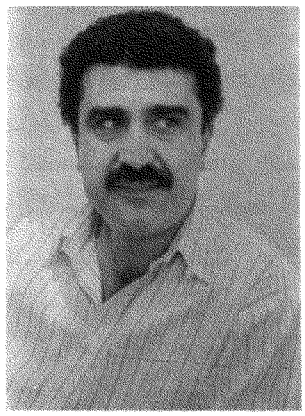
حسن داوود: الحزبية، والهامشيّة، والمدينة

حوارات مع روائيين لبنانيين (II)



حسن داوود

بعد الياس خوري (تموز ـ آب ١٩٩٣) وليلى عسيران (آذار ـ نيسان ٩٨)، تعود الآداب الى حوارات مع الروائيين اللبنانيين هادفةً إلى ان يكون ذلك مدخلاً للغوص في تاريخ هذه الرواية، التي تخوض في تجريب جنسها في مرحلة ما بعد الحداثة، والمعلوماتية، ووجود أشكال جديدة للتعبير تكاد أن تنحصر في ميدان التكنولوجيا ونظم شبكات الكمبيوتر التى تدخل المجال الإبداعي. وتجد هذه الرواية ذاتها في تحديات الرواية العربية الباحثة عن ذات وهوية، والمدافعة عن نفسها ضدّ تُهم الاغتراب والتقليد. وتحاول أن ترسم رؤيتها الى العالم عبر فرادة تجربتها، سواء أكان ذلك في تجربة الحرب الأهلية الطويلة، أم في تجربة الأوضاع الاجتماعية اللبنانية الخاصة التي تمنع لبنان إلى الآن من الوصول الى مرحلة السلم الأهلي المنشود.

لقد أردنا أن يكون نقاشنا مع الروائيين اللبنانيين واسعاً، حرصاً منا على رسم صورة شاملة لإبداعهم، ترصد حدود التداخل بين الخاص والعام، وبين النص المكتوب والمرجع الحي. وفي هذا السياق، نسعى الى أن نجعل من المُحاور مشاركاً في صياغة الحوار وشكله، وذلك عبر فسح المجال أمام خروجه على نسق الحوار أو توجهه، اقتناعاً منّا بان هذا جزءٌ من الموضوع الإبداعي الذي نتطرّق إليه مع مبدعه.

واللقاء مع حسن داوود كان ممتعاً. فالرجل يكتب رواياته بما يتناسب معه إنساناً، بعيداً عن الحرب، وعن التنظيرات المجردة والعناوين الكبيرة. فهو يستغرق في ذاته، ثم يحاورك بلباقة وتركيز، يتلو عليك إجاباته وكانه يقرأها، دون أن ينسى النقطة والفاصلةَ، لدرجة انني لم أحتج إلى إعادة صياغةِ الحوار؛ فقد كان ناجزاً تقريباً!

وكانت لقاءاتنا شبه يومية، ولذلك لم ننتبه إلى أننا أنهكنا إلا في اللقاء الذي كنا قد قررنا من قبل انه سيكون الأخير. لذلك، حين وصلنا الى اللحظات الأخيرة من الحوار شعرتُ وكانني أسرق الأسئلة حول المواضيع الكثيرة. ودار في خلدي، ونحن نخطّ آخر الإجابات، هاجسُ عدم اكتمال الحوار؛ فانا لم أسأل حسن عن تجربته الصحفية الغنية، ولم أدخل كثيراً في أحلامه حول المستقبل. ولكي أبرّر هذا النقص لمتُ ضيقَ الوقت، بالرغم من طوله. لكنْ أن تكتب حواراً ومحاورُك يغوص في الأعماق، فهذا أمر منهك. وانتبهتُ إلى انني تمنيتُ لو كان الحوار متلفزاً؛ وقال لي حسن داوود إنّ الحوار المتلفز أسهلُ تقنياً للحوار؛ وعقّبتُ أنّ الحوار سيصل الى الناس أسرع لأنه ليس مكتوباً. ولكنني سلّمتُ الحوارَ إلى الآداب وانا أفكر أننا لم نَخُضْ في الهاجس الأساس الذي يطاول كلّ من يعمل في حقل الكتابة؛ وهذا الهاجس يتعلق بمستقبل الكتابة في عصر الإعلام الطاغي هذا..

بم يحلم الكاتب وهو يعرف انّ عدد قرّاء روايته، أو حوارِه، وربما مقالِه، لا يتجاوز نسبة الواحد بالمائة من مشاهدي أحد أفلام هوليود من الناس الذين يحبهم؟ أشعر بالمرارة لأننا لم نخض في هذه المرارة، وأعزّي نفسي بان هذا الموضوع سيكون في صلب حوارٍ قادمٍ مع كاتب جديد.

يسري الأمير

*** هل كانت بداية مشروع الكتابة مع «بناية ماتيلد»؟**

ـ تبدأ الكتابةُ عند الراغب فيها من زمنٍ لا يستطيع تحديدَه. لا أعرف إلى أيّ توقيتٍ زمني ينبغي عليّ أن أعود لأحدِّد نقطة البداية الفعلية تلك. كما أنني لا أعرف من أين أتتني هذه الرغبة؛ فأبي وأفراد عائلتي وأقربائي هم جميعاً من غير المتعاطين بالكتابة والكتب، وبين هؤلاء الأقرباء كان هناك عمّ كهلٌ لي كنتُ أسمع بأنه من محبي التفقّه، لكن ذلك كان شفهياً إذ، حين ذهبتُ لزيارته، لم أجد عنده كتاباً واحداً!

في بيتنا أيضاً لم يكن هناك كتب.

وقد ارتأى أبي، في فترةٍ ما من فترات تحولاته المتأخرة، أن يكون رجل علمٍ على طريقته، فاقتنى كتاباً أو كتابين يُنْسَبان إلى الطبّ العربي. وباستثناء ذلك لم يكن في بيتنا إلا القرآن. لكنني ربما رغبتُ في الكتابة أو الأدب بسبب معرفتي برجلٍ في القرية لم يكن يرغب في علمه أحدٌ، وكان ممن يقال عنهم إنّهم أسيادٌ متحدِّرون من سلالة النبي. وهذا التحدر حصّنه من التجدد ربما، ومن السعي إلى التعرف إلى الجديد، فكان قديماً قِدَمَ انتسابه نفسِهِ. لم يكن يُزار، وقلّما كان يزور، لكنني كنت أقصد بيته قائلاً له: «اِقرأْ لي من كتبك يا سيد أمين، اِقرأْ لي».

قال لي حسن عبدالله: «ستهلك إن لم تكتب»، فقمتُ من نومي وكتبتُ عن بناية سكني طفلاً

كان بين كتبه المحفوظةِ مخطوطةٌ لأبيه الشاعر، كَتَبَها بخطّ يده. هذه ضاعت مني بعد أن صارتْ إلي إثر إقناعي السيد «أمين» بحاجتي إليها. لكنّ ما ينبغي أن أقوله هنا إنّ الأدب ربما أتاني من كتب السيد أمين، أو من صوته حين كان يقرأ التعزيةَ بعربيةٍ باكيةٍ مبكيةٍ، أو من نوادره التي كان يرويها عن شعراء عُرِفوا في تاريخهم في أوّل القرن بـ «شعراء جبل عامل».

لكنني كنت أكثر طواعيةً من السيد أمين. ففي الثانية عشرة من عمري جعلتُ أقرأ كتباً كاملةً من الشعر لإيليا أبي ماضي والأخطل الصغير، منتهياً في عمر الرابعة عشرة ببدر شاكر السيّاب الذي لم أقرأ له كتبَهُ فحسب، بل حفظتها كلها عن ظهر قلب أيضاً. وكنت أقرأ القصائد بمفردي وبصوت عالٍ، كأنني أُلقيها على آخرين يسمعونني، كان ذلك أكثر مما كان ليفعله تلميذٌ في المرحلة المتوسطة في الخامسة عشرة من عمره.

كتبتُ أول نص شعري لي، أسمعتُهُ السيدَ أمين حين أتى لزيارتنا في بيروت، فرفع حاجبيْه نفياً وقال: «لا، هذا ليس بشيء». وكان ذلك أولَ بدايةِ عهدي بالتدخين؛ فقد اشتريتُ أربعَ سيجاراتٍ من المارلبورو ودخلتُ إلى «سينما عايدة» القريبة لأدخِّنها الواحدةَ تلوَ الأخرى، ومن دون استمتاعٍ طبعاً، ظاناً بذلك أنني أفرّج عن نفسي!

قبل ذلك، وفي سنة ١٩٦٤، أي وأنا في الرابعة عشرة، اشتريتُ **ديوان المتنبي** بأجزائه الأربعة، وقرأتُها جميعاً، حافظاً نصفها على الأقل عن ظهر قلب. وفي روايتي **سنة الأوتوماتيك** ذكرتُ كيف أنّ أحد الشغيلة، وهو محمد الحلبي المتمتّع بصوت جميل، كان يُسمعني غناءً، فأسْمِعُه قصائدَ أحفظها، هكذا بنوعٍ من المبادلة المتكافئة. وكان محمد الحلبي يستجيب لإلقائي القصائد مُطْلقاً آهاتٍ هي نفسُها التي تُطْلَقُ للمطربين.

إنّ على مَنْ يحب الأدبَ في ذلك العمر المبكّر أن يحبّه بمفرده؛ إذ لا وسطَ أدبيّاً متاحاً في ذلك العمر. وأيّاً يكن الأمر فقد تابعتُ اهتمامي الشديد بالأدب، وكان لا يعجبني من الناس إلا المتأدِّبون المتكلِّمون. وفي سنة ١٩٨٦ كتبتُ نصاً ثانياً وأنا في الجامعة، قرأه زميلٌ في السنة الخامسة وقال لي، هذه المرة أيضاً، إنّه لا يساوي شيئاً! وكان عَلَيّ أن أنتظر سنوات كثيرةً قبل أن أكتب «الشيء» الذي، في بدايته، لم يعجب هو الآخر إلا أناساً قليلين على أي حال. وفي عام ١٩٨٠ كتبتُ النصوص القصصية الأولى التي نُشرتْ في صحيفة **السفير**، لتُنشَرَ في ما بعد في كتابي الثاني: **تحت شرفة آنجي**.

أما **بناية ماتيلد**، كتابي الأول، فقد بدأتُ بكتابته وأنا في الثانية والثلاثين، ذاتَ ليلةٍ، بعد أن تذكرتُ ما كان قاله لي الصديقُ الشاعر حسن عبدالله قبل سنوات من ذلك: «أنت يا حسن سَتَهْلَك لأنك لم تكتب»! ففي تلك الليلة من سنة ١٩٨٢ قمتُ من نومي وقلتُ لنفسي فلأبدأ ذلك «الشيء». وكانت البناية على حَفَزتني إلى الكتابة هي بناية سكني طفلاً، وقد حدثتْ فيها مطلعَ الثمانين حوادثُ مهولةٌ جعلت الصحفَ تنشرها في حينه.

موتُ ماتيلد وضع البنايةَ وسكّانَها جميعاً في منظور من التذكر الدراميّ الذي هو بذرةُ الرواية، أو جرثومتُها كما يقول أبو تمام. وربما كانت تلك مرحلةَ الكتابةَ الأولى.

*** يبدو من «بناية ماتيلد» ومن قصص «تحت شرفة آنجي» أنك كنتَ بمنأى عن التأثيرات القوية التي كان يزّخر بها الوضعُ برمّته. فكانت تأثيراتُ الكتابة ذاتيةً بل ربما عائليةً، يطغى فيها ضميرُ «هنّ». فكيف تفسِّر ذلك؟**

ـ بدأتُ بكتابة **بناية ماتيلد** بُعَيْد الاجتياح الإسرائيلي.

وقد كان غريباً أن يخرج امرؤ عايش أهوالَ الاجتياح وأحداثَه العظيمة بهذه الخلاصة النافية لهذه الأحداث والطاردة لها. قبل ذلك في قصص **تحت شرفة آنجي** المكتوبة في الثمانين، كتبتُ عن النساء العوانس، عن الجميلات وهنّ في سن الستين، وعن فاطمة التي تشبهها بقراتُها وعن «شهوة الموتور العالي» للرجل. وذلك كله كان مخالفاً تماماً لا لما كان يُكتب آنذاك، بل لفوضى الحياة ولفوضى المعاني المعطاة لها من قِبل صانعي حركةِ المدينة وإيقاعِها من السياسيين والعسكريين والمناضلين ورافعي ألوية الأمة.

لعلّ هذه الكتابة كانت نوعاً من الاحتجاج على الهيمنة على الحياة وعلى إظهار المدينة جميعها مغطّاةً بنقابِ الادّعاء الذي ما زال يذكره كلُّ مَنْ عاشوا تلك الحقبة. آنذاك لم يكن أحَدٌ ليصدق بأنّ الأدب يمكنه أن يدور في غير فلك التحدي والمواجهة ونكران الذات من أجل القضية. قصص **تحت شرفة آنجي** ربما أتتْ مُعْلِنَةً، وإنْ بصوت خافت، عن إثبات الذات. ذلك لأنني أعرف أنّ البيوت المملوءة بالبشر رجالاً ونساءً وأولاداً، وأنّ الشبان الذين يخرجون منها كأنما من جحور اختباء، قد كانت لهم حياةٌ استطاعتْ سياسةُ تلك المرحلة وشعاراتُها وأدبُها أن تخنقها. ومن دون أن أقرر فعلاً أنني أقوم بعمل تغييري، وجدتُني أكتبُ ما أكتبه، لشعوري بأنّ الحياة هي هذه لا تلك، وأنّ «نحن» هم هؤلاء لا أولئك. وتبيّنَ أنّ ذلك الصَّخب الفظيع لم يكن إلا قشرةً أُزيلتْ عمّا كانت عالقةً به ولم يبقَ منها أثر. وأحسب أنّ المتصايحين القابضين على زمام الحياة كانوا مدركين بالحَدْس أنّ لهذا النوع من الالتفات مكراً وسمّاً كما قالوا. مراتٍ كثيرة سمعتُ منهم ما يشبه الكلام الساخر: فقد تساءلوا «ما الذي هداني إلى العوانس لأكتب عنهنّ في بيتهنّ في الطابق الأول من تلك البناية، فيما العصر هو عصر الثورات الاجتماعية الكبرى»؟! كثيرون من القرّاء غير العرب رأَوْا في **تحت شرفة آنجي** وفي **بناية ماتيلد** عُزوفاً عن الكتابة عن الحرب، وبعضهم كتب ذلك في الصحف آنذاك. ربما كانوا يقصدون أنّ الكتابة عن الحرب ينبغي أن تُشبْه الحرب، أي أن تكون ذاتَ أصواتٍ وقتلى ومعاركَ... إلخ، غير أنني، في معناهم الحربي ذاك، أجد أن كتابة البيوت ليست فقط كتابةً احتجاجيةً، بل هي أيضاً كتابةٌ محاربة!

تساءَل القابضون على زمام الحياة: ما هداني إلى العوانس في تلك البناية، فيما العصر عصرُ الثورات الكبرى؟

*** أرى تجانساً فكرياً في الموقف بين حسن داوود الثمانينات وحسن داوود التسعينات. فماذا عن حسن في الستينات، وهو في مطبخ الأفكار في عزّ غليانه، أيْ في الجامعة اللبنانية؟**

ـ لم أكن مرةً في حياتي سياسياً أو حزبياً بالمعنى الذي يشاؤه السياسيون أو الحزبيون. ولكنّي في فترةٍ مّا من مطلع السبعينات انتسبتُ انتساباً عابراً إلى الحزب الشيوعي، وكنت قبل ذلك بسنةٍ أو أكثر ميّالاً إلى ما سُمِّي آنذاك بـ «اليسار الجديد». لم أكن مناضلاً فذّاً في أيٍّ من المكانين، بل أحسب أنّ ما أخذني إلى اليسارية هو ثقافيّتُها، إذ لم يكن متاحاً لواحدنا أن يقفز في الثقافة تلك القفزةَ العريضةَ في أقصر الأوقات إلا عن طريق اليسار. اليمين كانت أحزابُهُ قديمةً بالية، وما كان جديداً منها انحصر اهتمامُهُ بالنواحي المطلبية أي التفصيلية، فيما كان زمنُنا الطلابيُّ ذاك زمنَ الجموحات والقفزات العريضة. قلت إنني لم أكن سياسياً ولا حزبياً، إذ كان اليسار طريقاً إلى تحقيق خطوة أخرى من الخطوات نحو المدينية. وكانت اليسارية لا تتيح معرفةً بالعالم فحسب، بل تفوّقاً عليه أيضاً باعتبار أنّ ما ينظّمه معرفةٌ قديمة بالية. اليسارية أتاحت لي أن أكون عالمياً، أنا الذي لم أتمكن بعد من أن أكون بيروتياً على نحو تام. على أيِّ حال كان «العمل السياسي» آنذاك في الستينات، بالنسبة إليّ، نوعاً من فصل آخر من فصول تعلّقي بالأدب والكتابة، أو أنني الآن لا أراه إلا هكذا. العيش في الجامعة في وسط ذلك الانعطاف المدوّي أكسبني نوعاً من المشاعر أحسب أنّ لها مكاناً مّا في ما أكتب. ذلك يصعب تبيانه بالطبع، لكنني أعرف أنه موجود، وأنني ربما كنت سأكون شخصاً مختلفاً لو لم أكن موجوداً في تلك اللوحة العريضة، التي هي حياة الجامعة في الستينات.

*** لماذا كتبتَ القصةَ والرواية ولم تستمرّ في مشروع القصيدة والشعر؟**

ـ الشعر لم أُفلحْ فيه، والإيقاع الذي ينتظم في كلام الشعراء بالسليقة كان يَعْصَى عليّ! كنتُ أشاهد كيف يكتب محمد عبدالله وحمزة عبّود وحسن عبدالله وشوقي بزيع أشعارهم، وكنّا جميعاً أصدقاء في الجامعة، فأرى لديهم مَلَكَةً ليست لديّ. في بداية الأمر كان ذلك معذِّباً لي، إذ كان يعني أنّ عليّ أن أتخلى عن التفكير في الكتابة؛ فالكتابة بالنسبة إليّ كانت هي الشعرَ والشعرَ وحدَه. ولم يكن يُخيَّل إليَّ أنّ مَنْ رغب في مثل ما رغبتُ فيه من أنواع الكتابة والمشاعر الكتابية يمكنه أن يكتب شيئاً غير الشعر. ولذلك حين بدأتُ كتابة **تحت شرفة آنجي** كان ذلك أشبهَ بتقليدٍ لكتابة الشعر، لكنّه في

الوقت نفسه كان أشبهَ بمحاولةٍ للتخلص منه. لقد كانت علاقتي بالأدب علاقةً شعرية، وما قرأته منه يغلب عليه الشعرُ. لم أكن قارئَ روايةٍ بنوع خاص، وهذا يمكن أن يُلمس لا في **تحت شرفة أنجي** وحدها، بل في كتابتي كلها أيضاً، حيث مكانُ الشعرية متّسعٌ دائماً وعريض.

بل إنني حين كنتُ أكتب نثراً رُحتُ أحسبني أتابع إيقاعاً صوتياً هو الذي يسير بي في تَتَابُع العبارات. إنّ ذلك هو من قبيل الشعر طبعاً. وإنني إخال أنّ ميلي الشعري يتعدى ذلك إلى الإيحاء الذي تبثُّهُ الجملُ النثرية. هذا النوع من الكتابة الذاهبة بالنثر إلى الشعر جعلتني أفهم أبياتَ الشعر العربي فهماً جديداً لطالما رايتني فيه أُسقط كلماتٍ من بيتٍ للمتنبي مثلاً لأنّ وجودها في البيت يفقده قوته الناظمة له. حين استخدم العرب لفظ النظم أحسب أنهم لم يقصدوا به الإيقاعَ فقط بل قوة المعنى الطالعة من قوة اللفظ أيضاً. هذان ينبغي لهما أن يكونا مشدودين مثلَ وتر قوسٍ، وإلاّ كان ما سيقولانه مقبلاً على الانفراط.

كلما رأيتُ حزبياً اليوم تساءلتُ: ماذا تراه يفعل بعد كل هذا التغيُّر؟!

هكذا وجدتُني أعقد هذه الصلةَ أو هذا التشابُهَ بين الشعر والنثر، فأجد أنهما يشتركان، أو ينبغي أن يشتركا، في انتظام العبارة وقوتها وتجرّدها من كل حرفٍ ليس بذي معنى.

وعليه فإنني، إذْ أكتب، أراني أكتب طرازي الخاصّ من الشعر. وهذا الفهم للشعرية أكاد أجده لا في الفن المكتوب وحده، بل أيضاً في الموقف اليومي أو في رقص راقصة. ففي الرقص الشرقي ـ كما تعلم ـ ينبغي أن تتحرك اليدان كأنهما ممسوستان بإيقاع يسحرهما؛ وحين تخبط راقصةٌ يديها خبطاً غير مُمَوْسقٍ أحسبها انفلتتْ من الفن، أي من الشعر، إلى سواه.

كما أخذ بي هذا الفهمُ إلى ميدان الأغنيات، إذ رحتُ أَسْمع صوت المغني كيف ينزلق عن فنيّته مبتعداً عنها بالصوت العادي؛ فكأنه انزلق من الشعر إلى النثر!

*** مشروعك الأساس كان الشعر، والمؤثرات التي ذكرتها كانت مؤثرات العائلة والعلاقات ضمنها. وجاءت الكتابة النثرية متاخرةً، وترافقتْ مع نفيٍ للمؤثرات السياسية والعقائدية والحزبية. هل هو موقف رافض، أو ناكر، أو طبيعي؟**

ـ أميل إلى تسميته بالموقف الطبيعي. فالتجربة السياسية القليلة التي تحدثتُ عنها أعلاه ربما كانت في ظني تجربةً كاملة؛ هذا إذا لم أعمد إلى مقارنة نفسي بسواي من الحزبيين. فكثيرون منهم ما زالوا حتى الآن في الأحزاب. وأنا أتساءل كلما رأيتُ واحداً منهم: «ماذا تراه يفعل هناك»؟! لقد تغير كلُّ شيء، والأفكار التي دَفَعَتْه إلى الانتساب الحزبي لم تعد هي نفسها، في حين أنه ما زال هو نفسه! أحسب أنّ الانتماء الحزبي يكاد يكون أشبهَ بخيارٍ حياتي كامل، إذ لا يعود مختاروه قادرين على العيش في أية ظروف أخرى مختلفة. حين كنتُ حزبياً كان يُصوَّر لي بأنّ الخروج مما أنا فيه هو خروجٌ إلى العدمية؛ وكان كلامٌ مثل هذا يخيفني آنذاك.

قلتُ إنني أَعدّ نفسي طبيعياً في علاقتي بالعمل السياسي الحزبي، كأنْ يحدث للشخص منّا أن يغيِّر أصدقاءَه ويغيِّر الأمكنة التي يحبّ الإقامة فيها، وهذا أمر طبيعي. لكنّني أرى أن من الطبيعي أيضاً أن يشعر واحدُنا، إبّانَ سطوة الحرب، أنّ عليه أن يلتفت إلى ناحية أخرى، بل أن يتوجّه إليها. ما ذكرته قبل قليل عن الطابع البيتي الحميم لأجواء **تحت شرفة أنجي** و**بناية ماتيلد** أحسبه هو أيضاً طبيعياً، أي أنه خاصٌّ برجل طبيعيٍ وعقلٍ طبيعي. ما ليس طبيعياً هو ما افترضتِ الأحزابُ والميليشياتُ والمسلحون أنه وجهُ الحياة الحق.

*** لكنّ «بناية ماتيلد» تعبّر عن موقف حادّ بهدوئها وبتصويرها للحياة البسيطة الأخرى التي يرفضها «المسلحون». وهي تعبّر أيضاً عن رؤيةٍ لعالم ينهار في زمن معيَّن حُدِّد بزمن المقاومة ضد الاحتلال المباشر. وفي هذا موقف حادّ ضمنَ الهدوء! ألا ترى معي ذلك؟**

ـ أولاً ينبغي عدمُ إسلام موضوع الرواية ومجالها إلى هذا النوع من التحقيب الزمني. فكاتبُ الرواية يختلف عن المعلِّق السياسي. ذلك أنّ هذا الأخير يقول شيئاً لا يقوله بعد حدوث ظرف سياسيٍّ مّا. الروائي لا يتعامل مع الزمن متقطعاً مقسَّماً، بل يأخذه في توزّعاته المتشكلة والمتداخلة بدينامية أقلُّ ما يقال فيها إنها ليس حداثيةً. من كنتُ غيرَ قابلٍ بهم قَبْلَ حزيران ١٩٨٢ لم أقبلهم بعدَها. حتى إنني أرى أنني لا أحتاج إلى أن أكون روائياً حتى أقول ذلك؛ فجيراني الذين حولي في البناية والحي، لم يكونوا يقولون هم أيضاً مشاعرهم تبعاً لتوالي الأحداث. ثم إنّه لو صحّ ما تقول لكان ما يبقى من الحرب هو خاتمتها الأخيرة فقط. وهذه الخاتمة لا أراها إلا داخلةً في خضمّ ذلك الزمن كله، وكأنها رافدٌ منه اختلط فيه.

في ما يتعلق بـ **بناية ماتيلد** أرى أنّ النبرة الهادئة استمرت حتى حين كنتُ أروي عن ميتة ماتيلد الشنيعة. بدا ذلك في الرواية كأنه حدثٌ بيتيٌّ يجري بين امرأةٍ وشاب ساكنٍ في إحدى غرف بيتها. لا أعرف إنْ أتى ذلك مدوياً في الرواية أو أنه سَحَبَ الروايةَ باتجاه الحرب التي تحدث في الخارج. ثم هناك نقطة إضافيةٌ مخالفةٌ لمنطق الحرب مخالفةً تامة، وهي أنني لا أعرف مع مَنْ وقفتُ: مع ماتيلد القتيلة أو مع الشاب القاتل؟

لعلّ أخطر ما تفعله الحربُ هو تسرُّبُها إلى الأمكنة التي يظن ساكنوها أنها مغلقةٌ عليهم. غنيٌّ عن القول إنّ رواية **بناية ماتيلد** تروي، في أحد معانيها، هذا الأمرَ بالذات: وهو اختراق الحربِ لحيّزٍ مسالمٍ. ربما يظهر ذلك في فقدان أُطُر الروابط التي كانت تجمع بين الساكنين، أو يرجع إلى انسياقهم وراء حاجاتهم التي تجعلها الحربُ ملحةً وصعبة المنال في الوقت نفسه. من السذاجة أن أقول مثلاً إنّ الحرب هناك والبناية هنا، وإنّ كلا الشيئين منطوٍ على نفسه ممتنعٌ على سواه. فهذا تصورٌ ربما اشتهاه أهلُ البيوت الذين سرعان ما أدركوا، بعد انقضاء جولاتٍ من الحرب، أنّه محال.

*** إذنْ أنتَ على مسافة من الكثير من الأدب الروائي والقصصي اللبناني الذي تعاطى مع موضوعة الحرب؟**

ـ أظنّ أنه لا بدّ من ذلك. فالرواية، في رأيي، موقفٌ فرديٌّ شخصيٌّ مما يُرْوى تماماً كما كان يقال عن الشعر من أنّه تعبير عن فرديةٍ كاتبه. سأنحّي جانباً الكتابات التي كانت صدى لصوت الحرب نفسه؛ فقد أحبَّتْ دور النشر اللبنانية الراغبة في «الأكشن» [الإثارة] أن تكتب رواياتٍ بوليسيةً أو حربيةً عن حربنا، شأن ما يستذكره الأميركيون عن فييتنام في أفلامهم. هذا المطلب أنحّيه جانباً لأتناول الروايات التي يجمعني بها موقفُ الرفضِ والكرهِ للحرب. هؤلاء أجدني متفقاً معهم في الموقف، لكنني بلا شك مختلف عنهم في الرواية. فالحياة تحت الحرب، بالنسبة إليّ، يكاد يكون لها شكلٌ طاغٍ واحدٌ هو ذاك الذي رأيتُهُ ووصفتُهُ. ربما لهذا السبب لا يستطيع روائيٌّ أن يَقْبل روائياً بالمعنى الحقيقي للكلمة. والاختلاف في النظر يكاد يبلغ درجة الاختلاف في العقيدة. إذا لا أجد مقارنةَ روايةٍ بأخرى مستساغةً. بل يبدو الأمر وكأنك تقابل بين أشخاص، دون أن يكون لديك وسيلةُ قياسٍ مُقْنعة.

*** لكنّ روايات مرحلة الحرب في لبنان تَزْخر بموقف الرفض بأساليب مختلفة. ولا أبالغ إنْ ذكرتُ أن لا وجود تقريباً لروايات «الأكشن» في لبنان. والرفض كان إما بتجاهل الحرب شأن رواياتك، وإما ببشاعة تصوير الحرب والمسلّح معاً، وكان الحرب كانت بدون مؤيدٍ على الصعيد الشعبي والثقافي! ألا يبدو ذلك غريباً لحربٍ استمرت طويلاً؟**

ـ أرى من الطبيعي أن تخالف الروايةُ الحربَ، فهي متناقضة معها بالماهية، بل إنّ الرواية هي ـ بمجرد ظهورها ـ شكلٌ من أشكال المواجهة لعمومية الحرب وأخذِها الناسَ كتلاً كتلاً. فالرواية هي التموضع، فيما الحرب هي رؤية المكان كلّه من عَل. الرواية هي الحميمية، في حين أنّ أوّلَ ما تبادر الحربُ إلى إرسائه هو تنحيةُ الحميمية وإحلالُ الصوْت القاهر الطاغي مكانَها.

أجد نفسي في الفصحى، لكنّي لا أجد شخصياتي الروائية فيها

لم أقصد أنّ هناك رواياتٍ احتفلتْ بالحرب، بل ما قصدتُهُ هو قبول بعض الروايات باستدعاء الحرب لها، لتقف هذه الرواياتُ في الحلبة نفسها. أقصد هنا الرواياتِ التي إذ تستنكر الحرب تكاد تكون مواجهةً لقواها بالشكل الذي تُظهر فيه هذه القوى غطرستَها وحنقها. ما يريده واحدنا من الرواية هو أن تخالف الحرب بالمنطق لإرساء المبادئ «الطبيعية» المواجِهة لمبادئ الحرب التي تقدّم على أنها هي الطبيعية. ميلان كونديرا التشيكي ـ الفرنسي يقول إنّ للرواية فضلاً هو فضل مناقضتها التاريخَ المعروفَ، وذلك بإحلالها الأفرادَ بدلاً من الجماعات، والعاديين بدلاً من العظماء، والهامشيين بدلاً من المتربعين على نواحي القيادة. هذا في ما يتعلق بالغرض الذي أرسته الروايةُ على البشر فقط، أما مجالها فيتعدى هؤلاء إلى كل ما يتصل بوجودهم.

*** ألم تكن الحرب تموضعاً لما سبقها من تفاعلات اجتماعية واقتصادية وثقافية؟ ماذا عن «عودة الطائر إلى البحر» [لحليم بركات]، وعن «طواحين بيروت» [لتوفيق يوسف عواد]، وعن «لا تنبت جذور في السماء» [ليوسف حبشي الأشقر]؟ ألا ترى أنّ الرواية كانت، بإنذارها بالحرب، تشارك في خلقها على الصعيد الثقافي؟**

ـ أتت الحربُ من التفاعلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، كما من أشياء أخرى يَصْعب عليّ، وربما على سواي، حصرُها. بل أجدني لا أفهم ما كان في نظرة موظّف البنك ميشال، حين قال له مديرُ البنك: «هذا حسن زميلك الجديد»! أرى الآن أنّ هذه النظرة المستغربة والرافضة

والمتحدية والخائفة إنّما هي نظرةٌ قديمة مستمرة. هناك مشاعر جمعية لا يمكنها أن تكون وليدةَ تضافر الظروف فقط. في ما يتعلق بالروايات، أحسبُ أنّ فعلها في هذا النوع من المشاعر الدائمة الجهوزية ضعيفٌ وغيرُ ذي بال. تكاد تكون الرواياتُ شهاداتٍ كَتَبَها هامشيون فَصَلَتْهم الجماعاتُ عن كتلها. أحياناً يتبدى لي أن كتّاب الشهادات هؤلاء قلّما تُركوا سامعين مصدقين. أسأل نفسي: هل نحن هكذا دون سوانا؟ أسأل أيضاً: لماذا حين يُدَقُّ النفيرُ ترى الناس وقد خرجوا إلى ندائه بعد أن كانت الهدأةُ قد نالت منهم بعضَ منال؟ يبدو لي أنّ المعايير الثقافية التي تنشئها الدراما عموماً قد تكون فاعلةً في بلدان أخرى، لكن ليس في بلداننا.

*** كتبتَ الروايةَ والقصةَ القصيرة، فما هي الأسباب التي تحدد كتابة هذه أو تلك؟ وما الفوارق بين هذين الفنين بالنسبة إليك؟**

ـ حين كتبتُ القصة القصيرة في البداية لم أكن أقصد إلى هذا الفن. قصص **تحت شرفة آنجي** كانت أقربَ إلى لوحاتٍ متأملٍ يرسمها بالكلام. لم يحدث شيء استثنائي للنسوة الموصوفات في الكتابة كي تأتي القصةُ ملتقِطةً لحظةَ الحدوث تلك؛ وهذا ما أحسبه وجهاً من وجوه معنى القصة القصيرة. النساء اللواتي وصفتهنّ بَدَوْنَ كأنّهن موجودات في حياتهنّ ذاتها التي لا يختلف فيها وقتٌ عن وقت آخر.

أحسب أنّ القصة، وهنا أتكلم عن تجربتي بها طبعاً، تتطلب قدراً من التركيز التأملي الذي يقرّبُها من الشعر. أرى أنني مع انقضاء الوقت بتُّ أبعد عن كتابة القصة. أحياناً يتراءى لي أنّ كتابتها تتطلب قدراً من عدم التمكّن من تطويع المشهد الموصوف والسيطرة عليه. كان إرنست همنغواي يقول عن «سكوتْ فيتزجيرالد» إنّه كان يسعى دائماً إلى معرفةٍ مِنْ أين تأتي موهبتُهُ، وشبَّهَه همنغواي بالفراشة التي في ما هي تحاول أن تعرف من أين يأتيها الطيرانُ، جعلتْ تلمس أجنحتها مسقِطةً عنها في كل مرة ذلك الغبارَ الذي هو مادة الأجنحة. أظن أنّ الالتفات كثيراً نحو ذلك الشيء الذي لا ندريه فينا، والذي هو الرؤية المشبعة بكثافة النظرة، يزول فينا كلما اعتقدنا أننا نزداد تمكُّناً مما نعرفه.

كتبتُ أيضاً في هذا المجال **نزهة الملاك**. كانت أكثر إحكاماً عقلياً من سابقتها، وهي لذلك لم تجد لها إلا قرّاءً قلائلَ. في الرواية يبدو الأمرُ وكأنّ الكاتب لا ينبغي له أن يعتمد كلياً على تلك الطاقة المجهولة فيه. ربما يساعد التمكُّن وإدراكُ التمكن على كتابة الرواية. أحياناً أعتقد أنني أكون مجازفاً حين أقول ذلك، إذ إنّ الرواية، كما يخطر لي أحياناً، هي الشيء الذي يَفْسد إن تُرِكَ للتمكّن وحده. هناك فتنةٌ مّا في بعض الأعمال، وغيابٌ للفتنة في أعمال أخرى. الكاتب الناسج للعملين لا يعرف متى يكون فاتناً ومتى يفتقر إلى تلك الفتنة، وهذا في رأيي أحدُ أكثر الأمور إقلاقاً للكاتب. لهذا تراه مثلاً مسرعاً إلى أن يُقْرِئَ ما كَتَبَ، ويكون في ذلك كأنه يُشْهد الآخرين على وجودِ تلك الفتنة أو غيابها.

هذا الجانبُ غيرُ الممسوك وغيرُ المتحصّل هو ما يجعل الكاتبَ محتاجاً إلى مَنْ يقرأ له ويدلّه. صديقي الشاعر عبّاس بيضون قال عن نفسه مرةً: «إنّ الشعر الذي أكتبه بات أكبر مني وأوسع». وأنا أستطيع أن أفهم ذلك، ما دامت النصوص التي تُكتب خارجة غالباً عن طوع كاتبها.

كلما تقدمتُ في الكتابة نزعتُ عن الشخصيات أسماءَها، وعن الأمكنة كُلَّ طابع مألوف

الآن أرى أنني، إن كنت سأكمل الكتابة، فسأكمل كتابة الرواية [تحديداً]. فكما قلتُ أعلاه، تحتاج القصة القصيرة إلى قَدْرٍ من التلقائية أحسب أنني فقدتُهُ. حين كتبتُ قصةً عن نساء القرى المنتحرات برمي أنفسهنّ في الآبار ـ وهذه كُتبتْ بعد صدور **تحت شرفة آنجي**، ولذلك بقيتْ غيرَ منشورة في كتاب ـ كنت أعجبُ عند نهاية أكثر الفقرات فأقول: «من أين أتى هذا؟ وكيف توصلتُ إلى هذا؟» كان الأمر أشبهَ بسحرٍ مّا كالذي في ضحكة طفلة لم تصنع فتنتها عن قصدٍ!

*** ألا ترى أنّ هنالك تقارباً في الأسلوب بين القصص والروايات عندك: اللغة المكثّفة، الجمل الطويلة والجمل الاعتراضية، غياب الحوار، انفتاح الذاكرة... إلخ؟**

ـ لا ينطبق ذلك على **تحت شرفة آنجي** انطباقه على **نزهة الملاك**. طبعاً لا أريد أن أقول إنني رَجُلان، رجلٌ هنا ورجل هناك. لكنْ، من ضمن ما يستطيع العارف بما فعل أن يميز بين أفعاله، أستطيعُ أن ألمس الفرق الذي أشرت إليه قبل قليل. وما زلتُ مصراً على القول إنه فارق أساسي بدليل أنني كلّما فكرتُ كيف كانت تتألف الجمل في قصص النساء في **تحت شرفة آنجي** أجد أن ذلك ينتمي إلى آليةٍ كتابيةٍ ليست هي التي تُكتب الرواياتُ بها.

الجمل الطويلة لم تكن عندي دائماً طويلةً هكذا. أذكر أنني في **بناية ماتيلد** كنت هارباً من الجمل الطويلة انسجاماً مع ميلٍ كتابيٍّ فنيٍ كان عندي آنذاك. كنتُ أحسب أنّ الإيحاء يَضْعف إن استُلْحِق الكلامُ بكلامٍ يليه؛ إذ يحتاج مَنْ يستخلص الإيحاء، أي من يَسْتخلص الصورة من الكلام

والحركةَ من الكلام، أن تُعطى له الشرارةُ سريعةً وامضةً. مؤخراً فقط بدأتُ أجد شيئاً يستحق الاعتبارَ في الجمل الكبيرة، إذ هي، في ما بتّ أرى، وافيةٌ لإيصال الفكرة حتى نهايتها. وبذلك أكون في «عهدي الجديد» هذا قد آثرتُ الدقةَ على اللَّمْح، أو ربما الروايةَ على الشعر.

*** في هذا المجال يستوقفنا في لغتك أمران مرتبطان بالطبيعة. أولهُما طواعيةُ اللغة في جملك، وثانيهما غيابُ الحوارات من قصصك ورواياتك... فكيف ترى إلى مسألة اللغة؟ وهل هي تساعد عملك الإبداعي أو تعوقه؟**

ـ تبدو اللغةُ الصحيحةُ والمطواعةُ والخالية من الزلل حاجةً لي ككاتب. هنا ينبغي أن أوضح أنني كلما عدتُ إلى كتابٍ سابقٍ لي قارئاً أجد أنني أكثر هشاشة وضعفاً لغوياً. في **بناية ماتيلد**، وهي الأولى، أجد أنني كنتُ أكتبُ بلغةٍ على كاتبها أن يَخْجل من تنافر أجزائها واختلافها؛ فكأنني متمكنٌ في جملة وعاجزٌ في الجملة التالية؛ وربما لا يقف القرّاء كثيراً عند ذلك، إذ يهمّهم الصور أو الأفعال. مؤخراً قرأتُ روايةً كَتَبَها صديقٌ، ووجدتُ أنني كنت أكثر تسامحاً حيال ضعفِ لغتها ممّا كنتُ عليه حيال ضعف لغتي. رواية **أيام زائدة**، في نظري، شكّلتْ تحولاً في لغتي لا أعرف إنْ كان غيري يلاحظه مثلما ألاحظه أنا. في هذا الكتاب كنتُ كأنني أرجع إلى لغة الكتب، أو اللغة الفصيحة، من دون أن تنوِّرها وتجاذبها لغةُ الشخصيات الراهنة المقيمة في أيامنا على نحو ما هو حال شخصيات **بناية ماتيلد**. في **بناية ماتيلد** هذه جعلتُ مدام لور أو مدام خياط تستفزُّ زمنَ الفصحى الواحد بأن تتحرّك وتحكي بطريقةٍ تخالف منطقَ الفصحى هذا. في **بناية ماتيلد** كان عَلَيَّ أن أكسّر اللغة وأن أمرّنها (من مرونة) وأن أجعلها تناور من أجل أن تناسب ماتيلد ومدام لور ومدام خياط، اللواتي يعشن في زمنٍ حياتي مشهديٍّ لا في زمنٍ نصّيّ. في **أيام زائدة** شعرتُ أن بطلي الشيخ البالغ التسعين لا يبتعد كثيراً عن اللغة التي جعلتْ تأتيه مثلما كان يأتيه القرآنُ وأحاديثُ الرسول وعِبَرُ الأولياء الحاضرين فيه.

في **سنة الأوتوماتيك**، كان عليّ أن أعاود إضعاف اللغة، لكنْ بطريقة أخرى هذه المرة. ففي هذه الرواية كان ينبغي أن توضع الفواصلُ والنقاطُ في أمكنتها، وأن تخلو الألفاظُ من الجموح الدافع إلى التأمل المجّاني. في هذا الكتاب لم أسعَ إلى أن أثير عاطفة أو أبعث حنيناً؛ فما كان ينبغي قولُه هو إظهارُ العالم خالياً من الانفعال الجاهز المتوزّع على المواقف التي تصيب بَشَرَهُ. مأساةُ انقضاء فترة الشباب لا تسيل دمعاً ولا تجرح الذاكرات الحامية. أما سبب سعيي هذا فهو أنني سنةً بعد سنة أجد أن الألم إذ يحصل فإنّما يحصل دون احتفاليةٍ أو مشهدية.

كنتُ أجد صعوبةً في أن أصف باللغة حركاتِ ماتيلد ومدام لور، ليكون التعبيرُ اللغويُّ هو ذاتُهُ الحركةَ. كان ذلك صعباً، لكنني حاولته. غير أني لم أستطع أن أجعلهما تتكلمان كلاماً صريحاً تاماً في الرواية. فكلّ وصفٍ يُحتمل ألاّ يكون تاماً ناجزاً، إذ غالباً ما يظهر فيه تدخُّلُ مؤلفه. أما الكلام الذي يجري على لسان الشخصيات بعد تلك الإشارة الصغيرة التي توضَعُ عادةً في مقدّم كلّ كلامٍ مقول (ـ) فَحَكَرٌ على قائله وحده. وأنا لم أستطع أن أجعل المرأتين تظهران هكذا على نحوٍ لا يداخله أيُّ لبس: ـ «هل ستذهبين إلى الجبل يا مدام خياط؟». لا أستطيع أن أجعل ماتيلد تقول ذلك، إذ أبدو بذلك وكأنني أفضحها، أو كأنني أضعها غَصْباً في قالبٍ لا يلائمها.

أكثر ما يكبّل الأدب هو نزعةُ القرّاء إلى قراءةِ ما يعرفونه

نحن، أبناءَ الكتابة بالعربية، وُضِعْنا إزاء منطقٍ آخر في التعاطي مع لغة كتابتنا. الكاتب الأميركي يستطيع أن يستلّ الكلامَ متلوِّناً متلاعباً مختلفاً في مداليله حتى أقصى الجزئيات، وهذا كله يأخذه الأميركيُّ من كلام المخاطبة العادي، هذا الكلام الثريِّ المتفتح الذي فيه حقاً ما يناسب كلَّ مقام. ولنفعلَ ذلك، نحن الكتّابَ بالعربية، علينا أن نؤلف ذلك من الفصحى، أو أن نردَّ الفصحى إلى الأزمنة الكثيرة التي تعاقبتْ عليها، فنكتبَ في قصة ترجع أحداثُها إلى القرن التاسع عشر عائدين إلى زمنٍ لغويٍّ قديمٍ نتوهمُ توهماً أنه زمنُ ذلك الوقت. إننا نناسب، في ما نحن نكتب، أشكالَ الكلام على الأزمنة قائلين إنّ لغتنا هي لغات كثيرة متدرِّجة في الزمن؛ وهذا صحيح ربما. لكنْ من يستطيع أن يُلبس كلَّ وقت زماناً له على نحو ما توضع الأزياءُ على الأجسام؟

لغة الكتابة بالعربية، إذنْ، هي استنسابيةٌ تقديريةٌ، إذ إننا نظن أنّ علينا أن نشكّلها لما نعتقد أنه يناسبها: هذه لغة لمدام لور، وتلك لغة تناسب جدي ابنَ القرية المسلم، وهذه لغة ثالثة أحسب أنني أصف بها صوراً مرجعُها الأدبُ لا الحياة. إننا نكتب بلغة، أو بلغات، نكاد نبدو وكأننا نخترعها، راجين أن تناسب ما نريد أن نقوله! إننا نتحمل مسؤولية ذلك، لكننا لا نتحمل أن يجري ذلك على لسان الشخصيات ما دام كلامُها حين يصدر عنها يقع عليها وحدها.

*** في ما قلتَ محاولةُ التفافٍ على أزمة هي أزمة اللغة الفصحى الرسمية واللغة اليومية. وحرمانك شخصياتِكَ أصواتَها يُفيد جزئياً فقط، لأنّ نقل العالم من عينيها يعني إعطاءها لغة. كيف ترى هذه الأزمة؟ وماذا تتمنى كحلّ لها؟**

ـ لقد كانت هذه المشكلة مثار نقاش دائم في أوساط الكتّاب. وكان على أشده بين الكتاب المصريين في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، وأعتقد أنه اشتدّ مع ظهور الرواية كفن أدبيّ جديد. بعضهم رأى الحل في تفصيح العامية، وبعضهم الآخر تفنن في إيجاد قواسم لغوية مشتركة بين اللفظ الفصيح واللفظ العامي. في السنوات التي تَلَتْ جعل بعضُ الكتّاب يقيم الحوار بالعامية؛ وهنا أذكر تماماً محاولة فؤاد التكرلي العراقي في روايته **الرجع البعيد** حيث كتب الحوارات بالعامية الخام غير «المهذبة» أبداً.

في ما خصّني، تفاديتُ هذه المشكلة منذ بداياتها بإدخال الحوار في مبنى النص، كأنْ يُقال عن طريق الراوي وبواسطته: «قال يعقوب للحاجة قموع أن تغسل يديها» لا أن يقال: «قومي اغسلي يديك»، أو «أومي غسّلي دَيْكي». رأيتُ أنّ تضمين الحوار في النص هو أفضل الحلول؛ وفي الكتب العربية السردية أو ذات الطابع السردي ما يشير إلى اعتيادنا هذا الأمرَ وإلى عدم كونه مستهجناً. ثم إنّ كتّاباً كثيرين، بينهما غابرييل غارسيا ماركيز مثلاً، يفعلون الشيءَ نفسه إذ يجعلون الروايةَ دائرةً كلها على لسان الراوي الذي

يأخذ بناصية الكلام منذ الكلمة الأولى ولا ينتهي منه إلا في جملة الكتاب الأخيرة.

*** لكنّ طريقة الالتفاف هذه حول الأزمة، ماذا تتمنى كحل لها أولاً؟ ثم إنّ للكتاب الغربيين أهدافاً وظيفية أخرى لحرمان شخصياتهم أصواتها. ألا تعتقد أننا في اعتمادنا هذا الأسلوب للهرب من مشكلة اللغة نحمّل نصوصنا مدلولاتٍ أخرى؟**

ـ لا شك أن الرواية تبدو وكأنها فاقدةٌ شيئاً في غياب الحوار. لا أقصد أنه يصعب إنجازُ رواية بتضمين الحوارات داخل النصوص، لكنني أقصد أنّ الحظر المسبّق على استخدام الحوار قد يَذْهب بفنّ الرواية العربية مذهباً مختلفاً عن التعريفات المعطاة لها في البلدان الأخرى. الرواية من دون حوار هي روايةٌ يرويها راوٍ يدفع الشخصيات وراءه أو يشملها بلغته. أعرف أنّ التحايل على استبعاد الحوار قد يذهب بالكاتب إلى إقامة صور وإنشاءِ مواقفَ وإجراءِ بعضِ التعديل على الشخصيات... إلخ، وهذه كلها تدفع إلى رسم الرواية رسماً بعضُ أشكاله يحدِّدها ذلك الحظرُ المذكورُ أعلاه. أي أن الحوار لا يمكن أن يكون فرعاً من الرواية يمكن قطعُهُ من دون أن يصيب ذلك شيئاً في الجذر والجذع وسائر الفروع.

وفي ما يتعلق بي أظنّ أنّ عدم إلحاحي على إقامة لغة حوارية، مبعثُهُ شكّي في احتمال التوصل إلى نتيجة. وها إني أضيف أنّ معضلة اللغة غير مقتصرة على الحوار وحده. ألا تظن معي أنّ هناك مشكلةً لغويةً فعلاً في النص الروائي العربي؟ ألا تظن أن معظمَ ما كُتب حتى الآن، بجانبه اللغوي، هو أشبهُ بمحاولةٍ للوصول إلى لغة تبدو بعيدة المنال؟ إنّ نص الرواية المترجمة إلى العربية، أقصد لغة الترجمة، هي أكملُ لغات الكتابة الروائية عندنا. إنّ أفضل ما نقرأه من كتابة روائية مكتوبٌ بهذه اللغة المترجمة، بل إنّ الإعجاب ببعض النصوص والانشداه أمامها يكاد يكون كاملاً في ما نحن نقرأ مثلاً ترجمةَ إحسان عباس لكتاب هنري ملفيل **موبي ديك**.

ثم إنّ الرواية الأوروبية والأميركية، وهي زادُنا الثقافيّ الروائي، أتت إلى القرّاء العرب من طريق لغة الترجمة هذه. وهذه اللغة ثقّفتنا بأشكالِ تعبيرٍ لا حصر لها... مع ميزة إضافية، وهي أننا لم نكن نتساءل إزاءها حول مسائل مثل العامية والفصحى، وكيفية كتابة الحوار.

*** ما تطرحه خطير وقد يفضي إلى استنتاجين أولهما: أن مشكلة اللغة ليست ببنيتها وطرائق تعبيرها المحتاجة إلى تطوير، بدليل وجود لغة الترجمة الأكثر قابليةً وطواعية على هذا التعبير.**

وثانيهما: أن النص الروائي العربي هو المشكلة، لا اللغة، بدليل أن الرواية المترجمة تبدو أكثر قدرةً على هذا التعبير.

ـ أنا لا أقول إنّ هناك مشكلة تعبير في العربية الفصيحة، كما لا أقول إنّ العامية عاجزة حتى عن كتابة متن الرواية السردي. ما أقوله هو أنّ واحدنا يقف إزاء مبنيين لغويين، كلٌّ منهما ناجزٌ تامّ. الروائي اسحق بوشيفيس سينخر أصرّ على الكتابة بلغة «اليديش» مع علمه بأنّ المتعاطين بها باتوا قليلين جداً. لا أقصد أنّ امتناعي عن الكتابة بالمحكية اللبنانية قائمٌ على عدم اكتفائي بالعدد القليل لسكان لبنان. فأنا، بهذا المعنى اللغوي، أجد نفسي في الفصحى، لكنني غير واجد شخصياتي فيها. المشكلة هي في الازدواج اللغوي الذي يتوزّع فيه كلٌّ واحدٍ منّا. في كل كتابة لا يبدو لي أن ثمة مشكلة في قدرة الفصحى على التعبير، لكنْ في الرواية، وفي المسرح طبعاً، وفي السينما، ليست اللغة أداة تعبير، بل وجهٌ من وجوه الوجود، للشخص وللجماعة و... إذن، ألا يكفي كل ذلك لكي يُوقِعَنا بالحيرة ولكي يختار واحدُنا حلاً، سيكون الأمر عويصاً من دونه؟

الروايات المترجمة تخلّصتْ من مشكلتنا. ذاك أنها عثرتْ على ذريعتها التي نَجَتْها من الازدواج الموصوف أعلاه. أكرّر أيضاً فأقول إنّ هذا الازدواج ليس تعبيرياً محضاً، بل هو ثقافيّ وتاريخيّ واجتماعيّ، وهو مؤدٍّ إلى تنازع في الهوية في الفرد الواحد نفسه. إنها ليست مسألة تعبير لغوي فقط، بل هي كلُّ ذلك مجتمعاً.

*** إذا عرفنا سبب تجنبك للحوارات في رواياتك، فإننا نسأل عن سبب تجنُّبك للتحديدات الزمانية والمكانية إلا عَرَضاً كما في «بناية ماتيلد»؟**

ـــ **أيام زائدة**، التي ذكرتُها كمثل على عدم التحديد الزماني والمكاني، تحتوي على قَدْرٍ من التعيين لا أحسبه متوافراً في **غناء البطريق**. كما انّ مجموعة **نزهة الملاك** أراها خاليةً من التعيين، إذْ قلّما نرى للأبطال أسماء أو مواصفاتٍ. لكنْ في الإجمال تبدو لي ملاحظتُك صحيحة. وها إنني أزداد ذهاباً إلى ما وصفت فأصير كلما تقدمتْ بي الكتابةُ أنزع عن الشخصيات أسماءها وربما أنزع من الأمكنة كلَّ طابعٍ مألوف.

أعتقد أنّ التعيين يُوقِعُ الروايةَ في الهشاشة والنثرية وضمورِ الدلالة. في كتابتي، بحسب ما يوصف لي، تبدو الجملُ كأنها تذهب إلى مجالٍ دلاليٍّ على نحو ما يجري في الشعر عادةً. وهنا لا أقول إنّ الشعر لا ينبغي له أن يسمّي الأشياء ويعيّنها، بل أقول إنّ هناك نوعاً من الشعر يجد فنيّتَهُ في لمحهِ وإيجازه وذهابِ معناه المباشر إلى مسافةٍ أبعد. في الرواية يجنح واحدُنا إلى الشعر، إن أراد لكِتابهِ أن يكون منظوماً، بالمعنى الذي أشرتُ إليه في ما سبق من هذا الحوار. ثم إنّ الشخصيات القليلة الملامح، البعيدةَ عن أيّ انتسابٍ زمانيٍ، والمقيمة في مكان خيالي غريب، كيف يمكن أن يكون لها أسماء؟ الاسم هو تعيين، ومجردُ إطلاقه يعني أنك رسمت ملامحَ أو ملامح أولى للشخص المرسوم. في **غناء البطريق**، وهو كتابي الأخير، قلت إنّ الشخصيات ينبغي لها أن تظل مقيمةً في الوهم، وفي المنطقة بين التصديق وعدم التصديق.

*** يبدو في كلامك نزوعٌ إلى منع التأويل أو تعدد القراءات لرواياتك!**

ـ أخرج من الرواية عند ختامها وأنا لا أعرف حقاً ماذا فعلتُ. دائماً أجدني محتاجاً إلى التأويل؛ وأنا نفسي أسمعه لأعرف من خلاله ما هي هذه الرواية التي أنهيتُها لتوّي! أنا أعتقد أن مرحلة الكتابةِ الروائيةِ غير القابلة للتأويل قد انقضتْ وهي، قبل انقضائها، تركت كمّاً من الأعمال لا أحسب أن كثيراً منها استمرّ باقياً. روايات ما سُمِّيَ بالواقعية، هذه كلها كانت تغيّب التأويلَ، كما كانت تغيّبه أعمالٌ روائيةٌ كثيرة كُتبتْ حول المقاومة وفلسطين والصراع مع العدو... إلخ.

لقد كان ذاك عصراً امتنع فيه التأويلُ، وأظنّ أننا خرجنا منه مستفيدين من رفض ـ كان في بعض وجوهه صبيانياً ـ لتلك المدارس الأدبية. لكنّك دائماً تجد في ما تقرأهُ، الآن،

نزوعاً إلى وجه من وجوه اليقينية المُبْعِدة للتأويل؛ وهذا ما تجده في القراءة أيضاً، إذ يبدو لي أنّ أكثر ما يكبِّل الأدبَ ويغلُّه هو نزعةُ القرّاء إلى قراءة ما يعرفونه.

التأويل هو ألا تكون مختلفاً، وهو أيضاً ألا يتّفق اثنان على معنى الرواية. الآن أعرف أنني، خصوصاً في الكتب الأخيرة، لم أجد قارئيْن يقولان الكلام نفسه عمّا قرأه. ثم إنني لم أجد شيئاً كثيراً أقوله عن سؤالك لأنني في الحقيقة لا أراه مصيباً. فإنْ لم نجعل من القراءة عملاً تأويلياً مستمراً يصعب أن نجد أيَّ معنى لوجود شخصيات **غناء البطريق**؛ وهذا قد ينطبق أيضاً على **نزهة الملاك** بشكل خاص.

*** لكن ألا تجد أنّك في عدم تحديدك للزمان والمكان، أو ربما في غياب الحوارات، أو حتى الصورة الضبابية لشخصياتك وانعدام الدلالات الحدثية الواقعية من نصك، أو ربما كل هذا مجموعاً... أقول: ألا تجد في هذا ما يجعل التأويل على الشكل الذي ذكرتَ: «ألاّ يتّفق اثنان على معنى الرواية»؟ أي أنك تجعل من التأويل أمراً مفتوحاً على خلفية القارئ، بدون دلالات منك تمنع أنواعاً من التأويلات وترجّح أنواعاً أخرى؟!**

ـ هذا سؤال دقيق. أتذكر هنا قول أبي نُواس في وصف الشعر إنّه «واحد في اللفظ شتّى المعاني». قول أبي نواس هذا دالٌّ على «حداثة» بكّر إليها الشعراءُ العرب. ثم إنّ هذا القول يردّ كلامَ الشعر أو كلام التعبير الشعري إلى المجال الذي تنتمي إليه الشعريةُ نفسها، بما هي مجازفةٌ في التعبير عن حالاتٍ ومشاعرَ لم يُسبق إليها من قبل. وفي ذلك ردٌّ للشعر أيضاً إلى حيث تكون لغتُهُ أشبَهَ بالإشارات الموحية المولِّدَةِ لمشاعر وأفكار، كما هي حالُ الموسيقى مثلاً، أو الألوان إلخ...

التأويل نشاطٌ عقلي وانفعالي يُخرجنا من هَبَل التصديق الذي يهيمن في فتراتٍ مّا على مراحل كاملة ويكون وسيلةَ قيادةٍ لجماعات مصدِّقة مؤمنة. التأويل هو تلك الحيويةُ الباقيةُ نوعاً من الذخيرة لبقاء البشر متسائلين عمّا هم فيه. طبعاً، في ما أكتب، لا أحبِّذ تأويلاً على آخر. فمن اجتماع هذه العناصر الكثيرة في الرواية اجتماعاً يتراوح بين التوافق والهجنة، وبين المألوف والغريب، كيف تريدني أن أعرف أيَّ موقفٍ اتخذت لأحبِّذ هذا الموقف وأجعل منه تأويلي الخاص؟

غير أنني لا ينبغي أن أبالغ في الاعتماد على التعريف الشعري أعلاه، لأقول بأنّ التأويل عمل مزاجي خالص. بل أقول إنه الخلاصات المتعددة والمختلفة التي يحتضنها النصُّ الروائيُّ أصلاً.

*** في نصّك الروائي، ضمن الصفات التي اتفقنا عليها، وبالاعتماد على رؤيتك للتأويل، ميلٌ نحو إبعاد المرجعية الواقعية عنه؛ بحيث يأتي النصُّ كما وصفتَهُ عالماً مختلفاً. بل يبدو من حديثك نوعٌ من**

حسن داوود في سطور

- ولد في بيروت ١٩٥٠
- تلقى الدراسة الجامعية في كلية التربية بالجامعة اللبنانية بدءاً من ١٩٦٨، بمادة الأدب الإنكليزي أولاً ثم بمادة الأدب العربي. ونال شهادة الكفاءة من الكلية نفسها وموضوعها رسالة جامعية عن قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» للشاعر محمود درويش.
- في ١٩٧٦ رئس تحريرَ الصفحة الثقافية في جريدة «النداء» اليومية.
- في ١٩٧٩ عمل في صفحة جريدة «السفير» الثقافية لمدة سنة، انتقل بعدها الى رئاسة تحرير الملف الثقافي الأسبوعي حيث بقي فيه الى سنة ١٩٨٢. وبين ١٩٨٢ و١٩٨٨ عمل ناقداً أدبياً في الصحيفة نفسها.
- في ١٩٨٨ انضمّ الى جريدة «الحياة» التي عاودت صدورها بعد انقطاع. وهو ما زال الى الآن يرئس قسم التحقيقات فيها، ويُسهم في صفحتيْ «قضايا» و«أفكار» كما في ملحق «تيارات» الأسبوعي. وهو الآن يحرر صفحتي الثقافة والتراث.

مؤلفاته:

- بناية ماتيلد (رواية)، ١٩٨٣.
- تحت شرفة أنجي (قصص)، ١٩٨٤.
- روض الحياة المحزون (رواية)، ١٩٨٥.

الحساسية من الواقعية كما عبّرتْ عنها التجاربُ السابقة. أهو موقف من هذا العالم؟ أم عدم اهتمام بالمراجع الحديثة للنص والذي يمكن للشخصيات أن تتاثر به؟ أم شيء آخر؟

ـ اختلف مع ما سُمِّي بالواقعية في أنها غالباً، متذرِّعةً بهذه التسمية، افترضتْ نظاميةً خاصةً في حركة الواقع. وأنت تعلم إلى أيّ مدى جرى إبعادُ ما سوى هذه النظامية ورَذْلُها من هؤلاء الواقعيين. بل إنني أجدني مخالفاً لكلّ مَنْ يعتقد بأنّ الحياة تمكن رؤيتُها من عقيدة واحدة، أو فكرةٍ عنها واحدة، أو بالنظر إليها من زاوية واحدة حتى لو كانت هذه الزاوية هي الزاوية العليا التي تنظر إلى الأشخاص في حركتهم وعيشهم وكأنهم تحتها. لكن فلننتهِ هنا إلى أنّ الكاتب الداعي إلى الممكنات اللامتعددة في رؤية الحياة قد تكون له رؤيتُهُ الواحدة. أنا في ما أكتب، أكتبُ منطلقاً من رؤيتي هذه، تلك التي تتقدم في الكتابة بكونها اقتراح رؤية، أو رؤيةً غيرَ متكونة ما دامت وليدةَ السؤال الداخلي، أو الحيرةِ إزاء ما هو غيرُ مفهوم من العالم الذي تقدم لي بوصفه ناجزاً تاماً. النواة الأولى التي تجعل الكتابة حميمية تنطلق من الشعور بعدم مطابقة العالم للصورة المرسومة عنه.

دائماً كانت الكتابة الجديدة جديدة في كونها تحمل نظرةً إلى الحياة غيرَ معتادة. تذكَّرْ مثلاً ماذا يعني كتاب كافكا **القضية** أو **المحاكمة** إن لم يكن الأمر كذلك. تذكَّرْ كتاب موزيل **رجل بلا قيم**، وتذكّر **الجريمة والعقاب** أو **عوليس** أو ما شئتَ. أليست بؤرةُ الجدة والاستشراف في هذه الروايات جميعها هي في كونها تقترح نظرة إلى الحياة من زاوية أخرى؟

*** سؤالي يدور حول ارتباط الكتابة بالحياة وغناها وتعدّد الرؤى إليها. أي أنني في سؤالي حول التحديدات وحول التاويل، وغياب الأحداث الحياتية المعروفة بخاصة في لبنان، إنما أسأل عن الغنى المتبادل بين النص والحياة وخارجه، عن أهمية كل طَرَف للآخر، ودور هذه الأهمية في القراءة، نظراً لارتباط القارئ بهذه الحياة وامتلاكه رؤيتَهُ الخاصة لها.**

ـ هذا ما ينبغي للقارئ أن يعقده بنفسه. لا أظن أنه يمكن انبثاقُ نصٍّ روائيٍّ بانفصال عن بيئة كاتبه وأثرِ هذه البيئة فيه. إنما هنا نعود إلى معنى هذا الربط وكيفيته. قبل قليل قلتُ إنّ ما سميّ بالأدب الواقعي يَفْترض نظاميةً واحدةً للحياة. وهنا أقول إنّ بعض النقد قد يفترض نوعاً من صلةٍ مباشرةٍ مدرَكةٍ ومعادةٍ بين الأدب وبيئته.

هذه الصلة هي أيضاً مجالٌ كاملٌ لدراساتٍ نقدية قامت عليها. بل إنّ الكثير مما حققته النظرياتُ النقدية في العقود الأخيرة قوامُهُ اكتشافاتٌ متواترةٌ للأشكال الخفية لهذه الصلة. لم يعد ممكناً، إلا من طريق العقل المستمر واقعياً، النظرُ إلى ارتباط الأدب بمجتمعه، بنوع من الحبال الغليظة التي تحدث عنها الكثيرُ من نقّاد الواقعية.

ـ أيام زائدة (رواية)، ١٩٩٠.
ـ نزهة الملاك (قصص)، ١٩٩٢.
ـ سنة الأوتوماتيك (رواية) ١٩٩٦.
ـ غناء البطريق (رواية) ١٩٩٨.

الترجمة:

ترجم عدداً كبيراً من المقالات. وترجم أيضاً عن الانكليزية ثلاثة كتب هي:
١ ـ فنان اللافتات، للروائي الهندي K. Narayam.
٢ ـ الصبا، للروائي النيجيري وول سونيكا الذي حاز جائزة نوبل منتصف الثمانينات.
٣ ـ كتاب سلمى سمر دملوجي حول عمارة اليمن.

أعمال في السينما:

كتب السيناريو لفيلمين سينمائيين لمارون بغدادي: أولهما أُنتج في ١٩٨٠ بعنوان «كلنا للوطن»، والثاني لم يُنْتَج وعنوانه «ذاكرة للنسيان» بسبب موت المخرج اثناء التحضير للعمل.

*** لكنّ في رواياتك حبلاً، لن أقول غليظاً، يربطها، ويرتبط بالحياة خارجها. فرواياتك التي لا تدخل في العموميات تنضح بتفاصيل كثيرة، قد لا ترتبط بالحكاية، وكلها تنضح بنفَسٍ مشدود إلى القرية، وكأنّ التغييب الذي يتم للحياة هو تغييب لحياة المدينة، وإظهارٌ لنمط حياة الوافدين إليها، والتغيراتِ التي تصيبهم، وضياع نظرتهم إلى واقعهم التي تحاول التوفيق بين الجذور وبين الاختلاف الذي تفرضه المدينة.**

ـ هذه وجهةُ نظرٍ لا أعرف إن كانت تنطبق على جميع ما كتبتُ. ولا شك أنّ أكثر رواياتي كانت حول هذا الموضوع، وأستثني هنا طبعاً روايتي الأخيرة التي أحسبها روايةَ بشرٍ غيري، أنا القادمَ من الريف، وإن كنتُ الآن أراني لم أعد منتمياً إليه.

لا أعرف إنْ كان أهلُ المدينة المولودون فيها يملكون تجاهها حساسيةً أقوى، أو حباً أقوى، مما يملكه حيالها أهلُ الريف. في أكثر ما كتبتُ بَدَوْتُ كما لو أنني أؤرّخ لهذه الوفادة، وقد استغرق ذلك عدداً من الكتب، من دون أن تُكتب هذه الوفادةُ كاملةً بعد. في سنوات الحرب لم أتوقف عن التعجب من نزول أهل الأرياف إلى المدينة وحلولهم فيها، هكذا من دون معاناة أو قلق. رأيتهم يبدأون فيها عملاً أو حياةً منذ اليوم التالي لقدومهم، غيرَ محاولين التكلُّمَ بما يُفترض أنه لغتها. في سنوات قدومنا أولَ الخمسينات كانت المدينةُ، أو كان الانخراطُ في المدينة، امتحاناً يومياً أحسب أنني، بعد أن خضته سنوات كثيرة، لم أتمكن من أن أفلح فيه فلاحاً تاماً؛ وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى جدي في بناية ماتيلد وإلى أبي. ما تغري به المدينةُ القادمين إليها ليس زينتها فقط، وقشرتها، بل إنها تطرح تحدياً فظّاً على الرغبات والغرائز والمشتهيات التي قدمنا بها. لكنها في الوقت نفسه خلاّبة تجعلنا في أعماقنا نحبّ ما ينبغي لنا أن نكرهه. أو أننا نقول كلاماً في حق المتعالين علينا من أهل المدن، فيما نضمر مشاعر نحوهم مختلفةً عن ذلك. في المدينة لا يعود يعجبنا الجمالُ الريفي، بل نصير أكثر الناس حساسيةً تجاه التفاصيل والهوامش التي نجد فيها مكمن الجمال كله: شَعر «أليس» المقصوص حتى أعلى الرقبة، ساقا «فيفي» أو بياضهما، قدماها في مشّايتها، طريقة لثغها بالراء. هذه تفاصيل تستطيع ردَّها كلها إلى ذلك التوق إلى المدينة الباهرة. وإنني لأتساءل هل يرى ابنُ المدينة الأصليُّ ما أراه، مؤوّلاً إياه ما أوّلتُهُ؟ إنه في المدينة كأنه بين أهله، أما أنا فكأنني أُدفع دفعاً إلى أن أخرج من بينهم إلى سواهم، مختلباً مدهوشاً على الدوام.

*** لا أستطيع إلا أن أُدهش بالمرأة عندك، في رواياتك، في قصصك، وحتى في دخولك مدينتك كما كنت تقول. الـ «هي» والـ «هن» يهيمنان على لغتك، أليك تعليق على ذلك؟**

ـ لغوياً أحبُّ استخدام «هنّ» وما يستتبعها من صيغ التأنيث، وأجد في ذلك فصاحةً مزينةً أو ملوّنةً. ثم إنّ هذه النون المشددة في «هنّ» أو في «أيديهنّ» أو «كلامهنّ» تبدو لي حاملةً لفجور خفيف، فيبدو لفظُها مدعاةً للتلذذ على نحو ما كنّا نتلذذ ونحن صغارٌ بشتْم الأخوات.

لكن ذلك ذهب مذهباً ثقافياً في الكتابة. في **تحت شرفة أنجي** قصصٌ خُصصتْ جميعها لهنّ، حتى إنك تكاد لا تجد رجلاً واحداً في القصص الثلاث عشرة. أما «البطلات» فكنّ مختلفات ومتراوحات بين أن يكن كائناتِ غرامٍ وشهوةٍ، وبين أن يكنّ وحيدات لا شهوةَ يُثرْنَها.

كيف يُمْكن رجلاً يكتب عن نفسه أنْ لا تكون النساءُ محورَ نفسه الأول؟ لكنني الآن الاحظ أنني لم أصورهنّ في الكتب واقعاتٍ في أفعالٍ عنيفة أو حتى في أفعال غرامية. إنْ هنّ إلا تفاصيلُ وصورٌ ومشاهدُ وحركاتٌ للرؤية، ومثيراتٌ لشهوة تقف عند حدّ حركتهنّ الأولى. في كتابي الأخير فقط أمعنتُ في وصف المشهد الجنسي الطويل، بتفاصيله، ولم يكن ذلك ليقع في ذهن قارئه موقعاً لطيفاً أو جميلاً. كأنني، في الكتابة، أجد أنه ينبغي أن يُكتفى باللّمح العاطفي أو الغرامي أو الجنسي، شأنَ اعتقادي بما ينبغي أن تكون عليه الكتابةُ نفسها.

*** مارستَ العملَ الصحافيَّ لأكثر من عشرين عاماً، فما كان تأثير ذلك على لغتك وغزارة إنتاجك الأدبي؟**

ـ أحياناً يحلو أن أَعُدّ المقالات التي كتبتُها للصحافة، فأقول مثلاً إنّها ألف، وأجد لوهلة أنّ ذلك لم يؤتَ منه إلا طائلٌ قليل. في الصحيفة تنسى أنك كتبتَ ما كتبته. الآن مثلاً لا أعرف، أو لا أتذكر، إنْ كنتُ قد كتبتُ عن ميخائيل نعيمة أو عن جرجي زيدان، كما أُفاجأ أحياناً بأنني كتبتُ عن شعراء أحتاج إلى بعض الوقت لكي أتذكر أسماءهم. لكنّ للصحافي والكاتب في الوقت نفسه تاريخين كتابيين يبدو أحدُهما مفصولاً عن الآخر. وبرغم العلنية التي تفترضها الصحافةُ، تبدو الكتابة فيها كأنها ترجع إلى تاريخ سرّيٍ يحفظه كلُّ واحد منا لنفسه. ولا شك أن الصحافة تساعد الكاتب على أن يبقى موجوداً في الثقافة الراهنة، فهي تحول بينه وبين الانزواء الذي يتهدده فعلاً. على العموم أجد نفسي سعيداً كلما تذكرتُ ذلك التاريخ الصحفي الشخصي، إذ كانت الحياة والكتابة أيضاً مسلية ممتعة إبّانها. ولا أعتقد بأنني أحب أن أكون شيئاً آخر.

بيروت