عبد الكبير الخطيبي

عن ألف ليلة والليلة الثالثة

«احك حكاية وإلا قتلتك»: مبدأ جوهري في سلسلة ألف ليلة وليلة، مبدأ القص باعتباره فتنة مطلقة. ذلك ما سيكون حافزنا في الكتابة، ومحور لذّتنا السردية. ونقول منذ الآن، بأن هذا الحافز سيكون مصحوباً بمشهد الليلة البيضاء. ثم خارج هذه السلسلة، وهذا المشهد: لن تكون هناك قط شهرزاد ولا هذا الحكي ولا هذا الموت، كما لن يكون هناك ذلك المهبل الممزق، ولا تلك الليلة البيضاء.

لكن قبل ذلك، لنأخذ الوقت الكافي لنحبّ شهرزاد ونستمع بامعان الى صوتها، ونتابع زمن جسدها، الذي هو جسد الحكاية. لن نتعرض هنا لسوى ذلك الجسد الضخم المنطوق بصوت لا أحد، منذ الأزل، صوت آت من لا مصدر، وانبثاق خيالي للحكايات متخطّ لكل قوانين الكتابة.. انبثاق للحكايات التي لا تكتسب فيها الشخصيات قيمتها إلاّ من اختصاصها في السرد أو الهلاك داخلها. وماذا لو كان الموت كامناً بالذات في رفض هذا المبدأ الجوهري. وفي قول: لا. ماذا لو كان الموت بالنسبة لنا، نحن العرب المتدهورين الآن، (فيما وراء الأخلاق والميتافيزيقا)، هو هذا النّفي الخارق الذي لا يمكن وصفه بعد: لن تكون هناك بعد شهرزاد؟ نعم، إن مثل هذه الحكاية قد بدأت...

لكن لنأخذ الوقت الكافي لكي تمارس شهرزاد فتنتها علينا، وليس هناك من حاجة لتخيّلها بالملموس، لأننا سنكون، في تلك الحال، بصدد تخيّل المُتخيَّل، وتخيل الظل داخل الظل (Le Simulacre)، والجسم داخل الجسم، والحكايات بعدد الليالي البيضاء.. مجموعة باعثة على الجنون تقطع أنفاس مَنْ يلعبون وفق هذا المبدأ الجوهري بدون أن يؤدوا ثمنه. لا حاجة إذن- وهذه الـ «اذن» هي هنا دعوة للأزل، هي «اذن» بدون ارادة في القوة وبدون فكر ذي عضلات-، لا حاجة إلى أن نتخيّل شهرزاد كجسد واقعي موشوم بالجواهر والعطور المُسْكِرة وسط حريم من الجنّات حيث يرقص الأمراء ويتعاطون الحب جماعياً مع المحظيات والعبيد في مجامعة متسلسلة.. لن أحتاج إلى أن أعيد تصوير ذلك الشرق «الرخيص» لأتمكن من التحدث إليكم.

لنأخذ الوقت الكافي لِنُحبَّ شهرزاد في المشهد النظري، النظري جدًّا، الذي وضعته شهرزاد، منذ البدء، موضع التساؤل: مشهد نظري جداً لأنه يقدم فكرة باذخة لمبدأ مطلق، في رفاهيتها السردية. حكايات لحكايات، للاقتحام والافتتان والإدْهاش، وكأن المَسْرُودَ عليه مَيّتٌ مفتون. ذلك أن الافتتان والفتنة يستتبعان فكراً مسكوناً (بالأَرْواح)، وهذا ما كان عليه المصير الأدبي للعرب، الذي تغنّى به السجع القرآني، وعِشْقُ الحكاية والشعر. وإذا كان طريق البشر، في القرآن، يسير وفق زمن دائري مختوم نهائياً في الفوق: موت، حياة، موت، حياة في الخلد[1]، فإننا نجد في ألف ليلة وليلة، أن المبدأ السّردي يستخدم عمل الموت[2]، والقص، كعمل مطلق للموت، وبدون هذا العمل لا تقوم للقص (الحكاية) قائمة. ان الحكاية، باستقبالها للموت، تغدو هي إقامة الأزلي، أو بتعبير أدق، تكون هي الأثر والكلام لما كان يمكن أن يكون: الحكاية في زمن المستقبل السابق. وإذا كانت الحكاية تبدو وكأنها تسبغ على الماضي سموّاً (كان في قديم الزمان) وتجعل من الحاضر صوتاً لتلفّظها، فإن الحكاية لا تؤكد أية ميتافيزيقا لزمن كلّي ممتلىء ومتراتب، بل إنها تقول، من الأول للآخر، ما تكرره شهرزاد إلى ما لا نهاية وهي تحكي: سواء كنت حية أم ميتة، فالأمر سيّان.

لنستأنف السرد. ظاهرياً، ما يطلق زمام المبدأ السردي هو المجامعة المشتركة (Partouze)، وهو حدث عادي بين الأمراء والعبيد، بين الملكات والعبيد (وهنا أسمع في التجويف صوتاً ساخراً: ستكون المجامعة المشتركة بالنسبة لمبدأ الحكاية في ألف ليلة وليلة، ما يكونه الحريم بالنسبة لنظام الأبوة (الأبيسية) أي أنها ستكون استيهاماً (هلوسة). وبالضبط فإن مجموع الحكاية يرجعنا إلى استيهام ما. فالملك الصغير شهر- الزمان، حضر جلسة تهتّك بين زوجته وبين عبيد، كما حضر مشهد تهتك ثان بين زوجة أخيه شهريار وبين عبيد.. وكذلك حضرا هما معاً هذا المشهد الأخير يكرّر أمامهما. يمكن القول بسرعة: هذا يتعلق بالاستيهام الملكي والأبوي. صحيح، لكل ما هي الأبيسية؟ هنا سنقوم بانعطاف يحاذي الحكاية (Le récit) ومبدأها: احك حكاية وإلاّ قتلتك.

تضطلع الأبيسية في نظامها، بنقل القرابة الأبوية عن طريق الدّم والمني. فشيخ العائلة (أو نائبه) يحدد هذا النقل، ويوزع دورة الدم والمني داخل شجرة النّسب: انه يؤسس الترشيح، والسّلالة والاستمرار. مجتمع ذكوري، مجتمع ذكور، مجتمع يولد الرجال أي ما يمكن أن نقول عنه، بأن الرجل يلد الرجل، والذّكر داخل ابنه الذكر، واسم الدم والمني داخل الابن.

(١) في سورة البقرة: ﴿كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون﴾. الآية ٢٧

(٢) بالمعنى الذي حدده هيدجر.

وحسب هذا النظام، كانت المرأة ستكون الجهيض المنحرف والثانوي، والمهبل الممزق، وبصفتها كذلك ستتولى هذه المرأة ثقب غشاء المهبل: وفي عملية شاقة، جدّ شاقة استيهامياًبالنسبة للشخص الذي سيتلذذ بها.

ويولد الابن من الأب بواسطة غرس البذرة (بالمنيِّ والدَّم): انه يولد ما بين أمه ونفسه وكأنه أب وابن، ما بينه وبين البنات. فهو منذ البدء يشكل انزياحاً متعدداً، يضحّي بالمرأة وبالمرأة في نفسه، وسيكون داخل هذا الفراق، ابنَ أبيه، وأب والده، منحدراً ومصعداً في النّسب، أي في ترقية دَمِه ومنيِّه. انه لن يلتذّ إلاّ ضد أمه وضد أخواته وزوجته الخاصة. وبرفقة أجداده وجميع آبائه والأولاد الذكور في الجماع نفسه، وفي نَسَبٍ مُتَرَقْرِق.

ممر مزدوج للقضيب، ومهبل مثقوب، وبذلك تكون زوجة رئيس العائلة هي الموت، بل أقول الموت الذي يلد ليعطي الحياة للذكور الذين يتمتعون بها، أو، على الأقل، يحاولون ذلك أو يتظاهرون به. ذلك هو المشهد الأبيسي القائم على تخوم مبدأ ألف ليلة وليلة.

ان هذا المبدأ يعطي عملاً للموت: حضور التَّهتُّك، تهتك زوجته، فصل الملك عن ذاته والإلقاء به في مشهد مفرط: المشهد الذي يتمتع فيه العبد مع زوجته، والمشهد الذي يتمتع فيه الآخر (الأدنى) مع المرأة (الموت) التي تحس باللذة. وبالنسبة لهذا الملك، فإنه لم تُسْرَق منه فقط اللذةُ والقدرة على الانتعاظ والحصول على التلذذ من خلال حذاقة من هم أدنى منه، بل انّه ضُحِّيَ به قُرباناً للموت أمام أخيه. وبعد أن غدا سيّداً مفصولاً عن أداته الجنسية، يشهد موته الخاص والتضحية به: طقوس تهتُّكٍ حَيْثُ الملك الرائي (ومن ورائه الإلّه اللاّمرئي) ملقي في نشوة الجنون. ولأن التهتك لذة قديمة لم يطرأ عليها تغيير- رقصة الجسد المستسلم لحمقه-، التهتك (أمام الملك الذي يرى ويموت من تأثير ما يرى بعد أن يُجَن) يكون هو عودة الآلهة الوثنية التي تضحي بالإلّه اللاّمرئي الذي يكون الملك هو صورة له مفصولة عن جسدها وعن قدرتها على التلذذ والانتعاظ. وكل قانون الإلّه الواحد اللاّمرئي (في الإسلام)، وكل مسألة الزنا، متّهمان في جانبها السلبي الذي يرتدّ إلى جسد الملكة الخائفة، وجسد العبد عند الجماع المشترك.

إن مشهد فتنة شهرزاد يسبقه ذلك المشهد الآخر حيث يرى الملك وهو يلعب بالاستيهام الأبيسي في الواقع المستعصي. ما معنى أن يثقب المهبل ثم يقتل امرأة كل ليلة؟ إنّ شق المهبل (كما قيل في موضع آخر) يستهلك ما بين اللذة والقتل كالحب، كالشهوة، كالجسد المنشطر للعاشق الذي يرتد، مفصولاً، إلى فراق الحبيب داخل الفجوة المستعصية على عمل الموت، والاستيهام الأبيسي ينتفخ، ويشوّه أكثر من ذي قبل هذه الإشارة العتيقة التي لم تمّح قط من عنف الانتعاظ والحب. وعندئذ ألا يكون التلذذ بمهبل مثقوب دون تحمل ثقبه، والتلذذ قبل لحظة الموت، ثم قطع الرأس لكل امرأة وقطع نائب القضيب الملكي.. ألا يكون سبباً في «انتصاب» عجيب للحكاية؟.

أمام التهتك، يحضر الملك موته ولا يقدر على أن يغيث نفسه: فمكانه قد شغل، وأصبح مسكوناً، وفي هذا المكان الفارغ المثير للانتباه، في هذه الفوهة الباعثة على الجنون، ستتشكل الألف ليلة وليلة. ان سحر الجسم الميت للملك ليس معناه فقط تحويل جنونه وعجزه، بل أكثر من ذلك: رفع هذا السحر والافتتان إلى درجة الشعور بضرورة نظرية عالية، واعطائها في نفس الآن، شكل بديل رهيب، شكل الخطر ذاته.

واذا كان الحكي هو هذا الخطر الذي لا يغتفر، وإذا كان دائماً مقترناً بتضحية، ومتطلباً لفدية تفدي جسمه الذي يلعب به كأنه لعبة زهر النَّرد، فإن الحكاية تجابه، داخل تيهانه، ما لا يستطيع قط أن يتملكه بدون افتتان وبدون فتنة، فتنة الموت ذاتها وهي تمنحه ملجأ في جسد الحكاية لدرجة أن القص والموت يكونان إشارة ظلّ مجيد.

أن تسحر أحداً معناه أن تحتل مكانه، لا عن طريق التماهي. بل بواسطة تمامٍ متصنّع: ساحر، فاتن، وأتظاهر بأن أكون في مكانك، فأوظف جسدك، وأشلّك وأسمّمك، واذا تظاهرت بأنني في مكانك فإنما أفعل ذلك أيضاً لحسابي: أين أنا إذن؟ إنّني مفصول عن ذاتي وعنك، وأراك تنظر إليّ، وأراك تراني أنظر إليك: فالساحر المسحور يوحي بالمبدأ الذي تقوم عليه الحكاية.

إننا نتذكر: شهرزاد تحكي لأختها وللملك في الآن نفسه. شهرزاد هي الحكاية التي تستمع إلى نفسها وهي تقول للملك وللأخت وللموت. والأخت، تلك الأذن الأخرى لشهرزاد، مثلما كان شهر- الزمان النظرة الأخرى لأخيه، أثناء التهتك الفاجر. إن الليلة البيضاء للحكاية تقلب نظام الزمن المعتاد، وتدخل الزمن الكوني في ديمومة الحكاية. والليل الذي أصبح نهاراً كاذباً، يجب أن يستمر في نور كينونته، وأن يتماسك وهو في منتهى التعب خوفاً من أن يتعرض للمناوأة في عنصره الخاص. الأفضل ألا يكون هناك نهار ولا ليل، والأفضل حكاية أزلية تلغي الزمن، وإذا غدا الموت هو الليل ذاته حسب الاستعمال الاستعاري، الليل الكبير الثابت الجوهر حيث لا يسطع أي كوكب، فعندئذ سنقول بأن الموت، كينونة الموت، تمثل الليل الذي ما كان له أن يكون سوى زمن غير قابل للإصلاح ولا للحساب في نظر كل ضوء نهاري.

ولكن اللّيلة البيضاء- وحدة المتناقضات ووحدة جميع استعمالات الزمن-، من أي شيء مستخلصة؟ هل من الليل الذي تطيله؟ هل من النهار الذي لا يحتملها ويطاردها؟ هل من النور الشمسي الذي تحتفظ باسمه؟ وهل لا تزال الليلة البيضاء تخضع لقانون النهار واللّيل؟ وحسب أية مجموعة، وضمن أي فلك كوكبي يجب أن نسجلها؟.

الليلة البيضاء المزدوجة تضاعف النهار والليل مطيلة ما بين الغسق والفجر، هناك حيث تمّحي كل بداية وكل نهاية. اختبار لأي شيء ولمن هذه الليلة البيضاء؟ اختبار لجسد لا ينام، فهل هذا للفكر المتيقظ ولعمل اللاّوعي؟

بدون الليلة البيضاء للحب والشهوة، وبدون تجربة الزمن المنقرض، هل تكون هناك قط حكاية أو كتابة أو عناق شهوة؟ هل يكون هناك فكر جدير بليلته الكبيرة وبالموت الذي يتأملها؟ هل يكون هناك قط حب وهيام؟ وماذا لو كان الحب هو هذه المجموعة من الليالي البيضاء داخل النوم الممتنع. لو كان هو هذا الهدم المتكرر للزمن في افتتان الجسد، الخارج من التعب والملل والنوم ليدخل في ألق الليلة البيضاء المقتحمة بفوضاها ورغائبها، وكلامها وحكاياتها اللاّمنتظرة، لدرجة أن المحبوب والمحب، الحاكي والمحكي، يكونان اختباراً لغباوة باذخة وغير معقولة، أي فاقدة لكل حاسة أساسية لإقامة التعارض بين الليل والنهار، بين المعتم والمضيء، بين الموت والحياة، وسط ديمومة صادرة عن تجربة لا يطالها الحساب.

نعم، النهار هو زمن الكد والتعب والقانون، والليل هو مجال حركتها المتأججة، وحرقة حبها، هو تشنّجها وانحرافها وتوجيهها نحو الظل الذي يتأمل في الخلوة- وليس هناك من ضياء نهاري قادر على أن يرجع لي أية ليلة مضت- الليلة البيضاء هي هذه الخسارة، خسارة داخل الخسارة وليست نسيان النوم والحلم، وانما أحلام مسروقة من الأحلام ومن عمل اللاّوعي.. وانما أرق مشتهى وباعث على الشهوة، أرق الحب المستخلص من نوم يتحتّم أن يعود، المنزاح داخل النهار، داخل الزمن، تيهان النهار في الليل، أرق مسرود (احك حكاية وإلا قتلتك)، أرق يحفر في انطفاء الشمس زمن شمس أخرى، وزمن ضوء آخر، وجسد آخر، زمن برق ورعدة شهوة حيث ينعدم تعارض النهار والليل.

الليلة البيضاء- مثل الأبيض- تتآمر على الزمن وعلى قانونه المستعصي: إنها تدفع ثمن ذلك ويتحتم عليها هذا الدفع- بسرور إذا أمكن- لدرجة أن السرور يكون هو سماء السعادة مثلما هو الشأن عندما ترخينا مظلّة نحو أرض يتقافز فوقها الأولاد تشملهم براءة الضحك.

الليلة البيضاء، ديمومة بلا زمن: هل هذا ممكن؟ لنستأنف.

لا نقدر على النوم هذه الليلة. ما دمنا قد بدأنا السهر على هذا النص المحكي هنا، فدخلنا في عنصر الليلة البيضاء التي تتمثل حركتها في أن تكون وحيدة (فريدة) وفي ألا تعود قط لا في النهار ولا في الليل.. أن تكون خطراً واختباراً للشهوة التي تمتد متنامية متلولبة في فلك تيهانها. لا نقدر على النوم. والليلة البيضاء تنادي اليقظة من أقصى النهار والليل، وسيكون لها دائماً الموت وعمل الموت لتسحر نفسها، ولتفتنها. إن كينونتها تسكن داخل الهلوسة، وليس هناك حقاً لا زمن الوعي الكبير، ولا زمن السهاد المطلق، لأن النوم قائم هنا ساهراً أيضاً كأمّ لتهدهدكم على صدرها. وفي الحياة دائماً تلتقون شخصاً يسرق منكم لياليكم البيضاء، ويعيدكم إلى حضن الأم ويقدم لكم ملجأ للنجاة فوق السرير المنفوش المنتزع من الليل الذي انفلت من بين يديك. لأجل ذلك، عندما نسهر- بينما يبدو الناس نياماً- يكون للفكر والجسد حظ في استحقاق صمت الليل المتأمل، وفي الآن نفسه تتوافر إمكانية الكلام المسروق من أحلام الهاجعين ومن لاوعيهم، من مرحهم الضائع في التعب والنوم. أليست الكتابة في خضم هذا الوسواس وهذه الهلوسة، فكرة انتشائية، افتتانية؟.

لا شك أننا أحسسنا كفاية بالليلة البيضاء، بمبدأ الليلة البيضاء كعنصر سردي، وكنظرية للحكاية، كافتتان متبادل بين الموت والحكي، بين النهار والليل. وكل هذا المشهد هو اسم لمشهد آخر، هو خلفية لمشهد الفتنة، أو بدقة أكثر، طليعة- مؤخرة الفتنة. طليعة- مؤخرة تشبه صورة تلك المرأة الجميلة التي وصفها أحد كتاب الخلاعة العرب بقوله:

« من الأمام نسحر، ومن الخلف نموت ». وهي أيضاً قصة شهرزاد وكل الشهرزادات. غير أننا لا نتوفر على الوقت لنتحدث عن كل شيء ولنوضّح (هل يتعلق الأمر بالتوضيح؟) كيف يتحمّل جسد المرأة المسلمة هذه الحركة الاستيهامية: احكِ حكاية، حكاية جميلة وإلا قتلتك، ثم الفتنة من أمام ومن خلف، والموت والجمال، فجميع هذه الصّيغ ترد بذاتها في مخيّلة العرب.

الليلة البيضاء هي أمام- خلف النهار والليل، وهكذا تتعرض شهرزاد لخطر الموت. انها ترفع عنصر الليلة البيضاء إلى مستوى أبيض نظريّ وإلى مستوى نظرية باذخة من الحكايات. سلسلة من الليالي يتخاصب فيها الموت والحكاية ويتفاتنان عبر اختبار خرافي تستعرض خلاله شخصيات بشرية وفوق- بشرية، غيلان وجن، وعفاريت، وعرائس البحر والأرض، وجثث متحركة... وكلهم: كائنات مهلوسة بهذا المبدأ المخصب، وكلهم يولدون، لا بوساطة الموت وحدها أو من خلال الحكاية العجيبة التي يتحتم عليهم أن يسردوها، وانما يولدون بين الموت والحكاية داخل شفرة البديل. بديل فظيع بدون استئناف، كأساس لنظرية زمن يمّحي بدون انتهاء في الصوت الأزلي للحكاية. والليلة البيضاء تسهر بصرامة على هذا المبدأ كما الشأن بالنسبة لمن على فراش الموت وهو يحكي قصة حياته، ويرى أمامه استعراضاً لمقتطفات من وجوده، ولآثار أقدام متعددة تتوالى، والذكريات والأحلام والملذات والاستيهامات، ونتف الماضي: في هذه اللحظة المؤثرة وقد وضع خطوة في عالم الموت وأخرى لا تزال عالقة بالحياة، يصبح هذا المحتضر ساهراً قبل السهرة، ويلعب مسبقاً الطقس الذي سيرافقه في احتضاره ويعطّره. هذه السهرة، هذه الأمسية- مبدأ وجود الليلة البيضاء- هي التي تفرغ الزمن من كثافة كينونته ومن جاذبيته اللاّكينونية. خفّة راقصة مضبوطة الإيقاع على خطوات الافتتان، تحمل السارد والمسرود له، إلى نسيان الزمن. عندئذ يكتسب النسيان تلك اللاّمبالاة المتحركة الراحلة إلى « الهناك »، دائماً « هناك »، حيث لا يجري شيء ولا يحدث إلا في الحكاية. إن الحكاية التي تفتننا لها شيء يمتّ بصلة إلى المعجزة، أي أنها لا تخضع إلاّ لوحيها اللاّمنتهي، وللحركة العجيبة لكلام يجب ألا ينتهي قط. هذا الافتتان يسكن مملكة اللاّوعي « المسكونة ».

قبل الوصول إلى المشهد المزدوج للفتنة الذي اخترناه هنا

(فتنة وتلذّذ) نريد أن ندقق من جديد بأن مبدأ **ألف ليلة وليلة** (احك حكاية وإلا قتلتك) يكوّن بذاته مبدأ شاملاً يحرك كل السلسلة ويخترقها من الرأس إلى القدم بدون توقّف. فباعتباره مبدأ تدشينياً موجهاً لمصير شهرزاد، فإنه يسجل منذ أول حكاية حضور منطقه الصارم. وهذا ما يتجلى في مثال قصة الشاطر والتاجر التي نجدها في بداية ألف ليلة وليلة. فالشاطر يكرر المبدأ على التاجر، وهناك ثلاثة شيوخ قاعدين في الغابة هم الذين ينقذون هذا التاجر المسكين: فكل واحد منهم يحكي بدوره حكايته الخاصة، وفي كل مرة ينقذ ثلث جسد التاجر. هذه التّقنية القائمة على التّراكب الذاتي، تفصل مجموع الحقل السّردي.

ومن بين الحكايات العجيبة، حكاية الطبيب دوبان مع الملك، وهي متداولة في عدة كتب عربية. في نهايتها، يقترح الطبيب على الملك أن يقص عليه حكاية، فيرفض الملك ويأمر بقتله. عندئذ يعبر دوبان عن رغبة أخرى قبلها الملك، وهي أن يقرأ في كتاب قدمه له الطبيب أثناء احتضار هذا الأخير. وبينما كان دوبان يلفظ أنفاسه، كان الملك يدير صفحات الكتاب المتلاصقة مستعيناً بريقه الذي يبلّل به أصابعه: لكنه تنبّه إلى أن جميع الصفحات بيضاء كلّية. ومات الملك مسموماً بهذا الكتاب الفارغ (لأن أوراقه كانت مسقاة بالسم)، مات في الوقت نفسه مع ضحيته؟ مات ضحيّة لضحيّته.

تحول عجيب للحكاية ان الحكاية لا تقول تدقيقاً بأن الكتابة تقتل وتسمم، وانما الكتاب الأبيض والصفحة البيضاء هي التي تقتل، وكأنما الحكاية طرس للكتاب والكتابة سبقت سلطة كل صفحة بيضاء: قراءة ما لم يكتب قط، والاستماع إلى ما لم يتلفّظ به من قبل، ثم الموت بتأثير من هذا الفراغ المذهل. وفي مجموع السلسلة ينسج هذا المبدأ قانونه. في حكاية أخرى، نسمع ملك الصين يأمر الجميع: «اسمعوا وعوا ليحمل كل واحد حكاية.. ولا بد أن تكون غريبة وعجيبة تفوق كل ما سمعته من حكايات.. وإلاّ سأقتلكم جميعاً».

وإلاّ سأقتلكم جميعاً أو أفتنكم جميعاً. فالأمر سيّان. إن الفتنة المحبة ستتقدم نحونا محمولة على أجنحة هذا المبدأ الغريب العجيب اللذيذ. والكائن المسكون بالفتنة المحبة يشبه مسرنماً أو شخصاً مصعوقاً بما يعيشه ويراه. وهذا ما نجده في حكاية الحب المحرّم بين شمس النهار، والفتى. فحسب قوانين الفتنة التي لا يصدقها الجسد الضعيف، فإن شمس النهار، محظية هارون الرشيد، تستدعي الفتى الشاب إلى ليلة حياته، الليلة التي لا تنسى، الليلة البيضاء التي ستحوّله إلى جثة متجوّلة، وإلى ظاهر في الظاهر، وهو تأثير ضروري للفتنة التي تلعب بنفسها.

في ديكور شرقي رخيص، يتكون من الحدائق العجيبة المعجزة، ومن القماش اللّماع، ومن العطور المسكرة، وباختصار، في صورة الجنة الإسلامية التي تبدو وتنتشر أمام العاشق المفتون في طرفة عين، وأمام الوصيفات اللاّئي يغنين ويعزفن الموسيقى.. في مثل هذا الديكور وهذا المشهد، يستمع العشاق ضائعين، ويبكون منذ البدء تلك اللّقيا القائمة هنا، هي هنا ولكنها مع ذلك مستحيلة، هنا وهناك بين يدي قدر موسيقيّ يسحرهم ويلو من افتتانهم. وتغني الجاريات طوال هذه الليلة البيضاء، في حين أن الموسيقى تجمع الزمن داخل كلية لا تحتمل ممزّقة بالدموع وبتبادل النظرات المنتشية. يرتفع الغناء، ويوالي ارتفاعه محتضناً الشهوة، مستهلكاً نفسه.. وكأن الحبّ عند مغادرته الجسد المتولّه للمحبين، قد كان هو ذلك العرس القائم ما بين الحكاية والأغنية.

كلّ جارية بعد الأخرى تنشد ما يقوله الحب المتولّه، الحب الصوفي للعرب: هيام قوامه الرعدة والافناء. تطلب شمس النهار والشاب من الجواري: تحدّثن باسمينا وأنتن تعاودن الغناء:

لقـــد أبرزت سر الغرام سرائري
وأظهرت للعـذّال مـا بـين أضلعي
وحالـت دموع العـين بيـني وبينـه
كـــأن دموع العـــين تعشقـــه معي

ما هو جيش بين أضلعي، وفي أحشائي وحلقي، وكذلك رعشة شفتي، أعطيتك إياه عربوناً لهذه اللحظة التي لا تنسى. لقد فصلتني وجسدي يستقر في المنفى إلى الأبد. لك أن تتصرف بغنائي كما تشاء. تكلم غنّ، أكتب باسمي الخاص، فقد منحتك كل شيء في حماس لحظة. وها ان الليلة البيضاء تغمر أوردتي، وتعشي عقل النهار، وكل عقل.

تجمع الأغنية النهار والليل في الجسد المسحور للعاشقين الاثنين. وعندئذ تتناول شمس النهار كأس خمر (وأية خمر) وتشرب ثم تتناول كأساً أخرى وتلثمها وتقدّمها للشاب. بدوره يلثم الكأس ويشرب ثم يقول لجارية: تحدثي باسمي وغني باسمي:

تشابـــه دمعي إذ جرى ومدامـــتي
فمن مثـل الكـأس عيـني تسكـب
فوالله لا أدري أبالخمر أسبلـــت
جفوني أم من أدمعي كنـت أشرب

إليكم جميعاً أهدي هذه الكأس من الخمر التي ألثمها. وأنت، لا تخش شيئاً، فإنني لا أمنح سوى العطاء الخالص.لا تفنى لحظةٌ فتنتني. إنني ملك لك بقسم أجهل قانونه، وربما كان هذا القانون العجيب هو قانون الأغنية التي تسحرني في النشوة بسرها الغامر. أشرب، وألثم بأمل غير ذي معنى.

وتقول الحكاية: تناولت شمس النهار العود وأعلنت لمحبوبها:

– سأغني على شرف الكأس المخصصة لشخص آخر. وما أفعله هو قليل بالنسبة لما تستحق.

ثم أنشدت:

يبكي من القرب خوفاً من تباعدهم
فالدمع ان قربوا جار وان بعدوا

لأي أحد موجّهة هذه الدموع؟ هذا الغناء الغامض؟ ومن هو الآخر الغائب في الحكاية؟ ما الذي يغيب في فتنة الشهوة؟ إن الحكاية لن تقول لنا ذلك قط. لكننا نستطيع أن نخمن بأن الفتنة – ظاهر داخل الظاهر – تشخص الواقع داخل صورة خيال مجسم في الجسد: فشمس النهار والشاب لم يتبادلا القبل حقيقة قط، ولم يمارسا الحب أبداً كما يقال. ذلك أن المشهد توقّف بمجيء

أمير المؤمنين هارون الرشيد. وقد ماتت شمس النهار كغسق مرصع بالنجوم، بعد أن فصلت عن حبيبها، لتلتحق بالغائب الكبير بعد هذه الليلة البيضاء. حب محرّم؟ نعم، لكن أي حب يكون ممكناً بدون مشهد الفتنة الذي يسحره ويمحوه؟.

وفي هذه الحكاية، نجد أن الشهوة، في لحظة ما، تتنقّل بين الكأس والمدام، بين القبلة والغناء، فالغناء يمدّد المبدأ المطلق لألف ليلة وليلة، وذلك بتحويل بديلها الحاسم (لنحك حكايتنا ثم لنقتل أنفسنا)، وكأن العشاق، وهم يروون حكايتهم تمرّ أمامهم، أحسوا بأنفسهم مفصولين مرتين: فهم يكون من آلام فراقهم، وداخل الاحتفال بهذا الافتتان يظهر الغياب. ذلك هو الخطر الكبير للحب. إن الفتنة تحيلنا إلى هذا الفراق المزدوج للحياة: فهي تعزف مشهد الحب حسب إيقاع حضورها، ثم تعزف مشهد استحالته في الغناء عن الغائب، أي أنها تستقر داخل ظل، على تخوم الجنون وإماتة الجسد. ولا شيء يصنع داخلها، فالفتنة لا تحسب باللذة، ولا شيء يعطى لها كلية لتستقر داخل العنصر المدهش لاختبارها وتمزقها. إن ما تقوله هنا الأغنية يحيل إلى اندفاعة هذا الخطر، خطر لا يتفادى، لكنّ له حظاً في حدوث الرعدة. وما دامت لعبة الفتنة تحتزل في اللعب بجسد الآخر، بحياته وموته، دون أداء ثمن فادح، وبدون الإحساس بديونيزوس في تبادل الشطحة، وما دام هذا اللعب يظل في حدود منطق مشهد مصنوع ضبطه الاستيهام الشخصي، وما دام لا يخضع إلاّ لتمرين إرادة القوة ولوضعة استتيقية أو لتحدّ متكبّر عند ظهور اللاّمفكّر المتصل بالشطحة الذي يجعلنا خارج عناقنا..، فإننا في تلك الحال لن نحصد سوى حساب شهوتنا وهي حطام.

ومع ذلك، فإنه بدون قياس فكر قادر على الجنون، وبدون حساب لعبة تختلط لتصبح غير عاقلة وخالية من المعنى، فإن أي مشهد لن يقدّم لي، وما كان ليقدم لي، من خلال لطافة الآخر. الآخر، هذا الغائب الذي تشير إليه الأغنية، هذا الآخر هو في زمن المستقبل السابق: كنت سأكون مفتوناً بآخر الآخر غيري أنا وغيرك أنت. ومع أنك أنت الذي يفتنني،إلاّ أن الآخر هو الذي يكشف لي- في لحظة- الشطحة- المكان المسحور الذي تشغله، مشتهياً، وأنا أغيب. وأغنية الحكاية تحافظ على هذا المقتضى النظري قائلة الجسد الذي يحب، متحدثة بدلاً عنه، متقمّصة انفعالاته بالنيابة.. إنها تكتب الجسد العاشق داخل الفتنة التي تلعب بذاتها وبالغياب (الموت). أغنية بدون توقف.

حكاية بدون توقف: شهرزاد تحكي، والنّص يكتب، وأنا أخطط في الليلة البيضاء. لا نستطيع بعد النوم، ولا نقدر أن نموت على طريقة شهرزاد. أن نفتن ملكاً مجنوناً: هل هذا مألوف في أيامنا؟ تعود الليلة البيضاء.. لقد عادت وألقت بي في إيقاع الديمومة: كتابة لاهثة قبل أن يشرق الصبح الذي سيلفّ أحلامي المتيقظة. الكتابة في مثل هذه الحالة لا تترجم جنوناً بل اختراقاً لصفاقة الليل ولامتداد الجسد المتعب الذي يشرع، كما يقال، في التحدث منفرداً، موقظاً ما لم يسبق له أن تحدّث والذي يكون حظه (فرصته) وخطره هو الليلة البيضاء. انزلاق اليد فوق الأبيض، أبيض على أبيض، والأصابع تنحلّ، ديمومة الحكاية والكتابة داخل خطوبة النهار والليل.. وكلما امتدّت هذه الديمومة، كلما أصبح الليل لاواعياً بعمل النهار الذي قاده وظلّ ممسكاً بيدي. وعند نهاية الطريق، يركض الفكر، كأنه فرس مسرنم منطلق نحو رقم تيهانه. كيف يمكن ترجمة هذه الهزّة؟ هذا التقطيع؟ لمن نكتب انطلاقاً من صوت شهرزاد حول فتنة غريبة؟ ونحو أية سلسلة أسير أنا من جديد، مهوراً، ممحياً، مقذوفاً من جديد، متصالباً؟.

ذلك أن الليلة البيضاء تحدث بالضبط نوعاً من الفوضى والإرباك: يبدأ الليل هنا، وهناك ينتهي النهار. إنه إرباك وقلب للأمور مغايرته لا تقبل التصالح، مثل الحب، ومثل الفتنة، أي انفصال عن الظاهر داخل الظاهر. وماذا لو كانت الليلة البيضاء- حين تلمع النجوم- نموذجاً كونياً للفتنة العاشقة؟ عندئذ ستكون مثل هذه الفتنة في انطلاقة كوكبية، وذلك حين تقود خفة الجسد وحريته الراقصة، خطواتنا داخل الشهوة المدمجة بالآخر، وستكون حكاية تعيد تكوين الزمن عبر نسيج افتتانها.

سنتحدث الآن، انطلاقاً من الاستعارة المتصلة بالكواكب، وبالجمال الكوكبي الذي يتبدّى في الشهوة. وهو موضوع شائع في ألف ليلة وليلة، وسنقتصر على مثال واحد يتجسد في جسم يستعصي على كل مقارنة: «قمر الزمان»، مراهق- قمر، خنثى مرصود لأن يفتن شعبه بأجمعه. ويحكى أن والده حجبه عن الناس إلى أن صار يافعاً، لأنه كان يخشى عليه من «أعين الحاسدين ومن مكر الماكرين». وذات يوم، طلب الوالد من ابنه أن يرافقه، فخرجا معاً. يمكنكم أن تتصوروا، لحظة، التعلق السريع لشعب بأجمعه بقمر الزمان الذي أفقده صوابه. فأخذ الناس يحيّونه ويلثمون رجليه.. وساروا يتغنّون به، وينشدون اسمه في الأشعار والأمثال، ويشبهونه تارة بالشمس وتارة بالقمر، وأخرى بالغزال، فتلتقي الاستعارة المؤنّثة بالاستعارة المذكّرة. ولكننا نعرف أن هوس الفتنة يفعل فعله انطلاقاً من استيهام خنثوي كونياً، فيعطي المرأة (أو الرجل) أحياناً للمرأة أو الرجل في ذاته، وتارة لحيوان، أو لوردة أو لحجرة أو لمسخ، أو لحلم، أو لأسطورة: تحوير للبشري في تعدديّته ونموذجه التائه وسط هجرة الكوكب.

تحكي ألف ليلة وليلة، هذا التحوّل المتناسخ المتدفّق للشهرة بلذة كبيرة. ولكن لنعد إلى كوكبنا وإلى مراهقنا- القمر الجالس الآن في دكان والده المضيء. جاء درويش جلس على مصطبة الدكان «وصار ينظر إلى الولد الجميل ويبكي... ودموعه كالعيون النابعة...». وعند الغروب أطلت ليلتنا البيضاء مبكرة. قفل الأب الدكان ورجع إلى البيت صحبة ولده، فتبعهما الدرويش وطلب أن يكون ضيفاً على التاجر الذي قبل استضافته وقد قرر في نفسه من أول وهلة، أن يقتل الدرويش إذا كان عاشقاً لولده وطلب منه فاحشة». وأثناء تناول العشاء ظل الدرويش ينظر كما كان إلى قمر الزمان وهو يتنهّد ولا يفترّ عن البكاء. وقبل أن يخرج الوالد من الغرفة، أسر لابنه على انفراد،

بأن يختبر الرغبة الحقيقية للدرويش، ثم جلس هو في قاعة مجاورة يستطيع منها أن يتابع ما يدور بين ابنه وبين الدرويش من دون أن يراياه. وحسب التعاليم الأبوية (والشهوة الأبوية كذلك)، أخذ قمر الزمان يغازل الدرويش ويعرض نفسه عليه، فاغتاظ الدرويش وصاح به:

- ابعد عني يا ولدي.

ثم قام من مكانه وقعد بعيداً، فتبعه الولد الجميل ورمى نفسه عليه قائلاً: - لأي شيء يا درويش تحرم نفسك من لذة وصالي وأنا قلبي يحبك؟ فازداد غيظ الدرويش وقال له: ان لم تمتنع عني ناديت أباك. فقال له: - إن أبي يعرف أنني بهذه الصفة... لأي شيء تمتنع عني؟ أما أعجبتك؟ فقال له: والله يا ولدي ما أفعل ذلك ولو قطعت رأسي بالسيوف البواتر. ثم أخذ الدرويش يبكي (لكن أي شيء كان يبكيه؟) وأراد أن ينصرف إلى حال سبيله، فتعلق به الولد المراهق الجميل وأخذ يقول له: «أنظر لإشراق وجهي وحمرة خدّي» ثم كشف له عن ساقه وصدره وهو يغريه بجماله، فأخذ الدرويش يصلي راكعاً ساجداً، وكلما زاد إغراء الولد، كلما تضاعفت صلوات الدرويش وسجداته المتقطعة السريعة. أي إيقاع، وكيف نسمي الصلاة المرتبكة لهذا الدرويش، رجل الله؟ عندئذ تبدأ الرعدة داخل الافتتان: مَنْ يفتن مَنْ؟.

إذا تقيّدنا بالاسم وبالجمال، فإن قمر - الزمان هو الفتنة ذاتها، والشيء العجيب المحكوم عليه بأن يسحر الآخرين: فهل يمكن أن نطلب من القمر سرَّ إشعاعه؟ ولكن الفتنة تقتضي أيضاً مَشْهدَ حِيَلِها وأُبَّهَتِها. ومعانقتنا للقمر تنبثق داخل دم المرأة التي تخلقنا وتربطنا كَوْكَبياً - داخل نَبْضها - بالحركة الفضائية. إن الخنثى، كاستيهام، يخصب نفسه بنفسه داخل مطلق يتعالى على واقع المغايرة الجنسية، فيكون، هنا. صورة ملائكية للقمر المتحدّر إلينا في صورة هذا المراهق الجميل. ومن هذا المظهر الذي يتراوح بين الشيء - القمر، والاسم - القمر، يستخلص الجمال جُنونه: توحيد السماء والأرض، الليل والنهار، الاسم والشيء، داخل إنشاء «ظل» Simulaire، وداخل ليلة بيضاء. والولد الضّال هو الحالة المشخصة لهذا التبدّل. فالأب يتلذّذ بابنه الذي - وهو يطلع بدور المرأة - يعطيه لذة مرتكب المحرّمات ولذة امرأة في صورة ابن، وفي الوقت نفسه يضحي أمامه بجسد الدرويش المحترق. إن قمر الزمان يهب نفسه ويعرض جسده داخل المشهد، مع حفاظه على التحريم المزدوج الذي يشدّه إلى الرجلين. عناق مُجَنِّن، ووهم بِجَنَّة تُسوِّي بين الناس. أخذ الدرويش - رجل الزهد والتقشف - يرتعش ويصلي لله. وأي إلَه مرئيّ يستطيع أن يسعفه غير الملاك الذي يلاطفه ويغازله؟ لذة الإلَه اللامرئي الذي يضحك ضحكة غير مسموعة، ومسارّة لتدريب الصوفيين الجدُد عن طريق ذروة النشوة الجنسية التي تغمر نفسهم المهلوسة وتسقي وحيهم. الدرويش يبكي، يركع ويسجد في إيقاع منتظم ثم يرتاد الشطحة ووجهه صَوْبَ مكة شَهوتِه الملغيَّة.

شطحة، إماتة، تنافر الجسد، وأنا أتقدم داخل الليل، الليلة البيضاء التي كانت ستمحوني. أفول الليل ولا كوكب يلمع. رقّة البحر، انسياب الصخر، الأرض تتقدّم، السماء تنزلق تطرطق. اقتحام، دوران، معانقة للتمثال النازف الآتي من لا مكان، تيار بدون هدف، معانقة التمثال، صرير لهاث نَفَس مخنوق. أَبْلَغُ ثُبوتَ الجسد فوق نجمة مثلّمة. صَمَمٌ نداء عَيْنيَّ يَقتحِمُهُما الخارج. مطلق تحرّك. زجاج النافذة. صدمة الوقوف. الإطلالة. مد اليد. انفصال داخل الكلمة المحترقة. هروب. طُفُوٌّ تمثال بدون محور. خروج. دخول إلى الأشياء - الشطحات ضرورة. اللّيلة الثالثة بعد الألف: **لن تكون هناك قط شهرزاد.**

وقعتها تلك الليلة

بـ «هرهورة» ٢١ نوفمبر ١٩٧٩.

عبد الكبير الخطيبي

إشارات:

روايات مختلفة، ولا شيء غير الروايات المختلفة بدون نصّ أوّلي: كذلك هي الحكاية، وكذلك هي مجموعة ألف ليلة وليلة. ويمكن أن نراجع نصوص هذه القصص بالعربية أو بلغات أخرى: وطبعة بولاق (القاهرة، ١٨٣٠) هي أكثر الطبعات حرية وشعبية، وهي التي تشتمل على أكبر قدر ممكن من الأوصاف الجنسية المثيرة. ليس هناك نص أوّلي: والترجمة الأخيرة إلى الفرنسية التي أصدرها قوام (دار ألبان ميشيل) هي طبعة تافهة بدون إرادة صاحبها: فالسيد قوام لم يكن مدركاً أنه يقوم بدور عالم بورجيسي، التَهَمَهُ خيالٌ لا تمكن الإحاطة به، ولا يستطيع أبداً أن يعثر على مفتاحه، أي أنه، في هذه الحالة، لن يصل قط إلى النسخة الأصلية، فمثل هذه النسخة لا توجد: والصوت وحده يتكلم.

لقد استطاع بورجيس (BORGES)، لتحقيق لذته وأحياناً لتحقيق لذتنا، أن يحرر المسألة من التبحّر والتحقيق، ليعطينا خيال نصّ بدون أصل، وبدون أية حقيقة نهائية. وفي المقالة التي كتبها عن ترجمات ألف ليلة وليلة، استطاع أن يسقط من الذكر، وبانشراح، المراجع «العَالِمَة» وذلك استناداً إلى قانون خياله الخاص به. طرس ممسوح، مسحته وكتبته الحكاية.

لقد أعدت، بهذه المناسبة، قراءة معظم ترجمات ألف ليلة وليلة، وراجعت كليلة ودمنة نظراً لقيمتها الأدبية. وأود أن ألح على ضرورة قراءة بعض الصفحات العجيبة التي كتبها، عن الحكاية، كل من موريس بلانشو، ووالتَرْبَنْجَمَان وتُودُوروف، وما كتبه ديريدا عن المهبل في معرض حديثه عن مالارميه.

وفيما يتصل بمسيرتي الخاصة: تراجع روايتي: كتاب الدّم (Le Livre du Sang) (كاليمار)، وخاصة بداية المجموعة الجديدة المسماة «انطلاقاً من الليلة الثالثة بعد الألف.»

يمكن أيضاً قراءة ديوان: ألف ليلة وليلة الثانية لمصطفى النيسابوري (بالفرنسية) دار شوف، الدار البيضاء، ١٩٧٥، وهناك بنفس العنوان رواية بالعربية لهاني الراهب: ألف ليلة وليلتان، دمشق ١٩٧٧.