أشغال وقت شاقة
يوميات

أشغال وقت شاقة
"يوميات"
مصطفى ذكري

القاهرة – طبعة أولى 2021

رقـم الإيـــداع: 2021 /9686
الترقيم الدولي: 978 - 977 - 751 - 619 - 8

جميع الحقوق محفوظة للناشر

روافد للنشر والتوزيع
القاهرة ج. م. ع
+2 01222235071
rwafead@gmail.com
www.rwafead.com

فكرة الغلاف: مصطفى ذكري
تصميم الغلاف: رائد مجدي

مصطفى ذكري

أشغال وقت شاقة

يوميات

سألتُ نفسي، لتزجية الوقت، وهو سؤال شائع، بسيط، يردده بين الحين والآخر، ملايين البشر لأنفسهم، ولأن الإجابات كثيرة، بعدد حبات رمل أحد الشواطئ، ولأن أيضاً مجرد إطلاق السؤال دون إجابة، يساوي في قيمته نفس عدد حبات الرمل في شاطئ الإجابات، فقد أحجم كثيرون عن إطلاق السؤال، واعتبروه سؤالاً مبتذلاً، أو سؤالاً لا جدوى منه، بينما كانوا في السر، وبكتمان تام، يخططون، ويضعون استراتيجيات معقدة، تستهدف بصمت، تطبيق السؤال، وإجابته في حياتهم الواقعية. السؤال هو ما هي السعادة؟ أفضل طريق للإجابة الوافية، هي اللغة، بأمثلتها التوضيحية، المعيارية، واللغة هي الاستعارة، والاستعارة نمط من التمثيل، وضرب من التشبيه، والتشبيه ضرب من القياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول بحسب عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة". أشهر أسماء التوضيح اللغوي هو مثال زيد. نقول: يشعر زيد بسعادة مطلقة بعد نوم عشر ساعات، بدعم من حبتين مهدئتين ليكسوتانيل، ثم يقظة خاملة، يأتي بعدها مثلث خبز بلدي محمص، عليه قطعة جبن زرقاء، شبه سائلة، وكوب من عصير البرتقال، وقهوة قوية، وسيجارتان بدون فلتر. ليس من باب الإحباط التأكيد على أن المثال غير ما يمثله، لكن على العموم، ولعدم توفر وسيلة في الحياة البشرية، لإلغاء العبور بين شيئين، ماديين، أو معنويين، أو

العبور بين شيئين، أحدهما مادي، والآخر معنوي، نعتبر بعجز، وبؤس يدعو للرثاء، مثال زيد عن السعادة المطلقة، مثالاً دقيقاً، حقيقياً. في رأي زيد أن السعادة لا تأتي إلا دفعة واحدة، كالصاعقة، ولهذا فهي لا عقلانية، انفعالية، حسية، والعدو الوحيد للسعادة هو التكرار، والتكرار نوعان، تكرار يعي ذاكرته، ويعرف أنه جاء مرات لا تعد، ولا تحصى، جاء بعدد رمال الشواطئ في القارات الخمس، وتكرار ثان، لا يملك ذاكرته، ولا يعرف تاريخه، وبحسابه اللازمني، فهو يأتي للمرة الأولى. التكرار الأول يقلب السعادة المطلقة، تعاسة مطلقة، والتكرار الثاني فقط، يحقق مبدأ السعادة، وهو الندرة، والندرة حجر عثرة لتذوق السعادة، لا خبرة في مرة أولى، يتيمة الدهر، فليس هناك شاهد على السعادة، ولا حتى زيد نفسه.

*****

دون قاعدة مطردة، ودون استثناء نادر، بل أحياناً فقط، تبدأ بعض الروايات بعبارات مثل "لم تكن المرة الأولى التي يقوم فيها خالد بقياس زمني مفاده أنه يتقدم الآن بفارق بسيط على عمر والده الراحل منذ ثلاثين عاماً، وهذا قد يجعله أكثر نضجاً من والده، فعندما يتذكر الابن كلمات الأب، يتعاطف مع تلك الكلمات، وكأنها لطفل لا يعرف

المستقبل، أو كأنّ الحكمة سُحِبتْ من كلمات الأب حين تجاوز الابن عمر والده"

*****

أنزلتني آلام في فقرات الظهر صاغراً إلى الأرض. سبك الآلام على نار هادئة طوال سنوات من القراءة، نصف نائم على السرير. إشارة الألم كنبضة كهرباء، تصعد من أسفل الظهر. كان نزولاً متواضعاً، أسلمت فيه ظهري إلى أرض الغرفة، وقلت في نفسي ساخراً: منها وإليها نعود. لحاف مزدوج بجوار السرير، ومخدة، والكتاب معلق في الهواء أمام صدري، بذراعين، يجد أحدهما مرتكزاً على حافة السرير. الظهر مشدود إلى صلابة الأرض، تُصلح ما أفسدته سنوات القراءة على مراتب سميكة، قبيحة، وتقطع دابر التململ، والتقلب على الجانبين. على أرض الغرفة كنت في وضع استعداد، مثل أوما ثورمان في فيلم Kill Bill، وهي ترشق سن السكين في كعب الممرض الذي اغتصبها لسنوات، وأنا أرشق سن السكين في كعب ساق السرير.

*****

قال جمال لصديقه خالد: إنني أقوم بأمرين متزامنين منذ ستة أشهر، الأول هو تدريبات مكثفة على رياضة الكونغ فو، والثاني هو تخيُّل معارك مع أعداء، وقائمة الأعداء تتسع بحيث تضم أشخاصاً أعرفهم، وآخرين لا أعرفهم، وزمن

القتال هو الحاضر، والماضي، والمستقبل، وأسباب القتال قد تكون خافية أحياناً على الأعداء، فأنا نفسي أبذل مجهوداً كبيراً أثناء تدريبات الكونغ فو المنزلية، في نحت ممرات متعرجة، لتنساب فيها أسباب القتال، منطقية، عقلانية، وكأنها روافد نهر موغل في الزمن. سأل خالد بسخرية: هل كنتُ يوماً مُدرجاً فيه على قائمة الأعداء؟ وكيف كان القتال؟ وهل أسباب القتال ترجع إلى ضغائن صغيرة من أيام الدراسة الثانوية منذ ثلاثين عاماً؟ رد جمال متجاهلاً سخرية خالد: من الممكن أيضاً أن تكون أسباب معارك الكونغ فو، استعراضية، لصقل المهارات، مباريات في ساحات عامة، في شوارع ضيقة، على أسطح منازل، وهناك مشاهد، غامض، بصيغة جمع، أو مفرد، يمثل العين الخفية التي تراقب الحلم في صمت. قال خالد: أتصور أن هناك اختلافاً في الأداء بين الكونغ فو المنزلي، الواقعي، وبين الكونغ فو الخيالي في ساحات القتال. رد جمال: الاختلاف يصل إلى حد الخجل، لكن لولا رداءة الكونغ فو المنزلي، وبؤس حركاته، لما استطعت الوقوف على سيف أوما ثورمان في فيم Kill Bill

*****

كانا ينخرطان في حديث لا نهاية له على مقهى "24 ساعة". في الليل كانت يافطة المقهي العريضة، المكتوبة

بحروف بارزة مضيئة، إعلاناً وقحاً، لحماية الزبائن من تقلبات الزمن، إلا أن سقوط نقطة من نقطتي التاء المربوطة فوق كلمة "ساعة"، شاب مسيرة المقهى البطولية ذات الخمسين عاماً، بنقص مُخجلٍ، تسامح أمامه توفيق، ابن صاحب المقهى، خوفاً من طول التحدي، وربط بين موت والده، وسقوط نقطة التاء المربوطة في منتصف عمر المقهى منذ 25 وعشرين عاماً. قطع عماد حديثه مع كامل، وقال بعد صمت: تمام. رد كامل بتأكيد قاطع على صديقه بأن قال: تمام تمام. السؤال عن التمام كان يتعلق بحديث الصديقين، بحديث الدردشة، وربما بأحاديث سابقة، وكان يتعلق أيضاً بأمور أخرى هامة، حياتية، لا يحب الصديقان الخوض فيها بشكل مُفصَّل، ويكفي من حين لآخر، وبعبور نظرة الطائر، أن يقول عماد الأكبر سناً: تمام، فيردها كامل له: تمام تمام. تمام واحدة، ليستْ حكراً على عماد، فهي مشروطة بقيادة الحديث، والقيادة مُتبَادَلَة بين الصديقين. كان قول تمام، يُشبه رثاءً لسقوط نقطة التاء المربوطة من فوق كلمة "ساعة". وكان قول تمام تمام، يُمثّل الحنين لماضي النقطتين المكتملتين فوق كلمة "ساعة"

*****

عند هيجل في "ظاهريات الروح"، الأعماق فارغة، فهي كأعجاز نخل خاوية، أو هي كالصناديق الفارغة في آلات التشيلو والفيولا والفيولينا، تتحرك الأوتار، فتهتز الأعماق.

*****

أوقات ثلاثة، وقت للعمل، ووقت للتسلية، ووقت لتنظيم ساعات العمل والتسلية، وهو أكثر الأوقات ثقلاً، فهو يحمل كرباج الضمير، كرباج الأنا الأعلى، كرباج الشعور بالذنب. يستهلك الوقت الثالث نصيب الأسد بين الأوقات الثلاثة، والحجة أنه رُمَّانة الميزان، ميزان هيجل القبَّاني. أضرب أحياناً الوقت الثالث عرض الحائط، كفردة حذاء قديمة، فتنفتح لي ساعات العمل والتسلية كخيول وحشية لا تعرف وجهتها.

*****

يأكل النسيان حدثاً دون قاعدة، يتم الهجوم على بدايته، أو وسطه، أو نهايته، لكن يبقى في كل حدث، نقطة ما، أو علامة، أو كلمة، أو إشارة، هي الأكثر مُقاوَمَة للنسيان، لكنها مُعلَّقة في الفراغ مثل نجم ثاقب، وهي التي تجعل ضياع الحدث، وهروبه ممكناً، فليستْ الليالي جميعاً صافية حتى ترى النجم الثاقب. تُشيِّك فجأةً على الحدث، لمجرد الاطمئنان، وليس للعق الآلام، يظهر النجم ساطعاً، ملوحاً لك بأنه ما زال هنا، والتلويح ليس لقطع المسافة الآن، أو

فيما بعد، بل لتقدير هول المسافة، والمسافة هنا لا تُحسب حساباً واقعياً، أي بمرور الزمن الفعلي على الحدث، بل تُحسب بخداع السراب الزمني، ولكل منا صحراء زمنه.

*****

قال لي والدي: أنت معي غداً في زيارة صديق لي، ولأنني لم أره منذ سنوات طويلة، والدعوة كانت من زوجته، بسبب مرضه، ورغبته الملحة في رؤيتي، فأنا أحتاج إلى وجودك حتى لا تطول الزيارة. أتذكّر صديق والدي الأستاذ رفعت، وأعرف وجهه في بعض الصور الفوتوغرافية القديمة للعائلة. كانت الصور الفوتوغرافية، بالأبيض والأسود، تُستخْرَج أحياناً لمرض مزمن، خفي على العائلة، مفاده الشك في لحظات الصور الفوتوغرافية عند التقاطها في زمن سابق. كيف تكون الوجوه في الصور الفوتوغرافية بهذا الحضور والغياب معاً؟ بالطبع لم يصرّح أحد من أفراد العائلة مباشرةً بمعاني الزمن، فالحضور والغياب قد يستعصيان في التعبير على محترفي الأدب والفلسفة، فما بالنا بعائلة بسيطة من الطبقة المتوسطة. الأستاذ رفعت يستند على سطح مكتب في المقدمة، ووالدي يجلس على كرسي المكتب الرئيسي في الخلفية، ووراء كرسي المكتب الرئيسي، زميلان آخران في العمل. يحتاج إلى وجودي حتى لا تطول الزيارة. ربما يخاف والدي من مرض خطير أصاب صديقه، والزوجة لم تستطع

التصريح بمرض زوجها في المكالمة التليفونية. على جانبي باب المنزل الخارجي، صبّارتان منتفختان، تتسلحان بأشواك شريرة. فتحت لنا زوجة المريض. تقدم والدي بابتسامة، وأنا خلفه. ردهة البيت مكتومة، رائحة طعام قبل وقت، تختلط بمعطر هواء. زوجة الأستاذ رفعت ضئيلة الحجم، ويبدو أنها من العجائز اللاتي ينكمشن شيئاً فشيئاً مع الكبر. كانت تقود والدي إلى غرفة نوم المريض، من غير قصد وقعت عيناي على غرفة أخرى مفتوحة، انتفض منها ولد لا يتجاوز الثانية عشرة من عمره، وأغلق باب الغرفة. قلت في نفسي: حفيد المريض. على سرير كبير كان الأستاذ رفعت نصف نائم، يرتدي بيجامة، وفوقها بلوفر، وياقة البيجامة تخرج من طوق البلوفر. قام الأستاذ رفعت على ركبتيه في السرير حتى يعانق والدي. حيوية حركة الأستاذ رفعت الطفولية، وهو يشب على ركبتيه، ويشد والدي لأسفل، ليحكم عناقه، لا تُرجِّح إصابته بالسرطان. سأل والدي عن زملاء العمل. أرأيت خمس سنوات على المعاش ماذا صنعت بي؟ ثم قال لوالدي بحسد: يبدو أن نهاية خدمتك لن تأتي أبداً. رد والدي ببرود: نهاية هذا العام. آه يا صديقي أعصابي تحطمت، لا أنام تقريباً، لو قضيت عندك أسبوعاً على الأكثر، فربما تنكسر حدة القلق، نستعيد الأيام الخوالي طوال الأسبوع. نظر لي والدي. تابع الأستاذ رفعت: أسبوع واحد لا غير. فتحت زوجة الأستاذ رفعت دولاب الملابس بطول الحائط. فكَّرتُ بيأس: لا بد أن

الأستاذ رفعت سيقوم بتغيير ملابسه أمامنا، وراء ضلفة الدولاب، وستغطيه زوجته بجسمها الضئيل، وهي تساعده في وضع قدميه داخل فتحتي البنطلون.

*****

الحيلة في "العود الأبدي" عند نيتشه، أن توضع الأبدية على محيط دائرة، فتكتسب المعنيين، أنها آنية لا تفارق، وأبدية لا تنتهي. عصفوران بحجر واحد. ربما كان المخرج ثيو أنجيلوبولوس يفكر في اسم كتاب "ألف ليلة وليلة"، عندما كان يصنع أجمل أفلامه، وأقواها، وهو فيلم "الأبدية ويوم". الأبدية غير قابلة للزيادة، غير قابلة للنقصان، فإذا أضفت إليها لا تزيد، وإذا أخذت منها لا تقل. لكن كتاب "ألف ليلة وليلة" لا يُصرّح في اللفظ بمعنى الأبدية، إلا أن زيادة ليلة بواو العطف على الألف ليلة، هي مجاز للأبدية. السر إذن في الزيادة، زيادة الصغير، أو العابر، أو الفاني، للأبدي، فيصبح أشد أهمية مما يشعر أمامها بالنقص، وهي الأبدية. المفارقة أن مادة الزيادة في فيلم "الأبدية ويوم"، وفي كتاب "ألف ليلة وليلة"، ليست غريبة عن مادة الأبدية، وكأنها تأبين لها، العابر، الآني، الزائد عن الحاجة، يؤبن الأبدي.

*****

على الرغم من وجود بعض الذكريات السعيدة قبل عشرين أو ثلاثين سنة مضت إلا أنها مع تراكم الزمن،

وتكرار الاستعادة، وضعتني في موضع مَنْ يفكِّر بأنه لم يكن مستعداً لتلك السعادة التي فاجأته في حينها، ففاته منها الكثير، كما وضعتني في موضع مَنْ يبحث عن أسبابها في زمن سابق، ويشكك في أسبابها من نقطة مُراقبتها، واستعادتها الآن. كان هناك تقرير مُفصّل، مُشدد، لما فاتني من سعادة الماضي، وكان هذا التقرير يتطلب عزلاً محكماً عن الحاضر والمستقبل، وكلما زاد إحكام العزل، وتوثيق عروته، فاض التقرير بتفصيلات تنفي السعادة التي كانت، إلا أن أكثر نقاط التقرير أهمية، هي تلك المساحة الصامتة المُلازمة للذكرى السعيدة، والتي تتسع بمرور الزمن، وهي أشبه ببارومة تأكل رفرف عربة، إلى أن تأتي على العربة كلها، هي هواء حُقن دون قصد مع دواء في جسم مريض. قلتُ مُبتسماً: السعادة الصفيح.

*****

يبقى أحياناً تعثر إحماء الكتابة مثل لاعب التنس الذي لا يستطيع في تدريبه إرسال الكرة، لنصف الملعب المقابل، فتتعثر الكرة، رغم تنويع شدة الضربات المتتالية، وإحكام قبضة اليد على مقبض المضرب، في الشبكة. إننا مع الكاتب هنا حتى قبل البداية، لأنهم يقولون مثلاً بشفقة: هذا الكاتب يتعثر بعد البداية بقليل، أو ما أن يبدأ حتى يتعثر. لكن مع الأسف التعثر هنا في الإحماء ذاته، فهو خزي ما قبل

الكتابة، بل مع التدقيق يفترق فشل إحماء الكاتب عن فشل إرسال ضربة البداية من لاعب التنس، في كون فشل إحماء الكاتب لا نستطيع حصره في حركة ما تنتمي إلى الكتابة، أو تشبهها كما تشبه ضربة إرسال لاعب التنس، لعبة التنس، فالنظر إلى السقف بشرود، أو الذهاب والإياب في حيز ضيق مثل نمور حدائق الحيوان في أقفاصها الحديدية، أو زيادة ساعات النوم بمهدئات على أمل غسل الرأس من نفايات اليقظة، لا علاقة شكلية بينها، وبين الكتابة، ولهذا يؤخذ فشل إحماء الكاتب، مأخذاً عبثياً من أصحاب المهن الأخرى، فيقول واحد منهم للكاتب، والمفاجأة، أو القسوة، قد يكون هو نفسه لاعب التنس: هذا الإحماء لا يتعلق بشيء من قريب، أو من بعيد.

*****

لقد تغير العالم منذ أيام كونراد وديكنز بطرق فاجأتْ وكثيراً ما روعت الأوروبيين والأمريكيين الذين يواجهون اليوم جماهير كبيرة غير البيض في عقر دارهم، ويواجهون قائمة دامغة الأثر من الأصوات التي اكتسبت القوة حديثاً والتي تطالب بأن يستمع العالم إلى سردياتها.. من مقدمة إدوارد سعيد لكتابه "الثقافة والإمبريالية" 1992. 28 سنة مرت على كلمات إدوارد سعيد، وهي كلمات لها سياق أدبي مختلف في الكتاب، لكنها تتقاطع مع ما نعيشه في اللحظة

الراهنة، مضافاً إليها العولمة والنيو ليبرالية، وما أضافتاه لكارثة الاستعمار الغربي. الغريب، والبعيد عن رؤية إدوارد سعيد المتفائلة، أن الأصوات التي اكتسبت قوة حديثاً، وتطالب العالم بالاستماع لسردياتها، أصبح العالم لا يسمع سوى سردياتها، وهي أصوات تشبه صوت مغنية الأوبرا جوزفين، أو الفأرة جوزفين عند كافكا، ليس هناك أبشع من صراخ فأرة تعتقد أنها مغنية أوبرا، هي سرديات فوضوية، ما بعد حداثية، تهدم كل شيء، وليس غايتها رد التوازن بينها، وبين أصوات أخرى، بل غايتها الاكتساح والشمول.

*****

غرقت يومين في مادة تتعلق بالشاعرة سيلفيا بلاث والشاعر تيد هيوز. ما أثار غيظي أن سيلفيا ضعيفة على مستوى الكتابة رغم معاناتها النفسية الشديدة، كما أن تيد ليس بقامة أودن، أو إليوت. إليك القاعدة، إذا كانت حياة الكاتب أقوى من فنه فلا تعاطف، إذا كانت حياة الكاتب في ثقل فنه، مثل كافكا ودوستويفسكي، فالتعاطف حباله ممدودة، إذا كانت حياة الكاتب فاترة قياساً بصخب فنه، بول بولز، جويس، فالواحد منا يزحف على حبال تعاطفه، ليعانق عوليس والسماء الواقية.

*****

قلت لشقيقتي في عام 1980: إنني ضائع لا محالة بسبب الدراسة الثانوية، بل بسبب الدراسة عموماً. قالت: لو سمعت أمك الكلام ده يمكن تموت فيها. كان تهديد شقيقتي مُبالغاً فيه، ويهدف تحسباً لتصاعد الأمور، إلى كبح ضياعي، وحصاره في الحد الأدنى، وهو إكمال الدراسة دون تفوق. لم تكن أمام العائلة طريقة أخرى. كانت الأحاديث في البيت، عندما تسنح الفرصة بمشهد ضعيف في فيلم، تدور حول الدراسة، والاهتمام بها، وتنقطع بمرور المشهد الضعيف، أو بدخولي المُفاجئ، غير المقصود، فالعائلة أيضاً لم تكن تلوح كثيراً في وجهي، بكوارث عدم إتمام الدراسة. كان الحد الأدنى من الضياع أشد وطأة على عقلي من حرية الضياع الكامل. وكان الفصام العقلي يعمل يشقيه، كآلتين وحشيتين لا أمل في انسجام تروسيهما، تعظيم الدراسة، واحتقارها. وبعد أن حققت الحد الأدنى من إتمام الدراسة، بشق الأنفس، بزحف الركبتين المُجرَّحتين، بذل عبيد نيتشه، جابهتُ فصاماً آخر، مهنياً هذه المرة، وهو تقدير قيمة الكتابة، واحتقارها، والزهد فيها، في آن واحد.

*****

يكتب كافكا: ما يميز حالة الإلهام الخاصة بي أنني أستطيع فعل أي شيء، بشرط ألا يكون هدفي هو إتمام عمل بعينه. حينما أكتب عشوائياً عبارة مثل "نظر من النافذة"، فإنها

تكون عبارة متكاملة.. يقصد كافكا أنه ينفي بشكل حاد، لا رجعة فيه، عن العمل الفني اكتماله، ومقابل هذا النفي الخادع، الموحي بسهولة ما، يحكم كافكا، والحكم بكل معانيه العقابية القاسية، ليس غريباً على كافكا، ولا يبخل به على نفسه، أو على مَنْ حوله، أن كل كتابته، رسائل، ويوميات، وبطاقات بريد، وتأملات، وشذرات، وقصص، وروايات، أخذتْ جميعاً فرصتها، كي تكون أعمالاً عظيمة، فإذا لم تكن، وهذا كان حكم كافكا في الغالب، فيكفيه، ويزيد، أنها أدب قاصر، لا ينافس الأعمال المكتملة، لكنه يُحرج الجسور والمقدمات والتمهيدات والنهايات في أعمال توماس مان وتولستوي ونجيب محفوظ. وعلى الرغم من أن عبارة كافكا "نظر من النافذة"، لا تضاهي في تعقيدها، وطولها، وهي تنهب الدراما نهباً منذ اللحظات الأولى، وكأنه يلوح للقارئ بأن عبارة مثل هذه، يكتبها روائي آخر في عشر صفحات، العبارة الأولى في روايته "أمريكا" التي تبدأ هكذا: عندما توقف كارل روسمان، وهو صبي بائس في السادسة عشرة من عمره، حمله أبواه على الرحيل إلى أمريكا، لأنه استجاب لإغراء خادمة، فأنجبتْ منه طفلاً، على ظهر الباخرة التي كانت تدخل ببطء ميناء نيويورك، بدا له كما لو كانت أشعة الشمس قد أضاءتْ فجأة تمثال الحرية، وعلى هذا فقد رآه في ضوء جديد، مع أنه كان قد تطلع إليه قبل وقت طويل. ليس رواية "أمريكا" فقط غير كاملة، بل إن روايته الأكثر

كمالاً في الفن الروائي، وهي "القلعة"، تتوقف بسكتة دماغية، وهذا معنى عدم الاكتمال الكافكاوي، عند عبارة صاحبة الحان لـ "ك": سأتلقى غداً ثوباً جديداً، وربما استدعيتك.

*****

يبدأ الفيلم بتأسيس خطين متوازيين من الأحداث، الخط الدرامي الأول زمني، ويتعلق ببحث البطل عن تاريخ كتاب في مكتبة عامة، تاريخ مَنْ قرأ الكتاب، تاريخ قارئ مجهول، وهو بحث في الأساس عن زمن ضائع، لكن بينما يكون البحث الشهير عن الزمن الضائع البروستي بحثاً في ذكريات البطل، يكون بحث خالد، بطل الفيلم، عن زمن كتابه، أشبه ببحث عالم رياضيات تهمه الأرقام، وتعقيداتها في تاريخ الكتاب، مَنْ استعاره أول مرة، وسجَّل خروجه من المكتبة العامة؟ وهل استعاره مرة ثانية وثالثة؟ وما هي الفوراق الزمنية بين الاستعارات؟ وإلى أي مدى يؤثر هذا التتبع على نفسية خالد؟ هل يريد أن يضاهي تعقيد التكرارات الزمنية بوجود ما؟ ربما وجوده الشخصي، وكأنَّه يريد بجمع تراكمات أزمنة الكتاب المتناهية في الصغر، أن يواجه بها زمناً أكبر، يواجهه دفعةً واحدة في نهاية الفيلم. والخط الدرامي الثاني بوليسي، وهو يقوم على حقيبة غامضة، ينقلها خالد إلى كريمة صديقته. البداية من عند من خالد علَّة أولى كما في الفلسفة، أي أن

الحركة لا بد لها أن تبدأ من ثبات، كما أن حركة الفيلم كدراما يسبقها عدم فيلم، وعدم ودراما. الحقيبة مُشفَّرة بأرقام، وعلى مَنْ يحملها عبء تغيير شفرتها قبل تسليمها إلى آخر يقوم أيضاً بتغيير شفرتها، والشفرات هي متواليات عددية معروفة، وصارمة، ولا مجال لاختيار شفرة من قِبَل حاملها، وإذ يحدث الاختيار، أو الخلل في المصفوفة الرياضية من قطة العدوي، وهو إحدى شخصيات الفيلم، تبدأ معاناة لا نهائية لقطة نفسه، فيشعر بالذنب، ويبحث عن العقاب، لكنه لا يعرف حقيقةً إلى مَنْ يتوجه حتى ينال عقابه، وكأنَّ الوصول إلى العقاب، يسبقه بروتوكولات العقاب، وهي أبعد ما يكون عن العقاب ذاته، لكنها على الأقل خطوة على طريق الوصول. وقد يبدو في دراما الفيلم أن عجوزين يتحكَّمَان في مصير الحقيبة لمجرد أن لهما الحق في معرفة مَنْ أخلَّ بمنظومة شفرات الحقيبة، أو هما على الأقل لا يُصدَمَان في مَنْ التزم بقواعد تسليم وتسلُّم الحقيبة، وأبلغهما عن خلل حادث، وكأنّ الأمر لا يعنيهما في شيء. الخطان المتوازيان للكتاب والحقيبة يتقاطعان في معنى دوار البحث، ويلتقيان في النهاية بقوة وجودهما المادي، فإذا كانت الحقيبة عمياء تنتقل في مَشَاهِد الفيلم عبر شفرات، فلها أن تصطدم في نهاية الفيلم ببيت واحد ممن استعاروا الكتاب.

*****

كان ك بطل كافكا يبحث عن العقاب، لكنه لا يعرف حقيقة إلى مَنْ يتوجه حتى ينال عقابه، وكأنَّ الوصول إلى العقاب تسبقه بروتوكولات العقاب، وهي أبعد ما يكون عن العقاب ذاته، لكنها على الأقل خطوة على طريق الوصول، وقد يبدو أن هناك شخصيات في المحاكمة والقصر قادرة على تحقيق رغبة ك إلا أنها لبلادتها أو خمولها أو عدم اهتمامها، تفوتها دائماً رغبة ك، ويفوتها أيضاً بشيء من الرقة قطع الأمل أمام خطواته.

*****

العادات الحديدية المنتظمة في الطعام والشراب والعمل، تضعنا مباشرةً أمام التكرار، والتكرار دائماً، وأبداً، رياضي، عددي، فصاحب التكرار يملك خزينة عددية تجعله مُحصناً ضد الملل، والملل يُهاجم التكرار عندما يكون هذا الأخير أقل صرامة. صاحب التكرار على سبيل المثال نجيب محفوظ، البعيد عن قنوط التكرار، القريب من قنوت المُسرْنم، المتواضع، الراضي، بخزينته العددية الهائلة، كم سيجارة أشعلها؟ كم فنجان قهوة شفط وجهه؟ كم من مرة جلس للكتابة، والقراءة؟ ذاكرة صاحب التكرار تُهمِّش الوجوه والأحداث والانفعالات، بل تقدير قوة العدد هي التي تسحق الوجوه والأحداث والانفعالات، كأنّ صاحب التكرار أصبح قطعة من الزمن، ولهذا كانت ضحكة نجيب محفوظ تبدو

للوهلة الأولى قريبة جداً، لكنها بعد قليل تبتعد وتنأى، وكأنها الزمن ذاته. صاحب التكرار ليس لديه اضطراب الأمل كما نعرف من كيركيجارد، فالآمال معلّقة بأعناق المراهقين.

*****

تحت غطاء التكرار، هناك معركة تحتدم بين طرفين، الطرف الأول يريد تمزيق عادات الطعام والشراب والنوم، بالاندفاع إلى المجهول، إذ لا يذهب خيال الراسخين في التكرار، أمام تهديد المجهول، أبعد من اضطراب زمن فنجان قهوة في الصباح، والطرف الثاني غايته زيادة جرعة الرتابة، ووأد الانفعال وأداً، وبسط التكرار، كغطاء قمح ذهبي، على مساحات لم تكن بحوزته.

*****

راي تشارلز وإريتا فرانكلين في أغنية "روح في الظلام". وصف هيجل في مقدمة كتابه "ظاهريات الروح"، مطلق صديقه شلنج، بأنه ليل أسود فيه كل الأبقار سوداء. ما عابه هيجل على شلنج، فعله في "ظاهريات الروح"، إذ ابتلعت الروح كل شيء. بظلام مزدوج، ظلام عينيه، وظلام يحيط، تحسس راي تشارلز كفل بقرة سوداء. ريتا هل تشعرين بالروح؟ راي يدك ليست على كفل بقرة سوداء، هذا كفل ملكة السول إريتا فرانكلين. أوه ريتا روح في الظلام تساوي يداً في الظلام.

من الممكن اعتبار الحلم هو يد الشيطان اليمنى الممدودة إلى الحالم الواثق في التاريخ الرمزي لليد اليمنى، وهو تاريخ أخلاقي مهيب، يصعب رده. خدعة الحلم تتم كفضيحة للعقل الذي يُقارن مُسرعاً بعد اليقظة، مُقارنةً بائسة بين أوهام الحلم، وحقيقة الواقع. ضعف منطق المُقارنة، أنها تأتي في زمن لاحق، بعد ما الفأس وقعت في الرأس. حجة العقل أن الواقع، أو الحياة، حتى لو افترضنا أنها حلم طويل، فإن لها ارتباطات كثيرة منطقية، تزيد من صلابة الحقيقة، بعكس الحلم القصير، غير المنطقي، المعزول، الذي يملك عينة من الارتباطات الغريبة، الهشة، لا تتعدى أصابع اليد الواحدة. بعجز طفولي، ونفاد صبر يقول العقل: لماذا في كل مرة يمد الحلم للحالم، يده اليمنى، مع أن يده اليسرى الجديرة بالتقدم، وبالتالي ستُقابَل بالرفض، تبقى في جيب معطفه.

*****

قال لي المدير: إن التقرير يتوقف عليه ترقيتك، وصعودك إلى الأعلى في السلم الوظيفي، بالطبع الترقية تقف وراءها سنوات عملك الطويلة، وهي عقبة بيروقراطية لا يمكن تنحيتها ببساطة عند الترقية، ولهذا ستكون كتابة التقرير جزءاً صغيراً في ماكينة البيروقراطية التي لها الكلمة النهائية في صعودك الوظيفي، وأنت تعلم أن تلف جزء صغير في

ماكينة عملاقة، قد يصيب الماكينة كلها بالشلل. التقرير ستكتبه بلغة واضحة، دون حشو كما هي عادتك، لا أنكر عليك تماماً كثرة التفاصيل التي تكون أحياناً مفيدة، وهي تتجاوز موضوع التقرير نفسه، لكن هذة المرة، ومع هذا التقرير، يصعب تصور تفاصيل جانبية، تُقحم في صلب الموضوع، وتكون فجأةً مفيدة في أمور عملنا بشكل عام، وإذا كنت تريد التحدي، فعليك الآن جرد قائمة تحتمل الإقحام في موضوع التقرير. كان كرش المدير يصعد قليلاً، ويهبط بتقلص عضلي، استجابةً لسحب الهواء، ودفع الكلمات من فمه. قلت: 1 تحديد عمر الأشجار في حديقة الحيوان بالجيزة قياساً على سمك جذوعها 2 الفرق بين المعرفة المحضة والمعرفة التجريبية عند إيمانويل كانط 3 الانهيار الجمالي بسبب صنع مكبس ماكينة الاسبريسو من البلاستيك بدلاً من الحديد 4 ضياع المعلومات التي تبتلعها الثقوب السوداء عندما تصدر هذه الأخير موجات تثاقلية 5 عينا سيمون سينوريه المنتفختان في منتصف عمرها 6 مشهد الحمَّام في فيلم "الحفلة" للممثل بيتر سيلرز والمخرج بليك إدواردز 7 الآلام المكتومة لماكس برود في كونه كان صديقاً لفرانز كافكا ويعرض عليه بين الحين والآخر أعماله الأدبية المنسية.

*****

يكتب ابن جني في كتابه "الخصائص": ذلك أنهم ذهبوا إلى أن أصل اللغة هو المواضعة، كأن يجتمع حكيمان، أو ثلاثة، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء، فيضعوا لكل منها سمة، ولفظاً، ليمتاز بها عن غيره، وليغني بذكر اسمه عن إحضاره لمرآة العين، فيكون ذلك أقرب، وأخف، وأسهل من تكلف إحضاره. لم يأت ابن جني على اسم زيد المعياري في علوم اللغة، لكننا نستطيع التمثيل به. مناسبة القول تستدعي اسم زيد، لكن زيد لا يستطيع مطابقة حضوره مع زمن القول، ولأن الزيود كثيرة، والقائل باسم زيد، يقصد زيداً بعينه، وليس الزيود جميعاً، فإذا جاءت الزيود جميعاً بعد مناسبة القول، انتفى المعنى، والغرض من اللغة، وعلى هذا قرر زيد أن غيابه أفضل من حضوره، وعند هذا الإدراك فقط، تأسست اللغة على الحضور والغياب. المدهش أن فلسفة الحضور والغياب في اللغة، لا تتأثر مكانتها بمناسبة ذكر زيد، فقد تكون مناسبة ذكر زيد، لا تتعدى الدردشة المرحة، وقد تكون مناسبة ذكر زيد أمراً جاداً.

*****

منذ خمس، أو ست سنوات، أصدر ميلان كونديرا روايته "حفلة التفاهة". كان عمره 85 عاماً، والآن بلغ 91 عاماً. رواية "حفلة التفاهة" يسبقها 15 عاماً من الصمت، وقبل الصمت روايتان ضعيفتان، واحدة منهما اسمها "الجهل"،

لكن قبل الروايتين الضعيفتين، كانت هناك أقوى أعمال كونديرا، وهي رواية "الخلود". في رواية "حفلة التفاهة" يصرح أحد أبطالها كذباً، لصديقه أنه مصاب بمرض السرطان. هدف داريلو من الكذب بمرضه، هو النكتة. كونديرا خبير لا يُضارع في النكتة، والمرح، والخفة، لكن هل يحتمل مرض ثقيل، عابس، مثل السرطان النكتة؟ ما لا يحتمل المرح يصبح سخيفاً. السخافة ليست من عِدَّة كونديرا الروائية، لا يوجد سبب لوقوع كونديرا في النكتة السخيفة سوى عمره. انحطاط الجسم يأتي معه في الغالب انحطاط القدرات الإبداعية، ولا عذر لكونديرا أنه قلَّب النكتة طويلاً في كتبه، دراماياً، وفلسفياً على وجه الخصوص، وحان الوقت، لكي يهدمها من باب السخافة.

*****

هناك استعارة في رسالة الرائي لرامبو يقول فيها: من سوء حظ الخشبة أن تجد نفسها كماناً. كأنّه يقول ليس في صالح الشعر أن يصبح قصيدة. ماذا لو كان يقصد أن نصف حياته الثانية في الحبشة، هي الشعر الناجي من قصائد حياته الأولى.

*****

يعترف رامبو قائلاً: مَنْ يؤذيني وأنا لا أملك غير شخصي، لا بد أن يكون رأسمالياً من صنفي. عدن 1885. يسأل ألان بورير يائساً من المراهق الشمسي: وماذا عن الكميوني صاحب البيان الشيوعي؟ أليس رامبو مَنْ كتب 1871 ساخراً: أيها التاجر، أيها المستعمر، أيها الوسيط. ها أنت الآن أحدهم. ختم التاجر رامبو، محفور عليه "عبده رنبو، متعهد بخور". رامبو بصوت عمر الجيزاوي: معانا الفَاكَك الفَاكوك، معانا الفاسوخ والجاوي، معانا المِسْك، معانا العود، وصفة مليحة زِنْجاوي، رَجْوة من عين كل حسود، تخلي حبيبك دمه يروج، معانا الفَاكَك والفَاكوك. حَكَمَ البعض بأن رامبو لا يستحق القصائد التي كتبها. ما أجمل الهواية، هواية تحطيم الأساطير.

*****

قائمة الكتب التي طلب رامبو بإرسالها إليه، وهو مغمور في أفريقيا. "مصور المناشير الآلية في الزراعة والأحراج"، "بحث في علم المعادن"، "البارود والملح الصخري"، "علم السوائل المتحركة في المدينة والمناطق الزراعية"، "الوجيز في تركيب مكائن النشر"، "الوجيز في الدباغة"، "الكامل في صناعة الأقفال"، "الوجيز في صناعة الزجاج"، "صناعة الخزف والفخار"، "صناعة السفن"، "علم المثلثات"، "الآبار الارتوازية"، "الكتاب الصغير في نجارة الموبيليا"، "الوجيز في

صناعة العجلات"، "علم وصف المياه"، "الكامل في ميكانيكا السكك الحديد". ربما تكون قائمة رامبو في رسائله، أكثر جاذبية من "فصل في الجحيم"، أو "إشراقات"، فهي مشاريع ألم وضجر كما يقول ألان بورير، لكنها لا تصل إلى حد السخرية من الفعل الإنساني كما يتمادى بورير. أما سيجالين القاسي على رامبو، وهي قسوة في محلها، فيقول: إن رامبو ضيّع حياته في أعمال كثيرة تافهة، والسؤال الحقيقي المرتبط بمغامرة رامبو الشعرية، ليس المشكلة الوهمية في العثور على استراحة في الحياة، بل في استمرار نكران الذات، والهجران المتكرر، والشغف بالفشل.

*****

الطبعة الأولى من كتاب شوبنهاور "العالم إرادة وتمثلاً"، كانت في عام 1818، ثم جاءت الطبعة الثانية 1844، أي بعد 26 عاماً، وهي مدة طويلة على شوبنهاور، الذي قال في مقدمة الطبعة الثانية عن فلسفته: ناصبها الجميع العداء على قلب رجل واحد، ولذلك فإن مذهب الصمت الذي تم الاتفاق عليه بالإجماع، هو المذهب الصحيح. وفي فقرة أخرى: ولأنني في الوقت الذي أعمل فيه بتلك الروح، أرى على الدوام أن الزائف والرديء بوجه عام هو الذي يلقى قبولاً، بل في واقع الأمر أرى الدجل والشعوذة، يقصد فيخته وشيلنج وهيجل، سيما هيجل، يلقيان أسمى آيات الإعجاب.

مرارة شوبنهاور مؤثرة، مع أنها تناقض كلماته عن الزهد والتخلي، والحقيقة أن هيجل لم يكن دجالاً، أو مشعوذاً، لكن مرارة عدم التقدير تجاه شوبنهاور، وهو تقدير كان يستحقه، جعلته يسب ويقذف عملاق الفسلفة، وكأنه كاتب صغير يكتب لتلقي الإعجاب الفوري، مع أنه كان يتحدث كثيراً عن أن أعماله تسبق عصرها، وستلقى التقدير من أجيال قادمة. مات شوبنهاور 1860، وبعد 160 عاماً الآن 2020 ما زالت أعمال هيجل أكثر انتشاراً، وأكثر تقديراً، ورسوخاً من أعمال شوبنهاور، بل إن المقولة الأساسية في فلسفة شوبنهاور، وهي "الإرادة" التي ابتلعت العالم، كانت تحاكي مقولة "الروح" عند هيجل التي ابتلعت العالم أيضاً.

*****

يقول الشاعر الألماني ستيفان جورج 1868- 1933: لا شيء هنا يرقد في الأعماق. الإعلان التراجيدي، الحزين، يؤخذ بمعنيين، المعنى الأول، هو ضرب المكانة الكلاسيكية، المرموقة، للأعماق، فهي فارغة، قفر، على عكس ما نعرفه عنها، المعنى الثاني، هو كأنّ الشاعر كان يأمل بشكل خفي، عاطفي، أن يجد شيئاً هنا في الأعماق، وعندما لم يجده، اعتبر رحلة وصوله إلى الأعماق، رحلة ذهاب فقط، قيمةً، تعادل، بل تفوق ما كان يبحث عنه، فالأشياء الخفيفة

الطافية على الأسطح التي تركها هناك زاهداً فيها، لم يرقد منها شيء واحد، تحت ثقله، هنا في الأعماق سوى الشاعر نفسه.

*****

بحسب برجسون ليست هناك طريقة لاستعادة الماضي، إلا بقفزة من الذاكرة إلى قلب الماضي، المُراد استعادته. قفزة الذاكرة إلى الماضي، لا عقلانية، عاطفية، انفعالية، قفزة إيمانية على طريقة كيركيجارد. أمّا العقل، وإن كان يملك أدلة على مرور الماضي من هنا، وهي أدلة لا تنقطع، فهو لا يعترف بأهداف الذاكرة، سيما وأنها أهداف تخرج بشكل مزمن عن الأهداف العملية. على سبيل المثال، تقفز الذاكرة للماضي بحثاً عن سعادة مُلوّثة في الغالب بألمٍ. حالة بروست الشهيرة التي أطلق عليها أحد أصدقائي القساة في لحظة يأس: جَرَب الذاكرة. يافطة الفلسفة البرجسونية تقول: المكان لؤثة الزمن، أو المكان شائبة الزمن، أو المكان عكارة الزمن. لا يعترف الزمن، مثل العقل العملي، أن الماضي، محفوظ في مكان ما، وإن كان لا مفر من هوس الحفظ، لإبعاد شبح الضياع، فهو محفوظ في الزمن ذاته، محفوظ في الحاضر، ومعاصر له، ولهذا تبدو الذاكرة من وجهة نظر العقل العملي، وكأنها تقفز للماضي، المعاصر للحاضر، وهي قفزة غير منطقية، طالما أن الماضي ملاصق،

ومعاصر للذاكرة، لا يفارقها، كأنك تقول: تقفز الذاكرة إلى ما قبل الماضي، تقفز في الفراغ.

*****

كانت اليقظة حادة، كرد فعل على حلم مزعج. لتثبيت الحلم، كنتُ أحتاج إلى سكون تام. الحركة تُطيره. الحلم كحول طائر. كانت دقات قلبي تضرب في أذنيّ. استعدتُ وجهاً يلوذ بالفرار، ويسحب ذيل ملامحه في لحظة اليقظة الحادة. قبل الوجه، كانت منجلة عملاقة، بشفتين خضراوين، تهصر لوحاً من الثلج. طقطق لوح الثلج بشروخ عميقة، ثم انفجر، فالتقت الشفتان الحديديتان الخضراوان بعد فراق. فكّرتُ في الهزيمة المُخجلة للثلج على يد الحديد.

*****

ينحاز الأدب بشكل جمالي في تقسيمة الزمن، ماض، حاضر، مستقبل، إلى الماضي، فالماضي غير قابل للتغيير. ليس مجد الماضي كله في كونه البطانة الأكثر سمكاً للزمن، بل أيضاً لكونه أصبح ملكاً للذاكرة التي تُضيّعه، أو تستعيده، بمقدار فجيعتها في فقدانه، ومروره من هنا قبل أن يحمل مجده. جدل بروست في الضياع والاستعادة. خسف بورخيس قيمة "هنا"، أو "الآن"، أو "الحاضر"، لحساب الماضي، بأن قال: الماضي لا يمضي أبداً. وجاء بعده أنسي الحاج، حارقاً المستقبل كله بقوله: ماضي الأيام الآتية.

أعزائي لا سحر ولا شعوذة. لحم الزمن كله مِشفي بكزلك من عظام الحاضر والمستقبل. الزمن ماض. لحم الأبدية. إديني حتة من عِرْق التربيانكو لو تكرمت.

*****

جلس والدي على المقهى مع صديق بعد ثلاثة عقود من انقطاع السُبُل. امتنعا الاثنان بشكل مُتزامن عن إبداء رأي في تهدُّل كتف، أو اعوجاج نصف الوجه، أو رعشة خفيفة في يد تصعد، لمهمة أكثر دقة، بفنجان القهوة، إلى الفم. كانا لا ينكران أثر الزمن على جسديهما، إلا أنهما فضَّلا في مُقابَلة قد لا تتكرر، أن يسجلا سريعاً على الزمن، ليس بطشه بالأجساد الواضح للعيان، بل ما هو أكثر مُراوَغَةً وتفلُّتاً. كانا يسجلان على الزمن ما يُشاهداه عصياً على التسجيل، بالسؤال والجواب الأشد بداهةً. فاكر فلان الفلاني؟ آه.. إنهما يثبتان الشَرَاكة في ذكرى واحدة، والزمن لا ينفي عَظَمَة الذكرى، بقدر ما ينفي البرهان الذي يؤدي إلى إثبات شَرَاكَتها بين اثنين، أو أكثر. وبعد معركة السؤال الأول، الوجودية، يأتي سؤال تابع، يحمل التردد، والخوف، والهزيمة، عن كيف حال فلان الفلاني الآن، وكأنهما تركاه في ساحة حرب، بنذالة مطلقة.

*****

يمكننا التخمين أمام علبة مربعة من الكرتون، بغطاء تصل حوافه عميقاً إلى نهاية قاعدتها من الخارج: يوجد شيء داخل العلبة، لا يوجد شيء داخل العلبة، قد يوجد شيء داخل العلبة، قد لا يوجد شيء داخل العلبة. التخمين غير واضح باحتمالاته الأربعة، وما هو غير واضح، لا يُفهم دون تفسير إضافي، والتفسير الإضافي، لا سبيل له سوى الكلمات، مع أن الكلمات الإضافية، ليست بالضرورة ضمانة نهائية للوضوح، إلا أننا لا نملك سواها عندما يتطلب الأمر المزيد من المعنى. يبدو أن هناك فئتين من الأشخاص الذين تقع في دائرة اهتمامهم، علبة مربعة من الكرتون، الفئة الأولى براجماتية، تتعامل مع علبة الكرتون المربعة بمنطق إمّا أو، إمّا أن العلبة يوجد بها شيء، أو لا يوجد بها شيء، حتى لو تعذر وصول الفئة الأولى للعلبة، فهي لا تؤمن باللغة، أي لا تؤمن بقد يوجد شيء، أو قد لا يوجد شيء. على العكس، الفئة الثانية، تُبقي احتمالات التخمين الأربعة، أي تُبقي نصف اللغة الخيالي، حتى لو أمكنها الوصول للعلبة المربعة. يُقال بأن الفئة الأولى، الأكثر عدداً، هي الشر الصرف، والفئة الثانية، الأقل عدداً، هي الخير الصرف.

*****

يعاني كل كاتب بين الحين والآخر، من فقدان شهية الكتابة والقراءة معاً، لكن فقدان شهية القراءة أكثر إزعاجاً،

فهي وقود للكتابة، أو هي مخزن كراكيب هائل، تُستَعْمَل منه قطعة خردة على غير توقع، وتُحوَّر بالصهر، والترقيق، والثني، لتبدو في النهاية قطعة مصنوعة لغرض ما، وسط كراكيب المخزن، هذا على الأقل من وجهة نظر صاحب المخزن. مثلاً الطريق إلى إقناع فيبي إحدى بطلات مسلسل فريندز، المغرمة بخواتم كثيرة في اليد الواحدة، بأن صامولة صدئة من صواميل المخزن، لو التفت حول إبهامها، لكانت غاية في الأناقة، والانسجام، مع عصابة خواتمها. حلم الكتابة هو اللقاء المنشود بين الصامولة الحديدية وأصابع فيبي.

*****

في العقود الثلاثة الماضية، اختفت تقريباً البيوت القصيرة الأفقية، الشبيهة بالفيلل، من حلوان، وقامتْ بديلاً عنها أبراج قبيحة، رأسية، توحي عند النظر إليها بعدم التوازن. تخيَّل جويس في عوليس، قبوراً تُحفر رأسياً، لتوفير المساحة. التشابه ليس بعيداً، الأبراج قبور واقفة. في شارع الحديقة اليابانية بحلوان كان هناك بيتان قصيران، بشرفات واسعة دائرية، قام مكانهما برجان بألوان فاقعة. وقفتُ أمام البرجين في محاولة لاستعادة معمار البيتين القصيرين. البرجان لم يتركا أي أثر لذكرى البيتين القصيرين. تقدم إليّ حارس أحد البرجين، وسألني إن كنت أبحث عن شقة للإيجار. لتفادي الرومانسية، نظرتُ إليه ببرود، وتركته يفيض بمعلومات عن الشقق

الشاغرة، للإيجار، والتمليك. سألته أسئلة فضولية، إضافية، تفصيلية، أكثر مما يحلم به، عن الإيجار، والتمليك، وقيام البرجين، لضمان شد اللجّامة في حنك الرومانسية.

*****

يستشهد بورخيس في حديثه عن الشعر بقول أحد الشعراء: صمت الحقول الأخضر. لم يقل الشاعر: صمت الحقول الخضراء. القول الثاني شعري أيضاً، فمن منا يستطيع سلب الحقول لونها إلا بحيلةٍ. لكن القول الأول أكثر شعرية، أكثر لعبية، فالصمت يعبر الحقول، ويسرق لونها الأخضر، ومع أنها حاضرة، فهي صامتة على سرقتها، ربما لرصانتها. نفترض أن الشاعر قال بعيداً عن الحقول: الصمت الأخضر. نقول له: ليس هناك صمت أخضر. هذا ليس شعراً. لا يقصد بورخيس أن الشعر كله يقوم على اللعب، فالوصفة اللعبية معرضة للسخافة إذا كانت وحدها طوال الوقت.

*****

في محاضرة بعنوان "مفهوم الزمن" 1924، ذكر مارتن هيدجر هذا المثال التوضيحي. عندما أسحب ساعتي وأقول: الآن الساعة هي التاسعة، لقد حدث هذا منذ ثلاثين دقيقة، وبعد ثلاث ساعات، ستشير الساعة إلى تمام الثانية عشرة ظهراً. "الآن" هي الأبدية، هي اللحظة الفائقة بين الماضي والمستقبل، لكنها هاربة، لا تسمح بالتدرب عليها،

والاستعداد لها، فهي تأتي للمرة الأولى، رغم عودتها الدائمة بحسب نيتشه. ضد نيتشه وهيدجر، مجد اللحظة الفائقة، "الآن"، يحدث بعد مرور ثلاثين دقيقة عليها، أو سيحدث في تمام الثانية عشرة ظهراً، مع الماضي تكتسب "الآن" تاريخاً، ومع المستقبل تكتسب الإثارة والتشويق. "الآن" أكبر تمثيل للخيبة، والانطفاء، والأمل في أن تذهب للماضي دون عودة، أو أن تأتي بجديد في المستقبل.

*****

وضعت خطة تستهدف نظاماً في الطعام والشراب، وعدد ساعات النوم، والعمل، وكبح الحنين إلى الشرفات الواسعة المنخفضة، سيما الدائرية منها، واقتناص شوارع صالحة للمشي، وتقليل الشرود في أمور الذاكرة، وتدوين التشبيهات العظيمة، مثل تشبيه التعب بالسعادة عند بورخيس، أو تشبيه زهور عباد الشمس برؤوس أشخاص مشهورين عند كاواباتا، ومُكايدة الوقت بأعداد السجائر، والمُفاضَلَة في استخدام الضمائر، فضمير الغائب لحالات الحزن، وضمير المخاطب للتقرير الواضح، وضمير المتكلم لتأبين المهن الفنية. الخطة ستبدأ في يوم مستقبلي قريب، وبالتحديد في الساعة الثانية عشرة ظهراً، الساعة العزيزة على قلب نيتشه، لا ظلال على الإرادة تثقل كاهلها.

*****

رج اللاعب زهري الطاولة بجوار أذنه، رمية أخيرة في نهاية لعبة "الجول بهار" العتيقة. يسمع اللاعب الصوت الرقيق لاصطكاك زهري الطاولة في صندوق كفه المفرَّغ من الداخل على الرغم من قبضته المضمومة عليهما. صنعة اللاعب، إغلاق قبضة اليد على مساحة للزهرين العظميين. سماع الصوت الواهن، هو استدعاء لرقم مزدوج، ليأكل به ستة قواشيط. لا يصلح أعلى رقم مزدوج، وهو الدوش، يسمونه بالعامية "أبو عريضة". لم يبق للخصم سوى قشاطين، أي أنه برقمين متواضعين، يفوز باللعبة. اللاعب الجيد بحسب نيتشه، معرّض دائماً لتحدي رمية زهر أخيرة. الرقم المزدوج إثبات مُضاعف للوجود. زغروطة دبش على صفحة الطاولة، فيونكتان أنيقتان. يأكل اللاعب ستة قواشيط، ويترك للخصم قشاطين افتراضيين، كبقشيش، أو ككسرة نِفْس.

*****

استيقظ كافكا من النوم بتحوُّلٍ في إصبع قدمه اليمنى. كان الإصبع الكبير في قدمه اليمنى على حاله. لكن الأصابع الأربعة في قدمه اليمنى قد تحوَّلتْ إلى إصبع واحد، مبطط وعريض، ويأخذ ارتفاعه، وانسحابه التدريجي، وابتعاده عن الإصبع الكبير نفس التقدير النسبي، كما لو كان الأصابع الأربعة. لمس كافكا الظفر الشفَّاف الممتد على عرض الإصبع، وحرَّك إصبعه المُعدَّل إلى الأسفل، وإلى الأعلى، فوجد تحكُّماً

دقيقاً، بل وجد أنه يستطيع عبر المفصل المرن، تحريك إصبعه بحركة الموجة. تذكَّر كافكا أنه تعرَّض في تحوُّلٍ سابق، لعسر شديد في الحركة، وعدم التحكُّم. قال كافكا في نفسه بشك: قد تستدعي مرونة الحركة شيئاً من الفرح والتسلية لأفراد العائلة. اندهش الوالد من تحكُّم الابن في إصبعه المُعدَّل. كان الوالد يستدعي كافكا من غرفته، لوضع أصابع حفيده الرقيقة تحت باطن إصبع كافكا المُعدَّل ثم يطلب من كافكا الضغط برفق على أصابع الحفيد، وهو ينظر إلى أثر الضغوطات المتنوعة، الموجيَّة، المفاجئة على وجه الطفل. راهن الوالد صديقاً له، أن كافكا يستطيع بباطن إصبعه المُعدَّل كسر قلم. وفي مرة، وبإرادة منفردة من باطن الإصبع المُعدَّل، وضد إرادة كافكا، ووالده، ضغط باطن الإصبع بقوة على أصابع الحفيد الرقيقة، الوردية، التي مالتْ سريعاً إلى اللون الأزرق.

*****

أتصور أن الشقاء الذهني المبذول لتحصيل المعنى، يُنْجَز وفقاً لطريقة تركيب الكلمات، أي يُنْجز وفقاً للأسلوب. المعنى لم يكن معدوماً قبل أن يوجد، والأسلوب كان معدوماً قبل أن يوجد. المعنى موغل في القدم، والكلمة محدثة، وعلى هذا يواجه الأسلوب مهمة صعبة، كيف يُحصِّل تراكم طبقات المعنى؟ وكأنّ المعنى ينتظره على ناصية شارع قبل وجود

الشارع، والناصية، ليقطع عليه الطريق. مثلاً الخشب هو المعنى، والترابيزة هي الأسلوب. لا يفكِّر النجَّار في الخشب كمعنى، لكنه يبذل مجهوداً في تركيب الترابيزة دون مسمار واحد. صانع الترابيزة الجيد، تبقى في صناعته ذاكرة الخشب الخام. في قصص التحولات عند كافكا، أو ما يُطلق عليها أيضاً، قصص العبور من مملكة الإنسان إلى مملكة الحيوان، تبقى شظايا من ذاكرة البطل بعد عبوره لمملكة الحيوان، مُعذِّبة، مؤرِّقة. الأسلوب يحمل ذنب المعنى. الأسلوب قاتل المعنى، وأول الأسلوبيين قابيل قاتل هابيل.

*****

يُعتبر نسيان الأسماء من أكثر أنواع النسيان شيوعاً، ويزيد من غموضه، موقف الذاكرة منه، فهي تنفي نسيان الأسماء أحياناً، باختراقات استثنائية، حديدية، لأسماء يصعُب استعادتها، وكأنها تريد إسدال ستار على خلل رئيسي في طبيعتها. يتمتع نسيان الأسماء بوجاهة رمزية، وفلسفية، فطلب حضور الاسم على طرف اللسان، هنا والآن، واكتشاف غيابه المُفاجئ، أو ضياعه، يستدعي ترسيمة هيدجر الشهيرة، بأن الامتداد الواسع للحضور، يكشف عن نفسه على نحو حاد، إذا ما أدركنا أن الغياب، والغياب وحده، يرتبط بالحضور على نحو يصل إلى حد الغرابة. الذاكرة تؤكد الحضور، والنسيان يؤكد الغياب. في هذا الصراع تتحول كل

الأماكن، والأحداث، والمواقف، والوجوه، إلى دعائم ثانوية، لاستعادة الاسم، على الرغم من أن الأماكن، والأحداث، والمواقف، والوجوه، هي مادة الدراما الأساسية، إلا أن شرط استعادة الاسم، يبدو وكأنه تدمير مباشر للدراما، تدمير للحياة. الاسم أهم من المُسمى. تستدعي ذاكرة بروست في رواية "البحث عن الزمن الضائع"، ما له قيمة درامية، الأماكن، والأحداث والمواقف، والوجوه، وكأنّ بروست لم تكن معركته مع النسيان، بل مع استعادة الزمن، استعادة زمن الأماكن، والأحداث والمواقف، والوجوه. نسيان الاسم أكثر تجريدًا، واستعادته لا تخفف من خيبة ضياعه. في رواية "ضجيج الجبل" لكاواباتا، على عكس بروست، ينسى البطل اسم صديقة ابنه التي تعرَّف عليها قبل أربعة، أو خمسة أيام. لا تحمل صديقة الابن قيمة درامية لبطل الرواية. هنا كاواباتا أمام النسيان. قد يكون هذا النسيان المجرد، هو بداية الطريق إلى مرض الزهايمر، لكنه ما زال فنياً، يتعلق بالاسم، وكلما حسم النسيان معركته مع الذاكرة، كلما فقد ما هو فني، ولهذا تكون الأعمال الدرامية التي تُعالج مرض الزهايمر متواضعة فنياً.

*****

الصدفة الكبيرة هي لقاء متجدد على غير موعد، وبتدبير من الزمان والمكان، في الأسواق، والشوارع، والميادين،

ومحطات القطارات...إلخ. الغاية مفقودة في الصدفة الكبيرة، والناس فيها قطع أحجار، مجاميع كومبارس، والبطولة فقط للزمان والمكان. بمعيار الزمان والمكان، لا أحد في الصدفة الكبيرة. أمّا الصدفة الصغيرة، فهي لقاء مفاجئ بين البطل والبطلة في محطة قطار بعد انقطاع رؤية دام عشر سنوات. الآن المكان والزمان مسرح للصدفة الصغيرة. ثأر الدراما. ثأر الصدفة الصغيرة. الصدفة الكبيرة رمية زهر غامضة تسقط على صفحة ما، سقوطاً أبدياً، رمية من غير رام، إلا أن قراءة رمية الزهر، تحدث على صفحة الصدفة الصغيرة، صفحة من خشب، أو زجاج، أو خشب مُجلد بقماش. أرقام مزدوجة فقط تثبت الصدفة الصغيرة. دوبارة، دوسة، دُرجي، دبش. ها هو بطل الفيلم يشرب القهوة في كافيتريا المحطة مع البطلة، ويغمرها بأسئلة تنجح في تغطية السنوات العشر التي انقطعت فيها الصلة بينهما، ومع ذلك لا مفر من شعور البطل بانقطاع آخر، حدث بين سقوطين غير متزامنين للزهر. مشكلة اللا تزامن ظهرت في العرض الأول للفيلم. كان الصوت يسبق شفايف البطلة.

*****

مجموعة من الأفكار تستغرق الزمن الكسول بعد اليقظة، ولأنها أفكار لا تتطلب نتائج عملية، آنية، مُباشرة، فهي تؤنس تحضير القهوة. تغامر الأفكار بإهدار سمعتها، في التسكع

الطويل دون هدف واضح، وبهذا تفقد صفتها في كونها أفكار. في الغالب، الفكرة نشاط عقلي يحظى بالاحترام، والجدية، قلتُ لنفسي معزياً. كان الشعور بفنجان القهوة الأول هاربًا، وهي علامة لطالما أسعدتني، لأنها تعني تحضير فنجان قهوة ثان، وتعني أيضاً أن مجموعة الأفكار تعمل بانسجام، ونشاط، لدرجة عدم شعوري بفنجان القهوة الأول. الزمن على متن الرياح الناعمة. الانسجام ضروري لمجموعة من الأفكار تأتي دفعة واحدة بعدسة كاميرا في مشهد عريض. الممثل هنري فوندا في دور جاك بيوريجارد، فيلم "اسمي لا أحد"، عليه أن يواجه مجموعة Wild Bunch، حفنة بريّة، بلازمة موسيقية على ذوق سيرجيو ليوني. مخرج الفيلم من الباطن. قبضة من الأفكار، مجموعة من الأشرار بكامل عددهم 150. مجموعة الأفكار بعد فنجان القهوة الثاني. كانت مؤنسة، فأصبحت موحشة. المواجهة بالسلاح، لا أحد يسحب السلاح أسرع من جاك بيوريجارد، لكن جاك بيوريجارد يريد التقاعد. يكتب في يومياته على ظهر مركب: لا تأنس لفكرة، ناهيك عن مجموعة من الأفكار.

*****

لا يسع لودفيج فيتجنشتاين إزاء الأشياء، في كتابه "رسالة منطقية فلسفية"، إلا تسميتها، والاسم مُتمكن في غموضه عن الفعل، عند النحاة، فالاسم غير مرتبط بزمن،

ولهذا يكون إطلاقه، مع الإشارة إليه، بمثابة قيد للأوابد، كيّ بالنار في جلد الموجودات، ريحة شياط تزكم الأنوف، ختم وجود. بتعبير فيتجنشتاين، لا يسعه الحديث عن الأسماء دون تقرير وجودها، وتقرير الوجود هو قضية، والقضية هي مسايرة الظل لأصله. على سبيل المثال. رواية كافكا التي فضّل مصطفى ماهر تسميتها في ترجمته العربية ب "القضية"، وهي في ترجمة أخرى "المحاكمة". القضية هي ظل ك، وكافكا يتعجّل لبطله المحاكمة. القضية لا توفّر خلاص ك، وهي أيضًا لا تحكم على ك، لا تزرع الأمل في طريقه، لكنها تستمتع باستعدادات ك للمحاكمة.

*****

البحث بعد منتصف الليل، فجأةً، عن كتابٍ ضمن مكتبة، محفوف بمخاطر الضياع واليأس. ضياع مُضَاعَف، في الظاهر ضياع الكتاب، وفي العمق ضياع النفس. تيجي تصيده يصيدك. كتاب بين ألفين على وجه التقريب. كان الكتاب ضمن مجموعة المائة التي لا تبتعد كثيراً عن رفٍ بجوار السرير، وأقدامه. مثل أب لا يأمن على ابنه في أحراش الغابة. هناك عند علو المكتبة، والتحامها بالسقف. البحث في مجموعة المائة، يُضعف الرغبة في الكتاب الضائع. متاهات صغيرة. قراءات خاطفة تستدعي مجموعة المائة دفعةً واحدة. مُواجَهَة مع تهافت البحث. لا مفر من أحراش

الغابة. ذهاب تتحطم على صخرته الرغبة. عار الذوق القديم، لا غفران لتدرج الذوق، إمّا أن يكون مكتملاً منذ ولادته، أو يحكمه النقص من البداية إلى النهاية. إمّا أو، حدية قاطعة، بنصل كيركجارد. صرخات احتجاج يافعة. مجموعات من مئات أخرى، أُحيلتْ للتقاعد. مثل شخصيات دوستويفسكي المُحالة للتقاعد. بعد يومين يظهر الكتاب الضائع قرب مجموعة المائة مُهملاً، فاقداً البريق.

*****

في الغالب تكون أحلامي مضطربة، مشوشة، وغير قابلة للحكي بعد اليقظة، بل تكون دائماً لحظة اليقظة، لحظة ارتياح وأمن، للخلاص من مادة الحلم، ولنمطية تلك الأحلام، وتكراراها، تراكمتْ لها صورة عامة. فهي تنطلق من تيه ما، وأنا في وسطه، ويجب عليَّ الوصول إلى مكان، ربما أعرفه، لكنني لا أعرف طريق الوصول إليه. التيه لا يكون في الحلم ملحاً، أو كارثياً، ولا يحمل معاني مجازية، مجرد تيه يحتاج إلى وصفٍ من أحد المارة، وهم قليلون في الأحلام، وإذا وُجدوا، فوصفهم رغم سهولته، عصي على فهمي. الأيادي تُشير إلى شارع، أو إلى ساحة، ستظهر بعد خطوات معدودة، وما عليَّ سوى تجاوز الشارع، أو اختراق الساحة، لأجد نفسي قريباً من المكان المنشود، لكن الخطوات المعدودة تطول، وتتعرج. يصعب عليَّ القول بأنني لم ألتزم

بالوصف، كما يصعب القول بأن الوصف لم يكن دقيقاً، لكن ربما تكون دقة الواصف في وصفه، ترجع إلى استحالة رؤيته المستقبلية للتائه مرةً أخرى، أو على الأقل رؤيته في زمن لا يتجاوز لوم التائه الذي ربما أدرك بعد وقت، عدم دقة الوصف، لكن حتى هذا الإدراك يتلاشى سريعاً في زمن الحلم، وتبقى بعد اليقظة، الذكرى البصرية، الخرساء، الثقيلة، لإشارات الواصف بيديه، الإشارات الواثقة، العارفة التي تنقل المعنى بقوة، لفاقدي النطق والسمع.

*****

حدث أن تابوت شخصية طبْل في فيلم "جنة الشياطين"، للمخرج الراحل أسامة فوزي، بقي في منزله أثناء تصوير الفيلم، وبعده، مدةَ عام تقريباً. والسبب لم يكن سوى تعقيدات الإنتاج، الإندبندنت، وتدقيقاته، شبه البيروقراطية، التي لم تحسم أمر التابوت بعد انتهاء التصوير، ولهذا الحين، استقر التابوت عند مخرج الفيلم. كان التابوت من خشب جيد، ولمعته هادئة، تصرخ بصنعة الاستورجي. في ردهة شقة أسامة، على جنب، كأنه قطعة أثاث فاخرة، يأخذ التابوت عين الأصدقاء. شعرتُ، وشعر البعض، بشؤم لا يتعدى إشارات مرحة. كان أسامة يبتسم، ويذكر بفتور، بأن الإنتاج على مرمى حجر، من أخذ التابوت. تعودنا بعد شهرين على التابوت، وأصبح منسجماً مع أرض الردهة. الآن

أقول لأسامة في نفسي: وكأننا لم نتجرأ على الموت بما فيه الكفاية في فيلم "جنة الشياطين". استرد الموت بعد عشرين سنة، سُمْعَة شؤمه.

*****

نقرأ في "دلائل الإعجاز" للجرجاني: إن المعاني لا تتزايد إنما تتزايد الألفاظ، ونقرأ أيضاً: إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات، ولكن تظهر بالضم على طريقة مخصوصة. وهذا قد يعني أن المعاني أزلية لا بداية لها، وأبدية لا نهاية لها، وهي قليلة لا تتكاثر على الرغم من تهافت الكلمات حولها كتهافت الفراشات على مصدر الضوء. حريق أجنحة الفراشات. المشكلة أن التعبير عن المعاني مستحيل من غير الكلمات إلا إذا كانت المعاني لا تلزم أحداً بالتعبير عنها، فربما يكفي إدراك المعاني دون كلمات. إليكم مشكلة أخرى، المعاني مثل الموت، والزمن، والذاكرة، كلمات مفردة غير مضمومة في أسلوب، وما هو غير مضموم في أسلوب، وبطريقة تركيب معينة، لا يحمل المعنى. كيف نُفسِّر الغابة بالأشجار؟

*****

يشعر المُشَاهِد بإثارة درامية في فيلم "مشهور تقريباً" للممثلة كيت هدسون، والمخرج كاميرون كرو 2000، عندما تتعرَّض حياة فرقة الروك إلى الخطر. اضطراب مُحرِّك

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

الوقت نأخذ البيت والوظيفة والتأمين الصحي باليد اليسرى. ما الضرر الذي يقع على المثليين المُشرَّدين دون مأوى طالما أخذوا دعماً أخلاقياً من تيم كوك. لا فرق بين مثليّ بيفرلي هيلز، وبين مثليّ هارلم. مع أن العزل والإقصاء والعار الحقيقي الذي يُمَارَس ضد الأقليات هو مُمَارَسة ضد فقرهم المادي تحديداً. وصف بودريار العولمة بأنها عنيفة. اعتراف عازف الروك بهدف الغفران، أما اعتراف تيم كوك فهو بهدف المُوَاجَهَة. إن الخيارات الممنوحة، بعكس مُشَاهِد فيلم "مشهور تقريباً"، لقارئ اعتراف تيم كوك، محفوفة بالمخاطر، الابتسام يحمل تُهْمة الاستخفاف، عدم الابتسام يحمل تُهْمة الرجعية، وما بين الابتسامة وعدمها تراوحات بين الفاشية والعنصرية، وعدم قبول الآخر. فقط التأييد الجارف هو الخلاص من التُهْمة الكريهة، وهي العداء للأقليات. في حوار عميق أجرته إليزابيث رودينيسكو مع جاك دريدا قبل وفاته بسنوات قليلة تحت عنوان "ماذا عن غد"، سألته عن رأيه في الأسرة المضطربة على خلفية قضايا المثلية وعملية تطبيعها في المجتمعات الديموقراطية، وقبول فكرة أن يكون للمثليين أبناء بالتبني، بالقرابة المثلية، وهو المصطلح الذي ظهر في 1997 للإشارة إلى أن أحد الوالدين فقط مثلي الجنس، والقرابة المشتركة، وهي تعني أن يكون الأب والأم مثليين، ويحصلان على طفل من شركاء بيولوجيين، أو الحصول على طفل بالتلقيح الاصطناعي

القائم على وجود واهب الحيوان المنوي. يجيب دريدا بأن يقر بدايةً، أن اعتماد هيكلة أسرية جديدة يتم حالياً، وسوف يستمر، ولا رجوع أبداً عن هذا، حتى لو كان التخوف هنا، أو هناك من ردات فعل، من كوابح، من تفاوتات، وسوف يكون هذا التحول الانقلابي أصعب وقعاً على الأطفال. تقطع إليزابيث رودينيسكو حديث دريدا بشهادة حية لطفل جرت تربيته لمثليين من النساء، حصلتْ عليها من الأوبسرفاتور بتاريخ 29 يونيه 2000. يقول تيو سبعة أعوام: أعيش مع ماما وتاتا. تاتا هي مثل ماما، عدا أن تاتا قاسية أكثر من ماما. صديق ماما هو الذي أراد بمحبة أن يصنع الإنجاب لمساعدتنا. هذه إشارة إليزابيث رودينيسكو للتعقيد المستقبلي. يُتابع دريدا مُضَاعَفَة التعقيد، زوجان من الرجال المثليين، هل هذا يعني والِدَيْن للابن؟ زوجان من النساء المثليات، هل هذا يعني والِدَتَيْن لابن آخر؟ مَنْ يحمل صفة الأب، ومَنْ يحمل صفة الأم؟ ألا يوجد الجد والعم والخال؟ وإذا تجاوزنا كل تأويل قانوني، أتساءل خاصة كيف سيكون بإمكان "الموديل الأُسَري" بتحوله، وهو المرجع شديد الاستقرار والأساس لنظرية التحليل النفسي، أن يحوّل معه التحليل النفسي ذاته. ذكر تيم كوك في نهاية اعترافه أن مثليته الجنسية هبة من الله إلا أن الهبات الإلهية تُذْكَر دائماً في الظروف العادية كنعمة من النِعَم، أو كعطية من العطايا ولا يُصرّح بها فجأة، وبشكل استثنائي، وبصيغة

اعتراف، وكأنَّ الاضطراب أصاب أيضاً التاريخ البنيوي لمعاني الكلمات. فنحن نحتاج إلى مريض جديد، ومحلل نفسي جديد في ضوء حوار إليزابيث رودينيسكو مع جاك دريدا.

*****

ستانلي كيوبريك مر من هنا

أثناء قراءة رواية الرعب، لستيفن كينج، "البريق"، أو " The Shining"، المتخمة بعدد الصفحات، 669 صفحة تقريباً، والقراءة فقط بهدف المقارنة الجمالية بينها، وبين فيلم ستانلي كيوبريك، المأخوذ عنها، والذي يحمل نفس العنوان، "البريق"، 1980، أردد بصوت هامس، بيني وبين نفسي، جملة "ستانلي كيوبريك مر من هنا". المقصود بالمرور، هو أن كومة من أحداث الرعب، والإثارة، متوسطة القيمة، بحكم نوع روايات الرعب، المحدودة جمالياً في عالم الأدب، والتي تُصبح جثة هامدة بعد القراءة الأولى، صنع منها ستانلي كيوبريك، فيلماً عظيماً، لا تنتهي مشاهدته، ويُعتبر من كلاسيكيات السينما العالمية. لأكثر من ثلاثة عقود، كان ستيفن كينج يُجدد دائماً إعلان كراهيته، لفيلم كيوبريك، ويؤكد على أن سيناريو الفيلم ابتعد كثيراً عن الرواية. هذا الابتعاد يفترض ضمناً انتقاصاً في رؤية، وموهبة ستانلي كيوبريك. الغريب أن ستيفن كينج لم يحمل تحفظات ما، أو كراهية عصابية، لسيناريوهات الأفلام العديدة التي أُخذتْ عن أعماله الأدبية،

على الرغم من تواضع قيمتها، بعد معالجتها السينمائية، وخروج الفيلم للجمهور، بل المعروف عنه، تسامحه الفني أمام كل التغييرات الدرامية الممكنة في مراحل إعداد العمل الأدبي للسينما. يبدو أن المؤلم لدى ستيفن كينج، هو أن إضافات ستانلي كيوبريك إلى فيلم "البريق"، أصبحتْ علامات فنية، ومنها على سبيل المثال، البنتان المقتولتان، الشقيقتان، التوأم، اللتان تظهران لداني ابن جاك تورانس في الفيلم. في رواية ستيفن "البريق"، البنت في سن الثامنة من عمرها، وشقيقتها في السادسة من عمرها. في فيلم "البريق"، لستانلي كيوبريك، هناك المتاهة الهندسية، المهيبة، النباتية، العملاقة، التي يموت فيها جاك تورانس متجمداً في نهاية الفيلم. وهناك أيضاً المشهد الرهيب، عندما ينظر جاك تورانس من علٍ، على ماكيت المتاهة في بهو الفندق، ينظر نظرةً فوقية على زوجته وابنه، ضائعين، ضئيلين في عمق المتاهة. في الرواية "البريق"، لستيفن كينج، مجرد بعض الحيوانات النباتية، المتناثرة في حديقة الفندق، أرنب، أسدان، كلب، والرعب الهزيل يتمثل في هذيان جاك تورانس، بعد تشذيب أذن أرنب بمقص الأشجار، يُصوِّر له الحيوانات، وكأنها تتحرك قليلاً من وراء ظهره، وتغيِّر أماكنها. في رواية "البريق"، جاك تورانس يكتب مسرحية، ويحكي عن بطلها، ثم تظهر له فكرة كتاب عن تاريخ الفندق نفسه. في فيلم "البريق"، يكتب جاك تورانس جملة واحدة مُخْتصَرة،

مُرعبة، الجملة مكتوبة بتكرار يحمل بريقاً من الجنون، قد يزن هذا البريق روايات ستيفن كينج جميعها. الجملة هي "كل عمل دون لعب يجعل جاك ولداً مملاً"، وهي مكتوبة آلاف المرات، بترتيبات، وأشكال مختلفة، على مدار مئات الصفحات. الجملة لها تاريخ في أحد القواميس عام 1659، وصارت مثل المثل الشعبي. استخدمها جيمس جويس في قصة "أرابي"، واستخدمها جاك كرواك في قصة "بيج سور"، واستخدمها أيضاً لوريل وهاردي في فيلم "أبناء الصحراء"، إلا أن تكرار كيوبريك للجملة، وتوزيعها البصري، الرياضي، الهندسي، على فراغ مئات الصفحات، يجعلها أشبه بنوتة موسيقية غامضة، يعزفها كيوبريك طوال الفيلم. هناك تغيير لعبي، خفيف الظل، صنعه ستانلي كيوبريك، ليس دون ابتسامة، ففي رواية ستيفن كينج، غرفة الفندق المخيفة تحمل رقم 217، وهي في فيلم كيوبريك تحمل رقم 237، وكأنّ نصيحة اللعب الطفولي، القديمة، لا بد أن تجد لها موطئ قدم في عمل كبير يتسم بالجدية الشديدة. بالطبع لم يتطرق ستيفن كينج إلى تغيير رقم الغرفة في فيلم كيوبريك، خوفاً من وصفه بالتفاهة، أو بكونه لا يفهم المزحة الرمزية العابرة، التي مفادها جملة أخرى، وهي "ستانلي كيوبريك مر من هنا". اتهم ستيفن كينج فيلم كيوبريك "البريق"، بالبرودة الشديدة، ووصف أداء الممثلة شيللي دوفال في دور ويندي زوجة الممثل جاك نيكلسون في دور جاك تورانس، بأنها آلة

صراخ طوال الفيلم، وأن كيوبرك أغفل بقسوة الجانب العاطفي الذي يربط جاك بأسرته. الرد على ستيفن يجب أن يكون هكذا. في روايات الرعب لا مكان تقريباً للمَشَاهِد العاطفية، ويجب المرور عليها سريعاً. مَشَاهِد الحب بين جاك تورانس ووينديي زوجته في رواية "البريق"، تخفف من حدة خوف القارئ، أو مُشاهِدْ السينما فيما بعد. وكأنّ ستيفن كينج كان يطمع في شيء آخر، يُضاف إلى نوع روايات الرعب، كأنْ تخرج رواية "البريق" عن نوعها الصارم، لتكون رواية أدبية بالمعنى الرحب لكلمة رواية، على سبيل المثال، تكون في مكانة رواية "موبي ديك" لهيرمان ميلفيل. عادةً تكون رواية الرعب مشدودة مثل رق طبلة، لا زيادات، لا حشو. رواية "البريق" لستيفن كينج، تقع في 669 صفحة، ولهذا يخوض كثيراً في تاريخ أبطاله، وتاريخ الفندق المالي، بعيداً عن الحدث الرئيسي، على الرغم من أن أستاذه في الرعب، الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو، كانت أغلب أعماله المرعبة، صغيرة الحجم. المفارقة أن ستيفن كينج يُصدِّر روايته "البريق"، المترامية الأطراف، بفقرة من قصة إدجار آلان بو القصيرة "قناع الموت الأحمر". لم يتعلم ستيفن كينج أيضاً من أستاذه، أن الرعب يلزمه شيء ضروري، وهو الغموض، وستيفن كينج يفتقد صناعة الغموض إلى حد الفقر، أما التفسيرات التاريخية للبطل، مثل لماذا أصبح جاك تورانس وحشاً كاسراً، يريد قتل زوجته وابنه؟ يجيب ستيفن كينج،

لأن والده كان يضرب والدته بوحشية. يخوض ستيفن كينج في سيرة والد جاك تورانس، لكن ستانلي كيوبريك لا يعنيه والد جاك تورانس، لا يعنيه لماذا أصبح جاك تورانس على ما هو عليه، بل يكفيه أن يُصوِّر الوحش الكاسر، دون ضغط، وإلحاح على الأسباب. الأسباب عندما تساوي النتائج في الدراما، تُنتج دراما متواضعة. ستانلي كيوبريك أراد في فيلم "البريق"، أن تكون النتائج أضخم كثيراً من الأسباب. من اتهامات ستيفن كينج لفيلم "البريق"، أن شخصياته الروائية كانت تتمتع بدفء إنساني، وهو مُفتقد في فيلم كيوبريك. الحقيقة أن رواية "البريق"، تتمتع شخصياتها بفصام عقلي، والفصام العقلي يسمح في الدراما، بإمكانيات كثيرة، وقد بالغ ستيفن كينج، بسبب إطالة صفحات الرواية، في تردد جاك تورانس بين حب زوجته وابنه، وبين الرغبة في قتلهما. ستانلي كيوبرك أظهر حب جاك تورانس لزوجته وابنه، أقل كثيراً من الرغبة في قتلهما، لكن في مقابل تلك القسوة، ارتفعت العلاقة الإنسانية بين الأم ويندي، وابنها داني، كما لم يحلم برقتها، وتفانيها، ونبلها، ستيفن كينج نفسه، فطلبت الأم من ابنها قبل نهاية الفيلم، الهروب، مضحية باحتمال موتها في الحمَّام على يد جاك زوجها. في النهاية ضغينة ستيفن كينج، كاتب البيست سيلر، مُوجَّهة مُباشرةً، لفن ستانلي كيوبريك، فالإهانة التي لحقتْ بستيفن كينج، تزداد مرارة مع الزمن، لأن قيمة فيلم "البريق"، تزداد أيضاً مع الزمن، فيخفتْ شيئاً

فشيئاً بريق رواية ستيفن كينج، ويلمع أكثر فأكثر، بريق فيلم ستانلي كيوبريك.

*****

اللطف صائد السوريالية

في فيلم "Notting Hill"، أو "نوتينج هيل"، 1999، للمخرج روجر ميشيل، وكاتب السيناريو البريطاني ريتشارد كورتيس، وهو من أفلام الرومانتيك كوميدي التي تتميز بذكاء شديد في بناء الحوار، يصف صاحب المكتبة الصغيرة، الممثل هيو جرانت، في دور وليام ثاكر، اللقاء بينه، وبين الممثلة الشهيرة جوليا روبرتس، في دور الممثلة الشهيرة أيضاً آنا سكوت، بالسوريالية واللطف. كان اللقاء سوريالياً، لكنه لطيف. السوريالية واللطف لا يجتمعان في عبارة واحدة، بما أن السوريالية عنيفة قليلاً، وغريبة بعض الشيء، بينما اللطف فطري، بسيط، غير معقد، مثل ابتسامة جوليا روبرتس. اللقاء في فيلم "نوتينج هيل"، بمعنى ما، هو لقاء بين الدراما الإنجليزية، وبين الإخراج الهوليوودي، أو بين كتابة الدراما البريطانية الثقيلة، وبين خفة الإخراج الأمريكي التجاري. في الفيلم هناك تشهير هوليوودي واضح، بثقل دم الإنجليز، وعسر هضمهم في فهم النكتة، ومع ذلك تشعر هوليوود بالدونية دائماً أمام الدراما الإنجليزية. تُبادر آنا سكوت بتقبيل وليام ثاكر دون كلمات. يضرب وليام ثاكر

ضربته المرحة، الثقيلة، ويقول لآنا سكوت، بأنه كان يريد أن يعتذر عن التعبير الكارثي "سوريالي لكنه لطيف". كنا نعلم بحسب ميلان كونديرا أن الثقل والخفة لا يلتقيان، إلا أن السيناريست ريتشارد كورتيس، له قول آخر. الخفيف يتصيد الثقيل. اللطف صائد السوريالية. تقبل آنا سكوت اعتذار وليام عن تعبيره الكارثي، وترى أن تقديم حبات المشمش المنقوع في العسل قبل القبلة، كان أشد كارثية، أو كان أشد جاذبية. شرح وليام، وهو يُقدِّم لآنا حبات المشمش المنقوع في العسل، بأن طعم العسل أزاح تماماً طعم المشمش. تعجَّب وليام من محل إعراب المشمش، وقال: إذا كنتِ تريدين العسل، فلما لا تشترين العسل مباشرةً. في مكتبة وليام ثاكر الصغيرة، المتخصصة في كتب السفر والرحلات، يدخل إنجليزي، ويسأل بوقار عن أعمال تشارلز ديكنز. يرد عليه وليام ثاكر، بأنهم يبيعون فقط كتب السفر والرحلات، وليس الروايات. يصمت الإنجليزي قليلاً، وكأنه استوعب إجابة وليام ثاكر. يقول الإنجليزي: حسناً، ثم يسأل عن أعمال جون جريشام، فيقول وليام ثاكر بأن هذه أيضاً روايات. يصمت الإنجليزي مرة ثانية، ويقول: حسناً، ثم يسأل عن "ويني ذا بو"، شخصية الدب الخيالية، الكرتونية، التي كتبها آلان ألكسندر ميلن. باتفاق ضمني، بين هوليوود وريتشارد كورتيس، أشهر كتَّاب الدراما البريطانيين، تُنصب في فيلم "نوتينج هيل"، فخاخ الكوميديا، لردود أفعال

الإنجليز، المتأخرة، الكارثية، والناتجة ليس فقط عن انعدام سرعة البديهة، بل أيضاً عن إهمال، وكسل، ولا مبالاة، وثقة استعمارية غائرة، بأنهم أسياد العالَم. تراود وليام ثاكر فكرة أن يبوح، لمساعده مارتن، بزيارة الممثلة الشهيرة آنا سكوت، لمكتبته الصغيرة، لكنه يتراجع في النهاية، لأن مارتن يبوح لوليام، بأنه شاهد مرةً في شارع كينسينجتون، الموسيقي والمغني البريطاني الشهير، وعازف درامز البيتلز في الستينيات، رينجو ستار. قال مارتن: أعتقد أنه هو، أو ربما كان "عازف الكمان على السطح" ل "توبي". يصحح وليام ثاكر لمارتن: تقصد توبول. الفيلم الموسيقي الكوميدي "عازف الكمان على السطح" 1971، بطولة حاييم توبول. يقول وليام ثاكر لمارتن: لكن رينجو ستار لا يشبه توبول. يدافع مارتن بأن رينجو ستار كان بعيداً عنه. يقول وليام ثاكر: إذن من الممكن أن يكون مَنْ رأيته، ليس رينجو ستار. يرد مارتن بجدية وتأنق: أعتقد ذلك. قسوة الدراماتورجي المحترف ريتشارد كورتيس غير محدودة في فيلم "نوتينج هيل"، مع أنها قسوة فنية، فهو لا يحرم مارتن فقط من مجرد الرؤية العابرة لنجم الروك رينجو ستار، بل يفتح آفاق الفشل الكوميدي المُر في عقول المشاهدين للفيلم، بحيث أن أحدهم يتخيل ملصقاً كبيراً على أحد الجدران، بتوقيع بانكسي، لرينجو ستار وبول مكارتني، بينما يقف مارتن أمام الملصق العملاق حالماً، معتقداً، أن بانكسي وضع شخصاً

مجهولاً مع النجم بول مكارتني، أي أن مارتن نفسه كان من الممكن له أن يكون بجوار بول مكارتني. آنا سكوت في منزل وليام ثاكر، بعد فضيحة صور عارية قديمة، تظهر لآنا فجأةً في الصحف اللندنية. وليام ثاكر يشعر ببعد آنا سكوت، وعالمها الهوليوودي، عن عالمه الهادئ المغمور. وليام يساعد آنا في حفظ دورها الجديد. الفيلم عن إنقاذ كوكب الأرض من كارثة نووية، والبطلة ليس أمامها سوى عشرين دقيقة فقط. تسأل آنا بموارية عن جودة السيناريو، أو عن قيمة قصة الفيلم. يقول وليام ثاكر، بأن القصة ليستْ لجين أوستن، أو هنري جيمس، لكن لا بأس بها. لا بأس بها تعني الكثير بأداء هيو جرانت البارد. سخرية ريتشارد كورتيس من موضوعات السينما الأمريكية، تُقابَل بمازوخية من طرف هوليوود.عيون الكاميرات، وهي عيون مثل عيون الضباع، ضيقة ونهمة، تتلصص على آنا سكوت في منزل وليام ثاكر. تغضب آنا وتتهم سبايك صديق وليام ثاكر، بإفشاء سر وجودها. يعتقد وليام ثاكر أن الصحافة ستنسي بعد يومين، أي أن الأمر لا يستحق غضب آنا. يزداد غضب آنا، فهي كنجمة سينمائية تعرف أن فضائح الممثلين تبقى للأبد. سبايك بحماقته تحدث مع البعض عن وجود آنا سكوت في منزل وليام ثاكر، لكنه لم يقصد التربح المادي من الصحافة، وهذه نقطة هامة في أفلام الرومانتيك كوميدي، لا خيانة أخلاقية من أصدقاء البطل، لأنها خيانة تدمر نوع

الفيلم من أساسه. بعد فترة زمنية يعرف وليام ثاكر أن آنا سكوت ما زالت في لندن، وهي تقوم بتصوير فيلم، المأخوذ عن قصة لهنري جيمس. يذهب وليام ثاكر لموقع التصوير. بتردد تدعو آنا سكوت الإنجليزي الفاتر وليام ثاكر إلى مشاهدة اليوم الأخير من التصوير، وبمرح مكتوم، تقول له، بأن هناك الكثير من الشاي. غمزة أمريكية لتعلق الإنجليز الأبدي بفنجان الشاي. يسمع وليام ثاكر بالصدفة حديثاً جانبياً بين آنا سكوت وأحد الممثلين الذي يسألها عن علاقتها بالشاب الإنجليزي. تقول آنا: شخص من الماضي. ينسحب وليام ثاكر. تعود آنا سكوت إلى مكتبة وليام ثاكر بعد الانتهاء من تصوير الفيلم. يقول وليام لآنا بأنه لا يحتمل لطف النجوم وخفتهم، وأن قلبه لن يتعافى سريعاً في حالة غضب آنا المستقبلي. أنا أعيش في نوتينج هيل وأنتِ تعيشين في بيفرلي هيلز. بين الابتسامة والدموع تذهب آنا سكوت. وليام ثاكر بين مجموعته الطيبة، شبه الفاشلة وجودياً، يحكي لهم عن كلمات الانفصال الأخيرة بينه، وبين آنا سكوت. قالت آنا لي: الشهرة ليست حقيقية، لا تنسى أنني مجرد فتاة، تقف أمام ولد، وتسأله الحب. تتلاقي نظرات المجموعة الطيبة في صمت، ولوحة شاجال الأصلية التي أهدتها آنا لوليام، مركونة بجوار الأثاث. يقول وليام ثاكر: قرار خاطئ. تصرخ المجموعة الطيبة طلباً لسيارة، تنهب المسافة بهم إلى آنا سكوت قبل سفرها. في المؤتمر الصحفي يسأل واحد آنا

سكوت، كم من الوقت ستمكثين في المملكة المتحدة؟ ترد آنا: إلى أجل غير مسمى. تطلق آنا أوسع، وأجمل ابتسامة عرفتها هوليوود في العقود الثلاثة الماضية. زفاف آنا سكوت ووليام ثاكر. ها هو اللطف في حديقة عامة، ينام على ساق السوريالية. آنا سكوت تنام على ساق وليام ثاكر الذي يقرأ في رواية، ربما تكون لهنري جيمس.

*****

قيود

نحن أفراد العائلة، ولهذا نسعى إلى تعيين السيد الدكتور فرانز كافكا في قسم التأمين على الحياة، ليلحق فيما بعد، بالخدمة الخارجية، فلا طائل من محاولاته الأدبية، فهي جد متعثرة، غامضة بمقياس عصرها الأدبي، وهو نفسه غير متحمس لها، وقد حاولنا من جهتنا، محبة له، وحرصاً على رضاه النفسي، استشراف أي مستقبل لتلك الغوامض الأدبية، حتى لا يحكم علينا التاريخ، بأننا فرضنا قيوداً على أعظم موهبة أدبية في القرن العشرين. على الحاجز الخشبي دفتر كبير مفتوح على مصراعيه، وقلم رصاص مُقيَّد من أعلاه بدوبارة، ونهاية الدوبارة مُثبتة بمسمار خفي أسفل الحاجز الخشبي. كتبتُ اسمي الثلاثي، ورقم البطاقة الشخصية، وعنوان البيت، والهدف من الزيارة، الاستعارة، أم القراءة؟ يقع اختياري دائماً على القراءة، رغم أنني في

نهاية اليوم آخذ كتاباً للاستعارة. الهدف من الزيارة، كأنها جُمْلة لتعرية الزائر، وفضح نواياه، وماذا لو لم يكن هناك هدف من الزيارة؟ أقضي الساعات في المكتبة تحت وطأة السؤال، ليس لأنني لا أريد القراءة، أو الاستعارة، بل لأن القراءة، أو الاستعارة، تأتي عَرَضاً، لهروبٍ غير ذي معنى، يستأنس بجوارٍ، بحيث لو لزم الأمر أحتمي بهدف الزيارة. كان التخفف من حقيبة المدرسة سمة عامة للزوغان. وكانت العقبة الأولى التي أواجهها، هي الخروج من البيت، أحمل على ظهري، أو في يدي حقيبة مليئة بالكتب والكراريس والكشاكيل، وأنا أعرف من ليلة الأمس أنني عازم في الغد على الزوغان. وضعتُ في الحقيبة ما يلزم لليوم الدراسي، كأنني سأذهب بالفعل. وفي الطريق للمدرسة تظهر العقبة الثانية، وهي التخلص من الحقيبة الدراسية طوال ساعات الزوغان ثم استعادتها مرة ثانية في نهاية اليوم. خالد وعماد تعهدا بأن نترك الحقائب عند راجح المكوجي الكائن في منتصف الطريق إلى المدرسة. وكانت العقبة الثالثة أن أماكن الدوران والسرْمَحة بعيدة عن راجح المكوجي، وتزداد بعداً وثقلاً قرب نهاية اليوم، بعد خمود الهِمَّة، وانطفاء البريق. عالجتُ وحدي العقبة الثانية، ولم تكن المُعالَجَة على هوى الصديقين، وهي الذهاب مباشرةً إلى المكتبة العامة، وكنتُ أعتبرها من أماكن الزوغان الأساسية. رفض الصديقان اقتراحي الأول، لقيد الوجود بجوار الحقائب،

واعتبرا المكتبة العامة مكاناً مملاً. وليس لكونه مكاناً مُناسباً للتدخين، فيجب علينا اعتباره مكاناً أساسياً للزوغان. شوف يا ابن الناس إنت من طريق، وإحنا من طريق. سعدتُ بانقطاع الصداقة، وأصبح زوغاني أكثر شروداً. من حين لآخر كنا نلتقي صدفةً في تقاطع المسارات الأساسية. كانا يشعران بالذنب إذا دخلا المكتبة، ووجداني في غرفة المراجع النائية، وهي الغرفة الوحيدة في المكتبة التي نستطيع فيها خرق القواعد، بتدخين سيجارة. كنتُ آتي بكتابٍ من غرفة الأدب، وأضعه في غير مكانه أثناء مدة قراءته. ينظر خالد لرفوف الكتب باستهانة وبله، بينما يقترب عماد من جلستي، ويعزم عليّ بسيجارة مور، ويسحب قوله بأن المكتبة العامة ليست من أماكن الزوغان الأساسية، أو على الأقل ليست لنا أماكن أساسية. أولى ثانوي، 1980، زوغان من المدرسة لليوم الخامس على التوالي، الزوغان مشطور إلى نصفين كما الجسد والروح، المقهى والسينما والتسكع في الحدائق والشوارع مع أصدقاء ضالعين في الزوغان، ثم الانفصال عنهم إلى مكتبة حلوان العامة، لأخذ حصة الروح. بالأمس وضعتُ رواية فرانز كافكا "المحاكمة" في غرفة كتب المُحَاسَبَة والقانون، بعد أن نقلتها من غرفة الأدب والفلسفة. راحة وطمأنينة أن يوجد كتاب في غير مكانه. أنت هنا غريب عن رفاقك. ولم أكن في عمر يسمح لي بالتقاط مُفَارَقَة أن كافكا ملك الغرباء، لكنه في ذات الوقت، ليس غريباً على القانون.

كنتُ في طريق المشي إلى المدرسة الثانوية، أقصد شوارع بعينها، لمجرد الألفة برؤية بيوت أحب معمارها. الطريق يأخذ نصف ساعة في حالة الذهاب إلى المدرسة. كانت الدقائق العشر الأخيرة من زمن الطريق، هي الحاسمة في قرار الزوغان. عند تقاطع شارع صالح صبحي مع شارع خسرو، كانت نسرين تقف في الشرفة القريبة جداً من سطح الأرض. تعيش مع جدتها. وكانت في سنتها الأولى الجامعية. نسرين تملك قرار عدم الذهاب إلى الجامعة، وفي نفس الوقت لا تغادر البيت. كان حلمي عدم الذهاب إلى المدرسة، والبقاء في البيت طوال أسبوع كامل. ضحكتْ نسرين وقالت: سيتركونك بعد دخول الجامعة، تجلس في البيت كيفما شئت. كنتُ أرى داخل الغرفة من مكاني على الرصيف. وكان كوب الشاي بالحليب على حاجز الشرفة السميك. تجاوزتْ الساعة السابعة والنصف صباحاً. بريق الزوغان. لاحظتْ نسرين. السينما أم المقهى أم المكتبة؟ قلتُ لها: الإفطار على المقهى أولاً. قالت: إذن المقهى من ثوابت البريق. دخلت نسرين إلى الغرفة. شلل أطفال خفيف في ساقها اليمنى، وبطريقة ما أكمل الشلل غنجاً ودلعاً في مشية نسرين بحيث كان يأتي في منتصف الحركة دافعاً ردفها إلى أعلى دون أدنى شُبْهَة إعاقة. قالت لي شقيقتي بعد مُشاهَدَة فيلم السهرة: أبوك رايح بكرة يعمل لك إعادة قيد. كنتُ في الصف الأول الثانوي. وكانت مدة انقطاعي الدائم عن المدرسة قد

تجاوزتْ ثلاثين يوماً. كان قول شقيقتي يعني أن لا أتغيَّب عن المدرسة في الغد، وربما كان قولها بوحي من والدي الذي لم يكن يريد مواجَهَة فشلي. كان يكره إجباري على شيء، ويبقى عاجزاً منتظراً في اللحظة الأخيرة إحساسي بالذنب، والعدول عن الطيش. كان والدي يفوز بأسوأ الاثنين، وهو إحساس بالذنب يثقل كاهلي إلى حد الحزن، أمَّا العدول عن الطيش فقد كان عليه أن يصححه صامتاً مُتمنياً في كل مرة أن تكون حركتي عابرة في الإحساس بالذنب، ومُقيمة في العدول عن الطيش. كان إجراء إعادة القيد يستدعي حضوري مع والدي في غرفتين، غرفة شؤون الطلبة، وغرفة ناظر المدرسة. وكان من ضمن الامتيازات المؤقتة التي يتمتَّع بها طالب هارب من القيد، هو التَسَكُّع داخل فناء المدرسة أثناء ساعات الدراسة. سيأتي والدي قبل منتصف اليوم الدراسي، ومن الممكن لي أيضاً عدم حضور النصف الثاني من اليوم الدراسي، استعداداً لانتظام الغد.

*****

فلسفة هوبز السياسية

استعان الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز (1588-1679)، في فلسفته السياسية، بالمعاني الرائجة في عصره، مثل المساواة، القانون الطبيعي، الحقوق الإنسانية، العقد الاجتماعي، السيادة، العدالة، لكنه كان يعالج هذه المعاني

على نحو يختلف كثيراً عن معالجة الفلاسفة السياسيين السابقين عليه، مثل أرسطو، وأفلاطون، والقديس توما الأكويني. يرى هوبز أن النظام السياسي، هو أمر اصطلاحي، وطبيعي في آن واحد، فهو اصطلاحي بمعنى أن الإنسان أوجده، وهو طبيعي لأن الإنسان قام بتفصيله، وصناعته، وفقاً لميوله الطبيعية، إلا أن الإنسان ليس كائناً اجتماعياً بطبعه كما يقول أرسطو، وليس كائناً عقلانياً كما سيقول فلاسفة عصر التنوير. بل الإنسان عند هوبز كائن شرير، فاسد، خبيث، حافل بالنقائص، تدفعه المصلحة الذاتية، وتتحكم فيه الغرائز الأولية، البدائية، من أنانية وجشع، وهو لا يذعن إلا إذا خاف، ولا يضحّي بمصالحه إلا مرغماً، ولا يحب السلام لمجرد السلام، بل فزعاً من نتائج الحروب. يلخص هوبز حكمته في قوله: الإنسان للإنسان ذئب، والكل في حرب ضد الكل، والواحد في حرب ضد المجموع. ومن قلب السلبيات الإنسانية، بحث الإنسان عن علاج، فراح يفتش عن أسباب الحروب والنزاع، وانتهى إلى أن العلاج، هو إيجاد مجتمع تسوده قوانين تحكم الجميع، فيزول الخوف، والنزاع. كيف يمكن إيجاد هذا المجتمع؟ نحن هنا مع هوبز أبعد ما نكون عن فكرة "المجتمع المدني"، الحديثة، الناعمة، التي أشعلتْ حريات فردية ميكروسكوبية، وكانت السبب في حروب أهلية متتالية مثل العدوى. هوبز هنا عندما يذكر فكرة المجتمع الذي تسوده القوانين، فهو بعيد أيضاً عن

مجتمع المدينة اليونانية الديموقراطية. إيجاد المجتمع عند هوبز يكون بتخلي الأفراد عن حقوقهم، وشهواتهم الخاصة، في سبيل أن يخضوا لإرادة واحدة. تفويض أمرهم إلى إرادة واحدة، تتولى فرض نفسها على الآخرين، أي انتقال حقوق كل فرد إلى فرد واحد. فإذا تخلّت الأفراد عن حقوقها، لفرد واحد، أصبح هذا الفرد أقوى من باقي الأفراد جميعاً، وعندئذٍ سيقوم هذا الفرد بتحقيق الأمن والعدل للأفراد جميعاً. الشيء المثير في عقد هوبز الاجتماعي، أن العقد بين ثلاثة أطراف، الطرف الأول، هو متعاقد فرد، مشرع سياسي ما، فيلسوف مثل هوبز ربما، قادر على تمثيل الطرف الثاني، والطرف الثاني هو كل أفراد المجتمع، وهو طرف شديد البدائية، والطبيعية، عاجز عن تمثيل نفسه، أما الطرف الثالث، فهو طرف لا يدخل في العقد إلا للانتفاع منه، دون أن يقدم شيئاً في مقابل ذلك، هذا الطرف هو الحاكم. عقد هوبز الاجتماعي من نوع خاص، إذ يوافق فيه الطرف الثالث، الحاكم، على شروط العقد، لكن دون أن يلتزم بشيء تجاه الغير. وعدم التزام الحاكم في العقد، لا يعني عدم خضوعه للمهمة العاجلة، وهي فض النزاع، وفرض الأمن والسلام في المجتمع، بمخزون القوة الجبّارة التي استلمها على بياض بموجب العقد. يُلزم عقد هوبز الاجتماعي بتحويل الفرد إلى مواطن، وضم الفرد إلى عضوية المواطنة، وهي عضوية غير قابلة للفسخ، وتعني طلاق الفرد

لفرديته إلى الأبد، وبعد أن كان سقف حريته في ارتفاع السماء، يهبط السقف إلى عدة أمتار. وليس هبوط سقف الحريات هو المرادف المباشر للفاشية، فعلى سبيل المثال، كان الكاتب الأمريكي هنري ميللر يتمتع في كتابته، بسقف حرية، يناطح ارتفاع السماء، وعلى نقيضه كان الكاتب التشيكي فرانز كافكا يكتفي بسقف حرية لا يتجاوز عدة أمتار، ومع ذلك فإن رحابة أدب كافكا، وكونيته، ورؤيته العميقة، تُخجل حرية هنري ميللر المُراهِقة، في الكتابة، الحياة معاً. عاصر الفيلسوف توماس هوبز الحرب الأهلية البريطانية (1642- 1651)، ولهذا كانت فلسفته السياسية جذرية، تطمح في القضاء على الفوضى، وفي زمن الحروب الأهلية، ترتفع كراهية الديموقراطية، والحرية، والحقوق الإنسانية، التي تجنح إلى التحايل على القوانين، والهروب من العقاب. معركة القانون في الحروب الأهلية، هي تنفيذ بنوده بأقصى قوة ممكنة، وعلى وجه السرعة، وبعصا غليظة رومانية، حتى تدب هيبة القانون مرة أخرى في قلوب المواطنين. يُتهم الحاكم الذي يقضي على الحروب الأهلية بالفاشية، والاتهام يأتي من الفوضويين الذين تكون مصلحتهم في عدم تنفيذ القانون. كانت الحرب الأهلية عند هوبز حرباً حول المبادئ، إنها نزاع عقلي، وكل فرد فيها، يعتقد أن رأيه هو الصواب، وفي سبيل هذا الرأي، فهو على استعداد للقتل. على الرغم من أن فلسفة هوبز تؤيد أي

شكل من أشكال الحكم المطلق، فإنه مع ذلك، كان يُفضّل الملكية، لأنه يرى فيها أفضل وسيلة لتحقيق السلام والأمان، فالمقربون من الملك، أقل عدداً من أية جمعية نيابية، وقرارات الملك تصدر دون اختلاف في الرأي، فتكون بذلك أشد رسوخاً، بعكس الحال في قرارات المجالس النيابية. أشارتْ أصابع البرلمان الإنجليزي في القرن السابع عشر إلى نظريات توماس هوبز الفلسفية، بأنها السبب في "الطاعون"، و"الحريق الكبير" الذي أصاب لندن 1666، ومن هنا فقد حُرّمت كتبه، ولُعنت في الكنائس، وأُحرقت علناً، حتى أن جامعة أوكسفورد حرّمت قراءة، أو تداول مؤلفاته.

*****

إرادة القوة

في 1961 سأل هنري كيسنجر، الشاب وقتها، الرئيس الأمريكي هاري ترومان، عن السبب الأول لاعتزازه برئاسته، فأجاب ترومان: ألحقنا هزيمة كاملة بأعدائنا ثم أعدناهم إلى الأسرة الدولية. يطيب لي أن أعتقد بأن أمريكا وحدها كان من شأنها أن تفعل هذا. تولى هاري ترومان رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية من 1945 إلى 1953، أي كان هو صاحب قرار رمي اليابان في الحرب العالمية الثانية بقنبلتين نوويتين، وبهذا عادت اليابان من يومها إلى حضن الأسرة الدولية. الغريب أن اسم هاري ترومان لم يُلحق في التاريخ، اللاحق

على الأقل، بأسماء القادة والزعماء الذين أخذوا لقب مجرمي الحرب. في البداية تكون القوة، ثم تأتي بعدها الديموقراطية، والقيم الإنسانية. اليابان هي الدولة الوحيدة التي ضُربت بسلاح نووي، ومع ذلك لم تطالب الولايات المتحدة بتعويضات مادية، كما فعلتْ إسرائيل مع ألمانيا، التي ما زالتْ تدفع فاتورة أدولف هتلر. التفسير الوحيد هو أن فوز الولايات المتحدة في الحرب العالمية الثانية، كان يعني فوز إسرائيل. تثير القوة في القلوب مشاعر الخوف والإعجاب والاستكانة، القوة ليست تهديداً، وهي لا تُخْتَزَن، فالدول التي تملك سلاحاً نووياً، بمعنى ما، مثل روسيا وفرنسا والصين والهند وبريطانيا، هي في حقيقة الأمر لا تملكه، طالما لم تستخدمه بعد في حرب حقيقية، ولهذا تتمتع أمريكا وحدها بامتياز حيازة السلاح النووي. يُكمل هاري ترومان حديثه مع هنري كيسنجر قائلاً، بأنه يُفضِّل ارتباط اسمه في التاريخ، بمصالحات أمريكا الديموقراطية والإنسانية، أكثر من أن يرتبط اسمه بالانتصارات العسكرية. تحققت في التاريخ أمنية هاري ترومان، فهو لا يُذْكر اسمه كثيراً عند الحديث عن ضحايا هيروشيما وناجازاكي، بل إن هنري كيسنجر، عندما جاء على ذكر مقابلته مع هاري ترومان في كتابه (النظام العالمي) "تأملات حول طلائع الأمم ومسار التاريخ"، اكتفى فقط بأن غاية أمريكا هي هزيمة العدو كي يعود إلى الأسرة الدولية. العدو لأمريكا عليه أن يخضع خضوعاً تاماً دون

شرط مسبق، حتى يتحول إلى حليف، أو إلى صديق. تحدد أمريكا طبيعة العداء، وهي طبيعة متغيرة، تخضع في النهاية لحسابات المصالح الأمريكية. ظل، كما يقول كيسنجر، رؤساء الولايات المتحدة من الحزبين الجمهوري والديموقراطي، مستمرين في حض الحكومات الأخرى على احتضان حقوق الإنسان وتعزيزها. لم يقل كيسنجر إن حض الحكومات كان مشفوعاً دائماً باستخدام القوة العسكرية. أوجز جون كوينسي آدامز، الرئيس السادس للولايات المتحدة الأمريكية، للفترة ما بين (1825-1829)، ميول أمريكا غير الاستعمارية، عكس أوروبا، على حد تعبير هنري كيسنجر، قائلاً: في جمعية الأمم ظلت أمريكا حريصة على مد يد الصداقة دون جدوى، يد الحرية المتكافئة، يد التبادلية السخية، بقيت أمريكا ثابتة على مواصلة رفع صوتها، بلغة التحرر، ولغة العدالة، ولغة الحقوق، ظلت طوال نصف قرن، تحترم استقلال الدول الأخرى، مع تأكيد استقلالها. البلاغة الإنشائية للمؤسسين الأوائل في الولايات المتحدة، مثل فقرة كوينسي السابقة، تُستخدم عادةً مادة للعلوم السياسية في المدارس والجامعات الأمريكية. أمّا عن نقد هنري كيسنجر لكلمات جون كوينسي آدامز، فيأتي نقداً مُلتوياً، وعلى حياء، نقداً يفترض النية الحسنة، وهو كالتالي: ولأن أمريكا تلتمس التحرر لا السيطرة، فإن عليها كما جادل آدامز، تجنب التورط في جميع صراعات العالَم الأوروبي. كان من شأن أمريكا أن تصون موقفها الفريد

في معقوليته ونزاهته، طالبة الحرية وكرامة الإنسان عن طريق التعاطف من بعيد. نقد هنري كيسنجر لآدامز، بالكاد نعتبره نقداً، أو قراءة تاريخية، بل هو تمرير لازدواجية القول والفعل، وللحس نقده تماماً، لواحد من المؤسسين الأوائل، يختتم كيسنجر تحليله، بإكمال فقرة جون كوينسي آدامز، التي تقول: لا تذهب أمريكا للخارج بحثاً عن غيلان لتدميرهم، هي تتمنى الحرية والاستقلال للجميع، إلا أنها ليست البطلة والمدافعة، هي تدافع عن حريتها واستقلالها فقط. الواقع أن أمريكا تدخلت في كل شبر على وجه الأرض، منذ الحرب الباردة، بحثاً عن شيء ما، ولا نعرف عن ماذا، وما زالت، تبحث، وبنفي بحثها عن الغيلان كما أكَّد آدامز على طبيعتها منذ ما يقرب من قرنين، وهي طبيعة أخلاقية خيِّرة، وبصعوبة افتراض بحثها عن حريتها، أو استقلالها في بقاع الأرض، فلم يبق أمامنا سوى شيء واحد لا تستطيع أمريكا تسميته، وهو البحث عن مصادر الثروات للتحكم فيها، وإضافتها إلى الثروات الأمريكية.

*****

سينما كوينتين تارانتينو

في فيلم "حدث ذات مرة في هوليوود"، (Once Upon a Time In Hollywood)، للمخرج كوينتين تارانتينو 2019، هناك حكايتان دراميتان، لا تمتزجان طوال أحداث الفيلم

الطويل، الذي يستغرق أكثر من ساعتين ونصف الساعة في زمن العرض، وقرب النهاية، تمتزج الحكايتان الدراميتان بشكل سريع، وكأنّ سيناريو الفيلم لم يستطع قبل النهاية، تجسيد الصارع بين الحكايتين الدراميتين. يبدو أن تارانتينو كان يوازن بين فيلمين، وعلى آخر لحظة، ولعجز الاختيار، دفع بالفيلمين معاً في فيلم واحد. هناك خدعة تقنية يعرفها السينمائيون، وهي إذا لم يكن لديك صارع حقيقي بين خطين دراميين، فلا بديل أمامك سوى المونتاج المتوازي، هكذا فعل كوينتين تارانتينو بين الحكايتين الدراميتين في فيلم "حدث ذات مرة في هوليوود". هناك أيضاً معضلة جمالية، وهي كلما أسرف تارانتينو في استخدام المونتاج المتوازي، كلما صعُبتْ عليه نقاط التقاطع بين الحكايتين الدراميتين. تتقزّم نقاط التقاطع بين الحكايتين الدراميتين إلى نقطتين هزيلتين، واحدة في أول الفيلم، وثانية في نهايته. الحكاية الدرامية الأولى، حكاية واقعية، مأساوية، هزت هوليوود بعنف في يوم السبت 9 أغسطس 1969، وهي مقتل الممثلة شارون تيت، زوجة المخرج رومان بولانسكي، على يد مُريدي، أو عصابة، تشارلز مانسون، زعيم الهيبي. والحكاية الدرامية الثانية، حكاية خيالية عن ممثل تلفزيوني، متوسط القيمة، طموحه أكبر قدراته، اسمه ريك دالتون، يُجسده الممثل ليوناردو دي كابريو، وممثل بديل، لا يطمح في شيء، مع لمسة ترفع ونُبل، اسمه كليف بوث، يؤدي المَشَاهِد الخطيرة بدلاً عن ريك

دالتون، ويُجسده الممثل براد بيت. السبت 8 فبراير 1969، قبل مقتل شارون تيت بستة أشهر، يقول الممثل آل باتشينو في دور شوارز، وكيل أعمال الممثلين، والخبير في لعبة الصعود والهبوط الهوليوودي، نصيحةً للممثل ريك دالتون: لا تجسّد دور الشرير دائماً في عروضك التلفزيونية، لأنك لن تفوز بمعركة واحدة في نهاية أي عرض. ريك مَنْ سيبرحك ضرباً الأسبوع القادم؟ عليك الذهاب إلى روما، والعمل في أفلام الويسترن الإيطالية، وهناك ستفوز بكل المعارك. ينفعل الممثل ريك دالتون، ويشعر بنهاية مسيرته المهنية، ويبكي على كتف صديقه، وبديله، وراعي أعماله المنزلية، كليف بوث. كليف الهادئ يرى بأن العمل في أفلام الويسترن الإيطالية، لا يُمثّل فشلاً في مسيرة ريك المهنية، بينما يرى ريك دالتون أن عمله في أفلام الويسترن الإيطالية، الرديئة، الهزلية، علامة على الفشل. يرد عليه كليف بوث الرد العاقل: كم شاهدت من هذه الأفلام، واحداً؟ اثنين؟ يرد ريك دالتون بعصبية: شاهدتُ ما يكفي. يقصد شاهدتُ ما يكفي للحكم عليها دون استثناء. حكم القيمة المتعجرف لدى الممثل ريك دالتون من الممكن نظرياً، نقله إلى ذوق المخرج كوينتين تارانتينو، الشخصي، الذي يتجاوز بوقاحة، اسم ملك أفلام الويسترن الإيطالية، المخرج العظيم، سيرجيو ليوني، صاحب فيلم "حدث ذات مرة في الغرب" 1968. إن جاذبية اسم فيلم يبدأ ب "حدث ذات مرة في ..."، الممهور بتوقيع سيرجيو ليوني، ربما

هي التي جعلت المخرج كوينتين تارانتينو، يُطلق على أحدث أفلامه اسم "حدث ذات مرة في هوليوود". تارانتينو يقول في سره: وسَّع خدني جنبك. حجزتُ مقعداً جمالياً، أمامياً، للأفلام الكبيرة. يضحك سيرجيو ليوني ويقول: بعينك. "حدث ذات مرة في...". النقد يقول: مَنْ جاور السعيد، ملك الويسترن سباجيتي، يسعد. جيرة الهنا. يكتشف الممثل الميديوكر ريك دالتون، أن جاره الجديد، هو المخرج البولندي رومان بولانسكي، وزوجته الممثلة شارون تيت. يقول ريك دالتون بسعادة لصديقه كليف بوث: جاري هو رومان بولانسكي، مخرج فيلم "طفل روز ماري". يمكنني أن أكون على بُعد حفلة مسبح واحدة، من التمثيل في أفلام بولانسكي. أجمل مشاهد فيلم "حدث ذات مرة في هوليوود"، هي مشاهد الممثل براد بيت. ينطلق كليف بوث بسيارته عائداً لبيته، بعيداً عن عقارات هوليوود الفاخرة. الطريق ينسحب تدريجياً إلى عالَم فقير. مقطورة متهالكة في أرض ترابية واسعة. يسقط كليف بوث مستسلماً لقبلات كلبته من فصيلة بيتبول، اسمها براندي. تنتظر براندي تحضير الطعام، وهي تصدر صوتاً حنوناً، خليطاً من البكاء والدلال. يُحذّر كليف بوث حبيبته براندي من البكاء، لو بكيتِ سأرمي طعامكِ في القمامة. لا يقصد كليف بوث ما يقوله لبراندي. إنها لغة الأحبة، تهديد غير جاد، لترويض أشرس فصائل الكلاب، فصيلة بيتبول. تخضع براندي لطلب كليف. يطول على براندي الانتظار،

وأخيراً يصدر كليف بوث صوتاً، فتجري براندي على الطعام. شارون تيت ساذجة، جميلة، بريئة، لا تعرف شيئاً عن العالَم الخارجي، ترقص حول حمام سباحة، تستمع إلى موسيقى وأغاني البوب، تذهب للسينما، تشاهد فيلماً أقل من المتوسط، شاركت فيه مع الممثل دين مارتن بعد أفول نجمه. شارون تيت طريدة هشة، يدفع عنها كوينتين تارانتينو، مصيرها التاريخي المشؤوم، ليس بالدراما، ولكن بالرفض الطفولي لهذا المصير. في فيلم "حدث ذات مرة في هوليوود"، ينزع كوينتين تارانتينو، الهالة الفنية عن جماعة الهيبي، فهم كسالى، هواة، قذرون، حاقدون، حريتهم جوفاء، عاطلون عن العمل دون أسباب واضحة، لا يتورعون عن ارتكاب جرائم قتل مُرتَجَلَة. يقوم كليف بوث بتوصيل فتاة مراهقة من الهيبي إلى مزرعةٍ كانت تُستخدم في تصوير أفلام الويسترن. المزرعة كانت مملوكة لجورج العجوز. يريد كليف بوث، بلفتة إنسانية، إلقاء التحية على جورج العجوز، الذي أصبح أسيراً، أو عبداً، لعصابة الهيبي. تتصدى عصابة الهيبي لكليف بوث، بالنظرات الفارغة، البليدة، المنذرة بسوء. لكن بطل تارانتينو الهادئ لا يخاف من النظرات. يُخيّب جورج العجوز أمل كليف بوث، ويكاد ينفي تهمة استعباده من قِبَل عصابة الهيبي. يرفض جورج مُساعدة كليف بوث، بل يرفض تذكُّر كليف بوث الذي كان يعمل معه منذ ثماني سنوات. الفظاظة التي أصبح عليها جورج العجوز، تؤثر في كليف بوث، دون أن

يُضمر كليف، ضغينة لجورج العجوز. الجمعة 8 أغسطس 1969، أي قبل يوم واحد من مقتل شارون تيت، يعود الممثل ريك دالتون، وبديله في المشاهد الخطيرة، كليف بوث، من إيطاليا، بعد العمل مع مخرجين إيطاليين متوسطي القيمة مثل سيرجيو كوربوتشي. تذكّر كوينتين تارانتينو بعد ستة أشهر من الدراما، أن عليه تغيير مصير شارون تيت المأساوي، ولم يبق لديه سوى يوم واحد. يُكلِّف تشارلز مانسون عصابته من الهيبي، بقتل الجميع في بيت شارون تيت. بالصدفة يتعرّض ريك دالتون لعصابة الهيبي، وهي تُراقب، وتنتظر الفرصة للهجوم على بيت شارون تيت، المجاور لبيت ريك دالتون. تقوم عصابة الهيبي بتغيير خطتها، وتقرر قتل الجميع في بيت ريك دالتون. بالصدفة أيضاً يتواجد في منزل ريك دالتون، صديقه، وبديله، كليف بوث، وكلبته الرقيقة، المتوحشة عند اللزوم، براندي. كليف بوث يُحضّر طعام براندي. تكتشف براندي عصابة الهيبي. يفتتح كليف بوث حديثاً مع عصابة الهيبي، ويُشير بيده من وراء ظهره، لبراندي ألا تهاجم، وبعد لحظات يصدر صوتاً، فتهجم براندي بشراسة، لتمزيق لحم عصابة الهيبي. هكذا أنقذ كوينتين تارانتينو الممثلة شارون تيت.

*****

انطلقتُ من نقطة ساكنة آمنة، والانطلاقة ليست بهدف المُغامرة، بل بسبب فورة ملل، تهدأ في الغالب بعد تمشية الساقين، وتمشية كُناسة الأفكار، إذ لا توفر لي النقطة الساكنة الآمنة التي لا هي بالمرتفعة، ولا هي بالمنخفضة، رؤية شاملة أبعد من كُناسة الأفكار. ليست أفكار جبال كما هو الحال مع نيتشه، ومع هذا تنتعش كُناسة الأفكار، نوعاً ما، بالهواء الطلق. أحدد مكاناً يستغرق نصف ساعة في الذهاب إليه، ونصف ساعة في العودة منه. علامات الطريق هي البيوت والأشجار. في الذهاب تكون طموحات الانتظام في المشي، وفي العودة تكون نذالة الانقطاع عن المشي.

*****

إذا كنتُ أقصد، وهو قصد غير واضح، ودون غاية، جهداً أدبياً مارسته، لحفظ عينات درامية، تطمح بأن تكون زمنية، بينما الزمن بطبيعته هو محو للأثر، فإن الصمت، وعدم التعليق على تلك المقاصد، ناهيك عن الجهد الأدبي، لا يعني أن هزيمة كاسحة لحقت بها، طالما هي تحيا على الهزائم.

*****

في أوائل التسعينيات كنتُ أبحث عن اسم لقصة كتبتها، وكنتُ قبل ذلك أقرأ مادة في الخليل، معجم مصطلحات النحو العربي تأليف جورج متري عبد المسيح وهاني جورج تابري، وكانت المادة، سألتمونها، وهي اصطلاحاً جملة تجمع

حروف الزيادة التي يمكن أن تُضاف إلى حروف الكلمة الأصلية، وجمعها المازني في هَويْت ألسمِّان، وجمعها المعري في تَهاوُني أسْلم وألتَّناهي سُمُو، وفي جموع أخرى، أليوم تَنْساه، أتاه سُليمان، ألموت ينساه، أنْسيتموه، أسلمني وتاه. استلطفت الأخيرة عنواناً لقصة تبدأ بكان الليل عميقاً كأنه بئر لا قرار له.. إلخ وهكذا يبقى أحياناً ما هو خارج لعبة الكتابة، في الذاكرة، واستحضاره فقط، لدفع شُبهة النسيان، وهي شُبهة عاطفية، اكتسبت بفعل الزمن، فيما يبدو، حقاً في الحديث.

*****

ولمجرد أنه اسم، ورغم عاديته، وربما تفاهته، ها هو يقف مزهواً أمام ذاكرة أصبحت شيئاً فشيئاً أكثر حساسية لمعاني النسيان. لا تقول له الذاكرة: يكفي أنك اسم. ولا تحدثه عن بطولة استعادته من الضياع، ولأنها تنظر الآن إلى الأفعال كملحق مُكمِّل للأسماء، أو لأنها تحسب الآن أن الفعل صدى للاسم، وأن ساعات الاستعادة الطويلة لم تكن سوى شرود ذهن، يصطاده في الزمن، اسمٌ.

*****

لم تكن المرة الأولى التي يتوقف فيها عند معرفته بأن كاتبين كبيرين عاشا في عصر واحد، دون معرفة أحدهما بالآخر، وكأن هذا غير معقول، ويحتاج إلى تفسير دائم، وحتى

مع التفسير الدائم، لا تُستَنْفد غرابة التزامن، ولا معقوليته. كان يقول في نفسه: إذا لم تكن الصدفة وحدها، وراء وجود كاتبين شهيرين في عصر واحد، فإن وجود آلاف بل ملايين في نفس العصر، لا يمتهنون مهنة الكتابة، ولا يعرف واحد منهم الآخر، يحتاج إلى تفسيرات لا نهائية، طالما أن استعصاء فهم التزامن، لا يرجع فقط إلى تقدير قيمة الكاتبين الشهيرين، لكن يرجع أيضاً إلى تخيل الجسر المستحيل بين الإخوة كارامازوف ورأس المال.

*****

في قاعة فندق، قرب نهاية الرواية، دخل الفارس المغوار، حزين الطلعة، النبيل دون كيخوته، عين أعيان دلامنتشا. كانت جدران القاعة مغطاة برسم من وحي الإلياذة. وكان الرسم رديئاً جداً. يتهكم ثربانتس ويقول: على الرسَّام أن يكتب تحت الرسم اسم الطير الذي يقصده. قرون تعبر. يأتي ماجريت، ويرسم رسماً دقيقاً كلاسيكياً لغليون، ويكتب تحت الرسم: هذا ليس غليوناً. بصرف النظر عن احتمال محاكاة ماجريت لثربانتس إلا أن اللقاء سعيد دون شك، لقاء الكلمة التي لا تطابق الرسم، وكأنَّ الكلمة بطبيعتها مزاحة قليلاً عن تمثيل شيء ما.

*****

الآلام المُسْتَعَادَة، فتيَّة، لا تشيخ. بحطة إيدك يا افندم، كإنها إمبارح. دونها والكلمات،

فقط تستطيع الإشارة إليها قائلاً، ليعبر بكَ أحدٌ منها: هذا الوحْش الرابض هناك.

*****

المخرج في الوسط، وعلى يمينه البطلة، وعلى شماله البطل. ندوة في مهرجان كبير، بعد مُشاهَدَة الفيلم. هناك وسط الحضور، مَنْ لا يستطيع الربط بين وجهة نظر المخرج، وبين أحداث الفيلم التي تتصيد الحديث عن الموت والألم والانتحار، قبل وبعد فعل الحب. المشكلة أن الصدق التسجيلي في مشهد الحب، يقتل ليس فقط الكلمات عن الموت والألم والانتحار، بل يقتل الكلمات جميعاً. المُفتَرض أن الكلمات عن الموت والألم والانتحار، تخبرنا بأن شيئاً كبيراً حدث قبل زمن الفيلم الفعلي، لكن الجسر المؤدي لمشهد الحب، يتعذَّر على المخرج بناءه مرةً ثانية، ولهذا يطلب المخرج من المُشاهِد، تقديم النية الحسنة، وتقديم الثقة في صُنَّاع الفيلم، الثقة بأن ما حدث كان خارقاً، تعجز أمامه الدراما، لكن ما حدث تحديداً، يساوي إغراق الفيلم في مَشاهِد الحب التي تُظهر ربما ضعف السيناريو، وضعف السيناريو هنا قد يكون مقصوداً، فهو يساعد المُشاهِد على طلب كلمات، تعالج الموت والألم والانتحار، في مكان آخر،

أو في فيلم آخر. بفعل الخجل من كلمات المخرج، استهلك البطل والبطلة، أربع زجاجات من المياه المعدنية.

*****

حاضر ثقيل، لا يذهب، ولم يأت. ضيافته كارثة. حضر زيد. في عرف هيدجر العبوس، لا يزاحم الحضور أحد. الذي يحضر هو الحاضر ذاته. الحاضر كرجل يستعدل كرسياً في قاعة حفل موسيقي. فيفالدي على سبيل المثال. رشاقة الموسيقى، وطيرانها بأوتار الفيولينا، تكشف بطء الرجل الذي لا ينتهي من استعدال الكرسي، وهو نصف مائل، قريب من جلوسه، لكنه لا يجلس أبداً. حاضر مثل مسلسل ثقيل مجموعه 30 حلقة. معروف أن زمن المسلسلات هو زمن الحلاقين، حلاقين الدراما، دراماتورجية الحاضر.

*****

فضَّلتُ في الذهاب إلى المدرسة الثانوية، كسر شارعين، أو ثلاثة، على الأكثر، للوصول. مدة المشي نصف ساعة. الحصة الأولى، الفلسفة اليونانية. أرسطو يمشي مع تلاميذه، يشرح لهم مقولاته عن أعم الصفات التي تُطلق على الموجودات. الجوهر، الكم، الكيف، المكان، الزمان، الإضافة، الفعل، الانفعال. أرسطوطاليس وتلاميذه مشاؤون، يقطعون المكان في زمن. أفكار على الماشي. المُعلِّم: اعقد صلة بين المدرسة المشائية وبين المدرسة الرواقية. أنا: نشد قوساً بسهمٍ من

رواق الرواقيين على المشائين. الأستاذ: غلط. السهم بحسب زينون عليه أن يقطع المسافة من "ا" إلى "ب"، لكن قبل الوصول إلى "ب"، عليه الوصول إلى "ج"، وبين "أ" و"ج" هناك "د"، فعليه الوصول إلى "د"، وهكذا لا يصل السهم للمشائين. براءة السهم من كعب آخيل. أنا: يأتي المشاؤون بربطة المعلم، ويهدمون الرواق على رؤوس الرواقيين. الأستاذ: صح. تلك هي القوة، عرِّف القوة. أنا: فعل القلب الجسور. الأستاذ: غيره. قطع وتين الملل، أو قطع عِرْق الملل والخمود. غيره. صفير نفثة بخار محبوس. غيره. ابتسامة نيتشه تحت شاربه. غيره. رمي خرسانة الأخلاق. الأستاذ: الحصة القادمة، الثلاثاء القادم: حديقة أبيقور.

*****

وأنا صغير سمعتُ العِبَارة من والدي، وقرأتُ فيما بعد، شيئاً عنها، فهي لم تكن حكراً على أحد، أي أنها عِبَارة تفتقد البريق، ويزهد الجميع في حق امتلاكها، ولهذا كانت تُخْتَصَر بشكل عابر، بأن القراءة هي إعادة قراءة، انتخاب عقلي لكتاب بعينه، تصلب في الذوق، تمترس يائس أخير ضد الزمن. لم يقل لي أحد بأن إعادة القراءة كانت غير ممكنة لصغار السن، لأن كبار السن، ربطوا المتعة العقلية، بمرور الزمن على القراءات الأولى، وعلى الجيوب والفراغات التي تتفتح أثناء إعادة القراءة، وقطع المسافة إلى الخلف. وصفوا

الجيوب والفراغات بأنها تعطيل لعملية القراءة ذاتها، تعطيل لا إرادي، لهو طفولي على جانب الطريق، نعومة لصواميل العقل، تفويت الصواميل أشبه بالذاكرة اللا إرادية عند بروست. أضافوا زمن الجيوب والفراغات إلى زمن إعادة القراءة، لصنع وحدة شعورية غير قابلة للاختراق، ويَصْعُب الوصول إليها.

*****

أحياناً يكون التعب من الكتابة، أشبه باستغاثة عمياء مُوجَّهَة إلى الخارج، وفي حالة الاستجابة من قِبَل مجهول، لا يعرف أنه تعرَّض إلى أغرب حالات الانقاذ التي تتمثل في تشجيع المستغيث على إطلاق صيحته، وكأنَّ عبوره من هنا كان الدافع لاستعراض التعب، وكأنَّ هذا التعب أيضاً، هو مخزون من القوة، وجدتْ أخيراً مُتَنَفَسَاً لها.

*****

تجعل بعض الإنجازات الصغيرة، أحياناً، مرور الزمن خفيفاً، رشيقاً، محمولاً على نسمة هواء عليل. ليست هناك وصفة جاهزة لنوع الإنجازات الصغيرة، وما يدعو إلى عدم الاهتمام، أن الزمن الخفيف الرشيق، يسقط فجأة كحجر ثقيل دون مقدمات، فتبدو ذكرى الإنجازات الصغيرة، تافهة، ومُحْتَقَرة، وعُرضة للنسيان السريع. أما الإنجازات الكبيرة، فهي تُمثِّل استفزازاً وتحدياً للزمن، ولهذا يكون الانتقام منها

على نار هادئة، فهي تشيخ ببطء، قطعة قطعة، أثناء الاحتفال بأبديتها، لأن الزمن نفسه يُشارك في تغذية هذه الإنجازات الكبيرة، على أنها أبدية. المؤلم هنا أن ساعة الضربة القاضية من الزمن، لا تُمحى من الذاكرة وهم الإنجازات الكبيرة، وهزيمتها المُنْكَرَة. في الليل والنهار، تعود أجزاء من معمار الإنجاز الكبير، لجلد جسد صاحبها، وحتى الهروب إلى إنجاز صغير، لتمضية الوقت، أصبح غير ممكن.

*****

بشكل ما يعرف كل كاتب أن هناك وقتاً، سيمر عليه، وهو يظن أنه كتب أفضل ما لديه، أو أن طموحه المستقبلي يفتقد إلى أي وعد يقطعه أمام الكتابة الآن، وهو ما يُطلق عليه بالعامية: تسليم نِمَر، نهاية خدمة، المَكَنَة كلتْ دراعه.

*****

نظراً لأن الوقائع تُشكِّل الجزء الأصغر من كتابة خيالية، ولأن تلك الكتابة مهمومة بالجزء الأصغر اهتماماً كبيراً، حتى لا يُقال إنها لم تُنْجز الحد الأدنى من الدقة، وهو ما ألْزمت نفسها به، وحتى تتفرغ لما هو خيالي، فها هي تُدرج في البداية حادثة قطار واقعية، مكتوبة بعناية، لدرجة أن القارئ منذ الآن، سيغفر لموضوعات قُتِلتْ كتابةً مثل آلة الزمن، وهي الآلة التي تنقل حادثة قطار من العصور الحديثة إلى العصور الوسطى، وبدلاً من صدمة البطل في موت زوجته،

يُوَاجَه بهرطقة وجوده في قطار، ويصرخ جمهور العصور الوسطى: احرقوا الهرطيق، احرقوا الهرطيق. كان البعض يقصد البطل، والبعض الآخر يقصد القطار.

*****

منذ سنوات طويلة، وأنا أقطع رحلة في اتجاه واحد. رحلة لا عودة منها. مُسلَّح بكل ما يتطلبه الطريق. خطر وحيد يهدد الرحلة، وهو الملل، ولدفع هذا الملل، كان عليَّ أن أتسامح قليلاً في أمور مثل الزهد، وللمُفارَقَة، الزهد هو الذي يُكْسب الرحلة معنًى. فإذا اعتمدتُ القليل من الإثارة، انكشف زيف الزهد منذ بداية الرحلة، وكأنَّ الرحلة كانت في الأساس لتغطية نقص شديد في الزهد، وعلى هذا فلم يكن الملل مُفاجئاً، بل كان مكتوماً، ومُصاحباً منذ بداية الرحلة. لا مبرر إذن للعودة، فالرحلة لم تبدأ بعد. يبدو أنني قرأتُ عن رحلات أبطال في روايات، وتوحدتُ بمصائرهم. مصير جوزيف كينشت بطل "لعبة الكريات الزجاجية"، لم يكن يعرف السباحة، لكنه خاض في الماء وراء تلميذه، ليكسب ثقته، وانتهت الرحلة بموته. ومع هذا فقد كنتُ منقذاً على الكرسي الحديدي المرتفع لحوض سباحة في كابيرتاج حلوان بداية ثمانينيات القرن الماضي. باستدلال منطقي، وبخيبة أمل، فأنا غير مُعرَّض للغرق.

*****

توقفتُ عند عِبَارة "نية الإشارة إلى شيء ما"، في كتاب تيري إيجلتون "معنى الحياة". التوقف كان يعني الزوغان قليلاً عن سياق الكتاب. شردتُ في وصف الإشارات المصاحبة للكلمات، ثم تزداد الإثارة عندما تعجز الكلمات، وتنفرد الإشارات بالمعنى، ثم تَتعذَّر الإشارات بحسب وصف كونديرا لبطلته في رواية "الخلود". تأتي الإشارات القوية بعد فوات الأوان. وقوف على الأطلال. كانت نيتي الإشارة إلى كتاب نيتشه "هذا هو الإنسان". الكتاب أمامي على رف المكتبة في مرمى نظري. أجمل كتب نيتشه. لم أكن أقصد إعادة قراءته. بل على الأرجح كنتُ أقصد أن الكتاب هنا، لحمايتي من حديث عن نيتشه لا أستطيع مجاراته، وأيضاً كنتُ أفترض أن إشارتي للكتاب تعفيني من الدفاع عن أشياء أخرى، لا تتعلق بكتاب نيتشه، وكأنني ألتمس العذر في مكان آخر، بحيث تبدو إشارتي لشجرة في الحديقة اليابانية، وكأنها إشارة إلى رف المكتبة في غرفتي، والذي يحمل كتاب نيتشه.

*****

وضعتُ علامات على الزمن. ولدتُ في عام 1966، ومات كافكا في عام 1924، أي قبل ولادتي ب 42 سنة. قرأتُ رواية أمريكا 1982، وكانت في طبعة الهلال، ترجمة الدسوقي فهمي 1970، إلا أنها دخلت مكتبة حلوان العامة، دفعة التزويد

عام 1972. لا أقصد أن العلامات الزمنية تحمل معنى خفياً، فهي علامات وضعتها للتسلية، وتمضية الوقت، والأقرب أنها علامات توجد في الزمن، وربما الأدق، أنني أشرتُ إليها، والإشارة تعني الدهشة فقط من تراكمها، وربما قد توحي بمعنًى لا تملكه. صحيح أن اختيار مجموعة من العلامات التي تحمل رقماً على لوحة الزمن، يُساهم في الإيحاء بالمعنى، إلا أن تراكم العلامات سابق قبل أي اختيار لاحق، وله اليد الطولى في سراب المعنى.

*****

باترسون

يُحقق فيلم "باترسون"، للمخرج جيم جارموش 2016، دون قصد، مقولة هامة لدى هيوم، وهي "لا يُغيِّر التكرار أي شيء في موضوعه، لكنه يُغيِّر شيئاً في الروح التي تتأمله". يلعب الممثل آدم درايفر دور البطل باترسون، والمدينة أيضاً تحمل اسم باترسون في ولاية نيو جيرسي. يعمل باترسون سائق حافلة نقل عام، ويكتب الشعر في دفتر سري. مهنتان كما كان شاعر باترسون المُفضَّل الأمريكي وليم كارلوس وليامز، يعمل طبيباً جرَّاحاً، ويكتب الشعر. المهنتان على قدم المساواة، لا يريد باترسون التخلص من قيادة حافلة النقل العام حتى يتفرَّغ لكتابة الشعر. وهذا ما يُنقذ جارموش من الرومانسية، ولو أردنا لغة المُفَارَقَة، هذا ما يُنقذ جارموش من

الشاعرية التي تضع العمل الفني في مكانة أعلى من المهن الأخرى. تُكتب على الشاشة أيام الأسبوع، الإثنين، الثلاثاء، الأربعاء. يستيقظ باترسون في موعد ثابت. يُقبِّل زوجته لورا، ثم ينطلق إلى حافلته. التكرار زمني، شعري، لا يسمح بالإثارة والتشويق، يسمح فقط بالتأمل. يكتب باترسون أثناء مشيه وعمله: لدينا كمية كبيرة من أعواد الثقاب في منزلنا، نبقيها في الأرجاء دائماً، حالياً نوعنا المُفضَّل هو "أوهايو بلو تيب"، على الرغم من أننا اعتدنا تفضيل نوع "دايموند". مَنْ يعرف سينما جارموش لا يتوقع في أحداث الفيلم اللاحقة، حريقاً كبيراً. أقصى ما يمكن، هو أن نرى علبة الثقاب في يد باترسون، وحروف "أوهايو بلو تيب"، تحاكي من الصغر إلى التضخم، صوت الميكروفون. صرخة الحريق المكتوم في روح المُشاهِد المتأمل كما أخبرنا هيوم. تلعب الممثلة الإيرانية غلشيفته فرحاني دور لورا زوجة باترسون. في أفلام جارموش نجد شخصيات شرقية، أثيوبية، يابانية، مغربية، وكلها لتكريس معنى الغرابة أكثر من كونها مادة للأيديولوجيا. لورا تحلم بتكرار، تروي أحلاماً في الصباح لباترسون. تحلم بإنجاب توأم. رد باترسون البارد البليد: أنتِ واحد، وأنا واحد. نموذج لسخرية جارموش النائية. الرد يحكم بإعدام رغبة الأمومة عند لورا، ولهذا تملك لورا الكلب البولدوج مارفن، الكاره لباترسون غيرةً على صاحبته. أيضاً باترسون يكره مارفن، لكنه مُطَالَب بتمشية مارفن الليلية. عزاء باترسون،

أنه يختصر تمشية مارفن إلى النصف، نصف تمشية، ثم يربط ليش البولدوغ أمام البار. يشعر مارفن بسرقة حقه، لكنه لا يستطيع البوح للماما لورا. يستعيد باترسون مع البارمان، مجد وتاريخ مدينة باترسون. صور مشاهير مدينة باترسون على الحائط، خلف البارمان. "أبوت- كاستيلو"، الثنائي الكوميدي في الأربعينيات. "لو كاستيلو" من مدينة باترسون، وله تمثال، وحديقة عامة باسمه. بعض المشاهير لهم تماثيل فقط. الحوارات البسيطة التافهة العادية، أسلحة جارموش الثقيلة في كل أفلامه. الحوارات المبتورة الفارغة، دروع يصد بها جارموش عدوان الحدث الدرامي المختبئ وراء كل كلمة. فرامل حافلة جارموش للنقل العام، تكبح سرعات الحدث الدرامي الهوليوودي.

لورا الحالمة، زوجة باترسون، تزين الستائر والملابس والكعك، بالأبيض والأسود. دوائر ونقاط. يأكل باترسون الكعك، وكأنه يأكل ستارة. يبتلع بالماء قضمة من فطيرة شرقية لا تروقه. يكتب باترسون في فقرة من قصيدته: حين تكون طفلاً تعرف أبعاداً ثلاثة، الطول، والعرض، والارتفاع، ثم لاحقاً تعرف البُعْد الرابع، وهو الزمن. في زمن الفيلم نعرف أن مارفن البولدوج، هو الذي يدفع حاملة البريد أمام البيت، نكايةً في باترسون. انتقام مارفن الكبير من باترسون، ينتهي بأن يُمزِّق البولدوج الدفتر السري لشعر باترسون. النسخة

الوحيدة. يعترف باترسون لمارفن بأنه لا يحبه. الماما لورا عاقبتْ مارفن ببقائه في الجراج إلا أن باترسون أعاده إلى البيت، ربما لنفي قيمة دفتر الشعر السري. لا يفلت الانفعال من كوابح باترسون القوية. الماما لورا كانت قد اندهشتْ من ضخامة قدمي باترسون. لزوم ما يلزم. قدم كبيرة تساوي فرامل قوية. كتب وليم كارلوس وليامز، ملحمته الشعرية "باترسون"، في ستة مجلدات، نُشر في الأربعينيات والخمسينيات، خمسة مجلدات، ثم نُشرتْ الملحمة كاملةً، في ستة أجزاء، عام 1963، وهو عام وفاته في ولاية نيو جيرسي. في عام وفاة الطبيب الشاعر وليم كارلوس وليامز 1963، كان عمر جيم جارموش المولود 1953، عشر سنوات، أي يعرف فقط، أبعاد الطول والعرض والارتفاع، وسيعرف لاحقاً بُعْد الزمن. في نهاية الفيلم يجلس البطل باترسون أمام شلاَّل جبلي من معالم المدينة. يأتي ياباني مؤدب أنيق، يُعلِّق حقيبة قماشية من زمن آخر، على كتفه. يطلب الياباني السماح له بالجلوس على المقعد، فيسمح له باترسون. وبعد سخاء الصمت الجارموشي، يُخرج الياباني أحد مجلدات "باترسون"، لوليم كارلوس وليامز، مُترجماً إلى اليابانية. يسأل الياباني باترسون إن كان من مدينة باترسون. فيرد باترسون: أنا وُلدت هنا. يسأل الياباني مجدداً. هل أنت شاعر؟ ينفي باترسون مهنة الشعر عن نفسه، ويقول لليابابي، إنه سائق حافلة، مجرد سائق حافلة. يُردد الياباني: سائق حافلة في باترسون،

هذا شاعري جداً، بإمكان هذه المعلومة أن تكون قصيدة لوليم كارلوس وليامز. قبل المُغادَرَة، يُعطي الياباني، هدية لباترسون، وهي دفتر فارغ لكتابة الشعر. في مسرحية "موت دانتون"، لجورج بوخنر، يقول دانتون في معنى التكرار: من الممل كثيراً أن يرتدي الواحد في البداية قميصه ثم بنطلونه، ويجر نفسه مساءً إلى السرير، ويجر نفسه صباحاً إلى خارج السرير، ويضع دوماً قدماً أمام الأخرى، ومن المُحزن أن يقوم بهذا ملايين، وأن ملايين آخرين، سيقومون به أيضاً من بعدنا. نحن مكونون من نصفين، يقوم كلاهما بالشيء نفسه، بحيث أن جموع التكرارات تحصل مرتين.

*****

أمريكا

تتمثل السينما الأمريكية، الهجوم الشامل على الولايات المتحدة، عبر عمليات إرهابية، كائنات فضائية، وحوش ما قبل التاريخ، كوارث طبيعية، براكين، نيازك، أعاصير، في أفلام عديدة لا حصر لها، كنوع من درْء خطر متربص بأمريكا، دون سبب واضح. التعزيم على هذا الخطر قبل وقوعه، فك طلسمه الغامض، يكون بتمثله، فإذا وقع يكون قد فَقَدَ عنصر المفاجأة، فهو مُمَثَّلٌ من قبل. هذا يُفسر مدى المُبالغة في فيلم أمريكي، يُمثِّل دمار الكوارث الطبيعية. على سبيل المثال، دمار إعصار هارفي الاستوائي، الذي ضرب ولاية

تكساس، يكون أقل في حجم دماره، إذا ما قورن بدمار إعصار يضرب أمريكا في فيلم هوليوودي. في فيلم "إعصار"، أو "Twister"، 1996، بطولة الممثلة هيلين هانت، والممثل بيل باكستون، الذي رحل عن عالمنا 2017، تطير السيارات والحيوانات في مجال دوامة الإعصار، وترتفع في الهواء. ورغم قوة إعصار هارفي إلا أنه لم يفعل هذا بالسيارات والحيوانات. التمثُّل طريقة أمريكا في النجاة. حدث هذا في زمن الحرب الباردة مع الاتحاد السوفييتي سابقاً. كانت أفلام هوليوود تُصوِّر العدو الروسي على أنه ند خطير أمام أمريكا، لكن بعد حرب فيتنام وأفغانستان، وهزيمة الاتحاد السوفييتي، وتفكيكه بشكل مُذل، اتضح أن روسيا لم تكن في الحقيقة، نداً قوياً لأمريكا كما صورتها هوليوود. وخلال عقدين من الزمن أصبح اليساريون على مستوى العالَم، ليبراليين أو نيو ليبراليين، يدافعون عن السوق المفتوح، ويتعاطفون مع الإرهابيين، ويتغزلون في العولمة، لكنهم ما زالوا يتمسكون بكلمة "اليسار". في فيلم "بلاتون"، 1986، للمخرج أوليفر ستون، عبارة أزعجتني منذ المُشاهَدة الأولى للفيلم 1989، وعلى الرغم من حبي لسينما أوليفر ستون، إلا أن العبارة البذيئة اللا أخلاقية، العنصرية، كنتُ أحمل همها في مشاهدات لاحقة للفيلم، ولم أنسها قط. أحد الجنود الأمريكيين في منطقة غابة حدودية بين فيتنام وكمبوديا، يقول لزميله على السماء: "سوف تتبول علينا طوال الليل".

العبارة العنصرية تعني، أن الغابة المدارية بمناخها الممطر المتطرف، تنتج بشراً لا يستحقون العيش، وقتلهم واجب على الجندي الأمريكي. ليس التأويل فقط للعبارة العنصرية، هو ما أزعجني، لكن أيضاً التطاول من أوليفر ستون على سماء وحشية مهيبة، بتعبيرٍ يسيل له لعاب مخرج صغير. بمفارَقَة عميقة، ذهبت السماء المدارية، الاستوائية، ممثلة في إعصار هارفي، إلى ولاية تكساس، كي يتعلم الأمريكي الضحل، المغرور، كيف يتعالى على السماء. لن تجد في فيلم "إعصار"، تفاصيل واقعية مُحرجة، مثل ما حدث مع إعصار هارفي، وهو اختلاط مياه الصرف الصحي بمياه الفيضانات، وتحذيرات من أمراض ترتبط بالنظافة العامة. لم يذكر أحد في كارثة هارفي، شيئاً عن الاحتباس الحراري، وهو السبب في جعل الظواهر المناخية تحدث بتطرف كبير، مع أن الحديث عن الطاقة النظيفة لا ينقطع في أوقات ما قبل الكارثة، لكن في زمن الكارثة، ستبدو الإدانة قوية، وهي موجهة للدول الصناعية، وفي مقدمتها أمريكا، التي لا تكف عن إنتاج العوادم. في يوليو 2017 انفصل واحد من أكبر جبال الجليد في القارة الجنوبية، وتقدر مساحة جبل الجليد ب 6 آلاف كيلو متر مربع، ويبلغ وزنه تريليون طن تقريباً. وبسرعة قال المتخصصون: ليس انفصال جبل الجليد، بسبب الاحتباس الحراري. ثم مات الحدث الكبير في وسائل الإعلام بعد يومين مكثفين من التغطية، تماما مثل التغطية المكثفة، مدة

يومين، لحدث سرقة مجوهرات كيم كارداشيان 2016 في باريس. الأمر لا يتعلق بذاكرة طيَّارة للأحداث إنما يتعلق بمساواة كئيبة بين حدثين، بمساواة الأحداث جميعاً، يتعلق بوفرة أحداث لا نهائية، تحظى على قدم المساواة باهتمام محموم معولم. كل ما يحدث يستحق الاهتمام. واحد من مشاهير تويتر سرد حلماً في تويتة بعد إعصار هارفي. رأى في الحلم حاكم ولاية تكساس يطلب من رئيس الصومال دعماً رمزياً، 1000 دولار، لمنكوبي فيضانات هيوستن. الكارثة التي تصيب أمريكا، هي كارثة تصيب العالم كله، ولهذا من الضروري مُشاركة الجميع، ومَنْ يرفض المُشاركة في دعم أمريكا، سيصبح مع الأسف في معسكر الشر، معسكر كوريا الشمالية والصين وروسيا، وإن كانت أمريكا ستطلب من معسكر الشر، دعم منكوبي فيضانات هارفي، فستطلب فقط، كي تثبت لمعسكر الخير، أن بابها يبقى مفتوحاً للتوبة، ولا يُغلق في وجه الأشرار.

*****

فيلم كافكا

اللقطات الأولى في فيلم "كافكا" 1991، للمخرج الأمريكي ستيفن سودربيرج، تبدأ بجريمة قتل. تأكيد سريع، ومباشر من سودربيرج، أن جماليات السينما الأمريكية، لن تحتمل كثيراً مُراوغات فرانز كافكا، التي تُظهر تحقيقات الجريمة،

وتؤجل فعل الجريمة المباشر إلى ما لا نهاية، حتى لو فَقَدَ سودربيرج منذ البداية، الكثير من عمق المراوغات الميتافيزيقية الكافكاوية. يلعب الممثل الإنجليزي جيرمي آيرونز دور كافكا، وهو يملك نظرةً لافتة، مؤثرة، ثقيلة، مثل التي يملكها فرانز كافكا في صوره الفوتوغرافية. يعمل كافكا في شركة تأمين بيروقراطية منضبطة إلى حد العبث. يسأله رئيسه في العمل عن تقرير حكومي. يرد كافكا بأنه انتهى من كتابة التقرير، وسلَّمه للجهة المختصة. الرئيس يعتبر أن كافكا تجاوز القواعد البيروقراطية، وذلك بعدم مرور التقرير عليه هو أولاً، ثم يردد على مسامع كافكا تلك القاعدة الشهيرة التي نجد أصولها في رواية "القلعة" لكافكا: أحياناً، وهو أمر نادر الحدوث، يضيع تقرير إلى الأبد، لمجرد عدم الالتزام بترتيب صعوده للجهة المختصة. تسليم التقرير لي أولاً، هو بمثابة ختم حكومي، ختم بقاء وحفظ للتقرير أولاً، وبقاء لك في العمل ثانياً. لا يهتم كافكا بعمله في شركة التأمين، لكنه يهتم بكتاباته التي يراها والده تافهة. يبحث كافكا عن صديقه إدوارد رابان الذي قُتِل في اللقطات الأولى من الفيلم. أثناء البحث يتهرب كافكا من أصدقاء له، بحجة أنه مشغول بالكتابة عن رجلٍ يستيقظ من نومه، فيجد نفسه فجأةً وقد تحوَّل إلى حشرة كبيرة. إشارات المخرج سودربيرج إلى "المسخ"، وإلى "في مستعمرة العقاب"، والخطابات التي يكتبها لوالده، القريبة من "رسالة إلى الوالد"، وجميعها من أعمال كافكا، إشارات

عابرة، تعني بأن كل كتابات كافكا، مادة لدراما الفيلم بشكل ما، وقد يعني هذا أيضاً، الإعجاب الجارف بتراث كافكا كله، لكن هذا الإعجاب ليس بالضروري في صالح الفيلم، لأن الإحالة الدائمة لتراث كافكا، تعطي الانطباع بأن سيناريو الفيلم كان مشتتاً في الاختيار، وبأن قيمة كتابات كافكا، السابقة على قيمة الفيلم، قد تُكسب الفيلم قيمةً إضافية، دون مجهود، لمجرد حضورها العابر في جُمْلة حوار. كان يكفي سودربيرج رواية "القلعة"، لأنها الأكثر اشتباكاً مع أحداث الفيلم. يتعرَّف كافكا على جثة صديقه إدوارد رابان. يدفع المحقق جروباخ في تحليله إلى انتحار إدوارد رابان بينما كافكا يميل إلى حادثة قتل صديقه. في العمل، ولأسباب غير واضحة، يقوم الرئيس الأعلى لشركة التأمين، بترقية كافكا، وتعيين مساعدين له. يحوم الرئيس الأعلى حول وقت فراغ كافكا، وينصحه بممارسة الرياضة البدنية، لأنها تضفي على الإنسان شيئاً من الحيوية. يسأل الرئيس الأعلى كافكا قبل خروجه من مكتبه، بعطف أبوي، وكأنَّ السؤال عرضي، ولا يستحق إجابة مطولة من كافكا، إن كان يعتبر نفسه كاتباً. يرد كافكا: كاتب من النوع الصغير. دائماً كافكا لا يُخيِّب آمال مَنْ حوله في تقدير نفسه. المساعدان المضحكان ينتظران كافكا في مكتبه. لودفيج وأوسكار، وهما في رواية "القلعة"، أرتو ويريمياس. المساعدان يقولان بأنهما توأم إلا أن ملامحهما لا تقول ذلك. ينطقان بتزامن عبثي، رداً على سؤال بسيط من

كافكا، بنعم ولا، ثم يتبادلان النفي والإثبات، أو يؤكدان معاً النفي أو الإثبات. جابريلا روسمان زميلة كافكا في العمل، تُعلمه بأن إدوارد رابان، كان عضواً في مجموعتها الثورية، وهم يقومون بتفجيرات ضد القلعة، أو ضد السلطة الحاكمة، وما ينقصهم، هو كتابة منشورات بجودة عالية. يرفض كافكا تكريس كتابته لهدف سياسي، فهو يكتب لنفسه. طبيعة الفيلم الأمريكي لا تصمد طويلاً أمام الغموض. لا بد للمخرج سودربيرج من هدف واضح مثير، يبتلع الغموض، أو يعتذر عنه، ولا بد أيضاً للبطل كافكا من مواجهة القلعة، فهو بطل أمريكي، وفي سينما أمريكية. حفَّار القبور أو نحَّات شواهد القبور، المعجب بكتابات كافكا، يدله على قبر فارغ، وهو طريق سري للقلعة. وصية كافكا إلى حفَّار القبور، أن يتخلَّص من أعماله التي لم تُنْجَز بعد. هكذا يتحوَّل حفَّار القبور فجأةً إلى ماكس برود، صديق كافكا في الواقع، والذي قام بنشر أعماله، ولم يحرقها كما طلب كافكا منه. مشكلة الثلث الأخير في معظم الأفلام الأمريكية، هي تسارع المعلومات الدرامية المباشرة، من أجل الوصول للنهاية. تقفيل الفيلم. يلهث ستيفن سودربيرج بإيقاعه، للوصول إلى القلعة، التي نرى فيها ما هو متوقع في تخييل السينما الأمريكية. محاولات التحكم في الإنسان عبر آلة عملاقة، تسلط شعاعاً على أعلى رأسه. خيال روايات باتمان المصوَّرة، المتحكمة في العقول الأمريكية منذ نهاية الثلاثينيات. الممثل

جيم كاري في فيلم "باتمان للأبد" 1995، وهو يسلط شعاعاً على رأسه، ليمتص بطمع نكتار عقول الآخرين، أو خبراتهم. يُفسد كافكا، بطل الفعل كما يريده المخرج سودربيرج، في نهاية الفيلم، آلة القلعة الشريرة، ثم يكتب خطاباً لوالده، وهو يبثق الدم في منديله، إشارة إلى موته بالسل الرئوي، وهي أيضاً إشارة مفاجئة، ضعيفة، وميلودرامية في زمن الفيلم، لكنها بمنظور التاريخ الواقعي، تراجيدية، ومصيرية.

*****

غيمة بابل

هناك مراقبون عميقو النظر، رأوا أن التحولات المعولمة التي دشنها صعود الشبكة العنكبوتية، وتقدم تكنولوجيا الكومبيوتر، أو العقل الإلكتروني الحديث، هي بداية حقبة لا نعرف نهايتها، بداية حقبة جديدة قائمة على تمكين جمهور مجهول، زومبي توتاليتاري، مطلق السلطة، وأيضاً تمكين فرد غير وجودي، فرد ذئب، يقتل بدوافع عقائدية، أو جنائية. وهذا يدفع عجلة الشفافية الفوضوية إلى الأمام، سواء بنشر أسرار السلطات، أو بهدم الحواجز الآمنة بين الثقافات، لنحصل على برج بابل كوني، غيمة واحدة بابلية، سوق بابل الحرة، ملايين الألسنة البابلية، تنطق عبر ملايين النقرات، على ملايين الكيبوردات، لغط بابلي كبير، يلف الكون، يدمج الزمان والمكان، يحْني الزمان والمكان بحسب أينشتاين. زالت

الحواجز بفعل العولمة، الحريات إلى حد البله، الألسنة تلْهَج لهَجَاً، لكن الفهم معدوم. الطاقات التواصلية الجديدة مدهشة، لكن الفهم معدوم. الشبكات العالمية، فورية، آنية، لكن الفهم معدوم. مشكلة الولايات المتحدة الأمريكية، أنها ادَّعت أن اللعنة البابلية، هي عطية مُبَارَكَة، وهي مَنْ ستقوم بتوزيع العطية على العالَم أجمع. تؤكد أمريكا أن تويتر والفيس بوك، خير، وليسا لعنة. لكن تويتر جاء بدونالد ترامب رئيساً على عكس ما كانت تتمناه أمريكا. وأسف مؤسس تويتر على أن أداة التواصل الاجتماعي التي أوجدها كانت وسيلة فوز دونالد ترامب برئاسة الولايات المتحدة الأمريكية. بابل خارج السيطرة. الشبكة العنكبوتية البابلية، رغم أن قوامها لغط ألسنة إلا أنها مقروءة في كلمات، ورموز، وعلامات، أكثر مما هي مسموعة كما يقول جاك دريدا. لغط ألسنة خرساء. كل كلمة، كل رمز، كل علامة، تثير شكوكاً لا تنتهي. تحفيز على النظر في كل الاتجاهات. في فيلم "بابل" للمخرج أليخاندرو جونزاليس 2006، هناك ثلاث حكايات درامية، تدور أحداثها في المغرب، والمكسيك، واليابان، والخيط الرابط بين الحكايات الثلاث، واهن، شاحب، كخيط العنكبوت، واللغة ممزقة بين الإسبانية، والعربية، والإنجليزية، واليابانية. الزمان والمكان حاضر أبداً، لا هو الماضي، ولا هو المستقبل. والنقل بين حكاية وأخرى، فوري، وآني، وكأنَّ المخرج لا يقطع مسافة بين حكاية وأخرى. براد

بيت وزوجته كيت بلانشيت، سائحان أمريكيان في رحلة إلى المغرب، لتجاوز أزمة شخصية. وفي نفس الفضاء البابلي، طفلان مغربيان قام والدهما بشراء بندقية صيد من فلاح مغربي، حصل الأخير عليها من سائح ياباني جاء للمغرب في رحلة صيد. الطفلان يطلقان النار على أهداف جبلية. الصغير أكثر حذقاً، ويصوب على حافلة بعيدة، تسير بين الجبال. الرصاصة تخترق عنق كيت بلانشيت. هنا يحكم المخرج على الطفل العربي، بأنه شرير بالفطرة، وهو حكم أشد قسوة من حكم أن العربي اليافع، إرهابي في عين الغرب. أليخاندرو جونزاليس مكسيكي، ويتبنى آراء سيده الهوليوودي. يحاول براد بيت إنقاذ زوجته، بمساعدة مترجم، يأخذه إلى قرية قريبة فيها طبيب شعبي. يعتقد الجميع أن الحافلة تعرضت لهجوم إرهابي. على الجانب الآخر في اليابان، هناك الفتاة شيكو ابنة السائح، مدير البنك الذي سبق، وأن انتحرت زوجته، وهو أيضاً الذي أهدى الفلاح المغربي بندقية الصيد. شيكو الصماء الخرساء التي تعاني من عزلة قاسية، تحب الضابط الياباني الذي جاء يتحرى مسار بندقية الصيد. شيكو أكثر الشخصيات تعبيراً عن المجاز البابلي، وخيطها الواهن يهز الشبكة العنكبوتية كلها. حالة شيكو هي الحالة المثالية، المثالية في سخريتها لما تدعيه العولمة من ارتقاء وتقدم في التواصل. صماء بكماء في وسط الضباب البابلي. من ضمن إنجازات المخرج أليخاندرو جونزاليس في فيلم "بابل"، هو

الأداء القوي للممثلة اليابانية رينكو كيكوتشي. الحكاية الثالثة تدور بين الولايات المتحدة والمكسيك. حكاية المربية المكسيكية إميليا التي تحتضن طفلي براد بيت وكيت بلانشيت، وبسبب سفرها إلى المكسيك، لحضور حفل زفاف ولدها، ولأنها لم تجد مَنْ يبقى مع الطفلين، نراها تغامر بأخذهما معها، وبشكل غير قانوني، خارج أمريكا. يتعهد ابن شقيق إميليا، برحلة العودة، لكنه يتشاجر مع رجال الأمن على طريق العودة، ويهرب تاركاً إميليا والطفلين. تعثر الشرطة على إميليا، وتقوم بإجراءات ترحيلها، لأنها خالفت القانون الأمريكي، بينما يضيع الطفلان. يصف بورخيس مكتبة بابل، بأنها الكون الذي يتألف من عدد غير محدد، وربما لا حصر له، من أروقة مسدسة الزوايا، بها آبار تهوية واسعة في الوسط، محاطة بحواجز بالغة الانخفاض. انطلاقاً من أي واحدة، من هذه المسدسات الزوايا، يمكن رؤية الطوابق السفلى والعليا دونما نهاية.

*****

كان إدوار الخراط يقرأ علينا فصلاً من روايته "أمواج الليالي". وكان مستمتعاً بإيقاع صوته، بوقفاته الثقيلة عند النقطة، ووقفات أخف ثقلاً عند الفصلة. كنتُ أعرف على وجه التقريب، قاموس كلماته، وهو قاموس واسع. بدت لي جملته الأدبية، مصفوفة بعناية، لكنها في العمق، جملة

ساكنة، جملة وصفية، تقوم على تكرار النعوت، ورصها رصاً، وعقاب تلك النعوت في اللغة، أنها تأخذ نفس الحكم الإعرابي، أي أنها لا تضيف جديداً للجملة. لم يُمثِّل اختيار إدوار لحمولة اللغة، وإهمال الدراما، خطراً على قناعاتي الفنية وقتها، لكن مع مرور الزمن، وإعادة القراءة، كانت الروايات تصرخ بفقرها الدرامي، وكثافتها اللغوية، المعلقة في الفراغ. الجمال الفاقع للكلمات، تحوَّل إلى رومانسية لا يسندها شيء. لتأكيد قنَاعَة فنية، ولاستعادتها، وللاستمتاع بها، ولمجابهة قناعات أخرى، ولسد قبل كل شيء، حفرة في الروح، تبدأ عملية البحث، بذكرى عبارة من كتاب مُصنَّف لديك تحت بند، لا تنتهي إعادة قراءته، ولأن الزمن يهز القناعات، فكان لا بد من اختبار أقواها بين الحين والآخر، وللمفارقة قد تصعد قناعات كانت في وقت سابق لا تستحق حتى شرف المُجابَهَة، وهنا يشعر الواحد منا بخيبة أمل، ولا جدوى الحكم الجمالي، وأن الزمن له اليد العليا، وما القناعات الفنية إلا أقنعة يُبدِّلها الزمن على وجهه الحقيقي، وجه لا هو بالجميل، ولا هو بالقبيح، وجه معدوم الملامح.

*****

ما يغفر للكاتب إخفاقه، هو عزم البدايات من جديد، للوصول إلى نقطة أبعد، لكن ضربة البداية، كضربة ذراع سبَّاح، يعوم في سيف شمس الغروب، الضربة قوية،

وطويلة، لكنها لا تصل أبداً للسيف، ووعد الضربة القادمة، هو إغواء الغرق.

*****

في زمن الدراسة، اخترتُ الطريق من البيت إلى المدرسة، وفاضلتُ بين الشوارع والبيوت والأشجار، قبل الثبات النهائي على طريق واحد. مدة المشي إلى المدرسة كانت نصف ساعة. ثلاثة شوارع بانحناءات وانكسارات، تستغرق عشرين دقيقة من المشي المتمهل ثم شارع طويل، يستغرق عشر دقائق. هناك بعض البيوت والأشجار تبعث الظلال والهواء البارد والصمت، وهي تحتل نصف مدة المشي. لو صادف وكان معي زميل في الذهاب أو العودة، تنهار صفات الطريق، وتنسد شرايينه، وكأنَّ الطريق لا يحتاج إلا لفردٍ، يقطعه بانتظام، ويؤكد صفاته. كنتُ أشعر بالسعادة أمام وصفٍ مجازي يستعمل كلمة الطريق، وفي المُقابل عندما تكون كلمة الطريق تعني طريقاً حقيقياً ملموساً، يشعر به الواحد تحت قدميه، كنتُ أتخيل حجراً مُلقًى أكسبه الصمت والزمن ما يشبه الوجود.

*****

ليس لأنني لم أكتب يوماً سطراً رديئاً، بل لأن اليأس يُلجمني أمام الجيد والرديء على حد سواء، وكأنّ ورطتي ليستْ مع الكتابة، بقدر ما هي مع مِهْنة الكتابة ذاتها. كنتُ

أحلم بموت واحدة على يدي اليمنى، فتموت الثانية كَمَدَاً وإهمالاً على يدي اليسرى.

*****

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

*****

قبل نهاية الجزء الأول من رواية "الأبله"، نعرف بشكل عاصف أن الأمير ميشكين، بطل الرواية، ورث ثروة هائلة عن طريق قريبة له التي ورثتْ هي أيضاً تلك الثروة من قريب آخر في العائلة، وأنها ماتت، فآلت الثروة إلى الأمير ميشكين. لا يقدر على الميلودراما المُضَاعَفَة سوى دوستويفسكي، ولأن الميلودراما ذات السمعة السيئة تقول للكاتب المتوسط: توقَّف عند وراثة ميشكين لثروة قريبته، ولا تقل شيئاً عن القريبة. عَظَمِة دوستويفسكي أنه لا يتوقَّف. يكتب وكأنه يُقاتل الدراما. كتب دوستويفسكي قبل "الأبله" أحد عشر عملاً. وفي هذه الأعمال كانت صفات أبطاله تندرج تحت مفهوم عام، مفهوم الأبله، لكنه أخذ سنوات طويلة حتى يستطيع تسمية بطله بصفته المباشرة، الجارحة، الأبله. ليس احتمال الخجل ببعيد، لكن

الأمر أيضاً أشبه بعودة إلى نبع أول. كأنه أطلق اسم الأبله على بطله، ليعرفه معرفة نهائية، ليقول كلمته الأخيرة في الأبله. مجرد إعلان الاسم من العرَّاب الروسي الكبير، يدفع القارئ إلى الرهبة. الجديد والعذب في الأمير ميشكين بطل رواية "الأبله"، يأتي على لسان شخصية الجنرالة، وهي تقول له: ظاهرك مثل باطنك. حاول جيل دولوز الدفاع عن اختيار أكيرا كوروساوا، لرواية "الأبله"، لدوستويفسكي، ولم يتعرَّض لفيلم "الأبله" ذاته، ربما لأن فيلم "الأبله" لا يسعفه جمالياً كما يفعل فيلم "راشومون"، أو فيلم "الساموراي السبعة". المشكلة أن دولوز لا يريد أن يصطدم بقاعدة جمالية قوية، يقرها هو نفسه، وهي أن الأفلام العظيمة لا تُصنع من روايات عظيمة. كأنّ كوروساوا لم يكن يعتقد أن رواية "الأبله" من المستحيل خروجها عن الجنس الأدبي، لكنه لم يُجرِّب حظه مع رواية أخرى لدوستويفسكي. ليس أمامنا سوى سوء الاختيار، أو غرور كوروساوا، وطموحه في كسر قاعدة جمالية. ولأن دولوز لا يُفضِّل أن يرى سقطات الذين يمثلون له مادة جمالية للكتابة، كما لم ير سقطة فوكو الإيرانية، الروحانية، ولم يُعلِّق عليها، هنا أيضاً، وبمعنى الصمت، يعقد مُقارَنَة ضعيفة بين بطل الأبله، وبين بطل الساموراي. يقول على وجه التقريب، بأن بطل دوستويفسكي يبحث دائماً عن شيء أعمق بينما هو في مواقف قصوى، وكل موقف كان يمثل للبطل الشيء الأعمق، لكن ما أن ينخرط فيه، حتى يظهر له موقف آخر

أعمق وأهم. هذا صلب دوستويفسكي بالفعل. خفة اليد تبدأ فقط عند الانتقال لبطل كوروساوا. هل مشكلة الساموراي التي تتلخص، أنه أصبح زائداً عن الحاجة، وفقد سيده القديم، وبالتالي فَقَدَ معنى وجوده، تشبه بحث بطل دوستويفسكي عن شيء أعمق؟ هموم النبالة عند الساموراي أبعد ما تكون عن هموم دوستويفسكي.

*****

الأم

يقوم فيلم "أُم!" 2017 للمخرج دارين أرنوفسكي على فكرة أساسية، تُمثِّل عُصاباً عريقاً في تاريخ مهنة الأدب، وهي عجز الكاتب عن الكتابة، ويتنوع العجز ما بين صمت الشاعر رامبو، وانتحاره في التجارة، وبين جنون الشاعر هولدرلين، وغرقه في اللا عقل حتى نهاية حياته. بطل فيلم "أُم!"، شاعر أيضاً، وهو الممثل خافيير باردیم، الفاقد لقدرته على كتابة القصائد في زمن ما قبل زمن الفيلم، وهذا يعني للمُشاهِد، منذ اللقطات الأولى التي تستعرض نظرة البطل لقطعة كريستال، ولمحة من حريق لبيت قديم في زمن حلمي، أن طموحات المخرج الفنية، تترفع على الأسباب الدرامية البسيطة التي دفعت الشاعر إلى صمته، أو جنونه، أو عجزه عن الكتابة. لكن النوايا الحسنة لصناعة فيلم عظيم، قد تؤدي إلى نتائج عكسية، لا سيما بعد التقدم قليلاً في زمن

المُشَاهَدَة، لنعرف أن المخرج دارين أرنوفسكي، يحمل على كتفيه، عبء فيلمين من العيار الثقيل في تاريخ السينما، وهما فيلم "طفل روز ماري" 1968، للمخرج رومان بولانسكي، وفيلم "شاينج" 1980، للمخرج ستانلي كوبريك. تلعب الممثلة جينفر لورانس، دور زوجة الشاعر، وهي الأم التي ستنتظر مولوداً أثناء الفيلم، وهي أيضاً أُم بالمعنى الرمزي، كما أن البيت الفيكتوري المخيف المُعاد ترميمه من قِبَل الزوجة، هو بيت للجميع، بيت للبشر. إظهار الرموز، والضغط عليها، يكون دائماً على حساب الدراما. كأنّ المخرج قبل أن يكسي شخصياته لحماً ودماً، حتى نصدقها، ونسير معها، يتعجَّل بإشاراته الكونية الفلسفية التي تتجاوز القصة الدرامية. فيلم "أُم!"، بعلامة تعجب لا تعني شيئاً، يُصنَّف تحت خانة أفلام الرعب النفسي، والكوابيس، والأحلام، وما فوق الواقع. بينما تعتني الزوجة بترميم البيت، وتعمل على توفير الهدوء للزوج، يفشل المخرج في ابتكار مشهد عجز واحد، للشاعر الفاقد قدرته على الكتابة. المخرج دارين أرنوفسكي لا يعرف، أن ابتكار مُحَاوَلَة فشل واحدة، للشاعر داخل الفيلم، تساوي عند المُشَاهِد، إثباتاً سينمائياً لمكانة الشاعر السابقة في كتابة القصائد الفنية. على سبيل المثال، فشل المُحَاوَلَة العظيمة لجاك نيكلسون في فيلم "شاينج"، وهي تتجسد في كتابة جاك لجملة واحدة، بتكرار مرعب، عبر مئات الصفحات. مع أن ستانلي كوبريك على عكس غرور، ومُراهَقَة دارين

أرنوفسكي، لم يُشر في فيلم "شايننج"، إلى أن بطله كان يملك قدرات في فن الكتابة. الممثل إد هارس طبيب عظام، زائر غريب يطرق بيت الشاعر وزوجته، وهو يعتقد أن البيت فندق، ويستطيع لهذا تأجير غرفة. يتمسك الشاعر دون زوجته بالطبيب الذي قرأ مؤلفات الشاعر مراراً، وهو معجب بها، وهي مؤلفات غيَّرت حياته. الآن ظهرتْ الرؤية، وكما انتحر رامبو في تجارة السلاح، وهولدرلين في الجنون، ينتحر شاعر فيلم "أُم!"، في المعجبين. هذا الانتحار المهين للشاعر قد لا يُناسب طموحات المخرج الكبرى قبل صناعة الفيلم، لكن زمن الفيلم الفعلي، يكسر أنف المخرج دارين أرنوفسكي، بنواياه الحسنة. انتحار الشاعر في المعجبين، ينفي عَظَمَة صمته. الممثلة ميشيل فايفر تأتي وراء زوجها إلى بيت الشاعر. الطبيب وزوجته يتسببان دون قصد في كسر قطعة الكريستال، وهي أغلى ما يملكه الشاعر. يتصاعد كابوس الاقتحام سريعاً بمجيء الابن الأول للزوجين ثم مجيء الابن الثاني. بيت الأم يتحول إلى ساحة فوضوية. يتشاجر الشقيقان، فيقتل أحدهما الآخر، وهذا ضغط آخر على الدراما لحساب الرمزية. قابيل يقتل أخاه هابيل. تتشرب الأرضية الخشبية بقعة الدماء. هنا نلاحظ تأثير المخرج الكندي ديفيد كروننبرج على دارين أرنوفسكي، فبقع الدماء، شبه حية، قاتمة، لها قوام، تنفذ في الجدارن والحوائط، وأحياناً تعود. من أسوأ علامات الرمزية في فيلم "أُم!"، هي

عدم استخدام المخرج للأسماء، فهناك فقط الشاعر، الزوجة، الأم، الابن. المعجبون بالشاعر، يتحولون إلى مخربين عدوانيين، يحطمون بيت الأم. تخبر جينفر لورانس، زوجها خافيير باردیم، بأنها تحمل الآن طفلها. تنفك عقدة الشاعر، وتأتيه لحظة الكتابة. خصوبة متزامنة تتناقض مع أنانية الشاعر طوال الفيلم، فهو لم يكن يعنيه إنجاب الطفل. يستعد المخرج دارين أرنوفسكي للنهاية. تزدحم في الفيلم المعاني، وتتضارب الرموز والهذيانات والكوابيس. الاحتفال الهمجي السوريالي بعودة الشاعر إلى الكتابة. لوحة شديدة الارتباك تتزامن مع مولد جينفر لطفلها الأول. المعجبون الأناركيون يعتدون على الأم. يدافع الشاعر عن الأم، لكنه يأخذ طفلها بحجة أن المعجبين يريدون لمسه فقط. المعجبون يأكلون الطفل، يمزقون لحمه إرباً. تصرخ الأم، وتتهم الشاعر بقتل طفلها مع المعجبين. يحترق البيت بانفجار كبير. يطلب الشاعر من الأم، العطاء الأخير. تسمح له بأن يشق صدرها. يأخذ قلبها، ويُخرج منه قطعة كريستال.

*****

سارتر وسيمون

اسمي جان بول سارتر، فيلسوف، وروائي، ومسرحي، وسياسي، صدَّعتُ القرن العشرين بوجودية شعبوية، قياساً بوجودية مارتن هيدجر الأرستقراطية النائية. كنتُ عتالاً في

المصنع الوجودي بينما كان هيدجر صاحب المصنع. وُلدتُ في 1905، وأنا الآن في عام 1975، قبل موتي بخمس سنوات، في عام 1980. من الصعب القول بأن صحتي جيدة، لكن لا يمكنني الزعم بأن صحتي سيئة. ساقاي تؤلماني عند المشي أكثر من كيلو متر. الأسوأ هو ذلك النزيف الذي حدث في عيني اليسرى، وهي العين التي أرى بها. فقدتُ الرؤية بالعين اليمنى، بشكل تام، وأنا في الثالثة من عمري. ما زلتُ أستطيع الرؤية بشكل ضبابي، أرى الضوء والألوان، لكن لا يمكنني رؤية الأشياء والأشخاص، بشكل واضح، وبالتالي لا أستطيع القراءة، أو الكتابة. يمكنني الكتابة بمعنى أن أُشكِّل الكلمات بيدي، لكنني لا أستطيع رؤية ما أكتبه. في القراءة أرى الأسطر والمسافات التي بينها دون تمييز للكلمات. في الأحلام أرى الأشياء والأشخاص بشكل طبيعي، وبعد اليقظة يبقى انطباع الرؤية للحظات، مع فقدان لتحديد اتجاهات اليسار واليمين في الغرفة التي أنام فيها، ثم تعود ذاكرة الواقع، وتعود الرؤية الضبابية. إن عملي ككاتب قد انتهى. كما أن الشباب يقرأون الآن ميشيل فوكو وجيل دولوز، أكثر فأكثر. لم تعد كتابات مثل "الوجود والعدم"، و"سجناء الطونا"، و"الكلمات"، و"الوجودية نزعة إنسانية"، تحظى بالاهتمام السابق. منذ سنتين كنتُ أسير مع سيمون دي بوفوار في أحد الشوارع. أبحث عن فتاة أعطيتها موعداً على المقهى. كنتُ في الثامنة والستين، وكانت سيمون في الخامسة والستين. لم يكن هناك موعد، ولم تكن

هناك فتاة. في الأربعينيات كتبت سيمون رواية "المدعوة"، وكان موضوع الرواية، فتاة تدخل حياة سارتر وسيمون. شعرت سيمون بالغيرة على سارتر، فكتبت الرواية. لكن سيمون الآن 65 سنة، وسارتر 68 سنة. حين أعلمتها بموعد الفتاة المُتَوَهَّمَة، لم تقل شيئاً، وسارت معي بصمت. هل كانت تتوقع عدم وجود الفتاة؟ لا أشعر بالخجل من نقائص الشيخوخة أمام سيمون إلا أنني لم أسألها إذا كانت تتوقع أن يكون موعد الفتاة محض هلوسة، فلماذا بقيتْ صامتة طيِّعَة، وكأنها تثأر لنفسها من انشغالي عنها، بفتيات معجبات حقيقيات، كن قبل ثلاثين، أو أربعين سنة. أعترف أنني وقعتُ في تناقض كبير فيما يتعلق بأسلوب الكتابة. قلتُ مرة بأن الأسلوب بالنسبة لي لا ينفي البساطة، لكنه بالدرجة الأولى، قول ثلاثة، أو أربعة أشياء في جملة واحدة. فإذا لم يستطع الكاتب إعطاء هذا التعدد في طبقات المعنى، فالأمر لا يستحق عناء الكتابة. ومع ذلك عندما كتبتُ "عبيط العائلة" عن فلوبير، دافعتُ عن عدم أسلوبية الكتاب، بأنني أردته هكذا، لأن فلوبير صاحب أسلوب في الكتابة، فمن الجنون أن أكتب بطريقة أسلوبية عن أشهر كاتب بحث عن الأسلوب، فالشكل البسيط الذي يسير به كتاب "عبيط العائلة"، هو الشكل الأفضل. الحقيقة أقولها الآن وأنا في السبعين: كنتُ أتمنى أن أمتلك جملة مثل جملة بروست، وهي الجملة التي كان بروست يقول فيها فعلياً، ثلاثة، أو أربعة أشياء، دفعة واحدة. الحقيقة أن الأسلوب لم يتعد

عندي حد التمني، أمّا لحظة الكتابة الفعلية، فهي لحظة سهلة، سلسة، معنية بتسويد أكبر قدر من الصفحات البيضاء، معنية بالكم، وليس بالكيف. تكون الكتابة الفعلية دائماً عندي، مثل قطار ثقيل، غليظ العجلات، يقطع المسافة دون تردد. في النهاية أنا كاتب بسيط، لا يملك أسلوباً في الكتابة، ولا يستطيع قول ثلاثة، أو أربعة أشياء في جملة واحدة. يزعجني كبار السن. لا أحب الناس الذين هم في سني. كل الذين أعرفهم، أصغر مني بكثير، أتواصل معهم بشكل أفضل، فلهم الاحتياجات نفسها، ومساحات الجهل نفسها، ومساحات المعرفة أيضاً. معظم مَنْ أراهم الآن في سن الثلاثين، أو دون ذلك. أنزعج بشدة حين أقابل عجائز، عرفتهم وهم صغار السن. أستثني من كبار السن، سيمون دي بوفوار فقط. لم أعد آمل، وأنا في السبعين، أن أكتب رواية، أو عملاً فلسفياً، في السنوات العشر الباقية لي، على افتراض أنها عشر سنوات. الكل يعرف طبيعة السنوات بين السبعين والثمانين.

*****

التاريخ ولحن التكرار

أكثر فصول كتاب إدوارد سعيد "العالَم والنص والناقد"، بريقاً وإمتاعاً، هو فصل تحت عنوان "التكرار"، وربما البريق، والمتعة، لأن التكرار يحمل عَوْداً دورياً، وأبدياً، وبمجرد ذكره، تتهيأ المعاني، ومعاني التكرار درامية، تمثيلية بامتياز، لا سيما إذا

كان التكرار أحد المفاهيم المزعجة في قراءة التاريخ، الذي يوصف دائماً بالتقدم والاتصال، خوفاً من شبح العودة، وكأنّ العودة هي إهانة لقدرة الإنسان على التعلُّم من الصواب والخطأ في مسار التاريخ. يقتطف إدوارد سعيد من كتاب "العلم الجديد" للفيلسوف الإيطالي جيامباتيستا فيكو (1744 - 1668) "إن الرجال أنفسهم هم مَنْ صنعوا تاريخ الأمم، لكن هذا العالَم وُجِدَ عن عقل مختلف، أرحب من الغايات الخاصة التي كان الرجال قد وضعوها نصب أعينهم، فالغايات الضيقة للرجال كانت وسيلة لغايات أوسع منها، وكانت مُسَخَّرة على الدوام، لحفظ الجنس البشري. الرجال يقصدون المغامرة، والبطولة، وإشباع شهواتهم، وممارسة سلطتهم الأبوية، بلا حدود، على أتباعهم، ويُخْضعون المدينة لسلطاتهم، فتدور عجلة القوة الخشنة، ثم تتوارى القوة الحشنة، لتترك المجال للقوانين، فتزدهر المدينة بالعلوم والآداب إلا أن الآباء مع مرور الزمن، يتجبرون في استعمال السلطة، فينهض الابن ضد الأب، ويستعين بالقوة النائمة الخشنة في هدم قوانين الأب، وهكذا تنغلق الدائرة في تكرار دوري". منذ التعليق الأول لإدوارد سعيد على فقرة فيكو، نلمح التردد، أي أن إدوارد مع النظرة التقدمية للتاريخ، مع النظرة المتفائلة، قياساً بنظرة فيكو المتشائمة. التأمل في فقرة فيكو أفلاطوني مثالي. لكن إدوارد بعد الحكم الأولي العام، يتهيأ لاستعراض نظرة فيكو المتشائمة، والسير معها، بل والإعجاب بها أحياناً. يكشف فيكو عن وجود مبدأ، أو

قوة نظام ضمن سلسلة من الأحداث التاريخية، لولا هذا المبدأ، أو هذا النظام، لكانت الأحداث التاريخية فوضوية. العقل هو النظام الذي يُفرْمِلَ اللا عقلانية المتسارعة على الدوام في السلوك البشري. فمن قلب حماقة الرجال، ومن قلب البطولات الرعناء، تأتي النتائج النهائية بعيدة المدى، في مصلحة الكائن البشري، المحدود بدورة صعوده المؤقتة، دورة الصعود مؤقتة، لأن العقل ذاته، لا يَعِدُ بحضوره الدائم، لحماية مصلحة الكائن البشري، فغيابه ضروري أيضاً. عزاء إدوارد سعيد، أن حضور العقل أكثر من غيابه، على عكس جيامباتيستا فيكو الذي يرى أن غياب العقل، أكثر من حضوره. وماذا عن إمكانية اتزان العقل في الحضور والغياب زمنياً؟ لا يوجد اتزان، فلو وُجِدَ، لما وُجِدَ التاريخ البشري، القائم على النقصان والاختلال. التاريخ البشري من همجية خالصة إلى عقلانية معتدلة إلى عقلانية بالغة التشذيب ثم إلى همجية جديدة، وبداية جديدة. قد تكون دورة التكرار منتظمة بشكل عام، لكنها تفتقد دقة الكمال السيمتري. يُشبِّه إدوارد سعيد فكرة التكرار عند فيكو بالتقنيات الموسيقية المُوظَّفَة للإتيان بالتكرار، تقنيات اللحن المحوري، والألحان الثانوية التي تهاجم اللحن المحوري، المُستسلم للغياب ظاهرياً ثم يعود ظافراً، ليؤكد وجوده، ويُضعف الألحان الثانوية، ويمنحها فقط، وجوداً شاحباً، يُشبه قمر ما بعد الظهيرة، فيشعر القمر أنه في حاجة إلى مَنْ يلتفت إليه، فهو الآن بقعة بياض باهتة في سماء

اللحن المحوري الصافي، شديد الزرقة، الزاخر بنور الشمس. بكلمات أخرى، اللحن المحوري راسخ ومحافظ، وأبوي، بينما اللحن الثانوي، ثوري، وأناركي، ولقيط. وفي ساحة الصراع بينهما، يتم تخفيض الثوري إلى إصلاحي، واللقيط يُفَبْرَك له نسبٌ، وتُفَبْرَك له شهادة ميلاد جديدة. النسب أو القرابة شيء هام عند جيامباتيستا فيكو، فالتاريخ البشري مولود ومنسوخ بنفس الطريقة التي يستولد بها الرجال والنساء أطفالاً، لكن فيكو يؤكد على أن القرابة لا بد لها من اعتماد، لا بد لها من سجل مدني تاريخي، لا بد لها من أرشيف ميشيل فوكو، أرشيف مُعْتَمَدْ ومُوثَّق. الهارب من الأرشيف، الثوري، الأناركي، اللقيط، يخفي رغبته في الأرشيف، ويسعى بشكل لا شعوري لاعتماده، يسعى للتملص من دور المُراقَبْ إلى دور المُراقِبْ. يلاحظ إدوارد سعيد ملاحظته الفاتنة، وهي من ألمع ما جاء في فصل "التكرار"، ففي أرشيف فوكو، شيء شبيه بتكرار فيكو، ألا وهو انتصار نظام الأرشيف الغربي على أناركية الفرد اللقيط، فهناك تقارب مقبول بين توالد البشر البيولوجي لدى فيكو، وبين تناسل المؤسسات العقابية عند فوكو. الصرامة واحدة في النظامين، والهروب الممكن، والوحيد من تلك الصرامة، لا يكون إلا بتأسيس تكرار جديد، وعَوْد دوري جديد.

*****

فقراء وأغنياء

قبل الحديث عن فيلم كوريا الجنوبية Parasite، أو "طفيلي"، للمخرج بونغ جون هو، الذي حصد أفضل فيلم أجنبي، وأفضل فيلم "الجائزة الكبرى"، وأفضل مخرج، وأفضل سيناريو، لا نستطيع تجاوز السؤال، وهو لماذا كانت هوليوود أكثر من راضية عن الفيلم في حفل جوائز الأوسكار 2020؟ الإجابة تأتي من معنى الفيلم، فالطفيلية سمة أسرة شديدة الفقر، تخترق حياة أسرة شديدة الغنى. إن المؤامرات الدرامية المُدبَّرة، وهي مؤامرات كوميدية سوداء، من قِبَل الأسرة الفقيرة، ضد الأسرة الغنية، تتشعب، وتنتهي إلى سرقة يائسة، لمتعة الحضور في بيت الأسرة الغنية، أي تنتهي إلى شيء أقل من حدة الإيحاء، بأننا ذاهبون إلى نقدٍ أكثر إحراجاً للرأسمالية الفائقة. يبدأ فيلم "طفيلي" بداية قوية، الابن كي وو يفقد إشارة الواي فاي المجانية على هاتفه المحمول. يقول لشقيقته كي جونغ بأن سيدة الطابق الأعلى غيّرت الرقم السري للراوتر. تقترح شقيقته إدخال الأرقام من 1 إلى 9 بالعكس. الأم تسأل عن فعالية وصول رسائل الواتساب. يجيب الابن: للأسف لا. يقترح الوالد كيم على ابنه، بأن يرفع هاتفه المحمول قرب شقوق السقف، ويسير به إلى أن يلتقط الإشارة. وهنا يستعرض المخرج، ببراعة، تصميم القبو الضيق، المنخفض، الذي تعيش فيه أسرة كيم. فمن خلال

نافذة القبو، نستشعر بصرياً أن الشارع في الخارج مرتفع عن أرض القبو في الداخل. أسرة كيم ترى الأجسام في الخارج، عبر نافذة القبو، من أسفل إلى أعلى. ينطلق الابن والابنة في رحلة التقاطهما إشارة الواي فاي داخل القبو، وهي رحلة قصيرة جداً، إلى قاعدة حمّام مرتفعة على مصطبة مغطاة ببلاط القيشاني الأبيض. يصعد كي وو وشقيقته ثلاث درجات صغيرة، لمصطبة قاعدة الحمّام. الصعود هنا يُشبه الصعود إلى عُليَّة كتب قديمة، صعود يشوبه الفرحة. التقط كي وو وشقيقته إشارة الواي فاي. غرابة مكان قاعدة الحمّام، هي صرْعة جمالية سوريالية، لا يصمد في وجهها أحد. بتعبير دارج، المخرج بونغ جون هو، ذبح القطة للجان التحكيم، وللمشاهدين معاً، ولن تقوم قائمة لنقدهم طوال الفيلم. على سبيل المثال، احتمال النقد المُوجَّه إلى الصبغة الميلودرامية في النصف الثاني من فيلم "طفيلي"، والتي أضعفت روح الكوميديا السوداء في الفيلم بشكل عام. أسرة كيم داخل تعمل في البيت على تطبيق، وتجسيم كرتون، علب البيتزا. لمحة ذكية لتقسيم العمل، المتناهي الصغر، في الدول الصناعية الكبرى. يقفز إلى الذاكرة شارلي شابلن في فيلم "عصور حديثة" 1936، وهو يبرم بمفاتحين، صمولتين تمران أمامه على سير كهربائي، إلا أن أسرة كيم لا تؤدي عملها بمهارة شابلن، فكثير من الثنيات في علب البيتزا، لا تستقر في مكانها، أيضاً تبدو الخطوط المستقيمة للعلبة زائغة

عن مكانها الصحيح. أسرة كيم لا تؤمن أن العمل الماهر وحده، كفيل برفع مستوى المعيشة، لا تؤمن بقيمة العمل كما عند شابلن في فيلم "عصور حديثة"، وربما لهذا السبب شابلن مكروه في هوليوود. أسرة كيم تعتقد أن العمل لا بد أن يُصاحبه، قدر من الاحتيال، قدر من الانتهازية، قدر من الطفيلية، قدرمن التقاط الفرص، كما تلتقط أسرة كيم إشارة الواي فاي دون وجه حق. أحد أصدقاء كي وو يعرض عليه تدريس اللغة الإنجليزية لابنة رجل أعمال ثري. لا يكتفي كي وو بتوصية زميله، مع أنها كافية، فتزوِّر له شقيقته كي جونغ، العارفة بخدع الفوتوشوب، شهادةً جامعية، وبحيل مشابهة، تحتل الأسرة الفقيرة، بيت رجل الأعمال الثري، كاسحة من طريقها مهنة سائق رجل الأعمال، التي أصبحتْ للأب كيم، ومهنة مُدبرة المنزل، التي أصبحت لزوجة كيم، كما تصبح كي جونغ مدرسة الفنون لداسونغ الصغير، ابن رجل الأعمال. البيت الفاخر لرجل الأعمال دونغ إيك، بمثابة الفردوس لأسرة كيم. وعلى الرغم من الأجور المرتفعة التي تتقاضها أسرة كيم من رجل الأعمال، دون معرفته بأنهم أسرة واحدة، إلا أن متعة تواجد أسرة كيم معاً في البيت الفسيح المودرن، المحاط بالأشجار، حلم جامح. يتشمم داسونغ الصغير، رائحة غريبة، إنها رائحة واحدة، تنبعث من السائق كيم، ومن مُدبرة المنزل الجديدة، ومن المعلمة كي جونغ. أسرة كيم تبحث أمر الرائحة، هل يستخدمون أنواعاً

مختلفة من الصابون؟ أم أن رائحة القبو هي السبب؟ يحاول رجل الأعمال وصف الرائحة التي تنبعث من السائق كيم، بأنها مثل رائحة الفجل، أو القماش المغلي، وقد تنبعث أحياناً تلك الرائحة في مترو الأنفاق. المدهش في فيلم "طفيلي"، أن أسرة رجل الأعمال، خالتْ عليها كل ألاعيب وحيل أسرة كيم، واصطدمتْ فقط بالرائحة، التي كاد معناها في الفيلم، أن يصل إلى حد العنصرية الباردة المُحْتقِرة. نجد في أدب المستعمرات ملاحظات احتقار شبيهة بملاحظة الرائحة، عند روديارد كيبلينغ، أو إي. إم فورستر في رواية "ممر إلى الهند". أثناء تخييم عائلة دونغ إيك في الغابة، تستمتع عائلة كيم بالمشروبات الروحية الفاخرة، ويحلم كيم بزواج ابنه كي وو بداهاي ابنة رجل الأعمال، المعجبة بكي وو. يقول كيم بأن زوجة رجل الأعمال لطيفة، وساذجة، فترد زوجته عليه، بأنها لو كانت تملك مال زوجة رجل الأعمال، لكان اللطف من نصيبها تلقائياً. في رأي كيم، الأثرياء ساذجون، لا يستاؤون، ولهذا لا تظهر على ملامحهم التجاعيد. تُعقِّب زوجة كيم، بأن المال مثل المكواة، يكوي التجاعيد، فتصبح ملساء، ناعمة. وكأنّ استعارة التجاعيد، تعني أيضاً، بتأويل مفرط، أن الأثرياء لم تُخْتَبَر بعد أخلاقهم الطفيلية، فهي كامنة، طالما أن المال هو الضامن، والحارس، لعدم الاختبار. يقال في السينما بأن زمن النصف الثاني من الفيلم، أصعب على المخرج من زمن النصف الأول، ولهذا اتجه المخرج الكوري بونغ جون هو

إلى الميلودراما. تعود في الليل فجأةً، مُدبرة المنزل القديمة، وتطلب من مُدبرة المنزل الجديدة، الدخول من أجل شيء ما في قبو المنزل. نكتشف أن مُدبرة المنزل القديمة، ضليعة في الطفيلية، فهي تخبئ زوجها في قبو تحت مطبخ المنزل، وهو يعيش بشكل دائم داخل القبو منذ أربعة أعوام. يضطر المخرج للشروح الضعيفة دراماتياً، عن أسباب وجود الزوج داخل القبو، وتعثره في تسديد قرض بنكي، وتصميم القبو خوفاً من حرب مع كوريا الشمالية. تستطيع عائلة كيم، بعد شجار يُشبه شجار المخدات بين طالبات في مدينة جامعية، تقييد مُدبرة المنزل القديمة، وزوجها في قاع القبو. وفي نفس الوقت تعود عائلة رجل الأعمال، قاطعةً مدة التخييم، بسبب أحوال المناخ. تسلل عائلة كيم من المنزل دون افتضاح أمرها. المخرج بونغ جون هو، يُصعِّد الفواجع الميلودرامية. تنظم عائلة رجل الأعمال، حفلة نهارية في حديقة المنزل، وعائلة كيم التي تعمل عند عائلة رجل الأعمال، بعد عسر درامي، حاضرة في الحفلة. زوج مُدبرة المنزل القديمة، يهرب من القبو، ويقتل كي جونغ ابنة كيم، بينما تقتل مُدبرة المنزل الجديدة، زوج مُدبرة المنزل القديمة، وأخيراً يقتل كيم رجل الأعمال. يختفي كيم. المخرج بونغ جون هو، في أقصى حالات الهذيان الميلودرامي. أين كيم؟ إنه تسلل بعد قتل رجل الأعمال إلى قبو المنزل. يعود كي وو لمراقبة المنزل الآهل بناس جدد. يكتشف كي وو أن والده يبعث له رسائل ضوئية بشفرة

موريس، من داخل قبوه، كما كان يبعث زوج مُدبرة المنزل القديمة، رسائل شكر واحترام، لرجل الأعمال، دون معرفة الأخير بتلك الرسائل.

*****

متسكعان على الشاطئ

متسكع أول: البلاستيك يُحاصرنا من البر والبحر، حصار نفايات البلاستيك، يفتك بالكوكب الأزرق. أخرجوا من بطن حوت عنبر، على أحد الشواطئ الأوروبية، 200 كيلو جرام من زجاجات وأكياس البلاستيك.

متسكع ثان: انظر إلى الجانب العملي، لا تستسلم للتشاؤم، سيجد الإنسان طريقاً للنجاة. بنك نفايات البلاستيك. أعظم تراكم يحققه الإنسان. بنك نفايات بلاستيك كوني.

متسكع أول: دائماً يجد البنك طريقاً للبقاء. مَنْ سيدير بنك نفايات البلاستيك؟

متسكع ثان: عائلة روتشيلد.

متسكع أول: ملكية أم حيازة؟

متسكع ثان: وهل هناك فرق؟

متسكع أول: بحسب هيغل هناك فرق، فالملكية تأتي عبر تهذيب شخص ما، لذهنه وجسده، فيصبح هذا الشخص مالكاً لنفسه، كما يصبح ملكية خاصة لذاته، أمّا حيازة شيء

ما لم يملكه شخص آخر بعد، فهي تعني الاستلاء، والملكية بوضع اليد، والقبض على شيء، مع تشكيله، وجعله ملكية خاصة.

متسكع ثان: إذن فهي حيازة.

ماء موجة يزحف على الشاطئ، ويلامس أقدام المتسكعين الدعيين. تلفظ الموجة زجاجة مياه معدنية فارغة. يسأل المتسكع الثاني صديقه المتسكع الأول الذي يسحب قدمه قليلاً عن ملامسة ماء الموجة.

متسكع ثان: إنت جايب سندويشات إيه؟

متسكع أول: كبدة ومخ وروزبيف.

متسكع ثان: هات واحد روزبيف.

يُخرج المتسكع الأول من بطن حقيبة بلاستيكية كبيرة، سندويش الروزبيف العملاق، الملفوف بورق أبيض شفاف إلى ما قبل قمته بقليل، ثم يُخرج علبة حمراء مربّعة من البلاستيك، بها مخلل، قطع الخيار، والفلفل الحار، والليمون المعصفر، ثم يُخرج أخيراً زجاجتين غازيتين من البلاستيك، كوكاكولا، وسبرايت دايت، وكوبين كبيرين من البلاستيك.

متسكع أول: كيف ستتراكم القيمة في بنك نفايات البلاستيك الكوني؟

يأخذ المتسكع الثاني قضمة هائلة من سندويش الروزبيف، كادت تحف كورنيش الورق الأبيض الشفاف الملفوف بإحكام حول السندويش، بينما أخرج المتسكع الأول سندويش المخ، وهو يضاهي في ضخامته سندويش الروزبيف.

متسكع ثان: معروف أن حديّ القيمة في المال، هما الندرة من جانب، والوفرة من جانب آخر، قيمة استعمالية تتعلق بمدى حاجة الفرد للمال. بنك نفايات البلاستيك الكوني، سيستند فقط إلى القيمة التبادلية، وهي قيمة البلاستيك في ذاته.

متسكع أول: ومَنْ سيقوم بتقدير تلك القيمة؟

متسكع ثان: تقدير قيمة نفايات البلاستيك، سيأتي من خارج الكوكب الأزرق، ربما من كائنات فضائية، تفتقد تخليق البلاستيك، سلعة ثمينة بالنسبة لهم، يُبادلها بنك النفايات بسلعة لا يعرفها البشر، ثم يتحكم البنك في ندرة، ووفرة سلعة الكائنات الفضائية، فيسيل لعاب البشر، وهكذا تولد مرة أخرى شهوة القيمة الاستعمالية، وتدور العجلة، فتُطبع الأوراق المالية.

سالت عصارة الليمونة المعصفرة على جانب فم المتسكع الثاني، فأدركها سريعاً بلسانه وإصبعه، بينما صب المتسكع الأول مياه الكوكاكولا الفوارة في الكوب البلاستيك.

المتسكع الأول: وهل نجازف بانتظار قد يطول للكائنات الفضائية؟

المتسكع الثاني: لا طبعاً. وكالة ناسا تعمل الآن على الحل الجذري، وهو الهروب من كوكب الأرض نهائياً.

المتسكع الأول: المريخ الأحمر. عقدة هوليوود.

المتسكع الثاني: لا كوكب "بروكسيما بي"، فركة كعب، أول جار بعد المجموعة الشمسية. المسافة أربع سنين ضوئية.

المتسكع الأول: الوصول للمريخ يستغرق تقريباً 12,0 دقيقة ضوئية، ولم يطأ رواد الفضاء أرضه بعد.

المتسكع الثاني: وكالة ناسا تقوم بالتحضير لأول رحلة آهلة برواد الفضاء، للكوكب الأحمر. ذهاب دون عودة. قسوة لا بد منها. زمن الرحلة بمقياس السرعة المتاحة للإنسان 17 شهراً تقريباً. تحدّث بعض علماء الفضاء عن الجانب الأخلاقي المتدني لوكالة ناسا. رحلة ذهاب دون عودة. وكالة ناسا لم تخجل، وألمعت إلى التضحية في سبيل الاكتشاف العلمي، ومستقبل البشرية.

المتسكع الأول: دعنا نعود لحصار البلاستيك. سأرو لك حكاية واقعية عن صيّاد السمك الذي اعتاد على صيد 1000 كيلو جراماً من السمك في أسبوع عمل. وجد الصيّاد حصة صيده تتناقص تدريجياً في السنوات الأخيرة. 900 كيلو جرام من السمك، و100 كليو جرام من نفايات البلاستيك، ثم

700 كيلو جرام من السمك، و300 كيلو جرام من نفايات البلاستيك. ذهب الصيّاد إلى السجل المدني من أجل تغيير مهنته من صائد سمك إلى صائد بلاستيك.

طلب المتسكع الثاني، سندويش الكبدة، وهو يصب المياه الغازية الدايت، من زجاجة بلاستيكية سبرايت، في الكوب البلاستيكي الشفاف. ناوله المتسكع الأول سندويش الكبدة العملاق.

المتسكع الأول: موظف السجل المدني قال لصائد السمك: من الممكن تغيير مهنتك إلى صائد بلاستيك في حالة إذا كانت حصة صيدك الأسبوعية فوق 500 كيلو جرام من البلاستيك. إذا تجاوزت النصف من حصة صيدك الأساسية 1000 كيلو جرام من السمك. قال له صيّاد السمك: أنا في الطريق لتجاوز النصف.

بعث موظف السجل المدني موظفاً آخر للمأموريات الخارجية، مع صيّاد السمك، مهمته مراقبة حصة صيد السمك الأسبوعية. خلال عام نمت صداقة بين صيّاد السمك، وبين موظف المأموريات الخارجية للسجل المدني. ونمت أيضاً كيلوات البلاستيك. 900 كيلو جرام من البلاستيك في شباك الصيّاد، و100 كيلو جرام من السمك. وافق السجل المدني على تغيير مهنة صيّاد السمك إلى مهنة صيّاد البلاستيك. والآن يبيع صيّاد البلاستيك كيلوات

البلاستيك لإعادة للتدوير، ومكسبه يُعادل تقريباً مكسبه القديم من صيد السمك.

متسكع ثان: ليس دفاعاً عن بنك نفايات البلاستيك الكوني، لكن إعادة تدوير البلاستيك عملية متواضعة جداً قياساً بكمية البلاستيك العالمية. أيضاً لا هروب من إعادة صهر البلاستيك، والصهر ضرره البيئي شديد، إضافةً إلى أن الإنتاج الجديد من البلاستيك لا يتوقف.

*****

أزمنة الأخوين كوين

يقوم فيلم "لا بلد لكبار السن"، 2007، أو "No Country For Old Men"، إخراج الأخوين جويل وإيثان كوين، على ثلاثة مسارات درامية، تكاد لا تلتقي طوال الفيلم، وتقود تلك المسارات الزمنية، ثلاث شخصيات رئيسية. يبدأ الفيلم بتعليق قوي لرجل القانون، الشخصية الأولى، الشريف إد توم بيل، ويلعب دوره الممثل تومي لي جونز. التعليق الهادئ الشعري، قريب من قصيدة الشاعر الأيرلندي ويليام بتلر ييتس "الإبحار إلى بيزنطة"، ويُجسِّد بيتها الأول، وهو اسم الفيلم، "لا بلد لكبار السن". العجائز سقط المتاع، المعاطف الرثة المعلقة على الجدران. الأخوان جويل وإيثان كوين قادران على مشهد البداية الشعري، البعيد عن الرومانسية. لقطات الحدود الصحراوية القاحلة بين تكساس والمكسيك،

ظلال السماء القاتمة على التلال الرملية ثم يأتي ضوء الشمس العاري، على السهول الفسيحة، طاحونة هواء، عشب بلون الرمل. تومي لي جونز رجل قانون أباً عن جد، لكنه الآن في سن التقاعد، ولا يفهم عنف الجرائم في الزمن الحديث.

زمن الفيلم 1980. المأمور تومي لي جونز، رجل القانون، لا يخاف من العنف، ويعرف أنه مستعد للموت. على الرجل القيام بهذا العمل، وعلى الرجل أيضاً أن يضع روحه في خطر ثم يقول: لا بأس بهذا الخطر. تستدعي جماليات الأخوين جويل وإيثان كوين، رصانة أفلام الغرب الأمريكي. مشاهد الطبيعة القاسية عند جون فورد في فيلم "الباحثون" أو "The Searchers"، 1956. تقول أغنية شهيرة في فيلم "منتصف الظهيرة"، أو "High Noon"، لفريد زينمان، 1952: يجب أن أواجه رجلاً يكرهني، أو فلأصبح جباناً رعديداً، أو فلأرقد في قبري يجللني الخزي. قد تلتوي جماليات الأخوين جويل وإيثان كوين، الحديثة، كثيراً، أو قليلاً، إلا أن جذورها العميقة، تضرب في سينما كلاسيكية عريقة. فالمأمور تومي لي جونز في فيلم "لا بلد لكبار السن"، من سلالة المأمور جاري كوبر في فيلم "منتصف الظهيرة"، وهو أيضاً من سلالة راعي البقر المحارب جون واين في فيلم "الباحثون". المسار الثاني في الفيلم، بشخصية أنطوني شيجور، القاتل السيكوباتي، يلعب

دوره الممثل خافيير باربديم. تسريحة شَعْر شيجور، بشعة، مضحكة، وكابوسية، من زمن السبعينيات، يُضاف إليها أنف خافيير الإجرامي، الذي يلتهم ثلثي وجهه. شيجور يقتل بدم بارد. يستخدم في جرائمه، أسطوانة أوكسجين موصولة بخرطوم، في نهايته ماسورة معدنية، يخرج منها ويرتد، بدفع الهواء، لسان حديدي قصير، يخترق ما يقع في طريقه، على أن يكون مُلامِساً لسطح الاختراق. شيجور يُقرب فوهة الماسورة إلى جبهة الضحية حتى المُلامَسَة، ثم يضغط بإبهامه على محبس الهواء الصغير، أعلى الماسورة، فيندفع لسان الماسورة مثل طلقة مسدس، ويرتد تاركاً حفرة دائرية في جبهة الضحية. أسطوانة الأوكسجين كانت تُسْتَخدَم في قتل الماشية، وفي جبهتها أيضاً. يفتقد أنطوني شيجور حس الفكاهة. ففي محطة وقود صغيرة، غائرة في الصحراء، يسأل صاحب المحطة خافيير باربديم، سؤالاً عابراً، إن كان صادف مطراً في طريقه. خافيير لا يعجبه السؤال، فيستدرج صاحب محطة الوقود، في استجواب مخيف، ينتهي بأقصى ما يستطيع خافيير، تقديمه، من حس الفكاهة، لصحاب محطة الوقود. يسأل خافيير صاحب المحطة: ما هو أكبر رقم خسرته في تحزير رمي العملة؟ صاحب المحطة لا يُراهن على شيء لا يعرفه. يرمي خافيير بملامحه المرعبة، قطعة العملة المعدنية في الهواء، وينزل بها على الكاونتر. العملة المعدنية تحت أصابع خافيير، وعلى صاحب محطة الوقود، تحزير الملك أم الكتابة،

الظهر أم البطن. صاحب محطة الوقود، يجدد بخوف وأدب، عدم معرفته على ماذا يُراهن. بحسم يُنذر بشرٍ مَرَضي: يقول خافيير: اختر فقط، الملك أم الكتابة، الظهر أم البطن. لا يمكنني الاختيار لك. صاحب المحطة: لم أراهن على شيء من قبل. يقول خافيير: بل راهنت طوال الوقت، ولكنك لا تعرف. هل تعرف تاريخ قطعة العملة المعدنية تحت يدي؟ صاحب المحطة: لا. خافيير: 1958، أي أن قطعة العملة، سافرت 22 سنة، لتصل إلى هنا 1980. يختار صاحب المحطة، الطُرَّة، البطن، ويفوز بحياته. ينصح أنطوني شيجور صاحب المحطة بأن لا يضع ربع الدولار المحظوظ، مع العملات الأخرى، حتى لا يختلط بها، ويُصبح مثلها، مع أنه مثلها. المسار الدرامي الثالث، بشخصية لويلين موس، صائد الغزلان، ويلعب دوره الممثل جوش برولين، دور عمره. يتورط لويلين بأن يشهد آثار معركة لمهربي مخدرات مكسيكيين، لم يبق منهم سوى واحد، يطلب شربة ماء. صائد الغزلان ليس معه ماء. يأخذ لويلين حقيبة مال من ساحة المعركة، ويعود إلى زوجته كارلا جين، وتلعب دور الزوجة، الممثلة كيلي ماكدونالد. يدور هنا أيضاً حوار بين لويلين وكارلا، يُشبه في براعته، حوار شيجور مع صاحب محطة الوقود، عن قطعة العملة المعدنية. يملأ جوش جركلاً بالماء. تسأله كارلا ماذا تفعل، فيرد جوش بأنه نسي شيئاً، وعليه أن يفعله، رغم غباء هذا الفعل، لكنه سيفعله على كل حال. يقول جوش: إذا لم أعد، أبلغي أمي

أنني أحبها. ترد كارلا: أمك ماتت يا لويلين. يُصدم جوش في قول زوجته، وكأنه لا يعرف بموت والدته، وينظر لها باستغراب، ودهشة، وحيرة، وهو يستعدل قبعته، ويقول بيأس ساخر: إذاً سأخبرها بنفسي. وهذا أقصى ما يستطيع الأخوان جويل وإيثان كوين، تقديمه من حس الفكاهة، والسخرية الباردة السوداء. عودة لويلين إلى المكسيكي بالماء، تورطة في مُطَارَدَة من قِبَل عصابة المخدرات ثم مُطَارَدَة من القاتل السيكوباتي أنطوني شيجور. تبقى مسارات فيلم "لا بلد لكبار السن"، الثلاثة، دون صدام تقليدي. يموت جوش موتاً عبثياً على يد خارجين آخرين عن القانون، صدفةً، لكن ليس على يد أنطوني شيجور الذي يهرب من مُوَاجَهَة رجل القانون الشريف تومي لي جونز، لكنه يلعب لعبة رمي العملة المعدنية، المميتة، مع كارلا جين، زوجة صائد الغزلان، والتي ترفض المُراهَنَة. يتقاعد الشريف تومي لي جونز مهزوماً أمام عنف الجرائم الأمريكية الحديثة. يُفكِّر تومي لي جونز، بتحايل ما في حساب الزمن، أنه الآن أكبر من والده المتوفي، رجل القانون، ب 20 سنة. وضع الأخوان جويل وإيثان كوين ثلاث إشارات للزمن على طول الفيلم، وكأنها إشارات على طريق، إشارة سفر العملة المعدنية 22 سنة، لتصل إلى 1980، عند صاحب محطة الوقود، إشارة ذهاب جوش برولين إلى والدته، في عالَم آخر، ليقول لها: أحبك، والحب عند الأخوين

جويل وإيثان كوين هو مجرد قول: هالو، إشارة تومي لي جونز بأنه أكبر من والده ب 20 سنة.

*****

فصل الكلام في اللغة والآلام

جاء في اعترافات القديس أوغسطينوس، أنه كلما كان كبار الناس، يُسمّون شيئاً ما، أو يُشيرون إليه، كان يُلاحظ، ويحفظ عنهم، أنّ ذلك الشيء قد سُمّي من خلال تلك الأصوات التي نطقوا بها عندما أشاروا إلى ذلك الشيء. وكان ما يقصده الآخرون، يظهر لأوغسطينوس من خلال حركات أجسامهم، أي كما اعتقد أوغسطينوس، أن هذه هي طريقة التعبير الطبيعية لكل الشعوب. قسمات الوجه، غمز العيون، حركات الأعضاء، نبرة الأصوات، كل هذا يعبرون به عن حالات النفس التي تخبرنا، إن كانوا يبحثون عن شيء، أو يملكونه، أو ينكرونه، أو يتجنبونه. وقد تعلم أوغسطينوس تدريجياً، سماع الألفاظ، في مقامها، وفي جُمل مختلفة، وفهم إلى أية حقيقة تُشير لها تلك الألفاظ، فاستعملها بدوره للتعبير عن رغباته، بعد أن مرَّن لسانه على النطق بها. ثم جاء لودفيك فتجنشتاين في كتابه "تحقيقات فلسفية"، بنقد لأوغسطينوس، مفاده، أن أوغسطينوس لم يفصِّل تعقيد الأصوات والتعبيرات التي قد تصاحب الكلمات أحياناً، فليس بديهياً مثلاً أن يغمز رجل وقور، بعينه لامرأة، وهو يستعلم في

محطة قطار، عن مواعيد الرحلات الليلية، وينطق بجملة "قطار منتصف الليل"، أثناء غمزة عينه، ولما كان الرجل الوقور، لا يعرف المرأة، وبتحديدات أوغسطينوس اللغوية، فلا مناص من اعتبار غمزة العين، أنها تتعلق بشكل مباشر، بجملة "قطار منتصف الليل"، أي أن غمزة العين للقطار، وليست للمرأة، الواقعة صدفةً في مجال بصر الرجل الوقور. ثم جاء تيري إيجلتون في كتابه "معنى الحياة"، بمثال آخر. فعبارة "لدي ألم" تشبه لغوياً عبارة "لدي قبعة"، وهذا التشابه يوحي بأن الآلام تُمْتَلَك كما تُمْتَلَك القبعات، والملكية قابلة للبيع والشراء، قبل العطاء، بما أننا في عالِم رأسمالي متوحش، فتقول مثلاً: فلتأخذ ألمي مقابل كذا، أو صدقني سأمنحك ألمي دون مقابل، والرد المُتوقع على المنح والعطاء المجاني، سيكون منذ متى ترمي الحَدَأة بالكتاكيت. حلمتُ بأشخاصٍ في غرفة كبيرة، يرفعون أياديهم بإشارات في الهواء، كأنهم في سوق أوراق مالية. البعض منهم حاسر الرأس، والبعض الآخر بقبعات. وَزَّع عليهم السيد لودفيك فتجنشتاين أوراقاً صغيرة، تحتوي على إشارات بدائية للقبعات والآلام. إشارة التحية بلمس مقدمة القبعة، إشارة ألم البطن، بوضع اليد عليها، إشارة وجع القدم، بالعرج الخفيف. لكن يبدو أن السيد لودفيج فيتجنشتاين أخطأ في توزيع الإشارات، فهذا واحد يريد تبديل إشارة ألمه بإشارة قبعة، وهذا ثان يريد العكس، وهذا ثالث لديه إشارة قبعة،

لكنه يطمع في إشارة ألم. في ركن من الغرفة، بعيداً عن فوضى الإشارات، جلس الكاتب الإيطالي الراحل إيتالو كالفينو. سألته عن إشارة ألمه، فابتسم وقال بأنها جاءته صحيحة من المرة الأولى. تابعتُ: وما هي حكاية ألمك؟ قال: خلال رحلة لمدينة فاس، قبل عامين، اشتريتُ خفين مغربيين حمراوين من ساحة سوق. كان البائع العجوز يجلس القرفصاء أمام كومة كبيرة من الخفاف الحمراء التي لا تحمل انحناءات لتمييز الخف الأيمن عن الأيسر. الخفاف من كل المقاسات. بحثتُ في الكومة عن خفين مناسبين. جرَّبتُ الخف الأيمن، فوجدته مناسباً، فاعتقدتُ من مجرد النظر، أن الخف الأيسر لا بد وأن يكون مناسباً أيضاً. عندما عدتُ إلى إيطاليا، وجدتُ الخف الأيسر ضيقاً على قدمي اليسرى. فكَّرتُ في الحال أن هناك رجلاً آخر في مكان ما من هذا العالَم، يسير بخفين حمراوين غير متجانسين. ودعماً لهذا الرجل المجهول، لبستُ الخفين، وجُبْتُ الشوارع والميادين، أردد بعرج قدمي اليسرى، صدى عرج الرجل المجهول. فالس العرج الكوني. سألته وقد اختلط عليَّ الأمر: وهل عرج الرجل المجهول سيكون أيضاً بالقدم اليسرى. قال إيتالو كالفينو هرباً من الإجابة: كومة البائع العجوز تُزوَّد بوابل من الخفاف الحمراء أسبوعياً، وفي عمق كومة الخفاف الحمراء، سيكون هناك دائماً خفّان غير متجانسين. جاء ابن جني في كتابه "التمام في تفسير أشعار هذيل"، بوصف لأصل اللغة ومحاكاة

الأصوات. وقد ذهب إلى أن العبارات كلها وقعت لمحاكاة الأصوات، وقت وقوع الأفعال. فترى أن الخَضِر لكل نيء رطب، والقضم لكل يابس، وبين الرطب واليابس، ما بين الخاء والقاف، من الرخاوة والصلابة. أما قولهم: بحثتُ عن حقيقة اللغة، فهي استعارة للمبالغة في طلب المعنى، ولا تُتْرَك الحقيقة إلى المجاز إلا لضرب من المبالغة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المجاز.

*****

تاريخ السينما المضيء

يتعرض فيلم "غناء تحت المطر"، أو Singing' in the Rain، 1952، إخراج جين كيلي وستانلي دونين، لأزمة تقنية، تاريخية، وهي دخول شريط الصوت على الشريط السينمائي المُصوَّر، الصامت. كانت السينما الصامتة قد وصلتْ جمالياً إلى نهايتها، وكان ارتباك شارلي شابلن، أعظم مَنْ أثرى صمتها، أمام الصوت، تأكيداً لتلك النهاية. في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، دخل الصوت إلى السينما، أي قبل تصوير فيلم "غناء تحت المطر" ب 25 عاماً، وهي مدة كافية لهضم صرعة التقنية الصوتية، ومن ثم تقديم أعظم فيلم غنائي موسيقي راقص في تاريخ هوليوود. لدنيا في البداية نجمة من نجمات السينما الصامتة، لينا لامونت، العرض الخاص لفيلمها الجديد، "النذل الملكي" 1927. الإغماءات والصرخات

من أجل لينا لامونت. الحقيقة الكوميدية أن لينا لامونت خنْفة، مسرْسَعَة، بالفصحى صوت لينا به غُنَّة وخُنَّة ثقيلتان، الصوت يخرج كاملاً من خياشيم أنفها، مزعجاً، نشازاً، لا يُطاق. لدنيا أيضاً الممثلون جين كيلي ودونالد أوكونور وديبي رينولدز، سلاح ثلاثي لا يُقاوَم، في الغناء والرقص وخفة الدم. جين كيلي في دور دون لوكوود، هو الحارس على عدم خروج صوت لينا لامونت أمام الجمهور في العرض الخاص. دونالد أوكونور في دور كوزمو بروان، صديق لوكوود، والجندي المجهول فنياً، والمُهْمَل من جمهور هوليوود التافه. كوزمو ولوكوود مارسا الغناء والرقص وعزف الموسيقى، في صالات البلياردو المليئة بدخان السجائر، ومسارح الفودفيل الشعبية الرخيصة، لكن لوكوود يُصدِّر البضاعة التي تروق لجمهور هوليوود التافه، فبدلاً من مشاهدة أفلام كينج كونج منذ الصغر، بالزوغان من قطع التذاكر، يدَّعي أنه هو وكوزمو، كانا يشاهدان بتوجيه ورعاية من عائلتيهما، مسرحيات برنارد شو وموليير الكلاسيكية. يعمل لوكوود دوبليراً، يُضْرَب بدلاً من البطل أمام لينا لامونت، يقفز بموتوسيكل في الماء، ينفجر بطائرة في بيت خشبي. لا يذكر لوكوود مهنة الدوبلير، لجمهور العرض الخاص، لكنه يقول بشكل عام عن أدواره السابقة، قبل عمله مع النجمة لينا لامونت: كانت أدواراً مُهذَّبة، معقدة، راقية. يبوح دون لوكوود ساخراً من جمهور المراهقين أمامه،

بسر كلمة النجاح: الكرامة،Dignity، دائماً الكرامة. المنتج الهوليوودي سيمبسون يتوسم في لوكوود الموهبة، فيدفعه إلى بطولة فيلم أمام لينا لامونت. سمات لينا لامونت المضحكة لا تنتهي، فهي ليستْ خنْفة، مسرْسَعَة فقط، هي أيضاً انتهازية، بشكل مكشوف. فجأةً يُصبح لوكوود حبيبها، خطيبها. يبقى نفي لوكوود الدائم، للينا لامونت، بأنه ليس حبيبها، أو خطيبها، وأن تلك العلاقة الموهومة بينهما، للاستهلاك الجماهيري، للمعجبين، للصحافة، من أجمل تفصيلات الفيلم، سيما وأن رد لينا لامونت، خليط منعش من الغباء والاستعباط واللا مبالاة، فهي تقول له دائماً أيضاً، بابتسامة تقف على شفا اللزوجة والسماجة، لكنها ابتسامة مشفوعة بمرح الكوميديا: لكنك لا تعني ذلك. ومع هذا لا نستطيع كراهية لينا لامونت، فحدود الكوميديا الرومانسية تمنع المشاعر القوية مثل الكراهية. هرباً من المعجبات، يقفز جين كيلي في عربة الممثلة الرقيقة ديبي رينولدز، وهي كاثي سيلدن في الفيلم. تتعرف كاثي على النجم دون لوكوود، وسط صراخها بأنه مجرم قفز في عربتها. تشهق وسط اتهاماتها، شهقة المعرفة، شهقة عفوية جذابة، شهقة بذيل وسط صراخ النجدة. كاثي أيضاً معجبة بدون لوكوود، لكنها تقول له بأن مَنْ يرى فيلماً صامتاً واحداً، كأنه رأى الأفلام جميعاً. تُمثِّل له كاثي، على وجهها الجميل، تعبيرات الفزع والحزن والفرح، بشكل متتابع آلي. لا بد أن سخرية ديبي رينولدز من

السينما الصامتة، كانت جارحة لشارلي شابلن. بالمثل يسخر دون لوكوود من كاثي سيلدن الممثلة المستقبلية، التي تفضِّل التمثيل المسرحي، شكسبير، إبسن، لكنها لم تمثِّل دوراً واحداً بعد، لا الليدي ماكبث، ولا حتى الملك لير حليق اللحية. ثأر شارلي شابلن جاء سريعاً. تفشل كالعادة لينا لامونت في تعلم نطق الحروف دون الغُنَّة والخُنَّة، بسبب طن اللحمية الجاثم على أنفها. وعلى العكس، ببراعة يتعلم دون لوكوود نطق الحروف. يقول مدرس نطق الحروف الجملة الآتية العويصة متداخلة الحروف: Moses Supposes. موسى يفترض أن أصابع قدميه ورود، لكن موسى يفترض خطأً، موسى يعرف أن أصابع قدميه ليست ورداً، كما يفترض لأصابع قدميه أن تكون. تتحول الكلمات إلى استعراض غنائي راقص، بين دون لوكوود وكوزمو براون. كلما كانت المساحات ضيقة ظهرتْ قدرات جين كيلي ودونالد أوكونور في دمج عناصر المكان داخل تصميم الرقصة، على سبيل المثال استخدام المكتب والكرسي والستائر في تشكيل الحركات الراقصة. بعد التفاؤل بين الثلاثي لوكوود وكاثي وكوزمو، في تحويل فيلم "الفارس المبارز"، إلى فيلم استعراضي غنائي راقص، يتذكر لوكوود بخيبة أمل ويقول: لينا. يردد كوزمو وكاثي في نَفَس واحد، وبنفس خيبة الأمل: لينا. يقول كوزمو: لا تستطيع التمثيل، لا تستطيع الغناء، لا تستطيع الرقص، تهديد ثلاثي. يقترح كوزمو أن تغني كاثي، بصوتها الجميل، بينما الحجر الأصم،

لينا لامونت، تُحرِّك شفتيها. يخاف لوكوود على مستقبل حبيبته كاثي التي ترضى بالتضحية من أجل حبيبها لوكوود. ينجح فيلم "الفارس المبارز" الذي أصبح "الفارس الراقص". الحجر الأصم، لينا لامونت، تستغل عقد كاثي سيلدن، بأن تكون صوتها مدة خمس سنوات. يتفق المنتج سيمبسون ولوكوود وكوزمو على ترك لينا لامونت، تخاطب الجمهور في العرض الخاص. لينا لا تعتقد أن صوتها العادي من دون غناء، كارثي تماماً كما لو تُرِكَتْ للغناء. تتحدث لينا إلى جمهور العرض الخاص. يستنكر جمهور العرض الخاص صوتها، ويطلب منها الغناء. ماذا تفعل لينا؟ يأمر سيمبسون ولوكوود وكوزمو، كاثي سيلدن، أن تغني من وراء الستار، وتُحرِّك لينا شفتيها فقط. كاثي لا تعرف نية سيمبسون ولوكوود وكوزمو. تستعد لينا لامونت أمام الجمهور. ومن وراء الستارة، تتلقى لينا لامونت، توجيه كاثي سيلدن، اسم الأغنية، ومفتاحها. وتردد لينا لامونت ما سمعته، لقائد الأوركسترا. لينا لامونت ستغني من أعماق خياشيمها أغنية "غناء تحت المطر"، بمفتاح A-flat. سيمبسون وكوزمو ولوكوود يغنون أيضاً أغنية "غناء تحت المطر"، ويقلدون حركة لينا لامونت، وهم يسحبون بقوة حبال الستارة الثانية التي تُخفي كاثي سيلدن. يضحك الجمهور، ويفوز لوكوود بحبيبته كاثي.

*****

شرق وغرب

تبدأ رواية "ممر إلى الهند"، للروائي الإنجليزي إي. إم. فورستر، بالسطر الآتي: ما عدا كهوف مارابار، فإن مدينة تشاندرا بور، لا توحي بأي شيء استثنائي. تأكيد من فورستر منذ البداية، على أن المكان التاريخي، الأثري، هو فقط ما يملكه الشرق، صدفةً، وعلى الفنان الغربي، المغامر، المحب للمعرفة، إعادة اكتشاف المكان الغامض. لا تختلف وجهة نظر المخرج ديفيد لين، الذي أخرج فيلم "ممر إلى الهند"، 1984، عن وجهة نظر إي. إم. فورستر. الآنسة أديلا كويستد الفيكتورية، المحافظة جسدياً، تخرج للمرة الأولى من إنجلترا، وإلى الهند، النقلة كبيرة، ومنذرة بالسوء. الآنسة أديلا تصطحب معها السيدة مور، والدة روني هيسلوب، قاضي مدينة تشاندرا بور، وهو الزوج المُحْتَمَل للآنسة كويستد. السيدتان تريدان إقامة علاقات اجتماعية، ودية، مع الهنود. يُصرّح السيد تورتون، الحاكم العام لمدينة تشاندرا بور، وزوجته، بأن البريطانيين لا يُقيمون علاقات اجتماعية، أو ودية مع الهنود، وتردد زوجة الحاكم، للسيدة مور، المقولة المتعالية الاستعمارية: الشرق هو الشرق يا سيدة مور. بكثير من التعقيد، السيدة مور والآنسة أديلا لا تريدان فعلياً إقامة علاقات اجتماعية ودية مع الهنود، بل تريدان في الحقيقة، معرفة شيء غامض عن هذا المكان، ولا بأس إن كانت أجساد

الهنود الشرقيين، جسراً هشاً، يتم عبوره على عجل، للوصول لهذا الشيء الغامض، التاريخي، والأثري، ألا وهو كهوف مارابار. الدكتور عزيز الهندي، اللطيف، الخانع، المعجب بالبريطانيين، والعارف أيضاً بمدى عنصريتهم، بل والساخر من تلك العنصرية بقوله: اعط للبريطاني عامين كي يُظْهِر عنصريته، واعط للبريطانية ستة أشهر كي تُظْهِر عنصريتها. ورغم ذلك يتطوع الدكتور عزيز، ليكون الاجتماعي، الودود، مع السيدتين البريطانيتين، أي ليكون الجسر الهش لأقدام السيدة مور والآنسة أديلا. تحاول الآنسة أديلا كويستد، مُنفردة، مُحاوَلَة استكشاف، وكأنها تختبر غموض المكان، دفعةً واحدةً، ودون الحاجة إلى جسر الدكتور عزيز الهندي. والمشهد من أقوى مشاهد الفيلم. بدرَّاجة تدخل أديلا، في وضح النهار، دغلاً هادئاً في غابة، أشبه ببقايا معبد. تماثيل آلهة هندوسية تنظر باستنكار للمتسللة أديلا، تماثيل أخرى في عناق وحشي، حسي، وثني، يناقض، ويعتدي على بيوريتانية الآنسة أديلا كويستد. قرود مكاك الشرسة، تهبط من أعلى التماثيل، لمهاجمة الآنسة أديلا كويستد التي تهرب بالدرَّاجة خارج الغابة. يُدعى الدكتور عزيز لمُقابلة السيدة مور والآنسة أديلا في بيت الإنجليزي ريتشارد فيلدنج، مدير المدرسة، والمحب للهنود. يصل الدكتور عزيز إلى بيت السيد فيلدنج قبل موعده، وكأنّ الشرقي لا يستطيع الوصول أبداً في موعده، إما مُتأخراً جداً، أو مُبكِّراً جداً. في حالة الدكتور عزيز، الحماسة واللهفة إلى

اللقاء، كانتا وراء حضوره المُبكِّر بعض الشيء. يستمتع ريتشارد فيلدنج، بصمت، وتواضع، ودون إشهار، أمام الامتياز الممنوح حصرياً، من قِبَل الذوق، لكل إنجليزي جنتلمان يأتي في موعده فقط. يدعو الدكتور عزيز السيدتين مور وأديلا إلى نزهة بقطار جبلي على ارتفاع ألفين قدم فوق سطح الأرض، لرؤية كهوف مارابار، وهي أعجوبة الهند. يطلب الدكتور عزيز تأكيد كلماته من الفيلسوف البراهمي جودبولي، وهو صديق السيد ريتشارد فيلدنج. يؤكد جودبولي كلمات الدكتور عزيز بشكل بارد. تسأل الآنسة أديلا الدكتور عزيز: كم عدد الكهوف؟ مفاجأة الدكتور عزيز الطيب، الأخرق، لم يزر يوماً كهوف مارابار. يضحك ريتشارد فيلدنج بتسامح. تسأل أديلا الفيلسوف البراهمي جودبولي، إن كان شاهد يوماً كهوف مارابار، فيجيبها بنعم. تطلب أديلا من البراهمي أن يخبرها شيئاً عن الكهوف. يقول البراهمي جودبولي محبطاً الجميع: هي سبعة، أو ثمانية كهوف محفورة في الجبل، وهي ليستْ مقدسة، ولا مزخرفة برسوم، هي مظلمة وفارغة. تسأل الآنسة أديلا: لا بد أن هناك سبباً لشهرتها. يرد البراهمي جودبولي بنعم غامضة، ثم يخلع نظارته، وينظر للسيدة مور التي ترتبك من نظرته. الدكتور عزيز الفقير لا يتحمَّل إلا بصعوبة، تكاليف النزهة إلى كهوف مارابار. يتدبر مع صديقيه ما يجب توفيره. البريطانيون يأكلون ويشربون كثيراً، إضافة إلى تذاكر القطار في الدرجة الأولى. ينصح أحد الصديقين، الدكتور عزيز، بأن عليه المبيت في

المحطة. التأخير في المواعيد يزعج الإنجليز. في عربة القطار، وعلى امتداد نظر السيدة مور، ترى الخادم يقوم بتحضير الطعام والشراب أمام قاعدة التواليت، وهذه لفتة غير واقعية، وجائرة من المخرج الكبير ديفيد لين، وكأنَّ قاعدة التواليت وُضعتْ هنا تحديداً، لتصميم ورسم سابق، على الورق، للمشهد السينمائي، وليس لطبيعة تصميم عربة قطار واقعي، في الدرجة الأولى. تفزع السيدة مور من الكهف المظلم الفارغ، وأمام كهف آخر، تُجري الآنسة أديلا حديثاً ودياً مع الدكتور عزيز عن حبه لزوجته المتوفاة، ثم تدخل الكهف المظلم، فتصاب بفزع، وتهرب كما هربتْ من قرود المكاك في الغابة، وتتهم الدكتور عزيز بمحاولة اغتصابها. كأنَّ ديفيد لين يُعاقب الهنود، بسبب أن المكان استعصى على فهم بطلته الآنسة أديلا كويستد، وهي رؤية يشترك فيها البريطانيون جميعاً. الشرق مذنب، لأنه عصي على فهم الغربي، ولتغطية عار عدم الفهم، لا بد من مُحَاكَمَة الشرق. لا تصدق السيدة مور أن الدكتور عزيز اغتصب الآنسة أديلا كويستد، لكنها تهرب إلى إنجلترا، وترفض أن تشترك في مسرحية محاكمته. تموت السيدة مور في رحلة عودتها، وكأنَّ قدرها تحقق بفعل نظرة الفيلسوف البراهمي جودبولي. من ضمن حجج محامي الادعاء البريطاني، حقيقة كونية، وهي أن الأعراق من ذوات البشرة الداكنة ينجذبون إلى ذوات البشرة الفاتحة. يرد محامي الدكتور عزيز: حتى عندما تكون السيدة أقل جاذبية من

الرجل؟ تأتي شهادة الآنسة أديلا كويستد، بأنها ليستْ متأكدة، إن كان الدكتور عزيز قد حَاوَل اغتصابها أم لا. تعتقد الآنسة أديلا كويستد أن غلطتها كانت بسبب الحديث الودي مع الدكتور عزيز. سألته عن الحب. وكأنها تعترف، بأنها هي مَنْ حَاوَلتْ اغتصاب الدكتور عزيز، برفع مكانته إلى إنسان، يستطيع استقبال حديثها الودي، ويفهمه. بعد براءة الدكتور عزيز، بقيتْ السيدة مور، في مخيلته، ذات مكانة عالية.

*****

بطاقة تعريف

تحمل بدايات الأعمال الفنية، أهمية قصوى في نظر قارئ، استقر ذوقه عبر الزمن، على انتخاب بعضها، لتكون دليلاً جمالياً، على كيف تُصنع بدايات الأعمال بشكل عام. تبدأ رواية "القصر"، لفرانز كافكا بالمقطع التالي: كان الوقت ليلاً عندما وصل "ك". كانت القرية غارقة في ثلوج كثيفة، ولم يكن الناظر إلى التل الذي يقوم عليه القصر، يرى شيئاً، فقد كان الظلام والضباب يُحيطان به كل الإحاطة، ولم يكن هناك شعاع من نور، ولو خافت، يُظهر شيئاً من ملامح القصر الكبير. وقف "ك" طويلاً على الجسر الخشبي الذي يصل من الطريق الزراعية إلى القرية، ورفع بصره إلى أعلى ناظراً إلى فراغ ما هو بفراغ. أول شيء يصل إلينا أن كافكا يبخل على القارئ باسم كامل لبطله، ويكتفي بحرف واحد،

وهو "ك"، ولهذا نستنتج بالقياس، أن تاريخ "ك" القريب، أو البعيد، مُستبْعَد من الرواية، بل يستبعد كافكا أيضاً بطاقات التعريف التشريحية التي هي مادة أساسية في الأدب، ملامح الوجه، لون العينين، لون البشرة، طول، أو قصر القامة، النحول، أو البدانة، أي يستبعد جسد بطله قبل دخوله إلى الدراما. كأنّ كافكا يريد لبطله أن يكون شبحاً شفافاً حتى لا يؤثر حضوره الجسدي على رهافة، وتعقيد شخصيات القصر وما يحيط به. نعلم بعد قليل، أن "ك"، هو موظف المساحة الذي تلقى دعوة عمل من قِبَل القصر، لكن الدعوة غير موثوق فيها من قِبَل القصر أيضاً، ويبدو أن طرفاً من جهاز القصر قام باستدعاء "ك"، لكن الدعوة لم تُتَرْجَم إلى حاجة ماسة في النهاية، وهذا لا يعني أن جهاز القصر لا يسير على ما يُرام، وأن أطرافاً فيه تتصرف كما يحلو لها، بل إن الأمر ينسجم مع قلة شأن "ك"، وضآلة حجم مهمته، بالنسبة للقصر. وبالمثل يشعر "ك" بخيبة الأمل في الصباح، عندما يكتشف أن القصر لا يغطيه الثلج إلا قليلاً، وأنه يتكون من مجموعة من المباني التي توشك أن تكون مدينة صغيرة، وأن له برجاً واحداً لا يعلم الناظر إليه، هل هو برج كنيسة، أو هو برج مسكن، ثم أطال "ك" النظر، فتبين له، أن القصر الذي ظنه في البداية، قصراً منيفاً، رائعاً، لا يزيد عن كونه مدينة بائسة من الحجر الهش. استراتيجية كافكا في رواية "القصر"، تقوم على حركة البناء والهدم، يبني القيمة الفنية، ثم

يهدمها، ثم يبنيها مرةً أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية. ولأن المسافة بين حركة البناء والهدم، غير متساوية زمنياً، ولأن حركة البناء تحمل داخلها بذور هدم كامنة، ولأن حركة الهدم تحمل داخلها بذور بناء كامن، فإن القارئ ينسى تقريباً أثناء القراءة، استراتيجية كافكا المعقدة في البناء والهدم، ويعتقد أنها محض سراب، وأنها من أعراض إعادة القراءة. تتراكم مُحَاوَلات "ك" في الوصول إلى القصر، وكلها مُحَاوَلات تنتهي بفشل هادئ، لا يستدعي حتى انفعالاً قوياً من "ك"، الذي يبدو أنه لا يسعى بجدية لشيء ما، وكأنَّ مُحَاوَلاته تأتي صدفةً، وأثناء ممارسات يومية فاترة. على سبيل المثال، يلتقي "ك" بشاب اسمه برناباس، يعلم منه أنه يعمل ساعياً بين القرية والقصر، وأنه يحمل ل "ك" رسالة من رئيس الإدارة العاشرة بالقصر، واسمه كلم، يبلغه فيها أن يتصل برئيس القرية، ليعرف منه تفصيلات مهمته، ويُبلغه بأن برناباس هذا، وُضع تحت تصرفه، ليكون همزة الوصل بين "ك" والقصر. يسير "ك" مع برناباس، معتقداً أنهما يتجهان مُباشرةً إلى القصر، لكن "ك" يكتشف أن طريق السير ذهب بهما إلى بيت برناباس، وعندما شاهد "ك" والدي برناباس، وأختيه أماليا وأولجا، عرف أن هذه العائلة البائسة لا تتصل بالقصر. من جانب آخر أهل القرية لا يصدقون "ك"، فمَنْ الذي طلب منه أن يمسح قريتهم؟ إن حدودها معروفة منذ سنين طويلة، فما الذي تغيَّر فيها حتى تُمْسَح مرة أخرى؟ إنهم

لا يصدقون أن كلم، أكبر شخصية في القصر، قد طلب منه هذا. يتقرب "ك" من فريدة عشيقة كلم، ويفكِّر في مساومة كلم بها. إذا أردنا بطاقة تعريف وصفية ل "ك"، مفقودة في رواية "القصر"، فليس هناك أفضل من وصف صديقه يانوش: كان أنفه واضح البروز، وعيناه رماديتين مع زرقة خفيفة، وفوقهما جبهة عريضة. وكانت ترتسم على وجه كافكا دائماً شبح ابتسامة حزينة. كان وجهه الشاحب يصطبغ بالسمرة. وكان يستعين في كلامه بأعضاء جسمه ووجهه، وإذا استطاع أن يكتفي بحركة من حركات تلك الأعضاء عن الإجابة بلسانه، فعل. كان بسيطاً خجولاً، فكأنما يقول لمن يحدثه: أرجوك إنني أقل كثيراً مما تظن، وإنك تستطيع أن تسدي لي خدمة كبرى إذا تجاهلتني.

*****

الإفطار عند تيفاني

بحسب الفقرة 32 من كتاب "نقد ملكة الحكم"، لإمانويل كانط، فإن تحديد حكم الذوق على موضوعه، يتعلق قبل كل شيء، بالرضا الجمالي، وبصرف النظر عن إجماع جمالي من آخرين حول نفس الموضوع. فعلى سبيل المثال اللاحق لزمن إمانويل كانط، يجتمع كثيرون في تلقيهم جرعة من الرضا الجمالي، بعد مُشاهَدة فيلم "الإفطار عند تيفاني"، بطولة أودري هيبورن، وجورج بيبارد، وقصة ترومان كابوتي،

وإخراج بليك إدواردز 1961. التعبير عن الرضا الجمالي، ونقله في كلمات، يختلف من مُشاهِد إلى آخر، فلو سألت مُشاهِداً عن الكلمات السريعة المبدئية، لضمان أنه من الراضين الحقيقيين جمالياً عن الفيلم، قبل الحديث المُفصَّل معه، وعلى اعتبار أنك خبير جمالي في فيلم "الإفطار عند تيفاني"، دون غيره من الأفلام، وتقبل الاختلاف، لكنك تعرف في النهاية، طبيعة الكلمات التي يُحرِّكها الذوق، والذوق شرط كانطي سابق على الحكم، لقال لك: إن حساسية ترومان كابوتي في رسم شخصية هولي جولايتلي، الرقيقة الرومانسية، التي تلعب دورها أودري هيبورن، الموزونة باهتمام غريب، وهو الذهاب لزيارة عجوز المافيا، سالي توميتو، في سجن "سنج- سنج" النيويوركي، بهدف الحديث، ورفع وطأة الوحدة عنه، مقابل 100 دولار أسبوعياً، مع أن هولي لا يعنيها المال كثيراً، وليست بارعة في جمعه، بل الأقرب أن حلم المال لدى هولي، هو حلم رومانسي مؤجل، وكما أنها تؤجل تسميَّة قطها البري، المسكين، الجلف، ربما لأنها لا تريد سجنه في اسم، فهي لا تنتمي إليه، وهو لا ينتمي إليها، غاية ما هنالك، أنهما التقيا عند نهر في أحد الأيام. هولي لا تريد أن تمتلك قطاً، حتى تجد مكاناً له، ولها أيضاً، كما أنها لا تريد امتلاك ماس تيفاني، حتى تعرف طبيعة هذا المكان، وإلى أن يأتي هذا المكان من تلقاء ذاته، وهو بالطبع، مكان فاخر، يليق بماس تيفاني، فقطها اسمه قط. يعلمنا إمانويل كانط، كيف نُطلق

على عمل فني، أنه عمل كلاسيكي، وفي حالة مثالنا مع فيلم "الإفطار عند تيفاني"، فهو فيلم كلاسيكي، ولا تتعدى الكلاسيكية هنا سوى نوع من النبالة عند بعض المتذوقين الذين يبالغون في فرض رضاهم الجمالي عن عمل فني، قطع شوطاً في الزمن، وكأنهم ينفون، بفاشية مبطَّنة، استقلال الذوق لدى مَنْ لم ير يوماً فيلم "الإفطار عند تيفاني"، وهم الآن لا يوجهونه لمُشاهَدة الفيلم، بل يُشعرونه فقط باستحالة تعويض ما فاته، رغم استقلال ذوقه الخام عن الأعمال الفنية، وحصانة مرجعيته الذاتية. تسأل هولي جولايتلي الممثل جورج بيبارد في دور بول فارجاك: ماذا تفعل؟ أو ماذا تعمل؟ وهذا سؤال محبب إلى قلب كل كاتب بشكل عام، لكن عندما يكون السؤال أيضاً من امرأة في جمال هولي جولايتلي، فهذا كثير على شعور بول فارجاك، الذي ينفتح أمامه، قبل الإجابة، عالَم من اليأس الساخر. فإذا كانت هولي جولايتلي تهتم بماس تيفاني، أو بالأحرى، برجال يستطعون شراء ماس تيفاني، فلماذا بول فارجاك يتأنق كثيراً في السخرية من مهنته أمام هولي جولايتلي؟ الإجابة الضمنية، أن بول فارجاك، يريد من هولي أن تزن كتابته بماس تيفاني بينما هو ينكر اتزان الكفتين، وكلما ضاعفت هولي من قيمة كتابته، ضاعف بول من لا جدواها. أجاب بول حرفياً على سؤال هولي: أنا كاتب على ما أعتقد. ترد هولي بطفولة يسيل لها لعاب أي كاتب: ألا تعرف؟ يعود

بول إلى الواقع، ويؤكد لهولي، وكأنه أمام محكمة تطلب منه إجابة قاطعة، فيقول: أنا كاتب. بول وهولي يدخلان محل المجوهرات الشهير تيفاني. تقول هولي لبول: لا شيء سيئ من الممكن أن يحدث لك في مكان مثل هذا. أجمل مُفَارَقَات الكاتب ترومان كابوتي في رسم بطلته، مُفَارَقَة أن هولي كانت تنتظر امتلاك المكان المناسب، حتى تستطيع إطلاق اسم على قطها البري. كيف ينسجم تيفاني، مكان الماس، مع قط بري، مكانه الغابة؟ بول يشبه ماس تيفاني، وهولي تشبه قطها. كان تأجيل استسلام هولي جولايتلي، لحب بول فارجاك، أقصى ما يمكن في زمن الفيلم، هو التناغم السينمائي من المخرج بليك إدواردز، مع تعقيد بطلة ترومان كابوتي، فإذا كانت هوليوود لا تسمح كثيراً بالنهايات الحزينة، فعلى الأقل، اختطف بليك إدواردز، النهاية السعيدة، في الثواني الأخيرة من الفيلم.

*****

سيكون هناك دم

قد يرى البعض أن دور الممثل الإنجليزي دانييل دي لويس في فيلم "There Will Be Blood"، أو "سيكون هناك دم"، للمخرج بول توماس أندرسون 2007، أعظم أدواره على الإطلاق. كان يُعْتَقَد أنه لن يصل إلى قمة دور الجزَّار في فيلم "عصابات نيويورك" للمخرج مارتن سكورسيزي 2002، مثلما

كان يُعْتَقَد أيضاً، وباطمئنان إلى قدرات تمثيله الخرافية، أن دانييل لن يهبط في ضعف الأداء إلى قاع سحيق من السخافة والرداءة والمُرَاهَقَة، كما حدث له في فيلم "Nine"، أو "9" 2009، للمخرج الأمريكي الأرعن روب مارشال، الذي تجرَّأ بسذاجة على تقليد فج، أو محاكاة خرقاء، لفيلم علامة من علامات السينما الحديثة، وهو فيلم "ثمانية ونصف" 1963 للمخرج الكبير فيديريكو فيلليني. اعتقدا، روب مارشال ودانييل دي لويس، أنهما أضافا نصفاً لرائعة فيلليني. لكنني أعود الآن إلى الفيلم القوي "سيكون هناك دم". دانييل دي لويس في دور دانييل بلانفيو، وهو رجل منفرد، ذئب البوادي، الباحث عن الفضة، أو الذهب في أعماق منجم بدائي، في صحراء جنوب كاليفورنيا عام. الشرر المتطاير من اصطدام الفأس المدبب، بالحجر الصلد، حول ملامح دانييل القاسية، يؤكد أن هذا الرجل، سيجد المال، ولن يفلته. يجد دانييل عام 1902 صدفةً، الذهب الأسود، النفط، بديلاً عن الفضة والذهب. يفقد بلانفيو أحد عماله المخلصين في التنقيب. سمة الإخلاص والتفاني، والعمل بصمت في طاقم عمل دانييل بلانفيو، يشبه الإخلاص والتفاني، والعمل بصمت من المخرج بول توماس أندرسون وطاقمه، لإخراج أفضل ما لدى دانييل دي لويس. يتبنّى بلانفيو طفلاً لعامل تنقيب، ويعطيه اسمه، إتش. دبليو. بلانفيو، ويستخدم براءة وجه الطفل، كواجهة خادعة، لشراء الأراضي من أصحابها، فهو رجل

عائلة، وليس ذئباً في البوادي، ويحترم كل ما يتصل بالعائلة على طريقة فيلم "الأب الروحي" لكوبولا. حجة السيد دانييل بلانفيو في إقناع الناس ببيع أراضيهم، قوية، ومتعجرفة، وتتضمن قَدَرَاً مكتوماً، يُصعب رفضه من أصحاب الأراضي، الفقراء الذين يقبلون بالمال الفوري، وهو مال لا يُماطل فيه السيد دانييل بلانفيو، بعد الاتفاق عليه. يقول دانييل بأنه جاء لشراء الأراضي، وبأنه تاجر نفط، ومُنقِّب آبار، لا يخسر معداته، ولا يُفسد أرضاً يشك فقط بوجود نفط بها، عليه أن يتأكد أولاً بوجود النفط، وهذا ما يُميزه عن رجال أعمال آخرين. تظهر براعة دانييل دي لويس في أدائه الجسدي والصوتي. أولاً الصوت، يضغط دانييل على بعض الكلمات بطريقة ثقيلة، وهو يدعمها بملامح وجهه، بل قد يُعلِّق حروف كلمة في هواء الصمت، لأهميتها القصوى، ثم تأتي نهاية الكلمة بهجوم جسدي، كما سيأتي وصفه في مشهد المواجهة بين دانييل بلانفيو الأب، وإتش دبليو بلانفيو الابن. ثانياً الجسد، يعتمد دانييل دي لويس طريقةً غريبةً في المُباعَدَة بين ساقيه المتصلبتين، هذا الخليط ما بين العَرَج المؤقت أحياناً، وبين آثار العمل الشاق على ظهره، وعلى ساقيه. الأكثر غرابة أن مشية دانييل بلانفيو، تبدو للمُشاهِد طبيعية، غير مُفتعلة، وكأنَّ دانييل دي لويس نفسه، وليس دانييل بلانفيو، هو مَنْ يمشي هكذا في الحقيقية. يأتي إيلاي صنداي الشاب، الراعي للكنيسة، أو القس المتعصب،

مشعوذ المعجزات، لدانييل بلانفيو، ويعرض عليه شراء أرض عائلته التي ترشح بالنفط، ويطلب سريعاً المال. يعطيه دانييل مبلغاً من المال، لكن دانييل يذهب بنفسه إلى عائلة صنداي، ليتأكد من علامات وجود النفط. يُحاول دانييل بلانفيو تنحية إيلاي صنداي في إبرام صفقة شراء الأرض من والده، لكن الصفقة تُبْرَم على مضض بإيلاي ومبنى كنيسته الذي وعد دانييل ببنائه. أثناء أعمال الحفر يطلب إيلاي صنداي من دانييل بلانفيو، أن يُبارك هو إيلاي صنداي باسم الكنيسة بداية إنتاج النفط. يوافق دانييل، لكنه في آخر لحظة، يضرب مُحَاوَلَة إيلاي، بأن يجعل الصغيرة ماري صنداي، شقيقة إيلاي الصغيرة، هي مَنْ تُبارك بداية إنتاج النفط، وابنه بالتبني إتش دبليو بلانفيو، هو مَنْ يجذب رافعة البداية. لمُعاينة إيلاي صنداي، يذهب دانييل بلانفيو إلى الكنيسة، فيجد القس إيلاي صنداي يقوم بأداء مسرحي كهنوتي، يشفي فيه، سيدةً عجوزاً من التهاب المفاصل، وذلك بنزع الشيطان من بين يديها. وبمزيد من ترويض القس، يعرض دانييل بلانفيو على إيلاي صنداي بعض التجديدات والتوسيعات لمبنى الكنيسة. يُصاب إتش دبليو بلانفيو الابن في أذنيه، بسبب انفجار غاز من بئر النفط. تشتعل البئر، ويتدفق النفط. يُصاب إتش دبليو بلانفيو بالصمم، ومنذ الآن، وبشكل واضح، يُربي إتش دبليو بلانفيو الابن، الكراهية الصامتة، والخبث، والعداوة، قطعة قطعة، نحو دانييل

بلانفيو الأب. ربما لم يشعر إتش دبليو بلانفيو الابن، حتى قبل الحادث، بمشاعر "حب"، وهي كلمة مُفْتَقَدَة في قاموس المخرج بول توماس أندرسون منذ فيلمه الشهير القاتم Magnolia، "ماجنوليا" 1999، تجاه والده بالتبني دانييل بلانفيو. تزدهر آبار دانييل بلانفيو، إلا أنه يقع مرةً ثانية في قبضة القس الشاب إيلاي صنداي، فهناك أرض يريد دانييل مد أنبوب نفط فيها، والأرض داخل ملكية العجوز باندي، الذي يؤمن بشعوذات القس إيلاي صنداي، وهو على استعداد لمد أنبوب النفط في أرضه، شرط أن يخضع دانييل للاعتراف بالخطيئة في كنيسة إيلاي صنداي. دانييل بلانفيو لن يُفلت المال مهما حدث، ومهما كانت العقبات. يذهب دانييل للكنيسة، وأمام رعاياها، يعترف أنه آثم، ويركع أمام القس الشاب إيلاي صنداي، ويُخرج القس إيلاي، الشيطان من جسد دانييل بلانفيو، عبر الصفعات المتتالية على وجهه. بعد سنوات، يدخل إتش دبليو بلانفيو على دانييل بلانفيو، ويطلب منه حقه في المال، فهو يريد أن يبتعد، ويؤسس شركته الخاصة في التنقيب عن النفط. دانييل بلانفيو، ذئب البوادي، لا يقبل بالمُنَافَسَة. يقول دانييل دي لويس في أعظم أداء له: الحقيقة أنك لست ابني، ولم تكن كذلك، أنت Orphan "يتيم"، يُعلِّق دي لويس الكلمة في فمه قبل أن ينطقها، وكأنه سيلفظ لقمة مسمومة، ويتقدَّم بجسمه على المكتب، ليؤكد كلمته، بملامح وجهه. قمة أداء دي لويس.

يقول دانييل بلانفيو لإتش دبليو بلانفيو: أنت يتيم وجدته في سلة بوسط الصحراء. كنتُ أحتاج وجهاً حسناً لشراء الأراضي. بنفس قوة أداء دانييل دي لويس، ينتهي فيلم "سيكون هناك دم"، بلقاء مع إيلاي صنداي القس الزائف، الذي جاء بعرض آخر، لشراء أرض، وتوصية عمل في هوليوود، لأحد رعايا كنيسته. نحن في عام 1927. قاعة بولينج فخمة في قصر السيد دانييل بلانفيو، الذي يطلب من القس إيلاي صنداي، أن يعترف أولاً، وبصوت عال، كأنه أمام رعايا كنيسته، بأنه قس كاذب. يقبل إيلاي صنداي، وكأنَّ قبوله يعني أن دانييل بلانفيو سيحقق له خدمتين، شراء الأرض، وتوصية العمل في هوليوود. بعد اعتراف إيلاي صنداي بكذبه، يُصرّح دانييل بلانفيو، بأن الأرض اشتراها، وهي حُفِرَتْ بالفعل، ويتجاهل توصية العمل في هوليوود. يتباكى القس إيلاي صنداي، فيضربه دانييل بلانفيو بقطعة بولينج، خشبية ثقيلة، على رأسه حتى الموت.

*****

ذئب وول ستريت

في فيلم "ذئب وول ستريت"، للمخرج مارتن سكورسيزي 2013، يقول السمسار مارك هانا للممثل ليوناردو دي كابريو الذي يلعب دور جوردن بيلفورت، وهي شخصية حقيقية، وفي أول يوم عمل لجوردن: اللعبة هي نقل المال من جيب

زبونك إلى جيبك. القاعدة الأولى في وول ستريت، لا أحد يستطيع التنبؤ بصعود، أو هبوط الأسهم، أو أنها ستدور حول نفسها. الأسهم غبار سحري، لا وجود له، شيء لا يُمكن لمسه، شيء غير حقيقي. نحن في وول ستريت لا نخلق، أو نبني أي شيء. لذلك إذا حظيت بزبون اشترى سهماً ب 8 دولار، وأصبح السهم ب 16 دولار، سيكون الزبون سعيداً، ويعتقد أنه سيأخذ ماله، ويذهب إلى منزله، لسداد ديونه. مسؤوليتك يا جوردن ألا تجعله يفعل هذا، لأن ذلك سيجعل المال حقيقياً. عليك أن تخترع فكرة، والفكرة هي سهم آخر، يُعيد المستثمر لاستثمار أرباحه مرةً ثانية، وسوف يفعل هذا في كل مرة، لأنهم مدمنون على العودة، لمزيد من الأرباح، وفي هذه الأثناء، سيظن أنه غني، وهو هكذا على الأوراق، لكن أنا مارك هانا، وأنت جوردن بيلفورت، كسمسارين، سيكون في يدينا المال الحقيقي الفعلي، الذي هو العمولة، أو السمسرة. معنى حوار مارك هانا لجوردن بيلفورت، أن أمريكا، هي منضدة قمار كبرى، وهي معنية بخراب العالَم، وأن مَنْ يتحكَّم في سوق المال، هم حفنة من النصابين، والمجرمين. في كتاب "هنا والآن" رسائل: 2008- 2011، بول أوستر، جي. إم. كوتزي. يقول الروائي جي. إم. كوتزي عن الأزمة الاقتصادية 2008: فجأة وقع شيء ما في عالَم التمويل، صار أغلبنا أفقر مالياً، والإجابة المُقَدَّمَة لنا، هي أن أرقاماً معينة تغيَّرت. أرقام معينة كانت مرتفعة، وفجأة انخفضت. فأي شيء بالضبط

ذلك الذي يُشار إليه بالأرقام المنخفضة، وهو الذي جعلنا أفقر؟ الإجابة هي مجموعة أخرى من الأرقام. الأرقام المدونة إذن رموز لأرقام أخرى، وتلك رموز لمجموعة أخرى، وهكذا دواليك. النصيحة التالية من مارك هانا لجوردن بيلفورت، هي المخدرات والجنس، من أجل الاسترخاء، وأداء العمل بشكل جيد. هناك مشكلة في فيلم "ذئب وول ستريت"، وهي أن حقائق الفيلم الاقتصادية عن سوق المال الأمريكي، أقوى كثيراً من سيناريو الفيلم وإخراجه. أولاً السيناريو يعتمد التعليق على الصورة، بصوت ليوناردو دي كابريو، وهذا يجعل بناء المشهد في الفيلم أكثر حرية، حرية تصل إلى درجة السيولة، طالما أن الصوت يشرح دائماً الصورة، ويفسرها، ويبررها. التعليق على المشهد من خارج الصورة، سمة تقليدية في السينما الأمريكية. أغلب أفلام وودي آلان، عبارة عن تعليقات سردية من خارج الصورة. اعتماد السيناريو بشكل أساسي على التعليق من خارج الصورة، ينسف فكرة بناء الفيلم. الكلمة هنا تكون أهم من الصورة. الكلمة إذاعية، والصورة سينمائية. في سنوات الثمانينات كان هناك برنامج إذاعي مصري، يأتي بعد منتصف الليل، وكان البرنامج يُذيع فيلماً تم عرضه في صالات السينما، مع تدخل مقدم البرنامج أحياناً للتعليق على مسار الفيلم. فيلم "ذئب وول ستريت"، كان يصلح لهذا البرنامج، وقد لا يحتاج مقدم البرنامج للتدخل كثيراً، للتعليق على مسار الفيلم، وسيفقد

السامع للبرنامج الإذاعي، ثلث قيمة فيلم "ذئب وول ستريت" فقط، الثلث للصورة، والثلثان للصوت. ثانياً يبالغ سكورسيزي إخراجياً في كثرة مشاهِد المخدرات والجنس، إلى حد الكاريكاتورية. على سبيل المثال، نعرف أن المخدرات لا سيما باهظة الثمن مثل الكوكايين، تُعَامَل بالجرامات، وكأنها جواهر ثمينة، إلا أن سكورسيزي يُعاملها في الفيلم، بالكيلو والرطل، وكأنها دقيق خبز، منثورة بكميات كبيرة في كل مشاهد الفيلم. أجسام الممثلين عند سكورسيزي خارقة في تحملها لأنواع المخدرات المختلفة، وأخيلة البورنوغرافيا تسيطر على أجواء الفيلم. ربما لأن سكورسيزي الذي لم يُدخن سيجارة في حياته الحقيقية، فهو لا يعرف الحدود الفاصلة بين الإفراط في المخدرات والجنس، وبين الوفرة المضحكة الهزلية، في المخدرات والجنس، أو عرف في بداية حياته معرفةً سطحية عالَم المخدرات والجنس. وفرة المخدرات والجنس على مدى ثلاث ساعات، وهي مدة الفيلم، الكارثية في طولها، أشبه بهستيريا. مارتن سكورسيزي من مواليد 1942، أي أنه أخرج تحفتيه "سائق التاكسي" 1976، و"الثور الهائج" 1980، بالممثل روبرت دي نيرو، وكان سكورسيزي في الثلاثينات من عمره، أمّا فيلم "ذئب وول ستريت"، فقد انخفض تقدير سكورسيزي لقوة الممثل في بداية السبعينات من عمره، فأصبح الممثل ليوناردو دي كابريو، هو النموذج المثالي للعمل معه في أكثر من فيلم.

ليوناردو دي كابريو بوجهه الطفولي، الذي لا يُناسب العنف والجنس والخدرات. في الشيخوخة تتقزم التقديرات الفنية كثيراً لدى المخرج. يقول إنجمار برجمان في كتابه "المصباح السحري"، وهو سيرة ذاتية: سوف أتناول قبعتي ما دام بوسعي أن أصل بيدي إليها. إن الإبداع في الشيخوخة أمر غير مضمون. المُفارَقَة الكوميدية، السوداء على الأرجح، أن برجمان كتب "المصباح السحري" عام 1987، وهو من مواليد 1918، ووفاته كانت في 2007، أي أنه كتب كلماته عن صعوبة الإبداع، وعمره كان 69 عاماً، ولم يتوقف عن الإخراج السينمائي والمسرحي إلى أن بلغ 89 عاماً، وهو عام وفاته. وأعمال برجمان الأخيرة، ضعيفة قياساً بأعماله في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، أي أن برجمان نفسه كانت قبعته في متناول يده طوال عشرين عاماً، لكنه تغافل عنها عمداً، وتغافل عن كلماته المؤثرة الحقيقية، وفضَّل بمهانة، وخنوع الشيخوخة، أن يُخرج أعمالاً لا تضاهي أعماله العظيمة مثل فيلم "برسونا" 1966، وفيلم"الصمت" 1963. أجمل حوار في فيلم "ذئب وول ستريت"، بعد حوار السمسار مارك هانا، هو حوار جوردن بيلفورت الذي أسس شركة "ستراتون أوكمونت" للمضاربات وبيع الأسهم وشرائها. يقول جوردن لموظفيه الفشلة، الأغبياء، الذين يتعلمون على يديه لعبة المال: الآن ستكون مهمتكم استهداف الأمريكان الأغنياء. إننا نتكلم هنا عن الحيتان الضخمة، وبهذا النص.

يرفع جوردن يده بالنص المنسوخ في يد كل موظف، ويتابع قوله: هذا النص سيكون رمحكم في صيد الحيتان، سوف أُعلِّم كل واحد منكم كيف يكون الكابتن "إيهاب". الإشارة إلى عمل "موبي ديك"، لهيرمان ميلفيل، لا يفهمها الموظفون الأغبياء، فينظر لهم جوردن بيلفورت بإحباط، ويقول بيأس: الكتاب. عار على الأمريكي ألا يفهم استعارة فنية تتعلق برواية "موبي ديك"، لأن ميلفيل هو شكسبير الأدب الأمريكي، مع أن معظم الأمريكان لا يكملون قراءة الكتاب الصعب، ربما بما فيهم جوردن بيلفورت، ومارتن سكورسيزي، وسيناريست الفيلم تيرينس وينتر.

*****

حجر فيرجينيا وولف المخيف

في اللقطات الافتتاحية لفيلم "The Hours"، أو "الساعات" 2002، للمخرج ستيفن دالدري، نستقبل كمشاهدين أربعة أزمنة، بينما لم تكتمل بعد تترات الفيلم. الزمن الأول في إنجلترا 1941، وهو عام انتحار الكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف. نيكول كيدمان بأنف اصطناعي في دور فيرجينيا، الأنف لا يناسب كثيراً قتامة، ورهبة سيرة فيرجينيا الحياتية، وكأنَّ التمثيل وحده لا يكفي. تترك فيرجينيا رسالة انتحار، لزوجها ليونارد وولف، ثم تُغرق نفسها في النهر، بعد وضع حجر كبير في جيبها. مَنْ امتهن منّا مهنة الأدب، ولم يتعثَّر يوماً في حجر

فيرجينيا وولف المخيف؟ الحجر ثقل، زوادة، كِمَالة لتأكيد الوزن الوجودي لفيرجينيا. أتخيَّل بلوم بطل "عوليس" جويس، يطلب كِمَالة بعد طبق الكشري الكبير. كان قد أكل قبل ساعة قطعة تشيز كيك مع فنجان قهوة إسبريسو. الجرسون ينادي: واحد كِمَالة وكتَّر الورد والمونة. يسأل بلوم المدقق المتعالم عن معنى الورد والمونة. الجوسون: الورد بصل، والمونة صلصة. جويس بشهية مفتوحة على عكس شهية فيرجينيا. رمْرَمِة وطفاسة تيار وعي جويس، وأَنَفة ونفور تيار وعي فيرجينيا. لعب دور الزوج ليونارد، الممثل ستيفن ديلان. لعل تفصيلة الزوج القائم على عدم انهيار شهية فيرجينيا للطعام، من أجمل تفصيلات الفيلم عذوبة، وهي تفصيلة تردد بتكرار لا فرار منه، وفي زمن آخر من الفيلم، لحن رعاية ميريل ستريب في دور كلاريسا، للكاتب المريض إد هاريس في دور ريتشارد بروان. تُبْلي الرعاية قلب ليونارد، وقلب كلاريسا، وليس بعد بألم الحب. الزمن الثاني لوس أنجلوس 1951. الممثلة جوليان مور في دور لورا بروان والدة الكاتب ريتشارد بروان. لورا تقرأ رواية فيرجينيا وولف "السيدة دالاوي"، وتحاول الانتحار. هذا الزمن يكاد تقتصر أهميته على التمهيد والإيحاء بمعلومة أن ابن جوليان مور سيكون في المستقبل الكاتب ريتشارد بروان. لم يوفق المخرج في تصوير مشهد محاولة الانتحار الفاشلة. لورا تنام على السرير، وبجوارها زجاجات الحبوب المهدئة. يُطلق المخرج الماء بشكل غير واقعي من جانبي غرفة الفندق

التي استأجرتها لورا، لتنفيذ رغبتها في الموت. حلم لورا بالغرق لا يبرر سوء تصوير المشهد، فهو تقريباً الحلم البصري الوحيد في دراما الفيلم. ربما أراد المخرج الزج مرة ثانية بمياه غرق فيرجينيا، لكن ليس كل تكرار يقبله المُشاهِد جمالياً، فغرق فيرجينيا كان له أن يبقى فريداً. الزمن الثالث إنجلترا 1923. يسأل ليونارد زوجته فيرجينيا إذا كانت تناولتْ الفطور، فتقول له: نعم. يرد ليونارد: كاذبة. فيرجينيا عليها أن تبدأ أولاً بكتابة الصفحات الأولى من روايتها "السيدة دالاوي". ما كان لجويس أن يفهم تعارض الطعام مع الكتابة بتلك الصورة المأساوية، وكأنّ جودة الكتابة تتعلق بحرمان فسيولوجي. يقول ليونارد لزوجته: إنها تعليمات طبيبك. جويس: وماذا عن متعة الطعام؟ شريحة خبز محمص، مدهون بطبقة أولى من الزبد، وطبقة ثانية من مربى التوت، وفنجان شاي قوي بملعقتين سكر، وسيجارة كمحبس أبدي، لخمس ساعات قبل طعام الغداء. يقول ليونارد لزوجته: سأطلب من نيللي أن تأتيكِ ببعض الفاكهة والكعك. تنظر فيرجينيا إلى زوجها غير راضية. يقول برنارد: حسناً لنتناول الغداء معاً، غداء ملائم لزوج وزوجة، يجلسان بجانب بعضهما البعض. يقترب جويس من ليونارد، ويسأل بتلطف: طيب بالنسبة للفطار لو مش عاوزينه أنا ممكن أقوم به. الزمن الرابع نيويورك 2001. ميريل ستريب، أو كلاريسا تريد شراء الزهور من أجل حفلة، وبمناسبة فوز صديقها المريض، الشاعر والروائي ريتشارد براون، الذي يعتقد

أن الجائزة ذهبت إليه بسبب مرضه، واقتراب موته. بائعة الزهور حاولت قراءة رواية ريتشارد، وأدركت رغم صعوبة الرواية، أن ريتشارد يكتب عن كلاريسا. تُعلق كلاريسا على صعوبة الرواية، بأن ريتشارد كتبها في عشر سنوات. جويس: أنا كتبت "عوليس"، في سبع سنوات، ومش عاوزين نتكلم. كلاريسا تسأل ريتشارد في شقته المظلمة عن زائرين اعتادوا على زيارته. كلاريسا: كيف كانوا؟ تقصد بشكل ما أشباح الكاتب. يقول ريتشارد: كانوا مثل نار سوداء، كانوا يغنون ربما باليونانية. ريتشارد يسمع أصواتاً كما كانت تسمع فيرجينيا وولف. يقطع ريتشارد في قلب كلاريسا، بالكلمات الآتية: أوه مسز دالاوي دائماً ما تقيمين الحفلات لتغطية الصمت. كلاريسا: ريتشارد كل ما نحتاجه منك هو أن تحضر الحفلة، وتجلس، سأكون معك. الدراما التي تعتمد في السرد على أزمنة مختلفة، معتادة في هوليوود، وتكاد تكون تقليدية، خصوصاً عندما تأتي النقلة من زمن إلى آخر عبر إكمال حركة. فيرجينيا ترفع شعرها في 1923 أمام المرآة، فتُكمل كلاريسا في 2001 حركة رفع شعرها أيضاً. فيلم "الساعات" فيه كثرة من هذه النقلات العابرة للسنوات، وتأثيرها يُزيد من جرعة الميلودراما. أقوى مَشاهِد فيلم "الساعات"، مشهد انتحار إد هاريس. تذهب كلاريسا قبل موعد الحفلة بساعات قليلة، لمساعدة ريتشارد في ارتداء ملابسه. تدخل الشقة، فتجد ريتشارد ينزع ستائر الحائط، وهو قريب من النافذة. يريد ريتشارد ضوء

النهار، وهي سخرية مريرة من كلاريسا التي طلبت منه في الزيارة السابقة، إدخال ضوء النهار. تحاول كلاريسا أن تقترب من ريتشارد الذي يحذرها من الاقتراب. يستنزف ريتشارد ارتباك، واهتمام، وخوف كلاريسا، لحين تمكنه من الجلوس على قاعدة النافذة. يقول ريتشارد: مسز دالاوي لقد بقيت حياً على قيد الحياة من أجلك، لكن يجب أن تدعيني أرحل الآن. كلاريسا لا تجد ما تقوله، فيسعفها ريتشارد بأن يطلب منها سرد ماذا فعلت اليوم. تتلعثم كلاريسا، وتقول مثل طفل: خرجت لشراء الزهور، وكان صباحاً جميلاً. يذكرها ريتشارد، وهو يعتلي قاعدة النافذة، بصباح آخر على الشاطئ، كان جميلاً أيضاً. كان هو التاسعة عشرة من عمره، وهي في الثامنة عشرة من عمرها. يعترف ريتشارد بحبه لكلاريسا، ثم يُسقط نفسه من على قاعدة النافذة.

*****

لقاء غريب

يفتتح المخرج جيم جارموش فيلمه "قهوة وسجائر" 2003، بلقاء بين روبيرتو بينيني وبين ستيفن. المكان عبارة عن حائط قديم، ساقط عنه الطلاء في مواضع متفرقة، وعليه كتابات من نوعية "للذكرى الخالدة"، التي تُحْفر أحياناً على جذوع الأشجار. أمام الحائط، وبوضعية غير مريحة، هناك منضدة مربعة، سطحها رقعة شطرنج، ربما رقعة الشطرنج، بانتظام

الأبيض والأسود فيها، مُناسِبَة لفيلم "قهوة وسجائر"، القائم على لونين، وهما الأبيض والأسود. مُناسَبَات من هذا النوع تكون قائمة على اختيار جمالي أكثر منه عقلي، أو منطقي. في الحائط فتحة باب كبير إلا أن الباب غير موجود، وفتحة الباب لا نرى فيها عمقاً، بل نرى سواد حائط آخر على بعد مترين، وهذا قد يزيد من عدم الارتياح في الجلوس على منضدة روبيرتو، بوضعها الغريب بجوار فتحة الباب.

روبيرتو أمامه على المنضدة الصغيرة، خمسة فناجين قهوة، نصف منتهية، نصف مُنْتَهكة من أفواه لا نعرفها، وملاعق، ومنفضة سجائر، ومُبيض قهوة. يرفع روبيرتو فنجان القهوة، وترتعش يده. يأتي ستيفن فجأة من داخل المكان، وليس من فتحة الباب. يُرحِّب روبيرتو بستيفن قائلاً: ستيف. يرد ستيفن مصححاً خطأ روبيرتو: ستيفن. نحن الآن أمام أعمق لمسات الكوميديا عند جارموش، وهي سوء الفهم، بسبب استحالة التواصل. لا بد أن اللغة هي السبب، اللغة تسمح بنصف تواصل تماماً مثل فناجين القهوة نصف المنتهية. اللقاء الغريب بين روبيرتو وستيفن، يفتقر حتى إلى معرفة الاسم الصحيح، فكيف سيكون الحديث الدائر في اللقاء؟ يقول روبيرتو لستيفن: أنا متحمس جداً، فيرد ستيفن بأنه هو أيضاً متحمس. يقول روبيرتو، وهو يُقدم فنجان القهوة لستيفن: كلانا متحمسان. فناجين القهوة نصف المنتهية، ليست لشخص بعينه، وكأنها دعوة عامة، لمن يجلس على المنضدة،

ويُكمل فنجان قهوة، لم يكن له في الأساس. هذا عدوان ساخر من جارموش على أبسط ذاتية يتمتع بها الإنسان الحديث، وهي أن يأتي فنجان القهوة على شرفه، ومن أجله فقط، أو ربما كان جارموش يقصد الأخوية الكونية التي تتمتع بها شخصيات دوستويفسكي، المتواضعة بأريحية مُهَانة أمام غرور وعجرفة الإنسان الغربي، الرافض لإكمال فنجان قهوة، لم يكن له في الأساس. يسأل ستيفن: ماذا تشرب؟ يرد روبيرتو: قهوة، أنا أحبها كثيراً. ماذا عنك؟ يرد ستيفن: أنا أحبها. بدهشة يقول روبيرتو: أنت تحبها أيضاً. يفرح روبيرتو بتصريح ستيفن، ويمسك كتفه ويهزه بحماس، ويقول: ستيف. يصحح ستيفن خطأ روبيرتو: ستيفن. لا يعتبر ستيفن تكرار الخطأ في اسمه من قِبَل روبيرتو، إهانةً، لأن روبيرتو لا يقصد الإهانة، فهو متحمس فقط، بينما ستيفن يكتفي بتصحيح اسمه دون التفكير في أبعد من ذلك، لكن مع التكرار يُخيم على الكوميديا ظل العبثية الثقيل، ولهذا يبقى جارموش من أكثر المخرجين تعقيداً في تقديم الكوميديا. ستيفن يرى أن القهوة والسجائر، مزيج رائع، وروبيرتو يرى أن الإفراط في شرب القهوة، صحي، مع أن ملامح وجه روبيرتو تشي بالنفور قليلاً من رشفات القهوة المستمرة. ستيفن يشرب القهوة قبل النوم مباشرةً، وهذا يجعل الأحلام تمر بسرعة على جانبي وجهه، كأنّه يركب سيارة، وحين يسأل أحدهم، بماذا حلمت؟ يرد ستيفن: ليس لدي وقت لإخباركم بهذا. هذا منطقي داخل العبث ذاته، فالأحلام

كانت سريعة. ألا يكفي مَنْ يسأل، معرفة أن الأحلام كانت سريعة جداً؟ على ستيفن أن يُغادر بعد قليل من الوقت، فلديه موعد مع طبيب الأسنان، لكنه لا يحب الذهاب لطبيب الأسنان. يسأل روبيرتو: ألن تذهب؟ يرد ستيفن: يجب أن أذهب، لكنني لا أريد ذلك. يفكر روبيرتو، ثم يقول بحماس: ستيف أنا فاضي. يسأل ستيفن: هل تريد الذهاب بدلاً عني؟ يرد روبيرتو، وهو يضع يده على كتف ستيفن: شكراً جزيلاً. يتأكد ستيفن من رغبة روبيرتو، فيؤكد له روبيرتو بأنه سيذهب للطبيب بدلاً عنه. يعطي ستيفن عنوان الطبيب لروبيرتو. ينظر روبيرتو باهتمام للعنوان، ويقول: ستيفن شكراً جزيلاً. لم يُخطئ روبيرتو هذه المرة في اسم ستيفن، وكأنّ جارموش أراد هنا كسر رتابة التكرار، والسماح لنا باستراحة مؤقتة في منطق الصواب الخطأ، المعروف، والعقلاني، حتى يخدعنا مرةً ثانية وثالثة. يقول روبيرتو لنفسه، وهو يفرك يديه من فرط الحماس والرضى، وعلى مسمع من ستيفن الجالس أمامه: موعد مع طبيب الأسنان، هذا رائع. يصمت روبيرتو قليلاً ويقول، وهو ينظر إلى عنوان طبيب الأسنان: يجب أن أذهب. أنا آسف يا ستيف. يرد ستيفن مُصححاً: ستيفن. يشكر روبيرتو مرةً أخرى ستيفن، ويُغادر لطبيب الأسنان. ينصحه ستيفن بنصف تشجيع: لا تتأخر.

*****

انطلقتُ من نقطة ساكنة آمنة، والانطلاقة ليستْ بهدف المُغامرة، بل بسبب فورة ملل، تهدأ في الغالب بعد تمشية الساقين، وتمشية كُناسة الأفكار، إذ لا توفر لي النقطة الساكنة الآمنة التي لا هي بالمرتفعة، ولا هي بالمنخفضة، رؤية شاملة أبعد من كُناسة الأفكار. ليست أفكار جبال كما هو الحال مع نيتشه، ومع هذا تنتعش كُناسة الأفكار، نوعاً ما، من الهواء الطلق. أحدد مكاناً يستغرق نصف ساعة في الذهاب إليه، ونصف ساعة في العودة منه. علامات الطريق هي البيوت والأشجار. في الذهاب تكون طموحات انتظام في المشي، وفي العودة تكون نذالة انقطاع عن المشي.

*****

غنيت مع المطرب محمد عبد المطلب، بخضوع ويأس: أول ما شوفتك عشقتك قبل ما اتكلم. سمعت قلبي ندهني، وقال لي ما تسلِّم. خفت أسلِّم تفوتني، وقلبي يتألم. لكن لاقيتك ناكر، لاقيتك برمش العين بتغمز لي، فرح فؤادي، وقال لي يا سلام سلِّم.

*****

عندما تصطدم الذاكرة بالنسيان، وينشأ صراعها معه، تكتسب كل الأحداث والأسماء والوجوه، قيمةً مُطلقة، ويكون طلب الذاكرة الفوري، لحضور الحدث، أو الاسم، أو الوجه، عارياً من الدراما، وليس على طريقة بروست الذي تستدعي

ذاكرته ما له قيمة درامية، وكأنَّ بروست لم تكن معركته مع النسيان، بل مع استعادة أحداث وأسماء ووجوه بعينها. في رواية "ضجيج الجبل" لكاواباتا، ينسى والد البطل اسم صديقة ابنه التي تعرَّف عليها قبل أربعة، أو خمسة أيام. هنا كاواباتا أمام النسيان. قد يكون هذا النسيان المجرد هو بداية طريق الزهايمر، وهو ما زال فنياً، لكن كلما كسب معركته مع الذاكرة، كلما فقد ما هو فني، ولهذا تكون الأعمال الفنية التي تُعالج مرض الزهايمر، مُباشرة، ومتواضعة.

*****

يُقال، وهو قول يتنازعه الصدق، وعدمه، بين الطلبة، بأن الأستاذ عبد الفضيل نوفل، الشهير في أروقة قسم الفلسفة، باسم هيجل المصري، هو الذي أنشأ تقليداً على مدار ثلاثين عاماً، في امتحانات الشفوي، الخاصة بمادته، مبادئ الفلسفة العامة، يقوم على سؤال يوجهه الطالب للأستاذ عبد الفضيل، وليس العكس، وسؤال الطالب يتعلق دائماً بهيجل، فيجيب الأستاذ عبد الفضيل، ويستفيض في الإجابة، ويأخذ الطالب درجة الامتحان الشفوي، بحسب إجابة الأستاذ عبد الفضيل. سؤال الطالب هو الذي يحدد درجة تفوق الأستاذ عبد الفضيل في إجابته، ولهذا لا يجازف كثيرون من الطلبة بطرح سؤال عن هيجل في امتحان الشفوي، لأن طلاقة لسان الأستاذ عبد الفضيل في إجابته

عن هيجل، قد تتطلب مجهوداً أكثر من أن يترك الطالب لأستاذه عبد الفضيل، طرح سؤال امتحان الشفوي، وهو سؤال لا يتطرق لهيجل، كما لا يتطرق الأستاذ عبد الفضيل في محاضراته طوال العام الدراسي إلى هيجل. يُقال أيضاً إنه منذ عشرين عاماً، دفع اليأس أحد طلاّب الفلسفة في امتحان الشفوي، إلى ذكر هيجل في إجابته عن سؤال وجهه له الأستاذ عبد الفضيل، وكان السؤال عن سبينوزا، ولمّا قفز الطالب في بداية إجابته عند اسم هيجل، ربما ليعود إلى باروخ سبينوزا، لكنه لم يعد، بدأ الأستاذ عبد الفضيل في الحديث عن هيجل أكثر من نصف ساعة، وانتهى بأن هز رأسه وقال : شيء من هذا القبيل، وهي تعني نجاح الطالب بدرجة مقبول، أمّا لو انتهى في حديثه بقول: تمام تمام، فهي تعني نجاح الطالب بدرجة جيد جداً، لكن نهاية قوله: عظيم عظيم، وهي لم تحدث مرة واحدة على مدار ثلاثين عاماً كرّس فيها الأستاذ عبد الفضيل حياته للفلسفة، فتعني نجاح الطالب بدرجة امتياز. النجاح النهائي، الثلث لامتحان الشفوي، والثلثان لامتحان التحريري. جازفتُ، وسألت الأستاذ عبد الفضيل في امتحاني الشفوي: في تصدير هيجل لكتابه "ظاهريات الروح"، شبّه روح العالَم، مراحل الفكرة الشاملة، بكُم الزهرة، أو كأس الزهرة، ثم الزهرة نفسها، وأخيراً الثمرة، وهي مراخل تبدو في حالة تضاد، لكن يجمعها في النهاية الاكتمال، وأنت كأستاذ فاضل تُقيّم الطلبة، أو

تُقيّم نفسك في الحقيقة، بثلاث عبارات، من الممكن اعتبارها مراحل هيجلية ثلاث، شيء من هذا القبيل، وتمام تمام، وعظيم عظيم. ابتسم الأستاذ عبد الفضيل وقال: ثمرة هيجل إن كانت متحققة في الواقع إلا أنها في فلسفته، لم تتحقق بعد، تخيّل معي سهم زينون المنطلق، أو سهم الزمن، فالثمرة في وضع خطر أمام رأس السهم، لكنه مع ذلك لا يطالها، فهو سهم ثابت أيضاً بحسب مفارقة زينون. أشعل الأستاذ عبد الفضيل سيجارة دانهيل عريض وقال: شيء من هذا القبيل. في السنة الثانية هجرتُ دراسة الفلسفة، وذهبتُ لدراسة السينما 1988.

*****

كنتُ في حلم تحت وطأة امتحان، وكان فزعي أن الأسئلة التي جريت عليها بعيني، لم تكن مفهومة. قفزتُ بعقلي إلى نهاية الوقت بعد ساعتين، فازداد كربي. نظرتُ حولي. لا يبدو على أحد عدم الفهم. جاءت من آخر الغرفة الكبيرة. مالت عليَّ. شرحت لي ما هو المطلوب دون أن تتجاوز الحدود المسموح لها بها. كان شرحها دقيقاً، وبصوت منخفض. شعرت بعار النظرات حولي. الآن عليَّ تمثيل الفهم، حتى لا تأتي مرةً ثانية.

*****

في رواية "على الطريق"، لجاك كرواك، كانت هناك رغبة عارمة لدى أحد أبطال الرواية، في الكتابة على ورقة رول، تفيض من الآلة الكاتبة، على أرض الغرفة، وفي الفيلم المأخوذ عن الرواية، وباسمها، إخراج والتر ساليس 2012، كان هذا المشهد يمس قلب كل كاتب. الورقة الرول تعني أن الكتابة، لكي تقبض على ما تريده، لا بد لها من عدم الانقطاع. ينطلق أبطال كرواك على طريق سريع لا يتوقف. أثناء كتابتي لرواية "الرسائل"، كان تسويد الصفحة كاملةً، دون فراغات، ودون حتى فواصل ونقاط، هاجساً يُشبه ورقة الرول التي تفيض من الآلة الكاتبة. شيء ما يُفْقَد أثناء التوقف، ولا يستطيع الكاتب استعادته.

*****

في كتاب "الهوامل والشوامل"، للتوحيدي ومسكويه، المعاني تلزمها الأسماء، ويعتادها أهل اللغات على مر الأيام، حتى تصير كأنها هي، أي كأنّ المعنى والاسم شيء واحد، فالاسم هو المسمى، لكن البعض يختلف في تفسير مسافة التطابق بين الاسم والمعنى، فهناك مَنْ يزعم أن الاسم يقطع المسافة إلى المعنى، لينطبق عليه، وهناك مَنْ يزعم العكس، أي أن المعنى هو الذي يقطع المسافة إلى الاسم، لينطبق عليه. والأصوب أن جزءاً ضئيلاً من المسافة لا يتم قطعه بين الاسم والمعنى، ويبقى هذا الجزء الضئيل في حال قطع

مستمر للمسافة، ولا يستنفذها، لبلوغ التطابق النهائي، ولهذا نقول مجازاً: الاسم والمسمى شيء واحد.

*****

المحادثة

موضوع فيلم "The Conversation"، أو "المُحَادَثَة" 1974، للمخرج فرانسيس فورد كوبولا، المُرَاقَبَة التي تعني النفوذ والسُلطة والأسرار، وربما في النهاية القتل. الممثل جين هاكمان يقوم بدور المُراقِب، أو المُتنصت المحترف هاري كول. يُدخلنا كوبولا مُباشرةً في المهمة. ميدان مُربَّع به أشجار، وعمود يُشبه المسلة، ومقاعد استراحة، وعازفو جاز جائلون، ومتسكعون، ومشردون بشعور الهيبي الطويلة. وفي الميدان، رجل وامرأة يتحدثان، ويسيران في دوائر. هدف هاري تسجيل المُحَادَثَة بين الرجل والمرأة. المُحَادَثَة بين الرجل والمرأة، متقطعة بكلمات قد لا تنفع هاري كثيراً، كأن تطلب المرأة دولاراً من الرجل لعازف الجاز، أو كأن تقول عن مشرد عجوز نائم على مقعد: هذا مروع. فيقول الرجل: إنه لم يؤذ أحداً. فترد المرأة: وكذلك نحن. فقط جملة المرأة الأخيرة، تهم هاري. مَنْ سيؤذي الرجل والمرأة دون ذنب مثل العجوز المشرد؟ هاري يعمل مع فريق مُراقَبَة صغير. تشك المرأة في واحد منهم، يحمل حقيبة تسوق، ويضع سماعتين على أذنيه. يقترح الرجل بأن يفترقا، فتطلب المرأة البقاء قليلاً، وكأنَّ الرقابة

حدث أكبر من قدرة المرأة والرجل على تجنبها، فهما يتوقعانها، ولهذا يستسلمان إلى التسكع والحديث. وكأنَّ كوبولا يريد قتل إحساس الإثارة والتشويق، لحساب التأمل. يُعزز كوبولا تأمل الرقابة، بإيقاع بطيء. يفتت كل كلمة قالها الرجل، وقالتها المرأة. يستغل هاري طبيعة تقنية تسجيل الصوت، التي تلتقط أحياناً، أي باختيار كوبولا، الصوتَ مشوشاً، لإضفاء مزيداً من الغموض على المُحَادَثَة، كما استغل أنطونيوني في فيلم "بلو أب" 1966، تقنية التصوير الفوتوغرافي، لإضفاء مزيداً من الغموض على جريمة قتل، عبر تكبير، وتقطيع عشرات المقاطع من صورة واحدة. بالمثل يقف هاري كول، في الاستوديو الخاص بعمله، على جملة واحدة، لتنقيتها، الجملة تخرج من فم الرجل: سيقتلنا إذا أتيحت له الفرصة. رغم إجادة هاري كول لمهنته، وشهرته في مجال التنصت، إلا أنه ارتكب خطأً مهنياً لا يُغتفر، وهو التفكير في المادة المُسجَّلة. كان عليه أن يسلِّم الشرائط المُسجلة للعميل، أو للمدير كما يُطلق عليه، لكن هاري تمسَّك بحجة، تبرر له عدم تسليم الشرائط، وهي أنه لم يجد مَنْ كلفه بالمهمة، بل وجد مَنْ ينوب عنه في مكان أشبه بمؤسسة، أو شركة عقارية كبيرة، نافذة القوة. ومع أن المال المُتفق عليه عند تسليم الشرائط، لا خلاف عليه، وهو في متناول يده، إلا أن هاري يرفض تسليم الشرائط، وبهذا يدخل في دائرة الرجل والمرأة، أي يدخل في دائرة المُرَاقَبَة، المُراقِبْ أصبح مُرَاقَبَاً. من تعقيدات

شخصية هاري كول الدرامية، أنه مسيحي متدين، لا يفهم النكتة، ويعزف في وقت فراغه، على آلة الساكسفون، ويذهب للاعتراف في الكنيسة، وحتى قبل التفكير في مادة عمله المُسجَّلة، كان يعاني من بدايات بارانويا، فهو يُغلق باب شقته بثلاثة أقفال على ارتفاعات مختلفة في جسم الباب، ويعيش في عزلة شديدة، وعندما يذهب لصديقته آمي، التي لا تعرف عنه شيئاً، ينتظر أعلى السلم، أمام باب شقتها، يُراقب في هدوء، قبل أن يفتح الباب بطريقة مريبة. تقول له صديقته آمي، بأنها تشعر كما لو كان يريد ضبطها بفعل ما. وعندما تدفعه برقة للحديث عن نفسه، عن أسراره، لا تجد من هاري سوى الجمود البارد، وهو يقول لها: ليس لدي أسرار. تلعب ميريديث على هاري كول، كي تسرق شرائطه المُسجَّلة، فيعترف لها بين النوم واليقظة، بأنه قد تسبب في أذى البعض، وتعرضت في السابق، أسرة كاملة للقتل، بسبب إتقان عمله. المؤلم في دراما هاري، أن صديقته آمي كانت جديرة بأسراره، لكنه وقع في المُرَاقَبَة، فأصبح طريدة هشة لميريديث. في حلم يرى هاري المرأة التي يراقبها، يقول لها بأنه يعرفها، لكنها لا تعرفه، ليس هناك الكثير ليقوله عن نفسه لها: كنتُ طفلاً مريضاً، وأصبت بالشلل في ذراعي الأيسر، وساقي اليسرى، ولم أستطع المشي لستة أشهر. سوف يقتلك إذا أتيحت له الفرصة. يقول هاري للمرأة في الحلم، نفس عبارة الرجل الذي كان معها، فقط يجعل القتل يخصها

وحدها. تطلب المرأة في محادثتها مع الرجل أن يتظاهر بأنها ألقت على سمعه نكتة. يضحك الرجل، ويقول لها: أين سمعتي ذلك؟ فترد: هذا هو سري. يقول الرجل: الأسبوع القادم ربما يوم الأحد. ترد المرأة: يوم الأحد بالتأكيد. يقول الرجل: في فندق جاك تار، الساعة الثالثة في الغرفة 773. يذهب هاري كول لفندق جاك تار حاملاً أدوات التنصت في حقيبة. يطلب هاري الإقامة في الغرفة 773. يُقال له أنها مشغولة، وأن الغرف جميعاً مُتشابهة. يستأجر هاري غرفة ملاصقة للغرفة 773. وبجوار قاعدة الحمَّام، يجهز هاري أدوات المُرَاقَبَة. يستغرق كوبولا في استعراض أدوات التنصت، وهذا الاستغراق الجمالي، أعظم ما في فيلم "المُحَادَثَة". يسمع هاري كلمات الرجل والمرأة التي يُغلب عليها المُشَاجَرة. تنتاب هاري نوبة هذيان، فيرى صوراً كابوسية لدماء تلطخ زجاجاً، ويسمع صراخاً. بعد مدة زمنية، يعالج هاري قفل الغرفة 773، ويدخلها. لا أحد في الغرفة، وكل شيء نظيف ومُرتب. يدخل هاري حمَّام الغرفة. أسس هيتشكوك منذ فيلم "سايكو" 1960، بشاعة الدماء الحمراء، وهي مراقة على بلاط أبيض في حمَّام، وما يؤسسه هيتشكوك، يعيش طويلاً في ذاكرة السينما. ينظر هاري كول بشك، لقاعدة الحمَّام، النظيفة البيضاء، ويرفع غطاءها بحذر، ثم يضغط على مقبض مياه السيفون أعلى القاعدة، فتنبثق المياه مختلطة بدم أحمر، وقطعة قماش، سدت مجرى الصرف. تفيض

المياه الحمراء، وتزداد في حمرتها، كلما فاضتْ عن القاعدة البيضاء. يقرأ هاري في الجرائد: مقتل مدير أعمال كبير في حادث سير. أحد الصحفيين يسأل المرأة عن احتمال أن يكون الحادث مدبراً. وصحفي آخر يسأل المرأة عن نسبتها في أسهم الشركة، وماذا عن تولِيها الإدارة. يُقال لهاري كول في التليفون بأنه مُرَاقَبْ. يُطعم هاري البارانويا، فتزداد سِمْنة. ينزع ستائر شقته باحثاً عن جهاز تنصت، يُحطم براويز الأبواب، يفكك تعليقات المصابيح، ومربعات مفاتيح الكهرباء، وعدة التليفون. ينزع أوراق الحوائط. وهنا نصل إلى أقسى مَشاهِد بارانويا البحث، وفيها ينزع هاري الأرضية الخشبية، بعتلة حديد، ثم يعزف على آلة الساكسفون.

*****

دروب الحقيقة

في زمن العولمة أصبحتْ الحقيقة نُسخةً معدومة الأصل، العديد من النُسخ، تُمثِّل كل واحدة، حقيقةً. ليست هناك حقائق زائفة، أو صادقة. لا نزاع بين حقائق متجاورة، عوالم متوازية، يغذيها سُكَّان الأرض، عبر وسائل اتصال فائقة السرعة. الحقيقة طبق مدعو له كل مَنْ هبَّ ودبَّ. وباسم الحريات تُسمع جميع الأصوات، والأدق أن جميع الأصوات تنطلق في تزامن، غيمة من لغط الحقيقة. لكل نسخة من نُسخ الحقيقة، مريدون، متعصبون. تعيش نسخة الحقيقة

على الفيس بوك والتويتر واليوتيوب، يومين على الأكثر، ثم تختفي كأنها لم تكن، تُولد كبيرة، وتموت كبيرة. يسأل هيجل في كتابه "موسوعة العلوم الفلسفية"، عن الحقيقة، وهي كلمة كانت ولا تزال سامية، ونبيلة، وسوف يظل البحث عن الحقيقة، يوقظ حماس الإنسان، غير أننا قد نلتقي في الحال بالاعتراض الآتي: أنحن قادرون على معرفة الحقيقة؟ الإجابة تأتي من زمن العولمة: سيد هيجل أنت تتكلم عن الحقيقة التي تنبع من أصل واحد عريق. إن بوستاً يُكتب على الفيس بوك، موضوعه هل نأكل الكورن فليكس باللبن البارد أم باللبن الساخن، ينزل بالحقيقة إلى أرض الواقع، ينزل بها للتواضع الإنساني. الحقيقة تافهة يا سيد هيجل. كان المدرسيون الكلاسيكيون يعرفون الحقيقة بأنها مُطابقة الفكر للواقع، لكن المُطابقة تستدعي أن أخرج من أفكاري حتى أستطيع مقارنتها من الخارج، وهذا مستحيل، وهذا أيضاً يُشكك في موضوعية أفكاري. إن البحث عن الحقيقة كما البحث عن صخرة صلبة تحت رمال المظاهر. ديكارت يضع محتوى فكره في غربال الشك، ويعتقد أنه اكتشف في النهاية فكرةً تصمد أمام كل اختيار: أنا موجود. لكن هذه الحقيقة بدل أن تدعو حقائق أخرى للتشبه بها، تقع في نفس المشكلة، وتغوص أعمق في الذات، وتتطابق مع نفسها، ويبتعد عنها الواقع أكثر فأكثر. يقول نيتشه في نص "إرادة القوة": الحد الأول لمذاق الحقيقة، أن كل ما لا يفيد الكائنات في المحافظة

على الذات، ليس مهماً في شيء. العولمة: من فضلك هذا اعتداء صارخ على قيم الاستهلاك، يعني قصدك تقول إن سماعات أبل إللي من غير سلك، لا تفيد الكائن الحي؟ نيتشه: اخرسي يا سافلة. تمر الحقيقة عبر المُحَاوَلَة والخطأ، والبحث عن الحقيقة لا يمكن أن يتم إلا عبر التيه والترحل. الحقائق القائمة على أساس متين في المجال النظري، لا تنفع ببصلة في التعامل مع الواقع. ميشيل فوكو أول ما نزل أرض الواقع، انتصر للثورة الإيرانية الفاشية، اللهم إذا كان إغراء المال والمُغَامَرَة، وراء استعباط فوكو الرومانسي، وهنا قد ينتفي الخطأ، ويكون فوكو خان فقط معرفته النظرية. العولمة: مش عارفة حاسة إنكوا مصعبين المسألة قوي، الحكاية بسيطة، الشاب من دول يشد شدَّة من قعر برطمان الكولة، ويقعد على الكيبورد، ويهبد الحقيقة في دقيقتين. يبحث الممثل الكوميدي بيتر سيلرز، الشهير بالمفتش كلوزو، عن حقيقة القاتل في فيلم "طلقة في الظلام"، للمخرج بليك إدواردز 1964. يقول المفتش كلوزو لمساعده هركيول: الحقائق لا شيء غير الحقائق، بدون الحقائق يكون البحث الجنائي لعبة تخمين. الحقائق في هذه القضية. جثة السائق وُجِدَت في غرفة ماريا جامبريللي، حقيقة. سبب الوفاة، أربع رصاصات في الصدر، حقيقة. ماريا جامبريللي وُجِدَتْ، وسلاح القتل في يدها، حقيقة. الآن هركيول ما هو الاستنتاج الذي لا مفر منه؟ يرد هركيول: ماريا جامبريللي قتلت السائق. المفتش

كلوزو يتبع حدسه وشعوره وتخمينه. ماريا جامبريللي الجميلة، بسحْبة عيون القطة، التي أحبها من أول نظرة، لم تقتل السائق. المُفَارَقَة أن أكثر الحقائق جفافاً واستقامة، وهي الحقائق الجنائية، تستجيب في مسار فيلم "طلقة في الظلام"، لحدس وتخمين المفتش كلوزو. لاحظ الفيلسوف كارل بوبر بأنه عندما يقول الحقيقة، فهو في الواقع غير متأكد من أن الأمر يتعلق بها، وذلك لأنه مُعرَّض للخطأ، وإذا أبعد قابلية الخطأ، فهو يُبعد الحقيقة ذاتها أيضاً. فكرة الحقيقة مطلقة، وفكرة أننا لا نعرف شيئاً، فكرتان مترابطتان، فإذا لم تكن هناك حقيقة مطلقة، فإن كل ما أقوله إذن حقيقي. إننا لا يمكن أن نعي جهلنا إلا إزاء حقيقة مطلقة.

*****

هوامش عن همنجواي

عاش إرنست همنجواي حياة المراسل الأجنبي، اعتباراً من عام 1921، متخذاً من باريس قاعدة له. كان يقوم بتغطية أخبار الحروب، والمؤتمرات الدولية، لكن بؤرة اهتمامه كانت مركزة على رجال الأدب المغتربين. كان همنجواي يكتب نثراً مشدوداً، دون ترهل، ولهذا لم يكن يحب دوستوفيسكي. قال همنجواي لصديقه سكوت فيتزجيرالد: أبطال دوستوفيسكي صغار السن، مراهقون، يتجرعون العواطف، والانفعالات المحمومة على بطون خاوية. قرحة في أمعاء الدراما. على

العكس كان جويس، القريب إلى قلب همنجواي، يهتم بفطور بطل "عوليس"، ليوبولد بلوم، قبل متاهاته الدرامية. اختار همنجواي أعمار أبطاله في منتصف العمر، أو في نهايته. أعمال "إن كنت تملك وإن كنت لا تملك"، "العجوز والبحر"، "حياة فرانسيس ماكومبير القصيرة السعيدة"، وهذا الأخير ليس صغير السن كما قد يوحي العنوان، بل هو في منتصف العمر، في الخامسة والثلاثين من عمره، أي أكبر على الأقل، بخمسة عشرة سنة، من راسكولينكوف، الطالب المراهق، بطل "الجريمة والعقاب"، لدوستوفيسكي. تعلم همنجواي فن الكتابة التلغرافية من مهنة المراسل الصحفي. البرقية ليس فيها صفات، أو أحوال، لا شيء سوى الدم، والعظم، والعضلات. نقل همنجواي جماليات البرقية إلى الكتابة الأدبية. ابحث عما أعطاك الإحساس، الفعل الذي أعطاك الدهشة، بعد ذلك اكتبه بوضوح، حتى يراه القارئ. كل شيء لا بد أن يتم باختصار، باقتصاد، ببساطة، بأفعال قوية، بعبارات قصيرة. النثر معمار، وليس ديكوراً داخلياً. كارثة دوستوفيسكي في رأي همنغواي، أن أبطاله، عاطلون عن العمل، لا يمتهنون المهن الواقعية، الواضحة. تُمثّل مهنة الصيد عند همنجواي، النموذج الأقوى الذي يُبعد الدراما عن ميوعة اللا مهنة. الكاتب مع لا مهنة لبطله، يتورّط في التأمل، والتفكير، فلا يستطيع القارئ تمييز البطل عن الكاتب. الصيد عند همنجواي، يُدخل بطله مُباشرةً في

الفعل. يشتبك البطل مع أدوات الصيد التي تتطلب الحرفية، ومهارة الاستخدام. كان همنجواي بشكل دفين، يحتقر الحديث عن المجهود الذهني، داخل أعماله، أي الحديث عن الكتابة، باستثناء عمله "وليمة متنقلة"، ولهذا وضع مهنة الصيد، ومصراعة الثيران، في مكانة أعلى. حدد همنجواي مرةً مثله الأعلى، بأنه القدرة على بيان الفضيلة تحت ضغطٍ. ولأن همنجواي ليس بارعاً في التأويل، والشرح، فلا مفر من التخمين. لعله يقصد أن الفعل الروائي أياً كان، غير محايد، فوجبة طعام لأحد أبطاله، طالما هي تحت وطأة الحكم، بأنها جيدة، أو رديئة، يستمتع بها البطل، أو هي لسد فراغ درامي، تتعرض للصحيح، والخاطئ، النبيل، وغير النبيل. هذا يعني أن همنغواي يقدم كل شيء في إطار أخلاقي، بحيث تتكلم الأفعال، أو الأحداث عن نفسها. يقع بطل رواية "حياة فرانسيس ماكومبير"، في لحظة جبن أمام صيد أسد أفريقي. يُقال بأن وصف الجبن لا يستطيعه إلا أكثر الناس شجاعة. نحت همنغواي أسلوبه الأدبي، وعالمه الأخلاقي، من عود واحد. فما يكتب عنه، يمارسه. مراسل نيويورك تايمز هربرت ماثيوز، يحكي كيف أنقذه همنجواي من الغرق أثناء معركة "نهر ابرو" 1938. حكى أيضاً صيادون في شرق أفريقيا، عن شجاعة همنجواي. لم تكن شجاعة همنجواي هوجاء، بل ربما تعرّض للحظات جبن، كما وصفها في "حياة فرانسيس ماكومبير"، إلا أن صرامته كانت تقهر دائماً لحظات الخوف.

كان أحد هواجس همنجواي، أن يُضيف عدة سنوات إلى عمره في العشرينيات، كي يتخلص سريعاً من سن المُراهقة. سأله سكوت فيتزجيرالد ضاحكاً: هل قرأت رواية "المُراهق" لدوستوفيسكي؟ أجاب بأنه لو اقترب منها، لفقد رغبته في الكتابة إلى الأبد. يقول بول جونسون عنه في كتاب "المثقفون": كان همنجواي يضع التجربة، والخبرة، في حسابه البنكي، ثم يسحب منهما، لصالح أدبه. استعارة وضع حساب الخبرة، والتجربة، في حساب بنكي، يعني بها جونسون، أن همنجواي، وهو يراكم خبرته، وتجربته، في الصيد، والسفر، لا يفكر في السحب البنكي القريب، بل يكون السحب البنكي دائماً تحت وطأة انكسار مُفاجئ للخبرة، والتجربة، وعلى هذا يكون الارتداد للسحب البنكي جنونياً، إلى حد الإفلاس. كتب همنجواي كتاب "موت بعد الظهيرة" 1932، عن فن قتل الثيران التي تُربَّى، لتكون ثيراناً مُقاتلة. قصد همنجواي من الكتاب، أن يفسِّر شكلاً من أشكال الفن الذكوري، وليس الرياضة، في اعتقاد إدوارد سعيد. كان همنجواي مهووساً بمصارعة الثيران، بفن إطالة أمد الموت، من خلال مواجهة نزيهة بين الثور والمصارع، "الماتادور"، تخضع لقواعد كثيرة معقدة، وتنتهي بمعان أخلاقية مثل الشجاعة، القوة، الخوف، الشرف. في 1959 تعاقدتْ مجلة "لايف" مع همنجواي على كتابة سلسلة تتناول مباريات مصارعة الثيران. كان همنجواي منذ بداية خمسينيات القرن الماضي، يعاني

من عكارة أسلوبية شابتْ نثره الصافي. بكى همنغواي عام 1961 وقال: إن الكتابة تستعصي عليّ. أمسك بندقية بماسورتين، بروحين، صوبها إلى جبهته، وأطلق النار.

*****

أفكار كارل شميت

يعتقد واحد من أهم المفكرين السياسيين في القرن العشرين، وهو المفكر الألماني كارل شميت، 1985- 1888، في كتابه "مفهوم السياسي"، أنه يمكن للمرء امتحان جميع نظريات الدولة، والأفكار السياسية، تبعاً لتوجهها الأنثروبولوجي الكامن، وأن يُصنفها بموجب منطلقها الأنثروبولوجي الواعي، أو غير الواعي. ينزعج الليبراليون من المُقارَبة الأنثروبولوجية للسياسة، فهذا يعني ارتباط السياسة، بسلوك بدائي، غريزي، وحشي، وليس كما يدّعي الليبراليون، بأن مُقاربة السياسة، ترتبط بسلوك راق، تحركه الحرية، والديموقراطية، والتسامح، وقبول الآخر. المُقارَبة الأنثروبولوجية للسياسة، تثير أيضاً السؤال الأخلاقي بشكل حاد، طالما أن السياسة لا تُنكر خطابها الأخلاقي الذي لا يُمثّل لها إحراجاً مثل مُقارَبة الأنثروبولوجيا، وهو هل الإنسان كائن شرير، أم كائن خيّر؟ مُذنب أم بريء؟ بالطبع لا يكون السؤال الأخلاقي بتلك الحدة في أزمنة توازن القوى، لكن بما أن أزمنة الحروب والاضطرابات تغلب على التاريخ الإنساني، فلا مفر

من حدة السؤال، وبالتالي من حدة الإجابة. في رأي كارل شميت لا يمكن للمسبار الأنثروبولوجي حصر التنويعات والتعديلات والمراوغات بين الخير والشر، لكن على العموم الشر قد يظهر في شكل فساد، أو ضعف، أو كسل، أو حتى خشونة غريزية حيوانية، أمّا الخير فقد يظهر في شكل عقلانية، أو كمال، أو قابلية للتعلم. ولأن الشر غالب في السياسة، فهناك قابلية لافتة، لتأويل السياسة، بقصص الحيوانات، وهي قصص يمكنها أن تنسحب بمعناها، على أي وضع سياسي. كما في قصص "كليلة ودمنة"، الناطقة بألسنة الحيوانات، وقصص الكاتب الفرنسي لافونتين، بل إن خطاب ونستون تشرشل الانتخابي عام 1928 قال فيه: إن كل حيوان يعتبر أسنانه ومخالبه وقرونه، وسائل لحفظ السلام. كان خطاب تشرشل دفاعاً عن تكديس، وتطوير السلاح. الحالة الحيوانية أطلق عليها فلاسفة الدولة في القرن السابع عشر، مثل هوبز، وسبينوزا، "الحالة الطبيعية"، وهي حالة يسودها الخطر، والتهديد الدائم، وتكون فيها الذوات الفاعلة، شريرة، كحال الحيوانات التي تحركها الغرائز. إن طبيعة الإنسان الأولى، هي الشر، وهو دائم الانغماس في طبيعته الأولى، ما لم يجد ردعاً قانونياً، يرده رغماً عنه، إلى طبيعته الثانية، وهي الخير، ولطول ممارسة الطبيعة الثانية في إطار دولة القانون، ينسى الإنسان طبيعته الأولى، وهي الشر، ويبدو كما لو كانت طبيعته الأولى، هي الخير.

الليبراليون على العكس، لا يرون الخير الإنساني إلا في ضوء نفي الدولة التي لا موضع لها سوى خدمة المجتمع، وكأنّ المجتمع المدني، له نظام ذاتي، يشتغل بعيداً عن القانون، وهو لا يحتاج للعقاب، بل على الدولة تقديم فروض الطاعة والولاء للمجتمع المدني. بقفزة زمنية، رأينا في السنوات العشر الماضية، ما يُعرف ب "الربيع العربي"، وكيف قاد المجتمع المدني الليبرالي، دولاً كثيرة إلى الفوضى. إليكم القاعدة الذهبية لكارل شميت: كلما نمتْ الراديكالية المعادية للدولة، وهي تأخذ اسم النيوليبرالية أحياناً، كلما نمتْ في المقابل، طبيعة الإنسان الأولى، الهمجية. سعتْ الليبرالية لربط السياسي بالأخلاقي، ثم تقييده بالاقتصادي. المحمية الطبيعية الثلاثية، البعيدة عن يد القانون، السياسة، الأخلاق، الاقتصاد. هناك نقطة ضعف ليبرالية، قتلها كارل شميت نقداً، وهي أن الليبراليين كانوا مخطئين في تصور السلام الاجتماعي، وهو سلام، أو تسامح، يتحقق عبر النقاش، إلا أن هذا النقاش الحر، في غياب القانون، يتحول إلى قتال. على سبيل المثال، لا يزال الليبراليون الجدد، أحفاد الليبراليين القدامى في عصر كارل شميت، يناقشون الإرهابيين في أكبر المنابر الإعلامية الأمريكية، والغربية، ونتيجة النقاش، تكون في الغالب المزيد من القتل. المعضلة هنا أن الليبرالي، يبدو لضعف تكوينه المعرفي، أو لتفاؤله، أو لمصلحته الخاصة، يضع التسامح في غير مكانه. في عام 1933 كتب الفيلسوف

الألماني مارتن هيدغر لكارل شميت: شكراً لك على إرسال كتابك "مفهوم السياسي"، الذي أعرفه بالفعل في الطبعة الثانية، والذي يحتوي على مُقارَبة ذات أهمية قصوى. سأكون ممتناً لو تمكنتُ من الحديث معك في هذا الأمر يوماً ما. اشترك هيدغر وشميت في عدائهما الشديد للديموقراطية والليبرالية. مكانة كارل شميت في الجامعات الغربية، ملعونة، ومرموقة في آن واحد، أولاً لصلته المشبوهة بألمانيا النازية، وثانياً لبريق وحدة أفكاره، وسطوع أهدافه، وكأنّه نيتشه. إن مكانة كارل شميت عند الغرب، تحقق المثل العامي القائل: عيني فيه وأقول إخييه.

يقول نورثروب فراي في "المدونة الكبرى": ليس المُعلَّم، كما كان يُعرف على الأقل منذ أفلاطون، هو في الأساس مَنْ يعرف كيف يُعلِّم شخصاً لا يعرف، بل هو بالأحرى، مَنْ يحاول أن يعيد خلق الموضوع في ذهن الطالب، وتكمن الاستراتيجية في فعل هذا قبل كل شيء، في جعل الطالب يتلمس ما كان يعرفه سلفاً وضمناً، وهو ما يشمل تحطيم القوى التي تكبح عقله، وتبقيه في منأى عن معرفة ما يعرفه. ولهذا السبب فإن المُعلِّم، وليس الطالب، هو مَنْ يثير أكثر الأسئلة.

*****

وُصف لي في حلم، شارع جانبي يؤدي إلى الشارع الرئيسي. كان نفاد الصبر للخروج إلى الشارع الرئيسي سمة الحلم.

دخلتُ الشارع الجانبي. كانت أرض الشارع شديدة السواد، مع لمعة بفعل انعكاس ضوء. إسفلت حديث هكذا قلتُ في نفسي. بعد التقدم قليلاً في الشارع الجانبي، شعرت أن أرض الشارع تتحرك تحت قدميّ. كانت أرض الشارع عبارة عن أعناق وظهور وأكفال أبقار سوداء، تحتك أجسامها بطبقة زيتية، وتستجيب أقل استجابة لوقع قدمي على أعناقها وظهورها وأكفالها، وكأنّ حركتها تساعد فقط على نقل القدم للخطوة القادمة.

*****

دون قصد مني، أقرأ رواية "سيدتان جادتان"، لجين بولز، الخالية تقريباً من التعليق الأدبي. تراث سالينجر وبولز وهيمنجواي. أقول دون قصد مني، كنتُ أبحث عن بطلي "السماء الواقية"، كيت وبورت، لبول بولز زوج جين. تحدَّت جين مع السيدة الأولى، ظل بولز الثقيل، لكن مع السيدة الثانية، السيدة كوبرفيلد، والسيد كوبرفيلد، ارتكنت جين، واستسلمت إلى عالَم "السماء الواقية"، وهو عالَم أعمق ما تكون فيه العلاقة بين زوجين. ربما لو امتلكت جين الصبر، مثل زوجها، في الجلوس الطويل بجوار كتاباته، لأنتجت أعمالاً تضاهي "العقرب"، و"صفحات من النقطة الباردة"، و"طريدة هشة"، إلا أنها بأرستقراطيتها النافرة، فضَّلت ألا تنافس بولز، ولأنها ستكون مُجبرة في كل مرة تكتب فيها، أن

تسأل عن رأيه، انهمكت في جنون كان مادة لزوجها ذي القلب الحجري.

*****

أخذ السيد كوبرفيلد بيد السيدة كوبرفيلد، وقادها إلى رصيف المرفأ. كانت عبَّارة صغيرة آتية في اتجاههما. بدا أنه لم يكن هناك أي أحد في العبَّارة على الإطلاق. فجأة قالت السيدة كوبرفيلد لزوجها: أنا فقط لا أريد أن أذهب إلى الأدغال. موضوع الكتابة عند بول بولز يُختصر بأنه كان يذهب بزوجته جين، أو بأبطاله، دائماً إلى الأدغال، والمقصود بالأدغال كل ما هو وحشي بدائي على صعيد الواقع والروح. بول أو بورت في "السماء الواقية"، لا يقول لكيت، أو لجين، أو للسيدة كوبرفيلد في "سيدتان جادتان"، ماذا تفعل في الأدغال، فعن نفسه لن يكون معها، سيكون مستغرقاً تحت عينيها، وهي ستتحمل مسؤولية رده من الأدغال، فهو لا يشعر بالخطر، ومُحَاوَلَة رده من قِبَل جين، ستنتهي بضياعها هي نفسها. ضياع كيت بعد موت بورت في "السماء الواقية".

*****

في فيلم "Rear Window"، أو "النافذة الخلفية"، 1954، للمخرج ألفريد هيتشكوك، تقول الممرضة ستيلا: هل سمعت عن انهيار البورصة 1929؟ لقد توقعته

جيمس ستيوارت: وكيف فعلتِ ذلك يا ستيلا

ستيلا: ببساطة كنت ممرضة شركة جنرال موتورز

كان تشخيص الأطباء متاعب بالكلى، وكان رأيي التوتر الشديد،

وعنها سألت نفسي ما الذي يمكن أن يقلق مدير جنرال موتورز؟

لا بد أنه الإنتاج الزائد عن الحاجة، عندئذ عرفت أن الانهيار قادم.

عندما يذهب مدير شركة جنرال موتورز إلى الحمَّام عشر مرات في اليوم، فالبلد بأكملها تصبح مهيأة للفوضى. عبقرية هيتشكوك في أنه لا يترك حتى الحوار الثانوي، البعيد عن موضوع الفيلم، ضعيفاً، أو مهملاً، أو جسراً هشاً للعبور، إضافةً إلى عن خفة الدم المطلقة.

*****

بالصدفة كانت لي طريقة في استطلاع الكتب، وهي طريقة ليست بالجيدة، أو بالسيئة، ولا أذكر أنني تعلمتها من أحد، اللهم نصيحة أبي، التي تلقي بظلالها، والتي قالها لي بشكل عابر، وأنا صغير: لا تدَّعي قراءة كتاب قبل إتمامه من الجلدة للجلدة. لم أعمل تماماً بنصيحة أبي، إلا أنني دفنتُ وقتها ذنباً، على أمل نسيانه في المستقبل. أقرأ الأربعين صفحة، أو

الخمسين صفحة، الأولى، من أي كتاب، ثم أتوقف على أمل العودة لقراءة الأربعين صفحة، أو الخمسين صفحة الأولى، مرةً ثانية، وصولاً إلى نهاية الكتاب. المرة الثانية قد تكون بعد يومين، أو ثلاثة، أو أسبوع، أو شهرين. الصفحات الواعدة مثل الصفحات غير الواعدة، تشعرني بذنب نصيحة أبي، لأن هناك دائماً كتباً أتممت قراءتها، وكانت صفحاتها الأولى لا أعتبرها واعدة، لكن بعد قراءة الكتاب من الجلدة للجلدة، أشعر بتغير حكمي الأولي، وكأنني خُدِعْت، وهذا لا يعني أنني قرأت عشرات الكتب، وكان حكمي الأولي غير صائب، ولا يعني أيضاً أن عشرات الكتب بعد قراءة الصفحات الأولى منها، ما زالتْ ناقصة القراءة، وتنتظر طوال سنوات، القراءة الثانية المكتملة، وهي إلى هذا الحين، تجلد عقلي بذنبٍ. مع الوقت أصبحت القراءات الناقصة أكثر من القراءات المكتملة. وكانت دفاعات القراءات الأرستقراطية المكتملة، تتحصن خلف سور، خوفاً من استطلاع جراد القراءات الناقصة. الهجوم آت لا محالة.

*****

انقسام نايبول

يُصدِّر الروائي البريطاني، الهندي الأصل، ف. ن. نايبول (1932- 2018)، لقارئ أعماله، إحساساً قوياً بالمرارة، ثم تتداعى في عقل القارئ كلمات أخرى مثل اليأس، والكراهية،

والسخرية الهادئة السوداء. ولضبط تلك التداعيات والأحاسيس، يُخفِّض نايبول إلى أقصى درجة، حدة الانفعالات. ولتقريب ما أقصده بالانفعالات، آخذ على سبيل المثال، أكثر الكتَّاب استخداماً لطاقة الانفعالات في شخصياته، وهو فيودور دوستوفيسكي. نايبول نقيض دوستوفيسكي. ليست القيمة في الكتابة الأدبية، أو الفن عموماً، تُقاس بوجود الانفعال العادي، ووجود المرارة العادية، ووجود اليأس العادي، بل في تضخيم الانفعال، أو المرارة، أو اليأس، إلى حدود لا نهائية. يعتني الكاتب ببعض الأحاسيس بدايةً، وسباقه الفني يكون في تحويل تلك الأحاسيس العادية، إلى مناطيد عملاقة تسبح في السماء. نايبول ابن المُستعْمَرة الهندية، ينظر بعين النقص والانبهار والحسد، إلى المُستعْمِر البريطاني. بطل نايبول المُفضَّل في رواية "نصف حياة"، ورواية "بذور سحرية"، هو ويلي تشاندران، نصف اسمه بريطاني، والنصف الآخر هندي. كان انشطار نايبول النفسي، لا علاج له، وهو مادة كتابته، ووقود تأججها. في أدغال قرية هندية فقيرة، ينضم ويلي تشاندران إلى رجال العصابات الثوريين، ليس إيماناً منه بالثورة، بل ليدفن نصفه البريطاني، كنوع من إفناء الذات، وتعريضها للضياع في حثالة بشرية فاشلة، قريبة منه، وغير قادرة على تمثيل نفسها. وأثناء ضياع الذات، يلتقط ويلي كل ما هو جارح، ومؤلم. بأعصاب باردة ينظر ويلي تشاندران في رواية

"بذور سحرية"، إلى هذا المشهد "بعض الصبيان العجاف يلعبون نوعاً مشوهاً من لعبة الكريكيت، بواسطة كرة تنس شديدة القذارة، وأمّا المضرب فقد تم ارتجاله من جذع شجرة جوز هند، وبدلاً من عصيّ الهدف، وضعوا صندوقاً. شاهد ويلي أربع أو خمس كرات تنطلق. لم يكن هناك مهارة، ولا معرفة حقيقية بأصول اللعبة" لا يتسامح ويلي تشاندران مع صبيان لعبة الكريكيت، المُشوَّهة، لكن ويلي تشاندران نفسه ترك في رواية "نصف حياة" مهنة الأدب، والحياة في بريطانيا، ليعود في رواية "بذور سحرية"، إلى الحياة في الهند، وكأنها عودة انتحار معنوي. هل كان ويلي يعتقد أنه مجرد مُقلد يكتب أعمالاً أدبية على غرار روديارد كبلينج، وإي. إم. فورستر، وسومرست موم؟ كأنَّ ويلي تشاندران لا يعرف أصول الكتابة الأدبية، لا يعرف قواعد لعبة الكتابة، كما لا يعرف الصبيان الهنود قواعد وأصول لعبة الكريكيت. لا يتورع نايبول عن وضع بطله وأبناء بلده في مَشاهِد قاسية ثم يستحلب بهدوء وبطء مرارة الفشل. يستحسن المُستعْمِر البريطاني وصفة نايبول في الكتابة عن تاريخ المُستعْمَرة الهندية، لكنه لا يُصرّح بإعجابه، وبدلاً من التصريح، يُناكد ويداعب ابن المُستعْمَرة النجيب، بخبث قائلاً: حتى هذه القسوة سير نايبول لم يكن إي. إم. فورستر يصل إليها. تخيل معي مشهد صبيان لعبة الكريكيت في رواية لفورستر. أعتقد أن فورستر كان سيتسامح مع صبيان لعبة الكريكيت، وربما

جعل بطله يلعب معهم، مع تمرير لطيف لأصول وقواعد اللعبة إن أمكن. أنت إنجليزي أكثر من الإنجليز أنفسهم سير نايبول. يبتلع نايبول دعابة المُستعْمِر بحقد ومرارة، وتزداد قسوته. في قصة "واحد من كثيرين" من كتاب"في بلاد حرة"، يصف نايبول حال سانتوش خادم دبلوماسي هندي، على متن طائرة تنطلق من مومباي إلى واشنطن. سانتوش في قميصه الفضفاض وسرواله ذي الحزام العريض المشدود بحبل. ملابس ليست قذرة، وليست نظيفة. هذه الملابس لن ينظر إليها أحد في مومباي، أمّا هنا على الطائرة، فإن الرؤوس تستدير كلما انتصبت واقفاً. ملاحظة نايبول القاسية، وهي أن ملابس سانتوش ليست بالقذرة لكنها أيضاً ليست بالنظيفة، تروق للقارئ الغربي. يتصيد نايبول دائماً بشرة الهنود الزيتية، وتشققات جلد أقدامهم، والروائح والدهانات، والبهارات النفَّاذة، وجروح الفقر الغائرة، وسذاجة الممارسة السياسية عن طريق الزهد، فلم يكن من محبي المهاتما غاندي. يذهب ويلي تشاندران في رواية "نصف حياة" إلى طبيب الأسنان بعد آلام مُفاجئة. يندهش الطبيب من كثافة تراكم الجير على جذور أسنان ويلي تشاندران، الذي لا يُظهر بعد زيارة الطبيب، اهتماماً بأسنانه، وكأن يكفي نايبول في حياته الشخصية، اهتمامه إلى حد الهوس، بسلوكيات الإنجليز في الطعام والشراب، والحفاظ على الصحة العامة. في رواية نايبول "بذور سحرية"، يقول ويلي تشاندران: إنه

الأمر الوحيد الذي عملت عليه طوال حياتي، ليس لأن أكون في دياري حيثما وُجِدْت، بل لأبدو وكأنني في دياري. العبارة تلخص حياة الكاتب الراحل، وتجربته الأليمة بين الهند وبريطانيا، بين المُستعْمَر والمُستعْمِر.

*****

دوار هيتشكوك

أسرع المخرجين الكبار في الدخول مُباشرةً إلى عالَم فيلمه، هو ألفريد هيتشكوك. في فيلم "فيرتيجو"، أو "دوار" 1958، هناك منذ البداية ثلاث استعارات بصرية، تدعم وتؤكد دراما الفيلم. اللقطات القريبة القوية، لعين الممثلة كيم نوفاك، التي تشعر المُشاهِد بالدوار، وتسريحة شعر كيم على شكل إسطوانة حلوى ملفوفة، "سويسرول"، إلى الداخل، ومنظور الأكروفوبيا السحيق، أو الخوف من المرتفعات، في عين جيمس ستيوارت. المحامي السابق، والمحقق الحالي جيمس ستيوارت في دور سكوتي، يفكر في التقاعد عن العمل البوليسي، بسبب سقوط شرطي زميل، حاول أن ينقذ سكوتي أثناء نوبة دواره. يشعر سكوتي بالذنب، ومع ذلك يُجرِّب نفسه في أتيليه صديقته ميدج، مصممة الملابس، على النظر من فوق كرسي، لا يرتفع عن أرض الغرفة أكثر من متر. تزوغ نظرة سكوتي بشكل لا إرادي إلى نافذة الأتيليه، ومن وراء النافذة، تفغر هوة السقوط إلى أسفل، فاها.

يضطرب سكوتي، ويقترب من فقدان الوعي، ثم يسقط من فوق الكرسي، لتحتضنه ميدج، الصديقة، والباقية على حبها لسكوتي. جيفين إلستر صديق قديم لسكوتي، ويعمل في مجال صناعة السفن، بفضل الزواج. يعرض إلستر على سكوتي، وهو يعرف أن سكوتي في فترة نقاهة، بسبب مرضه، مراقبة زوجته، والأمر لا يتعلق بخيانة زوجية، عندما نظر إليه سكوتي، بل بحماية زوجته من شخص ميت. لا تمر معلومة المال غالباً في أفلام هيتشكوك، مرور الكرام، فمهما كان هيتشكوك مشغولاً بدراما نفسية إلى حد ما، يبقى العامل الاقتصادي، راسخاً في الخلفية، وكأنّه الأساس المتين، المانع من الشطط الرومانسي، المجاني. بفضل الزواج، يعمل جيفين إلستر في مجال صناعة السفن. يقترح سكوتي على جيفين إلستر، أخذ زوجته لطبيب نفسي، إلا أن الزوج يريد أولاً معرفة أين تذهب مادلين في جولاتها المُسَرْنَمَة. وبعد تردد، يترك سكوتي الباب مفتوحاً، لقبول مهمة مُرَاقَبَة الزوجة. المُرَاقَبَة المُختلطة بالإثارة والجريمة، هي باختصار سينما هيتشكوك. مادلين بطلة هيتشكوك، كما هي العادية في اختيار بطلاته، تحل من على حبل المشنقة. صاروخ من الأناقة والجمال. يُحب هيتشكوك بطلاته، ويُفضِّل الشقراوات منهن، لأسباب تتعلق بالنجاح الجماهيري، ويتفنن في إظهار أنوثتهن. قد يوصف هيتشكوك بالعنصرية، أو بتجاهل البشرة السمراء في أفلامه. فضيحة، هيتشكوك

الإنجليزي، ذو الدم البارد، الفيكتوري حتى النخاع، لا يحب البشرة السمراء. نسمع بأثر رجعي، صفعة تشارلز ديكنز، الرنَّانة، الكاره للفكتوريين، وعهدهم، على خد ألفريد هيتشكوك، الحليق، الربيل، بأوليفر تويست. لا يتعجَّل هيتشكوك الرقابة، للوصول إلى هدف درامي، فليس معنى احترام هيتشكوك للحقائق الاقتصادية، احترامه للمال، عدم استعذابه للغموض، المُنزَّه عن المال، والبقاء في ساحته مدة من الوقت. الغموض عند هيتشكوك، مشروط بوعد الوضوح بعد حين، بوعد الواقعية، بوعد تدمير الرومانسية. سكوتي يغرق في متابعة جولات مادلين المُسرْنَمَة. تشتري الزوجة باقة ورود، وتذهب إلى مقبرة كارلوتا فالديز، ثم تذهب إلى متحف للفن الحديث، والذي به لوحة لوالدة جدتها، كارلوتا فالديز. في اللوحة تحمل كارلوتا فالديز، باقة ورود بين يديها. والجدة البعيدة لها نفس لفَّة "السويسرول"، المُدوِّخَة في شعرها، والتي تصنعها مادلين في شعرها أيضاً. الجدة البعيدة لمادلين، ماتت منتحرة في السادسة والعشرين من عمرها، وهو عمر مادلين الآن. كان الجنون مصير جدة مادلين البعيدة، وهذا الجنون يطلب تكراراً من الحفيدة مادلين. تكرار المصير، عريق في الدراما الكلاسيكية، ومن الصعب رفضه. هيتشكوك يعرف منابع الدراما. من جانب آخر يعرف إلستر أيضاً، أن الأكروفوبيا تمنع سكوتي من إنقاذ مادلين زوجته، إذا كان الانتحار من مكان شاهق. ابتلع

سكوتي قبل ذلك، انتحاراً زائفاً لمادلين في مياه خليج سان فرانسيسكو، وكان شرارة الحب. المُشاهِد أصبح لعبة لهيتشكوك. هل يسبق بحدسه، نوايا هيتشكوك؟ أم يبقى المُشاهِد الخام، الغشيم، الذي لا يفهم الإشارات على طول طريق الفيلم، ولمَّا كان طريق أي فيلم، طريقاً سريعاً، طريقاً للزمن، طريق ال "هاي واي"، فمن الممتع لمخرج كبير، مثل هيتشكوك، أن يختبر فطنة المُشاهِد، طوال الفيلم. تقود مادلين المُخَادِعة، سكوتي المسكين، إلى برج الكنيسة. تعرف مادلين أن سكوتي لن يستطيع إنقاذها هذه المرة، بسبب الأكروفوبيا. يتألق هيتشكوك سينمائياً في تضخيم استطالة هوة السقوط، بينما يحاول سكوتي اللحاق بمادلين. بئر سلم برج الكنيسة، وهو ينْسحق إلى أسفل، في عين سكوتي، علامة من علامات السينما. سكوتي مُكبَّل بفوبياه، ومادلين تقفز من برج الكنيسة. تقر عدالة المحكمة بأن الزوج إلستر كان يشك في الحالة العقلية لزوجته، ولهذا كلَّف سكوتي بمُرَاقَبَة مادلين، لدفع الخطر عنها، وكان على استعداد أيضاً، لأخذ زوجته إلى مصحة نفسية، بعد استفسار، وتفسير من سكوتي، عن سلوك زوجته الغامض أحياناً، ولم يكن الزوج على علم بخوف سكوتي من الأماكن المرتفعة. يُصاب سكوتي باكتئاب حاد. يمر الزمن. يأخذ هيتشكوك نَفَسه، ليرد للمُشاهِد، الجزء الثاني من دراما الفيلم. جودي شبيهة مادلين، يراها سكوتي بالصدفة، والصدفة قدر مشؤوم لكل

دراما، لا بد منها، ولهذا على هيتشكوك، أن يُشيِّد البناء الكمالة. جودي تنفي أمام تحقيق سكوتي، أنها مادلين، وتُظهر له رخصة قيادتها، ومحل إقامتها. لا يبدو على سكوتي، إصرار بأن جودي هي مادلين، بل يكتفي بأنها شبيهتها، ولا يطلب من جودي سوى الحديث معها. تتذكر جودي مشهد برج الكنيسة، وفيه هذه المرة، الزوج إلستر، وبين يديه زوجته الحقيقية، التي يُسقطها من البرج، بمجرد صعود مادلين إلى قمة البرج. سكوتي يعمل على تغيير ملابس جودي، وتغيير تسريحة شعرها، وبهذا تعود مادلين إلى الحياة مرة أخرى. ولأن جودي أحبت سكوتي منذ اللحظة التي كانت فيها مادلين، تقبل بتغيير هيئتها. حس هيتشكوك الفائق، أنه لا مُناوَرَة كبيرة مع المُشاهِد في الثلث الأخير من الفيلم، بل الوضوح الناصع. تكفي فقط مُفاجأة أخيرة، ترد التوازن الكلاسيكي إلى نصابه.

يكتشف سكوتي عقداً كان لجدة مادلين البعيدة، في رقبة جودي. يستنتج سكوتي أن العقد وصل إلى جودي عن طريق الزوج إلستر. يأخذ سكوتى حبيبته جودي في رحلةٍ إلى مسرح الجريمة، إلى برج الكنيسة الشاهق، ويدفعها إلى صعود البرج، ويستبسل في الصعود وراءها، ليتجاوز خوفه من الأماكن المرتفعة. تعترف جودي في قمة البرج، بأنها كانت الأداة، وسكوتي كان الضحية. وتعترف أيضاً بأنها كانت تستطيع

الهرب من سكوتي، لكنها أحبته. وفي اللحظة التي ربما غفر فيها سكوتي لجودي، تصعد فجأةً إلى برج الكنيسة، راهبة، فترتعب جودي، وترتد إلى الوراء، فتسقط من البرج. السقوط هو مفاجأة هيتشكوك الأخيرة.

*****

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

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

*****

في محل خردوات هيرمان كافكا، والد كافكا، كما جاء في كتاب راينر شتاخ "كافكا- السنوات الأولى"، أقمشة كتان، وملابس داخلية، ودانتيل، وأربطة وجوارب، والمآزر، والمناديل، والإبزيمات، والعلب الصغيرة، والمراوح، والأزرار، والياقات، والقفازات المصنوعة من الفرو، والأحذية من قماش اللباد، فضلاً عن البلي، والإبر، وسكاكين الجيب، وفرش الأسنان. لا نجد في كتابة كافكا تعداداً من هذا النوع، ربما لأن قوائم الأشياء الصغيرة تولّد إحساساً جمالياً فاقعاً، وكافكا كان شديد النفور من الكتابات الجمالية. لو كان جويس ابن هيرمان كافكا، لكان محل الخردوات فردوساً لجرد القوائم، فعوليس متخمة بقوائم من هذا النوع، قوائم أطعمة، مواعيد القطارات، وصفات شعبية لألم المفاصل، محلات الرهونات، مكاتب مفقودات في محطات السكك الحديدية، إعلانات مبوبة، مسارات سفن البريد، بطاقات حفلات المسارح.

*****

في عزاء واحد من العائلة اعتذر والدي عن عدم حضوري، لانشغالي بالدراسة. كنتُ في السنة الأولى لدراسة الفلسفة.

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

*****

كنتُ تحت وطأة امتحان دراسي. سألتُ المُراقب إن كان من الممكن إجابة جميع الأسئلة بشكل غير مُباشر. قال لي: وهل جميع الأسئلة تحتمل الإجابة غير المُباشرة. قلتُ له: بصعوبة شديدة يُمكن هذا. تركني المُراقب، واستأذن من زميله، وخرج من القاعة. بعد وقت وجدتُ نفسي جالساً في غرفة أشبه بغرفة إدارة. كان زجاج النافذة مغلقاً، وشعاع الشمس ينفذ صافياً على سطح مكتب كبير يجلس خلفه رجل عجوز تدخل رأسه الكبيرة بين الحين والآخر في مجال شعاع الشمس عندما يميل إلى الأمام، فيشتعل محيط الأذن

بحُمرة قوية، وتظهر لُكْشة شعر كثيفة في سُرَّتها. قال الرجل العجوز: على الرغم من استمتاعي بإجابتك غير المُباشرة إلا أنه لا مفر لي من فصلك بعد السقوط الثالث. كانت عيناى لا تُفارق أذنه المشتعلة بالضوء. بعثوا رسالة الفصل على عنوان إقامتي. ذهبتُ مُباشرةً إلى بيت عمتي التي أعلمت والدي أنني عندها. زوج عمتي طاحونة طعام. كِرْشه كامل التدوير، ودائماً يجلس بفانلة داخلية شديدة البياض، ناعمة، تلم كِرْش الجيلي وتحبكه. بشرة ثانية. تختفي نهاية الفانلة داخل أستك البنطلون. في واحدة من الفانلات العديدة، ثقب مثل شظية، تستقر على قمة الكِرْش. راقبتُ دورة الفانلة. يستغرق الثقب سبعة أيام، للعودة مرة أخرى على قمة الكِرْش. اخترتُ سكيّن عمتي الكبير بمقبضه الأسود. كان زوج عمتي يأكل كِرْشَة بالدِمْعَة والحُمص. كان كِرْشه في مجال رؤيتي. وكانت عمتي في المطبخ. وكان هدفي هو الثقب على قمة كِرْشه. قام زوج عمتي من على منضدة الطعام. اندفعتُ من عند غرفتي بسن السكيّن، ولسوء الحظ خايلتني نقطة دِمْعَة الكِرْشَة على منتصف الكِرْش، فجاءت الطعنة العميقة بعيدة قليلاً عن ثقب الفانلة.

*****

نافذة سرية

معظم مخرجي الأفلام المأخوذة عن قصص الكاتب الشهير ستيفن كينج، يشعرون بالضآلة والدونية أمام كتابة ستيفن، ولا يعتبرون أدبه من الدرجة الثانية، ويأخذون جرائم أبطاله بأبعادها النفسية كما رسمها في كتابته، وكيف لا، وستيفن كينج نفسه، تأتي في أحاديثه أحياناً، إشارات لسيد الغموض والرعب، الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو (1849- 1809)، وكأنّ ستيفن كينج على درب سلفه العظيم إدجار آلان بو. المشكلة عند ستيفن كينج دائماً، هي أن الدافع وراء الجريمة، وهو دافع نفسي، ليس بالتعقيد الكافي، ولا بالغموض الكافي، لتخفيف حدة الجريمة، ووحشيتها، ولعبة الكتابة الفنية قائمة على تضخيم الدافع وراء الجريمة، بحيث تبدو الجريمة في النهاية كقمة جبل الثلج الطافي فوق سطح الماء بينما الجبل كله تحت سطح الماء. مخرج واحد فقط، ويا له من مخرج، وهو ستانلي كوبريك، الذي قام بتحويل أحد أعمال ستيفن كينج إلى تحفة سينمائية. الحديث هنا عن فيلم "شاينينج"، أو "البريق" 1980، المأخوذ عن رواية بنفس الاسم لستيفن كينج. وقت ظهور فيلم "شاينينج"، تحدث ستيفن عن ضيقه بالفيلم، ومعالجة كوبريك للسيناريو التي جاءت بعيدة عن الأصل الروائي. يبدو أن ما لم يحبه ستيفن في معالجة كوبريك، هو خلق الدافع الفلسفي العميق وراء

أحداث الفيلم. استُقْبِل فيلم "شاينينج" نقدياً بنفس فتور ستيفن كينج. لا تبتعد رؤية هوليوود السطحية عن رؤية ستيفن كينج، ولهذا لم يكتسب فيلم "شاينينج" مكانته في تاريخ السينما الأمريكية، بل في تاريخ السينما العالمية، إلا مع مرور الوقت، وربما كانت تلك المكانة التي تُنْحَت ببطء في صخر الرداءة الهوليوودية، عبر أكثر من ثلاثين عاماً، جُرحاً غائراً لكبرياء ستيفن كينج، وهوليوود على حد سواء. ولنسيان طعنة ستانلي كوبريك الجمالية، أو لسرقة القيمة الفنية التي وصل إليها فيلم "شاينينج"، ها هي هوليوود تعود، بعد 24 عاماً، بفيلم "نافذة سرية" 2004، للمخرج ديفيد كوب عن قصة للمؤلف ستيفن كينج. هنا أيضاً في فيلم "نافذة سرية" كما كان الأمر في فيلم "شاينينج"، نحن مع كاتب على شفا ارتكاب جريمة قتل. الممثل جوني ديب، أو الكاتب مورت رايني في فيلم "نافذة سرية"، بنصف قدرات الممثل جاك نيكلسون، أو الكاتب جاك تورانس في فيلم "شاينينج". يكتشف مورت رايني خيانة زوجته إيمي في بداية الفيلم، إلا أن أحداث الفيلم تقول بأن الزوجين على اتفاق، وفي طريق طلاق متحضر، بينما الطرف الثالث، أو العشيق تيد، يحث مورت على إنهاء إجراءات الطلاق، ومورت يماطل. النافذة السرية ليست نافذة لروح الكاتب مورت رايني، وهذا ليس بالغريب على ستيفن كينج العاجز دائماً عن شحن المعاني الأدبية، بل هي اسم قصة قديمة للكاتب، وفي القصة

نافذة تطل على حديقة خلفية، قرر بطل القصة قتل زوجته ودفنها في الحديقة. العقبة الدرامية هي كيف يسمح ستيفن كينج لبطله مورت بقتل زوجته وعشيقها دون إدانة أخلاقية؟ الحيلة المعروفة هي المرض العقلي، أو فصام الشخصية، وهي حيلة كلاسيكية استخدمها دوستويفسكي في رواية "القرين"، إلا أنها حيلة تتوقف براعتها على بث تيار مصاحب قوي من الغرابة، والخوف، والغموض، والإثارة. براعة ستيفن كينج تُوفِّر له فقط الإثارة قصيرة النَفَس، ويبقى عاجزاً عن بث مشاعر الغرابة، والخوف، والغموض، للقارئ، أو للمُشاهِد. هناك معضلة إذن في فيلم "نافذة سرية"، وهي أن الإثارة فقط غير مقنعة لمرور المرض العقلي في الدراما. يتهم جون شوتر الكاتب مورت رايني بسرقة قصته "موسم البذور". يترك جون قصته المنسوخة على الآلة الكاتبة أمام باب مورت. نسخة القصة متسخة وملتفة، وفي وسطها حجر. يأخذ مورت القصة، وهو يردد لنفسه بأنه لا يعرف المؤلف جون شوتر، ثم يرمي بالقصة في سلة القمامة. يغسل مورت يديه، ويذهب إلى الكنبة، ويقول: الآن ماذا كنت أفعل. ينام مورت على الكنبة. من أجمل اللمسات البصرية في فيلم "نافذة سرية"، ارتباط مورت بالكنبة المريحة في صدر بيته، وكأنّه لن يواجه العالَم إلا وهو نائم، أو جالس، أو مُمَدَّد على الكنبة. السيدة جارفي التي تنظف البيت لمورت، تلتقط قصة "موسم البذور" من سلة القمامة، مُعتقدة أنها إحدى

قصص مورت، وتضعها على منضدته. يقرأ مورت السطور الأولى التي يتحدث أيضاً بطلها عن قتل زوجته. ينفي مورت رايني للسيدة جارفي أن قصة "موسم البذور"، قصته، فالاسم المكتوب عليها جون شوتر، وهو ليس جون شوتر. منذ الآن يشك المُشاهِد بحدس قوي في عدم وجود جون شوتر. اعتقدت السيدة جارفي بأن جون شوتر أحد الأسماء المُسْتَعَارَة للكاتب مورت رايني. يؤكد مورت للسيدة جارفي بأنه لم يستخدم يوماً اسماً مُسْتَعَاراً لإحدى قصصه. ترد السيدة جارفي بخبث لطيف: لا أستطيع تخيل لماذا قد تفعل، أعني أن تختبئ وراء اسماً مُسْتَعَاراً. يضع مورت قصته في كتابه المطبوع، بجوار قصة جون شوتر، ويقارن، فتأتي المُقَارَنَة في صالح ادعاء جون شوتر. ينفي مورت رايني، لشيكو كلب إيمي، المُضببة إحدى عينيه بعتامة ماء أزرق، سرقة القصة. في اتصال هاتفي، تسأل إيمي عن مورت، فهو يعيش وحيداً، وكأنها لا تغفر لنفسها هجره، لكن مورت يصدها سريعاً، فتسأل إيمي عن إزالة الماء عن عين شيكو. يتجاهل مورت سؤالها، ويسأل بدوره عن قصته "نافذة سرية"، وعن جريمة القتل في القصة. يجد مورت مفكاً مغروساً في رأس شيكو. يتهم مورت الكاتب جون شوتر. حدس المُشاهِد ينتقل إلى اليقين. مورت رايني هو الذي قتل الكلب شيكو. المُشاهِد يسبق المؤلف ستيفن كينج، والمخرج ديفيد كوب، بأميال. بؤس دراما الفيلم، أنها بعد قتل شيكو، ما زالت تنازع

للاحتفاظ بالإثارة. تنتهي سلسة جرائم القتل، بظهور مورت رايني، وهو يقتل زوجته إيمي وعشيقها تيد في حديقة البيت، كما تصوَّر الجريمة في قصته "نافذة سرية". يقول مورت رايني لمحقق الشرطة الذي يعرف جريمة مورت، لكنه لا يملك الأدلة لسجنه: المهم في أي قصة هو النهاية، ونهاية هذه القصة مثالية. كلمات مورت تدَّعي الحكمة، لكنها حكمة فارغة من المعنى، فالقتل المثالي من غير دوافع معقدة، يُنسب إلى أرشيف الجرائم الجنائية، أي لا يُنسب للفن الروائي، أو السينمائي، فعلى سبيل المثال، جريمة راسكولينكوف في رواية "الجريمة والعقاب"، لولا بناء دوستويفسكي لدوافعها النفسية الغريبة، لكانت مثل جريمة مورت رايني.

*****

فكَّر بلوم بطل جيمس جويس في رواية "عوليس"، أثناء جنازة ديجنام، أنهم سيصنعون في المستقبل قبوراً رأسية، لتوفير المساحة. عيون مظلمة. الأشكال السداسية، كبيوت النحل، أوفر رياضياً في المساحة، من الدوائر. عيون سداسية رأسية مظلمة.

*****

قال الفيزيائي ستيفن هوكينج قبل رحيله: اهربوا من الأرض لكوكب آخر. 7,5 مليار إنسان. موارد محدودة. المريخ. ما كانش يتعز. غلاف جوي رقيق. إشعاع. لا أكسجين. لا ماء.

قالت ناسا: الماء كان يوجد في المريخ قبل 3 مليار سنة. يا فرحتي. درجة الحرارة 80 تحت الصفر. بذلة رائد الفضاء، هي سفينة فضاء مصغرة، وزنها 150 كيلو جرام. على المريخ يكون وزنها 50 كيلو جراماً. رحلة بلا عودة كما تخطط ناسا. حقارة أخلاقية. طيب حاجة شبه الأرض. تاهت ولقيناها. كوكب "بروكسيما بي"، أقرب حاجة خارج المجموعة الشمسية. المسافة حوالي 4 سنة ضوئية، وبحساب الزمن الأرضي 2000 سنة طول الرحلة. يا بلاش. "دكتور سترينجلوف"، بطل ستانلي كوبريك، هوه إللي ها يختار العينات الفالتة بجلدها من الأرض.

*****

في فيلم "العثور على فوريستر" 2000، للمخرج للأمريكي جوس فان سانت، مشهد تقليدي، يجلس فيه الممثل شون كونري في دور الكاتب المخضرم ويليام فوريستر، صاحب الرواية الواحدة، أمام الآلة الكاتبة، بينما يجلس أمامه الممثل روب براون في دور المراهق الذي يريد تعلم حرفة الأدب، جمال والاس، أمام آلة كاتبة أخرى. يضرب ويليام فوريستر على الآلة الكاتبة، ويقول للكاتب المراهق: لا تفكر اكتب فقط، التفكير في مرحلة لاحقة. التقليدي في المشهد يُشبه أن يقول لك أحد بأن الحكمة تأتي من الصمت، فتقول له: لكنني أشك فيما لدي للصمت عنه. المسودة

الأولى من الكتابة لا تُنجز دفعةً واحدةً دون عصاب الرجوع إليها، والبداية من نقطة أعلى. من الممكن إعادة نصف المسودة الأولى 20 مرة، والنصف الثاني من المسودة الأولى، 5 مرات فقط، ولهذا لا يمكن حساب عدد مرات الإعادة للمسودة الأولى في شكلها النهائي.

*****

يحدث أحياناً أثناء عمل فنجان قهوة، فوران مُفاجئ لوجه القهوة، بسبب ابتعادي عن المُراقَبَة أكثر من دقيقتين، وفي الغالب لا أكون بعيداً عن المطبخ، أكون أمام المكتبة أنظر إلى كعب كتاب، أو أنظر إلى تتر فيلم في بدايته، وفي الغالب أيضاً، أقوم بصب فنجان القهوة بعد زوال وجهه، وآخذ منه شفطة، وأنا أشعر بيأس مفاده أن لا فائدة من عمل شيء على الإطلاق، وكأنّ خللاً أصيلاً هو الذي صعد بوجه القهوة، وكأنّ وجهاً آخر أكثر قتامة من وجه القهوة، يظهر، وباستسلام يأتي القرار برمي فنجان القهوة، وعمل فنجان آخر.

*****

أعود للقراءة ببطء. عشرون صفحة من رواية في جلسة واحدة. كنتُ في زمن اللياقة أقرأ ثمانين صفحة، أو مئة صفحة في جلسة واحدة. دائماً تأتي كلمة اللياقة في التشبيه، الكلمة المُسْتَعَارَة من الرياضة البدنية. كنتُ رياضياً

منذ عشرين سنة. أفكر في قطع طول حوض السباحة مرتين كرول، ومرة ظهر، ونصف مرة فراشة، التي تساوي في صعوبتها قراءة عشر صفحات من هيدجر. من الممكن أن تنتكس العودة للقراءة، وتبقى مُعلقةً عشرة أيام، بالمجد الزائف للعشرين صفحة الأولى، وبعد الأيام العشرة، لا أستطيع تحت وطأة الذنب، سوى إعادة قراءة العشرين صفحة الأولى مرة ثانية، ولإنقاذ ماء الوجه، وفي نفس الجلسة، أتقدم عشر صفحات أخرى.

*****

كتب جان لوك جودار في كراسات السينما 1958، عن فيلم ستانلي كوبريك القصير (The Killing) 1956، أو "القتل"، أنه فيلم من عمل تلميذ جيد، مُعجب بالمخرج جون هيوستن، بعيداً عن أن يكون مثل هيوستن، المتمكن من مادته. لا يبقى علينا إلا أن ننتظر بصبر، فيلمه الطويل القادم. وفي باقي المقال، كلمات فاترة، ومُتعالية من نفس النوع. كان جودار المولود 1930، في الثامنة والعشرين أثناء كتابة هذا المقال، وكان ستانلي كوبريك المولود 1928، في الثلاثين من عمره. لم أحب سينما جودار أثناء الدراسة، وما أحببته له لم يكن مؤثراً، وإن كنت شاهدته على فترات بحكم الموضة والمهنة. ولو وُضِعتْ أفلام جودار كلها، وهي كثيرة، في كفة، وفي الكفة الأخرى فقط، فيلم "دكتور

سترينجلوف" 1964، لستانلي كوبريك، لوزنت كفة كوبريك. إذا سُئل جودار الآن، وهو في التاسعة والثمانين من عمره، عن قيمة كوبريك بالنسبة له، ماذا سيقول؟

*****

جاك دريدا: رأيتُ منذ بضع سنوات صورة لمارتن بشورت قصير. نعم مارتن هيدجر، فهل يتعين علينا التوجس خيفة من الفكر، أو من الفلسفة؟ وهل سيتمتع هؤلاء الأستاذة والرهبان بتخويفنا، أو بجعلنا نستمتع بخوفنا، وننفجر ضحكاً أمام الشورت القصير لشخص تخلى عن ثوب الرهبانية، شخص خرج هو أيضاً مثل هيجل من مؤسسة ثيولوجية لاهوتية، يُصعب نسيانها. لكن لم يكن مارتن هو مَنْ عرض علينا الصورة بنفسه، بل إن أخاه هو مَنْ قام بذلك، هذا الأخ الوحيد كما يشهد على ذلك. إهداء لمارتن هيدجر، فقد مكر به أخوه بتلك الطريقة الساذجة والحنونة جداً، فضلاً عن أنه فخور بكتابة مؤلف صغير حول ذكريات عائلة هيدجر، لكنه يغار من مارتن بشكل كبير ربما، مارتن صاحب الشورت القصير. وعندما يكون الشخص بشورت كهذا في سن لم يتعلم فيها الفلسفة، ولا الفكر، فلن يكون هناك اختلاف بينه، وبين أخيه الوحيد. ودفاعاً عن حجب صورة هيدجر بالشورت القصير، أضع أمامكم هنا اعتراض كافكا على فكرة ناشره برسم صورة

لجريجور سامسا، بطل رواية المسخ على غلاف الكتاب في طبعته الأولى.

*****

حين كتب بودريار في كتابه "أمريكا"، السرعة تخلق موضوعات خالصة، وهي ذاتها موضوع خالص، حيث أنها تطمس الأرض والنقاط، وترتقي مسار الزمن كي تلغيه، وتمضي أسرع من سببها ذاته، ترتقي مساره كي تُبطله، كأنه كان يقصد جاك كرواك في روايته "على الطريق".

*****

مع أن الفُرَص اللانهائية التي أعطيتها لمزاج الكتابة، لم تكن يوماً مناسبة مع النتائج النهائية للكتابة نفسها، إلا أن زمن فُرْصة السيجارة، وفنجان القهوة هذه المرة، كان بطعم الاستقالة من اللانهائيات، والنهائيات معاً، على الرغم من أنه زمن لا يتعدى العشر دقائق.

*****

أرز أبيض، وتحويشة تائهة من الكِبَد والقوانص في عمق الفريزر، وشرائح خيار منقوع منذ يومين في ماء، وخل، وكرفس، وفص ثوم، وفيلم تسجيلي عن ضِبَاع وأسود ماساي مارا.

*****

قرأتُ في قصة قديمة، أن الراوي زار البطل في بيته، فوجد صديقه لا يملك القهوة والسجائر. سأل نفسه بحزن، كيف سيصمد؟ لا أذكر مؤلف القصة، ولا اسمها، ولا نهايتها، أذكر فقط معنى الصمود. وفي مُحَاوَلاتي الكثيرة غير المنتهية للتوقف عن النيكوتين والكفايين، كانت مشكلتي هي تفريغ البيت من احتياطي السجائر والقهوة. نعم أريد التوقف، لكنني أيضاً أريد الصمود.

*****

يقول الراوي في رواية "كل الأسماء"، أجمل وأقوى أعمال الكاتب البرتغالي الراحل جوزيه ساراماجو (1922- 2010): متعللاً بأسباب خاصة ذات قوة كبرى، لا تُقاوم، اعتذر بأنه لا يستطيع الإفصاح عنها، ومُذكراً على كل حال، بأنها المرة الأولى خلال خمس وعشرين سنة من الخدمة المخلصة، والتقيد الدقيق بمواعيد العمل التي يفعل فيها ذلك، طلب "دونْ جوزيه"، الإذن له بالخروج قبل ساعة من موعد انتهاء العمل. استئذان الخروج قبل مواعيد العمل الرسمية بساعة، شبيه بخروج الشاعر الفرنسي رامبو، من الشعر كله، ودخوله إلى تجارة السلاح، وبيع الحمير في الحبشة، إلا أن شاعرية جوزيه، باردة، مكتومة، وبعيدة عن المُرَاهَقَة، فجوزيه لا يُحطِّم القيود جميعاً على طريقة رامبو، بل يُحطِّم قيداً واحداً من ضمن قيود، بحيث يبدو، وكأنّه حطَّم القيود جميعاً. جوزيه الموظف

في المحفوظات العامة للسجل المدني، يجمع في سرية تامة، بطاقات المشاهير، وينسخها خارج القانون، في سجله الخاص. وبالصدفة المحضة، تلتصق بطاقة امرأة مجهولة مع بطاقات المشاهير. إلى الآن ليس هناك تفسير مُقنع لاحترام الصدفة من قِبَل الأدباء، وخضوعهم لها، متى داهمتهم بشكل مُفاجئ، غير أنها تقول شيئاً مناقضاً للعقل، وتوحي بأنها قطعتْ مسافة طويلة لشخص بعينه، ولهذا فعليه أن يمشي وراءها صاغراً.

هناك مُفارَقَة كبرى يحملها السجل المدني، مكان رواية "كل الأسماء"، وهو أنه يحتوي على أسماء الأحياء والموتى. صنعة ساراماجو تُظهر في هذا التجاور المقلق، في الانتقال البارد من خزانة الميلاد، إلى خزانة الموت. بالمعنى المجازي، خارج السجل المدني، ليست هناك أسماء. قيد السجل المدني لا سبيل لتحطيمه. جوزيه بطل رواية "كل الأسماء"، مُصاب بغم ميتافيزيقي، وهو غم يُصيب البعض، من طول الوقوف أمام الزمن بأسلحة وقائية، بمضادات حيوية، مثل جمع البطاقات البريدية، والعملات، وديباجات تهنئة الأحياء، وديباجات تأبين الموتى، وعلب الثقاب، وثقَّالات الورق الزجاجية، والولاعات، والكتب، والساعات، والغلايين، ومباسم السجائر، وعلب الصَدَف المبطنة بالقطيفة، وتذاكر حفلات السينما. لا يُعطي ساراماجو أي معلومات فسيولوجية عن بطله جوزيه، كما كان يفعل كافكا مع بطله "ك". والتفسير بالدرجة الأولى ليس

نفسياً، بل جمالياً، فإذا كان تاريخ الأدب قد سوَّد صفحات لا نهائية في لون العينين، وطول القامة، وقصرها، والنحافة، والبدانة، حتى أصبح الوصف الفسيولوجي يأتي زائداً عن الحاجة، فإن ساراماجو، وسلفه الفني كافكا، قطعا تقليداً مستقراً، وجعلا الأدب أكثر صعوبة، وأقل حشواً. بخطاب تكليف مزوَّر من مدير المحفوظات العامة للسجل المدني، يذهب جوزيه في رحلة بحثه، إلى بيت المرأة المجهولة التي عاشتْ فيه قبل ثلاثين سنة. وُلدت في هذا البيت، وعاشت فيه سبع سنوات، ثم انتقلت إلى بيت آخر. السيدة الساكنة فوق الطابق الأرضي، اشتبهت في تكليف خطاب جوزيه المزوَّر، للتحري عن المرأة المجهولة، لكنها أشفقت على روح جوزيه المُعذَّبة، فأعطته ما تملك من معلومات قليلة عن المرأة المجهولة، مُقابل حديث ودي، يكسر وحدتها، ووحدته معاً. يدور حديث وجودي عذْب بين السيدة الساكنة فوق الطابق الأرضي، وبين جوزيه موظف المحفوظات العامة للسجل المدني، لدرجة أن القارئ، أو ساراماجو نفسه، يصعُب عليهما، تخيل حديث، بتلك العذوبة، في حال إذا ما وجد جوزيه المرأة المجهولة، وقال لها في نهاية بحثه: قصي عليَّ حياتك. مسلحاً بنصف كيلو جرام من الشحم، ومنشفة، وألماظة قطع الزجاج، ذهب جوزيه في ليلة ممطرة، إلى المدرسة الابتدائية التي درست فيها المرأة المجهولة قبل ثلاثين سنة. تعقيد وصف ساراماجو في وصول جوزيه إلى نافذة المدرسة الخلفية، وحز

الزجاج، ولصق الشحم عليه، والضربة المكتومة بفعل المنشفة، لتجنب صوت انكسار الزجاج، وسقوطه إلى الداخل، من أمتع ما يُقرأ في أدبيات الكوميديا السوداء. يُنهي ساراماجو فصل الاقتحام، بسقوط جوزيه من على حافة النافذة، إلى داخل المدرسة، كسقوط ورقة من غصن شجرة، ثم احتراماً للحقائق الواقعية، والواجبات الأخلاقية الواقعة على عاتق الكاتب، والمتمثلة في عدم المساس بمصداقية القارئ في تقبل نجاحات مُفاجئة، للبحث الفريد الذي يقوم به جوزيه، اعترف ساراماجو، بأن جوزيه لم يسقط من على حافة النافذة إلى داخل المدرسة مثل سقوط ورقة من غصن شجرة، بل سقط جوزيه بخذلان، داخل مدرسة المرأة المجهولة، كما تسقط الشجرة بأكملها. اكتشف جوزيه أثناء ساعات العمل في المحفوظات العامة للسجل المدني، انتقالاً حديثاً، للمرأة المجهولة من قيد الميلاد إلى قيد الموت. أثناء كتابة المقال سألتُ ساراماجو عبر باب الفنتازيا، إذا كان تعبير "قيد الموت"، مناسباً من الناحية النظرية، لتعبيرات المحفوظات العامة للسجل المدني، فقال: يبدو مُناسباً، لأن معيار السجل المدني الوحيد، هو تسجيل الأسماء في حالة الحياة، وفي حالة الموت، أمّا سقوطها عنه، فهي قضية لا تدخل في حساباته، فساقط القيد غير موجود.

*****

في عام 1989، كنتُ في قسم سيناريو بالمعهد العالي للسينما، وكانت مدة الفصل الدراسي، الخاص بجويس، ثلاثة أشهر. دراسة ملامح البطل عند جيمس جويس. كيف تحول بطل رواية "صورة الفنان في شبابه"، الشاعر ستيفن ديدالوس، إلى بطل ثانوي في رواية "عوليس" التي انحازتْ لبطل رئيسي آخر، وهو ليوبولد بلوم، مندوب الدعاية والإعلان الذي يعمل بالقطعة، والذي يستطيب حوائج الدجاج والبط والأوز، وقطع الكِبَد والقوانص المقلية بمسحوق الخبز المحمص. كانت نقلة جيمس جويس الدرامية من ستيفن ديدالوس إلى ليوبولد بلوم، هي نقلة من الرومانسية إلى الواقعية، من التراجيديا إلى الكوميديا، من البطل الجليل، إلى البطل الوضيع، نقلة باختصار من الشعر إلى النثر.

جعل رئيس قسم الدراما منا فريقين، 4 ديدالوسيين، و4 بلوميين. اشترك الديدالوسيون في كتابة سيناريو مدته نصف ساعة، البطولة فيه للرومانسية الحالمة، وكذلك اشترك البلوميون في كتابة سيناريو مدته نصف ساعة، البطولة فيه للواقعية الوحشية الخشنة. كانت هناك عقبة واحدة لم يصرح بها أحد، وهي أن الديدالوسيين والبولوميين على حد سواء، لم يستطع أحد منهم، قراءة رواية "عوليس" إلى النهاية. عرفنا في 1992، عام التخرج من المعهد العالي للسينما، أن

رئيس قسم الدراما أيضاً، لم يتعدى في قراءة "عوليس" ال 100 صفحة الأولى، ومع ذلك لم يتخل عن تدريس جويس لطلبة قسم السيناريو. من الممكن اعتبار الحلم هو يد الشيطان اليمنى الممدودة إلى الحالم الواثق في التاريخ الرمزي لليد اليمنى، وهو تاريخ أخلاقي مهيب، يصعب رده. خدعة الحلم تتم كفضيحة للعقل الذي يُقارن مُسرعاً بعد اليقظة، مُقارنةً بائسة بين أوهام الحلم، وحقيقة الواقع. ضعف منطق المُقارنة، أنها تأتي في زمن لاحق، بعد ما الفأس وقعت في الرأس. حجة العقل أن الواقع، أو الحياة، حتى لو افترضنا أنها حلم طويل، فإن لها ارتباطات كثيرة، منطقية، تزيد من صلابة الحقيقة، بعكس الحلم القصير، غير المنطقي، المعزول، الذي يملك عينة من الارتباطات الغريبة، الهشة، لا تتعدى أصابع اليد الواحدة. بعجز طفولي، ونفاد صبر يقول العقل: لماذا في كل مرة يمد الحلم للحالم، يده اليمنى، مع أن يده اليسرى الجديرة بالتقدم، وبالتالي ستُقابَل بالرفض، تبقى في جيب معطفه.

*****

حبْل هيتشكوك

في فيلم "Rope"، أو "حبْل"، 1948، لمخرج الإثارة ألفريد هيتشكوك، الحدث يجري في ليلة واحدة. شقة أنيقة في نيويورك. شابان مُرفهان، براندون المتسلط، وفيليب الرقيق،

عازف البيانو، يقدمان على خنق ديفيد كينتلي، بحبْل قصير، ووضع جثته في صندوق كتب خشبي. ديفيد زميل لهما من أيام الدراسة. يحمل براندون أفكاراً عن الجريمة الكاملة، الجريمة المثالية التي لا تشوبها شائبة، وفيليب الضعيف، يقع في العادة تحت سحر براندون. قناعة هيتشكوك الجمالية، والكلاسيكية في آن، هي أنه يجب تقطيع شريط الفيلم إلى مئات اللقطات، وإعادة تركيبه، للحصول على التأثير الفني المطلوب، إلا أن هيتشكوك كما هو حال المخرجين الكبار، راوده في فيلم "حبْل"، حلم اللقطة الواحدة، أو فيلم اللقطة الواحدة، قول كل شيء دفعةً واحدة دون انقطاع. أول عقبة تقنية، واجهت هيتشكوك، هي أن زمن بكرة الفيلم، داخل شاسيه الكاميرا، مدته عشر دقائق، وللتحايل كانت الكاميرا تقترب من ظهر الممثل إلى حد الإظلام، لتبديل بكرة الفيلم. العقبة التقنية الثانية، تتعلق ببناء ديكور الشقة، فالنافذة الكبيرة، صُنع خلفها ماكيت السحب وناطحات السحاب، وكانت السحب يتم تحريكها منفردة، لتنسجم مع مرور الزمن، ولون ضوء الغروب، وزاد من تعقيد التقنية، أن فيلم "حبْل" كان الفيلم الملون الأول لهيتشكوك. عندما قتل براندون وفيليب صديقهما ديفيد كينتلي، وهو أول ضيوف حفل الكوكتيل، كانا ينتظران وصول باقي ضيوف الحفل، السيد كينتلي والد ديفيد، وعمة ديفيد السيدة آنيتا، وجانيت حديثة الارتباط بديفيد، وكينيث، وهو زميل آخر كان

على علاقة بجانيت قبل ارتباطها الحديث بديفيد، والسيدة ويلسون القائمة على خدمة الضيوف، وأخيراً مُعلِّم براندون وفيليب أيام الدراسة، جيمس ستيوارت في دور روبرت كاديل. الحفل على جثمان ديفيد كينتلي يُمثِّل في رأي براندون توقيع الفنان على لوحته، فالجريمة عند هيتشكوك في العمق، جريمة عقلانية، أي أن أساسها البراعة، والتخطيط الدقيق، على العكس مثلاً الجريمة عند دوستويفسكي، الغارقة في الإخفاق، والتخطيط البائس، وافتقاد البراعة إلى حد مخيف، وربما لهذا لم تكن جرائم دوستويفسكي اللا عقلانية، موحية لعوالم الجريمة عند هيتشكوك، ومع هذا فهناك خيط نظري بين الجريمة في فيلم "حبْل"، وبين الجريمة عند دوستويفسكي في رواية "الإخوة كارامازوف". يعتقد براندون أن روبرت كاديل، مُعلمه، هو الوحيد من بين ضيوف حفل الكوكتيل، الذي له أن يُقدِّر فعل القتل الإبداعي، فروبرت كاديل يُشبه إيفان كارامازوف شقيق سميردياكوف في رواية "الإخوة كارامازوف"، الذي قتل والده بكلمات شقيقه. روبرت يرى الجريمة المتقنة نوعاً من الفن، وها هو براندون يأخذ كلمات أستاذه على محمل الجد. الإنسان المتفوق، أو الإنسان الأعلى، أو الوحْش الأشقر الجميل بتعبير نيتشه، له الحق في قتل الإنسان الأدنى، لمجرد المتعة، واستعراض القوة. لكن براندون يفوته أن أستاذه روبرت كاديل يقول كلماته عن فن القتل، بروح ساخرة، ومَنْ لا يُقدِّر السخرية، ويتجاوز نبرتها،

يُغامر بعقلانيته، ويقع ضحية الفهم الساذج البسيط، والفهم الساذج البسيط، هو عتبة المتطرفين. من ناحية أخرى لا يريد روبرت كاديل لروحه الساخرة أن تكون مبتذلة، ومشاعاً لفهم الجميع، فلهذا يتبع القاعدة التي تقول: كلما قل عدد الذين يفهمون كلماته الساخرة، كلما كان أفضل لروح السخرية. السيدة ويلسون القائمة على خدمة الضيوف، والتي تستلطف روبرت كاديل، تقترب منه، وتقول له بتودد بأنها أحضرت الباتيه المُحبب لديه، فيقول روبرت بجفاء سريع: لم أعد أحبه. تأسف السيدة ويلسون أسفاً رقيقاً بملامح وجهها. سريعاً يرد روبرت: هذه مجرد دعابة. تبتسم السيدة ويلسون وتقول: يا لك من لئيم. إمعاناً في الثقة بالذات، ينقل براندون الطعام والشراب إلى صندوق الكتب الخشبي، بدلاً من مائدة الطعام الأساسية، وكأنَّه يجد لذة في اقتراب الضيوف إلى أقصى حدٍ من جثة ديفيد. أثناء فرحة براندون بوصول روبرت كاديل، وتقديم الشراب له، وشرحه المتسارع لمُناسَبَة الحفل، يقول روبرت مصيباً بسهولة أعماق تلميذه براندون: أنت تتلعثم دائماً عندما تكون متحمساً. السيد كينتلي يسأل عن ديفيد ابنه، وجانيت تسأل عن ديفيد زوج المستقبل، وروبرت كاديل يسأل عن ديفيد تلميذه، بينما يأكلون حرْفياً على جثة ديفيد، دون قصد منهم، لا بد أن هيتشكوك كان سعيداً بازدحام المعاني وقسوتها، حول صندوق الكتب الخشبي، سعيداً بالدردشة

حول جثة. يسأل المُعلِّم روبرت كاديل تلميذه براندون: لماذا نأكل على الصندوق؟ يرد براندون بأنه قام بتحويل غرفة الطعام إلى مكتبة، فوضع عليها مجموعته حتى يستطيع السيد كينتلي فرزها جيداً. يتذكر روبرت طباع براندون الغريبة. يقول روبرت لجانيت بأن الصناديق كانت من موضوعات براندون المُفضَّلة أثناء الدراسة. يقول روبرت لبراندون: رواية "أسطورة ميسلتو باو" كانت روايتك المُحببة آنذاك. تسأل جانيت عن ماذا تدور؟ يتذكر روبرت بصعوبة بأنها عن فتاة في عمر الزهور. يتوقف روبرت، فيُكمل له السيد كينتلي، وهو يأخذ لنفسه طبقاً من على الصندوق، بأن الفتاة اختبأت في الصندوق بهدف اللعب، ولسوء حظها أُغْلِق القفل، بسبب ارتداد لسانه، إلى أن وجدوها عظاماً نخرة، وكان عليها فستان الزفاف بعد خمسين عاماً. ينصرف ضيوف حفل الكوكتيل للبحث عن ديفيد في أماكن أخرى. يضيف براندون لمسة أخرى لجريمته، لمسة العبقرية. يحزم براندون بضعة كتب نادرة، في طبعتها الأولى، بحبْل الجريمة. يحمل السيد كينتلي والد ديفيد، الكتب المربوطة بحبْل أنهى حياة ابنه. يُقال بأن وحشية هيتشكوك الباردة، لم تكن تُطاق لولا عودة روبرت كاديل للتأكد من جريمة براندون وفيليب، في نهاية الفيلم، تمهيداً لتسليمهما للعدالة، هذه العودة تزيل وقع الوحشية الباردة، بل يستعد المُشاهِد بتطهر

مريح، لفيلم آخر، بتوقيع سيد الإثارة والرعب ألفريد هيتشكوك.

*****

جحيم ما بعد الحداثة

يرى الناقد الثاقب، واللامع في آن، تيري إيجلتون، أن فلاسفة مثل دريدا، ودولوز، وفوكو، لا يفكرون إلا في عالَم مُؤلَّف كلياً من اختلافات، وأننا بحاجة مُلحة، ودائمة، إلى تشكيل هويات، كي نتدبر أمورنا، ويغفلون أن التشكيل الدائم للهوية، خراب مفتوح على خراب. والنتيجة أنه لن يوجد أحد، في عالَم الاختلافات الخالصة، يكون قادراً على قول أي شيء مفهوم، فلن يكون هناك شِعْر، أو لافتات طريق، أو رواتب شهرية، وهذا قد يُسعد المُدراء التنفيذيين، أو أرشيف يحفظ السجلات. المُفَارَقَة المُدهشة، أن ميشيل فوكو ذاته، لا يُقدِّر جحيم الاختلافات الخالصة، فعلى سبيل المثال، ما كانت لأعمال فوكو الشهيرة، "تاريخ الجنون"، "المُراقَبَة والمُعاقَبَة"، "حفريات المعرفة"، فرصة للظهور لولا وجود الأرشيف، ووجود سجلاته الدقيقة المنضبطة، في المستشفيات، والسجون والإصلاحيات، وكلها من مؤسسات الدولة. كل المختلفين عند فوكو يريدون المتعة الخالصة، وكأنهم ببساطة يضعون القوانين جانباً، فرغبتهم البدائية في المتعة، تعارض سلوكيات المجتمع، وهي سلوكيات جامدة،

قاسية في تحليل فوكو النهائي، وكأنَّ الجسد من الممكن أن يكون مُتفرغاً لمتعته فقط، وفي نفس الوقت، يطلب من الآخرين ألا يعاملوا هذا الجموح في طلب المتعة، على أنه طلب سطحي وتافه. استلهم دولوز من فقرات أدبية لنيتشه، توحي بأن السطح أعمق من العمق ذاته، أو أن الأعماق لا توجد، وأن السطوح هي التي توجد فقط. كتب دولوز مع جاتاري كتاب "ألف سطح وسطح"، وكأنَّه أهدى للمراهق المختلف، الما بعد حداثي، سلاحاً مزدوجاً، فالتفاهة السطحية الخالصة، ليست إدانة، بل هي التي تكشف زيف الأعماق. تشبه حركة جريان المعاني على السطوح، في ما بعد الحداثة، حركة رمي حجر، بشكل أفقي، على سطح بحيرة، فيصنع الحجر تماساً خفيفاً، أو كشطاً طائراً، في نقطتين متتابعتين، أو ثلاثة، على سطح البحيرة. طفو وغرق. انْتشال المعنى، وانْحطاطه، على ألف سطح وسطح. يدخل أيضاً الذكاء الاصطناعي على خط ما بعد الحداثة، فالكثير من أفلام هوليوود تكون موضوعاتها عن ذكاء إنسان الروبوت، والتحدي يكون في كيف نصل بمشاعر إنسان الروبوت، المختلف، إلى تعقيد مشاعر الإنسان الطبيعي. في أحد الأفلام تسأل البطلة المُصنَّعَة: لماذا حُذف من برنامج تخليقها، الدموع. كما يحاول إنسان الروبوت في فيلم آخر، إلى تعديل تصميم خلاياه الصناعية، بحيث تتعرض في الزمن، للعطب والفناء، مثل الإنسان الطبيعي. هناك إذن عقدة نقص في

فكر ما بعد الحداثة، فالسطوح تحسد الأعماق، والذكاء الاصطناعي يشعر بالدونية أمام الذكاء الطبيعي، والأقلية تريد احتلال الأغلبية، والهامش يريد الصدارة على المتن، والفوضويون يدَّعون أنهم يملكون أنظمة بديلة، شرط أن لا يمنعهم أحد من هدم كل شيء في البداية، فالمنع يثير حفيظة الفوضوي الما بعد حداثي، ويحوله إلى مجرم جنائي، أو إلى إرهابي. الإرهابيون أقلية في رأي الما بعد حداثيين، ولهذا علينا أن نسمعهم، فهم يقدمون طريقة أخرى للعيش، أكثر إثارة من طريقة عيش الأغلبية، والحرية اللا محدودة التي يطلبونها، لا تهتز بتفجيراتهم التي تطال الأغلبية الخاملة التقليدية، فالحرية غاية قصوى، والطريق إليها محفوف بالمخاطر، وإذا كانت الغاية عظيمة ونبيلة، فعلينا أن نتحمَّل فاتورة تحقيقها. الإرهابيون روحانيون كما قال ميشيل فوكو عن ثوَّار الملالي الإيرانيين 1979. نقطة أخيرة عن الما بعد حداثيين، وهي أنهم يتعجَّلون الوصول إلى الكلاسيكية، فعلى سبيل المثال، قناة TCM، المعروفة بعروض الأفلام الكلاسيكية، أدخلت فجأة زمرة من الأفلام الحديثة مثل سلسلة أفلام "صرخة"، التي أُنتجت في تسعينيات القرن العشرين، في برامج عروضها، جنباً إلى جنب مع أسماء أفلام مهيبة في كلاسيكيتها مثل "ذهب مع الريح" 1939، "كازبلانكا" 1942، "لورانس العرب" 1962. إلى جانب تعجُّل ما بعد الحداثة، للوصول إلى الكلاسيكية، يقترح تيري إيجلتون، خللاً

آخر، وهو أن ما بعد الحداثة، ضعيفة الذاكرة، فربما سلسلة أفلام "صرخة"، هي أبعد نقطة تستطيع فيها، ما بعد الحداثة، الرجوع إلى الوراء. إليكم أيها السادة المُفَارَقَة الكبرى لما بعد الحداثة، بينما هي تحتقر التاريخ، تطمع بنفاد صبر، في وصفها من قِبَل الآخرين، بالتاريخية. إنها تحقق المثل العامي المصري: عيني فيه وأقول إِخْيّ.

*****

أحوال البطل الروائي

في عام 1997 صدرتْ لي رواية "هراء متاهة قوطية". اثنان وعشرون عاماً، جسر من زمن صدورها إلى الآن، جسر مشدود على هاوية. يافطة مُعلقة على بداية الجسر تقول بكلمات مُتعالية: لا تختبر متانة الجسر. أنا نفسي لا أُقدم على اختباره، أنا مَنْ شيدته بأخشاب نخِرة، وحِبال بالية. حديثي هنا ليس عن القيمة، فأي شيء يمر عليه زمن كاف، يكتسب معنى النجاة، والنجاة تطرد القيمة، وتحتل مكانتها. ينتزع العمل الأدبي نجاته، بشخص واحد على الأقل، هو الكاتب والقارئ في نفس الوقت. يتذكَّر الكاتب عمله الأدبي، دون المُغامَرَة بإعادة قراءته، يكفيه فقط أن ينعم بنظرة متأنية على الجسر. نصيحة الكاتب للقارئ: لا تختبر متانة الجسر. أمّا إذا أردنا القول بأن النجاة بشكل ما، هي ضد النسيان، والتذكُّر في نهاية الأمر، باب خلفي للقيمة، أو خفة يد، لسرقة

الخلود من جيب الزمن، فليكن. كانت رواية "هراء متاهة قوطية" في جزأين، الجزء الأول بعنوان "ما يعرفه أمين"، وكان هذا الجزء مشروع سيناريو، ولهذا كان مكتوباً بلغة وصفية، مشهدية، لا أثر فيها للحديث عن انفعالات الأبطال الداخلية، وتأويلها وشرحها والتعليق عليها، أمّا انفعالات الأبطال الخارجية، البصرية، الوصفية، فكادت أن تصيب القارئ بالتخمة. كنتُ واقعاً وقتها تحت تأثير دوستويفسكي سيما الأعمال غير المشهورة، "حلم العم"، "قلب ضعيف"، "في قبوي"، أو بمعنى أدق، كنتُ واقعاً تحت تأثير إهانات وإذلالات دوستويفسكي لأبطاله. بطلي أمين يقع فريسة في يد أشقياء، نصف أصدقاء، يمارسون عليه أشد أنواع الإهانات المعنوية، والتلويحات بإهانات جسدية مُحتَمَلَة في لعبة الأطفال البريئة، لعبة "صلَّح". في الأدب لا أعرف لماذا فضَّلتُ دائماً تثبيت مكان أو مكانين تجري فيهما، أو حولهما أحداث الرواية، بحيرة بوذا وتلاميذه في "ما يعرفه أمين"، ومستشفى حلوان العام في "هراء متاهة قوطية"، الجزء الثاني من الرواية، والذي أخذ العنوان النهائي للرواية. ربما كان تثبيت المكان، والعودة إليه مرة ثانية وثالثة، في أعمال أخرى، نابعاً من إحساس فادح بالتقصير الجمالي في حق المكان، وكأنني لم أستوف كل زواياه في الوصف. في الواقع لطالما عدت لبحيرة بوذا، ومستشفى حلوان العام، وعلى وجه الخصوص في ساعات الصباح الأولى، وساعات الليل المتأخر. بحيرة بوذا في الحديقة اليابانية

بحلوان، أشبه بحمام للسباحة، يشرف عليها في الأعلى، كمنقذ، بوذا المبتسم، خليّ البال. مُفَارَقَة، عملتُ كمنقذ من الغرق، على حوض سباحة في صيفين متتاليين أثناء الدراسة الثانوية. يقول سيوران: المياه كلها بلون الغرق. أشقياء "ما يعرفه أمين"، نُنَّة، وعادل ريتا، وبوسي، ينتقلون إلى الجزء الثاني من الرواية، هم أصدقاء الراوي الذي يأمن شرهم، عكس أمين، والسبب أن الراوي يعرف شيئاً عن الشقاوة، أو كان شاهد عيان عليها، أو مارسها فترة من حياته، لكنه لم ينجرف إلى نهايتها، لهذا كان بمثابة كرباج الأنا الأعلى للأشقياء الثلاثة، نُنَّة، وعادل ريتا، وبوسي، كان ضميراً لا يرحم. في الجزء الثاني من الرواية، هناك اللغة الأدبية، هناك الاستعارة، والمجاز، واستلهام لغة "ألف ليلة وليلة". كنتُ مسحوراً بلغة التعداد، قوائم الجرد، كأنني صاحب محل خردوات، وبواو العطف، أو بجملة العطف كنتُ أقول على سبيل المثال: وضعتُ في الجراب جاموسةً وبقرتين، وثوراً وشاتين، ونعجة وسلخين، وفأرةً وضبعين، ونطعاً ومخدتين، وسماطاً وملعقتين، وجنكاً وعودين، ودفاً وطبلتين، ومرتبة وسريرين، وبيتاً ورواقين، وتنيناً وأميرتين، وزقاقاً وحارتين، ومدينة وقصرين، وذبابةً وقلعتين. الحقيقية أن جملة العطف المشمولة بواو التعداد، والجرد، ضد نهج البلاغة، فالبلاغة اللغوية تقوم على الاقتصاد في الكلمات، حتى لو كانت بواو العطف، شرط أن تكون واو العطف، معقولة،

مُقتصدة، وليس غايتها التعداد، والجرد، مثل القول الرصين: ليل داج، وبحر ساج، وجبل ذو فجاج. يكون التحدي، أنه كلما اقتصدت في الكلمات، كلما ازداد المعنى اتساعاً ورحابةً. يبدو أن جماليات اللغة كانت تشتغل لحساب الشعر فقط. الرواية تحتاج إلى الجرد والتعداد اللا معقول، تعنيها كثرة الكلمات، وسراب المعنى، ولهذا فهي مطرودة من جنة البلاغة، أمّا جملة العطف، فالمشانق مُعلَّقة لها، على أبواب الشعراء. مراحل البطل كانت شخصية أمين في "ما يعرفه أمين"، ثم الراوي في "هراء متاهة قوطية"، ثم طبْل في فيلم "جنة الشياطين". أمين كان فريسةً لنُنَّة وعادل ريتا وبوسي، والراوي كان في صحبة نُنَّة وعادل ريتا وبوسي، وطبْل كان جثةً مُخْتَطَفَة من قِبَل نُنَّة وعادل ريتا وبوسي.

*****

الموتى الأعزاء على القلب، يأتون لي في الحلم بين الحين والآخر، بتواضع، وخلو بال، لا يتحدثون عن مجد التحاقهم بالزمن، بل يدردشون في أمور عادية، وكأنهم يخفون شيئاً ما، لا يملكون التصريح به، لكن استغراقهم في الأمور العادية، شبه الطفولية، يجعلني بعد اليقظة من الحلم، أفكر وأقول: إنهم لا يدركون مجد التحاقهم بالزمن.

*****

أفكر في الأسماء، كل الأسماء، وأردد حروفها، فهي مثل أضواء نوافذ متفرقة، وأنا المراقب، أو هي مثل نقلة رمل أمام بيت يطمح أصحابه في تعلية طابق إضافي، وأنا في الليل حارس الرمل، خفير الرمل. الأسماء فخر الذاكرة، تتباهى، وتهرف بها في الصباح والمساء، ضياعها يساوي ضياعاً أكبر. يعتبر فريق من اللغويين أن الاسم أكثر أصالة، وقدماً، من الفعل، أكثر تجريداً، غير مرتبط بزمن، أو بينما خاض الفعل معركة غشيمة من الزمن، ترفع الاسم بحكمة. الأسماء أوابد دون قيد. هناك تعبير في أدبيات السجل المدني، تعبير بيروقراطي، ورفيع، وفلسفي، كما لم يحلم به هيدجر، أو دريدا، وهو: ساقط قيد. الأسماء جميعاً عاجلاً أم آجلاً سيسقط قيدها، وتسقط معها الذاكرة.

*****

في كتاب "نقد العقل المحض"، لإمانويل كانط، هناك استعارة أدبية، وكانط شحيح في الاستعارات الأدبية، لأنه يراها شعبية، زاهية الألوان، أمّا نحن، قراصنة البحث عن الاستعارات، شحّاذون النتف الأدبية، فنفضّل نيتشه على كانط، لسخاء استعاراته، لكننا في نفس الوقت، نتصيد استعارة كانط، بفرح، وحرمان، كأننا لم نتذوق يوماً طعم الاستعارة، فهي من كانط تعادل مئتين عند نيتشه، يُمثّل فيها كانط المعرفة العقلية القبلية غير المشروطة بموضوعات

التجربة الواقعية، بل المعرفة العقلية القبلية التي تحتقر موضوعات التجربة الواقعية، بيمامة خفيفة، أو بطائر خفيف، يشق بجناحيه الهواء، وهو يشعر بمقاومته في الطيران الحر، ويتخيل أنه سينجح على نحو أفضل في الخلاء، وهكذا غادر أفلاطون العالَم الحسي، فجازف خارج هذا العالَم على جناحي اليمامة، على أجنحة الأفكار في خلاء العقل المحض. الخلاء الكانطي هو زمن غير محدود، أبدية لا تريم، أبدية تأكل كل ما يدخل إليها، فالطائر بجناحيه، وأفلاطون بأفكاره، وكانط برياضياته ومنطقه، ونحن جميعاً، شئنا أم أبينا، عاجلاً أم آجلاً، بوعي، أو بدونه، بضجيج وطحن، علف للأبدية.

*****

يرى البعض أن التعبير عن شيء عظيم لا يضيف قيمة لهذا الشيء العظيم كما أيضاً لا ينال منه، ويرى بعض آخر أن التعبير عن شيء عظيم قد يكون أكثر أهمية من هذا الشيء العظيم، فقط للطرق الملتوية التي يسلكها التعبير، وهي طرق لا تبدو أن غايتها الوصول، أو على الأقل لا تبدو في عجلة من أمرها، للوصول إلى هذا الشيء العظيم. واحد من الفريق الأول يجلس مع واحد من الفريق الثاني على المقهى لساعة متأخرة، وبعد التدخين وشرب القهوة بإسراف على طريقة المخرج جيم جارموش في فيلمه "قهوة وسجائر"،

يقول الواحد الذي هو من الفريق الثاني للواحد الذي هو من الفريق الأول، وهما يتجهان في بُهْمَة الليل، وهي ليلة لا قمر فيها، إلى العربة المركونة على ناصية الشا رع: حضَّرت سيجارة الطريق؟

*****

يكتب هيمنجواي في رسالة لسكوت فيتزجيرالد 1928: أطلق أبي النار على نفسه كما أفترض أنك قرأت في الصحف. كنت معجباً جداً بوالدي، وأشعر بأني في حالة سيئة، وبأني معتل أيضاً. سيطلق هيمنجواي النار على نفسه 1961. شيء ما جليل، كتراجيديا يونانية، أن يتطابق مصير الأب والابن في الموت. الكلمة الأخير المُشوش عليها بتفاؤل الاختيار، وحرياته الفارغة. إلتزام أخلاقي غامض من الابن، بعيداً عن الأسباب الواقعية. الوراثة البيولوجية تحتوي النفسي، وتسيطر عليه. تبدو ضائقة الأب المالية شبيهة بعسر الإنتاج الفني عند الابن، الاثنان على هامش التراجيديا، على هامش المصير، بعكس المرض الوراثي، القابع هناك في قلب المصير. الوراثة قدرية، عابسة، لا تُناقَش. الوراثة كانت المفتاح، وأنا أكتب فيلم "عفاريت الأسفلت"، موت الجد بالربو يخيم على مستقبل الأب والابن، لا فكاك.

*****

ها أنت تراقب الأعمار، أعمار المشهورين، والمغمورين، وُلد في عام كذا، ومات في عام كذا، ترتاح إلى تاريخين، تاريخ الميلاد، وتاريخ الموت، تمد الخيوط بينهما، تُعبِّد شبكة عمل كاملة، للأعمار، شبكة عنكبوت معلقة في الهواء، كأنها قرص مجرة، تصطدم الطريدة بالقرص المرن، تهتز الشبكة، وترتد إلى الوراء، ترتعش الأزمنة. من على محيط الدائرة، تزحف إلى الطريدة على أربع، تلفها بخيوط، تحفظها من النسيان، تعلقها كمشكاة على محيط المجرة.

*****

يكتب توماس مان لصديقه هيرمان هيسه في رسالة عام 1933 أنه أنهى بالأمس قراءة رواية "الحرب والسلام" لتولستوى التي استعارها منه. توماس مان المولود 1875 استطاع قراءة "الحرب والسلام"، وهو في سن 58 عاماً، على افتراض أنه حاول في وقت سابق، لكنه لم يستطع، لطبيعة روايات ملحمية طويلة مثل "الحرب والسلام"، التي تتطلب صبراً لا يبلغه أحد، حتى لو كان بقامة توماس مان، إلا بعد الخمسين، وبمفارقة ربما فكَّر توماس مان أن رواياته مثل "الجبل السحري"، و"آل بودنبروك"، لا يقدر عليها أحد إلا بعد الخمسين، بينما صديقه هيسه يتمتع بكتابة أعمال روائية قليلة الصفحات مثل "سيدهارتا" و"رحلة للشرق"، يقرأها أحياناً مراهقون. تخمين، يصعُب من الرسالة توماس

مان افتراض أنه قرأ رواية "الحرب والسلام" في زمن سابق، وهذه هي القراءة الثانية لها.

*****

المستقبل زومبي

يقوم فيلم (World War Z)، أو "حرب الزومبي العالمية"، 2013 للمخرج مارك فورستر، وبطولة براد بيت، وميرايل إنوس، على مفهوم الكارثة، والكوارث عديدة ومتنوعة في السينما الأمريكية، وكلها تستهدف الأرض الأمريكية، دون أسباب واضحة، ولهذا يبدو هذا الاستهداف الشرير للأرض الأمريكية الطيبة، ظالماً. هناك تفسير آخر لهوس هوليوود بأفلام الكوارث، وهو أن استحضار الكارثة طوال الوقت، يصنع آلياً تميمة، تعويذة سحرية، رُقيةً تحمي الأرض الأمريكية الطيبة، وتلك الحماية تلتقي حظها السعيد صدفةً، وهذا الحظ السعيد يقول بأن أفلام الكوارث تحقق بشكل عام، إيرادات كبيرة، لأن الناس تحب مُشاهَدَة الكارثة سيما وأنها تعرف خِصال البطل الأمريكي الذي ينقذ العالَم في اللحظات الأخيرة من الفيلم. يبدأ الفيلم بمقتطفات من نشرات إخبارية. إنفلونزا الطيور، انجراف دلافين وحيتان ميتة على الشواطئ، تزايد انبعاثات ثاني أكسيد الكربون، ظهور داء الكلب في تايوان، تشاؤمات، وتنبؤات ميتشيو كاكو عالِم الفيزياء النظرية، الأمريكي من أصل ياباني، تفشي

الزومبي، "الموتى الأحياء"، في 12 دولة. الزومبي يشن حرباً شاملة على الجنس البشري، عبر العض، عضة دراكولا. الزومبي هو التعبير الخيالي عن حشود من الرعاع والمشردين والفوضويين والإرهابيين والمراهقين والأناركيين والعاطلين عن العمل، حشود السوشيال ميديا، حشود أعماها ضوء الحريات الزائف. هوليوود بالطبع عندما تتعرض لحشود الزومبي في عمل فني، تحذف بصرامة كل ما هو اقتصادي، البعد الاقتصادي يدمر الجانب الأخلاقي. الولايات المتحدة الأمريكية تتحكم في اقتصاد العالَم، فكيف لا تكون مُذنبة في ظهور الزومبي؟ أليس ظهور الزومبي هو رد فعل على موت آخر؟ موت الطبقة المتوسطة في العالَم أجمع؟ هل ماتت الطبقة المتوسطة دون حرب عليها؟ يرى البعض أن سياسات المال كانت القاتل الحقيقي للطبقة المتوسطة. إنسان الطبقة المتوسطة زومبي على طريقته، ميت حي لا يعض. براد بيت في دور جيري، الموظف الهام السابق في الأمم المتحدة، ومهامه كانت غامضة، مخابراتية كما يستنتج المُشاهِد من ذكر أماكن اشتعلت بحروب أهلية مثل ليبيريا، والشيشان، وسريلانكا، لكن جيري الآن ينعم مع ابنتيه ريتش وكوني، وزوجته ميرايل إنوس في دور كيرين، بحياة هدائة سعيدة. تسأل كوني الصغيرة والدها: هل تفتقد عملك القديم؟ تنظر كيرين إلى زوجها، نظرة ذات معنى، وكأنَّ جيري الخيِّر، الأخلاقي، رفض سابقاً استغلال وظيفته في مهام أخرى، لمصلحة جهات

مخابراتية، ولهذا ترك عمله، وانتصر للخير، انتصر للحق والصواب. في إشارة مرور يهاجم الزومبي العربات. الزومبي يقفز للعض، قفزة ذئبٍ. تلميح إلى أن فيروس الزومبي انتقل من الحيوان إلى الإنسان. جيري وأسرته في العربة. ريتش ابنة جيرى الكبرى مصابة بالربو. الفوضى تعم سريعاً. حشود الزومبي تمنح كل مَنْ لم يصب بعضةٍ، عضةً. تكفي عضة واحدة للانضمام إلى حشود الزومبي. يدافع جيري وزوجته عن ابنتيهما كوني وريتش الرقيقتين. صنعة هوليوود، البنتان في غاية الرقة. وحشية الزومبي، ورقة كوني وريتش، وجهاً لوجه. رجل من الجهات العليا الأمريكية يتصل بجيري، أي أن جيري ما زال هاماً. يصمد جيري وأسرته لحين وصول المروحية. يحاول جيري الانتحار من فوق المبنى اعتقاداً منه أنه أصيب في صراعه مع الزومبي. أخلاق البطل الأمريكي. تمنعه كيرين. تصل المروحية بأسرة جيري إلى حاملة الطائرات. تُشبه حاملة الطائرات في فيلم "حرب الزومبي العالمية"، الكمبوند، لكن هنا تحميه المياه، لا الأسوار. العزل من خصائص الرأسمالية الفائقة. أمريكا الدولة الوحيدة التي تملك عشر حاملات طائرات. هوليوود تحب دخول حاملة الطائرات في دراما الأفلام. تلويح بالقوة أحياناً، وقارب نجاة العالَم في أحيان أخرى. عصفوران بحجر واحد. قائد حاملة الطائرات يطلب من جيري العودة إلى عمله، سيذهب إلى مناطق في كوريا الجنوبية، لتتبع مصدر الفيروس مع العالِم صغير السن فاس

باخ. يرفض جيري المهمة، ويقول بأنه لا يستطيع ترك أسرته. مباشرةً يقول له قائد حاملة الطائرات، بأن كل فرد هنا يعمل لضرورة ما، إمّا أن تقبل المهمة، أو أن تغادر حاملة الطائرات أنت وأسرتك. يضطر جيري لقبول المهمة، مقابل بقاء زوجته وابنتيه على حاملة الطائرات. من عيوب سيناريو الفيلم، أنه وضع بشكل مفاجئ، قناعات البطل الأخلاقية، في اختبار حاد، إمّا أسرته، أو فناء البشر. اختيار جيري لأسرته، أنانية مفرطة في وقت الكارثة، واضطراره لقبول المهمة، يقلل من الأخلاقية المثالية المعتادة للبطل في السينما الأمريكية، طالما لا يثق في العمل مع الجهات المخابراتية. يرى الدكتور فاس باخ أن تفشي الكارثة هي عدوى فيروسية، وبمجرد معرفة مصدر الفيروس، ستكون هناك فرصة لتخليق مصل مضاد. هناك تشابه بين جزئ فيروس الزومبي وجزئ الإنفلونزا الإسبانية التي لم يكن لها وجود قبل 1918، لكنها في 1920 قتلتْ 3% من سكان الأرض. يقول العالِم صغير السن فاس باخ لجيري: أحياناً يكون الجانب الأكثر وحشية في الفيروس، يكون أيضاً نقطة ضعفه. فاس باخ الوحيد الذي لا يؤمن بموضوع الزومبي، فهو يتعامل مع فيروس ينتقل بالعدوى. يموت العالِم فاس باخ موتة مضحكة فور وصول الطائرة إلى كوريا الجنوبية، ومهاجمة الزومبي لطاقم الطائرة. يجري فاس باخ عائداً إلى الطائرة، فيقع على وجهه ميتاً، بعد أن خرجت رصاصة من مسدسه إلى جسمه. الجزء الثاني من الفيلم تم

تصويره مرتين، وانتشرت في الصحافة وقتها، أخبار عن ضعف الجزء الثاني من الفيلم، واضطرابه، وغضب شركة الإنتاج، وإعادة كتابة النصف الثاني من الفيلم، بكاتب سيناريو آخر. في السينما يصعب تدارك أخطاء السيناريو أثناء التصوير، ولا يجدي نفعاً إعادة التصوير، وإعادة الكتابة مرتين، أو ثلاثة. تتبع مصدر الفيروس، ومعارك جيري مع الزومبي، تصل به في النهاية إلى منظمة الصحة العالمية. حاملة الطائرات تتخلى عن زوجة جيري وابنتيه دون معرفة مصير جيري، ولمجرد غيابه في المهمة، اعتبر قائد حاملة الطائرات، أن جيري في عداد الموتى. بعد الأيام الثلاثة التي كان فيها جيري فاقداً للوعي في مبنى منظمة الصحة العالمية، يعرف أن أسرته في مخيم أقل أمناً، بعيداً عن حاملة الطائرات. رئيس منظمة الصحة العالمية يسأل جيري: لماذا جئت هنا، ماذا تريد منا؟ يرد جيري: أبشع أمراضكم. أريد عنصراً جرثومياً يسبب نسبة وفيات عالية، لكنه قابل للشفاء. ترد على جيري طبيبة في المنظمة: تريد شيئاً بين البكتريا والفيروس. التيفوس، الالتهاب السحائي، إنفلونزا الطيور، الحمى القرمزية. يفكر جيري في حقن غير المرضى بفيروس الالتهاب السحائي، ليصنع تمويهاً على الزومبي الذين لا يقتربون من مرضى بفيروس مشابه لفيروس إصابتهم. كأنَّ جيري أكمل فكرة العالِم صغير السن فاس باخ. يبدو أن كاتب السيناريو كان يحمل عبء إسناد كل القدرات الإنسانية إلى

البطل جيري. ربما لو لم يمت العالِم صغير السن فاس باخ في أحداث الفيلم، موتاً مُفبركاً، أو بالأحرى لو لم يتم التخلص منه لحساب البطل، ما كان له، وهو العالِم الدارس للفيروسات، أن يحل لغز الزومبي بتلك الثقة والسهولة التي هبطت على براد بيت، أو جيري موظف الأمم المتحدة.

*****

جسد الأكاذيب

في فيلم "Body Of Lies"، أو "جسد الأكاذيب" 2008، للمخرج ريدلي سكوت، قوى الشر مُتَبَادَلَة بين أعداء أمريكا من الإرهابيين، الذين يفجرون أنفسهم في كل مكان على سطح الأرض، وبين أمريكا التي تدافع عن أمنها وسلامتها. الخير الأخلاقي الأمريكي، المفقود في رسالة الفيلم، كان سبباً في عدم النجاح، والاستقبال الفاتر. يبدأ الفيلم بأحد قادة الإرهاب، ويُدعى "السليم"، يتوعد أمريكا والغرب، بتفجيرات دفاعاً عن الإسلام، ثم نرى في مدينة مانشستر غرب بريطانيا، ثلاثة آسيويين صغار السن، في شقة فقيرة، يستعدون لتفجير المبنى كله في لحظة القبض عليهم. مدينة سامراء، العراق، الممثل ليوناردو دي كابريو في دور فارس، عميل الاستخبارات الأمريكية، نائم يفكر في كلمات الممثل راسل كرو في دور "إد"، مدير الاستخبارات الأمريكية. هل ننتمي لهناك أم لا؟ لا يهم أن تجيب على هذا السؤال، لأننا هناك متعبون، ولا يمكننا

رؤية النهاية. لا يمكننا حتى تعزية أنفسنا بأن عدونا متعب مثلنا. من 2008 زمن ظهور الفيلم، إلى 2019 الزمن الحالي، ما زالتْ كلمات "إد"، مدير الاستخبارات الأمريكية، سارية المفعول. فليس الأمريكيون وحدهم متعبين، بل العالَم كله يدفع ضريبة الحرب على الإرهاب. لا يلمس المخرج ريدلي سكوت السبب الحقيقي لتفشي الإرهاب، وهو أن الإرهاب كان من الآثار الجانبية غير المحسوبة، للحرب الباردة التي فازت فيها الولايات المتحدة الأمريكية، والغرب، على الاتحاد السوفييتي، والدول الاشتراكية التابعة له. إن إغفال الخير الأمريكي من قِبَل المخرج ريدلي سكوت، بالنسبة لهوليوود، أقل قسوة من الحديث عن الآثار الجانبية للحرب الباردة. كلمات راسل كرو عن الانتماء، تتردد في عقل فارس، وكأنَّ مدير الاستخبارات يُذكِّر العميل ليوناردو دي كابريو، بأنه أمريكي، رغم الأصل العربي، والذقن غير المهذبة على طريقة الإسلاميين. فارس من جهته لا تؤرقه كثيراً فكرة الانتماء، بل في تقدم أحداث الفيلم، سيعمل فارس على إرضاء الاستخبارات الأردنية، والاستخبارات الأمريكية، بالكذب، وسيُعَاقَب من الجهتين. يلعب ريدلي سكوت في فيلم "جسد الأكاذيب"، على قيمة المعلومات المتعلقة بالإرهابيين، فهناك شبه سباق بين الاستخبارات الأمريكية، وبين الاستخبارات الأردنية، وراء المعلومة. يُشخِّص "إد" لرجال الدولة الأمريكية، حالة الإرهابيين، بأنهم يعيشون في الماضي، ويرمون الهواتف

المحمولة، ويستغنون عن البريد الإلكتروني، فإذا بنا رجال المستقبل لا نستطيع رؤيتهم، ولهذا فنحن هدف سهل للإرهابيين. في الواقع المعاش، يستخدم الإرهابيون تكنولوجيا الاتصالات بإفراط، عبر يوتيوب، وفيس بوك، وتويتر، وكل أدوات السوشيال ميديا، فالرؤوس المقطوعة، والتفجيرات، ومبايعات القتل والتدمير، مزدهرة بعدد المشاهدات الخيالية. الحقيقة أن الإرهابيين مرئيون أكثر من اللازم على عكس كلمات "إد" مدير الاستخبارات الأمريكية. بالطبع الواقع ليس حجة على الفن، لكن السينما الأمريكية المحدودة جمالياً، والقريبة جداً من أرض الواقع، تفرض علينا المُقَارَنَة. ربما أراد المخرج ريدلي سكوت من كلمات "إد"، تبرير المزيد من مُراقبة الإرهابيين بالأقمار الصناعية، التي تهيمن على الصورة في فيلم "جسد الأكاذيب"، وكأنها لعبة تكنولوجيا صرفة. "إد" يراقب الجميع عبر شاشات الأقمار الصناعية، ولا يسلم من المُراقَبَة عميله فارس، الذي يقول لمدير الاستخبارات، بأن أحد الإرهابيين لا يريد تفجير نفسه، مقابل إعطاء المعلومات عن القيادي الإسلامي "السليم"، والذهاب إلى أمريكا. فارس يعد نزار بمكان آمن في الولايات المتحدة، مُتجاوزاً رأي "إد"، الذي يطلب من فارس استجواب نزار في العراق، وليس في أمريكا. يرى فارس أن أتباع "السليم" لن يتركوا نزار على قيد الحياة إذا تم استجوابه في العراق. "إد" يقول على نزار: يريد

أن يأتي إلى أمريكا كقطعة واحدة، ويرفض أن يذهب للجنة كألف قطعة. كان عليه التفكير قبل ذلك.

*****

حق الدولة في الحرب

من السمات الأساسية للدولة كما وصفها المفكر القانوني الألماني الشهير كارل شميت (1985- 1888)، في كتابه "مفهوم السياسي"، أنها كيان سياسي جوهرى، يمتلك تحديد العدو بناء على قرار ذاتي، ويتخذ قرار قتال هذا العدو، إذا دعت الحاجة. ليست الوسائل التقنية المستخدمة في الحرب، ولا منظومة الجيوش المتوفرة، ولا احتمالات النصر في الحرب، ذات أهمية هنا، طالما كان الشعب المتفق سياسياً مع الدولة، مستعداً للقتال من أجل وجوده واستقلاله، مع العلم أن الشعب هو مَنْ يحدد، وبموجب قراره الخاص، معنى وجوده واستقلاله. وليست هناك معضلة فلسفية في التوحد بين قرار الدولة، وقرار الشعب. يأتي الاتفاق على العدو المهدد، طبيعياً، بديهياً، لا يحتاج إلى شرح، إذ يلتقي هذا الاتفاق، بتزامن حركة الدولة، وحركة الشعب، في اتجاه واحد، بحيث يصعب معرفة مَنْ المبادر في قرار الحرب. الأمر أشبه بانسجام نغمتين تصاحب إحداهما الأخرى. تطور التقنية العسكرية يدفع للظن بأن دولاً قليلة فقط هي مَنْ تحتكر إمكانية خوض حرب رابحة، بينما تتخلى الدول الأصغر عن خوض الحرب

طوعاً، أو قهراً. كأنَّ كارل شميت السابق لزمنه، يُلمّح إلى أن خوض الحرب، يتعلق بجرأة القلب، يتعلق بالقلب الجسور، ففي الحرب الباردة بين الاتحاد السوفييتي وكتلته الاشتراكية من جهة، وبين أمريكا والغرب الرأسمالي من جهة أخرى، كانت الكتلة الاشتراكية لا تملك جرأة القلب. في فيلم "كازينو" 1995 للمخرج مارتن سكورسيزي، يقول مدير نادي القمار روبرت دي نيرو فيما معناه، عن صديقه الممثل جو بيشي في دور نيكي: هو ليس ضخماً، فهو ضئيل الحجم، لكنه يملك جرأة القلب، يملك القلب الجسور، وفي أحيان كثيرة يهزم مَنْ هو أقوى منه. كان مصطلح "الحرب الباردة" زائفاً. كانت أمريكا، والغرب من ورائها، تحارب حرباً ضروساً، شرسة، ضد الكتلة الاشتراكية، بينما أقنع الاتحاد السوفييتي نفسه بخنوثة، لخوفه من خوض الحرب الحقيقية، بأن الحرب الباردة، تقتصر فقط على السباق في تكديس الرؤوس النووية، وفي الحقيقة الأمر، لا يملك أحد سلاحاً نووياً، طالما لم يستطع استخدامه مرةً على الأقل. القوة لا تُختزن بالمعنى النيتشوي. أمريكا ذات القلب الجسور، وهي ليست ضئيلة الحجم مثل الممثل جو بيشي، امتلكت وحدها السلاح النووي، فهي مَنْ استخدمته مرةً لضرب اليابان. من المفارقات، أن فوز أمريكا والغرب على الكتلة الاشتراكية في الحرب الباردة، كان فوزاً أكثر من اللازم، كان تمزيقاً للدول من الداخل، بالحروب الأهلية، وصناعة الجماعات الدينية

المتشددة. بعد الفوز تعاني أمريكا الآن، والغرب أيضاً، من توحش الرأسمالية الفائقة، وطغيانها على الطبقات المتوسطة، وهو نفس التوحش المعكوس الذي أصاب طبقات الدولة الاشتراكية، بالفقر، في عهد الستالينية. الدول الاشتراكية بالغت في تقديس الجرارات الزراعية، ومحطات السكك الحديدية، والدول الرأسمالية بالغت في تقديس الهاتف المحمول، بشاشته الصغيرة، التي ابتلعت قاعات السينما الكبيرة، وقريباً ستبتلع التليفزيون. كل مجد الذكاء الاصطناعي المستقبلي، سيكون مصلوباً على شاشة الهاتف المحمول الصغيرة. فليست الاشتراكية، أو الرأسمالية، إحداهما أفضل من الأخرى في بناء الدولة، بل لا بد للاشتراكية من بعض الرأسمالية، كما أن الرأسمالية في طبعتها الحديثة الرقمية، تعاني من نقص فيتامين الاشتراكية بشكل شديد، وهذا يُفسِّر التشنجات الاشتراكية المفاجئة في جسد الرأسمالية، ومن هذه التشنجات، دفاع الدولة الأمريكية عن شركة آبل الخاصة، ضد شركة هواوي الصينية، وضرب عرض الحائط، مبدأ المُنافسة الحرة، وهو المبدأ المهيب في الرأسمالية. الكارثة تأتي دائماً من افتقاد التوازن، من التركيز الصرف لاشتراكية الدولة، أو من التركيز الصرف لرأسمالية الدولة. نحن نعيش الآن في حقبة كثافة الرأسمالية، وتركيزها إلى حد خيالي. بهذا المعنى هزمت الرأسمالية منظومة الاشتراكية أكثر مما ينبغي. كان عليها أن

تترك للعدو الحد الأدني من الوجود. بحثت الدولة الأمريكية بعد الحرب الباردة عن عدو آخر، فهي دولة في حالة حرب دائمة، فلم تجد سوى الإرهاب الذي كان صديقاً للولايات المتحدة الأمريكية أثناء الحرب الباردة. كانت السمة الفاعلة للإرهابيين، أنهم أعداء الداخل، وكان هذا منبع قوتهم في الهدم، ووجاهة استخدامهم من قِبَل أمريكا والغرب في الحرب الباردة، لكن كما كانوا أعداءً داخل الدول الاشتراكية، هم الآن أعداء داخل الدول الرأسمالية.

*****

الديموقراطية والإرهاب المقدس

يؤكد الغرب دائماً، نحن نحيا في مجتمعات ديموقراطية، ويبدو أن تكرار إعلان الحياة في مجتمعات ديموقراطية، يعكس أن هناك مجتمعات أخرى غير ديموقراطية، وعلى هذه المجتمعات إمّا أن تُغيّر من طريقة حياتها غير الديموقراطية، أو أن تستعين بآخر لديه الخبرة في إنجاز التغيير، ومن البديهي أن تلك المجتمعات غير الديموقراطية هي المجتمعات الشرقية. ماذا يحدث لو تجاهل الشرق إعلان الديموقراطية الطاووسي المعجباني؟ سيخرج الغرب ثانيةً ويعلن، نحن نحيا في مجتمعات ديموقراطية. وصلت الرسالة. يقوم الشرق بتغيير ما نحو الديموقراطية. يخرج الغرب مرة ثالثة، ويعلن بنبرة أكثر ضيقاً، نحن نحيا في مجتمعات ديموقراطية. يعرف

الشرق أن لا مفر من أن يأتي الغرب إلى مجتمعاته الشرقية، ومعه قواعد الديموقراطية. لكن دولة الشرق القديمة لها قواعد أوليجاركية، والأوليجاركية، هي حكم أقلية، والديموقراطية حكم أغلبية. ولو حاول الشرقي الدفاع عن هدم دولته وإزالتها، بأن كل دولة بشكل ما هي دولة أوليجاركية، وأن المعيار هو ما تسمح به الدولة من مجال للديموقراطية، وليس هناك تعارض في الجمع بين الأوليجاركية والديموقراطية. يرد الغربي على مُحَاوَلَة وقوف الشرقي في وجه الهدم والإزالة، بأن الديموقراطية تريد أن تتحكم هي في القدر الذي تسمح فيه بوجود الدولة، فاستبداد الحريات الصغيرة له أولوية في قواعد الديموقراطية، حرية الأقليات، حرية القاعدة، وداعش، وبوكو حرام. إن استبداد الحريات هو الوقود المستعر للديموقراطيات الحديثة. يحكي تيري إيجلتون في كتابه "الإرهاب المقدس"، حكاية من رواية كونراد "العميل السري"، يحث فيها السيد فلاديمير شخصية فرلوك على القيام بعمل إرهابي وحشي، لا يكون مخيفاً فحسب، بل يكون عبثياً أيضاً، فهو يقول له بأن الاعتداء بقنبلة الآن لا بد أن يتجاوز نية الانتقام، أو الإرهاب، بل لا بد له أن يكون تدميراً صرفاً غير قابل للشرح والتفسير. وهكذا فإن فلاديمير لا يقترح تفجير مسرح، أو مطعم، بل تفجير مرصد غرينتش الملكي، جنوب غرب لندن، وهو يعتقد بفعل ذلك أنه سيؤكد على إرهابه

الرمزي، أو التعبيري، وهو يتحدث أيضاً باحتقار عن المرصد الملكي، كرمز للإيمان الصنمي بالعلم لدى الطبقة المتوسطة. وهنا يأتي تعليق تيري إيجلتون القوي الذي ينال من أفكار فلاديمير، وبالتالي من أفكار كونراد. فإذا كان فلاديمير يريد عملاً إرهابياً رمزياً غير قابل للتفسير، فلماذا لا يُفجِّر مرحاضاً عاماً، وكأنَّ إيجلتون يقول لكونراد: ومع هذا يبدو أن تفجير مرصد غرينتش الملكي، أسهل روائياً وأقل جرأة من تفجير مرحاض عام. يرى هيجل أن التناقض الداخلي بين النظام والفوضى، يُمكن حله حين نضعه في صيغة منطقية. أولاً، في البدء تصرفت الطبقة الوسطى الثورية بحرية وحشية، وبعد ذلك استيقظ المجتمع من صداعه الثوري، ومارس حريته بمسؤولية أكبر. لكن هيجل هنا كما يرى إيجلتون، يتحدث عن بعدين من الحرية البرجوازية، وليس عن طورين تاريخيين. فالتأثيرات السيئة للعنف الثوري لن تُمحى أبداً برمتها، ولكنها ستظهر بين وقت وآخر في شكل عصاب اجتماعي، أو إرهاب سياسي. ينبغي على الطبقة الوسطى إذاً التحول من عصابات إلى موظفين، وهذا تغير خطير بنحو مؤكد، لأن هناك عنصراً ضمنياً مضاداً للمجتمع داخل الحرية التي تعززها هذه الطبقة، فقد كان ممثلوها أبطالاً، وهم الآن موظفون، وهكذا أفسحت الدراما الملحمية المجال للواقعية الرزينة، بحيث أن شخصيات متفاخرة متهورة من المحاربين، تحولت إلى كتيبة لا لون لها من الموظفين. تيري

إيجلتون في ثوب شهرزاد. حكاية لو كُتِبَتْ بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمنْ اعتبر. كان يا ما كان في سالف عصر الرأسمالية الليبرالية الكلاسيكية، كان لا يزال يُعْتَقَد بأن من الممكن، والضروري، أن تسوّغ أفعالك كبرجوازي صالح عن طريق حجج عقلانية معينة ذات أسس كونية، وكان لا يزال ثمة معايير معينة ومشتركة للوصف والتقويم، يمكنك من خلالها أن تستخلص بعض المبررات المقنعة، تبرر بها سلوكك. ومع تطور النظام الرأسمالي، ومع استعماره شعوباً جديدة، واستيراده جماعات إثنية جديدة إلى أسواق عمله، وحثّه على مزيد من تقسيم العمل، واكتشافه ضرورة توسيع حرياته، لتطول جماهير جديدة من الناخبين، فإنه يبدأ بتقويض عقلانيته الكونية بصورة لا مفر منها. ذلك أن من الصعب غض الطرف عن أن هناك الآن صفاً كاملاً من الثقافات واللغات، وطرائق الحياة المنافسة، والتي كانت طبيعة الرأسمالية ذاتها قد ساعدت في تكوّنها، بما في ذلك الميل إلى التهجين، والتجاوز، والاختلاط. إن واحداً من أشد أخطاء ما بعد الحداثة فداحةً، هو نسيانها، أن ما هو هجين، وتعددي وتجاوزي، يكون عند مستوى معين، إرهاباً مقدساً، مقترناً بالرأسمالية، وبصورة طبيعية، كاقتران لوريل وهاردي، فريد أستير وجينجر، الإخوة ماركس، في السينما، وهكذا كان على النظام أن يختار بين أن يواصل الإلحاح على الطابع الكوني لعقلانيته، في وجه أدلة معاكسة قوية، أو أن يستسلم

ويصبح نسبياً مُعترفاً بعبوس، أو ببشاشة، أنه غير قادر على أن يجد أية أسس جوهرية، يُشرْعِنُ نشاطاته من خلالها.

*****

الفنان والمجتمع

لقاء إذاعي في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، مع الروائي الألماني الكبير توماس مان، وقبل موته بثلاث سنوات (1875- 1955). الحديث تحت عنوان يبدو بسيطاً، أو معقداً، تبعاً لإجابة ضيف اللقاء. العنوان هو "الفنان والمجتمع". يبدأ توماس مان حديثه بنفي البساطة عن عنوان "الفنان والمجتمع"، النفي أولاً مُجَامَلة لمعدي اللقاء، وكأنَّ المحطة الإذاعية تُدرك تعقيداً كبيراً وراء عنوان "الفنان والمجتمع"، أكثر مما تُدرك أن توماس مان، بمعرفته البانورامية الملحمية، يستطيع الحديث تحت أي عنوان. ثانياً نفي توماس مان، لبساطة عنوان "الفنان والمجتمع"، يُبرر لنفسه ابتعاده واقترابه من العنوان، بحسب عمق نظرته، وتشاؤمه الشوبنهوري، ورحابة معرفته. لماذا لا نقول مباشرةً: "الفنان والسياسة"، فالسياسة تتخفى دائماً وراء كلمة "المجتمع"، وإذا كان الفنان ناقداً للمجتمع، أصبح بدوره ناقداً للسياسة، أي أصبح فناناً سياسياً، أو بعبارة أشمل، أصبح فناناً أخلاقياً. إن العنوان الأكثر صدقاً ليس "الفنان والمجتمع"، بل "الفنان والأخلاق"، لكن العنوان الأكثر صدقاً، قد يثير حرجاً، فالفنان

ليس في الأساس كائناً أخلاقياً، إنما هو كائن جمالي في المقام الأول، وحافزه الرئيسي هو اللعب، وليس الفضيلة. في السياسة أيضاً لا يتورع السياسيون عن اللعب بالقيم الأخلاقية، أثناء انخراطهم في العملية السياسية، على الرغم من أنهم لا يذكرون كلمة "الأخلاق"، ويعتبرون ضمناً أنهم أخلاقيون بالمعنى الإيجابي، وليس بالمعنى السلبي، ولهذا يجمعون على إدانة الأخلاق المكيافيلية، وهي الأخلاق العملية الوحيدة، الممكنة في عالَم السياسة، والتي تُمَارَس ليل نهار، دون الاعتراف بها، ومكيافيللي نفسه في كتاب "الأمير"، لا ينصح السياسيين بهذا الاعتراف. ينتقص توماس مان بشكل واضح من أخلاقيات الفنان، ويبدو هذا النقص واضحاً في زمن الحرب، وكأنَّ الفنان ليس مؤهلاً بفطرته لاتخاذ مواقف أخلاقية في أوقات الاضطرابات الكبرى، والحل يأتي إليه من النزعة الجمالية الغامضة التي تساعده على الهروب من الوقوف ضد، أو مع العدو، وكلما كان الجدار الجمالي عالياً تعذَّر على كل من الطرفين المتصارعين، جذب عمل الفنان ناحيته. القادرون على المعادلة الجمالية قليلون. كافكا على سبيل المثال، تناهبه نقد الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، ناحية أيديولوجيات مُتنافرة، ماركسية، وعدمية، ودينية، إلا أن أعمال كافكا صمدت أمام التأويلات المختلفة. بهذا المعنى إذا كانت النزعة الجمالية لدى الفنان متينة، معقدة، كما هي عند توماس مان، شارلي شابلن، نجيب

محفوظ، فهي تستطيع، على الرغم من جمالها اللعبي، احتواء السياسة والأخلاق. أمّا إذا تطرفت السياسة إلى الفاشية، فلا تجدي معها جدران توماس مان، وشارلي شابلن، ونجيب محفوظ، الجمالية. والإدانة تكون في الغالب تحت بند: على الفنان المساهمة في إصلاح العالَم أخلاقياً. يستشهد توماس مان بكلمات جوته: قد يكون للعمل الفني آثاره الأخلاقية، لكن مُطالبة الفنان بوضع هدفٍ أخلاقي، نصب عينيه، قبل البداية، قد يُنتج عملاً مُباشراً يُمثِّل فضيحة للجهة التي يقف معها. كل فنان يُحذِّر فناناً آخر من السياسة، لكن السقوط يحدث دائماً، فالرابطة بين السياسة والفن، أو بين العقل والسياسة، لا تنقطع، لا فكاك منها، أو على الأقل هذا هو العزاء الذي يستسلم له الفنانون بعد السقوط، بكلمات مثل: إننا بإزاء الإنسان في مجموعه، لحمة واحدة، السياسة، والأخلاق، والجمال. ثم يأتي الاستثنائيون الأخلاقيون أيضاً، بطريقتهم الخاصة، الذين يدافعون بمسؤولية، عن أشياء لا يُمكن البرهنة على وجودها، ولا يُمكن حتى احتمال وجودها، لكنها أشياء تقترب خطوة من الوجود، خطوة من إمكانية التولد، لأن فنانين ذوي ضمائر وأخلاق، عاملوا تلك الأشياء على أنها كائنة نوعاً ما. كان نجاح هتلر في الانتخابات عام 1930، ووصول الحزب النازي إلى الحكم عام 1933، ضربة يأس في قلب توماس مان، فهان عليه وعي الشعوب. كان يشعر بتناقض وعبث من مطالبته بتشكيل جبهة من الديموقراطيين

لمواجهة النازيين، وكان يسأل نفسه كيف جاءتْ الديموقراطية نفسها بهتلر. سُحبتْ الجنسية الألمانية من توماس مان 1936، وعاش متنقلاً بين فرنسا وسويسرا وأمريكا. دُفع توماس مان دفعاً نحو فلسفة اليسار الاجتماعية، ولفترة من الزمن كان داعية متجولاً للديموقراطية، وهو دور لم يكن يحبه، ووصفه بالدور الهزلي. كانت رغبته الشديدة في سقوط هتلر، هي التي جعلته داعية للمثل الإنسانية. يسأل توماس مان نفسه السؤال المؤرق، ما إذا كان المهم في الشؤون السياسية، وفيما يتعلق بالاحتياجات والمطالب الإنسانية، أن يكون الكاتب ممتعاً أم يكون مفيداً؟

*****

أصول فلسفة الحق

الحق عند هيجل يعني الاستقامة، الصحيح، العادل، القانوني، والمعاني من الناحية الأخلاقية تعني الخير، وهناك تعبير اليد اليمنى التي يشعر مَنْ يستخدمها أنها اليد الصحيحة، وربما لهذا السبب يشعر اليساريون بالضغينة ناحية هيجل، فهم بشكل ما، يفكرون باليد اليسرى، وليس بفص الدماغ الأيسر، طالما أن فص الدماغ الأيسر، يتميز بوجود مراكز قدرات الحسابات العقلية، ومهارات الكتابة والقراءة، والتحليلات المنطقية. إذا كان الحق بهذا الشمول، فلا بد له من الاصطدام بشيء استثنائي، بتمزق في النسيج،

بشيء يُعكِّر ماء الحق الصافي، إنه الخطأ. العلاقة بين الحق والخطأ، تُشبه العلاقة بين الماهية والظاهر، فالخطأ هو مظهر سطحي من هذا النوع، وهو حين يختفي، يكتسب الحق طابع الشيء الصحيح. ماهية الحق، العميقة، هي نفسها مبدأ الحق. هناك ثلاث درجات من الخطأ، أولاً الخطأ غير المُتَعمَّد، أو الخطأ الذي لا يحمل سوء طوية، وهو موجود في الحياة اليومية، تنازع على ملكية أرض، أو عقار. الأطراف المُتَنَازِعَة هنا، لا يُنكر أحد منها الحق بصفة عامة، لكنه يُنكر حق خصمه فقط. ثانياً خطأ النصب والاحتيال، والفرد هنا يوحي للآخرين، ويوهمهم، بأنه يعمل وفقاً لقانون الحق، إلا أنه يعلم تمام العلم، في سريرته، بأنه يعمل ضد قانون الحق، ولهذا فإن الحق في هذه الحالة، يكون في نظر النصَّاب، أو المحتال، مظهراً سطحياً. إحدى سمات هيجل العظيمة، هي إغراق نقطة الشمول بشمول أكبر، فيقول زيادةً وتفصيلاً، على النوع الثاني، وهو خطأ النصب والاحتيال، الخطأ هنا لا يكون مظهراً سطحياً من وجهة نظر الحق، بل هو ماهية عميقة تُجابه الحق، وتُنازع وجوده، وكأنّ الخطأ ينتحل صفات الحق بمجرد حدوثه. ثالثاً الخطأ كجريمة، إن الخطأ بالمعنى الكامل للكلمة، هو الجريمة، والجريمة لا تُظهر احتراماً لمبدأ الحق، ولا لما يبدو لأحدٍ حقاً، هنا فقط نجد انتهاكاً للجانبين معاً، الذاتي والموضوعي، فالخطأ في حالة الجريمة، خطأ في ذاته، ومن وجهة نظر الخاطئ أيضاً، الذي لا يهدف

إلى أن يعتقد الشخص الذي تقع ضده الجريمة، أن الخطأ حق، كما في حالة النصب والاحتيال. وعلى ذلك فالفرق بين الجريمة وبين النصب، أو الاحتيال، هو أن صورة الفعل في حالة النصب والاحتيال، لا تزال تتضمن معرفة الحق، وهذا ما تفتقر إليه الجريمة، فالمجرم لا يعترف بقانون الحق على الإطلاق، ولا يوهم الناس أنه يسير وفقاً له، لكنه يلغيه صراحةً، وما يلغيه ليس الحق الجزئي لفرد آخر، لكنه ينفي الحق الكلي بما هو كذلك. الجريمة سلب للحق عن طريق فاعل عاقل، وهي بهذا الشكل، لون من ألوان التناقض، فهي واقعة موجودة، لكنها مع ذلك عدم، لأن المجرم بإنكاره للحق بما هو كذلك، فإنه يُنكر حقه الخاص، فهو ينفي الطابع الأساسي الذي لا يُمكن استلابه، وهو الطابع الذي يجعله موجوداً عاقلاً، ومن هنا فإن ماهية العقاب هي الجزاء. يرى هيجل أنه في حالة الخطأ غير المُتعمَّد، وهو النوع الأول من الخطأ، فإنه لا توجد عقوبة، أما في حالة النصب والاحتيال، الخطأ الثاني، فتبدأ العقوبة في الظهور، لأنه هنا يوجد انتهاك للحق، وطالما هناك انتهاك وسلب للحق، فلا بد من أن يُسلب هذا السلب من جديد، أما السلب الكلي للحق في حالة الجريمة، الخطأ الثالث، فتكون فيه العقوبة أعلى ما يُمكن، حتى يسترد الحق مكانته، ويعود إلى نفسه من جديد، فالجريمة تُغَيِّب الحق مؤقتاً، وعودة الحق لا تكون إلا استعراضية، نيتشوية، محمولة على الأعناق. في الزمن

المعاصر، زمن الفوضى الخلاقة، زمن صراع الحضارات ونهاية التاريخ، زمن ميوعة الديموقراطية، وخفتها التي لا تُحْتَمَل، زمن الزومبي، زمن عملة البيتكوين الافتراضية الاحتيالية، زمن التويتر والفيس بوك، زمن العولمة، زمن ما بعد الحداثة، زمن حقوق الإنسان، زمن الحريات الميكروسكوبية، المتناهية في الصغر، التي لا تُرى بالعين المجردة، فقدنا القانون، وتعريفاته الهيجلية، فقدنا فلسفة الحق وأوصولها، وأصبحت جرائم الأفراد والدول، تُعامَل معاملة الخطأ الأول الهيجلي، ولكي يسترد الحق القانوني مكانته، عليه أن يُعامِل الخطأ الأول والثاني الهيجلي، مُعامَلَة الخطأ الثالث الهيجلي أيضاً، وسيُتَّهَم الحق القانوني في البداية بالفاشية، وبالشظف الروماني، ومَنْ سيتهمه هم أصحاب الجرائم المُتَعَمَّدَة، وأصحاب الجرائم غير المُتَعَمَّدَة، وأصحاب عمليات النصب والاحتيال.

*****

عولمة فريدمان

يُعرِّف الصحفي الشهير توماس فريدمان العولمة في كتابه "السيارة ليكساس وشجرة الزيتون" 1999، بأنها النظام الذي شغل مكان الحرب الباردة، كقوة محددة لمجريات أمور عالَم اليوم، وأنها ليست مجرد اختيار، بل حقيقة، انطلاقاً من أنه لا توجد سوى سوق عالمية واحدة. والطريقة الوحيدة التي

تستطيع بها دولة تحقيق النمو بما يرضي مواطنيها، هي الانفتاح على أسواق الأسهم والسندات العالية، والسعي إلى شركات متعددة الجنسيات التي تستثمر في كل البلاد دون عوائق. يرمز فريدمان للعولمة المنطلقة بالسيارة ليكساس "Lexus"، وهي سيارة عصرية فاخرة، بينما تُمثِّل شجرة الزيتون "Olive Tree"، العالَم القديم، عالَم ما قبل العولمة. يشرح فريدمان أن السيارة ليكساس، وشجرة الزيتون، رمزان جيدان لحقبة ما بعد الحرب الباردة. نصف العالَم خرج من هذه الحرب عازماً على بناء سيارة ليكساس، وكرّس نفسه لتحديث، وتبسيط، وخصخصة اقتصاده، كي يتسنى له الازدهار في نظام العولمة، في حين أن النصف الآخر من العالَم، بل نصف بلد واحد أحياناً، أو حتى نصف شخص واحد أحياناً أخرى، ما زال مُحاصراً في الصراع على مَنْ يملك شجرة الزيتون هذه، أو تلك. يقصد فريدمان المُبالغة الأدبية في جنون مَنْ يتصدى لشمولية العولمة، لدرجة أن شخصاً واحداً مُحتَمَلاً فقط على المستوى الشخصي، لو حاول مُقاوَمَة العولمة، سيكون مصيره المرض، سيكون فصامياً على طريقة رواية ستيفنسون "دكتور جيكل ومستر هايد"، وبالطبع الجانب العولمي العاقل الخيِّر، سيكون دكتور جيكل، والجانب المرضي، القبيح، الشرير، سيكون مستر هايد. أمّا الدولة التي قد تتصدى للعولمة، فهي غير موجودة، أو هي من التطرف بحيث تبقى كحفرية تاريخية، معزولة عن

العالَم، مثل كوريا الشمالية. طلب فريدمان بسيط، وقاطع، وهو انضمام بلدان العالَم إلى سوق العولمة، حركة الانضمام الشمولي، يسميها فريدمان، القطيع الإلكتروني. هذا الجيش المسلح يتكون من مجموعتين رئيسيتين، الأولى، ويطلق عليها فريدمان، الماشية قصيرة القرون، وتضم مستثمرين متعديّ الجنسية، ومجهولي الهوية، مغامرين، ومضاربين، وسماسرة، وتجار عملات، وأسهم وسندات، ورجال بنوك، ومستشارين ماليين، ومحللين، وصحفيين يجلسون وراء أجهزة الإنترنت، مكونين ما يطلق عليه المجتمع الرقمي. أمّا المجموعة الثانية، فهي الماشية طويلة القرون، وتتمثل في الشركات الكونية العملاقة التي تتحرك بين مختلف البلدان دخولاً وخروجاً مثل القطيع. يؤكد فريدمان أنه لن يُكتب البقاء لبلدٍ ما لم تلتحم بهذا القطيع، لكنه يُحذر من أن هذا القطيع بمثابة سلك كهربائي، قد يصعقك، ويتركك جثة هامدة. يتحدث فريدمان أيضاً عن نظرية الأقواس، لمنع الصراعات، واستبعاد الحروب، والنظرية تقوم على فرضية أن البلدان التي دخلتها محلات ماكدونالدز، بعلامتها الشهيرة، وهي الأقواس الذهبية، لن تحدث بينها حروب، فإذا وصلت دولة ما إلى مستوى تنمية اقتصادية تؤدي إلى وجود طبقة متوسطة، تكفي لنجاح شبكة من محلات ماكدونالدز، فإنها تصبح إحدى دول ماكدونالدز، فالشعوب في هذه الدول لم تعد تحب خوض الحروب. إلا أن فريدمان يقع في تناقض، أن

الماشية ذات القرون الطويلة والقصيرة معاً، لا تسمح في اندفاعها الهمجي، بتراكم طبقة متوسطة، تأكل بانتظام في محلات ماكدونالدز، ولهذا قد تعاني محلات ماكدونالدز في تلك البلاد من نقص الأرباح، وينتهي بها الحال فجأة إلى إفلاس مدو مثل الذي حدث لشركة الطيران العملاقة توماس كوك البريطانية. حقيقة الأمر أن تعليمات، أو تعاليم فريدمان، حدثت، وتحدث باطراد متزايد في العقدين الماضيين، بل وبالتزام حرفي دون أدنى عقوق، ومع هذا سُحقت بلدان كثيرة تحت حوافر القطيع. صُدم توماس فريدمان في بريطانيا العظمى التي تمردت على العولمة، أو لم تستطع بعد تنفيذ خروجها النهائي من الاتحاد الأوروبي. وفي مقال حديث لفريدمان، لم يجد وصفاً، أو تحليلاً لحالة بريطانيا، سوى وصفها بالغباء والانتحار. خامس أقوى اقتصاد في العالم يتخلى عن العولمة، دون خطة مدروسة، أو دون خطة على الإطلاق. هذا البلد مصمم على الانتحار الاقتصادي، لكنه غير قادر حتى على كيفية قتل نفسه. سفينة حمقى غير قادرة على الإبحار، تحمل بوصلة لا تشير إلى الشمال تماماً مثل التي يحملها قرصان بحر الكاريبي جاك سبارو المترنح. استشهد فريدمان بحكاية ساخرة لوزيرة الشؤون الأوروبية ناتالي لويسو التي سمَّت قطتها "بريكسيت"، وقالت لويسو بأن قطتها توقظها في الصباح الباكر، لأنها تريد الخروج، وعندما تفتح لها الباب، تقف القطة في منتصف

المسافة، بتردد شرير، وزمجرة مكتومة، فهي لا تريد الخروج، وهي وأيضاً لا تريد البقاء في الداخل. إذا كانت العولمة ظاهرة كونية، فهي وصلت اليوم إلى حدودها القصوى، ومعضلتها الآن ليست في إخفاقها، بل في نجاحها، فهي تقتل نفسها بالنجاح، وتتجه نحو التدمير الذاتي، كما تفعل عولمة بريطانيا بنفسها. إن المرحلة القادمة ستشهد تفتت نظام العولمة الشمولي، وهي مرحلة لن تكون سهلة وممتعة، بل سوداء ومظلمة، مُشبعة بالخوف على الأمن الشخصي، والشكوك حول المستقبل، واستشعار بدائل، وأنظمة أقل شمولية.

للكاتب

- تدريبات على الجملة الاعتراضية "قصص" 1995 المجلس الأعلى للثقافة
- هراء متاهة قوطية "رواية" دار شرقيات 1997
- سيناريو فيلم "عفاريت الأسفلت" 1996
- الخوف يأكل الروح "رواية" دار شرقيات 1998
- سيناريو فيلم "جنة الشياطين" 1999
- لمسة من عالم غريب"رواية" دار شرقيات 2000
- مرآة 202 "رواية" دار ميريت 2003
- الرسائل "رواية" دار ميريت 2006
- على أطراف الأصابع "يوميات" دار العين 2009
- حطب معدة رأسي "يوميات" دار العين 2012
- ما يعرفه أمين وخمس روايات أخرى دار التنوير 2012
- أقصى ما يمكن "يوميات" دار الكتب خان 2018