

مارك أوجيه

# الزمن أطلالاً

ترجمة  
د. جمال شحيد

مكتبة ٣٣٦

# الزَّمن أَطْلالاً

مكتبة | 336

الزمن أطلالاً  
تأليف مارك أوجيه  
ترجمة جمال شحيّد  
مراجعة سماح حمدي

الطبعة الأولى: المنامة، 2016

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر، بالضرورة،  
عن وجهة نظر تبنتها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Marc Augé

**Le temps en ruines**

© 2003, Éditions Galilée

جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة لـ:

مكتبة ٢٠١٨١٢١٨



هيئة البحرين  
Bahrain Authority for  
للثقافة و الآثار  
Culture & Antiquities

المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199

هاتف: +973 17 298777 - فاكس: +973 17 293873

e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: منتدى المعارف

بناية «طبارة» - شارع نجيب العرداتي - المنارة - رأس بيروت

ص.ب.: 113-7494 حمرا - بيروت 1103 2030 لبنان

e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبِعَ فِي: مطبعة كركي، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 706 / د.ع. / 2016

رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-056-3

مارك أوجيه

# الزمن أطلالاً

ترجمة

د. جمال شحيد

مراجعة

د. سماح حمدي

مكتبة | 336

هيئة البحرين  
للثقافة والآثار

## المحتويات

9.....	عالم الإثنولوجيا وزمنه
17	الأطلال والفن .....
27	اضطراب في الذاكرة حول الأكربول
33 .....	الزمن والتاريخ .....
43 .....	فيلم «مزاج في الحب» (In the Mood for Love)
45 .....	سياحة وسفر، منظر وكتابة .....
75 .....	رحلة إلى الكونغو .....
79	الطافح والفارغ .....
95 .....	منظر روماني .....
99 .....	جدار برلين
113...	باريس .....
133 .....	ثبت تعريفي .....
139 .....	ثبت المصطلحات: عربي - فرنسي .....
141 .....	ثبت المصطلحات: فرنسي - عربي .....
143 .....	الفهرس .....



إن رؤية الأطلال تجعلنا بسرعة نستشعر زمنًا غيرَ ذاك الذي  
تكلمتُ عنه كتبُ التاريخ أو ذاك الذي تحاول عمليات الترميم أن  
تحياه. إنه زمن خالص عصيَّ على التأريخ، وغائب عن عالمنا الطافح  
بالصور والمُخايلات والتشكيلات المجدِّدة، عن عالمنا العنيف الذي  
لا يتسع الوقت فيه للأنقاض كي تصبح أطلالًا. إنه زمن ضائع يسعى  
الفن إلى أن يعثر عليه.





## عالم الإثنولوجيا وزمنه

غالبًا ما حاول علماء الإثنولوجيا أن يكتبوا مذكراتهم (وأحيانًا لم ينتظروا أَرذل العمر لكتابتها). الحق يقال إنهم صرفوا أنفسهم لكتابة مذكراتهم أقلّ ممّا صرفوا لتدوين حقل بحثهم الأوّل؛ وهذه هي تلك البرهة النادرة في حياتهم حُسِمَتْ فيها اللّعبة، على الرغم أحيانًا من تفاهة المظاهر وسخافات الحياة اليومية، حتى وإن كانت غرائبية؛ عندما نقول «حُسِمَتْ فيها اللّعبة»، هذه طريقة [مجازية] في الكلام، إذ لم يقرّر شيء تحديدًا أثناء تلك البدايات، ولكنها شقّت الطريق، ولم يعد يحدث شيء إلا وحمل آثارها ولمّح إليها، أكان ذلك على مستوى مهني (كما لو أن النظريات العامة لم تتوخَّ إلا استقراء تجربة بدئية شديدة الحدة)، أو على مستوى وجودي، لأن الارتحال كان يُنظر إليه منذ بضع سنوات كاختيار في الحياة أو كشكل من أشكال الالتزام، وربما استدام ذلك إلى الآن. كتب ميشيل ليريس (Michel Leiris) يومياته التي حاول فيها أن يُظهر - وكلّ يوم بيومه - جملة انطباعاته واستيهاماته ومعارفه. ولكن ليفي ستروس (Lévi-Strauss) وبالاندييه (Balandier) وكوندوميناس (Condominas) عادوا بُعيد ذلك، وبشيء من النأي والمسافة، إلى تجاربهم الماضية، واختاروا في قصّهم أسلوب المذكرات وليس أسلوب اليوميات، ولو أتت بعض مقاطع من اليوميات الميدانية لتدعم هنا هندستها المركّبة.

كي نكتب، لا بد من العودة إلى بيتنا على الأقل. إذا هناك مسافة مزدوجة تتخذ لها منزلة بين «التجربة» الميدانية والكتابة: إنها المسافة بين الذات والذات (فما معنى ما عشتُه وراقبتُه في خضم [التجربة]؟) والذي يميل إلى الاندماج بتنائي الآخرين عن الذات، مع أنه متباين لأنه ينجم عن نظرية «الرؤية البعيدة». هل سبق لنا أن انتبهنا إلى ضرورة «المنهج» الذي يخضع له عالم الإثنولوجيا (إزاء الداخل والخارج، والقريب والبعيد)، مع أنه يضاعف طريقته الإلزامية في العمل - كي نكتب، لا بد من العودة إلى البيت، ويجب أن نقيم مسافة بين الذات التي تخالط الآخرين والذات التي ستصفهم - هل هذه الطريقة تحديداً هي التي تستطيع أن تحدد ماهية الذاكرة؟ يتشكل التذكر عن بُعد، مثله كمثل عمل فني، بل كأثر فني بعيد دخل لأول وهلة في مرتبة الخراب، لأنه، والحق يقال، ومهما استطاع أن يكون دقيقاً في التفاصيل، لم يكن قط حقيقةً شخص بعينه، ولا حقيقةً من يكتب، لأنه بحاجة إلى ارتداد زمني ليبصره أخيراً، ولأنه أيضاً لم يكن حقيقةً لأولئك الذين يصفهم، إذ يمثل - في أحسن الحالات - الرسم اللاواعي لتطوراتهم، والعمارة السرية التي لا تُكتشف إلا عن بُعد.

لقد استشفّ ليفي ستروس درجة القرابة الوثيقة بين علم الإثنولوجيا والذاكرة (أو النسيان)، وخلفها استبصر التماثل بين التذكر والخراب. وما يلفت النظر هو أنه في أحد المقاطع الذي شدّد فيه على ضرورة المنهج في الإثنولوجيا، فرضت الذاكرة نفسها عليه، بسبب كتابة طفحت بالكنايات لدرجة أنها انسلخت عنها، فصارت

صورًا بل مفهومًا لا يجرؤ على أن يفصح عن نفسه: «عندما أقلب ذكرياتي في زخمها، أرى أن النسيان جعلها تهترئ ثم دفنها. الصرح العميق الذي بناه من تلك الشذرات يدفع خطواتي نحو توازن أكثر استقرارًا ونحو رسمٍ أراه أكثر جلاء. لقد استُبدل نظام بآخر. وبين هذين الجُرفين اللذين باعدا بين نظري ووجهته، راحت السنون التي هدمتهما تُراكم الحطام. فتضاءلت زوايا التقاطع، وانهارت أجزاء بكاملها؛ الأزمنة والأمكنة تتصادم وتتقابل وتتعاكس، شأنها شأن الرسوبيات التي فتت الزلازلُ قشرتها الهرمية. مثل هذا التفصيل، على صغره وقدمه، يبرز ويعلو؛ في حين أن طبقات كاملة من ماضيّ تتهاوى من دون أن تترك أثرًا. ثمة وقائع لا يربط بينها رابط ظاهر، ناتجة عن حقب ومناطق متباينة، ينزلق بعضها على بعض، وفجأة تخدم حركتها كأنها قصرٌ صغيرٌ درسَ مخططاته مهندسٌ معماري أكثر حكمة من حكمة تاريخي أنا»<sup>(1)</sup>.

لن نجد هنا لا يوميات ولا مذكرات. وحقًا لم أدون قطّ يومياتي، وذاكرتي سيئة. كلاً، عندي كلام مختلف. من الطبيعي لشخص قامت مهنته - أقول ذلك ببساطة - على الاستماع إلى الآخرين ومراقبتهم في مواقف وأماكن شتى، أن يعود ليس إلى معنى ما فعل (لقد فات الأوان) بل إلى ما علّمه إياه هذا التمرين، حول الأفكار التي اقتبسها منه والمسائل التي يطرحها عليه الآن. إن مهنة عالم الإناسة (الأنثروبولوجيا) (وأفضل هذه الكلمة على كلمة «عالم أعراق» [إثنولوجيا] التي قد تخلق في أيامنا هذه مجابهةً لدى بعض

القراء الذين يتوهمون أن هناك أفرادًا يمكن تعريفهم تمامًا بانتماء إثني وثقافي يلتصق بإهابهم) هي مهنة تعالج الوقت الراهن؛ عالم الأنثروبولوجيا يتكلم عما تراه عيناه: يتكلم عن المدن والأرياف، وعن المستعمرين والمستعمَرين، وعن الأغنياء والفقراء، وعن السكان الأصليين والمهاجرين، وعن الرجال والنساء، ويتكلم بخاصة عمّا يوحدهم وما يفرّق بينهم وعن كلّ ما يربط بينهم، ويتكلم عن الآثار الناجمة عن أشكال العلاقة هذه. كل هذا يشكل مبدئيًا موضوع أبحاث عالم الإناسة، وبوسعه كذلك - إن لم يَزُغ بصره - أن يقارن من الناحية المبدئية بين مواقف، على الرغم من تباينها، تبدو له قابلة للمقارنة، لأنها تبدو ذات طابع عائلي وتُعزى إلى التاريخ والممثلين الذين يمسرحونها وإلى المؤسسات التي تتناولها. والعولمة الحالية، حتى وإن تفرّدت بأنها أقفلت كل شيء وبأنها تعني فعليًا جميع سكان الكوكب، يجب ألا تفاجئ هذا الأنثروبولوجي: لأنه أمضى جزءًا كبيرًا من حياته وهو يراقب ولادتها؛ ويدين لها بحياته: في المستعمرات، ثم في البلدان الحديثة الاستقلال، وفي الأرياف التي شهدت عمليات تطوّر مرورًا ببيوت الصفيح في أطراف المدن وإلى الدساكر المنعزلة، وصولًا إلى مخيمات اللاجئين والإرساليات الكاثوليكية وإلى كنائس نِحلة العنصرانيين البروتستانت (\*)، وإلى المعابد التي بنيت كيفما اتفق حيث تبتكر عبادات جديدة،

(\*) تيار بروتستانتية تأسس في أميركا عام 1906، ويركّز على التوراة والولادة المتجددة والصوم ومعمودية الروح القدس والمواهب الروحية. ويقدر عدد أتباعه بـ 279 مليونًا معظمهم في الولايات المتحدة. ويسمى هذا التيار أحيانًا بـ «مَجْمَع الله» [الهوامش المشار إليها بنجمة (\*) هي من وضع المترجم].

وإلى المساجد الإسلامية أو الأصولية الإسلامية، وإلى أولى أجهزة الترانزيستور، وإلى التلفاز المعمم، وهذه العولمة لم يتوقف هو عن متابعة تقدمها وحاول فهم أسبابها وآثارها. فبعد العسكري والمرسل الديني، كان هو تاريخياً من أوائل علامات [هذه العولمة]، ولو أنه لم يشعر بذلك، كذلك يحدث له اليوم عندما يكرر الخطأ نفسه ظناً منه أن ليس من واجبه أن يتكلم عنها مع العلم أنها تدق ناقوس موته، وتفتح عينيه على رسالتها الحقيقية وهدفها الفعلي.

لقد بدأ بعض علماء الأنثروبولوجيا أخيراً يدركون أن اختصاصهم هو في المحصلة اختصاص الاستشعار، وأنهم كانوا أوّل مَنْ راقب الانتقال من قرن لآخر، أو بالأحرى، الانتقال من عصر لآخر. انتهى ما قبل تاريخ العالم وبدأ تاريخه هو. كان الأنثروبولوجيون دائماً، وعلى غير علم منهم، اختصاصيين في البدايات، حتى وإن كانت البدايات التي درسوها تبعث رائحة الموت: وبجرة قلم ألغوا صفة الراهنية عمّا سبقهم، ولكنهم لم يفتحوا على المستقبل إلا بإثارة اشتياقات فورية. عندئذٍ ربما حصل أن هؤلاء الأنثروبولوجيين، على الرغم من الاهتمام الذي زعموا ربطه بـ«الواقع الاجتماعي الكلي»، قد كانوا أكثر إحساساً بجمال ما انهار أكثر من إحساسهم بما راح يتبدى...

ماذا كانوا يبصرون؟ كانوا يبصرون حقلاً من الأطلال ساهموا في بلبتها مدعين إعادة ترتيبها في ورشة لم يفقهوا معناها. هذا لا يعني أن البحث عن المنطقيات اللاواعية والضمنية كان بحثاً غير مشروع بذاته، ولكنه لا يستطيع إطلاقاً أن يكون التحليل المكتمل لواقع

راهن. ففي عقدي 1960 و 1970، وليبرر الأنثروبولوجيون وجودهم ميدانياً - بعد أن أدركوا الطابع النافل وغير العتيد لمساعهم - أكدوا لصحفيهم ومحدثيهم أنهم يريدون «أن يصنعوا تاريخهم». وهذا التأكيد الذي يراوح بين الحقيقة والكذب، قد استُقبل استقبالاً حسناً بعامه، ولكن الوفاق الناجح كان يستند وقتها إلى ملاسة.

الحاجة إلى التاريخ، هذا ما كان يشعر به أولئك الذين كان عالم الأنثروبولوجيا يزورهم وينقلهم إلى مستقبل خلاب، بتأثير من فاعلين من الخارج لم يتصوره هم أيضاً، وكانوا يحسّون بضرورة التماهي مع ماضيهم على الأقل، حتى ولو اضطروا غالباً إلى إعادة ابتكاره كلياً، وهذا ما فعلوه غالباً. ولكن غموض الحاضر والارتباب من المستقبل كانا وراء هذا الابتكار المجدد.

ما أبصره الأنثروبولوجيون كان إذاً ورشة تندرج فيها الأساطير ويطور فيها المبصرون والمبصرون نظريات تفسيرية ومتواليات تاريخية وأحداثاً أسطورية. ولكن الأمر كان ورشة، وهذا يعني أنّ المستقبل على غموضه، كان الهدف المنشود. وجازف الأنثروبولوجيون الممحصّون إبان عقدي 1960 و 1970، ونوّهوا بهذا المستقبل وميّزوه محلياً من خلال عدد من العمليات التقنية والتعاونية الناجحة أو غيرها. وحصل «للممحصّين» العتيدين أحياناً أن ساعدوا ولجّؤوا إلى اختراعات فكرية كالتنبؤ والتلفيق واستشعار الأخريات؛ ولكن هذا لم يمنعهم لحسن الحظ من الاهتمام بحياتهم اليومية من دون أن يغمطوها حقها، كما لو أن صغار الممحصّين جدّوا وكدّوا فيها.

لتأرجح الأنثروبولوجيين بين اللايقينيات والجهالة، بين الماضي الشديد التركيب والمستقبل المجهول، كان بوسعهم أن يتوسلوا وضع علماء الآثار أمام تنقيباتهم - وسقط بعضهم في هذه الغواية - لو أن الناس الذين كانوا هم يراقبونهم ذكروهم هنا بأنهم يتوقون هم أيضًا إلى التفكير في مستقبلهم، لا بل اقترحوا عليهم، من خلال التعرّجات الكثيرة للابتكارات الأسطورية وللشعائر والثورات، أن مستقبل الجميع واحد، وهو مستقبل تشاركي. ولقد وصل الأنثروبولوجيون اليوم إلى هذه النقطة؛ فأمام بقاع البياب الفسيحة التي تمتد على الأرض كلها، هم يشعرون بأن إحصاء الأطلال ليس هدفًا بحدّ ذاته وبأن الابتكار هو الهدف المتوخّى ولو خضع لضغوط هائلة ولهيمنات تهدد وجوده. لم تتهدّم البشرية بل هي قيد التهدّم. وهي ما زالت تنتمي إلى التاريخ، إلى تاريخ مأساوي في الغالب، متفاوت دائمًا، ومشارك حتمًا.





## الأطلال والفن

عندما وصلت إلى شاطئ الألابديين<sup>(\*)</sup> في ساحل العاج، عام 1965، فوجئتُ باكتشافي قرى هندسية الشكل تقريبًا ومقسّمة إلى أنصاف وأرباع تشاهد بسهولة ميدانيًا: وكان ذلك مكسبًا للباحث المستجدّ الذي كتته. ولكن ما لفتَ نظري أيضًا في جاكفيل وهي أهم بلدة في الشريط الرملي الممتد حوالي مئة كيلومتر غربي أبيدجان بين البحر والبحيرة وجود أطلال في نهاية كل حي مقابل البحر يفصل الشاطئُ بينها وبين البحر، ووجود بضعة خطوط من أشجار جوز الهند. أطلال: طفرت الكلمة على الشفاه فورًا أمام المنازل الحجرية العالية والمبقورة والمتهاوية والتي كانت تطلّ على أكواخ الخيزران في القرية. بنيت هذه «القصور» (هكذا كانت تسمّى) في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وأقيمتُ لزعماء القبائل التي كانت تنظّم تجارة زيت النخيل. وكانت تدلّ على مهابتهم وسلطتهم (اللتين كانتا كلتاها عظيمتين، إذ كان على أمراء النخاسة، بعد بعض المشاحنات بينهم، أن ينالوا تعاطف المستعمر معهم؛ وأصبح أحدهم رئيس مقاطعة لمدة طويلة). عام 1965، لم يبقَ أحدٌ يهتمّ بهذه

---

(\*) قوم يقيمون في القسم الغربي من أفريقيا وبخاصة في ساحل العاج ويتكلمون لغة «كوا»، وبلغ عددهم 23000 شخص عام 1993.

الأطلال؛ ثمة بضعة مدافع شبه مدفونة في الرمال وتشهد على عدم الاكتراث هذا. ومع ذلك كانت مهيبة المنظر عندما يحل المساء أو أثناء الفجر، إذ كانت أشبه بحراس شائخين في نوبتهم المتهاكمة ويتصدون للأفق الفارغ الذي لا تتراءى فيه أحياناً إلا كتلة متطاولة لناقلة نפט عابرة.

ولم تكن العائلات التي تمتلكها تهتم بها. كان بوسعها ذلك، أو كان بإمكانها أن ترممها أو أن تدعمها على الأقل. ولم تكن المنطقة تفتقر إلى البنائين المهرة، وسوف نشهد عما قريب تكاثر البيوت الحجرية المتفاوتة البهاء التي حلت محل تلك «القصور» القديمة لتدل على مهابات أخرى وأشكال جديدة للسلطة. ولكن لا أحد فكّر في ترميم منازل تجار العبيد السابقين. وعندما زرت جاكفيل آخر مرة للمشاركة في تشييع فيليب ياسيه (Ph. Yacé) (\*)، الذي كان أصله منها، كدت لا أتبين إلا بقايا منزل أو منزلين منها بين فوضى الأبنية الإسمنتية التي حلت مكان القرية الخيزرانية ذات الهندسة المنتظمة.

كانت هناك أطلال أخرى على الساحل الإيفواري. في بلدة غران لاهو (Grand - Lahou) الواقعة في غرب البلاد على مصب نهر بانداما (Bandama)، كان الشريط البحيري يضيق كل يوم بسبب ضربات المحيط العنيفة (مما دفع بالقرية لاحقاً إلى أن تغير موقعها على اليابسة)؛ وكانت هناك أطلال ثكنة عسكرية فرنسية (بجدرانها

---

(\* فيليب ياسيه (1920-1998): مثقف أسس جمهورية ساحل العاج وشغل عدة مناصب حكومية، منها رئيس مجلس الأمة. ولقب بأبي الأمة الإيفوارية.

الحجرية وسطوحها القرميدية) تفتت تدريجياً؛ ولاذت عائلة أو عائلتان بأحد مبانيها واستقبلتني فيها بضعة شهور من عام 1968. كان يُخدّم الطابق الأول درجٌ متماسك نسبياً. وكان عمر تلك الأبنية لا يتجاوز ستين سنة، ولكن تهالكها كان يفاقم الأسى في تلك الجزيرة شبه المهجورة حيث لم يمكث فيها سوى بضعة صيادين ومزارعين وعائلتين لبنانيتين. وكانت العائلة الأولى تملك شبه بقالة في أحد المباني الإسمتية الذي يغطي الصفيح سطحه، وكان يطيب لي أن أتردد إلى تلك البقالة لأشرب البيرة المثلجة ولأستمع إلى الأخبار من جهاز ترانزيستور. وبعد أيام عديدة من العزلة سمعتُ، وقد تهيأ لي أنني أحلم، أن الجنرال ديغول (général de Gaulle) هرب مؤخراً إلى بادن بادن ولم تعد في باريس أيّ حكومة. وفوراً أردت العودة إلى أيدجان مستثاراً بفكرة التعليق على الأخبار مع بعض الأصدقاء (وفعلاً كان علينا بعيد ذلك أن نقوم بثورتنا المحلية المشابهة لثورة أيار 1968). ولكن زورق المساء كان قد غادر منذ مدة طويلة وبقيتُ مع البقال وزوجته الشابة المكتنزة الجسم، والتي تخيم على عينيها الجميلتين السوداوين مسحة من الحزن عندما كانت تشير إلى منفاها في هذه المنطقة المغمورة: وعندما كانت تعطي اسماً لنكبتها، كانت تمطّ المقطع الأخير منه (Grand-Lahou... ou... ou) مما دفعني إلى الظن أنها كانت تزرع منادية القمر الذي يطلع مبكراً في تلك الأقاليم فيضفي ضياءً معدنياً على سعف جوز الهند ويحفر ثغرات سوداء في الأطلال التي تستمد أهمية من الليل. أما العائلة الثانية فكانت مؤلفة من عجوزين يخشيان الظهور على ما يبدو (فعمّ

يتواريان في هذه العزلة فيتخفياً في كوخ خشبي؟): لم تكن المرأة تخرج أبداً؛ وكنت أحياناً ألتقي بزوجها الذي كان يجرّ قدميه بتؤدة نحو الرصيف البحري. وبما أنهما لم يجمعا ثروة هنا، لم يفكرا في العودة إلى لبنان، وكانا ينتظران الموت في هذا المكان.

في حيّ غران بسّام الواقع شرقي أبيدجان حيث كان الأوروبيون يحبون ارتياده يوم الأحد ليستفيدوا من الرمال والشمس والمطاعم، كانت بعض المتاجر تتهاوى في تلك الفترة؛ وبعض تلك المباني قد تمّ إصلاحها لاحقاً على يد بعض المتطوعين الفرنسيين. وفي بداية إقامتي ذهبت مرة أو مرتين لأتسكّع في المقبرة الأوروبية القديمة: كانت بعض القبور تبرز فوق الرمال الغازية؛ وكان الإهمال سيد الموقف هنا مُظهرًا ربما إفلات الزمن وغرابة القدر الذي دفع بهذا الجندي أو البحار القادم من بريطانيا الفرنسية ليموت بالمalaria أو بالحمّى الصفراء فوق تلك الضفاف التي أهملت اليوم ثانيةً.

كان مشهد تلك الأطلال الحديثة العهد يشكّل لغزاً شعرت فوراً بوجوده من دون أن أفقه معانيه وأفهم طبيعته. لقد لامسني ظله، ظله المحير، ثم تناءى وتلاشى، إذ راحت اهتمامات أخرى أكثر إلحاحاً تسترعي انتباهي. ولئن عاد اللغز اليوم، بعد أكثر من ثلاثين سنة، ولئن استذكرتُ بسهولة تلك القصور الألائية، فلائني قمتُ بجولتين متقاطعتين بدأت أستشفّ الرابط السري بينهما. لقد رأيت أطلالاً أخرى، وعلى العكس شهدت مع الأيام أعمال ترميم أخرى أثناء هذه الإقامة بالذات في ساحل العاج، بدءاً من «المينا» والقلاع

البرتغالية الأخرى في غانا المجاورة (وكان اسمها في السابق «ساحل الذهب»)، والتي حافظ عليها المستعمرون البريطانيون بشكل جيد، ثم صانها الجيش الوطني. سبق لي أن عرفتُ اليونان قليلاً، وذهبت إلى مصر. ولاحقاً اكتشفت في المكسيك وغواتيمالا أهراماً تحيط بها الغابات، كما اكتشفتُ في كمبوديا هياكل أنغكور (Angkor) التي أزارني إياها ديني لومبار (Denys Lombard) عندما كان مديرًا للمدرسة الفرنسية في الشرق الأقصى. الجولة الثانية الموازية جعلتني أقابل «أصحاب رؤى»: في ساحل العاج، كنت أتوقف عند «المتنبئين» الذين كانوا يزعمون محاربة السحرة وشفاء الأبدان العليلة وذكر الأزمنة القادمة وأقلمة الأساطير المسيحية؛ وفي توغو التي كنت أتردد إليها إبان عقد السبعينيات، كان كهنة «الفودو» (vodun) يضطلعون بالمهمة ذاتها نوعاً ما، حتى وإن كان بعضهم يتجرد من كل مرجعية مسيحية. وبعدها بقليل، سنحت لي الفرصة لأوسع تجربتي مع «أصحاب الرؤى» في أميركا الجنوبية، لا سيما في البرازيل وفنزويلا: كنت قد تعودت أن أتناقش بأريحية مع رجال ونساء بدا لي أنهم يعتبرون من الطبيعي أن يهتم أجنبي بقدراتهم على الشفاء، وبالآلهة والأموات الذين كانوا يلتقونهم كل ليلة تقريباً، وبالقوى التي تسكنهم وتتكلم بأفواههم، كنت أهتم بتلك الرؤيا التي - كالأطلال - كانت تحمل آثار الماضي وندوب الهزيمة.

في البلدان التي يعمل فيها عالم الإثنولوجيا بشكل تقليدي، لم يكن للأطلال اسم أو وضع معين. فهي دائماً مرتبطة بأوروبا التي صنعتها أحياناً، وتُقدم على ترميمها في أغلب الأحيان، وتزورها

دائمًا. الأديان المسماة أحيانًا بالأديان التليفية للإيحاء بأنها تجمع تقاليد عديدة، نشأت على الأغلب من الاتصال بأوروبا التي راحت تستعمرها في جميع القارات. وكالأطلال، ليست مجرد نتيجة انحسار، ولكنها مجموعة من الأشكال غير المسبوقة والمتطورة التي تتحول دائمًا في نظر المتمعن فيها؛ هي كالأطلال، نراها مع ذلك تكشف تدريجيًا عن طبيعتها الحققة متوسلة نظر الآخرين، نظر الغرب، ومقترحة عليه أن يتطلع إلى منحوتاتها وألوانها: فبعد ترميمها وإلباسها ثيابًا قشبية، راحت تغني وترقص اليوم على شتى مسارح أوروبا والولايات المتحدة، إلا إذا تجشّم السياح مشاق السفر وهبطوا في البلدان التي نشأت فيها، مؤكدين بحضورهم على الطبيعية المزدوجة الدلالة، كما هو الحال مثلًا في عبادة الأرواح في البرازيل.

أن ينشأ الفن من الدين، هذا لا يدهشنا بعد انغماسنا في تاريخ اليونان؛ لقد أظهر جان بيير فرنان (Jean-Pierre Vernant) جيدًا أن الحاجة للدين لم تكن قط ضرورة جدًّا إلا في اللحظة التي حصل إبانها لجميع الذين يمارسون واجباتهم الدينية وعيٌّ بالطابع الخيالي والسردى الخالص لأساطيره التأسيسية. وفي متابعة هذا التحليل، نستطيع الإجمال قائلين إن الفن ينبنى على أطلال الدين. ولكن التجربة الإثنولوجية التي أعقبت الاستعمار تُمكن من الذهاب أبعد من ذلك ومن القول إن الفن بذاته، وبشتى أشكاله، هو أطلال أو وعدٌ بأطلال، ولذا قد يحتاج دائمًا إلى نظرة أوروبا، كي يُعترف به كفنّ.

بأي معنى يلامس الفن الأطلال؟ معجم روبير يقترح كلمة (ruine) بالمفرد وبصيغة الجمع، وغالبًا ما تستعمل بالجمع، ويسوق المعجمُ التعريفَ التالي: «أنقاض صرح قديم متداعٍ أو هوى»، وبالمعنى المجازي يقول: «ما يبقى (مما دمرناه أو مما تداعى)». أجد نفسي أمام لوحة قديمة تثير رؤيتها في بعض الشجون: ولهذه ربما جانب اصطلاحي، فتظهر بسبب الخوف من الجهل أو عدم الإحساس وتستطيع أن تُرعب الهاوي غير الواثق من نفسه؛ ولكن الصدق يتغلب مع الوقت عند ذلك الذي حظي ببعض القراءات وبأصدقاء مستنيرين وبالتردد على مدن مثل باريس ومدريد وفلورنسا وبرلين وسان بترسبورغ؛ ويكون الانفعال قويًا عندما يعرب صاحبه عن الفنانين الذين يفضلهم: بعض الانطباعيين، بعض رسوم للفنان غويا (Goya)، لوحة البشارة التي رسمها بيرو ديلا فرانثيسكا (Pierro della Francesca). ويشدّ إذا سنحت الفرصة أن ينش هنا أو هناك عملاً قديمًا غير معروف كثيرًا؛ وهذا ما حصل لي عندما اكتشفتُ لوحة للقديس أنطونيوس أو لوحة لملاك، وهو ما يميّز به فن الباروك في أميركا الجنوبية، ويستطيع المرء أن يقتنيهما بسعر بخس نسبيًا في الإكوادور أو غواتيمالا، لأنهما أدخلتا إلى المجموعات التجارية لهذا السبب أو ذاك وأحيانًا لكليهما معًا. ثمة سرقات في أطلال الأديار والكنائس التي هدمتها الزلازل، وإملاق للطبقات البورجوازية، واعتناقات عديدة لمذهب العنصرانيين البروتستانت المارقين قطعًا. هذه اللوحة، في ردهة الاستقبال في بيتي، أصبحت أليفة لديّ. وغالبًا ما أنعم النظر فيها. تعجّبي لألف

سبب وسبب، ويلعب علم الجمال دورًا في هذا الإعجاب بالتأكيد، بالإضافة إلى الفضول المنقوص لمعرفة مصدرها الدقيق وتاريخ رسمها وتنقلاتها، ولمعرفة تاريخها في المحصلة. هذه اللوحة لم تتردّ ملامحها. ما زالت سليمة مادّيًا. ورؤيتها بهيجة. وكذلك الحال أيضًا بالنسبة إلى تمثال رئيس الملائكة القديس ميخائيل، الذي كُسر بعض أصابعه وكسر الرمح الذي به طعن التنين الرجيم فراح يتلوى تحت قدميه. لرئيس الملائكة طلعة ما زالت بهية، وله خدان متورّدان جميلان، ونظراته ساهمة ومبتسمة تنم عن راحة الضمير.

ثمة لوحة. ثمة منحوتة. وإن لهما عمرًا معيّنًا، وهذا القِدَم يشكّل جزءًا من سحرهما. إذا حصل وعرفتُ أنهما صُنعا مؤخرًا، لأصبتُ بالخيبة. ولكن ذلك لن يحطّ من قدر جمالتهما، وفي جميع الأحوال لست بائعًا. ولكنني أعلم أن موضوعات القديس أنطونيوس حامل الطفل يسوع، والقديس ميخائيل مجندل التنين، هي منذ قرون موضوعات نمطية: هناك أجيال من الفنانين الهنود في أميركا اللاتينية لم تتوقف عن إنتاجها مرارًا وتكرارًا؛ لقد شاهدتُ بأم عيني عددًا كبيرًا من التصاوير المنسوخة في كنائس إسبانيا وأميركا، وفي المتاحف، وفي المعارض المكرسة لفن الباروك. وفرادة كل عمل هي فرادة نسبية. إنها كلها ينقل بَعْضُها عن بَعْضٍ تقريبًا. فهل النسخ القديمة أكثر قيمة من النسخ الحديثة العهد؟

من الخطأ أن تكون تلك النسخ أكثر قيمة. ولكن طبيعتها مختلفة. القيم التي يعكسها عمل فني قديم (القيم المتعلقة بوصف الكون، ولكن أيضًا علم الجمال الذي يعبر عنها، وأحيانًا بعاداته المستحكمة



وأسالييه) لم تعد عصرية: هذه العادات هي التي تهالكت، ولم تعد تعيننا. العمل الفني يُعرب عن زمانه، ولكن لم يعد يُعرب عنه بشكل كامل. مهما كان اليومَ تَبَحُّرُ أولئك الذين ينظرون إليه كبيراً، فإنهم يبقون يفتقرون إلى نظرة مَنْ شاهدتها للمرة الأولى. ولكن هذا النقص، وهذا الفراغ، وهذه الفجوة بين الإدراك المفقود والإدراك الحالي الذي يعبر عنها اليوم العملُ المبتكر، هي فراغات وفجوات غائبة بالطبع عن النسخة غير الأصلية التي هي في حال من فقدان فقدان. إذا استمتعنا بالمسرحيات اليونانية، بعد برهة من ذلك الانتقال من الدين إلى المتخيّل الذي يكلمنا عنه فرنان، علماً بأن هذا المتخيّل ليس متخيلنا، فليس لأننا أساساً، كجهاذة، نحدّد شخصياته وظروفه، أو لأننا كباحثين في علم الأخلاق، نجد فيها الأغوار السحيقة وأنواء الصبايات البشرية: بل لأنها بالأحرى تجعلنا نتحسس بشكل عابر مسافة معينة بين معنى ولى واندر وتصور راهن لم يكتمل.

إن معاينة هذه الفجوة بين حيرتين وانتقاصين تشكّل جلّ متعتنا، وتحتل منزلة وسطى بين التكوين التاريخي المجدّد المشفوع بأدوات (أوريست (Oreste) وأنتيغونا (Antigone) اللذّين يرتديان الجينز الأزرق، وإيجيست (Égisthe) وكريون (Créon) اللذّين يلبسان بذلة وربطة عنق،... إلخ). إن معاينة هذه الفجوة هي معاينة الزمن، ومعاينة البداهة المباغته والهشة للزمن، هي التي يمحوها بلمحة بصيرٍ وفي آن، هي التبَحُّرُ في العلم أو الترميم (أو بداهة الماضي الموهومة)، وهي الإشهار والتحديث (أو بداهة الحاضر الموهومة).



## اضطراب في الذاكرة حول الأكروبول

الرسالة التي بعث بها فرويد (Freud) إلى رومان رولان (Romain Rolland) بمناسبة عيد ميلاده السبعين هي نص غريب في جوانب كثيرة منه<sup>(2)</sup>. لقد كتبها فرويد، وكان هو نفسه مسنًا، وأورد فيها بشيء من التأثر ذكرى أبيه. تذكُّر ونسيان؛ كلاهما لا يتوقفان عن اللعب معًا. روى فرويد تجربة حصلت له عام 1904، وظلت تراود ذاكرته سنوات. إنها بالضبط ذكرى اضطراب في الذاكرة.

بسرعة شديدة سأختصر تلك التجربة والتحليل الذي اقترحه فرويد لها. بناء على اقتراح أجداه أحد الأصدقاء، عدل فرويد وأخوه اللذان كانا يمضيان إجازة في مدينة تريستي [الإيطالية] عن الذهاب إلى مدينة كورفو [اليونانية] للتوجه إلى أثينا التي لم يذهبا إليها من قبل. ظننا في البداية أن العملية صعبة، فحارا في أمرهما، لا بل كانا معكري المزاج إلى أن اشتريا بطاقتيهما. وعند وصولهما إلى أثينا بعد الظهر، هُرع فرويد إلى الأكروبول وخطرت على باله الفكرة التالية: «هكذا أرى أن كل هذا موجود فعلاً كما تعلمناه في المدرسة!» بمعنى آخر، تصرّف كما لو أنه لم يؤمن قطّ - وهو في المدرسة - بوجود

«Un trouble de mémoire sur l'Acropole», tr. fr. Marthe Robert (2)  
dans *Résultat, idées, problèmes*, t. II, 1921-1938, PUF, 1985.

فعلني لأثينا ولا للأكروبول. وفعلاً عندما خامره الشك في ذلك، تعجّب وبقي لاحقاً يتعجب. وكان يعلم أنه لم يشكّ قط أثناء طفولته في وجود أثينا.

لماذا هذا «الاضطراب في الذاكرة»؟

طرح فرويد سلسلة من الفرضيات المتوائمة كلها معاً.

نستطيع القول إنه عندما كان طالباً ثانوياً كان مقتنعاً بالوجود التاريخي لمدينة أثينا، ولكن لا وعيه لم يصدّق ذلك. وقال لنا فرويد إنه يستحيل عليه أن يُثبت تلك الفرضية.

ولأنه تيقن أن سوء مزاجه في تريستي قد ارتبط بفكرته المفاجئة حول الأكروبول، فقد حاول أن يشرح أسباب ذلك المزاج السيئ. كان الأمر أشبه بـ «شيء رائع جداً بحيث لا يصدّق إن كان حقيقياً»، وهو مثال على الريبة التي نشعر بها عندما يفاجئنا خبر سارّ أكثر من المعتاد.

للمفارقة الظاهرية، رأى بعضهم في ذلك تحقيقاً لرغبة أو حاجة تؤدي إلى كارثة؛ إنهم «يفشلون بسبب نجاحهم». والرفض الداخلي الذي يتحكم في إبقاء الرفض الخارجي يمكن أن يُعزى إلى التشاؤم (والشك في وجود «القدر») أو إلى شعور بالذنب، أي أنه في المحصلة يُعزى إلى تجسيدين للأنا العليا التي استقرت فيها «حالة قَمَعَتْ طفولتنا».

وهكذا قد يُشرح المزاج السيئ الذي حصل في تريستي. ولكنه تلاشى عند مشهد الأكروبول. الفرح العارم الذي حصل في الأكروبول يمكن أن يؤدي إلى «شعور بالغرابة»: «ما أراه هنا ليس

حقيقياً». وللتوقّي من هذا الشعور، أطلق فرويد فكرة خاطئة عن الماضي. في الماضي شكّ على الأرجح في تمكّنه من زيارة اليونان. ولكن بعد أن صار داخل الأكروبول، أكد أنه شكّ في وجود هذا الهيكل بالذات.

وبالفعل خامر فرويد الشكّ أثناء طفولته في أنه سيرى أئنا ذات يوم، كما شكّ في أنه «سينجح» في شقّه طريقه في الحياة: «يحدث كل شيء كما لو أن المهم في النجاح هو الذهاب أبعد من الأب، وكما لو يُمنعُ الابن دائماً من أن يتجاوز أباه». اضطراب الذاكرة هو التعبير عن شعور بالذنب. يضاف إلى ذلك أن أبا فرويد لم يصل إلى الدراسة الثانوية. فإلى الشعور بالذنب ينضاف عند فرويد شعور بالبرّ تجاه الأبوين.

لا شيء يضاف إلى ما بيّنه فرويد سوى ملاحظتين ربما: هل تركه مشهد الأطلال الذي حرّك فيه الشعور بالغرابة (أو بالألفة الغريبة) والشعور بالذنب المكبوت، لامبالياً؟ وهذه الأطلال هل تتطابق فعلاً مع ما تعلّمه فرويد في المدرسة؟

أئنا والأكروبول اللذان ورد ذكرهما أمام فرويد الطالب الثانوي، كانا أئنا والأكروبول التاريخيين، ولا علاقة كبيرة لهما بالمشهد الذي عاينه عندما زارهما. صحيح أنه كان يعرف ويحتفظ بذكريات عما كانت عليه الحياة الأئنية خلال القرون الكلاسيكية، وكانت له ثقافة [جيدة] في المحصلة. ولكنها لا تجد في مشهد أئنا الحالية إلا صدى خافتاً جداً. وأكاد أعزو من جانبي «الدهشة البهيجة» (وهذه عبارة لفرويد) التي شعر بها أمام الأكروبول، إلى التباين

الذي انتابه بين اللحظة الراهنة التي كان يعيشها والمكان الذي وُجد فيه (معبد متهدم يُسمع فيه أحيانًا صخب المدينة الحديثة)، وبين البداهة غير المؤكدة للزمن المنصرم: أي تباين التوليف الاستثنائي حيث يتنازع الشعور بالزمن الخالص مع الإشارات الأكثر تحضرًا وبناءً للتاريخ.

يزغ هيكل البارثينون فوق رابية الأكروبول، قشيبًا كذاكرة خؤون تقوضت فيها أزمان غابرة عديدة تاهت بين الغزاة العديدين؛ ما زال جديدًا كما لو بدا جوهره خربًا وناصح البياض، وجاهزًا على الدوام لأن تُفكَّك رموزه وتفسيراته ومروياته؛ ومحكومًا عليه بأن يبقى بعد الإسقاطات التي يثيرها؛ وهذا هوس حميم وتراث للبشرية.

الطريف في الأمر أن فرويد، قبل ذلك ببضع سنوات وفي عام 1930 تحديدًا، قد تناول في كتابه *عسر الحضارة* مسألة أطلال المدينة، وكان يعني بها روما وليست أثينا، ليؤكد على اختلافهما عن الحياة النفسية، «حيث لا يمكن أن يضيع شيء وأن يزول شيء من مكوناته؛ فكل شيء محافظ عليه نوعًا ما ويمكن أن يطفو من جديد في بعض الظروف المؤاتية»<sup>(3)</sup>. وقد أخبرنا فرويد أن الزائر الرفيع الثقافة، قال إنه يستطيع أن يتعرف في روما على جدار أوريليانوس الذي ما زال سليمًا بعامه، ولكنه لا يتعرف إلا على بعض الأطلال الباقية من سور سيرفيوس الذي كشفت عنه التنقيبات؛ وعن طريق التخيل فقط يستطيع أن يعيد تشكيل مخطط روما المربّعة. ولئن عَرَفَ

*Malaise dans la civilisation*, tr. fr. Ch. et J. Odier, PUF, 1971, (3)  
p. 11-12.

بعمق روما الجمهورية (\*\*)، فإنه لن يعاين إلا موقع هياكل اختفت، «إذ زالت الأطلال الحقيقية لهذه الصّروح بينما بقيت أطلال ما أعيد تشييده من صروح لاحقة». إذا كانت روما كائنًا نفسيًا، يجب علينا في المقابل أن نتصور أن جميع الصّروح التي بنيت واندثرت من العصر القديم وحتى عصر النهضة ما زالت مترافقة وسليمة: وهذا تصور مستحيل في المحصلة إذ لا نستطيع أن نترجم التعاقب التاريخي في مكان واحد. ماذا كان فرويد يتصور في طفولته عندما كان يسمع كلامًا عن أثينا الكلاسيكية؟ وماذا رأى عندما اكتشف الأكروبول أخيرًا؟ ماذا يعني «كل هذا» الذي أورده عندما قال: «هكذا أرى أن كل هذا موجود فعلاً كما تعلمناه في المدرسة»؟

لقد احتاج فولني (Volney) (\*\*\*) أن يتصور عبقرية هائلة تربيته، تحت العلامات شبه المطموسة للأطلال، بهاء الممالك المنذرة. وتأملاته حول ثورات الممالك، شأنها شأن جميع التمارين المماثلة، لا تستوحي مشهد الأطلال بل تسمو عليه أو على الأقل لا تلغيه: إن منظر الأطلال والسحر الذي تبعته لا علاقة له بعبارة «كل هذا» التي استعملها فرويد، أي حالة مدينة مزدهرة في فترة ما ومحددة في التاريخ.

(\*) عرفت روما القديمة الحكم الجمهوري ما بين 509 و272 إذ ألغيت الملكية وساد حكم مجلس الشيوخ المدعوم بالعائلات الكبرى، ونازعه حكم الشعبين الذين رجحت كفتهم بسبب انخراط الكثيرين منهم في الجيش، فانفتحت أمامهم مناصب كثيرة في الدولة.

(\*\*) قسطنطين فولني (1757-1820) هو مستشرق فرنسي قام عام 1783 برحلة علمية إلى مصر وسوريا وتعلم العربية في دير مار يوحنا في الشوير، واستمرت الرحلة أربع سنوات نشر في أعقابها «رحلة إلى مصر وسوريا» واعتبر من الأحفاد الذين أكملوا عمل هيرودوتوس، وشارك في الثورة الفرنسية.





## الزمن والتاريخ

إنها الساعة الخامسة صباحًا، داخل موقع تيكال (Tikal) في غواتيمالا<sup>(\*)</sup>. لقد اتبعت نصائح الدليل الذي التقيته أمس وذهبت إلى موقع هذه الأطلال قبيل الفجر. ومع ذلك لم يكن مقصدي أن أكون في أعلى الهرم، كما قيل لي، لأشاهد شروق الشمس على الغابة، ليس هذا هو الذي دفعني إلى هذه الرحلة المنفردة. كنت أمل بالأحرى أن أكون وحدي في تلك الأمكنة التي تتردد إليها أثناء النهار بعض العائلات الغواتيمالية وبعض السياح الأجانب؛ لا لكثرتهم التي تشاهد في بعض الأماكن المشهورة في العالم، بل لأن وجودهم المتسارع الصّاحب قد دفعني إلى الظن - مشفوعًا ببعض الملصقات المزودة بأسهم والقائمة على الطرق الرئيسية - أنني سأقوم بزيارة منظمة مسبقًا. لقد تأكدت، كغيري، أن الهياكل وأماكن الأضاحي كانت تقع تمامًا في الأماكن التي عيّنتها الخريطة، فقرأت بصعوبة، في أحد الكتب الكثيفة المعلومات، التعليمات والتعليقات التي استرعت انتباهي ومنعتني من الاستسلام تمامًا لتأمل الأماكن، شأنى شأن الزائر المتهوس الذي يقرأ كل الإرشادات المكتوبة تحت قطع الفخار

---

(\*) هو أهم موقع لحضارة المايا في غواتيمالا وأدرج عام 1979 في سجل التراث العالمي لليونسكو.

والمنحوتات التي أتى ليراها، كي لا يخلط بين القرون والأساليب الفنية، ولكن في المحصلة تضعف رغبته فيروح بصره ينساب إليها ولا يتوقف إلا عند سطح الأشياء.

الغابة الملحاح والكثيفة التي لا يهرب المرء منها إلا بعد أن يرفع عينيه إلى قمم الأشجار، هي أشبه بمطرزات ناعمة رسمت أوراقًا وأغصانًا متشابكة تحميها من السماء كسندس متفاوت الشفافية، وتوقفتُ هنا وابتعدتُ عن الأوابد بضعة أمتار، كذلك الحُرْج الذي سُذِّب في مدخل الحديقة لكي يبني عليه أقرب فندق من الموقع. لقد رأيت في الأمس بعض الحيوانات شبه الأليفة والوجلة تخرج من الأجمة لتلتقط كسر الخبز أو الحلوى التي تركها الأطفال لها والعشاق، وتركتها الأمهات ولو بشيء من البخل: كانت سناجب وقرود صغيرة وبعض من فصائل البيزوت، وهي ثدييات صهباء اللون أو بنية وحجمها حجم الأرنب البري تهرع إلى الطعام الذي يقدمه الأطفال وإلى حقائب البالغين فتمدّ أنوفها الرطبة والمرتعشة.

في عزلة الفجر كانت الهياكل والأهرامات ذات حضور مألوف نوعًا ما. ولوداعتها ودمائتها كانت تطلّ من عليائها على مرح الحيوانات الصغيرة المتهافتة في كل مكان تحت أقدامها، وكانت تعطي انطباعًا بأنها تستلذّ اللعبة، لعبة المهارشة العنيفة، في تسارعها وتوقفها المفاجئين. ثمة حيوان يشبه الثعلب الصغير وسنجاب كانا يتراخضان هكذا منذ مدة، لامسا ساقَيّ من دون أن يكلفا خاطرهما بإلقاء نظرة إليّ، صرت، وأنا جالسٌ في زاويتي، هيكلاً

وهرماً مصغرين، صرت إلهاً ساذجاً وشاهدًا قريبًا وبعيدًا في آن. وخلال ثوان معدودة اجتاحني شعور حيواني بالحميمية والكمونية اللتين تكلم عنهما جورج باتاي (Bataille) في كتابه نظرية الدين (*Théorie de la religion*): وهذا بالذات هو الذي بدا لي معبراً عن فيض الحيوية عند الحيوانات التي كانت تحيط بي من دون أن تعيرني اهتماماً يُذكر.

نهضت وطففت حول الهرم المسمّى شعرياً بـ «هرم العوالم المفقودة» وتسللتُ بين الأشجار محاولاً رؤية القروود الزاعقة التي كانت أصواتها بعد انقطاعات منتظمة تتضخم كزمجرة العاصفة قبل أن تهدأ فجأة. وبعد دقائق طويلة من الانتظار، وفي حفرة مكسوة بالعشب الأخضر على بعد مئة أو مئتي متر، رأيت قامات شديدة الرشاقة تعبر من شجرة لأخرى، وكانت أشبه بظلال صمتت فجأة وأُثِرَ في منظرها الهارب.

وتساءلتُ لاحقاً عن السكون الذي نفحته فيّ هنيهة العزلة تلك. تستطيع الغابة المدارية أن تكون قاهرة وخطابة وعدوانية في آن. وليست إطلاقاً شاطئاً آمناً. وفعلاً لم أغامر قطّ بالتوغل فيها، ونادراً ما أضاع بصري الأوابد المحيطة بها، تلك الأطلال النادرة والمختارة لأننا نعلم أن مدينة بكاملها وأن آلاف الصروح ما زالت مطمورة تحت الكساء النباتي الهائل.

إلى أيّ ماضٍ كانت تحيلني هذه الأطلال؟ كانت تحيلني إلى ماضٍ في حضارة المايا أطلعتني عليه بعض الكتب، ولكن عمرها (حوالي ألفي سنة) كان يحرمني من كل نقطة عَلام. ونعرف، فضلاً

عن ذلك، أن كل مَلِك كان يبني صروحه فوق أنقاض الصروح التي ابتناها أسلافه، والتي صارت تشكل مداميكه السفلية الجديدة. عن هذه المدينة المظمورة تحت الغابة والتي تشتت عبر القرون، لم أكوّن أيّ فكرة ولا صورة، كذلك فإني أن أتصور آلاف السكان (عشرة آلاف في المركز، مئة ألف في مجمل التجمع السكني) الذين - كما قال الاختصاصيون - شغلوا حيّزًا كان يمتد حوالى مئة كيلومتر مربع. الموقع الذي سحرتُ به، (الهيكل والنصب والأهرام وفرجة الغابة) لم يكن له بالمعنى الدقيق للكلمة، أيّ وجود تاريخي ولم يُعدّ لي أيّ ماضٍ: فبذاته، كان نسيجٌ وحده (ذلك أن التنقيبات الأولى تعود إلى نهاية عقد 1950). وكان اجتياح الغابة منذ أمد طويل قد كرس موت القلعة المفقودة؛ ما كان يبرز منها في بعض الأماكن، هذا التداخل بين الحجارة والطبيعة النباتية، الذي يرقى في وجوده إلى سنوات معدودة، ولا يمتّ بصلة لا من قريب ولا من بعيد إلى تكوين تاريخي مجدّد.

يختلف تأمل الأطلال عن السفر في التاريخ، بل هو تجربة الزمن، الزمن الخالص. في مجال الماضي، التاريخ شديد الثراء والتنوع والعمق ولا يُختزل بعلامة حجرية أفلتت منه، ويعمل مفقود يجده الأثريون الذين ينقبون في ثنايا المكان/الزمان. وفي مجال الحاضر، يكون الانفعال ذا صبغة جمالية، ولكن مشهد الطبيعة يندمج فيه بمشهد الأوابد. يحصل لنا أن نتأمل مناظر طبيعية ونكوّن شعورًا غامضًا وبالغًا بالسعادة؛ فكلما تكون هذه المناظر «طبيعية» (ولا يتدخل فيها الإنسان)، يكون الوعي الذي يتشكّل عندنا

وعيًا مستدامًا ووعيًا مديدًا، على الأقل، ويجعلنا نقدر بالتباين الطابع الزائل للأقدار الفردية. إن مشهد التجديد الدائم للطبيعة يستطيع، مع ذلك، أن يرتبط أيضًا بالشعور التنشيطي لكلية تتسامى على تلك الأقدار، أو التي تتأسس فيها، وبالحدس الحلولي أو المادي القائل بأن «لا شيء يضيع ولا شيء يُخلق». فالطبيعة، بهذا المعنى، لا تلغي التاريخ فحسب بل تلغي الزمن.

تضيف الأطلال إلى الطبيعة شيئًا لم يعد له وجود في التاريخ مع أنه مرتبط بالزمن. لا يوجد منظر من دون إِبصار ومن دون استيعاب لهذا المنظر. إن منظر الأطلال الذي لا ينقل أيّ ماضٍ بشكل كامل والذي يلمح ذهنيًا إلى مواضع عديدة وهو منظر ذو كناية مزدوجة نوعًا ما يتيح للنظر والوعي بديهيةً مزدوجة لوظيفية ضائعة وراهنيةً كثيفة، ولكنها مجانية. إنه يضيف على الطبيعة علامة زمنية، والطبيعة في المقابل تنهي إدراجها في التاريخ فتسحبه نحو اللازمي. «الزمن الخالص» هو ذلك الزمن الذي يفتقر إلى تاريخ، ويستطيع الفرد وحده أن يعيه، ويقدر مشهد الأطلال أن يعطيه حدسًا ولو بشكل عابر.

في نيسان/ أبريل 1995، وقبل أن أسافر إلى غواتيمالا وإلى تيكال بسنة، جرّني ديني لومبار إلى أنغكور فات (Angkor Vat)، فاكشفتُ منظرًا آخر لأطلال تهافت عليها اختصاصيون عديدون. واقترح أحدهم عبارة «العمارة/ الجلد» التي أطلقها على القصر (ذلك القصر الذي سخر بول كلوديل (Claudel) من أشجار الأناناس فيه)، متوخيًا القول إن كل شيء فيه كان يبدو بالأحرى منحوتًا كي يشاهد أكثر من

أن يُنظر إليه وظيفيًا كي يُسكن. وأخبرني آخر قائلًا إن الجدران غير مبنية بشكل صحيح، وإن المنحوتات التي بخدعة بصرية كانت تقلد الستائر والنوافذ قد صُنعت بشيء من الاستعجال كما لو أن نهاية مُلكٍ مهْدَدَد قد حُفرت بسرعة في الحجر. فحافظتُ من جانبي على انطباعي الأول، انطباع منظر مطبوع على بطاقة بريدية، ودُهشت - كما اندهش فرويد في الأكروبول - لوجوده الحقيقي، بحيث لم أصدق أنني عاينته وصار في متناول يدي، وأني تمكنتُ من ارتياده طولًا وعرضًا بألفة ستكون رشيقة ووجلة في آن: وقتها لم يكن أيّ سائح يتردد إلى هذا المكان؛ وجدتُني مع قلة من الباحثين الذين سُمح بحضورهم؛ لا بل كانت تحرسنا مبدئيًا ثلاثة عسكرية كان كسلها بالأحرى مُطمئنًا. لقد وعدني ديني لومبار بلحظة أسطورية: فذهبنا ذات ليلة إلى البايون (Bayon) (\*) لنحتسي الشمبانيا تحت ضوء القمر. فكان لنا البايون والشمبانيا والليل. ولم يكن ضوء القمر صافيًا، بل كانت هناك ذكرى نهار ضبابي اكتشفت فيه من جانبي البافوون (Baphuon) (\*\*)

الذي يستلقي فيه تمثال بوذا المصنوع من حجارة مأخوذة من أجزاء أخرى من الصرح، وسُمِّي بـ«هيكل الملك المجذوم»، وبُني جدار جديد حول الجدار القديم، وبعض المواقع المشتتة والمتباعدة، ولم يتأتَّ لي أن أفهم سبب وجودها، ولكن أناقتها الفريدة كانت

---

(\*) البايون هو معبد كبير في مدينة أنغكور توم، عاصمة الملوك الخمير في كمبوديا إبان القرن الثالث عشر. وهو مؤلف من أبراج شديدة التزيين.

(\*\*) بني هذا المعبد عام 1060 تقريبًا وأعيد ترميمه في تسعينيات القرن الماضي.

تفرض نفسها في هذا الريف المقفر: الممشى الكبير ومنحوتات بانتي سامريه (Banteay Samré)، والبحرة ذات المناهل الأربعة في نيك بيان (Neak Pean). في الإجمال كانت هناك ضباية زمنية، ووحدها القراءة المتمعنة لكتب الأدلة السياحية المختصة تُجليها، ولكنها كانت تنزاح على المشهد في نظر المراقب الساذج، فكانت أشبه بضباب شعري وخداع. هناك حركة إخراجية للمستقبل القريب (الذي على ما أتصور ينبغي التمكن اليوم ميدانياً من تقدير آثارها) كانت تضيئي لمسات على هذه اللوحة المعقدة أصلاً. ما زرتة كان ورشة عمل. كان الآثاريون يرفعون أجزاء من الصرح؛ وكانوا يرتّبون ويصنفون الأحجار المستخرجة مؤقتاً من الكتلة ويضعونها في «حقل الإيداع». ورُكنت المنحوتات وحُفظت وراء أكياس الرمل والأشرطة الشائكة. وصنّفت في سجلات. كنت فعلاً في «ورشة»، ورشة تنقيب، والحق يُقال، ولكنها ورشة فحسب، للدلالة على أرض يشيّد فيها شيء ما. صحيح أن ما كان يشيّد له علاقة بمحاولة الترميم. ولكننا لم نصل بعد إلى تلك المرحلة: كنا نتبين حقباً من الماضي وكنا نتساءل من ثمّ عمّا سنختاره لنبرزه. وجدتُ نفسي بين الذين كانوا يعملون ويصنفون عناصر الماضي ويتصورون عروضاً معينة متواطئين في المحصلة مع الزمن ومتدربين تدريباً عالياً على اختيار بصماته كي لا يُحبس في مشروع فكري مؤرّخ بدقة شديدة. بالطبع، كان بروز الأطلال في الفجر، عندما كانت الورشة شبه مقفرة لساعات، وكانت ظلال الليل تؤلّف مشهداً ما عتمّت أن اختصرته بعضُ النعوت (مثل «فتان» و«خرافي» و«ساحر») وبينها تلك النعوت التي لازمتها يوماً فبعثت تلك الفتنة المبهمة. وعلى ما أظن، فقد كان

ذلك فعلاً الإحساس بالزمن الخالص الذي تبدى عندئذٍ عَبْرَ غموض حضور الحاضر وعناده وعبرَ الإحالات العديدة إلى الماضي. ولكنه لم يتأكد قطّ بشكل ملموس إلا عندما كانت الطبيعة تنوء بثقلها على التاريخ لتبتلعه.

إن «تا بروهم» (Ta Prohm) هو من الصروح التي أبقيت على حالها (كما كانت عليه عندما أبرزت معالمها). هناك أشجار زغبية ذات جذور غائرة خربت الأساسات وثمرت الجدران الاستنادية ودمرتها على التوالي. هذه المصارعة تتم ببطء وتبرز في ثنانيا الزمن، وقبل القيام بأيّ شرح تاريخي، تُظهر أن هناك شيئاً يجب النظر فيه. إذا أبقينا «تا بروهم» على حاله، فلأنهم أرادوا أن يُشعروا الزوار المستقبليين بحجم أعمال الترميم التي يجب إنجازها في مواقع أخرى. ولكن انفعال أولئك الذين يكتشفون هذا القران الغريب بين الأحجار والأشجار يعود أولاً إلى الشعور بزمنية بحته يعبر عنها تشبيكها الدقيق.

الأطلال توجد عبر النظرة التي تُلقى عليها. ولكن بين مواضعها المتعددة ووظيفيتها المفقودة، ما يشاهد منها هو نوع من الزمن خارج التاريخ الذي يشعر به مَنْ يتأملها كما لو ساعده ذلك على فهم المدة التي تسري فيه. قبل الحرب [العالمية الثانية] كتب كامو (Camus) معظم محاولاته التي جمعها لاحقاً في كتابه أعراس (Noces) والصيف (Été). الحبور الذي شعر به في تيباسا، أثناء الربيع المُبهر، يرجع إلى تجربة منظر لأطلال مدينة رومانية قريبة من الجزائر العاصمة تتداخل بحميمية شديدة مع الطبيعة التي تبدو وكأنها



تذوب فيها وتنتمي إليها: «في هذا القران بين الأطلال والربيع، عادت الأطلال أحجارًا، وإذ فقدت التقصيب الذي فرضه الإنسان عليها، عادت إلى الطبيعة»<sup>(4)</sup>. كان لا بد من وقت طويل كي يغادرها ماضيها: «... سنوات عديدة أعادت الأطلال إلى بيت والدتها». في موقع كان يحب كامو أن يتردد إليه لتزجية يومه، شعر بنشوة حلولية، شعر بحدس يتسق جسديًا مع ما يحيط به. وهذا ما حصل نوعًا ما لروسو (Rousseau) على ضفاف بحيرة بين (Bienne)، حيث فقد حتى الشعور بذاتيته الاجتماعية وبهويته.

بيد أن الزمن لا يُلغى تمامًا؛ لأن وجود الأطلال يجنب المنظر أن يتبدد في إبهام طبيعة قد دخلت من البشر، علمًا بأنها هي التي، بشكل مفارق، مكنت كامو لاحقًا - بعد أن وجد تيباسا (عام 1952، عندما بدأ التاريخ يتغير في الجزائر) - من إقامة معارضة بين «تلال الروح» و«عواصم الجريمة»: «أعيش في كنف عائلتي التي تظن أنها تحكم مدنا غنية وشنيعة، مبنية بالحجارة والضباب. ليلاً نهارًا تتكلم بصوت عالٍ: وكل شيء ينصاع أمامها مع أنه لا ينصاع على الإطلاق: إنها تُصمّ أذنيها على جميع الأسرار». «الأسرار» هي في تيباسا أطلال، هي منظر يختلط بالشمس وأشجار الزيتون والحجارة والبحر؛ وفي الزمن الخالص، إن لم يُلغ، هي التي تمكّن من الإفلات من الزمن العابر، زمن التاريخ («عرفتُ دائمًا أن أطلال تيباسا كانت أكثر شبابه من ورشاتنا أو أنقاضنا»<sup>(5)</sup>)؛ ولكن التاريخ هو الذي يجب أن يُعاش،

Noces suivi de L'Été, Gallimard, coll. «Folio», 1972, 13. (4)

«Retour à Tipasa», dans Noces..., op. cit., p. 164. (5)

هو الزمن النجس للتاريخ. وعلى الرغم من انبهار كامو بتيياسا، فإنه لن يستطيع قطّ أن يشعر بأنه غريب عن عائلته، عائلة «المدن الغنية والشيعة» إذ أقصي في المحصلة من الزمن الخالص وزجّ به في التاريخ.

مثاليةً هي تجربة كامو مع الأطلال والزمن. ونعلم لماذا يروّعه التاريخ المستقبليّ: سيّسم بمجابهة مع من يحبهم، وسيتهي بضياع مناظر طفولته. إنّه ليس قادرًا ولا يريد أن يكون قادرًا على تكوين وعي سياسي أي تاريخي للموقف. ونستطيع القول إن العودة إلى تيياسا قد عاشها من جديد مرارًا في فكره، وهي بالنسبة له هروب خارج التاريخ ونزوع نحو وعي الزمن الخالص، ونحو الوعي الوحيد للزمن. إننا اليوم أمام الضرورة المعاكسة: ضرورة أن نتعلم ثانية كيف نحسّ بالزمن لنستعيد وعينا التاريخ. في حين أن كل شيء يتواطأ لإشعارنا بأن التاريخ انتهى وبأن العالم مشهدية تُمسرح فيها هذه النهاية، يجب علينا أن نستعيد الزمن لنؤمن بالتاريخ. تلك هي اليوم رسالة الأطلال التربوية.

telegram @ktabpdf

## فيلم «مزاج في الحب»

(In the Mood for Love)

يعبّر الفيلم الذي أخرجه وونغ كار - وي (Wong Kar-wai) عن  
دُوار الخراب.

يتمتحن الحب الممكن - ما لم يتحقق - طبيعته الحقيقية عندما  
يتحول إلى ذكرى، ذكرى تكاد تكون من دون مضمون: وفيها ما فيها  
من لواعج وكلمات مكبوتة وملامسات حفية. يصرّح به عن بعد،  
ويصبح نهائيًا مستحيلًا إلى الأبد، فيغدو ما أراد دائمًا أن يكونه:  
متعة خالصة لا ترتبط بالراهن، متعة ليست في عمقها سوى متعة  
الزمن الخالص، الناشئ من تعارض بين ذكرى حبّ كان من الممكن  
أن يحصل، حب قد يستمد ظاهر معنى يقول إنه لن يتحقق («لسنا  
مثلهم»، قالت السيدة شان (Chan) ملمحةً إلى العلاقات الجنسية  
بين زوجها وزوجة السيد شو (Chow)، أي «عشيقتها» بمعنى القرن  
السابع عشر)، حب يتبدى غير واقعي لسببين: بسبب البعد الجغرافي  
الذي حلّ محلّ التهوّس النفسي، فتلاشى بالمعنى الحصري للكلمة،  
وضاعت على الأرجح فكرة التخلّي التي كانت ترفع من شأن التمتع  
فأضاعت كامل معناها. والسبب الثاني أن هناك قصة أخرى ممكنة،  
ولكنها بكل بساطة لم تتحقق ولم تعد ممكنة. افتراضية الحب تنظر  
إلى نفسها من بعيد، وعندما تصير أطلاقًا، لا تعود افتراضية.

ويجب أن نضيف أن الرغبة في الأطلال كانت، منذ البداية، قد زرعت في إغراء العشق ألغامًا. وهذا هو معنى ما أطلق عليه البطّان كلمة «تكرار» التي تؤخذ بالمعنى المسرحي للكلمة. إنهما يمثلان للمرة الأولى مشهد انفصال نراه في رواية الفروسية التي كتبها السيد شو، ويمثلان للمرة الثانية انفصالهما العتيد الذي يتحضران له. وفي كلتا الحالتين يطغى الانفعال على السيدة شان: ومرّد انفعالها هو أنها رأت في تلك «اللعبة» حقيقة حبها، الذي كان ينذر بالخراب منذ البداية، لأنه في الأصل نشأ كالخراب الذي سيتحقق. لم يسبق لثنائية كلمة «تكرار» - التي لا تكرر الماضي إلا لتُسقَط في المستقبل، والمقصود هنا هو المضارع المقرون بـ «قَد» - أن تبدّت بمثل هذا الوضوح.

ومن هنا أهمية الحركة الرمزية التي في نهاية المطاف سيقوم بها البطل السيد شو (بعد بضعة أسابيع في كمبوديا) الذي لم يُفَضِّ سره لجوف شجرة، كما في التقليد الذي ذكّر به السيدة شان سابقًا، بل لجوف عمود من أعمدة معبد أنغكور المتهدم. إن مشهد تلك الأطلال الباذخة لا يوقظ فعليًا أيّ ذكرى لدى من يتملّى منظرها، ولكن، في المقابل، ما حرّك شجونه هو بديهية زمن يفترق إلى هدف، من دون أن يكون زمنًا يتتمي لأيّ تاريخ.

## سياحة وسفر، منظر وكتابة

إذا كانت السياحة اليوم موضوع بحث مهم على الخصوص، فلأن تطورها الهائل يوازي تطور حادثتنا الجديدة. هذه الحداثة الجديدة سبق لي أن أسميتها الحداثة الفائقة، لأنه بدا لي أنها تواصل وتسرع وتعقد آثار الحداثة كما نُظر إليها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. الحداثة الفائقة هي التي جمعت تسارعًا في التاريخ وتقلصًا في المكان وفردنةً للأقدار. وهذه العوامل الثلاثة هي عوامل مركبة: فإذا تهيأ لنا أن التاريخ يتسارع، فلأن هناك في كل يوم أحداثًا جديدة تفد إلى معرفتنا؛ وإذا تهيأ لنا أن كوكب الأرض يتقلص، فلأسباب ذاتها، ولكن أيضًا لتطور وسائل النقل وانتشار الصور، وأيضًا لوعينا الكوكبي المرتبط هو أيضًا باستكشاف المكان، وبمخاوفنا البيئية. أما ما يتعلق بفردنة الأقدار، فيمكن ربطه بالمنظومة الاقتصادية الكوكبية وبالأشكال الجديدة للاستهلاك والتواصل.

تُبرز السياحة بامتياز بعض ملامح الحداثة الفائقة: وهي بالطبع معنية بالتسهيلات الجديدة في مجال التنقل العالمي؛ إن انفتاح الكوكب بأسره على السياحة تعزّز بانتشار المعلومات والصور. وحتى البلدان «المغلقة» سياسيًا راحت تفتح بعامة على السياحة.

وأخيرًا تبدّى الرحلات كـ «منتج» متطور يستطيع الأفراد إلى حدّ ما أن يشتروه.

فضلاً عن ذلك، تعيد السياحة إنتاج عددٍ من الثنائيات والملابس الخاصة بعصرنا.

الثنائية الأولى هي ثنائية العالم الذي يرى أن السياحة وحركات الهجرة الكبرى تتضخم متزامنة. وتأخذ السياحة كل يوم أهمية متنامية، وأصبحت البلدان التي كانت مستوردة للسيّاح منذ بضع سنوات مصدرّة لهم. بيد أن معظم السيّاح ينتمون إلى البلدان الأكثر تطورًا في العالم على الصعيد الاقتصادي، وثمة قسم كبير منهم يزورون البلدان التي يغادرها المهاجرون لأسباب اقتصادية وسياسية. هاتان الحركتان الواسعتان، أي السياحة والهجرة، والأولى مؤقتة حصراً في حين أن الثانية تصبو إلى الاستدامة الطويلة والبقاء، تحدّدان ثنائية عالم لا تزال الفجوة فيه تترسخ بين الأكثر ثراءً والأكثر فقراً.

ولكننا إذا نظرنا في الموضوع عن كثب، لاحظنا أن عالمنا قد يكون أقل تحركاً مما يبدو عليه. إن وظائف معظم الناس وأشكال فقرهم تتحكم في مكان إقامتهم. ففي مناطق الكرة الأرضية التي انتابها العنف – مع أن بعضها ما زال مقصداً للسياحة – نحصي عددًا كبيراً من اللاجئين القادمين إمّا من بلد مجاور وإمّا من الذين نزحوا داخل البلاد نفسها، كما هو الحال بالنسبة «للمهجرّين» في كولومبيا. هناك ملايين البشر الذين يعيشون اليوم في المخيمات.

صحيح أن هذه اللوحة الإجمالية المرسومة بخطوط أولية تشكل مشهدًا خلفيًا تدرج فيه المسارات السياحية، ويتيح التفكير فيه الإفلات من الوهم الذي يرى أن الرحلات هي بالضرورة مصدرًا للتجربة والمعرفة. وبشيء من المنطق تُدرّس بالأحرى وتنظّم لتفادي كل اتصال بالقطاعات الأكثر إزعاجًا في البلدان التي تجتازها.

أما الثنائية الثانية فهي ذات طبيعة متباينة. فالسياحة، شأنها شأن عدد من الظواهر الاجتماعية الأخرى، تجمع على طريقتها التعارض بين المحلي والعام. في البلدان التي تزدهر فيها السياحة نحو الخارج بتميز لافت، تتعزز وتُعلن أكثر فأكثر إرادة جذب سياح الداخل والخارج بشكل ملحوظ. وتشكل فرنسا في هذا الصدد مثالًا جيدًا. فعلى الرغم من أن شبكات الطرق تلتفّ حول أصغر القرى، نرى أن هذه القرى تسعى إلى إبراز كنوزها. إلى ذلك، تُعرب صنوف الدعاية والتحقيقات الصحفية المكتوبة والمتلفزة عن سحر المواقع النائية. وحتى إذا كان الفرنسيون يسافرون أقل من بعض جيرانهم، فهناك عدد لا بأس به من العائلات البورجوازية التي تمتعت بسحر كاليفورنيا وتايلاند وجزر الأنتيل. ثمة أدبيات لا تنظر إلى العالم إلا من خلال إمكانياته في استقبال السياح. لا وجود للهند والتبت والصحراء الكبرى في نظر الغربيين إلا بسبب سياحة المغامرة والجولات البرية الراجلة. وهكذا ترسم خريطة خاصة تشمل الكرة الأرضية، خريطة للمتعمق والتسالي والغرائبية المنظمة التي تنضاف إليها بعض المواقع الحديثة العهد جدًا. على مستوى الكرة الأرضية، يمثل متحف غوغنهايم في بيلباو وهرم اللوفر، كظاهرتين معماريتين، امتدادًا لتاريخ تالد تثريه

التنقيبات الأثرية وأعمال الترميم كل يوم. إن خريطة السياحة العالمية تمارس لعبة خفة مع الزمان والمكان في آن، فمن الأقصر إلى بالِنكوى (في كولومبيا)، ومن أنغكور إلى تيكال (في غواتيمالا)، ومن الأكروبول إلى جزيرة باسكوا (في شيلي)، تبلورت فكرة تراث ثقافي للبشرية، ولكن هذا التراث، بتحجيمه الزمان والمكان، يظهر قبل كل شيء كمادة استهلاكية نُزعت من سياقها إلى حدّ ما، مع أن سياقها الحقيقي هو عالم التجوّل الكوكبي المتاح للسيّاح الأكثر يسرًا من الناحية الاقتصادية والأكثر فضولًا من الناحية الفكرية، العالم الذي يتوحد فيه شكل المعايير الخاصة بالرخاء أو البذخ مع الحياة اليومية: في شتى أنحاء المعمورة تضع المطارات والطائرات وشبكات الفنادق التنوعَ الجغرافي والثقافي في خانة المتماثل والمتشابه.

قبل كل شيء، هناك تغيرٌ في المقاييس يجب النظر فيه. السياحة كالسياسة: ذلك أن ممارسة السياسة ربما تعني للفرد الاهتمام بقريته أو حيّه؛ وربما تعني أيضًا المشاركة في تحديد التوازنات العالمية الكبرى. لقد أصبحت كرتنا الأرضية صغيرة، وهذا يشجع الرغبة في بقاء الإنسان في بيته أو في التطواف في شتى الأرجاء.

الثنائية الثالثة ترتبط بالذهاب والإياب، بالماضي والمستقبل: وهذه هي أيضًا ثنائية يمكن أن تعبّر عن نفسها مكانياً، ولكن جوهرها زمني. لقد شق الرحّالة الأدباء في القرن التاسع عشر الطريق في هذا المنحى، فسفرهم كي يكتبوا ويرووا أحداث رحلتهم، جعلوا معناها



مرتهاً بالعودة وبالرؤية الاستعادية التي تتمخض عنهما. ومنذ البداية عبّروا عن ذلك بصيغة المضارع المقرون بـ «قد». وتكشف النقاب عن ذلك بعض الصفحات التي كتبها شاتوبريان (Chateaubriand) أو فلوبيير (Flaubert). ولكننا نستطيع الذهاب أبعد من ذلك معتبرين أن الفضول العلمي أو ذاك الناجم عن جشع في الربح، تضمّن ضرورة العودة إلى نقطة البداية.

والأمر أكثر وضوحًا مع السياحة، إذ إنها نشاط ترفيهي محدود في الزمن. العطلة الصيفية هي برهة منتظرة، وهي على الأرجح تساعد الكثير من الناس على احتمال حياتهم اليومية، وحياتهم في العمل، فتمنحها استحقاقًا مغمورًا بنور الشمس. ولكنها برهة مدروسة؛ وهذه الدراسة هي جزء من تحديد كلمة إجازة صيفية أو عطلة («لن نغيب إلا أسبوعين؛ سنمضي ثلاثة أيام في مدينة البندقية؛ سنمضي ثمانية أيام في [محطة] تزلج»، ... إلخ).

تضفي الصورة اليوم لونها الخاص على التوتر بين الانتظار والتذكر، وشكّل هذا التوتر منذ البداية السمة الثنائية للرحلة. فقبل المغادرة تنداح الصور. وتنهال صور دعاياتها على جدراننا وعلى شاشة التلفزيون بالطبع. في الوكالات السياحية، النشرات المطوية والكتالوجات وحتى الجولات الافتراضية على الشاشة التي تستطيع أن تنفذها الوكالات الأكثر جاهزية بينها، تمكّن من المشاهدة قبل الإقدام على السفر. تتقارب الرحلة سريعًا مع التقصي: كي لا يخيب الواقع الأمل، يجب عليه أن يتشابه مع صورته.

ولكن تصنيع الذكريات يبقى جانباً مهماً ومهيماً في الغالب على النشاط السياحي. فآلات التصوير وشتى أنواع الكاميرات التي تزداد إتقاناً وسهولة في الأداء، تلعب جزئياً الدور نفسه، فتكون كالمراقبة والتصوير والكتابة لدى الأدباء الرحالة إبان القرن التاسع عشر: ولدى العودة تُعرض الشرائح الضوئية واللقطات السينمائية فتكون مناسبة لإحياء الماضي بل لقص أحداثه وقصصه المزودة بالمشاعر الجياشة والوقائع، ولإعطائه أحياناً نبرة أسطورية ولتسليط الضوء على بعض الشخصيات.

إن تصنيع الصور (والذكريات) هذا يكون آسراً لدى بعضهم بحيث نستطيع القول إنهم يسافرون بين سلسلتين من الصور: تلك التي شاهدوها قبل السفر وتلك التي سيشاهدونها بعد عودتهم منه (وهي صورهم والصور التي يعتبرون أنهم صنعوها). الزمن الوسيط هو زمن تصنيع الصور. وينقضي في حيز وسيط هو أيضاً حيز الإقامة أو الترحل، حيث يرى المسافر المصور أو السينمائي جلّ ما يراه عبر معيان كاميرته أو عبر شاشة المراقبة فيها.

في زمن اجتاحت فيه الصورة الحيز العام وارتُهن لها، تبدّت «غريزة التصوير» لدى أولئك الذين راحوا يحلمون بنقل العالم إلى علبتهم السوداء، كقيمة تشخيصية لمرض ما. فبتصرفهم هذا يعلنون انخراطهم أو خضوعهم لعالم يُدعى فيه الرأي العام إلى التثقف عن طريق التلفزيون. فعندما يحلمون بأن يشاهدوا على التلفزيون، معترفين هكذا بالسطوة التي يمارسها المصورون

عليهم، يجب ألا ينسوا أنهم، بسعيهم إلى تصوير العالم، يدعون السيطرة عليه، وعلى الأقل السيطرة على أولئك الذين يلتقطون صورهم بسبب أزيائهم «الخاصة» وعاداتهم الغربية أو بسبب عيونهم الجميلة. فجميع نوايا العالم الحسنة لا تستطيع أن تتغير في الأمر شيئاً: ذلك أن السائح الغربي، ولو عن غير قصد، بجزدانه المتدلي على جنبه وبكاميرته الجاهزة للتصوير، يُستلب بقدر ما يستلب أولئك الذين يرفضون أن يصورهم هو أو يطالبون بمبلغ لقاء التصوير، لأنهم يعون أكثر منه وَضَعَ موازين القوة في العالم المعاصر.

جزئياً، يعود سحر المواقع القصية المقصودة إلى الوهم الذي يجعلنا نظن أن السفر يمكن من معرفة الآخرين. هذا وهم في معظم الحالات، وبعامّة لا يمكن تلافي الوهم الذي يكشف اللجوء إلى الكاميرا طبيعته: فإذا كان الآخرون يستطيعون أن يكونوا، ويجب أن يكونوا موضع لقاء، لا يمكنهم أن يكونوا موضع زيارة، كتلك التي تشاهد فيها الضواري في كينيا أو شلالات نياغرا. فالكاميرا تعبر عندئذٍ عن الالتباس الأعمق، وهي شكل من أشكاله. من نأتي لنصورهم ليسوا سوى وهم، وهم يستجيب لرغبة الزوار: وهم الروائع، وهم اللون المحلي. وتوجد حقيقة هذا الوهم في الإحصائيات العالمية، ولكن أيضاً عند المهاجرين السريين أو غير السريين، وفي مواقف العنف التي يزودنا بها التلفزيون من وقت لآخر. إذا ما حَدّتنا فقط رغبة لقاء الآخرين، لاستطعنا أن نفعل ذلك بيسر، من دون الخروج من حدودنا ومدننا وضواحيننا.

ويحصل أيضًا أن ينجم الوهم عن وعي وأن يكون صريحًا ومتطورًا. عندئذ تُختزل السياحة إلى زيارة طيف مسكون بأطياف أخرى مزيفة أو بُنسخ. الثنائية الرابعة للسياحة - وترتبط بعالمنا عامة - هي ثنائية الواقع ونسخته عندما تزداد النسخ واقعيةً وعندما يهيمن المُخايل والتخييل على الواقع.

تشتهر لاس فيغاس بألعابها وباستنساخها عددًا من الصروح الأوروبية. فيقصدُها المرء إذاً ليشاهد مستنسخات تقع - ويجب الاعتراف بذلك - في بيئة خاصة مثلت بالنسبة للعديد من الزوار، ومنذ أمد طويل، نوعًا من الأساطير. الحدائق التي أنشأتها شركة ديزني تقلد الواقع، حتى عندما تقلده في الدرجة الثانية أو الثالثة، إذ تُجسد شخصيات مقتبسة من الحكايات ومن الصور المتحركة. ثمة مدينة مزيفة، وشارع مزيف، ثمة محلات تجارية حقيقية وأنهار ميسيسيبي مزيفة وشخصيات مزيفة، ومستخدمون حقيقيون ومطاعم حقيقية وفنادق حقيقية: وهذا الخليط غير معدّ أساسًا للأطفال، بل لأهاليهم. السؤال الذي يمكن أن يطرح حولها هو التالي: ما الذي يدفع معاصرنا إلى الافتتان بطيف بحت؟

إن النجاح التجاري للحدائق التي تُطرح فيها مُخايلات الحاضر أو التاريخ يتماشى مع روح العصر، ولكن روح العصر هذه موجودة أيضًا في جميع مناحي النشاط السياحي وأبعاده. روح العصر هي أولاً الامتياز الممنوح للحاضر على حساب الماضي والمستقبل، هي روح استهلاك فوري يتلاءم تمامًا مع مسرحة العالم. وهذه

المسرحة تتجلى على صعد أخرى وبطرق شتى: تمليط البناءات وطلاؤها، زرع الأزهار في القرى، ترميم الآثار، عروض «صوت وصورة»، تجميل الإنارة، عناية بالحدائق العامة، تنظيم وحماية المواقع الطبيعية الكبرى، ولكن أيضًا التقاط الصور للواقع الراهن ومزامنته وتصوره في الحياة السياسية والرياضية والفنية. وبدعوتنا إلى اعتبار السياسيين ممثلين أو شخصًا مسرحيين، واعتبار الحيز العام حيزًا للجمهور بالمعنى المسرحي للكلمة، فإن هذه المسرحة تجعل الحد الفاصل بين الواقع وتمثله وبين الواقع والطيف، مثغورًا بشدة. ولهذه الفرجة آثار خبيثة، فهي لا تعرف التدقيق في التفاصيل، إذ تعاملها دائمًا بالطريقة ذاتها، مستخدمة اللعبة ذاتها والأسلوب ذاته وبطريقة واحدة، شأنها شأن الخياط الذي يطيب له أن يجمع قطع القماش المزركش والمتعدد الألوان ويصنع منها لباسًا موحدًا إلى حد ما.

في المحصلة، يكون توحيد الشكل هو البديل عن التنوع عندما يُنظر إلى هذا الأخير بسطحية. والحال إن هذه الصفة السطحية هي نتيجة عولمة الصور والإعلام. ويعود انحسار كوكبنا إلى المعالجة «الكوكبية» للأوضاع والحيثيات والمشاكل. ورغم بعض المحاولات، لم يَغْد الحيز الكوكبي حيزًا عامًا يمكن أن يتشكل فيه رأي [عام]. وعليه يكون هذا الحيز، في كل مكان تقريبًا، موضع معلومات سطحية. يتغير معنى الأحداث حسبما ننظر إليها على الصعد المحلية والوطنية والكوكبية. نظن أننا نعرف شيئًا عن العالم وعن الآخرين، ولكن هذه المعرفة تتم بتجريدات

كبرى - كالعنف والبؤس والتخلف والهجرة - التي لا تصمد في وجه البديهية المحسوسة والمحلية والآنية للرفاهية والشمس والشواطئ والمناظر الطبيعية. وبشيء من المغالاة، نستطيع القول إن العالم الحالي ينقسم إلى نوعين من المواقع: اللأمكنة التي تمثل ملاذات (كما في المخيمات وبلدان الهجرة والهروب) والأمكنة الخاصة بالصورة (الصورة التي تحل محل الخيال عن طريق المُخايلات والنُّسخ).

إذا ما اقتصرنا على هذه الرؤية التشاؤمية، لَحَقَّ لنا القول إن كل رحلة، وحتى تلك إلى تؤدي إلى الانتقال الجغرافي للجسد، هي رحلة لا تتحرك بمعنى أنها لا تحرك العقل ولا الخيال. ويمكننا أن نذهب في التشاؤم أبعد من ذلك أيضًا وأن نضيف قائلين إن الرحلة الثابتة في مكانها، بالمعنى الفيزيائي للكلمة، هي رحلة مستحيلة لان خيالنا مشبع بالصور. في كتابي حرب الأحلام (*La Guerre des rêves*) اقترحتُ أن الأقطاب الثلاثة للمتخيل (المتخيل الفردي، والمتخيل الجمعي، والمتخيل الإبداعي، أي: الأحلام والأساطير والأعمال) يجب أن تبقى متواشجة، وأن يرتوي بَعْضُها مِنْ بَعْضٍ، كي تبقى على قيد الحياة. وعبرتُ عن قلقي من أن نرى الصورة اليوم تحلّ تدريجيًا محلّ الأساطير (أساطير البدء والمستقبل، الأساطير الدينية والسياسية) والأعمال (التي أصبحت مواد استهلاكية ناتجة عن التصنيع): فماذا يبقى عندئذٍ من المتخيل ومن الأحلام الفردية؟

أين تقع الرحلة، بالنسبة لهذه الأقطاب الثلاثة؟ توخيًا للسرعة، نستطيع القول إنها أصلًا رحلة استكشاف الآخرين ثم غزوهم، أعرب عنها الغرب خصوصًا بمحاولته استعمار العالم: ذلك أن الالتقاء بالآخرين، في هذا المعنى، مني بالفشل لأن هدف الغزو كان في المحصلة إما استعبادهم وإما دمجهم. وهذه الوصمة البدئية لم تُطمس وما زالت بعض أشكال السياحة موسومة بعقدة تفوق السياح على أولئك الذين يذهب هؤلاء إليهم. وكان متخيل رحلة الاكتشاف/ الغزو يتعلق ببعض الأساطير الجماعية (كالغرائبية، والحلم الاستعماري، والهيمنة الإمبراطورية) وبأحلام بعض الأفراد الصناديد (الرحالة الكبار). ولا غرو أن هذا المتخيل لم يعد له وجود إلا بشكل كاريكاتوري ومختزل في متخيل الرحلة العامة. أما الحلم الجمعي والفردي فقد لا نجد، بصورة مفارقة وفضة، إلا عند بعض المهاجرين الذين، بإدامتهم الحلم الأميركي، يأملون تغيير حلمهم بفرارهم إلى مكان آخر.

ثمة شكل آخر من الرحلات - بينت معالمه فئة من الرحالة الأدباء إبان القرن التاسع عشر - وقد عكف على اكتشاف الذات. كان شباب البورجوازية الفرنسية في القرن التاسع عشر يعالجون أساهم بالذهاب إلى إيطاليا كي يتأملوا الأطلال. وكانت الرحلة بخاصة، من شاتوبريان إلى فلوير، مناسبة وذريعة لعمل وتجربة ذاتيين يتأنيان (في الروايات واليوميات) من انتقال مزدوج: انتقال مكاني بالطبع - ولكن هذا الانتقال نسبي لأن العمل لم يكن يُكتب أو ينتهي على الأقل إلا بعد العودة - وانتقال داخل الذات نفسها.

وتحت هذا المسمى الأخير تتماثل الرحلة والعمل: فالذي قام بالرحلة أو كتب العمل لم يعد، أو يظن أنه لم يعد، هو نفسه قبل الرحلة وبعدها.

وهذا الحلم الفردي باكتشاف الذات أو بنائها عبر الرحلة، لم يغيب اليوم على الأرجح عن خيال أولئك الذين يرومون الانتقال إلى الصحراء أو ارتياد جبال الهملايا أو مجابهة التحديات الطبيعية. ولكن كل شيء أصبح يتواطأ مع تغيير طبيعة ما نستطيع أن نعيه بكلمة «لقاء أو اكتشاف الآخر» وبكلمة «بناء أو اكتشاف الذات».

تهدف معظم الشعائر التي يمكننا ملاحظتها في شتى مجتمعات العالم، إلى تعزيز أو خلق هوية فردية أو جماعية، وإلى إناطتها بلقاء الآخرين وبالتواصل معهم؛ ذلك أن الهوية تُبنى بالتفاوض مع مختلف الآخريات: كالأجداد، والأتراب، والمتصاهرين، والآلهة،... إلخ ما تُعلّمنا إياه الشعائر هو عدم الفصل بين بناء الذات ولقاء الآخرين. ويحصل أن تتخذ الشعائر - بصورة مجازية أو غير مجازية - شكل رحلة، ويجب ألا نستغرب أن تتضمن الرحلة شيئاً من الشعيرة، والشعيرة شيئاً من الرحلة. وقد يعود السبب إلى أن كل تدريب يقتضي نوعاً من الرحلة (خارج الذات، ونحو الآخرين) وأن تبقى كل رحلة تدريبية إلى حدّ ما. والحال أنه لم يسبق أن كنّا قريبين كما اليوم من إمكانية أينمكانية (ubiquité) حقيقية وتقانية. تصل إلينا الصور والرسائل - أكنّا نحن من ترسل إليهم فعلاً أم لا - ويتسلّح الجسم الفردي تدريجياً بعمليات زرع تقانية تمكّنه، أينما كان، من



التواصل مع أيّ جسم آخر من النوع نفسه، من دون أن يتزحزح من مكانه. والهواتف الجوّالة المستقبلية ستوفّر لنا جميع هذه الإمكانيات.

نستطيع هنا إدارة شؤون الترسّخ في المكان، ولكن هل هذا يعني أننا ما زلنا رحّالة؟ هذه النقطة أساسية، وهناك بالتأكيد سبب لأن يُربط مجاز الرحلة غالبًا في أيامنا بالنشاط السيبرنتي: «تصفح» على الإنترنت ثم «نسافر» بهدي منها. وهذا الإصرار على اللغة يتمّ ربما عن انزعاج نتبيّن طبيعته إن قاربناه من هدفي الالتقاء بالآخر وتحقيق الذات اللذين يرتبطان تقليديًا بفكرة الرحلة. على العكس، أليس وهم التواصل هو الذي يدفعنا إلى الاعتقاد أن الأشخاص، لكونهم أفرادًا، موجودون خارج عملية التواصل التي تربط بينهم؟ وأنهم يتبادلون المعلومات لإثراء معارفهم من دون أن يُغيّروا إهابهم؟ بهذا المعنى يتعارض التواصل على العكس مع الرحلة، لاسيما وأنها تقتضي، من الناحية المثالية، بناء الذات عبر لقاء الآخرين. ويفترض التواصل مسبقًا بما تسعى الرحلة إلى خلقه: خلق أشخاص لهم فرادتهم ومبنيون بناءً حسنًا. الإنسان التواصلّي (homo communicans) ينقل أو يتلقى معلومات ولا يشك في كينونته؛ أما الرحالة المثالي فيسعى إلى أن يوجد وأن يتقّف نفسه، ولا يعرف قط حقًا من هو وما هي كينونته. في هذا المعنى، تتعلق الممارسة السياحية الحالية بالتواصل أكثر منها بالرحلة. وعندما تكون ثقافية، فإنها تنمّي المعرفة؛ وعندما تتوخى الرياضة، فإنها تعيد الصحة، ولكن من دون أن تربط ذلك بفكرة تحويل الذات تحويلاً جوهريًا. إن المثال الأعلى في التواصل هو الفورية، في حين أن الرحّالة يأخذ وقته، ويربط بين

الأزمنة، ويأمل، ويتذكر. قد تكون السياحة موضوع دراسة، وقد تساهم في تزيين رواية ما، ولكن الرحلة هي الجانب المماثل للكتابة التي تكون امتدادًا لها في بعض الأحيان. السائح يستهلك حياته، أما الرحلة فيكتبها. كل رحلة هي سرد، سرد قادم ومقدّر له أن يُقرأ من جديد.

على العكس من ذلك، نرى ان مجاز السفر - في كلامنا عن السرد - يعبر عن ملامحه المغامرة، ويعبر عن لقاء الآخر والذات وعن تقاطع الدروب. كانت الرحلات والضرب في الأرض والجولات واللقاءات في أصل المرويات الملحمية الكبرى. ولكن إذا كانت كل مروية رحلة، فلأنها صيغت وابتكرت، ولأنها منذ نشأتها الأولى وحتى اكتمالها النهائي شهدت مسارًا تحقق (مسار الكتابة بالذات الذي يدفع الكاتب إلى محاولة لقائه بذاته وبنائه ذاته باللجوء إلى ذكريات وشهادات وتصورات وانتظارات لها دائمًا علاقة بأشكال من الغيرية). ويعود ذلك أيضًا إلى أن المروية تشكل لكل قارئ لقاء خيرًا أو سيئًا، مثيرًا أو عاديًا، لقاء يستغرق وقتًا، ويأخذ وقته، ويؤدي أحيانًا إلى تماهيات وإلى تعلقات غير مشروطة، تتم في رحلة داخلية يجسدها حيز الكتاب (بأسطره، وصفحاته) ويهجس به حضور الآخرين القريبين أو البعيدين (الكاتب والشخصيات).

لقد حاولت منذ فترة<sup>(6)</sup> أن أُميّز بين ثلاثة أنواع من النسيان (العودة والتلهّف والابتداء) بدت لي مُثبّته في النشاط الشعائري وفي

Dans *Les Formes de l'oubli*, Payot, 1998.

(6)

الأدب الروائي معاً. ومن الدلالة بمكان أن ترتبط أشكال النسيان الثلاثة هذه بالتنقل عبر المكان، وبالارتحال، ولكنها تستطيع أن تحدد وأن تحرّك «التشكلات الروائية» التي تكلم عنها بول ريكور (Paul Ricœur)<sup>(7)</sup>.

وفي الترسيمة التي وضعها ريكور حول أنواع المحاكاة الثلاثة، تتكوّن المحاكاة الثانية من «التشكلات الروائية» التي تجعل العالم كناية عن مرويات تاريخية أو مرويات خيالية. إن العودة المستحيلة إلى نقطة الانطلاق التي يزوّدنا بها الأدب، والعودة المستحيلة التي تتكلم عنها كل من الأوديسة (*L'Odyssée*) وكونت دو مونت كريستو (*Comte de Monte-Cristo*)، تفترض نسيان كل ما حدث بين نقطة الانطلاق ونقطة العودة. والحال إن ما حصل على الأغلب هو رحلات قام بها أوليس (*Ulysse*) أو إدمون دانتيس (*E. Dantès*)<sup>(\*)</sup>. العودة هي ضرب من ضروب النسيان لأن انجرافات الذاكرة وهواجس الانتقام أو الانتظار أو الرغبة، ولأن اللقاءات والمشاكل اليومية والهرم قد ألغت - من نقطة الانطلاق حتى الوصول المتخيّل على أنه عودة إلى نقطة الانطلاق - نكهة الماضي الحقيقية، تلك النكهة التي يشعر بها الراوي عند بروست (*Proust*) عن طريق

*Temps et Récit*, Le Seuil, 1983.

(7)

(\*) في رواية ألكسندر دوما الأب الشهيرة (صدرت عام 1844)، تعرّض بطلها إدمون دانتيس لمؤامرات ودسائس سُجن في أعقابها لمدة 14 سنة في قصر إيف (If)، واستطاع الهرب من السجن حاملاً كنز جزيرة مونت كريستو وانقم من أعدائه ومنافسيه.

محاسن الصدفة والتي جعل منها لاحقًا مادة سباعيته. قد يعترف بعض عتاة الرحالة بسهولة - إن انصاعوا من دون أيّ عناء لرغبة السفر بعيدًا ومن دون هدف محدد - أنهم يسافرون ويراودهم أمل سري في أن يجدوا ذات يوم، وصدفةً، انفعالًا وإحساسًا ضاعا منذ أمد طويل، أو لحظة من لحظات الشباب والطفولة. هذا الموضوع القائل باستحالة العودة إلى الماضي، حيث تتداخل تناغمات السفر والذاكرة والسرد، يخترق الأدب طولًا وعرضًا.

أما لحظة التلهّف فتقتضي توقفًا مستحيلًا للزمن الذي يسعى في ركابه الشعرُ والرواية أحيانًا. هذا التوقف - وهو أشبه بنسيان مؤقت للماضي والمستقبل معًا - وهذه الهدنة بين الذكرى والانتظار، التي هجس بها ستاندال (Stendhal) لأنها تشبه السعادة، هي أيضًا وبالأحرى هدنة يصبو إليها المؤلف الذي ينقي أسلوبه ليجنّب غوائل الزمن وليوفّر لقرائه المستقبليين شعورًا بحاضر نقي، حاضر يستديم من دون أن ينصرم؛ ثمة صفحة تقرأ وتقرأ من دون انقطاع، ثمة موسيقى لبيت من الشعر ما زال على حافة الشفاه. القَبْلُ والبَعْدُ اللذان يحدّان لحظة تلهّف الزمن، نتصورهما من الناحية الطبيعية بكلمات مكانية، ومن الناحية المثالية بكلمات ارتحال: إنهما المحطة قبل الانطلاق الجديد بالنسبة للبطل الروائي الذي يُهرع نحو الحب أو الموت، وبالنسبة أيضًا للقارئ المرتحل الذي يركّز انتباهه مرحليًا كي يستسلم لمتعة لازمنية في القراءة والقراءة المجددة التي لا تُعتبر أبدًا مجرد تكرار.

ماذا نقول عن البداية سوى أنها سبب وجود كل عملية شعائرية؟  
 فشكل الضحك هو التكرار، ولكن غايته هي تدشين الزمن الجديد  
 وفتحه. إن مقاربة الانطلاق التي تستمد ولو بشكل عابر قوتها  
 الشعرية من أتفه الرحلات المنظمة، هي أيضًا اللحظة الزئبقية  
 حين توشك بعض السطور أن ترتسم فوق الصفحة البيضاء،  
 من دون أن يعي كاتبها بعد معناها، وهي أيضًا اللحظة التي فيها  
 سيستولي أحد القراء على الصفحة ذاتها التي صارت مطبوعة،  
 فيكتشف أو يعثر فيها على مجموعة من الأحاسيس التي كانت  
 قبيل ذلك تفوته. تتحدّد الرحلة والسرد والشعر انطلاقًا من تلك  
 «الدعوة إلى السفر» التي صاغ بودلير (Baudelaire) معانيها. ولكي  
 يعرب جوليان غراك (Julien Gracq)<sup>(8)</sup> عن الإحساس الوشيك  
 الذي يضفي كثافة خاصّة على بعض لحظات حياتنا، فإنه استخدم  
 كلمة بحرية هي «الإقلاع»: فالسفينة التي «تُقْلَع» ستهتز للحظات  
 وتمخر نحو جهة يعرفها أو يجهلها أولئك الذين شاهدوا تحريكها  
 التدريجي فراحوا يتصورون أو يخشون أو يأملون حادثة معيّنة  
 غير مرجّحة.  
 مكتبة

إن التفكير في الحياة بصيغة الماضي أو الحاضر أو المستقبل،  
 هو إنعام النظر فيها مع الرغبة المستحيلة في العثور على الزمن أو  
 توقيفه أو تدشينه. تساهم أتفه الرحلات في هذا الوهم، لأنها تبغي  
 أن تكون مشروعًا واستطرادًا وذكرى في آن. لذا سيكون دائمًا داخل  
 كل سائح رحّالة يغفو ويستيقظ أحيانًا ليشاهد منظرًا معيّنًا، إذ ستنهض

فيه ذكرى غامضة هي أشبه بكدر غريب ومألوف. يهتم السرد بشؤون الماضي («كان يا ما كان...»)، وإنما بالماضي الاستهلاكي المنفتح على المستقبل مع جميع حيرات الحاضر. ولأن السرد مختلف عن إعادة تشكيل التاريخ، إذ يجمّد في لوحة ما لحظة لا يمكن تجاوزها، ولأنه مختلف عن التاريخ الذي يشرح الماضي عن طريق عقابيله، فإنه يلغي كل ما حصل فعلاً بين الماضي الذي تذكره واللحظة الحاضرة: إنه يتقدم، ويعثر في ماضيه المتخيل على الإمكانيات العديدة التي تصنع الحاضر.

نشهد اليوم تسطيحاً للزمان وإفساداً للمكان اللذين يؤثّران سلبياً في المادة الأولى للرحلة والكتابة. لقد تمكّنّا من القول إن تاريخ الحداثة قد أدى إلى زوال الأساطير البدئية، وإن القرن العشرين قد أسهم في اندثار إيديولوجيات المستقبل. وتدّعي تقنيات الاتصال أنها ألغت شتى المسافات، وأخفت عقبات الزمان والمكان، وأزالت غوامض اللغة ولغز الكلمات وصعوبات التواصل، وحيرات الهوية، وترددات الفكر. ولأن بديهيات الصورة قد حلت محلها شاشات شتى، فقد صارت تتمتع بقوة القانون وتحبي طغيان الحاضر المستدام. الصور تحتل المقام الأول ويعدو وراءها السائح، وغالباً ما يتعقبها الكاتبُ والقارئ: وفي هذا الصدد، يكون رمزياً الانقلاب الذي في نهايته يُكتب عدد من الروايات انطلاقاً من ملخصات أفلام، فتتصادى الكتابة مع الصور التي لم تعد مضطرة إلى توليدها، وتكتفي بتكرارها، فتكون كتابة منتحلة، كتابة مبتسرة، كتابة قائمة على الحشو.

إن إحالة الذات إلى الآخرين، والآخرين إلى الذات، والتي تحدد بصورة مثالية ما هي الرحلة وما هي الكتابة، يتهددها وهُم المعرفة الكلية والرؤية الكلية والتوقف عن اكتشاف أيّ شيء جديد، وتهددها سلطة البدهاة وطغيان الحاضر. وحتى إذا لم نَع ذلك إلا بصورة عابرة وحدسية، ثمة في العالم المحيط بنا، والموجود في كل واحد منا، مناطق تقاوم البدهاة. هدف الرحلة، وهدف البحث الأدبي، يجب أن يكون أحيانًا استكشاف مناطق المقاومة. فهي موجودة فينا وخارجنا في آن، وليس من المستبعد أنّ هناك نقاط عبور يجب توضيحها، بين هذا الداخل وهذا الخارج.

السياحة هي أحد أشكال إيديولوجيا الحاضر الأكثر إدهاشًا، إذا ما انضوت تحت العلامة الثلاثية الأطراف: علامة الكرة الأرضية، وعلامة البدهاة، وعلامة الفورية. الاسترخاء والغرائبية والثقافة هي شعاراتها الثلاثة التفاضلية والبريئة والتطهيرية. المواقع الطبيعية والصروح الثقافية هي مآلاتها المفضلة. وتشكّل هذه المواقع وتلك الصروح مناظر يجب رؤيتها من الخارج وعن بعد (سلسلة الجبل الأبيض في الألب، باريس المشاهدة من أحد جسور نهر السين)، أو يجب مشاهدتها من الداخل (الثلاثية المشهورة «شمس ورمال وجنس»، ولكن أيضًا التجول على الأقدام، ورياضة الزوارق الشراعية، والجولات الرياضية إلى حدّ ما، أو أيضًا المعلومات المكتوبة أو المسجلة التي تملأ حيز المتاحف والمباني التاريخية).

الأطلال المرممة أو غير المرممة هي في آن مواقع وصروح، وتوليفة وتسوية إلى حدّ ما: إنها مادة لمعلومة شديدة التوثيق وتندرج

في ديكور لا ينفصل عنها (وهو الذي نجده في الملصقات السياحية: رمال الصحراء، الغابة المدارية، التلال، شبه الجزر المتوسطية)؛ وللمفارقة، بما أنها رسمياً تؤلف نقطة المآل الذي يستجيب لتوقع الزوار إذ تُشابه الصورة التي شكلوها عنها، فهي أيضاً على الأغلب وجهة نظر يتبدى عنها منظر آخر ومشاهد أخرى (مثلاً شروق وغروب الشمس على البحر أو على الغابة). كتب الأدلة السياحية تقدم كامل المعلومة التاريخية المرتجاة (أذكر أننا، في التحضير لمسابقة المدرسة العليا للمدرسين، كنا نحفظ صفحات كاملة من سلسلة (Guide Bleu) (\*) [الدليل الأزرق]، في حال سُئلنا في التاريخ الإغريقي عن ذيلفي أو عن الأكروبول). ولكنها كانت تتطرق باقتضاب إلى التضاريس الطبيعية التي حوت هذه الكنوز (والتي تذكرها السلسلة وتعبر عنها النشرات السياحية في شيء من الغنائية).

والأمر الغريب أن الأطلال حملت دائماً سمة طبيعية. على غرار السماء المرصعة بالنجوم، فإنها تشكل جوهر المنظر الطبيعي: وما تقدمه للنظر هو مشهد الزمن في شتى أعماقه. ولا يُحسب هذا الزمن بالسنين الضوئية، ولكنه يضيف إلى الزمن الجيولوجي التالد أزمته عديدة في التجربة البشرية وأزمته تختلط بالإنتاج النباتي.

(\*) هي سلسلة بدأت تصدرها دار هاشيت (Hachette) الباريسية عام 1919 لمساعدة المسافر على اختيار أفضل السبل للوصول إلى الموقع الذي يريد زيارته. وعام 1960 صارت هذه السلسلة تغطي جميع بلدان العالم. وفيها معلومات نفيسة متنوعة عن التاريخ والجغرافيا والآثار والتضاريس.



ولهذه الفوضى المتسقة، في لحظة يخطفها البصر، شيء من اعتبارية الذكرى. عن شخص عزيز رحل عنا اليوم نحفظ بذكرى أشد حيوية من غيرها، ذكرى يصعب تأريخها بالضبط؛ نحفظ بهذا الموقف أو ذاك في موقع ما، في منزل ما، في غرفة ما، في حديقة ما، في حين أن هناك ذكريات أخرى ممكنة تخطر ببالنا إن «حَرَّضْنَا ذَاكِرْتَنَا»؛ ولكن الذاكرة بصورة عفوية ترسم لوحة مفضلة، لوحة دائماً هي هي، لوحة اعتبارية ملحة اجتمعت فيها عناصر حقب شتى، كأنها اتحدت إلى الأبد: ثمة أفراد التقت أقدارهم في زمن معين ثم انفصلت بالموت أو بالحياة؛ ثمة بيت قديم عمره الآن قرنان يهدم ليقام مكانه تقاطع طريقي أو حديقة مُفَرَّزَةٌ... إن الكشف عن الأوابد، وإن الخيارات التي أدت إلى إبراز هذا القِسم أو ذاك أو رفعت من شأنه، ولو ببساطة، لا تخضع لآليات الذاكرة العفوية، ولكن المنظر الناتج عن ذلك يحمل سمة الذكرى قطعاً.

لا وجود لأيّ منظر طبيعي إلا في نظر الذي يكتشفه، وهو يفترض وجودَ شاهد أو مراقب على الأقل. يضاف إلى ذلك أن وجود النظر الذي يخلق المنظر يقتضي صنوفاً أخرى من الوجود، ويقتضي وجود شهود آخرين، وفاعلين آخرين. المناظر التي تبدو لنا في غاية الطبيعية تدين كلها بشيء ليد الإنسان، والمناظر التي تبدو مستقلة تماماً يتم على الأقل التعرف عليها والاقتراب منها بواسطة مجموعة من طرق المواصلات والوسائل التقنية التي مكنتها بالضبط من أن تكون مناظر.

كي يكون ثمة منظر، يجب ألا تتوافر النظرة فقط، بل الإدراك الواعي والمحاكمة، وأخيراً التوصيف. المنظر هو الحيز الذي

يصفه شخص لأشخاص آخرين. ويستطيع هذا التوصيف أن يصبو إلى الموضوعية أو إلى البيان الشعري اللامباشر والمجازي. إن سلطة الكلمات ضرورية عندما يكون الشخص الذي شاهد يخاطب أشخاصًا لم يشاهدوا. كي تتمكن الكلمات من أن تجعل الآخرين يبصرون، لا يكفي أن تصف أو أن تترجم: على العكس يجب أن تسترعي الاهتمام، وتحفز خيال الآخرين، وتحرر القدرة عندهم على ابتكار منظر. ومن هنا المباغته والخيبة الغالبة عند قراء الروايات الذين اكتشفوا أنها تحولت إلى أفلام سينمائية.

هناك عندئذ شخص ثالث، وهناك صور مادية تتسلسل بين المؤلف الذي وصف المنظر بكلمات والقارئ الذي جعلها تسير في داخله، وتوجد همزة وصل بينهما. ولكن لا يوجد بين القارئ والكاتب أيّ التباس. فمنظر هذا ومنظر ذاك هما داخلان (فالأول حرّض الكلمات التي حرّضت الثاني). ويستحيل أن يقارنا معًا؛ وعلاوةً على ذلك يعلم القارئ تمام العلم أن الكاتب يعرب عن عالم خاص به، عالم يتكلم عنه عبر توصيف منظر حقيقي أو متخيل. والمنظر الذي تخلقه قراءة هذا الكاتب فيه (القارئ) يخصهما كليهما، وهو يعلم ذلك: يخصّه هو كقارئ، لأن خياله هو الذي يستجيب لنداء الكلمات، ويخص الكاتب، لأنه هو الذي أطلق النداء. إن صحارى أميركا التي استشقّها وتخيلها شاتوبريان، وإن صحراء التتار التي سبر أفقها دينو بوزاتي (Dino Buzatti)، وإن هولندا التي رأى فيها بودلير وجه امرأة (تقول القصيدة: «هناك،

ليس كل شيء سوى نظام وصبابة...»، وإن المرأة التي حلم بها فيرلين (Verlaine) كمنظر طبيعي (تقول القصيدة: «روحك منظرٌ أثير...»)، هي كلها رؤى داخلية تتصادى مع رؤى أخرى لدى القارئ.

تجذرت في التقليد الأوروبي، خلال القرون الأخيرة، كتابة المناظر الداخلية في تجربة مزدوجة تشمل الزمان والمكان. وترتبط التجربة الأولى بالطفولة، والثانية بفكرة الحدود. فميادين الطفولة والمناظر التي تتركها في الذاكرة تتناسب مع عمر الطفل: أي إن الأبعاد والمسافات المقدَّرة بأنها شاسعة ستبدي لاحقاً على أنها أشد ضآلة وضيقاً واختزالاً. فيشعر الطفل عندئذ بالإحباط، وعندما يصبح فتى يحاول أن يجد في المنظر الحقيقي الطبيعي ذكرياته المرتبطة بالماضي. حلل الراوي البروستي هذا الإحباط عندما عاد إلى كومبري (Combray) (\*) وهو الإحباط الذي، في الاتجاه المعاكس، لا يجعلنا نفهم معجزة الذاكرة الآلية فقط، بل أيضاً مزية الأدب الذي ينشر ويوضح آثارها المُبهرّة. وبهذه الذاكرة قد تتعزز ميزة السينما، ميزة «الشاشة الكبيرة» التي تُسقط عليها مناظر تستعيد، في نظر المشاهدين، شيئاً من عالم الطفولة الهائل والمفقود.

وحدها الأطلال - لأنها بمثابة ذكرى - تتيح الإفلات من هذا الإحباط: فهي ليست ذكرى شخص معين، بل يتلقفها زائرها كماضي

(\*) البلدة التي نشأ فيها بروست (Proust) وارتبطت بها ذكريات طفولته، ولا سيما ذكرى حلوى (madeleine).

منسي لم يعد يراه، مع أنه ما زال يعني له شيئاً ما. هو ماضٍ يبقى الزائر بعده على قيد الحياة.

أما تجربة الحدود فتحرك مجالات ومستويات عديدة. الحد بين المدينة والريف، طالما بقي للمدينة المسورة (intra muros) معنى، كان يقضي بتصوّر عالَمين متجاورين، ولكنهما مختلفان. التعارضات بين العاصمة والأقاليم، وبين المدينة والضواحي، هي أيضاً موجودة كثيراً في الأدب، وتتطابق مع مناظر طبيعية وذهنية تدرك بتبايناتها النوعية. ولكن، بين تجربة المكان التي كنا نشعر بها منذ بضعة عقود، والتجربة التي يمكن أن نقوم بها اليوم، ثمة فرق يمكن مقارنته بذلك الفرق الذي يميّز بين الطفل والبالغ: في الماضي كانت تشظيرات المكان (من خلال الأسيجة النباتية والمنحدرات) والبطء النسبي لوسائل النقل تفرض على اكتشاف المكان وتيرة تدريجية ومسعى يثير الانتباه. في إقليم بريتانيا الذي عرفته في طفولتي، كان هناك فرق، وما زال قائماً، بين المناطق الساحلية (Armor) والمناطق الداخلية (Argoat)؛ وكان الداخل يبدأ بعد بضعة كيلومترات من الساحل، ولكن الأراضي التي تقسمها صفوف الأشجار والمنحدرات كانت تحجب رؤية البحر إلى أن يصل المرء إلى الشاطئ.

صارت اليوم تجربة الاكتشاف التدريجي للمنظر متنامية الندرة والصعوبة. ذلك أن تنظيم المناطق وضم الأراضي الزراعية المجزأة وازدياد الطرق السريعة وتوسع النسيج المدني قد أطلقت الأفق من عقاله، ولكنها ألغت حواف المنظر المشطور والأكثر حميمية.

وضاعت هذه التحولات الموضوعية عدد التغييرات المرتبطة بعمل  
الذاكرة البسيط.

ونشأت عمليات لتوحيد الشكل وإبرازه، وهي العمليات التي  
تبعدها عن المنظر الريفي التقليدي وعن المنظر المدني العائد إلى  
القرن التاسع عشر. فظهرت نزعتان: من جهة ثمة توحيد لشكل  
«اللاأمكنة» (أماكن السير والمرور، والاتصالات، والاستهلاك)،  
ومن جهة أخرى هناك اصطناعية لـ «الصور». ويتوافق توسع اللاأمكنة  
مع وقائع معمارية معينة (هرم متحف اللوفر، متحف غوغنهايم في  
بيلباو...) صمّمها معماريون مشهورون عالمياً. وهكذا تتعزز وتتجلى  
فردات لافتة، ولكن أعمال الترميم والإنارة تجمّد منظر المدينة.  
ففنادق حي الماريه (Marais) و«الصروح التاريخية» الأخرى  
أصبحت الأشياء الافتراضية التي يراها السياح المتفرجون الذين  
عرّجوا ليشاهدوها ذات مرة.

ولأن أعمال الترميم افتراضية، شأنها شأن مشاريع إعادة البناء  
والمخايلات، فإنها تنتمي إلى مجال الصورة: هي خاصة بالصورة،  
وهي صورة الوقائع البعيدة أو المفقودة التي تحل محلها. بيد أن أسبقية  
الصورة لذاتها هي التي تشكل فرادتها، وتشكل ماضيها هي: ذلك أن  
ماضي الصورة يختلف عن ماضيها التاريخي المفترض وعن الماضي  
الفريد، بل يختلف عن الصورة التي كان المشاهدون قد كوّنها عنها.  
في هذا الحاضر المستدام تزول المسافة بين الماضي وتَصَوُّره.

والأطلال التي نذهب اليوم لزيارتها في شتى أصقاع المعمورة  
تميل إلى أن تصير فرادات: فإبرازها، بحد ذاته، هو - كما بالنسبة

للإبداعات المعاصرة - حدثٌ معماري نتعرف بواسطته على مدينة أو بلاد معينة ونحددهما بصورة إجمالية. أعمال الترميم تحوّل فرادتها إلى صورة، عندما تستطيع أن تجعل منها مشهداً (مشهداً متغيراً في جميع الحالات: ففي أنغكور مثلاً أدت أعمال الترميم التي قام بها الهنود والفرنسيون إلى نتائج متباينة الأداء). وعرضها هو بمثابة هدف بحد ذاته، وبمعنى الكلمة تحديداً: يشاء أن يجعل من حضورها حضوراً لا يمكن تجاوزه، ومشهداً مكتملاً، حتى إذا عجزنا - بسبب القطيعة بين الزمان والتاريخ الذي يندرج مشهد الأطلال فيه، وبين الطابع الخاص لمشهدها وهي تندمج في الطبيعة - عن أن نستبعد أنها تقاوم دائماً ذلك الاحتواء بإيقاظها المُشاهد كي يعي [أبعاد] الزمن.

إن اللامكنة والصور مشبّعة بالإنسانية بمعنى من المعاني: ينتجها البشر، يتردد إليها البشر؛ وهنا أتكلم عن بشر اجتمعوا من علاقاتهم المتبادلة ووجودهم الرمزي. هي فضاءات لا علاقة لها بالماضي ولا بالحاضر، ولا بالحنين ولا بالرجاء. إنها تستدعي نظرة وكلاماً؛ نظرة، كي تتشكل من جديد علاقة دنيا؛ كلاماً، ليربطها بمروية ما. إنها أشبه بزينة زهيدة نجدها في روايات الفروسية (وتتمثل بصحراء أو بغابة أو بقصر) ولا وجود لها إلا في نظر الفارس التائه الذي يبحث عن أشكال أخرى من الحضور. إذا بحثنا عن معنى اجتماعي لدون كيوخوته، قد نخطئ في الزمن وقد نذهب لاجتياح طواحين الهواء. ولكن دون كيوخوته كان على حق. وما زال هو الآن على حق. الكتاب الذين سينجحون في امتلاك أمكنة السير والمروور

والاتصال والاستهلاك، والذين سُيفلحون في أن يتبينوا داخل أمكنة العزلة (أو التفاعل معها، وهذان سيان) وعدًا بلقاء أو ضرورة لقاء، وقصارى القول أولئك الذين سينجحون في وصف هذه الأمكنة للآخرين، سيُدرجون أنفسهم في مصاف الذين، منذ جويس (Joyce)، ما انفكوا يشغلون أماكن العزلة. العملية جارية على كل حال، ومنذ عقدين من الزمن غزت الأماكن الجديدة العالم الروائي الفرنسي، انطلاقًا من جان فيليب توسان (J. - Ph. Toussaint) (\*) وصولًا إلى ميشيل هويلبيك (M. Houellebecq) (\*\*)، وتمخضت عن ذلك كتابة تهكمية، متباعدة وباردة قليلًا، شأنها شأن الفضاءات التي تملكها، كتابةً متجردة وتبعث إلى حدّ ما على اليأس. يقول جان إيشينوز (Echenoz) (\*\*\*) عن «المركز الروحي»

(\*) جان فيليب توسان (1957) كاتب ومخرج سينمائي بلجيكي. من كتبه روايات ممارسة الحب (2002)، الهرب (2005) [نال عليها جائزة ميديسيس]، عارية (2013)، وكرة قدم (2015). أصبح عام 2014 عضوًا في الأكاديمية الملكية للغة والأدب في بلجيكا.

(\*\*) ميشيل هويلبيك (1958) روائي وشاعر وكاتب محاولات وكاتب سيناريو. نال ديوانه استئناف السعادة (1991) جائزة تريستان تزارا. ومن رواياته منصة (2001)، الخريطة والحمى (2010) التي نالت جائزة غونكور، وخضوع (2015) التي تتكلم عن المسلمين في فرنسا. ومن المعروف أن هذا الكاتب ينادي بالعودة إلى الدين وقيم الجمهورية الفرنسية الأصلية.

(\*\*\*) كاتب وروائي وصحفي فرنسي ولد عام 1947، حائز على جوائز فينيلون وميديسيس ونالت روايته إنني ذاهب جائزة غونكور (1999)، عمل في جريدة لومانيتيه وفي وكالة الصحافة الفرنسية. له 17 رواية وكتب سيرًا، تحولت أربع منها إلى أفلام.

داخل مطار رواسي في باريس: «ثمة تناظر بين المركز الروحي والمركز التجاري المحاذي لمتجر الأقمشة والمنسوجات، ويقع المركز الروحي بين السلم المتحرك والمصعد. قاعة الانتظار هي بالأحرى باردة ومؤثثة بمقاعد معدنية، وطاولات عرض مليئة بالنشرات المكتوبة بسبع لغات، وأحواض زرعت فيها خمسة أنواع من النباتات الخضراء. ورسم على الأبواب الثلاثة المواربة صليب ونجمة وهلال. راح فيرير (Ferrer)، الجالس على كرسي بساعدين، يحصي باقي الأدوات: الهاتف الجداري، طفاية الحريق، صندوق الفقراء...»<sup>(9)</sup>.

وهكذا انضم الكتاب إلى السينمائيين الذين توقفت كاميراتهم ملياً على هوامش المدينة، واعترف بها ربما جميع الذين حكم عليهم بالعزلة، مع أنهم رفضوها: ثمة مسنون يثرثرون مع فتيات صناديق المحاسبة في المتاجر الكبرى ليكسبوا (ليضيّعوا، يقول الآخرون) قليلاً من الوقت، فهم إما مهجّرون أو منفيون يخترعون «إطاراً للحياة» داخل مخيماتهم وأكوأخهم. وهم جميعهم يحتاجون إلى الوقت، عساهم يحصلون على فسحة منه تمكّنهم من امتلاك المكان ومن التعرف فيه على أنفسهم ومن تعرّف الآخرين عليهم. لا يستطيع البشر أن يعيشوا وحدهم: هم بحاجة إلى روابط، حتى إذا حصل أن شعروا بأنها تسجنهم وانصاعوا لها أو أرادوا كسرها. يحتاجون إلى المناظر الطبيعية، إما ليضيّعوا فيها أو ليجدوا أنفسهم فيها،



ويحتاجون إذا أيضًا إلى نصوص تؤكد وجودها أو تخلق صورته من جديد. الكتابة تربط الكلمات والكائنات عن طريق المفردات، وتربط الكاتب وقراءه. أما المناظر التي تخلقها - حتى وإن كان أصلها قطعة من الحيز التاريخي - فلا تكفّ عن التوالد من قراءة لأخرى. الكتابة والمنظر رمزيان: يكلماننا عما نتقاسمه، مع أنهما يبقيان مختلفين، في نظر كل واحد منا.



## رحلة إلى الكونغو

أعيدُ قراءة رحلة إلى الكونغو<sup>(10)</sup> لأندريه جيد (André Gide)، وفيها أشياء كثيرة لفتت انتباهي.

أولاً كانت هذه الرحلة أمراً بديهيّاً، فوجب الإقدام عليها، كما يقال. لقد شدّد جيد على طبيعة تلك الرحلة، شأنه شأن ميشيل ليريس لاحقاً، وانصاع لإغراء ارتحال لم تتضح له دواعيه، في البداية على الأقل، حتى وإن كانت الشهادة التي لا بد من تقديمها، أثناءه، أكثر وضوحاً. إن جيد، مثل ليريس، انطوائي، ويعير انتباهاً خاصاً لظروف أناه، ومنشغل أيضاً بعلاقته الحميمة بالمذهب البروتستانتي. صحيح أنه كان يفتقر إلى كل فضول إثنولوجي، وأنه كان حساساً بالأحرى لجمالية المناظر الطبيعية والظروف والقامات. وصحيح أن وجود رفيق إلى جانبه أقصى عنه كل هاجس بالعودة وبالرجوع إلى القارة الأخرى. لكن تبقى نبرة اليوميات من البداية حتى النهاية، ذات طلاوة وتثير الإعجاب، على عكس يوميات مالينوفسكي (Malinowski)، وليريس حتى.

طلاوة: طلاوة ذلك الذي – من دون أن ينسى كيف يراقب ويستمع ويتفاعل – يقع رغم أنفه في السحر المخاتل للحياة الاستعمارية،

Dans *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de (10) la Pléiade», 2001.

ويستطيب وصول فترة المساء التي هي أكثر مواءمة من العشية التي سبقتها، متأثراً بالثقة التي أولاه إياها أحد الأطفال. ثمة أحياناً سداجة لدى من استسلم للفكرة القائلة إن السود هم سود كما أن الغابة هي خضراء، وربط بين رتابة المناظر وعدم التمييز بين الكائنات: إنها انطباعات رَحالة مرّ على عجل، وقلّما توقف ملياً عند الأفراد. ومع ذلك، كان لفترة ما بعيداً عن دار غاليمار للنشر، وعرف كيف يميّز في عيون الآخرين الكثيرين ما يختلط ببديهيات التفاهة اليومية: البؤس والعنف والتمرد.

ما يلفت انتباهي بخاصة هو إيقاع مروّيته. وهي مروية ذات أزمنة ثلاثة: الرحلة بحد ذاتها وتدرجاتها، وكتابة يومياته التي أكبّ عليها ونادراً ما أهملها، وأخيراً قراءته التي تكلمنا اليوميات عنها والتي كانت تتقدم أثناء الرحلة. وسيسخر رولان بارت (Barthes) قليلاً في كتابه «أسطوريات» (Mythologies) من صورة الكاتب/الرحالة الذي ما فتى يقرأ ويقرأ راسين (Racine) وغوته (Goethe) وبوسويه (Bossuet) وهو يصعد إلى أعالي نهر الكونغو.

لا تختزل هذه الرقصة ذات الأزمنة الثلاثة وحدها العلاقة الدقيقة التي عالج بها أندريه جيد زمن الرحلة. يشعر القارئ فيه أحياناً بالتعب وبشيء من الملل، ولكنه لا يشعر إطلاقاً بنفاد الصبر أو بالحنين. وموضوع العودة نادر. ولكن في المقابل هناك انطلاقات عديدة قد عيشت بهناء، وهذا في المحصلة أمر عادي جداً في رحلة من هذا النوع. هناك بخاصة أوقات تلهّف، وقعت خارج الزمن وخارج الرحلة، تضيء ببهاءٍ مجملٍ الجولة. وهي فترات العزلة التي كانت

تحدث في أطراف المخيم أو القرية: قرب كنيسة مهجورة لا يؤمها المصلّون؛ أو في بقايا مركز ألماني قديم ما زالت مسابك الطماطم فيه تعطي ثمارها؛ أو على سفح قلعة شبه مدمرة كانت تابعة لسلطنة غولفي (Goulféi) في الكاميرون: ذلك أن الأثر البشري يقاوم الزمن فيها كما يقاوم غزو الطبيعة المسعور.

ذات مساء، وفي منطقة بابوا: «... عندما حلّ المساء [...] بدأتُ أسلك من دون هدف معيّن دربًا صغيرًا تغطيه الأعشاب. وبصورة شبه فورية أفضى بي إلى حيّ في بلدة بوغريما تُرك ليؤول إلى الخراب [...] وكانت نباتات الدّغل قد اجتاحت بقايا المدينة هذه، وأحيانًا كانت ثمة نبتة معرّشة ذات أوراق كبيرة وجميلة قد تدلت وشكّلت إطارًا أو تطريزًا لتلك الجدران الغربية المتهدمة، مبرزةً ثراء ألوانها وإيقاعها. كأننا كنا أمام مدينة بومبي، ولكن زنجية؛ وحزنتُ لأن مارك (Marc) لم يكن موجودًا هنا ولأن الوقت قد فات لالتقاط بعض الصور. عزلة وصمت. كان الليل يرخي سدوله. قليلة هي المشاهد التي أثرت فيّ منذ وصولي إلى هذه البلاد» (ص 441).



## الطافح والفارغ

كان القرن العشرون قرن التخريب والتدمير وإعادة البناء. عندما خرجنا من الحرب العالمية الثانية، أتذكر أن الناس كانوا لا يتكلمون إلا عن إعادة البناء. وأظني أتذكر الحسابات التي كانت تغوص فيها إحدى خالاتي البريتونيات كي تنشئ أي نوع من الفيللات التي كانت تدعى بناءها على أطراف مدينة لوريان (Lorient) تعويضًا عن شقة خسرتها في مركز المدينة. كنت أستعذب المدن الجديدة التي تبزغ من أديم الأرض، والمنازل الحديثة المزودة بحمام وتدفة مركزية والتي كانت تختلف كثيرًا عن المباني القديمة الواقعة في أسفل شارع مونج (Monge) في باريس. لقد تغيرت ذائقتي، وأكثر من ذلك تغير شارع مونج. ولكن إعادة البناء في تلك الفترة كانت تمثل، مع الموسيقى والأفلام الأميركية، رمز حياة خاصة وحديثة وبرّاقة كنت أصبو إليها.

لا يستطيع عالم الأنثروبولوجيا في بداية القرن الحادي والعشرين إلا أن يتأثر بتغييرات السياق والمقياس اللذين يتحكمان اليوم بكل توصيفات المكان. وبترافق تمدن العالم مع التغييرات التي تطرأ على ما نسميه «المديني». وبالطبع ترتبط هذه التغييرات بتنظيم السير، وبهجرات السكان وتنقلاتهم، وبالمجابهة الحاصلة بين الثروة

والفقر، ولكننا نستطيع ان نعتبرها بصورة أعمّ استفحالا في العنف الحربي والسياسي والاجتماعي. ذلك أن العنف هو أصل النماذج المدنية المجدّدة، وبخاصة أصل الورشات التي، في أمكنة شتى من العالم، تشهد بأن مواجهات حصلت وأدت إلى الخراب وبأن هناك عزيمة قوية تشرف على عمليات إعادة البناء: نفكر في عنف الحرب الأهلية والدولية في بيروت، وعنّف الحرب العالمية والمجابهة بين الشرق والغرب في برلين، والعنف الاجتماعي في الضواحي الباريسية، عندما نروم حلّ التفاوت الاجتماعي وعمليات العزل الفئوي عن طريق تفجّر كتل البناء الكبرى. وكم هو لافتٌ، في هذا الصدد، انهيار برججي مانهاتان: ذلك أنه يعبر عن تغير في مقياس العنف وأشكاله الجديدة (إذ ننتمي جميعنا إلى العالم ذاته في السراء والضراء)؛ وهذا الانهيار هو ثمرة الحرب الأهلية الكوكبية؛ ففي قرن يحبّد التنميط والنسخ ونقل الصور، حرّي بنا أن نضيف قائلين إنه سيكون عما قريب المثل الساطع لما يمكن تسميته بـ «مفارقة الأطلال» (paradoxe). وهذه المفارقة تحتاج إلى بعض التعليق: في زمن التدميرات الضخمة، والقدرة الهائلة على الإبادة، على الأرجح ستزول الأطلال كواقع وكمفهوم في آن.

إن عالم العولمة الاقتصادية والتكنولوجية هو عالم عبور وسير يتماشيان كلاهما مع الاستهلاك. فالمطارات وشبكات الفنادق والطرق السريعة والمتاجر الكبرى (وبودّي أن أضيف إلى اللائحة بعض المحطّات الخاصة بإطلاق الأقمار الاصطناعية) هي لا أمكنة، عندما لا تكون رسالتها الأولى إقليمية ولا تخلق



هويات فريدة وعلاقات رمزية وتراثات مشتركة، بل تسهّل بالأحرى شؤون السير (والاستهلاك بالتالي) في عالم تشمل أبعاده كوكنًا برمته.

تبدو هذه الأمكنة كلها وكأنها طُرقت سابقًا. وإحدى أهم الوسائل التي قاومت الاغتراب في بلاد نائية هي، بالتأكيد، اللجوء إلى أول متجر كبير نصادفه. وإن بدت مطروقة فلأنها بالطبع تشابه (حتى وإن تمكنت المبادرة العمرانية من تحويل بعضها إلى مبتكرات رائعة)، ولكن أيضًا لأن الناس شاهدوها فعلاً على التلفزيون أو في النشرات الدعائية: ذلك أنها جزء من العالم المزرکش والمتألق والباذخ والمتكرر الذي تقدّم الوكالات السياحية صورته. إنها لا أمكنة متكررة وطافحة، وهاتان الصفتان تُعزّز إحداهما الأخرى. المطار الكبير كمطار هيثرو هو مركز تجاري مشهور في العالم. التلفزيون موجود في المطارات في كل مكان (باستثناء لافت لمطار رواسي الباريسي). السلاسل الفندقية الكبرى تحيط بالمطارات وتجنّب المسافر «عن طريق الترانزيت» من أن يقصد المدينة التي تخدمها هذه السلاسل. وغدت المطارات - وبتنام - شبكة تخدمها الطرق السريعة والسكك الحديدية. في المتاجر العملاقة الأكثر أهمية، توجد جميع الخدمات، لا سيما وكالات السفر والمصارف. الإذاعة والتلفزيون يعملان في كل مكان، وحتى على طول الطرق السريعة في محطات التزود بالوقود التي راحت تتحول هي أيضًا إلى مجمعات سياحية فيها مطاعم ومتاجر وأماكن ألعاب للأطفال. ثمة لعبة مرايا هائلة تتيح لكل مستهلك، في المناطق الأكثر نشاطًا في العالم، أن يعكس هاشتها الخاصة.

في الأماكن الطافحة هناك أيضًا طفح من الكائنات البشرية. فتكتظ الطرق ومدرجات الإقلاع. وتستطيل طوابير الانتظار. ولا تفرغ صالات الانتظار، الباذخة أو العادية (حسب درجة السفر). إن عالم السرعة والمبادرة الفورية يصعب عليه أحيانًا أن يستثمر نجاحه، إلا إذا طرأ حدث عالمي معين (كحرب الخليج وهجمات نيويورك) أراع وشلّ قسمًا من المستهلكين، ممّا زرع الرعب لدى شركات الطيران والمرافق السياحية.

إنه عالم التكرار، عالم الطفح، عالم البداهة. وأماكن العبور والترانزيت هي الأماكن التي تعلن فيها علائم الحاضر بإطناب. إنها تعلن بقوة البداهة: فاللوحات الإعلانية وأسماء الشركات الأكثر شهرة تُكتب بحروف تضيء أثناء الليل الطرق السريعة التي تخدم المطارات (لنتذكر هنا شمال محيط باريس)، وتبرز قصور المشهديات والألعاب الرياضية وأماكن الاستهلاك، عندما يخرج المسافر من المطار، وتلتصق بالمدينة، فتدكّ دفاعاتها وتخرقها بوابل من السكك الحديدية أو من الطرق السريعة أو المسالك الطبيعية (كالأنهار). فالتصاميم العزيزة على قلب رِم كولهاس (Rem Koolhaas) (\*)، تلك التي قلبت معطيات المدينة التاريخية، هي

(\* مهندس معماري عالمي ولد عام 1944 في هولندا، أسس مكتبًا هندسيًا مشهورًا هو (OMA) Office for Metropolitan Architecture)). ومن بين المشاريع التي أنجزها لا بد من ذكر بيت الموسيقى في بورتو والحرم الجامعي في جوسيو (باريس) والمكتبة المركزية في جامعة سياتل ومتحف الفنون في نيويورك ومبنى التلفزيون المركزي في بكين، وكثير غيرها. وهو مدير «بينالي» العمارة في البندقية. وله مجموعة من الكتب عن العمارة الحديثة.

حيث طافح: كيف نستغرب إذا هيمنتها على المدينة وقولبتها على صورتها وجعلها تماشى مع رسالتها الكوكبية؟

وتختلط أماكن الفراغ اختلاطاً وثيقاً بأماكن الطفح. وأحياناً تتماهى هذه الأماكن، ولكن في ساعات مختلفة: كالمطار إبان الليل أو الصباح، وبُعيد الفتح، وكمواقف السيارات الموجودة تحت الأرض عندما يخفّ الازدحام، وكالمنصات التي تغطي محطة مونبارناس (باريس)، وكالطرق السريعة التي تخدم حي الديفانس (باريس) عندما ينهمر المطر وتعصف الرياح فتجعلها غير سالكة. وحسب الأوقات، يُنظر إلى اللامكان كطافح بالركاب أو كفارغ من السكان.

وبتمعن أكبر، أقول إن المليء والفارغ يتجاوران. الأراضي البور، والأراضي غير المفروزة، والمناطق غير المخصصة ظاهرياً، تحيط بالمدن أو تتسلل إليها، وترسم رسمًا تعبيرياً مناطق مبهمة لا تجيب عن السؤال الذي يطرح أين تبدأ المدينة وأن تنتهي. تنكفئ القرى نفسها في فرنسا حول «مركزها التاريخي» (الكنيسة المبنية في القرن السادس عشر، النصب التذكاري للشهداء، ساحة السوق)، ولكنها تدفع نحو الخارج مناطق نشاطها، إذ تزداد التحويلات والدورات التي من المفترض فيها أن تمكّن الزائر الفضولي من مغادرة الطريق الدولي أو الوطني للمجيء إلى هذه القرى لإلقاء نظرة. في بعض مدن أميركا الجنوبية، تتسلل مناطق الصفيح أو الأحياء الفقيرة أحياناً وتقترب من الجزر الرئيسية للحدائق الفائقة والتي تحميها حواجز

إلكترونية ومجموعة من الحراس. ويستقر فراغ بين طرق المرور وأماكن العيش، أو بين الثراء والفقير، فراغ قد يُزَيَّن أحياناً، أو يترك للإهمال أو يقبع فيه أفقرُ الفقراء.

وثمة فراغات أخرى تختلف عن تلك الفراغات المخصصة للإقامة. فكلّما قصّر الحيّز المدني في تحديد نفسه توسّع (والعكس صحيح، بالتأكيد). المدينة تمتلئ بالورشات التي تستجيب لإرادة التوسع (كما حصل في حيّ لابلين سان ديني، المؤدي إلى بلدة أوبرفيليه) ولردم الفجوات بين الأحياء وتوحيدها، كما في برلين قرب بوتسدامربلاتز (ساحة بوتسدام)، ولإعادة البناء، كما في بيروت. إن بداهة الطفح على ورشات المدينة هي أمر دقيق، وتتضاعف (كما نبطنّ قطعة من ملابسنا) عن طريق لغز الفراغ. فسحر الورشات والأراضي البور التي تنتظر استثمارها، قد أغوى السينمائيين والروائيين والشعراء. ويعود السبب اليوم، كما يبدو لي، إلى مفارقتها التاريخية. وبدل أن يؤكد البداهة، فهو يُبرز اللايقين. وبدل تأكيد الحاضر، يشدد على الوجود المحسوس لماضيٍ مفقود وعلى اللايقين الوشيك لما يمكن أن يحدث: إمكانية وجود لحظة نادرة وهشة وعابرة تُقلت من صلف الحاضر ومن بداهة الحاصل هنا. الورشات، ولو كانت ربما من قبيل الأوهام، هي فضاءات شعرية بالمعنى التأيلي للكلمة: قد يحدث فيها شيء ما؛ وعدم اكتمالها يتّج عن وعد. وهذا المعنى هو الذي قصده الشاعر جاك ريدا (J. Réda) في كتابه أطلال باريس (*Les Ruines de Paris*). قال:

«أسكن هنا منذ عام 1936، هذا ما شرحه لي السيد العجوز الذي صادفت كلبه منذ قليل (إنه كلب ضواحٍ أسود جبان يجري من دون الردّ على تحيتك، ويهرّ في وجهك ما إن يحتمي وراء حاجزه)، وأراني كل المساحة التي تحولت إلى جدران بعد أن كانت مزروعة بالقمح والبرسيم، ولكنه لا يبالي. وتنبأْتُ له أن هذه الضواحي سيصيبها في المستقبل ما أصاب ضواحي مرسيليا، فجدلٌ إلى حدّ ما، وأضفتُ قائلاً إنني إن أحببتُ هذا الخراب واجتياح الفوضى هذا (كوخه وحديقته ومصنعاً وساقية وبنائيتين وجنوناً وأجمة وثلاث مئة دولاب سيارة)، فلأنني رغم كل شيء متيقن على الأقل من أن سرّاً أو وعداً سيُكشfan. ولاحظتُ في أعماق عينيه المضطربتين أنه لم يعد يتابعني إطلاقاً. فشعرت بشيء من الخجل: أيّ كشفٍ حقاً، وأيّ وعد، لا أفقه عنهما شيئاً، سوى أنني هنا الآن فوق ذلك الجدار المقابل للسهوب التي أنتظر فوقها حافلةً لن تمر أبداً، وأن هذا الوعد سيتحقق في نهاية المطاف»<sup>(11)</sup>.

وعلى هذا النحو الطبيعي، نرى أن فضاءات الفراغ توصّف بكلمات زمنية. وكما الأطلال، فإن للورشات مواضيٍ عديدة، مواضيٍ غير محددة، تذهب أبعد من ذكريات العشية السابقة، ولكنها - خلافاً للأطلال التي استدركتها السياحة - تفلت من حاضر الترميم والتحول إلى مشهدية: ولكنها لا تفلت منه لمدة طويلة، بيد أنها على الأقل تحرّض الخيال ما دامت موجودة، وما دامت تستطيع أن تثير الشعور بالانتظار.

العمارة المعاصرة لا تصبو إلى الخلود، بل إلى الحاضر: مع أن هذا الحاضر لا يمكن تجاوزه. إنها لا تدّعي تأبيدًا لحلم الحجر، بل حاضرًا «يعوّض عنه» إلى ما لا نهاية. يمكن اليوم تقدير عمر الحياة العادية لمبنى من المباني، ويمكن حسابه (كما يحسب عمر السيارة)، ولكن يقدر، عندما يحين الوقت، بأن مبنى آخر سيحل محله (مبنى آخر قد يحمل شكل المبنى الأول، كما هو الحال في بعض المقاهي الباريسية، أو أنه قد ينزلق خلف الواجهة الباقية من صرح أكثر قدمًا). وهكذا فإن المدينة الحالية هي الحاضر المستدام: ثمة مبانٍ تحلّ محل مبانٍ أخرى، وثمة وقائع معمارية، و«فراغات» هي أيضًا وقائع فنية صممت لجذب زوار العالم أجمع.

والحال إن الأراضي البور والورشات تفيض عن الحاضر من جانبيه، ولو لمدة معينة على الأقل. هي مساحات قيد الانتظار، وهي أيضًا - ولو بغموض أحيانًا - توقظ الذكريات. وتفتح من جديد إغواء الماضي والمستقبل. هي عبارة عن أطلال بالنسبة لنا. ولم يعد من الممكن الحفاظ عليها اليوم، إذ إنها فقدت مستقبلها - إن جاز القول - لأن المباني لم تُشيدْ لتهم، إذ تتماشى مع منطق البداهة والحاضر المستدام والطفح. فإعادة البناء المتطابقة مع الأصل (كما تمّ تصورها بعد الحرب العالمية الثانية لمدن مثل سان مالو (Saint - Malo) ووارسو (Varsovie)) والبدائل، هي على طرفي نقيض مع الخرائب. ذلك أنها تخلق من جديد وظيفية حاضرة وتلغي الماضي.

المأساة هي أننا نطبق اليوم على الطبيعة المعالَجة التي نفرضها على المدن: إننا «نصون» فيها بعض القطاعات، من أجل الفُرجة؛ وندّعي أننا نستبدل طبيعة بأخرى (من خلال إعادة التشجير مثلاً) ولكن الطبيعة، كالوقائع الماضية، هي طبيعة عنيدة: فإذا أُسيئت معاملتها، قاومت. هناك كتل جليدية تتراجع، وبحار تجفّ، وصحارى تتقدم، وأنواع تزول. وبخاصة، عندما تقع الواقعة (كما حصل في تشيرنوبيل مثلاً)، وتتكفل الطبيعة بمضاعفة الآثار الناجمة عن التهور البشري ونشرها: يكتشف الإنسان انتماءه إلى الطبيعة عندما يترتب عليه أن يهجر المواقع التي صمّمها ليسيّط على هذه الطبيعة. لتتوقف لحظة عند مدينة بريبيات (Pripiat) في أوكرانيا، كما صورها لنا فوتوغرافياً يان أرتوس - بيرتران (Yann Arthus - Bertrand). فكان قنبلة «خاصة» (قنبلة تقضي على البشر ولا تمسّ أدواتهم) قُذفت عليها، فصارت أشبه برقعة هندسية جليدية: فيها شوارع متقاطعة، وخطوط عمودية تسيطر عليها مستطيلات كبرى متساوية السطوح ولها نوافذ منتظمة قيست بالمسطرة، ولكن هذه الشوارع العريضة مقفرة ولا يشاهد أحدٌ خلف النوافذ. ظاهرياً، لا يوجد شيء «مخرّب»، وكل شيء سليم. الماضي هنا مؤرّخ. لقد هُجر المكان وأقفر من ليلة إلى ضحاها (ولو بعد فوات الأوان، على ما يبدو). نعلم تمام العلم ما كانت عليه وظيفية تلك الأماكن الأشبه بثكنات، وقد تكون اليوم هي لولا الحادث الذي وقع. هل حصل خراب؟ كلا، بل حصلت أزمة أو حادث، كما نتكلم عن أزمة قلبية أو حادث دماغي، يعقبه موت فجائي وغير متوقع. ومن هنا ربما نشأ الانطباع

بأن المدينة المهجورة والتي يتساقط الثلج عليها، المدينة التي انحسرت من دون أن تصطدم بشيء، تنظر إلينا من آلاف نوافذها الفارغة، تنظر إلينا من دون أن ترانا، كأنها شبح، ولا شيء لديها تقوله لنا لم نعرفه من قبل. الزمن هنا لا يُفلت من التاريخ، التاريخ قد قتله.

إن حدوث كارثة واحدة في أيامنا هذه يجعلها قادرة على ترك آثار تقارن بتلك التي يتركها التقدم البطيء للزمن. [وجائزاً] أن تُقارَن تلك بهذه من دون أن تشبهها. الطَّل هو فعلاً الزمن الهارب من التاريخ: إنه منظر ومزيج من الطبيعة والثقافة يضيع في الماضي ويزغ في الحاضر كعلامة من دون مدلول، ومن دون مدلول آخر ما عدا - على الأقل - الشعورَ بالزمن المنسرح والمستدام في آن. التدمير التي تُحدثها الكوارثُ الطبيعية والتكنولوجية أو السياسية - الإجرامية، تنتمي إلى الوقت الراهن.

لقد كتب جان هاتزفيلد (Jean Hatzfeld) كتاباً حول حرب البوسنة<sup>(12)</sup> ذكر فيه، على وجه الخصوص، بعض مشاهد الانقراض التي كُتِبَ لها أن تبقى ما دامت الحرب مشتعلة، ولهذا السبب بالذات، رغم الأهوال التي تشهد عليها والتي، في نظر الذي يجاهد ويجرؤ على التفرّس فيها ملياً، لا تخلو من سحر يرتبط بالمشاهد العابرة.

سرايفو، 1992: «ثمة منعطف مشرّع على الرياح وعلى القنّاصة القابعين في الأجنحة فوق تلة تكسوها غابات شجر الأرزية، الواقعة

*L'Air de la guerre*, L'Olivier, 1994.

(12)



في ستارو بردو (Staro Brdo). ولكن كل شيء في الليل لا يتحرك في هذا المكان الذي أستطيع التوقف فيه.

يحدّ التقاطع مَطَلَّةً فسيحة مثلثة الشكل تمتد حتى الضفّة التي تجانبها مستودعات فسيحة مهدمة، وهي ركام غير متصوّر من الإسمنت والحديد والزجاج تنبعث منه رائحة غبارية قديمة. الجدران والأشجار والأرصفة قد خرّبتها طلقات الدبابات لأشهر مضت. وانضاف إلى هذه الأنقاض حطام المباني المحيطة الذي جرّفته المجارف والرياح، علاوة على أكياس قمامة بقرتها قطع الخردة والكلاب شيئاً فشيئاً. يمشي المرء فوق بساط من قطع الزجاج المفرّعة تحت الأقدام ومن الحجارة وبقايا الجدران المليئة بالمسامير ومن الحطام. بين الجدران المهشّمة يشم المرء رائحة البلاستيك المتفحم المختلط بأريج النفايات الورقية. وهناك أيضاً هيكل عظمي متهدل لحافلة ترام كان لونها أحمر وأبيض؛ ويعود سقوطها إلى اليوم الثالث من الهجوم الذي شنته مدافع الجيش الفيدرالي» (ص 12).

تطرح الأنقاض على الفور مشاكل التسيير الإداري: كيف التخلص منها؟ هكذا يتساءل الناس سريعاً في نيويورك عما إذا كان عليهم أن يعيدوا بناء البرجين التوأمين كما كانا أو أن يستعصوا عنهما بشيء آخر (مع المحافظة بالطبع على شيء من الماضي، يحافظ على إلماحة أو على قبسة؛ وهذا يشبه قليلاً الجرسية المثغورة لكنيسة القيصر فيلهلم (Gedächtniskirche) في برلين والتي لها مساحة من الماضي). وفي جميع الأحوال، نرى أن أعمال التدمير الإرهابية أو

غير الإرهابية هي أعمال مؤرّخة، وأن الوظيفة المفقودة (التي نهرع إلى إيجاد حلول بديلة لها) يجب أن تستعيد مكانتها. لقد ابتعدنا عن الزمن النقي الذي يتسلل بين المواضيع العديدة، وعن تلك الوظيفة المفقودة، ولكننا لم نبتعد كثيرًا عن تخليق مشهدية تستعيد الأحداث والأطلال في آن.

هناك شيء من المنطق، في عصر يعرف كيف يدّمّر، بل ويجهد في التقويض بكثافة، حتى وإن كان عصرًا يحبّد الحاضر والصورة والنسخة، أن يوجد عدد من الفنانين الذين أغواهم موضوع الأطلال [الفني]. ولكنهم يختلفون عن أتباع النزعة الطللية في القرن الثامن عشر ليعبثوا - بسبب الحنين أو النزعة إلى المتعة - بفكرة الزمن العابر، ولكن ليتصوروا المستقبل. وفي سبعينيات القرن العشرين، راود الرعب من الكارثة الذرية متخيّل الناس، فصمّمت وكالة سيت (Site) الأميركية مواقع للسيارات ومتاجر كبرى لها شكل أطلال تستشرف الكارثة القادمة والفراغات التي قد تنجم عنها. واليوم في فرنسا، نرى أنّ وباتريك بواريه (Poirier) يتخيلان مدينة للمستقبل ويطلقان عليها اسم إكزوتيكا (Exotica) [غرائبية]، مدينة تعصف بها إحدى الجوائح: لقد صنع هذان الفنانان مدينتهما بمواد مستعادة من الأنقاض. واللافت أن يحتاج الفنانون إلى الأطلال كي يعيدوا الزمن إلى المدينة: وعندما تفلت هذه الأطلال من صوغ الحاضر في إخراج مشهديّ، تكون - كالفن - دعوة إلى الإحساس بالزمن. ولكن اللافت أيضًا أنها تحتاج، كي نتصورها، إلى أن تجعل منها ذكرى قادمة، وإلى أن تلجأ إلى صيغة المستقبل المسبوق بـ «قد» وإلى يوتوبيا سوداء،

يوتوبيا كارثة قد تُجبر البشرية على «إخلاء الأمكنة» التي مع ذلك ينبغي تصورها منذ الآن، وعن طريق الاستباق، كي يكون لها مع ذلك بعض الشهود.

حاول بعض كبار المصورين الفوتوغرافيين الذين التقطوا صورًا للمدينة (وأفكر خصوصًا في جان مونيك (J. Mounicq) في فرنسا، وغابرييلي باسيليكو (G. Basilico) في إيطاليا) إدراكها كطلل عندما باغتها وهي فارغة من السكان. ورأوا أن باريس وميلانو وروما والبندقية قد أضحت - على غرار مدينة برييات - مدناً مهجورة؛ ولكننا، إذ نراها حية، نجد بالأحرى أنها مرفدة بالاستباقات والاستيهامات؛ هي مدن خرجت من التاريخ من دون أن تخرج من الزمن، وربما نشأت من رؤية مارسيل بروسست أو توماس مان (Thomas Mann) أو سيغmond فرويد الذي تاه في أزقة مدينة إيطالية، ونشأت من رؤية روائي قادم من حدائنا المدنية الفائقة.

كل شيء يحدث كما لو أن المستقبل لا يمكن أن يُتصوّر إلا كذكرى كارثة نستشعرها اليوم فقط. ولكن هذه الألاعيب المتعلقة بالزمن تتحمل قراءات مختلفة. لننظر في عمل آخر لأن وباتريك بواريه في عام 1998. وبما أن الحدث يدور في حدائق «مركز الفن الحديث لويجي بيكشي» في مدينة براتو (Prato)\*، فإنه يتخذ شكل عمود ضخّم تابع لأحد الهياكل الكلاسيكية المنهارة فوق العشب، وهو من الأوابد العملاقة المكونة من كتل أسطوانية

---

(\* ) هي مدينة تقع في منطقة توسكانا في الشمال الغربي من إيطاليا، وهي قرية من مدينة فلورنسا.

بقي قسم منها منتصبًا في الهواء بفعل توازنها الدقيق الذي أبقاها ملتصقة بالكتل المجاورة، في حين أن الحلقات الأخرى في القمة المنفصلة عن باقي الكتل تبدو وكأنها انقذت بعيدًا أثناء الانهيار. ولكن مجموعها مصنوع من الفولاذ اللامع والمشغول بدقة بحيث يبدو عنوان الكتاب المقتبس من الكاتب اللاتيني هوراسيوس (*Exegi Monumentum Aere Perennius*) [شيدتُ صرحًا سيدوم أكثر من النحاس] عنوانًا ملتبسًا مرتين. في القراءة الأولى، العنوان هو فقط تهكمي (انهيار العمود يدل بما فيه الكفاية على مآل استدامة الصرح). ولكن الصرح الحقيقي (تَمَثُّلُ الأطلال) بعد كل شيء هو سليم، وسيبقى لمدة طويلة. وهكذا يمكن أن يقرأ العنوان كأنه غير تهكمي. الصرح متين متانة الفولاذ الذي منه صُنع. وسيبقى بعد موت من صنعه. ويمثل فقط خرابًا ذا شكل قديم، خرابًا منقطع النظر (إلا إذا سقطت - عن طريق الصدفة - قنبلة على الأكروبول)، ويمثل يوتوبيا وصورة عن الزمن الذي فقدناه والذي لن يتخلى عنه الفن.

والحق يقال، أكان الأثر الفني يمثل ماضيًا مزيّفًا (عمودًا فولاذيًا رومانيًا) أو يمثل يوتوبيا سوداء (طللاً في المستقبل)، فإنه يتلاعب بالزمن عن قصد، كما يفعل ذلك عملٌ ما مرتبط بـ «عصر ما»، ومن دون إرادة منه. ويفلت من [أذهاننا نحن] ذلك الإدراك الذي كونه أو ربما كان سيكونه أولئك الذين عاصروا الوضع البدئي عن أطلال شيدها الفنّان، لا سيما وأن أولئك المعاصرين له لم يوجدوا قط أو لن يوجدوا أبدًا، كما لن يوجد الوضع البدئي. عندئذ لم يعد النقص

الذي يعبر عنه العملُ الفني نقصًا ناجمًا عن رؤية زالت واندثرت، فلن نستطيع قط استرجاعه، بل هو نقص في الرؤية الغائبة. يتحوّل النقص إلى غياب. تصوّر هوبير روبير (Hubert Robert) ودارسو الأطلال في القرن الثامن عشر ماضيًا متخيلاً، طيفاً يراود بلطف منظرًا رعوياً. ويتصور فنانو اليوم مستقبلاً لم تُلح تباشيره بعد. وهؤلاء وأولئك يستشعرون (وأولئك بشدة أكبر) أن من واجب الفن أن ينقذ أطلال وأعمال الماضي الأكثر قيمة: أي أن ينقذ معنى للزمن مستفزاً ومؤثراً لأنه عصيّ على التاريخ، ولأنه وعي لنقص ما، وتعبير عن غياب ما، ولأنه رغبة خالصة.



## منظر روماني

كثيرًا ما يتجابه البحث الأثاري [الأركيولوجي] في بيئة مدنيّة مع بدائل صعبة ومع غائبه الخاصه. فكلما كان الماضي القديم غنيًا، تعددت الأسئلة. يتعلق أحدها بمعرفة الماضي الذي يجب العثور عليه واستعادته. فمثلًا، أهى روما القروسطية أم روما الإمبراطورية؟ ثمة سؤال آخر يرتبط بكل عمل أثاري ويقتضي بقرّ أديم الأرض وتدميرًا له، لكنه ذو طابع استراتيجي: هل يُقصد بذلك أن نضحّي بالحاضر في سبيل الماضي أم أن نضحّي بالماضي في سبيل الحاضر؟ هل الأطلال المكشوف عنها ستزيّن المدينة الحالية أو على العكس يجب أن نهدم المباني القائمة كي نستعيد علامات الماضي؟ مدينة روما، في هذا الصدد أيضًا، هي مدينة مثالية. إن عالمة الآثار أندريينا ريتشي (Andreina Ricci) تذكر الانفعالات المتعددة التي يحدثها التجوال في كورسو فيتوريو<sup>(\*)</sup> إيمانويلي الثاني أو في فيا ديللا كونسيليازيوني أو في فيا ديبى فوري إمبريالبي<sup>(13)</sup>.

(\*) كورسو فيتوريو هو شارع رئيسي في روما تمّ شقّه عام 1885. و«شارع المصالحة» في روما هو شريان كبير في المدينة ويفضي إلى ساحة القديس بطرس والفاتيكان. أما شارع القلعة الإمبراطورية فيقع في مركز المدينة بين ساحة البندقية والكولوسيوم.

Andreina Ricci, «Luoghi estremi della città. Il progetto (13) archeologico tra «memoria» e «uso public della storia»», *Archeologia Medievale*, XXVI, 1999, p. 21-42.

في الحالة الأولى، كان لأعمال الهدم التي حدثت بعد الاستيلاء على روما وتعيينها عاصمة لإيطاليا هدفٌ وظيفي: فالهدم كان من أجل إعادة البناء. وفي الحالة الثانية، نرى أن الأحداث عهدًا ضُحِّي به من أجل الأقدم عهدًا. ذلك أن النظام الفاشي قد جعل من إبراز الساحات الإمبراطورية دليلًا على نظرته إلى إيطاليا وإلى التاريخ. إن الـ «فيا ديبى فوري إمبريالي» هو مثال عما أُطلق عليه هابرماس عبارة «الاستخدام العام للتاريخ» الذي ربط هنا روما الفاشية بروما الإمبراطورية.

يحقّ لعالم الآثار الذي يخدم سياسة معينة للمدينة أن يقلق مما يُطلب منه أن يقوله وأن يكتبه عن المهادر [الموقع الأثري]. ذلك أن جدلية الطافح والفرغ تلعب هنا دورها الأبرز. في مدينة كروما، يرتبط الطافح في آن بأعماق المركز التاريخي (أي عصر نخبذ، وما هي العصور التي نضحّي بها؟ في حين أن عالم الآثار - على غرار النحات - لا يخلق المشهد الجديد والشكل الجديد إلا عندما يُفرغ الطافح وعندما ينتزع قطعًا تاريخية من الطبقات المتلاصقة)، ويرتبط بالأمكان الطرفية (حيث توسعت المدينة على حساب الأطلال المطمورة، فتساءل اليوم إن كان الكشف الجزئي عنها لا يساهم في إعادة تأهيل وتمدين الأحياء الجديدة).

روما الحالية هي نتيجة سلسلة من عمليات الهدم وإعادة البناء والتنقيبات الأثرية. بإجمال شديد نستطيع أن نميّز بين فترة نهائية امتدت من القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين - إذ كان المقصد هو جعل روما عاصمة حديثة - وبين فترة 1926-1943



التي شهدت تدمير صروح تعود إلى عصور شتى وهجست بإبراز روما القديمة ولا سيما روما الإمبراطورية. عام 2002، أقيم معرض مكرس لـ «روما بين الحربين» ومكّن من إبراز صور فوتوغرافية تُظهر حجم الأعمال التي أُجريت خلال تلك الفترة.

تهدف لعبة الهدم والبناء المعلنة صراحة، حتى وإن اختلفت المقاصد المنشودة من حقبة لحقبة أو من نظام سياسي لآخر، إلى إنشاء كتلة غير مسبوقة (بما أنها تجمع مباني وصروحًا ومخلفات لم تكن قط معاصرة)، كتلة «منحوتة» في كتلة التاريخ المتغيرة والمتجاورة، كما يحدث هذا في إحدى المنشآت العملاقة، أو يحدث حتى مع قطع من المدينة القديمة أزيحت من مكانها، وهذا ما حدث ما بين سنتي 1937 و1938 حول ساحة أوغوستو إمبراتورى التي حلّت محل حي قروسطي كامل.

وحتى إذا حدث هذا في غفلة من علماء الآثار والسياسيين الذين يرومون توظيف التاريخ لاستخدام عامّ، فإن النتيجة هي خلق منظر، أي أنها تجمع زمنيّ شتى. عندما يتداخل اليوم في روما الحضور الشديد للطبيعة (التمثّل ليس فقط في الحدائق والبساتين والأديار والتلال المشجرة، بل في النباتات العشوائية وشقائق النعمان التي تتسلل إلى قلب المدينة القديمة، فتغزو الشوارع المحيطة بنهر التيبر والمواقع الأثرية)، يخال المرء (لا سيما في أثناء الليل، عندما تخفّ النشاطات ويندر المارة) أنه أمام أطلال هائلة لا عمر لها، ويستطيع المتسكع البريء أن يستمتع فيها بزمن لا يقوى فيه أيّ مبنى ولا أيّ موقع أن يمسك بتلابيبها.



## جدار برلين

18 آب/ أغسطس 1961: أعلن فالتر أولبريخت (Walter Ulbricht) على التلفزيون أن جدارًا سيقام ليفصل بين القسم الغربي والقسم الشرقي من برلين. ومنذ 13 آب أغلقت تسع وستون نقطة مرور من أصل إحدى وثمانين كانت معابرَ بين شرق المدينة وقطاعات برلين الغربية، ثم أغلقت بسرعة خمس نقاط أخرى: وفي نهاية ذلك الشهر لم تبقَ إلا سبع نقاط مرور، ومنها حاجز شارلي (Checkpoint Charlie) الشهير، الخاص بالحلفاء وبالديبلوماسيين.

الجدار الذي صُمم ليمنع الهجرة العاشدة «للهاربين من الجمهورية» دُشن فترةً مأساوية من التوتر (لقد سقط في برلين وحدها أكثر من مئة قتيل، ما بين سنة 1961 وسنة 1989 ممن حاولوا اجتياز الحدود) سيطرت على المتخيل الأوروبي مدّة طويلة.

للمدن، وللمدن الكبرى، علاقة خاصة بالتاريخ. ذلك أن التاريخ يجتاح حيّزها عن طريق الاحتفال بذكرى الانتصارات والفتوحات والاحتفاء الضخم بها. وتتبع العمارة التاريخ كظله، حتى وإن غيّرت مراكز السلطة مكانها لتتماشى مع أشكال التطور والثورات الداخلية. التاريخ عنف أيضًا، وغالبًا ما تتلقى المدينة الكبرى ضرباته المباشرة وجراحه. هذه الهشاشة وهذه الذاكرة تشبهان هشاشة وذاكرة الجسم

البشري، وهما من دون أيّ شك تجعلان المدينة قريبة جدًا منا وتهزّ مشاعرنا. وتكون ذاكرتنا وهويتنا موضع شك عندما يتغيّر «شكل المدينة»، ولا يصعب علينا البتة أن نتصور ما استطاعت أن تمثله أعتى تحولاتها بالنسبة لمن وقعوا ضحيتها وبالنسبة لها أيضًا.

عندما عدت إلى برلين بعد أربعين سنة من بناء الجدار، كانت لا تزال في ذهني ذكرى حادثتين. الأولى تعود إلى عام 1986 أو 1987، قبل سقوط الجدار بستتين أو ثلاث. تحت المطر الخريفي غادرتُ ذات مساء بعضَ الزملاء في برلين الغربية لألتقي بزملاء آخرين في برلين الشرقية. أخذت الميترو حاملًا حقيبتَي الصغيرة وجواز سفري قاصدًا، بعد ذلك بعشر دقائق تقريبًا، محطة فردريشتراسه (Friedrichstrasse) حيث يقع المركز الحدودي. قطع الميترو محطات مغلقة من دون أن يتوقف ومحطات أشباح كما كانت الحال في باريس أثناء الحرب.

الذكرى الثانية أحدثُ عهدًا. عام 1994، التحقت بإيمانويل تيراي (Emmanuel Terray) في برلين (حيث أقام ثلاث سنين وكتب في أعقابها كتاب ظلال برلينية (*Ombres berlinoises*) وأزارني في القسم الشرقي من برلين تراثها التاريخي، الأكثر ثراء من تراث برلين الغربية، كما أراني الآثار العديدة لجمهورية ألمانيا الديمقراطية وللوجود السوفييتي وللرايخ الثالث. كان الجدار قد سقط، ولكن القسم الشرقي من المدينة وتقشفها البارد لا يمتآن بأيّ صلة إلى الفجور الاستهلاكي في القسم الغربي ذي السمة الاستفزازية المكشوفة. كان في المدينة دائمًا مدينتان.

برلين هي مدينة اختبار، على نطاق واسع، ففيها تقاس قوة الماضي وقوة النسيان، وإمكانات الإرادة وحدودها، والعلاقات القائمة بين المدينة والمجتمع، وبين المدينة والفن أيضًا، لأن عاصمة ألمانيا الموحدة - من الرسوم على الجدار إلى العمارة العدوانية لساحة بوتسدام (Potsdamerplatz) (\*)، ومن ما بعد الحداثة إلى الثقافة البديلة - هي مختبر ومتحف في آن. وتمثل وحدها دربًا مختصرًا لتاريخ القرن الذي انصرم مؤخرًا، وهي شاهد فعال على التاريخ الذي راح يتكوّن.

بما أنهم قالوا لي إن المدينة ستعيد قريبًا لِحمتها وإن القطيعة القديمة لم يبقَ منها الآن إلا بعض الآثار التي يصعب إصلاحها، أردت إذاً أن أذهب لأرى عن كثب.

الأمر الأول السهل الذي كان عليّ فعله بالتأكيد، حتى وإن انتمى إلى لعبة سخيقة للعثور على المكان، هو الذهاب للبحث عن بقايا الجدار. وبعض المعلومات التي قدمتها كتب الأدلة السياحية ارتأت أن تلك البقايا صُنفت في خانة «مطارح الذاكرة»، وهي أماكن لإقامة الذكرى حدّثنا عنها بيير نورا (Pierre Nora) (\*\*). ونعلم أنها

---

(\*) تقع قرب الجدار وأمام «بوابة بوتسدام» وحُشدت حولها صروح العمارة الحديثة، وبينها مبنى مجلس الشيوخ، مما أنسى الناس وضعها البائس قبل سقوط الجدار. وساهم كبار معماريي العالم في إعادة بناء هذه الساحة الباذخة الآن.

(\*\*) أشرف المؤرخ الفرنسي اللامع بيير نورا على مجموعة ضخمة من النصوص مؤلفة من ثلاثة أجزاء تتجاوز صفحاتها 2500 صفحة، ودرست مطارح الذاكرة في فرنسا المعاصرة من شتى جوانبها الفكرية والقومية والتاريخية والهوياتية. ونشرتها دار غاليمار عام 1997.

ليست بالضرورة مادة للذاكرة الفعلية أو للذاكرة التي ما زالت حية. وبدأت بالموقع الأبرز وهو حاجز شارلي الذي عرفنا الكثير عنه من السينما والأدب، حتى وإن لم نذهب إليه قط. ذهبت إليه سيرًا على الأقدام، تحت شمس 21 حزيران/يونيو البهية، انطلاقًا من حي شارلوتنبيرغ (Charlottenburg) المترف في برلين الغربية. واستقر بي المطاف قريبًا من كورفورستندام (Kurfürstendamm)، أي جادة كودام (Ku'Damm) الشهيرة، أحد الشرايين التجارية الراقية جدًا في العاصمة، لكي أقدر حجم التباين والتحويلات. وفعلاً عندما يتقدم المرء نحو برلين الشرقية عبر حيّ تيرغارتن (Tiergarten) وحيّ كروزبرغ (Kreuzberg)، يشعر بتغيير تدريجي في المناخ: يبقى شيء من الجو «البدائلي»، وتبدو عمليات الوشم وثقب بعض الأعضاء هي القاعدة هنا، كما تكتظ الحانات الرخيصة. ولكن ما إن يصعد المرء نحو الشمال ليواجه ساحة بوتسدام الشهيرة، التي كان يجتازها الجدار، حتى يتغير المشهد. وهنا تكمن المفاجأة: من ناحية الغرب تطل على الساحة مبانٍ بأحدث طراز معماري (مبانٍ عمودية الشكل تسبب الدوار، وذات زوايا حادة، ومساحات ملساء). مبنى شركة مرسيدس بنز هو غول زجاجي، صممه المعمار رينزو بيانو (Renzo Piano). والشركات التي تملك المكان (سوني، مرسيدس، سينثلابو، هيات...) تعلن عن نفسها بلا هوادة. قد يشعر المرء بأنه أيضًا في هونغ كونغ وطوكيو وفانكوفر [الكندية]. ولكن لا: لأن هذا المنحدر يطل على مجموعة من الأراضي المهملة المليئة بارتفاعات البناء. التمام الجرح لم يكتمل، وهذا الجرح - للمفارقة - لا يظهر في أيّ مكان آخر مثل هذا المكان

المتميّز بهندسته المعمارية المتباهية. منذ مدة ليست بعيدة، قدمت البيانات معلومات عن عمليات البناء الجارية والتي ستمكّن مسبقًا من تأمل المنظر المستقبلي. ولكن يصعب اليوم دائمًا أن نعرف إن كان الإحساس «بالحدود» السائد هنا يعود إلى حجم الورشة أو إلى الضخامة المقصودة والمطبقة بشدة عالية على ما بني، تقريبًا كما لو أن حي الديفانس في باريس قد بني في ساحة الكونكوردي كي يرفض أو يستنكر التعارض بين الضفة اليمنى أو اليسرى [من نهر السين داخل باريس].

إن حاجز شارلي يقع خلف ساحة بوتسدام، قليلًا نحو الجنوب. إذا أخذنا شارع لايبزيغر (Leipziger) وتوجهنا نحو الشرق، ثم انعطفنا يمينًا مرورًا بشارع الجدار، لجابهناه وجهًا لوجه، كما فعلت الدبابات السوفييتية التي تمركزت مقابل الدبابات الأميركية. إن حاجز شارلي أصبح مكانًا فولكلوريًا، واللوحة الإعلانية الشهيرة التي تمثله بعبارة (You are leaving the American sector) [أنت تغادر القطاع الأميركي] المترجمة إلى اللغات الثلاث المعنية، مصوِّرة على بطاقات بريدية لا تحصى ولا تُعدّ. وهي أيضًا مادة لدعايات طريفة. وهكذا نرى في شارع الجدار ومقابل مبنى لوريال صالونّ حلّاقة اسمه (Hair Point Charly).

هذا الشارع يفضي إلى فردريشتراسه، ولا يزال فيه مَحْرَس عسكري أميركي (U.S. Army Checkpoint) تحميه أكياس مليئة بالرمل. وعندما اقتربتُ منها، تظاهرتُ سائحة أميركية جذلي وثرثارة بأنها تقوم بعملية الحراسة كي تلتقط لها بنتٌ أخيها صورة.

وعلى مقربة، توقفت إحدى الحافلات ليس بعيداً عن متحف حاجز شارلي حيث يستطيع المرء أن يشاهد صوراً وأفلاماً عن تاريخ الجدار وأشياء استعملت أثناء عمليات الهروب الناجحة، وشهادات حول الأعمال المضادة للعنف والمجيرة لصالح حقوق الإنسان في العالم. خلال يومين ساعدتني حافلات السياح في بحثي عن بقايا الجدار. وعندما ظننت - وأنا أحمل المخطط في يدي - أنني اقتربت من الهدف غالباً ما كنت أجد حافلة متوقفة أو حافلتين لأستدلل على الموقع الصحيح. قلت واحدة أو اثنتين، لأن السياحة في برلين ليست كالسياحة في باريس. فاتساع الشوارع وسهولة السير ووجود تعداد سكاني محدود نسبياً (ثلاثة ملايين ونصف مليون من السكان على مساحة تربو على مساحة باريس بثمانى مرات) جعلت من برلين مدينة مهوأة يحسن المشي فيها، مدينة تكاد أن تكون من دون جماهير، وأحياناً مدينة مقفرة. كان السياح كلهم تقريباً من الألمان، ما عدا بضعة أميركيين وحفنة من الفرنسيين. لاحظت ذلك في حاجز شارلي، وتأكد لي الأمر لاحقاً. بدت لي قضية الجدار في المحصلة قصة تشد العزائم - قصة بنائه وهدمه واستذكاره - ونظر إليها الألمان كأنها قضيتهم، على الرغم من جميع الصور التي ارتبطت بها والتي صارت مع الوقت تنميطات دولية وصوراً رائجة على صعيد الكوكب الأرضي، بدءاً بعبارة (Ich bin ein Berline) [أنا برليني] (\*)

(\*) تلفظ بهذه العبارة الرئيس الأميركي جون كينيدي عندما زار برلين في 26 حزيران عام 1963 بمناسبة مرور 15 سنة من حصار برلين. ويعتبر هذا الخطاب من أهم خطابات الرئيس الأميركي، الذي كرس فيه مرحلة الحرب الباردة.



لجون كينيدي (John F. Kennedy) عام 1963 وانتهاء بعزف روستروبوفيتش (Rostropovitch) على الفيولونسيل (\*) عام 1989.

في اليوم التالي، أمطرت السماء، فتنقلت بالميترو. وعندما يتجه المرء نحو الشمال مستقلاً قطار ال (S-Bahn) الذي يخدم المدينة [وضواحيها]، والذي يجب تمييزه عن ال (U-Bahn) أي الميترو حصراً، يمرّ بمحطات تحاذي الجدار. السكة مكشوفة. وتشاهد على اليمين مناطق صناعية، وطرق غير سالكة، وورشات، في فوضى عارمة عصية على الوصف وتبرز فيها أحياناً كتل إسمنتية كبيرة، هي أجزاء من بعض التحصينات السابقة وأقسام من الجدار تكاد لا تُمَيِّز، حتى وإن أمكن خلطها بجدران أخرى غير محددة الهوية وصُنِّفت بحرص شديد، وتخرق المشهد جزافاً كأنها تريد إرباك اللعبة وتضليل نظرة المارّ الشديد الفضول. هذه المنطقة المحايدة تصيب التعليق في مقتل؛ ثمة بعض المباني، في البعيد نحو الشرق، تبدو وكأنها تدير ظهرها للخط الحديدي. على اليسار، يشعر المرء كأنه في الريف، وهذا يحدث كثيراً في برلين (لقد شاهدت أرضاً ترتع فيها الأرناب على مقربة كبيرة من بوابة براندبورغ (Brandebourg)) ويهيم النظر في الأغصان التي تعصف بها الرياح.

ثمة الانطباع المختلط ذاته (حول الضاحية الوادعة والأراضي البور والحدود الخلية) في طريق العودة. نزلتُ إلى «محطة الشمال»

(\*) في 11 تشرين الثاني نوفمبر من عام 1989 هُرع عازف الفيولونسيل العالمي مستيسلاف روستروبوفيتش الروسي الأصل إلى برلين بعد سقوط الجدار وأسرع إلى حاجز شارلي وعزف إحدى متواليات باخ «لأن باخ، كما قال، هو الله». وحُفرت صورة العازف وحده، أمام أطلال الجدار، في ذاكرة ملايين البشر.

لكي أصدع من جديد إلى شارع برنورشراسه (Bernauerstrasse) وهو أحد المواقع المهمة في الجدار، إن جاز القول، إذ يضمّ صرحين: هما النصب التذكاري (Mémorial) (ويحتوي على بعض جوانب الجدار الإسمتي المسلّح، وفيه حيطان صقيلة غير لامعة تكمل جزءاً من الجدار الأصلي وتوقفه في آن، وهذا الجزء مجصّص ومغطى بطبقة شفافة أزيلت منه الرسوم والغرافيتي بالطبع)، وأقيم مصلى المصالحة الجديد الذي شيّد مكان المصلى القديم الذي هُدم عام 1985 لتمكين الأسلحة من الرمي. بعد خروجي من المحطة، تسكعتُ قليلاً في «شارع البساتين» (Gartenstrasse) بحيطانه المرّمزة، والذي كان بجانبه الجدار الذي أبحث عنه؛ ثم سلكتُ أخيراً شارع برنورشراسه (إذ لمحتُ حافلة متوقفة بعيداً). واحتميت من المطر باللجوء إلى الجانب المنخفض من الطريق، ولاحظت فجأة ومن دون أن أشعر بأن الجدار الحقيقي ورائي، وأمكن التعرف عليه من قمته المدببة، ولم تطمس عنه الرسوم على امتداد خمسين متراً تقريباً ونجت من المعالجة الجذرية التي تمت في منطقة النصب التذكاري. وخلفها امتدت على مد النظر مقبرة الـ (Invalides) المتلطفية تحت أغصان الشجر وأوراقها الكثيفة التي كانت تسهر بانضباط على قبورها الرمادية اللون، وشاهدتُ بعض أجزاء الجدار التي ساهمت في ذلك الصباح الماطر في إضفاء طابع غير واقعي إلى حدّ ما على المشهد.

وداخل المتحف الصغير، وجدنا المجموعة المعتادة - بطاقات بريدية، مبيعات تذكارية، صور، أفلام - ورأيت بعض الصور الضوئية

وبينها صورة شارل هيرنو (Ch. Hernu) (\*) الذي خضع عام 1984 أمام النصب التذكاري في هذا المكان بالذات. وسابقاً لم تفلت زيارته من التوجس ومن كاميرات شرطة الـ (Vopos) (\*\*\*) التي لم تتصور أنها بذلك أسهمت لاحقاً في خلق منظور استعادي للمدينة الخالية من جدارها.

أثناء العودة توقفت ثانية في ساحة بوتسدام لأستكمل البحث الذي بدأته البارحة مساء. وفي مكان غير بعيد عن حاجز شارلي، كانت هناك قطعة كبيرة من الجدار في (Niederkirchnerstrasse) (وقطعة أخرى صغيرة جداً في شارع متاخم). وكانت القطعة الأولى مزينة بجداريات وجرافيتي، ولكن الحافلات التي كانت تتوقف قربها كانت لها وجهة أخرى: ومعرض «طوبوغرافيا الهلع» المخصص للرايخ الثالث أقيم في الجانب الشرقي من برلين، في حفائر أظهرت أسس بناء قديم تابع للغيستابو. ومعرض الصور الضوئية (المذيلة كلها بتعليقات باللغة الألمانية ومن دون ترجمة إلى الانكليزية) كان مذهلاً لا سيما وأنه يقع في قلب العاصمة النازية بالذات ويستعيد صورتها. قرب هذا المكان كانت تقع وزارة الطيران السابقة التي تولاها الوزير غورينغ، وما زال المبنى سليماً وتشغله اليوم وزارة المالية. غورينغ وحاجز شارلي وساحة بوتسدام وبعض السياح التائهين قليلاً: قرن ينساب بين جدران برلين.

---

(\*) سياسي فرنسي (1923-1990) وزير الدفاع في عهد الرئيس فرانسوا ميتران (1981-1985) ونائب في البرلمان.

(\*\*) هو جهاز الشرطة في جمهورية ألمانيا الشرقية الذي عمل أيضاً في التجسس مع جهاز الـ (Stasi) (الشرطة السياسية)، وكان يتمتع بامتيازات كبيرة.

في المساء، أخذتُ من جديد قطار (S-Bahn) باتجاه الشرق لأشاهد الأثر الأخير الذي تمّ تنبيه الزوّار إليه. وغيّرتُ القطار في محطة ألكسندربلاتز (Alexanderplatz) (فبدت لي عمارة ستالينية لا تخطئها العين، وكان في أسفلها حشد شديد التنوع راح يتنحى أمام عدد من حلقي وحليقات الرأس ممن يرتدون ملابس القتال) كي أنزل إلى «محطة الشرق» (Ostbahnhof). وفور خروجي من المحطة رأيت أمامي شارع «كومونة باريس» (وأفترض أنه كان يحمل هذا الاسم قبل 1989) الذي ينزل نحو «شارع الطواحين» حيث يشاهد الجانب الشرقي من الجدار، وبطول يتجاوز الكيلومتر تقريبًا. في «شارع الطواحين»: كان الوضع خاصًا إلى حدّ ما: فالشارع يحاذي نهر «سبري» (Spree) الذي يمر في برلين جزئيًا؛ وبقي هذا النهر مفتوحًا أمام التنقل، وامتدت قطعة هائلة من الأرض المهملة بين النهر والجدار. ولم يكن الجدار في قسمه الشرقي مغطى بارتجالات تصويرية: كان النظام سائدًا؛ وعلاوة على ذلك، كان الجدار يقع في آخر المنطقة المحظورة وفي قعرها. ولكن الجزء الناجي من شارع الطواحين قد عُهد إلى بعض الفنانين الذين زيّنوه، وسمي (East Side Gallery). وانتقل العديد من هذه التصاوير إلى كاتالوغات مطبوعة شتى. ولكن بعضها ما زال في حالة جيدة؛ وتردّت حال بعضها الآخر إذ غُطيت برسوم قليلة الإلهام: ليست الوحشية نضالية في جميع الحالات ولا تفسّر تجلياتها بيسر. اللافت جدًّا هنا، في المحصلة، وتحت السماء الداكنة في ذلك المساء من شهر حزيران/ يونيو، هو الشعور بالوحدة والتخلي. لم أصادف إلا مجموعتين

من الشبان أو ثلاثاً كانت تنظر إلى الجدار على نحو واحد: إذ كان جزءاً من ديكور اعتادته بشدة. حقاً كان ديكوراً غريباً: فعلى جهة من جهتي الشارع كان هناك الجدار وغاليري (East Side)، وخلفها سطوح برلين الغربية التي كانت تتراءى في البعيد البعيد؛ وفي الجهة الثانية منه كان هناك رصيف مغمور غزته الأعشاب وكانت حفر وركام أمام صف البيوت المقفرة التي بقيت نوافذها مسدودة بالخفان هي أيضاً، شأنها شأن الفضاء الذي كان يقابلها.

ويتوقف الجدار في زاوية شارع الطواحين وجسر نهر سبيري (وهو ال (Oberbaumbrücke))، أو إحدى نقاط العبور القديمة والشهيرة بين برلين الشرقية وبرلين الغربية). اجتزت الجسر وعدت مشياً على الأقدام وقطعت كروزبرغ. في أكشاك الصحف، كانت الصحافة التركية حاضرة مثل الصحافة الألمانية. وكانت نساء محجبات يتسوقن قبل العشاء. توقف المطر. واستفاد بعض الأزواج من توقف المطر، ليحتسوا البيرة في ذلك الجو المنعش.

في اليوم الثالث، عشية مغادرتي، تخلصتُ عن رياضة المشي وتنزهتُ في برلين من دون هدف محدد، وقطعت مرات كثيرة الخط القديم الفاصل من دون الاكتراث به. وفي جولة سريعة في (Charlottenburg Schloss)، وهو قصر فريديريك الأول وفريديريك الثاني، تمكنتُ من أن أستعيد برهةً هندسةً عصر الأنوار الأنيقة، وخفة القرن الثامن عشر، التي حافظ عليها هذا المكان حيث تسيد الفنان أنطوان فاتو (A. Watteau) والرسامون الفرنسيون فتصدّرت لوحاتهم الردهات الملكية. في ريخستاغ (Reichstag)

قدّرت عاليًا فن مواءمة الأطلال التي تتماشى بالأحرى تمامًا مع الهندسة المعمارية المعاصرة. فالقبة الزجاجية التي يجتمع تحتها النواب وجدت مكانها، وهي رمز باذخ للقوة والشفافية، في قلب القصر المرمم الواقع على بعد خطوتين من الحدود القديمة التي تخمّن آثارها. ويتجلى هذا الفن نفسه في الكنيسة التي تحتفي بذكرى الإمبراطور غليوم، التي يبدو برجها الجديد وكأنه يستند إلى الجرسية القديمة المكسورة التي تفتتح على السماء. في هذه الأماكن التي يتجاوز الحاضرُ فيها الماضي من دون أن يسحقه، ثمة شيء يقال بالأحرى عن برلين وألمانيا: ثمة تطلّع نحو الحدائث الأكثر تطورًا والأكثر استهلاكًا (يقع أكبر مركزين تجاريين في أوروبا قرب كنيسة الإمبراطور غليوم). ففي حين أن مطاعم الماكدونالد ليست في برلين ربما أكثر طبيعية مما هي عليه في أيّ مكان آخر وأكثر تكتّمًا، إذ إنها تتمازج مع العمارة الوظيفية في الأحياء الجديدة، هناك مع ذلك بارات البيرة التي تقدم من دون انقطاع الوجبات التقليدية جدًّا، وهي الأكثر ارتياذًا.

يتناسب حيّز المدينة مع تلك التباينات وذلك التوتر. لا أظن أن الحدود بين الغرب والشرق قد اندثرت من دون رجعة. وعلى الأرجح أنها لم تنتظر الجدار كي توجد. وعلى الأرجح أيضًا أن الجدار قد أرجع جميع القطيعات الملحوظة في برلين إلى القطيعة القديمة بين الدولتين. هناك جدران كثيرة تجوب المدن العملاقة في العالم الحالي وتفصل نوعًا ما بفضافة بين الأغنياء والفقراء، وبين المقيمين والمهاجرين، وبين المسنين والشباب، وبين العقل

والمتمردين... فنرى أن التعارضات التي صنعت عالم اليوم قد تنقلت في المكان. ولكن تلك التعارضات في برلين تنغمس على أرضية تعبر جراحها عن حماقات القرن العشرين. كما كتب إيمانويل تيراي، تبقى برلين «فردوس الظلال». لذلك، على الرغم من الضمان الذي تعلنه مباني ساحة بوتسدام والنشاط المستمر للورشات، نرى أن الشعور بالانتظار وأحيانًا بالأسى الذي يثيره عدم اكتمال المدينة - كما في ضواحي روما ولشبونة التي استكشفتها كاميرتا ناني موريتي (Nanni Moretti) وفيم فاندرز (Wim Wenders) - ربما يضاف هنا إلى خشية غامضة وغير منطقية: أي أن تكون حماقات المستقبل وحماقات القرن الذي دخلناه مؤخرًا متكافئة مع الحماقات التي نحاول اليوم استبعادها بإحياء ذكراها.





## باريس

لا أعرف إن كانت باريس ستبقى عاصمة للفنون والفكر أو أنها ستكون إحدى عواصمها فقط (لأن أُل التعريف في هذه المجالات هي تبجّحية وتقريبية في آن). حظيتُ بالتعرف على بعض الفنانين والناشرين والورّاقين وبعض الكتّاب، وبلقائهم أحيانًا في باريس، وبالعمل في مؤسسة يتردد إليها عدد من مثقفي العالم كله ذات يوم. وحظيتُ أيضًا كل أسبوع بمخاطبة عدد من الباحثين الشباب ومن الطلاب الكبار المتوثبين بالنشاط والطاقحين بالأسئلة. وعندما أصادف القامة الخجولة لأحدهم في شارع من الشوارع أو منعطف من المنعطفات، أشعر في هذه المناسبة بأن هناك شيئًا يُدبّر الآن في باريس، شيئًا له بالتأكيد علاقة بالإبداع والفكر، شيئًا لا يستأثر به حيّ معين ومحدد [في المدينة] (سان جيرمان دي بري، مونبارناس، مونمارتر). ولأن الأمور لم تعد تجري على هذا النحو على الأرجح - هذا إذا افترضنا أنها تمت هكذا ذات مرة - أشعر بأن شيئًا كامنًا، كما نقول في لغة الأطباء، لا بل أشعر بأزمات أو ثورات.

أذكر هنا فقط زينة ما أو مشهّدًا ما أو مكيدة ما: زينة أراها بأم عيني، مشهّدًا يبحث عن ممثلين، ممثلين يبحثون

عن مؤلّف، مكيدة لا أفقه أبعادها لأنني جزء منها، في موقعي المتواضع، وربما سيتمكن مؤرخو المستقبل وحدهم من تفسيرها.

إذا تكلمنا عن باريس، عندما أكون بعيدًا عنها، فإن الذكريات واللوحات التي يبرزها اسم باريس ليست دائمًا الأقرب عهدًا. تغفو بين أضلعي باريس حميمية، وغائمة أحيانًا، بهتت ألوانها كما تبهت ألوان صورة فوتوغرافية قديمة، وامّحت ألوانها، كما تمّحي كلمة ذات دلالة لافتة، أتكلّم عن باريس ذات اللون الداكن أو الأسود والأبيض، والتي تختلط صورتها بالصور التي تركتها عندي بعض الأفلام المنتجة إبان الأربعينيّات والخمسينيّات والتي تُعرض كل سنة تقريبًا في صالات الحي اللاتيني. فليسمح لي القارئ بالبوح التالي: عندما عزف عازف البيانو الذي يعمل في مقهى (La Closerie des Lilas) لازمةً فيلم كازابلانكا، تحركت أشجاني كما لو أنني تذكرت دخول الألمان إلى باريس وبصحبتهم الممثلة إنغريد برغمان والممثل هامفري بوغارت. بالنسبة لي هذه هي «أطلال باريس»: سلسلة من الكليشيهات المتقطعة والسيئة التأريخ التي تشكّل مبنى لا عمر له.

باريس الذكرى والمروية الخيالية، هي باريس طفولتي ثم يفاعتي، هي باريس التي استذكرها في المساء أحيانًا أو في ليالي الأرق، باريس الجليلة والساجية التي تردّ الروح. إنني لا أتحسر على ذلك. لم أستحضرها من قبل كما أستحضرها اليوم؛ وعندما

كنت أعيش فيها، كان يتتابني الملل والقلق أحيانًا. باريس هذه المقيمة فيّ ليست فعلاً تلك المدينة التي مرحتُ فيها بصبر نافذ وأمل وأسى.

هي أولاً باريس الحرب، وهي الأكثر شدة، فمن عام 1940 وحتى عام 1944 (وكان عمري عام 1940 خمس سنوات) كانت باريس مدينة محاربة، مدينة متأهبة، مدينة حذر تجوّل وليل دامس وستائر مسدلة وشتاءات جليدية، وفصولٍ صيفٍ محرقة أيضًا. وباريس الدهاليز أيضًا: اكتشفت الدياميس [سرايب الموتى] السفلية في شارع الفويانتين (Feuillantines) الذي يفضي إلى شارع أولم (Ulm) وكلود برنار (Cl. Bernard). في ذلك الوقت، كانت المدارس الثانوية تستقبل الصفوف الابتدائية، ولكن ثانوية مونتاني (Montaigne) كانت مقرًا لهيئة الأركان الألمانية فتوزعت صفوفها على كامل الدائرة الخامسة من العاصمة: تابعتُ الصف العاشر في منزل طفولة فيكتور هوغو (Victor Hugo) (وتشير لوحة رخامية إلى هذا المنزل) ولعلي أتذكر توتر أساتذتي عندما راح أشجع التلاميذ بيننا، بعد أن هرعنا إثر أحد الإنذارات إلى الأقبية، يستكشفون ثقب الظل التي تكشفها لنا مصابيح الجيب بألوانها الشاحبة فتدلنا على حدود المكان الضيق الذي قبعنا فيه.

وفي الليل أحيانًا لم تكن صفارات الإنذار تنهي زعيقها حتى تلتهب السماء غربنا قرب شارع بولوني بيانكور (Boulogne - Billancourt). وكان دوي المدافع المضادة للطائرات المنصوبة قربنا فوق برج مدرسة البوليتكنيك يتصادى مع البروق البعيدة قليلًا، وحدث لي -

عندما كنا لا نزل إلى القبو - أن أزحت الستارة لأتابع بعيني بصيص الضوء الذي يكشف عنان السماء في الجلبة الصاخبة التي أحدثها إطلاق المدافع.

أما عن الحرب وعن باريس، فتبقى عندي صور متقطعة، ولكنها جلية. أتذكر أنني في حديقة اللوكسمبورغ كنت أبحث عن شظايا القذائف المضادة للطائرات كما يبحث آخرون عن أنواع الفطور، لأنها كانت ممغنطة بشدة، وكنت أتنافس مع رفاقي لجمع أغنى المجموعات. وأثناء معارك التحرير، كنا نقبع في بيوتنا، ولكنني من النافذة التي تابعتُ عبرها فتنة القصف كنت أراقب ظهور عدد من الشبان المسلحين في ساحة موبير (Maubert) وأتذكر كيف بزغت الدبابات الألمانية قرب محطة ميترو كاردينال لوموان (- Cardinal Lemoine) وأطلقت حممها على صف المباني في شارع مونج فتحطم الزجاج كله، وذلك على الأرجح انتقامًا لجنديين سقطا في كمين في هذه الساحة. وأتذكر أيضًا رتل الشاحنات التي هربت لساعات نحو الشرق انطلاقًا من شارع سان جيرمان، مستفيدة من هدنة عُقدت مع المقاومة. ولن أنسى فرقة لوكير الثانية المدرعة التي مرت تحت نوافذنا - بعد ذلك بساعات - لتستقر أركانها في حديقة النباتات (Jardin des Plantes). وأتذكر أيضًا بالطبع وصول الجنرال ديغول إلى ساحة كاتدرائية نوتردام وكيف عكّره إطلاق نار قام به بعض جنود الحرس الوطني فأثار الرعب في نفوس المدنيين. انسحبنا من زحمة التدافع، وقطعنا نهر السين ودلفنا إلى الأزقة المتهدمة جدًا التي كانت تفصل شارع سان جاك عن ساحة موبير. وما

زلت حتى الآن أشاهد ذلك الجندي الأميركي الذي راح، من دون أن ينظر إلى عدونا المجنون، يطلق من رشاشه النار على السطوح فينبعث منه خيط من الدخان.

الجدوى الوحيدة لهذه الإشارات النابعة من الذاكرة، ولفعل الزمن والخيال أيضًا، هي أنها ترسم الحيز التقريبي الذي منه أصبحت باريسياً والذي إن ابتعدتُ عنه أحس دائماً بشيء من الغربة؛ ولا أستعمل هنا كلمة منفي (لأنها نافلة)، بل كلمة زيارة أو رحلة أو ترقبٍ عودةٍ إلى أصل غامض المعالم.

إن مركز هذا الحيز الحميم الذي لم أعد أقطن فيه منذ أمد بعيد هو ساحة مويير. يتجه شمالاً نحو نوتردام التي يسعد المرء بالوصول إليها عن طريق شارع البيرناردان، وغرباً يمتد حتى ساحة الأوديون؛ ذلك أنني كنت صغير السن خلال فترة الوجودية كي يكون حي سان جيرمان دي بري أليفاً بالنسبة لي. وجنوباً يقع شارع فانو حيث أقام أجدادي أثناء الحرب، ويقع شارع سيفر بايلون (وفيه شاهدت عودة المعتقلين من معسكرات الموت يقدون إلى فندق لوتيتسيا)، ويقع أيضاً شارع مونبارناس (وفيه كنا نصطف بالدور أثناء الصيف، في شارع ديبار لنشتري بطاقات السفر إلى بلدة روسوردين [في منطقة فينيستير])؛ تلك كانت الجهات القصوى لذلك الحيز الذي ينتهي شرقاً في ساحة كونتريسكارب (Contrescarpe) وشارع موفتار وحديقة النباتات.

ويبدو أن الضيق النسبي لهذا الحيز قد طبع حياتي (في المحصلة أقول: درستُ في ثانوية مونتاني خلف حديقة اللوكسمبورغ ثم

في ثانوية لويس الكبير في شارع سان جاك، وأخيرًا في شارع أولم خلف البانتيون؛ وأدرّس اليوم في شارع راسباي مقابل فندق لوتيتسيا).

ومع ذلك فأنا بالأحرى رَحّالة؛ وربما كان لهذا الانكفاء، في أوّل الأمر، دور في ذلك. ولا يعود الأمر لرغبة في الهروب حُبستُ طويلًا. بل على العكس من ذلك، لأنها تجلّت مبكرةً جدًّا ووجدتُ في باريس بالذات تحقيقًا لها. كان أبواي من المَشائين الجيدين، وأتذكر الجولات الطويلة التي قمت بها في طفولتي الأولى. وكانت بالنسبة لي نوعًا من السفر، ومن الانسلاخ عن العالم المألوف، ومن الاستكشاف: فجاهتُ المجهول، وبمزيج من الرهبة والمتعة، أوصلتني المجازفة - المصحوبة بمواكبة - إلى الشوارع الكبرى العريضة المحيطة بنهر السين وإلى مونمارتر وغابتي فانسين وبولوني، أو إلى هذا الحي الجميل أو ذاك الذي كان يقيم فيه معارف لأهلي. أحسست في الدائرتين السابعة والسادسة عشرة لباريس بتهيب شديد، وأدركت لاحقًا أنه تهيب طبقي؛ كانت منطقتي قبل كل شيء منطقة اجتماعية. وهكذا رحّت أفكّر في أن حساسيتي كعالم في الأعراق [الإثنولوجيا] قد نشأت من دون أن أدري في الحيّز الباريسي (الموزع بين داخل وخارج جغرافيين واجتماعيين).

نشأ عندي حب السفر مبكرًا جدًّا؛ وحقّقه أولًا في السفر داخل باريس: فلم أتوقف قط عن اجتياز الحدود فيها بين منطقتي والمناطق

الأخرى، ولا أتوقف الآن - رغم جولاتي في بلدان نائية - من تجديد هذه التجربة. ولم تكن تجربة بسيطة؛ فقد خلقت تحولين اثنين. أولاً تحوُّلي أنا: فإنَّ عرَّفْتُ عن نفسي قائلاً إنني باريس عتيق، لا بدَّ من الرهان على أن نظرتي تغيَّرت عما كانت عليه إبان ذكريات طفولتي التي لم تكن ذكريات. وثانياً تحوُّل المدينة التي كما نعلم «يتغير شكلها للأسف بسرعة تفوق قلب الإنسان». لقد استوحى بودلير هذا البيت من المتحولات التي شهدتها منطقة الكاروسيل (Carroussel) والتي يمكن أن تنطبق فعلاً على باريس خلال الثلاثين سنة الأخيرة. يُخال لي، أمام باريس الحالية، أنني في مواجهة ذكرياتي أجد نفسي أحياناً في الموقف نفسه الذي تخيَّله فرويد عن شخص يزور روما ويبحث عن روما المربعة (\*) (Roma quadrata) أو عن روما في عهد الجمهورية الرومانية من دون أن يجد أيَّ أثر لذلك. ولكن، لا يتغيَّر كل شيء، وكل ما يتغير لا يتغيَّر بالطريقة نفسها. ثمة ثلاث مدن حاضرة في باريس، كما أراها اليوم وتسترعي استكشافي: باريس الثابتة، وباريس المتحولة، وباريس المندثرة.

لا بدَّ أولاً من توضيح لإزالة كل التباس: إنني لست ممَّن يحثون إلى باريس [الماضي]. ولست مهووساً بالرغبة في تبيان آثار الماضي أو في تبين غيابه. الذكريات لا تحاصرني عندما أجتاز حديقة اللوكسمبورغ أو عندما أستقل الميترو من محطة موبير - موتواليتيه.

(\*) هي روما القديمة التي أسسها رومولوس على جبل بالاتينو إبان القرن الثامن ق.م. والتي اختلط وجودها التاريخي بالأساطير.

فجميع هذه الأماكن لها راهنية تجعل عينيّ تستمجان الحاضر. وعندما تراودني الذكريات، أراني أبحث عنها بنفسي؛ ولا أتركها تقرّر عوضاً عني، حتى وإن حصل مع ذلك أن تبزغ بذاتها، من دون استئذان. ولكن يندر أن ترتبط بجولاتي الباريسية حالياً. إنها بالأحرى ذكريات فجائية متكررة وملحّة تثبّت أو استقر عليها موقف أو عبارة، في سياق جغرافي تلميحى ومفتّت.

تندم الذكرى وينعدم الاكتشاف، وباريس اللامتحوّلة، في نظري، عصية على التاريخ، كما تفعل الأطلال. باريس هذه، هي أطلالي أنا، إنها عمل فني يتجاوز العصور، ولذا فإنها تعطيني الانطباع بأنها لا توجد إلا من أجلي أنا.

ها أنذا على جسر شارع التورنيل (la Tournelle) وأأمل كاتدرائية نوتردام. يكفي أن يمر تحت الجسر أحد عمالقة السياحة الذي يصر الناس - ربّما تهكّماً - على تسميته «عوامة» (bateau - mouche)، حتى أشعر بأنني كنت دائماً هنا أو أن هذه اللوحة لم تتغير - وهذا سيّان - وبأن شلال الحجارة الساقط من برج الكاتدرائية لم يتوقف قط عن الانسياب نحو أشجار الحديقة، وأن الرّسام ذاته دائماً (رّسام يوم الأحد بالتأكيد، حتى وإن كان هنا خلال أيام الأسبوع الأخرى أيضاً) هو الذي نصب «السيّة» نفسها ليهرع إلى نقل الصور المستحيلة ذاتها.

ها أنا في حديقة اللوكسمبورغ، أستظل بأشجار الكستناء. ثمة عدد من ملكات فرنسا تفتّر ثغورهن عن ابتسامات حجرية لأطفال لا ينظرون إليهن. تبقى هندسة مسابك الأزهار والمروج هندسة باردة



وباذخة في آن. هناك حمير وأحصنة صغيرة تعبر في الممرات الواطئة ويعتليها أطفال صامتون. أجلس على مقعد أو على كرسي ويكتفني الظل ونور الشمس معاً، ويهيمن عليّ الشعور نفسه الذي انتابني صيفاً في فترات بعد الظهر في الشاطئ في منطقة بريتانيا: أن لا شيء تغير قط، وأنني لم أتغير أبداً، وأن الزمن الذي يسري فيّ ليس الزمن الذي يجعلني أبلئ وأهرم، وأنني كنت دائماً أراقب - ولو غافياً - الممرات ذاتها في حديقة اللوكسمبورغ.

أمشي في الشوارع المحيطة بنهر السين، من دون أن أتوقف كثيراً أمام دكاكين بائعي الكتب المستعملة. وفي الضفة الأخرى لنهر السين هناك اللوفر. أترك على يميني «جسر الفنون»، وأغازل بنظري الحيزّ المكشوف لقصر التويليري، والسماء الصافية فوق «المسلة الفرعونية» و«الشانزليزية». وأقول في سري إن باريس هي إحدى المدن النادرة في العالم التي تحوي مناظر طبيعية وعمرانية في آن. أتجاهل طريق الضفتين التي تغدّ فيها السيارات بسرعة. وهنا أيضاً أقول لنفسني - وعيناى شبه مغلفتين، ومع شيء من الجهد الذي ساعدني فيه أحياناً شعاع من الشمس أسعدني - إن كل شيء بقي على حاله، وأنا أيضاً. تساعدني باريس على الاعتقاد بأنني موجود.

ومع ذلك، فإن باريس تتغير وتتبدّل. لا تتوقف الجرافات والرافعات عن العمل. وتتغير وجه بعض الأحياء (فـ بيلفيل (Belleville) اجتاحتها الأبراج والكتل السكنية الكبرى). ويبدو على بعض الأحياء الأخرى أنها قد وُجدت من قبل أو أنها قيد

التشكل انطلاقةً من العدم. لم أنه جولاتي خارج منطقتي التاريخية، حتى وجدتُ أن أشغلاً ضخمة قد قلبت المناطق التي كنت أزمع استكشافها. شرقاً وفي الضفة اليمنى رأيت أن وزارة المالية وقصر بيرسي المتعدد النشاطات قد دقا ناقوس الخطر للأماكن المبهمة والعصية على الوصف والاكتمال لسوق «هال للخمور» (\*). بقيت بعض الأراضي البور تقاوم، ولكن التمدين الجديد على أشده. ثمة حدائق جديدة لم أعرفها حتى الآن.

حصل الشيء نفسه في الضفة اليسرى من [نهر] السين، مع «المكتبة الوطنية لفرنسا» ومع مجموعة المباني التي راحت تنتشر قربها. المرفأ ما زال موجوداً (وباريس مرفأ نهرى مهم)، ولكن جميع الأماكن الفوضوية التي كانت تجاوره، والتي فيها أقيمت أكواخ ذات وظائف مشبوهة، ووجدت فيها بضعة بيوت هشة عتيقة يشاهد منها نهر السين والعوامات، بدأ وضعها يتحسن. وربما سيحل محلها عما قريب حيّ أنيق، كما حصل في جبهة نهر السين في الدائرة الخامسة عشرة أو في حي الديفانس خارج الأسوار. ماذا أقول عنها؟ لا شيء، سوى أنه ينبغي عليّ اكتشافها من جديد والتجول فيها ثانية؛ كما لو أن تخطيط المدن الحديث في باريس لم يهدف إلا إلى تحفيز مزاجي الميال إلى السفر وتغذيته.

---

(\*) أنشأ الكاردينال مازاران سوق الخمر عام 1665. وكان صانعو الخمر يبيعون فيه منتجاتهم. وعام 1930 كان هذا السوق يستوعب 70 في المئة من الخمر الوافدة إلى العاصمة.

ومع ذلك، يبقى هناك محذور: أي أن تلك الأحياء الجديدة، بمعزل عن نجاحها التقني أو الجمالي - الذي سيكون متفاوتًا على الأرجح - ستشابه ذات يوم أحياء أخرى في أمكنة أخرى من العالم، وستخضع لموضة كوكبية، من دون أن تخلقها، فتداني في المحصلة تلك المدن «النوعية» التي «تشبه مطاراتها» (رم كولهااس\*)). أتكلم كرحالة بالطبع ولا أرغب في نهايات جولاتي الباريسية أن أجدني أمام أحياء ساو باولو أو طوكيو أو برلين. وللتوقي من جهود التشابه في الشكل، صُممت الأحياء الجديدة (الديفانس، بيرسي، تولبيك) انطلاقًا من حدث معماري، ومن بعض الإنجازات كالقوس العملاق (La Grande Arche) والمكتبة الكبرى، وهي التي أضفت شخصية على الحي من الناحية النظرية. وأُتبعَت الخطة ذاتها لإعادة صياغة بعض الأحياء القديمة (الباستيل، الهال)، ومهَرَّ كبار المعمارين، من بيانو إلى بيبي (Pei)، ومن بورتزامبارك (Portzamparc) إلى شيميتوف (Chemetov) تواقعهم على باريس الجديدة. يصعب إبداء الرأي في هذه المواضيع؛ ويجب إعطاء الوقت للمدينة؛ ومتجولو المستقبل هم الذين يتمكنون من القول إن بقيت باريس دائمًا باريس بعد تحوّلها.

أشعر بمزيد من القلق عندما أقرب من منطقتي الأصلية وأتجول فيها مع ذلك بدون أي احتراس خاص - فتأسرني العادة والحياة اليومية وتذوّق الحاضر، ولا أستسلم لألعبان المقارنات - وألاحظ فيها الاجتياح البطيء والمخاتل والعنيد للمدينة الأصلية التي راحت

(\*) سبق أن تكلمنا عن هذا المهندس المعماري الفذّ.

تغلغل في الضواحي بحسب مسارات الخطوط الحديدية. أثناء جولاتي التي لا أنقطع عنها في المدينة، سعيدًا بأن يتمكن المرء دائمًا من المشي فيها على قدميه، ألاحظ مع ذلك أن هيمنة المخاتلة هي أقوى مما ظننت. في الدائرة الخامسة عشرة والثالثة عشرة والخامسة، راحت بعض المباني التي تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تزول تدريجيًا، وتحل محلها أبنية أقل بشاعة وبؤسًا من مباني عقد الستينيات، وهكذا نشأ نوع جديد من توحيد الشكل حل محل نوع آخر لا تثريب عليه، سوى أنه يفتقر إلى الفرادة وأنه لا يرسم باريس الجديدة، بل مدينة نكرة لا ماضي لها ولا مستقبل.

ومع ذلك، فإن التاريخ يشغل بال مخططي المدن والمعماريين. ويستخدمون معه على الأقل ثلاث استراتيجيات متكاملة:

تستند الاستراتيجية الأولى إلى ظاهرة الواجهات: يحافظ على الواجهات ولكن ينزلق المرء وراء مجموعة أكثر وظيفية. وتم تجديد بعض المقاهي الباريسية، ومنها مقهى لاكوبول (La Coupole)، بهذه الطريقة. لم يعد أي وجود لشيء ما، بل كل الأشياء متشابهة، وأكثر صدقية من الطبيعة، وتتخلص من جميع الهشاشات والثغرات التي يُدخلها الزمن على الحجر والجصّ. وهذا يشبه قليلًا وجود نُسخ عن الأصل في متحف اللوفر كي يتمكن السياح ببسر من تحديد شخصية الفنانين.

الاستراتيجية الثانية، التي تقارب تقاربًا أكبر بين باريس ولاس فيغاس أو بينها وبين ديزني لاند، ولا أعرف كيف أسميها: قد تكون

ظاهرة غيرشوين (Guershwin) في عمله الموسيقي «أميركي في باريس» (\*). وهنا مربط الفرس. فلكي تبقى باريس هي باريس، يرى بعضهم أنه يجب تشبيه المدينة بتلك التي مثلتها لنا الأفلام الأميركية الأولى بتقنية التكنيكولور. فنشروا في العاصمة مجموعة من النوافير (من طراز والاس (Wallace)) التي لا يجري فيها أي ماء، وغدّوا ذائقة سنة 1900 وطبقوها على بعض محطات الميترو، وبلّطوا بعض الأزقة، ودعّموا بعض الجدران القديمة: يجب إقامة ديكور يمكن السيّاح من التعرف عليه كي يشعروا براحة البال. وهذا إلى حدّ ما هو دور الماساي (Massais) (\*\*). الذين يرتدون ثياباً تقليدية ويتظنون الزوار على مدخل محمياتهم: وذلك لطمأننتهم. في عالم تحتل الصورة فيه كل مكان، يجدر بالواقع أن يشابه صورته. عندما أصل إلى ساحة الكونتريسكارب عبر شارع موفتار، وهي الساحة الغاصة بمطاعم البلدان الغرائبية وبالمارة، أقول لنفسي إنه يصعب على هيمنغواي (Hemingway) بالذات أن يجد نفسه فيها. ومع ذلك، كل شيء موجود هنا وجميل كقرش مسكوك حديثاً. أقول، كل شيء، وأكثر: إن النافورة

---

(\*). تناول الموسيقي الأميركي جورج غيرشوين في هذا الفيلم الموسيقي الذي حضر حفلته 2800 متفرج عام 1928 في مسرح الشاتليه. وأدخل فيه الجاز الأميركي والبلوز إلى العاصمة الفرنسية. ويروي الفيلم زيارة أحد الأميركيين لباريس ومشاهدة معالمها: الشانزليزه، الحي اللاتيني، حديقة اللوكسمبورغ.

(\*\*). الماساي قبائل من رعيان الثيران في كينيا وتزانيا. ولهم ثياب تقليدية. والكلمة مستعملة هنا بالمعنى المجازي.

ذات الشكل القديم، المنصوبة في وسط الساحة، هي ابتكار حديث العهد. والجزير الثقيل المزنجر الذي يحميها يضفي عليه المكان مسحة من الأصالة. أجلس وأتظر وأرى. ها هم يصلون. يحمل السياح كاميرات تزداد إتقانًا. ينذهلون فأبتسم قائلاً: «صمت، إنهم يصوّرون».

وتمر الاستراتيجية الثالثة بالترميم والضوء والمشهديات. خلافًا لروما التي تستمر فيها الحياة بجوانبها الشديدة اليومية داخل المركز التاريخي، فإن باريس تتصرف كسيدة عظيمة تُظهر زينتها عندما تُضاء. ولأن حي الماريه قد صُمم ليُزار، فإنه فقدَ جزءًا من حيويته الماضية. ثمة أسباب جعلت من باريس القبلة السياحية العالمية الأولى.

لاشك أن هذا القول يحتاج إلى تلطيف. ثمة حياة وصوت أيضًا في المناطق المحمية. يجب أن نتكلم عن المدن الباريسية الجديدة، يجب أن نتكلم مثلًا عن حي ريبوبليك (République)، وفيه نجد أن لشخصيات غافروش (\*) الجديدة أجدادًا من العرب والبربر وغيرهم. ومن دون شك لا بد من إعادة الاهتمام بحياة الحي الدائم النشاط، وبالأسواق وبجميع الألوان المدغدغة لما نسميه أحيانًا «باريس القرى»، وبالتحرك (movida) (\*\*\*) الباريسي الذي يضفي الحيوية على

---

(\*) غافروش هو اسم شخصية من شخصيات رواية «البؤساء» لفكتور هوغو، وهي شخصية الطفل الزقافي في باريس.

(\*\*) هي الاسم الذي أطلق على الحركة الثقافية الإسبانية في بداية عقد 1980، أثناء الحكم الديمقراطي الإسباني الذي أعقب دكتاتورية الجنرال فرانكو.

الدائرة الأولى والثانية والحادية عشرة والثانية عشرة، وأيضًا على الأحياء الهادئة ظاهريًا والموجودة في كل مكان. لا شك أخيرًا من أن ثمة كلامًا كثيرًا يُقال عن سبل الإبداع والعمل والترفيه، في حاضرة تعجّ بالنشاط. ويجب الاعتراف خصوصًا بأن المتجوّل، على الرغم من حركاته المزاجية وتهوّساته، يشعر دائمًا بمتعة عندما يحس أنه باريسي. وعلى الرغم من كر السنين، فإن هذه المتعة بالنسبة لي تنجم دائمًا من تجربة مزدوجة: في منطقتي الأصلية، تجربة وفاءات الجسد، والاعتیاد الذي يوجهني، من دون أن أشعر، يوجهني من نقطة إلى أخرى عبر دروب «ميرمجة»، ولكن مع شيء من تلك اللذة الحيوانية التي تكلم عنها جورج باتاي ليُعرب عما سمّاه بإحساس السمكة في الماء أو إحساس الطائر في الفضاء؛ وأيضًا التجربة المعاكسة تقريبًا في هذه المدينة التي تُفلت مني منذ بضع سنوات، لا سيما وأنها تتغير، تجربة المجهول والانتظار والفضول. أتذكّر وأنسى. أعرف أشياء كثيرة، ولا أعرف شيئًا. غدًا سأعود إلى الطريق. إن باريس هي مجاز بلاغي هائل.

## مكتبة

telegram @ktabpdf

تابعونا على فيسبوك  
جديد الكتب والروايات



إن مسرحة العالم هي هدف منشود لذاته؛ وبهذا المعنى، تروم أن تعبر عن نهاية التاريخ وموته. الأطلال هي أيضًا دليل على الحياة. لا تتشابه الأنقاض التي راكمها التاريخ الحديث مع الأطلال المنبعثة من الماضي. الفجوة كبيرة بين الزمن التاريخي للهدم، الزمن الذي يُعرب عن جنون التاريخ (شوارع كابول أو بيروت) والزمن الخالص، «الزمن أطلالًا»، أطلال الزمن الذي أضاع التاريخ أو الزمن الذي أضاعه التاريخ.

التاريخ مخيب للأمل عندما يفصله تلعثمه عن المعنى. جنون التاريخ متكرر. الفظائع تتكرر. ولا يقوم تقدم التكنولوجيا إلا بمفارقة تأثيراته. شهدت الحرب العالمية الأولى ذبح ملايين الشبان الذين لا نجرؤ حتى الآن على القول إنهم ماتوا من أجل لا شيء، وخلقت ظروفًا لمذبحة جديدة حصلت بعد ذلك بعشرين سنة. الهول والهلع بالمطلق حدثا مع الحرب العالمية الثانية، مع معسكرات الموت وأسلحة الدمار الشامل. اليوم أصبحت مقابر النورماندي وخط ماجينو مواقع سياحية. إذا نظرنا إلى المذابح والتهديمات التي تتركز في العالم الثالث، لقلنا إن النظام العالمي الجديد ليس سوى صورة متكررة للرعب على مستوى كوكبنا.

ومع ذلك، هناك بعض المتفائلين الذين يظنون أن المستقبل يجب بناؤه، وأن تاريخ العالم بذاته، العالم الكوكبي فعلاً، بدأ الآن فقط. المفارقة هي أنه يبدأ في حين أن أسياده يريدون إقناعنا بأنه اكتمل.

إذا كان العالم الجديد قيد البناء، يجب ألا يُفهم ذلك بالمعنى المجازي.

إن تخطيط المدن والعمارة تكلمنا دائماً عن السلطة وعن السياسة. وأشكالهما الحالية، وتضاعف مساحات البؤس، والمخيمات، والمنتجات المتدنية للتخطيط الجائر للمدن تحت العباءة البراقة للطرق السريعة، ومراتع الاستهلاك، والأبراج، وأحياء المال والأعمال، والمبتكرات والصور الناشئة عن مسرحة العالم، تدلّ بما فيه الكفاية على الكلية [مجاراة الطبيعة واللامبالاة بالعرف] الصريحة للتاريخ البشري. نرى بأم أعيننا مجتمعاتنا من دون قناع أو تبرّج. وعلى الذي يود أن يعرف ما يخبئه لنا المستقبل ألا تغيب عن بصره الأراضي التي سيبني فوقها، والأراضي المهملة، والأنقاض والورشات.

ما يلفت انتباهنا في مشهد الأطلال - حتى وإن ادّعى التبحر في العلم أنه يجعلها تنطق بالتاريخ، أو عندما يجعلها تفتن «الأصوات والأضواء» تتحول إلى مشهدية - هو قدرتها على استشعار الزمن من دون اختزال التاريخ ومن دون زجّه في وهم المعرفة أو الجمال، وتمكّنها من التزيي بزي العمل الفتي أو الذكرى التي تفتقر إلى ماضٍ. التاريخ في قادم الأيام لن ينتج من ثم أطلالاً. ليس لديه وقت لذلك.

وفوق الأنقاض الناجمة عن المجابهات التي لا يتوقف التاريخ عن إثارتها، ستنتفح ورش على الأقل، ومعها ستنشأ ربما فرصة لبناء شيء آخر، ولاستعادة معنى الزمن، وبعدها ربما الوصول إلى وعي التاريخ.

بوسعنا أن نتصور عالمًا له ستة أو سبعة مليارات فنان، ولكن ليست له ستة أو سبعة مليارات فنان قد لا يتكلم كل واحد منهم إلا عن فرادته الخارقة.

المجتمع والفن لهما القدر نفسه.

يحتاج البشر إلى تمكينهم من النظر في علاقاتهم المشتركة. يحتاج كل إنسان إلى تمكينه من النظر في علاقته بالآخرين، أو ببعضهم على الأقل، لذا يحتاج إلى تسجيل هذه العلاقة في منظور زمني. ويحتاج المعنى الاجتماعي (أو العلاقة) إلى المعنى السياسي (إلى تكوين فكرة عن المستقبل) كي يتطور. بمعنى آخر، يحتاج العنصر الرمزي (فكرة العلاقة) إلى الغائية.

يرتبط جمال الفن ببعده التاريخي: يجب على الفن أن يتماشى مع زمانه، وأن يكون تاريخيًا اليوم ليكون جميلًا في الغد. جمال الفن لغزي إذ يُفلت منا دائمًا شيء من التصور الأول الذي كانت الأعمال القديمة تشكّله، ولأننا - على العكس من ذلك - لا نستطيع أن نتصور اليوم في الفن المعاصر ذلك النقص الذي سيتجذر فيه على طول التاريخ فيوظف فضول أخلافنا الذي لا يرتوي عبر الزمن.

الأطلال هي طامة الفن الكبرى، إذ إن الأشكال العديدة للماضي التي تنضوي فيه جزئياً، تضاعف لغزيتها وتفاقم جماله. وتمر فريدة عالمنا الكوكبي بانزياح هذا اللغز الذي نبشه بعض الفنانين المعاصرين.

لا يرتبط جمال اللأمكنة (المطارات والطرق السريعة والمتاجر الكبرى،... إلخ) بسماتها الجمالية الداخلية، بل بتغيير المقياس المعتمد فيها. فمجالات الأنساق تعبر عن غياب العنصر الرمزي. وفيها يشعر المرء بأنه وحيد وضائع، وربما متحرر أو متحمس (حرية مؤقتة، وحماسة عابرة). أو أننا نتعرف على صورته ونجد فيها علائم الاستهلاك اليومي: وهي علائم مألوفة أكثر من اللزوم، وشديدة الامتلاء بمعنى ما، ومفرطة الافتقار بمعنى آخر. إن وعي الافتقار قد تغير: ذلك أنه يرتبط بمعنى يجب إيجاده أكثر من الارتباط بمعنى مفقود.

على هذا الصعيد يلتقي الاهتمام بالعنصر الاجتماعي وهاجس الجمال.

نحن نحتاج إلى طوباوية التربية والعلم التي تمكّنا من النظر في مستقبل المعرفة كما تمكّنا من فهم مستقبل البشرية جمعاء، وليس فهم مستقبل أقلية غنية ومستنيرة ومسيطرة.

إن حيز هذه الطوباوية يشمل الكوكب بأسره. ومبانيها الأكثر دلالة (أي اللأمكنة والمبتكرات) هي الحيز الافتراضي لهذه الطوباوية: ما ينقصها اليوم هو أن تقنيتها إنسانية لا حدود لها.

تتمتع اللأمكنة بجمال ما يمكنه أن يكون، بجمال ما لم يتكوّن بعد، بجمال ما سيتبلور ربما في قادم الأيام.

## ثبت تعريضي

- إثنولوجيا (Ethnologie) [علم الأعراق]: علم يدرس الجماعات البشرية أو الإثنيات في تعاملها مع العالم المعيش. واستُعملت الكلمة في اللغة الفرنسية عام 1787، ونحتها العالم السويسري ألكسندر سيزار شافان في كتابه «محاولة تتعلق بالتربية الفكرية». وارتبطت الإثنولوجيا إبان القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بظاهرة الاستعمار؛ فكانت وسيلة للسيطرة على شعوب العالم الثالث، إذ قَدّمت لجيوش الاحتلال معلومات شتى عن المجتمعات الآسيوية والأفريقية المزمع احتلالها. وتدرس الإثنولوجيا خصوصًا الشعوب البدائية في شتى ممارساتها ومعتقداتها: الأساطير والشعائر وتفاصيل الحياة اليومية. وتقدم الإثنوغرافيا (Ethnography) [علم الأعراق الوصفي] للإثنولوجيا المعطيات والملاحظات والمواد البحثية الأولى المستخلصة من التجربة الميدانية كي تمكنها من إقامة نظرية متماسكة، أسوة بما تقدمه التنقيبات الأثرية من مواد أولية تُمنح لعالم الآثار الذي يبني من ثم عليها.

- الأكروبول (Acropole): تلة صخرية تقع في وسط أثينا. والاسم مأخوذ من كلمتي أكرو [مرتفع] وبوليس [مدينة]. وكان في الألفية الثانية قلعةً ضمت قصور الملوك وأماكن العبادة. وحوله

بيسيستراتوس في القرن السادس ق.م. إلى هيكل للإلهة أثينا [ابنة زوس]. هدمه الفرس عام 480. وشيّدت صروحُه في عهد بيريكليس وبتصميم أعدّه النحات الشهير فيدياس وزميله كالكيراتيس. وأهم صرح فيه هو هيكل البارثينون الذي ينتمي إلى الأسلوب الهندسي الدوري. وتقع أجمل أفاريزه التي نحتها فيدياس في المتحف البريطاني. وكُتبت كُتُب كثيرة عن الأكروبول، ومنها نص مشهور للكاتب الفرنسي إرنست رينان (Ennest Renan) هو صلاة في الأكروبول (*Prière sur l'Acropole*).

- أميركي في باريس (An American in Paris) : فيلم أخرجه عام 1951 فينشيستي مينيلي وجين كلي ويصور حياة فنان تشكيلي في باريس متأثر بتولوز لوتريك وراوول دوفي وأوتريلو ورينوار... والفيلم أوبرالي قائم على الرقص الحديث والباليه.

- أنثروبولوجيا (Anthropologie) [علم الإناسة]: علم يدرس الكائن البشري (*anthropos*) من شتى جوانبه: الفيزيائية منها والثقافية. ويدرس اللغات التي يتكلمها الإنسان وشعائر الموت التي يمارسها والسحر والفنون والعادات وعلاقات القرابة وطرق السكن والتصورات التي يكوّنها عن العالم. ونشأ هذا العلم إبان القرن الثامن عشر؛ وأطلقه بوفون (Buffon) في كتابه «مبحث في تحولات الجنس البشري» (1749). وأعقبه الفيلسوف كانط في كتاب «حول مختلف الأجناس البشرية» (1775). ونشأ هذا العلم في أوساط الجمعيات العلمية إبان القرن التاسع عشر التي أنشأت «المتحف الوطني للتاريخ الطبيعي»، وتطور على يد «الجمعية الأنثروبولوجية الباريسية» (1859)

و«الجمعية الإثنولوجية اللندنية» (1843) والجمعية البرلينية (1869).  
وازدهرت الأنثروبولوجيا على يد إدوارد تايلور (1832-1917)  
الذي كتب أول كتاب تعريفى بهذا العلم وهو *Anthropology*،  
وجيمس فرايزر (1854-1941) المشهور بكتابه «العصن الذهبي»؛  
ثم على يد مارسيل موس (1872-1950)، وكلود ليفي ستروس  
(1908-2009)، وبرونيسلاف مالينوفسكي (1884-1942).

- أنغكور (Angkor): من أهم المعابد الهندوسية الكمبودية  
وأشهرها، صنّفته اليونسكو عام 1992 جزءاً من التراث العالمي.  
وتعود أساساته إلى القرن التاسع ب.م. مع نشأة إمبراطورية  
الخمير. ويضم مجموعة من الهياكل المشيدة فوق تلال متجاورة  
امتدّ بناؤها حتى القرن السادس عشر. وشيّدت عاصمة الخمير  
الحمير قرب هذه الهياكل وكانت تغطي مساحة 200 كلم<sup>2</sup> وبلغ  
عدد سكانها مليون نسمة تقريباً. والهيكّل المركزي هو هيكّل  
«بايون» المشيّد في القرن الثاني عشر، والمزين بعدد من اللوحات  
الجدارية الرائعة. وأهملت هذه الهياكل بعد احتلال سيام لمملكة  
الخمير عام 1431؛ وصارت منذ القرن التاسع عشر محرّجة  
سياح العالم.

- تيكال (Tikal): هي عاصمة شعوب المايا في غواتيمالا؛  
بنيت في القرن الرابع ق.م. ودام عصرها الذهبي من عام 200 إلى  
900 ب.م. وبعد انهيار مملكة المايا في القرن العاشر، هجرها  
سكانها البالغ عددهم آنذاك مئة ألف، فأحاطت بها الأدغال وحمّت  
أوابدها. وعام 1848 اكتُشفت؛ ولم تنقّب آثارها إلا في منتصف القرن  
العشرين. وعام 1979 سجّلت في التراث العالمي لليونسكو. وتضم

المدينة مجموعة من القصور الملكية والأهرام الصغيرة السامقة والصروح الحجرية والأسوار والدهاليز والأنصاب، وتبلغ مساحتها 60 كلم<sup>2</sup>. وشيّدت معظم أهرامها ما بين القرن الرابع والحادي عشر، وأهمها ستة يبلغ ارتفاع أحدها 60 مترًا. والحديقة الشاسعة (أو بالأحرى الأدغال) التي تحيط بهذه الأوابد ثرية جدًا بتنوعها النباتي والحيواني (أكثر من 200 نوع من الأشجار، وأكثر من 60 نوعًا من الخفافيش، وحوالي 330 نوعًا من الطيور).

- روما الإمبراطورية (Rome impériale): عرفت روما، بعد مقتل يوليوس قيصر، فترة من القلاقل، إلى أن استولى أوكتافيوس على الحكم عام 27 ق.م. وأصبح «أوغسطس» أو *imperator*. وامتدت الإمبراطورية لتشمل قسمًا كبيرًا من أوروبا وأقاليم البحر الأبيض المتوسط من المغرب حتى سوريا وآسيا الصغرى. وسُمّي البحر المتوسط عندئذ *mare nostrum* [بحرنا]. وامتدت الإمبراطورية من عام 27 ق.م. حتى عام 395 (وفيه انقسمت الإمبراطورية إلى إمبراطوريتين: الغربية وعاصمتها روما، والشرقية وعاصمتها بيزنطة). وسرعان ما تفككت الإمبراطورية الغربية على يد القبائل البربرية كالقوط والفيزيقوط والهون وأسقطت الإمبراطورية عام 476. أما الإمبراطورية البيزنطية فاستمرت حتى سقوط القسطنطينية عام 1453. وعندما وصل موسوليني إلى الحكم عام 1924 أراد استعادة أمجاد روما القديمة التي كانت سيدة البحر المتوسط، ولكن هزيمة النازية أدت إلى الإطاحة بالنظام الفاشستي الذي أسسه موسوليني.



- روما الجمهورية (Rome républicaine): هي الفترة التي امتدت من عام 509 ق.م. أي منذ تداعي الحضارة الأوتروسكية، إلى عام 44 ق.م. الذي قُتل فيه يوليوس قيصر. وكان هذا النظام الجمهوري يركّز على فئتين من المواطنين: الأعيان (patriciens) والعوام (plébéiens) الذين كانوا إما من الصنّاع أو من الفلاحين. وينحدر الأعيان من العائلات الكبرى والثرية. وكان مجلس الشيوخ مكونًا من ممثلين عن هؤلاء وأولئك. وأطلقت تسمية «المدينة المربعة» على روما في عهد الجمهورية.

- روما القروسطية (Rome médiévale): هي الفترة الممتدة من 476 وحتى 1420 التي أطلق عليها المؤرخون تسمية «روما البابوات» أو «روما الكرادلة» أو «روما بعد روما». أدّى سقوط روما إلى تراجع عدد سكانها من مليون إلى خمسين ألفًا في القرن السابع. ولعب البابوات، إلى جانب دورهم الديني، دورًا سياسيًا، فأصبحوا أقوى ملوك أوروبا وأعادوا إلى المدينة عزها السابق جزئيًا إلى أن استعادت المدينة عافيتها مع عصر النهضة. وساهم بعض البابوات المستنيرين في تعميم النهضة التي شملت أقاليم أوروبا كلها. وهدم موسوليني جزءًا من روما القروسطية ليبرز معالم روما الإمبراطورية التي كان مغرمًا ومهووسًا بها.

- قطار ال S-Bahn : شبكة قطارات سريعة طولها 331,5 كلم  
تخدم ضواحي برلين وبدأت تعمل عام 1924.

- قطار ال U-Bahn : قطارات الميترو داخل برلين.



## ثبت المصطلحات

عربي - فرنسي

Pressentir	استشعر، استشفَّ
Fantasme	استيهام
Ruines	أطلال
Virtuel	افتراضي
Décombres	أنقاض، خرائب
Vestiges	أوابد، آثار
Randonnée	ترحل، جولة
Conjugaison	تشبيك، تصريف [لغوي]
Configuration	تَشكُّل
Trekking	جولة برية راجلة
Surmodernité	حدائة فائقة
Ruine	طلل (ج أطلال)
Non-lieu	لامكان
Imaginaire (l')	المتخيَّل
Poreux	مشغور، غير كتيم، مسامي
Simulacre	مُخايل
Les mémoires	المذكَّرات
Spectacle	مشهد، مشهدية
Viseur	معيان
Anachronisme	مفارقة تاريخية
Territoire	منطقة
Paysage	منظر
Dépliant	نشرة مطوية



## ثبت المصطلحات

فرنسي - عربي

Anachronisme	مفارقة تاريخية
Configuration	تَشكُّل
Conjugaison	تشبيك، تصريف [لغوي]
Décombres	أنقاض، خرائب
Dépliant	نشرة مطوية
Fantasme	استيهام
Imaginaire (l')	المتخيل
Les mémoires	المذكرات
Non-lieu	لامكان
Paysage	منظر
Poreux	مشغور، غير كتيم، مسامي
Pressentir	استشعر، استشف
Randonnée	ترحل، جولة
Ruine	طلل (ج أطلال)
Ruines	أطلال
Simulacre	مُخايل
Spectacle	مشهد، مشهدية
Surmodernité	حدائثة فائقة
Territoire	منطقة
Trekking	جولة برية راجلة
Vestiges	أوابد، آثار
Virtuel	افتراضي
Viseur	معيان



## الفهرس

الإكوادور: 23	أ -
الألايون: 17، 20	أبيدجان: 17، 19-20
الألب: 63	الإثنولوجيا: 21-22، 75، 118
ألكسندر بلاتز [محطة]: 108	أثينا: 27-31
ألمانيا الديمقراطية: 100	أرتوس-بيرتران، يان: 87
ألمانيا الموحدة: 101	الاستيهام: 9، 21
أميركا: 24، 66	أطلال / طلل: 13، 17-25،
أميركا الجنوبية / اللاتينية: 21،	29-31، 33، 35، 37، 39، 44،
23-24، 83	63، 67، 69-70، 80، 85-86،
الأنا العليا: 28	88، 90-93، 95-97، 110،
أنتيغونا: 25	114، 120، 129-130، 132
الأنتروبولوجيا: 11-15، 79	الافتراضي: 43، 49، 69، 132
أنطونيوس (القديس): 23-24	الأقصر: 48
أنغكور [هياكل]: 21، 44،	الأكروبول: 27-31، 38، 48،
48، 70	64، 92
أنغكور فات: 37	إكزوتيكًا: 90

الأوديون [ساحة]: 117	الباستيل [حي]: 123
الأوذيسة: 59	باسكوا: 48
أوروبا: 21-22، 110	باسيليكو، غابرييلي: 91
أوريست: 25	البافون [معبد]: 38
أوغوستو إمبراطوري [ساحة]:	بالنكوى: 48
97	بانتي سامريه [معبد]: 39
أوكرانيا: 87	البانتيون: 118
أولبريخت، فالتر: 99	بانداما [نهر]: 18
أولم [شارع]: 115، 118	البايون [معبد]: 38
أوليس: 59	براتو [مدينة]: 91
إيجيست: 25	البرازيل: 21-22
إيشينوز، جان: 71	برانديبورغ [بوابة]: 105
إيطاليا: 55، 91، 96	البربر: 126
- ب -	برغمان، إنغريد: 114
باتاي، جورج: 35، 127	برلين: 23، 80، 84، 89،
بادن بادن: 19	99-111
بارت، رولان: 76	برلين الشرقية: 100، 102،
البارثيون [هيكل]: 30	107، 109
باريس: 72، 79-86، 91، 100،	برلين الغربية: 100، 102، 109
103-104، 108، 113-127	برنورشتراسه [شارع]: 106
	بروست، مارسيل: 59، 67، 91



- بربيات [مدينة]: 87، 91
- بريتانيا [إقليم]: 20، 68، 121
- البساتين [شارع في برلين]: 106
- البندقية: 49، 91
- بواريه، آن وباتريك: 90-91
- بوتسدام: 84، 101-103،  
107، 111
- بودلير، شارل: 61، 66، 119
- بوذا: 38
- بورتزامبارك [معماري]: 123
- بوزاتي، دينو: 66
- البوسنة: 88
- بوسويه، جاك بينين: 76
- بوغارت، هامفري: 114
- بوغريما [بلدة]: 77
- بولوني [غابة]: 118
- بولوني بيانكور [شارع]: 115
- بومبي: 77
- بيانو، رينزو [معماري]:  
102، 123
- بيرسي: 122، 123
- البيرناردان [شارع]: 117
- بيروت: 80، 84، 129
- بيلفيل [حي]: 121
- بيي [معماري]: 123
- بيين [بحيرة]: 41
- ت -
- تا بروهم [معبد]: 40
- تايلاند: 47
- التار: 66
- تريستي [مدينة]: 27-28
- تشيرنوبيل: 87
- التورنيل [شارع]: 120
- توسان، جان فيليب: 71
- تولبياك [حي]: 123
- التويليري [قصر]: 121
- تيباسا [مدينة]: 40-42
- التييت: 47
- التيير [نهر]: 97
- تيراي، إيمانويل: 100، 111
- تيرغارتن [حي]: 102

تيكال [مدينة أثرية]: 33،

37، 48

- د -

دانتييس، إدمون: 59

الدليل الأزرق [سلسلة سياحية  
تاريخية]: 64

دون كيخوته: 70

ديبار [شارع]: 117

ديزني: 52

ديزني لاند: 124

ديغول: 19، 116

الديفانس [حي]: 83، 103،  
122-123

ديلا فرانثيسكا، بيرو: 23

- ذ -

ذيلفي: 64

- ر -

راسباي [شارع]: 118

راسين: 76

الرايخ الثالث: 107

رحلة إلى الكونغو: 75-77

رواسي [مطار]: 72، 81

- ث -

ثانوية لويس الكبير: 118

ثانوية مونتاني: 117

- ج -

جاكفيل [بلدة]: 17-18

الجبل الأبيض: 63

جدار أوريليانوس: 30

جدار برلين: 99-111

الجزائر: 40-41

جزر الأنتيل: 47

جويس، جيمس: 71

جيد، أندريه: 75

- ح -

الحدائة الفائقة: 45، 83

- خ -

خطّ ماجينو: 129

سان جيرمان [شارع]: 116-117	روبير، هوبير: 93
سان جيرمان دي بري [حي]:	روسبوردين [بلدة]: 117
113	روستروبوفيتش، مستيسلاف:
سان مالو [مدينة]: 86	105
ساو باولو: 123	روسو، جان جاك: 41
سبري [نهر]: 108-109	رولان، رومان: 27
ستاندال: 60	روما: 30-31، 91، 95-97،
سرايفو: 88	111، 119، 126
سيرفيوس [سور]: 30	روما الإمبراطورية: 95-97
سيفر بابيلون [شارع]: 117	روما الجمهورية: 31، 119
السين [نهر]: 63، 103، 116،	روما المربعة: 30، 119
118، 121-122	ريوبليك [حي]: 126
- ش -	ريتشي، أندريينا: 95
شاتوبريان، فرنسوارينه: 49،	ريخستاغ: 109
55، 66	ريدا، جاك: 84
شارلوتنبرغ [حي]: 102	ريكور، بول: 59
شارلي [حاجز]: 49، 55، 66،	- س -
99، 107	
الشانزليزيه: 121، 125	ساحل العاج: 17-18، 20-21
الشرق [محطة]: 108	سان بترسبورغ: 23
شيلي: 48	سان جاك [شارع]: 116، 118

شيميتوف، بول [معماري]:

123

- ص -

الصحراء الكبرى: 47

- ط -

الطواحين [شارع]: 108-109

طوكيو: 102، 123

- ع -

العرب: 126

عصر النهضة: 31

العنصرانيون البروتستانت:

12، 23

- غ -

غافروش: 126

غانا: 21

غراك، جوليان: 61

غران بّسام [حيّ]: 20

غران لاهو [بلدة]: 18

غليوم: 110

غوايتيمالا: 21، 23، 33، 37، 48

غورينغ، هيرمان: 107

غولفي [سلطنة]: 77

غويا، فرانسيسكو: 23

غيرشوين، جورج: 125

- ف -

فاتو، أنطوان: 109

فاندرز، فيم: 111

فانسين [غابة]: 118

فانكوفير: 102

فانو [شارع]: 117

فردريشتراسه [محطة]:

100، 103

فرنان، جان بيير: 22، 25

فرنسا: 47، 83، 90-91، 120

فرويد، سيغموند: 27-31، 38،

91، 119

فريديريك الأول: 109

فريديريك الثاني: 109

فلوبير، غوستاف: 49، 55

كليون: 25	فلورنسا: 23
كلود برنار [شارع]: 115	فتزويلا: 21
كلوديل، بول: 37	الفودو: 21
كمبوديا: 21، 44	فولني، قسطنطين: 31
كنيسة القيصر فيلهلم: 89	الفويانتين [شارع]: 115
كورسو فيتوريو [شارع]: 95	فيا ديللا كونسيليازيوني
كورفو [مدينة]: 27	[شارع]: 95
كورفورستندام / كودام [جادة]:	فيا ديبى فوري إمبيرالي
102	[شارع]: 95-96
كولهااس، رم: 82، 123	فيرلين، بول: 67
كولومبيا: 46، 48	فينيستير [منطقة]: 117
كومبري [بلدة]: 67	- ك -
كومونة باريس [شارع]: 108	كابول: 129
كونت دو مونتي كريستو: 59	كار-ويي، وونغ: 43
الكونتريسكارب [ساحة]:	كاردينال لوموان [محطة
117-125	ميترو]: 116
كوندوميناس: 9	الكاروسيل [منطقة]: 119
الكونغو: 75-77	كاليفورنيا: 47
الكونكورد [ساحة]: 103	كامو، ألبير: 40-42
كينيا: 51	الكاميرون: 77
كينيدي، جون: 104-105	كروزبرغ [حي]: 102، 109

- المايا [شعب]: 35
- لاس فيغاس: 52، 124
- متحف غوغنهايم في بيلباو:  
69، 47
- لاكو بول [مقهى]: 124
- المتخيل: 25، 54-55، 62، 66،  
90، 93، 99
- اللامكان: 83
- لايزيغر [شارع]: 103
- مدريد: 23
- لشبونة: 111
- مرسيليا: 85
- لوتيتسيا [فندق]: 117-118
- مزاج في الحب [فيلم]:  
43-44
- لوريان [مدينة]: 79
- المسلة الفرعونية: 121
- اللوافر: 47، 69، 121
- مصر: 21
- اللوكسمبورغ [حديقة]: 116-
- المكسيك: 21
- 117، 119-121
- لومبار، ديني: 21، 37-38
- مويبر [ساحة]: 116-117
- ليريس، ميشيل: 9، 75
- مويبر موتواليته [محطة]: 119
- ليفي ستروس، كلود: 9-10
- موريتي، ناني: 111
- م -
- موفتار [شارع]: 117، 125
- الماريه [حي]: 69، 126
- مونبارناس: 83، 113، 117
- الماساي [قبائل]: 125
- مونج [شارع]: 79، 116
- مالينوفسكي، برونيسلاف: 75،  
135
- مونمارتر: 113، 118
- مونيك، جان: 91
- ميخائيل (القديس): 24
- مان، توماس: 91

- ن -

هولندا: 66

نوتردام: 116-117، 120

هونغ كونغ: 102

نورا، بيير: 101

هويلبيك، ميشيل: 71

النورماندي: 129

هيثرو [مطار]: 81

نياغرا: 51

هيرنو، شارل: 107

نيك بيان [جزيرة]: 39

هيمنغواي، إرنست:

نيويورك: 82، 89

125

- و -

- ه -

وارسو: 86

هاتفيلد، جان: 88

الولايات المتحدة: 22

الهال [حي]: 123

- ي -

الهند: 17

ياسيه، فيليب: 18

هوراسيوس: 92

اليونان: 21-22، 29

هوغو، فيكتور: 115

telegram @ktabpdf

## هذا الكتاب

ما يشدنا إلى الأطلال، حين نراها،  
قدرتها على جعلنا نحسّ بالزمن  
«الصافي» من دون تلخيصٍ للتاريخ  
أو إنهائه في وهم المعرفة  
أو الجمال، وهكذا تتخذ الأطلال  
شكل الأثر الفني.

التاريخ القادم لن يُنتج أطلالاً،  
والمواجهات التي لن يكفّ  
عن خلقها تنتج تهاديماً وأنقاضاً  
ولا تنتج أطلالاً. لكن الحدس  
لا يستبعد انفتاح ورشاتٍ ينبنى  
فيها شيءٌ جديد فيستعيد الإنسان  
معنى الزمن، ويستعيد، وراء ذلك،  
وعياً بالتاريخ.

اتخذ المؤلف مساراً طويلاً بين  
مواقع الأطلال أو الآثار،  
في مناطق مختلفة من العالم،  
وعاد إلى الأدب والسينما وإلى  
بعض الذكريات ليكتب نصّاً دقيقاً  
وإيحائياً، في الوقت نفسه. إن قارئ  
هذا الكتاب يجد فيه تدريباً ضمنياً  
على نوع من السفر الذي يرى فيه ما  
ترك لنا السابقون، بطريقة مختلفة...