يوميات
مصطفى ذكري

1

قلتُ في نفسي- وأنا أتخلَّصُ من قطرات البول الأخيرة أمام قاعدة التواليت بالنتر والتحريك- عِبَارة يُفهم منها أنني مُقبل على تغيير ثوري فيما يتعلق بحياتي الشخصية والمِهَنيَّة. كانت العِبَارة تعني أشياءً كثيرة، لكنْ مع الأسف ليس شيئاً بعينه، وطالما أن الأهداف كثيرة مُتضاربة، وطاقة القدرة على التحقيق لا قِبَل لها بهذا الشتات، فلم آخذ العِبَارة على محمل الجد، وبدلاً من التفكير في تخفيض مضمون العِبَارة وجعله ممكناً، فكَّرتُ بعزاءٍ أن العِبَارات لا تُؤخذ بأماكن ولادتها الأولى، وأن قيمة عِبَارة ما ستولد بعد ذلك عشرات المرات عبر الصقل والتهذيب والصياغة، إلى أن تصل لاكتمالها النهائي، وهي بهذا ستكون معزولة بعيدة عن مكان ولادتها الأولى، خالدة بصياغتها النهائية في العقول والقلوب والزمن، وتبقى معرفة مكان الولادة الأولى- وهو مكان قد يهم المبتدئين والهواة الأماتور غير المتضلعين في صياغة العِبَارات، كنوع من فتح الشهية، أبرتييف، جر رِجْل- قيمة ثانوية لا تُضاف إلى قيمة العِبَارة النهائية إلا في سياق السيرة الذاتية للعِبَارة، أو بالأحرى في سياق السيرة الذاتية للكاتب، وهما سيرتان قابلتان للتنافر والتضاد، وقابلتان أيضاً للتناغم والانسجام. فكَّرتُ أنني من نوع الكتَّاب الذين يحيون حياةً فقيرة على صعيد الروح والجسد قياساً بكتاباتهم. أفكِّرُ في بورخيس وبيسوا ودوستويفسكي، أقول: حياة فقيرة على صعيد الروح والجسد، لكنها حياة عميقة ثقيلة كالرصاص، ومع هذا فالنوع الآخر هو فردوس التمنِّي، وجِهة الحلم. أفكِّرُ في رامبو ونيتشه وفولفجانج أماديوس موتسارت، النوع الراقص، الخفيف، الروماني بمتوسط عمر قصير. قلتُ: الحب كله نعيم، كما قالت سيدة الشرق، وإن كل كاتب يتذوق مرة على الأقل حلاوة النوع الآخر، حتى على مستوى الدراسات الجمالية، هناك جيرار جينت الذي يحجب بقسوة المنهج البنيوي سيرة بروست الذاتية مُفضِلاً عليها سيرة عِبَارات بروست، وهناك أيضاً جان إيف تاديه الذي يمزج السيرتين معاً، سيرة عِبَارة بروست، وسيرة الكاتب بروست. خرجتُ من الحمَّام على وجه السرعة لإنقاذ ماء وجه عِبَارتي الثورية من دنس قطرات الميلاد الأول. في المطبخ كان الميلاد الثاني للعِبَارة بمثابة نصرعظيم، مع مثلث بيتزا مارجريتا من مخلفات عشاء الأمس، وقهوة قوية سوداء بقطرات من كونياك الكورفوازيه، وسيجارة جيتان فرنسية بأوراق الذرة الصفراء. دخلتُ غرفة المكتب، وجلستُ أمام الأوراق البيضاء. الورقة البيضاء والقلم هما الاختبار الحقيقي لقيمة العِبَارات، إذ أحياناً تتطلب العِبَارات مزيداً من السباحة في العقل قبل الكتابة. للمرة الثالثة كانت عِبَارتي ترتبط بشكل غامض بالمياه، في الحمَّام، والمطبخ، والآن في غرفة المكتب. فإذا كان البول والكونياك وحوض السباحة والنهر والبحر- ولم تعطني الصورة المجازية الخاصة بسباحة العِبَارات في العقل تحديداً مُطلقاً، هل هي في حوض سباحة؟ أم في نهر؟- على اختلاف صارخ في الطعم واللون والرائحة، إلا أن الماء بينهم عنصر مُشتَرَك.
ومن خبرتي الطويلة في صياغة العِبَارات أقول: لا يؤثر هذا الارتباط الغامض أدنى تأثير على صياغة العِبَارة، بل قد يكون هذا الارتباط هو المُعطِّل الأساسي الذي يقف حائلاً بين الكاتب وعِبَارته، والذي أيضاً لا غنى عنه لكل كاتب، وما الصورة المجازية إلا ضباب يحجب الرؤية. فكَّرتُ أن عِبَارتي الثورية كانت تتعلق بحياتي الشخصية والمِهَنيَّة، فعلى صعيد الحياة الشخصية، وعلى حد علمي، وحسب الاستخدامات الفسيولوجية، لم يكن في نيَّتي تخفيض كميَّات الماء التي يحتاج إليها جسمي، وهذا بفرض التسامح مع عِبَارة التغيير الثورية التي لن يستقيم معناها الراديكالي الجذري، إلا بمنع الماء عن الجسم منعاً نهائياً، أو زيادته زيادة لا نهائية، وكذلك على صعيد المِهْنة، فلا توجد أية روابط بين الماء والمهنة، اللهم إني قرأتُ في زمن قديم موبي ديك لميلفيل، والعجوز والبحر لهمنجواي، وهما عملان على صلة قوية بالماء. أمّا ما قمتُ به للتسلية في صيفين دراسيين متتاليين منذ ستة وعشرين عاماً- وهو الجلوس على حوض سباحة من التاسعة صباحاً حتى الثالثة ظهراً، لمنع حالات الغرق النادرة الحدوث، لكنها حدثتْ مرة، وظل شبح تكرارها يُخيم على مستقبل أحد أشهر حمَّامات السباحة في حلوان الحمَّامات- الضاحية الخجول التي سُميتْ باسم حمَّاماتها الكثيرة- مما جعل المسؤولين عن حمَّام السباحة وضع أربعة غواصين بمقاعد عالية على النصف الذي يصل فيه عمق الحوض- كان حمَّام السباحة يتدرَّج من عمق نصف متر ليصل إلى ستة أمتار- حداً كافياً للغرق- أقول: إن ما قمتُ به في شهور الصيف الثلاثة لعام 1980 وعام 1981 لا يفيد إلا في قصر سباحة العِبَارات لديّ على حوض السباحة، وإقصاء النهر والبحر من حساب الاحتمالات، وهو إقصاء يدعو إلى خيبة الأمل، وكأنّ تراتب قيمة العِبَارات يتوقف على سعة الماء ولا محدوديته، ورغم أن فرص نجاة العِبَارات من الغرق أكبر في حالة حوض السباحة عنها في النهر أو البحر، إلا أن شرف غرق وضياع العِبَارة في النهر والبحر أفضل من إنقاذ هزيل لا تتعدىّ حدوده مستطيل الحوض.

2

يقول جمال إنه يعمل محاسباً في الهيئة العربية للتصنيع. كان يجوب شواع حلوان ليلاً ونهاراً، ونراه في أماكن متفرقة، في شارع رايل، وشارع إسماعيل كامل، وبجوار سور الحديقة اليابانية. يمشي بهدوء بجوار الأرصفة، ثم ينعطف فجأة إلى شارع مجاور، وكأنه تذكَّر شيئاً هاماً، وهو يغيّر اتجاهه كان يقول لنفسه كلمة أو كلمتين

تدعم التغيير المفاجئ لمساره، أو يكتفي برفع يده إلى جبهته علامةً على النسيان. كانت ملابسه على درجة عالية من القذارة، وكان يمسح بلازمة قهرية صدره، ويقيم ياقة قميصه، ويسحب الهواء من أنفه بصوت مسموع، فيشتدَّ جلد رقبته مع كل سحْبَة هواء، وهو ينظر من عليائه إلى ظهر أصابعه المفرودة أسفل صدره نظرةً يختلط فيها الرضى بالاشمئزاز. بين الحين والآخر كنا ندعوه إلى جلستنا على المقهى، وكان من عادته الرفض المهذَّب، لكنه في نفس الوقت يظل واقفاً بجوار جلستنا، ويردد بصوت شبه مسموع نوع عمله وجهته. وفي يوم ظهر جمال لشقيقة واحد من جماعتنا، فخافتْ البنت وأخبرتْ شقيقها، وعرف الشقيق منها أن جمال لم يتعرَّض لها بشكل مباشر، والأمر لم يتعد الاصطدام الخفيف بها، والناتج عن إحدى انعطافاته المُفاجِئة. سحبناه بعد حادثة الصدام في جولة ليلية، ومشينا به في اتجاه الحديقة اليابانية، وكان سهل القياد، وكانت الحديقة مقفرة في الثانية ليلاً. كان شقيق الفتاة يضع زانة مصقولة وذات سُمْك على كتفيه تاركاً ثقل ذراعيه المقلوبتين من عند المرفقين على طرفي الزانة بينما يُحرّك كفّاه خارج ثقل المرفقين، وهو يشير بأصابعه بأننا سنخترق الحديقة، ثم نصعد في طريق المرصد. كان تصلِّيب ذراعيه على أفق الزانة يضطره إلى اللاتفات بكامل جذعه، وبحركة لا إرادية يشترك في الإشارة، الإصبع من فوق الزانة، والوجه والرقبة والجذع المُقيَّد.

3

قرأ صديق مهنة قصةً نُشرتْ لي في إحدى المجلات الأدبية. كانت عادة الصديق هي تصدير حديثه بمقدمة قبل إعلان رأيه الفنيّ. كانت المقدمة في الغالب ساخرة، تهكمية، تنفي في البداية كل قيمة فنية، وذلك عبر صور كاريكاتورية تصلح للنيل من الكاتب والكتابة معاً. وفجأة يستعيد الصديق في رأيه القيمة الفنية كاملةً بعد يأس المستمع في وجودها. كنتُ مجبراً على الانتظار، وطالما أن المقدمة في ثوب الكوميديا، فقد يأخذ عليّ الصديق نفاد صبري، واهتزاز ثقتي فيما أكتبُ، وكبت المرح، ونحن في حاجة إليه. وفات الصديق أن الثغرة تأتيه من حيث لا يعلم، وهي زمن المقدمة، وهو زمن طويل يفتقد للإيقاع، فتتحول الكوميديا على يديه إلى شيء ثقيل. وفات الصديق أيضاً أن مجموعة من أصدقاء المهنة لا حديث لهم سوى المقدمات والآراء، وهم أكثر شراسة مني في التعريض بالمقدمات والآراء. الحقيقة أن فصول الكوميديا كانت تجري في مكان آخر. كنتُ شاهد عيان على تقطيع لحم الصديق، وتمزيق مقدمته لا سيما عندما تُقرن برأيه، وتتم المضاهاة الوحشيَّة بين مضمون الرأي ومضمون المقدمة، مع إبراز الاختلافات الشكلية في نبرة الصوت، وحركة الرأس، وزمن الرأي القصير كثيراً عن زمن المقدمة. ورغم أنني أول مَنْ نبَّه الأصدقاء إلى المقدمات والآراء، وأول مَنْ أقام مائدة الضِبَاع على شرف جثته، إلا أنني كنتُ حريصاً على بقاء فصول الكوميديا المضادة، ولهذا كنتُ بين وقت وآخر أستقطرُ من ركام المقدمات والآراء التي أطلقها الصديق بسعادة على مدى سنوات، ما يكبح غضب الأصدقاء، ويضمن لي عدم مواجهته، وشيئاً فشيئاً، وتحت ضغط اللعبة، وبأثر القصور الذاتي للدَفْعَة الأولى، أمعنتُ النظر في أعمال الصديق الأدبية، ونسيتُ أهداف البحث والتنقيب، فإذا بي أمام أعمال متماسكة، قوية، تحمل جِدَّة وطرافة. أصابني ارتباكٌ، فأعدتُ مرات ومرات القراءة والتمحيص في القصص والروايات، بل في كل ما نطق به الصديق من كلمات، فكان معمار الذوق ينكشفُ لي من وراء الضباب الحاجب للرؤية. أدركتُ لماذا كان الصديق عندما يتحدث عن بروست أو كافكا أو جويس، كان لا يبدأ بقدمات، بل يدخل في صميم ما أراد الحديث عنه، وهو أسلوب بروست وكافكا وجويس، وكان حديثه لا ينتهي. ألأن بروست وكافكا وجويس نجوم تلمع في السماء؟ كتَّاب خارج المُنافَسَة؟ وهو بحديثه عنهم، إنما يتحدث عن شيء مثالي في المهنة، لكنه في حديثه مع أصدقاء مهنة، عن أعمال لم تبرد دماؤها بعد، فهناك مُنافَسَة وغيرة وصراع. أليست المُنافَسَة والغيرة والصراع وكبت الآراء والهروب في المقدمات نواقص أخلاقية تُؤخذ على الصديق؟ إذا كانت الأخلاق شيئاً يُعتد به في مهنة؟ وفي النهاية لم يبق بذاكرتي سوى مقدماته الطويلة على أعمالي، وما تحمله تلك المقدمات من لياقة ومُجَامَلة. وكانت آراؤه على أعمالي، التي لا تتعدَّى عبارات قليلة، قيد النسيان. أذكرُ مرة لم يكن الصديق فيها تحت ضغط لياقة أو مُجَامَلة، فإذا به يقول حالماً: المقدمة هي الأسلوب الذي يأتي به الكاتب إلى العالم، إنها فرديته العميقة، وما يأتي بعدها فلا شيء، مجرد أوهام موضوعية. إن حديثه عن بروست وكافكا وجويس لم يكن سوى مقدمات، والله وحده يعلم هل وُجِدتْ حقاً آراء الصديق أم لا.

4

كان فيلم سايكو لألفريد هيتشكوك يمثل لي في الماضي قيمة لا يُستهان بها من حيث التكنيك المُمَيَّز الذي يدفع الموضوع الدرامي إلى أقصى توتر ممكن. درستُ في معهد السينما وقتئذ مشهد القتل الشهير. جانيت لي في الحمام تحت الدوش وأنتوني بيركنز يهاجمها بسكين، وهو يرتدي ملابس والدته. كان المشهد أسطورة في تاريخ السينما، وكنا ندرسه كادراً كادراً، ونراه مرسوماً في الكتب الدراسية. ماذا فعل الزمن بعد أكثر من أربعين سنة بمشهد هيتشكوك المثالي؟ أولاً يبدو الآن مشهد الحمام من أضعف المَشاهِد في الفيلم من حيث التنفيذ، فلا توجد لقطات مُشتَرَكة بين جانيت وأنتوني، أو بمعنى أدق تبقى اللقطات المُشتَرَكة بين الشخصيتين غير مؤثرة وسط لقطات قطع الكونتر المكررة. يرفع أنتوني السكين في الهواء ويضرب به المُشاهِد، وذلك لأن وضع الكاميرا مكان جانيت، فتصبح الطعنة موجَّهَةً لنا، ثم تنتقل الكاميرا للكونتر المقابل، فنرى جانيت تدفع يديها في الهواء، وكأننا نحن مَنْ نطعنها، وذلك أيضاً لأن الكاميرا أبعدت أنتوني واحتلتْ مكانه، ويسمى هذا الانتقال الحاد في

السينما قطع الكونتر، وهو ضعيف سينمائياً، ومع هذا هو القطع الأشهر للتعبير عن مرور الزمن، وفي العادة يُطَعَّم قطع الكونتر بلقطات تجمع الشخصيتين معاً كما فعل هيتشكوك في مشهد الحمام، إلا أنه يبقى تكرار قطع الكونتر في وحدة المشهد الكلية ضعيفاً، وله بصمة نهائية على المشهد، حتى اللقطات المُشتَرَكة بين جانيت وأنتوني يغلب عليها طابع السرقة الحِرَفيَّة، فالكادر القريب سمح لهيتشكوك بدخول اليد والسكين وخروجهما من الكادر، وكلما كان الكادر قريباً كلما صَعُبَ على المُشاهِد رؤية الحركة طبيعية مُكتملة، وفي أفلام القتل والرعب والحركة لا يُعوَّل جمالياً إلا على تأسيس اللقطات البعيدة القوية التي تغفر في النهاية انتقال المخرج إلى اللقطات القريبة، إن الانتقال في حجم اللقطة له علاقة عميقة بالمكان، وهنا أيضاً في فيلم سايكو لهيتشكوك تصدمنا علاقة مكانية غير منطقية، عندما أراد هيتشكوك للمشاهِدين أن يسمعوا مع جانيت الحوار الدائر بين أنتوني ووالدته، والحقيقة المكانية لا تسمح لجانيت من غرفتها سماع الحوار الدائر بين الابن والأم في البيت البعيد عن الغرفة، وليس هناك أي أعذار جمالية في الفيلم لكسر علاقات المكان الواقعية، إلا إذا كانت ضغوط الدراما هي التي أوقعتْ هيتشكوك في هذا الراكور المكاني، فلرغبته الشديدة في أن نسمع صوت الأم وهي توبخ ابنها، وهو في الحقيقة صوت الابن ذاته، نسي علاقات المكان غير المضبوطة لا سيما وأننا نرى أنتوني ينحدر من هضبة البيت العالية إلى غُرَف الإيجار، وتتأكد العلاقات المكانية غير المضبوطة أثناء التحقيق في مقتل جانيت، وبأثر رجعي يقول المُشاهِد المتخصص كيف سمعتْ جانيت الحوار الدائر بين الأم وابنها؟ وللمفارَقة هذا هو هيتشكوك ذاته الذي يؤسس في فيلم النافذة الخلفية علاقات مكانية في منتهى القوة بين غرفة جيمس ستيوارت بساقه المكسورة وبين المبنى الواقع أمام نافذته، وهنا لا يستسلم هيتشكوك للرغبة البسيطة التي يقع فيها أي مخرج، وهي رغبة الاقتراب من المبنى المُرَاقَب من قِبَل جيمس ستيوارت، بل يبقى هيتشكوك مُحافظاً على اللقطات البعيدة وقتاً طويلاً، وهذا يُحْسَب للفيلم بقوة، ويُحْسب أيضاً لهيتشكوك اختياره الذكي لمعمار المبنى المناسب لحركة العين الأفقية من غرفة جيمس ستيوارت، والحفاظ على تلك الرؤية الجمالية طوال الفيلم هو ما يجعل في نظري فيلم النافذة الخلفية أعظم من فيلم سايكو. ليس صحيحاً أن هيتشكوك كان خبيراً في تعقيد النفس البشرية، على الأقل هذا ما يفترضه فيلم سايكو، أعتقدُ أن هيتشكوك كان خبيراً في التمهيد لجريمة، وأثناء هذا التمهيد تأتي أعذب وأجمل مَشَاهِد لسينما هيتشكوك، مثل المَشَاهِد التي تجمع بين جريس كيلي وجيمس ستيوارت في غرفة النافذة الخلفية، أو المُنَاوَشَات العاطفية بين بطلي فيلم الطيور قبل كارثة الهجوم. الأسباب عند هيتشكوك، كما في كل عمل جيد، ليست هامة، بل النتائج فقط هي معركة الفن الكبرى، وكما عند إدجار بو وديوستوفسكي الهام هو عرض تلك النتائج بأقصى طاقة تعبيرية ممكنة، تقع الأسباب دائماً خارج العمل الفني، فتفسير المرأة العجوز في الفيلم للأسباب الممكنة التي تجعل الطيور تهاجم الإنسان ليست هامة بحد ذاتها، لكنَّ الهام هو أداء المرأة، برودها المتناهي في التحليل، ملامحها الغريبة، والجو الحميم الذي يلف البار، رغم أنف السيدة الخائفة من سماع طفليها للتحليل البارد المخيف، يتجلى هنا هيتشكوك بأعمق ما فيه، التمهيد لكارثة، وسيبدو سعيداً أكثر، ونحن معه، إذا كانت الكارثة تستهدف الإنسانية.

5

في الحوار الماراثوني بين فرانسوا تروفو وألفريد هيتشكوك، سأل ألفريد على غير عادة الحوار القائم في الأساس على سؤال الأول للثاني، إلا إذا كان الأمر يستدعي فخر عملاق أفلام الإثارة والتشويق، عن الحيلة التقنيَّة التي أنجز بها اللقطات الشهيرة في فيلم فيرتيجو من وجهة نظر جيمس ستيوارت الذي يصيبه دوار الأماكن المرتفعة. أجاب تروفو ليس دونما فخر أيضاً بمعرفة الحِيَل التقنيَّة، أو مجرد الحدس الصائب بطرق تنفيذها إذا كانت مُخترَعَةً تماماً، وهذا هو الحال مع المخرجين الكبار، يبدو لي أن استطالة مُربَّع سلم برج الكنيسة من وجهة نظر جيمس، تتحقق بارتفاع حركة الكاميرا إلى أعلى على استقامتها مع تزامن حركة زووم إلى الأمام. في حبكة الفيلم يراهن عشيق كيم نوفاك على عدم قدرة جيمس المُصاب بفوبيا الأماكن المرتفعة، ولهذا لن يستطيع اللحاق بكيم، التي يفهم جيمس في قضية مراقبتها، أنها زوجة العشيق، وتعاني من مرض نفسي قد يدفعها للانتحار، بينما ينتظر العشيق في برج الكنيسة بجثة زوجته الحقيقية، في الوقت نفسه يتعثر جيمس في النظر إلى مُربَّع سلم برج الكنيسة المستطيل إلى أسفل. لا يخفي ألفريد على تروفو بأنه لم يكن مرتاحاً لرهان العشيق الدرامي على مرض المحقق الخاص جيمس ستيوارت، لكنه لم يقل لتروفو عن الرهان الأعمق الذي له أن يضرب حبكة فيرتيجو الدرامية في الصميم، وهو أن جيمس لن يرى جثة الزوجة الحقيقية التي دُفِعَتْ من أعلى البرج، أي أن جيمس في انهياره العصبي على درجات سلم البرج ليس له أي إمكانية درامية سوى الانقطاع الزمني في نهاية النصف الأول من الفيلم تمهيداً للنصف الثاني الذي تظهر فيه كيم نوفاك بشخصية أخرى. نستطيع أن نُطلق بشكل عام على الدراما التي تحمل شخصيتين مختلفتين بنفس الممثل أو الممثلة، دراما التوائم، وهي دراما عريقة في السينما الأمريكية، وهي أيضاً دراما هشَّة لا تصمد كثيراً أمام تحليلات العقل، بصرف النظر عن التلاعب بمعلومات مَنْ الذي يعرف، المُشاهِد، أم المخرج، أم الشخصيات داخل الفيلم. يقول ألفريد لتروفو بأنه كان حريصاً في النصف الثاني من الفيلم على تأكيد معلومة أن مادلين بطلة النصف الأول هي نفسها جودي بطلة النصف الثاني، حتى لا يجد المُشاهِد نفسه وكأنه يرى فيلماً جديداً، ورغم منطقية هيتشكوك الصائبة، إلا أن الإمكانية الدرامية المتمثلة في القبول الباهت من جيمس، والانخداع المؤقت

بأن جودي ليستْ مادلين، تبقى الشبح المُهدِّد لجودة الدراما. يستخدم ستانلي كيوبرك في فيلم شاينج فتاتين توأم في حلم الطفل، ومع ذلك لا نستطيع وضع تلك المَشَاهِد الحلمية تحت بند دراما التوائم، والسبب أن كل الالتباس البسيط لنوع دراما التوائم مضروب هنا منذ اللحظة الأولى عند ستانلي، على سبيل المثال ظهور التوأم في الصورة إلى جانب بعضهما البعض، لأن هدف التأثير ليس معلوماتياً في الدرجة الأولى، بل بصرياً كابوسياً حسب وجهة نظر الطفل في فيلم شاينج. وهناك أيضاً عند كافكا في القصر توأم المساعدين الهزليين أرتور ويريمياس المعينين من قِبَل القصر لمساعدة ك بطل الرواية، ولهما أيضاً ظهور عبثي شاعري متزامن في حياة ك، واستخدمهما كافكا درامياً، كأبعد ما يمكن أن نقوله عن دراما التوائم. عند هيتشكوك في النصف الثاني من فيلم فيرتيجو يقوم جيمس بتغيير جودي حتى تعود إليه مادلين، عن طريق الملابس وتصفيفة الشعر ولونه، إلى أن يقودها لبرج الكنيسة مرة ثانية قاهراً هذه المرة دوار رأسه. تحمل مَشَاهِد إعادة جودي إلى جسد مادلين قوة أداء من كيم وجيمس، على وجه الخصوص عندما تكتمل صورة مادلين في عين جيمس، وذلك باللقطة الكبيرة الشهيرة لعينيه والدموع تكاد تفيض منهما، وهنا فقط نغفر لهيتشكوك كل ثغراته الدرامية، وكما غفرنا له في فيلم "الرجل الخطأ" الذي يدور حول الميوزيشن هنري فوندا الواقع طوال الفيلم تحت وطأة اتهام دراما التوائم، ثم نكتشف في نهاية الفيلم شبيه هنري فوندا المتهم الحقيقي، ورغم أن مَشْهَد النهاية من أضعف مَشَاهِد الفيلم، لأن وجه الشبه بين المتهم الحقيقي وبين وهنري فوندا ضعيفاً، وبعد رحلة اتهام هنري الطويلة، يُصبح المُشاهِد مُثاراً بانتباه شديد لرؤية المتهم الحقيقي، الذي أوقع هنري في دراما التحقيق المثيرة، والمصنوعة سينمائياً بحس هيتشكوك القوي، وهنا فقط أيضاً وبشكل عبثي لا نستطيع الدفاع عنه كثيراً، كان أشرف لهيتشكوك استخدام دراما التوائم في مَشْهَد النهاية، أي كان له أن يستخدم هنري فوندا ذاته في دور ثان، وهو دور المتهم الحقيقي.

6

لي عادة تكرار المُحَاوَلات على فترات زمنية مُتفاوتة الطول، والكثير منها يكون مصيره الفشل، أمّا عن المُحَاوَلات القليلة الناجحة، فهي تسقط من الذاكرة كمتاع زائد، أو تبقى في أفضل الأحوال باهتة مُنزوية لا تحمل نضال الظفر بها، وهو نضال غريب عني الآن، مع أنه كان من طينة النضالات المُتألقة بوهج إخفاقاتها الأليمة. تتوقف المُحَاوَلات الفاشلة بعد بدايتها بقليل، أو في منتصفها، تتوقف تحت ضغط هائل من العجْز الذي يُحْفَر في الذاكرة، ويُجْتر بسلْم الأبقار الوديعة طوال الزمن الفاصل بين مُحَاوَلَة وأخرى، ولأنني لا أؤمن بانطلاقات خاطئة وأخرى صحيحة، فغالباً ما يكون جهد المُحَاوَلَة نسخة طبق الأصل من السابقة عليها، وتزداد وطأة التكرار عندما يكون موضوع المُحَاوَلات واحداً على مدى سنوات. كانت موضوعاتي ثلاثة، وهي لا تخضع لتراتب من حيث الأهمية، الموضوع الأول كما الثاني والثالث، يحتاج مني إلى غزو دائم، إذ لا يعني أنني غزوته مرةً منذ سنوات أنه لن يستعصي عليّ لاحقاً، فهو وإن كان يحمل تاريخ الظفر به، إلا أن الغاية هي تجديد الظفر به ورفع رقمه العددي. يخضع توجهي لموضوع دون الآخر للصدفة البحتة، إذ لا يمثِّل الاختيار مشكلة لي، بل يحدث أن أكون مع الموضوع الثاني، بينما أنا في حقيقة الأمر مع الموضوع الثالث، وبالطبع تأتي معرفة الحقيقة من العَالَم الخارجي عندما يقول لي واحد أنتَ مع الموضوع الأول، أو يقترح عليّ ثان بشيء من الشفقة دمج الموضوعات الثلاثة في موضوع واحد.

7

أدركتُ لاحقاً أن سعادةً كنتُ أشعرُ بها من لقاءٍ معها هي سعادة لم أكن أقدِّرها حق قدْرها، ولهذا أقمتُ جسراً بين الماضي والمستقبل، بين سعادة لقاءات حقيقية سابقة، وسعادة لقاءات مُتخَيَّلة، وكان مجهود إقامة هذا الجسر يتوقَّف على ردم الانقطاعات الزمنية، واستدعاء الأحاديث والضحكات والإشارات، وإضافة ما يناسبها، وكلما كانت الإضافات المُتخَيَّلة مُقيَّدةً بالأحداث السابقة كلما كانت لحظات السعادة التي أشعرُ بها قادرةً على المُشارَكة في الزمن الكوني طبقاً لصيغة برجسون الشهيرة، على المرء أن ينتظر حتى تذوب قطعة السكر. فإذا كان زمني الخاص كما أعيشه يلعب دوراً كاشفاً لأزمنة أخرى تخفق بإيقاعات، وتختلفُ من حيث الطبيعة عن زمني، والزمن هو دائماً الفروق في الطبيعة ووسطها، وهو حتى مجموعها وتعددها، ولا اختلافات في الطبيعة إلا في الزمن، فإن قطعة السكر عبر صيرورة ذوبانها لا تختلفُ فقط من حيث الطبيعة عن الأشياء الأخرى بل تختلفُ عن ذاتها أولاً وبشكل خاص.

8

قال لهم الدليل وهو يشير بيده ناحيتي: لأنه كشط بظفر إصبعه بقعةً عن السماء والبحر. نظر لي الأربعة الآخرون. خرجتُ تواً من الموتيل على إشارة الدليل. يبدو أنه كان يُحدِّثهم عن حادثة الأمس عندما كنتُ في المطعم القريب من محل إقامتنا، ووضع الجرسون أمامي قاعدة مُربَّعة من الكرتون هي بمثابة وسادة لفنجان القهوة، وكانت القاعدة مطبوعة بمنظر طبيعي لسماء وبحر، ولحين إحضار فنجان القهوة أزلتُ بظفر إصبعي بقعةً عن أفق السماء والبحر، وتماديتُ في الإزالة، فخرقتُ السماء، ثم سحبتُ من طرف البحر المادة البلاستيكية

التي جرفتْ معها كتف الجبل المُشرف عليه، وأخيراً أزلتُ المنظر كله عن وسادة الكرتون. في صباح يوم جديد هبطنا المدق الثعباني الواصل بين الموتيل والمطعم. كان عرض المدق بلاطتين عريضتين من البازلت، وكانت الفراغات المنتظمة بين البلاطات عشباً أخضر يطغى قليلاً على حدود البازلت، وللانحدار الشديد لشريط البازلت كانت جذوعنا مدفوعة إلى الخلف قياساً لحركة السيقان المدفوعة إلى الأمام بتصلبٍ وتحميل طاقة الحركة وتخزينها في عضلات الأفخاذ بينما الأقدام تختم بكامل بصمتها على البلاط المجعَّد لكبح الانجراف الشديد لأجسامنا. في طابور منتظم وأنفاس متسارعة وصلنا نحن الخمسة إلى المطعم. كان الدليل يقف مع مدير المطعم عند حافة البار، وكان هذا الأخير يؤكد للدليل، وهو يعبث بوسادة القهوة الجديدة التي ستُبثُّ لاحقاً في أرجاء المطعم، أن تغيير وسائد الكرتون القديمة بأخرى جديدة لا علاقة له بحادثة وسادة القهوة منذ يومين، فنحن نحتاج إلى تغيير المناظر المطبوعة على وسائد الكرتون كل فترة زمنية، وكما قد تُلاحِظَ نحن نطبع المناظر الطبيعية المحيطة بنا، فعلى سبيل المثال لو أدركَ أحد أفراد مجموعتكَ أن المنظر الطبيعي الذي أزاله هو لقطة فوتوغرافية للسماء والبحر والجبال المحيطة، وأن زاوية اللقطة مأخوذة من الموتيل الذي تُقيمون فيه، وتحديداً من نافذة الغرفة التي يقيم فيها مَنْ قام بإزالة السماء والبحر، أقول لو أدركَ هذا، لكنني في نفس الوقت لا أستطيع مُطالبة زبائن عابرين يقيمون بضعة أيام بإدراك التشابه بين الواقع وصوره.

9

في ثمانينات القرن الماضي وقف أحمد وجه القتيل في العاشرة صباحاً أمام بيته مهيباً مُكرَّشاً بعد أن حكَّت أذنيه صدفةً من غرفة ابنه هشام أغنية بوني تايلور الخسوف الكلي للقلب، فقطف على أثرها شعرتين قاسيتين تنبتان دائماً بشذوذ في سقف بطن شكْمَان أنفه الأيسر، وتخرجان ملتويتين عنيدتين إلى أعلى قمة الشكْمَان، ونظر سريعاً لجذر الشعرتين الأبيض بين إصبعيه. وأقسمتْ رحاب لأخيها ليلاً بأن والدها ما كان له أن ينتش شعْرَتي أنفه بتلك الحِدَّة لو لا صوت بوني تايلور المشروخ شَرْخَة صوت مغنيات الفيلامينكو، وأرجع أخوها صدفة سماع والده لمغنية الروك وصدفة يقظة رحاب في التاسعة صباحاً إلى مبدأ إمّا أو، إمّا صدفة احتكاك الأذن بملكة الروك، أو صدفة الوجود في ركن الصالة، لكنّ الصدفتين معاً تلغي الواحدة منهما الأخرى، الأمر أشبه بميكانيكا الكم عندما تتداخل مجموعتان من الموجات، أي أن ذروات مجموعة من الموجات قد تتطابق مع قرارات مجموعة أخرى، وهكذا فإن مجموعتي الموجات ستلغي إحداها الأخرى، بدلاً من أن تتضايف إلى موجة أقوى. وضع أحمد وجه القتيل يده اليسرى في جيب السيَّالة الزائف، وبَاعَدَ يده إلى الخارج، فانتفخ جانب الجلابية الحرير بهواء أشاع السرور في صدره، ثم أخرج بيده اليمنى من الجيب الآخر الحقيقي علبة سجائر روثمان، وهي العلبة الرابعة من الخرطوشة الثانية من مجموع خراطيش ست مجلوبة من ليبيا وطن عمله الثاني على شاحنة فولفو يفتخرُ بدفعها الرباعي، وأشعل واحدة وهو يرمي عبر ملعب كرة القدم الترابي اتنين نِنّي ناحية حنفي الخارج من مذبح حلوان الرئيسي حاملاً داخل عب الجلابية مصراين ثلاثة عجول، طول المصران الواحد حوالي ستة أمتار، وعلى خصره حزام جلدي تتدلى منه سلسلتان، واحدة تنتهي بالمُسْتَحَدْ، والأخرى بالكزْلَكْ القصير ذي الشفرة الماضية. فجأةً وجد حنفي كلبين مُلتصقين يُكافحان عند قدميه للفرار، كل منهما في اتجاه، وللحظات بدا عزم الفرار متساو عند الكلبين، فكانت الأرجل الثمانية تنزلق على بلاط مدخل المذبح الإسمنتي اللزج بدماء ثخينة، وكان قَدَر الكلبين المشؤوم في التفافهما حول ساق حنفي الذي مال قليلاً إلى الأمام، وهو يسند بيده اليسرى كرش سَقَطْ العجول، وباليد اليمنى رفع الكزْلَكْ بسلسلته، وفصل بضربة واحدة نظيفة الكلبين عن بعضهما، فجرتْ الكلبة في اتجاه وكأنّ شيئاً لم يكن بينما ارتفع عواء الكلب، وأخذ في الدوران حول نفسه. اشتاق أحمد وجه القتيل إلى كبدة طازجة في الإفطار، وممبار في الغداء، فأيقظ ابنته رحاب، وبعثها لشراء الكبدة والممبار من حنفي الجزار العارف بأن زبونه أحمد وجه القتيل يحب نصف كيلو الكبدة قطعة واحدة سميكة مستطيلة. تاهتْ آثار دماء الكلب في دماء الكبدة الغنية. وضعتْ فوزية زوجة أحمد وجه القتيل صاجةً مُربَّعة كانت في الأصل لعلبة سَمْن هولندي على عين البوتاجاز الحامية، وانتظرتْ حتى تصاعد الدخان من جوانب الصاجة، ثم رمتْ دفعة واحدة قطعة الكبدة على الصاجة الحامية بعد أن دهنتها بورقة زبد، ورشتْ عليها حلقتين، واحدة من الملح، والثانية من الفلفل الأسود، وفي الحال أحدثتْ الكبدة صوت طشطشة ونشنشة من صدمة اللقاء الساخن، وتغيَّر لونها سريعاً، فقلبتها فوزية بسن الشوكة على الجانب الآخر، فانكمشتْ الدماء داخل سُمْك الكبدة، واندفع من تحتها صاروخ البخار الغاضب. سَطَحَتْ الزوجة مستطيل الكبدة على أحد أطباق طقم روميو وجولييت الصيني. وقرب صباح اليوم التالي دخل هشام غرفة شقيقته رحاب بمثال آخر عن الصدفة، إذ بدا على رحاب أن مثال ميكانيكا الكم لم تهضمه جيداً. قال هشام: سنفرض أن واحدة أراحتْ عينيها، ومالتْ برأسها، فسقطتْ خصلة شعر أمام وجهها، على كتاب لها في يده، وسنفرض أن جلوسها على طرف مقعد خشبي محدوف في حضن بحر هائج، حلم رومانسي قرأ عنه وشاهده في أفلام وحدس به وهو جالس على الطرف الآخر من المقعد، ومع هذا، ومع أنه حلم، ومع أنه رومانسي، حرَّكَ لها الكتاب مع حركة رأسها، لتقرأ اسمها على غلافه، وقال: كاتبتي المفضلة، دون الإيحاء بأنه يعرف أنها هي صاحبة الكتاب، وبعمى الصدفة عندما تتضاعف، فتجهض المعنى الوليد، وتكبت انطلاقه، أخرجتْ من بطن حقيبتها، وهي ترفع بيدها سقوط الملاك عن وجهها، كتاباً له، وقالتْ وهي تبتسم: كاتبي المفضل. بصرة الكوتشينة، الفرقعة الخفيفة بظهر ورقة

الآس على جبين الخصم، الاحتفال بلقاء آسين، بلقاء صدفتين، وها هو البحر يحتفل بهضبة موجة عالية تلطم ذقن الصخرة الكبيرة، فيصل إلينا ماؤها ضعيفاً بعد أن كُتِم هوله في سقف الذقن.

10

كنتُ في التاسعة صباحاً بنصف وعي مع بارتيتا دو مانير ليوهان سيبستيان باخ عندما فكَّرتُ بنصف الوعي الآخر في عبارة تيري إيجلتون الساخرة التي شَكَّ فيها برمح واحد اهتمامات ميشيل فوكو وجين فوندا الجسدية. يُشبِّه فوكو بحثه في محاضرات الدفاع عن المجتمع بمسلك حوت العنبر الذي يظهر فجأةً على سطح البحر محدثاً أثراً خفيفاً من الزبد معتقداً أو راغباً في الاعتقاد أو معتقداً فعلاً أنه هو ذاته دائماً، لكنه في الأعماق حيث لا يُرى ولا يُدْرَك ولا يُرَاقَب من قِبَل أحد، يتبع مساره العميق منسجماً ومفكراً وواعياً. أمّا عن جين فوندا فهي أخت بيتر فوندا وعمة بيرجيت فوندا وابنة هنري فوندا الذي نظر بعينين تشتعلان زرقة واحتقاراً للواشي الواقع بينه وبين تشارلز برونسون في فيلم سيرجو ليوني حدث مرة في الغرب، وكان الواشي يستعطف هنري فوندا ويطلب ثقته، فنظر هنري إلى بنطلون الواشي المُثبَّت على جسده بحمَّالتين وحزام على خصره، وقال: كيف أثق فيكَ وأنتَ لا تثق في بنطلونك. وفي النهاية أطلق هنري على الواشي رصاصة الموت. وعلى عكس مارسيل بروست الذي شعر بخيبة عندما تعرَّف على الأميرة جيرمانت، فوجدها لا تنطوي على سر ومعنى اسمها، ولأن وجهها وجسمها غير مُلونين بنفس الصبغة في مقاطع اسمها، فقد كان اسم يوهان سيبستيان باخ الذي قرأتُ عنه قبل سماع موسيقاه ممتلئاً بمعناه حتى أنني كرهتُ أن أنطقه إلا ثلاثياً، وكان لقاء الأذن مع الكنتاتات الكورالية الدينية خارقاً، أمّا عن أبناء يوهان سيبستيان باخ ودخولهم في المجال الموسيقي، فهم لا يختلفون عن دخول عائلة شابلن، أو حفيدات هيمنجواي، أو ابنة كوبولا، أو ابنة توني كيرتس، أو ابن إنجمار برجمان، وهو دخول مطبوع بالفشل، أو في أفضل الأحوال مدعوم بمكانة الأب. وكنتُ في التاسعة مساءً مع استعارة كبرى هي بمثابة إدانة عميقة للشرق كله من وجهة نظر الغرب، أطلقها المجنون أحمد خريِّج هارفارد وإكسفورد في فيلم آلان باركر قطار منتصف الليل. قال أحمد لبيلي بطل الفيلم، وكان بيلي في حضيض أحد السجون التركية، وبترقية سادية من آلان باركر كان مع مرضى عقليين يدورون حول عمود من اليمين إلى اليسار. يقول أحمد لبيلي: نحن هنا لأننا ماكينات سيئة، والمصنع هو باعثنا هنا، وفي لحظة التمرد عندما يريد بيلي الدوران من اليسار إلى اليمين، ينهيه أحمد بانزعاج قائلاً: إن التركي الصالح يدور من اليمين إلى اليسار، ثم ينظر له بيأس وشفقة ويقول: الماكينة السيئة لا تعرف أنها ماكينة سيئة، المصنع فقط هو الذي يعرف، فيقول له بيلي أنا من المصنع، أنا صانع ماكينات. لعل السينما الأمريكية والأوروبية تتحرك دائماً تحت مظلة تلك الاستعارة الكئيبة. في فيلم السماء الواقية لبيرتولوتشي يأتي الكابوس الخانق لمجرد وجود بورت في الشرق، ودائماً تأتي الإدانة بسيطة سلوكية إلى حد كبير، سلوكيات تناول الطعام، النظافة الشخصية، وللمُفارَقَة لم نر فيلماً عربياً تدور أحداثه في الغرب ينتقد على سبيل المثال استخدام الغربيين في بيوت الراحة أوراق الكيلينكس بدلاً من الماء، وبالطبع الماء أكثر نظافة من مسحة الكيلينكس المُنفِّرة القذرة، بينما في فيلم بابل ترفض كيت بلانشيت مشروباً غير مُعلبٍ خوفاً من الذباب، وجحافل الذباب في السماء الواقية تصل إلى حد الكوميديا. وفي حدود علمي لا أعرف فناناً غربياً تناول الشرق ولم يقع في الكليشيهات سوى هيرمان هيسه، وإذا كانت رواية السماء الواقية لبول بولز تحتوي الإدانة التقليدية للشرق، فهي في النهاية تصدر عن كاتب يُمجِّد الروح البدائية بأعمق معانيها، فبولز يصنع قَدَر بورت المشؤوم في المغرب، لأنه يجد سعادة خالصة في تعريض شخصياته لظروف قصوى، وشخصية لايل الإنجليزي ليست أقل شراً من البدوي الذي وجد كيت زوجة بورت، وساقها إلى الضياع الوجودي. قد يكون ما يحتاجه فن عربي مضاد للغرب هو صُنع الكابوس المضاد للغرب، وأقرب مُحاوَلَة فنية هي رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، وإن كان بطل الطيب صالح اكتفى فقط أثناء وجوده في الغرب بأقل ثأر ممكن مُوجَّه للغرب، وهو إغواء النساء، في حين يبحث الشرقيون المقيمون في الغرب سراً وبإحساس من الذنب عن شطَّافات مائية لقواعد حماماتهم، ولو عرف الغربيون لكانت إدانة حقيقية ومُحرجة للغرب كله.

11

بعد أن أعاد نحت ملامحها في عقله، وكان لديه الوقت، قام فجأةً، وأخرج من درج مكتبه صورتها الفوتوغرافية، لكنه، ولدهشته، لم ينتظر كثيراً أمام الصورة قياساً بالساعات الطويلة التي أنفقها في نحت زاوية الفم. قال في نفسه: نعم هذا وجهها، وكأنّ إخراجه للصورة لم يكن فقط للتأكد من أن نموذج نحته الواقعي قريب مما يوجد في مُخيلته، بل كان للتأكد من شيء آخر لا يستطيع تحديده، وكان يأمل أنه بسرعة قيامه سوف يدرك هذا الشيء إدراكاً فورياً خاطفاً، ورغم أن الصورة الفوتوغرافية كانت إحدى الطرق لما اعتقد أنه سيناله بلمح البصر، إلا أنها وقفتْ في النهاية حائلاً بينه وبين وجهها. أبعَدَ الصورة عن عينيه، وأبعدته الذكرى إلى ما قبل الصورة الفوتوغرافية وما بعدها. كانت تردد دائماً كلمة تأكيد يستخدمها كثيرون في الحديث اليومي، إلا أنها كانت تقول الكلمة مرتين متتاليتين، بفاصل زمني قصير، لتؤكد شيئاً ما، وكان أداؤها جميلاً بريئاً قياساً لما تؤكده. كان شغله الشاغل البحث عن موضوعات تحظى منها بكلمة تأكيد، مثل أنواع المياه في سينما تاركوفسكي، المياه الراكدة في ستالكر، والجارية في المرآة، ومياه المطر في نوستالجيا، أو تخييل

البورنوجرافيك في سينما ألمو دوفار، خاصةً في فيلم كيكا، أو اختفاء استعارات مملكة الحيوان لصالح استعارات مملكة النبات في عمل بروست البحث عن الزمن الضائع، أو المُصادَرَة الجمالية في شكل السؤال التي يبدأ بها جيل دولوز حديثه عن بروست، عندما يسأل أين تكمن وحدة البحث عن الزمن الضائع؟ نحن نعرف على الأقل ما لا تكمن فيه، فهي لا تكمن في الذاكرة، ولا الذكريات، حتى اللا إرادية منها، ما هو جوهري في البحث عن الزمن الضائع ليس قطعة المادلين أو درجات السلم الصغيرة، أو نداء الشقيقة المحتضرة على الخادمة آنا في فيلم إنجمار برجمان صرخات وهمسات، أو أداء دور الجارة التي تعد ميا فارو لاستقبال الشيطان في بطنها في فيلم طفل روز ماري لرومان بولانسكي، أو الدلع القائم بين إريتا فرانكلين وراي تشارلز في أغنية الروح في الظلام، أو أكبر كرتين هوائيتين في فم أعظم عازف ترومبيت ديزي جليسبي، أو هوس أنجلينا جولي بأطفال المجاعات، أو تمرير ذوق المخرج لوك بيسون على لسان الممثل جاري أولدمان بتفضيل موسيقى بيتهوفن على موسيقى موتسارت على اعتبار الأولى أكثر رصانة والثانية أكثر خفة، أو أورسن ويلز في دور المخرج التقليدي كما أراده بازوليني في فيلم ريكوتا، وغمزة الرأي المُضمر لبازوليني في أسطورة أورسن ويلز الزائفة، أو جرأة أورسن ويلز الإخراجية الساذجة على عمل كافكا المحاكَمَة، وخروج الفيلم كأسوأ مُعالَجَة سينمائية حظيتْ بتقدير، أو مُعاظلات اسبينوزا في الفرق بين الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة، بكون الأولى جوهراً لا متناهياً له صفات لا متناهية من بينها صفة الفكر والامتداد، أما الثانية فتشمل كل الأحوال ابتداءً من تلك التي تُستَنْبَط مباشرةً من الصفات حتى تلك الأكثر تحديداً مثل حبة الرمل، أو أنواع البيتزا، بيتزا حارة بجبنة الريكوتا والفلفل، المقادير، عجينة بيتزا، ملعقة كبيرة زيت زيتون، فلفل أحمر، نصف كوب جبنة ريكوتا، ملعقة كبيرة جبنة بارميزان، ملعقة زعتر صغيرة، بيتزا يونانية، المقادير، عجينة بيتزا، صلصة بيتزا، جبنة موتزاريلا، زيتون أسود، باذنجان، جبنة فيتا، بيتزا البستو، المقادير، عجينة بيتزا، صوص البستو، طماطم مجففة بفعل الشمس، كوب جبنة بارميزان، قطعة جبنة موتزاريلا، زيت زيتون، حزمة ريحان، ملعقة كبيرة صنوبر. كان يتخيَّل كلمة التأكيد، كختم مرور على جواز سفر، ولمّا كانت الكلمة مُكررة، فقد تخيَّل ختمين متراكبين، تخيَّل تأشيرتين مضاعفتين على كل صفحة من صفحات جواز سفره، ولأن لا أحد يُعجب بجواز سفر إلا لكثرة تأشيراته، فقد بالغ في استنزاف الموضوعات، إلى أن أصبح هو ذاته موضوعاً لبصمة شفتيها الجمركية، وعندما أخذ منها تأشيرة مرور أبدية، بتتوهات خضراء مزدوجة على أنحاء جسده، افتقَدَ الأوطان والحدود.

12

قال وهو يُشير بيده ناحيتي: لأن واحداً رأى بعينيه ما قد لا يراه كثيرون. كان صوته عالياً، ونبرة الصدق تجري في كلماته، والإدانة مُوجَّهَة إليهم جميعاً، ولم يبق إلا عدم معرفتي عما رأيته، لكنّ صوته يشي بأن ما رأيته كان عظيماً، والدليل أنهم كانوا معي ولم يروا فيما يبدو ما رأيته، تَابَعَ القائل قوله: ما كان لها أن تأتي من غريب. أدركتُ أنه يقصد فعل الرؤية. مال حديثه إلى استعطافهم، فاستجابوا له بنظرة عداءٍ لي. أعلنتُ في الحال أنني لم أر شيئاً.

13

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.

14

في شبه إدانة فنيَّة مُهذَّبة ينعت ميلان كونديرا علاقات الحب في روايات دوستويفسكي بأنها علاقات تتم تحت جناح الشفقة، ويُعلِّق كونديرا، بأن الشفقة هي الباب المستحيل للحب، ولذكاء المُلاحَظَة ودقتها، تنقلب على قائلها، لتصبح معياراً فنياً لا يطاله الزمن، وكأنَّ للفن غاية أخرى أعظم من أن يطرق أكثر الأبواب استحالة. وفي محاضرات أندريه جيد العميقة عن دوستويفسكي يقول بأن المنطق الغربي لم يفهم مشاعر الشفقة والإهانة والذل، وكل ما يحط من الكرامة الإنسانية، وهي مشاعر أبطال الروائي الروسي الكبير، وعن يوميات دوستويفسكي يقول أندريه بأن المحزن في الكتاب، هو إلحاح السؤال من جانب دوستويفسكي، وهو شخص لا يجيد السؤال، لكأنّ المؤثر في عالم دوستويفسكي، ليستْ البراعة التقنية، بل التعثر والانفعال الحاد غير المبرر. كتب دوستويفسكي معظم أعماله عن سمات شخصية واحدة، وقرب نهاية أعماله، يُصرّح بالاسم الحقيقي لتلك الشخصية، الأبله، وكأنّ هذا التصريح أخذ منه آلاف الصفحات قبل إعلانه مباشرةً في أجمل رواياته، تصفُ إحدى شخصيات الرواية الأمير ميشكين بطل رواية الأبله، بأن ظاهره كباطنه. لقد تحولتْ الشخصية الروائية مع دوستويفسكي إلى منطاد روحي كبير.

15

في ثلاثية إدوار الخراط رامة والتنين والزمن الآخر ويقين العطش يختفي أي وصف فسيولوجي للبطل ميخائيل، بينما يُغرق الراوي بطلته رامة بصفحات طويلة من الوصف الفسيولوجي شديد الحسيَّة، وكلما ازداد وصف رامة الخارجي، كلما ازداد الضعف الفني المتمثل في صمت الراوي عن ملامح ميخائيل الجسدية، ولمّا كانت الثلاثية مليئة بمشاهِد الحب، فلا يجد القارئ تفسيراً لغياب ميخائيل الجسدي سوى خوف إدوار التقليدي من مضاهاة ملامح الكاتب الجسدية بملامح ميخائيل، والمعضلة التي واجهتْ إدوار أن رامة آية في الجمال الراقي والسوقي معاً، لكأنها كارمن أخرى، وهي تحب ميخائيل، ولا يجد القارئ أسباباً لحبها لميخائيل سوى الأسباب العقلية، وهي أسباب ضعيفة فنياً، طالما أن الثلاثية تقوم في الأساس على المشاهِد الإيروتيكية. لم يكن إدوار الخراط على درجة من الجرأة الفنية لجعل بطله وسيماً أو قبيحاً، خوفاً من المُقَارَنَة الواقعية، وهذا الخوف يقع فيه دائماً أديب متوسط القيمة.

16

في فيلم نوستالجيا لتاركوفسكي يقف أندريه بطل الفيلم في بِرْكة ماء راكدة تحدها جدارن معبد متهدم، والماء كعادة تاركوفسكي في أفلامه، راكد ثقيل يغذِّيه شريان غامض من ماء جار ضعيف، نسمع خريره، وقطرات مطر ثقيلة. يصل الماء إلى ركبتي أندريه، يظهر أمامه فجأة على حافة البِرْكة الراكدة طفل، يقول أندريه للطفل: ماذا تفعل هنا؟ لا تخف، الحقيقة أنا مَنْ يتوَّجب عليه الخوف، إنكم تطلقون النار في إيطاليا، أيضاً هناك الكثير من الأحذية في إيطاليا. يرفع أندريه قدمه من الماء الثقيل، ويشير بيده إلى الحذاء، ويقول للطفل: هذه منذ عشر سنوات، الحب العظيم، لا قبلات، نقاء كامل، ولهذا لا يُنسى، الإيطالية، أنا لا أجيد الإيطالية، إليكَ الحكاية. يبدأ أندريه في سرد الحكاية بالروسية. بِرْكة ماء موحلة فيها رجل، يُشاهِده آخر من على حافة البِرْكة، فينزل إليه، وينقذه من شبه غرق، وهما الآن منهكان على حافة البِرْكة. يقول الرجل للآخر: لماذا فعلت هذا؟ أنا أعيش هنا. يضحك أندريه وهو يُعلِّق على حكايته، لقد شعر الرجل بالإهانة والإحراج. يعود أندريه إلى الإيطالية، ويسأل الطفل عن اسمه، فتقول البنت: أنجيلا. كتب السيناريو بالتعاون مع تاركوفسكي الشاعر والسيناريست الكبير تونينو جويرا. الغريب أننا لا نشعر بعبث الحوار والحكاية، فأنجيلا لا تعرف أفضل من أندريه، السياق الجامع بين الأحذية وضرب النار والحب العظيم البيوريتاني، ولا تفهم أيضاً الروسية، لكنها مُرشَّحة بلمسة إيمان يائسة، لإنقاذ أندريه من بِرْكة الماء، ومن الممكن أن تنال من أندريه بعد عملية الإنقاذ كلمات عتاب، كما نالها الآخر من الرجل في حكاية أندريه.

17

أستطيع القول بأنني كنتُ دائماً- وما زلتُ- مرهوناً بإشارةٍ من العمل، موقوفاً على انطلاقته المُبَارَكَة، وبما أن تلك الانطلاقة التي عرفتها في مراتٍ قليلة، وشعرتُ بسريان دفقها في عروقي، لا تتحقق إلا بشروط التفرغ التام والاستعداد الدائم لاستقبال وحيها في أي وقتٍ، ودون التزام من جانبها بمكافأة لي على الإخلاص لها، فقد كنتُ في حقيقة الأمر وطوال أوقاتٍ كثيرة، العامل الذي لا يعمل، المُحرّك الذي لا يتحرَّك، لكنه يُحَرّك. التفرغ والاستعداد كانا يفرضان عليّ نوعاً من اليقظة الذهنية والجسدية تحسُّباً لأقل إشارة من انطلاقة الإلهام المُبَارَكَة، ومع هذا عاينتُ مرةً التقاط الإشارة وأنا في أسوء حالات الخمول والكسل والبلادة، وكأنَّ شروط التفرغ والاستعداد واليقظة هي شروط الهواة المُبَالَغ في اتباعها لبلوغ كمال ما، وهي أيضاً الشروط التي يحلو لي السخرية منها طالما أنني عاينتُ مرةً لا جدواها، وإن كانت السخرية منها لا تعني عدم اتباعها. وبهذا الحِمْل الثقيل الخفيف في آن واحد كنتُ أشاهِدَ فيلم كوينتين ترانتينو الأخير دليل الموت، وكنتُ أشعر بسعادة لمعرفتي أن المحطة الفرنسية تعرض الفيلم بشكل متواصل طوال اليوم ولمدة أسبوعين أو أكثر قليلاً، وإلى الآن كنتُ قد شاهدتُ الفيلم على مدى اليومين السابقين أكثر من خمس مرات كاملة، وقد يتناقص عدد المُشَاهَدَات الكاملة تدريجياً في الأيام اللاحقة، وفي المقابل يرتفع عدد المُشَاهَدَات الناقصة للفيلم ليصل إلى ثلاثين أو أربعين مرة. ترك ترانتينو لنفسه العنان في فيلم دليل الموت لكل ما يحبه في السينما، العنف والتترات السميكة الملونة والدراما القائمة على لحظات تافهة وتقنيات أفلام السبعينيات الهابطة ذات الألوان الفاقعة وما يلزمها من القطع المونتاجي الخشن أحياناً والذي يوحي لذاكرة المُشاهِد بمقص الرقيب والفيتيشزم- وفي حالة ترانتينو المتعلق بأقدام النساء- وبارات "الدي جيه" وعلاقات الصداقة العاطفية القائمة بشاعرية بين النساء، وإذا كان التأويل الفرويدي متاحاً وسهلاً، فإن شيئاً أعمق بين فتيات دليل الموت، شيئاً من الأخوية الكونية التي تلامس الشطآن القريبة للجنس المثلي بضربة واحدة مستقيمة صريحة، فتحرمها إلى الأبد من شذوذها وخروجها عن المألوف، وتتجاوزها للشطآن البعيدة الصعبة التي وجدها دولوز في موبي ديك بين إسماعيل وكويكوج، وفي فتيات الشاطئ بقيادة ألبرتين عند بروست الذي جاهد كثيراً ليكتشف في النهاية بوعيه التراجيدي الفاجع أن كل جنس يموت على جانب، المرأة لعامورة والرجل لسادوم. في دليل الموت مجموعتان من الفتيات بينهما القاتل كورت راسل بعد أن تخلَّص من كارت وجهه البوستالي على يد ترانتينو لأول مرة. ينال القاتل من مجموعة الفتيات الأولى في النصف الأول من الفيلم بينما تنال من القاتل مجموعة الفتيات الثانية في النصف الثاني من الفيلم، وبين شطري الفيلم الأحاديث التافهة المُصاغة من مُتبطِّلٍ حقيقي يعرف ما هو ترف الأوقات الفارغة، وما

يناسبها من شورتات وتي شرتات وشباشب تكشف الأقدام، وبارات ومطاعم شبه ساحلية شبه ريفية، وشوارع هاي واي تصلح لأحاديث السيارات، وتعبيرات على وجوه الممثلات لا تُنسى، ورقصات على أغاني دي جيه تذكرنا برقصة أوما ثورمان وترافولتا في بالب فيكشن. غفوتُ قليلاً أمام الفيلم، وعندما عدتُ بعد نصف ساعة كان دليل الموت يبدأ من جديد، لكنني استيقظتُ بذكرى من فيلم جيم جارموش زهور مُحطَّمَة، وتحديداً مشهد البطل بيل موراى وهو يغفو أمام جهاز التليفزيون والاستريو ثم يستيقظ على صمتٍ يشتهر به جارموش في كل أفلامه لا سيما فيلمه أغرب من الجنة. يبقى جارموش عندي أعظم من ترانتينو بمساحات الصمت وعرى الدراما من البريق وفقرها البارد وصداها الآتي من دراما بيكيت. للحظات لم أكن على يقين من الوقت، هل هو نهار أم ليل. كانت نافذة الشرفة بستارتها السميكة تحجب الضوء. قمتُ إلى المطبخ لصنع النيسكافيه، فتذكَّرتُ في الحال قبل رؤية زجاج نافذة المطبخ الصغيرة التي تكشف ضوء النهار، أن الوقت نهار. شعرتُ بخيبة مَنْ يتدرَّب كثيراً على برنامج آرتور رامبو الخاص بتشويش الحواس. كانت معلومة ضوء النهار لا بد أن تأتي لي من الخارج، أي من زجاج نافذة المطبخ، وليس من الداخل التابع لساعة الوقت الداخلية البيولوجية التي اكتشفتُ أنها ما زالتْ تعمل بشكل صحيح. وضعتُ في الحسبان مزيداً من إجراءات العزل، ستارة من القطيفة الزرقاء لنافذة المطبخ، وأخرى حمراء لنافذة الحمَّام.

18

ضمن وفد من الروائيين زرتُ إسبانيا سنة 2000. وفي يوم ارتجل لنا المنظمون صدفةً بعد عشاء في أحد البارات حفلاً راقصاً. طلب الإسبان منا مشاركتهم في رقص الفيلامينكو. كانوا غير محترفين إلا أنهم يعرفون موسيقاهم بالفطرة، ويكفي أن يرفع أحدهم يديه ويدق كعبه حتى يعرف الرائي أن لا أمل لغريبٍ عنهم. اعتصم وفد الروائيين بالتصفيق المُصاحب والمُسالم في آن واحد. كان تصفيقاً بسيطاً على الطريقة المصرية، وليس مشدوداً معتداً بذاته مثل صفقتهم على إيقاع الموسيقى، لكننا لم نشكِّل بعد بصفقتنا خطراً على روح الانسجام، إلى أن ضغطت الموسيقى على أعصاب أحد الروائيين، فانفلتَ بحماقة داخل حلبة الرقص، وعلى الفور بدت حركة ذراعيه وساقيه غريبة، وهو يصارع للانسجام مع الموسيقى. كانت فضيحة نشاز. حَاوَلَ الإسبان في البداية إدارج تلك النغمة النشاز دون انزعاج وبلطف وسماحة داخل موسيقاهم، لكنهم أدركوا سريعاً أن الحل الانسجام يكمن في تضحية أخرى، فأخذوا في تقليد حركات الروائي العشوائية، وأهملوا موسيقاهم بروح كبيرة، وبدا الكاتب بخليط رقصه الغريب مُعلِّماً وسط الإسبان، إلا أن كاتبة روائية نصف جميلة شعرتْ بالتحدي، فدخلتْ الحلبة لتثأر لروح الموسيقى المُهَانة، ولتقول ضمناً للإسبان هناك غير الإسبان يستطيعون رقص الفيلامينكو، واستجاب الإسبان مرة ثانية لكبرياء الكاتبة، وعادوا إلى رشاقة أذرعهم وهي تتلوى عالياً تحت رعاية عيونهم، إلا أن الكاتبة خذلت الرقص والموسيقى والانسجام أكثر من زميلها. أصبحتْ حركة اعتصام الوفد الروائي الوقور في منتهى السخافة، وظهر للجميع أن التصفيق المرتخي والابتسامات الهادئة والعيون المُشجِّعة من بعيد، لا شيء آخر سوى الخجل وعدم معرفة فن الحياة، وقصور رهيب في المتعة. تجرَّأ الإسبان على الوقار الروائي الزائف، فدفعوا الوفد المعتصم واحداً تلو الآخر إلى حلبة الرقص التي أصبحتْ الآن كتلةً من الأجسام المحمومة، كرنفالاً هجيناً يصعب على مَنْ يلقي عليه النظرة الأولى بعد بدايته التكهن بكيف بدأ. في اليوم التالي لم يتحدث أحدٌ مع أحدٍ على الإفطار عن آلام حفلة الفيلامينكو المُرتَجَلة، واندهش أحد موظفي المنظمين، وكان مُكلَّفاً بالتقاط الصور الفوتوغرافية التذكارية لنا طوال مدة الزيارة، من كساد صور حفلة الآلام والعزوف عن مجرد رؤيتها بينما كانت صور الوفد الروائي مرشوقاً بطابع سياحي ثقيل وسط القلاع والشوارع والمطاعم والكاتدرائيات هي الصور التي تتخاطفها الأيدي. وبمُفَارَقة سعيدة نذهب آخر يوم لنا إلى حفلة فيلامينكو حقيقية، وعرفتُ مدى أهمية الراقصين من رؤية إحدى ممثلات كارلوس سورا في بهو المسرح المهيب، فإذا كانت ممثلة فيلم كارمن والحب الساحر ضمن جمهور المشاهدين فلا بد وأن الرقص يرقى للاحتراف الرفيع، وهي فرصة أيضاً لمقارنة تلك الحفلة بحفلة الآلام، مُقارنة بين الهواة والمحترفين، عسى يقتنع المرء بأن الأمر بمجمله يرجع إلى التدريب، وأن الفطرة لا تصنع راقصاً، أو على الأقل لا تغلق الباب في وجه المتخشبين جسدياً، في الشرق والغرب على حد سواء. ولحظي التعس كانت الكاتبة الروائية النصف جميلة تجلس بجواري أثناء المُشاهَدة، وكانت رائحة عَرَق خفيفة تفوح منها وهي تميل على أذني بكلمات، وكان هذا كافياً لعودة صولجان الفطرة، وكافياً أيضاً لحرمان شعوب بكاملها من حقوق المتعة، ولقسر كارنيه التانجو والفيلامينكو على نخبة بعينها، ولإقامة محارق فقراء إفريقيا، ولدعم أفكار النازيين الجدد، ولإحياء فاشية العِرْق النيتشوية، والعروق التي تجري فيها دماء زرقاء. بعد رجوعي للفندق في الرابعة صباحاً أيقظتُ الموظف المعني بالصور الفوتوغرافية، وأخذتُ منه الصور العشر الخاصة بحفلة آلام الفيلامينكو للذكرى الخالدة.

19

في صباح هذا اليوم، وهو كغيره من الصباحات التي أجدُ نفسي فيها مُجبراً على تغيير ما، أعلنتُ أنني سأترك عملي الذي داومتُ عليه قرابة عقدين من الزمن. بدا القرار حاسماً مع فنجان القهوة الأول، والسيجارة الأولى. كانت العقبة المُزعجة أنني أعلنتُ نفس القرار على مدار العشرين سنة السابقة، وفي صباحات مماثلة. بدأ الملل من العمل بعد العشر سنوات الأولى، وكان قرار هجر العمل الذي أخذته في العشر سنوات الثانية، قد تكرر خمس مرات، أي بمعدل مرة كل سنتين. وفي هذا الصباح لم تكن هناك أي إشارة إلى أن قرار الهجر يختلف قليلاً أو كثيراً عن القرارات الخمسة السابقة، اللهم سرعة الحاجة إلى إعلان القرار السادس بعد مرور يوم واحد على إعلان القرار الخامس. هناك مشكلة أخرى أكثر إزعاجاً، وهي طبيعة العمل التي لا تعترف كثيراً بقرار مَنْ يعمل، عندما يقول: سأهجر العمل نهائياً. في الغالب يفترض بروتوكول مِهْنتي بشكل ضمني حالةَ الهجر، كشرط أساسي في صلب المِهْنة ذاتها، وأحياناً يُطلق عليها اسماً آخر، الصمت، أي أن للمحارب عودة مهما طال صمته، ولهذا سأبقى على قوة العمل رغماً عني، حتى لو أصابني الصمت في العشرين سنة القادمة. المُضحك في الأمر أنني منذ فيلمي الثاني جنة الشياطين الذي كتبته في تسعينيات القرن الماضي، لم أكتب شيئاً آخر، وبحساب بسيط من 1996 إلى 2008، أكون فعلياً في حالة هجر لكتابة السيناريو طوال الإثني عشرة سنة السابقة، من مجموع العشرين سنة، وهي عمر احترافي للمهْنة، أي أن قرار هجر الكتابة كان يسري مفعوله قبل سنتين من إتمام العشر سنوات الأولى التي بمنظور مِهَني، كانت وردية، ولم يساورني خلالها قرار الهجر، إلا إذا اعتبرنا أن مِهْنة الكتابة منذ لحظاتها الأولى تنطلق إلى غايتها، وهي الصمت، بعيداً عن وعي مَنْ يُمارسها، والعزاء الوحيد هو مُطوَّلات المِهْنة التي كتبها كُتَّاب على مدار مئات السنين، في الفروق بين صمت العجز، وصمت الإرادة، ويبدو أن النوعين لهما الوجاهة المِهَنية ذاتها. مع فنجان القهوة الثاني، والسيجارة الخامسة، جلستُ للعمل في حجرة المكتب. كان أمامي درفت السيناريو بمحاولاته المتعددة على مر السنين، خمس أو ست بدايات مختلفة، أقربها إلى نفسي، حديث على التليفون يجريه البطل مع شخص لا يعرفه.

20

أجبرني صديق على مُجاراته في سرد مُغَامَرة، كان لي وله فيها دور ثانوي، أمام ثالث تتسع عيناه بالحماس للدور البطولي الذي أضافه الصديق بإلهام اللحظة الآنية. ولم يكن الصديق يطلب الكثير مني، خوفاً من تضارب الأحداث، وشكاً منه في أنني قد تلقيتُ مثله دفق أدرينالين الإلهام، فقط كان يطلب مني كلمة تأكيد مصحوبة بابتسامة من تَذَكُّر هول المُغَامَرة. وكان الثالث بحماسه واتساع عينيه وتطاير الرذاذ من فمه، يقطع الحديث وهو يقترح ثغرات في الحكاية لم تُسد بعد من قِبَل الصديق، وذلك ليس تشكيكاً في أحداث المُغَامَرة، بل إيماناً مُطلقاً من الثالث بأن تواضع الصديق في الحديث هو ما جعله يُغفل الجوانب الأكثر بطولية والخارقة للعادة شفقةً منه لإحساس الضآلة الكريه الذي قد يُصيب المُستمع لو ذُكِرَ كل شيء. كان على الصديق الاستجابة الفورية لاقتراحات الثالث الوجيهة، وهكذا في أقل من نصف ساعة على بداية حديث المُغَامَرة وجدتُ نفسي مُنفصلاً تماماً عن الصديق ومُستمعه الأول والأخير، وأصبحا في غير حاجة لي، رغم أنني ما زلتُ عنصراً فاعلاً في الحكاية، وكنتُ أسمعُ اسمي يتردد كثيراً في دهاليز المُغَامَرة، وفي مواقع لم أكن أحلم بها، إلا أنه بشكل ما تمَّ الاستغناء عن دعمي الضعيف المتمثل في كلمات وابتسامات التأكيد، وفي النهاية تمَّ الاستغناء عن وجودي المادي. وفي نصف الساعة الثاني تجرَّأ الثالث فجأة على الصديق وطلب منه تصديقاً فورياً لحكاية كان فيها معه، ولم يذكر الحكاية كاملةً، بل أشار للصديق بخلفية المكان الغريبة حتى يُسعف ذاكرته. فتح الصديق فمه بارتباك، وأخذ الوقت اللازم لتذَكُّر المكان، ثم أطلق "آه" طويلة وهو ينظر لي، وهنا عدْتُ إلى مسرح الأحداث. اعتقدَ الصديق أن "آه" الطويلة المُشبَّعة بلهيب الذكرى كانت كافية لإرضاء الثالث، ولهذا عاد الصديق سريعاً لمُغَامَرته، فقطع الثالث حديث المُغَامَرة مُعلناً أنه على موْعدٍ، واستشهَدَ بي لتأكيد كلامه في حديثٍ دار بيني وبينه قبل وصول الصديق إلى المقهى، وبينما كان الثالث يفتح برْجَل خطواته الواسعة مبتعداً عن المقهى كان الصديق في حاجة إلى كوب الماء البارد الموضوع على مُربَّع المنضدة المعدني، ثم قال وهو يُشير لي بشكٍ إلى القامة التي نهبتْ المسافة أمامنا.

"ابن الرَفَضي ده ما عندوش ميعاد ولا حاجة"

"قصدك مين.. السِفَري"

"أيوا"

"إنتَ مش فاكره.. ده السِفَري إللي كان معانا في صلاح سالم الثانوية"

"ده أنا فاكر إن إحنا عرفناه هِنا في القهوة.. من مُدَّة بسيطة"

"يا راجل.. تلاقيك إنتَ بس مش فاكر عشان أيام المدرسة الثانوي كانت من عشرين سنة"

"وهوه قال لك قبل ما آجي إنه عنده ميعاد"

"أيوا"

"إحنا مش جينا مع بعض القهوة"

"لا.. أنا جيت قبلك بشوية"

"يا راجل"

"متهيأ لي"
"وقال لك الميعاد فين"
"آه.. رايح عند أخته في شارع صالح صبحي"
"أخته"
"أظن دي كمان مش فاكرها"
"لأ.."
"نسرين.. إللي كانت في مدرسة المعلمين"
"مدرسة المعلمين إللي قدَّام مدرسة صلاح سالم"
"أيوا.. أديك افتكرتها"
"لأ.. أنا بقول على المدرسة"
"ما هيَّه كانت في المدرسة"
نظر لي الصديق بريبة وطلب من الجرسون بمُنَاسَبَة مروره كوباً آخر من الماء.
21
يستطيع أن يصف حياته بعد الأربعين- وهو وصف غير دقيق، إلا أنه الوصف المتاح لعقله في اللحظة الراهنة- بانعدام الوزن. وعدم الدقة في الوصف ترجع إلى إحساسه بالاضطراب بين وزن الأحداث في حد ذاتها، ووزنه هو كرجل عاقل يستقبل حدثاً، فيختلط عليه الأمر، ويقول في نفسه: مَنْ هو منعدم الوزن، العالم الخارجي وما يأتي إليه منه، أم هو ذاته كرجل تجاوز الأربعين يستقبل الأحداث. كان يقصد- وهذه هي مُفارقته المُضحكة، إذ وهو ينطلق من وصف غير دقيق لحالته، يجد نفسه بعد القبول المؤقت، مُطَالَباً بتحديدات أكثر دقة، وكأنها تعويض لنقطة الانطلاق المضطربة- الوزن المعنوي، وليس المادي. يتلقى الرجل مكالمة تليفونية من ابن عائلة كانت تعرف عائلته منذ عشرين عاماً. وكان الابن يطمع في الرجل طمع الوفاء الخارق من قِبَل الرجل لجيرة مضى عليها عشرون عاماً، وانتظر ابن العائلة بين الرجاء الصامت في معرفة الرجل لصوته، وبين التصريح المباشر باسمه. سمع الأربعيني الاسم وكأنّ شيئاً لم يكن، فأسعفه الابن بأحداث كانت منذ عشرين عاماً، وأدرك الابن أن طموحه الأول في معرفة الرجل به، من مجرد سماع صوته، كان طموحاً ساذجاً. تذكَّر الرجل الأحداث والعائلة والابن الأصغر وشقيقه الأكبر، وضحك دون مواجهة الشقيق الأصغر بأن بعض الأحداث كانت تخص الرجل وشقيقه الأكبر، لكنّ الشقيق الأصغر سمعها كثيراً حتى باتت مُشاركته فيها بمرور السنوات فعليةً تماماً، أو ربما ظن الشقيق الأصغر أن الأربعيني الذي لم يتذكَّر صوته واسمه، لن يتذكَّر بالتالي خليط الأحداث، حدثتْ مع مَنْ، وحُكِيَتْ لمن. ترك الابن بعد استئذان الرجل سماعة التليفون لوالدته، فجاء صوتها إلى أذن الرجل عاطفياً مُختنقاً بالبكاء، وهي تترحَّم على موتى من عائلة الرجل الذي عرف صوتها، واخترقتْ رأسه رصاصة ذكرى تخص صديقة والدته، وكان الصدع بين الذكرى وصوتها الآن كبيراً. في نهاية المكالمة وعد الأربعيني بزيارة العائلة، وهو لا يعرف حقاً إن كان صادقاً في الوعد بالزيارة، وظل طوال اليوم يفكر في المكالمة، وكيف أن صديقه، ابن العائلة الكبير لم يكن موجوداً أثناء الحديث التليفوني. هل أخذ الشقيق الأصغر من الشقيق الأكبر رقم تليفون الرجل؟ عندما سأل الأربعيني عن صديقه قبل نهاية المكالمة، قالت والدته بأنه في الخارج، والآن لا يتذكَّر الرجل ماذا كانت تقصد بالخارج، خارج البيت، أم الخارج بمعنى السفر. بعد أيام، وفي طريق عودته من المقهى، اشترى طبق حلويات شرقية، وذهب إلى بيت صديقه. كانت الساعة في حدود العاشرة مساءً، وكان عنوان البيت قريباً من بيت العائلة القديم، وقد أبدا الرجل أثناء المكالمة التليفونية معرفةً سريعة بالعنوان الجديد، لكنه مع ذلك لا يتذكَّر، إذا كان الشرح للعنوان الجديد جاء على لسان الابن الأصغر، أم على لسان والدته، وأرجع الأربعيني هذا النسيان لسرعة استجابته في معرفة البيت، حتى أنه لم يترك الفرصة للأم أو للابن، إكمال الجملة التي فيها اسما الشارعين، وما يصنعانه من تقاطع مع البيت الجديد، واكتفى من بداية الوصف، بأن البيت الجديد بجوار محل الخبز الذهبي للحلويات الشرقية، وهو محل آخر غير المحل الذي اشترى منه طبق الحلويات الشرقية، لكنّ المحلين لأبناء عمومة واحدة، ويحملان اسمين مختلفين. شعر بالرضى لكون طبق الحلويات الشرقية ليس من المحل الملاصق لبيت صديقه. كان الرجل يشعر بأدق تفاصيل اللياقة التي قد لا يشعر بها الآخرون. وقال في نفسه وهو يضغط على جرس الباب الخارجي: إن ضيفاً يدخل بيتاً، ومعه طبق حلويات شرقية من المحل الملاصق للبيت، كأنه فكَّر فقط في اللحظة الأخيرة، كما أنه من المُحرج لأصحاب البيت رؤية اسم محل الحلويات الشرقية- الملاصق لبيتهم- على غلاف الطبق الدائري الكبير، وقال أيضاً في نفسه: لكنَّ حساسية أصحاب البيت لو تمادتْ إلى شيء من الإحراج ذاته لكون محل بيدا مور للحلويات الشرقية تربطه صلة قرابة مع محل الخبز الذهبي للحلويات الشرقية، لبدتْ في النهاية حساسية مُفرطة غير مُستساغة. فكَّر الأربعيني في احتمال تقديم قطعتين من طبق الحلويات الشرقية مع الشاي، واحتمال تقديم شيء آخر، وترك هذا التقدير لذوق ولياقة أصحاب البيت، ثم حاول ربط الاحتمالين بقرب وبعد محل الحلويات الشرقية من البيت، إلا أنه لم يصل إلى شيء محدد، وعاوده في الحال شعور بانعدام الوزن واللا مبالاة، وهو يستقبل خبر السؤال عن وجود صديقه من زوجته. كان الصديق خارج البيت.

22

في فيلم رومانتيك كوميدي حديث، يظهر الروائي المعروف سلمان رشدي بشخصيته الحقيقية. ففي حفل الاستقبال المُقام سراً على شرف قصة الحب بين هيو جرانت ورينيه زيليجر، وعلناً على شرف الروائيين، تسأل البطلة رينيه زيليجر الروائي سلمان رشدي عن مكان الحمَّام، عندما لا تجد كلمات مُشارَكَة ترد به على كلمات سلمان رشدي الخاصة بما هو أدبي، وبينما ينتظر سلمان من رينيه كلمة مُشارَكَةً في الحديث، لا تجد رينيه سوى سؤال رشدي عن دورة المياه، مع العلم أنه ضيف في حفل الاستقبال، وهي التي تعمل عند هيو في مؤسسة نشر شديدة الأناقة تتخذ اسم كافكا عنواناً لها، مع تصميم حرف ك الأول ببنط أكبر من باقي الحروف، وكأننا مع ك بطل القلعة، وكأنّ صدفة تصميم حرفه الأول الكبير تعني غربةً مقصودة من صانعي الفيلم، فهو غريب حتى عن باقي حروف اسمه ذاته، وكما أطلق كافكا باقتضاب بارد اسم "ك" على أعظم أبطال الأدب الحديث، نرى اسمه في الفيلم مصهوراً بنار العولمة والتسويق والدعاية والإعلان. بعد لقطة رينيه بلحظات يأتي هيو وسط حديث آخر لرشدي، وهو أيضاً حديث عن الأدب، وهذه المرة يطلب رشدي من هيو كلمة مُشارَكَة، فيسأله هيو عن الحمَّام، فيشير رشدي بيده إلى الخلف. في فيلم خفيف من هذا النوع لا نستطيع تأويل مضمون الدراما بشكل عام، وإلا اتُهِمْنَا باستخدام أسلحة ثقيلة ضد كائن أعزل، لكننا نستطيع تأويل بعض مشاهِد الفيلم الثانوية بلمسة كوميديا، كأنْ نقول: إن قيمة الأدب النهائية ذهبتْ إلى مياه الصرف الصحي على يد هيو جرانت ورينيه زيليجر، أو نقول: إن سلمان رشدي كان كبش فداء لتصفية حساب قديم بين الحياة الحقيقية التي يحياها الجميع وبين الشرذمة النادرة من الكائنات التي تحيا على مُراقَبة الحياة الحقيقية بحجة أنها حياة تستحق التأمل والتدوين. يُعرض سيناريو الفيلم على الروائي الكبير سلمان رشدي تقديراً لمكانته، والعرض لا يخلو من كلمات رقيقة تتعلق بأن ظهوره العابر في الفيلم كضيف شرف لا تتطلب منه قراءة ثقيلة لسيناريو الفيلم. سلمان يعرف هذا من البداية، وكي يرد التواطؤ لشركة الإنتاج قبل قراءة السيناريو، يسأل مُباشَرةً عن بطل وبطلة الفيلم، فيأتي إلى أذنه مُباشَرةً أيضاً اسم هيو جرانت ورينيه زيليجر، فيُضْمِرَ رشدي سراً المُوافقة، ويُعلن الترحيب المبدئي، وتأجيل القبول بعد القراءة. يقترح رشدي بعد قراءة السيناريو إمعاناً في الخضوع، رؤية لقطتين إضافيتين لهيو جرانت ورينيه زيليجر، وهما يضغطان مكبس قاعدة التواليت على قرون طويلة من التعبير الأدبي، فيسأله المخرج، ألا يكفي لقطة واحدة لهيو أو رينيه لتصريف كافكا وجويس وبروست وشكسبير وجوته وسلمان رشدي إلى مياه الصرف الصحي، فيقول سلمان: حتى لا يُتهم الفيلم بنظرة ذكورية، وحرمان النسوية من شرف المُشارَكَة، سيقلن: في البداية كانت الذكورية لها شرف خلق الأدب، والآن يتم حرمان النساء بجحود من المُشارَكَة في شد سيفون التواليت على فضلات الأدب. يقول المخرج لسلمان: لكنّ الفيلم ليس له علاقة بإدانة الأدب، وظهورك في الفيلم لا يتعدى ظهور نجم في المجال الأدبي، كنتُ أتخيل طلب مشهد إضافي لكَ، فيقول رشدي بانتباه: وهل هذا ممكن؟ فيقترح المخرج لقطة لوجه سلمان أثناء كلمة ترحيب رينيه زيليجر بالأدباء، والكلمة مفادها الثناء العظيم على كافكا، فإذا بسلمان ينظر شزراً إلى رينيه التي تستدرك الثناء باستثناء يخص عظمة رشدي.

23

كاد يصطدم المخرج إلخاندرو جونزاليس إيناريتو بسقف المحرمات الإنسانية- وهي محرمات لا يُسْمَح بإعادة إنتاجها مرةً ثانية، ويكفي عبء المرة الأولى، والتي تُعزى لنقص شديد في النفس البشرية- عند تصويره لبعض لقطات مصارعة الكلاب في فيلم أموريس بيروس، وهي لقطات تضعنا بقوة، ووجهاً لوجه أمام أحكام القيمة الفنية. اللقطات في منتهى القوة. كلاب شوارع حقيقية، قبيحة وشرسة، وتُستخدم في الحياة الواقعية للمراهنات المادية، كما يستخدمها جونزاليس في فيلم أموريس بيروس، بل يستخدمها كموتيف إكزوتيك يضفي على الفيلم إرهاباً فنياً يهز به مشاعر هوليود الناعمة. مأزق الحكم الفني لا يدوم طويلاً كلما تقدمنا في زمن الفيلم، ورغم قوة جونزاليس في تصوير العنف والدم وحوادث السيارات المُختارة بعناية شديدة ولحظات أداء قوية لبراد بيت في فيلم بابل، عندما يرفع سماعة التليفون إلى الأعلى بطريقة مؤثرة حتى لا يسمع ابنه صوت البكاء، أو عندما تعرف ناعومي واتس أن شون بن يحمل قلب زوجها في فيلم 21 جرام، إلا أن جونزاليس يبقى ضعيفاً على مستوى الدراما، أو ما يبقى من الفيلم بعد المُشاهَدة ليس كثيراً. يعتمد المخرج في أفلامه الثلاثة أموريس بيروس و21 جرام وبابل على خطوط درامية تسير في الفيلم بتواز كبير، وتزداد حدة الانفصال بين خطوط الدراما، بعرض الخط الدرامي الواحد من منتصفه أو من نهايته، ونقاط اللقاء بين الخطوط الدرامية تحدث في الغالب بصدفة عبثية قدرية، لكنّ الصدفة تفقد معناها العبثي والقدري كلما تقدمنا في زمن الفيلم، أقصد أن الصدفة تفقد معناها الفلسفي لحساب مشاعر ميلودرامية، وينكشف قناعها بعد المُشَاهَدة الأولى فقط، بل أثناء المُشَاهَدة الأولى، وبعد زوال سحر مصارعة الكلاب، نربط بسهولة ما كان متقطعاً، فعلى سبيل المثال، خط شون بن في فيلم 21 جرام الذي يعاني من مرض في القلب، ويتم زرع قلب له، ورغبة شون بن لمعرفة صاحب القلب الحقيقي المتوفي في حادثة سيارة، وتطوير تلك الرغبة، ليصل شون إلى ناعومي واتس زوجة الرجل المتوفي،

ثم اعترافه بأنه يحمل قلب زوجها، هنا نُدرك أن إلخاندرو جونزاليس إيناريتو مخرجاً متوسط القيمة، وهنا أيضاً يبدو كل تقطيعه الزمني، وعرضه للأحداث من الخلف للأمام، واعتماده الشديد على حيل المونتاج، لا يناسب بؤس الدراما وفقرها، وكأنّ جونزاليس حديث جدا على مستوى الشكل، ضعيف جدا على مستوى المضمون. بعد المُشاهَدة الأولى والأخيرة يكون السؤال، لماذا اختار جونزاليس اسم 21 جرام؟ المعنى العلمي جذاب وخادع لمبدعين من نوع جونزاليس، ففي حالة الوفاة يقل وزن الجسم فورياً 21 جرام، قد يكون وزن الروح، لكنّ جونزاليس ثقيل عليه هذا الوزن، والفيلم أبعد ما يكون عن المعاني الروحية الغامضة. ينجح جونزاليس في نقل الواقع الحرْفي فقط، كما نقل مُصارعة الكلاب، وكما نجح في خلق التفاصيل الطبية العلمية أثناء إجراء العملية الجراحية لشون بن، أو الأداة الحديدية ثقيلة الوقع على العين، والمخصوصة لكسور العظام المُضاعفة، ونحن نشهد لجونزاليس بقسوة الأداة في قدم الموديل، إحدى بطلات أموريس بيروس، ومع أن العلم صريح في عجزه عن تفسير الجرامات الناقصة من جسم الإنسان بعد الوفاة مباشرة، وهنا فقط يكون النقل الواقعي نقلاً فنياً بامتياز، وهي حالات نادرة لا يوفرها العلم كثيراً، إلا أن جونزاليس لا قِبَل له بالأحمال الثقيلة، واسم فيلم بابل الذي يضعنا مع إمكانات فلسفية يفتقدها الفيلم. أطلق أنجيلوبوليس اسم الأبدية ويوم عنوانا لفيلمه، وكان الفيلم يحمل معناه. وأطلق جيم جارموش اسم قهوة وسجائر عنوانا لفيلمه، وكان الفيلم يحمل أكثر مما يبديه العنوان البسيط. صوَّر إلخاندرو جونزاليس في أموريس بيروس و21 جرام وبابل حوادث سيارات ثلاثة، ومن الممكن اعتبار حادثة السيارة عند جونزاليس نقطة لقاء حادة بين خطوطه الدرامية، ولمّا كانت مادة حوادث السيارات في السينما الهوليودية كثيرة، ويغلب عليها الجانب التقليدي الخاص بالسرعة، فقد استطاع جونزاليس تصوير حوادثه بشكل غير تقليدي، ونذكر لحسابه الفني سماع صوت التصادم في فيلم 21 جرام بينما الصورة ثابتة على آلة تتطير أوراق الشجر الجافة، بعد أن تركها عامل التنظيف، وخرج من الكادر، فبقيت ماسورة ضخ الهواء تحفر الأرض، أو صوت الرصاصة الدقيق والحاد، في فيلم بابل، وهي تخترق الزجاج، لتصل إلى كيت بلانشت، وفي العادة يتم تصوير انهيار لوح الزجاج كله، إلا أن رصاصة جونزاليس اخترقت موضع مرورها فقط من الزجاج، مع تشريخات رقيقة حول مركز مرورها.

24

يأتي فرنسوا تروفو في بداية كتابه على ذكر حكاية حدثتْ له مع ألفريد هيتشكوك في أول لقاء، وكان اللقاء في خمسينات القرن الماضي، وكان هيتشكوك يقوم في فرنسا بعمل الدوبلاج لفيلم القبض على لص، بطولة كاري جرانت وجريس كيلي وبريجيت أوبير. كان تروفو ومعه صديقه كلود شابرول على موعد مع هيتشكوك في الاستوديو من أجل حوار طويل لكراسات السينما، وكانا عليهما الانتظار قليلاً في البار بعد مشاهدتهما لبعض لقطات من الفيلم، اللقطات تجمع بين كاري جرانت وبريجيت أوبير على ظهر قارب ينطلق في مياه زرقاء، وعند خروجهما، وفي حماس حديثهما عن هيتشكوك، سقطا في حمام السباحة الفاصل بين غرفة الدوبلاج والبار المقابل لها. كان سطح حمام السباحة متجمداً رمادياً. وضع تروفو حكايته في بداية الكتاب تحت عنوان بدأ كل شيء بسقطة في الماء. حكاية مثالية، وسقوط مثالي. يأتي ميلان كونديراً أيضاً على ذكر حكاية عن والده في بداية كتاب الستارة، وهو كتابه الثالث عن فن الرواية. كان والده ومعه بعض الأصدقاء في مكان عام، وهم جميعاً موسيقيون أو من المولعين بالموسيقى، وكانت أنغام السيمفونية التاسعة لبيتهوفن تنبعث من راديو قريب، فسأل أحدهم والد كونديرا عن صاحب الموسيقى، فقال بعد تفكير طويل: إنها تشبه موسيقى بيتهوفن في مرحلته الأخيرة. فقال آخر: وكيف استطعت أن تعرف أنها مرحلته الأخيرة؟ عندئذ لفت والد كونديرا انتباه الأصدقاء إلى رابطة هارمونية ما كان بوسع بيتهوفن الشاب استخدامها أبداً. يضرب كونديراً حكايته بتعليق، أن حكاية والده لم تكن سوى ابتكار ماكر واختلاق محض. منذ فترة كان الصديق هيثم الورداني يضع على البروفيل الخاص به في الفيس بوك صورة الزعيم الأثيوبي المغدور هيلا سيلاسي بدلاً من صورته الشخصية، وكانت الصورة مزعجة لي، كما كان كل ما هو سياسي مزعجاً لي، ولم أكن أعرف شخصية هيلا سيلاسي، لكنني حدست تحت سخرية هيثم من جهلي السياسي، بأن الامبراطور الزنجي قد يكون صرعةً مُشابهة لصرعة مارتن لوثر كينج، أو مثل صرعة البيتلز بقيادة جون لينون، وتحت الإلحاح وضع هيثم صورة رائد فضاء على البروفيل، مكان صورته الشخصية أيضاً، وبعث لي ساخراً، وسألني على صاحب الصورة، ولم يكن ينتظر مني المعرفة الدقيقة، بل كان يختبر ما هو أصعب، كان يختبر الحدس الذي تشدقتُ به على حبيبه زعيم الكنيسة الأثيوبية الأرثوذكسية المتشددة هيلا سيلاسي، فأجبته في رسالة بأنني لا أعرف صاحب الصورة، لكنّ حدسي يقول لي: إن الصورة جديرة بأن تكون في فيلم من أفلام ستانلي كوبريك، لا سيما أوديسا الفضاء، فأجاب هيثم بأن حدسي معقول لحد ما، لأن الصورة بالفعل لرائد الفضاء في فيلم ستانلي، أوديسا الفضاء. شاهدتُ فيلم كوبريك منذ سنوات بعيدة، وإذا كان النسيان ينال من الذاكرة، فالحدس يقف صلباً في وجه الزمن. في حلم يقظة كانت منضدة اجتماعات طويلة يجلس على رأسها الامبراطور الأرثوذكسي المخلوع هيلا سيلاسي، وبجواره كلود شابرول يهمس في أذن الممثل جيرار دو باردیو بتوجيهات خاصة بفيلمه الحديث 2008، بينما يقف صديقنا الكاتب هيثم الورداني، ولم يكن مسموحاً له بالجلوس، وراء هيلا سيلاسي، وفي يده شريط فيديو لجون لينون في سريره، منتظراً اللحظة المناسبة ليقنع الزعيم الأثيوبي بتعاليم لينون الكونية. كان على تروفو أن يقلل

شيئاً ما من حكاية سقوطه المثالي هو وصديقه شابرول في حمام السباحة، وكان عليه أيضاً مراعاة صدفة مُشاهَدة اللقطات التي تجمع كاري جرانت وبريجيت أوبير على ظهر قارب في مياه. وكان على أصدقاء والد كونديرا أن يمجدوا معرفته العميقة بموسيقى بيتهوفن. وكان على هيثم الورداني أن يقول شيئاً أقوى على حدسي الصائب بفيلم أوديسا الفضاء. وأخيراً كان عليَّ الاعتراف بأن مُحاوَلة الربط بين الحكايات الثلاث في مقال هي مُحاوَلة مَنْ لا يجد ما يكتبه، أو أن ما كنتُ أشعر به قبل الكتابة فقدته على عتبة صوغ الحكايات مرة ثانية.

25

في واحدة من نفايات كافكا، الأكثر غموضاً، يصفُ فندقاً، أو خاناً لا سبيل للنوم فيه، والنفي في النفاية يشمل النوم والنائم معاً. كان كافكا ينفر من الاستعارات والمجازات التي تحملها الكلمات، ولهذا يستخدم الكلمات بصورة تقريرية واضحة، وعندما ينفي عن الفندق النوم والنائم على حد سواء، فهو يعني هذا حرفياً، لكنه يسأل لماذا يذهب أحد إلى الخان، ويجيب على الفور، كي تستريح الوحوش من عبء الطريق، والحيوانات لها مساحة كبيرة في أدب كافكا، وإذا كان بروست ينتصر لمملكة النبات في أدبه، فكافكا ينتصر لمملكة الحيوان. بأمر غامض من أخوية الفندق شبه الدينية لا يُسمَح للحيوانات بالدخول إلى فناء الفندق. المكان صغير، واحة صغيرة جداً، لكنها مُحتلَّة كلياً- والاحتلال هنا بمعناه العسكري الاستراتيجي الشبيه بثكنة مستعمرة العقاب- بحجم الفندق الكبير جداً. الآن نحن أمام معضلة فوق طبيعية، المُحتوى أكبر كثيراً من الحاوي، مثلما فعل بورخيس بعد كافكا في كتاب الرمل، وهو كتاب يحتوي على عدد صفحات لا نهائية، بحيث أنكَ لو رأيتَ رسماً أو صورةً في صفحة 777، فلا سبيل إلى رؤية تلك الصفحة مرةً ثانية، لأن الصفحة التي تليها، والتي تسبقها لا تصل إليها أبداً، شرط ألا تحمل الصفحة التي تليها رقم 778، وألا تحمل الصفحة التي تسبقها رقم 776. وكعادة كافكا عندما يقوم بخرق قوانين الطبيعة المنطقية، يمر سريعاً إلى شيء آخر، كما يمر سريعاً على تحول جريجور سامسا في صباح يومٍ، إلى حشرة كبيرة. يضع كافكا اللائمة على الأسلوب المعماري الذي شُيِّد به الفندق أو الخان الغريب. على سبيل المثال، لو دخل شخص ما الفناء الأول، بعد القوسين المستديرين اللذين يبعدان عن بعضهما البعض بمسافة ثلاثين متراً، واللذين من المفترض أن يقوداه- بعد الفناء الأول- للفناء الثاني، يجد نفسه في مُربَّع حيطان عالية كئيبة تصل إلى عنان السماء، مُحتكرةً مُربعاً آخر منها، ومن مُربَّع الحيطان المظلمة، يرى المرء، وعلى ارتفاع مهيب، مُربَّع ضوء السماء. الآن يعتقد المرء أنه فقد طريقه، فيحاول العودة من القوس المعماري الثاني إلى القوس المعماري الأول، ولكن لا يستطيع المرور من القوس المستدير الذي جاء منه، بل من قوس مستدير آخر جانبه، وهو الآن ليس في الفناء الأول، إنه الآن في ميدان أكبر بكثير من الفناء الأول، مليء بضوضاء وموسيقى وجأر حيوانات غير مرئية. هكذا يفقد المرء طريقه، وهو يأمل في العودة إلى مُربَّع الحيطان المظلم عبر القوس المستدير الثاني الذي منه أدركَ متاهته، لكن بلا جدوى، ويجد نفسه في ميدان ثان، عندئذٍ لا بد أن يسأل المرء نفسه، أليس هناك طريق عودة للفناء الأول عبر الأفنية المتعددة، ومع أن الشخص التائه في حقيقة الأمر لم يتخط سوى خطوات قليلة بعيداً عن الفناء الأول، إلا أن العودة أصبحتْ مستحيلة. في العادة يجد الأشخاص التائهون أنفسهم بين حوائط الغرف التي ترتفع إلى عنان السماء، ويصاب كثيرون بضيق التنفس والاختناق بمجرد رؤية الحوائط عارية من أقواس الدخول، ورغم وجود مربعات السماء التي تبعث من الأعلى الضوء والهواء، إلا أن الارتفاع الشاهق لغرف الفناء الأول لا يسمح بوصول الضوء والهواء إلى أعماق الغرف، فيبقى الضوء معلقاً معظم ساعات النهار، بانكسار على حواف الفتحات العلوية للغرف، ويبقى الهواء الجديد محوّماً في الأعالي. لا يمنحنا كافكا نقطة رؤية شاملة ممتازة للفندق من الخارج، طالما أن الفندق يبتلع الواحة كلها، ويمكن فقط رؤية أعمدة الغرف التي تذهب إلى عنان السماء من واحات أخرى مُجاورة، وفي الغالب لا يذهب أحد للواحات الأخرى، إلا لجلب الماء لواحة الفندق الصغيرة، وفي الغالب أيضاً لا يرى أحد ما سبباً يدعوه لإلقاء نظرة من هناك على أعمدة غرف الفندق العالية، إذ يبقى الطراز المعماري للفندق في نظر الجميع كريهاً. يمنحنا كافكا فقط نظرةً قريبة لبوابة الخان الكبيرة الموصدة دائماً، وهي تحمل على جانبيها العلويين ملاكين منحوتين، يحمل كل منهما بوقاً طويلاً موجهاً إلى أسفل البوابة، وخطر الاصطدام بطرفي البوقين يهدد بانهيار البناء كله، وهو خطر يخص الحيوانات وحدها عندما تدور بخوار مسموع قريباً جداً من طرفي البوقين، ومع أن أصحاب الحيوانات لا فضول لديهم للاقتراب من بوق الملاك، إلا أن أخوية الخان الصارمة تشدد في تحذيرها على أخطاء اقتراب الأشخاص، أكثر من أخطاء اقتراب الحيوانات. ويُقال إن الحيوانات تقترب بآذانها إلى طرفي البوقين لسماع نفخ الملاكين، لكنّ أحداً لا يستطيع إثبات ذلك.

26

في صحبة أصدقاء تطرق الحديث صدفةً إلى نسيان الأسماء الذي يغشى الذاكرة فجأةً عند طلب أحدهم اسم ممثل للحضور الفوري على طرف اللسان. قال واحد وكان طبيباً: إن أوامر حضور الأسماء حضوراً فورياً لهي من أعقد الأوامر التي يقوم بها العقل، وفي الغالب بعد تجاوز الأربعين لا يحضر الاسم من الذاكرة إلا بعد يومٍ أو يومين، أي بعد أن يكون الهدف من الحضور الفوري للاسم، ومُنَاسَبَة طلبه العاجل على طرف اللسان قد

زالا تماماً، إلا إذا استعان المرء بشيءٍ خارج ذاكرته، ويبقى ما هو مشروع لذاكرته هو جهد التذكُّر الصرف، هذا لو أراد قياساً حقيقياً لقوة ذاكرته، ويبدو أن الاسم الذي يسقط من الذاكرة وتتم استعادته خلال يومٍ أو يومين تحت رحابة الوقت الفارغ، لن يضيع مرةً أخرى أو على الأقل سيتذكَّر المرء دوماً أنه فَقَدَ هذا الاسم مرةً واستعاده ثانيةً إلى الأبد، وفي كل مرة بعد المرة الأولى، ينطق فيها الاسم سيتذكَّر المواقف والمُلابَسَات والأحاديث التي عاصرت النسيان الأول، وبصرف النظر عن قيمة المواقف والمُلابَسَات والأحاديث التي ستغدو ظلالاً وأشباحاً تسطع على صفحتها الأسماء بضوء باهر. فكَّرتُ في النسيان كدافع مُحرِّك لعمل بروست البحث عن الزمن الضائع، وهو العمل الذي إشْتُهِر عن غير وجه حق بإعلاء معنى النسيان أو تمثُّله أو مُجابَهَته، ولطالما كنتُ غير واثق في هذا الدافع أو هذا الإعلاء أو التمثُّل أو المُجَابَهَة، وعندي أن مُنَاسَبَة طعم كعك المادلين التي أخرجتْ للراوي مدينة كومبريه بشوارعها وكنائسها وروائحها، لهي مُنَاسَبَة طغتْ كثيراً على الابن الشرعي للنسيان، ألا وهو الاسم، وكأنّ بروست أولى أهمية فائقة لما دعاه طبيب صحبتنا بالمواقف والمُلابَسَات والأحاديث التي لا يجب أن تخطف الضوء الباهر من الأسماء. إن دهشة المرء بتذكُّر الاسم تُلْجِمُ كثيراً الطلاقة البانورامية التي يستعرض بها بروست مخزون ذاكرته الخارق، لا نسيان في البحث عن الزمن الضائع، نسيان الأسماء يرتبط بالتعثُّر والفجوات وطغيان الاسم بعد استعادته أمام مساحات من الصمت. قال الطبيب موجِّهاً كلامه لي، وكأنّه سمع صوت مونولوجي الداخلي: دعنا لا نُبالغ كثيراً في غبن الحق العريق للمواقف والمُلابَسَات والأحاديث أمام سطوة الاسم، أليستْ في النهاية هي ما يدعوه البعض بالدراما؟ قد يكون النسيان في توتر العلاقة بين مُنَاسَبَة النسيان وبين الاسم المنسي، والضوء الساطع بعد الاستعادة يتنازعه الاسم والموقف الدرامي، أنتَ على سبيل المثال تنسى اسم غاري غرانت في فيلم هتشيكوك الشهير شمالاً عن طريق شمال غرب، لكنّ مُنَاسَبَة النسيان كانت تتعلق بأجمل مشاهد الفيلم- وهذا فقط من وجهة نظرك- وهو مشهد الحقل القاحل الذي وصل إليه غاري على أمل أن يلتقي بالعميل السري الوهمي الذي سبب لغاري مُطارَدة مميتة بتوجيه من جيمس ميسون، وبعد دعم خارجي لذاكرتكَ من قِبَلي باسم الممثل- وعلى هذا حُرِمْتَ من شرف استعادة الاسم بمجهود الذاكرة المحض- أكملتَ إعادة وصفكَ للمشهد من جديد، وأنت تريد أن تثبتَ عَظَمة هتشيكوك بهذا المشهد فقط، وكأنّ إيقاع المشهد الصامت الطويل، وترقب غاري بين لحظة وأخرى وصول العميل السري، والوصول الخطأ لرجل غامض ينزل من حافلة ليأخذ أخرى، وزمن انتظار الرجل للحافلة الأخرى، ونظرات غاري للرجل عبر شريط الطريق الضيق، والكلمات القليلة بينهما عن الطقس الحار، ودهشة الرجل من طائرة رش المبيدات، وهي الطائرة التي ستقوم في نهاية المشهد بمطاردة غاري، وركوب الرجل لحافلته الثانية بعد معرفة غاري أن اسمه ليس اسم العميل السري- وبالمُنَاسَبَة لم أستطع إسعاف ذاكرتكَ باسم العميل السري الوهمي رغم تكراره على مدار الفيلم كثيراً، ولعل سطوعه بعد يومٍ أو يومين في ذاكرتكَ يكون سبباً لتغيير رأيكَ في بروست- واقتراب طائرة المبيدات من غاري، ودخول غاري في حقل الذرة الجاف. أنتَ تدعي أن فيلم شمالاً عن طريق شمال غرب قد يسقط من ذاكرة السينما باستثناء مشهد الحقل القاحل، وغيركَ قد يضع الاستثناء الفني في مشهد الفيلم الأخير، والمُطارَدة التي تتم على ملامح رجال أمريكا العظام المنحوتة في جسم الجبل.

27

في بداية فيلم القربان للمخرج أندريه تاركوفسكي، يطلب ألكسندر- بطل الفيلم- من ابنه المساعدة في زرع شجرة ميتة على ضفاف بحيرة، ومساعدة الابن لا تتعدى إحاطة الشجرة بأحجار صغيرة، وإلى أن تثبت الشجرة، يحكي ألكسندر لابنه، وهو يسند جذع الشجرة الجاف، حكاية قديمة عن راهب زرع شجرةً أخرى، وطلب من تلميذه أن يُباشرها بالماء كل يوم، وبعد ثلاث سنوات، وفي موعد سقي الشجرة المعتاد، ودون انتظار لمعجزة، يجد التلميذ الشجرة مزهرةً بورود. في أفلام تاركوفسكي يتعلق الأمر دائماً بحكايات تُروى من طرف واحد. الديالوج مناسب أكثر للسينما، وأكثر ديموقراطية، لكنَّ حقيقة الأمر تتعلق بمونولوج. تاركوفسكي مثل بيرجمان في مراعاة السبب الدرامي البسيط والساحر الذي يجعل حواراً بين اثنين مونولوجاً في النهاية. صمت ليف أولمان في فيلم برسونا أمام فيض الكلمات من فم بيبي أندرسون، نعرف أن ليف ممثلة تعرضت لاحتباس صوتي، وهي تؤدي دوراً على خشبة المسرح، كذلك صمت الابن في فيلم القربان بسبب احتقان في حلقه، ومع المخرجين الكبار لا يأخذ المرض جانبه الميلودرامي الواقعي، حتى عندما يكون المرض خطيراً كما في فيلم الأبدية ويوم لأنجيلوبوليس، فرغم اقتراب بطل الأبدية من الموت إلا أن أقصى ما يمكن أن نراه في الفيلم، هو دخوله للصيدلية، لأخذ حبتين دواء وكوباً من الماء. نحن نعرف أن تاركوفسكي كان مريضاً بمرض خطير أثناء فيلم القربان. يعلق ألكسندر على حكاية الراهب والشجرة التي عادت إليها الحياة، نفرض أن إنساناً فعل كل يوم في موعد محدد دقيق فعلاً بسيطاً وداوم عليه فيما يُشبه الطقس، فعلى سبيل المثال لو اعتاد إنسان كل يوم في السابعة صباحاً على دخول الحمام وأخذَ كوباً من الماء ورميه في قاعدة التواليت، فله أن يُغيّر العَالَم. ومن عمق المشهد يأتي ساعي البريد صديق ألكسندر حاملاً له رسالة تصف ألكسندر بسمات الأمير مشكين بطل ديوستوفسكي الشهير، ويظهر تشابه ألكسندر ومشكين عندما يقوم ألكسندر بحرق بيته في سبيل البشرية. في صالة البيت تتلقى العائلة خبر حرب مُدمِّرة لا نجاة لأحد منها، ورغم دردشة ألكسندر مع أوتو ساعي البريد عن

عدم إيمانه، إلا أن خبر الحرب يُقرّب ألكسندر من فكرة التضحية. حرق تاركوفسكي بيتاً آخر في فيلم المرآة، والنار كعنصر من العناصر الأربعة هامة عند تاركوفسكي. كان على ألكسندر أن يضحي بشيء كبير حتى لو لم تكن كارثة الحرب التي لم يسمح لها تاركوفسكي- رغم خرابها وهولها المُتوَّقَع- بوجود حقيقي في فيلمه، فقط انعكاس ضوء التليفزيون على وجوه فيكتور وأنتو وزوجته والخادمة وألكسندر. في فيلم برسونا، وفي غرفة ليف أوليمان ترى الممثلة التي فقدت صوتها برغبتها- كان على بيرجمان أن يؤكد بضربات كثيرة بعده عن المرض النفسي، ليف لا ترغب في الحديث، تفقد صوتها بكامل إرادتها، كي تستعيده مرةً ثانية في صوت بيبي أندرسون- عبر شاشة التليفزيون راهباً بوذياً يحرق نفسه في مُظاهَرات سياسية، وحوله رجال بوليس ومريدون يسجدون أمام الراهب المُحافظ على وضع جلسته والنيران تلتف عليه، ونظرة الرعب الخالدة على وجه ليف أوليمان. صرَّح بيرجمان في كتابه صور أن الكوارث الكبيرة التي تصيب البشرية لا تهزه عاطفياً، ولا سبيل إلى دخولها في أفلامه إلا عبر مرشحات وفلاتر تحد من ميلودراميتها وهولها، أو على الأقل نرى انعكاسها على وجوه شخصياته، إن نظرة الرعب في عين ليف لها حضور أقوى من لقطة حريق الراهب التسجيلية. يحرق ألكسندر بيته أثناء تمشية العائلة الصباحية، وتقترب حركة ألكسندر أثناء حرق البيت وبعده كثيراً من حركة إحدى شخصيات ديوستوفسكي وهي تقدم على جريمة غير مبررة عقلياً، يندفع ألكسندر إلى حضن زوجته ثم يجري إلى ماريا ويسجد أمامها ويبدي مُقاوَمةً وهم يسحبونه إلى سيارة الإسعاف ويفلت منهم ويقوم بمناورة بائسة ثم يندفع إلى عربة الإسعاف ويدخل من بابها ثم يخرج من الباب الآخر ثم يُعاود الدخول مرةً ثانية. رسكولينيكوف في الجريمة والعقاب بعد كل الترتيبات لقتل المُرابية ينسى في النهاية إغلاق باب الشقة الخارجي، فتدخل أخت المُرابية أثناء الجريمة، فيقتلها هي الأخرى. ومشكين وراجاوين في نهاية الأبله وسيرهما الشهير على رصفين متوازيين وجلوسهما بجوار جثة أنستازيا. ينتهي فيلم القربان بموسيقى يوهان سبيستيان باخ، عاطفة متا، وابن ألكسندر يسقي الشجرة الميتة ليس لحدوث مُعجزة، بل لمجرد طاعة والده.

28

رفع يده في الهواء بخليطٍ مشوش من تحية أحد الرؤساء في عربة ليموزين مكشوفة لجمهور غفير مشقوق على جانبي الطريق، والاعتذار الهين لاصطدام كتفه بكتف شخص غريب في ازدحام سوق، والإشارة المُهذَّبة لسيدة تحمل رضيعاً بأن لا تتقدم ناحيته أكثر من هذا، والإشراق المُباغِتْ لإدراكه أن شعوراً بالنفور مر به في حياته من جراء أحداثٍ كان لها أن تكون غير ما كانت عليه لو كانت استجابته لها غير ما كانت عليه. كان جهاده في أن تبدو حركة يده في الهواء مُحاكاةً لما يدور في عقله من أفكار دون حساب للفرق بين ما هو حسي وما هو ذهني، أي أن تكشف حركة يده دفعةً واحدة لمن يراه ما لا يستطيع مُشَارَكَة أحد فيه. دخل المقهى وهو يتذكَّر عضة الندم الزرقاء تحت إبطه لتفويته محاضرة عن هيدجر منذ عشرين سنة. أدخل أصابعه من بين أزرار قميصه، وتحسس أعلى صدره بانحراف ناحية الإبط. ما زالت هناك، يشعر بألم خفيف تحت أصابعه، يعتقد أن زرقتها ازدادت قتامة مع الزمن. سكوت. يرقص هيدجر رقصة الأصالة حول عبارة ليبنيز. لا شيء موجود بدون علة. يُجبرنا فلاّح الغابة السوداء على سماع رنَّة الوجود. يلف ويدور حول العبارة. لا يبتعد عنها كثيراً. سحر التكرار. تعزيمات شبيهة حول قصيدة لهولدرين، وحول حذاء فان جوخ. نفس عِدَّة الشغل. يشدُّ على قالب واحدٍ- مِنْجَلة لا مؤاخذة- الحذاء والحقيقة والوجود. نُرهفُ آذاننا تحت إرهاب وتهديد الفيلسوف الجلف لسماع نداء الوجود. شاي وصاية سكَّر بره. نداء الجرسون يرن في بهو المقهى. ناس عاديون يتحلقون حول موائد خشبية منخفضة. أصوات قواشيط الطاولة تفرقع فرقعات لها أثر حميم على الأذن. كرابيك تكوي صفحات الطاولات الزان. من آخر الدنيا شيش جوهار يمسك الخصم في خانة اليك. زهران عظميان وأصابع رشيقة عارفة، ورمية صائبة في ركن صفحة الطاولة. رمية حظ، وكأنها رمية من غير رام. كلام الخصم. وجه مشرق، وآخر كاب. يستقر أحد الزهرين سريعاً على الشيش، ويدور الآخر قبل إعلان الجوهار. بل هي رمية رام. كان في السابق يختلط بمثلهم، ويرمي الزهرين بنير القرصة الحاذقة. منذ متى بدأ في الابتعاد عنهم. سَلَكَ طريقاً آخر، لا لم يكن طريقاً، هم مَنْ كانوا على الطريق، سَلَكَ مدقاً ملتوياً، تفريعة من الطريق، ومن هنا أصابه هوس رفع يده في الهواء، هو في رأيهم ممسوس، مَنْ- سوى مجنون- يطمح في تضمين تلويحة يد الزمان والمكان؟ لا أقل من الأبدية. منتهى التواضع. كان عليه أولاً الوصول إلى الاعتذار الهين لاصطدام كتفه بكتف شخص آخر. ما يقول عنه اعتذاراً كان يتجاوز الواقع، لكنه لا يرقى إلى شيء آخر، وكأنه يعتذر عن شيء لا وجود له، وإلا لكانت أي إشارة بريئة من رضيع في حجر أمه تعني شيئاً. خرج من المقهى بعد أن شرب شاياً دون طعم، تجنَّبَ الشوارع المزدحمة. شعر بيأس من مهنته. تذكَّر نهاية الكاتب في فيلم ستانلي كوبريك. جاك نيكلسون يموت مُجمَّداً في متاهة. كانت لحظة النهاية قبل ذلك، عندما اكتشفتْ زوجته أنه لم يكتب في مئات الصفحات سوى عبارة واحدة، بتكرار لا يعرف النهاية. كانت العبارة تحث جاك نفسه على المرح قليلاً. لا يعرف عن نفسه أنه يفتقدُ المرح، فحياته فاصل مؤلم من التسلية وتأجيل العمل والشعور بالذنب، لكنه مثل جاك ما أن يجلس للعمل إلا ويصبح كئيباً أكثر من اللازم، فيحتاج مرة ثانية إلى ساعات طويلة من التسلية. دخل محل خردوات، واشترى طقماً من سكاكين صيني، اثنتي عشرة سكيناً حادة مصفوفة بتدرج على لوحة مقواة من الكرتون، بمقابض سوداء، نصالها لامعة لا تنذر بشرٍ. التغليف الانيق واصطفافها أفقدها تاريخها الدموي. كان

يعتقد كما في فيلم بوليسي أن شراء السكاكين قد يصبح دليلاً على جريمة، أو على الأقل سيتذكّر البائع صورته عندما تُعرض عليه لاحقاً أثناء التحقيق. سيقول البائع: كان هادئاً، ينظر بتسكع إلى بضائع خلف الزجاج، ويبدو أنه اشتراها كيفما اتفق.

29

قرأتُ لدى كافكا بأن طفلاً يريد بلوغ شيء على منضدة أطول من قامته، لن تكفيه مُحَاوَلة واحدة مستحيلة، بل سيقوم بتكرارها عشر مرات، عشرين مرة، وبعِنَادٍ لا يلين. كانت مُحَاوَلتي مع قضاء كل يومٍ جديد كمُحَاوَلة الطفل مع لعبته، والفرق أن حالتي لا توجد بها منضدة، وإن وُجِدَتْ، فإنّ ما عليها ليس مجرد لعبة، بل هو شرط حياة، وتحقيق ذات، وبينما يكون الطفل بريئاً من ذكرى الإخفاق، أكون أنا مُثقلاً بعدد المُحَاوَلات، واستحالة البلوغ. أبدأ يومي في الثامنة صباحاً، وبنظرة عابرة، عابرة لكن لا يُمكن تحاشيها كما يقول بروست، على أفقه الممتد حتى الثانية عشرة ليلاً، أحصل على الرضى الذي تحصل عليه ربة بيت تعرف أن مطبخها مُزوَّد بخزين شهر كامل، من أرز وزيت ودقيق، إلى آخر القائمة، وأن هذا الخزين رهن لاقتصادها، ورهن أيضاً لإسرافها. ما زلتُ في السرير. أفكِّرُ في بيضتين نصف ناضجتين، وشريحة بسطرمة، وقطعة جبن برائحة الأقدام، وحبَّات زيتون أخضر، وعصير برتقال، وقهوة تركي، إذ يتوقف أحياناً الصمود الوجودي بأسمى معانيه على إفطار جيد. آه.. البرتقال؟ أيوه. اشتريتُ منذ يومين أربعة كيلوَّات من البرتقال البلدي تكفي أسبوعاً على الأقل، ثلاث برتقالات كل يوم، لا أحب الكوب مليئاً للحافة، وكذلك القهوة والشاي. قال البائع: برتقال بدمُّه يا بيه. مملكة الحيوان في قلب مملكة النبات، اعتداء الدماء، وإن كان على سبيل المجاز، إلا أنه حامل لروح همجيَّة، همجيَّة الحيوان أم النبات؟ مَنْ يدري، لعل مملكة النبات كفرتْ بطهارتها، ولونها الأصفر السخيف، فاقتربتْ درجة من اللون الروماني البهيج، وشمَّاعة داروين قادرة في كام مليون سنة قادمة على جعل البرتقال كائناً أصيلاً في مملكة الحيوان، خطأ واحد في التفسير، لا يخضع التطور لترف التحولات الجمالية، يحركه فقط قانون البقاء والفناء، طريق مسدود، خطوة للوراء.

30

كان اختباراً للذاكرة، وكنتُ مُرغماً عليه، خائفاً من ضياع أحداث ووجوه وأسماءٍ كانت قبل عشرين أو ثلاثين سنة. أتراجعُ في الذاكرة، لأرى وجهاً لم يعن لي شيئاً، إلا أنه مادة صعبة للاختبار. أقول في نفسي: إذا تذكَّرتَ وجهاً كنتَ تراه مدة عشر سنوات منذ عشرين سنة، وبانتظامٍ يفرضه عليكَ مكان العمل، فأنتَ قادر على تذكُّر وجه كان يعني لكَ الكثير. تطول ساعات الاختبار. وبعد دفْعَة التحكُّم الأولى، تكتسبُ الذاكرة دفْعَاً ذاتياً لا سُلطَةَ لي عليه. تتجول الذاكرة بين الأحداث والوجوه والأسماء فارضةً على التافه والهام الدهشةَ نفسها، لكأنَّ الذاكرة تتعرفُ لأول مرة على الزمن، ومن زاوية الرؤية السلبية الممنوحة لي، تزداد الدهشةُ كلما بَعُدَ الزمن عن الحدث أو الوجه أو الاسم، وكلما كان الوجه عابراً.

31

وصلني خطاب من مصدر مجهول، ذكر الخطاب عنواناً يتوجب عليَّ الذهاب إليه، حسبتُ بدقة موعد الذهاب، وكان بعد أسبوع من تاريخ وصول الخطاب، تمَّ الحساب في عقلي بشكل آلي، دون استشراف رغبتي المستقبلية في الذهاب أو عدمه، لكنني توقعتُ نوعين من الانتظار، الأول يصحبه هوس مؤلم طوال أيام الأسبوع السبعة، والثاني تغشاه لا مبالاة بليدة إلى حد نسيان اليوم المُحدَّد في التاسعة صباحاً يوم الثلاثاء. نوعان من الانتظار بينهما هوة سحيقة، هوة الحياة الطبيعية التي يحياها كثيرون، لطالما تمنيتُ السقوط فيها، بانفعالها المعتدل، وشرودها قليلاً عن ذاتها، وانسيابها كماء نهر، جارفةً معها الآلاف والملايين، أهي لعنة أن أتصلَّبُ عند بدايتها ونهايتها؟

32

كان لا يعرف من أين أتته الفكرة، وسيطرتْ عليه قوة غامضة كانت تضع وجوده كله في كفة، وفي الكفة الأخرى مقدار الإيمان بها، وبما أن الإيمان يُمثِّل له شيئاً هاماً، فلم يستطع التضحية بها على مذبح انعتاقه وحريته، ولهذا ظل مُسلسلاً بنير حلقاتها الحديدية، تدميه زمتتها. كانت الفكرة بسيطة، وهذا أيضاً همٌ يخاف رعبه، إذ ما أن يشرع في عرض الفكرة، فإذا به يجد العرض لا يستغرق أكثر من بضع كلمات، لكنه على العموم لا يجد مفراً من هذا العرض. هو يعمل ككاتبٍ مُحترف، أو هكذا قرر في نهاية أربعينياته، وبعد طول إعداد ونظر في تجارب كتَّاب سابقين، ورغم أنه لم يُصدر كتاباً واحداً حتى هذه اللحظة التي يصف نفسه فيها بالاحتراف، وككل الضالعين في الفشل كان يثق ثقة عمياء في عظمة موهبته التي لم تُختبر بعد، وككل الفاشلين أيضاً كان هذا النجاح غير المشكوك في إنجازه، يتوقف فقط على عزمه في البدء، يتوقف على كسله وخموله اللذين ينظر إليهما أحياناً بابتسامة نصف ساخرة، نصف مُقتدرة. كان يقول في نفسه: هذا الكاتب يحصد المعنى بضربات سريعة مُتفرقة، فهو مُقامر يبحث عن المكسب الكبير في زمن قصير، يبحث عن المُغَامَرة، غايته الطرافة والخفة وقطع الطريق على مَنْ يفكرون في المعنى عبر البناء. من عيوب كاتب الضربات السريعة، أنه

قد يُتهم بالشطارة والسرقة والبريق الخاطف، بالطبع يأتي الاتهام من كاتب البناء الطويل، لأن هذا الكاتب يرى المعنى في نموه التدريجي إلى أن يكتمل، ومن عيوب كاتب البناء الطويل أنه يُتهم بالدأب في حين أن المعنى الذي يبغيه يبدو هزيلاً قياساً للمجهود، وهذا الاتهام يأتي من كاتب الضربات السريعة، الكاتبان يتفقان على نبالة المعنى وغايته، وفي سبيل هذا المعنى يجرب كلا الكاتبين طريق الآخر، ويخفق كلا الكاتبين في منتصف طريق الكاتب الآخر.

33

مرات عديدة لا تُحصى، كموج تدفعه الرياح ساجداً ذليلاً على أقدام الرمل، كان جلوسي فيها إلى منضدة جعلتُ سطحها في عقلي مساوياً لقاعدة النافذة المطلة على البحر، وذلك بإحدى التسويتين الجماليتين، الأولى هي العبث بالمقاييس المعمارية المُتَّبَعَة عادةً لارتفاع قاعدة النافذة عن أرض الغرفة حتى تنسجم مع سطح المنضدة، والثانية هي العبث في ارتفاع سيقان المنضدة لتنسجم مع قاعدة النافذة. كان الانسجام الجمالي ينبع عندي من مفاهيم رياضية تخص النِقَاط وهي على استقامة واحدة. وماذا لو أخذتُ بالتسويتين الجماليتين معاً، أي قد لا أكتفي بتكييف أحد المعطيين مع الآخر فقط، بل قد أفترضُ نقطة ثالثة مريحة لجلستي بجوار النافذة، وهذه النقطة تقع أسفل أو أعلى النقطتين المعياريتين لارتفاع النافذة والمنضدة.

34

كانت التحضيرات والاستعدادات وتهيئة الأجواء، تأخذ مني أوقاتاً طويلة، ورغم أنني عاطل عن العمل بحُجَّة انتظار الوقت المُناسِب، إلا أن هذا الانتظار نفسه لا وقود له سوى الأوقات الطويلة المُهْدَرَة التي أصفها في الغالب بأنها أوقات غير مُناسِبة، أو على الأقل هي أوقات غير مُناسِبة في طريقها لأن تُصبح أوقاتاً مُناسِبة، وذلك بكثير من الجهد والعمل.

35

جاء أمبادقليس السابق على سقراط بمبدأين، مبدأ خاص بالانفصال، ومبدأ خاص بالاتحاد، مبدأ الانفصال سمَّاه بالكراهية، وهو الذي يفرق بين الأشياء، ومبدأ الاتحاد سمَّاه بالمحبة، وهو الذي يجمع بين الأشياء، هذان المبدآن أحدهما أزلي، وهو مبدأ الانفصال، والآخر أبدي، وهو مبدأ الاتحاد. المبدآن يتناوبان السيادة في الكون، فتارة تكون السيادة للكراهية، وطوراً تكون السيادة للمحبة. مال أمبادقليس إلى جعل مبدأ الكراهية متغلباً على مبدأ المحبة، ولهذا ترك لنا فردة الحذاء اليسرى التي لفظها بركان أتنا بعد أن ألقى الفيلسوف نفسه في أتونه، وقيل كانت غايته أن يختفي تماماً دون أثر، فيعبده الناس كإله، وهذا هو الاحتمال الصائب، لأن فردة الحذاء البرونزية لم يكن بها انحناءات القدم التي تدل على أنها الفردة اليسرى، إلا أن فيلسوفاً آخر، وهو مالبرانش وجد تفسيراً لم يفكر فيه أحد، فقال: الأزلي هو ما لا بداية له، والأبدي هو ما لا نهاية له، شرط أن يكونا على خط استقامة واحدة، وبهذا يكون الشيء أبدياً دون أن يكون بالضرورة أزلياً، فإذا تصورنا الأبدي وكأنه رأس حربة يدفعها الأزلي من الخلف باستمرار، بحيث يبدو الأبدي بكامل طاقته لم يأخذ فرصته بعد، أي أنه لم يبدأ بعد، ولهذا أكدَّ مالبرانش أن فردة الحذاء الملفوظة على حافة البركان، هي فردة الحذاء اليسرى.

36

توقفتْ ساعة الحائط في بيتي على العاشرة. لا أعرفُ منذ متى توقفتْ، ولا أعرفُ أيضاً هل توقفتْ في العاشرة مساءً، أم في العاشرة صباحاً. تركتها عاطلة عن القياس. في الأيام التالية، وبعونٍ من ساعة يدي، كنتُ أنظرُ إلى ساعة الحائط مرتين، مرة في العاشرة مساءً، ومرة في العاشرة صباحاً، وكانت في المرتين تقيس الوقت بانضباطٍ تام، وتستطيع هذا إلى ما لا نهاية، حتى لو لم أعاينها في الصباح والمساء.

37

بحسْب ميشو لم يسمح لي نهرٌ، أردتُ أن أتوحد به، بالتفكير في شيء آخر، وبحسْب بوك ماليجان نقلاً عن جويس عن نيتشه عن زرادشت مَنْ يسلب الفقير يُقرض الرب، وبحسْبي أن بعض الحقائق تكشَّفتْ لي بعد تفكير طويل، وهي حقائق لا يجب الإفصاح عنها، ليس لأنها رهيبة، أو غير مُحتَمَلة، بل لأنها حقائق فردية تُعرف ضمناً في سياقات عديدة، حتى دون إعمال فكر، أو تأمُلٍ، وكونها تكشَّفتْ لي بعد تفكير طويل، يعني فقط نقص خبرتي بطرق الحياة، وما حصَّله أغلب الأشخاص من تجارب حياتية، حصَّلته أنا عبر القياس والمُقارَنَة والمُراقَبَة وساعات الفراغ، وبأثر رجعي عرفتُ الآن مبعث الإشارات والعلامات والإيماءات على الوجوه.

38

وجدتُ في درج مكتبي طوابع بريد تذكارية للعبة الكاراتيه. كانت الطوابع تصوّر الحركات القتالية الشهيرة التي شاهدتها كثيراً في الأفلام السينمائية. وكان الثبات والجمود في الطوابع مغرياً لتقليد الوضع القتالي، وبعث الصيحة على وجه المقاتل. هكذا ألصقتُ طوابع الكاراتيه بترتيب معقول على حافة مرآة الحمام الكبيرة. وفي الليل كنتُ آخذ أحد الأوضاع وأدور به في أنحاء البيت باعثاً الصيحة القوية، طاعناً باليد والقدم الخصم الخفي. وكنتُ أقوم أحياناً بدمج حركتين قتاليتين مرتجلاً بينهما وصلة تعتمد على مشاهداتي السينمائية.

39

بدتْ لي التسلية المُتاحة لقتل الوقت داخل حدود البيت عن طريق الستالايت والكمبيوتر والتليفون- ولطول ممارَستي لها، ولطول الوعود الصامتة من جانبها، بأنها ليستْ الغاية، وأنها جسر قصير لشيء آخر جاد، وأنها مُدَانة بعار اسمها- وكأنها تلتهم كل ما أستطيعه للتعبير عن وجودي الشخصيي. عرفتُ أنني غارق فيها لأجلٍ غير معلوم، وقد يكون الأمر على هذا النحو، أو هذا ما كنتُ أخشاه، بينما تبدو التسلية تتعلق بوقت فراغ، فإذ هي تتعلق بمعنى حياة. في كثير من الأعمال الفنية تبدأ القصة مع شعور البطل بملل وحاجة شديدة إلى التسلية، في الغالب تكون التسلية هي نقطة انطلاق الدراما، وما يأتي بعد هذا في الرواية أو الفيلم ليس له علاقة بأوقات التسلية الطويلة، وكلما كان الكاتب أو المخرج متعجلاً للدخول في صلب الرواية أو الفيلم، كلما شعرنا بعدم الرضى، فمَنْ يعرف حقاً أوقات التسلية لا يتصور اختزالها سريعاً، وأشرف لصانع الدراما الدخول مباشرةً إلى الحدث بدلاً من إيهامنا بأنه يتمتع بترف التسلية التي تجد عند كل صُنَّاع الدراما جاذبية لا تُقَاوَم، والسبب أن التسلية عندما تُفْرَضَ على الشخصية الدرامية يُفْرَضَ معها بشكل آلي حِمْلٌ وجودي صامت، وهذا الحِمْل هو معيار حقيقي لقدرة الفنان، فما يعطي في النهاية ثقلاً للدراما ليس ما يحدث، بل التمهيدات والفراغات والثغرات التي تتعرَّض لها الدراما أثناء ما يحدث، فعلى سبيل المثال الفرق بين سرعة الدخول للحدث الدرامي عند ستيفن كينج وعند هيمنجواي، ورغم رغبة ستيفن كينج أحياناً في تأمل جيوب
الدراما الظليلة المليئة بالتمهيدات والفراغات والثغرات، إلا أن الحدث الدرامي يبقى عنده دائماً على درجة عالية من الإثارة الجديرة كما هو العادة بفيلم أمريكي يُستَهْلَكَ في زمن عرضه، أمّا هيمنجواي فهو سيد التمهيدات والفراغات والثغرات الشاعرية فيما فوق وتحت الحدث الدرامي، ولهذا نجد شخصياته بنَزَعَاتِها الوجودية تتوقف كثيراً في الأزمنة الضعيفة، قياساً بزمن الحدث الدرامي القوي والمُعْتَمَد مهنياً، تتوقف أمام الفطور الصباحي وما يصحبه من سعادة كما في روايته الأخيرة جنة عدن، وبالمثل تتوقف أمام وصف موتور قارب أو بندقية صيد كما في رواية إن كنت تملك وإن كنت لا تملك، وهذه التوقفات الوصفية ليستْ على طريقة الرواية الكلاسيكية التي تتوقف لوصف الجو العام لأحداث معركة، على سبيل المثال لدى تولوستوى في الحرب والسلام، بل هي توقفات من نوع آخر، لا يشعر معها القارئ بأهداف استراتيجية تخدم العمل الدرامي في وحدته الكلية، إنها تخدم فقط الفراغ الذي وُجِدَتْ فيه بالصدفة، تخدمه إلى حد الامتلاء، فيكف الفراغ عندئذ عن كونه جسراً لشيء لاحق في الدراما، أي أن التسلية في النهاية رغم سمعتها السيئة درامياً، عليها أن تصير داخل العمل الفني بكامل الحقوق الممنوحة للحدث الدرامي، فإذا كان لي قضاء أوقات طويلة في التسلية داخل حدود البيت، فيجب عليّ النسيان التام أنها أوقات ضائعة.

40

خمسة كراسي مصفوفة بحذاء نافذة القطار الزجاجية، الكراسي ثابتة على محاور دائرية، وفي الجانب الآخر يجلس بطل رواية كاواباتا حزن وجمال على مقعده الثابت غير الدائري وعينه على الكراسي الخمسة بينما أفكار غامضة عن الوحدة والقدر تدور في عقله، يلاحظ البطل أن أحد الكراسي الخمسة يدور على محوره عكس دوران الكراسي الأخرى، يرتَّج الكرسي على محوره ويهتز ويدمدم للحظات ثم يعود إلى دورانه مع الكراسي الأربعة لكن بسرعة مختلفة، أو تتوقف الكراسي عن الدوران بينما يبقى الكرسي الغريب على دورانه. تلتقي أفكار البطل عن القدر بحركة كرسي القطار. لماذا أرى هذا المَشْهَد صارخاً في قوته، أولاً لأن السبب الواقعي غير الفني الذي من الممكن له جعل حركة دوران الكرسي على محوره طبيعية جداً، مُتَوَفرٌ ومُتاح وليس من ورائه طائل، وهو قوانين حركة الأجسام، ثانياً فقد يكون محور الكرسي الدائري من كثرة الاستخدام أكثر نعومة من محاور الكراسي الأخرى، ولهذا ومع حركة القطار سيبدو بسرعات واهتزازات مختلفة عن باقي الكراسي الأخرى، وهذا أيضاً سبب غير فني، ويبقى فقط الفني بجدارة هو عدم إغفال كاواباتا للقوانين الواقعية، أي احترامها وعدم خرقها، ورغم أنه يستبطن تلك القوانين تماماً في رؤيته الفنية، وللمفارقة يستطيع الفنان تجاهل القوانين الطبيعية واعتبارها غير هامة، لكنه لا يستطيع خرقها، فبطل كاواباتا من مجرد نظرته للكرسي الدائر على محوره رأى ما هو فني، والفني على الدوام يشعر الآخرون بالعجز أمامه، لأنهم يتعرضون طوال الوقت لمَشَاهِد من نوع كرسي القطار ومع هذا لا يلتقطون ما يلتقطه الفنان، أمّا عن تمثيل أفكار البطل القدرية بالكرسي الدائر على محوره وصدفة اللقاء السعيد بينهما وهي صدفة لقاء تفوق في إعجازها ما حلم به السرياليون من لقاء بين ماكينة خياطة وشمسية، فهذا مرجعه فقط لحدس كاواباتا، وهو حدس غير قابل للتفسير.

41

بيني وبين صديقٍ حديث لا ينقطع عن الوقت، هو يعاني من ضيقه والطُرق المثلى لاستغلاله، وأنا أعاني من اتساعه ولا جدواه. كانت حجتي ضد الصديق أن جميع الممارسين لمهنتين ينظرون للوقت تلك النظرة، فهناك دائماً المهنة الأساسية لكسب العيش، وهي المهنة المغضوبُ عليها والمُستَمْسَكُ بها في آن، وهي العدو الأول والأخير الذي يقف في وجه الصديق حاجباً عنه مباهج الوقت العميقة، وهناك المهنة القريبة من القلب التي لا تحقق الربح المادي، لكنها تحقق رأس المال الرمزي على حد تعبير بورديوه، أي تحقق رضا الصديق عن نفسه. وكانت حجته ضدي أن عكوفي على المهنة الواحدة ورفض مؤسسات نزيف الوقت كالزواج والعلاقات

الاجتماعية والعمل الثابت والأسفار والاختلاط الذي يصقل التجربة، ليستْ الإجراءات المضمونة دائماً لكل مَنْ يعمل بالكتابة الأدبية، بل قد تكون هي الإجراءات الوحيدة التي تضع مسامير العقم والخواء في نعش الكاتب العاجي. دافعتُ عن نقص التجربة لدي بحكاية حدثتْ لأحد أبطال كيركجارد، وهو يوحنا كليماكوس، وهو أيضاً أحد أسماء كيركجارد المستعارة، يصف الفيلسوف فيها تحت عنوان النزهات الخيالية، كيف كان يوحنا يطلب من والده أن يسمح له بالخروج من المنزل، وفي العادة كان الوالد يرفض، ولكنه على سبيل التعويض يتناول يد الطفل الصغير ويسير معه في أرض الغرفة جيئة وذهاباً، وكان الوالد يترك ليوحنا تحديد المكان الذي سيذهبان إليه، وهكذا يخرجان إلى قلعة مجاورة، أو يذهبان إلى الشاطئ، أو يسيران في الشارع أينما يشاء يوحنا، وأثناء رواحهما وغدوهما في أرض الغرفة يصف الوالد أدق التفاصيل، وبعد نصف ساعة من زمن النزهة يشعر يوحنا بالإرهاق والتعب. سألني الصديق بعد صمت طويل- ومن جهتي اعتبرتُ الصمت عجزاً في الرد على حكاية كليماكوس، ورغبةً منه في حديث آخر، وكانت النزهات الخيالية موجعةً لي بما يكفي، ولهذا وافقتُ على نقْلة الحديث- عن العصفورين المضروبين بحجر واحد في قصةٍ نُشِرَت له في إحدى المجلات الأدبية، استخدم الصديق فيها بخفَّة يد الطريقَ إلى مهنته الأولى البعيدة نسبياً مهنة الأدب مادةً للقصة. كان المجهود المبذول في القصة كبيراً، ولحفر قناة بين المهنتين ودمج الأوقات الضائعة بالأوقات الجمالية، أدار الصديق، وهو عالق في ازدحام المرور حديثاً بينه وبين سائق التاكسي، وسمحتْ له طبيعة الأدب بأن يكون سائق التاكسي هو الراغب في الدردشة العابرة مع الراوي، لقتل زمن إشارة المرور، بينما كان الراوي في حقيقة الأمر هو الراغب في الدردشة العابرة لقتل شعوره بذنب الأوقات الضائعة، وهو الراغب أيضاً في تحويل الوقت الضائع إلى وقت جمالي، وذلك بتحليل حديث السائق لإخراجه من عاديته. قلتُ للصديق في النهاية: أنتَ تحتاج إلى أطنان من الوقت الضائع حتى تستخرج جراماً من الوقت الجمالي. نظر لي الصديق نظرة استنكار. كان في حاجة إلى مثالٍ من سيرة حياة كاتب، فاخترتُ كافكا، لمعرفتي بمدى حبه له. كان كافكا في حياته الحقيقية يعمل في مكتبٍ حكومي، وكانت شكواه من الوقت الضائع في المكتب تصل إلى حد النواح في اليوميات والرسائل التي تركها، لكنه كان يشك كثيراً في تلك الشكاوي المشبوهة أدبياً، والدليل أنها لم تتسرب إلى أعماله الكبرى، وكأنّ هذا النواح على الوقت الضائع ليس له مكان مرموق في الأدب، أو قد يدخل الوقت الضائع فقط في الأعمال الأدبية تحت مظلة تلك المُفارَقة الضمنية: يضيع الوقت من الكاتب برغبته المحضة، سواء أكانت شعورية، أو لا شعورية، وخارج أي ظروف اجتماعية أو سياسية. قال الصديق: وماذا عن الموظفين والمكاتب البيروقراطية التي تملأ رواية القلعة. قلتُ: يتحرك موظفو القلعة ويدور دولابهم البيروقراطي في رحابة الوقت المفتوح، بل تبدو العقبات التي يضعونها في وجه ك- بطل كافكا الشهير- لا تتحقق بمعناها الما ورائي إلا في وقتٍ لا طائل من ورائه، والغريب أن ك ذاته يقبل ضياع الوقت، ولا ينفد صبره أبداً أمام حذلقات وبرتوكولات المكاتب الحكومية.

42

يعتمدُ كافكا في أدبه المفاجَأة أكثر من التطور، وبما أن المفاجَأة ضعيفة دراميا، فإن الكاتب يكون معها أمام موهبته بشكل حاد، إذ في عالَم المفاجَأة ليس هناك قاعدة سوى الانتقاء والتراكم. في عالَم كافكا ليس هناك تاريخ، فالتاريخ يخضع للتطور، ولهذا نرى الأحداث دائماً عنده تحت وطأة العزْل والحجْر الدرامي. المفاجَأة لدى كافكا تستدعي الغرابة والبوليسية، وكثيرة هي المواقف التي يتعرَّض فيها ك- بطل المحاكمة والقصر- للتحول المدهش، وقوة التحول هذا تجعل النتائج أهم كثيراً من الأسباب، أو تجعل ثقل الدراما كله بعد المشهد العظيم، على أعتبار أن المشهد العظيم وقع قبل الكتابة، وهو في النهاية تحصيل حاصل، لأنه يخضع للأسباب والتطور والتاريخ، أي يخضع للفهم، ولهذا هو خارج اهتمام كافكا. الشيء المفارق أن الراوي عند كافكا هو الراوي العليم بكل شيء، وهذه سمة قد تؤخذ أحياناً على الأدب الكلاسيكي، وكافكا أبعد ما يكون عن الكلاسيكية، لكنّ الانتقاء جعل هذه السمة الكلاسيكية بدتْ مُناسِبة لكافكا، لأنها تضع البطل والقارئ على حد سواء تحت رحمة المفاجَأة، وكما تستدعي المفاجَأة الغرابة والبوليسية والتحول، تستدعي أيضاً الخوف، وهنا تكمن أكثر حلول كافكا الثورية على سلفيه الكبيرين دوستويفسكي وإدجار بو، هنا الخوف مُرحَّل قليلاً إلى البلادة والخمول، فلا ميلودرامية دوستويفسكي، ولا شاعرية إدجار بو.

43

على آخر نفس فيلم جودار زجاجة فودكا id محقونة بعصير برتقال بلدي مشهد من فيلم تحدَّث معها أو تحدَّث إليها ألمو دوفار أفضل أفلامه تحدَّث إليها أوقع فهي غائبة عن الوعي وهو ممرض يغسل شرعها يحممها يدعك أطرافها بكريم ويقول لكَ الكاتب المعروف إمبارح راح فين يقصد أين ذهب الأمس وتدوَّر على خرم إبرة تنفد منه لسؤال الزمن ما تلاقيش كل رواياته تاريخية ملابس ومهن وأماكن وواحد تاني يقول الكتابة بألم الكاتب وليس عن ألم الكاتب وتالت يقول الكتابة بقوة اليوميات شعوذة تتعلق بحروف الجر كتابة بالقوة بالفعل بالجنب بالورب سمبكسة مثلثات وانتحار ممرض ألمو دوفار كان رهيباً بصوت الممرض يقرأ صديقه رسالة الانتحار ونحن نرى الممرض وهو يكتب رسالته وحبوب كثيرة على جانب الرسالة اختلاط أزمنة ولقطات لغروب شمس عبر سلك السجن الشائك توحي وتؤكد فوات أوان إدراك الصديق للممرض لغة سينمائية أحياناً يكون

تزامن توقع المُشاهِد والمخرج لمستقبل الأحداث اللاحقة لاهوتاً لا يجب العبث به منذ قراءة الرسالة ولقطات مُحاوَلة إدراك الصديق لكارثة الانتحار ونحن نعرف أن مُحاوَلاته ستذهب أدراج الرياح ورياح أخرى تُحرّك العشب في فيلم المرآة لأندريه تاركوفسكي من تحت أقدام البطل في لقطة واسعة لا يستطيعها سوى تاركوفسكي وآخر يقول الكتابة خطاب فوق العادة ولنا أن نفكر بدافع القفشة والنكتة في الاسم العامي للدورات الشهرية النسائية أكان يعرف احتمال السخرية أفلام تسجيلية لا تحصى عن حيوانات السفانا الإفريقية القطط الكبيرة يوتوبيا الإنسان الغربي لو كانت الأماني بإشارة إصبعه لجعلها حكراً على حيوانات السفانا والإنسان الشرقي هو عكارة اليوتوبيا الخاصة بحب الحيوانات الإفريقية أعالي غابات رواندا وأسطورة قتل عالمة أمريكية تراقب غوريلات الجبل وحكومات شرقية تشعر بذنب لا تعرفه وعندك واحد خلود معنوي لجامعة أمريكية في مستقبل مكانها الحديث سعر إطلاق أسماء شخصية على قاعات درس وممرات أكاديمية كذا دولار تُجَّار خيش مقاولون لهم أبناء جزّارون بأبناء أيضاً معلمون لغة عربية يضطرون إلى نقل مقر سكنهم بجوار قلعة جامعة أمريكية أكل عيش وجائزة باسم أول عربي يحصل على نوبل قيمتها ألف دولار يعني رقم مهين بس يقولك إن الأديب العربي غلبان في الأساس وألف دولار أحسن من ما فيش وكفاية اسم الجامعة كمان لاحظ إن الأديب من دول جاي من معمعان حضيض ما قبل الطبقات الاجتماعية أو من مَنْ يقوم بعرض أقذر الملابس الداخلية السياسية على اعتبار أن الصديقة التي تعمل في الجامعة ولها حق استعارة الكتاب من ثكنة مكتبة الجامعة الأمريكية سألتني عبر التليفون عن حروف كتابة اسم جين بولز لأن القائمة على مكتبة الجامعة الأمينة لا تعرف أمام الكمبيوتر تلقينه الحروف الصحيحة كان صوت الشخرة في التليفون عالياً زجاجة id ما ليش ذنب أوفر دوز قال إيه إمبارح راح فين وبالألم مش عن الألم وبقوتها مش بفعلها وبفوق عادتها يعني بطهرها مش بنجاستها أطلق الباحث الإنجليزي على مجموعة قرود الشمبانزي التي يدرسها في فيلم تسجيلي من إنتاج bbc أسماء فخر الثقافة الغربية بيتهوفن وشكسبير وموتسارت كنتُ سعيداً بشكل شخصي مع خيانة نية الباحث المُضمرة في إطلاق شكسبير على قرد فلم تكن مسرحياته الميلودرامية تروقني بل كانت آية في الفجاجة جنون وانتحار وخيانة وقتل وانفعالات عالية وكان مؤلماً لي إطلاق اسم بيتهوفن على قرد شمبانزي تذكَّرتُ السوناتات وحب ستانلي كوبريك لبيتهوفن وللمصادفة كان القرد الذي يُدعى شكسبير هو القائد في عملية الصيد التي تستهدف قرود أصغر قرود الكولومبوس في أعالي الأشجار وكانت صدمة الغرب عظيمة عند الاكتشاف الستيني من القرن الماضي أن قرود الشمبانزي ليست نباتية تماماً بل هي همجية لدرجة اقتراس أنواع جنسها وهمجية الحيوان تصيب الإنسان الغربي الما بعد حداثي بارتباك في تفسير السلوك البدائي للحيوان ويبدو صارع التوفيق وتقريب الهوة بين سلوك الحيوان البدائي وما يدعيه الإنسان الغربي دائماً عن تعقيد سلوك الحيوان مستحيلاً وجد مدرسون لغة عربية شقق أوضتين وصالة بمنافعهم بجوار مقر الجامعة الأمريكية الحديث.

44

أفتقدُ بشدة المقاهي التي تفتح أبوابها على مدار أربع وعشرين ساعة. أعيشُ في ضاحية من ضواحي القاهرة، إنها حلوان الحمامات المدينة الكبرى، بمنتجعها الصحي، ومياهها المعدنية، ومشفاها العصبي الشهير بهْمن الذي قضى فيه الشاعر الألماني ريلكه وقت وجوده بمصر فترة نقاهة. كانت حلوان الحمامات في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي تضم فقط في شارعها الرئيس- دون حساب الشوارع الجانبية والجيوب الخلفية- خمسة مقاهٍ بدوامٍ مُتصل، بديمومة برجسونية لا تنقطع، وحسب التعريف الفلسفي هي مقاهٍ أبدية، والأبدي هو ما يبدأ من نقطة معلومة ثم ينطلق إلى ما لا نهاية، هذا على الأقل العهد المُضمر أو الحلم المثالي لمقاهي الديمومة، الحلم الباعث في قلب زبائنها شيئاً من الطمأنينة والثبات. كانت مقاهي الديمومة تحمل سمعة سيئة في النصف الثاني المُظلم من دوامها، والسبب يرجع إلى طبيعة زبائن النصف الثاني من عمرها. كنتُ في الثمانينيات من القرن الماضي في العشرين من العمر. وكانت جلستنا المُفضلة في مقهى "المكَّاوي" تبدأ في الواحدة بعد منتصف الليل. في الركن القصي بجوار منقد الفحم المتوهج هناك منضدة القمار الشهيرة، وهذا ترتيب حسب مكانة أصحابها. عارف عبد الوهاب وزة سعيد أبو حَلَّة أبو خميرة. كانت جماعتنا تجلس دائماً في الخارج على امتداد رصيف المقهى طلباً للهواء البارد، ولرصد الشارد والوارد في شارع منصور باشا الذي يفضي مباشرة إلى محطة القطار، الشارد والوارد الليلي جذَّاب وغريب، وحشيّ، وخارج التصنيف. أمامي شيشة المعَلِّم ذات المبسم النحاسي التي أخرجها لي عم "شحاته" الواقف على نصبة المشاريب وهو على يقين تام بأن المعَلِّم "محمود المكَّاوي"- ولقب "المكَّاوي" للجد الخامس- لن يأتي إلى المقهى في الثالثة بعد منتصف الليل. كانت الامتيازات والخروقات اللا شرعية متعددة ومتنوعة، تنفلتُ بجموح من الرقابة، إلا إذا اعتبرنا توصيات المعَلِّم الأخلاقية المتشددة المحافظِة النهارية- التي تُقال باستنكار وتواطؤ على أثر معرفة شاحبة مُخفَّفة لما تم تجاوزه في الليل- تحمل فعالية التنفيذ والتهديد الحقيقي لزبائن النصف المُظلم من عمر المقهى. لا يرى الصباحيون النهاريون خفافيشَ الليل إلا في لحظة اتصال نادرة عندما تكون جماعتنا أسرفتْ في استنزاف ديمومة الليل إلى الحد الذي معه نطمعُ بعيون مُجْهَدة في بواكير الصباح قصيرة الأمد على اعتبار واهم بأنها ذيل الليل المُنْقضي. في بدايات هذا القرن 2002 زارني واحد من جماعتنا القديمة. كان كارمي سعد يعيش في فرنسا منذ عشر سنوات. جاء من غير ميعاد هو وزوجته البرازيلية في الواحدة بعد منتصف الليل. أعددتُ لهما طعاماً وسط

حديث لا ينتهي وحركة مكوكية بين المطبخ وغرفة مكتبي. كان كارمي يترجم كثيراً لزوجته التي لا تعرف من العربية سوى كلمات قليلة. كان يعرف نصف أخبار الأصدقاء من زيارة قبل سنتين لم أره فيها. في الثالثة صباحاً أخذنا الحنين لمقهى الديمومة. ارتديتُ ملابسي بسرعة وأنا أسمع كارمي يقول بأن آخر زيارة له لمقهى الديمومة كانت منذ خمس عشرة سنة، أي أنه لم يذهب للمقهى في زيارته السابقة لمصر. يبدو أننا انقطعنا عن المقهى بتزامن قريب، ودون اتفاق. أثناء اتجاهنا للمقهى لم يكف كارمي عن الحديث مع زوجته، وكأنه يطلعها على أسرار جماعة عريقة تضرب جذورها في عمق الزمن. كانت المُفاجأة بحجم خيبة الأمل عندما رأينا أبواب المقهى مُغلقة. نظر لي كارمي بوجه شوَّهه البله والخجل، ثم نظر لزوجته، وأخيراً نظر في ساعته وقال بعنف: الثالثة والنصف. كانت التفسيرات والمبررات التي انهالتْ على الزوجة مني ومنه تدعو إلى الأسى. وكانت نظرة شماتة غائرة في عين الزوجة. عرفتُ بعد ذلك أن مقهى الديمومة يغلق أبوابه من الثالثة صباحاً إلى الخامسة صباحاً. تم هذا الإجراء منذ أوائل تسعينيات القرن الماضي. وبحساب بسيط دام مقهى الأبدية من 1910 إلى 1990.

45

سُئل الطبيب الأديب- ولطالما اكتسب الأدب دفعاً قوياً من إضافته للعلم الوضعي الذي يقيم اعوجاجه وغموضه وينزع عنه زوائد الأسلوبية- علاء الأسواني في إحدى الدوريات الصحفية، وذلك بمناسَبَة سفره إلى دولة أوروبية، عن أحوال الأدب والترجمة، ومن موقع الاهتمام الجاد أجاب الطبيب، أنه يشعر بمسؤولية كبيرة بعد ترجمة يعقوبياه إلى اثني عشرة لغة، وأنه يأخذ- فيما معناه- على الكتابات الجمالية بعدها عن قضايا التغيير السياسية والاجتماعية، ونحن نقول له: إن سحب الرواية العربية من محض أدبيتها، ووضعها على أرض الواقع الغليظ والمُباشِر، يقع على عاتق روائي تسلَّح بالعِلْم، ونحلم معه باليوم الذي تصبح فيه الرواية تقريراً صريحاً عن اللحظة الراهنة، بحيث يبدو مفهوم الخلود الأدبي المسرف في عاطفيته سخيفاً أمام رد مصالح الشخصيات الروائية الخيالية المُختَرَعَة بكيمياء سريَّة، إلى مصالح شخصيات واقعية حقيقية عايشناها بالأمس القريب- وما زلنا- في الصحافة والإعلام، ولا يعني كثيراً قول عالم اجتماع الأدب الراحل بيير بورديو: من مصلحة الأدب أن لا تكون له مصلحة، ونحن نعرف أن عبارة بورديو السابقة التي جاءت في كتابه قواعد الفن تُعتبر نكسة حقيقية أصابت علم اجتماع الأدب الذي وصل مع بورديو إلى قممٍ رفعية كفيلة بنكوصه كله كعلم مشكوك في نواياه إلى شكليَّة مُضاعَفَة، وكأننا لن نتخلَّص أبداً من شبح نظريات الفن للفن العائدة فجأةً على غير توقع في ثوبها الواقعي. ومع هذا يكفي الطبيب علاء الأسواني أن قارئاً لا علاقة له بالنوع الأدبي الروائي يستَطيع بسهولة قراءة "عمارة يعقوبيان" استناداً فقط إلى خبرة القراءات الصحفية وخبرة الحكي الشفاهي التي يملكها الجميع بحكم الميلاد والجماعة والوطن، وقد يبدو للقارئ أن مُشاهَدَة الرواية عبر وسيط السينما لا تحرمه من الوصول إلى أعمق ما في يعقوبيان، وطالما أن الرواية طلَّقتْ طلقةً ثلاثية لا رجعة فيها عادة الأسلوب، فلا حاجة إذن إلى القراءة. إن ما جاء به الطبيب لهو ثورة ضمن ثورة.

46

استيقظ منذ خمس سنوات في الصباح الباكر نسبياً كثير من الروائيين والشعراء على صوت سكرتيرة مكتب الدكتور جابر عصفور التي كانت تسأل عبر التليفون بصوت وقور هادئ ودون مقدمات عن تاريخ ميلاد الروائي أو الشاعر. كانت علاقات الروائيين والشعراء بالمجلس الأعلى للثقافة تستبعد تاريخ تحقيقات السُلْطة الأمنية، ولهذا أصابنا الفضول واعتبرنا السؤال عن تاريخ الميلاد زلة لا شعورية تظهر أحياناً على السطح بكامل براءتها لتؤكد طابع الريبة لدى السُلْطة. نهبني الفضول لمعرفة أسباب التحقق والتثبُّت من تواريخ الميلاد، وعن طريق صديق عرفتُ أن الدكتور جابر يُدشِّن مقالاً بعنوان أجيال وراء أجيال في إحدى الصحف الكبرى، وكانت تلك المعرفة هي نصف النكتة، واكتفيتُ أنا والصديق الذي يعمل في المجلس الأعلى للثقافة والذي يعرف كل صغيرة وكبيرة في كواليس المجلس، بالمرح من التَمَحُّك البحثي الذي أعاد ذكرى رواية خوسيه ساراماجو كل الأسماء وذكرى بطلها الأرشفجي العامل في مكتب السجل المدني، لكنني لم أكن أتوقع أن يكتمل بعد أيام قليلة النصف الآخر من النكتة اكتمالاً مثالياً، وذلك بظهور المقال إلى النور. كانت المفاجأة أن المقال لا يحتوي بالمعنى الحرفي إلا على أسماء الروائيين والشعراء وتواريخ ميلادهم، وللأمانة بذل الدكتور جابر مجهوداً نقدياً خارقاً في جمع الروائيين والشعراء معاً عندما يشتركون في نفس سنة الميلاد، فيقول على سبيل المثال، إيمان مرسال ومصطفى ذكري وفلان الفلاني من مواليد 1966. فكرتُ على مدى سنوات وتخيَّلتُ الدكتور جابر في مكتبه المهيب وهو يأخذ قهوته ويطلب من السكرتيرة بجدية عالية أمر التحقق من تواريخ الميلاد، وتخيَّلتُ أيضاً أن السكرتيرة من فرط جدية الدكتور جابر خافت أن تسأل لماذا- كان سيقول لها لو أسعفته المعرفة: الوردة بدون لماذا، وهو القول الشهير لأنجيلوس سيليسيوس- ولهذا استعارتْ بذكاء نبرة الجدية العالية مع الروائيين والشعراء حتى لا يسألها أحد لماذا؟ لكنها لم تكن تعرف أن أحداً لن يسألها لماذا، إذ يكفي اسم جابر عصفور حتى يحلم الروائي أو الشاعر بدراسةٍ عن أعماله. أحسبُ أن ما قد يبقى من الدكتور جابر عصفور هو كتاب المرايا المتجاورة، والآن أتصور البقاء لنكتة بحثه الكوميدية الميلادية.

47

بعد الأربعين لا يمثل لي نجيب محفوظ الشيء الكثير، حتى الأعمال التي أحببتها في فترة الدراسة الجامعية، مثل زقاق المدق والحرافيش، لا أستطيع العودة إليها مرة أخرى. وبقيتْ أسطورة دأبه ونظامه وأعماله التي تغطي التاريخ السياسي والاجتماعي وعمره المديد كالأخلاق الجامدة التي هاجمها نيتشه بضربات مطرقة. هو بالطبع له مكانة توماس مان وتولستوي وأناتول فرانس، ورواياته تصلح للمختصرات الدراسية لطلبة المرحلة الثانوية مثل شكسبير وديكنز، وتصلح أيضاً للأعمال السينمائية المتوسطة القيمة كما فعل حسن الإمام مع ثلاثيته الشهيرة. كنتُ أصطدم بطريق الصدفة طوال سنوات بذوق الرجل الكبير عندما يتحدث عن الكتَّاب الذين يحبهم، وعلى رأس قائمته المفضلة العرَّاب الروسي تولستوي، وهذا مناسب كثيراً لذوقه التقليدي، لكنه عندما يذكر ديستوفسكي أو بروست أو كافكا، كنتُ أتميز غيظاً، وأقول في نفسي: ما له ومال هؤلاء؟ هل هنا أيضاً الأمر يتعلق بتوازن قناعاته السياسية التي تراوحت بمبدأ الحفاظ على الذات من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين؟ مَنْ سيأخذ عليه عدم انسجامه مع جويس أو هرمان هيسه أو بيكيت؟ أو حتى عدم فهمه لهذا النوع من الأدب؟ الأدهى عندما يتورط بقول وصفات لقراءة هذا النوع من الأدب، والحالة الشهيرة هي حالة البحث عن الزمن الضائع، فهو ينصح القارئ بقراءة العمل كما قرأه في زمن عمله الحكومي، وخلاصة الوصفة أن تقرأ بانتظام كل يوم، على أن لا يتجاوز زمن القراءة الرشيدة ساعة زمانية، ومَنْ يعرف بروست يعرف مدى سذاجة تلك الوصفة، ونقلاً عن جد مارسيل في الجزأ الأول من البحث عن الزمن الضائع قال والد سوان عن موت زوجته: إنه يتذكرها كثيراً لكنْ قليلاً في كل مرة، وكانت العبارة الساحرة هي محط أسى ومرح عائلة مارسيل، وكانت تُقال في ظروف مختلفة، ويبدو أن طاقة ضعفها الوجودي جعلها صالحة لكل شيء باستثناء أن تكون صالحة لقراءة البحث عن الزمن الضائع.

48

في فيلم رومانتك كوميدي من النوع الذي تقضي أمامه وقتاً ممتعاً وأنتَ تأكل وتستقبل تليفونات وتشرد في أفكار عديدة، دون الشعور بأن شيئاً يفوتكَ، قال والد العروس وهو يقوم بتقديم زوج ابنته لشقيقه ساخراً من جمع الزوج بين مهنتين مُتناقضتين: باتريك شاعر ومُقاول. ولأن الفيلم بسيط، فلم تتعد الدعابة حدود الإمكانية إلى حدود الفعل، وبلغة الفلسفة افترض السيناريست أن الجمع بين الشعر والمُقاوَلَة في سلة واحدة هو جمع بالقوة، وليس بالفعل بينما حالة آرتور رامبو التاريخية تؤكد بالفعل الجمع بين الشعر والمُقاوَلَة. كنتُ أتمنى من السيناريست أي إشارة لوعيه بالمُفارَقة التاريخية المُضحكة- وإن كان التاريخ الأدبي لا يراها مُضحكة بل يضعها في سياق المأساوي والعظيم والعبقري- إلا أنه اكتفى باستحالة الشعر والتجارة، وهي استحالة يفرضها الحس السليم الذي يبدو في أحيان استثنائية لطمةً على وجه المتخصصين المُدَّعين أن رامبو شهاب في سماء الشعر الحديث. قرأتُ شعر رامبو في ترجماتٍ كثيرة، ورغم معرفتي بصعوبة ترجمة الشعر واستحالة نقله من لغته الأصلية، إلا أنني كنتُ أشك في أن لا يصل ولو طيف شاحب من شاعرية رامبو، وكانت صوره الشعرية الغنائية المأخوذة بوحي من ربات الفنون الإغريقية والشخصيات التاريخية والخطابة بثوبها الشيشروني وبرامج تشويش الحواس ورسائله المُتطلبة إلى أسرته البائسة وأصدقائه لا تحقق لي أي متعة جمالية، وكنتُ أفضِّل القراءة عن سيرته الذاتية طالما أن إنجازه الوحيد كما أراه يكمن فقط في الجمع المُراهِقَ بين الشعر والتجارة. أستمتع فقط بالمجهود الخارق المبذول من المنظرين لإخفاء فضيحة الرائي المُراهِقة، وعلى سبيل المثال تفسير انتقاله السريع في الأسلوب والأغراض الشعرية بين قصيدة وأخرى، وفي مدد زمنية قصيرة، بأنه حرق عبقري لمراحِل، وضغط هائل لأساليب قد تستغرق من البعض زمناً طويلاً. يسأل هنري ميلر نفسه- وهو من المدافعين عن عظمة رامبو- عندما هجر رامبو المجتمع في النصف الثاني من حياته وغدا هدفه الإسبرطي أكثر غموضاً، أمن أجل النجاح الأرضي فحسب تحمَّل كل تلك المصاعب والحرمانات؟ يبدو ظاهرياً أن ليس له هدف آخر، إلا أن تصرفه يماثل تصرف القديس الذي يصارع طبيعته المتوحشة. ويفعل الجميع مثل ميلر، وتتراكم الصفات الإنشائية في سيرة رامبو، القديس والزنجي والرائي والإسبرطي، ولكنْ لا أحد يتحدَّث عن الفاشل وهو من أكثر الصفات إلتصاقاً برامبو في الشعر والحياة. ويبدو أن أندريه بروتون لم يهضم عبقرية رامبو هضماً جيداً، ولهذا نَعَتَ الرائي بافتقاده لحس الكوميديا. كان الختم الذي يؤدي به رامبو معاملاته التجارية يحمل اسمه الجديد "عبده رامبو" هل كان يستدر إلفاً وعطفاً رخيصاً من أعرابٍ لا يخيل عليهم بفطرتهم التزلف الأكثر كذباً؟ في فيلم آخر وأيضاً من نوع الرومانتك كوميدي خلط الممثل أنطونيو بانديرز بين رامبو الشاعر ورامبو الملاكم. ومرة أخرى يذكِّرنا الحس السليم أن سيرة رامبو وشعره أُخِذا بجديَّة أكثر من اللازم، وآن الأوان لأخذ فلاَّح شارليفل بروح الدعابة. نادى الأخ رفيق الكوميونة عبده رامبو بتشويش الحواس، ولم يفعل أكثر من النداء، إلى أن جاء الشاعر الكبير هنري ميشو بما يُطلَق عليه حقاً تشويش الحواس. كان نداء رامبو الفارغ مثل نداء السيرياليين الحزبي- كما يذكر كونديرا في حديثه عن الحلم بين كافكا وبيانات السيريالية- بكتابة قصائد الأحلام، فلا استطاع السيرياليون الحلم مثل كافكا، ولا استطاع رامبو تشويش حواسه مثل هنري ميشو الهادئ المخيف الذي أخذ تحت إشراف الطبيب لمدة أربع سنوات مخدِّر "الميكالين" ليؤكد أن الصيدلية قد تحل محل الإلهام الشعري، لكنْ تحت إشراف العقل، وبضربة مزدوجة نصنع الحداثي بمفهوم رجعي. لو كان رامبو موجوداً في زمن ميشو لقال بوعيه الراديكالي البسيط: كيف تُصنع فراديس المخدرات الشعرية تحت وصاية سُلطة الطب البطريركية؟

وإذا كان رامبو يفتقد لحس الكوميديا، فكيف لـه أن يفهم غمزة ميشو العابثة العميقة الذي تعامل مع صيدلية الإلهام الشعري كتعامله مع محفزات يومية مثل القهوة والتدخين. إن إنتاج ميشو كله مطبوع بهلوسات دقيقة بصرف النظر عن سنوات الصيدلية. يذهب رامبو في أحداث مايو68 إلى بيت ميشو القريب من السبعين عاماً، ويعلمه وقد اشتعلت زرقة المُراهَقة في عينيه عن موعِد مُظاهَرة في الغد، بعد مُغادَرة رامبو يرفع ميشو سماعة التليفون، ويبلغ السلطات عن موعد مُظاهَرة الغد، وفي الغد يقف ميشو وسط حشود الطلبة وهو يفكر في زوجته الراحلة عندما قالت له: انظر أيها الكسول لقد سرقوا منزلنا حينما كنتَ غارقاً في النوم، وبالفعل كانت سماء كاملة تمتد من كل الجهات، ففكَّر ميشو، لقد قُضي الأمر، وبعد ذلك بقليل سُمِعَتْ ضجة. كان قطار يمر فوقهما بأقصى سرعة، فقال ميشو: ما دام على هذه الدرجة من السرعة، فإنه سيصل قبلنا حتماً.

49

يطبخ شارلي شابلن في فيلم الذهب الروسي فردة حذائه لصديقه المُشرَّد الذي تخيَّل تحت قرْصة جوع معدته شارلي شابلن وقد تحوَّل إلى دجاجة بريش كثيف. يجلس الصديق المُشرَّد إلى المائدة بعينين مُتلهفتين، ويقف شارلي قريباً منه، أمام الإناء الكبير يقلِّب فردة الحذاء، اليسرى على ما أعتقد، وتحت ضغط العينين المُتتبعتين يأتي شارلي إلى المائدة شاكاً فردة الحذاء يتصاعد منها البخار، ويبدأ في تقطيعها بكل البروتوكول المُتَّبع من سن سكين التقطيع وتهيئة سرفيس المائدة وتقسيم الحذاء إلى وجبتين، ظهر الحذاء، وباطنه، وبلمحة لياقة ساخرة من شابلن يختار لصديقه لحم ظهر الحذاء الأكثر ليناً، مع الاحتفاظ بحق الصديق في تغيير رأيه إذا أراد لحم بطن الحذاء الأكثر سُمكاً. لا يبقى لإقناع الصديق المُشرَّد بصلاحية الطعام سوى تناول الطعام، ومن ناحيته يبدأ شارلي في تقطيع ستيك النعل السميك، ثم قضم القطع الصغيرة مع مصمصة عظام المسامير الرقيقة. هذا هو أشهر مشهد في فيلم الذهب الروسي. كثير منّا يتذكر هذا المشهد، فهو مشهد لا يُنسى، بسبب الاستخدام البارع للحذاء، وكأنّ الحذاء حقاً صُنع كي يُؤكل. يشبه هذا المشهد أيضاً في أيقونيته مشهداً آخر في فيلم العصور الحديثة، عندما تم اختبار آلة الطعام، التي من المُفترض أنها توفر الوقت، على شارلي شابلن. أخرج الممثل رتشارد أتنبرو فيلماً عن شابلن. وكانت ابنة شارلي شابلن الممثلة المنطفئة بامتياز جيرالدين شابلن تقوم في الفيلم بدور أم شارلي شابلن. ظلت المفارقة معي سنوات. الابنة هي الأم في الوقت ذاته. ولمَّا كانت الحقائق الواقعية تستوي عندي مع الحقائق الخيالية، فقد بقيتْ المفارقة تضغط على عقلي من حين لآخر مثل أعراض مرض يزدهر بشكل دوري، وبصرف النظر عن تفكير "أتنبرو" في المفارقة، وبصرف النظر أيضاً عن معناها الفرويدي، وهو بالمُناسَبَة من أضعف المعاني وأكثرها فقراً، فقد بقيتْ المفارقة تحمل لي معنى قدرياً غامضاً إذا أردتُ التحديد. كنتُ أفكِّر هكذا. هل كانت جيرالدين تعرف أنها ستقوم في يوم ما بدور أم الأب؟ والسؤال ذاته كنتُ أوجهه بشكل معكوس وبأثرٍ رجعي إلى شابلن. وكانت كل الإجابات المنطقية هي ما أزهدُ فيها، ومع هذا لم أكن أتخيَّل إجابةً أخرى. عند جويس في عوليس شيء من هذا القبيل. يستخلص ستيفن ديدالوس بطريق المعادلات الجبرية على حد تعبير بوك ماليجان، صديقه الطبيب الذي كان ظهوره في أول الرواية عاصفة رومانية من الفرح المشمس ثم انطفأ في ظهوره الثاني بعد صفحات كثيرة، أن حفيد هاملیت هو جد شكسبير وأنه هو ذاته شبح والده نفسه. وفي هذا العالم الذي تستوي فيه الحقائق جميعاً على قدم المساواة يبقى المعنى مُغامَرة، ولعبة تباديل وتوافيق لا تنتهي.

50

"من المؤكد أنني لا أصدِّق ما أقرأ لأنه مطبوع ليس غير"

جاءت العبارة السابقة على لسان فيلليني فيما يشبه السيرة الذاتية، وذلك قبل وفاته بسنوات، أي جاءت على لسانه بعد أن أصبح قامة أسطورية في الفن السينمائي، ولهذا تُسمع العبارة في حقل التأويل الجمالي، بصدًى مُبالغ فيه، فقط لأن فيلليني هو قائلها، وليست لأنها عبارة تحمل عمقاً جمالياً بصرف النظر عن قائلها. جرت العادة على أنه عندما يصل فنان في جنسه الفني إلى ذرى عالية، ويتضخم اسمه، ويرتفع عن حق، كمنطاد هوائي، يصبح لزاماً عليه تحت ضغط التوثيق الجمالي المشوب بتسييح إعلامي في أرقى صوره- إن كان للإعلام في حدوده القصوى شيء من الرُقِيّ- أن يقول كلمته في الفنون الأخرى، تلك الكلمة التي تخرج من فيلليني بثقة زائدة، لتأخذ شكل الحكم المُبرم على جنس فني آخر. يبدو أن الجميع يتلهَّف إلى هذا الحكم، ويأخذونه مأخذ الحكم الجمالي العميق، في حين أنه حكم يجب أن يؤخذ مأخذ الحكم الطفولي البريء، من فنان كبير دُفع إلى أن يقول كلمته في فن آخر، وما كان له أن يقولها قبل ثلاثين سنة، حتى لو كان يشعر بها منذ بداياته الأولى، لكنها البساطة والجرأة والثقة، والشيخوخة أيضاً. يقصد فيلليني بالمطبوع الذي لا يصدِّقه لكونه مطبوعاً، الأدب بإطلاقه، ولا أقل من هذا مع صانع ساتيركون وكازانوفا وجوليتا والأشباح. الحكم صادم ومُحزن بشكل ما، لكنه حكم فنان كبير، ويجب تأويله ومده إلى أقصى مدًى، حتى نصل إلى معان هدَّامة تخريبية تمس الأسطورة العذراء الغافلة في خدرها القائلة بوحدة الفنون. يقول قائل حسن النية: لا يقصد فيلليني أن يركل بقدمه قصور الرمال الأدبية على شواطئ الفنون، أو على الأقل لا يجحد جهد بنيان القصور، طالما أن الركلة تأتي من أحد صُنَّاع القصور. ويقول آخر سيء النية: هذا الحكم يعني بكلمات أكثر جفافاً أن الأجناس الفنية معزولة عن بعضها البعض، وليست هناك روابط عميقة تنظمها في عقد واحد على صدر إدوار سعيد مثلاً

عندما يُبالغ في تقدير الروابط الموسيقية لفهم الأدب، أو على صدر كونديرا أيضاً عندما يضاهي بإفراط بين بناء رواية النكتة وبناء النوتة الموسيقية. إن نظرية وحدة الأجناس الفنية الكلاسيكية الممثلة في عبارة "العين تسمع والأذن ترى" نظرية ساذجة. أنتَ تتعلم الموسيقى من الموسيقى، والفن التشكيلي من الفن التشكيلي، فالعين ترى والأذن تسمع، قد نصف موسيقى سترافنسكي بكلمات أدبية، وقد نصف سينما تاركوفسكي بالشعر، لكنّ هذا لا يعني شيئاً حقيقياً، أو يجب علينا أن لا نصدقه إلى النهاية. قد تكون وحدة الأجناس الفنية مفيدة بعض الشيء للهواة في بداية الطريق. بالطبع لم يكن فيلليني مُدركاً فداحة تأويل عبارته، لأنه ببساطة لا يفهم الأدب، ولا يقدره، أو على الأقل لا يعرف منه سوى الحكايات الكبرى، كحكاية كازانوفا، ساتيركون، الديكاميرون، وهي في النهاية حكايات أدب شعبي يخلو من التعقيد والتركيب. لفيلليني الحق في ذلك فقط لأنه فيلليني، أما لو كانت قامته في السينما قصيرة، لبدتْ نفس كلماته عن الأدب مُجحفة وسخيفة ولا تستحق التأويل. الآن سنذهب إلى المطبوع، إلى الأدب، لنستعير عبارة من أحد أساطينه، وهو ياسوناري كاواباتا الذي لا يقل شموخاً في جنسه الفني عن شموخ فيلليني في السينما، وحظ فيلليني السيء أن عبارة كاواباتا تُدلل على معرفة فيلليني السطحية بكل ما هو مطبوع، أي بكل ما هو أدب. يقول كاواباتا على لسان شخصية الكاتب الروائي "أوكي" في رواية حزن وجمال: حين ظهر عمل أوكي الأول في إحدى المجلات أدهشه فرق التأثير بين المخطوطة المكتوبة بالقلم وحروف المطبعة الصغيرة، وحين اكتسب تجربة أكبر في مهنته ككاتب، توقع بشكل طبيعي أمام مخطوطته التأثير الذي ستحدثه حروف المطبعة. وكانت المقاطع التي تبدو في خطه غير ذات معنى وبلا قيمة، أصبحت تظهر بمظهر مختلف تماماً وهي مطبوعة. ألم يكن ذلك يعني أنه قد تعلم مهنته؟ كان غالباً ما يقول للكتّاب الشبّان: ادفعوا إلى الطبع شيئاً كتبتموه، إنه مختلف تماماً عن المخطوط، وسيدهشكم أن تروا ما سوف يعلمكم هذا. أعتقد أنه لو قُدِّر لكاواباتا أن يقول كلمته في المرئي، أي في السينما لما كانت أحسن حظاً في حكمها الجمالي عن كلمة فيلليني في الأدب. إن المفارقة العبثية في نظرية وحدة الفنون الكلاسيكية لا ينكشف زيفها- وهذا هو المفارق والمضحك في آن- إلا من خلال الأحكام الطفولية لفنانين كبار لا تؤرقهم نظرية عزلة الأجناس الفنية، بل قد تكون تلك الأحكام أُطلقتْ بشكل جُزافي مرح تحت وطأة الحرية المُسكرة، وهي لهذا السبب عينه تستحق التأويل. قد يلاحظ القارئ أن كاتب هذه السطور يشتغل بالأدب والسينما، أي يشتغل بجنسين فنيين لا روابط عميقة بينهما حسب نظريته في عزلة الأجناس الفنية، فكيف له حق التأويل الجمالي؟ أم هو ما زال في طور النشوء والهواية؟ وحتى لو كان في مرحلة الناشئ الهاوي، أليست الهواية هي غشاوة وحدة الفنون الوردية.

51

شغلني الاسبوع الماضي، وهو انشغال عبثي، أقرب ما يكون إلى انتحار يائس في سماء الوقت، الروائي محمد العشري. الأمر هنا لا يتعلق بالأدب الروائي من قريب أو بعيد، بل يتعلَّق ببحث مستميت عن المتعة التي أتحصَّل عليها من باب خلفي للكتابة، طالما أن الباب الأمامي لم يكن متاحاً لي طوال أسابيع مؤلمة. وعلى أمل أن أجد نفسي، رغم التسلل، وجهاً لوجه أمام كتابة حقيقية، رددَّتُ لاهياً أسماء روايات محمد العشري، تفاحة الصحراء، هالة النور، نبع الذهب، غادة الأساطير الحالمة، خيال ساخن. أعرف محمد العشري منذ عشر سنوات على وجه التقريب، وأراه دائماً في أماكن تخص الأدباء، وهو مؤدب وديع، شديد اللطف، بصوته المنخفض، وابتسامته التي تقطر خجلاً، يطلب مني أو من آخرين قراءة روايته الحديثة، إذ يكون هناك بشكل دائم رواية حديثة ظهرتْ له. لا أحد يقرأ روايات محمد العشري، وترجع الأسباب لألوان أغلفة روايات محمد العشري، وهي ألوان فاقعة، صريحة وفجة، ويزيد من فجاجتها لمعة الغلاف التي تُشعركَ بالسقوط في طاسة من الزيت، إلى جانب حِبَل تدرُّج اللون التي كنا نراها في حقبة السبعينات من القرن الماضي. إن درجة من اللون البرتقالي والسماوي والليموني جديرة بسخرية العاملين في بعض المِهَن الفنية مثل مهندسين الديكور والمصورين السينمائيين، عندما يجمع أحدهم حزمة الألوان الفاقعة بقوله: اللون الفُحْلقي. وبهذا يوصف لون أغلفة روايات محمد العشري، وإذا قال قائل: إن الكاتب قد لا يتحكَّم كثيراً في لعبة إخراج الكتاب وإنتاجه، فنقول له: أضعف الإيمان أن يتحكَّم الكاتب بعد عدد من الروايات في الإخراج الفني للكتاب، ولهذا لا نستطيع الدفاع عن ذوق الروائي محمد العشري في إخراج أكثر رواياته فُحْلُقية، وهي خيال ساخن، وهي أيضاً الأخيرة. إن مأساة اللون تجر معها مأساة التصوير البسيط لنساء حالمات على أغلفة الروايات. محمد العشري عضو نشط على الفيس بوك، وهو من أصحاب قوائم الأصدقاء التي تتجاوز الألف، إلى جانب إنشاء مجموعات بأسماء رواياته، فإذا كنتَ عضواً على الفيس بوك، ستجد كل يوم تقريباً رسائل عن روايات محمد العشري، وعلى حوائط الفيس بوك وعود أصدقاء محمد العشري بقراءة روايات محمد العشري الذي ينتظر بصبر وخجل ودأب لا يُحسد عليه فقط، بل يبدو هذا الدأب المتفاني في ضوء سلوك الروائي مثيراً لكل عمليات الحدس والفراسة، وإذا كانت القيمة الفنية لا تتناسب مع المجهود المبذول لتحصيلها، فما هو الحافز العميق لثبات محمد العشري. ما هو مثير للتأمل إذن شخصية محمد العشري، وليس أدبه على الإطلاق، حدسي يقول لي: كلما زاد تهذيب محمد العشري كلما زادتْ جرأته الصامتة في عرض أدبه على الآخرين، وهو عرض لا ينتظر الاستجابة، عرض سخي، يمطر عليك كسماء مدرارة أينما كنتَ، ويتحين الفرصة عند الحديث عن رواية أو فيلم، فيجد

صاحب الرواية أو صاحب الفيلم بصدفة بحتة أن رواية خيال ساخن تتماس مع عَالَم روايته أو مع عَالَم فيلمه، وتنبيه التماس يكون بالطبع من الروائي محمد العشري، وذلك بإشارة واهنة، وابتسامة يحمرَّ على أثرها وجه الروائي محمد العشري، وكأنه يعتذر عن تماس رواياته مع كل الأعمال الفنية، الرديئة والجيدة على حد سواء، فهو على عكس الفنانين جميعاً يجد الفن مُشاركة جماعية كونية لا مكان فيها للأفراد. عند كونديرا في كتاب غرميات مرحة شخصية كاتب من نوع محمد العشري يحارب بأدب جسور عن قيمة عمله الفارغ تماماً من القيمة، وصعوبة المعركة أن المُحارب يترك النزعة العدوانية، وهي سلاح المعركة الوحيد، ليستعيض عنها بنزعة سلوكية أخلاقية، مفادها التهذيب والسلم والوداعة، وبالطبع لن تُحسم معركة من هذا النوع إلا بعون استراتيجيات نيتشوية تتشدد في مُضاعفة العدوانية أمام الخنوع الأخلاقي.

52

كتب هيثم الورداني.. حلمتُ أنني أقف أمام الحوض لأغسل يدي، بينما تمدد مصطفى ذكري في البانيو وهو يقرأ كتاباً. البانيو كان خالياً تماماً من المياه، والكتاب كان بعيداً عن مرمى بصري فلم أستطع قراءة عنوانه. استندت ساق مصطفى اليمنى على حافة البانيو في حين قامت اليسرى لتشكل مع قاع البانيو مثلثاً متساوي الضلعين. هكذا كنت أتخيله دائماً في عزلته الحلوانية، ممدداً على كنبة أو سرير، بساق نائمة وأخرى قائمة، يقرأ كتاباً أو يشاهد فيلماً. قال مصطفى فجأة دون أن يرفع عينه عن الكتاب إنه سيتزوج، فتطلعت إليه مندهشاً وقلت له: أنت تتزوج؟ غريبة! فقال لي إنه يحب صديقته وإنه منجذب إلى طبيعتها التي يمتزج فيها العربي باليهودي والهندي بالسندي. سألته وقد بدأت أهتم بالموضوع: لكن كيف ستعيشان؟ لابد أن تبحث لك عن عمل إذن. وكنت أعرف أنه لم يعمل في حياته قط. فأجاب دون أن يرفع عينه عن الكتاب: بالطبع، وقال أيضاً: هنبقى نشوف. رويت لمصطفى الحلم، فسخر من موضوع الزواج، وأشار إلى طابع فرويدي للحلم عفا عليه الزمان، وعندما سألته عن الكتاب الذي كان يقرأه في البانيو اقترح على الفور أن يكون كتاب الحقيقة والمنهج لجادامر، أو أن يكون رواية حلاوة الحرام، وهي الرواية التي كان بلوم يحملها وهو يهيم على وجهه في طرقات دبلن ويفكر في إهدائها إلى حبيبته المُلعب مولي في رواية عوليس. على عكس مصطفى بدا لي أن الطابع الفرويدي للحلم هو طابع خادع لم أتحمس في السير وراءه، وإنما انسقت وراء التفكير في المياه التي ملكت عليّ انتباهي كلما استرجعت الحلم. فلا زلت استطيع الإحساس بها تتدفق بحيوية بين أصابعي، وأرى رذاذها يتناثر على أكمام قميصي، في حين غاب أثرها عن البانيو غيابا تاماً كفل لمصطفى أن يجلس مستريحاً بكامل ملابسه دون أن يبتل بقطرة واحدة. وظل هذا الإحساس بالتناقض في طبيعة المياه يكبر كلما فكرت في الحلم ليشكل دوائر تتسع مع الوقت حول مركزها، فوجودي مع مصطفى في حمام واحد كما يفعل الأزواج هو في حد ذاته تناقض مربك، وكلام مصطفى الرومانسي ورغبته في الزواج والتغيير يتناقضان مع وضعه المسترخي الذي يوحي بأنه لن يغادر عزلته أبداً، ولن يقلع عن تكبره يوماً. وزادت حيرتي عندما حاولت أن أعرف كيف استقبلت في الحلم خبر زواج مصطفى المزمع، فوجدتني أتأرجح بين شعورين متناقضين، تارة اعتبره نذير شؤم يدل على تحوله إلى مواطن صالح يعود إلى حظيرة المجتمع، وتارة اعده فأل خير يشير إلى خروجه إلى الحياة الواسعة. وعندما تتسع دوائر التناقضات وتتضارب أمام ذهني العاجز عن النفاذ إلى أعماقها أعود وأفكر في الماء وأتوه في ملمسه المراوغ وانعكاسات قطراته المتطايرة. بعد أيام استعادت أفكاري المشتتة حول الحلم تنبيهي لمصطفى بأنه أصبح بحاجة ماسة إلى عمل. عندها هدأت الريح قليلاً، وبدأت أتأمل في علاقة مصطفى بالعمل، وفي رفضه القاطع لمهن الحياة الدنيا وتفرغه للكتابة والتأليف فقط، خاصةً وأنني كنت أعاني في ذلك الوقت من ضيق وقت الكتابة بسبب عملي الدنيوي. ثم انجررت إلى التفكير في يوميات مصطفى التي ينشرها أسبوعيا، وانتبهت إلى أنها تقع في منزلة بين العمل المُدنس وبين الإبداع المنزه. تذكرت بعضها وأدركت أن ما كان يعجبني فيها هو مراقبة كيف يتراخى غربال مصطفى الذي لا يرحم، بسبب منزلتها الوسطى فيما أظن، فتتسلل إليها تيارات من الحياة ما كان لها عادة أن تمر. فكثيرا ما كنت أعتقد أن مصطفى يعيش الحياة لكي يبقيها خارج نصوصه، كأنه يستمد منها قوة نفيها، وكلما ضاقت ثقوب الغربال الذي تمر الحياة عبره كلما رأى مصطفى أن نصه أصبح أكثر نقاء وصفاء. عندها تذكرت فجأة، وبدون أسباب واضحة، أن مصطفى كان قد حكى لي قبل الحلم بسنوات، أنه كان يعمل في صدر شبابه كمعلم سباحة في كابرتاج حلوان، وأن مهام عمله كانت تتضمن بجانب تعليم الحسناوات السباحة، إنقاذ من يشرف على الغرق. كلام مصطفى عن عمله في الكابرتاج جعل ذكرى قديمة تطفو ببطء وأنا استمع إليه ساعتها. فقد اصطحبني عمي، واسمه أيضاً مصطفى، ذات مرة إلى كابرتاج حلوان وانا لم أتجاوز السادسة فيما أذكر. وكانت فرحتي عارمة بالنزهة ومنيت نفسي بيوم لن أرى له مثيلاً. وما أن وصلنا إلا وأسرعنا لتغيير ملابسنا ونزلنا حمام السباحة الذي كان يعج بالناس. وقفنا قليلاً وسط الزحام ثم قال عمي مصطفى إنه سيذهب إلى السباحة في منطقة الغميق فيما بقيت أنا واقفاً في مكاني أتحسس خطواتي بحذر لأنني لا أعرف العوم. تابعته بعيني وهو يبتعد ثم أخذت أراقب المحيطين بي وهم منهمكون في مرحهم وقصفهم، وشيئا فشيئا تسلل إليّ شعور بالوحشة وسط هذا الحشد الهائل الذي لا أعرف فيه أحداً. وفجأة شعرت بقوة تسحب الأرض من تحت قدمي وتقلبني رأساً على عقب، فأصبح رأسي في الماء وساقاي في الهواء، ولم أكن أعرف وقتها أن المرء لا يتنفس تحت الماء. ظللت معلقاً لحظات طوال لا يتناهى إلى أذني أي

صوت من الخارج، وكأن الحشد الهائل الذي كان محيطاً بي للتو قد تبخر فجأة، ولم يبق في هذا العالم سواي، أتخبط وأتشنج في هذا السائل اللانهائي. حتى عاد الصوت مرة أخرى ووجدتني ممداً على حافة حوض السباحة حيث حملني بعضهم، واعتذر مني أحد الصبية قائلاً إنه ظنني أحد أصدقاءه فغطس تحت الماء ثم أمسك بساقي وقلبني على سبيل المزاح. لكن ما كان يزيد من سوء حالتي هو أنني وجدت نفسي محاطاً بحلقة من الوجوه الغريبة ليس بينها وجه عمي مصطفى المألوف. كيف غابت عن بالي في الحلم تفصيلة عمل صديقي مصطفى؟ كيف غاب عن بالي أن مصطفى سبق له ومارس عملاً دنيوياً بالفعل؟ لكن ما بدا أنني نسيته في الحلم وتذكرته في الواقع، أي العمل، سهل علي فهم تشابكات مشهد الحمام. فعندما طفت ذكرى الكابرتاج مرة أخرى على سطح وعيي وأنا أفكر في الحلم، انتبهت إلى تجاور ساحر للحظات غير متزامنة يشف عنها ذلك المشهد البسيط بيني وبين مصطفى، وأخذت أتأمل وحشة طفل في حلوان السبعينيات وعزلة كاتب في حلوان التسعينيات، وأضع مصطفى العم الذي يذهب للسباحة بجانب مصطفى الصديق الذي ينقذ الغرقى، أضع مصطفى الذي يقف على يابسة الكابرتاج جافا بجانبي أنا الغريق الذي تجري المياه بين أصابعه، وحوض كابرتاج حلوان، الذي أصبح مكاناً يجمع بيني وبين مصطفى، وإن فصلت بين وجودنا هناك أعوام عديدة، بجانب بانيو وحوض للغسيل في حمام أشترك في استخدامه معه بعد أن جرت بيننا مياه الأدب، وأخيراً أضع رأيي في وضع مصطفى خارج عتبة نصوصه عندما يعمل ككاتب بجانب قيامه في زمن سابق بعمل آخر هو إنقاذ الغرقى، ووهبهم الحياة. تهادت أفكاري تتأمل هذا التجاور العجيب بين لحظات الوجود المنفصلة، وأدركت أنني ومصطفى في مشهد الحمام لسنا سوى انقطاعين متجاورين في جسم الزمان، زمنان منفصلان يجمعنا مكان واحد، بل ما نحن سوى طيف من اللحظات المختلفة والمتداخلة على مستويات عدة في الوقت نفسه. والحوار البسيط الذي أداره الحلم على ألسنتنا ليس سوى صدى لحديث آخر مستغلق يدور بين طيات زمن متباعدة. كل هذه الانقطاعات والتجزؤات التي توصل إليها ذهني من خلال عملية التفكير ضمها الحلم من خلال عملية أخرى ساحرة يخفى عليّ كنهها، فجعل منها مشهداً واحداً بسيطاً وشفافاً، من فرط اتساقه يبدو كأنه مشهد مستقل بذاته، شخصان في حمام، اضاءة صفراء بسيطة، خرير مياه متدفقة، وحوار عادي. وأخيراً ارتحت إلى ترجيح أن الحلم بمشهديته التي تبعث على تلك الألفة المنافية للطبيعة، هو محاولة لإدخال تعديل على ذكرى الطفولة الأليمة مع الماء. فوجوه كابرتاج حلوان المتحلقة حولي لم تعد كلها غريبة، بل انضم إليها وجه مصطفى بعد معرفتي المتأخرة بعمله السابق. وربما كان جمعنا هذا الجمع التعسفي في حمام واحد وإضفاء جو من الألفة على المشهد هو حيلة الحلم لكي يزاوج بيني وبين مصطفى ويزرعه في لحظة ماضية تخصني. وكأن الحلم، بتناقضاته الناتجة عن جمعه مستويات غير متزامنة، يريد أن يصل عبر أكثر الطرق وعورة، ولعلها الطريق الوحيدة، إلى الطفل الذي كنته ليعيد إليه الطمأنينة المفقودة، ويقنعه بأنه إذا تعرض للغرق مرة أخرى ولم يكن عمه مصطفى بجانبه ستمتد يد كابتن مصطفى المنقذة وتنتشله من المياه. الوجه الذي يترقرق على صفحة الماء هو إذن وجه ذلك الطفل المذعور، والحلم لم يكن سوى رسالة موجهة إليه اشترك مصطفى في كتابتها دون قصد.

53

تأتأة إلهية على طريقة هنري ميلر نينوتشيكا في باريس جريتا جاربو وجه جميل وصوت ذكوري قلَّد فريد إستير الفيلم في السينما الأمريكية وليس من أجمل أفلامه لم تكن جينجر معه أدادجيو ميلز ديفيز وبينما كان ك بطل كافكا غارقاً بساقيه في الثلج كان المساعدان الخفيفان الرشيقان ينطلقان لملاقته لا لن يطلب ك منهما أي مساعدة مع أنه يطلبها من الجميع اتصل بي صديق على التليفون المحمول في الثانية بعد منتصف الليل ولمّا وجدتُ الأمرَ لا يتعدى حدود الدردشة سألته أنت في البيت فقال نعم قلتُ تحدَّث على التليفون الأرضي أنا أيضاً في البيت عرفتُ منه أن الحكاية تتعلق بعشرين دقيقة مجانية تسمح بها شركة المحمول لعملائها وشرط التمتع بالدقائق المجانية مرهون بنفاد رصيد العميل أولاً وثانياً بمدة زمنية قصيرة جداً لا تسمح للصديق الذي يملك رصيداً على محموله يتجاوز المئة جنيه بمتعة الدقائق المجانية إلا إذا أحرق الصديق جزءاً كبيراً من رصيده دفعة واحدة حسين براك أوباما لا براك حسين أوباما لا أوباما حسين براك اسم مخلوط في صوبة خيار الصوبة دون طعم أو رائحة كانت أقصى طموحات أوبرا أن تستضيف في برنامجها الشهير بن لادن بعد أن تتعهد لها الحكومة الأمريكية بعدم التعرض له وضمان رجوعه سالماً لجبال تورا بورا وهناك في المقعد الخلفي تجلس مولي محبْركة ومشبْركة جميلة جميلات جبل طارق تسأل زوجها بلوم في المقعد الأمامي عن نجمة بعيدة في السماء ولمّا كانت مولي مزنوقة في المقعد الخلفي بأحد معارف الزوج أجاب صديق بلوم على مقود السيارة بأن النجمة اسمها مسمار الفلك إذا كان الشر لا بد منه فقد كان بلوم يتمنى لزوجته ستيفن ديدالوس بطل جويس القديم واخترقتْ جماعتنا شارع رايل بعد أن تسكعتْ طويلاً عند سور مصنع 99 الحربي وفي الغرزة الصغيرة بجوار مخزن المياه الغازية وفي صالة الأفراح الخاصة بنادي حلوان العام ومقهى الجِرَفيين كان يكفينا في طريق العودة كلمات قليلة لما عاينته الجماعة أثناء الليل بحيث أن كلمة واحدة كانت قادرة على جر طوفان من المواقف والأحداث ليس لهذه الليلة فقط بل لليال أخرى منسية وأطلق واحد منا مثلاً عربياً قديماً تعبيراً عن معرفته لشيء لا يستحق كثيراً تحذلق المثل المهجور أتعلمني بضب أنا حرشته سيدي أنا حارش ضِباب أرهفتُ السمع موسيقى موتسارت وجوه برجمان في فيلم الناي السحري يبقى الفيلم فقط باستعراض الوجوه في الدقائق الأولى

تتنقل الكاميرا بين الوجوه يا للبساطة يا للروعة تقنية متاحة للجميع لكنها مع برجمان شيء آخر يقطع شعاع ضوء مسافة مئة ألف سنة ضوئية ليصل إلى وجه ليف أوليمان في فيلم برسونا من مركز مجرة درب اللبانة أو التبانة لمحة عن الأبدية قرصة ودن المسافات هي لغة الكون لا يعرفها سوى الضوء يقول كافكا لنفسه عرِّض نفسك للأمطار ودع السهام الفولاذية تخترق جسدك وابق مكانك رغم كل شيء انتظر واقفاً فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود علمياً يصل شعاع الشمس للأرض في ثماني دقائق ضوئية لكِ يا منازل في القلوب منازل يصف كافكا حاله كحال رجل بين منزلين المنزل الأول متداعٍ ففكر الرجل بأن يستخدم خامات المنزل الأول الآيل للسقوط في بناء المنزل الثاني غير أنه من المؤسف حقاً أن تخونه قواه أثناء البناء فيصبح لديه بدلاً من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله بيتاً آخر نصف قائم نصف مبني أين يقيم في حديث على التليفون أخذ مني الصديق ضد رغبتي موعداً من أجل رواية تولوستوي الحرب والسلام كان الصديق يملك طبعة مختلفة عن طبعتي نفس المترجم ونفس الكتاب والاختلاف الوحيد هو دار النشر أراد الصديق أن نتبادل الطبعتين وكانت حجته شكلية بحتة إذ أن الدار التي قامت بترجمة نسختي يملك الصديق فيها كل أعمال تولوستوي ولا تنقصه سوى رواية الحرب والسلام لم تكن عندي مشكلة في تبادل الطبعتين لا سيما أنني لا أحب تولوستوي وقراءتي في مطولتيه آنا كارنينا والحرب والسلام مُحبطة ولم أفلح في تجاوز أربعمائة صفحة في كلا العملين وبصريف أسنان وعض على النواجذ أعيد كل فترة زمنية قراءة الربعمائة صفحة في كلا العملين مع زيادة أو نقصان في عدد الصفحات أشعرُ دائماً بالذنب أمام الأعمال الكلاسيكية التي لا تروقني ومُحَاوَلاتي معها تأخذ شكل الهوس القهري وإعادة القراءة هي تدريب لقناعاتي الجمالية التي تزداد جموداً مع الزمن وكأنني أحتاج كل فترة زمنية إلى التأكيد على أن ذوقي الجمالي يزداد جموداً وتطرفاً نظر في شاشة التليفون ليعرف الرقم الغريب الذي اتصل به في ساعة متأخرة هناك قاعدة تعلمها من مشاهدته للأفلام وهي عدم الرد على الأرقام التي لا يعرفها لأن هذا بداية التغيير أو بداية حدوث شيء لا يمكن توقعه ومن هنا فقط تنطلق الدراما كان لا يحب التغيير وهو شبه راض عن حياته الخالية من الدراما لكنّ رنين التليفون لم ينقطع طوال أسبوع كامل وفي أوقات متفاوتة ظل الرقم الغريب يعلن عن نفسه على شاشة التليفون الزرقاء كان الأمر يتعلق بعشرين دقيقة مجانية تسمح بها شركة المحمول لعملائها وشرط التمتع بالدقائق المجانية مرهون بنفاد رصيد العميل أولاً وثانياً بمدة زمنية محدودة لا تسمح للعميل الذي يملك رصيداً على محموله يتجاوز المئة جنيه بمتعة الدقائق المجانية إلا إذا أحرق جزءاً كبيراً من رصيده دفعة واحدة.

54

كان البيت بطابقيه يأخذ عينيّ في الذهاب والعودة. وكان اهتمامي به يرجع إلى وقوعه بجوار مشرحة المستشفى العمومي التي يُطلق عليها اسم المستعصية، وذلك لاستعصاء شفاء مرضاها، وطول إقامتهم بها، وفي الغالب موتهم عند ساعات متأخرة من الليل، ودخولهم ثلاجات المشرحة قبل أن يعلم ذووهم في الصباح. على هذا لم أكن أتصور أن يقطن أحد إلى جوار مكان مشؤوم مثل المستشفى الحكومي. كان البيت في ساعات النهار هادئاً مغلقاً، وفي الليل تنبعث من نوافذه المفتوحة أضواء، وأحياناً ينتقل الضوء بين النوافذ والشرفات، وكأن هناك طفلاً يعبث بمفاتيح الضوء. كانت الساعة الثانية بعد منتصف الليل، وكنتُ عائداً من المقهى، وكان شارع المشرحة موحشاً فقط في الجزء الخاص بالمستشفى والبيت الملاصق له. ورغم القشعريرة التي تشتعل في جسدي كلما اقتربتُ من هذا الجزء إلا أن الإثارة الخفية تشدني إلى أضواء البيت، وما أن ألقي نظرة جانبية على زجاج نافذة إلا ويختلط الخوف بشيء آخر.

55

أشعر دائماً بضياع الوقت، وهو شعور أستطيع أحياناً كتمانه، لكنه يبقى مثل أثر للحموضة يصعد من جوف المعدة فجأةً بعد أن يظن المرء أنه ابتلع كرة من الهواء الساخن وأخفاها بعيداً تحت مستوى صدره. بعد طلبكِ add على facebook فكَّرتُ كثيراً في اللقاء الوحيد بيننا منذ عشر سنوات. وصلتُ قبلكِ بدقائق، وكنتِ أنتِ مع الصديقة المُشترَكة على الموبيل، قريبة جداً من البيت، لدرجة أن الصديقة خرجتْ لكِ على الشرفة كدليل مُباشر على وجودنا هنا، وبقيتْ معكِ على الموبيل إلى أن سمعنا جرس الباب الخارجي. كنتِ ترتدين قميصاً مفتوحاً على بشرة ثانية مشدودة من القطن الأبيض. قامت عمة الصديقة بمعاكستك مُعاكسة ثقيلة، كأنها من رجل، وكان شقيقها الصامت العازب القريب من الستين ينتبه فقط لابنة شقيقه. أعادت عمة الصديقة مُعاكستكِ، وهي تلفت انتباه شقيقها، فقمتِ أنتِ بتصنع حركة من حركات أبطال كمال الأجسام وهم يبرزون أكثر فأكثر العضلات البارزة في الأساس. لم يلتفت عم الصديقة وبقي بارداً كحجر. ضحكنا أنا والعمة والصديقة وأنتِ. ابتسم العم أخيراً، لكنه قال شيئاً نائياً. كان يقترح علينا قضاء السهرة في البيت. كانت شقته في نفس العمارة. كان الوضع محرجاً ليس لقضاء السهرة في شقة الصديقة، بل لشبح وجود العم طوال السهرة. لم يكن هناك غبار على العمة رغم بقائها الدائم طوال فصل الصيف من كل عام في شقة ابنة أخيها. حاولتُ كثيراً أن أتذكَّر الكلمات الشهوانية التي قالتها العمة لكِ، لكنني فشلتُ، وكلما حاولتُ التذكُّر المرة تلو الأخرى لا يلتمع في ذاكرتي سوى نظرة العمة لكِ، وحركة كمال الصدر منكِ، والارتباك الطفيف من عدم اهتمام عم الصديقة بجمالكِ.

56

رفعتُ سمَّاعة التليفون، فأعلمتني الموظفة بأنني أستطيع الحضور في أي وقت لصرف الشيك. وضعتُ سمَّاعة التليفون، وخرجتُ في الحال من الغرفة، وأنا أوجِّه حديثاً للشيك، فيه عتاب ولوم وكلمات خارجة، لكن فيه أيضاً الغفران على النهاية السعيدة. عبرتُ قصبة الشقة، ولدهشتي وجدتُ موظفة الاستعلامات جالسةً على مكتب صغير في صالة شقتي، وهي الآن تضع سمَّاعة التليفون بعد أن أنهت المكالمة. نظرتْ الموظفة لي بإهمال، ثم أشارتْ إلى غرفة داخل البيت، وقالت بأنها اضطرت لنقل الأنتريه الكبير والتليفزيون والمنضدة، لتجد مكاناً مناسباً لمكتبها الصغير. كان على المكتب المصنوع من التبن المضغوط طبقة من الفورمايكا المموهة بتمويجة خشب حقيقي، والمتآكلة عند أطراف سطح المكتب المزدحم ببرطمانات وفرشات ألوان وزجاجات أسيتون ومانيكير ومجلات موضة. عدْتُ للغرفة، وتأكدتُ من أنني وضعتُ سمَّاعة التليفون في موضع إغلاقها الصحيح، ثم خرجتُ إلى الصالة للتحقق مرة ثانية. كانت موظفة الاستعلامات منهمكة في تلوين نسيج خشب التبن العاري، وفي مُحاوَلة وصله بسطح الفورمايكا، ويبدو أن الألوان لم تكن تطاوعها، بسبب نسيج التبن الخشن القادر على امتصاص مادة الألوان سريعاً، ولهذا انطبع على وجهها قناع من الاشمئزاز. أشرتُ بيدي أن كل شيء على ما يرام، وما عليَّ الآن سوى ارتداء ملابسي. دخلتُ غرفة نومي، وفي ضيافة أثاث الصالة إلى أثاث غرفة النوم ارتديتُ ملابسي بصعوبة، والتقطتُ أخيراً منبه الفيهرل الألماني بجرسيه العلويين الكلاسيكيين، ونظرتُ من وراء ستارة النافذة إلى السماء، ثم حرَّكتُ بأصابعي مفتاح الفيونكة الخلفي الخاص بعقرب الساعات، فاستجابتْ السماء لالتهام العقرب لبضع ساعات في اتجاه المستقبل، عكستُ العقرب في اتجاه الماضي، فأرعدتْ السماء وأبرقتْ، اعتذرتُ بابتسامة، وكأنّ اللعبة أغرتني أكثر مما ينبغي، أعدتُ عقرب الساعات لوقت النزول المناسب لصرف الشيك، على الرغم من قول موظفة الاستعلامات: في أي وقت، إلا أنني كنتُ أفضِّل بعد الظهيرة.