لـــيـــنـــــور

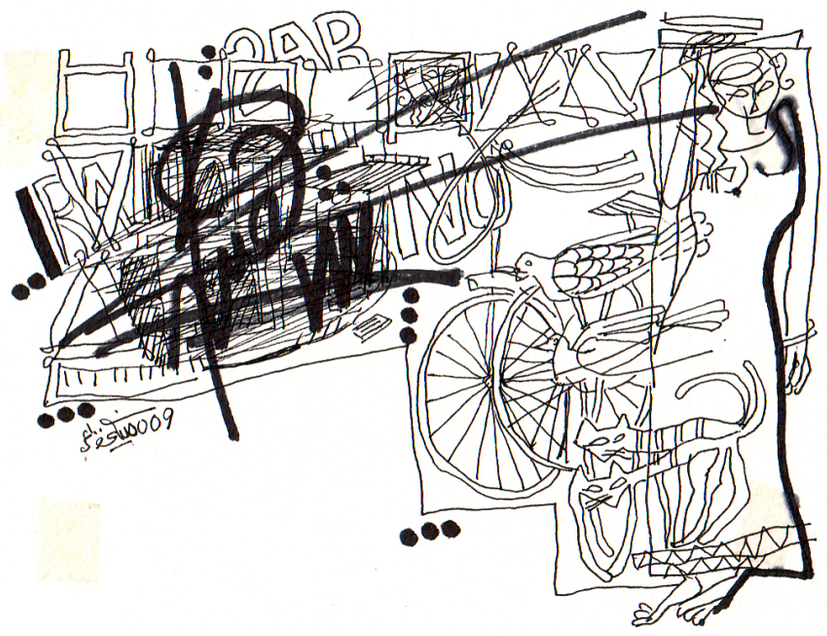
إلى إدغار ألن بو

فاضل السلطاني

طيرك أم طيري
يدق فوق النافذة:
لينور لن تعود
لينور لن تعود.
وحشك أم وحشي
يربض عند الباب
وهو يصيحُ
لينور لن تعود..
لينور لن تعود.
أم نبيّ يقرأ الآيات
خلف الجدار
ذات اليمين و الشمال:
وهو ينادي:
سوف تعود
سوف تعود
حين تموت.
ألم تمت لينور؟
أما دفناها معا
ذات صباح؟
سوف تعود
سوف تعود
حين تموت.
– ألم تمت لينور؟
– لا تبكِ لينور
إن كنتَ لا تراها
قد تراها
حين تضرب الريحُ عليك النافذة
ويربض الوحشُ على الباب القديم
وهو ينادي العابرين
لينور لن تعود
وحين يقرأ الآيات

ذات اليمين و الشمال
نبيّ ضائع تحت السماء:
لينور لن تعود
حتى تموت.
لا تبكِ لينور
لينورَ لم تمت
افتح عليها النافذة.
قد تدخل الغرفةَ،
تستلقي على الأريكة القديمة،
وترحل الفجرَ إلى المَدينة
حيث تضيع
فلا الوحشُ يراها، لا الطيور،
لا نبيُّ ضائع تحت السماء
سوف يعرفها.
ماذا تريد من لينور؟
– أن تعود
– افتح عليها النافذة
لا أحدٌ يعودُ
حين يمضي
من عاد قبلها؟
– افتح عليها النافذة
افتح قميصك القديم
فقد تراها.
– لا أحدٌ يعود حين يمضي
– سوف تعود،
حين تموت،
للبيت،
سوفَ تستلقي على الأريكة القديمة
وتفتح الكتابَ
حيث كان مفتوحا وتقرأ،
ثم تقرأ

ثم تقرأ سورتها:
– لا أحدٌ يعودُ
– لينور عادت..
كنتُ وراء النافذة
أرقبُ ..
– لكن لا ترى
أنت الذي كنت رأيت لا ترى
أنت الذي كنت رأيت لا ترى
لينور عادت..
أخذت لينور..
وارتحلت.



• يـرد اسـم" لينـور" في قصيـدة إدغار ألان بـو (١٨٠٩– ١٨٤٩) الشهيرة " الغراب" ثمـاني مرات. ويعتقد كثير من النقـاد أنهـا إشـارة إلى زوجته الاولى فرجينيـا كليم، التي ماتت بعـد زواجهما بسنتين بمرض السل، وهي في الخامسة عشـرة. ولبـو قصيدة أخرى بعنـوان" لينور" عن الشاعرة سـاره هيلين ويتمن، التي ارتبط معهـا بعلاقة حب رومانسية كادت تنتهي بالزواج. لكنها تركت بو بسبب إدمانه. وفي رواية أخرى، بسبب علاقته مع امرأة ثانية.

فـي (الـخـالـة تـــولا):
صـــراع الـــرغـبـــات الـســريـــة والـقـيـــم الـمـحـافـظـــة

سعد محمد رحيم

تقوم رواية (الخالة تولا) لميغيل دي أونامونو (ترجمة صالح علماني وإصدارات دار المدى ٢٠٠٩) على فعالية ومركزية فكرة أخلاقية هي (الإيثار)، أي تكريس حياة أمرئ ما من أجل الآخرين، والتضحية في سبيلهم، عن قناعة تامة، يصاحبها إحساس مبهم بمتعة سريّة تقترب من المازوكية. إن الوجه الآخر لإيثار (الخالة تولا) سيظهر، كما لو أنه تعبير عن أنانية مواربة تجد تجليها في صورة تحكّمها بحيوات الآخرين ورسم أقدارهم على وفق قناعاتها وأهوائها.

كذلك فإن عزوفها عن الزواج سيخفي أشد النزعات الجنسية سطوة، والتي ستحاول مواراتها تحت طبقة سميكة من السلوك الطهراني، والذي، ويا للمفارقة، لا نستطيع أن نقول عنه أنه زائف. فإذا كان ما يظهر على سطح الرواية يبدو واضحاً وبسيطاً فإن ما يمور تحت السطح لهو في غاية التشابك والتعقيد. فهذه التناقضات بين ما هو مرسوم وبين ما هو ممحو.. بين ما نراه ونتلمسه حقا عبر الجمل والكلمات وبين ما هو مستتر فيما وراء السطور ستصنع جدلية الرواية؛ صراعاتها وحركتها الداخلية ومسارها ونهايتها المفتوحة أيضاً.

كانت (خيرترودیس؛ الخالة تولا فيما بعد) تنزع في القرارة العميقة لنفسها إلى أن يكون راميرو الشاب لها، وهذا ما لن تفصح عنه مباشرة أبداً. لكنه كان يصوّب نظراته إلى أختها روسا التي "تكشف تجسدها بروعة أمام كل ريح وكل نور زهرة" مثلما يصفها الراوي. ولأن راميرو كان يحمل روحه كلها على سطح عينه، لم يعتقد أنه رأى أحداً سوى روسا". وهكذا سترتب خيرترودیس لزواج الاثنين وتقرر الامتناع عن الزواج والتفرغ لتربية أولاد أختها، ربما فقط كي تبقى قريبة منها ومن زوجها، في نوع من الولاء الروحي الرهباني، ووراء مسحة من كبرياء رصينة وهادئة، وقوة شخصية لا تضاهى، تجعلها محور وملهمة حيوات من حولها، وحتى ساعة وفاتها بعد سنين طويلة.

تقول لأختها أن قدرنا هو الزواج أو الدير، ولأنها لم تتزوج قط فقد اختارت ديرها الخاص، واضعة له قوانين صارمة التزمت بها وأجبرت الآخرين على احترامها. ولقد سعت إلى تسريع زواج الاثنين قبل أن يتراجع أي منهما، كما لو أنها تخشى أن تفقد حضور الرجل (راميرو) قريباً منها وستخبر راميرو منذ البدء أن روسا ستكون زوجة طيبة له أما هي فستكتفي بدور الخالة الطيبة لأولادهما. وفي أثناء عقد القران بدت تولا في غاية السعادة إلى الحد الذي رأى بعضهم في الأمر "شيئاً غير طبيعي بعض الشيء" وحين يأتي المخاض روسا يتحدث الطبيب عن إخراج الطفل حياً أو ميتاً، غير أن تولا سترفض برباطة جأش فكرة (الطفل ميتاً) على الرغم من تحذير الطبيب من خطورة وضع روسا الصحي، وستشارك في عملية التوليد لتأخذ الوليد من ثم، بعد أن تنظفه، إلى أبيه؛ "وحين أراد (راميرو) تقبيل تلك اللفافة من اللحم التي قدمت إليه على أنها وليده لمست ركبته المتأججة ركبة خيرترودیس التي قالت له بهدوء: – اذهب الآن واشكر امرأتك واطلب منها المعذرة وشجعها".

وستجعل تربية الطفل ورعايته من مسؤوليتها حتى قبل أن تسأل والديه عن رأيهما، وسيخرج من أعماق روح راميرو صوت يقول؛ أيهما هي الأم؟.

ستسمي الخالة تولا الوليد على اسم أبيه

(راميرو) وستعلن أن الوليد التالي سيكون أنثى وستسميها مثل اسمها (خيرترودیس). إن سلوكها هذا أشبه ما يكون بالتعويض عن رغبة مكبوتة في اللاشعور. فلماذا لم تستطع، أو لم يدعها القدر أن تجمع بينها (خيرترودیس) وبين راميرو قررت أن تجمع راميرو وخيرترودیس أخاً وأختاً ترعاهما معاً وهكذا سيكون الأمر.

إن قوتها الروحية تجعلها لا تهتز حتى إزاء حدث صادم هو موت أختها روسا على إثر ولادتها الثالثة، ويكون ديدنها الحفاظ على تماسك العائلة. وإذ يبدو أن الفرصة أتيحت لها ثانية للاقتران براميرو الذي يكون هو الآخر مستعداً ومتلهفاً للزواج منها، فإنها ترفض بقوة.. هذا السلوك الغريب والمفاجئ منها يجعل القارئ يتساءل عن السبب؛ أتراها تخفي وراء شجاعتها الظاهرة خوفاً من خوض التجربة انسجاماً مع النداء البعيد لغريزتها؟ أهو الصراع بين جذب ذلك النداء والشد المضاد لوازعها الطهراني الأخلاقي الذي سيفرض عليها منطقه في النهاية؟ وهي التي لم تكن تخشى أقاويل الناس ماذا كانت تخشى؟ أكانت مترددة أمام أناها الأعلى بسطوتها الضاغطة، أي ضميرها الذي ما كانت على ثقة بأنها ستتعايش مع خيانتها له؟. ستقول لها أختها وهي تحتضر أنها لا تريد لأولادها زوجة أب، وإذا كان لابد له من الزواج فلتكن هي (خيرترودیس/ الخالة تولا) "فلتكوني أنت، وليكن لك"، لكن القدر ستكون له كلمة أخرى. ستعمد إلى رفض الزواج من ريكاردو (ابن عم راميرو) بحجة انشغالها بتربية أولاد أختها الثلاثة وستترك بيتها لتسكن في بيت راميرو الذي سيعرض عليها الزواج هو الآخر، وتصدّه كذلك.

". ولماذا لم تصبحي راهبة؟

. لا أحب أن يأمرني أحد".

وستنهر راميرو الذي يناديها بـ (تولا) انطلاقاً من نزعتها المتزمتة؛

" . لا تدعُني تولا، وخاصة أمام الأطفال.... احترم الصغار.

. وبماذا أسأت احترامهم؟

. بتركك غرائزك مكشوفة أمامهم هكذا".

وبعد إلحاح راميرو ستمنحه سنة واحدة؛ "كي أتأمل في نفسي بوضوح، وكي تتأمل في نفسك بوضوح، من أجل أن تقتنع..". ولن يصمد راميرو كما سنرى إزاء اقتراحها العسير هذا. في هذا الوقت كانت هي تتعايش مع ريح هائجة كانت تنفلت في روحها المغلقة.. "كان عقلها في صراع مع قلبها، وكلاهما، العقل والقلب في صراع معها بقدر أشد من الضراوة والعمق، والحميمية". أما هو (راميرو) فسقع في المحظور.. سيواقع الخادمة (مانويلا) جنسياً في البيت فتحمل منه فتجد الخالة تولا نفسها مضطرة لتزويجه منها. هنا ستقع مجموعة من الأحداث الميلودرامية المتعاقبة.. سيمرض راميرو فجأة قبل ولادة طفله من مانويلا التي ستموت هي الأخرى وهي تضع وليدها.

لنقرأ بماذا تعترف تولا لراميرو وهو على فراش الموت؛ "أنت لقد تكلمت يوما عن قديسين يصنعون خاطئين. ربما كانت لدي فكرة لا إنسانية عن الفضيلة. ولكن عندما بدأ الأمر، عندما توجهت إلى أختي، قمت أنا بما يتوجب علي القيام به. أضف إلى ذلك، وأنا أعترف لك، كنت أخاف من الرجل، أي رجل، بمن في ذلك أنت يا راميرو، لم أستطع أن أرى في الرجل سوى الكائن الفظ. الأطفال، أجل أحببتهم ؛ أما الرجل... لقد هربت من الرجل...". هذا المقطع الطويل نسبياً، ربما كان يفسر كثراً من مواقف تولا وتناقضات سلوكها.

(الخالة تولا) رواية قصيرة، سريعة الإيقاع، مكتوبة بلغة مقتصدة، وهي من نمط الروايات التي تعكس الحضور الطاغي لشخصية بعينها وتأثيرها على اتجاهات الأحداث، وما تعانيه من صراعات جوانية بين رغباتها وغرائزها من جهة والقيم المحافظة التي تؤمن بها من جهة ثانية، على الرغم من تخطيها في التفكير، أحياناً، الخطوط الحمر لقناعات الناس، بحكم فطنتها وحدّة ذكائها.

خـوزيـه كـاميـلـو ثـيـلا.. المـــوت والـــدم والأرضـــــ الاسـبـانـيـة

ترجمة: نجاح الجبيلي

الكاتب الإسباني خوزيه كاميلو ثيلا ولد في ١١ مايس ١٩١٦ في "أريا فلافيا"/أسبانيا، حاز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٩ ولعله مشهور بروايته " عائلة باسكوال دوارته" الصادرة عام ١٩٤٢ ومانح حياة جديدة للأدب الأسباني. يتميز إنتاجه الأدبي من الروايات والقصص القصيرة ويوميات السفر بالتجريب والإبداع في الشكل والمحتوى، وينسب إليه بعض النقاد كمؤسس لأسلوب سردي يعرف بـ"TREMENDISMO " يتميز بالميل إلى التأكيد على العنف والتصوير الغريب.

دخل "ثيلا" جامعة مدريد قبل وبعد الحرب الأهلية الأسبانية (٣٦-١٩٣٩) التي خدم في أثنائها في جيش فرانكو. تأثرت مهنته الأدبية واهتماماته عميقا بقبوله في البداية بالحكم الدكتاتوري لـ"فرانكو" ثم رفضه له أخيراً. ورسّخت روايته الأولى "باسكوال دوارته" مكانته في أوربا. وعلى الرغم من شكلها التقليدي إلا أنها اشتهرت ونالت استحساناً نقدياً وتتميز روايته الثانية "خلية النحل" الصادرة عام ١٩٥١ بتسلسلها التاريخي المجزأ والحشد الكبير لشخصياتها وهي قصة إبداعية ذكية عن مدريد ما بعد الحرب رسخت مكانته بين الجمهور والنقاد ومن أحسن رواياته الرائدة المشهورة "سان كاميلو ١٩٣٦" الصادرة عام ١٩٦٩ وهي عبارة عن تيار وعي مستمر.

إن قوة الملاحظة الشديدة والمهارة في تلوين الوصف ظاهران أيضاً في أدب رحلاته ويعتمدان أساساً على جولاته عبر ريف أسبانيا وزيارته إلى أقطار أميركا اللاتينية. وأكثر هذه الكتب شهرة "رحلة إلى ألكاريا- ١٩٤٨" و "من ميو إلى بيداسوا" و "يهود ومغاربة ومسيحيون-١٩٥٦" ، ومن أضخم مجموعاته القصصية "السحب العابرة" وأربعة أعمال بضمنها مجموعة "الطاحونة مع قصص قصيرة أخرى- ١٩٥٦". كتب "ثيلا" أيضاً مقالات وشعر ومذكرات وفي سنواته الأخيرة ظهر في التلفزيون بصورة متتالية.

استقر في عام ١٩٥٥ في "مايوركا" حيث أسس "ثيلا" في عام ١٩٥٦ المجلة الأدبية الأسبانية المؤثرة "أوراق سون أرمادوس" وعمل فيما بعد محرراً لها. شرع في عام ١٩٦٨ بنشر سلسلة كتاب" القواميس السرية" وهو مصنف من الكلمات والعبارات المشهورة غير الصالحة للطبع لمنافاتها للأخلاق. توفي في عام ٢٠٠٢ عن عمر ٨٥ سنة، وفي ما يلي عرض لروايته "عائلة باسكوال دوارته" :

لا يوجد تفسير للطرق الغامضة للناشرين أو أهواء الذوق العام، ومع أن رواية "كاميلو خوزيه ثيلا" "خلية النحل" نشرت بهدوء في الولايات المتحدة عام ١٩٥٤ فقد ظهرت روايته "عائلة باسكوال دوارته" مترجمة إلى الإنكليزية عام ١٩٦٤ مع أنها نشرت في أسبانيا عام ١٩٤٢، على الرغم من وجود إجماع نقدي عام على أن "ثيلا" هو الأفضل من بين الروائيين الأسبانيين المعاصرين وهو فعلاً الروائي الأكثر تميزاً منذ "بيو بارخا".

إن الخسارة هي خسارتنا، فالرواية لا شيء يشبهها في اللغة الإنكليزية، وهي مثلما يطلق عليها تماماً بالإسبانية (أغنية عميقة cante hondo) –صرخة الدم الخالدة التي تفوق الوصف ولا يوجد نظير لها في تقليدنا الموسيقي. لقد طوّع السرد تماماً في رواية "ثيلا" وهو يجري ضد السطح المستوي باندفاع هائل لكنه بالكاد يظهر للعيان. إن جمرات حياة "دوارته" تحترق بشدة وبدخان بلا لهب. وبين حين وآخر وعند المنعطفات الحاسمة تنطلق الأحداث المقطوعة أو أجزاء الحدث مثل نفث الشعلة، تحترق ثم تستنفد.

يستعمل "ثيلا" الطريقة القديمة للرواية بصيغة

مذكرة اكتشفها غريب بعد تنفيذ حكم الإعدام بالبطل. كان الفلاح "دوارته" في زنزانته ينتظر الموت وكأنه يغازل عروساً سوداء على نحو غريزي، ويدون حياته في محاولة لفهمها وإحياء ذكراها وامتلاكها بإعطائها الشكل المطلوب. يبحث في طفولته القاسية –الأب العنيد، الأم الفاسقة النكدة التي عذبته، الأخت المحبوبة التي تصبح مومساً بعد أن أصابها اليأس لأنه يبدو أنه لا بديل لها سوى ذلك، حسب الظروف الشديدة التي تسلطها عليهم الحياة القاسية. لكن هذه ليست رواية واقعية اجتماعية وهي ليست مصادر لأعمال العنف المتفجرة لـ"دوارته" –الطعن، الاغتيالات، الألم المبرح. لا تكمن هذه الأفعال الدموية في السيكولوجيا بل في اللاوعي الجمعي للشعب كله-جنس من الناس لم "يفهموا" تلك الأفعال الفظيعة ويستطيعون مع ذلك أن يصدحوا بالأغاني لها. وبهذا المعنى تكون رواية "دوارته" أغنية مهيبة كئيبة عن الموت والدم والأرض الأسبانية يحركها الشعر الأسود لأسبانيا-مرتلة، محتومة ولدت قبل الزمن وخارجه.

في كل هذا يكون "ثيلا" أسبانياً بكل معنى الكلمة وخارج نطاق التقاليد الأوربية. إن السرد المقصّر- وهو دفن السرد في "القول" والضغط المذهل للحدث وترتيبه والزمن- توجهنا إلى ماهية الرواية: حكاية فلكلورية، فلكلور، أغنية فلكلورية، التجربة التي تمثل الشكل الأسطوري، " الأنا- هذا البائس، هذا المثال للإنسان المغلوب" كما يتكلم "دوارته" عن نفسه.

يقهر "دوارته" أمام القدر – العدو المهجور منذ زمن طويل في أدب الغرب لكنه المشهور كثيراً في الشعر الشعبي." قدري الشرير، نجمي المنحوس" يتدلى منه مثل طائر القطرس ويمسك به مثل السقوبة (الشيطانة التي تجامع الرجال أثناء نومهم)، وكلما يبزغ أمل بالخلاص في حدث صغير من السعادة كالزواج أو ولادة طفل يضرب القدر ضربته فيجيب "دوارته" نداءه بشكل أعمى. تقول زوجته قبل وقت قصير من وفاتها بصورة غامضة وبلا تفسير واضح كالموت في الفلكلور أو في السحر: "يبدو الدم كصنف من السماد في دمك". وحين يقدم "دوارته" أخيراً على قتل والدته في مشهد مرعب يقول: "هذا شيء محتوم. وجب أن يحدث وسيحدث"، وترن النغمة بصوتها الرصاصي مراراً: "وبهذه الطريقة تجري الأمور" .

إن الحس الأسباني بشرور العالم المتعذر استئصالها والثور الأسود للموت يحومان حول مصير "دوارته". تشبه الصور كابوساً حتم على الإنسان مسبقاً أن يعيشه، النساء الصارخات بالملابس السود، دم الفرس المذبوحة، الوجه المزرق للديوث المقتول خنقاً، و"دوارته" الإنسان الذي ولد ليقتل ويموت ويكابد من أجل أن يصنع من حياته أسطورة. يتم "ثيلا" المثال المهجور للصخرة والقمر والاحتفال القديم بالولادة والمعاناة والموت، واللونان اللذان يستعملهما هما الأسود والأحمر.

خارج العاصمة

حوارات دورة المياه

محمد خضير

الرعب، الرعب بعينه، اللفظة التي تنتظر خطّها على جدران دورة المياه العامة. حلمتُ البارحة بمرحاض زجاجي، حُشر فيه رجل كسمكة السردين في علبة محكمة الإغلاق. وكان مقبض باب المرحاض مصنوعاً من حلقة معدنية تشبه حلقة السحب في غطاء علبة السردين. وبدلاً من كلمة (اسحبْ) ألصقت بباب المرحاض الزجاجي كلمة (افرغْ). وكانت هذه الكلمة تتناسب وأفكاري عن عملية الكتابة. فليست هذه الأخيرة إلا عملية (إفراغ) أو (إفراز) تعقبها حالة اختلاء مريح، ودورة امتلاء جديد. ما من شيء إضافي جميل و نبيل يزيد على هذه العملية الدورية. ولا شيء يُضاف على قيمة الحوارات القصيرة التي تدور بين المنتظرين أمام علب الإفراغ العامة. ولن تدرك أهمية ما يختفي تحت سطحها الهادئ، فأنت تخوضها وكأنك شخصية في رواية.

لطالما شعرت بأن حواراً بين اثنين في مكان مغلق، يجب أن يُدار بتلك الأهمية المصممة في الروايات، مهما كان الحوار تافهاً وبعيداً عن الحقيقة، أو واسع الاستغراق شديد الالتصاق بالحالة الإنسانية المفوّهة. لاحظتُ أن وقت الحوار الروائي غير محدود، تتفرع ألفاظه وتنزلق دونما عائق بيولوجي. وكما يقرر الروائي الأرجنتيني أرنستو ساباتو فإن هذا الحوار يعمل على مستويين: مستوى الحوار السطحي، والآخر الأشد غوراً وسرية، كما لو أن حصاناً يقف متحفزاً أمام كومة قش يحدس أن شيئاً غريباً وخفياً سيظهر منها. فالكلام يمثل مستوى الحوار الأول، والوقفة تمثل مستواه الثاني. وأياً كانت مدة الوقفة فهي تحفز المتكلم على العلن والمواصلة. جرّب ساباتو هذا التكنيك الحواري في رواية (أبطال وقبور) وجزئها الثاني (ملاك الجحيم) وأسند لشخصياته مهمة المراوحة بين الوقفة والكلام، على مستوى السطح المدني وفي أقبية مجاري بيونس آيريس. وخلال الانتقال من مستوى الإملاء إلى مستوى الإفراغ، يفرز الأحياء كلمة (الرعب) كي تستقر في الأعماق، أعماق المدن التي تسير نحو الانحلال.

طالت وقفتي في فسحة الدورة، حتى التحق بي رجل يستعجل الإفراغ، لاحظ بارتياح ضرورة الاختلاء في علب نظيفة، ثم أضاف: ((لحسن الحظ طليت الجدران بدهان يمنع الكتابة عليها)). قابلتُ ملاحظته بملاحظة مفاجئة: ((ستكون العلب أكثر راحة لو إنها بُنيت من ألواح زجاجية)). بعد وقفة قال: ((لن نصل إلى هذه الحال)). أسرعتُ باعتراضه: ((ومن يمنع نفسه من الكتابة؟ الفسح الضيقة تدفعك إلى إفراز كل شيء)). احتبس ثم همس: ((لا أظنك من هؤلاء! وعلى أية حال ضع عبارتك إن شئت، فلا شأن لي بهذه الأمور)).

انفتح باب إحدى العلب، فانفتل صاحبي داخلاً، مخلفاً إياي في المستوى الأعمق من الحوار، إلا أن مختلياً ثانياً سرعان ما ملأ وقفتي، وشاركني الانتظار. كان هذا على أهبة الانفجار فصبَّ نقمته الحبيسة دونما احتراز أو اعتبار لدرجات الحوار. وكنت قد خبرتُ أمثال هذه الإفراغات العدوانية التي تتدحرج كسيل عكر، وتنتهي عند المستوى الأدنى لحوار المرضى باحتباس البول، قطرات من الضآلة والمهانة. أفرغ رعبه بصوت كسير، محدثاً نفسه ولا ريب: ((تزداد إفرازات الجسد مع تقدم المرء في العمر. كلما زادت حاجته للإفراز تدهور جسده أكثر واقترب من حدّ الاحتباس والعسر.. وإذ يتكاثر عدد المراحيض في الزوايا والأزقة، يتكاثر عدد أولئك الحاملين انهيارهم في كعوب أقدامهم..إنها نتن المدينة، بل هي موتها..)).

استدار المحتبس وغادر فسحة دورة المياه، ليقترب رجل آخر متمهل حسبته منظف الدورة أو حارسها، وقد يعلم شيئاً خاصاً عن آداب الاختلاء فوق ما أعلم. سألته فأجاب بأنه ليس واحداً من خدم الدورة ولا هو قطعاً من خطاطي الكلمات المرعبة على جدران العلب. لكنه شخص مهموم بالدراجات النارية. استغربتُ حديثه واستفسرت إن كان المحتبسون يأتون إلى دورات المياه في هذه الأيام مسرعين مذعورين.

قال: ((لا. إني أعني ما أقوله حرفياً. هذا وقت الدراجات النارية)). وافقته: ((حقاً أصبح انتشارها في الشوارع مخيفاً، تزأر وتخطف بين صفوف السيارات)). قال: ((لم تلحظ شيئاً مخيفاً. زئيرها يشتد ليلاً عندما تخلو الشوارع، ويخرج راكبوها من مدارج الظلام إلى عملهم المبهم)). أدركتُ قصده وعقبت: ((أجل. أنت مصيب. لا يحتاج رجال العمل الليلي هؤلاء إلى دورات المياه، ففضلاتهم تتناثر وراء ظهورهم)).

ضحك هازئاً من طريقتي الحوارية، وخطئني في ربط الأقوال، وكان قد لاحظ قلم الكتابة الرشاش (السبري) يبرز نصفه من جيب قميصي، فأشار: ((هيا أكتب عبارتك، لا تنتظر شيئاً مفيداً أو شخصاً معروفاً لديك)).

توالى على وقفتي محام غريب عن المدينة أدار حديثاً عن موكله السجين، ورسّام مفتون بخطوط الجدران السرية، وشرطي مرور ملأ حديثه بالإشارات، وسائق سيارة اشتكى من بواسيره، وفلاح انتهى من بيع محصول نخلاته في السوق، وصبي عصب رأسه بكيس بلاستك، وآخرون خلّفوني عند فسحة حلمي بالمراحيض الزجاجية، متردداً في خط عبارتي على جدار العلبة التي طال وقوفي أمامها، عبارة أرنستو ساباتو: ((ليس في نسيان الرعب عيب)).