سلسلة جوائز
٢٥

أورهان باموق

اسطنبول
الذكريات والمدينة

ترجمة: دكتورة أماني توما
عبد المقصود عبد الكريم

اسطنبول
الذكريات والمدينة

أورهان باموق

كاتب تركي ولد في اسطنبول عام ١٩٥٢.

بدأ الكتابة بشكل منتظم منذ عام ١٩٧٤، وأنجز منذ ذلك الوقت مؤلفاته التي شكلت مسيرة حياته وشهرته وهي:

"جودت بك وأولاده" "البيت الصامت" "القلعة البيضاء" "الكتاب الأسود" "الحياة الجديدة" "اسمي أحمر" "ثلج" "اسطنبول الذكريات والمدينة".

ترجمت جميع أعماله إلى أكثر من ثلاثين لغة عالمية حية.

حصلت جميع أعماله على العديد من الجوائز المحلية والعالمية منها: جائزة "يشار كمال" للرواية، جائزة "فارا" الى - جائزة "الاكتشاف الأوروبي" - جائزة "إيمباك" العالمية - جائزة "الاندبندنت" - جائزة "الميد بسميس" - جائزة السلام قبل أن تتوج جوائزه بجائزة نوبل للآداب لعام ٢٠٠٦، فيصير أول تركي يحصل عليها.

شارك في الكثير من المؤتمرات الأدبية في شتى أنحاء العالم واحتفى به معرض القاهرة الدولي للكتاب فكان ضيفا لدورته التاسعة والثلاثين إثر فوزه مباشرة بجائزة نوبل.

الجائزة: جائزة نوبل في الآداب

أكبر جائزة في العالم وأغلى مرتبة من جميع التقديرات تمنح في فروعها المختلفة كل عام في العاشر من ديسمبر وهو تاريخ وفاة صاحبها الصناعي السويدي ومخترع الديناميت "الفريد نوبل" الذي أسسها عام ١٨٩٥ كدعوة لتحقيق السلام في العالم وضمن عام ١٩٠١ أصبح العالم كله ينتظر توزيع الجائزة على الأدباء والعلماء ودعاة السلام الذين يفوقون بانجازات أدبية وعلمية وحضارية إنسانية سامية تهدف إلى رقي الإنسانية وتطورها.

وجائزة نوبل في الآداب هي أرفع جائزة أدبية في العالم وهي تشجع المبدعين الأدباء في فروعه المختلفة وتعتبر جائزة نوبل للآداب أول من منح جائزة نوبل للسلام الكاتب الفرنسي "سولي برودوم" عام ١٩٠١ وفي عام ١٩٨٨

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير | دكتور: ناصر الأنصاري
نائب رئيس مجلس الإدارة | دكتور: وحيد عبدالمجيد
نائب رئيس التحرير | دكتور: سهير المحادقة
الإشراف التنفيذي | السيد أبو شادي
مدير التحرير | السماح عبدالله
سكرتير التحرير | وردة عبدالخالق
التصميم الجرافيكي | دكتور: مدحت منولي
الإخراج الفني | مصري عبدالواحد
| علي أبوالخير

باموق، أورهان.
اسطنبول الذكريات والمدينة/ أورهان باموق
ترجمة أماني لوما، عبد المقصود عبد الكريم ...
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٤٠٠ ص؛ ٢٤ سم (جوائز)
تدمك ٩٧٨ ٤٢٠ ١١١ ٩٧٧ ٩٧٨
١- تركيا - وصف ورحلات
أ- لوما، أماني (مترجم)
ب- عبد الكريم، عبد المقصود (مترجم)
ج- العنوان
رقم الإيداع بدار الكتب ٩٤٨٢/ ٢٠٠٧
I.S.B.N - 978- 977 - 420 - 111 - 9
ديوي ٩١٤.٩٦٠٤٥٤

اسطنبول
الذكريات والمدينة

أورهان باموق

ترجمة: دكتورة أماني لوما
عبدالمقصود عبدالكريم

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٨

Amly

● [illegible] اسطنبول .. الذكريات والمدينة

ISTANBUL.. Memories and the city

● [illegible] أورهان باموق Orhan Pamuk

● [illegible] دكتورة أماني توما

عبد المقصود عبد الكريم

● يصدر هذا الكتاب باللغة العربية بإذن خاص من المؤلف للهيئة المصرية العامة للكتاب.

● جميع حقوق الإصدار باللغة العربية محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب فى مصر والخارج.

● جميع الحقوق الأخرى محفوظة للمؤلف:

Copyright © 2003, kapi kredi kültür sanat yayincilik ticaret ve sanayi A.S. all rights reserved.

● الطبعة الأولى ٢٠٠٧.

● طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

«سلسلة الجوائز»

مازال أمام سلسلة الجوائز الكثير من الأحلام الكبرى، التى تعمل بدأب على تحقيقها، فلقد شهدت السنوات الأخيرة احتفاءً غير مسبوق بالأعمال الأدبية فى شتى أنحاء العالم، وزادت أعداد الجوائز المهمة وأشكال تكريم المبدعين، فازدادت بالتالى الروائع الأدبية، التى تنتظر الترجمة والنشر فى سلسلة الجوائز.

ولأننا نضع نصب أعيننا قطع المسافة بين الواقع والمأمول.. بين الممكن والمستحيل فقد قطعنا خطوات كبيرة وجادة للتغلب على التحديات التى تواجه عملية الترجمة بداية من احترام حقوق الملكية الفكرية للمؤلف ومرورًا بتطوير شكل الكتاب، ووصولاً إلى قناعة بأن النصوص الأدبية لها وضعها الخاص باعتبارها مؤلفات جمالية متفردة ومن ثم تكون ترجمتها إبداعًا موازيًا يتحمل المترجم وحده عبء النهوض به. كما أننا استحدثنا «ذاكرة الجوائز»

كرافد للسلسلة لتقديم الآثار الأدبية، التى شكلت ذروة خالدة فى مسيرة الإبداع العالمى ولم تترجم بعد، أو أنها ترجمت ونفدت طبعاتها، إيمانًا من السلسلة بأن الأعمال الأدبية يكون لها دائمًا تأثير لا يمحى بمرور زمنها وحتى يتسنى للأجيال الجديدة قراءتها.

لقد انطلقنا من نجاحات تحققت فى مجال ترجمة الأدب فى مصر والعالم العربى، ولذا شرعنا فى تأسيس بنك معلومات رأينا أن الترجمة بحاجة إليه، ويشمل هذا البنك كل الأعمال الأدبية التى حازت جوائز دولية أو محلية فى كل أنحاء العالم، أو حققت أصداء قوية، وأثرت فى وجدان مجتمعاتها بشكل يؤهلها للحصول على جوائز أكبر، كما أنه يوفر قاعدة بيانات كبيرة عن كل المترجمين من كل اللغات، لكى يتابع القارئ العربى ما تم إنجازه والمهمات التى تنتظر السلسلة.

إن الترجمة كانت وستظل هى الحل السحرى للعديد من مشكلات الاختلاف بين الشرق والغرب، وهى وسيلة التواصل والحوار، وترجمة الأدب بالذات هى الجسر، الذى تعبر عليه أفكار الشعوب وعاداتها ومعارفها بدون قيود، فالأدب كان وسيظل أساس التقدم والخير والحق والحرية والجمال.

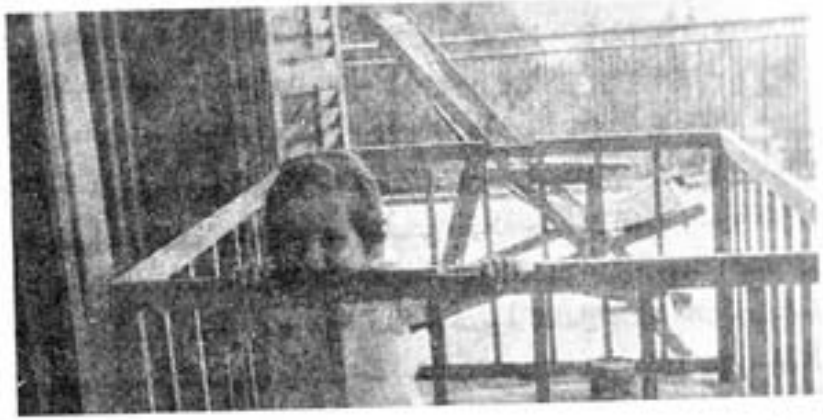
ولذا ستسابق سلسلة الجوائز الزمن لتحتفى بأكبر قدر ممكن من حائزى الجوائز فى العالم، تلك الجوائز التى حققت مصداقية كبيرة وسمعة حسنة حتى يتوفر للقارئ المصرى والعربى عمل اتفقت على جودته لجان متخصصة، مهمتها التحكيم لمنح جوائز دولية ومحلية لأهم الكتب وأكبر الكُتّاب.

ولسوف تتنوع اللغات المُتَرجم عنها فى أعداد السلسلة القادمة، ولسوف تقتحم سلسلة الجوائز جوائز جديدة، وأصواتًا لم يتعرف إليها بعد القارئ العربى، وذلك بفضل زخم الأعمال الإبداعية فى العالم وبفضل تنوع الجوائز المستحدثة، التى لاقت اختياراتها ترحيبًا واحترامًا من النقاد والمتابعين للمشهد الإبداعى.

د. ناصر الأنصارى

الفصل الأول
أورهان آخر

ساورتنى، منذ نعومة أظافرى، شكوك فى أن دنياى بها أكثر مما أرى: كان يعيش، فى مكان ما فى شوارع اسطنبول، فى منزل يشبه منزلنا، أورهان آخر يشبهنى كثيرًا لدرجة يمكن أن يقال معها إنه توءمى، أو حتى قرينى. لا أذكر من أين أو كيف راودتنى هذه الفكرة. لابد أنها انبثقت من شبكة من الشائعات وسوء الفهم والأوهام والمخاوف. لكن يتضح فى إحدى أقدم ذكرياتى ما شعرتُ به تجاه شبحى الآخر.



أرسلت، وأنا فى الخامسة، للعيش فترة قصيرة فى منزل آخر. اتفق والداى، بعد إحدى مرات الانفصال العاصف المتكرر، على أن يلتقيا فى باريس، واتُّخذ قرارٌ بأن نبقى أنا وأخى الأكبر فى اسطنبول، فى مكانين

منفصلين. يعيش أخى الأكبر فى قلب العائلة مع جدتى فى منزل آل باموق فى نيشان طاش، وأُرسَل أنا للعيش مع خالتى فى جيهان جير. وكان على

حائط فى هذا المنزل- حيث تلقيت الكثير من الحنان، صورة لطفل صغير، وكانت خالتى تشير من حين لآخر، هى أو زوجها، إليه وتقول بابتسامة: "انظرْ! هذا أنت!"

صحيح أن هذا الولد، الذى كانت عيناه جميلتين كعينى غزالة والقابع فى إطار أبيض صغير، كان يشبهني قليلا. حتى أن القبعة التى على رأسه كانت تشبه تمامًا تلك التى كنت أضعها على رأسى أحيانًا. كنت أعرف أننى لست الولد الذى فى الصورة (صورة "لطفل لطيف" أتى بها شخص وهو عائد من أوروبا). إلا أننى ظللت أتساءل، هل هذا هو أورهان الذى يعيش فى المنزل الآخر؟

كنتُ أنا أيضًا أعيش، بالطبع، فى منزل آخر آنذاك. كأنه كان علىَّ أن أنتقل للعيش هنا قبل أن أقابل توءمى، لكنى لم أجد متعة فى التعرف عليه

لأننى لم أكن أريد إلا العودة إلى بيتى الحقيقى. وكانت لعبة خالتى وزوجها المرحة بقول إننى الولد الذى فى الصورة قد أصبحت تهكما عفويا، وكنتُ أشعر فى كل مرة أن عقلى أمام لغز: أفكارى عن نفسى والولد الذى يشبهنى، صورتى والصورة التى أشبهها، بيتى والمنزل الآخر- كان هذا كله يتدفق فى فوضى مما يجعلنى أشتاق للتواجد مرة أخرى فى بيتى، بين أسرتى.

تحققت أمنيتى بسرعة. لكن لم يتركنى أبدًا شبح أورهان الآخر فى منزل آخر فى اسطنبول. لقد سيطر على أفكارى فى الطفولة وحتى المراهقة. وكنتُ وأنا أسير فى شوارع المدينة، فى الأمسيات الشتوية، أحدق فى منازل الآخرين خلال الضوء البرتقالى الباهت فى البيت وحلم السعادة، إلى عائلات آمنة تعيش حياة مريحة. وكنت أرتجف وأنا أفكر فى أن أورهان الآخر ربما يعيش فى أحد هذه المنازل. تحول الشبح، وأنا أكبر، إلى فنتازيا والفنتازيا إلى كابوس متكرر. وكنت، فى بعض الأحلام أحيى أورهان الآخر- وكان فى منزل آخر دائما- بصرخات من الهلع؛ وكان كل منا، فى أحلام أخرى، يحملق فى الآخر فى صمت مرعب قاس. وبعد ذلك، وأنا أتأرجح بين النوم واليقظة، كنت التحم أكثر بوسادتى ومنزلى وشارعى ومكانى فى العالم. وكنت أتخيل، حين لا أكون سعيدًا، أننى فى طريقى إلى المنزل الآخر، إلى الحياة الأخرى، إلى المكان الذى يعيش فيه

أورهـان الآخر، وكنتُ، رغم كل شيء، شبه مقتنع بأننى هـو، وأجد متعة فى تخيل مدى سعادته، وقد جعلتنى هـذه المتعة أشعر، أحيـانا، أننى لست فى حاجة للذهاب بحثا عن المنـزل الآخر فى ذلك الجزء الآخر المتخيل من المدينة.

وهنا نأتى إلى لب القضية: لم أترك اسطنبول أبدا، لم أترك المنازل والشوارع وأحياء طفولتى أبدا. ومع أننى عشت فى مقاطعات مختلفة من وقت لآخر، إلا أننى وبعد خمسين عاما وجدت أننى أعود إلى منزل آل باموق، حيث التقطت لى أولى الصور الفوتوغرافية وحيث حملتنى أمى بين ذراعيها فى البداية لترينى العالم. أعرف أن هذه المشابرة تدين بعض الشيء لصديقى الخيالى، أورهان الآخر، والعزاء الذى يقدمه لى الارتباط بيننا. لكننا نعيش فى عصر يعرف بالهجرة الجماعية والمهاجرين الخلاقين، حتى أننى اضطررتُ أحيانًا على تقديم تفسير للسبب الذى جعلنى أبقى ليس فى المكان نفسه فقط، بل فى المبنى نفسه. ويعود إلى صوت أمى فى أسى: "لماذا لا تذهب للخارج لبعض الوقت؟ لماذا لا تحاول تغيير المشهد، وتقوم ببعض الرحلات...؟"

عُرف كُتّاب مثل كونراد ونابوكوف نابيبول [١] بهجرتهم بين اللغات والثقافات والبلاد والقارات، وحتى الحضارات. تغذتْ أخيلتهم على الاغتراب، غذاء لا يأتى عبر الجذور بل عبر اقتلاع الجذور. إلا إن خيالى يتطلب أن أعيش فى المدينة نفسها، وفى الشارع نفسه، وفى المنزل نفسه، محدقا فى المنظر نفسه. إن قَدَر اسطنبول قدرى. وأنا مرتبط بهذه المدينة لأنها جعلتنى ما أنا عليه.

ذهل جوستاف فلوبير [٢]، وقد زار اسطنبول قبل ميلادى بمائة سنة واثنتين، بتنوع أنماط الحياة فى شوارعها المزدحمة؛ وتنبأ فى إحدى رسائله بأنها ستصبح فى خلال قرن عاصمة العالم. لكن حدث العكس: نسى العالم، بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية، وجود اسطنبول. كانت المدينة التى ولدت فيها أفقر وأسوأ وأكثر عزلة مما كانت عليه فى أية لحظة عبر تاريخها الممتد إلى ألفى عام. كانت اسطنبول دائما، بالنسبة لى، مدينة الخراب وسوداوية نهاية الإمبراطورية. وقد قضيت حياتى أحارب هذه السوداوية أو أجعلها (مثل أهل اسطنبول جميعًا) سوداويتى.

يقودنا تأمل الذات، ولو مرة واحدة فى العمر، إلى فحص ظروف ميلادنا. لماذا ولدنا فى هذا الركن من العالم وفى هذا الزمن تحديدا؟ إن هذه العائلات التى ولدنا فيها، هذه البلاد والمدن التى جعلها القدر من نصيبنا، تتوقع منا الحب، فنحبها فى النهاية من أعماق قلوبنا؛ لكن هل كنا نستحق الأفضل؟ أحيانًا أعتقد، أننى سيئ الحظ لأننى ولدت فى مدينة

(١) جوزيف كونراد (١٨٥٧ ـ ١٩٢٤): روائي، ولد فى بولندا ومات فى إنجلترا. فلاديمير نابوكوف (١٨٩٩ ـ ١٩٧٧) مؤلف روسى أمريكى. كتب أعماله الأولى بالروسية وبرع فى كتابة الروايات بالإنجليزية وترجم عدد من أعماله إلى العربية. نايبول (١٩٣٢ـ): فاز بجائزة نوبل فى الآداب عام ٢٠٠١. ولد فى ترينيداد، إحدى جزر الكاريبى، من أسرة ذات أصول هندوسية، وغادر الجزيرة إلى إنجلترا فى الثامنة عشرة، وخصص جزءًا كبيرًا من وقته لرحلات إلى آسيا وإفريقيا وأمريكا.

(٢) جوستاف فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠): الروائى الفرنسى الشهير، من أشهر أعماله «مدام بوفارى».

عجوز فقيرة مدفونة تحت رماد إمبراطورية خربة. لكن صوتًا في أعماقي يصر دائمًا على أن هذا كان من حسن الحظ. لو كانت مسألة ثروة، فمن المؤكد أنني يمكن بالتأكيد أن أعتبر نفسي محظوظًا لأنني ولدت لعائلة ميسورة حين كانت المدينة في أسوأ حالاتها (مع أن البعض رأوا العكس). لا أميل غالبا إلى الشكوى؛ فَبِلْتُ المدينة التي ولدت فيها كما قبلت جسدي (بقدر ما تمنيت أن أكون أكثر وسامة وتكون بنيتي أفضل) أو جنسي (برغم أنني مازلت أتساءل بسذاجة ما إن كان من الممكن أن أكون أفضل لو وُلِدْتُ امرأة). هذا قدري ولا معنى للجدل بشأنه، وهذا كتاب معنيٌ بالقدر.

ولدت في منتصف الليل في السابع من يونيو عام ١٩٥٢، في مستشفى خاصة صغيرة في "موضه". قيل لي إن دهاليزها كانت هادئة في تلك الليلة وكذلك العالم. لم يكن ثمة ما يحدث في كوكبنا فيما عدا أن بركان "سترومْبولينى" بدأ فجأة يقذف اللهب والرماد قبلها بيومين. امتلأت الصحف بأخبار صغيرة: قصص حول قوات تركية تحارب في كوريا؛ نشر الأمريكان شائعات تؤجج المخاوف حول استعداد كوريا الشمالية لاستخدام الأسلحة البيولوجية. وكانت أمي تتابع بشغف، قبل مولدي بساعات، قصة محلية: شاهد، قبل يومين، بعضُ حراس مبنى مركز "قونيا" للطلبة وبعض المقيمين "الشجعان" رجلا بقناع مخيف يحاول دخول منزل في "لَنْجا" عبر نافذة دورة المياه، فلاحقوه في الشوارع حتى وصلوا إلى حديقة غير منسقة؛ حيث انتحر المجرم القاسي بعد أن سب رجال الشرطة، وقد تعرف بائع بضائع مجففة على جثة اللص وقال إنه قاطع طريق اقتحم متجره في وضح النهار في السنة الماضية وسرقه تحت تهديد السلاح.

كانت أمي وهي تقرأ هذه القصة الدرامية وحيدة في غرفتها، أو هذا ما قالته لي بعد سنوات بمزيج من الندم والضيق. بعد أن اصطحبها أبي إلى المستشفى تضايق لتأخر الولادة فخرج يقابل أصدقاءه. وكانت خالتي هي الوحيدة التي رافقتها في غرفة الولادة، بعد أن قفزت فوق جدار حديقة المستشفى في منتصف الليل. وحين رأتني أمي أول مرة وجدتني أنحف وأضعف مما كان أخي.

أشعر بالاضطرار إلى قول "أو هذا ما قيل لي". في اللغة التركية زمن خاص يسمح لنا بالتمييز بين ما يقال لنا وما نراه بأعيننا: نستخدم هذا الزمن حين نروي الأحلام أو الحكايات الخرافية أو أحداث الماضي التي لم نستطع مشاهدتها. ويعد هذا تمييزا مفيدا ونحن "نتذكر" خبرات حياتنا المبكرة ومهودنا وعربات الأطفال الخاصة بنا وخطواتنا الأولى، نتذكر هذا كله كما رواه الوالدان، وهي قصص ننتبه إليها بنشوة وكأننا نسمع حكاية رائعة عن شخص آخر. إنه لإحساس لذيذ كإحساسنا حين نرى أنفسنا في أحلامنا. ولكننا ندفع مقابله ثمنا غاليا. بمجرد أن ينطبع في أذهاننا ما قاله الآخرون عما فعلناه فإنه يكون أكثر تأثيرا مما نتذكره نحن أنفسنا. وكما نعرف عن حياتنا من الآخرين، فإننا ندع الآخرين أيضا يقومون بتشكيل فهمنا للمدينة التي نعيش فيها.

حين أقبل القصص التي سمعتها عن اسطنبول وعن نفسي وكأنها قصصي، أشعر بإغراء يدفعني للقول: "اعتدتُ أن أرسم في وقت ما. أسمع أنني ولدت في اسطنبول، وأفهم أنني كنت طفلا فضوليًا إلى حد ما. ويبدو أنني بدأتُ، وأنا في الثانية والعشرين، كتابة الروايات لسبب لا أعرفه." كنت أريد كتابة قصتي كلها بهذه الطريقة- كأن حياتي كانت شيئا حدث لشخص آخر، أو كأنها كانت حلما شعرتُ فيه أن صوتي يتلاشى وإرادتي تستسلم للفتنة. ومع أن لغة الملاحم جميلة إلا أنني أجدها غير مقنعة، لأنني لا يمكن أن أقبل أن الأساطير التي نحكيها عن بدايات حياتنا تعدُنا لحياة ثانية أروع وأكثر أصالة تبدأ حين نستيقظ. لأن تلك الحياة الثانية- بالنسبة لأمثالي على الأقل- ليست إلا كتابا بين يديك. ولذلك انتبه جيدا، عزيزي القارئ. سأكون صريحا معك وفي المقابل أطلب منك بعض التعاطف.

الفصل الثانى

صورة فوتوغرافية فى متحف الظلام

كنا جميعًا، أمى وأبى وأخى الأكبر وجدتى وأعمامى وزوجات أعمامى، نعيش فى طوابق مختلفة من منزل من خمسة طوابق. وكانت العائلة وفروعها المختلفة تسكن (مثل كثير من العائلات العثمانية الكبيرة)، قبل ولادتى بعام، فى قصر حجرى؛ وقد قاموا بتأجيره، فى عام ١٩٥١، لمدرسة ابتدائية خاصة وبُنِىَ فى المكان المجاور الخالى البناء الحديث، الذى عرفت انه بيتى؛ وقد وضعوا بفخر على الواجهة، تماشيًا مع تقاليد العصر، لوحة معدنية مكتوبا عليها "منزل آل باموق". كنا نعيش فى الطابق الرابع، لكننى كنتُ أتنقل فى المبنى كله منذ استطعتُ الزحف بعيدا عن حجر أمى، وأستطيع أن أتذكر أن كل دور كان فيه بيانو على الأقل. وحين تخلى آخر من تزوج من أعمامى عن الجريدة بعد وقت طويل ليتزوج، أحضرت عروسه بيانو وانتقلت للعيش فى شقة الطابق الأول، حيث كان عليها أن تقضى النصف التالى من القرن فى التحديق من النافذة. لم يعزف أحد على أى بيانو، لا هذا ولا ذاك؛ ربما لهذا كنت أشعر بالأسى.

لكن الأمر لم يكن يقتصر على أجهزة البيانو التى لا يعزف عليها أحد؛ كان فى كل شقة أيضًا دولاب زجاجى مغلق يعرض خزفيات صينية وفناجين شاى وفضيات وسكريات وعلب سعوط وكئوسا من الكريستال وأباريق لمياه الزهر وأطباقًا ومباخر، لم يلمسها أحد أبدًا، مع أننى كنت أخبئ بينها أحيانا عربات صغيرة. كانت هناك أيضًا مناضد مزخرفة

بالصدف لا تستخدم، ورفوف للعمائم لم يكن عليها عمائم، وسواتر يابانية ومن الفن الحديث لا شيء يختبئ وراءها. وكانت هناك فى المكتبة، حيث التراب خلف الزجاج، كتب طبية تخص عمى الطبيب، لم تلمسها يد منذ هاجر إلى أمريكا منذ عشرين عاما. لم تكن هذه الغرف، بالنسبة لعقل طفل، مفروشة للأحياء بل للأموات. (قد تختفى، من وقت لآخر، منضدة قهوة أو صندوق مزخرف من غرفة جلوس لتظهر فى غرفة جلوس أخرى فى طابق آخر).

وكانت جدتنا إذا ظنت أننا لا نجلس باعتدال على أرائكها المطعمة بالصدف والخيوط الفضية، تنبهنا قائلة: "اجلسوا باعتدال". لم تكن غرف الجلوس مكانا يمكن أن تجلس فيه على راحتك؛ كانت متاحف صغيرة صممت لتظهر للزائر المفترض أن لأهل البيت ميولا غربية. وقد تكون معاناة من لا يصوم رمضان، من عذاب ضمير، أقل وسط هذه الخزائن الزجاجية وأجهزة البيانو الميتة مما لو كان يتربع على الأرض فى غرفة مليئة بالمخدات والأرائك. ومع أن الجميع عرفوا أن التغريب هو التحرر من قواعد الإسلام، لم يكن أحد على يقين من فائدته فى أى شيء آخر. ومن ثم لم تكن ترى متاحف غرف الجلوس فى البيوت الثرية فى اسطنبول

فقط؛ يمكنك أن تجد طيلة السنوات الخمسين التالية هذه العروض الفوضوية الكئيبة (لكنها قد تكون شعرية أحيانا) للتأثير الغربي فى غرف الجلوس فى كل أنحاء تركيا؛ ولم تخرج على المألوف إلا مع وصول التليفزيون فى سبعينيات القرن العشرين. تحولت غرف الجلوس، بمجرد أن اكتشف الناس متعة الجلوس معًا لمشاهدة الأخبار المسائية، من متاحف صغيرة إلى دور عرض سينمائية صغيرة- مع أنك لا تزال تسمع عن عائلات قديمة تضع التليفزيونات فى الطرقات الرئيسية، وتغلق متاحف غرف الجلوس، ولا تفتحها إلا فى الأعياد أو لضيوف مهمين.

كانت أبواب شقق بنائنا العصرى مفتوحة؛ عادة؛ لأن الحركة بين الطوابق كانت لا تنقطع كما كان الحال فى القصر العثمانى. وقد تركتنى أمى، بمجرد التحاق أخى بالمدرسة، أصعد السلالم وحدى، أو نصعد معًا لزيارة جدتى لأبى فى سريرها. كانت الستائر الحرير فى غرفة جلوسها مسدلة دائمًا، لكن هذا لم يكن يغير من الأمر شيئًا؛ كان المبنى المقابل قريبًا لدرجة تجعل الغرفة معتمة تمامًا، خاصة فى الصباح، وكنتُ أجلس على السجاد الكبير الثقيل وأخترع لعبة ألعبها مع نفسى. كنت أرتب العربات الصغيرة، التى جلبت لى من أوروبا، فى طابور بالغ الدقة، وأدخلها واحدةً بعد الأخرى إلى الجراج. ثم أقفز، متظاهرًا بأن السجاد والأرائك بحار والمناضد جزر صغيرة، من كرسى إلى آخر دون أن ألمس الماء (مثل بارون كالفينو [١] الذى قضى عمره فى القفز من شجرة إلى شجرة دون أن يلمس الأرض). وحين كنت أجهد من هذه المغامرة الجوية أو من ركوب مساند الأرائك وكأنها أحصنة (قد تكون لعبة مستوحاة من ذكريات عربات الخيل فى هيبلى أضا [٢])، كانت هناك لعبة أخرى واصلت لعبها بعد أن كبرتُ حين كنتُ أشعر بالملل: كنت أتخيل أن المكان الذى أجلس فيه مكان آخر (هذه غرفة نوم، هذه غرفة جلوس، هذا فصل، هذه ثكنات عسكرية، هذه غرفة فى مستشفى، هذه دائرة حكومية)؛ وحين استنفد طاقتى فى أحلام اليقظة ألجأ إلى الصور الفوتوغرافية التى توجد على كل طاولة ومنضدة وحائط.

---

(١) كالفينو (١٩٢٣ ـ ١٩٨٥): روائى إيطالى، ولد فى كوبا من أبوين إيطاليين، ومن أروع أعماله «بارون فى الأشجار» (١٩٥٧).

(٢) كلمة أضا ada تعنى جزيرة بالتركية.

افترضت أن أجهزة البيانو، لأنى لم أعرف لها استخدامًا آخر. كانت مجرد حوامل للصور الفوتوغرافية. لم يكن هناك أى سطح فى غرفة جلوس جدتى لا تغطيه براويز من كل حجم. وكانت هناك صورتان هائلتان، من أروع الصور، معلقتان فوق مدفأة لم تستخدم أبدا: إحداهما صورة لجدتى أضيفت لها بعض اللمسات، والأخرى لجدى الذى توفى عام ١٩٣٤. ومن طريقة وضع الصورتين على الحائط وطريقة جلوس جدى وجدتى (يلتفتان قليلا إلى بعضهما بشكل مازال يفضله ملوك أوروبا وملكاتها لطبع صورهم على الطوابع)، كان كل من يمشى فى هذا المتحف ويرى نظرتيهما المتعجرفتين يعرف فورا أن القصة بدأت بهما.

كان الاثنان من بلدة قريبة من مانيسا تسمى جُرْدِس؛ كانت عائلاتهما تعرف بآل باموق (القطن) لأنهم كانوا من ذوى البشرة الفاتحة والشعر الأبيض. كانت جدتى لأبى شركسية (حظيت الفتيات الشركسيات بالتميز بين الحريم العثمانى لشهرتهن بالطول والجمال). هاجر والد جدتى إلى الأناضول أثناء الحرب الروسية العثماني (١٨٧٧ ـ ١٨٧٨) ، واستقر فى البداية فى أزمير (كان هناك من وقت لآخر حديث عن بيت خال هناك)، وبعد ذلك استقر فى اسطنبول، حيث درس الهندسة المدنية. وبعد أن كون ثروة هائلة فى أوائل الثلاثينيات، حين كانت الجمهورية التركية الجديدة تستثمر بسخاء فى بناء السكك الحديدية، بنى مصنعًا كبيرًا يصنع فيه كل شىء بدءًا من الحبال إلى الخيوط المستخدمة فى تجفيف التبغ؛ كان المصنع يقع على ضفاف نهر جك صو الذى يصب فى البوسفور. وترك، حين مات عام ١٩٣٤، وهو فى الثانية والخمسين، ثروة هائلة لم يتمكن أبى وعمى من إنهائها برغم التورط المستمر فى مشاريع فاشلة.

ونجد، إذا انتقلنا إلى المكتبة، صورًا كبيرة للجيل الجديد مرتبة بنظام دقيق على الحوائط؛ ومن طريقة تلوينها بلون فاتح يمكن أن نقول إنها لمصور واحد. وعلى الحائط البعيد صورة لعمي أزهان وهو بدين ونشيط، وقد هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة الطب قبل الانتهاء من خدمته العسكرية، لذلك لم يستطع العودة إلى تركيا أبدًا، مما مهد الطريق

لجدتى أن تقضى بقية حياتها فى حداد دائم. وكان هناك أخوه الأصغر، أيدن، الذى يستخدم نظارة ويعيش فى الطابق الأرضى، وقد درس الهندسة المدنية مثل أبى، وقضى معظم حياته متورطًا فى مشاريع هندسية لم ترَ النور أبدا. وعلى الحائط الرابع عمتى التى قضت بعض الوقت فى باريس لدراسة العزف على البيانو. كان زوجها يعمل معيدًا فى كلية الحقوق، وقد عاشا فى شقة بالملحق، الشقة التى انتقلتُ للعيش فيها بعد سنوات حيث أكتب هذا الكتاب الآن.

وحين نغادر المكتبة ونعود إلى الغرفة الرئيسية فى المتحف، ونقف قليلا بجانب المصابيح الكريستال التى تزيد من الكآبة فقط، نجد تكدسًا من صور بالأبيض والأسود وقد بقيت على حالها لتقول لنا إن الحياة تكتسب زخمًا. نرى هنا كل الأبناء فى حفلات الخطوبة والزواج، واللحظات المهمة الأخرى فى حياتهم. وبجانب الصور الفوتوغرافية الأولى الملونة التى أرسلها عمى من أمريكا، لقطات فوتوغرافية لأفراد العائلة الكبيرة وهم يستمتعون بالوجبات فى الإجازات فى مختلف حدائق المدينة، فى ميدان "تقسيم" وعلى شواطئ البوسفور؛ وكان هناك أيضًا، بجانب صورة لى أنا

وأخى مع والدينا فى إحدى حفلات الزفاف، صورة لجدى مع سيارته الجديدة فى حديقة المنزل القديم، وصورة أخرى لعمى مع سيارته الجديدة خارج مدخل منزل آل باموق. فيما عدا الأحداث الاستثنائية، كاليوم الذى بدلت فيه جدتى صورة زوجة عمى الأولى ووضعت بدلاً منها صورة لزوجته الثانية، ساد البروتوكول القديم: لا تُنقَّل صورة أبدًا بعد أن تحتل مكانها فى المتحف؛ ومع أننى نظرت إلى كل صورة مئات المرات، لا يمكن أن أدخل إلى هذه الغرفة المزدحمة ولا أقوم بفحصها كلها مرة أخرى.

وقد جعلتنى تأملاتى المتأنية لهذه الصور أقدِّر أهمية الاحتفاظ بلحظات معينة للأجيال المقبلة، ولاحظت أحيانًا، ونحن نمضى فى حياتنا اليومية، التأثير القوى لهذه المشاهد الموضوعة فى براويز. أن أرى عمى يطرح على أخى مسألة رياضية وأراه فى الوقت نفسه فى صورة التقطت له منذ اثنين وثلاثين عامًا؛ أن أرى أبى يتصفح الجريدة ويحاول بابتسامة خفيفة التقاط نهاية نكتة أطلقت فى الحجرة المزدحمة، وفى اللحظة ذاتها أرى صورة له وهو فى الخامسة_ فى مثل عمرى- وشعره طويل كشعر البنات، بدا واضحًا لى أن جدتى بروزت هذه الذكريات وجمدتها، ولذلك أمكننا نسجها مع الحاضر. حين تكلمت جدتى، بالأساليب المتبعة عادة فى شرح تأسيس أمة، عن جدى الذى توفى فى شبابه، وأشارت إلى البراويز التى على المناضد والحوائط، بدا، أنها كانت تنجذب- مثلى- فى اتجاهين؛ كانت تريد مواصلة الحياة، لكنها كانت أيضًا توافة إلى أسر لحظة الكمال؛ تستمتع بالمألوف، لكنها مازالت تعتز بالمثالية. لكن حتى وأنا أتأمل هذه المأزق- لو اقتنصتُ لحظات خاصة من الحياة ووضعتُها فى برواز، هل تتحدى الموت أم الضعف والتلاشى أم الزمن، أم أنك تخضع لها؟- انتابنى ملل من هذا كله.

وحين كنتُ أفزع من تلك الولائم الاحتفالية الطويلة، تلك الاحتفالات المسائية التى لا تنتهى، أعياد رأس السنة حيث تتجمع العائلة كلها بعد الوجبات للعب الكوتشينة؛ كنت أقسم كل عام إنها آخر مرة أذهب فيها إلى هذه الحفلات، لكننى لم أستطع تغيير العادة. إلا أننى أحببت هذه

الحفلات حين كنت صغيرًا. وكلما سمعت النكت تنتقل حول المناضد المزدحمة وأعمامى يضحكون (تحت تأثير الفودكا أو العرق) وجدتى تبتسم (تحت تأثير كوب صغير من البيرة سمحت لنفسها به)، لم أكن أستطيع إلا أن الاحظ أن الحياة خارج برواز الصورة أمتع بكثير. أحسستُ بالأمان لأننى أنتمى لعائلة كبيرة سعيدة، ونعمتُ بوهم أننا خلقنا على الأرض لنستمتع بها. ولم يكن ذلك لأننى لم أكن أعرف أن أقاربى الذين كانوا فى الإجازات يضحكون ويأكلون ويلقون الدعابات معًا، كانوا أيضا قساة لا يسامحون فى المنازعات حول المال والثروة. كانت أمى، حين نكون وحدنا فى شقتنا، تشكو دائمًا لأخى ولى من وحشية "عمتكما" و"عمكما" و"جدتكما". فى حالة النزاع على الأملاك، أو عن كيفية تقسيم حصص مصنع الحبال، أو على من يعيش فى أحد أدوار المبنى، كان الشىء الوحيد المؤكد أنه ليس هناك حل أبدًا. كانت هذه الخلافات تتضاءل فى ولائم العطلات، لكننى عرفتُ منذ صغرى أن وراء هذا الابتهاج ركامًا من الأمور المتنازع عليها وبحرًا من الاتهامات المتبادلة.

كان لكل فرع من عائلتنا الكبيرة خادمة خاصة، وكانت كل خادمة تعتقد أن الانحياز فى هذه الحروب من واجبها. كانت أسما هانم التى تعمل عند أمى تزور إقبال التى تعمل عند عمتى، وقد تقول أمى، بعد ذلك على الإفطار: "هل سمعتَ ما يقوله إيدن؟"

قد يكون لدى أبى فضول ليعرف، لكنه قد يقول بعد أن تنتهى القصة: "بالله، دعنى عنك هذا"، ويعود مرة أخرى لجريدته.

إذا كنتُ صغيرا جدا على فهم السبب الكامن خلف هذه النزاعات- وهو أن عائلتى، التى مازالت تعيش كما كانت تعيش فى أيام القصر العثمانى، تتفكك ببطء- فلم أفشل فى أن الاحظ إفلاس أبى وغيابه المتكرر. كنت أسمع بتفصيل أكبر عن مدى سوء الحالة حين تأخذنى أمى أنا وأخى إلى بيت جدتى لأمى المسكون بالأشباح فى شيشلى. كانت أمى، بينما ألعب أنا وأخى، تشكو وكانت جدتى تنصحها بالصبر. ربما كانت جدتى قلقة من رغبة أمى فى الرجوع إلى هذا المنزل المقبر المكون من ثلاثة طوابق، وكانت تعيش فيه بمفردها، وتجذب انتباهنا مرة أخرى لعيوبه الكثيرة.

كان أبى، باستثناء الانفعالات العارضة، ليس لديه ما يشكو منه: كان بوسامته وذكائه وثروته الجيدة يبتهج بهجة طفولية، لم يحاول إخفاءها أبدًا. وكان يصفر دائمًا، حين يكون فى البيت، ويتأمل صورته فى المرآة، ويدعك شعره بالليمون ليلمعه. كان يحب النكات واللعب بالكلمات والمفاجآت وإلقاء الشعر، وكان يتباهى بمهارته فى ذلك كله، ويسافر بالطائرات إلى أماكن بعيدة. لم يكن أبدا الأب الذى يوبخ أو يحرم أو يعاقب. كنا، حين يأخذنا للخارج، نتجول فى كل أنحاء المدينة، ونقيم صداقات أينما ذهبنا؛ وخلال هذه النزهات اعتقدت أن الدنيا كمكان خلقت لنستمتع بها.

كان رد فعل أبى، إذا حل شر أو ساد ملل، أن يدير ظهره ويلوذ بالصمت. وكانت أمى، التى تضع القواعد، هى التى ترفع حاجبيها وترشدنا فى الجانب الأكثر ظلمة من الحياة. وإذا كانت أقل مرحًا إلا أننى اعتمدتُ حقًا على حبها واهتمامها، لأنها أعطتنا وقتًا أطول بكثير مما أعطانا أبى، الذى كان ينتهز كل فرصة ليهرب من البيت، وكان أقسى درس تعلمته فى حياتى أن أعرف أننى فى منافسة دائمة مع أخى للاستحواذ على حب أمى.

وربما لأن أبى لم يمارس سلطته إلا نادرًا، أخذت العلاقات بينى وبين أخى الأهمية التى كانت لها: كان منافسًا فى حب أمى. ولأننا لم نكن نعلم،

بالطبع، شيئًا عن علم النفس، فقد أخذت الحرب فى البداية شكل لعبة. وفى اللعبة كنا نتظاهر بأننا آخران، لم يكن أورهان وشوكت متورطين فى معركة قاتلة لكن كان بطلى المفضل أو لاعب كرة القدم المفضل لدى ينافس بطل أخى أو لاعبه المفضل. ولأننا كنا مقتنعين بأننا أصبحنا أبطالاً، أعطينا اللعبة كل ما لدينا؛ وحين كانت تنتهى بالدم والدموع تُنْسينا الغيرة والغضب أننا أخوان.

كنت أخرج من شقتنا حين يتعكر مزاجى أو حين أشعر بالتعاسة أو الملل، دون إخبار أحد، وأذهب للعب مع ابن عمتى فى الطابق الأسفل، أو أصعد، غالبًا، إلى شقة جدتى. ومع أن كل الشقق كانت تتشابه من حيث الكراسى وأدوات المائدة والسكريات ومنافض السجائر، التى تم شراؤها من المحال نفسها، إلا أن كل شقة كانت تبدو وكأنها بلد مختلف وعالم منفصل. وفى الفوضى الكئيبة فى غرفة جلوس جدتى، وخاصة فى ظلال

مناضد القهوة والخزائن الزجاجية وآنية الزهور وبراويز الصور، كنت أحلم أننى فى مكان آخر.

وكثيرًا ما كنتُ ألعب، حين نجتمع فى المساء فى هذه الغرفة كعائلة، لعبة أتخيل فيها أن شقة جدتى صارت كابينة قبطان فى سفينة ضخمة. وكنتُ أدين بهذه الفنتازيا للسفن التى تعبر البوسفور، وقد شقت تلك الأبواق الحزينة طريقها إلى أحلامى وأنا راقد فى السرير. كنتُ أشعر، وأنا أمارس حرفتى الخيالية خلال العواصف حيث طاقم السفينة وركابها أكثر انزعاجًا من الأمواج العالية، بزهو قبطان وأنا أعرف أن سفينتنا، عائلتنا- مصيرنا- كان بين يدى.

وبرغم أن قصص المغامرات المصورة التى كانت عند أخى ربما تكون هى التى ألهمتنى هذا الحلم، كما ألهمتنى أيضًا أفكارى عن الله، اعتقدتُ أن الله أختار ألا يربطنا بمصير هذه المدينة؛ لأننا ببساطة كنا أثرياء. لكن أبى وعمى قد تعثرا من إفلاس لآخر، ومع تضاؤل ثروتنا وتفتت عائلتنا وازدياد حدة النزاعات حول المال، صارت كل زيارة لشقة جدتى زيارة تعيسة تقربنى من الحقيقة أكثر: وصلت، بعد وقت طويل وبطريقة ملتفة، سحابة الكآبة والضياع، التى انتشرت فى اسطنبول بسقوط الإمبراطورية العثمانية، إلى عائلتى أيضًا.

الفصل الثالث

«أنـــا»

التحق أخى، وهو فى السادسة وأنا فى الرابعة، بالمدرسة، وفى العامين التاليين بدأت صحبتنا المليئة بالتناقض تشحب، وتخلصت من فكرة التنافس بيننا ومن الإحساس بالضيق لأنه أقوى؛ وصار منزل آل باموق واهتمام أمى لى وحدى بلا منافس طوال اليوم، وازدادت سعادتى باكتشاف متعة الوحدة.

كنت آخذ، وأخي فى المدرسة، قصصه المصورة، و"أقرأ" بنفسى مسترشدًا بتذكر ما قراه لى. وُضِعْتُ فى السرير بعد ظهر يوم دافئ ولطيف لآخذ قيلولتى اليومية، لكننى كنت مفعما بالحيوية فلم أنم.

وتوجهت إلى عدد من مجلة توم مكس فشعرت بأن الشيء الذى تدعوه أمى "حمامتى" يتصلب. كنت أنظر إلى صورة شخص هندى نصف عار وضع فى وسطه حبالا رفيعة، وتدلت على عانته قطعة من القماش بيضاء ومستقيمة، وكان فى وسطها دائرة حمراء تشبه العلم.

وأحسست بالتصلب نفسه بعد ظهر يوم آخر وأنا مستلق تحت الغطاء بالبيجامة أتكلم مع دُب كان عندى منذ فترة. حدث هذا الحدث الغريب السحرى بشكل فضولى- ومع أنه كان ممتعا إلا أننى شعرتُ بالاضطرار إلى كتمانه- بعد أن قلت لدبي "ساكلك!" كان لا يرجع لأى ارتباط قوى بهذا الدب: كنت أستطيع إحداث التأثير نفسه إراديًا بمجرد تكرار التهديد نفسه. ويتصادف أنها الكلمات التى كانت تؤثر فىَّ أعظم تأثير فى القصص التى تحكيها لى أمى- "ساكلك"- وقد فهمتُ أنها لا تعنى الاتهام فحسب وإنما الإبادة. حيث كان على أن أكتشفت لاحقًا أن دَيْفاس [1] فى الأدب الفارسي الكلاسيكي- تلك الوحوش المرعبة ذات الذيول، التى ترتبط بالشياطين والجن، وكان رسامو المنمنمات يرسمونها كثيرًا- صارت مردة حين وجدت طريقها إلى الحكايات التى تحكى بتركية اسطنبول. كونت صورة عن المارد من غلاف نسخة مختصرة من الملحمة التركية الكلاسيكية، "الجد قورقوط [2] كان هذا المارد شبه عارٍ كالهندى الأحمر، وبدا لى وكأنه يحكم العالم.

اشترى عمى، فى هذا الوقت، جهازًا صغيرًا لعرض الأفلام، وكان يذهب فى العطلات إلى محل تصوير قريب من بيتنا ويستأجر منه أفلامًا قصيرة لشارلى شابلن وولت ديزنى ولوريل وهاردى. وبعد رفع صور جدىَّ بشكل يحافظ على الرسميات، كان يعرض الأفلام على الحائط الأبيض فوق المدفأة. وكان من مجموعة أفلام عمى الدائمة فيلم لديزنى، لم يعرضه سوى مرتين؛ وكان هذا بسببى. كان الفيلم يصور ماردًا بدائيًا

(١) ديفاس Daevas: أرواح شريرة فى الميثولوجيا الفارسية تسبب الطاعون والأمراض وتحارب كل أشكال الدين، وكلمة «devil» (شيطان) مشتقة من اسمهم.

(٢) الجد قورقوط Dede Korkut (كلمة dede تركية بمعنى الجد): أشهر قصة ملحمية عند أتراك الأوخوز Oghuz Turks.

ضخمًا ومتخلفًا، وكان فى حجم مبنى؛ وحين طارد ميكى ماوس فى أعماق بئر، رفع الوحش البئر عن الأرض بلمسة واحدة من يده وشرب منه كأنه يشرب من كأس؛ وحين وقع ميكى فى فمه صرخت بكل قوتى. كانت هناك لوحة "لجويا" [1] فى برادو [2] بعنوان "ساتورن يلتهم ابنه" وكان المارد فيها يبتلع رجلا صغيرا التقطه من الأرض ووضعه فى فمه، ومازالت تخيفنى حتى اليوم.

فُتح الباب، بعد ظهيرة أحد الأيام وأنا أهدد دبى كالمعتاد، وأحيطه أيضًا بحنان غريب، وضيطنى أبى وأنا بدون ملابسى الداخلية، فأغلق الباب بأهدأ مما فتحه، و(يمكن حتى أن أقول) ببعض الاحترام. وكان من المعتاد حتى هذا الوقت، حين كان يرجع البيت للغداء وراحة قصيرة، أن يأتى إلىَّ ويعطينى قبلة قبل الرجوع إلى العمل. كنت قلقًا من أن أكون قد ارتكبتُ خطأ، أو فعلتُ ذلك للمتعة، وهو الأسوأ، وقد صارت فكرة المتعة مسممة.

وقد تأكد هذا الشعور بعد إحدى أطول المشاحنات بينى والدىَّ، حين تركت أمى البيت، كانت الخادمة التى جاءت لترعانا تُحمِّينى، وقد وبختنى بصوت خال من الشفقة لأننى "مثل الكلب".

لم أكن أستطيع التحكم فى ردود أفعال جسدى؛ ومما جعل الأمور أسوأ أننى اكتشفتُ، بعد ست سنوات أو سبع سنوات كاملة وأنا فى مدرسة للبنين، أنها لم تكن ردودًا فريدة.

كنتُ أظن طوال تلك السنوات أننى الوحيد الذى يمتلك هذه الموهبة الفاسدة والغامضة، وكان من الطبيعى أن أخفيها فى عالمى الآخر، حيث كان لمتعتى والشر الذى بداخلى سلطة مطلقة. كان هذا هو العالم الذى أدخله حين أتظاهر، نتيجة السأم التام، بأننى شخص آخر فى مكان آخر. كان الهروب إلى هذا العالم الآخر الذى حجبته عن بقية الناس بالغ السهولة. كنت أتظاهر فى حجرة جلوس جدتى بأننى داخل غواصة. كنت

(١) فرانسيسكو دى جويا (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨): الرسام الإسبانى الشهير.

(٢) البرادو the Prado معرض الفنان الوطنى الإسبانى فى مدريد.

وقتها قد انتهيت من أولى نزهاتى إلى السينما لمشاهدة معالجة لقصة جول فيرن "عشرون الف فرسخ تحت الماء" وكانت لحظات الصمت فى الفيلم أكثر ما أفزعنى وأنا جالس لمشاهدته فى سينما بلاس المغبرة. لم يكن فى وسعى أمام مشاهده المغلقة المرعبة، وصور الغواصة الداخلية المبهمة بالأبيض والأسود، إلا التعرف على أنه مشابه لمنزلنا. كنت أصغر من أن أقرأ العناوين الجانبية، لكن خيالى ملأ الفراغات. (وحتى بعد ذلك حين استطعتُ قراءة كتاب بطريقة ممتازة، لم يكن يهمنى أن "أفهمه" بقدر ما كان يهمنى أن أدعم المعنى بفنتازيات مناسبة).

•••

كانت جدتى تقول حين أستغرق بوضوح فى أحد أحلام اليقظة التى أخرجها بعناية: "لا تهز رجليك هكذا، تصيبنى بدوار".

كنت أتوقف عن هز رجلىَّ، لكن الطائرة فى حلم يقظتى مازالت تميل داخل الدخان المتصاعد من سيجارة جلينجيك وخارجه وهى ترفعها إلى شفتيها، أدخل سريعًا إلى الغابة التى بها كثير من الأرانب وأوراق الشجر والثعابين والأسود، وقد سبق أن تعرفت عليها من الأشكال الهندسية على السجاجيد. كنت دائم الغوص فى مغامرة من إحدى قصصى المصورة: كنت أمتطى حصانًا وأوقد نارًا وأقتل عدة أشخاص. وكنت أسمع، بأذن واحدة تنتبه دائمًا للأصوات الخارجية، صوت غلق باب المصعد، وقبل عودة أفكارى للهنود الحمر شبه العراة، الاحظ أن إسماعيل البواب صعد إلى طابقنا. كنت أستمتع بإشعال النار فى المنازل، وقذف المنازل المشتعلة بالرصاص، والفرار من المنازل المحترقة عبر الأنفاق التى حفرتُها بيدى، وببطء أقتل الذباب الذى حبسته بين حافة الشباك وستائر الحرير المعبقة برائحة السجائر. كان الذباب حين يقع على الحافة المثقبة فوق المدفأة يشبه قطاع الطرق الذين يدفعون فى النهاية ثمن جرائمهم. وكان من عاداتى حتى بلغتُ الخامسة والأربعين، حين أكون فى تلك السحابة اللذيذة بين النوم واليقظة، أن أتلذذ بتخيل أننى أقتل بعض الأشخاص. وأود الاعتذار لبعض أقاربى- مثل أخى، القريب جدًا من نفسى- وكثير من السياسيين ونجوم الأدب والثقافة ورجال الأعمال، الذين كانوا من أكثر الشخصيات المتخيلة ضمن ضحاياى. ثمة جريمة أخرى متكررة: قد أسرف فى العطف على قطة، لمجرد أن أضربها بوحشية فى لحظة يأس، وأخرج

من هذا الموقف بنوبة ضحك تجعلنى أخجل من نفسى وبعد ذلك أمطر هذه القطة المسكينة بمزيد من الحب. وبعد ظهر أحد الأيام بعد خمسة وعشرين عاما، وأنا أقضى الخدمة العسكرية وأشاهد سرية كاملة تتسكع فى الكانتين بعد الغداء للحديث والتدخين، نظرت إلى سبعمائة وخمسين جنديًا متشابهين وتخيلت أن رءوسهم مفصولة عن أجسامهم. وأنا أتأمل أعناقهم المدماة من بين دخان السجائر الذى غمر الكانتين، الذى يشبه الكهف بضباب، رقيق أزرق شفاف، قال لى أحد الأصدقاء من الجنود: "توقف عن هز رجليك يا بنى. إنى مجهد وعندى ما يكفى".

•••

بدا أن والدى كان الشخص الوحيد الذى على دراية تامة بعالمى الفنتازى السرى.

قد أفكر فى دبى- الذى قلعت له عينه فى نوبة غضب، وكان يزداد نحافة باستمرار بسبب سحبى الحشو من صدره- أو أفكر فى لاعب كرة القدم، الذى بحجم الإصبع الذى يركل الكرة حين تضغط على زر فى رأسه؛ كان ثالث لاعب كرة عندى_ كسرت الاثنين السابقين فى لحظات إثارة_ وكسرتُ هذا أيضًا. وقد أتساءل إن كانت دميتى الجريحة تموت الآن فى مخبئها. أو قد أستغرق فى خيالات مخيفة عن السناسير(*) التى ادعت خادمتنا أسما هانم أنها رأتها على سطح المنزل المجاور- استخدمت النبرة التى تستخدمها حين تتكلم عن الله- فأسمع صوت أبى يقول: "ماذا يدور فى رأسك؟ أخبرنى وسأعطيك خمسة وعشرين قرشًا"!.

لم أكن واثقًا أبدًا مما إن كان علىَّ أن أخبره بالحقيقة كاملة، أم أغير فيها قليلاً أم ألفق له كذبة، فلذتُ بالصمت؛ وبعد برهة قصيرة كان أبى يبتسم لى ويقول: "فات الأوان، كان يجب أن تخبرنى فى الحال".

هل قضى والدى، أيضًا، وقتًا فى العالم الآخر؟ قد يكون ذلك قبل سنوات طويلة من اكتشافى أن تلك تسليتى الغريبة تعرف عمومًا بأنها "أحلام يقظة". لذا كان سؤال أبى يثير الهلع دائمًا؛ تملصتُ من سؤاله، رغبة فى تجنب الارتباك، ولم أفكر فيه.

كان إبقاء العالم الثانى سرًا يسهل علىَّ الدخول والخروج منه. وحين أجلس مقابل جدتى، وبصيص من النور يخترق ستائرها- مثل كشافات السفن التى تعبر البوسفور ليلا- وأدقق النظر خلالها وأفتح عينى وأغمضها أرى أسطولا من سفن الفضاء الحمراء يطفو أمامى، وكنتُ أستطيع بعد ذلك أن أستدعى الأسطول نفسه وقتما أريد، وأعود إلى العالم الواقعى كأن شخصًا آخر يخرج من الغرفة ويطفئ الأنوار من بعده (طوال طفولتى كان الناس فى العالم الواقعى يذكروننى دائمًا بإطفاء الأنوار).

(*) سناسير matrens نوع من الثدييات آكلة اللحوم، حجمها أكبر قليلاً من حجم ابن عرس.

لو حلمت بتبديل الأماكن مع أورهان الآخر فى البيت الآخر، لو اشتقت لحياة أخرى بعيدًا عن غرف المتحف والطرقات والسجاد (كم كرهت هذا

السجاد!) وبعيداً عن رفقة الوضعيين الذين يعشقون الرياضيات والكلمات المتقاطعة والألغاز. لو أحسست بالضيق فى هذا المنزل الصاخب الكئيب الذى يرفض (مع أن عائلتى أنكرت ذلك فيما بعد) أى إيحاء بالروحانية أو الحب أو الفن أو الأدب أو حتى علم الأساطير، ولو كنت ألجأ بين الحين والآخر إلى العالم الآخر، فإن ذلك لا يعود إلى أننى لم أكن سعيداً. على العكس تماماً، لقد شعرتُ كطفل ذكى مهذب، خاصة وأنا بين الرابعة والسادسة، بحب كل من قابلتهم تقريباً، تلقيت قبلات لا تحصى، وانتقلت من حجر هذا إلى حجر ذاك، وعرضت علي أطعمة لا يمكن أن يقاومها ولد لطيف: تفاح من الفكهانى (تقول أمى "لا تأكله قبل أن يُغسل")، زبيب من رجل فى متجر القهوة ("تناولْه بعد الغداء") وحلوى تقدمها عمتى لى حين نقابلها فى الشارع "قل لها شكراً"

وإذا كان من سبب للشكوى، فهو عدم قدرتى على الرؤية عبر الجدران. تضايقت، وأنا أنظر من الشباك، لأننى لا أرى باب المبنى المجاور، ولا أرى إلا جزءاً صغيرا من السماء. كنتُ أتضايق وأنا أنظر إلى محل الجزارة التى تفوح منه الروائح عبر الشارع (سأتغاضى عن الرائحة فقط لأتذكر اللحظة التى خطوت فيها إلى الشارع البارد)، لأننى أقصر من أن أرى الجزار يأخذ إحدى سكاكينه (كل واحدة منها فى حجم ساقي) ليقطع اللحم على قطعة خشبية؛ كرهت عدم قدرتى على الوصول إلى الطاولات الطويلة أو قمم المناضد أو إلى داخل ثلاجات الآيس كريم. وحين حدثت حادثة مرور بسيطة فى الشارع، وأتى رجال البوليس على ظهور الجياد، وقف رجل كبير أمامى ولم أر نصف ما حدث. وفى مباريات كرة القدم التى كان والدى يأخذنى إليها فى سن مبكرة، كلما تعرض فريقنا للخطر، كان كل من فى الصفوف التى أمامنا يقفون مما يعوق رؤيتى للأهداف الرائعة، وفى الحقيقة، لم تكن عينى على الكرة أبداً، بل على الفطائر بالجبن وتوست الجبن والشيكولاتة المغلفة برقائق معدنية التى اشتراها والدى لى ولأخى. وكانت مغادرة الاستاد من أسوأ ما يكون حيث أجد

نفسى محشوراً بين سيقان الرجال المتدافعين بخشونة باتجاه المخارج، بين غابة مظلمة خانقة من البنطلونات المجعدة والأحذية المليئة بالوحل. وعدا البيجامات الجميلات مثل أمى، لا أستطيع أن أقول إننى كنت مغرماً بالكبار فى اسطنبول. كنت أجدهم بشعين ومشعرين وأفظاظا. كانوا بلهاء وضخاماً وواقعيين جداً. ربما عرفوا نوعاً من العالم الثانى الخفى ذات يوم، لكنهم بدوا وكأنهم فقدوا القدرة على الاندهاش ونسوا كيف يحلمون، وهى إضافة أعتبرها متزامنة مع انطلاق الشعر الكريه على مفاصلهم ورقابهم، وفى أنوفهم وأذنهم. وبينما كنت أستمتع بابتساماتهم اللطيفة وهداياهم أكثر، كانت قبلاتهم المتكررة لى تعني الاحتكاك بذقونهم وشواربهم، والرائحة الكريهة التى تفوح من عطورهم، ونفَس المدخنين. كنت أعتقد أن الرجال جزء من عرق أدنى وأكثر سوقية، وكنت ممتنا لأن معظمهم ينتمون إلى الشوارع فى الخارج.

الفصل الرابع

انهيار قصور الباشاوات:
رحلة تعيسة فى الشوارع

أنشئ منزل آل باموق على حافة قطعة أرض واسعة فى "نيشان طاش"، كانت ذات يوم حديقة قصر باشا. والاسم نفسه، ويعنى "حجر التصويب"(*)، يرجع إلى أيام السلاطين الإصلاحيين ذوى النزعات الغربية فى نهايات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر (سليم الثالث ومحمود الثانى)، الذين وضعوا أقراصا حجرية فى التلال الخالية فوق المدينة فى الأماكن التى يمارسون فيها إطلاق النار والرماية: وكانت الأقراص تحدد مكان سقوط السهم أو مكان تحطم إناء خزفي فارغ برصاصة: كانوا يكتبون دائما سطرا أو سطرين لوصف المناسبة. وحين كان السلاطين العثمانيون يخشون السل ويشتاقون إلى راحة غربية (وتغيير المناظر أيضا)، كانوا يهجرون قصر "طوب قاب" إلى قصور جديدة فى ضواحيه بهتشه ويلضظ، بينما بدأ وزراؤهم وأمراؤهم فى بناء قصورهم الخشبية فى تلال "نيشان طاش" القريبة. بدأتُ الدراسة فى قصر ولى العهد يوسف عز الدين باشا، وفى قصر رئيس الوزراء خليل رفعت باشا. وقد احترقا ودمرا وأنا أدرس هناك، وربما حتى وأنا ألعب كرة القدم فى الحدائق. وبنى أمام بيتنا، مبنى آخر على حطام قصر سكرتير التشريفات

(*) نيشان طاش (حجر التصويب): كلمة نيشا Nisan كلمة تركية تعنى العلامة أو الهدف، وكلمة طاش Tasi تعنى التصويب.

فايق بيه. وكان القصر الحجرى الوحيد الذى لا يزال موجودًا فى الحى هو البيت السابق لرئيس الوزراء الذى وضعت البلدية يدها عليه بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية وانتقال العاصمة إلى أنقرة. أتذكر ذهابى للتطعيم ضد الجدرى فى قصر آخر قديم كان ملكا لأحد الباشاوات، وصار المركز الرئيسى لمجلس المنطقة. لكننى لا أذكر من البقية- تلك القصور التى أمتع الموظفون العثمانيون فيها المبعوثين الأجانب وتلك التى كانت ملكا لبنات السلطان عبد الحميد[1] فى القرن التاسع عشر- إلا بقايا كتل مهدمة من القرميد ونوافذ مهشمة وسلالم مكسورة، وكانت أغصان أشجار السرخس والتين تجعلها مظلمة؛ حين أتذكرها أشعر بتعاسة عميقة كانت تثيرها فى وأنا طفل. وقد أحرق معظمها، فى أواخر الخمسينيات، أو أزيل لإقامة مبان أخرى.

كنت تستطيع أن ترى من النوافذ الخلفية لمنزلنا فى شارع تشويكيه، خلف شجر السرو والزيزفون، بقايا قصر خير الدين باشا التونسى [2]، وهو شركسى من القوقاز، وكان رئيس الوزراء لفترة قصيرة خلال الحرب الروسية العثمانية. وقد جُلِب إلى اسطنبول وهو صبي صغير (فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، قبل أن يكتب فولبير بعقد من الزمان أنه كان يريد أن "يذهب إلى اسطنبول ليشترى عبدًا") وبيع فى سوق النخاسة، ليستقر فى النهاية فى منزل باى تونس، حيث نشأ يتحدث العربية، قبل أن يؤخذ إلى فرنسا حيث قضى معظم شبابه. وحين عاد إلى تونس ليلتحق بالجيش، ترقى سريعًا، ووصل إلى أعلى مراكز القيادة، فى مكتب الباى، وفى السلك الدبلوماسى، ووزارة المالية. وحين بلغ الستين، تقاعد وذهب ليقيم فى باريس، فاستدعاه عبد الحميد (باقتراح من تونسى آخر، الشيخ الظافرى) إلى اسطنبول. وبعد أن عينه مستشارًا ماليًا لفترة وجيزة، عينه

(١) عبدالحميد الثانى (١٨٤٢ ـ ١٩١٨): تولى الحكم عام ١٨٧٦ وخلع عن العرش ١٩٠٩.

(٢) خير الدين باشا التونسى (١٨٢٠ ـ ١٨٩٠): مملوك ينتمى إلى قبيلة أباظة، ولد فى قرية بجبال القوقاز وقد أسر وهو طفل وبيع فى سوق العبيد بإسطنبول، وانتهى به المطاف فى قصر باي تونس، وانتقل إلى تونس وهو فى السابعة عشرة

رئيسًا للوزراء. وصار الباشا من أول المتعلمين الأجانب فى طابور طويل من الخبراء الماليين، الذين فُوِّضوا لإنقاذ تركيا من بحر الديون، وذهبوا(كما فعل نظراؤهم فى الكثير من البلدان الفقيرة الأخرى) خلف أحلام الإصلاح القومى طبقًا للمفاهيم الغربية. كمعظم خلفائه، توقع الناس الكثير من هذا الباشا، ببساطة لأنه كان غربيًا أكثر مما كان عثمانيًا أو تركيًا. وللسبب نفسه بالضبط- إنه لم يكن تركيًا- شعر بعار شديد. انتشرت شائعة بأن الباشا التونسي "خير الدين" كان عندما يعود بالعربة التى تجرها الجياد من اجتماعاته فى قصر تركيا، يكتب بالعربية مذكرات عن الاجتماعات التى تدور بالتركية فى القصر؛ وبعد ذلك يمليها على سكرتيره بالفرنسية. وكانت الضربة القاضية تقريرًا عن شائعات تقول إن لغته التركية ركيكة وأن هدفه السرى هو تأسيس أمة تتكلم العربية؛ ومع أن عبد الحميد كان يعرف أنها بلا أساس، إلا أنه، وكان شكاكًا، أعطى هذه الاتهامات بعض المصداقية واستبعده من الوزارة. ولأنه لم يكن لائقا برئيس الوزراء المتقاعد أن يلجأ إلى فرنسا فقد أجبر على أن ينهى أيامه فى اسطنبول، وكان يقضى أشهر الصيف فى فيلته على البوسفور فى فوروتششمه وأشهر الشتاء حبيسًا فى قصره الذى بنى على حديقته فيما بعد منزل آل باموق. حين كان خير الدين لا يكتب تقارير لعبد الحميد، كان يقضى وقته فى كتابة مذكراته بالفرنسية. وتبرهن هذه المذكرات (لم تترجم إلى التركية إلا بعد ثمانين عامًا) على أن كاتبها كان يملك حس المسئولية أكثر من حس الدعابة: أهدى الكتاب لأبنائه، وقد أعدم أحدهم بعد ذلك لتورطه فى محاولة اغتيال رئيس الوزراء، محمود شوكت باشا، وحينها اشترى عبد الحميد القصر لابنته السلطانة شادية.

وبعد أن شاهدت عائلتى قصور الباشاوات وهى تنهار، حاولت الحفاظ على اتزانها القوى- كما فعلنا فى مواجهة كل تلك القصص التى حكيت عن الأمراء المخبولين ومدمنى الأفيون فى قصر الحريم، والأطفال المحبوسين فى العلية، وخيانة بنات السلاطين، والباشاوات المنفيين أو المقتولين- وأخيرًا انهيار الإمبراطورية نفسها وسقوطها. وقد قضت

الجمهورية، كما رأينا فى نيشان طاش، على الباشاوات والأمراء وكبار الموظفين، ومن ثم لم يكن ما أصاب القصور الخاوية التى تركوها خلفهم أمرًا شاذًا.

وكانت سوداوية هذه الحضارة المحتضرة تحاصرنا. وكلما عظمت الرغبة فى التغريب والتحديث، كلما عظمت الأمنية اليائسة فى التخلص من كل الذكريات المريرة عن الإمبراطورية المنهارة، مثلما يلقى عاشق مهموم ملابس حبيبته الضائعة وأشياءها وصورها. وكانت الدفعة القوية للتغريب، مع عدم وجود شىء غربى أو محلى، يملأ الفراغ، تساوى تقريبًا محو الماضى؛ وكان التأثير على الثقافة مختزلا ومعوقًا، مما جعل عائلات مثل عائلتى، وقد رحبت بالتطور الجمهورى، تؤثث منازلها وكأنها متاحف. وكان ذلك ما عرفته فيما بعد بالسوداوية والغموض اللذين يلفان الجميع، وهو ما شعرت به فى الطفولة بوصفه سأمًا وكآبة، والضجر المميت الذى تعرفت عليه مع موسيقى الاتُرْكا (•) التى كانت جدتى تقرع عليها بقدميها. وقد هربت من هذه الحالة بتغذية الأحلام.

(•) موسيقى الأتُرْكا alaturka: موسيقى تركية تقليدية فى مقابل الموسيقى التركية المؤلفة طبقًا للمفاهيم الغربية.

ولم يكن هناك من مهرب آخر إلا الخروج مع أمى. ولأنه لم يكن من المعتاد فى ذلك الوقت اصطحاب الأطفال إلى الحدائق أو المتنزهات للتمتع

بهوائها المنعش، فقد كان اليوم الذى أخرج فيه مع أمى حدثًا عظيمًا. "غدًا سأخرج مع أمى!" كنت أتباهى أمام ابن عمتى الذى يصغرنى بثلاث سنوات. وبعد نزولنا السلم الحلزونى، كنا نتوقف أمام النافذة الصغيرة المواجهة للباب حيث يستطيع البواب (حين لا يكون فى غرفته) مراقبة الداخلين إلى البيت والخارجين منه. وكنت أفحص ملابسى فى المرايا، وكانت أمى تتأكد من إغلاق كل أزرارى؛ وبمجرد أن أخرج كنت أهتف فى دهشة، "الشارع!"

الشمس والهواء المنعش والضوء. يكون منزلنا مظلمًا جدًا أحيانا، وكان الخروج يشبه فتح الستائر بطريقة مفاجئة فى يوم صيفى؛ وربما أرهق الضوء عينى. كنت أحدق بافتنان، وأنا أمسك بيد أمى، فى معروضات المتاجر: أحدق فى فاترينة بائع الزهور المشبعة بالبخار، وأرى ورد "بخور مريم"(*) الذى يشبه الذئاب الحمراء؛ وفى فاترينة متجر الأحذية كنت أرى السلوك التى تعلق فيها الأحذية ذات الكعب العالى؛ وأحدق فى المغسلة (المشبعة بالبخار مثل فاترينة بائع الزهور) حيث يرسل والدى قمصانه لتنشى وتكوى. ومن فاترينات المكتبة- حيث لاحظت الكراريس المدرسية نفسها التى يستخدمها أخى- تعلمت درسًا مبكرًا: إن عاداتنا ومقتنياتنا لم تكن فريدة؛ هناك أناس آخرون خارج منزلنا يعيشون حياة مشابهة لنا. كانت المدرسة الابتدائية التى التحق بها أخى، والتحقت بها بعد ذلك بعام، بجانب مسجد "تشويكيه" حيث يقيم الناس مآتمهم. وكان كل الكلام المثير الذى يتفوه به أخى فى البيت حول "مدرّستى، مدرّستى" جعلنى أتخيل أن لكل تلميذ مدرّسته- كما أن لكل طفل مربيته- ولكن حين التحقت بتلك المدرسة فى العام التالى لأجد اثنين وثلاثين تلميذًا مكتظين فى فصل واحد، كانت خيبة أملى عميقة. وبعد اكتشاف أننى لم أجد شيئًا فى الخارج مما تخيلته، كان من الصعب أن أفارق أمى وراحة البيت كل يوم. وحين دخلت أمى الفرع المحلى للبنك التجارى، رفضت وبدون شرح أن

(*) بخور مريم: نبات عشبى جميل الزهر.

أصعد معها ست درجات إلى الصراف، فقد كانت السلالم خشبية تملؤها الفتحات حتى أننى كنتُ مقتنعًا بأننى قد أقع فى هذه الفراغات واختفى للأبد. نادت أمى: "لماذا لا تدخل؟" فتظاهرتُ بأننى شخص آخر. وكنت أتخيل مشاهد تختفى فيها أمى: أنا الآن فى قصر أو على حافة بئر... وإذا سرنا إلى عثمان بيه أو خربية بعد محطة مويل فى الركن، كنت أرى الحصان المجنّح، على لافتة تغطى جدارًا كاملا من عمارة، فى أحلامى. كانت هناك عجوز يونانية ترفو الجوارب وتبيع الأحزمة والأزرار؛ وكانت تبيع أيضًا "بيضا بلديًا"، تخرجه من صندوق مزين واحدة تلو الأخرى وكأنها مجوهرات. وكان فى متجرها حوض فيه سمك أحمر دائب الحركة يفتح أفواهه الصغيرة المخيفة محاولاً قضم إصبعى الذى يضغط على الزجاج، وكان السمك يعوم بطريقة غبية لم تفشل أبدًا فى تسليتى. وكان بجواره محل لبيع السجائر والأدوات المكتبية والجرائد يديره يعقوب وواصل، وكان صغيرًا جدًا ومزدحمًا حتى أننا كنا ننسحب منه، غالبا، بمجرد دخولنا إليه. كان هناك أيضًا محل بن اسمه "دكان العربى" (كما كان العرب يعرفون فى أمريكا اللاتينية غالبًا بالترك، كان السود يعرفون فى تركيا بالعرب) وكانت مطحنة البن تحدث دويًا يشبه دوى الغسالة فى

البيت، وكنت أبتعد عنها خوفا، فيبتسم العربى بود. وحين أصبحت هذه المتاجر لا تساير العصر، أغلقت واحدًا تلو الآخر لتحل مكانها مجموعة أخرى، مشروعات أخرى متحضرة، كنا أنا وأخى نلعب لعبة- لم تكن مستوحاة من الحنين إلى الماضى ولكن لامتحان ذاكرتنا- تجري على النحو التالي: يقول أحدنا "المحل المجاور للمدرسة الليلية للبنات"، فيذكر الآخر قائمة تحولاته الأخيرة "محل فطائر السيدة اليونانية، بائع الورد، محل حقائب اليد، محل الساعات، الناشر، معرض الكتب، والصيدلية".

وقبل أن أدخل المحل الذى يشبه المغارة حيث كان يعمل منذ خمسين عامًا رجل اسمه علاء الدين فى بيع السجائر والدُمَى والجرائد والأدوات المكتبية، كنت أطلب من أمى أن تشترى لى صافرة أو بعض البلي أو كتاب تلوين أو يويو، وما أن تضع أمى الهدية فى حقيبتها حتى أتلهف للعودة إلى البيت. لكن الأمر لم يكن يقتصر على بريق الدمية الجديدة.

كانت أمى تقول: "هيا نذهب إلى الحديقة" فتنتابنى، فى تلك اللحظة، آلام حادة من ساقى إلى صدرى، وكنت أعلم أننى لا يمكن أن أمشى أبعد من ذلك. وبعد سنوات حين كانت ابنتى فى العمر نفسه، كنا نخرج لنتمشى وكانت تشكو من الأعراض نفسها، وحين ذهبنا بها إلى الطبيب، شخص الحالة على أنها تعب عادى وآلام ناتجة عن النمو. وبمجرد أن يحل بى التعب، كانت الشوارع ونوافذ المتاجر، التى كانت تسحرني منذ دقائق، تفقد ألوانها وأبدأ فى رؤية المدينة كلها بالأبيض والأسود.

"شلينى يا أمى!"

فتقول أمى: "لنمشِ حتى نَتْشكا، ونعود بالترام".

كان الترام يمر فى شارعنا إياباً وذهاباً منذ عام ١٩١٤ رابطا متشكا ونيشان طاش بميدان تقسيم والنفق وجسر جلاطا، وكل الأحياء التاريخية الفقيرة التى، كانت تبدو وكأنها تنتمي لبلد آخر. وحين كنت أذهب إلى السرير مبكرا فى المساء، كانت تهدهدنى الموسيقى السوداوية التى تصدر

عن الترام، الذى أحببت دواخله الخشبية، والزجاج الأزرق الباهت على الباب الفاصل بين مكان السائق والركاب؛ أحببت ذراع التدوير التى كان

السائق يسمح لى باللعب بها إذا وصلنا إلى نهاية الخط، وكان علينا الانتظار حتى يتحرك... كانت الشوارع والبيوت، وحتى الأشجار، تبدو لى، إلى أن تنتقل إلى البيت مرة أخرى، بالأسود والأبيض..

الفصل الخامس

«أبيض وأسود»

حيث إننى كنت معتادًا على ما يشبه الظلام فى منزلنا الكئيب الذى يشبه المتحف فقد كنت أفضل البقاء داخله. وكان الشارع والطرقات والأحياء الفقيرة فى المدينة تبدو خطيرة كشخصيات فى فيلم أبيض وأسود من أفلام العصابات. وبهذا الانجذاب للعالم الباهت، فضلت دائمًا شتاء اسطنبول عن صيفها. أحب أمسيات نهاية الخريف وبداية الشتاء، حين تهز الرياحُ الشماليةُ الأشجارَ الجرداءَ، ويندفع الناس فى السترات والمعاطف السوداء إلى بيوتهم عبر الشوارع المظلمة. أحبُ السوداوية

الغامرة حين أنظر إلى جدران البنايات القديمة والأسطح المظلمة للقصور الخشبية المهملة غير المطلية والمهدمة: لم أر هذا النسيج، هذه الظلال، إلا فى اسطنبول. ينتابنى، حين أشاهد حشود الأبيض والأسود تندفع عبر الشوارع المظلمة فى أمسية شتوية، شعور عميق بالألفة، وكأن الليل حجب حياتنا الفقيرة، وشوارعنا، وكل ما يلتف فى عباءة الظلام، وكأننا بمجرد أن نكون آمنين فى منازلنا، وغرف نومنا، وأسرّتنا، نستطيع العودة إلى أحلام الثراء الذى تبدد منذ زمن بعيد، وإلى ماضينا الأسطورى. وحين أشاهد الظلام، أيضًا، ينسدل كقصيدة فى الضوء الخافت المنبعث من مصابيح الشوارع ليغمر تلك الأحياء القديمة، أطمئن لمعرفتى أننا سنكون فى أمان، على الأقل فى تلك الليلة، وأن فقر مدينتنا، الذى يبعث على الخجل، قد حُجب عن أعين الغربيين.

تصور صورة التقطها أراجُلر (*)، بشكل رائع، الشوارع الخلفية المنعزلة التى عرفتها فى الطفولة، حيث تقف المبانى الخراسانية بجانب المنازل الخشبية القديمة، وحيث أضواء الشوارع التى لا تضيء شيئا، والشفق- ما كان يميز المدينة بالنسبة لى. (وعلى الرغم من أن المبانى الخراسانية

(*) أراجلر Ara Güler (١٩٢٨ -) : مصور صحفى تركى، ولد فى اسطنبول، وينحدر من أصول أرمنية، ويلقب «عين اسطنبول» أو «مصور اسطنبول».

العالية تكاثرت وحلت محل المنازل الخشبية إلا أن الشعور مازال على حاله). ولا يقتصر ما يشدنى إلى هذه الصورة على الشوارع المرصوفة بالحجارة والأرصفة، أو القضبان الحديدية على النوافذ أو البيوت الخشبية الآيلة للسقوط- ما يشدنى أكثر هو الإيحاء بأن هذين الشخصين اللذين يجران وراءهما، وقد حل المساء للتو، ظلالا طويلة فى طريق العودة إلى البيت يلفان المدينة كلها بعباءة الليل.

أحببتُ فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، مثل كل الناس، مشاهدة فريق التمثيل الذى يجوب المدينة كلها- الأتوبيسات الصغيرة الملصق على جوانبها شعارات لشركات سينمائية؛ والمصباحين الضخمين اللذين يعملان بالمولد؛ والملقنين، الذين كانوا يفضلون أن يعرفوا باسم souffleurs (*) وكانوا يصيحون بصوت أعلى من صوت زئير المولدات حين ينسى الممثلات اللائى يضعن مكياجا ثقيلا والرجال الرومانسيون أدوارهم؛ والعمال الذين يبعدون الأطفال والمشاهدين الفضوليين عن الجهاز. ومازالوا، بعد أربعين عامًا، حين لم تعد هناك صناعة سينما تركية (على الأرجح لعدم كفاءة مخرجيها وممثليها ومنتجيها، وأيضاً لعدم قدرتها على منافسة هوليوود)، يعرضون فى التليفزيون تلك الأفلام القديمة بالأبيض والأسود، وحين أرى الشوارع والحدائق القديمة ومشاهد البوسفور والقصور والمباني المهدمة بالأبيض والأسود أنسى أحيانا أننى أشاهد فيلمًا: تصعقنى السوداوية وأشعر أننى أشاهد ماضىً.

كانت بهجتى الكبرى، وأنا بين الخامسة عشرة والسادسة عشرة، حين كنتُ أتخيل أننى رسام انطباعى لشوارع اسطنبول، أن ألوّن بلاط الشوارع بلاطةً بلاطة. وقبل بدء المجلس البلدى المتحمس بتغطية الشوارع بالإسفلت، اشتكى سائقو التاكسى فى المدينة مر الشكوى من الدمار الذى حل بعرباتهم بسبب الشوارع المبلطة بالحجر، وانتقدوا أيضًا أعمال الحفر التى لا تنتهى فى الطرق بسبب أعمال المجاري أو الكهرباء أو الإصلاحات

(*) Souffleur : كلمة فرنسية بمعنى ملقن.

عامة. وعند حفر شارع كان البلاط يقتلع مرة واحدة، ويستمر العمل للأبد، خاصة إذا وجدوا ممرًا بيزنطيًا تحته. وحين تنتهى الإصلاحات كنت أستمتع بمشاهدة العمال وهم يصفون البلاط واحدةً واحدة بمهارة فائقة وتناغم.

كانت القصور الخشبية فى طفولتى والبيوت الخشبية الأصغر حجمًا والأكثر تحضرًا فى الشوارع الخلفية للمدينة فى حالة مذرية من الخراب. فقد تكفل الفقر والإهمال بتلك البيوت التى لم تطلّ أبدا، واجتمع عليها القدم والقذارة والرطوبة فاسود خشبها تدريجيًا واكتسب ذلك اللون المميز وهذا النسيج الفريد، وكان ذلك شائعًا جدًا فى الأحياء الخلفية حتى أننى، كطفل، ظننتُ أن هذا السواد لونها الأصلى. وكان لبعض البيوت مسحة بنية، وربما كانت هناك بيوت فى الشوارع الأكثر فقرًا لم تعرف الطلاء أبدا. لكن الرحالة الغربيين، فى القرن الثامن عشر ومنتصف القرن التاسع عشر، وصفوا قصور الأثرياء بأنها مطلية بطلاء براق، ووجدوا فيها، وفى المظاهر الأخرى للثروة، الكثير من الجمال والقوة. كنت أتخيل أحيانا، وأنا طفل، أننى أقوم بطلاء كل هذه البيوت، ولكن فقدان الغطاء الأبيض

والأسود للمدينة كان مروّعًا. وفى الصيف، حين تجف تلك البيوت الخشبية القديمة ويتحول لونها إلى البنى الطباشيرى الداكن، كنتَ تتخيل ان النار يمكن أن تشتعل فيها فى أية لحظة؛ وكانت تفوح من تلك البيوت نفسها، أثناء موجات البرد الطويلة فى الشتاء، رائحة الخشب المتعفن بفعل الثلج والأمطار. وهو ما حدث أيضًا لتكايا الدراويش، الخشبية القديمة التى منعت قوانين الجمهورية استخدامها دورًا للعبادة، وقد هُجِرتْ تمامًا ولا يرتادها إلا أولاد الشوارع والأشباح والباحثون عن الآثار القديمة. كانت أوقظ داخلى القدر نفسه من الخوف والقلق والفضول؛ وكانت الرجفة أسرى فى جسدى حين أحملق فى جدرانها نصف المهدمة خلف الأشجار الرطبة، وفى نوافذها المكسورة.

وقد فهمتُ دائمًا روح المدينة بالأسود والأبيض، فقد أسرتنى رسوم رحالة غربيين أكثر فطنة مثل لاكُرْبوسيه (١) وأى كتاب وضع عن اسطنبول برسوم أسود وأبيض (انتظرت، طوال طفولتى، بلا جدوى أن يؤلف رسام الكاريكاتير هرْجه (٢) مغامرة من مغامرات تان تان عن اسطنبول؛ وحين صنع هنا أول فيلم من أفلام تان تان، وقد انتحل ناشر طبعة من كتاب مصور بالأبيض والأسود وأطلق عليه **"تان تان فى اسطنبول"**، من إبداع رسام كاريكاتير محلى مزج بين لقطات رسمها لذلك الفيلم ولقطات من مغامرات أخرى لتان تان.) وفُتنتُ أيضًا بالجرائد القديمة؛ وحين أقرأ، اينما وجدتُ، أخبارا عن مقتل شخص أو حادث انتحار أو عملية سرقة فاشلة أشعر بنفحة من خوف طفولى مكبوت منذ زمن.

هناك أماكن- فى تبه باش وجلاطه وفاتح وزيرك، وبعض القرى على امتداد البوسفور، والشوارع الخلفية فى أُسْكُدار- مازال فيها أثر الأبيض والأسود الذى أحاول وصفه. يمكنك أن تراه، فى صباح ضبابى رطب، وفى ليلة ممطرة عاصفة، على قباب المساجد التى تبنى عليها أسراب النوارس

(١) لاكُربوسيه Lecorbusier (١٨٨٧ ـ ١٩٦٥): معمارى ورسام ونحات فرنسى ولد فى السويد.

(٢) هرجه Hergé (١٩٠٧ ـ ١٩٨٣): كاتب وفنان بلجيكى، من أشهر أعماله «مغامرات تان تان».

أعشاشها؛ ويمكنك أن تراه، أيضًا، فى سحب العوادم، والهباب المنبعث من المداخن، وفى صفائح القمامة الصدئة، والحدائق والمتنزهات الخاوية التى لا يقصدها أحد فى أيام الشتاء، وعودة الحشود إلى بيوتهم عبر الوحل والثلج فى الأمسيات الشتوية. ثمة متع حزينة فى اسطنبول بالأبيض والأسود: الأسبلة المتصدعة التى لم تستخدم منذ قرون؛ الأحياء الفقيرة بمساجدها المهملة؛ والزحام المفاجئ لتلاميذ المدارس بياقاتهم البيضاء المطرزة بالأسود؛ الشاحنات القديمة المستهلكة المغطاة بالطين؛ دكاكين البقالة الصغيرة المظلمة بفعل الزمن والغبار وانعدام الزبائن؛ المحلات الصغيرة المهدمة فى الأحياء وقد امتلأت برجال يائسين عاطلين عن

View of Pera, Stamboul, and Scutari from the sea (courtesy TUI)

العمل؛ أسوار المدينة المهدمة مثل كثير من الشوارع التى قلعت حجارتها؛ مداخل دور السينما التى تبدو متشابهة بعد فترة؛ دكاكين البودنج (*)؛ باعة الجرائد على الأرصفة؛ سكارى يتجولون فى منتصف الليل؛ مصابيح الشوارع الخافتة؛ المعديات التى تنطلق فى البوسفور ذهابًا وإيابًا والدخان المنبعث من مداخنها؛ والمدينة التى يغطيها الثلج.

(*) البودنج: حلوى تعد من دقيق (أو أرز) ولبن وبيض وفاكهة وسكر.

من المستحيل أن أتذكر طفولتى بدون هذا الغطاء الثلجى. لا يستطيع بعض الأطفال انتظار أن تبدأ عطلة الصيف، لكننى لم أكن أستطيع انتظار سقوط الثلج- ليس لأننى كنتُ أخرج للعب بالثلج، بل لأنه كان يجعل المدينة تبدو جديدة. ليس لأنه يغطى الوحل والقذارة والحطام والإهمال فقط، ولكن لأنه يحدث فى كل شارع وفى كل منظر عنصرًا مدهشًا، وشعورًا غريبًا بكارثة على وشك الحدوث. وكانت الثلوج تنهمر فى المتوسط ما بين ثلاثة أيام وخمسة أيام فى السنة، بكمية تبقى على الأرض من أسبوع إلى عشرة أيام. ولكن اسطنبول كانت دائمًا تضم أناسًا غافلين يرحبون بتساقط الثلج كل مرة وكأنها المرة الأولى التى يسقط فيها الثلج: تغلق الشوارع الخلفية ثم الطرق الرئيسية؛ وتصطف الطوابير أمام المخابز، بالضبط كما فى أيام الحروب والكوارث القومية. وكان أكثر ما أحببته فى تساقط الثلج هو قوته على إرغام الناس على أن يتصرفوا كشخص واحد؛ معزولين عن العالم، كنا نقف معًا. تبدو اسطنبول فى أيام تساقط الثلج وكأنها نقطة حدودية، لكن تأمل مصيرنا المشترك كان يقربنا من ماضينا الرائع.

ذات مرة تسببت موجة برودة قادمة من القطب الشمالى فى تجمد مياه البحر الأسود من الدانوب إلى البوسفور(*). وكانت حادثة غير متوقعة ومذهلة لمدينة متوسطية، وأخذ الناس فى التحدث عن تلك الظاهرة بفرحة طفولية لسنوات عديدة.

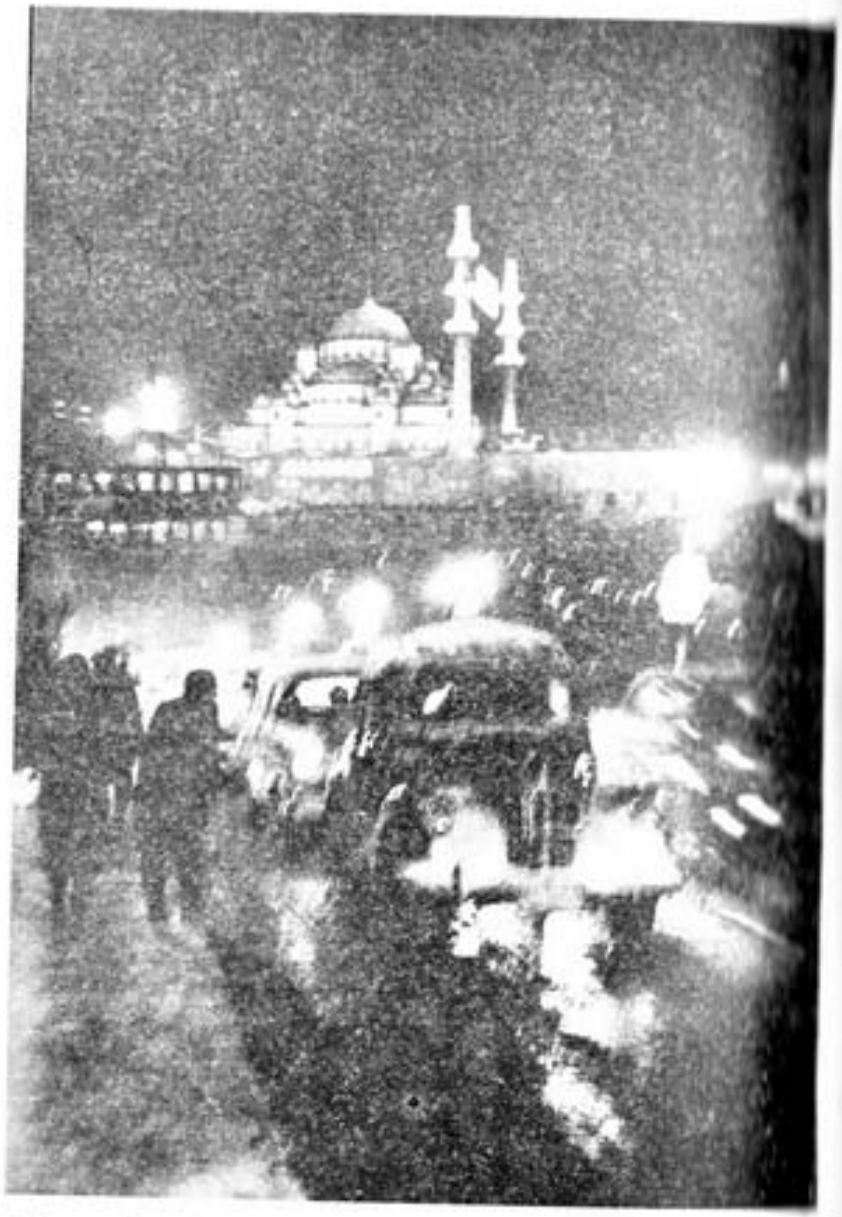
أن ترى المدينة بالأبيض والأسود هو أن تراها من خلال شحوب التاريخ: بهاء ما قَدُم وشَحُبَ ولم يعد يعنى بقية العالم. كانت حتى أعظم أساليب العمارة العثمانية تتسم ببساطة وضيعة توحى بكآبة نهاية الإمبراطورية، وخضوع مؤلم للنظرة الأوروبية التى تحط من قيمتها ولفقرها القديم المستعصى مثل مرض عضال. إن الخضوع هو ما يغذى الروح الانطوائية لاسطنبول. وليس عليك، لترى المدينة بالأبيض والأسود، ترى الغموض

(*) يقع البحر الأسود بين الجزء الجنوبى الشرقى لأوروبا وآسيا الصغرى ويتصل بالبحر المتوسط عن طريق مضيق البوسفور وبحر مرمرة، ويصب فيه نهر الدانوب.

الذى يلفها ويتنفس السوداوية التى عانقها أهلها وكأنها قدرهم جميعًا. إلا أن تقلع بالطائرة من مدينة غربية ثرية وتتجه مباشرة إلى الشوارع المزدحمة؛ وإذا كنت فى الشتاء فسوف تجد كل الرجال يرتدون الملابس الباهتة الكالحة نفسها فوق جسر جلاطا. تجنب أهل اسطنبول فى زمنى الألوان النابضة بالحياة كالأحمر والأخضر والبرتقالى، الألوان التى ارتداها أسلافهم الأثرياء المعتزون بأنفسهم؛ ويبدو ذلك للزائرين الأجانب وكأنهم فعلوه عن عمد لسبب أخلاقى. لم يتعمدوه- لكن فى كآبتهم الكثيفة إيحاء بالتواضع. يبدو وكأنهم يقولون: تلك هى طريقة اللبس فى مدينة بالأبيض والأسود؛ هذه هى طريقة الحداد على مدينة تنهار على مدى مائة وخمسين عامًا.

وهناك حشود الكلاب التى ذكرها كل الرحالة الغربيين الذين مروا باسطنبول فى القرن التاسع عشر، من لامارتين وجيرار دى نرفال إلى مارك توين(*)؛ إنها تواصل جلب الدراما إلى شوارع المدينة. تبدو كلها متشابهة، ولها لون لا أحد يستطيع وصفه- لون بين الرمادى والفحمى أى

(*) لامارتين (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩): شاعر وسياسى فرنسى أقام فترة فى تركيا. من أبرز شعراء الرومانسية. جيرار دى نرفال (١٨٠٨ ـ ١٨٥٥): شاعر وكاتب ومترجم فرنسى، من أبرز شعراء الرومانسية. مارك توين (١٨٣٥ ـ ١٩١٠): كاتب أمريكى، من اشهر أعماله «مغامرات توم سوير».



أنه لا لون لها على الإطلاق. إنها لعنة على مجلس المدينة. وحين كان الجيش يقوم بانقلاب، لم تكن إلا مسألة وقت ويهدد الجنرال الكلاب؛ وقد

شنت الدولة والمدارس حملة بعد الأخرى لإبعاد الكلاب عن الشوارع، لكنها مازالت تتجول بحرية. مخيفة كما هى، متحدة كما كانت فى تحديها للدولة، ولا يمكن إلا أن أشعر بالشفقة على تلك المخلوقات المجنونة الضائعة التى مازالت تتمسك بحليتها القديمة.

إذا كنا نرى مدينتنا بالأبيض والأسود فهذا يعود، جزئيا، إلى أننا نعرفها من النقوش التى تركها لنا فنانون غربيون؛ لم ترسم الألوان المتألقة لماضيها يد أحد من أبنائها أبدا. ليس هناك لوحة عثمانية يمكن أن تناسب أذواقنا البصرية، وليست هناك فقرة واحدة مكتوبة أو عمل فى عالمنا المعاصر يمكن أن يعلمنا كيفية التمتع بالفن العثمانى أو بالفن الفارسى الكلاسيكى الذى أثر فيه. وقد استوحى رسامو المنمنمات العثمانيون أعمالهم من الفُرْس. رأوا المدينة، مثل شعراء الديوان الذين مجدوا المدينة وتغزلوا فيها ككلمة وليس كمكان، مثل رسام الخرائط نصوح مطرقجى(*).

(*) نصوص مطرقجى (Nasuh Matrakci) أو نصوح لاعب البولو، كما يترجمها المترجم الإنجليزى Nasuh the Polo Player : (١٥٦٤) ولقب بهذا الاسم لأنه كان لاعبًا ماهرًا وربما مبتكر لعبة تسمى «المطرق Matrak ترجم تاريخ الطبرى إلى التركية.

وكانها خريطة أو موكب يمر أمامهم. حتى فى كتب التشريفات، انصب اهتمامهم على عبيد السلطان وأتباعه ومتعلقاته الفخمة؛ لم تكن المدينة مكانًا يعيش الناس فيه، لكنها كانت معرضًا رسميًا، يُرى بعدسات تركز على بؤرة واحدة.

وحين تحتاج المجلات أو الكتب الدراسية صورة لاسطنبول القديمة، تلجأ إلى نقوش الأسود والأبيض التى رسمها رحالة وفنانون غربيون. ويميل أبناء عصرى إلى تجاهل صور إمبراطورية اسطنبول التى رسمها انطونى إجناس ملينج (*)، وهى صور رائعة بالألوان المائية، وسوف أذكر عنه الكثير لاحقا؛ إنهم يفضلون، مستسلمين لقدرهم وباحثين عن الملائم، رؤية ماضيهم بلون واحد، لأنهم حين ينظرون إلى صورة بلا ألوان يرون تأكيدًا لسوداويتهم.

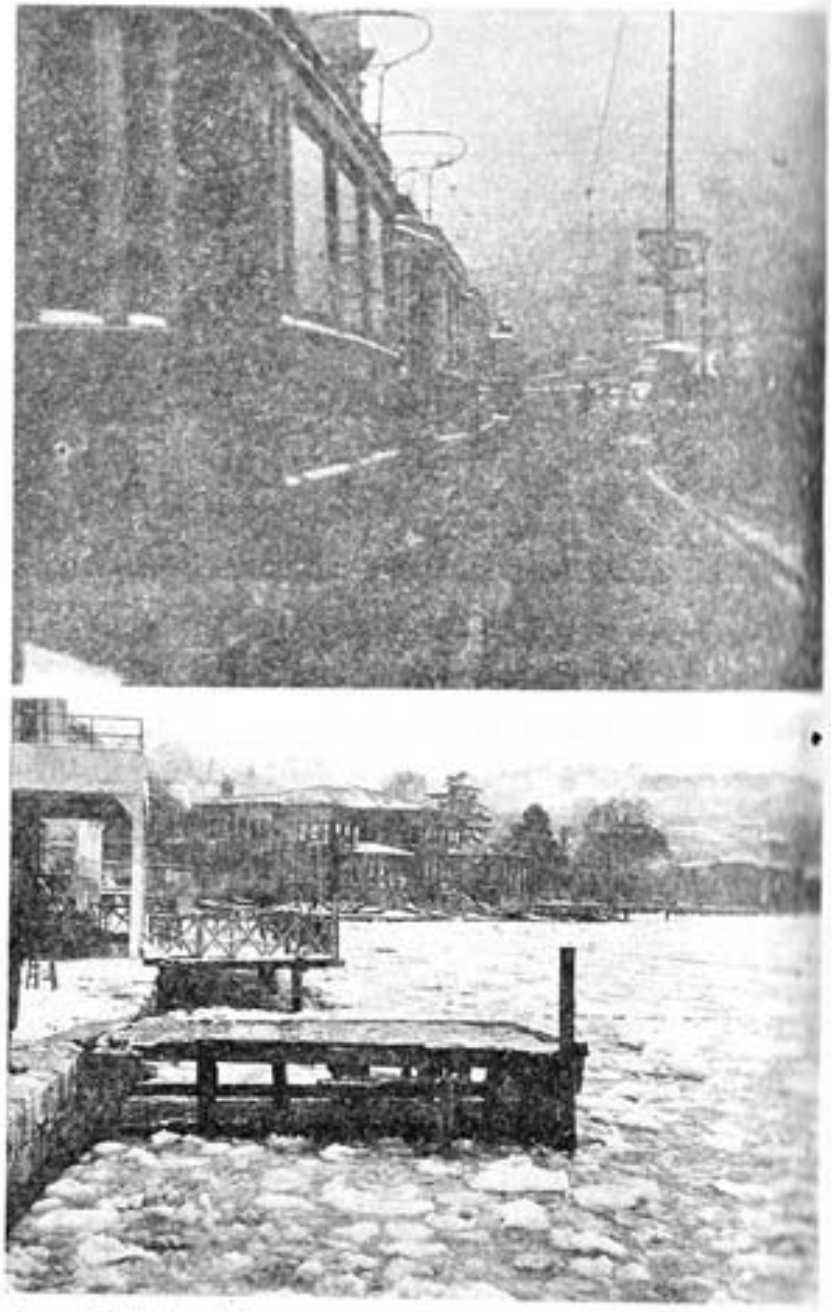
كانت هناك، فى طفولتى مبان قليلة مرتفعة، وكان الليل كلما أقبل على المدينة يمحو البعد الثالث من البيوت والأشجار ودور العرض الصيفية

(*) انطونى إجناس ملينج Antoine - Ignace Melling (١٧٦٣ ـ ١٨٣١): فنان ورحالة ألمانى.

والشرفات والنوافذ المفتوحة، ويضفى على المبانى الملتوية فى المدينة وعلى شوارعها الملتفة وتلالها المنبسطة أناقة معتمة. أحبّ نقشا من كتاب عن رحلة قام بها توماس ألُوم (*) عام ١٨٣٩ يحمل فيها الليل شحنة مجازية. إنها تأسر، فى تصوير الظلام كمصدر للشر، ما أطلق عليه البعض "ثقافة ضوء القمر" فى اسطنبول. مثل الكثير من الآخرين الذين يتجهون للمياه للاستمتاع بطقوس الليالى المقمرة، أو البدر الذى ينقذ المدينة من العتمة الكاملة، أو تراقصه على سطح الماء، أو الضوء الخافت للهلال، أو (كما يحدث هنا) قدر ضئيل من ضوء القمر من وراء السحب- أطفأ القاتل الأنوار حتى لا يراه أحد وهو يرتكب جريمته.

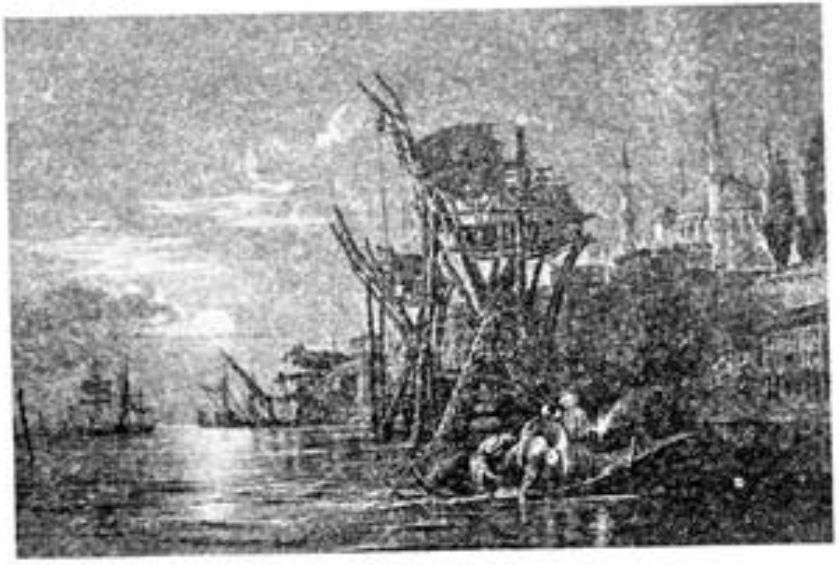
لم يقتصر الأمر على الرحالة الغربيين فى استخدام لغة الليل لوصف الغاز المدينة المبهمة. وإذا كانوا قد عرفوا شيئًا عن المؤامرات التى تحاك فى القصر، فإن ذلك يعود إلى أن أهل اسطنبول عشقوا أيضا التهامس عن فتيات قتلن فى جناح الحريم وهُرِّبتْ جثثهن عبر جدران القصر تحت جنح الظلام وأُخِذتْ إلى القرن الذهبى حيث تلقى فى المياه.

(*) توماس ألُوم Thomas Allom (١٨٠٤ ـ ١٨٧٢): فنان ومعمارى إنجليزى.



وقد اعتمدت جريمة القتل الأسطورية فى صَلاجاق (ارتكبت عام

١٩٥٨، قبل أن أتعلم القراءة والكتابة وأدت إلى حالة من الهلع فى عائلتى- ولكل عائلات المدينة- وكنتُ على علم بتفاصيلها كاملة) على العناصر المألوفة نفسها: وقد غذت هذه القصة المرعبة فنتازياتى بالأسود والأبيض عن الليل، والزوارق ومياه البوسفور، التى مازالت مادة للكوابيس حتى



اليوم. كان الوغد، كما وصفه لى والداى أول مرة، شابًا فقيرًا يعمل فى صيد السمك، وفى لحظة حولته المدينة إلى شيطان تجرى سيرته على كل لسان. بعد أن وافق على اصطحاب سيدة وطفليها فى زورقه فى البوسفور، قرر اغتصابها فرمى بطفليها فى البحر. وقد أطلقت عليه الجرائد لقب "وحش صلاجاق". وخافت أمى من أن يندس شخص آخر بين مجموعة الصيادين الذين يلقون بشباكهم قرب منزلنا الصيفى فى "هيبلى أضا" فمنعتنى أنا وأخى من الخروج للعب، حتى فى حديقتنا. وقد رأيتُ فى كوابيسى صيادا يلقى بالأطفال فى أمواج البحر وهم يحاولون التشبث بأطافرهم فى القارب؛ كنت أسمع صراخ الأم وظل شبح الصياد وهو يضربهم بعنف على رءوسهم بالمجداف. ومازلتُ أرى هذه المشاهد، حتى اليوم حين أقرأ عن جرائم القتل فى جرائد اسطنبول (شىء أفعله بلذة غريبة)، بالأبيض والأسود.

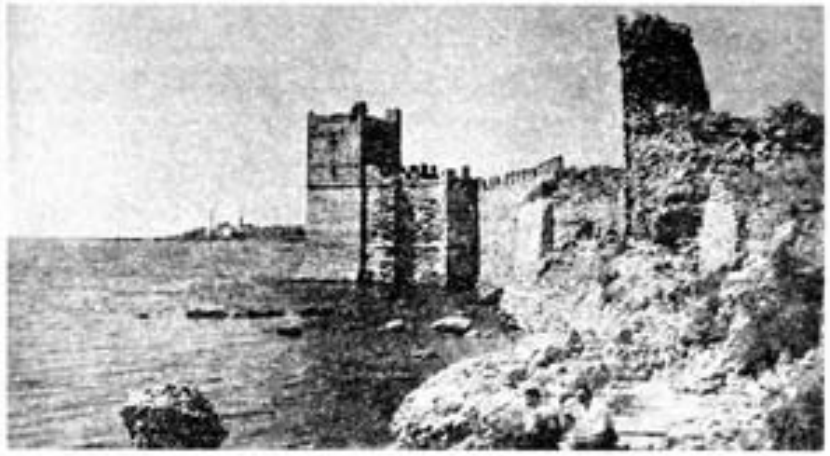
الفصل السادس
استكشاف البوسفور

بعد جريمة القتل فى صلاجاق، لم نخرج ثانية أنا وأخى مع أمى فى (ورق). ولكن فى الشتاء السابق للجريمة، حين أصبتُ أنا وأخي بالسعال الديكى، كانت تأخذنا كل يوم إلى البوسفور. أصاب المرض أخى أولاً وانتقل إلىَّ بعد عشرة أيام. كانت هناك أشياء استمتعت بها أثناء مرضى: عاملتنى أمى بمزيد من الحنان، وكانت تقول لى كل الكلمات الحلوة التى أحب سماعها وتجلب لى كل اللعب التى أفضلها. وكان هناك شىء واحد وجدتُ أن احتماله أصعب من المرض نفسه، وهو استبعادى من تناول الطعام مع العائلة، وكنت أنصت لصوت السكاكين والشوك والأطباق، واسمع الضحكات، لكننى لم أكن قريبًا بدرجة تجعلنى أتبين ما كان يقال.

بعد انتهاء الحمى التى أصابتنا، نصح طبيب الأطفال، الدكتور ألبير (افرزعنا كل ما يتعلق بهذا الرجل، من حقيبته إلى شاربه)، أمى بأن تأخذنا مرة فى اليوم إلى البوسفور لاستنشاق الهواء النقى. الكلمة التركية التى تطلق على الـ. بوسفور تطلق على الحلق(*) أيضا، وبعد ذلك الشتاء ارتبط البوسفور فى ذهنى بالهواء النقي. وهذا يفسر عدم دهشتي حين اكتشفتُ أن بلدة طرابيا التى تقع على البوسفور- كانت ذات يوم قرية صيد يونانية هادئة وهى الآن منتزه شهير تصطف فيها

(*) حلق: كلمة بوغاز bo˘g az بالتركية تطلق على البوسفور كما تطلق علي الحلق أيضًا.

المطاعم والفنادق- كانت تدعى ثرابيا [1] حين عاش فيها الشاعر كفافى [2] وهو طفل منذ مائة عام.



إذا كانت المدينة تعبر عن الهزيمة والخراب والحرمان والسوداوية والفقر فاليوسفور يشير إلى الحياة والمتعة والسعادة. تستمد اسطنبول قوتها من البوسفور. لكن لم يكن هناك، فى أوقات سابقة، من يقدر أهميته: رأوا أن البوسفور مجرى مائى وبقعة جميلة، ورأوا، على مدى القرنين الأخيرين، أنه موقع رائع للقصور الصيفية.

كان البوسفور، لقرون، مجرد مكان لقرى الصيد اليونانية، لكن منذ القرن الثامن عشر، حين بدأ الأثرياء العثمانيون فى بناء بيوتهم الصيفية حول جُكْ صو وكتشك صو وبيك وقنديلّى ورومللى حصار وقنلجا، ازدهرت هناك ثقافة عثمانية اهتمت باسطنبول، واستبعدت بقية العالم. وبدأت الياليات[3] وهى قصور ساحلية فخمة شيدتها العائلات العثمانية الكبيرة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر- تظهر، فى القرن العشرين، مع

(١) ثرابيا Therapia : كلمة يونانية بمعنى العلاج ـ مشتق منها كلمة therapy المستخدمة في الإنجليزية بمعنى علاج.

(٢) كفافى: (١٨٦٣ ـ ١٩٣٣) شاعر يونانى كبير ولد فى الإسكندرية.

(٣) الياليات yalis والمفرد يالى yali: كلمة تركية بمعنى منزل أو قصر ساحلى.

نشأة الجمهورية وبعث القومية التركية، كنماذج لهوية ومعمار عتيقين. لكن هذه الياليات التى نراها مصورة فى "ذكريات البوسفور"، ولوْحات مليئج، ونرى تأثيرها فى ياليات سداد حقى إلدم [1] إن هذه المنازل الكبيرة بنوافذها العالية الضيقة وأفاريزها العريضة ومشربياتها، ومداخنها الرفيعة، مجرد ظلال لهذه الثقافة المنهارة.

فى خمسينيات القرن العشرين، كان طريق الأتوبيس الذى يمر من ميدان تقسيم إلى امرْجان لا يزال يمر عبر نيشان طاش. وحين كنا نذهب مع أمى بالأتوبيس إلى البوسفور كنا نستقله من أمام منزلنا. وإذا ذهبنا بالترام، كانت آخر محطة فى بيك، وكنا بعد أن نمشى مسافة طويلة على الشاطئ كنا نقابل المراكبى الذى كان ينتظرنا دائمًا فى المكان نفسه فى الوقت نفسه، وكنا نتسلق زورقه. ونحن نمر بين الزوارق والعوامات والمعديات التى تربط بين أطراف المدينة، والناقلات المغطاة ببلح البحر[2]، والمنارات، تاركين المياه الهادئة فى خليج بيك لنقابل تيارات البوسفور، كنا نهتز فى أعقاب السفن المارة، وكنت أدعو الله أن تظل هذه النزهات إلى الأبد.

(١) سداد حقى إلدم Sedad Hakki Eldem (١٩٠٨ ـ ١٩٨٨): درس فى الغرب قبل أن يعود إلى إسطنبول ليدرس فى أكاديمية الفنون الجميلة، وفى عام ١٩٣٢ صار أستاذاً مساعداً فى الأكاديمية وهو أحد من ساهموا فى تطوير المعمار التركى.

(٢) بلح البحر: نوع من الرخويات.

أن تتنقل وسط مدينة تاريخية عظيمة ومهملة مثل اسطنبول، وتظل تشعر بحرية البحر الممتد- هذه هى متعة الرحلة عبر البوسفور. يشعر المسافر، تدفعه تياراته العنيفة، منتعشًا بهواء البحر الذى لا يحمل ذرة من القذارة والدخان وصخب المدينة المزدحمة التى تحيط به، يشعر أنه، رغم كل شىء، مازال مكانًا يمكن أن يستمتع فيه بالوحدة ويعثر فيه على الحرية. إن هذا المجرى المائى الذى يمر وسط المدينة لا يمكن مقارنته مع قنوات أمستردام أو البندقية، أو بالنهرين اللذين يفصل كل منهما باريس وروما إلى قسمين: التيارات فى البوسفور قوية، وسطحه مضطرب دائمًا بفعل الرياح والأمواج، ومياهه عميقة ومظلمة. ولو كان التيار خلفك، لو كنت تسير فى مسار معدية المدينة، فسوف ترى العمارات والياليات، وعجائز يشاهدنك من الشرفات وهن يرتشفن الشاى، ومظلات المقاهى مثبتة إلى الرصيف، وأطفالا يدخلون إلى البحر بسراويلهم الداخلية حيث تصب أنابيب الصرف الصحى ويتشمسون على الإسفلت، ورجالا يصطادون من على الشواطئ، وأناسًا كسالى فى يخوتهم، وتلاميذ يمشون على الشاطئ بعد أن خرجوا من مدارسهم، ومسافرين يحملقون من نوافذ الأتوبيسات إلى البحر وهم محشورون فى زحمة المرور، وقططًا على

أرصفة الميناء فى انتظار الصيادين، وأشجارًا لا تدرك أنها بهذا الارتفاع، وفيلات محجوبة، وحدائق بأسوار لا تعرف حتى أنها موجودة، وأزقة

ضيقة على طول التلال، وعمارات تلوح فى الخلفية، وترى، ببطء ومن بعيد، اسطنبول بكل ارتباكها- مساجدها وأحياءها الفقيرة وجسورها ومآذنها وأبراجها وحدائقها، والمبانى المرتفعة التى تتضاعف باستمرار. وإذا

تجولت عبر البوسفور، سواء فى معدية أو لنش أو زورق، فسوف ترى المدينة بيتًا بيتًا وحيًا حيًا، وستراها من بعيد أيضًا كظل، أو سراب يتبدل باستمرار.

كان أكثر ما أمتعنى فى رحلات عائلتى إلى البوسفور رؤية آثار الثقافة السخية فى كل مكان وقد تأثرت بالغرب دون أن تفقد أصالتها وحيويتها. أن أقف أمام بوابات يالى، البوابات الحديدية الفخمة وقد تساقط طلاؤها، أن ألاحظ قوة جدران يالى آخر تغطيه الطحالب، أن أعجب بمصاريع يالى ثالث ربما كان أروع، ومشغولاته الخشبية الجميلة، وأن أتأمل شجر الأرجوان على التلال التى ترتفع فوقه، أن أمر بالحدائق المظللة بالنباتات دائمة الخضرة والأشجار التى توجد منذ قرون- كان ذلك، حتى وأنا طفل، يجعلنى أعرف أن حضارة عظيمة قامت هنا، ومما قالوه لى، كان هناك ناس يشبهوننا عاشوا فى زمن ما حياة مختلفة تمامًا عن حياتنا، وقد تركونا نحن الذين أتينا من بعدهم نشعر بأننا أفقر وأضعف وأضيق أفقًا.

امتلأت المدينة القديمة بالمهاجرين، منذ منتصف القرن التاسع عشر، مع توالى الهزائم التى أدت إلى تآكل الإمبراطورية، وبدأت تظهر حتى على أعظم مبانى الإمبراطورية علامات الفقر والخراب، وصار من المألوف بالنسبة للباشاوات وأصحاب المقامات الرفيعة من البيروقراطيين الجدد

الذاهبين بالغرب أن يقيموا فى القصور التى بنوها على البوسفور، حيث بدءوا ابتكار ثقافة جديدة تعزلهم عن العالم. لم يستطع الرحالة الغربيون اختراق هذا المجتمع المغلق؛ لم تكن هناك طرق مرصوفة. وحتى بعد وصول العربات فى منتصف القرن التاسع عشر، لم يصبح البوسفور جزءا من المدينة- واختار العثمانيون القابعون فى قصورهم على البوسفور ألا يكتبوا عن حياتهم، ومن ثم علينا أن نعتمد على مذكرات أبنائهم وأحفادهم.

إن عبد الحق شناسى حصار[1] (١٨٨٧ ـ ١٩٦٣) من أبرز كُتّاب المذكرات، وهو صاحب كتاب "حضارة البوسفور"، المرصع بجمل طويلة تذكرنا بجمل بروست[2]. وقد قضى حصار، وقد نشأ فى أحد يالیات روملى حصار، جزءًا من شبابه فى باريس وكان صديقا للشاعر يحيى كمال[3]، (١٨٨٤ ـ ١٩٥٨) ودرس معه العلوم السياسية؛ وقد حاول فى

(١) عبدالحق شناسى حصار Abdulhak Sinasi Hisar (١٨٨٣ ـ ١٩٦٣)؛ روائى تركى من اهم اعماله «نحن والسيد فهمى»

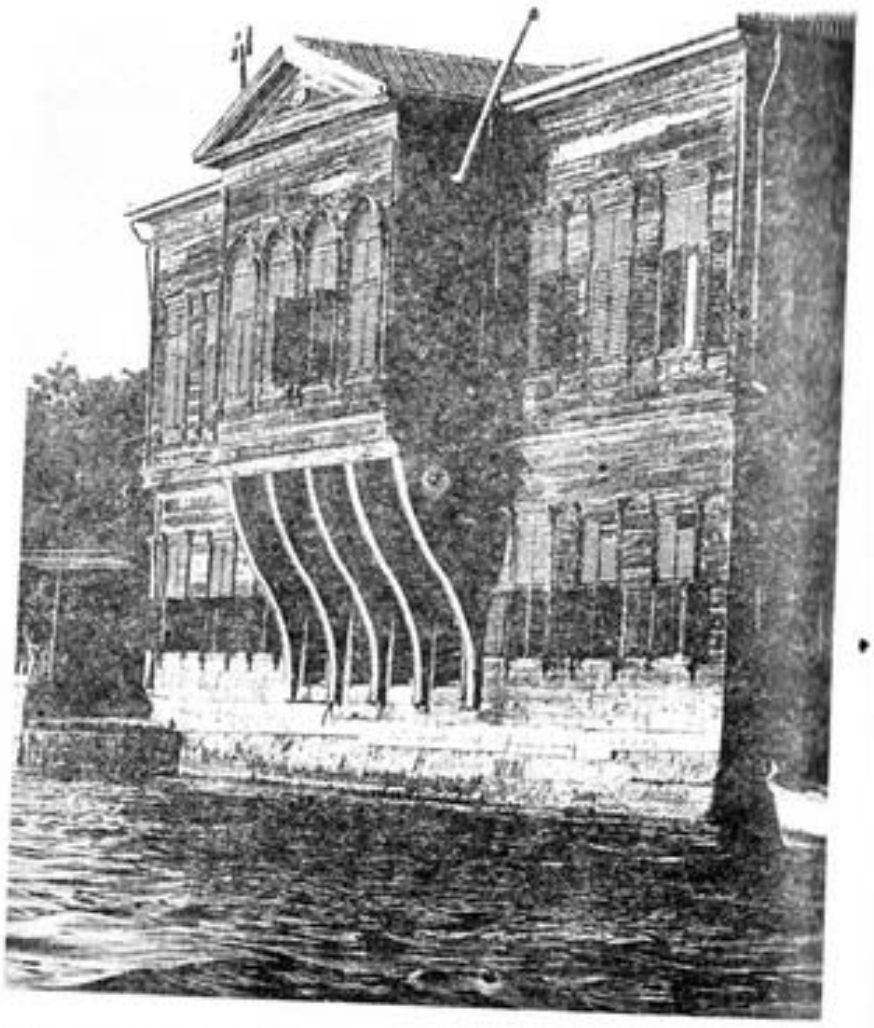
(٢) بروست (١٨٧١ ـ ١٩٢١)؛ مارسيل بروست، الروائي الفرنسى الشهير صاحب «البحث عن الزمن الضائع».

(٣) يحيى كمال (١٨٨٤ ـ ١٩٥٨) ؛ شاعر تركى.

"سطح قمر البوسفور" و"ياليات على البوسفور" إحياء الإغراء السحرى لثقافته الزائلة بنسجها وصياغتها بكل العناية والاهتمام اللذين ميّزا رسام المنمنمات قديمًا".

كتب حصار عن طقوسهم اليومية وأناشيدهم الليلية، حين يجتمعون فى المراكب ليحدقوا فى ضوء القمر، الضوء الفضى الذى يتراقص على المياه، ويستمتعون بموسيقى تصدر من زورق بعيد فى البحر. لا يمكن أن أتناول كتابه "سطح قمر البوسفور" ولا تنتابنى الحسرة؛ لأننى لم تتح لى فرصة مشاهدة مواطن انفعاله وصمته من أول مرة، والاستمتاع برؤية كيف كان الحنين الشديد إلى الماضى يعمى هذا الكاتب غالبا عن التيارات الخفية المظلمة والشريرة فى فردوسه المفقود. تجتمع الزوارق فى الليالي المقمرة فى جزء ساكن من البحر ويخيم الصمت على العازفين، وقد كتب حصار: "حين تسكن الريح، ترتجف المياه أحيانًا وكأنها ترتجف من الأعماق وتبرق كالحرير المغسول."

كان يبدو لى، وأنا فى الزورق مع أمى، أن ألوان تلال البوسفور لم تكن انعكاسات لضوء خارجى. كان شجر الأرجوان والدُّلب، وأجنحة النوارس التى ترفرف سريعًا بمحاذاتنا، وتصدع جدران أماكن تجمع المراكب- كانت كلها تبرق بضوء شاحب بدا وكأنه ينبعث من داخلها. لا تسيطر الشمس



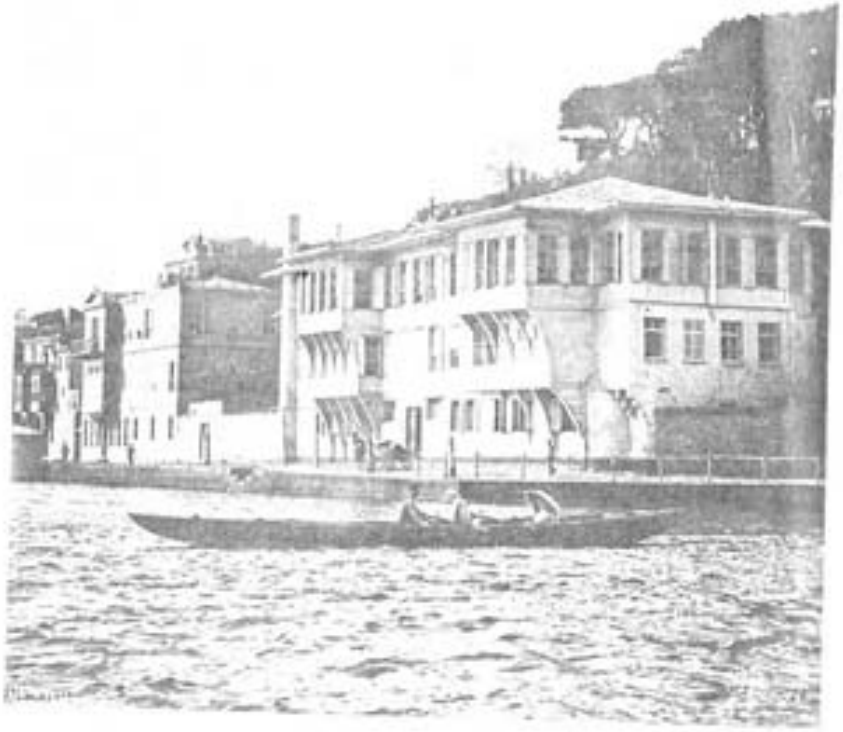
هنا، حتى فى أشد الأيام حرارة، حين يقفز الأطفال الفقراء من طريق الشاطئ إلى البحر، على المشهد تمامًا. فى أمسيات الصيف حين كانت السماء الحمراء تتوحد مع سحر ظلمة البوسفور، كان الماء يرغى ويزبد

بجنون بعد أن تخترقه الزوارق. لكن هناك، بجانب زبد الماء، جانبًا أهدأ من البحر لا تتغير ألوانه مع أنه يتموج بالقوة نفسها، إنه يشبه بركة الزنبق المائى لمونيه (*).

قضيتُ فى منتصف الستينيات، وأنا أدرس فى أكاديمية رويرت، وقتًا طويلاً واقفًا فى الأتوبيس المزدحم المتجه من بشيك طاش إلى صارير، متطلعًا إلى التلال على الشاطئ الآسيوي وأشاهد، والبوسفور يلمع كبحر ساحر، تغيرّ الألوان مع سطوع الشمس. وفى الأمسيات الربيعية الضبابية، حين لا ترف ورقة شجرة فى المدينة، أو فى ليالى الصيف حيث لا رياح ولا

صخب، حين لا يسمع رجل يمشى وحيدًا بعد منتصف الليل على شاطئ البوسفور إلا وقع خطواته، سوف تأتى لحظة، وهو يمشى حول أكنت بورنو، خلف أرنا فوت كوى مباشرة، أو حين يصل إلى المنارة عند مقبرة آشيان، يسمع فيها هدير التيار وينتبه إلى الزبد الأبيض البراق الذى يبدو

(*) مونيه Monet (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦): مؤسس الانطباعية فى الرسم الفرنسى.



Souvenir de Constantinople. 18.12.99

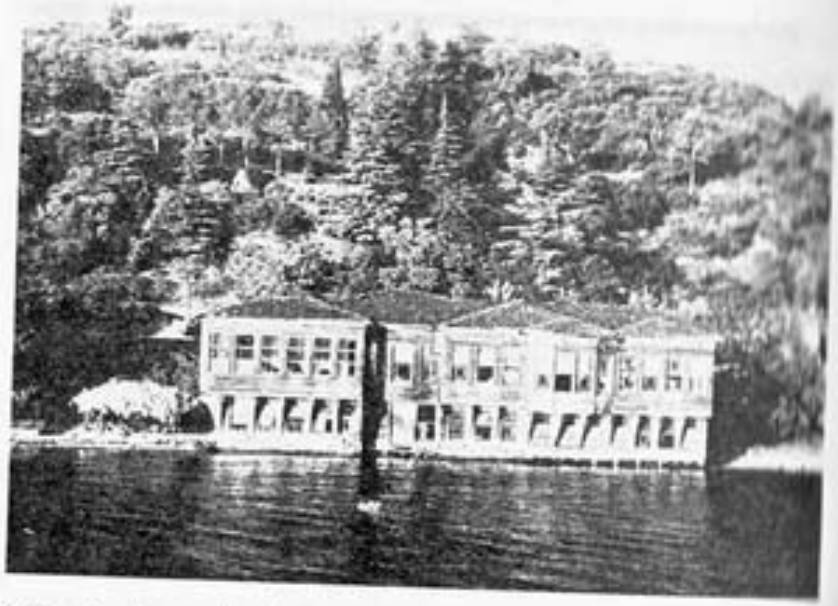
وكأنه يأتى من المجهول، ولا يستطيع إلا أن يندهش، كما فعل ع. ش. حصار ذات يوم وكما فعلتُ أنا أيضًا، ويتساءل ما إن كان للبوسفور روح.

أن ترى أشجار السرو والغابات المظلمة فى الوديان، والياليات الخاوية والمهملة، والسفن القديمة الصدئة وحمولاتها الغامضة، أن ترى- ما يمكن أن يراه من قضوا حياتهم على الشواطئ- شِعْر سفن البوسفور والياليات، أن تنبذ الحِدَاد التاريخى وتستمتع كطفل، أن تتطلع لمعرفة المزيد عن هذا العالم، أن تفهمه- هذا هو الاستسلام البشع للحيرة التى تصادف أن رآها كاتب فى الخمسين متعة. أسمع، حين أتحدث عن جمال البوسفور وشعره وعن الشوارع المظلمة فى اسطنبول، صوتًا داخليًا يحذرنى من المبالغة، وربما نشأ هذا الميل للمبالغة عن رغبة فى عدم الاعتراف بافتقار حياتى إلى الجمال. إذا رأيتُ مدينتى جميلة وساحرة، فلابد أن حياتى جميلة وساحرة أيضا. وقد وقع كثير من الكُتَّاب من أجيال سابقة فى هذه العادة حين كتبوا عن اسطنبول: حتى وهم يمجدون جمال المدينة، وأستمتع بقصصهم، أتذكر أنهم لم يعودوا يعيشون فى المكان الذى يصفونه، مفضلين الراحة المتحضرة فى مدن غربية. تعلمت من هؤلاء الأسلاف أن

الإفراط فى الإطراءات العاطفية على جمال اسطنبول هو من حق من غادروها للعيش فى بلاد أخرى فقط، ولا يخلو ذلك من الإحساس بالذنب: لأن الكاتب الذى يتحدث عن خراب المدينة وسوداويتها لا يدرك أبدا الضوء الخفى الذى يسطع على حياته. إن الانغماس فى جماليات المدينة والبوسفور يعنى تذكُّر الاختلاف بين الحياة البائسة التى يعيشها المرء وماضى الانتصارات السعيدة.

كانت نزهات القوارب مع أمى تنتهى دائمًا بالطريقة نفسها. بعد الانجراف مرة أو اثنتين فى تياراته الخطرة والتعرض عدة مرات لتأثير هزات السفن العابرة كان المراكبى ينزلنا أمام طريق آشيان قبل موقع روملى حصار مباشرة حيث يقربنا التيار من الشاطئ. كانت أمى تمشى بنا حول الموقع، أضيق امتدادًا حول المضيق، وكنا أنا وأخى نلهو لبعض الوقت بالمدافع التى استخدمها محمد الفاتح فى حصار المدينة، وهى معروضة الآن خارج أسوار القلعة مباشرة. وبالنظر داخل هذه الأسطوانات الضخمة حيث يقضى السكارى والمشردون لياليهم- كانت ممتلئة بالفائط والزجاج

المكسور وقطع الصفيح وأعقاب السجائر- لا يمكن إلا أن نشعر بأنه كان من المستحيل، على الأقل بالنسبة لمن عاشوا هنا فى تلك الفترة، أن يفهموا "إرثنا العظيم".



كانت أمى تشير، حين نصل إلى محطة معدية روملى حصار، إلى طريق مرصوف بالحجارة وامتداد لرصيف يشغله مقهى صغير، وتقول: "كان يوجد هنا يالى من الخشب. وقد اعتاد جدكما، وأنا فتاة صغيرة، أن يأتى بنا إلى هنا لقضاء الصيف". هذا المنزل الصيفى، الذى تخيلته قديمًا مهجورًا مليئًا بالأشباح، يرتبط فى ذهنى دائما بالقصة الأولى التى سمعتها منه: كانت صاحبته ابنة باشا تعيش فى الطابق الأرضى، وقد قتلها لصوص فى ظروف غامضة، تقريبًا حين كانت أمى تقضى الصيف هنا فى منتصف الثلاثينيات. وحين كانت أمى ترى مدى شغفى بهذه القصة الكئيبة، كانت تنبهنى لمكان الزوارق فى الفيلا المتهدمة وتنتقل لقصة أخرى؛ وكانت تتذكر، بابتسامة تعيسة، المرة التى رمى جدى فيها الإناء من النافذة إلى مياه البوسفور العميقة سريعة الجريان، فى نوبة غضب، لاستيائه من البامية التى طبختها الجدة.

كان هناك يالى آخر فى استنيه يطل على ساحة المراكب، حيث كان يعيش شخص تربطنا به صلة قرابة من بعيد، وكانت أمى تذهب إليه فى

فترات خصامها مع أبى؛ ولكنه، كما أتذكر، هُجِر هو الآخر. ولم تكن فيلات البوسفور، فى طفولتى، تمثل أى إغراء للأغنياء الجدد والبرجوازية التى تنمو ببطء. لم تكن القصور القديمة تحمى من الرياح الشمالية وبرد الشتاء؛ ولأنها مقامة على حافة المياه مباشرة كانت تدفئتها صعبة وباهظة التكاليف. لأن أغنياء عصر الجمهورية لم يكونوا بقوة الباشاوات العثمانيين، ولأنهم كانوا يشعرون بأنهم أقرب إلى الغربيين وهم يعيشون فى شققهم فى الأحياء المحيطة بميدان تقسيم؛ حيث يشاهدون البوسفور عن بعد، لم تجد العائلات العثمانية القديمة وقد ضعفت وتدهورت- سقط أبناء الباشاوات، أقارب أناس مثل ع. ش. حصار فى الفقر- من يشترى منهم اليالیات القديمة على البوسفور. وكان لا يمكن التصرف، فى فترة طفولتى وحتى السبعينيات، والمدينة تزداد اتساعًا، فى معظم اليالیات والقصور، نتيجة النزاعات بين أحفاد الباشاوات والمجنونات من حريم السلطان اللائى كن يعشن فيها، أو تم تقسيمها وتأجيرها كشقق أو حتى غرف؛ لقد تساقط طلاؤها، واسودَّ خشبها من البرد والرطوبة أو أطراف مجهولة، أو تم حرقها وتسويتها بالأرض ربما على أمل بناء عمارات مكانها.

فى نهايات خمسينيات القرن العشرين، لم يكن يوم الأحد يوم أحد إذا لم يأخذنا أبى أو عمى فى نزهة صباحية إلى البوسفور فى سيارتنا الدودج موديل ١٩٥٢ . لم تعقنا بقايا الثقافة العثمانية الزائلة، مهما يكن إحساسنا بالأسى؛ كنا ننتمى، رغم كل شيء، إلى الأغنياء الجدد فى العصر الجمهورى، وهكذا كانت آخر آثار "**حضارة بوسفور**" ع. ش. حصار تمنحنا الثقة. كنا نتعزى، وربما حتى نزهو، ونحن نرى حضارة عظيمة تمتد. كنا نمشى دائمًا إلى مقهى تشنار الط فى امرجان لنتناول "الحلوى الورقية" ونمشى على الشاطئ، بالقرب من امرجان أو ببك، لنشاهد السفن المارة؛ وكانت أمى توقف السيارة فى الطريق لتشترى أصيصاً للورد أو سمكتين كبيرتين زرقاوين.

وقد بدأت هذه النزهات مع والدىَّ تصيبنى بالسأم والكآبة كلما كبرتُ. كانت الخلافات العائلية الصغيرة، والتنافس مع أخى الأكبر الذى كان يحول كل لعبة إلى معركة، واستياء عائلة صغيرة تتجول بسيارة، أملا فى الهروب لبعض الوقت من سجن الشقة_ كان هذا كله يسمم حبى للبوسفور، إلا أننى لم أستطع أن أبقى وحدى فى البيت. وبعد ذلك بسنوات، حين كنت أرى عائلات أخرى مزعجة وتعيسة تتشاجر فى سيارات أخرى على البوسفور، وقد خرجت فى نزهات مماثلة يوم الأحد، لم يكن التشابه فى حياتنا أكثر ما يثيرنى، بل شعورى بأن البوسفور كان يمثل لمعظم العائلات التركية العزاء الوحيد.

اختفى هذا كله ببطء: احترقت اليالیات واحدًا بعد الآخر، وشِبَاك الصيد القديمة التى اعتاد أبى على تنبيهى إليها، وبائعو الفاكهة الذين اعتادوا الذهاب من يالى لآخر فى زوارقهم، والشواطئ بطول البوسفور حيث كانت أمنا تأخذنا لنسبح، ومتعة السباحة فى البوسفور. وتحولت محطات المعديات التى ظلت مهجورة إلى مطاعم فاخرة؛ ورحل الصيادون الذين يدفعون زوارقهم بجانب محطة المعديات. لم يعد من الممكن استئجار تلك الزوارق لنزهات قصيرة. ولكن بالنسبة لى، هناك شيء واحد لم يتغير: المكانة التى يحتلها البوسفور فى قلبنا الجماعي. مازلنا نرى، كما فى طفولتى، أنه نبع صحتنا الجيدة، وشافى أمراضنا، ومصدر لا ينضب للخير والتفاؤل يدعم المدينة، وكل من يسكنون فيها.

فكرتُ من وقت لآخر: لا يمكن أن تكون الحياة بهذا السوء. أستطيع دائمًا أن أتمشى على البوسفور مهما حدث.

الفصل السابع

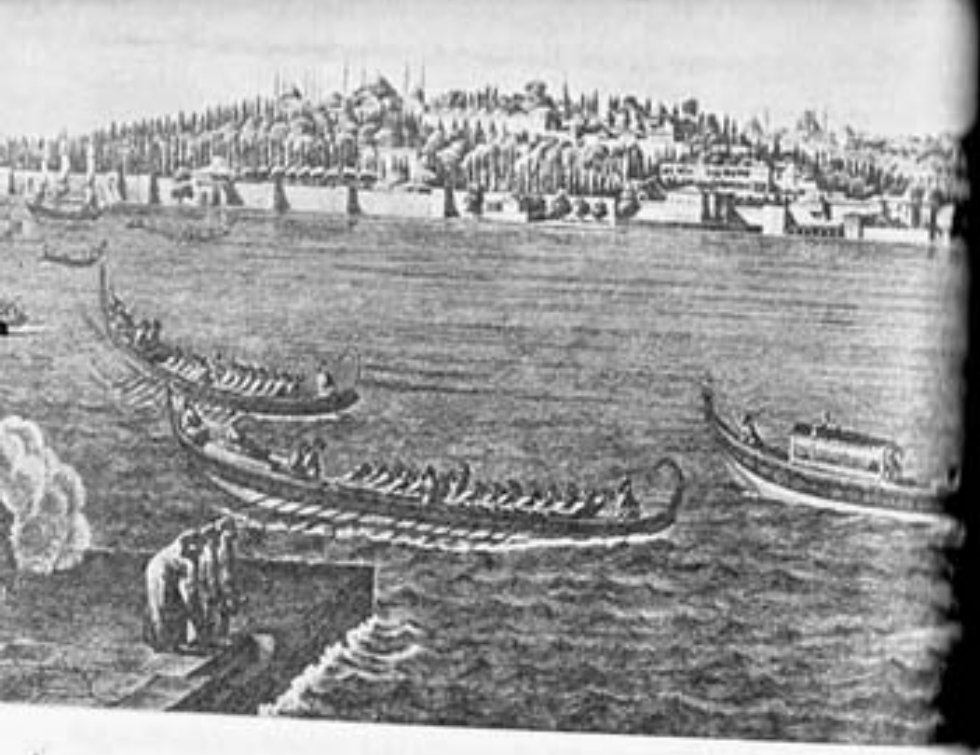
مليتج ومناظر البوسفور

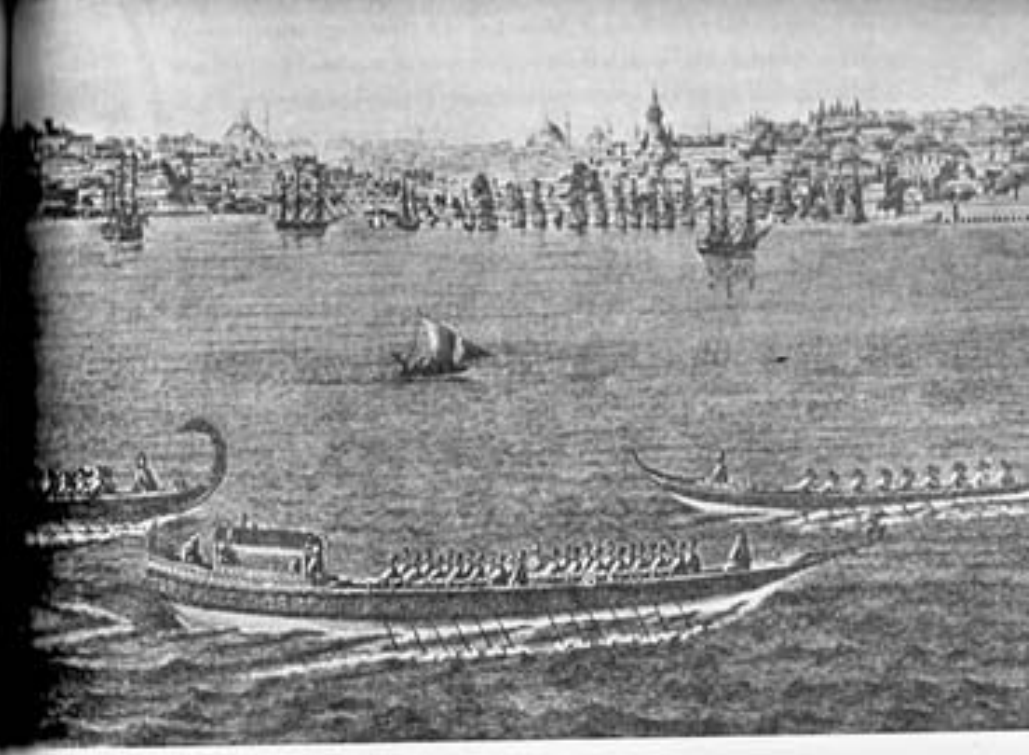
ارى أن مليتج، من بين كل الفنانين الغربيين الذين رسموا البوسفور، هو الأكثر تميزا وإقناعا. طبع كتابه "**رحلة رائعة فى القسطنطينية وعلى ضفاف البوسفور**" حتى العنوان يبدو شعريا فى رأيي- عام ١٨١٩؛ وفى عام ١٩٦٩ طبعه عمى شوكت راضو، الشاعر والناشر، طبعة طبق الأصل مصغرة الحجم، ولأن قلبى وقتها متوهجا بحب الرسم فقد أهدانى عمى نسخة. كنتُ أقضى ساعات أتفحص كل جزء من تلك اللوحات، وأجد فيها ما اعتقدتُ أنها اسطنبول العثمانية فى كامل مجدها. ولم أستمد هذا الوهم الجميل من اللوحات المائية، التى تهتم بالتفاصيل اهتماما جديرا بمعمارى أو عالم بالرياضيات، بل من النقوش التى أُخذتْ عنها فيما بعد. وحين كنتُ أشعر بيأس يجعلنى لا أصدق عظمة الماضى- كان الأكثر تأثرا من بيننا بالفن والأدب الغربيين يخضعون لشيفونية اسطنبولية غالبًا- كنت أجد العزاء فى نقوش مليتج. لكننى أدرك، حتى حين تتبدل مشاعرى، أن ما يجعل لوحات مليتج بهذا الجمال هو المعرفة التعيسة بأن ما تصوره لم يعد موجودًا. ربما أنظر إلى تلك اللوحات بدقة لأنها تتعسنى.

كان أنطونى إجناس مليتج، الذى ولد عام ١٧٦٣، أوروبيًا حقيقيًا: ألمانيًا من أصول فرنسية وإيطالية. وبعد أن درس تحت إشراف والده، وكان نحاتًا فى قصر الدوق الكبير كارل فريدريك (١) فى كرسلرُه (٢)، سافر إلى

(١) الدوق الكبير كارل فريدريك : (١٧٦٨ ـ ١٨١٨)؛ كان دوق بادن Baden من ١٨١١ حتي وفاته.

(٢) كرسلرُه Karslruhe : مدينة ألمانية.





ستراسبورج مع عمه ليدرس الرسم والعمارة والرياضيات. وقد انطلق وهو فى التاسعة عشرة إلى اسطنبول، ربما تحت تأثير الحركة الرومانسية التى كانت تتصاعد تدريجيًا فى أوروبا. ولابد أنه لم يتوقع أن يبقى ثمانية عشر عاما فى المدينة.

عمل ملينج فى البداية معلمًا فى مزارع العنب فى بيرا، حيث كان ينمو مجتمع عالمي فى الأحياء المحيطة بالسفارات، وحيث يمكن أن نرى البذور الأولى لحى بيه أوجلو الحالى. وحين كانت السلطانة خديجة، أخت سليم الثالث، تزور حدائق منزل بويوك دره الذى بناه السفير الدانمركى الأسبق البارون دى هوبشه، أعربت عن رغبتها فى حديقة مشابهة لها فرُشّح لها ملينج الشاب.

وكان أول ما فعله ملينج للسلطانة خديجة هو تصميم حديقة بشكل متاهة على الطراز الغربى بها أشجار سنط وليلك. ثم بنى قصرًا صغيرًا مزخرفًا وملحقاً بقصرها فى دفتر دار بُرنو (على الساحل الأوروبى للبوسفور بين بلدتين تعرفان الآن باسم قورو تششمه وأورطا كوى). لم يعد

لهذا المبنى ذى الأعمدة، المشيد على الطراز الكلاسيكي الجديد، وجود، ولم نعد نعرفه إلا من لوحات ملينج؛ إنها لا تعبر فقط عن هوية البوسفور لكنها أسست المعيار الذى سيدعوه، فيما بعد، الروائي أحمد حمدى طانبنار(*) (١٩٠١ ـ ١٩٦٢) "الأسلوب الهجين": معمار عثمانى جديد يجمع بنجاح بين موتيفات الغرب والأصل التقليدى.

ثم أشرف ملينج على بناء توسعات قصر بشيك طاش وديكوراته، وكان مقرًا صيفيًا لسليم الثالث، مستخدمًا الأسلوب الكلاسيكى الجديد الرائع الذى كان ملائمًا لجو البوسفور تمامًا. وفى الوقت نفسه كان يعمل عند السلطانة خديجة ما ندعوه اليوم مصممًا داخلياً. كان يشترى لها أصص الزهور، ويشرف على تطريز المناديل باللآلئ، وينظم جولات الأحد فى القصر لزوجات السفراء، ويشرف على صناعة الناموسيات.

(*) أحمد حمدى طانبنار: أهم روائى فى الأدب التركى الحديث، وكان أيضا عضوًا فى البرلمان التركى بين عامي ١٩٤٢ و عام ١٩٤٦.

نعرف كل هذا من الخطابات التى تبادلها الاثنان. قدم مليتج وخديجة، فى تلك الخطابات، تجربة ثقافية صغيرة: كانا يكتبان التركية بالحروف اللاتينية قبل مائة وثلاثين عامًا من قيام أتاتورك بثورة الحروف الأبجدية عام ١٩٢٨ . لم تعرف اسطنبول فى تلك الأيام كتابة المذكرات والروايات، وبفضل تلك الخطابات نستطيع أن نعرف، تقريبا، كيف كانت تتحدث أخت سلطان:

«سيد مليتج فى أى يوم تصل الناموسية؟ من فضلك، قل لى إنها ستصل غدًا... اطلب منهم أن يبدءوا العمل فورًا. أراك قريبًا... نقش غريب جدًا... صورة اسطنبول فى الطريق، لم تبهت.. لا يعجبنى الكرسى، لا أريده. أريد كراسى مطلية.. لا أريد مزيدًا من الحرير، ولكن استخدم الخيوط الحريرية بكثرة.. رأيت صورة الصندوق الفضى، وآمل ألا تكون صنعته بهذا الشكل، من فضلك استخدم الصورة القديمة، ومن فضلك لا تفسدها... سوف أعطيك اللألئ والنقود يوم Martedi الثلاثاء».

يتضح من تلك الخطابات أن السلطانة خديجة لم تكن ضليعة فى الأبجدية اللاتينية فقط ولكنها كانت ملمة ببعض الكلمات الإيطالية أيضًا. وحين بدأت فى مراسلة مليتج لم تكن أكملت عامها الثلاثين بعد، وكان زوجها سيد أحمد باشا والى ارزورُم لا يتواجد فى اسطنبول إلا نادرًا.

سادت مشاعر الغضب ضد الفرنسيين فى دوائر القصر بعد أن وصلت أخبار حملة نابليون على مصر إلى المدينة؛ وفى الوقت نفسه تقريبا تزوج مليتج من فتاة من جنوه، وكما نفهم من رسالة محملة بالأسى إلى السلطانة خديجة أنه قد أبعد من الخدمة بدون إبداء الأسباب:

«سمو السلطانة، أرسلت أنا_ خادمك المتواضع - خادمى يوم السبت لتحصيل راتبى الشهرى فأخبروه أنه تم وقفه... ولأننى رأيت الكثير من عطف سموك فلا أستطيع أن أصدق أن هذا الأمر صدر من قبلك.. هذه إشاعة ولابد وأنها إشاعة من شخص غيور... لأنهم يرون مدى حب سموك لعبيدك... الشتاء قادم، وأنا ذاهب إلى بيه أوجلو، ولكن كيف أذهب؟ لا أملك قرشا واحدا. والمالك يريد الإيجار ونحن نحتاج إلى فحم وحطب ومؤن للمطبخ وفتاتى مصابة بالجدرى والطبيب يريد خمسين قرشًا، من أين أحصل عليها؟ المسألة ليست عدد المرات التى توسلتُ فيها أو كم دفعت لكى أسافر بحرًا وبرًا؟ ولم أتلقَّ ردًا مناسبًا... أتضرع إليك، لا أملك قرشا... أناشد سموك، لا تتخلى عنى».

خطط مليتج، بعد تقاعس السلطانة خديجة فى الرد على توسلاته الأخيرة، للعودة إلى أوروبا، وبدأ يفكر فى طرق أخرى للحصول على المال. ويبدو أنه خطر له أنه يستطيع التربح من صلاته القوية بالقصر عن طريق تحويل لوحات الحفر الكبيرة التى رسمها من قبل إلى كتاب مطبوع بالحفر بمساعدة بيير روفين، القائم بالأعمال الفرنسى فى اسطنبول والمستشرق الشهير، بدأ مراسلاته مع الناشرين فى باريس. ومع أن مليتج عاد إلى باريس فى عام ١٨٠٢ إلا أن سبعة عشر عامًا انقضت قبل نشر الكتاب (حين بلغ السادسة والخمسين)؛ استطاع العمل مع أفضل النحاتين فى تلك الفترة، ومنذ البداية كان هناك التزام بالأمانة وباللوحات الأصلية كما ينص العقد.

إن أول ما يجذبنا، حين ننظر إلى النقوش الثمانية والأربعين فى هذا الكتاب الضخم، هو الدقة المتناهية لمليتج. وحين نفحص تلك المناظر التى

تنتمى لعالم مفقود، ونستمتع بالتفاصيل المعمارية الجميلة وبالمهارة فى معالجة المنظور، نرضى رغبتنا فى المصداقية بشكل كاف. وينطبق هذا حتى على التابلوه المعلق داخل جناح الحريم- ويعد الأكثر روعة بين كل تلك النقوش - ومازال يكشف عن دقة رسام وهو يستكشف إمكانات المنظور "القوطى". ويرسم المشهد بوقار وأناقة مبتعداً كل البعد عن الفنتازيات الجنسية الغربية المثيرة والمعتادة عن الحريم، وبجدية تقنع حتى مُشاهد

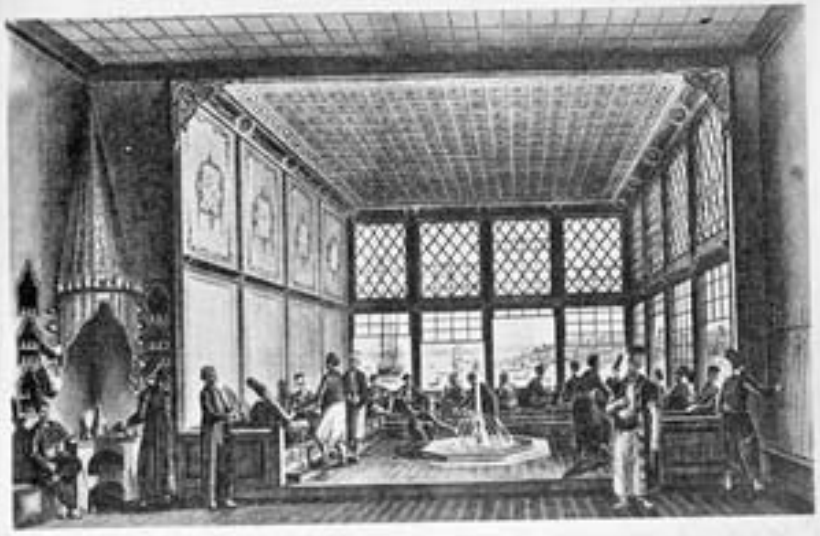
من اسطنبول. ويوازن ملينج بين المناخ الأكاديمى الغالب على لوحته وبين التفاصيل الإنسانية التى أدخلها على الأطراف. نرى فى الطابق الأرضي للحريم، امرأتين تقفان بجوار الحائط البعيد، تتعانقان بحب، والشفتان تضغطان على الشفتين، ولكن ملينج لم يبالغ- على عكس رسامين غربيين آخرين- فى قيمة هاتين المرأتين ولم يضف على علاقتهما بعداً عاطفياً بوضعهما فى مركز الصورة.

تبدو مشاهد اسطنبول التى رسمها ملينج وكأنها بلا مركز. وربما يكون هذا التأثير واهتمامه بالتفاصيل هو ما جذبنى لاسطنبول التى يرسمها. يوضح ملينج، على خريطة فى آخر كتابه، أين وضع كل تابلوه من تابلوهاته الثمانية والأربعين ويحدد الزاوية التى يرى من خلالها، مما يوحى باهتمام كبير بمنظور الرؤية، لكن منظور الرؤية يبدو، كما فى الوثائق الصينية أو

حركة الكاميرا فى بعض مشاهد السينما، متغيراً باستمرار. ولأن ملينج لم يضع أبداً الدراما الإنسانية فى مركز لوحاته فقد ظلت رؤيتها بالنسبة لى مثل السير بسيارة على البوسفور وأنا طفل: ينبثق فجأة خليج من وراء الآخر، ومع كل منعطف فى الطريق الساحلي يتغير المشهد من زاوية جديدة مدهشة. ومن ثم أشعر، وأنا أتصفح هذا الكتاب، أن اسطنبول بلا مركز وبلا نهاية وأشعر وكأننى فى واحدة من الحكايات التى أحببتها كثيراً وأنا طفل.

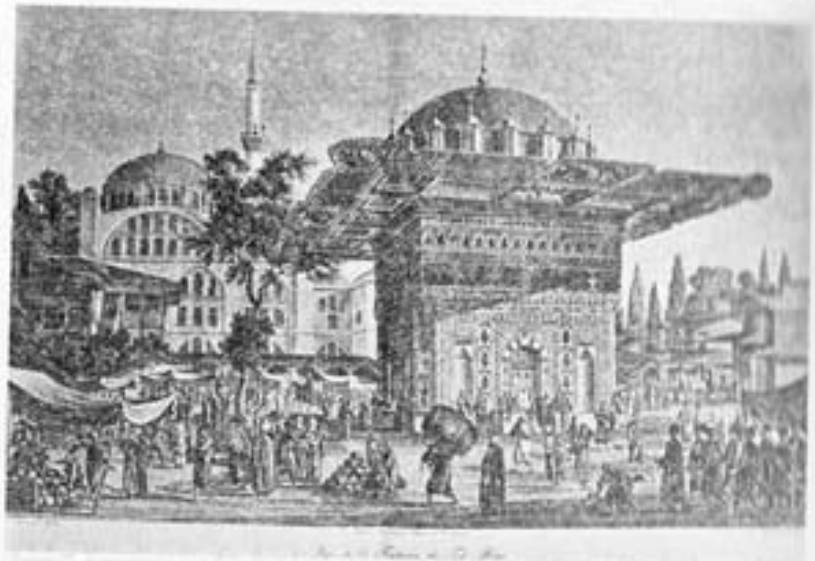
لا أشاهد مناظر البوسفور عند ملينج لأستحضر البوسفور كما رأيته لأول مرة فقط: المنحدرات والوديان والتلال التى كانت آنذاك جرداء، نقاء من المستحيل تقريباً استدعاؤه فى وجود الأبنية القبيحة التى غطتها على مدار الأربعين عاماً التالية. يجعلنى التفكير فى أن هذه الجنة المفقودة ورثتنى ولو بعض المناظر الطبيعية والمنازل التى كنت أعرفها فى حياتى، أشعر بنوع من النشوة وأنا أتصفح كتابه. ألاحظ هنا، حين تمتزج السوداوية بالبهجة، استمرارية بعض التفاصيل الصغيرة التى لا يميزها إلا الذين يعرفون البوسفور معرفة حقيقية. ويحدث التأثير فى الاتجاه الآخر أيضا حين أترك هذه الجنة المفقودة لأدخل حياتى الحالية مرة أخرى. سوف أقول

لنفسى: نعم، حين تغادر خليج طرابيه بعد أن يتخلى البحر عن هدوئه، تهب الرياح الشمالية الغاضبة من البحر الأسود ويضطرب سطحه فجأة، وتظهر على زبد أمواجه السريعة الغاضبة فقاعات كثيرة يوضحها مينج فى رسمه. نعم، فى الأمسيات والأشجار على تلال بيك تتراجع لتصبح مجرد نوع من الظلام لا يستطيع إلا شخص مثلى أو مثل مينج أو شخص عاش هنا عشر سنوات على الأقل أن يعرف أن هذا الظلام يأتى من الداخل.



تظهر أشجار السرو بجلاء فى الحدائق الإسلامية التقليدية وفى اللوحات الإسلامية التى تصور الجنة، وهى فى لوحات مينج تؤدى الوظيفة التى تؤديها فى المنمنمات الفارسية: تنتصب برزانة مثل الكثير من البقع المظلمة، وتضفى انسجامًا شعريًا على اللوحات. وحين يرسم مينج انحناءات صنوبر البوسفور والتفافاته، يرفض الطريقة التى اتبعها فنانون غربيون آخرون بالغوا فى رسم أغصانها ليخلقوا صراعًا دراميًا أو يقدموا إطارًا.

يشبه مينج، من هذه الزاوية، رسامى المنمنمات: مثلما يرى الأشجار من على بعد يرى أشخاصه أيضًا حتى فى لحظات الانفعال العميق. إنه،



فى الحقيقة، ليس بارعًا فى رسم الإيماءات الإنسانية، وفى الحقيقية أيضًا، يفتقر أحيانًا إلى البراعة فى وضع القوارب والسفن فى البوسفور (تبدو وكأنها متجهة إلينا مباشرة). وعلى الرغم من اهتمامه العظيم بالمبانى والأشخاص، إلا أنها تأتى أحيانًا غير متناسبة الأحجام بشكل ساذج، لكننا نصادف فى هذه العيوب نفسها شعرية مينج، ورؤيته الشعرية هى التى تجعله رسامًا يخاطب أهل اسطنبول المعاصرة. ثمة براءة وسذاجة تجعلنا نبتسم حين نلاحظ فى رؤية مينج التشابه الشديد فى وجوه النساء فى قصر السلطانة خديجة أو فى حريم السلطان وكأنهن أخوات، بالإضافة إلى صلته برسامى المنمنمات الذين نزهو بهم.

يقدم لنا مينج إحساسًا بالعصر الذهبى للمدينة مع دقة المعمار والطوبوجرافيا وتفاصيل الحياة اليومية بصورة لم يحققها أبدًا الفنانون الغربيون الآخرون، الذين تأثروا بالأفكار الغربية فى العرض. ويشير فى خريطته إلى نقطة فى منطقة بيرا رسم منها كزكولسى وأسكدار ـ نقطة لا تبعد أكثر من أربعين خطوة عن مكتبى فى جيهان جير حيث أكتب هذه

السطور. وحين رسم قصر طوب قاب، كان يراه من خلال نوافذ مقهى على منحدرات طوب خانه، ورسم أفق اسطنبول من فوق منحدرات أيوب. يقدم لنا ملينج، فى تلك المناظر التى نعرفها ونعشقها بقوة، رؤية عن جنة لم يعد العثمانيون ينظرون فيها إلى البوسفور على أنه مجموعة من قرى الصيد اليونانية، ولكن على أنه مكان ادّعوه لأنفسهم. ويعكس المعماريون، لأنهم يستجيبون لقوة الجذب الغربى، حالة مزاجية تتجاهل النقاء. ولأن ملينج يقدم لنا صَورة دقيقة لثقافة فى فترة انتقالية، تبدو الإمبراطورية العثمانية قبل سليم الثالث بعيدة جدًا.

كتبت مارجريت يورسنار[1]، ذات يوم، عن فحص النقوش التى رسمها برانيسى [2] فى القرن الثامن عشر للبندقية وروما "بعدسة مكبرة فى يدها"؛ أحب أن أفعل الشىء نفسه مع الأشخاص فى المشاهد التى رسمها ملينج لاسطنبول. قد أبدأ بصورة ميدان طوب خانه ونافورة طوب خانه- التى زارها الفنان كثيرًا- وأفحص كل سنتيمتر فيها بدقة مفرطة. سأنظر إلى بائع البطيخ فى اليسار والاحظ باستمتاع أن باعة البطيخ مازالوا يعرضون سلعهم بالطريقة نفسها. وبفضل يقظة ملينج، نستطيع أن نرى أن نافورة طوب خانة كانت مرفوعة عن الشارع فى عصر ملينج؛ واليوم، تستقر النافورة فى حفرة بسبب رصف الطرق التى حولها بالحجارة ثم بطبقات من بالأسفلت طبقة بعد أخرى. نرى، فى كل حديقة وفى كل شارع، أمهات يقبضن على أيدى أبنائهن (وقد أثبت تيوفيل جوتيه[3] بعد خمسين عاما أن ملينج كان يفضل رسم السيدات مع الأطفال، لأنه يجد أنهن أقل إثارة للقلق وأحق بالاحترام ممن يمشين بمفردهن).

---

(١) مارجريت يورسنار Marguerite Yourcenar (١٩٠٣ ـ ١٩٨٧): روائية فرنسية. أول روائية فرنسية تنتخب فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٨٠.

(٢) برانيسى Piranesi : (١٧٢٩ ـ ١٧٧٨) : فنان إيطالى.

(٣) تيوفيل جوتيه Théophile Gautier (١٨١١ ـ ١٨٧٢): شاعر فرنسى ومسرحى وروائى وناقد ادبى.

تعج مدينة ملينج، مثل مدينتنا، بالباعة الجائلين الذين ينادون على الملابس والطعام ويعرضون سلعهم على طاولات بثلاث أرجل. ويصطاد شاب من موقف الصيد القديم فى بشيك طاش (ومع تقديري وحبي لملينج، إلا أننى لن أقول إن البحر فى بشيك طاش لا يمكن أن يكون هادئا تمامًا مثلما يرسمه)؛ بجانب هذا الشاب، على بعد خمس خطوات فقط، يوجد الرجلان الغامضان اللذان يظهران على غلاف الطبعة التركية لرواية "القلعة البيضاء"؛ وعلى تلال قنديلّى رجل، مع ولد يرقص ومساعد، يهز دفًا؛ وفى منتصف ميدان السلطان أحمد (المضمار، بتعبير ملينج)، ثمة رجل يمشى ببطء بجوار حماره المنهك ويبدو وكأنه لا يتحرك نتيجة الزحام والآثار، بشكل يعرفه كل اسطنبولى أصيل؛ ويجلس فى الصورة نفسها رجلٌ ظهره للحشود يبيع لفائف السمسم التى مازلنا نطلق عليها السميط، وطاولته ذات الأرجل الثلاث تشبه الطاولات ذات الأرجل الثلاث يستخدمها بعض باعة السميط اليوم.

مهما كانت عظمة الأثر التذكارى أو روعة المنظر، فإن ملينج لا يسمح لهما أبدًا بالسيطرة على لوحاته. ومع أن ملينج يعشق المنظور تماما مثل

برانيسى إلا أن لوحاته لم تكن درامية أبدًا (حتى حين يتشاجر مراكبية طوب خانه!). وما يصدم الناس فى نقوش برانيسى هو القسوة الدرامية فى التعامد المعمارى؛ وهو ما يقلص أشخاصه إلى عجائب ومتسولين ومقعدين وأخيلة رثة. تمنحنا مشاهد ملينج إحساسًا بحركة أفقية. لا شىء يقفز أمام العين. إنه يقدم لنا باستخدام، احتمالات بلا نهاية لجغرافية اسطنبول وعمارتها، فردوسًا رائعًا ويدعونا للتجول فيه فى أوقات فراغنا.

حين غادر ملينج اسطنبول، كان قد قضى نصف حياته هنا، ولذا من الخطأ أن ننظر إلى الوقت الذى قضاه فيها على أنه للتعليم. كانت الأعوام التى اكتشف فيها طريقه؛ هنا بدأ يكسب قُوتَه ويصدر، وهو يكسب قوته، أعماله الأولى. لهذا لم يكن ملينج، وهو يرى تفاصيل اسطنبول ومحتوياتها كما رآها أهلها، مغرمًا بجعل مشاهده ذات طابع غريب أو استشراقى كعادة كثير من الرسامين والنقاشين المشهورين الآخرين، مثل وليم هنرى بارتليت (**جماليات البوسفور**، ١٨٣٥)، وتوماس أُلوم (**القسطنطينية ومشهد رائع لسبع كنائس فى آسيا الصغرى**، ١٨٣٩)، ويوجين فلاندين(*)

(*) يوجين فلاندين Eugéne Flandin (١٨٠٩ ـ ١٨٧٦): فنان فرنسى، اشتهر برسم المشاهد التاريخية والطبيعية.

(الشرق، ١٨٥٢)، على سبيل المثال لا الحصر. ولم ير ملينج حاجة لملء لوحاته بصور من "**ألف ليلة وليلة**": لم تثره أبدًا الحركة الرومانسية التى بلغت ذروتها فى الغرب فى تلك السنوات؛ ولم يطمح أبدًا فى أن يضيف جوًا باللعب بالنور والظل، أو بالضباب والسحاب، أو بوصف المدينة وسكانها على أنهم أكثر امتلاءً أو أكثر صخبًا أو أكثر فقرًا أو أكثر ميلا للأرابيسك مما كانوا عليه حقا.

لملينج عين داخلية. ولكن لأن أهل اسطنبول فى عصره لم يعرفوا كيف يرسمون أنفسهم أو مدينتهم ـ فى الواقع، لم يهتموا بذلك ـ فإن التقنيات التى جلبها من الغرب مازالت تضفى على هذه اللوحات الأصيلة طابعًا غربيًا. ولأن ملينج رأى المدينة كواحد من أهلها ورسمها كغريبى حاد البصر، فإن اسطنبول ملينج بالنسبة له ليست مجرد مكان مزين بالتلال والمساجد والمعالم التى نستطيع التعرف عليها، بل مكانًا للجمال الرفيع.

الفصل الثامن

ابى وامى واختفاءات متنوعة

كثيرًا ما كان أبى يرحل إلى أماكن بعيدة. ولم نكن نراه لشهور متواصلة، والغريب، أننا لم نكن نلحظ غيابه إلا بعد فترة، حين نكون قد تعودنا عليه- كما قد تشعر حين تدرك متأخرًا أن العجلة غير المستخدمة ضاعت أو سرقت أو أن زميلك الذى لم يأت إلى المدرسة منذ فترة طويلة لن يعود. لم يفسر لنا أحد أبدًا سبب غياب والدنا، أو يخبرنا بالموعد المتوقع لعودته. ولأننا كنا نعيش فى شقة فى مبنى كبير مزدحم محاطين بالأعمام والعمات والجدة والطباخين والخدم، فقد كان من السهل التغاضى عن غيابه بدون التوقف للسؤال، وكان من السهل أيضًا نسيان أنه لم يكن معنا. وكنا نشعر،

أحيانًا، بتعاسة الظروف التى لم ننسها تمامًا فى دفء حضن خادمتنا أسما هانم، أو فى الطريقة التى كان يلبى بها بكر، طباخ جدتى، ما نطلبه، أو فى إفراط عمى آيدن فى الاهتمام بأخذنا صباح الأحد إلى البوسفور فى سيارته الدودج موديل ٥٢ .

كنت أشعر أحيانًا، من الطريقة التى كانت أمى تقضى بها الصباح وهى تتحدث بلا توقف فى التليفون إلى خالاتى وصديقاتها وأمها، أن هناك مشكلة. كانت أمى ترتدى روبًا طويلا بلون الكريم والقرنفل الأحمر؛ ولأنها كانت تجلس واضعة ساقًا فوق الأخرى، كان الروب يتدلى على الأرض بشلالات من ثنايا كانت تحيرنى؛ وكنت أرى ملابس نومها وكذلك بشرتها الجميلة، كنت أرى عنقها الجميل، وأود أن أزحف إلى حجرها وآوى إليها، وأقترب أكثر من ذلك المثلث الجميل بين شعرها وعنقها وصدرها. وكنت أستمتع، كما أخبرتنى أمى بعد سنوات، بعد مناقشة عاصفة مع والدى أثناء تناول الطعام، بجو المصائب التى تنزل بعائلتنا ومنزلنا حين كانت تتشاجر هى وأبى.

كنت أجلس، فى انتظار اللحظة التى ستهتم فيها أمى بى، إلى طاولة زينتها وأعبث بزجاجات العطر وأحمر الشفاه وطلاء الأظافر والكولونيا وماء الورد وزيت اللوز؛ أبحث فى الأدراج وألعب بمجموعة الملاقط والمقصات ومبارد الأظافر وأقلام الحواجب والفرش والأمشاط وأدوات أخرى متنوعة حادة الأطراف؛ أنظر إلى صور طفولتى أنا وأخى التى وضعتها أمى تحت زجاج الطاولة. أظهر فى إحدى هذه الصور جالسًا على كرسى عال وأمى ترتدى الروب نفسه وتطعمنى بملعقة مليئة بطعام الأطفال؛ وكنا نبتسم تلك الابتسامة التى تظهر فى الإعلانات، وحين نظرت إلى هذه الصورة كنت أفكر يا له من أمر مخجل ألا يدرك أحد مدى سعادة صرختى.

وكنت، حين يسود الملل، أرفه عن نفسى بلعبة شبيهة جدًا بلعبة سوف ألعبها، بعد ذلك، فى رواياتى. كنت أدفع الزجاجات والفرش إلى منتصف

طاولة الزينة، فى موازاة صندوق فضى مغلق مزين بالورود لم أر أمى تفتحه أبدًا، ثم أميل برأسى إلى الأمام فأتمكن من رؤيته فى اللوحة الوسطى من المرآة الثلاثية، وأدفع جناحى المرآة إلى الداخل والخارج حتى يعكس كل جانب من المرآة الجانب الآخر فأرى آلاف الأورهانات تومض فى زجاج ملون بارد عميق بلا نهاية. وكانت تصدمنى غرابة المناطق الخلفية من رأسى حين أنظر إلى أقرب الصور، كما صدمنى شكل أذنىّ فى البداية- كانتا تنتهيان بنقطة مدورة وكانت إحداهما أكثر بروزًا من الأخرى، مثل أذنى والدى تمامًا. وكان شكل عنقى من الخلف ملفتًا أكثر، مما جعلنى أشعر وكأن جسدى غريبٌ أحمله معى- مازالت الفكرة تثير الرجفة. كانت عشرات ومئات من الأورهانات المنعكسة بين المرايا الثلاث تتغير كلما عدلتُ أوضاع الألواح الزجاجية ولو قليلا؛ ومع أن كل مجموعة جديدة كانت تختلف عن المجموعات الأخرى كلها، إلا أننى كنت فخورًا وأنا أرى مدى حقارة كل مشهد فى سلسلة الانعكاسات التى تُقلد كل إيماءة من إيماءاتى. كنت أجرب جميع أنواع الإيماءات إلى أن أتأكد من أنها قلدتنى بدقة. وكنت أنظر أحيانًا فى اللانهاية الغضة فى المرآة إلى أبعد أورهان. وكان يبدو أحيانًا أن بعض المقلدين المخلصين لا يحركون أيديهم أو رءوسهم حين أفعل ذلك بالضبط وإنما بعد لحظة. وكان الوقت الأكثر رعبًا حين ألعب بملامح وجهى- أنفخ وجنتىّ وأرفع حاجبىّ وأخرج لسانى فأكتشف ثمانيةً من مئات الأورهانات فى ركن- ثم أرى (وأنا لا أعيى أننى حركت يدىّ) ما اعتقدت أنه مجموعة أخرى من الخائنين الصغار البعيدين جدًا يأتون بالإيماءات فيما بينهم.

صار ضياعى بين انعكاساتى فى المرآة "لعبة الاختفاء"، وربما كنتُ ألعبها استعدادًا للشىء الأكثر إثارة للرعب فى حياتى. ومع أننى لم أكن أعلم عما كانت تتحدث أمى فى التليفون، أو أين كان أبى، أو متى يعود، إلا أننى كنت متأكدًا أن أمى سوف تختفى، هى الأخرى، ذات يوم.

وكانت تختفى أحيانا. ولكن حين كانت تختفى كانوا يقدمون لنا سببًا، شيئًا من قبيل: "والدتك مريضة وتستريح عند الخالة ناريمان". وقد

تعاملت مع هذه التفسيرات كما تعاملت مع انعكاسات صورتى فى المرآة: كنت أعرف أنها أوهام ولكننى تقبلتها وسمحت لنفسى أن أكون مغفلا. كانت تنقضى أيام قبل أن يُعهد بنا إلى بكر الطباخ أو إسماعيل البواب. وكنا نركب معهما المراكب والأتوبيسات ونقطع اسطنبول كلها- إلى أقارب فى الجانب الآسيوى من المدينة فى إرن كوى أو إلى أقارب آخرين فى بلدة استنيه على البوسفور- لزيارة أمنا. لم تكن تلك الزيارات تعيسة؛ كانت تبدو كالمغامرات. ولأن أخى الأكبر كان معي اعتقدتُ أننى استطيع الاعتماد عليه فى مواجهة المخاطر أولا. وكان يعيش فى المنازل والياليات التى زرناها. أقارب لأمى من قريب أو بعيد؛ وحين كان هؤلاء الخالات الحنونات والأخوال ذوو الشعر المروّع ينتهون من تقبيلنا وقَرْص خدودنا، وبعد أن يرونا الأشياء الغريبة التى تسترعى انتباهنا فى المنزل- بارومترًا ألمانيًا اعتقدتُ ذات يوم أنه موجود فى كل البيوت ذات الطابع الغربى فى المدينة (يغادر رجل وزوجة فى ملابس بافارية بيتهما ويدخلانه طبقًا لحالة الجو)، أو ساعة بوقواق يتحرك على محورها وينسحب بسرعة داخل القفص كل نصف ساعة، أو عصفورا كناريا حقيقيا يغرد ردًا على ابن عمه الآلى- كنا ننطلق إلى غرفة أمنا.

كنا نتذكر بأسى، منبهرين بالامتداد المبهج للبحر عبر النافذة وجمال الضوء (لعل هذا ما جعلنى أحب دائمًا مناظر من نافذة تطل على الجنوب لماتيس (*)، أن أمنا تركتنا من أجل هذا المكان الجميل والغريب، لكن بعض أدوات الزينة المألوفة التى كنا نراها على طاولة زينتها كانت تمنحنا شعورًا بالاطمئنان - الملاقط وزجاجات العطور نفسها، فرشاة الشعر نفسها التى تساقط نصف طلاء ظهرها، والرائحة الطيبة التى تميز أمى تفوح فى الجو. أتذكر بالتفصيل: كيف كانت تأخذنا بالدور فى حِجْرها وتحتضننا بدفء، وكيف كانت تملى على أخى تعليمات تفصيلية عما يجب أن يقوله، وكيف يجب أن يتصرف، وأين يجد الأشياء التى سوف يحضرها لها حين تأتى فى المرة القادمة- كانت أمى مغرمة دائمًا بإعطاء التعليمات. كنت أنظر من النافذة، وهى تفعل هذا كله، ولا أبالى بهما، إلى أن يحين دورى فى الجلوس على حجرها.

(*) هنرى ماتيس Henri Matisse : (١٨٦٩ - ١٩٥٤): واحد من أشهر الفنانين الفرنسيين فى القرن العشرين.

فى إحدى المرات التى اختفت فيها أمى، عاد والدى إلى المنزل فى يوم ما وبصحبته مربية. كانت قصيرة وشاحبة وبعيدة كل البعد عن الجمال، كانت ممتلئة ومبتسمة دائمًا. وحين تولت مسئوليتنا قالت، بنبرة حكيمة وقد بدت مزهوة بامتلاكها، إن علينا أن نتصرف مثلها تمامًا؛ وكانت تركية على عكس المربيات اللائى كنا نراهن فى العائلات الأخرى، وقد أحبطنا ذلك ولم نرتبط بها أبدًا. كانت أغلب المربيات اللائى كنا نعرفهن ألمانيات بروح بروتستانتية، ولم يكن لتلك المربية أية سلطة علينا؛ حين كنا نتشاجر كانت تقول: "أدب وهدوء، من فضلكم، أدب وهدوء". وحين كنا نقلدها أمام أبى كان يضحك. وقبل أن يمضى وقت طويل اختفت هذه المربية أيضًا.

بعد سنوات، وأبي مختف مرة أخرى، فقدت أمى أعصابها حين كنت أنا وأخى فى عراك مميت وأخذت تقول شيئا من قبيل "سأرحل" أو "سألقى بنفسى من النافذة" (وفى إحدى المرات ذهبت إلى هناك ووضعت ساقيها الجميلتين على حافة النافذة)- ولكن كل ذلك كان بلا طائل. ولكن حين قالت: "وحينئذ سيتزوج والدكما تلك المرأة الأخرى" فتخيلتُ أن المرشحة لتكون الأم الجديدة ليست واحدة ممن تتفوه بأسمائهن أحيانًا فى لحظة غضب لكنها ستكون تلك المربية الشاردة الساذجة الممتلئة الشاحبة.

ولأن هذه الأحداث الدرامية كلها كانت تحدث على المسرح الصغير نفسه ولأننا (تخيلتُ فيما بعد أن هذا هو حال جميع العائلات الحقيقية) كنا نتكلم بشكل شبه دائم عن الأشياء نفسها ونأكل الأطعمة نفسها، وحتى المناقشات كانت غبية بشكل مميت (الروتين هو مصدر السعادة كلها، وضمانها وموتها!)، لذا كنت أرحب بهذه الاختفاءات المفاجئة كنوع من أنواع التخفيف من لعنة الملل الرهيب؛ كانت مسلية مثل مرايا أمى، وكانت الزهور السامة المحيِّرة التى فتحت طريقى على عالم آخر. ولأنها كانت تأخذنى إلى مكان مظلم يجعلنى أتذكر نفسى وأعود إلى وحدتى التى حاولتُ نسيانها، فلم أذرف عليها إلا القليل من الدموع.

كانت معظم المشاجرات تبدأ أثناء تناول الطعام. وبعد سنوات أصبح من المعتاد أن تبدأ المشاجرة فى سيارة أبى، الأوبل موديل ١٩٥٩، لأن خروج

المتصارعين من سيارة تسير بسرعة أصعب من النهوض من على المائدة. كانت المشاجرة تنفجر بعد مغادرة المنزل بدقائق إذا خرجنا، أحيانًا، فى رحلة بالسيارة كنا نخطط لها لأيام، أو إذا كنا فى إحدى نزهاتنا على البوسفور. وكنا أنا وأخى نتراهن: هل ستكون المشاجرة بعد أول جسر أم أن أبى سوف يفرمل فجأة بعد أول محطة بنزين ويدور عكس الاتجاه (مثل قبطان حاد الطباع يعود بحمولته إلى مكانها الأصلى) وينزلنا عند المنزل قبل أن ينطلق بسيارته إلى مكان آخر؟

ثمة مشاجرة حدثت فى سنواتى الأولى وكان تأثيرها علينا أكثر عمقًا، ربما نتيجة عظمة شعرية معينة. نهض أبى وأمى ذات مساء، ونحن نتناول العشاء فى منزلنا الصيفي فى هيبلى أضا، من على المائدة (كنت أرحب بذلك لأنه كان يعنى أننى أستطيع تناول طعامى كما أريد وليس كما تريد أمى)، وظللت أجلس أنا وأخى برهة نحملق فى أطباقنا ونحن نسمع صراخ أمنا وأبينا فى الطابق العلوى ثم اتجهنا، غريزيًا، إلى أعلى لننضم إليهما، (كما أجد نفسى أفتح هذا القوس، غريزيًا، موحيًا بأننى لا أرغب، لا أرغب إطلاقا، فى تذكر هذه الحادثة). وحين انتبهت أمى إلى أننا نحاول الانضمام للشجار، دفعتنا إلى الغرفة المجاورة وأغلقت الباب. كانت الغرفة مظلمة لكن كان هناك ضوء يسطع مباشرة من خلال التصميمات الفنية الحديثة على الزجاج المزخرف على البابين الفرنسيين الكبيرين. وكنت أنظر أنا وأخى من خلال الزجاج المضيء ونرى ظلى أبى وأمى يتقاربان ويتباعدان، ثم يتحركان إلى الأمام مرة أخرى ويتلامسان، ويصرخان وهما يمتزجان فى ظل واحد. ومن وقت لآخر تصبح مسرحية الظل عنيفة حتى أن الستائر (الزجاج المزخرف) كانت ترتجف- بالضبط كما كان يحدث حين نذهب إلى مسرح الأراجوز- وكان كل شيء بالأبيض والأسود.

الفصل التاسع

منزل آخر : جيهان جير

كان والداى يغيبان معًا، احيانا، وقد حدث ذلك فى شتاء عام ١٩٥٧، وحينئذ أرسل أخى ليعيش فترة مع عمتى وزوجها فى الطابق الذى يعلو الطابق الذى نعيش فيه بطابقين. أما أنا، فقد جاءت خالتى ذات ليلة إلى نيشان طاش لتصطحبنى معها إلى بيتها فى جيهان جير، وقد فعلت ما بوسعها للتأكد من أننى على ما يرام. وفى اللحظة التى كنا فيها فى السيارة شيفروليه موديل ٥٦ وكانت سيارة شعبية جدًا فى اسطنبول فى الستينيات)، قالت: "لقد طلبت من تشتين أن يحضر لك بعض الزبادى للعشاء". واتذكر أننى لم أهتم بالزبادى بل بأن لديهم سائقًا. وقد أحبطت كثيرا حين وصلنا إلى مبناهم الكبير (بناه جدى وسوف أعيش بعد ذلك فى إحدى شققه) واكتشفت أنه بدون مصعد أو تدفئة وأن شققه صغيرة جدا. وما جعل الأمور تزداد سوءا أنه فى اليوم التالى حدثت مفاجأة سيئة وأنا احاول فى كآبة أن أتعود على منزلى الجديد: بعد أن وضعت فى السرير مرتديًا البيجامة كطفل مدلل ولطيف لآخذ قيلولة ما بعد الظهر، ناديت خادمة المنزل مثلما كنتُ أفعل فى بيتى "يا أمينة هانم، تعالى أنهضينى والبسينى" - ولم يكن الرد إلا تأنيبًا حادًا وقاسيًا. وربما لهذا السبب حاولتُ، طوال فترة إقامتى، أن أتصرف بأسلوب أكبر من سني وبكبرياء مصطنع. وفى إحدى الأمسيات وأنا أتناول العشاء مع خالتى وزوجها شوكت راضو (الشاعر وناشر الطبعة المصورة لكتاب مليئج) وابن خالتى محمد،

وكان فى الثانية عشرة من عمره، وصورة قرينى المحبب تحدق فى من إطارها الأبيض المعلق على الجدار، حدث أن قلت بشكل عابر إن عدنان مندرس(*) رئيس الوزراء هو عمى. لم يُستقبَل تعليقى باحترام كما كنتُ آمل؛ وحين بدأ كل من كانوا على المائدة يقهقهون، شعرتُ بأننى تعرضت لظلم شديد، لأننى كنت أعتقد فعلا أن رئيس الوزراء هو عمى.

لكن هذا الاعتقاد لم يكن إلا من بنات أفكارى. فكل من اسم عمى "أزهان" واسم رئيس الوزراء "عدنان" يتكون من خمسة أحرف وينتهى بألف ونون؛ وكان رئيس الوزراء قد سافر إلى الولايات المتحدة حيث كان يعيش عمى منذ سنوات؛ وكنتُ أرى صورهما كثيرًا كل يوم (صور رئيس الوزراء

(*) عدنان مندرس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١)؛ كان رئيسًا لوزراء تركيا (١٩٥٠ ـ ١٩٦٠)، أسس الحزب الديمقراطى عام ١٩٤٦، أعدم شنقًا بعد الانقلاب العسكرى عام ١٩٦٠.

فى الجرائد وصور عمى فى كل أرجاء غرفة جلوس جدتى)، وكانا متشابهين تمامًا فى بعض تلك الصور- ومن ثم لم يكن مستغربًا أن يكون لهذا الوهم أساس. وقد فشل إدراكى، بعد ذلك، لتلك الآلية العقلية فى إنقاذى من معتقدات أخرى خادعة أو آراء أو أفكار أو أهواء أو خيارات جمالية. اعتقدتُ بكل أمانة، على سبيل المثال، أن أى شخصين يحملان الاسم نفسه لابد أن تكون لهما الشخصية نفسها؛ وأن أية كلمة غير مألوفة- سواء كانت تركية أم أجنبية- لابد أن دلالتها تشبه دلالة كلمها مكونة من الحروف نفسها؛ وأن روح أية امرأة ذات غمازتين لابد أن يكون فيها شىء ما من روح امرأة أخرى ذات غمازتين سبق أن عرفتُها؛ وأن جميع البدينين متشابهون؛ وأن جميع الفقراء ينتمون إلى أخوة مشتركة لا أعرف عنها شيئا؛ ولابد أن هناك صلة بين البازلاء والبرازيل- ليس فقط لأن البرازيل هى Brezilya (برزيليا) باللغة التركية ولكن أيضًا لأن علم البرازيل عليه، على ما يبدو، حبة ضخمة من البازلاء. وقد رأيتُ العديد من الأمريكيين يفعلون الشىء نفسه حين يفترضون أن هناك علاقة بين تركيا البلد (Turkey) وتركيا الطائر (الديك الرومى Turkey) ثمة صلة، فى عقلى، بين عمى ورئيس الوزراء حتى اليوم؛ لا شىء يمكن أن يفصل هذا الارتباط بمجرد حدوثه. وهكذا حين رأيت قريبًا تربطنا به قرابة بعيدة، يأكل البيض والسبانخ فى مطعم (من أعظم متع طفولتى أن أجرى إلى الأقارب والمعارف أينما ذهبتُ فى المدينة)، يوقن جزء منى، بعد مرور نصف قرن، أن قريبى هذا مازال يأكل البيض والسبانخ فى المطعم نفسه.

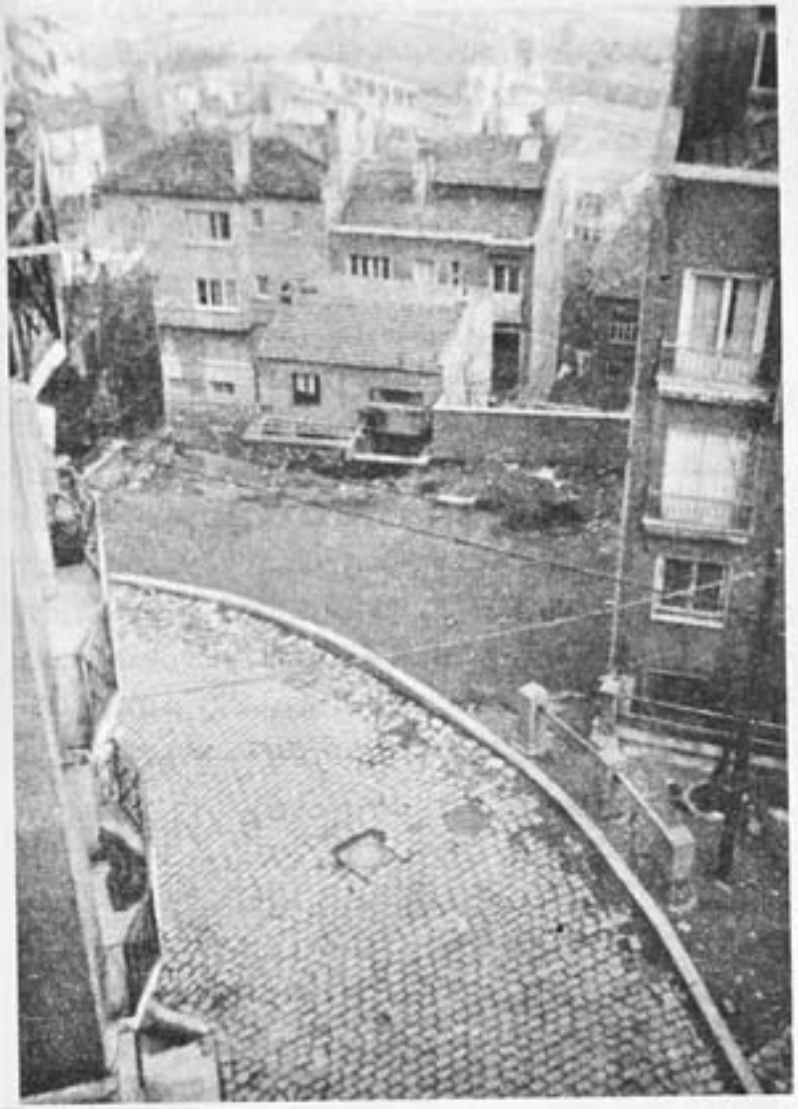
وقد ساعدتنى موهبتى بشكل جيد فى تجميل حياتى بأوهام مهدئة فى هذا المنزل؛ حيث لم أكن أعامل بجدية ولم أشعر بالانتماء له. لذا بدأتُ العمل سريعًا فى بعض التجارب الجديدة والجريئة. كنت أفتح، كل صباح، بعد مغادرة ابن خالتى البيت ليذهب إلى مدرسته الألمانية، واحدا من كتبه الجميلة السميكة الضخمة (أعتقد أنه كان طبعة بروكهوس) وأجلس إلى المنضدة وأقوم بنسخ سطوره. ولأننى لم أكن أعرف اللغة الألمانية، أو القراءة، فقد كنت أفعل ذلك بدون فهم راسمًا الكلام الذى رأيته أمامي كما هو. رسمتُ صورة مطابقة لكل سطر وكل جملة. وبعد الانتهاء من كلمة تحتوي على أحد الحروف القوطية الأكثر صعوبة (gأو k)، كنت أفعل كما

كان يفعل النقاشون الصفويون بعد رسم آلاف الأوراق فى شجرة دُلب ورقةً ورقة: أريح عينى بالنظر من خلال الفجوات بين المبانى والأراضى الخاوية والشوارع المؤدية للبحر، وأحدق فى السفن التى تمر فى البوسفور.

كان أول ما تعلمته فى جيهان جير (حيث انتقلنا نحن أيضًا حين تضاءلت ثروتنا) أن اسطنبول ليست حشدًا غفلا من حيوات محصورة بين الجدران- غابة من الشقق حيث لا يعرف أحد من مات أو من يحتفل بماذا_ ولكنها أرخبيل من الأحياء يعرف كل شخص فيها الآخر. وحين كنتُ أنظر من النافذة لم أكن أرى البوسفور والسفن فقط وهي تتحرك ببطء فى القنوات المعتادة، لكننى كنتُ أرى أيضًا الحدائق بين المنازل، والقصور القديمة التى لم تتم إزالتها بعد، والأطفال يلعبون بين جدرانها المنهارة. وكما كان الحال بالنسبة لكثير من المنازل التى تطل على البوسفور، كان أمام المبنى ممر حجرى شديد الانحدار والالتواء يؤدى إلى البحر. كنت أقف أنا وخالتي وابنها، فى الأمسيات التى يتساقط فيها الثلج، ونشاهد عن بعد مع بقية الجيران، أطفالا سعداء صاخبين ينزلقون على هذا الطريق على زلاجات وكراسى وألواح خشبية.

وكان مركز صناعة الأفلام التركية_ الذى كان ينتج سبعمائة فيلم فى السنة فى تلك الأيام وكان مصنفًا باعتباره ثانى أكبر مركز فى العالم، بعد الهند_ فى بيه أوجلو، فى شارع يشيل تشام، على بعد عشر دقائق فقط، ولأن كثيرًا من الممثلين كانوا يسكنون فى جيهان جير، فقد امتلأت أزقة الحى "بالأعمام" و"الخالات" المرهقات اللائى يضعن مكياجًا ثقيلا وقد لعب كل منهم الشخصية نفسها فى كل الأفلام التى مثلوها. لذلك حين كان الأطفال يتعرفون على الممثلين كانوا يعرفونهم من شخصيات أفلامهم المتكررة حتى الابتذال (على سبيل المثال: وهبى أز الذى كثيرًا ما لعب دور محتال يغوى الخادمات الصغيرات الساذجات) فيزعجونهم ويطاردونهم فى الشارع. وكانت السيارات على قمة الطريق المنحدر، تنزلق فى الأيام المطرة بشدة على البلاط الكبير المبلل وتصارع الشاحنات لتصل إلى أعلى؛ وفى الأيام المشمسة قد يظهر أتوبيس صغير فجأة من حيث لا ندرى وينزل منه حشد من الممثلين وعمال الإضاءة وطاقم عمل الفيلم؛ وبعد الانتهاء من تصوير مشهد غرامي فى عشر دقائق بالضبط، يختفى الجميع ثانية. وقد أدركت وأنا أشاهد فى التليفزيون، بعد سنوات، أحد تلك الأفلام بالأبيض والأسود، أن الموضوع الحقيقى لم يكن العلاقة الغرامية التى تتوهج فى المقدمة ولكن ظهور البوسفور عن بعد.

تعلمت شيئًا آخر عن الحياة فى الحي وأنا أنظر إلى البوسفور من خلال الفجوات بين مبانى جيهان جير: لابد من وجود مركز (عادةً دكان) تجتمع فيه الشائعات كلها وتُفسَّر وتُقيَّم. وكان هذا المركز فى جيهان جير محل البقالة فى الطابق الأرضى من المبنى الذى نعيش فيه. كان البقال يونانيًا (مثل معظم العائلات الأخرى التى تعيش فى الشقق التى تعلوه)؛ وإذا أردت شراء أى شيء من ليجور فعليك أن تنزل سلة من طابقك وتصيح طالبًا طلبك. وحين انتقلنا إلى هذا المبنى نفسه بعد سنوات، رأت أمى أنه من غير اللائق أن تصيح وهى تنادى على البقال كلما أرادت خبزًا أو بيضًا لذلك فضلت أن تكتب طلبها فى ورقة وتضعها فى السلة بتصرف أكثر رقيًا من تصرفات جيراننا. (وعندما كان يفتح ابن خالتى الشقى



الشباك كان يفعل ذلك عادة ليبصق على سطح سيارة تتقدم بصعوبة لأعلى قمة الزقاق، أو يلقى بمسمار أو مفرقعة نارية ربطها بمهارة فى

حبل. ولا أستطيع حتى اليوم أن أقف فى نافذة عالية تطل على الشارع ولا أتساءل كيف يكون الشعور حين تبصق على المارة.)

قضى شوكت راضو، زوج خالتى، حياته محاولا أن يكون شاعرًا ولكنه فشل: أصبح بعد ذلك صحفيًا ومحررًا، وكان يقوم، وأنا أقيم هناك، بتحرير مجلة "حياة" الأسبوعية الأكثر شعبية فى تركيا. ولكننى لم أكن أهتم، وأنا فى الخامسة، بذلك أو بأن زوج خالتى كان صديقًا أو زميلا لعدد من الشعراء والمؤلفين الذين سوف يؤثرون على أفكارى عن اسطنبول. وقد ضمت دائرة أصدقائه: يحيى كمال، أحمد حمدى طانبنار وكمال الدين طوجو(*) مؤلف قصص أطفال، ميلودرامية متأثرة بأسلوب ديكنز، وقد رسمت صورة مثيرة ومميزة عن حياة الشارع فى الأحياء الفقيرة من المدينة. كان ما أثارنى حينها مئات من كتب الأطفال التى نشرها زوج خالتى وقدمها لى هدية بعد أن تعلمت القراءة (مختصر ألف ليلة وليلة، وسلسلة الأخوان فالكون، وموسوعة الاكتشافات والاختراعات).

(*) كمال الدين طوجو Kemaletin Tugcu (١٩٠٢ ـ ١٩٩٦): كاتب تركى، ولد فى اسطنبول، أصدر ١٢ رواية بالاضافة إلى عدد كبير من القصص.

كانت خالتى تصطحبني لزيارة أخى فى نيشان طاش مرة أسبوعيًا، وكان يخبرنى بمدى سعادته فى منزل آل باموق: كيف كان يأكل أنشوجة على الإفطار، وكيف كانوا يضحكون ويلعبون معًا فى المساء ويفعلون كل ما كانت تفعله العائلة من أشياء افتقدتُها كثيرًا_ لعب كرة القدم مع عمى، الذهاب يوم الأحد إلى البوسفور بسيارة عمى، السيارة الدودج، والاستماع إلى الساعة الرياضية فى الراديو أو إلى المسرحيات الإذاعية المفضلة. كان يروى كل ذلك بالتفصيل ويبالغ كلما أمكن. وحينئذ كان شوكت يقول: "لا تذهب؛ عليك أن تبقى هنا".

وحين يحين موعد العودة إلى جيهان جير، كان من الصعب جدًا أن أترك أخى أو حتى أودع باب شقتنا، المغلق الكئيب. وقد حاولت ذات مرة أن أتجنب لحظة الوداع عن طريق الالتصاق بأنبوب التدفئة المركزية فى الردهة وأنا أبكى بصوت أعلى، وهم يحاولون رفع يدى عنه، ومع أن ذلك كان يخجلنى إلا أننى ظللت ممسكاً بالأنبوب فترة طويلة جدًا_ شعرت وكأننى أحد أبطال كتاب مصور، بطل يتعلق بغصن وحيد على حافة جرف شديد الانحدار.

هل يمكن أن أكون قد ارتبطت بهذا المنزل؟ أعيش، بعد خمسين عامًا، فى المبنى نفسه. ولكن لم تكن غرف المنزل هى ما يعنينى أو جمال الأشياء التى بداخله. كان المنزل يمثل مركز العالم فى عقلى_ كمَهْرَب، بالمعنى الإيجابي والسلبي للكلمة. بدل أن أتعلم مواجهة مشاكلى بشجاعة_ إدراكى لشجار والدىّ، الإفلاس المتكرر الذى تعرض له أبى، نزاعات عائلتى اللانهائية حول الأملاك، ثروتنا التى تتضاءل_ كنت أتسلى بألعاب عقلية قمت فيها بتغيير مركز الاهتمام، أو خدعت نفسى ونسيت كل ما كان يزعجنى، أو تلفعتُ بسديم غامض.

ومن الممكن أن نطلق على تلك الحالة الغائمة والمحيرة السوداوية أو ربما نستطيع أن نسميها باسمها فى التركية، حُزن، وهى كلمة تدل على سوداوية عامة لا خاصة. وكلمة حزن لا توضح شيئًا، لكنها، على العكس،

تحجب الحقيقة، وتجلب لنا الراحة وترقق المشهد مثل تكاثف بخار الماء على النافذة حين تطلق غلاية الشاى البخار فى يوم شتوى. تجعلنى النوافذ، التى يتكاثف عليها البخار أشعر بالحزن (*) . ومازلت أحب أن انهض وأمشى إلى تلك النوافذ لأرسم كلمات عليها بإصبعى. يتبدد الحزن الذى بداخلى، وأنا أرسم كلمات وأشكالا على النوافذ المشبعة بالبخار، واستطيع أن أسترخى؛ وبعد الانتهاء من كل ما كتبته ورسمته، يمكن إن امحوه كله بظهر يدى وأنظر إلى الخارج.

لكن المشهد نفسه قد يجلب حزنه الخاص. وقد حان الوقت لنفهم بصورة أفضل هذا الشعور الذى تحمله اسطنبول كقَدَرِها.

(*) الحزن: من الكلمات العربية المستخدمة فى التركية، ولا ترد كلمة الحزن فى هذه الترجمة إلا مقابل كلمة «حزن» عند باموق.

الفصل العاشر

الحزن

الحزن كلمة تركية ذات أصل عربى، تستخدم بمعنى السوداوية؛ وحين تذكر فى القرآن (ذكرت كلمة "الحزن "فى آيتين وكلمة "حَزِن "فى ثلاث آيات أخر)[1] تذكر بالمعنى ذاته الذى تعنيه الكلمة فى التركية المعاصرة. وقد وصف النبى محمد السنة التى فقد فيها زوجته وعمه أبا طالب بأنها "سنة الحزن [2] أى سنة السوداوية؛ وهذا يؤكد أن الكلمة تعنى شعورا بخسارة روحية عميقة. لكن إذا كانت كلمة "الحزن "قد بدأت حياتها ككلمة تعبر عن الخسارة والألم الروحى والأسى المصاحبَيْن لها، فإن قراءاتي تشير إلى خطاً فلسفي صغير يتطور على مر القرون التالية فى التاريخ الإسلامى. نرى، مع الوقت، معنيين للحزن مختلفين تمامًا، يستدعى كل منهما رؤية فكرية متميزة.

نشعر، وفقًا للرؤية الأولى، بما يطلق عليه الحزن حين ننغمس بقوة فى متع الدنيا والكسب المادى؛ مما يعنى ضمنيًا: "لو لم تكن قد ورطت نفسك بهذا العمق فى عالم الفناء، لو كنت مسلمًا صالحًا حقًا، لما اهتممت كثيرًا بما تفقده فى هذه الدنيا". وتقدم الرؤية الثانية، وهى رؤية صوفية، فهمًا للكلمة أكثر إيجابية ورحمة ولمكان الفقد والأسى فى الحياة. إن الحزن عند

(١) يذكر باموق أن كلمة «حَزْن» ذكرت فى آيتين وكلمة «حَزَن» ذكرت فى ثلاث آيات. والصواب أن الفعل «حَزَن» ذكر فى ٣٨ آية.

(٢) سنة الحزن: هكذا فى الأصل Senettul huzn.

المتصوفة ألم روحى نشعر به؛ لأننا لا نستطيع أن نكون قريبين من الله قربا كافيا، ولأننا لا نستطيع أن نعبد الله كفاية فى هذه الدنيا. إن الصوفى الحقيقى لا ينشغل فى الدنيا بأمور من قبيل الموت، ناهيك عن متاع الدنيا؛ فهو يعانى من الأسى والخواء والنقص لأنه لا يستطيع أبدًا أن يكون قريبًا من الله قربًا كافيًا، ولأن فهمه لله ليس بالعمق الكافى. إن ما يقلقه، بالإضافة إلى ذلك، هو غياب الحزن، لا وجوده. إن فشله فى الشعور بالحزن هو ما يحزنه؛ إنه يعانى لأنه لم يعان بالقدر الكافى، وباتباع هذا المنطق إلى نهايته نجد أن الثقافة الإسلامية جعلت الحزن فى مرتبة عليا. وإذا كان الحزن مركزيًا فى ثقافة اسطنبول وفى شعرها وحياتها اليومية على مدار القرنين السابقين، وإذا كان يسيطر على موسيقانا، فلابد أن ذلك يرجع، جزئيا على الأقل، إلى أننا نراه إجلالا. لكن لنفهم ما كانت تعنيه كلمة الحزن فى القرن الماضى، ونعبر عن قوتها الراسخة، لا يكفى أن نتكلم عن الإجلال الذى أضفته الرؤية الصوفية على الكلمة. للتعبير عن الأهمية الروحية للحزن فى موسيقى اسطنبول فى القرن السابق؛ ولنفهم السبب الذى جعل الحزن لا يسيطر على مزاج الشعر التركى الحديث فقط ولكن على رمزيته، وسبب استخدامه، مثل الرموز العظيمة فى شعر الديوان، بشكل مفرط وسيئ؛ ولنفهم الأهمية الرئيسية للحزن كمفهوم ثقافى يعبر عن فشل دنيوى وكسل ومعاناة روحية، لا يكفى أن نلمَّ بتاريخ الكلمة والإجلال الذى أضفيناه عليها. وإذا كان لى أن أعبر عن حدة الحزن الذى جعلتنى اسطنبول أشعر به وأنا طفل، فعلىَّ أن أصف تاريخ المدينة بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية وكيف انعكس هذا التاريخ على المناظر "الجميلة" فى المدينة وعلى سكانها، وهو أمر أكثر أهمية. ليس حزن اسطنبول مجرد مزاج يتم التعبير عنه فى موسيقاها وشعرها، إنه طريقة فى النظر إلى حياة تضمنًا جميعًا، وهو ليس مجرد حالة روحية ولكنه حالة عقلية تؤكد الحياة، فى النهاية، كما تتكرها.

ولنكتشف غموض الكلمة، لابد أن نرجع للمفكرين الذين لا يرون الحزن مفهومًا شعريًا أو نعمة إلهية بل علةً. لم يرتبط الحزن، فى رأى الكندى،

بفقد محبوب أو موته فقط، لكنه ارتبط أيضًا بابتلاءات روحية أخرى، من قبيل الغضب والحب والحقد والخوف الذى ليس له أساس. ويرى ابن سينا، الطبيب الفيلسوف، الحزن بالمعنى الواسع نفسه، ولهذا كان يرى أن الطريقة المثلى لتشخيص حالة شاب فى حالة عاطفية بائسة أن تسأله عن اسم الفتاة التى يحبها أثناء عد نبضاته. إن المقاربة التى تناول بها هذان المفكران المسلمان الكلاسيكيان هذا الموضوع مشابهة للمقاربة الواردة فى "تشريح السوداوية"، وهو كتاب صعب وممتع كتبه روبرت بيرتون فى أوائل القرن السابع عشر. (يقع فى حوالىَّ ألف وخمسمائة صفحة، مما يجعل عمل ابن سينا بعنوان "فى الحزن "يبدو كتيبًا). يتبنى روبرت بيرتون، كما فعل ابن سينا، نظرة موسوعية "للألم الأسود"، ذاكرًا الخوف من الموت، والحب، والهزيمة، والأعمال الشريرة، وعددًا من المشروبات والأطعمة كأسباب محتملة، وذاكرا قائمة من العلاجات المتنوعة أيضًا. إنه ينصح، جامعًا بين الطب والفلسفة، قراءة بالبحث عن العلاج فى السبب والعمل والاسترخاء والفضيلة والنظام والصيام- مثال آخر شيق من الأرضية المشتركة لهذين النصين اللذين يظهران فى بيئتين ثقافيتين مختلفتين تمامًا.

ينبثق الحزن من "العاطفة السوداء" التى تنبثق منها السوداوية، ويشير أصلها اللغوى إلى أساس فى الأخلاط التى يعود التفكير فيها إلى زمن ارسطو المرارة السوداء -melaina kole ويعطينا الصفة المميزة المرتبطة بهذا الشعور والألم المبرح الذى يتضمنه. لكننا نأتى هنا إلى الاختلاف الأساسى بين الكلمتين. اعتقد بيرتون، الذى كان يتباهى بأنه مُبْتلَى بالسوداوية، أنها تمهد الطريق لعزلة سعيدة؛ كان يؤكد عليها ببهجة من وقت لآخر لأنها قوت قواه التخيلية. لا يهم إذا كانت السوداوية نتيجة للعزلة أم سببًا لها؛ فقد رأى بيرتون أن العزلة، فى الحالتين، هى قلب السوداوية، أى جوهرها الحقيقى. وفي المقابل، بينما رأى الكندى الحزن حالةً صوفية (تنشأ نتيجة إحباط هدفنا المشترك للتوحد مع الله) وعلةً، رأى أن العزلة ليست مطلوبة أو حتى مقبولة. وكان الانشغال الرئيسى، كما

هو حال مع كل المفكرين المسلمين الكلاسيكيين، بالجماط (*)، او مجتمع المؤمنين. وكان يَحْكمُ على الحزن بقيم الجماط واقترح علاجات تعيدنا إليه؛ وقد رأى الحزن، أساسًا، خبرة فردية ذات هدف جماعى.

كانت النقطة التى بدأتُ منها هى العاطفة التى قد يشعر بها طفل وهو يطل من نافذة مشبعة بالبخار. والآن نبدأ فهم الحزن ليس بوصفه سوداوية شخص وحيد بل بوصفه مزاجًا أسود يشترك فيه ملايين الناس معًا. ما أحاوَل شرحه هو حزن مدينة كاملة: حزن اسطنبول.

قبل أن أبدأ فى رسم هذا الشعور الذى يميز اسطنبول ويربط أهلها معًا، علينا أن نتذكر أن الهدف الأساسى لمن يرسم مناظر طبيعية أن يوقظ فى المشاهد الأحاسيس نفسها التى أثارها المنظر الطبيعي فى الفنان ذاته. وكانت هذه الفكرة شائعة على نطاق واسع فى منتصف القرن التاسع عشر بين الرومانسيين. ذكر بودلير أن مناخ السوداوية هو أكثر ما أثر فيه فى لوحات يوجين ديلاكروا، واستخدم الكلمة بطريقة إيجابية تمامًا، كتمجيد، مثل الرومانسيين والمنحلين الذين أتوا بعده. بعد ست سنوات من تدوين

(*) الجماط Gemaat: كلمة تركية بمعني المجتمع الديني.

بودلير لأفكاره عن لوحات ديلاكروا (فى ١٨٤٦)، قام صديقه الكاتب والناقد تيوفيل جوتيه بزيارة إلى اسطنبول. وبعد ذلك أثرت كتابات جوتيه عن المدينة بعمق على كتّاب اسطنبول، مثل يحيى كمال وطانبنار؛ والجدير بالملاحظة أن جوتيه حين وصف بعض مناظر المدينة بالسوداوية المفرطة كان يعنى هو الآخر التمجيد.

لكن ما أحاول وصفه الآن ليس سوداوية اسطنبول، بل الحزن الذى ينعكس فى أنفسنا، الحزن الذى نستغرق فيه بزهو ونتشارك فيه كمجتمع. إن الشعور بهذا الحزن يعنى أن ترى المَشاهِد، وتستحث الذكريات، حيث تصبح المدينة نفسها صورة الحزن وجوهره. أتحدث عن الأمسيات التى تغرب فيها الشمس مبكرا، عن الآباء العائدين تحت أضواء الشوارع الخلفية إلى بيوتهم حاملين الحقائب البلاستيكية. أتحدث عن معديات البوسفور، المعديات القديمة التى ترسو فى المحطات المهجورة فى منتصف الشتاء حيث ينظف البحارة، الذين يغالبهم النوم، ظهور المراكب وفى يد كل منهم دلو، ويشاهدون بطرف أعينهم التليفزيون الأبيض والأسود عن بعد؛ عن باعة الكتب القديمة الذى يترنحون من أزمة مالية إلى أخرى وهم

ينتظرون بشغف طوال اليوم ظهور أحد الزبائن؛ عن الحلاقين الذين يشكون من أن الرجال لا يحلقون كثيرًا بعد الأزمات الاقتصادية؛ عن الأطفال الذين يلعبون الكرة بين السيارات فى الشوارع المبلطة؛ عن النساء المحتشمات اللائى يقفن على المواقف النائية للأتوبيسات قابضات بإحكام على حقائب التسوق البلاستيكية ولا يتحدثن مع أى شخص وهن ينتظرن الأتوبيس الذى لا يصل أبدًا؛ عن الأماكن الخالية التى كانت تتوقف فيها الزوارق أمام الفيلات التى تطل على البوسفور؛ عن أماكن تناول الشاى وقد احتشد فيها العاطلون عن العمل؛ عن القوادين الذين يقطعون المدينة الكبيرة بسرعة فى الأمسيات الصيفية بصبر باحثين عن سائح أخير سيكران؛ عن الأراجيح المهشمة فى الحدائق الخالية؛ عن أبواق سفن تدوى وسط الضباب؛ عن المبانى الخشبية التى يصر كل لوح خشبى فيها حتى وإن كانت قصورًا للباشاوات، وقد أصبحت الآن مقار للبلدية؛ عن النساء اللائى يختلسن النظر من خلال ستائرهن وهن ينتظرن أزواجهن الذين لا ينوون أبدا العودة إلى البيت فى المساء؛ عن المسنين الذين يبيعون الكتب الدينية والسبح وزيوت الحج فى ساحات المساجد؛ عن مداخل عشرات الآلاف من البيوت المتشابهة، وقد فقدت واجهاتها لونها بفعل القذارة والصدأ والهباب والأتربة؛ عن حشود المندفعين للحاق بالمعديات فى

الأمسيات الشتوية؛ عن أسوار المدينة التى دمرت منذ نهاية الإمبراطورية البيزنطية؛ عن الأسواق التى تخلو فى المساء؛ عن تكايا (*) الدراويش التى انهارت؛ عن النوارس التى تحط على مراكب نقل البضائع، المراكب الصدئة المغطاة بالطحالب وبلح البحر، ولا تتحرك تحت وابل المطر؛ عن الخطوط الصغيرة من الدخان المنبعث من المدخنة الوحيدة لقصر قديم عمره مائة عام فى أشد أيام الشتاء برودة؛ عن حشود الرجال الذين يصطادون على جانبي جسر جلاطا؛ عن الغرف الباردة المخصصة للقراءة فى المكتبات؛ عن مصورى الشوارع؛ عن رائحة الأنفاس فى مسارح كانت ذات يوم متألقة بأسقف مطلية بالذهب، وتحولت الآن إلى سينمات تعرض أفلامًا إباحية يتردد عليها رجال والخجل على وجوههم؛ عن الطرق التى لا ترى فيها أبدًا امرأة تسير بمفردها بعد غروب الشمس؛ عن الجموع المحتشدة حول أبواب المواخير المرخصة فى يوم من الأيام الحارة العاصفة التى تأتى فيها الرياح من الجنوب؛ عن الفتيات المصطفات على أبواب المؤسسات التى تبيع اللحوم الرخيصة؛ عن الرسائل المقدسة التى تقرأ ببطء على الأنوار فى أيام العطلات ولا تتضح حروفها إذا احترقت المصابيح؛ عن الجدران المغطاة بالصور البالية والحالكة؛ عن تاكسيات النفر القديمة المنهكة، سيارات شيفروليه موديل الخمسينيات لو كانت فى مدن غربية لوضعت فى المتاحف كقطع أثرية، لكنها تستخدم هنا تاكسيات بالنَّفر تنفث الدخان ذهابًا وإيابًا فى الأزقة الضيقة والشوارع القذرة؛ عن الأتوبيسات المكتظة بالركاب؛ عن المساجد التى تسرق منها أطباق الرصاص ومزاريب الأمطار باستمرار؛ عن مقابر المدينة التى تبدو وكأنها بوابات لعام ثان، وأشجار السرو التى توجد فيها؛ عن الأضواء الخافتة التى تراها فى المساء على المراكب التى تمر من "قاضى كوى إلى قره كوى؛ عن الأطفال الصغار فى الشوارع، يحاولون بيع علبة المناديل ذاتها لكل عابر؛ عن ساعات الأبراج التى لا يلحظها أحد؛ عن كتب التاريخ التى يقرأ فيها الأطفال عن انتصارات الإمبراطورية العثمانية، والهزائم التى يتلقاها هؤلاء الأطفال

(*) تكايا : فى الأصل tekkes.

أنفسهم فى البيت؛ عن الأيام التى يكون فيها على كل فرد أن يبقى فى البيت لجمع البيانات الانتخابية أو إتمام الإحصاء الرسمى للسكان؛ عن الأيام التى يعلن فيها عن حظر تجول مفاجئ لتسهيل عملية البحث عن إرهابيين فيمكث كل شخص فى البيت ينتظر "المسئولين" فى خوف؛ عن رسائل القراء المدسوسة فى زاوية مهملة من صحيفة ولا يقرؤها أحد، تعلن أن قبة الجامع المجاور، التى صمدت لمدة ٣٧٥ عامًا، بدأت فى الانهيار، وتتساءل عن أسباب عدم تدخل الدولة لإنقاذها؛ عن المعابر السفلية فى التقاطعات الأكثر ازدحامًا؛ عن المعابر العلوية حيث كل درجة مكسورة بطريقة مختلفة؛ عن البنات اللائى يقرأن عمود الأخت الكبرى، جُزين، فى جريدة "الحرية"، وهى أكثر جرائد تركيا شعبية؛ عن المتسولين الذين يبادرونك بالكلام فى المناطق الأقل احتمالا لظهورهم ويقفون فى البقعة نفسها وينطقون التوسلات نفسها يومًا بعد يوم؛ عن البول ورائحته النفاذة التى تطاردك فى الطرق المزدحمة والسفن والممرات والمعابر السفلية؛ عن الرجل الذى يبيع البطاقات البريدية فى البقعة نفسها على مدى أربعين عامًا؛ عن الومضات البرتقالية- الحمراء فى نوافذ أسكدار عند غروب الشمس؛ عن أولى ساعات الصباح، حيث الجميع نيام عدا الصيادين المتجهين إلى البحر؛ عن ذلك الركن فى حديقة جُلخانه التى يسمى نفسها حديقة الحيوان، مع أنه لا يوجد بها سوى عنزتين وثلاث قطط مملة، تزوى فى الأقفاص؛ عن مطربي الدرجة الثالثة الذين يعملون كل ما فى وسعهم لتقليد المطربين الأمريكيين ونجوم البوب الأتراك فى الملاهى الليلية الرخيصة، ومطربى الدرجة الأولى أيضًا؛ عن طلاب المدارس الثانوية المُتبرمين من دروس اللغة الإنجليزية التى لا تنتهى، وبعد ست سنوات لا يتعلم أحد منهم إلا "Yes" و"No"؛ عن المهاجرين المنتظرين على أرصفة السفن فى جلاطا؛ وعن الفواكه والخضراوات، والزبالة والحقائب البلاستيكية والأوراق التالفة والأكياس الخالية والصناديق والكراتين الملقاة فى أسواق الشوارع الفارغة فى أمسية شتوية؛ عن سيدات جميلات محتشمات يفاصلن بخجل فى أسواق الشوارع؛ عن أمهات شابات يسرن

بصعوبة فى الشوارع وكل منهن معها ثلاثة أطفال؛ عن كل السفن فى البحر تطلق أبواقها حين تقف المدينة لإحياء ذكرى أتاتورك، فى التاسعة وخمس دقائق من صباح العاشر من نوفمبر؛ عن سلم حجرى صبت عليه كمية كبيرة من الأسفلت حتى اختفت درجاته؛ عن حطام رخام كان، لقرون، نوافير رائعة فى الشوارع لكنها الآن جافة وقد سُرِقتْ صنابيرها؛ عن البنايات فى الشوارع الجانبية، حيث كانت تبقى، فى طفولتى، عائلات الطبقة المتوسطة- عائلات الأطباء والمحامين والمدرسين وزوجاتهم وأطفالهم- فى شققهم يستمعون إلى الراديو فى الأمسيات، وقد صارت الشقق نفسها اليوم مكدسة بماكينات الخياطة وتركيب الأزرار والفتيات اللائى يعملن طوال الليل بأقل الأجور فى المدينة لتلبية الطلبات العاجلة؛ عن منظر القرن الذهبى الذى يواجه أيوب من جسر جلاطا؛ عن باعة السميط على أرصفة الجسر يحدقون فى المشهد فى انتظار الزبائن؛ عن كل ما تحطم وبلى وولى أوانه؛ عن اللقالق تطير جنوبًا من البلقان وأوروبا الشمالية والغربية حين يقترب الخريف، محدِّقة فى المدينة كلها وهى

ترفرف على البوسفور وجزر بحر مرمرة؛ عن حشود من رجال يدخنون السجائر بعد مباريات الفريق القومى لكرة القدم، التى تنتهى كل مرة بهزيمة ساحقة: أتحدث عن هذا كله.

بمشاهدة الحزن، وباحترامنا لكل تجلياته فى شوارع المدينة ومشاهدها وأهلها، نشعر به فى النهاية فى كل مكان. فى صباح الأيام الشتوية الباردة، حين تسقط الشمس فجأة على البوسفور ويبدأ ذلك البخار الشاحب فى الارتفاع من على السطح، يكون الحزن كثيفا وتكاد تلمسه تقريبا، تراه وكأنه فيلم ينتشر فوق أهل المدينة ومشاهدها.

وهكذا توجد مسافة ميتافيزيقية هائلة بين الحزن وسوداوية بيرتون التى يشعر بها فرد بمفرده؛ إلا أن هناك صلةً بين الحزن وشكل آخر من أشكال السوداوية، يصفه كلود ليفى شتراوس فى "المدارات الحزينة Tristes Tropiques". رغم عدم تشابه المدن الاستوائية عند ليفي شتراوس مع اسطنبول، التى تقع على خط عرض ٤١ حيث الطقس أفضل، والتضاريس

أكثر ألفة، والفقر ليس بتلك القسوة؛ لكن هشاشة حياة الناس فى اسطنبول، والطريقة التى يتعاملون بها فيما بينهم والبعد الذى يشعرون به عن مراكز الغرب، يجعل اسطنبول مدينة ينبهر بها الغربيون حين يصلونها للمرة الأولى فلا يفهمونها، ونتيجة لهذا الضياع الذى ينسبونه "للجو السحرى"، يشبهون الحزن بكلمة Tristesse عند ليفى شتراوس.

لا تعنى كلمة Tristesse ألما يصيب فردا "واحدا"؛ إن كلمة الحزن وكلمة Tristesse توحيان كلتيهما بشعور مشترك، مناخ وثقافة يشترك فيهما ملايين. لكن الكلمتين والمشاعر التى يصفانها ليست متماثلة، وإذا كان لنا أن نحدد الاختلاف فلا يكفى أن نقول إن اسطنبول أغنى بكثير من دلهى أو ساو باولو. (إذا ذهبت إلى الأحياء الفقيرة فستجد أن المدن وأشكال الفقر متشابهة جداً.) يكمن الاختلاف فى أن اسطنبول بها فى كل مكان بقايا واضحة لحضارة رائعة انتهت أيامها. إن المساجد العظيمة والآثار الأخرى فى المدينة وبصرف النظر عما تعرضت له من سوء وإهمال وحصار بالمسوخ الخراسانية، بالإضافة إلى حطام الإمبراطورية المتناثر فى كل الشوارع الجانبية والأركان- الأقواس الصغيرة والنافورات والمساجد المجاورة- تدمى قلب كل من يعيش بينها.

لا نرى فى اسطنبول ما نراه فى المدن الغربية حيث تحفظ بقايا الإمبراطوريات العظيمة كمتاحف للتاريخ وتُعرَض بزهو. يواصل أهل اسطنبول حياتهم ببساطة بين الخراب. ويرى كثير من الكتّاب والرحالة الغربيين روعةً فى هذا. لكن هذا الخراب يذكر سكان المدينة الأكثر حساسية وذوقا بأن المدينة الحالية يعمها الفقر والفوضى بدرجة لا تجعلها تحلم مرة أخرى بالوصول إلى قمم الثراء والقوة والثقافة التى وصلتها من قبل. لم يعد ممكنا أن نزهو ونبتهج بهذه الديار المهملة التى تحيط بها القذارة والأتربة والوحل، أو نسعد بالبيوت الخشبية القديمة الجميلة التى شاهدتها تحترق بيتًا بيتا وأنا طفل.

حاول دوستويفسكى جاهدًا وهو يتجول فى سويسرا أن يفهم زهو أهل جنيف بمدينتهم بشكل غير معتاد. وقد كتب، وكان شيفونيا يكره الغرب، فى رسالة: "إنهم يحدقون فى أبسط الأشياء، مثل أعمدة الشوارع، وكأنها أكثر الأشياء إشراقًا وروعة على وجه الأرض". وكان أهل جنيف مزهوين بمدينتهم التاريخية، حتى أنك لو سألت أحدهم عن أبسط وجهة، فسيقول شيئًا من قبيل: "يا سيدى سر مباشرة حتى نهاية الشارع، بجانب النافورة البرونزية الرائعة العظيمة". أما إذا كان على أحد سكان اسطنبول أن يرشد شخصًا فسيتفوه بتعليمات كتلك التى توجد فى قصة "بديعة وإلينى الجميلة" للكاتب الكبير أحمد راسم (١٨٦٥-١٩٣٢): "سرْ بجوار حمام إبراهيم باشا. امشِ قليلا. سترى على اليمين بيتا مهدما يطل على الخرابة (الحمام) الذى مررت بها." ولكن الاسطنبولى المعاصر لا يشعر بالراحة إزاء ما قد يراه الغريب فى تلك الشوارع الباسة.

وربما يفضل اسطنبولى أكثر ثقة، استخدام بقالات المدينة ومقاهيها كعلامات، وهى موجودة الآن بكثرة، لأنها تعتبر أعظم كنوز اسطنبول الحديثة. لكن الطريق الأسرع للفرار من حزن الخراب هو تجاهل كل الآثار التاريخية، وعدم الانتباه إلى أسماء تلك البنايات أو خصائصها المعمارية. لقد ساعد الفقر والجهل عددًا كبيرًا من أهل اسطنبول للوصول إلى هذه النتيجة. وأصبح التاريخ كلمة بلا معنى؛ أخذوا أحجارًا من أسوار المدينة وأضافوها إلى مواد حديثة ليشيدوا بنايات جديدة، أو حاولوا ترميم البنايات القديمة بالخرسانة. لكنه يلاحقهم: بإهمال الماضى وقطع

أواصرهم به، صار الحزن الذى يشعرون به فى جهودهم العادية الجوفاء أعظم. ينبثق الحزن من الألم على كل ما ضاع، لكنه أيضًا يجبرهم على ابتكار هزائم جديدة وأساليب جديدة للتعبير عن فقرهم.

إن tristesse الذى يصفه ليفى شتراوس هو ما قد يشعر به الغربى وهو يتفحص تلك المدن الاستوائية الغارقة فى فقر شديد، وهو يتأمل الجموع الغفيرة وحياتهم البائسة. لكنه لا يرى المدينة بعيونهم. إن كلمة tristesse تدل على غربى يشعر بالإثم ويسعى إلى تخفيف الألم الذى يشعر به برفضه ترك الصيغ الجاهزة والتمييز يشكلان انطباعاته. ليس الحزن، من ناحية أخرى، شعورًا ينتاب المراقب الخارجي. إن الموسيقى العثمانية الكلاسيكية كلها، الموسيقى التركية الشعبية، وخاصة الأرابيسك التى صارت شعبية فى الثمانينيات، تعبر كلها وبدرجات متفاوتة عن هذا الشعور الذى نشعر به وكأنه شىء بين الألم الجسدى والأسى. ويفشل الغربيون الذين يأتون إلى المدينة فى ملاحظته. حتى جيرار دى نرفال (الذى تدفعه سوداويته غالبًا إلى الانتحار) قال إن ألوان المدينة وحياة شوارعها وعنفها وطقوسها جعلته ينتعش انتعاشًا عظيمًا؛ ذكر أنه سمع النساء يضحكن فى مقابرها، وربما يرجع ذلك إلى أنه زار اسطنبول قبل أن تغرق فى الحداد، حين كانت الإمبراطورية العثمانية فى مجدها. وربما كان فى حاجة للفرار من سوداويته التى أوحت إليه بتزيين صفحات "رحلة فى الشرق" Voyage en Orient بفنتازيات شرقية بارعة.

لا تحمل اسطنبول حزنها وكأنه "علة لا علاج لها" أو "ألم غير مطلوب نحتاج إلى التخلص منه": تحمل حزنها باختيارها. وهكذا يقترب من سوداوية بيرتون، وقد اعتقد بأن كل المتع الأخرى فارغة لا شىء فى لذة السوداوية"؛ مرددا صدى سخريته من نفسه، إنها تتجرأ وتزهو بأهميتها فى حياة اسطنبول. ويعبر الحزن فى الشعر التركى أيضا بعد تأسيس الجمهورية عن الأسى ذاته الذى لا يستطيع أحد، أو يريد، الفرار منه، وعن وجع ينقذ أرواحنا فى النهاية ويمنحها عمقها أيضًا. إن الحزن، بالنسبة للشاعر، هو النافذة المدخنة بينه وبين العالم، الشاشة التى يعرض الحياة عليها لأن الحياة نفسها مؤلمة. وهذا هو حال سكان اسطنبول حين يستسلمون لفقرهم واكتئابهم. ويضفى الحزن، مشبعًا بالإجلال الذى

اكتسبه فى الأدب الصوفى، سموًا على استسلامهم، لكنه يفسر أيضا اختيارهم احتضان فشلهم وترددهم وهزيمتهم وفقرهم بشكل فلسفى

ويمثل هذا الزهو، مما يوحى بأن الحزن ليس نتيجة لمشاكل الحياة والخسائر العظيمة ولكنه سببها الرئيسى. وهكذا كان أبطال الأفلام التركية فى طفولتى وشبابى، وكذلك الكثير من الأبطال الحقيقيين فى الفترة ذاتها: أعطوا جميعا انطباعًا بأنهم لا يبدون تواقين للمال والنجاح والنساء اللائى أحبوهن بسبب هذا الحزن الذى يحملونه فى قلوبهم منذ الولادة. لا يشل الحزن سكان اسطنبول فقط، لكنه يمنحهم أيضًا رخصة شعرية بشللهم.

لا يؤثر هذا الشعور فى أبطال مثل رَستيناك [1] بلزاك، الذى ينقل، فى طموحه العاصف، روح المدينة الحديثة، ويمجدها. لا يوحى حزن اسطنبول بشىء له علاقة بشخص يقف ضد المجتمع: إنه يوحى، على العكس، بتآكل إرادة الوقوف ضد قيم الجماعة وعاداتها، ويشجعنا على القناعة بالقليل، ويمجد فضائل الانسجام والاتساق والتواضع. يعلمنا الحزن التحملَ فى أوقات الفقر والحرمان، ويشجعنا أيضا على قراءة حياة المدينة وتاريخها بالعكس، ويجعل أهل اسطنبول يفكرون فى الهزيمة والفقر ليس كنقطة نهاية تاريخية وإنما كبداية جليلة ثابتة قبل ولادتهم بوقت طويل. لذا قد يكون الجلال الذى نستمده منه مضللا، لكنه يوحى بأن اسطنبول لا تحمل حزنها كعلة انتشرت فى كل أرجاء المدينة ولا شفاء منها، أو كفقر راسخ يجب احتماله كالأسى، أو كفشل بشع ومحير يجب أن يرى ويحكم عليه بالأسود والأبيض؛ إنها تحمل حزنها بجلال.

رأى مونتين[2]، فى وقت مبكر يرجع إلى عام ١٥٨٠، أنه لا جلال فى العاطفة التى سماها tristesse. (استخدم هذه الكلمة مع أنه كان يعرف أنه مصاب بالسوداوية؛ بعد سنوات، وضع تشخيص مماثل لحالة فلوبير.) رأى مونتين tristesse عدوا للعقلانية والفردية فى الاعتماد على النفس. لم تكن كلمة tristesse تستحق، فى رأيه، أن تكتب بحروف كبيرة مثل الفضائل

(١) رستيناك Rastignac : يوجين رستيناك شخصية روائية فى رواية الكوميديا الإنسانية لبلزاك.

(٢) مونتين Montaigne (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢): من أبرز الكتاب الفرنسيين فى عصر النهضة.

الكبرى، مثل الحكمة والفضيلة والضمير؛ ووافق على الربط الإيطالي

بين tristezza وكل أنواع كالجنون والأذى، واعتباره مصدرًا لشرور لا تحصى.

كان أسى مونتين فرديًا كالحداد، ينخر فى عقل رجل يعيش وحيدا مع كتبه. لكن حزن اسطنبول شعور يلف المدينة كلها ويؤكد وحدتها. تماما مثل أبطال رواية "سلام "لطانبنار، وهى أعظم رواية كتبت عن اسطنبول: إنهم محطمون ومحكوم عليهم بالإحباط بسبب الحزن الذى يستمدونه من تاريخ المدينة. إن الحزن الذى يجعل الحب فى قصصهم لا تنتهى بسلام أبدا. يكون واضحًا من البداية إذا كانت أحداث فيلم أبيض وأسود تدور فى اسطنبول- حتى فى أكثر قصص الحب تأثيرًا وصدقًا- إن الحزن الذى يحمله الفتى معه منذ الولادة سوف يجعل القصة ميلودرامية.

تتشابه دائمًا فى هذه الأفلام بالأبيض والأسود، كما فى أعمال "الفن الرفيع" مثل "سلام "لطانبنار، لحظة التقمص. حين كان الأبطال ينسحبون داخل أنفسهم، حين كانوا يفشلون فى التصرف بعزم كاف أو تحقيق إنجاز، خاضعين بدلا من ذلك للظروف التى فرضها عليهم التاريخ والمجتمع، كنا نهلل لهم وهو ما تفعله المدينة كلها فى اللحظة نفسها. مهما كانت روعة

الصورة، مهما كانت شهرة المشهد فى الدراما المعروضة عن شوارع المدينة بالأسود والأبيض، فإنها تومض أيضًا بالحزن. أحيانا، تطرأ على ذهنى فكرة فضولية، حين أصادف أحد هذه الأفلام عند لقطة عشوائية من المنتصف وأنا أغير قنوات التليفزيون، حين أرى البطل يسير فى شارع مبلط بالحجر فى حى فقير، محدقًا إلى الأضواء فى نوافذ بيت خشبى

مفكرا فى حبيبته، وهى بالتأكيد على وشك الزواج بآخر، أو حين يجيب البطل على مالك مصنع قوى وغنى بزهو المتواضع ويحول نظرته، عازمًا على قبول الحياة كما هى، إلى البوسفور بالأسود والأبيض، يبدو لى أن الحزن لا يأتى من القصة القاسية المؤلمة التى يعيشها البطل، أو من فشله فى الحصول على المرأة التى يعشقها؛ ولكن يبدو لى على الأرجح وكأن الحزن الذى ينبع من معالم المدينة وشوارعها ومشاهدها الشهيرة قد تسرب إلى قلب البطل ليحطم إرادته، ثم يبدو لى أننى لا أحتاج إلا أن أنظر إلى المشهد لأفهم قصة البطل وأشاركه سوداويته. لا يوجد، بالنسبة لأبطال هذه الأفلام الشعبية، وأيضًا أبطال "سلام "لطانبنار، إلا وسيلتان لمواجهة المأزق: إما الذهاب للتمشية على شاطئ البوسفور أو التوجه إلى الشوارع الخلفية فى المدينة للتحديق فى أنقاضها.

لا ملاذ أمام البطل إلى الملاذ الجماعى. لكن القضية مازالت أكثر تعقيدًا بالنسبة لكُتَّاب اسطنبول وشعرائها الذين يولعون بالثقافة الغربية ويتمنون الانخراط فى العالم المعاصر. إنهم يتوقون، بالإضافة إلى الإحساس الجماعى الذى يجلبه الحزن، إلى عقلانية مونتين وإلى الوحدة الانفعالية عند ثوريو(*). اعتمد بعضهم فى السنوات الأولى من القرن العشرين، على تلك المؤثرات لابتكار صورة عن اسطنبول، لابد أن يقال عنها إنها مازالت جزءًا من اسطنبول وبالتالى جزءًا من قصتى أيضا. كتبت هذا الكتاب فى ديالوج مطَّرد- وأحيانًا عنيف- مع كتاب اسطنبول، الكتاب الأربعة المنعزلين، الذين (بعد قراءة نهمة، ومناقشات طويلة مضنية، ونزهات تسكع مليئة بالمصادفات) منحوا اسطنبول الحديثة سوداويتها.

(*) ثوريو Thoreau (١٨١٧ ـ ١٨٦٢) : كاتب وفيلسوف أمريكى.

الفصل الحادي عشر

اربعة كتاب سوداويين منعزلين

عرفتُ القليل عن هؤلاء الكتاب وأنا طفل. ولكن الشاعر العظيم البدين يحيى كمال كان الشخص الذى عرفته أكثر: قرأت بعض قصائده التى كانت مشهورة فى جميع أرجاء البلاد. وعرفت كاتبًا آخر، المؤرخ الشهير رشاد أكرم قوتشو، من الملاحق التاريخية فى الجرائد_ وشدتنى فى مقالاته الرسوم التوضيحية لتقنيات التعذيب عند العثمانيين. عرفت، حين بلغتُ العاشرة، أسماءهم جميعًا؛ لأن كتبهم كانت فى مكتبة أبى. ولكن لم يكن لهم أى تأثير على تنمية أفكارى عن اسطنبول. حين ولدت كان الأربعة يتمتعون بصحة جيدة ويعيشون فى مكان يبعد عن المكان الذى كنت أعيش فيه بمسافة تستغرق نصف ساعة سيرًا على الأقدام. وحين بلغت العاشرة كانوا قد توفوا جميعًا سوى واحد ولم أر أيًا منهم شخصيًا.

امتزجت معًا عناصر من كتاب اسطنبول هؤلاء، فى السنوات التالية وأنا أعيد اكتشاف اسطنبول طفولتى عن طريق صور الأبيض والأسود التى اختزنتها فى عقلى، وأصبح من المستحيل أن أفكر فى المدينة، أو حتى فى مدينتى الخاصة بدون التفكير فيهم جميعًا. اعتدت لفترة، وأنا فى الخامسة والثلاثين، أثناء حلمى بكتابة رواية ضخمة عن اسطنبول مشابهة لرواية "يوليسيس"، أن أستمتع بتخيل هؤلاء الكتاب يتجولون فى الشوارع نفسها التى تجولتُ فيها وأنا طفل. عرفت، على سبيل المثال، أن الشاعر البدين كان يأكل عادة فى مطعم "عبد الله أفندى" فى بيه أوجلو حيث

كانت تذهب جدتى فى فترة معينة لتأكل مرة أسبوعيًا، وتعود إلى البيت فى كل مرة بشكاوى فظة حول الطعام. وكنتُ أحب تخيل الشاعر الشهير يأكل وجبة الغداء هناك والمؤرخ قوتشو يمُر أمام الواجهة، بحثًا عن مادة لكتابة "موسوعة اسطنبول". وكان الصحفى المؤرخ معروفا بنقطة ضعفه تجاه الشباب الجميل، وهكذا أتخيل فتى جميلا يبيع له جريدة بها مقال للروائى طانبنار. وأتخيل، فى اللحظة نفسها، كاتب المذكرات البوسفورى ذا القفازات البيضاء، عبد الحق شناسى حصار، وهو رجلٌ قصير نادرًا ما يترك منزله، وموسوس فيما يتعلق بالنظافة، منهمكًا فى مشاجرة مع بائع فضلات الذبائح لأنه لم يلف الأكباد التى اشتراها حصار لقطته فى جريدة نظيفة. وتخيلتُ أبطالى الأربعة جميعًا يقفون فى الزاوية نفسها وفى الوقت نفسه بالضبط، ويمشون فى الأزقة نفسها تحت العواصف الممطرة نفسها، وتتقاطع مساراتهم أحيانا.

كنت أفتح خرائط التأمين الشهيرة التى رسمها برفيتش الكرواتي لمنطقة بيه أوجلو-تقسيم-جيهان جير-جلاطا لأرى كل الشوارع والبنايات

التى مر بها أبطالى، وحين تخذلنى ذاكرتى كنت أحلم بتفاصيل كل محل أبيع الزهور ومقهى ومحل بودنج وحانة [١] ربما ترددوا عليها. كنت أستدعى رائحة الطعام فى المحال؛ الكلام الفظ والدخان وحالات الهياج الناجمة تناول الخمور فى الحانات؛ سطور الجرائد فى المقاهى وقد قرئت مرات ومرات وتجعدت، والملصقات على الحوائط؛ باعة الشوارع؛ والحروف الزاحفة فى عناوين الأخبار التى ظهرت ذات يوم على قمة بيت كبير (هو الآن مهدم) على حافة ميدان تقسيم- قد تكون تلك هى النقاط المشتركة فى الإشارة إلى أبطالى. أتذكر، كلما فكرت فى هؤلاء الكتاب معا، أن طوبوجرافيا المدينة أو مبانيها ليست هى وحدها ما يمنح المدينة شخصيتها المتميزة لكن المجموع الكلى لكل ما تصادفه، كل ذكرى وحرف ولون وصورة تتصادم فى الذاكرة المحتشدة لسكانها بعد أن يكونوا قد عاشوا، مثلى، خمسين عامًا فى الشوارع نفسها. لذا ربما التقيتُ صدفة، حين أستغرق فى أحلام اليقظة، بهؤلاء الكتاب الأربعة السوداويين فى نقطة من طفولتى.

ربما تقاطع طريقى، خلال رحلاتى الأولى مع أمى فى تقسيم، مع الروائى طانبنار، الكاتب الذى أشعر معه بأقوى رابطة. كثيرًا ما كنا نذهب إلى المكتبة الفرنسية "هاشيت" فى تُنل، وكان يذهب إليها هو الآخر. وكان الروائى الملقب (Down at Heel)[٢] يعيش فى الجانب الآخر من الشارع أمام المكتبة مباشرة فى غرفة صغيرة فى مبانى نُرْمَنلى. كنا نعيش، قبل أن أولد مباشرة، حيث كان منزل آل باموق تحت الإنشاء، فى منزل أونجان فى أياظ باشا، وكان يقع أمام فندق بارك حيث قضى يحيى كمال، أستاذ طانبنار والمدرس السابق، سنواته الأخيرة. ألم يكن الروائى طانبنار يقوم بزيارات مسائية منتظمة ليحيى كمال فى فندق بارك حيث كنت أعيش فى

(١) حانة: الكلمة التركية Meyhane مكونة من مقطعين. الأول بمعنى نبيذ mey والثانى خانة hane.

(٢) Down at Heel: بمعنى فقير، ومصدرها أن لبس حذاء ممزق من الكعب دليل على الفقر المدقع.

مواجهته؟ يمكن أيضًا أن أكون قد عبرتُ الطرق معهما فيما بعد، بعد أن انتقلنا إلى نيشان طاش، لأن أمي كانت تذهب عادة إلى محل الحلوى في فندق بارك لتشترى الكيك. وكثيرًا ما كان عبد الحق شناسى حصار، الذى ذكرتُ ذكرياته عن البوسفور، يأتى إلى بيه أوجلو ليتسوق ويتناول العشاء، كما كان يفعل المؤرخ التاريخي الشهير فوتشو. ربما التقيت بهما أيضا.

لستُ غير مدرك أننى أتصرف مثل معجب بنجوم السينما يلتقط التفاصيل من حياة نجومه المفضلين وأفلامهم ويستخدمها ليتخيل أنه تواجد صدفة فى بعض الأماكن حين كانوا فيها. لكن قصائد هؤلاء الأبطال الأربعة، الذين أتحدث عنهم من وقت لآخر فى هذا الكتاب، ورواياتهم وقصصهم ومقالاتهم ومذكراتهم وموسوعاتهم فتحت عينى على روح المدينة التى أعيش فيها. استمد هؤلاء الأربعة السوداويون قوتهم من التوتر بين الماضى والحاضر، أو بين ما يحب الغربيون أن يطلقوا عليه الشرق والغرب؛ هم الذين علمونى كيف أوفق بين حبى للفن الحديث والأدب الغربى وثقافة المدينة التى أعيش فيها.

انبهر هؤلاء الكتاب جميعًا، فى فترة من حياتهم، بعظمة الفن والأدب الغربيين (خاصة الفرنسيين). قضى الشاعر يحيى كمال تسع سنوات فى باريس، واقتبس من أشعار فيرلين ومالارميه فكرة "الشعر الخالص"، التى جعلها تتوامم مع أغراضه الخاصة فيما بعد، حين استغرق فى البحث عن

شعرية "قومية". وكان طانبنار، الذى اعتبر يحيى كمال أبا تقريبًا، معجبًا بالشاعرين نفسيهما بالإضافة إلى فاليرى. وقد قدر ع. ش. حصار، على غرار طانبنار ويحيى كمال، أندريه جيد أسمى تقدير. وتعلم طانبنار من أبوفيل جوتيه، وهو مؤلف آخر أعجب به يحيى كمال إعجابًا شديدًا، كيف يعبر عن المشهد بالكلمات.

إن التقدير العظيم الذى يكون طفوليًا أحيانا الذى كان يكنه هؤلاء الكُتَّاب فى شبابهم للأدب الفرنسى خاصة والثقافة الغربية عمومًا قد شكَّل الاتجاه الحداثى- الغربى- فى أعمالهم. أرادوا بلا شك أن يكتبوا مثل الفرنسيين. لكنهم كانوا، بجزء من عقولهم يعلمون، أنهم إذا كتبوا مثل الغربيين تمامًا فلن يكونوا فى أصالة الكُتَّاب الغربيين الذى أعجبوا بهم كثيرًا. وكان الدرس الوحيد الذى تعلموه من الثقافة الفرنسية والأفكار الفرنسية عن الأدب الحديث أن الكتابة العظيمة كتابة مبتكرة وأصيلة وصادقة. وقد حيرهم التناقض الذى شعروا به بين هذين الأمرين- أن يكونوا غربيين وأصلاء فى الوقت نفسه - ويمكن إدراك هذا القلق حتى فى أعمالهم الأولى.

وتعلموا شيئًا آخر من كتاب مثل جوتيه ومالارميه، شيئًا ساعدهم فى جهودهم لتحقيق الصدق والأصالة، وهو مفهوم "الفن للفن" أو "الشعر الخالص". وكان شعراء وروائيون آخرون من جيلهم يقرءون لكتاب فرنسيين آخرين بالانبهار نفسه، ولكن الدرس الذى استخلصوه لم يكن قيمة الأصالة ولكن أن قيمة العمل فى يكون مفيدًا وتثقيفيًا. ولكن هذا أيضًا كان محفوفًا بالمخاطر لأنه دفع الكُتَّاب إما إلى طريق الأدب التعليمى أو إلى السياسة الجافة المسفة. ولكن بينما كانت هذه المجموعة الأخيرة من الكُتَّاب يلعبون حول المثل العليا التى اكتشفوها عند هوجو وزولا، كان كُتَّاب مثل يحيى كمال وطانبنار وعبد الحق شناسى حصار يتساءلون عن كيفية الاستفادة من أفكار فيرلين ومالارميه وبروست. وكانت السياسة المحلية دافعهم الرئيسي لهذا السعي- شاهدوا فى شبابهم انهيار الإمبراطورية

العثمانية، ثم جاءت أيام بدا فيها أن تركيا محكوم عليها بأن تصبح مستعمرة غربية، ثم جاءت الجمهورية وعصر القومية.

وعرفوا، من الجماليات التى اكتسبوها فى فرنسا، ما يكفي ليدركوا أنهم لن يحققوا أبدًا فى تركيا صوتًا قويًا وأصيلا كصوت مالارميه أو بروست. ولكنهم وجدوا، بعد تفكير طويل، موضوعًا مهمًا وأصيلا: تدهور الإمبراطورية العظيمة، التى ولدوا فيها، وانهيارها. وقد ساعدهم فهمهم العميق للحضارة العثمانية وتدهورها الذى لا رجعة فيه على تجنب الوقوع

فى شباك النوستالجيا الجارفة، أو الزهو التاريخي الساذج، أو النعرة القومية والتنظيمية الخبيثة التى وقع فيها عدد من معاصريهم، وصارت أساسا لبدايات شعرية الماضى. كانت اسطنبول التى عاشوا فيها مدينة غارقة فى خراب الانهيار العظيم، لكنها كانت مدينتهم. وإذا كانوا قد استسلموا لقصائد سوداوية عن الفقد والتدمير فقد اكتشفوا أنهم سيعثرون على صوتهم الخاص.

كتب إدجار آلان بو فى "فلسفة الإنشاء"، مبررا بالطريقة الباردة التى اتبعها كوليردج، قائلا إن اهتمامه الأساسى وهو يؤلف قصيدة "الغراب" كان خلق "نغمة سوداوية": "تساءلتُ- من بين كل الموضوعات السوداوية ما الموضوع الأكثر سوداوية طبقا للإدراك العام للجنس البشري؟ فكان الموت هو الرد الواضح". وواصل الشرح، وكأنه مهندس، كان ذلك هو سبب اختيارى وضع فتاة جميلة ميتة فى قلب القصيدة.

الكتاب الأربعة الذين تقاطع طريقى معهم مرات كثيرة أثناء طفولتى المتخيَّلة لم يتبعوا منطق إدجار آلان بو بوعى أبدا، لكنهم اعتقدوا أنهم لا يمكن أن يعثروا على صوتهم الأصيل إلا إذا نظروا إلى ماضى مدينتهم وكتبوا عن الكآبة التى توحي بها. منحوا الماضى عظمة شعرية حين استدعوا عظمة اسطنبول القديمة، وحين وقعت أعينهم على جمال ميت مستلقٍ على قارعة الطريق، وحين كتبوا عن الخراب الذى أحاط بهم. وكما حدث، فقد جعلتهم هذه الرؤية الانتقائية، التى سأطلق عليها "سوداوية الخراب"، يبدون قوميين بطريقة تناسب الدولة المستبدة، وحمتهم أيضًا من الوقوع تحت طائلة المراسيم السلطوية، التى وقع تحت طائلتها معاصروهم الذين اهتموا بالتاريخ بالقدر نفسه. ما يجعلنا نستمتع بمذكرات نابوكوف ولا نصاب بالاكتئاب على كمال عائلته الثرية الأرستقراطية هو أن المؤلف يوضح أننا نستمع إلى كاتب من عصر مختلف يتحدث لغة مختلفة: ندرك دائمًا أن هذا العصر ولى منذ زمن بعيد ولن يعود مرة أخرى. قد يثير

الزمنُ والعاب الذاكرة الملائمة للأساليب "البيرجسونية" (*) فى تلك الفترة الوهمَ سريع الزوال بأن الماضى، كمتعة جمالية على الأقل، مازال حيًا؛ وقد استدعى الكُتَّابُ الأربعة السوداويون اسطنبولَ القديمة من بين خرابها بتطبيق هذه التقنيات نفسها.

إنهم يقدمون هذا الوهم كلعبة، لعبة تمزج الألم والموت بالجمال. لكن نقطة البدايةِ التى ينطلقون منها هى أن جمال الماضى ضاع للأبد.

يتوقف عبد الحق شناسى حصار، فجاة أحيانًا، وهو يتأسى على ما يطلق عليه "حضارة البوسفور"، ويلاحظ (وكأن الفكرة ظهرت له فى الحال)، أن "كل الحضارات زائلة مثل الناس الذين فى المقابر الآن. تمامًا كما أننا لابد أن نموت، لابد أيضًا أن نتقبل أنه لا عودة لحضارة انتهى زمنها". إن الشعر الذى صنعه هؤلاء الكُتَّاب الأربعة من هذه المعرفة والسوداوية الملازمة لها هو ما يوحدهم.

انطلق يحيى كمال وطانبنار فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرةً بحثا عن صورة لاسطنبول "العثمانية-التركية" السوداوية. وحين افتقدوا الأسلاف الأتراك، اقتفوا آثار الرحالة الغربيين، وطوَّفوا حول خراب الأحياء الفقيرة فى المدينة، وكان سكان اسطنبول لا يتعدون نصف المليون. وفي نهاية الخمسينيات، حين التحقتُ بالمدرسة، تضاعف العدد تقريبًا، وبحلول عام ٢٠٠٠ وصل إلى عشرة ملايين. وإذا وضعنا المدينة القديمة وبيرا والبوسفور جانبا فإن اسطنبول اليوم عشرة أضعاف المدينة التى عرفها هؤلاء الكُتَّاب.

مازالت الصورة التى كونها معظم السكان عن مدينتهم تعتمد إلى حد بعيد على الصورة التى أبدعها هؤلاء الكُتَّاب، لأنه لم تظهر صورة منافسة لاسطنبول، لا من أبنائها الأصليين ولا من الوافدين الجدد فى الأعوام

(*) البيرجسونية Bergsonian : نسبة إلى هنرى لويس بيرجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) الفيلسوف الفرنسى الشهير.

الخمسين الماضية، المهاجرين الذين عاشوا وراء البوسفور والمدينة القديمة والأحياء التاريخية. وكثيرًا ما تسمع الناس يشتكون من أن "هناك أطفالا، فى تلك المناطق، بلغوا العاشرة ولم يروا البوسفور أبدا"، وقد أوضحت الدراسات أن هؤلاء الذين يعيشون فى الضواحى الجديدة الواسعة لا يشعرون بأنهم من أهل اسطنبول. ولأن المدينة تعتبر ملتقى للثقافة التقليدية والثقافة الغربية، ويسكنها أقلية من كبار الأثرياء وأغلبية من الفقراء، وتعج بموجات متتالية من المهاجرين، ومقسمة كما كانت دائمًا بين مجموعات عرقية متعددة، لم يستطع أحد فى اسطنبول، فى المائة والخمسين عامًا الماضية، أن يشعر أنه فى وطنه حقًا.

لقد هاجم النقاد كُتَّابنا الأربعة السوداويين؛ لأنهم تأسوا كثيرا جدا على العثمانيين والماضى فى العقود الأربعة الأولى من الجمهورية حين كان عليهم- فى رأى هؤلاء النقاد أنفسهم- أن يشيدوا يوتوبيات ذات طابع غربى. لهذا اتهموا بأنهم "رجعيون".

كان هدفهم، فى الحقيقة، أن يستلهموا التراثَيْن معًا- الثقافتين العظيمتين اللتين يشير إليهما الصحفيون بفظاظة بالشرق والغرب. ربما كانوا يشاركون فى الروح الجماعية للمدينة باحتضان سوداويتها ويسعون فى الوقت نفسه للتعبير عن هذه السوداوية الجماعية، هذا الحزن- ليقدموا الشعر فى مدينتهم- برؤية اسطنبول بعينى غربىٍّ. أن يتصرفوا عكس أوامر المجتمع والدولة، أن يكونوا "شرقيين" حين يطلب منهم أن يكونوا "غربيين" و"غربيين" حين يتوقع منهم أن يكونوا "شرقيين" ربما كانت هذه إيماءات غريزية لكنها فتحت مجالا منحهم العزلة الواقية التى تاقوا إليها.

عاش كاتب المذكرات عبد الحق شناسى حصار، والشاعر يحيى كمال، والروائى أحمد حمدى طانبنار، والصحفى المؤرخ رشاد أكرم قوتشو، عاش هؤلاء الكُتَّاب الأربعة السوداويون وماتوا وحيدين، لم يتزوجوا أبدا. ماتوا جميعًا، باستثناء يحيى كمال، دون أن يحققوا أحلامهم. لم يتركوا خلفهم

كتبًا غير مكتملة فقط ولكن الكتب التى نشروها فى حياتهم لم تصل أبدا للقارئ الذى كان هؤلاء الرجال يسعون إليه. أما يحيى كمال، شاعر اسطنبول، الأعظم والأكثر تأثيرا، فقد رفض نشر أى كتاب فى حياته.

الفصل الثاني عشر

جـدتى

كانت جدتى تقول، إذا سألها أحد، إنها معجبة بالمشروع الغربى لأتاتورك، لكنها فى الحقيقة - وكانت فى ذلك مثل كل شخص آخر فى المدينة- لم تكن تهتم بالشرق أو بالغرب. لم تغادر المنزل إلا نادرًا، رغم كل شىء. ولم تهتم، مثل معظم من يعيشون مستريحين فى مدينة، بآثارها أو تاريخها أو "جمالها" مع أنها درست التاريخ لتكون مدرسة تاريخ. وبعد خطوبتها لجدى وقبل الزواج، فعلت شيئًا كان جريئًا إلى حد ما فى اسطنبول عام ١٩١٧- ذهبتْ معه إلى مطعم. ولأنهما كانا يجلسان متقابلين على المنضدة، ولأنهما تناولا مشروبات، أحب أن أتخيل أنهما كانا فى مطعم فى بيرا، وحين سألها جدى ماذا تحبين أن تشربى (يقصد شايًا أم ليمونًا)، أجابته بقسوة معتقدة أنه يقصد الخمور:

عليك أن تعرف، يا سيدى، إننى لم ألمس الخمور إطلاقًا".

كان شخص ما يكرر هذه القصةَ دائمًا، بعد أربعين عامًا إذا انبسطتْ قليلا بعد كوب من البيرة سمحت لنفسها بتناولها على موائد العائلة فى حفلة رأس السنة، وكانت جدتى تطلق ضحكة عالية خجولة. وإذا كان يومًا عاديًا كانت تجلس على كرسيها المعتاد فى حجرة معيشتها، قد تضحك لحظة ثم تزرف بعض الدموع على موت هذا الرجل "الاستثنائى" مبكرًا، الرجل الذى لم أعرفه إلا من مجموعة صور فوتوغرافية. قد أحاول، أثناء بكائها، أن أتخيل جدى وجدتى يتنزهان فى شوارع المدينة، ولكن كان من

الصعب أن أتخيل هذه المرأة الممتلئة والقيِّمة المسترخية فى لوحة رينوار(١)، كامرأة طويلة ونحيفة وعصبية فى لوحة موديليانى (٢).

بعد تكوين جدى ثروة هائلة وموته مبكرًا بسرطان الدم، أصبحت جدتى رئيسة العائلة الكبيرة. كانت هذه هى الكلمة التى يستخدمها طباخها وصديق حياتها بكر ببعض السخرية حين يتعب من أوامرها وشكواها التى لا تنتهى: "ما تأمرين به يا ريسة". لكن سلطة جدتى لم تمتد خارج المنزل الذى حرسته بمجموعة كبيرة من المفاتيح. حين خسر أبى وعمى المصنع الذى ورثاه عن جدى وهما فى مقتبل العمر، وحين تورطا فى مشاريع إنشائية ضخمة وقاما باستثمارات طائشة انتهت بالفشل، وأجبراها على بيع أملاك العائلة شيئًا شيئًا، لم يكن أمام جدتى إلا أن تذرف مزيدًا من الدموع وتطلب منهما أن يكونا أكثر حذرًا فى المرة المقبلة.

كانت جدتى تقضى الصباح فى السرير، تحت لحفة ثقيلة وسميكة، متكئة على مجموعة من الوسائد الكبيرة. كان بكر يقدم لها، كل صباح،

(١) رينوار Renoir: (١٨٤١ ـ ١٩١٩) : فنان فرنسى من رواد الانطباعية.

(٢) موديليانى Modigliani : (١٨٨٤ ـ ١٩٢٠) : فنان إيطالى.

بيضًا مسلوقًا وزيتونًا وجبنًا من لبن الماعز وخبزًا محمصًا على صينية كبيرة يضعها بحذر على وسادة موضوعة على اللحاف لهذا الغرض (ربما كان وضع جريدة بين الوسادة المطرزة بالورود والصينية الفضية، كما يقتضى السلوك العملى، يفسد المشهد)؛ كانت جدتى تتوانى فى تناول إفطارها، حتى تقرأ الجريدة وتستقبل أول زوارها (تعلمتُ منها متعة شرب الشاى المحلَّى وفى فمى قطعة من الجبن الجامد المصنوع من لبن الماعز). كان عمى يزورها مبكرًا كل صباح، لأنه كان لا يستطيع أن يذهب للعمل دون أن يقبلها ويحتضنها. تأتى زوجته أيضًا بعد أن تودعه إلى العمل وحقيبتها فى يدها. قبل أن أبدأ المدرسة بفترة قصيرة حين اتخذ قرارٌ بأنه قد حان وقت تعلمى القراءة، فعلتُ ما كان يفعله أخى؛ كنت أذهب كل صباح إلى جدتى وفى يدى دفتر، أندفع على لحافها وأحاول أن أتعلم منها لغز الأبجدية. وقد مللت، كما اكتشفت حين بدأت المدرسة، من تعلم الأشياء من شخص آخر، وحين كنت أرى ورقة فارغة، كان هاجسى الأول أن أملأها بالرسوم لا أن أكتب شيئا فيها.

كان بكر يدخل فى منتصف دروس القراءة والكتابة، ويسأل مستخدمًا الكلمات ذاتها: "ماذا نقدم لهؤلاء الناس اليوم؟"

كان يتعامل مع هذا السؤال بجدية هائلة، كما لو كان مسئولا بإدارة مطبخ مستشفى كبير أو ثكنة عسكرية. كانت جدتى وطباخها يتناقشان حول من سيأتون من أية شقة للغداء والعشاء وحول ما سيطبخونه لهم، وبعد ذلك كانت جدتى تخرج روزنامتها الهائلة، وكانت مليئة بمعلومات غامضة وصور ساعات؛ ربما ينظران لاستلهام ما سيطبخ من "طبق اليوم" وأنا أتابع غرابًا يطير بين أغصان أشجار السرو فى الحديقة الخلفية.

لم يفقد بكر، رغم ثقل عمله المجهد، روح الدعابة وكان فى جعبته لقب لكل فرد من أهل البيت، من جدتى إلى أصغر أحفادها. وكان لقبى "الغراب". وبعد أعوام قال لى إنه استوحى هذا اللقب من شغفى بمشاهدة الغربان على سطح الجيران ومن نحافتى الشديدة. أما أخى الأكبر الذى

كان شديد التعلق بدبه المحشو بالتبن ولم يكن يذهب إلى أى مكان بدونه، فقد كان بالنسبة لبكر "مربية". وكانت عينا أحد من أبناء عمى ضيقتين جدا فكان "اليابانى"، وكان آخر عنيدًا جدا فكان "الكبش". وكان ابن عم آخر قد ولد قبل اكتمال الحمل فكان "ستة أشهر". ظل أعوامًا عديدة يناديا بهذه الأسماء، وكانت سخريته اللطيفة مليئة بالحنان.

كانت فى حجرة جدتى- كما فى حجرة أمى- طاولة زينة عليها مرآة بأجنحة؛ كنت أود لو أفتح ألواحها وأتوه بين الانعكاسات، لكن هذه المرآة لم يُسمَح لى بلمسها. لقد وضعت جدتى، وكانت تقضى نصف اليوم فى سريرها، الطاولة بطريقة تمكنها من رؤية الطريق إلى الرواق، وما بعد مدخل الخدم والردهة وعبر غرفة الجلوس حتى النوافذ المطلة على الشارع، مما يتيح لها الإشراف على كل ما يحدث فى المنزل- الداخلين والخارجين، المحادثات الجانبية، بالإضافة إلى مشاجرات الأحفاد- دون أن تبرح السرير. ولأن المنزل كان مظلمًا دائمًا، لم يكن انعكاس حركة معينة بجانب منضدتها المطعمة بالصدف، مثلا، مفهومًا، فغالبًا ما يكون المنظر باهتًا جدًا بدرجة لا تسمح لك برؤيته ولذلك كانت جدتى تصرخ لتعرف ماذا يحدث فكان بكر يندفع ليقدم لها تقريرًا عما يحدث.

حين لم تكن جدتى تقرأ الجريدة أو تطرز الورود (من وقت لآخر) على أكياس الوسائد، كانت تقضى بعد الظهيرة تدخن السجائر مع سيدات من نيشان طاش، غالبًا فى سنها، وكن يلعبن البزيك (*). أتذكر أنهن كن يلعبن البوكر أحيانًا. كانت توجد بين أوراق البوكر الأصلية، التى كانت تحتفظ بها فى جراب مخملى أحمر ناعم، عملات معدنية عثمانية قديمة مثقوبة ذات حواف متعرجة حفرت عليها رموز إمبراطورية، وكنتُ أود لو آخذ هذه الأشياء إلى الركن وألعب بها.

وكان بين السيدات اللائى كن يجلسن على طاولة اللعب واحدة من حريم السلطان؛ بعد انهيار الإمبراطورية، حين اضطرت العائلة العثمانية-

(*) البزيك Bezique: لعبة من العاب الكوتشينة.

لم أستطع إقناع نفسى باستخدام كلمة العائلة المالكة- إلى ترك اسطنبول، وإغلاق جناح الحريم، خرجت هذه السيدة منه وتزوجت من أحد زملاء جدى. اعتدنا أنا وأخى أن نسخر من طريقتها بالغة الأدب فى الكلام؛ وبرغم أنها كانت صديقة جدتى إلا أن كلا منهما كانت تخاطب الأخرى بكلمة "مدام"، وهما تلتهمان بسعادة لفائف هلالية بالسمن وخبزًا بالجبن، كان بكر يأتى بها من الفرن. كانتا بدينتين، ولكنهما لم ينزعجا لأنهما كانتا تعيشان فى زمن وثقافة لم تكن البدانة وصمة فيهما. وإذا كان على جدتى البدينة أن تخرج- وقد حدث ذلك مرة كل أربعين عامًا- أو تلبى دعوة خارج البيت، كانت الاستعدادات تستغرق أيامًا؛ وحين تأتى الخطوة الأخيرة تصرخ جدتى فى قمر هانم، زوجة البواب، لتشد أربطة الكورسيه بكل قوتها. تابعتُ ذات مرة بشغف شديد رفع الكورسيه الطويل من وراء البارفان- بكثير من الشد والدفع وصراخ "بالراحة يا بنت، بالراحة!" كنتُ أنبهر أيضًا بأدوات المانيكيرة التى كانت تزورها قبل ذلك بأيام؛ وكانت المرأة تقضى ساعات هناك، ناثرة حولها أونى بها ماء وصابون وكثير من الأدوات الغريبة؛ كنت أقف متحجرًا وهى تطلى أظافر قدم جدتى الموقرة بالأحمر النارى، وقد أثار مشهد وضعها كرات القطن بين أصابع قدم جدتى الممتلئة مزيجًا من الفتنة والاشمئزاز فى أعماقى.

كثيرًا ما كنتُ أزور جدتى فى منزل آل باموق، بعد عشرين عامًا، حين كنا نعيش فى بيوت أخرى فى أنحاء من اسطنبول، وإذا وصلت فى الصباح كنت أجدها فى السرير نفسه، ممددة محاطة بالحقائب والجرائد والوسائد والظلال ذاتها. ولم تختلف أبدًا رائحة الحجرة أيضًا- كانت مزيجًا من رائحة الصابون والكولونيا والغبار والخشب. كانت جدتى تحتفظ دائما بمفكرة صغيرة من الجلد وكانت تكتب فيه شيئا كل يوم. كان لهذه المفكرة التى كانت تدون فيها الفواتير والذكريات والوجبات والمصاريف والخطط وتطورات الطقس، طابع غريب وخاص مثل كتاب البروتوكول. ربما كانت تحب أحيانا، لأنها درست التاريخ، اتباع "الإتيكيت

الرسمى"، ولكن كانت هناك دائما نبرة تهكم فى صوتها حين تفعل ذلك؛ وكان لولعها بالبروتوكول والإتيكيت العثمانى نتيجة أخرى- حمل كل حفيد من أحفادها اسم سلطان حقق انتصارات. كنت أقبل يدها كلما رأيتها، وكانت تعطينى نقوداً، كنت أدسها فى جيبى بخجل (وسعادة أيضاً)، وكانت تقرأ لى أحيانا ما كتبته فى مفكرتها بعد أن أخبرها بما كان يفعل أبى وأمى وأخى.

"جاء حفيدي أورهان لزيارتى. إنه ذكى جدا ولطيف جداً. يدرس الهندسة المعمارية فى الجامعة. أعطيته عشر ليرات. سيحقق بمشيئة الله نجاحًا مرموقاً فى يوم ما ويتم تداول اسم عائلة باموق باحترام مرة ثانية، كما كان حين كان جده على قيد الحياة".

كانت تحدق فىَّ بعد قراءة هذا، من خلال النظارة التى جعلت المياه البيضاء فى عينيها تبدو أكثر، وكانت تمنحنى ابتسامة غريبة وساخرة جعلتنى أتساءل وأنا أحاول أن أبتسم بالطريقة نفسها، هل كانت تسخر من نفسها أم أنها كانت تعرف أن الحياة بلا معنى.

الفصل الثالث عشر

مرح المدرسة ورتابتها

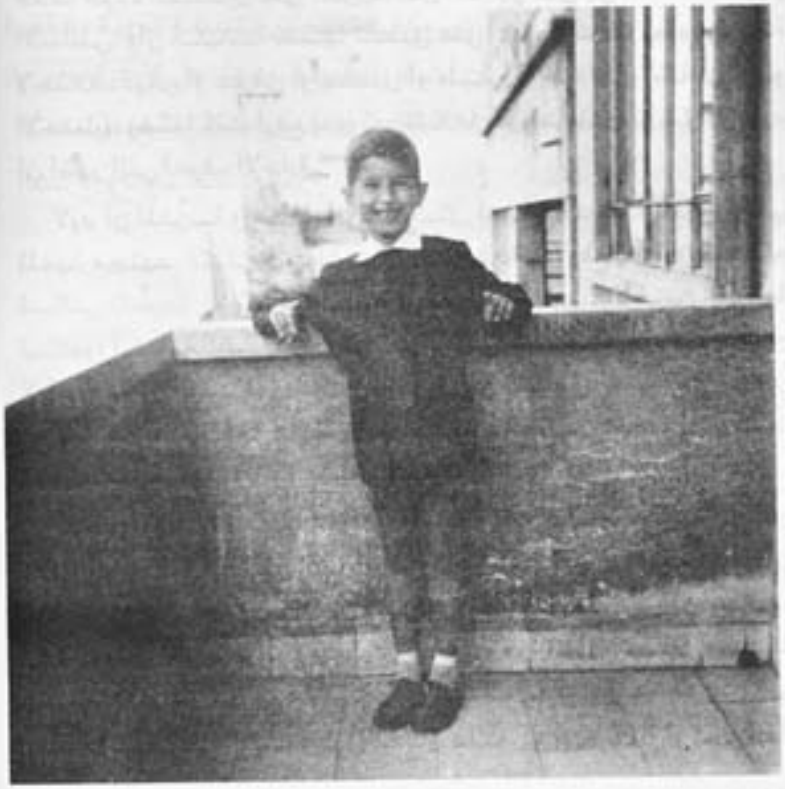
كان أول ما تعلمته فى المدرسة هو أن بعض الناس حمقى؛ وكان ثانى شىء تعلمته هو أن بعضهم أسوأ من الحمقى. كنت أصغر من أن أفهم أن هدف هؤلاء القائمين على التربية كان التأثير على براءة هذا التمييز الأساسى، وأن الكياسة نفسها تنطبق على أى تفاوت قد يظهر نتيجة لاختلاف دينى أو عرقى أو جنسى أو طبقى أو مادى أو ثقافى (وهو الأحدث). وهكذا كنتُ أرفع يدى ببراءة كلما طرحت المدرسة سؤالا لمجرد أن أظهر أننى أعرف الإجابة.

لابد أن المدرِّسة وزملائى أدركوا بشكل مبهم، بعد ذلك بشهور، أننى تلميذ مجتهد، لكننى كنتُ أشعر برغبة ملحة فى رفع يدى. وبعدها لم تسألنى المدرِّسة إلا نادرا، مفضلة أن تعطى التلاميذ الآخرين الفرصة ليتكلموا أيضا. مازالت يدى ترتفع دون إرادتى سواء كنتُ أعرف الإجابة أو لا أعرفها. إذا كنتُ قد طرتُ زهوا مثل من يتباهى، حتى وهو يرتدى ملابس عادية، بقطعة من المجوهرات، فمن الصحيح أيضا أننى أثرتُ إعجاب مدرِّسىَّ وكنتُ أتوق بشدة للمشاركة.

سعدتُ باكتشاف شىء آخر فى المدرسة وهو سلطة المدرِّسة. لم تكن الأمور واضحة أبدا فى البيت، فى منزل آل باموق، المزدحم والمليء بالفوضى؛ كان الجميع يتكلمون فى وقت واحد على طاولتنا المزدحمة. لم يكن الروتين المنزلى، وحبنا لبعضنا البعض، وحواراتنا، ووجباتنا، وساعات الاستماع للراديو موضع مناقشة. كان هذا كله يحدث فقط. لم يكن لأبى سلطة واضحة فى البيت، وكثيرًا ما كان غائبًا. لم يوبخنا أنا أو أخى أبدًا،

ولم يرفع حتى حاجبيه استنكارًا أبدًا. وكان يقدمنا، فى السنوات التالية، إلى أصدقائه باعتبارنا "أخويه الصغيرين"، وكنا نشعر أنه محق تمامًا فى ذلك. كانت أمى هى السلطة الوحيدة التى عرفتها فى البيت، لكنها لم تكن قاسية أو طاغية غريبة: جاءت قوتها من رغبتى فى أن تحبنى، ومن هنا جاءت دهشتى من قدرة مدرِّستى فى السيطرة على خمسة وعشرين تلميذا.

ربما وجدت فى مدرِّستى صورة أمى إلى حد ما، لأننى كنت بحاجة لا تشبع للحصول على رضاها. قد تقول لى: "ربِّعْ يديك هكذا واجلس هادئًا"، فكنت أضغط ذراعى فوق صدرى وأجلس صابرا أثناء الدرس كله. لكن الجدية ذهبتْ تدريجيًا وسرعان ما انتهت الإثارة الناجمة عن معرفة كل إجابة أو حل مسألة رياضية قبل أى شخص أو الحصول على أعلى الدرجات، وبدأ الوقت يمر ببطء مؤلم أو يتوقف نهائيا.



وحين كنت أنأى بوجهى عن الفتاة السمينة نصف الذكية التى كانت تكلب على السبورة، وكانت تبتسم للجميع ـ مدرسين وفراشين وزملاء ـ ابتسامة الثقة المملة نفسها، كانت عيناى تَسبَحان إلى النافذة، إلى الأغصان العليا لشجرة الكستناء التى أراها ترتفع وسط البنايات. قد يحط غراب على غصن. وكنت أرى السحابة الصغيرة تسبح وراءه لأننى أراه من تحت؛ وكلما تحركت السحابة تغير شكلها: كانت فى البداية أنف ثعلب، ثم رأسًا ثم كلبًا. كنت أريد أن تبقى على هيئة كلب، لكنها كانت تتحول مع استمرار رحلتها إلى سكريات فضية بأربع أرجل كالتى فى خزانة العرض المغلقة دائمًا فى غرفة جدتى، فأشتاق للبيت. كان أبى يخرج، بمجرد أن أستحضر الصمت المطمئن لظلال البيت، من بينها وكأنه يخرج من حلم، فى نهايته نخرج فى نزهة عائلية إلى البوسفور. وقد تفتح بعدها نافذة فى المبنى المقابل للمدرسة وتظهر خادمة تهز منفضتها وتحدق شاردة فى الشارع الذى لم أكن أراه من حيث أجلس. كنت أتساءل: "ماذا يجرى هناك؟"، كنت أسمع صوت عربة خيل تزحف على حجارة الشارع، وصوتًا خشنًا يصرخ "روبابيكيا!!!!! "والخادمة تتابع تاجر الخردة وهو يشق طريقه فى الشارع قبل أن تسحب رأسها للداخل وتغلق النافذة وراءها. وقد أرى سحابة ثانية بجانب النافذة مباشرة، تتحرك مسرعةً مثل السحابة الأولى، وفى عكس الاتجاه. ثم يعود انتباهى إلى الفصل فأرى كل الأيادى الأخرى مرفوعة، فأرفع يدى بتلهف: قبل أن أتبين من إجابات زملائى ما تسأل عنه المدرِّسة، كنت أثق بشكل غامض من أننى أعرف الإجابة.

كان التعرف على الزملاء كأفراد ومدى اختلافهم عنى مثيرًا، برغم أنه مؤلم أحيانًا. كان هناك صبى كئيب، كلما طلب منه أن يقرأ بصوت عال فى حصة اللغة التركية، كان يقرأ سطرًا ويترك سطرًا؛ كان خطأ الولد المسكين لاإراديا كالضحك الذى كان يثيره فى الفصل. كانت هناك، فى الصف الأول، فتاة تربط شعرها الأحمر كذيل فرس، وقد جلست بجانبى

فترة. ومع أن حقيبتها كانت مكتظة بشكل فذ بتفاح وسميط وسمسم متساقط وأقلام رصاص وربطات شعر، كانت تفوح منها دائمًا رائحة اللافندر المجفف وكان ذلك يشدني. شدتني أيضًا موهبتها في الكلام بجرأة عن المحرمات البسيطة في الحياة اليومية، وكنتُ أفتقدها إذا لم أرها في عطلة نهاية الأسبوع، برغم وجود فتاة أخرى سحرتني، بمعنى الكلمة، ضيالتها ورقتها أيضًا. لماذا كان ذلك الولد يكذب، حتى وهو يعرف أن لا أحد يصدقه؟ كيف يمكن لهذه الفتاة أن تكون طائشة في الدخول والخروج من منزلها؟ أو هل تذرف هذه الفتاة الأخرى دموعًا حقيقية حين تقرأ قصيدة عن أتاتورك؟

كنت أحب أن أتفحص زملائي أيضًا والبحث عن المخلوقات التي تشبههم، كما اعتدتُ على النظر إلى مقدمات السيارات ومشاهدة الأنوف. كان الصبي ذو الأنف المدبب يشبه الثعلب، والولد الضخم الذي بجواره يشبه الدب كما قال الجميع، والولد ذو الشعر الكثيف يشبه القنفذ... أتذكر فتاة يهودية اسمها مارى حدثتنا جميعًا عن عيد الفصح؛ كانت هناك أيام لا يسمح فيها لأحد في منزل جدتها أن يلمس حتى مفاتيح النور. ذكرت فتاة أخرى أنها التقتْ بسرعة ذات مساء، وهي في غرفتها، فلمحتْ خيال ملاك- قصة مخيفة لم تفارقني. وكانت هناك فتاة ساقاها طويلتان جدا وتلبس جوربًا طويلا جدا وكانت تبدو دائما وكأنها على وشك البكاء؛ كان والدها وزيرًا وحين لقي حتفه في حادثة طائرة نجا منها رئيس الوزراء مندرس دون أن يصاب بخدش، كنت على يقين بأنها كانت تبكي لمعرفتها مسبقًا بما كان سيحدث. كان كثير من التلاميذ يعانون من مشاكل في الأسنان، وكان بعضهم يضع حواصر لتقويم الأسنان. في الطابق الأخير من المبنى الذي يضم بيت طلبة الليسيه(*) وصالة الألعاب، بجانب العيادة تمامًا، وكانت هناك إشاعة عن وجود طبيب أسنان، وحين كانت المدرّسات يغضبن، كن يهددن بإرسال الأطفال المشاغبين إلى هناك. وكنّ في

(*) الليسيه Lycée : مدرسة ثانوية فرنسية.

المخالفات الأبسط يوقفن التلاميذ في الركن بين السبورة والباب وظهورهم للفصل، وأحيانا على رجل واحدة، ولكن لأننا كنا فضوليين لمعرفة المدة التي يستطيع تلميذ أن يقضيها واقفًا على رجل واحدة، كنا نهمل الدروس، وكان هذا العقاب نادرًا.

كتب أحمد راسم بإسهاب في مذكراته "الفلقة والليالي (١)، عن الأيام التي قضاها في المدرسة، حين كان المدرسون في المدارس العثمانية، يحملون عصيا طويلة ليستطيعوا ضرب التلاميذ حتى دون النهوض من كراسيهم؛ كانت مدرّساتنا يشجعننا على قراءة هذه الكتب، ربما لنعرف كم كنا محظوظين لأننا رحمنا من عهد ما قبل الجمهورية، ما قبل أتاتورك والفلقة. لكن حتى في حي نيشان طاش الغني القديم، وفي مدرسة ليسيه اشق، وكانت وقفًا، وجد المدرّسون القدامى، من بقايا العصر العثماني، في بعض الابتكارات التقنية "الحديثة" وسائل جديدة لتطبيقها على الضعفاء والمستسلمين: يمكن أن يكون لمساطرنا المصنوعة في فرنسا، وخاصة حوافها الرفيعة القاسية المصنوعة من الميكا (٢)، تأثير الفلقة والعصا في أياديهم المدربة.

كنتُ أبتهج غالبًا، بالرغم مني، حين يعاقب شخص آخر لأنه كسول أو غير متحضر أو غبي أو متغطرس. كنتُ أسعد حين أرى العقاب يوقَّع على فتاة منبسطة تأتي إلى المدرسة بسيارة يقودها سائق؛ كانت دلوعة المدرّسة، تقف أمامنا تؤدي بصوت أجش أغنية "صليل الأجراس" بالإنجليزية، لكن هذا لم يكن يشفع لها إذا كانت مذنبة؛ لأنها لم تكتب الواجبات بالشكل المطلوب. كان هناك دائما عدد ضئيل من التلاميذ لا يكتبون الواجبات لكنهم يتظاهرون بأنهم كتبوه، ويمثلون كما لو أنه في مكان ما في كراساتهم ويتمنون أن يجدوه. وكانوا يصرخون "لا أستطيع أن

(١) الفلقة: هكذا في الأصل.

(٢) الميكا mica : مادة شبه زجاجية، تستعمل كعازل كهربائي.

الفصل الرابع عشر

قصبلا عونمم كلضف نم (*)

زُيِّن العالم الخيالى الذى كان فى رأسى، منذ تعلمت القراءة، بكوكبة من الحروف. لم تكن تحمل معنى أو تحكى حكاية؛ كانت مجرد أصوات. كنت اقرأ بطريقة آلية كل كلمة أراها ـ اسم شركة على منفضة السجائر أو ملصق، عناوين الأخبار، إعلان، يافطة على محل أو مطعم أو على جانب عربة نقل ـ ولا يهم أين كانت الكلمة ـ على قطعة ورق للتغليف، إشارة مرور، علبة القرفة على مائدة العشاء، علبة الزيت فى المطبخ، قطعة صابون فى الحمام، سجائر جدتى وزجاجات أدويتها. وكنت أردد الكلمات بصوت عالٍ أحيانًا؛ لم أهتم بأننى لم أكن أعرف معناها. كأن آلة استقرت بين مراكز الإبصار والإدراك فى عقلى تحول الحروف إلى مقاطع وأصوات. كانت تعمل أحيانًا دون أن أدرك حتى أنها تعمل، كما أن لا أحد يستطيع أن يسمع أن الراديو فى مقهى صاخب.

كانت عيناى، أثناء عودتى ماشيًا من المدرسة، حتى ولو كنت مجهدًا جدًا، تجد الكلمات والآلة التى فى عقلى تقول: "لضمان أموالك ومستقبلك. محطة أتوبيس ايت، أبك أوجلو للسجق التركى الحقيقى. منزل آل باموق".

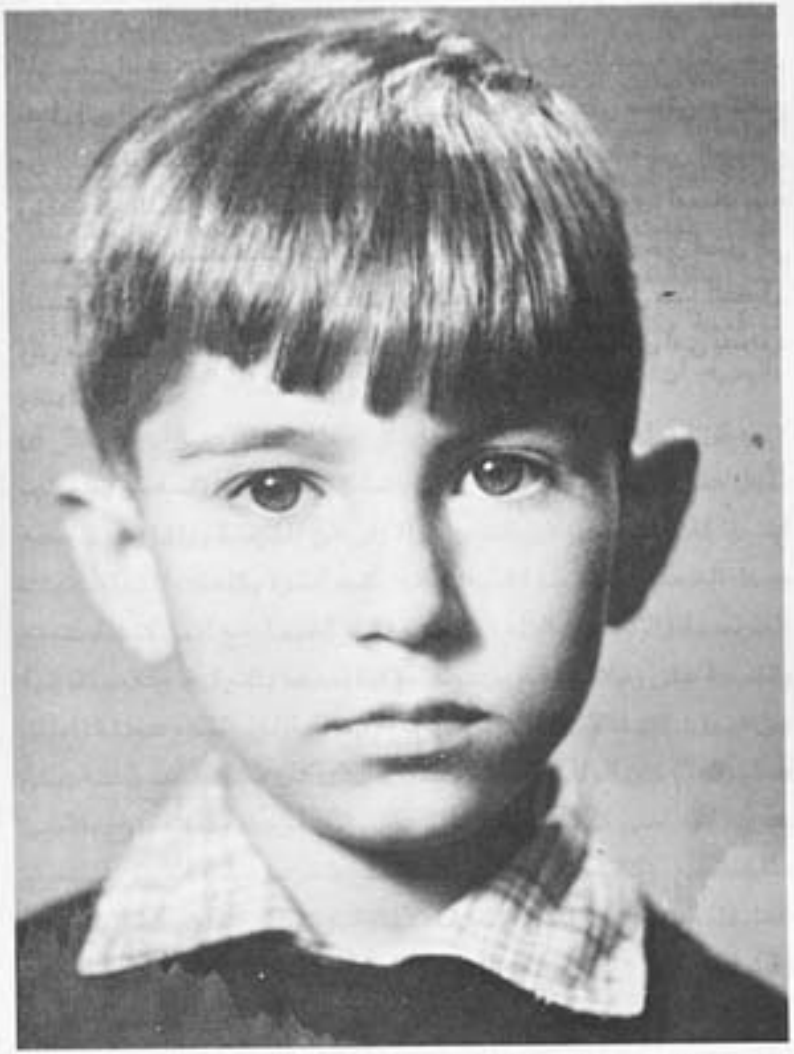
كانت عيناى، فى البيت، تقعان على العناوين فى جريدة جدتى: "الموت أو التقسيم فى قبرص. أول مدرسة للباليه فى تركيا. أمريكى يهرب

(*) يقرأ العنوان من اليسار إلى اليمين.

معدومى الكرامة أو ضعيفى الإرادة أو متبلدين أو أغبياء. لم تكن هناك إجابات لأسئلتى الافتراضية الكثيبة فى الكتب المصورة التى كنتُ بدأت أقرؤها؛ كانت شخصياتها الشريرة مرسومة بأفواه معوجة دائمًا. وحين كنت لا أجد إجابة أيضًا فى الأعماق المبهمة لقلبى الطفولى، كنتُ أتناسى السؤال. فهمتُ أن المكان الذى يسمونه المدرسة لا يساهم فى الإجابة على أكثر أسئلة الحياة عمقًا؛ لكن وظيفتها الرئيسية هى إعدادنا "للحياة الواقعية" بكل وحشيتها السياسية. ولهذا كنتُ أفضل، حتى التحاقى بالليسيه، أن أرفع يدى وأظل على الجانب الصحيح من الخط.

يمكن القول إن الشىء الرئيسى الذى تعلمته فى المدرسة أنه لا يكفى أن تَقْبل حقائق الحياة بدون التساؤل بشأنها؛ عليك أن تندهش بجمالها أيضًا. كان المدرِّسون فى السنوات الأولى فى المدرسة ينتهزون أى حجة وسط الحصة ليعلمونا أغنية. وحين كنتُ أتفوه بكلمات تلك الأغنيات الفرنسية والإنجليزية، لم أكن أفهمها أو أحبها، مع أننى كنت أستمتع بالفرجة على زملائى وهم يرددونها. (كنا نغنيها بالتركية، وكانت كلماتها من قبيل: "أيها الأب الحارس، أيها الأب الحارس، اليوم عطلة، أطلق صفيرك.") كان الولد القصير البدين، الذى كان منذ نصف ساعة يبكي بحرقة لأنه نسى كراسته فى المنزل، يغنى الآن مرحًا، وفمه مفتوح بأقصى ما يستطيع. وكانت الفتاة التى كانت تدفع شعرها خلف أذنيها باستمرار تفعل ذلك بشكل أهدأ فى منتصف الأغنية. والوحش البدين الذى يضربنى وقت اللعب، وبجانبه معلمه الشرير البارع، الذى كان يعرف كل شيء عن الخط السري، يحرص على أن يكون دائمًا فى الجانب الصحيح- حتى هؤلاء كانوا يبتهجون مثل الملائكة حين يهيمون فى رحاب الموسيقى. حتى الفتاة الماهرة المجدة التى كنتُ، إذا طلبتُ منها أن تكون رفيقتي فى الطابور حين كنا نرجع من الفسحة إلى الفصل اثنين اثنين، كانت تعطينى يدها فى صمت- كانت تغنى من قلبها، والولد البدين البخيل الذى كان يلف ذراعه حول أوراقه دائمًا- وكأنه يرعى طفلا ليس لأحد أن يراه- يفرد ذراعيه

تمامًا. حتى الأحمق الميئوس منه الذى لا يمر يوم دون أن يتلقى العقاب، كان يشارك فى الغناء بمحض إرادته. لم أكن أعرف الأغنية ولكن حين نصل إلى الجزء الذى فيه "لا-لا-لا"، كنتُ أشارك بأعلى صوتى، وأتطلع من النافذة، كما لو كنتُ أتطلع إلى المستقبل. وبعد لحظة يرن الجرس، ويندفع كل الفصل؛ أخرج بحقيبتى لأجد البواب فى انتظارى؛ أمسك بيده الضخمة وهو يصطحبنى أنا وأخى إلى البيت، وأظن أننى حين أصل إلى البيت سأكون متعبًا بشكل يجعلنى لا أتذكر كل شخص فى هذا الفصل، وكل ما حدث، ولكننى أحتُ الخطى حين أتذكر أننى سأرى أمى بمجرد وصولى.



أجده الآن! لمجرد أن يؤجلوا العقوبة عدة ثوان، لكن كان هذا يزيد من عنف المدرِّسة فى صفعهم بقوة أو شد أذنهم.

حين انتقلنا من المراحل الأولى، حيث المدرِّسات الحبيبات الحنونات، إلى المراحل الأعلى، حيث الرجال المسنون الغاضبون الذين يدرسون لنا

الدين والموسيقى والألعاب الرياضية، صارت طقوس الإذلال أكثر إتقانًا، وكنت أبتهج، حين تكون الدروس مملة، بدقائق التسلية التى يقدمها العقاب.

كانت هناك فتاة أعجبت بها عن بُعْد، ربما لأنها كانت مرتبة وجذابة، وربما لأنها كانت رقيقة- حين كانت تعاقب وأرى الدموع فى عينيها ويعلو وجهها حمرة قانية، كنت أتوق لإنقاذها. وحين كان يضبط الولد الأشقر السمين، معذِّبي فى الفسحة، وهو يتحدث ثم يُضرب لأنه ضُبِط، كنت أتفرج عليه بمرح وحشى. وكان هناك ولد قررتُ أنه أبله لا أمل منه- كان هذا الولد يقاوم أى عقاب يتعرض له مهما كانت قسوته. وقد بدا أن بعض المدرسين ينادون التلاميذ إلى السبورة لا ليختبروا معلوماتهم ولكن ليثبتوا جهلهم، وبدا أن بعض الجهلة يستمتعون بالإذلال الذى يتعرضون له. وكان بعض المدرسين يتصرفون بجنون حين يرون كراسة مغلفة بلون مختلف، وكان آخرون يتمادون فى العقاب على أمور لا تُذكَر، ويضربون طفلا يهمس. وكان بعض التلاميذ يبدون، حتى حين يقدمون إجابات صحيحة لأسئلة بسيطة، وكأنهم أرانب أمام المصابيح الأمامية لسيارة؛ وكان بعض التلاميذ- وهم أكثر من أعجبت بهم- إذا كانوا لا يعرفون الإجابة، يقولون للمدرس أى شىء آخر يعرفونه، آملين برعونة أن ذلك قد ينقذهم.

حين كنتُ أرى هذه المشاهد_ توبيخًا فى البداية، ثم وابلا ملتهبًا من الكتب والكراسات، بينما بقية الفصل فى صمت تام- كنتُ أمتنُّ لأننى لم أكن أحد هؤلاء التلاميذ سيئى الحظ المعرضين للإهانة. شاركتُ ما يقرب من ثلث الفصل فى حسن الحظ. ربما كان الخط الذى يحدد المحظوظين أكثر تحديدًا لو كانت مدرِّسةً لأطفال من كل المستويات، لكنها مدرسة خاصة، كل التلاميذ ينحدرون من عائلات غنية. كنا نستمتع، فى الملعب أثناء الفسحة، برفقة طفولية جعلت هذا الخط يتلاشى، لكن حين أرى الضرب والإهانة، كنتُ أتساءل، مثل الشخص المرعب الذى يجلس فى كرسى المدرِّس، عن السبب الذى يجعل بعض التلاميذ كسالى جدا، أو

بصعوبة من الضرب المميت بعد تقبيل فتاة تركية فى الشارع. منع هولا هوب من شوارع مدينتنا".

كانت الحروف تنتظم احيانًا بطرق غريبة حتى انى أُخِذتُ بالأيام السحرية حين كنت أتعلم الأبجدية لأول مرة. وكان المرسوم المكتوب على بعض الأرصفة الأسمنتية حول قصر المحافظ فى نيشان طاش، على بعد ثلاث دقائق سيرًا من منزلنا، واحدًا منها. حين كنت أمشى مع أمى وأخى من نيشان طاش إلى تقسيم أوبيه أوجلو، كنا نلعب نوعًا من الحجلة على المربعات الخالية على الرصيف بين الحروف ونقرؤها بالترتيب الذى نراها عليه:

قصبلا عونمم كلضف نم

كان هذا المرسوم الغامض يحرضنى على تحديه والبصق على الأرض فورًا، ولكن لأن الشرطة كانت متمركزة على بعد خطوتين أمام القصر الحكومى، كنت فقط أحدق فيه بقسوة. بدأت أخشى أن تسقط من فمى بصقة على الأرض دون إرادتى. لكن البصق كان، كما عرفت، من عادة الكبار من أولئك الأطفال أنفسهم، الحمقى وضعاف الإرادة والمتغطرسين، الذين كان المدرِّس يعاقبهم دائمًا. نعم كنا نرى أحيانًا أناسًا يبصقون على الأرض، أو يتمخطون لعدم وجود مناديل معهم، لكن هذا لم يكن يحدث بدرجة تستدعى صدور مرسوم بهذه الحدّة، حتى لو كان بالقرب من قصر المحافظ. تساءلت، بعد ذلك، حين قرأت عن أوعية الصينيين الخاصة بالبصاق واكتشفت كم كان البصق شائعًا فى أجزاء أخرى من العالم، عن سبب تماديهم إلى هذا الحد للحض على عدم البصق فى اسطنبول، حيث لم يكن البصق شائعًا أبدًا. (حين يذكر أحد، حتى الآن، الكاتب الفرنسى بوريس فيان (*)، لا يخطر بباله أفضل أعماله، لكنه يذكر الكتاب الفظيع الذى كتبه بعنوان "سوف أبصق على قبوركم".

ربما كان السبب الحقيقى فى أن التحذيرات على أرصفة نيشان طاش محفورة فى ذاكرتى أن ماكينة القراءة الآلية نصَّبتْ نفسها فى عقلى فى الوقت نفسه الذى بدأت فيه أمى بطاقة متجددة إرشادنا عما يجب أن

(*) بوريس فيان Boris Vian (١٩٢٠ - ١٩٥٩). كاتب وشاعر ومطرب فرنسى.

نفعله وما يجب ألا نفعله حين نكون خارج البيت؛ بكلمات أخرى، حين نكون بين الأغراب. كانت تنصحنا، على سبيل المثال، بعدم شراء طعام من الباعة المتجولين في الشوارع الساكنة، وعدم طلب الكفتة (*) في المطاعم لأنهم يستخدمون دائمًا أسوأ أنواع اللحوم المليئة بالدهون. اختلطت هذه التحذيرات بالتنبيهات التي غرستها آلة القراءة في عقلي: "تحفظ كل اللحوم في الثلاجة". حذرتنا أمي، في يوم آخر مرة أخرى، أن نبتعد عن الغرباء في الشوارع. قالت الآلة التي في عقلي: "ممنوع دخول من هم دون الثامنة عشرة". كانت هناك، على خلفيات عربات الترام، لافتة تقول:

"الشعبطة خطر وممنوعة"، وهو ما كانت تعتقده أمي أيضًا؛ لم أكن أرتبك حين أرى كلماتها في تحذير رسمي، لأنها شرحت أيضًا أن أمثالنا لا يفكرون أبدًا في الشعبطة على خلفية الترام لمجرد أن يركبوا بالمجان. ينطبق الكلام ذاته على لافتة في خلفية معديات المدينة: "الاقتراب من الرفاصات خطر وممنوع". حين كانت تحذيرات أمي بشأن إلقاء الزبالة في مكان عام تأخذ نبرة رسمية كانت تربكني بعض الشيء كتابات غير

(*) الكفتة: هكذا في الأصل.

رسمية مكتوبة بحروف غير مستوية عن "أم من يلقى الزبالة في مكان عام". حين قيل لي أن أقبل يد أمي وجدتي ولا أقبل يد أي شخص آخر، تذكرتُ كلمات على علب الأنشوجة "تم إعدادها دون أن تلمسها يد". "لا تقطف الأزهار" أو "ممنوع اللمس" في هاتين اليافطتين المغروزتين في الشوارع صدى أوامر أمي، وربما كانت هناك صلة بين هذه الأوامر وتحريمها للإشارة. لكن كيف كان يمكنني فهم اللافتات التي تقول "لا تشرب الماء من البركة"، بينما أنا لا أرى نقطة ماء في البركة المذكورة أو "لا تمشِ على الحشائش" في الحدائق التي لم تكن إلا رملا وقذارة.

لنفهم "رسالة التحضر" التي جسدتها هذه اللافتات والتي حولت المدينة إلى غابة من الإعلانات والتهديد والتوبيخ، فمن الضروري أن نلقي نظرة على كتاب الأعمدة في الجرائد في اسطنبول، وأسلافهم "مراسلي المدينة".

الفصل الخامس عشر

أحمد راسم

وكتاب آخرون للأعمدة فى المدينة

كان صحفى فى الخامسة والعشرين يجلس مبكرًا ذات صباح فى أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر ـ بعد فترة قصيرة من بداية الحكم الاستبدادى لعبد الحميد الثانى، الذى استمر ثلاثين عاما ـ على مكتبه فى مكاتب "السعادة"، وهى جريدة صغيرة فى الباب العالى(*)، وعلى "حين غرة" فُتح الباب بعنف، ودخل الغرفة رجل طويل بطربوش أحمر يرتدى "سترة عسكرية" بأكمام من الجوخ الأحمر. صرخ محدقًا فى الصحفى الشاب: "تعال هنا!" نهض الصحفى الشاب على قدميه فى هلع. وقال له: "البس طربوشك! وتحرك!"

تبع الصحفى الرجل الذى يرتدى السترة العسكرية إلى عربة تجرها الخيول كانت منتظرة أمام الباب وانطلقت بهما. قطعا جسر "جلاطا" فى صمت، ولم تواتِ الشجاعة الصحفى الشاب حلو الطلعة أن يسأل عن الجهة التى كانا يتجهان إليها إلا فى منتصف الطريق.

"إلى أمين سر السلطان! طلبوا منى أن آتى بك فورًا".

بعد أن انتظر فى القصر لبعض الوقت، دعا رجل غاضب ذو لحية رمادية الصحفى الشاب إلى مكتبه. صرخ الرجل: "تعال هنا". كانت معه نسخة من "السعادة" مفتوحة أمامه. سأل مشيرًا إليها بغضب: "ماذا يفترض أن يعنى هذا؟"

(*) الباب العالى : فى الأصل Babiali.

وقبل أن يدرك الصحفى الشاب فحوى المشكلة، بدأ الرجل فى الصراخ:

"خائن! جاحد! يجب أن نلقى برأسك فى مدفع الهاون ونعجنها!"

برغم أن الصحفى كان منكمشًا فى خوف إلا أنه لاحظ أن موضوع الاتهام كان قصيدة لشاعر ميت، كانت لازمتها: "ألن يأتى الربيع أبدًا، ألن يأتى الربيع أبدًا؟ فقال محاولا أن يقدم تفسيرًا: "سيدى-"

قال أمين سر السلطان: "مازال لا يريد السكوت!... اذهب وقف فى الخارج". بعد أن وقف يرتجف فى الخارج خمس عشرة دقيقة، أدخل مرة ثانية. لكن كلما حاول الشاب أن يفتح فمه ليوضح أنه ليس مؤلف القصيدة، كان يقابل بتقريع مسهب.

"وقحون! كلاب! سفلة! حقراء لا يخجلون! عليهم اللعنة! سوف يُشنَقون".

استجمع الصحفى الشاب كل شجاعته وأخرج ختمه من جيبه، ووضعه على الطاولة حين فهم أنه لن يسمح له بالتكلم. وحين قرأ أمين سر السلطان الاسم على الختم، رأى على الفور أن هناك خطأ.

"ما اسمك؟"

"أحمد راسم."

تذكر أحمد راسم حين روى هذه الحادثة بعد أربعين عامًا فى مذكرات بعنوان "المؤلف والشاعر والكاتب"، أن أمين سر السلطان حين أدرك أن موظفه أحضر رجلا بطريق الخطأ، غير نبرته وقال "لماذا لا تجلس يا بنى؟ لا تمانع إذا ناديتك بذلك، هل تمانع؟" وفتح الدرج، وأشار إلى الشاب أحمد أن يقترب وأعطاه خمس ليرات، وقال "انس الموضوع تمامًا ولا تذكره لأحد." ثم صرفه.

روى راسم هذه المقابلة بحماسته المعتادة وأسلوبه الساخر الجميل، مزينًا قصته بالتفاصيل اليومية التى أصبحت سمته المميزة.

إن حب أحمد راسم للحياة، وذكاءه، والبهجة التى يؤدى بها حرفته- كل هذه الأشياء جعلته واحدًا من أعظم كتّاب اسطنبول. استطاع أن يوازن سوداوية ما بعد سقوط الإمبراطورية التى سيطرت على الروائى طانبنار،

والشاعر يحيى كمال، وكاتب المذكرات عبد الحق شناسى حصار بطاقته غير المحدودة وتفاؤله ومعنوياته المرتفعة. وكان مولعًا، مثل كل الكُتّاب الذين يحبون اسطنبول، بتاريخها وكتب عنه كتبًا أيضًا، ولكن لأنه كان حريصًا على كبح سوداويته، لم يحنّ أبدًا إلى "العصر الذهبى الضائع". ولم ير ماضى اسطنبول خزانة بها كنز مقدس، ولم يستخرج التاريخ من الأعماق بحثا عن صوت حقيقى يمكّنه من كتابة تحفة أدبية على الطراز الغربى، لكنه فضل، مثل معظم سكان المدينة، الاكتفاء بالحاضر: كانت اسطنبول مكانا تتسلى بالعيش فيه، وكان هذا كل ما هنالك.

ولم يكن لديه، مثل معظم قرائه، ولع كبير بقضية الشرق والغرب أو "دافع لتغيير حضارتنا". كان التغريب، فى رأيه، شيئًا خلق عددًا كبيرًا من المدّعين الجدد مع أمور جديدة مصطنعة، وكان يسعد بالسخرية منها. وكانت الموضوعات الأدبية المصطنعة فى شبابه- كتب روايات وقصائد لكنه محاولاته فشلت- قد جعلته شكاكًا ولاذع السخرية بشأن كل ما يلمح فيه تصنعاً أو ادعاء. حين سخر من الطرق التى يلقى بها الشعراء الأتراك المدعون قصائدهم- مقلدين البرناسيين والمنحلين وتماديهم فى إيقاف الناس فى الشارع والقيام بأداء مرتجل- وسخر أيضًا من عبقرية رفاقه الأدباء فى تحويل أية محادثة فورا إلى قضية تخص مساراتهم، وتستطيع أن تشعر فى الحال بالمسافة التى وضعها بينه وبين النخبة المستغربة، وكان معظمهم موظفين، مثله، فى قطاع النشر فى الباب العالى.

لكن أحمد راسم وجد صوته ككاتب عمود فى جريدة_ أو feuilletoniste باستخدام الكلمة الفرنسية المتداولة فى ذلك الوقت. لم يهتم بالسياسة باستثناء النوبة الغريبة من الغضب والادعاء العابر الذى أوحت به؛ لقد جعلت حالة الاضطهاد وحالة الرقابة، رغم كل شىء، السياسةَ موضوعًا مخادعًا ومستحيلا أحيانا. (شرح بحب كيف كانت الرقابة على عموده شديدة حتى لا يبقى شيء للنشر سوى مساحة بيضاء). جعل المدينة موضوعه عوضًا عن ذلك.. ("لو كانت محرمات السياسية وضيقها تعنى أنك لن تستطيع إيجاد ما تتكلم عنه، فتكلم بدلا من ذلك عن مجلس

المدينة وحياة المدينة، لأن الناس يحبون القراءة عنها دائماً. هذه نصيحة من كاتبنا الاسطنبولى يتجاوز عمرها مائة عام.)

هكذا قضى أحمد راسم خمسين عامًا يكتب عن كل ما يدور فى اسطنبول، من مختلف أنواع السكارى إلى باعة الشوارع فى الأحياء الفقيرة من المدينة، من البقالين إلى المحتالين، من جمال البلدات على البوسفور إلى خاناتها وحاناتها الفظة، من الأخبار اليومية إلى أخبار التجارة، من متنزهات اللهو إلى الحدائق العامة، وأيام التسوق والسحر الذى يتميز به كل فصل، بما فى ذلك الشتاء حيث متعة الاقتتال بكرات الثلج ومتعة التزلج، بالإضافة إلى تطور النشر، والشائعات المحلية، وقوائم الطعام فى

المطاعم. كان ولعًا بالقوائم وأنظمة التصنيف وعينًا فاحصة لعادات الناس وخصوصياتهم. وقد شعر بها راسم بالنشوة، التى قد يشعر به عالم النبات أمام تنوع النباتات فى الغابة، أمام التجليات الكثيرة المتنوعة لنزعة التغريب، والهجرة، والصدف التاريخية، وقد أعطاه هذا كله بالضرورة شيئًا جديدًا وغريبًا يمكن أن يكتبه كل يوم. وقد نصح الكتاب الشباب بأن: "يحملوا معهم مفكرة دائمًا" حين يتجولون فى المدينة.

وقد جُمِّعتْ أفضل الأعمدة التى أطلق فيها أحمد راسم العنان لفكره كانت بين عام ١٨٩٥ وعام ١٩٠٣ فى مجلد بعنوان "مراسل المدنية". لم يشر إلى نفسه قط بصفته مراسل مدينة إلا من قبيل السخرية؛ استعار فنّ الشكوى من مجلس المدينة، وهو يكتب ملاحظات عن الحياة اليومية ويقيس نبض المدينة، نموذجًا تطور فى فرنسا فى ستينيات القرن التاسع عشر. كتب نامق كمال [1] ـ الذى أصبح من أهم الأسماء التركية المعاصرة ولم يكن معجبًا بمسرحيات فيكتور هوجو وشعره فقط ولكنه كان معجبًا أيضا ببسالته الرومانسية ـ فى عام ١٨٦٧ سلسلة من الرسائل فى جريدة "تصوير الأفكار" [2] عن الحياة اليومية فى اسطنبول فى رمضان. وقد ضبطت رسائله، أو "أعمدة المدينة" كما كانت تسمى، الإيقاع لمن أتوا بعده بتبنى إيقاع صادق وحميم ومعقد لرسالة عادية. وقد نجحوا، بمخاطبة أهل اسطنبول كأقارب وأصدقاء وأحباء، فى تحويل المدينة من مجموعة من القرى إلى كلٍّ متخيَّل.

كان أحد هؤلاء الصحفيين وهو على أفندى البصير، وعرف بذلك لأنه صاحب جريدة اسمها "البصيرة" (كان ينشر الجريدة تحت رعاية القصر، وحين أغلقت الجريدة لأنها نشرت بإهمال مقطوعة اعتبرت غير مناسبة، عرف لبعض الوقت بعلى أفندى عديم البصيرة). وقد قام بغزوات صارمة وقاسية فى الحياة اليومية، وكثيرًا ما كان ينصح قراءه وكأنه يوبخهم؛ ومع

(١) نامق كمال Namik Kemal (١٨٤٠ ـ ١٨٨٨) : شاعر ومترجم وصحفى تركى.
(٢) تصوير الأفكار: في الأصل Tasvir - i Efkar.

انه كان يفتقر إلى روح الدعابة، إلا انه يُذكَّر عن حق كواحد من أكثر كتاب الرسائل فى اسطنبول دقةً، إن لم يكن الأكثر ذكاء.

قبض كُتَّاب الأعمدة هؤلاء، مثل المؤرخين الأوائل الذين كانوا يؤرخون للحياة اليومية فى المدينة بتسلسل الأحداث زمنيًا، على ألوان المدينة وروائحها وأصواتها، وساعدوا أيضًا على ترسيخ الإتيكيت فى شوارع اسطنبول ومتنزهاتها وحدائقها ودكاكينها وسفنها وجسورها وميادينها وخطوط ترامها. ولأن انتقاد السلطان أو كبار رجال الدولة أو الشرطة أو الجيش أو الدين، أو حتى أعضاء المجالس الأكثر قوة، كان عنهًا، لم يكن أمام نخبة الأدباء إلا هدف واحد يمكن لهم السخرية منه، وكان حشود البسطاء البائسين السارحين ممن يسيرون فى الشوارع لقضاء أعمالهم

ويكافحون لتحقيق مآربهم. ونحن مدينون اليوم بكل ما نعرفه عن هؤلاء الاسطنبوليين التعساء الذين لم يحصلوا على قسط كاف من التعليم وكل ما نعرفه عن كُتّاب الأعمدة وقراء الصحف- ما كانوا يفعلونه فى الشوارع خلال المائة والثلاثين عاما الماضية، ما كانوا يأكلونه ويقولونه، الضجيج الصادر عنهم- ندين به لكُتّاب الأعمدة هؤلاء الذين كانوا غاضبين غالبًا، ومتعاطفين أحيانًا، وخاضعين للرقابة دائمًا، وقد كانت الكتابة عن تلك الأمور شغلهم الشاغل.

أجد، بعد خمسة وأربعين عامًا من تعلم القراءة، أننى كلما وقعت عيناى على عمود فى جريدة، سواء كان يتوعدنى بالعودة إلى التقاليد أو يضاعف من جهودى لأكون غربيًا، أفكر فورًا فى أمى وهى تقول: "لا تُشِرْ!".

الفصل السادس عشر
لاتسيروا فى الشارع وافواهكم مفتوحة

أقدم الآن عينات عشوائية من بعض نصوص النصائح المسلية والتحذيرات ودرر الحكمة والذم التى انتقيتها من بين مئات آلاف من صفحات كتبها كتاب الأعمدة فى اسطنبول من مذاهب متنوعة على مدى المائة والثلاثين عامًا الماضية.

"قد تكون باصات الخيل فى شوارعنا مستوحاة من الأمنيباص(*) الفرنسى، ولكن لأن طرقنا بالغة السوء، فلابد أن تتبختر مثل البطريق من حجر إلى حجر طوال الطريق من "بيازيد إلى أدرنه قاب" (١٨٩٤).

(*) الأمنيباص Omnibus : عربة عامة.

زيًا موحدًا لتبدو المدينة جميلة؛ كم ستكون المدينة أنيقة إذا نفذت هذه الفكرة" (١٨٩٧).

"أحد إنجازات القانون العسكرى هو التأكيد على عدم وقوف تاكسيات النفر إلا فى المواقف المخصصة لها. لنتذكر فقط فوضى الماضى" (١٩٧١).

كان مجلس المدينة موفقا فى اتخاذه قرارًا بمنع صانعى الشُّربات(*) من استخدام أى ملونات أو فواكه غير مصرح بها من مجلس المدينة" (١٩٢٧).

"حين ترى امرأة جميلة فى الشارع، لا تنظر إليها بكره وكأنك توشك على قتلها ولا تظهر رغبة جامحة أيضا، ابتسم فقط ابتسامة رقيقة، وحول بصرك عنها وأكمل طريقك" (١٩٧٤).

"استلهمنا من مقالة عن الطريقة المثلى للسير فى مدينة، ظهرت مؤخرًا فى المجلة الباريسية الشهيرة "الصباح "Matin"، وعلينا نحن أيضًا أن نجعل مشاعرنا واضحة لمن عليهم أن يتعلموا كيف يتصرفون فى شوارع اسطنبول ونقول لهم: "لا تسيروا فى الشارع فاتحين أفواهكم" (١٩٢٤).

(*) الشربات: في الأصل Sherbet.

"أملنا أن ينتفع كل من السائقين والركاب من عدادات التاكسى الجديدة التى فرضت السلطات العسكرية تركيبها، وألا ترى مدينتنا بعد الآن المساومات والمشاجرات وزيارات قسم البوليس التى كانت وباء أصاب مدينتنا فى العشرين عامًا الماضية، حين تم تركيب آخر العدادات اعتاد سائقو المدينة أن يقولوا: "يا أخى، ادفع كل ما تستطيع" (١٩٨٣).

"حين سمح بائعو الحمص المجفف واللُّبان للأطفال بدفع قطع من الرصاص بدلا من دفع النقود، لم يشجعهم هذا على السرقة فقط، إنه يشجعهم أيضًا على سرقة الأحجار من كل نافورات اسطنبول، وخلع صنابيرها، وإزالة الرصاص من على قباب كل التُّرَب(*) والمساجد" (١٩٢٩).

"حولت مكبرات الصوت والأصوات المروعة لباعة البطاطس والطماطم واسطوانات الغاز المدينة إلى جحيم" (١٩٢٩)

"كان لدينا دافع للتخلص من الكلاب الضالة فى شوارعنا. لو تصرفنا بطريقة أكثر تمهلا_ بدلاً من يوم أو يومين ككنس سريع - لو جمعت كلها وأرسلت إلى جزيرة هايرسِزادا الرهيبة، لو تم تشتيت كل مجموعات الكلاب، علينا تنظيف المدينة من الكلاب للأبد... لكن الآن مازال من المستحيل السير فى الشارع بدون سماع هووو ". (١٩١١)

"مازال الشيالون جائرين فى اختبار احتمال ظهور جيادهم بتحميلها حمولات ثقيلة وضرب الحيوانات المسكينة وسط المدينة" (١٨٧٥).

"اندفاعنا لنكون أول من ينزل من مركب أو، فى الواقع، من أية وسيلة نقل، فظيع إلى حد أننا لا نستطيع ردع من يقفزون من معدية حيدر باشا قبل أن ترسو إلا بصرخة: "من ينزل أولا حمار" (١٩١٠).

(*) التُّرب: جمع تربة، وهى، فى لسان العرب، رمس الرجل، والكلمة المستخدمة فى الأصل türbes.

"ببساطة لأن عربات الكارو مصدر رزق للفقراء، نراها تدخل إلى أجمل زوايا مدينتنا_ ولا تحرك إسطنبول ساكنًا ـ وتفسد المشهد بدون وجه حق" (١٩٥٦).

"بدأت الآن بعض الجرائد فى العمل على زيادة مبيعاتها بإجراء قرعة يانصيب لصالح الخزانة التركية، وقد لاحظنا وجود طوابير غير لائقة وحشودًا متجمعة حول مكاتب هذه الجرائد فى أيام السحب" (١٩٢٨).

"إن القرن الذهبى لم يعد القرن الذهبى؛ صار بركة قذرة، تحيط به المصانع والورش والسلخانات؛ وتتلوث مياهه بمواد كيميائية من تلك المصانع، وقطران يتدفق من الورش والسفن، ومياه الصرف أيضًا" (١٩٦٨).

"استقبل مراسل مدينتكم شكاوى كثيرة بشأن حراس الليل فى مدينتنا، الذين يفضلون قضاء وقتهم كسالى فى المقاهى، بدلا من حراسة أسواقنا

وأحيائنا؛ ونادرًا ما يُسمَع فى كثير من أحيائنا صوت هراوة الحارس الليلى". (١٨٧٩).

"اعتاد المؤلف الفرنسى الشهير فيكتور هوجو على التجول فى أنحاء باريس على أمنيياص تجرها الخيول، لمجرد أن يرى ما يفعله مواطنوه. أمس فعلنا الأمر نفسه، واستطعنا إثبات أن عددًا كبيرًا من سكان اسطنبول لا يلاحظون أفعالهم أثناء سيرهم فى الشارع ويصطدمون دائمًا ببعضهم البعض ويلقون التذاكر وعلب الآيس كريم وقشور الذُرة على الأرض؛ فى كل مكان يسير مشاة فى نهر الطريق وتنسلق سيارات الأرصفة- وكل شخص فى المدينة يرتدى ملابس سيئة جدًا_ ليس نتيجة الفقر وإنما نتيجة الكسل والجهل" (١٩٥٢).

"لا يمكن أن نأمل فى أن نتحرر من فوضى المرور إلا بالتخلص من الطريقة القديمة التى نتصرف بها فى الشوارع والأماكن العامة فى المدينة، وإطاعة قواعد المرور كما يفعلون فى الغرب. لكن إذا سألت عن عدد من يعرفون قواعد المرور ـ حسنٌ، إنه موضوع آخر" (١٩٤٩).

"إن الساعتين الكبيرتين على جانبى جسر قره كوى، مثل كل الساعات التى تزين الأماكن العامة فى المدينة، غير مضبوطتين؛ إنهما توحيان بأن معدية مازالت مربوطة بدعامة الجسر أبحرت منذ وقت طويل، وتوحيان فى وقت آخر بأن معدية أبحرت منذ وقت طويل مازالت مربوطة بدعامة الجس، إنهما تعذبان سكان اسطنبول بالأمل" (١٩٢٩).

"حل موسم الأمطار، ومظلات المدينة، يحفظها الله، ستخرج حتمًا. لكن أخبرنى، كم منا يستطيعون أن يمسكوا بمظلة مفتوحة دون أن دسها فى عيون الناس، والاصطدام بمظلات أخرى مثل عربات التصادم فى لونابارك، ونتجول على الأرصفة مثل متسكعين بلهاء لأن المظلة تعوق رؤيتنا" (١٩٥٣).

"يا للعار أن تكون السينما الجنسية، والحشود، والأتوبيسات، والعوادم جعلت من المستحيل أن نذهب إلى بيه أوجلو بعد الآن" (١٩٨١).

"حين ينتشر مرض معدٍ في أي جزء من المدينة، يلقى المجلس المحلي الجبر هنا وهناك، لكن أكوام القاذورات تبقى في كل مكان" (١٩١٠).

"كان على مجلس المدينة أن يتبع إجراءات صارمة مع الكلاب والحمير وأن يكون لديه دافع لإبعاد كل المتسولين والمتشردين من شوارعنا. ولم يتضح فقط أن ذلك لم يحدث، لكن بدأت قطيع من شهود الزور يتباهون بتشردهم في جماعات" (١٩١٤).

"أمس سقطت ثلوج، هل استقل أحد في المدينة ترامًا من الأمام أو شاهد أي احترام للمسنين؟ بكل أسف نلاحظ أن المدينة تنسى بسرعة قواعد الأدب الاجتماعي التي عرفها قليل من سكانها في المقام الأول" (١٩٢٧).

"بعد أن جعلتُ مهمتي أن أكتشف مقدار المبالغ التي يبذرها الناس في هذه الاستعراضات النارية الطائشة التي تنتشر بجنون وقد رأيناها في كل ركن من اسطنبول في كل ليلة من هذا الصيف، كان عليَّ أن أتساءل ما

إن كان الناس الذين يحتفلون في تلك الأعراس سيكونون أسعد- واضعًا

فى الاعتبار أن مدينتنا بها عشرة ملايين من البشر- إذا صرف المال فى تعليم أبناء الفقراء. هل أنا على صواب أم على خطأ؟" (١٩٩٧)

"إن مبانينا "الحديثة" الكريهة المقلدة للمبانى الإفرنجية- يكرهها من القلب معظم الفنانين الإفرنج النشيطين ذوى القلوب الكبيرة- تأكل، خاصة فى السنوات الأخيرة، كالعثة فى أجمل بقاع اسطنبول. منذ وقت طويل، صارت أماكن مثل يُكسك قلضرم وبيه أوجلو لا تملك ما تعرضه سوى أكوام هائلة من المبانى البشعة. لا يمكن تفسير ذلك بمجرد القول إننا فقراء وضعفاء ونعانى من الحرائق- إنه أيضًا ولعنا المرضى بالتجديد الحضرى" (١٩٢٢).

الفصل السابع عشر

متع الرسم

اكتشفت، بعد التحاقى بالمدرسة بوقت قصير، متعة الرسم والتلوين. ربما "اكتشفت" كلمة غير مناسبة؛ إنها تعنى أنه كان هناك شىء، مثل العالم الجديد مثلا، فى انتظار أن يكتشف. إذا كان هناك عشق سرى أو موهبة للرسم كامنة فى نفسى، فقد كنت لا أدرك ذلك حين التحقتُ بالمدرسة. وسوف أكون أكثر دقة إذا قلت إننى رسمتُ لأننى وجدتُ سعادة فى الرسم. وبعد ذلك جاء اكتشاف الموهبة؛ فى البداية لم يكن هناك شىء من هذا القبيل.

ربما كنتُ أتمتع بموهبة، لكن لم تكن تلك هى القضية. وجدت ببساطة أن الرسم يسعدنى، وكان هذا هو المهم.

سألت أبى ذات مساء، بعد ذلك بسنوات طويلة، كيف اكتشفوا موهبتى فى الفن، فقال لى: "رسمت شجرة، ثم وضعت غرابا على أحد الأغصان، فتبادلنا النظر أنا وأمك لأن الغراب كان يحطُّ على الغصن كما يحط غراب حقيقى".

مع أن هذه لم تكن إجابة حقيقية على السؤال وربما غير دقيقة، إلا أننى عشقتُ وسعدتُ سعادة بالغة جعلتنى أصدقها. ثمة احتمال كبير أن غرابى لم يكن رائعًا بشكل استثنائى بالنسبة لولد فى السابعة. ما هو واضح أن أبى، المتفائل دائمًا والواثق تمامًا من نفسه دائمًا، كان يؤمن من أعماق قلبه أن كل ما يفعله ولداه استثنائى. وكان هذا الرأي مُعْديًا، وهكذا ظننتُ أنا أيضًا أننى فنان غير عادى.

جعلنى المديح الجميل الذى كنت استمتع به حين أرسم صورة أتخيل أننى منحتُ آلة تجبر الناس على حبى وتقبيلى وتوقيرى. لذا كنت اديرها حين كنت أشعر بالسأم، وأخط بعض الصور. ظلوا يشترون لى ورقًا وأقلامًا رصاصًا وأقلامًا جافة، وظللتُ أرسم وحين يأتى الوقت لأعرض صورى، كان اختيارى الأول هو أبى. كان يقدم لى الاستجابة التى كنت أبحث عنها دائمًا: كان ينظر، أولا، إلى الرسم باندهاش وإعجاب ولم يفشل أبدًا فى أن يأسرنى ثم يفسر: "انظر كيف التقطت طريقة وقوف الصياد بجمال. ولأنه سيئ المزاج جاء البحر بهذه القتامة. لابد أن ابنه هو الذى يقف بجانبه. تظهر الطيور والأسماك كأنها تنتظر أيضًا. كم أنت بارع."

"كنت أجرى إلى الداخل وأرسم صورة أخرى. كان يُفترَض أن الولد الذى كان بجانب الصياد صديقه، ولكننى رسمته أصغر قليلا. لكننى عرفتُ بعد ذلك كيف أتقبل المديح: حين عرضتُ الصورة على أمى، قلتُ: "انظرى ماذا فعلت، صياد وابنه".

فقالت أمى: "هذا جميل يا حبيبى، ولكن ماذا عن واجبك؟"

احتشد حولى الجميع، ذات يوم بعد أن رسمت صورة فى المدرسة، لرؤيتها. حتى أن المدرِّسة ذات الأسنان المعقوفة علقتها على الحائط. فشعرت وكأننى ساحر أخرج الأرانب والحمامات من أكمامى. كل ما كان علىَّ فعله أن أرسم هذه المعجزات، ثم أعرضها فيغمرنى المديح.

صرتُ، بعد ذلك، ماهرًا بدرجة تكفى لادعاء الموهبة. انتبهتُ بعناية تامة للرسوم البسيطة فى كتب المدرسة والكتب المصورة وكاريكاتير الجرائد، ملاحظًا كيف رُسِم حصان أو شجرة أو رجل واقف. لم أرسم من الحياة: رسمتُ الصور التى رأيتها أينما ذهبتُ بعد أن اختزنتها فى ذاكرتى. كان لابد أن تكون الصور، التى كنت أستطيع الاحتفاظ بها فى عقلى مدة تكفى لأن أقوم بإعادة رسمها، بسيطة. كانت الصور الزيتية والصور الفوتوغرافية بالغة التعقيد ولم أكن أهتم بها. كنت أحب كتب التلوين، وكنتُ أذهب مع أمى إلى مكتبة علاء الدين لشراء كتب جديدة ولكن ليس

لأونها؛ لكننى كنتُ أدرس الصور لأستطيع رسمها بنفسى. وكانت تبقى فى عقلى حين أرسم حصانًا أو شجرة أو شارعًا.

كنت أرسم شجرة، شجرة وحيدة، وحيدة تمامًا. كنت أرسم الأغصان والأوراق بأسرع ما أستطيع، ثم الجبال التى يمكن رؤيتها من بين الأغصان. وأرسم خلفها جبلا أو جبلين أكبر. ثم أضع، مستلهمًا اللوحات اليابانية التى رأيتها، جبلا أعلى وأكثر درامية وراءها. اكتسبت يدى ذاكرة خاصة. بدت سُحُبى وطيورى مثل التى رأيتها فى لوحات أخرى تمامًا. وحين كنت انتهى من رسم، آتى للجزء الأفضل: أرسم على قمة أعلى جبل فى الخلفية، إكليلا من الثلج.

كنت أحرك رأسى من اليمين إلى الشمال، محدقًا بزهو إلى إبداعى، متمعنًا عن قرب فى بعض التفاصيل قبل أن أقف بعيدًا لأراه كوحدة. نعم، هنا شىء جميل وأنا الذى صنعته. لا، لم يكن كاملا، لكن يبقى أننى الذى رسمته وهو جميل. كان من الممتع أن أبدعه، وبعد ذلك كان من الممتع أن أقف بعيدًا عنه وأتظاهر بأننى شخص آخر يعجب بصورتى عبر النافذة.

لكننى كنتُ الاحظ أحيانًا، وأنا أنظر إلى رسمى بعينى شخص آخر، خللا ما. أو قد تستولى علىَّ رغبة فى أن أطيل المتعة التى شعرتُ بها وأنا ارسم، وكانت أسرع طريقة لعمل ذلك، إضافة سحابة أخرى أو مزيد من الطيور الأخرى أو ورقة شجر.

بعد ذلك بأعوام اعتقدتُ أحيانًا أننى أفسدتُ لوحاتى بهذه اللمسات الإضافية. لكننى لا أنكر أنها تعيدنى للنشوة الأولى للإبداع، لذلك كنت لا أستطيع أن أتوقف.

ما المتعة التى وجدتها فى الرسم؟ هنا على كاتب المذكرات وقد بلغ الخمسين أن يضع مسافة ضئيلة بينه وبين الطفل الذى كان:

١ ـ وجدت متعة فى الرسم لأنه كان يسمح لى بخلق معجزات لحظية، قدَّرها كل من حولى. كنت أتطلع حتى قبل أن أنتهى من لوحتى، للمديح

والحب الذى سوف تثيره. ومع تعمق هذا التوقع أصبح جزءًا من عملية الإبداع وجزءًا من متعته.

٢ ـ أصبحت يدى، بعد وقت، ماهرة مثل عينى، لذا كنت أشعر حين أرسم شجرة جميلة جدًا، وكان يدى تتحرك بدون توجيه. كنت أنظر باندهاش، وأنا أشاهد القلم الرصاص يعدو على الورقة، وكان الرسم دليل على وجود آخر، وكان شخصًا آخر سكن جسدى. كان جزء آخر من عقلى، وأنا مندهش مما يفعل، توّاق لأن أصبح مثله، مشغولا بمعاينة تعريجات الأغصان ووضع الجبال والبنية ككل، مفكرًا فى أننى أبدعت هذا المشهد على ورقة خالية. كان عقلى على طرف قلمى، يعمل قبل أن أفكر، ويستطيع فى الوقت نفسه فحص ما رسمته. كان هذا البعد الثانى للإدراك، هذه القدرة على تحليل تقدمى، المتعة التى شعر بها هذا الفنان الصغير حين تطلع إلى اكتشاف شجاعته وحريته. كان القفز خارج نفسى، ومعرفة الشخص الثانى الذى يقيم داخلى، لتتبع خط التقسيم الذى ظهر حين انزلق القلم على الورقة، كطفل يتزلج على الجليد.

٣ ـ هذا التقسيم بين عقلى ويدى، الحاسة التى كانت تعمل بها يدى طوعًا، كان فيها شىء مشترك مع الإحساس بالهروب إلى عالم أحلامى حين تتوقف رأسى. لكن- بما لا يشبه الكائنات الخرافية فى عالم الأحلام الغريب- لم أبذل أى مجهود لإخفاء لوحاتى. عرضتها، بدلا من ذلك، على الجميع متوقعًا المديح ومستمتعًا به. كان معنى أن أرسم هو أن أجد عالما ثانيًا لم يكن وجوده يسبب ارتباكًا.

٤ ـ إن الأشياء التى رسمتها، سواء كانت منزلا أم شجرة أم سحابة خيالية، لها أساس فى الواقع المادى. إذا رسمت منزلا، كنت أشعر أنه منزلى. شعرتُ أننى أمتلك كل ما أرسمه. وكان استكشاف هذا العالم، والعيش داخل الأشجار والمناظر التى رسمتها، وتصوير عالم حقيقى أستطيع أن أعرضه على الناس، هروبًا من سأم اللحظة الحالية.

٥ ـ عشقتُ رائحة الورق والأقلام ودفاتر الرسم والألوان ومواد الرسم الأخرى، وعشقتُ شكلها. عشقتُ مداعبة أوراق الرسم الخالية. أحببتُ الاحتفاظ بلوحاتى وأحببت أشياءها، حضورها المادى.

٦ ـ تجرأت، باكتشاف كل هذه المتع البسيطة وبمساعدة المديح الذى جنيته، وصدقتُ أننى مختلف، وحتى متميز. لم أحب الزهو لكننى احتجت أن يكون هذا معروفًا. أثرى العالم الذى ابتكرته من خلال الرسم، مثل العالم الثانى الذى خبأته فى عقلى، حياتى والأفضل من ذلك أنه منحنى هروباً شرعيًا من العالم المغبَّر والكئيب للحياة اليومية. لم يتقبل أهلى عادتى الجديدة فقط، لكنهم قبلوا أيضًا حقي فيها.

الفصل الثامن عشر

مجموعة حقائق رشاد اكرم قوتشو وغرائبه:

موسوعة اسطنبول

كانت هناك مكتبة فى غرفة جلوس جدتى، وكان خلف أبوابها الزجاجية المغلقة التى نادرًا ما تفتح، مع "موسوعة الحياة"، التى يعلوها الغبار، وصف من روايات الفتيات وقد اصفرت، وكتب طبية لعمى الأمريكى، كتاب بطول الجريدة وعرضها، اكتشفته بعد تعلم القراءة بقليل. كان عنوانه "من عثمان الغازى إلى أتاتورك :بانوراما التاريخ العثمانى فى ستمائة عام"، وقد عشقتُ كثيرًا اختياره للموضوع ورسومه الكثيرة السحرية. كنت أذهب، فى أيام الغسيل فى شقتنا، وحين لا أذهب إلى المدرسة لمرضى الشديد، أو حتى إذا تهربتُ من المدرسة لسبب غير مقنع، إلى شقة جدتى، وأجلس على مكتب عمى وأقرأ. قرأت كل سطر فى هذا الكتاب مرات ومرات؛ وبعد سنوات حين كنا نعيش فى شقق مستأجرة، كنت أخرجه وأقرأ فيه كلما ذهبتُ لزيارة جدتى.

استمتعت خاصة بالصور، المرسومة باليد بالأبيض والأسود، التى تصور التاريخ العثمانى: كان هذا التاريخ فى كتاب المدرسة سلسلة طويلة من الحروب والانتصارات والهزائم والمعاهدات، كان قصة مروية بنبرة وطنية متباهية، لكنه كان فى "من عثمان الغازى إلى أتاتورك"، حلقات من الغرائب والأحداث الغريبة والناس الأغرب؛ معرضًا للصور مثيرًا ومرعبًا بدرجة تجعل شعر المرء يقف، وربما مقززًا أحيانا. كان الكتاب بهذا المعنى

مثل موكب من تلك المواكب فى كتاب عثمانى عن التشريفات، حيث كانت الطوائف تسير بمحاذاة السلطان، مؤدية سلسلة من الحركات الغريبة.

وكان الأمر يشبه الدخول فى إحدى المنمنمات التى تزين تلك الكتب السرية والجلوس بجانب السلطان وهو يتطلع إلى ميدان السلطان أحمد من نوافذ

ما يعرف الآن بقصر إبراهيم باشا ليرى ثراء الإمبراطورية وألوانها ومشاهدها، ويرى كثيرًا من صنّاعها المهرة فى مختلف المجالات، وكل منهم فى رداء مهنته. ونود أن نقول لأنفسنا إننا، بعد تأسيس الجمهورية وبعد أن صارت تركيا قومية غربية، قطعنا جذورنا العثمانية وصرنا شعبًا "أكثر منطقية وعلمية". وربما هذا هو سبب الرجفة التى تنتابنا ونحن نجلس فى نافذة حديثة نحدق فى العجائب الغريبة والمفاجئة لإنسانية أسلافنا العثمانيين الذين يرى البعض أن علينا تركهم خلف ظهورنا.

وهكذا تصادف أن قرأتُ عن البهلوان الذى اجتاز القرن الذهبى على حبل معقود بين ساريتى سفينتين شراعيتين ليحتفل بختان الأمير مصطفى بن السلطان أحمد الثالث، درستُ لوحة بالأبيض والأسود لهذا العمل البطولي. وهكذا اكتشفت السبب الذى جعل "آباءنا" يعتقدون أنه من غير الملائم أن ندفن الناس العاديين فى المقبرة نفسها التى يُدفَن فيها القتلةُ المأجورون، ولذا أسست مقبرة خاصة ضمت جثث الذين نفذت فيهم أحكام الإعدام فى قرياجدى بير فى أيوب. قرأتُ أنه فى عهد عثمان الثاني، فى عام ١٦٢١، جاء شتاء قارص حتى أن مياه القرن الذهبى وجزءًا من مياه البوسفور تجمدت تمامًا؛ لم أفكر أبدا، كما هو الحال مع رسوم كثيرة فى هذا الكتاب، فى أن الصورة التى تعرض المراكب الملحقة بالزلاجات والسفن المحجوزة فى الثلج ربما تعكس قوة مخيلة الفنان أكثر مما يعكسها الواقع التاريخى؛ لم أمل أبدا من النظر إلى تلك الرسوم. كان هناك أيضا رسوم ساحرة لمجنونين مشهورين من اسطنبول من عصر عبد الحميد الثاني. كان الأول رجلا اعتاد المشى فى الشوارع عاريًا، إلا أن الفنان المتكلف صوره يغطى نفسه بحياء. وكانت الثانية سيدة اسمها مدام أوبولا؛ كانت ترتدى كل ما تعثر عليه. ويذكر المؤلف أن الرجل المجنون والمرأة المجنونة كانا يشتبكان فى قتال عنيف متى التقيا ولذلك مُنِعا من اجتياز الجسر. (الجسر: لم يكن هناك جسور فوق البوسفور فى تلك الأيام وكان هناك جسر واحد فقط فوق القرن الذهبى، وهو جسر جلاطا الخشبى؛ بُنِىَ بين قارا كوى وامينونو عام ١٨٤٥، وأعيد بناؤه ثلاث مرات

بنهاية القرن العشرين، لكن الجسر الأصلى، وكان من الخشب، كان يطلق عليه ببساطة "الجسر"). بعد ذلك مباشرة، لمحت عيناى صورة لرجل يحمل على ظهره سلة، مقيد بحبل فى شجرة، وواصلتُ القراءة لأكتشف أنه منذ مائة عام بعد أن ربط بائع خبز متجول حصانه وسلعته فى شجرة ليلعب الورق فى المقهى، فجاء موظف البلدية، وكان اسمه حسين بيه، وربط هذا البائع فى الشجرة ليعاقبه على تعذيب حيوان بريء.

ما مدى صحة هذه القصص، مع أن الكثير منها ينسب إلى "الجرائد المعاصرة"؟ يقال لنا، على سبيل المثال، إن رأس قارا محمد باشا [1] قُطِع، فى القرن الخامس عشر، أثناء محاولته قمع تمرد، وربما كان صحيحًا أن منظر رأسه المقطوع شجَّع رجاله على القضاء على التمرد، وربما عبروا عن غضبهم من الوزير، مثل كثير ممن يجدون أنفسهم فى مثل هذه المواقف، بقذف رأسه. لكن هل فعل الرجال حقا كما فعلوا فى الرسم ولعبوا كرة القدم برأس الباشا؟ لم أتوقف طويلا أمام هذه الأسئلة أبدا، مفضلا الانتقال إلى استر كيرا "الملتزم"[2] فى القرن السادس عشر، وقيل أيضا إنه جامع رشاوى السلطانة صفية، وقد قتل فى تمرد آخر، وقطعت جثته إلى أجزاء ودق كل جزء بمسمار على باب كل من دفع له رشوة. وقد فحصتُ ببعض الذعر يدًا دقت بمسمار على باب.

اهتم قوتشو_ وهو واحد من الكُتَّاب الأربعة السوداويين الذين تحدثتُ عنهم من قبل _ اهتمامًا عظيمًا بالتفاصيل الغريبة والمروعة لموضوع آخر هز الرحالة الغربيين: أساليب التعذيب والإعدام فى اسطنبول. كان هناك مكان فى امينونو أنشئ خصيصًا لما كان يعرف بالخازوق. كان المتهم يربط، عاريًا كما ولدته أمه، ثم يرفع ببكرات ويخوزق بالخازوق الحاد، وحين يُحل الحبل يُترَك ليسقط.

(١) قارا محمد باشا Kara Mehmet Pasha أحد رجال الدولة والقادة العسكريين فى الإمبراطورية العثمانية في أوائل القرن السابع عشر. تولى رئاسة الوزارة مرتين.

(٢) الملتزم أو جامع الضرائب، وفى هذه الفقرة أخطأ المترجم الإنجليزى وظن أن استرا كيرا سيدة أوربما اعتقد أن السلطانة صفية هى التى قتلت، حيث إنه يستخدم ضمير المؤنث.

ANSİKLOPEDİSİ — 291 — BAYRAM YERLERİ

Yeldeğirmeni'nde Hıdrellez

كان هناك انكشارى وقع فى حب زوجة إمام مسجد فخطفها وحلق لها شعرها كله وأخذها إلى المدينة فى ملابس ولد، وحين قبض عليه، قطعوا

رجليه وذراعيه وحشروه بعد ذلك فى ماسورة مدفع ممتلئ بخرق مشبعة بالزيت وبارود، وقذفوه إلى السماء.

وصفت الموسوعة تحت عنوان "شكل مروع من أشكال الإعدام" نموذجا آخر من العقاب الشنيع، يتضمن ربط المتهم، عاريًا ووجهه إلى أسفل، إلى صليب، وعلى ضوء شموع التى غُرِستْ فى منكبيه وردفيه، يعرض على المدينة كلها ليكون عبرة للجميع. ولم يكن رد فعلى على رؤية المجرم العارى يخلو من رعشة جنسية (١)، وكانت هناك متعة فى التفكير فى تاريخ اسطنبول كمعرض للموت والتعذيب والهلع، مرسوم بظلال الأبيض والأسود.

لم يكن رشاد أكرم قوتشو يخطط، فى البداية، لكتابة كتاب. لم يُجمّع الملحق المكون من أربع صفحات وكان يصدر مع جريدة "الجمهورية "(٢)، ويضم "وقائع غريبة ومثيرة من تاريخنا"، فى مجلد إلا فى عام ١٩٥٤ . وخلف هذه القصص الغريبة والعجيبة والتفاصيل التاريخية والموسوعية، كانت القصة التراجيدية الغريبة لقوتشو نفسه. كانت "موسوعة اسطنبول" حبه الذى يرهقه- وقد بدأها قبل ذلك بعشر سنوات، فى ١٩٤٤، ثم أجبره الفقر على تركها فى ١٩٥١ بعد أن أنجز منها ألف صفحة وأربعة مجلدات، وهو لا يزال فى الحرف الثانى.

بعد ذلك بسبع سنوات بدأ قوتشو العمل فى موسوعة ثانية عن اسطنبول، وزعم بزهو وعن حق أنها "أول موسوعة فى العالم عن مدينة واحدة". بادئا مرة ثانية من الحرف الأول. ولما كان فى الثانية والخمسين فقد خشى أن يترك عمله الفريد غير مكتمل مرة ثانية، فقرر خفض الموسوعة إلى خمسة عشر مجلدًا وجعل نصوصها أكثر "شعبية" أيضًا. ولم يرَ، لأنه صار أكثر ثقة بنفسه، سببًا يجعله لا يكشف عن اهتماماته الشخصية فى موسوعته. وقد نشر مجلده الأول فى ١٩٥٨؛ وفى ١٩٧٣

(١) رعشة جنسية: كلمة رعشة frisson بالفرنسية فى الأصل.

(٢) جريدة «الجمهورية» هكذا فى الأصل.

كانت الموسوعة قد وصلت إلى المجلد الحادى عشر ـ لكنها لا تزال عند حرف «س» اضطر للتوقف تحت تأثير الخوف. إلا أن محتويات "الموسوعة" الثانية، المحتويات الغريبة الملونة عن اسطنبول فى القرن العشرين، دليل

منقطع النظير عن روح المدينة، لأن بنية النثر هى بنية المدينة ذاتها. ولفهم السبب الذى جعلها على هذا النحو، لابد من فهم رشاد أكرم قوتشو نفسه.

قوتشو واحد من تلك الأرواح التى تجرعت الحزن، وساعد فى خلق

صورة لاسطنبول فى القرن العشرين كمدينة شبه منتهية ومبتلية بالسوداوية. يعرِّف الحزن حياته، ويمنح عمله منطقه الخفى، ويحمله على المسلك المنعزل الذى لا يمكن أن ينتهى إلا بهزيمته، لكنه- كالكُتَّاب الآخرين الذين ساروا على النهج نفسه- رآه أساسيًا، ومن المؤكد أنه لم يفكر فيه أكثر من ذلك. اعتبر رشاد أكرم قوتشو حزنه فطريًا، ولم ير سوداويته نابعة من تاريخه أو عائلته أو مدينته. لم يفكر، كما كان الحال بالنسبة لاستسلامة للانسحاب من الحياة وقناعته التى اكتسبها من الحياة، قابلا الهزيمة منذ البداية، فى أن ذلك يعود إلى ميراث اسطنبول، على العكس كانت اسطنبول سلواه.

•••

ولد رشاد أكرم قوتشو عام ١٩٠٥ لعائلة من المدرسين والموظفين. كانت أمه ابنة باشا، وعمل أبوه فترة طويلة بالصحافة. شهد قوتشو طوال طفولته الحروب والهزائم وأمواج الهجرة التى قضت على الإمبراطورية العثمانية وحكمت على اسطنبول بفقر لم تنهض منه لعقود. وكثيرًا ما كان يعود لهذه الأمور فى كتبه ومقالاته التالية، تمامًا كما عاد للحديث عن آخر الحرائق الكبرى فى المدينة، وعن رجال الإطفاء ومشاجرات الشوارع وحياة الأحياء والحانات التى رآها فى شبابه. يذكر يالى على البوسفور عاش فيها وهو طفل وقد احترق فيما بعد. حين كان رشاد أكرم قوتشو فى العشرين من عمره، استأجر والده فيلا عثمانية قديمة فى جُز طيبه، حيث عاش قوتشو الشاب الحياة التقليدية فى كشك(*) اسطنبولى خشبى، وأمضى فيه فترة طويلة رأى فيها عائلته الكبيرة تتفتت. اضطرت عائلة قوتشو، كما حدث لكثير من مثل هذه العائلات، إلى بيع الكشك الخشبى نتيجة الفقر التدريجى والضغائن العائلية، وبعدها ظل قوتشو فى جُز طيبه، مع أنه انفصل عن أهله وتنقل بين عدد من الشقق الخراسانية. وربما لا يوجد اختيار أكثر وضوحًا يكشف عن روح قوتشو، روحه

(*) كشك: فى الأصل Kösk.

السوداوية التى تتطلع للماضى، أكثر من قراره- حين انهارت الإمبراطورية، وكانت أيديولوجية الجمهورية التركية فى تصاعد، وبدأت اسطنبول المتطلعة إلى الغرب ترفض كل ما له علاقة بماضيها العثمانى وتقمعه وتهزأ به وتشك فيه- بدراسة التاريخ فى اسطنبول، وصار، بعد تخرجه، مساعدًا لأستاذه المحبوب المؤرخ أحمد رفيق.

ولد أحمد رفيق عام ١٨٨٠ وكان يكبر قوتشو بخمسة وعشرين عاما، وهو مؤلف سلسلة بعنوان "الحياة العثمانية فى القرون الماضية". وقد نشرت (كما نشرت موسوعة قوتشو فيما بعد) فسيلةً فسيلة، واكتسبت شعبيتها ببطء وجعلته فى النهاية أول مؤرخ شعبى عصرى لاسطنبول. وكان ينقب، حين لا يُدرِّس فى الجامعة، فى فوضى السجلات العثمانية التى يعلوها الغبار والقذارة (كانت اسمها "خزائن الأوراق") عن بيانات مخطوطة لمؤرخى الوقائع العثمانيين؛ وانتقى ما استطاع؛ ولأنه كان يتمتع- مثل كوتشو- بموهبة كتابة نثر رشيق (كان يحب الشعر الغنائى وكتب شعرًا فى أوقات فراغه)، فقد قرئت مقالاته الصحفية على نطاق واسع ونشرت فى كتب بعد ذلك. كان الولع بمزج التاريخ بالأدب، وأخذ الثروات الغريبة من السجلات وتحويلها إلى مقالات فى الجرائد والمجلات، والانتقال باستمرار من مكتبة إلى مكتبة، لجعل التاريخ شيئا يُستوعَب بسهولة، وقضاء أمسيات طويلة مع الأصدقاء فى الحانات، يشرب ويتحدث- كان الولع بهذه الأمور بعض ما ورثه قوتشو من معلمه. لكن ارتباطهم، للأسف، كان قصير الأمد، فقد نقل أحمد رفيق من منصبه الجامعي عام ١٩٣٣ خلال ما عرف بإصلاحات جامعة اسطنبول (دار الفنون) (*). كان تعاطفه مع حزب "الحرية والائتلاف"، المعارض لأتاتورك، معروفًا، لكن تعلقه العاطفى بتاريخ العثمانيين وثقافتهم هو الذى كلفه منصبه البارز. (فُصِل أيضًا جدى لأمى من كلية الحقوق خلال الفترة ذاتها). وحين فقد معلمه عمله، فقد رشاد أكرم قوتشو عمله أيضًا.

(*) دار الفنون: فى الأصل Darülfünun..

أصاب قوتشو كرب وهو يشاهد تدهور وضع معلمه بعد خروجه عن طاعة أتاتورك والدولة. وحين أفلس، ولم يعد أحد يذكره، وتم تجاهله، اضطر لبيع مكتبته بالنذر اليسير ليشترى الأدوية، ومات بعد خمس سنوات من الصراع مع المرض. وكان معظم كتبه التسعين التى كتبها فى حياته قد نفدت طبعاتها (وهو ما حدث مع قوتشو بعد أربعين عامًا.)

كتب قوتشو، بعد موت أحمد رفيق، مقالة فى رثاء معلمه الذى رأى نفسه منسيًا ومهملا وهو على قيد الحياة، ويترك قوتشو نفسه لأغنية طفولية "فى سنوات طفولتى الطائشة، كنت مثل قطعة المعدن على صنارة الصياد، أنزلق إلى الماء وأخرج منه على الرصيف المقابل ليالينا على البوسفور مثل سمكة بحراشف." وتذكر قراءته الأولى وهو طفل سعيد فى الحادية عشرة قبل أن تجعله المدينة سوداويًا كالتاريخ العثمانى. لكن لم تكن المدينة المبتلاة بالفقر الشديد السبب الوحيد لتغذية رشاد أكرم قوتشو بالكآبة، وإنما يعود ذلك أيضًا إلى صراعه كشاذ للبقاء فى المدينة فى النصف الأول من القرن العشرين.

ومن الجدير بالملاحظة أن تراه يعبر عن رغباته الجنسية فى رواياته الشعبية العنيفة والرائعة، وكان أكثر جرأة فى "موسوعة اسطنبول". كان رشاد أحمد قوتشو أشجع بكثير فى هذا الشأن من معاصريه. لم يفوت أبدًا، من أول فسيلة فى موسوعته، وبشكل يزداد روعة مع كل مجلد جديد، فرصة للإطراء على جمال الأولاد والشباب. هنا يذكر ميرى عالم أحمد آغا، أحد الصبية الذين أواهم سليمان العظيم [١] للدراسة ("شاب ذو وجه عذب، تنين بشرى، بذراعين ضخمتين كأغصان شجرة الدلب")، وجعفر الحلاق، الذى ذكره الشاعر أوليا جلبى [٢] فى القرن السادس عشر، الذى أطرى على جمال أصحاب الحرف فى شهرنجيز [٣] ("شاب خليع اشتهر بجماله"). وتوجد مادة عن "أحمد اليتيم تاجر الخردة الوسيم": ("كان فتى حافى القدمين وكان سرواله الفضفاض مرقعًا فى أربعين مكانًا وجلده يظهر من خلال قميصه الممزق، لكن لا تحكم عليه من شكله الخارجى، إنه كرشفة الماء، وقف الجمال على حاجبيه وجبهته كتاج السلطان، شعره غزير ملتف، وبشرته الداكنة تومض بأضواء ذهبية، نظرته حيية، ولسانه مفتاح، وبنيانه طويل ونحيل وقوى"). ومع أن نثر قوتشو مرهق، إلا أنه اهتم، مثل شعراء الديوان، بأن يرسم رساموه الأوفياء كل بطل من أبطاله الحفاة الخياليين ضمن تقاليد المجتمع المهذب وضمن القانون. لكن التوتر بين التقاليد والواقع كان موجودا باستمرار. يصف بتبجح فى مادة بعنوان "المجند الانكشارى" كيف يأخذ "عتاة الانكشاريين المتبجحين" الشبان المرادى[٤] تحت أجنحتهم حين ينضمون حديثًا. ويلاحظ، فى مادة بعنوان "الفتى الوسيم الطائش"، أن "الجمال الذى كثيرًا ما تغنى به شعراء الديوان

(١) سليمان العظيم: أو القانونى Süleman the Magnificent (١٤٩٤ ـ ١٥٦٦): حكم الإمبراطورية العثمانية ٤٤ عامًا، من ١٥٢٠ حتى وفاته.

(٢) الشاعر علوى شلبى Evliya Celebi ((١٦١١ ـ ١٦٨٢): أشهر الرحالة العثمانيين، تجول فى كل أنحاء الإمبراطورية والبلاد المجاورة، لمدة أربعين عامًا.

(٣) شهرنجيز Sehringiz: كلمة تركية تعنى «كتب المدينة»

(٤) المرادى: جمع أمرد وهو من لا لحية له.

هو جمال الذكور". وكان موضوع الهيام دائمًا "فتى غض الوجه"_ ويروى أصل الكلمة بحب. يدس كوتشو، فى المجلدات الأولى، الحديث عن جمال الفتيان بين الوقائع التاريخية والثقافية والاجتماعية التى يوضحها، لكنه فى الأجزاء اللاحقة لم يكن فى حاجة إلى ذريعة للتغزل فى جمال الفتيان- جمال سيقانهم- أو التعليق على تشوههم. نقرأ تحت عنوان "البحار دوبريلوفيتش" عن الفتى الكرواتى "الفاتن"، وكان بحارًا على ظهر "الشركة الخيرية (*) وفى يوم ١٨ ديسمبر ١٩٦٤، ومع اقتراب سفينته من رصيف قاباطاش علقت قدمه بين السفينة والدعامة (انتاب كل من فى المدينة خوف عميق)، وسقطت قدمه بالحذاء فى البحر، فقال الكرواتى: "فقدتُ حذائى".

إن لم يكن فتيانه الذين يتمتعون بالجمال والصبية والرجال الحفاة البارعون من الماضي العثمانى، الذين ذكرهم فى المجلدات الأولى، واقعيين

(*) الشركة الخيرية: فى الأصل Hayriye.

تمامًا، فقد كانوا مستلهمين جزئيًا على الأقل من "كتب المدينة" (شهرنجيز) والأساطير الشعبية والكنوز التى وجدها فى المكتبات المنسية فى المدينة، وتضم مخطوطات ودواوين شعر، وكتب الحظ، وكتبًا "سرية"، وخاصة، وهو احتمال كبير، سجلات جرائد القرن التاسع عشر (لقد اكتشف قوتشو حكاية البحار الكرواتى الوسيم فى إحدى هذه الجرائد).

وحين أدرك قوتشو بحزن وغضب، حين تقدم به العمر، أنه غير قادر على أن يقف بموسوعته عند خمسة عشر مجلدًا وانها حُكم عليها بأن تبقى غير مكتملة، صار لا يشعر بضرورة تقييد نفسه بالصبيان الملاح فى التاريخ المسجل. وبدأ فى إيجاد ذرائع ليقدم مواد عن كثير من الشبان المتنوعين الذين كان يلتقى بهم، بذرائع مختلفة، فى شوارع المدينة وحاناتها ومقاهيها وكازينوهاتها (مقاهى فى الهواء الطلق) وعلى جسورها، ناهيك عن باعة الجرائد، وكان يولى كلا منهم اهتمامًا خاصًا، وحتى المتأنقين الملاح الذين كانوا يبيعون شارات "لصالح شركة تركيا للطيران". كتب قوتشو، على سبيل المثال، فى العام العاشر لعمله فى الموسوعة، أى فى المجلد التاسع، وكان فى الثالثة والستين من عمره، كتب فى صفحة ٤٧٦٧ مادة عن "بهلوان ماهر عمره بين الرابعة عشرة والخامسة عشرة، صادفه بين عام ١٩٥٥ وعام ١٩٥٦". يتذكر قوتشو رؤيته ذات مساء فى سينما صيفية فى جُز طيبه، الحى الذى قضى فيه معظم حياته: "منتعلا حذاء أبيض، ومرتديًا بنطلونًا أبيض، وفانلة داخلية عليها نجمة وهلال، وقد خلع ملابسه حين كان يعرض مهارته حتى لم يعد عليه سوى سروال قصير أبيض، وأظهر بوجهه النظيف المحبوب وروحه النبيلة الرجولية وأخلاقه وكياسته، أنه على قدم المساواة مع أنداده الغربيين". يستمر المؤلف ليصف كيف انتهى البرنامج ومتى، ومع أنه شعر بالأسى وهو يرى الصبى يلف بصينية لجمع النقود، إلا أنه كان سعيدًا وهو يرى أن الولد كان قنوعًا مع أنه لم يجمع ما يكفيه. يستمر قوتشو ليحكى أن الصبى البهلوان أعطى بعض المشاهدين بطاقته، وأن المؤلف، الذى كان فى الخمسين، والصبى تعارفا بعد ذلك. وعلى الرغم من أن المؤلف كتب عدة رسائل للصبي وعائلته، إلا أن العلاقة بينهما انقطعت لبعض الوقت خلال الاثنى عشر

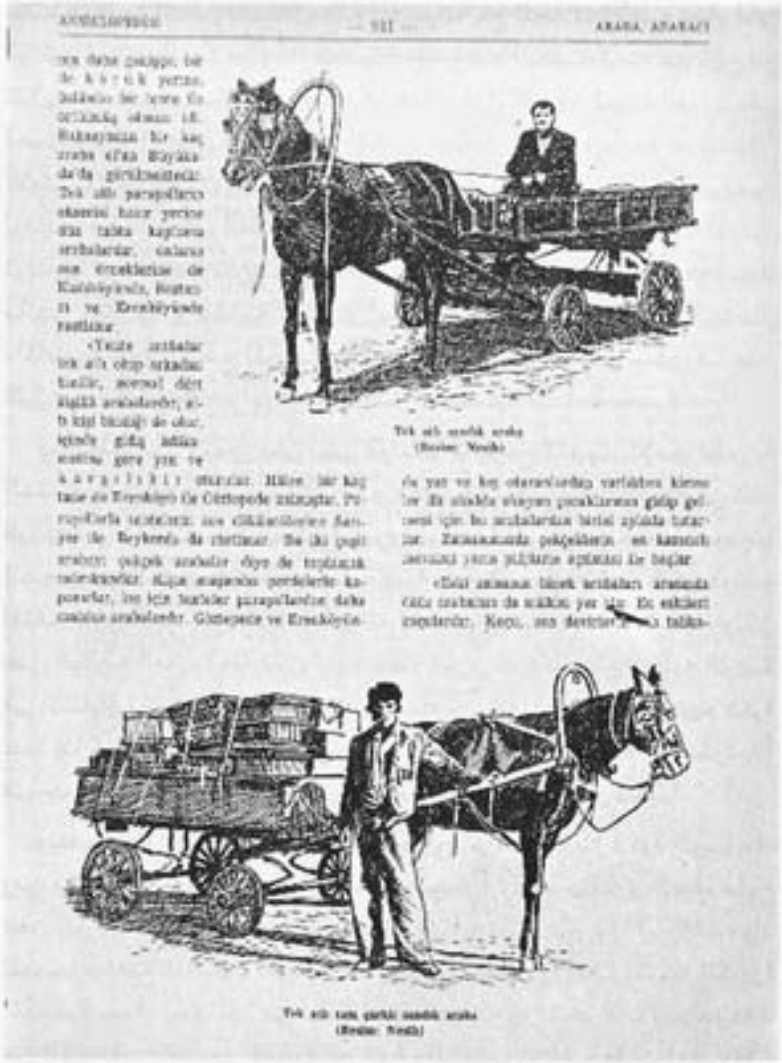
عامًا بين مقابلتهما الأولى فى السينما وكتابة هذه المادة فى الموسوعة؛ ويستمر المؤلف ليندب حظه لأنه لم يستقبل أبدًا ردًا على رسائله ولا يستطيع أن يعرف ما حدث للولد.

ARABA, ARABACI — 810 — İSTANBUL

Tente
(Resim: Nesih)

Yük atlı yaylı düz araba
(Resim: Nesih)

Çift atlı yaylı düz araba
(Resim: Nesih)



ARABA, ARABACI — 811 —

Yük atlı sandık araba
(Resim: Nesih)

Yük atlı tam şasili sandık araba
(Resim: Nesih)

خلال ستينيات القرن العشرين، حين كان عمل قوتشو يظهر فسيلةً فسيلة، لم يكن قراؤه الصبورون يعتبرون "موسوعة اسطنبول" مرجعاً واقعيًا واحدًا للمدينة لكنهم كانوا يقرؤونها أكثر كمجلة تمزج الغريب والشاذ بالحياة اليومية فى المدينة. أتذكر زيارتى لبعض البيوت التى

يحتفظ فيها الناس بفسائل هذه الموسوعة مع المجلات الأسبوعية. لكن قوتشو لم يكن اسمًا مألوفًا. فمدينة موسوعته الكئيبة كانت فى نزاع مع تقاليد اسطنبول الستينيات، ولم يكن هناك قراء كثيرون لديهم القدرة على تحمل ميوله الجنسية، إذا تركنا التقدير جانبًا. لكن "موسوعة اسطنبول" الأولى، والمجلدات الأولى من الثانية، تكتسب بعد خمسين عامًا مريدين أوفياء، وخاصة بين الكُتَّاب والأكاديميين الذين وصفوا المجلدات الأولى، تواقين لفهم سرعة تغريب اسطنبول واحتراقها وتدميرها ومحو ماضيها، بأنها "خطيرة" و"علمية". ينطلق عقلى متنقلا فى سعادة بين الحاضر والماضى، حين أتصفح المجلدات الأخيرة، التى أشرف على صدورها عدد قليل من الكُتَّاب وتقدم لهواجس قوتشو الشخصية مساحة خصبة.

يسيطر علىَّ شعور بأن أسى قوتشو لا يرجع لانهيار الإمبراطورية العثمانية وتدهور اسطنبول بقدر ما يرجع لطفولته الكئيبة فى تلك الياليات والأكشاك. من الممكن أن نرى صاحبنا الموسوعي جامعًا نموذجيًا انسحب من الحياة، بعد صدمة شخصية، ليعيش بين الأشياء. لكن قوتشو افتقد مادية الجامع الكلاسيكى؛ لم ينصب اهتمامه على الأشياء ولكن على الوقائع الغريبة. لم تكن لديه خطة كبرى حين سيطرت عليه الرغبة فى الكتابة، تمامًا كما أن الكثير من الجامعين الغربيين ليست لديهم فكرة عما إذا كانت مجموعاتهم سينتهى بها المطاف فى متحف أم ستندثر؛ بدأ فى جمع المعلومات بالانجذاب لأية واقعة تخبره بجديد عن المدينة.

وبعد أن أدرك أن ما جمعه قد لا يكون مترابطًا جاءته فكرة الموسوعة، ومن وقتها ظل على وعى "بشيئية" ما يجمعه. كتب سماوى إيجه، مؤرخ الفن البيزنطى والعثمانى، الذى تعرف على قوتشو عام ١٩٤٤، وكتب مواد للموسوعة منذ بدايتها، كتب عن قوتشو بعد موته، ووصف مكتبته الكبيرة المكدسة بمواد يحفظها فى أظرف– قصاصات من الجرائد، ومجموعات من اللوحات والصور الفوتوغرافية والملفات، والملاحظات (وهى الآن مفقودة) جمعها من قراءاته لجرائد القرن التاسع عشر لسنوات طويلة.

وقد أخبر قوتشو، حين أدرك أنه قد لا يعيش لينهى موسوعته، سماوى إيجه أنه سوف يأخذ المجموعة كلها التى جمعها طوال حياته ويحرقها فى حديقته. قد يرى الجامع الحقيقى فى هذا تلميحا يذكرنا بالروائى بروس

شتوين، (*) الذى عمل فترة من حياته فى سوثيبى ويدمر بطله أترز مجموعته الخزفية فى لحظة غضب. لكن قوتشو، فى النهاية، لم يدعْ

ANADOLUHISARI — 405 — İSTANBUL

Nazırdüz Kasrı'nın bir balıkçı kahvesi vardır ki zevkin en dost ve akbah ile yeğine oturulacak yerlerdir. Güzel cevrelik kenarında, betona döşenmiş başında, çakılarda Ihradan Anadolu balıkçı kahvesi de hoş bir yerdir; ağ tamircilerini, dereden kum çıkaran amelelerı, balıkçı motör ve kayıklarını seyretmeyi; balıkçılar ve amelelerle dereden tepeden sohbet, sevkine vazifelerı şantiyesi eşyalarıyle Hisar mahallesi halkının büyük ekseriyeti balıkçılar, bir kısmı da memur ve mütekaitlerdir. Yenimahalle ahalisinin ekseriyetini ise Lalalı fabrikası amelesi teşkil eder.

Köyün biri Kavlıca yolunda (Anadoluhisarı Camii), biri sırtlı Hisar mahallesinde tepede (Tepe Camii), biri Göksu kenarında (Defterdar Mehmed Bey Mescidi), üçü de Köprübaşında (Köprübaşı Mescidi) dört mühedi vardır; bunlardan Defterdar Mehmed Bey Mescidi harapdır; Köprübaşı Mescidinin minberi yıldırımla, içine Cumhuriyet Halk Partisi Şubesi Örgüt ve Anadoluhisarı İdmanyurdu yerleşmişler. Altı time mescidde vardır: Teşkilât mescidi, Otoköprü mescidi (2 ; Otoköprü, Barsilhane çayırı mescidi, Göksu mescidi, Dikbaşçeşme mescidi (2. Göksu Derneği Dikbaşçeşme, Nişantaşı mescidi.

1906 da Anadoluhisarı yalıları şöyleydi soldan sağa: Vapur iskelesinden Kadıköye doğru Nihat Beyin ahşap yalısı, Sedad Beyin büyük ahşap yalısı, Yüksel Rıfad Beyin betonyalısı, Vasfi Arif Beyin betonyalısı, Mümtaz Murad Beyin ahşap yalısı (müsadere ile Hükumetin), Tayyareci Fuvvat Beyin ahşap yalısı, üzerinde harab, Rahmi Ahmed Beyin ahşab

Güzel sanat müzesinde Anadoluhisarı yalıları ve eski yolunda Anadoluhisarı Camii
(Resim: Fotoğraflar Nezihin elli ile)

Güzel sanat müzesinde Anadoluhisarı yalıları
(Resim: Fotoğraflar Nezihin elli ile)

(*) بروس شتوين Bruce Chatwin (١٩٤٠ ـ ١٩٨٩): روائى بريطانى وكاتب رحلات.

غضبه يأخذ أفضل ما لديه، ولو فعل لما اختلف الأمر كثيرًا، فقد تباطأ صدور موسوعة اسطنبول باستمرار وتوقف نهائيًا فى ١٩٧٣ . قبل ذلك بسنتين، انتقده رفيقه الثرى لملئه العمل، متبعًا هواه، بفقرات طويلة غير ضرورية؛ فتشاجر قوتشو معه ثم نقل مجموعته كلها- النسخ المكتوبة على الآلة الكاتبة وقصاصات الجرائد والصور الفوتوغرافية- من مكتبه فى الباب العالى إلى شقته فى جُز طيبه. ولما كان قوتشو غير قادر على تأليف نص عن القصّة الكئيبة للماضى أو حفظها فى متحف، فقد قضى سنواته الأخيرة فى شقة مكدسة بجبال من الأوراق. وبعد وفاة أخته، تم بيع الكشك الخشبى الذى بناه والده، لكن قوتشو لم يترك حيه القديم. والتقى كوتشو بمحمد، رفيق سنواته الأخيرة، مثلما التقى كثيرًا من الأطفال الذين وصفهم فى موسوعته؛ كان محمد ولدًا بلا مأوى وقد أخذه تحت جناحه ورباه كابن؛ وفيما بعد أسس دارا للنشر.

ساهم - حوالى أربعون "صديقا" - معظمهم من المؤرخين، مثل سماوى إيجه، وأعلام الأدب_ فى "موسوعة اسطنبول "على مدى ثلاثين عامًا بدون أجر. وكان بعضهم، مثل سرمد مختار ألوص (الذى كتب مذكرات وروايات ساخرة عن اسطنبول القرن التاسع عشر- شخصياتها وقصورها والشرور التى ارتكبها باشواتها) وعثمان نورى ارجين (الذى كتب تاريخًا محليًا تفصيليًا ونشر دليلا شهيرًا للمدينة فى ١٩٣٤)، ينتمون لجيل أقدم وقد ماتوا مع صدور المجلدات الأولى التى أصدرها قوتشو. أما كُتّاب الجيل الأصغر، الذين نأوا بأنفسهم عن قوتشو "بسبب نزواته" (كما يكتب إيجه). وهكذا قلّتْ طقوس المساعى- المحادثات الطويلة فى المكاتب والأمسيات الأطول فى الحانات القريبة.

كان قوتشو، بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٧٠، يحب أن يبدأ أمسياته بالحديث مع الأصدقاء فى مكاتب الموسوعة، ثم الانكفاء فى حانة فى سركيجى. لم يكن معهم نساء: عاشت هذه الزمرة من الكُتّاب فى عالم ذكورى غير مبرر، قد يكون التمثيل الأخير لأدب الديوان والثقافة العثمانية الذكورية. وتعبر هذه الثقافة الذكورية التقليدية عن نفسها فى كل صفحة

ANSİKLOPEDİSİ — 807 — ANADOLUHİSARI

yalısı, Şörayı Devlet âzasından Ruşd Beyin eşsiz yalısı, Şehir Meclisi âzalarından Mehmed Ali Beyin yalısı, Atıcızâde Hüseyin Paşanın Meşrutiyet yalısı. (Bk. Anadoluhisarında Meşrutiyet Yıldızı) Zîrvai Vekîli Mühür Beyin yalısı, Meriç Nezâhet yalısı (Prenses yalısı), Hekimbaşı Sıdkî Efendi yalısı, Dr. Kemal Bursa'ya beden yalısı; vapur iskelesinden Göksuya doğru kıvılcımlı yalısı, Mecmuatı Hakkı Efendi yalısı, Topçu Ruşd Paşa yalısı, Şeyh Tâlât Efendi yalısı, Mümtaz Beyin yalısı; Göksu üzerinde, köprüye geçilirken sonra Arab Paşa yalısı.

Anadoluhisarı, Boğaziçi köylerinin tatlı su kaynakları bakımından en zenginlerinden biridir; Göztepe, Kısıklı ve Kandilli suyu bu köy civarındadır; bunlardan başka birçok pınarları, membaları, çıkış ayrıntıları vardır.

Son yıllarda çığ bakımsızlıktan harap olmuş ve sırtından gökyüzü bütün İstanbulu tutmuş bir, fındık ve çilek bahçeleri ve üzüm bağları vardı. Üveri, ayvalık ağaçlıydı; Mihrana Otaktepe yamaçları bu bağ ve bahçelerle bezenmişti; bu bağlar ve meyva bahçeleri içinde de en meşhurları şunlardı: Kel Mahmudun bağı (1945 de Anadoluhisarının meşhur zenginlerinden S. Rıfatın Ağabahçesi), Çavuş Gölcüü ve cüz cüz arsalar: meşhurdu; Akile Hanım bağı, Yusuf Cemil Efendi bağı; Vasıf tarla, bağlı fabrikası civarında bü; Arnavud Ali Ağanın bağı; İbrahim Ağanın üzüm bağı; Eşrefçi Hasan Ağanın üzüm bağı; Mahmut Beyin bağı (Başkatibağlı Fuad Beyin bahçesi). Bu bağ ve bahçe sahipleri, dut ve meyva, üzüm, zeytin, incir meyvesi, böylece ihtiyaçlarına sepet, sepet, tabla tabla meyva gönderirler, bunu, bağ ve bahçelerinin uğur ve bereketi sayarlardı. Bağlar ve bahçeler, köyün ayni zamanda birer mesire yeri idi. Anadoluhisarı, Boğaziçi köyleri arasında mesire yerlerinin çokluğu ile de bir şöhret olmuştur: Köyüm, Göksu, Baraklama, Dört kardeşler, Ayazmalar, Çamlıtepe, Elmalıbostanı bunların en meşhurlarıdır.

Boğaziçinin meşhur bir balığı olduğu gibi son yıllara kadar içinde Anadoluhisarının en meşhur balıkçıları Ahmed Bey, Asâf Bey, Muraf Reis, Kemal Reis, Rüsi Reis, Sâid Efendi, Tahir Kaptan, İsmail Reis, Dayı Ya-

Geçen yaz sonlarında Anadoluhisarı yalıları
(Resim: Fotoğrafçı Nesbin ait ilr)

Geçen yaz sonlarında Anadoluhisarı yalıları
(Resim: Fotoğrafçı Nesbin ait ilr)

من صفحات الموسوعة بأنماطها الأنثوية المألوفة، وافتتانها بالروح الرومانسية، وربطها الجنس بالذنب والبذاءة والاحتيال والخداع والانحراف والانحلال والضعف والكارثة والإثم والخوف؛ وطوال ثلاثين

عامًا لم تكتب لها مادة سوى امرأة أو اثنتين. وفى النهاية صارت أمسيات الحانة التى تقتصر على الذكور جزءًا مهمًا من طقس الكتابة والنشر بحيث استحقت أن تُكتَب عنها مادة: يدعى، فى "ليالى الحانة"، أنه كان يتبع هو والأدباء المعاصرون تقليدًا رفيعًا ويواصلون رصد أسماء الشعراء العثمانيين الذين كانوا أيضًا يعجزون عن الكتابة قبل الذهاب إلى حانة. يتحدث مرة أخرى بحماس عن الغلمان الملاح الذين يقدمون لهم كئوس الخمر؛ بعد أن يتتبع قلمه بهجة ملابسهم، وأوشحتهم، ورقة ملامحهم، وأناقتهم عمومًا، يواصل قوتشو ويصرح بأن أعظم كاتب فى تاريخ ليالى الحانة هو أحمد راسم. وقد جعله حبه الأنيق واللائق لاسطنبول وشغفه بالمناظر الحية يؤثر على رشاد أكرم قوتشو تأثيرًا يضاهى تأثير معلمه، أحمد رفيق.

أخذ قوتشو القصص اللاذعة التى كتبها أحمد راسم عن اسطنبول القديمة، فى كل من "موسوعة اسطنبول" والمقالات المسلسلة التى كان يكتبها للجرائد "اعتمادًا على وثائق حقيقية"، وجعلها تومض بالشر والخداع والرومانسية. (أحسن مثالين هما "ماذا حدث فى اسطنبول حين بحث الناس عن العشق" و"الحانات القديمة فى اسطنبول، وعجائب راقصيها من الأولاد والمخنثين"). ولقد استغل قوتشو عدم صرامة قوانين التأليف فى تركيا، فاقتبس بحرية من معلمه- وأحيانًا بحرية شديدة ولكن بإيمان صادق دائمًا.

•••

شهدت اسطنبول، فى الأربعين عاما الفاصلة بين مولد راسم (١٨٦٥) وقوتشو (١٩٠٥)، أول صدور للجرائد فى المدينة، والفترة الطويلة لنظام عبد الحميد، التى تميز بميله للتغريب وقمعه السياسى، وافتتاح الجامعات، واحتجاجات تركيا الفتاة ومنشوراته، والإعجاب بالغرب فى الدوائر الأدبية، وأول صدور للروايات التركية، والتيارات الضخمة للهجرة، والكثير من الحرائق الكبرى؛ ما يفصل بين أغرب كاتبين اسطنبوليين، ربما أكثر من تقلب التاريخ، هو آراؤهما عن الشعرية الغربية. فقد رأى راسم،

الذى كتب فى شبابه روايات وقصائد مستلهمة من الغرب، وتقبل الفشل فى سن مبكرة، أن التأثير الغربى المفرط تكلف أو "تقليد أعمى"؛ لقد كان، كما قال، مثل بيع القواقع فى حى مسلم. وقد وجد، بالإضافة إلى ذلك، أن الأفكار الغربية حول الأصالة وخلود الأدب وتقديس الفنان أفكار "غريبة" جدًا، وتبنى بدلا من ذلك فلسفة أكثر تواضعًا، فلسفة جديرة بدرويش: كتب للجرائد ليكسب قوت يومه وللمتعة. ولم ير، مستلهمًا حيوية اسطنبول التى لا تنضب، ضرورة للمعاناة من أجل "فنه" أو ليبدع "فنًا" قد يكتب له الخلود. فقد كتب أعمدته ببساطة كما عنَّت له.

وكان قوتشو، على العكس، غير قادر بكل معنى الكلمة على التحرر من الأشكال الغربية؛ فقد رأى، وقد استحوذت على عقله أنظمة التصنيفات الغربية، العلم والأدب بعيون غربية. لذا كان من الصعب عليه أن يوفق بين مواضيعه المفضلة_ الشذوذ والهواجس وغرابة الحياة على الهامش- ومثله الغربية. ولم يعرف، لأنه كان يعيش فى اسطنبول دائمًا، إلا القليل عن أدب الانحراف الرومانسى الذى كان مزدهرًا على الهامش فى الغرب. لكنه حتى إذا عرفه، فقد نشأ فى ظل تقاليد عثمانية توقعت ألا يعمل رجال الأدب على الهامش، أو بشكل خفى ومنحرف، بل أن يعملوا على الملأ، وأن يتحاوروا مع مراكز الثقافة والقوة فى المجتمع. كان الحلم الأول لقوتشو أن يكون أستاذًا جامعيًا؛ وبعد طرده، كان حلمه التالى أن ينشر موسوعة كبيرة. ويشعر المرء أن رغبته الجامحة كانت تأسيس سلطة على "خيالاته الغريبة" ومنحها شرعية علمية.

لم تكن لدى الكُتَّاب العثمانيين الذين شاركوه ميوله إزاء العالم الشعورى للمدينة حاجة لذلك الكتمان. كان هؤلاء الكُتَّاب، فى شرنجيز الذى كانت له شعبية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، قادرين أن يمجدوا المدينة فى كل مظاهرها ويمجدوا أيضًا مزايا غلمانها الملاح. كانت هذه الكتب الشعرية عن المدنية تضع بحرية أبياتًا عن الغلمان بجانب أبيات عن جمال المدينة وآثارها. إن قراءة عشوائية لأى كاتب عثمانى بارز_ مثلاً،

أعمال الرحالة أوليا جلبى فى القرن السابع عشر- تكفى لفهم الأسباب التى جعلت التقاليد الأدبية تسمح للشعراء بالتغزل فى غلمان المدينة بالكلمات نفسها التى قد يستخدمونها لتمجيد مساجدها أو مناخها أو مجاريها المائية. لكن لم يبق أمام هذا الكاتب الاسطنبولى "من طراز قديم" وقد وجد نفسه فى قبضة الاضطهاد والتمركز والتجانس، القبضة التى جلبتها حركة التغريب معها، إلا طرقًا محدودة جدا للتعبير عن ميوله وهواجسه "غير المقبولة اجتماعيًا". ومن ثم لجأ إلى الانشغال فى الموسوعة.

يظل هناك شىء غريب إلى حد ما حول فهمه للموسوعات. يلمح قوتشو، فى كتاب "من عثمان الغازى إلى أتاتورك"، الذى كتبه بعد توقف "موسوعة اسطنبول "الأولى، إلى أن كتاب "عجائب المخلوقات "لزكريا القزوينى، وهو كاتب من العصور الوسطى، "نوع من الموسوعات". يقول قوتشو، بنوع من الفخر القومى، إن هذا الكتاب يثبت أن العثمانيين حتى قبل وقوعهم تحت التأثير الغربى كانوا يكتبون ويستخدمون كتبًا تشبه الموسوعات؛ ويبين هذا التعليق المؤثر أنه رأى الموسوعة أكثر قليلا من مجرد مجموعة من الحقائق تجمع بطريقة ما وترتب أبجديًا. ولا يبدو أنه كان يفرق بين الوقائع والقصص، أو يدرك وجود حاجة لمنطق الترتيب الهرمى الذى يرى أن بعض الأشياء أهم من غيرها ويلقى الضوء على جوهر الحضارة وآلياتها- وبتعبير آخر، يجب أن تكون هناك مواد قصيرة ومواد طويلة ويتم- بطبيعة الحال- إسقاط مواد أخرى تمامًا. ولا يبدو أنه خدم التاريخ؛ اعتقدَ أن التاريخ خدمه. وبهذا المعنى يشبه قوتشو "المؤرخ الضعيف" فى كتاب نيتشه "توظيف التاريخ وإساءة توظيفه -"المولع بالتفاصيل ليحول تاريخ مدينته إلى تاريخ شخصى.

كان ضعيفًا لأنه كان- مثل الجامعين الخالصين الذين يصنفون الأشياء طبقًا لقيمتها الذاتية، وليس طبقاً لقيمة السوق- مرتبطًا وجدانيًا بالقصص التى قضى سنوات طويلة فى التنقيب عنها فى الجرائد

والمكتبات والوثائق العثمانية. ولكن الجامع السعيد (وهو عادة سيد غربى) شخص قادر، بغض النظر عن أصول تنقيبه، على ترتيب المواضيع التى جمعها وتصنيفها بطريقة تجعل العلاقة بين المواضيع المختلفة واضحة وفقًا لمنطق صريح. لكن فى اسطنبول قوتشو لم يكن هناك متحف يضم مجموعة واحدة (هناك الآن عدة متاحف). لا تشبه "موسوعة اسطنبول" قوتشو المتحف كثيرًا وإنما تشبه إحدى خزائن التحف التى كانت شائعة بين الأمراء الأوروبيين والفنانين بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر. يشبه تصفح "موسوعة اسطنبول "النظر إلى فاترينة إحدى تلك الخزائن ورؤية القواقع البحرية، وعظام الحيوانات، وعينات من المعادن بهلع وابتسامة تخفف منه قليلا.

لقد استقبل عشاق الكتب فى جيلى "موسوعة اسطنبول "بالابتسامة الرقيقة ذاتها. ولأن بيننا نصف قرن، ولأننا نحب أن نعتقد أننا "غربيون" أكثر وأكثر "حداثة"، فإننا نلوى شفاهنا حين نلفظ كلمة "موسوعة". لكن هناك أيضًا شعورًا بالشفقة والفهم للتفاؤل البرىء لرجل اعتقد أنه يستطيع أن يتناول شكلا استغرق تطوره قرونًا فى أوروبا، ويبرع فيه، بطريقته الانتقائية، بسهولة. ويكمن وراء ذلك التنازل المهذب زهو خفى حين نرى كتابًا لكاتب اسطنبولى يجمع بين الحداثة والثقافة العثمانية، كتابًا يرفض أن يصنف الغرابة الفوضوية أو يفرض عليها نظامًا. خاصة إذا كان كتابًا يقع فى اثنى عشر مجلدًا ضخمًا، نفدت طبعتها بالكامل!

أقابل، من وقت لآخر، شخصًا اضطر لسبب أو لآخر لقراءة الاثنى عشر مجلدًا: لى صديق مؤرخ فن يقوم ببحث عن التكايا الصوفية (١) المهدمة فى اسطنبول، وآخر يحاول أن يعرف المزيد عن حمامات(٢) اسطنبول التى لا يعرفها أحد. تسيطر علينا رغبة عميقة لمقارنة الملاحظات بعد تبادل الابتسامات المعروفة. أسأل صديقى الباحث إذا كان

(١) تكايا الصوفية: فى الأصل Sufi tekkes..

(٢) حمامات: فى الأصل hamams.

ARABA VAPURLARI — 934 — İSTANBUL

قد قرأ أنه كان هناك فى الحمامات القديمة، أمام أبواب الأجزاء
المخصصة للرجال، عدد من باعة الخردة المتجولين الذين ينظفون الأحذية
المثقوبة ويصلحون الملابس. عندئذ يسارع صديقى بطرح سؤال عليَّ: فى

ANSIKLOPEDISI — 935 — ARABA VAPURLARI

المجلد ذاته، فى مدخل بعنوان "برقوق تربة السلطان أيوب". كيف تفسر أن
يعرف نوع معين من برقوق اسطنبول بالتربة؟ ومن هو البحار فرهاد؟
(الإجابة: هو البحّار الشجاع الذى أنقذ، فى يوم من أيام الصيف فى

١٩٥٨، حياة شاب فى السابعة عشرة سقط فى البحر من معدية جزيرة). ثم ننتقل للحديث عن جعفر الأرناؤطى، قاطع الطريق فى بيه أوجلو، الذى قتل فى عام ١٩٦١ الحارس الخاص لمنافسه الملحد (كما وصف فى مادة "جريمة قتل فى دولاب دره")، أو عن "مقهى لاعبى الدومينو"، حيث يجتمع المتحمسون لهذه اللعبة، ومعظمهم من الأقليات اليونانيين واليهود والأرمن فى المدينة، ليلعبوا. هنا يأخذنا الحديث للكلام عن عائلتى فى نيشان طاش، لأننا أيضًا كنا نلعب الدومينو. وأنا أتذكر الدمية القديمة ومحلات التبغ والمنوعات فى نيشان طاش وبيه أوجلو، التى كانت تبيع الدومينو، نغرق فى الذكريات والحنين. أو أتحدث عن مادة "رجل السروال الداخلى"، التى تصف القواد المختون بشكل جمالى وكان يتجول من مدينة لأخرى مع بناته الخمس اللائى كن، مثل والدهم، محبوبات جدًا من التجار القادمين إلى اسطنبول من الأناضول، أو "الفندق الإمبراطورى" الذى كان يفضله السائحون الغربيون فى منتصف القرن التاسع عشر، أو "المحلات" التى يصف فيها بإسهاب كيف ولماذا تغير دكاكين اسطنبول أسماءها.

ندرك، بمجرد أن نشعر أنا وأصدقائى بالسوداوية القديمة تخيم علينا، أن هناك ما هو أكثر من ذلك. إن الموضوع الحقيقى هو فشل قوتشو فى الحديث عن اسطنبول باستخدام المناهج "العلمية" الغربية فى التصنيف. لقد فشل، جزئيا، لأن اسطنبول متنوعة بشكل يصعب تناوله، وفوضوية، وأغرب بكثير من المدن الغربية؛ يستعصى اضطرابها على التصنيف. لكن يبدأ هذا الاختلاف التى نشكو منه، بعد أن نكون قد تحدثنا عنه برهة، يبدو وكأنه فضيلة، ونتذكر السبب الذى يجعلنا نعتز بموسوعة قوتشو: لأنها تسمح لنا بالانغماس فى نوع من التطرف القومى.

نعترف، بدون السقوط فى العادة الغريبة، عادة إطراء غرابة اسطنبول، بأننا أحببنا قوتشو لأنه "فشل". إن السبب الذى جعل "موسوعة اسطنبول" لا تنجح- وهو سبب سقوط الكُتّاب الأربعة السوداويين- هو عجز المؤلفين فى النهاية عن أن يكونوا غربيين. كان على هؤلاء الكُتّاب، حتى يروا المدينة

بعيون جديدة، أن يتخلوا عن هويتهم التقليدية، وليصبحوا غربيين، خرجوا فى رحلة لا عودة منها إلى ذلك المكان الغسقى بين الشرق والغرب. كانت أجمل صفحات قوتشو وأكثرها عمقًا، كما هو الحال بالنسبة للثلاثة السوداويين الآخرين، الصفحات التى بقيت بين العالمين، وكان الثمن الذى دفعه لأصالته (مرة أخرى مثل الآخرين) هى الوحدة.

كنت كلما ذهبت إلى السوق المسقوفة، فى السنوات التى تلت موت قوتشو، فى منتصف السبعينيات، أتوقف فى سوق سَهافلار للكتب القديمة بجوار مسجد بيازيد وأجد الفسائل الأخيرة غير المجلدة والمجلدات التى نشرها قوتشو على نفقته الخاصة فى سنواته الأخيرة، معروضة بين صفوف أوراق الكتب القديمة الرخيصة والعفنة والصفراء الباهتة. كانت هذه المجلدات، التى بدأت قراءتها فى مكتبة جدتى، تباع بسعر الورق التالف، ومع ذلك قال لى باعة الكتب الذين عرفتهم إنها لا تجد من يأخذها.

الفصل التاسع عشر

فتح أم سقوط

أتركة القسطنطينية

لم أهتم، مثل معظم أتراك اسطنبول، ببيزنطة فى طفولتى اهتمامًا كبيرًا. ارتبطت الكلمة فى ذهنى بالقساوسة الأرثوذكس اليونانيين بلحاهم وملابسهم السوداء المخيفة، والقنوات التى مازالت تجرى عبر المدينة، وبأيا صوفيا والكنائس القديمة المشيدة بالطوب الأحمر. بالنسبة لى كانت هذه بقايا موغلة فى القدم، لم تعد هناك حاجة كبيرة لمعرفته. حتى العثمانيين الذين فتحوا بيزنطة بدا أنهم بعيدون جدًا. كنتُ أنا وأمثالى، رغم كل شىء، الجيل الأول فى "الحضارة الجديدة" التى حلت محلهم. لكن يبدو أن للعثمانيين، بالغرابة التى صورهم بها رشاد أكرم قوتشو، على الأقل أسماء نعرفها. أما فيما يتعلق بالبيزنطيين، فقد تلاشوا تمامًا بعد الفتح، أو هكذا قيل لى هذا الكلام لأصدقه. لم يقل لى أحد إن أحفاد أحفاد أحفادهم هم الذين يديرون الآن محلات الأحذية والمخابز ودكاكين الخردوات فى بيه أوجلو.

كان الذهاب إلى بيه أوجلو مع أمى للتسوق والتجول داخل متاجرها اليونانية وخارجها من المتع العظيمة فى طفولتى. كانت مشاريع عائلية. إذا دخلنا إلى محل الأقمشة وطلبت أمى أن تتفرج على أقمشة حرير للستائر أو مخملية لأغطية الوسائد، كنا نسمع فى الخلفية أصوات ثرثرة أمهات وآباء ويناتهم بلغة يونانية سريعة. وكنت أحب، بعد أن أعود إلى البيت، أن

أقلد لغتهم الغريبة والإيماءات الانفعالية للفتيات اللائى كن على الطاولة وهن يخاطبن آباءهن. وفهمت من رد فعل الأسرة على التقليد الذى أقوم به أن اليونانيين لم يكونوا، مثل فقراء المدينة وسكان الأكواخ، محل "احترام". اعتقدت أن هذا مرتبط بالضرورة بأن محمد الفاتح أخذ المدينة منهم. حلت الذكرى الخمسمائة لفتح اسطنبول- أو "المعجزة الكبرى" كما توصف أحيانا_ فى ١٩٥٣، بعد مولدى بعام، لكننى لم أجدها معجزة ممتعة، باستثناء سلسلة الطوابع التى صدرت لإحياء المناسبة. عرض أحد الطوابع سفنًا تظهر فى الليل، وكان على آخر الصورة التى رسمها بلّينى (*) لمحمد الفاتح، وعرض ثالث أبراج روملى حصار، لذا يمكن القول إن السلسلة ككل كانت حشدًا للصور المقدسة المرتبطة بالفتح.

يمكنك غالبًا أن تعرف ما إن كنت تقف فى الشرق أم فى الغرب، فقط من الطريقة التى يشير بها الناس لبعض الأحداث التاريخية. إن يوم ٢٩

(*) بلينى Bellini (١٤٣٠ ـ ١٥١٣) : رسام إيطالى من عصر النهضة.

مايو ١٤٥٣ بالنسبة للغربيين هو يوم سقوط القسطنطينية، وهو بالنسبة للشرقيين يوم فتح اسطنبول. استخدمت زوجتى بعد سنوات، حين كانت تدرس فى جامعة كولومبيا، كلمة "فتح" فى اختبار فاتهمها أستاذها الأمريكى بالتطرف القومى. وقد استخدمت الكلمة، فى الواقع، لمجرد أنها تعلمت أن تستخدمها كطالبة تركية فى الليسيه؛ ويمكن القول، لأن والدتها من أصل روسى، إنها ربما كانت أكثر تعاطفًا مع المسيحيين الأرثوذكس. أو ربما لم تكن تراه "سقوطًا" أو "فتحًا" "وشعرت وكأنها رهينة سيئة الحظ بين عالمين لا يقدمان اختيارًا سوى أن تكون مسلمة أو مسيحية.

حث التغريب والقومية التركية اسطنبول أن تبدأ الاحتفال بالفتح. كان نصف سكان المدينة فقط، مع بداية القرن العشرين، من المسلمين، وكان معظم السكان غير المسلمين منحدرين من أصول يونانية بيزنطية. فى طفولتى، كانت النظرة السائدة بين القوميين فى المدينة من ذوى الصوت المسموع أن أى شخص يستخدم اسم القسطنطينية غريب غير مرغوب فيه، له أحلام تحريرية باليوم الذى يعود فيه اليونانيون، الذين كانوا

السادة الأوائل للمدينة ويطردون الأتراك الذين احتلوا المدينة خمسمائة عام- أو على الأقل، يحولوننا إلى مواطنين من الدرجة الثانية. ومن ثم كان القوميون هم الذين يصرون على كلمة "فتح". وكان كثير من العثمانيين، على العكس، راضين بأن يسموا مدينتهم القسطنطينية.

كان الأتراك الذين يسلمون بفكرة جمهورية ذات توجهات غربية حذرين، حتى فى أيامى، من التأكيد المبالغ فيه على الفتح. لم يحضر الرئيس جلال بَيار(*) ولا رئيس الوزراء عدنان مندرس الاحتفال بالذكرى الخمسمائة فى عام ١٩٥٣؛ قُرِّر فى اللحظة الأخيرة، مع أن التخطيط استغرق سنوات، أن ذلك قد يزعج اليونانيين والحلفاء الغربيين لتركيا. كانت الحرب الباردة قد بدأت للتو، ولم تكن تركيا، العضو فى حلف الناتو، ترغب فى تذكير العالم بالفتح. إلا أن الدولة التركية أثارت عمدًا، بعد ثلاث سنوات، ما يمكن أن يوصف بأنه "حمى الفتح" بالسماح للغوغاء بالثورة فى المدينة، ونهب ممتلكات اليونانيين والأقليات الأخرى. وقد دُمِّر عدد من الكنائس فى أحداث الشغب وقتل عددٌ من القساوسة، وهناك أصداء كثيرة للأعمال الوحشية يصفها المؤرخون الغربيون فى تعليقاتهم على "سقوط" القسطنطينية. إن عدد اليونانيين الذين تركوا اسطنبول على مدار الخمسين عامًا الماضية، نتيجة أخطاء ارتكبتها كل من الدولة التركية والدولة اليونانية فى حق الأقليات فيهما ومعاملتهم كرهائن للجغرافية السياسية، أكثر من الذين تركوها فى الخمسين عاما بعد عام ١٤٥٣ .

غادر البريطانيون قبرص فى عام ١٩٥٥، وحين كانت اليونان تستعد للسيطرة على الجزيرة كلها، ألقى أحد عملاء المخابرات التركية قنبلة على البيت الذى ولد فيه أتاتورك فى مدينة سَلونيكا اليونانية. وبعد أن نشرت الصحف التركية الأخبار فى طبعة خاصة مبالغة فى وصف الحادث، تجمع الغوغاء المعادون لسكان المدينة من غير المسلمين فى ميدان تقسيم، وبعد أن حرقوا ودمروا ونهبوا كل المتاجر التى زرتها أنا وأمى فى بيه

(*) جلال بيار (١٨٨٣ - ١٩٨٦)؛ ثالث رؤساء الجمهورية التركية.

أوجلو، قضوا بقية الليل يفعلون الشىء نفسه فى الأجزاء الأخرى من المدينة.

وكانت عصابات المشاغبين أكثر ضراوة وأثاروا هلعًا أكبر فى أحياء مثل أورطا كوى وبَلقلى وصاماطا وفِنر حيث كانت كثافة اليونانيين أعلى؛ لم يكتفوا بنهب المحلات اليونانية الصغيرة للبقالة والألبان وحرقها، لكنهم اقتحموا المنازل واغتصبوا اليونانيات والأرمنيات. لذا ليس من غير المعقول أن نقول إن الغوغاء كانوا قساة مثل الجنود الذين نهبوا المدينة بعد سقوطها على يد محمد الفاتح. وعرف فيما بعد أن منظمى هذا الشغب- الذين أثاروا الهلع لمدة يومين وجعلوا المدينة جحيمًا أسوأ من أسوأ الكوابيس الشرقية- كانوا مدعومين من الدولة وسلبوا المدينة بمباركة منها.

طوال تلك الليلة كلها، كان غير المسلم الذى يتجرأ على السير فى شوارع المدينة يتعرض للموت؛ فى الصباح التالى، كانت محلات بيه أوجلو خربة، وواجهاتها مهشمة، وأبوابها محطمة، ونهبت سلعها أو دمرت بمتعة. كانت الملابس والسجاجيد وأثواب القماش والثلاجات المقلوبة وأجهزة الراديو وغسالات الملابس مبعثرة فى كل مكان؛ وكانت الشوارع مكدسة بالأطقم الخزفية المكسرة، والدُّمى (كانت أفضل محلات الدمى كلها فى بيه أوجلو)، وأدوات المطبخ وبقايا أحواض السمك والثريات التى كانت شائعة فى ذلك الوقت. وكانت الدبابات التى جاءت متأخرة جدا لقمع الشغب منتشرة فى كل مكان وسط الدراجات والعربات المقلوبة والمحروقة وأجهزة البيانو المحطمة، وتماثيل عرض الملابس المحطمة تحدق للسماء من الشوارع المغطاة بالملابس.

إن التفاصيل حية فى عقلى كأننى رأيتها بعينى لأن عائلتى ظلت لسنوات تحكى قصصًا طويلة عن هؤلاء الغوغاء. وكانت عائلتى تتذكر، والعائلات المسيحية تنظف متاجرها وبيوتها، كيف كان عمى وجدتى يسارعان من نافذة إلى أخرى، يشاهدان برعب متزايد الحشود الغاضبة تطوف الشوارع،

تهشم نوافذ المتاجر وتلعن اليونانيين والمسيحيين والأغنياء. وكانت تحتشد، من وقت لآخر، مجموعة خارج بيتنا، وحدث أن أخى أغرم بالأعلام التركية

الصغيرة التى بدأ بيعها فى متجر علاء الدين، ربما على أمل استثمار الشعور القومى المتنامى؛ وقد علق علمًا فى سيارة عمى الدودج وعرفنا فيما بعد أن هذا كان سببًا جعل الحشود الغاضبة لا تقلب السيارة أو حتى تكسر زجاجها.

الفصل العشرون

الـديـن

كانت لدى، حتى بلغتُ العاشرة، صورة واضحة للرب؛ كانت (صورة) (*) الرب، بتأثير الزمن والأوشحة البيضاء التى تلتف بها، فى هيئة امرأة هادئة فى قمة الاحترام. ومع أنها كانت تشبه الإنسان، إلا أنها كانت أكثر شبهًا بالأشباح التى ملأت أحلامى: لا تشبه أى واحدة يمكن أن ألتقيها مصادفة فى الشارع، لأنها حين كانت تظهر أمام عيني، تكون مقلوبة ومائلة قليلا على جنب. كانت أشباح عالمى المتخيل تتوارى استحياءً فى الخلفية بمجرد أن ألمحها، إلا أنها كانت تتوارى هى الأخرى؛ قد تصبح صورتها، بعد نوع من الدوران البارع لمشهد العالم المحيط الذى تراه فى بعض الأفلام وفى إعلانات التليفزيون، حادة وقد تبدأ فى الصعود وتتلاشى وهى ترتفع إلى مكانها الحقيقى وسط الغيوم. كانت طيات وشاح رأسها الأبيض حادة ومحكمة كالأوشحة التى رأيتها على التماثيل وفى رسوم كتب التاريخ، وكانت تغطى الجسد كله، حتى أننى لم أستطع رؤية حتى ذراعيها أو رجليها. حين كان هذا الطيف يظهر أمامى، كنت أشعر بحضور قوى وسام ومثير، ومما يثير الدهشة أننى لم أشعر بالخوف. ولا أتذكر أننى طلبتُ منها مساعدة أو نصيحة. كنت أدرك تمامًا أنها لم تكن لتهتم بمن هم على شاكلتى: كانت لا تهتم إلا بالفقراء.

(*) (صورة) الرب: يستخدم المؤلف ضمير المؤنث مع كلمة الرب God لأنه تخيله فى طفولته فى صورة سيدة، وحتى لا يحدث التباس فى الجملة العربية أضفت كلمة (صورة).

وهكذا كان الخدم والطباخون هم الذين اهتموا بهذا الشبح فى منزلنا. ومع أننى كنت أدرك بصعوبة، نظريًا على الأقل، أن حب الرب يمتد حبه إلى أبعد منهم ليشمل كل شخص تحت سقف بيتنا، عرفتُ أيضًا أن من هم على شاكلتنا محظوظون بدرجة لا تجعلهم فى حاجة إلى هذا الحب. (صورة) الرب موجودة من أجل من يتألمون، ولتقدم العون للفقراء الذين لا يستطيعون تعليم أولادهم، وترعى المتسولين الذين يتوسلون باسمها دائمًا، وتعين الأبرياء ذوى القلوب النقية فى الأوقات العصيبة. وكان هذا هو السبب الذى يجعل أمى تقول: "ربنا يساعدهم!" حين كانت تسمع عن عاصفة ثلجية أغلقت الشوارع لتعزل القرى البعيدة أو عن زلزال ترك الفقراء بلا مأوى. ولا يبدو انه كان توسلا ولكنه كان تعبيرًا عن شعور عابر بالذنب يشعر به الأغنياء من أمثالنا فى تلك الأوقات؛ ساعدنا فى التغلب على خواء معرفتنا بأننا لا نفعل شيئا يخفف عنهم.

كنا، كمخلوقات تؤمن بالمنطق، متأكدين بشكل منطقى أن العجوز الرقيقة التى تخبئ تألقها خلف غلالة من الأوشحة البيضاء قد لا تكون راغبة فى الإصغاء إلينا. إننا، قبل كل شىء، لم نفعل شيئًا من أجلها. بينما كان الطباخون والخدم فى شقتنا وكل الفقراء من حولنا يعملون بكد

ويتمسكون بكل فرصة للتقرب إليها؛ حتى أنهم كانوا يصومون شهرًا كاملاً فى كل سنة. كانت أسما هانم حين لا تقوم بخدمتنا تسرع إلى غرفتها الصغيرة وتفرد مصليتها وتصلى؛ وكانت تتذكر الرب حين تشعر بالسعادة أو الأسى أو البهجة أو الخوف أو الغضب؛ حين كانت تفتح الباب أو تغلقه أو تفعل أى شىء للمرة الأولى أو للمرة الأخيرة، كانت تتذكره ثم تهمس بعدة أشياء أخرى فى سرها.

لم تسبب لنا (صورة) الرب أية مشكلة مزعجة فيما عدا تلك اللحظات التى كنا نتذكر فيها ارتباطها الغامض بالفقراء. يمكن أن تقول إنه كان من المريح أن نعرف أنهم يعتمدون على آخر لينقذهم، وأن هناك قوة أخرى يمكن أن تحمل عنهم أعباءهم. لكن الراحة الكامنة فى هذه الأفكار كانت تتلاشى أحيانًا نتيجة الخوف من أن الفقراء ربما يستخدمون ذات يوم علاقتهم الخاصة مع الرب ضدنا.

أتذكر هذا الانزعاج الذى شعرت به فى بضع مناسبات وأنا أشاهد ـ نتيجة للفضول أكثر من السأم ـ خادمتنا العجوز تصلى. بدت أسما هانم من خلال الباب الموارب ذات شبه كبير بالرب كما كنتُ أتخيله. تميل قليلا على مصليتها وتنحنى ببطء لتسجد ضاغطة جبينها على المصلية، وما كانت تقف حتى تنحنى مرة ثانية، ثم بدت لى، وهى تسجد، وكأنها تستجدى قانعة بمكانها المتواضع فى العالم؛ شعرتُ بقلق وغضب مبهم، بدون أن أعرف السبب. لم تكن تصلى إلا حين لا يكون وراءها واجبات ملحة ولا يكون أحد غيرها فى البيت، وكان الصمت، الذى لا يقطعه إلا صلواتها الهامسة، يجعلنى عصبيًا. قد تقع عيناى على ذبابة تزحف على زجاج النافذة. وقد تسقط الذبابة على ظهرها، فيمتزج طنين جناحي الذبابة الشفافين وهى تكافح لتعدل نفسها مع صلوات أسما هانم وهمسها، وفجأة أشد وشاح السيدة المسكينة حين لا أستطيع التحمل أكثر من ذلك.

كنت أعرف من خبرتى السابقة أن مقاطعتها تغضبها. بدا لى، والسيدة العجوز تستخدم كل إرادتها لتتجاهل تطفلى وتنهى صلاتها، أن ما تقوم

بفعله كان زائفًا، مجرد لعبة (لأنها كانت تتظاهر فقط بأنها تصلى). لكننى كنت أبقى متأثرًا بتصميمها على أن تندمج فى الصلاة وتأخذ الأمر بتعدٍ. شعرتُ بالقلق، كما كان يقلق أى شخص آخر فى العائلة من تقوى المتدينين بعمق، حين دخل الرب بينى وبين هذه المرأة_ كانت تحبنى دائمًا وتضعنى على حجرها وتقول لمن يقفون فى الشارع ويعجبون بى إننى "حفيدها". ولم يكن خوفى، الذى كنتُ أشارك فيه كل أبناء البرجوازية التركية العلمانية، من (صورة) الرب ولكن من ضراوة مَنْ يؤمنون بها كثيرًا.

كان التليفون يرن أحيانًا، واسما هانم تصلى، أو تحتاجها أمى فجأة لشىء فتناديها. كنت أجرى نحو أمى وأخبرها أن خادمتنا تصلى. كنت أفعل ذلك أحيانًا بطيبة قلب، وكنت أنساق أحيانًا بالقلق الغريب والغيرة، وبرغبة فى أن أتسبب فى إثارة مشكلة لأرى ما قد يحدث. كانت هناك رغبة محددة لمعرفة ما الأقوى، إخلاص هذه الخادمة لنا أم إخلاصها للرب؛ كان جزء منى متحمسًا لشن حرب على العالم الآخر الذى تهرب إليه وتعود منه، أحيانًا، بتهديدات غاضبة.

"إذا شددْتَ وشاحى وأنا أصلى، فستتحجر يداك". ظللت أشد وشاحها، ولم يحدث شىء. لكننى، كأفراد عائلتى الكبار الذين بينما يدَّعون أنهم لا يؤمنون بهذا الهراء إلا أنهم يتحسسون خطاهم- كما يحدث حين يثبت الزمن أنهم على خطأ- كنتُ أعرف أن هناك نقطة لا أجرؤ على تجاوزها فى مضايقتها. بينما لم أتحجر هذه المرة، فقد تعلمتُ مثل كل أفراد عائلتى الحذرين أن من الحكمة دائمًا، إذا كنت تسخر من الدين أو تعبر عن عدم اهتمامك به، أن تغير الموضوع فورًا؛ ساوينا بين التقوى والفقر لكننا لم نصرح بذلك علانية.

بدا لى أن اسم الرب كان على شفاههم دائمًا لأنهم فقراء. ومن المحتمل تمامًا أننى توصلت إلى هذه النتيجة الخطأ بمشاهدة الإنكار والسخرية فى عيون عائلتى لأى شخص متدين لدرجة تجعله يصلى خمس مرات فى اليوم.

إذا كانت (صورة) الرب لم تعد تظهر نفسها لى فى هيئة نبيلة متلفعة بالأوشحة البيضاء، وإذا كان ارتباطى بها موضوعًا يثير خوفًا وحذرًا عابرين، فإن ذلك يعود إلى حد ما إلى أنه لا أحد فى أسرتى رأى أن من المناسب أن يقدم لى تعليمات دينية. ربما لم يكن لديهم ما يعلمونني إياه: لم أر أبدًا أحدًا من عائلتى ينحنى على سجادة الصلاة أو يصوم أو يهمس بالدعاء. وبهذا يمكنك القول إن العائلات التى تشبه عائلتى كانت مثل العائلات الأوروبية الملحدة التى افتقرت للشجاعة لحسم معتقداتها.

قد تبدو هذه ملاحظة مجردة من المبادئ، لكن كان البعد عن الدين، فى ظل الضراوة العلمانية للجمهورية الجديدة التى أسسها أتاتورك، يعنى أن تكون حديثًا وغربيًا؛ كان أناقة تخفق فيها شعلة المثالية من وقت لآخر. لكن هذا ما كان شائعا. لا شىء فى الحياة الخاصة ملأ الفراغ الروحي، بالتخلى عن الدين صار البيت خاليًا مثل الياليات الخربة فى المدينة وكئيبًا مثل حدائق السرخس المظلمة من حولها.

وهكذا ترك للخدم، فى منزلنا مهمة ملء الفراغ (وإشباع فضولى- إذا لم يكن الرب مهمًا فلماذا بنوا كل هذه المساجد؟). لم يكن من الصعب رؤية حماقة الخرافة. (تقول خادمتنا: "إذا لمستَ هذا تحجَّرتَ". "رُبِطَ لسانُه". "جاء ملاك وصعد به إلى السماء". "لا تدخل برجلك اليسرى أبدا".) كل هذه القطع من القماش يربطها الناس بتُرَب الشيوخ (*) والشموع التى يشعلونها لصوفو بابا فى جيهان جير، أدوية الزوجات المسنات التى تخترعها الخادمات لأن لا أحد يرسلهن إلى الطبيب، وميراث القرون من أوامر الدراويش التى وجدت طريقها إلى أسرتنا، المؤيدة للجمهورية وذات النزعة الأوروبية، فى صورة أمثال شعبية وأقوال مأثورة وتهديدات واقتراحات: ربما كان هذا كله هراء، لكنه ترك بصمته على الحياة اليومية كلها. حتى الآن حين أكون فى ميدان كبير أو أسير فى رواق أو على رصيف أتذكر أن علىَّ ألا أخطو على الشروخ التى بين حجارة الرصف أو على المربعات السوداء، وأجد نفسى أقفز بدل من أن أمشى.

(*) ترب الشيوخ: بالعربى فى الأصل Sheikhs' turbes.

اختلط الكثير من هذه الوصايا الدينية فى عقلى بالقواعد التى سنتها أمى (مثل "لا تشرْ"). أو حين طلبت منى ألا أفتح النافذة أو الباب لأنه قد يحدث تيار، تخيلتُ أن التيار قديس مثل صوفو بابا، لا يجب إزعاج روحه.

وهكذا اختصرنا الدين، بدل أن نراه نظامًا تحدث به الرب إلينا عبر الأنبياء والكتب والشرائع، إلى مجموعة قواعد غريبة وأحيانا مضحكة تعتمد عليها الطبقات الدنيا؛ استطعنا وقد جردنا الدين من قوته أن نتقبله فى بيتنا مثلما نتقبل نوعًا غريبًا من الموسيقى الخلفية التى ترافق تذبذبنا بين الشرق والغرب. جدتى وأمى وأبى وعماتى وأعمامى- لم يصم أحد منهم يومًا واحدًا، ولكنهم كانوا فى رمضان ينتظرون غروب الشمس كما يقتظره الصائمون الجائعون. فى ليالى الشتاء، حين يهبط الليل مبكرًا وجدتى تلعب البزيك أو البوكر مع صديقاتها، كان كسر الصيام مبررًا لمأدبة، مما يعنى المزيد مما يخرج من الفرن. مازالت هناك مُسلَّمات. كانت هؤلاء السيدات، فى أى شهر آخر من شهور العام، لا يتوقفن عن المضغ وهن يلعبن، لكنهن فى رمضان حين يقترب الغروب، يتوقفن عن المضغ ويحدقن باشتياق إلى طاولة قريبة مكدسة بكل أنواع المربى والجبن والزيتون ورقائق البوريك والسجق بالثوم؛ كن يحدقن فى الطاولة، حين تشير موسيقى الفلوت المنبعثة من الراديو إلى اقتراب وقت الإفطار، وكأنهن جائعات منذ الفجر مثل المسلمين العاديين الذين كانوا يمثلون ٩٥ فى المائة من سكان البلاد، ثم يتساءلن "كم تبقى من الوقت؟" وحين يسمعن انطلاق المدفع، ينتظرن أن يأكل بكر الطباخ شيئا فى المطبخ قبل أن يجلسن أيضًا إلى مائدة الطعام. كلما سمعت موسيقى الفلوت، حتى اليوم، يسيل لعابى.

ساعدتنى رحلتى الأولى إلى المسجد فى تأكيد أحكامى السابقة على الدين عمومًا وعلى الإسلام بشكل خاص. كان ذلك بالصدفة تقريبا: بعد ظهيرة أحد الأيام حين لم يكن بالمنزل أحد، أخذتنى أسما هانم إلى المسجد دون أن تستأذن أحدًا؛ لم تكن تحترق شوقًا للعبادة بقدر ما كانت متعبة من بقائها فى البيت. وجدنا فى مسجد تشويكيه، حوالى عشرين

شخصًا أو ثلاثين- معظمهم من أصحاب الدكاكين الصغيرة فى الشوارع الخلفية والخدم والطباخين والبوابين الذين يعملون لدى العائلات الثرية فى نيشان طاش؛ بدوا وهم مجتمعون على السجاجيد أقرب إلى مجموعة من الأصدقاء تقابلوا لتبادل الملاحظات منهم بمجموعة من المتعبدين. ثرثروا همسًا وهم فى انتظار الصلاة. لم يوقفني أحد منهم ليوبخنى وأنا أتجول بينهم أثناء الصلاة، وأجرى إلى الزوايا البعيدة فى المسجد لأمارس ألعابى؛ بدلا من ذلك ابتسموا لى بالطريقة الحلوة ذاتها التى ابتسم لى بها معظم الكبار فى طفولتى. ربما كان الدين حقًا عالم الفقراء، لكننى رأيتُ آنذاك أن المتدينين غير مؤذيين- على عكس رسوم الكاريكاتورية فى الجرائد والفكر الجمهورى لأسرتى.

وبرغم ذلك، فهمتُ من السخرية الشديدة الموجهة إليهم فى منزل آل باموق، أن نقاء قلوبهم الطيبة له ثمن. كان يجعل تحقيق الحلم بتركيا الحديثة الغربية المزهرة أكثر صعوبة. كان لنا الحق، كأصحاب أملاك وضعيين ذوى نزعة غربية، أن نحكم هؤلاء القوم شبه المتعلمين، وكان لدينا

اهتمام بمنعهم من الارتباط القوى بخرافاتهم- ليس لأن ذلك كان ملائمًا لنا فقط، ولكن لأن مستقبل بلادنا كان يعتمد على ذلك. حتى أنا كنت أستطيع القول إن التعليقات اللاذعة التى كانت تصدر عن جدتى، إذا اكتشفت خروج الكهربائى للصلاة، كانت ترتبط "بالتقاليد والممارسات" التى كانت تعوق "تقدم وطننا" أكثر مما ترتبط بتركه جزءًا من مهمته دون أن ينتهي منه.

يذكرنى الأتباع الأوفياء لأتاتورك، الذين سيطروا على الصحافة، ورسومهم الكاريكاتورية لنساء متشحات بالأسود ورجعيين بلحى فى أيديهم سبح، وحفلات المدارس على شرف شهداء ثورة الجمهوريين- يذكرنى كل ذلك بأن الدولة القومية تنتمى لنا أكثر مما تنتمى للفقراء المتدينين الذين كان إخلاصهم يجر بقيتنا إلى الحضيض معهم. ويجعلنى أقول لنفسى، وأنا اندمج بقوة مع المتعصبين للرياضيات والهندسة فى عائلتى، إن سيادتنا لا تعتمد على ثروتنا لكنها تعتمد على نظرتنا الغربية الحديثة. لذا ازدريتُ العائلات التى كانت ثرية مثلنا وليس لها ميول غربية. وفيما بعد ضعفت إمكانية الدفاع عن مثل هذا التمييز، حين نضجت الديمقراطية التركية بعض الشىء وبدأ القرويون الأغنياء يتدافعون أفواجًا إلى اسطنبول لخدمة "المجتمع"؛ وفى ذلك الوقت بدأت إخفاقات أبى وعمى فى أعمالهما تقرع ناقوس الخطر، مما عرضنا لإهانة أن يتفوق علينا مَنْ لا يستسيغون العلمانية ولا يفهمون الثقافة الغربية. إذا كان التنوير قد أهلّنا للثراء والامتياز، فكيف لنا أن نفسر وضع محدثى النعمة الورعين؟ (لم أكن أعرف، فى ذلك الوقت، شيئا عن تهذيب الصوفية أو مولانا أو التراث الفارسى العظيم). كل ما كنت أعرفه أن الطبقة الجديدة التى يصمها اليسار السياسى بأنها طبقة "الفلاحين الأغنياء" تؤمن بآراء لا تختلف كثيرًا عن أفكار سائقينا وطباخينا. وقد دعمت البرجوازية ذات النزعة الغربية فى اسطنبول تدخل القوات المسلحة فى الأربعين عامًا الماضية، ولم تعترض أبدا بحماس على تدخل القوات المسلحة فى السياسة، ليس لأنها

كانت تخاف من ثورة يسارية (لم يكن اليسار التركى فى هذا البلد قويًا أبدًا بما يكفى لإنجاز ذلك العمل)؛ كان مصدر تحمُّل النخبة للقوات المسلحة نابعًا، على الأرجح، من الخوف من اتحاد الطبقات الدنيا بقوتها مع الأغنياء الجدد الذين يتدفقون من القرى للقضاء على النمط البرجوازى الغربى فى الحياة تحت شعار الدين. لكن إذا أمعنتُ النظر أكثر من ذلك فى الانقلابات العسكرية والإسلام السياسى (وارتباطه بالإسلام• أقل بكثير من الشائع اعتقاده) فأنا بذلك أخاطر بضرب التناسق السرى لهذا الكتاب.

أرى أن الشعور بالذنب هو جوهر الدين. شعرتُ وأنا طفل بأننى مذنب- لأننى لم أخف خوفًا كافيًا من المرأة المبجلة المتشحة بالأبيض التى تدخل أحلام يقظتى من وقت لآخر ولأننى لم أؤمن بها إيمانًا كافيًا. وكان هناك أيضًا شعور بالذنب لأننى ابتعدتُ عن أولئك الذين يؤمنون بها. لكن بمجرد أن عانقت العالم الخيالى، الذى هربتُ إليه كثيرًا، رحبتُ بذلك الذنب بكل قوتى الطفولية، متأكدًا من أن قلقى سيعمّق روحى، ويصقل ذكائى ويجلب الحيوية إلى حياتى. لكن أورهان الآخر، الأسعد فى ذلك المنزل الآخر فى اسطنبول، لم يكن الدين يقلقه على الإطلاق، فى أحلام يقظتى. وكلما تعبتُ من الذنب الدينى، كنت أريد البحث عن أورهان هذا، مع علمى بأنه لا يضيع وقته بمثل هذه الأفكار ولابد أنه فى الطريق إلى السينما.

لم تمر طفولتى، رغم ذلك، بدون الرضوخ لأوامر الدين. كانت هناك، فى السنة الأخيرة من المدرسة الابتدائية، مدرِّسة أتذكرها الآن كشخصية كريهة متسلطة، مع أننى، فى ذلك الوقت، كنت أسعد برؤيتها؛ إذا ابتسمت لى كنت أشعر بنشوة وإذا رفعت حاجبها كنت أشعر بالانسحاق. تجاهلت هذه العجوز ذات الشعر الأبيض المتجهمة، حين كانت تصف لنا "جمال ديننا"، الأسئلة المحيرة المتعلقة بالإيمان والخوف والتواضع، واختارت بدلا من ذلك أن ترى الدين فلسفة نفعية عقلانية. انتفعت نساء الغرب،

المعاديات للجماليات الأخرى للدين، بعد قرون، من فوائد الصيام. والصلاة تقوى نبضك، وكالجمباز تجعلك يقظًا. وفى وقتنا هذا، فى الكثير من المكاتب والمصانع اليابانية، تطلق صفارة ليتوقف العمل خمس دقائق ويقوم كل شخص بممارسة الرياضة، كما يستريح المسلمون خمس دقائق للصلاة.

أكد الإسلام العقلانى، الذى طرحته مدرّستى، الاشتياق السرى للإيمان وإنكار الذات الذى كان يترعرع داخل الوضعى الصغير، لذا قررت فى يوم من أيام رمضان أن أصوم أنا أيضًا. ومع أننى فعلتُ ذلك بتأثير مدرّستى إلا أننى لم أخبرها. حين أخبرتُ أمى، رأيتُ دهشتها وسعادتها، إلا أنها كانت قلقة شيئًا ما. كانت أمى ممن يؤمنون بالرب "بشرط"؛ ومع ذلك، حتى الصوم كان فى رأيها شيئا لا يفعله إلا المتخلفون. لم أطرح الموضوع مع أبى وأخى. كان اشتياقى للإيمان قد تحول، حتى قبل أن أصوم للمرة الأولى، إلى خزى أفضل كتمانه. كنت على معرفة جيدة بالمواقف الحساسة والمرتابة والساخرة للطبقة التى تنتمى إليها عائلتى، وكنتُ أعرف ما يمكن أن يقال. لذا صُمْتُ بدون أن يلاحظ أحد أو يربت على ظهرى ويقول "أحسنت". ربما كان على أمى أن تقول لى إن طفلا فى الحادية عشرة غير مضطر للصيام مطلقًا. ولكنها بدلا من ذلك، كانت تحضر لى كل الأشياء المفضلة لدى_ الكيك المجدول والخبز الحمص بالأنشوجة_ حين ينتهى وقت صيامى. كان جزء منها مسرورًا لأنها ترى ولدًا صغيرًا يخشى الرب، لكننى كنت أستطيع أن أرى أيضًا القلق فى عينيها مما إذا كان ذلك دليلا على سلسلة من تدمير الذات يمكن أن تحكم علىَّ بحياة من المعاناة الروحية.

كانت ازدواجية عائلتى حول الدين واضحة تمامًا فى، عيد الأضحى. كنا نشترى، مثل كل العائلات المسلمة الثرية، خروفًا ونحتفظ به فى الحديقة الصغيرة خلف منزل آل باموق حتى أول أيام العيد حين يأتى جزار الحى ويذبحه. لم أكن أحب الغنم، على عكس كل الأطفال الأبطال ذوى القلوب الذهبية فى رسوم الكارتون التركية الذين يحلمون بأن يصفح

عن الخروف. لذا لم ينزف قلبى كلما رأيتُ الخروف المحكوم عليه يلعب فى ساحتنا. كنت أيضًا أشعر بالفرح؛ لأننا سنتخلص من هذا الحيوان القبيح الغبى ذى الرائحة المقززة؛ إلا أننى أتذكر أن ضميرى كان يعذبنى من الطريقة التى كنا نفعل بها ذلك: كنا نجلس نحن أنفسنا، بعد توزيع اللحم على الفقراء، إلى المأدبة العظيمة التى تقيمها العائلة ونشرب البيرة التى يحرمها علينا ديننا ونتناول لحمًا من عند الجزار، لأن رائحة لحم الأضحية نفاذة. إن جوهر هذا الطقس هو أن نبرهن على ارتباطنا مع القدير بالتضحية بحيوان بدل التضحية بطفل، وهكذا نتحرر من الذنب؛ وهكذا كانت النتيجة أنه كان على من هم على شاكلتنا، أولئك الذين يأكلون لحمًا رائعًا من عند الجزار بدل الحيوان الذى ضحوا به، أن يشعروا بذنب أكبر.

كانت الشكوك فى عائلتنا أكثر إزعاجًا من تلك التى نعانيها فى صمت. وكان الفراغ الروحى فى كثير من عائلات اسطنبول، العائلات الغنية العلمانية ذات السمات الغربية، يتجلى فى هذا الصمت. يتحدث الجميع بحرية عن الرياضيات والنجاح فى المدرسة وكرة القدم واللهو، لكنهم يمسكون فى حيرة رهيبة وعزلة مؤلمة بالأمور الجوهرية المتعلقة بالوجود- الحب والعاطفة والدين، ومعنى الحياة، والغيرة والكراهية. يشعلون سيجارة، وينتبهون لموسيقى تنبعث من الراديو، ويعودون صامتين لعوالمهم الداخلية. الصيام الذى صمته لأعبر عن حبى السري للرب كان خاضعًا للروح نفسها أيضًا. اعتقدتُ، لأننا كنا فى الشتاء والشمس تغرب مبكرًا، أننى لن أعانى كثيرًا من الجوع. ومع ذلك، كنتُ وأنا أتناول الوجبة التى أعدتها لى أمى (لم تكن الأنشوجة والمايونيز وسلطة البطارخ تشبه الفطور التقليدى فى رمضان) أشعر بالسعادة والراحة. لكن لم يكن مصدر فرحتى أننى عبدتُ ربى وإنما كان مصدرها رضا بسيطا لأننى وضعت نفسى فى اختبار ونجحتُ. كنتُ أذهب، بعد أن أملأ بطنى، إلى سينما قوناق لأرى فيلمًا من أفلام هوليود وأنسى الموضوع برمته. ولم تنتبنى مرة أخرى أية رغبة فى الصوم.

فقد كان جزء منى، حتى لو لم أؤمن بالرب كما كنتُ اتمنى، يأمل إذا كانت (صورة) الرب عليمة، كما يقول الناس، فستكون ماهرة بما يكفى لتعرف سبب عجزى عن الإيمان، وتغفر لى. طالما لم أعلن عدم إيمانى أو أنغمس فى هجمات واسعة على الإيمان، فسوف تتفهم (صورة) الرب وتخفف عنى ذنبى ومعاناتى لعدم الإيمان، أو على الأقل لن تنشغل كثيرًا بطفل مثلى.

لم يكنّ الرب أكثر ما أخافنى لكن أولئك الذين غالوا فى الإيمان به. وكان الشىء الثانى الذى يرعبنى غباء الورعين، الذين لا يمكن أبدا مقارنة حكمهم بحكم الرب_ حاشا للرب_ الذين يعبدونه من كل قلوبهم. انتابنى، لسنوات طويلة، فزع من أننى سوف أعاقَب فى يوم ما لأننى لا "أشبههم". وكان تأثير هذا الفزع علىَّ أعظم من تأثير أية نظرية سياسية قرأتها فى شبابى اليسارى. ما أدهشنى فيما بعد أن أجد أن بعض رفاقى من أهل اسطنبول، وكانوا علمانيين شبه مؤمنين وعلى دراية بقدر من الثقافة الغربية، كانوا يشاركوننى الإحساس بهذا الذنب السرى. ولكن كان يسعدنى أن أتخيل أولئك الناس، الذين لا يؤدون شعائر دينهم ويزدرون الورعين وهم يمارسونها، وهم يدخلون فى تفاهم سرى مع الرب بعد حادث مرور وهم راقدون فى سرير بالمستشفى.

كان لى، فى المدرسة الإعدادية، زميل شجاع إلى حد تجنبه لعقد هذا النوع من الاتفاقيات السرية. كان ولدًا شيطانيًا من عائلة ثرية ثراء فاحشًا، جمعت ثروتها من السمسرة. كان يركب الخيول فى الحدائق العملاقة فى منازلهم الرائعة فى هضاب البوسفور ومثَّل تركيا فى المسابقات الدولية للفروسية. رآنى ذات يوم أرتجف خوفًا ونحن نقول، بطريقة الأطفال، إن الميتافيزيقا فى تراجع، فنظر إلى السماء وصرخ، "ليقتلني الرب، إن كان موجودًا"، ثم أضاف بثقة صدمتنى: "لكننى كما ترى، مازلتُ أتنفس". شعرت بالذنب لفقدان تلك الجرأة وبالذنب أيضًا، لأننى كنت أشك سرًا فى أنه على صواب، ولكننى رغم هذا الارتباك شعرت ببهجة لا أعرف مصدرها.

حين بلغتُ الثانية عشرة، بدأت اهتماماتى- وشعورى بالذنب- تدور حول الجنس وليس الدين، وقل اهتمامى بالتوترات المتأرجحة بين الرغبة فى الإيمان والرغبة فى الانتماء. لم يكن الألم، فى ذلك الوقت، نتيجة البعد عن الرب ولكنه كان نتيجة البعد عن من كانوا حولى، عن الروح الجمعية للمدينة. ورغم ذلك مازالت القشعريرة تسرى فى جسدى كلما رأيتُ سيدة عجوزًا بوشاح أبيض وسط الزحام أو على سفينة أو على جسر.

الفصل الحادى والعشرون

الأغنياء

كانت أمى تذهب فى منتصف الستينيات إلى بائع الجرائد كل يوم أحد لتشترى نسخة من "المساء". لم تكن تصل إلى منزلنا على عكس الجرائد اليومية- وكان أبى يعرف أن أمى تكلف نفسها عناء الحصول عليها من أجل عمود الإشاعات الاجتماعية الذى كان بعنوان "هل سمعت؟" الموقع باسم مستعار_ جول برى (الوردة العذراء) ـ وكان لا يفوت فرصة أبدًا لإغاظتها حول هذا الموضوع. جعلتنى سخريته أفهم أن الاهتمام بنميمة المجتمع علامة على ضعف شخصى. هل كان يتجاهل أن الصحفيين الذين يختفون خلف الأسماء المستعارة للتنفيس عن امتعاضهم من "الأغنياء" (بما فيهم الذين كنا منهم، أو نتمنى أن نكون منهم) بتلفيق الأكاذيب عنهم. وحتى إذا لم تكن أكاذيب، فقد كان الأغنياء حمقى إلى حد جذب انتباه محرر عمود اجتماعى لأنهم لم يكونوا يعيشون حياة نموذجية ناجحة. إلا أن هذه الرؤى لم تجعل أبى يتوقف عن قراءة هذه الأعمدة وتصديقها:

ـ سرق بيت المسكينة فايزة معدنجى، بيتها الذى فى ببك، لكن يبدو أن لا أحد يعرف ما سُرق. وعلينا أن نرى إذا كانت الشرطة ستنجح فى حل هذا اللغز.

- لم تذهب أسيل ماضرا للسباحة فى البحر ولا مرة الصيف الماضى_ وكله لأنها استأصلت لوزتيها. تستمتع هذا الصيف فى جزيرة قورو تششمه- مع أننا نسمع أنها مازالت سريعة الغضب قليلا. لن نسأل عن السبب.

- ذهبت معزز ابار إلى روما! لم نر أبدًا هذه الاسطنبولية البارزة سعيدة إلى هذا الحد. ماذا أبهجها يا ترى؟ نحن نتعجب. هل هو الرجل الأنيق الذى بجانبها؟

- اعتادت سميرا ميس صارای على قضاء صيفها فى بابو كادا، لكنها الآن أدارت ظهرها لنا وعادت لفيلتها فى كابرى. إنها قريبة جدًا من باريس، سمعنا أنها ستقيم بضعة معارض لفنها. متى تعرض لنا تماثيلها؟

- عين الحسود أصابت مجتمع اسطنبول! الكثير من الشخصيات البارزة الشهيرة الواردة أسماؤهم عدة مرات فى هذا العمود مرضوا ونقلوا للمستشفيات لإجراء عمليات جراحية. آخر الأخبار السيئة تأتينا من بيت فى تشاملجا يعود للمرحوم روشن أشرف، حيث كانت حارقة جور صوى تقضى وقتًا ممتعًا فى حفلة على ضوء القمر...

كانت أمى تقول: "هكذا استأصلت حارقة جور صوى لوزتيها الآن أيضا، آه؟"

وكان أبى يقول بمكر وخبث: "كان من الأفضل أن تستأصل الثآليل التى فى وجهها أولا".

كان بعض أفراد الطبقة الراقية يُذكَرون بالاسم وبعضهم لا تذكر أسماؤهم. لكننى استنتجتُ من الأخذ والرد أن والدىَّ كانا يعرفانهم. وكان الأمر يسترعى اهتمام أمى لأنهم كانوا أغنى منا. كانت أمى تحسدهم- بينما ترفض غناهم، كان التوبيخ واضحًا أحيانًا من الطريقة التى كانت تتكلم بها عن "سقوطهم على الورق". لم تكن وجهة نظر أمى فريدة. لا يجب على الأغنياء أن يعرضوا أنفسهم متباهين هكذا علنا، وكان هذا الرأى عقيدة راسخة بقوة لدى معظم أهل اسطنبول.

كانوا يفصحون عنها من وقت لآخر؛ إلا أنها لم تكن صرخة للتواضع أو محاولة لتجنب خطر الغرور؛ ولا نتيجة عمل أخلاقى بروتستنتى. كانت تنبعث ببساطة من الخوف من الدولة. كان الباشوات العثمانيون من الطبقة الحاكمة، لقرون، يضعون أعينهم على كل الأغنياء الآخرين- وكان معظمهم

من الباشوات ذوى النفوذ- ويهددونهم ويبحثون عن أية ذريعة لقتلهم ومصادرة ممتلكاتهم. وقد شارك اليهود، الذين كانوا فى مركز مكنهم من إقراض المال للدولة فى القرون الأخيرة من عمر الإمبراطورية- شاركوا اليونانيين والأرمن الذين جنوا الشهرة كرجال أعمال وحرفيين فى الذكريات المريرة لضريبة الثروة التأديبية التى فرضت عليهم أثناء الحرب العالمية الثانية، ومهدت الطريق للاستيلاء على أراضيهم ومصانعهم فى أحداث الشغب الكبيرة يومى الخامس والسادس من سبتمبر ١٩٥٥، حيث تم نهب الكثير من متاجرهم وحرقها.

هكذا كان كبار ملاك الأراضى فى الأناضول والجيل الثانى من أصحاب المصانع الذين تدفقوا إلى اسطنبول أكثر جرأة فى عرض ثرواتهم. وكان من الطبيعى، أن يرى أولئك الذين مازالوا خائفين من الدولة، أو أمثالنا الذين فشلوا بسبب قلة مهاراتهم فى الاحتفاظ بثرواتهم لأكثر من جيل، أن تلك الجرأة ليست مجرد حماقة لكنها سوقية. كان الجميع يسخرون من صاقب صبانجي، وهو واحد من ذلك الجيل الثانى من أصحاب المصانع، وكبير ثانى أغنى عائلة تركية، لتفاخره بثروته الجديدة، وآرائه الغريبة وسلوكه غير المألوف (ومع ذلك لم تكتب عنه أى من هذه الجرائد، خوفًا من افتقاد ريع الإعلانات)، لكن كانت شجاعته القروية فى التسعينيات وراء تأسيسه أكبر متحف خاص فى اسطنبول فى منزله على غرار نموذج هنرى كلاى فريك (*) وحول بيته إلى أجمل متحف خاص فى اسطنبول.

إلا أن القلق الذى استحوذ على أغنياء اسطنبول فى طفولتى لم يكن بلا أساس، لم يفتقر تحفظهم للحكمة. فقد واصلت بيروقراطية الدولة الاهتمام الجشع بكل أوجه الإنتاج، ولأنه كان من المستحيل أن تصبح غنيًا جدًا بدون عقد صفقات مع السياسيين، فقد افترض كل شخص أنه حتى الأغنياء "الطيبون" لهم ماضٍ ملوث. بعد انتهاء ثروة جدى واضطرار أبى

(*) هنرى كلاى فريك Henry Clay Frick (١٨٤٩ - ١٩١٩): كان أحد رجال الصناعة الأمريكان وأحد المهتمين بالفنون.

للعمل سنوات طويلة عند وهبى قوتش، كبير عائلة أخرى من رواد الصناعة، لم يكتف بالسخرية من لهجة رئيسه القروى أو القصور الذهنى لابنه الأقل ذكاء من أبيه. وكان يقول، فى لحظات الغضب، إن هذه العائلة صنعت ثروتها خلال الحرب العالمية الثانية ولم تحرك ساكنًا إزاء المجاعات وطوابير الطعام التى كان على البلاد أن تتحملها فى تلك الفترة.

لم أر أبدًا فى طفولتى وشبابى أن أغنياء اسطنبول أشخاص يستفيدون من قدرتهم على الإبداع بل رأيتهم أناسًا استغلوا الفرصة منذ وقت طويل لرشوة شخص فى بيروقراطية الدولة واغتنوا فجأة. كنتُ أفترض، حتى التسعينيات، حين خف الخوف من الدولة، أن معظمهم كونوا ثروات بسرعة ثم كرسوا بقية حياتهم للحفاظ على أموالهم المخبأة جيدًا، وحاولوا فى الوقت نفسه العثور على شرعية لوضعهم الاجتماعى. وحيث أنه لم تكن هناك قاعدة عقلية ليصبح هؤلاء الناس أغنياء، لم يهتموا بالكتب أو القراءة أو حتى الشطرنج. كانت هذه صرخة من الفترة العثمانية التى تقدر الكفاءات، حين كان الرجل من خلفية متواضعة لا يأمل فى الارتقاء والثراء ويصبح باشا إلا بالتعليم. بغلق تكايا الصوفية فى السنوات الأولى من الجمهورية، ونبذ الأدب الدينى، وثورة الأبجدية، والتحول الإرادى إلى الثقافة الأوروبية، انتهت تمامًا الحركة عبر استيعاب الثقافة.

وحين كان الأغنياء الجدد يخشون الدولة (لسبب وجيه)، ولم يكن أمام هذه العائلات الجبانة إلا طريقة واحدة لتقديم أنفسهم، وهى أن يظهروا أوروبيين أكثر مما هم عليه فى الحقيقة. هكذا تسلوا بالذهاب إلى أوروبا وشراء الملابس والأمتعة وأحدث الأجهزة (كل شىء من العصارات إلى ماكينات الحلاقة الكهربية)، وزهوا جدًا بهذه الأشياء. قد تبدأ، أحيانًا، عائلة اسطنبولية عريقة مشروعًا وتعرف الثراء من جديد (كما حدث لمحرر شهير وصاحب جريدة، كان صديقًا حميمًا لعمتى). لكنهم تعلموا الدرس؛ لم يكن من غير الشائع أن يبيع هؤلاء الناس كل شىء، حتى لو لم يكسروا قانونًا أو يهينوا مسئولا ولا يكون هناك سبب للخوف من الدولة،

وينتقلوا إلى شقة فخمة فى لندن، يحدقون منها إلى جدران الجيران المواجهة لهم أو فى التليفزيون الإنجليزي الغامض، الذى لم يفهموا منه شيئًا أبدًا، لكنهم كانوا يشعرون براحة تفوق ما كانوا يشعرون به فى شقة فى اسطنبول تطل على البوسفور. كثيراً ما يحدث أيضًا أن ينتج الاشتياق للغرب حكايات مستوحاة من "أنا كارنينا"(*) تجلب عائلة ثرية مربية أجنبية لتعلم الأطفال لغتها، فقط ليهرب معها رجل البيت.

لم تعرف الدولة العثمانية أرستقراطية متوارثة، لكن مع مجىء الجمهورية، عمل الأثرياء بكد ليبدوا وكأنهم ورثتها الشرعيين. لذا ناضلوا، فى الثمانينيات، حين اهتموا فجأة بآخر ما تبقى من الثقافة العثمانية، لجمع بضع "التحف القديمة" التى بقيت من حرائق الياليات الخشبية. وحيث إننا كنا أغنياء ذات يوم ومازلنا نبدو أغنياء، فقد أحببنا الإشاعات حول الطريقة التى جمع بها الأغنياء ثرواتهم (كانت قصتى المفضلة عن الرجل الذى جلب مركبًا مليئًا بالسكر فى منتصف الحرب العالمية الأولى، فاغتنى فجأة واستمتع بإيراداته حتى يوم مماته). ربما كانت تكمن فتنة تلك القصص فى الأثير التراجيدى المرعب أو الشك البائس حول ماذا يفعلون بثرواتهم المفاجئة وكيفية الحفاظ عليها من التلاشى بالغموض الذى جاءت به؛ مهما كان السبب، حين كنت أقابل شخصًا ثريًا- على علاقة بنا من بعيد، أو صديقًا للعائلة، أو صديق طفولة لأبى أو أمى، أو جارًا من نيشان طاش، أو واحدًا من الأثرياء عديمى الروح والثقافة الذين ينهون كلامهم بعبارة "هل سمعتَ؟"- يراودنى هذا الإلحاح النهم للبحث فى حياتهم الفارغة.

كان هناك صديق طفولة لأبى، عمٌ أنيق ورث أملاكًا هائلة عن أبيه (كان وزيرًا فى آخر سنوات الإمبراطورية العثمانية)؛ كان دخله من ميراثه ضخمًا جدًا حتى أنه "لم يضطر للعمل طوال حياته"- لم أستطع أبدًا أن أميز إن كان الناس يمدحونه أو يلعنونه حين يقولون ذلك، كان هذا الرجل

(*) أنّا كارنينا : رواية شهيرة لتولستوى..

لا يفعل شيئًا سوى قراءة الجريدة أو مشاهدة الشوارع من نافذة شقته فى نيشان طاش. وقد يستغرق وقتًا طويلا بعد الظهر فى الحلاقة وتمشيط شاربه؛ ثم يرتدى ملابسه الأنيقة المصنوعة فى باريس أو ميلانو، ويبدأ مهمته الوحيدة فى اليوم، وكانت احتساء الشاى لمدة ساعتين فى بهو فندق هيلتون أو محل الفطائر فى الفندق. وكما شرح ذات مرة لأبى وحاجباه مرفوعان، وكأنه يبوح له بسر عظيم، راسمًا على وجهه تعبيرًا مأساويًا يوحى بألم روحى: "لأنه المكان الوحيد فى المدينة الذى يشبه أوروبا". كان هناك، من الجيل نفسه صديقة لأمى، امرأة غنية جدًا وبدينة جدًا، ومع أنها (أو ربما لأنها) قبيحة وتشبه القرد، كانت تحيى الجميع بالكلمات التالية: "كيف حالك، يا قرد؟" بتكلف كنتُ أنا وأخى نحب أن نقلده. قضت معظم حياتها ترفض العرسان، وتشكو من أنهم ليسوا مهذبين أو أوروبيين بشكل كاف؛ وحين اقتربت من الخمسين، تخلت عن الرجال الأغنياء جدًا والمتأنقين جدًا الذين لا يريدون الزواج من امرأة ليست جميلة بما يكفى، وتزوجت من شرطى فى الثلاثين من عمره "رائع جدًا ومهذب جدًا". فشلت هذه الزيجة بعد وقت قصير، وقضت ما تبقى من حياتها تنصح بنات طبقتها بألا يتزوجوا إلا من رجال أغنياء على المستوى الاجتماعى نفسه.

لقد فشل، عمومًا، أغنياء الجيل العثمانى الأخير من ذوى الميول الغربية فى الاستفادة من ثرواتهم الموروثة والمشاركة فى الاتساع التجارى والصناعى الذى كانت اسطنبول تشهده. كانوا كلهم تقريبًا ينحدرون من العائلات العريقة التى لم يرفض أبناؤها مجرد الجلوس على طاولة للعمل مع "رجال الأعمال السوقيين" الذين خففوا من احتيالهم وخداعهم بقدرة من أجل صداقة "حقيقية مخلصة" ومن أجل روح الجماعة، لكنهم رفضوا حتى أن يشربوا الشاى معهم. كان أفراد هذه العائلات العثمانية العريقة يُخدَعون (بدون دراية) على أيدى المحامين الذين استخدموهم لحماية ممتلكاتهم وجمع إيجاراتها. كنا أينما ذهبنا لزيارة أعضاء من هذا الجيل المحتضر سواء فى قصورهم أو يالياتهم على البوسفور، كنتُ أدرك أن

معظمهم يفضلون قططهم وكلابهم عن الناس، مع أننى كنتُ أقدر تعاطفهم بشكل خاص معى. حين عرض التاجر رافى برتقال بعد ذلك بخمس سنوات أو عشر فى محل التحف الأثرية الأثاث الذى كان ملك هؤلاء الناس- حوامل مصاحف وأرائك، ومناضد مطعمة بالصدف، ولوحات زيتية ولوحات بالخط البارز وبنادق قديمة وسيوفًا تاريخية آلت إليهم من أجدادهم، وأوسمة وساعات ضخمة- تذكرتُ بحنان الحياة السيئة التى عاشوها. كان لهم جميعًا هوايات وانحرافات صرفتهم عن علاقاتهم المضطربة بالعالم الخارجى. أتذكر رجلا ضعيف البنية عرض على أبى سرًا مجموعة ساعاته ومجموعة أسلحته وكأنه يعرض صورًا جنسية. وحين حذرتنا سيدة عجوز من السير بجوار حائط صغير على وشك الانهيار وخطر فى طريقنا إلى مرسى الزوارق، سررنا حين تذكرنا أنها استخدمت الكلمات ذاتها عند زيارتنا لها منذ خمس سنوات؛ وكانت سيدة أخرى تهمس لنا دائمًا حتى لا يسمع الخدم أسرارها النفيسة؛ وكانت ثالثة تضايق أمى بسؤالها بوقاحة عن مسقط رأس جدتى لأبى. وكان أحد أخوالى وكان بدينًا يحب أن يتجول بضيوفه داخل منزله وكأنه متحف؛ وقد يقوم بعد ذلك بمناقشة فضائح الفساد وكوارث مضى عليها سبع سنوات وكأنها نشرت فى ذلك الصباح فى "حريات"(*) وتركت المدينة كلها فى حالة تلهف. كان يتبين لى ببطء، ونحن نتفاوض حول تلك الطقوس الغريبة وأحاول أن أنظر فى عين أمى لأتأكد من أننا لم نكن متعثرين، أننا لسنا أناسًا مهمين فى أعين أقاربنا الأغنياء الذين كانوا يعملون بجدية ليثيروا إعجابنا، وقد أشعر فجأة بالرغبة فى مغادرة بالبهم والعودة إلى البيت. كنت أشعر بهذا حين يخطئ أحد فى اسم أبى أو يعتقد خطأ أن اسم جدى اسم فلاح ريفى أو يبالغ- وكثيرًا ما رأيت ذلك بين الأغنياء المنعزلين- فى ذكر مواقف تافهة مزعجة_ الخادمة التى أحضرت مكعبات السكر بدلا من أن تحضر السكر الناعم كما طلب منها؛ والخادمة التى ترتدى جوارب

(*) حريات : فى الأصل Hürriyet.

ألوانها غير متناسقة؛ والزورق السريع الذى يمر بجوار المنزل_ لأشعر بالفرق فى مركزنا الاجتماعى. وكان كل المتغطرسين، من أبناء وأحفاد- أولاد فى سنى كان علىَّ أن أكون وديًا معهم- يعتبرون "صعبين" عمومًا؛ قد يتشاجر كثير منهم مع الصيادين فى المقاهى ويضربون بعض القساوسة فى المدرسة الفرنسية التى فى وسط البلد أو ينتحرون (إن لم يقضوا بقية حياتهم فى مصحة عقلية فى سويسرا).

كانت تلك العائلات متورطة دائمًا فى خلافات تافهة ومستعصية، كثيرًا ما كانت تنتهى بهم فى المحاكم، وشعرت أنهم كانوا فى ذلك يشبهون عائلتى إلى حد ما. فقد خطط بعضهم للعيش معا فى قصورهم الضخمة سنوات وسنوات وكانوا_ حتى وهم يرفعون قضايا ضد بعضهم البعض_ يجتمعون معًا حول موائدهم العائلية (كما كان يفعل أبى وعماتى وأعمامى). وكان أولئك الذين يتعاملون مع الشكاوى بجدية ويمزجون العمل بالعاطفة يعانون أكثر، ويرفضون فى النهاية التحدث معًا لسنوات طويلة، حتى لو واصلوا العيش معًا فى اليالى نفسه؛ وكان بعضهم، ممن لا يتحملون النظر إلى أقاربه اللدودين، يقسمون أجمل غرف يالهم مشوهين انسياب سقوفه العالية ومشهد البوسفور بحوائط مؤقتة بشعة، وكان سمكها ضئيلا مما يجبرهم على سماع سعال أقاربهم الكريهين وخطواتهم طوال اليوم؛ وإذا قسموا بقية اليالى " (تأخذ جناح الحريم؛ واحتفظ بالملحق") كان الإزعاج الذى يتعرضون له أقل من اللذة التى يشعرون بها لمعرفتهم أنهم ضايقوا من لا يحبونهم. حتى أننى سمعت أن هناك من استخدم إجراءات قانونية لغلق مدخل أقاربهم إلى الحديقة.

بدأتُ أتساءل، وأنا أرى موجة جديدة لنزاعات متشابهة تثار فى العائلات نفسها فى جيل لاحق، عما إذا كان أثرياء اسطنبول يتمتعون بعبقرية خاصة فى النزاعات الدموية. انتقلت عائلة ثرية، فى الأيام الأولى للجمهورية حين كان جدى يجمع ثروته، إلى نيشان طاش فى مكان ليس بعيدًا عن منزلنا فى شارع تشويكيه؛ أخذ ابنان قطعة الأرض التى اشتراها

أبوهم من أحد باشوات عبد الحميد وقسماها قسمين. بنى الأخ الأول بيتا يبعد عن الرصيف طبقًا للوائح المدينة. وبعد بضع سنوات بنى الأخ الثانى بيتًا آخر على نصيبه من الأرض؛ ودون أن يخرق لوائح المدينة شيده متعمدًا أقرب إلى الرصيف بعشرة أقدام، لمجرد أن يحجب الرؤية عن أخيه. وعند ذلك شيد الأخ الأول جدارًا بارتفاع خمسة طوابق وكانت فائدته الوحيدة_ كما كان يعلم الجميع فى نيشان طاش_ أن يحجب الرؤية من النوافذ الجانبية لبيت أخيه.

من النادر أن تسمع عن تلك الخلافات فى العائلات التى انتقلت إلى اسطنبول من الأقاليم: التعاون هو السلوك المعتاد بينهم، خاصة إذا لم يكونوا أثرياء. استمتع بكسب مفاجئ، بعد الستينيات، حين كان سكان المدينة فى ارتفاع رهيب، ومعه ارتفعت أسعار الأراضى، كل من عاشت عائلته فى اسطنبول عدة أجيال وخطط للحصول على قدر من الممتلكات. وحتى يبرهنوا على أنهم كانوا ينتمون إلى "عملة اسطنبول القديمة"، كان أول ما يفعلونه، بالطبع، هو الدخول فى منازعات حول تقسيم الثروة. كان هناك أخَوان أرضهما فى تلال جرداء خلف بكر كوى، عرفا الحظ الهائل مع توسع المدينة فى هذا الاتجاه؛ وقد يفسر هذا ما جعل الأخ الأصغر يتناول مسدسه فى أوائل الستينيات ويطلق النار على أخيه الأكبر ويقتله. اتذكر أن الصحف ادعت أن الأخ الأكبر كان على علاقة حب مع زوجة أخيه الأصغر. وقد تصادف أن ابن القاتل، وكانت عيناه خضراوين، كان زميلى فى الفصل فى شيشلى ترفى، فتتبعت تلك الفضيحة باهتمام كبير. كانت، لأيام، تتصدر الصفحات الأولى من الأخبار، والمدينة منغمسة فى أدق تفاصيل تلك القصة التى تدور حول الحب والطمع، كان ابن القاتل، ذو البشرة البيضاء والشعر الأحمر، يصل إلى الفصل ببنطلونه الجلدى القصير المعتاد، قابضًا على منديل ليقضى اليوم فى نحيب صامت. حين كنتُ أمر، فى السنوات الأربعين التالية، فى هذه المنطقة من المدينة_ تعدادها الآن مائتان وخمسون ألفا_ التى تحمل لقب عائلة زميلى ذى

البنطلون الجلدى القصير، أو أسمع ذكر العائلة (لأن اسطنبول فى النهاية قرية كبيرة)، أتذكر كم كانت عينا زميلى ذى الشعر الأحمر حمراء وكم كانت دموعه هادئة.

كانت العائلات الكبيرة التى تبنى السفن (كلها من ساحل البحر الأسود)، لا تميل إلى عرض نزاعاتها فى المحاكم، مفضلة الغضب السافر الذى لا يهدأ إلا بالأسلحة. بدأ التنافس بينها للحصول على عقود الحكومة لأساطيلها من المراكب الخشبية الصغيرة، لكن هذا لم يؤد إلى منافسة حرة بالمفهوم الغربى؛ وبدلا من ذلك أرسلت كل عائلة عصابة من قطاع الطرق لإرهاب الآخرين؛ وقد يفعلون، من وقت لآخر، حين ينهكهم القتل، ما كان يفعله أمراء العصور الوسطى ويتبادلون بناتهم بالزواج؛ لكن فترات السلام التى تتلو ذلك لم تدم أبدًا لفترة طويلة، وبسرعة يتبادلون إطلاق النيران مما يؤلم بناتهم لأنهن صرن ينتمين للعائلتين. وبعد أن بدءوا شراء الزوارق البخارية وبناء أساطيل من سفن النقل الصغيرة، وتزوجت إحدى بناتهم ابن الرئيس، أصبحوا موضوعا منتظمًا فى "هل سمعت؟" - وعند ذلك كانت أمى تتابع أوصاف "الوردة العذراء" بدقة عن حفلات "غارقة فى الكافيار الرائع والشمبانيا".

كان هناك دائمًا فى الحفلات والأعراس والحفلات الراقصة من هذا النوع - كثيرًا ما كان يحضرها والدى وأعمامى وجدتى - كثير من المصورين؛ وكان أقاربى يحضرون للبيت أى صور ظهروا فيها ويعرضونها لبضعة أيام على منضدة البوفيه. وقد تعرفت فيها على بعض الناس الذين زاروا منزلنا، بالإضافة إلى بعض المشاهير الذين رأيتهم فى الجرائد، وبعض السياسيين الذين مهدوا لهم الطريق. كنت أحاول أن أتخيلها وأمى تقارن الملاحظات على الهاتف مع أختها، وكانت تحضر تلك الأحداث أكثر. وقد أصبحت أعراس المجتمع منذ التسعينيات عظيمة الأهمية، تحضرها الصحافة، وطاقم التليفزيون وأشهر عارضات الأزياء فى البلاد؛ وكانوا يعلنون عنها بأسهم نارية يمكن أن تراها فى المدينة كلها. لكن الأمور كانت

مختلفة تمامًا منذ جيل. لم يكن الهدف هو التفاخر ولكن أن يسمحوا للأغنياء بالاجتماع معًا ونسيان مخاوفهم وقلقهم، ولو لأمسية، من الدولة الفضولية النهم. وكنت أشعر حين حضرت تلك الأعراس والحفلات وأنا طفل، رغم ارتباكى، بالسعادة لوجودى فى تلك الرفقة المهيبة. كنت أقرأ المتعة ذاتها فى عينى أمى وهى تخطو خارج البيت، وقد قضت اليوم كله فى ارتداء ملابسها. لم تكن نظرتها نظرة سعيدة لليلة مرح فى الخارج؛ كانت على الأرجح نظرة رضا لقضاء أمسية مع الأغنياء - وهى تعرف، لسبب ما، أنها تنتمى لهم.

عند دخول قاعات الاستقبال العظيمة المضاءة بأضواء باهرة، أو الحدائق الفخمة (فى الصيف)، وأنا أمشي بين المناضد الجميلة والخيام وأحواض الزهور، والنُّدُل(*) والخدم، كنت ألاحظ أن الأغنياء، أيضًا، استمتعوا برفقة بعضهم، وخاصة فى وجود المشاهير. وكانوا يبتهجون حين يرون، وهم يفحصون الحشد كما كانت أمى تفعل ليروا "مَنْ آخر" هناك، "النوع الجيد من الناس". لم يجمع معظمهم أموالهم بالعمل الجاد أو

(*) النُّدل : جمع نادل.

البراعة لكن من ضربة حظ أو احتيال وهم يريدون أن ينسوا، وكانت ثقتهم ترتكز على معرفة أن لديهم من المال أكثر مما يستطيعون إنفاقه. كانوا، بتعبير آخر، من الناس الذين لا يسترخون أو يشعرون بالرضا عن أنفسهم إلا إذا اجتمعوا فى مكان واحد مع أمثالهم.

بمجرد أن قمتُ بالجولة الأولى بين الحشد، هبت رياح غريبة من حيث لا أعلم وبدأتُ أشعر بأن علىَّ أن أغادر المكان. كانت معنوياتى تنخفض سواء رأيت قطعة فاخرة من الأثاث أو أداة من أدوات الترف (مثلا، سكينة كهربية لتقطيع اللحم) مما كنا لا نستطيع شراءه. ؛ وكانت رؤية أن والدىَّ على علاقة حميمة بأناس جاءت ثرواتهم من أعمال مخزية أو كوارث أو احتيال تزيد من شعورى بالضيق. واكتشف، بعد ذلك، أن أمى التى كانت سعيدة حقًا لأنها فى صحبتهم، وأبى، الذى كان على الأرجح يغازل إحدى عشيقاته، لم ينسيا الإشاعة الدنيئة التى تكلما عنها فى البيت لكنهما وضعاها جانبًا، حتى ولو لليلة. لكن، ألا يتصرف كل الأغنياء بالأسلوب نفسه؟ اعتقدت، أن هذا ربما كان جزءًا من أن تكون ثريًا: تتصرف دائمًا "كما لو". كان الأغنياء يقضون هذه الحفلات فى الشكوى من الطعام الذى قدم لهم على آخر رحلة طيران- كأن هذا موضوع عظيم الشأن وخطير الأهمية، وكأن معظم الطعام الذى أكلوه ليس من النوع الرديء نفسه. ثم يتحدثون عن الطريقة التى يُودعون بها أموالهم فى الحسابات فى البنوك السويسرية (أو إذا استخدمنا كلمة والدىَّ، يضعونها فى سيفون). إن معرفتهم بأن أموالهم كانت بعيدة وفى مكان يصعب الوصول إليه منحهم ثقة جميلة حسدتهم عليها.

لم تكن المسافة بيننا كبيرة تمامًا كما تبين لى ذات مرة من تلميح أبى. كنت فى العشرين حين اندفعت فى خطبة لاذعة طويلة عن حماقات الأغنياء البلهاء عديمى الروح، الذين يتمادون فى الادعاء ليظهروا كم كانوا "غريبين" أولئك الذين يعيشون حياة عادية تتسم بالجبن، بدل أن يشاركوا الناس فى مجموعات الفن التى بحوزتهم، أو يهبوها لمتحف، أو يتبعوا

عواطفهم؛ أشرتُ إلى عدد من معارف العائلة، عدد من أصدقاء طفولة والدىَّ وآباء بعض أصدقائى. أزعجنى أبى قليلاً_ ربما لأنه كان خائفا من توجهى لحياة غير سعيدة أو ربما ببساطة ليحذرنى_ قال إن السيدة التى ذكرتها (سيدة جميلة جدا) "فتاة" مهذبة وطيبة القلب، وإذا سنحت لى الفرصة لأعرفها بعمق، فلن أواجه مشكلة فى معرفة السبب.

الفصل الثانى والعشرون

عن السفن التى مرت فى البوسفور
والحرائق الشهيرة
والتنقل بين المنازل وكوارث أخرى

كانت سلسلة الفشل التى تعرض لها أبى وعمى فى أعمالهما، وخلافات أبى وأمى، والمنازعات الغاضبة بين الفروع الصغيرة المتعددة للعائلة الكبيرة التى تشكل جدتى رأسها- كانت بعض الأشياء التى أعدتنى لمعرفة أنه، برغم ما يقدمه العالم (الرسم والجنس والصداقة والنوم والحب والطعام واللعب والفرجة على الأشياء)، وبرغم أن فرص السعادة بلا حدود ولم يكن يوم يمر دون أن أكتشف متعة جديدة، إلا أن الحياة كانت مليئة أيضًا بكوارث مفاجئة وغير متوقعة وجارفة مختلفة الحجم والأهمية. وقد ذكرتنى عشوائية هذه الكوارث بالإعلانات الملاحية التى يبثها الراديو محذرًا كل البحارة (ونحن أيضًا) من الألغام الطافية عند فم البوسفور ويحدد موقعها بدقة.

كان والداى يمكن أن يبدءا فى أية لحظة جدالا عن شىء متوقع تماما، أو تنفجر منازعات حول الممتلكات مع الأقارب فى الطوابق العليا، أو يفقد أخى أعصابه فجأة ويقرر أن يلقننى درسًا لا أنساه أبدًا. ومرة أخرى قد يأتى أبى إلى البيت ويذكر بشكل عابر أنه باع منزلنا، أو أنهم حجزوا عليه، أو أن علينا أن ننتقل إلى مكان آخر، أو أنه سيذهب إلى رحلة.

تنقلنا كثيرًا فى تلك الأيام، وفى كل مرة كان التوتر يزداد فى البيت، ولم يكن لدى أمى وقت لمراقبتنا، لأنه كان عليها أن تركز اهتمامها فى تغليف كل إناء بورق الجرائد القديمة، وكان هذا معتادًا فى وقتها، وكان هذا يعنى أننى أستطيع أنا وأخى أن نركض خارج البيت. كان ينتابنا، ونحن نشاهد الحمالين يأخذون الخزائن والدواليب والمناضد، إحساس بأنها الثوابت الوحيدة فى حياتنا ونستعد لمغادرة الشقة التى كانت بيتنا. فأشعر بالسوداوية، وكأن عزائى الوحيد أننى قد أعثر على قلم فقدته منذ فترة طويلة، أو بلية، أو لعبة عزيزة ذات قيمة وجدانية كانت قد فقدت تحت قطعة من الأثاث. لعل بيوتنا الجديدة لم تكن مريحة أو دافئة مثل منزل آل باموق فى نيشان طاش، لكن البيوت التى كانت فى جيهان جير أو بشيك طاش كانت تطل على البوسفور حيث المناظر الجميلة، لذا لم أشعر بعدم السعادة أبدا لانتقالنا إلى هناك، وبمرور الوقت قل اهتمامى تدريجيًا بتضاؤل ثروتنا.

كانت لدىَّ عدة استراتيجيات حتى لا تزعجنى هذه الكوارث الصغيرة. كنتُ أضع أنظمة صارمة للتحكم فى نفسى (ألا أسير على خطوط أرصفة المشاة، وألا أغلق بعض الأبواب إطلاقًا)؛ أو أقوم بمغامرة سريعة (لقاء أورهان الآخر صدفة، أو الهروب إلى عالمى الثانى، أو الرسم، أو الوقوع فى مصيبة تخصنى بافتعال شجار مع أخى)؛ أو أعدُّ السفن المارة فى البوسفور.

كنتُ فى الواقع أعد السفن المارة فى البوسفور لبعض الوقت. كنت أعد حاملات النفط الرومانية، والسفن الحربية السوفيتية، ومراكب الصيد القادمة من طريظون، وسفن الركاب البلغارية، وسفن الخطوط البحرية التركية المتجهة إلى البحر الأسود، وسفن الرصد السوفيتية، وعابرات المحيط الإيطالية المتألقة، وزوارق الفحم، والفرقاطات، وسفن نقل البضائع المسجلة فى فارنا، وكان يعلوها الصدأ، والسفن المحطمة التى لا تظهر أعلامها أو أسماء بلادها تحت جنح الظلام. لا يعنى هذا أننى كنت أعد

كلَّ شىء؛ لم أهتم، مثل أبى، بعد الزوارق الآلية التى تقطع البوسفور ذهابًا وإيابًا ناقلة الموظفين الذاهبين إلى عملهم، والسيدات العائدات من السوق حاملات خمسين حقيبة تسوق، لم أعد معديات المدينة التى تندفع من شاطئ إلى شاطئ ومن زاوية فى اسطنبول إلى أخرى، حاملة مسافرين مكتئبين يقضون الرحلة غارقين فى أفكارهم، يدخنون ويحتسون الشاى؛ لم أعدها لأنها صارت جزءًا لا يتجزأ من حياتى، مثل أثاث البيت.

كنت أعدُّ السفن وأنا طفل بغض النظر عما تسببه من القلق والتوتر والهلع المتعاظم. وكنت أشعر أثناء العد وكأننى أنظم حياتى؛ وكنت أتوقف عن العد تمامًا فى حالة الغضب أو الأسى الشديد، حين أهرب من نفسى ومن مدرستى ومن حياتى لأتجول فى شوارع المدينة. كنتُ فى هذه الحالة أكثر اشتياقًا للكوارث والحرائق والحياة الأخرى وأورهان الآخر.

ربما يُفهم الأمر بشكل أفضل إذا شرحت كيف بدأت لدىَّ عادةُ عد السفن. كنا نسكن أنا وأمى وأبى وأخى آنذاك_ نتحدث عن أوائل الستينيات_ فى شقة صغيرة تطل على البوسفور فى بيت جدى فى جيهان جير. كنت فى الصف الأخير من المرحلة الابتدائية، أى أننى كنت فى الحادية عشرة. كنت أضبط منبهى (وكانت عليه صورة جرس)، مرة فى الشهر تقريبًا، على قبل الفجر بساعات، وأنهض فى الساعات الأخيرة من الليل. ويكون الموقد قد أطفئ قبل موعد النوم ولم أكن أستطيع إشعاله، كنت أدخل إلى السرير الخالى فى غرفة الخادمة التى نادرًا ما تستخدم، ومعى كتب اللغة التركية، وأبدأ فى تكرار القصيدة التى يجب أن أحفظها قبل موعد المدرسة.

"العلم، العلم المتألق

يرفرف فى السماء!"

تعرف، مثل أى شخص عليه أن يحفظ دعاء أو قصيدة، أنك إذا حاولتَ أن تحفر الكلمات فى ذاكرتك، فمن الأفضل ألا تنتبه كثيرًا إلى ما تراه أمام عينيك، وبعد أن تنطبع الكلمات فى عقلك تكون حرًا فى أن تذهب

بحثًا عن صور يمكن أن تساعد على التذكر. يمكن أن تتحرر عيناك تمامًا من أفكارك وتشاهدا العالم لمجرد التسلية. كنت فى صباح الأيام الشتوية الباردة أحدق عبر النافذة إلى البوسفور الذى يومض فى الظلمة مثل حلم، وأنا أرتجف تحت الأغطية من البرد وأحفظ القصيدة.

كنت أستطيع رؤية البوسفور من فجوات بين الأبنية ذات الطوابق الأربعة أو الخمسة التى أمامنا، ومن فوق الأسطح ومداخن البيوت الخشبية المتصدعة التى احترقت كلها فى السنوات العشرة التالية، ومن بين مآذن مسجد جيهان جير؛ لم تكن هناك معديات تمر فى تلك الساعة، وكان البحر مظلمًا جدًا، لا يخترق ظلمته نور كشاف أو مصباح. وكنتُ أستطيع أن أرى- على الجانب الآسيوى- الرافعات القديمة فى حيدر باشا وأضواء سفن البضائع المارة بهدوء؛ كنتُ أستطيع أحياناً، على ضوء القمر الخافت أو مصباح زورق آلى وحيد، رؤية مراكب كبيرة صدئة مغطاة بالمحار وبلح البحر، أو صياد وحيد فى مركب شراعي، أو المحيطات البيضاء الباهتة فى قز قولسى. وكان البحر غالبًا يبدو غارقًا فى الظلام، حتى- قبل شروق الشمس بفترة طويلة- كان ضوء المبانى والمقابر الممتلئة

بشجر السرو على الجانب الآسيوى يبدأ فى السطوع ويظل البوسفور حالك السواد- وكان يبدو لى أنه سيظل هكذا إلى الأبد.

قد تتعلق عيناى وأنا أواصل حفظ القصيدة فى الظلام وعقلى مشغول بالتسميع والاعيب الذاكرة الغريبة، بشىء يتحرك ببطء خلال تيارات البوسفور- سفينة شكلها غريب، أو قارب صيد أبحر مبكرًا. لم تكن عيناى تكفان عن عاداتهما المألوفة مع أن عقلى لم يكن ينشغل بهذا الشىء؛ كانت تقضيان بعض الوقت فى تفحص هذا الشىء الذى يمر أمامهما ولا تعترفان به إلا بعد أن تتأكدا منه. كنت أقول لنفسى: نعم، إنها سفينة نقل بضائع؛ نعم، هذا قارب صيد لم يُنر مصباحه الوحيد بعد؛ نعم، إنه لنش آلى يحمل أول من يسافرون اليوم من آسيا إلى أوروبا؛ نعم هذه فرقاطة قادمة من ميناء سوفيتي بعيد...

وقعت عيناى، فى صباح أحد الأيام وأنا أرتجف وأحفظ الشعر تحت البطانية كالعادة، على شىء عجيب لم أر له مثيلا من قبل. أتذكر جيدًا كيف جلست متجمدًا فى مكانى، ناسيًا الكتاب الذى فى يدى. كان هناك هيكل عملاق يكبر ويكبر وهو يرتفع من عتمة البحر مقتربًا من أقرب تل- التل الذى كنتُ أنظر من فوقه- كان عملاقًا، حوتًا ضخمًا، غريب الشكل والحجم وكأنه يخرج من أسوأ كوابيسى، كانه سفينة حربية سوفيتية! قلعة عائمة تخرج من الليل والسحب كما يحدث فى قصة خرافية. كان محرك السفينة الحربية يعمل ببطء، مرت فى صمت وبطء، وبقوة هزت النوافذ والأثاث: مشابك المدفأة المعلقة خطأ بجانب الموقد، الأوانى المصفوفة فى المطبخ المظلم، واهتزت أيضًا نوافذ غرف النوم حيث ينام أبى وأمى وأخى، وحجارة الممر الذى يؤدى إلى البحر؛ حتى صناديق القمامة أمام المنازل كانت تهتز وكأن هذا الحى الساكن جدًا فى الصباح يعانى من زلزال خفيف. وكان هذا يعنى أن ما كان يناقشه أهل اسطنبول همسًا منذ بداية الحرب الباردة كان صحيحًا: تعبر أكبر السفن الحربية الروسية البوسفور بعد منتصف الليل، تحت ستر الظلام.

ارتبكت لحظة وفكرت فى أن علىَّ عمل شىء. بقية المدينة نيام وقد رأيتُ وحدى هذه السفينة السوفيتية ولا أحد يعلم إلى أين تتجه ولا اى شر سترتكب. كان علىَّ أن أفعل شيئًا، أن أحذر اسطنبول، وأحذر العالم كله. وهو العمل الذى كنتُ أعرف أن الأطفال الشجعان الأبطال الذين قرأت عنهم فى مجلات الأطفال يقومون به- يوقظون المدن من نومها لإنقاذها من الطوفان والحرائق وغزو الجيوش. لكن لم تكن لدى إرادة لترك سريرى الدافئ.

عثرتُ، والقلق يسيطر علىَّ، على إجراء عنيف مؤقت أصبح فيما بعد عادة: انتبهت بكامل عقلى، بكل ما يمتلك من قدرة على الحفظ، للسفينة السوفيتية، وضعتها فى ذاكرتى، وحفظتها. ماذا أعنى بهذا الكلام؟ فعلتُ مثل الجواسيس الأمريكيين الأسطوريين الذين يشاع أنهم يعيشون على قمم التلال المطلة على البوسفور، ويصورون كل المراكب الشيوعية المارة فيه (ربما هذه أسطورة أخرى من أساطير اسطنبول، كان لها أساس فى الواقع، على الأقل أثناء الحرب الباردة): سجلت فى عقلى كل السمات الصامتة لهذه السفينة. قارنتُ فى خيالى المعلومات الجديدة بالمعلومات الموجودة عن السفن الأخرى، وتيارات البوسفور، وربما حتى معدل التغيرات التى يشهدها العالم؛ ورأيتُ أن كل ما يحدث بما فى ذلك مرور الهيكل الضخم كان أمرًا عاديًا. لا يتعلق الأمر بالسفينة السوفيتية وحدها: استطعتُ، بوضع السفن الأخرى "التى لاحظتها" فى الاعتبار، أن أؤكد صورتى للعالم ومكانى فيه. كان ما تعلمناه فى المدرسة صحيحًا: كان البوسفور مفتاح العالم الجغرافى السياسى وقلبه، وهذا هو السبب فى أن كل شعوب العالم وكل جيوشها وخاصة الروسية كانت تريد السيطرة على بوسفورنا الجميل.

عشت حياتى كلها، بداية من الطفولة، دائمًا على التلال المطلة على البوسفور- حتى ولو عن بعد ومن بين المبانى وقباب المساجد والتلال. إن القدرة على رؤية البوسفور بالنسبة لأهل اسطنبول، ولو عن بعيد، مسألة ذات أهمية روحانية، وربما يفسر هذا أن النوافذ المطلة على البحر تشبه

المحراب فى المسجد، والمذبح فى الكنيسة، والهيكل فى الكنس، وأن الكراسى والأرائك فى غرف الجلوس المواجهة للبوسفور توضع بحيث تطل على المشهد. وهناك نتيجة أخرى لحبنا رؤية مشاهد البوسفور: إذا كنت على سفينة تبحر من مرمرة، فسوف تقابل ملايين من نوافذ اسطنبول، النوافذ التى تتزاحم بشراهة وبلا رحمة لتطل بشكل أفضل على سفينتك والمياه التى تبحر فيها.

ربما كان عدُّ السفن المارة فى البوسفور عادة غريبة، لكننى اكتشفت بمجرد أن بدأت مناقشتها مع الآخرين، أنها شائعة بين أهل اسطنبول من كل الأعمار. يقوم عدد كبير منا، فى الحياة اليومية، برحلات منتظمة لنوافذنا وشرفاتنا لهذا الغرض، ونفعل ذلك لنعرف ما إن كان هناك مصائب أو موت أو كوارث على وشك الحدوث أم لا، وهى أمور تقلب حياتنا رأسًا على عقب. كان يعيش فى بشيك طاش، حيث انتقلنا وأنا مراهق، قريب لنا من بعيد فى منزل فى صِرِنْجه بيه على تل يطل على البوسفور، كان يسجل ملاحظات عن كل سفينة تعبر فيه بإتقان حتى قد يعتقد البعض أنها وظيفته. وكان هناك زميل فى الثانوية على يقين من أن

أية سفينة تبدو مثيرة للريبة- أية سفينة سواء كانت قديمة أو صدئة أو في حالة سيئة أو مجهولة المنشأ- إما أنها تجلب سرًا الأسلحة السوفيتية المهربة للمتمردين في بلد ما، أو تحمل نفطًا إلى بلد آخر لتلحق الدمار بأسواق البترول العالمية.

كانت طريقة جميلة لقضاء الوقت قبل ظهور التليفزيون. لكن عادتي في عد السفن، العادة التي أشارك فيها عددًا كبيرًا، تتغذى أساسًا على الخوف، الخوف الذي يضني أيضًا عددًا كبيرًا في المدينة. بعد أن رأى أهل اسطنبول كل ثروة الشرق الأوسط تتسرب خارج مدينتهم، وبعد مشاهدة التدهور البطيء الذي بدأ مع هزائم العثمانيين على أيدي روسيا والغرب وقد انتهى بوقوع مدينتهم في الفقر والسوداوية والخراب، صاروا قوميين منطوين: إننا بالتالي نرتاب في كل ما هو جديد وخاصة إذا كانت فيه نكهة أجنبية (حتى إذا كنا نشتهيه أيضًا). عشنا، في المائة والخمسين عامًا الماضية، في توقع رهيب لحدوث كوارث ستجلب لنا هزائم طازجة وخرابًا جديدًا. مازال من المهم أن نفعل شيئًا لمحاربة الرعب والسوداوية، لهذا قد يبدو التأمل الشارد للبوسفور واجبًا.

إن أنواع الكوارث التي تتذكرها المدينة جيدا وتنتظرها في توجس شديد هي، بالطبع، حوادث السفن في البوسفور. كانت توحد المدينة معا وتجعلها تبدو وكأنها قرية كبيرة. ولأن هذه الكوارث كانت تعلق قواعد الحياة اليومية ولأنها، في النهاية، لم تصب "أناسا مثلنا"، فقد استمتعتُ سرًا (مع إحساس بالذنب أيضًا).

•••

لم أكن قد تجاوزت الثامنة حين استنتجتُ ذات ليلة- من الصوت المدوي والنيران التي اخترقت الليل المرصع بالنجوم- أن ناقلتي نفط محملتين تصادمتا وسط البوسفور، ثم حدث انفجار هائل وارتفع اللهب؛ لكنني كنتُ منتشيًا أكثر مما كنتُ خائفًا. ولم نعرف إلا بعد وقت طويل عبر الهاتف أن

خزانات النفط المجاورة انفجرت، وهناك احتمال لانتشار النار والتهام المدينة كلها. كان هناك أمر مقدَّر كما في كل الحرائق الكبرى في هذا العصر: رأينا، في البداية، بعض اللهب وقليلا من الدخان، ثم انتشرت الشائعات، وكان معظمها كاذبًا، ثم سيطرت علينا رغبة لا تقاوم للفرجة على الحريق بأنفسنا رغم اعتراض الأمهات والعمات.

في تلك الليلة جمعنا عمي، الذي أيقظنا، في السيارة، وأخذنا إلى طرابيا عبر التلال التي خلف البوسفور. وأمام الفندق الكبير (مازال تحت الإنشاء)، كان الطريق مغلقًا؛ مما أثار أسى ومتعتي مثل الحريق نفسه. شعرتُ، بعد ذلك، بالغيرة حين سمعتُ زميلا في المدرسة يزعم متباهيًا أنه استطاع اجتياز الحاجز بعد أن أراهم والده بطاقته وهو يهتف "صحافة!" وهكذا تفرجت عام ١٩٦٠، قبل فجر ليلة خريفية، على احتراق البوسفور مع حشد من الفضوليين، وحتى الفرحين، الذين اندفعوا إلى الشوارع في بيجاماتهم، وبنطلونات لبست على عجل، وشباشب، وهم يحملون أطفالهم في أحضانهم وحقائبهم في أيديهم. كثيرًا ما رأيتُ أثناء الحرائق الكبرى التي أتت على الياليات، والسفن وربما سطح البحر نفسه، في السنوات التالية، باعة جائلين يظهرون من حيث لا يعلم أحد ويتجولون بين الحشود، يبيعون حلوى ملفوفة في ورق والسميط والمياه المعدنية والحبوب والكباب، والعصائر.

كانت الحاملة "بيتر زورانيتش" "طبقًا لتقارير الصحف، محملة بأكثر من عشرة آلاف طن من زيت التدفئة من ميناء تفابس السوفيتي إلى يوغسلافيا، وكانت قد انحرفت عن مسارها حين اصطدمت بحاملة النفط اليونانية "وورلد هارموني" التي كانت تسير في مسارها الصحيح، وكانت متجهة إلى الاتحاد السوفيتي لحمل الوقود؛ انفجر الوقود المتسرب من الناقلة اليوغسلافية بعد دقيقة أو دقيقتين من الاصطدام بقوة سمعت في كل أنحاء اسطنبول. ولأن قبطاني السفينتين وطاقميهما فروا من سفنهم أو ماتوا في الانفجار، فقد خرجت السفينتان عن السيطرة، وبدأتا في

الدوران بعنف فى التيارات والدوامات العنيفة والغامضة فى البوسفور، وتحولتا إلى كرتين من النيران تهددان قنلجا ويالیات فى امرجان وينى كوى، ومخازن النفط والغاز فى تشوبوقلو، والبيوت الخشبية المصفوفة على شاطئ بيقوظ. كانت النيران تلتهم الشواطئ التى رسمها ملينج ذات يوم وكانت جنة على الأرض، وسماها ع. ش. حصار "حضارة البوسفور"، وكان الدخان يتصاعد منها.

كان الناس، كلما اقتربت السفينتان من الشاطئ، يهربون من اليالیات والمنازل الخشبية، لحفهم فى يد وأطفالهم فى الأخرى، مبتعدين عن الشاطئ جريا بقدر ما تأخذهم أقدامهم. اصطدمت الناقلة اليوغسلافية، حين انجرفت من الجانب الآسيوى إلى الجانب الأوروبى، بسفينة الركاب التركية "طرسوس" الراسية فى استنيه، فشبت فيها النيران بعد وقت قصير. اندفعت حشود الناس، والسفينتان المشتعلتان تنجرفان إلى بيقوظ، إلى التلال حاملين لحفهم ومرتدين معاطفهم الواقية من المطر فوق ملابس النوم على عجل. كان البحر مشتعلا بلهيب أصفر متوهج. وكانت السفن أكوامًا حمراء هائلة من الحديد المنصهر، وكانت سواريها ومداخنها وجسورها تترنح وهى تذوب. وكانت السماء تتوهج بضوء أحمر يبدو وكأنه يشع منها. وكان يحدث انفجار من وقت لآخر فتطفو ألواح كبيرة من الحديد المشتعل فى البحر؛ وكان يأتى من الشاطئ والتلال صراخ وعويل وأصوات بكاء أطفال.

كم هو فاجع للقلب ودافع للعقل أن تتأمل هذه الجنة من شجر السرو وبساتين الصنوبر، والحدائق المظللة بشجر التوت والمثقلة برائحة أزهار الربيع وزهر الأرجوان، هذا العالم المضاء بنور القمر حيث يتلألأ البحر فى ليالى الصيف كالحرير، ويردد الجو أصداء الموسيقى، وقد ترى شابًا يجدف ببطء بين متاهات المراكب وقطرات الماء الفضية فى نهايتى مجدافيه- أن ترى ذلك كله يتلاشى فى الدخان، والناس فى ملابس نومهم، يبكون ويتمسكون ببعضهم البعض ويهرعون من آخر اليالیات

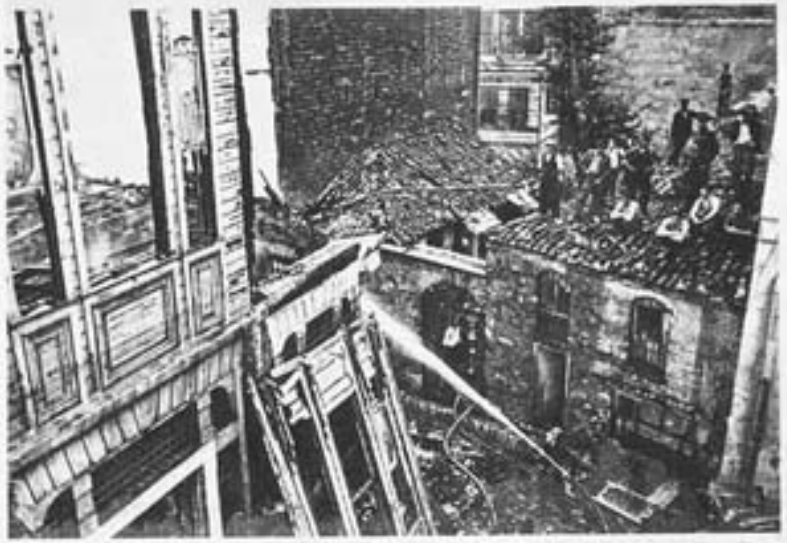
الخشبية الكبيرة أمام السماء الحمراء.

قد أظن بعد ذلك أنه كان من الممكن تجنب هذه الكارثة لو أننى قمتُ بعدٌ السفن. كان شعورى بالذنب والمسئولية الشخصية إزاء الكوارث هو ما يجعلنى لا أرغب فى الابتعاد عنها، وكنتُ أشعر برغبة جارفة فى الاقتراب منها بقدر ما أستطيع لأراها بعينى. فيما بعد كنت أتمنى، مثل عدد كبير من أهل اسطنبول، حدوث الكوارث مما يجعلنى أشعر بذنب أكبر حين تحدث الكارثة التالية.

حتى طانبنار- الذى منحتنا كتبه الفهم الأعمق لمعنى الحياة فى بلاد تسير بسرعة فى اتجاه الغرب بين خرائب الثقافة العثمانية، ويوضح لنا أن الناس أنفسهم سيقطعون، فى النهاية، كل ما يربطهم بالماضى عبر الجهل واليأس- يعترف بأنه يستمتع بالفرجة على احتراق قصر خشبى قديم وانهياره، وفى الجزء الخاص باسطنبول فى "خمس مدن" يقارن نفسه، كما

يفعل جوتيه، بنيرون. والأغرب من هذا أن طانبنار يكتب، بأسى، قبل ذلك بصفحات: "أرى الروائع أمام عينيّ تذوب واحدة بعد الأخرى بسرعة كما يذوب الملح فى الماء ولم يبق منها سوى أكوام من الرماد على الأرض."

كتب طانبنار هذه السطور فى خمسينيات القرن العشرين، حين كان



يعيش فى زقاق "الدجاج لا يطير" - الشارع الذى كنا نعيش فيه حين رأيتُ تلك السفينة الحربية السوفيتية. ومنه تفرج على النيران وهى تدمر قصر الأميرة صبيحة، المواجه للمياه والمبنى الخشبى الذى كان ذات يوم مقرًا للجمعية التشريعية العثمانية وصار بعد ذلك أكاديمية الفنون الجميلة، حيث درس. استمر الحريق ساعة، قاذفًا وابلاً رائعًا من الشرر المتطاير مع كل انفجار جديد، ومع "تصاعد اللهب وأعمدة الدخان، كان هناك فى الجو ما يوحى بيوم القيامة". ربما شعر بحاجة لإنهاء استمتاعه بالفرجة بيأس لرؤية زوال أحد أجمل الأبنية من عهد محمود الثانى، ومعه كل ما كان يحتوى من مجموعات لا تقدر بثمن (ومن بينها مجموعة المعمارى سداد حقى، وكان يقال إن سجلاته وخططه التفصيلية للآثار العثمانية كانت

الأفضل فى عصره)، واستمر طانبنار يقول تحت وطأة شعور غريب بالذنب إن الباشوات العثمانيين كانوا أيضا يشعرون باستمتاع مماثل وهم يشاهدون الحرائق الكبرى فى زمانهم. كانوا إذا سمعوا أحدًا يصرخ "حريق!" يقفزون إلى عرباتهم التى تجرها الخيول ويهرعون إلى المشهد، ويسهب فى ذكر الأشياء التى كانوا يأخذونها لحمايتهم من البرد: بطاطين وابسطة من الفرو. وإذا توقعوا أن يستمر الحريق لبعض الوقت، كانوا يأخذون معهم مواقد وأوانى لصناعة القهوة وتسخين الطعام.

لم يكن الباشوات والنهابون واللصوص والأطفال هم الذين يهرعون للفرجة على حرائق اسطنبول فقط؛ شعر الكُتّاب الغربيون أيضًا برغبة جارفة فى مشاهدتها ووصفها. وأحد هؤلاء الكُتّاب هو تيوفيل جوتيه الذى شاهد خمسة حرائق خلال شهرين قضاهما فى اسطنبول عام ١٨٥٢، ووصفها بتفصيل ممتع. (كان يجلس فى مقبرة بيه أوجلو يكتب قصيدة حين وصلته أنباء أول حريق.) كان يفضل الحرائق التى تنشب ليلا لأن رؤيتها أفضل. يصف "المنظر الرائع" للهب المتعدد الألوان والمنبعث من مصنع طلاء على القرن الذهبى، وتبقى عينه الشبيهة بعين رسام منتبهة للتفاصيل: تلاعب الظلال على السفن فى المياه، وانكسار الأشعة، وتموج حشود المشاهدين، وانفجار البيوت الخشبية وتحولها إلى لهب. وقد زار، بعد ذلك، المشهد المحترق ليجد مئات العائلات تناضل للعيش فى ملاجئ أنشئت فى يومين بما استطاعوا إنقاذه من سجاجيد ووسائد وفرش وأوانى؛ وحين علم بأنه تقبلوا ما حدث لهم من سوء حظ كقدر، شعر بأنه وقع على عادة أخرى غريبة من عادات الأتراك المسلمين.

مع أن الحرائق كانت كثيرة ومتكررة خلال خمسمائة عام من الحكم العثمانى، إلا أن الناس لم تبدأ الاستعداد لها إلا فى القرن التاسع عشر. لم يفكر سكان المنازل الخشبية فى الشوارع الضيقة فى اسطنبول فى الحرائق باعتبارها كوارث يمكن تجنبها كما كان لديهم يقين قاطع بأنه ليس أمامهم من اختيار سوى مواجهتها. حتى إذا لم تكن الإمبراطورية

العثمانية قد سقطت، فإن الحرائق التى اندلعت فى المدينة فى السنوات الأولى من القرن العشرين- مدمرة آلاف المنازل، وأحياء كاملة، وامتدادات واسعة من المدينة، مخلفة آلافا من البشر مشردين ويائسين ومعدمين- كانت ستقوض قوتها وما كانت لتترك شيئا يذكرنا بعظمة الماضى.

وبالنسبة لمن شاهدوا منا احتراق آخر ياليات المدينة وقصورها ومنازلها الخشبية المتداعية فى الخمسينيات والستينيات، كانت المتعة التى شعرنا بها تنبع من ألم روحى يختلف عما شعر بها الباشوات العثمانيون الذين استمتعوا بها باعتبارها مَشاهد؛ كانت متعتنا إحساسًا بالذنب والفقد والغيرة شعرنا بها عند الدمار المفاجئ لآخر بقايا ثقافة عظيمة وحضارة عظيمة لم نكن مؤهلين أو مستعدين لوراثتها، فى جنوننا لتحويل اسطنبول إلى مدينة باهتة وفقيرة تقلد المدن الغربية تقليدًا رديئًا.

حين كانت النيران تشب فى ياليات البوسفور، فى طفولتى وشبابى، كانت الحشود تتجمع حولها على الفور، وكان الذين يرغبون فى رؤية أفضل، يذهبون فى مراكب شراعية وزوارق آلية ليشاهدوها من البحر. كنت أنا وأصدقائى نتصل ببعضنا فورًا، ونقفز فى السيارات، ونذهب إلى امرجان، مثلا، ونركن سياراتنا على الرصيف، وندير آلات التسجيل (آخر ثورة استهلاكية)، ونستمع إلى كريدنس إحياء الماء النقى(*)، ونطلب شايًا وبيرة وخبزًا بالجبن من المقهى المجاور، ونحن نشاهد اللهب الغامض يتصاعد من الشاطئ الآسيوى.

كنا نحكى قصصًا، من الماضى، عن كيف كانت المسامير التى فى دعامات المنازل الخشبية القديمة تنفجر مضيئة فى السماء الآسيوية وتعبر البوسفور لتشعل منازل خشبية أخرى على الشاطئ الأوروبي. لكننا كنا نتحدث أيضًا عن آخر غرامياتنا ونتبادل الإشاعات وأخبار كرة القدم، ونشكو من كل الأشياء الغبية التى يقترفها آباؤنا بحقنا. والأهم إنه حتى

(*) كريدنس Creedence: فرقة روك أمريكية.

إذا مرت أمام البيت المشتعل ناقلة مظلمة، كنا لا نلتفت إليها، ناهيك عن وضعها فى الاعتبار: لم تكن هناك حاجة لذلك؛ لقد حدثت الكارثة. وكان

الصمت يخيم علينا حين يبلغ الحريق ذروة تأججه ويتبين مدى الدمار، وكنت أتخيل أن كل واحد منا يفكر فى كارثته المستقبلية الخاصة التى فى انتظاره.

•••

أفكر فى الفزع من كارثة جديدة، كارثة يعرف كل من يعيش فى اسطنبول أنها ستأتى من البوسفور: أفكر فيه أكثر وأنا فى السرير. سيقلقنى من نومى بوق سفينة فى الساعات الأولى من الصباح. حين أسمع الصفرة الثانية- طويلة وعميقة وقوية قوة تجعل صداها يتردد فى التلال القريبة- أعرف أن هناك ضبابًا على المضايق. سأسمع، على فترات منتظمة فى الليالى التى يكثر فيها الضباب، البوق الكئيب من منارة "آخر كاب" حيث يصب البوسفور فى بحر مرمرة. وأنا أترنح بين النوم واليقظة، ستتكون صورة فى عقلى لسفينة هائلة تكافح لتشق طريقها عبر التيارات الغادرة فى البوسفور.

فى أى بلد سجلت هذه السفينة، وما حجمها، وما حمولتها؟ ما عدد الناس على الكابينة مع القبطان، ولماذا هم قلقون هكذا؟ هل جرفهم التيار أم لاحظوا شيئًا مظلمًا يخرج عليهم الضباب؟ هل ضلوا مسارهم الملاحى، وإذا كان الأمر كذلك، هل يطلقون البوق لتحذير أى سفن قد تكون قريبة منهم؟ حين يسمع أهل اسطنبول أبواق السفن وهم يتقلبون فى نومهم، وتمتزج شفقتهم على الرجال الذين على السفينة مع فزعهم من وقوع كارثة فتخلق حلما مخيفا عن كل الأخطاء التى قد تحدث فى البوسفور. اعتادت أمى أن تقول فى الأيام العاصفة: "كان الله فى عون من يبحرون فى هذا الجو!". ومن ناحية أخرى، كان أفضل علاج لمن يستيقظون فى الليل هو كارثة أبعد من أن تمس حياتهم. ومعظم من يستيقظون فى الليل، يعودون للنوم بعد صفارات البوق. وربما يتخيلون فى أحلامهم أنهم على سفينة تخترق الضباب إلى حافة الكارثة.

يستيقظ معظمهم، فى الصباح التالى، مهما تكن أحلامهم، بدون أية ذكرى عن السفن التى سمعوها فى الليل؛ أخذ هذا كله طريقه إلى

الكوابيس. لا يتذكر هذه الأشياء سوى الأطفال والراشدين الذين يتصرفون كالأطفال. ومن ثم سيلتفت مثل هذا الشخص حوله، فى منتصف يوم عادى، وأنت تنتظر فى طابور محل الفطائر أو تتناول غذاءك، ويقول: "فى الليلة الماضية أيقظنى بوق الضباب من حلم."

حينئذ كنت أعرف أن ملايين ممن يعيشون على تلال البوسفور يطاردهم الحلم نفسه فى الليالى الضبابية.

•••

هناك شىء آخر يطارد مَنْ يعيشون منا على الشواطئ، ويرتبط بحادث يتعذر نسيانه مثل حريق الناقلات الكبيرة. ذات ليلة كان الضباب كثيفًا ولا يمكنك أن ترى على مسافة تتجاوز عشر ياردات- فى الرابعة من صباح الرابع من سبتمبر عام ١٩٦٣، إذا توخينا الدقة- دخلت شاحنة سوفيتية حمولتها ٥٥٠٠ طن، وكانت محملة بعتاد عسكرى إلى كوبا، ثلاثين قدمًا فى ظلام منطقة بَلطليمان فسحقت يالين من الخشب وقتلت ثلاثة أشخاص.

"استيقظنا على صخب مرعب. اعتقدنا أن صاعقة ضربت اليالى؛ انشطر المبنى إلى قسمين. أنقذنا الحظ وحده. وحين تدافعنا معًا، دخلنا غرفة جلوسنا فى الطابق الثالث فوجدنا أنفسنا وجهًا لوجه أمام شاحنة عملاقة".

نشرت الصحف تعليقات الناجين مع صور الناقلة فى غرفة جلوسهم: كانت على الحائط صورة لجدهم الباشا، وعلى البوفيه إناء به عنب. ولأن نصف الغرفة اختفى كانت السجادة تتأرجح مثل الستارة وترفرف فى الهواء، وكان هناك بين البوفيهات والمناضد ولوحات بخط اليد وأريكة مقلوبة، مقدمة الناقلة القاتلة. ما جعل هذه الصور مروعة وجذابة هو أن أثاث الغرفة التى جلبت إليها الناقلة الموت والدمار- مقاعد وبوفيهات ومناضد وشاشات ومناضد وأرائك- كانت مشابهة تمامًا لما فى غرفة جلوسنا. أثناء قراءتى التعليقات الإخبارية التى مضى عليها أربعون عاما

عن فتاة جميلة فى الليسيه، لم يمض على خطبتها وقت طويل، ماتت فى الحادث- وعما تحدثت عنه فى الليلة السابقة على الحادث مع من نجوا منه، وعن ألم جارها الشاب عند عثوره على جثتها تحت الأنقاض، أتذكر كيف لم يتكلم أحد فى اسطنبول لأيام عن شيء سوى هذا الحادث.

كان تعداد اسطنبول فى ذلك الوقت مليون نسمة فقط، وكانت القصص التى نحكيها تكبر بمعدل ملحمى كما تنتشر الإشاعات. حين أخبرت الناس بأننى اكتب عن اسطنبول، أدهشنى الشوق فى أصواتهم حين انتقل الحديث إلى تلك الكوارث التى شهدها البوسفور فى الماضى، حتى أن عيونهم اغرورقت بالدموع وكأنهم يتذكرون أسعد ذكرياتهم، وألح بعضهم علىَّ أن أضيف إلى كتابى الحوادث المفضلة لديهم.

وتلبية لأحد هذه الطلبات علىَّ أن أكتب أنه فى يوليو ١٩٦٦ . اصطدم زورق آلى، يحمل أعضاء جمعية الصداقة التركية الألمانية، بمركب آخر محمل بالخشب فى موقع بين ينى كوى وبيقوظ، فسقط ثلاثة أشخاص فى مياه البوسفور المظلمة وماتوا.

طُلِب منى أيضًا أن أذكر أنه تصادف أن أحد معارفى كان فى الشرفة فى ياليه ذات ليلة، يعد السفن كعادته، حين رأى أمام عينيه قارب صيد يصطدم بناقلة النفط الرومانية "بلويستى"، وانشطر إلى نصفين.

وبالنسبة للكوارث الأحدث، كانت هناك ناقلة رومانية (الإندبندنت) اصطدمت بسفينة أخرى (شاحنة يونانية اسمها أوريالى) أمام حيدر باشا (محطة القطار الرئيسية فى الجزء الآسيوى من المدينة)، وحين اشتعلت النيران فى الوقود المتسرب، انفجرت الناقلة التى كانت بكامل حمولتها، بصوت هائل أيقظنا جميعًا- وقد وعدتهم بألا أتجاهل تلك القصة. لم أتجاهلها لسبب وجيه: مع أننا كنا نسكن على بعد أميال من المشهد، فقد تحطمت نصف النوافذ فى حينا نتيجة هذا الانفجار وامتلأت الشوارع بالزجاج حتى الركب.

هناك أيضًا حادث السفينة المحملة بالأغنام. فى ١٥ نوفمبر من عام ١٩٩١، اصطدمت سفينة شحن لبنانية اسمها "رابيونيون"، محملة بأكثر من عشرين ألف رأس من الأغنام من رومانيا بسفينة الشحن "مادونا ليلى" المسجلة فى الفلبين وكانت تنقل قمحًا من نيو أورلينز إلى روسيا، فغرقت بمعظم ما عليها من الأغنام. ويقال إن بعض الأغنام قفزت من السفينة، وسبحت إلى الشاطئ، حيث أنقذها عدد من الرجال تصادف وجودهم فى مقهى قريب، يقرءون الصحف ويشربون القهوة، لكن بقية العشرين ألفًا من الأغنام سيئة الحظ مازالت فى انتظار من يخرجها من الأعماق.

وقع هذا الاصطدام تحت جسر الفاتح تمامًا، جسر البوسفور الثانى؛ وهو الجسر الأول الذى يفضله أهل اسطنبول فى الانتحار.

وأنا أكتب هذا الكتاب قضيت بعض الوقت فى الأرشيفات أقرأ الجرائد التى قرأتها فى طفولتى، فوجدت فى جريدة صدرت وقت مولدى تقريبًا مقالات كثيرة عن شكل آخر من أشكال الانتحار ربما كان أكثر شيوعًا من القفز من فوق جسر على البوسفور. على سبيل المثال:

"سقطت فى البحر سيارة كانت تسير فى روملى حصار. وفشل البحث الطويل أمس (٢٤ مايو ١٩٥٢) فى العثور على السيارة أو ركابها. قيل إن السائق فتح الباب أثناء طيران السيارة إلى البحر، وصرخ: "النجدة!" وبعد ذلك ولأسباب مجهولة، أغلق الباب مرة أخرى عليه واختفى فى البحر مع سيارته. ويُعتقد أن التيارات دفعت السيارة بعيدًا عن الشاطئ فى أعماق المياه.

وهنا مقال آخر كتب بعد خمسة وأربعين عامًا، فى ٣ نوفمبر ١٩٩٧:

"بعد أن توقف سائق سكران فى طريقه إلى البيت قادمًا من فرح ليقدم أضحية لتلّى بابا، قاد سيارة تحمل تسعة أشخاص، وفقد السيطرة على عجلة القيادة وهو يسير فى طرابيه وسقط فى البحر. وقيل إن الحادث قضى على أم وطفليها."

ومهما يكن عدد السيارات التى طارت فى البوسفور عبر السنين، تبقى القصة واحدة دائمًا: يُرسَل ركابها إلى أعماق المياه حيث لا عودة. لم أسمع هذا أو أقراه فقط، لكنى رأيتُ بعض من غرقوا بعينىَّ! بصرف النظر عن هوية الركاب- أطفال يصرخون؛ عاشقان اختلفا؛ عجوز لا يستطيع الرؤية فى الظلام؛ سائق نعسان توقف عند رصيف الميناء ليتناول الشاى هو وأصدقاؤه ثم غرق مع تحريك ذراع السرعة إلى الأمام بدلا من الرجوع للخلف؛ شفيق، الثرى العجوز مع سكرتيرته الجميلة؛ رجال البوليس الذين يحصون السفن التى تمر فى البوسفور؛ سائق جديد اصطحب عائلته إلى نزهة فى سيارة المصنع بدون إذن؛ صاحب مصنع الجوارب النايلون الذى تصادف أن كان على معرفة بأحد أقاربنا من بعيد؛ أب وابنه يرتديان سترتى مطر متشابهتين؛ قاطع طريق شهير فى بيه أوجلو وعشيقته؛ أسرة قونية ترى جسور البوسفور لأول مرة- حين كانت السيارات تطير فى الماء، ولم تغرق أبدًا كالحجارة. تدور لحظة وكأنها تجلس تقريبًا على السطح. ربما يكون ذلك فى وضح النهار، وربما كان الضوء الوحيد ينبعث من حانة، لكن حين يتطلع مَنْ يعيشون على شاطئ البوسفور فى وجوه من كان البحر على وشك ابتلاعهم، فإنهم يرون هلعًا معروفًا، وبعد لحظة تغرق السيارة ببطء فى البحر العميق المظلم سريع التدفق.

علىَّ أن أذكر القراء أنه بمجرد أن تبدأ السيارات فى الغرق، كان من المستحيل فتح أبوابها لأن ضغط المياه عليها يكون شديدًا جدًا. وحين كان عدد السيارات التى تطير فى البوسفور غير عادى، فقد قام صحفى بارع، على أمل أن يجذب انتباه القراء إلى هذه الحقيقة، بعمل ماهر: نشر دليل النجاة، مع رسوم توضيحية جميلة:

كيف تهرب من سيارة تسقط فى البوسفور

١- لا تهلع. اغلق نافذتك وانتظر حتى تمتلئ السيارة بالمياه. تأكد أن الأبواب غير موصدة. تأكد أيضًا أن من معك فى السيارة يلتزم الهدوء.

٢ - وإذا استمرت السيارة فى الغرق حتى أعماق البوسفور، أجذب فرامل اليد.

٢ - وحين تمتلئ سيارتك بالمياه، خذ نفسًا أخيرًا من آخر طبقة هواء بين المياه وسطح السيارة وبهدوء افتح الأبواب وبدون هلع، اخرج من السيارة.

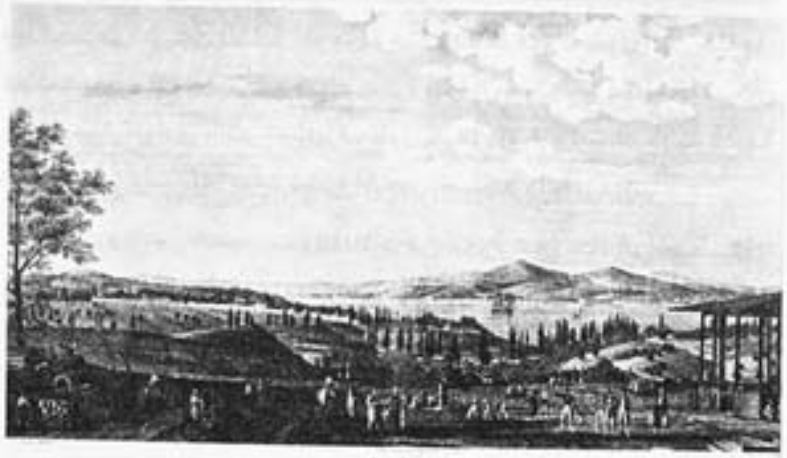
تم إغرائى بإضافة نقطة رابعة: بعون الله، لن يعلق معطف المطر الذى ترتديه بفرامل اليد.

إذا كنت تجيد السباحة وتمكنت من أن تشق طريقك إلى السطح، فسوف تلاحظ أن البوسفور، رغم كل سوداويته، جميل جدا، ولا يقل جمالا عن الحياة.

الفصل الثالث والعشرون

نرفال في اسطنبول: نزهات بيه اوجلو

تصور لوحات ملينج التلال حيث عشت طوال حياتى، لكن كما كانت قبل بناء أى مبنى عليها. أتخيل، محدّقا فى بلضط ومتشكا وتشويكيه على حدود المناظر الطبيعية التى رسمها ملينج، فى تلك التلال الخالية المغطاة بأشجار الحور، وشجر الدلب والبساتين، ما كان سيفكر فيه أهل اسطنبول الذين عاشوا فى تلك الفترة إذا رأوا ما حل بجنتهم، وأشعر بالألم ذاته وأنا أنظر إلى منظر الحدائق، والجدران والأقواس المهدمة، والبقايا المفحمة للقصور المحترقة. أن نكتشف أن المكان الذى نشأنا فيه- مركز حياتنا، ونقطة الانطلاق لكل ما فعلناه- لم يكن موجودًا فى الحقيقة قبل مولدنا بمائة عام، يعنى أن ينتابنا شعور يشبه شعور شبح ينظر إلى حياته السابقة، ويرتجف فى وجه الزمن.



انتابنى إحساس مماثل عند نقطة معينة فى القسم الذى كتبه نرفال عن اسطنبول فى كتابه "رحلة فى الشرق". جاء الشاعر الفرنسى إلى اسطنبول عام ١٨٤٣، بعد نصف قرن من رسم مولينج للوحاته، ويذكر فى كتابه نزهة من تكية مولوى للدراويش فى جلاطا (سمى النفق بعد خمسين عامًا) إلى المنطقة التى نطلق عليها الآن تقسيم. النزهة ذاتها التى كنت أقوم بها بعد مائة عام، وأنا أمسك بيد أمى. نعرف الآن هذه المنطقة باسم بيه أوجلو؛ وكان الطريق الرئيسى فيها فى عام ١٨٤٣، (سمى شارع الاستقلال بعد تأسيس الجمهورية)، يعرف باسم "جراند رو دى بيرا"، وكان يبدو تقريبًا مثلما يبدو الآن. يشبّهُ نرفال الطريق الذى يبدأ من التكية بباريس: ملابس على أحدث طراز ومغاسل وصاغة وفاترينات عرض متألقة ومحلات حلوى وفنادق فرنسية وإنجليزية ومقاهٍ وسفارات. وتصبح المدينة، بعد المكان الذى يسميه الشاعر بالمستشفى الفرنسى (اليوم مركز الثقافة الفرنسى)، صادمة ومربكة ومرعبة بالنسبة لى، لأن ما يسمى الآن ميدان تقسيم، مركز حياتى وأكبر ميدان فى هذا الجزء فى المدينة، وقد عشتُ كل حياتى بالقرب منه، يوصف فى كتاب نرفال بأنه وادٍ واسع تختلط فيه العربات التى تجرها الخيول بباعة الكباب والبطيخ والسمك. ويتحدث نرفال عن المقابر الموجودة هنا وهناك فى الحقول التى خلفها؛ تلاشت بعد مائة عام. لكن هناك عبارة لنرفال لم تفارق عقلى أبدا، حين يصف هذا "الوادى" الذى لم أعرف طول حياتى إلا أنه امتداد لأبنية قديمة بأنه "منتجع واسع بلا نهاية تظلله أشجار الصنوبر والجوز."

كان نرفال فى الخامسة والثلاثين من عمره حين جاء إلى اسطنبول. وكان قد عانى قبل ذلك بسنتين من أولى نوبات الاكتئاب التى دفعته فى النهاية إلى شنق نفسه بعد اثنى عشر عامًا، بعد إقامته فى عدة مصحات نفسية. وقد ماتت جنى كولون ممثلة المسرح وحب حياته قبل وصوله بستة أشهر. وتأخذه "رحلة فى الشرق" مع آلامه وأحزانه من الإسكندرية والقاهرة، إلى قبرص ورودس وأزمير واسطنبول وهو يحمل آثار هذا

الأسى كما يحمل الأحلام الشرقية الغريبة التى حولها شاتوبريان(*) ولامارتين وهوجو بسرعة إلى تقليد فرنسى عظيم. وقد تمنى، مثل الكُتّاب الذين سبقوه، أن يصف الشرق. وحيث إن نرفال معروف بالسوداوية فى الأدب الفرنسى، يمكن أن أفترض أنه عثر على السوداوية فى اسطنبول.

لكن نرفال، حين جاء إلى اسطنبول عام ١٨٤٣، لم يهتم بسوداويته، بل بما ساعده على نسيانها. أقسم، فى خطاب لأبيه، أن نوبته الجنونية التى حدثت قبل ذلك بعامين لن تتكرر أبدًا وهذا سوف "يساعدنى أن أثبت للناس أننى كنت ضحية حادث عارض"، وأضاف، مفعمًا بالأمل، أن صحته كانت ممتازة. نستطيع أن نفترض أن اسطنبول، التى لم تكن قد تدهورت بفعل الهزيمة والفقر والشعور بالخزى من أن الغرب يعتقد أنها ضعيفة، لم تكشف للشاعر عن مظهرها السوداوى. وعلينا ألا ننسى أن الكآبة لم تحل

(*) شاتوبريان Châteaubriand (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨): شاعر فرنسى، يعتبر من مؤسسى الرومانسية الفرنسية.

بالمدينة إلا بعد هزائمها الكبرى. يذكر نرفال، فى كل موضع من كتاب رحلاته، أنه رأى فى الشرق ما أطلق عليه فى واحدة من أشهر قصائده "سواد شمس السوداوية" ـ على ضفاف النيل، على سبيل المثال. لكنه كان، فى اسطنبول الغريبة والفنية فى عام ١٨٤٣، صحفيا متسرعا يبحث عن مادة جذابة.

جاء نرفال إلى المدينة فى شهر رمضان. وكان هذا، من وجهة نظره، يشبه الذهاب إلى البندقية وقت الكرنفال. (يصف رمضان بأنه صوم وكرنفال.) قضى نرفال أمسيات رمضان فى الفرجة على عروض مسرح الأراجوز، مبهورًا بمناظر المدينة المضاءة، والذهاب إلى المقاهى للاستماع إلى رواة القصص. وكان المشهد الذى يصفه مصدر إلهام لعدد كبير من الرحالة الغربيين الآخرين فاتبعوا خطواته؛ ومع أنه لم يعد من الممكن رؤية هذا المشهد فى اسطنبول الفقيرة العصرية ذات التوجه الغربى والتقنى، إلا أنه ترك أثرًا عميقًا على كثير من كُتَّاب اسطنبول، الذين كتبوا كثيرا عن "ليالى رمضان القديمة" . فى ثنايا هذا الأدب عن وقت الصيام، وقد قرأته بحنين فى طفولتى، صورة لاسطنبول التى ابتكرها نرفال أولاً ثم الكُتَّاب الرحالة الذين تأثروا به. ومع أن نرفال يسخر من الكُتَّاب الإنجليز الذين يأتون إلى اسطنبول لمدة ثلاثة أيام، ويزورون كل "المواقع السياحية"، ثم يشرعون فورًا فى تأليف كتاب، إلا أنه لم يهمل رؤية حلقات الذكر التى يقيمها الدراويش، وقد بهره عن بعد مشهد السلطان وهو يخرج من قصره (يدعى نرفال بطريقة مؤثرة أن السلطان عبد المجيد لاحظه حين التقيا وجهًا لوجه) وسار كثيرًا بين المقابر، متأملا دائمًا ملابس الأتراك وعاداتهم وطقوسهم.

يعترف نرفال صراحة فى كتابه "أورليا، أو الحياة والأحلام"، وهو كتاب يثير القشعريرة فى البدن، وقد شبهه بكتاب "الحياة الجديد" لدانتى، وقد أثار إعجاب السورياليين مثل أندريه بريتون وبول إيلوار وأنطونى أرتو، أنه بعد أن نبذته السيدة التى أحبها، قرر أنه لم يتبق له فى هذه الحياة سوى "اللهو المبتذل" وبحث عن اللهو الفارغ فى التجول فى العالم محدقا فى

الملابس والتقاليد الغريبة فى بلاد بعيدة. ولأن نرفال كان يعرف أن تعليقاته على التقاليد والمشاهد والنساء الشرقيات رخيصة ورديئة مثل تقاريره عن الأمسيات الرمضانية، فقد أضاف فى "رحلة فى الشرق" مثلما فعل الكثير من الكُتَّاب حين شعروا بأن قوة القصة تتضاءل ـ قصصا طويلة من ابتكاره ليحافظ على جاذبية الكتاب. (يذكر طانبنار فى مقالة طويلة عن فصول المدينة فى "اسطنبول"، وهو كتاب كتبه مع رفيقيه اللذين يعانيان من السوداوية، يحيى كمال وحصار، أنه قام بأبحاث كثيرة على هذه القصص ليكتشف أيها كان ملفقًا وأيها كان عثمانيًا أصيلا.) تقدم

القصص التى ابتكرها نرفال، ولا تكشف من عمق قدراته الخيالية إلا القليل عن اسطنبول، إطارًا على طريقة شهرزاد. كان نرفال يذكّر القراء، أينما شعر بأن اللوحة تنقصها الحيوية، أن المدينة كانت "تشبه ألف ليلة وليلة تمامًا". ويقدم، بعد أن شرح سبب "شعوره بعدم الحاجة لوصف قصور المدينة ومساجدها وحماماتها التى وصفها آخرون"، ملاحظة ردد صداها كُتّاب مثل يحيى كمال وطانبنار بعد ذلك بقرن وهى أن الرحالة الغربيين قد يتحولون إلى صيغة جاهزة: "إن اسطنبول، التى تتمتع ببعض أجمل المناظر فى العالم، تشبه مسرحا هو أجمل ما يكون فى الصالة، لكن الفقر المدمر وأحيانا الأحياء القذرة تملأ الأجنحة."

بعد ثمانين عامًا، حين أبدع يحيى كمال وطانبنار صورة عن المدينة لاقت صدى عند أهل اسطنبول- لم يستطيعا أحيانا إبداعها إلا بدمج تلك المناظر الجميلة بالفقر "فى الأجنحة"- لابد أن نرفال كان فى عقليهما. لكن لفهم ما اكتشفه هذان الكاتبان العظيمان (أعجب كل منهما بنرفال)، وما ناقشاه، وما شرعا فى إبداعه- لنرى كيف بسّط الجيل التالى من كُتّاب اسطنبول هذا الإبداع ونشروه بين الجماهير ولنفهم كيف أن تصورهما لم يركز على جمال المدينة مثلما ركز على السوداوية التى حلت بهما نتيجة تدهورها- لابد من إلقاء نظرة على أعمال كاتب آخر جاء إلى اسطنبول بعد نرفال.

الفصل الرابع والعشرون

جولات سوداوية لجوتيه

فى أرجاء المدينة

كان الكاتب والصحفى والشاعر والمترجم والروائى تيوفيل جوتيه صديق نرفال فى الليسيه، وقد قضيا شبابهما معًا، وأولع كل منهما برومانسية فيكتور هوجو، وعاشا فترة متجاورين فى باريس؛ صداقة لا يمكن أن تنسى. وقد زار نرفال، قبل انتحاره بأيام، جوتيه، وكتب جوتيه، بعد أن شنق نرفال نفسه فى أحد مصابيح الشوارع، كلمة مؤثرة عن صديقه المفقود.

قبل ذلك بعامين، فى عام ١٨٥٢ (بعد تسع سنوات من رحلة نرفال وتحديدًا قبل مائة عام من مولدى)، دارت أحداث أدت فيما بعد إلى وقوف روسيا ضد إنجلترا، مما قرب فرنسا من الإمبراطورية العثمانية، ومهد الطريق لحرب القرم (*) ، مما جعل الرحلات إلى الشرق شيقة للقراء الفرنسيين. حلم نرفال بالقيام برحلة أخرى إلى الشرق، لكن جوتيه هو الذى وصل إلى اسطنبول. (استغرقت رحلته من باريس، بفضل السفن البخارية التى كان تسير فى البحر المتوسط فى ذلك الوقت، أحد عشر يومًا.)

(*) حرب القرم Cirmean war (١٨٥٣ ـ ١٨٥٦) : حرب دارت بين روسيا من جانب فرنسا وإنجلترا والإمبراطورية العثمانية ومملكة سيردنيا من جانب آخر.

مكث جوتيه سبعين يومًا. ونشر تعليقاته عن الزيارة فى الجريدة أولاً التى كان مراسلها[1] الرئيسى، ثم فى كتاب بعنوان "القسطنطينية". وقد ترجم هذا الكتاب الذى نال شهرة واسعة إلى عدة لغات ووضع المعايير للكتب التى كتبت عن اسطنبول فى القرن التاسع عشر. (بجانب "قسطنطينية" "ادموند دى أميكس [2]، الذى نشر فى ميلانو بعد ذلك بثلاثين عامًا).

إن جوتيه، مقارنة بنرفال، أكثر مهارة وتنظيمًا وسلاسة. ومن غير المدهش: لأن جوتيه كان مراسلاً وناقدًا وصحفيًا فنيًا، وكتب أيضًا قصصًا مسلسلة، فقد اكتسب سرعة وحيوية فطرية تمكنه من الكتابة اليومية لجريدة. (نقده فلوبير لهذا السبب.) لكننا إذا تغاضينا عن الصيغ النمطية الجاهزة عن السلاطين والحريم والمقابر فإن كتابه تقرير رفيع. وإذا كان قد لاقى صدى عند يحيى كمال وطانبنار وساعدهما على خلق صورة للمدينة، فإن ذلك يعود إلى أن جوتيه كان يجوب، وهو صحفى متمرس اهتم بما أسماه صديقه نرفال "أجنحة" المدينة، أحياءها الفقيرة ليستكشف خرابها وشوارعها القذرة المظلمة، ليظهر للقراء الغربيين أن الأحياء الفقيرة لا تقل أهمية عن المناظر السياحية.

يتذكر جوتيه، أثناء مروره بجزيرة سيثيرا[3]، صديقه نرفال قائلا إنه رأى جثة ملفوفة فى ملابس ملوثة بالزيت ومعلقة فى مشنقة. (تناول بودلير هذه الصورة، التى أحبها الصديقان وربما كانت أكثر إيحاء لأحدهما، فى قصيدته "رحلة إلى سيثيرا".) ارتدى جوتيه، مثل نرفال، "ملابس إسلامية" حين وصل إلى اسطنبول ليتجول فى أرجاء المدينة بكل سهولة. وقد جاء، مثل نرفال، أثناء شهر رمضان واتبعه، أيضًا، فى المبالغة بشأن تسالى ليالى رمضان. ويذهب، مثله، إلى أُسكُدار ليشاهد الشعائر

(١) مراسلها: بالفرنسية فى الأصل.

(٢) ادموند دى أميكس Edmondo de Amicis (١٨٤٦ ـ ١٩٠٨): روائى إيطالى.

(٣) جزيرة سيثيرا Cythera : أو جزيرة أفروديت.

الصوفية لدراويش الطريقة الرفاعية، ويتجول فى المقابر (حيث رأى الأطفال يلعبون وسط القبور)، ويذهب ليشاهد عروض مسرح الأرجواز، ويزور المحلات، ويتسكع فى الأسواق المزدحمة فى المدينة، ويبدى اهتمامًا حماسيًا بالمارة. ويبذل، مثل نرفال، جهودًا مضنية ليلقى نظرة على السلطان عبد المجيد وهو فى طريقه لصلاة الجمعة. ويدون، مثل معظم الرحالة الغربيين، نظرياته عن المسلمات_ حياتهن المنغلقة، واستحالة الوصول إليهن، وغموضهن (ونصح قراءه بألا يسألوا أبدًا عن صحة زوجة أي شخص!). إلا أنه يخبرنا بأن شوارع المدينة مليئة بالنساء، ومنهن من تسير بمفردها. ويكتب باستفاضة عن قصر طوب قاب والمساجد،

والمضمار، وكل الأماكن الأخرى التى تجنبها نرفال باعتبارها فخاخا للسائحين. (ولأن هذه المشاهد والمواضيع كانت فظة (*) بالنسبة للرحالة الغربيين فربما لا يكون علينا أن نبالغ فى تأثير نرفال من هذه الناحية.) وبرغم غرور جوتيه، وولعه بمحو التعميمات، واهتمامه بالغرائب، فإنه يمتعنا بسخريته الرائعة، وبعينه الدقيقة بالطبع.

كان تيوفيل جوتيه يحلم، حتى قرأ "شرقيات "هوجو وهو فى التاسعة عشرة، بأن يصبح رساماً. وكان يحظى باحترام كبير كناقد فنى فى عصره. كان يصف مشاهد اسطنبول ومناظرها الطبيعية، مستخدما مفردات نقدية لم تطلق على اسطنبول من قبل. يلاحظ، حين يكتب عن ظلال اسطنبول والقرن الذهبى من على تل جلاطا حيث تكية مولوى (المكان الذى وصفه نرفال قبله بتسعة أعوام: نقطة النهاية فى رحلة التسوق مع أمى إلى بيه أوجلو، طريق الترام بين متشكه والنفق، وهى اليوم ميدان النفق): " يبدو المنظر جميلاً جداً بدرجة خيالية"، لكنه يواصل بعد ذلك

(*) فظة: بالفرنسية فى الأصل.

وصف المآذن والقباب فى أيا صوفيا وبيازيد والسليمانية والسلطان أحمد، والسحب ومياه القرن الذهبى، والحدائق المغطاة بأشجار السرو فى سراى بورنو، ومن خلفها تصنع السماء "خلفية زرقاء ناعمة تفوق التصور"، بالإضافة إلى الأضواء التى تسطع من بينها- كل ذلك بمتعة فنان معجب بمهارته فى رسم لوحته وثقته ككاتب متمرس. يمكن حتى لقارئ لم ير هذا المنظر من قبل أن يستمتع به. وقد اكتسب طانبنار، كاتب اسطنبول الأكثر انتباهاً للتغيرات التى يُحدثها "عرض الضوء الضخم" على منظر اسطنبول، مفرداته اللغوية واهتمامه بالتفاصيل المرئية من جوتيه. وقد انتقد طانبنار، فى مقالة كتبها أثناء الحرب العالمية الثانية، الروائيين الآخرين فى دائرته لأنهم لا يريدون أن يروا ما حولهم أو يصفوه، وأضاف، وهو يمجد الأسلوب التصويرى لكُتّاب غربيين مثل ستندال وبلزاك وزولا، أن جوتيه نفسه كان رساماً.

عرف جوتيه كيف يعبر عن المناظر بالكلمات، وكيف ينقل الأحاسيس التى يثيرها المحيط، والتفاصيل المدهشة، وتأثير الإضاءة؛ ويكون فى قمة قوته حين يتذكر جولاته فى "الأجنحة". يكتب جوتيه، قبل أن يبدأ فى تتبع جدران المدينة إلى حدودها الخارجية، معتمداً على ملاحظات أصدقائه الذين سبقوه، يكتب أن أعظم مشاهد المدينة تحتاج لإضاءة ولمنظور واضح للرؤية لأنها تفقد جاذبيتها، مثل أدوات المسرح، حين ترى عن قرب؛ تضفى المسافة على المشهد فخامة فتبدو شوارعه الغبية القذرة الضيقة شديدة الانحدار وأكوام البيوت العشوائية "لوحة شمسية ملونة."

لكن جوتيه كان يتمتع أيضاً بعين تستطيع رؤية الجمال السوداوى وسط القذارة والفوضى. وكان يشارك الأدب الرومانسى فى اهتمامه بالخراب اليونانى والرومانى وبقايا الحضارات المندثرة، حتى وهو يسخر من البشاعة. وقد وجد جوتيه، فى شبابه، حين كان يحلم بأن يكون رساماً، أن المنازل الخاوية فى "دويين كول دى ساك" وكنيسة القديس "توماس دو لوفر" (قرب اللوفر، وقد عاش نرفال بالقرب منها) شديدة الجاذبية فى الليالي المقمرة.

تقدم جوتيه مع مرشده الفرنسى، بعد أن غادر فندقه (فى المنطقة التى

تعرف الآن باسم بيه أوجلو) وسارا عبر جلاطا إلى شواطئ القرن الذهبى، ثم عبرا جسر جلاطا (كان قد أقيم حديثا فى ١٨٥٣ وقد سماه "جسر القوارب")، تقدما إلى أون قبانى والشمال الغربى، وبسرعة "اندفعا فى متاهة الطرق التركية." وكلما ابتعدا أكثر كلما زاد شعورهما بالعزلة وزادت مجموعات الكلاب التى تلاحقهما وهى تنبح. كلما قرأتُ عن المنازل الخشبية المهدمة، والمعتمة وغير المطلية، والنافورات المتصدعة والقبور المهملة بأسطحها المتساقطة وكل الأشياء الأخرى التى لاحظاها خلال جولاتهما، اندهش لأن تلك الأماكن التى رأيتها وأنا أجوب الشوارع فى

سيارة والدى بعد ذلك بمائة عام كانت على حالها باستثناء حجارة

الشوارع. وقد اعتقد جوتيه، مثلى، أن كل ما شاهده من منازل خشبية خربة ومسودة وجدران حجرية وشوارع خاوية وأشجار سرو لا تكتمل مقبرة إلا بها_ كان جميلا. حين بدأت جولاتى فى الأحياء نفسها، المعدمة التى لم تكن قد تأثرت بالغرب (التى زالت سريعًا، للأسف، بفعل الحرائق

والأسمنت) وجدت، مثله، أن المنظر مجهد، إلا أننى شعرتُ برغبة جارفة للتقدم "من طريق إلى طريق، ومن ميدان إلى ميدان." وقد بدا له الآذان، كما بدا لى فيما بعد، وكأنه موجه إلى "البيوت البكماء العمياء الصماء الغارقة هنا فى صمت وعزلة." كان يفكر فى مرور الزمن وهو يشاهد الناس والمخلوقات يصارعون الماضى: سيدة عجوز، وسحلية تختفى بين الحشائش، وولدان أو ثلاثة يلقون بالأحجار فى حوض نافورة مهدمة (ذكره هذا بلوحة مائية من أعمال ماكسيم دو كامب (*)، الذى زار المدينة قبل ذلك بعامين مع فلوبير). وقد لاحظ، حين شعر بالجوع، مدى قلة ما تقدمه المحلات والمطاعم فى هذا الجزء من المدينة، وأخذ يلتهم التوت من على الأشجار التى كانت تضفى لونًا على الشوارع الجانبية، ومازالت تضفيه عليها رغم البيوت الخراسانية. انسجم مع المناخ الريفى فى الأحياء اليونانية فى صَمَطيا

(*) ماكسيم دو كامب Maxime du Camp (١٨٢٢ ـ ١٨٩٤) : كاتب ومصور فرنسى.

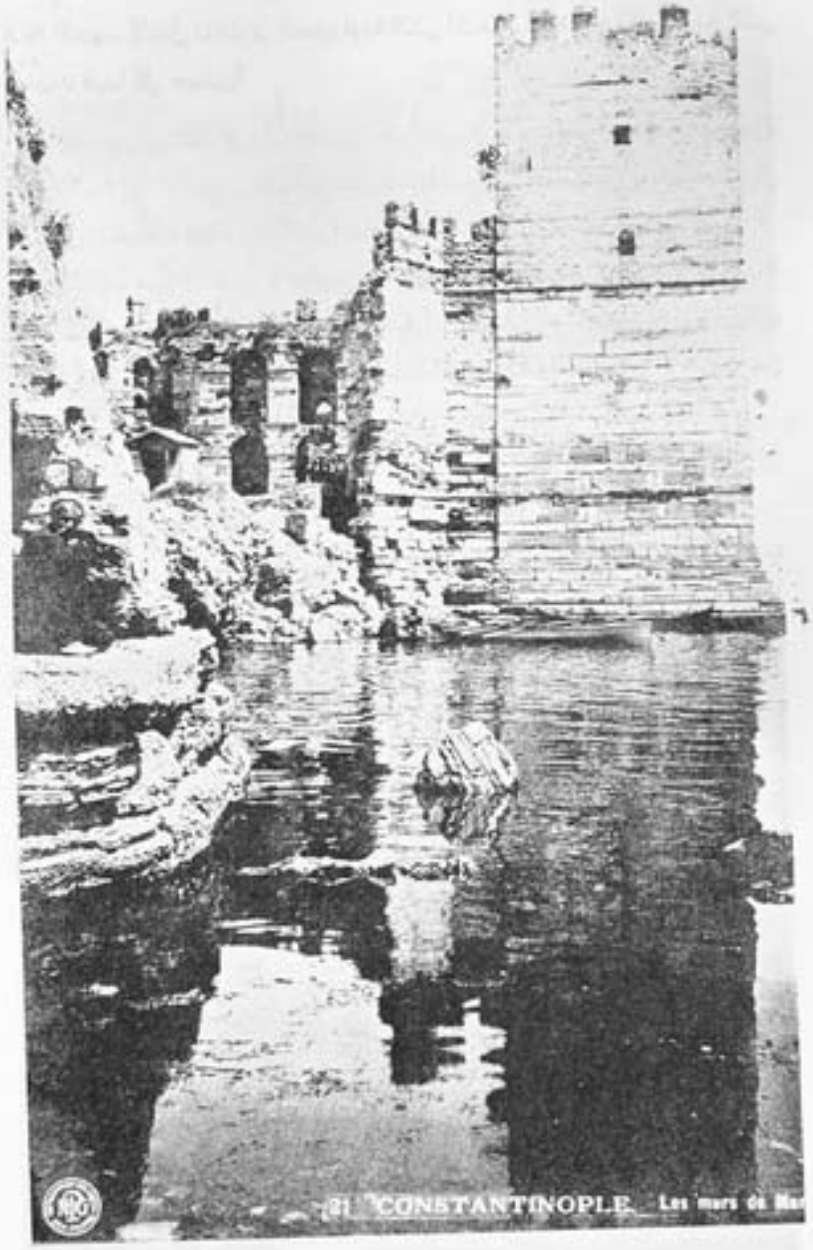
وبلاط، الذى يطلق عليه جيتو اسطنبول. كانت واجهات المنازل فى بلاط مليئة بالشروخ، وكانت الشوارع قذرة وموحلة، لكن الاعتناء بالحى اليونانى فى فنار كان أفضل؛ وكلما رأى بقايا جدار بيزنطى أو جزءًا من قناة كبيرة، كان يشعر بعدم ديمومة الخشب أكثر مما يشعر بمتانة الحجر والطوب.

تأتى اللحظات الأكثر إثارة للمشاعر فى تلك الجولات المتعبة والمربكة حين يرى جوتيه خرائب بيزنطية فى تلك الشوارع البعيدة المعدمة. ينقل جوتيه ببراعة سُمْك الجدران ومتانتها: انبعاجها وتصدعها وعوادى الزمن، والشروخ التى تمتد بارتفاع برج بأكمله (أخافتنى أنا أيضًا فى طفولتى)، والشظايا المتساقطة المبعثرة عند قاعدته (حدث، بين زمن جوتيه وزماننا، زلزال قوى عام ١٨٩٤ أحدث أضرارًا جسيمة فى جدران المدينة). يصف الحشائش فى الشروخ، وأشجار التين التى تعلو أوراقها الكبيرة قمم الأبراج، وقبح المناطق المتاخمة، وصمت هذه الأحياء وبيوتها المتداعية. كتب جوتيه: "من الصعب أن تصدق أن هناك مدينة حية وراء تلك الأسوار البائدة. لا أصدق أنه يوجد فى أى مكان على الأرض (شىء) أكثر قسوة

وسوداوية من هذا الطريق الذى يمتد أكثر من ثلاثة أميال بين خراب على ناحية ومقبرة على الناحية الأخرى.*

أي سعادة أستمدُّها من هذا التأكيد على حزن اسطنبول؟ لماذا أبذل كل هذا الجهد لأنقل للقارئ السوداوية التى أشعر بها فى هذه المدينة التى قضيت فيها كل حياتى؟

لا يساورنى شك فى أن الحزن، فى المائة والخمسين عامًا الأخيرة (١٨٥٠ ـ ٢٠٠٠)، لم يسيطر على اسطنبول فحسب بل امتد ليشمل المناطق المحيطة بها. وما كنتُ أحاول شرحه هو أن جذور حزننا أوروبية: ثم اكتشاف هذا التصور والتعبير عنه ووضعه فى قالب شعرى بالفرنسية (بواسطة جوتيه بتأثير صديقه نرفال). إذًا لماذا اهتم كثيرًا- لماذا اهتم كثيرًا كتابى الأربعة السوداويون- بما قاله جوتيه والغربيون الآخرون عن اسطنبول؟



الفصل الخامس والعشرون

تحت عيون غريبة

إننا جميعا منزعجون، بدرجة ما، مما يعتقده عنا الأجانب والغرباء. لكن إذا كان هذا القلق يؤلمنا أو يعكر علاقتنا بالواقع، ويصبح أكثر أهمية من الواقع ذاته، فهذه مشكلة. إن اهتمامى بكيفية ظهور مدينتى فى عيون الغربيين مزعج جدا، كما هو حال معظم أهل اسطنبول؛ ومثل كل كتاب اسطنبول الآخرين أعانى أحيانا من الارتباك وعينى على الغرب دائما.

درس أحمد حمدى طانبنار ويحيى كمال، حين كانا يتطلعان إلى صورة للمدينة وأدب يمكن لأهل اسطنبول أن يروا أنفسهم فيهما، مذكرات رحلتى نرفال وجوتيه باهتمام كبير. إن القسم الخاص باسطنبول فى كتاب طانبنار "المدن الخمس" أهم النصوص التى كتبها عن اسطنبول أحد أبنائها فى القرن العشرين، ويمكن أن يوصف بأنه حوار مع نرفال وجوتيه، قد يتحول أحيانًا إلى مشاجرة. ويتحدث طانبنار، عند نقطة معينة، عن لامارتين، الكاتب والسياسى الفرنسى الذى زار اسطنبول أيضًا؛ وبعد أن لاحظ "الوصف الجاد" الذى وصف به السلطان عبد المجيد، والتلميح إلى أن السلطان عبدالمجيد نفسه ربما دفع للامارتين ليؤلف كتاب "تاريخ تركيا "كانت هناك طبعة من ثمانية مجلدات أنيقة فى مكتبة جدى)، واستمر ليحذر من أن تقييم نرفال وجوتيه لعبد المجيد لم يكن عميقًا لأنهما كانا صحفيين "انساقا خلف" قرائهما، ولم يكن أمامها إلا أن يقولا ما يريد القراء سماعه. وقد رأى طانبنار أن تباهى جوتيه بإعجاب

السلطان بالسيدة الإيطالية المصاحبة للرحالة وفنتازياته عن حريم السلطان (مثل تعليقات الكثير من الرحالة الغربيين اللاحقين) "أخلاقيات مريبة"، مع أنه لم يستطع أن يلقى باللائمة على جوتيه لأن جناح الحريم "كان موجوداً بالفعل".

يعكس هذا الكلام الجانبى المضطرب الازدواجية التى كانت تقلق أدباء اسطنبول حين يقرءون ملاحظات الغربيين. لأن البلاد تحاول أن تتجه إلى الغرب، فإنّ ما يقوله الكتاب الغربيون مهم للغاية، ولكن حين يتمادى مراقب غربى، لا يكون أمام القارئ التركى، وقد قطع شوطا بعيداً فى الاطلاع على ذلك الكاتب وعلى الثقافة التى يمثلها، إلا أن يشعر بانكسار القلب. إلا أنه لا أحد يستطيع حقًا أن يقول متى يعتبر الأمر "تماديًا". ربما يقال إن ما يحدد شخصية المدينة هى الطرق التى "تتمادى" بها، وفى حين أن المراقب الخارجى قد لا يرى الأمور بالشكل الصحيح نتيجة اهتمامه المفرط ببعض التفاصيل، فإن تلك التفاصيل نفسها هى التى تحدد طبيعة المدينة. (مثلا، حين رأى الرحالة الغربيون المقابر جزءًا من حياة المدينة اليومية، فقد تمادوا، لكن فلوبير لاحظ أنها ستختفى كلما حاولت المدينة التحول أكثر إلى الغرب؛ ولا يمكننا الآن فهم ما كانت عليه المدينة فى أيام الرحالة الغربيين إلا بقراءة الأوصاف التى قدموها للمقابر.)

مع الدافع للتغريب والصعود، المتزامن معه، للقومية التركية، صارت علاقة الحب/الكراهية مع نظرة الغربيين أكثر تعقيداً. كانت المواضيع التى استحوذت على أذهان المراقبين الغربيين، الذين وضعوا أقدامهم فى اسطنبول من منتصف القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر، هى الحريم وسوق النخاسة (يتخيل مارك توين فى "الأبرياء يرحلون" أن الصفحات الاقتصادية فى الصحف الأمريكية الكبرى نشرت أسعار آخر المحاصيل من الفتيات الشركسيات والجورجيات وإحصاءات حيوية عنها)، والمتسولين فى الشوارع، والحمولات الخيالية التى يحملها الشيالون (كنا، فى طفولتى، ننزعج جميعًا حين يصور السائحون الأوروبيون الشيالين الفزعين الذين كنت أراهم يعبرون جسر جلاطا بحمولات مرتفعة على

ظهورهم، لكن حين اختار مصور تركى مثل "حلمى شاهين" الموضوع ذاته، لم يأبه أحد)، وتكايا الدراويش (قال أحد الباشوات لصديقه وضيفه نرفال إن دراويش الرفاعية الذين كانوا يتجولون وهم يغرسون السيوف فى أجسامهم "مجانين" ونصحه بعدم زيارة تكاياهم لأنها مضيعة للوقت)، وعزل النساء. وكان سكان اسطنبول من ذوى الميول الغربية ينتقدون الأشياء نفسها. لكن اعتراض الكاتب الغربى، حتى حين يكون معتدلا، فإنه كان يحطم قلوبهم ويجرح كبرياءهم القومى.

يغذى هذه الدائرة المغلقة المثقفون المستغربون المتشوقون لسماع مديح كبار كتاب الغرب وناشريه لأنهم يشبهون الغربيين. إلا أن كُتابا، مثل بيير لوتى(*)، على النقيض، لم يخفوا حبهم لاسطنبول وللشعب التركى لسبب مناقض: لحفاظهم على خصوصيتهم الشرقية وصمودهم فى وجه التغريب. وحين كان بيير لوتى ينتقد أهل اسطنبول لعدم تواصلهم مع تراثهم، لم يكن له إلا عدد قليل من الأتباع فى تركيا، وكان معظمهم، يا للعجب، من الأقلية

(*) بيير لوتى Pierre Loti (١٨٥٠ ـ ١٩٢٣) : كاتب وبحار فرنسى.

المستغربة. لكن الصفوة الأدبية المستغربة تعقد، حين تتورط الأمة فى نزاع عالمى، سلامًا ناقمًا مع كتابات بيير لوتى، الكتابات الغريبة التى تميل بقوة إلى حب كل ما هو تركى.

لا تقدم تعليقات أندريه جيد عن رحلاته فى تركيا عام ١٩١٤ شيئا لهذا "الحب التركى" الذى كان دواء ناجعًا. على العكس تمامًا: حين يقول إنه يكره الأتراك، فإنه لا يستخدم المصطلح بطريقة الزهو القومى التى كانت تنتشر تدريجيًا ولكن باعتبارها وصمة عرقية- الملابس التى يرتديها الأتراك بشعة، لكن هذا العرق لا يستحق ما هو أفضل. ويتباهى بأن رحلاته علمته أن الحضارة الغربية، وخاصة الحضارة الفرنسية، تفوق كل الحضارات الأخرى. حين نُشر "السوق التركية" لأول مرة، تأذى يحيى كمال بعمق، وكان الشاعر الأول فى تركيا فى ذلك الوقت، ولكن بدل أن ينشر رداً فى صحيفة شهيرة كما قد يفعل كتاب اليوم، أخفى هو ومفكرون أتراك آخرون جرحهم كأنه سر آثم وتأسوا فى أعماقهم. لا يمكن أن يعنى هذا إلا أنهم خافوا فى أعماق قلوبهم من ترسيخ إهانات جيد. قام أتاتورك، أعظم هؤلاء المستغربين، بعد نشر كتاب جيد بعام، بثورة فى الملابس، ومنع ارتداء كل ما ليس غربيًا.

كثيرًا ما أتفق مع المراقبين الغربيين حين يتحدثون بسوء عن المدينة، وأجد متعة فى صراحتهم الباردة أكثر مما أجد فى الإعجاب المتعاطف الذى يبديه بيير لوتى الذى يتحدث باستمرار عن جمال اسطنبول وغرابتها وتميزها العجيب. يمتدح معظم الرحالة الغربيين المدينة لجمالها وشعبها لفتنته، لكن هذا لا يهم: ما يهمنا هو ما يفهمونه مما يرونه. أنتج الأدب الفرنسى والإنجليزى فى منتصف القرن التاسع عشر، صورة أغنى لاسطنبول. تكايا الدراويش والحرائق وجمال المقابر، والقصر وحريمه، والشحاذون ومجموعات الكلاب الضالة، وتحريم الخمر، وعزلة النساء، والجو الغامض فى المدينة، ورحلات البوسفور وجمال الأفق- منحت هذه الأشياء المدينة إغراءها الغريب؛ ولم ير هؤلاء الكتاب، لأنهم كانوا يمكثون فى الأماكن ذاتها ويستعينون بالمرشدين ذاتهم، ما يدمر أوهامهم. وقد أدرك جيل جديد من الرحالة، ببطء، أن الإمبراطورية العثمانية كانت

النهار. ولذا لم يكن لديهم سبب للتساؤل عن سر نجاح الجيش العثمانى أو الأعمال الخفية لحكومتها؛ وبدل أن يروا أن المدينة مخيفة ومتحجرة، جاءوا ليروها عجيبة ومسلية، مكانا يجذب السائح. كان الوصول بالنسبة لهم كافيًا؛ لأنهم كتبوا غالبًا عن الأشياء التى كتب عنها أسلافهم ورأوا الرحلة غاية فى ذاتها، ولم يميلوا للحفر أعمق.

زاد فجأة عدد الرحالة الغربيين الذين يتجولون فى الشوارع، حين قربت القطارات والسفن البخارية اسطنبول من الغرب، مما جعل الكثيرين يتساءلون باستخفاف عن سبب مجيئهم إلى هذا المكان الرهيب. دفعهم الجهل الذى زخرف نواياهم وفرضياتهم الإبداعية إلى أن يقولوا بالضبط ما كانوا يفكرون فيه. حتى الكتاب "المستنيرين" مثل أندريه جيد لم تقلقهم الاختلافات الثقافية، أو معنى الطقوس والتقاليد المحلية أو البنى الاجتماعية التى تدعمها: كان للرحالة، فى رأيه، الحق أن يطالب بأن تكون اسطنبول مسلية ومذهلة ومبهجة. ولأنه لم يكن هناك ما يثير اهتمامه هو وأمثاله ليقولوه عن المدينة، فقد كانوا واثقين بقدر كاف لإلقاء اللوم على الموضوع الممل الرتيب، ولم يبذلوا جهداً يذكر لإخفاء شيفونيتهم العسكرية والاقتصادية عن مفكرين غربيين "منتقدين". وضع الغرب، بالنسبة لهم، المعايير لكل البشرية.

جاء هؤلاء الكتاب إلى اسطنبول حين فقدت غرابتها، نتيجة التغريب والتحريم فى عهد أتاتورك- نفى السلطان، وغلق أجنحة الحريم وتكايا الدراويش، وإزالة البيوت الخشبية وأشياء أخرى كانت تجذب السائحين، وحلول الجمهورية التركية الصغيرة المقلدة مكان الإمبراطورية العثمانية. وقد نشر الشاعر الروسى الأمريكى جوزيف برودسكى(*) بعد فترة طويلة، حين لم يعد أحد من اللاحقين يأتى إلى اسطنبول، وكان الصحفيون المحليون يجرون مقابلات مع كل الأجانب الذين توجهوا إلى فندق هيلتون، نشر نصًا طويلاً بعنوان "الفرار من بيزنطة" فى صحيفة "النيويوركر".

(*) جوزيف برودسكى Josef Brodsky (١٩٤٠ - ١٩٩٦): الشاعر الروسى الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٧.

وربما لأن برودسكى كان يتألم من المراجعة القاسية التى كتبها أودن (*) للكتاب الذى يروى رحلته إلى أيسلندا، فقد بدأ بقائمة طويلة يذكر فيها أسباب مجيئه إلى اسطنبول (بطائرة). كنت أعيش حينذاك بعيداً عن المدينة ولا أريد أن أقرأ إلا أشياء جيدة عنها، لذا كانت سخريته ساحقة، لكننى سعدتُ حين كتب برودسكي: "كل شيء هنا يحمل آثار الزمن! ليس قديمًا أو عتيقًا أو تحفة أو حتى من طراز قديم، لكنه يحمل آثار الزمن"، وكان على حق. كانت الجمهورية الجديدة، حين سقطت الإمبراطورية العثمانية، واثقة من هدفها إلا أنها لم تكن واثقة من هويتها؛ وقد اعتقد مؤسسوها أن الطريق الوحيد للانطلاق بها هو أن إنشاء مفهوم جديد للتركية، وكان هذا يعنى نطاقًا معينًا يفصلها عن بقية العالم. كانت هذه نهاية اسطنبول العصر الإمبراطورى، اسطنبول العظيمة متعددة الثقافات واللغات؛ ركدت المدينة وخلت وصارت بلدة أحادية اللغة مملة بالأبيض والأسود.

(*) أودن W.H. Auden (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣): شاعر انجلو امريكى، حظى بمكانة رفيعة بين شعراء القرن العشرين.

اختفت اسطنبول الكوزموبوليتانية التى عرفتها فى طفولتى حين كبرتُ. لاحظ جوتيه، فى ١٨٥٢، مثل كثير من الرحالة الآخرين فى أيامه، أنك تستطيع أن تسمع فى شوارع اسطنبول التركية واليونانية والأرمنية والإيطالية والفرنسية والإنجليزية (وأكثر من أى من آخر لغتين، اللادينو، اسبانية القرون الوسطى التى كان يتحدث بها اليهود الذين جاءوا إلى اسطنبول بعد محاكم التفتيش). ويبدو أن جوتيه، وقد لاحظ أن كثيرًا من الناس، فى "برج بابل" هذا، كانوا يتحدثون عدة لغات بطلاقة، يبدو، مثل الكثير من زملائه، خجلاً لأنه لا يعرف غير لغته الأم.

بعد تأسيس الجمهورية والزيادة العنيفة فى الأتركة، وبعد فرض الدولة عقوبات على الأقليات- إجراءات وصفها البعض بأنها المرحلة الأخيرة فى "فتح" المدينة ووصفها آخرون بأنها تطهير عرقى- اختفت معظم هذه اللغات. شاهدتُ هذا التطهير الثقافى فى طفولتى، وحين كان يتحدث شخص باليونانية أو الأرمنية بصوت عال فى الشارع (لم تكن تسمع الأكراد يعلنون عن أنفسهم على الملأ فى هذه الفترة إلا نادرًا)، قد يصرخ شخص: "أيها المواطنون، من فضلكم، تحدثوا بالتركية" ـ مردِّدًا ما كانت تقوله اللافتات فى كل مكان.

إن اهتمامى المزعج حتى بمعظم الرحالة من الكتاب الغربيين غير الجديرين بالثقة لا ينبعث من علاقة بسيطة عن الحب/الكراهية أو مزيج من كرب مشوش وتواق لسماع كلمات الاستحسان. إذا تركنا جانبا مستندات رسمية متنوعة وحفنة من كتاب الأعمدة الذين كانوا يوبخون أهل اسطنبول لسلوكهم غير اللائق فى الشوارع، فإن أهل اسطنبول أنفسهم لم يكتبوا إلا القليل جدًا عن مدينتهم حتى بداية القرن العشرين. لكن المدينة التى تنبض بالحياة- شوارعها وجوها ورائحتها والتنوع الثرى فى حياتها اليومية- لا يمكن أن ينقلها إلا الأدب، ولقرون لم يكتب الأدب الذى أوحت به مدينتنا إلا الغربيون. علينا، لنرى كيف كانت شوارع اسطنبول تبدو فى خمسينيات القرن التاسع عشر والملابس التى كان

الناس يلبسونها، إلقاء نظرة على صور دو كامب ونقوش الفنانين الغربيين؛ وإذا أردتُ أن أعرف ما كان يحدث فى الشوارع والطرق والميادين التى قضيت فيها حياتى كلها، قبل ميلادى بمائة عام أو مائتين أو أربعمائة؛ إذا أردتُ أن أعرف أى الميادين كان ساحة خاوية وأى الساحات الخاوية اليوم كانت ذات يوم ميادين ذات أعمدة؛ إذا أردتُ أن أفهم إلى حد ما كيف كان الناس يسيرون حياتهم- لا يمكن أن أجد إجابات، مهما تكن غير مباشرة، إلا فى تعليقات الغربيين، إلا إذا كنتُ على استعداد لقضاء سنوات فى دهاليز الأرشيف العثمانى.

فى "عودة الفلانور"، يبدأ والتر بنيامين [1] مراجعته لكتاب فرانز هيسل[2] "جولات برلين" قائلا: "إذا كان علينا أن نقسّم كل أوصاف المدن إلى مجموعتين طبقًا لمكان ميلاد المؤلف، يمكن أن نجد بالتأكيد أن الأعمال التى كتبها أهل المدن التى نحن بصددها نادرة جدًا." ويرى بنيامين أن المشاهد الغريبة أو الرائعة هى التى تشجع على رؤية المدينة من الخارج. ينشأ الارتباط، وبالنسبة لأهل مدينة، بواسطة الذكريات دائمًا.

قد لا يكون ما أصفه، فى النهاية، خاصًا باسطنبول، وربما يكون، مع تحول العالم كله إلى التغريب، لا مفر منه. وربما لهذا السبب أقرأ أحيانًا تعليقات الغربيين لا كأحلام غريبة لشخص آخر ليست فى متناول اليد، لكن باعتبارها قريبة وكأنها ذكرياتى الخاصة. أستمتع حين أصادف معلومة لاحظتها لكننى لم أشر إليها أبدًا، ربما لأننى أعرف أنه لا أحد آخر لاحظها. أحب وصف كنوت هَمْسَن[3] لجسر جلاطا الذى عرفته فى طفولتى- تدعمه البوارج ويتأرجح تحت ثقل المرور عليه_ كما أحب وصف هانز كريستان أندرسون [4] "لظلمة" أشجار السرو التى تصطف فى

(١) والتر بنيامين Water Benjamin (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) : وناقد أدبى ألمانى ماركسى وفيلسوف ومترجم.

(٢) فرانز هيسل Franz Hessel (١٨٨٠ ـ ١٩٤١) : كاتب ومترجم ألمانى.

(٣) كنوت هَمْسُن Knut Hamsun (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢)، كاتب نرويجى حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢٠.

(٤) هانز كريستان أندرسون Hans Christian Anderson (١٨٠٥ ـ ١٨٧٥) : مؤلف وشاعر دانمركي، اشتهر بقصصه الخيالية.

المقابر. تمتعنى دائمًا رؤية اسطنبول بعينى أجنبى، ويعود ذلك إلى حد كبير إلى أن الصورة تساعدنى لأنبذ القومية المتعصبة والضغوط التى تشكلها. إن أوصافهم الدقيقة أحيانًا (وتكون بالتالى مربكة إلى حد ما) للحريم، والملابس العثمانية، والطقوس العثمانية بعيدة جدًا عن خبرتى حتى برغم أننى أعرف أن لها أساسًا ما فى الواقع، تبدو وكأنها تصف مدينة شخص آخر. أتاح لى التغريب وملايين من أهل اسطنبول رفاهية الاستمتاع بماضينا كمشهد "غريب" له لذة فاتنة.

أخدع نفسى أحيانا برؤية المدينة من وجهات نظر مختلفة والحفاظ بالتالى على حيوية اتصالى بها. أقلق أحيانا_ بعد أن أقضى فترة طويلة بدون أن أخرج أو حتى أهتم بالنظر إلى أورهان الآخر الذى ينتظرنى بصبر فى ذلك البيت الآخر_ من أن يجمّد اتصالى بهذا المكان عقلى، وتقتل هذه العزلةُ الرغبةَ فى نظرتى. ثم أشعر براحة حين أتذكر أن هناك شيئًا أجنبيًا فى الطريقة التى أنظر بها للمدينة، نتيجة الوقت الطويل الذى

قضيته فى قراءة تعليقات الرحالة الغربيين. أهدئ نفسى أحيانًا، حين أقرأ عن أشياء لم تتغير أبدًا_ بعض الشوارع الرئيسية والأزقة الجانبية، والبيوت الخشبية التى مازالت قائمة بطريقة ما، والباعة الجائلين، الحمولات الفارغة، والحزن، كل ذلك مازال كما كان رغم تضاعف عدد السكان عشر مرات_ أهدئها بتصديق أن تعليقات الغربيين الغرباء هى ذكرياتى.

إذا زخرف الرحالة الغربيون اسطنبول بأوهام وفنتازيات عن الشرق فإن ذلك، فى النهاية، لن يؤذى اسطنبول؛ لم تكن مستعمرة غربية أبدًا. لذا إذا ذكر جوتيه أن الأتراك لا يبكون حين تشب حرائق مدمرة_ إنهم، على النقيض من الفرنسيين الذين يذرفون دموعًا غزيرة، يواجهون الشدائد بالشرف، لأنهم يؤمنون بالقدر- قد لا أتفق تمامًا مع ما يقوله، لكننى لا أشعر بأننى تعرضت لأذى شديد. يقع هذا الضرر فى مكان آخر: إن أى قارئ فرنسى يقدر قيمة جوتيه قد يتساءل فى حيرة عن سبب عدم قدرة أهل اسطنبول على التخلص من حزنهم.

إن الأسى الذى أشعر به حين أقرأ ما كتبه الرحالة الغربيون عن اسطنبول يفوق كل هذا الإدراك المتأخر: إن الكثير من السمات المحلية التى لاحظها وبالغ فيها هؤلاء المراقبون، وكان بعضهم من الكُتّاب المرموقين، تلاشت من المدينة بسرعة بعد أن ذكروها. كان تعايشًا وحشيًا: يحب المراقبون الغربيون التعريف بما يجعل اسطنبول غريبة، ولا غربية، بينما المستغربون من بيننا يسجلون الأشياء ذاتها كعوائق يجب محوها من وجه المدينة بأقصى سرعة.

هذه قائمة قصيرة:

كان الانكشارية، صفوة الجند الذين اهتم بهم الرحالة الغربيون اهتمامًا عظيمًا حتى القرن التاسع عشر، أول من سُرِّحوا. سوق النخاسة، بؤرة أخرى للفضول الغربى، تلاشى سريعًا بعد أن بدءوا الكتابة عنه. الدراويش

Souvenir de

الرفاعية بسيوفهم الملوحة وتكايا مولوى للدراويش أغلقت مع تأسيس الجمهورية. الملابس العثمانية التى رسمها عدد كبير من الفنانين الغربيين منعت بسرعة بعد أن اشتكى أندريه جيد منها. وأجنحة الحريم، وهى أيضًا من الأشياء المفضلة، تلاشت. وبعد خمسة وسبعين عامًا من قول فلوبير لصديقه المحبوب إنه كان ذاهبًا للسوق ليكتب اسمه بخط اليد، انتقلت كل تركيا من الأبجدية العربية إلى الأبجدية اللاتينية، فانتهى هذا المرح الغريبّ أيضًا. أعتقد أن أصعب خسارة على أهل اسطنبول، من كل هذه الخسائر، هو نقل القبور والجبانات من الحدائق والميادين حيث نحيا إلى أماكن مرعبة عالية الجدران خالية من شجر السرو أو المناظر الطّبيعية. الحمالون وحمولاتهم، وقد أشار لهم كثير من الرحالة الغربيين فى عهد الجمهورية_ مثل السيارات الأمريكية القديمة التى كتب عنها برودسكي_ اختفوا بسرعة بعد أن وصفهم الأجانب.

واحدة فقط من خصوصيات المدينة رفضت أن تتلاشى تحت النظرة الغربية: مجموعات الكلاب التى مازالت تجوب الشوارع. بعد أن قضى محمود الثانى على الانكشارية لأنهم لا يتوافقون مع النظام العسكرى الغربى، حول انتباهه لكلاب المدينة. إلا أنه فشل فى تحقيق هذا الهدف. وبعد الملكية الدستورية، كان هناك دافع آخر "للإصلاح"، وقد قام به الفجر. لكن الكلاب التى نقلت كلبًا كلبًا إلى سيفرى أضا نجحت فى العودة إلى ديارها منتصرة. وجد الفرنسى، الذى اعتقد أن مجموعات الكلاب غريبة، أن نقلها إلى سيفريدا أكثر غرابة؛ وسخر سارتر من هذا بعد ذلك بسنوات فى روايته "عصر العقل".

يبدو أن ماكس فروشترمان، فنان البطاقات البريدية، عرف غرابة بقاء الكلاب على قيد الحياة: كان حريصا، فى سلسلة من مشاهد اسطنبول، أنتجت فى نهاية القرن العشرين، أن يرسم كلاب الشوارع كما رسم الدراويش والجبانات والمساجد.

الفصل السادس والعشرون

سوداوية الخرائب: يحيى كمال وطانبنار في الأحياء الفقيرة من المدينة

سار طانبنار ويحيى كمال معًا طويلا فى أفقر قطاعات اسطنبول. وتذكر طانبنار، حين زارها مرة ثانية بمفرده أثناء الحرب العالمية الثانية، ما تعلمه من التجوال مبكرًا فى "تلك الأحياء الفقيرة مترامية الأطراف بين قوجا مصطفى باشا وأسوار المدينة." وهذه هى الأحياء التى شعر فيها جوتيه بالكآبة التى حلت بالمدينة عام ١٨٥٣؛ بدأ طانبنار ويحيى كمال جولاتهما فى "سنوات الهدنة" المذلة.

حين خرج هذان الكاتبان التركيان الكبيران فى جولتهما الأولى، بعد سبعين عامًا من زيارتى نرفال وجوتيه، الصديقين الفرنسيين اللذين أعجبا بأعمالهما إعجابًا شديدًا؛ فى تلك الفترة كانت الإمبراطورية العثمانية تفقد ولاياتها ببطء فى البلقان والشرق الأوسط، وبدأت تضمحل تدريجيًا حتى اختفت؛ جفت مصادر الدخل التى كانت تغذى اسطنبول؛ ورغم تدفق المسلمين الهاربين من التطهير العرقى فى جمهوريات البلقان الجديدة، إلا أن الموت حصد أرواح مئات الألوف فنقص تعداد سكان المدينة ونقصت ثرواتها. فى تلك الفترة نفسها ازدادت أوروبا والغرب ثراء بفضل التقدم التكنولوجي الهائل. فقدت اسطنبول أهميتها فى العالم، حين كانت تزداد فقرًا، وصارت مكانًا نائيًا مثقلاً بعدد كبير من العاطلين. ولم أشعر فى طفولتى أننى أعيش فى عاصمة عالمية كبيرة بل فى مدينة إقليمية فقيرة.

حين كتب طانبنار "جولة فى الأحياء الفقيرة من المدينة"، لم يكن يصف أحدث زياراته وجولاته السابقة فقط. كان هدفه أكبر من مجرد التعرف على المناطق الأفقر والأبعد فى اسطنبول؛ كان يحاول أن يتكيف مع حقيقة العيش فى بلاد حل بها الفقر، فى مدينة فقدت أهميتها فى نظر العالم. كان استكشاف الأحياء الفقيرة كمشاهد طبيعية، فى ذلك الوقت، يعنى تقبل حقيقة أن اسطنبول وتركيا نفسيهما حيان فقيران.

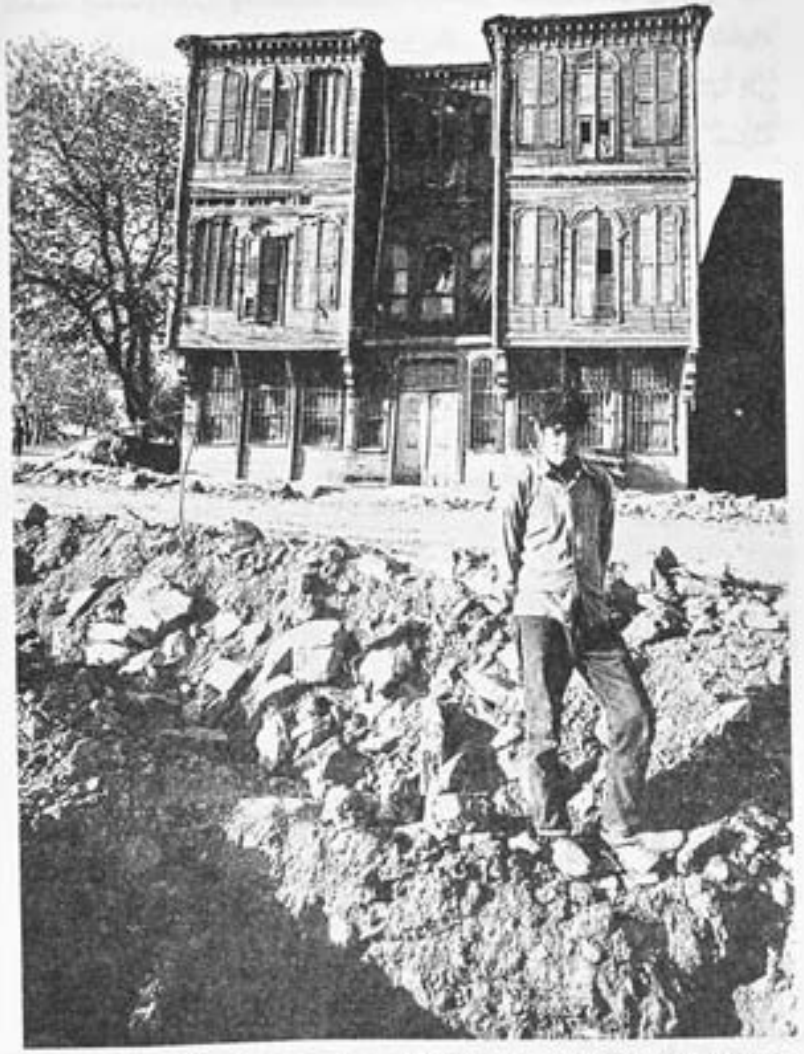
يكتب طانبنار بإسهاب عن الشوارع المحترقة والخرائب والجدران المتصدعة التى ألفتها فى طفولتى. يسمع بعد ذلك فى جولته أصوات نساء (ويصفها طانبنار، على غير عادته، بأنها "تغريد الحريم") تأتى من "قصر خشبى قديم يعود إلى عهد عبد الحميد بقى وحده صامدًا ومتماسكًا"، واضطر، حتى لا يخرج عن البرنامج السياسى الثقافى الذى وضعه هو نفسه، إلى توضيح أن هذه الأصوات ليست عثمانية، لكنها على الأرجح أصوات نساء فقيرات يعملن فى الصناعات المنزلية الجديدة فى المدينة_ "مصنع جوارب أو ورشة نسيج". يكرر طانبنار فى كل صفحة جملة كما

عرفنا جميعًا منذ الطفولة": إنه يصف حيًا ذكر راسم مرة فى عموده أنه "نافورة تظللها تعريشة من الكروم أو العنب، وملابس منشورة فى الشمس لتجف، قطط وكلاب، ومساجد صغيرة ومقابر". يحول طانبنار السوداوية التى اكتشفها فى الملاحظات الرائعة التى قدمها نرفال وجوتيه عن الأحياء الفقيرة والخرائب والمناطق السكنية القذرة، وأسوار المدينة، يحولها إلى حزن فطرى يفهم من خلاله مشهدًا محليًا والحياة اليومية لعاملة حديثة على وجه الخصوص.

لا يمكن أن نعرف ما إن كان على وعى تام بأن هذا هو ما كان يفعله. لكنه كان يدرك أن البقاع التى احترقت والورش والمستودعات والقصور الخشبية المتصدعة التى وجدها فى الشوارع الخالية والمهملة والمهدمة فى تلك الأجزاء "المنعزلة" كانت تحمل جمالا خاصًا وأهمية كبيرة، لأن طانبنار يكتب فى النص نفسه:

"كنت أرى مغامرات هذه الأحياء الخربة بشكل رمزى. لا يمكن لغير الزمن والصدمات التاريخية الحادة أن يمنحا حيًا مثل هذا الوجه. كم عدد الفتوحات، كم عدد الهزائم، وكم من الشقاء كان على شعبها أن يعانى ليبتكر المشهد الذى أمامنا؟"

يمكن أن نقدم إجابة ربما تكون راسخة فى عقل القارئ: إذا كان الشعب مشغول البال بدمار الإمبراطورية العثمانية وتدهور اسطنبول فى عيون أوروبا من ناحية، ومن ناحية أخرى بالسوداوية/الحزن الذى توقظه كل الخسائر الكبرى، فلماذا لم يحولوا معاناتهم "النرفالية" إلى نوع من "الشعر الصافى" الذى كان يناسبها تمامًا؟ يمكن أن نفهم من قصيدة "أوريليا" لنرفال، حين فقد حبه وازدادت سوداويته قتامة، ادعاءه بأنه لم يبق فى الحياة سوى "اللهو المبتذل." جاء نرفال إلى اسطنبول ليترك سوداويته وراء ظهره. (وقد سمح جوتيه لهذه السوداوية بأن تتسرب إلى ملاحظاته وهو لا يدرى.) حين تجول طانبنار، أعظم روائيى تركيا فى القرن العشرين، مع



يحيى كمال، أعظم شعرائها فى القرن العشرين، فى الأحياء الفقيرة بالمدينة، شعرا بخسائرهما وسوداويتهما بشكل أكثر حدة. لماذا؟

كانت لهما أجندة سياسية. كانا يشقان طريقهما بين الخرائب بحثًا عن إشارات تدل على وجود أمة تركية جديدة، قومية تركية جديدة. ربما

سقطت الإمبراطورية العثمانية، لكن الشعب التركى هو سر عظمتها (سعد

الاثنان، مثل الدولة، بنسيان اليونانيين والأرمن واليهود والأكراد، وأقليات أخرى كثيرة.)، وأرادا أن يبينا أنه رغم الفرق فى السوداوية إلا أنه مازال يقف شامخًا. لكنهما عبَّرا عن وطنيتهما، على عكس أيديولوجى الدولة التركية الذين عبَّروا عن فكرهم القومى ببلاغة سلطوية مباشرة وكريهة، بلغة شعرية بعيدة عن المراسيم والقوة. قضى يحيى كمال عشر سنوات فى باريس يدرس الشعر الفرنسى؛ تاق "مفكرًا مثل غربى" إلى صورة بأسلوب غربى يمكن أن تجعل القومية "تبدو أكثر جمالا."

احتل الحلفاء اسطنبول، حين خرجت الإمبراطورية العثمانية مهزومة من الحرب العالمية الأولى، واستقرت السفن الحربية الإنجليزية والفرنسية فى البوسفور أمام قصر ضوله بهتشه، وظهرت مشاريع سياسية متنوعة لم تضع الهوية التركية فى المقدمة. وحين كانت الحرب محتدمة فى الأناضول مع الجيش اليوناني، ظل يحيى كمال، ولم يكن مغرمًا بالحرب أو السياسة أو الجيوش، بعيدًا عن أنقرة. اختار أن يظل "بعيدا عن المسرح" فى اسطنبول، حيث كرس وقته لشعر عن الانتصارات التركية السابقة، وفى ابتكار صورة عن "اسطنبول التركية." تمثل الجانب الأدبى لبرنامجه السياسى الناجح فى استخدام الأشكال الشعرية التقليدية وقواعد الوزن (العروض) (*) بطريقة تظهر أنماط التركية المنطوقة وأجواءها، بينما كان يؤكد أن الأتراك شعب شهد انتصارات عظيمة وقدم أعمالا عظيمة. كان له هدفان حين اعتبر اسطنبول أعظم عمل فنى قدمه الشعب. الأول: إذا كان على اسطنبول بعد الحرب العالمية الأولى وخلال سنوات الهدنة، أن تصير مستعمرة للغرب، فمن المهم أن نشرح للمستعمرين أن هذا ليس مكانًا يذكر فقط بسبب أيا صوفيا وكنائسه؛ كان عليهم أن يدركوا الهوية "التركية" للمدينة. والثانى، أن يحيى كمال، بعد حرب الاستقلال وتأسيس الجمهورية، أكد على تركية اسطنبول ليعلن عن "خلق أمة جديدة." لقد كتبا كلاهما مقالات طويلة تجاهلت التراث المتعدد اللغات والأديان ليدعما عملية "الأتركة".

(*) العروض: بالعربي فى الأصل aruz.

يتذكر طانبنار مقطوعة كتبها بعد ذلك بسنوات طويلة بعنوان "كيف عانقنا آثار ماضينا العظيم فى سنوات الهدنة المؤلمة!" ويسرد يحيى كمال فى مقالة بعنوان "على أسوار مدينة اسطنبول" كيف ركب مع طلابه الترام من طوب قاب وساروا "من مرمرة إلى القرن الذهبى بجانب الأسوار التى انتشرت أبراجها وفتحات إطلاق النيران على مدى البصر"، وتوقفوا

ليستريحوا على "كتل كبيرة من سور تهدم." وليثبت هذان الكاتبان أن مدينتهما مدينة تركية، أدركا أنه لا يكفى أن يصفا الأفق الذى أحبه السائحون والكُتّاب الغربيون أو ظلال المساجد والكنائس. وقد لاحظ كل المراقبين الغربيين من لامارتين إلى لاكربوسيه أن هذا الأفق تسيطر عليه ايا صوفيا ولا يمكن أن يكون "صورة قومية" لاسطنبول التركية؛ كان هذا النوع من الجمال كوزموبوليتانيا أيضًا. فضل اسطنبوليان قوميان مثل يحيى كمال وطانبنار النظر إلى السكان المسلمين الفقراء والمهزومين والمحرومين ليثبتا أنهما لم يخسرا شيئا من هويتهما وليشبعا شوقهما لجمال مفعم بالأسى يعبر عن مشاعر الفقد والهزيمة. هذا هو سبب خروجهما فى جولات للأحياء الفقيرة بحثًا عن مشاهد جميلة تهب سكان المدينة حزن الماضى الخَرِب؛ وقد وجداه باتباع خطوات جوتيه. لجأ طانبنار أحيانا رغم قوميته المتوهجة إلى كلمات مثل "picturesque (صورة رائعة)" و" paysage (منظر ريفى)؛ وليصف هذه الأحياء بأنها تقليدية لم تفسد ولم يمسسها الغرب، كتب أنها "كانت خربة، وكانت فقيرة وبائسة"، لكنها "احتفظت بأسلوبها وطريقتها الخاصة فى الحياة."

هكذا اعتمد صديقان اسطنبوليان- أحدهما شاعر والآخر كاتب- على صديقين فرنسيين- أحدهما شاعر والآخر كاتب- فى أن ينسجا معا قصة عن سقوط الإمبراطورية العثمانية: قومية السنوات الأولى للجمهورية وخرائبها ومشروعها التغريبى وشعرها ومناظرها الطبيعية. وكانت نتيجة هذه الحكاية المتشابكة إلى حد ما صورة يمكن لأهل اسطنبول أن يروا فيها أنفسهم وحلما يتطلعون إليه. يمكن أن نطلق على هذا الحلم- الذى انبثق من أحياء معدمة وقاحلة ومنعزلة خلف أسوار المدينة- "سوداوية

الخرائب"، وإذا نظر أحد إلى هذه المشاهد بعينى غريب (كما فعل طانبنار) فمن المستحيل أن يراها مناظر رائعة. إن السوداوية التى تُرى فى البداية كجمال لمشهد طبيعى رائع عبرت أيضًا عن الأسى الذى جلبه قرن من الهزيمة والفقر لأهل اسطنبول.

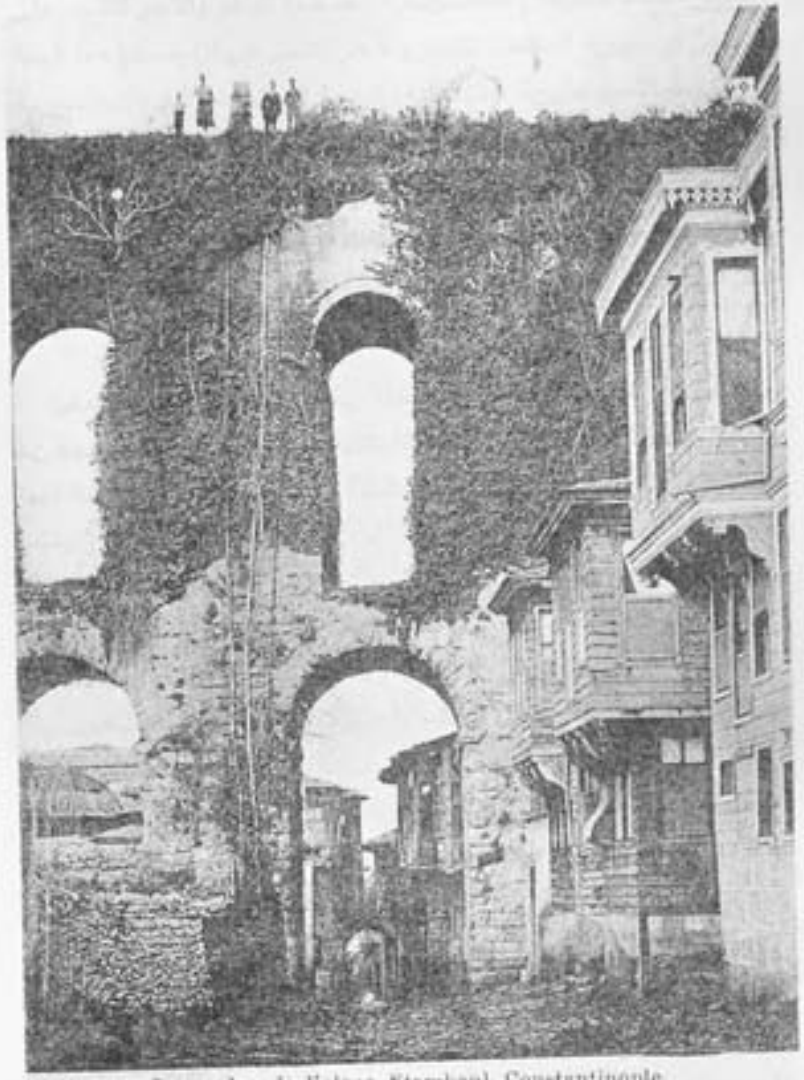
الفصل السابع والعشرون

المشاهد الرائعة في الأحياء المتطرفة

يخصص جون راسكن (*) فى "المصابيح السبعة للعمارة"، جزءًا كبيرًا من فصل بعنوان "ذكرى" لجماليات المشهد الرائع، ناسبًا الجمال الخاص لهذا النوع من العمارة (مقابل الأشكال الكلاسيكية التى يتم التخطيط لها بعناية) إلى طبيعته "العَرَضية". لذا فهو حين يستخدم كلمة "مشهد رائع "picturesque(ومعناها الحرفى "مثل صورة")، فإنه يصف منظرًا معماريًا يصبح، بمرور الزمن، جميلا بطريقة لم يتنبأ بها مبدعوها. ينبثق جمال المشهد الرائع، فى رأى راسكن، من التفاصيل التى لا تظهر إلا بعد تشييد المبنى بمئات الأعوام، من اللبلاب والأعشاب والمروج الخضراء التى تحيط به، ومن الصخور البعيدة والسحب فى السماء والبحر متلاطم الأمواج. وهكذا، لا يوجد مشهد رائع فى مبنى جديد يحتاج لمصطلحات خاصة به؛ لا يصبح مشهدًا رائعًا إلا بعد أن يضفى عليه التاريخ جمالا عَرَضيًا ويمنحنا منظورًا عَرَضيا جديدًا.

يكمن الجمال الذى رأيته فى مسجد السليمانية فى خطوطه، وفى الفراغات الرائعة أسفل قبته، وفى وضوح قبابه الجانبية، وفى تناسب جدرانه مع فراغاته، وفى تمازج أبراجه وأقواسه الصغيرة، وفى بياضه، وفى نقاء الرصاص على قبابه- لا شىء من هذا كله يمكن أن يوصف بأنه مشهد رائع. أستطيع أن أنظر إلى السليمانية وأرى مسجدًا مازال، حتى

(*) جون راسكن (١٨١٩ - ١٩٠٠) : شاعر ومؤلف وفنان إنجليزى، كانت مقالاته ثورة فى العمارة.



L'aqueduc de Valens, Stamboul, Constantinople.

J. Djélal

1438. Edition Max Frechtermann, Constantinople. Phot. Bergeron.

بعد أربعمائة عام من بنائه، يقف كاملا، كما كان فى البداية، وأراه كما كان

يقصد مبدعوه. لا يوجد أثر يسيطر على أفق اسطنبول بمفرده؛ إنها لا تدين بعظمتها للسليمانية وحده ولكنها تدين بها أيضًا لأيا صوفيا وبيازيد وياووز السلطان سليم، والمساجد العظيمة الأخرى فى قلب المدينة، بالإضافة إلى الكثير من المساجد الصغيرة التى بناها زوجات السلاطين وأبناؤهم، وكل المبانى الجليلة القديمة التى مازالت تعكس المثل الجمالية التى كانت فى أذهان مهندسيها المعماريين. إلا أننا لا يمكن أن ندعى أننا نستمتع بجمال مشهد رائع إلا إذا لمحنا هذه المبانى من ثغرة فى الشارع، أو من ممر مصفوف بأشجار التين، أو حين نرى ضوء المنعكس من البحر يتراقص على جدرانها.

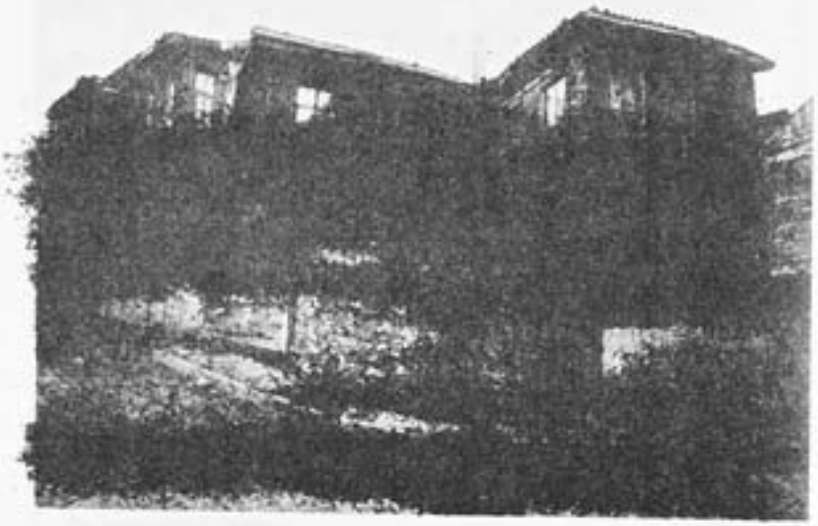
إلا أن الجمال فى الأحياء الفقيرة من اسطنبول يكمن تمامًا فى أسوارها المتصدعة، وفى الأعشاب واللبلاب والطحالب والأشجار التى كانت وأنا طفل تنبت من أبراج حصنى روملى حصار وأناضولو حصار ومن أسوارهما. جمال نافورة مهشمة، وقصر حجرى متصدع، ومصنع غاز خرب منذ مائة عام، وجدار منهار فى مسجد قديم، أو الكروم وأشجار الدُّلب وهى تتضافر مع جدران قديمة مسودة فى بيت خشبى- إنه جمال عَرَضى. لكننى حين زرتُ فى طفولتى الشوارع الخلفية فى المدينة، كانت هذه اللوحات الملونة كثيرة، حتى أنه كان من الصعب أن تراها بعد نقطة معينة دون قصد: تلك الخرائب البائسة (تلاشت الآن) منحت اسطنبول روحها. ولكن حين تكتشف روح المدينة فى خرائبها، وترى أن هذه الخرائب تعبر عن جوهر المدينة، فلابد أنك سافرتَ فى طريق طويل معقد تتناثر فيه عوارض التاريخ.

لتستمتع بالشوارع الخلفية فى اسطنبول، وتقدر الكروم والأشجار التى تضفى على خرائبها جمالا عَرَضيًا، لابد أن تكون، أولا وقبل أى شىء، غريبًا عنها. جدار منهار، تكية خشبية- حرمت ومنعت وصارت الآن مهملة- نافورة لا يتدفق ماء من صنابيرها، ورشة لا شىء يُنتَج فيها منذ ثمانين عامًا، مبنى منهار، صف من بيوت هجرها اليونانيون والأرمن

واليهود نتيجة قمع الدولة القومية للأقليات، منزل يميل على جانب بطريقة تتحدى المنظور، منزلان يميلان على بعضهما بالطريقة التى يحبها

رسامو الكارتون، شلال من قباب وسقوف، صف من منازل إطارات نوافذها متعرجة_ لا تبدو هذه الأشياء جميلة بالنسبة لمن يعيشون بينها؛ إنهم يتحدثون بدلا من ذلك عن الإهمال البائس القذر. إن أولئك الذين

يستمتعون بالجمال العَرَضى للفقر والتحلل التاريخى، من يرون من بيننا المشهد الرائع فى الخرائب- يأتون من الخارج دائمًا. (يشبه ما قام به الأوروبيون الشماليون الذين رسموا، بحب، الخرائب الرومانية التى تجاهلها الرومان أنفسهم). لذا، حين كان يحيى كمال وطانبنار يريان الشوارع الخلفية فى "اسطنبول النائية النقية أماكن مازال الناس فيها يعانقون التقاليد القديمة، وحين كانا يصارعان لإصدار حكم شعرى على جماليات تلك الأحياء ويقلقان من احتمال زوال ثقافتهما "النقية" مع عملية التغريب- وحين استحضرا حكاية رائعة عن أن تلك الأحياء تنعم بأخلاقيات الطوائف القديمة، الأخلاقيات التى انتقلت إلينا من "آبائنا وأسلافنا" الشرفاء المجدين- كان يحيى كمال نفسه يسكن فى بيرا، المكان الذى وصفه ذات يوم بأنه "منطقة لا يسمع فيها أذان"، وكان طانبنار يسكن فى مكان أكثر راحة هو بيه أوجلو، وهى منطقة سخر منها أحيانًا بكراهية.



لنتذكر هنا أن والتر بنيامين قال إن الناس من خارج المدينة يهتمون أكثر بملامحها الغريبة الرائعة. كان يمكن لهذين الكاتبين القوميين أن يريا

جمال المدينة فى تلك المناطق فقط حيث كانا من خارجها. أفكر فى قصة رويت عن الروائى اليابانى العظيم تانيزاكى [1]، الذى قال لزوجته، بعد تمجيده للبيت اليابانى التقليدى ووصفه لبنيته بتفصيل رائع، إنه لم يعش أبدًا فى أحد هذه البيوت لأنها تفتقر إلى وسائل الراحة الغربية.

تتمثل كبرى فضائل اسطنبول فى قدرة سكانها على رؤية المدينة بعيون غربية وعيون شرقية. كان التقديم الأول للتاريخ المحلى فى صحافة اسطنبول مبالغات من النوع الذى كان يحبه السير ريتشارد بورتن [2] مترجم "ألف ليلة وليلة" "ونرفال، ما يسميه الفرنسيون _bizarreries_ (غرائب). ومن المؤكد أن قوتشو تفوق فى نقل تاريخ المدينة من خلال "الغرائب" التى قدمها، مما جعل القارئ يشعر أنه يقرأ عن حضارة نائية غريبة. حتى وأنا طفل، والمدينة فى قمة انحدارها، شعر سكان اسطنبول نصف الوقت بأنهم غرباء. وقد شعروا، بحسب نظرتهم إليها، أنها شرقية جدًا أو غربية جدًا، وجعلهم القلق نتيجة لذلك يخشون من ألا يكونوا منتمين إليها تمامًا.

بينما كان يحيى كمال وطانبنار يعيشان فى جانب واحد من المدينة (بيرا ذات الطابع الغربى)، انجذبا للمناظر القومية السوداوية الجميلة الرائعة فى الجزء الآخر من المدينة (الأحياء الفقيرة فى المدينة القديمة) ليبتكرا صورة لاسطنبول القديمة من أجل اسطنبوليى الأجيال التالية. ظهر هذا الحنين الحلم فى البداية فى الثلاثينيات والأربعينيات فى المجلات والجرائد المحافظة، مصحوبًا بتقليد فج لمناظر طبيعية رسمها فنانون غربيون. ويصاحب هذه اللوحات غير المميزة- لأنه لم يعرف أبدًا من رسمها أصلا أو أين وضعت، أو حتى فى أى قرن رسمت، ولم يكن معظم قراء الجرائد يدركون أنها تعكس وجهة نظر غربية- مخططات بالأبيض والأسود رسمها

(١) تانيزاكى (١٨٨٦ ـ ١٩٦٥) : من أعظم الكتاب فى الأدب اليابانى الحديث، ويرى الجمال فى القيم اليابانية التقليدية.

(٢) السير ريتشارد بورتن (١٨٢١ ـ ١٨٩٠) : مستكشف ورحالة بريطانى قام بالعديد من الاستكشافات فى إفريقيا وآسيا، وكان على معرفة واسعة باللغات.

فنانون محليون للأحياء الفقيرة ورسوم تخطيطية لشوارعها الخلفية. أعجبتنى بشكل خاص صورة لرسوم تخطيطية للرسام الخوجة

على رضا (*). كانت الأنقى والأغرب فى نوعها، وقد حظيت حقًا بشعبية كبيرة.

بينما كان السائحون الذين يصلون إلى اسطنبول فى أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين يعجبون بأفقها العظيم والطريقة التى تتراقص بها الأضواء على بحارها ومساجدها. كان الخوجة على رضا يقوم بعمل رسوم تخطيطية للشوارع الخلفية، حيث توقف الاندفاع للتغريب والتحديث وترك فى منتصف الطريق؛ ويستمر هذا المنظور ليظهر فى الصور الفوتوغرافية عند أراجُلِر. تظهر صور أراجُلِر اسطنبول كمكان تستمر فيه الحياة التقليدية رغم كل شىء، وحيث يتحد القديم بالجديد ليخلقا موسيقى متواضعة تعبر عن الخراب والفقر والذل، وحيث السوداوية فى وجوه سكان المدينة لا تقل عن سوداوية مناظرها؛ وقد قبض على شعرية الخرائب، خاصة فى الخمسينيات والستينيات، حيث كانت آخر البقايا العظيمة للمدينة الإمبراطورية- البنوك والخمارات والأبنية الحكومية للمستغربين العثمانيين- تنهار من حوله. يستخدم أيضًا ببراعة فى "اسطنبول المفقودة "التى تزينها صور فوتوغرافية رائعة لبيه أوجلو كما عرفتها فى طفولتى- خطوط الترام فيها، وطرقها المرصوفة بالحجارة،

(*) الخوجة على رضا (١٨٥٨ - ١٩٣٩) : رسام تركى.

وبافطات متاجرها، وحزنها المجهد المهموم بالأبيض والأسود- عناصر المشهد الرائع فى أحيائها.

تكتسب هذه الصورة بالأبيض والأسود للأحياء المدمرة النائية، "حيث كل شخص فيها فقير لكنه شريف ويعرف من هو". شعبية خاصة فى رمضان، حين تزين الجرائد أعمدة "التاريخ واسطنبول" بنسخ جديدة من النقوش القديمة والرسوم التخطيطية التى تبدو أكثر فجاجة مع كل سنة جديدة. كان رشاد أكرم قوتشو أستاذ هذا الفن الثانوى، الذى لم ينشر فى "موسوعة اسطنبول "وأعمدته التاريخية الشعبية فى الجرائد صورًا جديدة للنقوش غير منسوبة لصاحبها، لكنه نشر رسومًا تخطيطية جديدة لها. (كانت مسألة إقناع: كان اختيار أكليشيه جيد أو اثنين فى نقش مفصل بشكل رائع مكلفًا وصعب التنفيذ.) كان عدد كبير من هذه النقوش تقليدًا للوحات مائية رسمها فنانون غربيون، لكن حين استخدم الفنانون

المشهورون هذه النقوش المقلدة بالأبيض والأسود أساسًا لرسومهم التوضيحية (مطبوعة دائمًا على ورق رخيص بلون الوحل)، لا تجد أبدًا أسفل الصورة اسم الفنان الأصلى أو حتى الفنان الذى قام بعمل "النسخة الأصلية"؛ لم يكن هناك سوى ملحوظة تشير إلى أنها أخذت عن نقش. كان الفقر، فى فنتازيا اسطنبول القديمة، يحترم لحفاظه على الهوية التقليدية، لذا كان أكثر جاذبية لأنصاف المستغربين، والقوميين المتحمسين، والبرجوازيين من قراء الجرائد الذين لم يكن لديهم اهتمام بالواقع القاسى لحياة الحضر. كما لم يكتف حلم اسطنبول القديمة بالتعريف بالأحياء الفقيرة لاسطنبول لكنه عرَّف كل جزء من المدينة باستثناء أفقها، جاء الأدبُ لملء الخصوصيات.

ابتكر الكُتَّاب المحافظون، حين تمنوا التأكيد على البعد التركى أو الإسلامى لهذه الأحياء الفقيرة التى تتجه نحو التغريب ببطء، جنة عثمانية لا يتساءل أحد فيها عن قوة الباشا أو شرعيته، تؤكد العائلات والأصدقاء على الروابط فيما بينها عبر الطقوس والقيم التقليدية (وهى بالطبع التواضع والطاعة والقناعة بالنصيب). وقد تم ترويض مظاهر الثقافة العثمانية التى قد تهين أحاسيس الطبقة الوسطى المستغربة- المحظيات والحريم وتعدد الزوجات وحق الباشا فى ضرب الناس- وتخفيفها على أيدى مؤلفى الجناح اليمينى مثل سميحة آيوردى [1]، التى أظهرت الباشوات وأبناءهم أكثر عصرية مما كانوا عليه.

تدور مسرحية أحمد قدسى تجر [2] "زاوية الشارع" التى نالت الكثير من الإعجاب، فى مقهى فى حى فقير على أطراف المدينة (على نمط رستم باشا)؛ وهنا تلتقى كل الشخصيات الكبيرة فى المدينة، كما فى عروض الأراجوز، لتسلينا، وتبعدنا قليلا عن واقع المدينة المؤلم، وترحب بنا

(١) سميحة آيوردى : كاتبة تركية، ولدت فى اسطنبول عام ١٩٠٥، وصدرت روايتها الأولى عام ١٩٣٨.

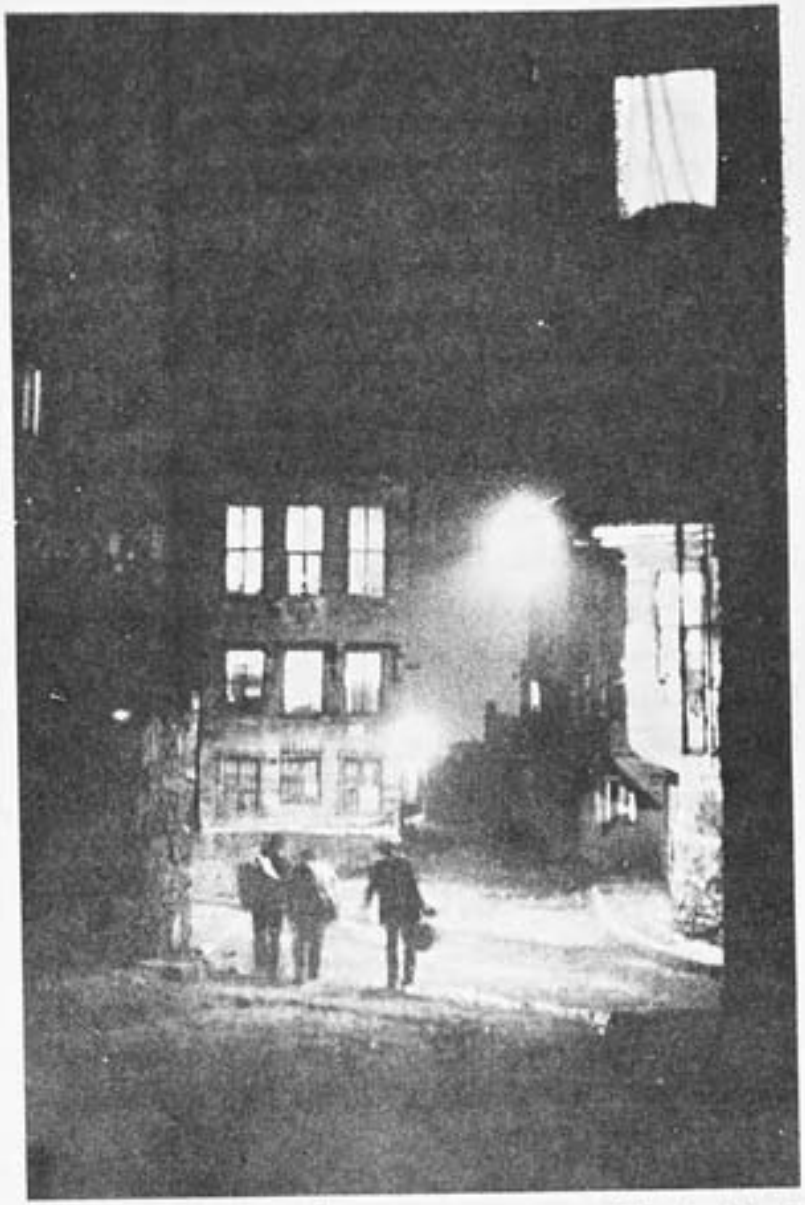
(٢) أحمد قدسى تجر (١٩٠١ - ١٩٦٧) : شاعر وسياسى تركى، ولد فى القدس.

بحرارة. وهذه صرخة بعيدة من الروائى وكاتب القصة القصيرة أورهان كمال(*)، الذى سكن فترة فى الشوارع الخلفية فى جبالى (حيث كانت (وجته تعمل فى مصنع للتبغ)، وقد صور الشوارع الخلفية ذاتها كمكان يشتد فيه الصراع لكسب الرزق حتى أنه قد يؤدى إلى عراك بين الأصدقاء. بالنسبة لى كان الحلم الرائع بحى فقير تلخصه "عائلة أجورلوجيل"، التى استمتعتُ بمغامراتها البسيطة فى الراديو كل مساء؛ كانت هذه العائلة كبيرة وعصرية مثل عائلتى (إلا أنها، على عكس عائلتى، عائلة كبيرة "سعيدة")، تدبر بطريقة ما، رغم الظروف، غرفة لأم زنجية.

وقد امتدت جذور حكايات اسطنبول القديمة فى المشهد الرائع، وفى سوداوية الخرائب، فقد نفرت من فحص الشرور السوداء التى قد تكمن تحت السطح. كان، رغم كل شىء، أدبًا قوميًا يقدم صورة تقليدية بريئة ومناسبة لمتعة العائلة. لذلك كانت الرسالة من القلوب الذهبية لليتامى الفقراء الذين احتلوا كتب كمال الدين طوجو، وقد أحببتُ حكاياته كثيرًا وأنا فى العاشرة، أنه حتى من يسكن أفقر الأحياء الفقيرة يستطيع، بالعمل الجاد والفضيلة (تذكر أن هذه الأحياء تعرف بأنها منبع الوطنية السامية والقيم الأخلاقية)، أن يعثر على السعادة فى يوم من الأيام؛ وكان يقدم هذه الرسالة فى السبعينيات والمدينة من حولنا تزداد فقرًا يومًا بعد يوم.

يرى راسكن أن المشهد الرائع لا يمكن الحفاظ عليه أبدًا لأنه عَرَضى. إن خراب المشهد، لا نية المصمم، هو ما يجعله جميلا. وهذا يفسر سبب عدم حب عدد كبير من أهل اسطنبول للقصور الخشبية التى تم ترميمها؛ ينقطع ارتباطهم الواهى الجميل بالماضى حين يختفى الخشب المسود المتعفن تحت دهانات لامعة تجعلها تبدو كما كانت والمدينة فى قمة مجدها وازدهارها فى القرن الثامن عشر. تشبه صورة المدينة التى حملها معهم أهل اسطنبول فى القرن الأخير طفل الفقر والهزيمة والخراب. حين كنت

(*) أورهان كمال (١٩١٤ - ١٩٧٠): اسمه الأصلى محمد رشاد أوجتشو، كانت تركى عرف بروايته الواقعية التي تروى قصص الفقراء فى تركيا.



أرسم لوحاتى وأنا فى الخامسة عشرة، كنتُ أنزعج خاصة وأنا أرسم الشوارع الخلفية خوفًا مما يمكن أن تأخذنا إليه سوداويتنا.

الفصل الثامن والعشرون

رسم اسطنبول

بدأت فى الخامسة عشرة رسم المشاهد المحلية بهوس، لكنه لم يكن نابعا من حب خاص للمدينة. لم أكن أعرف شيئًا عن رسم الطبيعة الصامتة أو البورتريه، ولم أرغب فى معرفة شىء عنهما، لذا لم يكن أمامى من اختيار سوى أن أرسم اسطنبول التى أستطيع أن أراها من نافذتى أو حين أخرج إلى الشارع.

رسمت المدينة بطريقتين.

رسمت، فى البداية، مشاهد البوسفور والبحر يمر بوسط المدينة والأفق فى الخلفية. وكانت هذه المشاهد تدين، عمومًا، بقدر كبير للمناظر الطبيعية "الفاتنة" التى رسمها رحالة غربيون على مدى مائتى عام. رسمت البوسفور كما يظهر من الفراغات بين المبانى من منزلنا فى جيهان جير، وفى الخلفية قِزقولسى وفندقلى وأُسكُدار؛ وبعد ذلك، رسمت البوسفور كما رأيته من منزلنا التالى على مرتفعات بشيك طاش صرنجه بيه- منظرا شاملا لفم البوسفور، وسراى بورنو، وقصر طوب قاب، وظلال المدينة القديمة. كنت أستطيع رسم هذه اللوحات حتى بدون الخروج من البيت. لا يمكن أن أنسى أبدًا أننى كنت أرسم "منظر اسطنبول" الخرافى. اعترف الجميع بجمال موضوعى، ولأنه كان واقعيًا كنت لا أميل للسؤال عن سبب جماله. حين كنت أنتهى من لوحتى وأسأل نفسى السؤال نفسه الذى طرحته على مَنْ حولى آلاف المرات فى حياتى- "هل هى جميلة"؟ هل جعلتها تبدو جميلة؟- كنت متأكدًا أن اختيارى للموضوع وحده يضمن لى "نعم".

هكذا بدت هذه اللوحات وكأنها رسمت نفسها، ولم أشعر أنه كان علىَّ أن ألتزم بما فعله الفنانون الغربيون الذين رسموا المشهد قبلى. لم أتعمد تقليد أحدهم بشكل خاص، لكننى استخدمت ما التقطته منهم فى كثير من لمساتى. كنت أجعل أمواج البوسفور تبدو وكأن طفلا رسمها، بأسلوب دوفى(*) رسم السحب بأسلوب ماتيس؛ وكنت أغطى أى مناطق لا أستطيع رسمها بالتفصيل ببقع من الألوان "مثل الانطباعيين." استخدمتُ أحيانًا مشاهد من البطاقات البريدية والنتائج. ولم تكن لوحاتى تختلف عن لوحات الانطباعيين الأتراك الذين استخدموا التقنيات الانطباعية لرسم كل المشاهد العظيمة فى اسطنبول بعد أن سبقهم الفنانون الفرنسيون بأربعين عامًا أو خمسين.

(*) دوفى (١٨٧٧ - ١٩٥٣) : رسام فرنسى طور أسلوبًا فى الزخارف الملونة، استخدم في النسيج والسيراميك.

ولأننى كنت أرسم موضوعًا يتفق الجميع على جماله، ولأن هذا حررنى من ضرورة أن أقتنع وأقنع الآخرين بأننى أرسم بشكل جميل، فقد وجدت أن الرسم مريح. وحين كانت تجتاحنى هذه الرغبة الهائلة العميقة، كنت أجمع أدواتى بأسرع ما يمكن، لكن حتى وأنا أجمع ألوانى وفرشاتى حول اللوحات البيضاء التى كانت تأخذنى إلى العالم الثانى، كنت لا أعرف غالبًا ما أنا مقبل على رسمه. لم يكن ذلك ضروريًا. كان الرسم ببساطة وسيلة لتحديد الهدف؛ فى نشوتى، كان أى مشهد لبطاقة بريدية من إحدى نوافذ منزلنا يفى بالغرض. لم أضجر أبدًا من رسم المشهد نفسه مئات المرات بالطريقة ذاتها. كان المهم أن أغوص فورًا فى تفاصيل لوحتى وأهرب من هذا العالم: أن أضع سفينة تعبر البوسفور بطريقة تلائم المنظور (منذ زمن ملينج كان هذا هو الشغل الشاغل لكل الفنانين الذين رسموا البوسفور). أن أغرق فى تفاصيل ظلال المسجد الذى وراءه- أن أرسم شجر السرو ومعديات السيارات بدقة؛ أن آخذ وقتى فى رسم القباب، والمنارة فى سراى بورنو، والرجال الذين يصطادون من الشاطئ- كنت أشعر وكأننى أتجول بين الأشياء التى أرسمها.

أتاح لى الرسم دخول المشهد على اللوحة. وكانت هذه طريقة جديدة إلى العالم الثانى، عالم مخيلتى، وحين أخترق الجزء "الأجمل" من ذلك العالم- حين تكون اللوحة قد انتهت- كانت تجتاحنى نشوة غريبة. وكانت الرؤيا التى تومض أمامى تبدو حقيقية. كنت أنسى أننى رسمت مشهد البوسفور الذى عرفه الجميع وأحبوه؛ كان هذا شيئًا عجيبًا من صنع مخيلتى. كانت البهجة التى أشعر بها عند الانتهاء من لوحة بهجة عظيمة حتى أنى كنتُ أريد أن ألمسها، أو التقط بعض تفاصيلها وأعانقها، أو حتى أضعها فى فمى وأقضمها وآكلها. وإذا اعترض شىء سبيل هذه الفنتازيا، أو إذا لم أستغرق فى الرسم تمامًا، أو إذا تدخل العالم الأول (كما حدث كثيرًا) ليخرب لعبتى الطفولية، كانت تجتاحنى رغبة فى الاستمناء.

كان هذا النوع الأول من الرسم قريبا مما سماه الشاعر شيلر(*) "الشعر الساذج". كان اختيارى للموضوع أهم بكثير من أسلوبى أو

(*) شيلر Schiller (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) : شاعر وفيلسوف مسرحى ألمانى رائد الرومانسية الألمانية في القرن الثامن عشر.

تقنيتى؛ كان أهم شىء أننى أريد تصديق أن فنى تعبير عفوى عن شىء فى داخلى.

***

بمرور الوقت، بدأ العالم الطفولى المرح النابض بالحياة والسعادة، العالم الذى تصوره لوحات البوسفور، ساذجًا حقًا، وتقلصت متعتى به. ومثل الكثير من الدمى المفضلة فى الطفولة_ السيارات الصغيرة التى كنتُ أرصها بدقة على أطراف سجادة جدتى، وبنادق رعاة البقر، والقطار الذى أحضره أبى من فرنسا_ لم تعد هذه اللوحات الساذجة المتألقة تستطيع إنقاذى من ملل الحياة اليومية. وهكذا أدرتُ ظهرى للمشاهد الشهيرة فى المدينة وبدأتُ طريقتى الثانية فى رسم المدينة: الشوارع الجانبية الهادئة، والميادين المنسية، والأزقة المرصوفة بالحجارة (متجهة من التل إلى البوسفور، مع البحر وقزقولسى والشاطئ الآسيوى فى الخلفية) والمنازل الخشبية ذات القباب. وقد ولدت هذه الأعمال، التى كان بعضها بالأبيض والأسود وبعضها بالألوان على قماش أو ورق مقوى لكن بقليل من الألوان وكثير من الأبيض، ولدت نتيجة مؤثرين مختلفين.

تأثرت كثيرا بالرسوم التوضيحية للأحياء الفقيرة التى تزايد نشرها تدريجيًا فى أعمدة "التاريخ" فى الصحف والمجلات وأحببت كثيرًا الشعر السوداوى للأحياء الفقيرة. لذا رسمت المساجد الصغيرة والجدران المهدمة، والقوس البيزنطى الذى يظهر فى الزاوية، والبيوت الخشبية ذات القباب، واحترامًا لقواعد المنظور التى كنت قد أتقنتها منذ فترة قصيرة، جاءت صفوف طويلة من بيوت متواضعة وهى تصغر عن بعد.

كان أترلُو(*) هو المؤثر الثانى، وقد تعرفت على أعماله من لوحاته المنسوخة ومن رواية ميلودرامية مؤثرة عن حياته. حين أردت أن أرسم بأسلوب أترلو، كنتُ أختار شارعًا خلفيًا فى بيه أوجلو أو طرلاباش أو

(*) أترلو Utrillo (١٨٨٣ ـ ١٩٥٥) : رسام فرنسى.

جيهان جير، حيث لا يوجد سوى القليل من المساجد والمآذن. وكنت آخذ، حين تجتاحني الرغبة في الرسم، بضع نسخ من صور فوتوغرافية التقطتها وأنا أتجول في شوارع المدينة؛ أبدأ، بعد أن أتأملها، رسم مشهد من بيه أوجلو وقد أضع تندات- رغم ندرتها في اسطنبول- مثل أترلو على نوافذ كل المنازل. وحين أنتهي من اللوحة تجتاحني نشوة- كما كان يحدث في الماضي، وأنا أصغر- وأشعر كأن المشهد الذي رسمته من ابتكاري لكنه واقعي أيضًا. كنت أشعر، حتى وأنا أتوحد مع المشهد، بدرجة من الانفصال عنه. وحتى أحقق هدفي النهائي- أن أترك نفسي خلفي- لم يعد كافيًا أن أتوحد بسذاجة مع عالم لوحتي؛ كان عليَّ أن أقفز قفزة روحانية. كانت محيرة بقدر ما كانت بارعة. كنت أصبح شخصًا اسمه أترلو، رسم في باريس لوحات تشبه هذه اللوحات إلى حد بعيد. بالطبع، لم أصدق هذا حقًا؛ كنتُ لا أصدق تماماً، حتى وأنا أرسم لوحات البوسفور، أنني دخلت عالم لوحتي؛ وهنا لم أصدق تماما أنني أترلو. إلا أن اللعبة الجديدة كانت مفيدة خاصة إذا كنت أعاني من إحساس مبهم بعدم الأمان، إذا شككتُ في قيمة اللوحة التي أنهيتها للتو أو خشيتُ ألا يراها الآخرون "جميلة" أو "ذات معنى". وعلى النقيض، كنتُ أشعر بتضييق على حركتي حين يصبح المشهد واقعيًا جدًا. كنتُ في هذه الحالة أتبع طريقًا أصبح أكثر روتينية حين دخل الجنس حياتي بعد فترة وجيزة؛ وأنا أنهي لوحة، تجتاحني موجة عظيمة من المرح فأفقد القدرة على التحمل؛ وأخلد للراحة حين يتراجع هذا الإحساس ويحل مكانه الكآبة والحيرة.

كنت آخذ لوحة لم تجف بعد، وقد أنجزتها بسرعة من إحدى صوري الفوتوغرافية وأعلقها على الحائط في مستوى البصر، وأحاول النظر إليها كأنها لوحة لشخص آخر، وإذا أعجبتني كان يغمرني شعور بالمتعة والثقة؛ لقد نجحت ببراعة في أسر سوداوية الشوارع الخلفية. لكن إذا حكمت على لوحتي بأنها ناقصة وبها بعض العيوب- وهو ما كان يحدث أكثر- كنت أفحصها من كل الزوايا، أبتعد عنها وأقترب منها، وأضيف لها أحيانًا بعض اللمسات بفرشاتي على أمل إصلاحها، وأحاول جاهدًا في النهاية أن

أتقبل ما فعلته. وحينها أكف عن تصديق أنني أترلو وافتراض أن هناك أثرًا منه في لوحاتي. يسيطر على اليأس كما كان يحدث في سنوات لاحقة

بعد الجنس- لم أكن أريد المشهد، كنتُ أريد لوحتى. لم أكن أترلو، كنتُ شخصًا حاول أن يرسم "مثل" أترلو.

لم أستطع التخلص من تلك السوداوية العميقة؛ كانت تنتشر مثل البقع. وكانت الحقيقة المخجلة بعض الشيء أننى لا أستطيع الرسم إلا حين أتصور أننى شخص آخر. قلدتُ أسلوبًا، قلدت (مع أننى لم أستخدم هذه الكلمة أبدًا) فنانا له رؤية وطريقة متميزتين فى الرسم. ولم يكن هذا بلا طائل، لأننى لو أصبحتُ شخصًا آخر، فقد صار لى أنا أيضًا أسلوبى وهويتى. وقد زهوتُ قليلا بذلك. وكان هذا أول ارتباط حميم بالشيء الذى أزعجنى فى سنوات لاحقة، التناقض الذاتى- أو ما قد يسميه شخص غربى "مفارقة"- لا يمكن أن نكتسب هويتنا الخاصة إلا بتقليد الآخرين. كان قلقى لوقوعى تحت تأثير فنان آخر خفيفا؛ كنتُ طفلا وكنتُ أرسم للتسلية. وكان هناك عزاء آخر، عزاء بسيط، يتمثل فى أن تأثير المدينة التى كنت أرسمها، اسطنبول التى التقطتُ لها صورا فوتوغرافية، كان أقوى من تأثير أى فنان آخر.

حين كان الرسم مهربى الرئيسى، قد أسمع طرقة على الباب ويدخل أبى بخطى واسعة؛ وإذا وجدنى منغمسًا فى الإبداع بحماس، كان يواجهنى باحترام مثلما كان يفعل حين يرانى ألعب فى قضيبى وأنا طفل؛ وكان

يسأل بدون استهانة: "ماذا تفعل اليوم يا أترلو؟" كان هذا المزاح الضمنى يذكرنى بأننى أصغر من أتخلى عن تقليد الآخرين. كنت فى السادسة عشرة حين سمحت لى أمى، وكانت تعرف اهتمامى الشديد بالرسم،

باستخدام شقة جيهان جير، حيث عشنا ذات يوم وحيث تخزن أمى وجدتى الأثاث القديم، أستوديو. وفى عطلات نهاية الأسبوع وأحيانًا فى الأمسيات، بعد خروجى من أكاديمية روبرت، كنت أذهب إلى هذه الشقة الخالية الباردة. وبعد أن أشعل المدفأة وأندفأ جيدًا، أختار صورة أو اثنتين من الصور الفوتوغرافية التى التقطتها فى ومضة إلهام، وأرسم لوحة كبيرة أو لوحتين قبل أن أعود إلى البيت مجهدًا ومنهكًا ومفعمًا بسوداوية غريبة.

الفصل التاسع والعشرون

الرسم وسعادة العائلة

حين أدخل شقة جيهان جير التى رتبتها أمى لأستخدمها أستوديو، كنت أنفخ وأنفخ حتى أشعل مدفأة الغاز. (كنت مصابًا وأنا فى الحادية عشرة، حين كنتُ أعيش فى الشقة نفسها مع أسرتى، بهوس إشعال الحرائق ـ أشعل النار أينما وحينما أستطيع ـ لكننى لم ألاحظ إلا حينذاك أن هذه المتعة فارقتنى منذ وقت طويل بدون وداع.) حين كانت الشقة ذات السقف العالى تدفأ بما يكفى لتدفئة يدىَّ، كنتُ أرتدى ثوبى المبقع بالألوان- وكان يدل أكثر من أى شىء آخر على أننى شخص سيرسم لبعض الوقت. إلا أن هروبى فى لوحة لا أستطيع عرضها على أحد كان وضعا كئيبًا إلى حد ما؛ من المؤكد أننى لا أستطيع ذلك فى الحال، لكن ربما بعد يوم أو اثنين. حولت الشقة إلى معرض- لوحاتى معلقة على كل الجدران- ولكن لم يأت أحد، ولا أمى أو حتى أبى، ليعبر عن إعجابه بها. وهكذا اكتشفت فى هذه الشقة أننى لا أحتاج فقط أن أعرف أن لوحاتى سوف تُرى، ولكننى أحتاج أيضًا، وأنا أرسم، أن أشعر بوجود كل من سوف يحكمون على أعمالى من حولى. كنتُ أشعر بالكآبة أيضا حين أقف فى شقة كئيبة مليئة بأثاث قديم بارد تفوح منه رائحة الغبار والثرى لأرسم مشاهد اسطنبول.

كان يمكننى أن أقدم الكثير إذا تمكنت من وضع يدى على بعض تلك اللوحات (فُقِدَتْ) التى رسمتها فى البيت وأنا بين السادسة عشرة والسابعة عشرة، صور "سعادة العائلة" فيما قد نسميه بمفهوم تولستوى

للعبارة. كانت هذه اللوحات بالغة الأهمية بالنسبة لى لأننى- كما يمكن أن ترى من الصورة التالية لمصور محترف أتى إلى المنزل وأنا فى السابعة- وجدت صعوبة أحيانًا فى مواصلة وضع "العائلة السعيدة". تركتُ رسم

مشاهد اسطنبول التى اعتدتُ على رسمها، ورسمتنا ووالداى يتحركان من حولى يفعلان ما كانا يفعلانه كل يوم. كان ذلك حين يخف التوتر بين أبى وأمى بعض الشىء- حين لا يغضب أحدٌ أحدًا، والكل فى حالة استرخاء، وفى الخلفية صوت الراديو أو شريط كاسيت، والخادمة فى المطبخ تعد طعام العشاء بهمة، أو قبل أن نخرج معًا فى رحلة أو نزهة- كنت أرسم هذه اللوحات فى ومضة إلهام.

كان أبى يتمدد عادة على أريكة غرفة الجلوس: حيث كان يقضى معظم وقته فى البيت فى قراءة الصحف أو المجلات أو الكتب (لم تكن الروايات الأدبية التى كان يستمتع بها فى شبابه وإنما كتب عن لعبة البريدج)، أو التحديق فى السقف بدون تركيز. وإذا كان فى حالة مزاجية جيدة ويضع بعض الموسيقى الأوركسترالية على كاسيت، ولتكن السيمفونية الأولى لبرامز (*)، كان يقف أحيانا ليقود أوركسترا خيالية، ويحرك ذراعيه كما يفعل قادة الفرق الموسيقية، وكان يبدو لى ذلك تعبيرا عن الغضب ونفاد الصبر والهوس. وكانت أمى، فى كرسيها الوثير، ترفع عينيها عن جريدتها أو عما تحيكه بابتسامة تبدو شيئا بين الحب والشفقة.

كان هذا ترتيبًا خاليًا من تفاصيل لافتة للنظر، لا يثير نقاشا، لكن هذا هو السبب الذى جعله يجذب انتباهى. وحين كان هذا التابلوه يظهر، وكان لا يظهر إلا نادرًا، كنت أهمس: "سأرسم لوحة"، بصوت شبه خَجِلٍ وشبه مازحٍ وكأنى أوجه كلامى للجن الذى يسكننى؛ ثم أهرع إلى غرفتى أتناول أدوات الرسم- ألوانى الزيتية أو علبة الألوان الشمعية، ماركة جيتار وتحتوى على ١٢٠ قلمًا وقد أحضرها أبى من إنجلترا، وبعض الكراسات التى تحتوى على ورق ملون ماركة شوهلر التى تقدمها لى عمتى كل عام فى عيد ميلادى- وأعود إلى غرفة الجلوس لأرتب مكتب أبى بطريقة أستطيع بها أن أرى والدىَّ حين أجلس وأرسم، بسرعة كبيرة، صورة للبيت.

(*) برامز Brahms (١٨٣٣ ـ ١٨٩٧) : مؤلف موسيقى ألمانى فى المرحلة الرومانسية.

ولم يكن أبى أو أمى ينطقان بكلمة أثناء هذا كله، وحيث إنهما كانا يستجيبان بشكل طبيعى لرغبتى، المفاجئة التى لا تُقاوَم، فى أن أرسم لوحة، وكان الأمر يبدو وكأن (صورة) الرب أوقفت الزمن برهة من أجلى. (رغم عدم اهتمامى بها عمومًا، إلا أننى كنتُ أؤمن بأنها تأتى لمساعدتى فى الأوقات المهمة). أو ربما كانت السعادة تبدو على أبى وأمى لأنهما لا يتحدثان. وقد بدا لى أن ما يسمى الأسرة مجموعة من الناس فى حالة استرخاء وأمان، نتيجة الرغبة فى الشعور بالحب والسلام، ويتفقون على إسكات الجن والشياطين التى تسكنهم برهة فى كل يوم ويتصرفون وكأنهم سعداء. وكانوا غالبًا حين لا يفعلون هذا لأنهم لا يستطيعون التفكير فى شىء أفضل يفعلونه ويقررون، فى النهاية، أن يثقوا فيما يتظاهرون به، ولكنهم، بعد البقاء فى وضع السعادة لبعض الوقت، يعجزون تمامًا عن تنويم الجن والشياطين، وقد يرفع أبى عينيه عن صفحات كتابه بينما تواصل أمى الحياكة فى هدوء، وقد ينزل على الغرفة صمت سحرى وأمى وأبى يتمددان فى سكينة تامة، ولا ينطقان بكلمة لكنهما يعبران عما يبدو أنه ألم مشترك؛ فيما بعد، حين اشترينا فى السبعينيات تليفزيونًا مثل كل من فى البلاد، استسلما ببلاهة لبرامجه المسلية، ولم يعد هناك صمت سحرى وفقدت الرغبة فى رسمهما نهائيًا. لأن السعادة بالنسبة لى كانت تظهر حين يخمد من يحبوننى شياطينهم ويلعب بحرية.

برغم أنهما كانا يتخذان وضعًا وكأنهما يستعدان للتصوير، لا يحركان عضلة ويدى تسرع أكثر لتنهى مشهد عائلتى السعيدة هذه، كانا يتحدثان أحيانًا، قد يذكر أحدهما شيئًا قراه فى جريدة وقد يقدم الآخر، بعد صمت طويل، تحليلا له عن هذا الشىء أو لا ينطق بشىء على الإطلاق. وكنا أنا وأمى نتحدث أحيانًا وأبى مستلق على الأريكة لا يبدى اهتمامًا بحديثنا، ويهب فجأة ليثبت أنه كان يسمع كل ما دار. وحين كان أحدنا ينظر، أحيانًا، من النوافذ العريضة لشقتنا فى بشيك طاش صرنجه بيه ليرى سفينة سوفيتية غريبة ومرعبة تشق طريقها عبر البوسفور، أو إذا

كنا فى الربيع وسرب من اللقالق يشق السماء فى طريقه إلى شمال إفريقيا، كان الصمت الطويل ينتهى بجملة قصيرة لا معنى لها، مثل: "هذه هى اللقالق!" لكننى كما أحببت هذا الصمت الذى يخيم على غرفة جلوسنا، حيث نغرق جميعًا فى عوالمنا الصغيرة، أدركت سرعة زوال طمأنينتهما وسعادتهما. وقد لاحظ، وأنا أضيف اللمسات الأخيرة على لوحتى، تفاصيل مخيفة لجسدى والدىَّ، تفاصيل غفلت عنها تمامًا حتى رأيتها بعين الرسام. كنت أنظر إلى أمى بنظارتها، وعلى وجهها تعبير شبه سعيد وشبه متفائل، وأنظر إلى الخيط المتدلى من إبر الحياكة وقد سقط على حجرها فى البداية، ثم إلى قدميها وإلى الكيس البلاستيك حيث شلة الخيط. بجانب هذا الكيس الشفاف، لم تكن قدمها فى الشبشب أقل ثباتًا وهى تكلم أبى مما كانت وهى مستغرقة فى أفكارها، وكانت رعشة غريبة تسرى فى جسدى وأنا أتأملها بدقة لفترة طويلة. كان هناك شىء حول أذرع الناس وأرجلهم وأيديهم، شىء حول الرءوس، كان بلا حياة، ومتبلدًا كالزهريات التى كانت أمى تضع فيها نبات الأيلكس الفجرى ـ كوكينو ـ وجامد كالمنضدة الصغيرة التى إلى جانبها أو ألواح الإزنك التى كانت تعلقها على الحائط. ومع أننا تمكنا من عمل لوحة عائلية سعيدة، ومع أننى نجحت فى إيقاف جحودى، حين كنا نجلس نحن الثلاثة، كل واحد فى زاويته، كان شىء ما يجعلنا نبدو مثل ثلاث قطع إضافية من الأثاث الذى حشرته جدتى فى غرفتها المتحفية.

وجدت متعة فى هذا الصمت المشترك، الذى كان نادرًا وثمينًا مثل لعب "الكاهن هرب" فى مناسبات خاصة، ولعب اللوتو فى رأس السنة. وأنا أملأ الصفحة بما أتخيل أنه لمسات سريعة لفرشاة ماتيس، منقِّطًا السجاجيد والستائر بالمنحنيات الصغيرة نفسها والأرابيسك الذى استخدمه بونار(*) فى لوحاته المحلية، قد تصبح السماء فى الخارج أكثر ظلمة وقد لاحظ أن الضوء المنبعث من المصباح ذى الثلاث أرجل بجانب أبى أكثر سطوعًا،

(*) بونار Bonnard (١٨٦٧ ـ ١٩٤٧) : رسام فرنسى.

وحين أتأكد من حلول المساء ومن أن السماء والبوسفور اكتسبا اللون الأرجوانى العميق المفترض، وضوء المصباح تحول إلى البرتقالى، كنت أرى أن النوافذ لم تعد تكشف البوسفور أو معديات السيارات أو السفن التى تعبر من بشيك طاش إلى أسكدار، أو الدخان المتصاعد من مداخن السفن، بل تعكس لنا ما بداخل منزلنا.

أحببتُ النظر إلى الهالة البرتقالية لمصابيح الشوارع فى منازل الآخرين سواء كنتُ أسير مساء فى الشوارع أو أتطلع من النافذة. رأيتُ أحيانًا امرأة تجلس وحدها خلف منضدة وتقرأ حظها، فى وضع يشبه وضع أمى فى تلك الأمسيات الشتوية الطويلة التى لا يعود فيها أبى إلى المنزل، تدخن سجائر وتلعب لعبة الصبر بصبر. وكنت أنظر أحيانًا على شقة أرضية متواضعة فأرى عائلة تأكل عشاءها ويتحدث أفرادها كلهم فى وقت واحد تحت الضوء البرتقالى ذاته كما فى منزلنا، وكنت أقرر ببراءة، وأنا أحدق فيهم من الخارج، أنهم سعداء بالضرورة. إن العائلات السعيدة التى تُرى عبر النوافذ صور تخبرنا بأحوال مدينتنا؛ لكن فى اسطنبول، وخاصة فى القرن التاسع عشر، كان لا يسمح للزائرين بالجلوس فى أية حجرة باستثناء الردهة، لذا لم يكن الأجانب يستطيعون فهم ما يرونه.

الفصل الثلاثون

الدخان المتصاعد من سفن البوسفور

أحدث انتشار السفن البخارية فى منتصف القرن التاسع عشر ثورة فى النقل البحرى، وقرب المدن الكبرى فى أوروبا، وجعل الزيارات القصيرة إلى اسطنبول ممكنة. وقدم بعض من سجلوا انطباعاتهم على الورق، فى ذلك الوقت، فكرة جديدة عن اسطنبول أبدعها حفنة من الكُتّاب المحليين؛ لكن هذه السفن البخارية أضفت على اسطنبول وجهًا جديدًا منذ لحظة وصولها. تم تأسيس شركة عرفت فى البداية باسم "الشركة الخيرية" وفيما بعد باسم "شهير هَتْلار" (خطوط المدينة)، وبسرعة كان لكل قرية

على البوسفور مرسى؛ وحين بدأت المعديات تستخدم المضيق، اكتسبت المدينة وجهًا أوروبيًا شاحبًا. (لنتذكر أن الكلمة الفرنسية vapeur، بمعنى البخار، وجدت طريقها إلى تركية اسطنبول وإلى الحياة اليومية وصارت "وابور"، وهى الكلمة التى نطلقها على السفينة.) ومن التغيرات التى جلبتها المعديات معها الميادين (*) المكتظة التى نشأت حول مراسى البوسفور والقرن الذهبى، والنمو السريع لهذه القرى التى صارت جزءًا من المدينة. (قبل وصول المعديات، لم تكن هناك طرق تربط بينها).

حين بدأت المعديات نقل الركاب عبر البوسفور، صارت مألوفة لأهل اسطنبول مثل قزقولسى وأيا صوفيا ورومللى حصار، وجسر جلاطا؛ وصارت بسرعة جزءًا من الحياة اليومية، واكتسبت قيمة طوطمية. كما يرتبط آخرون بـ (جندول) vaporettos البندقية ويتباهون بمعرفتهم بمختلف الأشكال والنماذج. هكذا يتعلق أيضًا أهل اسطنبول بكل معدية امتلكتها "خطوط المدينة"؛ هناك كتب كاملة مكرسة لها ومزودة برسوم توضيحية. كتب جوتيه أن كل حلاق فى اسطنبول يعلق صورة معدية على جدار محله. وكان أبى يتعرف على كل معدية دخلت الخدمة فى طفولته من فخامتها عن بعد، وإذا لم يستطع أن يتذكر فى الحال، كان بعد لحظة يسرد الأسماء التى مازالت تتردد كقصائد الشعر بالنسبة لى: "انشراح" ثلاثة وخمسون، "قلندر" سبعة وستون، "طرز نفين "سبعة وأربعون، "قمر" تسعة وخمسون...

حين كنت أسأله كيف يستطيع التمييز بين سفن تبدو متشابهة إلى حد بعيد، كان يعدد السمات التى تميز كل واحدة منها- مثلا، حين كنا نخرج للتنزه بالسيارة على البوسفور أو فى غرفة الجلوس فى منزلنا فى بشيك طاش إذا كان زحام الطريق يجعل السير بالسيارة مستحيلا؛ ولكن حتى بعد أن يحدد ما يميز كل سفينة- لهذه حدبة، ولتلك مدخنة طويلة جدًا،

(*) الميادين: فى الأصل meydans.

ولأخرى مقدمة معقوفة أو مؤخرة ضخمة أو تميل قليلا فى التيار السريع- لم أكن أستطيع، حتى بعد فحص دقيق، أن أميز بينها. لكننى تعلمت أن أميز ثلاث معديات_ اثنتان منها مصنوعتان فى إنجلترا والأخرى فى تَرَنتو فى إيطاليا عام ١٩٥٢، عام مولدى- وكانت تحمل أسماء حدائق؛ كنت أستطيع فى النهاية، بعد فحص أشكالها وحجم مداخنها، أن أميز "فنار

بهتشه"(*) وضوله بهتشه "من "باشا بهتشه "التى اعتبرتها سفينة حظى، لذا كنت كلما سرت فى المدينة شاردًا فى أفكارى ألمحها حين أنظر من زقاق أو من نافذة، وكنت أشعر بنشوة بسيطة: مازلت أشعر بها حتى اليوم.

كانت المنحة العظيمة التى قدمتها المعديات للأفق هى الدخان المتصاعد من مداخنها. أحببت رسم سحبها القاتمة المتصاعدة من حرق الفحم، وكانت تختلف حسب موقع المعدية وأرسم التيارات القوية فى البوسفور، والرياح بالطبع. قبل أن أضع الدخان المتصاعد من المداخن بفرشاتى البالية، تكون اللوحة قد اكتملت تمامًا، وحتى شبه جافة. مثل التوقيع الذى كنت أضعه بعد ذلك فى الزاوية اليمنى أسفل اللوحة، بدا لى أن الدخان المتصاعد من مدخنة معينة هو ختم تلك المعدية. حين يتكاثر الدخان ويصير سحبًا، خاصة حين يتصاعد من مداخن كل السفن الراسية حول جسر جلاطا، كنت أشعر أن عالمى ملفوف بحجاب أسود. أحببتُ، وأنا أمشى على شواطئ البوسفور أو أنتقل بمعدية، المرور تحت دوامات الدخان الذى تصاعد من سفينة غادرت منذ وقت طويل. إذا كانت الريح مواتية، كان يتساقط مطر جاف من ملايين الجزيئات السوداء الصغيرة لها رائحة معدن محترق وتستقر على وجهى مثل خيوط العنكبوت.

وكنت، غالبًا، بعد أن أنهى لوحة بسعادة وأتوجها بكمية مناسبة من دخان يتصاعد من مداخن المعديات (كنتُ أضع أحيانًا دخانًا كثيرًا وأفسد اللوحة)، أضع فى اعتبارى الطرق الأخرى التى رأيت الدخان يلف بها مثل دوامة وينتشر ويتلاشى، ثم أحفظ هذه الصور فى ذهنى، كما لو كنتُ سأستخدمها فى المستقبل. ولكن اللوحة التى أمامى، مع آخر ضربات الفرشاة، كانت تفرض وجودها الخاص حتى أننى كنتُ أنسى ما رأيته بعينى، ما كان يبدو عليه الدخان فى حقيقته وشكله الطبيعى.

(*) بهتشه: تعنى حديقة.

أجد العمود الكامل من الدخان يأتى بنسمة خفيفة، وبعد أن يتصاعد

الدخان لبعض الوقت بزاوية ٤٥ درجة، يبدأ السير موازيًا للسفينة بدون تغيير فى الشكل، وكأن شخصًا رسم خطًا رائعًا فى السماء ليحدد مسار المعدية. يذكرنى العمود الرفيع من الدخان الأسود الفحمى المتصاعد من

معدية تبحر فى يوم هادئ بالدخان المتصاعد من مدخنة صغيرة فى كوخ. يبدأ الدخان المتصاعد من المدخنة، حين تغير السفينة والريح اتجاههما

قليلا، فى الالتفاف والدوران فوق البوسفور مثل الحروف العربية. لكننى حين كنت أرسم مشهد البوسفور مع معدية من "خطوط المدينة"، كنت أحتاج إلى الدخان لينقل سوداوية المشهد، وهكذا كان يربكنى هذا الشكل العَرَضى الممتع، بقدر ما يعجبنى. فى يوم بلا رياح، والدخان الأسود يتصاعد بقوة من مدخنة تتهادى فى السماء، كان هناك تدوين لا يمكن إنكاره للسوداوية التى خلفتها المعدية فى صحوتها وهى تشق طريقها من شاطئ إلى شاطئ. كنت أحب رؤية الدخان الأسود الكثيف مستقرًا فى الأفق وممتزجًا بالسحب المتوعدة من خلفه، كما فى إحدى لوحات ترنر (١). لكن حين كنتُ أنتهى من لوحة بها معدية وربما عدة معديات فرشتها بالدخان، لم تكن ظلال الدخان الذى رأيته من المعديات ذاتها، لكنه كنت أستدعى الدخان الذى رأيته عند مونيه وسيسلى(٢)وبيسارو(٣). السحب الضاربة إلى الزرقة فى لوحة مونيه "جير سانت لازار" أو السحب السعيدة التى تشبه الآيس كريم من عالم مختلف تمامًا، عالم دوفى. وهو ما كنتُ أرسمه.

(١) ترنر Turner (١٧٧٥ ـ ١٨٥١) : رسام إنجليزى فى المرحلة الرومانسية، يعتقد ان أسلوبه أثر على الانطباعيين.

(٢) سيسلى Sisley (١٨٣٩ ـ ١٨٩٩) : رسام إنجليزى من الانطباعيين، عاش فى فرنسا

(٣) بيسارو Pisarro (١٨٣٠ ـ ١٩٠٣): رسام فرنسى من الانطباعيين.

يقدم فلوبير فى مستهل "التربية العاطفية"، وصفًا جميلا لدخان يتغير شكله، وكان ذلك من أسباب حبى له. (هناك أسباب أخرى أيضًا) هنا تنتهى ترنيمة الدخان؛ وباستخدام هذه الفقرة جسرا للحن التالى، نفذتُ ما كان يعرف فى الموسيقى العثمانية التقليدية باسم "آرا تقسيم"(*) . قد تعنى كلمة "تقسيم" "يقسم أو يجمع أو يوزع الماء، ولهذا عرف أهل اسطنبول الحقل الواسع الذى رأى نرفال فيه الباعة والمقابر (والذى كان يتم فيه توزيع المياه أيضًا) باسم "تقسيم". ومازالوا يعرفونه بالاسم نفسه، وقد قضيت حياتى كلها حوله. لكنه لم يكن يعرف باسم "تقسيم" قبل أن يمر به فلوبير ونرفال.

(*) آرا تقسيم: بالتركية ara taksim ، وكلمة آرا تعنى فاصلا، وكلمة تقسيم بالمعنى المستخدم فى العربية تقريبًا

الفصل الحادى والثلاثون

فلوبير في اسطنبول

الشرق والغرب والزهرى

وصل جوستاف فلوبير إلى اسطنبول فى أكتوبر ١٨٥٠، بعد ٧ سنوات من زيارة نرفال لها، فى صحبة صديقه ماكسيم دو كامب، الكاتب والمصور الفوتوغرافى، والزهرى الذى كان قد أصيب به فى بيروت منذ وقت قصير. وقد مكث هنا حوالى خمسة أسابيع، ومع أنه قال فى رسالة من اثينا إلى لويس بويله[1] " :كان على المرء أن يمكث (فى اسطنبول) ستة أشهر على الأقل"، علينا إلا نأخذ كلامه على محمل الجد، لأن فلوبير كان رجلا يشتاق إلى كل ما يتركه وراءه. كما سنرى بوضوح فى رسائله التى تحمل اسم "القسطنطينية" بجانب التاريخ، فإن أكثر ما افتقده منذ خرج فى رحلته هو بيته فى روا [2] ودراساته وأمه الحبيبة التى بكت كثيرا عند وداعه، وكانت أمنيته الوحيدة أن يعود إلى بيته فى أقرب فرصة.

جاء فلوبير إلى اسطنبول، متبعًا خط رحلة نرفال، عن طريق القاهرة والقدس ولبنان. وقد أرهقته، كما أرهقت نرفال، البشاعة الرهيبة والمشاهد الصوفية الغريبة التى لمحها فى هذه الأماكن؛ وقد سئم من فنتازياته وتراجعت أمام الحقائق التى كانت "شرقية" أكثر مما تخيل، ولم

(١) لويس بويله Louis Bouilhet (١٨٢٢ ـ ١٨٦٩) :شاعر ومسرحى فرنسى.

(٢) روا Rouen ، مدينة فى شمال غرب فرنسا، تقع على نهر السين.

يستمتع كثيرًا فى اسطنبول (كانت خطته الأصلية أن يمكث هنا ثلاثة شهور). لم تكن اسطنبول، فى الواقع، الشرق الذى تطلع إليه. فى رسالة أخرى إلى لويس بويله، تذكر اللورد بايرون وهو يتجول فى غرب الأناضول، وكان الشرق الذى أسر خيال اللورد بايرون هو "الشرق التركى"، شرق السيوف المعقوفة، والملابس الألبانية والنوافذ التى تطل بقضبانها الحديدية على زرقة البحر. لكن فلوبير فضّل "الشرق القائظ، شرق البدو والصحراء، والأعماق الغرمزية فى إفريقيا، والتماسيح والجمال والزرافات."

كانت مصر، من بين كل الأماكن التى رآها الكاتب فى رحلته للشرق، وكان فى التاسعة والعشرين من عمره، هى التى أججتْ مخيلته، كما فعلت فى بقية حياته. كان عقله مشغولا آنذاك، كما شرح فى رسائله إلى أمه وإلى بويله، بالمستقبل والكتب التى يتمنى أن يكتبها. (من الكتب المتخيلة رواية بعنوان "هارل بيه" فيها غربى متحضر وشرقى بربرى، يتقاربان فى الشبه ببطء، وفي النهاية يتبادلان المواقع.) ويتضح مما كتبه لأمه أن كل العناصر التى ستكوّن فيما بعد أسطورة فلوبير- رفضه أن يأخذ أى شىء آخرغير الفن على محمل الجد، ازدراؤه للحياة البرجوازية والزواج والتكسب من عمل- كانت فى موضعها تمامًا. قبل مولدى بمائة عام، وهو يتجول فى الشوارع التى كنتُ سأقضى حياتى فيها، جاءته فكرة وضعها فيما بعد على الورق، وصارت من المبادئ الأخلاقية الأساسية للأدب الحديث: "لا يهمنى شىء فى العالم، لا يهمنى المستقبل أو ما سوف يقوله الناس، أو أى مؤسسة، أو حتى الشهرة الأدبية التى قضيتُ الليالى الطويلة فى الماضى يقظًا أحلم بها. هذا أنا، وهذه شخصيتى" (رسالة من فلوبير إلى أمه، ١٥ ديسمبر ١٨٥٠، اسطنبول.)

لماذا هذا التعلق بأفكار الرحالة الغربيين، وما فعلوه فى زياراتهم للمدينة، وما كتبوه لأمهاتهم؟ لقد تقمصتُ جزئيًا فى مرات كثيرة شخصيات عدد منهم (نرفال وفلوبير ودى أميكس) وبالوقوع تحت تأثيرهم- بالضبط كما تقمصتُ ذات يوم شخصية أترلُّو لأرسم اسطنبول- والصراع معهم فى دورات قطعتها ببطء لأكتشف هويتى. وأيضًا لأن اسطنبول لم يلتفت إليها من كتابها سوى عدد ضئيل جدا.

فى عقل كل منا نص جزء منه مقروء، وجزء سرى ، يعطى معنى لما نفعله فى الحياة، بصرف النظر عن الاسم الذى نطلقه عليه- وعى زائف او فنتازيا أو أيديولوجيا عتيقة. وقسم كبير من هذا النص، بالنسبة لكل منا فى اسطنبول، مكرَّس لما قاله الدارسون الغربيون عنا. بالنسبة لأمثالنا، نحن أهل اسطنبول، الذين يضعون قدمًا فى كل ثقافة، كثيرًا ما يكون "الرحالة الغربى" شخصا غير حقيقى؛ يمكن أن يكون من إبداعى، أو خيالى أو حتى من تأملى. ولكن لأنى لا أستطيع، مثل نَصّى، الاعتماد على التراث وحده، فأنا ممتن للغريب الذى يمكن أن يقدم لى نسخة متممة- سواء كانت نصًا مكتوبًا أو لوحة أو فيلمًا. هكذا أصير غربيا حين أشعر بغياب العيون الغربية.

لم تكن اسطنبول فى يوم مستعمرة للغربيين الذين كتبوا عنها أو رسموها أو انتجوا أفلامًا عنها، ولذا لا أقلق كثيرًا من استخدام الرحالة الغربيين لماضىّ وتاريخى فى تأليف أعمال غريبة. أجد أن مخاوفهم وأحلامهم خادعة- إنها غريبة بالنسبة لى كما أن مخاوفنا وأحلامنا غريبة بالنسبة لهم- لم أنظر إليها لمجرد المتعة أو لأرى مدينتى من خلال عيونهم، بل لأدخل أيضًا إلى العالم المكتمل الذى استدعوه إلى أذهانهم. أدرك، خاصة حين أقرأ الرحالة الغربيين فى القرن التاسع عشر- ربما لأنهم

كتبوا عن أشياء كثيرة مألوفة فى مدينتى بكلمات كان من الممكن أن أفهمها بسهولة- أدرك أنها ليست مدينتى حقًا. لا يتغير الوضع حين أتأمل الأفق والزوايا التى ألفها- فى جلاطا وجيهان جير، حيث أكتب هذه السطور- أو حين أرى المدينة، أيضًا، من خلال كلمات الغربيين الذين رأوها قبلى ومن خلال صورهم. ولابد أن أواجه حينها شكوكى حول المدينة ووضعى الغامض فيها. وكثيرًا ما أشعر أننى توحدتُ مع ذلك الرحالة الغربى، مندفعًا معه فى خضم الحياة، أحسب وأزن وأصنف وأصدر أحكامًا، واغتصب أحلامه، وأنا أفعل ذلك، لأصبح موضوع النظرة الغربية وأداتها. أرى المدينة، وأنا أترنح للخلف والأمام، من الداخل أحيانًا ومن الخارج أحيانًا، أشعر بما أشعر به حين أجوب الشوارع تحت سيطرة أفكار مراوغة ومتناقضة لا تنتمي لهذا المكان تمامًا. وكان هذا شعور أهل اسطنبول فى المائة والخمسين عامًا الأخيرة.

أسمح لى أن أوضح هذا بقصة عن قضيب فلوبير، وهو أمر شغله بعض الشىء أثناء إقامته فى اسطنبول. فى رسالة إلى لويس بويله فى اليوم الثانى من زيارته، اعترف كاتبنا المضطرب بأن القروح السبع التى ظهرت على قضيبه بعد إصابته بالزهرى فى بيروت قد اندمجت فى قرحة واحدة. وقد كتب: "ضمدتُ عضوى المسكين كل صباح ومساء". يعتقد فى البداية أن العدوى انتقلت إليه من سيدة مارونية، أو "ربما كانت فتاة تركية. التركية أم المسيحية؟" يتساءل، وباللهجة الساخرة نفسها يستمر فى الكتابة: "مشكلة(*) !غذاء الفكر! هذا مظهر من مظاهر المسألة الشرقية لا تحلم به ريفيو دى دو موندية "!وكان يكتب فى ذلك الوقت إلى أمه أيضا ويقول إنه لن يتزوج أبدا، ولكن ليس بسبب المرض.

خطط فلوبير، حتى وهو يصارع الزهرى الذى أدى إلى سقوط مفاجئ لشعره حتى أن أمه لم تستطع التعرف عليه عند عودته، لزيارة بيوت الدعارة فى اسطنبول، لكن فلوبير عبَّر حين أخذه ترجمان، من الذين كانوا

(*) «مشكلة»: بالفرنسية فى الأصل.

228 Constantinople. Panorama de Galata couvert de neige

دائمًا يصطحبون الرحالة الغربيين إلى هذه الأماكن، إلى مكان "قذر" فى جلاطا به نساء "قبيحات"، عبَّر عن رغبته فى الانصراف على الفور. بتعليقه، عرضت عليه المدام، لاسترضائه، ابنتها وكانت فى السادسة عشرة أو السابعة عشرة، ووجدها فلوبير جذابة جدًا. لكن الابنة رفضت الذهاب معه. وكان على سكان الماخور أن يجبروها- يترك فلوبير القارئ يتساءل فى حيرة كيف دبروا هذا العمل- وفى النهاية حين انفرد بها، سألت الفتاة فلوبير باللغة الإيطالية إن كان يستطيع إن يظهر لها عضوه لتتأكد من أنه ليس مريضًا. يكتب فلوبير: "لأن الجزء السفلى من حشفة قضيبى مازالت متصلبة خشيت أن تراه ومثلت دور السيد فقفزت من السرير وأنا أقول بصوت عال إنها تهيننى، وهذا تصرف يؤذى مشاعر أى جنتلمان، وغادرتُ المكان".

فى بداية رحلته فى القاهرة، وفى إحدى مستشفياتها، نظر بدقة شديدة إلى المرضى الذين أنزلوا سراويلهم بإشارة واحدة من الطبيب ليعرضوا قروح الزهرى بناء على رغبة أطباء غربيين زائرين، وسجل ملاحظات دقيقة فى دفتره، معبِّرًا عن رضاه- كما فعل وهو يصف طول

قزم ووقفته وملابسه فى ساحة قصر طوب قاب- لأنه رأى أعجوبة شرقية أخرى، عادة أخرى من العادات الشرقية القذرة. إذا كان فلوبير قد أتى إلى الشرق لرؤية مشاهده الجميلة التى لا تنسى، إلا أن رغبته فى استقصاء أمراضه والممارسات الطبية الغريبة لم تكن أقل. يذكر إدوارد سعيد فى كتابه الرائع "الاستشراق "المشهد الافتتاحى لمستشفى القاهرة باستطراد، حين يحلل موقف نرفال وفلوبير، لكنه لا يذكر ماخور اسطنبول حيث تنتهى الحكاية؛ ربما يكون، وهو يفعل ذلك، قد منع كثيرًا من قراء اسطنبول من استخدام كتابه لتبرير المشاعر القومية أو ليعنى أن الشرق مكان رائع لو لم يكن للغرب. ربما اختار ادوارد سعيد أن يسقط هذا المشهد لأن اسطنبول لم تكن مستعمرة غربية فى أى وقت ومن ثم فهى لا تقع فى مركز اهتمامه. (مع أن القوميين الأتراك ادعوا فيما بعد أن المرض انتشر فى العالم كله من أمريكا، وكان الرحالة الغربيون فى القرن التاسع عشر يسمون الزهرى "فرنجى "أو "فرنسى"، معتبرين أن فرنسيًا هو الذى حمل العدوى إلى الحضارات الأخرى. بعد خمسين عاماً من زيارة فلوبير لاسطنبول يكتب شمس الدين سامى، الألبانى الذى أصدر أول معجم تركى إن "الفرنجى جاء إلينا من أوروبا". ويتبنى فلوبير فى "قاموس الأفكار المقبولة "هذا الرأى حين تساءل فى البداية عن كيفية انتقال المرض إليه؛ ويستنتج، بدون الخضوع لنكتة أخرى عن الشرق والغرب، أن العدوى أصابت الجميع تقريبًا.)

يكتب فلوبير بإسهاب، وبدون وخز ضمير وهو يعترف باهتمامه بالغريب والمفزع والقذر والشاذ، فى رسائله عن "عاهرات المقابر" (اللائى يضاجعن الجنود فى الليل)، وعن خواء أعشاش اللقلق، والبرد، ورياح سيبيريا التى تهب من البحر الأسود، والحشود الهائلة فى المدينة. وكان، مثل كثير من الزائرين الغربيين الآخرين، مفتونًا خاصة بمقابرها: كان أول من انتبه إلى أن شواهد القبور التى يراها المرء فى طول المدينة وعرضها هى ذكريات

الأموات انفسهم وأنها تغوص ببطء فى داخل الأرض كلما مر الزمن، وستتلاشى قريبًا دون أثر.

الفصل الثانى والثلاثون

مشاجرات مع أخى

كنت أتشاجر، وأنا بين السادسة والعاشرة من عمرى، مع أخى الأكبر باستمرار، وكانت ضرباته لى تزداد عنفا بمرور الوقت. كان بيننا ثمانية عشر شهرا فقط، لكنه كان أكبر وأقوى، كان ينظر فى ذلك الوقت (وربما حتى الآن) إلى شجار أخوين وتبادل ضربات لا يرى أحد ضرورة لإيقافها على أنه أمر طبيعى وقد يكون صحيا. كنت أرى الضربات فشلا شخصيا وكنتُ ألومهم على ضعفى وافتقارى إلى المهارة: فى السنوات الأولى، حين كان أخى يغضبنى أو يستهين بى، كنت البادئ بالهجوم غالبا، وكنتُ شبه مقتنع بأننى أستحق الضربات، وبالطبع لم أكن أواجه العنف من حيث المبدأ. وإذا ما انتهت واحدة من مشاجراتنا بكسر إناء زجاجى أو زجاج نافذة وأكون قد جرحت ونزفت، لا تكون شكوى أمى حين تتدخل فى النهاية من أننا ضربنا بعضنا البعض أو أننى ضُرِبتُ ولكن لأننا عبثنا بالمنزل- ولأننا لا نستطيع تسوية خلافاتنا بسلام، ولأن الجيران قد يشتكون مرة أخرى من الضوضاء.

حين كنت أذكُر أمى وأخى، فيما بعد، بتلك المشاجرات كانا يدعيان عدم تذكرها، ويقولان كالمعتاد إننى اخترعتها فقط لأجد شيئا أكتب عنه، ولأحول ماضىَّ إلى ماضٍ ميلودرامى مثير. وكانا صادقين حتى أننى كنت مجبرا فى النهاية على تصديقهما، مستنتجا، كالمعتاد، أننى كنت أميل إلى الخيال أكثر من الحياة الواقعية. لذا على أى شخص يقرأ هذه الصفحات

أن يضع فى اعتباره أننى أميل إلى المبالغة. لكن ما يهم الرسام ليس حقيقة الشىء بل شكله، وما يهم الروائى ليس سير الأحداث بل ترتيبها، وما يهم كاتب السيرة ليس الدقة الواقعية للتعليق بل تناسقه.

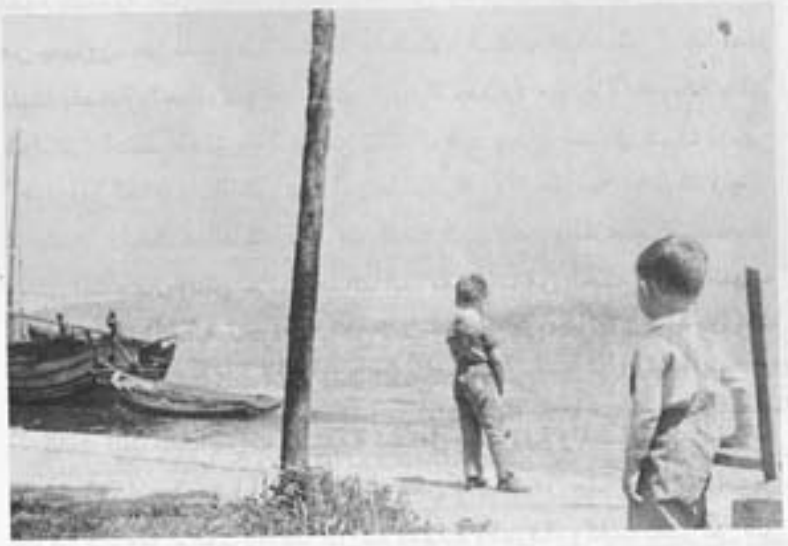
لذلك فالقارئ الذى لاحظ كيف وصفت اسطنبول وأنا أصف نفسى، ووصفتُ نفسى وأنا أصف اسطنبول، قد استنتج أننى أذكر تلك المشاجرات الطفولية والقاسية لأعدَّ المشهد لشىء آخر. لدى الأطفال، رغم كل شىء، ميل "طبيعى" للتعبير عن أنفسهم بالعنف ما بقى الأولاد أولادا. كانت هناك ألعاب اخترعناها لأنفسنا، وألعاب شائعة مع تغيير قواعدها بما يتوام معنا. كنا نلعب فى منزلنا المظلم الظليل لعبة الاستغماية، والإمساك بالمنديل، والثعبان، وقبطان البحر، والحجلة، وغرق الأميرال، وتسمية المدينة، والأحجار التسعة، والرعب، ولعبة الداما، والشطرنج، وكرة الطاولة (على طاولة مصممة للأطفال) والبنج بونج)على طاولة العشاء القابلة للطى)، وهذا قليل من كثير. وكنا، حين تخرج أمى، نكور الجرائد ونلعب كرة القدم فى المنزل بأكمله حتى نصل إلى جنون لذيذ، وكثيرا ما كانت تنقلب هذه الألعاب إلى مشاجرات.

كرسنا سنوات عمرنا كلها "لمباريات البلى "التى كانت تردد أصداء خطط وأساطير من عالم كرة القدم، عالم الذكور. باستخدام قطع الطاولة كلاعبين، ووضعهم فى الملعب طبقا لقواعد كرة القدم، وكنا نقلد الخطط الدفاعية والهجومية التى رأيناها، وكلما صرنا أكثر براعة، صارت هذه الألعاب أكثر حيوية. كنا نقوم بترتيب فريقينا من قطع الطاولة (أو البلى)، كل لاعب فى مكانه من التشكيل، على السجادة التى استخدمناها كملعب، وباتباع القوانين الدقيقة والمتنوعة التى أسسناها بعد مئات من المشاجرات، كنا نسدد فى المرميين اللذين صنعهما لنا نجار. وفى بعض الأحيان كنا نقوم بتسمية البلى بأسماء أفضل لاعبى كرة القدم فى ذلك الوقت، ومثل من يميزون، عن بعد ودون مشاكل، قططهم الصغيرة المخططة، كنا نميز بلينا بلمحة واحدة. كنا نعلق على المباراة لحشود متخيَّلة بطريقة خالد قوانتش، أعظم معلق رياضى فى ذلك الوقت، وحين نسجل هدفا نصيح "جووووون" كما يفعل الناس فى المدرجات فى مباراة حقيقية، ثم نقلد زئير الحشود. وكانت هناك تعليقات من اتحاد كرة القدم واللاعبين والصحافة وحتى المشجعين (لكن لم تكن هناك أبدا تعليقات من الحكم)؛ وفى النهاية كنا ننسى أن المسألة مجرد لعب فى لعب وندخل فى معركة شرسة ودموية. وفى معظم الأوقات كنت أنهار بعد الضربات الأولى.

كانت تلك المشاجرات القديمة تشتعل بالهزيمة والمضايقات المفرطة والغش، وكان وقودها المنافسة. لم تكن لإثبات من منا على صواب بل لمعرفة من منا الأقوى والأكثر براعة ومهارة ومعرفة. وكانت تعبر عن قلق انتابنا بشأن ضرورة تعلم قواعد اللعبة- وقواعد العالم بصورة غير مباشرة- حيث نُستدعى فى لحظة لنثبت قدرتنا على الحركة وتفوقنا العقلى. بدت فى تلك المنافسات ظلال الثقافة التى دفعت عمى ليباغتنا بالكلمات المتقاطعة والمسائل الرياضية كلما دخلنا إلى شقته، الثقافة نفسها التى جلبها لنا هذا التسابق شبه الجدى بين طوابق المبنى- وكان كل منها يشجع فريقا مختلفا- وقد وجدناها فى كتبنا التى بالغت فى

انتصارات الأتراك العثمانيين والكتب التى تلقيناها كهدايا، مثل "موسوعة الاكتشافات والاختراعات".

وربما كان لأمى يد فى هذا أيضا، لأنها حولت كل ما تستطيع إلى مباراة، ربما لتجعل حياتها اليومية أسهل. كانت تقول: "سأقبل من يرتدى بيجامته ويذهب إلى سريره أولا". "سأشترى هدية لمن يجتاز فصل الشتاء دون أن يصاب بالزكام أو بمرض". "من ينهى عشاءه أولا بدون أن يسكب أى شىء على قميصه سأحبه أكثر". تلك المحفزات الأموية صممت لتجعل ابنيها أكثر "فعالية" وهدوءا وتعاونا.



ولكن كان التنافس الملح لأبطالى يكمن خلف المشاجرات التى لا طائل من ورائها مع أخى، كان كل منهم مصرا على الفوز والوصول إلى القمة، مهما كانت النتيجة بعيدة الاحتمال. لذلك بذلنا أنا وأخى- كما كنا نرفع أيدينا فى الفصل لنثبت أننا لم نكن مثل كل هؤلاء الأغبياء- كل جهدنا لنهزم ونسحق بعضنا البعض لنتحاشى الخوف الذى نخبئه فى الزاوية الأكثر عتمة من قلبينا: السوداوية واليأس نتيجة مشاركة اسطنبول فى

قدرها المخزى. حين كان أهل اسطنبول يكبرون قليلا ويشعرون بأقدارهم تتضافر مع قدر المدينة، كانوا يرحبون بعباءة السوداوية التى تجلب لحياتهم اطمئنانا وعمقا عاطفيا، وكانت تبدو كالسعادة. وإلى أن تحين تلك اللحظة كانوا يتمردون على قدرهم.

كان مستوى أخى فى المدرسة أفضل من مستواى دائما. كان يعرف عنوان كل شخص ويستطيع أن يحفظ الأعداد وأرقام التليفونات والمعادلات الرياضية فى ذهنه مثل لحن سرى. (كلما خرجنا معا، كنت أقضى وقتى فى النظر إلى نوافذ المحلات، وإلى السماء، وإلى كل ما يلبى رغبتى، بينما كان ينظر إلى أرقام الشوارع وأسماء الأبنية)؛ وكان يحب تسميع قوانين كرة القدم، ونتائج المباريات، وعواصم العالم، والإحصائيات الرياضية، تماما مثلما يستمتع، بعد أربعين عاما، بالثرثرة عن عيوب منافسيه الأكاديميين والمساحة المحدودة التى شغلوها فى دليل التنويه بالكفاءات. ومع أن اهتمامى بالرسم جاء إلى حد ما من رغبتى فى قضاء الوقت بمفردى مع أقلامى الرصاص وأوراقى، إلا أن الأمر كانت له علاقة بعدم اهتمام أخى به على الإطلاق.

ولكننى إذا لم أجد السعادة التى كنت أبحث عنها بعد ساعات من الرسم، وحين يبدأ ظلام المنزل ذى الستائر الثقيلة والمكتظ بالأثاث يتسرب إلى روحى، كنتُ، مثل كل أهل اسطنبول- أشتاق إلى طريق سريع للنصر بدخول مباراة ربما يكون لها احتمال واحد؛ بصرف النظر عن اللعبة التى كنا نستمتع بها فى تلك اللحظة- مباراة البلى أو الشطرنج أو لعبة الأذكياء- كنت أحاول إقناع أخى للعبها مرة أخرى.

كان يرفع رأسه من على كتابه ويقول: "تتلهف لهذه إذن، أليس كذلك؟"- مشيرا إلى اللعبة التى أخسرها غالبا حين نلعبها، وليس إلى الشجار الذى يليها. ويقول مفكرا فى آخر خسارة لى: "المصارع المهزوم لا يتعب أبدا من النزال! أمامى ساعة أخرى من العمل وبعدها نلعب"، ويعود إلى كتابه.

كان مكتبه أنيقا ومنظّما ومكتبى فوضى، مثل مشهد زلزال.

إذا كانت مشاجراتنا المبكرة ساعدتنا فى أن نتقن أساليب الدنيا، فإن نزاعاتنا الأخيرة كانت أكثر فسادا. فيما مضى كنا أخوين يكبران معا فى ظل العيون القلقة والوابل المتواصل من النصح من أمٍّ تحاول ملء فراغ تركه غياب الأب فى أغلب الأحيان، على أمل أن تستطيع إلى حد ما، إذا أنكرت هذا الفراغ،أن تمنع سوداوية المدينة من التسلل إلى المنزل.

لكننا الآن بدأنا نتصرف مثل أعزبين، عزم كل منا على أن يحصل على مقاطعة منفصلة. مثل تلك القواعد والقوانين التى أسسناها عبر السنين لحفظ السلام- لمن سيكون هذا الجزء من خزانة الملابس؟ لمن هذه الكتب؟ من سيركب بجوار والدنا فى السيارة وكم من الوقت سيظل؟ من سيغلق باب حجرة نومنا وقت النوم؟ من يطفئ نور المطبخ؟ وحين يصل آخر عدد من مجلة "التاريخ "من سيقرؤه أولا؟ وحتى هذه البروتوكولات الراسخة أصبحت مصدرا للنزاع والإهانة والسخرية والتهديد. قد تؤدى ملاحظة واحدة مسرفة- "هذا لى، لا تلمسه!" أو "احترس وإلا ستندم!" إلى مشاجرة ولى أذرع ولكم وضرب وعنف. ولكى أحمى نفسى كنت أنتزع شماعة خشبية أو ملاقط تقليب نار المدفأة، أو عصا المكنسة أو أى شىء أستطيع استخدامه كسيف.

كنا، فيما مضى، نستخدم لعبة رأيناها فى الحياة الحقيقية (مثل مباراة كرة القدم) ونقلدها باستخدام البلى؛ وإذا ظهرت مسائل الكبرياء والشرف كنا نسويها بمشاجرة، وكانت اللعبة هى ما يعنينا؛ والآن، تخلينا عن تلك الذريعة وأصبحنا نتشاجر لتسوية مسائل للكبرياء والشرف التى استمددناها مباشرة من الحياة. وقد عرف كل منا نقاط ضعف الآخر بوضوح، وبدأنا نستغلها. وفوق كل ذلك، لم تعد مشاجراتنا انفجارات غاضبةً تنتهى بعنف، بل تصرفات عدوانية مخططة بقسوة.

ذات مرة، وأنا أخطط لإيذاء أخى، قال: "الليلة، حين يذهب والدينا إلى السينما سأضربك وأسحقك!" وعلى طاولة العشاء فى تلك الليلة ناشدت

والدىَّ الا يخرجا، مكررا تهديدات أخى، لكنهما تركانى فى ثقة عمياء كثقة قوة لحفظ السلام تعتقد أنها حلت النزاع بين الفرق المتحاربة.

أحيانا، حين نكون بمفردنا فى المنزل- باذلين كل جهدنا فى واحدة من معاركنا الشديدة حتى نتصبب عرقا- يدق جرس الباب فنتوقف مثل زوج وزوجة شاهدهما الجيران يتشاجران، عن تسليتنا الممتعة وبأدب ندخل الجار (الضيف غير المرغوب فيه) إلى المنزل بترحاب مناسب_ قد نقول: "تفضَّل، ادخل يا سيدى، استرح"_ وبمرح نغمز لبعضنا البعض. ونوضح أن والدتنا ستعود فى الحال. لكن بعد ذلك، حين نصبح بمفردنا ثانية، لا نندفع أبدا إلى الشجار كما قد يفعل اى اثنين متشاحنين؛ وبدلا من ذلك نتصرف وكأن شيئا لم يكن ونعود إلى مطاردتنا السعيدة والتافهة. وكنتُ أحيانا، حين أتلقى معاملة خشنة وسيئة، أستلقى، قبل أن أستسلم للنوم بسرعة، على السجادة وأبكى كطفل يتخيل جنازته. ولأن أخى لم يكن أقل منى إنسانية أو طيبة قلب، فكان بعد أن يعمل قليلا على مكتبه يبدأ فى الشعور بالأسف تجاهى، ويوقظنى ويطلب منى أن أبدل ملابسى وأذهب إلى السرير، ولكن حين يعود إلى عمله، كنتُ أذهب إلى السرير بملابسى غارقا فى أسى شديد.

منحتنى السوداوية التى كنتُ أحن إليها- وأدعيها بعد ذلك- ذلك المزاج الذى يحدثنى عن الهزيمة والانسحاق والإهانة، فترة راحة من كل القوانين التى أحتاج إلى تعلمها ومن كل المسائل الرياضية التى أحتاج إلى حلها ومن مواد معاهدة كارلوويتز (*) التى أحتاج إلى حفظها. كان الضرب والذل يعنيان الشعور بالحرية. كنتُ أريد، أحيانا، وبالرغم منى، أن أُضرَب، وقد فهم أخى ذلك حين قال إننى كنت أتلهف إليها. وأحيانا، لأن أخى فهم ذلك ولأنه كان أمهر وأقوى منى، فقد كنت أريد أن أتشاجر معه بكامل قوتى وأن آخذ بثأري .

(*) معاهدة كارلوويتز Karlowitz : معاهدة وقعت فى يناير ١٦٩٩ بين الإمبراطورية العثمانية وبعض الدول الأوروبية

ينتابنى، بعد كل هزيمة، شعور كئيب حين أكون وحدى فى السرير، كما لو كنتُ أوبخ نفسى لأنى أخرق ومذنب وكسول. كان صوت بداخلى يسأل: "ماذا بك؟"، فأجيب: "أنا سيء". وللحظة كانت تلك الإجابة تمنحنى حرية محيرة، وقد تفتح أمامى عالما جديدا مضيئا. إذا كنت مهيئا لأكون سيئا بقدر ما أستطيع، لكنتُ قادرا على الرسم وقتما أحب ونسيان واجبات المدرسة والنوم بملابسى. وكانت هناك، فى الوقت نفسه، راحة غريبة استمدها من الهزيمة والخدوش والكدمات فى ذراعى وساقى، وشفتى المشقوقة وأنفى الذى ينزف: كان جسدي المنسحق برهانا على أننى لا أستطيع أن أتشاجر بمهارة، وأستحق الهزيمة والإهانة والسحق. ربما تبدأ أحلام اليقظة المبهجة، وأنا أستمتع بتلك الأفكار، فى مهاجمة عقلى مثل نسمات الصيف، وكنتُ أبتهج حين أظن أننى سأفعل شيئا عظيما فى يوم من الأيام. كانت لتلك الأحلام فاعلية تناقض العنف والكبرياء المجروح اللذين انبثقت منهما. وكان العالم الثانى يومض أمامى_يعدنى بحياة جديدة سعيدة_ يتغذى على العنف الذى تحملته وجعل خيالاتى كلها أكثر حيوية وأقرب إلى الحياة. اكتشفت صدفةً، وأنا أشعر بسوداوية حزن المدينة يتسرب داخلى، أننى حين كنتُ أضع قلما على الورق فى مثل هذه الأوقات، كان حبى لما أفعله يزداد؛ حين أنسى العالم وألعب بسوداويتى، تبدأ عتمتها فى التلاشى.

الفصل الثالث والثلاثون

اجنبى فى مدرسة اجنبية

قضيت أربع سنوات فى أكاديمية روبرت إذا حسبْتَ السنة الذى قضيتها فى تعلم اللغة الإنجليزية فى المدرسة الإعدادية. وفى تلك الفترة انتهت طفولتى، واكتشفت أن العالم أعقد وأصعب وأوسع بشكل مزعج مما توقعت. قضيت طفولتى كلها مع عائلتى المتشابكة داخل منزل، فى شارع، فى حى كان بالنسبة لى، ولكل من عرفتُهم، مركز العالم. وإلى أن التحقت بالليسيه لم يفعل تعليمى شيئا ليحررنى من وهم مفهوم أن قلب عالمى الشخصى والجغرافى وضع أيضا المعايير لبقية العالم. واكتشفت فى الليسيه أننى فى الواقع لم أعش فى مركز العالم وأن المكان الذى عشت فيه- وكان ذلك أكثر إيلاما- لم يكن منارة العالم. وبعد أن اكتشفتُ هشاشة مكانى فى العالم واكتشفتُ اتساع العالم فى الوقت نفسه (كنت أحب أن أضل طريقى فى المتاهة ذات السقف المنخفض التى شيدها البروتستانت الأمريكيون العلمانيون الذين أسسوا الكلية وأتنفس الرائحة اللاذعة للأوراق القديمة)، أحسست أننى أكثر وحدة وضعفا مما كنت.

يرجع ذلك لشىء واحد، لم يعد أخى موجودا هناك. وأنا فى السادسة عشرة ذهب إلى أمريكا ليدرس فى جامعة ييل. ربما كنا نتشاجر باستمرار، لكننا أيضا كنا رفيقى روح- نناقش العالم من حولنا، نصنّف، نضع أشياء، نصدر أحكاما- وكان ارتباطى به أقوى من ارتباطى بأمى وأبى. وبعد تحررى من الخلافات اللانهائية والتوبيخ والضرب، وكان لها

أثر كبير فى توهج مخيلتى وتعزيز كسلى، ولا أجد سببا للشكوى منها. لكننى أفتقد صحبته خاصة حين تخيم علىَّ السوداوية.

بدا لى أن مركزا بداخلى انهار، لكن عقلى لم يفهم تماما أين كان ذلك المركز. وبدا أن هذا كان السبب فى أننى لم أخلص تماما للدروس أو الواجبات المنزلية، أو أى شىء آخر. وكان قلبى ينفطر أحيانا لأننى لم أعد أستطيع أن أكون فى مقدمة الفصل بدون مجهود خاص، وكان ذلك كما لو أننى فقدت القدرة على الغضب من أى شىء أو الاستمتاع الشديد به. كانت الحياة فى طفولتى، حين كنتُ أعتقد أننى سعيد، ناعمة ومخملية كما فى قصة خيالية. تحولت هذه القصة، وأنا فى الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة، إلى شظايا. ومن وقت لآخر كنتُ أخطط لتصديق واحدة من تلك الشظايا من كل قلبى، وعزمت على تكريس نفسى لها تماما، فقط لأنجرف مرة أخرى- تماما كما كان يحدث مع بداية كل عام دراسى حين أقرر أن أكون الأول فى الفصل، فتتراجع درجاتى. بدا أحيانا أن العالم يزداد ابتعادا، وهو إحساس انتابنى بشدة حين ازداد انتباه جلدى وعقلى وقرون استشعارى له غريزيا.

كانت الفنتازيات الجنسية التى لا تنتهى، وسط كل هذا الارتباك، تذكرنى بوجود العالم الآخر الذى يمكن أن ألجأ إليه دائما. عرفت الجنس لا كشىء تشارك فيه شخصا آخر، بل كحلم تبتكره بنفسك. ومثل الآلة التى أعدت نفسها للعمل داخل رأسى لتنطق لى كل حرف بمجرد أن تعلمت القراءة، وجدت آنذاك آلة جديدة تستخلص حلما جنسيا أو متعة عابرة من كل شىء تقريبا وتصور المشهد المثير بالألوان وبنقاء مبهر. ولم يكن هناك شىء مقدس- كانت الآلة تتغذى على كل شخص عرفته وكل صورة رأيتها فى الجرائد والمجلات، وحين كانت تقوم بقص التفاصيل المطلوبة ولصقها لتكوين فنتازيا جنسية، كنت أغلق على نفسى غرفتى.

وحين كنت أنغمس فى الشعور بالذنب بعد ذلك، كنت أسترجع محادثة دارت بينى وبين زميلين فى مدرستى الإعدادية القديمة. كان أحدهما بدينا جدا والآخر يتأتئ. وقد سألنى المتأتئ وهو يكافح ليجد كلماته "هل فعلتها

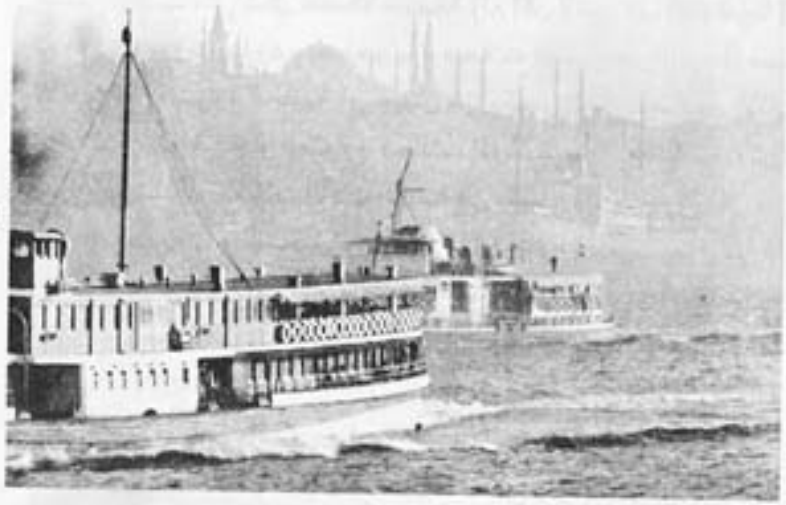
أبدا؟" نعم كنت أفعلها فى المدرسة الإعدادية، لكن خجلى كان هائلا بحيث لا أستطيع إلا أن أتمتم بإجابة قد تكون لا وقد تكون نعم. فصاح المتأتئ: "ولكن يجب ألا تفعل ذلك أبدا!" واحمر وجهه أمام فكرة أن شخصا ذكيا وهادئا وجادا مثلى قد يسقط هذه السقطة. "الاستمناء عادة فظيعة جدا، بمجرد أن تبدأها لا يمكن أن توقف عنها أبدا." وهنا أتذكر صديقى البدين جدا يحملق فى بعيون يملؤها الألم والأسى- مع أنه أيضا دفعنى همسا لتجنب الاستمناء (أو "واحد وثلاثون "كما كانت تعرف بيننا)- فقد اكتشف هو أيضا أن هذه العادة كإدمان المخدرات. وكان يعتبر نفسه آنذاك ملعونا، تماما مثلما حكم عليه بالبدانة، لذلك ظل يحمل تعبير شخص ينحنى لإرادة الله.

امتزج مع ذكرياتى عن تلك السنوات شىء ظللت أفعله وسبب لى الشعور نفسه بالذنب والوحدة وظللتُ أفعله فيما بعد حين التحقت بالجامعة التقنية لدراسة العمارة. مع أنها لم تكن عادة جديدة تماما: كنت أتهرب من الفصل منذ أيام المدرسة الابتدائية.

كانت فى البداية مسألة ملل أو خجل من عيب خيالى لم يلحظه أحد، أو معرفة بسيطة بأنه سيكون لدىَّ الكثير لأفعله إذا ذهبت إلى المدرسة ذلك اليوم. وقد تكون الأسباب لا علاقة لها بالمدرسة: خلاف بين والدىَّ، أو كسل محض أو عدم الإحساس بالمسئولية، أو مرض دُلِّلْتُ أثناءه بلا خجل، أو قصيدة كان علىَّ أن أحفظها، وتوقع أن يقهرنى زميل، أو سأمى العميق وسوداويتى ويأسى الوجودى (فى الليسيه والجامعة)- كان ذلك كله يستخدم كذرائع. وكنت أتهرب من المدرسة أحيانا لأننى دلوعة البيت، ولأن ما كنتُ أفعله وأنا وحدى فى غرفتى- حين كان أخى يذهب وحده إلى المدرسة- أفعله بصورة أفضل. وبالإضافة إلى أننى كنت أعرف أننى لن أكون أبدا تلميذا شاطرا مثل أخى. ولكن كان هناك شىء آخر أعمق، وكان ينبثق من المصدر نفسه الذى تنبثق منه سوداويتى.

وجد أبى وظيفة فى جنيف لأن ميراثه من أبيه كان على وشك النفاد؛ وقد ذهب فى ذلك الشتاء إلى هناك مع أمى، وتركنا مع جدتنا، وتحت سيطرتها الضعيفة بدأت التهرب من المدرسة بصورة جدية. كنت فى الثامنة من العمر حين كان إسماعيل أفندى يدق الجرس كل صباح ليأخذنا إلى المدرسة، فكان أخى يتوجه مسرعا بحقيبته بينما أتمتم أنا ببعض الأعذار للتأخير: لم أجهز حقيبتى بعد، أو تذكرت للتو شيئا كنتُ قد نسيته (هل يمكن يا جدتى أن تعطينى ليرة؟)، أو بالمناسبة معدتى تؤلمنى، أو حذائى مبلل، أو أريد تغيير قميصى. ولأن أخى كان يعى تماما ما كنت أفعله ولم يكن يحب أن يتأخر عن المدرسة فقد كان يقول: "إسماعيل، هيا نذهب. يمكنك أن تعود لأورهان فيما بعد".

كانت مدرستنا تبعد عن منزلنا بأربع دقائق سيرا، وبعد أن يوصل إسماعيل أفندى أخى إلى المدرسة ويعود إلىَّ، تكون الدراسة على وشك البدء. كنت أجر قدمى جرا، وأجد شخصا آخر ألومه على شىء مفقود أو غير جاهز، أو أتظاهر بأن معدتى تؤلمنى بصورة سيئة لدرجة أننى لم ألحظ إسماعيل أفندى وهو يدق الجرس. وأحيانا وسط هذا السيل من كل



تلك الأكاذيب والخدع والحيل وبفضل اللبن الردىء المفزع الذى كانوا يجعلوننى أشربه كل صباح- الساخن لدرجة الغليان، ولا تزال رائحته الكريهة فى أنفى- كانت معدتى فى الواقع تؤلمنى قليلا. وكانت جدتى طيبة القلب تستسلم بعد فترة.

"حسن يا إسماعيل، لقد تأخر الوقت كثيرا، لابد وأن الجرس قد دق الآن؛ من الأفضل أن نتركه فى البيت". ثم ترفع حاجبيها وتلتفت إلى قائلة: "ولكن اسمع، لابد أن تذهب غدا إلى المدرسة، مفهوم؟ وإذا لم تذهب سأستدعى الشرطة. سأكتب خطابا لوالديك."

بعد سنوات، وأنا فى الليسيه حيث لم يكن هناك من يتابعنى، كان التهرب من المدرسة أكثر متعة. ولأننى دفعت مقابل كل خطوة لى فى شوارع المدينة شعورا بالذنب، استطعتُ أن أقدر التجربة وأرى أشياء لا يراها إلا البلهاء والمعتوهون: القبعة العريضة التى كانت تضعها تلك المرأة على رأسها، الوجه المحروق لمتسول لم انتبه إليه من قبل مع أننى أمر به كل يوم، الحلاقين وصبيانهم يقرأون الجرائد فى محلاتهم، الفتاة فى إعلانات

المربى على حائط مبنى عبر الشارع، من يعملون فى الساعة، فى ميدان تقسيم، وكانت على شكل حصالة منتفخة (لم أكن لأنتبه إلى ذلك تماما إذا لم أكن قد مررتُ بها وهم يصلحونها)، محلات الهمبورجر الفارغة، صناع الأقفال فى الشوارع الخلفية فى جيهان جير، تجار الخردة، مرممى الأثاث، محلات البقالة، تجار الطوابع، محلات الموسيقى، باعة الكتب الأثرية، صناع السدادات، محلات الآلات الكاتبة فى يُكسِك فالضِرِم- كان كل شىء جميلا وحقيقيا وتستحيل مقاومته كما كان وأنا طفل أتجول فى تلك الشوارع نفسها مع أمى. كانت الشوارع ممتلئة بباعة السميط، وبلح البحر المقلى، ورز باللحمة أو السمك، والمكسرات، وكفتة مشوية، وخبز بالسمك، كرات العجين، ولبن رائب والشَّرْبات، وكنت أشترى كل ما يروق لى. قد أقف فى الزاوية وفى يدى زجاجة صودا لأشاهد مجموعة من الصبية يلعبون كرة القدم (هل كانوا يتهربون من المدرسة مثلى أم أنهم لا يذهبون إلى المدرسة نهائيا؟)؛ وقد أمشى فى زقاق لم أره أبدا من قبل وأشهد لحظة من السعادة الغامرة. وكانت عينى تبقى على ساعتى فى أوقات أخرى، وأفكر فيما كان يجرى فى المدرسة فى ذلك الوقت، وكان شعورى بالذنب يجعل سوداويتى أشد.

خلال سنوات دراستى فى الليسيه، استكشفتُ الشوارع الخلفية فى بيِك وأورطا كوى، والتلال التى حول روملى حصار، ومراسى الزوارق فى روملى حصار وامرجان واستينه، وكانت تستخدم فى تلك الأيام، ومقاهى الصيادين وزوارقهم ترسو حولها؛ كنت أستقل المعديات إلى كل الأماكن التى كانت تذهب إليها حينذاك، وأستمتع بكل المتع التى يمكن أن تقدمها معدية وأنا مبهور بالبلدات الأخرى على البوسفور: العجائز ينعسن فى نوافذهن، والقطط السعيدة، والشوارع الخلفية حيث كان يمكنك أن تجد المنازل اليونانية القديمة التى لا تغلق أبوابها فى الصباح.

كثيرا ما كنتُ أعتزم، بعد افتراف جرائمى، أن أعود للاستقامة والدِّقة: أن أصبح تلميذا أفضل، وأرسم بشكل أكثر انتظاما، وأذهب إلى أمريكا

لدراسة الفن، وأتوقف عن إثارة مدرسيى الأمريكيين (الذين تحولوا، برغم نواياهم الحسنة، إلى كاريكاتير)، وأتوقف عن محاولة مضايقة مدرسيى الأتراك الكسولين والحاقدين لأنهم كانوا يضايقوننى كثيرا. وقد حولنى الشعور بالذنب، فى فترة وجيزة، إلى مثالى متوهج. كان التضليل والنفاق، فى تلك السنوات، من الخطايا الشائعة جدا بين البالغين فى حياتى- وهى خطايا لا يمكن أن أجد لها ذريعة. بدا لى من الطريقة التى يسألون بها عن صحة شخص آخر إلى الطريقة التى يهددوننا بها نحن الطلبة، ومن عاداتهم فى التسوق إلى خطبهم السياسية، أن كل تعبير لهم فى الحياة له وجهان، وأن "الخبرة فى الحياة"- الشىء الذى كانوا يقولون دائما أننى لا أملكه- تعنى القدرة، بعد عمر معين، على أن تصبح مرائيا ومراوغا دون جهد وأن تكون لديك القدرة على أن تستريح وتتظاهر بالبراءة. لا تسئ فهمى: أنا أيضا مارستُ كثيرا من الحيل، وغيرت قصتى لتناسبنى، وكذبت كثيرا، ولكننى فيما بعد بُليتُ بالشعور بالذنب والحيرة والخوف من أن اكتشف إلى حد أننى فى وقت ما تساءلتُ إذا كنت سأعرف مرة أخرى الشعور بأننى متزن و"طبيعى"؛ وقد أعطى هذا لأكاذيبى ورياءى نتيجة محددة. عزمتُ منذ ذلك الوقت ألا أكذب وأن أتوقف عن الرياء- ليس لأن ضميرى لم يكن ليسمح بذلك، أو لأننى اعتقدت بأن قول الكذب والتصرف بوجهين هما الشىء نفسه، ولكن لأن الحيرة التى أعقبت خطاياى أرهقتنى.

لم تكن تلك الغصص تنتابنى بعد أن أكذب وأنافق فقط، كانت تجتاحنى فى أى وقت وربما بشكل أسوأ: أثناء مزاحى مع صديق، أو وأنا أنتظر بمفردى فى طابور سينما فى بيه أوجلو، أو وأنا أمسك بيد فتاة جميلة قابلتها للتو. قد تظهر عين ضخمة من مكان مجهول وتتعلق فى الهواء أمامى- مثل بعض أنواع كاميرات المراقبة- وترصد كل ما أفعله (أدفع للمرأة فى مقصورة التذاكر، أو أبحث عن شىء أقوله للفتاة الجميلة بعد أن أمسكت بيدها)، وبصرف النظر عما كنت أتفوه به من حماقات رياء

مبتذل ("تذكرة من فضلك فى الجزء الأوسط، لفيلم "من روسيا مع حبى"؛ هل هذه أول مرة تأتى فيها لإحدى هذه الحفلات؟" إلى التدقيق القاسى، ذات مرة كنتُ مخرج فيلمى ونجمه فى خضم الأحداث، ولكننى أشاهده أيضا من مسافة خادعة. وقد انهمكتُ فى التمثيل، كنت أحتفظ بتصرف "طبيعى" لثوانٍ معدودات فقط، وبعدها انغمر فى كرب محير وعميق- كنت أشعر بالخجل والخوف والهلع والارتباك لأننى أشعر بالغربة، كما لو كان شخص يطوق روحى أكثر وأكثر ويطويها كقطعة من الورق، وحين يزداد اكتئابى عمقا، وأشعر بأعماقى تتأرجح.

وحين يحدث ذلك لم يكن هناك علاج سوى الذهاب إلى غرفتى وإغلاق الباب. كنت أستلقى واسترجع نفاقى، وأكرر رياءى المبتذل المخزى أمام نفسى مرات ومرات. ولم يكن أمامى مخرج من الأزمة إلا أن أمسك بالأقلام والورق وأكتب أو أرسم شيئا، ولم أكن أعود إلى حالتى "الطبيعية" إلا إذا رسمتُ أو كتبتُ شيئا أحبه.

كنت، أحيانا، حتى بدون أن أقترف خطأ، أعتقد فجأة أننى مزيف. بإلقاء نظرة إلى نفسى فى فاترينة أو الجلوس فى بيه أوجلو فى زاوية فى

أحد محلات السندوتشات والهمبورجر التى انتشرت فجأة فى كل أرجاء المدينة وأعزم نفسى على ساندويتش سجق بعد مشاهدة فيلم. كنت أرى نفسى فى مرآة على الحائط المقابل وأعتقد أن صورتى حقيقية وفظة بدرجة لا تحتمل. كانت تلك اللحظات موجعة حتى أننى كنت أتمنى الموت، لكننى كنت أكمل أكل الساندويتش فى كرب شديد، وألاحظ الشبه الكبير بينى وبين عملاق جويا- العملاق الذى أكل ابنه. كانت صورتى فى المرآة تذكارا بجرائمى وخطاياى، وتأكيدا على أننى كنت تافها وكريها. لم تعلّقْ تلك المرايا الضخمة ذاتها فى إطاراتها على حوائط غرف الاستقبال فى بيوت الدعارة غير المرخصة فى الشوارع الخلفية فى بيه أوجلو لهذا السبب فقط: كنت أشمئز من نفسى لأن كل ما حولى_ المصباح الكهربائى المكشوف فوق رأسى، والحوائط القذرة، والطاولة التى أجلس عليها، والألوان الكريهة فى الكافتيريا_ عبَّر عن مثل هذا الإهمال ومثل تلك البشاعة. وكنتُ أعرف حينذاك أنه لا سعادة أو حب أو نجاح فى انتظارى: حُكِم علىَّ أن أعيش حياة طويلة مملة وعادية بكل معنى الكلمة_ فترة ممتدة من الزمن تحتضر بالفعل أمام عينى حتى وأنا أتحملها.

يستطيع السعداء فى أوروبا وأمريكا أن يحيوا حياة جميلة وذات معنى مثل التى رأيتها فى فيلم من أفلام هوليود؛ بينما حكم على بقية العالم، وأنا من بينهم، حكم علينا نقضى وقتنا فى أماكن رديئة ومهدمة ورتيبة ومطلية بشكل سيئ وخربة ورخيصة؛ حُكِم علينا بوجود من الدرجة الثانية، وجود تافهة ومُهمَل، وألا نفعل شيئا يمكن أن يراه أحد من العالم الخارجى جديرا بالملاحظة. هذا هو القدر الذى كنتُ أستعد له ببطء وألم. لأن الأثرياء جدا فى اسطنبول فقط هم الذين يستطيعون أن يعيشوا مثل الغربيين، وقد بدا أن ذلك مقابل التصنع وافتقاد الروح، لذا نشأتُ على حب سوداوية الشوارع الخلفية؛ كنتُ أقضى أمسيات الجمعة والسبت أتجول وحدى أو أذهب إلى السينما.

لكننى كنت أعيش، فى الوقت نفسه، فى عالمى الخاص_ أقرأ الكتب التى لا يشاركنى فيها أحد، وأرسم، وأتعرف على الشوارع الخلفية- وكان لى أيضا بعض الأصدقاء الأشرار. انضممت إلى مجموعة من الأولاد يعمل آباؤهم فى النسيج والتعدين وبعض الصناعات الأخرى. كان هؤلاء الأصدقاء يذهبون إلى "أكاديمية روبرت" ويعودون بسيارات آبائهم المرسيدس، وكانوا يخففون من سرعة سياراتهم فى شوارع بيك وشيشلى كلما رأوا فتاة جميلة ليدعوها لركوب السيارة، وإذا نجحوا فى "اصطيادها"، بالتعبير الذى كان يحلو لهم، يحلمون فورا بالمغامرات الجنسية التى فى انتظارهم. كان هؤلاء الأولاد أكبر منى، لكنهم كانوا بلهاء

تماما. كانوا يقضون العطلات الأسبوعية يلقون بشباكهم فى مَتشكا وحربية ونيشان طاش وتقسيم) بحثا عن فتيات أخريات يصطحبونهن فى سياراتهم؛ وكانوا يقضون فى كل شتاء عشرة أيام فى التزلج على أولوداج مع كل من يذهب معهم من مدارس الليسيه الأجنبية الخاصة، وفى الصيف كانوا يحاولون أن يقابلوا الفتيات اللاتى يقضين الصيف فى سُعاديه وارن كوى. وكنت أذهب أحيانا لأصطاد معهم، وكانت تصدمنى الطريقة التى تقول بها بعض الفتيات بعد نظرة واحدة أننا أطفال لا ضرر منا مثلهن تماما ويركبن السيارة بلا خوف. وذات مرة ركبت فتاتان سيارة كنتُ فيها وتصرفتا كما لو كان من أكثر الأمور طبيعية فى العالم أن تركب فى سيارة فارهة مع شخص غريب تصادف مروره فى الشارع. انخرطت معهما فى محادثات عشوائية، وبعد أن ذهبنا إلى النادى حيث شربنا عصير الليمون والكوكاكولا ذهب كل منا فى طريقه. وبالإضافة إلى هؤلاء الأصدقاء الذين عاشوا فى نيشان طاش مثلى ولعبتُ معهم البوكر بانتظام، كان لى بضعة أصدقاء آخرين ألعب معهم الشطرنج أو كرة الطاولة بين الحين والآخر أو أقابلهم لنتحدث عن الرسم والفن. ولكننى لم أقدم أحدهم للآخرين أو التقى بهم معا أبدا.

كنت شخصا مختلفا مع كل واحد من هؤلاء الأصدقاء، وبروح دعابة مختلفة، وصوت مختلف، وشفرة أخلاقية مختلفة. لم أتعمد أبدا أن أكون حرباء، ولم يكن هناك خطة ذكية أو ماهرة لتحقيق ذلك. كانت تلك الهويات، تنطلق تلقائيا، غالبا، وأنا أتحدث مع أصدقائى وأستمتع بكل ما يقولونه. تلك السهولة التى أكون بها طيبا مع الطيب، وسيئا مع السيئ، وغريبا مع الغريب لم تحدث بداخلى الاستياء الذى كنت ألحظه فى الكثير من أصدقائى؛ وحين بلغتُ العشرين شفتنى من السخرية. حين كان يثير اهتمامى شىء، يعانقه جزء منى ولا يفارقه.

لكن الاهتمامات الجدية لم تشفنى من الرغبة الشديدة فى السخرية من أى شخص أو أى شىء. فى أكاديمية روبرت، حين أظهر رفاقى اهتماما

بالنكات البذيئة التى كنتُ أهمس بها أكبر من اهتمامهم بالمدرّس، سعدتُ بالبرهنة على أننى راوٍ جيد. وكان المدرسون الأتراك المملون الهدف الأساسى لنكاتى، فبعضهم كان قلقا من التدريس فى مدرسة أمريكية وخائفا من أولئك "الجواسيس" الذين بيننا "يشون بهم" للأمريكيين؛ وكان مدرسون أتراك آخرون يلقون خطبا قومية طويلة، ولأنهم بدوا_ مقارنة بالأمريكيين_ فاترى المشاعر ومتعبين ومسنين ومكتئبين، شعرنا بأنهم لا يحبوننا ولا يحبون أنفسهم ولا يحبون الحياة نفسها. وكان هدفهم الرئيسى دائما أن نحفظ الكتب المدرسية، ومعاقبتنا إذا لم نحفظها فكرهناهم بسبب أرواحهم البيروقراطية، على عكس المدرسين الأمريكيين الطيبين والمتوددين لنا دائما.

كان الأمريكيون فى الأغلب أصغر سنا، وفى غمرة حماسهم لتعليم تلاميذهم الأتراك اعتبرونا أكثر براءة وسذاجة مما كنا. وكان توهجهم الذى يكاد يكون دينيا حين يشرحون عجائب الحضارة الغربية يتركنا فى حالة بين الضحك واليأس. جاء بعضهم لتركيا أملا فى أن يعلم الأطفال الأميين فى العالم الثالث الفقير؛ كان معظمهم يساريين ولدوا فى الأربعينيات وقد قرأوا لنا بريخت وقدموا تحليلات ماركسية لشكسبير؛ كانوا يحاولون حتى حين يقرأون لنا الأدب أن يثبتوا أن مصدر كل الشرور مجتمع أسسه أناس صالحون سلكوا الطريق الخطأ. هناك مدرس حدد نقطة وهو يشرح مصير شخص طيب رفض الانحناء للمجتمع، وكثيرا ما كان يستخدم عبارة "You are pushed" فيرد بعض الطلاب الساخرين قائلين: "نعم، يا سيدى "You are pushed". لم يكن المدرس يعلم أبدا الكلمة التركية التى تشبه فى نطقها كلمة " "pushedتماما تعنى شاذا؛ حين كان الفصل كله يضحك لم نكن نهينه، لكن استياءنا الخفى من مدرسنا الأمريكي كان معروفا بيننا. كان عداؤنا الجبان للنزعة الأمريكية متفقا مع المزاج القومى اليسارى فى ذلك الوقت، وكان يقلق تلاميذ المدرسة من

الأناضوليين الأذكياء من الحاصلين على منح دراسية إلى أقصى درجة. فقد خاضوا امتحانات صعبة ليحصلوا على الحق فى الدراسة فى هذه المدرسة الفريدة، وكانوا غالبا أولادا أذكياء يعملون بكد وينحدرون من عائلات قروية فقيرة، وحين كبروا حلموا بالثقافة الأمريكية وأرض الحرية- والأهم من ذلك أنهم كانوا يشتاقون إلى فرصة للدراسة فى جامعة أمريكية وربما للإقامة فى الولايات الأمريكية- ومع ذلك أزعجتهم الحرب فى فيتنام ولم يكونوا محصنين ضد الاستياء وكان غضبهم من الأمريكان ينفجر من وقت لآخر. بينما لم ينزعج برجوازيو اسطنبول وأصدقائى الأثرياء من هذا كله. كانت أكاديمية روبرت بالنسبة لهم الخطوة الأولى تجاه المستقبل الذى ينتظرهم كمديرين ومالكين لأكبر شركات فى البلاد أو وكلاء أتراك لمؤسسات أجنبية كبيرة.

لم أكن متأكدا مما كان ينتظرنى، ولكن إذا سألنى أحد كنت أجيب اننى سوف أظل فى اسطنبول وأدرس العمارة. لم تكن هذه فكرتى فقط، بل أن عائلتى توصلت من قبل بالإجماع إلى هذا القرار. حيث إننى ذكى مثل جدى ووالدى وعمى، فيجب علىَّ أيضا أن أدرس الهندسة فى الجامعة التقنية باسطنبول، وطالما كان لدىَّ هذا الاهتمام الواضح بالرسم فقد تقرر أنه من الملائم لى أن أدرس العمارة فى المعهد نفسه. لا أتذكر أول من طبق هذا المنطق البسيط بشأن مستقبلى، ولكن وأنا فى أكاديمية روبرت كانت هناك خطة ثابتة وضعتها بنفسى. لم أستمتع أبدا بفكرة مغادرة المدينة. ولم يكن ذلك نتيجة لحب عظيم أكنه للمكان الذى عشتُ فيه، بل كان على الأرجح نتيجة نفور متأصل فى الأعماق لهجر عادات ومنازل جعلتنى ذلك الإنسان الكسول جدا لدرجة تجعلنى لا أحاول أن أقدم على شىء جديد. كنتُ أستطيع، كما بدأتُ أكتشف حينذاك، ارتداء الملابس نفسها وأكل الأطعمة نفسها، والبقاء على ما أنا عليه مائة سنة دون أن أمل طالما كنتُ أستمتع بالأحلام الجامحة فى مخيلتى.

حين كان والدى رئيسا لشركة "أى غاز"، الشركة التركية الرائدة فى مجال البروبان (*)، كان يقول أحيانا إنه مضطر للذهاب إلى بيويوك تشكمجه لفحص بعض المستودعات أو محطات التعبئة التى كانت تحت الإنشاء فى عمبرلى. كنا نأخذ السيارة فى صباح يوم الأحد وندور هناك، أو نذهب إلى البوسفور، أو نذهب لشراء شىء أو نزور جدتى- ويصرف النظر عن السبب، كان يضعنى فى السيارة (فورد ألمانى، تونوس موديل ١٩٦٦) ويقوم بتشغيل الراديو، ويضع قدمه على دواسة البنزين. وكنا فى تلك النزهات الصباحية فى أيام الأحد نناقش معنى الحياة وما كان علىَّ أن أفعله بحياتى.

كانت الشوارع الرئيسية فى اسطنبول، فى الستينيات وأوائل السبعينيات، خاوية فى صباح الأحد، وكنا نستمع، ونحن ننطلق بالسيارة عبر أحياء لم أرها من قبل، إلى موسيقى غربية خفيفة (فريق البيتلز، سيلفى فارتان، توم جونز، وأمثالهم) وأبى يقول لى إن أفضل ما يمكن للمرء أن يفعله هو أن يعيش بطريقته الخاصة- لا يمكن أبدا أن يكون المال

(*) البروبان Propane غاز من مشتقات البترول؛ يضغط ليتحول إلى سائل.

هو الهدف، لكن إذا كانت السعادة تعتمد عليه، فمن الممكن أن يكون وسيلة للحصول عليها- أو كان يقول لى كيف أنه ذات مرة حين تركنا وذهب لباريس كتب قصائد شعرية فى غرفته بالفندق وترجم أيضا بعض قصائد فاليرى إلى التركية، وبعد سنوات، وهو فى أمريكا، سُرِقتْ منه الحقيبة التى وضع فيها كل قصائده وترجماته. كان يضبط إيقاع قصصه فجأة مع تصاعد إيقاع الموسيقى أو انخفاضه مع شوارع المدينة- قال إنه رأى جان بول سارتر مرات عديدة فى شوارع باريس فى الخمسينيات، وتحدث عن كيفية بناء منزل آل باموق فى نيشان طاش، وعن فشل عمل من أعماله الأولى. وكنت أعلم أننى لن أنسى أبدا شيئا مما أخبرنى به. كان يتوقف، من وقت لآخر، ليبدى إعجابه بمنظر أو بامرأة جميلة على الرصيف، وبينما كنت أستمع لما يقدمه من حكم ونصائح بشكل لطيف وغير مبالغ فيه، كنت أحملق فى مشاهد صباح الشتاء الكئيب وهى تومض عبر الزجاج الأمامى. وأنا أشاهد سيارات تعبر جسر جلاطا والأحياء الخلفية حيث القليل من المنازل الخشبية التى لم تهدم بعد، والأزقة الضيقة والحشود

المتجهة لحضور مباراة كرة قدم، أو زورق سَحْب بمدخنة رفيعة يسحب مراكب الفحم فى البوسفور. كنت أستمع إلى صوت أبى الحكيم يخبرنى

بأهمية أن يتبع الناس غرائزهم وعواطفهم؛ وحقيقة أن الحياة قصيرة جدا؛ ومن المستحسن أن يفعل المرء ما يريده، إذا عرفه، فى الحياة_ قد يستمتع المرء الذى يقضى حياته يكتب أو يرسم ويلون بحياة أغنى وأعمق- وحيث أننى تجرعتُ كلماته فقد امتزجت بالمشاهد التى كنت أراها وتوحدت معها.

كانت الموسيقى والمناظر التى تندفع بجانب النافذة وصوت أبى (قد يسأل: "هل سننعطف من هنا؟") والشوارع الضيقة المرصوفة بالبلاط، كان هذا كله يمتزج تماما بسرعة، وقد بدا لى أنه مع أننا لا نجد إجابات لتلك الأسئلة الأساسية إلا أن من الأفضل لنا أن نسألها على أية حال، وأن السعادة الحقيقية والمعنى الحقيقى يكمنان فى أماكن لن نجدها أبدا وربما نتمنى ألا نجدها، لكن السعى فى سبيل الغاية- سواء كنا نسعى وراء الإجابات أو المتعة والعمق العاطفى فقط- ليس أقل شأنا من بلوغها، والتساؤل له أهمية المناظر التى رأيناها من نوافذ السيارة والمنزل والمعدية. ومع الوقت قد ترتفع الحياة وتنخفض- مثل الموسيقى والفن والقصص- وتنتهى فى النهاية، ولكن، حتى بعد سنوات، مازالت تلك الحياة معنا، فى مشاهد المدينة التى تتتابع أمام أعيننا، مثل ذكريات اقتُطِفَتْ من الأحلام.

الفصل الرابع والثلاثون

التعاسة أن تكره نفسك ومدينتك

تظهر مدينة المرء أحيانا وكأنها مكان غريب. ستغير الشوارع التى كانت تشبه البيت لونها فجأة؛ سأتأمل الحشود الغامضة التى تحتشد بجانبى وأتذكر فجأة أنهم كانوا يسيرون هنا منذ مئات الأعوام. تصبح هذه المدينة بحدائقها الموحلة، وساحاتها الخربة، وأعمدتها الكهربائية، ولوحات الإعلانات فى ميادينها، ومبانيها الخراسانية الرهيبة مكانا خاويا- خاويا حقا- مثل روحى. قذارة الشوارع الجانبية، الرائحة العفنة المنبعثة من صناديق القمامة المفتوحة، المطالع والمنازل، وحفر الأرصفة؛ كل هذا الاضطراب والفوضى؛ الشد والجذب اللذان يجعلان هذه المدينة بهذه الصورة- وأترك لأتساءل فى حيرة إن كانت المدينة تعاقبنى لأننى أضيف إلى قذارتها، لأننى هنا عموما. حين تبدأ سوداويتها تتسرب إلىَّ ومنّى إليها، أبدأ فى الاعتقاد أنه ليس هناك ما أقوم به؛ أنتمى، مثل المدينة، للميت الحى، أنا جثة مازالت تتنفس، بائس حكم علىَّ بالسير فى شوارع وأرصفة لا تذكرنى إلا بقذارتى وهزيمتى. يبقى الأمل يراوغنى، حتى حين أحدق بين المبانى الخراسانية الجديدة البشعة (كل منها يسحق روحى) وألمح البوسفور يومض مثل وشاح حريرى. السوداوية الأكثر قتامة والأشد فتكا تزحف من الشوارع الأبعد من أراها، وأكاد أشم رائحتها- كما يستطيع اسطنبولى خبير أن يقول من الرائحة الخفيفة التى تنبعث من الطحالب فى أمسية خريفية أن رياح الجنوب ستأتينا بعاصفة؛ ومثل

شخص يسرع إلى بيته ليحتمى به من تلك العاصفة، أو ذلك الزلزال، أو ذلك الموت، أتوق أيضا للعودة بين جدرانى الأربعة.

لا أحب أوقات بعد الظهيرة فى الربيع حين تسطع الشمس بكل قوتها فجأة، وتضىء بقسوة الفقر والاضطراب والفشل كله. لا أحب هَلَسْكار جازى، وهو طريق طويل يمتد من تقسيم عبر حربية وشيشلى حتى مجيدية كوى. تتحدث أمى، وقد عاشت فى هذه المنطقة وهى طفلة، بحنين عن شجر التوت، الذى كان يصطف ذات يوم فى طرقها؛ تصطف فيها، الآن، عمارات شيدت فى الستينيات والسبعينيات على "الطراز العالمى"؛ عمارات بنوافذ ضخمة وجدران مغطاة بطوب فسيفسائى قبيح. هناك بعض الشوارع الخلفية فى شيشلى (بنج ألط)، ونيشان طاش (طوب أجاج) وتقسيم (تعليم خانة) تثير فى الرغبة فى الفرار فورا: هذه أماكن تخلو من كل ما هو أخضر ولا تظهر منها ومضة من منظر من مناظر البوسفور، ولقد تسببت المشاجرات العائلية فى تقسيم هذه المساحات الصغيرة إلى قطع أصغر، حيث ارتفعت المبانى فى بؤس بشع.

كنت أشعر، فى الأيام التى أقطع فيها هذه الشوارع المختنقة الكئيبة ذهابا وإيابا، أن كل عجوز تنظر من نافذتها وكل عم عجوز بشارب يكرهنى- بالإضافة إلى أننى كنت أشعر أنهم على حق فى ذلك. أكره الشوارع الخلفية بين نيشان طاش وشيشلى بمتاجر الأقمشة، والشوارع بين جلاطا وطيبه باش بمحلات الإضاءة والنجف، والمنطقة حول تقسيم تعليم خانة حين كانت فى معظمها محلات لبيع قطع غيار السيارات. (فى سنوات السرعة، حين كان أبى وعمى يستثمران بمرح ميراث جدى فى مغامرات فاشلة واحدة تلو الأخرى، افتتحا هما أيضا محلا هنا، ولأنهما عجزا عن النهوض، نسيا قطع غيار السيارات وتسليا بنكات عملية، من قبيل جعل صبيانهم يتذوقون "أول عصير طماطم معبأ فى تركيا" بعد أن وضعوا فيه كمية من الفلفل). وأكره صناع الأوانى الذين غزوا شوارع السُّليمانية، مسببين جلبة لا تنتهى من صوت المطارق والآلات. كما أكره

التاكسيات والشاحنات الصغيرة التى تسير فى هذه الأماكن وتعوق حركة المرور. ينفجر الغضب فى أعماقى حين أرى كل ذلك فأكره المدينة كما أكره نفسى، ويزداد كرهى وغضبى أكثر حين أتطلع إلى الحروف الضخمة ذات الألوان البراقة فى اللافتات التى يعلن فيها رجال الأعمال عن أسمائهم وأعمالهم ووظائفهم ومهنهم ونجاحاتهم. كل هؤلاء الأساتذة والأطباء والجراحين والمستشارين الماليين المعتمدين والمحامين المعتمدين فى المحاكم،* ومحلات هابى دُنر، بقالين الحياة، ومتاجر مأكولات البحر الأسود؛ كل تلك البنوك، ووكالات التأمين، وأنواع المنظفات وأسماء الجرائد، دور السينما ومتاجر الجينز؛ الملصقات التى تعلن عن المياه الغازية؛ المتاجر التى يمكنك أن تشترى منها مياه شرب وتذاكر مراهنات كرة القدم لصالح اليانصيب؛ المتاجر التى تعلن أنها مرخصة لبيع غاز البروبان بالتجزئة فى لافتات مزخرفة فوق أسمائها بحروف ضخمة وفخمة- جعلتنى كل هذه الأشياء أعرف أن ما تبقى من المدينة مشوش وتعيس مثلى، وأننى فى حاجة للعودة إلى ركن مظلم، إلى غرفتى الصغيرة، قبل أن تلتهمنى الضوضاء واللافتات.

بنك آق محل شاورما الصباح توكيل الأقمشة اشربها هنا يوميا صابون سيدال تايم للمجوهرات نورى باير المحامى ادفع بالتقسيط

لذا سأهرب فى النهاية من الزحام الرهيب، والفوضى التى لا نهاية لها، وشمس الظهيرة التى تبرز كل ما هو قبيح فى المدينة، لكن إذا كنت مجهدا ومكتئبا فإن آلة القراءة التى فى عقلى ستتذكر كل اللافتات فى كل الشوارع وتكررها، وترصها معا كمرثية تركية.

أوكازيون الربيع بوفيه سلامى تليفون عمومى نجمة بيه أوجلو كاتب جمعة مكرونة سوق أنقرة كوافير شو الاهتمام بالصحة راديو ترانزستور

عد الكلمات الفرنسية والإنجليزية على لوحات الإعلانات والملصقات على لافتات المحلات والجرائد والأعمال؛ إنها حقا مدينة تسير نحو

الغرب، لكنها لا تتغير حتى الآن بالسرعة التى تتكلم بها. لا تستطيع المدينة أن تحترم التقاليد الكامنة فى مساجدها أو مآذنها أو آذانها أو تاريخها. كل شىء شبه مكتمل وردىء وملوث.

أمواس حلاقة تقدموا من فضلكم فى وقت الغداء توكيل فيليبس دكتور مستودع السجاد والبورسلين فاخر المحامى

لأهرب من جحيم الحروف المهجنة، أناشد العصر الذهبى، لحظة نقية متألقة حين كانت المدينة "فى سلام مع نفسها"، حين كانت "وحدة جميلة". اسطنبول التى رسمها ملينج، اسطنبول الرحالة الغربيين من أمثال نرفال وجوتيه ودى أميكس. لكننى أتذكر، ومبررى يؤكد نفسه، أنى لا أعشق هذه المدينة لأى نقاء فيها لكننى أعشقها، بدقة، لأنى أريدها بشكل يبعث على الأسى. ويحذرنى ذلك البرجماتى الداخلى نفسه، البرجماتي الذى يصفع عن عيوبى أيضا، من الحزن الذى يخيم على المدينة، ومازالت رسائله التلغرافية تنقر فى رأسى.

شارع أموالكم مستقبلكم تأمين بوفيه الشمس دق الجرس ساعات نوفا أرتين لقطع الغيار جوارب فوج باليفيزون

لم أنتمِ أبدا بشكل انتماءً تاما لهذه المدينة، وربما كانت هذه هى المشكلة طوال الوقت. شعرتُ، وأنا أجلس فى شقة جدتى، وأشرب البيرة والمُسْكِرات الأخرى مع عائلتى بعد مأدبة فى أجازة، أو أتنقل حول المدينة فى يوم شتوى مع أصدقائى الأغنياء المستهترين من أكاديمية روبرت فى سيارات آبائهم، شعرتُ بما أشعر به الآن وأنا أتجول فى الشوارع فى أمسية ربيعية: تنبثق فى أعماقى فكرة أننى تافه ولا أنتمى لمكان، ويجب أن أنأى عن هؤلاء الناس وأختبئ فى ركن_ إنها غريزة حيوانية تقريبا_ لكن الرغبة للهروب من المجتمع الذى فتح ذراعيه لى، ومن نظرة الله البصير الغفور، هى التى تؤدى إلى هذا الشعور العميق بالذنب.

حين التحقتُ بالليسيه، بدت الوحدة شيئا مؤقتا؛ لم أكن ناضجا بما يكفى لأرى أنها قدرى. كنت أحلم بصديق جيد يرافقنى للسينما، يجنبنى

قلق الانتظار كسولا ووحيدا فى الاستراحات. حلمتُ، ذات يوم، بلقاء أشخاص أذكياء ومستنيرين يمكن أن أناقش معهم الكتب التى قرأتها واللوحات التى رسمتُها، ولا أشعر أبدا بلحظة زيف. حلمت أيضا، ذات يوم، ألا يكون الجنس مسعى فرديا؛ وأن يكون لى حبيبة جميلة أشاركها متعى المحرمة. وقد شلنى الاشتياق والخجل والخوف مع أننى كنتُ بالتأكيد فى عمر يناسب هذه الطموحات.

كان البؤس، فى تلك الأيام، يعنى إحساس المرء بأنه ليس فى المكان المناسب، فى بيته، وفى عائلته وفى مدينته. كان هذا هو المجتمع الأكبر الذى انعزلتُ عنه_ حيث يخاطبك الغرباء بالأخ الأكبر، وحيث يقول كل شخص "نحن" وكأن المدينة كلها تشاهد المباراة نفسها فى كرة القدم. عزمتُ، خوفا من أن تصبح هذه الحالة أسلوب حياة، أن أكون مثل الآخرين، وقد نجحتُ فى أواخر المراهقة فى أن أصبح فتى اجتماعيا حكيما يصادق الجميع، هادئا وبلا طعم. كنتُ أمزح باستمرار، وأروى نوادر، وأُضحِك كل من الفصل حين أقلد المدرس؛ صار مُزاحى أساطير العائلة. وحين كنت أتمادى فى اللعبة أشعر أننى دبلوماسي قدير، مبجلا

الأعمال الشنيعة بتعبيرات لطيفة. وكان الاستمناء، بعد ذلك، الطريقة الوحيدة التى أعرفها للهروب من ازدواجية العالم ونفاقى حين أغلق على نفسى فى غرفتى.

لماذا كانت الطقوس البسيطة للصداقة أصعب علىَّ بكثير من أى شخص آخر؟ لماذا كان علىَّ أن أكز على أسنانى لأخوض المواقف العادية ثم أكره نفسى، ولماذا، حين أقمتُ صداقات، شعرتُ وكأنى أمثل دورا؟ كنت أتقمص، أحيانا، دورا بطاقة مهووسة حتى أننى كنت أنسى أننى أمثل: كنت أستمتع، أحيانا، مثل أى شخص آخر، لكن بعد ذلك تعصف بى رياح السوداوية من حيث لا أعرف، فأرغب فى العودة إلى منزلى، حجرتى وظلمتى، وأتكوم فى ركن. كلما حولتُ نظرتى الساخرة إلى الداخل، كلما اتجهت أكثر إلى أمى وأبى وأخى وكل من أرتبط بهم- أصعب وأصعب بالنسبة لى أن أقول أسرتى- وأصدقاء المدرسة، ومعارفى الآخرين، والمدينة كلها.

أحسستُ أن ما أغرقنى فى تلك الحالة البائسة اسطنبول ذاتها. لا يقتصر الأمر على البوسفور والسفن وكل الليالى التى عرفتها والأضواء والحشود؛ كنتُ على يقين من ذلك. كان هناك شىء آخر يربط أهلها معا، ممهدا طريقهم للتواصل، وإنجاز الأعمال، والعيش معا، وكنت ببساطة غير منسجم معه. هذا العالم "الخاص بنا" - حيث كان كل شخص يعرف الآخرين، يعرف مميزاتهم وحدودهم، ويشترك الجميع فى هوية عامة، يحترمون التواضع والتقاليد وكبارنا وأجدادنا وتاريخنا وأساطيرنا- لم يكن العالم الذى يمكن أن "أكون على طبيعتى" فيه. لم أشعر أننى فى بيتى لأننى كنتُ المؤدى لا المتفرج. قد أبدأ بعد برهة فى حفل عيد ميلاد على سبيل المثال- حتى وأنا أتجول فى الغرفة وأبتسم بود وأسأل "كيف الحال؟" وأربت على ظهور الناس- فى ملاحظة نفسى من الخارج، وكأننى فى حلم، وأشمئز من منظر هذا الغبى المدعى.

وكنتُ أستنتج، بعد العودة إلى البيت وقضاء بعض الوقت فى التفكير فى ازدواجيتى (بدأت أمى تسأل: " لماذا تغلق غرفتك دائما؟")، أن هذا الخلل، هذا الميل للخداع، لا يكمن فى وحدى بل يكمن فى روح المجتمع الذى خلق هذه العلاقات؛ كان يكمن "فينا". وكل من جُنَّ بما يكفى ليرى المدينة من الخارج يستطيع أن يعرف أنها مدينة "أيديولوجيا جماعية". لكن هذه كلمات كاتب فى الخمسين يحاول أن يصوغ الأفكار المشوشة لشخص، كان مراهقا منذ فترة طويلة، فى قصة مسلية.

نواصل: بين السادسة عشرة والثامنة عشرة لم أحتقر نفسى فقط، ولكننى احتقرت عائلتى وأصدقائى وثقافتهم، التصريحات السياسية الرسمية وغير الرسمية التى ادعت أنها تقدم القول الفصل فى تفسير ما كان يحدث حولنا، عناوين الجرائد، والطريقة التى أردنا بها أن نبدو مختلفين عن حقيقتنا ولم نفهم أساسا أنفسنا أبدا. كانت تنبض فى رأسى كل حروف لافتات الشوارع ولوحات الإعلانات. أردت أن أرسم، أردت أن أعيش مثل الرسامين الفرنسيين الذين كنت أقرأ عنهم فى الكتب، لكن لم

تكن لدىَّ القوة لابتكار مثل ذلك العالم فى اسطنبول، ولم تكن اسطنبول تستسلم للمشروع. حتى أسوأ لوحات الانطباعيين الأتراك- صور المساجد والبوسفور والبيوت الخشبية والشوارع التى يغطيها الجليد_ لم تعجبنى لأنها لوحات بل لأنها تشبه مدينتى. إذا بدت اللوحة مثل اسطنبول فهى ليست لوحة جيدة؛ وإذا كانت لوحة جيدة، فهى لا تشبه اسطنبول إلى الحد الذى أريده. ربما كان هذا يعنى أن علىَّ أن أتوقف عن رؤية المدينة باعتبارها فنا، منظرا طبيعيا.

اشتاق جزء منى، بين السادسة عشرة والثامنة عشرة، كمستغرب راديكالى، أن تصبح المدينة أوروبية تماما. وتمنيتُ الشىء نفسه لنفسى. لكن جزءا آخر منى حن إلى الانتماء لاسطنبول التى كبرتُ على حبها بالفطرة والعادة والذكريات. كنتُ، وأنا طفل، قادرا على الاحتفاظ بهاتين الأمنيتين متباعدتين (لا غضاضة فى أن يحلم طفل فى اللحظة ذاتها بأن يكون متشردا وعالِما عظيما)، ولكن هذه القدرة كانت تتلاشى بمرور الوقت وبدأت، فى الوقت ذاته، السوداوية التى تحنى المدينة رأسها لها- وفي الوقت نفسه تدَّعيها بفخر- فى التسرب إلى روحى.

لكن ربما لم يكن مصدرها الفقر أو الدمار المثقل بالحزن. إذا أردتُ من وقت لآخر أن أنطوى وحيدا فى ركن مثل حيوان يحتضر، فقد كان هذا لأرعى أيضا الألم الذى يأتى من الأعماق. ما الذى كان فقده يسبب لى مثل هذا البؤس؟

الفصل الخامس والثلاثون

الحب الأول

لأن هذه مذكرات فلابد أن أخفى اسمها، وإذا لمحتُ إلى اسمها بأسلوب شعراء الديوان، فلابد أيضا أن يكون تلميحا خفيفا وقد يكون مضللا مثل بقية قصتى. كان اسمها يعنى الوردة السوداء بالفارسية، لكن بقدر ما استطعت أن أتأكد لم يكن أحد يعرف ذلك على الشواطئ التى قفزت منها بمرح إلى البحر، ولا من زملائها فى الليسيه- لأن شعرها الطويل اللامع لم يكن أسود بل كستنائيا وكانت عيونها البنية تبدو أغمق. حين قلتُ لها ذلك بمهارة، رفعت حاجبيها كما كانت تفعل دائما حين ترسم على وجهها ملامح الجدية فجأة، ومطت شفتيها قليلا، وقالت إنها تعرف بالطبع معنى اسمها وهو على اسم جدتها الألبانية.

مع ذلك، لابد أن أم الفتاة، كما قالت أمى، (التى أشارت إليها أمى "بتلك المرأة") تزوجت فى سن صغيرة جدا، لأنه حين كان أخى فى الخامسة وأنا فى الثالثة وكانت أمى تأخذنا فى صباح أيام الشتاء إلى حديقة مَتْشكا فى نيشان طاش، رأت طفلة مع أمها التى كانت تبدو فتاة صغيرة هى نفسها، كما قالت أمى، وكانت تدفعها فى عربة أطفال ضخمة وتحاول أن تجعلها تنام. ولمَّحتْ أمى ذات مرة أن الجدة الألبانية جاءت من حريم أحد الباشاوات الذى ربما قام بعمل سيئ جدا خلال سنوات الهدنة أو ألحق بنفسه العار بمعارضة أتاتورك، لكننى فى ذلك الوقت لم أكن مهتما بالقصور العثمانية التى كانت تحترق فى كل مكان من حولنا أو بالعائلات التى سكنتها ذات يوم، ومن ثم فقد نسيتُ القصة الحقيقية.

وأخبرنى أبى، فى الوقت نفسه، أن والد الوردة السوداء الصغيرة أصبح وكيلا لعدد من الشركات الأمريكية والألمانية، بمساعدة بعض المعارف المؤثرين فى الدوائر الحكومية، واغتنى فى ليلة، لكن لم يكن فى نبرته ما يوحى بامتعاضه.

بعد ثمانية أعوام من مقابلاتنا فى الحديقة، حين اشترت عائلتى منزلا فى حى بهرم أوجلو، وهو منتجع صيفى فى شرق اسطنبول، وكان موضة منتشرة بين الأثرياء الجدد فى الستينيات والسبعينيات، كنت أراها على دراجتها. كنت أقضى وقتى، فى ذروة البلدة حين كانت صغيرة وخالية، فى السباحة فى البحر أو التنزه فى مركب لأصطاد السمك، كنت أصطاد الماكريل والسلمون، وألعب كرة القدم وأرقص مع الفتيات فى أمسيات الصيف بعد أن بلغتُ السادسة عشرة. إلا أننى فضلت فيما بعد، بعد أن أنهيت الدراسة فى الليسيه وبدأتُ دراسة العمارة، أن أجلس فى الطابق الأرضى من منزلنا، أرسم وأقرأ. ما مدى تأثير هذا على الأصدقاء الأغنياء الذين كانوا يصفون كل من يقرأ شيئا غير الكتب المدرسية بأنه مفكر أو شخصية غامضة "مليئة بالعقد"؟ وقد طبقوا هذه الوصمة الأخيرة بدون تمييز- وكان يمكن أن تعنى مشاكل نفسية، أو تعنى أنك متلف على المال. كنت أقلق أكثر من وصفى بالمفكر، لذا بدأتُ أزعم، محاولا أن أقنعهم بأننى لست متعجرفا عقيما، أننى أقرأ كتبى- وولف وفرويد وسارتر ومان وفوكنر- "لمجرد المتعة" إلا أنهم سألوا عن السبب الذى يجعلنى أضع خطوطا تحت بعض الفقرات.

سمعتى السيئة هذه هى ما جذب انتباه الوردة السوداء فى أواخر فصل من فصول الصيف- مع من أننا لم ننتبه لبعض طيلة ذلك الفصل، ولا فى فصول الصيف السابقة حين كنتُ أقضى وقتا أطول مع أصدقائى. حين كنت أنا وأصدقائى نذهب إلى الديسكو فى منتصف الليل كمجموعة كبيرة سعيدة، نتسابق (وأحيانا نتصادم) بالمرسيدس أو الموستانج أو البى أم دبليو إلى شارع بغداد (وكان يعرف فى ذلك الوقت بشارع حديقة المدينة

الأسيوية وكان على بعد نصف ساعة)، أو حين ننطلق بزوارقهم السريعة إلى بعض المنحدرات المهجورة، ونصفُ زجاجات الصودا والنبيذ الفارغة ونصوبُ عليها من بنادق صيد آبائهم الأنيقة مخيفين البنات (حين كن يسخرن كنا، نحن الأولاد، نهدئهن)؛ أو حين كنا نستمع لبوب ديلان والبيتلز ونحن نلعب بوكر ومونوبولى، لم يكن أى منا، أنا والوردة السوداء، يهتم بالآخر.

بعد أن تفرق ذلك الجمع الشاب والمزعج تدريجيا فى نهاية الصيف، وبعد أن هبت عواصف اللودوس(*) التى كانت تجلد هذه الشواطئ فى سبتمبر من كل عام، محطمة كعادتها فى طريقها زورقا أو اثنين ومهددة اليخوت والزوارق السريعة. بدأت الوردة السوداء وكانت فى السابعة عشرة، والأمطار تهطل بغزارة، زيارة الغرفة التى أرسم فيها والتى أطلقت عليها بكل جدية الأستوديو الخاص بى. كان كل أصدقائى ينزلون علىَّ من وقت لآخر ليجربوا أوراقى وفرشاتى أو يقلبوا كتبى بشك كعادتهم، ومن ثم لم تكن زيارتها خرقا للمألوف. كانت، مثل معظم أهل تركيا سواء كانوا أغنياء أم فقراء ذكورا أم إناثا، تحتاج للتحدث لتمرر الوقت وتشغل أيامها.

تبادلنا، فى البداية، آخر إشاعات الصيف_ من كان يحب من ومن كان يثير غيرة من- مع أننى لم أعرها أى اهتمام فى ذلك الصيف. كانت تساعدنى أحيانا لأن يدى ملطخة بالألوان، فى عمل الشاى أو فتح أنبوب ألوان قبل أن تعود لمكانها فى الركن، تخلع حذاءها وتتمدد على الأريكة، مستخدمة إحدى ذراعيها وسادةً. رسمتُ لها، ذات يوم، وبدون أن أخبرها، اسكتش وهى متمددة فى مكانها. ورأيت أن هذا أسعدها، وحين جاءت فى المرة التالية رسمتها مرة أخرى. وسألتْ فى المرة التالية حين قلتُ لها أننى سأرسمها: كيف أجلس؟" ومثل ممثلة سينمائية مبتدئة لم تقف أبدا أمام الكاميرا من قبل، كانت ترتجف ولا تعرف أين تضع ذراعيها وساقيها.

(*) عواصف اللودوس Lodos: رياح شمالية شرقية تهب من البحر الأسود قد تأتى بعواصف ثلجية فى الشتاء تجمد مياه الفرن الذهبى وربما تجمد مياه البوسفور أيضًا.

حين فحصتُ أنفها الطويل الدقيق لأرسمه بدقة، كانت هناك ابتسامة خفيفة على فمها الصغير؛ كانت جبهتها عريضة، وكانت طويلة، بسافين طويلتين اسمرتا من الشمس، وحين كانت تأتى لترانى كانت ترتدى جيبة أنيقة طويلة مقفولة قدمتها لها جدتها، لذا لم أكن أرى إلا قدميها الصغيرتين المستقيمتين. فحصتُ وأنا أرسمها محيط ثدييها الصغيرين وجلد رقبتها الطويلة، وكان رقيقا ناصع البياض، ورأيتُ ظلا من الخجل على وجهها.

تحدثنا كثيرا، خلال زياراتها الأولى، وكان معظم الكلام من نصيبها. لأننى أشرتُ إلى غيمة رأيتها فى عينيها وشفتيها وقلتُ: "لا تكونى بائسة إلى هذه الدرجة!" حكت لى، بصراحة لم أتوقعها، عن مشاجرات والديها ومعارك لا تنتهى بين إخوتها الأربعة الأصغر منها؛ وحكت لى كيف كانت العائلة تتجنب عقاب والدها_ الحبس فى المنزل، الحرمان من الزورق السريع، بضع صفعات_ وكم كانت أمها مكتئبة لأن والدها يطارد نساء أخريات؛ وقالت لى، لأن أمى وأمها كانتا تلعبان الورق معا وتتبادلان الثقة، إنها كانت تعرف أن أبى أيضا يفعل ذلك_ وكانت تنظر فى عينى مباشرة وهى تقول لى هذا كله.

غصنا ببطء فى الصمت. كانت تدخل وتجلس فى مكانها المعتاد، أو تأخذ وضع الرسم (وقد أثر فيها بونار بقوة)، أو تفتح كتابا تصادف وجوده بجانبها وتبقى على الأريكة نفسها تقرأ، فى أوضاع مختلفة. ثم سقطنا، سواء كنت أرسمها أو لا أرسمها، فى الروتين: كانت تقرع الباب، وتدخل بدون كلام كثير، تتمدد على الأريكة وتأخذ وضع التصوير وهى تقرأ كتابها، أو ترنو، أحيانا، إلىَّ بطرف عينيها وأنا أرسمها. أتذكر أننى كنت كل صباح، وبعد أن أعمل لبعض الوقت، أبدأ فى التساؤل عن موعد مجيئها، وأتذكر أنها لم تتركنى أبدا أنتظر طويلا لكنها كانت ترسم الابتسامة الخجولة ذاتها على وجهها وهى تشق طريقها وكأنها تعتذر لتتمدد فى مكانها المعتاد.

كان المستقبل أحد المواضيع التى لم نمل من تكرار الحديث فيه. كنت، فى رأيها، موهوبا جدا وجادا فى عملى ومقدَّرا لى أن أصبح رساما عالميا_ أم أنها قالت رساما تركيًا شهيرا؟- وأنها سوف تأتى لافتتاح معرضى المزدحم فى باريس مع زملائها الفرنسيين وتقول للجميع بفخر أنها كانت "صديقة طفولتى".

تركنا الأستوديو المظلم ذات مساء، بحجة رؤية السماء الصافية وقوس قزح على الجانب الآخر من شبه الجزيرة بعد عاصفة ممطرة، وسرنا معا فى البلدة لأول مرة، سرنا وقتا طويلا جدا. وأتذكر أننا لم نتفوه بكلمة. كنا نخشى أن يرانا بعض المعارف الذين بقوا فى المنتجع شبه الخالى ومن إمكانية مقابلة أمى وأمها صدفة. لكن الشىء الذى جعل هذه النزهة "غير ناجحة" تماما لم يكن اختفاء قوس قزح قبل أن تسنح لنا فرصة رؤيته لكن التوتر السرى بيننا. لاحظتُ للمرة الأولى، فى هذه التمشية، طول رقبتها وطريقتها الجميلة فى المشى.

قررنا، فى مساء السبت الأخير، أن نخرج معا، وتقابلنا دون أن نخبر أحدا من حفنة الأصدقاء الفضوليين التافهين الذين كانوا فى المنتجع. استعرتُ سيارة أبى، وكنت متوترا. كانت تضع مكياجا وترتدى جيبة قصيرة جدا، وتضع عطرا جميلا بقى أثره فى السيارة لبعض الوقت. لكن حتى قبل أن نصل إلى المكان الذى كنا متوجهين إليه، شعرتُ بالشبح الذى جعل نزهتنا الأولى غير ناجحة. دخلنا الديسكو شبه الفارغ والصاخب جدا، ونحن نحاول استعادة تأثير الصمت الطويل والمطمئن الذى استمتعنا به فى الأستوديو- وحينها فقط أدركتُ كم كان عميقا- لنسترد هدوءنا.

لكننا رقصنا على موسيقى هادئة. وضعت ذراعىَّ حولها، لأننى رأيت آخرين يفعلون ذلك، وجذبتها إلىَّ بشكل يبدو غريزيا، ولاحظت أن رائحة اللوز تفوح من شعرها. أحببتُ الحركات القليلة لشفتيها وهى تأكل ونظرة السنجاب فى عينيها وهى قلقة.

حين اقترب موعد العودة إلى بيتها، كسرتُ الصمت فى السيارة وقلتُ: "هل أنت فى حالة تسمح لى برسمك؟" وافقتْ بدون إبداء كثير من

الحماس، لكن غيرت رأيها حين سرنا يدا بيد فى حديقتنا المظلمة ورأينا أنوار الأستوديو مضاءة- هل هناك أحد فى الداخل؟

ظلت تزورنى بعد الظهيرة على مدى ثلاثة أيام: تتمدد على الأريكة_ محدقة فى لوحاتى، وفي صفحات كتابها، وفى الأمواج المتعرجة بعض الشيء فى البحر_ ثم ترحل بهدوء كما جاءت.

لم يخطر ببالى أن أتصل بها فى اسطنبول فى أكتوبر. الكتب التى كنت أقرؤها بهدوء تام، اللوحات التى كنت أرسمها فى عجلة، أصدقائى اليساريون الراديكاليون، الماركسيون الذين كانوا يتقاتلون فى دهاليز الجامعة، القوميون ورجال الشرطة- جعلونى جميعا أشعر بالخزى من أصدقاء الصيف ومنتجع الأثرياء بمدخله المحصن وحراسه.

لكن فى إحدى أمسيات نوفمبر، بعد أن عمل جهاز التدفئة المركزية، اتصلت بمنزلها. وحين رفعت أمها السماعة، أغلقت السماعة بدون أن أتفوه بكلمة. وفى اليوم التالى تساءلتُ عن سبب قيامى بذلك الاتصال التليفونى السخيف. لم أدرك أننى وقعت فى الحب، ولم أكتشف بعد ما سوف أتعلمه كلما حدث ذلك مرة بعد أخرى: كنتُ ممسوسا.

اتصلت مرة ثانية بعد أسبوع فى أمسية أخرى باردة ومظلمة. هذه المرة هى التى ردت. بكلمات أعددتها من قبل فى ركن من عقلى، ودون علم بقية عقلى، نطقتُ بعفوية المتدرب: تلك اللوحة التى بدأتُ رسمها فى نهاية الصيف، هل تتذكرها؟ حسنا، أتمنى أن أنهيها الآن، فهل يمكنها أن تأتى وتأخذ وضعا لأكمل اللوحة بعد ظهيرة أحد الأيام.

سألتْ: "هل ارتدى الملابس نفسها؟"

لم أفكر بهذا، لكننى قلت: "نعم؛ ارتدى الملابس نفسها."

لذا ذهبتُ يوم الأربعاء التالى إلى بوابات دام دى سيون، حيث كانت أمى ذات يوم تلميذة هناك، لآخذها؛ انتظرتها على مسافة من حشد الأمهات والآباء والطباخين والخدم المنتظرين بجانب الباب، مفضلاً مثل عدد من

الشباب الآخرين، أن أختفى خلف الأشجار على الجانب. تدفقت مئات البنات عبر عتبات البوابات، يرتدين كلهن زى المدرسة الفرنسية الكاثوليكية_ جيبة زرقاء وقميصا أبيض_ وحين ظهرت وسط الحشد، بدت وكأنها انكمشت؛ كان شعرها مربوطا للخلف وفى يديها كتب المدرسة وفى حقيبة بلاستيكية كانت تحمل الملابس التى سوف ترتديها وأنا أرسمها.

انتابتها حالة من القلق حين وجدت أننى لن آخذها للبيت حيث تقدم أمى الشاى والكيك، لكن إلى شقة فى جيهان جير، سمحت لى أمى باستخدامها كأستوديو. لكن بعد ما أشعلت الموقد وجذبت أريكة مثل التى فى البيت الصيفي ورأت أننى "جاد" بشأن اللوحة، استرخت واعتدلت فى ردائها الصيفى الطويل وتمددت على الأريكة.

بدأت بهذه الطريقة علاقة حب لم تفصح عن نفسها، علاقة بين فنان فى التاسعة عشرة وموديله الأصغر، علاقة بدأت ترقص على أنغام موسيقى غريبة لم نكن نفهم فحواها. فى البداية كانت تأتى إلى أستوديو جيهان جير مرة كل أسبوعين، ثم مرة كل أسبوع. بدأتُ رسم لوحات أخرى متشابهة (فتاة مضطجعة على أريكة). كنا نتكلم آنذاك أقل مما كنا نتكلم خلال آخر أيام الصيف. كانت حياتى الواقعية مزدحمة جدا بدراساتى فى كلية العمارة وكتبي ومخططاتى لأصبح رساما؛ كنت أخشى من تدخل قد يفسد صفاء هذا العالم الثانى، لذا لم أناقش مشاكلى اليومية مع موديلي المكتئبة الجميلة. لم يكن ذلك لأننى اعتقدت أنها لن تفهمنى، بل لأننى قررت الفصل بين العالمين. لم أعد أهتم بأصدقاء الصيف وزملاء الدراسة الذين يخططون لإدارة مصانع آبائهم، وكانت تسعدنى جدا رؤية الوردة السوداء مرة أسبوعيا- لم أعد أستطيع إخفاء هذه الحقيقة عن نفسى.

فى الأيام الممطرة، حين كنت أعيش فى الشقة نفسها فى جيهان جير ضيفا على خالتى، كنا نستمع إلى الأصوات نفسها التى سمعتها، كنا نسمع أصوات الناقلات والسيارات الأمريكية وهى تتقدم بصعوبة فى زقاق

"الدجاج لا يطير" وتنزلق على بلاط الشوارع المبللة. وكانت أعيننا تلتقى أحيانا فى فترات الصمت الأطول بيننا وأنا أرسم، ولم تكن أبدا فترات غير لطيفة. كانت تبتسم فى البداية، لأنها كانت طفلة تسعد بهذه الأمور، ثم، خوفا من أن تفسد الوضع الذى اتخذته، كانت تعيد شفتيها فورا للوضع الأول وتحدق بعينيها البنيتين الغامقتين فى عينى بالصمت ذاته لفترة طويلة جدا. كانت تستطيع أن ترى من تعبيرى، فى نهاية هذا الصمت الغريب وأنا أدرس وجهها، تأثيرها علىَّ، وكلما واصلتُ النظر فى عينيها بدون انقطاع، كنت أدرك من المنحنى الذى بدأ يظهر على زوايا شفتيها_ ولم يمنعه التحول إلى ابتسامة_ أن تحديقى الطويل كان يسعدها. ذات مرة وهى تبتسم بهذه الطريقة شبه السعيدة وشبه المتجهمة، جلبت الابتسامة إلى شفتىَّ أيضا)كانت فرشاتى تتجول بلا هدف على اللوحة)، سيطرتْ على موديلى الجميلة رغبة ملحة فى أن أعرف سبب ابتسامتها_ وأفسدت الوضع الذى اتخذته.

"أحب شكلك وأنت تنظر إلىَّ بتلك الطريقة."

كان هذا، فى الواقع، لا يفسر فقط سبب ابتسامتها لكنه يفسر أيضا سبب مجيئها مرة أسبوعيا إلى شقة مغبرة فى جيهان جير. تركت فرشاتى بعد بضعة أسابيع، حين رأيت الابتسامة ذاتها على شفتيها، وذهبت لأجلس بجانبها على الأريكة، وكما كنت أحلم لأسابيع متعددة، تجرأت وقبلتها.

كنا أكثر راحة لأن السماء سوداء والغرفة مظلمة، وقد جرفتنا هذه العاصفة المدمرة التى جاءت متأخرة وحملتنا معها بلا عائق. كنا نستطيع أن نرى، من الأريكة التى نتمدد عليها، أنوار كشافات مراكب البوسفور تنقل خلسة من المياه الداكنة إلى جدران الشقة.

استمرت مقابلاتنا، دون كسر طقوسنا. كنت آنذاك سعيدا جدا مع موديلى، لكن لماذا احتفظتُ بكل هذه الاندفاعات لأعرضها بإسهاب فى المستقبل فى مثل هذا الموقف: اللا أشياء الجميلة، نوبات من الغيرة والهلع والحماقة، وتفاعلات عاطفية أخرى وما هو أكثر من ذلك؟ لأننى لم أشعر

بهذه الاندفاعات. وربما كان ذلك لأن علاقة الفنان والموديل كانت تتطلب الصمت- الشىء الذى جعلنا ننتبه إلى بعضنا البعض وكان يربطنا معا. وربما كان سبب ذلك- وكنتُ أفكر فى هذا فى الركن الأكثر ظلمة فى عقلى- أننى أدركت أن الزواج منها كان سيجعلنى صاحب مصنع، وليس رساما.

ظهر قلق بسيط بين الرسام السعيد وموديله بعد مرور تسعة أسابيع من الرسم الصامت وممارسة الحب فى صمت أيام الأربعاء. ذهبتْ أمى، التى كانت لا تستطيع أن تبقى طويلاً بدون الاطمئنان على ابنها إلى شقة الأستوديو فى جيهان جير وكانت تستخدمها أيضا لتخزين الأثاث القديم؛ وهى تنظر إلى لوحاتى، لم يمنعها تأثير بونار من التعرف على موديلى الجميلة. كلما انتهيتُ من لوحة، كانت حبيبتى كستنائية الشعر تحطم قلبى بسؤالها: "هل يفترض أن هذه اللوحة تشبهنى؟") وكان الشاب الحكيم يقول لها: لا يهم)، لذا بينما كان يمكن أن نسعد لأن أمى تعرفت عليها_ وقد قدم هذا إجابة قاطعة على سؤالها_ إلا أننا كنا قلقين فى الوقت ذاته من أن تتصل أمى بأمها وتثرثر بسعادة حول كيفية توثيق العلاقة بيننا. (كانت والدة الوردة السوداء تعرف، من ناحيتها، أن ابنتها تقضى يوم الأربعاء فى فصل الدراما فى القنصلية الفرنسية). أما والدها المتقلب المزاج فلن نذكره أبدا.

أوقفنا مقابلات الأربعاء فجأة. وبعد فترة قصيرة، بدأنا نلتقى فى أيام أخر، بعد الظهيرة حين كانت تخرج من المدرسة مبكرا أو فى صباح بعض الأيام التى أتغيب فيها عن الدراسة. توقفنا عن الذهاب إلى شقة جيهان جير تماما لأن مداهمات أمى استمرت، ولأننا لم يعد لدينا وقت كاف للرسم والاستمتاع بالصمت الطويل، ولأننى سمحت لزميل كان مطاردا من الشرطة_ لجريمة سياسية_ أن يختبئ هناك. سرنا، بدلا من ذلك، فى شوارع اسطنبول بعيدا عن نيشان طاش وبيه أوجلو وتقسيم وكل الأماكن التى يحتمل أن نقابل فيها المعارف الذين ندعوهم "الجميع" صدفة؛ بدلا

من ذلك، كنا نلتقى فى تقسيم- على بعد أربع دقائق سيرا من دام دى سيون فى حربية وأيضا من جامعتى فى طاش قشله- ونستقل الحافلة التى تأخذنا بعيدا.

أخذتها، بداية، إلى ميدان بيازيد، حيث كان مقهى تشنار ألط الذى يحتفظ بشكله القديم (حتى بعد أن أصبحت المناوشات السياسية حول البوابات الأمامية لجامعة اسطنبول أمرا مألوفا، لم يفقد الجرسونات هدوءهم أبدا)؛ أشير إلى مكتبة بيازيد القومية، وأتباهى بأنها تضم "نسخة من كل كتاب نشر فى تركيا". أخذتها إلى سوق الصحفلار[1] للكتب القديمة، حيث كان الباعة المسنين فى الأيام التى يشتد فيها البرد، يجثمون حول مواقد الغاز أو الكهرباء فى محلاتهم الصغيرة؛ فرَّجْتُها على البيوت الخشبية غير المطلية فى وزنجيلر، والخرائب البيزنطية والشوارع المصفوفة بأشجار التين؛ واصطحبتها إلى محل وفا للبوظة[2]، حيث كان عمى يأخذنا أحيانا فى الأمسيات الشتوية لتذوق هذا المشروب المخمر المصنوع من الشعير، وحيث أشرت لها إلى الكأس التى شرب منها أتاتورك البوظة، وكانت معلقة على الحائط فى إطار. تلك فتاة غنية من نيشان طاش "تعيش على النمط الغربي" عرفت كل المحلات الأنيقة ومطاعم بيك وتقسيم، لفت كأس البوظة انتباهها أكثر من كل الأشياء التى فرَّجْتُها عليها فى الشوارع الخلفية الفقيرة والسوداوية فى اسطنبول فيما وراء القرن الذهبى، كأس البوظة التى لم تغسل من ثلاثين عاما ولم أنزعج. كنت مسرورا من رفيقتى التى كانت تضع يديها فى جيوب سترتها مثلما أفعل، وكانت تحب أن تمشى بسرعة، كما أمشى، وتنظر إلى الأشياء بدقة كما كنت أفعل منذ سنتين أو ثلاث حين اكتشفت هذه الأحياء وحدى أول مرة. شعرت بأننى قريب منها أكثر من قبل، وبدأت معدتى فى التوعك بطريقة لم أكن قد اكتشفتُ أنها عَرَضٌ آخر من أعراض الحب.

(١) سوق الصحفلار Sahflar: سوق الكتب القديمة.

(٢) البوظة: فى الأصل boza

حيَّرتْها فى البداية، مثلى، البيوت الخشبية القديمة الواقفة منذ قرون فى الشوارع الخلفية الفقيرة فى السليمانية وزيرق، التى بدت وكأن أقل هزة تجعلها تنهار. سحرها خواء متحف الرسم والنحت الذى يبعد خمس دقائق عن محطة تاكسى النفر(*) المجاورة لمدرستها. النوافير المهجورة فى الأحياء الفقيرة؛ الرجال المسنون ذوو اللحى البيضاء والقلانس الضيقة الذين يجلسون فى المقاهى ويتفرجون على الشوارع؛ الخالات المسنات فى نوافذهن يحدقن إلى المارة الغرباء كأنهم تجار عبيد؛ وسكان الأحياء الذين يحاولون أن يخمنوا من نحن بصوت عالٍ حتى أننا كنا نسمعه (ماذا تظن بشأن هذين الشخصين، أيها الأخ الكبير؟ إنهما أخ وأخته، ألا تستطيع أن ترى؟ انظرْ، لقد ضلا الطريق -كل هذا أوقظ بداخلها الخجل والسوداوية اللذين كانا بداخلى. كان الأطفال يطاردوننا محاولين أن يبيعوا لنا حليًا صغيرة أو لمجرد أن يتكلموا tourist Tourist what's your name؟ (سائح، سائح، ما اسمك)، لكنها، مثلى، لم تغضب، أو تسأل، لماذا يعتقدون أننا أجانب؟ ولكننا رغم ذلك، بقينا بعيدين عن البازار المسقوف ومتاجر نورو عثمانية. وحين يصبح التوتر الجنسى أقوى من أن نحتمله- كانت لا تريد أن نعود إلى جيهان جير لأرسم- كنا نعود إلى بشيك طاش التى كنا نتردد عليها طوال الوقت لنرى متحف الرسم والنحت، ونركب المعدية الأولى (انشراح ٥٤) ونبحر فى البوسفور بقدر ما يسمح الوقت لنشاهد البساتين الجرداء، والبحر الذى يرتجف أمام الياليات حين تهب الرياح الشمالية، والمياه سريعة الجريان التى يتغير لونها حين تدفع الرياح السحب عبر السماء، والحدائق المحيطة المليئة بشجر الصنوبر. بعد سنوات، تساءلتُ عن السبب الذى جعلنا لا يضع أحدنا يده فى يد الآخر أبدا خلال هذه النزهات والرحلات البحرية، وتوصلتُ إلى عدة أسباب: (١) كنا طفلين جبانين خرجنا إلى شوارع اسطنبول لنخبئ حبنا لا لنعلنه؛ (٢) الحبيبان اللذان يمسك أحدهما بيد الآخر على الملأ سعيدان ويريدان

(*) تاكسى بالنفر او دولوش Dolmus بالتركية.

أن يرى الجميع أنهما سعيدان، بينما كنتُ، مع أننى كنتُ أريد أن اقبل فكرة أننا سعيدان، أخشى أن أبدو سطحيا؛ (٣) هذا النوع من التعبير عن السعادة كان يعنى أننا تحولنا إلى سائحين جاءا إلى هذه المقاطعات الفقيرة الخربة والمحافظة من أجل "متعة طائشة"؛ (٤) ابتلعتنا منذ وقت طويل سوداوية الأحياء الفقيرة، سوداوية اسطنبول الخربة المتهدمة.

حين كانت هذه السوداوية تجثم علىَّ، كنت أود أن اندفع عائدا إلى جيهان جير لأرسم لوحة توازى إلى حد ما مشاهد اسطنبول، مع أننى لم تكن لدىَّ فكرة عن شكل تلك اللوحة. اكتشفتُ بسرعة أن موديلي الجميلة كانت تنشد علاجا مختلفا لسوداويتها، وكانت أول خيبة أمل فى حياتى.

قالت حين تقابلنا فى تقسيم: "أشعر أنى محبطة جدا اليوم، ما رأيك فى أن نذهب إلى فندق هيلتون لنشرب الشاى؟" إذا ذهبنا اليوم إلى أى حى من الأحياء الفقيرة، سأشعر أننى أسوأ. على أية حال، ليس لدينا وقت كاف.

كنت أرتدى إحدى سترات الجيش التى كان الطلاب اليساريون يرتدونها فى تلك الأيام؛ لم أحْلقْ، وحتى إذا سمحوا لى بدخول الهيلتون، هل كان معى من المال ما يكفى لدفع ثمن الشاى؟ جررتُ قدمىَّ برهة، ثم ذهبنا إلى الفندق. فى البهو، تعرف علينا أحد أصدقاء أبى منذ الطفولة وكان يأتى بعد ظهر كل يوم ليشرب الشاى ويتظاهر أنه فى أوروبا، وبعد أن صافح حبيبتى السوداوية بطريقة استعراضية، همس فى أذنى بأن صديقتى الصغيرة جميلة جدا. كنا مشغولين بدرجة لا تجعلنا نلتفت إليه.

قالت حبيبتى والدموع تفر من إحدى عينيها لتقع فى فنجان الشاى الذى فى يديها: "يريد أبى أن يخرجنى من المدرسة هنا ويرسلنى إلى سويسرا".

"لماذا؟"

اكتشفوا حكايتنا. هل أسأل على من كان يعود الضمير؟ هل الأولاد الذين أحبتهم قبلى أثاروا فى أبيها ذلك الغضب والغيرة؟ لماذا كنت أعتبر

نفسى مهما جدا؟ لا أتذكر إن كنت قد سألت هذه الأسئلة. أصاب الخوف والأنانية قلبى بالعمى، وكنت قلقا جدا بحماية نفسى. فزعت من فقدها- وكنتُ لا أعرف شيئا عن الألم الهائل الذى كان ينتظرنى- لكننى كنت أيضا غاضبا لأنها كانت ترفض أن تتمدد على الأريكة وتأخذ وضع الرسم وترفض أن نمارس الحب.

قلت: "نستطيع أن نتحدث بسهولة أكثر فى جيهان جير يوم الخميس." ترك نورى المكان وصار خاليا مرة أخرى.

لكننا حين التقينا فى المرة التالية، ذهبنا إلى متحف الرسم والنحت. حولنا الأمر إلى عادة لأنه كان من السهل الوصول إليه من المدرسة بسرعة وكان من السهل أيضا أن نجد معرضا خاليا ونستطيع أن نتبادل القبل. بالإضافة إلى أنه كان يحمينا من برودة كآبة المدينة. لكن بعد فترة بدأ المتحف الخالى ولوحاته المقيتة يسبب لنا سوداوية أقوى من سوداوية المدينة. وقد بدأ الحراس يعرفوننا ويلاحقوننا من غرفة إلى غرفة، ولأن ذلك أثار التوتر بيننا فقد توقفنا عن تبادل القبل فى المتحف أيضا.

لكننا سرعان ما وقعنا فى الرتابة التى ظلت معنا خلال الأيام الكئيبة التى تلت ذلك. كنا نظهر كرنيهات الدراسة للحارسين المسنين اللذين كانا، ككل الحراس فى متاحف اسطنبول، يصوبان إلينا نظرات بغيضة كأنهما يسألاننا "ماذا تريدان أن ترِيا فى هذا المكان؟" وببهجة مزيفة، كنا نسألهم كيف حالهم، قبل أن نذهب مباشرة لمشاهدة متحف بونار الصغير فى وماتيس الصغير جدا. كنا نتحرك بسرعة، ونحن نهمس اسمى الرسامين الكبيرين بتبجيل، بجانب لوحات الأكاديميين الأتراك، لوحات كئيبة تفتقر للحياة، ونسرد أسماء الرسامين الأوروبيين الذين قلدوهم: سيزان وليجر(*) وبيكاسو. ما وجدناه مخيبا للآمال لم يكن تأثر هؤلاء الفنانين، وقد جاء معظمهم من مدارس عسكرية ودرسوا فى أوروبا، بالفنانين

(*) ليجر Leger (١٨٨١) - ١٩٥٥) : رسام ونحات فرنسى.

الغربيين، بل أنهم لم يصوروا شيئا من إحساس المدينة ولمستها وروحها، المدينة التى نتجول فيها بكل هذا الحب وكل هذا البرد.

لكن، يبقى أن السبب الرئيسى لمجيئنا إلى هذا المبنى، وقد بنى فى الأصل كقصر لولى العهد ضوله بهتشه على بعد خطوات فقط من الغرفة التى مات فيها أتاتورك- وكانت فكرة أننا تبادلنا القبلات بالقرب من هذه البقعة تجعل أبداننا تقشعر- لم يكن لأن صالات العرض خالية أو ملائمة، ولا لأن عظمة العثمانيين فى بناء الأسقف العالية والشرفات المدهشة المبنية بالحديد المطاوع كانت تبعث الحيوية فينا بعد فقر المدقع الذى شهدته اسطنبول، ولم يكن لأن منظر البوسفور من نوافذه الكبيرة كان أجمل بكثير من معظم اللوحات المعلقة على الجدران؛ كنا نأتى لنرى لوحتنا المفضلة.

كانت لوحة "امرأة مضطجعة "لخليل باشا. فى أول لقاء بعد زيارتنا لبهو الهيلتون تجاهلنا بقية المتحف، وتوجهنا مباشرة إلى هذه اللوحة؛ كانت موديلها شابة، كما لاحظت بدهشة من أول معاينة، خلعت حذاءها لتمدد

على أريكة زرقاء وتحدق بأسى إلى الرسام (زوجها؟)، مستخدمة إحدى يديها كوسادة، كما كانت تفعل موديلى فى مرات كثيرة. لم يكن هذا التشابه الغريب فقط هو ما شدنا إلى هذه اللوحة؛ أثناء زياراتنا الأولى لهذا المعرض الجانبى الصغير حيث كانت معلقة، شاهدتنا (سيدة اللوحة) ونحن نتبادل القبلات. حين كنا نسمع أحد الحراس المسنين المرتابين يشق طريقه على الأرضيات الباركيه، كنا نتوقف، ونعتدل، ونبدأ فى محادثة جادة عنها؛ هكذا عرفنا كل تفصيلات اللوحة. بجانب أننا أضفنا كل ما وجدناه عن خليل باشا فى الموسوعة.

قلتُ: "لابد أن قدمى الفتاة بردتا بعد غروب الشمس."

قالت حبيبتى، التى كلما نظرت إلى هذه اللوحة كانت أكثر شبها بموديل خليل باشا: "لدى أخبار أسوأ. كلمت أمى خاطبة، وتريد أن أقابلها."

"وهل تقابلينها"؟

"تبدو فكرة سخيفة. الرجل الذى تقترحه ابن رجل ما، وقد درس فى أمريكا." وبهمسة ساخرة أخبرتنى باسم عائلته الثرية.

"والدك أغنى منهم بعشرات المرات."

"ألا تفهم؟ إنهم يفعلون ذلك ليبعدونى عنك."

"لذا ستقابلين الخاطبة حين تأتى لتناول القهوة؟"

"ليس هذا هو المهم. لا أريد مشاكل فى البيت."

قلت: "نذهب إلى جيهان جير، أريد أن أرسم لوحة أخرى، "امرأة مضطجعة "أخرى. أريد أن أقبلك وأقبلك."

اكتشفت حبيبتى هواجسى ببطء وبدأت تخشاها، محاولة طرح السؤال الذى كان يؤرقنا. قالت: "أبى فى حالة سيئة لأنك تريد أن تكون رساما. سوف تصبح رساما سكيرا بائسا، وسوف أكون موديلك العارية... هذا ما يخيفه."

حاولتُ أن تبتسم فلم تستطع. سمعنا خطوات حارس يسير ببطء وقوة على الأرضيات الباركيه، انتقلنا بحكم العادة، رغم أننا لم نكن نتبادل

القبلات، إلى موضوع "امرأة مضطجعة". لكن السؤال الذى كنتُ أريد أن أطرحه حقا، لماذا على والدك أن يعرف المسار الذى ينتظر كل ولد "تخرج معه" ابنته (كان التعبير شائع الاستخدام فى التركية فى ذلك الوقت)، ومتى يخطط لتزوجيها؟ وقد أردت أن أقول أيضا: أخبرى والدك أننى أدرس لأصبح مهندسا معماريا! ولكننى عرفتُ، حتى وأنا أكافح للإجابة على مخاوف أبيها، أن هذا يعنى أننى حكمت على نفسى، منذ تلك اللحظة، بأن أكون فنانا فى العطلات الأسبوعية فقط. كان عقلى فى كل مرة كنت أطلب منها أن تذهب معي إلى جيهان جير وترفض- استمر هذا لأسابيع- يفقد قدرته بسرعة لسبب قاس ويدفعنى للصراخ، ما العيب فى أن أكون فنانا؟ لكن الغرف الخالية فى هذه الأبنية الفخمة- بنيت لولى العهد وتضم أول متحف تركى للرسم والنحت- مثل اللوحات الرائعة على حوائطها، كانت تقدم إجابة كافية. كنتُ قد انتهيتُ من قراءة كتاب عن خليل باشا، وكنتُ أعرف أنه ظل عسكريا وعجز عن بيع أى من لوحاته حتى تقدم به السن، لذا فقد عاش هو وزوجته الكئيبة، وكانت موديله أيضا، فى الثكنات العسكرية وتناولا وجبات رخيصة فى مطاعمها.

كنتُ أحاول بجهد أن أسرّى عنها، التقينا بعد ذلك، فرجتها على اللوحات الجليلة للأمير عبد المجيد(*) ("جوته فى جناح الحريم"، بيتهوفن فى جناح الحريم ("لأجعلها تبتسم. ثم سألتها، مع أننى عاهدتُ نفسى الا أسألها: "هل نذهب إلى جيهان جير؟ كنا نمسك بأيدى بعضنا البعض بصمت. سألتها بطريقة مستعارة من فيلم رأيته: "هل علىَّ أن أخطفك؟"

وفى لقاء تال، وكان ترتيبه صعبا لأنه كان من الصعب جدا أن نتحدث فى التليفون، ونحن جالسين فى المتحف أمام لوحة "امرأة مضطجعة"، أخبرتنى موديلى الجميلة المكتئبة، والدموع تنهمر على خدودها، أن والدها

(*) الأمير عبدالمجيد (١٩٤٤ ـ ١٨٦٨) : آخر الخلفاء العثمانيين. تولى الحكم من ١٩٢٢/١١/١٩ إلى ١٩٢٤/٣/٣.

يواظب على ضرب أخوتها بشدة، كان يحبها أيضا لدرجة يمكن أن توصف بالمرضية؛ كان غيورا بجنون، وكانت تخاف منه؛ وكانت، فى الوقت ذاته، تحبه كثيرا. لكنها أدركتْ أنها تحبنى أكثر منه، وفى الثوانى السبع التى أخذها حارس المتحف المسن ليشق طريقه عبر الدهليز، تبادلنا القبلات بقوة وانغماس لم أعرفهما من قبل. وأثناء تبادل القبل أمسك كل منا وجه الآخر بيديه كأنه يخشى عليه أن يتهشم مثل البورسلين.

كانت زوجة خليل باشا تحدق فينا بأسى من إطارها الرائع، وحين ظهر الحارس على الباب قالت حبيبتى: "تستطيع أن تخطفنى."

"سأخطفك."

كان لدى حساب فى البنك فتحته قبل سنوات لأدخر مصروفى الذى كنت آخذه من جدتى؛ كنتُ أمتلك أيضا ربع محل فى شارع روملى- وكان قد آل إلىَّ بعد مشاجرة بين والدىَّ- وكنتُ أمتلك أيضا عددا من السندات، إلا أننى لم أكن أعرف مكانها. وإذا خططتُ لترجمة إحدى روايات جرهام جرين (*) فى أسبوعين، أستطيع أن آخذها لناشر صديق لصديقى نورى (لم يعد مطلوبا من الشرطة)؛ و كان يمكننى، طبقا لحساباتى، بالمال الذى أكسبه من الترجمة، أن أدفع إيجار شهرين لشقة صغيرة مثل أستوديو جيهان جير وأعيش فيها مع موديلى الجميلة. أو ربما تشفق علينا أمى (التى كانت تسألنى عن سبب قلقى مؤخرا) بعد أن أخطفها، وتعطينا شقة جيهان جير.

رتبنا، بعد أسبوع من التفكير المتروى الأكثر واقعية بعض الشىء من تفكير طفل يخطط ليكون رجل مطافى فى المستقبل، للقاء فى تقسيم، لكنها فشلت للمرة الأولى فى المجىء مع أننى انتظرتُ ساعة ونصف. فى ذلك المساء اتصلتُ، مدركا أنى سأجن إذا لم أتكلم مع أحد، بأصدقائى من أكاديمية روبرت، الذين لم أرهم منذ فترة طويلة. كانوا سعداء لرؤيتى

(*) جرهام جرين (١٩٠٤ ـ ١٩٩١) : كاتب إنجليزى شهير. كتب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة وأدب الرحلات.

واقعا فى الحب والألم واليأس، ابتسموا لرؤيتى مخمورا فى حانة فى بيه أوجلو، وذكرونى بأننى لا أستطيع الزواج من هذه الفتاة القاصر بدون موافقة أبيها، أو حتى إذا اكتفيتُ بالعيش معها فى بيت واحد، فسيُلقَى بى فى السجن؛ و سألونى بعد أن سمعوا الهراء الذى تفوهتُ به كيف أتوقع أن أصبح فنانا إذا كان علىَّ أن أترك الدراسة وأعمل من أجلها_ لم يغضبنى كلامهم_ وأخيرا قدَّم أحدهم، بروح الصداقة، مفتاح شقة يمكن أن ألتقى فيها مع "امرأتى المضطجعة" حين أشاء.

استطعت خطف حبيبتى طالبة الليسيه بعد انتظارها مرتين خارج البوابات المزدحمة لدام دى سيون مختفيا فى ركن بعيد. وعدتها ألا يزعجنا أحد إذا ذهبت معى إلى شقة صديقى (التى زرتها وحاولت أن أرتبها). نجحت أخيرا فى إقناعها. وكما تأخرتُ فى اكتشاف أن هذه gar-connière(شقة العزاب) لم يكن يستخدمها فقط صديق أكاديمية روبرت لكن والده أيضا كان يستخدمها، وكان مكانا بغيضا شعرتُ فورا أن وردتى السوداء لن ترغب أبدا فى أخذ وضع يوحى برسم لوحة إذا كان لنا أن نشعر بأننا فى وضع أفضل. مارسنا الحب ثلاث مرات بأسى وغضب على السرير الكبير فى هذه الشقة، التى لا يوجد فيها سوى نتيجة معلقة على الحائط والموسوعة البريطانية فى اثنين وخمسين جزءا مرصوصة بين زجاجتى جونى ووكر. وحين عرفتُ أنها تحبنى أكثر مما كنتُ أعتقد، حين رأيت رجفتها ونحن نمارس الحب، وحين رأيت كيف تنفجر كثيرا فى البكاء، كان الألم فى معدتى يشتد، لكن حين حاولت مساعدتها شعرت أننى أكثر يأسا. وكانت تخبرنى كلما التقينا بخطط أبيها لأخذها إلى سويسرا فى أجازة فبراير فيما يفترض أنها رحلة للتزلج ثم يسجلها فى مدرسة فخمة مليئة بالعرب الأثرياء والأمريكان المعتوهين. جعلنى الهلع فى صوتها أصدقها، لكننى صدقتُ نفسى أيضا حين حاولتُ التسرية عنها بتقليد ولد فظ فى فيلم تركى وأقسمتُ أننى سأخطفها، ورأيتُ نظرة السعادة على وجه حبيبتى.

فى بداية فبراير، فى لقائنا الأخير قبل إجازة المدرسة، لنبعد الكارثة المروعة عن عقولنا وأيضا لنشكر صديقى مفتاح المنزل الذى قدمه لنا، التقينا مع صديقنا الطيب، وانضم إلينا بعض الزملاء الآخرين، وفى تلك الأمسية كانت المرة الأولى التى يرى فيها حبيبتى أحد من أصدقائى؛ وكما كان كل صديق يسخر من جزء مختلف فى، تذكرت لماذا اخترت بالغريزة ألا أخلط بين دوائر صداقاتى المتعددة. تأزمت الأمور بين وردتى السوداء وأصدقائى من اللحظة الأولى. سخروا منى بلطف، محاولين انشاء ألفة معها، لكنها لم تجارهم؛ وبعد ذلك، لتسترضيهم، شاركت بنكات ربما تكون جيدة فى وقت آخر لكنها كانت تبدو سخيفة فى ذلك الوقت. وحين سُئلتْ عن أمها وأبيها، وماذا يفعلون وأين يعيشون، وأسئلة أخرى عن الثروة والممتلكات، أنهت المحادثة لتظهر أنها تحتقر ذلك الحديث، وقضينا بقية الأمسية فى النظر إلى البوسفور من مطعم بيك والتحدث عن كرة القدم وبعض ماركات البضائع الاستهلاكية أو أشياء أخرى. كانت اللحظة الوحيدة التى استمتعت فيها حين توقفنا عند أضيق نقطة فى البوسفور، آشيان، لنشاهد قصرا خشبيا آخر يحترق على الجانب الآخر.

كان من أجمل الياليات على البوسفور، فى قنديلّى، كان قريبا جدا، وقد نزلت من السيارة لأراه بشكل أفضل. جاءت حبيبتى، وقد ملت من مشاهدة أصدقائى يستمتعون برؤية الحريق، ووقفت بجانبى ويدها فى يدى. ابتعدنا عن السيارات والحشود التى تجمعت لشرب الشاى ورؤية أفضل لأحد آخر ما تبقى من القصور العثمانية وهو يتلاشى بين النيران، سرنا للطرف الآخر من روملى حصار. أخبرتها أننى كنتُ أهرب من الليسيه وأعبر بمعدية إلى الجانب الآخر لأكتشف هذه الشوارع أيضا.

وقفنا أمام المقبرة الصغيرة فى ليلة مظلمة باردة، وشعرنا بالقوة العنيفة لتيارات البوسفور فى عظامنا، وهمست حبيبتى بأنها تحبنى كثيرا وقلتُ إننى سأفعل أى شىء من أجلها وعانقتها بكل قوتى. تبادلنا القبلات؛ كنتُ أرى، حين أتوقف لأفتح عينى، الضوء البرتقالى للحريق على الجانب الآخر يتراقص على جلدها الناعم.

فى الطريق إلى البيت، أمسك كل منا بيد الآخر خلف السيارة ولم نتفوه بكلمة. وحين وصلنا إلى شقتها، اندفعت إلى الباب مثل طفلة. وكانت آخر مرة أراها. لم تظهر لنحدد موعدنا التالى.

بدأت، حين انتهت الإجازة المدرسية بعد ثلاثة أسابيع، فى الذهاب إلى بوابة دام دى سيون فى موعد خروج المدرسة. أشاهد من بعيد الفتيات يخرجن واحدةً واحدة وأنتظر ظهور وردتى السوداء. وبعد عشرة أيام، أجبرت على قبول عدم جدوى ما أقوم وتوقفتُ، لكن قدمى كانتا تأخذانني إلى بوابات الليسيه بعد ظهر كل يوم، وكنتُ أنتظر حتى يتفرق الزحام. وفى أحد الأيام ظهر أخوها الأكبر والمفضَّل من الحشد، وأخبرنى أن أخته تبعث لى بأحر تحياتها من سويسرا وسلمنى خطابا. أخبرتنى، فى خطابها، الذى قرأته فى محل بودنج وأنا أدخن سيجارة، أنها سعيدة جدا بمدرستها الجديدة لكنها تفتقدنى وتفتقد اسطنبول كثيرا.

كتبت لها تسع خطابات طويلة، وضعتُ سبعا منها فى مظاريف وأرسلت خمسا منها ولكننى لم أتلق أبدا أى رد.

الفصل السادس والثلاثون

السفينة فى القرن الذهبى

وجدت فى فبراير عام ١٩٧٢، وأنا فى السنة الثانية فى كلية الهندسة المعمارية، أن حضورى للمحاضرات يقل تدريجيا. ماذا كانت علاقة ذلك بفقدان موديلى الجميلة والسوداوية الموحشة التى انتابتنى بعد ذلك؟ كنتُ أحيانا لا أغادر منزلنا فى بشيك طاش إطلاقا وأقضى اليوم كله فى القراءة. وكنت أحيانا آخذ كتابا كبيرا ("الممسوسون"، "الحرب والسلام"، "بودنبروكز "(*) معى وأقراه فى المحاضرة. خفتت متعتي بالرسم تدرجيا بعد اختفاء الوردة السوداء. لم أكن أشعر، وأنا أرسم على قماش أو ورق أو

(*) بودنبروكز Buddenbrooks: أولى روايات توماس مان، صدرت ١٩٠١، وهو في السادسة والعشرين.

وأنا ألون اللوحة، بذلك الإحساس بالمرح، ولا بذلك الإحساس بالانتصار الذى كنت أشعر به وأنا طفل. بدأ الرسم كتسلية طفولية سعيدة ثم بدأتُ، بشكل غامض، أفقد ذلك المرح، وغمرتنى سحابة كثيفة من القلق لأننى لم أكن أعرف ما قد يحل محله. كان العيش بدون رسم وعدم وجود مهرب من العالم الواقعى- ما كان يسميه الآخرون "حياة"_ يتحول إلى سجن. أجد صعوبة التنفس إذا تملكنى فزعى، وإذا أفرطتُ فى التدخين. وقد جعلنى قصر النفس فى الحياة العادية أشعر وكأننى أغرق. كانت تسيطر علىَّ رغبة فى إيذاء نفسى أو الهروب من هذه الدراسة، هذه الكلية.

لكننى كنتُ أذهب إلى الأستوديو من وقت إلى آخر وأفعل ما بوسعى لأنسى موديلى التى كانت تفوح منها رائحة اللوز_ أو أفعل العكس وأحاول أنْ أستحضرها بلوحة أخرى. ولكن كان هناك شىء مفقود. وكان خطئى هو أن أصر على وهم أن الرسم يمكن أن يقدم لى تلك المتعة بطريقة لا تمتع إلا طفلا، بعد أن تجاوزتُ الطفولة. وكنتُ أرى، وأنا فى منتصف لوحة أرسمها، كيف ستكتمل وأقرر أنها ليست جيدة بقدر كاف فأتركها غير مكتملة. جعلتنى تلك النوبات من التردد أستنتج أنه إذا كانَ على كل لوحة جديدة أن توفر لى السعادة التى شعرت بها وأنا طفل، فيجب أن أحدد هدفى قبل أن أبدأ. ولكننى لم أكن أعرف أن أفكر فى الرسم بهذه الطريقة. ربما لأننى كنتُ أشعر بالسعادة حتى ذلك الوقت وأنا أرسم، لم أفهم أن علىَّ أن أعانى لأرسم، وأن ذلك الألم قد يساعدنى فى الواقع على تطوير فنى.

فزعتُ أيضا حين رأيتُ قلقى يمتد إلى اهتمامات أخرى: فبعد سنوات من ادعاء أن العمارة فن، أدركت أن العمارة لا تقدم لى أكثر مما يقدم الرسم. ولم أهتم بها أبدا اهتماما خاصا فى طفولتى إلا إذا اعتبرنا الألعاب التى لعبتها بمكعبات السكر أو المكعبات الخشبية لها علاقة بالعمارة. ولأن معظم مدرسى الجامعة التقنية كانوا لا يعرفون الإلهام، وتتملكهم روح المهندسين، ولم يكن لديهم حس اللعب ولم يشعروا بمتعة إبداعية فى العمارة، لذلك بدت محاضراتهم وكأنها مضيعة للوقت، وتشتيت للانتباه عن الأشياء التى يجب على أن أفعلها حقا، الحياة "الحقيقية" التى اعتقدت أن علىَّ أن أحياها. بهت كل ما حولى حين

انتابتنى هذه الأفكار- المحاضرة التى كنت أحضرها، الجرس الذى اشتقت أن يدق، المدرسون يتهادون حول حجرات الدراسة، الطلاب يمزحون ويدخنون بين المحاضرات_ تحولوا إلى أشباح، وقد وقعوا مثلى فى شباك عالم زائف ومؤلم وبلا هدف لم يعدنى إلا بالنفور من النفس والاختناق. كنت أشعر أن وقتى الموزَّع يضيع هدرا وغايتى تتقلص، كما حدث فى أحلامى كثيرا. وكنت أكتب، لأقاوم هذا الكابوس بعض الأشياء أو أرسم بعض الرسوم فى دفاترى أثناء المحاضرة: كنت أرسم اسكتش لأستاذى وظهور تلاميذه الأكثر انتباها، وأكتب محاكاة تهكمية ومفارقات وأنظم ثنائيات بسيطة مقفاة، حول ما كان يحدث فى المحاضرة... وبسرعة صار لى جمهور ينتظرون بتلهف كل حلقة، وبرغم هذا ظل الشعور بضياع الوقت- وفزعى من خلو حياتى من المعنى- يشتد حتى أننى كنتُ أدخل كلية العمارة فى طاش قشله بنية أن أقضى اليوم كله هناك، لكننى أهرع خارج المبنى بعد ساعة وكأننى أنقذ حياتى)ولا أدرى إن كنت أخطو على الفتحات بين بلاطات الرصيف)؛ وبعد أن ألقى بنفسى إلى الخارج، أهرب فى شوارع اسطنبول.

كانت الشوارع الخلفية بين تقسيم وطيبه باش، التى مررت بها وانا طفل حين كنتُ أذهب مع أمى إلى بيتنا فى تاكسى بالنفر وكانت تبدو لطفل فى السادسة وكأنها أرض بعيدة، وأحياء بيرا التى بناها الأرمن ببراعة وكانت موجودة فى ذلك الوقت- كانت هذه أماكن بدأتُ فى استكشافها. كنت أذهب أحيانا من كلية العمارة إلى تقسيم مباشرة، مستقلا أى أتوبيس، وأذهب إلى حيث يأخذنى خيالى أو قدماى: الشوارع الضيقة الفقيرة فى قاسم باشا؛ وشوارع بلاط وقد بدت فى زيارتي الأولى مزيفة، مثل مشهد فى فيلم؛ والأحياء اليونانية واليهودية القديمة التى غيرها الفقر والمهاجرون بدرجة تجعل التعرف عليها مستحيلا؛ والشوارع الإسلامية الخلفية الساطعة فى أسكُدار، وكانت مليئة ببيوت خشبية منيرة حتى

الثمانينيات؛ الشوارع القديمة المخيفة فى قوجا مصطفى باشا، وقد أفسدتها المبانى الخراسانية البشعة التى شيدت على عجل؛ والبهو الجميل لجامع الفاتح، وكان يبهجنى دائما؛ المنطقة التى حول بلقلِ؛ أحياء قور طولوش وفرى كوى، التى كانت كلما ازدادت فقرا بدت أقدم، مما يوحى بأن عائلات الطبقة المتوسطة سكنتها آلاف السنين، مغيرة لغتها وأعراقها

ودينها بناء على أوامر الدولة المستبدة (كان عمرها خمسين فقط)؛ الأحياء الأكثر فقرا المقامة على المنحدرات المنخفضة (تماما كما فى جيهان جير، وطرلا باش، ونيشان طاش)- كنت أسير فى تلك الأماكن كلها بلا هدف. كان الهدف فى البداية الا يكون هناك هدف، أن أهرب من عالم على كل شخص فيه أن يحصل على وظيفة وطاولة ومكتب. لكن حتى وأنا استكشف المدينة حائطًا حائطا وشارعا شارعا، سكبت غضبى، وسوداويتي البغيضة فيها. حتى لو تصادف الآن أن مررتُ فى الشوارع نفسها ورأيتُ نافورة خربة فى الحى أو حائطا مهدما فى كنيسة بيزنطية (بانتوكراتور، كُتشُك أيا صوفيا) تبدو أقدم بعض الشىء، أو حين أنظر إلى زقاق وأرى القرن الذهبى يومض بين جدار مسجد ومبنى مغطى بطوب فسيفسائى قبيح، أتذكر مدى اضطرابى حين نظرت أول مرة لهذا المنظر من الزاوية نفسها والاحظ مدى اختلاف المنظر الآن. لم يكن العيب فى ذاكرتى؛ بدا المنظر مضطربا لأننى كنت مضطربا. سكبتُ روحى فى شوارع المدينة حيث ما زالتْ تسكن.

إذا كنا قد عشنا فى مدينة ممتدة بما يكفى لتوحد أصدق مشاعرنا وأعمقها مع مناظرها، فسيأتى وقت_ كما تستدعى أغنية حبا مفقودا_ تفعل فيه شوارع وصور وآفاق معينة الشىء نفسه. ربما لأننى رأيتُ أولا الكثير من الأحياء والشوارع الخلفية، والكثير من مناظر قمم التلال، خلال تلك النزهات التى شرعت فيها بعد أن فقدت حبيبتى التى كانت تفوح منها رائحة اللوز، بدت اسطنبول بالنسبة لى ذلك المكان السوداوى.

كنتُ أرى انعكاس مزاجى فى كل مكان حين كان الفقد حديثا_ قد يصبح البدر مينا ساعة؛ كان كل شىء رمزا من نوع قد يخلق حلما فيما بعد. ركبتُ فى مارس ١٩٧٢ تاكسى بالنفر)كما كنت أفعل مع وردتى السوداء)، ثم نزلت حيثُ شئتُ، وكان هذا ممكنا فى تلك الأيام، وكان نزولى فوق جسر جلاطا. كانت السماء منخفضة ومظلمة وينفسجية تميل إلى الرمادى، كانت تبدو وكأن الثلوج على وشك الانهمار، وكان رصيف

الجسر خاليا. اكتشفت السلالم الخشبية على جانب الجسر ناحية القرن الذهبى، ونزلت إلى الرصيف.

وجدت معدية صغيرة من معديات المدينة على وشك الإقلاع. كان القبطان والميكانيكى والعامل الذى يربط الحبال ويحلها قد اجتمعوا جميعا على الرصيف مثل طاقم سفينة تبحر فى المحيط، يرحبون بحفنة من

الركاب وهم يدخنون ويحتسون الشاى ويثرثرون معا. تكيفت وأنا أخطو إلى المعدية مع ظروفى الجديدة ورحبت بهم أيضا. وشعرت على الفور وكأن رفاقى من الركاب المجهدين، بمعاطفهم الكالحة وقلانسهم وأوشحتهم وحقائبهم، كانوا معارف منذ زمن وكنتُ مجرد عابر آخر ينتقل ذهابا وجيئة فى القرن الذهبى على هذه المعدية كل يوم. وحين بدأت المعدية الحركة فى هدوء، شعرت بهذا الإحساس بالانتماء، هذا الإحساس بالجلوس فى قلب المدينة، وشعرت به بالشدة التى شعرتُ بها تجاه شىء آخر. كان الوقت فوقنا، على الجسر (حيث أستطيع أن أرى إعلانات البنوك وسنج التروللى باص) وعلى الشوارع الرئيسية فى المدينة، قرب ظهيرة يوم فى مارس ١٩٧٢؛ لكننا كنا هنا، فى العالم الأسفل، ننتمى لزمن أقدم وأوسع وأثقل. بدا لى وأنا أنزل درجات السلم المنحدرة إلى المعدية أننى رجعت ثلاثين عاما إلى الوراء، حين كانت اسطنبول أكثر عزلة عن العالم وأفقر وأقرب إلى الانسجام مع سوداويتها. شاهدت، عبر النوافذ المرتجفة فى مؤخرة ظهر السفينة، أرصفة القرن الذهبى تتدفق أمامى ببطء، وتلاله المغطاة بالبيوت الخشبية فى اسطنبول

القديمة، ومقابره المليئة بأشجار السرو؛ الأزقة والتلال المظلمة وهياكل السفن الصدئة؛ سلسلة لا نهاية لها من المصانع الصغيرة والمتاجر والمداخن؛ كنائس بيزنطية مهدمة؛ أكبر المساجد العثمانية ترتفع على أقذر الشوارع وأضيقها؛ كنيسة بانتوكراتور فى زيرك؛ مستودعات ضخمة للتبغ فى جيبالى؛ وحتى ظلال جامع الفاتح تبدو عن بعد. بدا لى هذا المشهد فى منتصف اليوم، من نوافذ السفينة المضببة والمرتجفة، مثل مناظر اسطنبول التى رأيتها فى الأفلام القديمة المهلهلة، معتما وكأننا فى منتصف الليل.

كان محرك المعدية يصدر ضجيجا يشبه ضجيج ماكينة خياطة أمى، وتوقف فجأة حين اقتربت المعدية من الرصيف؛ وتوقفت النوافذ عن الارتجاف وسكنت مياه القرن الذهبى، وكانت الخالات المسنات يركبن المعدية ومعهن خمسون سلة، دجاجات وديوك وخلفهن الشوارع الضيقة

للأحياء اليونانية القديمة؛ المصانع الصغيرة والمستودعات والبراميل؛ إطارات السيارات القديمة؛ عربات الكارو التى كانت تتجول فى المدينة. بدت كل هذه المشاهد واضحة ورائعة كرسوم على بطاقات بريدية عمرها مائة عام، بدت كلها بالأبيض والأسود. وحين ابتعدت المعدية عن الشاطئ وبدأت النوافذ فى الارتجاف من جديد، ونحن نتحرك نحو مقابر الشاطئ المقابل، حجب الدخان الأسود المتصاعد من مدخنة السفينة المشهد بسوداوية جعلته يبدو أشبه بصورة. وكانت السماء تبدو أحيانا سوداء قاتمة، ثم يظهر، مثل ركن فى فيلم يشتعل فجأة، ضوء جليدى بارد.

هل هذا سر اسطنبول - تحت تاريخها العظيم، وفقرها الحالى، وآثارها التى تتطلع للخارج، ومناظرها الطبيعية السامية، يخبئ فقراؤها روح المدينة فى شبكة هشة؟ لكننا وصلنا هنا إلى دائرة مغلقة، لأن كل ما نقوله عن جوهر المدينة يعبر أكثر عن حياتنا وأفكارنا. ليس للمدينة مركز غيرنا.

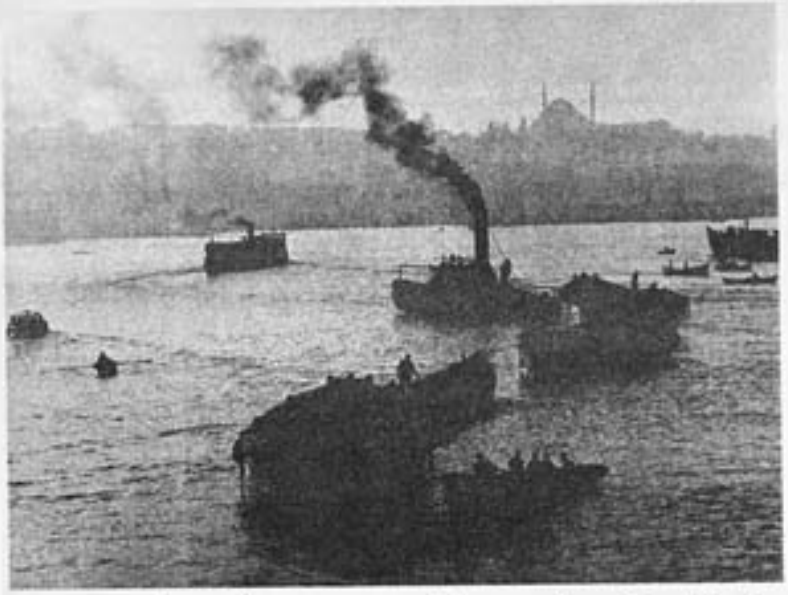
لذا كيف تصادف أن شعرت بالتوحد مع رفاقى من أهل اسطنبول فى ذلك اليوم فى مارس ١٩٧٢ حين تركت محاضرة لأركب تلك السفينة القديمة فى القرن الذهبى بطول الطريق إلى منطقة أيوب؟ ربما، لأننى تمنيت أن أقنع نفسى أن انكسار قلبى وفقدان حبى للرسم- الحب الذى اعتقدت أنه يدفعنى فى الحياة- ليس مهمًا مقارنة بالحزن العظيم للمدينة. كان من الممكن، بالنظر إلى اسطنبول المهزومة والخربة والبائسة، أن أنسى آلامى الخاصة. لكن هذا القول كان يعنى التحدث بلغة الميلودراما التركية، مثل بطل مبتلى بالسوداوية حين يبدأ الفيلم وقدره أن يخسر "فى الحياة وفى الحب"- ولم يكن هذا يعنى أن أستخدم سوداوية المدينة لأتمادى فى تفسير سوداويتى. فى الواقع، لا أحد فى عائلتى أو فى دائرة أصدقائى تعامل مع طموحاتى لأكون رساما شاعرا بجدية. وكان معظم شعراء المدينة ورساميها يثبّتون عيونهم على الغرب بدرجة تجعلهم لا يبصرون مدينتهم: كانوا يصارعون للانتماء إلى العصر الحديث، عالم التروللى باص وإعلانات البنوك على قمة جسر جلاطا. لم أكن قد انسجمتُ بعد مع السوداوية التى أعطت المدينة جاذبيتها_ ربما كنت،

بسبب الطفل السعيد المرح بداخلى، شخصا ابتعد كثيرا عنها؛ حتى ذلك الوقت، لم تكن بى رغبة لمعانقتها؛ حين كنتُ أشعر بها فى داخلى، كنت أجرى فى الطريق الآخر والجأ إلى "مفاتن" اسطنبول.

لماذا يجب أن نتوقع من مدينة أن تعالجنا من آلامنا الروحية؟ ربما لأننا

لا نستطيع إلا أن نحب مدينتنا مثلما أحببنا عائلتنا. ولكننا يجب علينا أن نقرر أى جزء من المدينة نحبه ولماذا نحبه.

شعرتُ، حين وصلت المعدية إلى هاس كوى، فى ارتباكى الكئيب، وكأننى ارتبطت بالمدينة ارتباطا عميقا، وذلك لأنها قدمت لى حكمة وفهمًا أعمق من كل ما يمكن أن أكتسبه فى غرفة الدرس. استطعتُ أن أرى عبر النوافذ المرتجفة فى السفينة المنازل الخشبية القديمة الخربة؛ الحى اليونانى القديم فى فنر، وكان شبه مهجور نتيجة الاضطهاد القاسى؛ يبدو بين هذه المبانى الخربة قصر طوب قاب ومسجد السليمانية والصور المظللة لتلال اسطنبول ومساجدها وكنائسها أكثر غموضا مما لو كانت تحت غيوم معتمة. هنا بين الصخور القديمة والمنازل الخشبية القديمة،



عاش التاريخ فى سلام مع خرائبه؛ غذت الخرائبُ الحياةَ وقدمت حياة جديدة للتاريخ. يبدو أن الأحياء الفقيرة فى المدينة كانت مستعدة فى كل الأحوال، إذا كان حبى للرسم الذى كان يخمد سريعا لم يعد يحمينى، أن

تصبح عالمى الثانى. كم اشتقتُ أن أكون جزءا من هذه الفوضى الشعرية! كما انغمستُ فى تخيلاتى لأهرب من منزل جدتى وسأم المدرسة، انغمست فى اسطنبول لأننى كنتُ أعانى من ملل فى دراسة العمارة. عرفتُ الاسترخاء فى النهاية وقبلتُ الحزن الذى يمنح اسطنبول جمالها الخطير، الحزن الذى هو قدرها.

لم أعد إلى العالم الحقيقى خالى الوفاض إلا نادرا. قد أعود إلى البيت بعملة مسننة الحواف كانت تستخدم فى التليفون من نوع لم يعد مستخدما أو بشىء غامض يمكن أن أقول لأصدقائى مازحا إنه يمكنهم استخدامه "للبس الأحذية أو فتح الزجاجات"؛ قد أعود بشريحة من طوبة وقعت من جدار عمره ألف عام؛ رزمة من أوراق مالية تعود للإمبراطورية الروسية، وكانت موجودة بوفرة لدى كل تجار الخردة فى المدينة فى ذلك الوقت؛ قد أعود بختم شركة أغلقت أبوابها قبل ثلاثين عاما؛ أوزان من موازين الباعة الجائلين؛ المجلدات القديمة الرخيصة التى كنتُ أشتريها فى

نهاية كل جولة، حين تأخذنى قدماى إلى سوق الكتب القديمة فى صحفلار... بحثتُ بشغف عن كتب ومجلات عن اسطنبول- أية مادة مطبوعة، أو أى برنامج، أى جدول مواعيد أو تذكرة، كان أى شىء من تلك الأشياء معلومة مهمة بالنسبة لى، لذا بدأتُ فى جمعها. وكان جزء منى يعرف أننى لا يمكن أن أحتفظ بهذه الأشياء إلى الأبد؛ كنتُ أنساها بعد أن ألعب بها لبعض الوقت. وهكذا كنتُ أعرف أننى لا يمكن أبدا أن أصبح من أولئك الجامعين المهووسين الذين لا ينجزون عملهم أبدا، أو أن أصبح حتى جامعا نهما للمعرفة مثل فوتشو، مع أننى قلتُ لنفسى فى فترة مبكرة أنها ستكون فى النهاية جزءا من مشروع ضخم- لوحة أو سلسلة من اللوحات أو رواية مثل تلك التى كنتُ أقرأها لتولستوى ودوستويفسكى ومان. وكنتُ أتخيل أحيانا- حين كان يبدو كل تذكار غريب مشبعا بالسوداوية الشعرية لضياع إمبراطورية عظيمة ولبقاياها التاريخية- أننى الشخص الوحيد الذى كشف سر المدينة؛ وقد خطر ببالى وأنا أنظر من نوافذ معدية القرن الذهبى وأحتضن المدينة وكأنها مدينتى وحدى- أنه لا أحد على الإطلاق رآها كما كنتُ أراها فى تلك اللحظة!

طاردتُ بحماسة لا حدود لها، بمجرد أن تمكنتُ من هذه الرؤية الشعرية الجديدة، أى شىء وكل شىء له علاقة بالمدينة. بدا كل ما كنتُ المسه فى تلك الحالة الذهنية، كل معلومة وكل مُنتَج، وكأنه عمل فنى. وسأصف، قبل أن تتلاشى بهجتى، أحد هذه الأشياء العادية، تلك المعدية ذات النوافذ المرتجفة.

كان اسمها قوجا طاش، تم بناؤها عام ١٩٣٧ فى القرن الذهبى، فى حوض سفن هاس كوى مع أختها السفينة صارير. وقد ركب لهما محركان صنعا عام ١٩١٣ وقد أخذا من يخت اسمه نعمة الله، وكان فى السابق ملك الخديو حلمى باشا. هل يمكن أن نستنتج من النوافذ المرتجفة أن المحرك لم يكن يناسب المعدية؟ تجعلنى مثل هذه التفاصيل أشعر بأننى اسطنبولى حقيقى وتمنح سوداويتى عمقا. بعد أن نزلتُ من قوجا طاش

الصغيرة فى أيوب، كان علىها أن تواصل العمل اثنى عشر عاما أخرى، لتخرج من الخدمة عام ١٩٨٤.

من الأشياء التى عدتُ بها من جولاتى التى كانت بلا هدف، محاولاتى "للضياع"- كتب قديمة أو كارت دعوة أو بطاقة بريدية قديمة أو معلومة غريبة عن المدينة- كانت دليلا لا غنى عنه على أن تلك الجولة التى قمتُ بها حقيقية. كنت أعرف، مثل بطل كوليردج الذى يستيقظ فيجد نفسه ممسكا بوردة أحلامه، أن هذه الأشياء لم تكن أشياء العالم الثانى، الذى جعلنى قانعا فى طفولتى، بل أشياء عالم حقيقى يعادل ذكرياتى.

وكانت مشكلة أيوب، حيث تركتنى قوجا طاش، أن هذه القرية الصغيرة الرائعة عند نهاية القرن الذهبى لم تكن تبدو واقعية على الإطلاق. كانت رائعة، كصورة لمشهد دينى غامض ومنعزل وصورة للشرق الصوفى، حتى أنها كانت مثل حلم شخص آخر، وكأنها ديزنى لاند إسلامية شرقية تركية مغروسة على حافة المدينة. هل يرجع ذلك إلى أنها كانت خارج أسوار المدينة القديمة وبالتالى لم يكن فيها التأثير البيزنطى أو الفوضى المتراكمة التى كنت تراها فى المدينة؟ هل التلال المرتفعة تجلب الليل مبكرا فى هذا المكان؟ أم أن أيوب قررت بتواضع دينى صوفى الحفاظ على مبانيها صغيرة، والبعد عن عظمة اسطنبول، وعن قوتها المعقدة- القوة التى تستمدها من قذارتها وصداها ودخانها وحطامها وشقوقها وبقاياها وخرائبها وبذاءتها؟ ما الذى يجعل أيوب قريبة إلى هذه الدرجة من الأحلام الغريبة عن الشرق ويجعل الجميع يحبونها إلى هذه الدرجة؟ هل يرجع ذلك إلى قدرتها المستمرة على الاستفادة الكاملة من الغرب واسطنبول ذات السمات الغربية، بينما تظل بعيدة عن المركز والبيروقراطية والمؤسسات والمبانى الحكومية؟ لهذا عشق بيير لوتى هذا المكان، واشترى فى النهاية منزلا وانتقل إلى هنا- لأن المكان كان صورة للشرق نقية ورائعة وجميلة- وللأسباب نفسها وجدتُها مملة. حين وصلتُ إلى أيوب، كانت السوداوية الرائعة التى انتابتنى من منظر القرن الذهبى،

بخرائبه وتاريخه، قد تلاشت فى الهواء. كنتُ أفهم ببطء أننى أحببتُ اسطنبول لخرائبها وحزنها وعظمتها التى كانت عليها ذات يوم ثم فقدتها. تركت، لأشعر بالبهجة، أيوب لأتجول فى الأحياء الأخرى بحثا عن الخرائب.

الفصل السابع والثلاثون

محادثة مع أمى:
الصبر والحذر والفن

قضت أمى، سنوات طويلة، أمسياتها بمفردها فى غرفة الجلوس، فى انتظار أبى. وكان أبى يقضى أمسياته فى نادى البريدج وكان يذهب من هناك إلى أماكن أخرى، ويعود للمنزل متأخرا جدا حيث تكون أمى قد تعبت من انتظاره ونامت. وبعد أن نجلس أنا وأمى متقابلين لتناول العشاء (حينئذ كان أبى يتصل هاتفياً ليقول: إننى مشغول جدا، سأعود للمنزل متأخرا، تناولا الطعام)، وكانت أمى تنشر أوراق الكوتشينة على مفرش طاولة بلون الكريم، وتقرأ طالعها. حيث تقوم بقلب كل ورقة من الاثنتين والخمسين ورقة فى مجموعات- مجموعة فى كل مرة، محاولة ترتيبها حسب القيمة، ثم الأحمر بعد الأسود_ لم تكن لديها رغبة كبيرة فى البحث عن العلامات فى الورق، ولم تكن تشعر بمتعة فى تنسيق علامات الورق فى قصة تعطى المستقبل شكلا ممتعا. كان الأمر بالنسبة لها لعبة صبر. وحين كنت أذهب إلى غرفة الجلوس وأسألها إذا كانت لم تقرأ طالعها بعد، كانت تقدم دائما الإجابة نفسها: "لا أفعل ذلك لأقرأ طالعى يا عزيزى، أفعل ذلك لتضييع الوقت. كم الساعة الآن؟ سألعب مرة أخرى ثم أنام."

كانت تنظر، وهى تقول ذلك، إلى فيلم قديم معروض فى تليفزيوننا الأبيض والأسود (شىء جديد فى تركيا) أو إلى مناقشة حول رمضان فى السنة الماضية) فى تلك الأيام كانت هناك قناة واحدة فقط تعبر عن وجهة نظر الدولة)، وكانت تقول: "أنا لا أشاهده؛ أغلقه إذا أردت".

كنت أقضى بعض الوقت فى مشاهدة أى شىء يعرض على الشاشة: مباراة فى كرة القدم أو شوارع طفولتى بالأبيض والأسود. كان اهتمامى بالعرض أقل من اهتمامى بتأجيل الاجتياح الداخلى والدخول إلى غرفتى، وحين أكون فى غرفة الجلوس كنتُ أفعل ما أفعله كل ليلة وأقضى بعض الوقت فى التحدث مع أمى.

تحولت بعض هذه المحادثات إلى جدل مرير. وبعدها أعود إلى غرفتى وأغلق البابَ، لأقرأ وأغرق فى الشعور بالذنب حتى الصباح. كنتُ أخرج أحيانا، بعد جدل مع أمى، إلى برودة ليل اسطنبول وأتجول فى تقسيم وبيه أوجلو، وأدخن بشكل متواصل فى الشوارع الخلفية المظلمة والسيئة حتى أشعُر بقشعريرة فى عظامى، وأعود إلى البيت بعد أن تنام أمى وكل من فى المدينة. واعتدت أن أذهب للنوم فى الرابعة فجرا وأنام حتى الظهر؛ وحافظتُ على هذه العادة طوال العشرين عاما التالية.

كان المستقبل الغامض هو الموضوع الذى نتجادل أنا وأمى حوله فى تلك الأيام- أحيانا بشكل مباشر وأحيانا بشكل غير مباشر؛ كنت قد توقفت بشكل يكاد يكون تاما فى شتاء عام ١٩٧٢، وأنا فى منتصف العام الثانى فى دراسة العمارة، عن حضور المحاضرات. باستثناء مرات قليلة كان على أن أحضرها لأتجنب استبعادى وفصلى من الجامعة، لم أكن أرَى فى كلية العمارة فى طاش قشله.

كنت، أحيانا، أقول لنفسى بارتباك: "حتى إذا لم أصبح مهندسا معماريا أبدا فسيكون معى دبلوم جامعى"، وهى ملاحظة كثيرا ما كررها والدى وأصدقائى وكل من له تأثير علىَّ، مما جعل موقفى، على الأقل فى عينى أمى، أكثر خطورة. بعد أن رأيتُ حبى للرسم يموت وشعرتُ بالخواء المؤلم الذى خلفه وراءه، يمكن أن أقول من صميم قلبى إننى لا يمكن أن أكون مهندسا معماريا. وكنتُ أعرف، فى الوقت نفسه، أننى لا يمكن أن أستمر إلى الأبد فى قراءة الكتب والروايات حتى الصباح أو قضاء الليالى فى التجول فى الشوارع. كنت أصاب، أحيانا، بالهلع وأنهض فجأة من أمام

الطاولة، محاولا أن أجعل أمى تواجه الحقائق. ولأننى لم أكن أعرف السبب الذى يجعلنى أفعل ذلك، وأكثر من ذلك أننى كنتُ لا أعرف ما الذى أحاول أن أجعلها تقبله، وقد بدا أحيانا كما لو كنا نتشاجر معصوبى الأعين.

قالت أمى لمجرد- كما قررتُ فيما بعد- أن تزعجنى: "كنت مثلك وأنا صغيرة. كنت أهرب من الحياة، مثلك تماما. حين كانت خالاتك فى الجامعة يعيشن بين المثقفين أو يستمتعن فى الحفلات والتنزه كنت أجلس أنا فى المنزل مثلك وأقضى ساعات أحملق بغباء فى مجلة "إلَسْتريشن"، التى كان جدك يحبها كثيرا." وتسحب نفسا من سيجارتها وتنظر إلى لترى إن كان لكلماتها أى تأثير. "كنتُ خجولة، أخشى الحياة".

حين قالت هذا، عرفت أنها تتعمد أن تقول "مثلك"، وكنت أحاول، والغضب يستعر فى أعماقى، أن أهدئ نفسى بفكرة أنها كانت تقول تلك الأشياء "لمصلحتى". لكن أمى كانت تعبر أيضا عن رأى عميق وشائع كان قلبى يتمزق لمعرفتى أنها تتبناه. كنتُ أردد، وعيناى تنتقل من التليفزيون إلى كشافات المعديات التى تجوب البوسفور، هذا الرأى التقليدى لنفسى وأفكر فى مدى كراهيتى له.

عرفتُ أنه لم يصدر عن أمى، التى لم تعبر عنه أبدا صراحة، بل عن الكسالى من برجوازى اسطنبول، ومثل تفكير كتاب الأعمدة فى الصحف الذين قد يستنتجون فى لحظات العظمة والتشاؤم البشع: "لا شىء جيد يمكن أن يبرز من مكان مثل هذا".

تغذى هذا التشاؤم على السوداوية التى حطمت إرادة المدينة زمنا طويلا. لكن إذا كانت السوداوية تتدفق من الفقد والفقر، فلماذا إذن يحتضنها أثرياء المدينة أيضا؟ ربما لأنهم أغنياء بالصدفة. وربما أيضا لأنهم لم يبدعوا عملا عظيما بأنفسهم لينافسوا الحضارة الغربية التى يتمنون أن يقلدوها.

إلا أنه كان هناك، فى حالة أمى، بعض أسس للرياء المدمر الحذر عند الطبقة المتوسطة، الذى تحدثت به طوال حياتها. بدأ أبى يحطم قلبها بقسوة بعد أن تزوجت بفترة قصيرة وبعد أن ولد أخى ومن بعده أنا. غيابه المتكرر والسير ببطء باتجاه الفقر- حين تزوجت لم تكن تتصور أنه سيكون عليها أن تنخرط فى مثل تلك الأشياء، وقد شعرتُ دائما أن تلك المحن أجبرتها علىّ أن تتخذ باستمرار وضعا دفاعيا فى مواجهة المجتمع. حين كانت تأخذنى أنا وأخى، فى سنوات طفولتنا، للتسوق فى بيه أوجلو، أو إلى السينما، أو إلى المنتزه، وتلاحظ أن الرجال ينظرون إليها، كان تعبيرها المتحفظ يخبرنى بالحذر الشديد الذى كانت تمارسه مع أى شخص من خارج العائلة. وإذا بدأت أنا وأخى نتجادل فى الشارع، كنتُ أرى، بجانب غضبها وقلقها، رغبة فى حمايتنا.

شعرتُ بهذا الحذر بشدة فى توسلات أمى باستمرار أن "أكون طبيعيا وعاديا، مثل الآخرين". وكان هذا الطلب يحمل قدرا هائلا من الأخلاقيات المتوارثة_ أهمية أن تكون متواضعا، والرضا بالقليل الذى لديك والقناعة به، وممارسة الزهد الصوفى الذى ترك آثاره على الثقافة كلها_ لكن تلك الرؤية لم تكن لتساعدها على فهم السبب الذى قد يجعل شخصا يترك المدرسة فجأة. كنتُ، فى نظرها، مخطئا فى المبالغة فى أهميتى، وفى التعامل مع هواجسى الأخلاقية والفكرية بكل تلك الجدية؛ وكان هذا الاهتمام الحنون يدخر بصورة أفضل لغرس الأمانة والفضيلة والاجتهاد وأن أكون مثل الآخرين. بدا وكأن أمى تريد أن تقول للأوروبيين فقط الحق فى أن يتعاملوا مع الفن والرسم والإبداع بجدية، وليس لنا نحن الذين نعيش فى اسطنبول فى النصف الثانى من القرن العشرين، فى ثقافة سقطت فى الفقر ففقدت قوتها وإرادتها وطعمها. إذا استوعبتُ للأبد أنه "لا يمكن أن يخرج شىء جيد من مكان مثل هذا"، فلن أندم فى حياتى.

كانت أمى تقول لى، فى مرات أخرى، لكى تعزز وضعها إنها اختارت لى اسم أورهان لأنها لم تحب من بين كل السلاطين العثمانيين إلا السلطان

أورهان(*). لم يسع السلطان أورهان وراء مشاريع عظيمة ولم يحاول أبدا جذب الانتباه إلى شخصه؛ بدلا من ذلك عاش السلطان العثمانى الثانى حياة عادية بدون إفراط ولذا تحدثت عنه كتب التاريخ باحترام شديد وبإيجاز شديد عن هذا. ومع أن أمى ابتسمت وهى تروى لى هذا فقد كان من الواضح أنها كانت تريد منى أن أدرك السبب الذى يجعلها تعتقد أن هذه فضائل مهمة.

عرفتُ فى تلك الأمسيات، وأمى تنتظر أبى، كلما خرجتُ من غرفتى لأجادلها أن علىّ أن أقاوم الحياة السوداوية الوضيعة المنكسرة التى تقدمها اسطنبول وبهذه المقاومة أحيا الحياة العادية المريحة التى تريدها أمى لى. كنتُ أتساءل أحيانا: "لماذا أخرج لهذا الجدل مرة أخرى؟ وحين فشلتُ فى العثور على إجابة مقنعة شعرتُ باضطراب لم أفهمه.

قالت لى أمى مقلبة أوراقها بسرعة متزايدة: "اعتدتَ أن تهرب من المدرسة فى الماضى أيضا. كنتَ تقول أنا مريض، أعانى من آلام فى المعدة، أعانى من حمى. اعتدت على ذلك حين كنا فى جيهان جير. لذا صرخت فى وجهك حين قلت ذات صباح أنا مريض، لن أذهب إلى المدرسة، هل تذكر؟ وقلت لك ستخرج الآن سواء كنت مريضا أم لا وستذهب إلى المدرسة. لا أريدك فى البيت!"

عند تلك النقطة من القصة، التى روتها أمى لى كلما استطاعت، كانت تتوقف وتبتسم_ ربما لأنها تعلم أن القصة أغاظتنى؛ ثم تتبعها وقفة أخرى لتأخذ نفسا من سيجارتها وبعدها وبدون أن تنظر فى عينى كانت تضيف بنبرة امتنان فى صوتها دائما: "بعد ذلك الصباح لم أسمعك أبدا تقول مرة أخرى: أنا مريض، لن أذهب إلى المدرسة."

(*) السلطان أورهان Sultan Orhan أو أورخان غازى (١٢٨٤ ـ ١٣٥٩) : ثانى سلاطين الإمبراطورية العثمانية الناشئة، تولى الحكم خلفًا لوالده عثمان بن ارطغل من ١٣٢٦ حتى وفاته.

كنت أقول فى اندفاع: "إذًا أقولها الآن، لن أضع قدمى فى كلية العمارة مرة أخرى."

"إذًا ما الذى ستفعله حينئذ؟ هل ستظل جالسا فى البيت مثلى؟"

تصاعدت فى داخلى رغبة شديدة فى دفع النقاش إلى النهاية ثم غلق الباب بقوة والانطلاق وحيدا فى جولة طويلة فى الشوارع الخلفية فى بيه أوجلو شبه سكران وشبه مجنون، مدخنا، وكارها كل شخص وكل شىء. كانت الجولات التى اعتدتُ عليها فى تلك السنوات تستمر أحيانا لساعات، وأحيانا، إذا تجولت لفترة طويلة جدا_ محدقا فى واجهات المحلات والمطاعم والمقاهى شبه المضاءة وواجهات دور العرض والإعلانات والحروف والقذارة والطين وقطرات المطر التى تتساقط على البرك المظلمة على الأرصفة وأضواء النيون وأضواء السيارات ومجموعات من الكلاب تقلب فى صناديق الزبالة_ قد تنتابنى أحيانا رغبة أخرى شديدة: أن أعود إلى البيت وأعبر عن تلك الصور بكلام مكتوب وأجد اللغة التى تعبر عن تلك الروح الكئيبة، تلك الحيرة المتعبة الغامضة. كانت هذه الرغبة الشديدة لا تقاوم مثل ذلك الحنين القديم السعيد للوسم، لكننى لم أكن واثقا مما سأفعله بالضبط.

سألتْ أمى: "هل هذا هو المصعد؟"

توقفنا لنصغى، لكننا لم نسمع ما يدل على أنه المصعد. لم يكن أبى فى طريقه للصعود. شاهدتُ أمى باستغراب وهى تركز ثانية فى أوراقها وتقوم بتقليبها بطاقة متجددة. كانت لها طريقة خاصة فى الحركة كانت تجعلنى هادئا جدا فى طفولتى، إلا أننى كنتُ أتألم حين تكبت عواطفها وأشاهدها تسير بهذه الطريقة. لم أعد واثقا من مدى فهمى لها. شعرت أننى محاصر بين حب وغضب بلا حدود. قبل أربعة أشهر وبعد بحث طويل نجحت أمى فى أن تعثر على المكان الذى يقابل فيه أبى عشيقته فى مجيدية كوى! وبمهارة انتزعت المفتاح من البواب، ودخلت تلك الشقة الخاوية لترى مشهدا سوف تصفه لى فيما بعد بدم بارد. كانت بيجامة أبى التى يرتديها فى المنزل ملقاة على المخدة فى غرفة النوم وعلى الطاولة المجاورة للسرير برج من كتب البريدج مثل الذى بناه بجانب سريره فى البيت.

ظلت أمى مدة طويلة لا تخبر أحدا بما رأته؛ وبعد عدة أشهر فى واحدة من أمسيات لعبة الصبر والتدخين ومشاهدة التليفزيون بطرف عينها، خرجتُ من غرفتى للتحدث معها وفجأة روت قصتها. لم تكملها بعد

أن رأت ضيقى. كنتُ أرتعد، كلما فكرت فيما بعد فى هذا الأمر، من فكرة وجود منزل آخر يزوره أبى كل يوم؛ بدا الأمر وكأنه فعل ما لم أستطع أبدا أن أفعله- وجد قرينه، توأمه، هذه المخلوقة، لم تكن حبيبته، كان يذهب إلى هذا المنزل كل يوم ليكون معها؛ ذكّرنى الوهم بأن هناك شيئا مفقودا فى حياتى، فى روحى.

كانت أمى تقول وهى توزع دورة أخرى من الورق: "فى النهاية لابد وأن تجد طريقة تنهى بها دراستك الجامعية. لا يمكن أن تعيل نفسك بالرسم؛ سيكون عليك أن تجد عملا. وعموما، لم نعد أغنياء كما كنا."

قلت: "هذا ليس صحيحا"، فقد تهيأت منذ فترة طويلة على أننى حتى إذا لم أفعل شيئا فى الحياة فإن والدىَّ يمكن أن يساعدانى.

"هل تحاول أن تقنعنى بأنك تستطيع أن تعيل نفسك من الرسم؟"

من الطريقة التى سحقت بها أمى سيجارتها بغضب فى الطفاية، ومن لهجتها شبه الساخرة وشبه المتعاطفة ومواصلة لعب الورق حتى وهى تتحدث فى موضوع مهم، عرفتُ إلى أين نتجه.

قالت أمى بنبرة تكاد تكون سعيدة: "تعرف، إنها ليست باريس، إنها اسطنبول. حتى إذا كنت أفضل رسام فى العالم فلن يعيرك أحد أى اهتمام. ستقضى حياتك وحيدا. لن يدرك أحد سبب تخليك عن مستقبل متألق من أجل الرسم. إذا كنا مجتمعا ثريا يقدر الفن والرسم- حسنا، لم لا؟ ولكن حتى فى أوروبا يعرف الجميع أن فان جوخ وجوجان جُنّا."

من المؤكد أنها سمعت كل حكايات أبى عن الأدب الوجودى الذى أحبه كثيرا فى الخمسينيات. كان هناك قاموس موسوعى- اصفرت أوراقه وتمزق غلافه- ترجع إليه أمى كثيرا لتتأكد من بعض الحقائق، وهى عادةً زودتنى برد سريع ساخر.

"إذن هل يقول "لاروس الصغير" إن كل الفنانين مجانين؟"

"لا أعرف، يا بنى. إذا كان الشخص موهوبا جدا ويعمل بجد، وإذا كان محظوظا فمن المحتمل أن يصبح مشهورا فى أوروبا. لكنك فى تركيا

سوف تجن. من فضلك لا تسلك هذا الطريق الخطأ. أقول لك هذا كله الآن حتى لا تندم فيما بعد."

لكننى نادم الآن، بالإضافة إلى أننى أفكر فى أنها كانت تقول تلك الأشياء المؤلمة وهى تواصل اللعب بالكوتشينة وقراءة طالعها.

سألتُ، على أمل أن تقول شيئا لتجرحنى أكثر: "تحديدا ما الشىء الذى يفترض أن يؤذينى؟"

قالت أمى: "لا أريد أن يعتقد أحد أنك تعانى من متاعب نفسية؟ لذا لن أخبر صديقاتى بأنك لا تذهب إلى الجامعة. إنهن لسن من النوع الذى يفهم السبب الذى قد يجعل شخصا مثلك يقرر ترك الجامعة ليصبح رساما. سيعتقدن أنك جننت ويروجن إشاعات من وراء ظهرك."

قلت: "يمكنك أن تخبريهن بما يحلو لك، سأتخلى عن أى شىء حتى لا أصبح معتوها مثلهن."

قالت أمى: "لن تفعل هذا، فى النهاية سوف تفعل ما كنت تفعله وأنت صغير: تحزم حقيبتك وتهرع إلى المدرسة."

"لا أريد أن أكون مهندسا معماريا، أنا متأكد من هذا."

"أكمل دراستك عامين آخرين يا بنى، واحصل على دبلوم جامعى، وبعدها يمكنك أن تقرر إن كنت تريد أن تكون مهندسا معماريا أم رساما."

"لا"

قالت أمى: "هل أخبرك بما قالته نور جيهان عن تخليك عن دراسة العمارة؟" وكنت أعرف أنها تحاول أن تجرحنى حين تشير إلى رأى إحدى صديقاتها التافهات. "إنك مضطرب ومرتبك بسبب المشاجرات التى بينى وبين والدك، لأنه يركض دائما بحثا عن نساء أخريات- هذا ما تعتقده نور جيهان."

صرختُ: "لا أبالى بما تعتقده صديقاتك اللائى لهن عقول العصافير." وقعتُ فى مصيدتها حتى مع أننى كنتُ أعرف أنها تحاول إغاظتى، وتمنيتُ الخروج من غضب منتحل إلى غضب حقيقى.

قالت أمى: "أنت معتز بنفسك جدا يا بنى. لكننى أحب ذلك فيك. لأن المهم فى الحياة ليس هذا الفن التافه بل الاعتزاز بالنفس. هناك كثيرون فى أوروبا أصبحوا فنانين لأنهم اعتزوا بأنفسهم وكانوا جديرين بالاحترام. إنهم فى أوروبا لا يعتبرون الفنان حرفيا أو نشالا، إنهم يعاملون الفنانين كأشخاص متميزين. لكن هل تعتقد حقا أنك تستطيع أن تكون فنانا فى بلد مثل هذا وتظل محتفظا باعتزازك بنفسك؟ أن يتقبلك هنا أناس لا يفهمون شيئا عن الفن، وأن تجعل هؤلاء الناس يشترون أعمالك، سيكون عليك أن تتملق الدولة والأثرياء، بل والأسوأ من كل هؤلاء، الصحفيين أنصاف المتعلمين. هل تعتقد أنك على استعداد لذلك؟"

منحنى غضبى الشديد حيوية مذهلة دفعتنى خارج نفسى: شعرت بطموح عجيب_ ضخم لدرجة أدهشتنى أنا نفسى_ لترك المنزل والانطلاق فى الشارع. لكننى قاومتها، مدركا أننى إن صمدت لحظة أخرى لأواصل هذه الحرب بالكلمات، مدمرا كل ما أستطيع تدميره، متمردا بكل قوتى، أؤلم وأتقبل الألم، وبعد أن نتلفظ بأسوأ ما عندنا، أستطيع أن أندفع بقوة من الباب إلى المساء المظلم القذر وأنطلق فى الشوارع الخلفية. أخذتنى قدماى فوق الأرصفة غير المستوية وتحتها، بجوار المصابيح الخافتة أو المطفأة تماما إلى سوداوية الأزقة الضيقة المليئة بالحصى وهناك استمتعتُ بسعادة طاغية لانتمائى لمثل هذا المكان الفقير القذر الباعث على الأسى. سرتُ بلا هدف مدفوعا بغضب وأفكار وصور تمر من أمامى كشخصيات فى مسرحية، حالما بأشياء عظيمة سأنجزها ذات يوم.

أكملت أمى بأسلوبها شبه المتعاطف وشبه المهين وهى تفحص أوراق الكوتشينة الجديدة بعناية: "انظر إلى فلوبير، لقد عاش حياته كلها فى المنزل نفسه مع أمه! لكننى لا أريدك أن تقضى حياتك كلها تتسكع فى المنزل نفسه معى. تلك كانت فرنسا. حين يقولون عن شخص إنه فنان عظيم تتوقف حتى المياه عن الجريان. وهنا، على الجانب الآخر، الرسام الذى يترك مدرسته ويقضى حياته بجانب أمه ينتهى إلى السُّكْر أو فى

مستشفى المجانين." ومن ثم كان هناك مسار آخر: "إذا كان لديك مهنة، صدقنى، سوف تحصل على متعة أكبر من الرسم."

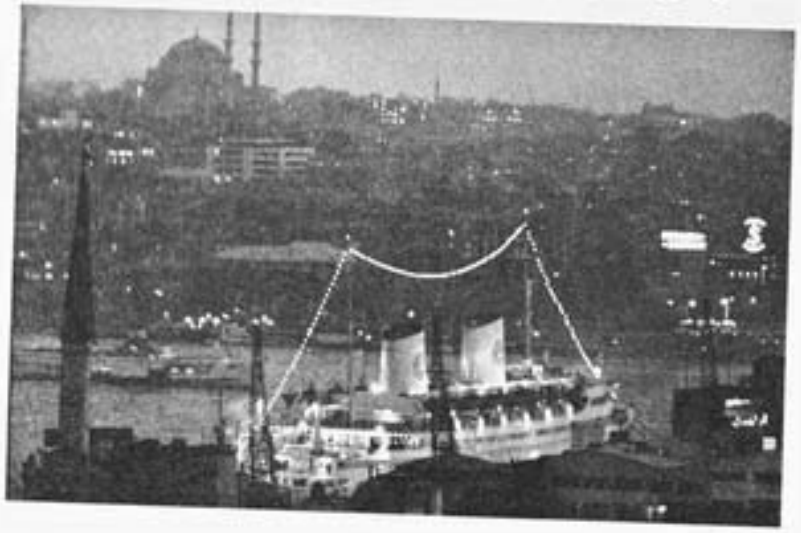
لماذا كنت أجد متعة، فى تلك اللحظات من التعاسة والغضب، فى الجولات الليلية فى الشوارع المهجورة فى صحبة أحلامى وحدها؟ لماذا فضلتُ، بدلا من مشاهد اسطنبول الغارقة فى الشمس على البطاقات البريدية التى أحبَّها السائحون كثيرا، الأماكن شبه المظلمة فى الشوارع الخلفية والأمسيات والليالى الشتوية الباردة، وأشباح الناس الذين يمرون فى ضوء مصابيح الشوارع الخافتة، مشاهد الحصى، ووحدتها؟

"إذا لم تصبح مهندسا معماريا أو تجد وسيلة أخرى لكسب العيش فسوف تصبح واحدا من هؤلاء الفنانين الأتراك العصبيين الفقراء الذين ليس أمامهم سوى الاعتماد على عطف الأثرياء والأقوياء- هل تفهم ذلك؟ تفهم، بالطبع- لا أحد فى هذه البلاد يمكن أن يعيش من الرسم وحده. ستصبح بائسا، وسينظر الناس لك باحتقار، وستبتلى بالعقد والقلق والبؤس حتى تموت. هل هذا ما يريد أن يتعرض له شخص مثلك حقا- ماهر ولطيف ومفعم بالحيوية مثلك؟

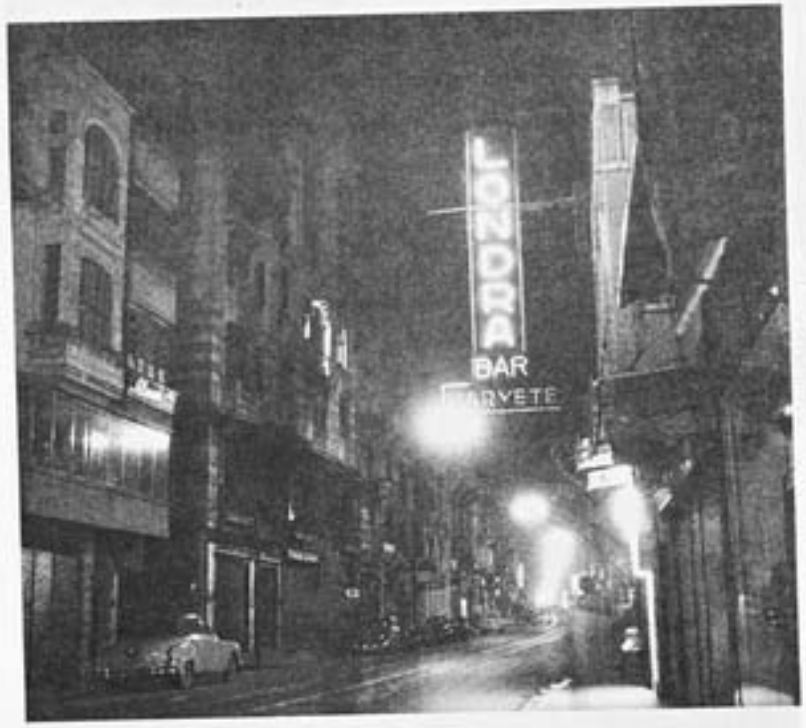
كنت أسير إلى بشيك طاش بجوار سور قصر ضوله بهتشه حتى الاستاد، وحيث يتوقف تاكسى النفر. أحببتُ التجول ليلا بجوار أسوار القصر، العالية القديمة والمكسوة بطبقة كثيفة من الطحالب. وكنت أشعر بطاقة الغضب تنبض فى جبهتى وتزداد عنفا حتى لحظة وصولى إلى ضوله بهتشه، فأقرر أن أصعد زقاقا لأكون فى تقسيم فى اثنتى عشرة دقيقة.

"كنت وأنت صغير، حتى فى أسوأ الأحوال، مبتسما دائما ومرحا ومتفائلا- أوه، كنت طفلا جميلا. كان كل من يراك يبتسم. ليس لأنك كنت طفلا لطيفا ولكن أيضا لأنك لم تكن تعرف الأسى. لم تسأم أبدا؛ حتى فى أسوأ الظروف كنت تخترع أى شىء وتلعب بسعادة لساعات؛ كنت مبتهجا دائما. هل لشخص مثلك أن يصبح فنانا مضطربا وبائسا وينحنى للأغنياء دائما_ لا أحتمل هذا حتى لو لم أكن أمك. لهذا أود أن تنصت لى باهتمام ولا تهاجم ما أقوله."

فى طريقى إلى تقسيم، قد أتوقف لحظة لأنظر إلى أضواء جلاطا فى المشهد شبه المظلم، ثم أتجه إلى بيه أوجلو لأقضى بضع دقائق مستعرضا أكشاك الكتب فى بداية شارع الاستقلال، وبعد ذلك أتوقف لاحتساء البيرة والفودكا فى إحدى قاعات البيرة حيث يقطى التلفزيون على ضجيج الحشود، وأدخن سيجارة كما يفعل الآخرون جميعا (كنت أنظر من حولى لأرى إن كان هناك أحد من الشعراء أو الكتاب أو الفنانين المشهورين يجلس بالقرب منى)، وحين أشعر بأننى أجذب انتباه كل هؤلاء الرجال ذوى الشوارب_ لأننى أتلفت حولى، وحيدا، ووجهى وجه طفل_ أخرج ثانية لأمتزج بالليل. وبعد أن أسير فى طريق لفترة قصيرة، أتجه إلى الشوارع الخلفية فى بيه أوجلو، وحين أصل إلى تشوكور جوما وجلاطا وجيهان



جير، كنت أتوقف لأحملق فى هالات مصابيح الشارع والضوء المنبعث من تليفزيون قريب تومض وتخبو على الرصيف المبلل، أو أحدق لحظة فى محل يبيع أشياء تافهة، أو ثلاجة من التى يستخدمها البقال العادى للعرض، أو صيدلية مازالت تعرض المانيكين الذى أتذكره منذ طفولتى، وأدرك كم كنت سعيدا. كان الغضب الخالص المحير الذى بلغ ذروته وأنا أنصت لأمى، يتركنى بعد ساعة من التجول فى الشوارع الخلفية فى بيه أوجلو- أم أن علىَّ أن أذهب إلى أسكدار، أم أجرب الشوارع الخلفية فى فاتح؟- أينما ذهبت، حيث كان شعورى بالبرودة يزداد، كنت أتدفأ من اللهيب الشديد لمستقبلى اللامع. حين يكون رأسى خفيفا بتأثير البيرة والإجهاد المضنى، والشوارع الكئيبة تومض وتخفت كما فى فيلم قديم، فى تلك اللحظة أود أن أتجمد وأختفى ـ الطريقة التى اعتدت أن أخفى بها بذرة ثمينة أو بلية مفضلة داخل فمى لساعات طويلة- وفى اللحظة نفسها



أود مغادرة الشوارع الخالية والعودة إلى البيت لأجلس على مكتبى وأمسك بقلم رصاص وورقة لأكتب أو أرسم.

"تلك الصورة الزيتية التى هناك على الحائط- قدمها لنا على ونرمين هدية زواج. وحين تزوجا، ذهبنا لزيارة الرسام الشهير نفسه لنرى إن كنا نستطيع شراء إحدى لوحاته لنهديها لهما فى المقابل. إذا استطعتَ أن ترى كيف انتشى أشهر فنان تركى فرحا لأن بعض الناس طرقوا بابه أخيرا لشراء لوحة، أو كم الإجراءات السخيفة التى قام بها ليخفى سعادته، أو انحناءه الشديد ونحن نخرج ولوحته فى أيدينا، أو كيف كان يودعنا برقة، فمن المؤكد أنك لن تتمنى أن تصبح رساما فى هذه البلاد يا بنى. لهذا لم أخبر أحدا بأنك تخليت عن دراستك لتصبح فنانا. إن هؤلاء الناس الذين وصفتهم للتو بأنهم حمقى ستضطر ذات يوم أن تبيع لهم لوحاتك. وحين يكتشفون أنك سودت مستقبلك- حياتك كلها- بترك الدراسة_ نعم، سيشترون لوحة أو اثنتين منك، لمجرد أن يكونوا محسنين، وليجعلونى أنا وأباك نبدو صغيرين، وربما سيشعرون بالأسف تجاهك ويريدون إعطاءك بعض النقود. تلك الفتاة الجميلة التى رسمتها، لماذا تعتقد أن والدها أرسلها لسويسرا؟ فى بلد فقير مثل بلدنا، ووسط كثير من أناس مهزومين وشبه أميين، عليك أن تختار الحياة التى تستحقها دون انسحاق، وتستطيع رفع رأسك عاليا، عليك أن تكون غنيا. لذلك لا تتخلَّ عن دراسة العمارة يا بنى. ستعانى بشكل رهيب إذا فعلت ذلك. انظر إلى كوربيسيه. أراد أن يكون رساما، لكنه درس العمارة."

شوارع بيه أوجلو، وزواياها المظلمة، ورغبتى فى أن أجرى بعيدا، وشعورى بالذنب_ كل ذلك كان يومض ويخبو مثل أضواء النيون فى رأسى. عرفت حينها أننى لن أتشاجر أنا وأمى فى تلك الليلة. وفى دقائق معدودات كنت أفتح الباب وأهرب إلى الشوارع المخزية فى المدينة؛ وبعد أن تجولتُ حتى منتصف الليل_ عدتُ إلى البيت وجلستُ أمام طاولتى وسجلتُ كيمياءها على الورق.

قلت: "لا أريد أن أكون رساماً. سأكون كاتبا."

الفهرس

الفصل الأول
أورهان آخر ١

الفصل الثانى
صورة فوتوغرافية فى متحف الظلام ٩

الفصل الثالث
«أنا» ١٩

الفصل الرابع
إنهيار قصور الباشاوات: رحلة تعيسة فى الشوارع ٢٩

الفصل الخامس
أبيض وأسود ٣٩

الفصل السادس
استكشاف البوسفور ٥٥

الفصل السابع
ملينج ومناظر البوسفور ٧٣

الفصل الثامن
أبى وأمى واختفاءات متنوعة ٨٧

الفصل التاسع
منزل آخر: جيهان جير ٩٥

الفصل العاشر
الحزن ١٠٥
الفصل الحادى عشر
أربعة كتاب سوداويين منعزلين ١٢٥
الفصل الثانى عشر
جدتى ١٣٥
الفصل الثالث عشر
مرح المدرسة ورتابتها ١٣٩
الفصل الرابع عشر
قصبلا عونمم كلضف نم ١٥١
الفصل الخامس عشر
أحمد راسم وكتاب آخرون للأعمدة فى المدينة ١٥٧
الفصل السادس عشر
لا تسيروا فى الشارع وأفواهكم مفتوحة ١٦٥
الفصل السابع عشر
متع الرسم ١٧٣
الفصل الثامن عشر
مجموعة حقائق رشاد أكرم قوتشو وغرائبه: موسوعة اسطنبول ١٧٩
الفصل التاسع عشر
فتح أم سقوط.. أتركة القسطنطينية ٢٠٧
الفصل العشرون
الدين ٢١٧
الفصل الحادى والعشرون
الأغنياء ٢٣١

الفصل الثانى العشرون
عن السفن التى مرت فى البوسفور والحرائق الشهيرة والتنقل بين
المنازل وكوارث أخرى ٢٤٥
الفصل الثالث والعشرون
نرفال فى اسطنبول: نزهات بيه أوجلو ٢٦٧
الفصل الرابع والعشرون
جولات سوداوية لجوتيه فى أرجاء المدينة ٢٧٣
الفصل الخامس والعشرون
تحت عيون غريبة ٢٨٥
الفصل السادس والعشرون
سوداوية الخرائب: يحيى كمال وطانبار فى الأحياء الفقيرة من
المدينة ٢٩٩
الفصل السابع والعشرون
المشاهد الرائعة فى الأحياء المتطرفة ٣٠٩
الفصل الثامن والعشرون
رسم اسطنبول ٣٢١
الفصل التاسع والعشرون
الرسم وسعادة العائلة ٣٣٣
الفصل الثلاثون
الدخان المتصاعد من سفن البوسفور ٣٣٩
الفصل الحادى والثلاثون
فلوبير فى اسطنبول.. الشرق والغرب والزهرى ٣٤٩
الفصل الثانى والثلاثون
مشاجرات مع أخى ٣٥٧

الفصل الثالث والثلاثون
أجنبى فى مدرسة أجنبية ٣٦٧
الفصل الرابع والثلاثون
التعاسة أن تكره نفسك ومدينتك ٣٨٥
الفصل الخامس والثلاثون
الحب الأول ٣٩٥
الفصل السادس والثلاثون
السفن فى القرن الذهبى ٤١٥
الفصل السابع والثلاثون
محادثة مع أمى: الصبر والحذر والفن ٤٣١

صدر من هذه السلسلة

١ ـ «ملكة الصمت» للكاتبة الفرنسية «مارى نيميه» ـ رواية ـ جائزة ميديسيس.

٢ ـ «فتاة من شارتر» للكاتب الفرنسى «بيير بيجى» ـ رواية ـ جائزة «انتير».

٣ ـ «موال البيات والنوم» للكاتب المصرى «خيرى شلبى» ـ رواية ـ جائزة الدولة التقديرية.

٤ ـ «أوائل زيارات الدهشة» للشاعر المصرى «محمد عفيفى مطر» ـ سيرة ذاتية ـ جائزة «سلطان العويس».

٥ ـ «اللمس» للكاتبة السعودية «ملحة عبدالله» ـ مسرح ـ جائزة «أبها».

٦ ـ «عاشوا فى حياتى» للكاتب المصرى «أنيس منصور» ـ سيرة ذاتية ـ «جائزة مبارك».

٧ ـ «قبلة الحياة» للكاتب المصرى «فؤاد قنديل» ـ رواية ـ «جائزة التفوق».

٨ ـ «ليلة الحنة» للكاتبة المصرية «فتحية العسال» ـ مسرح ـ «جائزة التفوق».

٩ ـ العاشقات ـ للكاتبة النمساوية «إلفريدة يلينك» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٠ ـ نوّة الكرم، للكاتبة المصرية «نجوى شعبان»، رواية، «جائزة الدولة التشجيعية».

١١ ـ لفسكونت المشطور» للكاتب الإيطالى ـ «إيتالوكالفينو» رواية ـ عدد خاص ـ جائزة «فياريجيو».

١٢- القلعة البيضاء ـ للكاتب التركى «أورهان باموق» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٣ - أين تذهب طيور المحيط ـ للكاتب المصرى «إبراهيم عبدالمجيد» ـ أدب رحلات ـ «جائزة التفوق».

١٤ ـ قرية ظالمة ـ للكاتب المصرى «محمد كامل حسين» ـ عدد خاص ـ «جائزة الدولة للأدب».

١٥ ـ الرجل البطىء ـ للكاتب الجنوب إفريقى «ج . م . كويتسى» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٦ ـ طحالب ـ للكاتبة الجنوب إفريقية «مارى واطسون» ـ متتالية قصصية ـ «جائزة كين».

١٧ ـ شوشا ـ للكاتب البولندى «إسحق باشيفيس سنجر» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٨ ـ شارع ميجل ـ للكاتب من ترينداد ـ «ف. س. نايبول» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

١٩ ـ الحياة الجديدة ـ للكاتب التركى «أورهان باموق» ـ رواية ـ «جائزة نوبل».

٢٠ - عشر مسرحيات مختارة ـ للكاتب الإنجليزى «هارولد بنتر» ـ مسرح ـ «جائزة نوبل».

٢١ - الآخر مثلى - للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو» - رواية - «جائزة نوبل».

٢٢ - المستبعدون - للكاتبة النمساوية «إلفريدة يلينك» - رواية - «جائزة نوبل».

٢٣ - الأنثى كنوع- للكاتبة الأمريكية «جويس كارول أوتس» - قصص - جائزة بن مالامود.

٢٤ - ثلاثة أيام عند أمي - للكاتب الفرنسى «فرانسوا فايرجان» - رواية - جائزة الجونكور.

٢٥- اسطنبول.. الذكريات والمدينة.. للكاتب التركى «أورهان باموق».. «جائزة نوبل».

٢٦- الطوف الحجرى.. للكاتب البرتغالى «جوسيه ساراماريجو».. رواية.. «جائزة نوبل».

٢٧ - نار و ريبة.. للكاتبة الألمانية «بريجيتّه كروناور» جائزة «جورج بوشنر الكبرى».

يصدر قريبًا من هذه السلسلة

١ ـ الذكريات الصغيرة .. جوزيه ساراماجو .. جائزة نوبل ١٩٩٨ .

٢ ـ السيدة ميلانى والسيدة مارتا والسيدة جرترود .. بريچتيه كروناور .. جائزة چورج بوشنر الكبرى ٢٠٠٥ .

٣ ـ عن الجمال .. زادى سميث .. جائزة الأورانج ٢٠٠٦ .

قالوا عن "أورهان باموق"

(لقد سطع نجم جديد في الشرق.. إنه الكاتب التركي أورهان باموق)

(الكاتب الجديد الذي جاء ليعلمنا فن كتابة الرواية الحقيقية)

وقالت الأكاديمية السويدية في معرض إعلانها عن فوزه بجائزة نوبل.. لقد اكتشف باموق رموزا جديدة لتصادم وترابط الحضارات خلال بحثه عن روح بلدته الحزينة "اسطنبول"

اما "أورهان باموق" فقد قال عن نفسه "أنا ما يطفو على سطح الذاكرة عندما نقمع"

ISBN# 9789774201119

٢١ جنيها

الهيئة المصرية العامة للكتاب