صعدتُ وسألتُ عنه بعد أربعين سنة؟ تذكَّرتُ اسمه. مَنْ سيفتح لي الباب؟ واجهة البيت تغيَّرتْ. حساب المسافة بين بيت الزميل والمدرسة لم يتغير. البيت كله كأنه خُسف قليلاً في الأرض. تذكَّرتُ الشرفة في الطابق الثالث التي كنتُ أرى منها أثناء زيارته، جانباً من المدرسة. كانت المدرسة من الشرفة أقل بغضاً، بل تدعو للتعاطف وهي خالية، لكن من باب الاحتياط أنا هنا محصن منها.

من أيام الدراسة وأنا عندي مشكلة مع السينما الإيراني، مشكلة جمالية. يغلب على معظم الأفلام طابع الدراما التسجيلية، وليس الدراما الروائية. زمن الدراما التسجيلية ثقيل. زمن يهرب مثلاً عند اصغر فرهادي في بداية الفيلم. آلة تصوير ضوئي نرى من خلالها بطاقة شخصية. لا اختزال للزمن في الدراما التسجيلية، ويساعد على هذا صمت شريط الصوت، ووجوه الشخصيات التي ربما نراها على الشاشة لأول مرة، فلا مرجعية للمُشاهِد سوى الواقع التسجيلي. الأداء التمثيلي الجيد تُهْدَر قيمته لحساب التسجيلي. كل مشاهد والد البطل المُصاب بالزهايمر. يلف فيلم فرهادي إحساس أخلاقي وديني لا فرار منه. إذا كانت السينما الروائية تختار بحدة زمن الفيلم، فاصغر فرهادي يجبن أمام الزمن الروائي، ويؤجله طوال الفيلم.

هناك مَن يعتمد الصمت في السينما لذاته. سيرجيو ليوني يوقِّع الصمت باسمه. صمت درامي، وليس تسجيلياً على طريقة السينما الفرنسية، وبغُشم أكثر خشونة صمت السينما الإيرانية. ينحت سيرجيو ليوني صمته من سقوط نقطة ماء وزنة ذبابة وكسل الريح على طاحونة هواء.

كنتُ في العاشرة من عمري عندما سمعتُ أول مرة حديثاً يذكر جنونها، ولم يكن الجنون موضوع الحديث، بل جاءتْ الإشارة إليه عرضاً، ودون اهتمام، وكأنه أمر واقع. كانت أحاديث العائلة لا تنتهي، وكنتُ ألتقط فقط ما كان مثيراً لي، وهو جنونها، وأنتبه بيقظة وحذر، للدرجة التي عرفتُ معها، بحدس طفولي، اسمها عندما نُطق أمامي صدفةً لأول مرة، ومع أنني عرفتُ قبل معرفة اسمها، أنها زوجة خال والدتي، وأن زواجه بها منذ فترة قصيرة، وأن جنونها ظهر فجأة بعد الزواج، إلا أن وقع اسمها على سمعي أصابني بخوف وقور لا يتوفَّر لدى العائلة في الحديث عنها. قلتُ في سري: نجيَّة. كنا في الأيام القليلة قبل انتهاء شهر رمضان، نذهب جميعاً إلى بيت جدتي لوالدتي، وهناك تتم طقوس عجن وتسوية كعك وبسكويت العيد الصغير. كانت رائحة اختلاط السمْن الذائب بالدقيق، واختمار العجين، أحب إلى قلبي من رائحة عودة

صيجان الكعك والبسكويت من الفرن البلدي. نقص في المناقيش. في آخر الشارع بيت خالتي التي شرحتْ لي كيف أمد يدي من شرَّاعة الباب، وأن أسحب لقمة الكالون من الداخل. المناقيش في درج نملية المطبخ بالطابق الثاني. يعيش في الطابق الثاني خال والدتي وزوجته نجيَّة. لم أكن أعرف. الطابق الأول هادئ. شعرتُ بالرهبة. عتمة ظهيرة مكتومة من وراء النوافذ. درجات سلّم تؤدي إلى الطابق الثاني. درجات السلّم ضيقة، وعالية، وبين حائطين. ثلاثة مناقيش من النحاس، واثنان من الألومنيوم. عند آخر درجة من السلّم ظهرتْ نجيَّة بعينين واسعتين، ومكياج ثقيل. كانت ترتدي فستاناً لامعاً يشبه إلى حد كبير فستان الزفاف. سألتُ عن المناقيش. هزَّت رأسها، واختفتْ في المطبخ القريب منها. سمحتُ لنفسي في لحظاتٍ أن أتذكَّر كلمات والدتي، بأن جنونها لا يتعدَّى حدود البيت. لمستُ يدها دون قصد، وأنا آخذ منها المناقيش الخمسة. وقعتْ نظرتي على حذاء خارق في علوّه. جنون داخل حدود البيت. صرختْ والدتي عندما رأتْ الآثار الدامية لسنون المناقيش في باطن يدي.

تذكَّرتُ أثناء الغداء موقفاً كان منذ ما يزيد عن العشرين سنة. لم تكن الذكرى غارقة في النسيان تماماً، ولم يحدث فيها شيء درامي يستحق الذكر، فقد كنتُ فيها على متن قطار أقرأ في كتاب لتخفيف زمن الرحلة، ولم يكن الكتاب يعني لي شيئاً، وفجأة، وليس بدافع الشرود الملل وحدهما، نظرتُ إلى خارج نافذة القطار، كأنَّ هناك شيئاً يفوتني. طالتْ النظرة على الجريان العكسي للأشجار والبيوت ثم هدأتْ المُفاجأة، وكأنَّ هناك خطأ في الحواس، وكأنَّ المُفاجأة كانت تقصد حاسة السمع، لكن ليس تحديداً سماع صوت العجلات الحديدية على القضبان. كنتُ واثقاً هذه المرة، سماع شيء آخر. غرقتُ في التفكير، فبدتْ المُفاجأة أنها كانت تتعلق بشيء يقع بين حاستي السمع والنظر. بصعوبة ميَّزتُ ملمحاً من ملامح هذا الشيء، وكان هذا الملمح يتعلق بالستقبل، بالموت ربما. والآن وأنا أفصل شوكة عن لحم سمكة البوري، سقط نفس الشيء فجأة بين حاستي السمع والنظر، والفارق الوحيد أن ملمحاً منه كان يتعلق بالماضي.

مُثبِّت مزاج مستخلص من الأبيوم لتراوحات اليأس والأمل.

دخل المطعم في الصباح. لم يختر ترابيزة ذات وضع مُناسب، على الرغم من خلو المكان، وكأنه لا يعرف الرفاهية حين تكون مُتاحة، أم أن تلقي الإشارة في اليوم السابق جعله مُرتبكاً. يجلس عند أول ترابيزة واجهتْ دخوله. تذكَّر شخصيات ديوستوفسكي التي كانت لا تعبأ بالانسجام بين أسرارها وأفعالها وبين الأماكن التي تتواجد فيها. استأجر منذ يومين شقة في طابق رابع، لتكون في مُواجَهَة البرج الخرساني الذي منه جاءتْ الإشارة في الثالثة صباحاً ليلة أمس. نظر في الساعة. سبع ساعات على تلقي الإشارة، ولم ينجز شيئاً. اقترح الجرسون عليه تغيير الترابيزة نظراً لوقوعها في الطريق الواصل بين مطبخ المطعم وصالته. ولماذا تضعون من الأساس ترابيزة تعوق

الحركة بين مطبخ المطعم وصالته. قال الجرسون مُبتسماً: في ساعة الامتلاء نحتمل تلك الإعاقة. طلب قطعة كيك إسفنجي وقهوة. كانت الإشارة بسيطة سلسة، وكأنها تأتيه من كل ما حوله، وليس من البرج الخرساني فقط، ولولا نظرته العفوية في ساعة يده لما استطاع وضع حد قاطع لعمرها، إنها معه الآن وقبله وبعده. أكل قطعة من الكيك التي لم تكن إسفنجية بالقدر اللازم، وأشعل مع القهوة سيجارة. دخلتْ من باب المطعم امرأة في بداية الثلاثينيات. نظرتْ له باستغراب ثم ابتعدتْ إلى ترابيزة بجوار الحائط، وحرَّكتْ رأسها كي يتبعها. بدا عليها الغضب، وهي تجلس على الترابيزة الأخرى. أخذ علبة سجائره، وذهب إليها. أنبته على جلوسه المثير للريبة، فحكي لها عن ديوستويفسكي.

تحمَّر وجوه أبطال ديويستويفسكي وتصفرُّ، ترتعش شفاههم، تخفق دقَّات قلوبهم، يجاهدون توالي الانفعالات على سحناتهم، تتضخم أرواحهم، يتسوَّلون الدراما على عتبات البيوت والغرف الضيقة والممرات والبارات والأقبية، مراهقون في العشرينات يحملون فلسفات سيئة الصياغة، يقرأون كثيراً بوشكين وجوجول، يراهنون على خجل القارئ أمام صدق أفعالهم في القتل والحب والصداقة.

أنت مُراقَب رقابة مشددة من قِبَل شخص لا تعرفه، أقصد بلا تعرفه، أنه من الممكن أن تكون قد عرفته في ظروف أخرى، لكنك لا تتوقع أن يكون هذا الشخص هو مَنْ يُراقبك، أو أن يكون هذا الشخص لا تعرفه على الإطلاق، والفرق بين الحالتين، أن الشخص الأول سيكون مُكلَّفاً من جهة لمُراقبتك، والشخص الثاني سيكون مُكلَّفاً من جهة أخرى، ولن يحدث أن تكون مُراقَباً من جهتين في آن معاً، ولكن لن يحدث أيضاً أن تنتهي فترة المُراقَبَة التي تتراوح من سنة إلى خمس سنوات إلا وتكون قد تعرَّضت للجهتين الرقابيتين، ولأن الجهتين في حقيقة الأمر يعملان معاً، وبتنسيق دقيق، فإنه يتم اختيار نوع المُراقَبَة، وفي حالتك، فأنت مُراقَب الآن من شخص لا تعرفه على الإطلاق، وهي جهة رقابية أعلى مكانة من الجهة الأخرى. وعلى الرغم من أن الرقابة مُشددة إلا أن هناك شبه استحالة في الشعور بها، ولو كان شعوراً بسيطاً، ولأنها تعمل بكفاءة احترافية عالية، فلك أن تعتبر نفسك حراً، تفعل ما تشاء، تذهب هنا وهناك. في منتصف مدة المُراقَبَة تقريباً، ولصعوبة معرفة أنك مُراقَب من تلقاء نفسك، تُكلَّف جهة ثالثة تابعة للجهتين السابقتين، بإخطارك أنك كنت مُراقَباً مدة من الزمن لجهة ما، ولكن الإخطار بذلك يكون بأشد الطرق مُراوَغَة، بحيث أنك لن تشعر أن إخطاراً حدث، أي أن حواراً عابراً وأنت في سوبر ماركت مع البائع أثناء دفع المال قد يكون ملغوماً بإخطار المُراقَبَة الأولى، وهكذا تبدأ مدة المُراقَبَة الثانية، وهذه المرة كما في المرة الأولى دون علمك، ولكن دون إخطارك في نهايتها.

في يوم أثناء الدراسة في المرحلة الثانوية، حمَّلني والدي رسالة سلام شفهية لشقيق مُدرِّس الفلسفة. خمَّن والدي من اسم عائلة المُدرِّس أن أخاه هو صديقه الذي انقطعتْ الصلات بينهما طوال عشرين سنة. افترحتُ أن تكون رسالة السلام مُحصَّنة بسؤال شك لربما يكون اسم العائلة مشابهاً لاسم عائلة أخرى. رفض والدي حصانة الشك، وأكَّد بحدس أنه لا مفر من أن يكون اسم العائلة هذا هو الحامل لشخصية صديقه. في صباح اليوم التالي أوصلت إلى مُدرِّس الفلسفة رسالة السلام مشفوعة بحصانة الشك من أن يكون شقيقه غير ما يقصده والدي. قابل المُدرِّس رسالة السلام بفتور، واعتبر حصانة الشك قطرة في بحر الغربة، لكنه أبلغ الرسالة لشقيقه بعد أسبوعين، وأبلغني أن شقيقه هو ما يقصده والدي، وبالتبعية أبلغتُ والدي في نفس اليوم بأن حدسه كان صائباً. اهتم الوالد كثيراً بحدسه، وقليلاً بمضمون رسالة صديقه. بعد سنتين خرج والدي على المعاش، وأصبح يذهب كثيراً إلى المقهى، وعلى المقهى وبصدفة بحتة قابل صديقه الذي يكبر والدي بثلاث سنوات. حسب الصديقان بنشوة ودقة عدد السنوات قبل آخر لقاء بينهما، ولم يتطرَّقا للرسالتين المهملتين قبل سنتين.

في حلم رأيتُ ساحة كبيرة يجتمع فيها ناس كثيرون على شكل مجموعات مُتفرقة. كان الحديث بينهم على أشده. وكان ينتقل أحدهم أحياناً من مجموعته إلى مجموعة أخرى، وعلى الرغم من أن موضوعات الحديث لم تكن واحدة إلا أن مَنْ ترك مجموعته هو أول مَنْ يبادر بالحديث في المجموعة الجديدة، وكأنه معهم منذ بداية حديثهم، لكنه يقول كلمة أو كلمتين من موضوع سابق، كتعليق قصير لن يستغرق أكثر من دقيقة، ثم يندمج معهم في موضوع جديد، وهو يرفع يده بإشارة إلى مجموعته القديمة التي لا تبعد عنه سوى أمتار. كانت الإشارة تعني اليأس المؤقت من موضوع بعينه، والرغبة في موضوع آخر. وكان زمن اليأس المؤقت للمُتنقلين بين المجموعات
لا يستغرق أكثر من دقيقتين. وكان بعضهم يعود إلى مجموعته القديمة ويتركها مراراً. وكان هناك أيضاً مَنْ لا يترك مجموعته، وهو دائم الصمت يحتفظ في عقله بخيوط الموضوعات والأحاديث جميعاً.

في فصل عن بدايات الأعمال الروائية من كتاب كيف نقرأ الأدب لتيري إيجلتون، يبدأ بالفقرة الأولى من عوليس جويس "هلَّ بوك ماليجان ربيلاً بفخامة عند رأس العتب يحمل طاساً زبداً تصالبتْ عليه مرآة وشفرة حلاقة" سريعاً يقتنص إيجلتون لنفسه، وغير بعيد عن موضوع سلطة الراوي في قول الحقيقة، أي موضوع الفصل، لو قال لنا ماليجان كان ينقل طاساً بدلاً من يحمل طاساً، فإننا سوف نتواطأ في إذعان بالإيحاء بأنه هو وليس نحن مَنْ يتواطأ بالإيحاء أن طفلاً صغيراً هو رئيس صندوق النقد الدولي، ينقله ماليجان بعناية على كفوف الراحة إذا كان هذا يمنح ماليجان قدراً من المتعة المالية. استعارة رئيس صندوق النقد الدولي تغمز وتلمز إلى اهتمامات

شخصيات عوليس بالمال على طريقة الصيارفة اليهود. وهذا إشراق أدبي من إشراقات إيجلتون كما جمع مرة بين الاهتمامات الجسدية لميشيل فوكو وجين فوندا.

ردد الزوج أمام زوجته كما رددتْ هي أمامه في وقت سابق، جملة حوار من فيلم كوميدي متوسط القيمة في رأي الزوجة، ودون المتوسط في رأي الزوج، وقد يكون حكم القيمة الفنية للفيلم هو التفسير المنطقي لاستعمال الزوجة أكثر من الزوج لجملة حوار الفيلم، إلى جانب اهتمام الزوجة كثيراً بتقليد أداء الممثل داخل الفيلم، وقد تدفع الغيرة في مرة أو مرتين بأن يُقلِّد الزوج أداء الممثل في الفيلم الكوميدي، إلا أنه يتراجع ويُنكر تقليده، لأن الزوجة تواجهه بحكم القيمة الجمالي، فإذا كان الزوج يعتبر أن الفيلم دون المتوسط، فليس عليه تقليد نبرة صوت الممثل أو حركته أو إشارة يده أثناء قوله جملة الحوار. والحقيقة أن الزوج كان يحب تكرار تقليد زوجته لأداء الممثل، لا سيما الصوت، لكنه لا يستطيع قول ذلك لزوجته حتى لا تستخدم هذا كنقطة رصيد معلقة في الهواء تُضاف لحساب الزوجة وبرغبتها في أي وقتٍ. الفيلم يأتي بانقطاع وانتظام في التليفزيون منذ عشرين سنة، وكانا قد شاهداه كثيراً، بحيث يكفي الزوجة مجرد نطق زوجها لجملة الحوار حتى تدرك مقصده، وهو مقصد في الغالب يخدم موقفاً طارئاً نشأ فجأة بين الزوجين، ويحتاج إلى قوة دفع خارجية تعمل على الهروب من الموقف، أو تعليقه، أو تحريكه، أو تدميره تماماً. وكان هذا المقصد ينسجم بشكل مرن مع موقف جملة الحوار داخل الفيلم، أي أن قدرة الزوجين على حقن جملة الحوار بمعان قد تخرج عن الطبيعة الكوميدية للفيلم وتفارقها، كانت تزداد مع الزمن.

في كتابه "تبادل المستحيل" يكتب الفيلسوف جان بودريار "فمن وراء تبادل القيمة، ومن وراء التنظير المجنون الذي يُشكل الاقتصاد المجنون ذروته، ومن وراء تبادل الوجود، هناك تبادل للعدم يقوم مقام المقابل غير المرئي نوعاً ما. الموت والغياب والسلب والشر والجانب المظلم موجودون في كل مكان كخلفية للتبادلات كافة. إن استمرارية العدم هذه هي التي تؤسس إمكان اللعبة الكبيرة للتبادل. يمكن اختزال جميع الاستراتيجيات الراهنة إلى التالي، تدوير الدَيْن والقرْض والشيء غير الواقعي وغير القابل للتسمة، بشكل يستحيل الخلاص منه. رأس المال الذي من ناحية يُغرق العالَم في دَيْن متنام على الدوام، ومن ناحية أخرى يسعى في الوقت نفسه لاسترداده بدَيْن آخر، بحيث يلغي إمكان سداده أو مُبادلته بشيء ما، فالسريان اللامتناهي للافتراضي يجعل من المستحيل على الواقعي أن يتم مُبادلته بشيء" قد لا تحلم كريستين لاجارد رئيسة صندوق النقد الدولي بتلخيص فلسفي راق للقروض التي تفرضها على حكومات العالَم، القروض المرهونة بالديموقراطية، والديموقراطية المرهونة بالحروب الأهلية والفوضى، وكأنَّ تدوير القرض يرتبط بتدوير الكواكب حول مراكز المجرات، وكلما عظمت دائرة التدوير كلما أصبح الدائن والمدين كما السيد والعبد في الجدل الهيجلي،

السيد في حاجة إلى سيادته والعبد في حاجة إلى عبوديته. ضحكتْ السيدة كريستين لاجارد وهي جالسة في منتجع إيكزوتيكا عين أعيان منتجعات جزر المالديف، وقالتْ للسيد جورج سوروس رجل الأعمال الذي استدعى على أثر فقرة بودريار جدل السيد والعبد الهيجلي: لماذا لا ندعو السيد جان بودريار لقضاء يومين على مياه المحيط ليحدثنا أكثر عن كتابه تبادل المستحيل ويأكل معنا قطعة سوشي؟ قال سوروس: لا نستطيع ذلك. قالت لاجارد: لماذا؟ قال سوروس: لأنه مات 2007. قالت لاجارد برقة فارغة: أووه. واصل جورج سوروس القراءة في تبادل المستحيل: الإنترنت يجعلني موضع تفكير، والمجال الافتراضي يجعلني موضع تفكير، وتتوه نسخة عني على طول الشبكات، المكان الذي لن ألاقيها فيه على الإطلاق. فهذا الكون الموازي منفصل تماماً عن العالَم الحقيقي، هو يُشكِّل نسْخاً صناعياً له، ارتداداً كاملاً عنه، لكنه ليس انعكاساً له. المجال الافتراضي ليس واقعياً بالقوة كما كانت الحالة عليه قديماً، لم يعد له مرجعية، إنه مداري، وليس من أهدافه فصل نفسه عن الواقعي، فهو لا يحمل عقدة ذنب ثنائي النسْخة والأصل بل من فرط لا مبالاته يقوم الأصل بتأكيد ذاته ليس لعلمه أن البساط يُسْحَب من تحت قدميه، لكن لأن الأصل كما عوَّدنا عليه هيدجر دائم الحديث عن أصوليته. لمستْ كريستين لاجارد فوهة زجاجة الواين الفارغة، وهي تنظر نظرة خاطفة لمحمد البرادعي الواقف قرب البار بالإزار الباكستاني المريح ثم تعود بنظرتها لجورج الذي قال: فكرة هايلة أصولية هيدجر نغسل بيها أصولية القاعدة، أظن مش ها نلاقي وجاهة فلسفية أحسن من كدة، فوهرر الغابة السوداء، الثوري المحافظ، بطريرك الزمان الوجودي. يأتي محمد البرادعي بزجاجة الواين الأبيض، فيقول له جورج: شوف كدة يا بوب طارق رمضان صاحي. يمشي البوب بحذر على مستطيل ضيق من الرخام يكاد، وفي قدميه شبشب بصوباع، وعلى يساره مياه المحيط الشاسعة المطعونة في الأفق بسهام السحب الحمراء. ينادي البوب بصوت رقيق وهو يسوي الإزار الباكستاني برشاقة على نصفه السفلي، على الدكتور طارق رمضان دارس الفلسفة الأكاديمي في جامعات أوروبا وحفيد حسن البنا. يخرج له الدكتور طارق، فيقول البوب له: الجماعة عاوزينك. يعود البوب إلى البار بينما يتجه الدكتور طارق رمضان تاركاً الكوخ الفيلا إلى جلسة لاجارد وسوروس. يشرح جورج الفكرة إلى الدكتور طارق، وهي فكرة تقوم على إخراج أوجه الشبه الأصولية في فكر الإخوان المسلمين والجماعات الجهادية وبين الأفكار الأصولية العديدة في فلسفة هيدجر. الحاكمية وولاية الفقيه والحدس اللا عقلاني وتمجيد البطولة ورفع صولجان الوجود في وجه الموجود جنباً إلى جنب. نصح جورج سوروس طارق رمضان بكتاب بيير بورديو الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر بينما نادى طارق رمضان على البوب وطلب منه أوشي سوشي وهو السوشي المضغوط والمطبوخ في قوالب خشبية.

اليوم قمت من النوم بشعور مختلف عن الأيام السابقة، ولم أكن على يقين أنني جرَّبتُ هذا الشعور قبل ذلك، وهو شعور بيأس سميك لا أمل في جداره، ومن هنا كان الارتياح

في الوقوف أمام جدار، الوقوف فقط دون أدني رغبة في تسلقه، أو تأمله، أو انتظار شيء يأتي من ورائه. إنني أقف فقط هنا أمام الجدار دون سبب واضح، كما أنه لا يعنيني سؤال عن السبب، وكيف يكون السؤال إذا كان الجدار غير موجود في مكان بعينه، إنه شعور قمت به من النوم، وكانت كلمة جدار أقرب كلمة لضرورة الفصل بين مكان خلف الجدار، ومكان أمامه، وبالصدفة أنا هنا أمام الجدار، أي أن ضرورة الفصل بين مكانين بجدار لم يضع القائم عليها لصدفة وجودي هنا أمام الجدار أي اعتبار، ولن تكتسب تلك الصدفة معنى ما، سواء بقيت هنا أو ذهبت.

إن ما يريد أن يبينه كتاب ضد أوديب هو أن اللا شعور مسكن الرغبة ليس ملكية خاصة بالأسرة وإنما هو مجال مشترك بين الناس ولهذا فإن توظيف الرغبة واستثمارها لا يمكن أن يستدل عليها في الهذيان حول كراهية الأب أو حب الأم بل يستدل عليها في الهذيان في المجتمع نفسه وهذا يخرج الرغبة لأول مرة من حبس العيادة إلى الساحات العامة. وبهذا لا تكون الرأسمالية مبسوطة من هذا التوظيف، وهذا الاستثمار، وغير مبسوطة من دولوز وغاتاري، لكنها مبسوطة من فرويد، وهذا ليس رأي محمد الشيخ وياسر الطائري، أي أن محمد الشيخ وياسر الطائري لم يتحدثا في شرحهما لضد أوديب عن امبساط الرأسمالية.

في حلم كنتُ مع أشخاص أعرفهم، لكن كل الاحتمالات في أن يعرف بعضهم بعضاً كانت مستحيلة، والاستحالة كانت مثيرة لي بعد اليقظة، وليس أثناء الحلم. منهم مَنْ مات قبل ولادة الآخر. بقيتُ ساعة أبحث عن مبرر ولو مُفتعل لهذا الجمع. كان المكان في الحلم بيتاً قديماً تركته منذ عشرين سنة. وكانت العلامة الوحيدة التي عرفتُ منها البيت القديم، هي الصورة الفوتوغرافية المُعلَّقة على الحائط. قال لي واحد من الجمع بصيغة اتهام بوليسي لا يعرف الغرض منه: أنتَ تحمل نسخة مُصغَّرة من الصورة في محفظتك: قلتُ له: نعم هذا والدي. قال وهو يضع ساقاً على ساق: أراهن أنها ليست معك الآن. حاولتُ أن أخرج له الصورة، فصرخ وهو يعوق يدي عن إخراج المحفظة من جيب البنطلون الخلفي: لا هذا غير ممكن، هذا اعتداء على الزمن، هذا مستحيل.

لا يختلف أحد على أن هناك مسافة بين الحلم والواقع، لكن قل لأحد آخر من باب التغيير، واترك الأحد الذي لا يختلف معك في وجود المسافة بين الحلم والواقع: صف لي تلك المسافة. وهنا تحدث جلطة في التعبير، ويكتفي الأحد الثاني بالتأكيد على أن هناك مسافة بين الحلم والواقع، لكن لا بد من فسحة زمن حتى يجد التعبير المُناسب، فيتدخَّل الأحد الأول بعد أن أخذ زمناً في التفكير، ويؤكد على كلام الأحد الثاني، وهو يشير ناحيته مضيفاً أن التعبير لن يتم إلا بالعبور، مشدداً على أنه يقصد بالعبور عبوراً مادياً، من الحلم إلى الواقع أو العكس. يعترض الأحد الثاني قائلاً: العبور المادي قد

يعني الموت، وهو عبور ينسف المسافة بين الحلم والواقع، وكأن المسافة لم تكن، بل سيتعذَّر حينئذ الدليل على أن هناك عبوراً حدث بالفعل.
لم يبق لي غير طريق أقطعه، طريق يُقْطَع بقدمين. وقبل الرحلة تخيلتُ الطريق مجرداً من معالمه، لا لافتات بسهامٍ إلى مدن، لا تفريعات لطرق أخرى، لا عهود بالوصول. ومع أنه طريق إلا أن ارتباطه بالزمن يكاد يعصف بوجوده. قلتُ في نفسي: لا تنس سيجارة الطريق. وأخذتُ في الموازنة بين زمن الطريق وزمن السيجارة، وعوَّلتُ كثيراً على انسجام خفي بين الزمنين، فليس للسيجارة أن تنتهي بنهايته، أو أن تبدأ مع بدايته.

سينما جيم جارموش
في فيلم الفامبايرز لجارموش "فقط الأحباء بقوا أحياء" يُظهر آدم ذكرى خلاف بينه وبين شقيقة البطلة حدث منذ 87 سنة، إذن فالزومبي لا ينسى، وليس لأن الذكرى مؤلمة، ولكن لأنه يحيا في زمن دائم، وبذاكرة سيكون من الصفاقة أن يلعب جارموش على مكونها الأساسي والمعقد وهو النسيان في حين أن 87 سنة مرَّتْ على أجسام أبطال الفيلم دون أثر للزمن. ولأن دراما الفامبايرز مُتواضعة إلى حد كبير، فليس هناك أمام جارموش سوى تُخمة الدوام في مُقابل زوال العابر وهشاشته. دائماً ما أشعر بزيف الأبدي عند الفامبايرز، وكأنه لا يرقى للشعور بالأبدي لمجرد إبداء الملل، ولأن هناك في دراما العابرين مثل كاواباتا الذي يجعل نسيان اسم منذ أيام، وليس 87 سنة، دواماً لا يعرفه الزومبي. دراما فيلم جيم جارموش "فقط الأحباء بقوا أحياء" من نوع الفامبايرز، وهو نوع ينال بطله أعلى نقطة في الزمن، وهي الخلود، ولهذا فإن الزومبي لا يخوض معركته مع الزمن، ويقفز إلى سراب نقطة النهاية، فيُحْرَم من المعارك الحقيقية التي خاضها بروست أو جويس، الأول بألم ما قد مرَّ ولا يُمكن استعادته، والثاني بهوس أطول يوم في تاريخ الأدب 16 يونيو 1904. إلا أن جارموش يبقى أفضل من كوبولا في معالجته التي تقوم على بحث أبطاله من الفامبايرز عن الدم النقي. مُفارَقَة، فامبايرز طهرانيون، جيتو فامبايرز يتعالى على امتصاص الدماء الملوَّثة، وعاجلاً أم آجلاً سيصطدم البطل بندرة الدماء النقية، ومع أنه خالد في الزمن إلا أن الدماء نيكتار خلوده. أمّا عن قصة الحب الرومانسية بين توم وتلدا واختلاطها بالدماء فهي مثل الروابط العائلية القوية في أفلام المافيا واختلاطها بجرائم القتل.

ثلاثة وقفوا أمام مصنع المياه الغازية. الساعة الثانية بعد منتصف الليل، والمصنع مُغلق. الأول أكبر من الثاني بعام، والثاني أصغر من الثالث بعام. كان من الصعب معرفة أعمارهم من مجرد النظر بوجوههم، لكن يسهل التأكد بمجرد النظر أيضاً بوجوههم أن الثاني أصغر الثلاثة. فلو سألتَ الثاني مثلاً عن عمره، لضحك وهو يرفع يده ويرميها خلفه في الهواء، فتبدو إشارته إلى مصنع المياه الغازية، كما لو أن إغلاق

المصنع في الليل يقف عائقاً أمام إجابته. ينظر الأول والثالث إلى الثاني، وكأنهما يجتمعان بعمريهما على اضطهاده.
على مدى سنوات مضتْ حلمتُ بأحلام يقظة لا طائل من ورائها، وفي كثير منها كانت تتعلق بنجاةٍ شخصية، وجودية وبدائية، من نوع ماذا لو ضربتْ مجاعات، وكان أكل اللحم الإنساني هو صلب النجاة. ومع أنها أحلام يقظة إلا أن تحليقها في الهواء يدعو للخجل، وكما لو كانت نوعاً من البط غير البري يتذكَّر بشيء من الحسرة والغضب، أن أسلافه البعيدة كانت كلها طائرة، فيرفرف بجناحين ثقيلتين وخطوات ليستْ أكثر حظاً من الجناحين، على أرض الحظيرة فيما يشبه استعداداً للإقلاع. كان في الغالب حلم اليقظة يتحول إلى إحساس بالذنب ويقين من أنها لعنة وعقاب على طيران سابق، انتهك السماء مرة، فعوقب برفرفة كسيحة.

شِبَاك كافكا
يبدأ الفيلم بتأسيس خطين متوازيين من الأحداث، الخط الدرامي الأول زمني، ويتعلق ببحث البطل عن تاريخ كتاب في مكتبة عامة، تاريخ مَنْ قرأ الكتاب، تاريخ قارئ مجهول، وهو بحث في الأساس عن زمن ضائع، لكن بينما يكون البحث الشهير عن الزمن الضائع البروستي بحثاً في ذكريات البطل، يكون بحث خالد، بطل الفيلم، عن زمن كتابه، أشبه ببحث عالم رياضيات تهمه الأرقام، وتعقيداتها في تاريخ الكتاب، مَنْ استعاره أول مرة، وسجَّل خروجه من المكتبة العامة؟ وهل استعاره مرة ثانية وثالثة؟ وما هي الفوراق الزمنية بين الاستعارات؟ وإلى أي مدى يؤثر هذا التتبع على نفسية خالد؟ هل يريد أن يضاهي تعقيد التكرارات الزمنية بوجود ما؟ ربما وجوده الشخصي، وكأنَّه يريد بجمع تراكمات أزمنة الكتاب المتناهية في الصغر، أن يواجه بها زمناً أكبر، يواجهه دفعةً واحدة في نهاية الفيلم. والخط الدرامي الثاني بوليسي، وهو يقوم على حقيبة غامضة، ينقلها خالد إلى كريمة صديقته. البداية من عند من خالد علَّة أولى كما في الفلسفة، أي أن الحركة لا بد لها أن تبدأ من ثبات، كما أن حركة الفيلم كدراما يسبقها عدم فيلم، وعدم ودراما. الحقيبة مُشفَّرة بأرقام، وعلى مَنْ يحملها عبء تغيير شفرتها قبل تسليمها إلى آخر يقوم أيضاً بتغيير شفرتها، والشفرات هي متواليات عددية معروفة، وصارمة، ولا مجال لاختيار شفرة من قِبَل حاملها، وإذ يحدث الاختيار، أو الخلل في المصفوفة الرياضية من قطة العدوي، وهو إحدى شخصيات الفيلم، تبدأ معاناة لا نهائية لقطة نفسه، فيشعر بالذنب، ويبحث عن العقاب، لكنه لا يعرف حقيقةً إلى مَنْ يتوجه حتى ينال عقابه، وكأنَّ الوصول إلى العقاب، يسبقه بروتوكولات العقاب، وهي أبعد ما يكون عن العقاب ذاته، لكنها على الأقل خطوة على طريق الوصول. وقد يبدو في دراما الفيلم أن عجوزين يتحكَّمَان في مصير الحقيبة لمجرد أن لهما الحق في معرفة مَنْ أخلَّ بمنظومة شفرات الحقيبة، أو هما على الأقل لا يُصدَمَان في مَنْ التزم بقواعد تسليم وتسلُّم الحقيبة، وأبلغهما عن خلل حادث، وكأنّ الأمر لا يعنيهما في شيء. الخطان المتوازيان للكتاب والحقيبة يتقاطعان في معنى دوار البحث،

ويلتقيان في النهاية بقوة وجودهما المادي، فإذا كانت الحقيبة عمياء تنتقل في مَشَاهِد الفيلم عبر شفرات، فلها أن تصطدم في نهاية الفيلم ببيت واحدٍ ممن استعاروا الكتاب.
كان ك بطل كافكا يبحث عن العقاب، لكنه لا يعرف حقيقةً إلى مَنْ يتوجه حتى ينال عقابه، وكأنَّ الوصول إلى العقاب تسبقه بروتوكولات العقاب، وهي أبعد ما يكون عن العقاب ذاته، لكنها على الأقل خطوة على طريق الوصول، وقد يبدو أن هناك شخصيات في المحاكمة والقصر قادرةً على تحقيق رغبة ك إلا أنها لبلادتها أو خمولها أو عدم اهتمامها، تفوتها دائماً رغبة ك، ويفوتها أيضاً بشيء من الرقة قطع الأمل أمام خطواته.

ذهبتُ اليوم في نزهة مشي إلى شوارع لم أرها في حلوان منذ عشرين سنة أو ما يزيد. كانت النية اصطياد شيء من الماضي، وليس شيئاً محدداً، فقط إثبات أنني كنت هنا في زمن سابق، ويكفي هذا الإثبات ذكرى معمار بيت صمد في وجه الزمن، حتى لو كان صموده هو نسيان أو إهمال، وليستْ بطولة تُحسب له أو لأصحابه، بل سأقنع ببقايا بيت حُشر بين برجين قبيحين. بيوت سأعرفها من صدمة اللقاء. قلتُ أثناء شبه المشي والقفز بين العربات والأرصفة المُحتلة ببضائع أكثر من الباعة: لا نوايا للقاء أحد. لم تحمل لي المدرسة الابتدائية التي قضيتُ فيها ست سنوات مشاعر الزمن، لكن بيت زميل في نفس الشارع، وقفتُ أمامه عشر دقائق. تذكَّرتُ على الفور مشاعر الحسد التي كنت أحملها للزميل، بسبب قرب بيته من المدرسة. كان يستيقظ في السابعة صباحاً، وكنتُ أستيقظ في السادسة صباحاً. ماذا لو صعدتُ وسألتُ عنه بعد أربعين سنة؟ تذكَّرت اسمه. مَنْ سيفتح لي الباب؟ واجهة البيت تغيَّرت. حساب المسافة بين بيت الزميل والمدرسة لم يتغير. البيت كله كأنه خُسف قليلاً في الأرض. تذكَّرتُ الشرفة في الطابق الثالث التي كنتُ أرى منها أثناء زيارته جانباً من المدرسة. كانت المدرسة من الشرفة أقل بغضاً، بل تدعو للتعاطف وهي خالية، لكن من باب الاحتياط أنا محصن منها هنا.

كنتُ في السابق أقرأ الأعمال الأدبية وأشاهد الأفلام السينمائية، واليوم، وهذا يتعلّق بالعمر، أفضِّل إعادة قراءة بعض الأعمال الأدبية ومشاهدة بعض الأفلام السينمائية. العدد قليل وقابل للنقصان مع الوقت. أفكِّرُ في تصلب شرايين الذوق. مواسير من رصاص أو حديد زهر لا تسمح بدفق الأعمال الفنية. كسل عقلي أكثر مما هو دفاع عن مبررات سقوط الأعمال. كنتُ فيما مضى أدافع عن مبرر سقوط رواية أو فيلم. والآن أقدر فقط على نصف قراءة أو نصف مُشاهدة، لرواية أو فيلم، والنصف المُكمِّل والممتع يقع على عاتق الذاكرة. أشاهد هذا الفيلم من منتصفه مثلاً، وعند مشهد محدد خايلني بإلحاح دام يومين أو أكثر، وبعون المشاهدات الكثيرة السابقة التي كان إحصاء عددها مبعث فخر وتباه في وجه زملاء مِهْنة وأصبحتْ الآن مع الاقتراب من الخمسين متعة شخصية لا تحتاج إلى إثبات، وبعون ذاكرة بقرة تجتر إلى ما لا نهاية، أستعيد ما

قبل المشهد وما بعده، وفي أحيان يكون المشهد المراد مشاهدته عُرضة لعدم التركيز والشرود. الحقيقة أنني الآن توقفتُ بمعنًى حَرْفي عن قراءة الأعمال الأدبية ومشاهدة الأفلام السينمائية.

أعلنتُ، وهو ليس الإعلان الأول من نوعه، فقد أعلنتُ مرَّات كثيرة ما أعلنته اليوم، هزيمتي أمام الوقت، ولأن كلمة الإعلان قد تعني عرضاً تراجيدياً أمام جمهور يتطهر بهزيمة البطل، ولأنني لا أملك جمهوراً مرفهاً متسكعاً على نواصي الأوقات الفارغة، فقد أعلنتُ الهزيمة أمام مرآة الحمام العريضة. وكانت كلمات الإعلان مبهمة باهتة قياساً ببلاغة النظرة والإيماءة. ويحدث في إعلانات بطولية من هذا النوع، أنه كلما كانت البلاغة الاستعراضية ناصعة كلما طالتْ في المستقبل استراحة المُحارِب، وكأنّ إعلانات الهزيمة السابقة ما هي إلا مناورات فاشلة لالتقاط الأنفاس ثم العودة من جديد إلى ساحة المعركة تحت شعار، هل من مُبارز؟ بعد إعلان الهزيمة، وأثناء تضميد الجراح، وتحت لذة اليأس، تتراقص حولي أوقات خفيفة كالفراشات حول مصباح. أفكِّرُ أن نزع جناحين لفراشة واحدة ليس اختراقاً صريحاً لزمن الاستراحة.

سياسات ديموقراطية

يؤكد الغرب دائماً، نحن نحيا في مجتمعات ديموقراطية، ويبدو أن تكرار إعلان الحياة في مجتمعات ديموقراطية، يعكس أن هناك مجتمعات أخرى غير ديموقراطية، وعلى هذه المجتمعات إما أن تُغيّر من طريقة حياتها غير الديموقراطية، أو أن تستعين بآخر لديه الخبرة في إنجاز التغيير، ومن البديهي أن تلك المجتمعات غير الديموقراطية هي المجتمعات الشرقية. ماذا يحدث لو تجاهل الشرق إعلان الديموقراطية الطاووسي المعجباني؟ سيخرج الغرب ثانيةً ويعلن، نحن نحيا في مجتمعات ديموقراطية. وِصلْتْ الرسالة. يقوم الشرق بتغيير ما نحو الديموقراطية. يخرج الغرب مرة ثالثة، ويعلن بنبرة أكثر ضيقاً، نحن نحيا في مجتمعات ديموقراطية. يعرف الشرق أن لا مفر من أن يأتي الغرب إلى مجتمعاته الشرقية ومعه قواعد الديموقراطية. لكن دولة الشرق القديمة لها قواعد أوليجاركية، والأوليجاركية هي حكم أقلية، والديموقراطية حكم أغلبية. ولو حاول الشرقي الدفاع عن هدم دولته وإزالتها، بأن كل دولة بشكل ما هي دولة أوليجاركية، وأن المعيار هو ما تسمح به الدولة من مجال للديموقراطية، وليس هناك تعارض في الجمع بين الأوليجاركية والديموقراطية. يرد الغربي على مُحَاوَلَة وقوف الشرقي في وجه الهدم والإزالة، بأن الديموقراطية تريد أن تتحكم هي في القدر الذي تسمح فيه بوجود الدولة، فاستبداد الحريات الصغيرة له أولوية في قواعد الديموقراطية، حرية الأقليات، حرية القاعدة وداعش وبوكو حرام. إن استبداد الحريات هو الوقود المستعر للديموقراطيات الحديثة. أنت لا تحيا في مجتمع ديموقراطي.

يحكي تيري إيجلتون في كتابه الإرهاب المقدس حكاية من رواية كونراد العميل السري، يحث فيها السيد فلاديمير شخصية فرلوك على القيام بعمل إرهابي وحشي لا يكون مخيفاً فحسب بل يكون عبثياً أيضاً، فهو يقول له بأن الاعتداء بقنبلة الآن لا بد أن يتجاوز نية الانتقام أو الإرهاب، بل لا بد له أن يكون تدميراً صرفاً غير قابل للشرح والتفسير، وهكذا فإن فلاديمير لا يقترح تفجير مسرح أو مطعم، وإنما مرصد جرينيتش، وهو يعتقد بفعل ذلك أنه سيؤكد على إرهابه الرمزي أو التعبيري، وهو يتحدث أيضاً باحتقار عن المرصد كرمز للإيمان الصنمي بالعلم لدى الطبقة المتوسطة. وهنا يأتي تعليق إيجلتون القوي الذي ينال من أفكار فلاديمير، وبالتالي من أفكار كونراد. فإذا كان فلاديمير يريد عملاً إرهابياً رمزياً غير قابل للتفسير، فلماذا لا يُفجِّر مرحاضاً عاماً، وكأنَّ إيجلتون يقول لكونراد: ومع هذا يبدو أن تفجير مرصد جرينيتش أسهل روائياً وأقل جرأة من تفجير مرحاض عام.

يرى هيجل أن التناقض الداخلي بين النظام والفوضى يُمكن حله حين نضعه في صيغة منطقية. أولاً، ففي البدء تصرفت الطبقة الوسطى الثورية بحرية وحشية، وبعد ذلك استيقظ المجتمع من صداعه الثوري، ومارس حريته بمسؤولية أكبر. لكن هيجل هنا كما يرى إيجلتون، يتحدث عن بعدين من الحرية البرجوازية، وليس عن طورين تاريخيين. فالتأثيرات السيئة للعنف الثوري لن تُمحى أبداً برمتها، ولكنها ستظهر بين وقت وآخر في شكل عصاب اجتماعي أو إرهاب سياسي. ينبغي على الطبقة الوسطى إذاً التحول من عصابات إلى موظفين، وهذا تغير خطير بنحو مؤكد، لأن هناك عنصراً ضمنياً مضاداً للمجتمع داخل الحرية التي تعززها هذه الطبقة، فقد كان ممثلوها أبطالاً، وهم الآن موظفون، وهكذا أفسحت الدراما الملحمية المجال للواقعية الرزينة، بحيث أن شخصيات متفاخرة متهورة من المحاربين تحولت إلى كتيبة لا لون لها من الموظفين، وهو ما تساءل عنه ماركس قائلاً: ماذا يحدث للميثولوجيا البطولية في عصر السكك الحديدية والقاطرات والتلغرافات الكهربائية.

تيري إيجلتون في ثوب شهرزاد. حكاية لو كُتِبَتْ بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمنْ اعتبر. كان يا ما كان في سالف عصر الرأسمالية الليبرالية الكلاسيكية، كان لا يزال يُعْتَقَد بأن من الممكن والضروري أن تسوّغ أفعالك كبرجوازي صالح عن طريق حجج عقلانية معينة ذات أسس كونية، وكان لا يزال ثمة معايير معينة ومشتركة للوصف والتقويم يمكنك من خلالها أن تستخلص بعض المبررات المقنعة تبرر بها سلوكك. ومع تطور النظام الرأسمالي، ومع استعماره شعوباً جديدة، واستيراده جماعات إثنية جديدة إلى أسواق عمله، وحثّه على مزيد من تقسيم العمل، واكتشافه ضرورة توسيع حرياته، لتطول جماهير جديدة من الناخبين، فإنه يبدأ بتقويض عقلانيته الكونية بصورة لا مفر منها. ذلك أن من الصعب غض الطرف عن أن هنالك الآن صفاً كاملاً من الثقافات واللغات وطرائق الحياة المنافسة والتي كانت طبيعة الرأسمالية ذاتها قد

ساعدت في تكوّنها، بما في تلك الطبيعة من ميل للتهجين والتجاوز والاختلاط. إن واحداً من أشد أخطاء ما بعد الحداثة فداحةً هو نسيانها أن ما هو هجين وتعددي وتجاوزي يكون عند مستوى معين مقترناً بالرأسمالية بصورة طبيعية كاقتران لوريل وهاردي. وهكذا كان على النظام أن يختار بين أن يواصل الإلحاح على الطابع الكوني لعقلانيته، في وجه أدلة معاكسة قوية، أو أن يستسلم ويصبح نسبياً مُعترفاً بعبوس أو ببشاشة، أنه غير قادر على أن يجد أية أسس جوهرية يُشرْعِنُ نشاطاته من خلالها.

حلمتُ أنني أقف في شرفة عمارة، وكان حاجز الشرفة سميكاً آمناً، سمح لي برضع كوب الشاي وعلبة السجائر على سطحه الرخامي. كان الوقت صباحاً. وكانت شرفتي في الطابق الرابع، وكانت الشرفة المُجاورة القريبة في مستوى نظري، من غير حاجز، ويقف فيها فرانز كافكا، وكان يطرق بين الحين والآخر على شيشها الخشبي، ويمنع نفسه من النظر القهري إلى الأسفل. أشرتُ له فيما يشبه طلب الأوتوجراف. ابتسم لي بخجل، وعاد إلى الطرق على شيش الشرفة. تذكَّرتُ أنه وصف مرة في يومياته أربعة أعمال في طور الكتابة كانت تقف أمامه كخيول بريَّة، وهو الآن يقف أمام شيش شرفة مُغلق. أشعلتُ سيجارة، وأخذتُ رشفة شاي وقلت له: هل تعلم أن ارتفاع شرفة في الطابق الرابع لعمارة قديمة مثل هذه يُعادل ارتفاع شرفة في الطابق العاشر لعمارة حديثة.

في حوار مع صحفي مغمور قال الروائي والسياسي المشهور، قافزاً في الحديث إلى الأمام، وكأنه يضع يده على بطْحْة رأسه، وكأنه يعرف إمكانية أن يتطرق الصحفي إلى هذا الموضوع، قال بعصبية: قضيتي خاسرة. ابتسم الصحفي المغمور وقال: هذا إعلان على رؤوس الأشْهَاد. هل تعني بهذا الإعلان أو التصريح المُفاجئ، أنك كنتَ في الماضي مؤمناً بقضيتك التي لم تكن حينها خاسرة، والآن اهتز إيمانك بهذه القضية؟ أجاب الروائي والسياسي المشهور: لا أعرف إلا الرغبة في التصريح علانيةً بأن قضيتي خاسرة. قال الصحفي المغمور: طيب خلينا نقول السؤال بشكل تاني. أنت روائي ولك أعمال تحقق ناجحاً شعبياً كبيراً، رغم ضعفها الجمالي، وفي نفس الوقت أنت سياسي تتبنى آراء يراها البعض شديدة الرومانسية، وتخدم في نفس الوقت سياسات دولية غير وطنية. السؤال هو هل إعلانك بأن قضيتك خاسرة من موقع أنك روائي تجاري تافه أم من موقع أنك سياسي مثالي عميل؟ قال الروائي والسياسي المشهور بغضب: أنا أرفض اتهامات التفاهة الأدبية، والعمالة السياسية، وعندما أُعلن على العَالَم أن قضيتي خاسرة، فيجب على العَالَم أن يعتبرها قضية خُسران كوني. قال الصحفي المغمور: إذن الإعلان يتضمن أيضاً تهديداً أو تحذيراً للعَالَم أجمع، ربما تقصد مثلاً مَعْجَنة الحروب الدائرة في الوطن العربي. يُقاطع الروائي والسياسي المشهور كلمات الصحفي المغمور ويقول مصححاً: تقصد الشرق الأوسط. يبتسم الصحفي المغمور ويقول: وماله الشرق الأوسط، حتى الاسم ده أكثر تجريداً، وبيضم

ناس كتير. كنت بقول: إن تحذيرك يطال الجميع، القاتل والمقتول على قدم المساواة، الإرهابي والمدني، الدولة العظمى والدولة الصغيرة. العَالَم كله يخسر بخسرانك، وتبقى أنت في النهاية روائياً لروايات رديئة، ولعها المكسب الوحيد وسط ملحمة الخسارة. قال الروائي والسياسي المشهور: مكسب عظيم للعَالَم أجمع، لكنه مكسب ضئيل بالنسبة لي. قال الصحفي المغمور: مكسب عظيم لدرجة أن ينسى العالَم معه قضية خسرانه، ولكنه مكسب ضئيل بالنسبة لك، وبالطبع لا يصل هذا المكسب لدرجة أن يُنْسيك قضيتك الخاسرة.

كان المقهي شهيراً بلاعبي الشطرنج، وكنت بالصف الأول الثانوي، وكانت أيام الهروب للفرجة على فنون رقعة الشطرنج. كان هناك لاعبان يفتتحان الدور بالبيدق الضعيف، وهي افتتاحية للمحترفين، لأنها تتطلب ثمانية تمركزات دفاعية للثغرة الخطيرة. وفي الغالب يرد الخصم بنفس التمركزات الدفاعية، وتنتهي افتتاحية البداية بتبْيتة قصيرة بين الملك والرخ. كنتُ مفتوناً بنقلات البداية الآلية. اللاعب الأول يبتسم، وهو يُقلِّب الشاي، واللاعب الثاني يُشعل سيجارة. في أقل من دقيقة تتشكل رقعة الشطرنج للدور الحقيقي. الرقعة الآن آية في الجمال. فكَّرتُ لماذا لم تكن رصَّة بدايتها بهذا الشكل ثم فكَّرتُ لو كانت بدايتها هكذا لكنَّا في حاجة إلى لاعبين ينحتان بداية أخرى أكثر جمالاً. بقيتْ بوصلة البدايات في عقلي، وأردتُ نقلها إلى الكتابة. كنتُ أتخيل بدايات تلو الأخرى، وكأنها التمركزات الدفاعية الثمانية لرقعة الشطرنج، لكنني كنتُ أتعثَّر في تخيُّل القارئ على أنه اللاعب الخصم، ولهذا ظلتْ الافتتاحيات في ما كتبته ينقصها شيء، يحرمها من كونها بدايات.

في الفيديو الذي يظهر فيه داعشي، وهو يذبح الصحفي الأمريكي جيمس فولي، قطع مونتاجي واضح قبل اللحظة الهمجية البدائية التي هي مصدر الفخر الداعشي، ولهذا تبقى حقيقة الفيديو تحتمل الشك والتأويل والجدل، لكن الذي لا يحتمل الشك والتأويل والجدل، أن السياسات الأمريكية والغربية خلقتْ مسخاً لا تعرف حدود أفعاله كما في الأفلام الأمريكية لا يتنبأ فيها أحد بأفعال فرانكنشتين. وفي سلسلة أفلام قرصان الكاريبي جاك سبارو، جوني ديب، واحد من أشباه الزومبيين كان يحمل رأسه بيديه بعد فصلها عن رقبته، ويبدو أن التخييل الكوميدي، تحوَّل على أيدي داعش إلى وحشية واقعية، تهتم بجعل المقتول يحمل رأسه أو يسندها بيديه على صدره بعد فصلها عن رقبته، وكأنَّ الخيال السينمائي الأمريكي التافه المريض له نصيب أيضاً في بحر الدماء المعمم المُعوْلم برعاية أمريكية. إن الرعب المبثوث عبر الميديا مُوجَهَاً لنا جميعاً، وكأنَّ الإبادة الكليَّة للسلاح النووي اسْتُبْدِلتْ بإبادة طويلة الأمد، تعتمد على الفوضى والحروب الأهلية. هناك حدس يقول لي بأن أفول القوة الأمريكية سيكون مطابقاً لكوارث دراما الفيلم الأمريكي.

إعادة تأهيل، بدايات جديدة بخبرات قديمة، آلام الانطلاقات الأولى. عشر سجائر في اليوم، نزهات مشي أرسطية، شاي أخضر بدل القهوة، لا مواجَهَات مع الذاكرة، استراحات من لا شيء، إشارات في الهواء يظن من يراها أنها تعني وتقصد.

اللينة اللعوب

قرأتُ خبراً صحفياً مطولاً في جرائد عدة، ومن فرط لا معقولية الخبر، ومادته الفاقعة، انتظرتُ بصمت للتأكد من مصدر آخر أكثر قوة، فوجدتُ التقرير نفسه على صفحة دويتشه فيله الرئيسية، أي أن الشك في الخبر الصحفي ينتفي تماماً إذا كانت أكبر مؤسسات ألمانيا الإعلامية، تؤكد حدوثه على أرضها، وحتى لو كان الخبر غير صحيح أو أن هناك مُبَالَغَة سياسية في إظهاره، فهو يأخذ اتجاهاً أكثر لا معقولية لمجرد وجوده في دويتشه فيله. الخبر يقول: سادت الصدمة والذهول مدينة فوبرتال الألمانية بعد قيام مجموعة من السلفيين بتنظيم ما أسمته أجهزة الأمن الألمانية، بـشرطة الشريعة، وتنظم هذه المجموعة دوريات ليلية في أرجاء المدينة لمراقبة السلوكيات فيها، وحسب تقارير إعلامية متطابقة، حث هؤلاء السلفيون السكَّان على الصلاة، وترك القمار والمشروبات الروحية، وقالت متحدثة باسم شرطة المدينة الجمعة الخامس من سبتمبر 2014: هؤلاء السلفيون يرتدون سترات برتقالية اللون كتب عليها باللغة الإنجليزية شرطة الشريعة، وأضافت المتحدثة أنه تم رفع دعوى قضائية ضد أحد عشر شخصاً منهم بتهمة انتهاك قانون تنظيم التجمعات، وتم التثبت من هوياتهم الشخصية، موضحة أن أعمارهم تتراوح بين التاسعة عشرة والثالثة والثلاثين، ولم تقبض عليهم الشرطة لعدم وجود مبرر قانوني لذلك، كما أن السلطات لم تصادر السترات التي كانوا يرتدونها بدعوى أن العمل التبشيري لا يعد جريمة في ألمانيا، وكثفت الشرطة من تواجدها وسط المدينة، كما طلبت من المواطنين الاتصال بها في حال الارتياب في شخص ما، وشددت رئيسة شرطة فوبرتال، بيرغيتا رادرماخر، على أن السلطة الوحيدة المخولة بحفظ النظام والأمن هي الدولة، التي لن تسمح بممارسة أعمال من شأنها الترهيب أو إثارة البلبلة أو الاستفزاز، وكان حراس الأخلاق الذين يطلقون على أنفسهم هذا الوصف، قد ادعوا من خلال منشورات أن لهم الحق في منطقة تحكمها الشريعة، لتطبيق القواعد السلوكية على المسلمين، حسب وصفهم، والمتمثلة في منع المشروبات الروحية والقمار والميسر، وتحريم الموسيقى والحفلات الموسيقية، بالإضافة إلى منع الصور العارية والدعارة وتعاطي المخدرات، وبث هؤلاء السلفيون مقطع فيديو من عدة دقائق على شبكة الإنترنت يبيّن مطالبهم. كيف نُقارب حقيقة هذا الخبر؟ بل هل نحتاج إلى مُقارَبَة الحقيقة نفسها قبل حقيقة الخبر؟ يقول بودريار عن الحقيقة في عصر العولمة: يبدو على كل حال أن الحقيقة الواقعية غير المبالية بأية حقيقة، تهزأ كلياً من المعرفة، التي يُمكننا استخلاصها من ملاحظتها، وتحليلها، فهي تنصاع بلين لعوب وإفراط لكل الفرضيات، وتحققها بشكل متساو، كل هذا بالنسبة لها ليس إلا اعتقال تقني سطحي ومؤقت. أصبحتْ الحقيقة الواقعية ذاتها مُتصنِّعة، وتحيلنا إلى لا معقوليتها التي

ليس فيها أي نوع من الباطنية، وإنما هي بالأحرى من نوع تهكمي هزلي، أي أنها ما أن تصل إلى ما قبل النهاية إلا وتنقلب على نفسها بطور التهكم والهزل، وهما الوميض الأخير الذي تبعثه الحقيقة الواقعية قبل اختفائها. والآن نستطيع مقارَبَة الخبر الصحفي، أولاً أشار بودريار إلى لين الحقيقة المفرط اللعوب في عصر العولمة، وهو نفس اللين المفرط اللعوب في تصريحات رئيسة الشرطة بيرغيتا رادرماخر التي دافعتْ مباشرة عن كيان الدولة، وكأنَّ الحصون العديدة القانونية التي تأتي في المقدمة قبل ذكر كلمة الدولة، انهارتْ جميعاً، فلم يبق أمام رئيسة الشرطة إلا الحصن الأخير المُمَتْرَس بدفاعات فلسفة الحق الهيجلية. وبما أن الحقيقة لينة ولعوب، فماذا لو كانت الدولة هي التي تُرهب مواطنيها بالإسلاميين، لحشد الرأي العام في حرب على داعش، وربما على سوريا أو روسيا؟ وكأنَّ المواطن الألماني المصدوم حضارياً، عليه أن يرضى بسقف الإسلاميين المتشددين الذين يقومون بتحريم بيتهوفن وباخ وموتسارت، أفضل له من سقف الإرهابيين الدواعش الذين يقطفون الرؤوس في لمح البصر. وماذا لو كان الفرانكنشتاين الذي ربَّاه الغرب طيلة عقود على رضْعة الديموقراطية والحرية، خرج عن الطوق فجأة، وفُطِمَ على اعتقال الحقيقة اللينة اللعوب؟ اتصل المواطن الألماني هانريش برئيسة الشرطة بيرغيتا رادرماخر، لأن جاره المواطن توماس سابقاً أبو عُبيْدَة لاحقاً، طالبه بأدب كتيم، أن يكف نهائياً عن تشغيل مقطوعة يوهان سبيستيان باخ، عاطفة متَّى. قالتْ رئيسة الشرطة ضاحكة: هل تعلم يا عزيزي هانريش أن هذه المقطوعة كهنوتية بإسراف ناهيك عن مزاج باخ الديني المتزمت عموماً في كل أعماله. قال المواطن هانريش مُتجاوباً: أنا أيضاً لاحظتُ هذا منذ فترة إلا أنني كذَّبتُ نفسي، وكنتُ أحتاج إلى رأي آخر مسؤول، أعتذر على الاتصال المندفع قبل التحقق من أسبابه. قالت بيرغيتا: نحن هنا على الرحب والسعة حتى إذا تسرَّعت عزيزي هانريش، فالكل يعلم أن الحقيقة لينة لعوب.

إن الروح عند هيجل ليست طيفاً أو شبحاً أو قوةً سيكولوجية أو نموذجاً باطناً للذات، فمستقرها النشاط الجمعي للبشر الواعين بذواتهم. فالروح لا تعي ذاتها دفعة واحدة، أو في ضربة واحدة. بل يجب أن تغادر نقاءها الخاوي، نقاء الأطياف والأشباح وتتحول إلى موضوع، في شكل تجسد لفظي ثم أدوات عمل وتماثيل ومعابد ومصانع ودساتير ودول. وهي في هذا تضع ذاتها في تضاد مع ذاتها، هذا الجسم وحده في هذه المرآة وحدها. تعي الروح وجودها الآخر، وتعي نفسها باعتبارها نشاطاً محضاً. وليس هذا النشاط المحض معطى مباشراً، فلن يمكن بلوغه إلا في تاريخ تحققه، ولن تمكن معرفته إلا في مرآة. إن حياة الوعي بالذات عند هيجل ليست تفكيراً بسيطاً، بل هي قلب وتحويل، وهي لا تنتج أشياء في هذا النشاط، بل تنتج نفسها، فالعمل المنتج لا يرقى إلى أسمى درجاته إلا بوصفه تحويلاً للمضامين المتباينة للذات، حيث تصير الذات واقعاً فعلياً. من مقدمة إبراهيم فتحي لكتاب نظرية الوجود عند هيجل لهربرت ماركيوز. طبعاً الخواء والتخبط في الأطياف والأشباح ينطبق على الثوري النقي معدوم الروح

أمام مرآة سألتُ نفسي سؤالاً، ولأنه سؤال سألته لنفسي كثيراً، سألته مرَّات لا تحصى، حتى أصبح يحمل ضمناً وهم إجابته، لكنه ما زال سؤالاً لا جدوى منه، وكان أملي الوحيد في أداءات للسؤال أمام مرآة. أطرح السؤال وأنا أُمعْجن أسناني بفرْشاة، ومن وراء رغوة المعجون، ولأنني أعرف السؤال، ولأنني سألته لنفسي مراراً، فقد كنتُ أكتفي بغمغمة صوتية تعني السؤال، وهي غمغمة صوتية ليستْ لاختصار الوقت أو ضيقه، بل هي تساوي في زمنها زمن السؤال لو قيل بكلمات، أو قد أكتفي بإشارة من يدي إلى الوجه، بعد ترك الفرشاة مُعلَّقة في فمي، والإشارة تعني أنني أنا مَنْ عليه إجابة السؤال، ولأنها إشارة لا تيأس من وجود إجابةٍ للسؤال، ولأنها لا تعي التكرار، فهي فريدة في كل مرة، وهذا عكس السؤال.

إشارة إلى كافكا

ويهب أصفياءه النوم. أين قرأت هذا؟ هيجل في أصول فلسفة الحق، بتخريج من الكتاب المقدس. كنتُ أتخيل أن النوم هو مَنْ يمنح الصفاء، لكنهم أصفياء من البداية، والنوم عطية أخرى. حاولتُ مع القاموس. صفا صفواً وصفاءً، ويُقال صفا الماء ونحوه. طريد النوم المزمن، فرانز كافكا، محروم من الصفاء، ففي عرف كافكا النوم يهب الصفاء. رحم الله السيد لودفيك فِتجنشتاين الذي أرهب تاريخ الفلسفة الحديثة، وأرْهبني أيضاً، برياضيَّاته وأرقامه وكسورها، وأوقعنا، وأوقعني أيضاً، في الشرخ العميق بين الإشارة وما تشير إليه، واليوم لا أستطيع، كما في الماضي، الإشارة إلى فقرة كتبها السيد لودفيك فِتجنشتاين، يتهم فيها الأحمر بأنه اللون العابر في ذهنٍ يسمع كلمة أحمر، لكنَّ الأحمر ليس تفسيراً لجوهر الإشارة بواسطة كلمة. في حلم يقظة وجدتُ فرانز كافكا واقفاً على جسر خشبي ضيق. كان مستنداً على سياج الجسر كما يفعل مُتَبطل على ناصية شارع تاركاً الوقت يرمي له بصيدٍ. لكنّ الجسر يُغلق الشارع فيما يشبه المطب الاصطناعي. كانت العربات تعبر الجسر ببطء، وكانت ألواح الخشب تطقطق وتتفزَّز تحت عجلاتها، وكان كافكا مع مرور كل عربة يقع تحت إحراج حالات ثلاث دون حسم واضح لإحداها، الأولى هي الإشارة بأن تأخذه العربة في طريقها، والثانية هي ترك الإشارة تأتي من العربة، والثالثة هي أنه يجب عليه أن يلتصق بسياج الجسر التصاقاً شديداً حتى لا يمثل عائقاً أمام مرور العربات، ومع هذا الحرص الكافكاوي كانت العربات العريضة الفارهة تخبط جانب خصره بمراياها المُجنِّحة ثم ترتد لوضعها.

العشب الأمريكي

في الحرب الجديدة، الحكاية تبدأ كل مرة بقصة مُرَاهَقَة. مهاجر عربي يعيش في ولاية ألاباما منذ أربعين سنة. يتحدث الوالد عن ابنه المُرَاهِق في أكبر مكان إعلامي أمريكي. السي إن إن تسعى لمقابلة الوالد، وكأنَّ اهتمام السي إن إن، يرجع إلى صدمة حضارية، وهي كيف تحوَّل الابن، الذكي اللطيف المتفوق في دراسته، المغني والمحب لموسيقى

الراب في أوقات فراغه، والمقيم في بلد الحريات والديموقراطيات والإنسانيات، إلى أحد زعماء القاعدة. الأب لا يجد التفسير، ويتحدث عن مزيد من ذكاء الابن ولطفه وتفوقه، ومُقدم البرنامج يندهش في البداية، وتزيد دهشته مع استمرار الوالد في تأكيد ذكاء ولطف وتفوق ابنه، وكما لا يجد أحد جوابا شافياً على سر إقامة رموز الإرهاب منذ نهاية السبيعينات إلى الآن في أمريكا والغرب إلا الإجابة المُباشرة بأن تلك الرموز هي رأس الحرْبَة في السيطرة الاقتصادية على الجميع بمن فيهم المواطن الأمريكي والأوروبي، وبما أن الإجابة المُباشرة حاضرة حضور البديهيات في التحليلات الفكرية والسياسية منذ الثمانينات، ومع ذلك تتحقق سيناريوهات الخراب المُعَوْلَم، فلا معنى في استدعاء تلك الإجابة طوال الوقت، والبديل عنها هو الاتجاه إلى إجابات أخرى غير مباشرة. المُرَاهِق العربي هو أبو منصور الأمريكي الذي ذهب إلى الصومال كي يُجاهد في سبيل الله مثل طالب مُرَاهِق في فيلم أمريكي ذهب في صباح يوم إلى مدرسته، وفتح النار بسلاح آلي، ليقتل عشرين زميلاً. الأول بتأثير مقولات بن لادن الجهادية، والثاني بتأثير رؤية المخرج التسجيلية لدوافع ملل المُرَاهِق وهشاشة الحياة الأمريكية. دائماً في السينما الأمريكية، حتى مع سائق سكورسيزي، العنف أكبر كثيراً من أسبابه، وأيضاً ذكاء المُرَاهِق العربي ولطفه وتفوقه الدراسي، وحبه للراب، أقل كثيراً من رحلته المُفاجِئة إلى الصومال، والجهاد في صفوف حركة الشباب، وإعلان الإدارة الأمريكية عن مُكافأة مالية قدرها خمسة ملايين دولار لمن يدلي بمعلومات عن مكانه. يستغرق صعود وأفول النجم الإرهابي في الفضاء الأمريكي من سبع إلى ثماني سنوات، ويكفي القضاء على نجمين أو ثلاثة لتدمير دولة. أعلن أوباما أن حربه على تنظيم الدولة الإسلامية قد تستغرق ثلاث سنوات، فإذا قتل أوباما، وهذا ما سيحدث، ثلاثة نجوم داعشية، وراح في سبيل ذلك مئات الآلاف، وانفجرتْ حروب طائفية، ومجاعات، وإبادات عرقية وإثنية، لقال في النهاية: حققنا انتصاراً على تنظيم الدولة الإرهابي، كما نجحنا في الصومال، وأفغانستان، والعراق. الحقبة الأمريكية هي حقبة الشيزوفرينيا. القوة المريضة عقلياً. سائق سكورسيزي، وهو يستعرض في بروفا أمام مرآة، المجرى الخفي لانزلاق السلاح من تحت كم سترته. القوة الأمريكية قوة ترحال، قوة غجرية، قوة عدوانية، لا أرض لها. إنهم يُقيمون على الحدود، العرَّاف الهندي على حد الصحراء في فيلم أوليفر ستون وُلدوا ليقتلوا، وشوارعهم لا تشبه الشوارع، شوارع هاي واي، كما في فيلم ديفيد لينش مولهولاند درايف. القوة الأمريكية في العراء، على طريق جاك كرواك. أمريكا كلها تعيش في الخارج. كيف تجرَّأ كافكا على كتابة رواية بعنوان أمريكا دون رؤتيها فعلياً؟ وهو الدقيق في فنه، ربما لأنه أدرك بحدس أن أمريكا لا داخل لها، وأنه يكفي رؤية بعض الكروت السياحية، لكتابة الرواية، ثم أن مُفَارَقَة كافكا أنه كتب روايته عن داخل أمريكا، وهي بخارج فقط. الفيلم الأمريكي الأكشن المثير المشطشط نهار وليل خارجي. أفاتار، وده ماله، ده خارج الخارج. هل قدَّرَتْ الثقافة الأمريكية أن رواية أمريكا لكافكا، هي إهانة مُعقَّدة عميقة لا تستطيع فهما، ولا مناص أمامها سوى الصمت والتجاهل. في سياق آخر وصف دولوز الأدب الأمريكي

بأنه أدب عشب في مقابل أدب الأشجار الفرنسي. العشب الشيطاني الفوضوي منعدم الجذور. قبضة من العشب في العراء. العشب الطاير، والشحن على الطاير. شحن الدواعش على الطاير.

اشترى عماد صورة جدار من معرض تصوير فوتوغرافي. كانت الصورة بالأبيض والأسود لقوالب طوب حراري، وكان دقيقاً في تفصيلاته. وكانت زاوية الكاميرا قريبة ومُباشِرة في وجه الجدار، إلا أن الإضاءة الخافتة في زمن التقاط الصورة جعلتْ الفواصل بين قوالب الطوب غائرة وشديدة السواد والانتظام. كان برواز الصورة متيناً، من خشب الزان، وكان يخلو من الزخارف. رجع عماد إلى بيته سعيداً بامتلاك الصورة، وكان قد استقر على مكان تعليق الصورة قبل وصوله إلى البيت. في غرفة المعيشة الواسعة، وعلى تحديداً الحيطة العذراء الباقية من حيطان الغرفة. في ظهر برواز الصورة من أعلى خُطَّافان صغيران. حدَّد عماد بقلم رصاص مكان الخُطَّافين على الحائط ثم دق في الحائط مسمارين رفيعين إلى عمق مُناسب. علَّق بيدٍ الخُطَّاف الأول في المساحة الحرجة بين رأس المسمار والحائط، بينما يده الأخرى في نفس الوقت وعلى امتدادها تُطمئن وتتقدم عمى الخُطَّاف الثاني. استوتْ صورة الطوب الحراري المُفصَّل الآن على الحائط. ابتعد عماد خطوات إلى الوراء، ونظر إلى الصورة برضى. بعد يومين من السعادة بالصورة الفوتوغرافية، فكَّر عماد في معان أخرى. كان يقوم من النوم فجأة، وينظر إلى صورة الجدار ويقول في نفسه: إن جداراً وراءه حائط أمر غير مريح. زاد تفكير عماد في الأسبوع الثاني من امتلاك الصورة. تذكَّر أنه أخذ كارت المصور الفوتوغرافي، وفي الكارت عنوان الاستوديو والتليفون. هل كان يريد سؤال المصور الفوتوغرافي لماذا الطوب الحراري في الصورة؟ وهل هذا المكان حقيقي؟ وهل من الممكن أن يراه رأي العين؟ وفكَّر أيضاً أن أسئلة من هذا النوع كانت ستبدو طبيعية أثناء شراء الصورة، لكنها الآن ستبدو وكأنها مُحاوَلَة منه لاسترداد النقود وإعادة الصورة، وهو لا يريد هذا. في الأسبوع الثالث من امتلاك الصورة أصبح البيت جحيماً، وأخذ عماد في تمضية أوقات طويلة خارج البيت. وتفوق معنًى واحد دون باقي المعاني، وهو صورة جدار من ورائه حائط. استدعى عماد عامل بناء، وطلب منه تفريغ مساحة الحائط وراء الصورة. فهم عامل البناء بشكل تلقائي أن عماد يريد في تلك المساحة نافذة. ضحك عماد من عامل البناء، وأفهمه أن فكرة النافذة مستحيلة، فهذا الحائط أمامه جدار كبير لعمارة مُقابلة.

تسع نصائح للكتابة

شعرتُ اليوم بجلطة كتابية في شرياني التاجي. ومن آثارها فقدان القدرة على ابتكار موضوع يصلح لشق الطريق، بالحروف والكلمات والجُمَل. وجرتْ العادة على إذابة الجلطة، بالتطفل على كتابات الآخرين، وإعادة صوغها باختلافات تسمح لي بوهم

الابتكار. في كتاب والتر بنيامين، شارع ذو اتجاه واحد، وربما بفعل جلطة أخرى لدى والتر نفسه، يقدم عدداً من النصائح التقنية للكاتب.

1_ على مَنْ يعتزم كتابة عمل ضخم ألا يضن على نفسه، فور الشروع في الواجب الكتابي الثقيل، بكل المعوقات التي تقف حجر عثرة أمام استمرار العمل.

2_ تحدَّث ما شئت عن ما لم يكتمل، وكأنه اكتمل، ولو طلب منك أحد، قراءة مقطع مما اكتمل، قم بكتابة هذا المقطع لتضليل مَنْ تجرأ، وطلب دليلاً على شروعك في بداية العمل الكبير، وإذا طلب منك أحد آخر، قراءة نفس المقطع، قم بكتابة نفس المقطع، وأضف إليه ما يهدم خبرة القراءة المشتركة بين الاثنين اللذين طلبا دليلاً على ولادة العمل الكبير. ومن هنا، وإلى الأبد، لا تجلس معهما في مكان واحد.

3_ أثناء كتابة العمل الكبير، ستكون مُطَارَدَاً مثل ذئب البوادي، وشعورك بالمُطَارَدَة سيوقظ داخلك وحش البارانويا الذي يربط نقطة النهاية في كتابة عملك بنهايات لا تبدو من النظرة الأولى أنها تتعلق بالكتابة، كنهاية عمر سلحفاة تعيش في المتوسط قرناً ونيف، وهي الآن على مشارف الخمسين، أي في مثل عمرك.

4_ حاول أن تتجنب كل ما هو سياسي، وأقصى جرعة سياسية مسموح لك بها، هي من نوعية خبر الضرب النووي الآتي من التليفزيون في فيلم القربان لأندريه تاركوفيسكي، ولأن النصيحة مع الخبر، هي لا جدوى من انتقال الأفراد إلى أماكن آمنة، فلا معنى لاختبار تجريه على شبكة الإنترنت، عبر سؤال وجواب، لتجد نفسك بقفزة التسلية المُعوْلَمَة مُرشَّحَاً للعيش في بلد بعينه.

5_ اكتب الثلث الأول من الرواية بضمير المتكلم، والثلث الثاني بضمير المُخَاطَب، والثلث الثالث بضمير الغائب، على أن تبدأ في أول استخدام لاسم البطل في الثلث الثاني. وإذا شعرت أن ضمير المُخَاطَب جاف وكاسر للإيهام الدرامي، أعد الرواية كلها مرة ثانية بضمير المتكلم الحميم القريب من النفس، فإذا شعرت أيضاً أنك اقتربت أكثر من اللازم، فلا بديل عن كتابة الرواية للمرة الثالثة والأخيرة بأمير الضمائر، المضبوط بمسافة القُرب والبُعد في آن، ضمير الغائب.

6_ لا ضير من التفكير في اسم العمل قبل الانتهاء منه أو حتى عندما يكون اسم العمل حاضراً في عقلك لسنوات قبل الكتابة. والاختبار الحقيقي هو أن تستدعي الرواية حضور اسم العمل في جزء منها حتى لو كان الاستدعاء خاطفاً مثل البرق. واعلم أن الخطر الحقيقي لاسم رواية هو الوعد بأشياء لا تستطيع الرواية الوفاء بها، مثل كافكا على الشاطئ أو عزيزي السيد كاواباتا أو اسم الوردة أو إسود وردي. والأفضل أن

يكون العنوان غير واعد بشيء مثل لعبة الكريات الزجاجية، فإذا كان متن الرواية أقوى من عنوانها، حفظنا لهيرمان هيسه ظلاله المهيبة على معمار الرواية.

7_ دع الأفكار تنهب رأسك في الصباح والمساء، ولا تتصيد إحداها، لندرتها، بالكتابة الفورية، واترك لها فرصة الهروب، وادعم غرور موهبتك بثقة عودتها مرة ثانية ذليلة منكسرة.

8_ الأسلوب فيه نجاتك. انزل قرار النجا. انحت جملتك الخاصة، اظْرُفْها بظروف الزمان والمكان، نقها من كلمات أنهت خدمتها الجمالية. اكتب في الجُمْلة الأساسية ثلاث جُمَل فرعية. غذ الفرع على حساب الأصل حتى تسمع صرخة الظلم من فم الأخير.

9_ لا تخش من التكرار، فهو مثل الفصول، يعود إلى الكتابة، وكل عودة تحمل اختلافاً شكلياً، على الأقل قوة العدد، فالتكرار الثالث، في الرواية الثالثة، لصفات البطل في الروايتين السابقتين، يحمل القناع الجنائزي لفكرة أصيلة لا سبيل في التعبير عنها. إن التكرار إخفاق لا نهائي، وهو درامي بامتياز، ومُمَسْرَح، ولا شَبَع منه.

وإذا الليل غطاء نظرتُ إلى النافذة التي تحتجز مُربَّعاً من السماء يؤكد أنه هو الباقي من اتساعها المزعوم. أعرفُ أن مُربَّع النافذة كاذباً، وأن الأمر لا يحتاج مني سوى النهوض والاقتراب من النافذة، لينهار ادعاؤه، لتكون السماء على ما هي عليه من اتساع، لكنني متواطئ مع مُربَّع النافذة، فأنا كذبتُ كثيراً مثله، بل حاورته من حجرتي عن ضيق العَالَم، وكان حينئذ موصداً.

الدولة المارقة

منذ ما يزيد عن عقد، تحديداً 2003، سأل جاك دريدا قبل رحيله بعام واحد 2004، ما هي الدولة المارقة؟ السؤال كان بمناسبة الضغوط الواقعية التي أنزلتْ الفلاسفة عن عروشها الأولمبية، للحديث بشكل مُلح، وأكثر مُباشَرة، عن أحداث 11 سبتمبر، والإرهاب المُهدِّد للعالَم أجمع طالما كان هذا الإرهاب مُهدِّداً للولايات المتحدة الأمريكية التي أعلنتْ الحرب عليه. أكثر من عشر سنوات، والسياسة الأمريكية لا تتوقف عن الحرب على الإرهاب، ونتائج الفوز أو الخسارة ما زالتْ غائمة، غير واضحة، وكأنها حرب تحتاج إلى زمن مفتوح أو على الأقل زمن يُدْفَع إلى الأمام، كما لو كنتَ تطارد أثناء السباحة سيفاً من شمس الغروب على صفحة المحيط، فهو دائماً أمام ضربة ذراعك القادمة، وكما أعلن الرئيس أوباما أن الحرب على تنظيم الدولة الإسلامية، تحتاج ثلاث سنوات، فمن الممكن للرئيس القادم مد تلك المدة الزمنية أو ببساطة تجاهل الوعد بانتهائها، وإكمال ما بدأ به أوباما الذي أكمل ما بدأ به بوش الابن، وقبله بوش الأب. أعود إلى جواب دريدا على سؤاله لنفسه، ما هي الدولة المارقة؟ هي الدولة التي

تتعدى على القانون، وتقوم بخرقه وانتهاكه، لكن مَنْ يملك أولاً المعيار لاتهام دولة ما بأنها اخترقتْ القانون الدولي، وهو القانون الذي ترعاه الولايات المتحدة الأمريكية، ويحق لها بموجب حمايته، شن حرب على الدولة التي قامتْ بانتهاكه، وجعل الدول الأخرى تخوض نفس الحرب وبنفس الادعاءات، على الدولة المارقة. والدولة التي ترفض الحرب الكونية المقدسة، تتحول إلى مصير الدولة المارقة. هناك تعقيد إضافي، سنفرض أن الدولة التي فكرتْ برفض الرغبة الأمريكية في الحرب على دولة أخرى مارقة، تراجعتْ عن فكرها البطولي، هل يجنبها هذا دمار الحرب؟ الإجابة الأمريكية تقول: من سوء الحظ أحياناً أن عصيان أو طاعة الدولة للقانون الدولي، لا يؤثران كثيراً على نجاة الدولة من دمار الحرب، لأن الدولة التي لا توصف بالمروق قد تكون بأراضيها حفنة من الإرهابيين، ودمار الإرهابيين لا يكون إلا بدمار الدولة التي لا توصف بالمروق. يرجع دريدا عقداً آخر من الزمن، وهذا يعني أن السياسات الأمريكية لا تتغير بتغير الرؤساء، عندما افتتح كلينتون 1993 فور توليه السلطة ما يمكن إجماله في خانة سياسة الردود الانتقامية والعقوبات ضد الدول المارقة، مُصرحاً على مسامع الأمم المتحدة، أن بلاده ستستخدم حقوقها على النحو الذي تراه مُناسباً، في التعامل مع الدولة المارقة، وبمعونة الدول الأخرى أو منفردة إذا اقتضى الأمر. إمكانية أن تحارب الولايات المتحدة الأمريكية منفردة دولةً مارقة، يعني أن الدول جميعاً دولاً مارقة طالما أن صمت الدول ذاته يعني مروقاً. حالة الصين الآن 1914 التي حاولتْ الصمت عن ما هو ضد الولايات المتحدة سياسياً، والاكتفاء بعمْلَقة اقتصادها الأول في العالَم إلا أن الولايات المتحدة تعتبرها دولة مارقة بشكل ما، وتضطهد الأقلية المسلمة في أراضيها، وتخرق العقوبات الاقتصادية التي فرضتها الولايات المتحدة على روسيا. يمكن القول إن الوثيقة الاستراتيجية التي نشرتها إدارة الرئيس بوش في 20 سبتمبر 2002، والتي أشار إليها نورمان بيرنباوم في مقاله، ميراث وطني، قد أنهتْ حقبة نزع التسلح على الرغم من زعمها الدفاع في أرجاء العالَم كله عن قيم الحرية والديموقراطية، وفيها يُحْظَر على أي قوة أن تنافس الولايات المتحدة في المجال العسكرى، وفيها تنظير للتدخل وقائياً، وفيها حصانة للمواطنين الأمريكيين من المساءلة أمام محكمة دولية. باختصار تُطالب الولايات المتحدة في الوثيقة، بأن تكون هي إمبراطورية الخير التي تصبو إليها منذ قرن من الزمن. ينتهي دريدا إلى أن الولايات المتحدة الأمريكية هي أكبر دولة مارقة في العصر الحديث، وأنها تستند إلى نخبة كلبية، ما بعد أخلاقية، ما بعد حداثية، بروتستانتية، أصولية متعصبة، تؤدي دوراً مركزياً في صراع الخير التوراتي ضد الشر، وهو الدور الذي يستند إلى يقين بأن هذا البلد ينبغي أن يقود العالَم.

الشرط هو تعليق شيء بشيء بحيث إذا وُجِدَ أحدهما وُجِدَ الثاني، لكن تبقى أهمية أحدهما في الصدارة، إلا إذا قام مَنْ هو بصدد التعليق، بفرض أهمية الثاني، وذلك بخداع يخرب المعنى واللغة على حد سواء، وإحدى صور الخداع، هي الجملة الاعتراضية التي قد تنتصر لما جاءت به كدُعامة، فإذا بالدُعامة تكبر وتتمدد داخل

اللغة مثل نبت شيطاني، فتحْرفُ المعنى عن مقاصده الطبيعية، وكل مَنْ يستخدم هذا الخداع يلفظه المعنى، وتطرده اللغة، ويبقى إلى الأبد يُعلِّق شيئاً بشيء دون هدفٍ واضح.

حديقة الإرهاب

ترتكز السينما الأمريكية في طبعتها الأكثر شعبية، ذات الميزانيات المادية الكبيرة، على موضوعات التهديد الدائم لمحو بلد الحريات، وكأنها بلد مُسْتَهْدَفَة واقعياً من قوى الشر، وكأنَّ الدراما التي تدور حول الكائنات الفضائية التي تغزو أراضيها، دون سبب واضح، أو الديناصورات العائدة من ماض سحيق، هي الدراما الممكنة الوحيدة في ظل خطر يُهدد الولايات المتحدة، وبالتالي فهو خطر يُهدد للعالَم أجمع، وهنا يستطيع كاتب السيناريو القول بأن اختيار الموضوع ليس أمراً شخصياً، وهي عبارة أثيرة على قلب الدراما والحياة الأمريكية، ونقيضها يحضر في الحال، ويتم التأكيد عليه، وهو أن المسألة مسألة احتراف، وليستْ مسألة هواية، مسألة موضوعية، فهذا ما يخاف منه العالَم أجمع، ونحن نُترجم هذا الخوف، ونحصد من ورائه الملايين. لا بد أن تكون البلد المُسْتَهْدَفَة من قوى الشر الغامضة، هي منبع الخير، وبوصلته. بطل سبيلبيرج في حديقة الديناصورات، الدكتور عالِم الحفريات المحبوب بمجرد الرؤية من حفيدي ريتشارد أتنبورو. إن حب الطفلين لبطل الفيلم إشارة أخلاقية قوية. إننا جميعاً في هذا الجانب منذ بداية الفيلم. حتى الديناصورات هناك فيها الخيِّر والشرير. الديناصور الخيِّر آكل النباتات، والديناصور الشرير آكل اللحوم. والآن النقلة من السينما إلى السياسة، من الفن إلى الواقع، وهي نقلة ليستْ بالبعيدة، يكفي مقارنة الفَبْرَكة الدرامية العلمية التي قام بها السيناريست، لنسخ الديناصور، وهي سحب الحامض النووي المُتحجِّر في دم بعوضة امتصتْ دماء ديناصور منذ ملايين السنين، بسحب التطرف الوحشي الكامن من نخاع الدواعش، حتى يظهر لنا الممر الخفي بين السينما والواقع. إن استدعاء روح الدواعش الهمجية في القتل والتمثيل بالجثث، من تاريخ الحروب الدينية قبل مئات السنين، شبيه بنسخ الديناصورات الدموية في عصر ما بعد الحداثة. إن روح الدواعش البدائية تتجاوز التطرف الديني والطائفية، وترتد إلى ما قبل القانون، إلى ما قبل الدولة، ولهذا فهي روح فوضوية قد لا تقتصر مع مرور الوقت على مكان بعينه، أي أن كل واحد منا في الشرق أو الغرب مُحرَّض ومدعو إلى إخراج الداعش الصغير الكائن بداخله. ربما ترى الولايات المتحدة والغرب من ورائها أن الإعلان عن حديقة الإرهاب الكبرى الشرق أوسطية، فرصةً لتفريغ حدائقها الإرهابية الصغرى في حديقة واحدة عملاقة. ولكن كما في فيلم حديقة الديناصورات، تفلت الوحوش في أشد لحظات الثقة من قِبَل المتحكمين في الحديقة، ففي اللحظة التي يستعرض فيها ريتشارد أتنبورو بروفا جولة سياحية ممتعة لزائريه، تتعدى الديناصورات حواجز الأسلاك الكهربائية، وفي طرفة عين يُصبح الزائر نفسه مُستَهْدَفاً، وعلى قائمة طعام الديناصور. من ضمن أيضاً فَبْرَكَات سيناريو حديقة الديناصورات، أن القائمين على استنساخ الوحوش يتحكمون في

تكاثرها، فهي إناث فقط، إلا أن أحد أبطال الفيلم يتنبأ بحقيقة أن الحياة ستجد في النهاية طريقة لكسر القيود، وسنعرف لاحقاً في أحداث الفيلم، وبعد فقدان التحكم في الوحوش، أنه يوجد أنواع من الديناصورات تُغيّر جنسها من إنثى إلى ذكر أو العكس تبعاً لدورة جينية زمنية، وبهذا تكتمل دائرة عدم التحكم في التكاثر. طوال عقود سابقة تعيش دواعش كامنة في الولايات المتحدة والعواصم الأوروبية، وتتكاثر في هدوء، لتُفاجئ الجميع عند الضرورة بأعدادها الوفيرة. وعلى الرغم من أن ريتشارد أتنبورو هو مَنْ أطلق الوحش إلا أنه لا يُحسب شريراً في الفيلم، لسببين، أولهما أن حفيديه على قائمة الطعام لوحوش الحديقة، وثانيهما أن الهدف البريء والمشروع لحديقة الديناصورات، هو المكسب المادي والمتعة. إن مربط الفرس في سياسات الرأسمالية هو المكسب والمتعة. المكسب في سبيله تُخَاض الحروب، والمتعة مهما كانت دموية، كقطع الرؤوس، فهي مُستوْعَبَة على اليوتيوب. ينتهي الفيلم باستعادة التحكم، والإقرار مؤقتاً بفشل التجربة، كما تقر السياسة الأمريكية بفشلها في أفغانستان، لكنَّ هذا لا يمنعها من تكرار التجربة في العراق، وكما لا يمنع الجزء الأول من فيلم حديقة الديناصورات، المخرج سبيلبيرج، من عمل جزء ثان وثالث، وبنفس طموحات الرأسمالية في المكسب والمتعة.

كنتُ أود أن تكون كلمة أمامي، تسبقني بزمن، تتجاوز كل ما يمكن أن أنطق به، تحرق المسافة بيني وبينها، تجعل كلمتي بطعم الرماد.

في الثورة

من ضمن المُعْضلات السياسية التي شبَّهَتها حنّة أرنْدت بمشكلة تربيع الدائرة في الهندسة، لا سيما أثناء وبعد الثورات، هي كيفية إيجاد قانون فوق الفرد. يقول روسو: إن الذين يجتمعون معاً لتكوين حكومة جديدة هم أنفسهم غير دستوريين، بمعنى أنهم لا يملكون سلطة للقيام بذلك التشريع. إن الحلقة المُفْرَغَة للقيام بالتشريع ليستْ موجودة في عملية وضع القوانين بل في وضع القانون الأسمى، القانون الأعلى. إن المُعْضلة تنطوي على حاجة مُلحة لمطلق ما. ولمَّا كانت الثورة أثناء فورانها قد هدمتْ مطلقاً آخر مُتحجِّراً، فهي الآن في حاجة لشيء شبيه يَصْعُب عليها إرساؤه من جديد، لأن أحد أسباب اكتسابه، وهو البُعْد والحياد الزمني والرسوخ المُتحجِّر، كان هو نفسه ما قامتْ الثورة بهدمه ضمناً دون قصد، وهي الآن تبحث عنه. مُفارَقَة، الثورة هي التي هدمتْ الجمود الراسخ في الزمن. إن الحاجة المُلحة إلى مطلق ما في الكيان السياسي للجمهورية، ظهرتْ أثناء الثورة الفرنسية، عندما حَاوَل روبسبير بيأس إيجاد عبادة جديدة لقانون أعلى، وعندما طرح مقترحه، بدا وكأنَّ وظيفة القانون الأعلى الجديد، هي إيقاف الثورة عند حدٍ، والتي كانت قد انطلقتْ في الشوارع كالمجانين، وبدا أيضاً وكأنَّ روبسبير يريد أن يكبح بهجة الثوريين التي فشلتْ فشلاً ذريعاً. من أشهر شعارات الثورة المصرية هو "الثورة مستمرة"، فكيف لروبسبير، وبأثر رجعي، أن يقطع على

الثوريين المستقبليين استمرار بهجتهم، واستمرار فشلهم. ردد الثوريون بشكل لا شعوري وبإسراف كلمة "البهجة"، وهم لا يعرفون مصدر بهجتهم، ولو قلت لهم بأن مصدر بهجتهم لا يعني سوى الفوضى، لقطعتْ داعش رأسك بالنيابة عنهم. إن الثورة كانت تطمح إلى وضع قانون أعلى، عبادة جديدة، تكون من القوة والمرونة والتواضع بحيث لا تُناطح قدرة إلهية مطلقة. والمهمة لم تكن سهلة، والدليل أن روبسبير كان يقوم بتغيير مصطلحاته، على الرغم من أنها كانت تعني شيئاً صعباً واحداً، فتارة يُسمي القانون الأعلى، المشروع الخالد أو اللجوء المتواصل إلى العدالة أو المصدر الفائق دائم الوجود الذي لا يتماهى مع الإرادة العامة للأمة أو مع الثورة نفسها، حتى يُمكن لقوة مطلقة إضفاء سيادة على الأمة، وحتى يُمكن لخلود مطلق ما، أن يضمن بقدر الإمكان شيئاً من الدوام والاستقرار للجمهورية، وأخيراً حتى يُمكن لسلطة مطلقة ما أن تعمل بكونها مصدراً لقوانين الكيان السياسي الجديد. في الثورة المصرية بموجتيها 25 يناير و30 يونيو، حَاوَل الثوريون طوال الوقت، وعلى وجه الخصوص بعد الموجة الثانية، حين شعروا بسحب بساط البهجة من تحت أقدامهم، مُماهاة ومُضاهاة قانون السلطة الجديد غير الديني بقانون مطلق ديني، إزاحته من إطلاق ما إلى إطلاق دون قيد، وأنكروا أن توازناً صعباً تُحَاوِل السلطة إقامته، بحيثيات القوة والمرونة والتواضع، بين القانون الوضعي والقانون السماوي، مع أنهم صمتوا على تلك المُماهاة أو المُضاهاة حين كانت موجودة بالفعل في العام الكارثي من حكم الإخوان. لا يستطيع أحد تجنب الحقيقة الإشكالية التي مفادها أن الثورات، وما تجره معها من حروب وفوضى، هي التي دفعتْ السلطة المصرية بعد 30 يونيو إلى اللجوء لتوزان ما مع السلطة الدينية، وفي نفس الوقت تعمل على تحرير المجتمع من قبضة الديني تمهيداً لفصل السياسة عن الدين بقدر الإمكان. هذا التوازن أشبه بمُعَادَلة كبيرة يعمل الجميع على نجاحها بدرجة أو بأخرى، ومع الوقت واليأس من عودة فردوس البهجة، يدخل إلى هذا التوازن راديكاليون ثوريون، يدخلون في دولاب الدولة البيروقراطي، يجددون دماء الدولاب، لكن تحت سقف الإصلاح، ويتقبَّلون التهاني بصمت وحياء على مواقعهم الجديدة ثم ينتقدون بصوت الاعتدال والموضوعية إذا تعرَّضوا للسب الجارح من فلول الراديكاليين.

لمَّا كنا لا نستطيع أن نتخيَّل امتداداً أكبر ولو قليلاً للا نهاية ناهيك عن عجز تخيُّلها من غير إضافة هذا القدر القليل أو الأخذ منها فكل ما نستطيعه أن نبدأ العد من نقطة عليها واحد اتنين تلاتة أربعة إلى ما لا نهاية ومع التعب نخرج منها كما دخلنا فلا تتأثر زيادةً أو نقصاناً بعدد الذين دخلوا إليها وعدوُّا في رحابها أرقاماً وخرجوا منها بدوار لا سبيل في التعبير عنه إلا بالرجوع إليها مرة ثانية وثالثة ورابعة اللهم إلا المُحَاوَلات اليائسة التي قد تطرأ على عقل البعض مثل وهم مضاهاة عدد مرَّات الرجوع إليها مع عدد الأرقام التي عدَّها داخلها.

قفزة كيركيجارد

في كتاب إدوارد سعيد "العالَم والنص والناقد" فصل عن التكرار، ويعرض فيه رأي الفيلسوف والفيلولوجي الإيطالي فيكو الذي يقول بأن التاريخ لا يصنعه الرجال فحسب بل يصنعونه وفقاً لدورات تعاود تكرار نفسها أيضاً. وبهذا يقلل فيكو من قيمة الرجال الذين يصنعون التاريخ لصالح دورة تاريخ موضوعية تحفظ الجنس البشري. وكأنَّ التكرار يعود باختلاف ما طالما أن رجال اللحظة التاريخية يتم انتخابهم من دورة التكرار. إن الشكل الدائري ينفي تقدم الإنسانية المُعذَّبَة، وكأنَّ تجارب الانحطاط التاريخية يُعاد تكرارها لمجرد التكرار. على سبيل المثال يُعيد الغرب تاريخ همجية العصور الوسطى لسبب اقتصادي بينما يُعيد التكرار نفس همجية العصور الوسطى، للتَخَلُّص من أعداد الإنسانية، الزائدة عن الحاجة، حتى تستقيم مقولة الحفاظ على الجنس البشري. إن غايات رجال الغرب والولايات المتحدة في نشر الحروب الأهلية والطائفية والعرقية، وسيلة مُسَخَّرة لخدمة تاريخ تكرار أوسع وأعم. ويستطيع ثوريو الربيع العربي الدفاع ضد نظرية المؤامرة بتلك الحُجَّة الانقلابية، وهي أن الولايات والمتحدة والغرب والثوريين من ورائهما، هم مَنْ تُمَارَس عليهم وضدهم، مؤامرة أعمق وأشمل من قِبَل دورة التكرار التاريخية. يعني زي ما بيقولوا المثل العامي: إللي فيها تجيبوه فيك. إن الوقائع الملموسة للتاريخ البشري تكشف عن وجود مبدأ أو قوة نظام داخلي ضمن سلسلة من الأحداث التي لو لاه لكانت الفوضى، والعقل هو الفَرْمَلَة التي تكبح اللا عقلانية المتسارعة في السلوك البشري. إذن دورة التكرار هي التي تتهم رجال التاريخ باللا عقلانية، وتؤكد أنها هي التي تحمل مشعل العقلانية، وهي التي تتدخل في اللحظة المُنَاسبة إنقاذاً لما يُمكن إنقاذه، لكنها تتدخل باختيارٍ مُفَارِق، تختار رجل التاريخ اللا عقلاني. قلتُ في نفسي: لن تصل مع فيكو وإدوارد الكلاسيكيين أبعد من هذا التأويل. وإذا كانت فرحتي بعنوان واعد عن التكرار، هي في حقيقتها التماس لقراءة تكرار شبيه بتكرار نيتشه أو دولوز. إن الطمع في الوقوف عند مُفَارَقَة الاختيار، وانتظار تفسير، لا يقل جنوناً عن جنون الاختيار نفسه، من فيكو أو إدوارد، قادني إلى قفزة كيركيجارد، وهي القفزة التي تقتل بتفسيرها مُفَارَقَة الاختيار. وللقفزة حكاية. كان كيركيجارد يعاني من تقوس في عاموده الفقري، وخلل في طول ساقيه، واحدة أطول من الثانية أو الثانية أقصر من الأولى، فلم يكن يستطيع الحفاظ أثناء مشيه على طريق مستقيم، فيبدو وكأنَّه يقفز على حواجز وشراك. كان يسير على شكل قفزات كما الكانجارو، وكما أراد للفلسفة أن تسير، وكما أراد، وهذا ما يعنيني هنا، للمُفَارَقَة أن تُنْجَز بقفزة عالية. والقفز هنا لا يعني فَبْرَكَة المُفَارَقَة أو تجاوزها أو الدوران حولها بل يعني مواجهتها والارتفاع بها، وانتشالها عن الأرض في زمن قفزته ثم عودة انحطاطها بعودة قدميه لملامسة الأرض. إن السيناريو اللا عقلاني للولايات المتحدة في الشرق الأوسط الجديد يُنْجَز عبر انتشال القفزة، وطيرانها الكيركيجاردي، يُنْجَز عبر الإرهابيين والحقوقيين والديموقراطيين والثوريين ثم فجأة تتعطل القدرة على انتشال الواقع والعودة به. يثقل الانحطاط مثل الرصاص. تُثْقِل الرَزيَّة. لا يستطيع أحد انتشاله

والارتفاع به. مصيبة سودة. كارثة. أزمة رشاقة. حد يزعق على التكرار. نايم في سابع نومة. امسكه من صوباعه الصُغيَّر زي ما كانت زوجة المفتش بتعمل معاه في فيلم يوم الجاكول. إخراج مين الفيلم ده؟ إخراج فريد زينمان. يتمطَّى العملاق من نومه. يختار رجال التاريخ. رجال اللحظة. ومع أنه تكرار إلا أنه يحمل في جيب منامته اختلافاً. يختار رجال التحرر الوطني. رجال الدولة المركزية. يكسر صولجان الديموقراطية. يمرمط بكرامة العَوْلَمَة أراضي المولات. يُجْبر كيم كارداشيان على شفط تضاريسها. يُجْبر كريستين لاجارد رئيسة صندوق النقد الدولي على صبغ شعرها باللون الأسود. يُجْبر محمد البرادعي على أكل عصيدة من قشر البطيخ المسلوق والمهروس هرساً طاحناً مدى الحياة. يقْفل باب البحث في فيزياء الكم. يؤمم الحريات المتناهية الصِغَر. يجعل الحد الأدنى لكلمات التويتة الواحدة 2000 كلمة. يدْحر عرش الراب ويعود بعرش الجاز والبلوز. تشارلي باركر، بيلي هولیداي، أستير فيليبس، ميشيل بيتروشياني، نينا سيمون، مايلز ديفيز. يحل البرلمان الأوروبي. يحقق نبوءة الحرب الأهلية الأمريكية التانية في رواية بول أوستر "رجل في الظلام"، ويفكك ولايات القارة الأمريكية، كل ولاية بلد، عشان ناخد نفسنا.

نظرتُ إلى ساعة الحائط، وكانت تثبت أنني حاوَلت النوم منذ أربع ساعات مضت، إلا أن إثبات جسمي كان معدوماً. يبدو أنني صَارَعت ما يقرب ساعتين، وساعة بين النوم واليقظة، وأخرى مفقودة لم أثبتها لجسمي إلا بذكرى حلم يأتي من بعيد.

يشعر المُشَاهِد بإثارة درامية في فيلم "مشهور تقريباً" للممثلة كيت هدسون، والمخرج كاميرون كرو 2000، عندما تتعرَّض حياة فرقة الروك إلى الخطر. اضطراب مُحرِّك الطائرة. تهديد بالسقوط. الفرقة قريبة من اللحظات الأخيرة. وقت الاعترافات، الاعتراف تلو الآخر. خيانات. علاقات سرية. قالب الفيلم دراما رومانسية مع مسحة كوميديا. الغفران مضمون. الموت أقرب من حبل الوريد. المُشَاهِد مُهيأ لسماحة أخلاقية استثنائية. أحد أعضاء الفرقة يُقاطع سيل الاعترافات باعتراف صاعق. يعترف بمثليته الجنسية. يسترد محرك الطائرة اتزانه، وتنجو فرقة الروك من الموت. يبتسم المُشَاهِد. فجأة تبدو الاعترافات مجانية في عيون أصحابها. والسؤال الآن. ما الذي يجعل عملاق آبل تيم كوك المدير التنفيذي لأكبر شركة تكنولوجيا في العالَم، إعلان اعترافه بمثليته الجنسية؟ فهو لم يتعرَّض للموت كما حدث مع عازف الروك في فيلم "قريب من الشهرة". لو فرضنا جدلاً أن تيم كوك اعترف بأنه كان قبل امتلاك المليارات، يسافر إلى كوبا لعلاج أسنانه لتَعَذُّر تأمينه الصحي في الولايات المتحدة الأمريكية؟ الإجابة ستكون هذا اعتراف تسمح به الرأسمالية في حالة اقتراب الموت فقط. وبما أن المُعترف هو تيم كوك، الممثل المثالي للرأسمالية المُعَوْلَمَة، فهو مَنْ يعرف خطورة الحديث عن علاج أسنانه في كوبا، لكن الحديث عن حريَّات الأقليات، الحريَّات الصغيرة كما أسماها دولوز في السبعينيات، أصبح مرغوباً فيه، فهو أداة الحرب

الأمريكية ضد حقوق بديهية مثل السكن والتأمين الصحي وضمان الوظيفة. نُعطي الحريَّات الصغيرة باليد اليمنى، وفي نفس الوقت نأخذ البيت والوظيفة والتأمين الصحي باليد اليسرى. ما الضرر الذي يقع على المثليين المُشرَّدين دون مأوى طالما أخذوا دعماً أخلاقياً من تيم كوك. لا فرق بين مثلي بيفرلي هيلز وبين مثلي هارلم. مع أن العزل والإقصاء والعار الحقيقي الذي يُمَارَس ضد الأقليات هو مُمَارَسة ضد فقرهم المادي تحديداً. وصف بودريار العَوْلَمَة بأنها عنيفة. اعتراف عازف الروك بهدف الغفران أمَّا اعتراف تيم كوك فهو بهدف المُوَاجَهَة. إن الخيارات الممنوحة، بعكس مُشَاهِد فيلم "مشهور تقريباً"، لقارئ اعتراف تيم كوك، محفوفة بالمخاطر، الابتسام يحمل تُهْمة الاستخفاف، عدم الابتسام يحمل تُهْمة الرجعية، وما بين الابتسامة وعدمها تراوحات بين الفاشية والعنصرية وعدم قبول الآخر. فقط التأييد الجارف هو الخلاص من التُهْمة الكريهة، وهي العداء للأقليات. في حوار عميق أجرته إليزابيث رودينيسكو مع جاك دريدا قبل وفاته بسنوات قليلة تحت عنوان "ماذا عن غد"، سألته عن رأيه في الأسرة المضطربة على خلفية قضايا المثلية وعملية تطبيعها في المجتمعات الديموقراطية، وقبول فكرة أن يكون للمثليين أبناء بالتبني، بالقرابة المثلية، وهو المصطلح الذي ظهر في 1997 للإشارة إلى أن أحد الوالدين فقط مثلي الجنس، والقرابة المشتركة، وهي تعني أن يكون الأب والأم مثليين، ويحصلان على طفل من شركاء بيولوجيين، أو الحصول على طفل بالتلقيح الاصطناعي القائم على وجود واهب الحيوان المنوي. يجيب دريدا بأن يقر بدايةً، أن اعتماد هيكلة أسرية جديدة يتم حالياً، وسوف يستمر، ولا رجوع أبداً عن هذا، حتى لو كان التخوف هنا أو هناك من ردات فعل، من كوابح، من تفاوتات، وسوف يكون هذا التحول الانقلابي أصعب وقعاً على الأطفال. تقطع إليزابيث رودينيسكو حديث دريدا بشهادة حية لطفل جرت تربيته لمثليين من النساء، حصلتْ عليها من الأوبسرفاتور بتاريخ 29 يونيه 2000. يقول تيو سبعة أعوام: أعيش مع ماما وتاتا. تاتا هي مثل ماما، عدا أن تاتا قاسية أكثر من ماما. صديق ماما هو الذي أراد بمحبة أن يصنع الإنجاب لمساعدتنا. هذه إشارة إليزابيث رودينيسكو للتعقيد المستقبلي. يُتابع دريدا مُضَاعَفَة التعقيد، زوجان من الرجال المثليين، هل هذا يعني والِدَيْن للابن؟ زوجان من النساء المثليات، هل هذا يعني والِدَتَيْن لابن آخر؟ مَنْ يحمل صفة الأب، ومَنْ يحمل صفة الأم؟ ألا يوجد الجد والعم والخال؟ وإذا تجاوزنا كل تأويل قانوني، أتساءل خاصة كيف سيكون بإمكان "الموديل الأُسَري" بتحوله، وهو المرجع شديد الاستقرار والأساس لنظرية التحليل النفسي، أن يحوِّل معه التحليل النفسي ذاته. ذكر تيم كوك في نهاية اعترافه أن مثليته الجنسية هبة من الله إلا أن الهبات الإلهية تُذْكَر دائماً في الظروف العادية كنعمة من النِعَم أو كعطية من العطايا ولا يُصرَّح بها فجأة وبشكل استثنائي وبصيغة اعتراف، وكأنَّ الاضطراب أصاب أيضاً التاريخ البنيوي لمعاني الكلمات. ما ذنب الاعتراف. فنحن نحتاج إلى مريض جديد ومحلل نفسي جديد في ضوء حوار إليزابيث رودينيسكو مع جاك دريدا.

كان في معظم الأحيان حالماً لا يفي بعهوده التي أخذها على نفسه، وهي عهود لا تخرج عن كونها دعماً لذاته الواهية، وبدلاً من الوفاء بعهوده، وقف منتصراً مُشهِّراً بجراحه وهزائمه أمام مَنْ لا يعرفون أن هناك معركة من الأساس، ولهذا كانوا يبتسمون له بارتباك معتقدين أن هناك ولا بد طرفاً آخر، لكنّ الأمر لا يصل إلى حد سؤالهم.

أنا هنا معك

وصلتُ إلى مدينة في رحلة عمل. نمتُ ساعتين مُتقطعتين من الساعات الست. كان النوم فقط عند انتظام صوت العجلات الحديدية بإيقاع على قضبان السكة. ذهبتُ مرتين إلى عربة التدخين. شدد المدير على ضرورة اتصالي به أثناء المأمورية التي تستغرق ثلاثة أيام. كنتُ أعلم أن التقرير النهائي المكتوب من قِبَلي هو المُعَوَّل عليه في نجاح المأمورية. وكان المدير يعلم أيضاً أهمية التقرير إلا أن اتصالي به أثناء الرحلة بدا لطمأنته على سير المهمة، وربما لتَدَارك أو لتعديل شيء مُفاجئ. فكَّرتُ أنني لن أستطيع كتابة التقرير في اليوم الرابع بعد انتهاء رحلة العمل. أحتاج إلى يومين على الأقل، ومن الصعب أخذ أجازة حتى وإن كانت ليوم واحد بعد انتهاء المأمورية. حسبتُ الوقت الذي يفصلني عن موعد العمل بعد رحلة العودة، وكان عشر ساعات، للنوم خمس ساعات، ولكتابة التقرير خمس ساعات أخرى. فضَّلتُ الكتابة بعد ساعات النوم. ركبتُ التاكسي ثم قرأتُ للسائق من ورقة صغيرة عنوان الفندق. كانت شمس الغروب مكتومة بشرائح معتمة تسد الأفق، وينفذ منها ضوء مُستثاراً من قيد السُحب. أشعلتُ سيجارة، وقدَّمتُ واحدة للسائق. بعث مدير مكتبنا على مدى سنوات بعشرات المهام إلى المدن المختلفة، ولم يرض عن تقرير واحد، ولم تتح الفرصة لأحد العاملين في مكتبه، كتابة تقريرين في حياتهما المهنية. الرحيل من المكتب يأتي بعد التقرير الأول والأخير. كان انعدام الخبرة يؤدي حتماً إلى الفشل، لكن أيضاً شروط المدير كانت مستحيلة، فهو دائم الاتصال أثناء المأمورية، ليعرف كل صغيرة وكبيرة، وفي نفس الوقت ينتظر من التقرير النهائي المرفوع إليه، شيئاً مبتكراً، ولا يعني هذا أن يُكْتَبُ له تقرير عن الحياة السريَّة لضباع بوتسوانا، ليس لأنه يكره الحيوانات، بل قد يستمتع بفيلم تسجيلي عن ضباع بوتسوانا المُرقَّطَة، لكنه يريد الابتكار في التقرير النهائي المُستَخْلَص من سيل استقصاءاته، واطمئناناته، والردود الواضحة السريعة على أسئلته غير المسموح بتأجيل إجاباتها حتى لو كان التأجيل دافعاً، وعاملاً أساسياً للابتكار في التقرير النهائي المرفوع إليه. هناك غرفة في المكتب أشبه بأرشيف أو مكتبة تضم مئات التقارير كُتِبَتْ تحت إشراف مديرين سابقين، كانوا يلتزمون بقواعد المدير الحالي. كان مسموحاً للعاملين في المكتب بدخول غرفة التقارير، تلك التقارير التي تتفاوت في أحجامها، فهناك تقرير لا يتجاوز العشر صفحات، وهناك ما يصل إلى مئة صفحة أو مئتين، وكلها مطبوعة بالآلة الكاتبة، ومؤرخة بتاريخ المأموريات التي تتفاوت أيضاً من ثلاثة أيام إلى شهر أو شهرين، وأسماء المدن، وأسماء مَنْ كتبوها، وأسماء المديرين الذين كُتِبَت في عهدهم.

قرأتُ في موسوعة التقارير عن كل شيء، معالم المدن، المقاهي الشهيرة، أنواع الأقمشة، مواعيد القطارات، مغالق الأخشاب، مضارب الأرز، أزياء الطبقات الشعبية، أزياء المجتمع الراقي، المسارح، السينمات، عادات وتقاليد الأطعمة، الأشجار والحدائق، التجارات الرائجة، الصناعات المحلية، الصادرات والواردات، الأمزجة المرتبطة بطبيعة المكان، الزمن وتأثيراته على كل ما مضى في مدينة بعينها كُتِبَ عنها على مدار ثلاثين سنة أربعة أو خمسة تقارير. كانت أكثر اهتماماتي في قراءة التقارير هي تتبع خيط الهذيان المَرَضِي الاستقصائي لمديرين المكتب الذين تتابعوا، الواحد وراء الآخر، منذ مئة سنة. سلالة عريقة من بروتوكولات وقواعد التحقيق والتدقيق في جواهر الأمور التافهة. لمبة طرقة الدور الثاني للفندق كانت محروقة ما بين الساعة الرابعة والسادسة صباحاً، ومُحَاوَلات كاتب التقرير في تقصي الوقت المحدد لاحتراق اللمبة بطلب مباشر من المدير الذي لم يستطع من فرط القلق إغلاق سمَّاعة التليفون لحين تحري كاتب التقرير. قال له المدير: اترك باب الغرفة مفتوحاً، ووجِّه سمَّاعة التليفون إلى الطرقة بقدر الإمكان، واخرج للتحري، وأنا هنا معك. برقية أو تلغراف من القرن التاسع عشر لمدير قديم يجدها كاتب التقارير عند وصوله للفندق، وفيها طلب بجرد فوري لأواني وملاعق وقدور الفندق، وأنواع أخشاب الكَنَب والكراسي والأرضيات، وبعث رد سريع ببرقية أو تلغراف قبل الاتفاق على المكوث في الفندق لخمسة أيام. لحد علمي لم تفتر عزيمة أحد في كتابة تقريره النهائي، وكأنها كلمته الأخيرة، وعلى الرغم من أن الابتكار في أرشيف المكتب كان قد أُجْهِضَ بسبب هذيان المدريرين المَرَضِي إلا أن إشاراته وإلماعاته كانت تبرق كضوء الفنار.

كنتُ في حلم أقف في نقطة، ففكَّرتُ أن أصنع لنفسي بيتاً. كانت الأنباء عن كوكب سيصطدم بالأرض بعد ساعات، سمَّاه لارس فون ترير ميلونكوليا، وصنعتْ بطلتاه كوخاً رمزياً للمواجهة. كنتُ في أرض بعيدة عن أرض الفيلم، ومع ذلك كانت فكرة البيت هي الشغل الشاغل للجميع، إلا أن البيوت الرمزية كانت مفروضة على مَنْ لا يملكون بيتاً حقيقياً، أو على مَنْ يملكون بيتاً حقيقياً، لكنّ الذعر جعلهم يواجهون الموت في بيت رمزي. كنتُ في الحلم من مَنْ لا يملكون بيتاً حقيقياً، ولهذا وقفتُ على نقطة عارية صنعتُ منها مركز دائرة، ثم أخذتُ مسافة هي نصف قطر الدائرة، وشرعتُ في رسم محيط الدائرة، لكنني كنتُ أشعر باتساع محيط الدائرة أو ضيقه قبل اكتماله، وكان الاتساع والضيق يجبراني بوسواس قهري على المُحَاوَلة مع محيط جديد، وكان الميلونكوليا يقترب.

أكيرا كوروساوا

كمبرر للكتابة أو كعذر لاقتحام مجال غريب عليه أو ربما كخوف من أن الكتابة قد لا تعطيه كما أعطاه شريط الفيلم السينمائي، يحكي أكيرا كوروساوا في مقدمة سيرته الذاتية حكاية عن عَرَق الضفدع، وهو مادة دُهْنيَّة كان اليابانيون يستخرجون منها

مرهماً لعلاج الجروح والحروق في زمن الحرب العالمية. يصطاد الياباني الضفدع، ويضعه في صندوق صغير تُغَطَّى جدرانه بالمرايا، فيرى الضفدع صورته مُنْعَكسة على المرايا، فيبدأ في إفراز مادته الدُهْنيَّة الشبيهة بالعَرَق. يجمع الصياد الياباني فيما بعد العَرَق الإجباري عن جلد الضفدع بالكشط ثم يغليه لبضعة أيام، وهكذا يحصل على المرهم الثمين. إن الإلحاح على أكيرا كوروساوا في كتابة سيرته الذاتية أشبه بوضعه في غرفة مُغطاة بالمرايا، وتركه وحيداً يتَعَرَّق بما فيه الكفاية ثم يأتي الناشر، ويكشط عن جلده مادة الكتابة، ويُقدمها في كتابٍ كمرهم للقارئ الجريح. قليلة هي الحكايات التي تتمثل موضوع الكتابة بتلك القوة. أولاً تطغى وحشية الاصطياد قبل أي شيء، وكأنها شرط أولي لوجود الكتابة، وهذا يعني أن الكاتب الضحية بعيد عن أخذ رأيه في عملية الصيد. ثانياً يتم تهذيب الوحشية إلى خداع عبر تهيئة مناخ زائف للواقع، وبما أن الضفدع في بيئته الواقعية يُفرز عن طيب خاطر مادته الدُهْنيَّة أو عَرَقه كنوع من الاستجابة البيولوجية التي تتناغم مع سلوكيات أبناء جنسه، فإن غرفة المرايا توفر لكوروساوا البيئة الاصطناعية لرؤية من زوايا مختلفة، وهو الخبير في النظر لزوايا الكاميرا، كل ما في الأمر أن الخدعة البريئة وضعتْ كوروساوا، دون أن يدري، أمام الكاميرا بدلاً من الوقوف خلفها، وعادةً يكون كوروساواً قاسياً مع مَنْ يقف أمام الكاميرا فقط لأنه هو نفسه خلفها، وبهذا يزداد إفراز العَرَق. ثالثاً استعارة المرآة في وصف الكتابة عزيزة على قلب الأدب لا سيما إذا تضاعفتْ إلى مرايا مُتقابلة. أين سيجد أكيرا كوروساو هذا الكم من الضفادع؟ شاهدت أبله أكيرا كوروساوا المأخوذ عن أبله فيودور دوستويفسكي في 1989، وكنتُ حينها في السنة الثانية شعبة سيناريو بالمعهد العالي للسينما، وكنتُ أيضاً قد قرأتُ لدوستويفسكي مذلون مهانون، وفي قبوي، وحلم العم، وقلب ضعيف، والشياطين، والنصف الأول من المراهق، والنصف الثاني من الأبله. هذه الأعمال توفرت أمامي دون اختيار في البيت، وفي مكتبة حلوان العامة، وقبل شراء أعمال دوستويفسكي الكاملة 1993 ثم قراءتها بترتيب كتابتها الزمني. كنتُ قائماً بهوسٍ على نحت دوجما ذوقي الشخصي. وكانت تلك الدوجما كما تصورتها تقوم على مُصَادَرَات جمالية، منها على سبيل المثال، لا يُصْنَع فيلم عظيم من رواية عظيمة. المُصَادَرَة الجمالية مأخوذة من مُشاهَدَات وقراءات كثيرة، لكن المُصَادَرَة لم تكن ثابتة بعد، ولهذا كنتُ مرتبكاً في الحكم على فيلم كوروساوا، ولم أره مرة ثانية إلا بعد 25 سنة، وفي أثناء تلك السنين، قرأتُ الأبله أكثر من مرة قراءة كاملة، ومرات قراءة ناقصة، تقتصر على الجزء الأول ثم تفتر الهمة. بعد المُشَاهَدَة الثانية لفيلم كوروساوا تأكدتُ من أن الدوجما المُؤسَسَة قبل عشرين سنة، أصبحتْ تعمل بشكل جيد وثابت، وها هي السينما لا تحتمل هضاب الأمواج الانفعالية لشخصيات دوستويفسكي. وإذا كان لليابانيين تاريخ عريق في أخلاقيات التواضع، وهو ما يسمح لكوروساوا بلمسه في شخصية الأبله إلا أنه لن يستطيع ولو أخذ شفطة واحدة من بئر المهانة العميقة التي أغرق فيها دوستويفسكي كل شخصياته، المهانة أو الإهانة التي تتجاوز التواضع الياباني الذي هو خطوتها الأولى على الطريق، تسخين الموتور التربو 1800 بقوة

سحب 150 حصان بري، خيول بدماء حارة تجري في المساحات الشاسعة بين قلب وعقل السيد فيودور دوستويفسكي. ده إحنا لسة بنقول يا هادي.

انفجر روجويين، صديق الأمير ميشكين، بطل رواية الأبله، ضاحكاً. وكان تعليق الراوي أي دوستويفسكي على ضحكة رجويين هكذا: كان هناك ما يدعو إلى الاستغراب في هذا الفرح المفاجئ، فالرجل حتى ذلك الحين كان لا يزال كئيباً. في فيلم أكيرا كوروساوا تقف الصورة عاجزة أمام تعليق الراوي. الكلمة تستطيع. الصورة لا تستطيع. وإذا لم يجد أكيرا كوروساوا مفراً من الكتابة على شاشة سوداء بين فصول الفيلم، نفس كلمات الراوي التي تقول: كان هناك ما يدعو إلى الاستغراب في هذا الفرح المُفاجئ، فالرجل حتى ذلك الحين كان لا يزال كئيباً، فقد أقر بعجز الصورة في اللحاق بالكلمة.

لا أعرف إن كنت قد شاهَدْتُ بودي جارد كوروساوا قبل التسعينات في التليفزيون أم في السينما إلا أن معلومة غامضة قفزت لرأسي عند مُشاهَدَة الفيلم الأمريكي بودي جارد لكيفين كوستنر ووتني هيوستن، وكانا يخرجان من السينما بعد مُشاهَدَة بودي جارد كوروساوا. كانت اللقطة السريعة لممثل كوروساوا العظيم توشيرو ميفوني، وهو يُخبِّئ يديه داخل الكيمونو، قد ذكَّرتني بأنني اعتقدتُ لفترة طويلة، أن توشيرو ميفوني مقطوع اليدين بالفعل، وهذا يعني أيضاً، أنني لم أر الفيلم كاملاً في السابق بل لربما شاهَدْتُ فقط اللقطات التي يمشي فيها الساموراي مُخبئاً يديه داخل كميِّ الكيمونو، لكن كيف لم تأت الذكرى من مُشاهَدَة الفيلم كاملاً قبل مُشاهَدَة لقطة واحدة عابرة في الفيلم الأمريكي؟ وكيف أيضاً اختلطتْ المعلومة بفيلم كونغ فو شاهدته في السينما قبل ثلاثين سنة، وكان يحمل اسم، ملك السيف الأكتع. ما أذكره من فيلم الكونغ فو، أن البطل كان يضرب خصومه بضفيرته الطويلة التي تطير في الهواء بصوتٍ، كصوت الكرباج، وكانت تضرب أعداءه مثل سيف الساموراي. شعرتُ البذنب من جمال اللقطات التي يُخرج فيها توشيرو يده من داخل فتحة رقبة الكيمونو، ليهرش رأسه من الخلف، أو ليلعب في ذقنه، مع احترام القيود التي تُفْرَض على يده لخروجها من فتحة رقبة الكيمونو.

وكان عليه كل مرة يقول فيها كلمة نهاية، أن يشعر بخجلٍ من طريقة أداء شبه مسرحية، ولم يكن يغفر لنفسه، على الرغم من أن أحداً ما لم يسمع منه الكلمة، أو شاهد أداءها المسرحي، إلا أن اليقين الزائف والأداء الفارغ كانا يطردان النوم من عينيه، وتوقَّع أنه حين تكون النهاية الحقيقية تستحق كلمة نهاية، سيكون هو صامتاً بعيداً عن الإحساس بها.

النخبة المبتهجة

تتحرك النخبة المثقفة بشهية مفتوحة في زمن الحرب. هل هذا اتهام؟ وما الضرر في حركة المثقفين، وبفرض أن حركتهم زائدة في زمن الحرب، فهم أيضاً كانوا في حركة دائمة قبل الحرب. هل تعني بالشهية المفتوحة إدانة من نوع ما؟ وكأنهم غير معنيين بالحرب، وإذا كانوا غير معنيين بالحرب، ومع هذا تُلاحظ عليهم الشهية المفتوحة التي لا يُفهَم منها سوى التلميح لأنانية وكلبية مفرطة. هل تقصد أن الأنانية في زمن الحرب جريمة لا تُغْتَفَر لا سيما إذا كانت من النخبة المثقفة؟ إننا نُدين إراقة الدماء، كل الدماء، دماء الإنسانية جمعاء، لسنا مع طرف ضد طرف آخر. نعم أعرف اعتراضك هنا، وهو أنني ساويت بين الأطراف جميعاً، فقد يكون أحد الأطراف هو الإرهاب، والطرف الآخر هو الدولة إلا أن هذا لا يعنيني، ما يعنيني ألا أتحيز لطرف حتى لا أفقد إنسانيتي، وإن بدا لك أنني أقف مع الإرهاب، فحجتي أن الإرهاب قد يقتلني، لكنّ الدولة بما تملكه من ميراث طويل في استخدام القوة الملجومة بالقوانين، لن تفكِّر في قتلي قبل التفكير في احتوائي بطرق ناعمة، وإلى أن يحين هذا الوقت، نذهب إلى المقاهي، وعروض الأفلام الخاصة، وحفلات أعياد الميلاد، وحفلات توقيع الكتب، والمآتم، والندوات، ونحرص على أخذ الأوضاع للصور الفوتوغرافية، كل صورة بما يناسبها من حالة نفسية، في العزاء ننفرد بإثارة الكاميرا في ركن قصي، والمُنَافَسَة تكون قوية، مَنْ منا يستطيع إظهار حزنه أكثر من الثاني، قد يقول حاقد مثلك: استربتيز حزن. لكن ولو. ده في أوضاع يا كابتن بتغتصب عدسة الكاميرا اغتصاباً. وفي صورة التفكير الذهني العميق. يعني تلاقي الكاتب من دول بيسمع، ومندمج جداً، ومهموم بالفكر، وغارز دقنه في كف إيده، بس في نفس الوقت حاسس بطرف عينه إن في حد بيصوَّر. ويمكن صورة عيد الميلاد أسهل صورة، الكل مبسوط وبيضحك، ونيو لوكَّات بالهبل، والنظرات مباشرة في عين الكاميرا. بجاحة البهجة، أيوا إحنا النخبة المثقفة المبتهجة. إنت زعلان ليه. إنت خرجت من بيتكوا كام مرة؟ أنا مش زعلان يا ابني. أنا باكل عليك عيش. وصلتُ مع الصديق إلى مكان حفل التوقيع. رَكَنْ العربية. قلت له: اسمها إيه صاحبة الكتاب؟ قال لي اسمها. والكتاب اسمه إيه؟ قال لي اسم الكتاب. قلت له: ها نسهر فين بعد التوقيع؟ قال: المعتاد. سألني وإحنا نازلين من العربية: إنت قريت الكتاب؟ قلت: لأ. قال: لا يا أخي مش كتاب صاحبتنا، كتابي أنا. قلت: ما أنا عارف، كتاب صاحبتنا مش عندي، إنت كنت بتفترض إن كتابها عندي. قال: هيه قالت لي من فترة إنها ها توصَّلْ هولك عن طريق... أوبا عن طريقي. ضحك الصديق وقال: أيوا أيوا.. لمَّا عديت عليك من شهرين إديتك روايتي وروايتها. قلت: مش فاكر روايتها إنها عندي.. وإنت قلت لها إنك إديتهاني؟ قال: تقريباً. قلت: تقريباً يعني إيه. قال: مش فاكر. دخلنا دار النشر مكتئبين. السلامات والتحيات كثيرة. لا نتعدَّى جميعاً عشرة أشخاص، لكن حيوية الحركة جعلتنا عشرين أو ثلاثين شخصاً. نسي صديقي اكتئابه سريعاً، وانخرط في الحديث. فهمتُ أنه من ضمن المتحدثين عن الرواية. أخذتُ نسخة من على الترابيزة، وطلبتُ توقيع الكاتبة التي ارتبكتْ، ونظرت للصديق. قلت: عندي نسخة، بس

بالإهداء حاجة تانية. فكَّرتُ بيأس أن المُجَامَلَة مثقوبة في نظر الكاتبة بواقع لو كان الأمر يعنيك لأحضرتَ معك نسخة الرواية. قرأتُ الإهداء الرقيق ثم بدأتْ الندوة. كلمات قصيرة من على المنصة. طلب الصديق من الكاتبة قراءة الفصل الثامن من الرواية. نظرتُ في صفحات الرواية، فوجدتُ الفصل الثامن عبارة عن عشرين صفحة. قطعتْ الندوة في الزمن ساعة ونصف الساعة. قرأتْ الكاتبة وصْلَتين من الباب الثامن والباب الخامس. الوصْلَتان استغرقتا من زمن الندوة خمسين دقيقة.

إنني أستطيع لوم نفسي إلى ما لا نهاية، بحيث يصعب على أحد غيري تسديد ضربة إضافية، ويرتكز هذا اللوم في مجمله على بضعة أمور كنتُ قد حلمتُ بها صغيراً، وعوَّلتُ في حال تحققها على سعادة تكفي لدفع طاقات الملل، وحدث أن ما حلمتُ به تحقق، لكن بانطفاء وخمود وبطء.

الحياة هي في مكان آخر

يُسلِّط جاك رانسيير الضوء على أن ما يثير أزمة الحكم الديموقراطي ليس سوى كثافة الحياة الديموقراطية. والكثافة هنا تعني تصعيد الرغبات والنزوات والأحلام الفردية إلى حقوق سياسية، بعد أن كانت وجودية. والفرق بين السياسي والوجودي، هو العنف الذي يُمَارَس به إعلان الرغبة والنزوة والحلم، ولأن هذا الإعلان مُزَاح دائماً عن تواضع مُفْتَرَض، بما أنه مُفارِق للواقع، فهو يُقَابَل بعداء من مَنْ يقدرون للرغبات وللنزوات وللأحلام أماكن أخرى، في رواية على سبيل المثال، في فيلم، في حياة شخصية. الأدهى أن طريقة الإعلان المباشرة العنيفة، هي التي تُسمِّم الرواية والفيلم والحياة الشخصية. وبهذا لا يبقى مكان في مأمن من كثافة الحياة الديموقراطية. يؤكد جاك رانسيير أن إفراط الحيوية الديموقراطية هذا يلزمه توجيه للطاقات المحمومة صوب أهداف أخرى، تحويلها ناحية الرفاهية المادية، والتطلعات التافهة. أجبْ على الأسئلة الآتية لتعرف في النهاية شبيهك من نجوم هوليود. أجبْ على الأسئلة التالية لتعرف حيواناً يُشبهك. وأجبْ على أسئلة أخرى لتعرف المكان الذي كان لك أن تعيش فيه، الحياة هي في مكان آخر. لكن مع الأسف توجيه الطاقات يأتي بعد فترة بعَوْد الرغبات والنزوات والأحلام، وقد اكتسبتْ جلداً سميكاً في وجه الحكم الديموقراطي الذي لا يستطيع إشباعها بشكل حقيقي، ولا يستطيع أيضاً إغراءها بالصالح العام. يُسمِّي جاك رانسيير هذا الازدواج بإمَّا أو، إمَّا أن تعني الحياة الديموقراطية مُشَارَكَةً شعبية كبيرة في مناقشة الشؤون العامة، وهذا شيء سيئ، أو أن تعني شكلاً من أشكال الحياة الاجتماعية التي تتطلب إشباعاً فردياً، وهذا أيضاً شيء سيئ، لا سيما إذا كانت أدوات التواصل الاجتماعي فيس بوك وتويتر ويوتيوب قد أشعلتْ هذا الازدواج، ويكفي كمثال متطرف على حق التدخل في شأن حساس للدولة يقوم على الكتمان، وهو المُطَالَبَة بمعرفة أنواع السلاح وصفقاته وقدراته التدميرية بحجة الشفافية، أو أن تصل الفردية بزج النفس في رحلة عبر صحراء قاحلة دون تجهيزات أو أي خبرة تُذْكَر بهذا النوع

من الرحلات، اللهم إلا مُشَاهَدَة فيلم المريض الإنجليزي، ثم تحميل الدولة عبء مُغَامَرَة الموت عطشاً. إمَّا أن تسيطر الدولة على طرفي الازدواج المفرط في توازن دقيق فتبقى أو أن لا تُسيطر فتزول. بدا للولايات المتحدة الأمريكية أن الإرهاب عازل جيد بين إفراط الحياة الديموقراطية وبين المُشَارَكَة الصبيانية في الحكم. لكن كيف للولايات المتحدة مُحَارَبَة الإرهاب ودعمه والمُحَافَظَه عليه أطول وقت ممكن؟ فبعد أن خُيِّل إليها أنه ورقة واحدة، انقسم إلى نقيضين، وتطلب نفس التحدي، وهو السيطرة على تناقضين ثم دوَّامة تناقضات. يصوغ سلافوي جيجيك تلك المعضلة في عِبَارة: إذا كان الإرهابيون مستعدين لتدمير العالَم بدوافع مثالية، فإن مُحاربينا ضد الإرهاب مستعدون لتدمير عالَمهم الديموقراطي ذاته بدوافع واقعية. الكوميدي في العِبَارة أن الإرهابي ليس له عالَم اجتهد في بنائه ويخاف عليه، ولهذا صاغ الغرب كلمة العالَم على لسان الإرهابي دون ضمير الملكية بينما وضع ضمير الملكية عندما تحدَّث بلسان حال الغرب. الأمر أشبه بحرق غابة لقتل وحْشٍ داخل الغابة. بنفس طريقة التهكم تخيَّل الروائي إمبرتو إيكو بعد الحادي عشر من سبتمبر سيناريوهات قيامية لحرب شاملة بين الإرهاب والغرب أو الأصح بين الشرق والغرب. وافترض، وهو فرض مفروغ منه، أن السلاح الغربي يتفوق على السلاح الشرقي، وأن قتل ملايين الشرقيين لن يسبب الحَرَج الإنساني للغرب، لكن ماذا سيفعل الغرب في الشرقي الإرهابي الإيطالي أو الألماني أو الفرنسي، وهم ملايين أيضاً. يعيشون بين ظهرانيه؟ هم يتكلمون لغته، وعيون أبنائهم زرقاء بسبب زواج مختلط، ويتعلمون في مدارسه، ولهم أقارب ماتوا في الشرق على يد الغربي. هل تعلن أنك طيب القلب، وستتركه يعيش في سلام، وتضع وراء كل واحد منهم رجلاً من الاستخبارات، ولكن أين ستجد كل هذا العدد من المخبرين؟ هل ستجدهم بين المهاجرين؟ ولكن ماذا لو انتابتك تلك الشهية التي خطرتْ للبعض في الولايات المتحدة حيث عمدت إلى شركات نقل جوي، بدافع الرغبة في التوفير، وقامتْ بتكليف عمَّال من العالَم الثالث لتولي المُرَاقَبَة في المطارات، ثم خطر في ذهنها أنهم قد لا يكونون جديرين بالثقة. أنا رأيي تحرق الغابة كلها عشان تموِّتْ الناموسة إللي على وِش الوحْش زي ما قال سلافوي جيجيك وفِدَاكَ أشجار الحرية والديموقراطية.

إن لدي إحساساً تعيساً بأنني امتلكتُ الحد الأقصى من الوقت لإنجاز ما اعتقدتُ بإنجازه لو توفَّر لي الوقت كله دون شرطٍ أو قيد على المُهمَّة المُبْهَمة التي لم أستطع حتى تحديد معالمها أثناء رمي القفَّاز في وجه الوقت، والآن أرى أن الحد الأدنى من الوقت كان كافياً ويزيد لإنجاز أقصى طموحاتي، وكان العقاب صامتاً، كان جحيماً من الوقت.

انْفجار ومُغَامَرَة

بحسب إمانويل كانط في كتابه "نقد ملكة الحكم" أنه لكي نعرف إن كان أي شيء جميلاً أم لا، فيجب علينا ألا نُحيل التقرير بجماله أو عدم جماله إلى الفِهْم أو العقل، بل نُحيل

التقرير إلى الذوق، ولذلك فحكم الذوق ليس حكماً معرفياً أو عقلياً، وبالتالي ليس حكماً منطقياً، بل هو حكم جمالي. مَنْ الذي سيفصل بينك وبين آخر في اعتبار فيلم "بلو أب" أجمل أفلام أنطونيوني بينما يرى هذا الآخر فيلم "المُغَامَرَة" أجمل أفلام أنطونيوني؟ لكن إذا كان الحكم الجمالي حكماً ذاتياً نسبياً، فلماذا يبدو في تقريره الجمالي حكماً عقلانياً؟ وهل نفي الذاتية أثناء الحكم هو سرقة خفيفة اليد لموضوعية لها أن تطبع الحكم الجمالي الذاتي بالجمود والدوجما؟ هوَّه أنا يا ابني إللي سايق، دي طبيعة الأشياء، الكتاب بيقول كدة. فِكْرَك إنت لو أنطونيوني ردِّتْ فيه الروح، وسألته أحلى أفلامك إيه؟ وقال لك أحلى أفلامي فيلم "المُغَامَرَة"، فِكْرَك ده يفْرِق كتير أو ممكن يغيَّر المُصَادَرَة الجمالية إللي بتقول: إن "بلو أب" أحلى أفلامه. أنا يا ابني ما ليش مصلحة في إن "بلو أب" أحلى أفلام أنطونيوني. قال الآخر: لكن ما الأسباب التي تجعل فيلم "بلو أب" أجمل من فيلم "المُغَامَرَة"؟ لأ.. إنت فاكرني تلميذ، يجب عليك في البداية أن تُقر بانعدام مصلحتي في القول بأن "بلو أب" أجمل أفلام أنطونيوني ثم أقول لك بعد خضوع الاعتراف، بعضاً من أسباب حكمي الجمالي، وهذا لا يعني أن شرح الأسباب سيكون من القوة التي تضاهي قوة انعدام مصلحتي في القول بأن "بلو أب" أجمل أفلام أنطونيوني. اِرْكَع لي باعتراف انعدام المصلحة، أقول لك شيئاً من الأسباب. ركعْتُ. في أفلام أنطونيوني مساحات كبيرة من سماء أو أشجار أو ماء أو صحراء، عادةً ما ينسحب شريط الصوت ببرود تاركاً قوى الطبيعة لصمتها وطغيانها على شخصيات الفيلم، إلا أن خطر الوقوع في السمة التسجيلية، وهي أبعد ما يريده أنطونيوني، تتطلب توازناً بين طغيان وضخامة المشهد الطبيعي وبين تجريد ويأس المشهد الدرامي. هذا التوازن المرهف أكمل صورة له في فيلم "بلو أب". ولأن تتبع جريمة حدثتْ من أكثر موضوعات السينما إثارة، فإن تأملات أنطونيوني الصامتة الفلسفية، التي هي عدو أصيل للحركة والإثارة والجريمة معاً، كانت مُلْزَمَةً بكبح شطحها الميتافيزيقي الصرف، وكسر أنفها داخل الصور الفوتوغرافية الخاصة بموضوع الجريمة. الخبرتان الجماليتان موجودتان جنباً إلى جنب تحت عين المُشَاهِدَ طوال الفيلم، الحديقة العامة بسكونها وصمتها غير المحدود، واعتقال الحديقة العامة نفسها في إطار الصورة الفوتوغرافية. سلاسة الانتقال من البريِّ للمُرَوَّض أو من النيِّء للمطبوخ أهم ما يُميِّز أنطونيوني. الأدق أن أنطونيوني يصنع فيلمه بعد انتهاء الصراع بين البطل والطبيعة. أنطونيوني راقص على خراب كوني. كانت هناك معركة، وانتصرتْ فيها الطبيعة، وهذه آثار المعركة، إلا أن هذا الانتصار نصف مُعلن من جانب الطبيعة، والهزيمة انتهتْ بالبطل إلى نصف حياة. قال الآخر: الحقيقة أنا سيبتك تهلفط بكانط وما كانطش عشان كنت عاوز أعرف أسباب قول لك بأن "بلو أب" أجمل أفلام أنطونيوني، ويبدو إن أسبابك أقوى من المُصَادَرَة الجمالية بانعدام مصلحتك في القول بأن "بلو أب" أجمل أفلام أنطونيوني. واسمح لي أن آخذ الطبيعة، طالما هي من المفاتيح القوية لدى أنطونيوني، في فيلم "المُغَامَرَة". تختفي صديقة مونيكا فيتي في الجزيرة، وأثناء البحث عنها، تزدحم احتمالات الاختفاء، ومنها احتمال الجريمة إلا أن أنطونيوني ينتصر إلى

غموض الاختفاء، وأثره على حياة مونيكا فيتي. وكان التلميح بالجريمة ثم تجاوزها إلى سبب أبعد، هو الحاسم في تأكيد أنطونيوني على أن غموض الطبيعة ليس له غرض أو مصلحة في اختفاء صديقة البطلة، ولهذا ف "المُغَامَرَة" أجمل أفلام أنطونيوني.

كان يجلس منفرداً في المقهى، ولم يكن أحد يعلم سبب انفراده. وكان يصعب على مَنْ ينظر إليه تحديد عمره إلا إذا كان مجموع السنوات من الأربعين حتى الستين التي تسبح فيها ملامح وجهه تحديداً يُعتد به في تقدير الأعمار. يجلس هادئاً ينظر أمامه لا غرقاً في التفكير بل ربما دفعاً لأحد قد يأتي إليه، ولم يحدث هذا، ويسأله عن نظرته الثابتة على مُربَّع النجيلة المُحاط بأحجارٍ، وتخرج من وسطه شجرة. كان يُفكِّر أنه عند أول سؤال، وبمجرد نصف رغبة ونصف فضول من السائل، سيتحدَّث بصدق وصراحة عن سبب انفراده، أمّا إذا كانت رغبة السائل حقيقية خالية من الفضول، فقد يتحدَّث عن مُربَّع النجيلة المُتآكلة، وارتفاع الأحجار المُبالَغ فيه، وأخيراً تقليم الشجرة.

يذكر كافكا في عمله، استعدادات لحفل زفاف في الريف، أن حاله يُشبه حال رجل، أراد بناء بيت جديد من خامات بيته القديم. والبيت القديم بجوار البيت الجديد، ولا يفصلهما عن بعضهما البعض سوى أمتار قليلة من العشب. على كافكا أن يستخدم بقدر الإمكان خامات البيت المتداعي في بناء البيت الجديد، إلا أنه من المؤسف أن تخونه قواه في لحظات حرجة، فيبدو أن لديه بعد جهوده الخائرة، بيتاً قديماً نصف قائم، وبيتاً جديداً نصف مبني، وهو بين البيتين، في العراء، على مساحة من العشب. كنتُ بالمثل أملك بيتين متجاورين، بيتاً للسينما، وبيتاً للأدب. وعندما يكون أحد الأصدقاء في ضيافتي، ويسأل سؤالاً عابراً عن السينما، أشير بيدي إلى البيت الآخر، وهذا يعني أنني الآن مع الصديق في بيتي الأدبي، وإشارتي تعني أيضاً أن أتركه دقائق معدودة مع القهوة، وأذهب إلى بيت السينما ثم أعود بإجابة ناجعة. أعتمدُ على لياقة الصديق في رفض إزعاجي، وأن سؤاله جاء عفو الخاطر، وهو يكتفي مؤقتاً بإجابة غير دقيقة، أو حتى بتخمين إجابة، وفي أسوأ الحالات إذا لم تكن هناك إجابة، فهذا حافز للبحث عن إجابة من جانبي، أو من جانبه في وقت لاحق. قلت للصديق مبتسماً: لكنني أخشى ألا أكون لاحقاً، دون قصد مني، في المكان المُناسب للبحث عن إجابة ناجعة، فالبيت الأدبي يولِّد طوال الوقت أسئلة سينمائية، والبيت السينمائي يولِّد طوال الوقت أسئلة أدبية. طوفان من الأسئلة، بحيث لا يسمح لي الوقت بتدوينها جميعاً، ناهيك عن الإجابة عليها. وجرتْ العادة أنني ألتقط بعضها، وهذا البعض عُرْضَة للنسيان، لكن بما أنها تتولَّد بشكل دائم، فيبدو اليسير الذي ألتقطه منها، كافياً، ويزيد عن الحاجة أحياناً. وهذا لا يمنع مُحَاوَلاَتي المستميتة في نقل وفصل الأغراض السينمائية إلى البيت السينمائي، والأغراض الأدبية إلى البيت الأدبي. أنت تعرف أنني أعيش وحدي، ولا أستبقل ضيوفاً إلا فيما ندر، وكل وقتي مُكرَّس لفض الاشتباك بين محتويات البيتين، ولهذا تجدني بشكل دائم على مساحة العشب بين البيتين. لستُ مُتشائماً مثل كافكا الذي أنهى

وجوده بين البيتين، برقصة القوقازي الشهيرة التي حفرتْ بكعْبيه، ليختفي تماماً، قبراً على مساحة العشب. أنا على عكس كافكا، أقف هنا في العراء بين البيتين على مساحة العشب، غير خائر القوى. كتبتُ عملي الأخير هنا في العراء، محروماً من سقف غرفة. كانت مُعاناة حقيقية. كانت الكلاب الضالة تزورني من وراء طريق الأسفلت الرئيسي، والسحالي تمرق تحت الترابيزة، والناموس يهف على ضوء الأباجورة. كانت المُعاناة أثناء الكتابة ستبدو في نظري لا شيء لو لم ينته العمل ركاماً مشوشاً بين السينما والأدب، فلا هو بالرواية، ولا هو بالسيناريو. وأكثر ما يحز في نفسي ذكرى التحايا المُتَبَادَلة بين العربات على طريق الأسفلت، فهذه شاحنة عملاقة تُفسح الطريق لعربة صغيرة التي ترد بكلاكس ضعيف بينما الشاحنة تسحق فراغ الليل بسرينة عالية. فكَّرتُ بعد فوات الأوان، أن مشهداً مثل هذا، لو وجد له طريقاً إلى العمل المكتوب، لكانت هناك فرصة لنجاة الكتابة من اللا شيء، على الرغم من أنني لم أستطع حسم نوعية المشهد، هل يُحْسب للسينما؟ أم يُحْسب للأدب؟

على بعد رمية حجر من إفلاس أدبي، أعتقد أن سببه هو التسكُّع الطويل أمام بهلوانيات الأسلوب، وأيضاً الاقتراب من الخمسين، تخيلتُ تمثيلاً رمزياً خشناً للزمن والذاكرة والنسيان، وبناء عليه قال الزوج الفظ الذكوري الجِلْف الذي هو الزمن لزوجته الناعمة المسهْوِكة التي هي الذاكرة: الآن، الآن، هاتِ إثباتك، ثم كرر الكلمة عنوان الآنية بجحْشَنة وتجْعير، وكأنه ينادي على حصته من التِبْن. ردت الذاكرة بأنوثة مُنْكَسرة وهي ترفع بأصابع الفتنة خصلة شعر سقطتْ على جبينها أثناء ميلها لأخذ سيجارة: كنتُ هنا، كنتُ هنا، وكان تكرار الذاكرة مصحوباً بلم فتحة صدرها، وكأنها أُغتُصبتْ آلاف السنين، واكتشفتْ الآن فعل الاغتصاب المتجدد. أخذ العشيق الدون جوان الذي هو النسيان ذراع الذاكرة في مُحاوَلة منه لوقف سذاجة الذاكرة إللي اتناكتْ من طوب الأرض ولسة مصدومة، ثم سرَّب إليها إثباتات تقف في حلق الزمن الجحش الذي هاج وماج ضد خيانة الذاكرة مع النسيان.

خطاب رجل الأعمال لرجل الإعلام في فيلم "نت وورك" 1976 للمخرج سيدني لوميت: لأنك تفكر بمفهوم الأمم والشعوب، لا توجد أمم، لا توجد شعوب، لا يوجد روس، لا يوجد عرب، لا يوجد عالَم ثالث، لا يوجد غرب. يوجد فقط نظام مقدس لكل الأنظمة، نظام واحد، واسع وهائل، متداخل ومتفاعل، متعدد الجنسيات، من الدولارات، دولارات بترولية، دولارات ألكترونية، دولارات متعددة الأشكال، المارك الألماني، والروبل، والجنيه، والشيكل. إنه النظام العالمي للعملة الذي يحدد الحياة الكلية على هذا الكوكب، هذا هو نظام الأشياء اليوم. هذه هي التركيبة الذرية، ودون الذرية، وتركيبة المجرات اليوم. وأنت عبثت بالقوى الأساسية للطبيعة، وأنت سوف تُكفِّر عن هذا. هل تفهمني مستر بيل؟ تظهر على شاشة 21 بوصة، وتصيح بشأن أمريكا والديموقراطية. لا توجد أمريكا، لا توجد ديموقراطية، يوجد فقط قناة أي بي إم، وقناة آي تي تي،

وشركة ديو بونت للصلب، وإيكسون، هؤلاء هم أمم العالَم اليوم. ماذا تظن الروس يتحدثون في مجالسهم؟ كارل ماركس؟ إنهم يخرجون خرائط إعداد البرامج، ويحسبون احتمالات سعر التكلفة لتعاملاتهم، واستثماراتهم، مثلما نفعل بالضبط. لم نعد نعيش في عالَم من الأمن، والأيديولوجيات مستر بيل. العالَم هو مجموعة من المؤسسات، تحددها بعناية القوانين الداخلية للصفقة. العالَم صفقة مستر بيل.

تُرسل ذاكرته إشاعاً مثل إشعاع الخلفية الميكرويفي الكوني، وهو يستمع إليه يلتفت في كل جانب. إشعاع ذاكرته يأتي من ما يقرب ثلاثين سنةً، بينما ياتي إشعاع ذاكرة الكون من ما يقرب خمسة عشر بليون سنة. يُرسل القصر في رواية كافكا إشارات دائمة إلى القرية التابعة لإدارته، وهي عبارة عن خرفشات وذبذبات متقطعة تُسمع مباشرة عند رفع سمَّاعة التليفون، وكأنّ هناك عُطلاً. المؤكد في الحالات الثلاث أن ما يُرسل، بالغ الأهمية، ولا عوض عنه، والمؤكد أيضاً أنه يتعثَّر في الطريق، ولا أمل في نجدته.

قتلوا شارلي

تحدَّث كثيرون عن ضعف أداء الشرطة الفرنسية في أحداث شارلي إيبدو الدامية. شاشات القنوات الغربية فتحتْ البث المباشر على مئات من القوات الخاصة بمعدات وتجهيزات لا تشوبها شائبة إلا أن المشكلة كما بدتْ لكثيرين هي الأداء البشري الذي لا يخضع في النهاية إلى معدات وتجهيزات. بكلمة واحدة بدتْ القوات الخاصة الفرنسية أنها كانت تعرف الإرهاب نظرياً فقط، وما أن رأته رأي العين في الواقع إلا وارتَبَكَتْ، وظهر ضعفها. هل هذا يُفسِّر إهمال الحراسة على رسَّامي صحيفة شارلي إيبدو؟ من باب الثقة مثلاً؟ مَنْ سيجرؤ على تهديد الحريات الفرنسية؟ لكن مقر الصحيفة تعرَّض قبل سنتين لتفجير إرهابي؟ إذاً نستبعد آفة الثقة. طيب وماذا عن الجرأة؟ بدتْ جرأة القاتليْن الإرهابيين في وضح النهار صارخة. الثقة والجرأة أزاحتا قدرة الإرهابيين إلى سمة أخرى، وهي الاحتراف والتدريب العالي. وتأكيد الاحتراف والتدريب والتمويل أيضاً من المعلومات المُتدَاوَلَة في فضاء الإرهاب المُعَوْلَم. وما من حادثٍ إرهابي يحدث إلا ويكون فضاء المعلومات حوله مُتَشعِّباً متناقضاً. مثال على المعلومات المُرْبِكَة، معلومة الشرطة الفرنسية التي تُعلن أن حياة بومدْين، المتهمة في قضية الاعتداءات الإرهابية، سافرتْ إلى تركيا منذ أيام، وكانت تتواجد وقت الاعتداءات في نفس البلد، والشرطة تتحرى إن كانت حياة، سافرتْ في أوقات سابقة إلى سوريا. ومن جهة ثانية يقر رئيس الوزراء الفرنسي مانويل فالس، بوجود ثغرات في أداء الاستخبارات الفرنسية، بالنظر إلى عدد الضحايا الذين قُتِلوا في الهجمات الإرهابية التي شهدتها فرنسا، وارتكاب أخطاء في الاستعدادات لمُرَاقَبَة الأشخاص الذين يُشْتَبَه في احتمال ارتكابهم اعتداءات. لكنه لم يقل إن الاستخبارات الفرنسية ارْتَكَبتْ أخطاء في مُرَاقَبَة وحماية الأشخاص المُسْتَهْدَفين من الاعتداءات الإرهابية المُحْتَمَلة. ولأن الثغرات أكثر من اللازم، فإن الولايات المتحدة الأمريكية، أكبر راعية للثغرات

الإرهابية تِمَّنْ، تُعلن عن زيارة وزير العدل الأمريكي إريك هولدر، للعاصمة الفرنسية، وذلك لعقد اجتماع مع المسؤولين الفرنسيين حول الإرهاب. أي أن الولايات المتحدة ستتدخل رسمياً بما لها من نجاح في حل قضايا الإرهاب طوال سنوات سابقة في أفغانستان والصومال والعراق وسوريا واليمن وليبيا. فرنسا تقول في سرها بخيبة أمل: هوه إللي بنعمله في الناس ها يطلع علينا ولاّ إيه؟ ربما يقترح وزير العدل الأمريكي، لاقتلاع الإرهاب من جذوره داخل فرنسا، تدخلاً حاسماً وصريحاً لقوَّات المشاة الفرنسية داخل ليبيا، أو ربما يقترح ضربات طيران خاطفة، من قِبَل قوى التحالف الدولي، على النقاط والبؤر الإرهابية الحسَّاسة، في كل من تولوز وكان ونيس ومونبلييه ومارسيليا وأورليان وأفينيون وبوردو ونانت وكامبريه. قال إريك هولدر وزير العدل الأمريكي عندما وجد رئيس الوزراء الفرنسي مانويل فالس غير مُتفائل باقتراح ضربة الطيران الخاطفة: طيب إنت حذَّرت في تصريح سابق إن اليمين المتطرف في فرنسا على أبواب السلطة في 2017، فإحنا فهمنا كأمريكان، وإحنا دايماً بنفهمها وهيه طايرة، إننا لازم نتحرك بسرعة. آه بالمناسبة هوه هولاند فين؟ قال مانويل: بيتخانق مع مارين لوبان عشان عاوزة تيجي مسيرة كرنفال الإرهاب العالمي، وراسها وألف جزمة قديمة، تيجي بتلت الشعب الفرنسي المتطرف إللي معاها. قال إريك هولدر: لا ده بُعْدَها، هيه فاكرة الدنيا سايبة. مانويل فالنس: قالت إشْ مِعْنى نتنياهو ها يجي. إريك هولدر: وهوه نتنياهو يمين متطرف؟ مانويل فالس: ما هو هولاند قال لها كدة. إريك هولدر: وقالت له إيه؟ مانويل فالس: قالت له وإنت فاكر نفسك يسار، يسار إيه يا أبو يسار. إريك هولدر: وهيه ممكن تيجي فعلاً الكرنفال. مانويل فالس: مش مضمونة، والمشكلة مش فيها، المشكلة في تلت الشعب الفرنسي المتطرف إللي ممكن يجي معاها. إريك هولدر: جان ماري لوبان ها يجي؟ مانويل فالس: تبقى كملت، هيه وأبوها، هوه على العموم ما صرَّحش إنه ها يجي. إريك هولدر: فاضل كام ساعة على مسيرة الكرنفال؟ مانويل فالس: 8 ساعات. إريك هولدر: وتلت الشعب الفرنسي المتطرف ساكن فين؟ مانويل فالس: في تولوز وكان ونيس ومونبلييه ومارسيليا وأورليان وأفينيون وبوردو ونانت وكامبريه. إريك هولدر: طب إيه رأيك؟ مانويل فالس: في إيه؟ إريك هولدر: في إللي إنت بتفكر فيه. مانويل فالس: تفتكر ها نلحق قبل مسيرة الكرنفال؟ إريك هولدر: أكيد الضربة ها تكون خاطفة زي ما قلت لك.

حلمتُ بأنني تركتُ مِهْنَة الكتابة، وفتحتُ محلاً لبيع الأدوات المكتبية. وكان المحل على مدينة ساحلية. تصعد سلالم قليلة من رمال البحر، فتجد نفسك أمام المحل الصغير على الطريق. أغلب الزبائن من الشاطئ. يتجهون إلى ركن في المحل لشراء جريدة أو مجلة. وهذا الركن هو الذي يسد رمقي. أمّا الأدوات المكتبية فهي إثبات شخصي على تغيير المسار، ويخرج فقط عند الضرورة.

نقد الفكر اليومي

يبدأ كتاب "الثامن عشر من برومير" لكارل ماركس، بقول هيجل: إن جميع الأحداث والشخصيات العظيمة في تاريخ العالَم تحدث وتأتي مرتين. يُعلِّق ماركس ساخراً: هيجل نسي أن يُضيف: الحدث في المرة الأولى، تراجيديا "مأساة"، وفي المرة الثانية فارس "مَسْخَرة". تعليق ماركس يحتمل التأويل الآتي. كيف تكون المَسْخَرة، وهي هزل فظ دون الكوميديا، قابلة للتكرار، وكأنَّ هيجل التاريخاني ينفي فجأة عن التاريخ عقلانيته، مستسلماً لتشاؤم لا عقلاني. وبهذا يبدو ماركس أكثر تفاؤلاً من هيجل الكلاسيكي. تعليق ماركس على عبارة هيجل أكثر رواجاً في صحافة الفكر اليومي، لدرجة أن كثيرين لا يعرفون أنها كانت في الأصل رداً على عبارة هيجل. يبدو أن جاذبية كلمات ماركس أقوى من جاذبية كلمات هيجل. لكن هيجل أيضاً لم يصل به الحال إلى التأكيد على معنى التكرار صراحةً. هل لأن معنى التكرار كان قاتماً شديد السواد على فلسفة القرن التاسع عشر؟ وهل كانت الفلسفة في حاجة إلى قرن من الزمن حتى يخرج علينا جيل دولوز بمعنى التكرار؟ وإذا كان العوْدُ الأبدي لنيتشه، إجابةً على أن فلسفة القرن التاسع عشر، قاربتْ بشكل ما معنى التكرار، فالدفاع أن خطاب نيتشه الأدبي المنازع لخطابه الفلسفي داخل أعماله، له الفضل بحدس تلك المُقَارَبَة. وكأنّ الأدب أكثر تسامحاً مع المعاني المُهْمَلَة في الفلسفة، وكأنَّ التكرار سقْط متاع الخطاب الفلسفي. تتواتر عبارات في صحافة الفكر اليومي مثل، التاريخ لا يُكرر نفسه. إنك تُهين التاريخ بافتراض التكرار داخل بنيته. لن يُصبح التاريخ بهذا التكرار، تاريخاً إنسانياً قادراً على التقدم إلى الأمام. التكرار يضع التاريخ على محيط دائرة. يُشكك سلافوي جيجيك في تعليق ماركس على هيجل لأهداف أخرى إلا أنه يذكر عبارة هربرت ماركيوز التي تقول كتعليق على التعليق الماركسي الرائج: أحياناً يكون التكرار في مظهره الهزلي أكثر إفزاعاً من المأساة الأصلية. على سبيل المثال تكرار المُوَاجَهَات مع الجماعات الدينية المتطرفة في بدايات القرن الواحد والعشرين أكثر فزعاً من المُوَاجَهَات التي حدثتْ مع نفس الجماعات في خمسينات وستينات الدولة المصرية. ولم تُصدِّق الولايات المتحدة الأمريكية نفسها في المرة الأولى المأساوية، أن سلاح التطرف الديني كان قادراً على تفكيك الاتحاد السوفيتي سابقاً، فاستعادتْ نفس السلاح في القرن الواحد والعشرين، وبتكرار لا لبس فيه، وللمرة الثانية الهزلية الأكثر فزعاً، لتفكيك دِوَل العالَم أجمع، وسيمضي السلاح مرةً ثالثة لتفكيك الامبراطورية الأمريكية نفسها، ففي التكرار لا فرق بين حدثٍ يظهر مرتين، وحدثٍ يظهر إلى ما لا نهاية. في مكان ما من كتاب هيجل"أصول فلسفة الحق" يصف المخالفين لرأيه الفلسفي بأنهم أشبه بمن لا يرون الغابة بسبب كثافة الأشجار. كان لهيجل الرد على تعليق ماركس، بأنك لا ترى الغابة بسبب كثافة الأشجار. بعد الأزمة المالية العالمية 2008 انقسم الناس إلى قسمين، قسم هيجلي مُتآمر يرى الغابة، وقسم ماركسي لا مُتآمر يلمس الأشجار، والمعركة في استمالة التكرار لأصحاب الغابة أو لأصحاب الأشجار.

عن المسار الأمريكي يقول جان بودريار في كتابه "المصطنع والاصطناع": إذا كان قد سبق لنا واعتمدنا كأفضل مثال مجازي على الاصطناع، حكاية بورخيس، حيث عمل واضعو حرائط الامبراطورية على تصميم خريطة مُفصَّلة، لدرجة أنها صارت تغطي تماماً كل أقاليمها، لكن انحطاط الامبراطورية انتهى تدريجياً بتفكك أطراف هذه الخريطة، لتنتهي بالتلف، وما يزال منها في الصحاري بعض المزق القابلة للترميم. الجمال الميتافيزيقي لهذا التجريد المندثر يشهد على كبرياء بحجم الامبراطورية، يتحلل كجيفة تعود تراباً، تقريباً على غرار النسخة التي تصير نفس أصلها مع تقادم الزمن. هذه الحكاية باتت مُتقادمة بنظرنا، ولم يعد فيها غير الجمال الباهت لمصطنعات من الدرجة الثانية. لم يعد التجريد اليوم تجريد خريطة أو نسخة أو مرآة أو مفهوم، ولا الاصطناع اصطناع إقليم أو كائن مرجعي أو مادة ما، إنه توليد نماذج لواقع بلا أصل، واقع فوق واقعي، فيه الإقليم لا يسبق خريطته، ولا يستمر بعدها. لقد صارت الخريطة اليوم هي التي تسبق الإقليم، هي التي تولِّد الإقليم، وإذا شئنا استرجاع كلام الحكاية، فهي اليوم الإقليم الذي تتحلل مزقه ببطء على امتداد الخريطة. إنه الواقع، لا الخريطة، الذي تستمر بقاياه هنا وهناك، في الصحاري التي لم تعد صحاري الامبراطورية، بل صحراؤنا نحن، صحراء الواقع نفسه. ويرد سلافوي جيجيك بعنوان كتابه "مرحباً بصحراء الواقع".

حَاوَل كثيراً أن يطبع أفكاره السوداء على جسمه، وبهذا ينقل وطأتها على شيء آخر، وفي حركة النقل هذه هناك راحة قصيرة الأمد قبل أن يتصاعد الضغط على جسمه، أمد قصير يلتقط فيه أنفاسه، ويُرتِّب أوراقه، ويهدأ هدأة مُحاربٍ بعد معركة. ينظر بحصانة إلى أفكاره السوداء، يستمتع أن بينه وبينها مسافة. يقول: لم تكن إذن معدومة المصدر. يشعر أنه في نهاية رحلة، قطعها بهدفٍ مُعلن، وبأهداف مُضمرة لا تُحصى ولا تُعد، وكلها أهداف تنال من الهدف المُعلن، ومنه أيضاً على حدٍ سواء، ولا تقبل رشوة إعلانها، ولا إضمار المُعلن. تتشيطن الآن كيمياء جسمه، وتخبط بعمًى، فيغلق بفزع ويأس الباب الذي تدفقتْ منها الأفكار.

إمبابة برلين
في لقاء مع صحيفة ألمانية دافعتْ المستشارة أنجيلا ميركل، بشكل متهافت، عن ما قالته سابقاً بأن الإسلام جزء من ألمانيا، حيث انتقدها بعض أعضاء حزبها، ومنهم رئيس ولاية سكسونيا الذي رفض اعتبار الإسلام جزء من ولايته. لكن مَنْ الذي يُهاجم الإسلام حتى تتصدى المستشارة ميركل للدفاع عنه؟ الإجابة ستكون بالطبع، هي كل الحركات المتشددة الألمانية القومية مثل حركة بيجيدا ذات الطابع النازي. نلاحظ هنا أن نعت المسيحية لا يأتي في وصف الحركات المتشددة النازية، لكن وصف الحزب الذي تنتمي إليه المستشارة ميركل، هو الحزب المسيحي الديموقراطي، وكأنَّ الديانة المسيحية تدافع عن الديانة الإسلامية، وكأنَّ المسيحية والإسلام يدافعان معاً عن

الديانات السماوية، ضد مَنْ لا يؤمنون بتلك الديانات. إن الصراع الدموي عبر تاريخ طويل كان بسبب زعماء يتحدثون باسم الأديان لفرض سياسات اقتصادية على الشعوب. هناك في فضاء العوْلَمَة الرأسمالية. الأرض قابلة للشراء، النزعات الوطنية والقومية عفا عليها الزمن، المزيد من التقسيم، تثوير الحدود، رمل الأقليات المتحركة جزء لا يتجزأ من الحرية. نلاحظ أن الجماعات المتطرفة الدينية لا تؤمن بفكرة الأرض والدولة والحدود، وتستبدلها جميعاً بانتماء إلى الدين، ولهذا قد لا تعتبر المستشارة الألمانية إنجيلا ميركل قولها بأن الإسلام جزء من ألمانيا، قولاً متهافتاً أو دعوة صريحة لصراع دموي بين المسيحيين والمسلمين أو صداماً حضارياً بين المسيحية والإسلام. رددتْ الإدارة الأمريكية بعد 11 سبتمبر، والإدارة الفرنسية بعد شارلي إيبدو، نفس الكلمات. تحذِّر ميركل في ألمانيا، وهولاند في فرنسا من خطر صعود اليمين المتشدد في انتخابات قادمة. لكن أليس من البديهي أن هذا الصعود حدث بالفعل، وهو الآن يتمثل في وجود حزب ميركل المسيحي الديموقراطي على رأس السلطة، وهو أيضاً الحزب الذي يخلط الدين بالسياسة خلطاً خطيراً؟ ماذا تعتبر نفسها المستشارة ميركل؟ هل اليمين المحافظ غير اليمين المتشدد؟ هل هو اختلاف في الدرجة؟ وما هي السياسات الاقتصادية المتطرفة التي أدتْ لصعود اليمين المتطرف؟ سياسات التقشف التي جاءتْ بسيريزا في انتخابات اليونان؟ هل ستدفع ميركل ثمن فشلها في اليونان؟ قال رئيس مجموعة اليورو جيرون ديسلبلوم هامساً بجوار أذن وزير المالية اليوناني يانيس فاروفاكيس في نهاية لقاء صعب: لقد قتلت الترويكا. يبدو أن وزير المالية اليوناني قتل أنجيلا ميركل. تتابع المستشارة حديثها بأن هناك في ألمانيا حصصاً دراسية في الدين الإسلامي، وهناك أساتذة جامعات في مجال العقيدة الإسلامية، بالإضافة إلى مؤتمر الإسلام الذي يُعقد برعاية وزارة الداخلية لتحسين اندماج المسلمين المقيمين في ألمانيا. الحقيقة أن الغرب يعمل على عكس دمج المسلمين في مجتمعاتهم، فهناك مثلاً تعبير ساخر لصديق مصري يعيش في برلين، وهو تسمية أحد المُربَّعات السكنية "إمبابة برلين"، لتكتل الجالية التركية الإسلامية في هذا المُربَّع، وإمبابة تحديداً المصرية ذات الكثافة السكانية العالية، الشهيرة في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي بالحوادث الطائفية، والشهيرة أيضاً بتكتل الإسلاميين المتشددين. سياسة الدمج المجتمعي التي تتحدث عنها المستشارة ميركل، تعمل ضدها تماماً، بل هي تُربي قنابل موقوتة تبعاً لسياسات أمريكية تملي على الغرب احتضان هجرة الإسلاميين المتشددين. وفي الحقيقة تعلمتْ الامبراطورية الأمريكية تلك الاستراتيجية، أو ورثتها في نهاية الخمسينات، من الامبراطورية البريطانية التي كانت لا تغيب عنها الشمس. تتابع ميركل بأن هناك نحو أربعة ملايين مسلم يعيشون في ألمانيا. كانت سياسة الغرب بشكل ملح في السنوات الخمس الماضية إعادة تصدير الإسلاميين المتشددين للشرق الأوسط، لتنفيذ سيناريو الفوضى الدائمة إلا أن قليلاً من عدم التحكم أصاب هذا السيناريو، فنحن في اقتصاد معوْلَم تُرْمَى فيه إبرة على حدود ليبيا أو العراق، فيُسْمَع هديرها في عواصم الغرب كله. هناك بالفعل رواج كبير لتجارة سلاح ومخدرات

وأعضاء، لكنها ثروات تذهب لعدد محدود من مصاصي الدماء الذين يروا حروب العصابات والحروب الأهلية والحروب الدينية والعرقية هي الطبعة الحديثة من حرب عالمية ثالثة طويلة الأمد.

أحمل داخلي شخصيتين، واحدة تريد الصمود، وثانية تقف على حافة الفزع. وكان انضمامي إلى إحداهما حساماً في التوازن. كنتُ على مدى سنوات طويلة مُنحازاً بغير إنصاف مع التي تريد الصمود. لكن الآن وبشكل خفي، أصبح الصراع بين الشخصيتين شبه تحالف، ولمَّا كانت الشخصية الواقفة على حافة الفزع هي التي تُهزم دائماً بحق أو بغير وجه حق، ولمَّا كانت الشخصية التي تريد الصمود قد ملَّتْ من انتصار أبدي خال من الإثارة، فقد مالتْ شخصية الصمود لصنع تحالف مع شخصية الفزع. كان هذا التحالف يعني أنني خارج اللعبة، بل أنا نفسي أصبحتُ لعبة في يد شخصيتين تقفان على حافة الفزع.

الزمن 1982، 13 ديسمبر، العاشرة صباحاً. المكان مكتبة حلوان العامة، قاعة الأدب والفلسفة. التأريخ الدقيق له علاقة باكتشاف كتاب صغير عن فرانز كافكا. الكتاب بعنوان، كافكا مأساته وأعماله، تأليف الدكتور مجدي وهبة. صبا مُوزَّع بين شوبنهور ودي ساد. كان هذا عنوان البداية. بقيتُ لسنوات أثناء الزوغان من المدرسة، وقبل معرفتي بالكتاب، مُوزَّعاً بين قرارين، الذهاب للمكتبة أم الذهاب للسينما. أزاحتْ السعادة، مؤقتاً، بأن كافكا كان مُوزَّعاً أيضاً بين شيئين، عبء إهمال الدراسة. دخل فرانز كافكا المدرسة الأولية في فليش ماركيت ببراغ 1889، وتدرب وهو لا يزال طالباً على البيانو والفيولينا، لكنه لم يُقْبِل طوال حياته على الموسيقى، خصوصاً الموسيقى الألمانية الصاخبة، وفضَّل عليها بعد ذلك، الموسيقى الفرنسية الدافئة، وأكد هذا في بعض كتاباته بعد استماعه في 1911 لموسيقى كلود ديبوسي. قلتُ في نفسي بعد سنوات: لكنه بهذا ظلم موتسارت وبيتهوفن وباخ، أو أخذهم بذنب فاجنر الصاخب. كتب يانوش في وصف فرانز. كان شعره بنياً وممشطاً إلى الوراء، وكان أنفه واضح البروز، وعيناه رماديتين مع زرقة خفيفة، وفوقهما جبهة عريضة. وكانت ترتسم على وجه كافكا دائماً شبح ابتسامة حزينة، وكان وجهه الشاحب يصطبغ بالسمرة، وكان يستعين كثيراً في كلامه بأعضاء جسمه ووجهه، وإذا استطاع أن يكتفي بحركة من حركات تلك الأعضاء عن الإجابة بلسانه، فعل. كان بسيطاً خجولاً، فكأنما يقول لمن يحدثه: إنني أقل كثيراً مما تظن، وإنك لتستطيع أن تسدي إليَّ خدمة كبرى إذا ما تجاهلتني. قررتُ استعارة الكتاب بعد الساعات الأربع المُهْدَرَة في قاعة المكتبة، لحين بلوغ موعد الخروج من المدرسة. كان الشعور بإهْدَار الوقت قريناً للإهمال الدراسي. لطالما فضَّلتُ مراوغات القرين على ملاقاة الوَحْش الحقيقي وجهاً لوجه. كان إهْدَار الوقت دائماً بالنسبة لي، شحذاً لمُوَاجَهَةٍ حاسمة، نهائية، وأخيرة، وهي ليستْ بالضرورة مُوَاجَهَة الإهمال الدراسي. يحكي كافكا في خطاب لم يرسله لوالده، حكاية حدثتْ له

وهو صغير. كان لا يستطيع النوم، ولهذا ظل أكثر الليل يطلب الماء، وهو يعرف أن هذا الطلب كان بسوء نية منه، ولمضايقة أبيه وأمه، أو لتسلية نفسه، أو لإهْدَار بعض الوقت. قام والده غاضباً، ووضعه على شرفة المنزل، وأغلق عليه باب الشرفة فترةً من الزمن. لكن هذه الحادثة، وهذا الطلب المتكرر للماء، وهذه القسوة الصادرة عن والدي، أصبحتْ أمام عيني أشياء منفصلة، لا تستطيع طبيعتي التي تربيت عليها أن تجمع بينها، وحتى بعد سنوات كثيرة، لُصِقَتْ صورة تلك الليلة بمخيلتي، واستمر عذابي، من أن هذا الرجل الضخم، أبي، هذه السلطة النهائية، قد يجيء، ربما دون سبب، أو ربما كما فعلتُ، للتسلية، أو لإهْدَار الوقت، فيخرجني من سريري في الليل، ويضعني على الشرفة. يوضح كافكا كيف أن جهوده كانت هائلة للخروج من نطاق هذه السلطة الأبوية، وكان رد فعل جسمه أمام تلك الجهود، هو خروج الدم من رئتيه.

كان تعليقه لعمله يتوقَّف على حالات من المرض العضوي والنفسي، وهي حالات لا تأتي منفردة، إذ يسهل على المُقْتَحِمة الأولى استدعاء باقي المُقْتَحِمات. يضع العمل أمامهن، يختبئ وراءه، يُهدِّد بالعمل المُعلَّق في الهواء، لكنّ التهديد في حقيقته لم يكن للمُقتَحِمات، بل لآخر يقف وراءهن. كان تهديده في النهاية لا يعني سوى الاستسلام.

الفتوة

مُرْبِكَة هي صورة الحروب، فهي صورة لا تتمتع بنقطة مركزية تنطلق منها الرؤية. تدين الديموقراطية الأمريكية بشكل دائم المجتمعات المركزية. تركيز السلطة يجب أن يتفتت في لا مركزيات سرطانية. في حارة نجيب محفوظ يبقى الفتوة ماسكاً زمام الأمور إلى أن يحدث، بفعل الزمن، تحدي فتوة أصغر سناً. شاختْ أمريكا في اعتقاد الكثيرين، لكن مَنْ يضرب الضربة الأولى. الجميع يُشجِّع سراً الفتوة الذي يقوم بالضربة الأولى. المُشَاجَرَة الدرامية التي تكشف عن عَجْز الفتوة ليستْ بالضرورة مُشَاجَرَة عظيمة، بل كان من الممكن للفتوة العجوز أن يرتكن على سمعته المهيبة بضع سنوات أخرى دون أن يخسر معركته، لتلقيه ضربة مُفاجئة على كتفه الأيمن، إلا أن اجتماع لا مبالاة الشيخوخة وخرفها ومجدها الغابر، يُسرِّع من أفول الإمبراطورية. بعد اتفاقية مينسك الثانية الهشة، لوقف إطلاق النار في أوكرانيا، سيكون على الولايات المتحدة الأمريكية، تصعيد قوة الدمار عبر سلاح أشد فتكاً، لأن الناتو نفسه ومن ورائه ألمانيا وفرنسا وإنجلترا، متردد في التصعيد الحربي ضد روسيا، إلا إذا أثبتتْ الولايات المتحدة أنها ما زالتْ القوة العظمى. إن استئناف سلاح العقوبات الاقتصادية وحروب العصابات اليمينية المتطرفة بعد مينسك الثانية، سيكون مملاً لأوروبا العجوز، وأدعى إلى خروج دولة بعد الأخرى من عباءة أمريكا. فرنسا تفعل ذلك منذ فترة، فصفقة طائرات الرافال التي أُعلن عن إبرامها بشكل رسمي بين القيادة الفرنسية والقيادة المصرية، خير دليل على تذكير فرنسا للولايات المتحدة بأنها دولة كبيرة، وأنها تستطيع إبرام الصفقات لمصلحتها، وكان رد فعل وزير الدفاع الفرنسي جان إيف لو

داريان على استنكار الصحف الأمريكية بل وعلى بعض منابر الميديا الفرنسية، بأنه على حد علمه تم انتخاب الرئيس المصري من الشعب المصري، وأنه ستُجْرى في مصر قريباً انتخابات تشريعية. الفتوة لا يستطيع إلا المزيد من التهديد والتلويح بعصاته في الهواء، وإطلاق صبيانه الإرهابيين لعمل عملية هنا أو هناك. لكن هذا لن يمنع كسر احتكار بيع الطائرات الأمريكية 16 f. الهند أيضاً تطلب إبرام صفقة مع شركة داسو أفياسيون الفرنسية منتجة طائرات الرافال. العالَم صفقة في عرف أمريكا، وهي تُحارب من أجل احتكار الصفقات. اليونان البلد الصغير تقف في وجه ألمانيا، وترفض التقشف، وتطالب ميركل بتعويضات عن مآسي النازية التي لحقتْ باليونان في بداية الأربعينيات من القرن الماضي. ألمانيا تقول بأنها قامتْ بتسوية تلك الأمور منذ زمن، وفي حينها. إسبانيا تراقب، وعندها انتخابات على نهاية العام، ونظير سيريزا في إسبانيا، يوديموس، وحظه في الفوز كبير. يُقال إن السقوط الأمريكي لن يكون مُدوياً، لأن التنين الصيني يُدير هذا السقوط، ليجعله أفولاً. بالطبع لو سُئل التنين الصين عن إدارة هذا السقوط، لأنْكر، فدولة الصين هي الأقل حديثاً في العالَم طوال السنوات الأربع الماضية. تدعو أمريكا بلاد العالَم إلى الحكم المدني الديموقراطي، وهي أكثر بلاد العالَم عسكرتارية. أكبر حكم عسكري في العالَم يدعو العالَم نفسه إلى حكم مدني، وليستْ هذه مُفارَقَة أمريكا الوحيدة، فهي ترى أن بقاء دول العالَم في حروب مذهبية وعرقية وطائفية هو بقاء يتطلب الحكم المدني، وأي مُحَاوَلَة من تلك الدول لصد فوضى اللا مركزية المدنية الديموقراطية هي مُحَاوَلَة ضد الولايات المتحدة الأمريكية شديدة المركزية. الآن بعد أن جاءتْ اليمن على الأرض، خرجتْ أمريكا منها بدم بارد، وتركتها لفوضى النزاع الأهلي بين الحوثيين والقاعدة، ومن حين لآخر، تضرب بطائراتها ما يُبقي على حدة الصراع. تحتاج الولايات المتحدة الأمريكية إلى انتصار كبير، وليس إلى خراب كبير. يعتقد كثيرون أن معركتها الرمزية الأخيرة ستكون في أوكرانيا، الفرصة الأخيرة لأوباما الضعيف الذي أجرى اتصالاً هاتفياً مع نظيره الأوكراني بيترو بوروشينكو، ملك الشيكولاتة، لتنسيق الجهود المستقبلية في حالة التصعيد من قِبَل روسيا. وشكر ملك الشيكولاتة الرئيس الأمريكي على دعمه الشخصي لأوكرانيا. الكرة الآن في ملعب الدولة العظمى، القطب الأوحد، شرطي العالَم. الفتوة يجلس على المقهى، عصاه الغليظة بعقدٍ، يُحَمِّل ذقنه على ظهر يده التي ترتكن على قمة العصا. يجري طفل من عمق الشارع، ويجري وراءه أطفال. تصطدم قدم الطفل بأسفل عصا الفتوة الذي يختل توازنه، فتقع العصا، ويقع الفتوة من على كرسي المقهى.

يجب أن لا يكون هناك أي فارق زمني بين لحظةٍ تكون فيها ولحظةٍ لا تكون فيها.

لعنة الخزين

كانت الدراسة بالنسبة لي، وبمراحلها جميعاً، ألماً لا شفاء منه، نصلاً مغروساً في الجنب، يلف على محوره من وقت لآخر، وحتى بعد انعتاقي النهائي من الدراسة

الجامعية، منذ أكثر من عشرين سنة، ما زال الألم شِبْه الجسدي، شِبْه النفسي، يعود مختلطاً في الذاكرة بما يُشْبه تقارير إدانة عن مَشَاهِدَ تقصير دراسي لا أتذكرها تفصيلاً، لكنني لا أنكرها جُمْلةً، فيُضاف على الذاكرة عبء الشعور بالذنب، وأمر مُلح آني باستعادة مَشَاهِدَ التقصير الدراسي بكل تفاصيلها، وكأنها حدثتْ بالأمس. لم يكن تقصيري الدراسي يرجع إلى تعال ذهني على المواد الدراسية، التي لا أستطيع أيضاً الدفاع عن علو شأنها، بل يرجع إلى خوف معتم من بذل مجهود ذهني يُقَابَل في النهاية بنتائج عادية، وإذا كانت تلك النتائج العادية المُسالمة غير المحسوسة التي تنقلني من امتحان إلى آخر، ومن سنة إلى أخرى، ومن مرحلة دراسية إلى أخرى، تتم تحت غطاء الحد الأدنى من المجهود الذهني، فقد كان تأجيل بذل الجهد اللازم، مُخدِّراً مُسْتَدَامَاً، وخزيناً للطاقة لا ينضب. في بداية العام الدراسي تُوزَّع علينا، بجانب الكتب الدراسية، كشاكيل بجلدات سميكة، خضراء وحمراء. كان عزمي في بداية كل عام دراسي، هو تخصيص كشكول لكل مادة دراسية كما يفعل الجميع، إلا أن هذا العزم يخفت ويفتر بعد أسبوعين أو ثلاثة، وأجد نفسي قاصراً على استعمال كشكول واحد لجميع المواد الدراسية، ويدخل بشكل غريب عامل البخل في استخدام الكشاكيل المصفوفة في غرفتي على ترابيزة صغيرة بجوار السرير. كانت سطورها المنتظمة الرفيعة على الصفحة البيضاء مُطْرِبَةً للنفس، خزيناً لا يجب التفريط فيه بسهولة. كنتُ أمر بيدي شارداً على انتظام الكشاكيل المرصوصة بعناية كما سيحدث بعد زمن طويل أمام عشرين نسخة أو ثلاثين، من كتاب لي في صدر المكتبة. كانت فكرة الخزين أعمق وأشمل من فكرة الكتابة، وربما مَارستُ الكتابة ليس لأن لها قيمة في ذاتها بل لأنها جسر لتحقيق خزين أعمى، وهو لا يتحقق إلا بتكرار رياضي، بنسخ المئات والآلاف من شيء واحد، من كشكول واحد، من كتاب واحد. في حالة الكشكول بسطوره المنتظمة وصفحاته البيضاء أنا في نعيم الخزين الذي يضرب دفعةً واحدة، ويُنجِّي بشراسة مجد الأصل المُكرَّس في صور. وفي حالة الكتاب التكرار كيفي، مجروح بشائبة الأصل، وكأنَّ الخزين يبرر ضخامته بشرط استعماله. في فيلم شاينج لستانلي كيوبرك يقوم جاك نيكلسون وعائلته الصغيرة، زوجته ويندي، وابنه داني، بحراسة فندق كبير في شهور الشتاء، مُقابل إقامة مريحة، وهذا كبير الطهاة يعرض على ويندي محتويات خزين المطبخ الكبير. تُشبِّه ويندي المطبخ بمتاهة، ويؤكد لها كبير الطهاة أنها لن تأكل نفس الوجبة مرتين طوال عام كامل. خزين اللحوم، 15 ضلع من لحم نصف مشوي، 30 كيس هامبورجر، 12 ديك رومي، 40 دجاجة، 50 شريحة من لحم البقر، 20 من سيقان الحملان، خزين الأطعمة الجافة والمعلبة، فواكه وخضروات، أسماك معلبة، لحوم حارة وباردة، كميات من الكورن فليكس والتوست والسكر والقمح والأرز والدقيق والزبد، دستة من برطمانات العسل الأسود، 60 صندوق من اللبن المجفف. بالطبع لن يستخدم جاك نيكلسون وزوجته وابنه في التطور الدراماتيكي المرعب للفيلم إلا وجبات قليلة من الخزين الهائل، تماماً كاستخدامي لصفحات قليلة من كشكول واحد لجميع المواد الدراسية. بشكل غامض يُمثِّل الخزين الكمي لعنةً على

أبطاله. تحبس الزوجة جاك نيكلسون في غرفة خزين الطعام خوفاً من جنونه. المُفَارَقَة أن جاك جاء للفندق من أجل حبْسَة الكتابة. تعرَّضتُ مع صدور عشرة كتب على مدار عشرين سنة، لجرح خزين العشرين أو ثلاثين نسخة الممنوحة لي من دور النشر. كان يحدث أن يرى صديق من المهنة، صف تكرار النُسَخ من كتابي الجديد في صدر المكتبة، أثناء زيارة. كان من الطبيعي إهداء نسخة لصديق المهنة إلا أن لعنة الخزين أو هبة العزلة كانت تمنعني من هذا البروتوكول. لن أجرح تكرار العشرين نسخة أو الثلاثين من أجل قراءة قد لا تعنيني في شيء. أنا هنا مثل جاك، محبوس مع لعنة الخزين، مع هبة العزلة. لعل الدراسة، بجميع مراحلها، كانت استنزافاً لقيمة الخزين. الكشاكيل تُهْدَر وتُسْتَنْزَف بوقاحة بحجة تنوع المواد الدراسية. في النهاية بقيتُ مواظباً لسنوات على شراء أنواع من الأوراق والأقلام بكميات كبيرة تحسباً لرغبة مُفاجئة في استعمالها، وعندما شحَّتْ أنواع الأوراق والأقلام بسبب الاستخدام المتزايد للكمبيوتر، انتقلتُ إلى سعات الهارد ديسك التخزينية الكبيرة، 3 تيرا بايت، ثلاثة آلاف جيجا بايت.

لكنك تستطيع الطيران

يأتي ذكر رولان بارت أو فلوبير أو مارلون براندو أو جولدي هون أو حتى ريموند كارفر في حوارات داخل فيلم بيرد مان لإليخاندرو جونزاليس كما يحدث في حوارات أفلام وودي آلان، وهي حوارات ليس لها علاقة في الغالب بقوة الدراما، وفي الغالب أيضاً تكون مرتبطة بمقولة للكاتب قُتِلتْ شهرةً، لدرجة أنها أصبحتْ تقليدية، مثل مقولة فلوبير عن الناقد الذي أخفق في أن يكون مبدعاً، فاتجه لأن يكون ناقداً. يواجه الممثل مايك شاينر، وهو الدور الذي يلعبه الممثل إدوارد نورتون، الناقدة الكبيرة في السن الآنسة ديكنسون، بمقولة فلوبير. المشكلة أن بناء شخصية الناقدة المسرحية في فيلم بيرد مان، والتي لها أهمية كبيرة عند بطل الفيلم الممثل مايكل كيتون، والذي يلعب دور الممثل ريجان تومسون، فهي التي تكتب مُراجعات من 500 كلمة عن مسرحيات برودواي، وكلمتها نافذة في قتل أو إحياء المسرحية. ولهذا تبدو صرامة الآنسة ديكنسون في حكمها الجمالي ليس له علاقة بدراما الفيلم بقدر علاقته بتحقيق عبارة فلوبير الشهيرة. يبدأ الفيلم بجلسة طائرة في هواء الغرفة، للممثل ريجان تومسون الذي كان يلعب دوراً شهيراً في سلسلة قصص مصورة، بيرد مان، سوبر مان، بات مان، سبيدر مان، الفروق الهوليودية في الطيران الخارق ليستْ كبيرة. سيبقى أفضل طيران ممكن في فيلم بيرد مان، هو طيران جلسة اليوجا الهوائية في اللقطات الأولى، أما ما سيأتي من طيران في الجزء الأخير من الفيلم، فهو مُتاح في السينما الأمريكية. توقَّف ريجان تومسون عن التمثيل، وانحسرتْ عنه الشهرة، والآن يريد العودة بمعالجة مسرحية لقصة من قصص ريموند كارفر. الغريب أن إليخاندرو جونزاليس لم يستغن عن القدرات الخارقة لبطله أثناء كتابة السيناريو، الطيران في الهواء، تحريك الأشياء عن بعد، وهي قدرات غير مناسبة تماماً لاستعادة النجاح والشهرة من براثن النسيان والفشل، وغير مناسبة أيضاً لتعاطف المُشاهِدَ مع أفول نجم البطل، لكن يبدو أن حكاية

القدرات الخارقة للبطل الهوليودي أكبر من فيلم جونزاليس. يحكي ريجان لزوجته السابقة عن رحلة له كانت على متن طائرة ارتجت في الهواء، وأوشكتْ على السقوط، وكان معه الممثل جورج كلوني. فكَّر ريجان لو سقطتْ الطائرة، ستفتح ابنته جريدة الصباح في اليوم التالي على صورة جورج كلوني، وليستْ صورته. لم تقل له زوجته السابقة: لكنك تستطيع الطيران، فما عليك إلا خرق نافذة الطائرة، لتنجو من الموت. وبما أن الزوجة لم تقل له هذا، وليس هناك إشارات في الفيلم إلى أن الشخصيات حول البطل تعرف قدراته الخارقة، فلا مفر من أن يقول المُشاهِدَ: لكنك تستطيع الطيران. أتاح المكان في فيلم بيرد مان، وهو المسرح بمداخله ومخارجه وممراته وغرفه وخشبة عرضه، مجالاً واسعاً لاستخدام اللقطات الطويلة المخنوقة المُتابِعَة لحركة الممثل، وجونزاليس شديد الحِرَفية في هذا الاستخدام، وربما كان المكان بجاذبيته الإخراجية له الكلمة الحاسمة على سيناريو الفيلم، أي لماذا فكَّر ريجان تومسون بطل جونزاليس في العودة بمسرحية وليس بفيلم. يلح صوت مُراهق هوليودي على عقل ريجان تومسون بأن مكانه الحقيقي ليس بين أروقة المسرح مكتومة الرائحة بل هناك في الهواء الطلق قريب من السماء. يستجيب البطل في الجزء الأخير من الفيلم لصوت المُراهق، ويُنفِّذ أسوأ طيران سينمائي ممكن، ريجان تومسون يطير، وجونزاليس يسقط. تنتهي المسرحية داخل الفيلم بانتحار البطل إلا أن البطل ريجان تومسون يقرر أن يكون الانتحار حقيقياً على خشبة المسرح، سيطلق النار على رأسه، سيشتري نجاحه الفني بدم حقيقي، نوع من غسيل القيمة الفنية بدماء واقعية. كانت الآنسة ديكنسون الناقدة قد قالت له في مشهد سابق بأنه مشهور فقط، وأنه لن يتخطاها بالكتابة والتمثيل والإخراج. وفي الفيلم الهوليودي، كل شيء مُكرَّس للنهايات السعيدة السخيفة. جونزاليس يتراجع عن انتحار البطل، لكون البطل أطلق النار على أنفه بدلاً من رأسه، والناقدة تتراجع عن صرامتها في القتل الفني، وتصف المسرحية بأنها فوق واقعية، وأنها جددتْ شريان المسرح الأمريكي بدمٍ حقيقي، وكي لا يغضب مُراهقو الطيران، يطير ريجان تومسون في لقطة النهاية من نافذة المستشفى. حصل الفيلم على أوسكار أفضل سيناريو وأفضل فيلم وأفضل إخراج وأفضل تصوير، وكان يستحق فقط أحسن شريط صوت، وأحسن ممثل مساعد للممثلة إيما ستون التي قامت بدور ابنة ريجان تومسون.

ليس اليأس حارساً فقط للأمل من تلقاء ذاته، بل بتكليفٍ سري من الأمل ذاته، وعلى هذا تبقى خديعة اليأس والأمل كضدين كلاسيكيين لا يعملان في الخفاء معاً، ضمانةَ وجودٍ في وجه مَنْ يأخذه اليأس، ووجه مَنْ يأخذه الأمل.

لكن عندما كان ينظر إلى الكتابة على أنها أكثر من مجرد بداية، وعندما كان يظن أنها أكثر من مجرد حيلة للهرب من شيء حقيقي، وهي طريقته لخلق انطباع بالجهد الشاق والالتزام الجاد، في حين كان يعفي نفسه منهما معاً، بوقوفه أمام الكتابة كحالة حياة

كلية، صعبة المنال، بينما كانت بداياته وحِيَله وجهوده والتزاماته مجرد جثث خلف ظهره.

تواريخ حية

في أعلى المكتبة، وقريبة من السقف، أربعة مجلدات خضراء لأنطون تشيخوف. قمتُ بشرائها في يناير 1988، وقرأتها دفعة واحدة في ديسمبر 1989. وبحكم الذوق الشخصي كانت إعادة القراءة في السنوات اللاحقة تتوقف فقط عند المجلد الأول، وهو المجلد الذي يضم أقصر قصص تشيخوف. لا أعرف عدد المرات التي قرأتُ فيها المجلد الأول، مع أنني أنزل من كل صعودٍ إلى سقف الغرفة، بالمجلدات الأربعة. من ضمن قصص المجلد الأول، قصة بعنوان "تواريخ حية". غرفة جلوس في بيت مستشار الدولة. الغرفة مُغلَّفة بظلمة خفيفة. أباجورة بغطاء أخضر، يلوّن الجدران والأثاث والوجوه. من حين لآخر تتوهج جمرة حطب في المدفأة. وجه مستشار الدولة يختلط بلون اللهب ولون الضوء الأخضر. يؤكد تشيخوف أن هارموني الألوان مُحَافَظٌ عليه بلغة المصورين. على مقعد أمام المدفأة يجلس مستشار الدولة في وضع رجل تغدَّى لتوه. سيد كهل، بسوالف بيضاء، وعينين مستكينتين. تنساب الرقة على وجهه. وليس بعيداً عنه يجلس نائب المحافظ. وبجوار البيانو وتحته، يلهو أولاد المستشار، نينا وكوليا ونانديا وفانيا. ومن الباب الموارب المفضي لغرفة أخرى، تجلس زوجة مستشار الدولة، رئيسة لجنة النساء المحلية، تقرأ رواية فرنسية، ربما "المستنقع المسحور" لجورج صاند، وتحت الرواية، تقرير عن نشاط اللجنة في العام الماضي. يقول المستشار: كانت مدينتنا من قبل محظوظة، لا يمر شتاء واحد إلا وزارنا نجم ما. كان يأتينا مشاهير الممثلين والمطربين. يرد نائب المحافظ على نوستالجيا المستشار، وعليه آثار العرفان بتخمة غداء المُضيف: أتذكر يا صاحب السعادة ذلك الممثل التراجيدي الإيطالي، ما اسمه؟ ذلك الأسمر الطويل، ليهبني الله الذاكرة، آه، نعم، لويجي أرنستو دي روجييرو، موهبة رائعة، يا للقوة. كان يكفي أن يتفوه بكلمة واحدة حتى تهتز القلوب. شاركتْ زوجتي أنيوتا بحماس كبير في تشجيع موهبته. حجزتْ له المسرح، وباعتْ له التذاكر لعشر حفلات، ومكافأة لها علمها الإلقاء والحركات التمثيلية. حضر إلى هنا منذ..، أرجو ألا أخطئ..، منذ حوالي اثنتي عشرة سنة. يرد مستشار الدولة: أخطأت، بل أقل، منذ حوالي عشر سنوات. ينادي المستشار على زوجته بسؤال: كم عمر ابنتنا نينا؟ تقول زوجة المستشار من الغرفة الأخرى: عشر سنوات. وهكذا تمضي القصة في تتبع الأحداث بتواريخ ميلاد أبناء المستشار. يضع تشيخوف علامات على الزمن. بوصلته الأبناء بجوار وتحت البيانو. إن تهيئة مسرح الزمن بصوت زوجة المستشار الآتي من غرفة أخرى عبر باب نصف مفتوح، هو الإنجاز الأعظم في قصة "تواريخ حية"، وكأنَّ غيابها الجسدي عن غرفة المدفأة، وحضورها بالصوت فقط، هو استعارة حية للزمن. وعلى الرغم من أن الزوج هو الذي اخترع بوصلة أبنائه للوقوف في وجه الزمن إلا أن الأرقام الزمنية الدقيقة تأتي هادئة من زوجته، ولهذا تكون

الزوجة أقل عاطفية من زوجها، لكن لا يصل بها الأمر لحد القسوة. أعدتُ المجلدات الأربعة، بعد مكوثها بجوار السرير عشرة أيام، إلى مكانها أعلى المكتبة، قريبة من السقف. وكالعادة قرأتُ فقط المجلد الأول. فكَّرتُ أن المجلدات، الثاني، والثالث، والرابع، بالنسبة لي، شبيهة بذكرى الممثل التراجيدي الإيطالي لويجي أرنستو دي روجييرو، وأن المجلد الأول شبيه بالأبناء نينا وكوليا ونياديا وفانيا. كان الفاصل الزمني بين القراءة الأولى للمجلد الثاني، وبين قراءة المجلد الأول، يومين، وبين الثالث والأول، خمسة أيام، وبين الرابع والأول، سبعة أيام. واتسع الفاصل الزمني مع مرور السنوات، فكان المجلد الثاني يفصله عن زمن قراءة المجلد الأول، خمس وعشرون سنة ويومان، وكان المجلد الثالث يفصله عن زمن قراءة المجلد الأول، خمس وعشرون سنة وخمسة أيام، وكان المجلد الرابع يفصله عن زمن قراءة المجلد الأول، خمس وعشرون سنة وسبعة أيام.

وإلى أن يبلغ توقه المغدور إلى شيء خارج قدرته، ومعه إعجاب ينتزعه قسراً، مُنتهاه كراهية هذا الشيء، فها هو الآن يكره نفسه.

حياة سرية

بحسب هنري ترويا كاتب سيرة صاحب الجريمة والعقاب، وصل دوستويفسكي في منتصف يونيو 1862 إلى باريس، لكنه لا يعرف أحداً في هذه العاصمة، ولا أحد يعرفه فيها، ولم يلتق ب "هيجو" الذي نشر في تلك الفترة "البؤساء"، ولا ب "فلوبير" الذي نشر "سالامبو"، ولا ب "تيوفيل جوتيه" الذي كان قد نشر للتو "الكابتن فراكاس"، ولا ب "سانت بوف"، ولا ب "تين"، وانزوى في عزلة موحشة، آسفاً ونادماً على مغادرته روسيا، وحنينه إليها تحول بسرعة إلى مزاج سوداوي. وكتب إلى ستراخوف يقول: باريس مدينة كئيبة، جوها يبعث على الحزن، لو لم يكن فيها عدد كبير من الصروح والمعالم المدهشة، لمت من السأم. وبمزيد من السرعة، وكما كان يكتب رواياته، هرب من فرنسا إلى انجلترا، وفي لندن التقى "هيرزين"، وإن كانت آراؤهما السياسية مختلفة تماماً، فقد توصل الرجلان إلى التفاهم. وكتب هيرزين: كان دوستويفسكي عندي بالأمس، إنه مخلوق ساذج، غامض ومضطرب بعض الشيء، ولكنه لطيف جداً، وقادر على مراسلة أي شخص لسنوات بعد لقاء واحد، بل هو بالفعل يُراسل أشخاصاً لا يعرفهم، ولم يرهم مرة واحدة في حياته، ومع ذلك يُهدد بأن انقطاعهم عن مراسلته، فيه هلاكه، والغريب أن عواقب التهديد لا تبدو واضحة، ولمن؟ لكن اعتقادي أنها مُوجَّهَة للطرفين معاً، للراسل والمُرْسَل إليه، وعلة عماء التهديد، ترجع إلى طبيعة دوستويفسكي الذي لا يعرف معنى الدقة، وكأنَّ الشيء الذي يحتاج من دوستويفسكي إلى إشارة إصبع هينة، ينطلق إليه بجسمه كله، وحماسه الخارق، ليدوسه، ويمحوه من على وجه الأرض.

يكتب دوستويفسكي لإحدى المجهولات اللواتي يراسلهن معتذراً عن تأخره في الرد: تعرضتُ لنوبة مرض لم تحصل لي بتلك القوة، ومعها فقدتُ قدرتي على الكتابة والقراءة، وتحطمتُ نفساً وجسداً، ولهذا أرجو أن تقبلي اعتذاري، لتخلفي في الرد على رسالتك هذا الوقت الطويل. وفي العادة لا يتجاوز هذا الوقت الطويل خمسة أيام. وفي العادة أيضاً لا تفهم المجهولة نهر الاعتذار الجارف، وتفسره كما فسره هيرزين، وهو أن الرجل ساذج أو أبله. تحاشى دوستويفسكي سماع كلمة أبله من الآخرين لوصف حاله، على الرغم من أنها كانت تُقال سراً منذ الانطباع الأول، وعوضاً عن هذا كان يترجم الكلمة ويفككها بإخلاص إلى أفعال خضوع، تئن تحتها شخصيات رواياته، لدرجة أن الآخرين يشعرون بذنب ثقيل، وكأنهم رموا بجلافة وغلظة الكلمة في وجه دوستويفسكي مباشرةً. ويكتب لأخيه ميخائيل بعد فقدان زوجته الأولى: وجدتُ نفسي وحيداً فجأة، وشعرتُ بالرهبة. صارت الحياة لا تطاق. لقد انشطرتْ حياتي شطرين، الماضي من جهة، مقترناً بكل ما من أجله حييت، ومن جهة ثانية، المجهول الذي لا أتبين في سرابه خفْقَة قلب واحدة، أستعيض بها عن الغائبين. لم يبق ما أحيا من أجله. هذا هو الواقع بعينه. علاقات جديدة؟ مجرد التفكير في هذا يثير الفزع في نفسي. هكذا شعرتُ للمرة الأولى أنني لا أملك ما يحل محلها، وأنني ما أحببتُ سواها في هذه الدنيا، وأن حباً جديداً ليس غير وارد فحسب، بل لا ينبغي له أن يرد. وبعد خمسة عشر يوماً يكتب: بقى لي من كل ما أحتفظ به في نفسي، من قوة وطاقة، بعضٌ من نشاطٍ مضطرب غامض، قريب من اليأس. أنا في حال غير سوية على الإطلاق، يسودها الاضطراب والمرارة، وفوق كل ذلك، أنا وحيد، ومع هذا يبدو لي أنني أتهيأ للحياة باستمرار، أمر مضحك أن يمارس الإنسان حيوية القطط، أليس كذلك؟ كان له من العمر حينذاك أربع وأربعون سنة، وبعد أقل من سنة، تزوج من جديد. إن الانتقال المرضي الحاد من الانهيار والمعاناة إلى التجلُّد والاستمرار في الحياة، شبيه بإدمانه على المقامرة، وندمه بعد كل خسارة، ووعده للقاصي والداني، بتوبته عن إهدار ماله، وفي اليوم التالي، وعندما يجد مالاً أو ما يرهنه، يذهب للمقامرة بوجه مخطوف اللون، ليخسر ماله من جديد. إن الخطورة التي يتعرض لها فيدور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي، من ازدواج أو تعاقب رهافة الشعور وبلادته، هي التي تجعل مصداقيته على المحك أمام قارئ عقلاني لا يستسيغ التناقضات، وعند هذه الحالة يجن جنون فيدور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي، وتشتعل أكثر فأكثر تناقضاته.

ليس فقط لأنه لم يهتم يوماً بالواقع، ولم يأخذه مأخذ الجد، بل أيضاً لأن هناك مَنْ يشاركونه فيه.

لطالما كان الموت حارساً لسنوات العمر، غفيراً على نَقْلة رمل وزلط، يحرس النَقْلة من التبدد، من النسيان. هرمان متجاوران، هرم من الرمل، وهرم من الزلط. الغرض كان تعلية إحدى الفيلل المتراصة، بطوابق علوية قبيحة. كان هدفنا ونحن صغار اعتلاء

الهرمين، وخصوصاً الرمل. وكان الغفير الجِرِم المِتِع يجلس غير بعيد في تعريشة، وأمامه أثْفيَّة عليها برَّاد شاي، وبجواره بندقية بروحين. تبديد الرمل وافتراشه هو كل ما فعلته في سنواتي الخمسين، وما أنقذه الغفير ليس سوى تعليات وتعريشات قبيحة على قصور نجيب محفوظ وتوماس مان وتولستوى. يَهِمُّ الغفير بقامته، فنختفي في شقوق الأرض. في جيوبنا خزْنة منتقاة من حبَّات الزلط الصغير، الزلط الفينو. والنِبْلة بوترين من خراطيم جلد الجلوكوز، شديد المرونة. من وراء مستشفى المستعصية، نلتقط أكياس الجلوكوز، المُشبَّعَة برائحة الموت، تتدلى منها خراطيم رفيعة بلون عسلي فاتح، مجاري نيكتار الحياة. كنتُ أتخيل ارتجاع دم المريض داخل الخراطيم، رد فعل عكسي، رفض للحراسة. أغسل خراطيم الجلوكوز تحت الحنفية قبل صناعة النِبْلة، وبهوس أردد قول الليدي ماكبث: زولي أيتها البقع اللعينة، مرونة الجلد الحيوية بريئة من دماء الموتى. يشتد الوتران بزلطة في حضن لقْمة النِبْلة. طلقة ترمى المسا على زجاج النوافذ والشرفات. الزجاج العابد بضوء، يخرج من تَنَسُّكه. أنا كنت معدِّي قلت أمسِّي. قالتْ لي بعد عشرين سنة، وكانت في الخمسين، وكنتُ في الثلاثين، بأنها كانت تقرأ الجبل السحري لتوماس مان، عندما اخترقتْ زلطة رفيعة زجاج شرفتها. قلتُ لها: ما أن يهبط الليل إلا وتنطلق خفافيش الأدب القاصر، تعريشات وتعليات كافكا وجويس وبورخيس، لا بد من تفعيل قوانين الإزالة، صروح وفيلل وقصور يلتهمها اللبلاب. رأيتها بعد ذلك في سوق السمك. كانت في السبعين، وكنتُ في الخمسين. عزمتني على الغداء. دخلتْ في فصال على سمكتي بوري. سألتها عن ابنها الوحيد. قالت بأنه يعيش في كندا، وعنده ابنة اسمها لوسي. حفيدتي غطست في موسيقى الراب سنتين، وفي داعش سنة، وهي الآن في مرحلة موسيقى الجاز، وقريباً مع الموسيقى الكلاسيك، نهاية الرحلة. في بيتها عرضتُ عليها طبخ سمكتي البوري. شرائح ليمون وروز ماري وعجينة ثوم وكمون في جوف السمكة. خفقتُ بياض البيض خفقاً شديداً ثم رميتُ عليه 2 كيلو ملح. تماسك الملح وبياض البيض مثل الرمل المبلول. صنعتُ جبيرة لكل سمكة. السمكة في الجبس. مجبرَّاتي من من عهد بائد. يُحضِّر أيضاً وصفات التذاكر الطبية. داوود الأنطاكي. صيدلاني ضرير. يُعالج الأرق بالأعشاب. معلقتان كبيرتان من عشب الناردين المفروم، ويُغلى مع كوب ماء، ويُتْرَك للراحة ثماني ساعات، ويُشرب قبل الخلود إلى النوم. وصفة لتقوية الذاكرة، وعلاج النسيان. ثلاث حبَّات من الكشمش الأسود، عنب الثعلب، ورقتان من إكليل الجبل، جذر قرنفل، عود كرفس، ورقة مريمية، حبَّة سوداء، يُطحن الخليط جيداً، ويُغلى مع كوب ماء، ويُترك للراحة خمس ساعات ثم يُشرب في الصباح على غيار الريق. يلمس الأنطاكي، بأنامل بصيرة، جبيرة السمكة. وبعد عشرين دقيقة في النار الحامية، ينقر على الجبيرة. لها صوت مثل الطبلة. من عند الخاصرة يشق الجبيرة. تنفصل قبَّة الجبيرة عن جسم السمكة. أفراح القبَّة.

كان يوزّع مِرْواحه لشراء السجائر على ثلاثة أكشاك في محيط بيته، كي يتفادى مُلاحَظَة الإسراف المُحْتَمَل قولها من صاحب الكشك، بينما هو عبر حصون وقلاع الذات، كان قد أقنع نفسه بالاعتدال.

سطح المكتب

في طلعة على الجانب المهجور من المكتبة، وبغير قصد، وجدتُ كتاب عن توماس هوبز، فيلسوف العقلانية، تأليف الدكتور إمام عبد الفتاح إمام. وفي تصدير الكتاب مقولة من الجمهورية لأفلاطون"لن يستطيع المُشرع تدبير شؤون الدولة، أو سن أية قوانين إلا إذا وجد السطح نظيفاً أو نظفه هو بنفسه" نزلتُ بالكتاب من أعلى المكتبة، لاستعادة كيف يكون كيان الدولة، استعادة على الأقل نظرية. فالسطح كما يرى الجميع ليس نظيفاً، وإعادة تنظيفه كما يأمل أفلاطون، ليس بأقل من مجموع حروب كبيرة، يُطلق عليها المُتشائمون حرباً عالمية ثالثة. تحت عنوان العقد الاجتماعي وقيام الدولة، يقول إمام بأن هوبز لم يكن أول فيلسوف يقيم المجتمع البشري على أساس من العقد الاجتماعي، وإنما وُجدت هذه الفكرة في تاريخ الفلسفة منذ المدرسة الرواقية لا سيما الرواقية الرومانية عند شيشرون، فضلاً عن ذلك فإن فكرة العقد الاجتماعي مُستمدَّة من القانون الروماني. وهناك مَنْ يرد تاريخ العقد الاجتماعي إلى القرن الخامس قبل الميلاد حين ظهرت المفاهيم الأولى لنشوء الدولة عند الفيلسوف الصيني موتزو، وعند السفسطائيين وسقراط وأبيقور، لكنها تطورت في أكمل صورها في القرنين السابع عشر والثامن عشر عند هوبز ولوك وروسو. ويفخر هوبز بأنه أقام سلطة الحكَّام، وكذلك المواطنين وواجباتهم، على بديهيات الطبيعة البشرية، وليس على التراث أو سلطة تفوق الطبيعة، ولا يختلف مع أعضاء البرلمان الإنجليزي إلا من حيث أنه يجعل أهمية قضايا الحماية والأمن والأمان أعلى من قضية الحرية، محاولاً أن يبين أنه لا شرعية بدون قوة. يحكي آلان باديو الفيلسوف المعاصر في مكان ما، حكاية عن أرشميدس اليوناني الذي كان يمارس نشاطاته الهندسية المعتادة، وهي رسم أشكال هندسية على الرمال، وكان الاحتلال الروماني قد تمكن من صقلية. وفي أحد الأيام كان جالساً يفكر على حافة البحر، ويتأمل الأشكال الهندسية المعقدة أمامه على الرمال، حين وصل إليه جندي روماني، ليخبره بأن القائد الروماني مارسيلوس يريد رؤيته. وكان الرومان شديدي الفضول فيما يتعلق بعلماء اليونان، بما يشبه اهتمام الإعلام الأمريكي بظروف ستيفن هوكينج الجسدية، وربطها بنبوغه العلمي، أكثر من أبحاثه الفيزيائية الطموحة التي لم ينل على واحد منها جائزة نوبل. كان القائد مارسيلوس يعمل بمقولة أفلاطون، ويريد تنظيف سطح الرمال، فأرسل في طلبه. سمع أرشميدس أمر الجندي الروماني، لكنه لم يتحرك. كرر الجندي الروماني قوله: يريد القائد مارسيلوس رؤيتك. بقى أرشميدس صامتاً. لم يستوعب الجندي الروماني المُكلف من قبل مارسيلوس، كيف يتجاهل أحد أمراً من قائد الدولة مارسيلوس. الرسوم الهندسية لن تطير، يستطيع الرجوع إليها فيما بعد، هكذا فكَّر الجندي. كرر الجندي السؤال بنفاد صبر: القائد يريد

رؤيتك. رفع أرشميدس رأسه بثقل، وقال للجندي: دعني أُكمل برهاني. فأجاب الجندي بسرعة: ولكن مارسيلوس يريد رؤيتك، ما الذي يهمني من برهانك. ودون أن يجيب تابع أرشميدس حساباته الرملية، فاستل الجندي سيفاً، وقتله، وطمس الشكل الهندسي على الرمال. لكن السؤال المُوجَّه لأفلاطون، ألم يكن القائد مارسيلوس يُنظِّف السطح، ليرسي دعائم امبراطوريته الرومانية؟ هل المشكلة هنا أن أرشميدس أقحم حق الفلسفة على حق الدولة؟ لو قلنا هذا لابتلعتْ الدولة الفكر، وأصبحتْ فاشية، لكن الدولة كانت تنظف السطح كما نصح أفلاطون. تركتُ هوبز وباديو على سطح المكتب وقلت: ما فيش فايدة، أتفرج على فيلم كوميدي. نينوتشكا. جريتا جاربو في دور نينوتشكا 1939 إخراج أرنست لوبيتش واشترك في كتابته بيلي وايلدر. ثلاثة من الرفقاء الروس يأتون باريس في مهمة. صاعقة الرفاهية تضرب رؤوسهم. تشتم السلطة الروسية البلشفية رائحة الميوعة، فتبعث بالرفيقة نينوتشكا لتحري الأمر. تصعد نينوتشكا بصحبة ميلفين دوجلاس إلى برج إيفل. من الارتفاع الشاهق يثني ميلفين على باريس المضيئة اللامعة، وأيضاً نينوتشكا، التي ترى أن تفاهة ميلفين تعود إلى تفاهة ثقافة غربية رأسمالية استهلاكية، تهدر الكهرباء فقط لإشباع نزعة جمالية فارغة. 1914 تتخذ الحكومة الفرنسية تدابير تقشفية فيما يخص إضاءة وزينة باريس وبرج إيفل في الاحتفالات الكرنفالية لرأس السنة. مفارقة ترتد في صدر بيلي وايلدر وأرنست لوبيتش بعد أكثر من سبعين سنة. تقع نينوتشكا في حب ميلفين دوجلاس. لأن قول شيء بعينه يبدو كما لو كان هو نفسه قول شيء بإطلاقه، ولأن قائل شيء بعينه ليس هو بالضرورة قائل شيء بإطلاقه، ولأن اللقاء بين قائل شيء بعينه وبين وقائل شيء بإطلاقه ممكن طالما أن المحصلة النهائية لقول شيء بعينه قد تكون هي نفسها محصلة قول شيء بإطلاقه، فسواء عليكَ أقلتَ شيئاً بعينه أو قلتَ شيئاً بإطلاقه.

زوجة هيتشكوك

أثناء تصوير فيلم "النافذة الخلفية" 1954 إخراج ألفريد هيتشكوك، وبطولة جيمس ستيوارت وجريس كيلي، اعترضتْ زوجة هيتشكوك على اختياره المعتاد لمشهدٍ يظهر فيه ظهوراً عابراً. اعتقد هيتشكوك في البداية أن زوجته فاض بها الكيل، وهي تُعلن الآن أنها لا تحب عادته الشهيرة لظهوره العابر في أفلامه. كان هيتشكوك قد وقع اختياره على مشهد في المبنى المُقابل لنافذة جيمس ستيوارت الذي يدور بينه وبين جريس كيلي حوار عن راقصة الباليه التي تُفاضل بين وجهاء في حفلة، وهي في الشرفة مع أحدهم. كان تعليق جيمس ستيوارت على الراقصة، بأنها ملكة نحل تختار ما يناسبها من بين ذكور خلية النحل إلا أن جريس كيلي بحس أنثوي، حوَّلتْ الإدانة، بأن وصفتْ ذكور نحل الخلية بالذئاب، فكأنها منعتْ عن ملكة النحل، امتياز التفوق والاختيار، ووضعتها ضحية للذئاب البشرية. كان من المُفْتَرض أن يكون هيتشكوك واحداً من الذئاب في خلفية شرفة الراقصة. قالت زوجة هيتشكوك بأن ظهوره هنا متورط بشكل أكثر مما ينبغي في الدراما، بسبب حوار جيمس وجريس، وفي العادة

يكون ظهوره في المشهد شبحياً، لا تعليق درامي يناله. فكَّر هيتشكوك أنها ربما تكون المرة الأولى والأخيرة التي تبدي فيها زوجته غيرة من ظهوره في مشهد يُفهَم منه شيء عاطفي يتعلق بمشاعرها كأنثى، وكأنها تنأى بزوجها أن يكون ذئب نساء كما رأتْ جريس كيلي. بقيتْ حجتها الفنية، بأن لا يناله تعليق ولو طفيف أثناء ظهوره في المشهد، قويةً، لكنه أحب جمرة الغيرة المدفونة تحت الرماد. اقترح هيتشكوك على زوجته شطب جملة الحوار بين جيمس ستيوارت وجريس كيلي، عن ملكة النحل أو راقصة الباليه والذئاب. استغربتْ الزوجة من تضحية هيتشكوك بحوار هام من أجل ظهوره العابر، ودافعتْ عن المفارقات الدرامية اللطيفة التي تبدأ بأن ستيوارت لا يريد الزواج رغم حبه للملكة جريس التي تستطيع الاختيار بينه وبين آخرين يتمنون رضاها بينما جريس ترى أن ذئبية الرجال تتخفى دائماً وراء قناع الاستسلام لقرار الملكة. استسلم هيتشكوك لزوجته، وقام باختيار ظهوره في مشهد آخر، وهو مشهد عازف البيانو الذي يقيم حفلاً في نفس المبنى المُقابل بينما يظهر هيتشكوك، وهو يعبث في راديو كبير، ويلتفت إلى الكاميرا، فنراه بعين جيمس ستيوارت من النافذة الخلفية. في البداية كانت الجريمة كما يُفكِّر هيتشكوك ثم يأتي كل شيء لخدمة تلك الجريمة. جيف المُصوِّر الفوتوغرافي الموهوب يلتقط صورة مثالية لسباق سيارات، لكنه يدفع ثمن الصورة بكسر ساقه في حلبة السباق. شرنقة الجبس تغطي ساقه إلى أعلاها. لا يسلم الجبس من كلمات كُتبت عليه لتأريخ الحادثة. بالطبع ليس جيف هو من كتب الكلمات بشكل مستعرض على الجبيرة. ربما يكون صاحب المجلة التي يعمل فيها جيف، أو ليزا حبيبته. الكتابة على الجبس فيما تعنيه، عمر الشقي بقي، متاعب المهنة، عشان تحرَّم، ثمن المثالية. هو هنا مكسور العظام. ل. ب. جيفريز. لا شيء يفلت من هيتشكوك. مسرح العمليات مُهيأ منذ اللقطات الأولى للتلصص على الجيران من النافذة. يسأل المخرج الفرنسي فرانسوا تروفو: أتصوَّر أن الذي أغراك هو مُغامَرة صنع ديكور واحد ضخم، كبير الأبعاد، فيلم مُقدَّم بشكل كامل وفق رؤية الشخص ذاته. ويجيب ألفريد هيتشكوك بأنه كانت هناك فرصة لعمل فيلم بسينمائية صرفة. نرى الزوج القاتل يُمرِّض زوجته بفتور. تسخر الزوجة من زوجها بائع المجوهرات المتجول. ليزا الأنيقة تعرض على جيف مساعدته في افتتاح مكان ثابت لتصوير أحدث عروض الأزياء الباريسية بينما يفكِّر حيف في تصوير لقطات شغب وعنف في كشمير وباكستان. ليزا تريد ترويض حبيبها. تختفي الزوجة في المبنى المُقابل. حرارة الجو عامل درامي أصيل لتبرير انفتاح النوافذ والشرفات في مسرح الرؤية المُقابل. الزوج الفظ العريض يقوم في ليلة مطيرة برحلات مكوكية يحمل فيها حقيبة. سكاكين ومناشير وحبال يستعملها الزوج. ضفيرة الحب والجريمة تتعانقان في قبلة بين جيف وليزا. يُجنِّد جيف ممرضته ستيلا وليزا حبيبته وصديقه المحقق توم في البحث عن أدلة. هل قطَّع الزوج ثوروالد زوجته السيدة ثوروالد إرباً. أحبط المحقق توم كل مساعي جيف لإثبات جريمة القتل. لم يبق لجيف سوى ستيلا وليزا. تستعمل ليزا منطقها الأنثوي أمام وجود خاتم زواج السيدة ثوروالد في حقيبة يدها. لا تترك المرأة مجوهراتها أو خاتم زواجها

في حقيبة اليد. تقول ستيلا بأنه يجب على مَنْ يفكِّر بأخذ خاتم زواجها، بأن يقطع إصبعها أولاً. حقيبة يد السيدة ثوروالد في يد السيد ثوروالد. نحن الآن مع أعرق تقاليد الجريمة الهيتشكوكية. أين جسد السيدة ثوروالد؟ الجسد الغائب يحوِّل كل شيء إلى أثر أو دليل. الوجود كله يبحث عن الغياب. هيتشكوك في أسعد لحظاته. مكالمة تليفونية من جيف للسيد ثوروالد لإخراجه من البيت. ليزا تتسلل لبيت القاتل، وتجد خاتم زواج السيدة ثوروالد. تضعه في إصبعها. يحصد هيتشكوك ثمار المُفارَقَات الدرامية. خاتم السيدة ثوروالد المقتولة في إصبع ليزا التي تتمنى خاتم زواجها من جيف. دليل الموت والحياة معاً. في حفل عشاء على شرف العرض الأول للفيلم، تتباهى زوجة هيتشكوك أمام أصدقاء، بأنها هي مَنْ اختارتْ مشهد ظهور زوجها العابر. لا يصدقها أحد. وينكر هيتشكوك الواقعة.

في ممر مخنوق بين حائطين، وضعتُ كتفي في كتف الوقت، ودفع كل منا الآخر بتثبيت القدمين على حائط مُجاور، فطِرْتُ والوقتَ.

الجيب الداخلي الأكثر أمناً
يُعيد الروائي الشهير "ج. م. كوتسي" في كتابه "يوميات عام سيئ"، التفكير في نشأة الدولة، ربما بسبب العنف المصاحب لأفول القرن الأمريكي، والمُعلن عنه بحسب الاقتصاديين منذ 2008. كأنَّ الجميع يتحسس الجيب الداخلي الأكثر أمناً وبعداً. نشأتْ الدولة بفرضية بديهية، وهي أننا "نحن"، وليس "نحن" كجمهور القرَّاء فقط، بل "نحن" بمعناها الشامل الواسع، كنوع بشري، لا يُستثنى منه أحد، قد ساهمنا في بزوغها ونشأتها. بيد أن ما يشير إليه الضمير "نحن"، هو مَنْ نعرفهم في اللحظة الآنية، الذين هم مثلنا يثقون في محتوى الجيب الداخلي للمعطف، الجيب الأكثر أمناً وبعداً، حتى أننا لا نطمئن عليه بعد النزول من أتوبيس مزدحم اللهم إذا كان الأتوبيس يسلك طريق وول ستريت. وعلى الرغم من أن "ج. م. كوتسي" كان يركب مع صديقه الروائي "بول أوستر" في عربة فولكس واجن تقودها ابنة الثاني إلى مقهى بجوار وول ستريت إلا أن الأول تحسس جيبه الداخلي، ورجع بالذاكرة مثل حيوان يشعر بالزلزال قبل وقوعه، ليظفر بأولى لحظات خبرته الحية لنشأة الدولة. هناك إجماع في الرأي خرج من تربة الفكر الأفريقي مفاده أننا مع انقضاء الجيل السابع لم يعد بمقدورنا التمييز بين التاريخ والأسطورة. فإذا ما قبلنا، رغم عجز الحواس، الفرضية القائلة بأننا "نحن" الأخلاف أو الأسلاف خلقنا الدولة من لا شيء، فيجب علينا أن نقبل أيضاً بصحة فرضية تتفرع عن الفرضية الأولى، وهي أننا "نحن" أو أسلافنا كان بوسعنا أن نصوغ الدولة في شكل آخر إن أردنا، أو ربما كان بمقدورنا إبدالها أو تغييرها وفقاً لقرار جماعي، لكن الجقيقة هي أن الأشخاص الذين يعيشون في كنف الدولة، والذين يستظلون بظلها، حتى لو اجتاحتهم الأحلام الذهبية في التغيير، فسوف ترتطم أحلامهم بجدران الواقع الصلب، فينكسرون، وتتحطم معنوياتهم. فهم ال "نحن" لم يعرفوا إلا الطاعة العمياء، أصابتْ أم

أخطأتْ، فهم يبدون أمامها كغصن حيال جذع. وجد "بول أوستر" كلمات صديقه عن نشأة الدولة، شبيهة بحوار كان يكتبه ليلة الأمس بين شخصيتين في روايته "رجل في الظلام". والحوار به معلومة مفاجئة للقارئ كما ينزل المواطن من أتوبيس مزدحم، ويتحسس جيبه الداخلي ليستمتع باستحالة نشله، وليحمد دولة الأمن والأمان، فإذ به يجد الجيب فارغاً.

حوار من رواية رجل في الظلام لبول أوستر
- ماذا أفعل هنا؟ يسأل بريك، مُحاولاً أن يكبت الكرب في صوته.
- تماسك يا ولد. أنت تخوض حرباً. ماذا كنت تحسبها؟
رحلة في عالم الملاهي؟
- أية حرب؟ أيعني ذلك أننا في العراق؟
- العراق؟ من يكترث بالعراق؟
- أمريكا تخوض حرباً في العراق، الكل يعلم ذلك.
- سحقاً للعراق. هنا أمريكا، وأمريكا تقاتل أمريكا.
- ماذا تعني؟
- الحرب الأهلية يا بريك. ألا تعلم عنها شيئاً؟
إنها السنة الرابعة. ولكنْ، وليكن في علمك الآن،
أنها على وشك الانتهاء.
- ومَنْ سيفوز؟
- ومَنْ يهتم بالفوز، اللعنة على الفوز،
الكل يفكر في النهاية يا بريك.

وقفتْ الفولكس واجن أمام المقهى. أكَّدتْ ابنة بول أوستر أنها ستعود لأخذهما بعد ساعتين، وكأنهما طفلان يستحقان من أمهما جرعة طمأنينة. ينزل من العربة الصديقان، وقد انخرطا في مقارنة بين استدعاء نشأة الدولة وأتون الحروب الأهلية.

يقول هوبز: إن الفرد عندما يحيا خارج أسوار الدولة، دولة الكومنولث أو الدولة المدنية، ربما يشعر أن روحه تحلق في أجواء من السمروالسعادة وبهجة الحرية، فيذهب إلى حفلات أعياد الميلاد، وحفلات توقيع الكتب، ويأخذ صوراً يضعها على الفيس بوك والتويتر، وينتظر اللايكات والتعليقات إلا أن تشْلِيحة الحرية سرعان ما تتحول إلى نوع من العنف، ومن داخل دائرة الحرية نفسها، بحيث يبدو أن سعادة فرد داخل الدائرة هي انتقاص من سعادة فرد آخر داخل الدائرة نفسها، وهذا يُضاف إلى عداء مَنْ هم خارج الدائرة، وهم مَنْ يعيشون في كنف الدولة أو مَنْ هم يتعجلون إنشاء الدولة، بصرف النظر عن مَنْ الفائز؟ أو مَنْ الخاسر؟ يتعجلون النهاية.

كان يقرأ التاريخ أحياناً كسقط متاع، لكنه لم يكن يتصوَّر عيش ما يقرأ عنه، ولهذا اعتبر تسكع قراءاته العابرة شؤماً لحدوث التاريخ، واغتيالاً لحياته الشخصية التي لا يستطيع الدفاع عنها، لكنه بستطيع وضعها وجهاً لوجه أمام التاريخ.

الهجرة إلى غير المألوف

تتردد اتهامات لها علاقة بالأخلاقية، عند الحديث عن موجات الهجرة غير الشرعية على السواحل الأوروبية. الاتهامات تطال ضمائر القارة الأوروبية العجوز التي صارتْ خادمة في بلاط الامبراطورية الأمريكية. إذا كان لا بد من إنقاذ بعض المهاجرين في عرض البحر، فلا حيلة أيضاً من ترك كثيرين يموتون غرقاً. لكن اللقطات الإنسانية المبثوثة في طول الميديا وعرضها، لقطات إنقاذ الفارين من الحروب والفقر، لا تُسكِّن وخز الضمائر. إيطاليا تطالب الاتحاد الأوروبي باتخاذ تدابير ذات مغزى لمواجهة تدفق المهاجرين. في هذا الطلب يخفت صوت الضمير الأخلاقي، ويغلب عليه خوف من جحافل جياع قد تلتهم الأوروبيين أنفسهم. الاتحاد الأوروبي رهن إشارة الولايات المتحدة الأمريكية، والولايات المتحدة تدير اقتصاداً عالمياً وقوده الحروب وتجارة السلاح والمخدرات والأعضاء. وإذا كانت إيطاليا بحكم موقعها الجغرافي هدفاً قريباً للمهاجرين، فعليها أن تتحمل مسؤوليتها، ولا تلح مثل الأطفال في طلب العون من الاتحاد الأوروبي. قال وزير خارجية إيطاليا باولو جينتلوني بلهجة حادة في اتصال تليفوني مع المفوض الأوروبي المكلف بالهجرة ديمتريس افراموبولوس: ننتظر التزاماً اقتصادياً استثنائياً من جانب الاتحاد الأوروبي للمساعدة في مواجهة الحاجات الملحة المرتبطة باستقبال المهاجرين. رد ديمتريس افراموبولوس على باولو جينتلوني بلهجة أشد حدة: منين يا ابني هوه الاتحاد الأوروبي ناقص، ما كفاية عليه القتيلة اليونان، حظك إنك قُريِّب من المهاجرين، اتصرَّف، اتعامل، مَشِّي حالك، مش وقت إنسانيات، خطة المليار الذهبي إللي يستحق يعيش على وجه الأرض مفروضة علينا، مش بمزاجنا. أعلنتْ البحرية الإيطالية أن أكثر من نصف المهاجرين الذين تم إنقاذهم في نهاية الأسبوع، من البحر المتوسط، ويناهز عددهم ستة آلاف، وصلوا يوم الإثنين إلى إيطاليا، وأن رضيعاً وُلد خلال عملية الإنقاذ بعد أن شعرتْ الوالدة بآلام الطلق أثناء الإبحار من السواحل الليبية، وقالتْ البحرية الإيطالية: إن الأم والطفلة بصحة جيدة في مستشفى إيطالية. العدد في الفقرة السابقة يستحق التحليل. لا لبس في أن البحرية الإيطالية أنقذت أكثر من نصف عدد المهاجرين. لكن هناك احتمالين في فهم العدد الكلي للمهاجرين على السواحل الإيطالية خلال إسبوع واحد. الاحتمال الأول وهو الأقرب، أن عدد المهاجرين الذين تم إنقاذهم هم ثلاثة آلاف وواحد أو أو اثنان أو ثلاثة أو أربعة، أي أن على الأقل أكثر من ألفين ماتوا غرقاً. الاحتمال الثاني والأبعد هو أن العدد الكلي للمهاجرين على السواحل الإيطالية خلال إسبوع واحد، كان 10 آلاف مهاجر أو 11 ألف مهاجر. وسواء أكانت البحرية الإيطالية تقصد العدد الكلي في الاحتمال الأول أو تقصد العدد الكلي في الاحتمال الثاني، فإن الفقرة

أشبه بمخدِّر للضمير الأوروبي لا سيما أن نهاية الفقرة الإنسانية تعتمد النهايات السعيدة في الأفلام الكلاسيكية. الأم والطفلة بصحة جيدة، وكمان في مستشفى إيطالية. طيب عاوز إيه أكتر من كدة سعادة. آلام طلق الضمير الأوروبي. أكلتْ القارة الأوروبية كِرْشة ولحمة راس وكرابيك من مسْمَط مستعمرة الجذام أسفل مرصد حلوان الجيوفيزيقي. بطنها وجعتها. أخذتْ مسهلاً قوياً. وكانت حامل في شهرها التاسع. انجرفتْ المشيمة، وانزلق الجنين الأفريقي سابحاً في أحشاء أمه الأوروبية. أخيراً خرجتْ أفريقيا من أذن أوروبا. توماس شاب من إريتريا، هرب نحو أوروبا من جحيم الحرب، والحالة الإنسانية الحرجة التي تعرفها القارة الأفريقية، فمن شواطئ ليبيا، وعلى متن قارب صغير، عبر هذا الشاب البحر المتوسط في ما يُعرف بقوارب الموت. يقول توماس بأنه لم يكن هناك أماكن في القارب الذي استقله ما دفع بعض المهاجرين إلى رمي بعضهم الآخر في البحر لاحتلال أماكنهم. توماس الآن لا يستطيع النظر إلى الماء، فهو يشعر على الفور بالغثيان. ينتظر توماس أوراق إقامته كلاجئ سياسي على الأراضي الفرنسية. يقول شاب آخر: المهربون يرفضون تسليمنا سترات نجاة على الرغم من أننا دفعنا الأموال اللازمة، ألفي يورو، واضطررنا لإضافة مائة يورو للتزود بسترات النجاة. ولكي تكتمل صورة القسوة، فإن المهربين لا ينكرون خطر رحلة الموت على المهاجرين، وربما يعرف بعض المهاجرين أن تجارة أعضاء تدور رحاها على خلفية الرحلة. القسوة في زمن العوْلَمَة مُعْلنة على رؤوس الأشهاد. تستجيب داعش لانتقاد لون زي ضحاياها البرتقالي الجونتنامو، فتقوم بتغيير زي الضحايا للون الأزرق، هم مجرمون، سفاحون، لكنهم يخضعون لسوق المال، العرض والطلب، مثل هوليوود. لا تتأثر الإدارة الأمريكية بحقائق صناعة وتغذية الإرهاب منذ السبعينيات، لكنها تتحرك لاتهام تافه يتعلق باللون، يتعلق بالشو، بالاستعراض، بواجهة الفاترينة. بلاش يا ابني اللون البرتقاني الساخن إللي مضايقهم، إديهم لون أهدا، الأزرق حالم، وبيعمل مود. طيب يا ريس بالنسبة لتقطيع الرؤوس والذبح والحرق والذي منه. شغَّال يا ابني عادي ما إحنا غيرنا اللون.

ثم رفع عليهم ظلامَ وجْهه ورَمَى عِمْياني مُسْتَقِيمي القلوب.

القارة العجوز

في وقت عصيب على الاتحاد الأوروبي، وبنذالة معهودة من نواة الإمبراطورية التي لم تغب عنها الشمس في عصور سابقة، تعلن ملكة إنجلترا عن قيام المملكة المتحدة بترتيبات لاستفتاء شعبي يتعلق بالبقاء في الاتحاد الأوروبي أو الخروج منه قبل 2017. الانطباع الأول الساخر من خزينة الأفلام السينمائية، هو عبارة الممثل عبد المنعم إبراهيم الذي يُقلِّد صوت، وهو صوتها بالفعل، الممثلة هند رستم في فيلم "إشاعة حب" للمخرج فطين عبد الوهاب "كدة برضو يا سونة يا خاين". ترديد العبارة هنا على

لسان المستشارة أنجيلا ميركل التي حملتْ على ظهرها اقتصاد اليونان لأربع سنوات عجاف، ولم تسترد بعد ديونها. كانت اليونان قد هددتْ بالخروج من منطقة اليورو أكثر من مرة في المفاوضات الصعبة بينها وبين ألمانيا. وبكبرياء مجروحة، وعَظَمَة فارغة، قابلتْ ميركل التهديد بقولها: إن خروج اليونان من منطقة اليورو لن يؤثر على الاتحاد الأوروبي. في أول تعليق للمستشارة أنجيلا ميركل مع رئيس الوزراء البريطاني دافيد كاميرون، قالتْ بأنها لا تستبعد إجراء بعض التعديلات في مواثيق الاتحاد الأوروبي لإبقاء بريطانيا ضمن دول الاتحاد، وأبدت تفاؤلها في استعطاف بقاء المملكة المتحدة في الاتحاد. وأمام تلك الكلمات المنبطحة مهانةً وذلاً، رد دافيد كاميرون ببرود وقسوة، بأنه لا يستبعد خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي، ويرجو أن تتفهم الدول الأوروبية وألمانيا موقف بلاده، موضحاً أنه يتعين أن تتسم أوروبا بالمرونة الكافية. هل الأمر يتعلق بعقاب المستشارة أنجيلا ميركل على قيادتها الفاشلة لدفة اليونان طوال أربع سنوات؟ لا يبدو أن بريطانيا تريد استلام دفة القيادة من المستشارة الألمانية، بل يبدو أكثر أنها تشعر بفشل الاتحاد الأوروبي كتكتل اقتصادي سياسي كبير. ألمحتْ الملكة بخبث في حديثها أن سياسات التقشف التي أنهكتْ البريطانيين ربما تتعلق بشكل غير مباشر بالقيود المفروضة من الاتحاد الأوروبي، وبهذا تؤجل الغضب العام من سياسات التقشف التي وللحق تتعلق بسياسات الرأسمالية عامةً، لكن طالما هناك إمكانية لرمي التهمة كاملةً على مواثيق الاتحاد الأوروبي، فلم لا. وكأنَّ فتح طاقة أمل ووعود للبريطانيين خلال سنتين من زيادة في الرعاية المجانية للأطفال والمستأجرين وحظر أي زيادة على ضريبة الدخل وضريبة الاستهلاك، يجعلهم أكثر تحملاً لمزيد من التقشف إلى أن يأتي موعد الاستفتاء. ومن اللافت للنظر أن تقليداً عريقاً للعداء بين الملكة والبرلمان، تم بموجبه، احتجاز نائب برلماني كرهينة في قصر باكينجهام حتى عودة الملكة سالمة إلى القصر. كان هذا التقليد قد انقطع لفترات طويلة، ثم عاد فجأة، وكأنَّ هناك خطورة رمزية مُعْلَنة من القصر الملكي، وكأنَّ أيضاً القصر الملكي يسترجع فجأة صراعه التاريخي مع البرلمان، وهذا قد يلقي بظلاله على مَنْ يحكم حقيقةً المملكة المتحدة. هناك مَنْ يُصدِّق الصلات العميقة بين القصر الملكي أو الملكة تحديداً وعميل الاستخبارات في أفلام جيمس بوند. في 2011 انتقد دافيد كاميرون في مجلس العموم البريطاني اقتراحاً بتصويتٍ على استفتاء لخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي، وقال بنبْلٍ زائف: إن احتراقاً في بيت جارك يجعلك أولاً تطفئ حريق بيته قبل حريق بيتك. وقال أيضاً: إن الوقت ليس مناسباً للاستفتاء في ظل أزمة اقتصادية كبيرة. والسؤال ما الذي تغيَّر في موقف بريطانيا. هل اليأس من حل تلك الأزمة جعل الكبار ينْفدون بجلدهم. حصص المهاجرين المُقْتَرحَة من قِبَل الاتحاد الأوروبي. بريطانيا لا تريد مهاجرين معدمين على أراضيها يزاحمون الإنجليز في لقمة الخبز وشربة الماء. لا تريد لمواطني الاتحاد الأوروبي الاستفادة من أي ضمانات اجتماعية على أرض المملكة المتحدة. تريد حماية المركز المالي البريطاني من سياسات الدمج المالي والنقدي للاتحاد الأوروبي. ببساطة تريد أن تكون على رأسها ريشة. لو وافق

الاتحاد الأوروبي، ماذا سيقول لدول الاتحاد الأخرى؟ لكن أين رد فعل الإمبراطورية الأمريكية؟ بدا رد فعل أمريكا على إجراء الاستفتاء الملكي باهتاً. هل ستخسر أمريكا ذراع ضغط سياسي واقتصادي على دول العالَم الثالث؟ أم أنها قد تضحي بربيبها الأوروبي في سبيل نجاتها؟ هل أفول القارة العجوز كقوة اقتصادية وسياسية هو أيضاً أفول للامبراطورية الأمريكية؟ هل سيعاني الناتو مصير الاتحاد الأوروبي؟ أركان العالَم الاقتصادي تهتز. هل توجد حلول؟ التاريخ يقول: الحروب لا بديل عنها، الإبادات، المجاعات، ثم يشرق فجر يوم جديد، بنظام عالَمي جديد.

حلمتُ أنني كنتُ ضيفاً على عائلة تربي أسدين أمهقين، وفي صباح اليوم الثاني من الضيافة، ذهب الأب والأم في مشوار خارج البيت. كنتُ بين النوم واليقظة في غرفة الضيافة، وكان الطفلان يتناولان فطورهما، وكان الأسدان يتمطعان على باركيه الصالة، عندما فكَّرتُ في احتمالات العودة، عودة الوالدين، أو عودة الغريزة البدائية للأسدين الأمهقين.

شرخ المرآة

ماذا يبقى من الفيلم بعد مشاهدته؟ يبقى إعادة حكي مَشَاهِد بعينها، لكن قبل الإعادة، يحتاج مَنْ يعيدها إلى قوة دفع خارجية تضمن له النجاح، فالفيلم تم تصويره بشغفٍ قد يكون عائقاً أمام أي مُحَاوَلَة لإعادة إنتاجه. القائم على إعادة الإنتاج يواجه شيئاً جمالياً، وهو من أين يبدأ؟ هل يبدأ بتتابع منتظم لمَشَاهِد الفيلم كما شاهدها؟ أم يقفز منقضاً على مشهدٍ بعينه ثم يتراجع منه إلى الخلف أو يتقدم إلى الأمام بحسب اختياره؟ فيلم الشقة للمخرج بيلي وايلدر 1960، بطولة جاك ليمون وشيرلي ماكلين. إذا كانت استعارات المرآة مُلهمة في الأدب والسينما، فإن شروخها تُمثِّل أداة رفع فوق العادة. فهذا هو بوك ماليجان أحد شخصيات عوليس جويس، يحلق ذقنه في مرآة مشروخة لخادمة أيرلندية، ويدعو بطل جويس ستيفن ديدالوس للنظر. ينظر ديدالوس ويقول استنكاراً لهيئته المتوحشة وشَعْره وشِعْره الرعويين: إنها رمز الفن الأيرلندي، مرآة مُشروخة لخادمة. هنا في فيلم بيلي وايلدر المشهد العمدة لبودريرة بمرآة مشروخة، رمتها شيرلي ماكلين في وجه مدير جاك ليمون، وفي شقته، وأعادها جاك لمديره الذي أعادها بدوره لشيرلي، وفي حفلة رأس السنة أراد جاك رؤية قبعته الجديدة بمناسبة ترقيته الجديدة، وغير البعيدة دراماياً عن حادث المرآة، فتعطيه شيرلي المرآة المشروخة، فيصبح الشرخ الدرامي موصولاً بين جاك وشيرلي. يعمل جاك في شركة تأمين كبيرة. جاك موظف طيب ووصولي إلا أن قالب الفيلم الرومانس كوميدي، يخفف إلى حد كبير من وصولية جاك التي تبدو في النهاية أنها ورطة الطيبة. سي سي باكستر هو اسم جاك ليمون في الفيلم. يترك باكستر شقته مرةً لأحد رؤسائه في العمل ثم لا يستطيع بعد ذلك رفض طلب رؤساء آخرين بقضاء ساعة أو ساعتين مع صديقات في شقته. الكوميديا تقلل كثيراً من الحكم الأخلاقي على سي سي باكستر. وهنا يظهر ميزان بيلي وايلدر

الحساس في المزج بين الوصولية والطيبة وقصة الحب التي يقع فيها جاك ليمون وشيرلي ماكلين فتاة المصعد التي تعمل في شركة التأمين. اسم شيرلي ماكلين في الفيلم الآنسة كوبيليك. نعود إلى مشهد المرآة. الآنسة كوبيليك صديقة المدير الأعلى لسي سي باكستر. في شقة سي سي باكستر، قذفتْ الآنسة كوبيليك وجه المدير الأعلي لشركة التأمين ببودريرة، فحدث شرخ في مرآة البودريرة. قبل شرخ المرآة نال سي سي باكستر ترقية، وتخلَّص من زيارات الرؤساء الآخرين، وبقيتْ شقته عرضة فقط لزيارة مفاجئة من مديره الأعلى والآنسة كوبيليك التي ما زالتْ تأخذ وعداً من المدير الأعلى بطلاقه من زوجته على الرغم من أن الآنسة كوبيليك لا تريد تحديداً أن تأخذ المدير الأعلى من زوجته إلا أن الوعد يبقى درامياً طوق نجاة لزيارة حاسمة وأخيرة في شقة سي سي باكستر. تحاول شيرلي ماكلين الانتحار في شقة جاك ليمون بعد ذهاب المدير الأعلى لزوجته وطفليه للاحتفال برأس السنة الجديدة. مثيرة دراماتياً الليلة الأخيرة من العام لكثير من المخرجين، فبينما يكون الاحتفال الكبير يحدث الشرخ الدرامي الصغير، الشرخ المرآوي. تناقض عزيز على قلب الدراما. يحتفل سي سي باكستر مجبراً وقتلاً للوقت في بار مع زوجة ميكي التي تريد أن تعرف رأي سي سي باكستر في كاسترو. سي سي باكستر يعرف كاسترو، لكن شهية الحديث مسدودة، فيبدو وكأنه لا يعرف كاسترو. تنطلق زوجة ميكي في الحديث مُفترضة أن سي سي باكستر لا يعرف كاسترو. تقول بأنه الرجل الهام في هافانا، وهي قد بعثتْ له رسالة لفك سجن ميكي. يسأل سي سي باكستر زوجة ميكي: هل تورَّط في الثورة؟ ترد زوجة ميكي بأن ميكي لم يفعل شيئاً، وكل ما في الأمر أنه جوكي، وقبضوا عليه، وهو يعطي منشطات لحصان. التحدي الكبير الذي يواجه مخرجاً كبيراً مثل بيلي وايلدر، هو الحديث الجانبي قبل مشهد هام. إن العناية بحديث زوجة ميكي وسي سي باكستر في البار، هي التي تصنع الأفلام العظيمة، لأنه مع مخرج غير كبير يُدْهَس، بخف جملٍ، وفي الغالب الأعم، حديث جانبي ثانوي في سبيل مشهد درامي رئيس. يذهب سي سي باكستر وزوجة ميكي إلى شقته. الآنسة كوبيليك حاوَلت الانتحار بحبوب منوِّمة. يطرد سي سي باكستر زوجة ميكي التي تعده بأن يعود ميكي لضربه على سوء معاملته لها. لمسة الكوميديا. أنامل بيلي وايلدر الساحرة. لمسة الرومانس. شرخ المرآة. سي سي باكستر يعتني بالآنسة كوبيليك بعد نذالة وهروب المدير الأعلى.

حلمتُ بولادة مصطلح جديد يُسمى مُفارَقة كافكا، وقد أخذ المصطلح الجديد ما أخذه مصطلح مُفارَقة التواءم لألبرت أينشتين من جاه، إلا أن مُفارَقة كافكا لم تكن لها أمثلة إثبات، وكان يكفي أن تدخل امرأة سوبر ماركت لشراء مستلزمات مطبخ حتى تعمل مُفارَقة كافكا على أكمل وجه.

تقوم الجريمة في فيلم هيتشكوك متاعب مع هاري على تعقيد زمني خاص بالطفل آرني، أول مَنْ شاهد جثة هاري. في عرف آرني اليوم هو الغد، والغد هو الأمس، وله

سؤال محرج لأحد أبطال الفيلم، والحقيقة لنا جميعاً. متى كان الأمس غداً؟ يستغل هيتشكوك بعقلانيته أقصى استغلال درامي للتوقيت الزمني الغريب، بحيث تتعامل شخصيات الفيلم مع جثة هاري خارج الزمن الحاضر.

اتصل أوزجود في نهاية فيلم البعض يفضلونها ساخنة، للمخرج بيلي وايلدر، بأمه التي غمرتها السعادة وبكتْ لمعرفتها عن عزمه الزواج بدافني عازفة الكونتر باص. أرادتْ الأم أن ترتدي دافني فستان زفافها الكلاسيك، ودافني لا يمكنها الزواج بفستان والدة أوزجد، لأنهما ليسا بنفس الهيئة. أوزجود يقترح تعديلات على فستان الوالدة. دافني تقول لأوزجود: لا يمكننا الزواج أنا لست شقراء. أوزجود لا تهمه الشقرة، لكن دافني تدخن طوال الوقت. أوزجود لا يبالي. دافني لديها ماض، ثلاث سنوات مع عازف ساكسفون. أوزجود يسامحها. دافني لا يمكنها الإنجاب. أوزجود يقترح التبني. دافني: أنا راجل. يرد أوزجود: حسناً لا أحد يبلغ الكمال.

لكل مخرج كبير فيلم لا يُنسى، فيلم يقف في قائمة أفلامه، علامة على الزمن، وفي الغالب لا يستطيع المخرج ذاته بلوغ القمة مرةً ثانية. برسونا لبرجمان، بلو أب لأنطونيوني، ستالكر لتاركوفسكي، البعض يفضلونها ساخنة لبيلي وايلدر، وهو هدفي في إعادة الحكي. أتحصَّلُ على المتعة في إعادة حكي فيلم من افتعال الانتساب إليه بأي وسيلة ممكنة، وكأنَّ إعادة حكيه يضيف بشكل أو آخر إلى قيمته، وإن لم يُضف، فعلى الأقل أكون قد حجزتُ مقعداً بين حشود المحبين الهواة أمام شاشة العرض، وبقى المقعد فارغاً طوال مدة الفيلم بسبب عدم الحضور. الإشارة الوحيدة لمعنى البعض يفضلونها ساخنة تأتي على شاطئ البحر، وعلى لسان توني كيرتس المتصنع دور المليونير لجذب مارلين مونرو. كان يقصد الموسيقى الساخنة، الجاز تحديداً، لكنه يُفضِّل الموسيقى الكلاسيك. كان الجاز في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات يُتَّهم بالصخب، وقد قطع إلى الآن أكثر من ثمانين سنة حتى تزول عنه تهمة الصخب، ولترى آذاننا عِظَام الأرابيسك المكونة لبنيته. زمن الفيلم 1929 عصابات شيكاغو لتجارة وتهريب الخمور. النزعة التطهرية الأمريكية، والأزمة الاقتصادية العالمية خلفية باهتة للفيلم الكوميدي. تابوت ترقد داخله زجاجات الويسكي. مُطاردة وطلقات طائشة بين أهل الميت والبوليس ونزيف المشروب الروحي من التابوت. رئيس العصابة وصاحب الجنازة في الظاهر، والملهى الليلي في الباطن، سباتس كولومبو. مفتش البوليس يعرف كلمة السر من تشارلي. لقد أتيت من أجل جنازة الجدة. تشارلي يُحذِّر مفتش البوليس: لو عرف سباتس كولومبو مَنْ أعطاك كلمة السر ها يبقى باي باي تشارلي. يرد مفتش البوليس: باي باي تشارلي. خفة دم بيلي وايلدر، براعته في الحوار. يجتاز مفتش البوليس أبهة الجنازة، ومن باب سحري يدخل إلى عالَم الملهى الليلي. رقص وموسيقى وخمر. هنا بطلا بيلي وايلدر، عازف الكونتر الباص جاك ليمون، وعازف الساكسفون توني كيرتس. مواجهة بين سباتس كولومبو ورجالة وبين وبين البوليس. القبض على

الجميع باستثناء سباتس كولومبو ورجاله الذين لا يثبت عليهم شيء، لكن سباتس يتوقَّع أن تشارلي هو الواشي. يهرب جاك وتوني من السلالم الخلفية للمبنى. جيري عازف الكونتر الباص يريد حشوة لأسنانه، وجو عازف الساكسفون يريد المراهنة بمال العمل في سباق للكلاب. منذ البداية جاك ليمون الواقعي، وتوني كيرتس المغامر. جو المغامر يكسب دائماً في فرض رأيه على صديقه الواقعي. المُراهَنَات قد تطال الملابس وآلة الكونتر باص خاصة جاك ليمون. العمل بالقطعة إلا أن هذا العرض في زمن الكساد الكبير خيالي ثلاثة أسابيع في فلوريدا والإقامة في فندق ريتز بميامي. هناك مشكلة واحدة المطلوب عازفتان. جاك ليمون الواقعي يقترح على صديقه توني كيرتس أن جيري يتحول إلى جيرالدين وجو يتحول إلى جوزفين. يحسم المضي قدماً في مغامرة التنكر حادثة الجراج. سباتس ورجاله يقولون للواشي: باي باي تشارلي. وجود جيري وجو في الجراج بطريق الصدفة يجعلهما شاهدين على سباتس ورجاله. أعظم أدوار جاك ليمون في دور دافني عازفة الكونتر باص. مارلين مونرو مغنية الفرقة وجوزفين عازفة الساكسفون وسويت سو صاحبة الفرقة وبينستوك مدير الفرقة جميعاً في القطار المنطلق إلى فلوريدا.

كنتُ أحب أن يكون أسلوب الكاتب هو أسلوب حياته ثم أصبحتُ أفكر أن عليه قبول مرارة التكرار كلما حَاوَل رفع قيمة أحد الأسلوبين على الآخر.

أمّا التكرار فهو يتم تحت مظلة اليأس، وصدفة اللقاء.

ليستْ المرة الأولى التي أعود فيها لنفس العِبَارة، حققتُ معها نجاحات وإخفاقات على مدار سنوات. تقول العِبَارة في إحدى قصص بورخيس: "وشابه تعبه السعادة". كنتُ ما أريده من العِبَارة هو النفاذ بوصفٍ إلى سر تأثيرها وتعلقي بها منذ قراءتها قبل أكثر من عشرين سنة. أحمال التعب على الكتفين، التعب قد يبعث ابتسامة، هي شرارة السعادة. هل هي أحمال من نفس النوع، تراكمتْ لتخلق في لحظة فريدة شيئاً أبعد ما يكون عن ثقلها؟ هل خلقتْ شبحاً خفيفاً؟ التعب ثقيل والسعادة خفيفة. في حياة إنسان لا يختلط التعب والسعادة مرتين، مرة واحدة لكنها لا تُنسى، محفورة في الذاكرة. في طريقه إلى القصر، يشعر "ك" بطل كافكا بالتعب، تغوص قدماه في الثلج، ويبدو القصر بعيداً بعد أن كان قريباً. بقبضة من الثلج يضرب باب كوخ. الضربة توحي بالفظاظة، لكن في عمقها توحي بالعجز، وطلب المساعدة. داخل الكوخ بانيو خشبي، وبخار، وحياة عائلية راكدة. جلس "ك" على حافة النافذة متعباً. على طول رواية "القصر" لكافكا، لا يُشبه تعب "ك"، ولو مرة واحدة، السعادة. يبدو أن حالة بورخيس كانت تعني أنه استسلم مرة للتعب، فالتمعتْ السعادة. كافكا لم يستسلم أبداً.

كان الليل بارداً، وكنا نقف في مرمى نظر المخبز الكبير، وكانت نار الفرن تفور بشهيق من مُربَّع صغير فوقه ماسورة مازوت تنتهي بمحبس نحاس. نادينا من الخارج على عُقْلة الفرَّان القائم على بيت النار. كان نداؤنا يعني أولاً التحية، وثانياً السؤال، هل هي حامية بدرجة كافية؟ كان نداؤنا شبيهاً بالسعادة.

شاهد بطل كاواباتا في رواية "ضجيج الجبل" محلاً لغسل الملابس. تخيَّل على الفور لو أنه دخل المحل، ونزع رأسه عن كتفيه ثم طلب من العامل غسيل رأسه. من فضلك عاوز غسيل ومكوى، آجي بعد قد إيه؟ يومان، شكراً جزيلاً. في طريق عودته إلى البيت كان البطل يُفكِّر بسعادة في إزالة أدران رأسه، سيستلمها على الزيرو. حديقة بجوار بيته خرجتْ عن سياجها في الهواء رؤوس عبَّاد الشمس الكبيرة والمُضاعفة جينياً. فكَّر البطل أنها تُشبه رؤوس أشخاص مشهورين.

لا مفر لكافكا من مُراقبة الذات، وإذا كان هناك إنسان آخر يُراقبه، فمن الطبيعي أن يُراقب كافكا نفسه تحسُّباً وحيطةً حتى لا يُفاجأ من الآخر بكشف حساب لا يستطيع إنكاره، لأنه كان ذاهلاً عن نفسه.

المجازات هي من ضمن أشياء كثيرة جعلتْ كافكا يائساً من الكتابة، فالكتابة غير قادرة على الاستغناء، الاستغناء عن ماذا؟ الاستغناء عن العالَم، فالمتاعب والأحمال عليها أن تتشبه بشيء خارجها، كأن تتشبه بالسعادة، وهي مُغالطة تطبع الكتابة بالنصب والاحتيال، فإذا كانت الكتابة عاجزة عن السكن في ذاتها، فهي مزيج من الكوميديا واليأس، ولا يأخذها أحد مأخذ الجد.

وصف كافكا الممثلة إدواردوفا بأنها ليستْ جميلة في الهواء الطلق كما تبدو على خشبة المسرح، فلونها الشاحب وعظام وجنتيها تجعلان بشرتها متوترة، على نحو يحجب أي حركة عنيفة على وجهها، وأنفها الضخم الذي يرتفع، وكأنه يجيء من أحد التجاويف على نحو لا يسمح بأي نوع من الدعابة، أمَّا ظاهر الأنف، فيمكنك أن تحركه يمنة ويسرة، وأن تقول له: يمكنك أن تأتي معي. نزهة مع الأنف على ضفاف نهر. الهواء بارد، والنسيم عليل. فجأة عطْسة من الأنف. عندها مسرح يا دي الحوسة. قرشتْ ليمونة خضراء بقشرها. تحسَّنتْ حالتها. على خشبة المسرح ظهرتْ إدواردوفا. ترويض النمرة لشكسبير. تألق الأنف الغاضب، وارتعشتْ طاقتاه.

في حلم يقظة رأيتُ فرانز كافكا حارساً على باب، وكان كل مَنْ يقترب من هذا الباب أو من فرانز كافكا، وفي هذا التفصيل أعجزني حلم اليقظة تماماً، ولهذا بدا اقتراب أي شخص كأنّه تسكُّع لا هدف من ورائه، يقترب بدافع صدفة المرور من هنا، أو بدا استحالة اقتراب غير المُتسكعين. لكنَّ الواضح لي في حلم اليقظة، هو إجابة فرانز كافكا

على كل سؤال، حتى لو كان السؤال بعيداً عن سبب وقوفه حارساً لهذا الباب. وكان فرانز كافكا يُفضِّل الأسئلة التي تستفسر عن ما وراء الباب، لكنَّ إجابته مع الأسف تبدو مُعقَّدة على عقل مُتسكِّعٍ سرعان ما يعود إلى نوع الأسئلة التي لا يُفضِّلها فرانز كافكا، لكنه يُجيب عليها بتعقيدٍ مُضاعَف دون قصد منه.

المجد الأمريكي

تُقال الجملة دائماً في الأدبيات السياسية بشيء من اعتراف يائس غير قابل للرد، بخيبة أمل: المصالح الأمريكية. هناك أطراف عدة تعترف بالمصالح الأمريكية، الطرف الأمريكي بالطبع، وباقي أطراف العالَم. الجميع يُقر بالحقيقة الموضوعية، على الرغم من أن أذاها يطال الجميع. ما هي طبيعة تلك المصالح الأمريكية؟ هي الإجراءات الاقتصادية التي تضمن لأمريكا التدخل في كل شبر على وجه الأرض، وهو تدخل يؤدي إلى حروب أهلية، إلى ديون مستحيلة السداد، إلى صراعات عرقية، إلى تدمير بنى تحتية، إلى بيع أصول الدول، والجميع يحتمل، لأن أمريكا تبحث عن مصالحها التي تنفي، وتجب أي مصالح أخرى. لو خرجتْ أمريكا مؤقتاً من مُعادَلة دولة ما، لاستطاعتْ تلك الدولة البحث عن مصالحها الخاصة، وهذه الإكرامية المجانية قد تعد بها أمريكا كل دولة على حدة، لكنها تحتفظ لنفسها بعدم تحديد تاريخ لاستقالة مصالحها مؤقتاً في تلك الدولة، وإلى أن يأتي هذا التاريخ، تستطيع تلك الدولة اعتبار مصالحها الخاصة، هي مصالح أمريكية في الأساس. المصلحة كلمة فظة، خشنة، مباشرة، ذات أهداف واضحة، لكنها تحمل بشكل مفضوح برامج الديموقراطية وحقوق الإنسان والتعايش السلمي. عدم اعتناء أمريكا بصياغة البرامج الديموقراطية، وثبات مرادفاتها، وتكرار كليشيهاتها، يرجع إلى أن قوة السلاح هي التي تتكفل بفرض المصالح الأمريكية على الجميع، ورغم أن تلك القوة فقدتْ رشدها في السيطرة، دون هدم عرشها ذاته، فبقاء الدول في الحد الأدنى للوجود، هو مجد أمريكا، وبما أن دولاً كثيرة هبطتْ تحت الحد الأدنى للوجود، فلهذا يتنبأ البعض بأفول المجد الأمريكي.

رجل أمريكي يقف أثناء عرض الفيلم، ويطلق النار بشكل عشوائي على المشاهدين ثم يُطلق الرصاص على نفسه. ما مصلحة هذا الأمريكي في إطلاق النار على أبرياء؟ جذب الاهتمام، المرض النفسي، نعرة نقاء عرقي. كل هذا وارد، ويصلح للتفسير، لكن لا يصلح لتفسير المصلحة البراجماتية. لو كان الرجل يفكِّر قبل إطلاق النار بلحظات، أنه هنا والآن، ووسط الظلام الناعم، ووسط دراما الفيلم، قرر أن ينهي حياة بعض الأشخاص ثم حياته، ليعصف بالفجوة بين الفن والواقع، لو فكَّر هكذا، فهو بهذا يحقق مصالح هوليود المالية التي تحلم دائماً بدهس المسافة بين الواقع والفن. الغمْر المفرط بشكل ما يحقق المال الأمريكي. الارتباك في رد الفن للواقع أو الواقع للفن، هو حالة أمريكية قصوى. أن يصف الأمريكي نفسه بالمرح دون سياق يستحق الوصف. المرح لا يحتاج تبرير الاقتحام إلا أن الأمريكي يحتاج إلى قول: أنا مرح، أنا مسلي، أنا ممتع.

المرح صفة الفردوس الأمريكي، والكآبة مطرودة بعصاب المرح. يُشهر أمريكي سكيناً حاداً على رقبة صديقة له في حفلة، ويهدد بذبحها ثم يضحك، ويبعد السكين معلناً أنه كان يمرح. يرى جميع مَنْ بالحفلة أن الأمريكي مرح، وترى صديقته أنه ليس مرحاً، وأن سلسلة أفلام الصرخة الشهيرة، أفسدتْ عقله. يصف جان بودريار في كتابه أمريكا مدينة نيويورك بإطلاق صفارات الإنذار ليل نهار. السيارات أسرع، والإعلانات أعنف، والألعاب تحتدم. الأمر هكذا حين يقترب المرء من مركز العالَم. الناس يبتسمون، يبتسمون أكثر فأكثر، لكنهم لا يبتسمون لبعضهم، بل لأنفسهم فقط على الدوام، ابتسامات تساعدهم ربما على قضاء مصالحهم الشخصية. التنوع المُفزع للوجوه، تفردها، وجميعها مشدودة في تعبيرات لا تُصدق. الأقنعة التي كانت تمنحها الشيخوخة والموت في الثقافات الغابرة، يكتسبها الشباب هنا في سن العشرين. عزلة هنا لا تشبه أي واحدة سواها، عزلة الرجل الأمريكي الذي يُعد وجبته علانيةً، فوق الغطاء المعدني لسيارة، فالرجل الأمريكي الذي يأكل وحيداً على رؤوس الأشهاد أتعس من البؤس ذاته. تمنح الحيوانات بعضها البعض شرف اقتسام أو تنازع الطعام. مَنْ يأكل وحده ميت. لماذا يحيا الناس في نيويورك؟ ليس فيما بينهم أي رابطة سوى كهرباء داخلية تنشأ من مجرد اختلاطهم المشوش. إحساس سحري بالتجاور، والانجذاب إلى مركزية مصطنعة. هذا ما يجعل منها كوناً ذاتي الجاذبية، ما من سبب لمغادرته، وما من سبب للتواجد هنا سوى مجرد نشوة الاختلاط. بعد أن أكل الرجل الأمريكي وجبته، ذهب إلى الحفلة، وقام بمُحاوَلة أن يكون مرحاً، وذلك بادعاء ذبح صديقته. فشلتْ مُحاوَلة المرح الأولى باعتراف صديقته. وكانت مُحاوَلة المرح الثانية للرجل الأمريكي، في دار السينما عندما أطلق النار على المشاهدين، وعلى نفسه.
غَمَمَان النِفْس الميتافيزيقي حَمْل كاذب.

مقدمات الكتب

لم يختر الراحل إبراهيم أصلان، إذا كان للاختيار سبب آخر غير الذائقة الجمالية التي تتعدى حدود المهنة، إلا أفضل ما يخدم موضوع كتابته، سواء أكان الاختيار لحادثة تُروى شفاهةً، أو كلمة مُسْتَعَادة لكاتب آخر. وفي مقدمة أصلان لكتاب سليمان فياض "الوجه الآخر للخلافة الإسلامية"، الصادر في طبعة الهيئة العامة للكتاب، ينتقي لتوفيق الحكيم كلمات قديمة تناسب مشروع الهيئة، القائم على تشجيع عام للقراءة، والأهم أنها تحمل روح توفيق الحكيم. في عرف البعض حدة الاختيار، واستدعاء ما يُناسب السياق، وصفاء القصد، يساوي مجهود الكتابة. تمنّى توفيق الحكيم أن يأتي اليوم الذي يرى فيه جموعاً من الحمير النظيفة المطهمة، وهي تجر عربات الكارو الخشبية الصغيرة، تجوب الشوارع، وتتخذ مواقعها عند نواصي ميادين المحروسة، وباحات المدارس، والجامعات، وهي مُحمَّلة بالكتب الرائعة، والميسورة، شأنها في ذلك شأن

مثيلاتها من حاملات الخضر وحبات الفاكهة. الشيء الغريب في المقدمات القوية، أنها تعادي معناها، وتتنصل منه، أي أنها تنفذ سريعاً إلى قلب ما، ربما قلب الرواية التي تقدمها، أو إلى قبل كاتب الرواية. هي لا تريد أن تكون تمهيداً خاملاً يحمل القارئ برفق إلى قراءة أصعب، بل هي تناطح العمل الذي تقدمه رأساً برأس. كان تعلقي بالمقدمات شبه مرضي، وإذا كانت المقدمة سيئة، فهي تُفسد عليَّ رحلة الكتاب، وغالباً ما أتوقف بعد صفحات قليلة، وأعاود الكرة مرة ثانية، وكأنني أعطي فرصة للمقدمة المترهلة كي تكون عند حسن ظني. وكانت النصائح بترك المقدمات، والدخول مباشرةً لقلب العمل، غير مقنعة لي. كنتُ لا أفهم لماذا لا يكون الدخول في قلب العمل منذ المقدمة ذاتها. وإذا كان القفز عليها مسموحاً به جمالياً، فلماذا هي هنا حجر عثرة؟ كتب إبراهيم الخطيب في مقدمته لترجمة كتاب "المرايا والمتاهات" لخورخي لويس بورخيس: لا تستطيع المعلومات المعروفة عن حياته أن تُبرر لنا السبب في كونه خَلَق آثاراً أدبية لا نظير لها. وربما كانت أكثر خصائص كتاباته إدهاشاً، هو رد فعلها العقلي المتطرف على فوضى الواقع المباشر وعرضيته، وإلحاحها الجذري على تمزيق الصلة بالعالَم المُعطَى، واقتراح عالَم بديل. لقد استعمل بورخيس ذهنه لصياغة نظام، وذلك عن طريق ما أسماه ييتس بآثار العقل التي لا تشيخ. وكان رَيْبياً أكثر من أي كاتب آخر حول القيمة النهائية للفكر المحض والأدب الخالص. غير أنه جاهد في تحويل هذه الرَيْبية إلى منهج ساخر، حيث ما يهم ليس الأفكار في ذاتها، وإنما أصداؤها وما توحي به. لم يكن مُدرجاً لتقرير الروائي أبو المعاطي أبو النجا عن كتابي الأول "تدريبات على الجملة الاعتراضية"، لأن يكون مقدمة لمجموعة القصص، بل كان تقرير لياقة أدبية ضمن أربعة تقارير أخرى، تعطي مُجتمعةً إشارة القبول والنشر. إلا أن الكاتب منتصر القفاش القائم على سلسلة الكتاب الأول، رأى أن التقرير يصلح كمقدمة. كتب أبو المعاطي: في المجموعة أفكار بعينها تواصل إلحاحها على الكاتب، وتتجلى في أشكال مختلفة، ففي قصة "الشقيقات" نرى كيف يصنع الإصرار على كلمات بعينها لوصف شيء أو شخص، على خلق عالَم مواز يُصبح وجوده أقوى ألف مرة من وجود الموصوف الواقعي الذي قد يختلف قليلاً أو كثيراً عن هذا العالَم المصنوع من كلمات. كتب أكتافيو باث في الستينيات مقدمة لقصائد بيسوا: ولسوف يمضي، ككل الكسالى الكبار، حياته في وضع جَرْد بأسماء كتب لن يكتبها أبداً، وعلى غرار ما يحدث للخامدين إذا ما كانوا مشبوبي العاطفة والخيال، ولكي لا ينفجر، ولكي لا يُصاب بالجنون، وخفيةً تقريباً، وعلى هامش مشاريعه الكبرى، يكتب كل يوم قصيدة، مقالة، خاطرة تأملية، تحت تشتيت وضغط، جذب وشد، وكل شيء يخرج منه موسوم بالعلامة نفسها، وهي إسلوب بيسوا. حسير النظر، مهذب، ميَّال إلى الهروب، داكن الثياب، كتوم وعائلي، كوْني يُبشر بالقومية، بحَّاثة جليل في أمور تافهة، يُجمِّد فينا الدم، مُبتكر شعراء آخرين، خالق مُفارَقَات كالماء صافية، هو الغامض الذي لا يزرع الغموض، غامض كقمر منتصف النهار. في مقدمة الطبعة الأولى 1982 لرواية جيمس جويس "عوليس"، كتب الدكتور طه محمود طه مُترجمها وراهبها: هذه ليست قصة أو رواية

أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة أو أغنية، هذا عالَم بأكمله، تراث أمة، تاريخ شعب، مجموعة سير رجال ونساء، سجل عقاري لمبان وشركات ومنازل وجامعات، ذخيرة ضخمة من الأغاني الشعبية والألحان، ساحة صراعات أدبية، ومناورات سياسية، ومحاورات رجال دين، ومتاهات فلاسفة. تبدأ من الأزمنة السحيقة، ولا تنتهي إلى شيء، أو ربما تقودنا إلى القرن 21. تدور بنا على مدى 18 ساعة، ونتوه في دروبها أحياناً. جمع فيها جويس تذاكر الترام والسينما، وقصاصات الجرائد العالمية، والمجلات النسائية، وسجلات الأرصدة الجوية، وروائع الأوبرا، والعلوم المستورة، ومحلات نقل الموتى، والمقابر، واللحَّادون، ومستشفيات الولادة، ومحلات بيع البقالة والألبان.

وإذ تنهمكُ الذات في وساوس حراسة الذات تنفتح آفاق الأرق التي تقول للكائن المسكين: أرني ضلوعك في ضوء اليأس والمرض.

يبدو أن فكرة الشحن بالقراءة للوصول إلى لحظة الكتابة، تلقى مُقاوَمَة شديدة من الكاتب، بسبب عدم بريقها، وكلاسيكيتها، وانتقاصها بشكل غير مُباشر من قيمة الكاتب الذي يريد لنفسه ولكتابته إبداعاً صرفاً، ومجداً خالصاً. المشكلة أن فكرة الشحن بالقراءة لا يستطيع الكاتب أن يتخلَّص نهائياً من إلحاحها الهامس، ورشوتها لغروره، بصيغة عمولة تخصه وحده، قراءة عادية تُنتج كتابة فائقة. يتخيل الكاتب أن هناك في أهل مهنته مَنْ يقرأ قراءة فائقة، كافكا، جويس، بروست، ومع ذلك يُنتج كتابة عادية، ستيفن كينج، نورمان ميلر، ج. ك. رولينج. لكنّ الكاتب الواقف على عتبة الخمسين، يعرف بحدس السنين، أن الرشوة المُقدَّمَة إليه تُعتبر جر رِجْل، فهو خاض سابقاً في المحاكمة وعوليس والبحث عن الزمن الضائع كما خاض في شاينج وإنجيل الابن وهاري بوتر، وهو الآن يُقدِّر فقط عبء المجهود المبذول أمام اصطفاف الحروف والكلمات، وهو مجهود ثقيل عليه في الحالتين، ويتطلب ساعات طويلة من التركيز، يفقدها شيئاً فشيئاً، بدوافع الملل والخمود والتكرار. هناك طريقة شحن أخرى يُفضلها الكاتب للوصول إلى لحظة الكتابة، وهي تأجيل الكتابة إلى أقصى درجة ممكنة، وأثناء هذا التأجيل، وتحت ظله، وبرعايته، تُمَارَس تفاهات الحياة اليومية بشرود، إعداد قهوة، قراءة تترات فيلم، والاكتفاء بالدقائق العشر الأولى، التفكير العابر في أضرار الوجبات السريعة، مُقَارَنَة نصف عمر نجم بنصف عمر إنسان، مراقبة موجة وفقاً لتعليمات إتالو كالفينو في كتابه السيد بالومار، على الرغم من أن كتاب كالفينو يدخل في نطاق الأدب الفائق، أي أنه ينتمي إلى طريقة الشحن الأولى بينما أنا ضالع في طريقة الشرود الثانية، وهذا تعقيد يرجع إلى أن مخلفات الذاكرة التي تعود إلى زمن ممارستي للقراءة الفائقة قبل الأربعين، تقفز فجأة تحت مظلة التأجيل.

جحيم في الباسيفيك

توّفر قراءة فيلم حربي، واحدة من قراءات عديدة ممكنة، لفهم أو لمُقارَبَة الأسباب الحقيقية الدفينة وراء الحروب، لا سيما إذا كانت القراءات الأخرى تعاني كثيراً من وطأة وسخونة التزامن بين الحرب والمقال السياسي المباشر، إلى جانب أن فرصة الفيلم في إعلان حقيقة ما، من حقائق الحروب، تُسْرَق في الغالب من تحت الأهداف المُعْلَنَة والمُعْتَمَدة التي تدير عجلة الدمار. الفيلم هو "جحيم في الباسيفيك"، بطولة الممثل الأمريكي الشهير لي مارفن، والممثل الأشهر الياباني توشيرو ميفوني، بطل أفلام أكيرا كوروساوا "راشومون"، و"الساموراي السبعة"، و"بودي جارد". أخرج فيلم "جحيم في الباسيفيك" المخرج البريطاني جون بورمان. الفيلم يدور عن الحرب العالمية الثانية، أثناء الحرب أو قرب نهايتها، يعلق الضابط الياباني توشيرو ميفوني على جزيرة في المحيط الهادي كما يكون على الجزيرة أيضاً الضابط الأمريكي لي مارفن. لن نرى على الجزيرة طوال الفيلم سوى البطلين. يتمتع الياباني أكثر من الأمريكي بسمات روبنسون كروزو المُروضة للطبيعة. ميفوني يملك حوضاً بدائياً لتقطير وتجميع ماء الشرب من مياه الأمطار. ومارفن يحاول سرقة شربة ماء. المواجهات بينهما على الجزيرة أساسها الصراع على البقاء أمَّا الصراع الأيديولوجي، فهو مُجسَّد بصرياً بشكل صارخ في ملامح توشيرو اليابانية، وملامح مارفن الأمريكية. ويبدو أن مُحَاوَلَة كل منهما، قتل الآخر، غير جادة، لكن لا يمكن أيضاً نسبتها إلى نزعة إنسانية كبيرة تعلو على أسباب الحروب، بل يمكن نسبتها إلى برجماتية باهتة تؤجل المُواجَهَة الحقيقية لحين الخلاص من جحيم الجزيرة. يتحدث توشيرو اليابانية، ومارفن يتحدث الإنجليزية، إلا أن التعبيرات بالأيادي والملامح تُكمل لغة التواصل، كما أن المخرج اقتصد إلى أقصى درجة، عدد الكلمات، لاعتقاده بأن هذا الاقتصاد، يُفسح المجال للصورة السينمائية، وهذا لم يحدث للأسف جمالياً، على الرغم من وحشيَّة الجزيرة، والماء المحيط بها. يصنع العَدوَّان الصديقان، محفَّةً أو مركباً من خيزران البامبو، للإبحار. هدفهما الوصول إلى جزيرة أكبر. اللقطات طويلة ومملة إلا أن المُشاهِد المُدرَّب يعرف أن هناك رسالة ما مؤجلة إلى نهاية الفيلم. وبعد معاناة يصل ميفوني ومارفن إلى جزيرة كانت مسرحاً لعمليات حربية، وفيها مؤن وطعام وشراب وملابس. يستمتع البطلان بحلاقة الذقن والشراب والطعام وبعض الملابس، إلى أن يأتي الحديث الحاسم عن معنى الفيلم ورسالته. يريد لي مارفن أن يسأل توشيرو ميفوني سؤالاً محرجاً، كيف يبدأ؟ والسؤال قاطع جداً، وتوشيرو لا يفهم الإنجليزية، والسؤال من الوقار والجذرية بحيث لا يجدي معه الإشارات التي استُخْدِمتْ واستُهْلِكتْ قبل ذلك طوال الفيلم في معان بسيطة أقرب إلى الكوميديا أحياناً. يتعثَّر لي مارفن، ويقلب شراب توشيرو، ويعتذر بفتور. لا يفهم توشيرو انقلاب الشراب بمعناه الحقيقي، ويعلن أن هناك الكثير من الشراب. يُقلِّب توشيرو في صفحات مجلة أمريكية، ويرى فيها أهوال الحرب، وأشلاء أبناء وطنه، فتحتشد ملامح الممثل العظيم توشيرو ميفوني بألم مكتوم يضغط على عينيه وعظمتي الفك والفم القابض على لحظة الانفجار بينما يحسم لي مارفن بضغينة كارثة السؤال الملتوي في حلقه، ويقول أخيراً لعدوه وصديقه، وبصيغة

الجمع التي تجرف في طريقها الغضوب توشيرو ميفوني لتطال اليابانيين جميعاً، بل تطال الجنس الأصفر كله: لماذا لا تؤمنون ب الله؟ لا يفهم توشيرو ميفوني السؤال الواضح، لكن تنفجر دموعه حزناً على أبناء وطنه. يكرر لي مارفن السؤال بصوت أعلى: لماذا لا تؤمنون ب الله؟ يستدعي السؤال القوي سؤالاً آخر. ألهذا ضربتْ أمريكا هيروشيما وناجازاكي بالقنبلة الذرية؟ هل عدم الإيمان كان حاسماً في قرار الضرب بأقصى قوة؟ وهل الحروب التي خاضتها أمريكا منذ الحرب العالمية الثانية لم تكن سوى حروب عقائدية؟ هل كان الجنود الأمريكيون يقتلون الفيتناميين بسبب عيونهم الضيقة؟ هل الإمبراطورية الأمريكية تقتل على أساس العقيدة والعنصرية، ولا تخوض الحروب كما تدعي من أجل الديموقراطية أو دفاعاً عن الحياة المدنية أو ضد إرهابيين تحاربهم في الظاهر وتدعمهم في الباطن؟ ينتهي الفيلم بانفجار كبير في الموقع العسكري على الجزيرة الثانية. ويهرب المخرج أو المنتج بمعنى أدق، من إحراج السؤال، بنهاية مُلفَّقَة. كانت نهاية الفيلم في السيناريو الأصلي مكتوبة بوجود جنديين يابانيين، يظهران فجأة على الجزيرة الثانية، ويحاولان قتل لي مارفن، ويتصدَّر لهما توشيرو ميفوني للدفاع عن صديقه وعدوه. ولأن المخرج لم يكن مخرجاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، تجرأ عليه المنتج، وجاء بلقطة لحظة انفجار القلعة من الفيلم الكوميدي "الحفلة" للممثل بيتر سيلرز والمخرج بليك إدواردز، ولزقها في نهاية الفيلم، ودون علم المخرج، وهي إهانة مهنية لا تحدث إلا مع مخرج نُص لبَّة.

في حلم رأيتُ نفسي سائراً بين بيوت قصيرة، نوافذها عريضة، وشرفاتها قريبة. فكَّرتُ أن القفز الاضطراري من إحداها لن تكون عواقبه وخيمة. تابعتُ السير، ومنَّيتُ نفسي بعدم ظهور أحدٍ في النوافذ والشرفات حتى لا أشعر بالإحراج من طول نظرتي. تخيَّلتُ نفسي مُقيماً على التوالي في البيوت القصيرة، أُزعج المارة بالظهور عارياً في النوافذ والشرفات، مُهدداً بقفز استعراضي استعرائي.

في كتابه "معنى الحياة" يكتب تيري إيجلتون الفقرة التالية:"المعنى" يتحول إلى مصطلح مشكوك فيه لدى مفكري ما بعد الحداثة كما عند الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، فهذا المصطلح يفترض أن شيئاً واحداً يمكن أن يمثِّل أو يرمز لآخر، وهو افتراض يجده البعض بالياً. وهكذا تسقط فكرة التأويل فريسة للهجوم، فالأشياء بصراحة شديدة، تعبر عن نفسها فقط، وليست رموزاً مبهمة لشيء آخر، فما تراه هو ما يصل إليك، أمَّا المعنى والتأويل، فيتضمنان رسائل وآليات خفية، أعماقاً متراصة أسفل أسطح، ولكن هذا النموذج الكلي للسطح- العمق، من منظور فكر ما بعد الحداثة، يبدو مشابهاً لميتافيزيقا عتيقة الطراز، ونفس الشيء مع الذات التي لم تعد مسألة أعماقاً داخلية، ولكنها الآن مفتوحة على الفحص والمشاهدة، باعتبارها شبكة لا مركزية، وليست روحاً مراوغة بشكل غامض. وفي طبعة شعبية لكلام تيري، وعلى امتداد لنقده لما بعد الحداثيين، يكون الواقع السياسي الذي نعيشه منذ خمس سنوات بغير باطن، أي أن

الحروب الآنية لا تركبها في وقت ما، آليات المعنى الاستخباراتية. المُفارَقَة أن الكائن ما بعد الحداثي المُتعارَف على تسميته الحديثة بالكولجي، لا يعرف أن انحيازاته السطحية تكمن جذورها مثلاً عند دولوز، إلا أن الفرق كبير بين سطح دولوز وسطح الكولجي، دولوز صعد من العمق إلى السطح، بينما الكولجي لم يختبر الأعماق، ولم يسمع عن ذكراها. الكائن الما بعد حداثي الكولجي السطحي هو نبوءة دولوز المشؤومة. فمنذ السبعينيات من القرن الماضي، أسس دولوز في كتاباته الجمالية حزمة من المقولات المعرفية التي تنذر بخسوف المعنى، منها على سبيل المثال مقولة العشب مقابل الجذر. العشب الشيطاني الذي ينمو في كل مكان دون بداية أو نهاية، عشب لا مركزي، لا يعرف الحدود، هو بشكل ما الهجرة السكانية للمناطق الأكثر أمناً، كرد فعل على الحروب الأهلية، عشب الباعة الجائلين المستشري في عواصم العالَم. وبما أن الظواهر بحسب الما بعد حداثيين يجب أن تُعالَج في ظاهرها فقط، فقد أقدمتْ الحكومة الفرنسية أمام احتلال المقاعد العامة في الميادين الشهيرة من قِبَل الباعة الجائلين والمشردين، على وضع أقفاص حديدية بأقفال على المقاعد لحمايتها من العُشْبيين. هذه مُعالجة فينومينولوجية من وجهة نظر الما بعد حداثيين، أمَّا التطرق إلى جذر المشكلة المتمثِّل في السياسات المالية العالَمية، واختلال توزيع الثروات، فهي طريقة ميتافيزيقية بالية لحل المشكلة.

وأغلقتْ التسلية أبوابها في وجهه بعد أن استنزف تسامحها وبالغ في الكفر بها والركون إليها معاً.

أعدُ بكتابة ما، قاطعاً على نفسي، وأمام مَنْ يتلقى الوعْد، مُدَّة من الزمن. يتم الأمر هكذا بمنتهى السهولة ثم تأتي الصعوبات التي كانت حاضرة أثناء الاتفاق إلا أنها فضَّلت الصمت كي تنفي عن نفسها تُهْمَة اضطهادي، وهي تُهْمَة أعلنتها مراراً في وقت إبرام الاتفاقات. من ضمن الصعوبات، هي المُدَّة الزمنية التي قطعتها على نفسي، وللوهلة الأولى تبدو مُدَّةً زمنية قصيرة، لكن زيادتها بتعديل الاتفاق، لا يقضي على المشكلة، لأنها تبدو قصيرة بعد التعديل أيضاً، إضافةً إلى مهانة التعديل في حد ذاته. ثاني الصعوبات، هي الشفْرَة التي تُعلَّق على رقبة الوقت، فتجعله بركاناً من القلق. ثالث الصعوبات، هي القدرات الكتابية المُطَالَبَة في كل اختبار بإثبات قطعي يغفر طول التَمْلْمُل أمام الزمن.

ما هو فني جداً وما هو عادي جداً ينتميان إلى الأفكار التي يُنْظَر إليها في العلن على أنها أفكار منفصلة ومعزولة تماماً، واحدة هنا وأخرى هناك، بينما في الخفاء تمتد حِبَال الود، وهو ود يضمن نقاء ما هو فني جداً ونقاء ما هو عادي جداً في عيون الذين لا ينتمون من قريب أو بعيد إلى الفني جداً والعادي جداً.

اضطراب الغرب

رفض جان كلود يونكر رئيس المفوضية الأوروبية الدعوات لعقد قمة جديدة داخل للاتحاد الأوروبي بشأن أزمة اللاجئين، قائلاً بأن دول أعضاء الاتحاد الأوروبي يجب أن تكف عن ترددها، وأن تطبق اتفاقات أُبْرِمَتْ بالفعل في هذا الصدد. كأنَّ جان كلود ينفي الارتباك عن إدارة الاتحاد الأوروبي، وما هي الاتفاقات التي تعرفها كل دولة في حالة استثنائية؟ هل سيل قمم الاتحاد الأوروبي التي عُقِدَت في فترة سابقة بشأن أزمة الاقتصاد اليونانية أهم من أزمة اللاجئين؟ أليست اليونان العاجزة اقتصادياً تُمثِّل لها أزمة اللاجئين اضطراباً اقتصادياً إضافياً؟ أم أن قمم الاتحاد الأوروبي تُعقد فقط عندما تتعرض مصلحة الدائنين للخطر؟ ثم هل هو اتحاد أوروبي في أمور بعينها؟ أم أن هناك نية بتحميل دول الاتحاد الفقيرة الأعباء الاقتصادية المترتبة على أزمة اللاجئين؟ بمعنى أن أوروبا الغنية، ألمانيا وانجلترا وفرنسا، ستتهرب من مسؤوليتها الأخلاقية؟ اتهم جان كلود يونكر حكومتي اليونان وإيطاليا بفشلهما في استقبال اللاجئين. لكن ماذا عن اندلاع حريق في مبنى مُعد لإيواء اللاجئين بمدينة هايدناو شرقي ألمانيا في أعقاب احتجاجات عنصرية عنيفة؟ لماذا لم يتهم جان كلود يونكر حكومة المستشارة أنجيلا ميركل بالفشل في التعاطي مع أزمة اللاجئين؟ أليس من المنطقي الاعتراف بأن دول الاتحاد الأوروبي، الغنية والفقيرة على حد سواء، تشعر بالارتباك أمام أزمة اللاجئين؟ طلب أيضاً جان كلود يونكر بتحديد حصة لكل دولة من دول الاتحاد الأوروبي لاستقبال اللاجئين. ألا يستحق إعلان الحصص لعقد قمم أوروبية متتالية، لأن المشاحنات ستبدو منذ القول بطريقة الحصص، عاصفة؟ وهل ستكون هناك مقايضات في تلك الحصص، على سبيل المثال تشطب الدول الدائنة لليونان شيئاً من دينها مقابل استقبالها حصة أكبر من اللاجئين؟ لكن يبدو أن موضوع الحصص سيكون صعباً، فالمستشارة أنجيلا ميركل تحدثت عن "حصص إلزامية" بينما تحدث الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند عن "آلية دائمة وإجبارية"، ويبدو من اختيار الكلمات، أن أنجيلا ميركل أكثر مُباشرةً من الرئيس الفرنسي الذي لم يستخدم كلمة "الحصص"، وأطلق للآلية الدائمة والإجبارية، فسحة من زمن المستقبل، أي متى تم الاتفاق بالإجماع في دول الاتحاد الأوروبي على العمل في أزمة اللاجئين بطريقة الحصص، تُفعَّل في الحال وفي اللحظة الآلية الدائمة والإجبارية، وكأنه يُعوّل بينه وبين نفسه، على عدم إجماع دول الاتحاد الأوروبي، على العمل بطريقة الحصص. أشارتْ أيضاً المستشارة أنجيلا ميركل إلى أنه لا بد من مراعاة القوة الاقتصادية، ومساحة كل دولة بالطبع عند تطبيق نظام الحصص في توزيع اللاجئين. ولو كان من الممكن أخذ كلمات أنجيلا ميركل بمعناها الصريح، لكانت هناك بارقة أمل لدول الاتحاد الفقيرة، فألمانيا أقوى دولة اقتصادية في أوروبا، معنى هذا أن حصتها من استقبال اللاجئين ستكون أعلى حصة في دول الاتحاد الأوروبي، لكن هذا قد يكون مستفزاً لليمين الألماني المتطرف داخل بلادها، وحادثة حرق مبنى إيواء اللاجئين بمدينة هايدناو شرقي ألمانيا خير دليل. من زاوية أخرى كانت آخر استطلاعات رأي في فرنسا تقول بأن 52 في المائة من الفرنسيين لا يرغبون في فتح

بلادهم للاجئين بينما تقريباً النصف الآخر من الفرنسيين لا يجد مشكلة في إيواء اللاجئين. ما هو الخط الفاصل الرفيع بين تحويل الرفض والقبول إلى نزعات يمينية وقومية أو نزعات إنسانية أخلاقية؟ وآخر استطلاع رأي في بريطانيا 51 في المائة يؤيدون الخروج من الاتحاد الأوروبي، وهذا قبل الاستفتاء الكبير والحاسم المزمع إعلانه في بريطانيا قبل نهاية 2017، لقول الكلمة الأخيرة، إمَّا البقاء في الاتحاد الأوروبي، أو إطلاق رصاصة الرحمة عليه. وقالت أغلبية كبيرة من التي كانت تؤيد البقاء في الاتحاد الأوروبي بأنها ستفكِّر في تغيير رأيها إذا تفاقمتْ أزمة الهجرة إلى أوروبا. ومن نثار تبادل الاتهامات تنال الولايات المتحدة الأمريكية من إيطاليا شيئاً بسيطاً، على الرغم من أنها المُحرك الفاعل في حروب الشرق الأوسط، بل إن أوروبا كلها تحمل أضرار التبعية المفرطة للسياسات الأمريكية التي قد تتدخل في اقتراحات حصص اللاجئين بمنظور المصالح الأمريكية، فهي التي تُصعِّد وتيرة الحروب، وهي التي تعرف على وجه التقريب، المدة الزمنية المُستغْرَقة في مُحارَبَة الإرهاب، وكلما اتسعتْ رقعة الإرهاب، زادتْ أزمة اللاجئين. من غير خجل على أوروبا أن تعترف بضعفها، وتطلب من أمريكا تحديد حصص اللاجئين لكل دولة. أخيراً هناك شيء يحبه التاريخ، وهو المُفَارَقَة، فالفوضى الخلاقة، والتفتيت والتقسيم، والحروب الدائمة، وهي من أدبيات السياسة الأمريكية، ستنتقل في النهاية إلى الولايات المتحدة، التي ستكتشف فجأةً أنها قارة، وكل ولاية في القارة من حقها أن تكون دولة، وكما تدين تُدان، وطبَّاخ السم بيدوقه.

منذ فترة وأنا أكتم هذه المُلاحَظَة، وهي تضغط على عقلي كلما نزلتُ الشارع لشراء شيء أو لتمْشية لا أجد لها مكاناً سوى ناد قريب من بيتي لا أحبه كثيراً، لكنه أفضل في النهاية من مُلاحَقة المُلاحَظَة الضاغطة على عقلي، وهي بقول صريح: انعدام الوجوه في الشارع رغم كثرتها، فلا هي بالقبيحة أو الجميلة أو العادية، أو لا يصلح هنا القبح أو الجمال ودرجاته المُتفاوتة للتعبير عن تلك الوجوه، وكأنّها لا تستحق إلا النفي، نفي اليأس والانهزام، هي في أدق وصف لها، لا شيء، عدم صرف، عار علينا وبنا جميعاً يجب كتمانه.

اضطراب الغرب 2

خلال مؤتمر لحزب الاتحاد المسيحي الديموقراطي الذي تتزعمه المستشارة أنجيلا ميركل، والذي عُقد في برلين يوم السبت 12 سبتمبر، قالتْ المستشارة: على اليونان أيضاً أن تتحمل مسؤولياتها في حماية الحدود الخارجية للاتحاد الأوروبي غير المؤمنة حالياً. كأنَّ ميركل بكلمة "أيضاً" تعني أن اليونان ربما افترضتْ بسبب الضعضعة الاقتصادية التي تعاني منها، أنها في حلٍ من الاهتمام بقضايا اللاجئين طالما أنها مجرد نقطة عبور للاجئين الذين يعرفون أن وجهتهم الحقيقية هي الدول الغنية مثل ألمانيا، بل ربما هي فرصة سقطتْ في حِجْر اليونان، وهي صالحة لرد جميل الذل الاقتصادي

الذي مارسه الدائن الألماني على صُنَّاع الحضارة، أحفاد أرسطو وأفلاطون وسوفوكليس. من المعروف أن القسم الأكبر من اللاجئين يعبرون تركيا قبل الانتقال بحراً إلى الجزر اليونانية، ومن بعدها إلى دول الاتحاد الأوروبي. وبسبب الأعداد الهائلة للمهاجرين، لم تعد السلطات اليونانية قادرة حتى على تسجيل أسماء اللاجئين الذين يعبرون أراضيها للانتقال إلى صربيا، ومنها إلى المجر بهدف الوصول إلى ألمانيا بشكل خاص. يبدو أن السلطات اليونانية تبتسم أمام تعبير "ألمانيا بشكل خاص"، وتقول في سرها: دوقي كمان حلاوة الزعامة والغنى، أيوا أنا شمْتانة، يا نعيش زي الفل، يا نموت إحنا الكل. ادفعي ضريبة السكرتارية لأمريكا. أكملتْ المستشارة الألمانية قولها بأن المهاجرين الهاربين من الحروب والاضطهاد فقط هم الذين يمكنهم البقاء في ألمانيا، وتابعتْ، أمَّا الذي ليس بحاجة إلى حماية، والذي يأتي لأسباب اقتصادية، مهما كانت مُبررة، لن تكون له فرص بالبقاء عندنا. طيب إزاي يا خالتي ها تفصلي بين أسباب الحرب وأسباب الاقتصاد، وهما وجهان لعملة واحدة؟ الارتباك سيد الموقف. حاسس بيكي. طمعانين فيكي عشان غنية. البي إم دابليو، والبيرة الألماني، والشوارع النضيفة، والغابة السوداء بتاعة هيدجر، عقلانيات هيجل وكانط. دوام الحال من المحال. كملي يا خالتي كملي. ميركل: علينا أن نقول هذا بشكل واضح، وإلا فإننا لن نكون قادرين على تقديم الحماية اللازمة للذين هم بحاجة إليها. شكلك يا خالتي خايفة من هجرة ناس من دول البلقان إلى ألمانيا. يعني قصدك إنك خايفة من بلغاريا والبوسنة والهرسك والجبل الأسود واليونان ومقدونيا وكوسوفو وكرواتيا ورومانيا وسلوفينيا وصربيا وحتة من تركيا وحتة من إيطاليا. ميركل: مصيبة سودة ومنيلة على دماغنا ودماغ الماكينات الألمانية، تخيل يا مؤمن 40 في المية من إللي طالبين لجوء لألمانيا هذا العام، كانوا من دول البلقان، شيء لا يسدقه عكل.

أجرت صحيفة لو فيجارو مقابلة مع الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي رئيس حزب الجمهوريين الحالي تكلم فيها عن موقفه من خطة الهجرة التي قدمها الرئيس فرنسوا هولاند، ودعا ساركوزي في المقابلة إلى إعادة تأسيس السياسة الأوروبية ابتداء من اتفاقية شنجن منتقداً سياسة هولاند للهجرة، والتي تفتقد إلى الاستراتيجية، ورافضاً مبدأ استقبال اللاجئين في دول الاتحاد الأوروبي على أساس الحصص. واعتبر ساركوزي أن هناك ثلاثة أنواع من الهجرة، النوع الأول، وهو الهجرة الاقتصادية، التي يرفضها رفضاً قاطعاً، كما ترفضها ميركل، ويبدو أن الهجرة الاقتصادية بعبع أوروبا، ففرنسا من الدول الغنية، لكنها ليستْ بغنى ألمانيا، وهي مُرشَّحة لانزلاق اقتصادي يجعلها في مرتبة إيطاليا وإسبانيا. وهذا يعني أن فاترينة الرفاهية الفرنسية مُعرَّضة للشرخ. النوع الثاني من الهجرة، وهو الهجرة لأسباب سياسية، وهي هجرة تقبلها فرنسا، وتدافع عنها باسم المبادئ الإنسانية. يعني لمَّا الخميني فرنسا استقبلته في السبعينيات بقرية نوفل لو شاتو الشهيرة بصناعة النبيذ، والشهيرة أيضاً بإقامة الفنانين زي مارجريت دوراس ونجمة هوليوود ديانا دوربين، ده ما كانش استقبالاً لرعاية الإرهاب، ولاَّ كان الخميني

مدرب اسكواش، وإحنا ما نعرفش؟ وكان استقباله باسم المبادئ الإنسانية؟ ولاَّ مبادئ الحضَّانات الغربية لأجنَّة الإرهاب؟ ما علينا قول يا عم ساركوزي. النوع التالت من الهجرة قال لك: الهجرة إللي بتسببها الحروب، حيث يعتقد ساركوزي بأن اللاجئين السوريين والعراقيين يحق لهم اللجوء إلى فرنسا على أن يعودوا لبلادهم عندما تنتهي الحرب. أي كلام وخلاص، أي هَبَل في الجبل. طيب إنت يا بعيد تعرف الحرب ها تنتهي إمتا؟ طيب الموكوسة ميركل تعرف؟ أمريكا نفسها إللي دوَّرت عجلة الحرب تعرف؟ التناقضات فرتكت ترنك الخطاب الغربي. الفوضى الخلاَّقة التي رمت أمريكا بذرتها في الشرق تطال الآن الغرب ثم ستطال أمريكا نفسها في زمن لاحق.

اضطراب الغرب 3

مشهد المهاجرين إلى أوروبا يزداد تعقيداً، والتعقيد يطال الاسم ذاته، لاجئ أم مهاجر؟ ربما يرتاح الأوروبيون لتعبير لاجئ، لأنه يوحي بأن هناك إمكانية في المستقبل، لعودة اللاجئ إلى بلاده بعد زوال الحرب، بل إن هناك حكاية رمزية عن الفتاة "جينان بادل" الكردية الإيزيدية التي فرَّت إلى فرنسا، وكتبت كتاباً عن أهوال داعش بعنوان "جينان سبية داعش"، وقابلتْ الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند، وبعد الاحتفاء بها، قالتْ بأنها ترفض اللجوء الذي عُرض عليها للإقامة في فرنسا، وتريد العودة إلى بلادها، إلى إقليم كردستان بالعراق. هذه هي الرسالة الهامة الموجَّهة لكل اللاجئين، وبحضور فرانسوا هولاند الذي قال للفتاة الإيزيدية: أكدي لكل أكراد العراق دعمنا وصداقتنا، إنقلي هذه الرسالة. المنطق يقول باستحالة عودة "جينان"، لكن الرسالة أمام الكاميرات، وفي حضرة رئيس الجمهورية، أهم كثيراً مما سيحدث بعد اللقاء. من المحتمل أن لا تعود "جينان" بعد اللقاء إلى بلادها، ومن المحتمل أيضاً أن تمنحها فرنسا إقامة. مسكينة "جينان" أم مسكينة فرنسا؟ بؤس "جينان" البالغة من العمر 19 عاماً أنها قد لا تعرف أن المُحرِّك الحقيقي للدواعش على الأكراد، هو أردوغان، وأن أمريكا تعطيه الضوء الأخضر لإبادتهم، وأن أوروبا توافق بالتبعية. فرنسا أشد بؤساً من "جينان"، لأنها ارتضتْ بترويج إعلامي هزيل رغم التناقضات والحقائق شبه المعروفة، وكأنَّ هذا أقصى ما يملكه الضمير الغربي الفرنسي. أمَّا تعبير المهاجر غير المُفضَّل لأوروبا، فهو يوحي بإقامة دائمة في أرض الغرب. المجر تشيد سياجاً على حدودها مع صربيا، وتستخدم الغاز المسيل للدموع، ومدافع المياه لرد المهاجرين. الصحف الأمريكية تتهم المجر وكرواتيا بانعدام الانسانية لتخفيف العبء عن ألمانيا التي أخذتْ شو الإنسانية بسلفي المستشارة أنجيلا ميركل مع بعض المهاجرين ثم تحصنتْ خلف دول أوروبا الفقيرة على أمل أن تكبح هذه الدول في شجارها المتصاعد، وصول المهاجرين إليها. تلتقط أنجيلا ميركل أنفاسها، وهي تتابع المشاجرة بين المجر وكرواتيا. وصف وزير الخارجية المجري قيام كرواتيا بنقل المهاجرين إلى الحدود مع المجر على متن حافلات، بالأمر غير المقبول. وأعلن رئيس الوزراء الكرواتي أن بلاده عاجزة عن استقبال المزيد من المهاجرين، وأنها ستقوم بترحيلهم إلى الدول الأخرى، وفي مقدمتهم

المجر. في المشهد المعقد أيضاً، والذي لا تلوح في أفقه انفراجة قريبة، عالَم كامل خفي من السوق السوداء حول المهاجرين، وهي تجارة بلا قلب، هدفها الوحيد المال، وقد تضرب تلك التجارة السوداء أو التجارة في البشر، كل الاستراتيجيات الأوروبية للتحكم في أعداد وانتماءات المهاجرين، وخطط الاستيعاب، وبرامج التأهيل، والدمج الديموغرافي. وبهذا ستواجه أوروبا جبهتين في الوقت ذاته، جبهة المهاجرين، وجبهة المهربين. والمواجهة لا تقتصر على سنتين قادمتين أو ثلاث بل لعقدين أو ثلاثة طالما أن أتون الحرب ما زالتْ مشتعلة في الشرق الأوسط، والدولة العظمى التي بيدها إنهاء الحرب، لم تعد عظمى بما فيه الكفاية، والجرأة عليها تزداد يوماً بعد يوم، والتنين الصيني يسحب من تحت قدميها ببطء، بساط الاقتصاد، التنين الصيني الذي إذا مَثَّل العطس، أصيبتْ الولايات المتحدة الأمريكية بزكام حاد، أمَّا أوروبا فقد تُصاب بالتهاب رئوي.

تليفزيون قديم كاترون بلمبات من زمن السبعينيات. تنظر وأنت صغير في صندوقه الكبير وراء الشاشة، كأنك ترى بيوتاً وممرات وشوارع بعواميد إضاءة خافتة. عالم آخر خلف الشاشة. أخذ التليفزيون وقته في الإحماء. الساعة الثالثة ظهراً. موعد دخول هيتشكوك السلويت في بروفيل مرسوم لكرشه ووجهه. يملأ المساحة على الخلفية البيضاء. معجزة أمام سنواتك العشر. تأتي الجريمة، ولا يمنع النهار العالي، وراء شيش النافذة، خوفاً.

نسيتُ اسم الممثلة وأنا أتحدث عنها مع صديق. كان النسيان مُفاجئاً، وطيَّاراً كما الكحول. استعنتُ بوصف ملامحها، سحبة العين إلى الخارج، وشَنْطة الأنف قليلاً، وترْبيعة السنَّتين الأماميتين في واجهة فمها. لم يتذَّكر الصديق أيضاً اسم الممثلة، أو بمعنى أدق لم يكن يعرف اسمها. انتقلتُ إلى فيلم آخر كان الصديق قد شاهده، وعرف في الحال وجه الممثلة، واستأنس بوصفي السابق لملامحها. فكَّرتُ أن الاسم أكبر فَبْرَكة صنعها الإنسان، وهي لا تصمد في مجرى الزمن، وهي إشارة عجْز تستبق مصيرها المؤلم. فتح الصديق موقعاً سينمائياً، وأنا معه على التليفون، وجاء باسم الممثلة، وعند سماعي للاسم الهارب، رددته مرة ثانية بصوت عال وعدوانية، وكأنني أنا مَنْ تذكَّرتُ الاسم.

أين هي الحدود الفاصلة في الإعلام بين الحرب على داعش، والدعاية لها، والخوف منها، والرغبة في القضاء عليها، والرغبة في استثمارها؟ قد يختلط في خبر واحد عن داعش كل التناقضات. هناك على الأقل ثلاث تجارات كبرى ترتبط بداعش، تجارة السلاح، تجارة الأعضاء، تجارة المخدرات. في خبر واحد عن داعش نحن نحاربها، وندعمها، ونقضي عليها، ونطيل عمرها. العولمة تسمح بتلك التناقضات، تسمح بتلك الفوضى. اليأس من القضاء على داعش يساوي في قوته الأمل في القضاء عليها. في

وسائل الإعلام يُنْحَت اتهام متداول، وهو أخرج الداعشي الصغير الكائن بداخلك، وكأنَّ الداعشي الصغير المكبوت داخل كل واحد منا، هو طبقة من طبقات النفس الفرويدية المظلمة. ماذا لو كانت المسألة أكبر من هذا؟ مثلاً أننا أمام دورة انحطاط تاريخية، لازمتها حروب على مصادر الطاقة والمياه، وانفجار سكاني كوني طالما أن الهجرات الديموغرافية تنسف توازنات الدول بأعدادها السكانية المعتادة، فإن الكتلة البشرية الرجراجة تندفق هنا وهناك بحسب شدة الحروب وطول أمدها. أضف إلى ذلك الكوارث البيئية والمناخية. في السابق كانت البشرية مُهددة بخطر السلاح النووي، واليوم أصبحتْ البشرية بين كمَّاشة السلاح النووي والفكر الداعشي. قامتْ السياسات المالية منذ عقود على الأسواق المفتوحة، على الاستعراضات، على زوال الحدود، على حريات الانتقال، ثم فجأة، وبشكل دراماتيكي، يفتقد الملايين حس الأمن والدعة والتحضر. لكن إجراءات العزل، وقيود الحركة، تتطلب مراجعات جذرية للسياسات المالية. وكما يضطر أبطال فيلم أمريكي إلى عزل مجموعات أصيبتْ بفيروس الزومبي على أثر عضة مجهولة، فنحن الآن مضطرون لعزل مجموعات الدواعش، والقضاء عليها، لكن الدواعش في كل مكان، وتحولاتها فجائية، فصديقة البطل في الفيلم الأمريكي التي تحارب معه في عزل الدواعش الزومبيين، فجأة تتحول ضده. ونعرف من تفاصيل الدراما أنها أخذتْ العضة الداعشية من حسابها على الفيس بوك. يطلب البطل من إدارة مكافحة الدواعش قطع الفيس بوك عن أمريكا كلها. يوافق مدير إدارة مكافحة الدواعش بشرط إخفاء الخبر عن العالَم أجمع. يتهكم البطل على المدير بأنه يخاف من خسارة البورصة وشماتة الصين.

لا أعرف إن كانت الحكاية حقيقية أو مُتخيَّلة، رأيتها رأي العين أو سمعتها، فهي من زمن الطفولة. الحكاية عن رجل شديد الشُقْرة كان يحمل دائماً صندوقاً مستطيلاً أشبه بحقيبة الفيولينا. وكان يضع في الصندوق لوحاً من الثلج، فإذا داهمته حرارة الشمس في تنقلاته، يفتح حقيبته، ويُخرج اللوح الثلجي، ويقيمه على أرضيَّة الصندوق بحيث يسمح لأسفل ذقنه أن يحتضن الضلع الضيق من أضلاع المستطيل الثلجي كما يُبيِّت عازف الفيولينا إرتكازها تحت ذقنه. يُحرِّك الرجل رأسه بتلذذ لتبريد رقبته الحمراء. كان قومسيونجي سيارات. وكان قطع حديثه مع الزبون لإخراج اللوح الثلجي ثم العودة إلى الحديث فعالاً في إتمام عمله. لأكثر من أربعين سنة فكَّرتُ مراراً في تعقيدات من نوع أن اللوح الثلجي سمح له بزيارات مُفاجئة لبيوت أغلقتْ أبوابها ونوافذها هرباً من القيظ.

خرجنا في الظهيرة من نادي حلوان العام. دامتْ جلستنا تحت ظل شجرة ذقن الباشا ساعتين ونصف الساعة. نسرين لامتْ نادية على أنها لم تبد رأياً كانتا قد اتفقتا عليه قبل الدردشة مع أحد أعضاء مجلس إدارة النادي. كنتُ أفكِّر في الغداء. بيننا وبين البيت نصف ساعة من المشي. نسرين تنخرط في النقاش، وتبتعد عن ظل صف الأشجار،

فيصبح ثلاثتنا في ضوء الشمس الحامية. أسحب نادية من مرفقها إلى جوار الرصيف، فتتبعها نسرين دون مُقاومة. مشينا تحت ظلال أشجار التين البنغالي المائلة قليلاً إلى خارج سور النادي. كانت ذراع نسرين شديدة البياض تخرج أحياناً وأثناء حديثها إلى الضوء العالي ثم تعود إلى الظلال. نسرين مع قطع أشجار التين البنغالي الثلاث التي تقف في طريق حمام السباحة الجديد. ونادية تفضِّل توسيع حمام السباحة القديم. كنتُ أعمل بعقد مؤقت في النادي منذ سنتين كمدرب لفريق السباحة. لولا ذهابنا مباشرة بعد جلسة ذقن الباشا إلى الغداء في بيت نادية لما علقتُ ساعتين ونصف الساعة انتظاراً لطاجن البامية بالعكاوي. تجاوزنا في المشي مُشَارَكَة أشجار التين الثلاث في صنع الظلال..

في بداية السبعينيات من القرن الماضي كانت خيمة برِلْوُّ الطلياني أول خيمة يتم إعدادها في الأرض الخلاء بين العزبة البحرية والعزبة القبلية. ويبدو أن الاسم الإيطالي ناله الكثير من التطجين والتشويه في النطق العامي، وكانت الوقفة على اللام كأنها وقفة على تبَّة عالية ثم تنحدر الوقفة انحدار الغلظة، لواو ثقيلة، وتشديد أثقل. خيمة سيرك برِلْوُّ عبارة عن اسطوانة عملاقة من عروق الخشب الزان، أسفل جوف الاسطوانة يقف برِلْوُّ وابنه، وهناك العربة والموتوسيكل والعجلة، وأعلى فوهة الاسطوانة يقف المُشاهِدون. الوالد سيركب الموتوسيكل والعربة، والابن سيركب العجلة، لا مُفاجآت في سيرك برِلْوُّ، العرض ثابت منذ سنوات. تنتصب خِيَم المولد الأخرى، خيمة سيرك الحلو للأسود، وخيمة المقامرة، وخيمة رقص شرقي، وخيمة ذِكْر، ومراجيح وأرجوزات وغُرَز حشيش وعربات كُشري وترمس وحمص شام. صعدنا حول الاسطوانة من الخارج. رفعتني والدتي وأجلستني على كورنيش الاسطوانة الحديدي، وأفلتت ساقي من بين الكورنيش، فأصبح حاجز الحديد في منتصف صدري، وأحاطتْ بطني بيدها السمينة. رشقتْ خالتي فوزية قرطاس الترمس في تقويرة فستانها. كنتُ مشرفاً في جلسة ملوكي على فوهة الجحيم. أينعتْ الرؤوس على الكورنيش الحديدي، ودَلْدِلتْ جباهها، وانطلقتْ الزمجرات الأولى للموتوسيكل، زمجرات تشي بأن ارتفاعها سيكون مدوياً. كان مستر برِلْوُّ يلبس الحذاء أبو رقبة، ويضبط وضع الخوذة والنظَّارة على عينيه، والقفَّاز به شبابيك في باطن ومفاصل أصابعه، ويقبض به على مقود الموتوسيكل. يدور الدائرة الأولى على الأرض الخشبية، تزداد السرعة، فيسرق اللحظات الحرجة على الحلقة نصف المائلة بين الأرض والجدار إلى أن يستلم الجدار الدائري، ويعلو موتور الموتوسيكل، وتهتز عروق الزان المرنة، وترتفع صيحات الإعجاب والخوف والهستيريا، ورعشة حديد الكورنيش موصولة بصدري، وذراع والدتي يزداد إحكاماً حول بطني، وجسم مستر برِلْوُّ مشدود إلى الخلف من زاوية نظري. استراحة. تضرب والدتي بالكوع جنب شقيقتها، وهي تنظر باستنكار متسامح إلى قرطاس الترمس المرشوق في صدرها. عربة برِلْوُّ الشبيهة بعربات السباق خَرَّمتْ الآذان، وأحالتْ الاسطوانة إلى شُخْليلة، فَرَقعِتْ خالتي بصوتٍ

بين أصوات، وكَلْبِشِتْ والدتي بيديها حول بطني، أمَّا عجلة ابن برِلْوُ فقد كانت نزهة رشاقة.

أسميتُ الترابيزة نيتشه أو الزجاج رقَّاص الصدفة. كانت ترابيزة لرمي الزهر على مُربَّع من الزجاج، يحوطه أربعة جدران من الخشب، بارتفاع يسمح بكبح جماح الزهر. كان التحكُّم في رمية الزهر مستحيلاً. في الأركان الأربعة يضع كل مقامر رهانه، ويبدأ صاحب الترابيزة الواقف في منتصف ضلع من أضلاع المُربَّع الزجاجي، برمية البداية، الدو يك رقم خسارته الكبرى، ويعطي بسببها لكل ركن قيمة ما وُضع فيه، لكنه يرمي رمية البداية من جديد. الشيش بيش رقم ربحه الأكبر، وبسببه يأخذ نقود الأركان الأربعة، ويبدأ من جديد. أي أرقام أخرى غير مزدوجة، الأعلى فيها هو الرابح، لكن الرقم المزدوج يربح أعلى رقم غير مزدوج فيما عدا الشيش بيش، ويخضع الربح في الأرقام المزدوجة للأعلى، الدُرجي يربح الدوسة، والدوش يربح الدَبَش، لكن أيضاً الدوش لا يربح الشيش بيش، وبهذا تدور رمية الزهر على الأركان الأربعة، ويستعدل كل مقامر ورام للزهر، نفسه ليصبح في منتصف ضلعين من أضلاع المربع الزجاجي، ويستجيب المقامرون في الأركان الثلاثة لحركة الإزاحة الآلية.

حلمتُ بنافذةٍ، واعتبرتُ وجودها ممكناً ولا نهائياً شرط أن يكون هذا الوجود غير ضروري لوجود نوافذ أخرى، وهي لا تصارع النوافذ الأخرى في الاستخدام الإنساني، بل هي لا تتوفر على طراز معماري، ولأنها أبقى من النوافذ جميعاً، ولم تستعر شيئاً منها، فهي خائنة لذكْرَاها.

سينما شارلي
لا نعرف من اللقطات الأولى في فيلم "العصور الحديثة" 1936 لشارلي شابلن، طبيعة المُربَّعات الحديدية المسطحة التي تعبر على سير أمام شابلن عامل المصنع، ولا نعرف أيضاً دورها الجزئي أو تركيبها النهائي في آلة مكتملة، وربما لا يعرف أيضاً شابلن العامل البسيط في المصنع شكل الآلة النهائية المكتملة. لكن شابلن يعرف أنه بمجرد مرور المُربَّع الحديدي المسطح أمامه على السير، فلا بد من برْمٍ أو لفٍ سريع لصمولتين على المُربَّع الحديدي المسطح، وذلك بمعونة مفتاحين حديديين لهما عروتان مغلقتان. البرْمَة أو اللفَّة يؤديها شارلي بخفة ورشاقة وانسجام تام ليديه وكتفيه والتواء رقبته. باختصار جسد شارلي العامل الماهر مكرَّس كله لزمن برْمٍ أو لف الصمولتين. صاحب المصنع القابع في غرفة بعيدة باردة، يتفجَّر مللاً من لعبة البازل، هو مَنْ يتحكَّم في إيقاع جسد شارلي، وهو مَنْ يطلب زيادة سرعة جريان المُربَّعات الحديدية المسطحة إلى حد أن شارلي ينجرف معها، بمفتاحيه إلى هوة الآلة العملاقة. شارلي الطيب البسيط المخلص في عمله، يرفض أن يفلت منه برْم أو لف الصمولتين، فيذهب بجسده الضئيل وراءهما. نحن الآن في المكان الغامض الذي يبتلع المُربَّعات الحديدية

المسطحة إلا أن المزيد من التروس العملاقة تخفي طبيعة المُربَّعات الحديدية المسطحة. شارلي بين التروس. اللقطة الشهيرة الآخذة بنَفَس السينما لأكثر من سبعين عاماً. ترس يُسلِّمه لترس آخر بانسيابية. التروس ترعى شابلن، رغم قسوتها. الحديد كأمٍ رؤوم. يُفوِّت شابلن على الآلة تاريخ اضطهادها وجهامتها. ولهذا لا تصمد القراءات الأيديولوجية في احتواء ثراء الفيلم. يخرج شابلن من التروس بروح الكوميديا. خُلق من جديد بين أسنانها. شارلي يبرم بمفتاحه أنف زميله، ويلف زرارين كبيرين على جيب سكرتيرة. كل شيء في العالَم يحتاج إلى برْمَة ولفَّة من مفتاحه السحري. صواميل العالَم المفكوكة تحتاج إلى تربيط. ينتهي شابلن بانهيار عصبي، وفقدان لعمله. يعمل شابلن دائماً في أعمال مؤقتة، فحالته الأساسية هي حالة المُشرَّد، ورغم إخلاصه وتفانيه ورضاه في أعمال متنوعة يُكلَّف بها إلا أن حالة التشرُّد الأصيلة المصيرية تنتصر في النهاية، وكأنَّ شابلن نفسه لا يقبل الخضوع والركون إلى عمل دائم، ولهذا تستوي عنده قسوة صاحب المصنع مع قسوة سوء الحظ، يستوي عنده عقاب الرأسمالية مع عقاب الميتافيزيقا، الشيء الهام عند شارلي أنه لا يحمل ضغينة للاثنين معاً. الأحمال تثقل الكوميديا، والتراجيديا تعوق الحركة. شارلي ممثل كوميدي خفيف الحركة. يذهب شارلي بجواب توصية للعمل في حوض بناء السفن، وفي أول بحث له عن أسافين خشبية طلب منه صاحب العمل تجميعها، سحب شابلن إسفيناً خشبياً كان يثبِّت هيكل سفينة ما زال في طور البناء، فاندفع هيكل السفينة إلى الماء. نظر شابلن مذهولاً إلى غرق الهيكل، ونظر إلى صاحب العمل ثم أخذ قبعته وعصاه فاقداً عمله تقريباً قبل بدايته. في حياته عمل شابلن بائع جرائد، وعامل مطبعة، وصانع ألعاب، ونافخ زجاج، وساعياً لدى طبيب، ومؤلفاً موسيقياً، وكاتب سيناريو، وممثلاً هزلياً، ومخرجاً سينمائياً. شابلن رجل المهن جميعاً. ينتقل من مهنة لأخرى أو يجمع بين مهنتين بهيئة المُتشرِّد المحب للعمل. في فيلم "العصور الحديثة" يحمل شابلن بطريق الخطأ راية ثورية، فيمشي خلفه متمردون، وكأنهم كانوا يفتقدون زعيماً. تقبض الشرطة على عناصر من المتمردين. لكن أين الزعيم حامل الراية؟ يخرج شابلن برايته من بلاَّعة المجاري. لمسة كوميديا موجعة. الثورة تختبئ في بلاَّعة مجاري. شابلن مُشرَّد لكنه ليس ثورياً، فوجوده الفردي البسيط ولقمة عيشه، أعز عليه من عمل جماعي لا يعرف عواقبه وتداعياته وتناقضاته. وفي السجن أيضاً يُثبت شابلن استقامته بإحباط هروب بعض المساجين الجنائيين، فيُكافأ بامتيازات صغيرة ترضى بها نفسه المتواضعة، وتعظمها، وكأنها امتيازات إقامة في قصر منيف. ثم تأتي ساعة المسؤولية، ويزف مدير السجن خبر الحرية إلى شابلن الذي يسأل بأدب إن كان يستطيع البقاء هنا. ثورية شابلن المعكوسة. يُفضِّل البقاء في السجن خوفاً من لهيب الحرية التي تعني له البحث عن لقمة العيش. يحب العمل لكنه يُفضِّل التبطُّل إن وُجِدَ كهبة من السماء. يتعرف بعد خروجه من السجن على مُشرَّدة أخرى، الممثلة بوليت جودار، ويحلم معها ببيت صغير. تتجدد الرغبة في العمل، ديناميو الدراما الشابلنية. شارلي حارس نوبتشي على مركز تجاري كبير. حلم الاستهلاك الأمريكي. طوابق للطعام والشراب والملابس. جنَّة مغلقة طوال

الليل على شارلي وبوليت. التجاوز لا مفر منه. إحداث النعمة. وكي تكتمل الدراما، لصوص يسطون على المركز التجاري، بينهم العامل صديق شابلن الذي بَرَم أنفه يوماً بمفتاح الصواميل. يتعانقان. دراما شابلن لا تحمل الضغينة، وهي دراما لا تستثمر الذاكرة أو الحدث الماضي إلا في أضيق الحدود. دراما حاضرة أبداً. نسيان الماضي هنا بمعنى صحة الحدث الدرامي قياساً بالصحة البدنية الممجَّدة من قِبَل نيتشه. ليس من الغريب أن شابلن في أفلامه يتمتع بصحة بدنية عالية تسمح له بكافة الأعمال الجسدية. عودة للسجن ثم خروج ثم عودة لتنويعات كوميديا الآلة العملاقة. أسطى الآلة تنحشر رأسه بين التروس بسبب صبيه شابلن. تنقطع الكهرباء عن المصنع وقت الغداء. شابلن الطيب يحاول إطعام الأسطى. البيضة المسلوقة تقف في حلق الأسطى. يضرب الصبي رأس الأسطى. تقفز البيضة في الهواء. قمع الكيروسين في فم الأسطى. قهوة بطعم الكيروسين. عمل آخر مع بوليت جودار. جرسون ثم مغني. ينجح شابلن في الغناء، لكن الشرطة تبحث عن بوليت جودار. الهروب إلى الفضاء المفتوح. يحث شابلن زوجته في الحياة بوليت جودار على الابتسامة.

أتخيَّل الكتابة كأنها عربة سباق على طريق بمحرك ألماني رباعي الدفع، كانط، هيجل، نيتشه، هيدجر، لكنَّ خزَّان الوقود المترع لحد التخمة، والمُفصَّل في كابينة القيادة الصغيرة، بحجم خمس شاحنات عملاقة. خمسون طن من الوقود جاهزة للانطلاق. غمزة هينة من مفتاح التشغيل. صوت الموتور الناعم. الكاتب السائق يدوس على دوَّاسة البنزين. تزمجر إسطوانة العقل المحض. يدوس أكثر. تصرخ فلسفة الحق. يرفع قدمه عن الدوَّاسة. تختفي الصرخة. يدوس بنَفَسٍ أطول. صِوَات حيَّاني للعود الأبدي. الدوَّاسة على آخرها. دَخْنَة احتراق الوجود.

كتبتُ في مقدمة رواية انتهيتُ أخيراً من كتابتها أن نقائص رواية ما تُقابل في الغالب مقاصد فارغة لم أستطع تحقيقها لا سيما وأنني ألوِّح بالمقاصد في المقدمة أفضل من سردها داخل الرواية. كان أمامي احتمالات أربعة، أن يكتفي القارئ بقراءة المقدمة، ولا يقرأ الرواية، أو أن يقرأ الرواية، ويترك المقدمة، أو أنه يقرأ الرواية أولاً ثم يقرأ المقدمة بعد ذلك، أو أنه لا يأخذ كلمات المقدمة على محمل الجد، فيقرأ المقدمة ثم يقرأ الرواية. في الاحتمال الرابع سيقول ما قلته في المقدمة، أي أنه كيف تكون خلاصة أربع صفحات أفضل من مئة صفحة، لكنّ هذا القارئ يقع في تناقض يمس ذائقته، وهو كيف لم يأخذ كلمات الروائي في الاحتمال الأول على محمل الجد، هل اعتقد مثلاً أن كلمات الروائي في المقدمة قد تعني شيئاً من التواضع لا يجب على القارئ أن يلتفت إليه؟ لكن أيضاً الكلمات نفسها في المقدمة قد تُؤخذ بمعنى الغرور من الروائي الذي يتحدى القارئ أن يأخذ بنصيحته العدمية. كان الهوس ينمو ويتصاعد حسياً مع نهاية المقدمة. ألتفتُ بشكل مفاجئ، فألمح في عمق الممر قدماً تنقلب في لحظتها الأخيرة إلى داخل المطبخ. أنتظر قليلاً، ومن وراء الوعي أذهب إلى المطبخ لعمل فنجان قهوة.

الهاجس أن هناك إشارات غير مقصودة في أنحاء الرواية قد يعرف منها القارئ أنني كتبتُ الرواية أولاً ثم جاءتْ بعد ذلك المقدمة. أعود إلى الرواية والمقدمة. أبحث عن إشارات غير مقصودة لمقاصد فارغة.

لو عددتُ المرات التي كتبتُ فيها نفس الفقرة على مدى أيام وشهور وربما سنوات بتعديلات تتراوح بين الهدم شبه التام وبين الحنْتَفَة الممرضة لكنتُ في عِداد العصابيين المنوَّمين ليس بفشل المُحَاوَلات واستحالة رفعها إلى إنجاز مغلق يستطيع صاحبه الحديث عنه في النهاية دون مرارة بل بمجد تكرارات لا يشهد عليها أحد.

في رسالة إلى الوالد وجَّه كافكا اتهامات موجعة إلى والده الذي يُعزى إليه ما كان عليه كافكا من نيوروزية، لكنه أيضاً وجَّه لنفسه، وفي نفس الرسالة، وبنفس وجع الاتهامات، دفاع والده عن نفسه، كأفضل ما يكون دفاعاً في وجه اتهامات، لدرجة أن والده، لو كان مهتماً بالدفاع عن نفسه، وهو لم يكن، لن يحسب هذا دفاعاً.

في عزاء واحد من العائلة اعتذر والدي عن عدم حضوري لانشغالي بالدراسة. كنتُ في السنة الأولى لدراسة الفلسفة. نقل والدي الحُجَّة الواهية، وهو يعرف أنني لا أحب واجب العزاء. كان المفقود ابن عم والدي. لم أره إلا في ألبوم صور قديم للعائلة. كانت له صورتان. واحدة وهو واقف على جسر خشبي ممتد في البحر، والثانية صورة زفافه. أشقاء والدي قدَّروا حُجَّة الدراسة، ودعوا لي بالتوفيق. بعد شهور أخرجتُ ألبوم صور العائلة القديم، وعلى وجه التقريب كان ثلث صور الألبوم لموتى، وهي الصور التي تكتسب فقط بمعلومة الموت، ودون صور الأحياء، حضوراً طاغياً. الجسر تحت أقدام ابن عم والدي، أعواد ثقاب لا تصمد في البحر، والبحر تافه في حضور وجه المفقود وقامته، وزوجته إلى جواره غائمة تنتظر معلومة الحضور.

كنتُ تحت وطأة امتحان دراسي. سألتُ المُراقب إن كان من الممكن إجابة جميع الأسئلة بشكل غير مُباشر. قال لي: وهل جميع الأسئلة تحتمل الإجابة غير المُباشرة. قلتُ له: بصعوبة شديدة يُمكن هذا. تركني المُراقب، واستأذن من زميله، وخرج من القاعة. بعد وقت وجدتُ نفسي جالساً في غرفة أشبه بغرفة إدارة. كان زجاج التافذة مغلقاً، وشعاع الشمس ينفذ صافياً على سطح مكتب كبير يجلس خلفه رجل عجوز تدخل رأسه الكبيرة بين الحين والآخر في مجال شعاع الشمس عندما يميل إلى الأمام، فيشتعل محيط الأذن بحُمرة قوية، وتظهر لُكْشة شعر كثيفة في سُرَّتها. قال الرجل العجوز: على الرغم من استمتاعي بإجابتك غير المُباشرة إلا أنه لا مفر لي من فصلك بعد السقوط الثالث. كانت عيناى لا تُفارق أذنه المشتعلة بالضوء. بعثوا رسالة الفصل على عنوان إقامتي. ذهبتُ مُباشرةً إلى بيت عمتي التي أعلمتْ والدي أنني عندها. زوج عمتي طاحونة طعام. كِرْشه كامل التدوير، ودائماً يجلس بفانلة داخلية شديدة البياض، ناعمة، تلم كِرْش

الجيلي وتحبكه. بشرة ثانية. تختفي نهاية الفانلة داخل أستك البنطلون. في واحدة من الفانلات العديدة ثقب مثل شظية يستقر على قمة الكِرْش. راقبتُ دورة الفانلة. يستغرق الثقب سبعة أيام للعودة مرة أخرى على قمة الكِرْش. اخترتُ سكيّن عمتي الكبير بمقبضه الأسود. كان زوج عمتي يأكل كِرْشَة بالدِمْعَة والحُمص. كان كِرْشه في مجال رؤيتي. وكانت عمتي في المطبخ. وكان هدفي الثقب على قمة كِرْشه. قام زوج عمتي من على الطعام. اندفعتُ من عند غرفتي بسن السكيّن، ولسوء الحظ خايلتني نقطة دِمْعَة الكِرْشَة على منتصف الكِرْش، فجاءتْ الطعنة العميقة غير مُباشرة، بعيدة قليلاً عن الثقب.

أقوم بتأجيل أوقات الكتابة إلى أبعد نقطة ممكنة، ويحدث بشكل شبه دائم، أن تكون أوقات الإحجام والممانعة والمماحكة، أضعاف أوقات الكتابة التي تُنجز بعصبية ونفاد صبر وارتباك. والكتابة نفسها لا تتأثر كثيراً أو قليلاً بالتأجيل، حتى لو كان هذا التأجيل امتناعاً نهائياً عنها، فهي مُتخمة بأسماء لامعة.، ولن يؤثر فيها تواضع طموحي في الانضواء تحت رايتها بمنتج متوسط القيمة. لكن إذا كانت أوقات التأجيل طويلة لا تنتهي، فأنا كاذب في طموح القيمة المتوسطة، وكأنني أطلب القيمة على قدر أوقات التأجيل اللا نهائية، ومن جهة أخرى عندي قناعة بأن التأجيل مجاني، تضحية لا تنتظر شيئاً، متعة صرفة غير قابلة للنقل، عذاب صرف غير قابل للنقل. أثناء أوقات التأجيل تتسم جميع الأفكار بالشرود والسَرَحَان، إنها الأفكار التي ستُخْتَبر بعد قليل في زمن الكتابة، ومن الصعب الحكم عليها، لأن ما ينقصها هو بالتحديد المسافة بينها وبين واقعها المادي في الحروف والكلمات والجُمَل، وأي استشراف لما ستكونه في زمن الكتابة يبقى وقوداً لزمن التأجيل. أما أفعال التأجيل فتتسم بالحركة الزائدة، الذهاب والإياب، لمس أطراف الأثاث وكعوب الكتب وحواف الأكواب، وقد يحدث عناق مثالي بين شرود وسَرَحَان الأفكار وبين حركة الأفعال الزائدة، لينتج عنه مثلاً رفع كتاب في الهواء وإمالته على حافة الكوب لصب بعض فقرات من العود الأبدي، نيتشه المتشظي مُجمَّعاً هنا في كوب زجاجي عوضاً عن الشاي، والمُفاجأة أن الكتاب أبريق الشاي، وهو رواية صدرتْ لي حديثاً بعنوان إسود وردي، لن يعطي شراب نيتشه، لكن صدفة السعادة بلمس كعوبها المصفوفة في تكرار على رف المكتبة بدلاً من لمس كعْب هكذا تكلَّم زرادشت، حِيرة الهنا، قد تعطي شراب العود الأبدي النيتشوي، نيكْتار الروح، شفْطة واحدة وقول على الدنيا السلام.

قبل اختيار مهنة الكتابة، واسم الفاعل كاتب، كنتُ أحلم مسبقاً بإنجاز لا يتطرق إليه حكم قيمة، ليس لأنه إنجاز خارج التصنيف، وطارئ على المهنة، بل لأن وداعة الحلم، كانت تضع قيمته بين الحضور والغياب، لا سيما بعد إضافة سنوات الصمت، فتبدو خريطة الحلم التي أراها على سقف الغرفة، عشرين سنة من الكتابة، وخمس سنوات من التوقف غير المشروط بعودة.

وأنا صغير كانت الجُملة الدرامية في الأفلام التي تعني أن عشرين سنة مرَّت على حادثة تتعلق بحبكة الفيلم، تدفعني إلى تفكير يتعلق بالزمن، وليس تفكيراً بحادثة الفيلم، ولمَّا كانت الجُمَل الدرامية الزمنية تتكاثر بشكل لا يُحصى على ألسنة الممثلين، وبصرف النظر عن طبيعة المواقف الدرامية التي نفهم منها مرور السنوات، فقد كنتُ منذ الصغر مؤهلاً بشكل مرضي، لتجريد الدراما من تفاصيلها الدقيقة، وقصرها فقط على العلاقات الزمنية، وهذا ما أفقدني رؤية صحيحة حقيقية لفيلم لا يقصد من قريب أو بعيد مرور الزمن. وأثناء مُشَاهَدَة الفيلم أفكر بشرود هل سيأتي الزمن الذي أستطيع معه القول بأنني رأيتُ حادثة في الطريق منذ عشرين سنة، أو أنني كتبتُ قصة منذ ما يزيد على عشرين سنة. الغريب أن حلم اليقظة بالزمن كان يُغفل أيضاً الموقف الحياتي الذي يستدعي في المستقبل جُملةً مني عن مرور الزمن، وكأنّ الجُملة تستوي عندي أن أقولها دون مُنَاسَبَة أمام مرآة أو صديق أو عابر سبيل. كبرتُ على هذا الفهم القاصر للدراما، ودرستها أربع سنوات، وكتبتُ أعمالاً مطرودة من تصْنيفاتها، وعرفتُ بمرارة أن امتياز الشعور بمرور الزمن هو تكرار أعمى لا يعني شيئاً.

صوَّب بودريار في مقال قديم جماليات البورنوجرافيا، أو الأدق سقوطها الجمالي، ورثاثة دراميتها، على سياسات الحرب الأمريكية في العراق، ومات قبل أن يرى قطف الرؤوس الداعشي، ورجم موصلية حتى الموت. حروب السنوات الأربع الأخيرة التي عجزتْ عن أن تكون مجرد حرب تقتل فحسب بل سقطتْ في هشاشة تمثيل البورنوجرافيا. إن استعراضات القتل القرن وسطية المدفوعة الأجر والمُرحَّب بها من القوة العظمى، تضع تلك القوة أمام خستها وجبنها في خوض حرب حقيقية حتى لو كانت نووية. إن إدانة تلك القوة لن تجد شرف سقوطها في أدبيات علم النفس، الشيزوفرينيا الدولوزية على سبيل المثال التي جسدها ستانلي كيوبرك في شخصية الجنرال جاك ريبر في فيلم دكتور سترينجلوف، وهو الجترال الذي أمر بضربة نووية على روسيا. القوة الأمريكية لن تجد إدانتها الجمالية والأخلاقية إلا في البورنوجرافيا.

إذا قلت: إن الحرية هي المبدأ الوحيد الذي يُبنى عليه كل شيء، فكأنك بهذا القول قد أطلقتها من القيد، وكأنها حرية لذاتها وبذاتها، وبهذا سيوجد فريق آخر يُحاول إعادتها إلى القيد، وسيشتد الصراع عندما يظهر أن الفريق البيوريتاني الذي أطلقها عن القيد، أسس لها في الخفاء قيوداً برجماتية نفعية، فتبدو داعش وكأنها في الظاهر حرية خالصة طالما أنها تدعو لقيم دينية أخلاقية بعيدة عن المادة بينما هي في الباطن قيد لنهب ثروات، وتدمير دول، ولن تُحسم المعركة إلا بالقوة، وقمة الصراع بين أمريكا والغرب من جهة، وروسيا والصين من جهة أخرى، وفي التاريخ تكره الشعوب ثورات تؤدي إلى حروب، وكل الثورات تؤدي إلى الحروب، وكما يُقال: إن الحرية ملاك وشيطان في آن معاً. ديالكتيك. إلا أن النجاة الحقيقية الواقعية في الحكم على الحرية إما أنها

ملاك أو أنها شيطان. عليها أن تأخذ براءة لعدة عقود أو أن تُسْجن لعدة عقود ثم تُكرر وحدة الديالكتيك الملائكية الشيطانية، وهكذا إلى ما لا نهاية.

انهيار ساعات النوم في ثلاثة أيام. عودة الاضطراب. الرقابة تُسرِّع عملية الانهيار. ست ساعات في اليوم تنحدر إلى أربع ساعات وإلى ساعتين. يقظات عصبية تتراوح من خمس إلى ست مرات خلال الساعتين. رقابة مُشددة على آلية التنفس أثناء النوم. ومَنْ أدراني أن الانهيار لم يطل أيضاً الآلية الزمنية للشهيق والزفير. صوت التنفس مرتفع في الأذنين. خدعة وتحايل. قطنتان في الأذنين. نشاط الرؤى والأحلام على أشده. مهدئات ومنومات تدفع الساعتين إلى ثلاث. ضريبة. دوار بعد اليقظة. طنين في أذن دون الأخرى. صداع نصفي بشرخٍ غائر في طاقة الأنف وصولاً إلى العين. فنجانان من القهوة في اليوم بعد ثمانية. عشرون سيجارة بعد ثلاثين. تمرينات التنفس وخيالات الربو الوراثي. تضاؤل القدرة على القراءة والكتابة مثل تضاؤل جسم رجل عجوز. ربع ساعة برعاية الذاكرة على ما لم أستطع إعادة قراءته.

كنتُ في قطار. وكانت هناك محادثة دارتْ بين اثنين يجلسان أمامي، عن ورث بيت مُتَنَازَع عليه. كان أحدهما طرفاً مباشراً في النزاع، والآخر يبدو أنه محام عن الطرف الثاني الغائب، والذي هو شقيقة الطرف الأول. فكَّرتُ أن شقيقة الطرف الأول أحبت البيت والمحامي في نفس واحد، وهي الآن تحلم بهما تحت كمينها. تطور الحديث بحيث بدا المحامي يعرض على الطرف الأول تسوية بشكل ما، إلا أن ما قاله المحامي للطرف الأول من تشبيه لشرح التسوية كان غريباً. أولاً شبَّه الطعام على محيط الصواني الدائرية وأركان الصواني المُربَّعة، بالجلوس إلى جانب نافذة في قطار. وعندما سأله الطرف الأول عن العلاقة بين قطعة مكرونة بالباشميل وبين نافذة قطار، قال المحامي بأن حوائط الصواني تجعل ضلعاً أو ضلعين من مُربَّع قطعة المكرونة بالباشميل محموشاً ومقرمشاً ثم قام المحامي فجأة وأبدل مكانه بجوار النافذة مع الطرف الأول الذي قال مبتسماً: آه إن كان كدة معلش. قدَّرتُ أن التسوية ربما ستكون في المستقبل عبارة عن زيارات ثقيلة منتظمة من الطرف الأول لشقيقته وزوجها، وتحضيرات الزوجة للطعام، وجلوس شقيقها لساعات طويلة بجوار النافذة، ونظرته الفارغة ناحية أشجار مدرسة المعلمين، واستعادة فرادة التسوية التي قام بها الزوج لحل التَنَازُع على البيت، وتلميحات الزوجة بأن نوافذ البيت لا تحمل بالضرورة امتيازات نوافذ القطار.

صحراء الواقع

يقول مورفيوس للبطل "نيو" في فيلم The Matrix "المصفوفة": الماتريكس موجودة في كل مكان، موجودة حولنا، حتى هنا الآن في هذه الغرفة، يمكنك أن تراها عندما تنظر من النافذة أو عندما ترى التليفزيون، يمكنك الشعور بها عندما تذهب إلى العمل أو

عندما تدفع ضرائبك، إنها العالَم الذي يغطي عينيك، ليعميك عن الحقيقة. يبدو أن تعريف مورفيوس يطمح منذ بداية الفيلم إلى معنى فلسفي كبير، وعلى الفور كي ينال المُشاهِد من رهبة معنى الماتريكس، عليه أن يستدعي سريعاً طرافة بورخيس عندما تخيَّل أننا لو أردنا رسم خريطة بالحجم الطبيعي للأرض والكواكب والمجرات، فأين نضع تلك الخريطة كي نراها؟ السؤال بحجم المسألة كما يُقال. واستدعاء معان شبيهة للماتريكس على سبيل المثال من موناد ليبنتز أو من جوهر اسبينوزا أو من ديمومة برجسون أو حتى من "لعبة الكريات الزجاجية" لهرمان هيسه، ليس بالشيء العويص. الماتريكس لعبة دخول وخروج من الواقع إلى الحلم، والعكس صحيح، ويبقى ما هو هام في الفيلم للأخوين وتشاوسكي، هو نسبة الخلط بين الواقع والحلم، وهذا الخلط كيف لا يتعرَّض للاضطراب طوال زمن الفيلم. فإذا كانت القوة الخارقة الفيزيقية لأحد شخصيات الفيلم تختفي وتظهر بصرف النظر عن قيود الواقع وحرية الحلم، فإن التفرقة بين الواقع والحلم ستكون خالية من المعنى أو على أقل تقدير سيتعامَل المُشاهِد مع مادة الفيلم على أنها حلم فقط دون واقع. كيانو ريفز بطل الفيلم مبرمج في شركة كمبيوتر، ويعيش حياتين، حياة نهار قانونية تحت اسم توماس أندرسون، وحياة هاكر ليلية غير قانونية، تحت اسم "نيو" أو المُخلِّص أو المنقذ أو المُختار بكل حمولات الاسم الدينية والسياسية. العميل يصل أولاً إلى "نيو"، والعملاء كائنات غير بشرية، آلات صنعها الإنسان، وانقلبتْ عليه، وهي الآن في حرب معه. يزرع العميل في جسم "نيو" آلة مُراقَبَة على شكل عقرب. اليقظة من الحلم تحل بسهولة عقدة الهرب من العميل، إلا أن عقرب المُراقَبَة يبقى في بطن "نيو". يخترق مورفيوس جهاز "نيو" برسالة "اتبع الأرنب الأبيض"، الدلالة من "أليس في بلاد العجائب" للويس كارول. الأرنب الأبيض وشم على ذراع فتاة. يستجيب "نيو"، وقبل مُقابَلة مورفيوس، تشفط "ترينيتي" الأكثر جاذبية في فريق مورفيوس الممثلة "كاري آني موس"، بآلة أخرى عقرب المُراقَبَة من بطن "نيو"، فينفجر العقرب بالدماء في أنبوب الشفط، المعدن واللحم، والجمع بينهما، هوس الماتريكس، العقرب من حديد، لكنَّ لحمه ينفجر بالدماء. يسأل "نيو" ما الحقيقة التي لا أراها؟ ويجيب مورفيوس: إنك عبد مثل الجميع، وُلِدت في عالَم العبودية، وُلِدت في سجن، بحيث لا يمكنك أن ترى أو تشعر أو تشم، سجن لعقلك، ولسوء الحظ لا يستطيع أحد أن يخبرك ماهية الماتريكس، يجب أن تراها بنفسك. تعريف الماتريكس من قِبَل مورفيوس ثم التراجع عن هذا التعريف أو سحبه أو إضافة شيء آخر إليه، هي سمة الماتريكس الأصيلة، وهي ترتبط بالرؤية أيضاً، الرؤية المكانية، كما عند بورخيس، أين تقف لترى رسم خريطة بالحجم الطبيعي للكواكب والمجرات؟ أين تقف لترى الماتريكس؟ اقترح "سلافوي جيجيك" أن هناك فيضاً عظيماً من المتعة على الجانب الآخر من الماتريكس، جانب الرؤية المستحيلة. يضع مورفيوس الاختيار في يديه، الحبَّة الزرقاء لو أخذها "نيو"، يستقيظ في سريره، وكأنَّ شيئاً لم يكن، والحبَّة الحمراء تُدخل "نيو" في تجربة الماتريكس، ليعرف إلى أين يمتد جحر الأرنب الأبيض. الاختيار معرفي وأخلاقي. يختار "نيو" الحبَّة الحمراء. هكذا يفتح الأخوان وتشاوسكي طريق

الدخول للماتريكس، طريق المزج الغريب بين اللحم والمعدن. الخراطيم والإبر التي تخترق لحم "نيو"، تترك بصماتها الغائرة المسوَّدة بحسب مزاج القسوة لدى الأخوين وتشاوسكي، وتتجلى القسوة والطرافة لأقصى التحام ممكن بين المعدن واللحم، في الفيشة الحديد "القابس"، الغائرة في قفا "نيو"، وفريق الماتريكس، ختم العبودية الحديدي، علامة لامعة في مؤخرة الرأس، استعراض للعبودية. إدخال الكابل الحديد في الفيشة ثم تبدأ الحفلة. يندفع الكابل الحديد في قفا "نيو" بصوت معدني صاعق، ويبدأ تحميل الخبرات، تحميل برامج الحقيقة، لسنا في 1999 بل في 2199. أهلاً بك في صحراء الواقع. الذكاء الاصطناعي أنشأ آلات ثم نشبتْ حرب بين الإنسان والآلة، ليس هناك معلومات مؤكدة، مَنْ الذي بدأ بالحرب، لكن المؤكد أن الإنسان أحرق السماء، ليمنع عن الآلات ضوء الشمس، وهو مصدر الطاقة الوحيد لها، والآلات استهدفتْ الإنسان كي تذيبه، ولتستخرج من نكتاره طاقة لها، صوبة إنسانية تمدها بالطاقة، حضَّانة بطاريات، مزيج من اللحم الضاني والخراطيم والإبر المعدنية الشافطة. الماتريكس مُتَنَازَع عليها بين الإنسان والآلة. مورفيوس يُقرْصن شفرة المصفوفة للدخول إليها، وربما العميل يقرْصن شفرة المصفوفة أيضاً، ومع هذا لا يوحي التعقيد بشيء أبعد من المتعة الفارغة على طريقة السينما الأمريكية، خصوصاً وأن هذا التعقيد الإجرائي ينتهي بمباريات كونغ فو قتالية مكررة في مئات الأفلام الهوليودية. يسأل "نيو" هل يمكنني الرجوع؟ يجيب مورفيوس: لا. لكن هل تريد هذا؟ أدين لك باعتذار، لدنيا قاعدة، أننا لا نحرر أي شخص وصل إلى عمر معين، هناك خطورة، العقل يكون لديه مشاكل في التأقلم. فعلت ذلك بالرغم عني. عندما بُنيت الماتريكس وُلِد فيها شخص لديه المقدرة على تغيير ما يريده، وقام بتغيير الماتريكس على حسب رؤيته الخاصة، وهو مَنْ حرر الدفعة الأولى منا، علَّمنا الحقيقة، طالما أن الماتريكس موجودة، لن يتحرر الإنسان، وبعد موته، العرَّافة تنبأت برجوعه، وسيأتي معه دمار الماتريكس، نهاية الحرب، وتحرير الإنسان. "نيو" هو فيروس الماتريكس الذي سيقضي عليها بتوقيف الرصاص في الهواء قبل أن يخترق صدره. من المجاملات الزاعقة الهوليودية لليهود، أن "تانك" وشقيقه، وهما من فريق مورفيوس، وُلدا أحراراً في منطقة Zion أي "صهيون"، وهذا يعني أنهما لم يتعرضا لختم العبودية الحديدي على القفا، كما شرح "تانك" ل "نيو". ومنطقة "صهيون" تحت الأرض تتمتع بنقاء، وأعداد قليلة، والعملاء يريدون الوصول إليهم، لقتلهم. ومن المفارقات المضحكة التي تشي ربما بجهل الأخوين وتشاوسكي، أن اسم سفينة مورفيوس شبه الفضائية هو "نبوخذ نصر"، أحد ملوك الإمبراطورية الكلدانية البابلية، الذي قام في التاريخ بقتل ونفي اليهود، وتخريب هيكل سليمان، وسبيهم، فيما عُرف تاريخياً، بالسبي البابلي لليهود، لكن ربما تكون أيضاً الإشارات التاريخية المضطربة، من صميم عمل الماتريكس.

الكاتب الشبح

منذ اللحظة الأولى في فيلم رومان بولانسكي "The Ghost Writer" "الكاتب الشبح" 2010، يتحرك فضول الذين تعنيهم مهنة الكتابة. الشبحية هنا أخلاق جديدة باردة، مجردة من المشاعر. بطل الفيلم إيوان ماكجريجور هو الكاتب الشبح، وهو للمُفَارَقَة لا يُلفظ اسمه طوال أحداث الفيلم، فالأشباح ليست لها أسماء. يعرض ريك على صديقه الشبح تنقيح وإعادة كتابة مذكرات رئيس الوزراء الأسبق الإنجليزي آدم لانج. المذكرات هراء من الأحداث السياسية تنقصها رهافة السيرة الذاتية، والتفاصيل الإنسانية الدقيقة التي تجعل الكتاب قابلاً للقراءة. العرض أمام الكاتب الشبح 250 ألف دولار مقابل العمل لمدة شهر. وعشرة ملايين دولار لآدم لانج. يقترح الشبح على شركة رينهارت متعددة المهام، والتي تتولى مسؤولية النشر، أن نجاح الكتاب يتوقف على الضرب في قلب الحقيقة مباشرةً. الشبح السابق مايك كمارا الذي كان يعمل على نفس المذكرات، مات غرقاً بسبب محاولة الاقتراب من قلب الحقيقة. وللشبح الحضور في الفيلم إمَّا باسمه أو بجسده. دائماً في أفلام رومان بولانسكي هناك قدر مشؤوم يدعو الأبطال إلى تكراره، "طفل روز ماري"، و"المستأجر"، و"البوابة التاسعة"، وفي مزج غريب بين الاستسلام والبحث، يقبل البطل الدعوة. الورطة تحدث منذ البداية، يعطي سيدني كرول محامي آدم لانج، نسخة مخطوطة للكاتب الشبح، وهي نسخة لسياسي آخر، لأخذ رأيه الاستشاري الأدبي، والهدف هو سرقتها من إيوان ماكجريجور، والاعتداء الخفيف عليه، لمعرفة مع مَنْ يعمل. قبل سفر الشبح إلى الجزيرة، وهي مسرح عمليات الكتابة، يري في التليفزيون عودة رئيس الوزراء الأسبق آدم لانج، وطبقاً لوثائق تم تسريبها، فإن السيد لانج قد صدَّق على استعمال غير شرعي للقوات الخاصة البريطانية، للقبض على أربعة من عناصر القاعدة المُشتبه بهم في باكستان، وتسليمهم إلى وكالة الاستخبارات الأمريكية للاستجواب، وجميعهم يحملون الجنسية البريطانية، وتم ترحيلهم إلى خارج البلاد، وتعرضوا في مكان سري للتعذيب، وأحدهم مات أثناء الاستجواب. يقوم بدور آدم لانج، أحد أبطال أفلام جيمس بوند، وهو الممثل بيرس بروسنان، وكأنه رئيس الوزراء الإنجليزي الأسبق توني بلير. الجزيرة أيضاً، مسرح عمليات الكتابة، جديرة برفاهية فيلم من أفلام جيمس بوند. تحت إجراءات أمنية مشددة يقرأ الكاتب الشبح نسخة المذكرات في غرفة أنيقة. من هول الرداءة يفتح الشبح فمه ويفرد أصابع يديه بجوار رأسه، وكأنه يصرخ صرخة نجدة صامتة. تقف بالباب روث زوجة آدم لانج، فتسأله: أهي سيئة لهذه الدرجة؟ يقول لها بأن الكلمات موجودة لكن المشكلة في الصياغة، في الأسلوب. تقول روث للشبح في تمشية على شاطئ المحيط، بأنها هي مَنْ اختارته، بعد أن قرأتْ صدفة كتابه "مذكرات كريستي كوستيلو". وقبل أن نرى في لقطة أولى آدم لانج، يضعنا رومان بولانسكي على حقيقة الشخصيات السياسية الكبرى، وكيف أن لها أشباحاً كثيرة تتحكم في مصيرها من وراء ستار. يقول آدم لانج للشبح: لا أستطيع البوح بالتفاصيل الدقيقة في المذكرات، فهي توحي بالغباء والضعف. يقول له الشبح: وهذا ما ينقص القارئ لقراءة المذكرات. يستجيب آدم لانج بضعف شخصيته، ويقول بأنه لم يكن يحب السياسة عندما كان طالباً في كامبردج، وفجأةً في ليلة ممطرة سمع طرقاً على الباب،

فتحته، فإذا بفتاة مبتلة، أخذت تتكلم عن الانتخابات المحلية، فوقعتُ في حبها. يسأله الكاتب الشبح: هذه الفتاة روث؟ فيجيب آدم لانج: نعم. وكانت الطريقة الوحيدة للاقتراب منها، هي الانضمام لحزب العمَّال وتوزيع المنشورات. أثناء عمليات الكتابة، طلب وزير الخارجية الأسبق ريتشارد ريكارت من محكمة الجرائم الدولية في لاهاي، بفتح التحقيق مع آدم لانج، باعتباره مجرم حرب. على آدم لانج الرد ببيان. الكاتب الشبح موجود هنا، لماذا لا نورطه أكثر فأكثر؟ يكتب الشبح: مُقاومة الإرهاب أعظم كثيراً من أن نستغله في الانتقام الشخصي. شركة رينهارت متعددة المهام المسؤولة عن النشر، تطلب من الكاتب الشبح أن يختصر هراء سنوات الطفولة والجامعة لدى آدم لانج، ويُركِّز على سنوات الحرب. يُحكم رومان بولانسكي الخناق على المجموعة، آدم لانج، روث الزوجة، إميليا السكرتيرة عشيقة آدم، الكاتب الشبح، داخل الجزيرة التي أصبحتْ بسبب وسائل الإعلام آهلة بالصحفيين والحقوقيين. يسأل آدم لانج عن الدول التي من الممكن اللجوء إليها، الدول غير المعترفة بمحكمة الجرائم الدولية. يرد المحامي: العراق، أندونيسيا، الصين، كوريا الشمالية، إسرائيل، والمُفَارَقَة، أمريكا أيضاً. ينام الكاتب الشبح في غرفة مايك كمارا الشبح السابق. أكثر النقاط حساسية لرومان بولانسكي. الشبح الحالي يتفقَّد ماضي مستقبله الآتي. بنفور بارد يُبعد إيوان ماكجريجور مُتعلقات الشبح السابق، لكنه يجد في ظهر درج ملابس، ظرفاً مُلصقاً، وبه صور قديمة لآدم لانج، ورقم تليفون وزير الخارجية الأسبق ريتشارد ريكارت. القدر يدعوه لإكمال طريق مايك كمارا. يعرف من قاطن عجوز في الجزيرة أن جثة مايك كمارا لا يمكن للتيَّار أن يجرفها للموضع الذي وُجدت فيه. تشك روث في بحث الشبح. تتقرب منه بحجة إميليا عشيقة زوجها. يُصارحها الكاتب الشبح بأنه لا يُصدِّق حكاية الليلة الممطرة على باب آدم لانج. تشم روث رائحة مايك كمارا. يقول لها مُتهماً: كان لكِ أن تكوني سياسية مرموقة. بحدة ترد روث الاتهام للشبح: وأنت كان لك أن تكون كاتباً مرموقاً. تعتذر روث، فالأشباح أيضاً لها مشاعر. يرد الكاتب الشبح بابتسامة باردة: نحن أرواح حسَّاسة. يتقصَّى الكاتب الشبح الأستاذ الجامعي الذي يظهر في الصورة مع آدم لانج، ويعرف أنه عميل للاستخبارات الأمريكية، وهو مَنْ دفع روث في طريق آدم لانج. يطلق والد جندي مات في العراق، الرصاص على آدم لانج، وتصدم سيارة مسرعة جسد الكاتب الشبح بعد خروجه من حفل توقيع الكتاب.

الجوكر

في مقابلة مع المفكر سلافوي جيجك، وصف مشكلته مع الرأسمالية بأنها مشكلة أخلاقية شبه عقائدية. كان يتحدث عن الحركة الاحتجاجية "احتلوا وول ستريت"، التي قامت في نيويورك منذ سنوات، وانتهتْ أو خفتتْ إلى لا شيء، قياساً بالآمال والطموحات التي عُقدت عليها. ويبدو أن جيجك كان محبطاً فيما آلت إليه، وعلى هذا وجَّه إليها نقداً بمدافعه الثقيلة، فاستعار لتشبيه حالها، بطل قصة "بارتلبي النسَّاخ" للروائي الأمريكي هيرمان ميلفيل. كأنَّ محتلي وول ستريت هم بارتلبي الناسخ الذي رفض فجأةً أمر وكيله

بنسخ أو تدقيق إحدى الدعاوي التجارية بعِبَارته الشهيرة "أُفضِّل لا أن". محتجو وول ستريت ضد سياسات الرأسمالية الفائقة، وضد تشريد الملايين من الطبقات الوسطى، وضد السوق الحرة، وضد عنف العولمة، لكنهم مع ذلك لا يملكون بديلاً، فكان رفضهم غامضاً غريباً. قالوا: نُفضِّل لا أن. بهذه العِبَارة المبتورة، فهم لا يرفضون إعادة نسخ علاقات الإنتاج الرأسمالية فقط بل يضعون ما يفضلونه هم بالذات في موقف حَرِج. العِبَارة لا تعني النفي أو الإيجاب، ما أن تتقدم حتى تتراجع. بحسب دولوز عِبَارة "نُفضِّل لا أن" عِبَارة كوميدية بعنف، فهي ليستْ استعارة ثورة، ولا هي رمزية لشيء آخر، إنها عِبَارة حَرْفية، تعني ما تقوله فقط. دامتْ حركة "احتلوا وول ستريت" لعام كامل، وهو زمن مترهل نسبياً لاعتصام كبير، لا يفعل شيئاً سوى تكرار ترديده لعِبَارة مجده "نُفضِّل لا أن". في بداية الاعتصام لم يكن سلافوي جيجك محبطاً، وكانت كتابته عن الاعتصام متفائلة إلى حد ما، لكن مع تكرار جمود عِبَارة "نُفضِّل لا أن"، لم يجد مفراً من الاستعانة باستعارة أدبية عريقة تحرق الأرض وما عليها. هكذا يفعل دائماً المفكرون والفلاسفة عندما يخذلهم الواقع بكونه ليس عميقاً كما يفترضون، فتبقى تأويلاتهم رغم أناقتها النظرية غير قادرة على تغييره، لكنها مُعْتَمَدَة بشكل ما في القراءة والتحليل. وفي مقابلة أخرى مع المفكر سلافوي جيجك يعلن أن أشد ما يكرهه في التاريخ هو موضوعات الحكمة، سواء أكانت شرقية أو غربية، يكره الحكمة بشكل عام، والحكمة هي ما قبل الفلسفة، وبما أنه يكره الأصل، فهو يكره الفرع أيضاً، أي يكره الفلسفة. أعتقدُ أن الحكمة الفلسفية من أكثر الأشياء زيفاً. أنت مثلاً تأتي وتفعل فعلاً ثم يأتي الحكيم الفيلسوف ويُعلق ما فعلته. تسبح مثلاً ضد التيَّار، فيقول الحكيم الفيلسوف: يربح المغامرون فقط. تسبح ضد التيَّار فتغرق، فيقول الحكيم: هناك مَنْ يعلم بمجرد النظر أن الحارة مسدودة في آخرها، وهناك مَنْ لا يُصدِّق نظره، فيمشي في الحارة إلى آخرها، لتصطدم رأسه بالجدار.

عندما يريد الغرب احتواء صورة سلافوي جيجك، يُلمِّح بخبث إلى لثغة لسانه الثقيلة، ولازمة لمس أنفه بشكل عصبي عشرات المرات، وأنه يرتدي جوارب مجانية من شركة طيران، وتي شيرت أهداه إليه أحد ما، وبنطلوناً من الجينز صُنع منذ عقود في مصنع جرارات سوفييتي غير ناجح، وأن كولاجاته فوضى من الأفكار، تتراوح من ترانسندنتاليات كانط إلى تطبيقات الواتس آب، ومن فينومينولوجيات هوسرل وهيجل إلى هزليات مستر بن للممثل روان أتكينسون، ومن مبدأ اللا متشابهات عند ليبنتز إلى فضائح كيم كارداشيان. ولا نعرف إن كان مدحاً أم ذماً عندما يقول عنه المفكر الكبير تيري إيجلتون: لا شيء في السماء أو الأرض لم يكن قمحاً لمطحنته الثقافية، فاستطراد يولِّد آخر إلى أن يبدو المؤلف مشوشاً مثل القارئ بشأن ما كان بصدد مناقشته.

النظام العالمي

يستعرض هنري كيسنجر في كتابه الأخير "النظام العالمي.. تأملات حول طلائع الأمم ومسار التاريخ"، توازنات القوى بين الدول على مدار قرون عدة سابقة، تواريخ المعاهدات والحروب، مساحة الدولة، كتلتها السكانية، ثقافتها، وضعها الجغرافي، عزلتها أو انفتاحها على الدول المجاورة. هنري كيسنجر ليس مفكراً أو صحفياً أو مؤرخاً إلا في ضوء النقطة الهامة لتاريخه المهني، وهي أنه صانع سياسات أمريكية في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وما زال، وهي سياسات ساعدتْ بشكل كبير على تشتيت صراع الدول العربية مع دولة إسرائيل. في الفصل السابع من الكتاب، وتحت عنوان مستفز، وهو"خدمة للبشرية كلها.. الولايات المتحدة وتصورها للنظام". يقول في فقرة سرد تاريخي: بات توسع أمريكا يُنظر إليه بوصفه تفعيلاً لنوع من أنواع قانون الطبيعة. وحين مارستْ الولايات المتحدة ما كان يُعْرف بأنه نزوع إمبريالي، بادر الأمريكيون إلى إعطاء الأمر اسماً آخر، وهو إنجاز قَدَرنا الصريح المتمثل بتغطية القارة التي خصصتها السماء لتطور ملاييننا المتضاعفة سنوياً بحرية. كان من الشائع عن السياسة الأمريكية أنها براجماتية، ذرائعية، لكن خدمة البشرية كلها، هو دور أخلاقي كوني، تُلزم أمريكا نفسها به، لا حباً في المصالح الإمبريالية، ولكن فقط من أجل حرية الآخرين، من أجل الديموقراطية. وعلى الرغم من أن هنري كيسنجر يستلهم خدمة أمريكا للبشرية كلها، من كلمات أحد المؤسسين الأوائل للعالم الجديد، وهو توماس جفرسون، التي يوردها بنصها في متن الكتاب، إلا أن هنري بهذا الاستلهام، كأنه يُجدد صلاحية الرسالة التبشيرية القديمة، وكأنها رسالة صالحة لكل زمان ومكان، صالحة للعصر الحديث أيضاً، أي لنا أن نضع خدمة أمريكا للبشرية في ضوء الحروب الأهلية التي بُليت بها المنطقة العربية أثناء تحقيق أمريكا لقَدَرها الديموقراطي الإنساني. بعد استعراض هنري كيسنجر لتاريخ الثورة الدينية الإيرانية، وفيما يُشبه الدهشة من فاشيتها، وكأن الخميني لم يكن مُقيماً مُنعماً في الغرب لحين لحظة مُناسبة، وكأن المفاجأة صعقتْ أمريكا، يقول هنري: لم تكن العقيدة التي تجذرت في إيران، في ظل الخميني، شبيهة بأي شيء كان قد سبق له أن مورس في الغرب منذ الحروب الدينية. الدولة لا بوصفها كياناً شرعياً بحد ذاته، بل على أنها سلاح مُناسب لنضال ديني أوسع. هل هذا اعتراف ضمني بالخطأ؟ أم اعتراف بأن الخمينية وقفتْ حجر عثرة أمام رسالة التبشير بالديموقراطية الأمريكية؟ وإذا كانا السؤالان موضعاً للشك، فلماذا تكرار الوقوف في وجه قَدَر الحرية الأمريكية في أفغانستان والعراق وسوريا وليبيا؟ أإلى هذا الحد ترفض الشعوب راعياً أمريكياً لخدمة البشرية جمعاء؟ يُكمل هنري كيسنجر رغم طوفان الأسئلة الباطنية، براجماتيته، وينصح بقوله: يتعين على الولايات المتحدة والديموقراطيات الغربية أن تكون منفتحة على رعاية علاقات تعاونية مع إيران. لا بد للولايات المتحدة من أن تبقى منفتحة على أي مصالحة حقيقية، وأن تبذل جهوداً حثيثة لتيسير ذلك. ولا يبذل هنري كيسنجر في كتابه أي مجهود يُذكر في التوفيق بين البراجماتية والأخلاقية، وكأن واحدة للواقع، وأخرى للصالونات النظرية. أيضاً من ضمن المؤسسين الأوائل الذي يقتبس منهم هنري كيسنجر في كتابه، هو تيودور روزفلت الذي تولى الرئاسة

1901. يقول روزفلت: نحن ننعم بأشياء كثيرة، ومن المشروع أن يُتَوقَّع منا أشياء كثيرة. علينا واجبات نحو آخرين، وواجبات إزاء أنفسنا، لسنا قادرين على التهرب لا من هذه، ولا من تلك. لقد أصبحنا دولة- أمة عظمى، ملزمة جراء حقيقة عظمتها بنسج علاقات مع أمم- دول الأرض الأخرى، ولا بد لنا من أن نتصرف بما يرقى إلى مستوى شعب مضطلع بمثل هذه المسؤوليات. هذه النبرة الأمريكية لم تتغير منذ أكثر من مئة سنة. إحداث النعمة بعالم جديد، بثروة موارد طبيعية لقارة كاملة، بواجب التدخل في دول أخرى، حتى لو لم تعرف تلك الدول أن من مصلحتها الإذعان لعظمة أمريكا، وهي مُجبرة كدولة عظمى تتحرك بقَدَر كبير، على أن تهرع إلى الآخرين. وكما في فيلم أمريكي من إنتاج هوليوود، البطل مُطالب بإنقاذ العالم من ديناصور عملاق أو من كائن فضائي، في وقت محدود، مع فارق أن بطل الفيلم الأمريكي ينجح في مهمته بكتابة تتر النهاية، أي في زمن لا يتعدى ساعتين على الأكثر، بينما بطل الواقع الأمريكي لم ينجح في مهمته منذ سبعينيات القرن الماضي إلى الآن.

نبؤات مشؤومة

"في هذا العالَم الجديد لن تكون الصراعات المهمة، والملحة، والخطيرة، بين الطبقات الاجتماعية، أو بين الغني والفقير، أو بين أي جماعات أخرى محددة اقتصادياً. الصراعات ستكون بين شعوب تنتمي إلى كيانات ثقافية مختلفة. الحروب القبلية والصراعات العرقية سوف تحدث داخل الحضارات إلا أن العنف بين الدول والجماعات التي تنتمي إلى حضارات مختلفة، يحمل معه إمكانية التصعيد، فتهب دول وجماعات من تلك الحضارات، وتتجمع لدعم دول القربى". الفقرة السابقة بين قوسين من كتاب صامويل هنتنغتون "صراع الحضارات". صدر الكتاب منذ عقدين زمنيين، وكان الحديث في التسعينيات لا ينقطع عن هذا الكتاب، وطبقَّت شهرته الآفاق لما فيه من خليط مزعج بين الفكر والتنبؤ بحروب نحياها في السنوات العشر الماضية. الفقرة كأنها خطة عسكرية استراتيجية طويلة الأمد، وستسعى دوائر كثيرة مختلفة، لجعل هذه الحروب حتمية، فإذا كانت تربة تلك الحروب خصبة، فعلينا رعايتها. ويبدو أن صامويل هنتنغتون يدين بالولاء الفكري لرجل السياسة والفكر هنري كيسنجر، لأنه يقتطف في الفصل الأول من الكتاب، فقرة لصقر حروب فيتنام، فيها اسم الكتاب. يقول هنري كيسنجر: في هذا العالَم الجديد تكون السياسة المحلية هي السياسة العرقية، والسياسة الكونية هي سياسة الحضارات، والمنافسة بين القوى الكبرى ستكون في صدام الحضارات. الصراع في العالَم الجديد كما يراه هنتنغتون لن يكون أيديولوجياً، أو اقتصادياً، بل سيكون الانقسام الكبير بين البشر، والمصدر الغالب للصراع، ثقافياً. هناك هاجس في الكتابات الأمريكية بعد انتهاء الحرب الباردة، بأن الأيديولوجيا انتهتْ أيضاً. قد يُضمِّن هنتنغتون مفاهيم أيديولوجية داخل الثقافة إلا أنه لا يريد استخدام كلمة "أيديولوجيا" نفسها ربما لحمولات الكلمة التي تكرهها الرأسمالية. الفيلسوف سلافوي جيجيك له رأي آخر في فيلمه التسجيلي "دليل المنحرف إلى الأيديولوجيا". الفيلم عبارة

عن تعليقات واستبصارات فلسفية ونفسية وسياسية عن أفلام روائية. يقول البطل لصديقه: أمامك خياران، إمّا أن تضع تلك النظّارة على عينيك، أو أن أُطعِمك من صندوق القمامة. يأكل جيجيك عادةً كما يقول بسخرية من صندوق القمامة، وصندوق القمامة هنا هو الأيديولوجيا. إن السلطة تفقدني البصر عن ما آكله في الواقع. الواقع ليس الشيء الوحيد الذي يستعبدنا. إن المأساة في ورطة وجودنا. الأيديولوجيا عندما نظن أن بإمكاننا الهرب منها بالتوغل في أحلامنا، عندئذ تحديداً، نكون بداخل الأيديولوجيا. بطل الفيلم "إنهم يعيشون" 1988. جون نادا متشرد يعيش في لوس أنجلوس. نادا بالإسبانية تعني لا شيء. ذات يوم يدخل كنيسة مهجورة، فيجد صندوقاً مليئاً بالنظارات الشمسية، وعندما يضع على عينيه واحدة، يرى شيئاً غريباً، فهذه النظارات تعمل كناقدة للأيديولوجيا. يرى حقيقة الرسالة الخفية وراء إعلان بوستر ضخم عن قضاء رحلة العمر على شاطئ. يؤكد الأمريكيون أننا في ما بعد الحداثة، وفي ما بعد الأيديولوجيا. إعلان الشاطئ يأمر جون نادا بالمتعة على الشاطئ مقابل المال. جون نادا المُشرَّد لا يملك المال، إذن فليأكل من صندوق القمامة. جون نادا يأكل من صندوق القمامة كما يأكل صديقه إلا أنه لا يعرف، وصديقه أيضاً. النظارة كشفتْ له صرامة الرسالة الأيديولوجية التي تدعوه إلى المتعة دون توفير وسيلة للوصول إليها. ما بعد الأيديولوجيا تعني أننا مبرمجون ليس بوصفنا رعايا يجب أن نقوم بواجبنا، ونضحي بأنفسنا، بل بوصفنا ذوات فردية تسعى إلى المتعة. كانت الأيديولوجيا البائدة بمنطق هنتنغتون تُمثِّل الديكتاتورية والفاشية والقومية إلا أنه وضع نفس طاقات الشمولية بضيق أفقها الأيديولوجي في الديموقراطية والليبرالية وعبادة الذات ثم أسماها ما بعد الأيديولوجيا أو موت الأيديولوجيا. يقول الدكتور صلاح قنصوه في مقدمته النقدية لكتاب "صدام الحضارات": سبق الياباني فوكوياما بنفس الرؤية، المفكر المحافظ صامويل هنتنغتون، في تصوره لنهاية التاريخ، بانتصار وغلبة الليبرالية الرأسمالية الديموقراطية على كل شؤون العالَم بعد سقوط حائط برلين 1989. فما يسمى بالعولمة، يرجع إلى سيادة الشركات العابرة للقارات، العبور الذي سيفضي إلى تحطيم الدول القومية، وإلى تعظيم النزاعات داخل الدولة الواحدة، لإضعاف مقاومتها أمام السوق العالَمي الحر. يبقى سؤال الهوية هو أخطر الأسئلة المثارة في كتاب "صدام الحضارات". فإلى جانب السؤال. مَنْ أنت؟ السؤال الأهم هو التالي. إلى أي جانب أنت؟ السؤال الذي تسأله كل دولة للدولة الأخرى. هناك فرحة مكتومة في كتابة هنتنغتون، فرحة محافظة، متزمتة، تُراهن بأن لا مفر من الإجابة على هذا السؤال، هذا السؤال هو الضامن للحروب المستقبلية أو للصدامات التي تنبأ بها هنري كيسنجر، وخادمه، أو تلميذه صامويل هنتنغتون، والتي نعانيها الآن.

دراما الأسماء

من الصعب الكتابة عن فيلم "الطيب والشرس والقبيح"، 1966، لسيرجيو ليوني. الصعوبة تكمن في شهرة الفيلم، وصموده القوي فنياً خمسين عاماً، أي أن هناك

مُشاهَدَات جمالية مُقْتَرَحَة ومُتراكمة، ناهيك عن كتابات سابقة، لا عدد لها، تعمل على إرباك نقطة الانطلاق الجديدة. ومن أشهر نقاط الانطلاق المُقْتَرَحَة، هي حكاية الصمت في بداية الفيلم، الصمت الأسلوبي المعروف عند سيرجيو ليوني. لدينا مشهد مفتوح كلاسيكي للغرب الأمريكي على خلفية حرب أهلية جعلتْ الرثاثة والفقر والوحشية طابعاً عاماً للفيلم. اثنان يتقدمان في مواجهة ثالث. النظرات الطافحة بالترقب، وكلب ضال يقطع المشهد، لزيادة التوتر. الساحة مهيأة للمواجهة، ثم فجأة نُدرك أن الثلاثة يريدون شيئاً آخر داخل البار/ المطعم. يقتحمون وهم يُشهرون مسدساتهم. نسمع طلقات النار. يقفز توكو، يلعب دوره الممثل العظيم الراحل إيلي والاش، محطماً نافذة البار/ المطعم، وهو يحمل في يد ضلع اللحم، وفي اليد الأخرى المسدس الساقية. في أجواء الحرب الأهلية يكون للطعام قيمة كبرى، وتوكو الأفاق القبيح، خفيف الظل، لا يترك طعامه حتى في أوقات الخطر. أستاذ مادة دراما في المعهد العالي للسينما قال لنا يوماً: إذا استطاع أحدكم اختيار أقوى نقطة درامية نستطيع منها الدخول للفيلم الملحمي "الطيب والشرس والقبيح"، للكتابة عنه، له مني 100 جنيه. بعد أسبوع كانت معظم الاختيارات لا تخرج عن الأبطال الثلاثة في الفيلم. كلينت إستوود، وإيلي والاش، ولي فان كليف. كان اختياري بعيداً. اخترتُ شخصية بيل كارسون، وهو شخصية ثانوية في الفيلم، لكنها شخصية تُمثل الغياب / الحضور، وتُحرّك الحدث الدرامي عن بعد. بيل كارسون يظهر مرة واحدة أثناء موته، وهو الحامل لسر النقود الذهبية. أخذتُ 100 جنيهاً وسط امتعاض الزملاء الذين اقترحوا احتفالاً وتبديداً للمال في الليل. قلت لهم: مَنْ مثلي الأعلى في فيلم "الطيب والشرس والقبيح"؟ صمتوا جميعاً. قلت ضاحكاً: توكو. لو كان توكو مكاني لما صرف ماله على مقاطيع سينما ميديوكر بحجة الزمالة, سمعتُ في صمتهم اللازمة الموسيقية الشهيرة لفيلم "الطيب والشرس والقبيح". الملاك الحارس الأشقر الطيب كلينت إستوود، يُسلِّم توكو للعدالة، ثم يقبض الثمن، ثم يقطع في اللحظة الأخيرة حبل المشنقة عن رقبة توكو القبيح برصاصة صائبة، وأخيراً يتقاسم ثمن الاحتيال على العدالة مع توكو. لون المال هو الملهم لسينما سيرجيو ليوني، ولهذا تكون الحِيَل الدرامية قائمة على أساس متين، يصمد في وجه الزمن. يقول توكو: الناس نوعان، نوع يلتف حول رقبته حبل المشنقة، ونوع آخر يقطع الحبل عنها. توكو يريد أكثر من نصف المال في المرة القادمة، فهو يُخاطر بحياته أكثر من الأشقر، لكن الأشقر يخشى إن قلت حصته من المال، بالتبعية تقل دقة تصويبه في قطع حبل المشنقة عن رقبة توكو. الضامن الأبدي لعدم سقوط الدراما في المثالية أو الرومانسية، هو لون المال. يترك الأشقر توكو القبيح مقيداً في الصحراء بعد فض الشراكة. الشرس القاتل المحترف، الممثل الكبير لي فان كليف في دور أنجل أيز، يقتل لصالح بيكر شخصاً مجهولاً يعرف الاسم الذي انتحله جاكسون. الشخص المجهول يعترف أن جاكسون يتحرك الآن باسم بيل كارسون. أنجل أيز يفي بمهمته على أكمل وجه، وعلى الرغم من معرفته اسم بيل كارسون إلا أنه يقتل هذا الشخص الذي اعترف له بالاسم، لكن قبل أن يموت هذا الشخص، يعطيه المال كي يقتل بيكر، ومجد وسمعة أنجل أيز، أنه يؤدي دائماً المهمة الموكولة إليه بشكل حَرْفي،

فيقتل بيكر أيضاً، ثم ينطلق في رحلة البحث عن بيل كاسون. كما فعل الأشقر بتوكو، يقود توكو من على حصانه، الأشقر الطيب على رجليه، لرحلة موت بطيء في الصحراء. وقبل أن يلفظ الأشقر أنفاسه الأخيرة، تقتحم الصحراء عربة شاردة بها جنود قتلى، وبها أيضاً بيل كارسون على شفا الموت. يؤجل توكو من أجل لون المال، موت الأشقر. يعرض بيل كارسون مقابل شربة ماء، سر النقود الذهبية المدفونة في مقبرة إلا أن السر يتحشرج بحلق بيل كارسون في منتصفه طالباً الماء. يجري توكو لجلب الماء. يتسلل الأشقر إلى بيل كارسون، ليعرف النصف الآخر من سر النقود الذهبية. يموت بيل كارسون. تعود صداقة توكو للأشقر من أجل معرفة سر المال. تمريض توكو للأشقر من أمتع ما يمكن مُشاهدته في السينما. ملامح الممثل إيلي والاش، واستعطافه المرح الخبيث، لمعرفة سر المال، محفورة في تاريخ السينما. البريق المتوقد الوقح في عيني توكو، وبرودة الثلج في عيني كلينت إستوود. ينتحل توكو اسم بيل كارسون في بحثه مع الأشقر عن النقود الذهبية. يقعان في يد الشرس أنجل أيز. الأبطال الثلاثة يتصارعون على الوصول للمقبرة التي تحمل اسماً لا يعرفه إلا الأشقر الطيب. منطق المال ولونه، يفرض المبارَزَة على الأبطال الثلاثة. الأشقر الطيب السريع والدقيق، يقتل أنجل أيز. مفاجأة أخيرة لدراما الاسم في سينما سيرجيو ليوني. النقود الذهبية مدفونة في قبر، لا يحمل اسماً، بين أكثر من 5000 آلاف قبر يحملون الأسماء. الناس نوعان، نوع يحفر، ونوع يضع السيجار في فمه. توكو يحفر، والأشقر يُراقب. ومثل الأيام الخوالي، لكن بتعديل بسيط هذه المرة، ليستْ العدالة هي مَنْ تُعلِّق الرقبة، بل الأشقر هو مَنْ يُعلِّق رقبة توكو بحبل مشنقة، ويترك له نصف نصيبه من النقود الذهبية تحت قدميه، ثم يذهب بعيداً، ويقطع الحبل برصاصة.

موديل الديموقراطية 9000

اقترح أحد السياسيين الجمهوريين في ولاية أيوا الأمريكية، أن تُقام في المدارس والمعاهد العليا والجامعات، "غرفة الصرخة"، وهي غرفة يدخل فيها الطالب للتعبير عن إحباطه وحزنه وألمه السياسي. التعبير بصرخة مدوية في وجه الديموقراطية التي جاءتْ بدونالد ترامب رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية. صرخة مدوية في وجه اليمين القومي الشعبوي الصاعد المعادي للعولمة والنيو ليبرالية. الاقتراح ما زال في مرحلة النقاش، ولهذا فهو عُرضة لتفنيد لا يخلو من طابع الكوميديا السوداء، على سبيل المثال، هل ستكون "غرفة الصرخة"، عازلة للصوت؟ ربما يحمل عزل الصوت إهانة للطلبة الذين يصرخون في الغرفة، فصرخات الاحتجاج والألم والحزن يجب أن تُسمع في أنحاء المدرسة أو الجامعة. من الجائز أن تكون فلسفة الصرخة، هي تعبير عن حالة فردية تخص الطالب وحده، حتى لو كانوا الطلبة مجتمعين في الغرفة، وهناك مشهد سينمائي شهير يدعم فكرة عزل الصوت، ففي فيلم "كباريه" 1972، للمخرج بوب فوس، تدعو الممثلة ليزا مانيلي صديقها الممثل مايكل يورك، وهما تحت الجسر، إلى اقتناص لحظة مرور القطار فوق الجسر، ليصرخا معاً صرخة قوية، تضيع في صخب

القطار، بعجلاته الحديدية الهادرة. لكن الشيطان يكمن في التفاصيل، فصرخة ليزا مانيلي، صرخة وجودية رقيقة، وهشة، بينما صرخة الطلبة في "غرفة الصرخة"، هي صرخة سياسية عملية غاضبة، غايتها تغيير الواقع. إن عزل الصوت يشي بمعاملة شبيهة بمعاملة الأطفال والمراهقين. فالمراهق يُعَامَل من قِبَل والديه بنفس الازدراء. التربية القائمة على الاحتواء تنزع روح التمرد. الصرخة ستكون في الشوارع والميادين أو على الأقل في غرفٍ غير عازلة للصوت. الديموقراطية أخطأتْ، ويجب تصحيح مسارها، وإذا كان هذا مستحيلاً، فلنفكك أجزاءها كما حدث في فيلم "أوديسا الفضاء" 1968، لستانلي كيوبريك، عندما اضطر بطل الفيلم، لتفكيك عقل "هال 9000"، المتحكم في سفينة الفضاء. انزعج السياسي الجمهوري الذي اقترح "غرفة الصرخة"، من تفكير المراهق الديموقراطي، وقال: إن موديل الديموقراطية 9000، هو آخر موديل ممكن للإنسان، وتفكيكه هو نهاية العالَم، نهاية الزمن، انظر إلى نهاية الفيلم. كان المخرج الكبير مايكل مور جالساً في قاعة النقاش. علتْ وجهه ابتسامة عندما تذكَّر نهاية فيلم "أوديسا الفضاء"، وسرتْ في جسمه السمين رعشة أناركية. اقترح مور أن تكون هناك غرفتان، غرفة بعازل للصوت، وأخرى غير عازلة للصوت، وللطالب حق الاختيار بين الغرفتين. الغرفة العازلة للصوت، لها امتياز صغير، وهو درجات مُساعِدة تُضاف لكل طالب يقع اختياره على الغرفة العازلة، والدرجات لجميع المواد الدراسية. وافق الطالب المراهق الديموقراطي على الاقتراح. رفضتْ سيدة بيضاء حمراء الرقبة، انتخبتْ سراً من وراء ابنتيها الديموقراطيتين، دونالد ترامب، إدخال المواد الدراسية في لعبة السياسة، وسألتْ: لو في المستقبل القريب تم عزل ترامب، وتعيين نائبه أو انتخاب رئيس جديد، هل ستبقى "الغرفة الصرخة" فعالة ضد نائب الرئيس أو الرئيس المنتخب الجديد؟ رد أحد التربويين على السيدة حمراء الرقبة: ليست هناك استثناءات في موديل الديموقراطية 9000، ولو فرضنا نظرياً أن استثناء "الغرفة الصرخة" تم دخوله في موديل الديموقراطية 9000، فسنجد أنفسنا مرة ثانية أمام نهاية فيلم "أوديسا الفضاء". اقترح طالب آخر لا ينتمي إلى الديموقراطيين أو الجمهوريين بل ينتمي إلى مملكة العنف، ارتداء قناع الصرخة الثابتة المتحجرة، وهو القناع الشهير لسلسلة أفلام "صرخة"، في قاعة المحاضرات. خافتْ السيدة الجمهورية حمراء الرقبة، فانسحبتْ بابنتيها من قاعة النقاش. لحق بها المخرج مايكل مور، وسألها بخبث مبطن باتهام ما، أمام ابنتيها: سيدتي أنا أقوم ببحث ميداني عن الانتخابات الرئاسية. هل لي إجابة على سؤال في موضوع البحث؟ ردت السيدة حمراء الرقبة سريعاً: لفيلم أم لكتاب؟ ارتبك مور لرد السيدة بسؤال مواجه، وهو الآن في موضع الدفاع بدلاً من الهجوم. قال: لكتاب. قالتْ السيدة حمراء الرقبة: قرأتُ أنك حاولت مقابَلَة ترامب، هل المُقابَلَة كانت لنفس موضوع بحثك؟ فهم مايكل مور أن السيدة حمراء الرقبة لن تجيب على سؤاله، مَنْ انتخبتْ؟ أمام ابنتيها.

عُصاب الخير الأمريكي

عندما أُعِيدَ انتخاب إبراهام لينكولن عام 1864، قيل آنذاك: إن حكومة الولايات المتحدة تدرك تماماً بأن سياستها ليست الآن، ولا ينبغي أن تكون يوماً، رجعية، ومع ذلك ينبغي لنا أن نحافظ على السمة التي طالما وسمتنا، وهي الامتناع أي تدخُّل غير شرعي في الخارج. إن مبادئنا تُملي علينا أن نطبّق العدالة نفسها على كل الكائنات البشرية، وكل الدول، كما أننا نعوّل على التبعات المثمرة لجهودنا كي نحظى بدعم مواطنينا، ونحظى أيضاً باحترام وصداقة العالَم أجمع. لو وضعنا الفقرة السابقة تحت اختبار الزمن، ستبدو أن النزعة الشمولية التبشيرية، هي التي اكتسحتْ، وما زالتْ، سياسات الولايات المتحدة لأكثر من قرن ونصف القرن، وأن عدم تدخلها في شؤون الخارج لا يتعدَّى بلاغة الكذب. وصفة العدالة، هي وصفة أمريكية بحتة، ولا تملكها الكائنات البشرية خارج حدود الولايات المتحدة، ولهذا يجب أن تُفرض بالقوة على الكائنات البشرية، حتى لو بدتْ هذه العدالة في ظاهرها، وفي عيون الكائنات البشرية، ظالمة ومدمرة. ما الذي يجعل الطالب الأمريكي يُصدِّق في مناهج الدراسة، حكمة لينكولن الكاذبة؟ الصبغة الدينية البطولية تعميه عن رؤية البراغماتية الفظة. الأمة الأمريكية تمتلك صنع الرأي العام العالمي، وتمتلك نخبة تتلاءم كلبيتها مع معايير العهد الما بعد أخلاقي، كما أنها تستند إلى بروتستانتيين أصوليين متعصبين، ومقتنعين بأن الولايات المتحدة تؤدي دوراً مركزياً في صراع الخير التوراتي ضد الشر العالَمي، شر الكائنات البشرية غير الأمريكية. يمكن القول بأن الوثيقة التي نشرتها إدارة الرئيس بوش الابن في 2002، ما زال عُصابها طاغياً على السياسة الأمريكية، وتنص الوثيقة على: الدفاع عن أرجاء العالَم كله من أجل قيم الحرية والديموقراطية، مع الحظر على أية قوة، أن تنافس الولايات المتحدة في المجال العسكري، والولايات المتحدة من حقها التدخُّل وقائياً في أي مكان، والحصانة للمواطنين الأمريكيين من المساءلة أمام المحكمة الجنائية الدولية، لكن الولايات قد تعترف أو لا تعترف بسلطة الجنائية الدولية على غير الأمريكيين. باختصار الولايات المتحدة الأمريكية، هي إمبراطورية الخير. عُصاب الخير الأمريكي يزداد حدة مع سقوط وانهيار الدول حول الولايات المتحدة. كان إبراهام لينكولن، رغم تحريره للعبيد، من المدافعين عن نزوح الأمريكيين السود، وهجرتهم الطوعية إلى الخارج، ومن المؤمنين بالتفوق العرقي للبيض، ودعا قبل توقيعه إعلان تحرير العبيد في الجنوب الكونفيدرالي، وفداً من المُحرَّرين السود، إلى التفكير في الهجرة إلى هايتي أو أمريكا الوسطى، وقال لهم: إن ذلك أفضل لنا ولكم، أن نكون منفصلين. كأنه يقول: وسنمارس عليكم عُصاب الخير الأمريكي عن بعد. في بداية فيلم "لينكولن" 2012، للمخرج ستيفن سبيلبرغ، يشكو الجندي الأسود كلارك، للرئيس لينكولن الذي لعب دوره الممثل دانيال دي لويس، من أن أجر الجنود السود في الحرب أقل من أجر الجنود البيض بثلاثة دولارات في الشهر، وثلاثة دولارات أخرى أقل من أجل الزي الرسمي، والآن أصبح الأجر متساوياً بين الأبيض والأسود، لكن لم يُعيَّن بعد ضبَّاط من الزنوج، وربما في غضون بضع سنوات، سيتسامح البيض في وجود ضبَّاط من الزنوج، وبعد خمسين سنة، قد يقبلون في وجود عقيد زنجي، وبعد مائة سنة، سيكون هناك تصويت انتخابي. يبتسم

دانيال دي لويس ببرود هادئ حكيم، لا يرفض طموح الجندي الأسود كلارك، لكن أيضاً لا يقبله. يُعلن لينكولن أن كل العبيد الذين يعيشون في أراضي الكونفيدرالية سيكونون أحراراً، وعلى الحكومة التنفيذية للولايات المتحدة بما فيها السلطات العسكرية والبحرية أن تعترف منذ الآن بحرية الأشخاص المعنيين وتصونها. ويأتي في الزمن مارتن لوثر كينج، وتتحقق النبوءة الحدسية للجندي الأسود كلارك، ويأتي لرئاسة الولايات المتحدة لفترتين، باراك حسين أوباما الأسود، لكن تأتي معه أيضاً مُفارَقَة، وهي أن قتل السود من الشرطة البيضاء لمجرد التحقق التافه من أوراق ثبوت الشخصية في عهد باراك حسين أوباما، أكثر من قتل الشرطة البيضاء للسود، ولنفس الأسباب، في عهد جورج بوش الابن أو قبله جورج بوش الأب.

غريبان في قطار

كل شيء في أفلامه يسير نحو الإثارة والمتعة والتشويق، لكن يسير أيضاً، وبالدرجة الأولى، نحو جريمة قتل. فيلم "غريبان في قطار" 1951، إخراج ألفريد هيتشكوك. على جناح الصدفة يلتقي غريبان أنيقان في قطار، الأول هو الممثل روبيرت ووكر في دور برونو أنطوني، والثاني هو الممثل فارلي جرانجر في دور جاي هاينز. برونو تعرَّف على جاي هاينز لاعب التنس الشهير من الصحف. برونو ربيب والدته المضطربة عقلياً. دائماً في أفلام هيتشكوك هناك أبطال يرتبطون بأمهاتهم ارتباطاً غامضاً. والدة برونو في مشهد غريب تعتني وتدقق في يدي ابنها الذي قلَّم أظافره أكثر من اللازم. يكتشف جاي أن برونو يعرف عنه الكثير، يعرف أنه في طريق الطلاق من زوجته ميريام، وعلى علاقة مع آن مورتون ابنة السيناتور. يعرض برونو على جاي مُبَادَلَة جريمة كاملة. يقتل برونو ميريام التي تعرقل أوراق الطلاق، وفي المقابل يقتل جاي والد برونو. برونو يكره والده، وجاي يكره زوجته. يرفض جاي اقتراح برونو إلا أن براعة برونو في الحديث تجعل جاي شِبه مُتواطئ دون أن يعلم. لو أن أحد مُحبي أفلام هيتشكوك، شاهد فيلم "غريبان في قطار" منذ ثلاثين سنة، وزحف النسيان الآن على أحداث الفيلم، فلا بد وأن يبقى على الأقل في ذاكرته، إذا جاء الحديث على جناح الصدفة، مع مُحب ثان لسينما هيتشكوك، شيء من الفيلم، عندئذ سيهتف المُحب الأول بصوت مَرِح قائلاً: الولاعة ومباراة التنس. أثناء الطعام والشراب والدردشة في القطار، يبحث برونو عن نار لسيجارته، يُقدِّم جاي هاينز ولاعته لبرونو أنطوني. الولاعة محفور عليها الحرف الأول من اسم آن مورتون، والحرف الأول من اسم جاي هاينز، مع مضربين متقاطعين بارزين للتنس. ينسى جاي ولاعته مع برونو بعد حديث مُبَادَلَة الجريمة المزعج لجاي. يتتبع برونو نزهة ميريام ليلاً في حديقة الملاهي ثم يقتلها خنقاً بيديه القويتين. تسقط نظارة ميريام وولاعة جاي. يلتقط برونو الاثنتين من على العشب. يذهب برونو لمنزل جاي هاينز، ويُعلمه أنه قتل ميريام بهدوء، ولم يره أحد، وأن الولاعة سقطتْ منه، لكنه التقطها في اللحظة الأخيرة، وها هي نظارة ميريام. أنت الآن حر يا جاي، وعليك تنفيذ الجزء الخاص بك من جريمة المُبَادَلَة. على جاي أن يقتل والد

برونو. جاي يهدد برونو بأنه سيبلغ البوليس إلا أن برونو لا يعرف ميريام زوجة جاي، وليس لديه الدافع على قتلها. البوليس يشك في جاي، ويُعيّن له مخبراً دائماً حتى يمتلك دليلاً قاطعاً على قتل الزوجة. يضغط هيتشكوك لزيادة الإثارة. نحن الآن في قبضة ملك التشويق. يخترق برونو بشخصيته الجذابة دائرة جاي هاينز. حفلة في بيت السيناتور. يسأل برونو سيدة صالون عن شخص في حياتها تريد قتله، وما هي الطريقة المثالية؟ تقترح سيدة الصالون إطلاق الرصاص. برونو يستنكر طرطشة الدماء. يمد برونو يديه في الهواء. اليدان سره في القتل النظيف الصامت. يُمثِّل لحظة القتل مستعيناً برقبة سيدة الصالون. تقع عيناه على بربارا ابنة السيناتور الصغرى، وهي تُشبه لحد ما بنظارتها ميريام زوجة جاي. يضغط على رقبة سيدة الصالون، وكأنه يخنق بربارا. برونو يفقد الوعي. جاي هاينز الذي يحاول خداع برونو، ويذهب لقتل والده، بينما هو يفكر في تحذير الوالد من جنون ابنه. مفاجأة هيتشكوكية. برونو في سرير الوالد. كان برونو قد أدرك أن جاي هاينز لن يقتل والده عندما أعلمه بموعد ذهابه. يخطط برونو في الذهاب لحديقة الملاهي، لمسرح الجريمة، ويترك هناك ولاعة جاي على العشب، دليلاً قاطعاً على أن جاي هاينز قتل زوجته. جاي هاينز قبل مباراة التنس يعرف أن برونو لن يغامر بوضع الولاعة في النهار، وسينتظر بداية حلول الظلام. لو فاز جاي هاينز على خصمه بثلاث مجموعات نظيفة قد يستطيع إمساك برونو متلبساً في مكان الجريمة. تتألق سينمائية هيتشكوك في أن زمن لعبة التنس زمن مفتوح بينما جاي هاينز بطل هيتشكوك في أشد الحاجة إلى زمن درامي محدد ومغلق، كي يدرك برونو بعد المباراة. ولمزيد من الإثارة أسلوب جاي هاينز في اللعب عادةً، هو الذهاب للمكسب ببطء وثبات. تقطيع هيتشكوك للمشهد بين ضربات كرة المضرب، وصوت الضربات، ونظرات الجمهور، ونظرات آن وبربارا، تخطف الأنفاس. تقع ولاعة جاي من برونو في مصفاة المجاري الحديدية بجوار الرصيف. وفي نفس الوقت يخسر جاي مجموعة أمام خصمه، فيمتد زمن التوتر والتشويق أكثر فأكثر. في النهاية يستطيع جاي الوصول إلى حديقة الملاهي بينما لم يصل برونو بعد إلى جزيرة العشاق الصغيرة، ليترك ولاعة جاي على العشب. يهرب برونو من جاي قافزاً على لعبة الجياد الدوَّارة. تفلت رصاصة من البوليس، فتصيب العامل الذي يتحكَّم في فرامل اللعبة. تدور قاعدة اللعبة بأقصى سرعتها. صراخ الأطفال على ظهور الجياد الخشبية، بينما يحاول جاي القبض على برونو. يطلب محقق البوليس إيقاف اللعبة. يتقدم رجل عجوز، ويزحف تحت قاعدة اللعبة الدوَّارة مغامراً بحياته. هيتشكوك يحكي أن اللقطة حقيقية، وأن رأس العامل العجوز تحت القرص الدوَّار لو ارتفع سنتيمترات لمات على الفور، وإذا حدث هذا لن يغفر هيتشكوك لنفسه مدى الحياة. برونو بعد تحطُّم لعبة الجياد، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ينفي أن الولاعة معه، وفي نفس اللحظة ترتخي قبضة يده، فنرى ولاعة جاي هاينز.

رسالة هيجل

في حزيران- يونيو 1822 يكتب هيجل إلى الوزير ألتنشتاين "لقد تفضلتم يا معالي الوزير بتعييني بجامعة المدينة، ومنحتموني الأمل في تطوير مشاريع معاليكم بخصوص المؤسسات العلمية، وهذا سيزيد من دخلي مستقبلاً. ولا يمكنني تصور إنجاز تلك المشاريع إلا في ارتباطها بالمقاصد السامية لمعاليكم، والرامية إلى تطوير العلم وتكوين الشباب. لذلك فإنني أعتبر تحسين وضعي الاقتصادي، كعنصر تابع داخل هذا الكل. وبما أنه قد مرت أربع سنوات ونصف على تعييني ببرلين، وبما أن مشاكل عائلية كثيرة صعَّبت من وضعي المالي، فإنني استحضرت التصريحات السابقة لمعاليكم، لفائدتي، ولشعوركم الطيب تجاهي، وهو ما يسمح لي بالتعبير لكم عن الآمال المتولدة لدي نتيجة هذه الظروف. وسبق لي أن عبرت لكم عن امتناني، عندما حصلت على موارد إضافية بعد تكليفي بمهمة ضمن اللجنة الملكية للامتحانات. غير أن هذه الموارد الإضافية استُنْفِدت تقريباً، لأنه مع اقترابي من سن الشيخوخة، أصبحتُ مُلزماً بالتفكير في مستقبل زوجتي وأبنائي، إضافة إلى كوني خصصت دخلي الخاص كليةً، لتكويني الثقافي الذي أضعه الآن رهن إشارة الحكومة الملكية. من جهة أخرى، فإن تعويض التأمين بالصندوق العام للأرامل، يتطلب مني بالإضافة إلى ما أدفع إلى صندوق الأرامل بالجامعة، مصاريف سنوية تقدر بمئة وسبعين تالر، حتى يتمكن ورثتي من تقاضي ثلاثمئة وثلاثين تالر سنوياً. وهناك أمران أستحضرهما من جراء هذه التضحية العظيمة التي أقوم بها كل سنة. الأمر الأول هو أن كل ما دفعته سيضيع إذا لم توافيني المنية وأنا أستاذ بالجامعة الملكية. الأمر الثاني هو أن أرملتي وأبنائي لن يتمتعوا في المستقبل، بالمساعدة الكريمة لجلالة الملك، بسبب التأمين الذي تعاقدت بشأنه مع الصندوق العام للأرامل" أول تعليق سيأتي على ذهن القارئ لرسالة هيجل، والتعليق سيكون بمقياس الزمن الحديث، كيف يكون صاحب "ظاهريات الروح" تقليدياً هكذا؟ وكيف نقل صرامة النسق الفلسفي في رسالة بيروقراطية؟ فالموظف الحكومي في نظر القارئ الما بعد حداثي يفتقد أي موهبة تستحق الإعجاب. وقد يُدرك هذا القارئ أن عجزه في قراءة "ظاهريات الروح"، لم يكن بسبب قصور أو كسل عقلي، ينسحب على جيله الما بعد حداثي، بل بسبب أن كتاب "ظاهريات الروح" لا يتعدى طلب تثبيت بيروقراطي من موظف حكومي بليد، لجامعة تقليدية. يزداد تقدير القارئ الما بعد حداثي لنفسه. يعرف الآن ما هو السر عندما كان يُحاول قراءة هيجل بشكل متقطع، ويُصاب في كل مرة بهزيمةٍ أمام النسق الكلي إلا أنها هزيمة تستغرق ساعات قليلة ثم يعود القارئ الما بعد حداثي إلى غروره، ويقول: العيب ليس مني، العيب في النسق، العيب في النظام. يُعلق جاك دريدا بأن الوزير ألتنشتاين، أي الدولة، قام بطمأنة هيجل. الدولة تحركتْ بدافع رعاية خاصة، لكن هذه الدولة ساعدتْ فيلسوفها الذي منح الشرعية لعقلانيتها، فهو الذي قدَّم للقوى الخاصة ولأطرافها التي تمثلها هذه الدولة، مبررات كونية، أي أن النسق الكوني لم يكتمل صرحه الجليل إلا بضمان وصول المال من صندوق الأرامل الجامعي إلى ماري وكارل وإمانويل هيجل. كيف تمكنتْ هذه المصالح الخاصة أن تتوافق دون إحراج مع نسق مصالح العقل، ومع تاريخ النسق ونسق التاريخ؟ يُجيب جاك دريدا: من

الصعب التفكير في هذه الوحدة، لكننا لا نستطيع أن نحذف منها شيئاً. ألتنشتاين أخبر هيجل أنه حصل له على تعويضات عن السفر قدرها ثلاثمئة تالر بالنسبة إلى السنة الجارية. وللحصول على هذه التعويضات كان على ألتنشتاين أن يمدح العمل الفلسفي والسياسي لهيجل أمام المستشار هاردنبرغ، والتأكيد على تأثير هيجل السياسي. وطالتْ محاضرات هيجل في تاريخ الفلسفة مدحاً زائداً وحاراً من الوزير ألتنشتاين. انتشرتْ الكوليرا في بروسيا عام 1831، وكان هيجل من ضحاياها، أي أنه مات بعد تسع سنوات من كتابة رسالته للوزير ألتنشتاين. وكان نجاحه قد بدأ في الانهيار بسبب موقف الكنيسة الإنجيلية منه، والتي أصدرتْ عام 1832 قراراً بأن فكر هيجل خطر على الدين، ولم يُسْمَح بإلقاء تأبين على ضريحه.

جرأة أوليفر ستون

استشهد المخرج أوليفر ستون بكلمات منتج عن الضوء الأخضر الذي منحته هوليوود لفيلم "جيه إف كيه" 1991 بقوله: في صناعة السينما الهوليوودية يتم تجاوز الخطوط الحمراء السياسية والأخلاقية حول فيلم ما، لحساب الاعتبارات المالية. أي أن أساطين رأس المال ينظرون إلى موهبة أوليفر ستون، واسم الممثل كيفين كوستنر، والممثل وجاري أولدمان، فيتوقعون مكسباً كبيراً. أوليفر ستون يعرف أن الحقيقة مُقابل المال. أوليفر يتهم بشكل صريح، في فيلمه الوثائقي الروائي، مؤسسات الدولة الرسمية، بنتاغون، وإف بي آي، وسي آي إيه، بقتل الرئيس جون فيتزجيرالد كينيدي. مؤامرة كبرى. وهوليوود تقبل الاتهام مُقابل النجاح الساحق. هكذا تنخفض قليلاً قيمة الحقيقة، كما تنخفض قليلاً قيمة المال. أيضاً الحقيقة التي تُقال بعد 27 سنة، تخف حدتها مثل الوثائق السياسية السرية التي يُفْرَج عنها بعد عقود. تم اغتيال جون كينيدي 1963، وظهر فيلم "جيه إف كيه" 1991. اعتمد أوليفر ستون في بناء فيلمه على تفنيد وثائقي دقيق وشرس، لتقرير الدولة عن حادثة اغتيال الرئيس الأمريكي. هناك مادة تسجيلية حقيقية، وهناك مادة تسجيلية مُخْتَرَعَة تتشبه بالأولى، والمادتان تتحدان بقوة لتجسيد وجهة نظر المحقق وكيل النيابة جيم جاريسون الذي يُمثِّل بدوره وجهة نظر أوليفر ستون. استخدم المخرج بكثافة زمن الفلاش باك، وغالباً بالأبيض والأسود. التردد المتوتر بين الزمنين، زمن الفلاش باك الماضي، والزمن الحاضر، بسرعة قصوى، يجلد بسوط قاس، ظهر المعلومات الجنائية، وظهر المُتَابَعَة البصرية للمُشاهِد. جمالياً زمن الفلاش باك هو فشل في نحت زمن الفيلم الحاضر. وعلى الرغم من أن إمكانيات السينما تسمح بالتنقُّل من زمن الحاضر إلى زمن الماضي والعكس صحيح إلا أن هذا الإسراف في استخدام تلك التقنية يطبع الفيلم عموماً بجماليات هوليوود المعتادة، أي أنه يأخذ قليلاً من فرادة وتميُّز أوليفر ستون. قدَّمت الجهات الرسمية سريعاً قاتل كينيدي، كبش الفداء، هارفي أوزوالد، كما يعتقد المحقق جاريسون. هارفي أوزوالد يلعب دوره الممثل جاري أولدمان، وسريعاً أيضاً يُقْتَل أوزوالد برصاصة أمام الكاميرات التليفزيونية أثناء نقله من مكان لآخر تحت عيون الصحفيين. بالطبع مَنْ اخترق الحراسة

هو مهووس آخر أراد عدالة فورية. يُعلِّق المحقق جاريسون: هناك سبعون من رجال الشرطة ماذا كانوا يفعلون؟ وزميل جاريسون يؤكد الظنون: لا مُحاكَمَة الآن. أوزوالد في رأي الدولة ماركسي لينيني متطرف، سافر إلى روسيا، ومؤيد لكاسترو، ومناهض للكوبيين المنفيين في أمريكا، وهؤلاء مناهضون لكاسترو. أثناء القراءة عن مادة الفيلم قبل صنعه، وجد أوليفر ستون أن سؤال مَنْ قتل جون كينيدي؟ خلفه يستتر سؤال أعمق وأشمل، وهو اماذا قُتِل جون كينيدي؟ ربما تكون الإجابة على السؤال الأعمق والأشمل في الدقائق التسجيلية الأولى من الفيلم. فوز جون كينيدي 1960. وراثة حرب ضد الديكتاتور الشيوعي كاسترو في كوبا. الحرب التي تدير آلتها وكالة الاستخبارات الأمريكية والكوبيون الغاضبون في المنفى. كاسترو حالة ثورية ناجحة مخيفة لرجال الأعمال الأمريكيين على مصالحهم في أمريكا اللاتينية. رفض كينيدي توفير غطاء جوي لقوات اللواء الكوبي في المنفى. كينيدي يُصرِّح بأن المخابرات الأمريكية كذبت عليه وحاولوا استغلاله وتوريطه في إعلان الغزو الأمريكي لكوبا. في 1962 العالَم يتجه إلى حافة الحرب النووية. كينيدي يفرض الحصار على سواحل كوبا. الإعلان عن وجود صواريخ سوفيتية هجومية على بعد تسعين ميلاً أمام الشواطئ الأمريكية. في واشنطن شائعات عن إنهاء جون كينيدي لاتفاق سري مع الزعيم السوفيتي نيكيتا خروشوف. لا غزو لكوبا مُقابل سحب الصواريخ الروسية. يزداد هوس الشكوك بأن كينيدي ناعم ومُتساهل مع الشيوعية. كتب الروا ئي الأمريكي المعروف نورمان ميلر عن فيلم "جيه إف كيه": أوليفر ستون لم يصنع فيلماً كي يدخل به تاريخ السينما، فليس لهذا معنى، لكنه تجرَّأ على التعرُّض لأمر أكثر خطورة، فقد اجتاز الردهات التي يتردد فيها صدى أكبر أسطورة في عصرنا، وهي الإجماع العام على أن كينيدي قُتِل بواسطة أكبر قوة شريرة على وجه الأرض. التاريخ يعشق التكرار.

تاريخ الزمان

يبدو وكأنّ التاريخ يحدث فقط في الماضي، مدفوعاً بكُليَّته إلى الوراء، يحدث برعاية زمانية فائقة، وفي المقابل تبدو لحظة الحاضر، وكأنّها مُنْعَدمة الأهمية، ساقطة من جراب الزمان، ولذلك يتم استدعاء التاريخ دائماً على خشبة المسرح الآن، كتغطية لفراغ اللحظة الآنية، لفراغ المعنى الآني. يستبعد هيجل في "محاضرات في فلسفة التاريخ"، أجزاء واسعة من العالَم، يستبعدها من شرف المُشارَكَة في تاريخ العالَم. فأفريقيا هي أرض الطفولة التي ترقد فيما وراء نهر التاريخ الواعي بذاته، يلفها حجاب الليل الأسود. أمّا آسيا فقد ظلت ساكنة بعد البداية الواعدة، ومن هنا كانت أوروبا هي مركز تاريخ العالَم. عنصرية هيجل تغلب الفلسفة مؤقتاً، فالعقل الأوروبي وحده يستهدف التاريخ، والأحداث التي لم تُسَجَّل في الزمان لا يمكن لها أن تظهر في التاريخ. عصبية العِرْق الجرماني الأوروبي لدى هيجل، تنسف الزمان، عُمْدة الفلسفة، في وقت الزنقة. لكنه في كتاب "علم الجمال"، يعود، فيعطي الزمان صولجانه. يقول في فقرة "إن ريش الطيور المتعدد الألوان، يَرفُّ حتى لو لم يره أحد، وغناء الطيور يتردد حتى لو لم يسمعه أحد،

والغابات الاستوائية التي تشتبك فيها النباتات الجميلة الغنية، تنبعث منها العطور، وكل هذا يفنى، ويسقط دون أن يستمتع به أحد". التعليق الساخر على بطريرك الفلسفة، وعلى فقرته الشاعرية، بلسان الممثل الراحل محمود عبد العزيز في شخصية الشيخ حسني بفيلم "الكيت كات": طيب يا راجل.. مش كان أولى الإنسان الأوروبي المتفوق يستمتع بالتَرَلَمْ لَمْ ده؟ ولاَّ الزمان ضحك على وعيه؟ هوه تاريخ الحواس مش معانا ولاّ إيه؟ ينتصر هيدغر، بعكس هيغل، للزمان، فلنأخذ مثلاً قطعة أثاث، فهذا الكرسي القديم هو شيء تاريخي، لأنه يحتمل أن يكون موضوعاً للتاريخ. ما الذي يجعل الكرسي تاريخياً؟ ألأنه ما زال، إلى حد ما، يحمل ما كان عليه في الماضي؟ لكنه تغيَّر ولحقه التلف. ألأنه قديم لا يصلح للاستعمال؟ لكنه قد يصلح للاستعمال، ويظل مع ذلك شيئاً قديماً. إذن ما هو الماضي في هذا الكرسي؟ العالَم الذي كان جزءاً منه كما يقول هيدغر. هذا الكرسي ما يزال موجوداً الآن، وهو حاضر، ولا يمكن إلا أن يكون حاضراً، وإن كان حضوره ثانوياً قياساً بالحروب والثورات والمؤامرات التي عاصرها، وتلك الأخيرة أحداث تاريخية رئيسية، لكن للمُفَارَقَة لم يبق منها سوى هذا الكرسي. لو كان لدينا الآن الكاتب صمويل بيكيت، لأخذ الكرسي في قراءة مسرحية تاريخية مدتها ثلاث ساعات. الكرسي على خشبة المسرح. الضوء الجانبي والظلال يجعلاه مهيباً. الجمهور قليل في القاعة. محبو بيكيت قليلون، ويحتملون منه ضربات التجريد القصوى. يرى جان فرنسوا ليوتار أن كلمة "تاريخ" التي تدل على الواقع التاريخي، كما تدل على العلم التاريخي، غامضة، ويبدو أن هذا الغموض ينتج عن لَبْسٍ وجودي، وهو أن الكائن الذي يتحدث عنه العلم التاريخي، هو في الوقت نفسه كائن تاريخي. والسؤال التالي مُباشرةً. كيف أن علماً تاريخياً هو أمر ممكن؟ هل على التاريخي أن يتجاوز طبيعته ككائن تاريخي، ليدرك الواقع التاريخي بوصفه موضوع علم؟ كيف يتجرد المؤرخ من العاطفة، وهو يكتب عن حرب أهلية ما زال أُوارها مشتعلاً؟ وقد يأتي مؤرخ آخر، ويكتب عن نفس الحرب الأهلية بعد قرن من الزمان، ويُصبح المؤرخ الأول نفسه مادة للمؤرخ الثاني. الزمان يَعِدُ المؤرخ الثاني بقدر كبير من الموضوعية، وكأنّه يضطهد المؤرخ الأول. هل يتدخل الزمان لفرض قيمة على الأحداث؟ على سبيل المثال لا يعترف أحد أثناء الحرب الأهلية بأنها حرب أهلية، لكنّ هذا الاعتراف يُفْرَج عنه بعد سنوات من القتل. كأنّ الزمان يكسب معركته مع التاريخ لأن سيلاً من الأحداث المُعاشة جميعها في الحاضر تحدث للمرة الأولى دون بروفات، وبأخطاء فادحة، وبعاطفة أبعد ما تكون عن العلم الموضوعي ثم يأتي كرسي بيكيت على خشبة المسرح أقل غروراً، لا يطمح في علم تاريخي، والبروفات قبل العرض المسرحي، لا حصر لها. أمام بيكيت هدف المسرحية، وكل غايته هي نقل مجد الزمان إلى قطعة أثاث.

يستدرج الزمن، في الحياة والأفلام والروايات، الأبطال، لمعاينة آثاره على بيت أو وجه أو طريق. المقارنة بين زمن ماض وزمن حاضر، تصنع إنتصاره، وتصنع هزيمة

أبطاله. الأفلام أعلى الهزائم صوتاً، فهي تُجسِّد في تقنيتها، إضافةً للدراما أو بعيداً عنها، مفارقة سهم زينون، سيولة الزمن عبر ملايين الصور الثابتة.

يأكل النسيان حدثاً دون قاعدة، يتم الهجوم على بدايته أو وسطه أو نهايته، لكن يبقى في كل حدث، نقطة ما أو علامة أو كلمة أو إشارة، هي الأكثر مُقاوَمَة للنسيان، وهي التي تجعل ضياع الحدث وهروبه ممكناً. فبينما تُشيِّك أنت على الحدث فجأةً، لمجرد الاطمئنان، وليس للعق الآلام، تظهر ساطعة، ملوحة لك بأنها ما زالتْ هنا، والتلويح ليس لقطع المسافة الآن.

كونديرا بعد أن تجاوز الثمانين، كتب رواية "حفلة التفاهة"، وفيها أحد الأبطال يُخبر صديقه كذباً أنه سيموت بالسرطان بعد وقت قصير. القارئ الذي يعرف كونديرا في رواياته السابقة، ويعرف استخدام كونديرا للنكتة أو المزحة، سيقول: ما كان لكونديرا أن يستخدم النكتة بهذا اليأس المظلم. إن خفة النكتة ورشاقتها، تترفع على شيء ثقيل جهم مثل مرض السرطان.
أشارتْ البطلة في حديثها إلى نجاح كتابه، فما كان من البطل إلا وأنزل هذا النجاح إلى حضيض القيمة، لكن لم يفته ربط روايته في انعدام قيمتها برواية موبي ديك لميلفيل، فردَّ على تهنئة البطلة بقراءة روايته قراءة كاسحة: مَنْ قرأ موبي ديك؟ وكأنه سيكون سعيداً أكثر لو لم تُقرأ روايته كما هو الحال مع موبي ديك. إلا أن طبيعة الفيلم الرومانسي اللطيف لا توحي بأن البطل قادر على مصير موبي ديك. لم تخف البطلة من تهديد ميلفيل التراجيدي، وقالتْ باستهانة: أنا لم أقرأ موبي ديك، لكنني قرأت روايتك. ولو لم تكن البطلة هي موضوع روايته، لنالتْ البطلة من ميلفيل وموبي ديك معاً.

في كثير من الأعمال الفنية تبدأ القصة مع شعور البطل بملل وحاجة شديدة إلى التسلية، في الغالب تكون التسلية هي نقطة انطلاق الدراما، وما يأتي بعد هذا في الرواية أو الفيلم ليس له علاقة بأوقات التسلية الطويلة، وكلما كان الكاتب أو المخرج متعجلاً للدخول في صلب الرواية أو الفيلم، كلما شعرنا بعدم الرضى، فمَنْ يعرف حقاً أوقات التسلية لا يتصور اختزالها سريعاً، وأشرف لصانع الدراما الدخول مباشرةً إلى الحدث بدلاً من إيهامنا بأنه يتمتع بترف التسلية التي تجد عند كل صُنَّاع الدراما جاذبية لا تُقَاوَم، والسبب أن التسلية عندما تُفْرَضَ على الشخصية الدرامية يُفْرَضَ معها بشكل آلي حِمْلٌ وجودي صامت، وهذا الحِمْل هو معيار حقيقي لقدرة الفنان، فما يعطي في النهاية ثقلاً للدراما ليس ما يحدث، بل التمهيدات والفراغات والثغرات التي تتعرَّض لها الدراما أثناء ما يحدث، فعلى سبيل المثال الفرق بين سرعة الدخول للحدث الدرامي عند ستيفن كينج وعند هيمنجواي، ورغم رغبة ستيفن كينج أحياناً في تأمل جيوب الدراما الظليلة المليئة بالتمهيدات والفراغات والثغرات، إلا أن الحدث الدرامي يبقى عنده دائماً على درجة عالية من الإثارة الجديرة كما هو العادة بفيلم أمريكي يُستَهْلَكَ في زمن عرضه، أمّا

هيمنجواي فهو سيد التمهيدات والفراغات والثغرات الشاعرية فيما فوق وتحت الحدث الدرامي، ولهذا نجد شخصياته بنَزَعَاتِها الوجودية تتوقف كثيراً في الأزمنة الضعيفة، قياساً بزمن الحدث الدرامي القوي والمُعْتَمَد مهنياً، تتوقف أمام الفطور الصباحي وما يصحبه من سعادة كما في روايته الأخيرة جنة عدن، وبالمثل تتوقف أمام وصف موتور قارب أو بندقية صيد كما في رواية إن كنت تملك وإن كنت لا تملك، وهذه التوقفات الوصفية ليستْ على طريقة الرواية الكلاسيكية التي تتوقف لوصف الجو العام لأحداث معركة، على سبيل المثال لدى تولوستوى في الحرب والسلام، بل هي توقفات من نوع آخر، لا يشعر معها القارئ بأهداف استراتيجية تخدم العمل الدرامي في وحدته الكلية، إنها تخدم فقط الفراغ الذي وُجِدَتْ فيه بالصدفة، تخدمه إلى حد الامتلاء، فيكف الفراغ عندئذ عن كونه جسراً لشيء لاحق في الدراما، أي أن التسلية في النهاية رغم سمعتها السيئة دراماياً، عليها أن تصير داخل العمل الفني بكامل الحقوق الممنوحة للحدث الدرامي.

مبدأ المُغامَرة

سُئل الفيلسوف الراحل ميشيل فوكو (1926- 1984)، من قِبَل المُحاور فارس ساسين، في عام 1979 بعد عشرة شهور من دعمه الصادم للثورة الإيرانية، عن السبب وراء هذا الدعم. وكانت إجابة فوكو مُستفزة، باردة إلى حد المرض. قال بأن كل ما في الأمر أنه قرأ كتاباً قديماً لم يكن قد قرأه بعد، وهو "مبدأ الأمل" لأرنست بلوك. أيضاً دون كيخوته قرأ روايات فروسية ثم نزل إلى الواقع. فكرة كتاب "مبدأ الأمل"، أثارتْ فوكو، وهي تتحدث عن الرؤية الجماعية للتاريخ التي ظهرتْ في نهاية القرون الوسطى الأوروبية. هذه الرؤية هي إدراك البشر لإمكانية وجود عالَم مُغاير، ورفض أن يكون واقع الأشياء ثابتاً ونهائياً، والسعي لاكتشاف ثغرة داخل الزمن والتاريخ تتيح الانتقال إلى عالَم أفضل. أي أن فوكو كان يحلم برؤية تكرار التاريخ بأثر رجعي. وليس هناك مكان أفضل من متحف الشرق، لحفظ الحفريات التاريخية. آلة الزمن في سلسلة أفلام المخرج روبرت زيميكس "العودة إلى المستقبل"، تسمح للبطل بسفر في الزمن الماضي، والعودة منه إلى الزمن الحاضر. فوكو كان يعرف أن أحداث ثورة الملالي الإيرانية، يصعُب تغيير كوارثها إلا أن معاينتها واقعياً وحسياً هو مبدأ المُغامَرة والاكتشاف. مُغامَرة الإنسان الغربي، وهو يرى طفولة التاريخ الوحشية، لا سيما إذا كانت الرؤية لعين مُراقِب الجسد في تحولاته وانفلاتاته وعقابه أيضاً. أرشيفجي الجسد لا بد أن يكون هناك. ذهب ميشيل فوكو إلى إيران في زيارتين متتاليتين، مدتهما معاً، من أربعة إلى خمسة أسابيع. لامس الأركيولوجي ميشيل فوكو الحفريَّة العيِّنة، وأدارها بين أصابعه. يفصله الآن عن الزمن الأوروبي أربعة قرون. إنه في القرن السادس عشر، أمام إرادة سياسية ودينية. ما كان الإيرانيون يبحثون عنه هنا، لا هو بالنظام السياسي، ولا هو بنظام الملالي. هذا الغموض هو ما أراده فوكو للثورة الإيرانية بينما الحقيقة

الواقعية كانت تتجه بسرعة ووضوح لنظام الملالي. قناعة فوكو المُضْمَرَة، لو أردنا أن نسميّ الأشياء بأسمائها، الإجرامية، العنصرية، هي أن أي شيء أفضل للثورة الإيرانية طالما لا تعتمد من قريب أو بعيد، شكل الدولة في النموذج الغربي، وإذا كان البديل هو فاشية القتل والدمار وكبت الحريات القرن وسطي، كما حدث بالفعل، فهو أفضل للإيرانيين من تقليد النموذج الغربي، أفضل لهم من نموذج الدولة. وإذا سُفِكَت الدماء بشكل مُحرج لضمير الفيلسوف الغربي بعد عودته من المُغامَرة، يقول بدمٍ بارد: ربما أخطأت في دعمي للثورة الإيرانية، لكن كان هناك شيء ما غامض، يستحق الدعم، ربما أُجْهِض قبل أن يُولد. خطاب الاعتراف بالخطأ مارسته المخابرات الغربية بعد هدم دول عربية كما مارسه فيلسوف الحفريات. المُحزن أن مثقفين عرب تعاطفوا مع مُغامَرة ميشيل فوكو الواقعية بحُجة السبر العميق النظري في مؤلفاته "تاريخ الجنون"، و"المُراقَبَة والمُعاقَبَة"، و"تاريخ الجنسانية". لم يجدوا الجرأة في فصل رأس ماله الرمزي العظيم عن مُغامرته الدون كيخوتية الحالمة، مع أنه وضع بين أيديهم كود الجرأة عليه، عندما أعلن سابقاً موت الإنسان. سأل فارس ساسين سؤالاً مُشاكساً لميشيل فوكو. لماذا تأتي كلمات بعينها في حديثك عن إيران، كلمات مثل، الهَوْل، السُكْر، الوقار، الجمال، المشهد، المسرح، المسْرَحَة، المأساة الإغريقية، الروحانية؟ تلميح فارس ساسين إلى أن هذا فوكو آخر غير فوكو الصارم الأرشيفجي الجينيالوجي. يتهرَّب الفيلسوف من سؤال فارس ساسين. يسأل فوكو: ألا ترى أن كتاب "تاريخ الجنون"، هو كتاب غنائي؟ على العموم أنا لي سمعة الشخص البارد المتصلب، ولكن لا يجب الخلط بين مَنْ يتكلم، وبين موضوع كلامه، لا يجب الخلط بين ما نقوله عن شيء ما، وبين المعنى الذي نجعله للكلام عن هذا الشيء. كنتُ أفكك أو أحاول تفكيك بأكبر قدر ممكن من العناية، علاقات السُلطة. حاولتُ أن أبين كيف يكون لعلاقات السُلطة في الواقع، نوع من المنطق، وفي نفس الوقت، نوع من الرهافة، يمنحها القوة والهشاشة معاً. رأي فارس ساسين أن الإجابة تصلح لمفهوم علاقات السُلطة في كتاب "تاريخ الجنون"، لكنها لا تصلح مع الحالة الإيرانية. كما أنه من المُبالَغَة وصف كتاب "تاريخ الجنون" بالغنائي.

التمييز العنصري الرقمي

منذ ما يقرب من أربعة عشر يوماً، نشرتْ "دويتشه فيله"، المنبر الإعلامي الأول والأشهر في ألمانياً، موضوعاً عن أصفاد إلكترونية رقمية، تُركَّب في كواحل أقدام الإسلاميين الخطيرين. لا بد أن كثيرين من القراء اعتقدوا منذ السطور الأولى أن موقع "دويتشه فيله"، تعرَّض لقرْصَنة من حركة "بيغيدا" المتطرفة المناهضة للإسلاميين أو لقرْصنة من حزب "البديل" من أجل أمانيا اليميني الشعبوي، وأن "دويتشه فيله" ستعلن بعد ساعة أو ساعتين على أقصى تقدير، تكذيب الموضوع كله، وأنها استعادتْ الموقع من الهاكرز. لكن هذا لم يحدث، وتمر الساعات والأيام، وتتأكد موافقة مجلس الوزراء الألماني على تعديل قانوني يسمح بمراقبة الإسلاميين الذين تُصنفهم السلطات على أنهم خطيرون أمنياً، بأصفاد إلكترونية رقمية في كواحل أقدامهم. وقد تمتْ المُوافَقَة على

التعديل من قِبَل حكومة المستشارة أنغيلا ميركل يوم الأربعاء الأول من فبراير2017. في نهاية الثلاثينيات كان النازي يضع نجمة صفراء على منازل اليهود، وعلى وملابسهم. إن موافقة المستشارة على هذا التعديل يُشبه كثيراً إجراءات النازية في التمييز العنصري، مع أن المستشارة لا تتحدث إلا عن سياسات الدمج لغير الألمان. كيف ستهاجم المستشارة أنغيلا ميركل إجراءات ترامب ضد المهاجرين؟ أم أن المستشارة لا تختلف حقيقةً مع خطاب ترامب الشعبوي اليميني المتطرف، لكنها تؤمن بأن هذا الخطاب لا يُعلن بفجاجته للرأي العام، لكن يتم تنفيذه وتمريره قطعةً قطعةً على أرض الواقع، بالتزامن مع اعتماد خطاب الدمج الإنساني. التناقض بين القول والفعل، لحد الفُصام، لا يُفسد للود قضية، طالما يُمَارَس هذا التناقض بهدوء ودم بارد. وبصرف النظر عن استحالات تنفيذ الإجراء النازي، ورعب المواطنين الألمان والمسلمين على السواء، وهم ينظرون إلى أسفل، في المطاعم ومحطات القطارات والمسارح ودور السينما وقاعات الموسيقى، على كواحل الإرهابيين المُحْتَمَلين، إلا أن الإجراء في ذاته، يعني الشك الرهيب في الآخر، في كل ما هو شرقي، ويعني أيضاً أن الغرب عليه أن يُراقب الشرق رقابة مشددة، لأن الشرق موضوع دراسة، موضوع خارجي، يُراقَب بحذر. إن خارجية الشرق في عين الغربي، إحدى ركائز كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد. فالمستشرق سواء أكان شاعراً أو كاتباً أو ضابطاً للمخابرات أو إدارياً أو فقيهاً لغوياً، لا بد وأن يجعل الشرق في مرمى بصره، ويجعل أسراره وسرائره ومُبهماته، واضحة للغرب، فهو غير معنيّ بالشرق إلا بوصفه موضوعاً غير قابل للدمج، موضوعاً يؤكد نقاء الغرب ووحدته. ومن جانب أكثر قرباً وبرغماتية، المستشارة أنغيلا ميركل تتطمح على حياء، في مدة رئاسة رابعة، ولهذا يبدو أن إجراءات الأصفاد الإلكترونية الرقمة النازية، هي مُغَازَلَة صريحة للشعبويين قبل الانتخابات العامة للبلاد، وكأنها تقول للشعبويين: النازية فينا بس ربنا هادينا. كما عزمتْ المستشارة على إعادة عشرات الآلاف من المهاجرين إلى بلادهم. ووافقت على تسريع إعادة 45 ألف لاجئ رُفضت طلبات لجوئهم. ورصدتْ المستشارة 80 مليون دولار، سيجري توزيعها على المهاجرين الذين يقبلون طواعيةً مُغادرة ألمانيا. وسمحتْ للسلطات الألمانية بتحليل هواتف طالبي اللجوء، إلى جانب إنشاء وحدة في برلين لتنسيق عملية الطرد الجماعي أو التطهير الجماعي. الزمن 2018. المكان. قاعة موسيقى صغيرة في دوسلدورف. الحفلة لعزف مقطوعة "الفتاة الموت"، رباعي وتري لفرانز شوبرت. اثنان من الحضور يتحدثان عن فيلم رومان بولانسكي الذي أخرجه في التسعينيات 1994، بطولة بن كنجسلي وسيجورني ويفر. كانت مقطوعة "الفتاة الموت"، هي اسم الفيلم ذاته، وهي لازمة مهمة في الأحداث. قسوة فرانز شوبرت الشاعرية تليق برومان بولانسكي. يصعد العازفون على خشبة المسرح. يبدأ العزف. تقرأ سيدة سمينة في بانفلت مقطوعة "الفتاة والموت"، أن هناك حواراً شعرياً بين الفتاة والموت. الفتاة تقول برعب لدفع الموت عنها: اذهب أيها الهيكل العظمي. أنا لا أزال فتاة في مقتبل عمري. لا تلمسني. الموت يقول: هيا اعطيني يدك أيتها المخلوقة العذبة الحلوة. أنا صديق لكِ. وليس من حقكِ أن

تخافيني. تلاحظ السيدة السمينة أن كاحل عازف التشيلو مُركَّب عليه صَفَد أو قيد رقمي يُشبه الهاتف، ويومض بضوء متقطع. تصرخ السيدة السمينة بفزع، وتقول: قنبلة. قنبلة. انتحاري. انتحاري. يتوقف العزف، وتعم الفوضى.

فيلم يعيش معنا

في الفيلم الرومانس كوميدي الشهير "أربع جوازات وجنازة" 1994، للمخرج البريطاني مايك نويل، تقوم الممثلة آندي ماكدويل بتعداد عُشَّاقها السابقين للممثل لهيو غرانت، 33 عاشق. تقول عن عُشَّاقها بتواضع ساخر: أقل من عُشَّاق مادونا، وأكثر من عُشَّاق الأميرة ديانا. أقل من، وأكثر من. أصغر من، وأكبر من. الجمْلة الحقيبة أو الجمْلة المعيارية الرياضية التي تُصْهر فيها المعاني. لكأنَّ حكاية مادونا والأميرة ديانا الواقعية لا يُكتب لها النجاح الفني إلا إذا انْتُزِعَتْ وصُبَّتْ في القالب اللغوي الجامد. لا بد من التسجيل السريع لموهبة كاتب السيناريو ريتشارد كيرتس الذي وضع آندي ماكدويل في منزلة بين المنزلتين، فلا هي بسقوط مادونا، ولا هي بسذاجة الأميرة ديانا. هي في توازن مُرهف بين الاثنتين. يحتاج دائماً بناء الفيلم الرومانس كوميدي إلى حساسية من هذا النوع. هيو غرانت يأتي في قائمة عُشَّاق آندي ماكدويل رقم 32. ورقم 33 هو الخطيب الذي ستتركه آندي ماكدويل لتبقى مع هيو غرانت. بتعبير كاتب السيناريو، هيو غرانت الإنجليزي الخجول له علاقات أقل من آندي ماكدويل الأمريكية الجريئة، وأكثر من جميع أصدقائه في الفيلم. في لقاء مع كاتب السيناريو ريتشارد كيرتس، مبتكر شخصية "مستر بن" الشهيرة للممثل روان أتكينسون، يقول بأنه حضر على مدى عشر سنوات قبل كتابة فيلم "أربع جوازات وجنازة"، 72 زفافاً. اكتشف صدفة أنه عاشق لحفلات الزفاف، فكانت فكرة بناء فيلم على أربع حفلات زفاف، قريبة إليه. توفر حفلات الزفاف مناخ تعارفات وعلاقات بقوة الصدفة. يتعرَّف هيو غرانت على آندي ماكدويل في حفل الزفاف الأول. بطاقة الدعوة. أنغوس ولورا، كنيسة سانت جون، إنجلترا، الأول من مايو. قبل أن ينطق هيو غرانت باسمه، يأتي من الخلف جون، ليقطع عليه قائلاً لهيو: تشارلز. يضطر تشارلز إلى أن يسأل كاري عن اسمها، وكأنه يقوم بتعريفها على جون، ولمصلحة جون. تقول: كاري. وجون يُعرِّف نفسه. ولأن جون لن يذهب، يسأل تشارلز عن صديقة جون، لتمضية اللحظات الثقيلة، ويخوض في سيرتها دون قصد. يقول جون بأن الصديقة أصبحتْ الآن زوجته. يُحْرَج تشارلز. نموذج للكوميديا الإنجليزية القائمة على دراما الموقف. تمتد لحظة الإحراج إلى أقصى زمن ممكن. نراها على وجوه الشخصيات. يتتبعها المخرج حتى الرمق الأخير. هذا هو سر علو كعب الكوميديا الإنجليزية على الكوميديا الأمريكية. غاريث أو فيلسوف مجموعة الأصدقاء، يمدح ألوان فستان سكارليت، فراشة المجموعة، بمزيج من التعقيد الساخر والمُحب في الوقت ذاته. يقول غاريث: سكارليت. فستان رائع، الإرجوان الإكليركي والبرتقال الوثني يمثلان التضامن في الزواج بين التقاليد المسيحية والوثنية. ترد سكارليت: هذا صحيح. تعني أنها لا تفهم شيئاً، لكنها تثق في صديقها الفيلسوف. مرور ثلاثة أشهر. بطاقة الدعوة.

بيرنارد وليديا، كنيسة سانت ماري، لندن. بعد اللقاء الأول بين تشارلز وكاري، اختفتْ كاري، وعادتْ للظهور في الزفاف الثاني. في العادة يصل تشارلز وسكارليت متأخريْن على موعد الزفاف، وهما يطلقان تباعاً السب واللعن المُوجَّه لنفسيهما وللعالَم بإطلاقه. ورغم أن السب واللعن تستخدمه السينما بإفراط لا سيما السينما الأمريكية إلا أن الأداء خفيف الدم، بالمقياس الإنجليزي، لتشارلز وسكارليت، يجعل السب واللعن وكأنه يُسْتَخدَم للمرة الأولى في السينما. وهذا يُحْسب للمخرج مايك نويل. يُفاجأ تشارلز أن كاري عادتْ ومعها خطيب إنجليزي قح، ثري، كبير في السن، اسمه هاميش. غاريث فيلسوف المجموعة يبتكر نظرية جديدة عن الزواج. اثنان عاشقان لبعضهما البعض، ويعيشان سوياً. وذات يوم ينفذ منهما الحديث تماماً، ولا يجدان شيئاً يتحدثان عنه. ذعر. يخطر للرجل أن هناك مخرجاً من المأزق. يطلب منها الزواج. فيكون لديهما ما يتحدثان عنه بقية العمر. يدفع الفيلسوف غاريث ثمن ترويجه للزواج في حفل الزفاف الثالث غير المكتمل بين كاري وهامش. يموت غاريث بأزمة قلبية، وهو في قمة السعادة. جنازة غاريث هي زفاف لفلسفته. نظرية مضادة، وهي عن الزواج أيضاً. كل مَنْ يُروّج للزواج ولا يتزوج، مثل غاريث، فهو عدمي، كلبي، يستمتع بورطة الآخرين. فشل الزفاف الرابع. بطاقة الدعوة. تشارلز وهان المعروفة ب "وجه البطة"، كنيسة سانت جوليان، لندن. بعد مرور عشرة أشهر. تعود كاري وتعطي الأمل لتشارلز بعد انفصالها عن هاميش. تقول كاري لتشارلز لتشجيعه على الزواج: الأمر سهل، فقط قل أقبل على أي سؤال يُطرح عليك. يلجأ السيناريست المخضرم ريتشارد كيرتس إلى حيلة درامية. شقيق تشارلز الأصم أمام المذح يطلب من أخيه أن يترجم عنه الإشارات. يمتثل تشارلز لأمانة الترجمة. أعتقد أن العريس متردد ويريد تأجيل الزواج. صرخة ثم قبضة هان في وجه تشارلز. مفارقة الفيلم. جوازتان ناجحتان لشخصيات ثانوية، وجوازتان فاشلتان لبطلي الفيلم. قبلة النهاية تحت المطر بين هيو غرانت وآندي ماكدويل. هل سيتزوجان ليجدا ما يتحدثان عنه للأبد، ولا ينفد منهما الحديث فجأة بحسب نظرية الفيلسوف غاريث؟

طعام شارل

على جبال ألاسكا الثلجية، وفي كوخ متهالك، هناك ثلاثة باحثون عن الذهب في فيلم "حمى الذهب" 1925 للمخرج شارلي شابلن. الباحثون الثلاثة يتضورن جوعاً. واحد منهم ضئيل الحجم، خفيف الظل، وهو بالطبع شارلي شابلن. على المائدة مصباح، وفي المصباح نصف شمعة مِزيّتة. يأخذها شارلي ويتذوقها بأطراف أسنانه، وكأنه يشترط طيب مذاقها أولاً قبل التهامها. المُشاهِد العارف بسينما شارلي، يعرف أن اشتراط طيب مذاق الشمعة أولاً، يُجسِّد عَظَمة كوميديا شارلي، لكن المُشاهِد العارف ينتظر من شابلن، إضافة أخرى، لمسة القمة، لمسة الأناقة الساخرة، توقيع المشهد، وها هو شابلن يفعلها. يأخذ ملاَّحة من على المائدة، ويرش قليلاً منها على نصف الشمعة ثم يلتهمها. العاصفة الثلجية تشتد، وجوع الباحثين عن الذهب، يشتد أيضاً. على واحد من الثلاثة تحدي

العاصفة للبحث عن الطعام. تخفيض مغامرة وطموح الثراء إلى الحد الأدنى للبقاء، تعود إلى رؤية شابلن الدرامية، التي لا تحتد إبداعياً إلا في ظروف الحد الأدني للبقاء. مَنْ يسحب الرقم الأدني في ورق الكوتشينة، يخرج للعاصفة الثلجية ثم يعود بالطعام للاثنين الآخرين داخل الكوخ. يسحب جيم الكبير صورة، ويسحب شابلن رقم 3، ويسحب المُدان جنائياً رقم 2. يبقى شابلن وجيم الكبير داخل الكوخ. عشاء عيد الفصح. الانتظار في الكوخ دون طعام جحيم مُستعر. على شابلن أن يطبخ شيئاً. شابلن ملك اللياقة. جيم الكبير جائع. يطبخ شابلن فردة حذائه اليمنى. حذاء شابلن شهير، ماركة مُسجَّلة، يساوي وزنه ذهباً لمحبي السينما. البخار يتصاعد من جلد الحذاء كأنه طعام حقيقي. يهتم شارلي بآداب تحضير المائدة. شارلي متشدد في الأناقة. جيم الكبير ينظر إلى وليمة العشاء بامتعاض. يفصل شارلي وجه لحم الحذاء، المطهو جيداً، عن بطنه. يقدم شارلي طبق لحم بطن الحذاء إلى جيم الكبير. شارلي خبير بلحم حذائه، وكريم في ضيافته، ويعرف أن مذاق بطن الحذاء أكثر دسماً، والدسم مناسب لجيم الكبير الجائع مثل حفرة. جيم الكبير الفظ يفكِّر أن لحم وجه الحذاء أفضل من لحم بطن الحذاء، فيقوم بتبديل الطبقين. ما زال الامتعاض على وجه جيم الكبير الذي يتنازل بزهد ونسيان عن رباط الحذاء السباغيتي، وهو امتياز إضافي ينزل في المينو مع طبق لحم وجه الحذاء. يأكل شارلى، وكأنه تجاوز رضى الحد الأدنى للبقاء، يأكل باستمتاع، ويُشجِّع صديقه على الطعام. يتأفف بقرف جيم الكبير، وهو يقضم لحم وجه الحذاء، ضارباً عرض الحائط بآداب المائدة. يعثر بلاك لارسن الباحث عن الذهب المدان جنائياً، على طعام، وفوق ذلك، على الكنز الذهبي لجيم الكبير، لكنه لا يعود لرفيقيه في الكوخ. تستبد حفرة الجوع بجيم الكبير، فيعرض شارلي على جيم، طبخ حذاء قدمه اليسرى. يشيح جيم بوجهه غاضباً، لا يريد هذا الطعام، يريد طعاماً حقيقياً. تتغير ملامح جيم، فيرى شارلي فرخة سمينة مِريِّشة ترفرف بجناحيها، وتمد رقبتها إلى الأمام، وهي تفوق حجماً شارلي الضئيل. تتسع عينا جيم الكبير، فتعود الفرخة السمينة إلى هيئة شارلي الضئيل. يضحك جيم الكبير، ويقول لصديقه: رأيتك منذ لحظات على هيئة فرخة تمط رقبتها ثم يقلد لشارلي، حركة رقبة الفرخة. يخاف شارلي، فجيم الكبير عملاق. يعود شارلي فرخة في عين جيم الذي يسحب السكين من حزامه، ويُبصبص للفرخة بفمه ويده، لتقترب منه. تجري الفرخة خارج الكوخ. يتبعها جيم ببندقية الصيد. وقبل إطلاق النار عليها، تعود الفرخة في هيئة شارلي. يعتذر جيم لصديقه. لا بد أن الجنون أصابني. قبل دخولهما الكوخ، يدفن شارلي بندقية الصيد في الثلج، ولا تفوته لمسة الكوميديا العالية. بقدميه دون يديه، يعفِّر الثلج إلى الوراء على مكان بندقية الصيد، كما تفعل فرخة حقيقية. داخل الكوخ يُبصبص جيم الكبير بفمه ويده لشارلي، يُبصبص لهيئة شارلي، وليس لهيئة الفرخة، قائلاً: فرخة أو مش فرخة، شارلي صديقي شهي، ويستحق الأكل. شارلي يجري إلى الخارج، ويخرج بندقية الصيد من الثلج. جيم الكبير وراء شارلي ببلطة. داخل الكوخ مرة أخرى، شارلي ببندقية الصيد، وجيم الكبير بالبلطة. ينام شارلي بحيلة وضع يديه في فردتي حذائه، لكن فردة حذائه اليمنى أُكِلَت، ومكانها الآن قطعة خيش مربوطة في يده اليمنى، كما كانت مربوطة في

قدمه اليمنى. يهاجم جيم الكبير شارلي من الناحية الأخرى. يقفز شارلي ببندقية الصيد من تحت الغطاء. يقاتل شارلي بشراسة من أجل حياته. يظهر دب أسود، ظهوره الثاني، أمام الكوخ، وكان يتعقب شارلي في بداية الفيلم. يُصيب شارلي الدب برصاصة من بندقية الصيد. بسرعة يُحضِّر شارلي المائدة لطعام حقيقي، طعام يردم حفرة جيم الكبير.

بوابة المعبد

أثناء التحضير لفيلم "راشومون" 1950 للمخرج أكيرا كوروساوا، طارتْ شركة الإنتاج من السعادة، لمعرفتها أن الفيلم يتطلب بناء ديكور واحد، بوابة معبد، إلا أن تلك السعادة تلاشتْ أمام تفاصيل بناء الديكور الواحد. اكتشفتْ شركة الإنتاج أن تكاليف بناء بوابة المعبد الواحدة التي يريدها كوروساوا، تساوي تكاليف بناء 100 بوابة أخرى. كانت بوابة المعبد العملاقة في تاريخ ديكورات السينما، علامةً لا تُنسى. يقوم فيلم "راشومون" على ثلاثة بلوكات مكانية، بوابة المعبد الكبيرة، الغابة، دار العدل. الوحدات المكانية الثلاثة قائمة في فراغ زمني، ولهذا يكون الانتقال في زمن الفيلم من مكان لآخر، عبر القفز الخشن الذي يوحي بالعزلة. تقوم دراما الفيلم على أن أحد النبلاء يُقتل في غابة، وتُغتصَب زوجته، ويُتهم أحد قطّاع الطرق بارتكاب الجريمة، لكن أحد الحطابين شاهد الحادثة بمحض الصدفة، وعندما يسترجع الفيلم روايات حادثة القتل، فإنه يخفي الحقيقة، بدلاً من كشفها. فهناك مشهد لانتحار النبيل، ومشهد لقتله بيد زوجته، ومشهد لقتله بيد قاطع الطريق، والمشاهد الثلاثة ترقى لصدق الحقيقة. في العادة السينما التقليدية لا تغفر نزاعاً فلسفياً حول جريمة قتل. هنا تبدو بوضوح قرابة كوروساوا في غموض جريمته مع جرائم دوستويفسكي. كان كوروساوا يفكر في السينما الصامتة، وهو يصنع فيلم "راشومون". يفكر تحديداً في التعبير البصري المفرط. بوابة المعبد العملاقة بأعمدتها المرتفعة، وسقفها نصف المتهدم، الشبيه بشراع شاهق لسفينة قراصنة من عهد بائد، وتكسير مياه المطر على درجات سلالم البوابة. إن مَشَاهِد تعقيدات النفس البشرية التي تُناقَش بين الكاهن والحطّاب وواحد من عامة الناس، تحت وابل المطر، وبنصف حماية من سقف المعبد المتهدم، ومدخله الأمامي، ودرجات السلالم الواسعة، هي من المَشَاهِد البصرية التعبيرية القصوى في فيلم "راشومون". وكما الشخصيات عند دوستويفسكي، لا تحتاج شخصيات كوروساوا في فيلم "راشومون"، كثيراً من الضغط الدرامي حتى تعترف بغموض وتضارب انفعالاتها، ولهذا يبقى ممثل دار العدل أو دار القضاء، غائباً عن الحضور الجسدي أو الصوتي، وغيابه يعني أن الاعتراف لا قيمة له، وأن العقاب متروك لتقدير الشخصيات، لتقدير حجم وفداحة ذنوبها، لتفرض على نفسها العقاب المناسب. بصرياً يعني الغياب البارد لممثل دار العدل، أن اعتراف الشخصيات مُوجَّه إلينا مباشرةً، مُوجَّه إلى عين الكاميرا، أي إلى عين المُشاهِد. من أكثر الروايات رهبةً وعبثاً أمام دار العدل، هي رواية الوسيط النفسي الذي يتحدث باسم النبيل المقتول. تحية كوروساوا لمجد السينما الصامتة. ملابس الوسيط النفسي البيضاء تطوحها الرياح، وملامح وجهه العابسة، نظراته الآتية من قاع الجحيم، الحاجبان الأسودان المرسومان

بحدة وتأهب أعلى الجبهة، على طريقة مسرح النو. ما الذي يقف حائلاً أمام عقاب شخصيات فيلم "راشومون" طالما أنها تعترف بذنوبها؟ الحائل هو تبرير وجودها، فهي شخصيات أنانية تسرق وتكذب وتخون وتقتل، في غياب تام لمعيار الحقيقة الواحدة، أو في حضور كثيف لحقائق لا تُحصى ولا تُعد. دائرة من الاتهامات المُتَبَادَلَة تعصف بشخصيات الفيلم. طفل رضيع يوضع في جانب من بوابة المعبد. الرجل العامي يسرق بوحشية لفائف الرضيع، الكيمونو، وربما وتعويذة الحماية. الحطّاب يتهم الرجل العامي بالقسوة، والرجل العامي يتهم أهل الرضيع الذين تركوه، تحت المطر، ويتهم أيضاً الحطّاب الذي سرق خنجراً مُطعماً باللؤلؤ من مكان الجريمة، وأخفى في شهادته أمام دار العدل، أمر الخنجر الخاص بزوجة النبيل المقتول. بينما يشك الكاهن في إنسانية الحطّاب الذي يريد أن يأخذ الطفل، ليربيه مع أطفاله الستة. يحتاج كوروساوا إلى ظروف درامية قصوى، ليكشف الاضطراب العميق في الأخلاق الإنسانية. خلفية فيلم "راشومون"، هي حرب أهلية في القرن العاشر الميلادي، طواعين، مجاعات، قطَّاع طرق، جثث قتلى في كل مكان. في جلسة على المقهى مع مخرج مصري كبير، يقترب من الثمانين، قال لي بأنه يعاني من اضطراب الذاكرة. وكان هذا رده على العودة للتدريس. فصل دراسي فقط لعام 1990 عن السينما اليابانية. كلفني رئيس قسم السيناريو في المعهد العالي للسينما، بعرض العودة على المخرج الكبير. وهو يشرب قهوته، كانت الدردشة متقطعة عن السينما اليابانية. تذكَّر بصعوبة حبّات أرز يلتقطها فلاح من على أرضية خشبية في فيلم "الساموراي السبعة" 1954. عندما ذكرتُ اسم فيلم "راشومون"، ابتسم المخرج الكبير، وخفّ عن كاهله عبء السنوات، ثم رفع يده في الهواء إشارةً إلى علو بوابة المعبد في الفيلم. جاءتْ إشارة يده قبل لحظات من إسعاف ذاكرته بكلمات عن الفيلم، ثم شبَّه سقف بوابة المعبد بشراع سفينة يطعن السماء.

إنديانا جونز صانع المستحيل

كنتُ شارداً أثناء المشي. التمشية كانت دفاعي الأخير. على مرمى البصر شجرة، محطة ظل. في جيب الجاكيت كتاب سيوران "مثالب الولادة". وعلى ظهري حقيبة، بها تُرمس شاي، وعلبة بسكويت، وزجاجة مياه معدنية. يقول سيوران: كلما مرت السنوات انخفض عددُ الذين نستطيع التفاهم معهم، وسيأتي يوم لن نجد فيه شخصاً نتحدث إليه. بالفعل وأنا في الخمسين لدي ثلاثة أشخاص فقط للحديث، اثنان منهم يُدار الحديث معهما عبر مونولوج موجَّه من جانبي، وفي شبه غياب تام لهما، أمّا الشخص الثالث، فهو مُرشَّح لانقطاع الديالوج معه بتجاوزي سن الخمسين. قرب الشجرة، محطة الظل، تعثرتْ قدمي في حلقة حديدية كما في حكايات ألف ليلة وليلة. أزحتُ التراب عن الحلقة الغاطسة قليلاً ثم رفعتها إلى فوق، فظهر غطاء مستطيل من الخشب، بحجم غطاء سحَّارة كنبة. الظلمة أسفل الغطاء عميقة، تتحدى النهار في الأعلى. تصورت أن السرداب في الأسفل بحجم الأرض. جلستُ في ظل الشجرة، غطاء تُرمس الشاي، وهو في نفس الوقت، فنجان الشاي. يقوم بعملين، بروحين، تدبير وتقشف الرأسمالية الاستهلاكية. غطاء وفنجان. من

بعيد ظهر إنديانا جونز، بطل سبيلبرغ الأسطوري. تقدم ناحيتي بقبعته وملابسه الجلدية ولفة الحبل على خاصرته. عزمتُ عليه بفجنان شاي، وقطعة بسكويت. سألني عن سعة تُرمس الشاي. قلت له: أربعة فناجين. على عجل، ودون متعة، شفط الشاي الأصهب، وقضم قطعة البسكويت. ربط حبله حول جذع الشجرة، وأدلى الحبل في فتحة السرداب. عزم عليَّ أن آتي معه. قلت: العفو أنت إنديانا جونز العظيم، عالِم الآثار، رجل المغامرات، وأنا مشَّاء بسيط، يعاني من مثالب الولادة، السرداب لك وحدك. غاب إنديانا جونز في فتحة السرداب. ظل الحبل مشدوداً إلى الشجرة فترة من الزمن، وعندما ارتخى الحبل، فككت عقدته من الشجرة، ورميته في فتحة السرداب المعتمة ثم أغلقتُ باب السرداب بحلقته الحديدية، وقلت: سيجد إنديانا جونز سبيلاً للخروج أكثر إثارة.

القانون والقوة والعدالة

عِبَارة إنفاذ القانون بالقوة أو قابلية القانون للإنفاذ، يشرحها جاك دريدا هكذا. هناك إشارة ضمنية إلى أن القوة تأتي من داخل العِبَارة. القانون هو عنف مُفوَّض، عنف يُبرر ذاته، وهو مُبرَّر في التطبيق ذاته، حتى لو كان هذا التبرير قد حُكِمَ عليه من موضع آخر بأنه غير عادل أو غير قابل للتبرير. يُشدد جاك دريدا على أن لحظة التأسيس الأولى للقانون لم تكن عادلة أو غير عادلة. ظهرتْ القوة في لحظة التأسيس الأولى تحت وطأة الضرورة أو حتى الصدفة. ضربة حادة تقطع وتُمزّق. ربما دافع المحافظون عن مبدأ الضرورة، ودافع الأناركيون عن مبدأ الصدفة. دارتْ أبحاث أفلاطون السياسية في محاورة الجمهورية حول فكرة العدالة. كلمة العدالة في نظر اليوناني القديم، تضم داخلها عدداً كبيراً من المعاني التي تشمل ميداني الأخلاق والسياسة بأسرهما، والعادل هو الشخص الذي يتصف بتلك المجموعة من الفضائل التي تنتظم بها الحياة البشرية، الخاصة والعامة، على نحو أفضل. كانت مواقف الفلاسفة تتحدد تبعاً لطريقة إجابتهم عن هذا السؤال الرئيسي المتعلق بطبيعة العدالة، فإذا كانوا من المحافظين، اتجهوا إلى الربط بين معنى العدالة ومعنى الأزلية والثبات، وإذا كانوا ذوي نزعة ثورية ديموقراطية، اتجهوا إلى الدفاع عن المفهوم النسبي المتغير للعدالة. أفلاطون هو صوت سقراط في محاورة الجمهورية، صوت الثبات والاستقرار، والسوفسطائيون هم صوت الأناركية الثورية الفوَّارة. في قصة فرانز كافكا "أمام القانون"، هناك باب القانون المفتوح، وعليه حارس، وهناك أيضاً الرجل الريفي البسيط الذي يريد الدخول، لكن الحارس ينبه الرجل الريفي، أن بالداخل حُرَّاساً آخرين أقوى منه. الحارس لا يمنع الرجل من الدخول إلى القانون، لكن ليس الآن، ربما لاحقاً. يأتي الحارس بكرسي للرجل الريفي. بجوار باب القانون المفتوح، يجلس الرجل منتظراً سنوات، وعند اقترابه من الموت، يسأل الحارس سؤالاً أخيراً. لماذا لا يقصد القانون ناس آخرون؟ وتكون إجابة الحاس بأن هذا الباب يخص الرجل الريفي وحده، وهو الآن سيغلقه بموته. هناك احتمالان لقصد الرجل الريفي باب القانون المفتوح، الاحتمال الأول، هو طلب الاستشارة القانونية في أمر ما، والاحتمال الثاني، هو تسليم النفس لتنفيذ عقوبة ما. لا يفصح كافكا عن غاية الرجل

الريفي من الذهاب إلى القانون. في الواقع المُعاش يحدث بشكل شبه دائم، أن القانون هو الذي يذهب للقبض على الجاني. القاعدة تقول بأن الخارج على القانون لا يذهب إليه. الاستثناء الكافكاوي فريد في حدوثه. هناك شك بأن الاستشارة القانونية كانت غاية الرجل الريفي. طريقة انتظاره الأبدي على باب القانون، توحي بأن هذا الرجل الريفي ليس بسيطاً كما يبدو، وأن غايته ساخرة سوداء، غاية راديكالية، غاية جذرية، غايته تحطيم معاني التأسيس الأول للقانون التي وصفها جاك دريدا بأنها ليستْ عادلة أو غير عادلة. ولأن غاية الرجل الريفي فردية، أناركية، ثورية، فمن الطبيعي أن يتخذ القانون الإجراءات الوقائية التي تحول دون هدمه. ولأن منتهك القانون هو فرانز كافكا، وهو ليس عادياً، فإن العقاب أيضاً ليس عادياً. يقدم أفلاطون في الكتاب الأول من محاورة الجمهورية، تعريفاً للعدالة على لسان ثراسيماخوس. "إن العدالة ليست إلا صالح الأقوى". ثم يُفصِّل النظرية فيقول: الحكومات تسن القوانين، وتعلن أن ما هو مشروع وعادل بالنسبة إلى رعاياها إنما هو ما فيه صالحها هي بالذات، وتعاقب مَنْ يُخالف ذلك على أنه، خارج عن القانون والعدالة. للعدالة معنى واحد في جميع الدول، وهو صالح الحكم القائم. ولمّا كان المفروض ضرورةً، هو أن الحكومة هي الأقوى، فالنتيجة الوحيدة المعقولة، هي أن مبدأ العدالة واحد في كل شيء، وهو صالح الأقوى. واستعرض المفكر المصري الراحل فؤاد زكريا، وهو أحد شُرَّاح أفلاطون، رأياً آخر. إن المفاهيم الأخلاقية والنظم القانونية، بقدر ما تدعي أن لها إلزاماً خُلقياً، ليستْ إلا ظواهر ثانوية مصاحبة، وتعبيرات عن قوى اقتصادية واجتماعية بالفعل في الدولة. معنى هذا أن القانون فيما يدعيه لنفسه من عنصر أخلاقي، أي باختصار ما نسميه العدالة، إنما هو حصيلة الجهد الذي يُبْذَل للمحافظة على امتياز حاضر أو مستقبل، امتياز يُنْتَزَع بالقوة، ويتم تحويله من امتياز إلى قيمة أخلاقية ثابتة. ويصل أفلاطون في كتابه الرابع من المحاورة إلى أن أعظم كمال للدولة، هو الوصول إلى أن كل الرجال والنساء والأطفال والصُنَّاع والحاكمين والمحكومين، يؤدي عمله دون أن يتدخل في عمل غيره، ومن جهة أخرى، فإن المبدأ الذي ينبغي أن يتمسكوا به في أحكامهم على الدوام، هو المبدأ القائل، إن أحداً لا ينبغي أن يعتدي على ما يمتلكه الغير أو يُحْرَم مما يمتلكه هو. العدالة هي أن يمتلك المرء ما ينتمي إليه.

مراسلات

رسالة من يوكيو ميشيما، العنوان "أوياما 15، شيبويا، طوكيو"، إلى ياسوناري كاواباتا، العنوان "هاز 264، كاماكورا". هذه الرسالة فتحها جيش الاحتلال الأمريكي، وتحمل التنويه التالي: اطلعت عليها الرقابة. 2 تشرين الثاني 1948. قبل الرسالة بثلاث سنوات، ضربتْ الولايات المتحدة مدينتي هيروشيما وناغازاكي بقنبلتين نوويتين، القنبلة الأولى اسمها "الولد الصغير"، ورُميت على هيروشيما، وقتلت 140 ألف إنساناً. والثانية اسمها "الرجل البدين"، ورُميت على ناغازاكي، وقتلت 800 ألف إنساناً. الرسالة مهنية بحتة، ضمن رسائل عديدة بين الروائيين اليابانيين الشهيرين، تتحدث عن الأدب وحده، ولا

يتطرق الروائيان إلى السياسة من قريب أو بعيد. ميشيما من مواليد 1925، أي أن عمره في زمن المراسلات كان 23 سنة، بينما كاواباتا من مواليد 1899، أي أن عمره في زمن المراسلات كان 48 سنة. ميشيما كاتب ناشئ، وكاواباتا معلم وأكثر شهرة، ولهذا يبدو ميشيما حريصاً على المراسلات أكثر من كاواباتا. يأسف ميشيما كثيراً في مراسلاته عن زياراته المُفاجئة لكاواباتا، يأسف لأنه لم يجد المعلم البارد في تلك الزيارات. يتجاهل كاواباتا أسف ميشيما في المراسلات، وكأنَّ كاواباتا كان مرةً أو مرتين، داخل منزله، ولم يستجب للزيارة المُقْتَحِمَة. ربما يعرف كاواباتا أن زيارة من هذا النوع المفاجئ، ستكون مُنفِّرة بسبب هوس ميشيما الذاتي الذي لا يكتفي بكتابة الرواية والقصة بل هو أيضاً كاتب مسرحي، ومخرج، وممثل سينمائي، وممارس للكاراتيه وكمال الأجسام. لو جازتْ المُقارَنَة بين الفن الروائي عند يوكيو ميشيما، وعند ياسوناري كاواباتا، لكانت في صالح كاوباتا. ميشيما في أعمال مثل "الجياد الهاربة" أو "معبد الفجر" أو "اعترافات قناع"، يستعرض الطقوس والعادات اليابانية بطريقة فلكولورية، ويأتي هذا الاستعراض على حساب الدراما الروائية. طقوس الانتحار بطريقة الهاراكيري وطريقة السيبوكو عند الساموراي. وكأنَّ تلك الطقوس غاية في ذاتها، وكأنَّ سبب الانتحار عند محارب الساموراي، لم ينبع من تاريخ الحرب الأهلية. لم يخف كاواباتا تحفظاته المتعلقة بالانتحار، مهما كانت حالة الاغتراب التي يبلغها الإنسان، فإن الانتحار ليس شكلاً للتجلي، وحتى لو بدا المنتحر جديراً بالإعجاب، يظل بعيداً عن بلوغ نقطة ما. ومع هذا نعثر على شخصيات منتحرة في أعمال كاواباتا مثل "ضجيج الجبل" أو "سرب طيور بيضاء" إلا أنها انتحارات تستند بقوة إلى دراما الفن الروائي، وتنأى عن الطقس الاستعراضي. انتحارات هادئة، غامضة، تُجسد القسوة والرقة معاً. يقول ميشيما في مراسلاته الأخيرة لكاواباتا: أتفوه بالحماقات بصورة متزايدة، وهو ما يجعلك تبتسم، إلا أن ما أخشاه ليس الموت، وإنما ما قد يُصيب شرف عائلتي بعد موتي. إن أصابني مكروه في أي وقت، فإنني أظن أن الناس سيستغلون ذلك، ليكشروا عن أنيابهم، ويلاحقوا أوهى أخطائي، ويمزقوا سمعتي. سيان عندي أن يسخروا مني في حياتي، لكن ما يبدو لي غير محتمل، هو فكرة أنهم يسخرون من أطفالي بعد موتي. إنني واثق أنك أنت الوحيد الذي يمكنه أن يحميهم من ذلك، وأفوضك بهذا الأمر كلياً في المستقبل. قرأ كاواباتا المقطع السابق من المراسلات في جنازة ميشيما سنة 1970 تكريماً له، لكنه لم يذهب أبعد من ذلك، أي أنه لم يأخذ كلام ميشيما على محمل الجد. أنشأ يوكيو ميشيما في سنواته الأخيرة، جماعة ساموراي، أشبه بالميليشيا، هدفها الدفاع عن روح اليابان المغدورة، مع أن ميشيما في السنوات اللاحقة للحرب العالمية الثانية، كان فاقداً للحس الوطني في مراسلاته مع كاواباتا. وكانت سفرياته إلى أمريكا سعيدة نوعاً ما. فجأة في أواخر الستينيات تذكَّر الدفاع عن روح اليابان. الحقيقة أن ميشيما كان يُهيئ مشروع انتحاره الاستعراضي. يُهيئ تاريخ مجده الشخصي كما يعتقد. فلماذا لا يأخذ تاريخ اليابان في طريقه، ولحسابه الشخصي. في 1970 هاجم ميشيما مع عناصر من ميليشياه مبنى القوات المسلحة، وخطف جنرالاً، واشتبك مع جنود حاولوا

إنقاذه، ثم خرج إلى الشرفة ليُحرّض على الانقلاب، والتمرد على الروح الأمريكية التي غزتْ الروح اليابانية. تقريباً كل مَنْ كان يسمعه أسفل الشرفة لم يكن يفكر إلا في إنقاذ حياة يوكيو ميشيما الذي ترك الشرفة، وغرز في بطنه سيفاً على طريقة السيبوكو. في 1972 أيضاً انتحر ياسوناري كاواباتا تحت وطأة المرض والسأم وربما نضوب قدرته على الكتابة، انتحاراً هادئاً، شبيهاً بشخصيات رواياته. استنشق الغاز حتى الموت، ولم يترك رسالة انتحار. أحب الغرب أسطورة أن الروائي الكبير انتحر تأثراً بتلميذه يوكيو ميشيما.

المزاد الناري

يسأل الهاكر ماثيو الشرطي جون ماكلين في فيلم "عِشْ حراً أو مُتْ بقسوة"، الجزء الرابع، 2007، للمخرج الأمريكي لين وايزمان: لماذا تفعل هذا؟ يجيب بروس ويليس الذي يلعب دور الشرطي جون ماكلين: لأن ليس هناك غيري لهذا الفعل الآن. الفعل بطولي وأخلاقي بالدرجة الأولى، ومع ذلك يتنصَّل جون ماكلين من بطولته. يقول ماثيو: لقد أنقذت حياتي عشر مرات في الساعات الست الماضية. الحوار يدور عند منتصف الفيلم تقريباً. ورداً على ماثيو يقول بروس ويليس: إنه يؤدي عمله. إننا أمام حلقة مفرغة من البطولة الهوليوودية. ماكلين بطلاً رغم أنفه، ويرى أن فعل البطولة نادر، وأنه هو نفسه ليس بطلاً، بعكس هوليوود التي تنتج أبطالاً خارقين أخلاقيين، ينتصرون للخير، بوفرة في سلاسل أفلامها الشهيرة، باتمان، إنديانا جونز، هاري بوتر. المهمة بحجم البطل، ولأنه بروس ويليس أو جون ماكلين، فالكارثة التي يتصدى لها في فيلم "عِشْ حراً أو "مُتْ بقسوة"، كبيرة. جابرييل مبرمج كمبيوتر يقرر أن يعبث بأنظمة البنية التحتية للولايات المتحدة الأمريكية، من أجل المال. شاشات المباحث الفيدرالية "الإف بي آي"، قسم الحماية الإلكترونية، تنطفئ لحظات ثم تعود، وكأنها رسالة من الخارج. مُفارَقَة، قسم الحماية المعني بمكافحة الاختراق، يتم اختراقه. إثارة وتشويق. تقاليد هوليوود الكلاسيكية الصارمة، سريعاً، ومنذ بداية الفيلم، وعلى تتراته، لا بد أن يحدس المُشاهِد بمسار الفيلم كله. لا خيانة درامية لحدسه، ولا خيبة لتوقعه. الأمور مستقيمة في سينما هوليوود، كطُرُق الهاي واي الأمريكية. بعد 11 سبتمبر وضع الأمن القومي نسخة احتياطية من ثروة أمريكا في مبنى "ودلاون". البنوك، وول ستريت، المعاملات المالية، المؤسسات، الودائع الحكومية، كل شيء في "ودلاون". المفاجأة أن جابرييل مبرمج الكمبيوتر هو مَنْ قام بتصميم "ودلاون". السرقة هنا مختلطة بالخيانة الوطنية، والجاسوسية. اثنان من فريق جابرييل يتحدثان الفرنسية أحياناً دون أسباب واضحة في سيناريو الفيلم، إلى جانب صديقة جابرييل الصينية. خلطة مؤامرة مُشوَّشة على نموذج الحياة الأمريكية، ومبرر المؤامرة، المال والحقد والكراهية. يستطيع جابرييل سرقة مليارات أمريكا، لكن طبقاً لشخصيته، يستطيع أيضاً محو كل شيء. هناك مشكلة عند البطل جون ماكلين، فهو لا يفهم في عالَم الكمبيوتر، هو بطل تقليدي، ينقذ أمريكا دائماً بذراعه، بقوته البدنية البدائية، المناسبة لأفلام الحركة. وهنا يأتي دور ماثيو الهاكر

الصغير الطيب الذي أصبح ملازماً للبطل بقوة الظروف الدرامية للفيلم. جابرييل وفريقه قتلوا سبعة من الهاكرز بعد استخدامهم بشكل غير مباشر في فك شفرات، ولم يبق على قيد الحياة سوى ماثيو في حماية بروس ويليس. قرأ ماثيو إشارات "المزاد الناري" في انهيار شبكة المواصلات، وجنون وول ستريت، وسقوط شبكة القطارات، واختراق البث التليفزيوني. لا يعرف جون ماكلين ما هو "المزاد الناري". ماثيو يجيب: هو هجوم ثلاثي الخطوات، الخطوة الأولى الاستيلاء على وسائل النقل، والثانية التحكم في القاعدة المالية والاتصالات، والثالثة التخلص من كل الموارد، الماء، والغاز، والكهرباء، والطاقة، أي كل شيء يتم التحكم فيه عن طريق الكمبيوتر، ولهذا يسمونه "المزاد الناري"، لأن كل شيء يجب أن ينتهي. يعز على هوليوود أن تترك بطلها ذائع الصيت، جون ماكلين، غشيماً إلى النهاية في عالَم الكمبيوتر، فتضع له مُشَارَكَة، خفيفة اليد، يُطْلَق عليها التعبير العامي، "حتة أمريكاني". يسأل جون ماكلين الهاكر ماثيو: لو كان هذا مزادك الناري، ما هي خطوتك التالية؟ ومع أن ماثيو شرح لجون ماكلين في مشهد سابق، ما هي الخطوات الثلاث للمزاد الناري، إلا أن المخرج أراد هنا أن يكون ماكلين مُلْهِمَاً لماثيو بصرف النظر عن المنطق الدرامي للفيلم. يجيب ماثيو: الهدف من "المزاد الناري"، أن يتم معظمه عن طريق التحكم عن بعد، ولكن ليس كل شيء يتم عن بعد، فالمصادر الأساسية تعمل في دوائر مغلقة. أستطيع اختراق الشبكة حتى نقطة معينة، ولكن لغلق النظام تماماً، يجب أن أكون في المكان نفسه. ينقطع حديث ماثيو. سهم الإلهام الذي أطلقه جون ماكلين. يطلب ماثيو التليفون/ الكمبيوتر من ماكلين الذي يقول له: الشبكة لا تعمل. يرد ماثيو بأنه سيُعيد التليفون/ الكمبيوتر، لنظامه الأصلي، حيلة معروفة للهاكرز. إجابة سؤال ماكلين الآن جاهزة، وهي مبنى شبكة الطاقة الرئيسية للغاز والكهرباء غرب فرجينيا، ويجب أن تُغلق يدوياً من فريق جابرييل. ماكلين يدافع عن أمريكا بذراعه، يدافع عن أمريكا يدوياً. لقاء ذراع لذراع. مادة الفيلم تقوم على لقاءات من هذا النوع. يتألق جون ماكلين في تلك اللقاءات، ثم يُنكر بطولته، يُنكر أنه أنقذ أمريكا، فهو يؤدي عمله فقط.

ابتسامة واسعة

فيلم "فارس الظلام" للمخرج كريستوفر نولان 2008، أحد أشهر أفلام باتمان، بسبب شخصية الجوكر التي قام بتجسيدها الممثل الراحل هيث ليدجر، الذي فُجِعَتْ هوليوود بوفاته المُفاجئة كفجيعتها التاريخية بوفاة الممثل جيمس دين 1931- 1955، أسطورة التمرد والمراهقة. مات جيمس دين في حادثة سيارة. ومات هيث ليدجر 1979- 2008، بسبب جرعة زائدة من المهدئات، في نفس عام عرض فيلم "فارس الظلام" 2008. رسم المخرج البريطاني كريستوفر نولان، شخصية الجوكر بجاذبية تفوق رسم شخصية بروس وين أو باتمان، البطل الرئيسي، رجل الأعمال الطيب، فارس مدينة غوثام. لا تتسامح هوليوود كثيراً في النيل الفني من أبطال سلاسل أفلامها الشهيرة. إن رسالة كريستوفر نولان في فيلم "فارس الظلام"، تشبه رسالة الجوكر، رسالة عدمية، تخريبية،

فوضوية. في مشاجرة بين والد الجوكر، مدمن الكحول، ووالدته، أخذ الزوج سكيناً من يد زوجته، ونظر إلى الجوكر الصغير، وقال له: لماذا أنت متجهم هكذا؟ لنرسم ابتسامة على وجهك. وضع الوالد السكين في زاوية فم الطفل، هناك في الجيب الآمن بين الأسنان ولحم الوجنة من الداخل ثم دفع بالسكين للخارج، فكانت ابتسامة واسعة. يكرر الجوكر حادثة السكين مع واحد من أعدائه. في سطو على بنك، يُكلِّف الجوكر أعضاء عصابته، بأن يقتل كل منهم الآخر عند نقطة ما، بعد أداء جزء من المهمة، لكنّ الجوكر يحرق المال في النهاية، للمتعة، للعلب. ربما أراد كريستوفر نولان أن يخرج بعدمية وعبثية الجوكر إلى معنًى أعمق، إلى معنًى وجودي فلسفي. المفاجأة غير السارة لكريستوفر نولان، أن العنف في السينما الأمريكية سيبقى دائماً وأبداً، عنفاً سطحياً، ليس له عمق ما، فهو عنف تقني، بسيط وبدائي، وقريب من السجل الجنائي الإجرامي، فلا تكفي حادثة الجوكر في طفولته، لتعطيه صك القتل المجاني. الصكوك الدرامية الممنوحة للشخصية يجب أن تكون أكثر تعقيداً وتركيباً. يسأل أحدهم، لماذا يضع الجوكر مكياجاً على وجهه؟ يرد الآخر: إنها زينة الحرب. مسحوق أبيض تتخلله شرايين وشقوق العرق ببشرة الجوكر الحقيقية، وأحمر شفاه يرسم ابتسامته الواسعة، من الوجنة للوجنة. ندوب خياطة الفم من زاويته تبدو واضحة تحت المكياج المُبقَّع القبيح. الجوكر الأب الروحي للمراهقين كما كان تشارلز مانسون زعيم الهيبي أباً روحياً لقتلة الممثلة شارون تيت. يصطاد الجوكر أحد مُقلدي باتمان، ويسخر منه في شريط فيديو ثم يقتله، ويطلب من باتمان الحقيقي أن يخلع قناعه، ويسلم نفسه، وإلا سيموت كثيرون في مدينة غوثام. المُفارَقَة أن الجوكر يضع أيضاً قناعاً. بروس وين، باتمان، يشعر لأول مرة أن مدينة غوثام تحتاج لبطل بوجه حقيقي. ألفريد خادم بروس وين المخلص، يرى أن سيده لا يفهم الجوكر الذي يحرق المال من أجل اللعب والمتعة. الجوكر لا يُمكن شراؤه أو التفاوض معه أو مجادلته. الجوكر لا يريد سوى رؤية العالَم يحترق. ترى مدينة غوثام أن بروس وين أو باتمان، خارج على القانون، وأن عليه تسليم نفسه للجوكر كي يفدي مدينة غوثام من الموت. باتمان في النهاية يُنفِّذ ما يراه قانوناً، بيديه العاريتين، وبحسب القانون الوضعي يُعتبر باتمان خارجاً على القانون مثل الجوكر تماماً. هوليوود لا تحتمل تلك التناقضات شبه الفلسفية، ولهذا تتعقد خيوط الدراما في يد المخرج كريستوفر نولان، لا سيما في النصف الثاني من الفيلم، وتدخل صفة جديدة على الجوكر، وهي صفة الإرهابي. كيف يستوي باتمان والإرهابي في خروجهما على القانون؟ في أول مواجهة بين باتمان والجوكر، يضرب باتمان رأس الجوكر ضربةً قوية، يسخر الجوكر من باتمان قائلاً: لا تبدأ بالرأس، فتصاب الضحية بالدوار، ولا تشعر بالضربات التالية. يحب المراهقون سخرية الجوكر، ويرونها انتصارات صغيرة مؤقتة، لكنها واعدة. يسأل باتمان: لماذا تريد قتلي؟ يضحك الجوكر مستعيداً ضحكة جاك نيكلسون المُتفجرة في جزء سابق من سلسلة أفلام باتمان، وكان نيكلسون يقوم بشخصية الجوكر أيضاً، ويقول: أنا لا أريد قتلك، ماذا سأفعل بدونك؟ أعود لسرقة رجال العصابات، لا، لا. أنت مُكمِّل لي. أنت غريب الأطوار، وأنا أيضاً. يُفجِّر الجوكر مكان حجزه، ويهرب، ويبلغ الشرطة

أنه سيفجِّر مستشفى غوثام العام. في زي ممرضة يقول الجوكر لأحد ضحاياه من رجال القانون: أنا فقط أفعل الأشياء، رجال العصابات لديهم خطط، ورجال الشرطة لديهم خطط، مخططون يحاولون السيطرة على عالمهم الصغير، أنا لستُ مخططاً، أنا أحاول أن أظهر للمخططين، كم هي مثيرة للشفقة محاولاتهم للسيطرة على الأمور. يفك الجوكر قيود رجل القانون، ويقول له: قم بقليل من الفوضى، كل شيء يُصبح فوضى، أنا عميل للفوضى، هل تعرف ما هي ميزة الفوضى؟ إنها عادلة. بالطبع كلمات الفوضى تصيب المراهقين بالانتشاء. السينما الأمريكية موهوبة كما السياسة الأمريكية، في شؤم استشارفها للفوضى التي هي تارة خلاَّقة، وتارة عادلة. في مشهد هزلي مظلم، وقوي، يسير الجوكر في زي الممرضة، سيراً متهكماً، كأنه مُهرج في حلبة سيرك، ويُفجِّر خلفه غرف المستشفى تباعاً، وتتابعه حركة الكاميرا إلى خارج المستشفى، وهو يفجِّر بالريموت، وحدات مباني المستشفى. مشهد الممرضة، أقصى تعبير بصري للقتل البارد، يصل إليه كريستوفر نولان في فيلم "فارس الظلام". ينتصر باتمان انتصاراً هزيلاً على الجوكر في نهاية الفيلم. القانون يُطارد باتمان، فلم يعد البطل الذي تحتاجه مدينة غوثام، وتتحقق كلمات الجوكر لباتمان: إذا فقدت مدينة غوثام حاجتها إليك، ستعاملك كمصاب بالجذام.