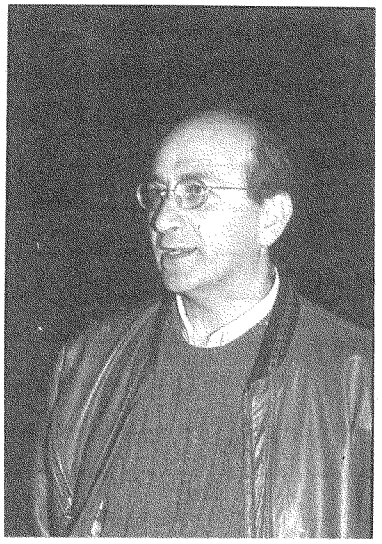
حوار مع روائيين لبنانيين III:
رشيد الضعيف

عن الخوف والبوح وانهيار السياسة

أجراه يُسري الأمير ـ في بيروت


رشيد الضعيف

بعد الياس خوري (تموز آب ١٩٩٣)، وليلى عسيران (آذار ـ نيسان ٩٨) وحسن داوود (أيلول ـ تشرين الأول ٩٨)، تلتقي الآداب بالروائي رشيد الضعيف في إطار حواراتها مع الروائيين اللبنانيين.

...ورشيد الضعيف رجل يمكن أن يقال عنه «إنّ الرجلَ كتابتُه». فهو يعيش فيها، ويقيم معها علاقةَ حبٍّ واضحةٍ وصريحةٍ، بلا خجل. بدأنا الحديث أشبه بالداخل الى حقل ألغام، وقد كانت بدايةً متعثّرة، مردُّها الخوفُ من الوقوع في استهلاك الكلام. ولا يخفى أنّ أساس هذا التردّد هو ما أسماه رشيد «هواء العصر»؛ إنّه التردّد والحذر في عصر لا يرحم، يعصف بنا ونقابله باوجه عديدة: منها الاستكانة، ومنها «الدروشة»، ومنها اللهاث في محاولةٍ للّحاق به والاشتباه باستيعابه والخوض فيه.

لكنْ تعالوا نتصوّرْ حال مثقف عربي في أواخر القرن العشرين، في نهايته المحتومة. لنتصوّرْهُ معلّماً في مدرسة أو في جامعة، يتعاطى مع جيل مفعم بما لا ندري، ثم يعود الى منزله، يهرب من جهاز الكمبيوتر لأنه يشعر ببرودته، يتفادى «الريموت كونترول» حتى لا يُضطر إلى مشاهدة الـ C.N.N. تخبره عنه، ويقبع مع أوراقه، يَعدُّها ويتمنّى لو أنّ قرّاءه ضاهوها عدداً، ثم يفكّر: لماذا؟

وبالنسبة إلى الـ «لماذا»، فأنا لا أدري لماذا أوحتْ لي مقابلتُنا بهذه الأفكار. ربما هو تفاؤل رشيد الضعيف، أو طَرْقه للأزمات الفكرية التي نعانيها، أو هو هدوء ردّات فعله تجاه «هواء العصر». لا أدري، إنّما كان حديثاً، وكان سجالاً ولّد علاقة جميلة، وكان اختلافُه أمراً أحسِدُه عليه.

كلمة أخيرة حول «هواء العصر» أوحتْ إليّ بهذه المقابلة، وعسى ألاّ أكون مخطئاً فيها. فالعصر الذي أوحى إلينا سابقاً بضرورة التخلّص من الهوى اليساري لنكون أفضل، صار الآن يشير علينا باننا نفقد الكثير إنْ فقدناه... ولو كان ذلك عكس التيار.

ي.أ.

*** بدأتَ شاعراً، وانتهيتَ روائياً ما زال يكافح من أجل الشعر، وقد نشرتَ كتابَ شعرٍ بعد انقطاعٍ دام عشر سنين. فأين يجد رشيد الضعيف نفسه، شاعراً أم روائياً؟**

ـ لا أعتقد أنّ السؤال صيغ بالشكل المناسب، فأنا لا أكافح من أجل الشعر، أو لا أعي ذلك. في مكان ما من دماغي أعتبر أنّ الشعر فنّ معوّق، أو على الأقل فنٌّ انتهى، كما تنتهي فنونٌ كثيرة. فالملحمة انتهت، والمقامة التي عُرفتْ في زمانٍ ما في الأدب العربي انتهتْ أيضاً، والمسرح تساعده الدولُ وتدعمه وهو إلى انحسار، وكذلك الشعر. لكنّ هذا لا يُنقص من قيمة الشِّعر فقيمته أبدية، والقصيدة الجاهلية ستبقى جميلة إلى الأبد، وكذلك الملحمة الإغريقية، ولكن لم يعد أحدٌ يكتب ملحمة مع أنّ الناس يتمتعون بها. هذا الكلام لا يعني أنّ الشعر، كشعر، قد انتهى، بل الشعر كفنٍّ هو الذي انتهى، وعلى الشعراء في رأيي أن يغيّروا أنفسهم أو أن يتغيّر الشعر أو أن يأخذ طريقه إلى فن آخر، كي يبقى فناً شعبيّاً، مقروءاً، منتشراً.

*** ما تقولُهُ يعني أنّ شكل الشعر في القصيدة هو ما انتهى، وأنّ على الشعر أن يندمج في أشكالٍ فنيةٍ أخرى كالرواية مثلاً؟**

القول بالخصوصية يخفي شعوراً عند بعض المثقّفين بالرغبة في الكونية والعجز عن بلوغها

ـ بل أقصد أنّ الشعر ـ هذا الشيء الذي أحبّه، والذي انتهى كما ينتهي كثيرٌ من الأشياء التي نحبها ـ يجب أن يُبعَثَ من جديد. وهذا الكلام هو من باب الحنين، لكنْ في الوقت نفسه ربما كان علينا ابتداعُ شكلٍ شعريٍ مناسب. لكن إلى أيّ درجة تطوّرت الملحمة!؟ أم أنّ فن الشعر ضرورةٌ أبدية، وفن الملحمة ضرورةٌ مرحلية؟ هذه تساؤلات مشروعة، ولا أحد يستطيع الجزمَ فيها.

*** تقول إنّ علينا ابتداعَ شكلٍ شعري مناسب. مناسب لماذا؟**

ـ مناسب لهواء العصر، لهذا الفيض التكنولوجي، لهذا النوع من الزمن لأنّ الزمن أنواع، لهذا الوقت لأنّ الوقت أشكالٌ وأشكالٌ. لا يمكن أن تكتب شعراً اليوم وأنت تتجاهل وجودَ الرقميّ (Digital).

*** ألا تعتقد أنّ هذا العصر يؤثّر في كل الأشكال الفنية، والكتابية بخاصة، كالرواية والقصة والشعر؟ فلماذا ربطتَ انحسارَ الشعر وحده بهذا العصر؟**

ـ ستتأثّر كلُّ الفنون بالتأكيد، بل هناك «خطر» فعليٌّ أن تضمحل. لم أخصّص الشعر إلا لأنّه كان موضوع كلامنا. ثم إنّ الشعر بدأ ينحسر منذ وقت، قبل التحوّل الخطير في هذا القرن. ما أسباب ذلك؟ لا أعرف، لكن هذا ما يلاحظه كلُّ مَنْ نظر: فما هي أعداد الكتب الشعرية التي يشتريها الجمهور؟! عندما تأتي بديوان شعر إلى ناشر فكأنما تأتيه بكيس من الهموم!

*** ألا تعتقد أنّ أزمة الشعر العربي الحديث أنّه اعتُبر الشكل الأكثر حدّةً في التعبير عن «الحداثة» العربية، التي عُنيتْ به وقدّمتْ له وغضّتِ النظرَ عن جمود حركة المجتمعات التحتية؟**

ـ أنا أتكلم عن الشعر عامّة، في العالم كله كما تصلنا أخباره. الأخبار التي تردنا من كلّ العالم تُجْمع على أنّ الشعر في انحسار شديد، ولا أخصّص بذلك الشعر العربي الذي هو جزء من هذا الشعر ويَخْضع لما يخضع له. هذا كل ما أريد قوله.. أما سؤالك ففي محلّه، لكنني لا أعتقد أني أهل للإجابة عنه.

*** لكنك تكتب الشعر، وقد نشرتَ ديواناً سنة ١٩٩٣ هو الثالث لك؟**

ـ صحيح، فالشعر عندي لا يمكن أن يحتلّ مكانَه شيءٌ. كتابته بالنسبة إليّ ضرورة كالتنفس، وإن كنتُ مقلاً. موقفي من الشعر شيء، وما ألاحظه من تحوّل في الشعر شيء آخر. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية أنا لا أكتب قصيدةً ولا أكتب شعراً بالمعنى المتعارَفِ عليه لكلمة «شعر». أكتب «شِعري» وحسب. وربما كانت هذه الكتابة نوعاً من محاولة هروب من ظاهرةِ انحسار الشعر، أو تحايلاً على «موت» الشعر.

*** ما ألاحظه عندك هو هروب ثان غير الذي ذكرتَ، وهو هروبٌ من الدخول في حركة الشعر، والثقافة عامةً وربطها بظروفها الخاصة التي تؤثّر فيها وتتأثّر بها. بمعنى آخر يصعب عليّ تقبُّلُ موازاةِ (أو تساوي) حركةِ الشعر العربي بالشعر الفرنسي أو الأميركي أو غيرهما. فما رأيك؟**

ـ لم نثبت بعدُ، أنت وأنا، على موجة واحدة، وما زال الحوار متعثّراً! أنا لست منظّراً للحركة الشعرية العربية، وهنا أستعمل كلمة «منظّر» بالمعنى الإيجابي، أي بالمعنى الاختصاصي. لم أفكّر كثيراً في موضوع حداثة الشعر العربي في العملية الكبرى الشاملة التي هي عملية تحديث المجتمعات العربية. أنا لا أهرب، وإنّما أحاول أن أكون حذراً، فأنا لست «شخصية» ثقافية، ولا أجيد الخوضَ في كلّ المواضيع التي أُسأل عنها!

*** إذا تركنا التنظير جانباً، رأينا أن كتابتك الشعرية تحاول أن تكون مغايرة، أو تخطُّ خطّها الخاص من حيث شكلُ القصيدة وحجمُها وحدودُ تداخلها بعضها بعضاً. فهل لك «سقف» شعري تطمح إليه؟**

ـ الحقيقة أنني لم أكتب الشعر انطلاقاً من فكرة أريد تحقيقها، أيْ من سقف أريد بلوغه. لم أهدف من كتابتي إلى البرهان على شيء، فأنا كتبت بمعرفتي، ولم أكن قادراً على الكتابة بالوزن والقافية لأني لم أكن متمكّناً منهما. حقاً كان من الممكن أن أتمكن منهما، وكانت بداياتي الأولى منظومةً ومقفّاةً، ولكنّ الجو العام في تلك الفترة أوائلَ الستينات كان يسمح بالانفلات، وقد كان الانفلات قيمة، بل كان هو المطلوب. إذن لم أكتب بهدف ولم أكتب لبرهان، بل كتبتُ بحريّة، وكتبتُ بصدق، وكتبتُ لأنّي كتبت لا لأنشر. لا أدري كيف كانت الأمور ستجري لو اضطررتُ إلى الكتابة بالوزن

والقافية. قد يعترض البعض على أنّ هذا النوع من الكتابة [الذي مارستُهُ] هو استسهال. ربما، ولكنّ هناك ظاهرة خطيرة، وهي أنّ دخول «الجماهير» في اللغة قضى على أرستقراطيتها. سكنُ الجماهير قضى على بناء الحجر، وَفَرَضَ الإسمنت. من هنا نتساءل: هل هذه [أي الكتابة التي مارستُها] سهولة أم ضرورة؟ وهذا الأمر، دخول «الجماهير» في السينما، وفي التلفزيون وفي الرواية، غيّر أشياء كثيرة. عصرنا، القرن العشرون، يبدو أنه عصر دخول الجماهير في هذه الميادين التي كانت مقتصرة على الطبقات المنتقاة. وأنا أنتمي إلى هذه «الجماهير» التي اقتحمتْ هذه الأماكن.

أعود إلى الإسمنت والحجر. للوهلة الأولى يبدو بناء الحجر أجمل من بناء الاسمنت، وما من أحد إلا ويتذمّر من «غابات الاسمنت» التي تسفر عنها مدنُنا الحديثة، ويرى فيها قبحاً لا يُطاق. نستطيع أن نشبّه مسألة البناء بالحجر والبناء بالإسمنت، بالكتابة على الطريقة الكلاسيكية والكتابة الشعرية المرسلة. كتّاب القصيدة الكلاسيكية هم أريستقراطيو اللغة، وكذلك سكان البيوت الحجرية، لكنْ اليوم لا يمكن أن يكفي الحجر لإسكان هذا الكم الهائل من الناس. نحن بحاجة إلى الإسمنت، الإسمنت؛ ضرورة، بل ضرورة ديمقراطية. وأضيف أنّ لغابات الاسمنت هذه شاعرية عميقة؛ للشكل غير الناجز شاعريته (الشكل غير الناجز من صفات العمران عندنا). أنا شخصياً لا أحبّ كثيراً الشكل الناجز. لا أحبّ السكن في ڤيلا ناجزة وحولها حديقة رائعة، كما في الريف السويسري، بل أبتهج أكثر لرؤية بيتٍ فوق سطحه عمودان بينهما حبلُ غسيل، ثم بعد فترة يصبح العمودان أربعة، ثم تُنشر عليها عريشةٌ تكون عميقة الظلّ في الصيف الطويل، ثم نبني سطحاً فوق هذه الأعمدة يسكن تحته أوّلُ مَنْ يتزوج من العائلة، وفوق هذا السطح عمودان لحبل الغسيل إلخ... إني أرى في هذا الشكل غير الناجز من الأبنية حياةً متدفّقة، بينما في تلك الڤيلا أرى انتهاءً مّا يثير فيّ الكآبة. علينا، إذن، أن نكشف عن شاعرية الشكل غير الناجز وأن نصوغها. وأعتقد أنّ «لغابات الاسمنت» شاعريةً علينا أن نكشف عنها وأن نصوغها. وهذا الأمر مشابه لما جرى للشعر.

*** لكنّ سؤالي يقع ضمن إطار «الجماهير» كما أسميتَها. فضمن الحركة الشعرية هذه ألاحظ أن خطّ قصيدتك ينحو باتجاه خاص به، بالأشكال التي ذكرتُها في سؤالي السابق؟**

ـ معك حق، شططتُ قليلاً في الجواب، كأنّما أجبتُ على السؤال الذي يُسأل دائماً. وبالعودة إلى سؤالك حول خصوصية ما أكتب فمن الصعب عليّ تحديدُ هذه الخصوصية وتعيينها. لكنّ ما أستطيع قوله بوضوح هو أني أحب أن تكون كتابتي الشعرية هذه كالسهم: تذهب مباشرةً إلى الهدف، خفيفةً مما قد يعوق سرعتها وانطلاقها، مقتصدةً، تقبض على الجوهر، تقع من القارئ موقعاً يثير أسئلته أو دهشته. لكنْ هنا أيضاً، عندما كتبتُ هذا النوع من الشعر لم أكن أقصد ذلك، بل كتبته لأني كتبته، لأني بذلك كنت حُرّيّتي وكنتُ نفسي وكنتُ معرفتي. أما ما ذكرتَهُ عن أثر كتابتي فهو قراءة نقدية له.

المهندسون العرب معاصرون، وأما المثقفون العرب فينتمون إلى عصور سابقة ويعيشون في شرنقة الحنين

*** كتبك الشعرية يجمعها خيط متين، على الرغم من الفوارق الزمنية بين زمنِ كتابةِ كلٍّ منها، وبخاصة كتابك الشعري الأخير «أيّ ثلج يهبط بسلام» الذي يبتعد ثلاث عشرة سنةً عن كتابك الشعري الثاني. وهذا الخيط يقوم على الدهشة باللغة، وهي دهشة تتخذ شكل البداهة «الطفولية». فهل توافق على هذا الترابط؟ وإلامَ تعزوه؟**

ـ لا أعتقد أنّ هذا الأمر متعلّق باللغة، وأنا حذر في استعمال مفردة «لغة». إنما... أعتقد أنك على حق. ففي هذه الكتابة الشعرية كلّها أسائل المُعطى الطبيعي، والمسلّمات، والبديهي. ومن هنا ربما يكون الأثر هو الدهشة. أحب هنا أن أروي لك حادثة جرت لي:

عندما كتب الأستاذ جمال الدين بن شيخ مقدمة الترجمة الفرنسية لـ **حين حلّ السيفُ على الصيف** قال فيها إنّ في كتابتي «Humour»، ففوجئتُ عندما قرأتُ ذلك، بل صُدِمتُ لأنني تصوّرتُ أنّ العبارات التي تؤلّف هذا الكتاب عباراتٌ مليئةٌ بالأسى والحزن والألم، وتذكرتُ الحالةَ التي كنتُ فيها وأنا أكتب موادّ هذا الكتاب. فقد كانت حالةً لا تسمح بالهزء أو بالنكتة، بل كنتُ على حافة التعب والضنى. ثم بَلَغَتني أصداء كثيرة، فيما بعد، تُفيد أنّ أسلوب الكتاب مليء بـ Humour، فتذكرتُ أنني عندما كنتُ فتى أذهب إلى السينما وأتفرّج على أفلام شارلي شابلن، كنتُ أغضب من الذين يضحكون: كانوا ينفجرون بالضحك، وكنتُ أخجل من أن انفجر بالبكاء. من هنا أسمح لنفسي بالقول إنّ الكاتب قد يكون آخر من يَعْرف ما يكتب. ومن هنا ضرورة الناقد.

*** لكنّ كتابتك الشعرية تضمحل فيها الفواصل؛ فلا شكل للقصيدة عندك، وأفكارُكَ تنصبّ في عبارات، وقد تمتلئ الصفحةُ بها، وقد تكتفي الصفحةُ بعبارةٍ واحدة. بمعنى آخر يشعر قارئكَ أنه يقرأ شعراً لا قصيدةً.**

ـ أنا سميتُ هذه الكتابة «شعراً» لأنّك أنتَ سمّيتها كذلك في أسئلتك، فلو لم تُسَمِّها كذلك لما كنتُ أعترضتُ، لكنني كنتُ اعترضتُ بالتأكيد لو سمّيْتَها قصيدة. أعتقد أنّ هذه الكتابة أفكارٌ محسوسة، أو أحاسيسُ فحسب، أو مشاعر مُفَكَّرةٌ، أو حدسٌ، أو رغبةٌ في قولٍ غامضٍ أحسّه مهمّاً... مثل قولي: «البحرُ يُرضِع ظلالَ العصافير». فأنا أحبّ هذا القول، وقد جاءني هكذا، فقلتُه هكذا بحريّةٍ غيرِ محكومةٍ بضرورة النسج على منوال. هنا أحب أن أقول إنّ كثيراً من النقّاد يعتبرونه شعراً، وبعضُهم كالدكتور صبري حافظ[1] اعتبره تأسيساً لنوع شعري، وقد اعتبره جمال الدين بن شيخ[2] نوعاً شعريّاً يكمّل ما هو ناقص في الشعر العربي المعاصر.

*** «كتبتَ كما جاءك». في هذه العبارة تعبيرٌ صوفيّ يطرح تساؤلين: أولهما عن وظيفة الناقد المكمّل للقراءة وضرورة وجوده... وثانيهما عن إباحة التجريب على الصعيد الشعري خاصة، والكتابي بشكل عام، وشرعيةِ تبنّي كلّ أشكاله إذا كان الأمر «يجيء»!**

ـ ليس كلُّ ما يجيء غيرَ منسوج على منوال تجريباً. فقد يجيء الجديدُ ناضجاً مكتملاً. ثمّ هناك ضرورة مؤكّدة للناقد.

*** لنأخذ استراحةً ونطرحْ سؤالاً تأخّر: كيف قَدِمْتَ إلى عالم الكتابة؟ وما كانت طموحاتك؟ وأين أنت منها الآن؟**

ـ لم أبدأ يوماً بالكتابة. منذ صغري، وأنا أكتب، ومازلتُ أحتفظ ببعض ما كتبته وأنا في سن المراهقة. كنت أكتب أحاسيسي وملاحظاتي، وكنت أعلّق على أشياء قرأتُها أو رأيتُها. كنتُ في تلك المرحلة أحبّ جبران وأكتب على نسقه كما أعتقد. وتابعتُ هذه الطريقةَ في الكتابة التي لم تكن يومية، حتى قُتِل أحدُ أصدقائي في حادثٍ ثأريّ، فكتبتُ في إثرها قصتيْن صغيرتيْن نشرهما لي الصديق جورج فرشخ، الروائي والصحفي، في جريدة **الجريدة** التي كان يعمل فيها. وعند مجيئي إلى الجامعة في بيروت بدأتُ أكتبُ الشعر تحت تأثير مجلة **شعر** التي أدخلتني في هذا العالم الواسع. أعتقد أني، كغيري الكثيرين، ندين كثيراً لهذه المجلّة، فقد قرأتُها من الألف إلى الياء، وكانت رسالتي الجامعية (الماجستير) عنها. كان كتّابُها مثل شوقي أبو شقرا، وطبعاً أدونيس، وخاصة أنسي الحاج، آباء فعليين.

إذاً صرتُ أكتب شعراً يشبه الشعر الذي كنت أقرأه في مجلة **شعر** وفي **ملحق النهار** في ذلك الوقت. وبدأتُ أنشر في **ملحق النهار**؛ وكان أنسي الحاج وقتذاك يكرّمني كثيراً إذْ أنشرُ عنده. وفي تلك الفترة تعمّقتُ في انتمائي إلى الماركسية، وانتسبتُ إلى الحزب الشيوعي اللبناني، وبعده إلى الحزب الشيوعي الفرنسي. ورأينا، أنا وبعض الأصدقاء، أننا لسنا في حاجةٍ إلى الشعر، بل إلى التغيير. والتغيير يكون ببثّ الروح العلمية والنضال، لا بالشعر. في تلك الفترة كان اليسار في عزّ نهضته، وكان النضال الفلسطينيّ يستقطب الناس وخصوصاً المثقفين. وكان ما نسميه الفكرَ العلميَّ، ونعني به الماركسية، في عزّ انتشاره. وقتَها توقفتُ عن نشر الشعر لهذا السبب، لكنني لم أتوقف عن كتابته، فبقيتُ أكتب من وقت إلى آخر، في آخر الليل، قبل أن أنام؛ وكنت نادراً ما أنام قبل آخر الليل. وكنت لا أرمي ما أكتبه أو أهدره، بل أحفظه في درج.... إلى أنْ وقع الانفجار الذي قُتل فيه أبو حسن سلامة*، وكانت السيارة المفخخة موضوعةً عند مدخل بيتي تماماً. الطريف أنني حين ذهبتُ لأعطي درسي في كلية الآداب، رأيتُ هذه السيارة، ودرتُ حولها أتأملها، فأعجبتني، خصوصاً لأنّ سيارتي الـ «بيجو ٣٠٤» كانت في حالة غير جيدة، وتُسَبِّبُ لي المشاكل دائماً، وكنت أحلم بسيارة «فولسڤاغن غولف» كالتي درتُ حولها قبل أن تنفجر. أثناء عودتي من الجامعة، حدث الانفجار؛ ثوانٍ فقط من التأخير خلّصتني من الموت الأكيد.

هذه الحادثة هزّتني كثيراً، ولاسيّما أنني كنتُ قد بدأتُ أرى أنّ المفاهيم العلمية، والماركسية خصوصاً، مفاهيمُ مخصيّةٌ، لا علاقة لها بهذا الواقع لا من قريب ولا من بعيد. آنذاك كنتُ قد بدأتُ أحسّ إحساساً عميقاً بسقوط كل كلامٍ تحليلي، من أيّ نوع كان. لم أعد بالطبع إلى الدين، لأنّ الحرب زادتني بعداً عنه، وفي الوقت ذاته ابتعدتُ كثيراً عن

---

١ ـ صبري حافظ: «**تقنيات البؤس**، كتابة الحرب وتأسيس الرواية الجديدة»، جريدة **العرب**، ١٩٩٤/١١/٢٢.

٢ ـ مقدمة جمال الدين بن شيخ للترجمة الفرنسية لـ **حين حلّ السيف على الصيف**، الطبعة الأولى، ص ١.

* ـ قيادي فلسطيني، ومسؤول الـ ١٧ (القوة التنفيذية لمنظمة التحرير ولياسر عرفات شخصياً). (الآداب)

عقلانية المفاهيم العلمية. كنتُ في داخلي أحسّ بالغضب حين أسمع أحداً يحلّل، ويضع مقدّمات، ثم يتوسّع في التحليل انطلاقاً منها ليصل في الأخير إلى نتيجةٍ متّسقة مع هذه المقدّمات. كان هذا يثير فيّ الغثيان. عندها قلتُ في نفسي: لستُ في حاجة إلى التحليل ولا إلى الفهم، بل في حاجة إلى البوح، إلى الصراخ، إلى شَهْر الألم في وجه الغفلة. انفجار هذه السيارة قادني مباشرةً إلى جمع ما كنتُ أكتبه على بطاقات صغيرة، ورتّبتُه في مخطوطة كتاب، وحملتُه معي إلى باريس، حيث ذهبتُ في زيارة عادية، وطلبتُ من الأستاذ جمال الدين بن شيخ قراءته. قرأه وأحبّه كثيراً وقال لي: «سأترجمه»! فسعدتُ سعادةً كبرى، إذ كان هذا اعترافاً عظيماً بقيمة هذا المكتوب الذي لم أكتبه للنشر أصلاً. وهكذا كان: ترجَمَهُ، وقدّم له، ونشرنا النصّيْن العربيّ والفرنسيّ في كتاب واحد. ما من شك في أني مدين لهذا الرجل الصديق بالكثير.

*** ولماذا كان الاتجاه إلى الرواية، علماً أنّ روايتك الأولى سُبقتْ بكتابٍ هجين هو «أنسي يلهو مع ريتا»، وهو كتاب يقع بين النثر والشعر؟**

ـ **أنسي يلهو مع ريتا** ينتمي إلى نوع أدبي يُسمى بالفرنسية "Conte" (حكايات متوهمة خرافية شخصياتُها أطفال). لذا لا أوافقك على وصفه بأنه هجين يصعب تحديد نوعه، لكنّ فيه الكثير من الشعر بالتأكيد. أما بالنسبة إلى كتابة الرواية، فالرواية كما نقول في عامّيتنا اللبنانية «تشبِّع أكثر». الرواية استراتيجية مختلفة، سباحة في بحر، في حين كنتُ أحسّ أن الشعر يضيق بي وبما كنت أريد قوله. أعتقد أنّ النثر الروائي هو نوع من الـ "Thérapie"، أقصد أنّه وسيلةٌ للصمود في وجه المآسي، ولا يستطيع الشعرُ أن يقوم بهذا الدور. أستطيع أن أقول لك بوضوح كيف انتقلتُ إلى الرواية (من دون أن أترك الشعر، وإن خفّ إنتاجي له)، ولكن من الصعب قول الأسباب التي أدّت إلى ذلك. ذكرتُ لك سبباً، وهناك أسباب أخرى أستطيع الكلام عليها بالتأكيد، ومنها أنها هواء العصر. فالرواية نوعٌ أكثر ملاءمةً للعصر من الشعر، من جميع النواحي. الرواية تستجيب لحاجات الناس وتطلعاتهم أكثر من الشعر. الرواية لها سوق؛ إنها بضاعة أكثر رواجاً من الشعر بكثير. تحس عندما تكتب رواية أنّك منتمٍ إلى هذا العصر، وإلى هؤلاء الناس، وإلى هذه المدينة، أكثر بكثير ممّا تحسّ بذلك حين تكتب شعراً. ولا ننسَ أنّ الرواية أقرب إلى الفن السينمائي من الشعر؛ فبين الرواية والسينما قرابة هائلة، والسينما هي فن القرن العشرين. صحيح أنّ كل كتابة عزلة، شعراً كانت أم نثراً، لكنّ كتابة الشعر اختناق.

*** قبل أن نخوض في روايتك الخاصة، أسألك إن كنتَ ترى روايةً عربية، وإن كنت تراها حقاً فكيف تراها؟**

ـ لا أجرؤ على الكلام على موضوع بهذه الشمولية. الرواية العربية تتحول بسرعة إلى قارة، فهي تنمو في كل مكان متنوّعةً من حيث المواضيع والأساليب والحساسية.

*** رغم معرفتي برفضك لمثل هذا السؤال، لكنّ سؤالي هو: هل ترى روايةً عربيةً أم روايةً مكتوبةً باللغة العربية؟**

ـ أنا لم أرفض هذا السؤال، لكنك الآن توضّح أكثر! وإذا كنتُ مضطراً للإجابة على هذا السؤال، أجيب بأنّ هناك روايةً مكتوبةً باللغة العربية، كما أنّ هناك رواية مكتوبة بالألمانية. وهذا الكلام يزداد صحّةً يوماً بعد يوم. الرواية، في المطاف الأخير، واحدةٌ من حيث النوع، أيْ من حيث هي قواعد تُبنى على أساسها ومن حيث هي اختلافٌ عن الأنواع الأخرى. ومن المؤكّد أنّ هذه القواعد متحرّكة، لا ثابتة.

ما يجعل من الرواية العربية عربية هو مواضيعها، مستواها، درجةُ معاصرتها. هذا الحديث يؤدّي بالضرورة إلى مسألة الخصوصية، وهي الموضوع الذي يحب الكثير من المثقفين العرب الكلام عليه. أنا فعلاً عاجز عن الخوض في هذا الموضوع، عاجز معرفياً. لكنني على قناعة بأنّ الرواية واحدة وإن اختلفت اللغاتُ والمستوياتُ، ككل شيء، ككل فن، وخصوصاً في هذه الأيام التي تتسارع فيها عمليةُ وَحْدَنة مظاهر الكون.

*** إذا أردنا أن نناقش هذه الفكرة، فإنّ مجموعة من الأسئلة يمكن أن تُطرح: ألا تَعْتبر أنّ اختلاف ظروف نشأة الرواية في كل مجتمع يحكمها ويؤثر فيها وفي بنيتها؟ ألا تعتبر أنّ الظروف الخاصة في كل مجتمع يمكن أن تؤدي إلى تشكّل الرواية بشكل خاص؟ والسؤال الأكبر ألا تعتبر أنّ ظهور أو إنتاج الرواية في مجتمع مُستلَب يؤدي بها إلى أن تكون مُستلَبَةً بدورها، غير «أصيلةٍ»، على الرغم من عدم الاتفاق على هذه الصفة؟**

ـ سآخذ هذا السؤال وسأضع مكان كلمة «رواية» كلمة سيارة وفي ذهني سيارة Hyundai أو Daewoo الكوريتان: «ألا تعتبر أنّ اختلاف ظروف نشأة السيارة في كل مجتمع يحكمها ويؤثر فيها وفي بنيتها؟ ألا تعتبر أن الظروف

الخاصة في كل مجتمع يمكن أن تؤدي إلى تشكل السيارة بشكل خاص؟ و... ألا تعتبر ظهور أو إنتاج السيارة في مجتمعٍ مُستلَبٍ يؤدي بها إلى أن تكون مُستَلَبَة بدورها، غير أصيلة»؟

استعمالي لـ «الأنا» موقف من الايديولوجيات الكليّانيّة، الدينية والدنيوية، التي تجعل من الفرد وقوداً للعام

*** يمكن ذلك بالتاكيد، مع فارق بسيط، هو أن السيارة الكورية تُصنَّع لتُصدَّر، الأمر الذي يُجْبر صانعيها على أخذ المقاييس المناسبة للدول المستوردة، مع الحفاظ على نوعيةٍ وجودةٍ معتدلتين، وذلك لخَفض سعرها في سبيل المنافسة. ألا تعتقد أننا نظلم الرواية بهذه المقارنة: فالسيارة تُنْتَج لسدّ حاجةٍ اقتصادية، والرواية ـ على ما أعتقد ـ تُكتب لسدّ حاجاتٍ أخرى؟**

ـ كل تشبيه يقوم على وجه شبه، وهذا يعني بالضرورة أنّ طرفي التشبيه مختلفان لكنّهما يشتركان في وجهٍ من الوجوه. السيارة تختلف بالطبع عن الرواية، لكنّ الاثنتيْن للاستهلاك، وكلتيْهما حسب قواعد عالمية، ولأهداف هي ذاتها في كل الكون إلخ...

*** سؤالي يتناول وجه الشبه. السيارة مشروع اقتصادي ضخم، زائل بدون شك. أما الرواية فهي مشروع حضاري، أو اجتماعي، أو ثقافي، يطمح إلى الخلود.**

ـ لا أقصد السيارة من زاوية كونها مشروعاً اقتصادياً، بل من زاوية كونها عصارة الرؤية الجمالية والمستوى العلمي للمهندسين والعمال الكوريين إلخ... لا أريد التفصيل، لكن السيارة الكورية هي محصّلة تنطبق عليها المفرداتُ التي استعملتَها في سؤالك. الحدود بين ما هو خصوصيٌّ وغيرُ خصوصي مبنية على النوستالجيا [الحنين] وعلى الخوف من المستقبل، والخوف من الانفتاح على الآفاق، ثم هو إخفاءُ مستوى متدنٍ، إخفاءُ عقدةِ نقص. فالقول بأنّ لنا خصوصيتنا الروائية هو إعفاءٌ لنا من العمل والجهد لبلوغ مستوى عالمي يفرض ذاته. أعتقد أنّ القول بالخصوصية يخفي شعوراً عند بعض المثقفين بالرغبة في الكونية والعجز عن بلوغها. عندما نقول إنّ روايتنا خاصةٌ فكأننا نقول للآخرين: «إنّ روايتنا ليست دون المستوى، وإنما هي مختلفة فحسب؛ فعدِّلْ في ذوقِك أيها القارئ الغربي (بالمناسبة!) وتمتَّعْ بروايتنا المختلفة». وهذا في رأيي إخفاءٌ لقصور، إخفاءٌ لعجز، ولا يمكن ولا يجوز أن نجعل من العجز قيمةً. نحن في ظرف مهيّإٍ لكتابة روايةٍ ذاتِ مستوى عالمي. طبعاً هذا ليس بالأمر الهيّن لكنه ممكن، وهناك أعمال تتمتع بمستوى راقٍ وعالٍ لحسن الحظ، وهي في تزايد. وهذا يقودنا فوراً إلى مسألة ترجمة رواياتنا إلى اللغات الكبرى، أي الغربية، وإلى مسألةِ تعامل القارئ الغربي معها (هنا، بالمناسبة، كيف يمكننا أن نتكلم على خصوصيةٍ بالمعنى الجوهري ونحن نحلم ـ حين نكتب ـ بأن نُترجَم، أي أن نسُرّ القارئ الغربيّ؟!). وكثيراً ما تقرأ رواية وتحسّ في ثناياها رغبةً في الإدهاش بطريقةٍ ما، ولو دقَّقْتَ فيها عرفتها؛ فهذا الكون حوض ثقافي واحد. سأعطيك هذا المثل: عندما كنتُ في اسطنبول أتنقّل في أحيائها، أحسستُ فجأةً حين بلغتُ ساحةً من ساحاتها أنني في بلدتي، وتذكرتُ طفولتي؛ فقد كان هذا المنظرُ يشبه إلى حدّ مدهشٍ المنظرَ الذي عشتُ فيه طفولتي. ومرّةً ثانية تذكرتُ طفولتي بشكل مدهش حين كنتُ في أميركا، على الطريق في السيارة بين لوس أنجلس ولاس ڤيغاس، إذ أحسستُ أني مسافرٌ إلى حيث ربيتُ، إلى حيث مشيتُ حافياً أيام الصيف، بلا حذاء. فهذه المناظر، التي كنتُ أراها هناك، كانت مغروزةً في ذاكرتي لكثرةِ ما شاهدتُ أفلاماً سينمائية أميركية في صغري، أفلامَ Wertern! ومرّةً كنتُ في نيويورك، فأحسستُ بألفة رهيبة، وكنتُ أتوقع في كل لحظة أن أرى والدي الذي كان متوفًى منذ سنوات، لأنّ أحد أعمامي المهاجرين أقام في هذه المدينة عشرات السنين مع عائلته.

*** إنما ضمن المعادلات الحالية نحن طرفٌ أضعف. فهل تؤدّي رغبةُ الطرف الأضعف في أن يكون العالم «حوضاً ثقافياً واحداً» إلى توحيد الثقافة بالفعل؟ وهل كان ما أحسستَهُ من أُلفةٍ في أماكن مختلفة نابعاً من هذه الأماكن بالذات، أم نابعاً من رغبةٍ كامنةٍ فيك في أن تشعر بالراحة في كل مكانٍ في الكون؟**

ـ أنا أرى الأمر من زاوية أخرى. لا أراه من زاوية الصراع بين خصوصيّات، ولا أراه من زاوية الاستغلال الاقتصادي وملء الإرادة السياسية ـ وهذا واقع يجب رفضه والنضال ضده. ما يحدث بالنسبة إليّ كعربي، من الناحية التي أعنيها، هو ما يحدث للفرنسي، للأوروبي، للأميركي اللاتيني، للياباني. الطريقة الأميركية تجتاحنا، ولكنها هي أيضاً «مهدّدة»، تحوّلنا وتتحوّل. إذا نظرنا إلى الأمور من وجهة نظر خارج الصراع، فإنّ الأمور تتغيّر كثيراً. أنا لا أحب الحنين رغم أنني أحنّ، وهذا تناقض فيّ أعرفه، ولا

أحبّ إخفاء العجز والكلام على الخصوصية. الرواية مثل السينما، مثل المسرح، مثل الشعر، مثل السيارة، مثل الطرقات، مثل الهندسة، هندسة المباني وهندسة المدن. لماذا لا يَطْرح المهندسون على أنفسهم مسألةَ خصوصية الهندسة العربية، ومسألةَ خصوصية المعادلات الرياضية العربية المناسِبة لتشييد حائط من إسمنت؟ في رأيي هذا هو الموضوع ذاته. والفَرْقُ أنّ المهندسين العرب متقدمون على الروائيين العرب والسينمائيين العرب والشعراء العرب والمثقفين العرب، لأنهم يرمون بأنفسهم في بحر المعاصرة، بلا حسابات نظرية. إنهم أصلاء ينتمون بكلّيتهم إلى مجتمعاتهم في هذا العصر، بينما الكتّابُ والمثقفون ينتمون إلى عصور سابقة، يعيشون في شرنقة الحنين، والرغبة الطفولية في التميّز.

*** في مقابل وجهة نظرك هذه، يرى الكثيرون أن الكتّاب والمثقفين إنما يحاولون المقاومة في وجه غزوٍ بارد يصيب العالم، لأنّ في عملهم مسّاً للحس الإنساني الذي يُحكَم عليه بالدخول في قوالب إلكترونية باردة، بينما القطاعات الاجتماعية الأخرى لا تعاني مثل هذه الأزمة لاستسلامها إلى الفروقات العلمية والتقنية الهائلة في الغرب. هل ترتاح فعلاً إلى فكرة أن نرمي أنفسنا في العصرنة التي لم نرَ فيها حتى الآن أكثرَ من المزيد من التحيّز والتفكيك الحضاري؟ وهل هذه النظرة حنينٌ إلى الماضي فقط، أم أنها محاولة للمشاركة في تشكيل المستقبل؟**

ـ أنا لست مَنْ تظن، هذا توهّم!

*** لكن في مقابل هذه الراحة في النظرة إلى المستقبل، يمكن أن نسأل الشخصيات الرئيسة في رواياتك، والتي هي قلقة، خائفة، مُتَّهَمة، مأزومة. حتى شخصية روايتك الأخيرة، «ليرننغ إنغليش»، تعلن انتصارَ الانكليزية لا اختيارها.**

ـ هذا من أجمل المديح الذي وُجِّه لي: أن تسرح شخصياتي وحدها، دون علمي، بل ضدي. هذا إشارة إلى نجاح لا أحلم بأكثر منه! بالعودة إلى السؤال، كلامي لم يكن تفاؤلاً بالمستقبل ولا تشاؤماً. التفاؤل والتشاؤم هما خارج المفاهيم التي أتداولها. لننسَ موضوع الخصوصية والمعاصرة والهيمنة الأميركية ونركّز كلامنا على الشخصيات الروائية. هي بالفعل كما ذكرتَ، شخصيات قلقة ومهزومة...

هل ستبقى الرواية بعد «الرقمي» والعولمة كما كانت، بل هل ستبقى أصلاً؟

*** وخائفة...**

ـ أنا لا أراها خائفة.. أو أرى أنّ خوفها، بالأحرى، هو من باب الذكاء. هي شخصيات ترى بأعين كثيرة، لكنها ليست جبانة. فهي رغم كل شيء تبقى: تبقى ترى، وتبقى تسمع، وتبقى تشهد.

*** نعم تبقى. لم يمتْ بطلُك الروائيُّ مرّةً، رغم الموت الذي يخيِّم في الروايات، وهو ما يشير إلى أن في الأمر أكثر من صدفة.**

ـ لم أفكر بالأمر بهذه الطريقة. لا معنى في نهاية المطاف لموت الشخصية أو عدم موتها، لأنّ المسألة متعلّقة بالأحياء. ثم هناك مقتضيات الرواية، وربما كان الدخول في الهذيان أصعب من الموت وأكثر إبلاغاً.

*** ألا يمكن أن تَعْتبر أنّ شخصياتك كانت ترسم شخصاً واحداً، ومن هنا لم تخطر لك فكرةُ موته، وتدعم هذه الفكرةَ الصفاتُ المتشابهةُ لكل شخصية؟**

ـ أنا أعتقد أنّ الكاتب أحياناً، وربما غالباً، هو آخر مَنْ يستطيع الكلام على كتابته. أعتقد أنّ هذا السؤال يجب أن يَرُدّ عليه النقدُ. طبعاً هذا الحذر لن يمنعني من محاولة الإجابة. ربما كانت شخصياتي أوجهاً متعددة لذات واحدة. بالتأكيد شخصياتي ليست شخصيات «إيجابية» أو متجذّرة اجتماعياً، وهي لا تموت لأن لا معنى لموتها. الموت نهاية غير ضرورية. ثم إنّ النهاية ليست دائماً الموت، بل الموت هو إحدى النهايات فحسب.

*** لندخل في رواياتك أكثر. فالعديد منها تستخدم صيغة الـ «أنا» في السرد، ويغلب على السرد طابعُ المونولوغ. فما هي دوافع استعمال المونولوغ؟ وهل يشكل المونولوغ هروباً من إشكالية لغة الحوار؟**

ـ لست مقتنعاً بصوابية رؤيتك، فهل ما أكتبه مونولوغ فعلاً؟! فالمونولوغ حسب ما أعلم ليس مصطلحاً نقديّاً روائيّاً. إذا كان ما أكتب مونولوغاً فذلك يعني أنّ كثيراً من الروايات مونولوغ. فهل **عوليس** لجايمس جويس مونولوغ؟ رأيي أنّ هذا المصطلح هنا في غير مكانه. أما بالنسبة إلى استخدام الـ «أنا»، فأستطيع أن أقول ما يلي: لا أدّعي أني أعرف الأسباب الداخلية، أو الدوافع العميقة التي تؤدي إلى استعمال الـ «أنا»، فهذا أمر خارج فعلاً عن قدرتي على

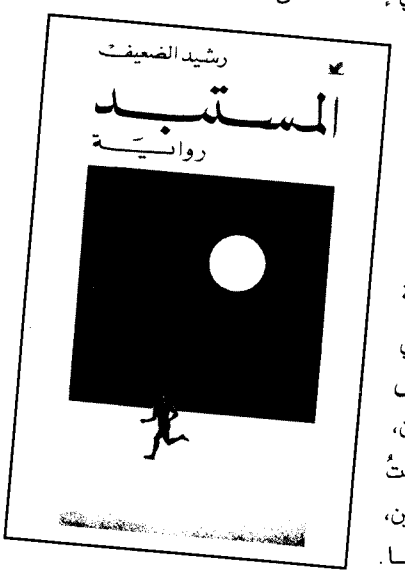
الفهم، لكنني أستطيع أن أقول لك (وهذا بالطبع رأيٌ بَعْديّ) إنّ استعمال الـ «أنا» هو موقف من الإيديولوجيات الكلّية، الدينية والدنيوية، التي تجعل من الفرد وقوداً للعام، وتُذيب الفرد (والأفراد) في أتون القضايا الكبرى، وتدّعي القبض على زمام التاريخ، والجريَ به كيف تشاء. ثم إنّ استعمال الـ «أنا»، من حيث التقنية الروائية البحتة، يوهمُ بأن العمل سيرة ذاتية، فتتضاعف المتعةُ التي يقدّمها العملُ، لأننا إزاء متعة السيرة زائداً متعة الرواية.

*** أريد أن أتوقف معك عند أمرين: أولهما، وأنت أستاذ في كلية الآداب، ماذا نسمّي نقدياً حوار الـ «أنا» مع الـ «أنا»، علماً أنني أعرف أنّ غولدمان وباختين على الأقل قد استعملا لفظ المونولوغ في النقد الروائي؟ وثانياً، بالنسبة إلى الإيهام بالسيرة الذاتية، أنت تستخدم الكثير من صفاتك وتعيرها لشخصياتك، وفي الرواية الأخيرة أعطيت شخصيّتك كلّ شيء تقريباً من شخصيّتكَ أنتَ... الأمر الذي يُغري بالسؤال عن درجة الإيهام.**

ـ سأجيبك على النقطة الثانية من سؤالك. ليس من المفروض أن يعرف القارئُ المؤلّفَ. أنت تعرفني، لكنّ الأغلبية الساحقة من القراء لا يعرفونني. لذلك لا يعني القارئَ أن يكون بين الشخصية وبيني شبهٌ. القارئ يقرأ الشخصية فقط، ويعرفها وحدها فقط.

*** أنا الذي أعرفك، بماذا تجيبني؟**

ـ أجيبك بقولٍ لأحد الشعراء: «أنا أعظم مَنْ عاش». ما من أحد يستحقّ أن يُكتب عنه أكثر مني! وما من أحد يستحق أن يكون محطّ الضوء أكثر مني. ثم إنّي لا أتناول من شخصيّتي إلاّ ما كان موجوداً عند الآخرين، وما كان ذا دور في تقدّم الرواية. مثلاً: التوقف عن التدخين. فالراوي الذي يتكلم بصيغة الـ «أنا» في **ليرننغ إنغليش** توقف عن التدخين، وأنا شخصياً توقفتُ عن التدخين، وللأسباب ذاتها.



وهذا أمر منتشر؛ وقف التدخين «موضة»؛ وهذا جزء من التأثير الأميركي على العالم: تقديس الصحة والهوس بطول العمر. إذن تكلمتُ على شيء منتشرٍ ويطولني ونَسَبْتُهُ إلى راوي **ليرننغ إنغليش**؛ إذاً هو أنا وهو الآخرون. هنا أعود إلى الإيهام؛ إنه الإيهام بأنّ الكلام سيرة ذاتية، لزيادة أسباب المتعة.

وهنا أريد العودة إلى سؤالك السابق لأقول لك إنّي لم أعطِ البطلَ الشيءَ الكثيرَ منّي، بل أعطيته القليل الظاهر، لكن الموهِم.

*** ألا ترى أنّ استخدام شخصية رئيسة تدور حولها الأحداث وتَرْوي، أو يُروى عنها وعن أفكارها ومشاعرها، يشكل تقنية كتابية محددة؟ وألا ترى أنك لم تسعَ إلى استخدام تقنيات روائية أخرى؟**

ـ أنا لم أرَ أني استنفدتُ هذه التقنيّة، بل يستهويني الكلامُ بهذه الطريقة، أحبه، أرتاح إليه، وأجد لذّةً في نقل هذه المشاعر إلى القارئ. أحبّ أن أجعل القارئ «يلهو» بما «لهوتُ» به. ولا أعتقد أنّ السؤال هو كما تطرحه، بل السؤال هو: «إلى أيّ مدى تبلغ هذه التقنية عقلَ القارئ وقلبه؟» أنا أكتب بمعرفتي وبحريّتي؛ وكتابتي بهذا الشكل هي ممارستي لحريتي. وكما ترى فمع كل كتاب يزداد عدد قرّائي، وهو ما يعني أني ألبّي عندهم رغبةً ما. شبعنا من العامّ، ودفعنا ثمنَ هذه المفاهيم العامّة من حياتنا. آن الأوان لأن ننتبه إلى أنفسنا. ثم إنّ الكلام الذي مركزُهُ شخصٌ واحدٌ لا يعني أنّ هناك تقنية واحدة؛ فأنتَ لو قرأتَ **تقنيات البؤس** الذي يدور على شخص واحد لوجدته شديدَ الاختلاف عن **أهل الظل**. هناك تقنيات لا تحصى في بناء روايةٍ مركزُها شخصٌ واحد.

*** ولدتْ رواياتُك الأولى في الحرب، ووَرَدَتِ الحربُ فيها إيقاعاً داخلياً ينسج حركة الشخصية المحورية والشخصيات الثانوية. لكنّك كنتَ دائم الحرص ألاّ تخوض في فعل الحرب، بل في**

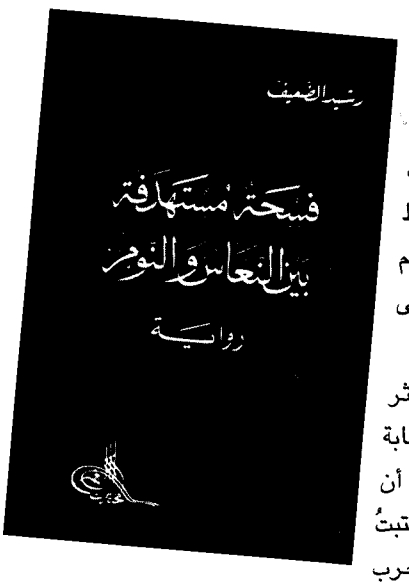
العيش في الحرب. فكيف أثّرتِ الحربُ فيك وفي كتابتك؟

ـ في الحرب اتضح لي أمر أساسي، وهو أنّ اللغة تجري كما تشاء، لكن لا علاقة لها بالواقع. واتّضح لي أنّنا أدواتٌ لكائن بهيمي غامضٍ جبّار هائلٍ هو التاريخ. إننا أدواته، يكتمل بنا، يجري بنا، ينصنع بنا. ولذلك قلتُ لن أفكر بعد الآن، إذ لا ينفع التفكير، أي التحليل، التحليل بالمفاهيم والمصطلحات، بل أنا في حاجة إلى البوح وحسب. من هنا كانت **عودتي** إلى الأدب، لأني رأيت فيه خير أداة لما أنا في حاجة إليه. رأيتُ في الأدب قوة هائلة في التعبير، ورأيت كل طرق التفكير الأخرى لا شيء قياساً إليه.

قلتُ: «عودتي إلى الأدب»، لأنني كنتُ قد توقفتُ عن النشر وكنتُ قد خفّفتُ من وتيرة الكتابة في سنوات النضال بعد أن أقمتُ مع عدد من الرفاق فرقاً بين ما سمّيْناه الروح العلمية وبين الأدب وخاصةً الشعر.

أثناء الحرب تيقّنتُ أنّ الأدب هو الوسيلة الوحيدة القادرة على «الإمساك» بهذا الواقع الزئبقي الذي لم يكن بالإمكان القبضُ عليه أو الإمساكُ به بأيٍّ من المفاهيم المتداولة. الأدب هو قول ما لا يُقال، لأن الأدب هو اللاقول. الأدب زئبقيٌّ كالواقع. بهذا المعنى لا شك أنّ الحرب أثّرت في كتابتي؛ فالحرب هي التي علمتني أنه ليس للشرّ قرارٌ، وأنّ في الإنسان طاقةً على الأذى لا توصف، وأنّ العداء شعورٌ ضروريٌ لحياة الناس، وأنّ الإنسان إذا عدم العدوَّ أخرج من نفسه عدوّاً ليقاتله. وهذا ما أشير إليه في إحدى عباراتي الواردة في كتابي **أيّ ثلج يهبط بسلام**: «عادوا لتطيبَ مآكلُكم» لأنّ العداوة ملح الحياة، وبها تطيب الحياة!

علمتني الحربُ أن ليس غير الأدب قادراً على قول هذه «الحقيقة». بكلام آخر، الحربُ علّمتني قيمة الأدب، وأهميةَ الأدب. للأسف الأدب مرتبط بالشرّ والألم والوجع وما إلى ذلك.



أما عن أثر الحرب في الكتابة ذاتها، فأعتقد أن أثرها كان أنني كتبتُ بحرية. فأثناء الحرب كتبتُ لا لأنشر بل لأكتب، ولم أكتب نسجاً على منوال.

أقول اليوم بثقة، ونحن في حالة سلمٍ تسمح لنا بالتنفّس، إنّ الحريةَ مسؤوليةٌ كبرى، بمعنى أنها قد تجرّك إلى خارج كلّ سياق، أي أنها قد تجرّك إلى الغموض المطلق والهذيان. لكن أعتقد أني نجوْتُ، وأني مارستُ حريّتي بمسؤولية، وحجّتي في ذلك أنّ كتابتي لم تخرج عن كل سياق إلى الهذيان.

*** بدأتِ الحربُ وكنتَ ما تزال عضواً في الحزب الشيوعي اللبناني، وقد استمرّتْ عضويتُك حتى وقت لاحق. ومع ذلك فإنّ رواياتك، الأولى خاصةً، لا تحمل أيَّ أثرٍ من ذلك الانتماء السابق. فكيف تفسّر ذلك؟**

ـ هذا ليس في حاجة إلى تفسير، لعدة أسباب. ولكنْ أريد أولاً أن أصحّح بعض الأشياء، فقد بدأتُ كتابة الرواية **بعد** سنوات من تركي الحزب. ثم إنّ الأدب، ثانياً، ليس تعبيراً عن خط سياسي، وليس تبريراً لخط سياسي؛ فهذا منظور قديم للأمور.

*** لا أقصد من سؤالي المباشرةَ السياسيةَ في الأدب، وبالطبع لا ألومك لكونك لم تكتب أدباً واقعياً اشتراكياً، وإنما أقصد أنّ الانتماء الايديولوجي يفرز أو يحدّد منهجاً في الرؤية والتحليل، يظهر في الأدب مثلما يظهر في أيّ نشاطٍ بشري آخر. قارئك لا يتصوّر أبداً أنّك كنت يسارياً، رغم بعض الإشارات في رواياتك («فسحة...» مثلاً).**

ـ هذا مديح آخر توجّهه إليَّ، وهو أنّي لم أكتب لأبرهن عن صوابيةِ فكرٍ ما، أو فكرةٍ ما. لا أدري كيف كان يمكن أن تظهر اليساريةُ الفكريةُ في الأدب! الأدب هو منطقة أخرى. لو راجعتَ الأدب في فترة العصور الذهبية لليسار، في أوائل القرن، وحتى في عهد الثورة البولشيفية، لرأيت أنّ الأدب الذي يحاول تأكيدَ صحة فكرةٍ، أو يبرّر خطأً سياسياً، أصبح قديماً وفقد ماءَه بسرعة.

ولكنْ رغم ذلك، لو دقّقتَ لرأيتَ في أعمالي هموماً تستطيع أن تسمّيها «يسارية»، وهي في الوقت ذاته همومٌ إنسانية. وبقدر ما هي إنسانية فإنّها عربية ومحلّية. خذْ **ناحية البراءة** مثلاً؛ كيف يتبنّى المخطوفُ فيها منطقَ الخاطف؟ هذا موضوع عربيٌ يساريٌ إنساني. وفي **ليرننغ إنغليش** تجد موضوع الهوية؛ وهذه ليست مواضيع نضالية بالمعنى المباشر، لكنها مواضيع أساسية جوهرية تذهب في العمق. إنها مواضيع نقدية تتناول الأخلاق (Ethics) التي تحكم السياسة. وبهذا المعنى فهي موقف من اليمين، بقدر ما هي موقف من اليسار الذي عرفناه. إنها يسارية بالمعنى الأساسي، أي نقدية.

في الحرب قررتُ أنّ التفكير والتحليل لا ينفعان، فعدتُ إلى البوح وإلى الأدب

*** سأتوقف قليلاً هنا عند أمر يشغلني. كيف تفسّر تفاجؤكَ بالحرب على الرغم من أنها لم تكن مفاجأةً لمثقفي تلك الفترة؟**

ـ الحرب لم تكن مفاجأةً، ولم تكن عكس ذلك. لم أكن أتوقعها، ولم تفاجئني، ولكنها كانت صدمةً. من كان يتوقع ما حدث!؟ كانت صدمةً كبرى وضعتْ كلَّ المفاهيم على المحكّ.

*** كانت شخصياتك ضحايا للحرب بالمعنى الإنساني، لكنها لم تكن ضحايا بالمعنى السياسي أو غيره. فإلام تعزو ابتعادك بشخصياتك عن الخوض في مسائل السياسة؟**

ـ لأن السياسة انهارتْ، وانهارت المفاهيمُ كلُّها، وانهارت الأحزاب. كان العنف يجرّ العنف، والتفتتُ يؤدي إلى مزيد من التفتّت، والهذيان إلى الجنون. بتنا جميعاً ضحية هذا الوهم الذي كان لدينا جميعاً، وهو أننا أسيادُ أنفسنا وأسيادُ مصائرنا. كلّ الأطراف كانت مخطئة، وكلها كانت محقةً في الوقت ذاته. الجميع كانوا ضحايا والجميع كانوا جلاّدين في الوقت ذاته. سقط المستقبلُ وسقط الحاضرُ واستُرجعتْ أحشاءُ الماضي. في هذه الأجواء كانت تتحرك شخصياتي وتشهد وتعاني. إذن، كان من «المنطقي» أن يجري الكلامُ عليها بشكل إنساني كما تسمّيه. السياسة صارت هدر دماءٍ. شخصياتي كانت رفضاً لهذا الوضع، شخصياتي ضد السياسة لكنها في الوقت ذاته تشكّل سؤالاً أخلاقياً (إيثيقياً). كانت خارج السياسة لكنها لم تكن خارج الأخلاق... بمعنى أنها شهادة ضد الأخلاق السائدة ودعوةٌ إلى البحث عن أخلاق جديدة، لا يكون فيها الفرد حطباً للتاريخ أو للقضايا الكبرى. وهذا أمر أعرف أنه مستحيل.. لكن ليس من ممكن إلا المستحيل، أقصد أنْ لا خلاص لنا كبشر، عرباً وغيرَ عرب، إلا بالمستحيل. وهذا ما تتوصل إليه الشخصية الرئيسة **في ناحية البراءة**.

*** إذا أقمنا مقاربة، نجد أن شخصيات رواياتك، بإظهارها نواحيها الإنسانية وعدم الخوض في مأساة انتهاء الأوهام، كانت سلبية بالنسبة إلى الهموم والأسئلة التي أصابتك وأصابت العديدَ ممن فقدوا الإيمان بالفكر الشمولي على أنواعه. وفي المقابل هناك شخصيات روائية أخرى خاضت في تحطم أحلامها وعانتها، ووصفت الحربَ ومشاركيها ومصيرهم البائس.**

ـ لا أوافقك الرأي. هذا شيء موجود عندي، وموجود بكثرة، أو أنّي لم أفهم جيداً ما قصدتَ. الجزء الثاني من سؤالك ينطبق على شخصيات رواياتي. «عزيزي السيد كاواباتا» ينطبق تماماً على ما قلته..

*** لكنّ شخصيات رواياتك خلال الحرب كانت تحلم بالبقاء فقط، بالماء والخبز والكهرباء، وتعاني هموماً ذاتية... بينما حملتْ شخصياتك بعد الحرب هموماً أكثر انفتاحاً، وصارت أكثر مواجهةً مع واقعها.**

ـ لا أوافقك الرأي. ثم هل كان ما سمّيْتَه «هموماً ذاتية» فعلاً كذلك؟ اسمعْ: كان الكلام على الخوف في تلك الفترة، والدعوة إليه، عملاً بطولياً خطيراً. كانت الدعوة إلى الخوف دعوةً إلى التمتع بالذكاء، وإلى احترام الذات، واحترام الإنسان كقيمة قصوى. في ذلك الزمن الذي كان كلُّ شيء فيه يدعو إلى الموت، كان هذا الموقف عملاً بطولياً خارقاً. يجب أن تقرأني بذكاء! لم تكن كتابتي أبداً ذاتية، أي لم أردْ شيئاً إليّ، بل كنتُ عندما أتكلم عن الأنا أضع الكونَ كلَّه في قلبي، تحت جناح أناي. بهذا المعنى أسمح لنفسي بأن أقول: أنا أعظمُ من وطئتْ قدماه قشرةَ الأرض! وهذا يعني أنّ الكلام على الخوف هو رفض مقدامٌ وجريءٌ وطليعيٌ للسياسة كما كانت تجري ممارستُها على الأقل آنذاك.

لا تعتقد أنّ احترام الحياة أمرٌ معطى، أو أمرٌ طبيعي، وكذلك الأمر بالنسبة إلى حبِّ الحياة. أعتقد أن هذا أمر يجب أن **تُقنع** الناسَ به، أن تقنع **السياسة** خاصةً به. نحن نعتقد أن الحياة غالية، لكنها في الحقيقة ليست كذلك. إذا كان

هناك من مهمة علينا القيام بها فيجب أن تكون جعلَ الحياة أمراً غالياً. ليس عبثاً أن يقول الناس «الحياة رخيصة»، لأنها كذلك بالفعل. لذلك كانت الدعوةُ إلى الخوف وكان تمجيدُ الخوف تمجيداً للحياة، وتمجيداً للذكاء البشري. في **لا شيء يفوق الوصف** كتبتُ على صفحة واحدة: «أخاف من دون خجل». هذه ليست كتابة «ذاتية» إذن!

*** إذا كانت الدعوة إلى الخوف بطولةً وتفرّداً في زمن الحرب، فإنك بعد الحرب في رواية «ناحية البراءة» تتحدث عن قمع الإنسان على يد السلطة... وكأن هذا دعوةٌ جديدةٌ إلى الخوف ولكن في زمن مختلف.**

ـ يحق لك أن تقرأها كذلك؛ لا اعتراض لديّ. أعتقد أن قصرها على الأنظمة إضعافٌ لها. صحيح أن الأنظمة تخطف، لكنّ الشعب يخطف أيضاً، والطوائف تخطف، والأديان تخطف، والفلسفات تخطف، والأفراد يخطفون. قمعُ الأنظمة أسهل وقعاً أحياناً من قمع الجيران، من قمع الشعب. ولولا أن القانون يحمينا من الشعب، لما كان بقي «مختلِفٌ» حياً في هذا الوطن.

*** لكنك أنتَ مَنْ قَصَرَها على الأنظمة كشكل أقصى للقمع، ومنظِّمٍ له، وإذا بالسلطة هي مَنْ يستفيد من قمع الشعب... مع ملاحظة أن زمن كتابتها، أي زمن بناء الدولة في لبنان، لا يفيد فكرتك هذه.**

ـ أنت تقرأها بشكل مختلف عنّي، وهذا من حقّك!

*** معظم شخصياتك الرئيسية الروائية شخصيات نخبوية مثقفة، يشكّل محيطُها العاديُّ أداةً قمعيةً واستغلاليةً لها، كبطل «فسحة...» و«تقنيّات البؤس» و«ليرننغ إنغلش». فما هي نظرتك إلى علاقة الأدب (أدبك) بمحيطه الاجتماعي، بواقعه (على الرغم من أنّك ستعتبر هذا نظرة قديمة)؟ وألا يؤدي اختيارك الدائم للشخصيات المثقفة، التي تحمل قيماً إيجابية، إلى النظر إلى رواياتك على أنها روايات نخبوية؟**

ـ صراحةً، هذه المواضيع التي تثيرها خارجة عن اهتماماتي. لكنْ لما كنتَ تطرح السؤال فسأحاول أن أكوّن رأياً في الحال وأقوله لك. إذا لم تكن الشخصيات الرئيسة في أعمالي «شعبية» فهذا لا يعني أنّها نخبوية. أعتقد أنّ للنخبوية تحديداً آخر، ولا أدري لماذا ربطتَ بين المحيط الاجتماعي والواقع. فقد يكون الكلامُ على الواقع أبعد ما يكون عن اهتمام محيطٍ اجتماعيٍ ما. الواقع شيء، والمجتمع شيء، والشعب شيء، ووعي الجماعة شيء. رواياتي تتناول بالتأكيد أموراً شديدة الارتباط «بالواقع»، تطال عصب الواقع، بغضّ النظر عن مستوى الناس ووعي الناس ورأي الناس. هنا يهمّني أن أقول إنني عندما أكتب لا تشغلني هذه الأمور. ما يشغلني هو بناءُ روايةٍ بناءً سليمَ السياق متناسقاً منضبطاً بمبدإ ما. وما أقوله الآن هو في الحقيقة قراءةٌ بَعْديةٌ لكتابتي، وهذه القراءة محكومة بأسئلتك.

في الحرب، كانت الدعوةُ إلى الخوف، وتمجيدُ الخوف، تمجيداً للحياة وللذكاء البشري

*** كانت علاقة نتاجك بالترجمة جيدة منذ كتابك الأول الذي نُشر بلغتين، لكنك لم تلجأ مرّة إلى الكتابة بلغاتٍ أخرى، فهل ترفض مثل هذا الأمر؟**

ـ أصلاً أنا لا أجيد فعلاً لغةً أخرى. أنا غير قادر على الكتابة بالفرنسية، وهي اللغة الأجنبية الوحيدة التي أعرفها، وقد تعلّمتُ الفرنسية متأخراً، وحين بدأتُ أحسنُ الكلام والقراءة بالفرنسية كان عمري ستاً وعشرين سنة. تعلمتُ الفرنسية عندما ذهبتُ إلى فرنسا لمتابعة الدكتوراه. لا شيء عندي يسمح لي بطرح السؤال أصلاً. من ناحية أخرى تُرجم كتابي الأول بالمصادفة. اسمعْ: بالنسبة إلى الترجمة، يحبّ بعضُ الكتّاب أن يعطي انطباعاً أنّ هناك لجنةً كونية، أيةً عظمى، دائمةَ النظر في إصداراتنا، وأنّ هذه اللجنة قد اختارت كتاباً مّا للترجمة لشدّة ما أعجبتْ به. للأسف كتّاب يُترجَمون يحبّون أن يعطوا هذا الانطباع. لكنّ حقيقة الأمر مختلفة تماماً. كتابي الأول ترجمه جمال الدين بن شيخ، ونشرناه في طبعة مزدوجة عربية ـ فرنسية، لكني أنا الذي أعطيته المسوّدة لكي يقرأها فأحبّها وترجمها. كتابي المترجم الثاني **فسحة**.. كانت ترجمته مبادرةً من أحد الأصدقاء الفرنسيين، وهو فيليب كاردينال. وهكذا يصبح اسمُك في متداول الناس، في الأوساط المهتمة بالعالم العربي وأدبه. وبقدر حضورك في هذه الأوساط يروج اسمك وكتبك فيها؛ وإذا كنتَ مقيماً في الخارج فالأمر يسهل عليك أكثر بكثير ممّا لو كنت مقيماً في الوطن الأم. هكذا بكل بساطة، ولا تصدّق غيرَ ذلك. أنا لم تخترني لجنةٌ كونيةٌ عظمى من عقل محض لتترجمني، وهذه اللجنة لا وجود لها، ولم تختَرْ أحداً. ثم إنّ كتابتي ليست خيرَ الكتابات العربية، بل هي لون من ألوان الكتابة العربية الغنية والمتنوّعة. فلنصرفْ، إذن، جهدنا في عملنا؛ فهذا أفضل لأدبنا!

*** ماذا عن «عزيزي السيد كاواباتا» الذي تُرجم**

إلى ثماني لغات أوروبية؟

ـ هناك مؤسسة اسمها «المؤسسة الأوروبية للثقافة»، وهي وراء سلسلة من الترجمات إلى اللغات الأوروبية، وقد تُرجم قبلي عددٌ من الكتّاب العرب، وقد اختارتْ كتابي هذا لأنّه يخضع لمقاييس من وضعها هي بالذات. هذا هو الأمر بكل بساطة.

هنا يحلو لي أن أضيف، بالمناسبة، أنه يسرّني كثيراً أن يُترجَم كتابي، خصوصاً إذا جاءت المبادرة من الآخرين لا منّي. ويسرني كثيراً أن يلقى كتابي المترجم صدى عند قرائه في اللغات المترجَم إليها. هذا أمر فيه إفادة كبرى لي، وللأدب العربي عامة.

*** ماذا تعني لك العالميةُ في الأدب؟ جوائز أم ترجمات أم ندوات؟**

ـ لم أفهم السؤال

*** أقصد التهافتَ بين المثقفين العرب على أن يكونوا عالميين، سواء عن طريق النشر، أو الطموح إلى جوائز عالمية (بعدما فتح نجيب محفوظ الباب)، أو المشاركة في مؤتمرات، أو أن يكون أدبهم محور هذه المؤتمرات في الجامعات الكبرى في العالم الغربي.**

ـ هناك طموح مشروع هو طموح الكاتب إلى أن يقرأهُ الناس في لغاتٍ مختلفة. وهذا أمر انساني لا اعتراض لي عليه. لكن هذا يؤثّر سلباً أحياناً، فتحسّ أنّ بعض الأعمال مكتوبة لقارئ آخر. واقع القارئ العربي يسهّل على الكاتب أن يكون في ذهنه القارئُ الآخرُ غيرُ العربي. في أسوإ الأحوال عندما تترجَم إلى لغة ما، يكون قراؤك في هذه اللغة أكبر عدداً من قرائك في لغتك. أي أنّ روايةً عاديةً لكاتبٍ عادي في اللغة العربية يقرأها عشراتُ الأشخاص فحسب، وفي حال ترجمتها يقرأها أكثرُ من ذلك بكثير. نحن ندخل في عصر لم نتبيّن معالمه بعد، ويجب التفكير فيه عن قرب. هناك تحوّلات يعيشها الكاتب العربي لم نعِ بعدُ أهميّتها؛ وهذا التطلع نحو ما أسميتَه «العالمية» جزءٌ من هذا التحوّل.

ليس كلامي من باب التأييد أو الرفض، بل من باب الملاحظة. نحن في عالم جديد مختلف، لا يمكن أن تبقى في منأى عنه. رواية تصْدر في أيّ مكانٍ من العالم تترك أثراً فورياً فيك. هذا الموضوع، إذا أردنا النظر فيه بعيداً عن الروح السجالية، في حاجة إلى مزيد من الروية والتعمّق. إنه موضوع شديد الأهمية. وهذا ليس تبريراً، بالطبع، لهذه الهجمة على العالمية (وهي هجمة تثير الاشمئزاز أحياناً)، ولا تأييداً لها بالطبع... بالنسبة اليّ، موضوع العالمية أطرحه من زاوية أخرى، أو بالأحرى ما يعنيني فعلاً مباشرةً هو أثر انفتاح العالم بهذا الشكل في الرواية. ويهمني أثر «الرقمي» في الرواية. هذان موضوعان خطيران لأنهما يطولان النوع الروائي بالذات، النوع كنوع. هل ستبقى الرواية بعد سيادة الرقمي كما كانت قبله؟ هل ستبقى الرواية بعد العولمة كما كانت قبل العولمة؟ هل ستبقى الرواية أصلاً...!؟

*** هل تشكّل الكتابة بالعربية الفصحى أيّ مشكلة لك؟ خاصة إذا اطلعنا على كتابك الأخير الذي يحمل**

رشيد الضعيف في سطور

- **حاز الإجازةَ والدبلومَ في الأدب العربي من الجامعة اللبنانية.**
- **حاز شهادةَ الدكتوراه من جامعة باريس الثالثة في الأدب المعاصر.**
- **حاز شهادة DEA في الألسنية من جامعة باريس الخامسة.**
- **أستاذ في الجامعة اللبنانية منذ سنة ١٩٧٤.**
- **له العديد من المقالات في النقد الألسني.**

مؤلفاته:

- **حين حلّ السيف على الصيف (شعر ـ مع ترجمته الى الفرنسية)، ١٩٧٩.**
- **لا شيء يفوق الوصف (شعر)، ١٩٨٠.**

إشكاليةً من عنوانه («ليرننغ انغليش»)، وهي إشكالية عليك أنت أن تحدّدها، لأنني أسميها اغتراباً و«تأمْركاً». ومن نواحي هذه الإشكالية مشكلة اللغة والتعبير بواسطتها.

ـ الكتابة، في أيّ لغة كانت، مشكلة. وبهذا المعنى الكتابة بالفصحى مشكلة، لكنها ليست عائقاً. أنا لم أفكر يوماً بالكتابة بغير الفصحى، ربما لأنّني لا أكتب للمسرح أو للسينما. لم أشعر يوماً أنّ الفصحى عاجزة عن تأدية ما أريد تأديته. قد أشعر وأنا أكتب بضغط العامية، وقد أشعر أحياناً (وأنا أكتب عن حالات أو أحداث) أني أترجم من العامية إلى الفصحى، ولكن هذا من صعوبات الكتابة. العائق إذن عمليّ: هناك صعوبات إذا جاز التعبير، عملية، إجرائية، على الكاتب أن يجد حلولاً لها. حين تكتب بالفصحى تضع نفسك في سياق، وهذا السياق قادر على حلّ المشاكل التي ينتجها. اختيار الفصحى هو القبول بمشاكلها. بالنسبة إلى **ليرننغ إنغليش** ربما لم أشعر يوماً بأنّ لغتي قد بلغتْ مستوى من النضوج ومن الطواعية كما شعرتُ في هذه الرواية. إذاً ليس فيها شيء يشير إلى مشكلة لغوية، بل إنّ لغة هذه الرواية بالنسبة إليّ برهانٌ على قدرة العربية على مجابهة المشاكل. أما العنوان فأمر آخر؛ العنوان خارج عن قضايا اللغة؛ العنوان هذا يجب أن يوضع في سياق آخر.

*** قبل الختام، يبدو حضور المرأة في رواياتك كالغياب، وحضورها يطغى فيبدو وكأنّه إضاءةٌ لجانب من جوانب شخصيتك الرئيسة في حركتها.**

ـ أحياناً كثيرة تُطرح عليّ أسئلةٌ أشعر أنه ليستْ من مسؤوليتي الإجابةُ عنها. وسؤالك هذا، رغم أهميّته، من هذا الباب. إنه أمر غريب فعلاً، ربما لأني لم أكتب عن المرأة، بل كانت فلانة (أي سيّدة بعينها) في روايتي جزءاً من الرواية، أو احتلّت من الرواية ما كانت الرواية في حاجة إليه. الحق أن المرأة ليست موجودة في روايتي لأنني أردتُ التحدث عنها، أو لأني أردتُ تناول موضوعها، أو لأني أردتُ تبيان شيء ما فيها، بل هي في روايتي لأنها جزء من هذه الأجزاء التي تؤلّف المشهد، وموجةٌ من هذه الأمواج التي ترتطم بالشاطئ. الشجرة تؤتي ثمارها. أذكر الآن عبارة شعرية من **حين حلّ السيف على الصيف**: «سألتُ أمي لماذا ولدتُ فأجابتني: أأبقيك في بطني»؟. أرجو أن يكون هذا الربط بين الأشياء واضحاً. أحسّ فعلاً عندما أُسأل عن هذه المواضيع أنه ليس من مجالي الإجابة عنها، بل من مجال الآخرين، ولكي أجيب عليها يجب أن أضع نفسي بين الآخرين.

*** ما موقفك من ذكر الجنس في رواياتك، وهو الذي خفّ ذكرُهُ تصريحاً بعد روايتك الأولى «المستبد»؟**

ـ معك حق، هناك نوع من الخفر في الكتابات الأخيرة، لكنه خفر قد يكون ظاهرياً. ربما الأعمال الأولى كُتبتْ في عصر يسمح بذلك. لا تنسَ أننا نحن، أبناءَ الستينات، جيلٌ تحرّر في كل المجالات بما فيها الجنسي. هناك الآن نوع من الانكماش أثّر فينا، ولكن هذا التأثير شكلي.

*** بم يحلم رشيد الضعيف اليوم؟**

ـ أحلامي صغيرة ومباشرة، ليس فيها الكثير من الطموح، إلاّ أنني أطمح في كتابة روايةٍ ترضيني.

بيروت

- **أنسي يلهو مع ريتا (كتاب البالغين)، ١٩٨٣.**
- **المستبد (رواية)، ١٩٨٣.**
- **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم (رواية)، ١٩٨٦، (تُرجم الى الفرنسية عام ١٩٩٢).**
- **أهل الظل (رواية)، ١٩٨٧ (مترجم إلى الفرنسية).**
- **تقنيات البؤس (رواية)، ١٩٨٩.**
- **غفلة التراب (رواية)، ١٩٩١.**
- **أي ثلج يهبط بسلام (شعر)، ١٩٩٣.**
- **عزيزي السيد كاواباتا (رواية)، ١٩٩٥ (يصدر تباعاً في ثماني لغات أوروبية في سلسلة «ذاكرة المتوسط»).**
- **ناحية البراءة (رواية)، ١٩٩٧.**
- **ليرننغ إنغليش (رواية)، ١٩٩٨.**