حطب معدة رأسي

حطب معدة رأسي

يوميات (٢)

مصطفى ذكري

الطبعة الأولى / ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م

حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر

٩٧ كورنيش النيل، روض الفرج، القاهرة

تليفون: ٢٤٥٨٠٣٦٠، فاكس:٢٤٥٨٠٩٥٥

www.elainpublishing.com

الهيئة الاستشارية للدار

أ.د. أحمد شوقي

أ. خالد فهمي

أ.د. فتح الله الشيخ

أ.د. فيصل يونس

أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي

المدير العام

د. فاطمة البودي

الغلاف:

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: /٢٠١٢

I.S.B.N - - - -

حطب معدة رأسي

يوميات (2)

مصطفى ذكري

دار العين للنشر

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠١٢

٢٨٨ص؛ ٢٠ سم.

تدمك:

١-

أ- العنوان

رقم الإيداع / / ٢٠١٢

شظايا

وصلتُ إلى مشهد أحبه في فيلم أربع جوازات وجنازة، وأنا على حافة الهمجية، مع رأس الأرنب المسلوق، وطرف الملعقة، ومُحاوَلَة اقتلاع عينيه من محجريهما، تمهيداً لكسر عظام جمجمته بين أقصى اتساع أستطيعه لجانب فكيّ، وصولاً إلى فصوص المخ، مهملاً اللسان، وهو مشهد تأبين، يستعين فيه صديق المُتوفي، بقصيدة شهيرة للشاعر الإنجليزي ويستان هيو أودن، لحن جنائزي حزين، وعلى أثر الانفعال، وقبل أبيات القصيدة، وأثناء الإعلان عن سر وصْفة طبق البط بالموز، وهو طبق أجاده المُتوفي، يفتح رجل عجوز فمه، ويغلقه سريعاً، والترجمة الحَرْفية الصامتة للشفتين لا يستطيع أحد إخراجها عن كلمة من حرفين: يا.. بكل بلاغة السنين، وخبرة التعبير، يمزج العجوز، في لقطته الوحيدة، سريعاً بين الابتسام والتثاؤب، بين تليين مِفَصَّلات فكّيه، وبين إرجاع الرأس والجذع للخلف،

وغرْس الذقن في جلد الرقبة، بين عزْم النداء ولا جدواه، وبين التَصَعُّب على أحوال الدنيا، بل هي بلاغة المخرج في الأساس، الذي استطاع في لقطة واحدة ثانوية، حفرَ أداءٍ لا يُنسى. أوقفوا الساعة، اقطعوا التليفون، امنعوا الكَلب من النباح، واللهاث بعظمته. صَمْتٌ. بيانو يعزف، وصوت يئن. احضروا التابوت إلى هنا، واقموا الحداد. اجعلوا الطائرات تحوم فوق رؤوسنا، وتكتب على صفحة السماء رسالة: قد مات. وعلى أعناق الحمام الأبيض اربطوا شارة الحداد. دعوا رَجُل المرور يلبس قفازات من القطن الأسود. كان يُمثِّل لي الشَمَال والجَنوب، الشَرق والغَرب. كان أسبوع عملي، وأجازة الأحد. كان ليلي، ومنتصف ليلي، حديثي وأغنيتي. لطالما ظننتُ أن الحب يبقى للأبد، لكنني كنت مخطئاً. النجوم لم تعُد مرغوبة الآن. فرقوا كل واحدة عن الأخرى. احبسوا القمر. شردوا الشمس. اسكبوا المحيط بعيداً عن هنا. اكنسوا أوراق الخريف. الآن لا شيء مطلقاً يمكن أن يأتي بأي خير. سمعتُ بعد نفي العينين واللسان على جانبٍ، ومصمصة الممرات والدهاليز في الرأس المُهشَّم، صرخة أرنب آخرٍ من زمن طفولتي. ستي أم أبويا تقترب على حوض المطبخ بشفرة السكين، وأمي تُخلي مكاناً في رقبته البيضاء، للشفرة الماضية، وفجأةً يفتح الأرنب فمه بصرخة مؤلمة، شبه إنسانية، وتظهر سنتاه الأماميتان. كان خيط الدم يسيل في البداية منفصلاً عن فروته البيضاء. بأصابع ملتاثة رفعتُ سمَّاعة التليفون على الرغم من تحذير ويستان هيو أودن.

لم تكن إشارة يدي لصورة على حائط تعني الصورة أو الحائط على حد سواء، بل كانت تعني شيئاً آخر، شيئاً إذا أردتُ الدقة، لا تُناسبه

الإشارة، ولسوء استخدام أداتي في التعبير، ولعدم وجود أداة أخرى تصلح لهذا الشيء، أشرتُ إليه مرةً بيأسٍ في زمن سابق، ولمعرفتي بعدم التوفيق في إشارتي الأولى، بقيتْ إشاراتي الواقعية اللاحقة زائفة إلى حد ما، وعلى الرغم من أن الصورة والحائط لا ينكرهما أحد، فالحائط في مدخل العمارة التي أسكن بها، والصورة بوستر كبير، اقتراح جمالي من رئيس اتحاد المُلاّك، لعيون ساكني العمارة، يصطدمون في الطلوع والنزول بوجه أودري هيبرون في فيلم إفطار في تيفاني. كنتُ قد أطلقتُ أثناء إشارتي، كلمة لا تدعم الإشارةً، كلمة حرة طليقة لا تنفي الوجه الساحر، لكنها تتجاوزه، لتجر معها الإشارة المكانية لفضاء بعيد، ولهذا قدَّرتُ مُتراجعاً أن كلمتي الطليقة كانت تدعم الإشارة. ارتبك رئيس اتحاد المُلاَّك بين إشارتي وكلمتي وصورة أودري هيبرون، وللحظة لم يكن يعرف أين ينظر. هل ينظر في اتجاه يدي؟ وإذا نظر، فالكلمة تشوش الصورة والإشارة معاً، أم ينظر إلى وجهي؟ قال رئيس اتحاد المُلاَّك مُعتبراً شرودي يرجع إلى يقظة صباح ناعسة، ينقصها فنجان قهوة وسيجارة، وهو يصنع إشارة حقيقية تحتفل بوجه أودري هيبرون: عندها قط اسمه قط.. أرق لمسات ترومان كابوت الدرامية.. تطابق مُفاجئ بين اسم النوع وأحد أفراده.. قط اسمه قط.

تركت المقهي في الرابعة صباحاً. كانت جلسة طويلة مع أصدقاء مهنة. كنتُ أكثر المتحدثين حماساً. أحكام قاطعة، وآراء حادة، وصوت مرتفع. كانوا يقبلون كلماتي، ليس لأنهم لا يملكون أحكامهم وآرائهم الخاصة، بل لأن لا قدرة لهم على مُجاراتي في ارتفاع الصوت، واشتعال الحماس،

وحضور الأمثلة التي تدعم حدة الرأي، وطغيان الحكم. دخلتُ البيت في الرابعة والنصف صباحاً. فكّرتُ في حديث المقهى، وشعرتُ بفجوة هائلة تفصلني عنه، ولو جاءني واحد من الأصدقاء الآن، وردد على سمعي مقتطفات من الحديث الطويل، لأنكرته بجحود وبرود، وكأنني أدركتُ في زمن لاحق، أنه لا فائدة من هذا الحديث، ومع أنه في النهاية دردشة فارغة يمارسها المهنيون في مجالاتهم المختلفة، إلا أنها دردشة سيئة، يظهر أثرها عند العمل الحقيقي، وكأنها تحرق شيئاً من طاقة العمل المستقبلي. إذن هو ليس حديثاً، إنها دردشة، وزمنها حاضر أبداً.

ديفيد لينش

في اعتقادي أن فيلم ديفيد لينش إنلاند إمباير2006 هو الجزء الثالث لفيلمي لوست هاي واي، ومول هولاند درايف. إنها ثلاثية إسلوبية إن صح التعبير، وهي في إنلاند إمباير قاربتْ الحافة. لا أتوقع الكثير من حديث لينش عن أفلامه، فالسير وراء الفكرة، وتشبيه الأفكار بالأسماك، وعلى الفنان اصطيادها، وأنها ليستْ ملكاً لأحد، وأن مخترعي الراديو توصلا بشكل متزامن إلى نفس الأفكار في إيطاليا وأمريكا، والمديح لسينما الديجيتال، حديث متواضع أمام ما يفعله لينش حقيقةً في الفيلم المُصوَّر. الأدق لو قال: إنه يسير وراء صور بحتة، تتناسل منها صور أخرى، وهكذا تتراكم صور الفيلم خالقةً بالقوة حُطام مَشَاهد وأفكار وشخصيات. في بداية إنلاند إمباير أجواء جريمة. هناك نيكي الممثلة غير المعروفة المُرشَّحة لدور البطولة أمام ديفون الممثل الشهير، في الفيلم

السينمائي غد حزين في الأعالي، الذي سبق وأن قُتلا بطلاه بسبب لعنة لها علاقة غامضة بحكاية الفيلم البولندية، وببولنديين كبار أشبه بصُنَّاعِ السينما الهوليوودية في فيلم مول هولاند درايف. تشْتدَّ إسلوبية لينش في استعراض كبار السن، فهم جميعاً في ثلاثيته، مُتيبسون الحركة، صامتون، يتحكمون في أقدارٍ ومصائر، يملكون إلى جانب السُلطة الدنيوية، وهي ليستْ هامة في تأويل جمالية ديفيد لينش، سُلطة أخرى، عبثية، مُصْمتة، ضيقة الأفق إلى أبعد الحدود، كأنهم عجائز برجمان، وقد نُزِعَتْ عنهم كآبة الرؤى الوجودية.

يستعرض لينش في الغالب وجوه كبار السن بعدسات تضغط المنظور، وتُزيد من تشويه الوجه، لكنه يشترك مع برجمان في قسوة العرض فيما يتعلق بالصفات الفيزيقية. هناك أيضاً حكاية سوزان وبيلي داخل فيلم غد حزين في الأعالي، وهي دراما تتداخل إلى حد التماهي أحياناً مع دراما إنلاند إمباير، بحيث تُغلق في وجه المُشاهدَ فرصة التفسير المنطقي. عالَم لينش في إنلاند إمباير هو عالَم مرايا، مثل حالم وحلم، يوجد للحالم ذاكرة، وللحلم أيضاً. ينسى الحلم صاحبه، يذهبَ لشخص آخر، هذَا الشخص قد يتذكَّر شيئاً من الحلم، في هذه الحالة يُنسب الحلم إلى حالمه، وقد لا يستطيع الحالم رغم تذكُّره للحلم، تذكُّر تاريخ الحلم، فالحلم ذاتَه لا يتذكَّر تاريخه، وقد لَا يتذكَّر الحالم من الحلم شيئاً، وهكذا يتجول الحلم في البحث عن حالم، دون دليل أو برَهان على تجوله، أي دون دليل أو برهان على وجوده، وَوجود الحالم، فالحلم والحالم في هذه الحالة مثل كفيفين، يبحث كل منهما عن الآخَر في ظلمة مُطبَقة، وهما لا يعرفان أن هناك

في الأصل عملية بحث، ولا يعرفان أيضاً ظلمة العينين، ولا الظلمة التي تحيط. ماذا لو وضعتُ مكان كلمة الحلم، كلمة الدراما، ومكان الحالم، الدراماتورجي، وبالتتابع مكان كلمة الدراما، إنلاند إمباير، ومكَان الدراماتورجي، ديفيد لينش؟ وماذا لو كان هو مَنْ تصطاده الأسماك؟ أو هو على الأقل مَنْ تتعثر قدماه ببقايا أسماك ميتة؟ يختلط تاريخ سوزان بتاريخ نيكي، ويختلط بولنديو فيلم غد حزين في الأعالي، ببولندي فيلم إنلاند إمباير، ويختلط تاريخ الفيلم القصير بعنوان الأرانب الذي أخرجه لينش سابقاً، بتاريخ فيلم إنلاند إمباير الذي أخرجه لاحقاً، عن طريق حقن الفيلم اللاحق بمادة الفيلم السابق، بعد إضافة مَشَاهِد جديدة. عماء درامي كامل، وهكذا يتصاعد دوار إسلوبية لينش.

ترتقي الموسيقى في أفلام لينش إلى حد يُصبح معه إطلاق كلمة موسيقى على هذا النسيج الفريد، غير واف، إنها شريط صوت، بأرهف ما يكون عليه الصوت في السينما، أي أن هناك شبه استحالة، وكأنّ الفيلم بأعْرَافه البديهية يقول غير هذا في التعامل جمالياً مع شريط الصوت بمعزلٍ عن شريط الصورة. وبالطبع تخرج قليلاً عن هذا التحريم الجمالي موسيقى أغنية في مول هولاند درايف، وأغنية نينا سيمون في نهاية إنلاند إمباير. ما أقصده بشريط الصوت تحديداً، ليس سوى تنظيم الصمت وتوزيعه على زمن الفيلم. يشتهر لينش بأداء ممثليه القوي، وهنا رغم رطانته الفارغة حول إمكانات الكاميرا الديجيتال، يُفضِّل لينش في المَشَاهِدْ الرئيسية التعامل مع جماليات الكاميرا الثابتة، وهي جماليات كلاسيكَية، طالما أن إمكانات الكاميرا الديجيتال تظهر بوضوح في الحركة، وفي شعوذات تقسيم شاشة

العرض، لرؤية أكثر من حدث في نفس الوقت، ورغم استخدام لينش في فيلم إنلاند إمباير الكاميرا الديجيتال، إلا أنه شديد التحفُّظ في استخدام إمكاناتها الجمالية. فإذا كان أداء لورا ديرن بطلة إنلاند إمباير، وهو أداء يُحسب في النهاية لمخرج كبير، بتلك القوة، فما الذي يجعله يسرق هذا الأداء بحركة الكاميرا المهتزَّة التي يُبالغ فيها على سبيل المثال لارس فون تريير، وهو الأحق برطانة التهليل للكاميرا الديجيتال. لينش في النهاية يشعر بعرفان لا شعوري لقدرة التكنولوجيا الرقمية على توفير الوقت، وسرعة الأداء، والحيز الضئيل الذي تحتله في المكان، أي أن جماليات الديجيتال ما زالت مشبوهة رغم شهرة بعض المُحاوَلات القبيحة في عالَم الديجيتال على يد لارس فون تريير، وما فعله في فيلم الأغبياء، بثقل وقعه التسجيلي، ورجْفَة الكاميرا المُنفِّرة، وتجاوزاته التي لا تُحسب للفن السينمائي من قريب أو بعيد.

يحمل ديفيد لينش في مشهد قرب نهاية إنلاند إمباير، رؤية قاتمة لهوليوود. سوزان بعد أن تلقَّت طَعنة مميتة، تجري على أرصفة هوليوود الرخامية الشهيرة ببصمات ممثليها، وطباعة نجومها. بين يابانية وزنجي في جانب، وامرأة زنجية في جانب آخر، تجد سوزان مكاناً أخيراً بينهما. تنبِّه الزنجية المُشرَّدة من سريرها المرتجل على الرصيف، سوزان بأنها تحتضر، وتعبير الاشمئزاز على وجه الزنجية سمة لملامحها، وليس بسبب احتضار سوزان، وعبر المحتضرة تُكمل حديثاً، لا يبدو أن انقطاعه هو ما يجعله مبتوراً عبثياً، مع اليابانية الصغيرة التي يحتضنها صديقها الزنجي. الحديث يدور حول الذهاب لمدينة أخرى. لا تثق الزنجية بأن هناك حافلة تذهب

من هوليوود إلى بومونا. تؤكد لها اليابانية أنها تستطيع أخذ الحافلة من هنا، شرط أن تأخذ القطار أولاً. واحدة من استحالات لينش الحوارية الأكثر جمالاً وروعة. تتقيأ سوزان دماً على وشم نجم هوليوودي، لعله جون وين، أو فرانك سيناترا.

تمرينات منزلية

اكتسبتُ عادة البقاء في البيت منذ الصغر، وفيما يبدو كانت تلك العادة تتعلق بأسبابٍ من نوع، كُرْه المدرسة الشديد، وعذاب الذهاب إليها، وضعف بصري، وإحساسي بالضياع أمام مسافات الخارج الكبيرة، مُقارَنَةً بما تتطلبه إمكانات الرؤية داخل حدود البيت. كنتُ أدَّعي المرض حتى تخضع أمي لرغبتي في البقاء داخل البيت. كان مجهود تمثيل المرض مُنفِّراً بعد ذلك في نفسي، وعلى وجه الخصوص عندما تفشل المجهودات في خداع الأم التي تعرف ابنها جيداً. أتذكَّر الخجل، وأنا في طريقي إلى المدرسة، وعهود النفس على إيجاد حلول أخرى، إذ على الرغم من الشعور بالذنب، إلا أن اختلاق الأكاذيب للبقاء في البيت، كان يتصاعد في رأسي. كنتُ أتصور قيام حروب، وبدايات كوارث، وتفشي أوبئة، يصبح معها البقاء داخل مملكة البيت لا مفر منه، بحيث تنقلبُ الأمور

رأساً على عقب، فتطلب الأم برجاءٍ ذليل من ابنها، البقاء في البيت، بينما الابن ينظر إليها على عتبة البيت، مثل الكبَار المُلْزَمين بالخروج لكسب العيش، نظرةً تعني أن الخروج لا بد منه. مَسْمَرْتُ أمي في أحلام يقظتي بهذا الرجاء، ومَسْمَرْتُ إرادتي المنتقمة على عدم اللين، ومَسْمَرْتُ رائحة موتى الحروب والكوارث والأوبئة في الخارج، بخوراً وقرباناً يصل إلى أنفي في الداخل. كان الوضع في حلم اليقظة ثابتاً مُتخشِّباً عند باب الشقة الخارجي. يدي ممدودة على مقبض الباب، وأمي تضع جسمها عائقاً أمامي، ويدها خلف ظهرها تمسك يدي على مقبض الباب، وباليد الأخرى تدفع صدري إلى الخلف، وكنتُ في حلم اليقظة طويلاً عريضاً مثل أبي، وأمي قصيرة ضئيلة كما كانت دائماً.

ردد صديق على سمعي عبر سمَّاعة التليفون، مقولةً لي استخلصتها منذ سنوات، أثناء قراءة كتاب جيل دولوز عن نيتشه، وهو بعنوان، نيتشه، بأن نيتشه نفسه لم يكن يحلم بأن تُدرج شذرات فلسفته في تنظيم ومعمار كما فعل جيل دولوز معه. ليس الإحراج هو ما جعلني أصمتُ عن تنبيه الصديق بأن مقولة التنظيم والمعمار لم تكن للصديق، بل المتعة الصغيرة في سماع نبرة صوت الصديق، وهو يؤكد على مقولته التي كانت لي. أعرفُ يقيناً أن الصديق لم يقرأ كتاب جيل دولوز عن نيتشه، وأعرفُ أيضاً أنه قرأ بعض أعمال نيتشه، لكنني لم أكن واثقاً في ذاكرة الصديق، هل كان يتوقَّع أنني نسيتُ الدردشة التي جرتْ بيننا على التليفون منذ سنوات، بعد قراءتي مُباشرةً لكتاب جيل دولوز، وبالتالي نسيتُ تعليقي على الكتاب؟ أم أن ذاكرة الصديق نسبتْ التعليق لشخص آخر غيري، وهو

هنا يقول التعليق بعيداً عن هذا الشخص؟ أذكرُ أن تعليقي على الكتاب، قبل سنوات، كان بانفعال واحتفاء، وأن التعليق المنسوخ اليوم على لسان الصديق، كان بهدوء بارد، وكأنه هو صاحب التعليق، وأنا المُنْتَحِلُ عليه.

Kill bill

يُفكِّر في العمل، يُفكِّر في الإنجاز البسيط المحدود الذي يحفظ ماء وجهه المِهَني. يُفضِّل دائماً أن ينطلق من طموح مُتواضع. يتخيَّل أن قدراته هائلة، لكنه يبقيها ملجومة، أو يطلقها على أمر هين لا يتطلب منه سوى المجهود المبذول لتحريك إصبع القدم، وليس هذا شبيهاً بالمجهود المبذول من قِبَل أوما ثورمان في فيلم ترانتينو kill bill عندما جلستْ في عربة الممرض الذي داوم على اغتصابها طوال سنوات الغيبوبة، لتحريك إصبع قدمها بعد أن أنفذت في عقب قدمه سلاحاً أبيض. زاغتْ قواه أمام العمل كحُمُر مالا مالا الوحشية الفَارَّة على بساط السافانا الإفريقي أمام جماعة أسود، حُمُر مُستَنْفِرة فرَّت من قسْورة. دخل المدير عليه ليطمئن على مسار العمل. انتفض جمال من على المكتب، وتقدم قاطعاً على المدير مسيرته التي تنتهي في العادة بجوار المكتب من الداخل والنظر في شاشة

الكمبيوتر. استجاب المدير لمقاطَعة جمال في منتصف الغرفة، وابتسم له قائلاً: أخبار الشغل؟ رفع جمال إبهام يده اليمنى في الهواء بعلامة الإنجاز والجودة، وكاد بطن إبهامه يختم وجه المدير، ثم رفع إبهام يده اليسرى في الهواء لدعم إبهام يده اليمنى. لم يفهم المدير غمزة جمال على الممثل الإنجليزي روان أتكينسون المشهور بتأكيد علامة الإنجاز والجودة بإبهاميه عندما تسوء الأمور. ابتعد المدير بوجهه قليلاً للخلف، وتجاوز التعبير الغريب على وجه جمال وقال: يعني ممكن المُذكِّرة تخلص النهاردة؟ قال جمال: طبعاً.. حتى لو اضطررت للبقاء ساعتين أو ثلاثة بعد مواعيد الشغل. قال المدير بترحيب: قوي قوي.

تراجع جمال الأمتار القليلة التي أنقذته من افتضاح أمره أمام المدير، وجلس على كرسيه، وهو يؤكد لنفسه أن قدراته هائلة، وأن المسألة تتعدى حدود الخيال، هو على يقين بأن قدراته حقيقة واقعية، لكن لماذا لم يلتقط المدير غمزة روان أتكينسون؟ لو أنجزتُ المذكِّرة لكان لي الحق في المرح من جهله المطبق.

رفع جمال أصابعه أمام فمه ليكتم سيلاً من الضحكات الأنفية المصحوبة بتصدعات مخاطية، وهو يتذكَّر مستر بن في فيلمه عندما شرَّع طاقتي أنفه ثم وضع على فوهة واحدة حبَّة كاجو، وسدَّ ظلمة الثانية ثم أطلق عزم النفخة القوية، فطارت حبة الكاجو لتطفيء تليفزيون البار. نظرتْ زميلة من المكتب المجاور باستغراب ناحية جمال، واعتقدتْ للحظة أنه غصَّ بشيء ما شربه. رفع جمال يده في الهواء للزميلة ثم نادى على ساعي المكتب، وطلب منه كوباً من الماء وآخر من الكاكاو بالحليب.

تنحنح جمال نحنحات جادة، وهو ينظر إلى مذكِّرة قانونية مطبوعة على ورقة أمامه، وإلى شاشة الكمبيوتر التي لم ينجز عليها سوى سطرين من الصياغة النهائية والتعديلات المؤشَّرة بسهام حمراء على الورقة المطبوعة. تذكَّر جمال بحسرة كلمات الخبير القانوني، وهو يشرح له بعض الصياغات، وتأكيده على نص كتابتها، وكلما حَاوَل الخبير القانوني كتابة نص الصياغة على هوامش الورقة المطبوعة، أصَّر جمال على معرفته بالصياغة القانونية، وأنه يكفي الخبير أن يضع له سهماً هنا وتأشيرة هناك كاختصارات يتذكَّر بها، لكنه الآن يرى أمامه على الورقة المطبوعة شفرات لا يستطيع فكها، لكنه يعرف بيقين أنها سهام ونقاط وتأشيرات كانت منذ أسبوعين على الأكثر، وهي موجودة هنا لإسعاف ذاكرته.

فكَّر جمال في موهبته التي جعلتْ الكثيرين يعتقدون أنه عبقري لا يحتاج بين الحين والآخر سوى إشارة هينة ليعرف منها سريعاً المطلوب منه، والدليل في رأيهم على استجابته، تعبيرات وجهه التي تُنبيء أنه أدرك كل شيء، بينما هو في الحقيقة يفوته كل شيء، ويحتاج إلى مزيد من الشرح والرعاية والتشجيع. جاء ساعي المكتب بكوب كبير من الماء وآخر من الشاي، وما أن تفوَّه الساعي بتعليل إحضاره للشاي بدلاً من الكاكاو بالحليب، إلا وأسعفه جمال بإشارة رضا وقبول وابتسامة فهم عميقة. حَاوَل الساعي أن يُعلم جمال سريعاً دون مُقاطَعة أنه سيترك له مفتاح المكتب على حافة ثلاجة المطبخ.

بعد الساعة الثالثة ظهراً وجد جمال نفسه وحيداً في المكتب، فأخذ المفتاح من على حافة ثلاجة المطبخ، وأغلق الباب الخارجي بتكتين

متتاليتين. شعر بالأمان، وخالطته سعادة غامضة، توقَّف على أثرها أمام غرفة المدير، وأرهف السمع، وكأنه سيسمع سبب سعادته الخاطفة. هزّ رأسه بتعجب، وهو يفتح باب الغرفة. جلس بأريحية على كرسي المكتب المريح، رفع قدميه على سطح المكتب، أزاح بإهمال ما يعوق راحتهما، قلَّب بين يديه فتَّاحة رسائل من النحاس المصقول، ولمّا وجدها مُدببة، بسن شريرة، فسخ بها درج مكتب المدير، وهو يقول عبارة الممرض مقلداً صوته بقدر الإمكان، وهي العبارة التي تذكَّرتها أوما ثورمان بعد أن رشقتْ المطواة في عقب قدم الممرض:

My name is buck and I'm here to fuck

دون فواصل

بتعديل طفيف في المشهد السينمائي إعادة نسخه حكيه في كلمات الذاكرة أقصد اعتماداً على الذاكرة يلفتُ توم هانكس نظر سالي فيلد أثناء حديثها إلى أن مربية أطفال كانت لديها وتُدعى تشارلز مانسون هي مادة ممتعة كوميدية تستطيع سالي استخدامها في عرضها الاستعراضي تشك سالي وتوم يؤكد القاتل الروحي لشارون تيت الشاعر أيضاً زعيم الهيبي يُهَوِّدُ طفلاً بأغنيته لا بد أن تكون هناك بداية إن الصفر ليس آخر الأرقام بعد الصفر تبدأ من جديد أرقام من لا شيء أصبح كل شيء ودائماً لا شيء علامة على مولد أشياء الذاكرة نعم يسأل توم هانكس مُذكِّراً من مقعده على البار سالي فيلد عن اسم مربية أطفالها السابقة تردد سالي بآلية مُغيَّبَة عن لمسة الكوميديا تشارلز مانسون يضحك الجمهور يُكرْكِع يُبلل توم إصبعه في الهواء لسالي بأن هذه واحدة ويصل سلمان رشدي

في حواره مع إدوارد سعيد إلى نقطة تضع دون كيخوتية إدوارد سعيد الثورية موضعاً حرجاً العودة مرة ومرَّات للحكاية نفسها ألم يصبح الأمر متعباً حقنة لياقة وشياكة من إدوارد سعيد كما تعود أنتَ مرة ومرَّات في روايتكَ أطفال منتصف الليل إلى الحكاية نفسها أنتَ تعرف منتصف الليل لكنكَ تبدأ من جديد مفعول الحقنة يسري في عروق سلمان رشدي ومع هذا حكاية إدوارد سعيد حكاية نضال سياسي وحكاية سلمان رشدي حكاية نضال روائي شطارة روائية الستارة المثقوبة في أطفال منتصف الليل مشهد رئيس ملحمي طبيب جد الراوي يُعاين مريضة جدة الراوي من وراء ستارة بيضاء بها ثقب يحملها ثلاث جوار أشباه جوار أشباه وصيفات وأب مقيم يُراقب لقمة للغرب مغموسة بالكاري والفلفل الحار الإجزوتيكي وفات الأخ سلمان رشدي الروائي الكبير تأسيس المشهد ميزانسين لماذا ثلاث جوار جارية من طرف وأخرى من آخر وماذا تفعل الثالثة والمريضة أهي جالسة واقفة نائمة بالطول بالعرض بالورب الحركة كيف والأب أين المهم المعنى من وراء الستارة تتحسس يد الطبيب في كل مرة موضعاً مُصاباً جديداً والغرب ريالته سائلة سحر هندوس ومسلمون حروب أهلية مستعمر إنجليزي كولونيالي جريح من فقد فردوسه على وشك الرحيل مَنْ يستطيع التدقيق في ميزانسين الحركة المشهد الرئيس يا عَالَم يا هووه يا بتوع الرواية المشهد مش راكب لغة المهنة المهم سحر المشهد الستارة بثقبها الأسطوري في ذاكرة الراوي كلاكيت تاني مرة مين إللي بيتْحرَّك على مين المريضة وراء الستارة ولاَّ الستارة أمام المريضة ولاَّ الاتنين بيتحركوا مع بعض عكس بعض والتالتة بتعمل إيه والمريضة قاعدة

واقفة نائمة على إيه مصطبة كرسي كنبة والأب واقف فين وماعندوش حجة الاقتصاد الفني الرواية قريبة من سبعمائة صفحة الكاري هايل لمعدة الغرب الهوبًّا ذا روبًّا.

عودة الروح

كان الرجل الستيني ينتظرُ، نصف نائم على كرسي البحر القماشي، بنفاد صبر، بتعصُّب، بحماس، بضيق أفق مُشجِّع كرة قدم إنجليزي، عزلَ الروح في مكان ناءٍ، ينفتح على مدًى، وهناك، وبحُجَّة النقاء، تتم تصفيتها نهائياً، ودون رحمة، مما يُنسب إليها. صرختْ زوجة ابنه بتزامن مع فضاء أمنيته. شعر الرجل العجوز بشيء من الاتهام. ابتسم وهو يُشير بيده إشارةً عمياء، وكأنه يقول لها: أنا كنتُ شاهداً فقط على تصفية الروح، لم أشترك في الجريمة، مجرد مُشجِّع، مجرد مُراقبٍ من بعيد. هزمتْ الزوجة ابنه في لعبة الطاولة، والصرخة كانت إعلانا للفوز. رجع البصر فجأةً كما في الأفلام الميلودرامية إلى إشارة يده العمياء، واتجه إصبعه وهو يضحك الآن، إلى الابن. أمسكتْ نادية أصابع شاكر إشهاراً ودعماً لهزيمة أحمد الذي قام من كرسيه بلا مبالاة، فاصطدمتْ رأسه بحافة الشمسية. ضحك شاكر،

وضحكتْ نادية. قال أحمد بأنه سيذهب للشاليه لطلب أكلة سمك بوري مشوي. اقترحتْ نادية على والد زوجها تمشيةً على الشاطئ. ربطتْ نادية على خصرها إشارباً حريرياً عليه ورود الأمازون البريَّة، وتعلقتْ بذراع الرجل الستيني الذي يشعر بعاطفة مُذنبة ناحية زوجة ولده. كان قرص الشمس البرتقالي معصوباً بقطن السحب. وكانت فضحية الدماء سيفاً مراقاً على صفحة الماء.

أحسَّتْ نادية بلذة الرمال المُنعَّمَة المصقولة بجلخ الأمواج تحت قدميها العاريتين، وللحظة شعرتْ أنها تمشي على جلد إسفنجي يمتص بطون أصابعها. بطرف عينه رأى شاكر النمش المفروش على كتفيها واسعاً بعد أن قطع رحلته الضيقة من برزخ أنفها ووجنتيها ورقبتها إلى محيط الصدر والظهر. تأخذ نادية اللون البرونزي تدريجياً، وعلى وقت طويل، وبمساعدة فائقة من كريمات البشرة، وفي النهاية تكتسبُ بشرتها لوناً برونزياً يميل كثيراً إلى الاحمرار، ولهذا تحتاج الزوجة إلى دعم معنوي متواصل من زوجها، ووالد زوجها، بأن البشرة الشقراء الضعيفة بطبيعتها لضوء الشمس، عندما تكتسبُ لوناً برونزياً تكون أكثر جاذبية من البشرة الخمرية المُهيأة بطبيعتها، وبدون عناية كبيرة، لاكتساب اللون البرونزي.

تمنَّى شاكر بتطلبٍ وشغفٍ أن لا ينسى ابنه أحمد تأكيد طلب الأسماك الكبيرة من البوري المشوي حتى يستمتع الوالد بطعم براويز الدهون المتراكمة على جوانب الأسماك. وتمنَّى أيضاً أن تكون إضافته في صوغ العود الأبدي الذي يعود لنيتشه ودولوز، إضافةً تحفظ له ماء فكر وجهه.

قال في نفسه بخيبة أمل: ومع أنها مجزرة حقيقية للروح إلا أنها عائدة لا محالة، وهي ليستْ عودة شيء بعينه، لمكان أو زمان بعينه، بل إن العودة نفسها هي التي تعود، وإن كانت لا تنقطع عن شيء، ولا تهجر شيئاً، ولهذا لا يلحظ أحد عودتها، ولا يستطيع أحد إثبات النقيض، أي إثبات أنها هي نفسها مَنْ عادتْ في المرة السابقة، وقد يكون عدم القدرة على إثباتها، لا يعود إلى تكرارها، ولا إلى العجز عن خفض هذا التكرار إلى رقم نهائي، بدلاً من رقمه اللا نهائي، بل يعود فقط إلى تجددها الدائم، أي أنها ليستْ هي نفسها مَنْ عادتْ في المرة السابقة.

أربكه أن يستخدم كلمة العودة بإفراط. مَنْ يعود على مَنْ. أو كما قال بلوم بطل جويس: شمَال اليمين فين، أو يمين الشمَال فين. هزَّتْ نادية يدها، وكأنَّ زهري الطاولة بين أصابعها، ثم رمتْ أمامها في الهواء الزهرين الوهميين. وقالتْ وهي تعيد مشهد الفوز: خمسة أربعة من آخر الدنيا، خشب يا باشا. نظر والد زوجها إليها ضاحكاً. قال مستنكراً: قوليها صح، خمسة وأربعين، وكانوا بيحطولها زمان كلمة كمالة، خمسة وأربعين عراقي.

ريشة

دُهشَ ريشة بطل الشاعر هنري ميشو حين مدَّ يده خارج الفراش، ولم تلَمس جداراً. قال في نفسه: لا بد أن النمل أكله. والتمس العذر للنمل قائلاً: يضطهدُ النمل جداراً، لكنْ قبل ذلك يضطهدُ آكل النمل العملاق بيوتَ النمل. تذكَّر ريشة من فيلم تسجيلي عن النمل أن آكل النمل العملاق بلسانه الطويل اللزج، يشفط النمل، وكأنه يشربه. ثلاثون ألف نملة الحد الأدنى في اليوم لبقاء آكل النمل العملاق على قيد الحياة. عاد ريشة للنوم. بعد قليل أيقظته الزوجة قائلةً: أنظر يا مُغفَّل سرقوا بيتنا حينما كنتَ غارقاً في النوم. وبالفعل كانت السماء تمتد من كل الجهات. فكَّر ريشة بأنه كما تدين تُدان. بعد قليل سمعا هزيم قطار، وأحسَّا برجفة الأرض تحتهما. كان يمر فوقهما بأقصى سرعة. قال ريشة: ما دام على هذه السرعة، سيصل قبلنا حتماً. وعاد إلى النوم. بعد قليل أيقظه البرد. كان

مغموراً بالدماء، وأشلاء زوجته تتناثر قربه. قال ريشة: مع الدماء تولد الهموم، لو كان بوسع القطار ألا يمر، لكنتُ سعيداً الآن، لكنْ ما دام قد مر، والتمس العذر للقطار أيضاً كما التمسه للنمل. وعاد للنوم. قال القاضي: كيف تُفسِّر تمزُّق زوجتكَ إلى ثماني قِطَع، دون أن تتمكَّن وأنتَ بجانبها، من مجرد مُحاوَلَة إنقاذها. لم يستطع ريشة الإجابة على سؤال القاضي. وعاد إلى النوم. نطق القاضي بحكم السجن المؤبَّد على المتهم.

استيقظ ريشة بعد لحظات. قال غافلاً عن حكمه المؤبَّد: هل تعلم سيدي القاضي أن عُمَّالَ بناء في مدينة كوثكو، في جنوبي البيرو، عثروا على حفرية لحيوان أرماديلو مُدرَّع عملاق عاش قبل مليوني سنة، وكان يساوي حجم سيارة فولكس واغن من نوع البيتل، وأوضح عَالم الآثار في معهد الثقافة الوطني بيدرو لونا، أن العُمَّال كانوا يعملون داخَل منزل خاص حين اكتشفوا المُفاجأة السارة أثناء الحفر، وكانت أنواع الأرماديلو قد تطورت قبل حوالى خمسين مليون سنة في أميركا الجنوبية، والنموذج الذي وُجِدَ في كوثكو من نوع غليبتودون، وهو أحد أضخم حيوانات الأرماديلو القديمة من العصر الجليدي، وأشار لونا إلى أن الحيوان ظهر قبل مليوني سنة قبل الميلاد، وانقرض قبل ما بين عشرة آلاف سنة وخمسة عشر ألف سنة قبل الميلاد، بسبب التجمد، وشرح ان طول الحفرية يزيد على المترين، بما في ذلك الذيل، وعرضها يزيد على المتر، في حين يبلغ متوسط ارتفاعها متراً منقوصاً منه خمسة سنتمترات، وأضاف لونا أن هذه هي خامس حفرية من هذا النوع يتم العثور عليها في كوثكو. ابتسم رشة للقاضي، وقال بنبرة ذات معنًى دفين: والأرماديلو القديم وسلفه

الحديث الأصغر حجماً من آكلي النمل. تراجع القاضي في حكمه، وحكم ببراءة ريشة لعدم مُتابعته للقضية. خرج ريشة من المحكمة بألم في إصبعه. استشار طبيباً. قال الطبيب الجرَّاح لريشة مستبشراً: هذا إصبع جاهز للقطع، سيستغرق مع التخدير خمس دقائق، ليست بكَ حاجة إلى الكثير من الأصابع، وسأكون سعيداً بأن أجري لكَ هذه العملية الصغيرة، وسأريكَ بضعة نماذج من أصابع اصطناعية، نماذج رشيقة جداً، وهي غالية الثمن، لكنْ من الطبيعي ألا يسأل أحد عن الثمن حين يراها.

نظر ريشة بكآبة إلى إصبعه وقال: سيدي الطبيب، هذه هي السبَّابة، وهي تُستعمل كثيراً كما تعلم. إنني مُلزم الآن بأن أكتب للجريدة، وأنا أعتمد دائماً على السبَّابة عند الكتابة. الجريدة لا تسمح بتأخير. سأعود إليكَ خلال أيام. قال الجرَّاح: لا تهتم، هنا أوراق، كلمات قليلة منكَ تعيد للجريدة تسامحها. طلب الجرَّاح من الممرضة تجهيز غرفة العمليات. قال ريشة: أنتَ ترى يدي ترتجف، وهذا أقوى من إرادتي. قال الطبيب: طيب.. الأفضل لكَ صراحةً ألا تكتب للجريدة، أنتَ تكتب بانتظام مقالاً أسبوعياً، هذا نزيف لا يتحمله أحد.

في بيت شقيقة ريشة قالت الشقيقة: كان في وسعكَ أن تأخذ رأيي على الأقل، أنت الآن بلا بيت، وبلا زوجة، ومقيم عندي إلى أجل غير معلوم، وسمعتُ أن ذوي العاهات يتحولون بسرعة إلى أشرار ساديين، لا تعتمد عليَّ كثيراً. قال ريشة: اسمعي.. ما زال عندي تسعة أصابع. دخل ريشة غرفته مهموماً، وفي لحظة شرود، مشي ريشة برجليه على السقف، بدلاً من الاحتفاظ بهما على الأرض. تجمَّع الدم في رأسه. رأى

أرض الغرفة بعيدة. أخذ القرار. سيبقى هكذا وحيداً على سقف غرفته، وسيقطع كل وسيلة للنزول، كما قطع الجرَّاح إصبعه.

خسوف كلي

عرفتُ في مكالمة تليفونية من شبه صديق أن المرأة في المستشفى. تغيَّر صوتي في الحديث، ورددتُ اسم المرأة، فصدَّق شبه الصديق على الاسم ببرود. أعدتُ اسم المرأة ثنائياً، فقال شبه الصديق الذي قد لا يعرف اسم أبيها، وكانت تتحرك في حياتها العامة والخاصة باسم مفرد، شيئاً لا يحتمل اللبس، فقلتُ: هي بالفعل. شعرتُ في الحال أن تغيير نبرة صوتي كان مفتعلاً، وكأنني أقف في طابور لشراء سلعة، وزاحمني فجأةً شخص يريد أخذ مكاني. هل هو شبه صديق للمرأة أيضاً؟ لكنه جاء على ذكر واقعة لا يعرفها سوى أصدقاء قريبين، وكأنه يسخر مني، ومن ترديد اسمها ثنائياً. أليستْ المرأة في النهاية شخصية مشهورة، والواقعة التي جاء على ذكرها، من الممكن تفسير معرفته بها تحت بند فضول أشباه الأصدقاء، لا سيما وأن الواقعة أخذتْ طابعاً فضائحياً، جاهدتْ المرأة كثيراً كي لا تصل

الواقعة للصحف والمجلات، ولكنْ ماذا عن الصحف والمجلات التي تتصيد فضائح المشاهير؟ ارتبكْتُ في حديثي عندما وجدتُ أن ما أعرفه عن الواقعة الفضائحية لا يتعدَّى معرفة ما صرَّح به شبه الصديق، ليؤكد لي أن اسم المرأة الثنائي مُطابق للمرأة المعروفة في حياتها العامة والخاصة باسم مفرد، وهي نفسها التي ترقد الآن في المستشفى. قلتُ بعزاء في نفسي: إنني لا أملك فضول أشباه الأصدقاء، ولهذا فإن المحصلة النهائية من جانبي، في معرفة بعض الوقائع التي تخص المرأة تساوي المحصلة النهائية لنفس الوقائع عند شبه صديق للمرأة. في صباح اليوم التالي، ارتديتُ ملابسي، عازماً على الذهاب إلى المستشفى. وفي الطريق فكَّرتُ في هدية أدخلُ بها عليها. وقفتُ أمام محل للحلويات الشرقية والغربية. علبة شيكولاه ماكينتوش، بطعم ماء الورد. اكتشفتُ أنني لا أعرف سبب دخول المرأة إلى المستشفى منذ أسبوعين. وقفتُ صامتاً أمام الباب الحديدي الكبير.

خرج ضابط الأمن من كوخه الخشبي، وأعلمني بأن موعد الزيارة الصباحي بعد ساعة من الآن. كانت الساعة الآن السادسة صباحاً. فكَّرتُ أن ضابط الأمن سيقدِّر سبب زيارة مُبكِّرة، وفي وقت غير مُناسب، لصلة الزائر بالمرأة، وهي صلة استثنائية تجعل الزائر غافلاً عن لياقات الزيارة، وفكَّرتُ أيضاً بخجل وإحباط، أن حُجَّة ضابط الأمن في تهافت الزائر، وغرابته تتلخص في السؤال، أين كان هذا الزائر الذي تربطه بالمرأة الشهيرة صلات قريبة في الأيام الأولى من دخولها إلى المستشفى، عندما كانت بين الحياة والموت؟ وضعتْ شقيقتها يدها من الخلف على كتفي، وهتفتْ بالسلام على ضابط الأمن الذي فتح الباب الحديدي مبتسماً،

و لم يكلف نفسه مجرد تخفيف حدة انتقال ملامح وجهه من الاستغراب والوجوم إلى الانشراح والحيوية، وكأنني لم أكن شاهداً على هذا الوجه في لحظتين مُتعاقبتين. علّقتْ شقيقة المرأة يدها في مرفقي، وقالت أثناء مشينا على مدق رشيق من البلاط الإسمنتي، على جانبيه زهور وأشجار قصيرة: كنتُ أسأل نفسي متى سيعرف المُحارب بكل ما لديه، الوقت والروح والجسد، خبر حادثة السيارة المشؤومة، فهو حسب معرفتي يخونه دائماً الوقت المُناسِب، مع أنه لا يبخل بروحه وجسده.

كانت الشقيقة قد استخلصتْ لي على مدار سنوات عِبَارة المُحارب بكل ما لديه، الوقت والروح والجسد، بحيث لم أستطع من كثرة تكرار قولها أن أجزم حقيقة بقائلها، هل العِبَارة لي؟ أم هي للشقيقة؟ أم أننا التقينا في منتصف طريق تأليفها بتزامن دقيق. اقترحتْ الشقيقة بأن نأخذ فنجانين من القهوة في مطبخ المستشفى، إلى أن تدب الحياة في الكافيتريا. قالت بأن الخطر الحقيقي الجسدي على شقيقتها قد زال، وحل محله خطر نفسي مُحتمل. نظرتْ منذ يومين في مرآة صغيرة، وأنكرتْ نفسها. كانت تنفي اسمها المفرد، واسمها الثنائي على حد سواء. كان نفياً على طريقة ماجريت، هذا ليس غليوناً، على الرغم من أن طرافة ماجريت، أنه وَقَفَ عند حدود النفي، إلا أن طبيبها النفسي قال: إذا تجاوزتْ النفي الطريف، وقررتْ أنها على سبيل المثال، بحيرة أو حائط أو كوكب، هنا فقط سنبدأ علاجاً طويلاً لا نعرف نهايته. على طرف منضدة طويلة من المعدن جلستُ مع الشقيقة، وأمامنا فنجانين من القهوة، وعلبة شيكولاه ماكينتوش بطعم ماء الورد. قالتْ وهي تلمس العلبة: أخشى أن تكون

الهدية الآن غير مُناسبة، والزيارة أيضاً. ابتسمتْ وقالتْ: تسمح لي. لم أبد اعتراضاً. طلبتْ من الرجل الذي أحضر لنا القهوة سكيناً. جاء الرجل بالسكين. فضَّتْ غلاف العلبة بطريقة فظة. أخذتْ من العلبة واحدة، وعزمتْ عليَّ بأخرى. رفضتُ بشرود. أعطتْ العلبة للرجل الذي أحضر لنا القهوة والسكين، ثم قالت بمرح: المُحارب بكل ما لديه، الوقت والروح والجسد.

ناشيونال

علي جمال أن يتمسَّك بشيء ما، كانوا في الماضي يتمسَّكون به، والآن جاء دوره. أعلن جمال أمام نفسه عن قيامه بشيء مختلف منذ اللحظة التي يقف فيها الآن أمام المرآة. المُواجَهَة. ردد الكلمة، وأتبعها بتأكيد. نعم المُواجَهَة. دخل المطبخ. أعدَّ شاياً بالليمون. عاد إلى مرآة الحمَّام التي أعلن قراره أمامها منذ لحظات. شفط شفطتين طويلتين، وهو ينظر من فوق نظَّارته لعينيه في المرآة. عصر الليمون على كوب الشاي الساخن، مما سمح له برشفتين عميقتين. لحسن حظه أنه لم يعصر الليمون مباشرة على الشاي المقيم على النار. قيامته الآن، ليستْ قيامة بمعنى القيامة، إنما استفاقة، صحوة، عودة للحياة بعد موت. إنها قيامة بمعنى القيامة. لو كان الشاي بالليمون ساخناً جداً، لما استطاع رشفه رشفتين عميقتين. بداية جيدة، كل شيء يُنذر بأنه يستطيع الآن أداء دوره، فقط التركيز على

الهدف الواضح أمامه. دخل سريره في الرابعة عصراً. في المساء، وفي وقت العشاء كان يجلس في مطعم بعيد عن بيته. اقترب منه الجرسون، ونظر إليه بقسوة، وقال بصوت خفيض، وهو يميل عليه، ويسند ذراعيه، واحدةً على ظهر الكرسي، والأخرى على طرف المنضدة، ويشير برفع ذقنه إلى الطبق الموضوع أمامه، لانشغال ذراعيه بالحصار، ولرغبته في تحقير فعل الإشارة: أنتَ وضعتَ شيئاً ما في طبق طعامك. أبعد جمال رأسه بانتباه يقظ عن وجه الجرسون القريب من وجهه، وقال باهتمام، وهو يشير بإصبعه إلى حشرة في أرز زوج الحَمَام: نعم إنه صرصار صغير ميت. وبحرص نكش جمال الأرز بطرف الملعقة، حتى يرى الجرسون جثة الصرصار. رفع جمال يده، وأخرج كتفه بذراعه التي ارتمت إلى خلف الكرسي، بحيث حجز بين ذراعه وظهر الكرسي، إصبع الجرسون الذي أفلتَ يده، ونظر إلى واحد من الزبائن، أكله الفضول لمعرفة ما يدور حول المنضدة البعيدة عنه بمترين.

رفع الجرسون سرفيس الطعام من أمام جمال. تحدَّث مع صاحب المطعم الجالس على مكتب صغير في صدر المكان. بعد قليل كان الجرسون يعد سرفيساً جديداً أمام جمال، وجاء بزوج جديد من الحَمَام. أكل جمال باستمتاع، وطلب من الجرسون أن يأتي له بكوب شاي من المقهى المجاور. فكَّر جمال أن خَدَمَات مثل هذه لا بد أن تكون متاحة بين المطعم والمقهى، ومع أنها المرة الأولى له في هذا المطعم، إلا أن طلب الشاي بدا مألوفاً للجرسون. أحسَّ جمال بفيض عظيم من الثقة بالنفس، وانتظاراً لوصول الشاي تذكَّر جمال إعلان المُواجَهَة أمام المرآة. لم يكن

يتوقَّع أن تكون بدايته الجديدة في نفس اليوم. وقف أخيراً أمام مكتب صاحب المطعم لدفع الحساب. ابتسم صاحب المطعم ابتسامة صفراء، ورفض أخذ المال من زبون جديد. بدا على جمال الخوف والاستغراب، ومحفظة النقود في يده. ألحَّ جمال بأدب، وتمسَّك صاحب المطعم بموقفه. كانت انتكاسة مُفاجِئة لجمال. كانوا في الماضي يتمسَّكون بأمور مُشابِهة. خرج من المطعم في الواحدة ليلاً. وخرج له اثنان من شارع جانبي.

لم يشعر بآلام الضرب في أنحاء جسده. دخل بيته في الثانية والنصف ليلاً. عاين آثار الضرب أمام مرآة الحمَّام. قال في نفسه: لحظي السيئ لم ير صاحب المطعم على الأرجح لجولي أندرسون سوى صوت الموسيقا. لم يكن جمال يعرف اسم الفيلم الذي وضعتْ فيه جولي أندرسون حشرةً في طعامها. لم تملك جولي المال لطعامها، بينما كنتُ أملك المال. نزع جمال من مكواة قديمة ناشيونال، سلكها الكهربائي المضفور. وفي حلقة السقف الحديدية، عقد طرف السلك، وفي الطرف الآخر صنع حلقة لرقبته. كانت آخر صورة في مخيلة جمال، قبل أن يدفع الكرسي من تحت قدميه، صورة موديل في إعلان عن مكواة ناشيونال حديثة تضخ بخار الماء من فتحات سفلية.

قناع إنجمار برجمان

يبدأ فيلم برسونا لإنجمار برجمان من نقطة قصوى، وهي احتراق شريط فيلم داخل آلة العرض السينمائي. وكما لو كان احتراق شريط الفيلم يعود بنا إلى صوره الأوليَّة، أو كما لو كان شريط الفيلم يسترجع أمامنا للمرة الأخيرة سيولة ذاكرته. عنكبوت ذئبي بسيقان مُشْعِرة، عينان مغلقتان تنفتحان بتزامن مع تغيير حجم اللقطة وثبات الزاوية مما يُحدث قفزة مُفاجئة، وجه عجوز صامت، رسم كرتوني مقلوب لامرأة تغسل ساقيها في بحيرة، أطراف أياد وسيقان مرتخية، مسمار يُدق في راحة يد، أحشاء خروف تنزلق لامعة مُخاطية. لا طريق لنا في قراءة فيلم برسونا عبر بدايته القصوى، أي أن احتراق الفيلم داخل آلة العرض السينمائي، ليس له علاقة بقصة الفيلم الحقيقية التي تبدأ مُباشرة بعد تتابع الصور القصوى. أثناء دراستي للسينما كانت مُحَاوَلة دمج مسمار يخترق بطن اليد– صورة

قصوى– مع حياة الممثلة إليزابيث فوجلر– صورة حقيقية– هي سقطة التأويل المفرط الشائعة في قراءة الفيلم. وكان معيار المرح واليأس أن يصل أحد الدارسين إلى سؤال، إذا كان شريط الفيلم المُحترق داخل آلة العرض السينمائي، هو نفسه فيلم برسونا؟ أو أن يصل واحد أكثر شططاً إلى الربط بين احتراق الراهب البوذي في أحداث سياسية داخل المادة التلفزيونية المعروضة أمام إليزابيث فوجلر، وبين احتراق شريط الفيلم داخل آلة العرض السينمائي، وكأنّ صور فيلم برسونا الحقيقية، هي سيولة ذاكرة البوذي المحترق، بالرغم من السبق الزمني لواقعة انتحار الراهب البوذي على زمن تصوير فيلم برسونا. بصوت هادئ تحكي الطبيبة حالة ليف أولمان للممرضة بيبي أندرسون. تقرير الطبيبة مُحايد وصاف ومعزول عن أدنى تعاطف إنساني، تقرير موضوعي، وكعادة برجمان يتم حرق النقاط الضعيفة دراماياً ببرود، فيبقى تقرير الحالة عارياً إلا من أداء الطبيبة القوي، وبساطة الميزانسين، والتقاط أبعد التفاصيل لراحة الكاميرا، فبينما تستمع الممرضة ألما إلى تقرير الطبيبة، ترتاح الكاميرا على يديّ الممرضة المضمومتين وراء ظهرها.

تتعرَّض إليزابيث فوجلر على خشبة المسرح أثناء أداء دورها لمسرحية إلكترا إلى صمت مُفاجئ، وتنظر النظرة الشهيرة لممثلي برجمان، وهي نظرة تكاد تصطدم بعدسة الكاميرا، نظرة مُرحَّلة قليلاً عن عين العدسة، وعن عين المُشاهِد، نظرة توهم بأن عين العدسة ليستْ هي عين المُشاهِد. إن المعضلات التقنية تذوب في سينما برجمان مع معضلات جمالية مُجرَّدة، بمعنى أن التطابق الآلي والتقني بين عين الكاميرا وعين المُشاهِد لا يسمح

بحفر ممر ضيق خطير تنفذ منه النظرة إلى أفق غير محدود. تعود ليف أولمان بنظرتها إلى الجمهور الحاضر في كتلة سوداء بفعل كشَّافات الضوء المُسلَّطة عليها، وتهم بقول كلمات المسرحية، لكنها لا تستطيع سوى العودة مرة ثانية بنظرة الاستغاثة الباردة التي تنفذ كما الشعْرة بين عين العدسة وعين المُشاهد، ويبقى الانطباع الغريب لأحمر شفاه الممثلة الخارج قليلاً عن حدودِ الشفتين ألماً رخيصاً لا مثيل له طوال الفيلم.

يتحدَّث برجمان في سيرته الذاتية عن مخلوق يعيش داخله، يتحرك في أعماقه، ويوشك على ولادته، هذا المخلوق، نصفه إنسان، والنصف الآخر مسخ، ورغم أن الكائن المسخ يأتي في سياق حديث برجمان للتعبير عن حالته الإبداعية في زمن الشيخوخة، إلا أن كلماته عن الكائن المسخ، تصلح بأثر رجعي، وبشكل لا شعوري، لتفسير الصورة الشهيرة الشائهة في فيلم برسونا، بين وجهيّ بيبي أندرسون وليف أولمان، أكثر على سبيل المثال، من انزعاج ليف وبيبي عندما عرض برجمان عليهما في غرفة المونتاج، تركيب الوجه، وكان انزعاجهما من مُفاجأة القبح المنسوب إليهما. أعتقد أن برجمان كان سعيداً بالتملُّص الأنثوي الرقيق، وكأنَّه حاز العمق والسطح معاً.

في حلم لليف أولمان، كانت بيبي أندرسون على حدود غابة، وكانت تتبادل مع زوجها وطفلتيها، قذف كرات صغيرة من الثلج، وعلى بعد بضعة أمتار، وبزاوية منحرفة كانت ليف تقف ساكنة. وليس لأدنى عاطفة كانت تشعر بها ليف ناحية بيبي، بل لأنها في زاويتها المنحرفة أحستْ بالوحدة والغيرة، تناولتْ كرة كبيرة من الثلج، وقذفتها على بيبي. انتبهتْ

العائلة إلى الغريبة التي دخلتْ في المشهد. كان مثلث من النظرات في غاية الإحراج. بيبي على رأس المثلث، والزوج والطفلتان وليف على قاعدة المثلث. حاولتْ ليف مرة ثانية بكرة ثلج أكبر، وهي تقترب من بيبي، فأسرع الزوج والطفلتان لتغطية بيبي أندرسون بأجسامهم.

بدايات

وضعتُ أمنيةً في عنق عصفور يقف على رأس إليزابيث تايلور أثناء قبلة مع ريتشارد بيرتون. يجب أن أتوقَّف عن كتابة ما كتبته سابقاً. كان طيرانه مُحتملاً. في التعبير الشجي العائد إلى أحمد وجه القتيل في سبعينيات القرن الماضي، الماسورة الأم، كان ينسب شيئاً ما إلى أصل عميق. أجادتْ فقط في مَنْ يخاف فيرجينيا وولف. ماسورة فرعية تنتهي بفوَّهة حنفيَّة من النحاس لري أحواض البقدونيس والشبت والجرجير في حديقة المنزل الخلفية. ومع هذا لم تتحقق الأمنيَّة. اليأس مطلوق على أرض زراعية. في الحلم كانت تقف لي على السكَّة الزراعية، تحت قدميها مشنَّة خبز، فِرْعة، والجلابية السوداء غطاء قرموط نيلي، تتوسل بالنظرة والإشارة رفع المشنَّة على رأسها. عفريتة نفريتة. تنبيهات وتحذيرات من عجائز شمطاوات. لا تقترب ليلاً من السكَّة الزراعية، على وجه الخصوص عند الحتَّة الفلانية،

عند تربة الماسورة الأم. ستجدها هناك دائماً تحث الذكور فقط على حملها الشيطاني. لو لمستك قول يا رحمن يا رحيم. طاسة الخضَّة من أجل الرؤية فقط. إش حال لو كنت اقتربت أكثر من هذا. التمر الجاف حَضَنْ ندى الصباح في صحن الطاسة النحاسي. يُقال إن أحمد وجه القتيل أكل من خبزها. مَزَّة عصافير مشويَّة مع بيرة باردة تحت لوحين من الثلج الملفوف بالخيش في مُستعمرة الجذام أسفل مرصد حلوان. كانت موضع أسرار مونتجمري كليفت. على طول سنين أخلصتْ ليزا مانلي لتسريحة شعْرها.

على سهوة أكل أحمد وجه القتيل رغيفين من الخبز المرحرح وطبق سَلَطة بلدي وطحينة وغنوج في انتظار كيلو الكباب المشكل. أكلتُ تمرتين، ورشفتُ رشفتين من ندى الصباح. قراءة منتظمة ليوميات كافكا، سنوات 1910، و11، و12، محبطة لما كنتُ أنتظره، من 1913 تشتد الكتابة، ويترك تسجيل مشاهداته للعروض المسرحية المملة ذات الطابع اليهودي الصهيوني الثقيل. جينجر روجرز تحب فريد أستير، والعهدة على الراوي. حافي القدمين في حقل أحلام. سؤال إلى مَنْ يهمه الأمر، إذا كانت البريمادونا مولي بلوم قد استخدمتْ الصابونة التركيب التي بقيتْ في جيب زوجها ساعات طويلة؟ من ناحية جويس، مشروطية المنظور المحتومة، هذا على الأقل، إن لم يكن أكثر، فكْرٌ من خلال عينين، أسماوات كل كائن أقرؤها هنا، طحلب وبحر، مد يقترب، وهذا الحذاء الصدئ، أخضر، مخاطي، أزرق فضي، زنجار، ولكنه يضيف، في الأجسام إذن فقد أدركها أجساماً قبل أن يدركها ألواناً. انتبهتْ أمنيَّة، غير التانية،

وقالتْ والبريق يتخطَّفُ وَثَبات الحيوية من عينيها: معقولة، مونتجمري كليفت كان كده. علل الأجسام مُدْرَكة في الروح قبل وجودها أجساماً. ومن ناحية بروست، عطْفة جان سانتوي، وقرار الإزالة لصالح ميدان البحث عن الزمن الضائع، كان وهو يمر أمام الفندق يتذكَّر أحياناً الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى هذا المكان، ولكنه كان يتذكَّرها من غير تلك الكآبة التي كان يعتقد آنذاك أنه سيذوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار يحبها، ذلك لأنه ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدماً على لا مبالاته الآتية، هو حبه، وذلك الحب صار غير موجود.

طيور هيتشكوك

من أجمل تيترات الأفلام، وأقواها للمخرج ألفريد هيتشكوك، تيتر فيلم الطيور، غربان سوداء، تصفيق أجنحة، خليط أصوات، نوارس، وغربان، تآكل أسماء فريق العمل على الشاشة، محاكاةً لنقرات الطيور الحادة. داخل الفيلم ترى جيسيكا تاندي أم رود تايلور قبل اكتشافها لجثة المُزارع، فناجين معلّقة من آذانها، متآكلة بفعل نقرات الطيور. يحكي هيتشكوك لتروفو، أنه كان يحتاج إلى شيء مثير يدفع الأم والمُشاهِد معاً للتقدم أكثر في منزل المُزارع، فابتكر الفناجين المُعلَّقة من آذانها في ردهة المنزل. لم يذكر هيتشكوك أن نقرات أسماء فريق العمل على تيتر الفيلم تُمهِّد أيضاً لنقرات الفناجين، و لم يذكر أن استجابة مادة الفنجان الصلبة لنقر الطائر، وكأنها مادة أكثر ليونة، تضع مخيلة المُشاهد وجهاً لوجه، ودون رحمة، أمام استجابة جسم الإنسان لهذا النقر الوحشي. بألمعية

يقول تروفو: إن العالم أجمع كان يتوقع بعد الحرب العالمية الثانية أن تكون نهاية البشرية على يد سلاح نووي، وإن الكارثة أبعد ما تكون عن الطيور. ليستْ الصقور أو النسور، بل النوارس والغربان، يقول هيتشكوك مُبالغاً بعض الشيء في بعده عن المُتوقَّع، مع أن النوارس والغربان لا تقل شراسة عن الصقور والنسور. يظهر ألفريد هيتشكوك في أول مشهد من الفيلم خارجاً من محل لبيع العصافير والكلاب بينما تدخل تيبي هيدرون. سنَّ هيتشكوك عرفً ظهور المخرجين في أفلامهم، لكن لم يصل لاحقاً مخرج إلى أيقونية هذا الظهور العابر، ولا إلى خفة ظل هيتشكوك. أنيقاً نظيفاً، أحمر الوجه كما يليق بإنجليزي محقون بجرعات كحول منتظمة، لا إسراف فيها، يخرج من المحل، يستجيب بروح أنثوية هادئة لجر كلبين صغيرين مدللين.

لماذا لم يفكِّر هيتشكوك في حمل قفص صغير فيه طائران من طيور الحب، أو طائران من الكناري، وهذه الطيور الرقيقة موضع مفارقات درامية في أحداث الفيلم؟ أعتقد أن هيتشكوك عندما يُخطط لكارثة تصيب البشرية، لن يورِّط نفسه في أقل شبهة عاطفية، سيخرج من المحل، بدمه البارد، وقامته القصيرة البرميلية، وكلبيه الوديعين، ويحجز على أول تأشيرة خروج من الكوكب، وعنده الوقت، الفيلم ما زال في بدايته، ولن ينسى زوجته، فالحياة الزوجية خُلقتْ له، وبالطبع لن يُحذِّر أحداً في طريقه. بالنسبة لي مَشَاهد تجمُّع الغربان والنوارس، أصعب من مَشَاهد الهجوم المصنوعة بالخدَع المُتاحة في هذا الوقت، والمُطعَّمة بلقطات اشتباك حقيقية، مثل دخول النورس من النافذة، ومُحاولة ميتش

دفعه للخلف، خارج إطار النافذة والزجاج المُهشَّم. تشعل ميلاني سيجارة بجوار المدرسة انتظاراً لكاثي شقيقة ميتش برانر، وأثناء الصمت تجتمع الغربان استعداداً للهجوم. لعب هيتشكوك بأعصاب المُشاهدين الباحثين عن سبب شرارة بدء الهجوم، كأنْ تكون الشرارة بسببِ دخان سيجارة ميلاني، أو اشتعال الحريق في محطة البنزين، لكنني أفكرُ أن هيتشكوك كان يُمرر من تحت تلك الأسباب، أقوى مَشَاهد ترقُّب في سينما الإثارة، أو بمعنًى آخر، لم يكن هيتشكوك معنياً بتحديد سببٍ حقيقي للهجوم، بقدر عنايته بعرض تلميحات تخدع المُشَاهد، وتفيد هيتشكوك في صنعته الدرامية، على سبيل المثال، تقديم مَشْهَد صامت لتبي هيدرون، تدخن سيجارة، ومع أن المَشْهَد طويل نسبياً في تقدير هيتشكوك، إلا أن جمال المَشْهَد الصامت التعبيري، محميٌّ يتجمُّع الغربان، وكأنَّ هيتشكوك بضربة واحدة، نال الجمال التعبيري الصرف، والدراما الشعبية المتاحة للجميع.

ليس هيتشكوك مخرجاً من طينة تاركوفيسكي أو بيرجمان أو أنجيلوبوليس، ومع هذا قد نجد عنده بذور تأمُّل جمالي ضامر، لا يصل إلى حد ميتافيزيقي، لكنه تأمُّل في النهاية نسعد به من مخرج إثارة عملاق، وكأننا نقول: كان قادراً على مُقارَبَة شيء آخر. في مَشْهَد النهاية العظيم، ووسط حشود الطيور، يخرج رود تايلور وشقيقته وتيبي هيدرون وجيسيكا تاندي من البيت، وبلمسة هيتشكوكية أخيرة تطلب شقيقته كاثي أخذ طائري الحب بعد الشُبُهَات الثقيلة التي طالت مملكة الطيور دون تمييز، لمسة مُناكَدَة تفصح عن دم المخرج البارد. الحديث عن المَشَاهد الصامتة يقودنا إلى موسيقا الفيلم، وهنا المُفاجَأة، ليس هناك موسيقا كما

هو مُتَعَارَف عليها. في فيلم الطيور، هناك فقط أصوات طيور مُزِجَتْ بصورة درامية، مع أصوات طبول، وضبط آلات موسيقية. تعثر جيسيكا تاندي على جثة المُزارع، وقد جَوَّفَتْ الطيور مادة عينيه، فبقي المحجران مُنقعرين مُظلمين. تفتح الأم فمها، وتجري إلى الخارج، لا تخرج الصرخة من فمها، نسمع فقط صدًى خفيفاً لاضطراب أقدامها، الصرخة الصامتة مُؤسْلَبَة دراماياً مع صرخة موتور الشاحنة في طريق عودة الأم. كان هيتشكوك حريصاً على رش طريق الشاحنة بالماء، قبل اكتشاف الأم لجثة المُزارع، تفادياً لأقل غبار ممكن، والآن في طريق العودة لا شيء سوى صرخة الموتور العالية، وعامود الغبار الأفقي وراء الشاحنة. هناك مَشْهَدٌ صامت أيضا أكثر رعباً.

ميلاني دانيالز بعد انحسار موجة هجوم الطيور على البيت، تتوهم أنها تسمع شيئاً في أعلى المنزل، وببطء وفضول تصعد درجات السلم، وتصعد معها أرواح المُشاهدين، تفتح بحذر باب الغرفة العلوية، تدخل الغرفة، الباب خلفها نصف مفتوح، تجد فتحة كبيرة في سقف الغرفة، الطيور هنا. يقول هيتشكوك على لسان الطيور في حديثه مع تروفو: أنت الآن في قبضتنا، ونحن آتون إليك، لا حاجة لأن نُطلق صيحات النصر، ولا حاجة لأن تغضبي، سوف نرتكب عملية قتل صامت. ويبدأ في الحال صفق الأجنحة، وتمزيق ميلاني. يتلقى هيتشكوك بعد عرض الفيلم بفترة وجيزة، هديةً من صديق قديم، الهدية عبارة عن خمسين طائر من طيور الكناري. يتعامل هيتشكوك مع دعابة الصديق، بأن يبعث له يومياً، من تاريخ وصول الهدية، برقيات ورسائل تصف حال طيور

الكناري، لمدة ستة أشهر. يستعين هيتشكوك بسكرتيرته وزوجته، لضمان كثافة البرقيات والرسائل. طائر الكناري الحامل لرقم واحد يأكل أكثر من الباقين، طائر الكناري الحامل لرقم أربعة أهديناه لجيمس شقيق زوجتنا، برقية من جيمس لصديق هيتشكوك يعلمه فيها بشراء قفص ذهبي صغير لطائر الكناري رقم أربعة، زوج الكناري الحاملان لرقمي سبعة وثمانية غير ودودين، طائر الكناري الحامل لرقم ثلاثة عشر اعتاد الوقوف على رأسي. في نهاية الشهور الستة ينتحر الصديق لأسباب ليستْ لها علاقة بقصة الطيور. يأسف هيتشكوك على موت الصديق.

اختصار الطرق

ذهب عماد في الموعد المُحدَّد. كان الرجل الشبيه برجال العصابات في انتظاره. نظر عماد إلى ساعته، وهو يهبط السلالم القليلة التي تنفصل بالمطعم، وتهبط به عن مستوى كورنيش النيل، وتعزله هناك عن ضجيج السيارات. كان عماد يجدُ صعوبة في تقدير الأبعاد المكانية. كان مثلاً يندهش لقطع قصير من شارع القصر العيني الصاخب بأصواته، فإذا به في شوارع جاردن سيتي الهادئة. كيف تم هذا؟ خفة يد. وماذا عن التُحَف والمعجزات المعمارية الحقيقية، ألن يفهمها يوماً؟ دارتْ بينه وبين الرجل الشبيه برجال العصابات، كلمات قليلة عن الالتزام الدقيق بالمواعيد، وبدا لمجرد وصول الرجل الشبيه برجال العصابات قبله، أن التأخير من جهة عماد لا يُغتفر، مع أنه وصل في الخامسة عصراً حسب الموعد المُتَّفق عليه.

ولأن اتهام الرجل الشبيه برجال العصابات لعماد لم يكن صريحاً، وبما أن عماد وصل في موعده، فقد بدتْ الكلمات للمرة الثانية، غزلاً رفيعاً مجرداً في الانضباط الإنساني. وهنا فقط يكون عماد في بيته، قادراً على فهم التحوُّل المُفاجئ لمسار الكلمات، فهو على علاقة بها، وليس من السهل عليه الدهشة أمامها، فهي لا ترتكن على أساسات خرسانية، فحتى لو أخذ الرجل الشبيه برجال العصابات أكثر الطرق حدة، وقطع مسافة قصيرة جداً ليصل إلى شيء آخر، قائلاً: الشروط التي تكون لدينا أفكارٌ عنها، تبدو وكأنها تحكم علينا بأن لا نملك عنها سوى أفكار غير مُطابقة لها، والشروط التي نتأثر بها، تبدو وكأنها تحكم علينا بأن لا نشعر نحوها إلا بتأثيرات سلبية، والتأثيرات التي تحقق بصورة طبيعية قدرتنا على الانفعال، تردُّنا إلى الحد الأدنى، وتفصلنا عن ذاتنا، وقوة فعلنا، لأدرك عماد أن الأمر قد يتعلَّق بسبينوزا، وأن المسافة ليستْ مستحيلة بين الحقيبة المُسلَّحة بقفل ثلاثي الشفرة، والتي يحملها الرجل الشبيه برجال العصابات، وبين طرقٍ سبينوزا المجهولة.

هيأ عماد نفسه بأن أفكاره حول الحقيبة التي ستؤول إليه بعد لقاء الرجل الشبيه برجال العصابات، لا جدوى فيها، فهو لا يعنيه ما تحمله الحقيبة، عليه فقط أن يحفظها بحوزته مدةً من الزمن. طلب الرجل الشبيه برجال العصابات من الجرسون فنجانين من القهوة أولاً. انتظر الجرسون اختيار الطعام. طلب عماد سمكة القاروس، وطلب الرجل الشبيه برجال العصابات سمكة الثعبان. توجَّب على عماد في اليوم الأول أن يترك شفرة

قفل الحقيبة على أصفار ثلاثة، وفي اليوم الثاني يقوم بتغيير شفرة القفل على 111، وفي اليوم الثالث على 222، إلى أن تنتهي مدة الأيام العشرة. من اليوم الثاني انزعج عماد من اضطراره لفتح الحقيبة أثناء تغيير شفرة القفل. كانت الحقيبة من طراز قديم، ولكي تستقبل تغيير الشفرة كان على عماد أن يقطع ذاكرتها بفتح مُباشر بعد برمجتها بالرقم الجديد. فكّر عماد أن الحقائب الحديثة أيضاً قد تكون بهذه التقنية. بحث عن رقم تليفون الرجل الشبيه برجال العصابات. كان رقماً أرضياً. رنين ولا أحد يجيب. حاول الاتصال في أوقات مختلفة بما تسمح له ساعات اليوم الثاني، قبل انقضائه في الثانية عشرة ليلاً.

في الساعة العاشرة مساءً لمعت في رأس عماد فكرة. يستطيع الالتفاف حول المعنى الحرْفي لفتح الحقيبة. اللقمتان المعدنيتان ترتفعان في الهواء استجابة لتلقي الشفرة، لكنّ الحقيبة تبقى فعلياً مُطبقة على فكيها. ولتجنب أي خطأ غير مقصود تحت ثقل أو خفة المادة الموضوعة داخل الحقيبة، كان عماد حريصاً طوال الأيام التسعة على تغيير شفرة قفل الحقيبة في وضع أفقي آمن. كان فك الحقيبة السفلي أعمق من العلوي. في نهاية اليوم العاشر جاءت التعليمات لعماد عبر التليفون الأرضي من الرجل الشبيه برجال العصابات. اليوم مقابلة في مطعم الأسماك مع سيدة المافيا الروسية. الساعة الخامسة عصراً. التقيُّد بسمكة القاروس وسمكة الثعبان. تأخذ سيدة المافيا الروسية الحقيبة بعد الغداء. وتلتزم بتغيير شفرة قفل الحقيبة بعد أصفار اليوم الأول الثلاثة، وحسب معادلات التباديل

والتوافيق، 129، 128، 127، 126 ، 125 ، 124 ، 123 ،199، 188 177 ، 166 ، 155 ،144 ،133 ،122. فكّر عماد في ليل سيدة المافيا الروسية الطويل. شفرات تفيض وتتناسل. كان سعيد الحظ بأيامه العشرة. مستقبل يحمل لسيدة المافيا الروسية صقيعَ الأرقام.

خط هروب

بينما كان جين كيلي، بنصف توجيه إخراجي من ستانلي دونن، ولكيلي النصف الآخر، يغني تحت المطر، لعثوره على حبيبته المستقبلية، في فيلم غناء تحت المطر، ديبي رينولدز، كان بيتر سيلرز، والمعروف بلقب المفتش كلوزو، يغني فوق الأرز، بتوجيه إخراجي من بليك إدوارد، في واحدٍ من سلسلة أفلامه الشهيرة، النمر الوردي. غناء جين كيلي حقيقي، رومانسي، بينما غناء كلوزو ساخر. صعد بيتر إلى منزله، وهو يحمل كيس طعامه الورقي. تخرج أسياخ المكرونة الاسباكيتي، وبزبوز الرغيف الفينو، من فوَّهة الكيس الورقي، ومن أسفل الكيس الورقي، ينزلق سرْسوب خيط الأرز. المفتش كلوزو أحمق، أخرق بشهادة ملايين المعجبين، وشهادة رئيسه في العمل المفتش دريفوس. أمام باب بيته تراه سيدة، وهو يحاول السيطرة على سرْسوب خيط الأرز الهابط بنعومة من

قاعدة الكيس الورقي. في العادة مُحاوَلات كلوزو لتغطية أفعاله الخرقاء، تكون كوميدية بجدارة. ينظر للسيدة، ثم ينظر للأرز تحت قدميه. تأتيه الفكرة. يرقص على الأرز، ويردد لحن جين كيلي. أنا أرقص فوق الأرز. إفطار مع تيفاني، أودري هيبرون، أجمل أفلامها. تملك قطة اسمها قطة. نظَّارة سوداء على عينيها. بليك إدوارد مرة أخرى. ترومان كابوت. أودري تحكي أحلامها للكاتب جورج بيبرد. حُطام ذاكرة. أودري تضع سدَّادتي أذن، بدلاًيتين، تبتسم لجورج. عندها قطة اسمها قطة. قبَّعة واسعة الحواف، وعظام وجنتين عريضتين، ورقبة تَلْعاء نحيلة. مَنْ يكره أودري هيبرون؟ في المعالجتين السينمائيتين اللتين تناولتا حياة ترومان كابوت، لماذا كان الإصرار على مُحاكاة صوت كابوت المُنفِّر. أخذ أكثر من حقه. بول بوولز يزن من كابوت عشرة أو عشرين. الغرفة الرياضية التي يعاينها بيتر سيلرز أثناء التحقيق في جريمة، بروحين، باب الغرفة في الطابق الثاني، والروح الأخرى بجوار عارضة المتوازي، تهبط مباشرةً بدرجات سلم إلى الطابق الأرضي.

دخل بيتر من باب الغرفة في الطابق الثاني، وأغرته عارضة المتوازي باللعب عليها، مرْجَح جسده على العارضة، واستعداداً لتلقي الأرض، هبط صارخاً في روح درجات السلم. الضحكة خلعتْ لي ضلعين. بندقية بروحين، قاعدة في الخُص وعيونها بتبص. كل ما يحدث لي في كتابة اليوميات كما لدى كافكا. لا تبدأ الأشياء من جذور عميقة، بل من منتصفها تقريباً، الأمر أشبه بمحاوَلَة القبض على عشب يبدأ نموه من منتصف ساقه، والحال أن منجل اليد لا يحش في قوس حصاده سوى

الهواء. المشعوذ فقط قادر على تسلق سلم لا يرتكز على الأرض، لا ذنب لي أن سلمي ليس في متناول الأقدام. أخذ جيل دولوز فكرة أدب العشب من كافكا. الأدب الأمريكي، ميلفيل، ميلر، هاردي، يوجد بانحناء خط الهروب العشبي، على عكس الأدب الفرنسي الغارق في جذوره.

على الحافة

السادسة صباحاً، يقظة في الفراش منذ الخامسةً، حلم أجبرني على جمع مادته، مجرد الحركة تذهبُ به. كنتُ أتابع رسماً على ورقة بيضاء للممثلة مارلين مونرو، الرسم بحبر شيني أسود، الخطوط الخارجية مُحوِّطة ومُقتصدة. بشكل مُفاجئ غير مُتَوَقَّع أثناء مُتابعة الرسم، ومثل قطع حاد بين لقطتين سينمائيتين، كنتُ قد انتهيتُ من قراءة فقرة ما، لا أعرف عنها شيئاً، إلا اتجاهها الواقع يمين الرسم. وفي وقت لاحق كانت الفقرة من يوميات كافكا، وحين انتهيتُ منها، كنتُ بشكل مُفاجئ غير مُتَوَقَّع أثناء مُتابعة القراءة، ومثل قطع حاد بين لقطتين سينمائيتين، قد انتهيتُ من مُتابعة رسم ما، لا أعرف عنه شيئاً، إلا اتجاهه الواقع يسار القراءة. كانت الغرفة ببابين متقابلين، لا نوافذ فيها. كانت يدي على مقبض الباب استعداداً للخروج. وكانت يد الصديق أيضاً على مقبض الباب المُقابل

استعداداً للخروج. الغرفة في طابق مرتفع، وينفتح البابان على مستطيل نحيف من الإسمنت المسلَّح، إلا أن حاجز الشرفة غير موجود. كانت الإشارة المُتفَق عليها، هي أن ألتفتُ للصديق كي أخبره، أنه لو قُدِّر لخطوط الرسم أن تستقيم وتنحني، وتنعقد وتتقطع على طريقة الحروف، لكانت مساوية للفقرة التي قرأتها، و لم أعرف عنها شيئاً غير اتجاهها الواقع يسار القراءة، ولو قُدِّر للحروف أن تستقيم وتنحني، وتنعقد وتتقطع على طريقة الرسم، لكانت مساوية للرسم الذي رأيته، و لم أعرف عنه شيئاً غير اتجاهه الواقع يمين القراءة، لو أردنا الرؤية عبر مرآة. كان من المُفترض أن يكون الصديق في منتصف المسافة بين الرسم والقراءة، فلا يتطلب الأمر مني سوى ابتسامة.

جاءت الإشارة مُخالفة لما تم الاتفاق عليه، لكنني عرفتُ، وعرف الصديق، أنها إشارة من نوع ما. فتحتُ الباب بعنف، وأغلقته خلفي، وفعل الصديق مثلي بتزامن دقيق، لدرجة أنني سمعتُ صفقة باب واحدة. كان مستطيل الخرسانة شديد الضيق. وكانت أسياخ الحديد الصدئة تخرج منه ملتوية إلى أسفل. التصقتُ بالباب، وصلبتُ ذراعي عليه لحفظ التوازن، ولدفع هاجس السقوط. كانت أضواء السيارات في الأسفل صغيرة جداً. وكانت نجوم السماء في الأعلى بعيدة جداً. مارلين في فيلم البعض يفضلونها ساخنة. اسمها شوجر كين. كانت في الماضي شوجر كوفولشيك. لمسة من لمسات بيلي وايدر. ينفخ قطار من عشرينيات القرن الماضي نفختين بخاريتين قويتين، الأولى أمام مارلين، والثانية تكاد تلمس مؤخرتها. حس بيلي وايدر مرة أخرى. جاك ليمون، وتوني كيرتس،

عازف البيز وعازف الساكس، جيري وجو، جيرالدين وجوزيفين، وعلى آخر لحظة يقوم جيري بتغيير اسمه الأنثوي إلى دافني. لا ذاكرة إلا بتذكُّر الأسماء. يقول كافكا في يومياته: وعندما كادت نظراتي تبتعد عنه مقدار عشر خطوات، تركته ليقع مجدداً، أسيراً لمحادثة مملة، و لم أتبيَّن الطريق في غابة مظلمة، وأرض مبتلة، إلا من خلال بياض ياقته. لم يتضح لي في فقرة كافكا، مَنْ الذي ترك المُتحدِّث، نظرات كافكا، أم كافكا ذاته. رجَّحتُ أن تكون نظرات كافكا هي التي تركتْ المُتحدِّث. الساعة السابعة صباحاً. فطار خفيف، قطعة جبنة قريش، نصف رغيف مشوي على نار البوتاجاز، نصف كوب برتقال بلدي، فنجان قهوة تركي.

حسبتُ في عقلي المدة الزمنية. الذهاب إلى فَرْشَة الجرائد التي تبعد عن بيتي عشر دقائق، مشياً على الأقدام. فوبيا الأماكن الواسعة، الخروج من البيت. آخر مرة خرجتُ فيها منذ شهرين. مشكلة التنفس تبدأ بعد خمس دقائق من زمن الخروج. التأكد قبل الخروج من مفاتيح الغاز، النوافذ، طفَّايات السجائر، صنابير المياه، فيش الأجهزة الكهربية. قلتُ مشجعاً: عشر دقائق فقط، لن يحدث شيء. في مكان ما عند كافكا، كان عليه أن يقوم بتفصيل ملابسه وصناعة عصاته وقبعته قبل الخروج، وهناك في عراء الخارج، يسقط كل شيء عن جسده. عشر دقائق قبل النزول، تمرينات التنفس. بارقة أمل أثناء الرجوع. الناس في طريقهم إلى العمل، وأنا في طريقي إلى البيت، إحساس مؤنس. تمسَّكتُ في الأسانسير بوجه شوجر كين. جاءت لمقصورة جاك ليمون، دافني، لتشكرها على تغطية وقوع بطحة الكحول من حز شرابها أثناء البروفة. ادعتْ دافني أن البطحة لها.

مقصورة القطار ضيقة. دافني ترحِّب بشوجر كين رغم تعذُّر المساحة. نظرت لي واحدة من سكّان العمارة شزراً في ركن الأسانسير. عرفتُ في الحال. يبدو أنني ابتسمتُ دون سبب واضح.

أزهار الشر

فكَّرتُ دائماً أنها شبيهة الممثلة مارلين ديتريش. منذ أن شاهدتها في حفلة، أعلنتُ لها عن وجه الشبه بينهما، هي ومارلين ديتريش. كانت سعيدة بالتشبيه. وكانت مُنَاسَبَات رؤيتي لها مُتقطعة، وعلى غير انتظام. حدث لي بعد سنوات شيء غريب، وهو أنني كلما رأيتها في مكان ما صدفةً، كلما بهت وجه الشبه بينها وبين مارلين ديتريش، لكنني بعد الابتعاد عنها، أفكرُ من جديد أنها شبيهة الممثلة مارلين ديتريش. جاءتني في الحلم بوجه غاب عنه الحاجبان في ظلام شَعْرها. كانت بين الحين والآخر، وبأطراف أصابعها، تنزل الحاجبين من فروة رأسها. كانا قوسين رفيعين تائهين على الجبهة الواسعة. بسعادة لا توصف وجدتُ مُنَاسَبَة قول، البعض يفضلونها ساخنة، وهو اسم الفيلم الشهير للمخرج بيلي وايدر، أعني بمُنَاسَبَة القول، الجملة الحوارية التي جاءت على لسان توني

كيرتس لمارلين مونرو. شاهدتُ الفيلم كثيراً، وفي مراحل عمرية مختلفة، إلا أنني لم أفكر يوماً في تدقيقات من هذا النوع، يبدو أن التدقيق المتحذلق والتافه ربما، له علاقة بالتقدم في العمر، وله علاقة أيضاً بالفراغ الكبير. على شاطئ البحر تتعرف مارلين على توني المدعي شخصية مليونير ضعيف البصر، وأثناء تعارفهما، يخبرها أنه لا يحب موسيقى الجاز، وأن البعض يفضلونها ساخنة، لكنه يفضِّل أكثر الموسيقا الكلاسيك. من غير مُنَاسَبَة القول، يبقى اسم الفيلم قوياً قياساً لأحداثه الدرامية، لكنَّ الجمع بين المُنَاسَبَة والمعنى هو الإحكام الكامل في الفن والحياة. ربما لو أحصيتُ المُنَاسَبَات المُتفرقة على مدى عشر سنوات، وهي المُنَاسَبَات التي جعلتني أقيم وجه الشبه بين المرأة وبين مارلين ديتريش، لعرفتُ سبباً حقيقياً وراء وجه الشبه الزائف.

كانت في الحلم تجد بسهولة، وبأطراف أصابعها، الحاجبين التائهين في شعرها الغزير، أكثر من معرفتهما على الجبهة الملساء العريضة، وكأنها ترتاح وهما في غياهب الظلمة. لا أمل لي هذه المرة، وكما في مرات سابقة، أسير وراء فكرة، أتمسك بها، أخلص لها، ثم أجد نفسي في طريق مسدود. أهدى لارس فون تريير فيلمه الأخير ضد المسيح إلى المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي. كتب لارس فون تريير اسمه على الفيلم بطباشير مبلول، لكنَّ الإهداء إلى المخرج الجليل، جاء على خلفية سوداء، شديدة الكلاسيكية. التحية عندما تكون من القلب، ومن مخرج كبير إلى مخرج أكبر، تؤدى باحترام، على الرغم بيانات الدوجما. حضور الاسم، هو حضور لروح تاركوفسكي التي ترف على سماء الفيلم. أجمل

وأقوى أفلام لارس فون تريير. ضد المسيح أو المسيح الدجَّال. بداية الفيلم بداية ميلودرامية. زوجان يفقدان ابنهما أثناء فعل الحب. الإدانة ثقلية، ليستْ إدانة إهمال فقط، بل إدانة مُرتبطة بخطيئة مسيحية لا غفران فيها. الجنس، وهو شر، لارتباطه بالمتعة الخالصة، الجنس كان ضحيته الطفل الصغير. هنا يترك لارس فون تريير الميلودراما، كما لم يستطع في أفلامه السابقة، ويتفرَّغ لمصارعة المعاني الكبيرة. الألم، اليأس، الشر، الخوف، الجنون، العنف. يذهب الزوجان وليم ديفو وشارلوت جينسبورج إلى غابة عدن، أو جنَّة عدن.

أفضِّل أن نكون أكثر برود‌اً في تأويل الكلمات المُباشِرة في فيلم لارس فون تريير، أو على الأقل نقرأ الكلمات المُباشِرة في الفيلم من خلال الشخصيتين الأساسيتين. الزوج والزوجة هنا وكما في شخصيات تاركوفسكي، على سبيل المثال، العالم والكاتب والمتسلل في فيلم ستالكر، أو إلكسندر في فيلم القربان، يحملَان الوجود كله على كتفيهما، وهما في فيلم لارس فون تريير جديران بهذا الحِمْل الوجودي، إلا أنهما يختلفان عن شخصيات تاركوفسكي في يأسهما المفرط.

قوة لارس فون تريير في هذا الفيلم، هو استسلامه لصنع صورة جميلة، ليستْ خشنة حسب تعاليم الدوجما، وكأنه أدرك أخيراً أن الصورة لا تخضع لدعاوي الحداثة والبيانات النظرية. ليستْ هناك سينما فقيرة بصرياً على طريقة السينما الإيرانية. من الممكن أن تكون السينما مُتقشفة كما لدى جيم جارموش في أغرب من الجنَّة، لكنْ ليستْ فقيرة بصرياً. ظلال تاركوفسكي على فيلم فون تريير تظهر بوضوح في الغابة، الريح التي

تُحرِّك العشب، الأمطار، الاحتفاء بالصمت والسكون. الحقيقة أن غابة فون تريير تشبه إلى حد ما المنطقة التي تدور فيها أحداث فيلم ستالكر، إلا أن لارس فون تريير أكثر شراً من أندريه تاركوفسكي، فمنطقة تاركوفسكي آمنة رغم وحشتها، وغابة لارس فون تريير غادرة. وتحت بند التفضيلات الجمالية، وهي في صلب الفيلم أيضاً، كنت مسروراً بابتكار لارس فون تريير لآلات تعذيب بدائية، قرن وسطية. ببريمة حديد تُجوِّف شارلوت ربلة ساق زوجها، وتضع في الثقب بعد أن تختبر مجراه بإصبعها، مسماراً موصولاً بقرص حديد جلخ، ومن الناحية الأخرى تربط قلوز مسمار إسطوانة الجلخ بصامولة سميكة، لحبس الساق مع قرص الإسطوانة، وبمقص صدئ تجز جزءاً حميماً من جسدها.

درس في السقوط

يمكنه التعبير عن مبدأ كومة القش بالقول الآتي: لا كومة قش دون إبرة. وما يتلو هذا المبدأ هو واضح، وما هو واضح، يُفهم دون تفسير. من أين تأتي هذه السهولة؟ تأتي من كون ذهنه يباشر دائماً البحث عن الإبرة التي تجعل ما يصادفه على ما هو عليه، وما يصادفه دائماً ليس بالضرورة كومة قش، لكنَّ المبدأ عنده ثابت، فحتى إذا لم توجد كومة قش، فهو يبحث دائماً عن الإبرة، وكلما تعمَّق في البحث، وجد نفسه في طريق لأصل ما. يرن المبدأ في أذنه: لا كومة قش دون إبرة. وعلى الرغم من إيجاز الصياغة، فلم تُحدث في نفسه تأثيراً، لأن علاقته بما هو قريب منه كانت باردة، ودون حياة، فكلما اقتربتْ الأشياء منه، طال الطريق إليها، وتعثَّر في بلوغها. قال في نفسه بقسوة: ما الداعي للقلق أمام حكم فارغ مثل مبدأ كومة القش؟ هناك نفيان يساويان تأكيداً. هل يستطيع التحقق

من أن كل كومة قش بها إبرة؟ فلكي يقوم بهذا عليه أن يستحضر كل كومات القش في كل مكان وزمان، ليعاين كيفية احتواء كل منها على إبرة، ومثل هذه المعاينة مستحيلة، فهو حتى على مستوى الواقع لم يقم بمعاينة واحدة، وكل ما هنالك أنه استخلص المبدأ من قول سائر. كانت الصياغة الصحيحة المُفْتَرَضَة هي الآتي: كل كومة قش، بقدر توفُّر مُعاينتها، لها إبرة. تراجع بمرفقيه عن كورنيش شرفة عقله خوفاً من السقوط، وقال: لكنْ ما يثبته المبدأ يثبته دون استثناء، فليس مبدأ كومة القش قضية أو قاعدة، وما يطرحه المبدأ يطرحه بوصفه ضرورياً، وما هو ضروري يُعتبر مُقدَّراً، وذلك بواسطة النفي المزدوج: لا كومة قش دون إبرة.

الفلسفة أمام مثل هذه المبادئ تلجأ إلى البداهة، لكنْ لا يمكن لأحد أن يخاطر، ويدَّعي أن مبدأ كومة القش، هو بديهي بصورة مباشرة وكاملة، فلكي يكون شيء ما بديهياً، أي مضيئاً، يجب عليه أولاً أن يلمع في نور، ذلك أن وجود النور هو شرط البداهة الحاسم، فمن خلال أي من الأنوار يظهر مبدأ كومة القش بديهياً؟ وإذا كنا نراه، أفليس خطراً أن نُحدِّق فيه؟ هناك ما يشبه النكتة، وهي تصلح لتمثيل مبدأ كومة القش. أضاع رجل شيئاً في مكان مُظلم، وظل يبحث عنه دون فائدة، فقال له رجل ثان مُشيراً بيده إلى مكان آخر مضيء: تعال نبحث في النور بدلاً من الظلمة. إن تناقض عملية البحث لا لبس فيها، وما يكون متناقضاً بذاته، لا يمكن أن يوجد، أي أن يكون المتناقض ممتنع الوجود، فإذا أردنا في أي مكان أو زمان أن نبلغ ما يمكن أن يوجد أو ما هو موجود في الواقع، فلا بد لنا من تجنب التناقضات، إلا أن هيجل لديه كتاب منذ ما يقرب من

مئتي سنة، اسمه علم المنطق، وهو يعلمنا فيه أن التناقض لا يشكِّل عائقاً يحول دون وجود الشيء في الواقع، بل إن التناقض هو بالأحرى الحياة الباطنية لواقعية الأشياء، وعند كيركيجارد يتم التغلب على التناقض، واللا معقول عبر قفزة الإيمان التي تداوي عثرة الإيمان، ويُقال إن القفزة الإيمانية استوحاها كيركيجارد من طريقة سيره، فقد كان يمشي قافزاً لخلل ما في ساقيه. لم يبق لي شيء تقريباً، لا الشيء، ولا وجوده، ولا وجودي، ولا الغرض الصرف، لا اهتمام من أي نوع بأي شيء، ومع ذلك أبحثُ، وما زال هذا بلا ريب اهتماماً بالوجود، لا بحث يثير اهتمامي، حتى الذي يساوي أهمية البحث عنه، المتعة التي آخذها من عملية البحث لا آخذها، بل أعيدها كما أخذتها، أتلقى ما أعيده، آخذ ما أتلقى، لا لكومة القش دون إبرة، ولا للإبرة دون كومة قش. كان سقوطه من على كورنيش شرفة عقله فضيحةً لكل مَنْ تسوّل له نفسه دراسة هيدجر ودريدا.

تداعي الأحلام

كنتُ في منتصف دائرة عملاقة. كانت أشبه بحوض نافورة، أخذتُ مركزها. على محيط الدائرة مضمار لممارسة الرياضة. كانت ساقاي تغوصان إلى الركبتين في طين صلصالي. وكان عليَّ أن أصل إلى محيط الدائرة، بإشارات تشجيع من بعض الرياضيين، وهم يجرون حول الدائرة بسيقان خفيفة. كان الوقت ما بعد ظهيرة معتدلة. وكان سيف الشمس البرتقالي منعكساً بتقطُّع على سطح الطين المُشبَّع بالماء. كانت عيناي تُكمل سيف الشمس المُتقطِّع. وكانت كل انتشالة قدم وعودتها مرة ثانية، تترك حفرةً وراءها تمتلئ سريعاً بماء مفصول إلى حد ما عن عجينة الطين الثقيلة. كان دخول القدم وخروجها من الطين يحبس الهواء، فيخرج من الطين صوت، كصوت خروج الرياح من بطن مليئة بالغازات. وكانت ساقاي تخرج من الطين بخطوط ستة طويلة مُدمَّاة. كانت الدماء مع الدخول في

الطين والخروج منه، تُمحى وتعود. تسيل الدماء على حدود الحفرة التي صنعتها بصمة القدم، وتتعرَّج بعيداً عن سيف الشمس المُتقطِّع. لم أكن أشعر بألم، فقط برودة محسوسة على خارج الساقين، ونعومة حفر عميق في الخطوط الستة، وأنا في طريقي إلى محيط الدائرة. توقف رياضيان عن العدو، واقتربا كثيراً من محيط الدائرة الحجري. أشار الرياضي ناحيتي، وهو يتحدث مع زميله، لم تكن إشارة تشجيع هذه المرة.

نوم في العاشرة صباحاً، ويقظة في الثامنة مساءً، وبقاء في الفراش إلى العاشرة مساءً. مُحَاوَلَة تكملة النوم إلى صباح تال، لضبط اليوم. فشل المُحَاوَلَة. علاقة على ما لا يرام مع الزمن. لا زمنية، لا شفاء منها إلا بفقدها. ضيق من اسم الوجبة الواجب عليَّ تناولها الآن. غداء متأخر، عشاء يسبقه عدم، إفطار عابر للزمن. الشهية بوصلة أخيرة. إذا كانت شهيتي قوية، فهي وجبة تقع بين الغداء والعشاء، وإذا كانت شهيتي ضعيفة، فهي وجبة الإفطار.

الاختلاف والتكرار

تخضع حياتي اليومية لتكرارات عقلية وجسدية، تدور التكرارات في حيز مكاني ضيق، وهي تحدث دائماً بصيغة الجمع، أي أنني لا أذكر للتكرار مرةً أولى أو ثانية، ولا أذكر أيضاً كيف تراكم فوق الكتفين، يبدو أن التكرار في مرته الأولى أو الثانية أو حتى الثالثة، كان اختلافاً، كان يلمع ببريق البداية، ويحدث تحت مبدأ الندرة. يفلتُ الاختلاف من مُشَاهَدتي، من مُعَاينتي، من مُراقَبتي، وكأنني لم أختبره يوماً، كيف أصبح تكراراً؟ يقول فرويد: تذكَّرْ وأنشئ الذكرى كي لا تُكرِّر، ويقول دولوز مؤكداً: نُكرِّر ماضينا كلما قلصنا من إعادة تذكره، وأقول: لا تشتعل الذكرى إلا بغابة التكرار، ومع هذا نُكرِّر. إن زمن التكرار حاضر أبداً، وزمن الاختلاف ماض أبداً. تحضرني دائماً كثرة من مُحَاوَلات، حدثتْ في الماضي، وتحدث الآن. تُهاجمني بغيمة ضبابية، لا أعرف عددها، ولا أذكر منها سوى

مرارة الخيبة. نجدة من عند هيوم: لا يُغيِّر التكرار أي أمر في الموضوع الذي يتكرَّر، إلا أنه يُغيِّر شيئاً في الروح التي تتأمله. تأكيد النجدة من دولوز: المُفارقة أنه لا يمكننا الحديث عن التكرار إلا بواسطة الاختلاف أو التغيير الذي يُحدثه في الروح التي تتأمل، أي بواسطة اختلاف تنتزعه الروح من التكرار. من المؤكد أن الفشل على سبيل المثال في المُحَاوَلَة الخامسة ليس هو الفشل نفسه في المُحَاوَلَة التاسعة، ومن المؤكد أيضاً أن وجه مَنْ قام بالمُحَاوَلَة سيزداد قتامةً مع ارتفاع عدد المُحَاوَلات، ولن يتوقَّع بسذاجة أن نجاح المُحَاوَلَة هو ما تنتزعه الروح من غيمة التكرارات. لا يُرَّد التكرار إلى الكلمة الواقفة على طرف اللسان، العادة، فهو أبعد ما يكون عن العادات. تتم العادة بخنوع ما، باتفاق مُهان، وزمنها هو المستقبل، أمّا التكرار فهو يتم تحت مظلة اليأس، وصدفة اللقاء. يقول كافكا في يومياته عن نومه المُعذَّب: وكأنني نائم بجوار نفسي. التكرار أيضاً يحتاج إلى نفس أخرى، تُشاهِد وتُعاين وتُراقِب.

مَنْ كان في زمن الستينيات من القرن الماضي بعد مُشاهَدته لفيلم 2001 أوديسا الفضاء لستانلي كوبريك يتخيَّل أن أفكار الفيلم ستبقى إلى الآن دون تجاوُز، أي أن العلم لم يتجاوز غموض العامود الحجري أو المغناطيسي في بداية الفيلم وفي منتصفه، وهو العامود الذي وقف أمامه الإنسان البدائي مشدوهاً لا يملك سوى رغبة اللمس، وهي نفس الرغبة البدائية التي واجهتْ البعثة الفضائية بعد آلاف السنين أمام العامود المُشع نفسه. 2001 كان زمناً مستقبلياً أثناء تصوير أوديسا الفضاء. باليه السفينة السابحة في الفضاء، يصاحبها فالس الدانوب الأزرق ليوهان

شتراوس، موسيقى الكواكب، جيورجي ليجيتي، لحن ريتشارد شتراوس لقصيدة نيتشه هكذا تكلم زرادشت في جزء فجر الإنسان. صوت العقل الالكتروني هال، ناعم، خبيث، بارد، مشهد فك رائد الفضاء لشرائح عقل هال، تشوه صوت هال. رائد الفضاء في سفره الزمني. مجموعة من النصائح الكوميدية المدرسية الطفولية توصي بها مدونة قبل مُشاهَدة الفيلم، يجب أن يعود المُشاهِد قبل عرض الفيلم إلى ذاكرته القديمة والمدفونة، ذاكرة طفولته البعيدَة، حينما كان جنيناً في بطن أمه، حينما كان مجرد خلية واحدة مكتملة إذا أمكنه، فأفضل من يستطيع مُشاهَدة هذا الفيلم والوصول إلى صلب حقائقه ومعانيه هم الأطفال، لا ننصح بمُشاهَدة الفيلم في أى وضع عاطفى أو شاعرى، أو كوسيلة يتخذها طرفان للترفيه والدخول في ممارسة جسدية أو حسية من أى نوع، لا ننصح بإرهاق العين قبل المشاهدة في القراءة، أو مُشاهَدة أى فيلم آخر، ونفضل تخصيص يوم كامل للفيلم، لا ننصح أى مخرج شاب أو عجوز بمحاولة تقديم أى شيء عن الفيلم أو أجوائه في أي من أفلامهم، ولا ننصح بالتعامل معه كفيلم تعليمى لطلاب معاهد السينما، لا ننصح بشرب أى نوع من المخدرات القوية قبل الفيلم، ونخص بالذكر الكوكايين لأنه قد يؤدى إلى مشاكل صحية خطيرة قد تستدعي النقل إلى المستشفي بعد الفيلم، يجب التأكد من جودة الصوت وقوته، يجب التأكد من جودة الصوت، يجب التأكد من جودة الصوت، وقالها ثلاثاً وأشار بإصبع السبابة نحو أذنه، وأخيراً ننصح بعد الفيلم بتناول مشروب مرطب، والابتعاد عن سماع أى نوع من الموسيقي الكلاسيكية لفترة لا تقل عن ثمانى ساعات.

في واحدة من إيماءات جيل دولوز الساخرة المُنحازة إلى الأدب أكثر من الفلسفة، لما فيها من تصوير استعاري، يتخيَّل أن عرضاً ما لتاريخ الفلسفة عليه أن يكون قريناً حقيقياً، وأن يضم أقصى تعديل خاص بالقرين، كأنْ يتم الحديث عن هيجل ما مُلتحياً فلسفياً، وماركس ما أجرد فلسفياً، تماماً مثلما تكون الموناليزا مُشوْربة. وواحدة أكثر ألماً يكشف فيها الملابس الداخلية للفلسفة أثناء حديثه عن إشارات عمل بروست البحث عن الزمن الضائع.

يكمن خطأ الفلسفة في افتراضها بأننا نتمتع بإرادة للتفكير، برغبة، وبحب طبيعي للحقيقي، كذلك لا تبلغ الفلسفة إلا الحقائق المجردة، التي لا تؤذي أحداً ولا تهزه، الأفكار التي تصوغها الفطنة المحضة لا تتمتع إلا بحقيقة منطقية، حقيقة ممكنة، واختيارها عشوائي، أي مجانية، لأنها تولدت عن الفطنة التي لا تمنحها سوى إمكانية، وليس لقاءً أو عنفاً يضمن صحتها، إذ لا قيمة للأفكار التي تشكلها الفطنة إلا بمغزاها المكشوف، أي التقليدي، فبروست لا يشدد على موضوع أكثر من تشديده على ذلك الموضوع، الحقيقة ليست نتاجاً لإرادة سابقة، بل نتيجة لعنف في الفكر، المغازي المكشوفة والتقليدية ليست عميقة أبداً، الشيء الوحيد العميق هو المعنى المغلف، والذي تتضمنه إشارة خارجية.

دمغة عرض حال الوجود

يُواجَه دائماً إسحاق دي بانكولي بطل فيلم جيم جارموش الأخير، حدود السيطرة، بسؤال استفهامي، أو على وجه الدقة، شبه استفهامي، وبلغات مختلفة. أنتَ لا تتحدث الإسبانية، أليس كذلك؟ ودائماً تأتي إجابة البطل بكلمة نفي واحدة. الفيلم من أفلام الجريمة، والمألوف في هذه الأفلام أن تُستخدَم كل معلومة لخدمة الهدف النهائي، وهو القتل. يتلقى البطل تعليمات بأن يستخدم خياله ومهاراته في القتل، كل شيء شخصي أياً كان معنى ذلك. منذ البداية يؤكد جيم جارموش في حوار فيلمه، النقاط الغامضة التي تنأى بالجريمة عن ما اعتادتْ في أفلام الإثارة أن تقترب منه، بل تلتصق به، وهو الوضوح القاتل، والاستقامة الدرامية المميتة. وعندما يقول جيم جارموش على لسان الشخصية: كل شيء شخصي أياً كان معنى ذلك، فهو يقصد هذا حقيقةً، أي يقصد أن الجريمة

التي على البطل القيام بتنفيذها، هي بشكل ما جريمته الخاصة، وهي تحقيق وجودي لوجود البطل ذاته، بصرف النظر عن إحساس البطل إسحاق دي بانكولي بأنها جريمته الخاصة أم لا.

هنا نرى عمق النظرة الكوميدية لجيم جارموش، فالبطل لا يشعر، أو لا يعطي إشارة، ولو هينة، بأن الجريمة القادم على تنفيذيها تمثِّل له شيئاً شخصياً، أو وجودياً، فقط هو يؤدي مهمته بجدية عالية، وحياد بارد، وهو أداء شائع في أفلام الإثارة التقليدية.

الكوميديا تأتي عند جيم جارموش كما في أفلامه المميزة، أغرب من الفردوس، القطار الغامض، قهوة وسجائر، من تصلُّبٍ عضلي شديد في جسم الكوميديا، فشخصياته لا تعي عبث ما تقوله، ولا يخدم جيم جارموش الصورة كي تفصح عن ما هو مُتصلِّب في حوار شخصياته، بل تزداد الصورة مع الحوارات العبثية، جموداً وعرياً وتجريداً وصمتاً.

الصمت في أفلام جيم جارموش ليس صمتاً يبتلع روح العالَم، الروح بالمعنى الهيجلي، أي ليس صمت الحكمة، بل هو صمت يبتلع الفراغ، فراغ شخصيات بيكيت، أو هو صمت بارتلبي بطل هيرمان ميلفيل. أنتَ لا تتحدث الإسبانية، أليس كذلك؟

قد يعتقد المُشاهِد العادي لأفلام الإثارة أن عدم تحدث البطل للغة الإسبانية، سيقفُ حجر عثرة أمام مهمة القتل، لكنه سيدرك بتكرار السؤال أثناء الطريق إلى القتل، أن البطل لا يعوقه عدم إجادته للغة الإسبانية في أداء مهمته، وشيئاً فشيئاً يتحول السؤال إلى معنى آخر، معنى أليف حميمي،

على أثره تنطلق الشخصية صاحبة السؤال أياً كانت، في حديث آخر لا علاقة له بمهمة القتل. إن الفخ الدرامي المعهود للتكرار، هو الوقوع في الاستجابة العاطفية، إلا أن بطل جيم جارموش لا يتعاطف مع الشخصيات التي تبوح بتأملات واستبصارات فلسفية بعيدة عن جريمة القتل.

الاستبصارات والتأملات في حد ذاتها لا تحمل قيمة طالما أنها تُقال كنتائج حادة أدركتها الشخصيات في زمنٍ ليس هو زمن الفيلم، لهذا تبقى الاستبصارات والتأملات في فيلم حدود السيطرة مُعلَّقة في الفضاء، إلا أن علاقتها المُجاورة بعلبة كبريت أو وتر جيتار أو حبَّات ماس، وهي أشياء ترتبط بجريمة القتل التي على البطل القيام بتنفيذيها، علاقة جمالية يخلقها جيم جارموش بعناية وزهد بصري لا حدود له. أنتَ لا تتحدث الإسبانية، أليس كذلك؟ وضع جيل دولوز أيدينا في تحليله العميق لقصة بارتلبي النسَّاخ للكاتب الأمريكي هيرمان ميلفيل، على سر التكرار في العمل الفني، لا سيما عندما يكون التكرار مُتخشباً مُتصلِّباً كما هو عند جيم جارموش.

يحفر السؤال المُوجَّه للبطل في تكراره هوة سحيقة وراء اللغة، وكأنّ التكرار يُبعد اللغة عن وظيفتها. أنتَ لا تتحدث الإسبانية، أليس كذلك؟ وكما عند بيكيت وميلفيل تكون العينة اللغوية المُختارة التي تخضع لمعمل التكرار الدرامي، دائماً بسيطة ومعيارية ومُستخْدَمَة لحد الإنهاك. إسحاق دي بانكولي بطل فيلم حدود السيطرة الوحيد الذي لا يملك استبصارات وتأملات كما تملكها شخصيات الفيلم الثانوية، ولهذا قد يكون البطل هو

المُستمع المثالي الوحيد، طالما لا يملك ذاكرة تُعكِّر صفو مرايا الشخصيات، مُستمع جيد دون عاطفة، ودون فائدة أيضاً. أنتَ لا تتحدث الإسبانية، أليس كذلك؟ كان التكرار دائماً علامة الجنون، دمغة على عرض حال الوجود.

حكايتان

قال الممثل الأول: شجرة، في جملته الحوارية، وهو يقصد شجرة بعينها، بينما قال الممثل الثاني في جملته الحوارية، وهي رداً على جملة الممثل الأولى: شجرة، وهو لا يقصد شجرة بعينها. أوقف المخرج تصوير المشهد، لأنه لم يستطع لمس الفرق بين أداء الممثل الأول، وأداء الممثل الثاني، وكأنّ الممثل الأول كان يقصد شجرة بعينها، والممثل الثاني يقصد شجرة أخرى، لكنْ بعينها أيضاً. بعد توجيهات المخرج دارتْ الكاميرا مرة ثانية، وبعد الجملتين الحواريتين للممثل الأول، والممثل الثاني، توقفتْ الكاميرا، لأن المخرج أحس أن الممثل الأول كان لا يقصد شجرة بعينها، كان يقصد شجرة بإطلاقها، بينما كان الممثل الثاني يقصد شجرة الممثل الأول. تحدَّث المخرج مع مساعده، وبدا أن غياب الأشجار عن مكان التصوير هو الحائل بين تمييز أداء الممثل الأول عن أداء الممثل الثاني، وبدلاً

من الكافيه انتقل مكان التصوير بنفس الحوار إلى كازينو في حديقة، وفي خلفية الكازينو كانت هناك شجرة تين عملاقة. في المشهد التالي اختفى الممثل الثاني، وجاءتْ البطلة التي كانت تجمعها مع الممثل الأول ذكرى قبلات قديمة تحت شجرة بعينها في زمن مراهقتها، ولكنْ كما يقولون: مرَّت مياه كثيرة تحت الجسر منذ ذلك الحين، و لم تستطع البطلة التفكير في شجرة بعينها، لأنها تلقتْ قبلات تحت عشر أشجار، أو فيما يزيد. قالتْ البطلة: شجرة، وهي تفكر في أشجار بعينها، لكنها لم تفكر في الأشجار بإطلاقها كما حدث مع الممثل الثاني. اعتقد الممثل الأول أن البطلة تقصد شجرة بعينها.

الزوج في الثانية والسبعين، وزوجته في الرابعة والسبعين. عاشا في خمود خمسين سنة، ومع مرور الزمن اقتربتْ ملامح الزوجة من ملامح الزوج. كان الزوج هو مَنْ يتهم الزوجة في سريرته، بأنها هي التي اقتربتْ من ملامحه إلى هذا الحد. حدث أكثر من مرة أن اختلطتْ الصلة التي تجمعهما معاً على بعض الأشخاص، في مطعم، في محل تجاري، وسيلة مواصلات. كان مؤلماً أن يعتقد أحد، ولو بشكل عابر، أنها شقيقته. كف الزوج عن الخروج مع زوجته منذ عشر سنوات، وبشكل ما لم تلحظ الزوجة تغيراً، لأن خروجه أو خروجها من البيت أصبح نادراً مع دخولهما في السبعين. بنتهما الوحيدة هاجرتْ إلى أمريكا منذ عشرين سنة، وهي تتحدث في التليفون مرة كل شهر، وعادةً تجد والديها معاً. كانت الزوجة، وهي الأقرب والأسرع في رفع سمَّاعة التليفون، لا تفوِّت

مرة دون أن تقترح على الابنة أن تتحدث مع والدها عند منتصف الوقت تقريباً من زمن المُكالَمة. كان اقتراح الزوجة مؤلماً أيضاً للزوج. كانت تقول: نعم هو هنا بجواري. لم يكن الزوج يسمع سؤال ابنته عنه، وكان يُخيَّل له أن الزوجة تقود الحديث وتتحكم فيه إلى أن تجبر ابنته في النهاية على السؤال عن والدها. لم تكن مشاعر الابنة فاترة ناحيته، أو العكس، إلا أنها القسمة الأبدية المفروضة عليه، والقيادة الرشيدة من الزوجة، للابنة وللزوج على حد سواء.

يأخذ الزوج سمَّاعة التليفون، وهو في ضيق، لأن زوجته حرقتْ بمهارة في نصف زمن المُكالَمة الأول، حلاوة الحديث، فيجد نفسه مردداً بعض كلمات زوجته، من نصف زمن مُكالَمتها الأول. كانت الزوجة أحياناً بعد يوم أو يومين من مُكالَمة الابنة، تُذكِّر الزوج بأنه نسي إعلام ابنته بموضوع كان يتحرق شوقاً ليحدثها فيه، وفي الشهر التالي غالباً ما تتذكر الزوجة في حديثها مع الابنة، في نصف زمن المُكالَمة الأول، طرافة الموضوعات والتعليقات التي تعود براءة اختراعها للزوج، وهي أذكى من أن تنسب الموضوعات والتعليقات لنفسها، بل هي في البداية تشيد بصاحبها، وبأسلوبه، ومع هذا، فهي لا تترك له شيئاً في النهاية. وكما تهرَّب الزوج من الخروج مع زوجته، تهرَّب أيضاً من أن يأكل معها داخل البيت، بل تهرَّب من أوقات طعامها، لكنَّ هذا التهرُّب الأخير لم يُفلح معها، لأنها لا شعورياً، ودون مجهود، اقتربتْ أوقات طعامها مع أوقات طعام الزوج، بل في كثير من الأحيان يدخل الزوج لقضاء حاجته، فإذا بالزوجة بعد دقيقتين

أو ثلاث، تشعر برغبة قضاء حاجتها، فلا تجد بديلاً سوى الطرق الخفيف على باب الحمَّام، وتسأل الزوج بحياء، وبكلمة واحدة: خَلَّصتْ. وهذه الكلمة وقعها على الزوج أشد ألماً من وقع عِبَارتها المعهودة: نعم هو هنا بجواري.

الأشياء والكلمات

رَعَفَ أنفي نزيفَ الوقت، فرفعتُ رأسي إلى السماء، النجم البعيد الثاقب، وروحي في الظلام. ليل أسود فيه كل الأبقار سوداء. الهَيُولاني المنسوب إلى الهَيُولي لا يزالٍ في البداية، مادة تُصنع منها الأشياء، كالخشب للكرسي. نصف كيلو مشَكل من مسمط حلوان الوحيد لغداء أحمد وجه القتيل، وما تنْسَاش الكَرابيك. عم صالح ماسح الأحذية في فيلم عفاريت الأسفلت يقول للأسطى سيد في استعارةٍ عن أحوال الدنيا السيئة: أيام أسود من كوع النمس. في أيام المخرج أندريه تاركوفسكي الأخيرة، لا شيء سوى بارتيتات وكنتاتات يوهان سبيستيان باخ، عاطفة متى في فيلم القربان. سقف حمَّام غرفة كارل روسمان ابن أخت السيناتور جيكوب في رواية أمريكا لفرانز كافكا، عبارة عن مصفاة مياه بتربيعة السقف كله، وليستْ هناك إشارة من كافكا عن عري الحمَّام من أي شيء آخر. إن

لمسة الرفاهية التي يضع كافكا بطله كارل روسمان تحت مظلتها، غريبة ومُنعشة في آن، ولو توقَّف كافكا عندها قليلاً، لانحرفتْ الرفاهية إلى شيء آخر، فلو وصف لنا نوع أرضيَّة الحمَّام، وطريقة تصريف المياه، وشبكة المواسير، ونوع الحوائط ودهانها، أهي من زجاج، أم من إسمنت؟ ونوع الدهان، هل هو دهان عازل؟ لانحرفتْ الرفاهية إلى أداة التعذيب في مستعمرة العقاب. قال بلوم بطل جويس، في سجل أدبيات محافظة حلوان، لستيفن ديدالوس، وهو يعرض عليه صورة زوجته البريمادونا مولي، وهي في البالطو الشموازيه النبيتي، محبْرَكَة ومشبْرَكَة: أقل ما فيها حتة من الأبدية، تاخد فكرة؟ تحتوي أيضاً غرفة كارل روسمان ابن أخت السيناتور جيكوب في رواية أمريكا على مكتب، بمئة درج، وبأحجام مختلفة، وهناك مُنظِّم، بمقبض في أحد جوانب المكتب، يمكن عن طريقه إعادة ترتيب الأدراج، والتحكم في سرعة ظهور مجموعة منها واختفائها تبعاً لقوة الضغط على مقبض المُنظِّم. وهنا أيضاً كافكا قريب من آلة التعذيب في مستعمرة العقاب.

قطع الممثل الكوميديان الإنجليزي روان أتكنسون القيِّم على مراسم زواج برنارد وليديا في فيلم أربع جوازات وجنازة بغلطة لسان مسافةً لا نهائية بين روح مقدسة قائمة على ذرى جبال الفانتوم تُدبِّر بعسر هضم أرثوذكسي شؤون الإنسانية وبين عنزة رعوية نيتشوية تمرح في السهول خالية البال بمأمأة موسيقية ونأنأة عشب عندما حوَّل holy ghost إلى holy goat. يستعين لودفيك فتجنشتين في بداية كتابه تحقيقات فلسفية بقول القديس أوغسطين من كتاب الاعترافات: كلما كان الكبار

من الناس يسمُّون شيئاً ما أو يشيرون إليه ويتجهون نحوه كنتُ ألاحظ وأحفظ عنهم أن ذلك الشيء قد سمّي من خلال تلك الأصوات التي نطقوا بها عندما أشاروا إلى ذلك الشيء وكان ما يقصده الآخرون يظهر لي من خلال حركات أجسامهم وقسمات الوجه وغمز العيون ونبرة الأصوات يعبّرون بها عن حالات النفس التي تخبرنا إن كانوا يبحثون عن شيء أو إن كانوا يملكونه أو ينكرونه أو يتجنّبونه وقد تعلَّمتُ تدريجياً بهذا وبتكرار سماع الألفاظ في مقامها في جمل مختلفة أن أفهم إلى أي حقيقة تشير الألفاظ فاستعملتها بدوري للتعبير عن رغباتي بعد أن مرّنتُ لساني على النطق بها.

اليوم أخذتُ القرار الذي تراجعتُ فيه مراراً وتكراراً، ولأنني أخذتُ هذا القرار على مدار سبع سنوات سابقة، تسع مرات على وجه الدقة، فقد فكانت المرة العاشرة، حفظاً لماء الوجه، تحتاج إلى صدق من نوع آخر، طالما غير بعيد أن يكون صدق المرة العاشرة مثل صدق المرات التسع السابقة. يحتاج صدق أخذ القرار في المرة العاشرة إلى تثبيت أركانه في الذاكرة بتعيينات زمانية ومكانية، من نوع اليوم والشهر والسنة، والساعة إذا كانت ليلاً أم نهاراً، وشهود عدول ليسوا في حالتي سوى كرسي ومكتب وقرص مصفاة دوش، وبهذا سيكون النكوص عن تنفيذ القرار فضيحة زمانية ومكانية أمام الذاكرة. القرار يتعلَّق بالتوقُّف عن التفكير في شيء يقع دائماً في منتصف المسافة، على سبيل المثال، بين الخشب والكرسي، بين عنزة مقدسة وروح مقدسة، بين ليل أسود وبقرة سوداء، بين هيجل وشلنج، بين مكتب بسيط وآخر مُعقَّد بمئة درج، بين اسم والإشارة إليه،

بكلمات أخرى يجب التوقُّف عن التفكير في شيء يُنْجَز دائماً خلف ظهورنا، ولا نعرفه إلا في حضوره اللحظي فقط، مع أن معرفته الحقيقية هي مجموع لحظاته جميعاً، أي مجموع عدد الكراسي التي وُجِدتْ مُضافاً إليها مادة صنعها وصانعها.

كانطيون إلى الأبد

في الساعة الواحدة ظهراً كنتُ مع أكثر عروض الزمن الميتافيزيقية صلفاً وعنجهية وتطرفاً للألماني الكبير إمانويل كانط حامي حمى الفلسفة الترنسندنتالية في كتابه الغامض نقد العقل المحض. الزمن ليس مفهوماً تجريبياً مشتقاً من أي تجربة كانت، ذلك أن المعيَّة شأنها شأن التتالي لا تُدْرَك إنْ لم يُشكِّل تصوُّر الزمن أساساً لها، وبموجب هذا الشرط فقط يمكن تصوُّر أنّ شيئاً يوجد مع شيء آخر في زمن واحد أو في أزمنة مختلفة. الشيء عند إمانويل كانط هو المكان بإطلاقه أو هو مادة الكون بإطلاقها، أي أن الزمن هو سراب ضروري لإدراك أن شيئاً يوجد مع شيء آخر في زمن واحد أو في أزمنة مختلفة، وبهذا تكون المعيَّة والتتالي بغير معنى، أي أن كلمات إمانويل كانط في ضوء نظريات الفيزياء الحديثة لا تتعدى الآن الحقيقة الأدبية، الحقيقة الفنية، طالما أن الخطاب الفلسفي في القرن

الثامن عشر والتاسع عشر كان مصراً على حقيقته العلمية، سواء كانت تلك الحقيقة عند كانط أو هيجل. الزمن هو تصوُّر ضروري لكل حدس، فليس في الإمكان نسخ الزمن نسبةً إلى الظواهر، على الرغم من أنه بالإمكان تجريد الزمن من الظواهر، فالزمن إذن مُعطى قبلي، وفيه وحده تتحقق الظواهر، ويمكن للظواهر أن تختفي كلها معاً، أمَّا الزمن نفسه، بوصفه شرط إمكانها العام، فلا يمكن أن يُلغى، فالزمن ليس له سوى بعد واحد. الأزمنة المختلفة ليستْ معاً، بل تتتالى، في حين أن الأمكنة المختلفة لا تتتالى، بل تكون معاً. وفي الساعة الخامسة بعد الظهيرة كنتُ مع عِبَارة بطل فيلم العاري للمخرج مايك لي، عندما سألته صديقته من أين جاء، وكانت تقصد المكان والزمان ووسيلة المواصلات معاً.

في الأساس كانت هناك نقطة والنقطة انفجرتْ ثم تضاعف الانفجار وأخذ شكل الطاقة وأخذتْ الطاقة تبرد فأخذتْ شكل المادة ثم عاشتْ المادة في الأميبا ومن الأميبا إلى السمكة ومن السمكة إلى الطير ومن الطير إلى الضفدع ومن الضفدع إلى الثدييات ومن الثدييات إلى القرد ومن القرد إلى الإنسان الذي بحث عن الحب زوج زوجة إنجاب لحظة موت ثم أبدية يُرشُ عليها جبنة مبشورة وتوضع على شوَّاية إلى يوم القيامة. وفي العاشرة مساءً كنتُ مع عِبَارة في فيلم رومانسي لهاريسون فورد وآن هاش التي جاءت مع خطيبها لجزيرة صغيرة بحثاً عن الحب.

يقول لها هاريسون وهو يضغط على كلماته: إنها جزيرة صغيرة وإذا لم يحمل مَنْ يأتي إليها ما يتوقَّع أن يجده فيها فلن يجده فيها. تتحطم طائرة هاريسون الحمراء أثناء الانتقال بآن إلى جزيرة أكبر، ومع أن هاريسون وآن

لا يحملان معهما ما لا يتوقعان وجوده في جزيرة أكبر، إلا أنهما يجداه هناك على الجزيرة الأكبر. لا يتوقَّع مُشاهِد مُسالم غير فضولي في معرفة حياة نجوم هوليوود الحقيقية، أن الممثلة آن هاش في حياتها الواقعية، تُفضِّل النساء، إلا أن الحقيقة الفنية والحقيقة الواقعية لن تكونا معاً إلا في زمن واحد مُتتالي بحسب إمانويل كانط، وبما أننا تجاوزنا الألماني الكبير بضربة توائم أينشتين الزمنية، فلنا أن نضع حقيقة آن هاش الفنية والواقعية على قدم المساواة في زمنين مختلفين لا يخضان للتتالي، ولا أمل في التوفيق بينهما. وفي منتصف الليل تقريباً كنتُ مع عِبَارة من يومياتي، وقد جاهدتُ معها طويلاً كي تتقدم إلى الأمام أو حتي تتراجع إلى الخلف، فيزهد عقلي فيها.

في البداية، وكي لا أُتَّهَم من قِبَل نفسي، أو من قِبَل آخرين، وهم لا يعنونني كثيراً، بعدم الرضا، قمتُ بتخفيض الأشياء التي أشعرُ بأنها ليستْ على ما يرام إلى شيء واحد، وبدلاً من أن أقول: كل شيء ليس على ما يرام، قلتُ من باب التواضع: شيء واحد فقط ليس على ما يرام، لكنه لفرط أهميته وطغيانه وتأثيره عليّ، جعل الأشياءَ تبدو في نظري، وكأنها جميعاً ليستْ على ما يرام، شيء يجمع الماضي والحاضر والمستقبل، دون أن يكون ماضياً أكثر من الحاضر، ودون أن يكون حاضراً أكثر من المستقبل، شيء تتوقف معنويته، أو ماديته على زاوية نظري إليه، وحركتي في اتجاهه، فهو لا يعمل، ولا يكون إلا بالنظر إليه، والحركة تجاهه، وعلى هذا تكتسبُ كل نظرةٍ معنًى، وكل خطوةٍ اقتراباً، وحتى عندما تكون نظرتي ليستْ إليه، وخطوتي ابتعاداً عنه.

إشارة إلى اليوميات

ثلاث سنوات هي عمر انتظامي في كتابة اليوميات. كانت الاستراتيجية في البداية أن تكون كتابة اليوميات مُنشِّطاً مؤقتاً للكتابة الحقيقية التي لا أعرف تحديداً لها سوى أنها كتابة لا تخضع للالتزام، وتأتي حسب المزاج والأهواء. كان لليوميات أن تكون الحارس الشخصي للتبطُّل والفراغ والكتابة السلبية الحقيقية التي لا تتعدى أحياناً أحلام يقظة تصطدم بجدران وسقفِ الغرفة، إلا أن الانتظام في كتابة اليوميات حرمني من ساعات التسكُّع الطويلة على جدران وسقف الغرفة مع إمكان كتابة سلبية حقيقية كان لها أن تكون أو تقترب خطوة من الوجود لو لا عبء النظام. قرأتُ وسمعتُ كثيراً أن اليوميات في الغالب تكون عملاً جانبياً قياساً بعمل الصدارة الفعلي الحقيقي. كان الإحراج أنني شُغلتُ حتى عن التفكير الهوائي في أعمال حقيقية من المُفترض لي الضلوع في تأليفها مستقبلاً،

بل شُغلتُ أيضاً عن إعادة النظر في أعمال كافكا وبروست وجويس إلا إذا كان الثالوث الذهبي عبداً في بلاط اليوميات، كما كان ديلامارش وروبنسون وكارل روسمان عبيداً عند البدينة برونيلدا في رواية أمريكا. اليوميات على مدار السنين تصاب بالبدانة والترهل، بل لم تسلم يوميات كافكا نفسه من سمنة النواح على الأرق والزواج والعمل.

أصبحتْ حياتي مع اليوميات مثل كتابٍ قرأته في الماضي كثيراً، وتمثَّلتُ معانيه بعمق في ساعات الفراغ فقط لعجزٍ عن الذهاب لشيء أفضل، واليوم مع كتابة اليوميات كنتُ مُطَالَبَاً بدليلٍ على هذا التمثُّل، اليوميات بانتظامها وإلحاحها وشراهة بطنها تطلب الطَّعام ملموساً فجاً، وتزاحمني ببدانتها المُنفِّرة، كما كانت تفعل برونيلدا بكارل روسمان في شرفة ضيقة، فلا بد لي من العودة إلى الكتاب، لكنني لضيق الوقت لا أستطيع تمثُّله إلا عبر قفزات عصبية على صفحاته. وعندما أنظر إلى أصدقاء يكتبون يوميات، وينجزون في نفس الوقت عملاً حقيقياً، أشعر بخجلٍ شديد، وأقوم برد قدراتي الضعيفة إلى خلل عقلي، وأقول في نفسي إمعاناً شطب الذات: وماذا كنتُ تفعل قبل جحيم السنوات الثلاث من عمر اليوميات؟ على الأقل أنتَ الآن ممسكٌ بشعرةٍ في ذيل فرس الكتابة، ويكفيك الانتساب إلى المهنة كأماتور، ألم تكن تغني لروح الهواة المشردين، وتشعر بالتعالي على المحترفين الذين أخذوا الكتابة مداساً منتظماً، نجيب محفوظ، توماس مان. يكفيك البحث عن واحد من سلالتك كان مدعوماً بالكحول مثلك، ممروراً من الحياة، محباً لمملكة الحيوان، واضعاً على تاج المملكة حيوانه المُفضَّل، الضبع بضحكته المرعبة، قارئ كتب غير مُكتملة، باحثاً

مُدققاً في مَشاهد سينمائية، يكفيه رؤية جزيرة عليها ليف أولمان وبيبي أندرسون في فيلَم برسونا حتى يشعر بهواء البحر على وجهه.

اليوم من السماء سقط شيء على أرضنا، ومن لغتنا العامرة بالمفردات أسماه الجميع بتسرُّع اسماً سقط قريباً من هذا الشيء. كنتُ أفضِّل أن أشير إلى هذا الشيء، فالإشارة تناله في مقتلٍ، بعكس الاسم الساقط قربه كما سقط هو من السماء. وبعد أيام كانتْ إشارة يدي إلى هذا الشيء خليطاً مشوشاً من إشارات عديدة تصلح لتحية أحد الرؤساء في عربة ليموزين مكشوفة لجمهور غفير مشقوق على جانبي الطريق، والاعتذار الهين لاصطدام كتفي بكتف شخص غريب في ازدحام سوق، والانحناءة المُهذَّبة لسيدة تحمل رضيعاً بأن لا تتقدم ناحيتي أكثر من هذا، والإشراق المُباغت لإدراكي أن شعوراً بالنفور مر بي في حياتي من جراء أحداث كانَ لها أن تكون غير ما كانت عليه لو كانت استجابتي لها غير ما كانت عليه. كيف تختلط الإشارة إليه إلى هذا الحد، وهو الشيء الفريد. قال لي واحد من مَنْ أسماه باسم عرفه الجميع: كان الاسم في البداية أيضاً يصيبه في مقتلٍ، ومع مرور الأيام بدا الاسم، وكأنه يسقط قريباً من هذا الشيء، وكثيرون غيرك أيضاً اعتقدوا أن الإشارة إليه أكثر صواباً وتجريداً له، ومع انزياحه شيئاً فشيئاً إلى إشارات عديدة، كان رد فعلهم عنيفاً، ورجعوا إلى الاسم الذي أُطلق عليه في البداية، وعلى هذا لم يبق سواكَ مُتمسكاً بالإشارة إليه، كما يتمسَّكُ راكب خيلٍ سيئ بذيل فرسٍ بعد ذل سقوطه.

جيل دولوز

في مقدمة كتابه الأخير، ما هي الفلسفة، يقول جيل دولوز لنفسه: لعليّ أتمكّن من طرح السؤال، حين تُقبل الشيخوخة، وساعة الحديث بطريقة ملموسة، غير أن مراجع السؤال قليلة، وأنا أطرحه في اضطراب خفي خلال منتصف الليل، عندما لم يعد لدي موضوع يستدعي السؤال. فيما مضى كنتُ أطرحه باستمرار، ولا أكف عن طرحه، بطريقة مباشرة، أو جانبية، شديدة الاصطناع، بالغة التجريد. كنتُ أعرضه، وأسيطر عليه، عابراً به، أكثر مني مأخوذاً به، و لم يسعني التدقيق فيه كفايةً. كنتُ شديد الرغبة أنا الفيلسوف في إنتاج ما يعود إلى الفلسفة، دون أن أسأل نفسي عما كانت عليه إلا في إطار ممارسة أسلوبية، فما كان لي أن أبلغ هذه النقطة من اللا أسلوب، وأتحرر منه، بحيث يمكنني القول أخيراً: ماذا كان عليه ذلك الشيء الذي قمتُ به طيلة عمري؟ وعلى الرغم من أن كتاب،

ما هي الفلسفة، يحمل توقيع جيل دولوز وفليكس غاتاري إلا أنني أعتبر المقدمة والكتاب كله لجيل دولوز، ولا تتعدى مُشارَكة فليكس في الكتاب سوى كرم الصداقة، والصديق هو هذا الشخص الذي يشهد على حب ما، حب دولوز ربما. صداقة غاتاري تتجه إلى دولوز، بينما صداقة دولوز ماتت لحساب الفلسفة. الصديق هو الحكيم، محب الفلسفة، بينما الفيلسوف هو مبدع مفاهيم. يفكر الحكيم عن طريق الصورة، في حين يبتكر الفيلسوف المفهوم. على هذا تشبه مُشارَكة غاتاري في كتاب، ما هي الفلسفة، مُشارَكة مساعد المخرج في السينما. من الصعب معرفة ما يعنيه الصديق، هل يعني الصديق نوعاً من الحياة الحميمية، نوعاً من الجمع على سبيل المثال بين النجَّار والخشب.

هل كان النجَّار الجيد هو الخشب بالقوة، هو الصديق للخشب؟ هل كان غاتاري ينتظر لمسة التشكيل من دولوز؟ الصديق كما يبدو في الفلسفة اليونانية، لا يعني شخصاً خارجياً، مثالاً أو ظرفاً تجريبياً، وإنما يفيد الصديق حضوراً داخل الفكر، شرطاً لإمكانية الفكر ذاته. لقد أجبر اليونانيون الصديقَ على تجاوز العلاقة مع الآخر إلى علاقة مع كلية وموضوعية، علاقة مع ماهية، على الرغم من أن اليونانيين لم يكن عندهم اعتراض أخلاقي على ميل شبيه بميل الصديق فيلكس غاتاري. ما معنى الصديق حين يصبح شخصية أو شرطاً لممارسة الفكر؟ أو عاشقاً، أليس هو بالفعل عاشقاً؟ ألا يعني ذلك أن الصديق سوف يُدْرِج على الرغم من الفكر، علاقةً حيوية مع الآخر الذي اعتقدنا اقصاءه من كل فكر خالص؟ أوَ لا يتعلق الأمر بكائن آخر غير الصديق والعاشق؟ لأنه إذا كان دولوز هو

صديق الفلسفة أو عاشقها، أفليس ذلك يرجع إلى كونه يدَّعي هذا الأمر ببذل مجهود على مستوى القوة بدل امتلاك القوة بالفعل؟ و لم نسمع يوماً في وقائع حياة دولوز أنه قام فعلاً بتشكيل أخشاب غاتاري العذراء، أو ضرب فيها إزميلاً، أو كحت بفارةٍ عقدةً عن نسيجها. ألن يكون الصديق هو الراغب، والموضوع الذي تحصل عليه الرغبة هو الذي سيُقال عنه إنه الصديق، وبهذا يمكن للصداقة أن تنطوي على حذر تنافسي مقابل الند، بقدر ما تنطوي على نزوع عشقي نحو موضوع الرغبة، فيغدو الصديقان حينما تتحول الصداقة نحو الماهية، بمثابة الراغب والمنافس، لكن مَنْ سيميز بينهما؟ بل مَنْ سيميز بين النجَّار والخشب، وهل سيكون وجود النجَّار يستدعي آلياً ضمير النسبة؟ أي هل نستطيع أن نقول: النجَّار وخشبه. تجعل الفلسفة اليونانية الأصدقاء في علاقات تنافس في الحب وفي الألعاب وفي المحاكم وفي مجالس القضاء وفي السياسة وحتى في الفكر الذي لن يجد قضيته في الصديق فحسب، وإنما في الراغب والمنافس.

إن الصديق والعاشق والراغب والمنافس تحديدات متعالية، ولا يفقدها هذا وجودها المكثف الحيوي داخل شخص واحد أو أشخاص متعددين، وحينما يقوم موريس بلانشو الذي ينتمي إلى المفكرين القلائل المهتمين بمعنى كلمة صديق في الفلسفة، بإعادة النظر في هذه القضية الداخلية لشروط التفكير بما هو تفكير، ألا يُدرِج شخوصاً جديدة في الفكر، شخوصاً قليلة الانتماء هذه المرة إلى اليونان، أتت من مكان آخر، كما لو أنها اجتازتْ كارثة تجرها نحو علاقات حية جديدة، تجرها نحو تحويل اتجاه، نحو شيء من العياء، نحو قدر من الخيبة بين الأصدقاء، بحيث

تتحول الصداقة ذاتها إلى مفهوم، فليستْ لائحة المفاهيم مغلقة أبداً. إن الفيلسوف صديق المفهوم، إنه بالقوة مفهوم، ومفاد هذا أن الفلسفة ليستْ مجرد فن تشكيل وابتكار وصنع المفاهيم، ذلك أن المفاهيم ليستْ بالضرورة أشكالاً. إن الفلسفة بتدقيق أكبر، هي الحقل المعرفي القائم على إبدا ع المفاهيم، فهل يمكن للصديق أن يغدو صديق إبداعاته الخاصة؟

نظرة من حديد

لأنني لا أذهب إلى هدف معين دون أن أعود إلى الذات، وبقدر ما تكون العودة مُفاجئة، بقدرٍ ما تكون مؤلمة، إلا أن الهدف القريب أقل مُفاجأةً وألماً من الهدف البعيد، بسبب المسافة المتناهية في الصغر بين الهدف القريب وبين الذات، وكأنَّ رفَّة عين كفيلة لاصطدامي بحاجز الذات الكريه، فأعرفُ سريعاً زيف الهدف، أو على الأقل استحالة فصله عن الذات. على النقيض عندما يكون الهدف بعيداً، وأكون مُستغْرقاً فيه طوال أيام وشهور، أقطعُ فيها طريقاً قفراً للوصول، وأنا أحمل مؤونة الحماية من الجوع والعطش. أتوجَّه إلى الهدف البعيد، الواقع على حدود الذات، حدود نائية أيضاً، إذ كيف يكون الهدف بعيداً، إذا لم تلمس حدوده حدوداً أخرى بعيدة، نقاط تفتيش أمنية، ذواتاً حدودية مُصغَّرة من ذاتي الكريهة، لكنها هنا على الطريق، مُعدَّة لانطلاقتي الكبيرة، هنا

فقط هي تَذْكِرة، وتأمين من الضياع، وصون من خطورة الطريق. وبعد آخر نقطة حدودية، عندما تنفتح أمامي المسافة، وبينما أفكرُ بسرور في العتق، وأن سن رشدي تجاوز نقاطَ ذواتي المرورية، أجدُ في نهاية الطريق، ذاتي التي هربتُ منها، والهدف البعيد، والانطلاقة المُبَارَكَة، شيئاً واحداً. أعود إلى البيت مهدوداً، محمر العينين. دوش الماء الساخن الآن بألف هدف وألف طريق، وعند تأزُّم الأمور لا سبيل لرفع المعنويات إلا بأشياء حسية بسيطة، وكما كانت الصفعة على خد التحليل النفسي قاسية، وبعد عقود طويلة من الإيمان بأن هناك مرضاً نفسياً لا يحتاج إلا لخيط الحديث الناعم بين الطبيب والمريض، عادتْ العائلة سيئة السمعة، جزارة طب العصابيين، الزانكس والفاليوم والبروزاك، لحقن ميوعة وأنوثة التحليل النفسي بشيء من الصلابة والرجولة.

صيحة جيل دولوز في سبعينيات القرن الماضي: أيها المحللون.. مات التحليل النفسي.. حللوا. المريض إللي يتكسر له ضلع اكسر له التاني. بعد الدوش وعلبة زبادي بالتوت وقطعة خبز وحبتين زانكس وسيجارة وفنجان قهوة، كنتُ قادراً على مواجهة خيبة الأمل في الأهداف القريبة والبعيدة على حد سواء. فتحتُ نافذة الغرفة، ومن الطابق الثامن كنتُ كاشفاً لمحطة السكة الحديد. كانت رؤوس القطارات الراشدة تستعد لجر جسم العربات القاصرة. لطالما آمنتُ أن القطار مُفكر كبير، بإكصدامه الحديدي المنيع، وعينيه الثابتة على الطريق، وبخار الفكر يخرج نافورةً من أعلى رأسه، فكر من العيار الثقيل، حطب معدة رأسه هو، جوهر أرسطو، كوجيتو ديكارت، موناد ليبنتز، شرط كانط، قفزة كيركيجارد،

إرادة شوبنهور، قوة شيلينج، ديمومة برجسون، يتلظَّى بشهيقٍ. لقطات شهيرة لقطارات في السينما الكلاسيكية، هجوم الرؤوس المُفكِرة على المُشاهدين، صرخات يافعة، سحر الاختراع، تهذيب جمالي مع السنين، ليس هجوماً على المُشاهدين، وإنما على عدسة التصوير، الملابس الداخلية الحديدية لقطارات استعرائية، أنتَ هذه المرة مع عدسة التصوير تحت القطار، أجسام عربات القطار القاصرة، وهي تقطع الكادر أفقياً كنايةً عن مرور الزمن، فيلم ديفيد لين لقاء وجيز، القطار بزاوية انحراف فريدة يملأ سماء الكادر بدخان كثيف، سارينة القطار في فيلم ثيو أنجيلوبولوس نحيب الحقول، القطار المنزل في فيلم حدث مرة في الغرب لسيرجو ليوني، أقدام القطار، وهي تحرر توكو أحد أبطال فيلم الطيب والشرس والقبيح لنفس المخرج، استعارة القطار الغائب الحاضر على طول فيلم آلان باركر قطار منتصف الليل، مقصورات النوم في فيلم البعض يفضلونها ساخنة لبيلي وايلدر، جاك ليمون، في دور عازفة البيز جيتار دافني، دور عمره، تقبض دافني على فرملة الطوارئ بسبب قطعة ثلج في ظهرها، عجلة القطار الحديد على شريط السكة الحديد، صرخة الحديد على الحديد، قطار حلم يقظة كان برأس نيتشه يدخل نفقاً، وكان شاربه الكثيف الحديد هو إكصدام رأس القطار الحديد، وكان كالسهم ينحدر مستقيما إلى ظلام النفق، أهدافه بعيدة، لا نقاط تفتيش، لا كارتة مرور، لا محطات توقف على الطريق، يندفع فقط بعماء السرعة إلى عمق النفق المظلم، وزفير رأسه يحرق طيور السماء، وعيناه تُحدِّق بنظرةٍ من حديد.

مسرح المنوعات

دخل المحتلون مدينتنا، ووضعوا أيديهم على المجلس المحلي، والسجل المدني، ومكتب الصحة. أقاموا في وسط المدينة سيركاً، أو كما أطلق عليه البعض مسرح المنوعات، أو المسرح الروماني. كان بِناءً دائرياً من خشب الزان، مُحزَّماً بسيورٍ عريضة من الحديد، مُثبَّتة في عروق الخشب برؤوس مسامير نُحاسية غليظة مُسدَّسة الأضلاع، يصل عمقها في عروق الخشب إلى عشرة سنتيمترات. كانت السيور العريضة السوداء بنقاط المسامير النُحاسية الصفراء تشبه الزي العسكري المُرصَّع بالنياشين والأوسمة لأحد قادة الاحتلال. يبلغ ارتفاع بناء السيرك ثمانية أمتار، وهو مفتوح على السماء، وعلى محيط دائرة السيرك في الأعلى، مقاعد المشاهدين المُثبَّتة في إسطوانة السيرك من الخارج بممشى حديدي ضيق دائري، يسمح للمُشاهِد بمرورٍ على المقاعد، ويسمح له أيضاً برؤية عمودية على دائرة

مسرح المنوعات في الأسفل، إذا مال بمرفقيه قليلاً، واستند على حافة الدرابزين. يصل المشاهدون إلى مقاعدهم عبر سلم واحد، يقوم بشكل عمودي على إسطوانة المسرح. حفلة واحدة فقط في ظهيرة الأربعاء من كل أسبوع. يتم اختيار صانع الاستعراض من سجلات المدينة التي اهتمتْ بها قوات الاحتلال منذ البداية اهتماماً كبيراً.

لا يعرف أحد من سُكَّان المدينة الأسس الغامضة التي بموجبها يتم اختيار صانع الاستعراض، أو كما يطلق عليه البعض، الراقص، أو الضحية، لكنَّ التنوع الشديد في الاختيار بين رجل عجوز ورضيع ومجموعة قطط وطفل وأسد وامرأة شابة وطيور داجنة، جعل الاختيار أشبه بعدالة بعيدة لا يستطيع أحد إدراكها، قوات الاحتلال قبل سُكَّان المدينة، وإذا كانت الفوضى والعشوائية والهمجية والوحشية هي الكلمات الأقرب لوصف طبيعة الاختيار، وهي أيضاً الكلمات التي تتردد على ألسنة سُكَّان المدينة، فهناك كلمات أخرى تتردد على ألسنة قادة الاحتلال، مثل لماذا لا تكون الفوضى والعشوائية هي النظام الذي ينتظر الاكتشاف، وتكون الهمجية والوحشية بعثاً لروح رومانية كاملة. إننا نتمثَّل القانون الروماني، فلماذا لا نتمثَّل المتعة الرومانية. كان كلا الفريقين يقول كلماته بيأس واستسلام، وأحياناً يتبنى فريق كلمات الفريق الآخر.

ما كان يزدهر بالفعل أسبوعياً هو المسرح الروماني. يدخل الراقص إلى حلبة السيرك عارياً، أرض الحلبة من معدن أبيض لامع، والمعدن ترتفع حرارته تدريجياً، ومن غرفة دائرية تحت أرض الحلبة يتم تسخين قرص المعدن بلهب، بحيث يحتمل الراقص سخونة المعدن تحت قدميه في

الدقائق الأولى، لكنه يتحرَّك كثيراً عندما تشتد سخونة المعدن، ويأخذ الراقص في الجري على محيط المعدن الأقل سخونة من وسط الحلبة، وشيئاً فشيئاً يتحول قرص المعدن كله إلى جحيم، فيقفز الراقص قفزات عشوائية، ويعلو صراخه، وهو يهجم على حائط الحلبة الخشبي في مُحاوَلَة يائسة للصعود، وكلما اشتدتْ الحرارة كلما مال المشاهدون بمرافقهم على درابزين المسرح العلوي، وللتخفيف من حدة الإثارة يمر قائد من قوات الاحتلال في لحظات العرض الحرجة، على الممشى الحديدي الدائري الضيق الفاصل بين الدرابزين وبين مقاعد المشاهدين، فيضطر المشاهدون تباعاً إلى الاعتدال بجذوعهم، ورفع مرافقهم عن درابزين المسرح، ثم يعودون في ظهر القائد مُباشرةً إلى الاستناد بمرافقهم مرة أخرى على حاجز الدرابزين. يدور القائد في الممشى الحديدي دورات بطيئة طوال لحظات العرض الأخيرة.

في الأغلب لا ينجو أحد من الموت، لكنَّ هناك بعض الحالات التي صمدتْ إلى نهاية العرض، ومنها حالة امرأة في الثلاثين من عمرها، وصفتْ بعد خروجها من المستشفى، أي بعد عام من تاريخ عرضها الراقص، قامة قائد قوات الاحتلال، وهو يدور على محيط الدائرة مُتحدةً رأسه بسماء زرقاء، وبدا لها أنه سيقفز إلى الخارج. كانت عروض القطط من العروض المُفضَّلة للمشاهدين ولقوات الاحتلال على حد سواء. يُدفع مرةً واحدة إلى حلبة المسرح عشرون قطة، قطط على معدن ساخن، تثور، تخمش بعضها البعض، تقفز على جدار المسرح الأملس، تتسلق بعضها نصف المسافة إلى أعلى، تتمسك بمخالبها قليلاً، ثم تسقط، يكاد بعضها

ينجح في الصعود لولا أن قطاً يائساً زميلاً يجره بمخالبه إلى الأسفل. تنشأ في الأعلى مُراهَنَات صغيرة بين المشاهدين وقادة الاحتلال. القط الأسود سيصل إلينا قبل نهاية العرض.

الغريب

استيقظ فرانز كافكا في نهاية أسبوع من شهر مارس سنة 1917 في الساعة الرابعة عصراً، وعلى غير عادته، كان قد قطع في النوم العميق اثنتي عشرة ساعة. أدركَ على الفور ضياع موعد الصديقين في الواحدة ظهراً، لمُشاهَدة بروفا تجريبية لمسرَّحة شخصيتي بوفار وبيكوشيه لكاتبه المُفضَّل جوستاف فلوبير، لكنه ما زال فَرِحاً بقطعه اثنتي عشرة ساعة من النوم المتواصل، وعلى الأقل الآن يشعر بحرية عدم التفكير في النوم مرة ثانية طوال الثماني والأربعين ساعة القادمة، ولكنه أيضاً من الصعب عليه التخلُّف عن موعد ضربه مع أحد ما، فما هو الحال إذا كانا صديقين مُقربين. قام من فراشه بثقل لذيذ في جانب رأسه الأيمن، حَاوَلَ بحنين أن يتذكَّر آخر مرة استمتع فيها عند اليقظة بالوخم والخمول، فلم تسعفه الذاكرة. خرج من غرفته في وقت كانت أوتلا شقيقته تفتح الباب الخارجي لصديقيه

اللذين انتابهما القلق لعدم حضور كافكا في موعده. هو على باب غرفته، والصديقان على الباب الخارجي، وأوتلا ظهرها لأخيها. نظرة الفزع في عين الصديقين جعلتْ أوتلا تلتفت إلى شقيقها. كانت بلطة صغيرة مزدوجة السلاح مغروسة في جانب رأسه الأيمن، وكان المقبض الخشبي القصير للبلطة، طائراً في الهواء خلف رأس كافكا. صرختْ أوتلا، وهي تضع يدها على فمها لكبت الصرخة. اقترب الصديقان من كافكا، و لم تجرؤ أوتلا التي اتجهتْ إلى باب غرفة الوالدين طلباً لدعم معنوي. حَاوَلَ كافكا أن يقطع على شقيقته طريق إزعاج والديه، لأنه ينفر حتى من إمكان معرفتهما بشيء يتعلّق به، وهو ما زال يجهله، إلا أن صديقيه أخذا يديه إلى مرآة حائط. حرَّك كافكا رأسه أمام المرآة، ليرى مقطعاً عرضياً لجانب رأسه، ومع الحركة بدتْ البلطة ثابتة بإحكام في جانب رأسه الأيمن، وبدا سلاحها الأبيض مغروساً إلى منتصفه في جانب رأسه.

كان الجرح نظيفاً، وقريباً من حاجبه كان النصل يلتحم باللحم، وعلى امتداده كان غائراً في فروة شعره. ضغط كافكا حول النصل بحرص، وكأنه لا يستشعر المأساة، بقدر ما يستشعر التعامل معها في المستقبل. قال والده بصوت حازم: كن رجلاً وانزع هذا عن رأسكَ. وبعد التحقق الدقيق ظهر للجميع بما فيهم الوالد أن نزع البلطة عن رأسه فيها موته. دخل كافكا إلى غرفته هادئاً، اقترب من النافذة. كانا صديقاه يبتعدان في الشارع. فكَّر أن أحدهما يُحدِّث الآخر في مشاريع اختراعات علمية، ولبعد المسافة بينه وبين صديقيه، لم يعرف مَنْ هو بوفار ومَنْ هو بيكوشيه.

اسمي لا أحد

إذا كنتُ قد رأيتُ سابقاً أفلام سيرجو ليوني، مهرجان الدولارات، مهرجان الديناميت، من أجل حفنة دولارات، حدث مرة في الغرب، الطيب والشرس والقبيح، ورأيتُ لاحقاً فيلم، اسمي لا أحد، من سبعينيات القرن العشرين، فلن يساورني الشك لحظة، إذا افترضنا لسبب ما أنني مُشاهِد مدمن لأفلام الغرب الإسباكيتي، ولهذا لم أهتم في المُشاهَدة الأولى، بقراءة تيترات الفيلم، لمتعة التعرُّف على أسلوب الفيلم، وبالتالي التعرُّف على اسم المخرج، من محض الصور المتحركة أمام عينيّ، وكلما كان التعرُّف سريعاً منذ اللقطات الأولى على اسم المخرج، كلما كان إيماني بمملكة الأسلوب قوياً، أن مخرج فيلم، اسمي لا أحد، هو سيرجو ليوني، وليس تونينو فاليري. كانت المُفارَقة بعد اللقطات الأولى من الفيلم، هي عودة الذاكرة التي قطعتْ من الخلف إلى الأمام أكثر من ثلاثين سنة. في

الحقيقة كنتُ قد رأيتُ فيلم، اسمي لا أحد، في التليفزيون المصري، أو في سينما صيفي، وأنا بين الحادية عشرة والثانية عشرة من العمر، أي قبل مُشاهَدتي أفلام سيرجو ليوني الشهيرة، مهرجان الدولارات، مهرجان الديناميت، من أجل حفنة دولارات، حدث مرة في الغرب، الطيب والشرس والقبيح. كنتُ بين الحادية عشرة والثانية عشرة طفلاً صغيراً لا يعرف شيئاً عن السينما، كنتُ لا أحد على وجه الدقة. عادتْ لي الذاكرة بمشهدين فقط من فيلم تونينو فاليري، اسمي لا أحد. المشهد الأول، فيه الحلاَّق الزائف هو وزميله يحشران في فم ابن الحلاَّق، وفم أبيه على التوالي، قطعة صابون مستطيلة، وفرشة حلاقة برغوة كثيفة. يشقان فوطة بيضاء من أجل فم الحلاَّق وفم ابنه. يختفي أحدهما، ويلحق بزميل آخر خارج صالون الحلاقة. يبقى الحلاَّق الزائف في انتظار البطل هنري فوندا في دور جاك بوريجارد الذي يدخل صالون الحلاقة، ويجلس على كرسي الحلاقة. فوطة بيضاء. رأس مُستندة إلى الخلف. رقبة ظاهرة للذبح. رغوة على الوجه. شفرة حادة في يد الحلاَّق الزائف.

الزميلان في الخارج. واحد يحلب بقرة. الثاني يُمشِّط بفرشاة كفل فرس. جاك بوريجارد من تحت الفوطة البيضاء يوجِّه فوهة مسدسه أسفل بطن الحلاَّق الزائف. تتم الحلاقة دون دماء. جاك بوريجارد أمام مرآة يختبر نعومة بشرته. طلقة من الخارج تكاد تصيب جاك بوريجارد الذي يلتفت بسرعة، ويصيب الحلاّق الزائف وزميله في الخارج بطلقة واحدة. يسأل الابن والده: هل هناك أسرع من جاك بوريجارد في إطلاق النار؟ يقول الحلاَّق الحقيقي: أسرع منه، لا أحد. المشهد الثاني، فيه ترانس هيل

يقف في بركة مياه بعد أن قبض على ذبابة كبيرة من الهواء، وقلبها على ظهرها، فبدتْ عاجزة على سطح الماء، منتظراً فوقها بفرع شجرة. تتحرك الذبابة. ينزل عليها ترانس هيل بفرع الشجرة، ويقبض على سمكة من قعر البركة. يتتبع ترانس هيل مسار جاك بوريجارد، يعرف تاريخه، يعرف أسماء الموتى الذين أرداهم جاك بوريجارد في مواقعه الكثيرة، باختصار يعرف تاريخ جاك بوريجارد عن ظهر قلب. جاك بوريجارد داخل التاريخ. ترانس هيل خارج التاريخ. يسأله جاك بوريجارد ترانس هيل عن اسمه. يرد ترانس هيل بأنه لا أحد. لن نعرف طوال الفيلم اسم ترانس هيل. يريد فقط ترانس هيل تقاعداً مهيباً لأسرع رام في الغرب الأمريكي.

مُواجَهة أخيرة بين جاك بوريجارد وعصابة كاملة. بشكل ما هناك أسرع من جاك بوريجارد في رمي الرصاص. عندما قال الحلاَّق الحقيقي لابنه: لا أحد أسرع من جاك بوريجارد، كان يقصد ترانس هيل. أجمل توريات الفيلم واستعاراته المزدوجة. تمتد المعاني المزدوجة إلى خارج الفيلم، إلى صانعيه. بداية تيترات الفيلم، سيرجو ليوني يقدم. يفهم المُشاهِد سريعاً أن الفيلم ليس للمخرج سيرجو ليوني، إنما تحت عباءته، بتشجيعه، برعايته. في هذا الوقت كان سيرجو ليوني داخل تاريخ السينما تماماً كما كان جاك بوريجارد في الفيلم داخل تاريخ الغرب الأمريكي، وكان تونينو فاليري خارج تاريخ السينما مُشرداً مثل بطله ترانس هيل. ليستْ العلاقة بين سيرجو ليوني وتونينو فاليري علاقة الأستاذ بالتلميذ، بل علاقة إعجاب، إعجاب تونينو فاليري بأسلوب سيرجو ليوني الإخراجي. في فيلم، اسمي

لا أحد، نفس الأسلبة الليونية التي عرفناها في أفلام سيرجو ليوني الشهيرة، مساحات الصمت، طيران القبعات عن الرؤوس بطلقات النار، التيمات الموسيقية المُصاحبة للشخصيات، ندرة الشخصيات النسائية، روح الدراما الملحمية، الكوميديا التي تغفر للشخصيات مُبالغَات دقة التصويب. إصابة القبعة بثقب واحد على أثر أربع طلقات مُتتالية. المُدهش في فيلم، اسمي لا أحد، أنه يقف جمالياً رأساً برأس مع درر سيرجو لِيوني، يُناطح الطيب والشرس والقبيح، وحدث مرة في الغرب، مع أن تونينو فاليري ساقط من تاريخ السينما، تونينو فاليري لا أحد.

شرح ديوان

جزء من مقال يوسف رخا، وترجمه عن الانجليزية راجي عفو مولاه، وتدخل أحياناً كاتب هذه السطور في مضمونه، بما يقع بالضرر على مؤلف المقال، يوسف رخا، وفي صوغه، بما يقع بالضرر على مترجمه، راجي عفو مولاه. بداية قد يبدو هذا العنوان غير ملائم للنصوص المرقمة التى يتألف منها أحدث أعمال الروائى والسيناريست مصطفى ذكري، على أطراف الأصابع، يوميات. النصوص التي يتألف منها الكتاب تبدو أقل قرباً إلى شكل اليوميات. الطموح المعلن على مستوى الشكل هو تجنب، إن لم يكن مهاجمة وبضراوة، الأنواع الأدبية السائدة والمكرسة وخصوصا، الرواية، الرواية القصيرة والتي كانت الوسيط المفضل لديه حتى الآن، وكما أشار هو فى الأعوام الأخيرة أصبح للرواية حضور طاغ على نحو متزايد فى الأدب العربى. أراد ذكري أيضا أن يرخى القبضة الحديدية التى يحافظ بها

على النقاء الأدبى لمنجزه، حاميا ذهب الفن الحقيقى من المداهمات المُحتَمَلة لرصاص السياسي والاجتماعي. كلما أمعنتَ التفكير فى يوميات ذكري أثناء القراءة، تكشفت لك فحوى العنوان الجانبي للكتاب، يوميات، وبدا مفمهوماً على نحو أفضل، وما أن تقلب الصفحة الأخيرة حتى تصبح مقتنعاً تماماً بأن المادة التي يتوقع المرء على وجه الدقة أن يجدها فى يوميات كاتب من طراز مصطفى ذكري ليستْ سوى شظايا تأملية حول السينما والأدب، لقاءات مبهمة ترتبط على نحو هامشي فقط بالتجارب الحياتية، صياغات فلسفية بلا معنى واضح، لكنها تملك السمات المميزة للقصائد الشعرية، البناء المحكم، الانفتاح فى معظم الحالات على تأويل، أمّا أهم سمة على الإطلاق، وهي في الواقع ما يميز ذكري عن أي كاتب عربي آخر، تميز النصوص على نحو أصيل بالإحالة الذاتية، حيث تقتفي حركة الكتابة المقطعية أثر كلمة أو تعبيراً، ويتم اختزال السرد إلى نوع من التقصي الجنائي عن جماليات، تكتسب فقط الموضوعية من روح الدفاع عنها. هذا الميل يبدو أكثر وضوحاً الآن، حيث لم يعد ذكري يسيطر على نصه بشكل واع. هل يستطيع أحد أن يتوقع من يوميات مصطفى ذكري شيئاً أكثر حميمية أو ملموساً بدرجة أكبر مما هو متحقق في هذه النصوص؟

فكَّرتُ أنني من نوع الكتَّاب الذين يحيون حياةً فقيرة على صعيد الروح والجسد قياساً بكتاباتهم. أفكر في بورخيس وبيسوا ودوستويفسكي. يرى ذكري فى كل محاولة للربط بين الأدب والواقع تهديداً لنقاء فنه، إلا أن إحالات من هذا النوع مع ما يصاحبها عادةً من تصريحات كاسحة هي ما تنال من مصداقيته. من المؤكد أن الكتابة العربية تفسح مجالاً لتنظير شبه

ما بعد حداثى مهما يكن ما يتصف به من تمركز على الذات أو نزق تأملى إلا أنه فى سياق رواية قصيرة مثل هراء متاهة قوطية تنجز الكتابة العربية تقويضاً حقيقياً لفكرة النقاء أكثر بكثير من أية تضمينات مفترضة لتعليقات سوسيو سياسية موضوعة بشكل ملائم فى سياق الرواية وذلك عندما يقوم السارد بعقد مقارنة بينه وبين بورخيس، العبقري الذائع الصيت المنتمي لثقافة بدون شك مغايرة تماما، والذى يتعين عليَّ أن أضيف، تربطه بما يفعله السارد علاقة هى فى أحسن الأحوال مبهمة.

لا تكمن المعضلة فى كون ذكري ككاتب قد يكون أقل شأناً بكثير من دوستويفسكي، تكمن المعضلة بالأحرى فى التوجه فيما يتسم به هذا الضرب من النخبوية المنحازة للغرب الذي يسعى ذكري لتبنيها في تكلف واضح. هناك تناقض ثابت بين كلاسيكية ذكري وتطلعاته من جهة، وبين منهجه التفكيكي حتى النخاع من جهة أخرى، فكتبه ضئيلة الحجم ومتشظية على الدوام ويُعاد كتابتها وصقلها على نحو ملتاث ومع ذلك تظل غير ناجزة.

تتصف هذه الكتب أيضاً بالانكفاء الشديد على الذات، وإخفاقها فى الاشتباك مع العالم، إخفاق تفشل في إصلاحه محاولة إحلال الأدب العظيم، أي الحداثة والسينما الفنية، محل العالم. فقط عندما نشرع في قراءة يوميات ذكري حيث يتنازل ويناقش الأشياء التي يحبها وتلك التي يكرهها، أو يشتبك مع علاقات القوى السائدة فى المشهد الثقافى، أو يذكر واحداً من زملاء المهنة، مثل طبيب الأسنان والكاتب الأكثر مبيعاً علاء الأسواني، أو أستاذه السابق إدوار الخراط، عندئذ نبدأ في التعرف

على القيمة الحقيقية لذكري ككاتب يسعى الآخرون، يمكنني أن أقول الغالبية العظمى، بلا مواربة وراء السياق والعلاقات والتواصل، أمّا هو فيزعم أنه يبحث عن الحد الأدنى من الانتشار، أقل عدد من القراء، صحبة الآلهة، مثل كافكا وكاواباتا الذين حسبما يرى لم يختلطوا بالعامة. المفارقة في أن ما يشكل جوهر أعمال مصطفى ذكري هي بالتحديد ما تتسم به وجهة نظره ككاتب من العالم الثالث، من سمات تنتمي لطبقة العامة والغوغاء والتي تؤثر حتى على طريقته في تأويل الأدب العظيم وتمنحها خصوصيتها، ومن هنا المنحى التفكيكي، ومن هنا أيضاً النفور من السياسي، وهي السمة التي يشترك فيها ذكري مع مجايليه من الأدباء والذين ما زالوا يمارسون حتى الآن نوعاً من رد الفعل على التسييس المفرط للأدب فى عقدي الستينيات والسبعينيات، من هنا أيضاً اليأس الاحترازى من إمكانية امتلاك جمهور قراء خاص به خارج دائرة القارئ المحترف والكاتب ونصف الكاتب.

خطر لي أن ذكري بتوكيده المنهجى للذات يستدعي إلى الذهن شخصية المتنبي وهو الذي يُعد على نحو لا يخلو من الجدل ليس أعظم شعراء العربية على مر العصور فحسب، بل أيضاً صدقاً أو كذباً أكثرهم غروراً على الإطلاق. أستطيع القول بأنني كنتُ دائماً، وما زلتُ، مرهوناً بإشارة من العمل، موقوفاً على انطلاقته المُبارَكة، وبما أن تلك الانطلاقة التي عرفتها في مرات قليلة، وشعرتُ بسريان دفقها في عروقي، لا تتحقق إلا بشروط التفرغ التام، والاستعداد الدائم لاستقبال وحيها في أي وقت،

ودون التزام من جانبها بمكافأة لي على الإخلاص لها، فقد كنتُ في حقيقة الأمر، وطوال أوقات كثيرة، العامل الذي لا يعمل، المُحرِّك الذي لا يتحرَّك، لكنه يُحرِّك. قليل هم الكتَّاب الذين أولوا اهتماماً وكرسوا طاقاتهم لتحليل منغصات وهموم سيرورتهم الإبداعية مثلما فعل ذكري. طبيعة وحجم الخواء الثاوى تحت سطح نصوصه، هنا كما فى مواضع أخرى خصوصا في آخر أعماله التخيلية رواية الرسائل 2006 يخصص ذكري بعض الوقت لما يمكن أن يسمى الإنتاج السلبي، الكتابة التي لم تتحقق بعد أو التي في انتظار أن تتحقق لكن ربما لن تتحقق أبداً، فهو يحدثنا عن ويصف لنا حالة العطالة والبقاء رهين المنزل انتظاراً ودفاعاً عن الأدب.

يكشف النص الذى يحمل رقم 34 من على أطراف الأصابع بجلاء عن حقيقة مؤداها أن حالة الإنتاج السلبي الخاصة بذكري قد تكون هى المثال الأكثر إقناعاً لمقاربة الشرط الإنساني في الأدب العربي المعاصر من منظور وجودي. كانت التحضيرات والاستعدادات وتهيئة الأجواء، تأخذ مني أوقاتاً طويلة، ورغم أنني عاطل عن العمل بحُجَّة انتظار الوقت المُناسب، إلا أن هذا الانتظار نفسه لا وقود له سوى الأوقات الطويلة المُهْدَرَة التي أصفها في الغالب بأنها أوقات غير مُناسبة، أو على الأقل هي أوقات غير مُناسِبة في طريقها لأن تُصبح أوقاتاً مُناسِبة، وذلك بكثير من الجهد والعمل.

يضفي مثل هذا الضرب من التفكير شيئاً من الدعابة على كتاب هو

نظراً لما يتسم به من ذهنية وجفاف هو في أمس الحاجة اليها. يتضح مما سبق أيضاً أن ذكري ليس على هذا القدر من الانكفاء على الذات كما قد يبدو، هو واع على الأقل بالمفارقة الساخرة الكامنة فى نرجسيته ولا يشعر بالهلع إلى حد العزوف عن تبنيها.

أصل الأنواع

شبَّه كافكا أصوات الليل الآتية إليه، بغناء الحوريات، واعتقد أن من الظلم اتهامهن بالإغواء، إلا إذا كان الليل هو الستار الخادع وراء رغبتهن، وهي رغبة لن يعرفها أبداً، طالما لا يجد في دمه الشجاعة على الخروج من غرفته. كانت غرفة كافكا أشبه بجزيرة روبنسون كروسو الذي لم يستسلم لإغواء أصوات السفن، وعكف على اكتشاف جزيرته. أحزنني تشبيه الغرفة بالجزيرة، وقلتُ في نفسي: أصحاب القلوب الرحيمة فقط يهملون الفرق بين مساحة الغرفة هنا ومساحة الجزيرة هناك، ودون أدنى اعتبار إلى أن السماء هنا من الأسمنت المسلَّح، والسقف هناك من النجوم والكواكب، يمرر صاحب القلب الرحيم يده على رأسه عندما يقرأ التشبيه قائلاً: هذا هو الإنسان. وأحزنني أيضاً وجود فقرة على ظهر غلاف كتابي مرآة 202 تقول: ليس هناك فكاك من هذا التصور، أنا في وسط جزيرة،

كما أن هناك آخرين في جزر مُشابهة، لا أحد يعرف السباحة أو يحبها أو يحلم بتعلمها، والحال أن كل واحد منا يقبع في وسط جزيرته يفكر في الآخر، يفكر أن الآخر يعرف السباحة ويحبها ويتمرَّن عليها يومياً في الأزرق الكبير، ولهذا ينتظر كل واحد منا ضيفاً من جزيرة مجاورة، انتظار تلك الزيارة يبتلع المستقبل كله، ومع الوقت يُنسى الضيف، ويبقى الانتظار بكل سكونه مفتوحاً على المستقبل، ولو زار أحدكم جزرنا، لخُدع وهو يقول: لا أحد في تلك الجزر الموحشة، لا أثر لحياة هنا، لكن قبل أن تقول ذلك، دع الصمت يأخذك إلى جذع شجرة سميك، إنني أوصلكَ بها. حكَّتْ الفكرة سفَل شنب خيالي، فأخرجتُ لساناً، ليس كما تمنيتُ مشقوقاً على طريقة الثعابين والكومودو دراجون، وتذوقتُ طعم الهواء. كان هواء الغرفة مفتوحاً على هواء النافذة الآتي من الخارج.

وكان قرد كافكا الفصيح يجلس على قاعدة النافذة في انتظار الحديث معي. لقد منحتني شرف تقديم تقرير عن حياتي السابقة، كقرد أحمر الشعر، أو كما يطلق الغربيون على نوعي إنسان الغاب، حظيتُ باسم شهير قبل هروبي من حلقة بحث تدَّعي أن سلوك القرود يتسم بتعقيد شديد وهيراركية صارمة فقط لمجرد أننا نُخرج على سبيل المثال من ثقوب لحاء الشجر نملاً بغصن رفيع. يبدو أن الإنسان الغربي لا يقبل أن تكون مملكة الحيوان مملكة بدائية تحكمها بالكاد قوانين هشة، ومع أن الهدف الظاهر والمُعلن في حلقة البحث، هو إعادة تأهيل مجموعة من إنسان الغاب، الواقف وجهاً لوجه أمام انقراض نوعه، تمهيداً لإعادة إطلاقها في الغابة المطيرة، إلا أن الهدف الحقيقي الباطن ربما بشكل لا شعوري داخل

الغربيين، هو صناعة أفلام تسجيلية لمحطات كبيرة مثل الأنيمال بلانت والناشيونال جيوجرافيك. أنتَ كما تعلم عندما يقف نوع أمام انقراض طبيعي تبقى الجهود الإنسانية لتعطيل ساعة الاندثار أو حتى للحد من تكتكة عقاربها المشؤومة، جهوداً عبثية، كما هي عبثية في حالة جورج ذكر السلحفاة من نوع جالاباجوس، جورج الوحيد من نوعه الباقي إلى الآن، والجهود مبذولة على قدم وساق من أجل تزويجه بسلحفاة قريبة من نوعه منذ عشرين سنة، جورج الأعزب يقف وحيداً وجهاً لوجه أمام الانقراض، ملايين السنين من التطور تقف أمام جدار، طريق واحد لا رجعة فيه، وجه جورج السيريالي يتصدَّر قائمة المنقرضين في المجلات العلمية ووكالات الأنباء والمحطات التليفزيونية.

لم يصل نوعي بعد إلى حالة جورج، لكنه في الطريق. اسمي فيفالدي، وهو اسم أكثر بريقاً، لكنني لا أفهم تلك العادة السخيفة من قِبَل الإنسان الذي يُطلق الأسماء في كل مكان، لا تفسير لإطلاق اسم موسيقي كبير على قرد غاب أحمر الشعر سوى الغرور والعنجهية. قبل هروبي من حلقة البحث، وأثناء تصوير فيلم تسجيلي عن مجموعتنا، أخطأ المُعلق العَالم ونسب اسمي لقرد آخر اسمه هاملت. إن التشابه بيننا شديد على الإنسَان الذي يدَّعي أن شخصيات المجموعة مختلفة. أمام الكاميرا كان المُعلق العَالم ما زال يُحدِّث المُشاهد عن فيفالدي الذي هو هاملت، وأثناء حديثه قبضَ هاملت بأسنانه الغليظَة على رمانة كتفه، فقطع الأوتار ومزّق العضلات ووصل إلى العظام. تفسير هذا السلوك من جهتي لا يرتكن إلى سبب واضح، ولا حتى اختلاط اسمي باسم هاملت. كان التفسير اللاحق

للمُعلق العَالم بعد تخليصه، أن فيفالدي كان يعاني من ألم حاد في أسنانه، وللمُفارَقة أُجريت لي أنا فيفالدي بعد شهر من تاريخ الحادثة عملية تمويت عصب لضرس في فكي السفلي، وكان ضرساً تالفاً بالفعل، تورَّمت حوله اللثة منتفخة بدم فاسد كريه الرائحة. جُمعتْ مادة الفيلم التسجيلي فيما بعد، وبسحر المونتاج بدت الأحداث متتابعة. كان المُعلق العَالم يعرض على المُشاهد كتفه الشائهة بعد خمس عمليات تجميل على مدارَ سنتين، ثم يعرض لَقطات لعملية سحب الدم الفاسد وتمويت العصب في فكي السفلي بينما يظهر هاملت في لقطات أخرى هادئاً مُستغرقاً في صنع مظلة من أوراق الشجر.

شوارد

أربكتني لذة الطعام، فقمتُ ملسوعاً من جلستي في المطبخ، بعد أن أخذت في فمي قضمتين زائدتين من سندوتش الجمبري الجامبو، وقطعتين من الخيار والباذنجان المخلل، مؤونةً لتجوالي بين الغرف وصالة البيت، مُوجِّهاً ضربات هوائية صاعِدة لذقن ملاكم وهمي، وأنا أزوم موو.. استحساناً للمذاق. كنتُ أفكِّرُ في مشهد من فيلم المخرج الكندي ديفيد كرونبيرج، تاريخ العنف، وهو ليس من المخرجين المفضَّلين لدي، إلا أن أفلامه لا تمر في الذاكرة دون مشهد جيد، وفي حالة فيلم تاريخ العنف، يتعدَّى المشهد حدود الجودة، ليصل إلى نموذج مثالي، أستطيع على هداه إصدار أحكام جمالية حادة في السينما والأدب، طالما أن الأدب أيضاً يخضع للدراما بشكل ما. المشهد في فيلم تاريخ العنف هو مشهد حب، ولا يستطيع أحد إحصاء مشاهد الحب في السينما والأدب، ولهذا فهي

مشاهد تقليدية، أو يجد الفنان أمامها صعوبة إيجاد شيء جديد، على سبيل المثال، وجد المخرج العظيم أندريه تاركوفيسكي في لقاء الحب أو مشهد الحب، لازمة الطيران، طيران ألكسندر وماريا في فيلم القربان، وهو طيران قريب من روحية بعض شخصيات شاجال المُعلَّقة في هواء اللوحة. ليس الخروج عن التقليدي يستتبع في الفن إجراءات كثيرة، بل تكفي لمسة صغيرة، وفي حالة تاركوفيسكي كانت رفع ممثليه قليلاً في هواء الغرفة، ولن يشعر المُشاهِد مع تاركوفيسكي شعوره مع خوارق السينما الأمريكية المليئة بمشاهد طَيران شخصيات لأسباب عديدة. أستميحكم عذراً في عودة عوليسية إلى المطبخ، وهي عودة لا تنقصها هزائم عوليس وخيباته، فقد مُنيتُ بهزيمة باردة أمام الملاكم الوهمي الذي جمع النقاط بضرباته المستقيمة بينما كنتُ أبحث عن ضربة قاضية. كان سندوتش الجمبري الأول في نصف رمقه الأخير حينما قفزتُ لسندوتش الكاليماري الثاني بلهوجة اللذة واضطرابها. بين الممثلة ماريا بيلو والممثل فيجو مورتنسن كان مشهد الحب في فيلم تاريخ العنف.

ماريا أصبحتْ على دراية بشيء، قبل مشهد الحب، من تاريخ زوجها فيجو العنيف، جرائم قتل، وتغيير هوية، وحسابات قديمة بينه وبين الممثل إد هاريس. تطلب ماريا من فيجو قول الحقيقة، يُماطل فيجو، تصفعه ماريا على وجهه، ينقلب فيجو إلى شخص آخر، تقف قبضته في الهواء قبل وجه زوجته. ترى ماريا الوجه الآخر. ينقلب عنف فيجو إلى عنف مُجاور، عنف الحب. على سلم ضيق يؤدي إلى الطابق الثاني، وبخليط من الرغبة والنفور

والألم، ويُحسب هذا الخليط للمخرج ديفيد كرونبيرج، يتم مشهد الحب على درجات السلم الخشبية، ارتطام رأسيهما بدرجات وحائط السلم، العجز عن أخذ وضع مُناسب، جهاد أطراف الزوج والزوجة في العناق والابتعاد، العري غير التقليدي النابع من عنف الحركة. ينتهي المشهد القوي بصعود ماريا شبه المُغْتَصَبَة من قِبَل زوجها الذي يبقى مدحوراً على درجات السلم. ما هو مثالي يأتي بعد هذا المشهد. يكون المُشاهد المأخوذ بجمال المشهد قد التقط أنفاسه، وبخبرة المُشاهَدَة يعرف أنَ الآتي لن تكون له قوة الفائت، أي يعرف أن مشهد الحب المعجون بالرغبة والألم والعنف انتهى تماماً بصعود ماريا على درجات السلم. هنا فقط يضرب ديفيد كرونبيرج ضربته الجمالية الرفيعة.

في الطابق الثاني بينما يجلس فيجو على الكرسي تخرج ماريا من الحمَّام بروب ينفتح على كامل عريها، وتنظر بغضب لزوجها، ثم تدخل غرفة أخرى. لا يتوقَّع أحد مهما كانت خبرته في المُشاهَدَة أن مشهد الحب له ذيل صغير. المُفارَقَة الفنية بامتياز أن عري ماريا أثناء مشهد الحب مع فيجو لم يكن نقياً صافياً كما كان بعد انتهاء مشهد الحب. إحدى المعضلات الكبرى التي تواجه مشاهد الحب في السينما والأدب هي العري. المخرج والرسَّام الإنجليزي بيتر جرين أوي رغم نضاله مع مشهد الحب، إلا أنه لا يتعدَّى كثيراً في أفلامه، طفل من ماكون، نساء 8,0، الكتاب المخدَّة، الطبَّاخ واللص وزوجته وعشيقها، خيال البرنوجرافيك، والبرنوجرافيك هو القاتل الخفي لكل أملٍ فني في مشهد الحب. إن معركة الفنان الحقيقي

ليستْ مع مشهد الحب، بل مع ما قبل مشهد الحب، ومع ما بعد مشهد الحب. إن مشهد الحب الكبير في السينما والأدب موجود فقط كي يتم تجاوزه، هو في حقيقته مشهد فارغ، لكنه فراغ لا ينفي العمق، فراغ يجعل الأشياء تدور من حوله، على محيطه إلى أن يبتلعها كثقب أسود.

نحو أدب قاصر

دامتْ المشكلة معي طوال سنوات، و لم تكن مشكلة من نوع يسهُل التحدُّث عنه، لكنها على العموم لم تجعل حياتي جحيماً أحمر، ودوامها سنوات ليس إلا التعبير السيء عن اختفائها المؤقت إلى حد التلاشي، وظهورها المُفاجيء والمؤقت أيضاً، عندما يتجدد مناخ مُناسب لها، ليس لي علم بتقلباته. حَاوَلتُ مُحَاوَلَةً أخيرة بعيداً عن أي اهتمام، ودون أدنى أمل في حل ناجع، بل وَجَدتُ تناقضاً طريفاً في أن تكون مُحَاوَلتي الأخيرة لا تتسم بصدق وجديَّة المُحَاوَلات السابقة عليها. كان تفسيري في لا مبالاتي أمام مُحَاوَلتي الأخيرة، هي أنها مُحَاوَلة تأتي في زمن يأسي، وبدافع من القصور الذاتي، أي أن مُحَاوَلتي قبل الأخيرة في حل المشكلة كانت بالفعل هي آخر مُحَاوَلَة حقيقية من جانبي، أمَّا ما أصفها الآن بأنها مُحَاوَلتي الأخيرة، فهي لا شيء على الإطلاق. تتعلق المشكلة بشروعي في بداية لها

من القوة ما يجعل الطريق إلى نهايتها تحصيلِ حاصل، أو أنها تلتهم المسافة بينها و بين نهايتها بمجرد الشروع فيها. أعرفُ أن بدايات أخرى ملقاة على قارعة الطريق مثل الحجارة، تنتظر من مَنْ يلتقطها، السير بها طريقاً.

أخلاق الفن

في الفيلموجرافيا الخاصة بالمخرج سيرجو ليوني يُنسب فيلم اسمي لا أحد إلى قائمة أعمال سيرجو ليوني، وفي الفيلموجرافيا الخاصة بالمخرج تونينو فاليري يُنسب نفس الفيلم اسمي لا أحد إلى قائمة أعمال تونينو فاليري. لكنني عندما أقرأ بشكل أكثر تفصيلاً في أدبيات تُمثِّل الأرشيف الموضوعي لفيلم اسمي لا أحد، أجدُ أن الفيلم يُنسب للمخرج سيرجو ليوني وللمخرج تونينو فاليري على حد سواء، مع توضيح صغير مُقتضب يحمل بشكل سطحي اضطراباً وارتباكاً، ويحمل بشكل عميق روحاً أرثوذوكسية لمحكمة تاريخ فنيَّة، أن الفيلم لا يُحْسَب للمخرج سيرجو ليوني، وبما أن الفيلم في نوعه، وهو الويسترن الاسباجيتي، علامة فارقة، من وجهة نظري، وهذا الحكم الجمالي لم تقره المحكمة، إذ بمجرد شُبْهَة تيترات الفيلم التي تقول بأن تونينو فاليري هو مخرج الفيلم، وسيرجو

ليوني مجرد مساعد في الفيلم وصاحب الفكرة، مع أن الفيلم يحمل بشكل صارخ بصمة سيرجو ليوني الأسلوبية، توقَّفتْ المحكمة على الفور عن إعطاء أية أحكام جمالية، وكأنه عقاب للمخرج الكبير الذي تجاوز أخلاقيات الفن التي لا سبيل لها سوى الرجعيَّة. إن أرثوذوكسية الفن الأخلاقية أدانتْ سيرجو ليوني قبل تونينو فاليري، طالما أن محكمة التاريخ الفني سبق لها وأسقطتْ بسهولة ويسر أفلام تونينو فاليري بالغة السوء التي تردَّت أحياناً إلى أفلام البورنوجرافيك.

ربما كان سيرجو ليوني المخرج والفنان الكبير يحمل للمخرج تونينو فاليري الساقط من غربال الفن، مشاعر شخصية تتعدّى حدود الفن السينمائي، ربما كان يحمل له ما يحمله جيمس وودز لصديقه روبرت دينيرو في فيلم سيرجو ليوني الأخير حدث مرة في أمريكا، صداقة يجري من تحتها نهر من الحب المثلي المُعذِّب المكتوم. أثناء تصوير فيلم اسمي لا أحد في بداية السبعينيات من القرن الماضي يطلب بطل الفيلم ترانس هيل توجيهاً إخراجياً من سيرجو ليوني، على الرغم من وجود تونينو فاليري كمخرج شرعي للفيلم، وكل مَنْ يعرف أخلاقيات الفن السينمائي يعرف أن طلب الممثل ترانس هيل يُعدَّ فضيحة مهنيَّة للمخرج تونينو فاليري. في بلاط المحكمة الأرثوذوكسية تتردد على ألسنة الصغار غير المتضلعين في صرامة الأحكام الرجعيَّة، مماحكات جمالية من نوع، الفضل يرجع لسيرجو ليوني في إخراج افتتاحية الفيلم، وفي مَشَاهد المعارك بين هنري فوندا وبين عصابة المئة والخمسين، تقطيع جسم الفيلم وتفضيل مَشَاهد على أخرى، بدلاً من شجاعة وجرأة الاعتراف بوحدة الفيلم الجمالية كما

هي موجودة بالفعل، من وجهة نظري، تشد قوالب فيلم اسمي لا أحد بعضها إلى البعض الآخر كالبنيان المرصوص، أو الصمت الأخلاقي أمام الفيلم كما فعل أرباب المحكمة الأرثوذوكسية.

كان فيلم اسمي لا أحد تتويجاً نهائياً لنوع أفلام الويسترن الاسباجيتي، كان قتلاً جمالياً للنوع كله، وكما قتلتْ رواية سيرفانتس دون كيخوته نوعاً من روايات الفروسية السابقة عليها، وبحجة السخرية منها أخرج لنا سرفانتس فارسه الجوَّال الحزين الطلعة دون كيخوته بكل كوميدياته الرفيعة، وعاش في ذاكرة المحكمة الأخلاقية، الجمالية هذه المرة بسبب نزاهة نسبة دون كيخوته إلى سيرفانتس أولاً وقبل أي شيء، بعد أن سحب دماء روايات الفروسية، ليتركها جثثاً هامدة.

كذلك فعل سيرجو ليوني عندما خلَّص أفلام الويسترن الاسباجيتي، باستثناء أفلامه هو، من السخافات الإخراجية والسيناريوهات الهزيلة، وأكسب بطلها الشهير ترانس هيل هالة لا تُنسى، ووقف أخيراً على قبرها. كان لأعمدة محكمة الفن أن تهتز كما تمنيتُ لو أنني في بحثي الجنوني ومسحي الكامل لأفلام تونينو فاليري السابقة على فيلم اسمي لا أحد واللاحقة عليه، وجدتُ له فيلماً واحداً يستحق المُشَاهَدة الكاملة إلى نهاية الفيلم، ولأنني أنتسبُ على مضض إلى ربوبية المحكمة الرجعيَّة، ومن إحدى بروتوكولاتها العريقة، معرفة أن هناك مُخْرِجاً سينمائياً ينكشف زيفه من الدقائق الخمس الأولى، وهناك آخر يصمد في زمن الفيلم عشر دقائق، وهناك مَنْ يصمد نصف ساعة، وهناك مَنْ يصمد إلى قبل نهاية الفيلم بقليل، وقليلين جداً يصمدون من بداية الفيلم إلى نهايته. مع تونينو

فاليري في أفلامه السابقة واللاحقة لفيلم اسمي لا أحد، كان لا يتعدَّى الدقائق الخمس الأولى، وهي كفيلة لإحساسي بالمرارة، ويأتي بعدها الحكم وخيبة الأمل.

فانتازيا

إنني هالك لا محالة لو بقيتُ هكذا بيأس ودون رغبة لفترات طويلة محجوزاً بدافع النجاة داخل أماكن مُغلقة. إنني شاهد عيان على تعرُّض ذاكرتي لضمور كبير. لاحظتُ هذا الضمور في الخروج النادر للحياة العامة. هناك بعض الأماكن التي أتردد عليها بشكل غير دوري، عندما أشعر بخطورة الحجز. بعض الوجوه أعرفها، لكنني لا أرى فعلياً وجه مَنْ أحدثه، أو بمعنى آخر يفقد الوجه أمامي إشارات عمره، وفي الغالب يكون تقديري للوجه غير مناسب لعمره، هذا إذا تعرَّفتُ عليه من الأساس.

التقديرات تكون من ناحيتي في اتجاه واحد، وهو تقليل عمر الوجه، تماماً كما يحدث لي عند النظر في المرآة، وليس تقليل عمر الوجه له علاقة بخفة مرور الزمن، أو أن نزعة التفاؤل لدي تقول: ما زال هناك الكثير، بل الدهشة الكاملة من أن هذا الوجه قطع زمناً ثقيلاً وما زال هناك. في العادة

تكون ردود أفعالي مُبَالَغاً فيها، ففي مكان مفتوح لا يفكِّر أحد في رد الفعل المُتوقَّع منه عندما يلقي آخر عليه سلاماً بينما أكون أنا بحمولة ثلاثة أشهر من الحجز الوحشي عندما أرد سلاماً فكَّرتُ في احتمالاته مراراً وتكراراً. كيف أضع أمام مَنْ يُلقي السلام عليّ حمولة الشهور الثلاثة المُضنية، هذا إذا كان مُهتماً لمعرفة سبب الكلمة النابية التي واجهتُ بها سلامه، وأيضاً إذا كانت له القدرة على فهم شروحاتي المُطوَّلة التي قد تبدأ بقرد كافكا الأكاديمي عندما لم يكن تخلَّص بعد من طباع القرود لديه، فكان دون سبب واضح ينزع أمام مَنْ يحدِّثه بنطلونه ليظهر له مكان الرصاصة التي اخترقت فخذه في زمن أسره، وقد لا تنتهي بأن قرد كافكا كان له الحرية في إخفاء موضع إصابته حتى لو طلب منه على سبيل المثال واحد من منظمة حقوق الحدود الخيالية بين الإنسان والحيوان، رؤية الإصابة لإثبات حالة التعذيب التي تعرَّض لها بيتر الأحمر، وهو الاسم الذي أعطاه كافكا لقرده الشهير في قصة تقرير إلى الأكاديمية. عبرتُ مع بيتر الأحمر الحدود الخيالية بين الإنسان والحيوان، عبرنا مجازاً فوقه قنطرة بعرض الجنَّة، وعندما التقينا بعد سنوات أمام نفس المجاز الذي جئنا منه كان قد ضاق بصورة لا تسمح لنا بالعودة ثانية.

أخذ بيتر الأحمر في الدوران حول نفسه، ودفع نفسه بعنف في كوة المجاز دون فائدة بينما كانت ذراعي اليمنى، التي طالتْ رداً على الأسر الماضي لصديقي بيتر الأحمر، لها طول عرض قنطرة المجاز. أدخلتُ ذراعي في كوة المجاز، واستندتُ بذقني على حاجز القنطرة، وقفز بيتر

الأحمر على عرض قنطرة المجاز يقرأ في تعبير وجهي رحلة ذراعي، وهي تقطع طول عرض قنطرة المجاز.

رأيتُ فيما يرى النائم أنني بين أشجار عملاقة. كانت الأشجار تطعن السماء طعنات نجلاء. كانت تصنع في الأعلى مظلة تنفذ منها مخروطات ضوء مائلة مليئة بالغبار. كانت بجذوع سميكة. كنتُ فيما يبدو في قلب موقع تصوير فيلم فيرتيجو لألفريد هيتشكوك. أحد المساعدين يراجع مع كيم نوفاك حوار المشهد. أمام مقطع عرضي لجذع شجرة ميتة يدور الحوار حول عمر الشجرة المُتجاوز ألف عام. حفريات شجرة. طبقات في بطن الشجرة عليها إشارات لأحداث كبيرة، ومع هذا هناك فرصة لأن يجد إنسان نكرة مكاناً له في بطن الشجرة.

تشير كيم نوفاك قرب محيط الشجرة، وهي وتقول لجيمس ستيوارت: هنا وُلدت. لم أجد لي مكانا في جذع الشجرة، لم أكن قد وُلدت بعد، ليس اضطهاداً من الشجرة، على الأقل وجدتُ مكاناً لأبي وعائلتي. بعد المشهد، ولتقدير محيط شجرة عملاقة اقترب عمرها من ألفي سنة، احتضنتُ أنا وهيتشكوك وكيم نوفاك وجيمس ستيوارت ومدير التصوير واثنين من المساعدين، جذعها الهائل، والتصقتْ الصدور والخدود بلحائها القاسي، واشتبكتْ أصابع الأيادي المفرودة في احتواء طفولي لمحيط زمن لا نقدر عليه. كانت أصابع يدي اليمنى تشتبك مع أصابع يد كيم نوفاك اليسرى. وكانت أصابع يدي اليسرى تشتبك مع أصابع يد ألفريد هيتشكوك اليمنى. عوينا جميعاً عواء ذئب واحد.

الحكم بالموت

لم أكن بطبيعتي رجل خطابات أو مواعظ أو أحكام، ومع هذا سيطر على عقلي في الآونة الأخيرة، وسواس قهري مفاده أن خطاباً لا أعرف عنه سوى جملة ختامه، كنتُ سألقيه على جماعة من البشر في المستقبل القريب. كانت جملة الختام التي تتردد أصداؤها وتؤرق أيامي في الصباح والمساء، تقول: في النهاية.. أعرفُ أن نهاية خطابي سيحتوي على قولي: في النهاية.. لكنني لا أعرف موضوع خطابي، مع أنني أعرف أن ما سيأتي بعد جملة الختام، هو حكم تطرقتُ إليه أثناء الخطاب، إذن في النهاية الحكم هو نهاية الخطاب الحقيقية، ولن يكون قولي: في النهاية.. سوى تهيأة الأجواء للحكم القادم الذي لم يكن حكماً أثناء الخطاب، بل كان مجرد كلمات لا توحي بعودتها في ثوب أخلاقي، على اعتبار أن كل حكم هو أخلاقي بطبيعته. كان واضحاً لي منذ البداية أن الحكم الأخلاقي

يتعلق بجماعة من البشر، وهي بالطبع ليستْ الجماعة التي تستمع لي، والتي تتحرق شوقاً لخروج الحكم من فمي. يبدو أن جماعة البشر الأولى ستأخذ حكمي منطوقاً إلى جماعة البشر الثانية، مع أنني أعرفُ في النهاية أن جماعة البشر الثانية ليستْ مُلزمة بأخذ حكمي مأخذ التنفيذ، إلا أن جماعة البشر الأولى تضع كل آمالها على مكانتي لدى جماعة البشر الثانية التي استمعتْ لي كثيراً في الماضي البعيد، عندما كنتُ غير قادر على إصدار الأحكام أو تتبع النهايات، وعندما كنتُ أيضاً لا أملك سوى بدايات فقط، وهذا ما جعل جماعة البشر الثانية تعتقد سابقاً أنني لستُ رجل خطابات أو مواعظ أو أحكام، وعلى هذا ترى جماعة البشر الأولى أن إمكانية رضوخ جماعة البشر الثانية لحكمي الأخلاقي، أكبر دليل على أنني منذ البداية إلى النهاية لم أكن سوى رجل خطابات ومواعظ وأحكام.

كان ضغط موضوع الخطاب كبيراً على عقلي، لدرجة أنني حلمتُ بأن واحداً من جماعة البشر الأولى كان يجلس في مقهى مع واحد من جماعة البشر الثانية. قال الأول: ليس هاماً أن كلمات خطابه تحوَّلتْ فجأة في النهاية إلى حكم أخلاقي، لكنَّ المهم هو مدى معرفته بأن كلمات أطلقها على عواهنها أثناء خطابه، واسمح لي أن أضيف دون مُبَالَغَة، هي كلمات بريئة ساذجة، ستتحول برغبته المُسبقة وتحت ترويضه إلى وحش كاسر في نهاية خطابه. أجاب الثاني قائلاً: كان في الماضي سلاح حديثه الوحيد هو المُفاجَأة، لكنه عندما أقلع عن عنصر المُفاجَأة ارتدتْ عنه جماعتنا بهدوء، ودون ملاحظته تقريباً. قال الأول سريعاً وكأنه يريد أن يمسك شيئاً ما في

إجابة الثاني: إذن على الرغم من ارتداد جماعتكم عنه إلا أن خوفكم على جرح مشاعره جعل انسحابكم هادئاً، هذا ما كنتُ أريد أن أتحدث عنه منذ البداية. ضحك الرجل الثاني قائلاً باستخفاف من لمعة النصر في عين الرجل الأول: أنا أعذرك على عدم فهمك العميق، فأنت في النهاية حديث العهد بتلك بالخطابات، فهو لم يكن مهتماً في الأساس أن نكون من ضمن حاشيته أم لا، بل إن خطاباته التي تراها جماعتكم ملغومةً دائماً بأحكام ومواعظ ما هي إلا حُطام كلمات قيلت كيفما اتفق بين مجموعة من الأصدقاء. طلب الرجل الأول الحساب من جرسون المقهى. كانت ملامحه جادة، وهو يشعل سيجارة بعد أن قصف فلترها بطرف إبهامه، وسحب من بين شفتيه على أثر شَدَّة النفس الأول، فتيلة تبغ. كان الرجل الثاني يفترض أن جلستهما على المقهى انتهتْ فجأة كما كانت تنتهي خطابات الآخر فجأة، فتشعر جماعة الرجل الثاني بالإثارة والخنوع الأنثوي.

عرض الرجل الأول بحسم يُصعب رفضه من قِبَل الرجل الثاني، تمشيةً على الطريق الهادئ غير المُباشر لمحل قطع غيار سيارات. أثناء المشي كان الرجل الأول صامتاً مُتقدماً قليلاً في خطواته على خطوات الرجل الثاني الذي بدا مُداهناً يلتمس الحديث من الرجل الأول. كان الطريق خالياً بعد منتصف الليل. خطر السؤال على عقل الرجل الثاني، إذا كان محل قطع غيار السيارات ما زال فاتحاً بابه إلى هذه الساعة المُتأخرة؟ مالا قليلاً بجوار الرصيف أثناء مرور عربة قمامة شاهقة. وعند النقطة الأكثر وحشة من الطريق أخرج الرجل الأول من جيبه مطواة قرن غزال، وسمع الرجل

الثاني تكتكة قيام شفرتها. غَيَّب الرجل الأول السلاح الأبيض في جنب الرجل الثاني، وجرَّه أفقياً بعرض بطنه، فطرش الرجل الثاني معدته إلى الخارج.

ربيب اللعنة

في الليل، وبينما كنتُ فناناً كئيباً ألتهمُ بطرف ما صنعته بالطرف الآخر، مُشرِّعاً ضد إبداعي، لأنني أُبدع ضد شريعتي، كنتُ أيضاً مع الصورة التي رسمها بالكلمات فرانز كافكا على لسان قرده بيتر الأحمر في قصة تقرير إلى الأكاديمية. إن رياحاً أو نسائم من الماضي البعيد، تهبُّ قوية أو ضعيفة على كعوب البشر، وتلعب هناك في دوَّامات هوائية رقيقة، دغدغة بيولوجية تحمل معها ذكريات مبتورة غامضة عن أصول مزعجة. هبَّتْ النسائم في البداية حول كعبيّ بيتر الأحمر، وهو الآن يشرح لأعضاء الأكاديمية، أن كل إنسان مُعرَّض لتلك النسائم، أخيل العظيم مثل القرد بيتر الأحمر. لا يتعلق كثيراً أدب فرانز كافكا الحيواني بالحكاية الدارونية المعروفة، إنما يتعلق أكثر بالنداء الصامت المُتبَادَل بين مملكة الإنسان ومملكة الحيوان، وهو نداء لا يُثبت شيئاً، ولا يرفع نوعاً على نوعٍ آخر، وإن كان

للنداء في النهاية أن يُثبت شيئاً، فليس سوى الألم، وإن كان له أن يرفع ما يستعصي على الأنواع جميعاً، فليس سوى الزمن.

رمية من غير رام

حدث ويحدث أنني قطعتُ، وما زلتُ أقطع، في التسلية أشواطاً بعيدة، بإخلاص واصفرار وذهول، كما لو كنتُ قي معركة مُباشِرة مع الوقت، ليس لأنه ثمين ولا يُعوَّض، بل فقط لمجرد وجوده، وإحساسي الطاغي بثقله، إنها معركة تستهدف قتله، وعلى الرغم من أن المعارك تسمح بجميع الأسلحة، الشرعي منها وغير الشرعي، إلا أن حالتي تبقى فيها التسلية دون تنوِّع، دون انحراف، تسلية تقليدية عادية يمنعني الحياء عن ذكر فصولها الرتيبة، وإذا كان هناك فخر ما، فليس سوى الثبات المُتَخشِّب الهش المعرَّض لانكسار مُهين دون أسباب واضحة، أمام الأيام والساعات والدقائق، ومع أنه يُحْسَب في النهاية ثباتاً، إلا أنه لا يستدعي الفخر، كما أن العمل في مجال الأدب لا يستدعي الفخر. قلتها أخيراً: أعمل في مجال الأدب. وكانت الأسباب التي جعلتْ أبناء مهنتي يرضون

عن مهنتهم وعن أنفسهم، هي نفسها الأسباب التي جعلتني في نفور من مهنتي أولاً ومن نفسي ثانياً ومنهم ثالثاً، وعلى هذا تركتُ لهم جيفة الأعمال الروائية المُطابِقة للمواصفات، وحفلات التوقيع، واصطياد ما هو اجتماعي أو سياسي أو تاريخي، ونجاحات البيست سيللر، وبؤس توجههم لكتلة دهماء لها اليد الطولى في تشكيل الذوق الفني، وفي وضع الكاتب على خازوق الشهرة.

إذا كانت الكتابة لديهم تستدعي الاستراتيجيات، فقد جعلتها لدي تستدعي حروب العصابات، لا للأعمال المُتوازنة التي تتجاوز المئتي صفحة، لا للبطاقات الدرامية الخاصة بالشخصيات، لا للبحوث التاريخية، والتأريخات المكانية، فقط حروب الحرف والجملة والكلمة والأسلوب، حروب عدم الاكتمال والنقصان، نحو أدب قاصر، أدب الفقرات والشذرات، وليستْ هذه استراتيجية مُضادة، بل إنني بريء منها بعد قولها، مُتنصِّل من الدفاع عنها، هي حجر يحلو لي رميه بوتري نِبْلة من عروق جلد الجلوكوز الطبي الملوَّث برائحة الموت وراء مستشفى المستعصية في سبعينيات القرن الماضي، نِبْلة خراطيم، طول الوترين عشرة سنتيمترات، وهي تشتد عند التصويب بطول ذراع، تشتد من سبعينيات طفولتي في القرن الماضي إلى الآن، رمية على نوافذ الأدب المُضاءة في بهمة الليل، نوافذ الأدب الكبير، الأدب الصالح، أدب المنتخبات المُختَصَرة لطلبة المرحلة الثانوية، شكسبير، نجيب محفوظ، عائلة برونتي، والحجر أعمى، ونظرة أصحاب النوافذ، مين إللي حدف الطوبة، ديلي في أسناني على قارعة الطريق، على طول الطريق، حافي القدمين، حافي القدمين في حقل

أحلام. عند نقطة مرور، تحقيق، إنت إللي حدفت الطوبة، ربما هي رمية من غير رام. قلت: اتركوا لي الجيفة، شرط أن تتركوها جميعاً، فأنا لدي شهية ضبع مُشرَّد لا يحب الشَرَاكة، واحملوا نيابة عني صليب الأفانجارد والإندبندت.

تحريات مزعجة

قرأتُ مادة صحفية تفيد بأن الروائي الياباني المُفضَّل لدي، ياسوناري كاواباتا بعث قرب منتصف القرن الماضي، رسالة إلى الروائي الشاب حينئذ، يوكيو ميشيما، يسأل فيها عن المترجم الأمريكي الذي يقوم بترجمة اعترافات قناع ليوكيو ميشيما، لأنه مطلوب من ياسوناري كاواباتا، وهو في ذلك الوقت يكبر يوكيو ميشيما بستة وعشرين عاماً، ترشيح بعض القصص اليابانية لترجمات غربية. كان طلب كاواباتا مؤلماً لي من وجوه عدة، أولاً لأن أعماله العظيمة، بلد الثلوج، ضجيج الجبل، سرب طيور بيضاء، البحيرة، تنفي عن الرجل تعرضه لكل صغائر مهنة الأدب. يعرف جميع المهنيين أن طلب بالتعرُّف على المترجم الأمريكي هو أحط طلب ممكن لكاتب أن يطلبه من كاتب آخر، فالأمر يتعلق في النهاية بفتح طريق إلى إمكانية ترجمة لعمل من أعمال كاواباتا. ثانياً، لأن الروائي الكبير قال

في طلبه حجَّة واهية حتى يمرر على الروائي الصغير غيرةً أو حسداً، مع إن أعمال يوكيو ميشيما مُقارنةً بأعمال ياسوناري كاواباتا، لا شيء على الإطلاق، وكنتُ قد قرأتُ أعمال الأول أو الشهير منها في زمن مراهقتي، وهي الآن جثث هامدة. كنتُ أعرف أن حياة الكاتب الشخصية مليئة بما هو نفعي إلى حد الاشمئزاز، لكنني مع كاتب ما زلتُ أقرأه مراراً وتكراراً، كنتُ أتمنى له حياة شخصية مثالية، مثل ما ينتجه من أدب، كنتُ أتمنى هذا، لكنني في نفس الوقت لا أستطيع إنكار خساسة كاتب أحبه، وهناك شبه سعادة خفية في النيل من أخلاقيات الكاتب على وجه العموم، وكلما كانت أعماله عظيمة كان النيل من أخلاقياته مثيراً. ثالثاً، لأنني في حياتي الأدبية المُتواضعة سمعتُ طلب ياسوناري كاواباتا من أبناء المهنة، وهو طلب في العادة مكشوف، ولا يلاقي استجابة في العرف المهني، إلا إذا كان مُغتَصَبَاً، أو خاضعاً لتبادل مصلحة.

إن النقص الأخلاقي بأنواعه في حياة الكاتب مقبول ومُدلل من قِبَل الساهرين على أدبيات السير الذاتية، بل يبدو جذَّاباً، ومادة تسجيلية ودرامية تتحول تحت خفة اليد إلى كمال من نوع سحري، لكن يبقى نوع واحد من أنواع النقص الأخلاقي لدى الكاتب أو الفنان محظوراً، وهو تقدير الكاتب أو الفنان لعمله الإبداعي، وهذا التقدير يشمل سعي الكاتب أمام عمله، هذا السعي لا يقبل خفة اليد، يظل قبيحاً مُنفراً يستعصي على تحويله من نقص أخلاقي إلى السقوط الوجودي الذي تنعم به فروع النقص الأخرى. في رسالة أخرى يطلب ياسوناري كاواباتا من يوكيو ميشيما ترشيح اسمه لجائزة نوبل. وكان هذا الطلب الخسيس قبل

خمس سنوات من حصول ياسوناري كاواباتا بالفعل على جائزة نوبل في 1986، وكان يستحق الغمزة واللمزة من يوكيو ميشيما عندما قال له بأنه يخجل وهو الروائي الصغير من رسالة ترشيح يكتبها لتزكية معلمه الكبير، لكنه على العموم سيكتبها، وإذا ساعدتك قليلاً، أكون سعيداً، وإذا كان لديك طلب آخر، فأرجو ألا تتردد. على مدى عشرين سنة، ومنذ أن وقعتُ في هوى أعمال ياسوناري كاواباتا، لم أتخيل مرة تقدير كاواباتا نفسه لأعماله، وكأنّ تلك الأعمال خرجتْ للنور ليس تحت طلب مُلح من الفنان أو تحت لا مبالاة مُفرطة، أو تحت اعتدال ما، بل هي خرجتْ لأنها يجب أن تخرج. منذ طلب الرخيص قلتْ الرسائل بين ياسوناري كاواباتا وبين يوكيو ميشيما، وبعد حصول الأول على جائزة نوبل، لا توجد من الثاني رسالة تهنئة، مع أن الرسائل بينهما كانت تتوقف على المجاملات الرسمية وتبادل الهدايا في المناسبات.

في مقام مانير

في ديسمبر 1934 نشر جوديث راند شو نصاً هاماً عن كافكا، كتبه والتر بنيامين، ولنا أن نقرأ منه هذه الكلمات الكاشفة: هناك طريقتان مغلوطتان لفهم أعمال كافكا، الأولى أن نفسرها على أنها أعمال عادية وطبيعية، والثانية أن نفسرها على أنها خارقة للعادة. في 1974 عندما خصص جيل دولوز وفليكس غاتاري كتاباً عن أعمال كافكا، أخذا في اعتبارهما الابتعاد بقدر الإمكان عن الطريقتين المغلوطتين، وأيضاً عدم التعامل مع أدب كافكا على أنه علامة في التحليل النفسي، عقدة أوديب لديه، أو حكاية مدى اتصاله بأبيه وأمه، أو محاولة تقييده بالنظريات اللاهوتية والتفكير الغيبي. وتحت عنوان المحتوى والتفسير يقول دولوز وغاتاري: كيف يمكننا الدخول إلى أعمال كافكا؟ هذ العمل بمقام حفر جذع فى الأرض. القلعة متعددة المداخل، وهناك أماكن غير معروفة جيدا

في الفندق الغربي فى رواية أمريكا. عدد لا يحصى من الأبواب الرئيسية، والأبواب الجانبية، عدد لا يحصى من حُرَّاس المراقبة، حتى أن هناك مداخل ومخارج بلا أبواب. من المحتمل أن قصة الجحر بمدخل واحد، وأقصى ما يستطيع أن يحلم به حيوان هو مدخل ثان، يُستخدَم في المراقبة فقط، إلا أن هذا الفخ صنعه الحيوان وكافكا نفسه خداعاً للعدو. إذن نستطيع مع كافكا الدخول من أي نقطة نريدها، فلا أهمية ولا أفضلية لنقطةٍ عن أخرى، حتى لو كانت تبدو انها تؤدى إلى طريق مسدود، أو ممر ضيق، أو أنبوبة شبيهة بأنابيب الصرف الصحي، لكن سيشغلنا دائماً الربط بين المدخل الذى دخلنا منه، والنقطة التي انتهينا إليها، مفترق الطرق والمعارض التى سنمر عليها، جذور الساق على الخريطة، وكيف ستتغير الخريطة اذا دخلنا من نقطة أخرى.

إن المبدأ الوحيد لتعدد المداخل هو إعاقة العدو من الدخول. سنبدأ بشكل مبسط من الحانة في قاعة الاستقبال الموجودة في القلعة، عندما اكتشف ك بورتريه مدير القلعة رأسه المنخفض، وذقنه الغارقة في صدره، هذان العنصران الصورة البورتريه، والرأس المنخفض، موجودان بشكل مستمر عند كافكا، برغم تفاوت منزلة كل منهما في أحكامه الذاتية عليهما. مثل الصورة الفوتوغرافية في أمريكا، الأم ذات رأس منخفض، والأب يرتدى زي العتَّال، بورتريه السيدة المرتدية الفراء في المسخ، وفي المحاكمة تنتشر الصور والبورتريهات في بيت المحامي واستديو الفنان تيتورلي. عنصر الرأس المنحني قل ظهوره في الرسائل واليوميات والقصص. المقدمة التي اخترناها ليست مجرد وعود بالتواصل مع

أشياء نأمل أن نظهرها في هذا العمل، بل هي في حد ذاتها صيغة ربط بين شكلين مستقلين نسبياً، شكل المحتوى، الرأس المنحني، وشكل التعبير، البورتريه الصورة، اللذين يتوحدان معاً في مقدمة القلعة. نحن لا نفسرهما، ولكن علينا أن نقول ببساطة: إن اتحادهما يسبب عائقاً وظيفياً مُحافظاً، الاتحاد الغير قابل للمس، المحظور، الاستمتاع بالصورة الغير مؤطرَة يأتي من مشاهدتها فقط، وتبقى الثغرة في تفسير دولوز وغاتاري، هي حالة سامسا في المسخ عندما صعد على صورة السيدة المرتدية الفراء مُحطماً تابوهات اللمس، إلا إذا مُنِحَ دولوز وغاتاري الحياة مرة ثانية، واعترضا بكون سامسا لم يُحطم تابوه اللمس المحظور إلا وهو فقط في حالة مسخه، مع أننا لا نعرفه في قصة كافكا إلا ممسوخاً، لكن من الصعب تخيل سامسا فيما وراء النص، أي قبل مسخه، وهو يُفضِّل النظر إلى صورة السيدة المرتدية الفراء على الحائط، على الاقتراب منها ولمسها. يُكمل دولوز وغاتاري قولهما: الرغبة في سد السقف أو السطح، الرغبة في الخضوع، اللذة الوحيدة من ورائها هي الخضوع ذاته، وأيضاً الرغبة في فرض الخضوع، الإذعان، الرغبة في الحكم والأدانة كما في قصة الحكم، مشهد الأب الذي يجبر ابنه على الركوع قبل أن يحني هو رأسه. عند هذا الحد يبدو تفسير دولوز وغاتاري لأعمال كافكا معقولاً، وإن كانت وضعية الصورة البورتريه عندما تأخذها شخصيات في مسار العمل، كما يذكران في قصة الحكم، أو كما ينظر ك من ثقب الباب في القلعة على واحد من أهم شخصيات القلعة، وهو كلم، فيجده أمام منضدة في وضعية الصورة البورتريه، تضعف قليلاً من التفسير، ويزداد الضعف كلما توغلنا

مع دولوز وغاتاري، لا سيما عندما تصبح مقولة الرأس المنحني والبورتريه مفتاحاً أساسياً لفهم كافكا، وعندما تصبح أيضاً مفتاحاً أساسياً لبوابة علم نفس أدبي، وبالطبع هذا تأثير مرحلة السبعينيات من القرن الماضي، عندما كان أنف التحليل النفسي يشمشم بحساسية في ثياب الأدب، وبالطبع أيضاً تأثير غاتاري المحلل النفسي على صديقه دولوز، أي لنا أن ننسب آلياً كل ما هو ضعيف في قراءة كافكا إلى غاتاري، وكل ما هو قوي في قراء كافكا إلى دولوز. من ذاكرة الطفولة الأوديبية، الذاكرة هي بورتريه عائلي أو صورة نزهة لرجال برؤوس منحنية ونساء يرتدين عقود دائرية حول أعناقهن.

الذاكرة تعوق الرغبة، تجعلها مجرد نسخة كربونية منها، تقسمها ضمن طبقات، تقطعها من كل ارتباط، ولكن ماذا يمكننا أن نأمل فيه بعد ذلك؟ إنه طريق مسدود، ومع ذلك ندرك أنه جيد، وبرغم كونه طريق مسدود إلا أنه يشكل جزءاً من الساق الجذري. الرأس المستقيمة والرأس المصطدمة بالسقف أو السطح، تبدو إجابة على فكرة الرأس المنحني. نجدها في كل مكان في القلعة. بورتريه العتَّال يماثل استعادة ذكريات برج الكنيسة في مسقط رأسه، برج الكنيسة يتجه إلى أعلى بشكل مستقيم، حتى برج القلعة مثل آلة الرغبة، كلاهما يثير الكآبة. الرجل المختل الذي تخيله ك معتزلاً داخل البرج، وهو يخرم السقف ليظهر فجأة أمام العالم، حتى الآن أليست صورة برج كنيسة البلدة الصغيرة لا تزال في الذاكرة؟ في الحقيقة إنه ليس فعل الذاكرة، ولكنها إحباطات أثناء مرحلة الطفولة، وليستْ ذاكرة الطفولة، وهي تثير الغرائز بدلاً من كبحها، تحل محلها

بمرور الوقت، تنشر صلاتها وتربطها بانفعالات أخرى، مثل عقبة برج الكنيسة الذي يرتبط بمشهدين آخرين، مشهد المعلم والأطفال يتكلمون كلاماً مبهماً، ومشهد العائلة الذى فيه اثنان من البالغين يلعبون في حوض الاستحمام، ويرشَّان ك على وجهه برذاذ الماء. ولكن ليس هذا مهماً بينما المهم هو الموسيقى الخفيفة أو بمعنى أدق الصوت النقي الانفعالي المنبعث من برج الكنيسة «هناك رنين ناقوس يهتز بهجةً، ناقوس جعل القلب على الأقل للحظة ينتفض، وكأنما انتفض القلب لأنه يهدده، ذلك أن هذا الرنين البهيج كان في الوقت نفسه رنيناً مؤلماً، يهدده بتحقيق ما كان يتوق إليه في غير اطمئنان، ثم سكت هذا الناقوس الكبير بعد قليل، وحل محله ناقوس صغير ضعيف رتيب» إنه لمن الجدير بالملاحظة تسرب الصوت في أعمال كافكا وربطه بالميزانسين لرفع أو استقامة الرأس، جوزفين تصوب رأسها نحو الفأرة، الكلاب الصغيرة الموسيقية، كل شيء أشبه بحركات الموسيقى، مثل حركة الكلاب لأعلى وجلوسهم فوق بعضهم البعض، نموذج السيميترية الذي حدث من خلال كلب واحد يجلس، ويضع قدميه الأماميتين فوق ظهر الآخر، والبقية تحذو حذوه، كانوا يسيرون على الأرجل الخلفية.

كعوب السرد العالية

في صباح يوم ماطر من أغنية امرأة طبيعية لكارول كينج الجالسة حافية القدمين مع قطة ربيلة بجوار نافذة على ظهر سي دي، تخيَّلتُ أن تأكيداً من نوع الجبل عال والنهر عميق عند ملوك البلوز، بيلي هولیداي، إريتا فرانكلين، نينا سايمون، ليس تأكيداً، بل قسماً بالجبال العالية والأنهار العميقة، أو بينما تكون بيلي هولیداي في قصة حب، يكون الجبل عالياً والنهر عميقاً، أو تشهد الجبال العالية والأنهار العميقة على قصة حب لإريتا فرانكلين. بينما يكون الجبل عالياً والنهر عميقاً، يحدث كذا وكذا، وبينما تكون الروح في الظلام يصرخ راي تشارلز على إريتا فرانكلين كي تشعر بها، وترى إيلا فيتزجيرالد بزواية منحرفة ضوء المطر اللامع بفعل الشمس المكتومة في جزء كبير منها تحت سُحبٍ قاتمة، وتؤكد نينا سايمون بصوت جنائزي حزين بعد نفي يطال حياتها وحياة مَنْ تحبه، بأنها

تشعر الآن بتحسن كبير. الارتفاع القانوني الدولي المُعترف به والمسجل في حوليات الدول، لكي يكون الجبل جبلاً، يجب أن لا يقل ارتفاعه عن كذا، وإلا أصبح تلَّة.

العار يلحق بلداً لا تملك سوى التلال. مسَّاحون وخرائطيون دوليون يجوبون كوكب الأرض، يحققون ويؤكدون أن الجبال ما زالت جبالاً، وأن التلال ما زالت ترفل في عارها الشخصي، بإعجاب يؤكدون أن الجبال جبال، وبشفقة يؤكدون أن التلال تلال. في استعارة بارعة لفيلم إنجليزي يضع صاحب البار، وهو واحد من أبطال بلد التلال يديه من الخلف على صدر خادمة البار المعنيَّة بتضليل المسَّاح وتأجيل قياسه الدقيق، لحين التصرُّف في عار التلَّة، ويقول لها عن أهمية أن تملك بلده جبلاً، وهو يهز تلتيّ صدرها: الجبال هي الملابس الداخلية التي تقام عليها أناقة الدول. البلد كلها، برجالها ونسائها وأطفالها تنفض عن نفسها عار التلال. التراب بقيمة الذهب، يصعدون به إلى أنف التلَّة، ويحسبون الأمتار القليلة التي تصل بهم فجأةً إلى أنف الجبل، بقدرة قادر يصعدون إلى تلَّة، وينزلون من جبل. وقفتُ في الساعة الثالثة صباحاً على أنف جبل مرصد حلوان بعد أن عاينت في تليسكوبه البالغ قطر عدسته الأساسية ثلاثة أمتار ونصف المتر، وهو ما يجعله أكبر أربع مرات من تليسكوبات الفضاء السابقة التي تعمل بالأشعة تحت الحمراء، وأكبر مرة ونصف المرة من تليسكوب الفضاء هابل، مجرة أندروميدا، وهي أقرب المجرات إلينا، وتبعد أكثر من اثنين مليار سنة ضوئية، العدد في الليمون، ومع هذا هو عدد حقيقي، وهي مرشَّحة لصدام كارثي كبير مع مجرتنا درب التبانة،

وكي لا يكون اللقاء غريباً في المستقبل البعيد عاينتُ بالعين المجردة هذه المرة، وجهاً بلا ملامح، وجهاً صغيراً بعمر زهرة، هَرِمَاً بعمر النجوم. نزلتُ من أنف جبل مرصد حلوان.

كان الطريق إلى بيتي مقطوعاً، ومنحدراً إلى أسفل. توقفتُ عند نصبة الشاي الصغيرة المبعبكة التي تشبه شامة بارزة مُعلَّقة على رقبة الطريق المنحدر، والتي لم يصلها قانون إزالة من خبراء تجميل الطرق المُكرَّشين على مكاتبهم في المجلس المحلي. على قوالح الذرة الجافة رديئة الاشتعال، وفي كوز علبة السلمون المبروم على حافته بفكّي زرَّادية، السلك النحاسي الغليظ المُستخدم في كابلات الفولت العالي، شربتُ شاياً ثقيلاً في كوب صغير من الزجاج الأخضر الرخيص، وكان الكوب بهفوة هواء محبوسة في مادته، فقَّاعة هواء مخنوقة قرب حافته إلى الأبد. تذكَّرتُ هفوة أخرى، لكنها ليستْ من هواء، ولا أتذكَّر اسمها الآن، هل كانت صديقة لوالدتي، جارة في الدور العلوي، أم ممرضة في مستشفى حلوان العام. كنتُ صغيراً، وكانت حبسة الدم في مادة عينها البيضاء على حدود النينِّ الأخضر المتراقص يميناً ويساراً ما زالت تؤرق مُخيلتي، وفي كل مرة كنتُ أراها أتوهَّم أن النينِّ غير المستقر سيبتلع في حركته الطائشة، حبسة الشعيرات الدموية الرقيقة الواقفة على حدود محيطه، وبعد أن يستقر النينِّ تبدو حبسة الدم الحمراء المخنوقة واضحة قاسية في المادة البيضاء. في حلم مزعج حاولتُ تخليص المرأة من حبسة الدم، حاولتُ فصلها عن التهديد المستمر للنينِّ الأخضر، وكلما حاولتُ أكثر زاغت المقلة بين توسلاتها بأن لا فائدة من المُحَاوَلَة، وفي ذروة الحلم تنفجر المقلة بين أصابعي.

قطن السماء الدامي

كان رنين التليفون واضحاً في أذنيه على الرغم من صوت مياه الدوش المنسابة على رأسه مصحوبةً بفحيح خفيف لشبكة المواسير في حوارها اللطيف القائم مع سخَّان الغاز على استجابات من الشد والجذب المُدهشة الناعمة بين دفق المياه وتأجج عيون السخَّان بنار صافية زرقاء. شعر بالسرور والرضى عن انتظامه في تغيير جِلْدة السخَّان وتشحيمه كل ستة أشهر. أسرع في وضع فوطة على رأسه، وهو لا يعرف إذا كان رنين التليفون في بدايته أم في نهايته، وإذا كان مُقدراً له الوصول عبر الطرقة الطويلة الفاصلة بين الحمَّام وصالة الشقة حيث يقبع التليفون في ركن منها. كان على العموم من الضعفاء أمام رنين التليفون، أي أنه يصعب عليه سماع رنين التليفون دون رد منه، أو على الأقل دون الذهاب إلى التليفون ومعرفة، إذا أمكن هذا، هوية صاحب الاتصال، لكنّ هوسه

القديم المُتمثِّل في وضع التليفون في غرفة عمله أو بجوار سريره، ذهبا إلى غير رجعة، بسبب تقدمه في العمر، وتقلص تلقيه تليفونات من أصدقاء أو أهل أو غرباء، إلى جانب خفوت لذة الحديث التي انزاحتْ شيئاً فشيئاً إلى عمله، وعمله للمفارقة هو حديث مع الآخرين، لكنه حديث صامت مُتخيَّل، يحدث على الأوراق فقط، وإذا كانت لذة الحديث مع آخر من لحم ودم، تُمثِّل له في الماضي حياةً واقعية، فإن لذة الحديث على الأوراق تُمثِّل له الآن نفس اللذة، مع فارق بسيط، هو الفرق بين أن ترى السماء الحقيقية، وتضيع أمام اتساعها ومداها، وبين أن تراها في التليفزيون، محدودة بحدود الكادر، مكتومة بين الجدران الأربعة، ومع هذا هو من الوقاحة وبرود الدم حتى يكتب عن خبرات سابقة بسماء حقيقية، لكنها خبرات ضامرة، تصرخ بفقر التجربة. لا بد أن غروب الروح يوافق قطن السماء الدامي.

قالت له صديقة يوماً، وهي واحدة من قلائل صمدوا معه في رحلة سقوط العلاقات الإنسانية التي بدأتْ معه منذ دخوله حقبة الأربعينيات من عمره، وربما هي صاحبة الاتصال، وإن كان الوقت مبكراً على اتصال منها: الكارثة أنكَ ترى الفرق بسيطاً بين سماء حقيقية وأخرى محبوسة داخل إطار. ولكي تخفف حدة انتقادها الذي تراه دائماً انتقاداً حاداً، لا سيما عندما يكون مُراقَباً من جانبه بابتسامة صامتة، قالتْ: الحقيقة أننا أيضاً في حياة المدينة الحديثة الخانقة لا نرى السماء فوق بحر أو السماء فوق صحراء أو السماء فوق غابة، لكنْ أن تصل بكَ استعاراتكَ الوقحة المقمِّلة إلى قول: لا بد أن غروب الروح يوافق قطن السماء الدامي.. هذا

كثير يا صاحبي. جاء صوتها دون مقدمات، وأعلمته بخبر الوفاة. كانت تعرف أن حاجتها له ستأتي بعد إجراءات التأبين التي لا يستطيع المُشارَكة فيها. سأل منذ متى كي يطمئن قلبه. قالت: منذ أسبوع. وعدها بالمرور عليها في المساء. قالت: الآن. وضع سمَّاعة التليفون، وعاد ثانيةً إلى الحمَّام ليكمل شيئاً لا يعرفه.

كان لا يحب أن يتلقى أخبار الموت على التليفون. كان يتوقع السوء دائماً، وعلى وجه الخصوص عندما يأتي التليفون في ساعة مبكرة أو ساعة مُتأخرة. ضبط نفسه غير منزعج من خبر الموت. هل كان زوجها يقف حائلاً بينهما؟ لا.. وعلى الرغم من أن الصداقة بينهما لم تأخذ شكل العلاقة، إلا أنها كانت صداقة تحمل تجاوزات كثيرة، والغريب أن الزوج لم يكن حائلاً بمعنى فعلي، إلا أن مجرد وجوده، واستمتاعه بحديث الصديقين، كان عبئاً عليهما، وإذا لم يكن معهما كان على الأقل يعرف أين هما، وبشكل ما يصله حديث مُفصَّل عن اللقاء بينهما، إما عن طريق زوجته، أو عن طريق صديقها الذي هو صديقه أيضاً.

التجاوزات كان الزوج يحدس بها دون دليل ملموس بين يديه. وضع يده على جرس الباب، وعلى عكس انتظارها الطويل أمام استجابته لرنين التليفون، فتحتْ الباب سريعاً، واحتضنته، وهي تغلق الباب، ثم انخرطتْ في بكاء هيستيري. أحس بجسمها على صدره. كان بارداً أمام الهيستريا، لكنّ هذا لم يكن مزعجاً لها. أعدتْ له قهوة، وجلسا على مائدة صغيرة في المطبخ يتحدثان ساعتين زمانيتين، وفي الساعة الثالثة كان حديثها عن استعاراته الوقحة المقمِّلة، وأنها ستعطيه الفرصة لرؤية السماء والبحر.

كانت تشعر بالخجل من رغبتها في الاستجمام بعد وفاة زوجها بأسبوع واحد. قالت: هناك على الأقل تستطيع أن تعاين بشكل حقيقي غروب الروح الذي يوافق قطن السماء الدامي.

ظلام الأرق

رقعة من ظلام الأرق، رقعتان، ثلاث، في ثوب النوم الزاهي، والأحلام تقفز في حذر فوق رُقَع الظلام. فتح عينيه، واجهه سقف الغرفة المرتفع، وعرف من ضوء الخارج المُشع عبر زجاج النافذة، أن الوقت نهار، لكنه لم يعرف تحديداً إذا كان الضوء في بدايته، أم في منتصفه، أم في نهايته. كانت حرارة الغرفة عالية. وكانت وسادته مبلولة، فقلبها على ظهرها، ومسح عن رقبته العرق البارد الرطب. توقَّع أن يكون الوقت منتصف النهار. فكر ثوان دون رغبة حقيقية في استعادة صور الحلم. بيت زجاجي يكشف من ورائه الاستعمالات الفيسيولوجية لعائلة، وهو في الخارج مُرشَّح بسكين تورتة لتقسيم البيت، والمحتفلون يمدون أطباقهم إليه، سيأكلون البيت بأفراد عائلته. أغلق عينيه وعاد للنوم. استغرق عشر دقائق قبل أن يفتح عينيه ثانيةً. هذه المرة كان في شارع مسدود. كان يقف في

منتصفه، ظهره إلى الجهة المفتوحة من الشارع، ووجهه أمام المسخ الحبيس عند جدار البيت. يخرج المسخ صوتاً خليطاً بين ضحكة الضبع وزئير الأسد. كان يقف في طريق مروره. وفي أعلى الجدار، ضوء نافذة حمَّام صغيرة، وخيال دوش الحمَّام ينعكس على زجاج النافذة. كان سعيداً ليقظته، وخلاصه من المسخ الشائه، على الرغم من أن الضبع والأسد مُفضَّلان لديه على رأس مملكة آكلي اللحوم جميعاً، وهما في السافانا الإفريقية عدوان لدودان. يقتل الأسد إن استطاع ضبعاً مُنفرداً، ولا يأكل لحمه، قتل لمجرد القتل، ثأر دفين، نادر هذا في عالم الحيوان.

الضبع بشهيته العظيمة يأكل أسداً مصاباً. تسرق ضباع ستة فريسة أسدين. يأكل الضبع فريسته، وهي ما زالت على قيد الحياة، من الخلف على الأرجح، من أسفل البطن، أنعم حتة في الضحية. الأسد باشا نبيل، يسحق أولاً القصبة الهوائية لجاموس وحشي، أو يُدخل خطمها كله في فمه، قُبلة الموت، وبعدين تأتي النأنأة، يلحس اللحم الطازج الحار بدمائه، كما يلحس برفق فروة أشباله، الغدر غير مُتوقَّع، جزء من الثانية، بلسانه زوائد غضروفية، هي بمثابة أسنان، لتمشيط اللحم، وتنعيمه، معجزة الشراسة، وصول الأسنان إلى اللسان، وُلد ليقتل. هنا من غرفته المعزولة عن العالَم لو سأله أحد ما عن إنسانيته، لقال له: تزدهر فرديتي وينتعش وجودي بحجم الكوارث والحروب والمجاعات التي تصيب الإنسانية، شرط أن أكون شاهداً مُراقباً على الأحداث، إن أمكن، وبين يدي أرقام الضحايا مُجرَّدة، باردة، نظيفة من دنس ظرفها المكاني، ليس انتقاماً وغبناً للإنسانية، وليس لي قدرة على قتل لو كانت سُلْطة في يدي، ولكن على

مستوى الأماني، أستطيع الكثير، وإذا طالتني حرب أو كارثة أو مجاعة فلا بأس، أي سأكون سعيداً لو كنتُ شاهداً مُراقباً، وسعيداً أيضاً إذا كنتُ من جُملة الضحايا. خميرة عدمية، هذا على الأقل إن لم يكن أكثر، نهايات الإنسانية غير إنسانية، تناقض، الشيء وضده، كائن هجين، أبوه أسد وأمه ضبعة، ولادة الضبع أصعب ولادة على وجه الأرض تمَّن، الأعضاء التناسلية للإناث تشبه الأعضاء التناسلية للذكور، صرخة الميلاد، المسخ الهجين رسول سلام بين عائلة أبيه وعائلة أمه، أنهايات ما أرى هنا؟ رقعة من ظلام الأرق، رقعتان، ثلاث، في ثوب النوم الزاهي، وبراغيث الأحلام تقفز بمرح فوق الظلام، هرش تحت إبطه، يقولون: أظهرتْ رميته بياض إبطه، جاله يا ناس إحباط كده كده من تحت الباط، الشاعر تأبَّط شراً، الولي الصوفي الذي يضع جمرة تحت إبطه، ويضغط عليها، يتركها هناك في أنعم حتة، طراوة من تحت إبطه، أنعم حتة لا تحترق، إن لله عباداً، أنهايات ما أرى هنا؟ لو كان كافكا هنا، لقال: أنا مُتعب، يجب أن أفتش عن نفسي عبر راحة النوم، وإلا فإنني ضائع لا محالة، أي عناء لكي يلقى المرء نفسه.

مسكينة عائلة البيت الزجاجي، أكلها المحتفلون، وصوت جرش الزجاج تحت أسنانهم يغطي على صوت اللحم الممزق إرباً، خلال أسنان من الحديد الصلب، شظايا زجاج بين أسنان المحتفلين، أين الماء، ألم يأمر لنا بالماء؟ قام من سريره، حسب مجموع ساعات نومه منذ يومين، أربع ساعات، من التاسعة صباحاً حتى الواحدة ظهراً، الأرق وبراغيث الأحلام ورُقَع الظلام، غنُّوج وسَلَطة طبق النوم الشهي. تحت ماء الدوش البارد فكَّر في شيء غير أساسي يدخل في تركيب أشياء أساسية، بحيث

تكون الأشياء الأساسية لا شيء على الإطلاق، دون دخول هذا الشيء غير الأساسي في تركيبها، وهي عندما تصبح لا شيء على الإطلاق في رحلة تحولها وصيرورتها، فهي لا تشبه الشيء غير الأساسي منذ بدايته والغير قابل للتحول أو الصيرورة.

ضباب الرؤية

في القرن الماضي بدأ مارتن هيدجر مُحاضرة له في فرنسا باستشهاد لأندريه جيد يقول بأن العواطف الجميلة أو النوايا الحسنة تصنع أدباً سيئاً. والعِبَارة من الشهرة لدرجة أن كثيرين يعرفونها دون معرفة قائلها، لأن لها من القوة والنفاذ ما يجعلها ترتحل على الألسنة كالمثل السائر. العواطف الجميلة أو النوايا الحسنة لا تصنع أدباً جيداً. المُفارَقة أن أدب أندريه جيد كله يعوم في العواطف الجميلة والنوايا الحسنة. جرَّبته في مُزيفي النقود والسوناتا الرعوية والباب الضيق ومدرسة الزوجات، وهي أعمال لا ينقصها المجهود، لكن يعيبها نقصان البريق ومبرر الوجود، باختصار يعيبها العواطف الجميلة والنوايا الحسنة، على عكس أقوى كتاباته، وهو كتاب عن ديوستوفسكي، كأنه كان موهوباً في الحديث عن الفن أكثر

من صناعة هذا الفن ذاته، لكن أن ترتد عِبَارته إلى عنقه شيء آخر، شيء مُفارِق، أعمى وطريف، قدري وساخر.

صعد إلتون جون رأس الجبل، واعتزل هناك عشر سنوات صامتاً. هبط جائعاً للحديث. كان قرطه يهتز بحكمة. أعلموه في الوادي أن شركة عقارية عملاقة، هدفها تهذيب الطبيعة من نبرة الجموح، دكتْ الجبال حول جبله دكاً، لكنها لم تكن عملاقة إلى حد تطاولها على رأس جبله. وأعلموه أيضاً أن قطعة دائمة من الليل ظهرتْ في السماء منذ سنة اعتزاله الثالثة. رفع إلتون جون رأسه إلى السماء، فكانت قطعة الليل الحالك في بشرة السماء الزرقاء. حرَّك إلتون جون رأسه حركةً ظاهرها الدهشة من بقعة السماء، وباطنها الاهتمام باهتزاز قرطه.

لم تكن تعرف وهي جالسة أمامي في استراحة الطريق بين القاهرة والإسكندرية، أن الشرود الهارب المُتمثل في تدوير فنجان القهوة بأطراف أصابعي، ولمس طبق الفنجان لمساً رقيقاً، وكأن هذا اللمس هو استعادة كونٍ مفقود انتظر طويلاً لمسات خالقه لينهض من نوم طويل، ليس سوى تدويرٍ قولٍ من أقوالي التي عرفتها عن ظهر قلب، وكفَّتْ منذ زمن عن التأثر بها، وكفَّ هو أيضاً عن انتظار أي عاطفة من ناحيتها.

يغمز موجود بطرف إصبعه خاصرة الوجود من على جنب، وهو يخرج صوتاً من فمه احتفالاً بالغمزة وانتظاراً لانتفاضة الوجود. فضيحة الوجود لا يستجيب، الوجود جثة هامدة. لكنَّ مُرقِّص ثعابين الوجود، نافخ ناي الوجود الأوحد مارتن هيدجر، يُعْلِمنا أن الوجود ذاته موجود،

فلا تصح غمزة الوجود إلا إذا كانت من داخل الوجود ذاته، فالوجود ليس له خارج، وعلى هذا لن نعرف أبداً إن كان جثة هامدة، أم إنه انتفض وركب الهواء. علينا أن نتعرَّف على الوجود كشيء موجود، وأن نلتقي به بين بقية الموجودات ككائن، لكن أين يكمن وجوده؟ أين نعثر عليه؟ أبداً لن نعثر على الوجود في أي مكان بين الأشياء، الوجود ليس شيئاً، إنه لا يكون في الزمان، ومع ذلك يبقى من حيث هو حركة اقتراب، حركة انتشار، من حيث هو حاضر، مُحدداً بالزمان.

إعادة كتابة قصة 1

في قصة استعدادات حفل زفاف في قرية، لفرانز كافكا، يجتاز إدوارد رابون ممراً ضيقاً مفتوحاً من أعلى على سماء واسعة واقية، وما أن فكّر رابون في تعبير الوقاية، وهو الباحث الأبدي عن الوقاية تماماً مثل صانعه كافكا الذي تخيَّل يوماً أن عليه إذا أراد الخروج، حياكة ملابسه ونحت عصاته وتفصيل وقبعته، وبعد هذا سيُفاجأ رغماً عنه في وسط الشارع بسقوط كل شيء عن جسمه، فيبقى هناك عارياً منبوذاً، إلا واحتدمتْ السحب وشرَّخ البرق أفقها وصوَّت الرعد في جنباتها، فقال بارداً لنفسه كما هي دائماً شخصيات كافكا: أنهايات ما أرى هنا؟ خرج رابون من الممر الضيق إلى ساحة دائرية. كانت السماء تمطر الآن. على الرصيف أمامه مباشرةً كانت هناك مجموعة من الأشخاص يمشون بإيقاعات مختلفة، وبين الحين والآخر يأخذ أحدهم خطوة شاذة إلى الأمام، ويُغيِّر مساره

فجأةً، أو يُعلق أحدهم قدمه في الهواء خائفاً من موطئ قدمه المستقبلي. تذكَّرتُ سريعاً قصة كافكا الأخرى، التي تحمل عنواناً يبدو أنه كان عزيزاً على قلب كافكا، طالما أنه عنوان يحوم حول الحيوان، القصة بعنوان تحريات كلب أو يوميات كلب، وفي تلك القصة تتعلق قدم من أقدام الكلب الأربعة في الهواء، خوفاً من شذوذ موطئ القدم، ولمَّا كان الخوف من شذوذ موطئ القدم، موسيقياً في تحريات كلب، فإنه أيضاً موسيقي في قصة استعدادات حفل زفاف في قرية، إلا الشذوذ الموسيقي لمجموعة الأشخاص في الساحة الدائرية يكاد يكون كارثياً، وهو مُعدى كما كان كلب واحد فقط يخرج عن انسجام النوتة الموسيقية، فأصبحتْ الكلاب جميعاً تتعثر في الموسيقى، بل هي في النهاية لا تعرف الموسيقى.

تأكد الآن إدوارد رابون بأن ما تفعله مجموعة الأشخاص في الساحة الدائرية تحت المطر، لا ينتمي إلى شيءٍ يُمكن تسميته بالمشي أو الوقوف، بل هو تحريك سيقان وأذرع خاو من المعنى، فلا يعرف مَنْ يراه مضمون الرسالة الغامضة التي مع حدس وتخمين فائقين تبدو استغاثة. فتاة صغيرة تلاطف كلباً صغيراً بأن يصنع ما يعتقد رابون استحالة فهمه من قِبَل الإنسان أو الحيوان، وهما مملكتان يستطيع كافكا أن يمر بينهما كما يمر إدوارد رابون إلى الساحة الدائرية. رجلان نبيلان كانا يتبادلان معلومات، واحد يرفع كتفيه إلى أعلى، يرفعهما ويخفضهما بتزامن أحياناً، وكتفاً دون الآخر أحياناً أخرى، والنبيل الثاني يستمع إلى النبيل الأول بوقار وانتباه، وكأنه يصرف النظر بوقاره وانتباهه عن حركات صديقه التي يبدو أنها تحقق له نوعاً من الراحة الجسدية. توقفتْ الأمطار، وكان بلاط الساحة البازلتي

يلمع، وقد تجمعتْ في أماكن متفرقة منه مستنقعات ضحلة من المياه. وقع نظر رابون على سيدة ترتدي قبعة مثقلة بشرائط ومشابك وورود، وكانت ترفع رأسها إلى السماء حريصةً على سند القبعة بأطراف أصابعها، وكأنها الوحيدة وسط الساحة التي أدركتْ توقُّف الأمطار. مر من أمام رابون بسرعة شاب يحمل عصا رفيعة، على الرغم من شلل يده اليسرى المنبسطة في ضمور على صدره.

من حين لآخر رجال يتجمعون حول مستنقعات المطر النظيفة، يدخنون محدثين بذلك سحابة من الدخان تمتد وتتطاول وتظهر واضحة للعيون بفعل الأضواء الآتية من المحلات المرشوقة على محيط الساحة. ثلاثة من الجنتلمانات، اثنان منهما يحملان معطفين خفيفين على ساعديهما، يمشي الثلاثة ذهاباً وإياباً على حافة الرصيف الدائري المرتفع، الحامي، فيما يشبه، للمحلات التجارية من فوضى الساحة. أمام مجموعة من المحلات الخاصة بالمخبوزات الخفيفة والقهوة، يتوقف الجنتلمانات الثلاثة، يعطي واحد من حاملي المعطفين الخفيفين معطفه فجأةً إلى الجنتلمان الذي كان يتمتع إلى تلك اللحظة بطلاقة يديه، يتقبَّل الجنتلمان المعطف، وكأنه إلى الآن كان الجنتلمان الآخر يحمل خطأً معطفاً لا يعرف عنه شيئاً. قال إدوارد رابون لنفسه وللمرة الثانية: أنهايات ما أرى هنا؟ هناك عربات بعجلات رقيقة وعالية تجرها خيول بأعناق تلعاء إذا أرخى لها قائد الحنطور زمامها، وبأعناق مقوسة إذا شدَّ لها قائد الحنطور زمامها. كانت الحناطير تدورعلى محيط الساحة بسرعات متفاوتة قريبة جداً من أسفل الرصيف الدائري، وكانت عجلاتها الخشبية مُدعَّمة بأقواس من الحديد

تحتك عند السرعات الحرجة بحجارة الرصيف الصلبة، فيتطاير شرر من قوة الاحتكاك. على المقاعد المنجَّدة داخل الحناطير أشخاص يحدقون بصمت في المارة والمحلات التجارية. يحدث أن إحدى العربات تتجاوز عربة أخرى، ويحدث أن تتجاور أعناق الخيول، وتدفع بعضها بعضاً، فيما يشبه غزلاً عنيفاً مصحوباً بصهيل مرتفع، فيشد قائد العربة بقوة على شكيمة الحصان، فتظهر أسنان فكيه مفصولة بحديدة الشكيمة، وتسيل ريالته في الحال، وتتقوس عنقه، ويصرخ صهيله، ويرتفع بقدميه الأماميتين في الهواء، وأخيراً يُجهض قائد العربة ثورة الحصان. يعود المطر إلى السقوط. تحتمي السيدة المثقلة بشرائطها ومشابكها وورودها تحت تندة محل للملابس، تتأمل حذائها الذي ناله البلل، تصطدم نظرتها برابون، تبتسم له، يرد لها الابتسامة. كانت ابتسامتها فاترة. على كل حال، فكّر رابون، ربما كانت تريد فقط أن تنظر إلى لافتة محل المخبوزات خلف كتفيه. اعتقد رابون أن الدهشة على وجهها قد تزول لو استطاع أن يروي لها قصة كاملة.

عندما يعمل شخص ما بشكل محموم في مكتب، سيصبح حتماً متعباً لدرجة تمنعه من الاستمتاع بأجازته، ولكن حتى لو كان هذا العناء المضني من العمل شفيعاً بأن يُعامَل بمودة من قِبَل الآخرين، فإن هذا الشخص الما لن يضمن تلك المُعامَلة، بل على العكس، شخص ما وحيد، غريب الأطوار، هو مجرد موضوع للفضول، وطالما أنكَ تقول: شخص ما بدلاً من أنا، فليس هناك مشكلة، ويستطيع الشخص الما هذا من أن يروي القصة بسهولة، ولكن بمجرد أن تعترف أن هذا هو أنتَ نفسكَ، ستشعر كما

لو أنكَ مشلول أو مذعور. وضع إدوارد رابون حقيبته المغطاة بالقماش المتعدد الألوان إلى الأسفل، وهو يحني ركبتيه ليقوم بذلك. كانت مياه الأمطار تنسرب بصوت مسموع أسفل رصيف الساحة الدائري، ذاهبةً إلى بالوعات من الحديد الزهر الغليظ. تخيَّل رابون وهو منوَّم بصوت خرير المياه المنسربة، والنظرة إلى سياج البالوعة، أن قبضتين إنسانيتين تتشبثان بسياج البالوعة، ووجهاً تلتصق شفتيه بالسياج، والصرخة من أسفل إلى أعلى تصطدم بوجهه. ولكن إذا كنتُ أنا نفسي أفرِّق بين شخص ما وأنا، فكيف أجرؤ على الشكوى من الآخرين؟ من المحتمل أنهم ليسوا ظالمين، ولكنني متعب من احتمال كل هذا. أنا حتى متعب لأنني أدور هنا في الساحة.

إعادة كتابة قصة 2

أنا حتى متعب لأن أمشي على طول طريق المحطة دون جهد يُذكر. حدَّث رابون بطل استعدادات لحفل زفاف، نفسه، وعلى طريقة كافكا ينفي رابون عن نفسه بحسم، الجهد القليل، ليترك لنا استحالة تصور جهود شاقة يبذلها هو نفسه لسعادته الشخصية. المحطة على بعد مسافة قصيرة. إذن لماذا لا أمكث تلك العطلة في المدينة حتى أتعافى؟ أنا غير عقلاني. الرحلة ستمرضني حتماً، أنا أعرف هذا. غرفتي لن تكون مريحة بما فيه الكفاية، ونحن في النصف الأول من فبراير، والجو هناك بارد جداً. بالطبع أخذتُ احتياطاتي من الملابس، ولكنني سأكون مضطراً لمشاركة الناس عندما يذهبون للتمشية في وقت متأخر من الليل. يوجد الكثير من البرَك هناك، مما يضطر شخص ما لأن يمشي بطول تلك البرَك. بكل تأكيد هذا هو المكان الذي سأصاب فيه ببرد شديد. من ناحية أخرى يجب أن

أفتعل محادثة ولو قليلاً. لن أكون قادراً على المقارنة بين بِرْكة وأخرى في الساحة الدائرية، ولا بين بِرَك الساحة هنا وبِرَك بلاد نائية، فأنا لم أسافر أبداً، والكلام عن القمر المُقاتل بضوء مسلول جحافل براثن السحب، والشعور بنعيم الصحة البدنية، ونشوة الصعود الاجتماعي، أصبحتُ كبيراً عليه، إلا إذا كنت أسخر منه. الناس يمرون برؤوس منحنية، يحملون فوقهم مظلات. مرَّتْ عربة حنطور، على المقعد الخلفي يجلس رجل بقدم ممدودة عن آخرها داخل العربة، والقدم الثانية مُتدلية خارج العربة تلمس أرض الساحة، بحيث يصنع بكعب حذائه وهم فرملة عابثة أحياناً، وأحياناً أخرى يرفع قدمه في الهواء ويهبط بكعبه هبوطاً سريعاً على أرض الساحة، صانعاً وهم زيادة سرعة العربة. يمسك السائق لجام العربة بانتباه. دارت العربة في طريقها بأمان.

كان الحديد الواقي لعجلاتها الخشبية يحتك بسفل الرصيف العالي، وعلى الرغم من أثر الأمطار، إلا أن الشرر المتطاير من احتكاك عجلات العربة بحجارة الرصيف الصلبة، يلحظه شخص في حلبة الساحة، وآخر على رصيف الساحة. للحظة عذَّب الجهل عقل رابون، لأن دوار الساحة جعله يخلط بين قدمي رجل العربة، القدم اليمنى هي المتدلية خارج العربة أم اليسرى؟ انزلق حصان عربة حنطور أخرى على قدميه الأماميتين. كان صوت حدوتي الحصان الحديدتين على بازلت الساحة يخطف دقَّات قلب ضعيف. حاول سائق العربة بعد نزوله رفع الحصان من رقبته وصدره، والحصان يهمُّ مع صاحبه، ثم ينزلق مرةً ثانية. لمح رابون لمعة حديد الحدوة، وقدَّر أنها جديدة، لم يعتد عليها الحصان بعد، وربما كان

الرجل بساقه المتدلية من عربة الحنطور يزهو بكعب حذائه الجديد. ولد صغير يمشي بجوار سيدة قرب بوابة الساحة، وكان مُثاراً بجلطة ركبتي الحصان، والمطر الهاطل الآن، فأخذ يجري إلى بوابة الساحة، وهو يلاحق بعينيه المطر، وكأنه يجري إلى بوابة الساحة ليعانق هناك غزارة المطر. كان يقفز لأعلى في الهواء حتى يعانق أكبر كمية من الماء، بينما الأشخاص يمشون بحذر شديد على حدود بِرَك الماء.

نادته السيدة، وأمسكت بيده التي لن تتركها من الآن فصاعداً، فاقترب من البكاء. قال رابون في نفسه بين السؤال والتقرير: أصبح الوقت متأخراً. خلع ساعته عن معصمه بسرعة، لأنها بدتْ له غير ملائمة، لكنه لا يعرف إن كانت تشير إلى الوقت إشارة صحيحة، وسأل بانفعال شخصاً كان قريباً منه عن الوقت، وكأنه حريص على ضبط ساعته في التو واللحظة، لكنه ما أن عرف الوقت، إلا وصنع برأسه وملامح وجهه، تعبيراً عن فقدان لن يدركه حتى إذا الوقت قبل الآن بكثير أو قليل أو بعد الآن بقليل أو كثير. وضع ساعته دون النظر فيها أو ضبطها في جيب معطفه، ورفع مظلته والتقط حقيبته.

لكنه عندما كان على وشك أن يخطو خطوات إلى بوابة الساحة، اعترض طريقه مجموعة من النساء في عجلة من أمرهم مما جعله يستسمحهن في أن يمر أولاً، وأثناء قيامه بذلك نظر إلى وجه واحدة منهن، وأخذ دون إرادة منه أو رغبة، يُذكِّر نفسه بهذا الوجه، وكانت تلك الذكرى شاقةً عليه قليلاً، وألهته عن الاتجاه الذي رغب في أن يتبعه. قال: من الآن لا يجب عليّ أن أجهد نفسي ولو قليلاً، فحقيبتي الصغيرة ليست

بالخفيفة، والرياح تهب تجاهي مباشرةً، جاعلةً معطفي يرفرف ورائي، ومظلتي تنثني، لتشدني للخلف. كان عليه أن يتنفس بعمق. بدا لرابون أنه سيمر بوقت سيئ طويل خلال أسبوعين قادمين. يمكنك القول: إنها فترة محدودة، وحتى لو نما الإزعاج بشكل أكبر من أي وقت مضى، ومع ذلك تحمل الأوقات التي يجبر الشخص نفسه على تحملها مُكافأة زوالها فجأةً في اللحظة الأخيرة فقط بعد طول مُراقبتها. سيحاولون تعذيبي، سيحتلون كل الفراغ حولي، سينسحبون بعيداً عني تدريجياً، وبشكل نهائي، بفعل المرور الرحيم لتلك الأيام، حتى دون اضطراري لمساعدتم على ذلك، وسيحدث ذلك كما لو أنه أمر طبيعي تماماً. أستطيع أن أكون ضعيفاً وهادئاً، وأسمح بحدوث كل شيء لي، بالتالي سيصبح كل شيء على ما يرام خلال الواقع المجرد لمرور الأيام.

وفيما عدا هذا أستطيع أن أفعل ذلك بالطريقة التي اعتدتُ أن أفعلها بها، عندما كنتُ طفلاً صغيراً، مهما كان الخطر. أنا حتى لست في احتياج إلى أن أذهب هناك بنفسي، فهذا ليس ضرورياً بالمرة، سأرسل فقط جسمي، وإذا ترنَّح خارج باب غرفتي، فلن يدل هذا الترنُّح على الخوف، بل على العدم، ولا هي علامة على الإثارة إذا تعثَّر ذلك الجسم على السلالم. لو سافر وحده، ينشج كما تفعل الأجسام، وهناك يأكل عشاءه. أما بالنسبة لي أنا نفسي في تلك الأثناء، فسأرقد في سريري، وألتحف بلحاف أصفر مكشوفاً للهواء الآتي من نافذة الغرفة.

إعادة كتابة قصة 3

أفترضُ أن إدوارد رابون بطل فرانز كافكا في قصته الناقصة المليئة بالثغرات، استعدادات لحفل زفاف، كان له أن يقول في وصف حاله، ما قلته منذ يومين، وفي وصف حالي أيضاً: رِجْلاي ثابتتان، ويداي جامدتان، وجبهتي ساحة قتال، وعيناي لا تطول الجبهة. كان رابون شارداً حين رأى خنفساء كبيرة، ذكر خنفساء، أو دودة بيضاء على ما يعتقد، في مقدمة المحل، وراء اللوح الزجاجي، مجموعة من القبعات الرجالي معروضة على حوامل صغيرة. توقف أمام المحل للمشاهدة. كانت شفتاه مزمومتين بحزم تَحسُّباً لتفتيش مُفاجئ من طرف مجهول لا يسمح بغير الحزم في ساحة قتال. لو كانت عيناه تطول الجبهة. فكّر أنه لم يكن طرفاً في المعركة، إلا أن القتال يقوم على جسده، بموافقته أو دونها، ليس هناك فرق. قال أيضاً في نفسه: قبعتي ما زالت ملائمة للأجازات.

فكَّر في هذا وهو يواصل المشي. إذا لم يقبله أحد بسبب قبعته، فماذا تفعل قبعة جديدة إذا كان عدم القبول دون شرط أو قيد هو مارد اليأس داخله. يتظاهر بأنها كانت مجرد حالة من النوم العميق، ثم يضغط ركبتيه في بطنه الضامرة، ويهمس بتعليمات قليلة إلى جسمه، كي يقف قريباً منه، وهو مُقوس حزين، وسيقول جسمه المقوس لجسمه الآخر: لستُ طرفاً في المعركة. سيدير الجسم الآخر كل شيء نيابة عنه، بكفاءة ويسر، بينما هو يرقد مسترخياً على سرير، وستصله أنباء القتلى من الطرفين، والمواقع التالفة في جسده، التي لن يزورها بعد الآن، منطقة محظورة، منطقة ملغومة، أرض يباب.

وصل رابون إلى قنطرة في نهاية شارع شديد الإنحدار، يؤدي الشارع إلى ميدان صغير به محلات تجارية مضاءة في جميع أركانه. في منتصف الميدان كان الضوء محجوباً بعض الشيء، وعند حافته كان هناك تمثال منخفض لرجل جالس يتأمل. وكانت الجموع تتحرك عبر الأضواء مثل مصاريع ضيقة. كانت بِرَك الماء تنشر بريقاً بعيداً وشاسعاً. وكان الميدان الميدان متغيراً بشكل مستمر. دفع رابون نفسه دفعاً داخل الميدان، وهو يتأرجح، ويفادي العربات المنطلقة كالرياح، يقفز من بلاطة رصيف جافة إلى أخرى، وهو يحمل مظلته عالياً بيده، ليرى كل شيء حوله. وأخيراً بجانب عمود نور في المكان المخصص لوقوف الترام، والذي بني على قاعدة خرسانية مربعة صغيرة، توقف عن السير. قال في نفسه: ولكنهم في انتظاري. هل هم يسألون عن سبب غيابي الآن؟ لقد كتبتُ لها هذا الصباح فقط، و لم أكتب لها شيئاً على الإطلاق طوال الأسبوع الماضي،

وهي هناك. هل سيرون في النهاية أسباباً لغيابي؟ ربما أفكِّر بأن أنفجر فيهم غضباً، ولكنها ليست طريقتي، أو على الأقل أعانق الجميع عند الوصول، ولكنَّ هذا شيئاً لا أفعله أيضاً، سأجعلهم يغضبون إذا حاولتُ تهدئتهم، آه لو استطعتُ إشعال غضبهم أثناء محاولتي لتهدئتهم. في تلك اللحظة مرت عربة مفتوحة الأبواب ببطء، وراء المصباحين المضيئين في العربة، سيدتان، يمكنني أن أراهما جالستين على مقاعد جلدية معتمة. واحدة كانت مستلقية إلى الوراء، وجهها محجوب وراء بيشتها، وظل قبعتها، والأخرى كانت تجلس معتدلة القامة، وكانت قبعتها صغيرة، وعلى حوافها ريش رفيع. كل الجموع كانت تستطيع رؤيتها، شفتها السفلى مسحوبة بعض الشيء داخل فمها.

حين اجتازتْ العربة رابون، ظهر بار في الخلفية كان محجوباً بسبب الحصان الذي يجر العربة، وكان هناك سائق العربة، يرتدي قبعة، ومعه صندوق كبير بشكل غير عادي. عبر رابون سريعاً المسافة التي شغلتها منذ لحظات عربة السيدتين، التي اتجهتْ نحو شارع ضيق بجانبه بيت صغير. كان رابون يتابع العربة بنظرته، وهو يسند مقبض مظلته على كتفه. كان يضع إبهامه على ضرسه من الخارج، ويضغط عليه، ليس لتثبيت ألماً، بل لإزالته. كانت حقيبته مسنودة إلى ساقه، وأحد فكيها مطروشاً على الأرض. كانت العربات تجري مسرعة من شارع إلى آخر خلال الميدان. وكانت أجسام الخيول تطير أفقياً، وكأنها ألقيتْ في الهواء، والرؤوس والأعناق تنبض بالإيقاع والعَرَق والجهد. المتسكعون العاطلون يقفون هنا وهناك، يضربون الحصى بعُصي صغيرة. وكانت هناك بين المباني المحيطة

بالميدان، أبراج تصعد إلى السماء، وأعمدة رفيعة تحمل ساعات ثقيلة، وملصقات تعلن عن وسائل ترفيهية، بحروف متعددة الألوان. قال رابون بعد أن شمل بظرته البانورامية الميدان والشوارع والتفريعات والمباني: إنها لم تكن مستقيمة أبداً، مرئية بشكل غير واضح، وفمها واسع، وهنا بلا شك تبرز شفتها السفلى إلى الخارج، ومع هذا يقول عنها كثيرون: إنها تتمتع بعينين ساحرتين، لكنَّ تلك الأكمام، أنا لا أعرف كثيراً عن الملابس، لكنها أكمام واسعة عديمة الشكل.

إعادة كتابة قصة 4

توقف الترام الآن أمام إدوارد رابون. العديد من الناس حوله يتدافعون ناحية أبوابه الثلاثة، حاملين مظلاتهم المدببة المُغْلَقَة بتناغم مع اقتراب وقوفه، وهي ما زالتْ في وضع الطعن الأفقي، مُهددين بها صدر مَنْ يهبط، وظهر مَنْ يصعد. كان رابون يفكر في وصف هزلي. قال في نفسه: إمانويل كانط، كِرْش الميتافيزيقا، وعلى اعتبار أن الميتافيزيقا خارج الزمان والمكان، فإن كِرْشها الكانطي خارج الخارج. تداعتْ بشكل آلي أفكار كئيبة حول نحافة الجسم في رأس إدوارد رابون بطل فرانز كافكا الذي كان يعاني من نحافة جسمه أيضاً. كان يحمل حقيبته تحت ذراعه عندما جُرِفَ بعنف من على الرصيف، فزَّلتْ قدمه في بركة مياه صغيرة أسفل الرصيف. داخل الترام كان طفل صغير يركع بركبتيه على مقعد بجوار النافذة، ويضغط على شفته السفلى بسِنَّتيه العلويَّتين كما هو جدير برجل

كبير يأسف في لحظة وداع على أسرار لم يبح بها لشخص ما يقف أسفل الترام غافلاً عن بركة المياه التي لطخت حذاءه في حماسه للاقتراب أكثر ما يمكن من نافذة الترام. فكّر رابون أن شفة الطفل السفلى ستنفجر منها الدماء بعد التحرر من قبضة السنَّتين العلويَّتين. امرأة صعدتْ على سلم الترام قبل إقلاعه بلحظات، وكانت ترفع جيبتها الطويلة مما جعلها تضيق حول ساقيها. كان هناك جنتلمان يمسك بعامود الترام النحاسي، ورأسه مرفوعة إلى أعلى. فشل رابون في صعود الترام، وهو يقف الآن على حافة مجموعة تنتظر تراماً آخر.

نادى شخص ما على اسمه. قال رابون ببطء: آه.. لومنت. كان يحتمل قدوم رجل بكِرْش كبير ويدين قصيرتين، في واحدة منهما مظلة. قال لومنت وهو يقترب كثيراً من رابون حتى أن كِرْشه اعتدى على فضاء الهواء البيوريتاني أمام بطن رابون الضامرة: ها هو العريس في طريقه إلى عروسته، ها هو العريس يبدو عليه العشق بشكل مرعب. قال رابون: نعم، يجب أن تغفر لي ذهابي اليوم. لومنت: لقد كتبتُ لك هذا اليوم بعد الظهيرة، على أي حال، بالطبع كان المفروض عليَّ أن أرحِّب بالسفر معك غداً، ولكن غداً السبت، كل شئ سيكون مزدحماً، وهي رحلة طويلة. رابون: أوه، هذا لا يهم، أنت وعدت، لكن عندما يكون العريس في حالة حب، فإن عليه السفر وحده إذا لم تتوفر له الصحبة. نزل لومنت بإحدى قدميه من على الرصيف بينما بقيت الأخرى فوق الرصيف، فابتعد كِرْشه قليلاً عن اقتحام نحافة رابون. قال لومنت وهو يُعلق ذراعه في ذراع رابون: كنتَ عازماً على ركوب الترام، سنمشي قليلاً

في طريقه، هناك نقطة يقف عندها أيضاً أقلّ ازدحاماً، ما زال هناك الكثير من الوقت. رابون: أليس الوقت متأخراً؟ لومنت: لا عجب في سؤال العريس، أنت متوتر، ولكن حقاً ما زال لديك الكثير من الوقت. رابون: لستُ متوتراً لهذا الحد، لكن، ويبدو أن معك حق، فاتني موعد جيليمان. قال لومنت باستغراب: الآن.. جيليمان؟ أليس من المفترض أن يقيم هناك هو ايضاً؟ رابون: نعم، مع زوجته، فهما ينويان الذهاب الأسبوع المقبل، ولذلك السبب فقط وعدتُ جيليمان أن أقابله اليوم عندما يغادر المكتب، فهو أراد أن يعطني بعض التوجيهات المتعلقة بتأثيث المنزل، ولهذا كان المفروض أن أقابله، ولكنني تأخرتُ بشكل ما الآن، كان لدي بعض المهام لأقوم بها، وبينما كنتُ أسأل نفسي أيجب عليَّ الذهاب إلى شقته؟ رأيتك، كانت مفاجأة لي في أول الأمر، لكنني بعد ذلك تحدثتُ معك، لكن الآن ذهب النهار بعض الشيء، وأصبح الوقت متأخراً للقيام بزيارة، لقد أصبح من المستحيل أن أذهب إلى جيليمان الآن. لومنت: بالطبع. أكمل رابون قوله: سوف أقابل أشخاصاً أعرفهم هناك، على كل حال سيبدو الأمر كما لو أنني رأيتُ فجأة فرو زوجة جيليمان، ومع هذا، فهي جميلة. اختلط الضمير في عقل لومنت، فقال: تقصد زوجة جيليمان؟ فقال رابون بيأس: العروسة.. هي شاحبة الآن بعد مرضها، لكن لديها أجمل عيون رأيتها في حياتي، قل لي من فضلك، ما سر العيون الجميلة؟ لومنت: البريق. رابون: إنني لم أجد أبداً عيوناً جميلة. لومنت: تمام.. تمام. رابون: ربما كنتُ أبالغ قليلاً، لكنني ما زلت تقريباً على رأيي، إنها امرأة جميلة. خلال لوح زجاجي لمقهى في الدور الأرضي، قريباً من النافذة، كان يمكن

لرابون ولومنت رؤية جيليمان وزوجته يجلسان مع ثالث حول مائدة. جيليمان يفرد صحيفته للقراءة بينما الزوجة كانت تنهي مضغة أخيرة. طرق لومنت بطرف المظلة المعدني على زجاج المطعم. كانت الزوجة أسرع في الاستجابة، لأنها كانت ترفع رأسها قليلاً وهي ترشف كأس الواين. كانت ابتسامتها العريضة مُوجَّهة لعينيّ رابون، وها هو الزوج يستدرك استجابته البطيئة بإشارة دخول والتفاف مُلحة للومنت ورابون. من شارع جانبي كان باب المطعم. يجلسان الآن معهم حول المائدة. تُرحِّب الزوجة بالعريس وعيناها تفيضان بأمومة غيورة أنثوية بينما يتولى الزوج تعريف الثالث الصامت على لومنت ورابون. تلمس أصابع رابون دون قصد فرو الزوجة المتهدل قليلاً عن كتفيها.

ترتفع فجأة ضربات قلب رابون لصدمته في نعومة فرو الزوجة. كان يحدس بتلك النعومة، لكنّ التجربة شيءٌ آخر. عرض جيليمان على لومنت أن يأكل شيئاً، لا سيما لحم الضأن. بَرْبِش لومنت بعينيه. وعرضتْ الزوجة أن تسبقهما هي والعريس في عربتها طالما أن الثالث الصامت معه عربة أيضاً. كانت تضع يدها على ظهر يد رابون المستقرة على حافة المنضدة أثناء عرض المُغادَرَة.

إغلاق العيون على اتساعها

تحصَّلتُ من صديقة فرنسية، فيما يُشبه الهدية، على صمولتين سميكتين صدئتين، عُرِضتا في مزاد فني بباريس سنة 2007. الصمولتان كان لهما شرف الدخول في فم شارلي شابلن بفيلم العصور الحديثة منذ أكثر من ثمانين سنة. مشهد الغداء الشهير. شارلي في استراحة الغداء بالمصنع لم يأكل بعد، أو بشكل أوضح لا يجد ما يأكله. المدير مع خبراء آلة طعام. يخضع شارلي للتجربة بما أنه لم يأكل غداءه بعد. تتعطَّل الآلة بعد البداية بقليل. الخبير أثناء إصلاح الآلة، يضع صمولتين سميكتين لامعتين في طبق الطعام، الذراع المعدني يدفع قطعة من الشيكولاه المموَّهة ببدرة السُكَّر في فم شارلي شابلن، ثم يدفع الصمولتين اللامعتين الواحدة وراء الأخرى في نفس الفم الصغير. عُرِضَ في المزاد أيضاً كُرباك بإسورة حول المعصم، جَلَدَ به لي مارفن جسم المحامي جيمس ستيوارت في فيلم الرجل الذي

أطلق النار على ليبرتي فالانس للمخرج جون فورد. آلة قفْل الجفن، أو lidlocks، أو تكنيك لودوفيكو، آلة إصلاح وتهذيب، في فيلم البرتقالة الآلية للمخرج ستانلي كيوبريك. الآلة مُزوَّدة بمشابك تمنع جفون ألكس من الانطباق، أو حتى البرْبَشة، الممثل مالكوم ماكدويل بزرقة عينيه الفاقعة يُحدِّق في مَشَاهد عنف على شاشة عرض، والمشابك النحاسية تعض حواف جفونه. يُصاب الممثل مالكوم ماكدويل بخدوش في القرنية وعمى مؤقت بعد تصوير المشهد. سنة 2009 تعلن محطة فرنسية على الستالايت عن عرض بعض أفلام شارلي شابلن الكبيرة، بعد أسبوع من تاريخ الإعلان. قمتُ بتعديل قَلَووز ذراع طبق الستالايت من أجل المهمة الجديدة للصمولتين الصدئتين المتحكمتين في اتجاه وثبات الستالايت. وبعد أسبوع في تمام العاشرة مساءً عرضتْ القناة الفرنسية فيلم العصور الحديثة، وعند مشهد الصمولتين المُرتقب قلتُ بصوت مرتفع: هذه نقرة في الزمن، أو واحدة تُحسب لي، رصاصة تخترق درعه الحصين.

أنجزتُ اليوم تجميع 494 قطعة بازل. كنت قد بدأتُ بهوس قبل خمسة أيام، ودون دليل يرشدني في متاهة القِطَع المتناهية في الصغر. هناك مفاجأة. الموديل المُقطَّعة إرباً، عارية. لفتة مرحة من مصمم اللعبة. صحراء التركيب، والدليل مفقود، وعطش الهداية، لا دليل سوى الظلال الشاحبة للألوان، ضلالاتها وانعكاساتها على قطعة مُجاورة، أشكال القطَع، أبعد ما يكون جسم الموديل عن التخمين، يغرق الجسم بعيداً، لن يكون مثيراً الآن. الشكل واللون فقط، قتل رحيم للوقت. نحن عَبَدة التسلية، نمشي في رحابها مئات الأميال، بكلبية منقطة النظير، وخواء خال من التراجيديا،

ليستْ هناك مأساة، أيضاً ليستْ هناك كوميديا، دقائق وساعات وأيام، دعها تمر. بعد عشر سنوات من تقطيع الموديل إرباً، يقوم ابنها صدفة بتحميل لعبة البازل من على الإنترنت. أمه مُقطّعة إلى 867 قطعة، ومع العلم أن صورتها وحيدة من بين خمسين موديل، يقع عليها اختيار الابن، أوديب بشكل حديث، هكذا تُصنع الدراما الرديئة، خبز الدراماتورجية، صُدَف وأقدار ومصائر.

تيار في سلك الوعي

كيلو لحم جملي مسلوق ثلاث ساعات على نار هادئة من أجل أحمد وجه القتيل. بشرط أن يكون غروب الروح معزولاً عن شعوره بالخسارة، وكي يؤكد هذا الشعور يقول بعاطفة أخيرة: كلب وراح. المسار العظيم لسمنة ملكة غناء الروح إريتا فرانكلين يساوي الافتراض الأكثر جمالاً واستحالة في الفيزياء النظرية، لأنه إذا أردنا تسريع المادة وتسخينها وتعريتها إلى عناصرها الأولى، ما قبل الكواركات بحسب ميكانيكا الكم، فنحن في حاجة إلى مُفاعل نووي في حجم مجرة. ولماذا لم يستطع أحد قولها: خطابة نيتشه. نرجس وشكرية شقيقتان عانستان، الواحدة منهما حَبَّة عين الأخرى، ضفيرتان مُجدولتان جدلاً مُحكماً، تدهن نرجس كل خميس مفاصل شقيقتها بدهان للروماتيزم، ثم تمر بمكواة حديد دافئة على ظهرها، بعد وضع قُدرة فوق ملابسها، وتطلب شكرية دائماً زيادة حرارة المكواة،

كما تطلب المادة زيادة الحرارة، على الأقل مُفاعل نووي بحجم مجرة، وعلى عكس النار الهادئة للحم أحمد وجه القتيل الجملي. عرض كتفيّ كيم نوفاك تحت سبعة ظهر فستانها العاري في فيلم فيرتيجو. في حلم لكافكا كان ذراعان من المعدن لنظَّارة طبية يخترقان اللحم والعظم عميقاً ومُباشرةً من وراء الحاجبين وعظْمة الوجنتين، ويظهران بعد غوصهما في اللحم ثانيةً على السطح، ويلتفان هناك حول الأذنين. رحلة في الأعماق. كان كيركيجارد يغوص بأسمائه المُستعارة في الكتابة، ثم يعود باسمه الأصلي، مثل نهر ينضب في موضع، يختفي تحت الأرض، ليظهر مُتفجراً في موضع آخر، وكأنه يقول: ها أنا ذا. رتِّب ترتيباً كرونولوجياً ظهورات ألفريد هيتشكوك في أفلامه، مع انتخاب أقوى ظهور له، ربما وهو يعتني بكافولة طفل صغير، أو وهو يسحب كلبين صغيرين من النوع المُفضَّل لدى النساء، أو وهو يهرول بجسمه البراميلي القصير ليلحق باصاً يهم بالحركة. ليستْ البراميل العادية، وإنما براميل الطرشي الخشبية المنفوخة من الوسط، والمحزومة بسيور من الحديد، والمسحوبة بضيق عند الطرفين.

ننوسة عين أحمد وجه القتيل، تزوجها على كَبَر، على زوجته القديمة أم عياله الشوحُطة، ننوسة العين الصغيرة غضبتْ من تغيير مُفاجئ في طبق زوجها، طلب أحمد وجه القتيل في اللحظة الأخيرة من زوجته إخراج كيس الكِرْشة الصغير من الفريزر، والاحتفاظ بشوربة اللحم الجملي، و لم تكن النَنوسة الصغيرة تعرف أن شوربة الكِرْشة لا تصلح إلا لعين الكنيف. كِرْشة بالدمْعَة على شوربة اللحم الجملي، وأرز أبيض طاهر كالحليب، واللحم الجَملي يُحمَّر بحتة زبدة بلدي، وقابل يا معلِّم. هل كانت كيم

نوفاك تضع على سبعة فستان ظهرها العاري سلسلة تنتهي بمربَّع قلادة؟ الذاكرة تلح والنسيان مارد جبَّار، تلين الذاكرة تحت رطانة اللاأدرية، الذاكرة من طرف، والنسيان من طرف آخر. طرفان، طرف لا نهاية لضعفه، وطرف لا نهاية لقوته، فإذا كان النور الذي فيك ظلاماً فيا له من ظلام. نيتشه حماسي وخطابي وقليل الأدب أحياناً عندما يتجرأ على أحكام كانط التأليفية، لكنه مع ذلك عجن الفلسفة بلحمه ودمه، فبدتْ حقائق الفلاسفة جميعاً باردة، حقائق لا تؤذي أحداً.

على فكرة لم أقل له شيئاً عندما رفع إصبع شرطه في وجهي وقال: بشرط أن يكون غروب الروح معزولاً عن شعوره بالخسارة، وكي يؤكد هذا الشعور يقول بعاطفة أخيرة: كلب وراح، وبهذا اختلطتْ عليَّ الضمائر. أكان يتحدَّث عن نفسه بضمير الغائب، أم كان يقصد آخر بالفعل، وما هي الكلمات التي من المُفترض أنني تفوَّهت بها؟ كأنني قلتُ على سبيل المثال: إن الروح لا تُستدْرَج بعيداً عن كل ما نُسب إليها. ابتكر كافكا في يومياته طريقة فريدة للنظر إلى مديره، لا سيما إذا كان الحديث يتعلق بالملفات التي يكرهها كافكا، ومع هذا صنع بها مجده الأدبي في مكاتب القلعة، وربما كانت طريقة النظر هذه هي ضمناً طريقة نظرته للبشر جميعاً. لا يستطيع كافكا التحديق طويلاً في عينيّ المدير دون أن تظهر في عينيه مرارة خفيفة تجبره أو تجبر المدير على أن يصرف كل منهما نظره بعيداً. يشيح كافكا بنظرته لفترات أقصر، لكنها تتكرر أكثر مع كل مُبرر للنظر بعيداً، وربما لأنه لا يعرف السبب، يعود بنظرته سريعاً، لأنه يعتقد أن الأمر كله ليس أكثر من تعب مؤقت في عينيه، ويطوِّر كافكا طريقة نظره إلى عينيّ المدير،

بأن ينظر بتعرُّج على امتداد أنفه وظلال خديه، ويبقي وجهه تجاه المدير بمساعدة أسنانهً ولسانه داخل فمه المغلق، وعندما يشيح المدير بنظرته، ينظر كافكا مُباشرة إلى المدير، ويتابعه بدقَّة، ودون اهتمام. بتعبيرات الموسيقى، يحتفل الأدب الكبير، الأدب التقليدي، أدب الماجير، طوال قرون، بنظرة العيون، على اعتبار أنها نافذة الروح، على عكس الأدب الصغير، أدب المانير، لا يهتم كافكا كثيراً في أدبه بوصف العيون، وقد يكون سلوك الشخصيات أو أوضاعها الفيزيقية النافذة الحقيقية للروح. كان والد كافكا جديراً بفحص ووصف سلوكي وفيزيقي لا يرحم من قِبَل ابنه، ومع هذا لا نجد بسهولة وصفاً لعينيه، ولأن وصف العينين هو أَلف باء الأدب الرشيد، ولأن هذا الوصف ساخن بطبيعته، ويؤكد الحياة، ولأن كافكا من ذوات الدم البارد، والنافي الأكبر للحياة، ولأدب الماجير، الأدب الكبير، فقد سلب بهدوء كل ما يُنسب لنافذة الروح. إذن فقد تُستدْرَج الروح إلى مكان ناء، وهناك يتم تصفيتها نهائياً من كل ما يُنسب إليها، وليس بعاطفة أخيرة نقول: كلب وراح.

دعه يسقط

ليس لأنني أدركتُ أثناء حديث عابر مع شخص مجهول أن الروح لا أمل لها في استدراج بعيد عن كل ما يُنسب إليها، إلا إذا كان هذا الاستدراج يتم تحت مظلة الخديعة، بل لأنني كنتُ غير راغب في حديث من هذا النوع على قارعة الطريق مع شخص مجهول، بشهادة الجميع لم يكن موجوداً، أي أنني حُدِّثتُ من قِبَل ناس طيبين يفعلون الخير، بأنني أتحدث مع نفسي بصوت مرتفع في وضح النهار، وفي أماكن عامة، عن موضوعات غامضة، ومن حسن حظي أن التكرار المرضي لكلمات بعينها، له الفضل في قدرتهم على إعادة تلك الكلمات أمامي مرةً ثانية، لعليّ أجدُ لها معنى، وأنا بكامل قواي العقلية، أو بصراحة أكثر هم يحثونني على الذهاب إلى مصحة نفسية، وليس لأنهم عاينوا مراراً الروح وهي تُعْزل عن كل ما يُنسب إليها، وليس عن طريق الاستدراج والخديعة، ولكن عن

طريق القتل النزيه المباشر، بل لأنهم يجدون أن الحديث إلى النفس بداية جنون. سألتهم باستسلام إن كان الأمر وصل إلى حد الفضحية؟ فأجابوا بالنفي الحاد قائلين: لا.. الأمر لا يتعدى في معظم الأحيان ابتسامات جانبية خفيفة، وإشارات هوائية، وكلمات مبتورة، نصفها لك، والنصف الآخر متروكاً للفضاء المحيط، وما كان لنا تجميع كلمات عن الروح إلا عبر سنوات من المُراقَبَة الممتعة، حتى إننا نبتعد كثيراً عن الصواب إذا نسبنا لك جملةً مفيدة عن الروح.

كان الأفق مسدوداً بجدار من الإسمنت المسلَّح سمكه مسيرة ثلاثة أيام لدرَّاج فرنسي على درَّاجة فرنسية، وكانت رغبة ضبع واحد من ضباع بوتسوانا المُرقَّطة في اللحوم تساوي مجموع طيف الرغبة المغدورة في اللحوم لمليونين من النباتيين، وكانت فتحة صدر فستان إريتا فرانكلين ملكة غناء السول تزداد مع سمنتها الإمبراطورية، وكانت نحافة كافكا محط يأسه وألمه.

هذه اليوميات تقتلني، لكنني لا أملك شيئاً آخر، وبعد العصيان المُبطَّن بعجز أمام البناء القصصي والروائي، فإنني لا أملك سوى الصراع مع الفقرة شبه الأدبية. اليوميات تسمح بنقص الفقرات، ورداءة صياغتها، لكنها تسمح ضمناً بكل براعة ممكنة. إن الديموقراطية من طابع اليوميات، لأنها تفترض الانتظام في الكتابة، والانتظام قاتل آخر، فمع الانتظام سنكون وجهاً لوجه أمام التكرار، شئنا أم أبينا، فلم يسلم كافكا في يومياته من التكرار، ولم يسلم أيضاً بيسوا في كتابه اللاطمأنينة. إن مشكلتي مع الكِبْر، وينقصني كثير من التواضع. أضع لنفسي مقياساً عالياً في كل فقرة

أكتبها، وأعلم أنني لا أحقق هذا إلا نادراً، ومع هذا أيضاً لا ينقطع الأمل المؤلم. وفي زمن الواقعية الصارخة التي تتمثل في القبض على كل ما نعيشه من أحداث كبيرة، فلا أمل أمام كتابة جمالية، وكأنَّ معركتي من طرف واحد، ولا وجود لطرف آخر.

في الخوارق

جلستُ خاملاً بليداً على كرسي الخيبات الكبير، جاعلاً بطن ركبتي على مسنده، دافناً مُسمار مرفقي في زاويته، مؤرجحاً قصبة ساقي الحرة في الهواء. قلتُ في نفسي: سأنطلق من شيء أعرفه إلى شيء آخر لا أعرفه، بحيث تكون معرفتي العميقة بشيء أعرفه عوناً لي على شيء آخر لا أعرفه، وأجهله جهلاً تاماً. وقلتُ أيضاً: هكذا تكون الانطلاقات. لكنني بعد تفكير طويل على كرسي الخيبات الكبير، تخيلتُ من واقع ما أعرفه عن نفسي، وهو لا يُذكر من حيث الأهمية، أن انطلاقاتي التي ستكون بعدد رمل شاطئ صغير، ستتوقف دائماً بعد البداية بقليل، أي أنني سأقف في النهاية قريباً من شيء أعرفه، بعيداً عن شيء آخر لا أعرفه، وفي تلك المسافة سأشعر بغربة مُحْتَمَلة إلى حد ما، بحيث يساورني الشك في أمنية الانتقال من شيء أعرفه إلى شيء آخر لا أعرفه.

عدتُ اليوم من جولة صباحية مررتُ فيها على منازل لطالما أحببتُ السكن فيها. كانت منازل من طابقين أو ثلاثة. وكانت مبنية بالحجر الأبيض، لها سقوف مرتفعة، وحليات من الجص على قواعد نوافذها وشرفاتها، ومع أنني أسكن في واحد مثلها، إلا أن أمنية الإقامة الفورية تشترط على صانع المعجزات، أن أكون فرداً من أفراد إحدى العائلات المقيمة في المنازل الحجرية، أي أنني بين لحظة وأخرى أكون ابناً أو عماً أو خالاً، و لم تدخل الأبوة في حساب الأمنية. تمنيتُ في الأقارب الجدد هدوءاً في الطباع، وتفوقاً في مجالات كثيرة، وأيضاً لم يدخل المجال الفني في حساب الأمنية. الأقارب الجدد يعرفون عن مجالي الفني ما هو بسيط وسطحي، لا يطلبون أكثر من هذا، وأنا أستمتع بحق الهجوم على عقولهم بين حين وآخر، لتدمير نظرتهم البسيطة تدميراً كوميدياً مُتسامحاً، بحيث ينقلب الحديث بخفة إلى تقليل من شأن المجال الفني بوجه عام.

في فيلم القربان لأندريه تاركوفيسكي يذكر أوتو ساعي البريد، وصديق البطل، حكاية عن أرملة في زمن الحرب العالمية الثانية، ذهبتْ مع ابنها سنة 1940 لمصور فوتوغرافي، لأخذ صورة تذكارية معه، قبل ذهابه لجبهة القتال، وحدث أن الابن مات في الحرب سريعاً قبل موعد استلام الصورة الفوتوغرافية، وعرفتْ الأم خبر الوفاة، و لم تذهب لاستلام الصورة الفوتوغرافية، وكأنها شعرتْ باللاجدوى، أو كأن الحزن جعلها غير مبالية. تركتْ الأم المدينة، وذهبتْ إلى أخرى. وفي سنة 1960 ذهبتْ إلى مصور فوتوغرافي ثان، لأخذ صورة لها، ستبعثها إلى صديقها، وعند موعد استلام الصورة، ذهبتْ الأم، لكنها وجدتْ في

الصورة الفوتوغرافية، ابنها وهي نفسها قبل عشرين سنة.. المجد لصانع المعجزات.

في عيد ميلاد ألكسندر بطل فيلم القربان لأندريه تاركوفيسكي، يحضر له صديقه ساعي البريد أوتو، هدية ثمينة، وهي خريطة أصلية لأوروبا سنة 1600. يشكره ألكسندر، ويلومه على ارتفاع ثمن الهدية، ويصفها بأنها تضحية من أوتو، وضد اللياقات المعروفة، يعترف أوتو أنها بالفعل تضحية منه، وبأكثر من كل اللياقات دماثة، يُكمل أوتو كلماته، بأن على الهدايا جميعاً أن تكون تضحيةً، وهنا يكمن معنى فيلم القربان. يضحي ألكسندر ببيته الجميل في نهاية الفيلم. يحرق بيته تضحيةً أو قرباناً.

طقم أكواب كريستالية في ذاكرتي منذ ثلاثين سنة. طقم أكواب كريستالية يصمد إلى الأبد، خالداً، شاهداً على شفاه تلمسه بحسب حالاتها النفسية، وأصابع تعجم مادتهِ بتراوح بين الرقة والغلظة. طقم أكواب كريستالية يهزم الزمن ما لم تُعكر صفاء أبديته ظروف استثنائية، فتنهار أبديته بسهولة ويسر، وكأنّ الأبدي هنا هو الظرف الاستثنائي، وليس الكوب الكريستالي، لكنَّ الظرف الاستثنائي يقف في النهاية على حافة الكوب مصيراً مُهدِّداً حارساً للخلود.

لا الشيء، ولا معرفته، ولا الجهل به، ولا الطريق إليه، ولا الوصول إليه. لا الشيء، ولا وجوده، ولا احتمال وجوده، ولا التضحية به، ولا النعمة بنسيانه، ولا الغيلة في نكرانه. لا البيت، ولا سُكَّانه، ولا أحجاره البيضاء، ولا شرفاته المُفوفة بكورنيش ترتكن عليه مرافق العقول، ولا أسراره المستورة وراء الجدران. لا سوناتات بيتهوفن، ولا كنتاتات باخ،

ولا لقطات برجمان القريبة لوجوه شخصياته. لا الوقت، ولا نزيفه. فقط ممارسة تسلية العولمة بروح فرقة جبرية مُتطرفة.

إنسانيات

الصدفة عمياء، لكنها تحدث بتأكيد وثبات، وهي ليستْ مُأكَدة ومُثبَتة من طرف مجهول، بل هي التي تؤكد وتُثبت نفسها في كل مرة. تبدو الصدفة في تأكيدها وثباتها، وكأنها تضطهد موضوعها، لكنها بالفعل تقصد موضوعها، لكنَّ القصد هنا أيضاً ليس له غاية، من طرفها على الأقل. اعتاد الروائيون على وضع موضوعاتهم، أو شخصياتهم، في طريق الصدفة، ثم يقولون القول العزيز على قلوبهم: ماذا يحدث لو أن البطل اصطدم بالبطلة مرتين متتاليتين، بفاصل زمني، في نفس محطة القطار. يهتم الروائيون بموضوعاتهم أكثر من اهتمامهم بالصدفة، ولهذا تبدو الصدفة، وكأنها تضطهد بطالهم، أي أنها تحدث لمعنى ما، وعلى الروائيين أن يجدوه. إمَّا الصدفة، أو موضوعها. ينتصر الروائيون في الغالب لموضوعها، فتتراجع الصدفة في الخلفية، ويبدو البطل مُضطهداً

في اللقاء، ويرجع البصر بمعجزة إلهية إلى الصدفة التي جلستْ على مقعد بعيد تراقب غبْنها، أي أن الروائيين هم مَنْ يضطهدون الصدفة. في عمل فني كبير لا يُعَوَّل كثيراً على الصدفة، لا نجدها عند بروست أو كافكا أو جويس. هناك في عائلة الصدفة قريبان أكثر بعداً وشمولاً، وهما القدر والمصير، وهما أيضاً يتمتعان بعدم الرؤية. كان نيتشه يعتقد بأن الصدفة تحدث من طرف مجهول يرمي زهرين على طاولة الوجود، فتتخلَّق الصدفة في نتيجة قراءة الزهرين، وعلى هذا اعتقد أيضاً في لاعب جيد يستطيع برميته المُحْكَمَة تحقيق أرقام الصدفة، ولاعب سيئ لا تؤدي رميته إلى رقم الصدفة المنشود. هنا نيتشه مثل الروائيين، افترض أن طرفاً مجهولاً هو الذي يرمي الزهر، مع أنها رمية من غير رام.

بالأمس في ساعة ظهيرة جلستُ بجوار النافذة بعد أن أعددتُ فنجان قهوة. كنتُ أترصد الأفكار المعتادة التي تأتي لي كثيراً في أماكن أخرى، قبل النوم، في مقهى، أثناء الحديث مع صديق. لم تكن جلستي إذن بجوار النافذة تعني شيئاً جديداً يخرجني من الملل، مع أنني أثناء إعداد القهوة توقَّعتُ أفكاراً أخرى لا بد وأن الاسترخاء بجوار النافذة قادر على توليدها. كانت الحركة في جراج العمارة، وهو الفيو المتاح لي من حدوة الحصان المحتضنة في منتصفها نافذة غرفتي، بطيئة نسبياً على غير العادة. سيارة رينو زرقاء تصعد منحدر فتحة الجراج، وأخرى سوداء لم أتعرَّف على ماركتها تهبط في نفس المنحدر، بعد زمن قصير من صعود الرينو الزرقاء. فكَّرتُ أن فتحة الجراج الرئيسية لا تحتمل صعود وهبوط سيارتين في وقت واحد، أو أنها تحتملهما تحت ضغط دقيق يتطلب من السائقين

مهارة خاصة. المهارة نعم بالتأكيد. في فيلم راقص استصعبتْ بطلة الرقص الأكاديمي ضيق الحلبة، وازدحامها بالراقصين الفطريين. أكَّد لها البطل الراقص بالفطرة أيضاً أن الحلبة لهما، أي أن الأمر يتعلق في النهاية بمهارة خاصة. بالتأكيد عاينتُ مرة من النافذة سيارتين، واحدة في طريق الصعود من فتحة الجراج، وأخرى في طريق الهبوط إلى فتحة الجراج.

استخدم بيير باولو بازوليني في فيلم أكاتون مقطوعة موسيقية من عاطفة متى ليوهان سبيستيان باخ، واستخدم أندريه تاركوفسكي بعد أكثر من عشرين سنة في فيلمه الأخير القربان مقطوعة أخرى من عاطفة متى ليوهان سبيستيان باخ. لم يوفق بيير باولو بازوليني مع موسيقى يوهان سبيستيان باخ. فقر أجواء أكاتون لا ينسجم مع جلال الموسيقى. نجدته لمسة الحزن، وخذلته الفخامة. مع أندريه تاركوفسكي كان يوهان سبيستيان باخ يتمتع بالحزن والفخامة.

بالأمس بعد الظهيرة نمتُ ساعة من النوم القلق. قمتُ بوقائع حلم غريب. تعاون رئيس اتحاد المُلاك القائم على إدارة عمارتنا مع رئيس بلدية حلوان وجهات حكومية رفيعة. كان موضوع التعاون هو توفير سجن على سطح العمارة، وهو خاص بسكان عمارتنا، وإذا نجحتْ التجربة ستعمم في عمارات أخرى لا يقل عدد شققها عن خمسين شقة. صعدتُ إلى سطح العمارة مع جارة كان خطيبها مفقوداً منذ أسبوعين. أخذتُ أنا والجارة في جيوبنا كبشة من الظلط الرفيع، وكبشة أخرى من الفول السوداني المحمص، ونبلتين قويتين من خراطيم الجلوكوز الطبي. على السطح كانت غرفة المصعد قد دُمجت مع صندوق مستطيل قبيح من الطوب

الأحمر العاري. كان الصندوق أقرب إلى المستودع أو الاصطبل. وكان بابه الحديدي صغيراً جداً، وفي منتصف الجدار، ولا يصل إلى الأرض. أشارتْ الجارة سريعاً إلى خطيبها. كانت إشارتها لا تعني أنها تفتقده، بل إنها وجدته، وعلى الفور قذفته بتتابع، وهي تقترب من السياج الحديدي، بحبات الفول السوداني المحمص، ومنجنيق الظلط الرفيع. أشرتُ أنا أيضاً إلى جار لا أعرف اسمه، يسكن في الطابق الثامن، ويملك سيارة رينو زرقاء. أخذني الحماس، فرشقتُ المسجون بحبات الفول السوداني المحمص، وشددتُ عليه منجنيق الظلط الرفيع.

جهاد الكلمة

قمتُ من جلستي الطويلة في السرير بألم مُفاجئ في منتصف ظهري، هناك بين لوحي الكتفين يبرق الألم مع حركة الرقبة، مع أقل التفاتة. فكَّرتُ على الفور أن الراحة شاقة، وفكَّرتُ أيضاً في أصحاب المِهَن التي تضطرهم طبيعتها إلى البقاء في وضع معين ساعات طويلة، على سبيل المثال سائق التاكسي. فقدتُ منذ عشر سنوات على وجه التقريب، الجلسة الصحيَّة أمام كتاب، أصبح الكتاب معي في السرير، أُقلِّبُ صفحاته بوضع سيئ، استلقيتُ على الأرض جاعلاً وجهي إلى سماء الغرفة، وشددتُ جسمي لينعم عامودي الفقري بأقصى استقامة ممكنة، لا بد أن الجسم هنا على الأرض، بانشداده الوقور يكون أكثر تواضعاً من وضعه المستهتر على السرير. منها وإليها نعود. يدوم الألم يومين أو ثلاثة. ألتزم بجلسة صحيَّة على مدار أسبوع. أخطط لالتزامات أخرى. تمشية يومية في الصباح، نوم

مثل باقي مخاليق الله في الليل، الاعتدال في الطعام والشراب، جدول صارم لساعات العمل، وبعد أسبوع تعود ريما لعادتها القديمة، والعود أحمد. من على الأرض كانت ذاكرتي مُثقلة بكلمات ومُعَامَلات وأحاديث ووجوه ومَشَاهدَ من أفلام وإشارات وتعليقات. وكان هذا أشبه بسقط متاع الذاكرة، هي مادة لا طلب لي فيها، ومع هذا تضغط على الذاكرة دون إرادة مني، وكأنها مادة ضد النسيان، في حين تبقى الكلمات والمُعَامَلات والأحاديث والوجوه والمَشَاهد السينمائية والإشارات والتعليقات التي لي طلب فيها، عرضة للنسيان، وكأنّ الذاكرة تعمل على مادتين، واحدة غير مرغوب فيها، وأخرى عزيزة تتطلب الجهد الدائم للحفاظ عليها، واحدة تداوي جراح الأنا عندما تضع أمامي سقط المتاع الحادث منذ عشرين سنة، وأخرى تتمنع وتذوي وتضيع. هل يكون جهادي في الكتابة مع المادتين؟ أو يكون مع واحدة دون الأخرى؟

رنَّت كلمة الجهاد في رأسي بكل معانيها المعاصرة، الدينية والسياسية معاً، أخلاق الكلمة، منذ نعومة أظفارها، جادة عابسة، ليس هناك ابتسامة. الآن تحتك مع مادة الذاكرة. ربما هناك صلة للكتابة ما زالت مُهدِّدة أكثر من الصلة التي تُقام عادةً مع الموت، مع الصمت كما يقول دولوز. القيام من على الأرض مثل قيامة حقيقية. عُدتُ إلى السرير، أرق أوديسا الفراش. فكَّرتُ في بداية جديدة، بداية تتجاوز كل بداية ممكنة، تتجاوز ما هو مُتعارف عليه بين الناس على أنه بداية، لكن قبل البداية هناك ترتيب أوراق، حسابات، تصفيات، بحيث يكون وجهي على عتبة البداية خالياً من أثر المُعَامَلات، بوجه لا يحمل للواقع ذكرى، ما عدِّتش

من هِنا، آسف على التعالي، كنتُ مرتبك الساق فيما تعتبرونه شحم وزيت البدايات، الفرضيات، البديهيات، الحس المشترك. وليس هناك ما يصلح لاختبار وجه مثل مرآة، لقاء لا يكذب، هذا الوجه ليس لي، بريء وبارد عن المُعَامَلات. وكان صوت التليفون الذي ارتفع فجأة سقوطاً مُدوياً للأفكار، وهذا دليل لا يُدحض على همجية الواقع، والهمجية لها سحر لا يُقاوَم. نطيت من على السرير قفزاً ناسياً ألم الظهر، إلى أن يعود الواقع نحن سَدَنَة الميتافيزيقا، مُكرَّشون بفروضها، رواقيون يستظلون في الرواق، يحرسون موناد ليبنتز، وعود نيتشه، وأصول أختام هيدجر. صباح الخير يا أستاذ مصطفى، أنا رجاوات، أنا مش ها قدر آجي النهاردة عشان تنظيف الشقة، جوزي اتخانق خناقة كبيرة، ومحبوس في القسم، ممكن بكرة آجي الساعة تسعة الصبح، معلشي يا أستاذ مصطفى، ربنا ما يوقعك في ضيقة.

شذرات الفيس بوك

من التقاليد التي دُشنتْ مع نشأة الفيس بوك، تدشينات السوفت وير العرضة لنسيان ماحق مُقارَنَةً بتدشينات الهارد وير الثقيلة الباقية بين دفتي كتاب، هي كتابة الاستاتيوسات على رأس الصفحات، وهي عبارة عن اقتباسات وأمثال وتلميحات وتلقيحات وشذرات وأقوال مأثورة وتعزيات وتهنيئات وسلامات. وما يعنيني هنا هو الاستاتيوس المكتوب من قِبَل كاتب مُحترف، لا سيما عندما يكون الاستاتيوس شذرة أو فقرة من كتاب سابق له. أول شيء يفعله الكاتب سريعاً بعد إعلان الاستاتيوس، هو إضافة تعليق بفارق زمني بينه وبين الاستاتيوس لا يتجاوز خمس عشرة ثانية، والتعليق عبارة عن ذكر صريح لمصدر الشذرة أو الفقرة، أي اسم كتابه السابق، ثم ينتظر بعد ذلك تعليقات الأصدقاء. لماذا لا يغامر صاحب الاستاتيوس، ويترك الشذرة دون تعريف، هل يخاف من نسبة

الاستاتيوس إلى آخر؟ أم يخاف من حقيقة لا يتمناها أي كاتب، وهو عدم معرفة الأصدقاء بكتابه السابق، وفي أحسنِ الأحول إذا كان هناك مَنْ يعرف كتابه السابق، فهو قد لا يستطيع تذكُّر الشذرة المكتوبة على الاستاتيوس التي تُصبح عُرضة للتخمينات، والتخمين على الفيس بوك لا يخضع لهوس الحقيقة، بل يتجسَّد سريعاً في صورة تعليق فوري قد يؤذي الكاتب نفسياً، إذا كان يتَّسم بالحماقة أو السذاجة، وهذا كثير على الفيس بوك، حتى إذا كان الكاتب من مَنْ يرمون بعرض الحائط اللياقات الفيسبوكية التي لا تُفضِّل حذف تعليق صديق، فسيبقى ألم الجهل بكتابه السابق فترة من الزمن، الجهل بشذرة كتابه يكون من أصدقاء مهنة حقيقيين، أي ليسوا أصدقاء بالمعنى المجازي الخاص بترويسة الفيس بوك العامة، أصدقاء مهنة تجرَّعوا غصباً نسخة من الكتاب في زمن مولده السابق، وقرؤوا بشكل عابر تحت أعراف المهنة شيئاً من الكتاب، وقبل الكاتب بتواطؤ شبه القراءة، وأضمر لزميل المهنة قراءة مماثلة.

وهذه بعض الشذرات المكتوبة على صفحتي مع إضافة اسم الكتاب على وجه السرعة. تَيَهَاني أُراقبُ.. من كتاب الفصل في المضاف والمضاف إليه لمؤلفه كاتب هذه السطور. قلتُ لنفسي: هَلاَكُكَ أنا.. من كتاب حاشية على خصائص ابن جنيّ. حافي القدمين في حقل أحلام.. من كتاب حمل الغير على ما يكرهه بالوعيد. أسْلَمني وتاه.. من كتاب إخراج القلب من ظلمة الشبهات. صوت دمي صارخٍ في البريَّة.. من كتاب إذا حرَّك الطائر جناحيه ورجلاه بالأرض قيل: دفَّ، فإذا طار قريباً على وجه الأرض قيل: اَسَفَّ، فإذا كان مقصوصاً وطار كأنه يردُّ جناحيه إلى ما خلفه

قيل: جَدَفَ، فإذا حام حولَ الشيء يريد أن يقع عليه قيل: رَفْرَفَ، فإذا بسط جناحيه في الهواء وسكّنهما فلم يحركهما قيل: صَفَّ، فإذا ترامى بنفسه في الطيران قيل: زَفَّ، فإذا انحدر من بلاد البرد إلى بلاد الحر قيل: قَطَعَ. رجلاه ثابتتان ويداه جامدتان وجبهته ساحة قتال وعيناه لا تطول الجبهة.. من كتاب شروح على رسالة الاختلاف والتكرار لجيل دولوز. هيجل الملتحي وماركس الأجرد.. من كتاب أقصى تحريفات ممكنة. أول سطر كوكايين حك أنف عارضة الأزياء البريطانية كيت موس.. من كتاب فينومينولوجيا روح النجوم.

دكتور سترينجلاف

فيلم دكتور سترينجلاف 1964 أو كيف تعلَّمت أن أتوقَّف عن القلق، وأن أحب القنبلة، للمخرج ستانلي كوبريك. الفيلم يُصنَّف تحت يافطة الكوميديا السوداء، أقصى درجات الكوميديا السوداء، أي أن الابتسامة هنا تقف في حلق المُدرَّبين على تذوق هذا النوع من الكوميديا، ومع وقوف الابتسامة في الحلق يبقى صداها في العقل بهيجاً، وكأنَّ الكوميديا السوداء صُنعتْ من أجل مَنْ تحجَّرتْ قلوبهم، وأشرقتْ عقولهم. الفيلم يلفحه تيار جنون عنيف بدايةً من شخصية الجنرال جاك ربير، دور العمر للممثل ستيرلينج هايدن، الذي يأمر بتنفيذ الخطةR، وهي ضرب الاتحاد السوفيتي برؤوس نووية، وصولاً إلى شخصية الجنرال باك تيرجستين، ولعبها الممثل جورج سي سكوت، وانتهاءً بشخصية دكتور سترينجلاف العالِم بدمار القوى النووية، ومهدْهِد وحش العناصر المشعة

الفتَّاكة الكوبالت ثوريوم جي بتهويدة فناء الملايين مع بقاء عينات إنسانية وحيوانية في أعماق منجم، تحية من ستانلي كوبريك لسفينة نوح، هناك كانت على وجه الغمر، وهنا في أعماق الأرض، وهي من أجمل أدوار الممثل بيتر سيلرز الذي لعب أيضاً في الفيلم دور رئيس الولايات المتحدة ميركن مافلي، ودور قائد فصيلة الاتصالات الضابط ماندريك. الجنون في كل الأحوال له حكاية، وهي دائماً حكاية تعتدي على الواقع بشكل همجي، وحكاية الجنرال ريبر هي حكاية الماء، وتنويعات الحكاية، هي النقاء، والجوهر، والحياة. يعتقد الجنرال ريبر أن شفط الماء أو تسريبه بفعل العدو الأحمر الشيوعي جار بعد الحرب العالمية الثانية، وتحديداً منذ 1946، وأن الطعام، اللبن، الملح، الآيس كريم، السكر مقصود به شفط السوائل الإنسانية الثمينة، على اعتبار أن الماء يحتكر 70 بالمئة من جسم الإنسان، ولهذا يشرب الجنرال ريبر بانتظام الماء المقطر.

يسأل الضابط ماندريك الجنرال ريبر، منذ متى وهو يُطِّور هذه النظرية. وهنا تظهر عبقرية ستانلي كوبريك في أداء ورد الجنرال ريبر على سؤال الضابط ماندريك، إذ قد يُصاب المختل عقلياً بخجل شبه واقعي على أثر لمسة دقيقة مُفاجئة لبؤرة جنونه. يجيب الجنرال ريبر بتردد، منذ أن أدرك أن قواه المادية في فعل الحب تنضب، أي تتسرب إلى مكان ما، فيشعر مع هذا النضوب بالفراغ والخواء. شيء عميق تحرَّك في روح الجنرال ريبر، لكنَّ هذا لا يعني استسلامه وإعطاء الضابط ماندريك كلمة السر التي يتستطيع بها إرجاع الهجوم النووي على الروس، لا سيما أن الضابط ماندريك تمادى في لمس نبع الماء العميق لدى الجنرال ريبر الذي دخل

الحمَّام، وكأنه استسلم للمسة الضابط ماندريك الواقعية، وبينما يُهدْهِد الضابط ماندريك جنون الجنرال ربير بتهويدة الماء، تعويذة الجنون، بأنهم خسروا قليلاً من الماء، وما زال هناك فرصة للتراجع إذا أعطاه الجنرال ربير كلمة السر، يخلع الجنرال ربير سترته ويتجه إلى الحمَّام، يعتقد الضابط ماندريك أن الاغتسال، الاستحمام، الاحساس الرائع بالانتعاش، الماء على الرقبة والوجه، عودة السوائل الجسمانية الثمينة، ثم تأتي كلمة السر، وهنا يسمع الضابط ماندريك رصاصة انتحار الجنرال ربير.

الجنون الحقيقي يسير دائماً إلى الكارثة، والكارثة ما زالتْ معقودة في البينتاجون فوق رؤوس الجنرال تيرجستين الذي ينظر في تقسيمة الدكتور سترينجلاف لسفينة نوح تحت الأرضية، ومفادها ذكر واحد لعشر نساء، بينما لا يقطع على دكتور سترينجلاف صفو خطط ما بعد الكارثة سوى شيء بالغ الكوميديا، وهي يده اليمنى المُقفَّزة بقفَّاز أسود، وهي التي تندفع في الهواء رغماً عنه لأداء التحية الهتلرية الشهيرة، أو تمسك برقبته، إنها عضو دخيل ينتمي إلى دمار شامل، والمُفارَقَة أن أعضاء دكتور سترينجلاف الأخرى لا ترفض الدمار الشامل الفاشستي الهتلري، وتقره ضمناً بمشاعر باردة، لكنها في نفس الوقت تريد صفاء ما بعد الكارثة.

الحصان الصغير

يرسم مُدَرِّس الرياضة البدنية حرفاً خارج الإتقان، يتثاءب، فيكتمل الحرف كلمةً، يتدافع الملل مثل خيول مُطْهمة، فتصير الكلمة جملةً. يُفكر مُدَرِّس الرياضة البدنية أن لا علاقة له بالكتابة، يُفسِّر، يبدو أنني كنتُ في شيء، وبطريق الخطأ اختلط عليَّ شيء آخر. الجملة أصبحتْ فقرة عن حلم لمُدَرِّس الرياضة البدنية. كان معلقاً في صباح يوم، بخُطَّاف أمام محل للجزارة، وكانت مسطرة الميزان القبَّاني تنفذ من منتصف صدره، مُدرَّجة بشروط غائرة دقيقة، وتتحرَّكُ عليها رُمَّانة الميزان النحاسية، فتعتدل المسطرة، وتستقيم في الهواء، فيشعر مُدَرِّس الرياضة البدنية بحزم شَدَّة الميزان. يقرأ الجزار المسطرة المُدرَّجة. في غرفة المُدَرسين ينظر مُدَرِّس الرياضة البدنية إلى وجه مُدَرِّس الرياضيات ويقول في نفسه: هو يعرف على الأقل أن الدائرة والمثلث ليس لهما وجود فعلي في الواقع. انتقل

مُدَرِّس الرياضة البدنية بنظرته إلى معجزة غرفة المُدرسين، السيد هنري ميشو بعد قيامته، في ثوب مُدَرِّس اللغة العربية الجديد. كان السيد هنري ميشو يُدوِّن في كشكوله قاعدة الفعل المجهول، وهو اصطلاحاً أحد أقسام الفعل التام، وهو ما لم يُسند إلى فاعله، بل إلى ما ناب عن الفاعل بعد حذفه، وله تسميات أخرى مثل، ما لم يُسم فاعله، المجهول، الفعل المجهول فاعله، صيغة المفعول، فعل لم يُسم فاعله، المفعول الذي لم يُسم فاعله، المبني للمفعول، المبني للمجهول، الفعل الذي لم يُسم فاعله. يربي السيد هنري ميشو في غرفة المُدرسين حصاناً صغيراً.

وكان سؤال أستاذ الفيزياء المُتحفظ، إذا ما كان حصان السيد هنري ميشو الصغير سيكبر في يوم على غرفة المُدرسين أم لا؟ أكَّد السيد هنري ميشو بنظرة هادئة أن حصانه معه منذ قيامته الثانية، وهو لا يتجاوز طوله ثلاثة وخمسين سنتمتراً، لكنه يستهلك غذاء حصان مكتمل. سأل مُدَرِّس الرياضة البدنية إذا كان هناك أي أمل في المستقبل البعيد لتفسير عدم اكتمال قامة حصان السيد هنري ميشو بنظرية الثقوب السوداء.

في طريق عودة السيد هنري ميشو إلى البيت، توقَّف عند الجزار، وطلب منه ماسورتين. فرد الجزار جسم مُدَرِّس الرياضة البدنية على رخامة المحل الطويلة، وفصل ساقي مُدَرِّس الرياضة البدنية من عند الركبتين بساطور ثقيل، وهو يعد السيد هنري ميشو بشوربة كوارع جيدة. ولحين فصل القدمين عن الماسورتين، اقترب السيد هنري ميشو من رأس مُدَرِّس الرياضة البدنية المائل قليلاً على رخامة المحل، وقال له: تخيل معي نجماً كتلته هي عشرة أمثال كتلة الشمس، هذا النجم خلال معظم حياته التي

تقرب من بليون سنة، سيولد حرارة عند مركزه، بأن يحول الأكسجين إلى هليوم، والطاقة التي تنطلق، ستخلق ضغطاً كافياً لبقاء النجم ضد تأثير جاذبيته هو نفسه، بما يؤدي إلى وجود جرم يبلغ نصف قطره من خمسة أمثال نصف قطر الشمس، وسرع الإفلات من سطح نجم كهذا ستكون حوالي ألف كيلو متر في الثانية. لف الجزار ماسورتي الكوارع، فقطع السيد هنري ميشو قوله مع رأس مُدَرِّس الرياضة البدنية، وأخذ لفة المواسير من يد الجزار، ودفع حسابه، واتجه إلى بيته. توقَّع رأس مُدَرِّس الرياضة البدنية أن ينخفض نصف قطر النجم إلى ما يعادل نصف قطر رأسه هو نفسه، وبهذا افترض أن حصان السيد هنري ميشو الصغير لو اقترب من سطح النجم، لانجذب بقوة لا نهائية إلى عمق هاوية لا يعرفها أحد.

داء متوسط

كنتُ ممن يعتبرون الأحلام مادة غامضة، مادة قد تحتاج إلى تفسير، لكنها أيضاً تحتاج بصورة مُلحة إلى وصف يصرخ بأجوائها. ها أنا وقد بدأتُ بداية خاطئة، لأن الحلم الذي أريد التحدُّث عنه لم يعطني سوى معلومة جافة، فقيرة من الأجواء، معلومة للأسف قد تُدرج في باب التفسير، لكنني أعزي نفسي بصدق المعلومة المُهوَّل بفعل الحلم، وهو صدق مُقتضب إخباري لا فصال بعده. كان الحلم العنيد يعود إليّ باستمرار على فترات زمنية غير منتظمة. يجبرني الحلم على الالتفات إليه دون بقية الأحلام. كنتُ في الحلم بشكل ما غير قادر على أداء امتحان أو اختبار من امتحانات واختبارات الدراسية النهائية، ربما لأن الوقت قد فاتني، التأخر لسبب من الأسباب على موعد الامتحان أو الاختبار النهائي، ودائماً في الحلم الفرصة نهائية أخيرة غير قابلة للاستئناف، ربما

لأنني أهملتُ الاستعداد جيداً، ليس هناك فرق في الحلم، والإحساس الطاغي هي الخسارة التي لا تُعوَّض، إنني ضائع هنا في الحلم لا محالة. ليس هناك معالم للمرحلة الدراسية، فهي أحياناً مرحلة جامعية أو قبل جامعية. على مستوى الواقع كنتُ متوسطاً في اجتياز الامتحانات والاختبارات الدراسية، ومع أنها كانت تُشكل لي أهمية قصوى، إلا أنني لم أكن قادراً على بذل المجهود المناسب لهذا الاجتياز الذي كنت أتصوره في أحلام اليقظة ساحقاً، وبدلاً من الاستعداد الحقيقي كنتُ أتجمَّد قانعاً بتواضع ولا مبالاة، راضياً بنجاح عملي متوسط ينقلني إلى المرحلة اللاحقة، مع أن الخوف من الرسوب كان عظيماً في نفسي، لكنه يأتي فقط بعد اجتياز الامتحانات والاختبارات النهائية، أي في الفترة السابقة على معرفة النتائج النهائية.

في الغالب كان الحلم المُكرر يقع قرب هذه الفترة الحرجة، أي أنني في الحلم كنتُ منتظراً نتيجة نهائية يتوقف عليها وجودي كله. أستيقظ بسعادة، وتكون العودة إلى الواقع عنيفة، وأتذكَّر في الحال، وبسرور فائق، أنني اجتزتُ على مدى سنوات الدراسة الجامعية وما قبلها، كل الامتحانات والاختبارات بتقديرات متوسطة شبحية لا يشعر بها أحد. وعلى عكس المراحل الدراسية كنتُ في مهنتي بعيداً عن هذا الشعور، شعور الامتحانات والاختبارات والنجاحات، إنني هنا أخيراً في بيتي، أفعل ما شئت بثقة، بريئاً من لوثة حلم مهني يذكِّرني بعدم الإنجاز، لكنّ المفارقات القدرية المُضحكة تجعل الآخرين بحدس صائب، يتعاملون مع إنجازي المهني، وكأنهم يقولون لي: ألم تجتز مراحلك الدراسية بتقدير

متوسط؟ وكرد فعل زائد في عدوانيته، كنتُ أخبرهم على الفور، باجتياز دون المتوسط، وأقول في نفسي: وماذا يهم، إنني هنا في بيتي. ومع كل هذا يبقى ألم الحلم المُكرر أبدياً في مكان ما بين العقل والقلب. أستعرض في ذاكرتي بعد حدث اليقظة السعيد، وأثناء إفطار معاد للساعة البيولوجية في الواحدة بعد منتصف الليل، أصعب الامتحانات والاختبارات، مُستعذباً هول معجزة أنني هنا في بيتي، والامتحانات والاختبارات بعيدة عني في زمن ماض لا رجعة له إلا في حلم مُذنب. وبعد طعم شريحة البسطرمة الخضراء كما يطلقون عليها لكونها ما زالت دموية أكثر مما ينبغي، ورغيف الفينو الطازِج، وحبات الزيتون الإسباني، وعصير البرتقال البلدي اللاذع، أفكر أن مهنتي لم تصل بعد إلى عمق لا شعوري يجعلها ولو مرة واحدة تراودني في حلم، وكأنني لم أفارق بعدُ أداء الطالب المتوسط في الامتحانات والاختبارات النهائية، وكأن مهنتي ليستْ بيتي الحقيقي كما كنتُ أعتقد.

دراكولا النباتي

في رأي جيل دولوز وفليكس غاتاري أن رسائل كافكا هي نسيج عنكبوت. هناك شيء يشبه طبيعة مصاصي الدماء في تلك الرسائل. دراكولا النباتي، الفنان الجائع، الذي يشرب الدماء من اللحم البشري، بشرط أن تكون قلعته قريبة منه. هناك شيء من طبيعة دراكولا في كافكا، دراكولا الذي يعمل عن طريق الرسائل، والرسائل هي مثل الخفافيش التي تطوف ليلاً، الآن في النهار الخفافيش محبوسة في مكتبه التابوت. الليل ليس ليلاً بما فيه الكفاية. علينا أن نتخيل قبلة لعابها مداد القلم، ونابها سن تنغرس في الصفحة البيضاء، قبلة حيوان يلعق بشراهة ينبوع ماء عذب بعد رحلة بحث طويلة. يصف نفسه في رسالة لفيليسا دون خجل من أنه نحيف بشكل مبالغ فيه، وأنه يحتاج إلى دماء، قلبه ضعيف لدرجة أنه لا يستطيع بعث الدماء إلى نهاية ساقيه الطويلتين. كافكا أم دراكولا لديه

خط هروب في غرفته، في سريره، وقوته النائية تأتي من ماذا؟ ستجلب له تلك الرسائل قوته. الرسائل يجب أن تجلب له الدماء، والدماء ستعطيه قوة للكتابة. إنه لا يبحث عن إلهام أنثوي أو حماية أمومية، ولكن عن قوة جسدية تمكنه من الكتابة. يعتبر كافكا الكتابة سداد دين لخدمات الشيطان، لم يكن خجلاً من نحافة جسده أو من فقدانه لشهية الطعام، لكنه فقط كان يتظاهر بذلك حتى يكون تحت رعاية خاصة. ولكن ما هي تلك الرسائل؟ إنها فقط إرسال الرسالة، مسار الرسالة، إيماءة ساعي البريد التي ستحل محل الموضوع، بالتأكيد أهمية ساعي البريد، مضاعفة. وإليك قصة هذا الخطاب. كتبته على أثر حلم غامض كنت فيه مع شخص مُنفِّر نسيتُ اسمه الآن. وكان اسمه حاضراً في الحلم والخطاب كقدر مشؤوم بيننا. قمتِ بتسليم الشخص المجهول كل الرسائل التي كتبتها لكِ.

كان هذا التسليم يشبه انتحاراً بارداً من قِبَلكِ. وكنتُ أنا بالمقابل قد قمتُ بإطلاع الشخص المجهول نفسه على سر جارح عنكِ. أذكر جيداً أن هذا الانتحار لم يكن من قِبَلكِ وقِبَلي كفعل ورد فعل، لم يكن انتقاماً على أثر شيء حدث بيننا، لم يكن مُتعاقباً في الزمن على اعتبار أن نصفه حدث في زمن الحلم والنصف الآخر خارج زمن الحلم، و لم يكن أخيراً الشخص المجهول يملك سُلطة علينا إلا إذا كانت شراهته للطعام هي الرمز الأكثر غموضاً للسُلطة. كان هذا الانتحار بكلمات أخرى قَدَم يأس. ذهبتُ إلى مكتب البريد في الصباح، فوجدتُ أعمال ترميم قائمة في المكان كله. ارتبكتُ أيما ارتباك، وكأنَّ مكتب البريد اختفى فجأة. شعرتُ بيأس طاغ، وزاغتْ نظرتي هائمة على خراب المكان. كانت الأماكن دائماً عندما

تتعرض لترميم تصيبني بكآبة ويُتْم موجع. لاحظ أحد العُمَّال نظرتي التائهة، فأشار لي ببساطة إلى خلفيَّة المبنى. سألتُ نفسي كيف سيعود المكان كما كان عليه، بل أفضل، بعد شهور قليلة. في الطابق الثاني من خلفية المبنى كانت نظرة الضياع واليُتْم ما زالت عالقة بي. كنتُ خَجِلاً منها، فهي تجعل الجميع يقدمون لي الخَدَمَات بشكل استثنائي، وكأنني طفل فَقَد أمه. شرحتْ لي الموظفة بتفصيل شديد طريقة الوصول للمكانين المؤقتين لبعث الرسائل، و لم يكن أحد المكانين سوى كُشك سجائر صغير أمامه صندوق بريد.

رجل يقع في غرام امرأة رآها مرة واحدة فقط، يعتبر مثالاً حقيقياً على الحب الكافكاوي، أطنان من الرسائل، ولكنه لا يقدر أبداً على الزيارة، يبقي الرسائل قريبة منه في صندوق، وبعد يوم الانفصال، يبقى مع الرسالة الأخيرة التي وصلت إليه، المراسلة مع فيليسا باور مملوءة باستحالة الزيارة، تدفق الرسائل يحل محل الرؤية والوصول. لم يتوقف كافكا أبداً عن الكتابة لفيليسا، ومع ذلك هو لم يرها إلا مرة واحدة قبل الكتابة لها. بكل قوته يحاول أن يفرض شروط التحالف مع الشيطان. تحالف فاوست مع الشيطان يجد مصدره في القوة النائية. لا يستطيع دراكولا أن يشعر بالذنب، ولا يستطيع كافكا أن يشعر بالذنب، وفاوست ليس مذنباً، وهذا ليس نفاقاً، فالقلب في الحقيقة يكذب في مكان آخر، لا يستطيع كافكا أن يفهم أي شيء عن المعاهدة الشيطانية إذا اعتقد أنه تحالف يمكن أن يولد فيه إحساساً بالذنب.

الغموض الهولندي

وأخذتُ أردد في نفسي الأسماء. كنتُ أتذكَّر نغمة وقعها علي أذني، وطريقة نطقها، وسلسلة من الانطباعات الفورية لمجرد ذكر الاسم، ليس لأن أحداثاً كبيرة حدثتْ، بل لأن كل اسم يبدو لي بمواصفات تنأي عن أسباب التسْمية ومُناسباتها. أنطق الاسم الآن في أشد ساعات الليل عزلة، وفي صخب ساعات النهار. لا أحد من حولي يعرف مثلي ما يستدعيه الاسم. كنتُ لا أهتم أن سبب اسم أحمد وجه القتيل، هو دخوله الدائم علي أمه، وهو صغير يحمل لها أخباراً سيئة، يجمعها من الشوارع، فأطلقتْ الأم ببساطة علي ولدها، وجه القتيل. صار الولد يافعاً، وماتت أمه، وتزوج، وأنجب، وأصبح سائقاً لعربات النقل، وسافر إلي ليبيا، وجاء منها بأكواب كريستالية، وكان جيران زوجته يرددون عن الزوجة، بأنه إذا كُسر كوب كريستالي، نزل مثل فتافيت السُكَّر، لكنّ أحداً من الجيران

لم يشهد هذا، وباستثناء الظروف المتطرفة التي تقع الأكواب الكريستالية تحت طائلتها، تبقي الأكواب الكريستالية صامدة ضد الزمن، و لم يفكّر أحد من الجيران في طبيعة الظروف المتطرفة، ومراوح توشيبا، وهدايا للعائلة، وسيارة فيات. كان يحكي عن سفره، و لم يبق في ذاكرتي سوي الصور الخيالية لسائق يدوس بشاحنة فولفو ذات دفع رباعي علي ثعابين سوداء تتلوَّي في الصحراء. كان تشبيه الإسفلت شديد السواد بثعابين تتلوَّي في الصحراء، يعود إلي وجه القتيل. وكانت المعلومة بأن خبراء هولنديين أشرفوا علي مد الصحراء بثعابين سوداء، لا تخضع في عقلي لفحص، بل بقيت في نفسي كشيء خارق، وكأنّ الهولنديين جاءوا بشيء لم يأت به أحد غيرهم في سفلتة الطرق، ربما كانوا أصحاب استعارة الثعابين السوداء.

كنتُ في الليل أفكّر أن سبب الاستعارة ربما أيضاً التواء الطرق بين الجبال، وشكلها الأفعواني علي خريطة للبلد، وأفكّر أيضاً أن الثعابين السوداء عارية من أحجار رصيف منتظم يفصلها عن التراب بارتفاع هين، بل هي في مستوي التراب، ومع هذا مفصولة عنه بسوادها المصقول.

ضربات النجاة

لأنني غير راض عن حياتي، ولأنها حياة دُفعتُ لها دفعاً، ولأن مَنْ دفعوني إليها كانوا يضمرون لي حسن النوايا عَلى طريقة خضْ في الماء أولاً ثم تعلَّم ثانياً عبر ضربات النجاة فن السباحة، فن العيش. وحدث بشكل في غاية الإحراج أن ضربات النجاة بعد سنوات طويلة ما زالتْ ضربات نجاة، نعم لم تصل بي إلى كارثة الغرق التام، لكنها تركتني في عار الحد الأدنى من الوجود. وحدث أنني أُبْتُليت بمهنة تتطلب كثيراً من الرضا عن النفس، أو بمعنى آخر، لو كانت لكل مهنة عصابها الخاص، فإن مهنتي تتطلب من الآخرين سجوداً دائماً، وتتطلب مني نفوراً وتعالياً أمام سجودهم، وتصريحاً دائماً بأن لا فائدة، لتتفرَّعُ اللا فائدة في الحال إلى فرعين، فرع ينال من سجودهم في حد ذاته، وفرع ينال من استحقاقي لهذا السجود. وحدث أنني بقيتُ في مُحاوَلَة الحياة كارهاً لمجموع

أُطْلق عليه اسم البشرية، وأصبحتُ بتأثير المرارة صائد خيبات وآلام، لي وللآخرين على حد سواء. وكانت السعادة التي يحصدها الآخرون من نزهات عادية ومن حفظ النوع ومن أنفاس كتلة القطيع الباعثة لدفء جبان، بعيدة عن نفسي، ليس لاستحالتها أو لرغبتي فيها، بل لأنها سعادة تتم باتفاق وتقليد. تعبتْ اليدان من ضربات النجاة، والماء القريب من أفق العينين يقف قلقاً على باب الفم. لو كانت إرادتي في وقف نشاط الذراعين تتوافق مع فعل التنفس اللا إرادي، لسقطتُ سعيداً إلى القاع، لكنّ الجسم لا يعترف بذل نشاطه.

لم يكن سياق الحديث على التليفون مع صديق يستدعي النكتة إلا بشكل باهت، ولهذا سأل الصديق إن كنت أعرف النكتة قبل حكيها، وكأنه يعتذر ضمناً عن إقحام نكتته. كان سؤاله غير واثق، و لم تكن المشكلة في أنني سمعتها قبل ذلك أم لا، بل تكمن المشكلة في ثقته الشخصية في قول نكتة. فكّرتُ أننا لو كنّا وجهاً لوجه لكانت مشكلته أكبر. قلتُ له بأنني لم أسمعها من قبل، وبالفعل لم أكن سمعتها من قبل. بدأ في الحكي بتردد، وأداء مُتعثر، بينما سبقته بشفقة إلى نهاية النكتة التي تتطلب قفلة ثقة زائدة. أنهى الصديق نكتته بأداء أسوأ من أداء بدايتها، إلى جانب أن النكتة في ذاتها لم تكن جيدة. لا أذكر أنني حكيتُ نكتة، ولا أعرف إذا كان هذا خوفاً من نقص الثقة، أم هو حساب النكتة في النهاية خارج الحس الكوميدي، فهي مجهولة المؤلف، تأليف جماعي، أنفاس كتلة القطيع الباعثة لدفء الضحك. هناك نكتة كارثية في البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست. لك أن تتخيل واحداً من أكثر رموز الأدب تعقيداً يروي

نكتة على لسان واحد من أبطاله، وكما لو حاول مجنون أن يستخرج حساً كوميدياً من فيلم المومياء لشادي عبد السلام. يتمتع رمز كبير آخر من رموز الأدب بحس كوميدي فائق، وهو جيمس جويس في رائعته السنية ودرته الغنية عوليس. يطلق المخرج محمد خان في حياته الشخصية النكات بكثرة وإفراط، وهو يتمتع بثقة زائدة عن اللزوم في قول النكتة، وبأداء متواضع لنصف مصري، لكنه مقبول في النهاية لثقته الزائدة، أي أنها ثقة تحتمل من مَنْ تُقال له النكتة، رد الفعل السلبي دون إحساس بالذنب يخيم على قائل النكتة وسامعها.

كان يوماً من أيام الشتاء

خطوة واحدة تجاه العمل، مجرد خطوة استعداد ليس أكثر، لم آخذ الخطوة بعد، النوايا، خطوة ما زالتْ في القلب، تَمَدُّد وتَـمَطُّع القدم في الحذاء قبل المشي الحقيقي، مشي جوَّه الجزمة أولاً، صوباعي الكبير ضارب في سقف بوزها، فإذا بالحواجز والأشباح والمسوخ والحشود ترتفع في وجهي، ولسان حالها يقول: النقاهة فرْضُكَ، والراحة سجْنُكَ. اتصال تليفوني من الممثلة الشهيرة. ها هتبدأ كتابة السيناريو إمتى، لو عاوز نمضي العقد؟ صمت. الجزمة جديدة وضيقة. مال الجزمة ومال الكتابة. استعارة يا بنت جهل، معنًى بعيد يُراد به معنًى قريب، قصة طويلة، مش ها تفهمي، يعني لو حدَّثتكِ عن الحواجز والأشباح والمسوخ والحشود ها تفهمي. فرحة غبية. إيه ده هوه الفيلم فيه أشباح، الله. إنتِ تروحي

تتعالجي، وأنا كمان، ونتقابل بعد فترة. عنها وقامتْ معيَّطة، زي ما قال الكاتب يوسف رخا في واحد من استتيوساته.

فكَّرتُ أنني لا بد من أن أكون في رحلة، وأنني لن أكون ما أنا عليه حقاً، أي ما أنا عليه بالفعل قبل بدايتها، إلا في نهايتها، وفكَّرتُ أيضاً أن رحلتي لتلك النهاية لن تكون إلا بلقاءٍ مع مَنْ أصبح هو نفسه مرتين، مرة قبل بدايتها، ومرة بعد نهايتها.

كان تيد هيوز يمشط ظهر الفرس بفرشاة ملفوفة على ظهر يده بسير من الجلد، وكانت سيلفيا بلاث مُستندةً على حاجز خشبي تدخن وتفكر، وهي مُسرنمة بأصوات خرفشة وحمحمة ونخير. رفع تيد يده بفرشاة مُبطَّنة بثمانية خطوط من شفرات حلاقة. مرر إصبعيه بين الشفرات المنتظمة، ليكنس غبارة الشَعْر الناعمة. عاد بالفرشاة إلى ظهر الفرس. نظر لسيلفيا بابتسامة، وغيَّر بغدرٍ اتجاه الفرشاة على ظهر الفرس. حل الصهيل محل الحمحمة والنخير، وحرثتْ الفرشاة ثمانية خطوط في ظهر الفرس.

ليس لأنني لم أكتب يوماً سطراً رديئاً، بل لأن اليأس يُلجمني أمام الجيد والرديء على حد سواء، وكأنّ ورطتي ليستْ مع الكتابة، بقدر ما هي مع مهْنة الكتابة ذاتها. كنتُ أحلم بموت واحدة على يدي اليمنى، فتموت الثانية كَمَدَاً وإهمالاً على يدي اليسرى.

كنتُ أشعر بالسعادة أمام وصف مجازي يستعمل كلمة الطريق، وفي المُقابل عندما تكون كلمة الطريق تعني طريقاً حقيقياً ملموساً، على مَنْ يمشيه أن يشعر بالأرض تحت قدميه، كنتُ أتخيل حجراً مُلقًى أكسبه الصمت والزمن ما يشبه الوجود.

حبستْ معصم يدها بسلك كهرباء مضفور، فنفر عِرْق أمامه، فتحتْ قبضة يدها وأغلقتها مرتين، وهي تلوي ضفيرة السلك. تمكَّن المحبس من مكانه. ابتسمتْ لصديقتها ابتسامة الهزائم والآلام وتوكيل الخلاص. اقتربتْ الصديقة بشفرة الحلاقة، وقطعتْ رَقَبة العِرْق.

دَوَّن واحد في يومياته رسالة من شخص معروف إلى سيدة، ولعل الشخص المعروف لا يعرف السيدة جيداً، كما فعل المُدوِّن بعد مُقابلة يتيمة مع سيدة أخرى، مفادها أن الحياة تدور في دوائر مُغلقة، وأن الذين يحيون في دائرة بعينها، تحت آلام وخيبات بعينها، وحدهم يفهمون بعضهم بعضاً، نظراً لطبيعة الدعم المُتَبَادَل بينهم، وهذا الدعم بين المُتألمين الخائبين، يتراوح بشدة من السادية المطلقة إلى المازوخية المطلقة، وصولاً للصمت المطلق من قِبَل طرف مُتألم أمام طرف خائب، إذ يجتمع أحياناً للطرف الواحد الألم والخيبة، وأحياناً أخرى يقتصر الطرف الواحد على الألم وحده، أو الخيبة وحدها، وفي هذا التماس بين الدوائر، قد يحدث، وإن كان نادراً، أن يأخذ الطرف المُتألم حمولة الخيبة من الطرف الخائب، الذي يأخذ بدوره حمولة الألم من الطرف المُتألم.

حَرْفياً عندما أُصيب صاحب ظاهريات الروح غيورغ فيلهلم فريدريش هيجل بالكوليرا، وكان تحت وطأة أعراض المرض، ولنا كل الحق في إضافة الأعراض الأصيلة للسخرية والمُفارَقَة والكوميديا السوداء الكونية، أرسل رسالة أخيرة للعالَم الخارجي، وهي لا تتعدى شخاخه المميت على الروح.

أعدتُ على نفسي السؤال عينه، بكلمات أخرى، لكنني أعرف فداحة النبرة التي تصهر كلماتي جميعاً، لتضعها أمام إجابة مستحيلة، أمام ما تأخذني البطالة إلى الهزيمة في حضرته من حين لآخر، بصوت منخفض، وتهويدة يأس، عابراً بجانب مرآة.

كان يوماً من أيام الشتاء. وكان تأكيده على أنه يوم من أيام الشتاء، هو الدفاع المُكرَّر أمامها، ولأنه دفاع قد يتعلَّق بحدث مرَّت عليه سنوات أو شهور أو أسابيع، ولأن الحدث لم يكن يستحق في اعتقادها أن يحشد له دفاعات سقطتْ مع الوقت جميعها، ولم يبق أمامه إلا أسخفها في تبرئة ساحته، وهي تبرئة لم تكن تطلبها، ولا تفكر فيها، وترى أنه قد يقصد في النهاية كعادته نكتة طويلة تتحول مع الإصرار عليها إلى شيء عبثي جامد، وعصاب قهري يردد إلى ما لا نهاية: كان يوماً من أيام الشتاء. حاولتْ مراراً أن تنتزع منه الابتسامة. تعرف أن نهاية كل نكتة لا بد لها من ابتسامة، قفلة، محبس. راقبتْ شفتيه كما لم يحدث في لقاء حب بينهما. قالت في سرها وهي تبتسم: يا لهوي لا يكون ناوي يقفل النكتة بابتسامة لنفسه، وهوه بيعمل النيسكافيه، وهوه بيحلق ذقنه، وهوه قاعد على كرسي الحمَّام. تزوجا منذ خمس سنوات. ماتت المشاعر بالسكتة القلبية بين الزوج والزوجة بعد سنتين، وبدأ جحيم البقاء وجهاً لوجه. لم ينجبا. فكَّرت الزوجة أيضاً بسخرية أن الشتاء المصري الضامر في شهرين هزيلين من شهور السنة لا يستدعي القول الدراماتيكي: كان يوماً من أيام الشتاء. كان خطأ منها أن تترك دفاعاته في السقوط، دفاعات ما قبل كان

يوماً من أيام الشتاء. لكنها لم تكن تعرف أنها دفاعات من الأصل. قد يتعلَّق الأمر ببداية رواية أو قصة يكتبها. يا حِزني على ديه مهنة. لو طرحتُ شتاءات عمري من شتاءات عمره، أكبر مني بأربع سنين، الباقي يبقى له علاقة بكان يوماً من أيام الشتاء. يمكن قصده إن ثورة 25 يناير كانت في يوم من أيام الشتاء. كتب بعد الثورة تحت تأثير إحباط لا يقوى الراشد على تحمله، وهي الصيغة العامة لأمراض علم النفس. أصل الحكاية أن الثورات لم تلجأ يوماً في تاريخها الطويل، إلا فيما ندر، وما ندر لا يُقاس عليه، إلى اللون الأبيض، وبينما يعتمد الطرف المقابل لها لوناً أحمر، بدرجاته القرمزية والبنكيَّة والروزيَّة، تظل هي رومانسية مُملة بلونها الأبيض المفضوح، ولا عزاء لقوس قزح الراقد في رحمها الأبيَض. قالت الزوجة بصوتٍ أكثر تتبعاً ومتعة في التقصي: من شهر أغسطس الآن، أي من يوم صيفي، يستدعي يوماً من أيام الشتاء، الاستدعاء وليس التأكيد كما يظن. حدث فعلياً أن رددتْ الزوجة أكثر من الزوج: كان يوماً من أيام الشتاء.

تطوعتُ في حلم، وكنتُ قريباً من موقد، لإنهاء تحضير مشروب أشرف على الغليان. أضفتُ إليه ما طالته يديَّ من على المائدة، ومع كل إضافة كانت طبيعة الشروب تزداد غرابة، يتغير لونه، رائحته، يعلو فورانه، وتتكتَّل مادته. جاء أحدهم، وقام بتصفيته. صبَّ المشروب في الأكواب الخمسة، وقدَّم لي واحداً. قلتُ له: نعم أشعر بالذنب، ولكن ليس لهذه الدرجة.

هَجَمَ سفروت من الأبجية على سيدة هَجَمَة من أوهايو، ليحشو عقلها الصغير بأفكار كبيرة عن الحرية، إلا أنهما سقطا معاً في مفارقة

لا تتم تسويتها إلا بإقامة جسر أسفلت مُعلق بروحين، الأبجية أوهايو، وبالعكس.

يُفكِّر أن عليه الانطلاق من شيء يعرفه إلى شيء لا يعرفه، لكنه يلاحظ أن انطلاقاته العديدة التي هي بعدد رمل شاطئ صغير، كانت تتوقَّف بعد البداية بقليل، وبهذا كان يقف غريباً، قريباً من شيء يعرفه، بعيداً عن شيء لا يعرفه، ومع تكرار المُحَاوَلات، أدرك أن الوصول إلى شيء لا يعرفه من شيء يعرفه، يساوي غربة المسافة، وليس الانتقال من شيء يعرفه إلى شيء لا يعرفه.

خلعتْ فستان مجدها، ولبستْ فستان الشِدَّة. أردتُ أن أدفع عنها حزنها، وكلما حددتُ نقطة للهجوم على اعتقاد أنها البداية، برزتْ لي مئات النقاط، كزجاج سيَّارة أصابه سرطان.

إمانويل كانط، كرْش الميتافيزيقا.

وجعل يغربل الأفكار وينخل دقيقها.

ثم جَنِّد أُذُنيْكَ لصمتي.

معهد الانتحار النوعي بشبرا الخيمة.

مشيتُ والوقتَ.

لكنني عندما كنتُ أنظر إلى الكتابة على أنها أكثر من مجرد بداية، وعندما كنتُ أظن أنها أكثر من مجرد حيلة، وهي طريقتي لخلق انطباع بالجهد الشاق والالتزام الجاد، في حين كنتُ أعفي نفسي منهما معاً، بوقوفي عاجزاً أمام الكتابة، على اعتبار أنها حالة مُكتملة، صعبة المنال،

لا تعطي نفسها إلا دفعة واحدة، بينما كانت بداياتي وحِيَلي وجهودي والتزاماتي مجرد جثث مُلقاة خلف ظهري.