UNSUSPECTING SOULS

# اختفاء الكائن البشري

## أرواح غافلة

تأليف

بيري ساندرز

ترجمة

سهيل نجم

بيري ساندرز

# اختفاء الكائن البشري
## أرواح غافلة

دار الرافدين للطباعة والنشر

جميع الحقوق محفوظة©

# تقديم

يدرس هذا الكتاب الذي يمكننا أن نصنفه ضمن مدرسة النقد الثقافي بوضوح، مسألة اختفاء الإنسان أو بالأحرى إخفاءه عبر البحث في أفكار نخبة من مفكري القرن التاسع عشر مثل فرويد وماركس ونيتشه وبعض مفكري القرن العشرين مثل بودريار وديريدا وعبر دراسة الأعمال الأدبية لإدغار ألن بو وأوسكار وايلد وييتس ودوستويفسكي وبلزاك وهـ. ج. ويلز فضلاً عن تحليل الإنجازات العلمية لداروين وأديسون ولومبير وأغلب إنجازات علماء القرن التاسع عشر وإسهاماتهم في تغريب الإنسان وخلق أشباحٍ له أزاحته جانباً وتصدرت هي المشهد.

إنه يعرض الثمن المخيف الذي ندفعه عندما لا نناقش فرضيات وتوجهات حياة وموت الناس الآخرين من الأقليات والفقراء والمشردين والملونين والهامشيين ومن يعدون من الأعداء ومن يعدون من الغرباء.

يستند المؤلف بيري ساندرز إلى اعتقاد راسخ: أن البشر لديهم القابلية على النقد الذاتي المستمر والاندفاع نحو التجدد. علينا مرة أخرى أن نفهم أنفسنا بكوننا فاعلين في تشكيل كل من الأفكار السياسية والاجتماعية، ليس من أجل إنقاذ ذواتنا المنفصلة فحسب بل من أجل توسيع وتعميق الوحدة التي نتقاسمها مع الآخرين.

وعلى مدى الصفحات سوف نشهد شهادة، ثم تحقيقاً عن هذا الاختفاء الساحق للإنسان في محاولة للإشارة إلى المجرم أو المجرمين الذين تلاعبوا بعقول وأجساد البشر.

إننا نقرأ هنا رحلة مدهشة في علوم وآداب وفلسفة القرن التاسع عشر بحثاً عن إجابات للأسئلة الخالدة عن الموت والحياة، وهي قراءة ذكية وواسعة في خضم العلوم والاختراعات والثقافة العامة وانعكاسها على الإنسان جسداً وروحاً.

كذلك يناقش المؤلف بالتفصيل كيف أن القرن التاسع عشر أبدع عدداً ضخماً من الازدواجيين لأن الكثير من الكتَّاب والفلاسفة وعلماء النفس، كما هو الأمر مع عالم النفس السويسري كارل يونغ، قد وجدوا أن طبيعتنا البشرية الأساسية موجودة في مسألة الازدواجية: فنحن نمضي أيامنا بكوننا مخلوقات شيزوفرينية. ويعرض ساندرز هنا بعض النماذج لا غير: مثل عمل ميري شيللي «فرانكنشتاين» وعمل روبرت ستيفنسن «القضية الغريبة للدكتور جيكل والسيد هايد»، وعمل أوسكار وايلد «صورة دوريان جراي»، وعمل دوستويفسكي «الصنو»، وعملا بو «وليم ولسون» و«القطة السوداء»، وعمل كبلنغ «حلم البارونة دونكان»، وعمل غي دو موبسان «هورلا» والكثير من أعمال ي.ت. أ. هوفمان. ويورد ساندرز رأياً لكارل يونغ يرى فيه أننا كلنا مزدوجين، كلنا بحاجة إلى أن ندمج شطري روحنا

المنشطرة. عندما يكتب رامبو «أنا آخر»، فهو يذكرنا أننا، مثل فيكتور، بطل رواية «فرانكنشتاين»، نعيش في نصف منا بشراً والنصف الآخر مسخاً، في بعض الأحيان نطفو في الضوء وفي أحيان أخرى نغطس في ظل أنفسنا.

ويرى الكاتب أيضاً أن تحذير ميري شللي عن خلق المسوخ ومن ثم التعايش معهم مرً من دون أن يلتفت إليه أحد.

ويصل ساندرز إلى أن يفضح الازدواجية المعاصرة في السياسة الأميركية بفكرها الضيق والعنصري في القرن العشرين وعبر إلى القرن الواحد والعشرين. وعلى سبيل المثال لا الحصر أن أغلب السجناء من الرجال الذين في أميركا هم من الأميركان الأفارقة. الأغلبية العظمى منهم بسبب جرائم لا عنفية تخص المخدرات ـ بكل أنواعها. لقد أودعت أميركا في السجن من شبابها السود الذكور بنسبة أكثر مما فعلت حكومة جنوب أفريقيا خلال أسوأ سنوات التفرقة العنصرية. وكانت الأحكام التي تصدر بحق الملونين من الشباب أشد قسوة من أقرانهم البيض للذنوب نفسها.

فيما يخص الترجمة أود الإشارة إلى أن ثمة صعوبة في ترجمة هذا النص وهي تكمن في أدبيته وشعريته التي تكثر فيها ظلال المعاني والفروقات الدقيقة بينها وما يحتاجه ذلك من اختيار للتعبير الدقيق الذي يوازي دقة المعنى في النص. إن اللغة هنا ثرية ومكتنزة

بالدلالات العميقة رغم ما تبدو عليه من بساطة المظهر أو البناء.

إنه كتاب يقرأه الجميع.

**المترجم**

## مقدمة / شهادة صور

**الله، الذي اختفى، هو نفسه...**
**ترك لنا حكمه الذي لا يزال يطوف من فوقنا**
**مثل تكشيرة القطة كيشاير الشهيرة في قصة**
**«ألس في بلاد العجائب».**

**جان بودريار، مبعدون من الحوار**

لقد أبدع كل من إدغار ألن بو وآرثر كونان دويل اثنين من أكثر ما يعلق في الذاكرة من رجال التحري هما: س. أوغست دوبن وشارلوك هولمز. سحر هذان المخبران المخيلة في القرن التاسع عشر حتى أن الكُتّاب استعاروا كلمة sleuth «التحري»، التي كانت في الأصل تشير إلى الكلب الذي يقوم بتشغيل أنفه، كلب الشرطة، لإنسان فائق جديد، هو التحري. توصل هذان التحريان من القرن التاسع عشر، دوبن وهولمز، إلى حلول لأعتى الجرائم تعقيداً، أغلبها جرائم قتل مروعة. لكن أكبر جريمة حصلت في ذلك الوقت مرت تماماً من تحت أنفيهما العاليي الحساسية: ألا وهي الإخفاء المدروس للإنسان.

كانت مفاتيح الألغاز واضحة للعيان على نحو صادم. فعند مستهل القرن، تداعت السقالات التي تحمل الإيمان الديني والتي كانت ترفع البشر إلى موقعها المتسامي. وما عاد الناس يعرفون من هم أو أين هم؟ وتغيرت على مسار القرن فكرة الإنسان جذرياً وأخذت

معها الحساسيات الإنسانية التقليدية. حاول العلم والفلسفة أن ينعشا الإنسان، ولكن بلا جدوى. ثم تحملت الشركات الجديدة للنفط والسكك الحديدية مسؤولية الحياة اليومية. وتبع ذلك جيوش من المحترفين الذين راحوا يعرفوننا بالحياة ويخبروننا بما يجعلنا سعداء موفوري الصحة ومتأنقين.

يتفحص هذا الكتاب التحول الجذري لتكوينات الحياة. أعادت قصة البعث للمسيح توجيه انتباه الناس بطرق أكثر أصولية، مطيحة بطرفي معادلة الولادة والموت من خلال سلطة اللاهوت والتصوير ـ من الرماد إلى الرماد، من التراب إلى التراب. لم يعد بإمكان الناس العاديين أن يتخيلوا هذين الحدثين في آنٍ واحد. كانت الكنيسة قد احتكرت تعريف التجربة الإنسانية منذ بدايتها. ثم، تماماً بعد منتصف القرن التاسع عشر، ومع نشر كتاب دارون «أصل الأنواع بطريقة الانتخاب الطبيعي» فقدت الكنيسة زمام المبادرة. وتبنى الإنسان تعريفاً جذرياً وجديداً، ليشهد مرة أخرى على المنزلة الأساسية للولادة والموت. لقد أزاح مجيء العلم مجيء المسيح.

وفي النهاية اختفى الإنسان الذي عرفه التاريخ لقرون طويلة ببساطة. وجعل مثل هذا الفقدان أي رعب ليس ممكناً فحسب بل ومقبولاً في الظاهر. وهذا وحده لم يصنع مذابح جماعية بل جعل ذبح الإنسان جماعياً وإبادته من الممكن التفكير فيه ولذلك من الممكن

تنفيذه.

يفتتح نيال فيرغوسن كتابه «حرب العالم» بالإشارة إلى أن «المائة سنة بعد 1900 كانت من دون جدال هي القرن الأشد دموية في التاريخ الحديث». لكن الضحايا، وهم تحديداً أحد عشر مليون يهودي وروماني ومن الناس الشاذين جنسياً في ألمانيا وأوربا الشرقية، الذين قللت النازية من عددهم لتجعلهم ليسوا أكثر من مجرد أرقام في مذبحة جماعية منظمة سميت بـ «الحل الأخير»، مات أغلبهم بعيداً عن الأنظار. ولم يبق إلا عدد من متاحف المذابح، نوع من الصور الوثائقية والتذكارات وأشرطة الأفلام. وبين الحين والآخر تظهر الأسماء والقصص الحقيقية للضحايا أو الذين أنقذوا على صفحات الجرائد. ولدقيقة أو لدقيقتين سيمتدح الرأي العام ثباتهم وحتى بطولتهم. وستتقدم «إلي ويزل» خطوة إلى الأمام لاستلام مكافأة أخرى، بينما يتراجع بعض الناس إلى الخلف وهم يصرخون أن مذبحة الهولوكوست كانت كذبة. ولكن عدا ذلك، فليس هنا ما يبقى غير الرقم: أحد عشر مليوناً. وبدلاً من الرعب المهول، يركز العالم على ذلك الرقم الصاعق، أحد عشر مليوناً الذي أصبح الكلمة الدارجة لوصف المحاولة في إبادة شعب بكامله.

في القرنين العشرين والواحد والعشرين لم يمت البشر. كان النازيون لا ينظرون إلى بشر حين ينظرون إلى اليهود، بل إلى حشرات متطفلة أو صراصير.

ينظرون إلى عدد من الحشرات الضارة التي هي بحاجة ماسة إلى فناء جماعي. وتكرر هذا التقليد نفسه، في الماضي الأكثر قرباً، فنقرأ عن قرى كاملة فيتنامية «مسالمة» وقرى ومدن فلسطينية يهجر سكانها بالترغيب أو بالترهيب أو يقتلون وتحتل أراضيهم ليتحول ضحية الأمس القريب إلى جلاد ويتم تطهير قبائل من التوتسي والصرب كلها «عرقياً»؛ رجال ونساء وأطفال في دارفور وتشاد «فقدوا في النزاعات الدينية». وفي 11 أيلول 2001، طار المسلمون المتطرفون بطائراتهم واصطدموا بالبرجين وبوزارة الدفاع الأمريكية، مندفعين بسبب كراهيتهم المكثفة لرموز الأمريكيين التي ربما تكون هي التي أجبرتهم على أن يحولوا الناس الذين داخل البنايات إلى مجرد أشياء طارئة ـ إلى مجرد مساكين جهلاء و«مغفلين رأسماليين». نقرأ عن أحياء كاملة لمتمردين من العراق «تمت تصفيتهم بسرعة فائقة»، وعن أعضاء يشك بانتمائهم إلى القاعدة هربوا في منتصف الليل في طائرة هليكوبتر سوداء إلى جهات مجهولة، في برنامج سُمي باسم يقصد منه إخفاء همجيته وحسمه المرعب: «مكافحة التطرف».

في هذا العالم الظل ـ تتكرر كلمة «الظل» عبر هذا الكتاب بأكمله ـ يترك الموت إشارته في أعداد الجثث وأكياس الجثث وكمية الدمار الذي يصاحب ذلك والنيران الصديقة والأرقام التصنيفية ـ وحديثاً جداً من

خلال الارتفاع المتزايد لألعاب الفيديو المسماة بأسماء مثل عملية عاصفة الصحراء وثبات الحرية. كيف وصلنا إلى حالة كارثية إلى حدّ أن الآباء والأولاد والأزواج والزوجات والبنات والعشاق والأصدقاء ـ الذين هم سدى ولحمة الوجود الإنساني ـ قد تداعوا إلى مجرد صور وبكسلات وأصفار وأشباح وأرقام إجمالية هي تسويغات لكلمات غير مباشرة عن الموت؟ لماذا يكون أي فقدان فعلي للحياة البشرية يشبه الآن ذلك الأنموذج المرعب المجهول المصدر الآتي من عمق المدينة، الاغتيال العشوائي السريع، حيث، مرة أخرى، لا يموت الضحايا بل إما «يتغطون بالغبار» أو «يتلاشون» أو «يتفجرون» أو «يقذفون في الهواء» وليس ثمة من يتحمل المسؤولية؟ صرنا نؤمن أن تحت أي قناع، يكمن مجرم: حالة خوفنا تحولنا إلى عنصريين على مستوى الشارع.

الأغلبية منا يسيرون غير مسلحين في أحيائهم، لكننا لا نزال نخشى احتمالاً لإطلاق نار غير مسؤول. نقود سياراتنا في الشوارع شاعرين بنوع من الأمان، لكننا لا نزال نرتجف من الخوف. الأشباح تطاردنا في المطارات وفي الأسواق الكبيرة؛ إنهم يطاردوننا خلسة على الأرصفة وفي الظلال. اجتزنا للتو حافات مروجنا الخضر، صدام الحضارات، حرب الرعب، التي تتفشى بلا نهاية. إننا نعيش في الخوف، ونحيا في الغضب. كيف فقدنا جوهرنا وكينونتنا بهذا الكمال؟ أين ذهب كل

البشر؟ باختصار متى نكف عن القلق؟

يقول الكثير من المؤرخين: إن أغلب العالم، وخصوصاً الأميركيون، يتحركون عبر تاريخ يعاني من حالة «فقدان الذاكرة التاريخية». فمن السهولة أن يتناسى الناس آخر كارثة ويضلون السبيل إلى آخر شناعة. لكننا لا ننسى بسبب نوع من فقدان الذاكرة ـ بسبب عاصفة ما تضرب الرأس أو بسبب الإفراط في الكحول ـ أن شيئاً ما أشد عمقاً وأكثر جذرية يتآكل فينا. بمعنى ما، لقد تمت برمجتنا على تجريب «فقدان الذاكرة». على الرغم من إلحاح فرويد أن مبدأ اللذة هو الذي يقود السلوك البشري، فإن كل شيء حولنا يساعدنا على أن نزوغ من المأساة لمجرد أن نستمتع بوقت جميل.

ويرى بعض النقاد بأن الأعداد مهولة جداً، والنسبة كبيرة جداً، لأي أحد حتى لو بدأ بالشعور بألم وصدمة الموت. أربعون ألف شخص ماتوا في انجراف الوحل في وسط أميركا وستون ألف آخرون ماتوا في تسونامي أندونيسيا، وربما مليون شخص أو أكثر في دارفور وعشرات الملايين من البشر في العالم أجمع ماتوا بسبب الإيدز. أقول: إن الأعداد لا تهم كثيراً. ثمة شيء أساسي أكثر يشكل موقفاً اليوم إزاء الطريقة المروعة للموت. وراء تلك العبارات الملطفة للموت تقبع جهامة الواقع؛ ولكن كي نراه بالفعل علينا أولاً أن نضع في أذهاننا مفهوم الإنسان بكونه شيئاً حيوياً وحاسماً.

لا بدّ أن نرى البشر بكامل حيويتهم، قبل أن نعدهم أمواتاً. (من أجل أن نغط في النوم يجب علينا أولاً أن نكون بكامل يقظتنا). إن الحياة تبدو للغالبية من الناس عويصة جداً وبعيدة المنال أو، ربما أسوأ من ذلك، بالغة الصعوبة. إن «كينونة» الإنسان تزوغ منا. ربما من السهل مصادفة الحياة لكن أن نعيش هذه الحياة هو الأمر الذي يبدو صعب المنال. إننا ندين بهذه الحال الغريبة لميراث جاءنا من القرن التاسع عشر.

شيء جديد بدأ في القرن التاسع عشر، فللمرة الأولى «امتلك» الناس الحياة. وكان ذلك يعني أنهم حازوا على كينونة يمكن أن تديرها أو توجهها مهنة الإنسان أو وكالته أو شركته. وجدت الحياة لتكون مفهوماً خارج أن تكون حياً أو تعيش ببساطة. يمكن للإنسان أن يحقق «الحياة» ويحللها ويخطط لتحسينها. ولربما يمكن للمرء أن يعيد توجيه مسارها ويعيد تحديد أهدافها.

ميز الرئيس جورج بوش عامه الأول في تدشين منصبه، في العشرين من كانون الثاني من العام 2006 عبر دعم عيد وطني سُمي بالعيد الوطني لقداسة الحياة الإنسانية. (لاحظ: أننا لا نحتفي إلا بالحياة الإنسانية هنا؛ أما الحيوانات الأخر فيمكنها المطالبة بعيدها الخاص). ويتبيّن من الإعلان، جزئياً، أن في هذا اليوم «نركز على التزامنا ببناء ثقافة حياة يكون الأفراد كلهم فيها مرحباً بهم في الحياة، في أن يعيشوا

ويتكفل القانون بحمايتهم». وإن يكن لهذه الجملة أي معنى، وهو الأمر الذي أشك فيه، فإن الرأي يبدو مثل شيء تم المخاض فيه من وكالة للإعلان تعلن عن وصول آخر موديل للسيارات التي هي من ذلك النوع الذي يقدم ضماناً لمدى الحياة. وإذ يبدو الإعلان غريباً وعجيباً، فهو يصف وضعنا الحالي حيث عبارات من مثل «ثقافة حياة» و«مرحب بهم في الحياة» كأنها تشير إلى شيء مهم، أو تصف الواقع الحقيقي، ولكن من خلال الفحص الدقيق نجدها لا تشير إلى شيء البتة.

في العام 2008، بعد سنتين من حركة القداسة قام البيت الأبيض بتغييرات طفيفة على الإعلان: «في العيد الوطني لقداسة الحياة الإنسانية وطوال العام، نساعد على تقوية ثقافة الحياة في أميركا ونعمل من أجل اليوم الذي يكون فيه كل طفل مرحباً به في الحياة ويتكفل القانون بحمايته». وكي يعرض البيت الأبيض طموحاته الكبيرة أضاف «وطوال العام». لا أكثر من قداسة ليوم واحد لهذه الإدارة. وقد أبدل البيت الأبيض عبارة «بناء ثقافة حياة» بعبارة أكثر واقعية «نعمل من أجل اليوم...» (ربما وجد الرئيس بوش أن من الصعب الحديث عن بناء قداسة للحياة بعد سنوات طويلة من قتل المدنيين في العراق وأفغانستان.) وأخيراً، بينما أشار إعلان 2006 إلى «الأفراد كلهم»، خفض الرئيس بعد سنتين من نظرته

ليركز بدلاً من ذلك على «كل طفل».

ربما يشعر النشطاء بشأن الإجهاض من كلا الطرفين بالحرية في مناقشة سؤال، «متى تبدأ حياة الإنسان؟» ذلك لأننا غير متأكدين تماماً، في هذه الأيام، ما هو أو من هو الإنساني، وما أو من هو الحي؟ وبرأيي إن الكثيرين منا يصعب عليهم معرفة كيفية الشعور بأن تكون حياً. في اللحظة التي ننهض فيها من الفراش عند الصباح نواجه وابلاً من المعلنين والمهنيين في انتظارنا ليبيعوا لنا شيئاً ما، أو ينصحونا باستعمال شيء ما ويكررون لوازم في آذاننا. عند السؤال، «متى تبدأ الحياة؟» يتبدى مفهوم للحياة بكونها شيئاً ميكانيكياً، عملية تفترض ذلك الوقت الذي يساوي واحداً من الألف من اللحظة عندما يضغط على الزر ويبدأ ذلك الشيء المسمى «حياة». الشيء الذي يدعو إلى السخرية، أن في ظل هذه الظروف المصطنعة يحصل الناس على حياة تسربت منها الحيوية كلها. نحن لا نسير في عيون العالم التجاري والاحترافي إلا بكوننا حيوانات تسير على قدمين متوافقين مع الشهوات الممسوخة والجشعة. من يمكنه أن يشبع رغباتنا؟ لا أحد، كما يبدو، على الرغم من أن الكثيرين يبقوننا منجذبين ومنخذلين ومذهولين تماماً. ومع ذلك يواصل المعلنون نصحنا بأننا يجب أن نستمر في المحاولة؛ يجب أن نستمر في الشراء والاستهلاك.

إننا ندفع ثمناً باهظاً من أجل تآكل الجوهر الإنساني.

يكاد يكون التعذيب والقتل الجماعيين في كل مكان سهلاً بسبب تآكل المشاعر الإنسانية في القرن التاسع عشر. على الرغم من أن لا أحد يتحدث عن ذلك عندما يعذب أعضاء وكالة المخابرات المركزية الأمريكية السجناء كأنهم لا يعذبون بشراً بالفعل. لقد أفرغ التحول الجذري في الطبيعة البشرية، في مستهل القرن التاسع عشر، الناس العاديين من جوهرهم الفلسفي والنفسي، وجعل الأمر في النهاية متيسراً. إنني أحيل هذا التحول في انهيار السلسلة الكبرى للوجود والولادة اللاحقة إلى نظرية الارتقاء إلى حدٍّ كبير. وأشير أيضاً إلى عوامل التآكل الأخرى، مثل نشوء المكننة وانفجار الاقتصاد الرأسمالي. وأسمي ظاهرة الفقدان الكبيرة هذه بـ: *اختفاء الكائن البشري*.

إن الفقدان بمثل هذا المستوى الأساسي ينتج استخفافاً ليس بالناس الآخرين فحسب، بل بكل الكائنات الحية. وطبقاً إلى بايولوجي نظرية الارتقاء ي. و. ولسن، فإن في نهاية القرن الواحد والعشرين تكون نصف الكائنات الحية قد اختفت، نتيجة لما يسميه بالعصر الأريموزي ـ عصر العزلة المحكمة. ثمة سبيل واحد ربما يجعلنا ننطلق نحو عكس هذا السياق الخطر والمأساوي الذي لم يطرأ على بال أحد من خلال فهم تداعي الإنسان ـ التحرر في أوسع معانيه ـ الذي بدأ في القرن التاسع عشر. ومن خلال قوته في تحطيم المعنى التقليدي في أهم أساس له، يميز القرن التاسع عشر

بداية الحالة الحديثة ويحمل بذور الوعي التي ترافقت مع ما بعد الحداثة.

وإذ بدأ الناس يفقدون اليقين بحساسيتهم وبفلاسفة القرن التاسع عشر وبالفنانين تبنى علماء الاجتماع الجدد مهمتهم الرئيسة في إعادة النظر في ما نقصده بالكائن البشري. وحاول محترفون في وضع المبادئ الأكاديمية وفي العلوم المختبرية تعريف الصفات الأساسية في الإنسانية وتحديد جوهر المعنى الإنساني. من الصعب الحديث عن طبيعة التجريب ذلك لأن الكثير من أدوات العلم الحديثة جاءت في وقت واحد. حتى الكلمة التي عددناها مضمونة وهي كلمة «عالِم» كي نشير إلى الشخص وإلى المفهوم، لم تدخل اللغة الإنكليزية حتى العام 1840؛ وحتى حينذاك فإن النماذج مرتبكة ومختلة. فعلى سبيل المثال، يدعونا هذا الاقتباس من مجلة «بلاكوود» للتوقف: «كان ليوناردو باحثاً عن الحقيقة من الناحية الفكرية؛ أما كوريجيو فكان مدافعاً عن الحقيقة ـ فناناً». يبدو أن الاختلاف في السلوك أو الاتجاه أو الأسلوب كافياً لعزل الفنان عن العالم الحقيقي.

آمل أن أبيّن في الفصول الآتية أن العلاقة الوطيدة بين العلم والفن لها دلالتها. لقد أبهر الجسد الإنساني، في كل أشكاله وتبدلاته وفي حالاته الحيوية وأطياف تفسخه، العلماء كما أبهر الشعراء والكتّاب بالدرجة نفسها. بدأ الأطباء اللندنيون بتشريح الجثث، في أحيان

كثيرة أمام الجمهور، واستمروا في تشريحها وتقطيعها بطرق جنونية حتى أن جماعة ممن امتهنوا مهنة العمل تحت الأرض من سراق القبور جاؤوا لمساعدتهم. وبتأثير من الطبيب الإيطالي لويجي غالفاني، حاول أطباء من أوروبا كلها وأميركا أن يجربوا مهاراتهم في إعادة الحياة للذين توفوا تواً. واحتشد المجتمع الباريسي من الطبقة الراقية عند المعهد الجديد الذي فتح وهو معرض الجثث من أجل أن يقضوا أماسٍ خرقاء هناك ويثرثرون ويحتسون النبيذ والشمبانيا. وكان الأميركيون في ثلاثينيات القرن التاسع عشر يتناولون عشاءهم في أوقات الصيف على المراعي الخضر التابعة للمقابر.

إن صور التماثيل وعارضات الأزياء وتماثيل الشمع والإنسان الآلي والدمى المتكلمة ـ كل هذه أمثلة على أن الإنسان العادي أضحى متعطشاً للنظر إلى الإنسان في كل أشكاله الخالية من الحياة، ونقلوا ذلك بكل رعبه الجمالي على لوحات التشكيل وعلى صفحات الروايات والقصائد. لقد أنجزت السيدة توسود، التي تعتقد أنها مستثمرة وفنانة في الوقت نفسه، تمثالين مفصلين وواضحين جداً، صنعا بتفصيل تام من الشمع، يمثلان صورة أيقونة تلك الفترة وهي «الجميلة النائمة». (هل كنا جميعاً ننتظر فقط القبلة المرجوة كي ننهض من نومنا؟) طفق الناس ينظرون إلى الجسد بكونه شيئاً منفصلاً وسريرياً، شيئاً مُزاحاً عن أنفسهم. ذهبوا إلى

قاعات العمليات لينظروا إلى اللحم البشري وهو يُستقصى ويُفحص بدقة وينخس ويوضع له مخطط. لقد تحول الجسد، كما الحياة، إلى شيء «امتلكه» الناس.

مع اختفاء الإنسان بدأت الأشباح والظلال باحتلال مكانه؛ وراحت تتشدق بكلامها ـ لتجعل من حضورها محسوساً عبر الصرخات والتمتمات والعويل والقعقعة والصليل، وعبر هذه الجهة وما بعدها. وراحت الشخصيات الخيالية، أيضاً، تملأ الصفحات على أنها متغيرة الأشكال. بعض الشخصيات جعلت من حضورها معروفاً بكونها كائنات لا مرئية. وأخرى تسير في المدينة وهي نائمة أو في حالة نصف وعي، بينما يطوف الآخرون خلسة تحت تأثير القمر وهو بدر. إنهم يتأرجحون كالمسيح على الصليب، مرتفعين قليلاً لا هم على الأرض تماماً ولا هم في السماء، متذبذبين بين هذا العالم والعالم الآخر. غطت الشخصيات في سباتها وغشيتها وانساقت في حالة القرن التاسع عشر الخاصة التي تسمى «الإحياء الغافل». خضع الناس الحقيقيون لإيحاء التنويم وسقط آخرون في غشاوات عميقة. وفي عالم الرواية، لا يزال آخرون يتحركون كالأشباح أو الأرواح الصاخبة أو الموتى العائدون أو الأطياف والأرواح المتناسخة. لقد عاشوا في الأكفان وأحبوا في المقابر والأدهى من ذلك، استقروا في الخيال الشعبي.

لقد تطرق إدغار ألن بو إلى كل المخلوقات العجيبة ـ

أولئك الذين يكادون أن يكونوا نصف أحياء وأولئك الذين يحاولون استرداد الحياة وأولئك الذين لم يتجسدوا بعد. كل منزل كان مسكوناً بالنسبة إليه؛ وكل روح كانت ملوثة. كل قصة من قصصه كانت تبدو تستكشف بنوع من بهجة العالم الآخر جزءاً من غرائبية العصر. لقد برز بو إلى العالم بأنه شاعر الموت والرهبة. وليس سوى أميركا، في أحلك فترة في القرن التاسع عشر، كان يمكنها إنتاج كاتب مثله.

وللتعرف على روحه عن قرب، أذكر فقط واحدة من قصصه هنا وهي القصة الساخرة «الرجل الذي نفق: حكاية حملة الراحلين بوغابو وكيكابو»، التي نشرها بو في العام 1839. ويسرد فيها قصة قائد عسكري شديد الصرامة هو اللواء القائد جون أ. ب. س. سميث، الذي تمزق إرباً في إحدى المعارك. يخبر بو قارئه بمفارقة أنه عند لقاء سميث بالراوي الذي لم يُسمه يعيد بناء نفسه جزءاً فجزءاً وذراعاً بعد ذراع منتهياً بالعينين والأذنين وأصابع القدمين والأسنان واللسان حتى يقف كاملاً أمام الراوي. (تشبه شخصية اللواء القائد تلك الآلة المتحركة التي ترد في مسرحية (ر.و.ر) كارل تشابك في العام 1921، وهذا المخلوق غريب جداً حتى تحتم على تشابك أن ينحت له اسماً يصفه فيه فقال، روبوت).

نشر بو هذه القصة قبل أن يصل إلى الثلاثين من العمر؛ لكنه كان لديه حدس. كانت الفكرة التقليدية عن

الإنسان قد استهلكت. وصارت هناك فكرة تحررية مثيرة ـ فكل شيء ممكن ـ وفي الوقت نفسه، ثمة فكرة يائسة تدعو إلى الكآبة. فماذا سيكون شكل الناس في النهاية؟ ومن كانوا؟ وكيف سيحافظون على الاستمرار؟ والشيء الأكثر أهمية، ما الذي سيحدث في الأخير لأي أحد منا نحن ورثة ذلك القرن التاسع عشر، تحول زلزالي؟ هل سنجد من يعيد جمع أجزائنا القميئة؟

كتبت فرجينيا وولف بشكل ذائع الصيت بإحساسها اليقيني المعتاد أن «في كانون الأول 1910 تغيرت الشخصية الإنسانية».1 وأشار بعض مؤرخي الأدب إلى العام 1914عندما نشر و.ب. ييتس مجموعته الشعرية «مسؤوليات» لتكون وثيقة تسجل، في أمسية الحرب العالمية الأولى، التغيير الجذري في الطبيعة البشرية. وتوصلت إحدى القصائد المعروفة في تلك المجموعة التي هي «ماغي» إلى الإحساس الجديد في موضوعة الاختفاء.

الآن وكما في كل الأوقات يمكنني أن أرى في عين العقل

أولئك الجياع الشاحبين

بثيابهم الملونة والمتيبسة

يظهرون ويختفون في العمق الأزرق للسماء.

بقدر ما يقوله لنا هؤلاء الكتّاب أرى أن التواريخ جاءت متأخرة. من وجهة نظري بدأ التاريخ منذ بداية القرن التاسع عشر. لقد جاءت إدارة بوش إلى العالم بـ

«السجناء الأشباح» في خليج غوانتانامو، في كوبا وجاءتنا بـ «أبو غريب» في العراق وبسجن باغرام في أفغانستان. نسمع عن «المختفين» في أمريكا اللاتينية؛ «أشباح الحرب» في فيتنام؛ و«الأشباح المقاتلون» في لبنان. تصف وكالة المخابرات الأمريكية عملياتها السرية بـ «الأشباح». ونعلم بين الحين والآخر عن تلك الأرواح التي تختفي من أولئك الذين يقاسون من الاعتقال العنيف والذين يبعدون إلى أماكن مجهولة كي يعاملوا بوسائل لا أحد يعرف كيف تكون. لقد صنف البنتاغون سجناءه في غوانتانامو وأبو غريب بأنهم «محتجزون لقضايا أمنية» أو بأنهم «مقاومون غير شرعيين»، لذلك ينكر عدهم سجناء حرب وسمح للولايات المتحدة باحتجازهم لمدة غير محدودة من دون محاكمة أو امتيازات أخرى.

إحدى الصور التي ألهبت مخيلة الجمهور تعرض أحد سجناء أبو غريب تغطي رأسه قبعة مدببة ولباس مهلهل يكشف عن أغلب أجزاء جسده، يداه ممدودتان وتتدلى أسلاك من ذراعيه ويبدو كيانه كله يطوف على قمة صندوق ـ هذه هي الأيقونة الشبحية الطيفية للقرن التاسع عشر التي تعود للظهور في حرب القرن الواحد والعشرين. وحتى عندما يكون الفيلم نفسه قد اختفى، نجد أن لدينا في الحرب العراقية أولى الصور الرقمية (الديجيتال) المرعبة.

كم من السهل أن يجعلنا جيش الولايات المتحدة

ننسى أن السجين الموصل بالأسلاك قد بدأ عامه ليكون زوجاً لامرأة ما أو أخاً أو خطيباً؛ وأن تحت القبعة والثوب المهلهل من الممكن أن نجد لحماً ودماً وعظاماً؟ أية فظاعة تلك حين نكون بحاجة للتذكر أن هذه الهيئة التي نراها هي ليست شيئاً يسمى «محتجز لقضايا أمنية» ـ مهما حمل ذلك من معنى دقيق ـ بل كيان بشري؛ ليس دمية للعرض محشوة بل إنسان حي؟ أي رعب ذاك حين يتحتم علينا أن نتذكر المعذِب ـ وأنفسنا ـ وهو يضع الأقطاب الكهربية على أحد أفراد جنسه.

مثل هذه الشناعات لم تحدث فقط في سجوننا العسكرية، بل في سجوننا المدنية وفي مراكز الاحتجاز التي لدينا كذلك. وقد نشرت صحيفة النيويورك تايمز في السادس من مايس من العام 2008 في افتتاحيتها التي كان عنوانها «الموت بالاحتجاز» تفاصيل عن الرعب الذي أسمته الصحيفة «الأجنبي غير المسجل». ويبدو أن أحد المهاجرين من غينيا، واسمه أبو بكر باه، قد تجاوز المدة التي سمح له فيها بالسياحة. فأخذته السلطات المسؤولة عن الهجرة في العام 2007 وحجزته في مركز إليزابيث ـ نيوجرسي. وخلال الاحتجاز يبدو أن السيد باه قد سقط وحدث له كسر في الجمجمة. وعلى الرغم من مرضه الشديد قيده الحراس وسجنوه في «سجن صارم». وكما تورد صحيفة التايمز: «تُرك وحيداً ـ فاقد الوعي وبالضرورة خرج الزبد من فمه ـ لأكثر من ثلاث عشرة ساعة.

وأخذوه في النهاية إلى المشفى ليموت بعد أربعة شهور وهو في غيبوبة».

أولئك المسؤولون عن مثل هذه الأماكن كالسجون ومراكز الاحتجاز والسجون العسكرية والمجمعات ـ يتعاملون مع مفردة «المهاجر» بالنتيجة، بالشرّ نفسه الذي توحيه كلمات الأسير أو العدو المقاتل أو «المشتبه بالإرهاب». وكما هو حال السجناء في غوانتانامو أو باغرام أو أبو غريب، فإن المهاجرين في السجن الفدرالي ليس من حقهم أن يقدموا لمحاكم القضاء؛ وأغلبهم لا يمكنهم الدفاع عن أنفسهم؛ والكثيرون منهم لا يتكلمون الإنكليزية ولذلك لا يعرفون شيئاً عن التهم الموجهة إليهم.

وإذ يستفيد كتاب «أرواح غافلة» من القرن التاسع عشر بكونه قاعدة له فهو يحاول أن يكشف عن السبب الذي أوصلنا إلى هذه الحالة الشاذة ـ خصوصاً في هذه البلاد ـ التي تحولت فيها فكرة «المهاجر» من إشارة إلى عظمتها إلى أن تصبح مصطلحاً يشير إلى مستغل الضيافة والمجرم. يتحرى الكتاب في معنى أن يكون المرء إنساناً حديثاً والافتراضات التي يستند إليها ذلك التعريف، ومن أين تأتي تلك الافتراضات؟ ويتناول الكتاب أيضاً أفكاراً عن الطريق الذي نمضي إليه. وهو يبيّن كيف أن حتى نظريات القرن التاسع عشر الأكثر إثارة للسخرية قد شكلت حياتنا الداخلية، وخلقت وضعنا الحالي. إن الرموز الثقافية الفنية التي نظر إليها

على أنها متعاكسة مع مشهد القرن التاسع عشر وعلى أنها غريبة ومعقدة تناسب الوضع تماماً. فعلى سبيل المثال، ليس غير التحولات الراديكالية في التوجه نحو الكائن البشري يمكن أن تأتي بفن ثوري مثل الفن اللاتشخيصي الذي تعود بداياته إلى فنان أواخر القرن التاسع عشر الروسي كازيمير ماليفيتش. تخيل: عمل فني بعد آخر من دون شخص واحد في وقت كان الفنانون يبنون سمعتهم على رسم الإنسان. لو أن الناس اختفوا عن اللوحة، فإن فقدان الجوهر الإنساني يساعد إلى حد كبير في توضيح سبب اختفائهم ـ حتى لو كنا لا نعلم إلى أين ذهبوا. وقد نسأل بالفعل، هل أصبحنا جميعاً ضحايا غافلة في تلك الوثبة التي تسمى الاختفاء؟ هل نحن جميعاً، بالنتيجة، لاتشخيصيين؟

إن التآكل في الجوهر الإنساني يستمر في سيره الهائج. إن نكن نأمل بتغيير في العالم فعلينا أن نستعيد إحساسنا بكينونتنا، بوعينا. ما الذي نعنيه بكوننا أحياءً وأن نكون بشراً في هذا القرن الواحد والعشرين؟ دائماً ما يسأل مثل هذه الأسئلة الفلاسفة والكتاب والمعلمون. ونسمع ذلك أيضاً من السياسيين والإداريين والخبراء ومهندسي التصميم. لكن الأخيرين ممن يتمتعون بمناصبهم السلطوية هم بالطبع لديهم أغراض أبعد وبرامج خفية. كما أن إجاباتهم متدنية المستوى وتبسيطية. إنهم يعرفون حياتنا في أضيق الأساليب ـ بكوننا مستهلكين شرهين وأنظمة هشة في مناعتها

وتابعين سياسيين مرعوبين وأخيراً بكوننا دواليب في مكائن عالية القدرة لا تلين ولا يستطيع إزاءها الإنسان العادي أن يمتلك السيطرة الكاملة. إننا نخلط قوتهم وسلطتهم بالذكاء التام ونؤمن أنهم يعرفون أفضل منا عما نحتاج إليه. على أن هذه ليست هي القضية. ولهذا نحتاج إلى أن نسأل أنفسنا تلك الأسئلة الأساسية: من نحن وما هو مصيرنا؟

يعرض «أرواح غافلة» الثمن المخيف الذي ندفعه عندما لا نناقش فرضيات وتوجهات حياة وموت الناس الآخرين ـ الأقلية والفقراء والمشردين والملونين والهامشيين ومن يعدون من الأعداء ومن يعدون غرباء. وأريد أن أوضح أن هذا السوق نحو الوهم والتخفي قد ضحى بالأمريكيين خصوصاً. الطريقة العدوانية التي نتفاوض بها مع الناس ومع البيئة ومع الآخر، وتحديداً الطريقة التي تعاملت بها أميركا طوال سنوات عديدة مع الدول ـ اتخاذ القوة الساحقة والتسلط وعدم احترام حقوق الإنسان ـ يعود إصرارها، إلى حدٍّ كبير، إلى أحداث التشوهات في القرن التاسع عشر. وكذلك تفعل العودة الحالية لقوة الأصولية الإيفانجيلية (الباحثة عن الخلاص الفردي) والجدل المتجدد بين النشوئية evolution[1] والخلقية creationism[2]. وفي الواقع فإن هذين الاثنين، ضراوة السياسة الخارجية الأمريكية والتمسك العنيد، من الكثيرين، بالأديان الأصولية، صاغا علاقتهما الحميمة في القرن التاسع

عشر.

أثناء تأليف هذا الكتاب في التاسع عشر من تشرين الثاني من العام 2005 اتهمت قوات المارينز خمسة من رجالها بالتخطيط والتنفيذ لاغتصاب امرأة عراقية في مدينة «حديثة» وبعد ذلك صبوا عليها النفط وأحرقوها. وقام هؤلاء الأمريكيون، كما يروى، بقتل بقية العائلة. ولزيادة المتعة أحرقوا البيت بأكمله، وطُلب من قائدهم المزعوم أن يصرح بطريقة تبدو حقيقية أنهم «ماتوا جميعاً لأنهم كانوا قوماً أشراراً».

كيف كانوا أشراراً؟ يبدو أنهم كانوا أشراراً إلى حد أن أولئك المارينز لا يعدون المدنيين العراقيين من البشر. وفي الواقع أن العسكر من الأمريكيين يشيرون إلى العراقيين كلهم بـ «الحجي» إشارة إلى أنهم حجوا إلى مكة. وقد سمعت الجنود الأمريكيين يتفوهون بكلمات بذيئة مثل «الرؤوس البالية» أو «قرود الصحراء» أو «زنوج الرمل». كان العراق وأفغانستان يمثلان أحدث الأمثلة في العملية اللامتناهية لدى الولايات المتحدة في الحط من الناس الذين نفهم على أنهم الآخرون، من أجل التهيئة لهجومنا عليهم، أو في قتلنا الصريح لهم. أصبح الشائع في القرن التاسع عشر، أن أعداء الغالبية العظمى من الأمريكيين هم الناس الملونون ما جعل أمر الحط من شأنهم مسألة سهلة لأن الملونين، حسب اعتقادهم، كانوا يشغلون من قبل مكانة متدنية في ترتيب الأجناس البشرية.

ومن أجل فهم حوادث مثل حادثة مدينة «حديثة» نحتاج إلى معرفة ذلك المحو المهلك الذي أدى بنا إلى مثل هذه الحال، اختفاء الحواس الإنسانية الذي بدأ في القرن التاسع عشر. نحتاج إلى مخاطبة هذه الإشكالية في أساسها، ذلك لأن محو الجوهر الإنساني جرى عميقاً وبقوة مهولة في تاريخنا. العنف والتسلط من ناحية والقوة والقهر من ناحية أخرى أصبحت في زماننا تقيم بكونها قيماً ومزايا تحسب من الفضائل الشخصية. إننا جميعاً، في مواجهة قوة المحو هذه، المخفية جيداً ولكنها ماكرة، ضحايا غافلين ومغفلين. هل يمكن لمجتمع أن يغدو نادياً واسعاً للتدريب على القتال، أو حلبة صراع لا حدود لها؟

لو أننا استعدنا أحاسيسنا فإن حوادث شنيعة مثل حادثة «حديثة» يجب ألا تصبح مثل الحوادث الروتينية في عالم لا رحمة فيه. يجب أن تكون، مرة أخرى، صاعقة ومحفزة لنا. أعرف، بأقل ما يمكن من الجهد، أننا قد نفهم مثل هذه الحوادث ـ فنحن في حالة حرب؛ وأن الجنود شباب ومندفعون وإلخ إلخ ـ لكن منطق أحداث حديثة والحمدانية والمحمودية والعديد من الأعمال الشنيعة في أماكن أخر مشابهة ـ ناهيك عن ذكر تلك السجون المعلوم منها والسري ـ لا بدّ أن يدحض المنطق العادي ويثير اشمئزاز الغالبية منا. يجب أن نبقى نشعر بالقرف لأن التشويه والولاء لهذه البلاد يحتم أن توضع آخر العروض التلفازية والأفلام على

أنها أهم الأخبار التي تستدعي الاهتمام والمتعة.

علينا أن نعزو التعامل اللاإنساني للآخرين إلى التوجه الذي تسلل من القرن التاسع عشر ـ ألا وهو التشويه. وحري أن تبدو لنا مناقشة ما سنّه التشويه مسألة غير عادية وبعيدة عن الإنسانية. فنحن ببساطة لا يمكننا أن نعرض التعذيب بالغرق، إلى حدٍّ أننا نقول فيه إننا نحلل عناصره المروعة كي نقرر إن كان بالفعل تعذيباً أم لا؟. علينا أن نسخر بصخب من حجة وزارة العدل الأمريكية أنه إذا كان التعامل القاسي والمهين للسجناء مُنفّذاً على من يشك بأنهم من أعضاء القاعدة، فعند ذاك لا يعدّ تعذيباً. يجب أن لا نسمح لوزارة العدل أن تغيب الناس مرتين. مرة بوصفهم سجناء ومرة أخرى بوصفهم متهمين بالإرهاب. إن مسألة التعذيب مسألة بربرية وتتجاوز حدود اللياقة.

لقد نظر الكثير من المؤرخين إلى القرن التاسع عشر بكونه يمثل بداية العالم الحديث. وعدت كتابة واحد مثل توني جوت في «مجلة نيويورك لمراجعة الكتب» على أنها من العلامات التي تركها على الطريق المؤدي إلى مستجدات الحداثة كقوله: إن «اقتصاد الكلاسيكية الجديدة والليبرالية والماركسية (ووليدتها الشيوعية)، و«الثورة» والبرجوازية والبروليتاريا والإمبريالية و«الصناعة» ـ تمثل أحجار بناء العالم السياسي في القرن العشرين»2. لكن ما بقي خارج الوصف هي تلك اللوازم للمصطلحات «isms» التي ساعدت على نحو

أنموذجي على طرد الناس. بكلمات أخرى ساعدت النظريات على احتلال أماكن البشر. بأسلوب آخر ما كان سهلاً للوازم المصطلحات «isms» أن تتحقق لو لم يختف البشر أولاً. وعليه أريد أن أركز على «أحجار البناء» للإنسان. أريد أن أكشف ما الذي حصل له.

نجح سيروس وست فيلد في العام 1866 في مد الكيبل العابر للأطلسي. وشاهد صامويل ف. ب. مورس، مخترع التلغراف، اكتماله. (رسالة مورس الأولى بالنقر التي مفادها «ما الذي خلقه الرب؟» التي أرسلها إلى مساعده ألفريد فيل في 24 مايس 1844 ظل صداها يتردد خلال السنوات التالية من القرن). قالت جريدة نيويورك تريبيون: إن الكيبل سوف يجلب «المزيد من التلاحم العاطفي للأمم في العالم»3. ورأى مورس أشياء أكبر فقد تنبأ أن الكيبل سوف يكون إشارة لنهاية الحرب «في المستقبل الذي ليس ببعيد»4. واليوم بعد مائة وخمسين سنة طورنا التكنولوجيا واستخدمنا الإنترنت لنصنع التلاحم العاطفي نفسه مع الأمم الأخرى. بَيْدَ أن التوجه نحو تدمير العدوّ لا يزال مستمراً؛ ولا يزال عدد الأعداء يتزايد. إن التكنولوجيا لن تصلح من حال وضعنا الإنساني. ليس سوى التغير في التوجه يمكن أن يؤثر فعلياً في مشاكلنا الاجتماعية. ولا يتطلب ذلك أعلى مستوى من المعرفة بالتكنولوجيا فحسب بل أيضاً بالتقنيات الأساسية بمهارات ـ القراءة والتحليل والفهم.

يستند هذا الكتاب إلى اعتقاد راسخ: أن البشر لديهم القابلية على النقد الذاتي المستمر والاندفاع نحو التجدد. علينا مرة أخرى أن نفهم أنفسنا بكوننا ممثلين ووكلاء في تشكيل كل من الأفكار السياسية والاجتماعية، ليس من أجل إنقاذ أنفسنا فحسب بل من أجل توسيع الوحدة التي نتقاسمها مع الآخرين. لا أرى أية طريقة أخرى لوضع حدٍّ للولع الحالي بالتعذيب والتشويه والتهديد بالمحو الكامل للكوكب ـ ببشره ونباتاته وحيواناته ـ من خلال الحرب. لقد حذر هـ. ج. ويلز من نهاية الحضارة عبر روايته التي كتبها في 1898 التي عنوانها «حرب العوالم» من خلال هجوم على إنكلترا يقوم به غرباء آتون من المريخ. بعد أكثر من مائة عام استعار نيال فيرغوسن عنوان كتابه الجديد من رواية الخيال العلمي لويلز، للأسباب نفسها تماماً ـ يبدو أن هذه البلاد قد غزيت من الغرباء، بتحريض من التعالي والجبروت والعجرفة الإمبريالية والتغاضي التام عن احترام الآخر وأصبح الخيال العلمي واقعاً حقيقياً.

لقد نظر آخرون إلى القرن التاسع عشر على أنه سلسلة من الأحداث المختلفة التي لا يمكن مقارنتها، أو أنهم ركزوا على موضوع واحد صغير. بينما أنا أنظر في موضوع حاسم تنطوي في ظله مكتشفات القرن غير المترابطة والمستحدثات والاختراعات، أنا أتطلع إلى النضال المثابر من أجل إيجاد الجوهر الإنساني قبل أن

ينفد الوقت. إن أملي، أمل هذا الكتاب، أن يفهم تآكل الأساس الإنساني في القرن التاسع عشر، يمكننا تصحيح إحساسنا في أن نكون في القرن الحادي والعشرين. ربما يكون النظر إلى الوراء أفضل الطرق للتقدم. أن نحرك السهم إلى الأمام يعني أننا يجب أن نسحب القوس إلى الوراء.

إحدى الطرق للنظر إلى الخلف وأفضلها في إعادتها مرة بعد أخرى متى ما شئنا هي عبر واحد من الاختراعات الأساسية للقرن التاسع عشر، ألا وهو الكاميرة. بعد وقت قصير من حضور الكاميرة في القرن التاسع عشر عملت على دفع الأحداث الفعلية جانباً وجعلت الناس يتنبهون إلى إعادة تقديم الشيء الحقيقي: وتولت الصورة هذا الشيء الحقيقي. وسرعان ما أصبحت الكاميرة شعبيةً وراحت تستعمل منزلياً وأضحت لعبة مسلية لعائلات الطبقتين المتوسطة والعليا. وبسرعة هائلة خصصت لمهمات خاصة، ففي أي مشهد للجريمة، على سبيل المثال، يقف بعض المصورين جانباً على أهبة الاستعداد لتوثيقه والإحاطة بتفاصيل من غير الممكن للعين المجردة أن تلم بها، وبالطبع لتثبيت تسجيل دائم للحادثة.

وانساقت فعاليات التقدم التقني بالرغبة في الإمساك بالنظرة وبالشعور بالتجربة الفعلية لتقوم على عجل بجعل الكاميرة تتحرك، لتخلق الوهم أن المرء كان يشاهد حياة حقيقية؛ وفجأة أخذها المخترعون

الأوربيون إلى مسارح صغيرة مغطاة ليعملوا صوراً متحركة، أو ما نطلق عليه اليوم عادة بالفيلم. وتفجرت صناعة الكاميرة بالطبع في القرن التالي إلى مجموعة من الشاشات ـ إلى جانب الفيلم، ليصبح لدينا التلفاز والكومبيوتر وأنماطاً مختلفة من الألعاب الإلكترونية ومختلف الأدوات التي تستعمل باليد ـ مثل البلاك بيري والمساعدات الرقمية الشخصية ـ التي لكل واحدة منها شاشة لمس خاصة. وحتى مع كل هذه الاختراعات والمستحدثات أميل في هذا الكتاب إلى الكاميرة الثابتة القديمة والعادية المتمركزة. سأخصص وقتاً ليس قليلاً للحديث عن أهمية الكاميرة في تشكيل الإدراك في القرن التاسع عشر. وبالأهمية نفسها سأستعمل الكاميرة بوصفها أداة في تحويل تتابع الفصول في هذا الكتاب إلى واقع يمكن فهمه أكثر.

أسأل القارئ أن يحسب كل فصل على أنه «لقطة snapshot»، المصطلح الذي وصف في البداية طريقة الصيد، المؤرخة في 1808، التي تضمنت رمية سريعة على طيران طائر في الفضاء، وفيها لا يكون للصياد الوقت الكافي لتحديد هدفه جيداً. استعمل السير جون هيرسكل، الذي ابتكر كلمة «فوتوغرافي»، عبارة snapshot في العام 1860، للدلالة على حصر الأحداث، بأسلوب سريع وطارئ، بكاميرة ثابتة. هذه هي المرة الأولى التي ظهرت فيها الكلمة في معجم أوكسفورد الإنكليزي: «إمكانية التقاط الفوتوغراف، كما

لو أنه كان من خلال رمية سريعة ـ بتأمين صورة خلال عُشر من الثانية». الزمن حاسم بالنسبة لهيرسكل ـ لا تفكر بل التقط فحسب. في العام 1894، استعملت الكلمة في الصحف والمجلات وفي الجريدة المعروفة الناطقة باسم مهنة التصوير: «الجريدة السنوية الأمريكية للفوتوغراف: يعتقد الكثيرون أن الأمر لا يعدو أن تأخذ كاميرة حساسة وsnap ـ shot تلتقط».

لم تستعمل العبارة الغريبة «الكاميرة الحساسة» إلا في العام 1860، من قبل هيرسكل عندما أصبحت الكاميرة صغيرة وخفيفة إلى حدٍّ أن صار بإمكان الهواة استعمالها بخفة وسرعة. وصمم المصنعون كاميرة الثياب المخفية، بسمك إنج واحد وطول خمسة إنجات وصار بإمكان الفرد أن يخفيها تحت سترته بينما تبرز العدسة عبر فتحة صغيرة في الثياب، بناء على فكرة أن الإنسان يمكنه استعمال مثل هذه الكاميرة لمختلف أغراض المراقبة ـ للمحترفين وللهواة ـ في الشرطة السرية أو حين يبتغي المرء تسجيل مواقف حقيقية بنزاهة. لقد اختفت الكاميرة، بمعنى ما، عن الأنظار.

تقبض الكاميرة على الظلال، على الصور الحلمية التي تصنع الكثير من التجربة. إن عبارة «القابض على الظل» ارتبطت بالمصور والباحث الأنثروبولوجي إدوارد شريف كيرتز الذي انطلق في تسعينيات القرن التاسع عشر نحو توثيق حياة الهنود الأميركيين الذين بدأوا بالتلاشي على عجل. لقد استطاع توثيق حياة ثمانين

قبيلة في أميركا الشمالية كان قد رأى أنها على وشك الاضمحلال في زمنه. ولا يقول وليم هنري فوكس تالبوت، الذي اخترع تقنية السالب والموجب في عملية التقاط وإظهار الصور، التي ارتبطت بشدة بالأيام الأولى للكاميرة، الكثير عن كيرتز، بل عن عملية التقاط الصور نفسها: «أكثر الأشياء زوالاً، الذي هو الظل... ربما يمكن أن يقيد من رُقى «سحرنا الطبيعي»، وربما يثبت إلى الأبد الموقف الذي بدا فقط أنه مقدر له أن يشغله للحظة واحدة».5

كل شيء هنا عن الأطياف، عن الماضي. يمكننا المحاولة بالقبض على الماضي بنوع من الدقة، لكن الأحداث لا تأتي إلينا إلا بوصفها أطيافاً. تقبض الكاميرة على ذلك بأفضل وسيلة، التي هي بالتأكيد أفضل من أي اختراع آخر في القرن التاسع عشر. وهذا يصح خصوصاً على كاميرة المراقبة، التي تقوم بعملها السحري وهي مخفية تماماً. لقد حاولت، أن أتراجع على قدر الإمكان من أجل العرض الكامل للأحداث غير العادية في القرن التاسع عشر.

أعرض على القراء سلسلة من اللقطات، هي نظرة تلقائية وسريعة لبعض الأحداث المفاتيح والأفكار والاختراعات في القرن التاسع عشر، التي تكاد أن تكون لها ذخيرة لا نهائية. لست عازماً على أن أجعل من هذا الكتاب مجرد تاريخ مفصل. إنه بالأحرى تاريخ فكرة اختفاء الجوهر الإنساني، وإذ يتحول القارئ من فصل

لآخر، آمل أن تكون تلك الصور الساكنة، كما كانت في القرن التاسع عشر، تشرع بحياة متحركة خالقة نوعاً من الصور المتحركة له سرد واضح ـ وأعني، قصة أكثر تعقيداً وتدفقاً واستمرارية عن تلك الحقبة.

كما فعل كيرتز في «مواطنون أميركيون»، أحاول أن أثبت تسجيلاً للاختفاء ـ وهو عمل ليس سهلاً. أحاول أن أعرض صورة موجبة كنت قد أظهرتها عن صورة سالبة. لقد مضى وقت طويل منذ أن اختفت الصورة الأصلية. ليس لدي سوى أن أنقر وألتقط، مدركاً تماماً أنني أتعامل ربما مع موضوع الاختفاء الأكثر زوالاً وتخيلاً. يتحدث الناقد الفرنسي جان بودريار عما يسميه بـ «الاختفاء النسبي». يناقش فيه «أن الأشياء عندما تختفي فأنت تتحقق من اختفائها... وكلما تحققت، كلما تلاشى الواقع... إن الأشياء تظهر مصداقيتها عبر اللغة. لكن ذلك مجرد رفع مرآة على اختفائها.»6 أنا أحاول، أنا أجرب. مشروعي مشروع بناء وتركيب. إنني أعمل على آثار وبقايا معلومات: إنني أتحقق.

مثلما توثق الصورة الظلال فإن هذا الكتاب ينفتح مع فجر القرن التاسع عشر، في العام 1800، بظل يسقط على بريطانيا وأوربا وأميركا وبقي يتسع أطول فأطول مع مرور السنوات. ينتهي الكتاب بقصة سحرية ألمانية لرجل شاب متجول يبيع ظله لساحر. وفي الوسط يلوح مخطط لحرب أهلية، صراع مهول عن الأبيض والأسود

ـ مادة وشكل الكتابة بالضوء، لكن ليس نمط الكتابة الشبحية التي نقوم بها بمعالجة الكلمة. إنني أشير إلى شيء أكثر قدماً وهو اختراع القرن التاسع عشر الذي يسمى الفوتوغراف، المنغمر أيضاً، في أصل الكلمة، في الكتابة بالضوء: phos (الضوء) + graphia (الكتابة).

اخترت عنواناً لهذه المقدمة هو «شهادة صور». ويتحرك عنواني، بالطبع، مع كتاب موسورجسكي «صور في معرض»، الذي كتبه موسورجسكي في العام 1874 ليكون سلسلة من قطع البيانو تقديراً لصديقه المعماري فيكتور هارتمان. كان موسورجسكي يروم من موسيقاه أن تعيد إيقاع وخطوة زائر يتجول في متحف فني ويتوقف بين الحين والآخر للنظر إلى الأعمال الفنية. وإذ يشير عنوان موسورجسكي إلى اللوحات الفنية، فإن استعماله لكلمة «صور» يتردد صداه بدراية أيضاً في المنتج التقني الجديد، الكاميرة.

وأخيراً، غيرت معرض إلى شهادة، حولت المشهد من قاعة العرض إلى قاعة المحكمة، من الرسام إلى الشرطي، من الفن إلى فن القتل. أحاول في هذا الكتاب أن أفهم من خلال مشهد الجرائم العنيف والمرعب والمهم ـ جريمة قتل الإنسان. بمعنى ما، أريد أن أستجوب الشاهد كما قد يعمل شارلوك هولمز أو فرويد، أو مؤرخ دقيق للفن مثل جيوفاني موريلي ـ للوصول إلى حقيقة الأشياء، لاكتشاف موضوع خفي في تلك

الفترة. أفعل ذلك ليس من أجل القرن التاسع عشر فحسب، بل من أجل ما يمكن أن تخبرنا به مفاتيحه عن زماننا ووضعنا. أفعل ذلك من أجل أن نتعلم ربما شيئاً عما نقوم به من خطأ في زماننا. إن الفزع يتملكني من العنف والرعب الذي في زماننا ومن خلال استيعابه آمل أن نغيره.

على مدى هذه الصفحات سوف نشهد شهادة، ثم تحقيقاً عن هذا الاختفاء الساحق للإنسان في محاولة للإشارة إلى المجرم أو المجرمين. عند الشهادة في المحكمة، يقدم الشهود شهاداتهم تحت القسم. نحن نستمع إلى ما يقولونه ونحاول أن نقرر فيما إذا كانوا يقولون الحقيقة. ليس من الضروري أن نصدق بكلمات الشهود كلها. نبحث عن التفاصيل ونصغي لادعاءات من يقول أنه: كان بعيداً عن الحادث. الذي يهمنا هو النظر في الأنساق وعدمها. هذا ما يتطلب قراءةً وإصغاءً دقيقين، ويتضمن ذلك الكثير من النباهة. إن لغة الجسد تقدم قبساً من النزاهة ـ وتقدم إشارات وتعابير أيضاً. ذلك لأني ـ إن استمريت مع صورتي المهيمنة ـ تكذب الكاميرة بالتأكيد. علينا أن نكون حذرين. فلنفكر بالسجين الأيقونة في بداية هذه المقدمة، ذلك الذي كُسيَ بغطاء رأس مدبب وثمة أسلاك كهربية تتدلى من يديه.

نحن نعرف الآن اسمه. أو على الأقل لقبه. شكراً لمقالة كتبها فيليب غوريفتش وأيرول موريس التي

كان عنوانها «للعرض: امرأة خلف الكاميرة في أبو غريب»، في جريدة New Yorker، نحن نعلم أن سجانيه، لسبب ما، سموه جيليكان. من الألقاب (المهينة) التي يسمي بها الجنود الأميركيون سجنائهم، مثل كلو «مخلب» وشانك «قطعة لحم من حيوان» والسيد نظيف وسلاش «جرح» وثمبي وما إلى ذلك ما جعلهم أقرب إلى الشخصيات الكارتونية وهذا ما أبقاهم غير حقيقيين بشكل مشجع عندما كان يحين الوقت لتوزيع العقوبات». ولهذا لدينا هنا مرجع سابق إلى «جزيرة جيليكان». ونتعلم أيضاً، بالاستناد إلى عريف عسكري اسمه جافال ديفيز، «أنه يكاد يكون جميع الموجودين في المكان يحملون كاميرة رقمية» وأرسلوا المئات أو آلاف من اللقطات إلى بلادهم. قال ديفس: إن الجنود التقطوا صوراً لكل شيء، «من الاحتجاز حتى الموت»... أعني، أنك عندما تكون محاطاً بالموت والشجاعة والعنف خلال أربع وعشرين ساعة في اليوم، وسبعة أيام في الأسبوع، فذلك ما يمتصك. تسير في الشارع وترى جثة ملقاة في الطريق، بينما قبل شهرين، كنت ستقول: «يا إلهي، جثة قتيل»، تقول اليوم: «اللعنة، هذه وساخة، هيا لنبحث عن شيء ما نأكله». وقد تشاهد شخصاً ما يركض في الشارع محترقاً وما دام ليس جندياً أميركياً، تقول: «ليذهب أحد ما ليطفئ ذلك الرجل».

كانت نجمة موضوع صحيفة النيويوركر، تلك التي

التقطت صوراً أكثر من غيرها، في السادسة والعشرين من عمرها اسمها صابرينا هارمان التي خدمت في الشرطة العسكرية الأميركية في «أبو غريب» تقول: إنها التقطت صورها لأنها لم تصدق الاعتداء المرعب الذي قام به أفراد الشرطة العسكرية الأميركية على السجناء. ومثل زملائها، أحبت صابرينا أن تستمتع بوقتها والكاميرة تجعل من التعذيب والإهانة ممتعين. أو على الأقل أنها حاولت أن تجعل الأمر كذلك. لقد تحولت المقابلة مع جيليكان إلى أن تكون لعبة كهربية ساخرة ـ فلم يكن ثمة كهرباء في الأسلاك. كان «جيليكان» يعرف القليل من الإنكليزية ولهذا فقد فهم أنهم ليس في أذهانهم سوى المرح واللعب ـ فضلاً عن أن اللعبة الكهربية الساخرة لم تستمر أكثر من عشر دقائق إلى خمس عشرة دقيقة ـ هو وقت كافٍ فقط لجلسة تصوير. وتوضح هارمان: «كان يضحك منا حتى آخر الليل، ربما لأنه كان يعلم أننا لا نستطيع تحطيمه». وإن استعرنا مقطعاً صغيراً من الروح الجذلى من الملك لير، «إنهم يقتلوننا لمجرد اللعب مثل الذباب للأولاد المتوحشين».

حريٌّ أن لا يدهشنا، أن تكون الصورة الأيقونية من الحرب العراقية هي صورة مرحلية. يسمع المرء الشيء نفسه عن مجموعة جنود أميركيين يرفعون العلم على هضبة سوريباشي على آوا جيما في الحرب العالمية الثانية. تتوسل الكاميرة العرض والإسناد؛ يتركنا

الفوتوغراف مع نسخة من الحقيقة: يجب علينا أن نقرأ الصور بعناية وتشكك. ينهي غوريفتش وموريس مقالهما بتحليل مقنع عن علاقة تلك الصورة الفوتوغرافية لجيليكان بالزمن الحاضر:

«تظهر صورة جيليكان قوتها من حقيقة أنها لا تعرض لنا الشكل الإنساني مضطجعاً عارياً ومعاداً إلى مادة أولية بل تخلق بدلاً من ذلك صورة أصيلة عن اللاإنسانية التي تعترف أن ليس ثمة قراءة فورية واضحة. إن المدهش فيها ينبني، في جزء كبير منه، على غموضها ولغزها ـ بكل ذلك المخفي وبكل ما هو موح. إنها صورة لغرابة احتفالية: هذا الجسد المنتصب مكفن من الرأس حتى القدم؛ وهنالك تلك الأسلاك وذلك الوضع المتكلف للتصوير وذلك الغطاء المدبب الذي يحمل الكثير من الإيحاءات بالروح الشيطانية. من الواضح أن تلك الوضعية ممسرحة ومخطط لها، عمل مدروس كي يظهر انتماءه إلى شعيرة سوداء، مشهد أولي للاستشهاد. إن الصورة تطعننا لأنها تبدو كأنها حقيقية، ولكن، عند النظر إليها، يمكننا فقط أن نتخيل ما هي تلك الحقيقة: أهي تعذيب أم إعدام أم مشهد يعرض من خلال الكاميرة؟ لذلك نحن نتوقف عند صورة جيليكان بكونها رمزاً يمثل كل ما نعرفه من خطأ عن «أبو غريب» وكل ذلك الذي لا يمكننا ـ أو لا نريد ـ فهمه عن كيفية وصوله إلى هذه الحال».

يريد موريس أن يقول: إننا نتفاعل مع هذه الصورة

الفوتوغرافية جزئياً بسبب اختفاء الشكل الإنساني. يسمح الفوتوغراف لنا بأن نتخيل ونتأمل لاإنسانية الإنسان. لقد عرضتها هارمان وزملاؤها بذلك الأسلوب تحديداً لأن ذلك هو الموقف الذي كانوا يبتغونه ـ ذلك هو ما أملوا فيه في خيالهم وفي عين عقولهم. بمعنى ما أنه صورة إباحية، فنتازيا تشبه تماماً عاهرة ترتدي ثياب عذراء أو زي ممرضة. وعبر تشويه حقيقي للواقع تمنحنا الصورة الفوتوغرافية لجيليكان نظرة إلى غوانتانامو أكثر تشويهاً مما لو كانت الصورة تلتقط الحقيقة. لقد فعلت هارمان وزملاؤها ما هو أدهى من تعذيب السجناء. لقد عذبوا الحقيقة. لقد عرضوا وجهة نظر صريحة عن أنفسهم في عرضهم المسرحي.

كيف وصل الأمر إلى هذا الحد: صورة فوتوغرافية ممسرحة «صورة احتفالية للوحشية»؟. لقد رأت هارمان وعصابتها في التعذيب تسلية، ورأوا في «أبو غريب» متنزهاً للمرح، فليس سوى أن ثمة بعض الأرواح الفقيرة والسيئة الطالع ذات الأعصاب المنهارة الفاقدة لعقولها، التي تتحطم دائماً لكونها من البشر الذين لديهم أدوار مرسومة. والآخرون، بالطبع، يُشوهون بشناعة ويموتون حتى. إن دليل القطعة الأيقونية المفردة بالنسبة لتحقيق «أبو غريب» يتحول إلى أن يكون نتيجة لتلك الآلة من القرن التاسع عشر، سلسلة من الصور الفوتوغرافية التي التقطت بكاميرة تابعة للتحري. يلتقي هنا التعذيب بالتسلية والاختفاء

في ذلك المكان الذي تكون فيه حقوق الإنسان معطلة على نحو مطلق، وهو سجن أبو غريب. إنه نهاية طريق لرحلة نحو الاختفاء التي تبدأ في القرن التاسع عشر.

---

1 النشوئيةEvolution تغيير في التركيب الجيني للمجموعة خلال أجيال متعاقبة، نتيجة الانتقاء الطبيعي التي تعمل على الاختلاف الجيني بين الأفراد، ما يؤدي إلى تطوير أنواع جديدة.

2 الخلقية creationism الاعتقاد في التفسير الحرفي للحساب من خلق الكون وجميع الكائنات الحية المرتبطة بها في الكتاب المقدس.

## واحد / ما الحياة؟

مع قدوم القرن الجديد، في العام 1800، تفتح العالم على سعته مثل بيضة هائلة. فكل اعتقاد وبناء يمسك بالواقع فك قبضته ببساطة. حتى تلك الكيانات الأساسية، كالإنسان، تخلى عن تعاريفه القديمة الثابتة وصار مثل أي بناء آخر بحاجة إلى إعادة تفكير جادة. ولا يدين القرن في ذلك التحول الجذري، جزئياً، إلى باحث، بل إلى طبيب أطفال مغمور اسمه جارلس وايت، الذي نشر بحثاً بالغ الأهمية في العام 1799 كان عنوانه «وصف للتدرج المنتظم في الإنسان والحيوان والنبات؛ ومن الأول إلى الأخير». وتنبأ وايت في وصفه بأن الأفكار الفلسفية الساكنة منذ وقت طويل جداً، التي تروي سلسلة الوجود الكبرى، ستتغير على نحو سريع إلى أفكار أكثر ديناميكية. على الرغم من أنه لم يسمها بالاسم، فنحن نعلم أنها نظرية التطور بالانتخاب الطبيعي.

كانت تلك السلسلة قد قدمت مخططاً علّقت عليه الكنيسة الكون الذي خلقه الله بأكمله. كل شيء له مكانته المحددة في تلك السلسلة المتخيلة، بدءاً من الله تتبعها سبعة منازل من الملائكة ثم البشر والطيور والحيوانات وأخيراً الصخور والحجر. وفي المخطط الجديد، لم يعد البشر يشغلون الموقع الرفيع. بل على

العكس، لم يخلق الرب الإنسان على صورته كما نقرأ ذلك في التكوين، بل بالأحرى أن الإنسان تطور من خلال القوى المنافسة والتصادفية. لقد اقتسمنا النوع ذاته من الولادة مع الحيوانات الأخرى. وعلى وفق هذا النظام، ينتهي أمر البشر إذ لا مكانة لهم في مملكة الخليقة أعلى من القرود. كتب دارون في ملاحظاته في العام 1885: «الشيطان المتلبس بهيئة القرد هو جدنا!» لقد تحطمت تلك البيضة الكونية بدراية وتلاشى الجوهر الإنساني ببطء.

لكن تلك كانت البداية فحسب ـ أو بمعان معينة، كانت تلك هي النهاية. ومن خلال نظرة لاحقة يمكن للمرء أن يحس بهول التغيرات الأساسية الأخرى في الجو ـ فسينقل القطار الناس إلى أماكن أبعد وأسرع مما ذهبوا إليه من قبل، وبمعية السينما ستتحطم تماماً الطريقة التي جرب فيها الإنسان العادي الزمان والمكان. وأفرغ صوت الإنسان من الإنسان لينتقل في الحال إلى مسافات بعيدة ضمن نظام خطوط الهواتف. سيدفع المصباح الحراري ضوء النهار إلى عمق الليل. لقد بدت قائمة التقدم والمستحدثات التي ستحدث في القرن التاسع عشر لا نهاية لها: التلغراف (1837)، القطار البخاري (1840)، أجهزة التصوير زهيدة الثمن (في الأربعينيات من ذلك القرن)، سلك البرقيات العابر للمحيط (1844)، التخدير (1846)، الفونوغراف

(1878)، الراديو (1896)، وأساليب جديدة وزهيدة للإنتاج الصناعي. إن القائمة تستمر وتستمر.

إن لم يبهر كل ذلك الناس العاديين بما يكفي، فقد كان عليهم مواجهة ثورة أخرى في التكنولوجيا ستغير إلى الأبد الطريقة التي أنجزوا فيها أكثر المهام العادية. وصلت الآلات الكاتبة إلى الأسواق في سبعينيات القرن التاسع عشر. اخترع بيل الهاتف في العام 1876، وبعد عام من ذلك اخترع أديسون الفونوغراف. وظهرت النظارات الرخيصة الثمن أولاً مصنوعة من الستيل في العام 1843، لكنها تطلبت ثلاثة أو أربعة عقود كي تكون بمتناول الجماهير. وشهدت سبعينيات وثمانينيات ذلك القرن اكتشاف الموجات الراديوية والمحرك الكهربي واللجنة الوطنية للبيسبول والديناميت. وعند نهاية الثمانينيات صار بإمكان الإنسان العادي شراء كاميرته الكوداك الأولى. وتسلم المخترع الإيطالي غوغليلمو براءة الاختراع الأولى في العام 1896 لإرساله رسائل عبر الراديو. ومع اختراع آلة الاحتراق الداخلي، سرعان ما أصبح العشرات من الناس يتحركون ذاتياً auto ـ mobile. في الوقت نفسه ثبتت الساعة الزمنية تدريجياً كل الناس وفق جدول أكثر صرامة. لقد اكتسحت الحداثة، مثل ريح عاتية، إنكلترا والكثير من أوروبا والولايات المتحدة مطيحة بالفعل بكل فكرة مستتبة. كيف يمكن التأقلم مع هذه

الضخامة الغامرة للتغيير الكبير بمثل هذا المستوى الحاسم؟

ثم وعلى نحو مطلق ومن دون تفكير: سيموت الرب، أو على الأقل ستكف فكرة الرب عن أن تحدد التجربة العامة المتعارف عليها. لقد اختفت السلسلة مع صانعها. عندما كتب نيتشه نعيه للرب في «**هكذا تكلم زرادشت**» (1887)، كان يقصد أشياء كثيرة. لكن خرج من ذلك شيء معين. لما يقارب الألفي سنة تبنت الكنيسة تعريف الكائن البشري. المخلوقات كلها ملقاة بين يدي الرب، ومن ضمن ذلك الإنسان بالطبع، وكل صغيرة في الطبيعة بقيت تشع بالحياة من خلال الدعم الراسخ للرب الذي يعيد صنع الوجود بأكمله ثانية بثانية. قبل أن ينفتح القرن التاسع عشر، لم يكن الرب مجرد كائن حي في الطبيعة، بل كان يملأ العالم بحضوره المحدق. لكن مثل هذا التفكير لم يعد يتردد، على الأقل بين المثقفين في ثمانينيات القرن التاسع عشر. لقد فتح الرب ذراعيه وتسرب الرجال والنساء والأطفال ـ المخلوقات كلها في الحقيقة ـ من نعمة قبضته ليعتمدوا على أنفسهم. تلاشت الحياة الوشيكة الحدوث والمشروطة من دون الرعاية الثابتة للرب واحترقت مثل نار صغيرة. وتولى العلم المهمة في تعريف الوجود الإنساني. لم يكن من الممكن أن يحمل شمعة ـ أو مشعلاً صغيراً ـ للكنيسة.

كل شيء ـ كل ما هو معتاد، وجميع المقاييس المستقرة لحياة الناس اليومية ـ ستعرض نفسها، واحدة بعد الأخرى، على أنها ناضجة لإعادة التعريف. كان ذلك هو عصر التحرير، زمن الانطلاق للتجريب الممتد والأوقات الملائمة للمسرة. لقد وعد العصر بالقوة والمتعة، ونمو الذات وتحولها. لكنه أيضاً هدد بتدمير كل شيء عرفه الناس ـ وفي الأساس تدمير كل شيء كانوا عليه. وهذا ما حث كارل ماركس ليقول في كلمته في العام 1856 في العيد السنوي لصحيفة الشعب، التي دعا فيها إلى نمط جديد من البشر: «إن القوى الاجتماعية المولعة بالجديد... لا تريد إلا أن تخضع للرجال المولعين بالجديد». واستجاب نيتشه أيضاً للتغيرات في تلك الحقبة بمطالبته بإنسان جديد كلياً أسماه بـ «إنسان الغد وما بعد الغد».

كما أصر جارلس وايت، أن على الماضي الساكن والآمن أن يفسح الطريق للحاضر الديناميكي ـ ناهيك عن المستقبل الوحشي الذي لا يمكن التنبؤ به. كانت لدى أبرز المثقفين في ذلك العصر، كارل ماركس وفريدريك نيتشه رؤية معتمة تماماً عن مصير الإنسان ذلك لأنهما، تماماً مثلما يحصل مع الثورة التكنولوجية اليوم، أدركا السقوط السلبي من عصرهم الميكانيكي. وفي الحقيقة يناقش بعض المؤرخين أن نظام السوسيولوجيا قد ظهر في القرن التاسع عشر من خلال

جهود إميل دوركهايم وماكس فيبر وجورج صموئيل، لأن الثلاثة تقاسموا التشاؤم العام عن التداعي الحلزوني للنظام الاجتماعي، أو كما وصف سيميل الأزمة ببلاغة أشد: «الطبيعة التراجيدية للتجربة الاجتماعية».1 ووصف الكاتب الروسي إيفا تورجنيف في روايته «آباء وبنون» (1862) فلسفة بطله الراديكالي بازاروف بكلمة جديدة هي: «النهلستية» (العدمية) التي سرعان ما تبناها الفلاسفة على نطاق واسع. ووسع نيتشه فكرته في كتابه «إرادة القوة» في (1885)، وبعد سنوات في (1888)، في «صورة السيد المسيح»، عارضاً بسخرية استراتيجيته المتفائلة لإدامة الحداثة الجديدة: «لا شيء ينفع، لا بدّ للإنسان من أن يسير إلى الأمام ـ خطوة بعد خطوة إلى عمق التدهور (هذا هو تعريفي «للتقدم» الحديث)».

وعند التفكير بالكآبة المتصاعدة في القرن التاسع عشر، علينا أن نضع في أذهاننا أن المصطلح الذي استعمله المؤرخون لوصف السنوات الأخيرة من القرن، «fin de siècle» جاء من عنوان مسرحية فرنسية كتبها المؤلفان ف. دو جوفونو وهـ. ميكارد. وقد عرضت هذه المسرحية أول مرة في السابع عشر من مايس 1888 مؤرخة للتدهور الأخلاقي الذي كان واضحاً في القرن وبلغ ذروته في حوالي 1880. كانت المسرحية تريد أن تشير بالمصطلح إلى *النهاية*: نهاية

البشر، كما نعرفهم، ونهاية التقدم في السلوك الأخلاقي والروحي. هذه المسرحية بيان صريح ضد الحداثة، وبيان عن اليأس والتفسخ، تحن فيها الشخصيات إلى الأوقات الجميلة في الماضي وينتابها الرعب من المستقبل.

كل شيء كان معرضاً للانتزاع ـ ما جعل القرن التاسع عشر عصر اللايقين المروع، أو بدقة أكثر، عصر الغموض. وقد وضح ذلك لويس كارول ـ لا أحد، لا الخيول ولا البشر، بدا قادراً على أن يعيد جمع العالم مرة أخرى. وحتى مع كل ذلك الحث من نيتشه وماركس، بدأ المستقبل، ربما للمرة الأولى، يتداعى على الحاضر. وضاقت الهوة التي تفصل الحاضر عن القادم. لم يعرف أحد أية أحداث غير مستقرة ستحدث قريباً، أية انفجارات قد تحدث في الميادين المستتبة والمألوفة تقليدياً، كالسفر والعمل والاستجمام لكن التغيرات انهالت على نحو متسارع. وشرع عقرب الساعة الجديد للثواني يفكك الحاضر حتى بدا أن المستقبل يختفي. أقحمت الآلة، من دون أن تعلن عن نفسها أو في حالات كثيرة، من دون أن تدعى، نفسها في البيت والمكتب وتولت المهمة. لم تعد ثمة حدود لشيء.

حين أوشك القرن أن ينتهي، أنتج الأخوان لويس وأوغست لوميير، الرائدان لشكلٍ فنيٍّ سُمي السينما،

فيلماً قصيراً عنوانه «آلة شواء». وقد وصفه لويس بهذه الطريقة: «لقد عرضنا آلة لشواء النقانق. يوضع الخنزير من طرف وتخرج النقانق من الطرف الآخر، والعكس بالعكس. واستمتعنا أنا وشقيقي من عرض هذه الآلة الخيالية»2. عرض الفيلم قصة رمزية مؤثرة عن إنتاج ميكانيكي واختراع تكنولوجي، وتمثل آلة النقانق الأنموذج الأول للصورة المتحركة والأضواء الكاشفة. لكن الأخوين لوميير يسخران أيضاً من الطريقة التي يصطدمان فيها بالأرض ويشكان بأي اختراع أو آلة جديدة. ومن المؤكد أنهما كانا يريدان من جمهورهما أن يفكروا بالعلاقة بين حالة الخنزير ونهم الاستهلاك ـ الانغماس الذاتي والشراهة والمادية من جهة وحالة الاتساق البليد في قطع النقانق. على أية حال لم يقدم الأخوان لوميير صورة جميلة أو ساحرة لشروط الحياة والعمل فيما يخص الإنسان العادي. وحتى من خلال تلك الصورة المتحركة الأكثر حيوية ومرحاً والأكثر سحرية للمكائن الجديدة فقد أبدع الأخوان لوميير ربما أول كوميديا سوداء: عالم كئيب ويائس، يعود فيه الأفراد إلى جوهرهم ـ اللحم.

إلى جانب غزو الخصوصية من ذلك المتطفل الأخرق، الثورة الصناعية، كان سيغموند فرويد منشغلاً بإخراج أسرار الناس المحمية من أعماقهم المحرمة، غرفة النوم، وتفحص كل واحد من تلك الأسرار بعين

العالم الفاحصة. وفي الواقع فقد ساعد فرويد مرضاه على أن يعترفوا بكل أسرارهم، مهما كان فحواها، في وضح النهار. لقد أضاء فرويد السلوك البشري وهو يتعمق في أشد تجاويف الحياة ظلمة من خلال دراسة حالات لأفراد ليسوا من عامة الناس بل من أكثر الأفراد غرابة وشذوذاً. فما هي حدود محاولة الإنسان؟ ما هو مدى العواطف التي ترفع مستوانا من الحيوانات إلى البشر؟ كتب فرويد عن الشخصيات الغريبة مثل الإنسان الفأر والإنسان الذئب متحمساً لتعريف الجوهر الإنساني. ومثل أوليفر ساكس اليوم، استمتع فرويد ووجد حكمة عظيمة في دراسة كل الشواذ. كتب عن الإنسان الذي حلم بالذئاب الذين يختبئون بين الأشجار وعن آخر يقضي أيامه ولياليه في المجاري. لكأنه كان يقول: يجب علينا أن ننظر في الحافات كي نعثر على حجر الزاوية الصلب.

إن الرأي العام دائماً ما يكون تواقاً للتعرف على نوعه الخاص، متوافقاً معه بعمق. إن كلمة «غريب» Freak التي تستعمل لوصف الشخصيات الذين كما يبدو ظهروا في فوتوغراف دايان آربوس، دخلت إلى اللغة في القرن التاسع عشر في العبارة «غرابة الطبيعة freak of nature». وحالياً نعرف freaks «الغرباء» بأنهم ربما الهيبيون ذوو الشعور الشعثاء الطويلة (الذين حولوا الكلمة إلى فعل freaking out)، أو الذين ينتمون

إلى الفترة نفسها الذين نتذكرهم بأنهم غرباء المسيح. في متحف ب. ت. بارنوم أميركا، المكان الثابت في شعبيته الكبيرة في العقود الوسطى والأخيرة من القرن في وسط مانهاتن، في زاوية برودوي وشارع آن، يصطف أكثر الناس لمشاهدة العرض الجانبي، أو العرض الغريب لأنه الأكثر جاذبية لهم. كان بارنوم يعرض للعامة مخلوقات غريبة بأسماء مشابهة لحالات فرويد: السيدة الملتحية، الفتى الذي يشبه السرطان البحري، العملاق البشري، والعديد من العجائب الغريبة الأخرى.

أدت العناية بالغريب والهامشي وما تحت الأرض إلى جماليات جديدة صادمة. وتحولت مستويات اللياقة في السلوك والملابس والتصرفات إلى الشذوذ والتطرف ـ وفي لحظات أخرى إلى الثورة. ربما يكون أحد أكبر الأسرار التي لدى المجتمع هم المجرمون والمنحرفون والمنبوذون الضالون، ويفضل المجتمع أن يحتفظ بهذا السر بأمان بعيداً في الظلال ـ في الزنازين والغرف المظلمة ـ في أي مكان بعيداً عن نظر العامة من الناس. أولئك المجرمون، أيضاً، لم يصبحوا المقربين فقط للطليعة المتقدمة في القرن التاسع عشر، بل في أحيان أخرى النماذج للسلوك القوي والمنفلت. تخيلوا أن جماعة اللصوص والعاهرات طفقت تساعد في تعريف فكرة ما هو معنى أن يكون الإنسان إنساناً؟. لقد عرضت نظرية دارون عن الانتخاب الطبيعي مشاكل عن فكرة

التطور الأخلاقي؛ وفي الواقع، كانت تبدو في حالة نزاع. فبينما نجد أن مثل هذه الأفكار غريبة، نحتاج إلى التفكير في عمل دوستويفسكي في القرن التاسع عشر «كتابات من القبو»، التي يفضل فيها بطله المضاد التوجه نحو الحياة الحديثة بدلاً من زنزانته الرطبة تحت الأرض. وعليه فإن واحداً مثل ريديارد كبلنغ كتب قصيدة بعنوان «حِمل الإنسان الأبيض»، عزف فيها على خلق مواطنين مستقيمين أخلاقياً وصالحين من «الأناس النكديين الجدد، نصف الواحد منهم شيطان والنصف الآخر طفل» ـ وهذه من الأحرى أن تكون لقطة فوتوغرافية لأمة إمبريالية مثل بريطانيا العظمى في القرن التاسع عشر.

وتواجهت أميركا وإنكلترا فجأة بلاعب جديد من الفئة المشكوك في احترامها، ذلك هو الفنان المراوغ. وهذا الأخير هو الذي بإمكانه البراعة بخداع الناس بخفة اليد برشاقة أفضل ساحر؛ وبدلاً من أن يقدم عرضه على المسرح، فقد فضل أو فضلت العمل في الشوارع. وقد عبر ملفل عن إجلاله لهذا النوع من الفنانين في روايته «الرجل ـ الثقة». وحين رمى الشاعر الرمزي الفرنسي بول فيرلين عشيقه أرثر رامبو، في العام 1873، مجدت الصحافة فيرلين، خصوصاً بعدما انتقل إلى إنكلترا، ليسموه «الشاعر المدان». بعد قرن نلتقي بكريس بيردن، الفنان الأميركي، وهو يرمي

نفسه ببندقية، في معرض فني، أو، برعب أشد، جعل أحداً ما من الجمهور يطلق النار عليه. وعندما نسأل: «ما هو الفن؟» يسألوننا أيضاً: «ما هي حدود الإبداع، في النبض الإنساني؟»

وإذ كان أوسكار وايلد في ثمانينيات القرن التاسع عشر يقود المشبوهين فقد تم تتويجه على أنه الشخص المتنفذ في حركة جمالية غريبة للمهمشين كانت لها نظرتها المتشائمة في الثقافة كما لدى علماء الاجتماع. وكي يكشفوا عن شخصياتهم بوضوح تام، سموا أنفسهم، بمباشرة صادمة، المتفسخين. شجع هؤلاء المحبون للجمال على المرح الهابط، وانعكس هذا في اشمئزازهم العميق من المجتمع البرجوازي كما انعكس في الثقافة الجماهيرية وفي تعاطفهم مع المشبوهين. وإذ فضل المتفسخون قضاء أوقاتهم عند أماكن تواجد الطبقة العاملة كقاعات الموسيقى والمسارح والحانات الشعبية ـ مكان الأشرار، كما أسماه الشاعر بودلير ـ فقد كتبوا ورسموا عن الحياة الشائنة التي تبدأ بعد الغروب. تآلف المتفسخون مع اللصوص ونساء الشوارع والمدمنين من الأصناف كلها، وربما جربوا أبشع المحرمات ألا وهو الشذوذ الجنسي. واصطلح علماء النفس الليبراليون في تلك الفترة على أولئك العشاق بـ «المنقلبين» ما دام عشقهم يبتغي قلب المألوف والمقبول في النظام الاجتماعي.

يمكن للمرء أن يتتبع بوضوح الخط المستقيم من «المتفسخين» ومنحرفي العالم السفلي للقرن التاسع عشر حتى جمالية السفّاح وقاطع الطريق في القرن الواحد والعشرين. لو أن المجتمع قد أعلن أن مجموعة من الناس غير مرغوب فيها، ولا تتلاءم مع الإنسانية، عند ذاك يمكن للمنبوذين تفكيك التصنيف بملاءمة المصطلح واستعماله لصالحهم. ومن الأمثلة على ذلك، بعض الفنانين السود، المطرودين من المجتمع الأبيض لقرون عديدة، حولوا معايير «المنبوذ» و«المجرم» و«الفاشل» إلى أنفسهم، مستغلين كل القوة والخوف التي وجدها الناس في تلك الأسماء. أنتم تسموننا سفاحين؟ حسناً، سنلبس ونتصرف ونتكلم كالسفاحين، وبشدة. سنستفيد من الخوف الذي تجدونه فينا؛ وبذلك يمكننا أن نحول ذلك إلى المادية، ونشعر أن لدينا بعض الجوهر والمعنى. حتى فرقنا الموسيقية، بأسمائها التي من مثل «بائسون لهم موقف» Niggaz With Attitude ستكون صادمة ومثيرة للقرف. حتى شركة التسجيل سنسميها «تسجيلات الموت شجاراً».

إن السلوك الغريب والمهين، ربما يكون قسم منه بوعي تام، قد شكل استراتيجية مهمة في القرن التاسع عشر لبقاء العقل. على سبيل المثال أعلن نيتشه أن الناس يمكنهم أن يطوروا طاقاتهم الكامنة عبر النقر على «قوى العالم السفلي». ليس في حديقة السعادات

الأرضية، بل عميقاً في قعر قبو الإنسانية يعثر الناس على القوة ليتحركوا إلى ما بعد الحدود المقبولة والمعايير والتعاريف. لا أحد يريد أن يمر عبر الحياة كواحد من ناس نقانق الأخوين لومبير. من خلال الغطس في عمق ما تحت الأرض، يمكن للناس العاديين أن يتحولوا، مثل أشخاص ميثولوجيين، إلى كائنات بشرية لا يمكن التنبؤ بها. مثل هذه الاستراتيجيات الوحشية قادت نيتشه إلى أن يوسع من إعلانه الاستقلال، باسم الإنسان المتفوق أو **Ubermensch**.

لقد فعل الجماليون الجدد للفن ما فعله دارون وورثة سلسلة الكائنات للنفس البشرية. لقد حطموا التعاريف القديمة لما كان عادياً وما هو فوق العادة، ما هو أخلاقي وما هو غير أخلاقي. لقد أزاحوا حدود الجنس Gender، ودحضوا فكرة الصحيح والمقبول من الموضوعات في الفن ورفضوا كل التعاريف والتصنيفات الفئوية. لا أحد يملي عليهم أين يقف الفن وأين تبدأ الموسيقى، أو أين تقف الموسيقى وأين يبدأ الرقص؟ لقد عبدوا الطريق، في زماننا، للموضوعات المختلطة التي سماها روبرت روزنبرك اتحاداته، وهي البنى التي عصفت بالتعريفات الخمسين المعقدة من خلال اتحاد النحت والفن، أو الفن والرقص وهكذا. لقد ضمنوا لروزنبرك الحرية في لصق القطع الصغيرة من أوراق الصحف ومثبتات الإعلانات القديمة وقصاصات

قوائم الطعام على لوحات زيتية كانفاس كبيرة. لقد خلقت الجمالية الجديدة إمكانية أن يبدع كورنيل صناديقه ويبدع بيكاسو مكعباته وتتداخل الأغاني المعاصرة من الأنواع كلها.

ارتدى المتفسخون ثياباً مضحكة وتناولوا العقاقير المخدرة. وسمى أكثرهم غرابة أنفسهم بـ «المتأنقين Dandies». ولا مقارنين لهم غير الهيبيز أو اليبيز (الهيبيز السياسيون) في شدة انحلالهم. وكان غينزبيرغ مديناً بحياته الشعرية إلى قوة روح القرن التاسع عشر ـ والت ويتمان، بلا، ولكن بهزة رأس، وبالتأكيد، إلى أوسكار وايلد أيضاً. ومثل الأرواح الحرة في أواخر الخمسينيات والستينيات، أمضى الكثير من جماليي القرن التاسع عشر، وعلى رأسهم وايلد، زمناً في الحجز أو السجن بسبب تجاوزهم على الأعراف وبسبب معتقداتهم الغريبة. وتنطلق القناعة بالسياسة الحديثة جدياً بديوان وايلد «بالاد (قصة شعرية) قراءة السجن» الذي يتناسق مع كتاب مارتن لوثر كنك في «رسالة من سجن بيرمنغهام» وكتاب ألدريج كليفر «روح على الثلج». ستعرفنا عبر تمردنا. سنجد أنفسنا من خلال هذه الأفعال. هل يمكن أن تنجح؟ هل يمكن أن ينجز وضع جسم الإنسان أمام جهاز ضخم متصلب أي شيء جاد ومهم وطويل الأمد؟ هل يمكنه أن يجعل شخصاً مفرداً يخطو خارجاً عن السياق ليواجه ما

يقصد به الإنسان المفكر والمليء بالحيوية؟ حسناً، اسألوا فحسب ذلك الصريح والمتوجس والطائر السجين للقرن التاسع عشر، هنري ديفيد ثورو.

خرج عن المجتمع كل من الفنان والمجرم ـ ونستعمل اليوم عبارة «المغتربين عن المجتمع» ـ المتشبثان بحياة مرتبطة بمنظومة قديمة وبالية من القيم. ولذلك فإن كليهما، الفنان والمجرم، هدفا إلى تفجير الوضع الراهن. وقد وضع المحترفون في القرن التاسع عشر، في توقهم إلى تصنيف كل شيء في الوجود، كلاً من الفنان الطليعي واللص التافه، في اسم واحد هو «المنحرف». وفي إنكلترا قاد المجتمع الرأسمالي الناهض الناس إلى قوانين جديدة، تغطي مدىً واسعاً من الجرائم التي تستدعي العقاب، أغلبها تتعلق بمفاهيم البرجوازية الجديدة عن الملكية. وقد توصلت السلطات إلى تحديد مدى واسع من الإجرام ضمن الصراع الطبقي المتنامي، ما تطلب نظام عقوبة جديد حمل معه عقوبات أشد قسوة وأطول زمناً. وهذا التنظيم الاجتماعي الجديد حفز السلطات البريطانية على بناء المزيد من السجون والمعتقلات.

إن السجن، كما يحتج الكثير من المصلحين، ينتج طبقة من المجرمين. إن نسبة الارتداد إلى الإجرام في الولايات المتحدة اليوم تصل إلى حوالي 78 %. وكانت هذه الفكرة عن تكرار العمل المسيء تطورت في باريس

في العام 1870؛ وتضمنت حوالي 50 % من المحاكمات في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر مسيئين مكررين. لذلك فإن الطلب في تعريف كل مدانٍ سواء كان خلف القضبان أو حراً، قد انطوى في اتجاه ذلك القرن إلى البحث عن الأساس الإنساني للهوية. إن العبارة «تطويق المشبوهين المعتادين» تأتي من هذه الفترة، التي تعني بالنتيجة، «جلب الفقراء والملونين والعاطلين عن العمل والضعفاء والمجانين. جلب أولئك الذين يلجأون إلى السرقة الحقيرة كي يعيشوا». وإذ تأخذ السلطات فكرة كشف الهوية إلى مستويات أبعد فقد أرادت الإشارة إلى الأنموذج الإجرامي «قبل» أن يتخيل هو أو هي باقتراف جريمة. وقد تم التعبير عن هذه الفكرة أكثر فيما بعد، في جوهر فيلم ظهر في 2002 عنوانه «تقرير الأقلية».

* * *

كتب العالم النفسي المحترم والشهير هافلوك إيليس دراسة غير تقنية في العام 1890 كان عنوانها «المجرم» يسخر فيها من قطاع الطرق والفنانين بكونهم ليسوا أكثر من مراهقين مشاكسين. وبينما يردد إيليس الموقف العام في القرن التاسع عشر تجاه أي شخص أو شيء ظهر يتحدى التصنيف الطبيعي، فإن نثره يوحي، في الوقت نفسه، بنوع من الحسد أو الغيرة من حرية المجرم المطلقة في التعامل مع الحياة.

يشعر الإنسان بالصراع داخل إيليس، حتى في هذه القطعة القصيرة، بما يشير إلى الامتلاء بالحياة. قد لا يكون الشاذ ساخطاً هكذا كما يرى إيليس. لاحظ الطريقة التي يقارن بها إيليس المجرمين بالفنانين:

«إن غرور المجرمين حقيقة عقلية وشعورية. إنه يدل في الحال على تقديرهم المزيف للحياة ولأنفسهم، وعلى ولعهم الأناني بالتعالي. وهم يشتركون في هذه الميزة مع نسبة كبيرة من الفنانين ورجال الأدب، على الرغم من أنهم، كما يشير إلى ذلك، لومبورسو، يفوقونهم في هذا المجال. إن الغرور بالنسبة للفنان والأديب يجعل عناصر الشذوذ، تجذبهما إلى الانحلال. إنها تكشف أن نقطة الضعف التي فيهما تكمن في التنظيم العقلي، التي هي في نواحٍ أخرى بالغة التطور. قد يكون الغرور موجوداً لدى الإنسان المتطور جيداً، لكنه غرور غير متطفل؛ وهو في أشكاله المتطرفة يشير إلى الإنسان غير السوي، الإنسان غير المتوازن في التنظيم العقلاني، سواء أكان فناناً أو مجرماً».

سأعود لاحقاً في هذا الفصل إلى المجرم وإلى سيزر لومبروسو، الشخصية المهمة التي حددت معيار ضيق ومحدد جداً.

ليس المجرم أو الفنان بل أيضاً المشوش ذهنياً الذي رفع إلى مستوى الرائي في القرن التاسع عشر. ونال المجنون والمعتوه مكانتهما الهامة في الفن والأدب

بكونهما تجسيدين للحكمة والرؤيا. من الناحية الأخرى، في رغبة لحجز من يسمون بالمجانين وإبعادهم من الطريق، سن البرلمان البريطاني أولى قوانينه في إنشاء مصحات عامة للمعتوهين في العام 1808. عند بداية القرن لم يحص في إنكلترا أكثر من بضعة آلاف من المجانين محتجزين في مؤسساتها المختلفة؛ وعند نهاية القرن تفجر العدد إلى ما يقارب المائة ألف. وعرّفت السلطات تلك الفئة المقلقة بـ «المجنونة» لتلبسها شيئاً فشيئاً مثل أنشوطة حول رقاب المواطنين البريطانيين الغافلين.

لكن الزيادة في الأعداد أضيفت فقط إلى شرك الفظاعة. وأيًا ما كان يفسد، وفي بعض الأحيان يكون مختفياً عن الأنظار المباشرة ـ كالمجرم والمجنون والشحاذ ـ تم سحب الفنانين والأدباء إلى خضم المشهد. ثمة سرديتان أنموذجيتان لعبتا دوراً في هذه الفترة: هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي والعودة إلى عالم البطولة وما هو غير متوقع؛ والفتاة أليس وهي تسقط في جحر الأرنب، لتعود إلى العالم الاعتيادي والأشياء المتوقعة.

هبط كل من أورفيوس وأليس إلى تحت الأرض وعادا منها متغيرين جذرياً. وأثارت قصتاهما الأسئلة نفسها: من نحن؟ ما الذي يعني أن نكون بشراً؟ من هو الحي أو الأكثر حياة؟ هل يعيش المنحرف حياة أكثر

امتلاءً، هل يعرف الموت بحميمية أكثر ممن نسميهم بالناس العاديين؟ هل يكون للأشياء معنى فقط عندما تقول ذلك الملكة الحمراء؟ لقد واجه الكثير من المثقفين القرنَ بهذا الإرباك. فقد منحنا هنري ديفيد ثورو هذا الوصف لحلم مضطرب في منتصف القرن في عمله «والدن»: «بعد ليلة شتائية هادئة استيقظت يتملكني هاجس أن ثمة سؤالاً يلح علي كنت حاولت أن أجيب عليه في منامي بلا جدوى وهو يتمحور حول، ماذا ـ كيف ـ متى ـ أين؟»

في سياق البحث في القرن التاسع عشر عن معنى عميق كان رفض ثورو دفع ضريبة انتهاك القانون لمدة ست سنوات احتجاجاً على الحرب المكسيكية ـ الأمريكية والعبودية قد قاده إلى أن يخطو أبعد في رحلته للبحث عن إجابات لتلك الأسئلة الملحة ـ ماذا؟ متى؟ كيف؟ أين؟ في العام 1846 حكم قاض على ثورو على أن يحبس ليلة واحدة عقاباً على ما فعله. فأن تقول لا للضريبة، معنى ذلك «أن تقول لا في العاصفة!» وبكلمات هيرمان ملفل أن تقول نعم لنفسك. على الإنسان أن يقاوم اندفاع الآلة بأية وسيلة يجدها هو (أو تجدها هي).

ويبقى السؤال: «كيف لي أن أحقق الاستقلالية الذاتية لنفسي؟» وكان هذا يعني لثورو رفض دفع الضريبة. وكان يعني أيضاً نشر أفكاره في مقالة، في

1849، عنوانها «التمرد المدني». ولا يقصد بـ «المدني» أن يكون مهذباً؛ بل يقصد به الخاص بالضد من الحكومة. تبدأ هنا مع ثورو نظريات العصيان المدني ـ التحركات ضد آلة الحكومة. فهو يعرض نوعاً من الانحراف ذي السيطرة ـ الذاتية.

فآمن العلماء والفلاسفة والفنانون وحتى المعلمون بأنهم لا يصلون إلى الإجابات على أسئلة ثورو الحالمة إلا بإيجاد أساس الجوهر الإنساني، ولكن من خلال وسائل غير العصيان المدني. وللبعض، كان ذلك يعني إيجاد معنى عميق عبر تجريب المخدرات. وبالنسبة لآخرين، أن السر يقع في بصمات الأصابع، أو في الجن، أو في الكلمات التي نستعملها، أو في الصور التي نحلم بها. وأياً كانت الطبيعة المميزة للتعريف التي يختارها الإنسان فإن البحث ينم عن مفارقة كبيرة. إن البشر، وهم يخضعون لتغيرات كبيرة في طبيعتهم، كانوا يحاولون، في الوقت نفسه، تعريف ما هو أساس في أنفسهم ـ شيء قريب إلى شخص يحاول رسم صورته الشخصية بينما يحدق في مرآة مشوهة. لا أحد يمكنه رؤية الأشياء بوضوح. ليس ثمة أساس، ولا مكان للانطلاق منه، وبالتأكيد ليس ثمة أرض صلبة يمكن للناس الوقوف عليها لتعريف ذلك المخلوق المراوغ، الإنسان.

نتيجة لذلك غالباً ما كان الخبراء يدمجون سير

العملية بمنتوجها. لقد أحلوا البحث محل النتيجة. لذلك، على سبيل المثال، اضطرب الكيمياويون في مشاعرهم، في تجاربهم مع المخدرات، بين قمة الانتشاء والتغير الجوهري. وبدلاً من الادعاء بأن الهيروبين، قد أثر في الإدراك، فقد خدم التأثير نفسه ليكون برهاناً، لديهم، على أنهم عثروا أخيراً على سر الحياة. لم يناقش العلماء أبداً أن الهيروبين يتفاعل مع الدماغ. لم تهم التأثيرات الكيمياوية أحداً. التبديل والتغيير هما الأهم. مثل هذه التجارب تحمل نظرة من يحاول أن يرمي كرة إلى قدم الخصم: والمشروع بأكمله تنقصه اللباقة والدقة، لأن مسار القذيفة بعيد عن الهدف بهامش كبير. والأسوأ مع ذاك هو أن لا أحد يمكنه التصويب نحو الهدف.

إن التحرك نحو تعريف الجوهر الإنساني، من خلال أمثلة هائلة العدد، يتم بفضاضة وعمومية. لم يهتم القرن بمعنى الحياة بقدر ما اهتم بما كان يعني أن تكون حياً. لم يسأل، ما الحياة؟ بل بدلاً من ذلك، ذهب إلى «ما الذي نعنيه بأن نحيا؟» في بواكير القرن التاسع عشر، ليس غير المخدرات يمكنها نقل حجر الفيلسوف ـ الأفيون والمورفين والهيروبين عملت كمفاتيح خيميائية للفهم الشامل.

يحصر العلماء أسئلتهم في قضايا التحكم ـ إن كانت تثير مشاعر النشوة، ثم تقللها أو تؤجلها؟ صاغوا

أسئلتهم بالطريقة الوحيدة التي يعلمونها، وبالنسبة لهم سريعاً ما أصبح العصر مادياً وميكانيكياً، أو بالأحرى، عصراً يسقط يوماً بعد يوم تحت تأرجح هذه الآلة أو تلك. إن أنتجت الآلة، كان على الناس أن يستهلكوا، واستهلكوا بالفعل. وإذ لم يرد الناس أن يفكروا أو يتصرفوا كالمكائن، فإن عملية المكننة قد تحركت بخطوة سريعة، وازدادت هيمنتها حتى صار من غير الممكن لأي أحد أن يوقف تقدمها. في الكثير من الحالات، لم يعرف الناس الآلة، لكن من الواضح أنها دخلت تحت جلودهم. لقد غيرت إدراكهم. حدت من تفكيرهم.

ومع تصاعد وتيرة التجارة وتراجع الدين في حياة الناس، جعل العلم الدين يتآكل أيضاً من خلال وصف الطبيعة بأنها تطقطق مثل آلة مزيتة جيداً. فيما يتعلق بنظرية دارون عن العشوائية فإن القوى المادية تدفع الحياة إلى سياقها. وهو، أي دارون، يعيد المشاعر الإنسانية والسلوك إلى سلسلة من التفاعلات الكيمياوية في الدماغ. لو أن الكيمياويين أو علماء النفس استطاعوا أن يضغطوا على زر وبهذا الفعل ينشطون سر الحياة، فإن ذلك سيلبي مطلبهم الملح. العالم البيولوجي ت. هـ. هكسلي، المعروف في أيامه بأنه «كلب دارون ذو الرأس الكبير»، والذي صاغ كلمة agnostic «اللاأدرية»، وصف العالم التطوري بهذه

الطريقة الآلية الشاملة: إن الإنسان «مجرد غبار في الآلية الكونية، فقاعة على سطح محيط الأشياء من حيث حجمه وبقائه، منتج طارئ لكيمياء الكون. وهو يتلاءم قليلاً أو كثيراً مع هذه الآلية، أو أنها قد تسحقه، لكن هذه الآلية تعود في مرجعيتها خاصة إليه أكثر مما تعود إلى الكائنات الأخرى».

أحد الأخوين غريم، وهو جاكوب، أعاد رواية قصة القرن التاسع عشر عن التمثال الطيني السحري golem في العام 1808. كان غريم يدّعي العلم بالغيب. في العام 1808 عرف من قبل أن التمثال السحري قد أثار الروح الفلسفية للعصر. في الأسطورة اليهودية الأصل، يقوم رجل دين شهير اسمه يهوذا ليو من براغ ببث الحياة في حمل من الطين، تماماً كما فعل الله بآدم، ولكن بدلاً من أن يبث فيه الروح الإنسانية بث فيه مخلوقاً سمي غولم. وبينما كان رجل الدين اليهودي ينوي أن يجعل غولم يدافع عن اليهود من هجوم المسيحيين، يقوم غولم، في رواية جاكوب غريم، بالمطالبة بحياته الخاصة، ثم يكبر بشكل وحشي وتنعدم السيطرة عليه ما يحتم على خالقه تحطيمه. كان غريم يضع غوته في ذهنه، خصوصاً قصيدة غوته «الغلام الساحر»، قصيدة البالاد التي كتبت في العام 1797 متأثرة بأسطورة غولم. في «الغلام الساحر» تفيض قدرات العالم الخارقة التي يستعملها لتحريك

الحياة الجامدة، وتخرج عن السيطرة مرة أخرى. إن كلاً من غوته وغريم يقدمان تحذيرات لكل من يود أن يصغي.

بَيْدَ أن لا غوته ولا غريم عرقلا الخيال الشعبي. بينما فعلت ذلك ماري ولستونكرافت شلي؛ وأود أن أفسح بعض المجال لقصتها هنا لكونها أطّرت الفترة جيداً. بمعان ما كان البحث عن سر للحياة، شيئاً ساذجاً وغير ناضج. وهذا سبب واحد، على الأقل، أمكن للشابة شلي أن تراه بهذا الوضوح اللافت في أوج الفترة. نشرت شلي روايتها، «فرانكنشتاين»؛ أو «برميثيوس الجديد» في العام 1818، وهي في التاسعة عشرة من عمرها، وكان اختيارها لبروميثيوس ليكون عنواناً ثانوياً لسبب وجيه، لأنها كتبت قصة رمزية عن حركة تمرد كونية ـ سرقة النار من الآلهة، أو في سياق الرواية، اكتشاف كيفية خلق الحياة في مادة جامدة. وعلى هذا يمكننا قراءة «فرانكنشتاين» على أنها السعي المطلق نحو جائزة كبرى، هي الحياة نفسها. ولكن مثل غريم وغوته من قبلها، كانت شلي تريد من روايتها أن تكون تحذيراً، منبهة العلماء إلى أنهم يطاردون الشيء الخطأ، وذلك السعي سوف يدمرهم في نهاية المطاف. لقد استثمرت شلي في روايتها «فرانكنشتاين» التي قضت عامين في تأليفها قدراً كبيراً من التهكم والسخرية. إنها تدعونا إلى قراءة عملها بأية طريقة إلا الطريقة المباشرة. كما

تجعلنا نرى السخف في البحث.

إن البحث عن سرّ الحياة، بسبب من طبيعته المحرمة، وجد إقبالاً ضعيفاً لدى الرأي العام وغطس ببساطة وإخلاص إلى باطن الأرض. وفهمت شلي ذلك. يترك الدكتور فيكتور فرانكنشتاين منزله ويتتبع هاجسه، وهو بذلك يشبه الكثير من علماء زمنه: «من هذا اليوم أصبحت الفلسفة الطبيعية، وتحديداً الكيمياء، بمعناها الواسع، شغلي الشاغل... كانت تطبيقاتي في البداية مترددة وغير يقينية، وكانت تمتلئ بالقوة تدريجياً وسرعان ما أصبحت شديد الحماسة ومتوهجاً حتى أن النجوم غالباً ما تتلاشى في وضوح الصباح بينما أنا مشغول في مختبري».

وإذ كان فيكتور يغوص عميقاً في دراساته في الفلسفة الطبيعية، كان يجد نفسه يتحرك مرة بعد أخرى على الحافات ـ ليصبح شخصية هامشية ـ وفي الوقت نفسه، يغوص أعمق فأعمق في باطن الأرض. ينطفئ الضوء في الرواية: وتحدث أغلب الأحداث في الليل لأن فيكتور يعتقد أنه يرى بوضوح أكثر في النور الشاحب المنعكس من القمر. ومثل بطل دوستويفسكي الذي يسكن في قبو تحت الأرض يبقى فيكتور مختفياً عن الأنظار يعمل وراء الأبواب المغلقة، تحت الأضواء الباهتة. ولربما أيضاً يعمل عميقاً في مركز الأرض. يكرس نفسه منعزلاً ووحيداً لسعي علمي واحد، منصرفاً

عن كل شيء ـ العائلة والأصدقاء والطبيعة وحتى الحب ـ سعي من ينتحل دور الرب: لخلق الحياة. ولهذا يسأل نفسه السؤال الذي أقض مضجع العلماء في القرن التاسع عشر: «من أين...انطلق أساس الحياة؟ كان سؤالاً جريئاً، وهو السؤال الذي عدَّ سراً؛ ومع ذلك كم من الأشياء التي نوشك على التعرف إليها، لو لم يكن الجبن والكسل يقيدان بحثنا». لا شيء يمكن أن يكبح جماح العبقرية المسكونة بالهواجس، بالنسبة لشخص أصابه عمى الكبرياء المتعجرف، لا بدَ له أن يقاوم بفظاظة أي تحذير من التوجه الصريح نحو المعرفة المحرمة. يمكن للأنا أن تصبح إهانة العالم.

وأيضاً، مثل دكتور فاوست، قبل ثلاثمائة سنة تقريباً، يتحدى الدكتور فرانكنشتاين أي حدود للمعرفة. إن أناه الضالة تتطلب منه امتلاك كل المعرفة، مبتدئة من خلق الحياة ومنتهية بتلاشي الموت:

«إن الحياة والموت يظهران لي حدوداً مثالية وعلي أولاً أن أخترقها، وأسلط سيلاً من الأضواء على عالمنا المظلم. ستباركني أنواع جديدة لكوني خالقها ومنبعها؛ الكثير من الكيانات الطبيعية الفرحة والمتميزة ستكون مدينة لي بوجودها... لو أنني استطعت أن أهب الحياة للمادة الجامدة، فلربما مع الوقت (على الرغم من أنني أجد ذلك غير ممكن الآن) أستطيع أن أجدد الحياة في الجسد الذي يحيله الموت إلى التفسخ».

وينجح في تحقيق نصف حلمه، سر الحياة: «بعد أيام وليال من العمل المجهد والمرهق نجحت في اكتشاف السبب في النشوء والحياة؛ لا بل أكثر من ذلك، أصبحت أنا نفسي قادراً على بث الحياة في مادة جامدة». لم يدرك النصف الثاني والحاسم من حلمه: خلق الحياة. وللحظة، فهو ليس متأكداً أنه يريد فتح ذلك الباب. إنه يتردد. وتتذبذب القصة بين أن تسير في هذا الاتجاه أو ذاك. لكن لحظة التوقف تلك، المشحونة بسنوات من المعنى الميتافيزيقي، تمر مثل نبضة.

وما يتبع ذلك قد لا يكون المثال الأول في الجنس الجديد من أدب الخيال العلمي، لكنه من المؤكد يصف أحد علاماته المبكرة وتقدمه لنا شلي بقدر واضح من التهكم. وفي الحقيقة أن تلك الحادثة المفردة تتمثل فيها كل عناصر السخرية التي كانت موجودة في الرواية القوطية ـ ليلة مظلمة وممطرة، وشمعة تكاد تنطفئ، خريف موحش، غابات عميقة ومخيفة. وبالضبط في الساعة الواحدة صباحاً ـ ساعة يغط المواطنون جميعاً في النوم ـ وعندما يبدأ المطر بالنقر على الشبابيك يقول فرانكنشتاين: «جمعت عناصر الحياة حولي، وقد أقدح شرارة الوجود في شيء لا حياة فيه تحت قدمي.» وفعل الدكتور فيكتور فرانكنشتاين ما فعله الرب وحده حتى هذه اللحظة. إنه يخلق الحياة: «عند التماع النور الشاحب، رأيت العين

الصفراء الكليلة للمخلوق تنفتح؛ تنفس بصعوبة، وحركت أذرعه حركة متشنجة».

لكن فرحة فيكتور لم تدم طويلاً على نحو صادم. وفيما بعد في فقرة موجزة يتوق فيكتور كي يفكك عمله الإعجازي: «انتهيت الآن، وتلاشى جمال الحلم، وملأ قلبي رعب واشمئزاز يقطع الأنفاس. وإذ لم أقدر على تحمل رؤية مظهر الكائن الذي خلقته، اندفعت إلى خارج الغرفة... وشاهدت المسخ التعس ـ البائس الذي خلقته».

كان لمخلوق فرانكنشتاين حياة ـ إلى حدٍّ ما. لكنه يفتقد إلى الروح. إنه يواجه العالم على زعم أنه غريب حائر ومنعزل ـ المنحرف المطلق ـ وهو بحاجة شديدة إلى شريك أنثوي. المسخ (الذي يبقى بلا اسم خلال الرواية) يتوسل من خالقه إلى رفيقة روح من أجل أن يتمكن هو نفسه من أن يخلق حياة ـ حياة عادية. لكن الدكتور يتراجع عن زهو خلق ضلال آخر، نزوة أخرى للطبيعة. وفجأة، وللمرة الأولى، ينظر فرانكنشتاين في عيون مخلوقه ويعرض علينا وصفه الكامل الوحيد لذلك الكائن الغريب الذي بثت فيه الحياة. والوصف، مرة أخرى، ممكن أن ينافس أي قصة قوطية ساخرة:

«آه! ليس ثمة من كائن حي يمكنه احتمال الرعب الذي على تقاسيم وجهه. لو أن مومياءً نفخت فيها الحياة ما كانت لتكون شنيعة مثل هذا التعس. حدقت

فيه قبل أن يكتمل؛ كان قبيحاً حينذاك؛ ولكن حين جعلت تلك العضلات والمفاصل تتحرك، أصبح شيئاً ليس بمقدور حتى دانتي أن يدركه».

وخلال بقية الرواية، يفر فيكتور مما فعله، فقط ليجعل المسخ يواجهه في الصفحات القليلة الأخيرة. كل واحد منهما يعتقد أن الآخر بلا قلب وبلا روح وقاس وشرير. يندمج الخالق والمخلوق، ويتعرف عليهما القارئ ـ الدكتور والمسخ ـ ربما للوهلة الأولى كل واحد منهما توأم الآخر. مثل هذا المزج يجب أن يحدث دائماً، إذ مهما كانت المحاولة، لا يسع للمرء إلا أن يكرر نفسه. ماذا هناك بعد؟ لهذا عندما يختلط الأمر على القراء بين الدكتور والمسخ، ويشيرون إلى الأخير بكونه فرانكنشتاين، فهم يصيبون كبد الحقيقة: وبالنتيجة، فإن الدكتور والمسخ يعيشان في الحقيقة في كيان واحد ـ ذلك ما يعارض ميزات الشخص الفرد الكامل.

تلمح ماري شلي في هذه الفكرة التي عنوانها الثانوي، «بروميثيوس الجديد» إلى أن أحداً لا يستطيع استحضار بروميثيوس من دون وجود شبح توأمه أبيمثيوس. فحيث يقف بروميثيوس في الطليعة، للتنبؤ بدرجة معينة، يمثل أبيمثيوس الفهم اللاحق. تلك هي الطريقة الوحيدة التي يمكنه فيها الرؤية بوضوح، ذلك لأنه مربك بالواقع، ودائماً ما يسيء تفسير الحاضر. إنه يعد بالزواج من باندورا، ولكنه وهو يتمسك بوعده

يسعى إلى إطلاق كل الشرور التي عرفها البشر. إنه يتلعثم في كلامه.

إن فيكتور، كما قلت، موجود بنفسه وموجود بمسخه، خالق ومخلوق، إنه موجود بجانبه المضيء وبجانبه المظلم، الغالب والضحية ـ نبي في ظاهره، لكنه في الواقع رجل ينطوي على غباء يدمر كل شيء عزيز عليه. وطبقاً إلى ما قاله عالم النفس السويسري كارل يونغ الذي أوجد التحليل النفسي في أواخر القرن التاسع عشر، فإننا كلنا مزدوجون، كلنا محتاجون إلى أن ندمج شطري روحنا المنشطرة. عندما يكتب رامبو «أنا آخر»، فهو يذكرنا أننا، مثل فيكتور، نعيش في نصف منا بشراً والنصف الآخر مسخاً، في بعض الأحيان نطفو في الضوء وفي أحيان أخرى نغطس في ظل أنفسنا.

لقد تولد عن القرن التاسع عشر عدد ضخم من المزدوجين بسبب أن الكثير من الكتّاب والفلاسفة، كما هو الأمر مع يونغ، قد وجدوا أن طبيعتنا البشرية الأساسية موجودة في مسألة التوأمة: فنحن نمضي أيامنا بكوننا مخلوقات شيزوفرينية. وأعرض هنا بعض النماذج لا غير: عمل روبرت ستيفنسن «القضية الغريبة للدكتور جيكل والسيد هايد»، وعمل أوسكار وايلد «صورة دوريان جراي»، وعمل دوستويفسكي «الصنو»، وعملا بو «وليم ولسون» و«القطة السوداء»، وعمل كبلنغ «حلم البارونة دونكان»، وعمل غي دو

موبسان «هورلا» والكثير من أعمال إ.ت. أ. هوفمان. كان العصر الذي اكتسب الكثير من المزدوجين احتاج إلى كلمة جديدة لوصف الظاهرة، لذلك أوجدت الجمعية الفولكلورية البريطانية كلمة مناسبة من الألمانية وقدمتها في العام 1895: doppleganger، «السائر المزدوج».

نحن نعرف القرن التاسع عشر نفسه، كما قلت في مستهل هذا الفصل، بكونه توأماً مرعباً ومتجبراً ـ قرن تميز بأنه أكثر القرون طاقة وتنويراً وتفاؤلاً في جانب وظلامية ومأساوية في جانب آخر. ساعد ذلك التنوع على البحث عن معنى خلال القرن التاسع عشر كله، لأن المعنى بمعناه الواسع، ينتج عادة درجة ما من القرار. وفي النهاية، في عالم أكثر تكاملاً، ربما توصل القرن التاسع عشر إلى نوع من الاندماج السامي.

لكن العصر أراد أقل ما يمكن من ذلك. نحن نصطدم بالشواذ بالطبع ـ ثورو وأميرسون ووايتمان ـ ولكن بالنسبة لأكثر المحترفين، من رجل الأعمال إلى عالم البايولوجيا، نحتاج إلى قوة فرانكنشتاين. وساعد ذلك الميراث على تشكل صورة القرن العشرين، وحشد الزخم في السنوات الأولى القليلة من القرن الواحد والعشرين، في شهوتنا السياسية الجشعة للسلطة والهيمنة وكل ما يحقق النصر مهما كان الثمن. إن تحذير ماري شلي من خلق المسوخ ومن ثم التعايش

معهم مرّ من دون أن يلتفت إليه أحد. تلك هي مشكلة الذين بعمر التاسعة عشرة. لا أحد يصغي إليهم. فبينما احتضنت أجيال من القراء روايتها على أنها رعب خالص، تناولتها هوليوود، من بين جميع الصناعات، على نحو صائب. لقد قرأت قصتها ليس على أنها رواية رعب فحسب، بل على أنها رعب ممزوج بقدر كبير، وأحياناً بقدر كبير جداً، من السخرية السوداء. لقد وفرت رواية «فرانكنشتاين» مادة غنية لكل من الممثلين أمير الدم «بوريس كارلوف»، فضلاً عن أولئك الممثلين الكوميديين آبوت وكاستلو وميل بروكس. ونجحت الصيغة إلى حدٍّ كبير: ومنذ 1931 أطلقت هوليوود ستة وأربعين فيلماً على أساس رواية المراهقة ماري شلي.

وحتى لو أن هوليوود لم تعد أبداً إلى إنتاج فيلم جديد عن «فرانكنشتاين»، فإن المسخ لن يموت أبداً ـ على الشاشة أو خارجها ـ لأنه، كما سنرى، سيستمر في الظهور بأشكال مختلفة، كلها في سياق القرنين التاسع عشر والعشرين. إنه يطارد زماننا خلسة. إنه، كما يرى كثيرون، «نحن». وهذا ما يعني أننا ليس لنا يد في خلقه فحسب بل قمنا كذلك بدورنا في أن نبقيه حياً.

تأثر أطباء في بواكير القرن التاسع عشر برؤيا فيكتور فرانكنشتاين، وغيروا جذرياً الفلسفة الأساسية للطب. منذ القدم وحتى اليوم هدف الأطباء إلى إعادة

العافية إلى مرضاهم. ثم في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، اقتضت المهنة هدفاً مختلفاً: إطالة الحياة ـ وليس تمديدها ـ في بعض الأحيان إلى ما بعد الزمن الذي تكون فيه الحياة لها معنى طبي. (هذه الرغبة، أيضاً، مررت إلينا في القرن الواحد والعشرين). جراحون مشهورون ومحترمون في لندن توقعوا أنهم ربما يعيدون حتى إحياء المتوفى تواً، كأن المرء كلما طال وقت موته كان من الصعب إيقاظه. وهذا ليس أقل مما سعى إليه فيكتور فرانكنشتاين والمئات من العلماء والكتاب مستهلكين وقتهم وأرواحهم في بحثهم عن إكسير الحياة الخاص، الجرعة السحرية التي ستحل سر الكون: التحكم بالموت، أو بطريقة أخرى، الإمساك بالأبدية. ولكن لا بدّ أولاً من اكتشاف الشرارة الجوهرية العميقة ـ كما قالها فيكتور فرانكنشتاين ـ «سبب الولادة والحياة».

كم يكون فرانكنشتاين مختلفاً عن بينوتشيو، وأيضاً كم هو مشابه له. (في العام 1849 وصف كارلو لورنزيني، قبل أن يصير اسمه كارلو كولودي، صبي شارع فلورنتين بأنه تجسيد للروح الثورية. قال لورنزيني: أينما تكون هناك مظاهرة، سيقحم صبي الشارع نفسه في الحشد مندفعاً بيديه ورجليه حتى يصل إلى المقدمة. عند ذاك فقط يتساءل عن الشعار الذي عليه أن يصرخ به ولا فرق لديه إن كان «فليعش»

أو «فليسقط»)3. هذه القطعة من مراجعة لكتاب عن الإبداع من وسط كتاب كولودي الذي اشتهر شعبياً «بينوتشيو». بث كولودي تلك الروح الثورية في قلب كتاب الأطفال عندما يبدأ جيبيتو، الحرفي البسيط، بنحت لوح من الخشب ويخلق معجزة زمنه المطلقة ـ مانحاً الحياة لبينوتشيو الصبي الصغير.

نشر كولودي عمله «بينوتشيو» في العام 1881. ومنذ ذلك الوقت حفظت لتكون من أهم كنوز الكتب الإيطالية، حتى أن إيتاليو كالفينو، الروائي الكبير المدهش، اعترف أن «بينوتشيو» أثرت في حرفة الكتابة لديه طوال حياته. عند نهاية القصة تقريباً، يبدأ بينوتشيو بتعلم القراءة والكتابة. وخلال ذينك النشاطين، يتحول إلى «فتى محترم»، أو اصطلاحياً، «فتى حي حقاً». ينظر إلى «ذاته الجديدة» في المرآة ـ الطريقة التقليدية في تمثيل الانعكاس الذاتي ـ ويشعر بـ «الانشراح». إن بينوتشيو بعيد تماماً عن مسخ فرانكنشتاين، لكنه، يولد من مادة جامدة، الخشب في حالتنا هذه. إنه ينطلق في البداية على أنه دمية ـ يتم تحريكها واستعمالها وتوجيهها ـ لكن صاحبها، جيبيتو، يغرز فيه حماسة صبي الشارع الثورية، التي هي مزيج متكامل مما هو سياسي وعلمي وروحي يتلاءم مع أواخر القرن التاسع عشر. إن بينوتشيو «يحيا» بأوسع المعاني. ومكافأة لأعماله الخيرة في الكتاب يمنح

«الوعي» الذي هو مركز وسر الحياة بأكملها.

في الأيام الأولى من القرن الجديد، وتحديداً في السادس من كانون الثاني 1800 بدأت الأكاديمية الملكية البريطانية الرصينة بالبحث عن سرِّ الحياة. وأبدت تشجيعها ودعمها لهذه المسألة بطريقة غريبة من خلال إعلانها عن جائزة مقدارها خمسين جنيهاً مع ميدالية ذهبية للشخص الأول الذي يتمكن من إنتاج عشرين باوناً من الأفيون من أرض مساحتها تبلغ خمسة أكرات. وإذ حددت الأكاديمية الأفيون لتجاربها، فقد اختارت المخدر الأكثر قدماً. ولربما كان من السهولة أن يضع القرن التاسع عشر باراسلسوز، طبيب القرن السادس عشر، ليكون القديس الراعي للأفيون. وطبقاً للأسطورة كان باراسلسوز يحمل سيفاً له مقبض مجوف يحتفظ فيه بإكسير الحياة. ويخمن المؤرخون أن ذلك يحتوي على جرعة من الأفيون بالتأكيد، التي يسميها بحب «حجر الأبدية». الوصف المعاصر لطريقة علاجه تربطه بقوة إلى الأفيون وتربطه بالاعتقاد الذي ساد القرن التاسع عشر في المواصفات الأساسية لذلك العقار:

«في علاج القرحة المعوية كان يقوم بالمعجزات بينما عجز الآخرون. لم يكن يمنع مرضاه عن الأكل والشراب. بل على العكس، كان يقضي الليل إلى جانبهم، يأكل ويشرب معهم. قال إنه يعالجهم عندما تكون

معدتهم ممتلئة. لديه أقراص أسماها laudanum (مزيج من الكحول والأفيون) تبدو مثل براز الفئران لكنه يستعملها في الألم الشديد. إنه يتباهى أن هذه الأقراص توقظ الموتى وبرهانه على ذلك أن المرضى الذين يبدون كأنهم موتى ينهضون فجأة حين يتعاطونها».4

هذا هو نمط السحر الانبعاثي الذي ساق الاهتمام العلمي بالمميزات السحرية للأفيون.

طالب مساعد مختبر مغامر اسمه توماس جونز بالجائزة النقدية تماماً في بداية القرن لإنتاجه واحداً وعشرين باونداً من الأفيون من أرض مساحتها خمسة أكرات كان قد زرعها قرب إنفيلد في شمال لندن. وانطلق السباق. وراح الأفيون ينقر على نمط من مركز الحس، ولكن أحداً لم يكن يعرف كيف أو أين؟ ولم يبد أحد قادراً على التحكم بتأثيره. ومع ذاك، منذ هذه اللحظة عد الصيادلة والأطباء انقطاع الألم على أنه الجزء الأساس من الدلالة التي وجهوا أنظارهم من خلالها إلى ذلك المركز الخفي للقوة. كان القرن التاسع عشر يتشكل على أنه قرن الدواء المسكّن إلى درجة أن الكثير من العلماء حسبوا تجاربهم ناجحة إن استطاعوا إزالة الألم للخاضعين لرعايتهم وزيادة لذتهم. وحتى قبل أن يشيع فرويد مبدأ اللذة، كان القرن التاسع عشر قد اجتهد في أن يطبق تلك الفكرة عملياً.

ومثل أي عقار في تلك الفترة، سرعان ما خرج الأفيون من المختبر إلى الشوارع. وكان الأطباء يصفونه عملياً لكل مرض، من الصداع البسيط إلى التدرن الرئوي إلى ألم البطن. وعند فترة حروب الأفيون الأولى في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، كان المواطن البريطاني يمكنه أن يشتري بحرية لصقات الأفيون والعلكة والقطرات والحلوى والأقراص وما إلى ذلك من البقال المحلي. واعتاد البريطانيون تدخين الأفيون، أو امتصاص صبغة الأفيون، المتوفرة لدى الصيدلية في الحي. وما دامت صبغة الأفيون تباع بأقل من ثمن زجاجة جن أو نبيذ، كان الكثير من أفراد الطبقة العاملة يمتصونها لمجرد الاستمتاع.

وبعض الناس مثل الروائي الفكتوري توماس دي كوينسي، ربما كان يدخنها كثيراً. بدأ دي كوينسي يتعاطى الأفيون في العام 1804، وبعد أربع سنوات وجد نفسه مدمناً. وعلى الرغم من ذاك لم يكف عن مدح لذتها الهائلة. في العام 1821 نشر كتابه اعتراف إنكليزي يتعاطى الأفيون. لكن تجربته سارت إلى ما هو أبعد من العلم وبدت في صورها عن الولادة من جديد تشبه بغموض تجربة باراسلسوز: «أية ثورة هذه! أي جيشان، من أبعد الأعماق للروح الداخلية! أية رؤيا للعالم الذي في داخلي! إن مسألة تلاشي آلامي كانت تافهة: فهذه النتيجة السلبية قد ابتلعت... في خضم

هاوية المتعة الإلهية التي تكشفت فجأة. كان هذا هو الدواء الشافي... لجميع ارتعاشات البشر؛ هنا كمن سر السعادة...».

لم يكن ثمة دي كوينسي في أميركا. لم يناصر أحد الأفيون بكونه السبيل المؤدي إلى الرؤيا. مال الأميركيون إلى الأفيون لمجرد المتعة والانتعاش. ولذلك بمساعدة من الصينيين، الذين فتحوا أوكاراً بأعداد كبيرة في الغرب الأقصى في العام 1870في خضم حمى البحث عن الذهب، حينها جذب الأفيون المزيد من الأميركيين حتى فاق عددهم الذين في إنكلترا. وفي العام 1870 كان الأفيون متوفراً أكثر من التبغ. وكان الجيش الاتحادي قد وزع أكثر من عشرة ملايين حبة من الأفيون ومليوني أونسة من مسحوق الأفيون لجنوده. وكتب كلٌّ من كيت كارسون ووايلد بيل هيكوك في مذكراتهما كيف أنهما كانا يستمتعان بأوقاتهما في أوكار الأفيون، مفضلين تدخين الأفيون على شرب الويسكي. ليس ثمة آثار مرضية سريعة تترتب على تدخين الأفيون وعلاوة على ذلك يدعي هيكوك أنه ساعدهم على شحذ مهاراتهم في الرماية ورمي الحبل إلى درجة أنه كان يؤدي مشاهد رعاة البقر الخطرة من دون أي أثر للخوف. وهو في الواقع زعم الاختفاء على المسرح. في نهاية القرن العشرين زعم حتى الطبيب المتميز السير وليم أوسلر، أستاذ الطب

في جامعة أكسفورد أن الأفيون هو «دواء الرب» لأنه، كما قال، يمكن أن يخلق المعجزات، ليس أقلها علاج جميع أمراض العالم.

وبعد وقت قصير من نيل عالم الكيمياء الألماني فريدريك ولهلم سيرترنر الجائزة الأكاديمية تاق إلى اكتشاف المقوم الفعال في ذلك الخشخاش السحري الذي اصطلح عليه «الجوهر» أو «المادة الأساسية» ـ بعزل المادة القلوية عن المادة الأولية للأفيون في العام 1805. وأسماه «المورفيوم» مستمداً ذلك من إله الأحلام مورفيوس؛ وصار يعرف فيما بعد بالمورفين. كان سيرتيرنر قد جربه على نفسه لسنوات عديدة، معلناً عن قدرة العقار على إنهاء كل قلق وألم. وكتب سيرترنر، أن في لحظة واحدة يمكن للمورفين أن يثير مشاعر غريبة ومحيرة حتى تحتم على الفلاسفة أن يصيغوا كلمة جديدة لوصفه وهي كلمة «euphoria» التي تعني قمة النشوة. لكنه أضاف، مثله مثل دي كوينسي، أنه في اللحظة التالية يجعلك تعاني الشعور «ببؤس كلي»5 ـ لترميه في كآبة قاتمة جداً وثقيلة كأنها تشبه تجربة قريبة من الموت. وبعد ذلك، تعود به مرة أخرى إلى أن يكون قوياً، متسنماً أعلى درجات الانتشاء. يا لها من لذة أن يولد الإنسان ويموت ثم يولد من جديد. كانت تلك هي تجربة القرن ـ ولدقيقة أو دقيقتين، كانت انتصاراً لعالم الكيمياء في مختبره حتى

أنه لم يستطع منع نفسه من أن يذيع ذلك إلى العالم.

لقد تاق سيرترنر طويلاً إلى تجربة المورفين، وكثيراً ما أنتج للقرن الذي عاش فيه، حتى أنه احتاج إلى طريقة أسرع ليدخل العقار في مجرى دمه. ومع ذلك، فإن السرعة كانت واحدة من الفوائد الجانبية العظيمة للثورة الصناعية ـ سفر أسرع، مواصلات أسرع واستهلاك أسرع. قرأ سيرترنر روح العصر؛ وكان يبتغي ما هو أسمى High وأراده «الآن». (جاء «السمو» High من لهجة الشارع المحلية في القرن التاسع عشر في العام 1880). لكنه لم يحقق رغبته أبداً. لأن حقن العقاقير لم تكن ممكنة إلا بعد خمسين عاماً من اكتشاف سيرترنر للمورفين، عندما اخترع طبيب اسكتلندي اسمه ألكسندر وود إبرة بسيطة للحقن تحت الجلد، جعل من السهل لأي أحد أن يحقن المورفين مباشرة إلى مجرى الدم.

خلال الحرب الأهلية، وزع الأطباء من كلا الطرفين المورفين على الجنود الذين في المعركة. وزرع الفلاحون الخشخاش في المقاطعات الاتحادية والانفصالية خصوصاً في فرجينيا وتنيسي وساوث كارولاينا وجورجيا. وكان أحد أطباء الاتحاد وهو الميجر ناثان ماير، قد وجد أن إعطاء الحقن مرهقاً جداً، فسكب كمية كبيرة من المورفين في يديه وهو مرتدٍ القفاز. ودعا الجنود وهو على جواده أن يأتي كل واحد

منهم ليلعق لعقة مثل الكلاب. لم يكن من المهم أبداً أن المورفين قد ترك ميدان المعركة يتناثر فيها المدمنون: وأن اللذة المباشرة يتبعها ألم طويل الأمد. هل يمكن أن يعدّ مثل هذا العقار الفعال سرّ الحياة؟ ربما يكون كذلك بالتأكيد، ولكن يبدو أنه لا يستطيع الاحتفاظ بمكانته في القمة.

لم تتوقف الكيمياء طويلاً عند مرحلة المورفين الخالص. وكان البحث مكثفاً عن طرق أرخص للإمساك بشرارة الحياة، حتى أن في العام 1874، سخن أحد الصيادلة في لندن، أثناء بحثه عن بديل للمورفين لا يؤدي إلى الإدمان، كمية منه مع الخل الخالي من الماء، لينتج مادة ذات خصائص عالية التخدير. (لقد أنتج مرة أخرى ومن دون أن يدري شيئاً يؤدي إلى الإدمان أكثر من ذي قبل). في العام 1898 لاحظ عامل في شركة باير في ألمانيا الخصائص القوية المدهشة لذلك المحلول المستعمل على أنه مزيل للألم، ليعرف أنه مرة أخرى بالمصادفة، خامد للسعال. وجرب رئيس المختبر الصيدلي لشركة باير «هاينريش درسر» العقار وسمى التجربة بـ« البطولية heroisch ـ heroic» المطلقة. ومثل دي كوينسي، ارتقى إلى الفردوس ثم هبط إلى الجحيم. واندهش مساعد مختبره قائلاً بعد أن أخذ حقنة من الهيروبين: «لقد قبّلت اللّه!» تقول لنا التجربة أن مثل هذا التسامي الهائل يجلب معه هبوطاً

مرعباً مساوياً له.

في بداية تشرين الثاني 1898 جرى تسويق درسر للعقار الجديد باسم «الهيروويين». وزعم درسر أن عقاراً بمثل هذه الدرجة من البطولية من الأحرى أن يحظى بأي اسم آخر. خلال العام 1899 كان إنتاج شركة باير قد تجاوز الطن من الهيروويين في السنة وصدرته إلى ثلاث وعشرين دولة. وبعد تسع سنوات وبعد معرفة الصفات المرعبة لعقاره الجديد في الإدمان حاول درسر دعم سمعته بتسويق نوع أكثر أماناً وإن يكن أقل فعالية. ونجح درسر في تطوير مسكّن للآلام من مواد طبيعية مأخوذة من لحاء نبات الصفصاف وسوقه في هيئة مسحوق باسم تجاري هو «الأسبيرين».

في الفترة ذاتها، ثمة عالم كيمياء آخر في ألمانيا هو فريدريك غايدسك الذي كان يعمل على عزل قلوي ورق الكوكا. ونجحت تجاربه في العام 1855 وصاغ له اسم «الكوكائين». وظهرت هذه الكلمة لأول مرة في الإنكليزية في العام 1874. وكان هذا عقاراً فعالاً جداً آخر انتشر سريعاً حتى أن الأطباء استعملوه مخدراً، تقريباً في العام 1860. واستعملت شركة الكوكا كولا أوراق الكوكا في مشروبها، الذي أعلن عنه ـ بتهويل كبير ـ على أنه غني بمميزات طبية كبيرة.

في العام 1884، كتب فرويد بحثه الشهير عن الكيفية التي يؤثر فيها العقار المخدر على مستويات

الوعي وكان عنوان البحث «عن الكوكائين». تحدث فيه فرويد عن اللذة العالية جداً في امتصاص الجسد للمخدر، ويستمر في إعلان شهادته عن «البهجة والنشوة الدائمتين، اللتين تختلفان بلا أية مقارنة عن النشوة العادية للشخص السليم... ستكون في حال من السيطرة الذاتية وامتلاك المزيد من الفعالية والقدرة على العمل... بكلمات أخرى، أنت ببساطة إنسان عادي، ومن الصعب التصديق أنك تحت تأثير أي مخدر». ونصح فرويد بالكوكائين لعلاج المدمنين على المورفين واستعمله هو نفسه في التخدير لمدة سنتين. وكان كلٌّ من مصنعي العقاقير، ميرك وبارك ديفس قد دفعا لفرويد كي يصادق على علامة منتوجهما المنافس. كان فرويد مؤمناً بالعقار، وكان استعماله له، كما يرى بعض الناس، قد قاد مباشرة إلى عمله عن الأحلام.

في العام 1800 المميز، جاء السير همفري ديفي، عالم الكيمياء والشاعر والرائد في الكهرباء، إلى مختبر لصديقه توماس بيدوس في بريستول، في إنكلترا وكان اسم المختبر معهد بنيوماتك، ليقوم بدور المشرف. كان بيدوس قد كرس عمله في هذا المختبر للكشف عن مؤثرات العلاج على المرضى باستنشاق مختلف الغازات. كان معهد بنيوماتك مشهوراً وكان الشاعران روبرت ساوثي وصاموئيل تيلر كوليردج يترددان بكثرة عليه لتعاطي ما كان يسمى بـ «The airs»، ليس

لعلاج مرضٍ ما بل من أجل الشعور بالسعادة. في العام 1772 كان عالم الكيمياء جوزيف بريستلي قد اكتشف غازاً لا لون له ولا رائحة ينتج عدم الإحساس بالألم. وبينما كان ديفي يعمل في ذلك المعهد عمل على تنقية مركب كيمياوي وأسماه أوكسيد النتروجين. وبعد الاستنشاق الأول، سرعان ما أثنى على خصيصته المدهشة في بث الإحساس بالنشوة.

وإذ ابتهج ديفي باكتشافه فقد أعلن لزملائه مباشرة أنه عثر على حجر الفلاسفة. وأبهر جماعات مختلفة من أصدقائه باستنشاق غازه العديم الرائحة ثم غرز دبابيس وإبراً في جسده من دون ألم ملحوظ، ضاحكاً كالطفل خلال التجربة كلها. وأعلن أن ذلك يبرهن على أنه يمكنه السيطرة على الحياة لأنه حدد مركز الشعور والإحساس. وحتى عالم النفس الجليل وليم جيمس كرس مقالة كاملة نشرها في مجلة «العقل» في العام 1882، عن «التألق السريع في استنشاق أوكسيد النتروجين». يمجد جيمس في مقالته التي عنوانها «المؤثرات الذاتية لأوكسيد النتروجين» فضائل حيازة الرؤيا باستنشاق غاز: «معي، كما هو مع أي شخص سمعته، يكون مفتاح التجربة هو الإحساس بالمتعة الهائلة بالإشراق الميتافيزيقي المكتف».

وكان روبرت ساوثي، أحد الشعراء المتمردين في تلك الفترة، أحد المترددين على مختبر بيدوس، وجرب الغاز

العديم الرائحة وامتدحه بكونه أعلى مراتب التجربة الدينية: «أنا متيقن أن هواء الجنة لابد أن يكون هذا هو الغاز العجيب المبهج»6. وكان هذا كافياً لديفي ليستمر في بحثه لما سمي في تلك الفترة بـ «الغاز الصناعي الشهير». ومع جيمس وات، الساحر الآخر لما هو لامرئي ـ مخترع الآلة البخارية ـ بنى ديفي غرفة أوكسيد النتروجين، التي يتمكن فيها الناس من امتصاص الغاز العجيب عبر مسامات أجسادهم كلها. وكتب ديفي في مذكراته بعد جلسة واحدة في غرفته، أنشودة الشكر التالية إلى قوة اللامرئي: «لا شيء موجود سوى الأفكار، الكون مركب من انطباعات وأفكار وملذات وألم». وحفزت جلسة تالية في الغرفة ديفي كي يكتب القصيدة التالية: «حتى عيني امتلأتا بلمعان يتلألأ/ حتى فمي مفعم بصوت يهمهم/ حتى ذراعي امتلأتا بنشوة داخلية/ واكتست بعظمة جديدة»7.

في إنكلترا أمسى أوكسيد النتروجين لعبة شعبية. وكان من ميزات حفلات السفر عبر الريف الإنكليزي شيء ما سمي «قفزات أوكسيد النتروجين المرحة» حيث بإمكان الناس دخول خيمة واستنشاق الغاز العجيب مقابل بنسات ضئيلة ليضحكوا من قلوبهم. وكانوا يترنحون مصابين بالدوار حتى أصبحوا هم أنفسهم جزءاً من المرح العام. وصار استنشاق المسكرات عادة ثابتة في الحياة الإنكليزية. وصار

المشعوذون الذين يسمون أنفسهم الأساتذة، «Professors» يطرون على فضائل أوكسيد النتروجين أو الأثير، ثم يدعون الجمهور إلى أن يتقدموا خطوة إلى الأمام ليستنشقوا منه بعمق.

أشبع مجموعة من العلماء الشباب، الذين سموا أنفسهم « [3] **The Askesian Society**، فضولهم بتعاطي كميات من أوكسيد النتروجين. وبعد أن قضى أحد أعضاء الجمعية من الشباب واسمه لوك هاوارد بعض الوقت معهم قدم محاضرة لهم في العام 1802، عن أكثر الأشياء زوالاً وتحفيزاً للمخيلة، وهي الغيوم ـ كأنها بخار ليس مثلها شيء. وقال: إنه فعل شيئاً لا أحد غيره فعله من قبل ـ تصنيف الغيوم. والأسماء التي اختارها للغيوم ـ الطخرور cirrus والطبقية stratus والممطرة nimbus التي لا يزال علماء الأرصاد الجوية يستعملونها اليوم. كان هاوارد مؤمناً تماماً أن أوكسيد النتروجين قد ألهمه بهذا الإيحاء عن العلم الجديد الذي أوجده وهو Meteorology علم الأرصاد الجوية لذلك عاد إلى الغاز مرات كثيرة حتى غدا مدمناً.

لم يشكل المثقفون في أميركا مجاميع تلتف حول أوكسيد النتروجين، مع ذلك كان ثمة بعض الأتباع في هذا البلد. خلال سنوات العشرينيات من القرن التاسع عشر، كان بعض الطلاب في جامعة ييل قد اعتادوا

على الغاز المثير للضحك في حفلاتهم أثناء الإجازات لكسر الرتابة في دراستهم. وبالاختلاف عن إنكلترا، سرعان ما وجد أحدهم في أميركا كيف يكسب المال من ذلك الغاز. طبيب أسنان من هارتفورد اسمه هوراس ويلز، شاهد متطوعاً استنشق غاز أوكسيد النتروجين في العام 1844 بينما كان أحد آخر قام بإحداث جرح بليغ في ساقه؛ نظر الرجل إلى جرحه وتساءل صائحاً عن الخط الأحمر الطويل الذي يسيل من فخذه وراح يضحك بصخب. في اليوم التالي كان لويلز زميل طبيب أسنان أعطاه «الغاز المضحك» وقلع له أحد أسنانه. وعلق ويلز فيما بعد: «كان اكتشافاً مذهلاً. لم أشعر بغرزة الدبوس»8. ومن هنا هيأ أوكسيد النتروجين لولادة مهنة جديدة في أميركا وهي: تطبيب الأسنان بدون ألم.

خلال ذلك الوقت كان ديفي قد حول اكتشافه إلى استعمالات طبية أكثر جدية، أغلبها في ميدان الجراحة: «ما دام أوكسيد النتروجين، في أوسع استعمال له، قادر على إزالة الألم الجسدي، فلربما يكون من المفيد استعماله في العمليات الجراحية التي لا يراق فيها الكثير من الدم»9. وبينما كان يكتب هذا التقرير في العام 1800 كان لا بدّ من مرور نصف قرن تقريباً، حتى العام 1844، ليسمح المسؤولون في المستشفيات بغازه المثير للضحك في غرفة العمليات

ليكون على هيئة مخدر anesthesia. دخلت هذه الكلمة اللغة الإنكليزية (من اللاتينية عن طريق اليونانية) في العام 1721، لوصف أولئك الذين، بسبب نوع صعب من الشلل أو جرح تصعب السيطرة عليه، يعانون من خلل في الحس». في شهر تشرين الثاني 1846 اقترح أوليفر ويندل هولمز أن الحالة المتسببة عن تأثير غاز أوكسيد النتروجين تسمى aesthesia مأخوذة عن اليونانية فـ an تعني «بدون» وكلمة aesthesia تعني «الحس». وتماماً بعد سنتين، في العام 1848، كانت كلمة aesthesia قد دخلت في الحديث العام لتعني فقدان كل الحس الذي يحدث بسبب عامل كيمياوي، الذي كان تأثيره لا يتجاوز دقيقتين أو ثلاثاً في تلك الفترة المبكرة.

فهم ديفي أن المرضى المخدرين يبقون في حالة من السبات، ويكونون في الحد الفاصل بين الحياة والموت. وكان على العصر أن يواجه هذا المخلوق الجديد، كيان بشري يتنفس ويفقد عمداً كل حواسه. وسيتم الأمر مرة بعد أخرى، بتعديلات كثيرة. هل ما يزال أي أحد يسمي كتلة اللحم الخامدة على طاولة العمليات إنساناً؟ بشراً بإحساس كامل؟ هل كان ذلك الشيء «يملك» جسداً بالفعل؟ أو، إذا اقتربنا أكثر إلى جوهر الموضوع، هل كان «يملك» حياة؟ على الرغم من أن ذلك المريض لم يكن يشعر بالألم فمن المؤكد أنه أو أنها أو هذا

الشيء فاقد للوعي. أو، من الناحية الثانية، هل كان المريض واعياً تماماً للحالة التي يسعى إليها كل فرد بقوة ولكن لا أحد كان يتمكن حتى من تسميتها؟

كان مايكل فراداي، عالم الكيمياء والفيزياء، قد ارتفع شأنه في الثورة الصناعية بوصفه أحد مخترعيها الكبار بإنتاجه المحرك الكهربائي والبطارية ذات الخلية الجافة وآلة قامت بجانب ثوري كبير: آلة سميت بالداينامو، وهي الكلمة التي أخذت من المعنى اليوناني «القدرة والقوة». لقد بدأ بإجراء التجارب في المؤسسة الملكية في لندن في العام 1818، لتحويل السوائل ثم عكس الأمر، ليقوم بعملية سماها «تغير الأطوار». في العام 1818، بعد عقد من تجاربه المكثفة، زعم أنه اخترع غازاً لا رائحة له يمكنه أن ينتج مادة مخدرة تبقى لمدة أطول من أوكسيد النتروجين.

وزعم فراداي أن بسبب قوة الغاز الجديد استطاع هو وحده الغوص بعمق في الأجزاء السرية من الحياة. وإذ كان متيقناً جداً فقد سمّى اكتشافه على غرار العنصر الذي ليس غير الآلهة من لهم الميزة في تنفسه ـ الجوهر أو العنصر الخامس؛ الإيثريل أو ببساطة «الإيثر». تباهى فراداي بنجاحه في المختبر وقال: إن جميع البشر يمكنهم الآن أن يتنفسوا بعمق المادة نفسها التي يتنفسها الآلهة؛ لكن السؤال الذي بقي، هل يمكنهم أن يشعروا كالآلهة؟ وخلال سلسلة من الحفلات الصاخبة

التي أقامها الطبيب الشاب كروفورد لونغ في جيفرسون، جورجيا، كان يوزع الإيثر على ضيوفه، وقد أسماه «مرح الإيثر». وحقن تلميذ طبيب الأسنان هوراس ويلز الذي كان اسمه وليم توماس مورتون الإيثر لمريض في مستشفى ماساجوستس العام في السادس عشر من تشرين الأول 1846. بينما أعلنت جمعية بوسطن الطبية نجاح عملية مورتن من خلال تسمية يوم السادس عشر من تشرين الأول بيوم الإيثر، لم تتم العملية الأولى الناجحة في استعمال الإيثر مادة للتخدير في إنكلترا إلا في السنة التالية، في 1847.

* * *

لكن ثمة علماء في الكيمياء والفيزياء كانوا متوارين في انتظار الإعلان عن الجرعة التالية التي ستطرح ذلك المفتاح الفعال الذي سيخلص المريض من الألم ليضعه في حالة مختلفة تماماً. لذلك في شهر تشرين الثاني من العام1847 أعلن العالم المتميز في الكيمياء السير جيمس سيمبسون عن خواص مخدرة لمادة جديدة هي trichoromethane التي أصر سيمبسون أنها ستضع المرضى في رقاد فيه أقل ما يمكن من المؤثرات الجانبية من باقي المركبات الكيمياوية. واختزل الاسم بالكلوروفورم. (كان فرنسي اسمه جان دوماس قد ركب السائل الأخضر ـ الكلورو ـ في العام 1834).

وتميل ليندا ستراتمان في كتابها عن تاريخ

الكلوروفورم المعنون بذكاء «الكلوروفورم البحث عن النسيان»، مشيرة إلى أن لا أحد من قبل قد كرّس الكثير من التركيز على مسألة فقدان الوعي. لقد أوقعت تلك التجارب الكثير من الناس في مخاطر حقيقية. فتقول:

«كان من المعتقد أن النوم هو المجال الذي يفصل الوعي عن الموت، إذ خلاله يكون الدماغ متوقفاً عن النشاط عدا الوظائف الأساسية. فالوظائف العليا للدماغ، التي هي جوهر ما يجعل الفرد كائناً بشرياً، مثبتة في حالة الوعي، ومن أجل إزالة أو تأجيل تلك الوظائف كان لا بدّ أن يعاد الإنسان إلى ما هو أكثر من الحيوان بقليل. لذلك زاد خلق اللاوعي الاصطناعي من شبح الجنون والبلاهة. لم تكن الحياة وحدها في خطر، بل العقل والذكاء كانا في خطر أيضاً ذلك لأن البحث كان لا يزال في تقدم عن الموقع الجسدي لروح الإنسان، التي ربما تكون في مكان ما من الجهاز العصبي الذي بقي حتى الآن غير مفهوم تماماً».

عند ذلك علينا أن نفكر بشهادة خبير، هو طبيب اسمه جيمس باركي، من ليفربول الذي كتب لزملائه كلمات تحذير في العام 1847: «أؤكد أننا تخطينا الحدود لأسمى مهنة عندما نحث أو نغري الناس، بوصفنا رجال طب، في التخلص من الألم وحده ـ الألم غير الخطر، للوصول إلى حالة من الوجود نعرف القليل

من أسرارها في الوقت الحالي». رأى باركي أن المهنة تقف على المحك ورأى أن ميدان الطب يسير في اتجاه خاطئ. وربما كان على صواب، لأن الطب راح يركز على شيئين بعد منتصف القرن: انقطاع الألم، وإطالة الحياة.

على أية حال مثل هذه التحذيرات لم يتم التعامل معها بتجاهل. وكان باركي نفسه وآخرون مثله قد حفزوا كادراً من المتخصصين ممن يؤمنون أنهم يمكن أن يكتشفوا أعماق الحياة أفضل من غيرهم وبدقة أكثر، من دون استعمال أي من المواد الكيمياوية أو الغازات. وتتضمن القائمة قراء الطالع وعدداً كبيراً من الروحانيين والمتحدثين مع الأرواح وخبراء لظاهرة جديدة تسمى paramnesia أو déjà vu (وهم التذكر) والعرافون وحتى بعض العلماء. وتجسدت في جيمس برايد، الجراح ذو السمعة المحترمة من مانجستر، كل هذه المعايير، فضلاً عن جرأة واضحة وثقة بالنفس. في العام 1841، ومن خلال رد فعل على فكرة أي شيء صناعي مثل الكلوروفورم، حاضر برايد عن سائل عضوي أكثر قوة يجري في جسد كل رجل وامرأة وطفل، كان قد اكتشف من قبل بوساطة العالم النفسي غ. هـ. شوبرت، وسمى برايد هذا السائل «مغناطيسية الحيوان»، الذي لم يكن يحمل مفتاح سرّ الحياة فحسب، إذ أخبر جمهوراً بعد جمهور أنه كان الحياة نفسها. وأشار برايد إلى أن الطبيب المتدرب

يمكنه إعادة إنعاش الحيوية في جسد الشخص المريض، حتى وإن كان يشارف على الموت، ومثل باراسيلسوز نفسه، يعيد الشخص بأعجوبة إلى أن يكون معافى موفور الصحة. أو أن ذلك الطبيب نفسه يمكنه نقل الشخص إلى حالة يغيب فيها إحساسه تماماً، سامحاً للطبيب لينجز له عمليات معقدة جداً باستعمال طريقة برايد وحدها على أنها مخدر.

سمى برايد طريقته بـ : neuro ـ hypnotism التي اختصرها في العام 1843 إلى hypnotism التنويم المغناطيسي. وسمتها الصحافة الشعبية بـ «النوم العصبي» Nervous Sleep أو «magnetic sleep»، حالة غياب الوعي التي يجد فيها الناس أنفسهم على غير العادة يتقبلون الاقتراحات. وأياً كان الاسم فإن برايد، مع حقله الجديد في التنويم المغناطيسي، أو البرايدية، كما سمتها الصحافة، أعلن أنه عثر على حجر الفلاسفة ـ جوهر الحقيقة ـ مركز الحيوية ذاتها. وبتذكرة بثلاثة شلنات، كان برايد يثبت بسرور، من خلال حركاته على المسرح، أنه يمكنه أن يطفئ الحياة ويوقظها لدى أكثر شخص عنيد لا يؤمن بذلك. كان برايد يبدأ كل واحد من عروضه بالسطر التالي: «انظر في عيني»، مستفيداً من التركيز لفترة على التحديق ـ في السينما وفي المتاحف الجديدة وفي المعارض الفوتوغرافية.

هاجرت طريقة برايد إلى أميركا، في أواخر العام 1840، عبر شخصية لامعة اسمه أندرو جاكسون ديفس، الذي عُرف خلال حياته باسم جون المعمداني صاحب الروحية الحديثة. زعم ديفس أنه يدخل ساعة يشاء في حالة من الوعي العالي، وهي ما سماها بـ «الحالة المتفوقة» التي ترفعه إلى ما بعد الرؤيا العادية. يقول: «إنه من خلال الوضع النادر كان يمكنه رؤية الأسرار التي يبحث عنها وفشل الآخرون في العثور عليها. وعلى سبيل المثال أضحى الجسد الإنساني شفافاً بالنسبة إليه، ما سمح له برؤية كل عضو، وما هو أكثر إثارة، رؤية الأعضاء التي لها ارتباط مباشر بمصدر الحياة. لذلك، فقد كتب أنه من دون الحاجة إلى أن يخبر سلفاً بالمرض، كان بإمكانه ليس إعادة الصحة للمرضى فحسب بل أن يطيل حياتهم. قدم ديفس شهادة عن عملية الموت بأكملها ورحلة الروح إلى الآخرة، المكان الذي كثيراً ما دخله، على حدّ زعمه، بمساعدة قليلة من الطريقة البرادية. وبينما لم يستطع أن يدخل الناس الآخرين في حالته المتفوقة، تمكن عبر استعمال تقنية برايد، من أن يضعهم في نشوة، ليجعلهم يستمتعون، ولو لبعض الوقت، بمستوى عالٍ من الوعي الروحي ليتذوقوا، ولو لفترة وجيزة، الحياة الأبدية.

لكن بعض فلاسفة الاجتماع في هذه الفترة فهموا أن

اليقظة إذا كان يمكن أن تُفصل عن التجربة اليومية، وتعزز عبر مشتقات المخدر المتنوعة، وتخمد بالمخدر، أو تعطل مؤقتاً من خلال التنويم المغناطيسي، فلن تصلح جيداً لأن تكون أساساً جيداً للشرط الإنساني. وربما كانت بمثابة مدخل لشيء آخر، شيء أكثر أساسية وثباتاً. وبالنظر إلى اليقظة بكونها العنصر المحدِّد، يمكن للناس بسهولة أن يستمروا بالحياة بشفافية كأنهم أشباح. ولربما يشعرون كذلك أنهم غير موجودين، إلا في تلك اللحظات التي يكونون فيها في قمة الانفعال ـ في أعلى نشوة أو أعمق كآبة. باختصار، عملت المخدرات لبعض المختصين بكونها شيئاً أثيرياً، وهي التجربة السريعة الزوال أثناء اضطرابات القرن التاسع عشر، لتقوم بمثل هذا الدور الفعال. طالب العلماء بشيء أكثر دواماً، وربما بشيء ملموس يمكن بوساطته تعريف الوجود الإنساني. فذهبوا باتجاهات مختلفة في البحث عن حجر الزاوية، الأساس.

مثل الكثير من الاختراعات والمستجدات، ظهر الشيء الجديد مصادفة تماماً، لكنه تناسب جيداً مع رغبة الفترة في تعريف الجوهر الإنساني. اعتقد أحد العاملين في مختبر كيمياوي في إنكلترا واسمه ج. إ. بوركين أنه اكتشف المعادل الأساس حين التقط شريحة زجاجية في أحد الأيام من العام 1823 ولاحظ أنه خلّف على الشريحة آثاراً دقيقة لا تمحى من أطراف

أصابعه. وبعد القليل من الاختبارات البسيطة، استنتج مندهشاً أن أي شخص له نظام خاص من الهوية موجود عند أطراف الأصابع ويمكن الوصول إليه بسهولة. فبينما يمكن للإنسان أن يغير سلوكه (أو تغير سلوكها) أو نبرته الشخصية أو يدعي أنه منوم مغناطيسياً، فإن طبع الأصابع لا يمكن أن يتغير مطلقاً طوال حياة الإنسان.

حتى قبل نشر كتاب دارون «أصل الأنواع» وضع الفيلسوف الإنكليزي، هيربرت سبنسر، المسؤول عن عبارة «البقاء للأصلح» نظرية سميت فيما بعد لدى العلوم الإنسانية المتنامية بـ «الداروينية الاجتماعية». وكانت فكرته قد تلاءمت إلى حدٍّ كبير مع اعتقاد الفترة بدونية أولئك الناس ذوي البشرة الداكنة. كانت فكرة سبنسر أن أولئك الذين يفتقدون بوضوح إلى التطور الاجتماعي والأخلاقي - مجرمون - هم ليسوا غير «همج»، يعيشون في حالة فطرية، يشتملون على الفقراء والطبقة العاملة والإيرلنديين والنساء من الطبقة المتدنية والسود بالطبع. ويمكن للإنسان أن يحدد عيوبهم الداخلية من خلال علامات خارجية مميزة. وكي تضمن السلطات تدفق العمل للمجتمع الأبيض الراقي فهي تحتاج إلى أن تصف وتصنف والأهم من كل ذلك أن تراقب وتشرف على أولئك الناس الخطرين. وكي تبقي المجتمع بأمان على الدولة أن تستحدث

نظاماً تصنيفياً للمنحرفين.

كان ثمة تغيرات اجتماعية في طريقها لأن تضع تشديداً كبيراً على المجرم. لقد خلقت ثورة الإنتاج تقييماً برجوازياً جديداً للملكية وأتت معه بمدى واسع من الجرائم التي تستلزم العقاب مع عقوبات شديدة القسوة. ينتبه كارلو غينزبرك إلى ملاحظة، في مقال رائع له عن الجريمة والعقاب في القرن التاسع عشر عنوانه «موريلي وفرويد وشارلوك هولمز: مفاتيح وطريقة علمية»:

ترسخ الصراع الطبقي على نحو متزايد ضمن مدى الإجرام، وفي الوقت نفسه بُني نظام جديد للسجن على أساس أحكام طويلة الأمد بالسجن. لكن السجن يولد المجرمين. ففي فرنسا كان العائدون إلى الإجرام بارتفاع مضطرد بعد العام 1870، ومع اقتراب نهاية القرن كان ما يقرب من نصف القضايا السابقة كلها قد قدمت ثانية إلى المحاكمة. إن مشكلة تحديد المذنبين القدماء، التي تطورت في تلك السنوات، كانت بمثابة الجسر الرئيس لمشروع واعٍ تقريباً للقيام بفحص كامل وعام للمجتمع بأسره.

لذلك فإن روائياً مثل ديكنز كان يعرّف كل الكائنات التي في كتبه من خلال تعابير وجوههم. فـ «الحاجب المنخفض» و«الحاجب العالي» كانت تشير إلى جبهات الناس ـ أولئك الذين يشبهون النياردنتال أو أولئك الذين

يبدون مثقفين، كأن مثل هذه الأشياء ممكنة ـ على اعتبار أنهم يشغلون الطبقة الدنيا أو العليا من المجتمع. ما إن دخل الناس في القرن التاسع عشر حتى صار بعضهم يولدون والإجرام متأصل فيهم ولا يمكن التغلب عليه. وكرست العلوم التي برزت كالأنثروبولوجيا والسايكولوجيا والسوسيولوجيا والإثنوغرافيا انتباهها في تعريف ووضع المعايير للعنصر المضاد للمجتمع في المجتمع.

نحن لا نبعد أنفسنا عن أساس هذا التفكير العنصري؛ فهو يعمل لدى بعض الناس من دون وعي ولدى آخرين يعمل على نحو صريح. ولكن على الرغم من ذلك، كان هذا جزءاً من مبدأ التفكير لهذه الفترة؛ وهو المبدأ الذي حاول إيجاد حجر الزاوية لكل شيء. كانت التصنيفات قد هيمنت: فالتنظيم والتعريف ووضع المعايير جعلت العالم يعود إلى الحياة، وجعلت من الممكن في الوقت نفسه لأولئك الذين في السلطة أن يسيطروا بسهولة. وكان أحد المبادئ الأساسية التي سارت على نحو خاطئ في القرن التاسع عشر هو مبدأ العِرق.

ويستمر التفكير الضيق في القرن العشرين وعبر إلى القرن الواحد والعشرين. فأغلب السجناء من الرجال الذين في أميركا هم من الأميركان الأفارقة. الغالبية العظمى منهم بسبب جرائم لاعنفية تخص المخدرات ـ بكل أنواعها. لقد أودعت أميركا في السجن من شبابها

السود الذكور بنسبة أكثر مما فعلت حكومة جنوب أفريقيا خلال أسوأ سنوات التفرقة العنصرية. وكانت الأحكام التي تصدر بحق الملونين من الشباب أشد قسوة من أقرانهم البيض للجرائم نفسها.

وقد عرف فرانسيس غالتون ابن عم دارلس دارون المشكلة معرفة جيدة وقرر أن يقوم بعمل ما إزاءها. كان غالتون قد عبَّر من قبل عن مخاوفه العميقة من نهاية العرق الأبيض «العالي التطور» في كتابه الأول الكبير الذي كان عنوانه «العبقرية الوراثية: بحث في قوانينها ونتائجها»، الذي نشره في العام 1869. وهو يقدم في ذلك الكتاب أن أعلى المثالية بشأن العرق الأبيض يمكن أن توجد عند الأثينيين القدماء. ويؤكد أن الأرستقراطيين الإنكليز هم الأقرب لهم، في عصره. وحدد العدو الذي هدد النظام المتوطد بأنهم الأعراق الداكنة والمتدنية والفاقدة للمثل الأخلاقية.

واستند إلى عمل سابق يتعلق ببصمات الأصابع قام به مؤسس علم «الهستولوجي Histology»[4] العالِم ج.إ. بوركاين، الذي ميز في العام 1823 تسعة أنماط من الخطوط في اليد، حيث لا يوجد اثنان من لهما التركيب ذاته بالضبط. حول غالتون اكتشاف بوركاين إلى مشروع عملي وبدأ بتصنيف بصمات الأصابع إلى ثمانية أنواع مميزة ليستعملها في تحديد هوية الناس. وكي يجعل تصنيفه عملياً، اقترح غالتون أن تقوم

المستشفيات بأخذ بصمات الأصابع واليد لأي مولود جديد لعمل وثائق أساسية لإثبات هوية كل مواطن. لو أن أي أحد اقترف جريمة فإن السلطات من الممكن أن تتبع بسهولة هوية المشكوك فيه.

وقبيل أن تنتهي حياة غالتون، في العام 1892، أنهى مشروعه في تصنيف بصمات الأصابع ونشر نتائجه في مجلد كبير وممل عنونه مباشرة وببساطة «بصمات أصابع»، وقد وضح فيه الأنماط الثمانية الكبيرة مع مخططاتها التفصيلية ـ الدوامية والمغزلية والحلزونية والدائرية وما إلى ذلك ـ التي يشترك فيها كل الناس في العالم. وسرعان ما تبنت إنكلترا طريقته وتبعتها الدول الأخرى، بضمن ذلك الولايات المتحدة. يقول كارلو غينزبرغ في بحثه «موريلي وفرويد وشيرلوك هولمز» عن مشروع غالتون: «وعليه فإن كل إنسان ـ كما لاحظ غالتون متباهياً... كسب هوية وأصبح من دون أي شك منذ الآن وإلى الأبد فرداً وفق القانون».

هنا نصل إلى مفترق طرق: سيميائية للفرد مبنية على أساس أنماط ـ أو أرقام ـ وليس على أساس شيء غير محدد أو حتى كاشف ومعبر مثل مصطلح الشخصية. يشير غينزبرغ إلى أنه في نهاية القرن التاسع عشر، وتحديداً منذ العام 1870 إلى العام 1880، أصبح هذا المقترب السيميائي، الأنموذج أو الموديل الذي ارتكز على تأويل المفاتيح، مؤثراً على

نحو متزايد في حقل العلوم الإنسانية».

وبكون بصمات الأصابع وسيلة فريدة في تعيين الهوية كان عليها التنافس مع النظام الموجود من قبل الذي سمي بـ «بيرتيلونية» نسبة إلى موظف في الحكم المحلي في باريس اسمه «ألفونس بيرتيلون». أقنعته فحوصاته المكثفة في ملفات الشرطة أن ليس ثمة اثنان من البشر ـ ولا حتى التوائم المتطابقين ـ يحملون التقاسيم الجسدية نفسها. وقام بعمل نظام تصنيفي بارع ـ يمثل الهوية الأساسية للكائن البشري، أو كما اصطلح عليه الأنثروبوميتري Anthropometry وبذلك طور، حوالي العام 1879، النظام العالمي المشفر الأول للتعرف على البشر. كان بيرتيلون مؤمناً بنظامه حتى انه، اعتماداً على الوصف الشفاهي للمجرم، جاء برسام لرسم تخطيطات سميت لدى دائرة الحكم المحلي بـ «لقطات الوجه»، واستعملت هذه المخططات ملصقات للبحث عن المطلوبين. وفيما بعد، كانت لديه صورتين تؤخذ للمتهم، الأولى أمامية والثانية جانبية ـ فكانت هذه الطريقة هي الأصل لما يعمل به اليوم. سمى بيرتيلون تلك اللقطات بـ «التشابهات الناطقة» وملأها بقياسات ملامح الوجوه.

أصبح بيرتيلون مشهوراً في هذه البلاد عندما بدأت أساليبه تعرض في المعرض العالمي الكولومبي في شيكاغو في العام 1893. هذا هو المكان الذي تختفي

فيه الكثير من الشابات من دونما أثر: حيث اختفين بأعداد معينة. يستهل أريك لارسون كتابه «الشيطان في المدينة البيضاء: القتل والسحر والجنون في السوق التي غيرت أميركا بهدوء شديد عبر جملة مثلت وحدها فقرة: «كم كان الاختفاء سهلاً». ثم الفقرة التالية: «آلاف القطارات تدخل وتغادر شيكاغو كل يوم. الكثير من تلك القطارات تأتي بشابات لم يرين مدينة من قبل ويرغبن الآن أن يستوطن أكبر المدن وأقساهن». ويستمر لارسن في القول: «بدا الاختفاء لهواً كبيراً. ثمة الكثير من الاختفاءات، في كل أنحاء المدينة ومن الصعب التحقيق فيها على نحو مناسب كما أن ثمة الكثير من العراقيل إزاء أساليب الكشف عن تلك الاختفاءات». وازداد قلق شرطة شيكاغو شيئاً فشيئاً فتبنوا طريقة بيرتيلون بشكل مطلق في السنة التالية، وفي العام 1898 أنشأت شيكاغو المكتب الوطني للتحقيق الإجرامي الذي تأسس على طريقته.

ثمة نظامان آخران تلمسا أسلوباً مختلفاً تماماً في تعيين الهوية وعملا على التعرف على البشر عبر مستوى أكثر تجذراً. ومثل جماعة غالتون وبيرتيلون هدفا أيضاً إلى التعرف على ما هو أكثر رعباً في المشاكل الجديدة التي تتفاقم في القرن التاسع عشر، التي تمثل التدمير الشامل للمعايير الراسخة وهي شخصية المجرم. وأملت الشرطة في كل بلد في

التعرف على المجرمين قبل أن يقوموا بأي فعل ضد المجتمع. وإذ كانت في أذهانهم النظريات الاجتماعية الداروينية والدونية العرقية، لم يكن لدى العلماء أي شك أنها ستقنع الشرطة. هنا اختبر علماء الاجتماع المستوى الأساس المتخيل، محاولين التعرف على المقصود بأن لا تكون مجرد بشر بل بشراً منحرفاً.

في البداية اعتقد عالم الطب الألماني فرانز جوزيف غال، الذي عمل في العقدين الأولين من القرن التاسع عشر، أنه يستطيع تحديد الشخصية وملامحها، وتحديد ما هو أشد أهمية الملمح الإجرامي، من خلال قراءة النتوءات على رأس الشخص. وبكونه طبيباً، انشغل غال بنوع من السيميائية الطبية، ما جعله يقوم بتصريحات جادة عن الشخصية، على سبيل المثال، مبنية على إشارات معينة موحية. وتوصل غال إلى نظرية معقدة تماماً عن الجوهر الإنساني. فهو يرى مبدئياً أن الدماغ يعمل بوصفه عضو العقل وأن العقل امتلك مجموعة مختلفة من النشاطات الذهنية مثل كل واحد منها جزءاً مختلفاً أو عضواً في الدماغ. ويتكون الدماغ تحديداً من ستة وعشرين عضواً منفصلاً، بضمنها العضو الرهابي «عضو القتل»، أو بدقة عضو الميل إلى القتل أو استباحة اللحم البشري. هذه الأعضاء أو المساحات، ترفع نتوءات إلى الجمجمة تناسب القوة الذهنية الخاصة للشخص. وقد زعم أنه

لحسن الحظ بالنسبة للمجتمع أنه كان يعرف كيفية إيجاد نتوء القتل، ويمكنه فعل ذلك في الوقت الذي يصل فيه المسكين إلى سن البلوغ. وأسمى نظامه الجديد هذا بعلم فراسة الدماغ.

ومثل غال، رجع الطبيب الإيطالي سيزر لومبروسو، الذي جرى ذكر اسمه من لدن هافلوك إيليز في مكان سابق من هذا الفصل، إلى هذا النوع نفسه من السيميائية الطبية. وهو يعدُّ بالفعل أول من لفظ عبارة الأسس البايولوجية للجريمة. واعتقد لومبروسو كذلك، وربما بقوة وبحماس شديدين، أكثر من غالتون، بالداروينية الاجتماعية وبعلم الوراثة ليعلن أن المجرمين هم مجرمون بالولادة وليس بسبب الظروف المعيشية المسببة للفقر والطبقية واللون وما إلى ذلك. وفي العام 1876، نشر لومبروسو كتابه المعنون «الإنسان المجرم» الذي أدرج فيه مدى من التفاصيل الفسلجية الوراثية التي تشير إلى الوحشية والإجرام لدى الناس. ومن ضمن ذلك الفكوك الكبيرة وعظام الخدود العالية والأذن الشبيهة بالمقبض والشفاه السميكة والعيون غير المستقرة وما هو أكثر إيحاءً، عدم الإحساس بالألم. فيكتب بأسلوب مأخوذ طابعه من علم الأمراض:

تكمن مشكلة طبيعة المجرم في أنه الكائن الذي تحركه الدوافع الغريزية المتوارثة وهو يعيد إنتاج

الغريزة البشعة لدى الإنسان البدائي والحيوانات المتدنية. ويتبدى ذلك تشريحياً في الفكوك الهائلة الحجم وعظام الوجه العالية والأقواس المتشامخة والخطوط المنفردة في راحتيه والحجم الكبير لمحجر العينين وشكل اليد والآذان الملتصقة التي نجدها لدى المجرمين والمتوحشين والقرود فضلاً عن عدم الإحساس بالألم، والنظر الحاد والوشم والعطالة التامة وحب العربدة والنزعة التي لا تقاوم نحو الشر لذاته والرغبة ليس فقط في إطفاء الحياة لدى الضحية بل التمثيل بالجثة، وتمزيق لحمها وشرب دمها.

جميع أنظمة التصنيف هذه، من بصمات الأصابع والطريقة البيرتيلونية، العلامات في الرأس والتشريح، قادت في القرن التاسع عشر إلى انتقال التطبيقات الطبية على عالم الجريمة من ردهة المشفى إلى المكاتب الجديدة للمحققين المحترفين. والرجل الذي ينسب إليه ذلك الانتقال هو السير بيرنارد سبيلسبيري أحد خريجي جامعة أكسفورد، الذي ذهب في تشرين الأول من العام 1899 للعمل في مشفى وكلية القديسة ميري في بادنكتون في لندن. ويرد في سيرته بوضوح: «عمل بتفرد في نقل التطبيقات الطبية من مستودع الجثث إلى الصفحة الأولى ليملأها بسلسلة من النجاحات العالمية الباهرة»10. وفي سياق ذلك كان قد طور أيضاً دور الشاهد الخبير. وقد تأثر كادر مشفى

القديسة ميري بسحر سبيلسبيري ورأوا فيه رجلاً امتلك قدرات فائقة في الاستنتاج. كانوا يتحدثون عنه كأنه شارلوك هولمز مجسداً. وكان سبيلسبيري يتفاخر بنفسه على أنه يكتشف خيوط الجريمة من خلال مفاتيح بسيطة، ويفضل العمل في ميدان الجريمة وحيداً يخوض فيه بحثاً عن أبسط الأدلة: «بينما كان الآخرون يفضلون الاعتماد على نتائج المختبر، كان يجتهد في الخوض في المخاضات ويغطس حتى ركبتيه في الماء الشديد البرودة حانياً ظهره في العواصف الثلجية القاسية، داساً أنفه في الجثث الكريهة الرائحة، مستعداً للسفر إلى أي اتجاه، متحملاً أي مشاق لدراسة أية جزئية عن الموت».

وما جعله منسجماً مع عصره هو أنه لم يكن بحاجة إلى جسد أو جثة كي يحل معضلة جريمة القتل. في نقطة ما يستنتج مثلاً، أن بركة تنتشر مادة عجينية رمادية في قاعها كانت مرة بشراً. من خلال الطريقة التي يحبك فيها أغلب قصصه المعقدة من مهادات بسيطة، يعد سبيلسبيري بأنه الأب الأول لأشهر علماء الأمراض المعاصرين من مثل مايكل بيدن وهيربيرت ماكدونيل والدكتور هنري لي، العالم البارز في محاكمة و. ج. سيمبسون.

لقد أحب سبيلسبيري العمل على القضايا المنسية منذ زمن طويل ولا يمكن حلها ـ التي نسميها اليوم بالقضايا

الباردة أكثر من أي شيء آخر. كان الناس العاديون في القرن التاسع عشر قد تتبعوا سحر سبيلسبيري في الصحف مثلما يشاهد الجمهور المعاصر برامج تلفزيون المساء مثل CSI والقضية الباردة. إننا نعيش في الخوف كما هو الحال في القرن التاسع عشر ـ فثمة أشياء مجنونة تحدث ـ ولا بدّ لنا من أن نحل ألغاز جرائمنا، أو على الأقل لا بدّ لنا من أن نسمع قصة جيدة عن إحداها، أياً كانت مصداقيتها، تنتهي بحل القضية. وبعد ذاك، يمكننا أن نتنفس بيسر ونتمشى بحرية أكثر قليلاً.

ورغم الاسترخاء الذي قد يكون عليه سبيلسبيري، من الصعب تخيل تفوقه على المخبر المحقق العميق ذي العقل المنطقي والجيد التنظيم، شارلوك هولمز الساكن في 221ب شارع بيكر في لندن. فقصة بعد قصة، يركز هولمز قدراته العقلية التي لا تقبل الخطأ على خليط من الأدلة المنتظمة، كما يقول على نحو متكرر بأسلوب القرن التاسع عشر الصلب، «أن أصل إلى عمق القضية». فدائماً ما يدهش هولمز رفيقه، الساذج الدكتور واتسون، بقدرته على حل الجرائم ومثل سبيلسبيري، لا يحتاج إلى جثة. ودائماً ما يسأله الدكتور، لماذا يا هولمز، كيف تتوصل إلى تلك النتيجة؟ ويجيبه هولمز مستعملاً الكلمة الشائعة المتداولة لدى علماء القرن التاسع عشر تقريباً: «الأوليات، يا عزيزي

واتسون، الأوليات». الشيء الأساس في جوهر كيان هولمز أنه يمتلك الخبرة كلها، بضمن ذلك خبرة بصمات الأصابع، ملامح الوجه، وأدلة صغيرة أخرى لتكون المواد الأولية. إنه لا يعبأ بمثقال ذرة بالعقاب أو العدالة، بل يرغب فقط في الإشارة إلى المتهم، لمعرفة المجرم ـ ويعلن لجمهور متشوق الحقيقة الواضحة المفاجئة.

يلعب هولمز عبر قدراته الفائقة في الاستنتاج دور العالم الخالص، مستبعداً كل ما هو غير ضروري عن الحقيقة الجوهرية في لحظات معينة. وعندما يجد هولمز نفسه منغمساً في جريمة، يرتفع مستوى وعيه ـ ليكون في الحقيقة مثل الكيمياوي ـ مستعملاً محلوله المفضل ذي 7 % من الكوكائين. وتحت ذلك التأثير، يزعم، متتبعاً أنموذج أنجرو جاكسن ديفس، كشف المستور أو يكون رائياً أو عرافاً. (نتذكر هنا أن فرويد ينصح باستعمال الكوكائين لزيادة مستوى الوعي). في وسط فوضى المعلومات والحقائق، يرى أنموذجاً مباشراً، أو بالأحرى، الكوكائين، مثل مغناطيس فكري، يجذب الجزيئات كلها إلى أنموذج.

في القصة التي عنوانها، «لغز الطرد البريدي» (1892)، أرسل أحد المجرمين المجهولين صندوقاً إلى سيدة عجوز يحوي أذنين مقطوعتين. من ذا الذي يفعل مثل هذا العمل الشرير لسيدة طيبة عجوز؟ هذه هي إحدى مشاكل هولمز المعتادة، والقصة الممتعة للقارئ.

ويحل هولمز اللغز باستعمال نسخة غال من «علم الإشارة الطبي» (نذكر هنا أن كونان دويل كان طبيباً قبل أن يمارس الكتابة):

«أنت تعرف يا واتسون، لكونك طبيباً، أن ليس ثمة جزء من الجسد البشري يختلف من أحد لآخر كما هما الأذنان. كل أذن منفردة في تميزها عن غيرها... تخيل دهشتي عندما ألقيت نظرة على الآنسة كوشنغ، لاحظت أن أذنها تتطابق جداً مع تلك الأذن الأنثوية التي تفحصتها تواً. فالمسألة أبعد عن أن تكون مصادفة. ثمة تشابه في القصر في الالتواءات والانحناءات في الأعلى والأسفل والتقعرات نفسها. إنها الأذن نفسها في كل التفاصيل الأساسية. وفي الحال رأيت بطبيعة الحال أهمية هذه الملاحظة البالغة. فقد كان جلياً أن الضحية تربطها بالآنسة كوشنغ رابطة دم أو أنها قريبة منها جداً على الأرجح».

وفي العادة عندما يهبط هولمز من سموه ليواجه واتسون، ينتحل استراتيجية سقراط، مدعياً أن لا علم له ـ وهو يعلم بالطبع كل شيء ـ فضلاً عن أنه يسمح لواتسون أن يتوصل إلى الحل كأنه توصل إليه باستنتاجه هو. وإذ تقوم الشخصيات بتبادل الأدوار، يظهر كونان دويل لقرائه أن كلاً من هولمز وواتسون يبدوان كتوأمين. في «لغز الطرد البريدي»، يشير هولمز إلى أن: التفاصيل مهمة جداً والدروس حاسمة. إنه

يعطي للطبيب دروساً في مهنته، عن موضوعات فائقة الأهمية، هي عبارة عن طريقة في معرفة الشخصية.

في هذا المثال عن تطبيق علم الإشارة، يحاول هولمز أن يستنتج حل لغز الجريمة بناء على تفصيل صغير، وهو في هذه الحال شكل صوان الأذن الواحدة وتقعراته. يربط كارلو غينزبيرغ، في كتابه «موريلي وفرويد وشارلوك هولمز» بين مسألة مؤرخ للفن في القرن التاسع عشر اسمه جيوفاني موريلي الذي وثق اللوحات في المتاحف عبر أوروبا معتمداً ليس على المزايا الأسلوبية في اللون وضربة الفرشاة، ولكن على «الإشارات الصغيرة غير المقصودة» مثل شكل أذن الشواخص في اللوحة. يشير غينزبيرغ إلى أن فرويد قرأ وعلق على استراتيجية موريلي التي أدت إلى أن يدرك غينزبيرغ مدى «التأثير المهم الذي مارسه موريلي على [فرويد] قبل اكتشافه للتحليل النفسي». إن المحقق والمحلل النفسي والمؤرخ كلهم يتقاسمون (أو يعرضون) هاجس العصر في التنظيم والتصنيف: في علم إشارة (سيميوطيقا) الرؤية.

كانت مهمة ممارسي Practioners ما يسمى بالعلوم الإنسانية، حينذاك، هي بالتحديد مهمة هولمز العثور على الجزء البارز، شحمة الأذن، تلك الحقيقة الأساسية. ومثل هولمز، كانوا يحاولون حل لغز جريمة كبرى، هي سرقة الجوهر الإنساني، إيجاد المعنى

الجوهري في الهامش، في ما هو خارج السياق ـ التفصيل أو لو استشهدنا بفرويد، ما ينطوي تحت «اللاملحوظ» Beneath Notice 11. لم يبال أحد بمن قام بهذا السطو البارع. كانت الفكرة هي مجرد إعادة الغنيمة، إعادة تعريف الإنسان في المستوى الأولي. إن ذلك الفرع الأكاديمي الذي نعرفه الآن على أنه العلوم الاجتماعية، مكرس لدراسة السلوك الإنساني وقد وجد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. كان أحد ميادين دراسته شيئاً سمي eugenics (علم تحسين النسل)، الكلمة التي صاغها فرانسيس غالتون في العام 1883، وهو الرجل نفسه الذي أنهى مسيرته، من خلال السخط، ببصمات الأصابع.

ومثلما رتب هولمز، كما يبدو، تفاصيل عشوائية في سياق معلوم، طبق غالتون أساليب إحصائية لعدد ضخم من الخواص الفيزياوية ونظمها على وفق تعاريف ونماذج أساسية. وبعمله هذا جعل القرن يواجه أسئلة غريبة: ما الذي نعنيه بتصنيف بعض الناس على أنهم «زنج» (أو أثيوبي، لو استعملنا مصطلح القرن التاسع عشر)، أو «منغولي» أو ـ بأهمية بالغة بالنسبة لغالتون ـ الشخص الذي شغل المرتبة العليا لهذه التصانيف «القوقازي»؟ وعبر غالتون في دراسته «العبقرية الوراثية» في العام 1869 عن مخاوفه من زوال العرق المتفوق إن لم تستطع الطبقات العليا فرض

هيمنتها. فممثلو هذا العرق الأبيض في الأخير من يمتلكون الثروة التي تؤهلهم لإشغال المرتبة الأولى «الفائقة القيمة»، وذلك ما كان يعني أن لديهم مسؤوليات معينة، على سبيل المثال، أخذوا على عاتقهم الحفاظ على نقاء العرق.

وإذ يتحول غالتون ليكون غامضاً إلى حدٍّ ما لكنه محوري في الجدل الدائر عن الميزات الوراثية، فإن علمه الجديد عن تحسين النسل وفر قاعدة أساسية للنقاشات التالية كلها عن الفكرة المحورية في أواخر القرن التاسع عشر ـ العرق. يتعرض غالتون إلى فكرة أن الناس يرثون كل ما يتعلق بسلوكهم، وأصرَّ على أن تلك الميزات من الممكن أو من الأحرى قياسها. فضلاً عن ذلك كان ينوي ترتيبها ليبين القيمة النسبية لمجموعة ما عن الأخرى: فالسلوك السيئ يعني أصولاً سيئة. فعلى سبيل المثال، في عرض صادم للتفوق العرقي، بيّن غالتون تفوق البيض على السود عبر استنطاق التاريخ في مقابلة المسافرين البيض في أفريقيا، في سلوكهم وتصرفاتهم مع رؤساء القبائل السود العدائيين والهجوميين.

في أكثر العروض شعبية لتوضيح الكم ـ استعمل غالتون أساليب الإحصاء التي يختصر فيها الكائنات البشرية إلى صفوف عددية ـ أعد مختبراً مؤقتاً في معرض الصحة العالمي في العام 1884. فمقابل ثلاثة

بنسات يمكن لرجل يرتدي رداءً أبيض فضفاضاً أن يجري فحصاً للمشتركين عن كل المؤشرات، بضمن ذلك حجم الرأس والمزاعم التي ترافق ذلك من ذكاء وجمال. جاء الناس من أحد أطراف الخيمة على أنهم شخصيات ليخرجوا من الطرف الآخر على أنهم عاديون أو متواضعون أو منحرفون. كان غالتون يؤمن أن هذه المقاييس تأخذ بعالم العلم إلى ما هو أقرب إلى التعريف النهائي للكائن البشري.

وبقدر ما كان غالتون مقتنعاً جداً بأنه عثر على الطريقة التي يعرف بها الجوهر الإنساني، أراد استعمال نظريته للتأثير في التطهير الاجتماعي. وعلى وفق ما يرى غالتون أن الوراثة لا تتحكم بالسمات الجسدية فحسب بل أيضاً بالموهبة والشخصية والشخصية كذلك، لذلك قال: «سيكون من العملي تماماً إنتاج عرق عالي الموهبة عبر زيجات حصيفة لأجيال متعاقبة»12. وعرض في مجلة ماكميلان، الشهرية الواسعة الانتشار، فكرة تحاكي فكرة فيكتور فرانكنشتاين ـ خلق الحياة. وتضمنت خطته منافسات مدعومة من الدولة، بالاعتماد على الوراثة، تحتفل بالفائزين في حفل عام متوجين ذلك بزواجهم في أماكن ليست أقل من كنيسة وستمنستر. ثم من خلال منح تقدم ما بعد الولادة، يمكن للدولة تشجيع ولادة جيل أكثر تفوقاً. (سيناقش فيما بعد أن على الدولة تصنيف الناس حسب قدراتهم

والتفويض بولادات متفوقة على الذين هم أدنى منزلة في أصولهم). وفي النهاية كان يريد أن تقوم الدولة بعزل وإرسال كل ما لا قيمة له وغير ملائم إلى الأديرة والمعتزلات، إلى حيث يكون المجتمع متأكداً أنهم لن يكاثروا نوعهم الضعيف.

وذهب تشارلز داروين إلى ما هو أبعد من مجرد أعراق بذاتها. إذ اعتقد أنه قد وجد سر النوع البشري بأسره. ومثل موت الإله، كانت فكرة الارتقاء هي فكرة القرن الثامن عشر التي تم تبنيها في القرن التاسع عشر. لا أحد في أوروبا المسيحية المبكرة تعامل بجدية مع فكرة أن الحاضر يظهر من الماضي. وبالطبع لاحظ الناس التغير لكنهم ليس بالضرورة قد تقبلوا فكرة الاستمرارية، ذلك لأن المسيحية تسلم بالفكرة التي ترى أن العالم قد اكتمل في ستة أيام وأن هذا الخلق سيبقى غير قابل للتغير إلى الأبد. إن وجهة النظر المسيحية إزاء العالم قد تتكيف لتغير مفاجئ، وقد تتكيف حتى لتغيرات صغيرة فاجعة، ولكن ليست بطيئة، على مديات زمنية طويلة. إن عالم اليوم الطبيعي، بالنسبة للمسيحيين، موجود بهذه الطريقة نفسها منذ أن خلق، عدا ما حدث في طوفان نوح، عندما اختار الرب أن يغيره.

كان دارون قد تخطى بداية فكرة أن الله أصل الأشياء كلها عندما عنون كتابه الذي صدر في العام

1859 «أصل الأنواع عن طريق الانتخاب الطبيعي» وقد عرف أنه سيصفع بذلك التفكير الوراثي. وضد أي نظرية مقبولة من المجتمع العلمي انطلق دارون ليبرهن بنفسه الآلية التي توصلت فيها النباتات والحيوانات ـ والبشر على نحو ملحوظ ـ إلى شكلها الحالي. كيف يمكن لأي أحد أن يكون أصولياً أكثر من دارون الذي قرر اختبار أصل الأنواع كلها التي على الأرض، ليتتبع أسلافنا حتى المرحلة البدائية جداً التي نشأوا منها؟ وعبر آلية واحدة مهمة هي آلية الانتخاب الطبيعي يصف دارون الأنواع اللانهائية للطبيعة مستعملاً مبادئ ثلاثة مترابطة لا غيرها: الأول: أن الكائنات الحية كلها تتناسل؛ والثاني: أن ضمن كل نوع ثمة فروقات بسيطة؛ والثالث: أن الكائنات الحية كلها تتنافس من أجل البقاء. فليس ثمة نظام إلهي بل تغيرات مناخية وجيولوجية ووفرة الطعام وأعداد وأنواع من الحيوانات المفترسة خلقت التنوع البايولوجي الذي لا يصدق. ليس ثمة أي تعاطف لدارون مع فكرة الخلق من خلال قوة خارقة للطبيعة.

ومن المفارقة أنه على الرغم من الجدل الكبير الذي أثير عن كتاب «أصل الأنواع» في القرن التاسع عشر، فإن دارون لم يذكر الكائنات البشرية إلا في الصفحة ما قبل الأخيرة، وبعد ذلك في جملة واحدة: «سيسلط مزيداً من الضوء على أصل الإنسان وتاريخه». بعد

اثني عشر عاماً، أي في العام 1871، في كتابه «أصل الإنسان، والانتخاب الجنسي»، كان من الواضح أنه يضع البشر في مقدمة نظرية الارتقاء، مصوراً إياهم، بمعية الحيوانات الأخرى، أنهم تكونوا كلياً بالانتخاب الطبيعي، وهي النتيجة التي توصل إليها باكراً، في دفتر ملاحظاته، في العام 1838، مع اليقين المطلق التالي: «لقد ثبت الآن أصل الإنسان ـ لا بدّ للميتافيزيقا أن تزهر ـ كل من يفهم القرد سيقدم للميتافيزيقا أكثر مما سيقدمه جون لوك». وعبر أبسط الكلمات، بحث دارون في الزمن كي يكشف عن آثار السلالة البشرية، مستفيداً من كل ما وجد مدفوناً من العظام ليستدل بها عن أصل الأنواع ـ وبصمات أصابع الإنسان القديم. وفي قناعة دارون ليس بإمكان الإنسان التوصل إلى تعريف للإنسان حتى يتمكن من تفسير أصوله كاملة. وفي الواقع أن تعريفه يكمن في أصوله. وفسرت الصحف الشعبية أفكاره بطريقة مبسطة وغير صحيحة وكذلك مخيفة، بالنسبة للغالبية من الناس: أن البشر ينحدرون من القرود. ما منح إدغار رايس بوروز المتعة في السخرية من هذه الأفكار في سلسلة كتبه «طرزان».

وضع دارون عنواناً ثانوياً مضافاً إلى «أصل الأنواع بالانتخاب الطبيعي» وهو «أو البقاء للأعراق الأصلح في الصراع من أجل الحياة». كان العرق هو الوعاء الملائم الذي بدأ العلماء يصبون فيه أحد أهم التعاريف

للجوهر الإنساني. هنا، كما يقترح دارون، لا تتنافس الأعراق على نحو متساو. البعض منهم، كالقوقازيين، قد توارثوا عقلاً أكثر ذكاءً وقوة واحترافاً وما إلى ذلك. بينما انتمى الأفارقة إلى عرق أكثر تدنياً، الميزة التي لا يمكنهم التخلص منها. ولذلك على القوقازيين أن ينعموا بتفوق وجودهم. وبالتملق من أغلب العلماء، صار للبيض على الأقل أن يعرفوا أنفسهم بما لم يكونوا عليه. وهم بالتأكيد ليسوا أفارقة. ويبين الاختبار هذه الفكرة ـ كما في حالة حجم الجمجمة. فالسنتيمتر يؤثر إلى درجة كبيرة.

اشترك دارون وغالتون ـ بمعية جميع العلماء في القرن التاسع عشر ـ في حماسة دينية، كما لاحظ ستيفن جاي غولد، تشجع الأرقام: «إن القياسات الصارمة يمكن أن تضمن دقة لا يمكن دحضها، وقد تشير إلى التحول من التأمل الذاتي إلى العلم الحقيقي كما هو الحال مع فيزياء نيوتن»13. ركب كل من دارون وغالتون صوراً بأشعة أكس دقيقة لجذور الإنسانية، قبل عقود من اكتشاف ولهايم رونتغن ما دعاه الكثيرون بأشعة رونتغن في مختبره في العام 1895. ولم يعلم رونتغن بالضبط ما الذي اكتشفه ورفض أن يسميه باسمه حتى استقر على الاسم أشعة أكس. وقد عملت كاميرة أشعة أكس بكونها الأداة الأساسية للكشف عن المخطط ـ الهيكل الأساس ـ للفرد.

مثلما يضم الكون تحت غلافه المرئي بنية لامرئية إجبارية تحمله لذلك الناس لديهم عظام تحت لحمهم تكون هذه هي وظيفتها. سمحت كاميرة رونتغن السحرية ـ التي تذمر الناس من طبيعتها العدوانية والماكرة ـ للجميع أن يروا على نحو عجيب البنية الداخلية الإنسانية من دون قتل الإنسان. وإذ نفكر اليوم بالغضب من الأجهزة الكاشفة في المطارات التي يمكنها أن تصور الجسد بأكمله بمستويات عمق مختلفة، زعم تقنيو أشعة أكس في باريس وعند منعطف القرن أنهم يمكنهم إظهار صور للأشباح من خلال الاختراع الجديد.

ويعدُّ من ينعتون بالفلاسفة الاجتماعيين، الذين جاؤوا في الزمن نفسه الذي عاش فيه رونتغن ـ أي في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر ـ أن هيكل التفاعل البشري يكمن في اللغة والقصص التي ترشح من تلك اللغة. وكان الأخوان غريم، قبل أن يبدآ مشروعهما في جمع وتصنيف حكايات الجن، قد ساعدا في بناء العائلة الهندو ـ أوروبية الأصلية للغات من خلال مشروع فيلولوجي مبكر. وفي اندفاعهما نحو الكشف لذلك الأصل المحير للنوع البشري أعاد الأخوان غريم بداية اللغة إلى ما قبل التاريخ سمي الهندو ـ أوروبي الأصلي، أو الهندو ـ أوروبي المفترض. وقد رأى بعض علماء اللغة أن في دراسة اللغة اليونانية يمكن

للإنسان أن يجد اللسان الأساس للإنسانية. بينما رد آخرون، كلا، علينا أن نعود إلى أبعد من ذلك، إلى العبرية، أو حتى إلى اللغة الآرامية الأكثر قدماً، لنسمع النطق الصافي الذي سبق البلبلة لبرج بابل. هناك يمكن للإنسان أن يتواصل مع خطاب لم يفسد بالزمن ولذلك يتناغم مع ما يوفر للبشر إنسانيتهم الأساسية. ومهما كانت اللغة التي استقر عليها الأخوان غريم فقد انطلقوا بالدراسة التي أطلقوا عليها الفيلولوجيا، ليحاولوا بقوة البرهنة على حجر الفيلسوف في النخرة البدائية الأولى ما يجعل أصل اللغات ملحوظاً هو شيء أطلق عليه cognates الكلمات المشابهة ـ كلمات تشترك بها لغات عديدة ولكن باختلافات إملائية متنوعة. فالأنساق الصوتية المتشابهة والتغيرات الصوتية الطفيفة في اللغات تشير إلى عدد العائلات ـ من أولاد العم الأبعدين إلى الإخوة والأخوات. ومن خلال استعمال قياس الأقارب، وهو المفهوم الذي انتشر حوالي العام 1827، أسس كارل يونغ نظريته عن الوعي الجمعي، حيث تجد فيه مروياتنا وأساطيرنا وحتى أحلامنا تعبيرها في سياقات رمزية مماثلة لها تختلف من ثقافة لأخرى. لماذا أيضاً تتكرر الموضوعات في المرويات والأحلام، في بلدان متباينة وعبر دورات كبيرة من الزمن؟ من المؤكد أن مثل هذه الأصداء الثقافية تكشف التوق العميق ضمن الـ DNA للتجربة الإنسانية.

ثمة فيزياوي إنكليزي اسمه بيتر مارك روجيت جسد شغف المرحلة بالتصنيف والتنظيم بالترافق مع حب جارف للغة. كان أحد أولئك الناس البارزين الذين يعرفون القليل عن مدى واسع من الأشياء. وقد توصل إلى فهم الطريقة التي تقوم فيها شبكية العين بعدد من التوقفات في الصور المتحركة، وهذه الملاحظة قادت إلى اكتشاف النسخة المبكرة لكاميرة الصورة المتحركة، الـ Zoetrope[5]. وقام روجيت أيضاً بمساعدة همفري ديفي في تجاربه عن أوكسيد النتروس أو الغاز المضحك.

وفي شبابه أعد قائمة ـ بتواريخ الوفيات، الأحداث البارزة ـ لكن أهم ما أحبه هو جمع الكلمات التي لها التعريفات نفسها. في العام 1852، نشر إحدى قوائمه الأكثر شمولاً عن كلمات لها تعريفات ملتبسة ومنحها عنوان «معجم روجيت للكلمات والعبارات الإنكليزية المصنفة والمرتبة لتسهيل التعبير عن الأفكار والمساعدة في الكتابة الأدبية».

وكان الأخوان غريم قد حفرا في الثقافة في المستوى الأساس حتى أن عملهما بدا منسجماً تماماً مع ولادة كل من فكرة «الشعبي» وفكرة «الروح الشعبية». نحن ندين إلى القرن التاسع عشر في حقيقة أننا يمكننا التكلم بحرية عن شيء مثل الشعب الألماني بمعزل عن الفرنسي والإيرلندي. وقد عدَّ الأنثروبولوجي بيتر بورك

ذلك على أنه الاكتشاف الأكثر جذرية في سياقه التاريخي: «وكان ذلك في أواخر القرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر، عندما كانت الثقافة الشعبية الموروثة قد بدأت للتو بالاندثار، عند ذاك أصبح «الشعب» أو «Folk» موضوعاً يثير اهتمام المثقفين الأوروبيين»14. كان الأخوان غريم، الباحثان الألمانيان في الفيلولوجيا، هما أول من أوجدا فكرة «الشعب» وقدما حزمة من المصطلحات الجديدة التي تساعد في أن تعطي شكلاً لاكتشافهما: الأغنية الشعبية والحكاية الشعبية والتراث الشعبي. وكانت لهذه الفكرة تضميناتها الواسعة بالطبع، بالنسبة للسياسة ـ ولنفكر فقط بالقوميين الناشئين ـ لكن الفكرة غيرت أيضاً وجه التعليم حول العالم.

وقد اعتقد أحد المثقفين الألمان هو فريدريك فرويبل أن الروح الشعبية قد نمت مبكراً لدى الأطفال. ولذلك ففي 1840 ومن أجل احتضان تلك الصفة الأساسية، اخترع فريبل فكرة الحضانة. في «حدائق الأطفال» تلك حيث يكون المعلمون قد زرعوا بذورهم التعليمية تأمل فرويبل إنشاء ذلك الشيء نفسه الذي كان يطمح إليه العلماء والفلاسفة، «الجوهر الإلهي للإنسان». ومن أجل تلك الغاية، صمم فرويبل سلسلة من القوالب بأشكال مختلفة ـ ترجع العالم إلى أشكاله الأساسية ـ وطلب من الأطفال أن يصنعوا منها نجوماً

وسمكاً وأشجاراً وناساً. (جلبت أم فرانك لويد رايت لأبنها مجموعة من قوالب فروبيل وحققت نتائج باهرة. ربما ساعدت قوالب فروبيل على تشكيل حسه بالفضاء والشكل). بوصفه مربياً، كان فروبيل يسأل الأطفال رؤية كل شيء بناء على عناصره الأولية والأساسية. ولا عجب، لأن لفروبيل مرجعية في علم البلورات، ونظريته أنه مثلما تنمو البلورات في بذرة جزيء يمكن للأطفال أن يخلقوا العالم من بذور مماثلة ـ وفي هذه الحالة، قوالب بناء. وقد أعادت تمارينه العالم إلى أشكال الطبيعة (أو الحياة)، أشكال للجمال (الفن)، وأشكال للمعرفة (العلم والرياضيات والهندسة خصوصاً).

نقب البريطانيون بعمق وفي الحال في الروح الشعبية لدى بلادهم ووجدوا في ذلك أنموذجاً مميزاً وقوياً. كان فرانسيس جيمس جايلد أول باحث كبير بريطاني في التراث الشعبي ـ انطلقت بدايات عمل الجمعيات البريطانية والأميركية للتراث الشعبي في القرن التاسع عشر ـ وقد عمل على الأغاني الشعبية (البالاد) مثلما عمل الأخوان غريم، في جهودهما المتأخرة، على قصص الجن: إذ جمعها ووصفها ونظمها في تسعينيات القرن التاسع عشر. ولأنه أرخ لها بكونها ترجع إلى تاريخ أبكر من قصص الجن، ادعى جايلد بالمرجعية الثقافية الكاملة لأغانيه الشعبية مبرهناً على ذلك، في الواقع، بأنه صاد في شبكته أكثر من الأغاني

الشعبية الإنكليزية. وزعم أنه تجاوز الألمان لأنه عثر على الروح الشعبية لدى كل الشعوب الأنكلوسكسونية. وقد دعا جايلد البلدان الأوروبية إلى تأسيس أرشيف وطني لأغانيهم وحكاياتهم القديمة.

في كل تلك التعابير السردية ـ اللغة والأسطورة والأغنية وقصص الجن والأغنية الشعبية والحلم ـ حاول علماء الاجتماع رد التنوع الكبير والغريب للإنتاج الإبداعي إلى عناصره الأولية. هذا النمط المبكر من الدراسة الأنثروبولوجية اصطلح عليه اسم يلائمه تماماً وهو «البنيوية» لأنه حاول فتح مغاليق المجتمع، المحور الذي استندت إليه كل الاتجاهات الفنية. وكما هو متضمن في اسمها فإن فحوى عمل البنيوية هو الكشف عن الأسس أو العناصر ـ الوحدات المعرفة للتفاعل الإنساني العابر للثقافات المتنوعة. وانتشرت الفكرة. ليظهر علماء في السلوك الإنساني سرعان ما أطلق عليهم بعلماء الاجتماع، ليمحصوا في كل نشاط أو مشروع إنساني ويفككوا عناصره الأساسية، رغبة منهم في الكشف عن مخطط الذات الإنسانية.

وعلى سبيل المثال وإذ اتخذ التقدم التقني البنيوية أنموذجاً، فقد جعل من الممكن تحطيم وهم الفعالية نفسه من خلال تكسير الحركة إلى سلسلة من التوقفات. وظهر ذلك في جزء مهم من تقنية القرن التاسع عشر، وهو التصوير السينمائي، الذي اكتمل من

خلال الأخوين أوغست ولويس لوميير في العام 1895، وتمثلت في ما حاول كل اختراع علمي فعلي إنجازه في تلك الفترة: للقبض على اندفاع التاريخ وتحليله في وحدة منفردة يمكن فهمها. وكذلك الحال، مع سعي التجربة إلى التسرب، سعت الكاميرة باستمرار إلى تجميدها في مكانها. عرفت نهاية القرن هذه التقنية المدهشة في الأساس بآلة سميت بـ (stroboscope)، وهي جزء من الازدهار العلمي لآلة لقياس وتسجيل الزمن 1851 (chronophotography). (كان الأخوان لوميير قد استعاراها من التقنية التي طورها لويس داغور في ثلاثينيات القرن التاسع عشر لإعادة إنتاج الصور.)

وبعد ذاك، فما الأسطورة إلا سلسلة من الأحداث التي أعيد سردها بأسلوب خرافي، وما الكلام إلا نطق الأصوات المتمايزة التي أطلق عليها علماء اللغة في هذه الفترة بالـ phones وفيما بعد بالـ phonemes وهي الأصوات التي إن رتبت في تركيب صحيح يتقبلها العقل على أنها كلمات. وما الحركة إلا سلسلة من القوالب الجامدة. كان القرن على استعداد لمثل هذه الأفكار، وقد التقطت الكاميرة الصورة المتحركة سريعاً. وفي أقل من سنة، بدأ عدد من التجار في مختلف البلدان الأوروبية بتسويق الاختراع الجديد للأخوين لوميير. ففي فيينا قدم أحد المستثمرين العرض الأول

للصور المتحركة في 22 آذار 1896. وطفق الكتاب يشيرون إلى شيء يسمى «عصر السينما» و«العبادة الجديدة للسينما». وأضحى لدى العالم الآن شيء مختلف تماماً ـ تسلية جماعية. ولم يتمرد هذا الجديد على الموت فحسب أو يختفي بكونه ليس إلا بدعة، بل ازدادت شعبيته واستمرت إلى اليوم، بالطبع، لتجتذب خيالات المشاهدين.

عند نهاية القرن، حين أنهك الفلاسفة والعلماء من كثرة المحاولات في الإمساك بالتعريفات الأساسية لعالم بدا يتسرب سريعاً، جاءت التكنولوجيا للإنقاذ. أوقفت الكاميرة نزيف الإنسانية بالقيام على الأقل بإدامة لحظة تجريب واحدة. لكن لهذه التكنولوجيا جانب سلبي، ذلك لأن الفوتوغراف حين يترك أثره فهو ليس أكثر من صور شبحية ـ يشبه تماماً، ويا للمفارقة، الوجود الشبحي المتلاشي الذي كان من المؤمل تسجيله. وبتقنية الصورة المتحركة صار الرائي والمرئي معاً على نحو مخيف.

هذه التقنية الجديدة في إعادة الإنتاج الدقيقة على نحو مدهش، صور متحركة للأشياء والناس، كما بين ذلك أحد مؤرخي فينا في القرن التاسع عشر، «سارت يداً بيد مع الوجود المادي والملموس والحي»15. إن حياة التواصل، أي التلامس والمشاعر، والوجود الحيوي الكامل ـ قدمت نفسها إلى الناس، للمرة الأولى في

التاريخ، بكونها اختياراً. في لحظة تاريخية مدهشة، راحت الصور على الشاشة، التي تكاد تكون أكثر جدة ولمعاناً وبريقاً من الأصل، تتنافس مع الواقع لجذب انتباه الناس. لقد كيف ماركس أسلوبه في الكتابة لمواجهة هذا التفريغ للمشاعر. فهو يتساءل في العام 1856: «الجو الذي نعيش فيه يضغط على كل واحد منا بقوة تعادل 20000 باوناً، ولكن هل نشعر بها؟».16 هل نتوقع ذلك بالفعل؟ أعتقد أننا من المفترض أن نجيب بنعم لأن أحد هموم ماركس الكبيرة هي أن يتنبه الناس لمشاعرهم. وتبعاً إلى الباحث مارشال بيرمان، زين ماركس أسلوبه في الكتابة للوصول إلى هذا الهدف، بالتعبير عن أفكاره «بصور مكثفة ومتقنة- متاهات، هزات أرضية، اضطرابات بركانية، قوة الجاذبية الأرضية،»17 ليدفع الناس كي يقرأوا وأعصابهم مستنفرة.

ومع الوقت، ومع تضاؤل التجربة الحيوية الأصيلة شيئاً فشيئاً، اتجه الناس إلى المزيد من الترويح عن أنفسهم بالفيوضات الشبحية. فقد أزاحوا الشيء الحقيقي جانباً وذهبوا نحو الصورة التي كانت أشد أناقة وأقل فوضوية من الشيء الحقيقي. عمل الجيش الأميركي صوراً بالحجم الطبيعي لجنود يخدمون في العراق - مكبرة عن صور لأناس حقيقيين - وسلموها إلى العائلات، ليحتفظوا بها بينما أبناؤهم وأزواجهم يقاتلون

عشرة آلاف ميل بعيداً عنهم. لم يستطع جنود المارينز أن يكيفوا ما كان يدعى بالآباء المسطحين بالسرعة الكافية كي تلبي الحاجة. كان الناس في القرن التاسع عشر، مثل هؤلاء العائلات المعاصرة، يسألون مرة بعد أخرى، أن يضعوا أنفسهم ضمن العالم الجديد ذي الصور المسطحة، كي يضعوا إيمانهم بالتكنولوجيا التي سرقتهم من أحاسيسهم.

من المؤكد، أن الإيمان ـ الذي له في أساسه معنىً دينياً ـ أصبح قضية، وهو في بعض المعاني أحد أكبر القضايا، في القرن التاسع عشر. بدأ الأمر في بواكير ذلك القرن؛ ونستمر في مناقشة تأثيره إلى اليوم. في أواخر صيف 1801، ما يقارب العشرين ألفاً من الناس ـ من الشباب والشيوخ والنساء، غالبيتهم من البيض وقليل من السود ـ تجمعوا من أجل ما أعلن عنه أكبر لقاء ديني في التاريخ في بوربون كاونتي، كنتاكي. وأصبحت هذه الحادثة تعرف باجتماع كاني ريدج. وكان اهتمامها وتأثيرها قد تطور على مدى القرن، ليظهر الجناح السياسي القوي للبروتستانتية الإنجيلية. وكان نشر نظريات دارون الإلحادية في منتصف القرن قد منح الحركة التأييد الذي تحتاجه لتؤكد نجاحها، ما أدى إلى انتشارها في الجنوب والغرب.

يمكن للمرء أن يتتبع تاريخاً لا اعتراض عليه للأصولية الدينية منذ 6 آب 1801، في كاني ريدج،

كنتاكي، حتى اليوم. إن عودة ظهور دارون بكونه قرباناً للتراخي الأخلاقي المزعوم لأغلبية الأميركان قد ساعد على شحن الأصولية من جديد اليوم. فما زلنا نعيش، إلى حدٍّ كبير، في سياق تشكّل في القرن التاسع عشر. ناقشت اللوحات المدرسية والمشرعون ورجال الدين قضية التطور أو الخلق بقناعة كبيرة، وربما أكبر مما كان الحقد في القرن التاسع عشر. وإذ تعيد التكنولوجيا الشروط في القرن التاسع عشر، فهي توجه جزءاً من حياتنا أكثر فأكثر، لخدمة تكثيف الجدل. إن التصميم البارع، في مذهب الخلقية (الله الخالق) غير المتشدد، يتنافس الآن مع نظرية التطور في مناهج الدراسة ـ وهذا بكلمات واصطلاحات أخرى، استمرار، لصراع القرن التاسع عشر القديم لفهم كيفية عمل العالم بالضبط.

عائلة اللغات الهندو ـ أوروبية، والمكونات البنيوية للأساطير، والأنماط الصوتية للكلام؛ ومستجدات الحقبة مثل نظام بريل للقراءة وتلميحات علامة اللغة ورموز الألفباء العالمي؛ وربما ما هو أكثر أهمية، أصل خلق الله ـ كل هذه المشاريع والمحاولات تركت أثرها، مميزاً وأساسياً، حتى يمكن للمرء قراءتها كآثار الأقدام في الرمل. كذلك فإن شجرة العائلة للغات وصفت مخططاً مميزاً، شكلاً خاصاً للتواصل الإنساني. ربما وفرت الهندسة المعمارية المخطط الأوضح، المخطط المجسم

الأشد وضوحاً للتنظيم والتخطيط. وقد وفرت أيضاً شيئاً آخر، يعد إضافة لهذه الفترة.

في كل من إنكلترا وأميركا كان الفن المعماري يعني الصلابة الخارجية. وكان الناقد الفكتوري وكاتب الرسائل جون رسكن قد استخلص أن القوطية هي arke techne ـ المهنة الأشد رفعة ـ في القرن التاسع عشر. يقول رسكن إن فن العمارة عموماً، لم يكن يعني التصميم بل شيئاً أكثر أصالة ونقاءً وتجذراً. تنهض البنايات في الهواء عبر الالتزام الصارم بالعلاقات الرياضية. كشفت تلك العلاقات عن أثر الرب، خطته الإلهية في تنظيم الأشياء، من الذهبي العادي إلى المربع السحري.

لو أراد أحد دراسة موضوع التعليم في القرن التاسع عشر، أو حتى في القرون الوسطى، من أجل ذلك الأمر ـ عندما هيمن الفن المعماري ـ يجب على المرء أن يبحث في أية موسوعة تحت العنوان الرئيس «edification» التثقيف. سمى الألمان رواية القرن التاسع عشر للرجل الشاب والمرأة الشابة المتجهان نحو النضوج بأنها رواية التشكل والتعليم والثقافة bildungsroman ـ الكتاب الأساس الذي يبدأ فيه الشاب بناء حياته أو حياتها على أمل أن يكون ذلك على أرض راسخة. أن تثقف هو أن تبني بناية، لكن ذلك يشير أيضاً، في القرن التاسع عشر، إلى التعليم

الأخلاقي، إلى بناء الشخصية.

في أوروبا وفي أميركا، في القرن التاسع عشر، كانت المدارس التي يتعلم فيها المدرسون تدعى المدارس «القياسية»، واستمدت هذه التسمية من القالب في القرن السابع عشر، Norma، الذي يستعمل في تخطيط الزوايا القائمة المتكاملة. أن تكون قياسية هو أن تقيم زوايا قائمة على الأرض، تسعون درجة بالتمام كي يقف المرء حقيقياً وطويلاً. إن الموقف يعكس الاتجاه، نوعاً محدداً من الانحناء أو الميل. كانت فكرة القياسي تتسع، في القرن التاسع عشر، إلى أن تشير إلى المرة الأولى في السلوك الإنساني. مثل هذه اللغة تدمج فن العمارة مع البناء والموقف والتربية لكن ليس هناك استقرار موروث ورسوخ في فكرة التعليم ذاتها، وهي تحتاج إلى استعارة مفردات أغلب النشاط الهندسي الجاد ـ فن العمارة.

إذ بدأت البنايات تعلو أعلى فأعلى، في القرن التاسع عشر، بدأ فن العمارة يتحدى الجاذبية أكثر فأكثر. وتماماً عند نهاية القرن، انتصبت في أميركا ناطحات السحاب الكونكريتية، التي أصبحت ممكنة عبر الاختراع البريطاني المعاصر حوالي العام 1824، وهو الاسمنت، الذي منح القوة المطلوبة للكونكريت لذلك صار ممكناً أن تعلو البنايات عالياً في السماء. وصار من الممكن أن يقلد الناس تلك البنايات ـ وهي تقف قوية

ومستقيمة باكتساب القاعدة والكتلة العريضة وفوق ذلك كله القوة. وتوصل الكثير من الناس إلى مثل هذا القوام من تدريب الوزن، وهو ما يسميه المؤيدون له بـ «الحديد النافخ».

أحد المعالجين الطبيعيين الأميركيين واسمه بيرنار ماكفادن طور برنامجاً تدريبياً للوزن ضمن هذه الفترة، مستعملاً نظام حمية في الغذاء والتمرين للناس الذين رآهم في حاجة ماسة للقوة والصلابة. كان يريد لهذا البرنامج فائدة الجسد والذهن ـ فعبر تربية الجسد فضلاً عن التربية الأخلاقية ـ أعاد ماكفادن تعريف فكرة القياسي للشخص العادي. اتخذ من استعارة بناء الجسد حرفياً، وسمى حركته الجديدة «بناء الجسم»، وهي عبارة غريبة، تفيد أن أي أحد يخدم نفسه بكونه المهندس البايولوجي. وحملت مجلته «ثقافة الجسد» شعار «الضعف خطيئة». وجعل ماكفادن من الشخص القياسي مرادفاً للشخص القوي. وفي أوقات عدم اليقين الأخلاقي والجسدي كالقرن التاسع عشر، وكما هو الحال لدينا اليوم، يبدو أن الناس بحاجة إلى العناية بقوتهم. وإلا، فبالنسبة لماكفادن، يعني ذلك الانحراف عن السراط المستقيم. ومثل أي أحد آخر بدأ بالاختفاء، تخلى عن مبادئه الأخلاقية كي تتصلب على الأرض. منحها سبيلاً لتنال الصلابة والقوة. حصنها ـ بكلمات ومكملات غذائية.

لقد جعل القرن التاسع عشر من فكرة الصلابة مرئية إلى حدٍّ بعيد. ومن الصعب الجدل بحضور البناء. فأميركا، تحديداً، توصلت إلى ذروتها العمرانية في بنية خاصة مدهشة. كان جون أ.روبلنغ، المهندس العمراني، قد أكمل أول جسر معلق ناجح عبر أطول امتداد يمكن تقديره ـ 1595 قدماً ـ في العام 1883، في جسر بروكلين. طاف الجسر الذي سمي بالجسر المعلق الصلب عالياً فوق الأرض سابحاً في الهواء ـ وبدا مصمماً من الحديد الصلب، لكنه متوازن في نشوة نائمة بالغة القوة. النظر إليه من الجانب ربما يظهره على أنه صورة عظمية لأشعة أكس لجسر. هذا الجسر المعلق، الذي هو صورة لفن الهندسة المعمارية قد قلب الداخل خارجاً ـ إنه معلق، مستند إلى ـ يرتفع عالياً بـ... ماذا؟ ببعض الكابلات القليلة من الحديد الصلب؟ بالأعمدة الإسمنتية؟ ربما استند إلى الإيمان فحسب.

إن تكن القوطية تميز بنايات القرون الوسطى العالية، فإن الجسر المعلق يميز أواخر القرن التاسع عشر. كان المعماري، سيد البناء لبريطانيا القرون الوسطى، قد فسح المجال إلى المشعوذ الجديد للثورة الصناعية، مهندس البناء. يظهر الجسر المعلق نفسه في عناصر أساسية وأولية ـ في قوة قابلة للشد، درجات من الامتداد، كابلات من الحديد الصلب المضفور، حسابات التفاضل والتكامل. لكن السبب الذي جعل جسر روبلنغ

يتحدى الجاذبية يكمن في تحسينه لاختراع القرن السابع عشر في بناء الكاتدرائيات ـ الدعامات ـ أو كما يشير إليه كتاب القرن التاسع عشر عن بناء الجسر بدقة أكثر على أنه «الرافعة الطائرة»18. إن الضخامة المعمارية لجسر بروكلين المعلق في الفضاء تمثل صرحاً للفلسفة الأساسية لتلك الفترة ـ الاتجاه نحو كشف ما هو أساس بالفعل في كل شيء في العالم الطبيعي، وفي العالم المصنوع في الوقت ذاته.

ولكن كان هناك أيضاً عالم آخر. لقد خدم الجسر بكونه رمزاً حيوياً لفكرة العبور إلى الجانب الآخر. لإيجاد سر الحياة، خاطر بعض المكتشفين وذهبوا إلى ذلك العالم الآخر حيث يعتقدون أن الأموات يجتمعون فيه، ليجلبوا منهم الأخبار عن الحياة الأبدية. لقد وفرت لهم الجلسات الروحية Seances الجسر. وكما سنرى، أوجد القرن التاسع عشر جسوراً أخر مثل هذه الجسور ـ سفر من خارج الجسد، حالات نشوة، حالات تنويم مغناطيسي، وما إلى ذلك. وبهذا المعنى، يمكننا أن نعد كل الجسور جسوراً معلقة ـ معلقة بين أرض الحياة وأرض...حيث لا يعلم أحد عنها علم اليقين.

---

3 (جمعية تأسست في العام 1796 في لندن ضمت مجموعة من المفكرين والعلماء، وكلمة أسكاس يونانية الأصل وتعني التدريب) ـ المترجم.

4 (العلم الذي يدرس الأنسجة بالمجهر)، المترجم.

5 (في العام 1834 اخترع وليم جورج هورن رال zoetrope وهو طبل دوار صفت عليه سلسلة من الصور التي يمكن تغييرها) ـ المترجم.

## اثنان/ عندما مات الموت

نشر الموت خيمته الشفافة المجعدة على البلاد خلال الحرب الأهلية. تحولت أميركا إلى سواد ـ سواد من الحِداد، سواد من اليأس، سواد من أبشع جرائم قتل شهدتها هذه البلاد ـ أو العالم، أطلق عليها ذلك الاسم المهذب والجذاب، الحرب الأهلية. لكن هذه الحرب برهنت على أنها أي شيء سوى أن تكون أهلية. لكأن البلاد كانت في مخاض سينتج ذلك الشتاء النووي، الذي فقد فيه عدد لا يصدق من البشر والحيوانات الحياة. الجنرال غرانت، الذي لم تعرف عنه المبالغة، وصف آثار كارثة إحدى المعارك في شيلوه، بأسلوب رؤيوي: «رأيت حقلاً مفتوحاً... مغطى بالموتى وليس ثمة قدم واحدة من الأرض لدرجة أنك لا يمكنك عبور الحقل من دون أن تدوس على الأجساد الميتة1. يجاهد غرانت لتقريب المشهد لنا، لكن ذلك صعب عليه لو قدرنا فداحة ما شاهده. فهو يكشف في وصفه أن مثل هذا الكم المهول من الموت له القوة لجعل الحياة البشرية لا قيمة لها بنحو فاضح ـ ما يحول الناس الحقيقيين إلى لا أكثر، في حالته، من أحجار بشرية يمشي الآخرون عليها.

عدد هائل من البشر فقدوا حياتهم حتى أن موضوع الموت هيمن على أغلب الأحاديث العامة وقصص

الأخبار، ليس فقط أثناء اشتداد سعير الحرب بل بعد ذلك بعقود واستمر ذلك حتى زماننا. إنني أناقش في هذا الكتاب وجهات النظر عن الموت التي تغيرت دراماتيكياً في القرن التاسع عشر. بدأ الناس في هذه الفترة يصارعون الموت بأي معنى كان، ومهما كان الخوف الذي ينطوي عليه، حتى بدا لهم أنه يذوي سريعاً. حدث ذلك ما إن بدأوا بالصراع مع نقيضه، مع تذبذب الحياة وهي تفقد حيويتها.

يشير جيمس مكفيرسن، في مراجعته للكتب عن موتى الحرب الأهلية، إلى أن أميركا عرفت الموت جيداً في منتصف القرن التاسع عشر:

«كان متوسط العمر أربعين عاماً، كما أن نسبة وفيات الأطفال تزيد عشر مرات عن معدل الوفيات في الوقت الحاضر. أغلب الآباء كانوا يدفنون أحد أطفالهم في الأقل؛ والقليل من البالغين وصلوا عمر البلوغ ولم يفقدوا أحداً من أقاربهم. وكان الكثير من الأزواج يحزنون لوفاة زوجاتهم أثناء الولادة...وكان بلاء التدرن الرئوي قد أصاب وجود الكثيرين من الذين ماتوا في منتصف العمر فضلاً عن أولئك الذين تمكنوا من العيش بعد ذلك».2

كانت هذه البلاد قد واجهت الموت بقوة قبل الحرب الأهلية، في العام 1842 تحديداً، عندما انتشرت الكوليرا، بلا سبب ولا علاج معروفين، في مدينة

نيويورك. أصبح الوباء مرعباً حتى أن أولئك الذين توفرت لهم وسائط النقل هربوا من المدينة. الآخرون ممن كانوا أقل ثراءً، انتقلوا إلى قرية غرينويج. وأدناه وصف جريدة نيويورك إيفننغ بوست للخروج الكبير من المدينة، في يوم أحد مشمس من تموز في تلك السنة المخيفة؛ ضعوا في بالكم أن السيارات لم تكن موجودة، لذلك كان الخروج بأية وسيلة ممكنة: «كان ثمة اصطفاف في الشوارع، في الاتجاهات كلها، ممتلئة بعربات تجرها الخيول والعربات الخاصة والخيالة، كلهم مصابون بالرعب، فارون من المدينة، ونحن نظن أن سكان بومبي الرومانية قد فروا من المدينة عندما أمطرت السماء حمماً على بيوتهم». تصف الجريدة يوماً واحداً فقط، لكنها تمنح الحدث أهمية تاريخية كبيرة ـ مدينة بأكملها ما يقارب العشرين ألفاً دُفنت بعشرة أقدام من الرماد. لقد عاش أهالي نيويورك رعباً حقيقياً.

أهلك انتشار الكوليرا 3515 شخصاً من مدينة نيويورك، التي كان عدد سكانها في ذلك الوقت 250 ألف نسمة (بأرقام سنة 2008 إذ السكان ثمانية ملايين نسمة، ما يزيد على مائة ألف من سكان نيويورك كانوا سيموتون، رقم صادم إذا ما قارناه بأنه أكثر ثلاثين مرة من ضحايا البرجين). مثل الوباء الكبير الذي أصاب لندن في 1665 ـ 1666، وقد اكتسحت الكوليرا الطبقات الدنيا بقسوة أشد، ذلك لأنهم كانوا يعيشون

في أماكن مزدحمة ما ساعد على انتشار المرض بسهولة وسرعة. الأمر الذي جعل الفقراء والعاطلين أشد ابتلاءً مما كانوا عليه. كتب القائد المدني المعاصر والتاجر الثري الذي اسمه جون بنتارد، مؤسس جمعية نيويورك التاريخية وجمعية الكتاب المقدس الأميركية، إلى ابنته، أليزا، عن وجهة نظر الطبقة العليا في الطبقة الدنيا. أخبرها «أن الوباء ينحصر تقريباً في الطبقات الدنيا، أولئك المدمنون والفاسقون والفاحشون الذين يحتشدون معاً كالخنازير في عاداتهم الملوثة». وفي رسالة ثانية، يبدو فيها بنتارد وقد ازداد غضباً، لكأن الفقراء قد حاكوا مكيدة الوباء بمكر: «أولئك المرضى يجب أن يعالجوا أو يموتوا، ولكونهم حثالة المدينة فكلما رحلوا أسرع كلما أسرع تلاشي المرض»3. لقد رأى بنتارد أن هؤلاء الناس لا قيمة لهم قبل أن يمرضوا؛ ولا يعبأ بأمرهم إن ماتوا، أو الأسوأ من ذلك، إن قامت السلطات بـ «ترحيلهم».

ضعف الموت ببطء، ببطء شديد. لكن موجة أخرى من الكوليرا أصابت المدينة بعد أقل من عشرين سنة، في العام 1849. كان سكان نيويورك قد تضاعفوا إلى خمسمائة ألف، فزاد عدد الموتى إلى أكثر من خمسة آلاف. كان الموت قد تباطأ ليس لأن الكوليرا كانت أقل قسوة، بل لأن الكثير من الفقراء قد ماتوا وقل الزحام إلى حدٍّ ما.

عبر المحيط كانت الكوليرا قد أصابت لندن بقسوة في العام 1854. كانت لندن مزدحمة أكثر من مانهاتن على نحو ملفت للنظر. وفي الحقيقة، عاش مليونان وأربعمائة ألف نسمة ضمن مساحتها التي هي تقريباً تسعين ميلاً مربعاً، حسب إحصاء 1851، ما جعلها أشد المدن ازدحاماً في العالم. كما يشير ستيفن جونسون في كتابه *خارطة الشبح: قصة وباء لندن الأشد رعباً ـ وكيف غير العلم والمدن والعالم الحديث*، «كل أولئك الناس الذين تزاحموا كان لهم تأثير حتمي غير مباشر: موجة من الجثث». ويورد بعد ذلك ما كتبه فريدريك أنجلس ذو الثالثة والعشرين من العمر الذي كان يبحث عن والده في المدينة:

«كانت جثث [الفقراء] لها مصير ليس أفضل من فطيس الحيوانات. ومدفن الفقراء في ست برايد عبارة عن أرض سبخ مفتوحة كانت تستعمل منذ عهد جارلس الثاني وثمة أكوام من العظام تنتشر في المكان. في كل يوم أربعاء كانت بقايا الأموات من الفقراء ترمى في حفرة بعمق 14 قدماً. وكان أحد الكهنة يأتي ليثرثر خلال مراسم الدفن ثم يغلق القبر بنثار من التراب. في الأربعاء التالي تفتح الأرض ثانية ويستمر ذلك حتى تمتلئ كلياً. فتأثرت المنطقة بأسرها من تلك الرائحة المرعبة».

الرائحة: لم يتحتم على الناس أن يتخاصموا مع

الموتى، بل آمنوا أن رائحة الأجساد المتعفنة، الخانقة، يمكن أن تجلب لهم الأمراض الخطيرة. لذلك اضطرت البلديات إلى تحويل المقابر في النهاية إلى ضواحي المدينة، مثال ذلك المقبرة في آيسلنغتون، التي كانت مصممة لثلاثة آلاف جثة دُفن فيها خلال انتشار الكوليرا ثمانون ألف جثة. يصف حفار قبور في آيسلنغتون، كأنه أحد أبطال شمسبير، الأمر هكذا: «كنت غاطساً حتى ركبتي بالجثث، أقفز من فوقها لأعمل على حشرها في أقل ما يمكن من المكان في قعر القبر، وأضع فيها بعدئذ جثثاً أخرى»4.

تسرد «خارطة الشبح» قصة عن طبيب من لندن كان اسمه جون سنو، وجد ترابطاً بين بكتريا «فايبريو كوليرا» والماء الملوث، ولكن ليس إلا في العام 1854 ـ فبعد أن مات مئات الآلاف من الناس بسبب الكوليرا اكتشف سنو تلك البكتريا وهو ينظر في خارطة سوهو أثناء انتشار الكوليرا مستنتجاً أن كل الضحايا كانوا يأخذون ماءهم من المضخة العامة نفسها. وكان ذلك لم يكن كافياً لحل المشكلة، غير أن أماً رمت حفاضة طفلها المصاب في البئر أثبتت الحالة له. كان ذلك ما سيجعل شارلوك هولمز فخوراً، إذ عند ذاك اتضح الأمر.

تشبه التصنيفات أسرة السجن: فما أن يكون هناك سرير فارغ حتى يتوجب ملأه. كان للقرن التاسع عشر تصنيف خاص للموت لا يسمى فيه، ببساطة، الموت

موتاً عادياً، بل الموت المهين، الموت خارج كل الأطر التي تتطلب من حفاري القبور أن يدوسوا على الجثث ليجدوا مجالاً للمزيد من الجثث المتحللة. إنه موت يحط من منزلة الفقراء ويعدهم السبب في أمراض الحضارة وبؤسها. كان الموت في القرن التاسع عشر، بوصفه صنفاً معيناً، قد فتح فاه المفترس على وسعه وطالب بالمزيد ثم المزيد. وإلى حدٍّ ما كانت الولايات المتحدة تحديداً هي التي أشبعت تلك الشهوة الشنيعة.

يمكن للسجون أن تملأ أسرّتها بفعالية باختلاق المزيد ثم المزيد من المجرمين. وإملاء الأسرّة يسمح للعامة أن يروا أن كل شخص يقوم بواجبه، وذلك ما يجعل المواطن العادي يشعر بالأمان. كان صنف الموت هذا واسعاً جداً وعميقاً جداً، فقد حصد الكثير من الموتى حتى يمتلئ. وكما أسلفت، كانت أميركا قد استجابت، لكأنها كانت تنتظر الموقف الملائم. ولو لم يكن هناك الساحر العالمي وفنان المرحلة الهارب، هاري هوديني، موجوداً، لكان ذلك العصر قد أوجد أحداً آخر، ساحراً مدهشاً أيضاً، لتسليتهم. أُدرك أن هذا تفكير خطير، أن نقترح أننا، بوصفنا شعباً، أو أمة، يمكن أن نتعلل بسبب أكبر كي نُشبع مثل هذا الموت. إن من الخطر اقتراح أن العصر تعجل شيئاً ما مثل الحرب الأهلية لأن ذلك يمحو المعنى العميق للموت. ولكن يكاد يكون ذلك هو ما حصل بالفعل. أريد أن أركز في هذا الفصل على الحرب

الأهلية، ولكن أولاً أريد إلقاء نظرة خاطفة ـ بضع سنين ليس إلا ـ ثم أعود لأعرج على الحرب نفسها.

ما إن بدأت الولايات المتحدة بالخروج من حربها الأهلية، حتى بدأ بروز البلاد المضطردة بكونها القوة العالمية الفائقة. تحركت البلاد نحو الغرب، وتملكت أراض جديدة واستولت على مقاطعات جديدة. وكانت الأفكار والسياسات التي تبنتها الولايات المتحدة قد أثرت على تشكل أجزاء كثيرة من العالم؛ تطلع الناس إلى أميركا ليجدوا ما كان له الأفضلية في القيادة في التكنولوجيا والتجارة والآن في السياسة. عند نهاية القرن سنكون قد وصلنا إلى الحرب في الفلبين. باتت أنظارنا تتجه نحو مسارات جديدة في الإبحار. وكان يتوجب علينا ذلك لأن المكننة العظيمة للثورة الصناعية ازداد تململها أعلى في أميركا. النتيجة الملفتة للنظر لبروز أميركا التي تتشكل بثبات أنها في القرن الواحد والعشرين، إذ تشكل ليس سوى 5 % من سكان العالم تستهلك 25 % من الموارد الكلية في العالم.

هذه الأرقام، التي تزيد كثيراً عن النسبة المعتادة تكشف عن اتجاه محدد ـ عن ثقة عالية إن لم يكن استعلاءً تاماً. لوقت طويل حمل جانب كبير من العالم عبئاً ثقيلاً نتيجة لما استندت إليه أميركا سياسياً وانحرفت عنه عسكرياً. ولوقت طويل جداً يقرأ الكثير من الناس في أنحاء العالم ساستنا على أنهم مراجع،

ويرون تصرفاتهم على أنها أنموذجية. ولمدة مائة سنة تقريباً، منذ نهاية الحرب الأهلية إلى نهاية حرب فيتنام كشفت أميركا عن سمعتها بأنها المقياس العالمي للقوة الإمبريالية ـ في كل من الأفكار والممارسات. لدينا القابلية لدعم ما نريد، بالمال والآلة العسكرية الضخمة. اخترعت أميركا فكرة القوة العالمية العظمى في أي طريق وجدت أن له أهمية ما، مثلما ساعدنا في شيطنة جزء كبير من الشرق والشرق الأوسط.

في هذا البلد، بدأنا نرى تحركات جريئة في عالم التكنولوجيا تنتشر على نحو واسع ـ مبكراً بالقطار، ثم بالصور الفوتوغرافية والسينما والصناعة وبالشكل الدراماتيكي الحربي. صارت أميركا، بثروتها ـ بالأرض والمال والمشاريع ـ تعني التغير والتقدم. إن الثورة التكنولوجية، في أقصى مداها، حدثت في هذه البلاد. صار لكل من الموت والحياة معان جديدة على الرغم من أن هذه الثورة استغرقت ما يقارب القرن، في الانغماس بذلك التغير السريع. وضعت التكنولوجيا تأثيراً واضحاً في هذه البلاد على الفكرتين الأساسيتين، الحياة والموت، على الرغم من أن هذا التأثير لم يكن ظاهراً في البداية كما في بقاع أخرى من العالم.

ففي أميركا أول ما سمعنا بتلك المناقشات الحادة عن «سحب الزر» عن المريض الذي يحتضر، من ناحية و«إجهاض الجنين» من الناحية الأخرى. (ربما تمثل

محاكمة سكوب[6] 1925، أول محاولة حديثة في تطور الحجج القانونية عن بداية انطلاق الحياة ونهايتها، عبر المحاولة في حسم طبيعة الوجود الإنساني). ولهذا أريد في هذا الفصل أن أتطرق إلى التغير الجذري في النظر إلى الحياة والموت الذي التحم في هذه البلاد مع ثاني أكبر نقمة شعبية في القرن التاسع عشر بعد الثورة الصناعية، تلك هي الحرب الأهلية.

بدأ الفنانون والفلاسفة والعلماء في القرن التاسع عشر بعرض السؤال الجوهري نفسه: من الحي ومن الميت، أو أين نجد ذلك الخط الذي يفصل الأحياء عن الأموات؟ وأضافت الحرب الأهلية إلى الخط المحير، أكثر من أي وقت مضى في تاريخ الأمة، أن الحياة أضحت وبدت أقرب إلى أن تكون الحياة في الموت. أضحى الناس العاديون يعيشون في غيبوبة، يقتلون العدو الذي في المدى القريب ثم ينهبون الجثث. في العام 1861، عندما بدأت الحرب، ليس سوى الطائشين كانوا يتصورون أنها ستنتهي في وقت قريب. فضلاً عن ذلك، على العكس من الحرب اليوم، كما حدث في العراق أو أفغانستان ـ حيث القتل يحدث في جزء بعيد من العالم ونسمع عنه بين الحين والآخر ـ اشتعلت الحرب الأهلية على مهاد أميركي، وبطرق نجد من الصعب معرفة أفق لنهايتها، وقد طال الموت الناس كلهم تقريباً.

ومن الواضح جداً، أن الجنود الذين كانوا يقاتلون في تلك الحرب قد جاؤوا من بيوت قريبة من ميادين المعارك حيث وجدوا أنفسهم يحملون البنادق في أياديهم الشابة. لم يتسن لرجل أن «يستدعى» ثم يغادر إلى بيته للتدريب. تطوع الرجال ـ من أبناء وأزواج وآباء ـ الذين كانوا منكبين في أحد الأيام على مناجلهم ومحارثهم في الحقل للخدمة، واستيقظوا في الصباح التالي ليجدوا أنفسهم يرتدون الأحذية الثقيلة ويحملون خوذهم وبنادقهم. لقد رفعوا الأسلحة ضد أناس من بلدهم لكنهم حدث وأن كانوا في الجهة المقابلة من خط ميسن ـ دكسن[7].

إلى جانب المذابح المهولة، عطلت الحرب الحياة وفصمت عرى الزواجات ودمرت العوائل. هذه الحرب التي كانت معركة وحشية لولاية ضد ولاية، كانت مباشرة؛ لا أحد كان يستطيع أن يلقي خطبة عن التضحية من أجل مبدأ مثل «المجهود الحربي» أو «من أجل عالم أكثر أمناً لتحقيق الديمقراطية». كانت تلك الحرب قادرة على تحطيم العائلة والصداقة والجيران. وكان رئيس الولايات المتحدة نفسه، إبراهام لنكولن قد نبه الأمة إلى أن المخاطر لا يمكن أن تكون أعلى من ذلك على استمرارية الجمهورية، الفكرة العظيمة التي دعيت بالولايات المتحدة.

حتى لو لم تكن المعارك في حقل العائلة أو قريبة

منها، فإن أي شخص كان يمكنه أن يرى الحرب بكل تفاصيلها ـ عبر العدد الكبير من الأنواع المختلفة للمستحدثات التقنية التي صنعت لاستنساخ الواقع: وعبر كل أنواع أجهزة التصوير العديدة التي اخترعت منذ الآلات البدائية حتى المألوفة لدينا اليوم. إن عصر المكننة ـ الذي بدأت فيه الآلة في الإبلاغ الفعلي عن أية ظاهرة في الحياة اليومية ـ قد وجد طريقه متسللاً إلى الحرب، وسرعان ما برهن على البديهية التي ترى أن أي تغير تكنولوجي يدمر كلاً من المكان والزمان. فعلى الرغم من أن الكثير من ميادين المعارك كانت إلى حدٍّ ما خارج التجمعات الكبيرة من الأميركيين، كان البعض من الناس يقومون بزيارات للبحث عن أحبائهم. ويذهب بعضهم للفرجة أيضاً. كانت غرف الجثث تجذب الجمهور في باريس، وكذلك ميادين الحرب تجذب إليها زوارها. كان الناس في القرن التاسع عشر يحبون الفرجة لاسيما الفرجة على الموت.

لم يكن أولئك الذين لديهم وسائط النقل يحتاجون إلا للذهاب إلى المعرض المحلي لرؤية الحرب عن قرب عبر نوع من الفوتوغراف أو ما شاكل. ولذلك، كان هذا أكثر من تقويض للمكان ـ فعبر القيام بنزهة في الطريق ومشاهدة الحرب على جدار للعرض ـ كان الفوتوغراف قد دمر فكرة الزمن بفعالية. فعبر تجميد أحداث الحرب الأهلية، تمكن الناس من التحديق بلحظة واحدة في

العنف مرة بعد أخرى. وقد ساعد التقدم التقني الآخر في صياغة سلوك الحرب عبر زيادة فعالية عملية القتل، ولكن أكثر من كل تلك الاختراعات كان الفوتوغراف قد أثر بعمق في المخيال الشعبي وساعد في تشكل الرأي العام، بشأن الموت أكثر مما هو بشأن الحرب. لقد سجلت أغلب الصور الفوتوغرافية عن الحرب الأهلية الحقيقة المرة عقب هذه المعركة أو تلك. لم تكن ثمة أية نهاية للحرب في مخيلة بعض الناس، مثلما لم تكن لها بداية ـ ليس سوى أنها «كانت». إن ما جعلها تكون هكذا هو الاختراع الجديد المرعب الذي نسميه الفوتوغراف.

كان ماثيو برادي هو الأب لما ندعوه اليوم بالتصوير الصحفي، وهو الإنسان الذي اختلق الحرب الأهلية بوضوح في عقول الأميركيين ـ في ذلك الحين والآن ـ. كان في الأصل مصور بورتريه، وأول من فتح استوديو له في نيويورك، في العام 1844، وتبعه آخرون في واشنطن العاصمة. جلب في معرضه الكبير في مدينة نيويورك، أكبر دليل صوري عن القتل الجماعي الذي حدث في الحرب إلى الآلاف والآلاف من الناظرين. في كل يوم كان المواطنون، المرحلون أحياناً من ميدان المعركة، يأتون ليحدقوا في مشاهد صرح الموت عن قرب، ممتنين لبرادي ومساعده اللذين حملا معداتهما إلى ميدان المعركة والتقطا مباشرة تلك التفاصيل غير

المزوقة للقتل.

اختار برادي لمعرضه الأول المئات من الصور للمعارك الأكثر دموية، وعنونها على نحو ملائم ومن دون تزيين، «موتى أنتيتم»[8]. افتتح ماثيو برادي المعرض في قاعة برودوي، في تشرين الأول من العام 1862، وهو يعرف جيداً حقيقة الأشياء، كان يعرف بكل وضوح وبساطة أن الحرب كانت تعني الدماء والموت البشع. في الحرب الأهلية تحديداً، يشهد ميدان المعركة كمية غير متخيلة من أشد الصور الدموية موتاً. كان الناس بحاجة إلى أن يوجدوا شاهداً على كل ذلك الموت؛ ودّ أغلبهم مشاهدة ذلك. ومثل الناس الذين يندهشون لرؤية حوادث الطرق السريعة، أحب الأميركيون التحديق في الموت. لم يتمكنوا من أن يغضوا الطرف، ولم يتمكنوا من الابتعاد عن الموت.

اختار برادي موضوعه بعناية بشأن معركة أنتيتم التي جرت في 17 أيلول 1862 التي كانت لها، خلال شهر تشرين الأول، عندما فتح برادي معرضه، الشهرة الأوسع في تاريخ أميركا على أنها معركة اليوم الواحد الأشد فظاعة ودموية. ثلاثة وعشرون ألف رجلاً (وعدد كبير من الخيول والبغال) فقدوا حياتهم وعدد أكبر من الجنود الجرحى في ذلك اليوم، في ميدان المعركة في ولاية واشنطن، ميريلاند. كان برادي يعرف، أن معركة أنتيتم في سعتها المهولة ستقوم بأكثر من نغز فضول

الأميركي العادي. أي أن معركة أنتيتم ذهبت إلى ما هو أبعد من أي حادث مروري. لقد أذهل الامتداد الكبير للمجزرة الناس، ما جعلهم يدركون أن بإمكان البشر العاديين من غير المدربين أن تكون لهم القدرة الآن على محو عشرات الآلاف من الناس الآخرين ـ في مواجهة لا تحتاج إلى أكثر من يوم عمل فلاحي: من الفجر حتى الغروب.

إلى هنا والأغلبية الساحقة من الأميركيين لم يسمعوا غير تقارير عن الحرب، فلم يرو غير رسومات ولوحات عن معارك مختلفة. كثيرون منهم، وليس الجميع، تتبعوا مجرى الحرب عبر قراءة الأخبار. وتماماً مثلما ذهب الفرنسيون إلى غرفة الجثث، في قلب باريس، ليحدقوا في وجه الموت العنيد، تمكنت أفواج بعد أفواج من الأميركيين من السفر إلى أكثر المواقع شهرة في المعركة لمشاهدة الحرب بأم أعينهم. كانوا قد اعتادوا على زيارة الموت. فمنذ الثلاثينيات من القرن التاسع عشر خضعت أميركا إلى إعادة هيكلة للمقابر حتى أن المعاصرين يسمون هذه الفترة «بالحركة القبرية». ففي أماكن مثل ماونت أوبورن في كامبردج وماساجوستس وغرين ـ وود في بروكلين تحولت المقابر التقليدية إلى متنزهات كبيرة ذات أشجار ومروج متموجة وبحيرات مليئة بالإوز. منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر، بيعت أعداد كبيرة من الصور لهذه المقابر التي تشبه

المتنزهات، حيث يتمكن الزوار من المجيء للتنزه والتأمل في اللّه. كان الأميركيون يعرفون موتهم.

وتعرفوا عليه أكثر ما إن زاروا معرض برادي (وباقي المعارض المحلية). حين وصلوا إلى المعرض عرض عليهم شيئاً صادماً: نظرة بانورامية ومفصلة لشيء حقيقي ـ أو بدقة أكثر، صورة لما هو حقيقي. كان الأميركيون الذين من المحتمل أن تكون لهم القليل من تجربة المباشرة بالحرب، وجدوا أنفسهم يتجولون ببطء في معرض برادي ويتحدثون إلى بعضهم بعضا بشأن تلك الموضوعات المحرمة والمهولة، التي هي الموت بحد ذاته. وقدم محرر جريدة «نيويورك تايمز» وصفاً بليغاً لمعرض برادي عن معركة أنتيتم:

«إننا ندرك أن ميدان المعركة أمر واقعي، لكنه يقع عن بعد. إنه مثل مأتم في البيت المجاور... يجذب انتباهك، ولا يجتذب عطفك. لكن الأمر مختلف تماماً عندما تقف عربة نقل الموتى عند بابك، وتحمل الجثة عند عتبة دارك...

كان السيد برادي قد فعل شيئاً كهذا عندما جلب إلينا الواقع المزري وجدية الحرب. لو أنه لم يجلب الأجساد ويضعها عند أبوابنا وعلى طول شوارعـنا، فقد فعل شيئاً مثل ذلك.(5)

وعليه فقد أعطى برادي الناس الموت ـ لكنه نوع من الموت لم يجربوه من قبل. لقد سارت الحرب الأهلية

إلى ما هو أبعد من التجربة العادية بالحوادث العشوائية والمفاجئة للموت ـ وقد أشارت إليه الفترة على أنه «الموت العادي» ـ وسمح للناس مشاهدة تدميرية الموت على البشر الآخرين في محصلة ضخمة من السحق للبشر. لقد شاهدوا الحرب الأهلية على أنها تكرار للحرب الفاصلة ـ على أنها نهاية الحضارة. شاهدوا الموت بكونه شيئاً مدروساً ومحسوباً، وعلى أنه مخطط له ومُنفّذ بعناية.

لقد لمس الناس بأيديهم حيوات الآخرين. وفي هذا السياق، تعلم الأميركيون العاديون حقيقة بسيطة وصاعقة عن أنفسهم: لقد كانوا بارعين في اختلاق العدو ـ وهو في هذه الحال، غير الأميركيين ـ وربما حتى مسح ذلك العدو عن وجه البسيطة.

بوجود الكثير من الموتى في أماكن عديدة، فقدت فكرة الموت الكثير من قوتها الخطرة. لقد حول الفوتوغراف الموت إلى موضوع موضة، تماماً مثل رسوم البورتريه ومشاهد المناظر، لغرض العرض والدراسة. على أية حال، رأى عدد كبير من الناس في القرن التاسع عشر، أن حتى من دون مساعدة الفوتوغراف يأتي هذا التغيير في النظر إلى الموت من المستقبل البعيد. كأن التغيير عبر تلك السنوات كان يتجه نحو الحدث الذروة، هي الحرب الأهلية التي وفرت تلك اللحظة التاريخية المناسبة. لقد جلبت معاً

كل تلك القضايا المعقدة في تركيزها الكبير على الموت والهلاك في الذات والخيال الأميركيين. حصل الأميركيون شاهداً ليس على الحرب العادية فحسب ـ بل على أن مثل هذا الشيء موجود بالفعل. ومع بداية العام 1861، خضع مسار الحرب إلى زيادة في النوع، زيادة جلبت فن القتل إلى نوع جديد من الحداثة. ومنحت مثل هذه التغيرات الواضحة معنى وشكلاً مختلفين للموت.

أطلقت الكراهية في ميدان المعركة العنان لإيجاد أفضل الطرق لمحق العدو في عالم الأعمال كلياً. وكما هو الحال في أوروبا وإنكلترا، جاءت الآلة للهيمنة على الحياة الأميركية في المئات من الميادين المتنوعة وغير المتوقعة ـ تماماً مثلما يهيمن الحاسوب اليوم على حياتنا. وبدلاً من أن تساعد التكنولوجيا على تحسين نوعية الحياة اليومية للناس يوماً بعد يوم ـ وكان هذا هو الوعد ـ ها هي تبشر بفعاليات جديدة في القتل. تحولت الحياة إلى حكاية للرجل الوطواط وأضحت شريرة. لقد سقطنا جميعاً في حفرة «ألس» في الأرض، في عالم سريالي يفوق الخيال من صنع أيدينا.

أصبحت الحرب مكاناً ثرياً إلى حدٍّ غريب إذ حولت المستحدثات الآلية فوضى القتل إلى حركة نشطة، عملية فعالة. راح العمل العسكري يتعاضد للمرة الأولى مع العمل الصناعي. صار من الصعب بالطبع في هذه

المرحلة من تاريخ البلاد، في العام 1861، التحدث عن شيء ما دقيق وشائن مثل التحدث عن عقدة الصناعة العسكرية. وستزدهر علاقة مريحة أكثر فيما بعد بالتأكيد ـ لكن على الرغم من ذلك، يمكن للمرء مشاهدة أن الشراكة كانت تتطور هنا.

لقد ساعد مستحدثان ميكانيكيان محددان على التحول، أي تحول الجندي غير المتدرب جيداً إلى آلة قتل فعالة ومؤثرة. تضمن المستحدث الأول تحويراً بسيطاً لأداة آلية. حتى العام 1850، جهز الجيش جنوده ببندقية مسكيت عادية. كان الجندي يطلق النار منها آملاً أن يصيب شيئاً بكرة هي في الغالب تصل إلى مسافات قصيرة بعيدة عن الدقة. وفضلاً عن عدم الدقة، كانت بندقية المسكيت محدودة المدى لا يتجاوز المائة ياردة. ولكن باختراع ما سمي بالماسورة المحلزنة، التي تضمنت فن خراطة حلزونياً على طول الماسورة، تمكن الجنود من استعمال المسكيت ليس بدقة مضافة فحسب بل إلى مسافة بعيدة مدهشة ـ إلى ما يقارب الثلاثمائة ياردة. يزعم البعض من المؤرخين العسكريين أن مدى البنادق الجديدة يصل إلى ألف ياردة، ما يعادل عشرة ملاعب كرة قدم. لكن حتى لو جانب هذا الزعم الصواب فقد حقق العسكر هدفاً تاريخياً، عبر التطورات في التكنولوجيا، في زيادة مدى إطلاق النار والقوة النارية لصناعة الأسلحة.

يبدأ الهدف من هنا، مع الحرب الأهلية، ما إن باشر الجنود في استعمال نوع جديد من الذخيرة سميت بالكرة الصغيرة، رصاصة تعبأ بها الماسورة سميت بـاسم «كلود ـ إيتين ميني»، الذي أكمل تصميمه في العام 1840. وهذا ما قادنا إلى المستحدث الجديد في التكنولوجيا. كان التغيير الأساس لميني هو جعل البندقية تطلق النار بسهولة باستعمال طلقة أصغر قليلاً من ماسورة البندقية. ثم ملأ كل طلقة بباروداها، ما جعل من الممكن للجندي أن يقوم بعمل ثوري وهو أن يحشو البندقية من الخلف وليس عبر الفوهة. وفيما بعد أضاف أخاديد للرصاصة ومنحها شكلاً أكثر انسيابية، وكلا هذين الفعلين زادا من الدقة ومن حمل البارود من أجل الاندفاع ما تسبب بأن تنقذف الطلقة من الفوهة للبندقية بسرعات أعلى من الطلقة القديمة. وجرى اختراع غطاء الكبسولة في إنكلترا، في أربعينيات القرن التاسع عشر. الأمر الذي سمح للبندقية بأن تطلق النار في مختلف الظروف المناخية، حتى في أوقات المطر، وهو الشيء الذي لم يكن ممكناً في النظام القديم.

ولأن الجندي لا يتوجب عليه قضاء الوقت في تعبئة الرصاصة وباروداها من الفوهة، كانت طريقة ميني الجديدة قد اختصرت الوقت في التعبئة وإعادة التعبئة في جزء صغير من الأصل، ما ساعد في تحويل

البندقية الأصلية القليلة القيمة إلى آلة للتدمير الشامل. ولأن هذه البنادق كانت ذات كلفة عالية، فإن الشمال (الغني) هو من قدر على استعمالها ـ وهذا ما أضاف الكثير إلى العيب الكبير في الكونفدرالية. بالنسبة لميني تترافق سرعة الطلقة وتصنيفها مع سرعة دورانها في الهواء وصدم بذلك أهل الجنوب في النفاذ إلى الجسم وتسبب في جروح شديدة ومؤثرة تاركاً جراحي الميدان في الكثير من الأحيان أمام خيار البتر للأعضاء من دون المحاولة في خياطة فتحات الجراح وإيقاف النزف. لقد تحولت الحرب إلى مشهد مرعب.

هذه الطلقة الجديدة التي يصل مداها إلى مسافات بعيدة، بتغيرات تقنية بسيطة كما يبدو، تردد صداها عبر القرن. لقد وفرت المستحدثات في فعل القتل قوة دفع هائلة جديدة للتسابق التقني الكبير. لاحظ المثال الآتي: حيرام ستيفنس ماكسيم، الذي ولد في سانكرفايل، ماينى في العام 1840، كان يحب تصنيع أدوات متنوعة. وقد قال: إن الاختراعات والمكتشفات لا تعني له سوى اللعب واللهو؛ فلم تكن له طموحات واضحة. وعلى الرغم من أنه قد حاز على تعليم محدود لكن ذلك لم يكن أمراً معيقاً له. فمثلاً في العام 1878 ترقى من عامل ماهر إلى رئيس مهندسين في شركة كهرباء الولايات المتحدة، المنافس الرئيس لشركة أديسون. وفي العام 1881 أوفدته الشركة إلى باريس

للمشاركة في معرض المنتوجات الكهربائية الجديدة.

يورد ماكسيم أن هناك قال له أحدهم: «إذا أردت جني الكثير من المال اخترع شيئاً يمكن هؤلاء الأوروبيين من قطع رقاب بعضهم البعض بسهولة.»6 أي استعمل معرفتك التقنية من أجل القتل. وحرض أحد المقاولين ماكسيم للمجيء إلى إنكلترا لتحسين بندقية غاتلينغ[9] التي كانت بحاجة إلى تحسين. وفي العام 1883، تسلم ماكسيم براءة اختراع عن البندقية الآلية الذاتية، التي يجري تبريدها بالماء ويمكن تعبئتها ذاتياً من خلال أشرطة العتاد المرفقة بها.

لقد هيمن التغيير التقني في الميدان على كامل القرنين التاليين. أراد العسكريون تحديداً إيجاد سبل للقتل السريع، بشمولية أكبر ودائماً بفعالية. إيجاد أشد ما يمكن من المحو الكامل ومن مسافات بعيدة. يلخص بول فيريليو التغير، في كتابه، «السرعة والسياسة» بجملة بسيطة: «فقدت الأرض دلالتها لصالح القذيفة»، وأضاف: «في الواقع أن القيمة الاستراتيجية لإمكانية السرعة قد حلت محل المكان بشكل قاطع وأحيت مسألة امتلاك الوقت نسبية المكان».

ويذكر فيريليو، أن أنظمة الأسلحة منذ الحرب العالمية الثانية «خلقت جماليات الخفاء، لأن سباق التسلح هو ليس إلا «تسليح التسابق» نحو نهاية العالم بوصفه مسافة، بكلمات أخر، بكونه مجالاً للتفاعل».

تطلق المدافع قذائفها من مسافات أميال عديدة. الطائرات المقاتلة والقاصفة لا تحتاج إلى احتلال الأرض؛ وكلمتا: «اصعق واصدم» يقصد بهما تدمير سريع للعدو. الطائرات التي حلقت على بغداد بلا طيارين جرى تشغيلها من طياري الشبح الذين يحركون فأرة على بعد سبعة آلاف ميل، من داخل موقع رملي في لاس فيغاس، في نيفادا.

ومع هيمنة التكنولوجيا أكثر فأكثر على الحرب، فإن ذلك المحو الذي يشير إليه فيريليو أصبح يشمل البشر أنفسهم. ومع القرار العسكري باستعمال القليل فالقليل من الطيارين والاعتماد أكثر فأكثر على الطائرات بلا طيارين، مع الاستعمال المتزايد للروبوتات لإنجاز مهام مثل تفكيك أدوات تفجير وتحطيم مواقع، فقد أعلن العسكريون أنه لم تعد هناك حاجة إلى الكثير من الأجساد البشرية. فالجنود من القتلى والجرحى لا يجلبون إلا الضغط السيّئ ولا يستطيع الجيش تحمل ذلك. لقد سار هذا البلد من مجندين إجباريين في فيتنام إلى متطوعين في العراق، ولربما يتقدم إلى جيش شبحي في الحرب القادمة.

ساهم ذلك الاكتشاف التكنولوجي، قذيفة ميني الجديدة، إلى حدٍّ كبير، بالتسبب في الأعداد الفلكية من الجرحى وشبه الموتى، والموتى الذين ترشحوا من ميادين الحرب في الحرب الأهلية. حتى العام 1840 أو

1850، يمكننا القول أن كلمة «رصاصة» كانت تشير إلى قذيفة كروية صغيرة من الرصاص. وبعد ذلك الوقت، كانت كلمة «رصاصة» bullet تشير إلى اكتشاف ميني، تلك السبيكة المخروطية التي صار يعرفها حتى الأطفال. ولكن بعيداً عن الرعب التكنولوجي، الذي وراء كل القتل وتجارة القتل الجماعية، ثمة حقيقة غريبة وجذرية، حقيقة لا يمكن للتكنولوجيا إدراكها: أن هذه الحرب المدمرة خلقت فجوة بين الأميركي والأميركي.

استمر القتل لأربع سنوات. كان الأميركي العادي، خلال ذلك الوقت، من السهولة بمكان أن يكون لديه الإحساس بأن كل إنسان في البلاد تقريباً ـ شاباً أو شيخاً ـ سيتعرض للموت. وترجمة ذلك بأرقام اليوم، بمقارنة 2 % من السكان الذين ماتوا في الحرب الأهلية، أكثر من ستة ملايين أميركي كانوا سيفقدون حياتهم في ميدان الحرب. في الجنوب، وحده، فقد 20 % من الذكور البيض حياتهم واحد من كل خمسة ـ ممن هم بعمر الجيش.

يمثل الرقم ستة ملايين رقماً مهولاً ـ ثلاثة أرباع سكان نيويورك وأكثر من ضعف سكان شيكاغو. تخيل أن كل الناس في لوس أنجلوس يموتون في معركة مطولة. كانت ستكون كارثة مطلقة وصادمة لا يمكن تخيلها. وكانت الدولة ستسقط في الفوضى. وكانت

ستسمع صرخات من نهاية العالم. كل شخص سيكون معبأ، عاطفياً وربما جسدياً، من هذا الاتجاه أو ذاك. لا أحد سيهتم لأمرنا. ولن نعبأ لأمر أحد. لكن انظر، سيشير أحد في نهاية المطاف، انظر إننا نسوق الرعب لأحدنا الآخر. هذا السيناريو، نسبياً، هو الذي حدث بالضبط في هذه البلاد.

البلاد الفتية لديها هذا العدد الكبير من الموت البطولي الذي أدى إلى أن وزارة الحرب في الولايات المتحدة أوجدت، للمرة الأولى، في العام 1863، المقبرة الوطنية للجنود، في غيتسبيرغ، في بنسلفانيا. وصلت معركة غيتسبيرغ التي دامت ثلاثة أيام، من 1 إلى 3 تموز 1863، إلى ذروتها في اليوم الثالث، عندما هاجم اثنا عشر ألف جندي كونفدرالي الخطوط الاتحادية. على الرغم من أن الهجوم ـ الذي سمي على اسم الجنرال، جورج بيكيه ـ قام بأكبر غارة حربية في المنطقة الشمالية إلا أن الدمار الناتج قد فاق الخيال. يتأمل المؤرخ درو غلبن فاوست القتل بكونه مهولاً، كما هو موضوعه، فيقول: «في يوم 4 تموز، فيما يقارب ستة ملايين باوندا من جثث البشر والحيوان ممددة في ميدان المعركة تحت حرارة الشمس، ومدينة سكانها 2400 شخصاً يتنازع على السيطرة عليها 22000 من الجرحى الذين بقوا أحياء ولكنهم في حالة من اليأس»7. كان كلود ـ إيتين قد انتصر. تحولت الأجساد

المتفتحة إلى جثث منتفخة، وتفسخت إلى جيف، وصار اللحم البشري يوزن بالباوندات. أين ذهب كل هؤلاء الناس؟

كل ذلك اللحم البشري المتعفن حول مدينة غيتسبيرغ، إلى شيء غريب، إلى شيء ما يجذب السائح ـ غرفة للجثث مفتوحة في الهواء الطلق ـ وكان الناس يأتون من المدن البعيدة والقريبة لمشاهدة ولمس الأرض التي حدثت فيها المذبحة. لقد جاؤوا ليلمسوا القذارة المقدسة بأيديهم وليجلسوا على الأرض حاملين طعامهم معهم ويتأملوا هول الموت. ضمت مقبرة غيتسبيرغ 3512 من الجنود الاتحاديين. وما يقارب نصف الجنود الاتحاديين الذين يربو عددهم على 303536 من الذين دفنوا في المقابر الوطنية دفنوا في قبور عليها الشاهدة «مجهول الهوية»(8).

في التاسع عشر من تشرين الثاني من العام 1863 نال أولئك الذين جاؤوا إلى ذلك المكان شرف الاستماع إلى الخطابات التاريخية التي لا تنسى التي ألقاها رئيس الجمهورية، إبراهام لنكولن، الذي جاء بدوره إلى هناك للاحتفال بالمقبرة الجديدة. كان قد ألقى خطابه ليس على مسامع أولئك الناس الذين تجمعوا بل على مسامع كل شخص حي في هذا البلد الشاب ـ سواء أكان في الجنوب أو في الشمال. تحدث بلباقة ليؤلف بين قلوب الناس. وألقى أعظم خطاب من الخطب

السياسية التي عرفناها.

كل تلميذ يعرف خطاب غيتسبيرغ؛ ولربما تجد بعضاً منهم قد حفظ أسطراً منه عن ظهر قلب (ناهيك عن الافتتاحية الشهيرة «قبل سبع وثمانين سنة»). وعلى أية حال ثمة القليل من الناس الذين يمكنهم ذكر السبب الذي دعا لنكولن لإلقاء خطابه ذاك. يكتب درو غبلن فاوست عن ذلك الخطاب الذي لا يتجاوز الدقيقتين: «رأى المؤرخ غاري ويلز أن الاحتفال والخطاب يعيدان تنظيم أميركا» ويشير إلى بداية دلالة جديدة للموتى في الحياة العامة». إن ما قام به الخطاب، حسب قناعتي، أنه أعاد صنع أميركا، لكنه لا يشير إلى دلالة جديدة للموتى، ما لم يحسب الإنسان أن فقدان الدلالة شيء جديد. في تقديري يستعمل لنكولن الموتى لخدمة ما آمن به على أنه أسس لقضية أكبر بكثير ـ ألا وهي الحفاظ على الأمة. فإذا كان لنكولن غاطساً حتى ركبتيه في الدم المراق، فقد تحدث بحقيقة الشناعة التي تسببت من معركة غيتسبيرغ.

استعمل لنكولن كلمة الموتى في ذلك الخطاب الذي يتألف من 272 كلمة ثلاث مرات. واستعمل كلمة الرجال مرتين، وعبارة «الموتى الشرفاء» مرة واحدة، والإشارة غير المباشرة «أولئك» مرة واحدة وضمير الغائبين «هم» ثلاث مرات. ومقابل ذلك استعمل لنكولن الاسم المحدد «الأمة» خمس مرات. كان بعث

الأمة من جديد أهم لدى هذا الرئيس من شجاعة الرجال الذين ماتوا في المعركة. لا يسع الموتى أن ينهضوا، لكن الأمة من الممكن أن تنهض. لذا يستعمل خطاب غيتسبيرغ في تركيبه دورة الحياة: فيبدأ لنكولن باستحضار الآباء الذين أبدعوا هذه الأمة، وينتهي بحرية جديدة ولدت في هذا الوطن بحماية الرب، كي تولد من جديد في ميدان المعركة على يد الجنرالات.

علينا أن نلاحظ أن لنكولن لم يتطرق إلى عبارة «الآباء المؤسسون»، التي كانت تستعمل، بل استعمل بدلاً منها كلمة أوسع هي «الآباء». وقد استعمل السياسيون والكتاب كلمة «الآباء» ليشيروا إلى الآباء المؤسسين، لكن لنكولن يستعملها هنا باستراتيجية، لأنه يحتاج الوصول إلى كلمة حاسمة. الأصالة، الاستمرارية، المسؤولية ـ هي الكلمات التي أمست المقومات والعوامل المؤثرة على الأرض المقدسة، وليس بعض المفردات الأرستقراطية والمجردة للآباء المؤسسين. ربما كان لنكولن يتحدث عن أبيك أو أبي: فنحن جميعاً سواء في هذا الأمر. هذه هي أمتنا. لسوف تستمر. لا بدَ أن تستمر. الموت ليس معيقاً للتقدم. يمكننا أن نبني مقابر لدفن الموتى. يمكننا أن نتلو صلواتنا، ونلقي خطاباتنا القصيرة جداً، بعد ذلك يتوجب علينا أن نتحرك إلى الأمام.

بين تينك الولادتين ـ ولادة الأمة وولادة حرية الأمة الجديدة ـ يقع موت مئات الآلاف من الناس؛ وكان لنكولن في أغلب الأحيان يحاول أن لا يتطرق إلى ذلك كثيراً ـ ومن المؤكد من دون التركيز على التفاصيل الحازمة. على الرغم من ذلك كل روح كانت حاضرة في ذلك اليوم كانت تعرف الضريبة المرعبة للموت، لكن الموت كان في إجازة في خطاب غيتسبيرغ. من العدل القول أن لنكولن كي يتحدث عن إعادة ولادة الأمة، لا بدّ من موت شيء ما، ويبدو من الواضح لي أن في تلك الظهيرة الخريفية النشطة، وأمام جمهور مستغرق، كان الموت قد مات.

ألمح السيناتور جارلس سومنر أن خطاب لنكولن كان أكثر أهمية من المعركة، وأن التاريخ سيحفظ خطاب غيتسبيرغ إلى زمن طويل بعد أن يكون قد نسي غيتسبيرغ. لقد ألقى لنكولن خطاباً على أهل وطنه جعل أهمية فكرة الرجال الذين يموتون بأعداد كبيرة تأتي بالمرتبة الثانية أو الثالثة مقابل الأهمية المطلقة للوطن نفسه. كان على الرجال أن يضحوا بأنفسهم ـ ولا يهم هنا من كانوا ـ مقارنة بالأفضل ـ التي هي هنا الحرية أو الديمقراطية أو القيم الجمهورية، أو أي عدد من الأهداف المنشودة من الناحية السياسية أو التجريدية. وكم كانت تلك مفارقة أن ذلك الرجل الذي ألقى بذلك الخطاب سيموت سريعاً، لكن الأمة ستستمر

بالطبع. (مات الملك؛ ليعش الملك). بانقلاب هادئ، وبخطبة قصيرة جداً، استطاع لنكولن أن يحول الموت إلى أمر مجرد وحول فكرة الأمة إلى شيء ملموس ودقيق. لكأن الخطاب قد أصبح خطاً انسيابياً كما هي المواجهة في المعركة.

أحاط الموت بالرئيس فمنعه من الانطلاق. انحشر في حياة كل شخص، في حياة كل شاب وعجوز كان من الأحياء في ذلك الوقت. لكن لنكولن احتوى ذلك الموت كله في قضية كبرى، وجعله يتضاءل. كانت تلك هي استراتيجيته البلاغية. ذلك لأن في شهر تشرين الثاني من العام 1863، كانت نهاية الحرب لا تزال خارج نطاق الرؤيا، وعليه أن يطمئن جمهوره أن «حكومة الشعب هي من الشعب ولأجل الشعب، لا يمكن لها أن تتلاشى عن الأرض». كل من الحرب والموت امتدا إلى ما هو أبعد من حدود خيال أي أحد. ربما يكون لنكولن قد «أعاد ترتيب أميركا»، كما يقترح غاري ويلز، لكنه أنجز الأمر، سواء أكان ذلك نحو الأحسن أو الأسوأ، وضحى بالموتى الأميركيين من أجل الجمهورية الأميركية. بعد ما يقرب من ثلاث سنوات من الحرب الطاحنة، بدا أن لنكولن كان مرهقاً جداً من الموت، وكان عليه أن يتجاوزه من أجل شيء أكثر قداسة: هو بقاء الجمهورية موحدة. فهو في الأخير رئيس الولايات المتحدة.

لم يكن ثمة أحد يشاطر لنكولن في آرائه عن هذه البلاد. فقد احتفى وليم جيمس في خطاب له يؤبن فيه موتى الحرب الأهلية بأناس منفردين، بضمنهم إخوته. لكنه رفض مديح الحرب في حدّ ذاتها، ولم يؤمن بها. كان أخو وليم جيمس، ويلكي، قد مات من جروح المعركة التي عانى منها أثناء الحرب. إن الأمم تجد خلاصها في البحث عن مسالك بعيدة عن الحرب، هكذا أعلن جيمس في خطاب ألقاه في العام 1864 (في سنته الثالثة في هارفرد) عبر «أفعال ليس لها تصوير خارجي؛ عبر الكلام والكتابة والاقتراع العقلاني؛ وعبر ضرب الفساد بخفة، وعبر تطييب الخواطر بين الفرقاء، وعبر معرفة الناس لرجال حقيقيين يرونهم قادة ويفضلونهم على الموالين العنيفين والمشعوذين الفارغين».

يمكننا رؤية القيم التي نطق بها لنكولن في خطابه والتي انعكست في التغيرات الجذرية المعمارية التي حضر لتكريسها في المقبرة. وابتداءً من غيتسبيرغ، اختلفت المقابر الوطنية عن جميع أماكن الدفن عبر منح كل قبر الأهمية نفسها. وبالاختلاف عن المقابر العسكرية، لا يمكن للزائر أن يميز أي اختلاف في منزلة الفرد، إذ لا قبر يبرز ليكون أكثر أهمية من الآخر. لم يدخل الموت في وعي الأمة فحسب بل اتخذ كميزان كبير، من أجل تقريب الفروقات في المنزلة والهوية

والمهاد وحتى الوطن الأم أو الولاية التي تلوح بحجم كبير في ميدان المعركة. لقد ألقى الموت غطاءً رقيقاً حقيقياً ليس على البلاد وحدها بل على الخيال الجمعي. كان الموت التضحية المطلقة للوحدة: لا أحد يمر، مهما كانت منزلته أو مهاده، على حساب أي أحد آخر.

ولكن حتى مع قابلية مدينة غيتسبيرغ على احتجاز ما يزيد على ثلاثة آلاف من أرواح الموتى، فقد ثبت أنها لا تلائم العدد الغفير من الجنود الذين ماتوا أثناء أكثر من أربع سنوات من الحرب الأهلية. فقد الكثير من الجنود حياتهم حتى أن لنكولن وجد نفسه يفتتح خمس مقابر وطنية منفصلة. في العام 1871، كان الموت ـ الرفيع والنبيل ـ قد أصبح مألوفاً لدرجة أن الكونغرس منح رخصاً لأربع وسبعين مقبرة وطنية. (من 1872 إلى 2007 ـ بعد أكثر من 135 سنة، لم تمنح الحكومة لغير خمس وستين مقبرة. ثمة تضمين هنا: أن الموت انحرف عن قواتنا العسكرية، وتبعاً إلى تقدمنا التقني المستمر ـ والتعقيد السريع في الصناعة العسكرية ـ فقد أنتج الاصطدام بالعدو والمدنيين سوية بقوة أكبر، مفردات جديدة، بضمنها «نيران صديقة» و«تدمير غير مباشر» و«ضربات جراحية» والعبارة المزعجة جداً «خطأ إنساني» أو «أمر جاء خطأ»).

كان يقال لجنود الاتحاد إن من العادي أن يتعثروا

بالأجساد وهم يجدون طريقهم بصعوبة في ميدان المعركة. آلاف وآلاف الجثث كانت منتفخة ومتفسخة في الطين وغاب لون جلدها تدريجياً ليتحول إلى لون أزرق غريب ثم، وربما ثمة ما يثير الاضطراب والصدمة أن الغالبية العظمى من الناس البيض يتحولون إلى اللون الأسود الغامق على نحو يثير الرعب. شهد بتلك الشهادة جندي من الشمال في غيتسبيرغ: « تحولت وجوه الموتى، كقاعدة عامة، إلى الأسود ـ ولم تتغير إلى اللون الوردي، كما كنت أتخيل عندما قرأت «الجثث المسودة» التي يأتي ذكرها كثيراً في وصف ميادين المعارك، بل إلى الأسود المزرق، ما يعطي الجثة ذات الشعر الأسود مظهر الزنجي»10.

إن كان الناس لم يدركوا فداحة الموت في ميدان المعركة في ذلك المكان، أعني غيتسبيرغ، فإن الفنان الفرنسي بول فيليبوت جعلهم يدركون ذلك عن قرب. فبعد عشرين عاماً من المعركة، في العام 1884، رسم بمعية مساعدين له أربع نسخ من «هجوم بيكيت»، عن هجوم الجنرال الكونفدرالي جورج بيكيت ضد قوات الاتحاد، على سايكلوراما ذات الدرجة 360. امتدت رسومات السايكلوراما إلى ما هو أطول من ملعب كرة القدم وارتفعت في الهواء إلى خمسين قدماً أو أكثر. كانت هذه الرسوم، هي الأكبر في أميركا، قد أمتعت الجمهور الذي في هذه البلاد بشدة وكذلك الجمهور في

إنكلترا وأبدلت فقط بشاشة أشد قوة وتأثيراً، تلك هي شاشة الصور المتحركة.

كان الرسام قد رسم المشهد بالزيت على قماش كانفاص وأحاط بالمشاهد كلياً، ثم دخل في العمق لزيادة الإيهام بالواقع. كان فيليبوت قد جعل من الأشخاص في اللوحة بالحجم الطبيعي. وكانت قاعات العرض قد هيأت عروضاً خاصة للسايكلوراما، حيث يقف الجمهور في وسط الحدث. وعلى هذا أمكن للمشاهد أن يعد إلى حدٍّ ما عشرين ألفاً تقريباً من المقاتلين، من الشمال والجنوب وهم يقفون على أصابع أقدامهم ويقتلون بعضهم بعضا. يمكن للمرء أن يرى بدقيقة تفاصيل الأجساد وأطرافاً من تلك الأجساد متناثرة؛ بعض من الجنود يدفنون رفاقهم، ولا يزال الآخرون على الأرض ينزفون ويحتضرون. إنه مشهد مهول من الفوضى التامة والتشوه.

يصعق عدد الموتى في معارك الحرب الأهلية المخيلة. وكما قلت من قبل، كان الأميركيون اليوم سيجدون من الصعوبة بمكان، إن لم يكن من المستحيل عليهم، أن يتأقلموا مع مثل ذلك الدمار الشامل، لاسيما على التراب الذي تخيلوه بأنه الأكثر ألفة في وطنهم. ونتذكر مستوى الغضب الذي تبع الهجوم على البرجين في نيويورك، في 11 أيلول 2001، عندما توفي ما يقارب الثلاثة آلاف من الناس. وبُعيد ذلك، نتذكر

الانتقام البدائي لإدارة بوش وهجومها على أفغانستان والعراق. كانت أعداد المتوفين في الحرب الأهلية ـ التي تزيد على 620000 ـ تكاد تكون أكثر من مئتي ضعف لأولئك الذين يقارب عددهم 3000 أميركي ممن فقدوا حياتهم في مانهاتن. كما أشار فاوست:

«إن عدد الجنود الذين ماتوا بين 1861 و1865، قد قدر بـ 620000 وهو يساوي تقريباً كل من ماتوا في الثورة الأميركية والحرب في 1812 والحرب المكسيكية والحرب الإسبانية الأميركية والحرب العالمية الأولى والثانية والحرب الكورية. إن نسبة الموت في الحرب الأهلية، بالمقارنة مع حجم نسبة السكان الأميركيين، كان يساوي ست مرات من خسروا حياتهم في الحرب العالمية الثانية. والنسبة نفسها، حوالي 2 %، في الولايات المتحدة اليوم كان سيعني ستة ملايين إصابة. وإذا ناضلت الأمة الجنوبية من أجل البقاء ضد أعداء أغنى وعدد نفوسهم أكثر، فإن ضريبة الموت عندها قد عكست التوترات غير المتناسقة على رأسمالها البشري. مات من الرجال الفدراليين بنسبة تعادل ثلاث مرات خصومهم من اليانكي؛ لم يعش في الحرب الأهلية واحد إلى خمسة من الرجال البيض الجنوبيين الذين تصلح أعمارهم للجيش».11

لقد أثر هول الموت في المخيلة الجماعية إلى حدّ

بعيد؛ فقد غير التوجهات المتجهة نحو أنسنة البشر. وبدأ الرجال الذين في الميدان بوصف الموتى على أنهم «لحم متعفن، وليسوا قتلى». الجندي الذي يدوس على ساق رجل ميت يتذكر أنها ليست ساق شخص، بل «قطعة من لحم الخنزير المخلل ـ قاسية لكنها مع ذلك لحمية»12. وصف جندي اتحادي نهر «أنتيتايم» بعد أسبوع من وقف القتال: « لم يُدفن أغلب الموتى بعد [و] هم ممددون باستقامة على خط واحد، مهيؤون للدفن، على الأقل ألف جثة مسودة ومنتفخة كان الدم والغاز يتسرب من كل فتحاتها، بينما تقيم اليرقات كرنفالات كبيرة فوق رؤوسها».13

وحقيقة أن ثمة الكثير من الأجساد الميتة الممددة على أرض ميدان المعركة التي تساوي بعددها عدد الجنود الأحياء الذين يقفون عليها عززت كما يبدو مثل هذا الاتجاه القاسي نحو البشر. الجثث مرمية في كل مكان ومن أجل منع مئات الآلاف من هذه الجثث من التحلل ومن دون تمييز تطلب أن تكون هناك تقنيات جديدة من معالجة الحالة في الميدان. فأرسل الحانوتيون إلى تدريب مهني، وإلى أماكن للتعامل مع الجنازات، بتفويض من مختلف وكالات البلدية، التي على طول الساحل الشرقي. وظهر أغلب هذا التحشيد باسم الموت لأن العمال كانوا بحاجة إلى مزيد من الوقت للجمع والتعرف وإزاحة مئات الآلاف من

الأجساد من الأماكن التي وقعوا فيها.

مثلما ساعدت التكنولوجيا في الموت ها هي تقف الآن على الجانب الآخر من الحرب، في مساعدة وإزاحة ما يسقطه الموت. كلا الجانبين من الصدام ـ القتل والدفن ـ خضعا إلى مراجعة شاملة في التحرك نحو الحرب. هنا إذ نتواجه وجهاً لوجه مع تكنولوجيا الحفاظ على الجسد، تخدم الحرفية من أجل العائلة ومن أجل الأحبة، في تجاوز الحكم النهائي للموت. حاولت المستحدثات التقنية، بطريقة تجارية، محو رهبة وقائع مثل هذا القتل. ويحيا مثل هذا الوعد، على سبيل المثال، في جوهر التحنيط التكنولوجي الضروري تماماً والجديد المحسن. وعبر إمكانية فنية، يبدو المُحنِط يقول: إن الرجل المضطجع على اللوح، يبدو مثل اللحم تماماً، فهو نائم بسلام. أرجوك لا تفكر بابنك أو بزوجك بأنه غير موجود. بل هو مستريح ليس إلا، لا أكثر من أنه ينتظر باسترخاء واطمئنان الرحيل إلى الآخرة.

ومن أجل استعادة مئات الآلاف من الأجساد إلى الوطن بحالة معقولة صار من اللازم استعادتهم إلى أماكن استراحتهم بالسرعة الممكنة. وخلافاً لذلك الهدف، على أية حال، وللإبطاء من عملية التحلل ـ مرة أخرى، تكون التكنولوجيا مسؤولة عن تقويض الزمن ـ حاول العلماء استعمال كل أنواع سوائل التحنيط التي

يمكن تدبرها لمن ما زالت جثثهم في الميدان. وعموماً، أثبتت أنواع السوائل كلها منفصلة عدم كفاءتها (لم يكن الفورمالديهايد قد نزل إلى الأسواق حتى العام 1867)، الأمر الذي حفز إلى مستحدثٍ تكنولوجي أبعد. وفي هذه الحال، استعار المستثمرون تكنولوجيا خزن اللحوم، التي استعملت سيارات تبريد مغلقة لشحن اللحوم الملفوفة من، فلنقل، شيكاغو إلى أماكن في ميزوري والغرب البعيد. كان أخذ الماشية عبر الأراضي الشاسعة يعني أن الحيوانات ستخسر من وزنها الكثير وتستلزم وقتاً ثميناً كي تصل المجازر. لذلك طور تاجر اللحوم غوستافوس سويفت سيارات «التبريد» هذه، في أربعينيات القرن التاسع عشر، لتأخذ اللحوم المغلفة المقطعة إلى أسواق بعيدة، حيث تصل اللحوم أسرع وبحالة طازجة. وخلال تبنيه لوسائل تبريد جديدة، ساعد سويفت على الإرشاد إلى عصر اللحم البقري الرخيص. (كان جاكوب بوركنز، المولود في ماساجوستس، والذي نال تقريباً تسع عشرة براءة اختراع، قد طور أول آلة تبريد عملية في العام 1834).

أما في ميدان المعركة، فقد تم سريعاً تحوير التكنولوجيا نفسها المستعملة في التخزين البارد لصالح البشر. وأطلق على الأداة الجديدة الاسم المثير «الجنازة الثلجية»، وهي عبارة عن صندوق مبرد مصمم لبقاء الجثث باردة وسليمة، وما هو أكثر أهمية،

يمكن تمييزها أنها قد تقطع أحياناً رحلات طويلة عائدة إلى الوطن 14. ولا بدّ أن بعض الناس قد لاحظوا المقارنة بين أجساد المتوفين واللحوم الملفوفة، لمثال آخر في التفسخ البطيء للجسد البشري. ولذلك، من أجل تلطيف تلك الصدمة النفسية المهينة، بدأ المتعهدون بتسويق تلك التوابيت المبردة القابلة للحمل باسم أكثر مقبولية (وتجارية)، وهو صناديق النقل. وأظهرت الإعلانات أن صناديق النقل تلك يمكن أن «تحافظ على الجسم بحالة طبيعية كاملة... لأي مسافة أو وقت».15

وفي العمل خارج عالم التكنولوجيا، افتتحت المنظمات الخيرية سلسلة من «المفوضيات الصحية»، عبر رعايتها لآلاف المتطوعين «في ميدان يفترض الاعتناء بمقابر المشفى وتسجيل الموت [بينما] عمل آخرون على تنظيم دفن الآثار الكارثية للمعركة؛ وعمل غيرهم على مساعدة العوائل في العثور على أحبائهم وتهيئة نقلهم إلى أوطانهم»16. المدنيون أيضاً تجولوا في ميدان المعركة، للتعرف على العدد المهول للموتى، وأيضاً للمساعدة على التعرف على الأحبة المفقودين في المعركة، وللمساعدة في الدفن أيضاً. من الصعوبة بمكان فصل البحث عن الأحبة في ميدان المعركة عن مجرد التفرج على الموتى، وهي التسلية التي رأينا حدوثها في حالات أخرى، في بلدان أخر. ربما كلا

الفعاليتين ـ البحث والفرجة ـ لا يمكن فصلهما عن بعضهما بعضا.

في القرن التاسع عشر، انساق كل من الموت والاحتضار إلى ذلك الخط الفاصل بين الموتى (و) الأحياء. وفي الاندفاع لتخليص ميدان المعركة من موتاه، تدور الحكايات ـ أو ما يمكن أن نطلق عليها اليوم بالأساطير المدنية ـ عن جنود يجدون أنفسهم مدفونين قبل الأوان؛ وعن رجال يائسين يصرخون فجأة وعلى نحو غريب يخرجون أنفسهم من سجونهم الخانقة بينما هم في توابيتهم المعادة إلى أوطانهم. كانت بعض من هذه القصص بلا شك معززة بالجنس الأدبي القوطي الذي كان رائجاً في أربعينيات القرن التاسع عشر على يد ذلك المؤلف الجياش العاطفة وأول من تولع بموضوعة الموت، إدغار ألن بو. كان بو مولعاً حدَّ المرض بالشخصيات الشريرة والمنحرفة، الذين اعتادوا دفن منافسيهم وهم أحياء، وهي النكبة التي حدثت كثيراً في تلك الفترة وكان لها اسمها الخاص «الوحشية الحية». كان بو قد صنع من أولئك القتلة أبطالاً للعديد من أعماله. كانوا ينبضون بالحياة في قصص مثل «الدفن قبل الأوان» و«سقوط منزل المرشد» و«برميل أمونتيلادو».

لو أخذنا إحدى تلك القصص وهي «الدفن قبل الأوان»، يؤمن سارد القصة الذي لم يعلن الكاتب عن

اسمه أنه دُفن حياً، وهو يسرد القصة من داخل الكفن. يُعلم السارد قارئه، متظاهراً أنه باحث جامعي، أن «دفن الإنسان حياً، بلا أدنى شك، هو أشد ما يحدث للبشر من قسوة في الموت. ولهذا يستنكره دائماً أولئك الذين يفكرون». ويتكثف الخوف العميق لدى السارد من أن يدفن حياً في جزء كبير من القصة، بسبب مرض كان يعاني منه طوال حياته فتصيبه «هجمات» عدم التركيز التي اتفق الأطباء على تسميتها بمصطلح «الإغماء التخشبي».

يصيب هذا المرض السارد إلى أن يقع بعلامات ما يشبه الموت ـ في ما يصطلح عليه هو «بنصف الإغماء» وفي بعض الأحيان ليوم، تكون حاله أشبه بالميت. لذلك كان يشعر بالرعب من أنه خلال واحدة من تلك النوبات، ربما يظنه الناس ميتاً بالخطأ ويدفن حياً. وإذ يصف السارد حالته الغريبة والشاذة هذه، يبدو لنا أنه في الوقت نفسه يصف روح العصر:

*«الحدود التي تفصل الحياة عن الموت، هي في أفضل أحوالها غائمة وغامضة. من يدري إلى أين ينتهي الواحد ويبدأ الآخر؟ نحن نعرف أن ثمة أمراضاً تحدث فيها انقطاعات كاملة للوظائف الحيوية كلها، ومع ذلك تكون هذه الانقطاعات مجرد توقفات. إنها ليست إلا توقفات مؤقتة في الآلية غير المفهومة. فتنقضي فترة ما، ويطلق مبدأ سري غامض الأجنحة السحرية*

*والعجلات السحرية. فالحبل الفضي لم يرخ إلى الأبد، ولم ينكسر الإناء الذهبي الذي لا يمكن إصلاحه».*

ثم ينهي بو هذا السطر من التعليل بالسؤال الأساس له، الذي يتردد صداه عبر القرن التاسع عشر: «ولكن أثناء هذا الوقت، أين كانت الروح؟»

نظر عدد كاف من الناس إلى قصص الدفن قبل الأوان بجدية في تلك الفترة وصاغوا كلمة جديدة هي «taphophobia»، التي تترجم حرفياً على أنها «الخوف من القبر»، ورمزياً بأنها «الخوف من الدفن حياً». أحد مدبري الجنازات الأميركان المشهورين، ت. م. مونتغمري، قد أورد أن تقريباً «2 % من تلك «الأجساد» التي حفرت قبورها في الميدان كانت بلا شك ضحية الإحياء المؤجل».17 كانت العوائل تدفع لمونتغمري، ومدبري الجنازات الذين مثله، كي يحفروا لإخراج الجثث المدفونة في الميدان ليعاد دفنهم في مواقع دفن العائلة أو المقابر الوطنية. فكان القرن التاسع عشر هو وقت نبش الأرض لإخراج جماعي للجثث ـ إما للأسباب التي ذكرتها تواً، أو من أجل بيعها لطلاب الطب للتدريب عليها. وازداد نبش الأجساد ليكون تجارة كبيرة ومزدهرة.

ويبدو أن جريدة نيويورك تايمز قد تعاملت بجدية مع living inhumation مراسم دفن الحي، إذ أوردت الجريدة في العام 1899 لائحة صدرت عن

بلدية ولاية نيويورك تمنع الدفن قبل الأوان: «يمنع استلام أي جنازة مزعومة من دون تقرير من طبيب حضر الوفاة أو محقق في أسباب الوفاة، يصف فيما إذا عثر فيها على علامات الموت أم لا». ثم تسرد اللائحة العلامات التي لا جدال فيها للموت، مؤكدة على العلامات الجسدية الأكثر وضوحاً، وهي تفسخ الجسم.

وانضم الأوروبيون من الطبقة العليا الذين وجدوا أنفسهم مصدومين بحالات الخوف من القبر إلى المجتمع لمنع دفن الناس أحياء بأعداد كبيرة، كي يحموا أنفسهم. فكتبوا وصايا تحتوي على جمل مؤثرة ضد الدفن العاجل. وطلب بعضهم أن تقطع رؤوسهم عند وفاتهم أو تطعن قلوبهم أو تفرغ أجسادهم من الدم كله. وأراد بعضهم هراوات غليظة أو فؤوساً توضع داخل توابيتهم؛ بينما أراد آخرون أنابيب توصل ما بين توابيتهم إلى ما فوق الأرض كي يتمكن المقبور من معرفة من يتسكعون حول قبره.

وقد استحسن مكتب براءات الاختراع في الولايات المتحدة المخترعات التي صممت من أجل جعل ذلك الخطأ الرهيب بشأن الموت مستحيلاً. وقامت على الأسماء التجارية «توابيت آمنة» أو «توابيت الأمان»، ولم يضعوا أكثر من سلك يربط داخل التابوت إلى جرس خارجه، كي يتمكن ذلك الذي لم يكن مصاباً بوباء، من إرسال إشارة إلى أنه، أو أنها، لا يزال على

تواصل مع هذا العالم. ويعتقد بعض اللسانيين أن العبارات «أُنقذ بالجرس» و«ميت ضارب جرس» قد أتت من هذه الوسائل الأمنية المرخصة.

في قصة بو «الدفن قبل الأوان»، يزود الراوي قبر عائلته بأحد تلك الأجراس الجهنمية لتسهيل الخروج. وهو أيضاً يعيد هيكلة القبر بميكانيكيات مرتبة بهدف فتح سرداب القبر بسهولة من الداخل:

«ستنفتح البوابة بأخف ضغطة على الرافعة الطويلة التي تمتد عميقاً في القبر. ثمة ترتيبات لمرور حرّ للهواء والضوء وأوعية ملائمة للطعام والماء، هي ضمن وصولي السريع إلى التابوت المراد. كان هذا التابوت قد لُف برفق ودفء، وزوّد بغطاء، يتناسب مع فكرة باب المدخل، بإضافة نوابض يمكن لأضعف حركة أن تكون كافية للتحرر منه».

من الواضح أن أطباء القرن التاسع عشر لم يمتلكوا المهارة الكافية في اتخاذ القرار القاطع بموت الإنسان. لقد اعتقدوا أن النبض علامة غير كافية؛ كما أن درجة الحرارة لا تعطي مقياساً دقيقاً. والكثير منهم عدوا العلامة الأكيدة للموت هي رائحة تحلل الجثة ـ التي من الشائع الإشارة إليها على أنها التعفن ـ التي وضعت أولئك الأطباء على الضد، بالطبع، من رغبات العائلات في استعادة أحبائهم على عجل. واعتمد الأطباء في ألمانيا والنمسا على التعفن كلياً في اختبار التأكد من

الموت حتى أن دور الجنازات بَنت أماكن خاصة أسمتها leichenhauser أو غرف الانتظار، التي كانوا يجعلونها محافظة على مستوى من درجات الحرارة الدافئة. وقد وضع مسؤولو هذه الدور المرضى الجدد في تلك الغرف حتى تبدأ جثثهم بالتعفن وتغدو روائحهم لا تطاق بالطبع. وحين يبدأ الجسم بالتحلل فعلاً، عند ذاك يكون الحانوتيون قد علموا أن بإمكانهم دفن الجسم في الأرض بأمان.

أحد شخصيات رواية مارك توين «الحياة في المسيسبي»، التي نشرها في العام 1883، يزور إحدى تلك الغرف ويحصل على وظيفة هناك بوصفه حارساً ليلياً. (كان التمسك بفكرة الجسد كبيراً وقد أوجد الضرورة لاستخدام حراس يراقبون الجثث). في إحدى الليالي، بعد أن أمضى في عمله مدة عام من دون أي كسر لذلك الروتين اليومي، يحصل له أمر مرعب يكاد يقتله:

«في إحدى الليالي العاصفة، كنت جالساً وحدي في غرفة المراقبة وجسدي يكاد يتخدر من شدة البرد وعدم الشعور بالراحة، أحسست بالنعاس شيئاً فشيئاً وغبت عن الوعي؛ كان نشيج الريح وجلبة مصاريع الأبواب البعيدة تضعف أقل فأقل في أذني المتكاسلة في كل لحظة، وتناهى إلى سمعي دق جرس حاد ومفاجئ ومروع لأحد الأموات! كادت الصدمة أن

تشلني، لأنها المرة الأولى التي أسمع فيها هذا الجرس.

جمعت قواي وهرعت إلى غرفة الجثث. في منتصف الطريق من الصف الخارجي رأيت شاخصاً مكفناً جالساً باستقامة، يتمايل برأسه من جهة لأخرى، أي مشهد مروع! اتجه نحوي. فهرعت إليه وحدقت في وجهه».

لاحظ كيف يهيئ توين قارئه: يفقد الحارس وعيه شيئاً فشيئاً ـ يشعر بالبرد والخدر، ويكاد أن يشل في لحظة ما من القصة. لا يزال ساكناً ولا حياة فيه، دونما شعور، كأنما يوشك توين أن يحوله إلى جثة. من الناحية الأخرى، تدب الحياة في الريح: فهي تنشج. أما الجثة الحقيقية فيتبين أنها لأحد ما يعرفه الحارس قبل فصول عدة في القصة ـ فهي تنهض فجأة من بين الموتى، أو ربما ممن لم يموتوا تماماً أو من هم ليسوا أبداً من بين الموتى. لا نعرف في أية منزلة نضعها حقاً. وفكرة توين أنه لا يفرق بالفعل بين الحالتين، إن كانت حية أم ميتة، وأننا لربما نراهم تماماً، كما فعل بو، بكونهم ضمن حالات متصلة، أكثر مما تكون منفصلة. وعلى هذا الأساس، فإن توين المخادع يتصرف مثل توين الفيلسوف، ليمسك بوجهة نظر تلك الفترة، التي رأت الحياة على أنها إحياء مؤجل بين الولادة والأرض.

كان اللحم المتعفن والمتحلل هو الذي يؤكد الموت، ما جعل مهنة الحانوتي بالغة السهولة، ذلك لأن رائحة التحلل الحقيقية تنهي أي شك بنهاية الحياة. وبينما

يحدث ذلك التحلل للجسد سعى أفراد العائلة إلى استرداد أحبائهم بالسرعة الممكنة! لعب هذان الوقتان دورهما في خضم تعارض شديد. لذلك، يقرأ المرء أوصافاً للمعركة كما يأتي: «الموتى والذين يحتضرون يتعفنون في الواقع على التلال».(18) ويعلن الجراح الاتحادي: «كانت الرائحة التي تهب من [أجساد الموتى الذين لا حصر لهم] ستسبب الطاعون».(19) وزعم فاوست نفسه أن «في دائرة نصف قطرها أميال، تؤكد رائحة الهواء الفاسد التي تسببها الأجساد المتعفنة أن حتى بعد تلاشي الموتى، من غير الممكن أن يغيبوا عن البال».(20)

لذلك من الممكن الاعتقاد أن في وسط كل الأشياء الغريبة عن الموت وما يقرب من الموت أو ما يحدث قبل أوان الموت، على الأقل فيما يتعلق ببعض الجثث، فقد سمح الضباط الكبار في الجيش بتحلل الجثث في المعركة لتفادي أية مشكلات. في فترة تميزت بالأشباح والأرواح وما كان يدعى بالحركة الروحية Spiritualism، حظي اللامرئي بالأهمية الكبيرة. واضعين في أذهاننا مقولة ماركس أن «كل ما هو صلب يذوب في الهواء». «كل ما هو صلب»: حتى الموت في هذه الفترة يتحول حتماً إلى شبح، لامرئي ـ لكنه على الرغم من ذلك موجود بالتأكيد، بكل قوة، على الرغم من أن الأجساد تلاشت منذ حين. وهذا معناه، أن رائحة

الموت ـ شبح الموت ـ تمكث طويلاً بعد أن تكون الأجساد قد أزيلت.

الآباء والأمهات، والزوجات والإخوة والأخوات والبنات، كل أفراد العائلة والأقارب، كانوا يتوقون يائسين إلى رؤية أحبائهم مرة أخرى. كان إخلاء الجثث من ميدان المعركة له أهمية قصوى. كانوا يريدون معرفة أن نعم، ذلك الجسد المجهول هو لزوجي أو لابني الحي. كان هذا الأمر له أهمية كبيرة لأن 40 % من جنود الاتحاد والكونفدرالية ماتوا مجهولين ودفنهم رفاقهم في مقابر جماعية. إن التعرف على الموتى، مثلما يتخيل المرء، أمر ثبت أنه معقد ومحبط: فالجنود لم يكونوا يحملون أية هويات، ما عدا ما قُدم في الحرب الأهلية وسُمي في الحرب العالمية الأولى بأنه dog tag قرص الهوية. لكن ثبت أن الأرقام المتسلسلة تكاد تكون بلا جدوى؛ إذ يفقدها الجنود في ميدان المعركة، أو يسلموها لرفاقهم ليوصلوها إلى أهاليهم في حالة وفاتهم. كذلك ثبت أن التقارير التي يرسلها الجنود الآخرون وهم في ساحة المعركة عن موت أحد الأحبة ليست ذات قيمة كبيرة أيضاً وأنها بالتأكيد ليست شاملة. وكان هذا سبباً وجيهاً لانطلاق فكرة الجندي المجهول منذ ذلك الوقت.

كانت مسألة الصندوق المفتوح، والمشاهدة والفحص البصري للجسد مفاتيح محورية على نحو مطلق ليكون

الموت نهائياً، لكن مثل هذه الخطوات أنجزت ما هو أكثر. فقد احتاج أفراد العائلة معرفة الحالة الذهنية ـ أي كيف كانت تعابير وجوه أبنائهم ـ وهم يغادرون هذه الأرض. مثل هذا التركيز على التفاصيل دفع إلى جزء مهم لما شمي في تلك الفترة بـ «الموت الطيب» ـ لأن كيفية موت الشخص تحدد كيف سيكون مصيره في الآخرة. كان الموت الطيب يعني الموت السهل، الموت الذي يتوفى فيه المرء بلا آلام أو معاناة كبيرة. وشجع رجال الدين الناس على اتباع سلوك حميد طوال حياتهم إن كانوا يريدون طريقة إلهية في الموت.

وميز الموت بكونه فناً السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر. ويشير شاي لافي في كتابه، «الفن الحديث في الموت: تاريخ الموت الرحيم في الولايات المتحدة»، إلى أن المعالجين (Methodists)، الذين كانوا أكبر مجموعة دينية منظمة في بواكير القرن التاسع عشر في أميركا قد اجتهدوا في تعليم الأميركيين كيفية الموت. وكانوا مهتمين بتنظيم عملية الموت على نحو ملائم أثناء الحياة أكثر من أية جماعة أخرى. كانوا يتجمعون حول أسرّة الموت للجيران أو الأقارب ليشرفوا على الرحيل الأخير ويوثّقون ساعة الموت بدقة». ويستمر لافي ليشير إلى أن المعالجين كانوا يتوقعون أن الشخص الذي يحتضر يواجه الساعات الأخيرة «مثل جندي شجاع يستعد ليموت

موتاً منتصراً». وتحديداً هذه هي الطريقة للموت التي اصطلح عليها المشهورون من بيورتانيي نيوإنكلند وكوتون ماذر بـ «الموت الرحيم».

ميز القادة المسيحيون طريقة الموت على أنها فن ووضعوا منذ القرن الخامس عشر مفاهيم الموت الصالح تحت عنوان «Ars Moriendi» (فن الموت). وأصبح فن الموت شائعاً لاسيما «الموت الأسود» في القرن الخامس عشر وخضع للانتعاش مرة أخرى في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر. وتماماً كما هي طريقة كتاب التعليم للكشافة، في العقد الأول من القرن العشرين، الذي سيعرض مفاهيم للشباب عن كيفية العيش في حياة أخلاقية، كذلك فإن الكتيبات الصغيرة عن فن الموت أضحت كتب اليد، المصادر التي يجد الإنسان فيها قواعد اللياقة والسلوك في مواجهة الساعات الأخيرة المحتمة. خلال فترة الحرب الأهلية ـ أي في منتصف القرن ـ كان فن الموت Ars Moriendi قد تلاشى، واستبدل بعمل دنيوي ذاتي للمحنط وباقي المحترفين في خدمات الجنازة عموماً، وأولئك الذين لم يختصوا بفن الاحتضار بل بفن الموت ـ «الحانوتيون».

أي تغير كان هذا، وأي تنازل كبير للشخصية والروح ولاستقلالية الفرد إلى كادر من الفنيين. كان المعالجون يقضون الوقت في تسجيل تجارب فراش الموت التي

نشروها من أجل العائلة للراحلين والتي وضعوا لها العنوان «سِيَر» لأنها كانت كذلك، «سِيَر»، الحياة الموثقة للشخص في ساعاته أو ساعاتها الأخيرة. كان الأصدقاء والجيران يستمعون إلى الكلمات الأخيرة التي تكشف عن حالة الروح بصدق وبقوة أكثر من أية جمل أخر يكون الشخص المحتضر قد نطق بها في حياته أو حياتها. يكتب فاوست: «آمن الناس بأن الكلمات الأخيرة صادقة، أولاً لأنهم يعتقدون أن الشخص المحتضر ليس لديه من باعث للكذب وثانياً لأن أولئك الذين يوشكون على مقابلة خالقهم لا يرغبون في أن يهلكوا وهم يحملون معهم شهادة كاذبة. كما وكان الوعّاظ يُذكّرون الجموعَ المحتشدة: «إن المحتضر يكشف عما في القلب».(21)

عند منتصف القرن توقفت هذه الممارسة ـ وتلاشت القصص وانتهت حكاياتها. واستبدل رجل الدين الذي كان يجلس بجانب السرير بالطبيب. هذا التوجه الحتمي إلى تطبيب الموت هو جزء مما يعنيه الفيلسوف هايدغر عندما يتحدث عن سقوط الفن ونهوض التكنولوجيا في العالم الحديث أو ما يسميه شاي جي. لافي بـ «توسيع البحث التقني للسيطرة على الموت».

وقد آمن بعض اللاهوتيين المسيحيين بأن التعبير الأخير على الوجه قد كشف حالة وعي الشخص في

تلك اللحظة الحرجة بالموت. وتبنى تقريباً أربعون بالمئة من بين البروتستانتيين في القرن التاسع عشر فكرة أن الناس يدخلون الفردوس بالطريقة نفسها التي يخرجون فيها من الحياة. وأبعد من أية اعتبارات لـ «فن الموت»، فقد حقق الناس حياة أزلية مؤشرة في نوعية الحياة الحقيقية التي يسعون إليها على الأرض. لذلك فإن تعبيرات الوجه والتوجهات والموقف ـ وكل الإشارات والعواطف ـ تحللت إلى التغير السلس نحو الحياة الأبدية المباركة. لذلك فإن السؤال الأساس هو: كيف مات الجندي ـ جنديي *أنا* ـ فعلاً؟ ذلك لأن هذا التعبير الأخير منح الإشارة إلى نوعية الفردوس التي قد يتوقعها الراحل. هكذا كان ثمن العزاء خلال أقسى أوقات العذاب.

كان المحنطون يعرفون أن العائلات ترغب في سيماء هدوء مقبول على وجوه الأحبة من الراحلين، ومن المؤكد ليست تلك التعابير التي تدل على الكرب أو الانتقام. فمثل تلك التعابير ـ أو حتى تلك التي تدل على الاستياء ـ من المؤكد أنها لن تكون مدخلاً سهلاً للفردوس، وفي الحقيقة، هي مصد للحياة الأبدية في الآخرة. احتاجت العائلات إلى أن ترى تعابير سلام واسترخاء. فالملامح السعيدة تترافق مع النوم الهادئ والمريح.

مثل هذه التعابير المفرحة لها فوائد جانبية كذلك.

وكما بيّن شكسبير، أن النوم هو الذات الثانية للموت ـ الحياة والموت متداخلان في بعضهما. ولذلك تبعاً إلى غلبين فاوست: «إن تأمل الزوج أو الأب أو الابن وهو في حالة تبدو مثل الاسترخاء في نوم عميق كأنها وسيلة لمقاومة رعب الموت ـ وحتى، إلى درجة، أنه في حقيقته يسبغ الغموض على الحدود بين الحياة والموت». ففي الموت كما في الحياة، في القرن التاسع عشر ـ لا أحد قادر فعلاً، ولا أحد يرغب، في أن يشير إلى ذلك الخط الذي يفصل الحياة عن الموت.

قلما كان الموتى يعودون إلى بيوتهم من الحرب. وعندما يأتون، يكونون بالتأكيد قد فقدوا أية صلة بالبشر. وهذا ما يمتد إلى ما بعد الحرب الأهلية. تشهد بذلك حرب فيتنام، حيث كان الشباب والشابات يعودون إلى وطنهم في ما يشبه أكياس كبيرة، تدعى بأكياس الجسد Body Bags. في حرب الخليج الأولى، كان الجيش يرسل الموتى بأكياس رهيبة تسمى «أكياس الرفات البشرية» Human remains pouches. وفي حربي العراق وأفغانستان لم يكن الموتى يعادون إلى أوطانهم. لم يسمح للعامة من الأميركيين أبداً أن يروهم عائدين لأن البنتاغون تبنّى سياسة جديدة تمنع مصوري الأخبار من تصوير الأكفان الملفوفة بالأعلام. وكانت حجة الرئيس في ذلك أنه يريد احترام عوائل الجنود الموتى. من الواضح أن

إدارة بوش اتبعت سياسة عدم الاهتمام الحقيقي بالأموات في المعركة. على العكس من الكثيرين من الرؤساء خلال أوقات الحروب، كان هذا الرئيس لا يحضر مراسم جنازات الجنود. واتهمت العائلات الإدارة بأنها كانت تتعامل مع أبنائها وبناتها والأزواج والزوجات الموتى كأنهم غير مرئيين.

أضحى الموت مهيمناً خلال الحرب الأهلية حتى أن المستثمرين قد أثروا من حضورها الوقح. ففي أغلب جادات التسوق لمانهاتن وفيلادلفيا، وفي المدن الأخرى على الشاطئ الشرقي، فُتحت المتاجر لتلبية حاجات الأرامل الكثر اللائي أنتجتهن الحرب. وكما هو الحال مع أي نظام رأسمالي معقول، قدمت المتاجر إلى زبائنها ما يحتاجون إليه، وهنا سعى أصحاب هذه المتاجر إلى تنظيم تجارة نشطة فيما يخص الموت وذلك بعرض أزياء مناسبة تلبي المظهر الحزين لأية امرأة، على قدر ما تسمح به القدرة الشرائية. فتجد الأرملة على رفوف تلك المتاجر، أكثر الثياب سواداً ـ يماثل سواد الجثث نفسها ـ كي تظهر نساء المجتمع الراقي «في أعمق حزن» لتلائم بيئتها الاجتماعية أو لتتفاخر في ذلك الوسط الاجتماعي.

لكن تلك المتاجر وهي تتلهف لسد جميع الطلبات، جاءت بتشكيلة من الثياب البنفسجية الزاهية والأرجوانية الشاحبة لأولئك المتجاوزين «للتعزية

العميقة»، وما سمي في حينها بـ «التعزية الكاملة»، وبعض منها تزينت بالأبيض لأولئك الذين ذهبوا إلى أبعد من ذلك، وهم في وسط الآلام المفاجئة للمعزين فقط. وعمل موظفو المتاجر على أنهم أول المعزين، القادرين على تقدير المستوى المعين للأرملة ولتقديم الزي اللائق بتلك المرحلة الانفعالية.

تخيل أنك تتمشى في الجادة الخامسة وترى عارضة زجاجية تعرض ما هو مكرس للموت، ما يتضمن أعمالاً يدوية للكثير من المحنِطين الذين يطورون أعمالاً تجارية مزدهرة بعد بداية الحرب. سنجد مثل هذه المداخل إلى رهبة الموت، في الإعلان المثير، في واحدة من تلك الحركات المريبة بواسطة شابة من مصممات العروض للأزياء لجذب المتسوق الغافل سريعاً. وهذا ما فعلته تماماً المتاجر ذات الذوق مثل «لورد» و«تيلر» في العام 1863، ياردات بعد ياردات من القماش الرقيق، يصمم في أزياء أنيقة للعزاء. لقد نسينا كلنا الآن أسماء تلك الثياب الخاصة، لكنها كانت تباع بشكل مدهش في سنوات الحرب الأهلية تلك: القماش الناعم الأسود من الكرينادين، والبازارين الأسود والبايدير الأسود الباريجز والباريج الأسود الهرناني والبومبازين الصيفي والحرير الحزايني والشال الباريج والخمار الكرينادين والكريب الإنكليزي والياقات والأردان وما إليها.

ليس لنا سوى أن نتساءل اليوم، ما الذي كان يعنيه ارتداء كل تلك الأزياء؟ من الواضح أن الزبائن هم من الأرامل الأثرياء. (الرجال أيضاً، يلبسون الأسود في حالات التعزية، لكن التعبير عن الحزن ينحصر عندهم برباط أسود أو وشاح من الكريب الأسود يشد على سترة سوداء). على الرغم من ذلك، ما الذي يعنيه ذلك السير وسط المجتمع بمثل هذا العرض الحزين؟ ربما تقوم هذه الأزياء بدور الحزن الحقيقي ـ أسبوع من أجل طفل وشهر من أجل حبيب، وهكذا.

ولكن، لو تجاوزنا أمر الزمن، هل يمكن لتلك الثياب الخاصة أن تجعل فعلاً أن ليس من الضروري المرور عبر الشعور الحقيقي بالحزن العميق، الذي تعبر عنه الثياب، وأن طقوس الموت تلك وفرت مثالاً آخر لتداعي أهمية التجارب الحية؟ هل أن الثوب الأسود الذي هو المعادل لصورة الموت، هو كل اللون المفرغ لتشكيل ظل للشيء الحقيقي؟ هل أن أولئك النسوة كن يستعرضن في الشوارع، من غير أن يعلمن أنهن صور؟ هل ستنسجم مثل هذه الحالات تماماً مع التغيرات التي رأيناها في هذه الفترة بشأن الإنسان. كأن البلاد فجأة قد أرهقت من إدارة الحزن وقررت أن تترك المسؤولية إلى كوكو شانيل.

إن يكن الفكر الديني في تلك الفترة قد أملى على الجنود بأن يواجهوا لحظتهم الأخيرة باحترام وهدوء ـ

أي بالتعبير الملائم والصحيح ـ فماذا بعد ذاك عن مستلزمات الحياة؟ إن يكن الموت قد أفرغ من معناه، فأي معنى قد بقي لأولئك الذين عاشوا؟ إن تلك الأزياء، بطرق ما، توجب اتجاهاً معيناً نحو الموت: فأي أحد يمكنه أن يفهم من زي الأرملة أنها قامت بما يتوجب عليها وجابهت الموت بالسلوك الصحيح والمقنع والمقبول. ويمكن للمرء أن يفهم مكانة الرجل العسكرية، ويتفهم مكانة المعزي وهو في ثوب الحداد، من الحزن الشديد إلى ما سمي بسخف بأنه نصف الحزن. لقد أدت أزياء الحداد لتكون زياً موحداً. وأزالت الأزياء الموحدة الشك والالتباس؛ لقد تداخلت مع التفكير. إن الأزياء الموحدة تعرض إدراكاً فورياً وتكيفاً وراحة؛ إنها تحدد وتضع المعايير ـ وتقدم مثالاً آخر للمعنى العميق والمركب الذي يتلاشى في القرن التاسع عشر.

لذلك بينما يمكن للمرء أن يعتقد، وسط هذه الأشلاء المنتشرة، ووسط «حصاد الموت» هذا، أن الموت يطبع نفسه بشكل لا سبيل لمحوه في الخيال الشعبي ويجعل منه أمراً واقعاً، فيبدو أن أمراً معاكساً قد حدث. لقد تلاشت حقيقية الموت ونهائيته المطلقة من الوعي، وأن طقوس الموت، التي يمكن أن يطلق عليها ما بعد الصورة ـ وليس بالاختلاف عن صور برايدي ـ هي التي ترسخت. استمع إلى كلام وليم دين هاولز عن موضوع جيمس غالفيلد، الرئيس القادم للولايات المتحدة عندما

كان لم يزل جنرالاً اتحادياً. إنه يعطي صورة عن الحركة العامة التي كانت تحدث خلال القرن التاسع عشر: «ند عنه شيء ما عند رؤية هؤلاء الرجال الموتى الذين قتلهم رجال آخرون، هو عادة من الحياة التي لن تعود أبداً: وهو الإحساس بقداسة الحياة واستحالة دحرها».(22)

ويبدو أن درو غلبن فاوست نفسها تؤمن بالأمر نفسه. فهي تستنتج: «لقد تلاشت قيمة الحياة الإنسانية بشدة وأضحت مخاطرة ومسلوبة من إنسانيتها كما الموتى. ربما يجد الجنود أن من المريح لهم أن لا يفكروا كالبشر بل كالآلات ـ من دونما وازع أخلاقي أو شعور بالمسؤولية، إنهم ببساطة آلات بيد الآخرين يوجهونهم أنى شاؤوا».(23) هذا هو عصر الآلة، وإذ هيمنت الآلة على غالبية الحياة، فقد هيمنت كذلك على الموت. لقد بدت الحرب الأهلية كأنها تبلور وتحجر اتجاهات الموت الذي كان ينشأ منذ مستهل القرن.

لقد شحن المخترعون مهاراتهم الآلية بمشاعر الكراهية وصنعوا من الشباب الذين يرتدون الأزياء الموحدة كائنات آلية تنشر الغضب والموت. خلال ذلك الوقت، استعمل المحنِطون مواد حافظة ومساحيق لإزالة تعابير الغضب عن وجوه أولئك الجنود الموتى. وهم في الواقع، أزالوا المشاعر كلها، بضمن ذلك، نظرة وشحوب ـ القناع الأسود ـ للموت. فيما يخص أولئك

الذين ماتوا فعلاً، كان الدين وصلوات المحبين قد حملتهم إلى حياة جديدة وأبدية في الآخرة. دفنت العائلات جنودها بأزيائهم الرسمية، ولإكمال الدائرة، ارتدى الأحياء، من الأرامل تحديداً، أزياءهن الخاصة، ثياب الحزن السوداء الكئيبة.

لقد أطرت هذه المرحلة الكثير من مراحل الموت: فهو يتراوح بين حالة سميت *بالإغماء* إلى إحياء مؤجل وقدماً عبر نوع أو آخر من حالات نشوة التنويم المغناطيسي؛ كان الناس يفقدون جوهرهم ويتلاشون في هيئة أشباح وأرواح وأصوات وعناصر من الجهة الأخرى. يمكننا أن نعد على قدر ما يمكننا من مراحل الموت مثلما يمكننا أن نفعل ذلك مع الحياة. كيف لنا أن نعدها؟ هل ثمة تصنيف للموت بدأت الثقافة في رسمه في القرن التاسع عشر، وهل يسمح ذلك التصنيف اليوم بالإعراب عن بدايات الحياة؟

وإذ نعيد: بدأ الموت يتلاشى في هذه الفترة. والحياة، أيضاً، فقدت دلالاتها التي كانت مألوفة مرة. إن القول بأن الموت تلاشى هو أن تقول، حقاً: إن تجسيد، تينك الحالتين، اللتين هما لب الكائن البشري قد فقدتا أهميتيهما، التي حدثت بمختلف الأنواع، حتى عندما كان الناس يموتون بأشد الأساليب خفيةً وعنفاً. لقد سلبت التكنولوجيا التجربة من الموت، لقد جردته، وأخذت منه العقل وجعلته مستساغاً. الطرف الأخير من

هذه السلسلة سيكون موتاً بلا جسد مهما كان. يرى المرء لمحات من هذا الأمر في برامج التحقيق المعاصر في الجريمة في التلفاز، أو مع الدكتور هنري لي، المحقق في أسباب الوفيات في قضية جريمة قتل و.ج. سيمبسون التي تعيد بناء الجرائم على نحو أنموذجي بأدق التفاصيل المادية، لإدانة المجرمين من دون أن تكون هناك جثة وليس غير تفاصيل بالغة الصغر تبدو لا أهمية لها.

هل من الممكن القول، في وسط هذا التعتيم المهيمن كلياً، أن الموت نفسه قد مات؟ هل من الممكن أن يتآلف الناس مع يد الموت المدمرة؟ من المؤكد، أن منتجات تصوير الموت والاحتضار جعلت من الشيء الحقيقي أكثر عزلة. يبدو أن المنتج الميكانيكي قد أفرغ الشيء الحقيقي من محتواه، بغض النظر عن الفترة التي جاء فيها. هذا ما يدعونا للقول أن ما دام الموت بمثل هذه النسبة المئوية، لربما يكون قد فقد هيمنته. لقد كان للموت في الحرب الأهلية أثر مخدر. فضلاً عن ذلك، إن التوجهات نحو الحزن في القرن التاسع عشر كان لها قوة دافعة من النظريات العلمية والفلسفية والفنية التي شكلت أساس فقدان الإنسانية. ثمة على الأقل سببان بارزان للتشكك من أن مثل هذا التضاؤل للموت حدث في تلك الفترة. الأول ديني، والثاني هي تلك الحركة التي استمدت من الدين وهي الروحانية.

كما قلت من قبل، لا يموت الناس في سياق نمو الإيفانجيلية المسيحية. فهم ببساطة يعيشون أيامهم في هذا العالم كي يعبروا إلى آخر، أكثر جمالاً ورفعة في السماء. كان الجنود الباقون، مندفعين بفكرة الموت الصالح، يقدمون شهادة عن رحيل رفاقهم ـ فهم شجعان دائماً، بقلوب صافية ودائماً ما يساعدون بعضهم بعضاً. والجنود الموتى دائماً ما يتقبلون موتهم ولا يصارعون قدرهم. ونتيجة لمثل هذا النظام من الاعتقاد، لم يمت أحد أبداً. كل شخص ـ على الأقل من جانب حسابات البقاء من ميدان المعركة الاتحادي ـ كان يتوق إلى العبور إلى الحياة الأخرى، إلى المكان الآخر؛ هناك في السماء، سيتأتى له أو لها أن يعيش حياة وادعة إلى الأبد.

وأولئك الذين في الجانب الآخر، كما رأينا أيضاً في فصل سابق، كانوا يعرفون أن حال أحبائهم سيكون في الجانب الآخر عبر الاتصال بهم من خلال التجارب الروحية ـ الجلسات الروحانية وما إليها. وقد وفرت تلك الاستراتيجيات الروحية، بصحبة الفكرة البروتستانتية عن الحياة الأبدية بعد الموت، التأكيد أن لا أحد يموت فعلاً. فالحياة مستمرة، على الرغم من أنها تختلف في الشكل والمكان. كذلك وضعت الفترة أسئلة عن الجنود الذين مُثل بهم في المعركة. فهل سيرتقون إلى السماء سالمين أم سيبقون متناثرين إلى الأبد؟ (الفكرة

السائدة، ترى أن الجسد يرتقي إلى السماء مستعيداً كل أجزائه سالماً).

في واحدة من أشد الحركات تنبيهاً، لاسيما لشخص له فطنة سياسية مثل إبراهام لنكولن، رئيس الولايات المتحدة، في وسط أشد الحروب الأميركية دموية ـ التي لم يواجه العالم مثلها أبداً، حاول لنكولن تأجيل أحد المبادئ التشريعية الأكثر أصالة وتقديساً، وهو قانون إحضار الجثة. يترجم القانون اللاتيني habeas corpus، بنحو غير دقيق، إلى «لديك الجسد» ويقصد بذلك التصرف بأمان ضد الحجز غير القانوني للشخص، مطالباً أن الشخص، الجسد، يجلب أمام قاض لمواجهة التهم، وتُجرى له محاكمة عادلة وسريعة، أو يخلي القاضي سبيل الشخص. لقد فهم لنكولن، كما يبدو، أن الجسد لم يعد مهماً، فثمة أعداد كبيرة من الجثث، والكثير من القبور، والكثير من الرجال الذين ضاعوا في أوهام الحرب. نعم، أرادت العائلات رؤية الجسد، ونعم، احتاجوا إلى معرفة أن أحباءهم ماتوا فعلاً، لكن المبادئ الدينية أبطلت الموت، أضعفت قوته كي تتنفس الحياة. ونتيجة لذلك كان الشكل المادي للشخص، وتحديداً في أميركا وتحديداً في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر لم يعد يعني إلا أقل القليل.

وإذ قوبل لنكولن بالجماهير الجامحة التي تحيط بميريلاند، الولاية الشمالية المتمسكة بالعبودية أكثر من

غيرها، فقد بحث في تأجيل قانون إحضار الجثة هناك، فضلاً عن بعض الولايات التي تقع في وسط الغرب، في 27 نيسان 1861. أمل لنكولن جزئياً أن يجعل من غير الممكن لميريلاند أن تنفصل عن الاتحاد، وهي الحركة التي لو حدثت، لعقدت وأطالت الحرب التي بدت كأنها لا تنتهي. نتيجة لذلك عمل على حجز أولئك المشاغبين والمتمردين ومختلف رجال الميليشيات ـ الذين أفرزهم لنكولن على أنهم مثيرون للاضطرابات ـ في سجون محلية حتى انتهاء الحرب. لكن جهود لنكولن في تعطيل واحد من الحقوق الأساسية للدستور قد فشلت. واحتجت دائرة محكمة ميريلاند لأن لنكولن قد تجاوز صلاحياته الرئاسية وأسقط تشريعه المقترح.

كيف يمكنه اتخاذ مثل هذه الخطوة الجريئة ضد قانون وضع منذ القرن الرابع عشر؟ من المؤكد أن الزمن الصعب والمستحيل قد فرض مثل هذه الظاهرة السياسية الخطرة. لكن أيضاً خضعت فكرة الجسد، الجثة اللحمية للشخص، في العام 1861 إلى تهوين جذري، ما جعلها أكثر سهولة حتى لشخص ملتزم جداً بالحرية مثل إبراهام لنكولن أن يقيد الكائن البشري الفرد بهذه الطريقة المتدنية. ولم يفعل ذلك فحسب بل تحتم عليه التضحية بالجندي من أجل الحرب ويضحي بالفرد من أجل الأمة. نحن لا نفكر في إبراهام لنكولن على أنه مستبد فاشل، يأخذ الأمر على عاتقه ويعيد

كتابة القانون ليتلاءم مع قواعده الخاصة. إن التاريخ يراه على العكس تماماً. فينظر إلى لنكولن على أنه المحرر الكبير: ربما يهتم بالأفراد أقل مما يهتم بالمجاميع ـ كالعبيد، مثلاً، والمواطنين السود أو الزنوج ـ لكن على الرغم من ذاك هو المحرر.

على أنه وضع الأساس لمن يقف بعيداً عن لنكولن، وهو الرئيس جورج. و. بوش، الذي زج في سياق القبض بالفعل على من يدعون بـ «مقاتلي العدو» في السجن السري في غوانتانامو، في كوبا، دونما أمر قضائي. ولكن إن بدا لنكولن مهتماً بما يسمى بـ «الأمة» أكثر مما كان مهتماً بالأفراد الذين كونوا هذه الأمة، فقد شاطره بوش التوجه ذاته. لقد بدا بوش كأنه قليل الاهتمام بالأفراد، ومتحمساً أكثر بطبقات الناس: كالإرهابيين والمقاتلين الأعداء وأعضاء القاعدة وفاشيي الإسلام والإنجيليين والمتطرفين وما إليهم. وبطرق ملفتة للنظر، ومن دون ارتباط مباشر فعلي، عبّد لنكولن الطريق لسلوك رئيس الحرب الآخر، جورج.و. بوش. من المؤكد وفي خطابات متعددة عن الحرب المزعومة ضد الإرهاب، استعمل بوش حركة لنكولن المؤثرة كمقدمة لأفعاله خلال الحرب.

لقد سهل لنكولن الأمر لبوش، بمحاولته تأجيل الأمر القضائي، الأمر الذي فعله لنكولن طبيعياً بناء على فرضية أن الجسد، اللحم الذي يكون الفرد، لم تعد له

الأهمية نفسها التي كانت من قبل. وأن هذا التآكل التدريجي قد وصل، في اعتقادي، إلى ذروته في زماننا. بينما يقر التعذيب بوجود الجسد، فهو في الوقت نفسه لا يضع له أية أهمية. أو أنه على الأقل يخفض تعقيد الشخص إلى شعور واحد لا غير هو الألم. إن العذاب يعرف الجسم البشري عبر سبيل حميمي واحد لا غير. وأن من يعذِب ـ هو حرفياً الذي «يلوي» أو «يطوق» ـ يدير اللوالب حتى يسمع تلك الجمل السحرية التي تجعل من عمله له قيمة وفي الوقت نفسه، تمنح الضحية حريتها (أو حريته).

لقد كان للنكولن تجربته في الحرب الأهلية، التي ركزت الانتباه الجمعي للبلاد على الجسد البشري ـ ولكن على طبيعته الزائلة على نحو مطلق. إن الحرب ببساطة ترخص الحياة على كلا الطرفين ـ المعادي والحليف. تستند الحرب، عموماً، إلى مفارقة أصلية ـ إنها تتطلب أجساداً قادرة لكنها، في الوقت نفسه، يتوجب عليها أن تتعامل مع هذه الأجساد على أنها غير ضرورية على نحو مطلق. يتحول فيلق الجيش إلى جثة الجيش. يموت الناس، لكن على الحرب أن تستمر، إلى نتيجتها المحتومة ـ التي تعني في المصطلحات الحديثة شيئاً آخر غير النصر. هذا السحر المشوه عادة ما يأخذ اسم التضحية من أجل البلاد، أو، كما هو شائع أكثر، البطولة؛ وهو في بعض الأحيان يجري التعبير عنه في كلمات

مثل: «أتأسف لأن لي حياة واحدة أقدمها فداءً لوطني». ذلك هو بالطبع نيثن هالي، قبيل إعدامه من الإنكليز، في العام 1776. ويَعرفه التاريخ بكونه بطل الولايات المتحدة.

كان أحد أهداف الحرب الأهلية إزالة العبودية. أي أن السبب الأهم في حرب الولايات هي القضية الحاسمة: هل ستتقبل البلاد أن يكون الزنجي إنساناً متكاملاً؟ إن نكن نرى أن الوجود الحقيقي للكائنات البشرية، يتلاشى في الأهمية في هذه الفترة، عندها علينا التفكير بشأن السود. ففي الأغلب، كما رأينا، كانت البلاد تراهم وتعاملهم بأنهم أقل من البشر بكثير. خلال سنوات الحرب الأهلية كان الفرسان قد أجلوا أو طردوا أعداداً كبيرة من الشعوب الأصلية.

وولدت الحرب الأهلية بطلها الوطني ـ العالمي، النجم الذي كسب الثروة على المسرح، وليم ف. كودي. أصبح كودي بالطبع أحد أنجح المغنين في التاريخ، بعد أن غير اسمه إلى بافالو بيل. أعاد بيل خلق المعارك ضد «الهنود» على المسرح، حيث الانتصار محسوم للبيض، فدائماً ما تتغلب المسدسات والبنادق على الأقواس والسهام. فيما يخص أولئك الذين فكروا به، منح بافالو بيل جمهوره ذوق التكنولوجيا لما هو دارج. مثل هذا الدرس لم يفت على الصحفي الحاد واللاذع اللسان رسل بيكر، الذي يتساءل: «هل ثمة شخصية تاريخية

لأمة اندفعت تعرض الحرب واعدة الجمهور بمشهد صادم ومروع؟»

مرة أخرى، نوه رسل بيكر، وهو يستعرض العديد من الكتب عن بافالو بيل، أن بعض المؤرخين يرون «أن عرض كودي هو تعبير استعاري للذات الأميركية في نهاية القرن التاسع عشر بدافعها الوحشي لتدجين ما كان رآه الأميركيون البيض على أنه البرية العدوانية».25 كيف لنا أن نتحدث عن اختفاء الكائن البشري من دون أن نتحدث عن هلاك القسم الأعظم من الهنود الأميركيين؟ كيف لنا أن نتحدث عن اختفاء الكائن البشري من دون الحديث عن السبل الكثيرة التي اتبعتها البلاد في اختفاء الزنوج في القرن التاسع عشر بكونهم عبيداً، أو ما سُمي بالوحوش أو العبيد الآبقين؟ تذكروا أن الشخص الأفريقي في القرن السابق، منقسم فثلاثة أخماس الزنجي تعادل شخصاً متكاملاً من البيض.

كانت فكرة لوك في القرن التاسع عشر، عن المواطنين، بأننا نملك حقوقاً غير قابلة للتحول نحصل عليها عبر مناقشة العقد الاجتماعي، وهذه الحقوق جرى التعبير عنها في تلك الوثيقة الأساسية للجمهورية، وهي الدستور، الذي نُفذ في القرن التاسع عشر من خلال الإقرار بالحقوق المدنية والشرعية. في سياق ما، تمثل حركة الحقوق المدنية في أواخر خمسينيات وستينيات

القرن العشرين فشلاً ذريعاً للمخيلة. لو أن هذه الأمة قد قبلت الأفارقة على أنهم بشر عندما جلبناهم إلى هذه البلاد في 1619، ما كنا سنكون بحاجة إلى حركة الحقوق المدنية. لكننا الآن، جميعاً ـ من بيض وسود ـ قد تراجعنا إلى الإقرار بسلسلة من الحقوق.

تضمن عدد حديث من «مجلة نيويورك لعرض الكتب»، مقالة عن التعذيب، ولم يكتب اسم كاتب المقال، بل مجرد «مراقب حقوق الإنسان».26 تكتب جماعة الحقوق العالمية بشكل غير عادي عن انتهاك حرمة سجناء عراقيين في سجن يسمى «أبو غريب» وسجناء آخرين محتجزين في تلال كوبا من قبل الجيش الأميركي. كم تبدو الشعوب والأمم مختلطة عالمياً ومحلياً. ترجع المقالة إلى الحقوق والواجبات المتضمنة في سجلات جنيف. وهي تركز على التعامل الإنساني، وتتحول إلى فيما إذا كان هذا البلد يلجأ إلى التعذيب. وبهذا نكون قد تحولنا الآن إلى مكان في العالم الحديث يمكننا فيه أن نقوم بنقاشات عقلانية وذكية عن وسائل وأهداف ونتائج التعذيب.

كل شيء أبحثه في هذا الكتاب عن تدني الروح الإنسانية وعن انحطاط المعنى الجوهري للكائن البشري ظهر في سنوات الهلاك الأربع التي قاتل فيها الأميركيون بعضهم بعضا خلف المقابر والحقول والميادين من أجل ما كان حينذاك متقطعاً وغير متحد

بشدة من الولايات.

وعليه، لا بدّ لنا أن نعد كل شخص يرتدي الزي الموحد بأنه الجندي المجهول، خلال ذلك الوقت الذي كان فيه ذلك الشخص حياً وميتاً أيضاً. الأرقام المتسلسلة وقصات الشعر الخاصة والأزياء الموحدة ـ كل هذه الأشياء التي صممت لإزالة شخصية الإنسان تسهم ليس في تسطيح الحياة في الجيش فحسب، بل ترخيص الحياة أيضاً. لاحظ أن صحفاً مثل «نيويورك تايمز» تنشر يومياً عدد الموتى في الحرب في العراق. ونزل الأميركيون إلى الشوارع للاحتجاج على استمرار الحرب عندما وصل عدد الموتى إلى ثلاثة آلاف. وانحسرت المظاهرات عندما وصل رقم القتلى إلى رقم قياسي آخر: أربعة آلاف من الرجال والنساء الأميركيين ماتوا. ولكن لماذا لا يكون هناك احتجاج، على الرغم من أن ذلك سيأخذ حيزاً كبيراً من الوقت، عند كل موت؟ ماذا لو فعلنا ذلك من أجل كل رجل أو امرأة أو طفل من العراق في سنوات الإخفاق التام تلك؟ يستقر الجسم ليتحول إلى جثة، ولا أحد يلاحظ أكثر من ذلك. نعم ثمة حزن وأسى لكن ذلك أصبح شعائرياً حتى أن قواعد، فن الموت، أضحت أكثر أهمية من الموت نفسه.

ومع غزو الآلة في العالم الطبي على نحو عدواني أكثر فأكثر على مر السنين، فقد دُفع الموت إلى سلسلة من التغيرات المذهلة. وعند وصولنا إلى القرن العشرين

أضحى من الصعوبة بمكان فهم الموت ـ أو الحياة. أريد أن أنهي هذا الفصل بمثلين حديثين عن ذلك النوع من الغرابة. في الأول، يحدث الموت من دون أيما أثر للجسم أو الجثة. وفي هذا المثال، تجري مناقشة الموت في محكمة، ولا بدّ للقاضي أن يتأكد أولاً من حقيقة أن الشخص قد عاش فعلاً. وحين يتأكد من هذه الحقيقة، عليه الإعلان مباشرة أن الشخص حي قانونياً ومات أخيراً: الحياة والموت في اللحظة نفسها. كل شيء من هذا هو من نسج الخيال الشرعي ـ ونحن لا نؤمن به كله فحسب، بل نتصرف على أساسه كذلك.

في المثال الثاني، يزيح الجراحون القلب من الإنسان خلال فترة العملية، بينما يكون الشخص، بالطبع، لا يزال حياً. وإذ تكون أعضاؤه الرئيسة والحيوية معطلة يعد الشخص نفسه ميتاً. والأطباء الذين يعملون عليه، ليست لديهم هذه الفكرة بالطبع، ويعدونه، بينما يكون في حالة مغايرة تماماً، حياً تماماً. ومرة أخرى، نحن نرى الحياة والموت متواجدين في اللحظة نفسها. وفي سياق الطب المعاصر، أن التجربة خارج الجسم تعني شيئاً مختلفاً جذرياً عن أية نسخة لهذه التجربة في القرن التاسع عشر.

سأبدأ بالمثال الأول. فخلال فترة شهر واحد، تحول ملياردير مغامر هو ستيف فوسيت، من أحد ما إلى لا أحد. في مجرد ثلاثين يوماً، جرى تماماً محو حياة

فوسيت ذا الستة والثلاثين عاماً. ولم تستطع فرق البحث العثور عليه؛ لم يعرف أحد أين (أو كيف) هو ولا أثر للطائرة التي طار فيها. يحدث هذا في بعض الأحيان: نقرأ عن أحد يضيع في الغابات. يبحث الناس ولكن لا فرصة لهم في إيجاده. ثم يثار سؤال. كم علينا أن ننتظر قبل أن نشرع في البحث؟ وهذا سؤال يعني في الحقيقة، كم علينا أن ننتظر قبل أن نعلن أن الشخص ميت؟ لكن اختفاء فوسيت ـ كان رجلاً واعداً ويملك ثروة ـ أضاف بالتأكيد مستوى آخر للسياق المعتاد. النعي الوحيد الذي ظهر في صحيفة نيويورك تايمز ليوم 16 شباط/ 2008، هو الذي أعلن فيه موت المغامر الملياردير ستيف فوسيت. وهو يصف كيف اختفى في أيلول 2007 في ما أسماه بمتعة الطيران لساعتين من مطار في نيفادا، في طائرة أنيقة ذات محرك واحد ومقعدين اسمها سيتابريا سوبر ديكاثلون. وقد أخبر أصدقاءه أنه سينطلق بها بنفسه لإلقاء نظرة سريعة على الصحراء المحيطة والجبال لكنه لم يعد أبداً.

لقد اختفى فوسيت وطائرته تماماً. ومشطت فرق البحث البر الذي يحيط بكاليفورنيا وحدود نيفادا بالطائرات والمروحيات، ولكن لم يجدوا أثراً للرجل البري الذي يسمى ستيف فوسيت. وتحتم على العائلة والأصدقاء أن يوقنوا أن الشخص الذي عرفوه على أنه

صديق وأب وزوج قد صار في ذمة الأبد. استمر البحث لأسابيع بعد أسابيع ولم يعثر عليه أحد.

لذلك في شهر تشرين الثاني من السنة ذاتها قدمت زوجته بيغي التماساً من المحكمة لإعلان وفاته. كانت بيغي فوسيت بحاجة إلى الإعلان الرسمي لوفاة زوجها لتثبيت ممتلكاتهم. وبناء على ذلك في يوم 15 شباط 2008 استمع القاضي جيفري أ. مالاك في محكمة كوك كاونتي في شيكاغو إلى شهادة بيغي فوسيت إضافة إلى عمال الإنقاذ وتوصل إلى قرار. وبجملة واحدة قتل القاضي مالاك ستيف فوسيت إلى الأبد بإعلانه ميتاً من الناحية القانونية من جذر معنى الكلمات «هلك»، و«رحل» و«غادر».

لم يسأل القاضي عن أوصاف فوسيت ـ كم هو طوله أو كم هو وزنه؟ لم يكن بحاجة إلى أن يعرف أين عاش وكم كان عمره وكيف كان يتصرف وكيف كان يضحك؟ ربما لم يكن القاضي مالاك قادراً على التعرف على فوسيت ضمن لائحة ما. لم يكن مظهره مهماً على الإطلاق. لقد تحول فوسيت إلى قضية قانونية، مشكلة لا بدّ من حلها.

على الرغم من أن ليس ثمة من جثة، وعلى الرغم من أن لا أحد كان يعرف أنه لم يعد بمقدوره التسكع ليحيا، كانت العائلة بحاجة إلى مواجهة هذين المعيارين، *الحياة والموت*. وكان السبيل الوحيد الذي لا بدّ لهم أن

يتبعونه هو الحكم القانوني، وهو في هذه الحال عبر القضاء. وكان على الشخص وهو يتحدث عبر نظام الدائرة القانونية في ألينويز القيام بالإعلان الحاسم. فهو أيضاً، سيموت يوماً ما، لكن الدائرة تستمر في القول: «مات الملك؛ عاش الملك». يدخل موظفو الحكومة إلى الموت بالاختلاف عن المواطن العادي.

وعندما لم يعد هناك من يسمى بستيف فوسيت ـ وليس ثمة تجسيد لتلك الشخصية، أي لم يعد له وجود جسدي تقوم المحكمة بتزويد المكلف رسمياً بطريقة للموت في القرن الواحد والعشرين. وقد تجادل الصحفيون في صحيفة الواشنطن بوست عن متى يتم النعي وأين ينشر؟ أحدهم قال: لو أن المنقذين قد عثروا على الجثة، فإن الصحيفة ستنشر خبر وفاة فوسيت في الصفحة الأولى. ولكن من دونما جثة فقد قرر المحررون أن يبعدوا الخبر إلى الصفحة الثالثة عشرة مع بقية الوفيات. هذا مثال على المثول أمام القضاء أُخذ بمعناه الحرفي. بالنسبة لنا نحن الحداثيين، لا بدّ من وجود الجثة، لكن الأمر يبقى في أغلب الأحيان خارج إدراكنا.

في إضافة منطقية لكنها غير معقولة لمهنية الموت كما ظهر الشعور به أولاً أثناء الحرب الأهلية، يخضع الناس الموت اليوم بطرق غريبة وهمجية ولا غير الأدباء، كما يبدو، يمكن أن يدركوا تلك الفروقات

الغريبة. على سبيل المثال، عندما خضع لاري مكمورتري لجراحة جانبية، فكر بما حدث له أثناء الوقت الذي أزال فيه الجراح قلبه ووضعه على منفاخ ـ قلب ميكانيكي. يتذكر رحلته إلى الجانب الآخر، أو إلى الحافة الأخيرة للجانب الآخر، في كتيب عنوانه «*والتر بنيامين في ملبنة الملكة: تأملات في الستين وما بعدها*».

اصغ إلى مكمورتري ـ ليس لكلماته، حقيقة، بل كما سترى، التي كأنها كلماته الخاصة. لاحظ أيضاً، في هذا الوصف، أن الجراحين يمكن أن ينجزوا إلى حدٍّ كبير عملهم المعقد العالي التقنية على مكمورتري بسبب اختراع بسيط للقرن التاسع عشر، هو التخدير:

«كنت شخصاً متهيئاً حتى صباح الثاني من كانون الأول 1991. في ذلك التاريخ أجريت لي عملية جراحية كبرى... وعندما صحوت من العملية، بعد ما يقارب اثنتي عشرة ساعة من التخدير العميق، بدأت حياتي ـ على الرغم من أنني لم أدرك ذلك في الحال ـ بكوني شخصاً مختلفاً ـ وأضحت حياتي كأنها لشخص آخر. ما زلت أجاهد، قليلاً أو كثيراً، للمواءمة بين تاريخين، مفضلاً أن أعود إلى ماكنته من قبل، أكثر من الشخص الذي تحولت إليه».

تم إدخال اختراع آلي، من إبداعات هـ. غ. ويلز الذي عرف بآلة الرئة القلبية، بين مكمورتري، الشخصية العامة، وذلك الذي استبطنه، مكمورتري الصغير ـ ذلك

المنعزل الهادئ الصغير، الإنسان المصغر أي «ذاته» ـ المسؤول عن قيادة كامل المشروع ذو الستين عاماً المعروف بلاري مكمورتري الكاتب الغربي. خلال الوقت الذي حدثت فيه العملية، لم يكن ثمة لاري مكمورتري، بل فقط فاكسميل، كائن لدن على طاولة العمليات، مستعد للتظاهر بشخصية الذات السابقة. يتأمل مكمورتري في مثل هذه الحال بأعمق أسلوب: هل أن شخصيتي بعد العملية تضاهي بالضبط شخصيتي بعد العملية؟ ها هو مكمورتري مرة أخرى:

«في اختيار العملية قمت بما هو صحيح، الشيء الذكي، ولكنني لم أكن متحمساً، وقمت به من غير قناعة. وخرجت منه بإحساس أننا الآن، بالتأكيد... قادرون على التخلي عن وظائفنا الأساسية إلى الآلات لمدد طويلة. والسؤال هو كم يمكن لنا أن نتخلى عن تلك الوظائف من دون أن نتخلى في الوقت نفسه عن شخصياتنا وروحياتنا أيضاً. إن شخصياتنا قد تتضاءل ببطء حتى لا يعد من الممكن التعرف عليها في استعادتها لذاتها؛ إنها قد تكف عن أن تكون الشخصية التي تتوافق مع الذات المحددة».

وما يحدث فيما بعد قد يكون أكثر غرابة. فمكمورتري، المؤرخ لكل ذرة عصفت في غبار تكساس، صار مرعباً لنا وهو ينزلق إلى مبني للمجهول والزمن الماضي: لقد التهمت شيطانة مهولة روحه. إنه يكتب:

«أفكر الآن بجراحة القلب عبر استعارات التحرير اللغوي». لقد عدل الجراح أعضاءه ـ على نحو ملائم، كما يبدو، لأن مكمورتري بنى إحساسه بنفسه بعيداً عن تراكم النصوص. لقد قرأ كل حياته، وكتب كل حياته، واشترى في السنوات الأخيرة، وجمع وباع مئات الآلاف من الكتب ـ من النوادر وغيرها. ها هو يجد نفسه غير قادر نفسياً على القراءة والكتابة. إنه يلتقط كتباً، حتى التي ألف قراءتها، ويحاول قراءتها لكن الكلمات لا ترتبط عنده بالواقع الخارجي. يلتقط قلمه الرصاص، لكنه ليس إلا عود ميت ـ لا يستطيع أن يهزه ليكتب. لقد فضت عنه الثقافة، لأن كيانه تكون في غالبيته من خارج النصوص.

مثلما «فقد مكمورتري رؤيته لنفسه» كما يقول، تحول الأدب أيضاً لديه إلى أن يكون لامرئياً. لقد فرت ذاته مع الأدب لأنهما، بالنسبة له، واحد ومتشابهان. «الذات التي كانت لي مرة فقدت حياتها» ـ إحساس أجبره على أن يكتب، بطريقة مخيفة كأنه يمشي ميتاً، «الشيء الذي أقنعني أكثر من أي شيء آخر بأنني كنت ميتاً هو أنني لم أستطع القراءة. ذهبت إلى مكتباتي لكنني لم أستطع الانسجام مع الكتب... كانت القراءة هي أكثر المتع ثباتاً وها هي تهجرني».

إلى حدٍّ ما، وفي مكان ما، كان أحد ما قد ضغط على زر إلغاء مكمورتري. لسنوات وسنوات، تلاشى

مكمورتري رجل الحروف ببساطة. وحين استعاد أخيراً حبه للكتب، وبقي سرّ ذلك مجهولاً، يجيء الحث مثل رسالة من الجهة الأخرى. من الناحية العملية بعد أربع سنوات من إصابته بالأزمة القلبية، تذكر مكمورتري فجأة مقطعاً في الطبعة الأولى من «الشمس تشرق أيضاً»، فيلتفت إلى ذلك الكتاب الذي كان على الرف. لم يكن حبه العجيب للأدب هو الذي يعود، بل بالأحرى اليقين هو الذي يعود، ولادة شيء إنساني على نحو مفاجئ ـ خطأ ملتو وغامض. وعلى نحو غريب، خطأ يعيد حبه للحروف ـ بصمة الجنس البشري ـ ما يسميه والتر بنيامين «شذا» العمل الفني: «في السنة الرابعة استعدت اهتمامي بمهنة الكتاب ـ النادرة، الشيء الساحر لأغلب أيام حياتي. وعادت ذاكرتي بالتفاصيل الببليوغرافية. ومرة أخرى، يمكنني أن أفتح نسخة من «الشمس تشرق أيضاً» وأقلب أوتوماتيكياً حتى الصفحة 181، حيث جرى في العدد الأول تهجية، Stopped إلى Stoppped.

كافأت لجنة نوبل أرنست همنغوي بجائزة نوبل في الأدب في العام 1945. كان همنغوي كاتباً مهماً بشكل لامع ليس في هذه البلاد فحسب، بل حول العالم أيضاً. وكانت الدار التي تنشر كتبه، دار أبناء جارلس سربنر ـ بعد أن حررت وأعادت تحرير ودققت «الشمس تشرق أيضاً» ـ نشرتها في العام 1926، وفيها خطأ. كم كان

ذلك منعشاً! كم كان مدهشاً! كان شيطان الطباعة قد صدم آلة الطباعة. ليس ذلك مختلفاً عن أستاذ الخزف الياباني، الذي صنع مزهرية متكاملة ثم في الأخير بعجها كي يجعل العالم يعرف أن المزهرية قد صنعها بشر. إن البشر يسقطون في عدم التكامل. جعل الجوهر الإنساني من نفسه معروفاً ويشعر بشيء واحد أن المجتمع والسلطة يطلبان منا تجنب الأخطاء بأي ثمن.

شيء لا يصدق: ما يختاره مكمورتري ليتذكره ـ وأنا هنا أريد أن أبيّن أن كلمة «remember» لا بدّ أن تؤخذ بمعناها الحرفي «membering» إعادة الأعضاء إلى بعضها البعض، إعادة تجميع روحه ـ كلمة مهمة لا تعكس حالته فقط. إنها هي حالته. لقد أوقف؛ أوقف نفسه؛ توقف قلبه. مهما قلبنا العبارة، فقد أصبح مكمورتري، لوقت ما، نوعاً من المخلوقات الآلية. وأعيد قلبه إلى جسده بعد أن أخذ من الآلة ـ هل لنا أن نعده ميتاً هنا، أم هو ببساطة مؤجل؟ وأعيدت الروح إليه كما كان؟ من المؤكد أن عليه العودة إلى نفسه، حيث ليس غير القراءة والكتابة ـ الفعاليتان اللتان شكل منهما حياته بأكملها ـ يمكن أن تعيدانه إلى العالم. لكنه لم يستطع أن يفعل ذلك. لم يعد يستطيع الكتابة أو القراءة. لقد سقط إيقاع حياته خارج زمن تلك الجمل القديمة كلها.

ما الذي يجعل لاري مكمورتري يتذكر؟ ما الذي

يحركه إلى تلك القطعة المحددة من همنغوي؟ من يدري؟ ربما لم ينسها أبداً. ربما عاش عليها ـ واستمر في حياته، التي تبدو معقولة إلى حدٍّ كبير. ربما نجد مفتاحاً لنوعه المميز في العودة إلى نص آخر، كتاب ريموند وليمز المدهش «الكلمات المفاتيح: مفردات الثقافة والمجتمع». وفيه، وتحت مدخل «الإنسانية»، يشير وليمز إلى الحاجة إلى إضافة ملاحظة عن كلمة «بشري»: «هي عموماً... تشير إلى ما هو دافئ واجتماعي (شخص إنساني جداً). ولكن ثمة أيضاً استعمال مهم يشير إلى ما يمكن أن يسمى الخطأ الذي يغتفر (الخطأ البشري، الخطأ الطبيعي للإنسان) وهذا ما يمتد، في بعض الاستعمالات، إلى ما يشير إلى شيء أكثر من هذه الملاحظة المحايدة نسبياً».

في النهاية، كلمة مفتاح فيها خطأ إملائي stoppped فيها حرف فائض مزعج، هو الحرف P ـ جاء ليصفعه على كتفه. خطأ جر مكمورتري إلى أن يستعيد أحاسيسه؛ خطأ أعاده إلى الطبيعة البشرية. يدرك مكمورتري أن ذلك على الأقل مقياس جيد ليكون الكائن من البشر، وتلك هي على ما يبدو القدرة اللامحدودة للبشر في أن يخطئوا.

إن مكمورتري مبني إلى حدٍّ كبير من الكتب حتى أن الموت يمحو مؤقتاً صفحات نصوصه الباطنية ـ الصفحات التي كتبت عليها ذكرياته وتجاربه وحياته.

وحين عاد إلى مهنته، يعود مع أسلوبه الكتابي ـ أو أسلوبه في القراءة ـ الذي تغير بشدة. إنه يتوق إلى جمل وإيقاعات مختلفة. وحين حصل على طاقة جديدة، وجد أن تنفسه قد تغير بقوة. ونتيجة عودة لاري مكمورتري من الموت، أو على أية حال يمكننا وصف الرجل الذي كان لوقت ما بلا قلب، قد أصبح جديداً وبطيء الخطى، كاشفاً عبر سلسلة من الجمل، يعترف فيها بإهالة المديح لكاتبين ينافساه في أسلوبه الرقيق الجديد:

«أفضل قراءة سير الكُتاب على قراءة أعمالهم. ما عدا بروست وفرجينيا وولف، ذلك لأن أعمالهما ليستا أنهاراً من اللغة فحسب، بل هي أنهار من الثرثرة، أيضاً. ما أمضيته في هاتين التحفتين ـ [ذكرى الأشياء الماضية ويوميات وولف] ـ أنا مدين به لجراحة القلب، إذ من دونها، ما كنت لأكون أبداً منفتحاً لهما بهذا العمق. هذه مكافأة تذهب بعيداً نحو التعتيم على الصدمة. لقد نسجت ذاتي بذاتها قليلاً أو كثيراً لتتحد ثانية، لقد مرت الصدمة لكن عظمة هذين الكتابين، النيل الأبيض لبروست والنيل الأزرق لفرجينيا وولف، سيكونان برفقتي طوال الحياة».

لو أننا لا نعرف أين يمكننا وضع موتنا، فلا نعلم بعد ذاك، كيف وأين نضع حياتنا؟ يمكن للمرء أن يندهش، الآن ـ ويبدو التعبير هنا غريباً بالتأكيد ـ إن يكن حتى

من الممكن الموت. متى تحدث لحظة الموت تلك؟ وهي أن نقول: متى تحدث لحظة الحياة ـ إن تكن تحدث أبداً ـ أو إن يكن بإمكاننا، بأي فهم كان، أن نصيغ مثل هذا السؤال؟

لأن هذا الفصل قد استقر في الأدب، أودّ أن أنهيه بمقطع من الأدب، من أحد أمهر المؤلفين المعاصرين، هو دون دوليلو، من روايته «صخب أبيض». يكشف دوليلو هنا عن نمط الحياة في عالم ما بعد الحداثة، ويمكن أن نقول أيضاً إنه يكشف عن الطرق الغريبة التي لدينا هذه الأيام في جعل حياتنا تتلاشى. التجربة الأساس التي استعملها الناس في الوصف بنوع من اليقين قد تحولت الآن إلى سلسلة من اللحظات الضبابية والفوضوية:

«قيل لك إنك تحتضر، ومع ذلك أنت منفصل عن الاحتضار، ويمكنك أن تتأمله في وقت فراغك، وترى ببساطة صورة شعاعية أو ترى على شاشة الحاسوب المنطق الغريب المرعب لكل ذلك. عندما يتم وصف الموت بالتصوير، فهو يتلفز كما نقول، أي أنك تشعر بفصل غريب بين حالتك وذاتك. شبكة من الرموز قدمت تقنية مذهلة انتزعت من الآلهة. إنها تجعلك تشعر أنك أشبه بالغريب في احتضارك».

لربما ندعو هذا موتاً واقعياً، صورة لشيء حقيقي. أن يشاهد الفرد نفسه يحتضر على شاشة يجعل الأمر يبدو

كأن ناقداً عليه أن يراجعه على أنه عرض للأنواع، ويمنحه الاستحسان مرة أو مرتين.

كيف لنا أن نشعر أننا غرباء عن احتضارنا؟ هل يمكن أن ترد مثل هذه الحالة؟ هل هي تلك اللحظة عندما يكون من الأحرى بنا أن نكون منشغلين تماماً بمصيرنا ـ أم هل يكون من الطبيعي تماماً أن نشعر مثل الغريب؟ هل علينا أولاً أن نشعر بالانتماء الشديد لحياتنا قبل أن نتمكن من استئصال الشعور بكوننا غرباء في احتضارنا؟ يقول إيفان أليتش، الناقد الاجتماعي الراديكالي: إن «القدرة على أن يميت الفرد موته تعتمد على عمق تجسيد الفرد». إنه يسمي مجتمعنا بأنه «مجتمع لا يموت»، ويكتب: «ليس ثمة موتى من حولنا؛ ذاكرة الحياة وحدها هي التي ليس لها وجود. يعاني الإنسان العادي من عدم القدرة على الموت». ويلمح دوليلو إلى الحالة المرعبة ذاتها. أن يكون الفرد غريباً عن احتضاره هو أمر لا بدّ له أن يكون شكلاً أساسياً وحاسماً من الانشطار عن الحياة.

ذلك الشعور بالفوضى يصنع جزءاً كبيراً من ميراثنا المتأتي من القرن التاسع عشر، وفي هذا الميراث يصبح الموت سلعة، واقعاً مهندساً ومنظماً لحياتنا المهندسة. إنه غير مجسد، «لا لحم فيه»، أو غير موجه ـ تصف مثل هذه الكلمات الحالة الإنسانية في القرن الحادي والعشرين. لقد وصلنا إلى هنا بسبب مسح الماضي،

لاسيما القرن التاسع عشر ـ وتحديداً الطريقة التي جمدت فيها الحرب الأهلية الموضوعات الكثيرة والمتنوعة والمتناقضة للموت والحياة.

لكن الأمور تسير نحو الأسوأ. سيتجه الناس إلى أبعد مما هو مجرد تراجع أو تغرب عن الموت. في أواخر القرن العشرين، كما سنرى، يتعبون من الموت ويأتون لرؤيته على أنه إخفاق لذلك النظام الأساس المعروف بأنه ذواتنا التي تحيا وتتنفس. سينظر بعض الناس إلى الموت على أنه خلل في تصميمنا يجب أن يتم إصلاحه. من دون ذلك العائق البغيض الذي اسمه الموت، لكنا عشنا إلى الأبد، كما وعد الكونت دراكولا بذلك الاحتمال.

---

6 وهي محاكمة أميركية شهيرة اتهم فيها مدرس ثانوية بانتهاك قانون تنيسي بتلر الذي يقضي بعدم السماح بتدريس مادة التطور البشري في أية مدرسة ممولة من الولاية. (المترجم).

7 يرمز هذا الخط إلى الحدود بين الولايات الشمالية والولايات الجنوبية. (المترجم).

8 اسم جدول في ميريلاند يصب في بوتوماك وكان ساحة حرب في العام 1862 دحرت فيها القوات الفدرالية للجنرال روبرت ي. لي. (المترجم).

9 مدفع رشاش له عدة مواسير تنطلق النيران منه في

آنٍ واحد مع دوران المواسير. (المترجم).

ثمة الكثير من الموضوعات مثل ـ الذات والتسمية؛ الشخصية والأحادية؛ النجومية والشهرة؛ الكشف والإيحاء بالحقيقة؛ الضرورة إزاء تكاثر الأشباح، من أجل إيجاد تعريف للجوهر الإنساني؛ والقضية ذات العلاقة القريبة، وهي الإيمان بدونية الناس الأفارقة ـ كلها تترافق مع حياة امرأتين في القرن التاسع عشر. لا يمكن لهما أن يكونا أكثر تضاداً من بعضهما بعضا. إحداهما مرت عبر العالم خالية تماماً من الإحساس بنفسها؛ وتجسد الأخرى إحساساً متعالياً بالوعي الذاتي. إنني أختار النساء لأنهن لا يزلن يمثلن «الآخر» في القرن التاسع عشر. والإشارة الجيدة، عندي، هي كيفية تعامل المجتمع مع الغرباء ـ الخارجين عنه والأقليات والمواطنين الذين يعيشون على الهامش.

بينما تكون إحدى المرأتين اللتين تناولتهما قوقازية، والأخرى أفريقية، فإن الاختلاف بينهما في الطريقة التي يعاملهما بها المجتمع، وهي مسألة نوع وليست مسألة درجة. كلاهما هيمنتا على الأخبار وجلبتا الانتباه عالمياً، ولكن لأسباب تختلف جذرياً. للناس البيض الوسائل الأكثر يقيناً في الإقرار بهويتهم، وقد فعلوا ذلك، بطريقة مهينة وحازمة، عبر جعل أنفسهم مميزين، على قدر الإمكان، عن الناس السود. نحن لا نستطيع في القرن التاسع عشر أن نفصل الهوية البيضاء عن الاستهانة بالسود. لربما يجتهد البيض في العثور على

تصنيف مناسب لأنفسهم في القرن التاسع عشر، بَيْدَ أن علماء الاجتماع خصصوا من قبل تصنيفاً للسود، لم يكن، مهما اتسع الخيال، تصنيفاً ناجحاً أو مفضلاً. في هذه الفترة، على الأقل، وبطريقة أشد غرابة، احتاج البيض إلى السود بشدة لتفعيل إحساسهم بالرفاهية.

المرأتان اللتان اخترتهما لترويا قصتين متفاوتتين تماماً عن الجنس، وعن العلاقة بين الجنس والسلطة، وربما عن أرفع الخيوط التي تفصل بين ما جرى فحصه نقدياً وتم الحكم عليه (ليصبح مفعولاً به) وما جرى الإعجاب به وتقديره (ليصبح فاعلاً). في عصر الصور الفوتوغرافية وحركة الصور، دعونا ننسى الذين يحدقون من نوافذ القطار إلى المنظر المندفع أو يشاهدون حركة الواقع وهي تمر عبر الشاشة، يمكننا أن نتساءل ما الذي يعنيه التحديق، أهو للتأمل أم للملاحظة؟ كان الناس في القرن التاسع عشر قد ألفوا رؤية العالم الطبيعي للحظة فقط. كانوا لا يملكون إلا أقل القليل من الوقت للتركيز على التفاصيل. وإلى حدٍّ كبير، كان التأكيد على الحركة المستمرة قد تسبّب في أن يفلت الناس من زمام حياتهم الخاصة.

كان ما هو ملموس، أو الحياة المادية، ينحدر سريعاً إلى النهاية، ظاهر الأشياء يفترض الأهمية على حساب عمقها، والصورة على حساب الحقيقة. مثل هذا التأكيد يعيد فرض فكرة التعصب على نحو طبيعي، وهو يتلقى معناه وأهميته من القراءة السطحية، من رفض مواجهة

تعقيدات الواقع من أجل الحفر في الجلد عميقاً ـ إذا أعدنا صياغة ما قاله مارتن لوثر كنك، تقديم الشكل على المضمون، واللون على الشخصية. في القرن الجديد، تراجع الجوهر، أعيد إلى الدرجة الثانية أو الثالثة من الأهمية.

المزيد والمزيد من ذلك، أن الناس وجدوا أنفسهم أفراداً في جمهور ما أو آخر ـ مشاهدين أكثر مما هم فاعلون في الحدث. الصحف والمجلات والصور المتحركة شكلت واقعها على نحو متزايد، لتملي عليهم ما يجب أن يفكروا ويشعروا فيه. المحترفون أمسوا هواة، الدفانون أمسوا الحانوتيين، الأطباء أمسوا الفيزيائيين، القابلات أمسين الممرضات، الشرطة أمسوا فارضي القانون، وتحول المدرسون إلى أساتذة. أعمال طويلة ومملة ومتكررة شكلت عمل الأسبوع، وهو ما يمكن أن يمتد إلى ستة أيام أو إلى ستة ونصف أو سبعة أيام. فتحت العشوائية الطريق إلى التنظيم بالساعة. أما الطبقة العاملة فلم يكن الوقت عندها يجري سريعاً، بل يمشي الهوينى. كان الناس يائسين وبحاجة إلى ما أطلق عليه الفرنسيون «divertissement» ـ التسلية، أو المشاهدة، أو الأفعال التي صنفت تحت باب «أوقات الفراغ». حشود من الناس العاديين، من العمال والعاملات صنعوا السينما وجعلوها شعبية إلى حدٍّ لا يصدق. وسافر الآخرون إلى مسافات بعيدة لمشاهدة النوادر من

الجنس البشري، أو مشاهدة شيء ما يعود إلى الجنس البشري في العالم ـ بحثاً عن الأشياء الغريبة الذي تجلب الفضول والفساد.

إحدى النساء اللائي اخترتهن تنتمي إلى نوع من النوادر الأكثر تدميراً. هي في أفضل الأحوال مؤدية مكرهة، تخجل من أي بريق للشهرة، لكنها على الرغم من ذلك قذفت نفسها في مركز الضوء الساطع، ونالت قدراً كبيراً من الشهرة العالمية ولفتت الانتباه. (اخترع فنيو المسرح تركيباً جديداً، سُمي Limelight (بريق الشهرة أو ضوء المسرح)، في القرن التاسع عشر، من خلال تسخين قطع من الليمون في لهب الأوكسيهايدروجين. تتطابق مثل هذه الكثافة في الإضاءة جيداً مع فكرة النجومية السماوية.) المرأة الهدف التي تحدق نحوها أنظار مئات الآلاف من الجماهير، تحولت إلى مشهد غريب، مركّب محير من سلسلة كبيرة من الرجال والنساء راح يتأملها. وقفت بكونها مثالاً لنكران الذات، أو أسوأ حتى، شخص يتنكر لأية فرصة في تطوير الإحساس بالذات.

أما المرأة الأخرى فقد بحثت عن النجومية بانتقام، توجهت نحوها بدراية وشغف، ونالت ما كانت تصبو إليه، الشهرة العالمية. وهي أيضاً، كانت هدفاً للافتتان، ولكن لأسباب مختلفة. بالنسبة لعدد كبير من الناس في هذه البلاد، كما في أوروبا، أمست مثالاً للاعتماد على النفس، أو بالأحرى، رعاية النفس. وصفتها الصحافة

بأنها التي «لا قرين لها». وأجمع المؤرخون على أن هاتين المرأتين تمتلكان الحضور الجنسي القوي، لا بل الأشد قوة.

كلا المرأتين حملتا الاسم الإنجيلي المميز نفسه، سارة؛ وكلاهما تشتركان بالحرفين الأوليين س. ب. المرأة الأولى، سارة باراتمان، ولدت في الجهة الشرقية من جنوب أفريقيا في العام 1789. لم يسجل التاريخ اسم قبيلتها. عمدها الهولنديون الذين أسروها بالاسم Saartjie Baratman، أو سارة الصغيرة، في اللغة الأفريقية. طولها ليس أكثر من أربعة أقدام وستة إنجات، وقد واجهت حياة قصيرة مليئة بالبؤس والألم والعنف ـ ولكن ليس بسبب الشقاء الذي تحملته في موطنها أو أن ذلك كان من صنعها. فما أن تجاوزت الحادية والعشرين سنة، في العام 1810، حتى أنهى طبيب هولندي على حياتها بكونها إحدى أفراد قبيلة خويكهوي على نحو مفاجئ وهمجي.

في بواكير القرن التاسع عشر، انطلق الفلاحون الهولنديون، الطامعون إلى المزيد من الأراضي، بحملة همجية ضد قبيلة الخويكهوي، الشعب البدوي العريق القدم الذي يعتاش على تربية القطعان، وذبحوا الآلاف منهم. أحد هؤلاء الفلاحين الهولنديين، رجل اسمه بيتر سيزر، الذي أسر سارة خلال واحدة من الحملات واستعبدها في حقله. وقام شقيق بيتر، هنريك، الطبيب والجراح بفحص سارة أثناء واحدة من زياراته إلى

إنكلترا وأعد وصفاً تفصيلياً لها في يومياته، من رأسها إلى قدميها، لا يمكن القيام به إلا بأشد عدوانية وإهانة. فقد كتب، أنه وجد في أردافها الضخمة وشفاهها ما يؤكد الاعتقاد الشائع بالانحطاط الجنسي للأنثى السوداء البشرة. (يسمي الأنثروبولوجيون تراكم الشحوم في الأرداف Steatopygia)[10]. وكما كتب هنريك ذلك في يومياته فقد قرر أخذها إلى لندن وعرضها هناك، وحينذاك يكون قد قدم للعالم جواباً حياً وملموساً على السؤال، «هل الأفريقيون بشر؟» وتبعاً إلى بعض الروايات، كان هنريك قد وعد سارة بمبلغ كبير من المال.

لم يكن سيزر قد اقترح شيئاً جديداً. لأن مسألة عرض الناس الملونين في الغرب موجودة منذ أوائل المواجهات بين الأوروبيين والسكان الأصليين في العالم الجديد وأفريقيا. فعلى سبيل المثال، في عودة كولومبس إلى إسبانيا بعد رحلته الأولى إلى العالم الجديد في 1492، جلب العديد من أفراد قبيلة هنود الأراواك إلى بلاط الملكة إيزابيل حيث بقي أحدهم معروضاً لسنتين. لكن عرض الناس الغريبين الملونين وصل إلى قمته في القرن التاسع عشر، في كل من أوروبا وأميركا، يوم أضحت عروض النزوات والتسلية بالبارود شائعة لاسيما بين العائلات.

أصبحت عروض متعهدي ما كان يسمى بالمتوحشين الآتين مما كان يعرف بالقارة السوداء وأولئك الأكثر شراً

من سكان أميركا الأصليين، في السيرك وحدائق الحيوان والمتاحف محط جذب في إنكلترا وأميركا. وتحديداً في أميركا، جاء ملايين الناس لمشاهدة عروض الأسفار العجيبة، مثل عرض بافالو بيل للغرب الوحشي، الذي بدأ دورته في العام 1883، وعرض سيرك بارنوم وبيلي، الذي أنتج عرضه القمة بعد خمس سنوات في العام 1888. (حتى عروض وايلد بيل هايكوك في الرمي وجدت طريقها إلى المسرح لوقت قصير). حملت الصحف كلمة اختراق في الأوقات الجيدة، وقد تماشت مع «التسلية الجماهيرية».

في زمن تغير الشخصيات، لأناس عاديين من الشعب تحولوا إلى النجومية، صار الناس يتخلون عن أسمائهم القديمة ويتخذون أخرى جديدة، بسهولة كما يغيرون ملابسهم ـ ففريدريك ويلمان مولر يتحول إلى أيوجين ساندو، وهنرييت ـ روزين بيرنارد تصبح سارة برنارد، وأريك ويس يتحول إلى هاري هوديني ـ وبالطبع، تحول وليم ف. كودي ساكن الحدود إلى بطل خيالي كبير، هو بافالو بيل، البطل الخيالي الكبير، ويعرض عمله الغرب الوحشي في ترويض الهنود مرتين في اليوم على المسرح. وإذ يكون ثمة مخادعون في الشارع ومشعوذون على المسرح، فقد اتخذ المواطنون العاديون أيضاً هويات جديدة. وفي سياق تغير الشخصية هذا لربما نود أن نزج بعمل أدبي مثل القصة القصيرة لجون وليم بوليدوري «مصاص الدماء» التي

نشرت في العام 1819، عن شخص، يقع في ظروف تجعله يتحول من شخص متحضر إلى حيوان متوحش. التقط بافالو بيل هذه القصة، متأملاً أن يوحي بذلك الجزء الأول من اسمه[11].

في عرض لكتاب لويس س. وارن عن كودي، «بافالو بيل أميركا: وليم كودي وعرض الغرب الوحشي» يعرض المراجع رسل بيكر، استشهاداً من كتاب وارن:

«ها قد مر عصر كامل عندما آمن الأميركيون أن «التقدم، أو النهضة التكنولوجية على حساب الطبيعة والاستيلاء على الحياة البرية، بدت حتمية». لقد جعل عرض بافالو بيل الأميركيين يشعرون بالفخر إزاء أنفسهم عبر تشجيعهم بالإيمان «إن المجتمع الصناعي الغربي يمثل ذروة التطور البشري، بدايات لعالم إنساني مسالم أكثر، لدرجة التخيل أن الشخص يمكن أن ينفّذ وعده».

في وسط هذه الفعالية النشطة في العالم عموماً وفي أميركا خصوصاً، يمكن للشخص أن يدفع قرشاً لرؤية أنواع من البشر المندفعين، مقدماً للجماهير البيضاء المتلهفة سبيلاً آخر للإحساس أكثر باليقين بعالمهم بأسلوب شديد الغرابة ولا إنساني. في العام 1835 جلب أحد أعظم مقدمي العروض في تلك الفترة، هو ب. ت. بارنام، عجوزاً مسنة وعاجزة من الأميركيين الأفارقة اسمها جويس هيث، معلناً أنها بعمر 60 عاماً وأنها مربية «جورج واشنطن» عندما كان صغيراً.

عرضها بارنام في مكان مؤقت قرب برودوي وشوارع برنس، معززاً حضورها بإعلانات يدوية وصور ومقالات للصحف، كان قد كتبها كلها بنفسه. وعندما توفيت في السنة التالية، وإذ كان يعرف ولع تلك الفترة بالموت والتلاشي، باع تذاكر لتشريحها، وعند ذاك قدر المحقق في أسباب الوفاة عمرها في الخامسة والستين أو السبعين عاماً، أقل بكثير مما أعلنه بارنام.

نفخ بارنام في الكثير من الأشياء ذات الجذب العادي إلى قمة الأحداث حتى أن الصحف الشعبية أسمت ذلك النوع من العروض التي يؤديها بـ «البارنامية». كان الجميع يعلم أن ب.ت. بارنام لم يكن لديه أي ولع في الحقائق؛ وكانت الصحف غالباً ما تستشهد بكلامه الذي يقول فيه: «يحب الناس أن يُخدعوا».(1) في العام 1841، افتتح بارنام متحفه الأميركي في برودوي وشارع آن، وتبعاً إلى جون ستراوبو، ملأ الطوابق الخمسة:

«مقدار كبير من المعروضات والفعاليات المذهلة: عرض ثلاثي الأبعاد، وعرض متغير المشاهد، وأدوات علمية، وتطبيقات حديثة، وسيرك البرغوث، وآلة نسيج يديرها كلب، وجذع شجرة جلس تحتها حواريو المسيح، وقبعة متهرئة ارتداها يوليسس س. غرانت، وقضيب من المحار، وبندقية range وأعمال شمع ونافخات زجاج، ومحنط حيوانات، وخبراء جماجم phrenologists ومباريات جميلة للصغار، وختم علمي

وفوضويون، وحورية فيجي (جذع قرد وذيل سمكة)، ومعرض للحيوانات الغريبة بضمنها حيتان beluga في حوض، وغيلان وأقزام ومزدوجون سياميون، ودرّب غريزلي آدم دببة وعروض سحرية لمن يتكلمون من بطونهم وشعراء جوالون يروون حكايات الكتاب المقدس و«كوخ العم توم». ما يقارب 38 مليون زبون دفعوا 25 سنتاً أجرة الدخول إلى المتحف ما بين 1841 و1865. وكانت نفوس الولايات المتحدة حينذاك أقل من 32 مليون نسمة».(2)

جاء مسافرون من بلدان أخرى ليشاهدوا المتحف. ربح بارنام الكثير. كان الناس يريدون مشاهدة ما هو شاذ وغريب. قدر كبير من الحياة في القرن التاسع عشر يجري تصويره على أنه قمة. بعد العام 1865، على سبيل المثال، لم يغلق بارنام متحفه، بل عدله. في سبعينيات القرن التاسع عشر ابتدع مصدر جذبٍ جديدٍ أفضل وأكبر، ليقدم أكبر عرض في العالم. كان المضمار الروماني الكبير لبارنام في العام 1874، ميداناً يتسع لعشرة آلاف مقعد بين شارعي 26 و27، وساحة ماديسون والأزقة الأربعة، ناجحاً في التجسيد الأول لمتنزه ساحة ماديسون. هناك قدم بارنام للعالم سيركه الشهير ذا الثلاث حلقات. ودائماً، كان بارنام يحتفظ في العروض الجانبية، ببعض المجال لـ «أنواعه» الأفريقية.

وأصبح «الهوتنتوت» (قبيلة أفريقية) هم المفضلون في جذب الجمهور، في كل من أميركا وإنكلترا، ذلك

لأنهم بدوا لعلماء الاجتماع في تلك الفترة الأدنى درجة في التشوه في الطبيعة كلها. الأنثروبولوجي الشهير صاموئيل مورتون كان لديه ولع خاص بهؤلاء الناس، وقد وصفهم، بلهجة العالم المتيقن، بأنهم الأقرب إلى الحيوانات المتدنية السلالة...ملامحهم صفراء بنية، مقارنة بالجوالين الأوروبيين ذوي اللون المميز الذين هم في المرحلة الأخيرة من اليرقان... ويُعرضن النساء بمظهر أكثر اشمئزازاً من الرجال».(3)

وما مورتون إلا واحد من العديد من علماء الاجتماع في القرن التاسع عشر الذين أسسوا اعتقادهم بدونية السود في فترة هيمنة النظريات العرقية، وفي الحالة الخاصة لمورتون، في الداروينية الاجتماعية. وأدان الجيولوجي جوزيف لي كونت السود في أميركا ووضعهم في خانة البشر، لكن «تحدد القوانين تأثيرات الاتصال بين الأنواع والأعراق التي بين الحيوانات» وتطبقها أيضاً على «الأعراق البشرية». فعلى الرغم من أن الزنوج من المخلوقات البشرية لكنها «لاتزال في مرحلة الطفولة ولم تتعلم حتى الآن السير وحدها في ممرات الحضارة» ولهذا قدر لها، يستمر لي كونت في كلامه: إما «الإبعاد... [أو] يعاد وضعها لتكون في مكانة ثانوية في اقتصاد الطبيعة».(4)

نظر البيض إلى الزنوج، عند ذاك، على أنهم مخلوقات أخرى من الطبيعة، وهي نزوات ساعدت على دعم قناعاتهم المهزوزة في كمالهم الأبيض، وساعدت في

الوقت نفسه، على فرض رغبتهم كي تبدو عادية تماماً. فنظرية الطرد ترى أنك كلما استطعت إبعاد الآخر على أنه شاذ وغير عادي، كلما أصبحت عادياً. كانت إنكلترا هي التي قادت الطريق إلى عرض مشاهد جانبية ومشاهد مباشرة لإرضاء النزوات. قوائم ملونة وبوسترات وإعلانات كبيرة تعلن بصخب صنوفاً من الشواذ البشرية، كالمرأة ذات الوجه الخنزيري، أو الرجل المتكامل ووزنه لا يزيد عن 60 باوناً، أو العملاق الهنغاري الذي لا يزال طالباً في المدرسة. لكن، مرة أخرى، ما كان يجذب الجماهير فعلاً هو عرض بشر الأدغال والزولو.

حضرت حشود كبيرة من الناس لستين أو سبعين سنة منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، ليحدقوا ببلاهة في مجموعات من الأفارقة من البيجمي القصار جداً إلى العمالقة الواتوسيس. تصف صحيفة في العام 1847 عرضاً لأحد رجال الغابات في القاعة المصرية في البيكاديلي عكست وجهة نظر الجمهور السائدة نحو أي شخص داكن البشرة، من الفلبينيين والأفارقة: «يبدون أعلى قليلاً من فئة القرود. يجثمون على الأرض في غالب الأحيان، ويدفئون أنفسهم بالنار. يتحدثون أو يدمدمون...كئيبون وصامتون ومتوحشون - مجرد حيوانات في ميولهم، ومظهرهم أسوأ من الحيوانات. بشرتهم صفراء بنية، وبالمقارنة بالرحالة الأوروبيين

ذوي السحنة المميزة هم في المرحلة الأخيرة من اليرقان.... أما النساء فيقدمن حتى بدرجة أدنى من الرجال.(5) بعد عقود من تعليقات مورتن، قام مستثمر كندي اسمه وليم ليونارد هانت، الذي أطلق على نفسه اسماً مسرحياً غريباً هو فاريني، بجمع ثروة من عرض عائلة من الزولو في إنكلترا وأميركا بين العام 1879 وأواسط تسعينيات ذلك القرن.

مال فاريني إلى الروحية التي جرى التعبير عنها في عروض الغرب الوحشي، في ترويض البدائيين ـ هم الهنود، في عروض كودي، لكنهم أيضاً بدائيون أينما قابلناهم، حتى في أفريقيا. كل فئات الناس، من علماء إلى رجال أعمال، كانوا يريدون جعل القدر الأبيض واضحاً جلياً. إن يكن الناس العاديون يلفقون أساطيرهم الشخصية ـ جاعلين من أنفسهم متجددين، متبنين هويات خرافية مثل بافالو بيل أو آني أوكلي ـ فلماذا لا يلفقون أسطورة وطنية؟

الناس من الطبقات أو المستويات كلها جاؤوا ليتفرجوا ببلاهة ويندهشون. كان شعب الغابات يستعرض تسلية شعبية شرعية في أقصى غرائبيتها: تعالوا لرؤية الغريب والمدهش مقابل شلن واحد، والأطفال دون الثانية عشرة بنصف الأجرة. على الرغم من أنهم بشر فلا تثيروهم؛ لأنهم ينتمون إلى نوع آخر لا يتساوى بالبشر. حتى المصلح العظيم، جارلس ديكنز اعترف باشمئزازه من رؤية مجموعة من شعب الزولو

في القاعة المصرية في لندن. في العام 1853، في مجلة أنشأها بنفسه وسماها «كلمات منزلية» كتب مقالة يحمل عنوانها مفارقة «البدائي النبيل»، مشيراً بذلك إلى ما يدعى بالبدائي الذي لم تلوثه الحضارة. ومن دون أي وخز للضمير أو إحراج يعترف ديكنز في جمله الافتتاحية، «ليس لدي أية قناعة بالبدائي النبيل. وأعده شيئاً مقلقاً جداً وخرافة كبيرة». ويبدو أن ديكنز، التقدمي والناشط حين يتعلق الأمر بحالة الفقراء واستغلال الأطفال في العمل الإجباري، قد خص بتعاطفه هذا البيض فحسب. فهو في مسألة الأفارقة يخرج عن مساره ليقول أسوأ الأشياء وحشية على الإطلاق، بضمن ذلك تعريفه للبدائي بأنه «شيء من المفضل جداً إبعاده عن وجه الأرض». إنه بكل بساطة وصراحة يفضل إبادة الشعب الأفريقي بأكمله.

وفي بقية المقالة يحول ديكنز انتباهه إلى عرض لشعب الزولو في غاليري القديس جورج، في الهايدبارك. إنه يرى أن أولئك المقاتلين، تحديداً، «قبيحون جداً»؛ وحين حاول فهم سلوكهم، لم يستنتج إلا:

«لا يمكنني إدراك ما الذي من الممكن أن يتبقى في تخيلات الزائر وتأويلاته عن هؤلاء النبلاء، عندما يتوفر سبيل لذلك التعبير الإيمائي الذي ثبت أنه هبة طبيعية للبدائي النبيل؛ على أن من الواضح جداً لحضارتي الشخصية أنه لا ينقل أية فكرة إلى عقلي سوى الطراز

العام المهتاج، والعاصف والبارز (مثل أي شيء في الحياة البدائية) في تماثله الرهيب».

المسكين، الجاهل جارلس ديكنز، الرجل الذي يمكنه الاستمرار لصفحات في الكتابة عن أقل صغائر السلوك في رواياته مثل «ديفيد كوبرفيلد» و«البيت الأجرد» و«الأزمنة الصعبة» و«قصة مدينتين» لم يستطع أبداً أن يتفهم لماذا كان أولئك المخلوقات الذين لم تتح لهم الفرص في الذهاب إلى المدرسة، الخائفون والمشتتون، والمسجونون في أقفاصهم ذات الستة في تسعة قدم، يتصرفون بتلك الطريقة.

وذهب أبعد بمقته لهم: فقد ذهب ديكنز لزيارة كل أفريقي معروض في لندن، ولمرات عدة. لماذا تكررت زياراته؟ هل أراد التأكد من أن أولئك البدائيين يثيرون اشمئزازه؟ أم كان هنالك سبب آخر للاندهاش؟ ربما كان أولئك الأفارقة مجانين بالسلطة والقوة وهذا ما جذبه إليهم أيضاً، أو لربما جعلوه يدرك ما الذي يفقده العالم فعلاً ـ أو، أسوأ من ذلك، ما فقده العالم سلفاً.

ربما النوع نفسه من الانجذاب والاشمئزاز قد وجد طريقه بين السكان على نحو واسع لأن إنكلترا وأميركا كلاهما عرضا الكثير من المعارض. وقد وصف المؤرخون أحد أكثر المعارض إثارة للجدل، ليس ذلك الذي يعرض أحداثاً صغيرة بل الذي يعرض الأفارقة في عرض كامل في واحد من أكبر المواقع هو المعرض الكولومبي العالمي المؤقت في العام 1893، في مدينة

شيكاغو. هناك، واستلهاماً مما فعله بارنام، تفوق المؤسسون على أنفسهم ببناء قرية، أسكنوا فيها حصراً نساءً من داهومي، التي أسموها الآن بينين. نستطيع من خلالهن، الحصول على نبذة، ربما، عن الموقف اليائس لكل أولئك الناس، في كل مكان ـ في مسارح الأحداث الكبيرة والصغيرة ـ الذين أجبروا على أن يستعرضوا أنفسهم أمام حشود المتفرجين الفضوليين متبلدي الحس.

خلال عرض واحد من تراتيل نساء داهومي، بدلاً من أن يقمن بمديح أميركا كما هو مفترض، قيل عنهن، كما أورد ذلك رجل زعم أنه يعلم لغتهن قليلاً، أنهن كن يقلن الآتي: «أتينا من بلد بعيد إلى أرض كل رجالها من البيض. لو أتيتم إلى بلادنا لاستمتعتم بجز حناجركم». (6) نقلت الصحف القصة، فدعا القادة المدنيين في شيكاغو إلى الإغلاق الفوري للعرض. لكن الهياج الشعبي المطالب باستمراره صار أعلى صوتاً وأكبر حجماً. ونجحت رغبة الجمهور في المشاهدة وتم تجاوز الدعوة بالعقاب. وبقي العرض مفتوحاً لجذب حشود كبيرة من الرجال والنساء والأطفال من البلاد كلها. هكذا كانت قوة التسلية في الجذب في القرن التاسع عشر، وهكذا كان الخبث الساحق لعنصرية القرن التاسع عشر.

وصلت سارة بارتمان إلى سيرك بيكاديلي في لندن، في الجزء الأخير من العام 1810. وأعلنوا عنها في رسوم ملونة بالكامل على أنها «فينوس هوتنتوت»

لتنال النجاح الفوري، عارية أمام الجمهور في القاعة المصرية. وإذ نالت أعلى الأرباح في أزمان مختلفة بالاشتراك مع «ثنائية الجنس الأفريقية»، فقد وضعت في دوائر صغيرة وهي في قفصها مثل حيوان مشوش. ولكن أياً كان الذي إلى جانبها عُدت سارة بأشد المعاني ضلالة، بأنها النجمة. وتبعاً إلى أحد المراقبين: «خرجت بأمر من مربيها...لقد جُلبت هذه الهوتنتوتية على أنها دابة متوحشة، وأمروها بالتحرك إلى الخلف والأمام ثم الخروج والدخول إلى قفصها، أقرب إلى الدب المشدود بسلسلة من الكائن البشري.(7)

بعد سنة من المهانة في لندن من أناس يحدقون فيها ببلاهة وينخسونها، أخذها بيتر سيزر، ربما بسبب إحساسه بالذنب، إلى مانجستر وهناك في 7 كانون الثاني من العام 1811، أخضعها لطقس التعميد. خلال ذلك الوقت، بحث عدد من أعضاء الجمعية الإنكليزية المناهضة للعبودية في تحرير سارة بارتمان عبر تحويل قضيتها إلى المحكمة. خلال هذا الوقت، وكدليل على ذكائها الحاد، تعلمت سارة شيئاً من اللغة الهولندية (فضلاً عن إتقان الإنكليزية والفرنسية بطلاقة) وأخبرت القاضي أنها لن تسرد له قصتها وهي مقيدة. ولم يكن من المستغرب أن يدلي هنريك سيزر بشهادته على أن سارة لم تكن إلا مشاركة طوعية وكانت تستلم حصتها العادلة من فوائد العرض الجانبي. وانتهت إجراءات المحكمة بعد ثلاث ساعات. رفض القاضي القضية

وعادت سارة إلى العمل.

ليس ثمة وثائق تثبت ظهورها إلا بعد ثلاث سنوات، في 12 كانون الثاني من العام 1814، عندما باع سيزر سارة إلى مدرب حيوانات في فرنسا. أعلنت جريدة جورنال باريس وصولها ببهجة كبيرة. وقد جذبت عالم الفلك الفرنسي الكبير جورج كوفير، الذي زارها مراراً. وقد وضعت في أوضاع عارية للرسومات العلمية في جاردين دو روي. وقد تفحصها كوفير هناك أيضاً. وكان الصحفي الفرنسي، الذي حاول تقديم وصف دقيق لها، قد ارتبك كلياً من حضورها، لأنه لم يستطع إلا أن يقدم تفاصيل لا رابط بينها: «تتساقط الدموع من عينيها، بشرة خضراء فاتحة، إنها تقفز، تغني وتعزف على الطبل. أحد ما يعطيها حلوى، وتضع حول عنقها قطعة من صدفة السلحفاة»(8) يصفها المنادون على أنها أشد كائنات الطبيعة غرابة؛ الكتاب الشعبيون أمعنوا النظر في عاداتها وميولها الغريبة؛ الجمهور، وبضمنهم الأطفال، يحدقون فيها ببلاهة ويتمازحون ويصرخون بكلام فاحش ويرمون عليها بقايا الطعام من خلال قضبان القفص. ودفع الأطباء أجراً استثنائياً للحصول على ميزة الفحص والتبحر الخاص.

حصلنا على نبذة عن شعورها الحقيقي، كما أمكننا ذلك عن الراقصين من داهومي، في مناسبة واحدة وردت في حفلة في إحدى الأمسيات في باريس، حيث أخذها مربوها لتكون واحدة من مواد التسلية في

الحفلة ـ ما الذي ستكون عليه فينوس الهوتنتوت في رداء حريري؟ كيف سيتلقى المجتمع الراقي شخصاً أسود في وسطهم الأبيض البراق؟ وصفت نفسها محتجة بسطر واحد مؤثر جداً يتوجب علينا من خلاله إعادة النظر في شهادتها في المحكمة بأنها لا تشعر بكوابح في أسرها قالت: «اسمي سارة، سارة الحزينة جداً».(9)

وكان لا بدّ أن تكون غير سعيدة. فبعد ذلك بيوم واحد، بعد زمن قصير من تلك الحفلة، تداعت سارة وأصيبت بكآبة عميقة. سقطت على أرض القفص في التفاف جنيني. وببطء، ولكن بإصرار كبير، راحت تأكل وتشرب القليل القليل. لم يستطع أحد إجبارها على أن تستأنف حياتها. وطفقت تتضاءل حتى سقطت أخيراً مريضة يائسة من دون أن يتمكن أحد من تشخيص مرضها. في 16 كانون الثاني 1815، بعد ما يقارب العام من نفيها إلى باريس توفيت سارة بارتمان. كانت في السادسة والعشرين. لم تعش إلا خمس سنوات خارج بلادها أفريقيا، منفصلة عن عائلتها وأصدقائها، لتعاني من أسوأ مهانة ـ كلها في تسلية جماهير البيض. لكن تلك السنوات الخمس لا بدّ أنها كانت، بكل آلامها وإذلالها، تساوي الأبدية. لم تكن ثمة أية حياة خارج أفريقيا. بعد الغابات الواسعة راحت تقضي أيامها ولياليها في قفص مساحته 9x6 أمتار، أسيرة لأوهام الغرب عن ذلك المكان البعيد جداً المسمى أفريقيا، وعن

الأقلية السوداء والنساء السود وعن الانحراف الجنسي. يمكننا أن نحسب تاريخ موتها منذ اللحظة التي أعلن فيها هنريك سيزر، في ربوع أفريقيا، عن شخص غريب الأطوار سيكون ذا فائدة تجارية.

منحت الأكاديمية جورج كوفير الشرف المميز لتشريحه جثة سارة بارتمان عند موتها، وتبعاً إلى ستيفن جي غولد، «ذهب مباشرة إلى جهازها التناسلي»(10). نشر كوفير ما وجده في كتابه «مذكرات du Musee d'histoire Naturelle» في العام 1817. لربما كان كأنه يشرّح أي حيوان قديم: «لم أر من قبل رأساً بشرياً شبيهاً برأس القرد مثل رأس هذه المرأة». بعد ذلك، علق على رأس سارة الصغير، متذكراً أنها كانت شخصاً صغيراً، يقف على قدميه وطوله أربعة أقدام ونصف فقط ـ وألغى أية إشارة إلى الذكاء بسبب «ذلك القانون القاسي الذي حكم إلى الأبد بدونية تلك الأعراق التي لها جماجم صغيرة». ثم فيما إذا كان هناك أي أحد حري به أن يفقد شعوره الحقيقي إزاءها، أوضح كوفير أن سارة بارتمان، وكل أولئك الذين من أمثالها، يشغلون الدرجة الدنيا مما أساء فهمه الناس على أنه سلم الارتقاء: «حركاتها فيها شيء من الفظاظة ومتقلبة المزاج، ذلك ما يستدعي تذكر تلك الحركات للقرود. وعلاوة على ذلك، لديها طريقة في التجهم في شفتيها، بالأسلوب ذاته الذي لدى الأوركانتوس ـ organtus «نوع من القرود».

ولم ينه موتها أمر إذلالها. فقد قدم كوفير جهازها التناسلي المقتطع للأكاديمية الملكية الطبية من أجل السماح لزملائه بفحصه، كما أصر كوفير، «طبيعة شفري المهبل الصغيرين».(11) واستنتج كوفير وزملاؤه أن الجهاز التناسلي الكبير والبدائي لبارتمان يقدم برهاناً فيزياوياً عن «الرغبة الجنسية البدائية» للمرأة الأفريقية. وحفظ كوفير الجهاز التناسلي والدماغ لبارتمان في الكحول ووضعهما للعرض في متحف الإنسان، في باريس، في المؤسسة التي يعمل فيها. وبقيا معروضين على الرف بعد وقت طويل من موتها، حتى العام 1985، عندما طالب مجموعة من طلاب كلية الطب من جنوب أفريقيا إعادتهما إلى الموطن الأصلي لسارة. ويصر بعض من علماء الطب أن العنصرية العلمية قد ولدت على جسدها.

***

أما سارة الأخرى، فهي سارة بيرنارد، التي أصبحت في القرن التاسع عشر رمزاً حسياً، وحضوراً وإغراءً جنسياً غريباً. أبعدت الصحف سارة بارتمان لكونها أحد مسوخ العالم الحقيقية؛ واهتمت بسارة بيرنارد على أنها العجيبة الثامنة من عجائب العالم. ومثل سارة بارتمان ذهبت سارة بيرنارد لتعرض في لندن وباريس، ولكن على وفق شروطها، تقدم أدواراً على أنها السيدة الأولى أمام جمهور من الطبقة العليا في أفخم وأكبر المسارح في إنكلترا وأوربا. ومثل أرستقراطيي النهضة، تبنت

شعار، «ثم ماذا» أو «على الرغم من كل شيء». ورأت نفسها على أنها تجسيد للنجاح والمثابرة.

ولدت لأم يهودية (ونعرف القليل عن أبيها، الذي هجر العائلة مبكراً) في 22 تشرين الأول من العام 1844، في باريس، باسم هنرييت روزين بيرنارد، بيضاء البشرة، نضجت مبكراً، مدمنة على الكذب، وإلى حدٍّ ما لها ميزة خاصة. ومثل سارة الأخرى، تميزت حياتها بالإثارة الجنسية وفي بعض الأحيان تتعرى تماماً. ولكن مرة أخرى، كانت تلك الأحداث تحدث باختيارها: فالثياب تنزلق من جسدها بإرادتها، متى تشاء وحيثما تشاء. فهي بنفسها، وليس مجموعة من المستثمرين الهولنديين المجهولين، عمدت إلى تغيير تهجئة اسمها من Bernard إلى Bernhardt الذي يشير بالنسبة إليها إلى معنى غريب ومثير هو (burning heart القلب المحترق). وكانت هي التي تقرر تحديداً متى ترتقي المسرح ومتى تتركه. لقد ألهبت ودغدغت قلوب الجماهير في إنكلترا، وفي القارة الأوروبية وفي أميركا بتمثيلها ورقصها وأسلوب حياتها الصاخب والمثير.

وقد توجها الكُتّاب على أنها البيضاء جميلة القرن التاسع عشر على المستوى الغربي. وحتى فرويد، الذي ليس لديه جيشان عاطفي، كتب وصفاً عاطفياً جداً لسارة بيرنارد. في العام 1885، جاء فرويد إلى باريس لدراسة التنويم المغناطيسي، عند مكتشف علم الأعصاب، الفرنسي جان مارتن شاركوت، وللتوسع في

علم الأمراض العصبية والهيستيريا. في إحدى الأمسيات أخذ شاركوت فرويد لمشاهدة بيرنارد في الدور الأول في المسرحية «ثيودورا» التي قدمت بفخامة للكاتب المسرحي فكتوريان ساردو. وفي الحال سقط فرويد أسير سحرها. كان فرويد في التاسعة والعشرين من العمر، شاب نشأ في عالم فينا الثقافي؛ وكانت سارة بيرنارد في عامها الواحد والأربعين، ممثلة كاملة النضج. مما لا شك فيه أن الإنتاج الباهر أسهم إلى حدٍّ بعيد في إشاعة مزاج الغواية. فثيودورا التي نشأت في إسطنبول القرن السادس عشر، تتحرى موضوعات السادية والشهوة والانتقام في خلفية مسرحية رسمت ببذخ. كان محبو المسرح يتمتعون بتصوير الشرق في أبهى الصور الرومانسية والحلمية.

من أجل كل ذلك ولربما لأسباب عديدة أخرى، شعر فرويد بقوة:

«لكم كانت سارة مدهشة في تمثيلها! بعد الكلمات الأولى لصوتها الجميل المتذبذب شعرت أنني أعرفها منذ سنين. أدهشتني بكل ما قالته؛ وآمنت به في الحال... لم أشاهد من قبل شخصية كوميدية بهذا الإبداع مثل سارة في الفصل الثاني، إذ ظهرت بملبس بسيط، ومع ذلك سرعان ما يتوقف المرء عن الضحك، من أثر كل إنج يعيش فيه ذلك الكائن الصغير ويسحره. بعد ذلك تأتي مجاملتها والتماسها ومعانقتها؛ كانت شيئاً لا يصدق في مواقفها وكيف تمثل في كل أعضائها

ومفاصلها. كائن يثير الفضول: يمكنني أن أتخيل أنها لا تحتاج إلى أن تكون مختلفة بين وجودها في الحياة وعلى المسرح.(12)

والتمس مقابلتها بعد العرض، ووافقت راغبة. واعترف: «أصبت بالدوار».(13) وكي تُعلم فرويد بإخلاصها له قدمت له صورة لها بتوقيعها، وقد وضع تلك الصورة على مكتبه ـ وكانت من أولى الأشياء، إن لم تكن الأهم، ممن كان الزبائن يلاقونها عند الدخول إلى مسرح العجائب والأشياء المدهشة الصغيرة للطبيب. كان بالطبع يتوقع، كما قال، أن مرضاه «يصدقون في الحال كل شيء يقوله». وربما ساعدت الصورة على ذلك.

لم يكن سيغموند فرويد وحيداً في إعجابه بشخصية سارة بيرنارد المغوية. ثمة خبير آخر في موضوع الحب، هو د. هـ. لورنس، الذي شاهد عرض سارة بيرنارد في عمل الكسندر ديماس «سيدة الكاميليا» على المسرح الملكي في نوتنغهام في إنكلترا. وعند تمثيلها لكاميليا، أحبت نوبات مرض المصابة بالسل؛ وكتب النقاد عن براعتها في تمثيل الموت. وبعد مشاهدة تلك المسرحية، وصف لورنس تجربته بتلك اللغة الشهوانية التي تسوق إلى البدائية الجنسية التي ألفها قراء «عشيق السيدة تشاترلي».

لو لم تكن سارة بيرنارد بيضاء، لو لم تكن الممثلة الأولى، لو أن عرضها الدرامي قد أفرغ من ثقافته

العالية كلها، لكنا قد اعتقدنا بسهولة أن لورنس قد وضع في ذهنه سارة الأخرى، سارة بارتمان: «ها هي، تجسيد للعاطفة الوحشية التي نتقاسمها مع الأحياء كلها، لكنها التي تجمعت لدينا بكل تعقيداتها وهياجها الغامض. إنها تمثل العواطف البدائية للمرأة، وهي مذهلة إلى حدٍّ غير عادي. كان يمكن أن أحب مثل هذه المرأة أنا نفسي، أحبها حدَّ الجنون؛ بكل نقاء العاطفة».

على العكس من فرويد المحظوظ، لم يقابل لورنس سارة بيرنارد. وإذ كانت بيرنارد ممتلئة وكائناً حقيقياً فقد دفعت لورنس إلى وصفها، فجعلها تبدو أقرب ما تكون إلى الأيقونة، عارضاً على قرائه نبذة عن امرأة عاطفية هي أكثر من صورة أدبية. قال: «هي غزال، بفتنة نمر وهياجه».

ثم، في ما يبدو كأنه حركة غير واضحة، وجه لورنس تحذيراً. لقد صدمه جمال سارة بيرنارد جسدياً وبطريقة عميقة ـ يمكن أن يجرؤ المرء بالقول أنها وحشية: «احذر من الذهاب لمشاهدة بيرنارد. إذا لم تكن صلباً فلا تذهب. عندما أفكر بها الآن لا أزال أشعر بثقل معلق على صدري مثلما كان معلقاً هناك لأيام عدة بعد أن شاهدتها. أساليبها الفاتنة اللعوب والجميلة، وحزنها، وترديداتها الحزينة القليلة؛ وصرخاتها النمرية المرعبة؛ ثم الأصوات الخائفة غير المفهومة، والنحيب الهادئ الذي يأسر المرء واليأس والموت؛ أشياء كثيرة جداً في أمسية واحدة.

كان سيغموند فرويد ود.هـ. لورنس مندفعين تماماً، لكنهما لم يثيرا انتباهها على نحو خاص. بل فعل ذلك أحد ما كان يعيش حياة ذات سلوك اجتماعي هامشي، مثلما كانت بيرنارد تفعل، ليكون مقدراً تماماً لطبيعتها الحقيقية ولما هي قادرة على إنجازه. كان الكاتب المسرحي، أوسكار وايلد، صاحب السمعة الأسوأ في تلك الفترة، بحاجة إلى أكثر من مجرد التأمل في جمال سارة بيرنارد. لقد أراد استثمارها لنفسه والاحتفاظ بها ـ وإن كان بالإمكان امتلاكها لنفسه. ومثل فرويد ذُهل وايلد أيضاً بصراحتها المدهشة وحياتها وسقطاتها ومفاجآتها، وتوقها إلى تجاوز المتوقع والتقليدي. ارتقت سارة بيرنارد لتكون شخصية غامضة، وفي لحظات مختارة لا تكشف إلا القليل من ذاتها. كتب الناقد جول ليماتر عن سارة بيرنارد كأنها كانت هي ذاتها وعي حر، كشف للذوات لا ينقطع: «فهي يمكن أن تدخل في الرهبنة، وتكتشف القطب الشمالي وتقتل إمبراطوراً أو تتزوج من ملك زنجي ولن تدهشني بذلك. لم تكن فرداً بل مجموعة معقدة من الأفراد».(15)

أخذ لها نادار (غاسبارد ـ فيليكس تورناكون) مصور القرن التاسع عشر الكبير صوراً شاحبة وهي متكئة على أريكة متهالكة حين وصل عمرها إلى العشرين ـ كانت مغنية الديوان. الفنان الشهير الفونس موكا، الرجل الذي عرف أسلوب الفن الحديث، صمم لها إعلاناتها المسرحية. ولعبت دور كليوباترا وجان دارك؛ ونحتت

التماثيل. في العام 1890، نوهت جريدة الفيغارو أن السواح يأتون إلى باريس لرؤية مَعلمين: مَعلم برج إيفل ومَعلم سارة بيرنارد. بعد ستين سنة، في القرن التالي، عندما اختارت الفنانة التي تعادل سارة بيرنارد في الشهرة والسمعة وهي مارلين مونرو الكلام عن شهرتها، قالت بمناسبة عمل إعلان عن معجون للأسنان طلبته منها شركة ماديسون أفنيو: «لا يدرك الناس أنني في كل مرة أظهر فيها أسناني على التلفزيون أظهر أمام أناس أكثر من أولئك الذين ظهرت أمامهم سارة بيرنارد في حياتها المهنية كلها».(16) معنى ذلك أن مارلين مونرو، نجمة القرن العشرين المطلقة، تقيس شهرتها بمعيار شهرة سارة بيرنارد. (مثل مارلين مونرو، وقعت سارة بيرنارد عقداً مربحاً للترويج لعلامة تجارية لمعجون أسنان اسمه سوزودونت، «منظف الأسنان الوحيد ذو الشهرة العالمية». ويستغرب المرء من العلاقة بين ذوات الجمال العاصف والأسنان. ربما كان بإمكان فرويد أن يكشف ذلك السر؛ أنا متيقن أنه، لو كان قد سئل، لكان قد أبدع نظرية ما ستنال إعجابنا).

مثل هذه المرأة الفوضوية المعقدة راقت لشيطانية أوسكار وايلد. أحب استثمار فكرة الانفتاح التدريجي للشخصية أو بالأحرى الشخصيات، في أعماله القصصية، وعلى نحو مؤثر في عمله «أهمية أن تكون جاداً» وعلى نحو أكثر غموضاً في قصصه العديدة عن الأشباح. وكانت مسرحيته الجديدة ستوفر له الفرصة

الكبيرة لدفع إمكانياته عن الموضوعين التوأمين اللذين شغف بهما ـ الاختفاء والتجلي.

كان تلاقي سارة بيرنارد وأوسكار وايلد قد أسس للتعاون المشترك العظيم في القرن التاسع عشر. وإذ كان أوسكار وايلد قد ولد لأسرة أنغلو ـ آرلندية من علية المجتمع في العام 1854، فقد اشتهر في المجتمع اللندني على أنه كاتب موهوب جداً وحاد الذكاء وشديد التأنق ـ لكنه في الوقت نفسه شخصية لها عالمها السري، فقد كان نجماً يثير الالتباس بسبب علاقته بالجماعات المنحرفة وأيضاً، كما رأينا قبلاً، بسبب الحركة الجمالية المعروفة بالرمزيين. وبينما كان يحقق النجاح الكبير في المسرح، فقد عانى من الإدانة، بسبب شذوذه الجنسي، من قبل شخصية مثل ماركيز كوينزبيري. وأغلب كتاب سيرة وايلد يفسرون سبب ذلك الاحتقار على أنه سبيل اتبعه الماركيز لوضع نهاية للعلاقة الرومانسية بين ابنه اللورد ألفريد دوغلاص ووايلد. وعلى النحو ذاته، حول وايلد الاستنكار لصالحه، راداً على الماركيز بهيئة رسالة تحمل توبيخاً مراً عنوانها De Profundis (1905) [من الأعماق]. واستمر في البحث عن الموضوع الصحيح الذي يمكنه أن يسكب فيه أفكاره اللاتقليدية عن السلطة والجاذبية والكشف والحرية الجنسية. ووجد ضالته في الأنموذج الثاني في الكتاب المقدس عن الغواية، وهي الشابة الجميلة سالومي.

كانت سالومي أميرة فلسطينية من القرن الأول، ابنة ابن هيرود من فيليب وهيروديا‌س، الذي كان سبباً في موت القديس يوحنا المعمدان. في الوقت الذي اختار فيه وايلد قصة سالومي، يكاد يكون أغلب الكُتاب في أواخر عقود القرن التاسع عشر ـ من الإنكليز والسويسريين والروس والبرتغاليين والإسبان والليتوانيين والأميركان والألمان والبولنديين والإيرلنديين، وأغلب الفرنسيين ـ قد حاولوا اغتنامها في أعمالهم. لقد أصبحت سالومي في ذلك الوقت رمزاً للتحلل، جامعة الحب والموت في شخص واحد. وطبقاً إلى أحد مصادر التاريخ الأدبي، في العام 1912 كتب عنها ما يقارب من ثلاثة آلاف شاعر فرنسي. وقد سافر فلوبير في الحقيقة إلى الشرق الأوسط في العام 1850 بحثاً عن «رقصة الحريم» لإكمال ترجمته الخاصة لسالومي، التي سلبت لب أية شخصية أخرى في روايته سالامبو. قبل ذلك بعام كان غوستاف مورو قد عرض رسوماته عن سالومي، التي أثارت الصحافة المحلية إلى درجة أن أكثر من نصف مليون شخص سافروا مسافات بعيدة لمجرد رؤية اللوحات بأنفسهم.

استمد وايلد قصة سالومي مباشرة من صفحتين في الكتاب المقدس، من إنجيل مارك (6:17 ـ 29) وماثيو (14:3 ـ 6). بَيْدَ أن النسخ الإنجيلية لم تسعف أغراضه الدرامية ولا السياسية. يقدم الكتاب المقدس لقرائه شابة بريئة هي سالومي التي اتفقت مع أمها لسرقة

رأس يوحنا المعمدان والفرار به. وقد وافقت على الرقص لتخلص نفسها من فساد أمها. كان وايلد، من ناحية أخرى، قد رأى القصة على أنها حكاية رمزية عن تضخيم المرأة للسلطة الجنسية. وحول سالومي إلى فتاة قوية جداً ومستقلة وتتحكم بأمرها. في نسخة وايلد الثورية، تستمتع الشابة سالومي بالرقص عارية أمام الملك؛ إنها تمرح بصخب بقوتها الجديدة، وهي مبتهجة في مواجهة وجذب أنظار من في القصر. ويكشف الخط العام للمسرحية نوايا وايلد. كان الملك هيرود قد تزوج حديثاً أخت زوجته، هيروديا‌س بعد أن سجن زوجها هيرود فيليب الذي كان أيضاً نصف أخيه وقتله فيما بعد. لعب هيرود في الاحتفال بعيد ميلاده دور المضيف في مأدبة كبيرة. وفي موقف أحبه وايلد إلى درجة مطلقة، يتزوج فيه هيرود أخت زوجته، وبذلك يصبح الأب الثاني لابنة أخيه، سالومي، المرأة الشابة الفائقة الجمال.

كان الملك يختلس النظر إلى الشابة سالومي، ما أشعل الغيرة لدى هيروديا‌س. وبينما كان ذلك يوفر الحنطة لطاحونة الغيرة، لم يتحرك الحدث الدرامي، على أية حال، إلا بعد أن قدم وايلد صراعاً آخر، من خلال يوحنا المعمدان، الذي كان يسير في الأرض معلناً قدوم المسيح. وقد قام أيضاً بإدانة زواج هيرود من هيروديا‌س. فأصرت هيروديا‌س على أن يقوم زوجها بسجنه وأكثر من ذلك طالبت بقطع رأسه. لكن هيرود

أحبط الفكرة خشية أن يكون يوحنا يحمل بالفعل أنباء مباشرة من الرب.

في تلك اللحظة، يحول وايلد الفعل إلى هيرود المخمور إلى حدٍّ الثمالة ويأمر بأن تقوم الشابة سالومي بالرقص له لإحياء حفلته. لكن ما أعلن الرعب لدى الجميع أن سالومي رفضت. وتقوم أمها الواقفة إلى جانبها بمساندة ابنتها العنيدة. إنها تبتغي في الواقع تعنيف زوجها الجديد لعينه الفاسقة. ثم يسعى هيرود إلى أن يعرض على سالومي كل ما تريده، بضمن ذلك، الارتقاء إلى مرتبة كهنوتية عليا، إن رقصت له. ومرة أخرى لم يسمع إلا رفضاً عنيداً. لكنه هيرود الذي لا يرد له طلب. لذلك يرفع الثمن ويعرض عليها نصف مملكته. فتوافق سالومي أخيراً لكنها ترفض عرض المملكة. كان ثمة شيء آخر في رأسها، الذي ستكشف عنه، في نهاية رقصتها لتغيظ أحداً ما.

تخرج سالومي لبعض الوقت وتعود للظهور مثيرة استغراب الجميع مرتدية سبعة حجبٍ بسبعة ألوان. ثم تبدأ تدريجياً بالرقص مزيلة ببطء كل حجاب ـ أولاً الحجاب الذي يغطي وجهها وكتفيها، ثم وسطها فردفيها فساقيها فنهديها وتدور ببطء وتدور وتزيل في الأخير آخر حجاب وتقف أمام الملك عارية تماماً.

تدهش سالومي هيرود إلى درجة لم تتوقعها رغبته الوحشية. فيسألها الآن عما ترغب فيه مكافأة لها. ومن دون تردد تطلب وعلى نحو مباشر رأس يوحنا المعمدان

على إناء فضي.

ويصدم هيرود من طلبها. فيدعوها إلى طلب شيء آخر ـ « هو رجل مقدس. فهو الرجل الذي رأى الرب». لكنها ومع وقوف أمها إلى جانبها تحتها تقف متصلبة على الأرض أمام أعتى الملوك وتكرر طلبها الوحيد بلا أدنى تردد: اجلب لي رأس يوحنا المعمدان أمامي على إناء من الفضة.

بقيت سالومي مصرة، جزئياً، لأنها كانت قبل ذلك في المساء رأت يوحنا المعمدان في زنزانته وسقطت في حبه على الرغم منها. وحين صارحته بحبها له، احتقرها وأبعدها عنه بكل خشونة وفظاظة. لكنها ألحت على البوح بحبها لثلاثة أسباب ـ لجسده ولشعره المذهل وأهم شيء لفمه. فتوسلت إليه: «اسمح لي بتقبيل فمك»، ورمت نفسها نحوه. لكنه كان عنيداً مثلها إذ رد عليها: «أبداً! ... يا ابنة سدوم! أبداً». وعنفها على نحو قاطع. وانتهت القضية.

وكان لا بدّ للصفقة أن تتم ووافق هيرود متردداً على طلب سالومي. وحين جلب هيرود الرأس، في مشهد أثار الرعب لدى ضيوف عيد الميلاد راحت سالومي تسير نحوه بثبات وطبعت ببطء قبلة على الفم وها هي تنجح في الأخير في تحقيق مرادها الأول. ثمة طعم مر لبث على شفتيها هكذا تقول للجمع المذعور، وتضيف، إنه في النهاية، المذاق الحقيقي والوحيد للحب. عندها اهتاج هيرود غضباً من سلوكها ووبخ هيروداس:

«ابنتك هذه مسخ...فما فعلته جريمة نكراء. يقيني أنها هكذا. جريمة ضد رب مجهول». وفي آخر المسرحية يستطيع الجمهور سماع هيرود وهو يصرخ من مكان ما خارج المسرح: «اقتلوا تلك المرأة!» ويتحرك جنود هيرود برشاقة، مشهرين سيوفهم، جاهزين لقتل الشابة سالومي.

خطط وايلد لمسرحة سالومي على مسرح القصر. واعتماداً على رسائل أرسلها إلى أصدقائه، كان وايلد قد كتب المسرحية وسارة بيرنارد في ذهنه. ولِمَ لا؟ فخلال تسعينيات القرن التاسع عشر، كانت سارة بيرنارد هي الممثلة الأشد سطوعاً وثراءً وجماهيرية في زمانها. وليس غير هوديني، وفي بعض الأوقات الرجل القوي ايوجين ساندو، قدما عروضاً أمام جمهور أكبر من جمهور الرائعة سارة بيرنارد.

كان كل من بيرنارد وهوديني محترفين في خلق الوهم ـ مخزونهما في المهنة هي القوة الكاملة والمطلقة في الظهور، التي هي القوة في الاختفاء. كل منهما يغير شكله: يهوديان ولدا في أوروبا وغيرا اسميهما لزيادة الغرابة والإيهام. عمل كل منهما بجدٍّ في عدم الثبات وتحدي المعايير كلها. كانا يتصرفان مثل مصاصي الدماء، وفق المفهوم الحسي الذي ساد في أواخر القرن التاسع عشر في قوة الجذب للمخلوقات مصاصة الدم التي تغير هوياتها والتي عاشت على خيط رفيع يعزل الحياة عن الموت، ويعزل الواقع عن اللاواقع، والتي

هددت بامتصاص الحياة من المجتمع الراقي. ومن أجل تحدي الموت، وتحدي العرف، غلفا نفسيهما بالغموض والخداع. على أية حال، كانا على المسرح أمام أنظار الناس بالكامل، لذلك كانا يغلفان نفسيهما قليلاً، مفضلان تقديم عروضهما في شبه عري، أو عاريان بالكامل. كان جمهور ساندو وبيرنارد وهوديني يعرف ويحترم الثلاثة، أولاً وقبل كل شيء، لقوة امتلاكهم لشيء هم أنفسهم يفتقدونه، ألا وهو الجسد.

كما هو الحال مع وايلد، لم يستطع المعجبون الحصول على بغيتهم من الفضول في الثرثرة عن الحياة الخاصة لسارة بيرنارد، عن فعاليات عشقها المتقد، ومغامراتها الجنسية المنحرفة، وولعها للوقوف عارية أمام المشاهير من الرسامين، وأسلوبها المتطرف في الحياة.

اختلط عند وايلد سالومي الكتاب المقدس بسارة بيرنارد الأسطورية. استعارت سارة برنارد خدمات المصور دوني اللندني المكافئ الحديث لها في أولوية العلاقات العامة الوطيدة، لعمل صورة لها وإشاعتها، مثل عملة معدنية ضخمة، حول العالم. (علينا أن نضع في البال أن في هذه الفترة ظهرت مهنة جديدة، هي مهنة الوكيل الأدبي). وفوضت المصور الشهير نادار بالإشراف على أكثر الأوضاع جرأة للتصوير ـ بمعية حيوانات غريبة، في أكثر الأماكن بعداً وإغواءً، مثل الخلفيات الأفريقية والأهرام وأعماق الغابات. وإلى حدٍّ

ما لم تكن بيرنارد بحاجة إلى وكيل، لأنها مثل سالومي، بمجرد حضورها يمكنها أن تفتن العالم بأسره. ومرة أخرى، مثل سالومي، يمكنها أن تنتزع من أصحاب المسرح، أي أجر تبتغيه سراً أو علناً. فهي يمكنها كما يقولون تحديد سعرها. ولطالما غصت أكبر المسارح في أوروبا بجمهورها. وكان الناس يصطفون في طوابير من قبل من أجل التأكد من الحصول على تذاكر.

ولأن بيرنارد كانت شغوفة طوال حياتها بشخصيات مستمدة من الكتاب المقدس فقد ذهبت لتحضر تمارين مسرحية وايلد بحماس كبير. لقد اعترفت للصحفيين بأنها عشقت سالومي. وفي مايس 1892، نقلت حتى فرقتها بأكملها من باريس إلى لندن لغرض واضح، نعرفه من رسالة كتبها أوسكار وايلد إلى شاعر فرنسي اسمه بيير لويس: «سمعت الأخبار، أليس كذلك؟ ستلعب سارة دور سالومي!!! نحن نتدرب اليوم». وبدت تلك لحظة تاريخية في تاريخ المسرح.

كان أوسكار وايلد يعِد الجمهور أنهم سيشاهدون قريباً سارة بيرنارد البارعة والتي لا قرينة لها قريبة من الملك هيرود وترقص أمامه. كل مظهر فيها حلمت به الجماهير ـ حركاتها الغريبة وحسيتها ورغبتها في الإثارة والصدمة ـ سيروها في تلك الرقصة الفريدة. وتحدثت الصحف عن ذلك، وحلم بها عشاق المسرح. كيف ستبدو رقصة سالومي؟ لا أعرف. ولا أحد يعرف. لا يمكنني أن أتخيل غير الحجب التي ستختفي وراءها. دعا وايلد

عشاق المسرح والقراء ليس إلى التخيل فحسب، بل تخيل الآفاق البعيدة، الحدود الخارجية لشيء مألوف كما هو الرقص.

كانت المقولة «الكثير جداً كان كافياً تماماً»، هي شعار وايلد. فقد أصر في هذه المسرحية على أن يرتدي جميع الممثلين اللون الأصفر، إزاء سماء بنفسجية بعمق. وطلب أن يمتلئ المسرح بمشاعل نحاسية متوهجة بالنار على مدى العرض. لم يقتنع بأي نار، بل أراد وايلد أن تملأ النيران الملتهبة القاعة بأنواع مختلفة وغريبة من الروائح، تنبعث نحو الجمهور وتخدر أي شخص.

وقبل العمل على المسرحية، كان وايلد يقرأ كتاب ريتشارد فون كرافت ـ إيبنغ الذي عنوانه «الجنسية السايكوباثية» وهو يضم مجموعة من حوادث تاريخية جنسية منحرفة مستندة إلى شهادات طبية. (نتذكر أن هذه فترة خلقت فكرة المنحرف، والغريب وذي النزوات.) وكان وايلد قد تأثر إلى حدٍّ بعيد تحديداً بالحالة السابعة في كتاب كرافت إيبنغ، التي توصف بها امرأة وهي في عمر الثالثة عشرة على أنها شهوانية ومولعة بالرغبة في الجماع الجنسي. وأخذ ملاحظات تفصيلية عن سلوكها، من دون أن يمتدح رفضها، حتى وهي في ذلك العمر الفتي، بالاعتراف بالأعراف والتقاليد. وقد وجد في مثل هذه المرأة الشابة الأنموذج الحي لسالومي. سأعود إلى الرقصة سريعاً، لكن من أجل تقدير الأنموذج النفسي الممزق لدى وايلد

لشيء عادي كالرقصة علينا أن نضع ببالنا حقيقة أنه يستمد متعة وقوة هائلتين من ولعه في كسر قواعد اللياقة.

يشترك وايلد في هذا السياق تماماً مع نيتشه. فأكثر من أي شيء آخر، كلاهما يتوقان إلى الحرية من قيود ما هو مألوف أو حتى ما يسمى بسلوك الطليعة. كان سلوك وايلد، حتى في كتاباته، رافضاً للانصياع لمعايير النثر المعروفة والمفهومة. فنمط الكتابة عنده يستحوذ عليه التكرار ويغلب الهوس في توصيفاته ما يذكرنا بإدغار ألن بو وهو تحت تأثير العقاقير الطبية النفسية. فلاحظ مثلاً وصفه الموجز للقمر في سالومي. فلم يعد القمر عنده كوكباً بل أضحى بشراً. ولم يعد القمر ذكورياً ـ إنه الآن امرأة مغوية ملتهبة العواطف:

«ثمة نظرة غريبة للقمر الليلة. هل كانت لها نظرة غريبة؟ تبدو مثل امرأة مجنونة، مجنونة تبحث في كل مكان عن عشاق. إنها عارية أيضاً. إنها عارية تماماً. تسعى الغيوم لكسي عريها، لكنها لا تسمح بذلك. إنها تبرز عريها في السماء. إنها تسير مصابة بدوار من بين الغيوم مثل امرأة مخمورة...أنا متيقن أنها تبحث عن عشاق لها. أليست تدور مثل امرأة مخمورة؟ تشبه امرأة مجنونة أليس كذلك؟»

أحب نيتشه الرقص، والعري، ورقص النشوة؛ وأحب الضحك. الحياة الحقيقية بالنسبة له لا يمكن أن تعاش ما لم تتخلص من القيود كلها. ليس غير الشجاع،

البطولي، يمكنه المخاطرة بشيء ما مذهل. وتخيل وايلد العالم ذاته بدقة؛ وشاهد ذاته الفائقة منعكسة في القرينة الأنسة سارة بيرنارد. فقد عاش كل من وايلد وبيرنارد أشبه بحياة الإنسان الفائق ـ المتجاوز للخير والشر، والمتجاوز لأقل فكرة عن الاتهامات من أولئك النقاد الذين يتخذون موقفاً من سلوكهما المتطرف. إلى أي حد؟ لم يكن وايلد وبيرنارد يشعران أن ذلك مخجلاً؛ ولم يشعرا أنهما مذنبان. ولم يجربا الأسف أو الندم. وإن يكن ثمة احتفاء بالتحرر، وبالذات المنطلقة على المسرح ـ للتعبير عن الروحية الفردانية ـ فقد كان ذلك في مسرحية سالومي. وكانت سارة بيرنارد ستتخذ من خشبة المسرح التجسيد لها، القطب المعاكس لسارة الأخرى، تلك التي من جنوب أفريقيا. تبنى وايلد المشروع الدرامي بأكمله: فهو الكاتب المسرحي وهو المخرج وهو المنتج. وكان أيضاً نجماً، شخصاً يعتمد على نفسه كلياً وواثق من نفسه كلياً. لم يعتذر وايلد لأحد، ولم يستجب لأحد.

قد يبدو من الغريب، بعد ذاك، أن يقوم وايلد بالإشارة إلى تلك اللحظة الحاسمة والطقسية للمسرحية، وهي الرقصة الشهيرة، ولم يعرض أية تفاصيل ولم يقدم إرشاداته الإخراجية لكيفية تنفيذها. ويذكر فقط على صفحة واحدة من المسودة، وبحروف محشورة بين قوسين «[ترقص سالومي رقصة الحجب السبعة]». وقد أفضى وايلد إلى أصدقائه أنه كان يرى في الرقصة

المفتاح لفتح المعنى الجوهري للمسرحية. ولذلك لم يعط أية توجيهات محددة، وهو هنا، عموماً، يريد أن يبين إيمانه بموهبة سارة بيرنارد وجاذبيتها، والأهم من ذلك، ذكاءها المتوقد المترافق مع روحها المتمردة. كان وايلد يعرف أن سارة بيرنارد يمكن أن تؤدي رقصة بسيطة في حكاية مطولة ذات فنتازيا غريبة. وبدا أنه سيسمح لها بالارتجال ويرى كيف تلعب بغرائزها أمام جمهور حي.

في العام 1900، كتب إلى أحد أصدقائه عما رآه بكونه نمط سارة بيرنارد الأصدق، والطبيعة الأعمق، الذي لا يمكن التعبير عنه والذي تولد من التخيلات الأشد غموضاً عن الشرق. فيقول في الرسالة: «الشخص الوحيد في العالم الذي يمكن أن يؤدي سالومي هي سارة بيرنارد، (أفعى النيل القديم)، الأكثر قدماً من الأهرام».(17) لم يقل وايلد مجرد أنها ستؤدي دور سالومي. بل بدلاً من ذلك، قال: إنها يمكن أن «تؤدي سالومي». وكلمة «تؤدي» في معناها الأوسع تشير إلى اجتماع بين الانفعال الداخلي العميق وتعبيره عبر الجسد بأكمله، وهي المهنة التي احترفتها سارة بيرنارد. وكلمة «ممثل» تتوافق مع كلمة «مؤلف»: فالممثل، أو الممثلة، الجيد يخلق ذاته الجديدة المصطنعة على المسرح عبر الانتباه جيداً للسرد. إن الممثل يموت في الدور. ولذلك تجاوزت سارة بيرنارد، في عقل وايلد، التمثيل بمعناه المجرد. لقد أمست شيئاً أكبر من ذلك،

هو بالتأكيد أكبر من مجرد شخصية في مسرحية. إن التمثيل المسرحي لا بأس به لتشغيل الطاحونة. لقد «أصبحت» سارة بيرنارد هي سالومي. ومرة أخرى، في تنظيم وايلد للأشياء، كانت تتحضر لهذه اللحظة عبر حياتها كلها.

ربما كانت سارة تشعر بالطريقة ذاتها بالضبط، كما نتيقن من ذلك عبر الحدثين التاليين. في وسط التدريبات في أحد الأيام، سأل أحد نقاد المسرح المتشككين بيرنارد، وكان عمرها تمانية وأربعين عاماً، من ستختار لتؤدي الرقصة بدلاً منها. فردت بحدية، لتقول: إنها ما دامت تستطيع أن تخطو بخطوة واحدة، فلا أحد غيرها يؤدي رقصة سالومي. وحين سأل ناقد آخر عما في بالها عن تصميم رقصة سالومي، صرخت في وجه الرجل المسكين: «لا تشغل بالك».(18)

كان وايلد أقل تحفظاً. وفي الواقع، تحدث بصراحة، إلى أحد أصدقائه أن سالومي ستنتهي على المسرح عارية بلا شك. لكن وايلد له رؤية مختلفة عن العري. كان ينوي وضع أسلوب خاص للعري، به نكهة الغرابة: «نعم، ستكون عارية تماماً، لكنها محملة بقلائد ثقيلة ورنانة مصنوعة من جواهر من كل لون، تتدفأ بجسدها المتوهج الكهرماني».(19) كان وايلد يفتح على نحو غير مباشر الباب إلى جنونية رقصة سالومي، فضلاً عن النسخ الأخرى لما يسمى بالرقص الشرقي، الذي طبع العقد الأخير من القرن التاسع عشر بطابعه. إن تكن

أفريقيا قد مثلت أوهام البيض في القرن التاسع عشر عن الهمجية والدونية العرقية، فقد مثل الشرق ما هو غريب، وعشقي والأفعى المشحونة بالجنس. بارتمان وأفريقيا، وبيرنارد والشرق: لا يمكن لأحد أن يأمل أن يجد في هذه الفترة ما هو أكثر تطرفاً في التضادات، فيما يخص الدول، والأزياء، والمفاهيم الغربية عن الإنسانية، والنجومية والشهرة، والجنس، وأخيراً النساء.

إن الإشارة إلى شيء ما يسمى الشرق وشيء اسمه أفريقيا، هي بالطبع، ليست إشارة إلى شيء كثير، أو ربما لا شيء. إن أفريقيا مكان شاسع، وكذا حال الشرق الذي جُرد رومانسياً إلى حدٍّ كبير. كلا المصطلحين يشيران إلى عوالم وهمية وبنى تولدت من العقل الكولونيالي والإمبريالي وخيال الإمبراطورية البريطانية في القرن التاسع عشر. كلا المفهومين يقلصان ما هو بالغ التعقيد إلى ما هو مفهوم ومفرد ومن السهل هضمه.

حاول كل من بيرنارد ووايلد طوال حياتهما الخروج من هذا الفهم الكولونيالي. وقد سلكا بالتأكيد الطريق المعاكس تماماً ـ حياة بلا قيود، متحررين من أي قيد أو تحديد من أي نوع. ولذلك عمل أولئك الذين في السلطة أن يضعوهما ضمن معيار جديد للقرن التاسع عشر برفقة الشاذين جنسياً واللصوص، وبعض المنحرفين. ثمة معيار يمكن أن يفهمونه ويتعاملون معه؛ معيار يكوّن المعنى من السلوك المتراخي وغير الموقر. وما إن

وضعوا وايلد داخل ذلك الإطار، حتى صار بإمكانهم بالطبع أن يرفضوا منح وايلد الفرصة لعرض مسرحيته. ويمكنهم أبعد من ذلك أن يمنعوا رفيقته المثيرة سارة بيرنارد، مهما كان دورها، من أن تخطو على خشبة المسرح الإنكليزي.

منع السيد إدوارد بيجوت فاحص المسرحيات للورد تشامبرلين مسرحية سالومي، لأنها تتعلق بموضوع من الكتاب المقدس. قليل من الناس فهموا قصده. ولكنه، بالتأكيد أفصح عن الأسباب الحقيقية لإلغائه عرض سالومي في رسالة إلى صديق ـ بقيت سراً لسنوات عدة ـ مشيراً إلى مسرحية وايلد، واصفاً إياها من بين أوصاف سيئة، على أنها «معجزة في الوقاحة».(20) وعبّر كل من الكاتب والممثلة عن خيبة أملهما إلى الصحف المحلية، وصرح وايلد غاضباً إلى الصحفيين أنه لم يعد يستطيع العيش في بلد مثل إنكلترا التي انحطت إلى درجة أن تدين مسرحية: «سأغادر إنكلترا وأستقر في فرنسا، حيث سأجعل الحروف تتأقلم. لا أوافق أن أسمي نفسي مواطناً في بلد له مثل هذا الحكم الضيق على الفن».(21)

ربما أعلن وايلد عن نيته الانتقال إلى فرنسا، لكنه لم يغادر إنكلترا في الحال؛ وبالطبع كان قد عانى من كل أنواع المذلة، بضمنها محاكمة مطولة والسجن حتى أجبر في الأخير على النفي بسبب شذوذه الجنسي الذي لم يندم عليه. أما سارة بيرنارد فقد عادت في الحال

إلى فرنسا. ووصلت سالومي وايلد إلى المسرح في العام 1896 على مسرح أورليان لوغنيبو دي لوأوفغ ومثلتها لينا مونتي. وتبعت في رقصتها إرشاداتي التي تخيلتها وهي في الحجب السبعة الملونة التي تتساقط حولها بينما تدور وتدور ببطء تحت الأضواء الخافتة.

قد لا يكون أوسكار وايلد هو فعلاً أول شخص يؤسس للتعري على المسرح، لأن التعري المحترف ـ فعل الاختفاء الأكثر حسية ـ قد ولد في القرن التاسع عشر، وقد عجل وايلد بالتأكيد بنشوئه. كان النادي الليلي الشهير فوليس بيرجير قد افتتح في العام 1869، صادماً المجتمع الباريسي بصف من النساء اللائي، في ذلك الزمن، يرتدين أزياء كاشفة لأجسادهن. ومع افتتاح ذلك النادي الليلي ظهر فن جديد، ربما يكون اليوم أكثر شهرة مما كان في القرن التاسع عشر، إنه فن التعري. فمع فرقة تعزف موسيقى عاطفية ذات طابع شرقي ثمة نساء يؤدين بعناية حركات راقصة ويخلعن ببطء ثيابهن الكثيرة على خشبة المسرح.

في المعرض العالمي في شيكاغو في العام 1893، كانت شابة جزائرية اسمها عائشة وابي قد قدمت ما أعلن عنه في المعرض بأنه الرقص الشرقي المطلق، «الهوتكي كوتكي hootchy ـ ootchy». وكان جزء من الإغراء يأتي من اسم مسرحها، «مصر الصغيرة». وقد أثارت اللهيب لبيعها استفزازاتها الصغيرة إلى زبائن على الجانب الشرقي الأعلى لمنهاتن. وقد ألقي القبض عليها

في شقة ابن أحد داعميها، وهو فينياس ت. بارنوم الرجل الثري المؤسس للسيرك، وقد دافعت عن نفسها في المحكمة بالحديث بتودد إلى القاضي: «سيدي ليس هناك سوى عرض تعرٍّ صغير لفتاة مصرية من العبيد، هل تتفهم ذلك؟...ما أقوم به يتوافق مع الفن r. r. r. a t».(22 r.)

تصف صحيفةٌ عرض «مصر الصغيرة» بأن الراقصة تخلع ثيابها خلال الوقت حتى تقف أمام الجمهور عارية تماماً. لكن ذروة الرقصة لها شرك، وأن رقصة سالومي مما لا شك فيه وصلت إلى ذروتها بالطريقة ذاتها. وعند معرفتنا للراقصين المختلفين من غريبي الأطوار في ذلك الوقت، مثل مصر الصغيرة، وعشرات الآخرين بضمنهم الشهيرة أيضاً مود ألان، ليس لنا إلا أن نفترض النتيجة نفسها لهم جميعاً. وأتوجه مرة أخرى إلى الأستاذ، أوسكار وايلد، لنصل إلى النتيجة غير العادية للتعري striptease. في إهداء على نسخة من الطبعة الفرنسية لسالومي، مؤرخة في 1893، موجهة إلى صديقه المتطرف في سلوكه أيضاً، وهو الفنان أوبري بيردزلي، كتب وايلد: «إلى أوبري: إلى الفنان الوحيد، الذي، إضافة لي، يعرف ما هي رقصة الحجب السبعة، ويمكنه رؤية الرقصة اللامرئية».(23)

وصف وايلد رقصة الحجب السبعة أنها لا مرئية، ليس لأنه إلى حدٍّ ما، حسب ظني، كبح كل التوجيهات المسرحية، ولكن لأن الراقصة انتهت من رقصتها، على

المسرح غير مرئية ومن دون مكان معين. فبعد إزالة حجابها السابع والأخير، تقول، مصر الصغيرة، إنها وقفت بلا حراك للحظة واحدة عارية تماماً، لا أكثر من لحظة. لأن الأضواء سرعان ما أطفئت، وأمست القاعة مظلمة، وعندها يكون الجمهور قد رأى كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه. اختفت الراقصة، بل تلاشت. ولم يبق لدى الجمهور إلا ما بعد الصورة ـ الحضور الشبحي ـ فالعرض بأكمله ينتهي إلى لا شيء أكثر من تحديد للإثارة أو الاستفزاز ـ رمز حي للطبيعة الشبحية للأزمنة. مثلما وسم الاختفاء العصر نفسه، وعليه فإن الاختفاء ـ للراقصة، وبما وعدت به الرقصة، من ذروة فنية ـ تكون هي فعلاً موضوع سالومي البارز.

أقشط طبقات المعنى من الواقع، ومن أي موضوع، بضمن ذلك ـ أو ربما على الأخص ـ الطبقات اللامتناهية للحس البشري، وستجد...لا شيء. أو أنك ستجد شخصاً يعتقد للحظة أنه، أو أنها، قد رأى بالتأكيد شيئاً ما، لكن سرعان ما سيتلاشى الاعتقاد ـ مرة أخرى، تاركاً الشخص وحيداً مع صورة شبحية، هي شبح الدليل. يكون الدليل بين يديك، أو تتصور أنه بين يديك، ثم يتلاشى. يتلاشى في غمضة عين. وقد سمعنا القصة ذاتها من شخصيات روائية مثل شارلوك هولمز ومن كتاب جادين مثل ناتانيال هوثورن. عالِم بعد عالِم ظن أنه، أو أنها، وجد حجر الفيلسوف، الذي من المفترض أن يكون المعنى الأساس أو الجوهر للوجود البشري ـ بنية

التجربة ـ الذي ما أن تمتلكه، حتى يختفي من يديك. ويتحول الجواب إلى أن يكون في مكان آخر، أو أن يكون شيئاً آخر. فقد تأتي نظرية جديدة أكثر مقبولية لتستأصل سابقتها.

ويعدّ أدموند غورني حالة جيدة في هذا الشأن. كان لغورني، الباحث في جامعة كامبردج وأحد مؤسسي الجمعية البريطانية للبحث الفيزياوي، تجربة عميقة جداً في حياته، كما كتب ذلك، بينما كان جالساً على كرسي طبيب الأسنان. فتحت تأثير جرعة مكثفة من أوكسيد النتروس المنشط للضحك ـ هدية، ربما نتذكرها من جوزيف بريستلي وهمفري ديفي ـ رأى بكل وضوح سر الحياة الأبدية ولم يستطع الانتظار ليخبر طبيب الأسنان، ثم ليخبر العالم بأكمله. لكنه، للأسف، لم يستطع تذكر أية تفاصيل عن ذلك السر الأكثر إثارة للجدل عندما استيقظ من حلمه. وكان يتأسى، فلم يبق في ذهنه شيء سوى الشعور ـ وحتى ذلك الشعور انزاح أيضاً إلى لا شيء.

لم يبق من الحدث عند غورني المسكين سوى الذكرى المتلاشية. ولأي أحد آخر، أيضاً، لم يبق شيء غير العرض، فن النظر: البحث ذاته. يمكننا أن نعد فن التعري الأول، رقصة سالومي وحجبها السبعة السحرية ذوات الألوان المختلفة، التي لها ولادتها السحرية في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، على أنه تمثيل درامي للطريقة التحقيقية التي تعمل على نحو مثير كلما حاول

العلماء رفع طبقات الوهم والنظر في الواقع نفسه. وربما كان ذلك هو الدرس، في النهاية، أن لا شيء له أهمية (وفي الوقت نفسه، لا موضوع هناك)، غير الرقصة نفسها. الحياة، في حدّ ذاتها، هي كل ما لدينا. ولربما هذه هي الحقيقة لا غيرها. وهذا ما يؤدي بنا إلى المصدر الثاني لشخصية سالومي عند وايلد.

لقد وجد وايلد، مصدره الثاني القديم جداً لرقصته ذات الحجب السبعة في الإلهة عشتار، التي يعود تاريخها إلى ما يقرب من أربعة آلاف عام قبل ميلاد المسيح، في بابل. في رحلة تذكرنا بأورفيوس، تهبط عشتار إلى العالم السفلي لاستعادة ابنها (وفي بعض الأحيان زوجها) تموز. (وتموز هو أيضاً شهر عبري قديم جداً يتبع الانقلاب الصيفي ويشير إلى تراجع الشمس وقصر النهار. إنه وقت الندب، أو حتى الصيام ـ اللحظة المؤاتية للبدء في الهبوط إلى العالم السفلي). وأمام كل واحد من المداخل السبعة إلى العالم السفلي، يتحتم على عشتار خلع قطعة من ثيابها أو حليها، حتى تقف عارية تماماً «في أرض اللاعودة» متجردة من أي وهم ـ لتكون الحقيقة العارية متجسدة فيها. (وهي هنا، تشبه التجسيد الأدبي العظيم الآخر للحقيقة العارية، الملك لير). وتبعاً إلى كارل يونغ، (24)، لا تهبط عشتار في عالم سفلي غير موصوف، بل في الذات اللاواعية. هناك، يتوجب عليها مواجهة ظل الذات، ومكافئها في هذه الحال، تموز. ربما وجد وايلد في عشتار الرمز

الكامل، لأنه دائماً ما يربط نفسه بالتعزيزات النفسية العميقة للسلوك. تنشغل سالومي في هذه القراءة بالكشف المطلق. (إنه لمن المهم، في هذا السياق، أن نضع في بالنا أن سارة بيرنارد قد وضعت عنوان مذكراتها «حياتي المزدوجة»).

تخيل أن كامل القرن المعقد يتحول إلى لا أكثر من حجاب، تلك القطعة الصغيرة الشفافة التي تخفي الشيء عن الأنظار. الحجاب هو فيلم، من خلاله يمكننا رؤية الأشياء والأحداث بطريقة شبحية. استعمل المؤرخون كلمة «فيلم» أولاً للتصوير التكنولوجي في أربعينيات القرن التاسع عشر، مقدمين تعريفاً موجزاً للفيلم بأنه حجاب خفيف تطبع عليه الكاميرة صورة واقعية. وأضحت هذه المادة الأولية، الفيلم، تمثل الشكل الفني ذاته.

كان رواد السينما في أواخر القرن التاسع عشر يذهبون إلى المسارح لمشاهدة الأفلام، سلسلة مما يشبه الأشباح، صور سريعة الزوال تعرض على الشاشة. على العكس من زيارتهم إلى المتاحف الساطعة الأضواء، اعتاد الناس رؤية المزيد فالمزيد من صورهم في الظلام أو نصف الظلام، على أنها ظلال في مسرحية بالغة القدم بين الضوء والظلام.

روى الكثير منهم أنهم دخلوا المسرح، كأنهم دخلوا كهفاً ـ أو ربما، مثل الصغيرة أليس، دخلوا في عالم ما تحت الأرض الخيالي والفنتازي. وما أن يكونوا في

الداخل، وعندما يكونون تحت الأرض، فكل شيء يمكن أن يحدث، وهكذا يحدث الأمر عادة. ذلك لأن المسرح عرض صنفاً جديداً، عالماً أعيد تنظيمه، عالماً تميز ليس فقط بالمنطق بل بالسحر، أو، على نحو أكثر دقة، بالمنطق الغريب والمتغير للأحلام. تداعت القواعد القديمة. صارت الأفلام صانعة أساطير، مغيرة أشكالاً، مخادعة ومدهشة: العالم الأرضي يرتفع وينخفض. ولمسرح السينما عرضه، المسرح الحي هو سلسلة أوهامه، آلة لخلق الأشباح التي تبدو كأنها تتحرك وتنزلق في وسط الهواء. صور المسرح موحية أكثر مما هي صارخة؛ إنها تلمح أكثر مما تكون مباشرة. لقد تحركت باختصار سريع ومتوازن. النظرة السريعة حلت محل التحديق. لقد نظر الفكتوريون بازدياد إلى العالم كأنما عبر زجاج داكن: انتقل المعنى ليقترب من الاستعارة، أرض خصبة للحركات الجمالية مثل الانطباعية والنقطية، وأيضاً أرض خصبة، من أجل الرغبة في اللهو الذي هيمن على نهاية المرحلة، والذي طغى في القرون اللاحقة.

تفعل العتبة الشعورية فعلها القوي بأن تعد بالكثير لكنها تولد القليل؛ إنها تتذبذب وفقاً للشحن الإيروتيكي. فهي تحفز، مثل الرسوم الانطباعية، الصور المحتجبة والموحية تتحول بغزارة إلى المخيلة. وعلى المشاهد أن يعمل، موفراً الكثير من التفاصيل الصغيرة، وفي سياق التأويل، يكشف القليل عن نفسه أو نفسها. (وأصل

الكلمتين حجاب veil ويزيح أو يكشف reveal من جذر واحد من الإنكليزية الوسطى a sail» ،veile». أن تزيح reveal تعني حرفياً أن «تزيح الستار» ما يعني «أن تكشف»، لذلك، أي كشف فكري يشبه مرحلة المدخل ـ المفاجأة). الحجاب هو الباب نصف الشفاف الذي نختلس من خلاله النظر إلى الملامح المجردة للجسد العاري المهتاج؛ أو هو الباب الورقي المزيت في البيت التقليدي الياباني الذي يرصد عبره أفراد العائلة، لكونه ضبابياً، مشاعر الألفة المتنوعة.

لكن الحجاب يستعمل قناعاً أيضاً. النساء المسلمات يخفين أغلب أجزاء وجوههن خلف الحجاب أو البرده hijab or purdah. وحتى في الشرق، يبعث الحجاب رسائل مختلطة: يقول بعض الناس: إنه يحرر المرأة، ويقول آخرون: إنه يضطهدها. ونعرف أيضاً أن الحجاب له رمز ديني أكثر تحديداً: فأن «تضع الحجاب» يعني أن الراهبة قد اختارت الرب ليكون عريسها. إن سالومي ومصر الصغيرة، بمعية راقصات التعري الجدد، كلهن يجسدن كل المعاني المختلفة للحجاب واستعملنها بتلك المعاني ـ فسالومي، الغريبة جداً، متدينة جداً ومتحررة جداً وفي الوقت نفسه بالغة الحسية. أو، ربما تتداعى سالومي وهي ترقص أمام أنظار الذكور إلى شيء ليس أكثر من هدف جنسي. إنها تكشف وتحجب. إنها تعطي الواقع وتعود إلى سرقته.

ويميز الحجاب أيضاً ذلك الجنس الأدبي الشعبي الذي

ولد في القرن التاسع عشر، هو القصة البوليسية، التي اكتسبت حياتها الأدبية عبر الموضوع التوأم للخفاء والكشف. (تظهر كلمة «الشرطة السرية detective» في إنكلترا في العام 1843 للمرة الأولى، في العبارة «الشرطي السري detective policeman»، وهو ما ندعوه اليوم بالشرطي السري plainclothes detective). وجوهر هذه القصص، من بو إلى كونان دويل، يتحرك نحو إزاحة الحجاب عن الحقيقة. أي أحد يمتلك عقلاً نيراً يمكنه اختراق الحجاب «ليكتشف المخفي بطرقة فنية» (وفقاً لمعجم أوكسفورد الإنكليزي). ولم يكن مصطلح «ما بعد الحجاب» مصطلح القرن التاسع عشر يشير إلى عالم الراحلين، بل يشير إلى الرؤية عبر وفرة المعلومات إلى المعنى الجذري للواقع. ولذلك يشير مارشال بيرمان إلى أن «ماركس، يكتب عقب الثورات البرجوازية وردود الأفعال عليها، متطلعاً إلى موجة جديدة، تكتسب فيها رموز التعري وإزاحة الحجب عمقاً جدلياً وقد قدمهما شكسبير قبل قرنين. إن الثورات البرجوازية، وهي تمزق حجابي «الدين والوهم السياسي»، تركت السلطة العارية والاستغلال، والقسوة والبؤس، مكشوفة مثل الجروح المفتوحة».(25) لكن الحجاب يجمع أيضاً سالومي بسارة بارتمان بطريقة أخرى.

فبمعية أردافها الضخمة، أذهل مهبل سارة بارتمان العلماء. وقد أمل جورج كوفير دراسة الجزء الكبير غير

العادي للجلد الذي من المفترض أن يغطي مهابل نساء الغابات الأفريقيات، ما أسماه العلماء the sinus pudoris «ستارة العيب Curtain of shame»، أو كما سموه آخرون في تلك الفترة، بمزيد من الفظاظة، مئزر الهوتنتوت. كانت سارة بارتمان قد حافظت على ذلك الجزء مخفياً في حياتها، وعموماً، كانت ترفض الكشف عن جهازها التناسلي عندما كانت تقف عارية في جاردن دو روا. وعلى العكس من سارة بيرنارد لم تكن تحاول أن تكون خجولة أو مغوية. كان كل مرادها أن تخفي عارها. حجابها التشريحي هو كل ما بقي لها لتختفي وراءه. (من المفارقة أنني وجدت أن العلماء يخطئون أحياناً في ترجمة العبارة sinus pudoris ـ حتى لينايوس نفسه ـ على أنها «النساء لا يعرفن الحياء»). ويوضح ترددها جزئياً فرحة كوفير الكبيرة لاستطاعته، أخيراً، ليس فقط ملاحظة الأعضاء الخاصة، بل أن يشرّحها كذلك. فاليقين العلمي يقع في طرف مشرطه.

وعليه فقد ذهب كوفير مباشرة إلى العضو التناسلي، مبيناً لجميع زملائه في الأكاديمية الملكية الطبية، بأشد المصطلحات صدمة، على أن «ليس ثمة أكثر شهرة في التاريخ الطبيعي من tablier [الترجمة الفرنسية لـ sinus pudoris] للهوتنتوت، وفي الوقت نفسه، ليس ثمة مقالة نالت مثل هذه الكثرة من المناقشات(26).

المناقشات التي أشار إليها كوفير دارت حول طبيعة

الحجاب. هل هو موجود فعلاً؟ هل كان حقيقة أكبر من المعتاد، كما ادعى علماء الغرب؟ هل يمكن لأحد أن يرى من خلاله حقا؟ سأل كوفير أسئلة جذرية عن سارة بارتمان حتى لا يمكن التصور أن عالماً يسألها عن امرأة بيضاء. عندما قدم كوفير جهاز سارة التناسلي إلى الأكاديمية، رفعه عالياً كأنه غنيمة، معلناً: «لي الشرف لأقدم إلى الأكاديمية العضو التناسلي لهذه المرأة مهيأ بطريقة لا تدعو إلى الشك عن طبيعة ستارة العيب لها her tablier». فقد حصل جمهوره الخاص على دليل علمي ـ غشاء خفيف، حجاب ـ زعموا أنهم كانوا بحاجة إليه ليقنعوا العالم بالبهيمية الجنسية للنساء الأفريقيات.

وفي الواقع، لم يبق شيء في النهاية من سارة بارتمان سوى تلك الجنسية المهانة التي سوّرها بها كوفير وزملاؤه. لقد أخذت مجزأة وهي حية، قطعة فقطعة، من قبل جمهور مهتاج، ثم جرى تشريحها من زمرة كوفير. وفي النهاية لم تكن شخصاً حقيقياً، ليس هنالك سارة بارتمان من جنوب أفريقيا، لم يكن ثمة وجود لواحدة نابضة بالحياة من قبيلة الكويسان. لقد عاشت خارج أيامها على أنها صفر، ساكتة ولم يسمعها أحد، في أشد أنواع الألفة غرابة مع أولئك الذين استغلوها. لا أحد في ذلك العالم الأبيض، كما يبدو، قد سمع صرختها الطويلة من شدة الألم. كانت تشبه الرعب الهادئ ـ الألم الذي له حضور شبحي ـ والذي ترجمه أدفارد مونخ في لوحته «الصرخة» في العام 1893.

الرجال البيض في البدلات البيض قاسوا ووصفوا بتفاصيل مدروسة كل جزء منها، حتى، كما رأينا، تلك الأجزاء منها الأكثر خصوصية.

وفي الخلاصة، لم يبق شيء أيضاً من رقصة سارة بيرنارد ذات الحجب السبعة. أعتم المسرح، تاركاً الجمهور وحده يندهش ويتخيلون. ليس ثمة ما هو أكثر إدهاشاً من نجمة كبيرة تحدق بهم من تلك الخشبة المسرحية الرفيعة. وبينما من الممكن أن تكون قد تلاشت، فهي قد منحت جمهورها الإحساس، كما هو حال البهجة في متنزه للتسلية، الذي كان منتظراً على أنه لحظة اهتياج وإثارة وسحر. ما هو أكثر أهمية أن سارة بيرنارد منحت الجمهور فرصة للتفكير بما قد شاهدوه للتو. بعد توقف قصير، يعيد فنيو الإضاءة الأضواء إلى المسرح الخالي إلا من سبعة أقنعة مختلفة الألوان. ذلك لأن الجميع كانوا يعرفون أن سارة بيرنارد ربما ماتت. (وقد أحبت جداً التظاهر بموتها. وبيعت آلاف من صور نومها في التابوت حول العالم. وقبل ذلك كان وكلاء الدعاية لديها قد قدموا الصور دليلاً على موتها المفاجئ. ثم تظهر فجأة خارج المدينة، بجعجعة كبيرة، وهي تقفز عائدة، على نحو غامض، إلى الحياة: الممثلة التي تلعب دور ملكة مصاصي الدماء). لكن في واقع الحال يعرف الجمهور ما هو أفضل. أي واحد منهم تسلى أو فُتن على نحو كامل من سيدة الوهم. وهي لم تمت؛ بل اختفت. واستمتع بها الجمهور بشدة.

أولئك الذين شاهدوا سارة الأخرى، سارة بارتمان، ما بقي منها في أذهانهم مثير للاشمئزاز والكراهية ـ وما هو أكثر أهمية، المعرفة التي فهم منها، الجمهور الأبيض، أن للبيض أجساماً مختلفة وأكثر وسامة. هذا ما يعني أنهم ينتمون إلى نوع من الكائنات أعلى ومستقل عن غيره من الأنواع. وبمعنى أساس، أن الناس البيض يعتقدون أن لديهم الدليل الحي البغيض ولكنه الحقيقي هو أن ثمة عرقين بشريين منفصلين أبداً، أحدهما متدن عن الآخر، وفي طرق غريبة إلى حدّ ما، كل واحد منهما يعرف وجوده بالآخر. إن العرقية والجمال يشتركان على الأقل في نقطة واضحة ـ أن كليهما يهتمان بالسطح أو الظاهر.

ولذلك، كلا السارتين تلاشتا على المسرح أمام العيون المرتعشة لآلاف الناظرين: ولم يجد الجمهور شيئاً آخر للفرجة سوى مجموعة من الأفكار والتوقعات، عاصفة من الرغبات. ومثلت رقصة الحجب السبعة والتعري ـ «الهوتكي ـ كوتكي» ـ التي قدمت بأسلوب درامي واحداً من الصراعات الكبيرة في تلك الفترة: محاولة من العلماء والفلاسفة لإيجاد الجوهر، الأساس، للوجود البشري عبر تقسيم الواقع إلى عناصره الأولية. لم يوفر العلم إلا نبذة عن حقيقة ما، عارضاً نظرية سرعان ما حلت محلها أخرى، نظرية أكثر معقولية وصلابة. وعلى الرغم من ذاك أصرت الفترة على المحاولة في إيجاد الجواب الأساس عن الوجود. من المفارقة أنه قد يكون

موجوداً أمام أعينهم طوال الزمن. ربما يكون المقوم الأول الطبيعة التناقضية لفعل نظرهم: الآمال الكبرى والخيبات الحتمية. إن سير العملية وليس الإنتاج هو ما يوفر المعنى الفعلي. وقد حافظ البحث، وفضول الاستطلاع على أن يجعلوهما يستمران. إن سر الحياة يكمن في العيش نفسه، ويبدو أن الدرس ليس في النتيجة، وبالتأكيد ليس في إغراءات الشهرة والثروة.

أنضجت الأحوال السياسية والاجتماعية في القرن التاسع عشر ظهور فن التعري والاحتضان الكامل له من برجوازية المجتمع الفرنسي. ومن الواضح أن جاذبيته جاءت لأسباب حسية وجنسية. لقد جعل حياة الليل مثيرة، واستفزازية وسمحت لزوار النوادي الشعور بالأمان مثل الخارجين عن القانون. ولساعات قلائل لم يكن لدى أوسكار وايلد وطاقمه شيء عنهم. لكن الأسباب الاجتماعية الأكثر عمقاً أسهمت كذلك في شعبيتها الواسعة. وعلى الرغم من أن القليل جداً من الناس توقفوا عن التفكير في فن التعري فإنه يحمل معنى قوي الاستعارة في طقسية إزاحة طبقة بعد طبقة، مزيلاً ـ ربما شيئاً، ولكن في أغلب الأحيان لا شيء على الإطلاق. وفي إعادة صياغة قول المهرج في «الملك لير»، «لا شيء سيخرج من لا شيء، يا سيدي». يكشف المهرج عن شكل الواقع. لأنه يصف بدقة كيف يناقش الناس الواقع بالفعل ـ نحن جميعاً نبني معنى من إدراكاتنا. نحن نصنع على نحو أنموذجي شيئاً من لا

شيء.

المهرج، الذي هو أكثر الأشخاص خبثاً في المملكة ـ يتحدث بجمله المبهمة التي لا تشير إلى شيء ـ ينزع عن لير مبالغاته البلاغية ويرجعه إلى جوهره الإنساني الأول. وفي ذروة المسرحية، يقف إلى جانب سيده في وسط عاصفة هوجاء، بينما يخلع لير ثيابه، مجرداً نفسه من السلطة الملكية: ويقف عارياً تماماً أمام الطبيعة القاسية: ليكون تجسيد عصر النهضة لعشتار. وإذ لا يزال متمسكاً بلقب الملك، يمنح لير نفسه للعناصر، معلناً أنه ليس أكثر من «حيوان فقير عارٍ ومتفرع». العاصفة المدوية، ولير المولول ـ إنها لحظة رعب غامرة للرجل العجوز المسحوق. إن رؤية شكسبير هنا غامضة، كما العاصفة. ولكن كما يحدث غالباً في الطبيعة (والتراجيديا)، ثمة صاعقة ضوئية تنقط الظلام بألق خاطف.

في واحد من تلك الإضاءات السريعة، يتحول لير إلى المهرج، وللمرة الأولى في حياته الطويلة المؤلمة، ويقدم شخصاً آخر يأوي إلى داخل كهفه الواهن. وكما تريد المسرحية أن تلمح إلى ما أوضحه القرن التاسع عشر، أن في النهاية ليس للمرء إلا الأسس الأولية: الإيمان والصداقة والحب ـ الأفكار الأساس العالية اللامرئية التي نحاول بكل جدّ أن نبني عليها حياتنا. فالملك، الرجل الذي توحي منزلته الراقية بالحكمة الدنيوية، يتعلم هذا الدرس البسيط ولكن العميق. المهرج هو

أستاذه؛ وتوفر الطبيعة قاعة الدرس. ونحن الجمهور، نتعلم الدرس معه.

مثل هذه الحقائق الأساسية تأتينا محتجبة على نحو شفاف. وعند سماعنا ذلك من نيتشه، يمكن للحقيقة أن تصل إلينا مبهمة «فقط». نحن نرى بغموض عبر زجاج معتم. من المؤكد ما إن يشع الضوء، حتى تتلاشى الحقيقة. يقول نيتشه: «على المرء أن لا يثق بأن الحقيقة تبقى حقيقة بعدما نزيح الحجاب عنها».(27) وعليه فإن الحقيقة تأتي، بكونها شيئاً تقريبياً، ضمن ذلك الفضاء المحدد كأننا نعبر العتبة من المسرح المعتم ونتحرك ببطء لنتلاشى، خارج الضوء. ونحن في ذلك التحرك، نعود إلى أنفسنا، مثل لير. نتحول إلى أوليين، أساسيين وجوهريين. بمعنى أن الحركة من المسرح إلى ضوء النهار هي حركة إلى ضوء مختلف جذرياً ـ من المؤمل أن يكون، في الرؤيا، أي أننا نتغير من مشاهدين إلى رائين. هذا التغير الجذري يمكن أن يحدث عندما نغادر قفص سارة بارتمان، أو مسرح سارة بيرنارد.

يجب أن نتذكر، ثمة دائماً فرصة لضوء الشمس بأن يعمي. ولهذا يحذرنا أفلاطون في الحكاية الرمزية عن الكهف. ربما تفي بالغرض هنا دمى الظل. وفي النهاية، نحن العارضين ـ نعرض الضوء على الظلال، ونعرض المعنى على تلك الدمى. نجعلها تتحرك. متى نرى ذلك فعلاً في الجوهر العميق للأشياء؟ هل حدث ذلك حقاً؟ ربما لا. لكننا نصر، ونصر بعناد. وهذا ما يعني في جزئه

الكبير أن تكون حياً.

يساوي شكسبير بين العري والحقيقة غير المزركشة. وكما بينت في هذا الفصل، فإن السارتين تشتركان في أنواع مختلفة من العري وهذا ما يبين الأنواع المختلفة من الحقيقة. يمكننا نحن أن نتشبث بالعري، كما فعل لير؛ أو يفرض علينا العري كما هو حال سارة بارتمان أو نستغله مع الآخرين، كما حدث مع سارة بيرنارد. يتعلم لير من تجربته ويرى أن مملكته مليئة بما لا يحصى من شعبه، مثله تماماً في هذه اللحظة، ممن يصطدمون بالعناصر من دونما حماية. يعيشون حياتهم «فقراء وعراة وتعساء». بهذه الرؤية يعود إلى الكهف، لكنه يطلب من المهرج أن يدخل قبله ـ وهنا إشارة صغيرة تكشف عن التغير في وجهة نظره نحو العالم الذي من حوله.

هذا إذن ما يراه لير في الأخير ـ وهذا ما يحرره في النهاية. لكن، كما هو الحال مع الشمس، يمكن للبريق أن يعمي. وعلينا أن نضع أفلاطون في بالنا هنا: لربما لا نتعلم شيئاً ـ فلا شيء يمكن أن ينتج من لا شيء. فأن تحتمي من التعرض لما هو لاأخلاقي، تحتاج إلى الاتكاء قليلاً على لير: نحتاج إلى الانتباه أكثر إلى المعاناة. ربما يكون وايلد ومجموعته على حق ـ أن المهرجين والمبعدين يأتوننا بالأخبار. أولئك الناس الحقيقيون في المملكة يحتاجون إلى المأوى من العاصفة. علينا الانتباه إلى وجودهم ويتوجب علينا الاهتمام بتلبية حاجاتهم.

دفع الناس أجراً لمشاهدة مسرحية «لير». وبعد مائتي سنة، دفعوا أيضاً لمشاهدة السارتين. فيما يتعلق بالجمهور شاهدوا كلا المرأتين على أنهما تمثلان جذباً مسرحياً. نحتاج بالتأكيد إلى إعادة خلق العالم عبر الفن واللهو، لكن الانحرافات تخدعنا أكثر عندما نعود حاملين دروسها إلى وقائع الحياة القاسية. وهنا نورد مثالاً من أكثر أشكال التسلية العامة شعبية في تلك الفترة هو فيلم مبكر غامض في عهد تحول القرن يعرض في جزء منه سيغموند فرويد، التجسيد الساطع للجدية العالية، وهو يسير في طريقه المبجل عبر متنزه ستيبلجيز في كوني آيلند. على الرغم من أن الفيلم لا يسجل صفقة ما، فإن سيغموند العظيم سيتحتم عليه القول «وداعاً» كوني، ويقفز إلى الشارع المتفرع ثم يسير في شوارع بروكلين ثانية.

ما الذي كانت ستعني له بنايات الشقق عند ذاك؟ ما الذي سيعني له الكلام الصريح للجزارين وعمال المطاعم وتجار السمك عند ذاك؟ هل كانت النظريات الحديثة عن اللذة والألم ستجد طريقها في وعيه في ذلك العصر من يوم الأحد من ذلك الصيف؟ هل رحب بالخوف المتفاقم في جوف بطنه كما هي حلقات المزلاج الدائري الأولى في كوني الذي صنع على شكل عدد من الأشكال البيضوية الرشيقة، تقلب الدكتور فرويد وتطيح به أرضاً بينما دوائرها معلقة عالياً في الهواء؟ أم أنه مجرد وضع الكاتم على مشاعره؟

10 اكتشف الأصل التاريخي لـ«المرض» كبر الكفل Steatopygia، من قبل العلماء البيض، الذين قاموا بتحليل وفحص هيئة وجسد سارة بارتمان ونساء أفريقيات أخر، وتم استخدامه لتحديد «اللاطبيعية»، و«الضخامة» و«الشكل غير المتناسب» للأرداف السود بوصفه حالتها على أنها مرضية وبدائية ومنحرفة جنسياً (غيلمان 1985).

11 تعني كلمة بافالو، الجاموس. (المترجم).

**واحسرتاه، أن يذوب ذلك الجسد البشري الصلب جداً.**

**هاملت**

«سيكتب كل واحد منا قصة عن الأشباح».(1) ذلك هو التحدي الذي طلبه اللورد بايرون من أصدقائه في مساء 16 حزيران من العام 1816، بينما كانوا يتحلقون حول موقده في منزله في فيلا ديوداتي. في السنوات الماضية، كان اللورد بايرون ينظر إلى الجانب البعيد من بحيرة جنيف بينما هو واقف في الشرفة. لكنه في ذلك الصيف تحديداً كان غريباً ومختلفاً إلى حدٍّ كبير، كأن قوة خارقة للطبيعة قد هبطت على الألب السويسرية. تمر الأيام بلا راحة، فالحرارة لا تحتمل والسماء غائمة ورطبة. عندما حل المساء، هبطت درجة الحرارة إلى حدٍّ كبير ما جلب عاصفة أمطار عاتية وبروقاً في سماء ليلية ملبدة بالغيوم ولأسابيع لم ير أحد فيها أثراً للقمر. وأجبر الطقس السواح على المكوث في الداخل ليلاً ونهاراً. كانت ثلاثة شهور غريبة حتى أن الصحف أطلقت على العام 1816 بأنه «العام الذي بلا صيف».

في تلك الليلة عرض بايرون إيواء الشاعر بيرسي بيش شيللي، وزوجته المستقبلية ميري ولستونكرافت كودوين وأخت ميري، جين (كلير) كليرمونت، في فيلا ديوداتي. كان شيللي في الرابعة والعشرين من العمر وميري في الثامنة عشرة. وجورج غوردون، اللورد

بايرون، في الثامنة والعشرين المصاب بوسواس متأخر، والذي لا يسافر إلى أي مكان من دون طبيبه، جون وليم بوليدوري، الذي كان عمره عشرين عاماً وهو شخص منعزل وبارع في تنفير أي شخص في تلك الليلة.

وقبل وصول أصدقائه إلى سويسرا، كان بايرون يقضي وقته في قراءة قصص معاصرة عن الأشباح مترجمة من الألمانية، في كتاب غريب العنوان هو «حكايات الموتى»، وهي قصص كتبت بالفعل عن الأشباح. كان بايرون مولعاً بالأشباح منذ صغره. ولذلك في تلك الأمسية من 16 حزيران، قرر إقامة هذه المنافسة في غرفة صغيرة ليزيد من متعته: فكان على أي أحد من أصدقائه أن يختلق قصة عن الأشباح ويرويها للمجموعة. ولم يسمح بايرون لأي أحد من ضيوفه بالتقاعس حتى يتوصلوا إلى الخط العام للحكاية ذات الخيال الجامح عن الشبح. ولم يخيبوا ظن مضيفهم.

فما بدأ لهواً تحول إلى حدث مميز. حول أولئك الأصدقاء الأربعة قصة الشبح، إلى حكايات للجمهور الإنكليزي عمقت ما هو فوق العادة في الحياة اليومية. لقد جذب أصدقاء بايرون ما هو مرعب ومخيف إلى السطح وحولوا الأمسية إلى نجاح أدبي لم يكن أحد يتوقعه. فقد أطلقت الشابة ميري غودوين موهبتها الأدبية الجادة بالانفتاح على رواية الرومانس القوطية «فرانكنشتاين؛ أو «بروميثيوس الحديث» التي نشرتها

في العام 1818. كان شيللي قد بدأ العمل على «مونت بلانك»، وهي قصيدة عن السعي إلى السلطة في عالم خال من الرب. أما الطبيب بوليدوري، الذي كان قد انتهى تواً من قراءة النسخة الفرنسية من «حكايات الموتى» التي كان عنوانها «fantasmagoriana» (اجتماع الأوهام)، فقد وجد مندهشاً، أنه هو أيضاً لديه جرثومة القصة. انتهت حكاية بوليدوري بنص ناجح إلى حدٍّ كبير هو «مصاص الدم» التي نشرت في العام 1819.

لم يبق إلا بايرون سيد الدعوة نفسه، فقد ادعى أن لديه عقبات في استحضار قصة شبحية، وقرر بدلاً من ذلك الاستمرار في كتابة مأساة «مانفريد». ومن العدل القول أن بايرون كان مشغولاً بجين كليرمونت، التي صار عمرها ثمانية عشر عاماً، التي اصطفت ضمن سحر اللورد بايرون اللاهي والساحق في أغلب الأحيان، لتكون العشيقة التالية من بين عشيقاته.

كان لحلقة أصدقاء بايرون الصغيرة مواهب كبيرة، لكن جلَّ نجاحهم جاء من الطَّرق عميقاً في موضوع الأشباح والأرواح الواسع الانتشار والاهتمام. بينما كان ضيوف بايرون قد أبدعوا قصصاً عن الأشباح، وما فوق الطبيعي، فقد عكست قصصهم أيضاً ذلك التغير الثقافي المهم: وهو اختفاء الكائن البشري. وشيئاً فشيئاً أحس الناس العاديون في القرن التاسع عشر بأن هناك تياراً تحت سطح الماء وأحسوا بتآكل في مشاعرهم. بهذا

المستوى العميق والأكثر ميتافيزيقية كشفت قصص الأشباح الحقائق الأولية عن حياتهم الخاصة ولم يحصل العامة على كفايتهم. بعد نشر «فرانكنشتاين» و«مصاص الدماء»، التهم القراء في بريطانيا وأميركا كل أنواع الأدب عن الأشباح، واستمرت رغبتهم في ذلك الفن على طول القرن التاسع عشر.

وصل هذا الولع في الأشباح إلى ذروته الأدبية في إنكلترا مع نشر كتاب عنوانه «الجانب الليلي من الطبيعة» في العام 1848 ألفته كاتبة للأطفال وهو الكتاب النحيل الذي حول كاتبته، كاثرين كرو، إلى الشهرة الفورية. استعارت كرو استراتيجيتها من بايرون وأصدقائه وجمعت المئات من قصص الأشباح من أصدقاء وأقارب. لم تكن كرو تجيد كتابة القصة فحسب، بل فضلاً عن ذلك، كانت ناجحة مع الشباب لسنوات عديدة ـ وقد خلقت أيضاً كلمات جديدة مثل poltergeist الشبح الضاجّ، التي دخلت المعجم والخيال الشعبيين. لكنها ذهبت أبعد من مجرد التسلية بالمختارات من قصص الأشباح، وبحثت عن الحركة: «أود أن ألفت انتباه قرائي، لأنني على قناعة أن الأفكار التي أريد الدفاع عنها، والمسلية حقاً، ستؤدي إلى نتائج ذات فائدة». وهي على أية حال لم تكشف أبداً ما الذي تتضمنه تلك النتائج الجميلة. وكتاب «جانب الليل» كما سُمي بحب، بقي يعاد نشره لأكثر من خمسين عاماً وساعد على تغذية الحركة نحو بحوث نفسية جادة.

وبعد كرو، يكاد أغلب الكتاب البارزين من هـ. ج. ويلز إلى أوسكار وايلد، ومن روبرت لويس ستيفنسن إلى هنري جيمس، يستحضرون الأشباح على الصفحة. حتى هاريت بيجر ستو، مؤلفة «كوخ العم توم» كتبت العديد من الحكايات عن الأشباح: «الشبح في المطحنة» و«الشبح في منزل كابن بروان». وتورد موسوعة كُتاب قصص الأشباح، قائمة جرد للفترات الجورجية والفكتورية والإدواردية تضم أكثر من مائة من كتاب قصص الأشباح.

كان أوسكار وايلد منغمراً إلى النخاع بما هو فوق طبيعي، بعد أن خلص من مخططه وتمت قراءة كفه بانتظام من بصارة شهيرة كانت تسمى السيدة روبنسون. واتخذ بالطبع اتجاهاً هزلياً وخفيفاً نحو عالم الأرواح. في عمله «جريمة اللورد آرثر سافيل»، يقع الناس في خطأ الخلط بين قراء الكف Chiromancers ومعالجي القدم Chiropodists ويعرضون لهم أكفهم ليكتشفوا، أنهم تورطوا في جريمة قتل فيصيبهم الكدر. إنها تعالج سلوكيات الطبقة العليا في التسلية وتفككها.

في قصته الثانية «شبح كانترفيل»، التي وصفت بأنها «رواية رومانسية مقدسة ومثالية» ـ يمكن القول عنها أنها حكاية لا يمكن أن تؤطر ـ فهي تنطلق للسخرية من العالم القوطي. تحدث القصة في منزل مسكون بالأشباح ويظهر فيها روح أحد الأثرياء اسمه السير

سايمون. وفي سياق القصة، ليس أقل مقاماً من سفير الولايات المتحدة لدى بلاط القديس جيمس يتعلم كيف يسلب فعلاً قوة الأشباح والأرواح. وقد حول جوليس ديسن القصة إلى فيلم في العام 1944 ومثّل جارلس لافتون ـ الثقيل والضخم ـ دور السير سيمون شبح كانترفيل.

وتعدُّ شخصيات هـ. ج. ويلز أكثر تداولاً في الموسوعة، ربما لأنه اتخذ تأثيره بجدية أكثر. وقد طبع أحد أشهر قصصه الشهيرة، «الرجل اللامرئي» في العام 1897. وكما هو الحال في أغلب السرديات في القرن التاسع عشر، تتضمن القصة تحولاً من تجربة علمية إلى خطأ مأساوي جداً. يطور الدكتور غريفن، في «الرجل اللامرئي»، الذي هو الشخصية الرئيسة والأستاذ الجامعي، جرعة دواء تحوله إلى أن يكون لامرئياً ـ لكن، ما يرعبه، أنه لا يستطيع على الرغم من كل معرفته العلمية وتجاربه الأكاديمية أن يعكس الحال ويعود كما كان. من هنا، اعتقد أنه سيفضل الاختفاء التام على حالته العادية. وإذ قدر له العيش في هذه الحياة الغريبة، فقد تحرك من مكان لآخر على أنه شبح مضطرب قليلاً وغير مرغوب فيه. ومثل فكتور فرانكنشتاين، كشف أحد أسرار الحياة، ومرة أخرى كما هو الحال مع فكتور، تحولت التجربة إلى حالة خطرة.

كان هنري جيمس هو أستاذ هذا الجنس الأدبي، الذي نشر ثلاث قصص عن الأشباح خلال فترة ثلاثين عاماً:

«رومانس الثياب القديمة» في العام (1868)، و«السير أدموند أورمي» (1892)، وقصته الأكثر شهرة عن الأشباح (وهي واحدة من أشهر قصص الأشباح على مر الزمان)، الرواية القصيرة المبهمة على نحو مدهش «دورة اللولب» (1898). كان ولع هنري جيمس بالأشباح والغموض تحول إلى أخيه الأصغر عالم النفس الشهير وليم جيمس، الذي أصبح المدافع الأكثر صموداً والصريح والأكثر احتراماً لما هو فوق العادة.

استمد هنري جيمس عنوان قصته الأخيرة عن الأشباح من مسرحية ماكبث لشكسبير، التي لا تطلب فيها السيدة ماكبث شيئاً أقل من قتل الملك دنكن، رامية أمراً صادماً على شريكها في الجريمة الرعديد الخائف: «لكن اضبط شجاعتك إلى النهاية». تشجّع، كن قوي القلب، خصوصاً في وجه الرعب والمجهول. لا يمكن للشخص أن يضبط اللوالب ولا يزال يشعر بالوهن والشبحية؛ تتطلب الجريمة القوة والتدبير ـ إنه فعل إرادة. أو هكذا تأمل السيدة ماكبث. كم يكون من الملائم للقرن التاسع عشر، وكم هو أمر آلي، أن «يشد المرء لولب» شجاعته حتى الالتحام. أستطيع فقط التساؤل إن كان جيمس يعني فعلاً ذلك باستعمال ذلك المعنى الصناعي المتصلب وهو ما يبعث تحذيراً خبيثاً إلى جمهوره: لسنا آلات؛ نحن نملك سلطة أرواح ونفوس. كانت ستكون حتماً رسالة ملائمة، مثلما تبذل الآلة المزيد والمزيد من التحكم بحياة الناس، وأن البشر

يفقدون المزيد بعد المزيد من إنسانيتهم، حتى بدأوا يشعرون أنهم لامرئيين.

وكما حدث الأمر مع جلسات قصص الأشباح التي رعاها اللورد بايرون في فيلا ديوداتي، فقد حصل جيمس على فكرة «دورة اللولب» من جلسة لسرد القصص. لكن هذه القصة لها أصل غريب: وهو ليس غير إدوارد وايت بنسون، كبير أساقفة كانتربيري. فبينما كان طالباً في كامبردج، أسس بنسون ما أسماه «جمعية الأشباح» ولم يكن سراً أن يقوم بزيارة الأوساط والجلسات المحلية. في أشد أماسي شتاء لندن برودة ـ ويواجه المرء الكثير من هذه الأماسي ـ كان بنسون يرعى ما أسماه «أماسي الشبح» في بيته. كان يجتمع بأصدقائه في مكتبته، حول نار دافئة ودياً، ويجعل شراب البراندي الجلسة أكثر وداً، ويحاولون إمتاع واحدهم الآخر بحكايات عن أحد الشخصيات المحليين الذين واجهوا مؤخراً شبحاً طيباً، أو أفضل من ذلك، شبحاً عنيداً كثير الطلبات. وإن ورد سؤال، هل حدث ذلك فعلاً؟ دائماً ما يجيب السارد: يقسم متحدثي على ذلك! فيتهمه منتقدوه، هذا مسعى غريب لرجل متخف. لكنه لا يوافق على ذلك بشدة. لدى العالم مختلف الأرواح. أليس الشبح المقدس لامرئياً بالنسبة لنا جميعاً وهو ليس ذلك الشبح الذي له تأثير كبير على الحياة اليومية؟ ألم يعش المسيح في هذا العالم وهو في العالم اللامرئي أيضاً؟ ألسنا جميعاً سنتحول إلى أشباح

في مرحلة ما؟

علينا أن لا نعتقد أن كبير الأساقفة غريب الأطوار. لقد جذبت فكرة ما هو لا مرئي عدداً كبيراً من الناس. وقد أثر الاختفاء في كل شيء ـ في العلم والأدب والتكنولوجيا، وفعلياً في كل أشكال التسلية الشعبية. حتى الأطفال راحوا يستحضرون الأرواح. وكان أطفال العصر الفكتوري من الأولاد والبنات يستمتعون بالدمى الشعبية المصممة عبر تسليط صور لأشباح على حائط، وهي نسخ مصغرة ومبسطة عن الآلات الذكية التي تنتج الأشباح والتي هيمنت بالنتيجة على مسرح لندن. وتسلم المخترعون براءات اختراع عن أول تلك الآلات التي سميت عارضة الأوهام phantasmagoria في بواكير القرن في 1802. وأصبحت على عجل شعبية إلى حدٍّ كبير. لم تأخذ الأشباح موقعها على مسرح لندن في ثلاثينيات القرن فحسب، بل أيضاً، والفضل يعود إلى عارضات الوهم المعقدة، طفقت تلعب أدواراً كبيرة.

وقد استعمل أحد المخرجين، وهو تحديداً، دايون بوسيكولت، عارضة الأوهام بمرافقة سلسلة من الأبواب المسحورة في إنتاج «الإخوة الكورسيكيون» في العام 1852، المستمدة من رواية لألكسندر دوماس بالعنوان نفسه. وأصبحت الأبواب المسحورة المنزلقة لبوسيكولت لنقل الأشباح تعرف في تاريخ الدراما على أنها الخدع الكورسيكية وتمتع بها الناس على نحو واسع لسنوات عديدة على مسارح لندن. وعبر الأوصاف

المعاصرة، أنتجت الخدع التأثيرات الحقيقية الأكثر رعباً. في مسرحية دوماس، على سبيل المثال، ظهر شبح فجأة «متحركاً بأسلوب غامض وسريالي: يقف ساكناً، وينزلق بصمت عبر خشبة المسرح، ويهبط في الوقت نفسه».(2) ولم تنل النجاح الساحق حسب، بل أن مؤرخي المسرح لا يزالون يشيرون إلى ظهور شبح بوسيكولت على أنه واحد من أكثر المداخل خيالية ودهشة في المسرح البريطاني. في تلك السنة، 1852، وتقديراً لجون بوليدوري، أعد دايون بوسيكولت «مصاص الدم» (The Vampyre) ولعب دور شخصية مصاص الدماء بنفسه.

من أين يأتي الشبح؟ ليس سوى بوسيكولت كان يعرف السر، ورفض الكشف عن ذلك. ثم سمح بأن يكشف عن أن الدمية الفكتورية برفقة عارضة الأوهام قد خدمت لتكون النماذج الأولية. لكنه لم يستطع كتم السر طويلاً. وسرعان ما تمكن المخترعون من كشف سر أعجوبة بوسيكولت الآلية واندفعوا إلى إبداع أشباح أكثر واقعية. أحد المهندسين المدنيين ومن المولعين بالمسرح اسمه هنري ديركس أضاف تحسينات معقدة على عارضة الأوهام واستحضر أشباحه الغريبة في أمسية عيد الميلاد ـ الانطلاق التقليدي لموسم المسرح الإنكليزي ـ في العام 1862، في معهد البوليتكنيك الملكي المحترم، مقر المعرض العلمي المستمر في قلب لندن. هناك، عرف ديركس، أنه سيواجه جمهوراً أكثر

تشككاً من العلماء رفيعي الثقافة. وفكر إن كان يستطيع كسب رضاهم يمكنه الحصول على نجاح ساحق وقبول شامل في أي مكان يريد.

في المعهد، صنع ديركس أشباحاً لأحد أكثر قصص جارلس ديكنز شعبية «الرجل المطارد وصفقة الشبح»، ولدهشة الكثير من النقاد المتميزين، استطاع تجاوز الشكوك. الأوصاف المعاصرة لعمل ديركس اليدوي أنه جعل المسرح مسكوناً بالأشباح فعلاً. في أحد مشاهد الذروة، شاهد الجمهور «طالباً ينهض من كرسيه وبدا أنه يترك روحه الشفافة المتألقة خلفه، بينما لا يزال جالساً يراقب الحدث». وكأن ذلك ليس مبهجاً بما فيه الكفاية، ففي نهاية المسرحية، بعد أن يتغلب على شبح ثان كان قد هدده، يتخلص الممثل من الشبح «بما يبدو كأنه يخترق الجدران ويختفي». ما أثار الجمهور إلى حدٍّ كبير.(3)

عندما نشرت الصحف تغطياتها عن عرض الأمسية، أراد اللندنيون رؤية أشباح ديركس المحترفة الجديدة. وصار الأمر ملحاً، على جانب من السرعة، حتى أن معهد البوليتكنيك قد قرر أن يضع «الرجل المطارد» في كل ليلة لخمسين شهراً تباعاً. كان ديركس يحشو دار العرض بالناس في كل مساء. ما يقارب 25000 شخص جاؤوا لمشاهدة المسرحية، وكانوا يعرفون القصة جيداً، لكنهم ودوا رؤية آلة صنع الأوهام عند ديركس وهي تصنع مؤثراتها الشبحية ومحاولة التعرف على الكيفية

التي يخدعهم بها ديركس. تذمر المنتجون من كل مكان من ديركس المنتج وماكنته الخرافية. وهيأت دروري لين الظروف لآلة الأوهام لديركس لإنتاج مجموعة من الأشباح لإنتاج تراجيديا «مانفريد» الكورالية ذات الفصول الثلاثة، المسرحية التي عمل عليها بايرون في تلك الليلة المسكونة بالأشباح في 16 حزيران من العام 1816 في فيلا ديوداتي.

في البلدان الأخرى، طالبت الجماهير بأشباحها الخاصة. واستجابة إلى منتجي أعالي البحار، جلب ديركس ماكنته السحرية إلى المسرح الأميركي في العام 1893، أولاً على مسرح والاك في مانهاتن ثم إلى الجادات الأخر. وفي باريس أنشأ ساحر اسمه هنري روبن عائلات من الأشباح على مسرح شاتيلات، مضيفاً الإثارة إلى عروضه عن الأشباح عبر منح ماكنته اسماً مثيراً هو آلة الأوهام الحية. ومن خلال عرض صوره الضوئية على ستائر شفافة أو على الدخان تمكن روبن من إنتاج مؤثرات أكثر ترويعاً، وقد وصفت المقالات النقدية الصور بكونها ليست درامية فحسب بل أيضاً سحرية على نحو مدهش: «أحد المشاهد المرعبة يعرض مقبرة. ورجل يمشي بين القبور، ويلاحظ طيف خطيبته، كأنها روح لعروس مجسدة. تقدم لمعانقة العروس الباهرة، لكن ذراعيه اخترقاها. ثم تختفي ببطء، وتتركه وحيداً».(4)

وصفت بعض مقالات الصحف ديركس بأنه عبقري؛

ووصفته أخرى بأنه ليس أكثر من صانع خدع، ساحر متدن المستوى، أو أسوأ من ذلك، عامل فني بسيط. ما الذي يريد نقاده منه ـ أشباحاً «حقيقيةً»؟ لا يمكن للفرد إلا أن يفترض ذلك. لكن كل ساحر يخفي الرغبة التي تكاد تكون معلومة وهي خلق الأوهام الأكثر دهشة وخيالاً. ولم يكن ديركس، استثناءً. لقد اعتقد أنه صانع الأوهام الأمهر، لأنه يعرف كيفية توصيل خدعه إلى مستوى أعلى باستخدام كل شيء يمكنه من تحويل الناس إلى أشباح بوساطة التكنولوجيا الأولية.

لكنه كانت له حدوده. كان ديركس يدهش جمهوره بجعل الأشباح تطوف وترفرف، لكنه لم يكن يعرف كيفية عرض صورة معقولة لكائن بشري تتحرك وخصوصاً الإيهام بالمشية البشرية. كانت تلك هي الخدعة الحقيقية الكبرى. وبينما كانت هذه قد حيرت الكثير من المخترعين، فقد حدث الاختراق أسرع من المتوقع ـ وحدث الأمر كأنه حركة الإيهام ذاتها، في مراحل منفصلة.

أثناء هذا الوقت تحديداً، في بواكير سبعينيات القرن التاسع عشر، قام المصور الإنكليزي المولد إدوارد مويبريدج بتصفية تقنية تصوير الحركة عموماً. وفي سان فرنسيسكو، بينما كان مويبريدج يعمل عند أبرز مصور في المدينة، توصل إلى فكرة تحريك الصور الساكنة. وأنجز ذلك بتسريع عرض صور متتابعة لخيول في آلة سماها Zoopraxiscope، خالقاً الإيهام بحركة

فعلية، لكن ليس بانسيابية. لقد حول أحد معاني «سكون»، الذي هو «الهدوء بلا حركة» إلى معنى آخر، هو «حركة مستمرة». وبعيداً عن الإحساس بالأفلام المعاصرة، شابهت النتيجة النظرة المهتزة لأفلام ديزني للصور المتحركة. على الرغم من أن التقنية بقيت بسيطة لكن الاختراع تولى القيام بإنجازات ضخمة، لأن موبيبريدج اتخذ الخطوة الأولى في لفت انتباه الناس بعيداً عن الواقع إلى صورة الواقع.

في العام 1877، كان ليلاند ستانفورد، الذي يملك خمسين ألف أكر في كاليفورنيا الشمالية، يمتلك أيضاً ميدان سباق للخيول الأصيلة. كان ثمة سؤال دائماً ما يشغله: هل الحصان الذي ينطلق بأقصى سرعته يرتفع عن الأرض بقوائمه الأربعة كلها في اللحظة نفسها؟ وأعتقد لو أنه عرف الجواب لتمكن من تدريب خيوله حسب ذلك. ولذلك استأجر مصوراً متمرساً في تلك الفترة، وهو موبيبريدج، لتصوير حصانه المفضل، أوكسيدنت، وهو في ذروة الانطلاق. وتشير مؤرخة التصوير ربيكا سولنت إلى أن «إدراك آلية مشية الحصان ساعدت على إمكانية التعامل معه، من خلال التربية والتدريب وما إلى ذلك. أما بشأن ستانفورد فإن تلك التجربة ستسمح له بتغيير أبعد مدى في جوهر الحصان من الطبيعة الغامضة إلى تنظيم الآلية الصناعية».(5) مع شدة حبه للخيول، وبكونه رئيس سكك حديد الباسفيك المركزي، كان ستانفورد يملك

الرغبة التواقة بشدة إلى إيقاف الزمن، وهو الموضوع الذي تناولته في الفصل السابق.

وتدبر موبيريدج أمره في البحث عن جواب لستانفورد، ولكن بعد جهد جهيد. فقد طور أولاً مصراع كاميرة سريع جداً، يوافق سرعة الكاميرة تماماً مع سرعة خبب الحصان. في السنة التالية، 1878، وضع سلسلة من 24 كاميرة حول ميدان السباق، كل مصراع كاميرة يطلق عبر سلك سريع ويبدأ مع حوافر الحصان المنطلقة أو عجلات العربة التي يجرها الحصان. وكانت الصور الناتجة التي نشرها ستانفورد لاحقاً ـ من دون الإقرار بفضل موبيريدج ـ على أنها الحصان يتحرك، توضح بالفعل أوكسيدنت وهو يرفع حوافره الأربعة عن الأرض في اللحظة نفسها.

وحين توقف أوكسيدنت ميتاً في ميدان السباق، استمر موبيريدج في إحياء الحصان وجعله يتحرك ثانية في العام 1879، عندما كشف عن اختراعه، zoopraxiscope، الحاوية المعدنية الدائرية المثبتة بأسطوانة زجاجية تدور على محور في محيطها. ورسم موبيريدج سلسلة من الصور للحصان والعربة في أوضاع متزايدة الحركة. عندما ينظر المرء عبر شق طولي في جهة الآلة، تخلق الأسطوانة الدائرة الإيهام بالحركة. وقد جذب هذا الجهاز انتباه أديسون للسعي إلى تطوير نظام حركة الصورة، وهو ما بحثه بالتفصيل في العام 1888، وسمى الجهاز بالكنتوسكوب

ومن هنا بدأ ولع الناس بالصورة، مع الصور المتحركة. لا أحد، بالطبع، سيعلق على جاذبية استهلاك الصور المتحركة لكل من الشباب والشيوخ عبر العالم. لقد أبهرت الحركة على الشاشة المشاهدين منذ ذلك الحين؛ ومن الواضح أن الحركة على الشاشة الكبيرة مع النجوم الكبار تبهر تماماً حشوداً كبيرة من الناس اليوم. في الحالة الطبيعية، كان الناس في القرن التاسع عشر يتقبلون الحركة على أنها شيء متوقع وطبيعي وعادي. لكن شاهد أولئك الناس أنفسهم صوراً متحركة على الشاشة وعدوها شيئاً مدهشاً وعجيباً. ولا نزال نحن كذلك، على الرغم من أننا في بعض الأحيان نفضل النسخة المطابقة على الشيء الحقيقي. في أواخر القرن التاسع عشر، تحول انتباه الناس من الطبيعة الحقيقية إلى طبيعة الآلة؛ من الكيفية التي تظهر بها الأشياء إلى كيفية عمل الأشياء. وهذا ما قاد الناس إلى سلسلة من الأسئلة في تلك الفترة عن أنفسهم: كيف نعمل؟ من نحن؟ ما معنى أن نكون أحياء؟ ما هي الروح، وأين مقرها؟

وازن موبيريدج بين العلم والتسلية، رابحاً الرهان، على سبيل المثال، مع مدربي الحيوانات بشأن الطريقة التي تركض فيها الخيول. لكن ميله امتد إلى ما هو أبعد من العلماء الذين ربما وجدوا أن القناعة في تجاربه بسبب فيزياوية الحركة. لقد تجمعت حشود من الناس

العاديين في أماكن صغيرة، ليتناوبوا التحديق في آلته السحرية الدوارة. وسافروا عبر مسافات بعيدة لمشاهدة، نقل، صور مويبريدج المصطفة لرجل عار في أوضاع ثابتة مختلفة يتحول إلى رجل عار يركض ويستمر بالركض، بدقة غريبة وسحرية، كما هم العشاق في قصيدة «أنشودة الإناء اليوناني» للشاعر كيتس.

أسس مويبريدج وسيلته الخاصة في المشاهدة على آلة أقدم وأبسط كانت تسمى zoetrope التي صنعت في العام 1834، من مخترع إنكليزي كان اسمه وليم جورج هورنر. بينما خلق كلا الرجلين ما يشبه الحركة الفعلية، فنحن مدينون بالعبارة التي أصبحت كثيرة الاستعمال «سحر المسرح» إلى الأخوين الفرنسيين، أوغست ولويس لوميير. بلا شك، طور الأخوان لوميير الآلة الأكثر تطوراً في صناعة الأشباح. وأن آلات العرض الحديثة كلها تتبع تصميمهما الأولي. في العام 1890، بعد عقدين من مويبريدج دفع الأخوان لوميير التكنولوجيا إلى نقطة يتحرك فيها الناس على الشاشة بهيبتهم الإنسانية المقنعة، وفي العام 1895، تسلما براءة اختراع عن الآلة العارضة الجديدة التي صنعاها والتي أسمياها «السينماتوغراف»، والتي عرضت صوراً ساكنة بدرجة 24 صورة سينمائية في الثانية. في السنة التالية اخترع توماس أديسون آلة عرض مشابهة، أسماها، بتهكم، بـالـ «فيتاسكوب». وتمكن أديسون وهو يستعمل التكنولوجيا التي طورها في جهازه

الفونوغراف، من التفوق على الأخوين لوميير بإنتاج متدرج صوتي أولي، لكنه لم يستطع التفوق عليهما بدقة الصور.

اشتهرت الصور المتحركة على نحو سريع خصوصاً مع الجماهير الغفيرة حتى أن الذهاب إلى السينما نما جيداً إلى ما هو أبعد من جعل التصوير الطبيعة الظلية والمتنامية للجوهر الإنساني. ويمكن لقصص الأشباح أن تنجز ذلك. وقامت السينما بما هو أكثر من ذلك: لقد ساعدت السينما على تشكل الوعي ذاته. وأثرت الصور المتحركة في الطريقة التي يجرب فيها الناس الواقع، ومن دون أن يكونوا واعين لها شجعتهم على تفضيل الصورة على الواقع ـ كي تنشأ المتعة من الطريقة العجيبة التي تعالج فيها التكنولوجيا الواقع. لا يمكن للمرء ببساطة أن يبالغ في تقييم ذلك الاختراع، وهو كاميرة الصور المتحركة. عدد كبير من الشباب اليوم يمكنهم التحدث باستفاضة عن الفيلم السينمائي أكثر مما يتحدثون عن تجاربهم الخاصة. وهم يعرفون الأدب والتاريخ ويتعرضون لعلم النفس، كل ذلك عبر السينما. إن تأثير الفيلم السينمائي مباشر اليوم؛ وتحدث التجربة بعد عرضين أو ثلاثة.

ارتقى الأخوان الفرنسيان إلى قمة العالم في خفة اليد وصارت لهما السيادة المطلقة على سَحَرة القرن. وبكونهما يستحضران الأشباح، فقد نقرا، وعلى نحو غريب، على سرّ الحياة، وهو الأمر الذي عجز عنه العلماء

ـ نقرا على الزاوية المعتمة التي استكشفها فيكتور فرانكنشتاين بذعر ويأس؛ على تحريك الصور. (كم هو من المثير للاستطلاع أن عبارة «تحريك الصور»، في السينما، أصبحت تشير إلى شيء ما يشبه الروبوت، متشنج الحركة). نعم جعلت السينما الجامد يتحرك، لكن هل قامت بالفعل بتحريك الحياة؟ ـ لقد فعلت العكس من ذلك.

لقد امتصت كاميرة الصورة المتحركة الحياة مما كان من قبل مفعماً بالحياة الإنسانية، وملأ العارض الشاشة بصورها الشبيهة بالأشباح. كان الكاتب المسرحي كيفن كير قد وضع لمسرحيته الجديدة عن موبيريدج العنوان «ستوديوهات متحركة: أشباح إدوارد موبيريدج» ليكون أسلوباً في فهم العلاقة الحميمة بين المصور والأشباح. واحتج بعض النقاد على أن الفيلم يعرض ما هو أكثر من الأشباح؛ لكننا، من الممكن أن نشغل الفيلم مرات عديدة وتعود الصور نفسها للظهور. مثل هذه التجربة تبدو أقرب إلى الاستمرارية من الاضمحلال.

ولدحض ذلك، لدينا التعليق الشهير الذي أطلقه مكسيم غوركي عندما شاهد لأول مرة فيلم الأخوين لوميير «وصول القطار إلى المحطة» في مدينة بيترسبورغ في أواخر القرن التاسع عشر. لقد ذعرت التجربة غوركي، الذي أشار وهو يسير بضع خطوات في المسرح الذي دخله «هذه مملكة الظلال، هذه ليست الحياة بل ظل الحياة وهذه ليست حركة بل الظل

الصامت للحركة».(6) لقد وجد غوركي نفسه أقل صدمة بقوة الوسط الذي يخلق الصور السحرية التي تدعي الاقتراب ومطابقة الحياة، كما وجد نفسه مأخوذاً أكثر بقدرتها على أن تولد في المشاهدين الإحساس بالفقدان الكبير، وهو أن تجعلهم يشعرون بالشعور العام للموت في الحياة، أو، بتحديد أكثر، بموتهم في الحياة. يتخلى الجمهور في قاعة العرض عن أغلب أحاسيسه ـ الشم واللمس والذوق ـ ما يجعل الفيلم فعلاً متلاشياً. وبطريقة غريبة، كل من الممثلين والجمهور يقومان بالعملية نفسها: كلاهما يتحولان إلى الاضمحلال، وبعد كل هذا ما قاعة العرض إلا نظر وصوت: صوت وضوء son et lumiere.

كان ثمة الآلاف والآلاف من الهواة في القرن التاسع عشر، لكن لا أحد، وبالطبع لا آلة، تمكن من التفوق على ملك مستحضري الأشباح، هاري هوديني. الذي لم يعرفوه هو أنه، أيضاً، استفاد من التقنيات الحديثة ليجعل من عرضه أكثر جاذبية وإمتاعاً للجمهور. ولد أريك ويس في هنغاريا، مهاجر يهودي سمى نفسه على غرار اسم الساحر الفرنسي العظيم جان أيوجين روبرت ـ هودين. ارتقى هوديني إلى المرتبة الأولى ممن يتقاضون الأجر بوصفهم مقدمي العروض الشعبية في القرن التاسع عشر، وكسب ثروة طائلة من تقديم خدعه في أغلب دول العالم، أمام الملوك والملكات والرؤساء. وبهذه الطريقة جعلت الظروف الاجتماعية في القرن

التاسع عشر من المهنتين التوأمين قصة الشبح والصور المتحركة ممكنتين، وعليه ساعدت الظروف نفسها على خلق ظاهرة سميت هوديني.

لقد جعل الجمهور المعاصر من هوديني ناجحاً إلى حدٍّ كبير. فمثلما طالب الجمهور بالمزيد من المؤثرات الخاصة المدهشة من الأخوين لوميير، طالب أيضاً بالمزيد من الأشباح الكبيرة والمزيد من الخدع العجائبية والغريبة. كأنهم كانوا يقولون: اخدعنا، ضللنا، املأنا بالدهشة مرة أخرى. أبعِدنا عن هذا الملل والعالم الميكانيكي وأرنا ما الذي سيبدو عليه الواقع لو أن العالم قد جرى سحره وأننا صدقنا ذلك فعلاً. لو لم يظهر هاري هوديني في المشهد في أواخر القرن التاسع عشر، لكان الجمهور بالتأكيد قد استدعى ساحراً بارعاً آخر، أحداً ما مثل جورج ميليه، وضمنوا له النجاح كذلك.

بعد مضي مائة عام على الظهور الأول لهوديني على المسرح، ليس ثمة من ساحر واحد قد تجاوزه ـ حتى ديفيد بلين أو ديفيد كوبرفيلد، بكل ما توفر لهما من فن التكنولوجيا. لقد احتشدت جماهير القرن التاسع عشر في أكثر المسارح أناقة، في هذه البلاد، كما في إنكلترا وعبر أوروبا كلها، ليجلسوا مسحورين بينما كان هاري هوديني يجعل العالم يتلاشى. لقد قدم إيهام العصر بطريقة فائقة الدهشة، وكان هوديني قد وضع في خدعه البالغة الدقة والمرعبة، فكرة التلاشي في مخيلة الجميع. والأفضل من ذلك، أنه أراهم ذلك بالفعل. وصار

اسمه يتداول، مثل سارة بيرنارد وب.ت. بارنوم، بين العامة. وطفق الناس يصفون من يمتلك قدرات خارقة، أو من يتخلص من مواقف عسيرة بأنه «يضاهي هوديني». لقد قدم عروضاً في أماكن عالية مثل ذلك البناء الشبحي لجسر بروكلين؛ وعميقاً تحت الماء؛ وفي الفضاء الضيق لزنزانة السجن؛ في الفضاء الشاسع للصحراء الهندية، وفي نفق لندن تحت الأرض؛ وعلى قمة جانغفراو في سويسرا. كان الناس على استعداد نفسي وعاطفي لهاري هوديني، أو أي فنان آخر في الخدع، ليأخذ المواد الأشد صلابة ويذيبها في الهواء الناعم أمام أعينهم المرتعشة. كان جمهور القرن التاسع عشر هو الشريك والمساعد الأول في تمكين أية خدعة تُجسد على المسرح.

حاز هوديني على لقب الفنان المذهل والهارب على مرّ الزمان، لكنه كان في بداياته يعرض أعماله على أنه «وسيط أرواح»، ينهض الموتى ويجعل من حضورهم ظاهراً على نحو ضاج. (من المؤكد أن سمعته على أنه مستحضر أشباح لم تتأثر عندما مات في عيد الهالوين). كان هوديني يستطيع جعل الموتى يرسلون رسائل المورس المشفرة من داخل حيطان المسرح، ويدق الأجراس ويقلب الطاولات ويطيح بقبعات أفراد من الجمهور ويخلق نوعاً من الفوضى. كان يستمتع وجمهوره يستمتع أكثر. وكانوا يشكرون هذا الفنان المايسترو ويدفعون له المبالغ الطائلة ليجعلهم يؤمنون

باللامرئي والمستحيل.

لم يتخل هوديني أبداً عن تكريس وقته للأشباح، مكرساً جل حياته المهنية في إكمال ما كان يعده الإيهام المطلق. ولسنوات وسنوات كان يفصح عن رغبته في إنجاز ما أسماه بالعمل العظيم. وكتب مقالات في وصف تفاصيله؛ وقد خلق ضجة في الصحف عن أمنيته المسرحية طوال حياته. ها هو ما يصبو إليه: كما أعلن عن ذلك مرة بعد أخرى ـ الإثارة الكاملة لفنان العرض ـ أن يقوم هاري هوديني بتحويل واحد من أكبر اللبائن إلى شبح. أو، على نحو مباشر أكثر، سيعمل على إخفاء فيل.

يعتقد هوديني، أن أي أحد يمكنه جعل الناس يتلاشون. وليس الأمر عجيباً، ما داموا يشتركون من قبل بروابط قريبة من الأشياء الشبحية. فضلاً عن ذلك، قد يتواطأ الناس مع صانع الأوهام برضاهم. ولكن ليس فيلاً. وكما أشار هوديني بعناية بالغة أن الفيل له عقله الخاص. على الرغم من أنه عمل على ذلك لخمسين عاماً، وهو في قمة عمله، نجح في تحقيق ذلك الإيهام لمرة واحدة فقط. ربما كان يمكنه أن يحققه متى ما أراد، لكنه قطف ثمار الخدعة بكل قيمتها.

ولتحقيق خدعته الكاملة، احتاج هوديني، مخرج العروض الأبدي، إلى أكبر مضمار هو الأضخم في أميركا الشمالية في تلك الفترة. وقف الفيل الذي اختاره بارتفاع ثمانية أقدام وزاد وزنه على ثلاثة أطنان، ما

يزيد على 6100 باوند. في القصر المستلهم بناؤه من المغرب في الجادة السادسة في وسط مانهاتن، وأمام أكثر من 5200 من الناس المذهولين، جعل هوديني الفيل الآسيوي البالغ، جيني، ومدربه يتلاشيان تماماً. خيّم الصمت على الجمهور كلياً، مصدومين ومذهولين من العمل الضخم الذي حققه هوديني. وقد حاول صناع خدع آخرين إعادة الخدعة ـ لكنهم يئسوا من النجاح في ذلك.

* * *

كان ثمة ساحر واعد اسمه جورج ميليه امتلك مسرح روبرت هوديني، في باريس، لكنه ما إن حظي بالسينما، حتى شعر أنه عثر على السحر الأشد قوة. وسرعان ما حور أجهزة صناعة السينما إلى ما يدعى اليوم بالمؤثرات الخاصة. حضر ميليه ما كان يعرضه الأخوان لوميير من «أحداث راهنة» في 28 كانون الأول 1895، وبعد شهر من ذلك اشترى كاميرته الخاصة، عازماً على أن يؤفلم الأعمال السحرية العظيمة في تلك الفترة. لقد صعقته على الفور العلاقات بين السحر والأفلام الأمر الذي قاده إلى الاستفادة خصوصاً من النوعية التي تشبه الحلم في الصور المتحركة وذلك عبر استعمال تكنيك معين يشبه العرض المزدوج لخلق الإيهام بظهور الناس واختفائهم السريع. ولد ميليه في العام 1861 وصنع خمسمائة فيلم من الأفلام القصيرة حتى العام 1912، بمعدل عشرة أفلام في السنة الواحدة. وتوفي

في العام 1938. يضعه مؤرخو السينما بأنه ربما يكون أعظم صانع للأفلام الفنتازية والسريالية.

وثّق أحد النقاد أفلامه بأنها تستكشف «التحولات والتعارضات بين البشر والأشياء والحيوانات وقوى الطبيعة، وبالطبع (على نحو سار)، بين الأساليب البصرية. يتحرك ميليه في لحظة واحدة من الواقعية إلى الفنتازيا القصصية أو الرسوم المتحركة بآلية». كانت السرعة أمراً حاسماً في التكنيك. أن ترى فيلماً لميليه هو أن ترى مسرحاً سحرياً يُنقل على نحو مدهش وعجيب إلى الشاشة. وعملياً، رأى ميليه، أكثر من أي فنان آخر، ما هو كامن في الوسط الذي اختاره ـ في الحواس الأولية من «movies الأفلام السينمائية» (تلك التي تتحرك) و«الأفلام Films» (تلك التي تسكنها الأشباح). إن ابتكار المؤثرات الخاصة يعود إلى جورج ميليه.

عَكَس الاهتمام العام بالاختفاء ـ على المسرح أو في السينما ـ تساؤلاً عاماً عن طبيعة الحياة نفسها. وبدأ الأدب يستكشف الواقع من داخله، بطريقة شبحية، شاقاً الحياة على وسعها ليكشف مداها الواسع من الممكنات غير المتوقعة. واستجاب القراء. وفضلوا القصص التي تبدو فيها الشخصية ليست حية ولا ميتة، أو أنها تتصرف على أنها بشر حي لكنها بعد ذلك تتحول إلى كائن غريب مخيف ومخلوق مرعب. هل الموت موجود على أنه حقيقة مطلقة؟ أم أنه مثل بداية

الحياة، له أسراره الخاصة؟ ظهرت الكلمة narcolepsy (النوم المفاجئ) في المجلة الطبية lancet، في العام 1888، كي تشير إلى مرض يصاب به الإنسان عندما «تعتريه نوبات قصيرة أو طويلة يهاجمه فيها النعاس». ويظهر الـ Catalepsy، أيضاً في الوقت نفسه، كما أشار إلى ذلك إدغار ألن بو، لتعني المعنى نفسه. في الوقت الذي تكون فيه تعاريف الإنسانية لقمة سائغة، فلا بداية الحياة ولا نهايتها يكون لهما معنى مادياً وسريعاً. ففكتور فرانكنشتاين يخلق الحياة؛ ودراكولا يهزم الموت. ويعتقد دوريان غري أنه ربما يكون ميتاً؛ ويعتقد رودريك أوشر أن منزله كائن حي. لقد تحولت الحياة إلى سؤال كبير.

على سبيل المثال تترك ميري شيللي القراء في شك من الطبيعة الحقيقية لما خلقه الدكتور فرانكنشتاين: إنه يشبه البشر، على الرغم من أنه أضخم حجماً وأقوى بكثير؛ لكنه الآن ومرة أخرى ينزلق إلى ما بعد حدود السلوك البشري المعتادة. السطور الأولى من قصتها القصيرة «البشري اللابشري» تُقرأ هكذا: «16 تموز 1883. ـ الذكرى السنوية التي لا أنساها؛ أكملت فيها عامي الثالث والعشرين بعد الثلاثمائة!» هل الشخصية الرئيسة هنا لا بشرية؟ على الرغم من تناول الراوي جرعة من شراب ركّبه أحد أحبار القرن السادس عشر هو كورنيليوس أغريبا، فهو لا يزال لا يعرف الإجابة: «هذا سؤال سألته لنفسي، في الليل والنهار، فقد مضت

الآن ثلاث وثلاثمائة سنة، ولا أزال أجهل الإجابة».
عندما يبدأ الرجل اللامرئي، الدكتور جريفن، قصته بعد أن يتناول جرعته الخاصة، يصفه ويلز بأنه «ميت أكثر منه حي». ويقدم بوليدوري، أيضاً، مصاص الدم على أنه يعيش في عذاب أبعد من الحياة والموت، ويحيله إلى فئة لم يصل إليها كاتب من قبل منذ القرن الخامس عشر، هي فئة الـ undead التي كانت تعني في أواخر العصور الوسطى، ببساطة، «أن تكون حياً». وهو أيضاً يتوجب عليه شرب سائل سحري ـ الدم.

أن تكون undead في القرن التاسع عشر، على أية حال، يعني أن تكون شيئاً مختلفاً كلياً. أن تكون undead في عالم الدكتور بوليدوري، مثلاً، كانت تعني أن الكونت دراكولا يتمتع بنوع من الخلود الشيطاني، ذلك النوع الذي يتجاوز المسيحية أو أي إشارة إلى ما بعد الحياة، وبالتأكيد أي تلميح لإعادة تجسيد للمسيح نفسه. استغل مدى واسع من الكتاب المعاصرين فكرة الـ undead وحوروها لأغراضهم الخاصة. ويقف هنا السير آرثر دويل ليكون مثالاً بارزاً. لاقى دويل نجاحاً باهراً، منتجاً أربع روايات قصيرة وستاً وخمسين قصة قصيرة، بعد أن ظهر أولاً في رواية «الذكرى السنوية لبيتون في عيد الميلاد» لسنة 1887 ورواية «تخطيط باللون القرمزي».

في العام 1893، بسبب الإرهاق، أو من أجل إثارة رد الفعل، قرر دويل أن يضع نهاية لمحققه الشهير. وكي

يتم له ذلك، جند دويل خصم هولمز العنيد، البروفيسور موريارتي، الذي يصر بعض النقاد على أنه المؤلف كونان دويل الذي تشكل بعد فريدريك نيتشه. وفي قصة مدهشة عنوانها «القضية الأخيرة»، ينغمس هولمز بتهور في دوامة مياه لشلالات رايجنباخ في سويسرا، ويقع بين ذراعي موريارتي. كان للموت الأدبي لشارلوك هولمز تأثير مهول على العامة حتى أن جريدة محلية نعت موت شخصية أدبية للمرة الأولى. وفي مقالة اتخذت ما يقارب الصفحة الكاملة، أعلنت صحيفة جنيف موت المحقق المميز، السيد شارلوك هولمز، في 6 مايس 1891.

لكن دويل كان يكتب في ذلك العالم الفنتازي للقرن التاسع عشر، حين تحول الموت إلى التمحيص الدقيق ليكون ليس موتاً على الإطلاق. ولهذا وبسبب صرخات أنصار هولمز الكثر، (من بينهم أم دويل) وبإلحاح من الناشر، لم يشعر كونان دويل بالندم لينهض بطله ببساطة من الموت ـ بل ليس الموت، ولكن المسافة الملعونة والقريبة جداً من الموت. ولحين ما، بدا أن سارة بيرنارد كانت تعود من موتها، كل أسبوعين. في قصة عنوانها «مغامرة المنزل الفارغ»، يعيد دويل لهولمز الحياة. وبدل أن يحتج قراؤه من مخالفة الكاتب للقواعد ابتهجوا من قيام بطلهم بسحرهم مرة أخرى في قصة أخرى لكونان دويل. وكما يوضح واتسون وهو يرى هولمز يستعيد حياته: «التقطته من ردن ثوبه،

وشعرت بالذراع القوي الذي تحته». قلت له: «كأنك لست روحاً على أية حال». وتبيّن أن هولمز لم يسقط في الشلالات، بل تفادى طعنة موريارتي في اللحظة الأخيرة، كما هو الحال في الفن الياباني وأنقذ نفسه في المبارزة. ولم يكن موته إلا إيهاماً. وفي نهاية القصة، يتعمق هولمز في صلب حقيقة الفترة عندما يندب، «نحن نتواصل. نحن نتلامس. ولكن ماذا يبقى في أيدينا في النهاية؟ ليس سوى الظل».

لم يكن الكاتب الشعبي السير آرثر كونان دويل وحده الذي تلاعب برغبة الناس لقهر الموت، بل ثمة كاتب روائي جاد قام بمثل عمله هو ناثانيال هوثورن. إنه العصر الذي وضع الكثير من الأهمية في الوعي وعليه ربما يكون من المتوقع من الأحاسيس البشرية أن تنتج مثل هذه الآراء التي تبدو غريبة. لقد تلاعب هوثورن من قبل في فكرة الجرعات السحرية التي تطيل الحياة في قصة قصيرة عنوانها «تجربة الدكتور هايدجر». وفي أيامه الأخيرة عاد ليكون أسيراً لتلك الفكرة. في العام 1863، وصحته في تداع، أقام في منزل كبير في كونكورد اسمه «ويسايد»، حيث بدأ العمل على قصة قصيرة استلهمها من إشارة وصلت إليه من ثورو. كان ثورو قد سمع عن رجل أقام في الماضي البعيد في ويسايد ورغب في أن يبقى هناك. وحول هوثورن هذه الحكاية إلى قصة عن طالب في معهد لاهوتي اسمه سبتيموس نورتن الذي يقتل جندياً بريطانياً ويكتشف

أن في جسده تركيبة سرية عن الحياة الأبدية. وللمفارقة أن هوثورن وجد نفسه مريضاً جداً إلى درجة أنه لم يستطع إنهاء القصة. ومات بعد فترة قصيرة من ذلك في العام 1864.

ويعلق هوثورن في دفتر يومياته قبل وفاته بقليل بما يبدو أقرب إلى إحباط علماء تلك الفترة، الذين رغبوا في العثور على تلك الجرعة السحرية التي ربما تمكن البشر من دحر الموت، كما حصل الأمر مع هولمز تماماً بعد أن أعاده كونان دويل إلى الحياة. في «مغامرة المنزل الفارغ»، نسمع للمرة الأولى رثاءً من تلك الشخصية التي لا تعرف الكلل، شارلوك هولمز، لطبيعة الإدراك، وعن جزافية المحاولة في معرفة أي شيء مطلقاً: «يبدو أن ثمة أشياء أكاد أدركها وأفكر فيها؛ ولكن ما أن أوشك لمسها، حتى تبدأ بالابتعاد، كالأشياء المنزلقة».

تسلم مارك توين عندما كان في رحلة إلى لندن برقيتين من محرر جريدة نيويورك. تنص الأولى: «إن يكن مارك توين يحتضر من الفقر في لندن أرسل 500 كلمة». وتنص الثانية: «إن مات مارك توين من الفقر في لندن أرسل 100 كلمة». هاتان الرسالتان الخطيتان حفزتا مارك توين لكتابة أشهر ردوده السريعة: «إن تقارير موتي مبالغ بها جداً».(7) كان توين، الكاتب البعيد عن كونان دويل في الأسلوب والمادة والجغرافية كتب مسرحية كوميدية في أواخر أيامه، في العام

1898، عن جريمة قتل، مالئاً كل فصل بالموت، الموت المزيف، وجنازات بلا جثث. وعنون توين المسرحية بتحريف الموضوع الذي يبدو كأنه ليس عن الموت بـ «هل هو ميت؟» لقد أحب توين مثل هذه العبثيات عما يدعى بنهاية الموت، الذي هو أقرب ما يكون عن موته. ولم يشح توين بنظره عما هو فوق العادة. في العدد الذي صدر في كانون الأول 1891 من مجلة هاربر، مثلاً، نشر توين مصادقته المدوية على الجمعية البريطانية للبحث النفسي.

حتى أليس الصغيرة للويس كارول تعيش تحت الأرض في مكان يتميز بأنه ليس في الحياة ـ من المؤكد أنه ليس في الحياة العادية ـ ولا في ما هو خارج وخارج الموت. إن ما تحت الأرض هو أرض العجائب، لكن أليس تتساءل باستمرار عن هذا المكان في العالم الذي يمكن أن تكون قد حطت فيه، والذي تحطمت فيه المعايير المألوفة كلها من حولها. ظهر كتاب كارول المدهش تماماً عندما أوشكت المذبحة الأميركية الكبرى، الحرب الأهلية، على الانتهاء، في العام 1865. كان من حق الجمهور التساؤل، ما هو الأكثر غرابة، العالم الفنتازي تحت الأرض أم العالم الكالح الذي على الأرض؟

وأخيراً، أبدع هنريك أبسن شخصيات هي أقرب إلى الموت من الحياة، في أشد مسرحياته تأثيراً، التي كان عنوانها «عندما استيقظنا نحن الميتين». وهو يشير هنا إلى أن أغلب الناس يقضون أيامهم موتى يمشون، ولكن

عبر الكثير من الجهد يمكن أن يستيقظوا تماماً. تحذير: كما هو حال أبطال روايات القرون الوسطى، يتوجب على الموتى السائرين أن يسألوا الأسئلة الصحيحة، ويكتشفوا الطريق الصحيح، ثم يستجمعوا شجاعتهم ليسيروا بحزم إلى الأمام. إن الطريق لا يقدم نفسه على أنه واضح، وفكرة الحياة المنعشة لن تكون بينة أو واضحة كما ربما نفضل. إن التعتيم أو حتى الظلام الدامس يميزان مشهد فارس القرون الوسطى. ثمة ستار معلق أمام كل شيء.

هذا درس لعدد كبير من روايات القرن التاسع عشر. وكما هو الحال مع إبسن وشيللي وبوليدوري، اختار الكُتاب اكتشاف liminality المنطقة الوسطى أو العتبة التي يفصل فيها ما هو مبهم أو الخط اللامرئي الحياة عن الموت، يفصل هذا العالم عن العالم الذي بعده. ولقب أستاذ هذا الجنس الأدبي لا بدّ أن يمنح إلى إدغار ألن بو. كل شيء يمكن أن يكتب عن بو يبدو كأنه قد كُتب من قبل. إنه مثار إعجاب حتى لأولئك المهتمين العارضين بموضوع الموت؛ لا يزال الناس يجلسون إلى جانب قبره في بالتيمور، يحرسون الحجر عند رأسه ويترقبون الروح المجهولة التي تأتي كل عام، من دون أن يراها أحد أو يسمعها، ليضعوا كأساً من البراندي عند قبره. إن بو مروع وذكي وقد دق المسامير في العصر عبر الحكاية بعد الحكاية. كل واحدة من قصصه تبدو كأنها تسبر غور اهتمام آخر أساس للعصر. سأذكر نبذة

عن اثنتين منهما هنا.

الأولى هي واحدة من أشد قصصه غموضاً، عنوانها «مقاطعة آرنهايم»، التي نشرها في العام 1847. وهي قصة مهمة تبين الافتتان الاستحواذي المكثف للعصر بالعالم اللامرئي. يذهب بو في هذه الحكاية، إلى ما هو أبعد من مجرد الأشباح ـ العائدين الأكثر إشاعة ـ لبناء عالم فنتازي عن المخلوقات اللامرئية التي تتحكم بالعالم المرئي معاً وتغرس فيه المنطق والنظام والمعنى. ثمة بالتأكيد خطة إلهية، لكنها ليست منبعثة من الله. ومهما فهمناه على أنه اضطراب وألم ومعاناة، ترى المخلوقات اللامرئية، عبر رؤيتها النافذة، أنه على العكس من ذلك تماماً. نحن هنا مضللون إذ ليست لدينا القوى الضرورية كي ندرك العالم حق إدراكه. ويصيغ السارد، السيد أليسون، الأمر هكذا: «لربما تكون فئة من الكائنات، كانوا من البشر مرة، لكنهم الآن لامرئيون للبشر، فهم من بعيد، يبدو لهم منظماً ما هو لنا مضطرب ـ ما هو غير خاضع للتصوير لنا يبدو مصوراً لديهم؛ بكلمة واحدة، إن ملائكة ـ الأرض، الذين دقتهم أكثر استثنائية منا، وتقديرهم للجميل منقى من الموت، ربما يكونون قد صفوا بانتظام الحدائق الواسعة لنصف الكرة الأرضية من خلال الله».

في القصة الثانية، التي هي مرعبة حقاً، وعنوانها، «برميل أمونتيلادو الخشبي»، يضع بو الشخصية الرئيسة في قصته مباشرة في ذلك الفضاء الذي هو بين

الحياة والموت. تروي القصة عن بنّاء يقوم ببناء جدران حول خصمه وهو حي، في سرداب منزل البناء. في تصرف لا ينسى عن الضيافة المعكوسة، يتحول المضيف إلى العدوانية ويهاجم ضيفه الغافل. ويضعه في فخ ليبقى في حالة الميت الحي، فيصرخ الضيف من الرعب ويتلاشى في نهاية القصة إلى لا شيء سوى صمت مرعب، ويحول بو ضيفه بدراية إلى شبح.

وببرميل بو استمرت سلسلة من القصص التي تتضمن دفناً مخططاً لشخص حي، أو دفناً خاطئاً لرجل من المفترض أنه ميت. كلا النوعين من القصص كشفت أن ثمة خطأً غامضاً ورفيعاً يصبح فيه التنفس واهناً لكنه لا ينقطع. من أين بدأ الموت؟ أي، متى يكون التنفس قد انقطع فعلاً؟ وما يساوي ذلك في الخداع: متى بدأ التنفس فعلاً؟ المذهل في الأمر كما يبدو، أننا يجب أن نتذكر أنه ليس إلا قريباً من نهاية القرن، في العام 1875، وعند البحث عن جزيئات اللحظة التي تزدهر فيها الحياة فعلاً في كائن، تنبه عالم الأحياء الألماني أوسكار هيرتونغ إلى فكرة حمل الجنين. في ذلك العام وعند رؤية قنافذ تتزاوج بحرية، تفهم جماعة من العلماء الطريقة التي يخصب فيها المني البويضة كي تبدأ الحياة.

لقد عرضت الأشباح والنسخ الأخرى من مصاصي الدماء الوسائل الكتابية في تمثيل الكائن البشري المختفي في القرن التاسع عشر. وعلى أية حال، يجد

آخر، وسائل أخرى في التأثير في الاستفادة من فكرة الاختفاء ـ ومن الجسد المجرد من جوهره. وفي ظل الثقافة البصرية والتجارية المتنامية للقرن التاسع عشر، وفي الوقت الذي أصبح فيه الناس العاديون أكثر وعياً وأكثر افتتاناً بحالتهم المتغيرة جذرياً، استغل المستثمرون تمثيلاً حياً غريباً لمصاصي الدماء. وقامت بلديات المدن بتجديدات كبيرة للمتاحف لتلائم الاهتمام الجديد في العروض العامة عن الجسد غير المجسد. في إنكلترا والدول الإسكندنافية، تحول القيمون على العروض من العروض البسيطة التصنيفية التي كانت في بواكير القرن، إلى اللوحة الحية، حيث المشاهد الحية التي تعرض على الجدران من خلال جهاز آخر لعرض الأشباح، اخترعه داغور الذي منح براءة الاختراع في العام 1824، وسمي الجهاز (دايوراما ـ المشهد ثلاثي الأبعاد).

بينما كان لمسرح السينما بالتأكيد تأثير على خلق أماكن جديدة للراحة للجسد غير المجسد، ظهر نوعان من المسرح أثناء هذه الفترة ليفيدا من شعور الفقدان الذي أرعب غوركي إلى حدٍّ بعيد. كان الأول ظاهرة جديدة سُميت بمتاحف الشمع، الأشهر من بينها ذلك الذي افتتحته السيدة ماري توسود في مقرها الأول الدائم في لندن في العام 1835. عرضت في فضاء مثل الكهف تماثيل لشخصيات تاريخية. وبمعية تلك الشخصيات، وللاستفادة من تناقض القرن في جذب

ورفض المجرمين، فتحت ما أسمته بـ «الغرفة المنعزلة»، التي نبذتها الصحافة بكونها «تلك الغرفة المروعة التي لا تنصح النساء بدخولها»(8) لكن ذلك النبذ الحاد والجنسي زاد، بالطبع، من حضور السيدات المتهورات ليرين عن قرب تماثيل أعتى المجرمين والفاسدين في التاريخ.

وأصبح المعرض المرعب شعبياً جداً حتى أن السيدة فتحت في العام 1846 غرفة جديدة منعزلة، وهذه المرة من دون معلومات مخيفة، ووضعت في هذه المرة التماثيل في مكانها السيكولوجي الملائم، السرداب. وخصصت المكان بأكمله لتماثيل المجرمين وهم يقومون بفعلهم الإجرامي، أو لنقل الجريمة الدموية. جذبت هذه الغرفة الجدية، عدداً كبيراً من الناس أكثر من الغرف التي في الأعلى، وأسمتها، بكل الحرفة الاستثمارية التي أحبت استغلالها، غرفة الرعب. كان السير في الأسفل في التجاويف العميقة للغرفة يعني الهبوط إلى اللاشعور العام لسكان لندن.

مثلت ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر الزمن المزدهر لمتاحف الشمع في أوروبا كلها لكونها كانت تسلية المجتمع البرجوازي، لاسيما في الدول الإسكندنافية وفي ألمانيا وإيطاليا. ميز كل واحد نسخته من غرفة الرعب؛ وكان من المحتم، أن يحمل تمثال الشمع، كما أشار إلى ذلك مؤرخون آخرون، ترابطاً ذاتياً مع الجسد الميت، أو ما يبدو أنه ميت. (في

أواسط القرن التاسع عشر، بدأت الصحافة، باستعمال الكلمة effigy (تمثال شخص) بصيغة فعل، «تجسيد»). تخلق تماثيل الشمع من الناحية السيكولوجية التباساً مع النماذج البشرية المستعملة لعرض الأزياء (manniquins). (وكانت هذه الكلمة تكتب manikin في بداية القرن التاسع عشر ـ لتشير مبدئياً إلى القزم؛ وفي العام 1837، وللمرة الأولى أصبحت تشير إلى أنموذج مماثل للكائن البشري). وبينما تعرض هذه التماثيل الشمعية أنموذجاً للشخص الراحل فهي تبقى معنا الآن وإلى الأبد؛ لتبدو كأنها معدة للتجاوز إلى الجهة المقابلة، لكنها لا تقلع أبداً ولا تقوم بالرحلة.

تشغل النماذج الشمعية معياراً شاذاً وغير مستقر، شاذاً إلى درجة أثارت اللبس لدى سيغموند فرويد نفسه. وقد أقلقته بشدة وحفزه تصويرها لكتابة مقالة شهيرة، طبعت أولاً في العام 1925، وعنوانها «اللامألوف» Uncanny. فيقرر فرويد أخيراً وهو يجتهد في البحث عما يجعل تماثيل الشمع غير مستقرة هكذا ويقول: إن التماثيل تثير الأعصاب لأنها تظهر مخلوقات غامضة تطفو على نحو غامض (ولذلك تكون بقناعة) بين الحياة والموت. فهي من البعيد تبدو حية بالفعل، ولكن كلما اقتربنا في الفحص نقر تماماً بأنها ميتة. حتى أننا نقول عن الناس المرضى: إن جلدهم قد تحول ليكون مثل الشمع. وفي عنونة مقالته، يستعير فرويد كلمة «uncanny» من القرن الماضي، عندما

كانت تشير إلى الناس الذين يمتلكون طاقات فوق طبيعية على نحو غريب.

أثناء تلك السنوات نفسها، في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته، ضم الناس إلى تماثيل الشمع، في ولعهم المتنامي بالموتى الأحياء، أنواعاً مختلفة من الحيوانات، أيضاً. وقد أتى هذا بسبب ظهور فن جديد له علاقة، هو فن التحنيط للحيوانات. كان الناس يسلخون جلد الحيوانات منذ زمن طويل، لكن في هذه الفترة، راح المحترفون يحشون الحيوانات بالقطن وباقي الحشوات لحشو أسد أو نمر بالحياة، كما هي تماثيل الشمع. وفُتحت محلات تحنيط الحيوانات في المدن الصغيرة والكبيرة. كذلك شجعت ظاهرة التكلم من البطن الشعور العام بالحي الميت ـ دمى من الخشب والشمع، صارت تبدو شبيهة بالأحياء ومخيفة، وهذه ساعدت، كما يرى بعض النقاد، لفصل الصوت عن مصدره، الميزة الضرورية للتلفون والراديو والصور المتحركة. وأيضاً صار التحنيط في متناول جلسات تحضير الأرواح.

قاد هذا إلى الموقع الثاني في مشاهدة الموتى الأحياء. لقد خدم المعهد الفرنسي لمعرض الجثث المجهولة، منذ بدايته، ليكون مستودعاً ليس لأي أحد من الموتى الأحياء، بل لأولئك الذين ماتوا مجهولين. في العام 1800 أصدرت الشرطة الفرنسية مرسوماً ناقش بقوة تثبيت الهوية الصحيحة لأولئك الموتى،

بوصف ذلك شيئاً أساساً للحفاظ على «النظام الاجتماعي». هذه الرغبة في الغلق انعكست في الكلمة morgue (معرض الجثث المجهولة) نفسها، التي أخذت من الكلمة الفرنسية القديمة morgue: «امتلاك السلوك المتغطرس» ـ أو، ما هو أقرب إلى الفكرة، «أن تحدق، وأن تكون لك نظرة متسائلة وثابتة». بينما لا يبدو أن أحداً يعرف أصل الكلمة ـ تماماً مثل الجثث اليتيمة نفسها ـ فإن اختيار تلك الكلمة للدلالة على المكان الذي يضم الموتى ربما هو محاولة للقبض على نظرة الرغبة الجامدة المرسومة على وجوه الجثث، أملاً في المطالبة بالهوية الدقيقة.

مهما كان المحفز لوجود الكلمة، في العام 1840، فإن the morgue التي أعيد وضعها الآن في مركز باريس، فتحت قاعة كبيرة للعرض، لتتمكن الحشود من الناس التفرج على صف من الجثث التي صفت بأناقة. أحد المراقبين المعاصرين، هو ليون غوزلان، سمى معرض الجثث «البقعة المركزية المجاورة»: «يقع معرض الجثث في لوكسمبورغ في المكان الملكي للمدينة. يذهب الإنسان إليه لمشاهدة آخر الأزياء وأشجار البرتقال المزهرة، وأشجار الكستناء التي تخشخش عند هبوب رياح الخريف والربيع والشتاء».(8) في العام 1864، حول موظفو المدينة معرض الجثث إلى موقع آخر، وقد صمم هذا الموقع كأنه معبد إغريقي، مع الكلمات «الحرية والمساواة والمؤاخاة» التي كانت

شعارات الثورة الفرنسية، وقد حفرت على الرخام على الواجهة. ربما كانت الثورة دافعاً، إلى حدٍّ ما، نحو الشعور بالرعب من متحف الشمع ومعرض الجثث. وقد احتفظت السيدة توسود بنماذج لمقاصل وأدوات أخرى للتعذيب لتكون أجزاء دائمية من المعروضات في قاعة الرعب التي تمتلكها.

واستناداً إلى جريدة L'Eclair «البرق»، فقد جذب معرض الجثث الجديد عدداً مهولاً من الزوار ـ ما يزيد على مليون زائر في العام. القليل جداً منهم جاؤوا للتعرف على أعزاء لهم يفتقدونهم، أما النسبة الكبيرة منهم فقد جاؤوا للفرجة، والتحديق ولرشف كأس من النبيذ، والفرنسيون هم أفضل من يدفعون نحو هذه الفكرة وتلك؛ ومن المؤكد أن الكثير من تلك النقاشات قد تناولت موضوعة الموت، وتحديداً الموتى المجهولين. وأثار معرض الجثث انعطافاً مخيفاً في السؤال الفلسفي القديم: إن لم يكن ثمة من يطالب بالجسد، فهل حقاً مات أي أحد؟ أو إن لم يكن للجثة من اسم، فهل مات أحد بالفعل؟ في كلا الأمرين، أقول: ليس بالفعل، فهنا ثمة موت، كما يبدو، لم يكن مثل تجمع للمواساة، بل حادثاً يعبر عن التفاعلات الاجتماعية الحميمة. هنا كان الموت كأنه حادثة متحفية، افتتاح لقاعة عرض. في العام 1867 ربما يكون الفضول قد تباطأ حتى على الجثث لمدد طويلة، ففي ذلك العام اكتشف كيمياوي ألماني هو أوغست

فيلهلم فون هوفمان مادة الفورمالدهايد، المادة الكيمياوية التي أضحت الأساس للتحنيط الحديث، ما ساعد معرض الجثث على الاحتفاظ بالجثث من دون خزن مبرد لمدة أسابيع.

أسهم الأطباء بوضوح في فترة الاستحواذ القوية على الجثث. وحاول العلماء في العقد الأول من القرن، فهم طبيعة الحياة والموت عبر تقطيع الجسد البشري. وتحت طائلة قانون جريمة القتل الذي صدر في العام 1752، شنقت سلطات لندن المدانين بالقتل، وحولت الجثث إلى الكلية الملكية للجراحين في المدينة لغرض إجراء التجارب في التشريح. وأضحت مثل هذه التقطيعات للجثث عقوبة إضافية لجريمة القتل الشنعاء؛ وجرى إلغاء هذه العقوبة في العام 1832 عندما شُرع قانون أنهى العقوبة القاسية وغير العادية. وحتى وفق هذه الطريقة القانونية، لم يقتنع أطباء التشريح وطالبوا بالمزيد والمزيد من الجثث. لذلك خاطب الجراح جون أبيرنثي طلابه في العام 1829، في مشفى بارتولوميو بـ «أن ثمة طريقة واحدة لا غيرها للحصول على المعرفة...هي أننا يجب أن نرافق الجثث».(10) كان عندها يرسل رسالة: احصلوا على الجثث بأية طريقة. وكان ذلك يعني شراء الجثث من مجموعة المتاجرين من ذوي السمعة السيئة، من سراق القبور، أو خاطفي الجثث، أو الذين أسمتهم الصحف، وفق مرجعية دينية بأنهم الذين يقومون بالبعث. كان

هؤلاء من غير المرغوب فيهم الذين يخرجون في ظلام الليل ليخنقوا burking الناس، وهي المفردة التي أتت من اسم رئيس سراق القبور في سكتلندا في ذلك الوقت، وليم بورك William Burke الذي كان أيضاً مميزاً في حرفة الطب. وبمعية زميله وليم هير، لم يسرق بورك القبور فحسب بل حصل على جثث أُخر من خلال خنق ضحايا غافلين لدرجة الموت. وأدت جرائم بورك إلى بروز معنى آخر من كلمة burking له دلالة أكثر غدراً وهي: «القتل خنقاً، الغرض منها أن لا يترك أثراً للعنف، ربما إلا القليل، أثراً للعنف». وتضع هيلين ماكدونالد، في كتاب عن تاريخ تشريح الجثث في لندن، عنوانه «الرفات البشرية: التشريح وتاريخه، الممارسة المرعبة لتقطيع الجسد في سياق البحث المستمر للقرن عن ذلك السر الفرانكنشتايني للحياة»:

«جرى التعبير عن القلق الاجتماعي الناتج عن الحد الدقيق بين الحياة والموت، الذي شاع في أوروبا في هذا الوقت، في الروايات والشعر، ودار أيضاً في الحكايات الكئيبة عن أولئك الذين دفنوا أحياء. وثمة أناس معينين من الذين أعدموا وأعيدت لهم الحياة على طاولة تشريح كلية الطب.

وهدفت بعض التجارب التي أجريت في الكلية إلى التأكد من معرفة زمن الموت. كانوا شديدي الفظاظة إلى حدّ أن كليفت، وليم كليفت، الوصي على كلية متحف هونتيرين، وجد وظيفته تدعو للأسى بوضوح.

وسجل بيد مترددة على نحو غريب ما الذي طلبوا منه أن يفعله لجسد مارتن هوغان وهو ممدد على طاولة التشريح في العام 1814، وهو أن يغرز إبرة في كل عين ليرى إن كان يصدر من الجثة أية استجابة. وهنالك فحوصات أخرى كانت تتخذ بطريقة منظمة عندما كان المشرحون يبحثون في أن يفهموا فيما إذا كان غياب الحيوية الواضحة علامة على أن قوة الحياة مجرد أُجلت أم تلاشت بلا عودة. وعلى الرغم من أن ذلك لم يدرج أبداً في عمل الكلية على جثث القتلة، كانوا يتساءلون أيضاً فيما إذا يستطيع رجال الطب إعادة الحياة للناس».

يستمر الافتنان بالموت غير المجسد حتى يومنا هذا. كان عالم التشريح الألماني غونتر فون هيجنز، الذي بدأ عمله في السبعينيات، قد شرع بعملية التحنيط إلى درجة العرض الفني. وبدلاً من حقن الجثث بالفورمالدهايد أو أية أنواع أخرى من المواد الكيمياوية، أعلن هيجنز عن نفسه بوصفه نحاتاً للموتى، إذ يحشوهم بمواد بلاستيكية. واعتبر اللحم البشري ميدانه، سالخاً الجلد ومحافظاً على الأعضاء، مبدعاً تحريفات على التماثيل الكلاسيكية اليونانية. في العام 1997، انطلق هيجنز لإعداد معرض لأعماله، عوالم الجسد، في متحف مانهايم للتكنولوجيا والعمل. ما يقارب ثمانمائة ألف زائر جاؤوا لرؤية ما يزيد على مائتي جثة عرضها هيجنز على أنها أعمال فردية، كل

عمل منها له تعليقه التوضيحي، بضمن ذلك تاريخ مختصر للموضوع بمعية أنواع المواد المستعملة.

في تشرين الثاني من العام 2005، قدم مركز عرض ساوث ستريت سيبورت في نيويورك عرضاً عنوانه «أجساد»... وكان المعرض يعرض «أجساداً بشرية، حفظت عبر عملية مبتكرة وقدمت بوقار». وبعد ذلك بوقت قليل، في تشرين الأول من العام 2006، أطلق المتحف الوطني للصحة والطب، الذي تأسس في 1862 في واشنطن دي سي، على أنه المتحف الطبي العسكري، فن عرض الندوب في الناس الذين يعانون من صدمات مروعة ـ كحوادث السيارات، وحروق الدرجة الثالثة وجروح الإطلاقات النارية والبتر وما إلى ذلك. وحملت القطع الفنية العنوانات مثل: *ندبة إزالة الطحال، ومحاولة إزالة الرئة بعد الانتحار وإصلاح تجويف العين المحطم باستعمال عظم من الجمجمة بعد حادثة سيارة*. الفنان، تيد مير، يضع على الندبة والمنطقة المجاورة لها حبراً طباعياً ثم يضغط ورقة على الجلد ليصنع صورة وبعد ذلك يعالجها بالألوان المائية وقلم الرصاص. ويملك المتحف الوطني للصحة والطب مجموعة لما يزيد على ألف من الأشياء، بضمنها ساق بشرية محفوظة لرجلٍ مصابٍ بداء الفيل. والمتحف هو متحف المدينة المميز لفن اللحم البشري؛ وربما يكون الجيش، بينما يستخدم الشباب والشابات حشوة للمدفع، هو المنظمة التي جعلت الأمهات والآباء والزوجات والأزواج

والأطفال يعون أكثر أن الذي يعاني من الجروح الخطرة حتى الموت هي في الحقيقة أجساد ـ حية، لبشر يتنفسون. علينا الإشارة إلى أولئك الأبناء والبنات على أنهم شيء آخر غير «الدمار الإضافي» أو «عداد الأموات».

وعلى الرغم من أن لا أحد أشار إلى الجثث في حد ذاتها، فقد مثل وصولها إلى معرض باريس أول فقدان رسمي للأشخاص. أصدر قسم شرطة شيكاغو في ثمانينيات القرن التاسع عشر أول قائمة في العالم للأشخاص المفقودين. وكان لا بدّ لهم أن يفعلوا ذلك لأن حقيقة الناس الغائبين عن الأنظار، ولا أثر لهم، قد سيطرت على الخيال الشعبي. وحملت الصحف البريطانية في السبعينيات والثمانينيات عنوانات رئيسة تصرخ عن الفتيات المفقودات إلى الأبد في المدن الصاخبة مثل شيكاغو ولندن ونيويورك. كان اختفاء الناس في غالبية القرن التاسع عشر عبارة عن فكرة نظرية، جرت مناقشتها على المستوى التجريدي من الفلاسفة والفنانين والكتاب وعدد كبير من العلماء. لكن الشرطة تعاملت مع الفكرة من خارج ميدان الخيال والفن وانتزعتها من المسرح وحولتها إلى أمر واقع كالح: تصبح الصورة مثالاً وتصبح النظرية حقيقة. وبدا، يوماً بعد يوم، أن أناساً عاديين يختفون عن الأنظار بلا أثر. وبدأت تظهر تقارير كثيرة خلال معرض شيكاغو العالمي في العام 1893، حين جاءت شابات من إنكلترا

وأوربا للبحث عن وظائف في واحدة من الكابينات العديدة.

كأن الجريمة البسيطة ليست مرعبة بما فيه الكفاية، لذلك بدأ اختفاء جديد ومضلل يصيب إنكلترا وأميركا ـ سلسلة من جرائم القتل. تشبه كثيراً الصور السينمائية في الشريط السينمائي، القاتل المتعدد الجرائم يقترف الفعل نفسه ـ وهو في هذه الحال، يشق الجسد وينزع أحشاء الشابات ـ مرة بعد أخرى. انقلبت الزاوية، وحانت اللحظة التي يقوم الفن فيها بالتكهن ويتنبأ بالحياة نفسها. القاتل المتعدد الجرائم يربط بشدة القرن التاسع عشر في إنكلترا، مولد القتل المتعدد، بأيامنا هذه، في أميركا. نوع جديد من التشويه طارد إنكلترا القرن التاسع عشر. لم يكن المجرم الذي عرف بأنه القاتل من Whitechapel وايتجابل وعرف فيما بعد بـ «جاك الناشر Jack the Ripper»، المجرم الأول في العالم متعدد الجرائم، خفياً فحسب، لا بل كان اختفاؤه قد جعل منه الأكثر خطورة. لم يعرف أحد كيف كان شكله وبماذا يؤمن وكيف كان يمشي أو أين يعمل؟ لقد بدأ مجونه في تقطيع أجساد العاهرات في شتاء عام 1888 في الطرف الشرقي من لندن، واقترف أفعاله المروعة ما بين ساعات منتصف الليل والفجر.(11) وتحولت بيئة الفاسدين إلى أن تكون فاسدة فعلاً. قتل الناشر خمس نساء ولم يترك دليلاً واحداً. ووصفته الصحف بـ «القاتل اللامرئي». ولم تعثر عليه الشرطة

أبداً، لكن الشكوك كانت تحوم حول طبيب أميركي استقر في لندن. إلا أنهم لم يعثروا على أية بصمات للأصابع.

لم يستمر القتلة من متعددي الجرائم في إثارة انتباهنا على أنهم من الشواذ التاريخية فحسب بل أثاروا أسئلة جادة عن عصرنا أيضاً. العشرات من الكتب غاصت في العقد أو العقدين الأخيرين في نفسية هؤلاء المتوحشين. هل هؤلاء المخلوقات من البشر أم يشبهون البشر؟ كيف يخلقون ويتشكلون؟ كيف للمجتمع أن يتجنب مثل هذا الانحراف؟ وتستمر الأسئلة. ومن نواح عديدة، يكون القاتل متعدد الجرائم أكثر من المجرم العادي يعرض سلسلة الوجود إلى الانهيار. إن القتلة من متعددي الجرائم لا يجعلون الليل غير آمن فحسب ولكن لأنهم يأتون من المجتمع ذاته ـ كنت أعرف ذلك الشخص في أحد الأيام! ـ فهم يجعلون النهار كذلك مرعباً ومشحوناً. هل يمكننا التأكد من سيتحول إلى قاتل؟ بينما تتزايد البارانويا والخوف لدينا، نبدأ برؤية أي حارس على أنه قاتل وكل من يعمل في الحماية على أنه غول.

وأصبح القاتل المتعدد الجرائم موضوعاً مثيراً في القرن العشرين. في العام 1988 جعل الروائي توماس هاريس في روايته «صمت الحملان» من المجرم هانيبال لكتر الشيء المرعب في ذلك العام. وسرعان ما أضحى قنبلة سينمائية ضخمة. (من بإمكانه أبداً أن

ينظر إلى أنتوني هوبكنز النظرة نفسها ثانية؟). واستخدم فيلم ألفريد هتشكوك «المعتوه» انحرافات القاتل المتعدد الجرائم في الوسط الغربي «أد غين» أنموذجاً للشخصية الأولى المجنونة الملفِقة نورمان بيتس. وهنالك العديد من الأفلام ـ بضمنها أفلام وثائقية ودرامية ـ تتبع رحلة المرأة الغريبة والشاذة، إيلين ورنوس، القاتلة المتعددة الجرائم الأكثر شهرة.

في مراجعة للكتب العشرة الصادمة عن القتل المتعدد، في مجلة نيويورك عن الكتب (1994)، تعرض الروائية جويسي كارول أوتيس رؤاها عن طبيعة مثل هذا الانحراف ـ جريمة القتل ـ وترى أن جرائم القتل المتعددة تقع على قمة الضلال المنحرف ـ:

(حدث إلى حدّ ما أن «القاتل المتعدد الجرائم» أمسى المدان والمحتقر منا، ولكنه بغرابة الهمجي النبيل الممجد، فيه بقايا الروح المتاخمة، الأميركي المنعزل الذي يجوب الطرق السريعة بين الولايات في شاحنة كبيرة أو صغيرة والذي سيستسلم ما أن تسنح الفرصة للشرطة في التقصي، حيث سيجد رشاشة أو بندقية نصف آلية وكميات من الذخيرة وست حزم وطعام من اللحم البقري، ومن الممكن أن تكون هناك جثة تتفسخ لامرأة في المؤخرة.(12)

ما الذي يمكن أن تعنيه أوتيس بـ «ست» حزم وذخيرة وبندقية نصف آلية وطعام من اللحم البقري: هل يحدث القتل المتعدد عن الاستهلاك؟ أم هو نزهة

خيالية في تمثيل لفرقة عسكرية؟ وهل يفكر العقل المعتوه للقاتل المتعدد الجرائم، أنه يحمينا من الشريرين حقاً؟ من يدري؟ بَيْدَ أن الإحصائية الآتية تمنحنا وقفة: بينما كانت الولايات المتحدة تمثل ما يقارب 5 % من سكان العالم، كان من الغريب أنها تنتج 75 % من القتلة العتاة في العالم.(13) هل تكشف هذه الأرقام الطبيعة البشرية في أقصى جوهريتها واستهلاكيتها الفاسدة ـ فيتراجع الإنسان إلى الشناعة الآلية المطلقة، من دون أي وازع أخلاقي؟ ما الذي لدينا هنا، أهي البلاكووتر الأميركية التي انطلقت لتكون قذائفية حرفياً وعلى نحو مطلق؟ لا بد أن يكون للناقد ذلك النوع من الرغبة القوية والقوة الذهنية عندما يشير إلى القاتل المتعدد الجرائم، بالمصطلحات الأكثر آلية، على أنه «مجرد ماكنة بايولوجية تسوقها غريزة بدائية لإشباع الشهوة الضاغطة».(14)

بهذا المعنى، يتوجب علينا أن نعد منحرفين مثل جيفري دامار أو أد غين على أنهما الجانب الآخر من فيكتور فرانكنشتاين، غير المهتم كثيراً بالقوة المتأتية من معرفة سر الحياة، بل في ضوء ذلك المتأتي من معرفة ألفة الموت. ثمة قوة هائلة في التخلص من الحياة، مثلما هنالك قوة هائلة في إشعال الحياة في الوجود. مع ذلك فإن القاتل المتعدد الجرائم ينسف كل المعايير للوجود الإنساني. إنه يطوف خلسة في الليل مثل مصاصي الدم. وقد وضعتهم بعض المقالات في

صحف القرن التاسع عشر ضمن الأحياء الموتى. ومن المؤكد، أنهم لا يستحقون أن يشتركوا مع الأحياء الكاملين.

***

عبر تحولين مفهوميين كبيرين، لعبت مهنة الطب غير متعمدة دوراً في تعزيز طائفة الأحياء الموتى. فقد تبنى الأطباء البريطانيون على نحو لافت وجهة نظر مختلفة وحديثة تجاه المرض. فكي يفهموا معنى الحياة، يتوجب على الأطباء أن يعرفوا ما الذي يجلب الناس إلى حافة الموت. نظر القرن التاسع عشر إلى الجسد على أنه آلة هايدروليكية، تحافظ على الصحة عبر التوازن بين الأمزجة الأربعة التي تنتهي إلى أربعة أمزجة منفصلة ومميزة. تضمن المرض (Dis-ease عدم الراحة) منذ زمن أبقراط، خللاً في التوازن في داخل الجسد ـ زيادة، لنقل، في السائل الذي يسمى الأسود المرّ، التي يؤدي إلى مرض يعرف بـال «ميلانخوليا» (الكآبة). كان الميلانخوليا يعني اللاتوازن أو الانحراف عن المركز (eccentric) ـ ويعني أيضاً اختفاء الراحة. هو (أو هي) قد فقد «مزاجه». وعبر التركيب الصحيح للصلاة، والتنجيم والكهانة والتركيب الكيمياوي، يمكن للطبيب إعادة التوازن للجسم وبإحساس متجدد ومتناسق. وفي الحالات الصعبة، ربما يحتاج المريض إلى ما هو أكثر من التدخل الطبي. وفي هذه اللحظات يقوم بفتح جرح في الذراع والساق ـ أو

في أي موضع يشعر فيه المريض بالضغط ـ ويخرج نوعاً من السائل الفائض. يمكن للحقنة الشرجية أو المطهر القوي أن يخرجا الكثير من السائل المتعِب. بالطبع، بالنسبة للعين غير المدربة، يبدو السائل المندفع إلى خارج الجسم كله كأنه دم عادي.

وبدءاً من العام 1803 افترض الأطباء فكرة وجود أشياء بالغة الصغر سُميت بالجراثيم ـ «بذور المرض» ـ تقوم بغزو الجسم، لتنتج ليس عدم الراحة بل المرض. وتطور هذا في «نظرية جراثيم الأمراض» للويس باستور في العام 1863. ومن هنا اختزلت مهنة الطب فكرة المرض، ومن هنا جوهر صحة الإنسان، إلى أصغر وحدة أساسية. وصار أصحاب المهنة الآن ينظرون إلى الجسم بآلية، قادرة على رد المرض عبر نظام تحذير يسمى جهاز المناعة. وأصبح جهاز المناعة الميكانيكا الأساس التي يتمكن الشخص عبرها من مساندة الحياة نفسها. ومثل الكثير من الاكتشافات الكثيرة والأفكار في تلك الفترة، أسست الجراثيم، أيضاً، لحظة بهجة الاكتشاف «وجدتُها» Eureka، الاندفاع في الطريق المؤدي إلى تعريف الحياة. هنا فقط، لم يبدأ التعريف بالبدايات بل على الأكثر بالخواتم، بخصم الحياة، وهو المرض.

في تلك السنة ذاتها، 1803، تظهر كلمة «تلقيح» للمرة الأولى، كي تشير إلى تطعيم فايروس جدري البقر ليكون حماية ضد الجدري. جاء المرض مع الجسد

الجديد، مثل «الدودة اللامرئية» عند وليم بليك، في الليل، لتمتص الحياة من الناس الغافلين، بغض النظر عن طبقتهم أو عمرهم أو لونهم، بطريقة لها علامة جديدة. ظلت الجراثيم لامرئية للعين المجردة، ولهذا يزرع الأطباء أحياناً في جسم المريض «العين» الرائية لكل شيء ـ للحث على استعمال الكلمة الجديدة، التطعيم، inoculation من ocular العيني، لوصف الإجراء للمساعدة في طرد الجراثيم المهاجمة، كتلك الناتجة عن داء القرن، السفلس. ولهذا كانت مادة مجلة الطب والفيزياء في العام 1803 هي: «تلقيح جسد شارلوك هولمز وهو يساعد في حل لغز المرض».

إن لم يلقح الأطباء، كان يتوجب عليهم إيجاد الدواء لمواجهة الجرثومة المهاجمة. وبدأوا حتى في استعمال شيء ما أسموه صلوات الأصيل على روح الميت Placebos، ما كان يسمى في تلك الفترة بـ «أقراص الشبح»، لملاطفة المريض واستعادته لصحته بدواء ليس أقوى من جرعة قديمة من الرضا. وفي سياق المرض الجديد، يمكننا رؤية دراكولا على أنه النذير للأمراض المنتشرة عن الدم، التجسيد ـ أو عدم التجسيد ـ للعدوى. إنه يتمتع حقاً بالعلاقات الطفيلية مع الحياة، متغذياً على دمهم. ولا عجب بعد ذاك من أن تكون أكثر المسرحيات شهرة، من ناحية الحضور الجماهيري، هي مسرحية إبسن «الأشباح»، التي عالجت موضوع السفلس الذي قتل الآلاف من الناس وحول

مظهر الآلاف إلى أنماط من الأحياء الموتى.

لا تختلف الكيفية التي كان الغالبية من الناس يعرفون فيها الطريقة التي يعمل بها جهاز المناعة، عن الطريقة التي يعرف فيها الكثير منا اليوم أحشاء أجهزة حواسيبنا ـ مثل مركز سيطرة مبهم ولامرئي، برنامج شبحي يدير العملية بأكملها. بينما نعتمد بثقل على برنامج الحاسوب ثمة القليل منا ممن يمكنهم تحديد ذلك البرنامج فعلاً حتى وإن انبسط الجهاز بكل تفاصيله. وكذا الحال، فلا طبيب أو مريض يمكنه تحديد مكان جهاز المناعة. وليس الحال هكذا مع الأمزجة الأربعة. إن فصد دم المريض في العصور الوسطى، وعلى اعتبار أن الأمزجة خرجت من الجسم، يمكن للمرء فحصها عن قرب. بَيْدَ أن جهاز المناعة موجود فقط بكونه مرتبطاً بجميع الأجزاء. وهو الذي لا نزال نؤمن به بكل إخلاص على أنه غير موجود بمفرده وبذاته، وتلك واحدة من السرقات في السطو الكبير على جسد الإنسان، ليسهم ذلك بشبحيته المطلقة.

في تحول مفهومي ثاني وربما يكون هو الأهم، أعادت مهنة الطب تحديد مكان موقع الشعور والإدراك، لتنقله من المواقع المبكرة، التي كانت في عصر النهضة، في القلب والكلى أو الكبد، إلى العضو الذي له الأهمية الحساسة حالياً، وهو الدماغ. هذا ما غير الطريقة التي يفحص فيها الأطباء وجود المرض من عدمه. يموت الناس دماغياً أولاً، قبل أن ينزلقوا في الإغفاء ونوبات

النوم ليهبطوا أخيراً في الغيبوبة. بدأ والد نيتشه موته في العام 1849، على سبيل المثال، بما اصطلح عليه الطبيب الذي كان موجوداً بـ «تليّن الدماغ». لكن موته استطال أحد عشر شهراً من الألم الشديد.

يأتي الموت بعد المرض بالتأكيد. وليس غير قلة قليلة من العلماء الذين بحثوا في النسيج الأساس للحياة ارتأوا الإقرار بنهائية الموت. وفي طريق المرضى إلى ما بعد المرض، يبقون لفترات مطولة من الزمن عند العتبة. لم يكن أحد يعلم كم تطول هذه الفترة، ولذلك ينصح الأطباء بأن من الأفضل، أو ربما يتوجب، على الأصدقاء والأقارب الاستمرار في الحديث معهم، حتى وإن لم يلقوا جواباً. وهم يقدرون أن أولئك المرضى ليسوا بأحياء ولا موتى، لكن بدقة أكثر الموتى الأحياء. ينصح الأطباء أن فاقدي الوعي يمكنهم الاستماع، وهم يواسون محبي المريض بأنهم، أي الأطباء، يمكنهم قياس مستويات الفهم للشخص المحتضر بواحد من الأدوات الكهربية التي تم تطويرها في القرن التاسع عشر. وكان الجهاز الأكثر تداولاً، وهو الكالفنوميتر، قد سجل نشاطاً كهربياً يستمر الجسم بإصداره، في حيويته وفي كل مراحل التفسخ، عبر الجلد.

فضل الجراحون التجربة على الميتين تواً، ليبرهنوا أنهم أمسكوا بذلك المصدر المطلق للحياة، وهو ما سموه بـ «القوى الحيوية». في كلية لندن الملكية للجراحين، قام البروفيسور جيوفاني ألديني بتجارب كهربية

Galvanic على أحد المتوفين غرقاً للتو، وكان مؤمناً أن طاقة الصدمة الكهربية يمكنها حث «وسائط الإثارة» ليستعيد المتوفى حياته. وترك ألديني سجلاً لتجاربه الكثيرة والمعقدة في كتاب صدر في العام 1803 عنوانه: «وصف لآخر التحسينات في الكالفانية»، يفصل فيه عشرات الأمثلة التي يؤمن فيها أنه أعاد الحياة بالفعل لأشخاص ميتين.

امتلأت ما سميت بغرف العمليات، مثل غرف عرض الجثث، بالمتفرجين الذين يحبون الاستطلاع. بعضهم جاء لمشاهدة تقطيع الجثث. وجاء الكثيرون لمشاهدة السحر. لقد حضروا خصيصاً ليحدقوا ببلاهة إلى خفة يد جيوفاني ألديني، العالم الذي يقدم العروض لذلك الحشد المتلهف ويكاد يكون عبداً. في عصر أحد الأيام من تلك السنة المشحونة، في العام 1803، وضع رأسين مقطوعين لمجرمين على طاولتين ورجهما بنبضة كهربية ليصبحا قرمزيين. أحب الجمهور ذلك وطغى عليهم الصمت فقط حين صاح ألديني: أخبروني، إن كنتم قادرين، هل هذان المجرمان من الموتى أم من الأحياء؟ بعد لحظات جعل أولاً يد واحدة من الجثتين اللتين بلا رأس تمسك بقطعة نقدية معدنية.، ثم جعل اليد الأخرى ترمي بقطعة نقدية على الجمهور الذي أضحى الآن مرعوباً ومندهشاً.

لكن أكبر تجربة على الإطلاق أقيمت على الموتى، والتي اجتذبت أكبر الحشود، لم تتضمن هز اليد أو

الرأس لشخص ميت بل القلب نفسه. خمس عشرة سنة قبل نشر رواية «فرانكنشتاين»، أعلن البروفيسور ألديني للجمهور المحتشد أنه سيعيد الحياة لقلب واحدة من الجثث. من خلال الوصف المعاصر، كان عرض ألديني قد استمر لعدة ساعات؛ ولم يخرج من القاعة أحد. فبالتحفيز الكهربي، جعل فك الرجل المتوفى يرتجف وتنفتح عينه اليسرى ووجهه يتشنج. ثم ربط موصلات إلى الأذن والمستقيم، إذ إن التقلصات العضلية، بناءً على قول ألديني نفسه، «تكاد [تمنح] مظهراً لاستعادة الحياة»، لتكون الكلمتان المؤثرتان هما «تكاد ومظهراً». وبعد ذلك حان وقت قمة عرض استعادة الحياة: تمسكت اليد اليمنى بإحكام وتقلص الأذين الأيمن للقلب. على أية حال، هذا ما قاله ألديني للجمهور. وصدقوه. وازداد الإطراء.(15)

ازدادت شفافية ما يفصل الأحياء عن الأموات. بينما اندفع الكتاب للبحث عن الكلمات الجديدة للقبض على العالم المتعلق بالآخر الذي بدأ بالبروز. وراح العلماء يحاولون العثور على سبل للدخول إلى تلك المنطقة المحرمة. في كلا الحالتين، كانت الفكرة هي جعل ذلك العالم العنيد الذي يفوق الوصف يتخلى عن أسراره. إن تكن ثمة حاجة، لسوف يصل دائماً أحد المستثمرين للاستفادة منه. في سبعينيات القرن التاسع عشر ازداد عدد الناس الذين وجدوا أنفسهم لديهم القابلية المميزة في الرحيل إلى الجانب الآخر ويجعلون الموتى

يتواصلون مع الأحياء. تضمنت القائمة سحرة ووسطاء روحانيين وصانعي أوهام وكتاب وباعة متجولين ومواطنين عاديين اكتشفوا أن لهم مواهب جديدة ونادرة.

وظهرت مفردات جديدة لوصف تلك التجارب فوق الطبيعية. واعتمدت اللغة الإنكليزية الكلمة الفرنسية الموجودة من قبل clairvoyance «التوق لنفاذ البصيرة»، واستعملت للحاجات فوق الطبيعية: «الإدراك الذهني للأشياء البعيدة أو المختفية عن الأنظار». وردت هذه الكلمة في ثمانينيات القرن التاسع عشر في كلام العامة من الناس. وكان هـ. ج. ويلز، أحد الكتاب الأكثر فاعلية في هذا النوع الروائي الشبحي الجديد. بعد مدة قصيرة، صاغت الكاتبة بيرسي بايش شيللي كلمة جديدة لوصف أولئك المرضى نصف الأحياء المستلقين بوهن على أسرة المشفى، وتلك الجثث لنصف الميتين على طاولات التشريح، وتلك المخلوقات من أنصاف الأحياء التي تسير خلسة في صفحات القصص القصيرة والروايات. وقد أعلنت شيللي أنهم يطوفون في حالة من «الإحياء الموقت».

وكان الأخوان غريم، اللذان جمعا قصص الجن الأوروبية في القرن التاسع عشر، قد وجدا أن واحدة منها تصلح أن تكون رمزاً لتلك الفترة، وهي «الوردة البرية» أو المعروفة بـ «الجميلة النائمة»، إحدى الحكايات التي ضمنها فرويد في وصفه للخارق

Uncanny. لقد وضعت تلك الفترة تدرجاتها لأولئك الذين يطوفون بين الأنواع. إن يكونوا ما يزالون يتجولون، فإن مجلة «العلوم» كانت لها كلمة أخرى في وصف الناس الذين هم في تلك اللحظة الخاصة، السائرون في نومهم أو «somnambulants». وعن السائرين في نومهم، الواقعين تحت تأثير القمر وهو بدر، صاغت الفترة كلمة أخرى مرادفة، هي lunambulants.

يبلغ الاهتمام الشعبي بالشواذ العلمية والطبية مثل السائرين في نومهم والحيوانات التي تنام شتاء وأولئك الذين تحت تأثير التنويم المغناطيسي أو الذين في حالة الحركة المؤقتة أوجه في حركة تبدأ في أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر، تسمى الروحانية Spiritualism. كما حدث مع تجمع الأشباح في فيلا ديوداتي في العام 1816، يمكننا أن نؤرخ لحلول الروحانية في أمسية معينة، في 31 مايس 1848، في هايديسفيل، نيويورك، عندما أدهشت أختان شابتان، هما كاثرين ومارغريت فوكس، ضيوفهما بالإيحاء أنهما ينجحان بالاتصال مع المشاهير الراحلين. الشابتان سمعتا «طَرقهم» من الجانب الآخر في جلسة أسمياها Seance لتحضير الأرواح. ولا أجد أي بديل لكلمة Seance تعني المناسبة التي يجري التواصل فيها مع الراحلين قبل العام 1845.

منذ تلك الأمسية الأولى في هايدسفيل، كان الجنون

بشأن الحديث إلى الموتى ـ لما أسماه المحليون بـ «البرق الروحي» Spiritual Telegragh ـ قد استحوذ على الخيال الشعبي بالكامل. وساعد ب. ت. بارنوم الأختين فوكس على أن يحققا شهرة عالمية بأن يقدما عرضاً أمام جماهير غفيرة في متحفه الأميركي الواقع في مانهاتن السفلى، من العام1841 وحتى العام 1865. وكان توماس أديسون، قد عشق كل أشكال «الآلات المتكلمة»، وعمل على أداة يمكنها أن تنقل أصوات العالم الروحاني وتضخمه؛ وكان له نجاح واضح في صنع آلة تشبه كثيراً تصميمه للإصغاء إلى العالم الروحي، وهو الهاتف. لم تكن الغالبية العظمى من المواطنين العاديين من الحكماء في أميركا وإنكلترا، عموماً، بحاجة فعلاً إلى بارنوم أو حتى أديسون، فقد تبع الآلاف من الرجال والنساء الأختين فوكس وعقدوا جلسات في بيوتهم على أمل التواصل مع أفراد موتى من الأصدقاء أو من العائلة، بلغة اليوم، في عالم سومرلاند أو في التخوم أو في عالم الروح أو السماء أو في أرض الضباب. لذلك كانت جلسات تحضير الأرواح عديدة جداً ومتنوعة حتى أن العديد من الصحف ظهرت في هذا الوقت لتغطية الأخبار الأسبوعية، التي هي حصراً عن الحركة الروحانية.

في العام 1888، وضعت تقارير معاصرة رقماً مدهشاً عن عدد الروحانيين في أميركا وحدها وهو ثمانية ملايين. من بين مَن في قمة السلطات الروحية مثل آني

بيسانت ومدام بلافاتسكي حاضرتا عن فوائد تنافس الحركات النفسانية وفلسفة طبائع البشر والثيوصوفيا. حضرت إليزابيث باريت براوننغ، استناداً إلى زوجها، الكثير من جلسات تحضير الأرواح من أجل نفسها. وكان المفضل لديها اسكتلندي اسمه دانيال دونغلاس هوم. وبحث السير آرثر كونان دويل عملياً في ثروة عائلته بأكملها محاولاً الوصول إلى الكلمة الخاصة بالعالم الروحي ووجود الجنيات. وقد كتب ملاحظات مفصلة ومطولة عن الاحتمالات الموجودة ما بعد العالم المرئي، في دراسته الهامة «تاريخ الروحانية». لقد انتشرت الحركة الروحانية بكل أطيافها الكثيرة والمختلفة في ثمانينيات القرن التاسع عشر إلى أغلب بقاع العالم. وكان الاجتماع الحميمي لجماعة بايرون في فيلا ديوداتي، التي تشبه إلى حدٍّ ما جلسات تحضير الأرواح، قد أفضت بعد سبعين عاماً، إلى مهنة ضخمة التفاصيل ـ كلها في خدمة البحث والتواصل مع أي من الأشباح القريبة. وأقام العالم بعد ذاك عدداً لا يحصى منها.

وسرعان ما انتبه صناع الأوهام إلى الإمكانية في جلسات تحضير الأرواح وسحبوها، كما يقولون، في طريقهم. في إنكلترا كان صانع الأوهام العظيم هو دانيال دونغلاس هوم، صديقاً لوليم جيمس وهو المفضل كما أسلفنا لدى إليزابيث باريت براوننغ. كان اسكتلندي المولد، وانتقل إلى كونيكتيكوت في شبابه

وقام بأعماله السحرية في بواكير خمسينيات القرن التاسع عشر خارج الحجر الأسمر على الجانب العلوي الشرقي من مانهاتن. وأوردت براوننغ في صيف العام 1855، أن في إحدى جلسات هوم لتحضير الأرواح، «كان اللامرئي قد لامسنا»(18). وقد تأتت شهرته من الحديث مع الموتى وأيضاً وخلاصة مهاراته في الرفع، تورد الروايات المعاصرة له أنه كان يطوف ستة أقدام أو سبعة أقدام فوق الأرض. ويصور أحد رسوم الكاريكاتير هوم وهو، مثل ميري بوبنز، (الشخصية المعروفة في قصص الأطفال) يقفز من سقف غرفة الجلوس، من فوق ثلاثة أو أربعة من الناس يقفون في دائرة فاغري الأفواه من الصدمة والدهشة. ولذلك ليس من الغريب أن يصفه الناس بالمحتال المطلق.

لكن الروحانية الإيطالية الكبيرة أيوسابيا بالادينو لم تصل أبداً إلى هذا المستوى من الاتهامات. لقد تنقلت في أوروبا وإسبانيا وبولندا وروسيا لتنتج، كما يورد عنها، المؤثرات الأكثر غرابة، بضمنها الرفع «البسيط»، وتمد جسدها كما ترغب، مستحضرة الموتى جسدياً، لتنتج انطباعاً عن أيدٍ للروح ووجوه في الطين الرطب، وما إلى ذاك.

في أميركا كان هناك الروحانيان الكبيران الأخوين دافينبورت، إرا ووليم، اثنان من صناع الوهم المميزين من بافالو، نيويورك، اللذان رفعا الموتى من خلال الطرقات الروحية والتواصل معهم عبر الكتابات على

صخر الإردواز والألواح المتكلمة (لوحة أويجا ـ وتعرف أيضاً باللوحة الروحية وهي لوحة مسطحة كتبت عليها حروف من الألفباء والأرقام من صفر إلى تسعة والكلمات «نعم ولا وأهلاً ووداعاً» ورموز مختلفة وتخطيطات). ثم بدآ عملهما في العام 1855 وسرعان ما راحا يجوبان العالم واشتهرا جداً. وكانا قد أنكرا أي احتيال أو خدع مما يقومان به وزعما أنهما يقومان فعلاً بـ «التواصل الروحي» مع العالم الآخر. وقبيل نهاية مهنة وحياة إرا الغنية بالتجارب، في العام 1910، كشف عن أسراره في الطّرق على عالم الأشباح للمعجب به الكبير وهو أيضاً المتشكك الأول، هاري هوديني. توفي إرا دافنبورت بعد عام واحد، على بعد مسافة قصيرة من المخيم الروحاني، ليلي ديل في شمال نيويورك.

في بريطانيا، حضر ألفريد رسل والاس، المؤلف الذي اشترك مع دارون في نظريته عن الانتخاب الطبيعي، جلسات لتحضير الأرواح في العام 1865، وأراد من ذلك، كما يقول، التحرر من العلم في تكريسه التام للآلية. ويرى والاس أن العلماء كانوا بحاجة إلى إيجاد سر الحياة في الجانب الآخر. وتساءل إن تكن نظرية التطور قد فقدت فعلاً النقطة المحورية ـ فهي ربما فسرت التطور المادي بوضوح كبير لكنها لم تترك مجالاً للروح وهي بهذا أضعفت معنى الحياة. وقد لا يجد دليلاً على نظريته، كما يخمن، في مكان آخر غير البحث

الفيزيائي. لكنه كان مولعاً باكتشاف عالم الأشباح حتى أنه ساعد في العام 1882 بمعية بعض زملائه في إنشاء الجمعية البريطانية للبحوث النفسية BSPR. أحد الزملاء الذي انجذب بالنتيجة إلى المجموعة هو مؤلف «تنويعات في التجربة الدينية» الأخ الأصغر لهنري جيمس، هو وليم جيمس. وافتتحت «الجمعية الأميركية للبحوث النفسية» بعد ذلك بثلاث سنوات في العام 1885. وتقديراً لوليم جيمس، وكي تحوز الجمعية على الشرعية، طلب والاس من جامعة كامبردج تقدير البحث النفسي على أنه فرع آخر من الأنثروبولوجي. لكنهم رفضوا. على الرغم من ذاك، نمت جمعية BSPR سريعاً وانهمك أعضاؤها من أطباء وعلماء طفيليات ورجال دين ورجال أعمال وكتاب وفنانين وشعراء، كلهم في فرز قصص الأشباح التي يمكن إثباتها عن تلك الكاذبة.

إن تغيير الأحوال إلى حدٍّ ما، من الميكانيكي إلى التكنولوجي، وتبديل الحركة الروحية إلى دين العصر الجديد، أوصلنا إلى القرن الواحد والعشرين. موسم التلفزيون في 2005 ـ 2006 افتتح ببرنامج «الهامس للشبح». علينا أن لا ننسى النجاح السابق لبرامج التلفزيون «العبور مع جون إدوارد والوسيط الروحي». تتباهى جمعية صيادي الأشباح الدولية، وتبعاً إلى كتاب ميري روش الذي عنوانه «الشبح: يعالج العلم ما بعد الحياة»، بعضوية أربعة عشر ألف عضواً، يتوزعون في

ثمانية وسبعين بلداً مختلفاً. وتفضّل روش في البحث العلمي المحموم الذي يجري اليوم لبرهنة وجود الروح. وهي تشير إلى الوفرة في جماعات الهواة حول العالم التي تستقصي ما هو فوق العادة.

في أربعينيات القرن التاسع عشر وخمسينياته، كان الهواة والمحترفون يلتقطون الصور للأشباح والجنيات وما إلى ذلك، وجلبوا المئات من مجموعات من تلك الصور إلى السوق. وما دام البعض من الرأي العام قد آمنوا أن الكاميرة لها القوة في التقاط الصور للامرئي وسريع الزوال، كان المصورون قادرين على معالجة الصور وبيعها إلى أرامل الحرب الأهلية على أنها آخر ما شوهد لأشباح أحبائهن الراحلين. واشترى العامة هذه الصورة بأعداد مهولة.

ومرة أخرى، يستمر السحر. في أيلول من العام 2005 قدم متحف الميتروبوليتان للفن عرضاً عنوانه «الوسيط المذهل: الفوتوغراف والغموض»، مجموعة من صور الأرواح من القرن التاسع عشر. وأعادت صحيفة نيويورك تايمز تسمية العنوان للمعرض بـ «الشبح في الغرفة المعتمة». في واحدة من الصور، «شبح بيرناديت سوبيروس»، التي صورت في العام 1890، ذوبان البدن ببطء بينما هي تحاول التحرك من اليمين إلى اليسار، حتى تنفذ أخيراً عبر أحد أسمك البنايات البريطانية. وكان وليم هـ. ماملر نجم المعرض وهو أول من عرف بأنه مصور الأرواح. أبدع ماملر الذي

عاش في نيويورك وبوسطن، صورة لماري تود لنكولن وهي جالسة إلى جانب شبح زوجها. وقد أمر عمدة نيويورك، الملحد العنيد، بعمل تحقيق عن ممارسات ماملر، وفي العام 1869 قدمه إلى المحاكمة بتهمة خداع العامة بصوره. وشهد ب. ت. بارنوم، الذي كان يعرف كل الحيل أفضل من أي أحد آخر في أميركا، على تثبيت التهمة ـ وكانت تلك علامة غير جيدة. لكن بشهادة ميري لنكولن ـ لأنه صور زوجها الراحل ـ برأ المحلفون ماملر.

لقد أسر تصوير الأرواح خيال العامة في فرنسا وإنكلترا. وتشكلت جماعات للبحث عن سبل لتصوير أفلام عن عالم الأرواح. واتجهوا نحو أكثر الأسماء إبداعاً: جمعية دراسة الصور فوق العادية؛ والكلية البريطانية للعلوم النفسية؛ واللجنة السرية للدائرة السحرية.

وقدم معرض المتحف أيضاً ما سُمي في القرن التاسع عشر بـ «الصور السائلة». كانت القوة اللامرئية المستلهمة من نظريات جيمس بريد عن مغناطيسية الحيوان التي آمن بها تسير عبر الجسم، وقد وضع المصورون أيدي الناس على لوحات الصور الحساسة التي سجلت المصدر الأساس والضروري لطاقة الجسم، وهي «فضلاته ـ effluvia». يموت الشخص فاقداً مثل هذه الطاقة الأساس، كما آمن الكثير من الخبراء، مبينين أن الفضلات effluvia هي من المرشحين للسر الحقيقي

للحياة.

في أكثر الأجزاء حداثة في المعرض، لبرهنة أن الأرواح لا تزال تلازمنا ومن الممكن تصويرها، قدم MOMA ـ متحف الفن الحديث عملاً قام به عامل مصعد في شيكاغو، اسمه تيد سيروس. تصور سيروس وهو تحت تأثير التنويم المغناطيسي، صوراً من خياله ووضعها مباشرة على فيلم بولارويد. سمّى سيروس صوره «صوراً فكريةً». وهي تشبه غيوماً صغيرة للغاز الملتف. ولو بحثت في الغوغل عن «صائد الشبح» ستحصل على العشرات من المداخل، والكثير من الصور المعاصرة المعروضة التي تزعم أنها توثق وجود الحياة في الجانب الآخر.

بقيت القضايا المبدأية في القرن التاسع عشر والتي في القرن الواحد والعشرين كما هي. في عصر منغمر بآلة ما أو أخرى، نحن نجاهد كي نحافظ على إيماننا، نتشبث بجوهرنا ـ كلا، كي «نجد» جوهرنا. نحن نكتب اليوم بالحواسيب بالضوء، نسخة من الكتابة الشبحية التي بدأت في القرن التاسع عشر. نحن نسير في الشارع والسماعات في الآذان، كأننا نتحدث مع لا أحد. أما الناس الذين على الأنترنت وعلى مايسبيس أو اليوتيوب يمكنهم اختيار أية هوية يريدون في اللحظة نفسها. ويعج الوضع بنظرية المؤامرة، عن الانتخابات المرتبة في فلوريدا أو الأبراج المفخخة في نيويورك ستي. كرس أحد المواقع نفسه لخدعة أول مسير على

القمر.

نحن نتوق إلى الأجوبة، أو حتى الاتصال، من الأبعد ـ ممتداً، في زماننا، ليتضمن كواكبنا، أو باقي الأنظمة الشمسية. الحقيقة متهالكة على هذا الكوكب؛ علينا البحث عن مكان آخر. إن كل الكتب عن علم الفلك وبرامج التلفزيون عن الحديث إلى الراحلين والسحرة المتوهجين وتوالد الشاشات (بضمن ذلك الشاشات بالغة الصغر على الهواتف الصغيرة بأيدينا): كل هذه، هي بالفعل، ما ورثناه من القرن التاسع عشر. يمسك الدكتور فِل[12] أيادي ملايين الأميركيين في كل يوم وهم يتوافقون مع بحثهم المؤلم أحياناً عن طبائعهم الأساسية والعميقة. ومرة أخرى، كما هو الحال في القرن التاسع عشر، يشعر الكثيرون منا أنهم أقرب ما يكونون إلى الأشباح. انظروا فحسب إلى الشاشة؛ لا أحد هناك فعلاً ـ لا أوبرا[13] المحسنة ولا فرقة الدكتور Feel ـ[14] Good. إنه عالم البكسلات[15] رقصة الضوء. حتى ضاغط الغاز عندي يكلمني في هذه الأيام. وبزر الإلغاء، يمكن لأصغر طفل أن يكون ملك المختفين، كأنه مولدٌ بحجم نصف لتر من الأشباح.

أي مثقف في القرن التاسع عشر كان يشعر أنه مجبر على التعليق على الأشباح، أو اتباعهم على نحو صريح. حتى كارل ماركس كانت لديه فكرة تلاشي الجوهر الإنساني في ذهنه عندما كتب بيانه الشهير الذي من الصعوبة بمكان نسيانه، «كل ما هو صلب يذوب في

الهواء». هنا تأكيد مبهم وغير منضبط نحوياً، الذي يبدو مثل سطر هاملت الذي يقول: «لحم بشري صلب أيضاً أيضاً»، يقف بكونه معادلاً فلسفياً لدعوة بايرون لضيوفه بأن يكتبوا قصصاً عن الأشباح. إن سطر ماركس من «البيان الشيوعي»، يكون له معنى أوضح في سياق ما أطلق عليه مرحلة البرجوازية الجديدة، التي هيمنت عليها الثورة المستمرة التي تطلبتها الرأسمالية نفسها:

«إن التثوير الراسخ للإنتاج، والاضطراب الذي لا ينقطع للعلاقات الاجتماعية كلها والشك الدائم والهياج هي ما تميز العهد البرجوازي عن الأزمنة السابقة كلها. العلاقات الاجتماعية الجامدة والثابتة مع سلسلة الآراء الجليلة والأفكار تنزاح بعيداً كلها، وكل ما هو جديد يصبح مهجوراً قبل أن يتحجر. كل ما هو صلب يذوب في الهواء، كل ما هو مقدس يُدنس، ويتحتم على الناس أخيراً المواجهة بأحاسيس هادئة للأحوال الحقيقية لحياتهم وعلاقاتهم بالناس الآخرين».

بلى، كل شيء ذاب: الدُمى والسيارات والمكائن، لكن الذوبان الأكثر إثارة للقلق للحم والدم البشريين. الطريقة الراسخة والصلبة التي أدرك الناس فيها ذواتهم بلحمها ودمها تلاشت في الهواء الشفيف. وهذا ما يثير أشد الأسئلة إلحاحاً: ما الذي جعل الناس يشعرون أنهم سرعان ما يختفون، حتى أنهم يصبحون خياليين ويغدون أقرب ما يكونون إلى الأشباح؟

هنا، يتوجب علينا التفكير بما بعد التفسير العادي

للطريقة التي تغيرت فيها حياة الناس اليومية على نحو متطرف في خضم الثورة الصناعية. ويقول هذا الرأي أن بتحقق سلسلة لانهائية من الأعمال المعادة، صار الناس شيئاً فشيئاً يشبهون الأشياء ذات الاستعمال الواحد. لقد حطت الآلات من شأن الناس ليمسوا كأسنان العجلة. وكنت سأكون متهوراً إن قمت بالجدل بشأن هذا الزعم، لاسيما ونحن منحنا الروتين المميت للعمل التركيبي المتسلسل في مرحلته الأولية جداً في العقود الأولى من القرن التاسع عشر. فضلاً عن ذلك، لدينا دليل مبكر وصادم في البرهنة على هذه الفكرة.

أولئك الذين تمتعوا على مدى قرن بتراث العمل اليدوي كالنساجين والغزّالين والنجّارين والحدّادين - كان ردهم سريعاً ضد الصناعة بالجملة، وعبروا عن مشاعرهم بوسائل صاخبة وعاصفة. في العقود الأولى من القرن التاسع عشر اقتحمت أعداد كبيرة منهم المصانع في لندن كلها حاملين الفؤوس والمطارق نحو المغازل والمخارط التي تشتغل بالمحرك الكهربائي. وبعضهم أطلق قنابل صغيرة. لقد ازداد عنف المقتحمين إلى درجة أن مُلاك المعامل لجأوا إلى مجلس النواب ودعوهم إلى إيجاد حل للمشكلة. وأثناء نقاشات أعضاء مجلس النواب توصلوا إلى أنهم يساوون بين التعطيل المستديم للمكائن مع العمل الشائن في الجرائم الكبيرة التي هي تحديداً جرائم القتل. وبعد ذاك كله، فإن اقتصاد البلاد على المحك؛ ويتهدد أسلوب الحياة. لذلك

اتخذ المشرّع في العام 1812 خطوة جريئة في شمول عقوبة الإعدام لكل من يقترف تدمير أي واحد من المكائن الصناعية الجديدة.

لقد لعبت التكنولوجيا دورها في أن تكون الخاطف الكبير والواضح للأجساد، ورد الناس على ذلك، بعنف أحياناً. لكنهم لديهم صعوبة في رؤية ووصف المؤثرات الأكثر قلقاً. كيف لشخص أن يؤكد مشاعر الضيق والتوتر؟ مما لا شك فيه، أن العالم الجديد للقرن التاسع عشر ـ ما اصطلح عليه توماس كارلايل في العام 1829 أول مرة بالعصر الميكانيكي ـ قد غير الحقائق الإدراكية إلى الأبد. رأت عبارة شعبية صادمة بشكل جميل أثناء هذه الفترة أن التكنولوجيات، لاسيما القطار وكاميرة الصورة المتحركة قد أثرت في «إلغاء الزمان والمكان»17». وإذ لا أحد يعلم من نطقها أولاً، فقد حققت تلك العبارة لتكون واحدة من أذكى التصريحات المضيئة في هذا الوقت. إن السفر بسكك القطار والصور المتحركة قد قادا الطريق إلى إعادة تشكيل التجربة اليومية؛ لقد استند إلغاء الزمن والمكان إلى المحو للجسد الإنساني الذي تزامن معه. ومثل دراكولا وهوديني، كان القطار والكاميرة هما التعبيران المتكاملان للعصر الذي أصبح شيئاً فشيئاً مأهولاً بما لا يحصى من الأشباح.

* * *

إن الجسد له تاريخ، واتخذ له تحولاً جذرياً في هذه

الفترة. لقد ألغت القاطرة البخارية، المندفعة عبر الفضاء والزمن، أي حاجة إلى الجسد. فيقوم القطار بالعمل كله. ليس على الراكب إلا الجلوس، منعزلاً عن الخارج، في مقعده أو مقعدها. وإذ ينظر الشخص عبر نافذة القطار الذي ينطلق بسرعة ثلاثين ميلاً في الساعة، يرى ما كان يمكن أن يكون في أحد الأوقات منظراً مألوفاً يتحول إلى سلسلة من الصور السريعة التغير باستمرار. وعليه فإن السفر بالقطار جعل المسافر، الذي كان قبل لحظات من ركوبه القطار قد شارك بحميمية في الخليط من البنايات والأشجار والصخور والحيوانات وما إلى ذلك، إلى أن يكون مجرد عينين ـ من دون الحاجة للشم أو التذوق أو الاستماع (والأغرب أن لا تكون لديه القدرة على هذه الحواس).

وكذا الحال، الشخص الجالس في صالة العرض السينمائي يمكن أن يشاهد حركة تحدث عبر مقدار وافر من الزمن والمكان من دون أن يقوم بجهد من جانبه. فما أن تنخفض الأضواء، حتى تختفي أجساد الناس، وتنغلق حواس الشم واللمس والذوق لديهم. بالطبع، كان من المهم لأفراد الجمهور أن يشعروا ويستجيبوا، لكن فقط وهم جالسون وساكنون، باقون في حالة من الهدوء ويحدقون في الشاشة. إن تكنولوجيا الصورة المتحركة، الشياطين المطلقة، لها القابلية الغريبة على سلب الجسد الإنساني وتحوله إلى حضور شبحي أثيري ـ أو بالأحرى اختفاءه. تومض صور ضخمة بالحياة

المتوهجة على الشاشة ما إن يضغط أحد على زر العارض لتبدأ بكراته بالدوران مرة بعد مرة.

على أية حال، في القطار أو على المسرح، تتأثر بالكاد الأجساد ـ أجساد الناس المفعمة بالحياة. مثلت هذه التجارب اللاجسدية رحيلاً نهائياً عن مهنة الفلاحة، والجهد العضلي للجسد العامل، ذلك الذي يترافق مع الريف ويتضاد مع المدينة. في العالم القديم جداً تبنت أديان النشوة المسؤولية عن التجارب اللاجسدية. لكن الحال هنا تختلف تماماً. وكما قال أحد المؤرخين بنباهة: إن «إلغاء الزمان والمكان هو ما تطمح إليه التكنولوجيات الحديثة: فهي تعد الشروط الأساسية للوجود الجسدي معيقة».18

وتناول كارل ماركس مفهوم إلغاء الزمان والمكان، لكنه وجه التهمة إلى ضرورات الرأسمالية بكونها الفاعل الرئيس في هذا الشأن لا تعقيدات التكنولوجيا. فكلما أسرع المستثمرون في إيصال منتوجاتهم إلى السوق، كلما حصلوا على المزيد من الأرباح. ورأى ماركس الأمر على أنه مؤذ للحياة، كما هو محو للتلامس والحميمية، والتفاعل الحسي مع الناس الآخرين: «إن رأس المال، من ناحية يجب أن يجتهد في تحطيم أي حاجب للتفاعل وما إليه، ليتبادل، ويغزو الأرض كلها من سوقه. وهو يجتهد من الناحية الأخرى لإلغاء الزمان والمكان وما إليهما، كي يقلل إلى أقصى حدّ ممكن من الزمن الذي يبذله في التحرك من مكان إلى آخر».19

لا عجب، بعد ذاك، أن بمثل هذه التخيلات الضخمة عن عالم التجارة، تكون لدينا أول الشركات الحديثة. وهذه ليست أكثر من تجمعات من الناس المتفاوتين الذين تم تجريدهم إلى جسد خيالي منفرد، رأس مال متخيل، كان فيما مضى يملك السلع المادية ـ التي تسمى المؤونة أو المواشي Stock وأحياناً Livestock ـ لكنها اختزلت اليوم في الشهادات ـ التي تسمى أسهماً مالية shares of stock، عديدة ولا حياة فيها. الشركات الأولى، مثل ستاندرد أويل وفولاذ الولايات المتحدة وجنرال ألكتريك وسكك حديد بنسلفانيا، سرعان ما أضحت تسمى بالشركات العملاقة ـ أكبر من أنصاف الآلهة اليونانية الحية ـ وقد اكتسبت ثروتها عبر رأس المال والسلطة. لقد خطفوا الأرض والتهموا الموارد بشهية نهمة: وعند نهاية القرن التاسع عشر هيمنت ما يقارب ثلاثمائة من الشركات الصناعية على أكثر من 40 % من مجمل الصناعة في الولايات المتحدة الأميركية. وعلى العكس من الناس الحقيقيين لم يكن من الممكن وضع الشركات في السجون نتيجة لأعمالها الخاطئة. (وبالطبع، كما نعرف الآن، فإن السلطات التنفيذية يمكنها بالتأكيد أن تخصص وقتاً لجرائم معينة، كالاحتيال أو السرقة الصريحة). ويمكن أن تتم معاقبة الشركات بالغرامات الرسمية. لقد تتبعت الشركات منطق المال بانتقام. فتجنبت التعاقد الاجتماعي لصالح السطر الأخير من عقد العمل.

وطبيعياً، أدت مشاعر عدم الانسجام، في القرن التاسع عشر، إلى خلق أول الاندماجات الكبيرة.

يشعر أغلب الناس فقط بأثر التكنولوجيا، لكنهم لا يستطيعون بالطبع التحكم بها. عند بداية القرن العشرين، صار بإمكان الناس التحدث عبر التلفون والاستماع إلى إذاعة الراديو ويشاهدون الصور المتحركة. اختراع واحد تحديداً، على أية حال، سمح للناس ليس فقط للتحكم باستعماله، بل حتى جعلهم يشعرون قليلاً بالإبداع الفني في تشغيله. عدد كثير من مواطني الطبقة الوسطى اشتروا الكاميرة واستعملوها ليس فقط ليوثقوا أنفسهم بواقع وثائقي بل أيضاً لمجابهة الإحساس بالتشتت والإزاحة عبر توثيق وجودهم. عرض الفوتوغراف برهاناً على أن الأشياء ـ لاسيما الناس، ذواتهم على الأخص ـ موجودة بالفعل.

إلى حدٍّ ما، ثمة إحساس بأن القرن التاسع عشر اخترع العين ـ ليس العين الحقيقية فحسب بل عين العقل أيضاً. فكر بالانطباعيين ورغبتهم في تحطيم الواقع وإعادته إلى الألوان الأساس. خارج لوحة الكانفاص، ثمة على الأقل دزينة من مختلف الاختراعات، من المشاهد المتغيرة phantasmagoria إلى zoetrope، الذي سبق اختراع الكاميرة. وتوفر الفترة أيضاً دزينة أو أكثر من الطرق لإعادة إنتاج تلك الصور، من الطباعة على الزجاج إلى الطباعة الرطبة إلى الأنماط الصغيرة tintypes والطباعة على الفضة.

ومثل هذا الانتباه إلى تصوير الواقع جاء في الحقيقة من الرغبة في اكتشاف كيف تعمل العين.

كان هذا هو هدف جيمس مكنيل ويستلر، الذي يصف امتلاك الرؤية بالطريقة التي من المفترض أن يعمل بها الرسم الصحيح ـ وتكون أغلب التفاصيل في مركز الاهتمام، بينما تزاح تفاصيل أقل وأقل إلى الهامش. كتب العالم الألماني هيرمان فون هلمهولتز بحثاً عن العين، ونشره في إنكلترا في العام 1873 وعنوانه «العين بوصفها آلة للبصر». وشارك ويستلر في حدسه عن الرسم: «إن الصورة التي نستلمها بالعين تشبه الصورة العادية، تنتهي على نحو مفصل ودقيق في المركز، لكنها عند الهامش تكون غير مركزة». كذلك تعمل عدسة الكاميرة.

في كتاب عن الإعلام والرؤى الشبحية في القرن الواحد والعشرين، عنوانه المشاهد المتغيرة phantasmagoria تشير المؤلفة مارينا وارنر إلى ما تسميه «النظر التصويري photographic looking»:

«إن النظر التصويري موجود قبل ظهور الكاميرة، كما أشار إلى ذلك العديد من النقاد، واستجاب الوسيط الجديد للرغبات التي عبر عنها بطرق أخرى ـ للتنظيم والتحليل وخزن المعلومات والقياس وجرد الظواهر ولعمل مذكرات عن الماضي... وفي الوقت نفسه، استجاب ووسع الإدراك المتنامي بأن الرؤية الإنسانية كانت محدودة وتفاضلية ومرتبطة بأهواء الذاكرة، وأن

الماكنة ربما يمكنها أن ترى بوضوح أكثر وأكثر».

لقد استغرقت قصة اختراع الكاميرة ما يقارب قرناً بكامله. وأخذت وقتها لتقول قولتها.

وبدءاً من العام 1826، أنتج مواطن فرنسي اسمه نيسيفور نيبسي أول صورة فوتوغرافية باستعمال كاميرة obscura (الغرفة المظلمة). تتطلب الصورة التعرض المستمر للشمس لمدة ثماني ساعات، ما حفز نيبسي لتسمية عمليته هذه بـآلة التصوير الشمسي heliography. ولكن حتى بعد ذلك، وحتى بعد هذا الضوء المكثف كله تلاشت الصورة تدريجياً. توفي نيبسي في العام 1833، لكن شريكه، عالم الكيمياء والفنان الذي اسمه لويس داغور، استمر في عمله، وفي العام 1839 نجح داغور في خلق صورته الأولى التي لم تتلاش. لكن، بشأن حقيقة القوة المتأصلة في التكنولوجيا، قام داغور بما هو أكثر من خلق الإحساس بثبات صوره. لقد قطع من الوقت الذي كان مطلوباً لاكتمال الصور من ثماني ساعات إلى 30 دقيقة تقريباً.

طبع داغور صوره على قطع لامعة من القصدير المطلي بالفضة، ولرؤية أي شيء على المشاهد أن يميل القطعة إلى الأعلى والأسفل حتى تتبين الصورة ـ وفي الحقيقة لا تبدو الصورة إلا مغوية، لكأنها كانت شبحاً يطوف في بؤرة. تقول مارينا وارنر عن مثل هذه الصورة الشبحية تحديداً: إن «هذا المظهر الشبحي، الجوهري للوسيط الناقل، أثار القشعريرة عند أول ظهور

له إلى درجة أن الكثير من النماذج المبكرة كأنها مصبوغة يدوياً لتمنح تورداً لخدود الجالس وشفاهه أو مذهبة لتمنح الحياة للوسادة وسلسلة للساعة وزوج أقراط». إن أنموذج داغور يصنع شبحاً للشخص الذي جرى تصويره ثم يساعد المصور بإعادة الحياة لذلك الشخص بإضافة اللون والضوء إلى المطبوع.

وسرعان ما جرى الإمساك بسحر الاستنساخ الفوتوغرافي، فكرة الكتابة الحرفية بالضوء. في العام 1840، بعد عام من اختراع داغور، تسلم أميركي اسمه ألكسندر س. وولكوت أول براءة اختراع للكاميرة المحمولة. في السنة التالية، تسلم مواطن من لندن اسمه وليم هنري فوكس تالبوت براءة اختراع عن شيء اسمه collotype أول عملية للسالب/ الموجب، الذي أوجد ثورة فعلية في إنتاج صور متعددة أثناء تعرض واحد للكاميرة. ومع الوقت نصل إلى الفن الشعبي (البوب)، حين قامت أندي وارهول باستعمال النوع المنخفض الثمن من الأصل عبر تكراره كمادة لطبعاته الحريرية الشفافة ونشرت صور إلزابيث تايلور وماو وباقي المشاهير.

تبع اختراع تالبوت ما يقرب الأربعين عاماً من التغير التكنولوجي حتى قيض للناس امتلاك كاميراتهم الخاصة، ومع كل تغير، كما هو حاصل اليوم، يقل الثمن ويتسع المجال للجمهور. في العام 1880 تسلم جورج إيستمان، رجل أعمال من نيويورك، براءة اختراع

أميركية عن فيلمه على بكرة، وفي العام 1888 صنع كاميرته الغالية نسبياً، الكوداك، لتتوفر في محلات البقالة والصيدليات والمخازن العامة. وشاعت الكاميرة باسمها التجاري، كوداك Kodak ـ قارن العلامات التجارية لـ Kleenex أوراق التنظيف وFrigidaire للبرادات ـ التي سرعان ما استحوذت على مخيلة الرأي العام. وأسر شعار إعلان لإيستمان أعداداً هائلة من الناس لأنه طرق على قوة القدرة التكنولوجية كي تقود الحياة إلى المستقبل وتجعلها أكثر بساطة؛ وبمهارة التسويق ذات الخطوتين، جعلت أيضاً من المستهلك يشعر أنه (أو أنها) في كامل التحكم: «أنت تضغط على الزر والباقي علينا».

بيعت أول كوداك بخمسة عشر دولاراً وجاءت بفيلم يأخذ مائة صورة. صنعها إيستمان صغيرة وبضوء كاف وسهلة الاستعمال للشخص العادي كي يمكنه أخذ صورة له أو لها أو لأي شيء يحبه ولم يرغب في بيعها إلى المحترفين. بعد أن يأخذ الناس صورهم المائة يرسلون كاميراتهم إلى كوداك إيستمان، في روجستر، في نيويورك، حيث يقوم المختبر بالطباعة ويملأ الكاميرة مرة ثانية بالفيلم ويرسل الصور المطبوعة إلى الزبون. وقد يدفع الشخص مقابل هذه العملية كلها خمسة عشر دولاراً أجراً واضعين في البال أن إيستمان ربما لم يستطع جذب الجمهور كما كان يأمل، ذلك لأن معدل دخل العامل في العام 1880 ـ الذي يكدح لاثنتي عشرة

ساعة لستة أو سبعة أيام في الأسبوع ـ لا يتعدى الستة عشر دولاراً في الأسبوع. ولنتذكر أيضاً، أن أول عيد للعمال، للاحتفال بعامل المعمل البطل، يأتي هذه المرة في العام 1882. وبمساعدة المنظم الاشتراكي والسياسي أيوجين ديبس، بدأ العمال تحفيز الدعوة إلى تحسين الأجور وأحوال العمل. حينذاك لم يتمكن إلا من يملكون وفرة من المال للقدوم إلى شراء الكاميرة في مكانها الأول، أو يقدم على طبع الفيلم فيما بعد.

وأدرك إيستمان المستثمر أن جعل كاميرته تحقق النجاح الحقيقي، يتطلب منه تخفيض السعر إلى حدٍّ كبير. وأدرك أيضاً أن عليه تحقيق الاختلاف في حجم المبيعات. ولذلك ففي العام 1900 أنتج للسوق الكاميرة الجدية براوني، التي بيعت بسعر دولار واحد فقط ـ على أن ذلك لا يزال نصف الأجر اليومي لأغلب العمال، لكن الشراء كان أكثر بكثير من كوداك القديمة بشكل لا يصدق. وباتخاذه اسم براوني لكاميرته كان إيستمان قد عاد ليصغي إلى العلاقة الحميمة بين الكاميرة وعالم الأرواح، لأن براوني هي واحدة من الجنيات والأرواح التي سكنت الغابات الإسكتلندية في القرن التاسع عشر.

على أية حال، مثل أغلب الاختراعات التكنولوجية، فللصور جانبها السلبي، وهي الحقيقة التي أمست أكثر وضوحاً في العقود التي تلت توصيل داغور الكاميرة إلى الحياة العائلية. ومع هبوط سعر الصور الشخصية راح المزيد بعد المزيد من العائلات يلتقطون الصور في

المئات من الاستديوهات التي فتحت في المدن الكبيرة والصغيرة. في سنة واحدة فقط، هي سنة 1851، عملت الاستديوهات ما يزيد على ثلاثة ملايين صورة، كانت أغلبها صوراً عائلية أو جماعية. وبينما كانت كاميرة داغور تدعو الناس إلى أن يجتمعوا معاً في مجموعة متلاحمة، إلا أنها لم تمنحهم غير صورة لأنفسهم باردة لا حياة فيها ولا عطر. لذلك، عرضت تسجيلاً، لنقل، لوجود عائلي، لكنها في الوقت نفسه أقحمت مشاعر شبحية. الناقدة الأدبية والثقافية سوزان سونتاغ لاحظت كلا الميزتين في وصفها، في الكتاب «عن التصوير» الصورة على أنها وصف شفاف للواقع».

يطلب المصورون من أفراد العائلة الابتسام وهم يلتقطون لهم الصور. ونحن نعرف هذه الظاهرة اليوم بـ «قل cheese». وقد قدمت الصور العائلية إلى الثقافة عائلات مكسوة بالابتسامات. يمكن للمرء أن يتخيل شخصاً في أميركا القرن التاسع عشر وهو يرى إحدى صور داغور المبتسمة وهو يتساءل عن عائلته أو عائلتها: هل كانت سعيدة كما هي العائلة التي في الصورة؟ يمكن القول أن الصورة العائلية جلبت إلى الثقافة الشعبية إحساساً جديداً (لا يمكن الحصول عليه). هل يمكن أن تكون الكاميرة هي التي حفزت لويس كارول لإبداع تكشيرة قطة تشيشاير في «مغامرات أليس في بلاد العجائب»؟ تذكر أنها القطة

التي تحولت لتكون لا مرئية في أحد المواضع، في شجرة، تاركة خلفها لا شيء غير ابتسامة عريضة تطوف، كالشبح، في الهواء. ربما تمثل تلك القطة الصور الشبحية المبتسمة للعائلات اللامرئية والمجهولة الاسم.

في العام 1852، كانت الكاميرة كلية الوجود بما فيه الكفاية حتى أن كلمة photograph، التي تأسست على التوافق مع ما هو أثيري، اتخذت لها دلالة جديدة، لتشير إلى Image صورة ذهنية أو صورة حقيقية بتفاصيل دقيقة حتى أنها شابهت الفوتوغراف الحقيقي. أي تحول كبير للأحداث: يبدأ الناس باستعمال التكنولوجيا على أنها مقياس محاولة القبض على نوعية حياتهم الداخلية. فلا عجب أن نتحدث بسهولة هذه الأيام عن الإمكانيات المدهشة لذاكرة حواسيبنا ولا نفكر بأي خطأ في تلك المقارنة، ومع تسارع التكنولوجيا، نعتقد، أن كذلك هي قدراتنا الخاصة.

يكاد يكون أي ناقد معاصر يقر بأن الناس العاديين يعدون هذا الانتصار التكنولوجي ـ الفوتوغراف ـ على أنه محرر ومخيف، عجائبي وقاتل في الوقت نفسه، مطمئن إلى حدٍّ كبير ومرعب على نحو مطلق. وبينما تكون تلك الثنائية صحيحة لأي شيء يدعى تقدم تكنولوجي وحديث واختراع، فإن الكاميرة تعرض هذه الثنائية بوضوح تام وشديد.

وبدأ الناس بالتقاط الصور للعالم بأكمله. بعضهم التقطوا صوراً لمناظر طبيعية بكون ذلك طريقة في

إعادة وضع أنفسهم في محيطهم الحالي. وتحول المحترفون إلى موضوعات أُخر. أنتج أحد المبكرين جداً منهم، نادار، بورتريهات مدهشة جداً للمشاهير الفرنسيين في العام 1860 مثل فيكتور هيجو والفنانة المحيرة سارة بيرنارد في بداية مشوارها. وفي الحقيقة ساعد هذا المصور بيرنارد في الوصول إلى الشهرة، إذ شاهد آلاف من الناس صورهُ لها في الصحف والبطاقات وفي الإعلانات في الأغلفة الأخيرة للمجلات حول العالم. مصورون آخرون، مثل جوليا مارغريت كاميرون وإدوارد موبيريدج، سرعان ما حولوا انتباههم إلى ما هو أكثر أهمية وإشكالية وحيرة من الموضوعات كلها، هو الجسم الإنساني. لقد كرست كاميرون نفسها لالتقاط الصور لمشاهير راسخين من قبل مثل ألفريد لورد تنيسون وروبرت براونغ وألن تيري.

وكما رأينا في الفصل السابق، اتخذ موبيريدج طريقاً مختلفاً على نحو جذري. تصف المؤرخة ربيكا سولنت عمل موبيريدج في وسط سبعينيات القرن التاسع عشر، عندما بدأ بتصوير الخيول والناس وهم في حالة حركة، على أنها حركة كتلة من صور الأجساد، أجساد الخيول، ثم الرجال، ثم النساء، والأطفال...». لا تعني سولنت التقليل من شأن عمله. على العكس من ذلك، فهي تصف صوره على أنها متحررة لأنها تفضل كسر ما هو مستهلك ويومي: «كان كأنه يعيد الأجساد نفسها لمن يتوقون إليهم ـ ليست الأجساد كما يمكن أن تخضع للتجربة

اليومية، أو الأجساد بكونها إحساسات بالجاذبية والتعب والقوة والمتعة، بل الأجساد وهي تصبح صوراً بلا وزن، أجساد مفككة ويعاد تركيبها بالضوء والماكنة والخيال»20.

مثل هذه الأجساد التي يعاد تركيبها، خلقت من جديد من الضوء والخيال، ولم تعد أجساداً. نحن نرحب بها كما هي ـ ليست أكثر من صور images. وكما هو الحال مع الصور الساكنة، فإن التصوير الحركي قد أسس للكثير من الناس دليلاً آخر، كما هي قصص الأشباح، على محوهم، لكن هذه المرة بأسلوب أكثر دقة. لقد بينت هذه الصور الانطباعية أنها تعتاش على ما يزيد على العشرات أو المئات أو حتى ما يزيد عن ذلك من اللحظات في تدفق الزمن، بَيْدَ أن خيط الصور الفوتوغرافية منحها ذلك البرهان، مرة أخرى، لتكون ليس إلا دليلاً مجرداً وشبحياً. وموبيريدج نفسه، في اعتراف ضمني عن طبيعة التصوير الفوتوغرافي، شعر أنه مكرهٌ، في العام 1870، على تصوير رقصة مودوك الشبحية، وهي احتفال هندي أميركي يقام في الغرب. يحتفي المودوكيون بالأرواح الأميركية الأصلية في اليوم الذي تركوا فيه قبورهم وعادوا لجمع قواهم مع الأحياء، في هذه الحال للمساعدة في قتال الرجل الأبيض. وبالطبع، عبر الوسيط الروحي لموبيريدج، انجذبت إليه الأشباح، على الرغم من أنه رفض أن يكون جزءاً من الحركة التي استثمرت التصوير الشبحي.

ولا أقل من أوليفر ويندل هولمز الذي علق على هذا الانجرار القوي نحو التحرر من الجسد الذي قام به التصوير بألم شديد وفي أوقات بوضوح فني: «منذ الآن حصل الطلاق بين الشكل والمادة. وفي الحقيقة، لم تعد المادة بوصفها الشيء المرئي ذات أهمية كبيرة منذ الآن..».21 وفيما بعد، عبر هولمز بشأن موضوع التصوير المجسم stereographic photpgraph، القريب جداً من الصور المتحركة الحديثة، عن الإلحاح الحاسم لذوبان الجسد. لقد ارتبطت تعليقاته، أي هولمز، معاً في صورة ميتافيزيقية غريبة، بما يبدو أنها طرق متفاوتة يأخذنا فيها التصوير والقطارات إلى أماكن بعيدة: «استبعاد الأشياء المحيطة والتركيز كامل الانتباه، الذي هو نتيجة لهذا، ينتج سموا لما يشبه الحلم... نبدو فيه نتخلى عن الجسد خلفنا ونبحر في مشهد غريب بعد آخر، مثل الأرواح المفرغة من الأجساد».22

ناقدة لفن التصوير أكثر معاصرة، هي أليسون هنيغان، تعرض في مقالتها «شخصيات ومبادئ: مظاهر في الأدب والحياة في إنكلترا نهاية القرن التاسع عشر»، رابطاً مهماً بين صور القرن التاسع عشر وانبهار فترتنا بما يسميه السيميائيون Simulacra وهي الصور التي تصنع الكثير من تجربتنا التي تعرض على شاشة ما أو أخرى:

«ليس ثمة، بالطبع، شيء جديد على فن البورتريه

نفسه. لكن القابلية على إعادة إنتاج الصورة نفسها لآلاف المرات، والوسيلة البارعة في توزيعها عبر العديد من المناطق الجغرافية، والقدرة على «القبض» على الأنموذج الإنساني ثم عرضه للبيع إلى إنسان آخر «يملك» من بعد ذلك، صورة الشخص الجالس إلى الأبد، الشكل الممكن ـ هذه الأشياء كلها تختلف بالتأكيد. تبدأ معها تلك العملية الغريبة وفي الغالب المخيفة، بعد سنوات، حين أضحت «صورة image» العامة من الناس أكثر أهمية تقريباً، لأنها أكثر «صدقاً» ووفرة من صورة الشخص.

لا بدّ لنا أن نتساءل هنا، ما هو تأثير موضوع صورة التقطت بأناقة، على منصة وفي وضع التصوير، من مصور أو مصورة في استوديو تابع له أو لها؟ ما الذي يمكن أن نأمله من المصور كي يخبرنا بالحقيقة عبر الصور؟ كيف أثرت «الصورة» في تمثيل الحقيقة؟ هذا سؤال فعال على نحو خاص ما إن نعرف أن الكثير من المصورين أحسنوا استعمال الصور السالبة وتفننوا في الصورة النهائية. لقد انتمى التصوير إلى عالم التكنولوجيا، لكنه أيضاً له اتصالاته المباشرة بالفن والبراعة.

وبعد ذلك، نحتاج إلى التساؤل، كيف كان رد فعل الناس على هذه المشاعر الجديدة لإفراغ الجسد والقوى الغريبة للامتلاك من دون أن تمتلك فعلياً أي شيء من الناحية الواقعية عدا ورقة مطبوعة؟ وما عليهم،

بالنتيجة، أن يفعلوا؟ مهما كانت المستخرجات، لم تكن ردود الأفعال تقتصر على المثقفين والنخبة. لقد هبطت المشاعر العامة في عدم الشراكة إلى الرأي العام أيضاً. طور الطبيب وعالم الأعصاب الأميركي جورج ميلر بيرد، ممارسة في هذه البلاد في الاختصاص الطبي سماها العلاج الكهربي، استعمل فيها التنبيه الكهربي لعلاج الذين يعانون من اضطرابات في الجهاز العصبي. في العام 1881، بعد معاينة آلاف المرضى، قرر أن ينشر دراسة عن الصحة النفسية للمواطن العادي مفصحاً عن تشخيصه في العنوان: «العصبية الأميركية، أسبابها ونتائجها». وتطرق أيضاً في كتابه إلى تشخيص الحال في إنكلترا وأجزاء من أوربا.

واستنتج بيرد أن السفر في سكك الحديد والتلغراف والتصوير بمعية التنافس الشديد والعمل الذهني المرهق كل هذه تركبت عبر السرعة العامة لما اصطلح عليه بـ «الحضارة الحديثة» وقادت إلى ظاهرة جديدة اصطلح عليها «الانهيار العصبي» Nervous Collapse أو ما أسموه الأطباء فيما بعد بـ Nervous Breakdown. وقدم كلمة جديدة في المفردات الطبية هي neurasthenia الإنهاك العصبي، الذي سعى إلى التطرق إلى «فقدان الناس لقوة الأعصاب» التي استنفدت بما رآه على أنه «الحضارة الحديثة». وأدرج أعراضاً تتضمن سوء الهضم وعدم القدرة على التركيز وضعف الكفاءة والكآبة الكاملة. وفي رؤية مدهشة في

الطريقة التي تدخل فيها المكائن تحت الجلد، أشار بيرد إلى أن «الرجل العصابي اليوم لا يمكنه أن يخرج ساعته وينظر إليها عندما يقترب موعده أو يقترب القطار من دون أن يؤثر ذلك في نبضه».

تلقت مهنة الطب ما اكتشفه بيرد بحماس حتى أن الأطباء راحوا يشخصون مرضاً جديداً أسموه مرض بيرد، الذي عرفه الأطباء على أنه «إنهاك لا يفسر بأي إجهاد عصبي غير عادي».23 وكانت كلمة «عصبي» Nervous في استعمالها الأول تشير، في القرن الخامس عشر، إلى قوة معينة أو شجاعة. في العام 1813 انعكست الكلمة تماماً لتعني ضعفاً في إيجاد الحل، وحالة من التعب الشديد. وحيثما أردنا أن نضع فكرة «الإرادة»، فلا نستطيع العثور عليها، في هذه الفترة، في فكرة «العصب».

شهد العقد الذي سبق نشر كتاب بيرد، في السبعينيات من القرن التاسع عشر، سنوات تحسين طبيعة ونوعية التصوير المتحرك، وأيضاً اختراع الهاتف والحاكي (الفونوغراف) ـ على أنهما شريكان آخران مشوهان حدّ الموت يتطلبان المزيد من العمل في الزمان والمكان. وبدأت الساعات كذلك بالظهور بذراع ثالثة لقياس كل ثانية تمر. كل هذه الاختراعات والمستحدثات زادت من سرعة سقوط الناس في العصبية. لم يشجب بيرد السرعة التي صارت تتحرك بها حياة الناس فجأة فحسب، بل شجب أيضاً الخفة في الحركة التي يمكن

أن تقاس بها الحياة. أي أنه لاحظ الحقيقة بأن احترام الوقت أمسى فجأة ليس ميزةً بل أيضاً قياساً لشخصية الفرد. فمدراء المعامل والكهنة والأصدقاء كلهم طالبوا فجأة من الناس الوصول إلى العمل أو إلى الصلاة أو حتى إلى ما يبدو أنه حفل غير رسمي، في الساعة الخامسة بالضبط، أو بالثانية تحديداً أو على دقة عقرب الساعة. وكانت الكلمات الجديدة المتعلقة بالساعة في ذلك العصر: «كن موجوداً في الوقت المحدد» و«لا تتأخر». وصار العمال يشعرون بالحرمان وهم يتأخرون في العمل أو وهم يعودون من فترة راحة الغداء قبل انتهاء الوقت المخصص.

في كتاب مبهج عنوانه «الاحتفاظ بالساعة: تاريخ الزمن الأميركي» يقول مؤلفه مايكل أومالي: إن في خمسينيات القرن التاسع عشر لاحظ الأميركيون ثمانين توقيتاً محلياً مختلفاً. ومشاركة في الحماسة في تلك الفترة للتقليل من الفوضى الواقعية وتنظيم ذلك في أرقام ووحدات أساسية استعملت الجمعية البريطانية الملكية مرصد غرينويج، في العام 1848، للإشارة إلى خط متخيل سمي بخط الطول صفر، الذي يمر من غرينويج، بلدة في لندن، التي ينتهي عندها قطبا الشمال والجنوب. كلنا نعرف هذا الخط على أنه «أعلى الذروة»، الخط الأساس لقياس الوقت، وكان هذا أحد أكثر المستحدثات الخيالية في القرن التاسع عشر. أقيم مؤتمر دولي في العام 1884 في واشنطن دي سي،

وتبنّى ذروة غرينويج وأعلن استعمال الأوقات الموحدة في نطاقات خط الطول حول العالم.

في السنة السابقة لتاريخ غرينويج أي سنة 1884، عمل ملاكو سكك الحديد حملة لإلغاء تلك النطاقات المحلية الثمانين لتوحيد الوقت ضمن قطاعات خط الطول. وكما وضعها جاك بيتي في كتابه «عصر الخيانة: انتصار المال في أميركا، 1865 ـ 1900»، «حددت الشمس الوقت في الكون على أنه 12:01 بعد منتصف الليل في 18 تشرين الأول، 1883،» وهو التاريخ الذي فرضت فيه السكك الحديد الهيمنة على الوقت. يستمر بيتي بالقول: «اتخذ الأميركيون أساساً كلمة الطبيعة لتسمية الوقت: فكلمة Noon (منتصف النهار) تقال عندما تكون الشمس قريبة كأنها فوق الرأس، وفي الأوقات التي اختلفت فيها المواقع... كانت ساعات المدن تنظم ليس من خلال المزولة بل بالتقاويم التي تقسم حسب تغيرات الشمس في الشهور والسنوات. ووزعت المواقع فلكياً الوقت الدقيق من المراصد، التي ربطت سلكياً عبر الاتحاد الغربي Westren Union». في 18 تشرين الثاني من العام 1883، فرضت السكك الحديد الأميركية وقتاً موحداً في الولايات المتحدة، مقسمة البلاد إلى أربع حزم من خطوط الطول، كل قسم منها خمس عشرة درجة. وأنجزت السكك الحديد عملاً كبيراً: فيمكنهم الآن الزعم أنهم تملكوا الوقت في هذه البلاد. ويلخص مايكل

أومالي هذا التغير البارز: «في السابق كان الناس قد خبروا الزمن على أنه علاقة بين الرب والطبيعة. ولكن من الآن فصاعداً، وضمن معايير سكك الحديد، يمكن للنساء والرجال أن ينظموا أنفسهم بالعلاقة مع الزمن الذي صار يعرف اجتماعياً على أساس الساعات المتزامنة».

وحصل المزيد من التحسين الطفيف على الزمن في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر مع اختراع ساعة التوقيف Stopwatch وفي القرن التاسع عشر، مع ساعة التوقيت. وفي الواقع، على الرغم من ذلك، إن ما حدث هنا لم يكن أقل ضخامة، لأن ما شهدناه هو تجزيء للوقت إلى وحدات أصغر فأصغر. وفي الحقيقة بدأ الأمر عبر شخص أميركي المولد في العام 1856، هو فريدريك وينسلو تيلر، الذي اشترك في اختيار تقنية التجزيء الزمني من تكنولوجيا الصورة المتحركة المبكرة وطبقها على مكان العمل لخلق ميدان جديد أسماه «الزمن ودراسات الحركة»؛ وحين قرر بيع أفكاره إلى الصناعة، أسماه باسم أكثر ادعاء، «الإدارة العلمية».

ومن أجل زيادة الإنتاج والكفاءة في المكتب والمعمل - ومن هنا زيادة هامش الربح - جزأ تيلر مهمة كل عامل إلى حركات أساسية ومنفصلة. ثم قاس وحسب زمن تلك الحركات، إلى الأجزاء المائة من الدقيقة. وفي النهاية، حدد للعمال زمناً معيناً ودقيقاً لا بد لهم أن يقضوه لإنجاز أي وكل عملية روتينية. وجعلهم

يتحسبون أكثر لوقتهم طالباً منهم الاندماج في العمل في الصباح وينتهون منه عند المساء، مستعملين أداة جديدة من القرن التاسع عشر سميت ساعة التوقيت. وفي لغة اليوم يجعل العمال يسجلون الحضور عند البدء وعند النهاية؛ وتصرف لهم الأجور فقط للوقت الذي تسجله الساعة. وقام بعد ذلك بحساب وقت الغداء وشرب القهوة لكل عامل وعاملة. ويقول كاتب سيرة تيلر، روبرت كانيغيل: إن تيلر «ساعد على أن يهز فينا هاجس الزمن العنيف وغير المقدس في النظام والإنتاجية والكفاءة التي هي سمة عصرنا». ويؤكد كانيغيل أن القانون الذي أوجده ساد في الثقافة الأميركية إلى مستوى عميق حتى «أننا لم نعد ندرك وجوده». وهذه الحال هي الأكثر خطورة.

لقد خشي بيرد أن بعد جيل أو اثنين، لن يكون بمستطاع الناس مواكبة مثل هذه التحديدات والتقييدات الزمنية لحرية حياتهم: «إن دقة الساعات الكبيرة واختراع الساعات اليدوية له ارتباط بالعصبية الحديثة، لأنها تجبرنا على الانضباط في الوقت وإثارة عادة النظر إلى الوقت الدقيق لعدم التأخر عن القطارات والمواعيد...نحن تحت ضغط توتر ثابت، هو توتر لا واع في الأغلب، للوصول إلى مكان ما أو لتقوم بعمل ما في الدقيقة المطلوبة». وصدقت تنبؤاته. عند نهاية القرن، تبعاً إلى بعض الروايات المعاصرة، وصل الإنهاك العصبي إلى نسب وبائية.

كتب رجل الدولة الآيرلندي جيمس بيريسفورد كتاباً في بواكير القرن وعنونه بعنوان استثنائي، «تعاسات الحياة البشرية، أو تأوهات صموئيل الحساس وتيموثي تيستي؛ مع بعض الحسرات المكملة للسيدة تيستي (1806)». هيمنت ساعة التوقف Stopwatch في عالم بيريسفورد، على أي مظهر، من الناحية الفعلية، في تجربة الناس. وقدم حتى اسماً جديداً للناس الجدد في القرن الجديد: هو «Automata ـ الآليون، وهم الناس الذين ينظمون كل أفكارهم وكلماتهم وأفعالهم، حسب ساعة التوقف». ربما تحضر إلى الذهن هنا كلمة «الروبوتات»، المكائن التي ينجزون فيها مهامهم في هذه الفترة كأنها أقرب إلى الأشباح الآلية، مبرمجة من قوة أو سلطة من خارجها.

لم تكن المكننة ـ الصناعة عموماً ـ هي العدو الرئيس الذي يهدد بانتزاع الإنسانية كلها من الناس. لقد بدأ التعريف الحقيقي للبشر بالتداعي حالما افتتح القرن التاسع عشر، كما أسلفت، وراحت فكرة الإنسان تتغير جذرياً، من الناحيتين الفلسفية والعلمية. ومن دون محاولة المبالغة، علينا أن نساوي مثل هذا الانفجار الضخم مع عدم الاستقرار الذي جاء من الثورة العلمية في القرن السادس عشر والسابع عشر. وقد قدم الروائيون والشعراء خدمة ليكونوا الدليل إلى المشاكل التي صاحبت هذه الأزمة المعرفية.

يمكننا أن نقرأ بعض أدب الحقبة على أنه تحذيرات

من المخاطر النفسية والاجتماعية لمثل هذا التشوش الحرج، لاسيما في عالم محروم من الله. إنه يكشف أن الكثير من النقاد المعاصرين نظروا إلى دراكولا، الكونت دراكولا السيئ السمعة، بأنه الشخصية الدينية الأكثر جدية في رواية برام ستوكر. واتهم أدب آخر تمثل في روايات «فرانكنشتاين» و«الرجل اللامرئي» و«فاوست» لغوته، العلم ببحثه المشوه والقاسي للتحكم بالطبيعة والتحكم بمنبع الحياة الإنسانية كلها. ربما يجد فرانكنشتاين مفتاح الحياة، لكنه عملياً يفقد روحه، إن خلقه ليس أكثر من انعكاس لمسخه الخاص به، دافع مشوه نحو السلطة والتحكم المطلق. إنه في محاولته معرفة إيجاد سر الحياة، يريد بالطبع، منافسة سلطة الله.

وإذ تلقت المشاعر الإنسانية الصدمات في العمق، فقد قام كل من الأدب والعلم في القرن التاسع عشر بمهمة هائلة ـ ليس النقد والتحليل فحسب، بل أيضاً إعادة إنشاء ما قصد به الحي الكامل. وذلك يعني الابتداء من نقطة الانطلاق. ولربما تكون «نقطة الانطلاق» كلمة مغلوطة. إذ من الأحرى أن تبدأ إعادة البناء من الصفر. هكذا كانت المشاهد المتغيرة والصورة وقصص الأشباح ومسرحيات مثل مسرحية إبسن «الأشباح» ومسرحية أوغست سترنبردج «سوناتا الشبح»، وقصص هنري جيمس المسلسلة عن الأشباح، والقصة القصيرة لروبرت لويس ستيفنسن «خاطف ـ الجسد»، وأوبرا فنسينزو

بيليني «La Sonnambula»، والتحقيقات بشأن المجتمع للبحث النفسي وتكنولوجيا الصورة المتحركة والتقارير المستمرة لمختلف أنواع الزوار لأحد ما من العرافين كلها حقاً مشغولة بالعمل ـ في محاولات للطرق على روح العصور ومحاولة، على نحو متهور، للتوصل إلى نوع من الإجابات.

مثل هذا المشروع الضخم تطلب من كل مهنة، من العلم إلى الفن إلى التسلية العامة ـ من همفري ديفي إلى هاري هوديني الانطلاق للبحث عن جوهر الحياة الإنسانية لتكون نقطة الانطلاق إلى المشروع الأولي في التأسيس. بعض الشخصيات العامة، مثل ديفي، هم أكثر دراية ووعياً من الآخرين في مهمتهم. هل يمكننا القول أن هوديني كان يعرف أنه منشغل في اكتشاف أساس شيء طنان مثل الجوهر الإنساني؟ ربما لا. لكن خدعه وأوهامه كانت جزءاً من الزمن. ثمة أفكار معينة هي «في الهواء» كما نقول. كان العصر يبذل تأثيره المسكوت عنه، وأحياناً الخفي، لكنه المحسوم.

السؤال الجوهري الآخر هو: هل حدث وعثر أي عالم على الجواب فعلاً، أو هل استطاعت رواية ما القبض على ذلك الجوهر المخادع أم كان سياق التاريخ مجرد تسجيل للمزيد والمزيد من القلق ما إن كان القرن التاسع عشر يتحول إلى القرن العشرين، ويتحول القرن العشرون بملل إلى القرن الواحد والعشرين؟ سنرى ذلك. لكن من الضرورة بمكان التفكير بشأن النهايات المحتملة

لهذه القصة.

ما المقصود أن يكون المرء حياً؟ هذا سؤال محوري طارَدَ القرن العشرين. وهو يلاحقنا اليوم. لقد تحرك ذلك السؤال دورياً وبقوة وفي أغلب الأوقات إلى الطليعة، على سبيل المثال مع الفلسفة الوجودية، وحركة الحقوق المدنية والهيبيز والبيتز واليبيز وحركات التحرر في الثمانينيات والتسعينيات. في القرن الجديد الواحد والعشرين لا يزال الناس يسألون السؤال نفسه وسط التقدم التكنولوجي الهائل والمتزايد، مثل اكتشاف الـ DNA والبحث في التركيب الجيني، بمعية توالد الشاشات ونشوء الحركات البروتستانتية الإنجيلية. ربما يكون من الصعب إيجاد إجابة اليوم، ما دمنا مستعبدين من المزيد والمزيد من الصور المقلِدة وغير الأصيلة simulacra والمزيد ثم المزيد من الإيديولوجيات.

في العام 1869، نشر وليم جيمس مقالة شهيرة بعنوان «إدراك الواقع». كان أول ظهور للمقالة في مجلة «العقل Mind»، وأضافها جيمس لتكون فصلاً منفصلاً في كتابه المؤثر «مبادئ علم النفس». وقد عرض في تلك المقالة السؤال التالي، الذي طلب من الناشر طباعته بحروف مائلة: «تحت أية ظروف نحن نعتقد أن الأشياء حقيقية؟» ويتساءل، لماذا تبدو لنا بعض الأشياء في العالم أكثر حقيقية من أشياء أخر؟ سأل جيمس السؤال في سياق أعماقه واهتم بالعالم الروحي ورغب في أن

يبين أن رفضنا بأن نؤمن بالعالم اللامرئي قاد مشاعرنا نحو الشبحية. ويؤكد جيمس أن جانباً من الجواب عن سبب إيماننا بأشكال معينة من الواقع دون غيرها يكمن في أن ذلك يتطلب من الشخص التعامل بجدية مع عالمه الحسي. بمعنى أن المراقب يتوجب عليه أولاً الشعور الكامل بالحياة قبل أن يعرض (هو) أو تعرض (هي) تلك الخاصية إلى العالم. وعند منتصف القرن كانت النقاشات الفلسفية والنفسية عن (مصطلح جيمس) «حقيقية realness» الأشياء والناس في تأرجح تام. وتحول جيمس إلى تقصي موضوع الأشباح لإشباع غرضه عن حقيقية الحقيقة.

يستمر الاهتمام بالأشباح اليوم، حتى لدى من تتعامل معه الأوساط الأكاديمية بجدية مفرطة وهو الناقد الاجتماعي الفرنسي جاك ديريدا، الذي أورد التفكيكية إلى الجامعات الأميركية. لقد صاغ ديريدا في الواقع مصطلحاً خاصاً لدراسة الأشباح، هو hauntology «علم الشبحية» الذي يشكل تورية لفظية مع علم الوجود Ontology. ويشير الـ hauntology إلى الحالة المتضادة للشبح، الذي هو ليس بكائن ولا غير كائن، ليس بالميت ولا بالحي، ليس له حضور جسدي وليس هو بالفضاء الفارغ. مثل هذه الحالة الغامضة تأسر ديريدا لأنها وعلى نحو مدروس تفجر النظام الثنائي الذي يتضمن الكثير من جوانب حياتنا اليوم. يرفض ديريدا التحدث عن الحضور والغياب، الماضي

والحاضر، الجسد والروح، الحياة والموت. كل واحد من هذه العناصر يتضمن في طبيعته أثراً من ضده. لذلك فهو في عمله «أطياف ماركس: حالة الشك، وعمل الجِداد، والعالمي الجديد» يرثي حقيقة أن «ليس ثمة من باحث تعامل بالفعل مع الأشباح». فيما يخص ديريدا، تصل الأشباح إلى الطبيعة ذاتها لفعل الحياة. وتكمن المفارقة في أن الأشباح وليست الأجساد هي التي ترغمنا على أن نعرض الأسئلة الصحيحة عن طبيعة الوجود.

السؤال المحوري يجب أن يكون، لاسيما إزاء التآكل المستمر لصلابتنا وجوهرنا، هو كيف لنا أن نعرف أننا أحياء؟ لقد وقعنا تحت سيطرة مهنة الطب والإعلام المختلط وصناعة الأغذية والماكنة السياسية: يخبرنا أحد المحترفين بثبات من نكون وماذا نحتاج وكيف حري بنا أن نشعر؟ فضلاً عن ذلك أصبح هذا هو السؤال الأصعب على الحل في العالم إذ تؤكد الصورة مرة بعد أخرى هيمنتها على ما هو حقيقي. وعليه جعلت من الصعب الإجابة على السؤال: ما الذي يمكن أن يكون عليه عمق الوجود الإنساني؟ يسعى الناس في البحث عن كل الطرق التي تظهر لهم أنهم من لحم ودم، من المشاركة في أنواع الرياضة المتطرفة إلى البحث عن الشرعية في ما سمي ببرامج تلفزيون الحقيقة، في جعل الأجسام موشومة بغرز بعض الأجزاء فيها. وهذه الوشوم والغرز التي أمست شائعة جداً في بداية القرن

الواحد والعشرين نجد لها مرجعيتها في القرن التاسع عشر لو بحثنا جيداً.

جلب القبطان جيمس كوك أخبار الوشم من جزر بحار الجنوب، وأول ما ذكرها في سجلاته في العام 1769. لقد أكد على مظهر واحد للفن، المكون المهم لإنشاء الحقيقة الجوهرية للجسد: «سأصف الآن هذه الطريقة في الوشم. لأنها عملية مؤلمة، لاسيما الوشم على الأرداف، فهي تُعمل لمرة واحدة في الحياة». إن تثير هذه العملية الألم فلا بدّ أن ذلك يعني أن الشخص موجود فعلاً، وأنه (أو أنها) لديه إحساس وأنه (أو أنها) أخيراً يعد ممتلئاً بالحياة ـ وهي الإشارة المهمة لأي أحد يعاني من الشعور بقرب الموت. إن الأشباح لا تشعر بالألم. من هنا أصبح الوشم فناً شعبياً في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر في إنكلترا وأميركا. في المعرض العالمي الذي أقيم في شيكاغو كان أحد أهم العروض يتضمن مجموعة من سكان جزر بحر الجنوب مغطين أجسادهم بالكامل تقريباً بفن الإبرة.

الخواص المتعلقة بإثبات الحياة نفسها التي ميزت الوشم ميزت أيضاً الأشكال المختلفة لغرز الجسد والتي أضحت مشاهد أساسية في العروض الجانبية. وأحد العروض الأكثر جذباً للناس تعرض رجلاً يغرز مسماراً في جانب من أنفه بمطرقة كبيرة، أو في بعض الأحيان يغرز المسمار عميقاً في جانب من رأسه. إن مشاعر الرخاوة قد تكون دافعاً لكثرة العدد الهائل من أتباع

أيوجين ساندو، أبو البناء الجسماني الحديث والرائد في الثقافة الجسمية. بدأ ساندو حياته في بروسيا، بكونه فريدريك فلهلم مويلر، ثم أكمل مشواره في أميركا في 12 حزيران 1893، في كازينو روف غاردن في نيويورك ستي، بإعلان نفسه ليس أقل من «الرجل المتكامل». كان عمره آنذاك قد دخل السادسة والعشرين للتو. وإذ كان يوصف بأقوى رجل في العالم، فتن ساندو الجماهير بأعماله البطولية وعروضه العامة عن التطور العضلي. لو أن أي أحد منكم سيركز انتباهه أيضاً ليكون صلباً وواثقاً من نفسه، كان سيقول له، لربما سيكون جسدك مثل جسدي.

في ذروة درامية لأحد عروض ساندو جعل من جسده جسراً على المسرح، فرفع صدره ومدد ساقيه وحنى يديه إلى الوراء على امتدادهما. ووضع مساعدوه سلماً خشبياً على كتفيه وساقيه وصدره. تصاعد صوت الموسيقى في تلك اللحظة وخفتت الأنوار في القاعة، وازدادت الإثارة. ثلاثة خيول هي طبقاً إلى ما ثبت في الإعلان تزن 2600 باونداً وقفت على السلم الخشبي وبقيت ساكنة لخمس ثوان تقريباً. لكن ذلك العرض البطولي أقل شأناً بالمقارنة بعرضه الأكثر دهشة في تجاوز حدود القوة البشرية: وهي رفع فيل بالغ من أرض المسرح إلى مستوى رأسه بيديه المجردتين ربما كان يستعمل جني هوديني ولربما يستعير خدعة من المعلم. بطريقة ما، قدم ساندو

لجمهوره أنموذجاً مدهشاً لما هو ضد الأشباح، الإنسان الذي رفض التلاشي. ومثل هوديني أنشأ جانباً كبيراً من ثروته من حالته بوصفه رجلاً مشهوراً ونجماً.

ومرة أخرى، مثل هوديني، صنع ساندو ثروته من تقديم عروض استثنائية للقوة وعرض بنيته الجسمية المتنامية. ولوقت ما كان ساندو قد امتلك الجسد العاري الأكثر شهرة وتميزاً بين النساء والرجال في العالم. الضعفاء الذين يزنون حتى 97 باوناً وضعوا صورة ساندو على الجدران فوق أسرتهم. لقد عبّد الطريق للآخرين من المعجبين بالبناء الجسماني والأقوياء ـ مثل تشارلس أطلس، الذي ستظهر إعلاناته على الأغلفة الأخيرة للكتب الهزلية في منتصف القرن العشرين. كما أن المعالجين الطبيعيين، مثل بيرنار ماكفادن، مدينون بشهرتهم إلى ساندو. تذكروا أن ماكفادن قد قدم لأميركا فكرة البناء الجسماني.

قد يبدو التحول من الشبح إلى العضلة الصلبة يشبه التغير من طرف إلى آخر، لكن بمعنى ما لأن الشخصيات الثلاث ـ ماكفادن وساندو وهوديني ـ طوروا ذلك البُعد الواحد، القوة، كأنهم بالنتيجة فقدوا جوهرهم. الجانب المعقد والملتوي والمراوغ للناس الذي نعرفه بأنه يمثل شخصياتهم، تلاشى تماماً في كل حالة من حالاتهم. الرجال الثلاثة كلهم، في توقهم إلى الصلابة، قد سعوا على نحو مفارق إلى أن يحولوا أنفسهم إلى أشباح. ويستعمل بعض الناس اليوم الحيلة نفسها ـ يعيشون

متفاخرين وسط رعاية كبيرة ويبنون أجساداً ضخمة ويظهرون قوة ضخمة من خلال بذل أقصى الجهود ويتناولون المركبات العضوية ويسوقون السيارات الرياضية ويشغلون راديوات السيارات بأقصى ما يمكن ويرتدون الثياب ذات الأحجام الكبيرة ويستعملون في بعض الأحيان الأسلحة. يغطون أجسادهم بالوشم ويغرزون أجسادهم بالإبر. وتدعم شركة للملابس اسمها ميتال موليشا مجموعة من راكبي الدراجات النارية الموشومين والحادي الطباع والتواقين إلى القتال. يريدون أن يعطوا انطباعاً بأن أجسادهم الصلبة جداً لن يؤثر فيها الزمن. وهم يحتاجون إلى هذا الإحساس. لكن بالطبع، وللأسف، ليس الأمر كما يشتهون. إن حياة قطاع الطرق هي الحياة في مستواها الأكثر بدائية، عند مستوى القوة والسلطة والخوف ـ مستوى أن تعرض للعالم صورة كاملة للرعب.

من المستحيل التفكير بالعقد الاجتماعي من دون الفاعل الحاسم الذي نسميه الكائن البشري. إن إلغاء مثل هذا الكيان الأساس والمعقد، الكائن البشري، يجعل كل أنواع المعاملة اللاإنسانية التي نواجهها بتكرار كبير اليوم ممكنة إلى حدٍّ بعيد ـ وحتى محتملة. ما إن يشعر الناس أنهم فقدوا جوهرهم، وإحساسهم بكيانهم حتى يسقطوا ضحايا مباشرة. كل من له سلطة يشعر بالحرية في إخضاع الآخرين إلى أقصى أنواع العنف والتهجم الوحشي ـ كالقتل، أو ربما أسوأ من ذلك، إخضاعهم

لوسائل التعذيب الطويلة الأمد التي تؤدي في النهاية إلى الموت.

إن أشكال التعذيب المتطرفة لا تنشئ ممارسة خيالية. فمثل هذه الأساليب تكشف عن فكر يرفض رؤية الآخر على أنه كائن بشري حساس. فحين يتجول الناس كالأشباح، تكون خطوة سهلة ـ أو لا تحتاج إلى أية خطوة ـ لأولئك الماسكين بزمام السلطة أن يمحونهم. بمعنى ما أن ذلك النوع من الاختفاء الثابت يخلق شعوراً أنهم ـ أو أننا على الأصح ـ لم نعد موجودين. لا أحد يمكنه لوم الناس لأنهم يريدون التمسك من جديد بذلك الشعور في أن يعيشوا الحياة بمعناها المطلق. ليس ثمة شعور آخر كامل مثله. لكن الوشم والمسامير الكابسة لا تنفع. لا بدّ أن يكون هناك ما هو أهم منها.

---

12 مقدم برنامج معروف في إحدى محطات التلفزيون الأميركي. (المترجم).

13 يقصد مقدمة البرامج المعروفة باسم أوبرا. (المترجم).

14 فرقة موسيقية شعبية بريطانية تأسست في العام 1971. (المترجم).

15 البكسل هي أي واحدة من النقاط التي تشكل مجموعها الصورة على شاشة التلفزيون أو شاشة الحاسبة وما إلى ذلك. (المترجم).

**لا تزال الطرق التي نفتقد فيها حياتنا هي الحياة.**

**راندل جاريل، «فتاة في مكتبة»**

لم يخلق الرب الحياة ـ لا في اليوم السادس ولا في السابع ولا في أي يوم آخر. خلق العلمُ الحياة. ساعد مجموعة من المحترفين ـ من فلاسفة وعلماء ومن يعملون في حقل العلوم الطبيعية ـ ببطء ودراية، على مدى القرن التاسع عشر، بعد أن فشلوا في العثور على جوهر الإنسانية، في تعبيد الطريق نحو خلق كيان مصطنع أطلقوا عليه «الحياة» أو «حياة» مجردة من أل التعريف. فانطلاقاً من سبعينيات القرن التاسع عشر، في هذه البلاد ـ أثناء ما كان يدعى بعصر التمويه ـ تمكن أقطاب الثروة من اقتحام الطبقات المسحوقة لسلب ما تبقى لهم من نزر الحياة.

فعلى سبيل المثال كان عمال النسيج يمضون أربع عشرة ساعة يومياً في المعمل، ولستة أيام في الأسبوع ولا ينالون من أجر غير 5 دولارات في الأسبوع. كان العمال يتضمنون الرجال والنساء والأولاد والبنات. وكان العدد في ازدياد والحال نحو الأسوأ: في العام 1875 تضاعف عدد الأطفال دون السنة الثانية عشرة الذين يعملون في رود آيلند عما كان الحال قبل عشرين عاماً، وكان أغلبهم يعملون في المصانع. وأوجزت جريدة «الشمس Sun» مصيبة العمال كالآتي: «ثمة خطر أقل

من قيام ثورة من بينهم. إنهم يعيشون، كالعادة، في مبان تملكها الشركة التي يعملون لصالحها؛ وحين يتظاهرون سرعان ما يجدون أنفسهم في الشوارع. ثم تضربهم الشرطة بالهراوات، ويُلقى القبض عليهم على أنهم متشردون ويلقون في سجن البلاد، وإن أرادوا الإفراج عنهم لا بدّ لهم أن يختاروا إما الذهاب إلى العمل أو الموت جوعاً».1

السياسيون، أو من هم في سياقهم، تبدو وجوههم في عصر التمويه متجهمة بالتأكيد، وهي تعزم تحطيم الحياة كلها. هنا موجز تاريخي سريع للموقف:

«فسح ممثلو الحكومة المجال لشراء الحكومة. خدع السياسيون ثقة العامة. وباع المواطنون أصواتهم وتلاشت الأحلام. وماتت المثل العليا. وسممت السخرية الأمل. كانت الولايات المتحدة في تلك السنوات اتخذت شكل دولة من أميركا اللاتينية التي يحكمها الحزب ـ الدولة، وهو حكم الأقلية (الأوليغارشية) الذي حصل على المصادقة من أثر انتخابات مزيفة، محاطة بالحراب وحائزة على تمويه تاريخي خاص من كادرها الفاسد.

كان جي غولد هو الرئيس. لم يفر أبداً من مكتبه، ولم يفقد مكتبه ـ كان يحكم. لقد كتب القوانين وفسر الدستور وقاد الجيش وعين الحكومة. استأجر سياسيين وملأ جيوبه على حسابهم. كان هو جون د. ركفلر وجيمس ج. هيل وأندرو كارنيجي وتوم سكوت

وجورج بولمان؛ وكان ذلك هو زمنه ـ وكانت هذه هي بلاده.2

لا يسمح هذا الوصف لحياة هائئة. الثروة المتحدة الهائلة والمحتالة أمسكت بزمام أمور البلاد. ما يقرب من ثلاثة وسبعين من الرجال احتلوا مناصب كبيرة في الدولة بين 1868 إلى 1896 وكان 48 % منهم إما خدموا وكلاء للسكك الحديد أو كسبوا تأييد السكك الحديد أو أداروا السكك الحديد أو لهم أقارب في السكك الحديد. لقد سلموا هراوة السلطة إلى أساطين مناجم الفحم وآبار النفط اليوم، إلى عائلات تشيني وبوش. أي خيارات كانت لدى الناس في القرن التاسع عشر لاسترجاع إحساسهم بكيانهم وذاتيتهم؟ لو كان أحد من بوسطن براهماني مثل هنري ديفيد ثورو لكانت تولدت في ذهنه فكرة العصيان المدني. في الطرف البعيد من الميزان، من الممكن أن يقوم العامل بـ «الإضراب» Strike (ظهرت هذه الكلمة أولاً في أميركا، في تقرير عن إضراب حدث في العام 1810؛ والـ «إضراب» هو انفجار خارج عن السيطرة ومن أجل الحرية)، لكن من الناحية التاريخية مثل هذه الحوادث نتجت عن قلة الأجور وضخامة الاتهامات المضادة. (بين العامين 1870 و1903، في هذه البلاد، دعت السلطات إلى التحاق ميليشياتها، الحرس الوطني، أو فصائل الفيدرالية التي تزيد أكثر من خمسمائة مرة لقمع الإضراب).

في الإضراب الكبير لسكك الحديد في 1877، أشارت صحيفة نيويورك في يوم 26 تموز إلى أولئك الذين يرفضون العمل، بقائمة من الشتائم التي هي جديرة بفالستاف المهرج، فهم:

«فظّون وقطاع طرق ومشاغبون ورعاع ومثيرون للريبة وسيئون ولصوص ووباء ونهابون وشيوعيون ودهماء ومطالبون بإصلاح العمل وطبقة خطرة وعصابات ومتشردون وسكارى وخارجون عن القانون وحشود تهدد الأمن ورديئون ووحوش وأراذل ومتنمرون وحقراء وغوغاء جبناء ولا قيمة لهم وشاعلو نار وأعداء للمجتمع وطائشون وساخطون وتعساء وثرثارون وأوغاد ورجال سطو ونفاية وساعون إلى البغضاء ومجرمون وبلهاء».

مثل ردود الأفعال المبالغة هذه، اللفظية والفعلية، قد توضح اللجوء في القرن التاسع عشر في أميركا إلى استراتيجية مواجهة اضطهاد السلطة المتزايد، وتلك هي الفوضوية ـ الفرصة التي يحكم فيها الفرد نفسه من دون قائد وعبر أفعال الفرد. وقد تقف الفوضى في الطرف المعاكس تماماً من الكيان المغلف بالزيف والمحكوم بشكل مطلق بما يسمى «حياة».

نحن نشير بانشراح إلى هذا الكيان «حياة» كأنه موجود دائماً، كأنه ظاهرة ملموسة وتاريخية، وكأن أية مجموعة من الناس ستحسب أن هذه الفكرة عادية ومقبولة. نحن اليوم نقبل الحياة بلا نقاش، إذ يبدو من

السخف مناقشة الفكرة. تشغل الحياة مثل هذا المكان المألوف والراسخ في خيالنا حتى أننا نتحدث بحرية عن القيام بـ «أساليب حياتية» ونقوم كذلك بـ «اختيارات حياتية» معينة، ونستعين حتى بأحدث المحترفين المعروفين بوصفهم «مدرسي حياة» للمساعدة في الإبحار في المياه المضطربة لـ «حياة» مضغوطة جداً وواسعة جداً.

بعد التخرج من الجامعة، يمكن القول، إن الشباب الآن يكتشفون فجأة أن لديهم «حياة»؛ وبهذه الحياة يتوقع العالم منهم أن يعملوا شيئاً لأنفسهم ـ على الأقل «ليكسبوا عيشهم» ـ وإلا سيقول لهم أصدقاؤهم أن يكفوا عن الاتكال على والديهم و«يعيشوا الحياة». عندما «يسلب» القتلة حياة أحدهم، تشعر الدولة بدورها بحقها في سلب حياتهم. أن يبقى المرء مستقيماً ومحدداً ويعيش حياة محترمة وعقلانية ربما يتطلب منه أحياناً أن ينضم إلى دورة تعليمية في «إدارة الغضب»، وحين يواجه بالخسارة أو الموت، ربما حتى يسلم نفسه إلى خبرة محترف «بإدارة الأسى». هذا الانتباه المستمر للتفاصيل أسميه إدارة الحياة. جامعات عديدة تعرض شهادات متقدمة في علم إدارة الحياة.

تكشف الحياة الخاضعة للإدارة طبيعتها الحقيقية بوضوح شديد في التجارة، فأية شركة كبيرة، عبر بقائها مذعنة للقانون، لا بد أن يكون لها مكتب للموارد البشرية، ولها مدير يحمل عنواناً سريرياً «HR

Administrator مدير الموارد البشرية». يقوم هذا المدير بإعلام الشركة عما يمكن فعله ولا يمكن فعله للموظفين ـ قوة العمل ـ من دون التجاوز على حقوقهم. الكثير من الكليات والجامعات تعرض برامج من أجل الكبار والبالغين ومن على شاكلتهم، مثل برنامج «موارد جديدة» كأن تشغل الكلية كادراً من الطلاب البالغين للبحث عن المعدن النادر أو البترول الثمين. هكذا تكون حال الأشياء حينما غفل البشر عن الوجود ـ فيقدم الناس أنفسهم، بلا رجاحة فكر، على أنهم نوع جسدي من الموارد، يكون «منتجاً» حتى يبلغ الخامسة والستين، أو في أحسن الأحوال، ربما حتى السبعين. ليس لدينا من سبب أن نفكر بمثل هذه الموارد على أنها حية بالضرورة ـ بل إنها بالأحرى لديها حياة. (بدأت شركة تأمين نيوإنكلند للحياة المشتركة تصدر سندات التأمين في أربعينيات القرن التاسع عشر. وصار يمكن للشخص بالحقيقة أن يبدأ بالتفكير بحياته أو بحياتها فيما يخص الثروة وبالتأكيد فيما يخص الدخل الضائع).

لقد استغرق الأمر مائة عام، القرن التاسع بأكمله، في الحقيقة، كي يتخلى ذلك الكائن بالغ الحساسية، الإنسان، عن شبحه ويتغافل عن الوجود. في الوقت الذي نشرت فيه الطبعة الأولى الكاملة من معجم Oxford English Dictionary في العام 1933، لم يكن هذا الحَكَم الأهم للغة الإنكليزية يضم مدخلاً منفصلاً عن «الكائن البشري». كانت الفكرة عن هذا

الكائن النابض بالحياة قد مررت من قبل إلى ما هو آيل للزوال دلالياً. يعلق المعجم على ذلك الظرف تحديداً بطرق عديدة. فهو يعرض مدخلاً عن استعمال كلمة «إنساني human» برفقة سلسلة من الصفات التي تشير معاً إلى تركيب فريد من المواصفات. إنه يعرض لقرائه مثلاً تراكيب تبدو غريبة، مثل «ملاك ـ إنساني» و«حنان إنساني» و«اتجاه إنساني» و«حجم إنساني» و«محدد إنسانياً» (ليس ثمة عقل محدد إنسانياً يمكنه استيعاب حب بلا قيود» ـ وهو استعمال يعود تاريخه إلى السنة 1711). وفي نهاية المدخل، كأنه جاء بعد تفكير، يذكر المعجم التركيب الممكن لكنه بعيد الاحتمال لدى الجميع «الكائن الإنساني human being» بلا فاصلة، ويعرف العبارة ببساطة بكلمة واحدة «إنسان».

وفي النهاية يعرض المعجم المفاجأة الحقيقية. ويحذر محررو المعجم، عبر جملة قطع لكنها صادمة بشكل مذهل، بينما يحشدون الجدية العالية على قدر الممكن، فيقولون: إن العبارة «human being» قد استهلكت من الاستعمال؛ وهي الآن على الأكثر تثير السخرية أو متكلفة». وفي قائمة الاستشهادات التي تلي المدخل، لا يعرض المعجم حتى حادثة واحدة، في مسار اللغة المكتوبة كلها عن العبارة human being. من الواضح أن المعجم يضمر تحاملاً قوياً جداً ضد استعمال تلك العبارة، ولا يتردد في الكشف عن ذلك الموقف الغريب لقرائه: لا تستعمل «human being»،

فهي تتضمن الكثير من الكلمات، وبالتأكيد ليس فيها ما يدل على التهذيب.

يجعل هذا التحذير، في إصراره، من المرء يتساءل ما الذي يمكن بالضبط أن يثير السخرية أو حتى التسلية في استعمال عبارة human being؛ لماذا يمكن أن يبتسم المرء من هذه العبارة؟ يضمن المحررون، بنغمة جدية واضحة أن الناس الذين يصرون على استعمال العبارة human being عليهم معرفة أنهم قد يقعون في صياغة نحوية غير سليمة، ومن الأرجح انتهاك النظام الأصلي في الاستقبال الفصيح للغة الإنكليزية. يوحي معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية أن نطق تلك العبارة التي تنطوي على مفارقة تاريخية human being سوف يقلب المتحدث الجاد للغة الإنكليزية إلى هدف للسخرية والضحك الصريح. وعليه ينصح المحررون قراءهم، بأسلوب أقل تهذيباً، بأن يستقروا على عبارة مختلفة، لإبدال مثل هذه العبارة المستهلكة بأخرى حديثة، من دون الإشارة إلى الكلمة التي على القارئ اختيارها.

وفي الطبعة المنقحة من معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية، الذي نشر بعد خمسين عاماً، في 1989، يبدو أن المحررين قد لانوا قليلاً. فبينما استمروا في تجنب الإصغاء إلى الشواهد التاريخية للعبارة human being يبدو أنهم شحذوا حافتهم الحادة قليلاً وحذفوا الإشارة إلى ما هو آيل للزوال والضحك. وهم

يستسلمون أكثر عبر التلطف بتوسيع التعريف، على الرغم من أنه يبدو مضحكاً بالفعل، فالـ human being: هو عضو من الجنس البشري» ـ تعريف فضفاض جداً (ويكاد يكون فائضاً) لا ينفع مطلقاً أن يكون تعريفاً.

أية كلمة تكون مناسبة بدل human being؟ يبدو أن معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية يعتقد أن الكلمة البسيطة human وحدها تنفع. لذلك ما الذي يعنيه إزالة ذلك الفعل المتنكر بصيغة اسم being؟ إن كلمة being جزء من العبارة التي تشير إلى فكرة الحيوية، الروح والنشاط والانتباه المستمر.

يبدو أن القرن التاسع عشر لم تكن لديه مشكلة في استعمالها. يستعمل هنري آدامز وهنري ديفيد ثورو عبارة human being بتكرار كثير. ويستعمل توين human being في كل كتاب من كتبه وقصصه القصيرة تقريباً. وقد أحصيت 60 استعمالاً للعبارة في مقالات رالف والدو أمرسون، التي تشير إلى معنى مطلق، لأن ذلك هو موضوعه الأثير ـ الكائن البشري human being الحساس والروحي النابض بالحياة. يمكن للمرء أن ينشئ شغفه بالقوة المحضة والألوهية العميقة للبشر تقريباً في أية قطعة نثرية أو شعرية. على سبيل المثال في مقالة عنوانها «القوة»، يتساءل أمرسون عن المخلوق الأكثر سمواً بين الخلق، «من ذا الذي سيضع حداً لتأثير الكائن البشري؟» وفي مقطع

«المثالية» الذي هو جزء من مقالته «الطبيعة» يكشف أمرسون كيف أن البشر، الصغار جداً في المقياس الإجمالي للأشياء، قد تمكنوا من بذل مثل هذه القوة والتأثير المهيمن: لقد منحت الحياة الروحية إلى الطبيعة؛... الإعاقة الظاهرية للمادة قد تخللت وذابت بفكرة؛... إن هذا الكائن البشري الواهن قد نفذ في الاتساع الهائل للطبيعة بروح حية، وأدرك نفسه في نسقها، بمعنى أنه أدرك قانونها». إنه يقول: بلى، البشر لديهم القدرة على عمل ما هو مستحيل على المخلوقات الأخرى: ذلك هو تأليه ما هو إلهي.

أما بشأن تجرد القرن من الأنسنة، فلم يكن لدى أمرسون أي شيء من ذلك القبيل. بل على العكس، هدف إلى إنقاذ البشر عند مستوى المشاعر. لقد واجه أشبه بالمهمة المستحيلة. في سنة 1828، السنة التي سبقت احتفال تنصيب أمرسون كاهناً في الكنيسة الثانية في بوسطن، نشر نوح وبستر معجمه الدقيق «المعجم الأميركي للغة الإنكليزية». اقرأه وستشعر أن البشر لا وجود لهم. مثال ذلك أن المعجم لا يحتوي مدخلاً عن الموضوعات المفضلة لدى أمرسون، والمفضل منها في القرن العشرين وهو «الفردانية» Individuality. وبشأن الموضوع الأقل إثارة للجدل وهو الفرد Individual، يعرض المعجم تعريفاً مفككاً: «شخص أو إنسان مفرد». وهو يعرف Individuality على أنها وجود منفصل أو استثنائي؛ حالة من التفرد».

وكانت العبارة المفضلة لدى أمرسون «الاعتماد على الذات» Self Reliance لم تكن قد وجدت طريقها إلى المعجم. إلا في العام 1837، في عمل لهاريت مارتينو، أثناء زيارتها لأميركا.

لا بد أن ثمة تغيراً ثقافياً قد حدث للعبارة human being، جعل الناس يستعملونها بهذه الكثرة في اللغة الإنكليزية قراءة وكتابة، من دون أن تثير معنى الازدراء. كيف يمكن للسلطة التي لدى محرري معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية أن يجادلوا أن باستعمال تلك العبارة القديمة والمهجورة، سيثار الشخص بالضحك والسخرية؟ يخرج المحررون عن منهجهم ليحددوا فكرتهم عن تلك العبارة الأساس. لكن يجب علينا أن نذهب أبعد من التأمل اللساني كله ونتساءل عما حدث للواقع الذي أشارت إليه العبارة ـ المخلوقات من الدم واللحم التي عرفت على أنها «الكائنات البشرية human beings». هل اختفت العبارة لأنها لم تعد تشير إلى واقع له لحم ودم؟

تظهر العبارة «human being» عند البحث عنها في المحرك على شبكة الإنترنت google على موقع موسوعة ويكيبيديا، على سبيل المثال، لتعرض فحسب أكثر التعاريف تجريداً وزيفاً علمياً: «الحيوان الذي يسير على قدمين وينتمي إلى نوع اللبائن». ويقترب هذا التعريف مما هو مضحك ومثير للسخرية، ولا يختلف عن تعريف أفلاطون للكائنات البشرية على أنها من

«تسير على قدمين ولا ريش لها». وفي نظام محافظ جداً لمعجم أوكسفورد للغة الإنكليزية ـ الذي يمثل السلطة اللسانية التي استند إليها في هذا الفصل ـ تضع كلمة human نفسها على أنها مجرد صفة تحدد الاسم being «كائن» (وكلمة being هي في الحقيقة فعل يعمل في وظيفة الاسم ـ وهي حدث متنام توفر بثبات تام). ولهذا فإن human being تشير فقط إلى نوع معين من الكائنات، يمكن القول إنه منفصل عن غير الكائن ـ الصخرة أو اللوح الخشبي غير الحي. لقد غفل الكائن البشري عن الوجود لأن البناء الاجتماعي لـ «حياة» جاء في المقدمة.

إن فكرة «الحياة» life أو «حياة» a life لها تاريخ قصير. فلم تكن ببساطة موجودة، مثلاً، في العالم القديم. وتقترب بعض الكلمات منها: مثل كلمة Bios، كما في كلمة بايولوجي Biology التي تعني مدى واسعاً من الأشياء في اليونانية، بضمنها «شكل الحياة»، أو «أسلوب العيش»، أو «الرزق»، أو «وسائل العيش»؛ وكلمة Zoe كما في كلمات مثل zoo حديقة الحيوان وzoological التي تشير إلى شيء نحاول مقاربته مع الكلمة الإنكليزية «aliveness رزق». في التراث العبري، كلمة hai التي تترجم في العادة إلى «حياة» بمعية rauch وneshama، تشير في الحقيقة إلى «نَفَس» أو «روح» التي ورثناها نحن البشر عبر نفَس الرب. إن الفكرة عن شيء ما يسمى «الحياة» أو

«حياة» هي صناعة، بناء اجتماعي، ويمكن أن يبدأ المرء مباشرة في رؤية بواكير هذه الفكرة في أوائل القرن التاسع عشر، مع الوقت عندما قدم تشارلس وايت «تقريره»، الذي تنبأ بزوال السلسلة الكبرى للكائن[16] وأشار إلى الإزاحة اللاحقة للكائن البشري في النظام الذي استحدث عن العالم الطبيعي.

في العام 1802 أو 1803 نشر الفرنسي جان بابتيست لامارك عملاً استعمل فيه مصطلح الـ biology وهو بذلك قد أوجد ميداناً دراسياً جديداً، هو «علم الحياة». يفترض لامارك وجود الحياة على أنه طريقة في تمييز الكائنات الحية كلها عن المادة اللاعضوية. وقصد أن الحقل الدراسي الجديد هو تصنيف العمل السائد لعلماء النبات والحيوان، الذين يقتصر عملهم الوصفي الصرف في ملاحظة الطبيعة على التصنيف، إلى سلسلة من المزيد والمزيد من التحديد في تعريف التصنيفات. بحث لامارك عما هو أكثر، شيء أعمق وأكثر تعقيداً من الوصف، واختار تمييز الكائنات الحية عن المادة اللاعضوية ليس من خلال البنية المرئية، بل من خلال التكوين الأولي لأصل الكائن.

وأراد لامارك أيضاً أن يقود علم الحياة الذي اكتشفه علماء الحياة الجدد إلى ما هو أبعد من الدراسات الوصفية المتنافسة عند أولئك الباحثين عن الأصول الذين يصرون على اختصار التعقيد عند البشر إلى ميزة تعريفية واحدة، كما يفعل الميكانيكيون والعضويون

والماديون. عبر البحث فيما هو تحت جلد الأشياء فإن التضمينات التي ظهرت في هذا العلم الجديد «البايولوجي» يدوي صداها إلى يومنا هذا. وكما أشار إيفان إيليش، كان ما تبع ظهور البايولوجي هو «مثلما أصبحت الدراسات المورفولوجية والفيسيولوجية والجينية أكثر دقة بالاقتراب من منتصف القرن التاسع عشر، أصبحت الحياة وتطورها غامضين وغائمين عبر منتجات تعكس في الخطاب العادي تجريداً متزايداً ونوعاً شكلياً من الاصطلاحية العلمية».3

يبحث البايولوجي الآن عن مبادئه المنظمة في الأنسجة الدقيقة والخلايا والشفرة الجينية الهائلة التعقيد والعالية التميز. ويشير إليش إلى أن السؤال السائد، «ما هي الحياة؟» هو ليس سؤالاً عميقاً سأله الفلاسفة منذ، دعنا نقول، العصر القديم حتى عصرنا الحديث، لكنه يبرز مثلما «يبرز العلم الشعبي أصلاً إزاء تقارير البحث العلمي عن حزمة مختلطة من الظواهر مثل التكاثر والفسلجة والوراثة وارتداد الكائن إلى أصله والنشوء والأكثر حداثة تغذية الاسترجاع feedback وأصل البنية morphogenesis».4 علينا أن نفهم تماماً اليوم ما الذي يقصده أولئك «العلماء الشعبيون» عندما يثيرون السؤال «ما الحياة؟» هذا السؤال الكبير والجوهري لا يولّد في الحقيقة غير إجابات ضيقة ومحدودة.

الفكرة الرئيسة التي تصيغ مفهوم «الحياة» هي أن

الناس ولدوا وهم بحاجة إلى آلاف الأشياء، وأن كل شيء يتطلب إشباع تلك الأشياء موجود في العالم على أنه سلعة نادرة، ولا بدّ من مهارة ومعرفة كبيرتين للحصول عليها. وإذ فقدت الكائنات البشرية إحساسها تدريجياً بالإنسانية، فقد فقدت أيضاً الإحساس بأنها كائنات مستقلة يمكنها اتخاذ قرارات حرة لا يعوقها شيء. وبدأ علماء الاقتصاد في أواخر القرن التاسع عشر، جزئياً استجابة إلى جون ستيوارت ميل، في إعادة رسم هذه المخلوقات الجديدة ـ المخلوقات التي «تملك» الآن مصيرها؛ المخلوقات التي تتحكم بحياتها على أنها «الإنسان الاقتصادي economic man»: كائنات عاقلة تشتغل على مبدأ المنفعة ـ الذاتية بطريقة أعلى ما تكون من فردية التفكير ـ كي تشبع حاجتها وتزيد ثروتها إلى أعلى حدّ ممكن. ووضع اقتصاد السوق الأوليات وعرض وصفاً متكاملاً لما يمكن أن تكون عليه الحياة الرغيدة والناجحة.

هذه المخلوقات المتهورة، وضعت نفسها، بدافع الضرورة، تحت رحمة المحترفين، الذين وقفوا مستعدين لتوفير المطلوب من الإدارة والتحكم والذين يمكنهم سدّ حاجاتهم بقوة السيطرة على الأماكن الأساس في السوق. وبناءً على ذلك وسمت الحياة تحت ظل هذه الظروف الجديدة الوجود الإنساني على أنه صراع ضد الجيران أو حتى ضد الأصدقاء، من أجل الحصول على سلع وخدمات محدودة. وهو ما كان

يعني أن الناس، من أجل البقاء أحياء ـ وفي الحقيقة، من أجل أن يزدهروا ـ عليهم الانهماك في الداروينية اليومية المعقدة ويتدافعوا للحصول على تلك السلع والخدمات. كانت القوة الدافعة خلف المشروع الإنساني بأكمله هي شيء واحد فقط ـ المنافسة. وتحت تلك الظروف المنهكة، فإن أي إحساس بالروح الجماعية يتجزأ ويتداعى. إنه الجميع من أجل الفرد والفرد من أجل نفسه. أما أولئك المهمشون ـ من الفقراء والملونين ـ فيجب أن يبقوا على الحافة إلى الأبد.

يصر أخلاقيو الحياة على أن اختلافاً كبيراً يفصل بين «أن تكون حياً» ـ وهو ما يعترف به القانون حتى الآن ـ عما هو أكثر ألفة وتملكاً وهو «أن تمتلك حياة». وللاستشهاد بإليش مرة أخرى: «تحولت القدرة المبرهنة في ممارسة هذا الفعل في التملك أو التخصيص إلى معيار للشخصنة ولوجود الموضوع القانوني».5 إن ما نلاحظه، بعد ذاك، هو التقدم البطيء والثابت لتقديس هذا الامتلاك الجديد الذي سمي بـ «الحياة» والذي يأتي بديلاً عن فكرة الكائن البشري أو المصطلح الأكثر ألفة وهو «الشخص». النتيجة الأخيرة هي مخلوق صنع ببراعة من جديد ويدخل إلى العالم يجر قائمة طويلة من الحقوق ـ أو بنية اجتماعية وقانونية (6).

هذه الفكرة الجديدة في امتلاك حياة تتجه نحو أساليب غريبة في الكلام مثل: «ما الذي تخططه لحياتك؟» أو «أكره حياتي»، أو حتى، «أوصل حياته

إلى السجن». كل هذه تمنح الشعور بوجود الحياة على أنها شيء خارجي ويكاد يكون بعيداً عن ذواتنا ـ كأننا لم نكن أحياء بل بالأحرى صنعنا حياتنا بالوقوف خارج الحيوية كلها ونراقب العرض الذي أمامنا على أنه عملية مستمرة، فعالية تحدث على مسافة قريبة من كياناتنا.

إن إعادة التعريف هذه للكائن البشري أدت إلى فشل رهيب وأحياناً مروع. فأن تمتلك حياة، لسبب ما، قد يحول فعل العيش في بعض الأحيان إلى مشروع خطر ومخيف. فحسب ما أشار إليش في مقالات وكتب عديدة، أن الكيان الذي يدعى «الحياة» يقع بسهولة ضحية للتدبير والتحسين، وربما إلى ما هو أكثر إثارة للخوف، «إلى تقييم لم يفكر فيه أحد عندما نتكلم عن (شخص). إن تحويل شخص إلى «حياة» هي عملية تشويه، وهي خطرة بخطورة الوصول إلى شجرة الحياة في عصر آدم وحواء».7 وتأتي الخطورة لأنه ما إن أفرغ تماماً العلماء في العلوم البحتة وعلماء الاجتماع تلك المخلوقات التي كنا نعرفها بكونها كائنات حية، حتى استعدت مجموعة من المحترفين لملء تلك الأوعية الفارغة، ليس بالسلع والخدمات بل بالرغبات التي بدورها، يمكنها فقط الاقتناع بمجموعة أخرى مضافة من المحترفين المتخصصين.

في النهاية، تخلت هذه المخلوقات عن الشعور بأنها لا تعرف فعلياً شيئاً عن حاجاتها الخاصة، ولهذا تضع نفسها تحت رحمة مدى واسع من المحترفين المدربين

الذين يقررون/ مقابل ثمن، في بعض الأحيان يكون الثمن باهظاً ـ ما تحتاجه ثم يعدون بتسليمها كلها. ولهذا، وبمساعدة أنواع مختلفة من الاعتماد على الذات، يتمكن الكائن البشري من البقاء. ولهذا، كما بيّن ذلك ثورو في «والدن» ببلاغة: «تعيش الجماهير الغفيرة من الناس حياة من اليأس الهادئ».

حين نفهم فكرة أننا قد توافقنا مع «الحياة»، يتحتم علينا عند ذاك التعرف على ما يأتي من تلك الحالة الغريبة ـ التي تنطوي تقريباً كل ناحية من حياتنا تحت إدارتها وسيطرتها وجناحها عبر مكتب ما أو محترف أو مؤسسة ما. المثال الأساس هو النظام الذي يدعونه السياسيون «بالعناية المدارة». بينما نريد الشعور بالصحة والمعافاة، يُجعل الكثيرون منا يشعرون أنهم غير مؤهلين في الحكم على حالاتنا الصحية، كذلك غير قادرين تماماً على إعانة أنفسنا ومعالجة أمراضنا. وفي أبسط أعراض لمرض ما، نهرع إلى المحترفين في الطب بلا تفكير، وبلا تساؤل: فبعد كل شيء يعرف هؤلاء الأطباء أكثر منا بكثير.

مثل هذا الانحراف، وفي الغالب هذه العملية التجارية تحول عملية العلاج إلى تجربة ضرر بالنفس، ذات نتائج كارثية. يزور الناس الطبيب لمرض معين، ويستلمون عدداً ضخماً من الأدوية، ويجدون أنفسهم أسوأ من قبل تداخلهم الطبي. وقد صاغ نقاد مهنة الطب كلمة عن مثل هذه الانتكاسة هي: «iatrogenesis» الأخطاء

الناتجة من العلاج. وكلمة iatros كلمة يونانية تعني طبيب، وتشير كلمة genesis إلى أصالة شيء ما، ولذلك تشير الكلمة إلى مرض تولد من الأطباء أنفسهم. وأوردت جمعية الأخطاء العلاجية الأميركية The American Iatrogenic Association، في العام 2008، أن موتى المستشفيات بسبب الأخطاء الطبية تحدث بنسبة 195000 سنوياً.

دعوني أعود للحظة إلى السؤال «ما الحياة؟» بينما يبدو أنه أشبه بسؤال غريب الآن، فإنه في سياق إعادة التعريف الذي خضع له الكائن البشري في القرن التاسع عشر، يكون التنويع على ذلك السؤال الذي نسأله في زماننا كأنه أكثر غرابة وهو «متى الحياة؟» يجادل معارضو الإجهاض بدقة واحد من المليار في الثانية التي يكتسب ـ أو يملك ـ فيها الجنين ذلك الشيء الخاص الذي يسمى «الحياة». ولم يحدث في أي وقت مضى من تاريخنا أن صار بإمكاننا التساؤل بهذا السؤال، كما لو أن في أحد مشاهد من فرانكنشتاين، يمكننا الإشارة إلى جزء من الثانية تبدأ فعلاً فيه القدرة على الحس، وكما لو أن مثل هذا الشيء يكون له وجود فجأة بانزلاق لزر مركزي.

ومرة أخرى، لهذه الفكرة تاريخ قصير. ولا يجد المرء أثراً من هذا النوع من التفكير في التاريخ القديم. بل بدلاً من ذلك، يدرك القدماء النشاط الذي في الرحم الذي فيه إشارة إلى بدء الحياة، والنهاية المحتومة تحت

الأرض التي يشار إليها ببدء سكرات الموت أو الصراع الشخصي كي يموت الإنسان».8 بيد أن العالم القديم لم يذكر أبداً تلك الحالة الغريبة، أو بالأحرى الوضع الذي نسميه «الحياة» أو ما هو أكثر غرابة «حياة».

ما الذي نعنيه إذن بالسؤال، «متى تبدأ الحياة بالفعل؟» اجتمع المؤتمر العالمي المسيحي العشرون في العام 1869 برئاسة البابا بيوس التاسع ليحكم في القضايا المعاصرة والمعقدة، وأعلن أن الحياة تبدأ في الجنين. وحافظ الكاثوليك الرومان على هذا الموقف مذّاك. لقد وضع الإجماع المسيحي بداية الحياة عند بلوغ الجنين الأربعين يوماً. وبمعنى أكثر دنيوية، يكون السؤال، «متى تكون بداية الحياة الفعلية في سياق الحمل؟» في مقالة عنوانها «بداية حياة الفرد الإنساني»، يعيد أنتوني كيني تأطير «اللحظة الحاسمة» كما يأتي: «هل هي نقطة التشكل (عندما يكتسب الجنين أعضاءه المميزة)، أم هي لحظة الإحياء (عندما تدب الحياة في الجنين وتكون مدركة من الأم)؟ هل يمكننا التعرف على اللحظة عبر تحديد عدد الأيام من بداية الحمل بدقة؟» هذا الحساب، في زيادته يوماً أو نقصانه يوماً، هل يضع على الوجه تهكماً من الحياة البشرية. ولا تبدو الرزنامة ملائمة للعثور على إجابة لبداية الحياة.

ربما هناك بعض الإجابات التي تمنحنا معنى، وهي التي ترى أن الحياة لا «تبدأ»؛ إنها ببساطة ـ تتفتح في

كل مرحلة، وفي أية لحظة من عملية الحمل. بمعنى، أن هذه ترجمة لرد الرب على موسى، عندما سأل موسى الرب عن اسمه وأجاب الرب: «أنا أكون ما أكون» أو «أنا أكون من أكون». وكلمة «أكون» تحمل دلالة على ضمير متكلم مفرد مقترن بالفعل «يكون» ـ الترجمة الأكثر إيجازاً ودقة لوجودي: «أنا أكون». لا يمكنني الدخول في حالية اللحظة الراهنة بأية قوة مضافة أكثر من ذينك الكلمتين، الضمير والفعل: «أنا أكون». كتب أمرسون في مجلته في العام 1827، «لقد قيل إنه عصر ضمير الشخص الأول المفرد». قد يكون أكثر دقة القول أن العصر قد جاهد ليعثر على الشخص الأول المفرد ـ وأن القوة الساحقة للعصر جعلت من الصعب على الغالبية من الناس القول: «أنا أكون»، وتجعل لذلك معنى.

ليس من المفيد إعادة صياغة سؤالنا الجوهري، مثال ذلك «متى تبدأ الحياة *البشرية*؟» لأن الجنين الجديد المتشكل هو بالتأكيد بشري ومنفصل تماماً عن الكلب أو الفقمة. أما السؤال عن النفخ في الروح فهذا ما يأخذنا بعيداً. وعليه فإن مهمة وضع لحظة الحياة، في القرن الواحد والعشرين، تأخذنا سريعاً إلى مأزق فكري وأخلاقي. على أن الإدراك المعاصر بأننا «لدينا حياة» أخذنا إلى موضع حيث الناس من كلا الجهتين المتناقضتين ـ المناهضون للإجهاض والمؤيدون له ـ يكونون بحاجة إلى مثل هذا التوضيح.

لو أننا ملنا إلى التساؤل عن متى تبدأ حياة مميزة فعلاً، نجد أنفسنا قُذفنا إلى الوراء عند فكرة جون لوك بأن الأشخاص فحسب يمتلكون الحقوق. ولكن عند لوك، ليس كل إنسان شخص، فليس هو سوى «من له عقل وتفكير، ويقدر الذات على أنها ذات، أي الشيء المفكر نفسه، في مختلف الأزمان والأماكن». النتيجة المنطقية هنا أن الرضع الصغار يفتقدون إلى الوعي ـ الذاتي، ولهذا لا تستطيع الدولة أن تضمن لذلك المخلوق حقوقاً بشرية9.

وفي الأخير، يجد بعض اللاهوتيين أن من الثقافة العالية التحدث عن الإمكانية، فالرضيع، أو الطفل الصغير، بينما يكون فاقداً للشخصية، لديه الإمكانية ليحوزها في المستقبل القريب، ويكون فرداً مدركاً كاملاً. لكن تلك الفكرة تثير المزيد من المشاكل. وكي تقوم أي مؤسسة ببحث عن الخلايا المتجددة، لأحد ما، أو لهيئة رسمية ما، لا بدّ من اتخاذ القرار بشأن بداية الحياة. ولهذا هنالك في إنكلترا، على سبيل المثال، أطلق مجموعة من العلماء والأخلاقيين والمعلمين الذين سموا مجموعتهم باسم أحد أعضائها، هي السيدة وارنوك، بياناً في العام 1985. آمنت جماعة وارنوك إن كان يمكن تحديد تاريخ بداية «الشخصية» فعند ذاك يمكن للباحثين أنفسهم التجريب قانونياً على الأجنة. وبعد الكثير من التدابير والاختبارات، قررت الجماعة أن التجارب على الأجنة ـ باستقطاع الخلايا المتجددة، مثلاً

ـ من الممكن أن تستمر حتى اليوم الرابع عشر من نمو الجنين، يوم واحد قبل ظهور ما يسمى بالخط الأولي (العمود الفقري).

ووضح وزير الصحة في بريطانيا، كينيث كلارك، مسألة اختيار جماعة وارنوك لتاريخ الحياة بالطريقة الآتية: «تصبح الخلية كائناً بشرياً ـ جنيناً or conceptus embryo في أربعة عشر يوماً. إن لم تنزرع في أربعة عشر يوماً فلن تولد...وأساس تحديد الأربعة عشر يوماً ينبني على أن ذلك يرتبط بمرحلة الزرع التي وصفتها تواً، وكذلك المرحلة التي لا تزال غير معروفة فيما إذا كان الجنين سينقسم إلى واحد أو أكثر من الأفراد، من قبل أن تبدأ المرحلة الحقيقية للفرد. فحتى أربعة عشر يوماً يمكن للجنين أن يصبح شخصاً واحداً أو اثنين أو حتى أكثر». ويبدو أننا لا نستطيع التهرب من الرزنامة.

يمكننا رؤية ما الذي يحدث لـ «الحياة» ليس من بدايتها فحسب بل من نهايتها أيضاً. عندما نفكر بالموت، يفكر غالبيتنا حالاً بالمرض والمعاناة. كلنا رأينا لمرات عديدة صورة المستشفى والأنابيب والخطوط المغذية التي تصل إلى الدماغ مباشرة. لكن الناس لا يموتون في مثل هذه الظروف السريرية؛ والجزء الأول من القرن التاسع عشر يعرض صورة مختلفة كلياً. يمكنني أن أصف جيداً التغير في الموت في سياق القرن عبر النظر إلى التغيرات في كلمة واحدة هي euthanasia (القتل

الرحيم). وأعتمد هنا أساساً على عمل الكاتب شاي ج. لافي وكتابه «فن الموت الحديث: تاريخ القتل الرحيم في الولايات المتحدة».

يشير لافي، في أبسط المصطلحات، أن كلمة euthanasia كانت تدل في السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر «على الموت الديني المبارك من نعمة الرب». هذا ما سميته من قبل بالموت الطيب أو الموت السهل، هدية كريمة من الرب، الذي أراد أن يجعل الساعات الأخيرة على الأرض للشخص المحتضر بلا آلام. وفي العادة، كسب الشخص مكافأته هذه عبر مسيرة حياة مليئة بنعمة الرب. هذا هو المعنى المبكر. وفي القرن الخامس عشر، (euthanasia كانت eu تعني حرفياً «طيب» وthanasia تعني «الموت»)، وهذا المعنى تميزت به العقود الأولى من القرن التاسع عشر. وتغير معنى هذه الكلمة euthanasia على مدى القرن، ما يعكس التغيرات نحو الكائن البشري والموت. في منتصف القرن اتخذت الكلمة منعطفاً واضحاً. لقد غادر الكاهن فراش الموت واستُبدل بالطبيب، الذي يصف الآن المسكنات للشخص المحتضر كي يجعل مروره إلى الموت أسهل وأسرع.

حتى تلك اللحظة لم يواجه أحد الموت إلا بالرعب. فلا يتضمن الموت غير الألم الشديد والمعاناة؛ وهو يأتي لأي شخص بالطريقة نفسها، بغض النظر عن الكيفية التي عاش بها الإنسان حياته. وكان هذا هدف القتل

الرحيم، أن بمساعدة الطبيب، يمكن للمريض أن يواجه موتاً سريعاً وغير مؤلم. السؤال الجوهري الذي يتضمن هذا الاتجاه الجديد نحو الموت هو: «لماذا يتحتم على الشخص أن يعاني هكذا؟»

يريد لافي أن يعرف كيف أن هذه الفكرة الجديدة للقتل الرحيم بكونها «التسريع الطبي للموت» قد شغلت مكانتها على أنها «طريقة حديثة ومميزة للموت». والتساؤل بهذا السؤال يثير قضايا جوهرية ومرتبطة بالقرن التاسع عشر. أولاً، من أجل تجربة الألم، يجب على المرء الوثوق بأنه يمتلك جسداً له حواس؛ وكما رأينا أن الأجساد سريعة الزوال. ثانياً، مع فقدان الجسد جاءت ملازمة الحاجة المنطقية لقهر الألم. في منتصف القرن، يمكن للمرء شراء مُسكّن لأي ألم بسيط أو معقد. وأخيراً وربما القضية الأهم، أن الموت نفسه بدأ بالاختفاء. ويبدو أن الطراز القديم للفكرة المسيحية في تجربة الموت عبر الألم الطويل، لمعرفة المعاناة في عمقها تقليداً لمعاناة يسوع المسيح على الصليب، قد فقدت سطوتها على المخيلة ـ الدينية والمدنية.

حينذاك اخترقت فلسفة جديدة السنوات في وسط القرن التاسع عشر: دعونا ننتهي من هذه التجربة القاسية كي تتمكن العائلة من التحول إلى الحزن وتجميع حياتها القديمة مرة أخرى. ما حذف من الصورة هو أي شيء قد يتعلمه المحتضر أو حتى يجربه، حتى آخر ثانية من أنفاسه أو أنفاسها، عبر مواجهة المعاناة

والألم الذي هو الموت. لم يعد الموت موجوداً على أنه جزء متمم للحياة، بل شيء منفصل ومنعزل. وهذا يمثل تغيراً في النظام الكبير. فما أن يجري الطبيب تداخله، ويتولى الموقف ويصف الأدوية القاتلة للألم للشخص المحتضر حتى يتدنى جوهر الحياة المسيحية ولا يعني إلا القليل جداً.

لقد انبسطت السيطرة للطبيب تماماً. سيلف الموت ذراعيه حول الشخص المحتضر في الخطوة التي يحددها الطبيب والتي يضعها عملياً بدراية تامة. إن مرور المريض نحو الموت يتم بالسرعة التي يختارها الطبيب، وحسب الجدول الذي يختاره. يتولى الطبيب الآن دور الرب. لكن، أثناء مجرى الأمر، يخسر الشخص المحتضر شيئاً هائلاً، أو علي أن أقول: إن الطبيب يحرم الشخص المحتضر الكثير مما هو حاسم لكيانه ـ هي إرادة الشخص، واندفاعه وعزمه ووقت التأمل للتأمل في معنى الحياة ودلالة الموت. فبدلاً من شخص قوي الإرادة، يتحول المريض إلى مدمن وضحية للمخدرات، واثقاً أن الإحساس الذي يعرف به جوهره أو جوهرها في تلك اللحظة ـ الألم الشديد والحارق ـ هو شيء فظيع وسيّئ، ولا بدّ من تجنبه بكل الأثمان.

هذا الاتجاه نحو الموت هو الذي حفز إيفان أليش ليسمي عالمنا المعاصر بـ «المجتمع اللاأخلاقي amortal». إنه يعتقد أن غالبية الناس يجدون أن من غير الممكن أن يميتوا موتهم. لقد سلبت مهنة الطب

هذه الفرصة منهم. يطلب الناس مساعدة حرفة الطب لتنقذهم من معاناة الموت المخيفة.

وأخيراً، اتخذ تعريف القتل الرحيم euthanasia باتجاه نهاية القرن وضعاً شرعياً: في العام 1869. فيوضح معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية، أن الناس استعملوا هذه الكلمة «تحديداً على أنها مصدر لاقتراح يرى بأن القانون من الأحرى أن يجيز الموت بلا ألم لأولئك الذين يعانون من أمراضٍ مؤلمة ولا شفاء منها». ولسوء الحظ، أحد تلك الأمراض التي لا علاج لها تحول ليكون هو الموت. بعد ذلك، مع تشخيص الأطباء للمزيد والمزيد من الأمراض، خُلقت المزيد والمزيد من الفرص لممارسة القتل الرحيم.

إن النظرة إلى وجه الشخص المحتضر لا بدّ أن تكون نظرة سلام وسكينة وكذلك نظرة تصميم كئيب، لا تختلف كثيراً عن التعبير الرزين على وجوه أفراد العائلة في صور الاستوديو المبكرة. فيحمل السطح المعنى كله. وتنشئ الإشارة، والنظرة والصورة ـ كلها الأنموذج الأعلى للشخص المحتضر الجديد. ما يمور تحت الجلد ـ في القلب والروح ـ الحياة والشخصية، يعني القليل جداً عند المقارنة. يقوم الطبيب، بالمعنى الاصطلاحي الحقيقي، بخيميائيته بالتواطؤ مع المحنِّط، الفنان الآخر لعالَم الكيمياويات.

يحب المؤرخون وصف المجتمع بأنه يتطبب ببطء. إفتح أي برنامج تلفزيوني في المساء أو استمع إلى أية

أخبار رياضية، ستخبرك الإعلانات التجارية أي الأدوية عليك طلبها من الطبيب. تتريث العبارات في الذهن: اسأل طبيبك إن كان السياليس أو الفياغرا أو الكلارينكس مناسباً لك. الكثير من الأميركيين اليوم يشخصون أمراضهم بأنفسهم، مؤمنين أنهم قد أصيبوا بآخر مرض، وهو الذي أذيعت لهم أسبابه على الشاشة. إنهم يعرفون ما الذي يوجعهم عبر فحص عوارضهم على الإنترنت. ولا تبدو التأثيرات الجانبية مهمة أبداً: يجب على الفرد أن يدفع ثمناً للخلاص من الألم. تحقق مجلة نيويورك تايمز عن مرض غريب ونادر في كل أسبوع تقريباً، في تقليد لأكثر القصص البوليسية المغرية. وكسب كاتب شعبي مثل أوليفر ساكس عيشه برفاهية من الناس الذين يبدو أنهم يخطئون زوجاتهم بسبب قبعاتهن[17]. المسكّنات التي طورها القرن التاسع عشر جاءت تتدحرج في القرن العشرين بعدد ضخم من التنويعات والأشكال؛ وهي تملأ الأجنحة في مخازن الأدوية اليوم. إحدى الصلات التي ترتبط بكلمة «ذات self» اليوم هي «تشخيص ذاتي self - diognosis» وتتبعها تماماً «مساعدة ـ ذاتية self - help».

في القرن التاسع عشر، في مقدمة لحالتنا الراهنة المطبية medicalized والمخدرة، يدخل الطب البيت ببساطة. قطعة الأثاث التي أمسى من المعتاد وجودها الآن في المنزل الحديث، التي هي الصيدلية الصغيرة، ظهرت أولاً في العام 1828، في إنكلترا، على أنها

«خزانة الأدوية». وصل الدواء سوية مع الثلاجة والطباخ والمغسلة: كلها ضرورات من أجل الحياة الصحية. لقد استولى الدواء على المنزل حتى أن على باب الخزانة، ثمة ما يرشد إلى كمية تناول الدواء، إذ لصق أعضاء العائلة مخططاً لذلك، سمي بجدول الجرعات posological table، لكل فرد من أفراد العائلة باسمه أو اسمها والدواء والجرعة. وقد استمدت كلمة posological من كلمة تدخل المفردات في هذا الزمان، posology (من الكلمة اليونانية poso «كم» وology «المعرفة بـ»). وغالباً ما يخزن الناس في خزاناتهم مختلف المسكنات، أو ما هي أكثر شيوعاً، العقاقير المخدرة.

العقاقير المخدرة ـ كالإيثر (الغاز المخدر)، والكلوروفورم، وأوكسيد النتروس (غاز الضحك) واللاودانوم (مخدر أفيوني) الفعالة في تخدير كل الحواس ـ تأتي لتنقذ الناس مما أضحوا يؤمنون به على أنه اللحظة الأشد كآبة في حياة الشخص في القرن التاسع عشر: موته أو موتها المحتم (والمطول في بعض الأحيان). وعليه، فما أن بدأ الناس في القرن التاسع عشر يمتلكون حياة ـ كما كانت ـ بدأوا في الوقت نفسه بالاستسلام لكل ما يتحكم بموتهم، كي لا يمتلكوا موتهم الخاص بهم. لقد آمن الكثير من الكتاب والشعراء وعلماء الحياة أن الناس انتقلوا بالفعل عبر العالم، حتى شهقاتهم الأخيرة، إلى الحالة التي عرفتها بيرسي

وبايش شيللي وسمتها بـ «الحيوية المؤجلة».

في لحظة ما، ترك الطبيب، مثل رجل الدين، سرير المريض، سامحاً للتكنولوجيا لتولي الأمر كلياً. عند نهاية القرن التاسع عشر، حملت مفردة euthanasia معنى مألوفاً للأغلبية منا: «استعمال العقاقير المخدرة لضمان موت رشيق بلا آلام». وتبعت ذلك محاولات لجعل العقاقير المخدرة شرعية. وقد ذهبنا الآن إلى ما هو أبعد من العقاقير المخدرة الحديثة، تبعاً إلى الجمعية الطبية الأميركية، إلى «النهاية المقصودة لحياة الكائن البشري من شخص آخر»، أو ما سمي بعد حين «القتل الرحيم Mercy Killing» ـ حيث يقوم شخص بسلب الحياة لشخص آخر غائب بموافقة شخص ثالث.

شاهد الجدالات والفوضى التي لفت قضية تيري شيافو، التي عاشت في حالة من السكون المتواصل لخمسة عشر عاماً، حتى حصل زوجها على السماح من الدولة في العام 2005، على «سحب القابس»، أي إزالة الأنبوب المغذي. وعارض أهلها ذلك بحجة أن ابنتهم لا تزال على درجة من الوعي. وفي مواجهة غريبة مع الواقع الفعلي، شخّص السناتور الطبيب بيل فريست، تيري شيافو وأعلن أنها «لم تكن في حالة من السكون المتواصل». ومثل هذه السخافة كلفته دورة لرئاسة الولايات المتحدة. أما جاك كيفوركين («طبيب الموت»)، الذي أفرج عنه قريباً من السجن، فهو يفهم طبيعة الموت في القرن الواحد والعشرين أفضل من

كثيرين غيره. ومع ذاك، ليس إلا ولايتين في البلاد، هما أوريغون وواشنطن، قد مررتا تشريع قانون يسمح للانتحار بمساعدة الطبيب، أو ما أشارت إليه الولايتان على أنه الموت بقوانين تحفظ الكرامة.

شرّع الهولنديون الموت الرحيم، بموافقة المريض في العام 2002. وفي العام 2004، وضعت المؤسسات الصحية الهولندية بعين الاعتبار سياسة عامة أن الأطباء يمكنهم اتباع «القتل الرحيم» للمرضى الذين «فقدوا حرية الإرادة» بضمن ذلك الأطفال، والمعاقين عقلياً والمرضى الذين هم في غيبوبة لا عودة منها».10 وبعد نقاشات مطولة، أصبحت هولندا أول بلد تشرّع الموت الرحيم ـ بضمن ذلك إنهاء حياة من يعاني من مرض مميت أو أن حالته لا علاج لها، «من دون موافقته أو موافقتها».

حدثت الجدالات عن تشريع الموت الرحيم، التي نعتقد أنها حديثة جداً، لأول مرة في أميركا في العام 1870، حين أضحى لها دلالة، منذ أن فقدت فكرة الجسد معناها، وكانت فكرة الموت تصل إلى نهايتها، وأن الحياة نفسها أعيد تشكلها في كيان معين من الممكن تحديده بوضوح. إن قرار الفرد في اختيار اللحظة الدقيقة التي سيموت فيها ربما تعرض الفرصة الأخيرة التي يسترد فيها بالتأكيد امتلاكه لإرادته. أحد الشعراء الرؤيويين الأشد عمقاً في العصر الحديث، ت. س. إليوت يستعمل الموت الرحيم ـ الشكل الخاص

بالقرن التاسع عشر، بالإيثر ـ في الصورة الافتتاحية لقصيدة «قصيدة حب لألفريد بروفروك»: «دعنا ننطلق أنا وأنت، / ما إن ينتشر المساء تحت السماء/ مثل مريض أعطي الأيثر على الطاولة». فيما يخص إليوت، لا ينوح الشاعر على اختفاء شعائر المسيح في الحياة الحديثة، لأن الموت الرحيم لا يعني له التحرر من الألم، بل مجرد كسل وانغماس في الملذات، وهو التلاشي البطيء للمعنى كله. إن إليوت يرى أننا جميعاً نحتاج لنصحو.

مع تلاشي الموت والحياة، تبدو الممكنات لا نهاية لها. وأصبحت فكرة امتلاك الحياة في القرن الواحد والعشرين، ليست غير فكرة تحول، مكان لاستراحة مؤقتة في تاريخ الكائن البشري. نحن لسنا فقط مخلوقات بحاجة إلى تنظيم وسيطرة وتوجيه. لقد وضعنا أنفسنا على نحو واسع تحت تصرف ما هو أكبر من مدى من المحترفين. نحن نواجه الآن جيشاً من المهندسين التقنيين الجادين جداً وذوي عزم يتولون أمرنا ويقودون حياتنا. «لدي» جسم يمكن الآن حصده، لأخذ ما فيه، أعضائي وأنسجتي ومفاصلي. يتحول سن بلوغي إلى استثمار في ما يسمى هذه الأيام بالحيوية الرأسمالية [18] biocapital. أحد مؤرخي الطب، كاثرين والدباي، تصنف أنسجتي الحية وأعضائي في ما تسميه بـ «القيمة الحيوية biovalue» لأن مهنة الطب يمكنها، كما تقول، «إعادة توزيعها» لأولئك الذين يحتاجون إلى

إعادة زرع من أجل أن يعود أولئك الناس إلى عملهم ـ هنا تكمن «القيمة» ـ وهنا تضاف قيمة أخرى للاقتصاد الرأسمالي.11

يستمر نيكولاس س. روز في تعريف الاقتصاد الحيوي الجديد، بما يقارب الاصطلاحات نفسها التي تستعملها الإمبريالية، مثل «فضاء توضع له خارطة، وتنظيم وفهم؛ إنه يحتاج إلى أن يفهم بكونه سلسلة من العمليات والعلاقات التي يمكن أن تعرف وينظّر لها، حتى يمكن أن تصبح هدفاً للبرامج التي تبحث في زيادة قوة الأمم والشركات عبر العمل ضمن وعلى أساس ذلك الاقتصاد». وضمن ثوابت الرأسمالية الحيوية، لا أحد يسأل، «متى تبدأ الحياة؟» لقد حولنا مستقبل التقنية الحيوية كلنا إلى ما هو أبعد من الاهتمامات بمثل هذه التوافه. إن العالم الجديد الغني يجبرنا على أن نسأل بدلاً من ذلك، «ما قيمة حياتي؟».12

وإذ تم السطو على كل أونصة من جوهرنا، فنحن نتحرك عبر العالم بكوننا أشكالاً جديدة من الأشباح. يتجول بعض الناس باختيارهم في العالم الآن كأنهم أناس آليون «روبوتات» أو كائنات خرافية. في ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر، تسمى المرأة التي تعمل على الآلة الكاتبة الجديدة typewriter في مكاتب العمل عبر أميركا. في العام 1893، كان ثمة امرأة اسمها هنريتا سوان ليفيت ذهبت إلى العمل في

المراقبة الفلكية لجامعة هارفرد لقياس بريق النجوم المنفصلة. واعتماداً على مذكراتها، كان الفلكيون يشيرون إليها على أنها «واحدة من الحواسيب العديدة، وكان هذا المصطلح لوصف النساء اللائي قمن بالعمل الروتيني الفلكي مقابل 25 سنتاً للساعة» (أدنى أجر).13 لدي إحساس مخيف أن هذا النوع نفسه في التقليل من قيمة الإنسان في الدمج بين الماكنة واللحم البشري يحدث اليوم، لكن هذه المرة هي ليست ماكنة بسيطة مثل الكاتبة الطابعة التي توجه الأشياء، بل أنواعاً مختلفة من الوسائل التقنية العالية التعقيد. ولأننا نحب حواسيبنا كثيراً هذه الأيام، فلا ندرك الطرق التي شكلت فيها هذه الحواسيب حياتنا.

في المواجهة الصعبة مع برامج الحاسوب في ما يقارب أية مهمة نريد إنجازها خلال اليوم ـ وفي التعامل مع الكلمات وإرسال الرسائل، بالطبع، وأيضاً في ألعاب التسلية وإدارة المكائن وقيادة السيارات والحديث إلى الأصدقاء وشراء التذاكر ودفع الفواتير وتسخين وجبات الطعام وغسل الثياب وإنجاز أغلب الأعمال اليومية في المكتب ـ يبدأ المرء في التصرف من دون أن يعي بالتغيير مباشرة، على شاكلة الحاسوب ـ أي بطريقة مبرمجة جامدة. فيقدم الناس بياناتهم بهذه الطريقة إلى الناس الآخرين ويتواصلون مع الأصدقاء، ما يحدث تأثيراً في المواقف الاجتماعية، ناهيك عن إقامة علاقات غريبة على الإنترنت، بضمنها

الجنس.

من الناحية الأخرى، وباتجاه آخر، فللحاسوب ذاكرة يعدها أغلب الناس أكثر قوة ودقة من ذاكرتهم ـ ولديها تحكم في اللغة أوسع بكثير مما لدينا. فتحت حكم الآلة، بدأنا نشعر بفقدان القوة. والشباب على الأخص يضغطون زر الفتح وسرعان ما يعرفون أن القوة موجودة ليس فيهم بل في ذلك الصندوق الغامض. يدرك الناس أنهم مصنوعون، كالآلات، من أجزاء يمكن تبديلها. يمكنني أن أتاجر بأعضائي المستهلكة ـ الركب والأرداف والعضلات المدورة وحتى شبكية العين. أما برامجنا العقلية، ذاكرتنا ووعينا، فمن الصعب إصلاحها.

وبتذكر الطريقة التي دخل فيها الموتى إلى الفردوس في سنوات الحرب: فإن المسيحيين لا يموتون في الحقيقة، بل بدلاً عن ذلك يبحرون عابرين فاصلاً ليدخلوا إلى آخرة مباركة وأبدية. في النظام التقني الجديد المندفع للقرن الواحد والعشرين توصلت مجموعة من رجال العولمة الشجعان إلى الإيمان بأنهم قادرون على التحكم بقدرهم الحتمي من خلال استئصاله. هذا الجيل الجديد يضحك من فكرة الموت الرحيم، لأنه لم يعد هناك Thanatos [19] (anatos الجديدة تضحك من فكرة الموت الرحيم، لأن ليس ثمة أكثر من التحكم بقدرهم الحتمي من خلال تناول الطعام وغسل الثياب. ليس الموت عندهم سوى خطب يأتي على مهل. في هذا النظام الجديد، سيعيش الناس

إلى الأبد على هذا الكوكب، متحررين من المرض المهلك. عبر تحليل الجينات، يمكن للمهندسين أن يقرروا ليس فقط من نحن بل أيضاً من نريد أن نكون. وهو ما يعني أن البشر يمكنهم أخيراً الاستغناء تماماً عن المهن الطبية والنفسية ـ فتحت هذا النظام تغدو مهملة على نحو مطلق ـ لأننا يمكننا متابعة حياتنا متخلصين من أي مرض من الممكن أن ينتظرنا، بضمن ذلك كل الأمراض الأكثر فتكاً التي تسبب موتنا. ستستريح شركات التأمين، لأن الإنسان الجديد سيعرف أن حياته أو حياتها ستسير من دون جرح طبي من لحظة الولادة إلى نهاية تقترب باستمرار من الأفق لكنها لا تصل أبداً.

الحياة غير المجسدة ـ الحالة التي لا يعيش فيها الناس ويرفضون الموت ـ تجعلنا اليوم في حالة تحريف حديثة للحي الميت في القرن التاسع عشر. نحن نجد أنفسنا في مواجهة أغرب أنواع القضايا والأفكار، مثل تزويج الجينات، والبحث في سلالة الخلية والتخصيب الصناعي vitro والتهجين وحقوق الإجهاض وقوانين الحق في الحياة والقوانين المناصرة للإجهاض والموت الرحيم وأوامر عدم إنعاش المريض وإنقاذ الخدج، والإجهاض الذي هو ولادة جزئية، والأطفال عن طريق تبني الجنين والأبحاث في الأجنة وزرع الأعضاء والتبرع بالأعضاء. إن مجرد النقاش في إمكانية إطالة أمد الحياة يجعل الحكم في وضع الحياة في السجن عقاباً أشد قسوة. من الحري أن يجعلنا ذلك نعيد

التفكير في عقوبة الموت نفسها، وتحديداً عقوبة الموت للشباب. فمن خلال الهندسة الحياتية، يمكننا تمديد الحكم للإنسان الحي إلى الأبد تقريباً، ونوصل العقوبة إلى أغرب مستوى. وقد يؤسس هذا لتعذيب ضمن حالات ما بعد البشر من الهندسة الحياتية.

ليس من الضروري أيضاً أن تكون الحياة الجديدة تدار بالتكنولوجيا، لكنها تلك التي تدمج التكنولوجيا الريادية نفسها في كل عرق فيها بالكامل. وأورد لذلك مثالاً الحالة الخاصة بالدكتور دان ستويسيسكو، المليونير، والشخص الثاني في العالم الذي اشترى الخارطة الكاملة للشفرة الجينية الخاصة به. ومقابل تلك الصورة لبعده الداخلي العميق، دفع ستويسيسكو إلى مختبر البحث الخاص ثمناً ضخماً هو 350000 دولاراً. وليس هو الوحيد الذي طلب هويته الفردية. في الواقع ثمة الكثير من الأفراد الأثرياء الذين يودون حمل خرائط جيناتهم الشخصية في محفظة الجيب، مثلها مثل البطاقة الشخصية، حتى أن شركتين خاصتين، هما Knome «نومي»، في جامعة كامبردج، ماساجوستس، وIllumina «إليومينا» (ربما تكون صدى للإليومناتي البافارية من عصر التنوير)، في سان دييغو، تختصان بالخرائط الجينية.

إليومينا التي تتفاخر بقدرتها على تجهيز الخارطة الجينية كاملة «إلى الأثرياء والمشاهير» لها هدف في «تطبيق تقنية حديثة وفحوصات ثورية للتحاليل

الجينية في اختلافها ووظيفتها». يمكن للفرد أن تكون له الحرية في أن ينغمس في ما تسميه الشركة بـ «الطب المشخص»، مستفيداً من البعدين اللذين تشير إليهما إليومينا على أنهما «علم الجينات» و«علم البروتينات». هاتان الشركتان عملتا بنجاح أفضل من الممارسة التي تبدو مخيفة لـ «حصد الأعضاء»، ومنحت المرضى المصابين بالأمراض المستعصية، دعنا نقول، كبداً جديداً أو قلباً جديداً. وضمن نظام هذا الطب المشخص المتقدم، يمكن للمختبر زرع رقاقة تحت جلد الشخص تنظم التغيرات في جينه أو جينها الخاص بالتعاقب على مدى السنين: هل غدا الكائن البشري ماكنة صناعية؟14

لاحظ أنني أستعمل العبارة «على مدى السنين». لا أستطيع استعمال العبارة المعتادة هنا «على مدى حياته أو حياتها»، ذلك لأن الحياة قد تستمر حسبما يود الزبون. قل وداعاً للاضطرابات الولادية، وعدم انتظام هذا العضو أو ذاك، وحدوث مختلف أنواع السرطان، وبداية سكّر البالغين أو التقييد الأوسع للشكل الإنساني ـ معدل العمر المتوقع. قل وداعاً إلى الأبد، أي، بالنسبة إلى الكائن البشري ولكل شيء أنت تعتقد، أنه يتعلق بالكائن البشري. وتحت تأثير المشروع الجيني، سيغدو الناس برامج حية ـ خالصة وبسيطة. يشير جان بودريار، الفيلسوف الفرنسي والناقد الثقافي، إلى المفارقة الرئيسة في الانبهار الراهن بطول العمر: «عبر

معالجة الموت بكل الأثمان (المعالجة الطبية المرهقة وعلم الأجنة والتهجين) نكون قد خضعنا للتحول، من خلال الأمان، إلى أن نعيش على أننا الأحياء الموتى. بذريعة اللاأخلاقية، نحن نتحول إلى الإبادة البطيئة».15

ومن دون أن يشير بودريار فعلاً للتحول إلى الإنسان الفائق، الذي سيستعمل فيه المهندسون الاجتماعيون التكنولوجيا لتحسين القدرات العقلية والجسدية التي لدى الإنسان، يرى أن ذلك نتيجة منطقية لفكرة القرن التاسع عشر عن فكرة امتصاص الدم. لكنه بينما يقول: «حولونا إلى ذلك»، أرى بدلاً من ذلك أننا «نسمح» لأنفسنا بأن نُحوَّل. إننا الفاعلون المسؤولون عن مصيرنا. وهذا يعني أننا يمكننا أن نفعل شيئاً إزاء ذلك. لكن علينا أولاً أن تكون لدينا فكرة عما يحدث لنا ومن الذي يقوم بذلك.

يتصور بودريار، على نحو صحيح، نظاماً ممتازاً يتجاوز ترتيب الحياة من البداية، قل، بمراقبة مسيرة الجنين في الرحم عن طريق الصور فوق الصوتية والنظام الغذائي والحمية. وعبر التسلسل الجيني، سيقوم مختبر مثل إليومينا بإعادة تشكيل المشروع الناتج من تخصيب الحيوان المنوي للبويضة التي نعلم جيداً أنها لا تنتج بانتظام. فبعد كل شيء، يصاب الناس بالمرض مبكراً في الحياة، أو يموتون في منتصف حياتهم بسبب وباء غير متوقع وغير مرئي. وليذهب

إلى الجحيم، بعد ذاك، العمل غير المتقن للخلق أو حتى للتطور. فلا قيمة للتخطيط العقلي والصلاة للمغفلين والإيمان للحمقى.

يعرض مختبر إليومينا بديلاً جديداً وشجاعاً ومحسناً تقنياً عن الكيان القديم الذي يسمى الحياة. ويقدم نفسه على أنه مطلق المعرفة ـ وأنه أفضل منتج (ومسوق) للحياة البشرية من أي دين يمكن تصوره. مرة أخرى، أشعر أنني مجبر على الاستشهاد ببودريار هنا، لأنه يدخل في عمق التغيير بمثل هذه الحكمة والوضوح: «نحن الذين شرعنا في فرض ما هو أسوأ على أنفسنا، وانطلقنا نحو هندسة اختفائنا بطريقة معقدة جداً وواسعة، من أجل استعادة العالم إلى الحالة النقية التي كان عليها من قبل أن نكون عليها».18 وأرى هنا أن بودريار يتحدث مقترباً من الحقيقة أكثر من تعليقه السابق، لأنه يقول في النهاية أننا مسؤولون عن هندسة اختفائنا. نحن نفعل ذلك بأنفسنا. علينا أن نضع في بالنا تعليقات بودريار لأننا في خاتمة الكتاب سنحتاج إلى بعض الحلول للخروج من ورطتنا؛ سيتحتم علينا أن يكون لدينا طريق ما للقبض من جديد على إنسانيتنا. وأن «ذلك الطريق» ـ طريق الإنسان الفائق ـ تتلاءم معه جملة من «الملك لير»: «يكذب الجنون؛ دعني أتجنب ذلك؛ لا أريد المزيد منه».

وإذ يبدو الدكتور ستويسيسكو مجنوناً، فإنه يعرف ذلك كله جيداً. ولهذا يختار وضع نفسه في مكانة تقع

من قبل في ما بعد الكائن البشري، لأن ليس سوى النظام القديم للبشر يمكن أن يهتم بمثل هذا الهراء كالحيوية والفعالية والقوة. إنه يدعو نفسه إنساناً فائقاً، ذلك الذي يؤمن بأن الحياة (مرة أخرى هذه السلعة «الحياة») يمكن أن تمتد لوقت طويل منفر، ليس فقط عبر الحمية وشيء آخر يسميه ستويسيسكو «تعديلات أسلوب الحياة» ولكن عبر مواصلات متقدمة ومتنورة لتقنية النانو[20] والذكاء المصطنع.

ستسمح السلسلة الجينية لستويسيسكو معرفة ما المرض الذي يتوقعه للتعاقد بشأنه وأي التعديلات على مستوى الجينات التي يحتاجها لتخليص نظامه من تلك الأمراض المحتملة. الناس الفائقون، وتمة الآلاف ممن هم على شاكلة ستويسيسكو، يسيرون على هذا الكوكب، مثل فرسان كيركيغارد المؤمنين، غير الملحوظين وغير المعروفين ـ الذين ليس هدفهم التنوير، على أية حال، بل هدفهم هزيمة الموت. إنهم يؤمنون أن مثل هذه الحركة ممكنة تماماً، لأنهم يعدون الموت مجرد حادثة لهندسة خاطئة وتعد المعاناة بأنها الثمن الذي ندفعه لعدم التكامل.

يبدو أن ستويسيسكو الروماني، يشبه إلى حدٍّ مخيف ذلك الروماني الآخر الشاحب، الكونت دراكولا. نتذكر أن في رواية برام ستوكر كان دراكولا قد هزم الموت من قبل في لعبته الخاصة؛ وهو يعيش الآن إلى الأبد، محكوماً عليه بنظام غذائي من الطعام الشهي، ألا وهو

الدم البشري. فيما يخص ستوكر- ليس الكونت إلا مخلوقاً خيالياً، قصة رمزية للبحث عن الخلود في تلك الفترة، وهو البحث الذي يصفيها من الدم الذي تحتاجه بشدة. لا يحمل ستويسيسكو مثل هذا الخيال. إنه يؤمن أن استثماره يضمن له لقطة مميزة للحياة الخالدة. وهذا أمر إيماني - بالتكنولوجيا وتوظيف الجينات. كل ذلك يتعلق بالمروق إلى ما بعد حتى فكرة البناء الاجتماعي للحياة، نحو نظام اليوم بيوم المقرر على نحو مطلق وينتظم بالتكنولوجيا الطليعية. تنص عقيدة الإنسان الفائق: على أن الكائنات البشرية خلقت ضعيفة معرضة للهجوم في الكون وهي بحاجة مطلقة إلى الدعم والتطبيب الذي لا تستطيع غير التكنولوجيا تلبيته. وهي لدينا الآن. فلماذا لا نستعملها؟ فهذا هو جوهر التطور. وهذا ما يتضمنه التكامل: تداخل المكائن مع البشر. ولذلك، لدى مؤيد آخر لفكرة الإنسان الفائق، هو ري كورزويل خطط للارتقاء بـ «البرامج الذهنية التي هي دون المستوى الذي في دماغك».17 إنه يصف شيئاً يسمى «الخصوصية»، التي يُنشئ فيها البشر والمكائن مخلوقات خالدة ببرامج ذهنية تطور نفسها باستمرار.

إن المستقبل فيما يخص الناس الفائقين موجود على أنه لحظة راهنة ممتدة. وبينما يبدو مثل هذا الاعتقاد يشبه وصفاً من القديس أوغسطين فهو ليس كذلك - إنه أي شيء ولكن ليس أوغسطينيا. وتحت حماية

الأخلاقيات الطبية الجديدة، تنشئ الحياة منتوجاً هندسياً في أعلى مستوى، كما هو آخر منتوجات شركة آبل من الهواتف الخليوية G5 أو البوينغ 757 أو ربما ما هو أفضل، مثل السفينة الفضائية المبحرة بين المجرات. في قبضة البشر الفائقين، يصبح الأفراد أو الأشخاص أو الكائنات البشرية مكائن ماشية وفاحصة بدقة لديها «أنظمتها» التي تراقب باستمرار غير عادي، والتي تصحح باستمرار أي خطأ وأي شيء غير عادي.

يصف ستويسيسكو نفسه على أنه عضو بارز في جمعية عالم الإنسان الفائق، الجمعية التي تستكشف كل الاحتمالات لما يسميه أعضاؤها «مستقبل ما بعد البشر». ونحن نصل بهذه المجموعة إلى موضع القفزات الضخمة والهائلة التي تتجاوز الإلغاء البسيط لفكرة الكائن البشري. وتجاوزنا نحن أيضاً بنجاح ما يبدو أنه المفهوم المروّض جداً الذي يسمى «الحياة» أو «حياة». وتتبجح الجمعية بفخر بشأن تقدمها في تفكيرها المتجاوز للكائن البشري الهش المتعرض للهجوم بما اصطلحوا عليه «ما بعد الإنسان posthuman»[21] الجديد والمحسّن. نحن هنا نواجه وجهاً لوجه عالماً جديداً ترشح من جوهره كله الملائم للناس لينظروا في مسألة احتمالية الحياة الخالدة ـ حتى وإن كانت احتمالاً بعيداً. ومثل دراكولا، لا بد لمصاصي الدم هؤلاء من الاستمرار في التغذية. لكن ليس الدم هو ما يرغبون فيه. إنهم يوجهون قوتهم عبر آخر تقدم أو مستجد في

عالم التكنولوجيا الحيوية.

ماذا عن الذين جرحوا والمصابين بالعلل والمنسيين من الناس؟ ماذا عن الفقراء والملونين؟ هل نشهد هنا عِلماً مزيفاً للطبقات العليا والدنيا الذي كان شائعاً برعب في القرن التاسع عشر، وأعيد إقحامه في المجتمع على أنه كابوس الثورة التكنولوجية؟ وبعد هذا، يتحدث ستويسيسكو بسهولة عن البشر من السلالة العليا والأكثر قوة. وهذه ليست إلا خطوة غير بعيدة عن ذلك المفهوم عند الحديث عن العبارة النازية الأكثر رعباً، «العرق الأعلى». ولربما تأخذنا التكنولوجيا المطبقة على علم الأجنة ليس إلى المستقبل، كما يعد ستويسيسكو بتفاؤل، بل إلى الوراء إلى علم تحسين النسل في القرن التاسع عشر والنظريات العنصرية المنحرفة لابن عم دارون، فرانسيس غالتون.

كي يكون الناس الفائقون أعضاء كاملين وفعالين في المجتمع، مثل البشر القدماء، يجب أن تكون لهم حقوق ومحميين بالقانون. حتى في أعماق الثورة التكنولوجية، يتوجب على القانون أن يعرف الحقوق ويوفر حراساً أمنيين. ولذلك في مايس 2008، وافق الكونغرس على لائحة منع التمييز للعاملين والمؤمَنين صحياً على أساس الاختبارات الجينية. ذلك ما يعني أن مهما يعثر عليه الناس من العلامات الجينية، يمكنهم الشعور بالحرية في كشف تلك المعلومات إلى رئيس أو زميل في العمل من دون أن يعاقب على ذلك الإفشاء

عن العجز الممكن. قال إدوارد ابراهامز: «تزيح هذه اللائحة عقبة كبيرة للطب المتقدم والمشخصن»، المدير التنفيذي للجماعة المدعوة «التحالف الطبي المشخصن»، المجموعة المخصصة لرعاية الطب الوقائي الموصى به لأي شخص حالته معروفة.18

يرى الناس الفائقون النور عبر المزج المكثف لكياناتهم بأعلى مستويات التكنولوجيا، من خلال قوة الهندسة الحيوية والسيبرنطيقا وتكنولوجيا النانو. وجهت الجمعية العالمية للإنسان الفائق قوتها من خيال أحد ما سمي بـ FM M. Esfandiary 2030 F. ne، وسمي كذلك لأنه ولد في العام 1930 واعتقد أنه سيعيش مائة عام. وعند وفات إيسفانديري في العام 2000، كان قد طالب بأن يُجمد جسمه، على أمل أن يجد الأطباء علاجاً لسرطان البنكرياس، المرض الذي قتله في النهاية. ويستريح جسده اليوم في خزان مليء بسائل النتروجين في أريزونا ـ في أعلى تقنية للتحنيط ـ في انتظار نهايته وتبعاً إلى المبدأ المركزي للإنسان الفائق، من المحتم أن يستيقظ ليحيا أبداً.

كان إيسفانديري قد ألقى محاضرة في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي، في نيويورك ستي في العام 1966 عنوانها «مفاهيم عن الإنسان»، صاغ فيها أفكاره عن المستقبل للكائن البشري. ويشرح إيسفانديري أن الإنسان الفائق Transhuman، هو مختصر لـ «الإنسان العابر» Transitory Human، حيث يزود الناس

الفائقون بمضاد للحياة لـ «البيانات المبكرة للكائنات التطورية الجديدة». إن الناس الفائقين في طريقهم لصياغة تعريف جديد من القرن الواحد والعشرين لـ «الكائن البشري». إنهم يأملون أن يتركوا علامتهم في معجم أوكسفورد للغة الإنكليزية. يسعى إيسفانديري إلى أن يبين أننا نشاهد علامات لمجيء هؤلاء الناس الفائقين عبر تطورات في الفيزياء والجدل العقلي، بضمن ذلك، الأعضاء الصناعية وجراحة إعادة البناء والاستعمال المكثف للاتصالات الإلكترونية وأسلوب الحياة المدنية العالمية والتوسط في الإنجاب (مثال ذلك التخصيب المختبري والاستنساخ)، واختفاء الاعتقادات الدينية والإيمان عموماً، ورفض القيم العائلية التقليدية.

لقد أنهيت فصلاً سابقاً بقصة لستيف فوسيت، الذي أعلنه القاضي ميتاً من دون أن يراه حياً، ومن دون أن يعرف أي شيء عنه، لا مادياً ولا عاطفياً ولا نفسياً. كان على القاضي إعلان فوسيت ميتاً من الناحية القانونية إذ ليس بمقدور أحد إعادة الحياة في رفاته. لقد مات بلا جسد. في هذا الفصل، يتحرك الناس متجاوزين الظروف: لا أحد سيكون له جسد، بالمعنى التقليدي. سنتجول بأجساد تستعين بالتكنولوجيا، وبعبارة ألدوس هكسلي الواضحة إنه «عالم جديد وشجاع». وسيتناسب هذا على نحو تام مع مفهوم فكرة الإنسان الفائق ـ من دون تدخل كبير أو أي تدخل من الوالدين.

إن الإنسان الفائق الحقيقي والصادق يبدأ في الزجاج - في المختبر أو في أنابيب الاختبار أو على الشرائح الزجاجية بعيداً عن التدخل الجراحي التقليدي وعلى استعداد لأن يتلاعب به فريق المهندسين الحيويين وأخلاقيو الطب.

أحد أبطال حركة الإنسان الفائق شخص اسمه لويس براون، ولد في 25 تموز 1978، في مانجستر في إنكلترا، وكان أول من سمي بطفل الأنابيب. يقارب الآن عدد من ولدوا حول العالم بطريقة الأنابيب المليونين، كما هو حال لويس براون من دون ممارسة جنسية، إذ تم التخصيب في محلول في قعر إناء خاص في أروقة معقمة في مختبر. النعجة دوللي جاءت إلى الدنيا في العام 1997، باستعمال التقنيات ذاتها في التلقيح الصناعي - في داخل مختبر، في اسكتلندا من دون التساقد بين الحيوانات. منذ العام 2000، شاهد العالم الاستنساخ لخمسة أجيال من الفئران، والعديد من العجول في كل من اليابان والولايات المتحدة؛ وجرى استنساخ تترا القرد، في أوريغون؛ وجرى استنساخ خمسة خنازير في اليابان والولايات المتحدة. عالم أميركي وعالم كوري جنوبي كلاهما يقران أنهما خلقا جنيناً إنسانياً، لكنهما كلاهما يعترفان أيضاً أنهما حطماه في الحال.

ما معنى امتلاك نسخ مماثلة لنا تماماً تتجول حولنا، كأننا نسخ من الصور الأصلية التي عرضها ماثيو برادي؟

من المؤكد، أن مثل تلك النسخ تكذب الكلمات التي تدل على ظروف «التفرد» أو «الفردية»، وتجعل مفهوم الشخصية إشكالياً. لربما نفكر بالاستنساخ على أنه طبق الأصل المعاكس: ويجد الشخص المستنسَخ نفسه أو نفسها ملغياً تماماً في عملية التصنيع. يفكر بودريار بالمختبر الذي يقوم بالمطابقة تماماً كما يلي: «يمكن أن يقال عن الاستنساخ أنه شيء يشبه الانتحار البطيء. ولا أعني بذلك الاختفاء المفاجئ، بل شكل مبتكر من الانقراض للأنواع بـ... المطابقة الأوتوماتيكية».19 لاحظ أن بودريار لا يشير إلى مطابق القرن التاسع عشر، أو doppelganger أو الشبح المطابق للشخص، ظل الذات، نسخة فوتوغرافية دقيقة، كليشية، بمعناها في القرن التاسع عشر لـ «مطابق غير أصيل».

إن ترتيلة «مناصر ـ للحياة» من الأحرى أن تُسمع على أنها غريبة لنا الآن، إزاء ستارة كل هذه التعديلات الجينية لما بعد الإنسان Posthuman. أن تكون مناصراً للحياة، في سياق هذا الكتاب، يعني أن تقف مسانداً للكيان الملفق الذي يغطي على مسار القرن التاسع عشر. أن يتبنى شخص موقف المناصر للحياة، أو بالأحرى حركة مناصرة الحياة ذاتها، فلا بد من اتخاذ قرار بالغ الدقة عن الوقت الدقيق الذي تبدأ فيه الحياة. أي أن كيان «الحياة» يجب أن تكون له بداية يمكن تمييزها ونهاية معروفة. إن الفكرة البالغة القدم عن «النمو في داخل الرحم» لم تعد كافية ببساطة. وإن

النهاية بالهلاك، مواجهة الموت، من المؤكد أنها لن تخدم لتكون إشارة لنهاية الأشياء. ولهذا، يكون النضال من أجل العثور على الإجابات لمثل هذه الأسئلة يزيل الطبيعة المزيفة حقاً التي تكون «الحياة» أو، كما كررت ذلك من قبل «حياة».

لقد وظف الفائقون [22] transhumanists عبارة جديدة للإشارة إلى البنية الجديدة للحياة ـ «biocapital رأس المال الإحيائي» أو «رأس المال الجيني genetic capital» وكلاهما جزء مما جرى تسميته هذه الأيام بالاقتصاد الإحيائي bioeconomy. تشير هذه المصطلحات إلى أن استعمال الهندسة الجينية (وكما قلت خلق علم تحسين النسل القرن التاسع عشر الجاذبية التقنية) من أجل الارتقاء إلى مستوى رأس المال الجيني الذي شاع أولاً في البلاد كلها في تربية الأبقار. وبشأن الإنسان الفائق، تم حث حركة الأخلاقيات الإحيائية، «عبر أخلاقيات متقدمة ليبرالياً، أن كل فرد عليه أن يعيش حياته بكونها نوعاً من مشروع لتعظيم أسلوب الحياة أو ما هو محتمل، ليكون الشخص نوعاً من المتعهد بمشروع لنفسه أو لعائلته»20. شركات مثل جينيتك استثمرت وقتها وأموالها في «الاختراع والترتيب للخطوات ورسم الخرائط والتنقية ووضع العلامات التجارية والتسويق ونشر أشكال الحياة الجديدة».21

وعليه لا يترتب أبداً أن تنتهي الحياة قانوناً ـ أو على

الأقل تكون الفكرة هذه الأيام أن إطالة فترة وصول الموت إلى ما بعد ما هو متوقع، وهو الهدف الذي يمكن تحقيقه فقط عبر مهنة الطب التي تكرس الكثير من وقتها وتركيزها ليس لشفاء المريض بل لإطالة أمد حياته. وبشأن مسألة الموت، يرغب الإنسان الفائق في حياة خالية على قدر الإمكان من الألم؛ الموت نفسه، الذي هو مصدر الكثير من العناء، يجب أن يحول إلى تجربة خالية من أي ألم. وهذه من لوازم الإنسان الفائق، وهو أمر غريب بما فيه الكفاية، ويعكس شكل الموت الخالي من الألم الذي تطور خلال مسار القرن التاسع عشر. ومن المؤكد لدينا الآن أن التكنولوجيا تجعل التحول إلى الموت ـ إن رغب الشخص أو العائلة في ذلك ـ خالياً تماماً من الألم. يمكن للحياة أن تنتهي في أدنى جزيئات الثانية التي تبدأ فيها المعاناة.

إن يبدو كل ذلك صعب المنال وباهظ الثمن، فجيل جديد من المسوقين قد جاء للإنقاذ. فقد أطلق موقع شركة كاليفورنيا، نافيجينكس اختباراً شخصياً للـ DNA في العام 2008. وتبعاً إلى مجلة نيوزويك، يعد هذا الاختبار سهلاً: «تبصق في أنبوب اختبار وسنقول لك عما ينذر به قلبك وباقي الحالات ـ تجد هذا عند واجهة أحد المتاجر في حي سوهو العصري في نيويورك». في كانون الثاني من العام 2008، وزعت شركة أخرى للجينات اسمها «and Me 23» ألف اختبار مجاني في مكان استراتيجي، هو المنتدى الاقتصادي العالمي في

دافوس في سويسرا. وتضمن مقال نيوزويك هذا السطر الغريب: «تبرز الصور المعروضة: عارضة الأزياء نعومي كامبل وهي تعرض مجموعة من اختبارات الشركة، والكاتب الصحفي توماس فريدمان يبصق في أنبوب اختباره».

لربما نسأل، متى تظهر تلك اللحظات التي نجد فيها أنفسنا ونمارس إرادتنا التي تعني لنا الكثير؛ متى نشعر بالحياة بقوة واكتمال؟ ربما ليس هناك الكثير من تلك اللحظات المتوفرة لدينا هذه الأيام. وربما تظهر، في عالمنا المتجاوز لكل شيء، في أكثر الأوقات غرابة، أشد الظروف همجية وشذوذاً، وأفكر تحديداً بمن يسمون بالإسلامويين الأصوليين الذين يلفون أنفسهم بالمتفجرات ويفجرون أنفسهم. هل يقودون حياتهم المجهولة تماماً والهادئة إلى أن يكونوا أحياء كلياً في لحظة الانفجار ـ أي، في اللحظة التي يموتون فيها وينالون الشهادة؟ من الغريب التفكير بكائن بشري حي يتفجّر إلى معنى ودلالة مطلقين.

وأفكر أيضاً بأولئك المسلحين الذين عذبوا السجناء في سجن غوانتانامو في كوبا، وكذلك في سجن «أبو غريب» في العراق. هل كانت تلك اللحظات المطولة تجعل المعذِّبين ينتعشون ويشعرون بالحياة المطلقة؟ هل يقوم المعذب بدور الطبيب في القرن التاسع عشر الواقف إلى جانب سرير الشخص المحتضر، لكن الأدوار هنا متعاكسة ـ فلا ينوي المعذِّب تلطيف حالة الألم بل

بالضرب عليه، بزيادة أو نقصان مع مرور الوقت؛ لجعل الخاضع له يقترب من شفا الموت (وذلك أشبه ما يكون باللوح في الماء أو أشبه ما يكون بالغرق) فقط من أجل إعادته إلى الحياة، ولهذا يلعب المعذّب دوراً مضاداً للرب؟

المرة الأولى التي استعملت فيها الولايات المتحدة التعذيب الذي يسمى اليوم عفوياً بـ «اللوح المائي» كان أثناء الحرب الأميركية الفلبينية، التي بدأت في العام 1899. وأحيت أميركا ذلك التعذيب في الحرب الفيتنامية. (أحد الأثمان التي يدفعها البلد للإمبريالية ربما تكون رغبتها في إيقاع أشد الآلام بالعدو عبر التعذيب). في الفلبين، سمى الجيش هذا النوع من التعذيب، «العلاج بالماء» وهي الطريقة التي لا يمكن إلا للجيش استعمال التعبير الملطف لها، ما يجعل الألم يبدو مثل علاج إزالة السم أو إعادة الحياة. وظهر التعذيب الفلبيني أولاً في رسالة إلى محرر جريدة «أوماها هيرالد وورلد»، في مايس 1900، من أحد رجال المشاة اسمه أ. ف. ميلر الذي وشى بوحدته عندما بيّن تفاصيل المعالجة بالماء: «يطرحون [ما يدعونهم بالمتمردين] على ظهورهم، ويقف رَجلٌ عند كل رأس ورَجلٌ عند كل قدمين، ثم يضعون عصا مدورة في الفم ويدلقون دلواً من الماء في الفم والأنف، وإن لم يستسلموا يدلقون دلواً آخر. حتى ينفخونهم كالضفادع. أقول لكم إنه تعذيب مرعب».

وكأن ذلك ليس قاسياً بما فيه الكفاية، فعندما تنتفخ معدة الضحية، يقوم جندي بعطف ساقيه على بطنه ويجعله يتقيأ الماء كله؛ ويعود المعذبون بإعادة العملية من جديد ليسكبوا الماء في فم الضحية. ولا تنقطع هذه الدائرة الرهيبة حتى يكون الضحية، وهو على شفا الغرق أو الموت، قد قرر الاستسلام وإعطاء الإجابات التي يريدها منه الضباط الكبار.

تستند فعالية التعذيب إلى مقدمتين على الأقل، كل منهما مناسبة تماماً للفلسفة التي ينطوي عليها القرن التاسع عشر. تقتضي المقدمة الأولى أن من واجب المعذب النظر إلى ضحيته على أنه أقل من البشر، وتكون المهمة أسهل إن كان الضحايا من الملونين. وكان القرن التاسع عشر قد جرب من قبل إلغاء الناس الملونين من سلسلة الوجود البشري مستأصلاً إياهم من الحضارة كلها. وإذ كانت هنا حرب، في جزيرة بعيدة تسمى الفلبين، ضد شعب بُني البشرة ومضاهاة مع فلسفة تلك الفترة، كان الجيش على قناعة عندما يشير دائماً إلى الشعب الفلبيني على أنهم Flips - أي البعيدون جداً عن الحضارة.

قال الجنرال روبرت هيوز، في شهادته أمام لجنة التحقيق التي شكلها الكونغرس عن التعذيب للشعب الفلبيني في العام 1902 «إن هؤلاء الناس ليسوا متحضرين». وأوعز السيناتور هنري كابوت لودج، الجمهوري البارز من ماساجوستس، بالتعذيب المرعب

للشعب الفلبيني. فقد أجاب: لو أنهم كانوا أكثر تحضراً لما توجب على أميركا اللجوء إلى مثل هذا التكتيك. وأصر لودج أمام اللجنة التحقيقية نفسها أن هذا اللجوء إلى العلاج بالماء «قد جاء على وفق متطلبات ظروف الحرب، التي أثارها الفلبينيون أنفسهم، الشعب نصف المتحضر بكل اتجاهاته وخصائصه الآسيوية، وبالتميز كله للحياة الآسيوية والخيانة الآسيوية والقسوة الآسيوية، كل هذه اصطبغت وازدادت بالخضوع خلال ثلاثة قرون لإسبانيا». ما كان كابوت يريد قوله أن «الآسيويين» لا يستحقون الحياة كما البيض الغربيين. فلماذا يطلب منا معاملتهم بكرامة واحترام؟ إن هذا، ببساطة، أمر لا معنى له. دعونا نعاملهم بالطريقة التي يستحقونها ـ باحتقار واشمئزاز مطلقين. 22

دافع الطبيب العسكري هنري رولاند عن «العلاج بالماء» بطريقة أكثر إهانة، بحجة أن «شهوة الجنود الأميركيين للقتل» كانت «انعكاساً للوجوه التي كانت تحيط بهم». وهو ما يعني القول أن أولئك البرابرة نالوا ما يستحقونه. فهي غلطتهم. سمح الرئيس ثيودور روزفلت، وهو يستعمل المغالطات الشائعة لدى البيت الأبيض، باستعمال التعذيب، مدعياً أن «لا أحد تأذى فعلاً». (يستغرب المرء إن كان قد ضمّن الأميركيين في هذا الخطاب.) من الناحية الأخرى، يعتقد روزفلت، وهو يستخدم قانون الكتاب المقدس الذي يقول العين بالعين، «لقد تسبب الفلبينيون بعذابات لا تصدق

لشعبنا». ومرة أخرى، فقد نالوا ما يستحقونه، أو ما كانوا يسعون إليه.23

إن كان الأمر في «أبو غريب» أو غوانتانامو أو في سيئول أو في الفلبين، فإن الاحتقار هو الذي يحكم. يتوجب على الفلبينيين أن يمسوا Flips «صنادل» ويتوجب على العراقيين أن يمسوا Ragheads «رؤوساً بالية». وبعد ذلك، يكون التعذيب الجسدي مجرد تكميل للعمل الذي بدأ بالاحتقار الفعلي. لكن ثمة عامل آخر يشتغل ليجعل التعذيب مقبولاً. فكي يعمل القائمون على التعذيب جيداً ـ وهم في هذه الحال الجيش ـ لا بد لهم أن يقروا، وإن كان ذلك لاشعورياً، باختفاء الكائن البشري. وهناك حقيقة أن أغلب الجنود الأميركيين GIs[23] الذين في «أبو غريب» لم يكونوا على علم بأسماء السجناء ـ فهم يعرفونهم فقط عبر تسلسلهم الرقمي (خمسة أرقام ليست لها دلالة منطقية) ـ وهذه تساعد على أن تجعل السجناء مجهولين. كذلك تقوم أغطية الرأس بالدور التجهيلي أو اللامرئي نفسه، ذلك النوع من الطواف الشبحي.

تخلق الجماعات معناها الخاص في الوضع الطبيعي بتعريف المنحرفين ـ أي، بتعريف من لا ينتمون إليهم. كلما يرى العسكريون أولئك السجناء على أنهم أناس سيئون «أسوأ من الأسوأ»، كما يقول عنهم دونالد رامسفيلد ـ كلما زادت الدقة والكمال فيما يصف به الجيش نفسه على أنه عادي وعلى حق وبعيد عن

التأنيب. لكن هناك ما هو أكثر من التعبير عن الرجاحة في التصرف في ما كان الحرس يفعلونه في أرض العراق وتلال كوبا. نحتاج إلى أن نضع في بالنا أن المعذّب يشعر تماماً أنه حي عندما يقوم بفرض الألم الشديد. إن فرض الألم، في مثل هذه الحوادث يثير المتعة. فكروا بالشعور الهائل والمتضخم بالسلطة! إن تجاوزت قليلاً حدود خيالي، فيمكنني أن أقتل. ولكن لا تقلقوا: هذه رياضة، وأن الضحايا هم بعد كل هذا مجرد، «ضحايا».

في سجن أبو غريب، عد سلوك الحرس على أنه لعب ورياضة. تذكروا صور الصحف للحراس في سجن «أبو غريب» وهم يلتقطون الصور لمشاهد الاحتقار كي يرسلوها إلى وطنهم، تذكارات تشهد على «أنهم هناك» و«أنهم يحموننا من الإرهابيين». ونتذكر أن أولئك الحراس والشرطة العسكرية يلعبون أبشع الألعاب الصبيانية والسادية على ضحاياهم وعموماً يتصرفون كالمهرجين والحمقى والمتنمرين وهم وسط الألم المرعب لضحاياهم ومعاناتهم، متكدسين بإهانة على مهانين ومذلولين من قبلهم. كم هو من الذكاء أن ينزلق طقم من الملابس الداخلية النسائية على رؤوس سجناء مسلمين، أو تجعلهم في وضع الشاذين جنسياً.

وفي هذا السياق يرى المعذِّب الجسدَ على أنه ربما جسم ذو بعد واحد لا غير ـ كما هو صندوق الصوت (الذي يمنحنا ما نريد سماعه) فهو مرتبط بنهايات

الأعصاب (يسمح لنا برؤية كم من الألم يمكن أن يُحتمل). إن ما يدعى بـ «العلاج بالماء» يضع الجسد الإنساني كأنه نظام هايدروليكي ميكانيكي في الأساس: املأ الوعاء بالماء، ثم أفرغ السائل من خلال فعلٍ عنيفٍ جداً يصعب تخيله ـ بالقفز على معدة الشخص. وإن حدث الموت ـ حسن، يمكن حدوث ذلك، ولكن مرة أخرى، ثم ماذا؟ ليس الموت إلا نتيجة لحادثة ما. فضلاً عن ذلك، لا أحد يعلم اسم الشخص، أو خلفيته، أو حتى الخطوط العامة لـ «قصته». إن قُتل أحد متهماً بأنه عضو في «القاعدة» لا يعد ذلك إلا انتصاراً من جانبنا ـ فهو ليس سوى إرهابي ولا داعي للقلق بشأنه. ثم إن أولئك من «ذوي الرؤوس البالية» ليسوا أحياء كفاية، أليس كذلك؟

ما الذي يمكن أن نقوله عن حياتنا اليوم؟ وبشأن أولئك الذين منا والذين لا يريدون المستقبل الذي يعرضه الفائقون transhumanists، ما الذي علينا فعله فيما يخص حياتنا؟ هل يتوجب علينا أن نصبح نوعاً جديداً من الـ Luddite[24] للخروج من هذه الفوضى؟ لن يقوم بذلك تغيير العنوان أو نظام سياسي جديد أو انتخابات جديدة. هذا ما نعلمه جيداً. ومن أجل التراجع عن هذا المأزق، نحتاج إلى معرفة ما الذي حدث لنا وما القصة التي حاول هذا الكتاب سردها. لأنه من دون معرفة كل التحضير الذي حدث في القرن التاسع عشر، معرفة كل المحو لجوهرنا، لن نستطيع

إيجاد أنفسنا في هذا المأزق المرعب الذي نحن عالقون فيه الآن. على العكس من التصريح الذي أدلى به جورج و. بوش، فإن هذه البلاد، الولايات المتحدة الأميركية ـ التي تسمى حصن الديمقراطية في العالم الحر ـ متورطة بالتعذيب. والحقيقة واضحة وجلية. وهذا ما يفصح الكثير عن وجهة النظر تجاه الحياة الإنسانية في العالم.

وإذ أكتب هذه الكلمات، تكون قد مرت خمس سنوات على بقاء الولايات المتحدة في العراق، وهذا يعني، على الرغم من أن القليل من الناس يرون الأمر هكذا، أننا ندخل سنتنا السادسة في العراق. وصار لنا وقت أطول من ذلك نفجّر في أفغانستان. قال رئيس الولايات المتحدة، في الاحتفال بالسنوية الخامسة: إننا سنقاتل في الحرب ضد الإرهاب إلى أجل طويل ـ ربما إلى الأبد. الأميركيون خائفون، وهم خائفون تحديداً في كل يوم وكل ساعة وكل ثانية منذ أن اصطدمت تلكما الطائرتان بالبرجين التوأمين في وسط مانهاتن، في 11 تشرين الثاني 2001. نحن الأميركيين، نعرف جيداً كيف نشعر بالخوف، ليس في دور العرض السينمائي فحسب أو في ألعاب المتنزهات. يعرف الكثير من الأميركيين ذلك أيضاً في المطارات وفي الأزقة المظلمة والأحياء الغريبة. ويعرف ذلك الكثير من الأميركيين عندما يتحول الحديث إلى المهاجرين والأميركيين الأفارقة وإلى أمر الحصول على الوظائف وتودد البنات إلى

«أولئك الناس الآخرين».

استعمل السياسيون العنصريون الخوف لجذب الأصوات في الستينيات والسبعينيات وهم يستعملونه اليوم أيضاً في القرن الواحد والعشرين. نحن مستعدون للتعلم في حياتنا المنظمة، ونحتاج إلى المزيد والمزيد من الشرطة ليقوموا في جولاتهم، تماماً كما يخبرنا بذلك أي رئيس للشرطة في المدن الكبيرة. لربما نعيش في الخوف، ولكننا، اللعنة، سنشعر بالأمان ـ مهما كان الثمن. ولهذا كونوا مستعدين لخلع أحذيتكم في المطار.

إن الخوف شعور يجعلنا نحس تماماً بالحياة، وبمعية الغضب، لربما، يحقق النجاح، وجسدياً يتشبث بنا الخوف في العضلات والحنجرة والمفاصل. نحن نحيا في الاندفاع الكبير لما تفرزه الغدة الكظرية. وقد حصلنا على ذلك في السياقة بالسرعة القصوى، وممارسة الرياضات المتطرفة مثل القتال في القفص والذهاب في إجازة إلى لاس فيغاس. نحتاج إلى الشعور بالخوف. أخذنا الخوف إلى أفغانستان وأخذنا إلى العراق. يبدو أن الخوف سيبقينا في تلك الأماكن إلى أمد طويل. ويا للّه، من الأفضل لبقية العالم أن يخشانا.

---

16 مفهوم مستمد من أفلاطون وأرسطو، وبروكلوس. وتطور عبر العصور الوسطى، حتى وصل إلى التعبير الكامل في أوائل الأفلاطونية الحديثة. وهو يتضمن تفاصيل الهيكل الهرمي الديني الصارم لجميع المواد

والحياة، التي يعتقد أنها من قضاء الله. تبدأ السلسلة من الله وهبوطاً إلى الملائكة، والشياطين (الملائكة الساقطة / المرتدة)، والنجوم والقمر والملوك والأمراء والنبلاء والرجال والنساء والحيوانات البرية والحيوانات المستأنسة والأشجار والنباتات الأخرى، والأحجار الكريمة والمعادن الثمينة، والمعادن الأخرى. (المترجم).

17 يلمح المؤلف هنا إلى كتاب للكاتب أوليفر ساكس وعنوانه «الرجل الذي يخطئ زوجته بسبب قبعة» وهنا إشارة إلى المصابين بالعمى بسبب تلف الدماغ. (المترجم).

18 Biocapital: قانون الحياة لما بعد الشفرة الجينية. وهو مساهمة نظرية كبيرة في دراسات العلوم والاقتصاد السياسي. (المترجم).

19 الموت بكونه تجسيداً أو بكونه فكرة فلسفية. (المترجم).

20 تقنية النانو هي العلم الذي يهتم بدراسة معالجة المادة على المقياس الذري والجزيئي. كما تهتم بابتكار تقنيات ووسائل جديدة تقاس أبعادها بالنانومتر وهو جزء من الألف من الميكرومتر أي جزء من المليون من الميليمتر. (المترجم).

21 posthuman ما بعد الإنسان: هو مفهوم نشأ في مجال الأدب العلمي، وعلم المستقبل، والفن المعاصر، والفلسفة. ويقصد به السعي إلى إعادة تصور

البشرية. (المترجم).

22 Transhumanists الفائقون: هي حركة ثقافية وفكرية عالمية تهدف إلى تحول جذري في حالة الإنسان من خلال تطوير وصنع التكنولوجيات المتاحة على نطاق واسع ليعزز إلى حدٍّ كبير التطور الفكري البشري والمادي، والقدرات النفسية. (المترجم).

23 GIS هي مختصر لـ Galvanized Iron الحديد المطلي بالزنك، وهي كناية عن الجندي الأميركي. (المترجم).

24 الذين يعارضون التطور التكنولوجي. (المترجم).

## ستة / جزيرة كوني والعقل

إذ انتهى القرن التاسع عشر فإن مائة عام من النشاط الدائب علمياً وتقنياً قد ارتكزت على ما يبدو أنهما حادثان منفصلان. في سنة 1900، افتتح اثنان من تجار العقارات أرضاً على المتنزه الثالث والأخير في جزيرة كوني، في بروكلين في نيويورك وأسمياها جزيرة الأحلام. (أما ستيبلجيز ولونا فقد افتتحا قبل ذلك بسنوات). وفي السنة نفسها، 1900، نشرت فرجينيا وليونارد وولف الترجمة الإنكليزية الأولى لكتاب سيغموند فرويد «تأويل الأحلام» في مطبعة هوغارث، في لندن. ومنطقياً لا يسعنا إلا أن نسمي هذا مصادفة تاريخية أو تصادف زمني.

على أية حال، تكشف هاتان الحادثتان، الطبيعة الحقيقية للقرن التاسع عشر. ربما يبدو من الغريب أن نذكر اثنين من رجال الأعمال الكبار وواحداً من عمالقة الأدب الإنكليزي في فقرة واحدة. لكن هذه هي الطبيعة الملتوية للفترة: تذكروا، أننا رأينا فلاسفة مشهورين يتحدثون عن الأشباح وعلماء محترمين يتنشقون النيتروس أوكسايد. تناقضات غريبة منحت القرن ترابطه. فلنأخذ موضوعاً واحداً هو الكوكائين. فبينما يعد ذلك العقار مؤذياً وحتى خطراً اليوم، وهو ممنوع قانوناً كان العلماء قد قاموا بأبحاث جادة عن طبيعة الجوهر الإنساني وهم تحت تأثير هذا العقار. أحد أشهر الشخصيات في الأدب الشعبي في القرن التاسع عشر،

شارلوك هولمز لم يستطع حل ألغاز الجرائم من دون الكوكائين.

عند مفتتح القرن العشرين، تحتم علينا تلمس التناقض الطبقي بأوضح صوره. كان الناس الذين يكثرون من زيارة جزيرة كوني للتمتع بما يبدو أنه متعة مفتوحة هم من الطبقات المتوسطة والمتدنية اقتصادياً، أما الأقلية الذين كانوا يذهبون لزيارة فرويد من أجل «المعالجة بالحديث» فهم يأتون من الطبقة العليا. كانت كوني تعرض التسلية الشاملة، وأغلب فعالياتها في الهواء المفتوح، تحت ضوء شمس النهار، حيث من الصعب إخفاء أي شيء أو الاختباء من أي أحد في المتنزه. حتى بطاقات البريد، التي هي الشكل الأدبي المفضل في كوني، التي هبط سعرها حديثاً إلى بنس واحد، جعلت من الصعب إخفاء الأسرار. أما فرويد من الناحية الأخرى، فقد عرض الخصوصية الأكثر حصراً، خلف أبوابه المغلقة، لمريض واحد في كل مرة. كان القليل جداً من الناس يعرفون أسماء زبائنه. كان فرويد قد بنى سمعته المرموقة على الأسرار ـ أسرار الطفولة وأسرار غرف النوم والأسرار عموماً لدى الطبقة المميزة. لقد جعل الناس يرون أية أسرار لديهم. كل من كوني وفرويد يمثلان الخيطين اللذين سيشيدان الخلاصة. فمن ناحية، عرضت جزيرة كوني للناس الفرصة لنسيان الكآبات العميقة للمدينة الكبيرة من خلال المتعة والمباهج الرخيصة الثمن، ومن الناحية

الأخرى، عرض التحليل النفسي للناس الفرصة لتذكر الأحداث في حياتهم، مهما كانت مؤلمة وخطيرة، وأخيراً ليسلطوا عليها وعيهم بشدة. ويشير آدم فيليبس، محلل الطفولة، إلى أن «الناس يأتون إلى المعالجة النفسية لأنهم يتذكرون بطريقة ما تحررهم من النسيان». لقد وُضع بيد الأميركيين والأوربيين اختيار إما ـ النسيان أو التذكر ـ وقد ذهبوا، منغمرين، إلى الاختيار الأول، من أجل التمتع وقضاء أوقات سعيدة ـ في الولايات المتحدة على الأخص. وبطريقة ما، دفع ذلك إلى تراكم المتعة بعد المتعة حتى تفجر ذلك في الغناء والرقص والشراب إلى حين تعرفنا، في أميركا، على العشرينيات الصاخبة.

ومرة أخرى، ومع ما يبدو عليهما من يأس، فإن كلاً من جورج س. تايليو، المدير المالي للمتعة في كوني، وسيغموند فرويد، طبيب الروح في فيينا، ابتهجا للأشياء عينها: الأحلام ـ أحلام اليقظة وأحلام الليل، وحتى، ولربما خصوصاً، تلك الأحلام المرعبة المظلمة والثقيلة التي اصطلح عليها الكوابيس ـ والتسلية. آمن فرويد أن العمل على كشف الذكريات المكبوتة من الأحرى أو ربما يكون ممتعاً وحتى مسلياً. وامتنع عن جعل النكات وسيلة في فهم العقل اللاواعي.

من الملائم القول أن القرن وصل إلى محفز أساس واحد، عموماً، ذلك لأن الأحلام توفر المنشور الملائم للمراقبة المثالية للقرن. أن نبدأ بالقرن بأكمله، يوماً

بيوم، يبدو ذلك كأنه ينمي حلماً جماعياً كبيراً واحداً: وتراجعت التجربة لتكون انعكاساً شفافاً، وتراجعت الحياة لتكون حيوية مؤجلة. لقد تولت الأحلام زمام العصر. أحد الشعراء العظام لتلك الفترة، والت ويتمان، استعمل كلمة «حلم» بما يقارب من خمس وسبعين مرة في الطبعة الأخيرة من ديوانه «أوراق العشب»، أربع مرات منها في بيت واحد من القصيدة:

«أحلم في حلمي كل أحلام الحالمين الآخرين».

يصادف المرء، بين الحين والآخر، في القرن التاسع عشر، بعض الأرواح الصريحة والشجاعة مثل نيتشة أو ماركس أو أمرسون أو دارون أو فرويد، الذين بدأوا يتمغطون ويئنون ليصحوا وراحوا يحثون ويدفعون الجموع الغفيرة كي تستيقظ؛ ومكثوا على نهجهم ذاك حتى وإن كان المصغون إليهم من القلة. لذلك تحدث نيتشه عن الهياج من أجل الحياة: «الموت. يتوجب على المرء أن يقلب الحقيقة النفسية الكئيبة إلى ضرورة أخلاقية. لذلك فإن الرغبة في الحياة، تعني أن المرء يتمسك أيضاً في الوقت المناسب الذي يرغب فيه بالموت!».1

عاش أولئك المفكرون الخمسة الأصيلون على وفق سلوك ريب فان وينكل Rip Van Winkle، بطل القصة القصيرة للكاتب واشنطن أرفينغ (1819)، الذي هرب من زوجته، ليمرح مع الأشباح وينام تحت شجرة لعشرين سنة ـ اسمه الأول، Rip، تورية عن «الراحة

بسلام Rest in peace»؛ ولربما يكون اسمه الأخير توريةً عن «Forty winks[25]» ـ ليستيقظ بعد ذلك فيرى عالماً متغيراً بالكامل ويعتقد أنه ربما يعيش في حلم طويل ممتد. وعلى سبيل المثال، يجد «ريب» أنه لم يعد خاضعاً لإنكلترا بل مواطناً أميركياً. في العام 1865، مثّل ممثل أميركي هو جوزيف جيفرسون في مسرحية بعنوان «ريب فان وينكل» على مسرح أدلفي بلندن، وأخرج العمل محترف إنتاج الأشباح ديون بوسيكولت. واستمر تمثيل جيفرسون لشخصية «ريب» على المسرح أكثر من 4500 مرة في ثمانينيات القرن التاسع عشر.

هذا ما وعدت به الثورة الصناعية ـ الحلم العجيب. لا تغفُ، من المؤكد أن الثورة ستمر بك ـ مثلما فعلت من قبل، وها هي تفعل اليوم. يبدو أن الآلية الجديدة للرأسمالية قادرة على صنع أي شيء يمكن المرء أن يتخيله ويكون حقيقة ملموسة ـ فقد تجلب لأي أميركي أشياء «ليست في الأحلام». وقد وفت بذلك الوعد من خلال مدى واسع من الأشياء: القطارات السريعة والأفلام البطيئة الحركة والصور المروعة والآلات المتكلمة والهواتف والتلغراف والتخدير والأسبرين. تحولت نسبة كبيرة من الواقع إلى ما يشبه الحلم.

ولكن ثمة أحلام أخرى، هي الهلوسات الليلية ـ عندما نخبر أنفسنا، مرة أخرى، أن كل شيء ممكن، وأن كل شيء محتمل ـ «في حياتنا الخاصة». تأتي تلك

اللحظات عندما نكون متحكمين بمصائرنا، ولهذا، جزئياً، قرر فرويد أن الأحلام قدمت «أيسر السبل لفهم عمليات اللاوعي العقلية».2 تحول الساحر على يد الأخوين لوميير ـ غير الميالين إلى التسمية ـ بمعية جورج ميليه، إلى صانع أفلام، خالقاً بشكل آلي، وبطريقة مباشرة جداً، حلماً ليلياً مقنعاً وممتعاً جماعياً عبر كاميرة الصور المتحركة. وصارت الجموع الغفيرة من الناس تدخل مسرحاً يعرفون أنهم لن يشاهدوا فيه ممثلين من لحم ودم ولن يتوقعون أن يعتلي أحد من الأحياء المسرح. فما إن يظلم المسرح ـ ظلام بلا قمر ـ حتى يصاب الجمهور بالصدمة. إنه ليس خدعة تأسر زاوية أعينهم، بل شيء يضرب بقوة أمامهم، كتل من الأشباح. وعندما تركوا المسرح، لم يتغير شيء. طافت الأرواح والأشباح في كل مكان وبدت، في وقت ما أو آخر، أنها تزور الجميع، في وقت النهار ومن المؤكد في عمق الليل أيضاً.

وعبر مراجعة تاريخ الفترة، قد يظن المرء أن كل إنسان حي كان منتشياً على نحو ما إما بالمسحوق أو الدخان أو الغاز أو السائل. الكثير منهم وهم في حالات الانتعاش، يحلمون بآخر المخترعات الجديدة. وهذا تعريف آخر للحلم، على أنه أسلوب في التفكير انتفض لنفسه ليكون حراً من قيد التذمر. اشرب معي، تنشق معي، انفث معي، اخترع معي ـ هكذا كان حال العصر يقول لمجمل الحشد المتوقع من الناس. الكثير من

الإغراءات، إغراء الفن وإغراء المخدرات والإغراء النفسي والإغراء الغريب الممتع والخطير للطليعة ـ لكن الأشد قوة وإثارة، في النهاية كانت التسلية التي جذبت انتباه الجماهير. وجاءت الجماعات الأميركية زرافات زرافات من دون أن تغتسل إلى شاطئ نيويورك، وتحديداً إلى ذلك المكان الذي هو ليس بجزيرة وليست فيه أية أرانب أوروبية ـ هو جزيرة كوني[26].

كتب فرويد كتاباً عن معنى الأحلام الليلية تلك، لكنه انتزع موضوعه من الوقت الذي ليس فيه غير الأحلام وتخيل الأشباح والهلوسة الناتجة من الأفيون أو الهيروئين والمورفين. وفرويد نفسه وجد أنه قد أحب الكوكائين جداً، مقدماً شهادات عن استعماله المستمر، ثم كتب كتابه عن الأحلام. وقد صنع بذلك دليلاً لتلك الحقبة، مفتاحاً، للمهتمين بكيفية فهم الأعمال الغريبة للعقل. ولكن من الصعب الانغمار في الكتاب عبر صفحاته التي تزيد على خمسمائة صفحة؛ وكان لا بدّ أن يمضي وقت طويل كي تباع طبعته الأولى، في الألمانية، التي ضمت ستمائة نسخة. لكن فرويد لم يهدف أن يكون كتابه «تأويل الأحلام» موجهاً للعامة بل بالأحرى، للطبقة الأرستقراطية، وللمثقفين وأولئك الذين مع العصر ومع الميل إلى قراءة صفحاته المثيرة للجدل.

يصف فرويد طريقته للوصول إلى حقيقة الأحلام في الجمل الافتتاحية في الفصل الأول:

«في الصفحات الآتية سوف أبرهن أن ثمة إجراءً

نفسياً من الممكن من خلاله تأويل الأحلام، وبناء على تطبيق هذه الطريقة سيوضح كل حلم نفسه ليكون بنية نفسية، مليئة بالدلالة وهي التي يمكن أن تتخذ مكانها المحدد في النشاطات النفسية لحالة اليقظة. سأحاول أيضاً توضيح العملية التي تبرز الغرابة والغموض في الأحلام، وسأحاول من خلالها اكتشاف طبيعة القوى النفسية التي يكون صراعها أو تعاونها مسؤولاً عن صنع أحلامنا».

سمى فرويد ما يحدث في الفراغ الموجود بين إدراكنا ونسياننا بأنه «عمل الحلم». وتأتي تلك الغرابة في أحلامنا من الطريقة التي نكبث فيها ذكرياتنا المؤلمة ونقوم بتحويلها ـ بمعنى، الاحتفاظ بها من خلال تبديلها. نحن نحولها إلى ذكريات مقنّعة، لتكون رسائل للرغبة؛ والرغبة عند فرويد، هي «الحياة الغريزية»، التي لا يمكن كبحها أبداً. نحن نكبح تلك الذكريات لكنها تُبقي ندبها؛ إنها تسبب الألم؛ وتتركنا مع الأعراض ـ التي هي ليست إلا آليات للدفاع. إنها تحمينا من أنفسنا. ونستشهد هنا بآدم فيليبس الذي يقول: «إننا في أعراض الأمراض وفي الأحلام وفي زلقات اللسان وفي التداعي الحر وبالطبع أيضاً في الذكريات نفسها، يجري تذكيرنا بنظرائنا الذين نتنكر لهم». وعليه فإن المواجهة التحليل ـ نفسية تمكن المريض من الوصول إلى تلك الذكريات التي يخفيها الرجل أو المرأة لكونها غير مقبولة، ولا يمكن تحملها أبداً، أو أنها مؤلمة جداً عند

العلاج. ونعود إلى آدم فيليبس ثانية: «... إن التحليل النفسي علاج بوساطة التذكر الذي يجعل النسيان أمراً ممكناً». أو كما رأى ذلك عالم التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان، «إن المريض لم يعالج لأنه تذكر. أنه يتذكر لأنه تعالج».3

يخجل المريض في المرة الأولى من ذكريات مؤلمة سماها فرويد بـ «الذكريات المزيفة»، التي لا تعاضد العلاج لأنها تساعد المريض في العملية المستمرة للنسيان. وقد صاغ فرويد اسماً لهذه الظاهرة في مقالة نشرها في العام 1899؛ وسماها «الذكريات ـ الحاجبة». تحدث مثل هذه الذكريات في الطفولة وتتصرف كأنها تحجب الذكريات التالية عند المراهقة. لكنها تمثل الخطوة الأولى نحو هدف التذكر من أجل النسيان. وهذه الذكريات مهمة جداً حتى أن فرويد أورد التصريح المشوش الآتي عنها: «ربما توجب التساؤل إن كان لدينا أية ذكريات فعلاً من طفولتنا؛ ولربما أن الذكريات المتعلقة بطفولتنا هي كل ما لدينا».4

إننا نغطي ذكرياتنا المؤلمة والمكبوتة والمزاحة جانباً بسرد حياة متماسكة إلى الآخرين. وإذ تميز التغيرات في الاتجاه والحدس المعاكس جانباً كبيراً من مشروع التحليل النفسي كان على فرويد من أجل أن يُبقي مرضاه منعزلين، منفردين بما فيه الكفاية أن يقطع تماسك قصص مرضاه، أو يصغي إلى مقاطعاتهم، التي يكشفون فيها (أو يرفعون القناع فيها) عن أنفسهم.

وتقوم التوريات والتوقفات والأخطاء والنكت بتوفير استراحات في جريان السرد. ويشير فيليبس إلى أن «حياتنا المسكوت عنها تكبح من أجل الاعتراف بها... في التوقفات التي نقوم بها... وعبر المصاحبة الحرة تفقد قصة المريض تركيبها وتصبح أشبه بالكولاج تجد فيه كلماتنا المفضلة سياقات بديلة من دون قصد».5

وبطريقة مفهومة، لأن اللاوعي مليء بالصور الأشد جنوناً، صار يمكن لفرويد معالجة أولئك الذين كسروا القواعد ـ من الشاذين والمهمشين والمتجاوزين للواقع من السوريساليين. واهتم كثيراً بمن تم التركيز عليهم بفرض القانون. ولأنه أخذ ملاحظاته من الطبيعة الغريبة وغير المتوقعة للاوعي، تبع ذلك أنه تعلم المزيد عن ماهية الطبيعة البشرية من أولئك الذين يختبئون تحت الحزام، ومن أولئك الذين يسكنون مع الجماعات المشبوهة، أكثر من أولئك المستريحين والمتحكمين بأمرهم.

في نظام فرويد، شخصيات مثل أوسكار وايلد وجورج ميليه بنوا مهنتهم عبر رج الأحاسيس، فما يعلمونه أكثر من أولئك الذين عاشوا حياة محددة ـ على الرغم من أن أغلب زبائنه كانوا من الطبقة العليا. اندمج فرويد مع جزيرة كوني، ثم، على المستوى الفنتازي، اهتم بالمشاهد الجانبية لما هو غريب ومخيف، مثل جولي تريكسي («ملكة بلاد السمنة: فهي مفرطة السمنة وتحتاج إلى سبعة رجال لمعانقتها»؛ وزنها ستمائة

وخمسة وثمانون باونداً؛ وطولها خمسة أقدام وإنجان) والأميرة وي وي التي (طولها أربعة وثلاثون إنجاً).6

تقاطعت جزيرة كوني مع اللاوعي عند الحد بين اليابسة والبحر ـ عند الخيط النحيف للهنا والهناك ـ حيث تتسكع دائماً تلك الشخصيات التي من الصعب تعريفها، مثل مهرج كوني الشبحي المتسلح بالمنخس الكهربائي والمستعد دوماً للانقضاض. مثل هذا المهرج الاحتفالي يهز الأحاسيس، وكذلك كان فرويد. ولكن بعد ذلك أي أحد، كما بدا، كان بحاجة إلى الاهتزاز.

ربما تمثل الأحلام ذلك المقر المراوغ للاوعي الذي تاقت الفترة للعثور عليه. وبعد ذلك، بدت الأحلام أن لها صفات العجائبي على نحو مدهش وسهل لو أننا تمكنا من فهمها. ولهذا كرس فرويد فصلاً كاملاً لـ «طريقة تأويل الأحلام»، يتحدث فيه ما ينبغي أن نبحث عنه في الأحلام وما الذي يمكن أن تعنيه المفاتيح، وهو في هذا السياق، يمنحنا درساً أوسع في كيفية فهم تلك الفترة التاريخية. كما رأينا أن فرويد آمن بأن كل لمحة وكل شيء في الحلم يعطينا دلالة مهمة ومحددة. لم يكن يضيع شيئاً. حتى الطريقة التي كان زبائنه يركّبون فيها جملهم والقواعد النحوية التي يستعملونها، والعبارات التي يختارونها والتلكؤات والأخطاء في الكلمات، كل هذه كشفت له الكثير عن شخصياتهم. وفي «عمله الحلمي» مع المرضى، حاول جعلهم يبوحون بقصص حياتهم الشخصية ليلتقط الخيوط المنسابة

منها ويساعدهم على إعادة نسج غزلهم. وقد وفرت الاستعارات لفرويد السبيل الأعمق للوصول إلى المعنى.

وإذ يبدو القرن التاسع عشر عصراً متفاوتاً، فمثلما تميز بالمورفين تميز أيضاً بالمكننة، وتميز بالأفيون والوفرة، بالروحية والعلم، حفر فرويد بطريقته الخاصة في التحقق عن الحقيقة، في ما هو تحت السطح واستخرج العلاقات البارزة. وسيكشف عن تلك العلاقات عبر النظر إلى القرن كأنه كان حلماً جماعياً، وعبر الإقرار بأنه لم يتجاهل أي شيء ـ إن كان حادثة أو فكرة ـ سواء أكانت مهمةً أو قليلة الأهمية. فبعد ذاك، هكذا يُكتب التاريخ الثقافي والاجتماعي، فالباحث أو الأكاديمي يربط تفصيلاً بآخر حتى يبدأ الموضوع بالكشف عن نفسه.

أنهي هذا الكتاب بالتسلية لأن تلك هي ذروة حلم امتد لمائة عام. فما أن وجد الناس أنفسهم يفقدون الجوهر، لاحظوا أن ما بقي لهم هي المتعة والأساليب الأساس في الشعور بالحياة. وتضمنت إحدى تلك الطرق الأساس تلقي هبَة من الأدرينالين وهذا ما أدى إلى أن تولد كثير من الألعاب الآلية الهزازة ـ اندفاعاً صافياً. وها هي الأحلام تتلاشى، كالعادة، ما إن يستيقظ الشخص. ويستيقظ النائمون في أميركا بأشد الطرق تطرفاً، عبر السعي إلى أشكال مختلفة من المتعة: لقد شعروا بالحياة للحظات على الأقل، على نحو يدعو للسخرية، في أجسادهم ـ وفي أحشائهم، وفي نهايات أعصابهم،

بالطريقة التي عبثت آخر الألعاب الهزازة بتوازنهم.

في نظام فرويد، وفي علم النفس الشعبي، تفصح أحلامنا عن أعمق أمنياتنا ورغباتنا؛ إنها تكشف لنا عن أسرارنا المغلقة ويمكنها أن تجعلنا نشعر عبر سياق اليوم العادي كأننا مثل الشخص الأكثر قوة وموهبة. ربما نجد في الأحلام التعبير الأصدق والأكثر تجريداً لذلك المخلوق الداخلي الذي نسميه الذات. لا أحد يمكنه الوقوف في طريق ذلك السطر القصير، «لدي حلم!» لدي حلم، لكنه ضخم كالجحيم، وأهدف إلى تحقيقه. تنح جانباً أو قف إلى جانبي. على وفق هذا الحساب، تفصح الأحلام عن طموحاتنا ـ وحرفياً، تفصح عن «روحنا» ـ علامة على جزء من روحنا سريع الزوال وعالي النفس مثله مثل أحلامنا الليلية. في أميركا، عند منعطف القرن، بينما جرب غالبية الناس كلاً من أحلام اليقظة وما يقابلها من أحلام الليل، شعروا أنهم توقفوا عن أي شيء دعاه القرن العشرون في بواكيره بالحلم الأميركي.

لم يشعر أكثرية الناس بالانتعاش والقوة، فأغلبهم ـ «من طبقة العمال»ـ وشعروا بأنهم تحرروا من القيد، ولهذا ذهبوا إلى كوني، ليشعروا بأن لا أحد يتحكم بهم في أكبر المتنزهات في أميركا ـ مع مقومين، هما الأمان والبهجة. لقد أرادوا أن يشعروا بالحرية ـ في النهاية، وهذا ما يعني أن يكونوا من المرفهين ـ ولكن فقط عبر الطريقة الأكثر تحكماً وتحت السيطرة قدر الإمكان. لقد

أرادوا ما هو أكبر وما هو أسرع وما هو أشد فزعاً، لكنهم أرادوا أيضاً شبكة من الطمأنينة والأمان. كان يمكن للرجل العادي (أو المرأة العادية) أن يقفز من برج ارتفاعه 250 قدماً، لكن المظلة مقيدة بأجهزة من الستيل، يمكنهم الإسراع نزولاً على منزلق يؤدي إلى بحيرة، لكن المركب يجري على شاحنة. يذهب السكان إلى كوني من أجل الإثارة، يريدون ما هو عالٍ وسريع وأشد رعباً، وجزيرة كاني مجبرة على منحهم ذلك، عجلة فيريز الضخمة، وعجلة الدهشة؛ أعلى وأسرع صحن دوار، الصاعقة وأطول سباق للخيل7. لكن كل هذه الألعاب صممت من مهندسي الأمان وأجيزت من مفتشي المدينة.

في تسليتهم، كما هو الحال في استهلاكهم أراد الأميركيون المزيد بعد المزيد. وكان رجال الأعمال مسرورين جداً أن يمنحونهم ذلك. فكروا للحظة في مواقع التسلية في هذه البلاد، كيف أنها توسعت وتوسعت في مواقع أكبر فأكبر، مثلما توسعت الرأسمالية أو الجيش من جزيرة كوني إلى جبل الأعلام الستة السحري، إلى هذا المتنزه أو ذاك، إلى ديزني لاند وحتى عالم دزني. المفقود هو ديزني الكوني، أو ديزني المجرة. نحن الأميركيين نستولي على الأرض من أجل أن ننتشر ونستعمر ـ تلك هي واحدة من القصص المتكررة والأساس في القرن التاسع عشر ـ ونحن نستولي على الأرض سعياً لمتعتنا الشخصية: فليس

سوى في أميركا يجد المرء إمبريالية تشيد مرحاً صريحاً. كان سكان أميركا، في العام 1910، 92 مليوناً، وفيها 1500 متنزهاً من متنزهات التمتع والمرح المدهشة. المناصرون لمتنزهات المرح والتسلية يقيسون الثقة بالمتنزه من خلال اللعبة الرئيسة، وهي الصحن الدوار. في العام 1920 تفاخرت البلاد بـ 1520 من الصحون الدوارة، في مدن صغيرة وكبيرة، وفعلياً في كل ولاية من ولايات الاتحاد.

الكثير جداً من المتعة! الكثير من المتعة اللعينة. لم يصل الأميركيون إلى الإشباع ولن يصلوا. حتى اليوم، لا يبدو أنهم وصلوا إلى حدّ الإشباع ـ شاهد التحول الكبير في لاس فيغاس، التوجه الأول الآن للكثير من الناس في العالم هو انتزاع المتعة المفرطة، التي هي بالكاد تكون قانونية، للآباء فحسب الذين تركوا المتعة المألوفة لبقية أفراد العائلة. تتسكع ماما وبابا عند طاولات الهراء وعروض الفجور الليلية بينما يتخبط الصغار في المخاضات ويتفرجون على التلفاز. إن لاس فيغاس تجعل من كوني تبدو مثل متنزه لأولئك الذين هم بحاجة إلى المعونة الحياتية.

ظل الناس، لب الناس، ينزلقون بعيداً خلال القرن التاسع عشر. كانت المشكلة تكمن، وكذلك البلاء، في كيفية وضع الاستراحات، وكيفية إيقاف التلاشي. ربما يكون الواقي الوحيد الذي لدى الناس من هذا التآكل هو ذلك المخلوق المراوغ، الذات. وربما تكون «الذات»

طريقة طنانة عند الحديث عن الإرادة. وعلى أية حال، تستقبل الذات عناية خاصة في القرن التاسع عشر من شريحة من الشخصيات العامة، من المؤرخين إلى الشعراء، ومن العلماء في الإنسانيات إلى أولئك العلماء في العلوم الصرفة.

كان رالف والدو أمرسون مأخوذاً بالاعتماد على الذات. لم يكن ليسمح للثورة الجديدة بالتكنولوجيا لأن تجعل منه مجرد شيء لعين مفرد. يبدو كأن أمرسون أحد أولئك الذين ـ ندعوهم اليوم بـ Luddities الذين يديرون ظهورهم للتكنولوجيا والمكننة والرافضين لأن تتراجع أصواتهم إلى سلسلة من النبضات الكهربية التي تسير عبر أسلاك الهاتف أو الكيبل العابر للمحيط. لأن رالف والدو أمرسون متسام، وهذا يعني أن كل الذي يهمه فعلاً كامن من قبل في الكون؛ ولا يمكن رؤيته بالعين المجردة. وهو أيضاً لا يمكن عده أو قياسه. إنه لا يحتاج إلى شراء أو امتلاك شيء لأنه يمتلك كل شيء يرغب فيه. إنه يريد مجرد الكشف عن، فلنقل، العين الرائية لكل شيء؛ التي ليس لها علاقة بالسينما أو الصور المتحركة أو الكاميرة من أي نوع. لها علاقة بالذات وما يسميه الروح ـ العليا؛ إنها، بالنسبة له، التسامي لهذه المملكة إلى ما هو أعلى ـ إلى ما هو روحي.

كان أمرسون يؤمن بالاعتماد على الذات، وأيضاً الإيمان بالذات، وفوق ذلك كله، الثقة بالذات. لم يكن

بحاجة إلى أكثر من رابط ليجمع الأشياء معاً؛ ذلك لأنه خطا خارج النظام المعتاد للغة. لقد صاغ أمرسون لغة جديدة. وهو مثل فرويد، من الصعب قراءته فهو يحتاج إلى وقت كاف. ومثل فرويد، يكتب لكنه لا يتواصل. التواصل نجده عند صاموئيل مورس وتوماس ألفا أديسون. سيصمد أمرسون؛ إنه يرى علامات لقوة أعلى في كل مكان. لم يذهب الناس في عطل الأسبوع إلى المتنزهات لسماع أمرسون؛ كانوا يذهبون إلى كنيسة الموحدين أيام الآحاد ليصغوا إلى مواعظه. وعندما كانوا يفعلون ذلك، كانوا يشعرون أنهم استعادوا التحكم بذواتهم ـ منهم من ذهب ليصغي ومنهم من تنبه خصوصاً إلى كلماته وجمله وصوره الذهنية المدهشة.

في العام 1933 احتوى معجم أوكسفورد على ما يزيد من سبعين مثالاً على كلمة «ذات»، مؤرخة من منتصف إلى أواخر القرن التاسع عشر. وقد ظهرت العبارات «الاعتماد على الذات» و«الثقة بالذات» و«الإيمان بالذات» وما إليها للمرة الأولى في هذه الفترة. (إن الغالبية العظمى من العبارات التي تتعلق بـ «الذات» تظهر في الواقع في القرن التاسع عشر). صاغ الشاعر وكاتب المقالات ووزير الأمل رالف والدو أمرسون، الكثير من تلك العبارات. وأياً ما كان المصدر، فإن فكرة الذات تحرك المنبر المركزي للقرن التاسع عشر. وأدناه أحد الفقرات التي كتبها في مقالة محورية في هذا الموضوع، عنوانها «الرجل الإصلاح»، مناقشاً

ثبات الذات:

«لن أخفي أملي، أن كل شخص من الذين أخاطبهم قد شعر بندائه الخاص في إبعاد العادات الشريرة كلها وحالات الجبن والقيود، ويكون في مكانه الصحيح رجلاً حراً ومتعاوناً وإصلاحياً غير مقتنع بأن ينزلق في العالم مثل الخادم أو الجاسوس، هارباً بفطنته واعتذاراته على قدر ما يستطيع، بل رجلاً شجاعاً ومستقيماً، ومن يتوجب عليه العثور أو شق الطريق نحو كل شيء فائق في الأرض، وهو لا يشرّف بذلك نفسه، بل يجعل من السهل على الجميع ممن يتبعونه، أن يسيروا بشرف ونفع».8

لكن على المرء أن يسأل السؤال الآتي: هل ثمة ذات مستقلة قادرة على فعل العيش؟» وهذا ليس إلا تنويع على السؤال الذي يسأله إيفان أليتش، في مقالة عنوانها «موت لا يقهر»: «هل ثمة ذات مستقلة قادرة على فعل الموت؟»

إن تكن الذات واقفة على أنها الحاجز المطلق ضد الاختفاء الكامل، فعندها يصبح السؤال كيفية التشبث بها. وكانت تلك خدعة. ومن المؤكد أنها لم تحدث في كوني ـ إنما العكس هو الصحيح. فزيارة جزيرة كوني تغمر أحاسيس المرء ـ من الألعاب إلى الطعام إلى الضجيج والبحر؛ ومن الكحول إلى الخوف إلى الإثارة الجنسية. فلكل لعبة جاذبية وبمصاحبة روائح الطعام كان التصميم لجعل المرء ينسى عوائق وتذمرات الذات.

ولتذهب إلى الجحيم كل الجهود المبذولة في البقاء بشراً كاملين وفي يقظة تامة، دعونا نستمتع فحسب. باعت جزيرة كوني الوهم، وجذر الوهم هو الفعل اللاتيني ludere «أن تلعب». إنه العمل طوال الأسبوع ـ عمل صعب وصارم ـ حتى تأتي فترة الاستراحة الوجيزة في نهاية الأسبوع. لكن «كوني» عرضت المتعة في مزاجها الفريد، على أنها سبيل لـ «الشعور» بالحياة تماماً ـ عبر ردود الأفعال الجسدية الشديدة الكثافة والغامضة، بضمن ذلك، الغثيان والاختناق وعدم التوازن والتيه والدوار ورد الفعل المطلق، والاندفاع واستنشاق الموت نفسه. يشعر الفرد أنه فاقد للتوازن ولا يستطيع فعل شيء غير الجمود ثم الاستسلام.

لكن انظر، نحن في متنزه، والأمر كله يدور بأسنان العجلات الضخمة وعجلات الثورة الصناعية التي تدور وتدور في خدمة متعتنا. إنها تكنولوجيا انتزعت من مكان العمل وزرعت في مكان المرح، عند قصر المتعة. هنا، في «كوني»، لا أحد يتحتم عليه أن يخاف الماكنة، فالماكنة هنا صديقتك. فدولاب السيد فيريس[27] يدور ويدور، وعند القمة كأن المرء يمكنه الرؤية إلى الأبد، لكن لسوء الحظ ينتهي دوران العجلة إلى حيث البداية، التي هي كأنك تقول، اللامكان المطلق. هكذا تكون الحال في عرض الفرسان المرح، والتزحلق على الماء، والهبوط المظلي ـ كلها تشبه تماماً ماكنات الطحن اليومية التي تتحرك سريعاً وتنتهي عند مكان الانطلاق

بالضبط. ثمة درس هنا، لكن من ذا الذي يهتم بحق الجحيم ـ إنها جزيرة كوني، وحان وقت تناول المقانق بخمس سنتات وصودا مثلجة أو حتى بيرة.

لقد عمل تيليو ورجال الأعمال الذين جاؤوا من بعده على أن لا يكون هناك منافس لكوني. لا أحد يمكنه التباري معهم في فن متنزهات التسلية- أية حالة أميركانية مجيدة! ـ قلعت مخيماتهم وارتفعت ببناياتهم وألعابهم المرحة عبر البلاد كلها. في بوسطن كان اسمها متنزه باراغون وساحل ريفير؛ في فيلادلفيا، متنزه ويلو غروف وقريباً منه أتلانتك ستي؛ في أتلانتا، متنزه بونس دي ليون؛ في كليفلاند، ساحل أيوكليد؛ في شيكاغو، ساحل جيلتنهام، ومتنزه ريفرفيو والمدينة البيضاء؛ في سانت لويس، متنزه مرتفعات الغابة؛ في دنفر، متنزه ساحل مانهاتن؛ في سان فرنسيسكو، الألعاب المائية. لا أحد منها وحشي وكبير وشعبي كما هو المكان الذي لم يكن جزيرة والذي فيه القليل من الـ conies «الأرانب» الذي اشتهر بالاسم «جزيرة كوني». لكن تلك الأماكن الأخرى فتحت أبوابها فاندفعت العائلات إليها بأعداد كبيرة. هل كان أحد ما يعمل؟ هل كان أحد ما يشعر بالألم؟ هل تعامل أي أحد بجدية مع الفقر والهجرة والحرب؟ من المؤكد أن ذلك لم يحصل.

من المؤكد أن الأرقام تقول لا: في يوم واحد في كوني جاء مئتا ألف شخص للسباحة وللتمتع بالماء والمهرج والانزلاق سريعاً حدَّ البلل بقارب. في لونا بارك،

أحد المتنزهات الثلاثة المنعزلة في كوني، دفع خمسة ملايين شخص أجرة الدخول في موسم واحد. كلهم جاؤوا كي يُذلوا ويشعروا بالصغر وآه ليتحرروا من القيد. لقد دفعوا من أجل الحصول على متعتهم؛ كانوا يتمشون ويأكلون ويبتسمون ويشعرون بالراحة الملعونة. كيف يمكن لأحد أن يطيح بمثل هذه التسلية ذات الطابع الجميل؟ لقد كانت هنا كي تبقى. وهي «الآن» هنا كي تبقى. لقد استحوذت علينا اليوم بشمولية وبات القليل جداً من الناس يتذكرون القرن التاسع عشر الذي اتسعت فيه التسلية لتتحول إلى صناعة. وهي تنعم بالاحتكار في القرن الواحد والعشرين. لقد عرف المستثمرون الأميركيون كيفية التعامل بالتكنولوجيا وتحويلها إلى تسلية. ويستجيب لهم الأميركيون. كانوا ينتظرون مثل هذه الفرصة. لقد تعلموا سريعاً كيفية الحصول على المتعة.

في ذلك العالم ذو المتعة اللامحدودة، جزيرة كوني، أول متنزه أميركي للتسلية، جرى عرض ما هو مثالي. «عالم الحلم»، كما أعلن ذلك في نشرة للونا بارك. وأشارت نشرة إعلانية أخرى، «تخل عن اهتماماتك هنا في متنزه ستيبلجيز». تعال إلى كوني و«انس نفسك yourself» (أو بدقة أكثر your self»). تقع كوني حيث تنتهي اليابسة ويأتي البحر بموجة إثر موجة. كان مكاناً تذهب إليه ومن النادر أن تجد أحداً يعرفك؛ كان فردوساً آمناً، منتجعاً يمكنك فيه أن تعيد خلق نفسك.

في كوني، تكون قد وجدت نفسك عند حافة العالم؛ لقد جرى دفعك ولا يمكنك أن تندفع أكثر. بإحساس حقيقي، كان الذهاب إلى كوني هو التعهد بالحج إلى الحدود، إلى عتبة الشعور بالتجربة. حين تكون هناك، كل شيءٍ يمكن أن يحدث؛ كل شيء ممكن. وبسبب اختراع بطاقة التهنئة البريدية، في العام 1869، إذ مقابل بنس واحد يمكن للناس أن يكتبوا لأصدقائهم «أتمنى لك أوقاتاً سعيدة. ليتك كنت هنا!» (كان يمكن للشخص شراء أول البطاقات في أميركا في العام 1873، ويجد كميات وافرة منها في معرض شيكاغو العالمي في العام 1893. وما خلق مطلق الإحساس، بالنسبة للمعرض، أو معرض كولومبيا العالمي، إن هذا المعرض هو بالتأكيد شيء يستحق الكتابة عنه للبيت).

لكأن متعهدي جزيرة كوني قد قرأوا فرويد بإتقان، لكن الاحتمال الأكبر أنهم لم يفعلوا ذلك. في «تأويل الأحلام» أفرز فرويد ثلاثة أو أربعة استرجاعات، أو ما يسميه بـالأحلام «الأنموذجية»: كالسقوط من المرتفعات الكبيرة، أو إيجاد المرء لنفسه في تيه، أو تجريب البهجة الكبيرة في الارتفاع عن الأرض والطيران، والاستعراض أمام الغرباء شبه عار أو عارياً تماماً. توفر بعض ألعاب التسلية في «كوني» مثالاً حياً لأيٍّ من تلك الأحلام. يمكن للمرء أن يسقط من مرتفع بمظلة، ويمكن أن يشعر المرء بالتيه وهو في البيت ذي السقوف والجدران المائلة، ويتولد لديه إحساس تحدي الجاذبية

على الصحن الدوار. في مسرح بلوهول، يسير الناس عبر حديقة الملاهي فقط في النهاية ليجدوا أن السقف قد تهاوى. ثم ينزلقون من شلال ويحطون أمام الجمهور، ثم يسيرون عبر مسرح مضاء بسطوع، حيث ترفع هبة هواء ثياب النساء فوق رؤوسهن، الأمر الذي يبهج الجمهور وهم يقطعون الحديقة. وجد الناس الذين دفعوا أجرة الدخول ليسيروا في حديقة الملاهي أنفسهم الآن كما هي وسائل التسلية، في استعراض كامل أمام مجموعة من الغرباء، كأنهم في حالة من الفوضى والارتباك لربما تظهر في حلم.

لدى الناس، بالطبع، الكثير من الفرص في الجزء المبكر من القرن التاسع عشر ـ بمعية قائمة من الفرص، مثل العروض الهزلية والعروض الموسيقية وموسيقى القاعة، وكونشيرتو القاعة وسخرية المحاكاة وعروض الغناء على الكيتار بضمنها جنس فني سُمي الوجه الأسود. اجتذبت بعض هذه العروض جمهور الطبقة الدنيا، أما موسيقى وكونشيرتو القاعة وبعض القاعات الموسيقية، فهي تجتذب جمهور الطبقة العليا فقط. لكن حتى المواقع الكبيرة، مثل مسرح القصر في مانهاتن، يمكنها ترفيه بضع مئات من الناس لا أكثر. لقد قدمت كوني ومتنزهاتها الشقيقة شيئاً جديداً تماماً في تلك الفترة، وكانت تلك هي التسلية الجماهيرية. وكان الوقت مناسباً جداً لهذا الانفتاح.

تجعل نهايات السنوات من الناس حزانى ومصابين

بالدوار. لقد حان وقت القرارات، في رثاء الماضي وأيضاً في عمل تحسينات من أجل المستقبل. الإله جانوس ذو الوجهين، يراقب عن كثب في ليلة 31 كانون الثاني وعند منتصف الليل. من الممكن تقديمه على أنه الحكيم لأنه يمكنه النظر في الاتجاهين في الوقت نفسه - إلى الماضي وإلى المستقبل. السنة الجديدة هي فرصة جديدة، ومناسبة جديدة واضحة لتعديل الأمور. إنها تأتي إلينا بنفحة من النشاط - ففقاعات الشمبانيا الفوارة تأسر المزاج تماماً لتحول السنة، مثلما تنجرف السنة الماضية بعيداً. من السهل الشعور بالدوار والطيش، إن رمينا فقط السنة الماضية وراء ظهورنا. هذه السنة، بحق الله، أنا عازم على عمل الصحيح. يبزغ الأمل ليكون أبدياً بوضوح.

وتأتي نهايات القرون مزخرفة بتوقعات أكثر من نهايات السنوات. فبالانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، عرف الناس أن شيئاً ما يتلاشى، لكنهم شعروا أيضاً أن شيئاً ليس جديداً فقط بل في الحقيقة شيئاً هائلاً يبدأ. جاء العد التنازلي بمفاجآت. وليس استثناءً العقد الأول من القرن التاسع عشر ففي السنوات الأخيرة من القرن، أدار رجال الأعمال نسبة كبيرة من الخبرة الفنية التكنولوجية نحو تغيير وجهات نظر جماهير غفيرة من الناس نحو وقت الترفيه، وما هو أكثر أهمية، نحو المتعة. وما دام أكثر العمال بدأوا الإحساس بأنهم آلات وروبوتات، كانوا يتوقون بشدة

إلى التجدد ـ ويحاول المرء القول، إعادة التجدد. وبالنتيجة، تحول المستثمرون المغامرون الذين حولوا مهاراتهم إلى التسلية، إلى الثراء الفاحش. فالناس يدفعون الكثير من أجل المتعة. (ونتجت اليوم عن التزاوج بين التكنولوجيا والتسلية صور فيلمية تتولد بالحاسوب بتقنية عالية، وألعاب فيديوية عنيفة وواقعية وشعبية).

بحث الناس، في مستوياتهم الاجتماعية كلها، لإيجاد وسائل لترفيه أنفسهم. وساعد توماس ألفا أديسون إلى حدٍّ كبير التوجه نحو إشباع تلك الحاجة إلى الترفيه. وأحدث أحد اختراعاته تحديداً صدمة كبيرة في وقت قصير جداً. في العام 1878، تسلم براءة اختراع عن آلة سميت الفونوغراف (يشار إليها أحياناً على أنها الكرامافون) ـ آلة حاكية ومغنية ـ حفظت، عبر عملية غامضة، الصوت البشري على قطعة من الورق الفضي. يؤمن بعض المؤرخين السمعيين أن فرنسياً اسمه ادوارد ليون سكوت دي مارتنفيل سجل عشر ثوان من «Au Claire de la Lune» قبل عقدين من أديسون، في 9 نيسان، 1860، على آلة اسمها فوناتوغراف phonautograph ـ وهو اسم غريب يشير إلى البوح عن النفس عبر صوت النفس. كان سكوت قد صمم آلة تسجل الأصوات صورياً؛ وطبعت آلته الموجات الصوتية على قطع من الورق تم تسويدها بدخان من مصباح زيتي. بَيْدَ أن بغية سكوت هي أن تُرى تسجيلاته لا أن

تسمع فقط. فبحث في إيجاد ورق لتسجيل الكلام، نوع من مخطوطة يمكن للآخرين فك شفرتها فيما بعد وتحليلها إن رغبوا. ولم يصل أحد إلى فكرة الاسترجاع حتى جاء أديسون.

سرعان ما أُدخل فونوغراف أديسون إلى الخدمة بكونه آلة مسلية، صممت، كما بينت الإعلانات بعد ذلك، لـ «متعة أميركا في الاستماع». (الفونوغراف، «الكتابة بالصوت»، وهي بالطبع تختلف عن الفوتوغراف، «الكتابة بالضوء»). لقد أخذت إعلانات أديسون عن آلته الجديدة الناس إلى إمكانيات غير متخيلة. فكر بإمكانية الجلوس مختلياً بنفسك في غرفة نومك، تصغي إلى أصوات نجوم الموسيقى الأكثر شهرة في العالم. كل ذلك مقابل بضعة دولارات ليس إلا. إن الأصوات الشبحية غير المجسدة حري بأن تكون مخيفة؛ ولربما تكون مسلية وممتعة. كان توماس ألفا أديسون رجلاً مجنوناً؛ وكان عبقرياً في الوقت نفسه. كان المخترع الأكثر إنتاجاً في أميركا، وربما في العالم. وبعد كل ذلك، وفي سياق تلك الفترة، كان أديسون حالماً أنموذجياً.

جاء أديسون إلى اختراع الفونوغراف نتيجة لعمله على آلتين أخريين هما التلغراف والتلفون. إن لقب الملك مختطف الجسد يجب أن يوعز لأديسون ذلك لأن إدراكه يتوافق تماماً مع تأكيد الفترة على اختطاف الجسد، مطوراً العديد من الآلات التي يمكنها التكلم والتحدث من دون أي جهد عضلي. وتلك هي الروحية

التي رغب في استغلالها إلى أقصاها. ولذلك أورد محررو مجلة «الأميركي العلمي» في 22 كانون الأول 1877 خبراً عن مبادرة زيارة أديسون الشجاعة إلى مكاتبهم ومعه جهازه المتكلم الجديد: «جاء السيد توماس أديسون إلى هذا المكتب، ووضع جهازاً صغيراً على مكتبنا، ثم أدار الزر، فتساءل الجهاز عن صحتنا وتساءل كيف أحببنا الفونوغراف وأعلمنا أنه كان ممتازاً ودعا لنا ليلة هانئة».

لاحظ أن الجهاز كانت له في التاريخ المبكر خواص بشرية مفترضة: فالآلة، أو بالأحرى الصفيحة المعدنية الفضية الأولية، «تسأل» و«تُعلِم» و«تدعو» مثلما نتكلم عن أجهزة الحاسوب اليوم كأنها تمسك الذاكرة واللغة بحق. ولا شيء من هذا عمله أديسون صدفة. في 24 كانون الثاني أسس شركة أديسون للفونوغراف المتكلم، مختاراً اسماً يشير إلى أن الماكنة نفسها قادرة على تركيب جملها الخاصة بها. وخلال هذا الوقت وظف الإنسان العادي الأميركي من قبل مكائن ذات قوة هائلة، يمكنها إنجاز المهام بسرعة وكفاءة أكثر من أي شخص ماهر. لكن ثمة شيئاً جديداً هنا ومخيفاً تماماً: بدت هذه الآلة تعرض بإصرار الخصائص البشرية ـ الكلام والذاكرة والذكاء.

وسرعان ما تولع كبار النجوم العالميين بما يقدمه الجهاز السحري لأديسون من إغراء. صار بإمكان أديسون أن يقدم للمغنين، على سبيل المثال، ما قدمه

جوهانس غوتنبرغ للحروف. اتجه كل منهما نحو إمكانية وضع بصمة دائمة. وإذ حرصت سارة بيرنارد على مراقبة المزيد من الطرق المبتكرة للارتقاء بنفسها، فقد ذهبت سراً في أحد الأيام، وزارت مصنع أديسون في مينلو بارك، نيوجرسي. لقد كانت التكنولوجيا سباقة في جذب واحدة من ألمع النجوم الكبار إلى دوامتها؛ ولم تستطع سارة بيرنارد ببساطة مقاومة نداء الجهاز الذي يضمن الخلود. كانت مأخوذة بالإحساس الصادق للفنانة المشهورة، أن الفونوغراف تكمن فيه القدرة على المحافظة على صوتها لأجيال قادمة، وسيصبح جهاز المستقبل. لكنها مرة أخرى، مثل نجمة صادقة، لم تكن متأكدة أن ذلك الجهاز الأولي سيتمكن من احتواء المواصفات الحقيقية لصوتها. وتبعاً لإعلاميي الشركة، أقنعها أديسون عبر توضيحات مخططة جيداً أنه سينتج «تسجيلات متميزة». وأوفى أديسون بوعده، على الرغم من أن ذلك استغرق وقتاً: فأنتجت شركة أديسون أسطوانات شمعية في العام 1888، قامت بتحسين كبير لنوع الصوت.

وبعد الكثير من الإغراءات ومبالغ مالية غير معلنة عن قصد، وقعت سارة بيرنارد عقداً حصرياً مع توماس أديسون وشركته. ولم يتقاعس عندما وصل الأمر إلى الدعاية، ودفع أديسون كل واحد من المروجين له إلى أن يعلنوا في صحفهم المحلية عن التوقيع البالغ الأهمية وأخبرهم، «لن ترفض صحيفة نشر الأخبار، ذلك

لأن أي شيء تفعله بيرنارد الخالدة تتوق الصحف إلى نشره».9

كان أديسون من أفضل المناصرين لنفسه، لذلك اختار أقدم مجلة مواكبة على الصدور في البلاد وهي «مجلة الشمال الأميركي» وكتب لها رسالة نشرت في العدد 1تموز 1878، يشير فيها مرة أخرى إلى الاستعمالات المستقبلية الممكنة لاختراعه، كاشفاً في السياق مرة أخرى عن رأيه بأن الجهاز له حياة. واقتراحه الأول للفونوغراف كان لـ «كتابة الرسائل وكل أنواع الكتابة من دون مساعدة آلة الاختزال». وسيكون الجهاز بديلاً عن جهاز الاختزال، وينجز العمل أفضل وأسرع من الإنسان، حسب قناعة أديسون. واقترح أشياء أخرى كثيرة، بضمنها إعادة صنع ساعات يمكنها أن «تعلن بكلام منطوق وقت العودة إلى البيت ووقت تناول الطعام، وما إلى ذلك».

وتناول أديسون فكرة دقة الوقت؛ فهي تمارس بالفعل السيطرة علينا إلى حدٍّ كبير. الآلة التي يرتديها بعضنا في الرسغ، هي الساعة watch والكلمة نفسها تستعمل للدلالة على الفعل «watch يراقب». كلا الكلمتين تأتيان من الجذر اللاتيني نفسه، vigilia، التي تنتج كلمات مثل يقظة wake، كما هو الحال في الرقابة الكاثوليكية على الجسد، أن تكون يقظاً awake ـ أي أن تكون Vigilant. يراقب المرء الساعة، لكن الساعة تراقب بالفعل الشخص الذي يرتديها، وهي موجهة

ببراعة للدلالة على الوقت الدقيق الذي تكون فيه في مكان ما، أو ببساطة عبر ملاحظة سريان الزمن في طريق الشخص نحو الشهرة أو الثروة. وهذا لا يختلف عن التلفاز الذي نتفرج عليه بسعادة من دون أن نفكر أن الموظفين التنفيذيين خلفه كلهم يعرفون بالضبط ما نريد وما الذي نشتريه وما هي ميولنا وعاداتنا ورغباتنا. نحن نراقب الأخ الكبير الذي يراقبنا.

لم يربط أديسون الكلام إلى الزمن في ساعته المتكلمة، لكنه أيضاً اقترح ترابطاً آخر مع جهاز آخر، وهو التلفون، «من أجل جعل تلك الآلة مساعدة في الانتقال إلى التسجيلات الدائمة والنفيسة بدل أن يكون متلقياً للتواصل اللحظي والزائل. بتلك الضربة، بنى فكرة الآلة المجيبة، محولاً الطبيعة السمعية الزائلة للحظات قليلة للكلام غير المدرب ـ طبيعته الوراثية سريعة الاضمحلال ـ إلى شيء ثابت. كل شيء يذوب في الهواء، ما عدا ذلك الأكثر زوالاً، قدر تعلق الأمر بأديسون، وهو الكلام البشري الذي خلق له أديسون البقاء.

ودليل آخر على أن أديسون أحب دمج ما هو ميكانيكي بما هو بشري، لأنه أشار إلى جهازه الحاكي على أنه «طفل Baby». ولإقحام فكرة أنه خلق «طفلاً» كانت الكلمات الأولى التي سجلها على الآلة قد أخذها من بداية قصيدة شهيرة للأطفال، «ماري لها حفل صغير». لقد اختار كلمة التحبب «طفل Baby»

جيداً لأنه على مدى احترافه في اختراع الأشياء كان يتوق إلى خلق دمية ناطقة ويعد 250 من الناس المدهشين للعمل على كل مخلوق صغير. في جانب آخر من المصنع، لديه ثماني عشرة فتاة أخرى يرددن أغاني للأطفال في الفونوغراف. وكان مشروعه قد استفيد منه جيداً في تماثيل الشمع والإنسان الآلي وفكرة فرويد عن «الخارق». في ما حُسب على أنه حمى فرانكشتانية، أمل أديسون في أن يعرض للسوق ما يقارب مائة ألف دمية في العام. كم عدد ما صنعه، لا أحد يعلم، ومن الواضح أن لا واحدة من الدمى صار عمرها طويلاً.

في مقابلة مع أديسون أجرتها مجلة «الأميركي العلمي» في السنوات المبكرة من مسيرته، أشار فيها أديسون إلى الدماغ البشري على أنه «قطعة من اللحم الميكانيكي».10 ولا شيء مثل الماكنة سيكون في النهاية في طريقه إلى التفسخ. تكمن القوة حسب رأيه في ما هو ميكانيكي، وكان يؤمن، أن أحداً ما سيصنع دماغاً ميكانيكياً سيتفوق على النسخة البشرية. لكن مخترع أميركا الأغزر الذي حصل هو ومساعدوه تقريباً على 1093 براءة اختراع ـ خضع في سنواته الأخيرة لتغيّر جذري. لم يستطع إيجاد شبح في الجهاز، فلا روح في ما هو ميكانيكي.

النوع نفسه من الحماسة التي استخدمها في الاختراعات تحول الآن إلى الحركة الروحانية وتحديداً

في السيدة بلافاتسكي وأفكارها الثيوصوفية. ورأى أن الشخصيات قوية جداً ولا يمكن أن تختفي لمجرد أن الجسد تفسخ ولهذا يجب أن تحافظ على خلودها الخاص. ولذلك قرر أن يصمم آلة كهربية عالية القوة يمكنها تسجيل أصوات العالم الآخر لإسكات الشكوك. لقد قال: «يمكننا أن نطور آلة دقيقة جداً كي تكون مؤثرة أو يجري تحريكها أو يحسّن استعمالها من شخصيتنا حين تحيا في الحياة الأخرى؛ مثل هذه الآلة حين تتوفر، ستسجل شيئاً ما حتماً».11 ولكن، واحسرتاه، على الرغم من أنه جرب أنواعاً من الآلات في جلسات للأرواح، وحتى بتشجيع من هوديني ـ الذي كان متشككاً بشأن الخارق للطبيعة ـ لم يفلح في الاتصال بالجانب الآخر.

منذ السبعينيات وحتى نهاية القرن أسهم أديسون في جعل طبيعة الحياة عجائبية على نحو أكيد لكنه كان في الوقت نفسه غريب الأطوار. فالمكائن تكلمت وعربات سكك الحديد سارت إلى مسافات شاسعة على خطوط الستيل بأقصى سرعة، والناس ـ أو على الأقل صور طبق الأصل من الناس ـ تحركت على شاشات السينما. في 14 شباط 1876 ـ وربما في احتفال بعيد الفالنتاين ـ قدم كل من ألكسندر غراهام بيل وأليشا غري أوراقاً إلى مكتب براءة الاختراع في الولايات المتحدة ليسجلا تصميماتهما التنافسية للتلفون. وحصل بيل على براءة الاختراع. وسمح جهاز تلفونه لشخصين

منفصلين تماماً عن بعضهما لمسافات بعيدة أن يشتركا في محادثة ـ ربما عن أمور تتعلق بالقلب. خلال هذا الوقت كان الضوء الساطع لأديسون يؤدي معجزته بدفع ضوء النهاء أكثر فأكثر إلى الليل. تسلم أديسون براءة اختراعه لمصباح الضياء في العام 1880.

وكانت هناك منافسة أخرى لمعرفة من يمكنه نقل الصوت الإنساني إلى أبعد المسافات بأسعار زهيدة. فتحت هذه المنافسة شركة مصرف ويسترن يونيون للأعمال التجارية في العام 1851، في روجستر، في نيويورك، قرب بناية إيستمان كوداك. وانطلقت الرسائل ترسل بشفرة المورس عبر الأسلاك، وتُسلم نسخة باليد من الساعي إلى المقصد الأخير. بعد عشر سنوات فقط من العمل، أكملت الشركة في العام 1861 أول خط تلغراف عابر للقارات، ما أوقف في الحال عمل بريد الخيول، ما دام الويسترن يونيون يمكنه الآن توصيل الرسائل في أقل من يوم واحد. (بينما كان بريد الخيول يستغرق عشرة أيام، لتنتصر التكنولوجيا على القوة الحصانية الصرفة).

في موكب الجبيلي للملكة فكتوريا في العام 1897 بعثت الملكة رسالة إلى العالم أجمع، خملت عبر الكابلات مفادها أن بريطانيا قد عدت العدة للوصول إلى أطرافها البعيدة. في كل مستعمرة بريطانية، من آسيا إلى الهند إلى أفريقيا، ملايين وملايين من الرعايا المخلصين ورعايا المستعمرات سمعوا نغمة كلام الملكة الذي كان

يبتغي النهضة والتقديس: «أشكر من قلبي شعبي الحبيب. فليباركه الله». كانت لحظة تاريخية غير عادية، إنجاز لم تأخذ فيه كلمات الملكة سوى دقيقتين، تبعاً إلى تقارير في ذلك الوقت، للوصول إلى مكان غريب مثل طهران.12

وأسهم نيكولا تيسلا، الكرواتي المولد، بهذا الاتجاه الجديد نحو التسلية. في العام 1895، بدأ تيسلا بإرسال إشارات على بعد خمسين ميلاً. بعد سنتين، في العام 1897، تسلم تيسلا براءة الاختراع عن جهاز أساس لتحرير الصوت البشري من الجسد، هو جهاز الراديو، متجاوزاً منافسه، غوغليليمو ماركوني. ولم تكن فكرة الراديو لتوصيل أجزاء صغيرة من المحادثات من النوع الذي عمله أديسون في الفونوغراف، بل لتوصيل خطابات كاملة وطويلة. وسيبرهن الراديو أنه سيكون، بمعية الفونوغراف بالطبع، أحد التطبيقات الأساسية في توفير التسلية في السنوات المبكرة من القرن العشرين. وبينما يقضي الناس اليوم وقتاً أكثر في مشاهدة التلفاز من الاستماع إلى الراديو، لكن التلفاز لم يلغ وجود الراديو في المنزل. ونعرف كم أن الراديو مهم في السيارات.

حتى السيارة، التي ربما تكون «الناقلة» الأصيلة المستعملة في التسلية، فقد تمكنت من الانزلاق تحت سلك نهاية القرن، عندما بنى كل من غوتليب ديملر وفلهلم ميباخ في ألمانيا، في العام 1889 أول سيارة

تسير بماكنة يشغلها الكازولين. وتطورت لتصبح بقوة 1.5 حصان وبماكنتها المتكونة من أسطوانتين، سارت هذه السيارة الأولية تدمدم على الطريق الريفي في أقصى سرعتها التي هي عشرة أميال في الساعة. وكانت سرعات التحويل الأربع فيها قد جعلتها تتسلق التلال وتسحب حملاً صغيراً. إن حمى القرن نحو الاختراعات التكنولوجية والمبتكرات دفعت إلى تصريح مشكوك فيه قاله جارلس هـ. دويل، الموظف المفوض ببراءات الاختراع في العام 1889، أن على الحكومة غلق دائرة براءة الاختراع إلى الأبد بذريعة أن «كل شيء يمكن أن يُخترع قد جرى اختراعه».

على قمة التغييرات التي جلبتها التكنولوجيا، كانت المتاحف وحدائق الحيوانات التي فتحت أبوابها عبر أميركا وكذلك أوربا، كي يشاهد كل أفراد العائلات الأعمال الفنية والحيوانات البرية الغريبة لكن من دون لمسها. أول حديقة في أميركا فتحت في العام 1820 في واشنطن العاصمة. بدت الحياة الملموسة تتقلص سريعاً وتنزلق من قبضة كل الأفراد من الناس. وراحت التجارب تتجرد بالفعل شيئاً فشيئاً في تلك الفترة، وكان ذلك من قوانين القرن التاسع عشر القوية التي استمرت حتى قرننا الحالي. ففي زماننا، من الصعب تخيل أمر أشد غرابة وتجريداً من الاستعمال لهاتف أديسون بقصد التسلية الإيروتيكية التي سميت بـ «الهاتف الجنسي». كتب نيكلسون بيكر رواية كاملة عنوانها «الصوت»

تتمحور على محاورات بين اثنين يدعون 976 من المشتركين معهم في الخط الهاتفي في الوقت نفسه لممارسة ما لا يمكن أن يسمى غير «الاتصال الاجتماعي» عبر الهاتف حيث يقومون بالممارسات الجنسية هاتفياً، أو ما أسماه الكاتب الذي عرض رواية بيكر بـ «الجنس السمعي».13

ومع تخلي المزيد والمزيد من الناس عن المزرعة والتحول إلى المدينة، هيمن الزمن ـ الساعة العادية والساعة الزمنية ـ على المزيد والمزيد من مظاهر حياة الناس. تخيل ساعة أديسون وهي تصرخ بالناس أن ينهضوا من أسرتهم ليذهبوا إلى العمل، وليذهبوا لتناول العشاء وأيضاً ليذهبوا إلى الكنيسة. إن عملوا في المصانع تحول عملهم ليكون تكراراً أعمى، وقام الزمن الجديد ودراسات الحركة وساعة التوقيت التي أصبحت كلية الوجود لفريدريك وينسلو تيلر بقياس حركتهم ـ وحتى ربع حركتهم. شعر الناس أنهم نُمطوا وأصبحوا يعيشون كأنهم روبوتات. وفي الوقت نفسه أمست للمكائن ميزات بشرية. إن الفترة من العام 1860 وحتى نهاية القرن عرفت بأنها العصر الذهبي للإنسان الآلي. أية فوضى! أية فوضى هائلة! احتاج الناس العاملون، الأميركيون خصوصاً، الذين يعيشون في قلب الثورة الصناعية المتنامية والساحقة ـ إلى استراحة جادة (أو بدقة أكثر، عابثة)، استراحة منتظمة، تتخلص بما فيه الكفاية من كل ذلك الروتين الساحق والمثبط للعزيمة.

ولم تكن الأعياد الوطنية تكفي ولا أعياد الميلاد الشخصية والاحتفالات السنوية. صار لا بدّ من المزيد والمزيد من ذلك.

بعد أن أظهر أديسون جهازه الفونوغراف تماماً، بدأت بالظهور كلمة جديدة في المعاجم هي «نهاية الأسبوع»، وجرى تعريفها بأنها فترة العطلة التي تأتي عند نهاية أسبوع من العمل، وهي عادة تبدأ منذ نهار السبت أو مساء الجمعة حتى الإثنين؛ وتُقضى هذه العطلة بعيداً عن المنزل». لقد وفرت نهاية الأسبوع هذه تلك الاستراحة العابثة المدهشة، وهي الزمن المصمم رسمياً من أجل النسيان. وبشأن أولئك الذين لا يجدون طريقهم إلى كوني، أضاف الكحول لهم طريقاً لإغراق الذات، للاستراحة أو حتى مسح الذكريات المرة لما تبدو أنها ساعات وساعات وأيام وأيام من العمل المتكرر. وعمل الكحول ليكون أفضل مسكّن فعال لأغلب الناس. وإن تكن ثمة فرصة لجمع المال، فرجل الأعمال الأميركي لا يدخر وسعاً لذلك، وعليه فتح المستثمرون المزيد من الحانات والمشارب في كل مدينة خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر أكثر من أي زمن آخر في تاريخ هذه الأمة. وكُتب عن الإدمان على الكحول، بكونه داء يأتي من الإفراط في شرب الكحول، في المجلات الطبية التي صدرت في منتصف القرن. بعد عقد لا أكثر، حملت الصحف أخباراً عن مرض جديد. فعلى سبيل المثال، أوردت الديلي

نيوز اللندنية، في 8 كانون الأول 1869، خبراً عن موت شخصين من الإدمان على الكحول.

ولتعزيز ذلك الشعور بالمنتجع الحالم والروحي على شاطئ نيويورك، توهجت كوني بما يزيد على مليون مصباح كهربي (أحد اختراعات أديسون) ـ بسطوع هائل حتى أن أديسون تحتم عليه بناء مصنع للطاقة في نيوجرسي ليلبي الحاجة الكبيرة إلى المواد الكهربية. زينت الأضواء كل بناية: وأطلقت الصحف على ذلك «معمارية البهجة».14 تحت الأضواء المصمتة، مقابل بنس واحد أو بنسين، يمكن للمرء الصعود في أكبر صحن دوار في العالم، وبحزام الرعد؛ حاول أن تبقى حياً من الهبوط في مظلة («من برج إيفل في بروكلين»)؛ واقفز على ظهر الحصان المعدني وسابق الخيول؛ واركب في لعبة القلاب على لعبة الطيران، أو خذ دورة على الدولاب الدوار الهائل للسيد فيريس، الدولاب العجيب، الذي صمم المهندس فيريس أول واحد منه للسوق العالمي في شيكاغو في العام 1893. الجلوس على قمة المنزلق المائي والأفيال (التي طبقاً إلى مقال بلين هاردن في العام 1999 في نيويورك تايمز، «جزيرة العقل كوني المتوهجة») جاءت تهدر، الواحدة بعد الأخرى، لتصفع الماء فليس غير الأفيال الساقطة يمكنها أن تفعل ذلك، غاطسة لتبهج الزبائن الذين يدفعون أجرة الدخول إلى... جزيرة الأحلام».

أصبحت الثورة الصناعية بأيدي رجال الإعلانات

دمية للإيهام. لقد فعّلت جزيرة كوني ما يمكن أن نقوله إن القرن التاسع عشر قد صاغ «مُسكّناً» هو متنزه التسلية ليكون مزيلاً للألم. ربما يكون الرب قد مات، ولربما يكون الغالبية من الناس قد فقدوا الإيمان، لكن الناس لا زالوا يعرفون كيف يستمتعون بوقتهم؛ وإن لم يفعلوا كانت كوني كفيلة بأن تدلهم إلى الطريق. مهرجون سرياليون بحجم البنايات الصغيرة؛ نساء برأسين ورجل برأس كلب؛ أقزام يرتدون أزياء غريبة: لكأن اللاوعي قد عاد إلى الحياة. وصار يمكن للعائلات أن تنام في فيل، في فندق كالفيل، على هيئة الحيوان نفسه. وتبعاً إلى هاردن، اجتذبت كوني تسعين ألف مواطن كل يوم في منعطف القرن، عندما كانت لعبة البيسبول تجتذب في أحسن الأحوال عشرين ألفاً.

سار الناس في كل مكان من كوني، لم يستطيعوا منع أنفسهم من تجريب الإحساس بالنشاط أو الدوار ـ أو كليهما. انظر تلك هي صورتك في القاعة مشوهة في المرايا ـ اضحك ساخراً من نفسك وأنت بدين، اضحك على أسوأ كابوس، إنحن تماماً كي لا يجري التعرف عليك. رجال ونساء بالغون يترنحون وهم ينزلون من حزام الرعد ـ إنه هو نفسه منصة هائلة، لا تختلف عن جسر بروكلين ـ ليعترف أحدهم، «كنت خائفاً حد الموت لكنني شعرت أنني حي تماماً». وإذ يعودون ليقفوا على الأرض بثبات، راحوا يصرخون للجمهور من شدة المتعة والراحة. لقد أصبحوا «مبتهجين» بمعنى الكلمة

و«مرحين على نحو طائش». في تلك الجمالية الجديدة للقرن التاسع عشر امتزج الخطر بالخوف ـ فن العبث بالموت الأكيد ـ لقد وجدوا أنفسهم خلال ركوبهم لمدة ثلاث دقائق في اللعبة الهزازة، وتحولوا مرة أخرى إلى بشر، في حالة من الانتعاش بسريان الأدرينالين.

وجد المستثمرون طرقاً أخرى لإخافة الناس، وفي الوقت نفسه تسليتهم. في المرة الأولى يرى المشاهدون موتاً مزيفاً ودماراً بأعلى الموازين، على أجهزة مركبة بدقة كبيرة. وفي كوني، ومع ازدياد الظلام، يعيد المئات من اللاعبين تمثيل معارك من الحرب الأميركية ـ الإسبانية والحرب الأهلية وحربي البوير[28] وكل عدة ساعات يعرض كادر تيليو من الشخصيات هيجان بركان جبل فيسوفيوس الإيطالي. غطت الشرارات الجمهور. وانفجرت القنابل. وصرخت السيرينيات الساحرات الأسطوريات. قفز الرجال والنساء من نوافذ البنايات المحترقة إلى الأرض من سبعة طوابق؛ وكانوا في ميدان المعركة يرمون بالنار ويقتلون جملة من كتيبة الإعدام. ويزداد التشويق لدى الجمهور، فيتجمهرون أكثر فأكثر. وأوردت بعض مقالات الصحف، أن هذه المشاهد كانت تجتذب جماهير أكثر من الألعاب.15

وشاهد الجمهور أمام أعينهم عروضاً من نوع التدمير التي هيمنت فيما بعد على شاشات الفيديو، التي يموت فيها عدد لا يحصى من البشر موتاً افتراضياً Virtual. وأول استعمال لكلمة virtual أنها تعني نسخة مطابقة

في القرن التاسع عشر، في العام 1883، وتشير إلى القاعدة الكالفنية عن الحضور المفترض للمسيح في القربان المقدس. تشير Virtual إلى جسد لا حضور له ـ متلازمة تماماً مع إحساس القرن التاسع عشر في تلاشي البشر وهم يموتون موتاً مزيفاً، أو أفضل من ذلك، كأنهم أولئك البشر المفترضين الذين يستعرضون على شاشة السينما.

في الوقت نفسه بالضبط، حين كان الناس يحتفظون بلحظاتهم السعيدة في صور ويمحون اللحظات المؤلمة مؤقتاً بالكحول أو التسلية، كان فرويد يمسك بالذات وحليفتها المقربة، الذاكرة (والوعي)، على أنها السبيل إلى أن يستعيد المصابون بالقلق الاستحواذي من المرضى النفسيين صحتهم. وبينما وعدت جزيرة كوني بجوها الحلمي أن تلطف كل آثار عالم العمل المجهد، اختار فرويد هدفاً معاكساً تماماً ـ هو مساعدة الناس على التذكر. وعلى أية حال، كان فرويد يخلصهم بالنتيجة من آلامهم. أكد فرويد بالدليل القاطع أن الناس لا ينسون أبداً، لكنهم يدفنون أغلب ذكرياتهم المؤلمة عبر عملية الكبت. ومن خلال تأويل أحلام المريض بمعية المريض، يمكنه أن يسبر غور ما هو أعمق حتى من الوعي نفسه، إلى ما هو خفي، إلى الطبقة المفترضة التي أسماها بطبقة اللاوعي. لقد تصرف المحلل النفسي كأنه عالم حفريات، يحفر في لاوعي المريض لاستعادة المفقود أو المهمل من أجزاء التجربة.

وسوف يحدد فرويد بالنتيجة خارطة الهيكل الثلاثي الذي، بالنسبة إليه، يجعل الإنسان إنساناً على نحو مطلق وحاسم، ذلك هو الوعي. ومثل لاومارك ومندلييف وتشايلد وعشرات آخرين، تولى فرويد عمل تصنيف لذلك الجهاز الشبحي المعروف بالعقل، الذي رأى بأنه منقسم إلى ثلاثة أجزاء: الهو والأنا والأنا الأعلى. كان متأكداً جداً أنه قد وجد مقر الوعي؛ ونسبة كبيرة من العالم صدقته أيضاً وببطء.

على أية حال جلب التحليل الفرويدي معه العديد من مشاكله الكبيرة. لقد استقرت نظريات فرويد على استعادة الذات ـ وتطلبت الذاكرة ذاتاً لتفعيلها ـ تبقى الذات خفية في بعض الأحيان تحت طبقات عديدة من مستوى الوعي العادي. كان الحفر مؤجلاً، إنه عملية تلقي الألم. ربما يستغرق التحليل، أو ما يسمى تلقي العلاج، سنوات وسنوات، واستعمل فرويد العديد من التقنيات. وعبر الاقتراحات قد يحفز الزبون إلى أن يتذكر صدمات معينة من الطفولة. ولأن فرويد اعتقد أن الناس كشفوا عن أنفسهم في لحظاتهم البعيدة عن الرقابة، فقد أصغى بعناية إلى النكات التي يخبره بها مرضاه. لكن فرويد قد آمن أن مرضاه يمكن أن يفصحوا عن ذكرياتهم المكبوتة بفعالية من خلال إعادة تذكر أحلامهم. ومرة أخرى، سيصغي إلى العبارة المهملة والصورة المنبوذة، تلك الإشارات التي لم تخضع للفحص والتي رأينا في الفصل السابق أنها قادت إلى

حل الجرائم، أو التوثيق لرسم محدد.

تتعلق المشكلة الثانية بشأن العلاج الكلامي المطول لفرويد وهي مشكلة أقل من الأولى، لكنها بالنسبة للكثيرين مشكلة لا يمكن تخطيها: فقد كان التحليل مكلفاً إلى حدٍّ كبير، ما يعني أن ليس سوى الأثرياء بالفعل، أولئك المنعمين برفاهية «فائض الزمن» يجلسون في عيادة الطبيب لساعة أو ليوم، أو لأسبوع بعد أسبوع، ومن الممكن أن ينالوا ما نسميه اليوم بالعلاج. ولهذا، ليس من المدهش، أن عامة زبائن فرويد كن من النساء الثريات في فينا. لكن لا يزال العلاج النفسي باهظ الثمن وبعيداً عن متناول الكثير من الناس.

اعتمد كل من فرويد وجزيرة كوني في نجاحهما على الحصن الأخير في الصراع من أجل الجوهر الإنساني، ألا وهي الذات. عملت كوني على نحو أفضل بجعل الذات تتلاشى وتنتهي، فتنة بعد فتنة. أما فرويد من ناحية أخرى، فقد أمل في استرجاع الذات ورفعها عالياً إلى بريق ضياء المنطق. فيما يخص الجماهير الغفيرة من الناس، لا قيمة لمثل هذه الأشياء. لقد بقيت الذات تثير اهتمام الكثيرين من المثقفين، من كتاب وفنانين وعلماء اجتماع جدد. وعلى الرغم من إيمانهم بها، فالقليل من الناس يمكنهم منح أي نوع من العلاج. وفي أميركا، تحديداً، حيث طور المستثمرون المتعة إلى فن راق، تابع العامة من الناس ولعهم بالتسلية الشعبية التي

رأوها علاجاً، أو على الأقل منسوبة للعلاج.

جماهير غفيرة كانت تحج إلى جزيرة كوني، وكانت تجد في طريقها أشكالاً أخرى من التسلية أقل اتساعاً ـ كالشرب والرقص وحضور مسارح الهزل ومشاهدة الأعمال السحرية وزيارة قاعات التعري والمسرح اليهودي[29] وما إلى ذلك. وما هو أكثر جرأة، ولربما الأكثر يأساً، التجاوز إلى ما هو أبعد من مستوى المسكّن، إلى العقار الذي يحمل صبغة الأفيون، نوع جديد من العقاقير الأكثر تأثيراً، كالمورفين والهيروئين والكوكائين. وصعوداً ونزولاً خلال هذه الفترة اندفع الشباب على الأخص بقوة نحو أوكسيد النايتروس[30].

عالم جديد افتتح في القرن التاسع عشر، عالم التسلية الكبيرة والمتعة الهائلة. لو استطاع المرء تدبير أمره خلال الأسبوع، فإن عطلة نهاية الأسبوع تدعوه وتعده براحة شاملة. كان أهالي نيويورك يقضون أوقات فراغهم ـ في أوقات عطلة نهاية الأسبوع، من دون مراقبة مهنية من فوق أكتافهم ومن دون حساب لكل حركة لهم ـ على الأرصفة العريضة لجزيرة كوني. تركب أعداد غفيرة من سكان المدينة في أيام السبت والأحد قطار الأنفاق مقابل خمسة سنتات في مانهاتن ويهبطون من القطار في محطة ستيويل، متنفسين جماعياً الصعداء مبتسمين بملء شفاههم. ها قد وصلوا.

ويورد بعض الصحفيين قصة مختلفة. وفيها إدانة لكوني وحشود طبقتها العمالية لأنه عالم مبهرج

مستبعدين المشروع بأكمله على أنه ليس أكثر من منطقة للمتعة ـ مع التأكيد على المتعة. لقد أدانوه بإعادة تسمية كوني على أنها سدوم الجديدة التي تجاور البحر16. لكن الجماهير الغفيرة تجاهلت تلك القصص قليلاً أو كثيراً. لقد نسوا النقاد والرافضين وهم يطلبون نقانق ناثان، ويغطسونها بصودا نيديك البرتقالي، وينهون وجبتهم المكلفة عشرة سنتات بنوع ما من المشهد السكري المكثف ـ كالحلويات القاسية من التوفي أو ما يشبه الشوكولاته أو أبراج عالية من الحلوى القطنية بألوان زاهية قد لا يمكن للشاب تخيلها.

لكن المهارة الفائقة للحلويات جاءت مثل هدية من الآلهة الذين أمطروا ثروة كبيرة على صغار الأولاد والبنات: حلويات فرنسية هادئة، تقدم في مطعم سمي فوكية، في شارع الشانزيليزيه Champs - Élysées، وصلت إلى أميركا في القرن التاسع عشر. كان اسمها «آيس كريم». وقد جعلت مبدأ المتعة في نظرية فرويد مبدأ حياً على نحو فريد وفوق ذلك جعلته ملموساً. كان أميرسون يعدُّ واحداً من أكثر المثقفين المحترمين في أميركا، وهو يعلق برؤية ثاقبة على أغلب الموضوعات والظواهر في تلك الفترة ـ حتى الآيس كريم. وتعليقه على تلك الحلويات العجيبة يأتي من محاضرة بعنوان «الرجل الإصلاحي» التي ألقاها في مكتبة جمعية المبتدئين للميكانيكا في العام 1841، مقدماً صورة ملائمة عن الطريقة التي غاب فيها الجوهر عن كل

شخص، في أي مستوى اجتماعي، من الأرستقراطي إلى العامل: «لا نجرؤ على أن نثق بفطنتنا في جعل منزلنا جميلاً لأصدقائنا ونشتري لهم الآيس كريم. إذ يكون الآيس كريم شيئاً مدهشاً وظريفاً من قبل، فقد أضافت كوني إليه تحسينات جذرية عبر تقديم كميات كبيرة منه بنكهات عديدة في قمع من المعجنات».

تحررت الحلويات من طاولة الطعام. وكان الطبق الرئيس قد تحرر من قبل، بمقانق بخمسة سنتات، أو ما أشيع بـالـ «هوت دوغ Hot Dog» على الرصيف العريض. ثم جاءت الحلويات. نعم كانت هناك حلويات التوفي القاسية وحلويات التوفي بالمياه المالحة، لكن لا شيء ينافس الآيس كريم. سارت العوائل على الرصيف العريض في أماسي الصيف الدافئة، كل واحد منهم بيده قمع من الآيس كريم. ولم يسمع المرء في أي وقت آخر آباء يحثون ويشجعون أطفالهم على إنهاء تلك القطعة الأخيرة من ذلك السكر المائع والمترشح ـ ويتناولونه على عجل! كُل، كُل! استمر في اللحس، استمر في الأكل. وعندما ينهي أي أحد القمع طفلاً كان أو بالغاً، فتلك أعجوبة واضحة ـ إذ من المؤكد أن لا شيء قد بقي! لا وعاءً بقي ولا إناءً ولا تبذيراً ـ كل شيء تلاشى بالكامل. لا شيء لنغسله، لا شيء لنعده، لا شيء، كما نقول اليوم، لإعادة تدويره. صار يمكن للطفل أن يقول في الأخير: «تلاشى كل شيء».

ليس ثمة حلوى غير قمع الآيس كريم يمكن أن تقدم

وحدها على أنها من حلويات القرن التاسع عشر وتحتوي على فعل التلاشي الكبير الذي ينتهي بوصفه أكثر تجربة شبحية. بلى، كل شيء صلب يذوب في الهواء ـ خصوصاً، كما يبدو الآيس كريم. بعد سنوات من افتتاح جزيرة كوني، جمع الشاعر الأميركي الكبير والاس ستيفنز ماركس وأميرسون في بيت شعري متمنع في قصيدته التي تشبه الحلم وعنوانها «إمبراطور الآيس كريم»، التي تنتهي بالبيت الغامض، «الإمبراطور الوحيد هو إمبراطور الآيس كريم».

***

إلى أين يقود هذا كله؟ من الواضح أن الناس تولعوا إلى حدٍّ بعيد بالتسلية. أعمال مختلطة تجلب سنوياً مليارات عديدة من الدولارات، هيمنت عليها التكنولوجيا الإلكترونية. ويمكن القول أن إعادة الخلق لحروب البوير يصبح شاحباً في مباشرة تأثيره في وجه حتى أدنى مستوى من برامج العقل الإلكتروني من نينتندو إلى السيكا. لا أحد في القرن التاسع عشر كان سيظن أن الناس سوف يحملون تلفوناتهم معهم في جيوبهم الخلفية، ناهيك عن التقاط الصور بها. ما كانوا ليستوعبوا إرسال رسائل إلكترونية عبر الأثير، أو يفتحون الصور كما الماء، كأنها تنزل من حنفية إلكترونية، في غرفة المعيشة، من جهاز يسمى التلفاز ويصغون إلى جهاز IPOD: أبداً! على أية حال، كان الاتجاه الذي يسير عند منتصف القرن التاسع عشر، نحو

هذا التجديد في مكانه تماماً، في إنكلترا وأميركا تحديداً. التسلية والمتعة والتكنولوجيا الإلكترونية ـ كلها لها مسيرة طويلة وناجحة، مائة سنة أو يزيد.

حين يُفرغ البشر من جوهرهم، فإن أي محترف ـ من العامل في الإعلانات في جادة ماديسون إلى جورج س. تيليو في جزيرة كوني ـ يمكنه حشوهم مرة أخرى بأي آلات أو مستحدثات يقال لهم أنهم بحاجة إليها وعندها يؤمنون أنهم يريدونها بالفعل. في هذه الأيام، أحد ما أو وكالة ما لديها باستمرار الأذن العامة أو العين العامة والرغبة في إخبار كل شخص بما يجب عليه أن يفكر ومن يكره وكيف يكون رد فعله. يعمل الخوف بفعالية هذه الأيام لأنه يجمد الناس في موضع محدد، ويمنعهم من التفكير بأية قضية أو مشكلة على نحو نقدي. من غير الممكن بالطبع رفض أو دحض أي شيء حين يكون التفكير مغلقاً. إننا نحتاج إلى حل حقيقي وأكثر جوهرية لمشكلة اختفاء الإنسان هذه.

لدينا الآن قائمة جديدة لأفضل الكتب مبيعاً في جريدة نيويورك تايمز، تلك التي تبين مبيعات كتب الاعتماد على الذات self ـ help. دخلت عبارة «الاعتماد على الذات» إلى الاستعمال اللغوي في العام 1831 عبر توماس كارلايل الذي استعملها في كتابه Sartor Reartus ليشير إلى «إسماعيل»: «في الفقر الصحراوي البري اكتسب شابّنا إسماعيل ما هو أغنى من كل الممتلكات، تلك هي الاعتماد على الذات».

والاعتماد على الذات بالنسبة إلى كارلايل هو «امتلاك»، شيء تكدح من أجله وتحصل عليه ـ هدف جدير بالثناء. ومن المؤكد أنه قمة كل ما يمكن أن يُبتغى.

إن لفظنا المعاصر للاعتماد على الذات يستمر في حمل الفكرة نفسها، واضعاً «الاعتماد» على وكالة أو على شخص خارجي ليكون بصيغة تعليمات، أو باحتمال أكثر، بصيغة تنشيط «الذات» بإثارة التأنيب القاسي. على سبيل المثال، أحد الكتب عن «الحب الصارم» يحمل عنوان «أنت سمين! افقد الوزن الآن!» ومثل مفهوم «الحياة» الذات هي كيان يمكن أن يقولب ويُشكل ويوجه. ليست هذه الكتب عن موضوع الاعتماد التي يمكن للمرء الاستفادة منها، بل الاعتماد هو ما سيطلبه الشخص ليكون أكثر إنتاجاً في العمل، وأكثر نجاحاً في الحب، وما هو أهم من ذلك كله، يكون هو أسعد حالاً أو تكون هي أسعد حالاً. إن كتب الاعتماد على الذات تشبه أدوات التصليح: النظام متهالك ويحتاج إلى إصلاح.

ومثل أي مشروع آخر، قد تكون بعض الكتب ذات فائدة للقليل من الناس، بينما الغالبية منها تسعى للربح على حساب كآبة الناس، طالبة من قرائها الانتباه إلى ما يفعلونه، وكيف يتصرفون وبماذا يشعرون؟ كلها توفر مستوى من العلاج بين الأغلفة السميكة. بعض منها ينفع والآخر لا ينفع، لكن الأمل يبقى أن ربما القادم منها سوف يقوم بمعجزة العلاج ـ وهذا ما سيرفع المبيعات.

في مقال نشر في كريستيان ساينس مونيتور عام 2008 يشير إلى أنه بينما هبطت مبيعات الكتب عموماً، فإن مبيعات كتب الاعتماد على الذات تستمر بالزيادة على نحو لافت للنظر: «يكاد يكون نصف الأميركيين يشترون على الأقل كتاباً واحداً عن الاعتماد على الذات في حياتهم. وتورد حسابات مبيعات هذا النوع من الكتب إلى 581 مليون كتاب في العام 1998، أما اليوم فذلك الرقم تضاعف إلى أكثر من مليارين».17

ثمة عبارة شاعت عبر مسلسل تلفازي هو «الجنس والمدينة»، تقول: «إنه ليس الذي في داخلك»، وقد أصبحت عنواناً لكتاب ناجح، تحول بدوره إلى فيلم سينمائي فيما بعد. أي رصف متكامل: السيكولوجيا الشعبية والتسلية الجماهيرية صارا معاً: قوى مشتركة لفرويد وديزني لاند. وأساس هذا التدبير هيأه الدكتور فيل[31] ببراعة، مرشد الاعتماد على الذات الذي ابتدعته الشعبية المذهلة لـ «برنامج أوبرا وينفري» الذي هو نفسه نوع من الفعاليات في الاعتماد على الذات. ودعوة الدكتور فيل الصريحة والمتكررة لأفراد الجمهور من المشاهدين (مشيراً إلى أنه قد تملّك النفس أو تحكم بها) «احصلوا على الحقيقة!» تخدم لتكون مواجهة لوجودنا الشبحي.

---

25 القيلولة أو النوم لفترة قصيرة خارج السرير ـ (المترجم).

26 تعني كلمة Coney الأرنب الأوربي ـ المترجم.

27 ويسمى أيضاً دولاب المشاهدة أو الدولاب الكبير. ويعود الاسم «فيريس» إلى جورج واشنطن غيل فيريس، الابن 14 فبراير 1859 ـ 22 نوفمبر 1896 وهو مهندس أمريكي أبدع دولاب فيريس في العام 1893 في معرض شيكاغو العالمي. (المترجم).

28 أو حربا الحرية وكانت بين الأعوام 1880 ـ 1881 و1899 ـ 1902 التي شنتها الامبراطورية البريطانية ضد دولتي الأورنج الحرة وجمهورية ترانسفال. انتصر البريطانيون في النهاية واتحدت الدولتان لتكونا اتحاد الجنوب الأفريقي في العام 1910. (المترجم).

29 يتضمن المسرح اليهودي مسرحيات تكتب وتمثل باللغة اليديشية، لغة وسط أوروبا لجماعة اليهود الأشكينازي. (المترجم).

30 واسمه الشائع غاز الضحك. (المترجم).

31 فيل «ماكجرو» (مواليد 1 سبتمبر 1950)، المعروف باسم الدكتور فيل، هو شخصية تلفزيونية أمريكية، ومؤلف، ومتخصص في علم النفس، ومضيف برنامج تلفزيوني عنوانه الدكتور فيل، ظهر لأول مرة في عام 2002.

**«حين تمكنت من التحدي،**

**وقفت الشمس ترتعش في السماء».**

**وليم بليك، 1800**

في العام 1814، نشر عالم نبات وشاعر ألماني اسمه أدلبرت فون كاميسو ما دعاه بقصة للأطفال عنوانها «القصة المميزة لبيتر شيلميل». ومثل الكثير من القصص المبدعة للأطفال، ذهبت القصة إلى ما هو أبعد من الأطفال وحملت معنى عميقاً للكبار، لا سيما لأولئك الذين أملوا فهم الفترة. وصف كاميسو مغامرات الصغير بيتر المفلس الذي يتجول في الريف الألماني كئيباً وبلا هدف. وبينما كان يغلب عليه الحزن مطأطئاً رأسه التقى بساحر مجهول أخبره: «أنا مغرم بظلك الجميل في الشمس الذي تقذفه أمام قدميك بنوع من الازدراء النبيل وربما من دون أن تعي ذلك».

ويعرض الساحر شراء ظل بيتر مقابل محفظة نقود سحرية مهما سحب منها بيتر من نقود تعود لتمتلئ في الحال. ليعيش بيتر في ثراء دائم ويتوقف عن القلق أخيراً. ولأن بيتر كان جائعاً إلى الثروة والشهرة يوافق على التخلي عن ظله صديقه الحميم الذي رافقه طوال حياته. «لاحظته يرخي ظلي ببراعة مدهشة من الأرض من الرأس حتى القدم؛ رفعه عالياً وطواه ووضعه أخيراً في جيبه».

يعود بيتر بعد فترة طويلة ليتجول في الريف سعيداً، وفي هذه المرة يغدو رجلاً صغيراً ثرياً كما ويبدو معتداً بنفسه. لكنه يصاب بالصدمة لأنه يكتشف أن لا أحد يريد التحدث إليه، والأسوأ من ذلك، لا أحد يقترب منه. والأدهى من ذلك كله تتجنبه الآن المرأة التي طالما عشقها؛ ما جعله في حيرة من أمره. كل الذي حصل أنه أصبح أفضل من قبل وأغنى مما كان عليه في الماضي القريب.

تبرق الموعظة في القصة أن الحب يجد مشروعيته في الضوء، لكنه لا يخجل من الظل. إن الانبثاق السلبي، الذي لا ينتبه إليه إلا القلة القليلة من الناس، ضروري للشخص مثلما هو الجانب المضيء والبراق. إنه المعادل النفسي لإشارة فرويد العرضية، إن رعشة أو لمحة يمكن أن تخبرنا بروايات كاملة عبر هزة رأس أو تغيير في عبارة. وبطريقة أشد وضوحاً، ما الظل إلا انطباع يستقي منه المحبوب متعةً كبيرةً ومعنى وفهماً. الظل بالنسبة للمحب هو الصورة الظلية للروح.

في توجه القرن التاسع عشر نحو الماهية essentialism أكد الخبراء في تلك الفترة أن ظلالنا عرضت مراقبين لنا وهي فرصة لرؤية لب دواخلنا ـ فرصة لاختبار ما تبوح به شخصيتنا العميقة. ويمكننا إيجاد هذه الفكرة مقدمة على نحو أشد روعة في ولع القرن التاسع عشر بالصورة الظلية، بوصفها تولهاً فعلياً. (ومصدر عبارة الصورة الظلية silhouete جاء من

Etinenne de Silhouete، المؤلف والسياسي الفرنسي، ودخلت إلى اللغة الإنكليزية في العام 1798). إن المكانة التي شغلتها صناعة الصور الظلية أضحت السلف الشعبي للتصوير الفوتوغرافي. إنها الفوتوغراف من دون أية تكنولوجيا.

إن رسم الصور الظلية، مثل إضفاء الظلال، عرَضٌ طريقة لإلقاء نظرة على روح الإنسان. فقد تضمن كل منهما إضفاء السالب؛ وتضمن كلاهما تأويلاً حراً. لهذا من المعلوم أن الصور الظلية تعود إلى أحد أشهر علماء دراسة شكل الجمجمة في تلك الفترة وهو جوهان كاسبر لافاتر. في العام 1820 بدأ لافاتر في تحليل الجثة عبر شاشة مضاءة من الخلف لا تكشف غير الخطوط الخارجية. ومن خلال التركيز على تلك الخطوط الخارجية التي ليس فيها تفاصيل مشوشة شعر لافاتر أنه قادر على وضع تأكيدات عريضة عن شخصية الجثة وسلوكها. يرى لافاتر أن الخطوط الخارجية تزيل أي غريب، لتبقي، على وفق رؤية لافاتر، مجرد الخطوط الخارجية للشخصية لا غير. وفكر في الظل أو الصورة الظلية، على أنها الصورة السالبة التي نبدأ منها بتكوين انطباعات إيجابية تظهر ببطء.

تبدع كارا والكر، الفنانة الأميركية الأفريقية، صوراً ظلية لمشاهد العبودية. ما يحرك فنها إيمانها، جزئياً، أن الكثير قد كتب عن العبودية في هذه البلاد خلال ما يقارب مائة وخمسين سنة بينما يتقدم الأميركيون

الأفارقة على نحو هزيل خلال هذه الفترة نفسها. تعرض والكر صوراً ظلية ـ خطوطاً عامة لأناس حقيقيين ـ تعبّر عن الطريقة التي يرى فيها أغلب الناس الأميركيين الأفارقة في القرن التاسع عشر، والطريقة التي ينظر فيها الأميركيون اليوم إلى السود، وهذا هو بالضبط ما تبدعه الفنانة ـ «السود». إنها تسأل عن السبب الذي يجعلنا لا نزال نرى الأميركيين الأفارقة من الخطوط الخارجية فحسب، وترجو من جمهورها أن يملأوا التفاصيل فهي تؤمن بما فيه الكفاية أننا نعرف عند هذه النقطة من الأحرى بنا القيام بهذا العمل. بعد الملايين من الصفحات التي كتبت عن العبودية وبعد الأفلام والشهادات كلها عن تحرير السود، يمكننا فقط «نيلها»، أخيراً من خلال ملء التفاصيل بأنفسنا ـ أي، من خلال إكمال الصورة بأنفسنا.

في مستوى آخر، حين نملأ التفاصيل ـ نحن بمعنى ما، نضع أنفسنا في المشهد ـ ندخل في خضم جريمة العبودية لمائتي سنة ونتحمل مسؤولية تاريخية في الولايات المتحدة. ذلك كله في فن بلا ألوان ـ ومن الأحرى أن العبارة «بلا ألوان» ترتد إلينا ـ ومن دون تفاصيل دقيقة وأوصاف، في أشد تناقض للأبيض والأسود. ألا يمثل ذلك تناقضاً صارخاً في القرن التاسع عشر في أميركا، بين الأبيض والأسود؟ نضع في أذهاننا أن عبيد المزارع في العام 1850 كونوا القوة العاملة الأكبر، وعلى الرغم من ذاك، امتلكت أقل من 1500

مزرعة أكثر من مائة من العبيد، وتسع مزارع فقط كان لديها أكثر من خمسمائة، ومزرعتان فقط كان لديهما أكثر من ألف من العبيد1.

الظلال، أو الصور السلبية التي يعكسها ضوء الشمس، تحيي دائماً الحكاية الرمزية لأفلاطون عن الكهف[32] باستثناءٍ له دافع نفسي قوي، لأن ظلي ليس مجرد انعكاس للواقع في القرن التاسع عشر ـ أو هو وهم ـ بل الحقيقة أنه الواقع وحتى أكثر من ذلك ـ هو واقعيتي «الداخلية». وهو حين أكون في لب لهيب الشمس، في عز ضياء النهار، فإن ذلك يترك أثراً واهناً، يمكنك اكتشافه في ظلي. ومع غروب الشمس وبينما أكبر ـ أكتشف المزيد والمزيد عن نفسي. أنا حقيقي وغير حقيقي في آنٍ واحد. أتحرك في العالم إيجاباً وسلباً. أحد أشد الغوامض قوة في تلك الفترة هو من يرى في الغياب إمكانية للحضور. إن التصوير الرقمي «الديجيتال» يدمر استعارة التصوير على أنه طريقة تجعل النفس فيها ذاتها جلية. يلغي التصوير الرقمي الفيلم ـ والصور السالبة ـ مثلما يفعل معالج برنامج «الوورد» ليلغي الورق والمسودات.

لقد تحسنت تقنية طباعة الصور على مدى القرن التاسع عشر. ودخلت المسودات في عملية تدريجية دقيقة، لتصنع تفاصيل مميزة، خصوصاً في الوجوه. وتذهب مارينا وارنر أبعد من ذلك لتقول إن التقنيات الحديثة «يمكنها أن تمنح شبهاً حياً لما هو غير حي،

وغالباً إلى درجة بارعة». تتراكم المستحدثات: الكالتوتايب، مطبوعات الورق الملحي، فضلاً عن مطبوعات البلاتين، تحديداً، وسمحت للخطوط لتغطس في الورق، مانحة الصورة عمقاً استثنائياً. وتشير وارنر أيضاً إلى مدى الفروق اللونية التي طفقت تظهر في الظلال ـ «كاللون النيلي والماروني والزعفراني والرمادي المعتم». ومثل الصور الظلية silhouette أفرغ تصوير القرن التاسع عشر الواقع من اللون كله، مركزاً كل موضوع وتفصيل إلى اللونين الصارمين الأبيض والأسود. ميز وليم هنري فوكس تالبوت، الذي اخترع الصورة السالبة العادية في العام 1841، التصوير بعبارة حاولت اقتناص تلك التجربة المكتملة الألوان واختزالها في الأسود والأبيض، ووصفه وصفاً ملائماً على أنه «قلم الطبيعة».

وتبعت الصورة الظلية لعبة شعبية جديدة سميت بلطخة الحبر[33] حاول الناس فيها رسم حيوانات متنوعة ومخلوقات وشياطين ومسوخ في لطخة حبر بسيطة. لقد كانت هذه آخر لهاث نحو الاستمتاع بحدود الفوضى والتشويش. إنها تصنع فعالية بلا أخطاء. الطبيب والشاعر الألماني جوستينوس كويرنر، دفع بالفعل نحو التسلية. وبدأ بـ «تحويل اللطخات التي على رسائله إلى صديق من خلال رسم عشوائي لشواخص يخمنها في الأشكال؛ وفيما بعد، نثر حبراً على ورقة عن قصد ثم قام بالخطوة التالية وهي طيها

ليصنع صورة متناسقة. ودعم رؤيته الفنتازية بإضافة ضربات فرشاة ـ للعيون وباقي الملامح. كانت الجماجم والأشباح والعفاريت الصغيرة والفراشات مهيمنة، وكتب معها أشعاراً غرائبية. كان كويرنر يعاني من ضعف شديد في البصر، ولذلك كانت تلك هي طريقته في تحويل اللطخات الضعيفة إلى «مخلوقات مصادفة» ذات جمالية.2

لاحظ العبارة «مخلوقات مصادفة»، هي عبارة فرويدية محضة. لا شيء يحدث مصادفة بالطبع بالنسبة لفرويد. ويكشف أقل تفصيل كل شيء. ولذلك فإن لعبة جوستينوس كويرنر البسيطة، مثل ظل لافاتر وتجارب الصور الظلية، قد قادت إلى اختبار رورستاخ المدروس الذي قام به عالم النفس السويسري هيرمان رورستاخ في العام 1921 في جزء لا يتجزأ من ممارسة عيادته النفسية، وهو الذي أصبح فيما بعد جزءاً أساسياً ومألوفاً من التشخيص. قدم رورستاخ في عيادته سلسلة من لطخات الحبر للمرضى الذين جرى تشخيصهم على أنهم مصابون بالشيزوفرينيا، طالباً منهم أن يصفوا بتفصيل مركّز ماذا ومن يرون في كل لطخة حبر. واعتقد رورستاخ أنه عبر تأويلاتهم يمكنه جمع سردٍ مترابطٍ لمشكلات مرضاه.

وعبر هذا السبيل الدائري والغريب، انتقل الظل اليومي، الشائع، إلى عيادة صغيرة مطهرة. ربما يكون ساحر بيتر شليميل طبيباً، ثم، يعتقل ظله ليجره إلى

التحليل المختبري. وحاول فرويد أن يأخذ تلك الظلال الغامضة إلى ما هو خارج غرف النوم لمرضاه وجعلهم يختفون في ضوء النهار الساطع. لقد أراد تسليط الضوء على زوايا النفس المظلمة كلها. علينا أن نستنتج، عبر الشكل النفسي للعقلنة، أن ظلالنا ـ مهما كانت ومهما كان نظامها ـ لها أهمية كبيرة. لا يمكننا إخفاء ظلالنا، ومن المؤكد لا نستطيع التخلص منها، ذلك لأن الظل هو الشخص بأساليب ذات دلالة كبيرة. بكل بساطة لم يعد بيتر شليميل شخصاً ما إن فقد ظله.

وقياساً بأوضح مستوى سيكولوجي، يمثل ظل بيتر الجانب المظلم منه، الذات الظل كما وصفها يونغ. من دون الإقرار بذلك الجانب المظلم، لا يمكن لبيتر أبداً أن يكون إنساناً متكاملاً؛ ومن جانب آخر، لا أحد يمكن أن يحبه لأنه لا يستطيع معانقة نفسه. إنه يتمكن فقط من تحقيق الرفاه الذاتي حين يمزج النصفين، نصفي وجوده. هذه الثيمة، كما رأينا، أخذت حيزاً كبيراً من الأدب في القرن التاسع عشر، من المثال الواضح للدكتور جيكل والسيد هايد إلى المشارك في السر وتحولات تغير الشكل للرجل الذئب.

على مستوى التحليل النفسي، لا بدّ من القول أن بيتر شليميل يجد نفسه عالقاً. يأتي المرضى إلى التحليل النفسي عندما يظلون يكررون السلوك نفسه، وعندما يخبرون أنفسهم القصص نفسها عن حياتهم، مرة بعد أخرى. هذا التحديد اللاواعي، أو الإكراه أو الأدوار

المتعددة لقصص الحياة تخلق، تبعاً إلى آدم فيليبس، «وهم إيقاف الزمن (أو بالأحرى، أن الناس يعتقدون - ويتصرفون كأنهم - قد أوقفوا الزمن). إننا نبدو في تكراراتنا كأننا نبقى بعيداً عن المستقبل، نبقيه تحت السيطرة».3 وسمى فرويد هذا العارض محاولة فاشلة في أن نجعل أنفسنا متورطين، وهذا انجذاب عابر لموتنا، ويستنتج أن مثل هذه التكرارات الواضحة نتجت عن عدم رغبة الشخص في التذكر. وبمصطلحات فرويد لا نستطيع جعل الشمس تتحرك ثانية ما عدا خلال التصرف المؤلم في تذكر تلك التصرفات من الطفولة التي أعاقتنا. وإلا فنحن نواجه الموت في الحياة.

وقد دخل شليميل، بالتأكيد، في نوع من الموت، إذ كل شيء - ليس الشمس فحسب - قد توقف بالنسبة له. (إنني أدرك أن الأرض هي التي يجب أن تتوقف وليس الشمس، لكنني ملتصق بأعراف لسانية هنا: على سبيل المثال، شروق «sunrise» وغروب «sunset»). لقد تحول إلى حالة يفضل فيها أن لا يتذكر الكثير من الأشياء. منحنا شاميسو حكاية عن جوهر بيتر وحالة الروح الجماعية في القرن التاسع عشر. ليس ظل بيتر الذي اختفى، بل، بالنتيجة، إنه بيتر نفسه. أبعِد الظل وستُبعِد الحياة نفسها.

في العام 1841، قام الروائي هونور دي بلزاك بتصريح معقد عن الجوهر الإنساني، جرى التعبير عنه

بمصطلحات فترة سريعاً ما هيمنت عليها تكنولوجيا الكاميرة. ولهذا كتب هذا التصريح المحدد عن المصور نادار، الذي كانت له ميزة عظيمة في صوره العديدة لسارة بيرنارد. رأى بلزاك أن في الوقت الحالي «كل جسم في الطبيعة يتكون من سلسلة من الأشباح، بطبقات لانهائية مضغوطة بشدة، متراكمة في رقائق متناهية الصغر، في كل الاتجاهات التي يمكن للبصر فيها أن يرى هذا الجسم». ويستمر في تطبيق صورته الممتدة خصوصاً على الصورة التي على ألواح فضية، التي يعتقد «أنها سوف تفاجئ، وتفصل وتحتفظ بواحدة من الطبقات التي ركزت عليها... ومن هناك قُدماً، وفي كل مرة كانت تعاد فيها العملية، يكون الجسم المقصود قد عانى بوضوح من فقدان أحد أشباحه، أي الجوهر الحقيقي الذي كوّنهُ».4

يمنح بلزاك معنى جديداً للعبارة «دعني *ألتقط* صورتك picture»، في سياق، ربما نعيد صياغته فنقول مثلاً: «دعني ألتقط صورتك image»[34] ـ في كل مرة «ألتقط صورتك»، هي بتعبيره، أنا أزيل طبقة أخرى من وجودك. أما الآن فلم يتراجع البشر إلى أشباح فحسب، كما رأى ذلك بلزاك، بل بدأت التكنولوجيا تزيل حتى تلك الأشباح، جاعلة البشر يختفون كلياً ولا يتركون شيئاً خلفهم على الإطلاق.

لم يكن بلزاك وحيداً في خوفه من المحو الكبير للإنسان. كان أمرسون أيضاً، قد قارن أخذ صورة

لشخص بالأخذ النهائي له ـ أي الموت. وسمى كاليب كرين معرضاً للصور، في مقالة عن معرض في القاعة الوطنية للفن في واشنطن العاصمة، باسم «فن اللقطات الأميركية 1888 ـ 1978»، مستشهداً بأمرسون عن موضوع الجلوس لالتقاط صورة بورتريه في استوديو لمصور فوتوغرافي. يلاحظ كرين، أن في عملية التصوير في أربعينيات القرن التاسع عشر، لم تكن ثمة تحضيرات كيمياوية حساسة بما فيه الكفاية لتسجيل عدم رغبة الشخص أو عدم قدرته على الثبات. تساءل أمرسون في مقاله في العام 1841: «هل التقطتَ لنفسك صورة على لوح فضي، آه أيها الإنسان الخالد؟» وقد توسع أمرسون بعد ذلك في ذلك السؤال: «لا تلطخ الصورة بحماستك، هل وضعت كل إصبع في مكانه بمثل هذه القدرة حتى أن يديك تشبثتا كأنهما في وضع عراك أو يأس... والعيون مثبتة كأنها مثبتة في نوبة أو جنون أو موت؟».5 يريد أمرسون أن يعرف، هل وضعت حداً لحياتك وتظاهرت أمام العالم بالموت كأنك بوسوم[35]؟ وعلى نحو مشوق بما فيه الكفاية، يدخل المصطلح «rigor mortis صرامة الموت» اللغة بعد سنوات قليلة من تدوين مقال أمرسون في العام 1847، لوصف صرامة الجسد بعد الموت.

في القرن التاسع عشر، على الأقل، لا نستطيع فصل فكرة الموت عن لقطة الكاميرة ـ «فالالتقاط» يجمعهم معاً. ما دامت كل صورة تتكون من نسخة شبحية أخرى

للشخص، فقد وجد النقاد المعاصرون أن الكاميرة مذنبة في إزالة الشخص طبقة إثر طبقة، كما ألمح إلى ذلك بلزاك بإلحاح. إن ظل بيتر يخدم ليكون صورة فوتوغرافية لبيتر نفسه، ستاره أو غشاؤه، إن رغبت؛ وفقدانه لذلك الظل، يتناغم في الأساس مع تصريح بلزاك أو رؤى أمرسون، وقد أعيدت صياغة ذلك في قصة معاصرة للأطفال. إنها تصيغ أيضاً ظلها ـ في معنى عميق، على شكل تحذير للعصر.

ولذلك، على مستوى آخر، ربما يكون أكثر أهمية، تحمل قصة بيتر شليميل رسالة عن الشمس. إن شليميل أخرق لأن ما يتوق إليه هو نوع من قوة شيطانية: فهو يريد التحكم بالزمن. نحن لا يظهر لنا ظل إلا حين تشرق الشمس مباشرة فوق رؤوسنا. بالنسبة لبيتر أن تعيش بلا ظل فلا بد أن تبقى الشمس في منتصف الظهيرة. في رواية غوته لأسطورة فاوست، ينفجر فاوست فعلاً فرحاً من إحدى خدع الشيطان ويصرح أنه يحبها جداً حتى أنه لا يريد للحظة أن تنتهي: «هل سأقول للحظة/ توقفي قليلاً! أنت جميلة جداً!». من الممكن أن يجلس بيتر لالتقاط واحدة من الصور التي على الألواح الفضية التي وصفها أمرسون، ساكناً أبدياً، حياً لكنه يبدو ميتاً تماماً.

لا يريد بيتر من الشمس أن تتحرك في السماء ـ أي أنه لا يريد الأرض أن تتحرك حول الشمس ـ وهذا يعني أن بيتر يريد البقاء شاباً إلى الأبد. وبالنتيجة، وهو بهذه

الرغبة، يتخلى عن كل أمل في التعلم وكل حاجة إلى التجربة والرغبة في أن يكبر وربما حتى أن يكون أكثر حكمة. وهو بالطبع يتخلى عن كل إمكانية للشعور بالألم. هذا هو بالطبع سبب الخراب. ويتواجه دوريان جراي بهذا الدرس نفسه. على أية حال، هذا ما يبدو أن الناس يتوقون إليه ـ حياة أبدية، شباب دائم ـ كما يفعل الناس اليوم، ونلاحظه عبر حقن البوتوكس والجراحة التجميلية بأنواعها كافة. لكننا بالطبع لا نستطيع دحر الزمن.

عليّ أن أعيد الاعتبار للجملة «لا نستطيع دحر الزمن». أليست تلك هي حتمية التكنولوجيا، قهر الزمن والسرعة؟ هذا بالضبط ما يحدث مع الفوتوغراف ـ تتجمد اللحظة إلى الأبد من أجل بهجتنا ومتعتنا. إنه السياق الإنساني حيث تتشوش الأشياء، وحيث نفقد التحكم. إن شليميل يخدع نفسه لأنه يظن أن إيقاف الزمن ممكن. إنه يعتقد أن بإمكانه الاستغناء عن ظله إلى الأبد ويعيش في اللحظة المضيئة. لكنه فهم الأمر خطأ: لأن ظلنا ملتحم بنا ولا نفقده إلا في ظروف معينة، وعلى نحو مؤقت. في العالم القديم، على سبيل المثال، عندما يعبر العالم إلى الجانب الآخر يفقد الناس ظلال ذواتهم، وتجاربهم المظلمة، في نهر ليثي، نهر النسيان. وفي الوقت نفسه، فإن الظلال، هي الاسم لميدان العالم السفلي، العالم الذي تستقر فيه الظلال والموتى ـ المكان الذي يدعى عادة «هيدس». وفي

زماننا يخرج حيوان المرموط من جحره في 2 شباط ـ عيد تطهير مريم العذراء ـ وإن رأى ظله، يتوجب عليه العودة إلى تحت الأرض لستة أسابيع أخر، عندما يحين افتراض حلول الربيع. ووفق المصطلحات الفلكية، يبقى المرموط في الخارج في الهواء الطلق فقط عندما تشع الشمس مباشرة على رأسه، ما يجعله يفقد ظله الكئيب. وهذا هو التعريف الحقيقي لانقلاب الشمس solistice ـ إذ تعني sol الشمس وstitium تعني توقف. تقف الشمس ساكنة مرتين في السنة ـ في كل من الانقلابين الصيفي والشتوي.

السبيل الآخر لقول ذلك كله، أننا مهما حاولنا، لا نستطيع إشغال مكانين في آن واحد: فلا يمكن للشخص البقاء شاباً (ويتطلب هذا إيقاف الشمس)، وفي الوقت نفسه، دفع طريقه أو طريقها عبر العالم (أي المرور عبر الزمن). على أية حال، ثمة الكثير من الناس، والكثير من المخلوقات، في هذه الفترة، يشغلون منزلتين في آن واحد ـ من مصاصي الدماء والسائرين في نومهم إلى المرضى المغمى عليهم والآخرين الذين في حالة الخدر أو التنويم المغناطيسي. استخدم القرن التاسع عشر فضاءً خاصاً، هو التأرجح النفسي؛ وهو بهذا يعشق الألغاز.

عموماً، لا يريد بيتر شيئاً من الغموض. إنه يفضل أن يكون الدكتور جيكل لا غير؛ ويرغب في التخلص من نفسه على أنه السيد هايد. وفي المعنى الأصيل للكلمة،

يحتاج بيتر إلى الوضوح ـ حياة مشعة باستمرار ومتكاملة. ويرفض التغيير أو المخاطرة بأية تجربة، ويريد أن يقفز إلى هذه الحياة على هذه الأرض المجردة، التي جرى تسميتها في القرن التاسع عشر باسم العالم السفلي في العصور القديمة، أو الظلال Shades. في قصة روبرت لويس ستيفنسن «الحالة الخاصة للدكتور جيكل والسيد هايد» يعتقد جيكل أنه يتوجب عليه قتل أناه البديل هايد، كي يحيا. لكن جيكل حين يقتل يجد جريمة القتل بلا جدوى. فلا يجني الكثير من إثمه سوى توليد أحاسيس هائلة بالذنب والعقاب. يبدو أن درس ستيفنسن لا يدعو إلى الإقصاء والمحو، بل إلى الاندماج والقبول والتعاطف. ومثل تخلي بيتر عن ظله، يقود موت هايد إلى سقوط جيكل.

ما الذي نستنتجه من هذا كله؟ هل يكون من الأحرى بنا أن نرى الكونت دراكولا بكونه أحد أبطال القرن التاسع عشر، وأنه شخص يعطينا اليوم درساً؟ ربما يكون الأمر كذلك، لأن الكونت يرفض على نحو مطلق أن يُعرّف أو يُحدّد أو يُصنّف. له الحضور فقط بوصفه مخلوقاً حياً وميتاً في الآن نفسه. كما يقول فالستاف عن السيدة كويكلي (شخصيتان شكسبيريتان): «لا يعرف الرجل أين يلتقيها». كذلك الحال مع مسخ الدكتور فرانكنشتاين، فهو يتأرجح بين فئتين، يطوف عبر الريف الألماني كائن بشري ولا بشري في الوقت

نفسه. هذه الشخصيات، مثل بعض خطابات الزن[36] المحيرة تماماً، يمكنها البقاء في غموضها من دون الحاجة للوصول إلى قرار. إنهم ينهلون قوتهم الحقيقية من ذلك التشويش والغموض والتغافل التام للمنطق. مثل هذه الشخصيات تكذّب كل أولئك الماهويين في القرن التاسع عشر الذين حاولوا إيجاد طبيعة واحدة ووحيدة للكائن البشري.

خلال ذلك، كان القرن التاسع عشر سريع الاقتراب من هدف تعريف وتصنيف كل شيء في الخليقة. وأراد العلماء والفلاسفة وضع كل شيء في مكانه وصنفه الصحيح. وطالبوا بوجوب وضع كل جزء من الكون المخلوق في مكانته الملائمة. إن مخططات وجداول التصنيفات عرفت ونظمت وسجلت كل عنصر وكل شجرة وكل صخرة وكل حيوان وكل عرق من الأعراق البشرية. وساعدت حدائق الحيوان والحدائق العامة والمتاحف على ترتيب وتنظيم المدى الواسع للظواهر الطبيعية.

وقد جمع الموظفون الحكوميون، وهم يقلدون العلماء، إحصائيات عن كل شيء من نسب الجرائم إلى نسب الولادات، من عدد الناس الذين يموتون في بيوتهم إلى عدد الناس في الملاجئ إلى عدد الذين يعيشون في الشوارع. وقد لاحظ مؤرخان للعلم هما لوراين داستون وبيتر غاليسون، أن «جمع إحصائيات الدولة على المدى الواسع يتوافق تاريخياً مع الثورتين

الفرنسية والأميركية وبناء الأمة الذي جرى الاتفاق عليه في النصف الأول من القرن التاسع عشر إذ إن كلا الثورتين أعادتا تعريف التجانس وعدمه المفترضين».

ومع انطلاق العلم نحو هدفه في وضع العالم تحت هيمنته، فإن تلك الأشياء التي تمكنت من تحدي التعريف بدت كلها أكثر غرابة وشذوذاً وخارج «المعتاد» ordinary، فـ ordo تشير إلى التقويم الكنسي للأعياد والطقوس وضبط مواعيدها على مدى العام. تحت ظل هذه الظروف يتخذ تعريف ما يكون الحالة السوية وضوحاً خاصاً، وأن ما هو إجرامي ومنحرف يبدو، على النقيض ولكنه، بوضوح مساوٍ، أكثر ضلالة. إن المنبوذ يظل بعيداً وخارج المألوف.

إن تضييق تعريف الحالة السوية والسلوك الطبيعي كان يعني زيادة درامية ومتطرفة في عدد الناس في أميركا، على مدى القرن التاسع عشر، الذين وجدوا أنفسهم جرى تسليمهم من وكالة حكومية إلى مؤسسة للرعاية العقلية أو الملجأ. السلطات هي التي تقرر من هو المجنون، ثم أعادت صياغة ذلك بكلمة «المنحرف». وعرّف علماء النفس سلوك المنحرف، وحذروا العامة بما يجب الانتباه إليه. ومع انقضاء القرن، ازدادت أعداد المنحرفين إلى درجة كبيرة. لم يزدد عدد السكان فلنقل، في الولايات المتحدة إجمالاً فحسب، بل ازداد أيضاً عدد حالات الجنون. كانت بريطانيا العظمى هي الأمة الأولى التي أقرت بنمو مشكلة الجنون عبر سن

قانون في العام 1808، لتأسيس ملجأ عام للعناية بالمجانين. وسرعان ما تبعتها أميركا وملأت السلطات الأسرّة على الفور.

إن الإحصائيات صادمة. فتبعاً إلى كتاب نانسي تومز ولين غامويل «الجنون في أميركا: المفاهيم الثقافية والطبية للمرض العقلي قبل 1914»، لم يعكس العدد المتزايد للمشافي [في الولايات المتحدة كلها] التي عالجت المجانين، من 18 في 1800، إلى ما يقارب 140 في 1880، نمو السكان فحسب، بل عكس أيضاً الطلب المتصاعد لخدمات المشافي العقلية. وإن نسبة أسرة المشفى للمجانين من السكان البالغين نما على نحو دراماتيكي، من نسبة 1 مقابل كل 6000 شخص يزيد عمره عن 15 عاماً في 1800، إلى 1 مقابل كل 750 شخصاً في العام 1880». في إنكلترا، تبعاً إلى مؤرخ المشافي روي بورتر، «في العام 1800، لم يكن هناك أكثر من بضعة آلاف من المؤسسات المختصة برعاية المجانين في إنكلترا؛ وفي العام 1900 ارتفع العدد الكلي بنحو صاروخي إلى حوالي 100000». ويشير إلى أنه خلال هذه الفترة كانت الصحف تسمي تلك المؤسسات بـ «متاحف الجنون».7

استقبل الأطباء في كل من إنكلترا وأميركا أعداداً كبيرة من هؤلاء الناس في المشافي لأن حالاتهم جرى تشخيصها على أنهم مصابون بانفصام الشخصية، الذي اختار له طب القرن التاسع عشر اسم «الشخصية

المنشطرة»: «حالة مرضية للعقل تتواجد فيها شخصيتان أو ثلاث على نحو منفصل داخل الشخص نفسه».8 وقد نضيف هنا أن الشخصيات المنفصلة تتنافس جنباً إلى جنبٍ مع البديل لجذب الانتباه. ولكن بينما يكون البديل فعالاً في قصة أو رواية، فإن التصرف بهذه الطريقة في الشوارع يقود الشخص ليودع في مشفى للمجانين. ظهرت الكلمة paranoia في الإنكليزية للمرة الأولى في العام 1857 وترجمة para هي «بجانب» وnoia هي «العقل». يعاني المصاب بالبارانويا بالازدواجية الحادة ـ وهو حرفياً يقف بجانب كيانه أو كيانها.

لم يتوقف النزوع إلى الحجز في القرنين العشرين والواحد والعشرين، كأن كل زنزانة كانت تصنيفاً محدداً وكل شخص قد تحدد على أنه شرير. وتحول التركيز ببساطة من مؤسسة للعناية العقلية إلى سجن، من مجنون إلى مجرم، من ناس مهمشين إلى ملونين. على سبيل المثال، لدى الولايات المتحدة، التي تشكل 5 % من سكان العالم، 25 % من السجناء في العالم. يمكن لهذه البلاد أن تتباهى بأعلى محتجزين لكل مائة ألف من الناس من أي بلد نامٍ آخر. تلقي الولايات المتحدة القبض على الذكور الكبار من الأمريكيين الأفارقة بنسبة أعلى من جنوب أفريقيا خلال ارتفاع التمييز العنصري.

شهد المنتصف الثاني للقرن العشرين نمو ثلاث مهن تضمنت الفنادق والمقامرة وهاتان قادتا في العادة إلى

مهنة السجن. وعلى الرغم من أن التركيز قد تغير، فقد بقي التعريف نفسه: عاش المجرمون حياتين، فمن ناحية هنالك شخصياتهم الظاهرة في ضوء النهار ومن الناحية الأخرى هنالك الشخصيات الأخرى التي تعمل في حلكة الليل. ولا تزال السلطات تصف المجرم، اليوم، بأنه المنشطر ذهنياً.

ليس ثمة كيان يستمتع بتعريف الانشطار الذهني بفرح أكثر من الشبح. الكلمة الفرنسية التي تدل على الشبح هي revenant، المأخوذة من كلمة revenir التي تعني «يعيد» وهي قريبة من «مصدر دَخل revenue» فالشبح كالمال، يدور، ملتقطاً المزيد والمزيد من الأرباح في مسيرته عبر العالم. ويمثل الشبح revenant للناقد الفرنسي جاك ديريدا، كما قلت، روح الصراع الرأسمالي: «الشبح هو الذي سيصبح تعويذة السلعة»9، وهو الموضوع الذي تناوله كارل ماركس في مناقشته لرأس المال. يكاد المال يلازم: أي شخص يتأمل ـ يتوقع ولربما يصلي ـ لظهوره المتواصل وإعادة ظهوره. إن شراء بطاقة يانصيب الدولة تشبه حضور جلسة استحضار الأرواح التي يحاول فيها الإنسان استحضار شبح الثروة الذي يكمن في مكان ما خفي وإزاء الفوائد الغامرة يظل يحاول ويحاول مرة بعد أخرى. إنها لعبة مشبعة بالخرافة والهواجس، يبحث اللاعب فيها في الكون عن إشارات إلهية نحو التركيب الصحيح للأرقام لعيد زيارة العذراء الحقيقي.

يسلك الشبح revenant مثل المال بطريقة حاسمة أخرى، فترشد عقيدة بعض الطوائف، في تقاليد العنصرة والكاريزمية[37]، أبناءها إلى أن يهبوا مالهم ـ قل وداعاً لحفنة من عُملة العشرات والعشرينات ـ على أمل أن المزيد منها سيعود. يسمي المسيحيون هذا التقليد بأنه استراتيجية مضاعفة ثروة المرء بمنحها على وفق مفهوم البذور المالية. تمثلت المنحة اللامحدودة للبذور المالية في العصور الوسطى بالرمانة؛ فبينما بذرة واحدة تنتج شجرة واحدة، فإن كل رمانة تحتوي على آلاف البذور ولا بدّ من وجود ملايين من أشجار الرمان في العالم.

نحن نحيي كل شبح، بطريقتنا المنشطرة ذهنياً، مع ترحيب وتوديع متبادل، ما دام كل واحد منهم يأتي من جزيرة الموتى حيث نكون قد ودعنا الراحلين ـ ومع ذاك، ها هو يقف أمامنا، يجبرنا على الإقرار بوصوله بترحيب متردد. ومثل الدقّة في منتصف الليل في اللحظة الأخيرة من السنة، يتابع الشبح أغلب الخطوط اللامرئية إذ لم تعد هناك سنة سابقة أو سنة جديدة: الدقة المضبوطة تضعنا لا هنا ولا هناك. إنها اللحظة الأكثر ندرة في السنة، لأنها تتركنا معلقين في الزمن، مؤجلين وممددين. إن الشبح في القرن التاسع عشر هو عداء الحدود المطلق.

العالِم الراديكالي أروين شرودنغر، الذي كان له تأثير كبير، قضى سنوات تشكله في القرن التاسع عشر،

فتشرب بانسياق العصر الإجباري نحو النظام والحسم. يظهر شرودنغر على أن له استجابة حادة على موقف ذلك العصر. في القرن التالي، ساهم شرودنغر في اكتشاف فرع علمي سمي ميكانيكا الكميات (الكوانتوم) التي غيرت الطريقة التي يفهم بها الناس الفيزياء جذرياً. لقد اكتشف شرودنغر جوهر كل الحياة في الشقوق التي بين الفئات؛ فتتبع ما لا يمكن مسكه ضمن الحد الصارم ولا يمكن تعريفه منطقياً. ورفض تقبل أغلب التعاريف. ستؤكد الفيزياء على يديه حقيقة القرن التاسع عشر التي حاول أدب القرن التاسع يائساً تصويرها. بنى شرودنغر نظاماً للعلم اعتماداً على فكرة الدفاع عن الفئات والمنطق والتعريفات وربما الأكثر رهبة وهو المعنى العام.

وضع شرودنغر ما أسماه بنظرية الكوانتوم عن الموقع الفائق، الذي يقول: إن الشيء قد يوجد في أماكن مختلفة في وقت واحد، لكن حين يلاحظ الشخص ذلك الشبيه فهو دائماً ما ينهار إلى حالة واحدة. وقد أزعج شرودنغر أولئك الذين هم من خارج الوسط العلمي بالقول، على سبيل المثال: إن قطته يمكن أن تكون حية وميتة في الوقت نفسه، لكنه حين كان ينظر إليها، كانت القطة دائماً ما تنهار لتكون في حالة واحدة ـ حالة الحياة الكاملة. ودعا مؤرخو العلم هذه الظاهرة بمفارقة المراقب. ولتسمية هذا الموقف الذي يسير مخالفاً للمنطق، رجع إلى مصدر من عمل خيالي في أدب القرن

التاسع عشر: فقد وصف حالة قطته المربكة على أنها في حالة دراكولية. وبينما ضحك الكثير من الناس من شرودنغر وأهملوه، فإن مؤسسة نوبل تعاملت معه بجدية إلى حدّ أنها منحته جائزة نوبل في الفيزياء في العام 1933 لعمله الثوري وغير العادي والمخالف للحدس.

لقد سمح لنا شرودنغر نحن الناس العاديين بأن نؤمن بـ إما / أو في الوقت نفسه. فالناس دائماً ما يشعرون بالحزن الشديد في ترك العام القديم خلفهم، لكنهم في الوقت نفسه يكتسون بالفرح الغامر في التحول إلى العام الجديد الأصيل، حيث كل شيء ممكن لذلك السبب الكبير وتلك المناسبة الكبيرة، وهم هنا لم يقوموا بأي خطأ. فالسنة الجديدة تعرض لأي شخص، مثل اليانصيب، الفرصة لبداية جديدة، فرصة المحاولة بالقيام بالأمر نفسه مرة أخرى، أن ينسى المرء نفسه ويراقب عجلة الزمن وهي تدور جاهدة مرة أخرى، لكن بلا ضربات ضد أحد. إنها قريبة قرب وصولنا إلى فكرة بداية جديدة.

إن حارس عتبة السنة الجديدة، الإله المرعب جانوس ذو الوجهين، هو إله إما / أو. إنه يضحك ويبكي في الوقت نفسه ـ العامل المشترك لبكائه وضحكه الشديدين هي دموعه. في الميثولوجيا الرومانية، يضع جانوس نفسه أمام الممرات والبوابات وعند مداخل الجسور؛ إنه يحرس العتبة ويراها كلها ويعرفها كلها، ولكنه، مثل

شبح، لا يبوح بشيء على الإطلاق. إنه يترك أي معلومة مهما صغرت إلى التأويل. يرفض جانوس أن يصنف، لأنه حين يقول الإله الكبير مرحباً يقول هو وداعاً. تشير التماثيل النصفية التي تمثله إلى أنه ذو وجهين لكنه غير منشطر، لأنه متحد إلى الأبد في الرخام برأس دراماتيكي واحد. ربما يبدو جانوس أنه يوشك على الانشطار، لكنه يتعلق متوحداً بصلابة. إنه يحدق تحديداً في بداية كل ألفية جديدة، لأنه في هذه اللحظات يتوجب عليه التحديق في عمق الماضي وفي المستقبل البعيد.

ولهذا يرتفع كل من بكائه وضحكه ـ وبكاؤنا وضحكنا أيضاً ـ عالياً ويزداد حدة عند منعطف الألفية. وإذ ينحدر العام 1999 في العام 2000، بدا الحزن العام عميقاً جداً؛ فها هو القرن يقترب من النهاية. واستعمل أغلبنا العبارة «القرن العشرون» في حياتنا كلها. ومهما امتلك القرن العشرون من واقعية بالفعل فقد مضى وتلاشى حقاً. ولكن في الوقت نفسه، تعلن الألعاب النارية السنة الجديدة، من كل التقارير الآتية من حول العالم، التي من المؤكد أنها تنطلق في سماء الليل بضوضاء عالية وألق أعلى من أي عرض يمكن أن يكون الفرد قد شاهده من قبل. وتابعت محطات التلفاز تحول السماوات، متنقلة من بلد إلى آخر مع تلاشي الليل شيئاً فشيئاً وإلى الأبد.

على أية حال ثمة عائق. لأن تلك الانعطافة الخاصة

للقرن، ذلك الممر الخاص في الألفية جاء مشحوناً بحمل إضافي. لقد أضحى من الواضح مرة بعد أخرى أن أغلب أنحاء العالم تنطلق نحو المستقبل بمساعدة أجهزة الحاسبات. لقد مثلت تلك السنة اختباراً جديداً للتكنولوجيا، ومثلت اختباراً جديداً للكائن البشري الجديد ـ ليس المحررة روحه من جسده، الغائب الذي ناقشناه في هذا الكتاب، ولا حتى كائن القرن التاسع عشر الذي وصفه بلزاك، بأنه الذي يراكم طبقات فوق طبقات من الأشباح. نجد هنا كائناً مزدوجاً، شخصاً مصنوعاً من أجزاء صغيرة وبايتات[38]، شخصاً يبدو أنه تركّب كلياً من تراكم معلومات.

لا يحتاج المرء إلى أن يستهلك فكرة أننا، بكوننا من البشر، تشكلت حياتنا وجرت إدارتها مما يسمى بثورة التكنولوجيا. لقد دخل الحاسوب الآن تحت جلد الثقافة وشكل حياة الناس الداخلية. أضحينا الآن مشدودين إلى الصورة، إلى التصور المتجاوز للواقع، على سبيل المثال، إن الحاذقين في البحث في المواقع ـ أولئك الذين يتجولون في مواقع الإنترنت لوقت طويل أثناء اليوم وعبر أسماء مستعارة ويصطلح عليهم **netizens** ـ التي تجمع «المستعملين الدائمين للحواسيب» يسيئون لضحاياهم في المنتديات وغرف المحادثة. بدأت هذه الظاهرة في الصين بعد الهزة الأرضية في 2008، عندما بدأت المنظمة السرية لمستعملي الحواسيب بإبعاد غير المتعاطفين مع الموتى والذين

يحتضرون. إنهم يستعملون بقوة عبارة عنيفة عندما يظهرون فجأة بمزاجهم القاتل إلكترونياً: «أطلب أجهزة البحث عن اللحم البشري». وهذا يعني أن نقول، إيجاد الشخص الحقيقي، ونعرف كل ما يتعلق به، ثم نستأنف العمل على الإساءة إليه أو إليها عبر الشبكة، ويتضمن ذلك، نشر عيد ميلاد الشخص ورقم هاتفه الخلوي وعنوان بيته، مدركين أن مثل هذا الانقضاض في الصين يمكن أن يضاف إلى 160 مليوناً ممن يدعون بمستعملي الشبكة Netizen.

بينما يبدو أن العامة مهيأون إلى عقد اتفاق على عدو وفي هذه الحالة على المسجلين في الشبكة حسم أمرهم من أجل الحديث عن بشر حقيقيين وأجساد حقيقية يشكلون تهديداً إلكترونياً. إنهم لا يزالون في زمن صعب يفرون من التواصل عبر مدخلات الحاسوب. فكر بالعبثية: إن ماكنة البحث ستصيدك وتطيح بك وتمزقك! لقد أضحينا مغلقين في لغة الحاسوب، التي هي نسخة جديدة من الشبح الذي يسكن الماكنة.

الذي يميز هذا الطور الجديد لاختفائنا يتجلى في حقيقة أن برامج الحاسوب لا تقبل الغموض على نحو حاسم. فالنقرة الإلكترونية لا يمكن أن تكون فتحاً وغلقاً في الوقت نفسه. تعمل الحواسيب على مبدأ ثنائي ـ على نظام يكون مفتوحاً في لحظة ومغلقاً في اللحظة الأخرى. إن نبضات الماكنة التي تعمل وفق سلسلة من الواحدات والأصفار ـ تتمثل في العادة بالرقم 101،

وهو الرقم نفسه الذي يحدث أيضاً أنه معلق على باب غرفة التعذيب في وزارة الحب، في رواية جورج أورويل المضادة لليوتوبيا 1984. يواجه ونستون سميث معذبيه في تلك الغرفة ـ أي أن الوزارة ستجبره على مواجهة أسوأ ما يخيفه وهي الفئران. لا يمكن للحاسوب أن يكون مفتوحاً ومغلقاً في الوقت نفسه. ولا يمكن أبداً لشرودنغر أن يصف برنامج الحاسوب على أنه مصاب بحالة دراكولا.

في العام 2008، صنع متحف العلوم في لندن نسختين متطابقتين لماكنة الاختلاف رقم 2 لعالم الرياضيات جارلس بابيج اعتماداً على تصاميم بابيج في العام 1847. صمم بابيج الماكنة التي تزن خمسة أطنان وفيها ثمانية آلاف جزء، على أنها آلة حسابية تدار بالعتلة استندت إلى طريقة نيوتن في التكامل الرياضي. وحين لم يقتنع بابيج بجهوده الأولى استمر في تطوير ماكنة تحليلية أكثر صفاء، هي حاسوب ميكانيكي يمكن تحميله بالبرامج وقد عده الكثيرون من خبراء التكنولوجيا البذرة الحقيقية للحاسوب الحديث. ويورد ج. ديفيد بولتر في كتابه «إنسان تورنج[39]: الثقافة الغربية في عصر الحاسوب» أن «بابيج والذين أثروا فيه، من بينهم الكونتيسة لوفليس، ابنة بايرون، هم أصحاب الرؤى الأصيلة. فنحن غالباً ما نجد في كتاباتهم تعبيرات تحمل رؤية سابقة للعالم بما يقارب القرن. لو كانت الماكنة التحليلية قد صنعت لكان من

المؤكد أن تكون أول حاسوب...».

* * *

ونحن نعمل، أشبه بحواسيبنا إلى حدٍّ بعيد، بصعوبة بالغة في المواقف الغامضة، أو نؤثر الخروج من تلك الموقف على نحو كامل. نحن نحتاج إلى إقرار لكل فعل من أفعالنا. حتى في حالة التعذيب، نحن نعلم أن العديد من المذكرات الصادرة من وزارة العدل تمنح مساحة واسعة لوكالة المخابرات المركزية بأن تستعمل أساليب مزدوجة لربما تكون محرمة وفق القانون الدولي. لذلك بينما تحرم مؤتمرات جنيف «انتهاك الكرامة الشخصية» فإن وزارة العدل الأميركية على سبيل المثال توضح، في العديد من المذكرات، أن ليس هناك خط واضح يحدد أيّاً من الأساليب المزدوجة ينتهك المعايير. ويبدو أن تلك المذكرات تشبه ما كتبه أورويل، ما عدا أن خطابه يأتي على لسان نائب مساعد المدعي العام: «حقيقة أن ذلك الفعل جرى اتخاذه لمنع تهديد هجوم إرهابي، أكثر ما يكون على أنه إساءة أو إهانة، وهو يتعلق بالمراقب المتعقل في حساب حرمة الفعل». كلام مضلل أو سفسطة ـ من يدري؟

استبدل النص، بوصفه استعارة لتنظيم حياتنا الداخلية، بشاشة الحاسوب، الوسيط الذي نكتب عليه بحروف ضوئية، والتي يمكننا محوها تماماً بلمسة من زر المحو. لقد جلبنا الحاسوب إلى اكتمال دائرة التجريد، إلى درجة عميقة من الإخفاء. فلم نصبح

أشباحاً فحسب، بل نكتب بالضوء، وتحولنا أيضاً إلى أشباح كُتاب. إن الكتابة التي هي أبرز أنشطتنا الدائمة أضحت الآن غير راسخة وقابلة للمحو.

وبكوننا مجتمعاً، فقد اعتدنا على فعل المحو؛ فنحن نستعمله بيسر. الشيء الأكثر إيلاماً أن المحو تسلل إلى اللغة ليكون أحد استعاراتها المبدئية. فلنتخيل أحداً يقول، بعد تجربة هيروشيما وناكازاكي: إنه أو إنها تفكر في أمر إلغاء أمة بكاملها ـ مسحها، كما يقول الناس جاهدين لجعل الواقع أكثر عزلة، «مسحها من الخارطة». هذا ما قالته هيلاري كلينتون عن إيران أثناء حملتها الانتخابية في 2008. وإجابة على السؤال الذي يسأل كيف أنها ستستجيب بكونها رئيسة إن حدث وأرادت إيران استعمال الأسلحة النووية (الذي لا تمتلكه) على إسرائيل (التي لديها أسلحة نووية)، فصرحت متفاخرة أنها «ستزيلهم بالكامل». أنا أفهم ذلك على أنه عملية إبادة جماعية على أقصى مستوى ـ إزالة لكل رجل وامرأة وطفل، ناهيك عن الحيوان والحياة النباتية ـ في تلك الأمة. ليس لدى الحاسوب زر عائق ـ لسوء الحظ ـ بل زر واحد كتب عليه «محو ـ delete».

يمكننا أن نفهم، على نحو تصويري، المدى الذي يمكن أن يأخذ فيه الحاسوب «حيواتنا»، عبر العودة إلى نهاية العام 1999. لقد فصلت الثورة التكنولوجية النص عن الكتاب، وانتهت بذلك الاستعارات المألوفة لمعرفة

القراءة والكتابة: قراءة الشخصية، كما فعل فرويد في القرن التاسع عشر؛ أو قراءة العقول، كما فعل ذلك هوديني في ذلك الزمن نفسه؛ أو قراءة السينما، كما يفعل المشاهدون المعاصرون. يشير إيفان إيليتش إلى أن «أول من استعمل الكتابة على أنها لم تعد استعارة بل قياساً توضيحياً كان... عالم فيزياوي هو المهاجر اليهودي أروين شرودنغر...الذي رأى أن المادة الوراثية يمكن أن تفهم على أفضل وجه بكونها نصاً ثابتاً ويتحتم على تنوعاتها الطارئة أن تفسر على أنها تنوعات نصية. وبكون شرودنغر عالم فيزياء فقد خطا إلى ما هو أبعد من ميدانه في صياغة هذا الأنموذج البايولوجي».10 ربما يكون شرودنغر قد فهم أكثر من أي شخص آخر أولئك الناس الجدد من المتجاوزين لمعرفة القراءة والكتابة ولديه الأساس العلمي الصحيح للتعليق عما يحمله المستقبل لهم.

وشيئاً فشيئاً أضحت تلك الاستعارات عن معرفة القراءة والكتابة خالية من الثقافة خلال سياق القرن العشرين. يحدث مثل هذا الانفجار لأن الكتاب، بكونه حاسماً في حمل المعرفة في الثقافة، يموت ببطء، ويبدل بالحاسوب وكل ما يضمه من ـ الشبكة العالمية ومواقع الشبكة وسجلات الشبكة وغرف المحادثة والاتصالات وما إلى ذلك.

تخلت الاستعارة المحكمة بعمق لحمل المعرفة ـ الكتاب ـ عن دورها خلال القرن لأنواع مختلفة من

الشاشات ـ كالسينما والتلفاز والحاسوب والهاتف الخلوي وتسليات ألعاب الحاسوب. وفي نهاية المطاف، وجد الناس أنفسهم مختزلين إلى برامج ومعلومات.

في وسط تلك الهمهمة الثابتة والمتدنية المستوى للمكائن، اصطبغت السنوات الأخيرة للقرن الماضي برعب مهول، رعب أزاح الكيفية التي يعتمد فيها أغلب الناس «على» الحواسيب، وأي نوع من الكائنات قد أصبحنا الآن بسبب «من» ها. تقصير تكنولوجي صغير هدد بجعل مجموع المعلومات التي نبني عليها حياتنا اليومية تتبخر في الأثير. إن فعل الاختفاء ذاك الذي يرمز له بـ Y2K[40] بين المجتمع التكنولوجي، كان استهلالاً لمذكرة أخرى، هي لحظة العتبة، منتصف الليل، 1 كانون الثاني 2000 ـ بداية كل من القرن الجديد والألفية الجديدة. ويعزو الخبراء المشكلة إلى مسألة صغيرة تكمن في الطريقة التي تجرد فيها الحواسيب الزمن.

دعوني أولاً أذكر رعباً سابقاً عن القضية نفسها ـ عن الإخبار بالوقت ـ من القرن السابق. يمكننا التفكير بـ Y2K على أنها نسخة إلكترونية لكارثة تهدد الحياة من القرن التاسع عشر. نتذكر أن في 18 تشرين الثاني 1883، وضعت سكك حديد أميركا الأمة بكاملها في مقياس واحد للزمن. ويعيد جاك بيتي صياغة الحدث، في كتابه «عصر الخيانة»، ولربما من دون أن يعرف شيئاً عن بيتر شليميل، بهذه الطريقة: «في 18 تشرين

الثاني1883 أوقفت شركات سكك حديد أميركا الزمن». وأشارت الأنديانابوليس ديلي سنتينل إلى عبث طبيعي في ذلك التغير الزمني: «لم تعد الشمس تتصدر الموقف...سيتم الطلب من الشمس بأن تشرق وتغيب وفقاً لزمن سكك الحديد. لا بدّ للكواكب في المستقبل، أن تقوم بدوراتها على وفق الجداول الزمنية التي ينظمها أقطاب سكك الحديد».

بينما جرب الناس على مدى قرون معرفة الزمن اعتماداً على الشمس، سيقيسون الآن، دعنا نقول، وقت الظهيرة اعتماداً على جدول أوقات سكك الحديد. ولاحظت «نيويورك هيرالد» أن الوقت القياسي العام «يذهب أبعد من مساعي العامة من الناس ويدخل في حياتهم الخاصة ليكون جزءاً من أنفسهم». لقد انفصل الزمن مهما كانت العلاقة بين الناس والسماء. كان شروق الشمس وغروبها هو الذي يحدد الأوقات المحلية لقرون طويلة؛ أما الآن وعبر التلاعب بالشمس المحلية هددت سكك القطارات كي تقلب العالم الطبيعي.

في 17 تشرين الثاني ـ في اليوم الذي سبق التغيير المزعوم ـ أوردت نيويورك تايمز أن باعة الجواهر «كانوا مشغولين بالإجابة على أسئلة من الفضوليين، الذين بدا أنهم يفكرون أن التغير في وقته...يخلق هياجاً... نوعاً من كارثة، لن تكون طبيعتها مسلية تحديداً». يروي جاك بيتي القصة في اليوم التالي، في 18 تشرين الثاني، «اليوم ذو النهارين» كما سمته صحف نيويورك

وورلد والواشنطن بوست والنسخة المسائية من جريدة بوسطن: «توقفت الساعة الكبرى لمحطة شيكاغو لاتحاد الجانب الغربي عند 12:00، في انتظار منتصف النهار الذي قضت به سكك القطار. وتجمع الناس حول الساعة الكبيرة؛ تحدثوا وتجادلوا لكنهم في الغالب انتظروا. وفي النهاية جاءت الأخبار المنتظرة: وتحديداً بعد تسع دقائق واثنتين وثلاثين ثانية بعد منتصف النهار، وصلت برقية تعلن ابتداء 12:00 في المقياس العام لوقت سكك القطار. في أمور الإخبار بالوقت، توقفت الشمس ميتة في مساراتها عبر السماء، وهو ما يعني، بافتراضي، أن الأرض تقف ساكنة.

في تلك الدقائق التسع والاثنتين والثلاثين ثانية «خارج الزمن» خشي الناس مما هو أسوأ على نحو مطلق. لم يستطع شليميل إيقاف الزمن؛ لكن كأن التكنولوجيا أوقفته. فأين الاختلاف؟ أميركيو القرن التاسع عشر العاديون كان لديهم الكتاب المقدس، إشعيا 10:12، ليخيفهم: «فسكنت الشمس، وتوقف القمر، حتى انتقمت الأمة من أعدائها، كما كتب في كتاب جاشار. توقفت الشمس في وسط السماء وتأخرت في الهبوط ليوم كامل». منح الرب مكافأة من الزمن في معركة جيركو. وأدرك المؤمنون أن ذلك كان أطول يوم عرفوه. وها هو في وسطهم، سوى أن الصناعة الكبيرة والقادرة هي التي تتدخل، وليس الرب. الأدهى من ذلك أن سكك القطارات اختارت القيام بالتغيير يوم الأحد.

ما الذي يمكن أن يعنيه كل ذلك؟ والأدق من ذلك، ما الذي سيعنيه كل ذلك؟

ولكن بالطبع لم يتبع ذلك أي شيء كارثي. ليس ثمة كوارث. يتجادل الناس عن سلطة أقطاب سكة القطار، لكن العمل يسير كالمعتاد. وتساءل الناس لفترة قصيرة: «هل لديكم الوقت الجديد؟» لكن لم يسجل أحد أية مآس واضحة. وفي الواقع ليس إلا في العام 1918 ومع صدور القرار من الكونغرس تخلت الحكومة الفدرالية عن الوقت إلى سكك القطارات في البلاد.

لكن الانفصال حصل فعلاً. أي شخص كان معتاداً على النظر إلى السماء ويخمن منتصف النهار سيجد نفسه أو تجد نفسها متجاوزة دائماً تسع دقائق واثنتين وثلاثين ثانية. لقد حدث تغير صغير لكنه واضح في نظام الكون، الذي لا يبدو مثل شيء كبير، لكنه يمثل تغيراً ـ إنه انتقال نحو الزمن الميكانيكي والتجاري بعيداً عن مكان الشخص في الطبيعة.

لم يعلق إلا شخص واحد، وعلى نحو غير مباشر، على التغير الكبير. محرر في جريدة محلية في نبراسكا قال ما يأتي عن غزو سكك القطار لحياة الناس، بشأن كل من الزمان والمكان: «خلال ربع قرن جعلوا شعب البلاد متجانساً، اقتحموا الخصوصيات والمحليات التي ميزت الفئات المنفصلة وغير المندمجة».11 لا يمثل السفر بالقطار المحو الوحيد للكائن البشري، لكنه بالتأكيد بذل جهداً كبيراً في تلاشي الاختلافات بين الأفراد.

وبعد ذلك كله، سحبت سكك القطار الناس ـ كأنهم شخص واحد يماثل الذي يليه ـ من مكان لآخر، عبر تلك الأحياء المتنوعة حسب التوقيت الذي جعل محلياً. يأخذ القطار شحنة من الناس من نيويورك وينحدر بهم إلى شيكاغو، فلنقل، بتغيير توقيت الساعة، ثم، وعلى حين غرة، سرعان ما يندمجون على أنهم من أهالي شيكاغو. ولا يكشف سرهم غير اللهجة ـ أو اختفاء اللهجة.

يفتتح مايكل أومالي فصله عن الزمن العام القياسي بالفقرة التالية التي تلخص حركة العصر جيداً، وأريد الاستشهاد بها كاملة لأنها تهيئ لتحولٍ نحو Y2K، ولأنها مهدت الطريق لتحويل الزمن إلى جزيئات: «خلق علماء الفلك الأميركيون، المتجهون نحو المستحدثات التكنولوجية، كالتلغراف، فهماً جديداً للزمن في العام 1880. لقد جعلت نقاط المراقبة من الزمن نتاجاً. أمسكوا بظاهرة طبيعية واضحة، ولخصوا ما فهموه على أنه جوهرها ـ نظامها ـ ثم عرضوا هذا الجوهر للبيع في رزم مرتبة وجذابة». 12

حين انتهى حفل نهاية سنة 1999، تنبأ الكثير من الخبراء، أن العالم سيشهد أسوأ المآسي التي هي من صنع الإنسان. وعلى العكس من التغير المؤقت في القرن التاسع عشر، لم يحقق أحد بجدية في الأمر الذي منح علامة Y2K، في اللغة الآلية العادية. النظام الأميركي المالي والحكومي والاجتماعي بأكمله

سيختفي تماماً في المادة الخام المثالية للقرن التاسع عشر، التي هي سائل الإيثر. رغب القليل من الخبراء في التنبؤ بمدى التدمير، بَيْدَ أن أغلب النقاد وصفوه بأنه قنبلة هائلة قد تنفجر في وسطنا، مرسلة موجات اهتزاز وشظايا بين الناس في العالم كله. لا أحد ـ ولا حتى روح واحدة ـ ستكون معفاة. ولن يحصل أحد على توصيلة مجانية.

يعرض سبب الأزمة الطبيعة الحقيقية لعمل الحاسوب. منذ أواخر ستينيات القرن العشرين وما بعدها خزنت برامج الحاسوب تواريخ برقمين لا أربعة من أجل حفظ الذاكرة على أقراص كان من الواضح أنها غالية. ومع اقتراب التسعينيات، أدرك خبراء الحاسوب أن برامجهم ربما تُقرأ بصفرين وليس مثل العام 2000 بل مثل العام 1900. أية تورية مدهشة، كأن الكون كان يرسل رسالة، يخبرنا فيها أننا كنا ملتصقين إلى الأبد بنقطة الاتصال بين اقتراب القرن التاسع عشر واستهلال القرن العشرين؛ وأننا كنا محكومين بتكرار ذلك القرن لأننا لم نتعلم شيئاً منه. ويحدد الفيلم «يوم حيوان المرموط» المعضلة على نحو مميز.

ولو كان ذلك قد حدث لكنا نشغل مكانين في آن واحد: فنجد أنفسنا نقف في القرن الواحد والعشرين، ولكن بكل التواريخ التي تشير بوضوح إلى القرن العشرين أو حتى التاسع عشر. كنا سنكون موتى في هذا القرن، وأحياء في القرن التاسع عشر فقط. ومهما

صرخنا عالياً، «انظروا، إننا أحياء»، فلا يمكننا البرهنة بأننا كنا كذلك بالفعل. لكننا لا نملك سجلات تثبت من كنا. ليس سوى أن يكون أحد قد لاحظنا نكون عندها قد أصبحنا أحياء. عبر تصميماتنا الحسابية غير الكفوءة واعتمادنا المتهور على الأرقام، نكون قد جعلنا من أروين شرودنغر رائياً، لأننا سنكون حينها قد سرنا تماماً على خطى دراكولا.

بالطبع، ما كنا لنجيز حالة الإحباط من الأشياء هذه. لقد جعلت الحواسيب أن من المؤكد لنا بوصفنا بشراً أننا لن نستطيع تحمل مثل هذا الغموض. أملت الحواسيب أننا احتجنا تعريفاً واحداً، مكاناً واحداً وزماناً واحداً. اللعنة على شرودنغر! ولذلك صرفت شركات تكنولوجيا المعلومات (IT) حول العالم البلايين والبلايين من الدولارات لتصحيح الخلل. وعملت شركات تنظيم الطلب على نحو محموم لتطوير برامج بيانات لمواجهة المشكلة. كان السباق هو لمحاولة قهر العد التنازلي لانتهاء الألفية. وإن كنا آملين في انتصار، عندها كان التكنوقراط في العالم سيقومون بإيقاف الوقت في مداراته. ومن المؤكد أن الأمم الفقيرة ستعجز عن التعديل، وستتحول إلى المستقبل وهي تحت رحمة الدول الغنية وفي ظل كرمها والعون الذي تقدمه شركات تكنولوجيا المعلومات. كان الخوف حقيقياً وشاملاً.

لكن الخوف الأشد فعالية هو خسارة اتخذت لها اسم

شيء دعي بالهوية الشخصية: ويجري النقاش أن كل رقم وجدنا أنفسنا ضمنه، سيختفي ـ فستزول أرقام الأمن الاجتماعي وأرقام الحساب المصرفي وأرقام حساب الادخار وأرقام إجازة السوق ومقاييس الكوليسترول وضغط الدم. وستختفي أرقام حسابات الإيداع. ولن يكون ثمة وجود لحساباتنا المصرفية. كل عقودنا وسجلاتنا ومسوداتنا ـ كل شيء ترقم سيمحى مثلما تلاشى الحفل في ساحة التايمز سكوير. لن يكون بإمكاننا معرفة من نحن، فعلى أي مستوى عميق وحاسم، نحن في أقل تقدير ليس إلا خيطاً من الأرقام الصحيحة.

انتهت الحفلة، وانقلبت الأرقام، و، على أية حال، لم يحدث شيء غير دعابة ولا شيء كبير هناك. لم تتوقف الشمس في السماء ولم تنته الأزمة في 1كانون الثاني 2001. وما Y2K إلا استهلال، استهلال مختزل لخسارةٍ أحدث وأكثر رعباً للذات، فقد تمت سرقة الهوية كلياً ـ أو ما اخترت تسميته بـالتجانس الإلكتروني. وانتهت الذات إلى أن تكون أرق بناء ـ بالغة الضآلة أو لم تعد ذات فائدة. يمكن استئصال هوياتنا في لحظة بضربة بسيطة لأي نظام حاسوبي مشترك، أو حتى من حواسيبنا الشخصية. يمكننا أن نكون أي شيء نريده على الإنترنت؛ يمكننا استعمال أي اسم نختاره؛ يمكننا تبني أية هوية نفضلها. فالذات زلقة ومراوغة كما يرغب الفرد.

أغلب الناس العاديين يتخذون أوسع الهويات الجديدة على الإنترنت، إنهم يتبنون حياة وهمية كاملة على سعة الشبكة العالمية. هكذا هي طبيعة الذات المتقلبة في ما بعد الحداثة. في العالم الرقمي يمكننا تفكيك الذات بسهولة مطلقة، ويمكننا إعادة تركيبها بالسهولة نفسها. يمكننا شطر أنفسنا إلى أصوات عديدة مختلفة من دون خشية العقاب من مستشفى المجانين. وكما تقول النكتة القديمة: لا أحد يعلم أنك كلب على الإنترنت.

لا بأس أن تقول: «هذا أنا»، ثم تعرض اسماً وعنواناً وzip code، كأننا نتاج الدمج الذاتي. بمعنى أننا، نحمل جميعاً هويات مزيفة. فضلاً عن ذلك، يمكنك أن تجدني أو صورة طبق الأصل مني، على برنامج MySpace أو الفيسبوك. كيف نتحدث، بعد ذلك، عن من نحن، وعن ما يجعلنا بشراً في هذا القرن الواحد والعشرين، وأي مكان نشغل في نظام الأشياء الكبير؟ كيف لنا إيقاف فعل الاختفاء الذي بدأ في القرن التاسع عشر واستمر في الاندفاع إلى زماننا هذا؟

في قرن سابق، حذر إدغار ألن بو أن الناس كانوا يُدفنون أحياء؛ ورد أمرسون، كلا، لم يكونوا إلا بحاجة إلى أن يستردوا أنفاسهم ليكتشفوا أنهم كانوا أحياء جداً؛ مشيراً إلى القوة المطلقة للذات. وعرض أوسكار وايلد مجرم المجتمع الخفي؛ وأزاح المبجل هنري وارد بيجر النقاب عن الروح الاجتماعية المدهشة. وأدان

أوليفر ويندل هولمز جشع الناس؛ بينما تقصى دارون جذور الجنس البشري. وحذر بعض الكُتاب من فقدان الإنسانية، بينما وضح آخرون طريق العودة إلى القدرة والقوة واستقلال الذات. وفي النهاية على أية حال، لم يصغ إلا القليلون. لقد اتخذوا الطريق إلى جزيرة «كوني»؛ تناولوا شراباً، وشاهدوا السينما وفتحوا التلفاز ولعبوا ألعاب الفيديو. لقد استمتعوا. تتباطأ الأسئلة، وهي تؤلف ميراثنا: ما هو الجوهري؟ ما المعنى؟ ما الاستمرار؟ ما الذي سيسمح لنا، بكوننا من البشر، أن لا نكون من المغلوبين بل من الغالبين؟

لا أعرض هنا جواباً محدداً، هذا شيء مؤكد؛ فذلك سيكون من الوقاحة وحتى من الغرور. لكن يتوجب على الناس إيجاد حلولهم الخاصة في النهاية. عليهم أولاً أن يفكروا أن المشكلة موجودة. وأن صياغة السؤال بأسلوب صحيح تكون مساعِدة. وبلا شك سيكون الجواب مختلفاً لكل شخص. لربما يكون الجواب هو الحب أو الصداقة أو العائلة، لكن أية استجابة ستستند إلى إيمان عميق بالناس الحقيقيين الأحياء. لا يمكننا إيجاد الحلول لمشاكلنا الكبيرة المعاصرة ـ كالحرب، والإرهاب والدفء الكوني ـ من دون المشاركة أولاً في هذا المشروع الأساس: استعادة الإنسان. عبر إزالة الغشاوة، يمكننا، كما آمل، أن نغدو أكثر من متفرجين على شهادة.

في اعتقادي أن أي حل لفعالية كياننا يتطلب منا الآن

التخلي عن النظام الذي لا يقر بالغموض؛ والذي يحتاج منا إلى أن نكون محددين بصرامة وشدة. ويبدو أن الناس يجاهدون كي يستردوا بعض ذلك الغموض بتلك الماكنة التي تسرقهم من ذلك النظام ـ عبر تجول ذوات جديدة على الشبكة. ثمة تورية هائلة هنا، فهُم أجبروا على ذلك النوع من التشظي كي يشعروا فقط بالسلامة والحياة ـ ومحاولة الشعور بحقيقية أكثر على لوح عملي سُمي شاشة الحاسوب. هذا جزء من الجاذبية الكبيرة لعمل باتريشيا هايسمث، خصوصاً في روايتها «السيد رايبلي الموهوب». فبافتراض هوية أخرى، كما يفعل الشاب توم رايبلي، يقوم بتصرف عظيم من الشجاعة والممارسة العظيمة للإرادة. على المرء التأكد من وجوده الكامل في الوجود فقط.

في الخطوط العريضة من القصة، يقتل توم الرجل الذي ينتحل هويته، ديكي غرينليف، كي يرث ثروته الكبيرة. يختفي ديكي المزيف، وهو توم، بعد ذلك، تاركاً رسالة «انتحار» تمتدح توم على شجاعته واستقامته. ومن تلك النقطة، يملأ توم الرواية بحضور شبحي: فيناقش الناس شخصيته، ويتساءلون عن مكانه، ويحاولون الاتصال به. لكنه كان مختفياً في الأساس.

ثم، مثل أي أحد عائد من الاختفاء، يظهر توم، بعد أن ترك إيطاليا إلى مكان غير معروف في اليونان. إن هايسمث تمنحنا تومين ـ توم على أنه توم ـ وتوم على أنه ديكي ـ تماماً كما يمنحنا مارك توين هاكين، هاك على

أنه هاك وهاك على أنه أي عدد من الشخصيات الأخر، حتى البنت الصغيرة. يترك هاك رسالة انتحار مشابهة في مستهل الرواية، لتظهر على السطح في نهاية القصة على أنها الحقيقة الحية لهاكلبري فِن. في «السيد رايبلي»، يكون لدى توم انجذاب جنسي قوي ومسكوت عنه إزاء ديكي، وفي الفيلم يكونان متشابهين إلى حدٍّ ما ويتبادلان نظرات استفزاز. على أية حال، من الواضح أن هايسمث تريد من القارئ أن يرى الشابين على أنهما بدلاء لبعضهما بعضاً ويكون توم بالطبع في الجهة المظلمة عبر رغبته في القتل من أجل تحقيق ما يصبو إليه.

مثل أحد ما يخلع سترته ويطوي كمي قميصه إلى الأعلى، ظهر المشبوهون، مثل توم في القرن التاسع عشر، إلى السطح في زماننا ويهددون بالهيمنة عليه. وأظن أن هذا يتبين في الانجذاب الحالي لجماليات السفاحين وقطاع الطرق ـ وفي ملابس السجن، وكلام الرجل الفظ في الموسيقى، واغتيالات الرجل العنيف، وقصات شعر السجن، والأغاني الحماسية وما إلى ذلك. إنني أضع هذه الأشياء كلها في المعيار نفسه لبناء الجسم، والتاتو والستيرويد، فهي محاولات للحصول على مجال أوسع، من أجل أن يحيا الشخص «متفاخراً ومسؤولاً». إنهم يقومون بمحاولات ليكونوا أحياء؛ لقد فهموا المشكلة بمستوى عميق ـ يريد الناس أن يكونوا أحياء بالكامل، ويريد الفرد أن يتلقى القليل من

التعليمات في كيفية الانغماس الآمن بالحياة. (ولا أحسب هنا الدكتور فيل أحد موجهي التعليمات).

وفي سياق هيمنة ثقافة تعتمد على قاعدة برامجية من إما/أو، أجد الأمثلة الأكثر وعداً هي في سماح الناس لأنفسهم الانسلاخ من الرباط الثنائي عبر إسقاط تصنيفات الجنس. لقد حلت الحركات التي تزيح عن الناس التصنيف السهل ـ وتصنيف الجنس (الجندر) المثال الأول فيها ـ محل حركات الاحتجاج والتحرر في الخمسينيات والستينيات. إن سياسة الهوية، بضمنها تحول أدوار الجنس «الجندر»، ولبس ملابس الجنس الآخر، والتحول إلى ما يسمى التعريف العابر للجنس، والكثير من التغييرات الأخر ـ تمثل محاولة الناس اليوم، وعلى مستوى مؤثر جداً، في المحافظة على جوهرهم وإنسانيتهم. وأشير هنا إلى أناس يريدون اكتشاف مَن هم في الحقيقة. بالطبع، هذا ما يروق لفئة قليلة من الناس. أما الغالبية العظمى فلا بدّ أن يجدوا طريقهم الخاص. بَيْدَ أن أولئك الذين يعتقدون أن ذواتهم تتحقق في هذه الثورة الجنسية ربما يخدمون كأنموذج. فبعد العديد من القرون في التحرك باتجاه النظرية الجوهرية essentialism[41]، يمكن حقاً أن يدعى هذا بالمضاد للجوهرية؛ وهذا جانب مميز من قوته وجاذبيته.

إن الحركات نحو تحرر الجنس (الجندر) تماثل تبدلات الذات على الإنترنت، لكن بالاختلافات الآتية: إن تلك الهويات تنهض من الداخل العميق في الجسد

والأحاسيس. إن ما نراه في سياسة الجندر المعاصر هو الحركة المحددة نحو التجسيد والنوع الغريب في الامتلاك. كأس مترع عليه ملصق يقول: «أبعدوا أميركا عن رحمي». يعرض المؤيد للاختيار فرصة في هذا النوع من الغموض لأنه يتطلب أن «يقوم» ذلك الشخص بالاختيار، وأن ذلك الاختيار ليس سهلاً ـ ليس دائماً، كما يقولون، أسود وأبيض. إن ما يحل هنا هو اندفاع مجسد ومختلف، يبدو لي، عن بناء الجسم والمركبات العضوية المتعلقة بتركيب الأيض anabolic steroids. لا يرغب الناس هنا في مجرد إشغال مكان أو أن يبدوا أقوياء أو حتى خائفين. بل بدلاً من ذلك، يفضلون أن تبدو هيئاتهم مملوءة بالحياة وأن يشعروا أنهم أحياء.

الناقدة مارجوري ب. غاربر نشرت كتاباً مهماً في العام 1991، عنوانه «المصالح المكسوة: لباس الجنس الآخر والقلق الثقافي»، وتعلق فيه تعليقاً ارتجالياً بأن لبس ملابس الجنس الآخر له القوة «في هز الادعاءات والبنى والسلطات الكهنوتية». ويلاحظ آدم فيليبس في تعليقه على كتابها أن قوة «لبس ملابس الجنس الآخر» لهز الاستقرار تكون برهاناً، لو كنا بحاجة إلى هذه القوة، على كيفية أن تصنيفاتنا قلقة، وكيف أننا غير متيقنين بأننا صناع تصنيفات... فاللبس ولبس ملابس الجنس الآخر يكشف شيئاً عن المنطق الغريب بإحساسنا بالهوية؛ وكيف أن عالم التأهيل ـ ذو المواقف المميزة

والهويات الآمنة يخفي عالم ارتجال للرذيلة (يكون في بعض الأحيان متهوراً). 13

يمكننا فقط أن نجتهد في وسط الفوضى والغموض لنستعيد ظلالنا ـ وهو ما يعني أننا بحاجة إلى معانقة أكثر الجوانب ظلامية في شخصيتنا. يتحتم علينا رفض التقيد بطريقة واحدة لا غير. علينا رفض الرغبة في أن تشع الشمس بسطوع على رؤوسنا مباشرة، كما ودت حركة (transhuman) الإنسان الفائق ذلك يائسة. لعب هـ. ج. ويلز بالزمن في عملية «الرجل يقوم بالأعاجيب» و«آلة الزمن»، محركاً الساعات إلى الأمام وإلى الخلف. ومرة أخرى، كما هو الحال مع الكثير من الأعمال الأدبية في تلك الفترة، احترقت التجارب قبل الأوان وتداعت إلى كوارث تامة.

في واحد من أهم الانعكاسات في التاريخ الأدبي، في تلك المسوخ المرعبة للقرن التاسع عشر التي أخافتنا وخلقت فينا الارتعاش ـ كدراكولا ومخلوق فرانكنشتاين والسيد هايد وراسكولنيكوف والأشباح والغيلان عموماً ـ لربما نجد الإجابة على وجودنا المعاصر. كل واحد من تلك المخلوقات في القرن التاسع عشر يستمد قدرته وقوته من غموضه. كل واحد منهم يمكن أن يكون له تعريفان على نحو كاف في الوقت نفسه. وبالتأكيد، لا أحد منهم يمكن أن يشغل فئة منفصلة. إن فكرة الازدواج مدفونة عميقاً في اسم راسكولنيكوف: والكلمة الروسية التي تقابل «الفصام» أو «الانشقاق» هي

raskol. وحتى العنوان الثانوي لرواية ميري شيللي «فرانكنشتاين»، كما لاحظنا، يستحضر ليس بروميثيوس فقط بل يترافق أيضاً مع توأمه، أمبيثيوس ـ في ازدواج ميثولوجي قوي، هو دمج لما يمثله ذينك الإلهين الهابطين: الاستبصار والإدراك المتأخر.

أحد تلك المزدوجات هو الحي الميت zombie، يبدو شديد الشبه بشليميل عند الفحص الدقيق، لكن بدلاً من بيع الظل، سرق ساحر روح الحي الميت. وكما تشير الكاتبة ماربنا وارنر:

«على العكس من الأشباح، الذين لديهم روح بلا جسد، ما الأحياء الموتى ومصاصي الدماء إلا أجساد ـ لكن الحي الميت على العكس من مصاص الدماء الذي لديه إرادة ورغبة وشهية للحياة، هو «حرفياً» جسد أجوف، أفرغ من الذاتية. وقد استمدت كلمة الحي الميت zombie من Jombie إحدى الكلمات الأكثر شيوعاً للكلمة spirit «روح» لدى بلدان الكاريبي، ودائماً ما تظهر في قصص الأشباح والحكايات الشعبية والروايات التوثيقية في الأرخبيل خلال القرن الماضي. 14

لكن ما هو مخبأ في قصة الحي الميت نقيض له فعالية. لقد دخلت الكلمة إلى اللغة الإنكليزية أولاً من خلال الشاعر روبرت ساوثي في كتابه «تاريخ البرازيل» (1810)، فيمنح ساوثي الاسم إلى بطل ثوري قاد انتفاضة ضد الحكم البرتغالي في البرازيل. وتبعاً إلى

ساوثي: «Zombi هو اللقب الذي أطلق عليه [على أنه كبير المواطنين البرازيليين]، وهو الاسم الذي يطلق على الإله، في اللسان الأنغولي...وNZambi هي الكلمة التي تطلق على الإله». (قارن ذلك باسم الدولة الأفريقية زامبيا Zambia). يفضل زومبي الذي يمثل الطرف المضاد لشليميل، الموت على حياة الاستعباد.

لكن بعد ذلك يهبط zombie من موقعه الأعلى. وبسبب إلغاء العبودية وتم إعادتها، جاء من يدعون بالأحياء الموتى لا ليترافقوا مع أولئك الذين حققوا الحرية، بل مع أولئك الذين وجدوا أنفسهم، مرة أخرى، مستعبدين، و«مفرغين»، مع أولئك الذين وجدوا أنفسهم مجبرين على الحياة من دون الإحساس بالذات. أي حين اتخذ الزومبي شخصية الذي يسير ميتاً، كما يفعل العبيد كلهم.

تصر مارينا وارنر على أن «الأحياء الموتى يجسدون حالة الأساس الشبحي لزماننا...إن نهب الروح هي الحبكة الأولية التي بدأ القراء يستشفوها في القرن التاسع عشر». لا بدّ أن نضع في أذهاننا، على أية حال، إمكانية الحي الميت (الزومبي)، كيف كانت، وما الذي يمكن أن تكونه. وإن بدا شاذاً، فإن مثل هذا المخلوق الغريب ربما تكون لديه الدروس الأساسية لنا اليوم. ربما حان الوقت لنا اليوم لنتعلم ممن يدعون بالمخلوقات المظلمة للقرن التاسع عشر، أولئك الذين منحوا الناس الشخصيات المرعبة على نحو تقليدي.

أحد أعظم الرسامين في القرن التاسع عشر، غوستاف كليمت، رأى الحدود والمعايير ذائبة ما يسمح للمخلوقات أن تذوب وتتلاشى ثم تعود معاً من جديد. ويتأمل كارل ي. شروسكي أعمال كليمت، ويعرض الآتي: «إن الأفعى، المخلوق البرمائي، رمز الجنس المشترك، مذيب عظيم للحدود: بين اليابسة والماء، بين الرجل والمرأة، بين الحياة والموت. تتواءم هذه الشخصية جيداً مع الاهتمام بازدواجية الجنس والشذوذ الجنسي الذي تيقظ من جديد عند نهاية القرن التاسع عشر».15

ربما يكون الوقت قد حان لرؤية حقيقة مسوخ الحلم للقرن التاسع عشر كلها، التي هي مخلوقات الكتاب والفنانين الفنتازيين الذين دفعوا بالشخصيات والصور بطريقة ما أو أخرى كي يطيحوا بالعالم الفئوي الفاسد والمحدد وليعثروا، مرة أخرى، على الإحساس الحقيقي بالذات وليعثروا بالنتيجة على الحياة.

---

32 يورد أفلاطون وصف سقراط لجمع من الناس عاشوا مربوطين بالسلاسل في كهف طوال حياتهم، في مواجهة جدار فارغ. وهم لا يشاهدون إلا الظلال المنعكسة على الجدار للأشياء التي تمر أمام النار التي وراءهم، وراحوا يضعون أسماء لهذه الظلال، لأنها أقرب ما يحصلون عليه لعرض الواقع. ثم يشرح سقراط كيف أن الفيلسوف هو مثل سجين أطلق سراحه من الكهف ويأتي لفهم أن الظلال على الحائط

لا تعوض الواقع على الإطلاق، لأنه لا يمكن أن نتصور إلا أنموذجاً حقيقياً للواقع وليس مجرد الظلال التي يراها السجناء. (المترجم).

33 هي لعبة صالون يلعبها فريق في الداخل خلال العصر الفيكتوري في بريطانيا العظمى والولايات المتحدة، وكانت هذه الألعاب ذات شعبية كبيرة بين الطبقات العليا والوسطى. يلعبونها غالباً في صالة الاستقبال، ومن هنا جاء وصفها على أنها لعبة صالون. (المترجم).

34 تدل الكلمة picture على «لوحة أو رسم»، على أن أحد الدلالات الفرعية لها هي «الصورة image على شاشة التلفزيون». وفي الوقت نفسه تدل كلمة image على «تمثيل الشكل الخارجي للشخص أو الشيء» (المترجم).

35 الفأر الكيسي الذي يتظاهر بالموت حين يداهمه الخطر. (المترجم).

36 زِن: هي طائفة من الماهايانا البوذية يابانية، تفرعت عن فرقة «تشان» البوذية الصينية، يطلق اللفظ أيضاً على مذهب هذه الطائفة. يتميز أتباع هذا المذهب بممارسة التأمل في وضعية الجلوس. كما يشتهرون بكثرة تداولهم للأقوال المأثورة والعِبر. (المترجم).

37 المتصلة بنوع من المسيحية التي تشدد على التجربة الدينية الشخصية والقوى الملهمة إلهياً، والشفاء والنبوة. (المترجم).

38 البايت Byte وحدة قياس في الحاسوب. (المترجم).

39 آلان تورنج 1912 ـ1954. عالم رياضيات إنكليزي كشفت أعماله قدرة الحواسيب وأثارت أسئلة جوهرية حول الذكاء الاصطناعي. خلال الحرب العالمية الثانية ساهم في انتصار الحلفاء عبر المساعدة على فك رموز الشفرات الألمانية. (المترجم).

40 سنة 2000 (ترمز Y إلى السنة وK إلى كيلو التي تعني ألفاً. ومشكلة العام 2000 تعرف أيضاً بأنها خطأ الحاسوب Y2K). (المترجم).

41 نظرية ميتافيزيقية ترى أن الخصائص الجوهرية للكائن يمكن تمييزها عن تلك التي هي عرضية لها. (المترجم).

## Endnotes

### Introduction/ Pictures at a Deposition

1. Virginia Woolf, *Mr. Benett and Mr. Brown* (London: Hogarth, 1924), page 4.

2. Tony Judt, «Goodbye to A ll That? » *The New York Review of Books*, September 21, 2006.

3. Cited in Kenneth Silverman, *Lightning Man: The Accursed Life of Samuel F. B. Morse* (New York: Da Capo, 2004).

4. Silverman, *Lightning Man*.

5. Cited in Paul Hill, «Natural and Moonlight,» June 2008, in Henry Iddon, *Spots of Time: The Lake District Photographed by Bight* (London: Wordsworth Trust, 2008), foreword.

6. Jean Baudrillard and Enrique Valiente Noalles, *Exiles from Dialogue* (Paris: Les Editions Galilee, 2005).

## One / What Is Life?


1. George Simmel, *Simmel on Culture: Selected Writings*, David Frisby and Mike Featherstone, eds. (New York: Sage Publications, 1998), passim.

2. *The Lumiere Brothers' First Films*, dir. Bernard Tavernier.

3. Carmine Di Biase, «New Kid off the Old Block,» *TLS* (March 21, 2008), page 22.

4. Martin Booth, *Opium*: A History (New York: St. Martin's Press, 1998), pages 22 - 23.

5. Ibid., page 69.

6. Cited on www.generalanaesthesia.com/images/Robert.southy.html.

7. Henry Smith Williams, *A History of Science*, Volume 4 (South Carolina: Bibliobazaar, 2007).

8. Quoted in Laurence K.Altman, «When the Doctors Are Their Own Best Guinea Pigs,» *The New York Times*, October 9, 2005.

9. From www.chm.vris.ac.uk/motm/n20/n20c.htm

10. Colin Evans, *The Father of Forensics: The Groundbreaking Cases of Sir Bernard Spilsbury* (New York: Berkley Publishing Group, 2006).

11. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachy (New York: Harper Collins, 1998), passim.

12. Daniel J. Kevles, *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

13. Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man* (New York: W.W. Noton, 1996).

14. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (New York: Harper Colins, 1978).

15

. *Siecle Vienna: ـ de ـ* Carl E. Schorske, *Fin Politics and Culture* (New York: Alfred A. .Knopf), pages 8- 9

16

. Karl Marx, speech at the anniversary of .the *People's Paper*, 1856

17

. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1986), .page 19

18

. Cited in Charles S. Whitney, *Bridges: Their Art, Science and Evolution* (New .(York: Greenwich House, 1983

1. Quoted in Drew Giblin Faust, *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War* (New York: Alfred A. Knopf, 2008), p.58.

2. James M. McPherson, «Dark Victories,» *The New York Review of Books*, April 17, 2008.

3. From Plague in Gotham! Cholera in Nineteenth Century New York, New York Historical Society Exhibition, June 2008.

4. Steven Johnson, *The Ghost Map: The Story of London's Most Terrifying and How It Changed Science, Epidemic Cities and the Modern World* (New York: Riverhead Books, 2006), page 13.

5. Brady's Photograph: Pictures of the» Dead at Antietam,» *The New York Times*, October 20, 1862.

6. *Encyclopedia Britanica*, eleventh edition (1910) (1911).

7. Faust, *This Republic of Suffering*, page

.69

.«See Mcpherson, «Dark Victories .8

Gary Wills, *Lincoln at Gettysburg: The* .9
*Words That Remade America* (New York:
.(Simon and Schuster, 1992

10

Faust, *This Republic of Suffering*, page .
.57

11

.Ibid., page 57 .

12

.Ibid., page 57 .

13

.Ibid., pages 66 - 67 .

14

See Adam Gopnik, «In the Mourning .
Store,» *The New Yorker*, January 21,
.2008

15

Faust, *This Republic of Suffering*, page .
.93

16

.Ibid., page 87 .

17

Jan Bondeson, *Buried Alive: The Terrifying History of Our Most Primal Fear* (New York: Diane, 2004), page 221. .

18

Faust, *This Republic of Suffering*, page 57. .

19

Ibid., page 66. .

20

Ibid., page 57. .

21

Ibid., page 10. .

22

Ibid., page 55. .

23

Ibid., page 59. .

24

Russell Baker, «The Entertainer,» *The New York Review of Books*, November 3, 2005. .

25

Ibid., page 39. .

26

Human Rights Watch, «Torture in Iraq,» .
*The New York Review of Books*,
.November 3, 2005

27

Ivan Illich, «Death Undefeated,» privately .
.circulated

## Three / A Couple of Sarahs Later

1. John Straubaugh, «When Barum Took Manhattan,» *The New York Times*, November 9, 2007.
2. Ibid.
3. Quoted in Stephen Jay Gould, «The Hottenttot Venus,» in *The Falmigo's Smile: Reflection in Natural History* (New York: W.W.Norton, 1985), page 294.
4. Mike Hawkins, *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pages 201 - 203.
5. Source for newspaper and Morton accounts is Gould, «The Hottentot Venus,» page 294.
6. Robert W. Rydell, «'Darkest Africa': Africa Shows at America's World Fairs, 1893-1940,» in Bernth Lindfors, ed., *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999), page 145.
7. The Hottentot Venus,» page 293.

8. *The Life and Times of Sara Baartman*, dir. Zola Masekto, 1998.

9. Ibid.

10. Gould, «The Hottentot Venus,» page 292.

11. Ibid., pages 298 -299.

12. Letter from Sigmund Freud to Martha Bernays, November 8, 1885, (New York: Basic Books, 1975).

13. Ibid.

14. Robert Fizdale and Arthur Gold, *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt* (New York: Alfred A. Knopf, 1991), page 221.

15. Ibid., page 220.

16. Quoted in Edward Rothestein, «Celebrity So Extraordinaire She Rivaled the Eiffel

Tower,» *The New York Times*, December .2, 2005

17

Toni Bentley, *Sister of Salome* (Lincoln . and London: University of Nebraska .Press, 2005), page 27

18

.Ibid., page 207 .

19

.Ibid., page 207 .

20

Fizdale and Gold, *The Divine Sara*, page . .200

21

.Ibid., page 201 .

22

.Bently, *Sisters of Salome*, page 36 .

23

.Ibid., page 31 .

24

Carl Gustav Jung, *Man and His Symbols* . (New York: Anchor Press, 1964), page .208

25

Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, .
.page 109

26

Gould, «The Hottentot Venus,» page .
.298

27

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, .
trans. Walter Kaufmann (New York:
.Vintage Books, 1974), page 92

## Four / No One's Dead

1. Mary Shelley, *Frankenstein* (New York: Norton, 1995), Introduction.

2. Jim Steinmeyer, *Hiding Elephant: How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear* (New York: Carroll and Garf, 2003), page 23.

3. Ibid., page 31.

4. Ibid., page 41.

5. Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West* (New York: Penguin, 2004), page 183.

6. Quoted in Jay Leyda, Kino: *A History of the Russian and Soviet Film* (London: Allen and Unwin, 1960), page 407.

7. Quoted in Geoffrey Wolff, «Mark Twain' Voice of America,» *The New York Times*, October 2, 2005.

8. Quoted in Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity* (Princeton and Oxford: Princeton University Press

.2003), page 21

9. Quoted in Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin de Siecle Paris* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998), page 53.

10. Helen MacDonald, *Human Remains: Dissection and Its Histories* (New Haven and London: Yale University Press, 2005), page 11.

11. Stewart Evans and Paul Gainey, *Jack the Ripper: First American Killer* (New York and Tokyo: Kodnaska International, 1995), page 21.

12. Joyce Carol Oates, «'I had No Other Thrill or Happiness,'» *The New York Review of Books*, March 24, 1994.

13. Ibid.

14. Joel Norris, Serial Killers: *The Growing*

*Menace* (New York: Bantam, 1988), page 53.

15. MacDonald, *Human Remains*, page 17.

16. Deborah Blum, Ghost Hunters: *William James and the Search for Scientific Proof of Life After Death* (New York: Penguin Press, 2006), page 22.

17. See Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteen century* (Berkeley: University of California Press, 1986), for an extended discussion of the phrase.

18. Solnit, *River of Shadows*, page 11.

19. Ibid., page 18.

20. Solnit, River of Shadows, page 18.

21. Ibid., page 22.

22

.Ibid., pages 41 - 42 .

23

Tom Lutz, *American Nervousness, 1903: An Anecdotal History* (New York: Cornell .(University Press, 1993

1. Quoted in Jack Beatty, *Age of Betrayal: The Triumph of Money in America, 1865* New York: Vintage, 2007), page) *1900*. 302.
2. Ibid., page 192.
3. Ivan Illich, «The Institutional Construction of New Fetish: Humen Life,» presented on March 29, 1989, Evangelical Lutheran Church of America, meeting, Chicago.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ivan Illich, «Brave New Biocracy: Health Care from Womb to Tomb,» *New Perspectives Quarterly*, Winter 1994.
7. Illich, «The Institutional Construction of a New Fetish».
8. Illich, «Death Undefeated».
9. Anthony Kenny, «Life Stories,» *Times Literary Supplement*, March 29, 2005.
10. Dutch Ponder 'Mercy Killing' Rules,»» CNN, December 2, 2004.

11

. Waldby quoted in Nikolas Rose, «The Value of Life: Somatic Ethics and the Spirit of Biocapital,» *Daedalus*, Winter 2008, page 36. 48

12

. Ibid.

13

. Quoted in George Johnson, *Miss Leavitt's Stars: The Untold Story of the Woman Who Discovered How to Measure the Universe* (New York: W.W. Norton, 2005).

14

. Illumina, Inc., www.illimina.com.

15

. Baudrillard and Noailles, *Exiles from Dialogue*, pages 33 - 34.

16

. Ibid., page 34.

17

. John Tierney, «The Future Is Now? Pretty Soon, at Least,» *The New York Times*, June 3, 2008.

18

. ,Personalized Medicine Coalition

.www.personalizedmedicinecoalition.org

19

. Baudrillard and Noailles, *Exiles from Dialogue*, page 35.

20

. .Rose, «The Value of Life,» page 40

21

. .Genentech, www.gene.com

22

. Paul Kramer, «The Water Cure: Debating Torture and Counterinsurgency - A Century Ago,» *The New Yorker*, February 25, 2008, page 56.

23

. .Ibid, page 57 - 58

## Six / Coney Island and the Mind

1. Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra* (New York: Random House, 1960), page 305.

2. Freud, *The Interpretation of Dreams*, page 41.

3. Adam Philips, *On Flirtation: Psychoanalytic Essays on the Uncommitted Life* (London: Faber and Faber, 1994), page 25.

4. Sigmund Freud, «Screen Memory,» *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953 - 1974), page 562.

5. Philips, *On Flirtation*, page 67.

6. See John F. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century* (New York: Hill and Wang, 1978), page 52.

7. See Michael Immerso, *Coney Island: The People's Playground* (New York: Rutgers, 2002), passim.

8. Ralph Waldo Emerson, «Man the Reformer,» in *Essays and Lectures* (New York: Library of America, 1983).

9. Randall Stross, «Edison the Inventor, Edison the Showman,» *The New York Times*, March 11, 2007.

10. Edward Marshall, No Immortality of the Soul' Says Thomas A. Edison. *The New York Times*, October 2, 1910.

11. Neil Baldwin, *Edison: Inventing the Century* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), page 317.

12. Key Inventions of Nineteenth Century,»» *Economist,* December 20, 1997.

13. Richard Stingel, «1 900 Aural Sex,» *Time*, February 3, 1992.

14. Reported by Blaine Harden, «An Incandescent Coney Island of the Mind,» *The New York Times*, August 28,

.1999

15

.Baldwin, *Edison*, page 401 .

16

.Ibid., page 452 .

17

Help Books Get ـ Caitlin Carpenter, «Self .

the 'Tough Love' Treatment,» *Christian*

.*Science Monitor*, February 7, 2008

1. Francis Adams and Barry Sanders, *Alienable Rights: The Exclusion of African Americans in White Man's Land,* New York: HarperCollins,) 2000 ـ 1619 .2004), passim

2. Marina Warner, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the First Century* (New York: Oxford ـ *twenty* .University Press, 2006), page 309

3. .Philips, *On Flirtation* page 153

4. Rosalind Krauss, «Tracing Nadar,» .*October*, No. 102, 1978

5. Caleb Crain, «The Art of the American Snapshot, 1888 -1978, From the Collection of Robert E. Jackson,» *The .New York Review of Books*, May 1, 2008

6. Lorraine Datson and Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone, 2007), .passim

7. Roy Porter, *Madness: A Brief History* (New York: Oxford University Press, .2003), pages 142 - 143

8. Nancy Tomes and Lyn Camwell, *Madness in America: Cultural and Medical Perceptions of Mental Illness before 1914* (New York: Cornell University Press, 1995), page 145.

9. Jaques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York: Routledge, 2006), page 247.

10. Ivan Illich, «A Plea for Body History, March 1986, privately circulated».

11. Quoted in Michael O'Malley, *Keeping Watch: A History of American Time* (New York: Penguin, 1990), page 128.

12. Ibid., page 99.

13. Philips, *On Flirtation*, page 127.

14. Warner, *Phantasmagoria*, page 357.

15. Schorske, *Fin de Siecle* Vienna, page

.240

## السيرة الذاتية للمؤلف

## بيري ساندرز

- حصل ساندرز (1938) على شهادة الماجستير من جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس في العام 1960. وحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب في العصور الوسطى من جامعة جنوب كاليفورنيا في العام 1966.
- انضم إلى هيئة التدريس في جامعة جنوب إلينوي، وساعد الطلاب على إصدار صحيفة راديكالية للاحتجاج على الحرب في فيتنام وتلقى تهديدات بالقتل وطرد من عمله. وعندها ذهب للعمل في كلية ولاية وادي (كسون) في ولاية كاليفورنيا انتهت أيضاً بطرده في العام 1971 من الوظيفة بسبب مواقفه السياسية ليتم بعدها اعتقاله في احتجاج مناهض للحرب مع 200 طالب وطالبة.
- في العام 1972 بدأ عمله في كلية بيتزر في كليرمونت، وكان أستاذاً في أقسام الأدب وتاريخ الأفكار لمدة 33 عاماً. وكان أول من اختير لشغل كرسي غلوريا وبيتر. س. الذهبي في بيترز حتى تقاعد من الجامعة في العام 2005.
- في العام 2005 جرى تعيين ساندرز لمدة خمس سنوات باحثاً كبيراً للفولبرايت، لاستقصاء فكرة العامة في اليونان.
- محرر مشارك في مجلة أمريكا الشمالية ويعمل

حالياً في شمال غرب المحيط الهادئ أستاذاً للنظرية النقدية والبحوث الإبداعية ومشرف على الدراسات العليا في كلية للفنون (PNCA) في مدينة بورتلاند، أوريغون.

**مؤلفاته:**

- A Is For Ox العنف ووسائل الإعلام الإلكترونية، وإسكات الكلمة المكتوبة (1994).
- المجد المفاجئ: الضحك بكونه تاريخاً هدّاماً (1996).
- الموت الخاص للخطاب العام (1998).
- المنطقة الخضراء: التكاليف البيئية لمواجهة النزعة العسكرية الأمريكية (2009).
- أرواح غافلة ـ اختفاء الكائن البشري(2009).

**شارك في تأليف:**

- المخلب المقدس: الدب في الطبيعة وفي الأسطورة والأدب (1985) ـ شارك في تأليفه بول شيبرد.
- أبجدية العقل الشعبي (1989) ـ شارك في تأليفه إيفان إيليتش.
- حقوق قابلة للتحويل: استبعاد الأمريكيين الأفارقة في أرض الرجل الأبيض، 1619 ـ 2000 (2004)، شارك في تأليفه فرانسيس ادامز.
- رشح ساندرز لمرتين لنيل جائزة بوليتزر في العام 1994 وفي العام 1998. وفي العام 2011 وصل

ترشح كتابه «أرواح غافلة» إلى المنافسة النهائية على جائزة الكتاب في ولاية أوريغون.

## السيرة الذاتية للمترجم

## سهيل نجم

- ترأس تحرير مجلة «كلكامش» التي تصدر بالإنكليزية والمختصة بترجمة الأدب العراقي منذ 2004 وحتى 2009. بين 2009 و2010 ترأس تحرير مجلة «الثقافة الأجنبية». وهو يدير حالياً تحرير مجلة «الأدب العراقي» باللغة الإنكليزية والمختصة أيضاً بترجمة الأدب العراقي.

**صدرت له الكتب التالية:**

**في الشعر:**

1 ـ ديوان «فضُ العبارة» ـ دار الكنوز الأدبية / بيروت / عام 1994.

2 ـ ديوان «نجارك أيها الضوء» دار نينوى/دمشق 2002.

3 ـ ديوان «لا جنة خارج النافذة» ـ بغداد / دار الشؤون الثقافية/ وزارة الثقافة/2008.

4 ـ ديوان «فردوس أسود» ـ بيروت / دار الجمل/ 2014.

**في الترجمة:**

1 ـ «الشعر الإنكليزي المعاصر ـ مختارات» / دار المسار / بغداد/ 1990.

2 ـ «الثعبان والزنبقة»/ رواية /نيكوس كازنتزاكيس/

ط1 دار المسار/ بغداد/ 1990 ـ ط2 دار الكنوز الأدبية / بيروت/ 1993.
3 ـ «أخلاقيات القراءة» / نقد / هيليس ميلر / دار الكنوز الأدبية / بيروت 1997.
4 ـ «خمس رسائل من إمبراطورية شرقية» / رواية / آلاسدر جراي / دار أزمنة / عمان 1997.
5 ـ «القديس فرانسيس»/ رواية / نيكوس كازنتزاكيس / دار الكنوز الأدبية/ بيروت ـ 1996 ـ ط2 دار التكوين دمشق 2010.
6 ـ «السقوط على الأرض ـ تيد هيوز» / مختارات/ آفاق الترجمة / الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة / 1998.
7 ـ «الإنجيل يرويه المسيح» / رواية / خوسيه ساراماغو/ ط1دار الكنوز الأدبية/ بيروت 2000 ط2 دار التكوين دمشق 2010.
8 ـ صاموئيل بيكيت (سيرة حياة) المجمع الثقافي في الإمارات العربية المتحدة/ 2000.
9 ـ «المرآة والخارطة»/دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي لمجموعة من النقاد / دار نينوى / ط1 دمشق 2001، ط2 2006.
10 ـ «في بلاد الإله إنكي»/رواية/ فيلاس سارانك/ دار نينوى/ دمشق 2002.
11 ـ إدوارد سعيد ـ مفارقة الهوية/ دراسة في فكر إدوارد سعيد/ بيل أشكروفت وبال أهلواليا/دار

نينوى ـ دمشق ودار الكاتب العربي ـ القاهرة 2002.

12 ـ في الحداثة وما بعد الحداثة/ نقد/ مجموعة من النقاد/ اتحاد الأدباء والكتاب/بغداد/2007. ط2 / دار أزمنة /عمان.

13 ـ خرائط/ رواية / نور الدين فارح / دار الجمل/ بيروت 2005.

14 ـ التعويذة المسروقة /حكايات الآينو الشعبية/ المجمع الثقافي في أبو ظبي 2009.

15 ـ النمر الأبيض /رواية / آرافيند أديغا /بيروت 2010.

16 ـ حين تغني الأسماك / رواية /هالدور لاكسنس / بيروت 2010.

17 ـ ملحمة كلكامش/هربرت ميسن/ در المسار/ بيروت 2010.

18 ـ اليوتوبيا معياراً نقدياً/كامل شياع/ دار المدى / بغداد/ 2012.

19 ـ من العنف إلى التراحم/ دراسة سوسيولوجية/ ريديكوب/ دار الروسم/ بغداد 2013.

20 ـ القيثارة والقربان/ أنثولوجيا الشعر العراقي منذ السبعينيات حتى اليوم/ دار ضفاف/ الدوحة/ 2013.

21 ـ فلسفة الدين/ مارتن ستون/ دار قناديل/ 2017.

**كما صدرت له بالإنكليزية الكتب التالية:**

1 ـ أزهار اللهب Flowers of Flame/ مختارات من الشعر العراقي / جامعة مشيغان 2009.

2 ـ أغاني عشار Ishtar Songs/ أنثولوجيا الشعر العراقي منذ السبعينيات / دار المأمون بغداد 2011.

3 ـ أغاني عشتار Ishtar Songs/ أنثولوجيا الشعر العراقي منذ السبعينيات ط2/ تكساس/هيوستن 2011.

4 ـ جروح الأشجار القديمة Wounds of the Old Trees / شعر صادق الصائغ/ تكساس /هيوستن/ 2012.

5 ـ على عتبات المعابد On the Thresholds of Temples / شعر خزعل الماجدي/ دار مومنت/ لندن/ 2014.