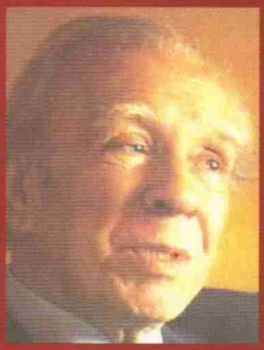
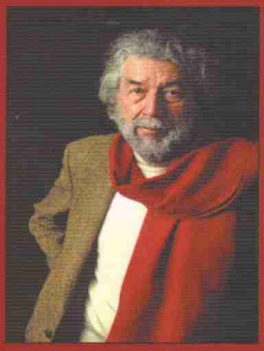
حوار الثقافة
الثقافة حوار



حرائق السؤال



ترجمة
محمد صوف

تارنوة

حرائق السؤال

حرائق السؤال

حوارات مع

خورخي لويس بورخيس

لورنس داريل

أمبرتو إيكو

آلان روب ـ غرييه

ترجمة : سعيد بوكرامي

الطبعة العربية الأولى 2006

رقم الإجازة المتسلسل : ٢٠٠٦/١/١٢٥

حقوق المترجم محفوظة

أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤

ص. ب : ٩٥٠٢٥٢ عمّان ١١١٩٥ الأردن

شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤

E.Mail:info@azminah.com

Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف: أزمنة (الياس فركوح)

فرز وسحب الأفلام: Dots

الترتيب والإخراج الداخلي: أزمنة (نسرين المجو ، إحسان الناطور)

تاريخ الصدور: حزيران / يونيو 2006

حوار الثقافة
الثقافة حوار

حرائق السؤال

حوارات مع

خورخي لويس بورخيس أمبرتو إيكو
لورنس داريل آلان روب ـ غرييه

ترجمة
محمد صوف

المأمون

أمبرتو إيكو
أحاولُ خلق عالمٍ ممكن
11
خورخي لويس بورخيس
فَخورٌ أنا لأخذي مأخذ الجد
29
آلان روب غرييه
الكاتب لم يُخلق للالتزام
53
لورنس داريل
وجدتُ الهندَ في اليونان
65

أربعة أعلام

بورخيس ، إيكو ، روب غرييه ، داريل

الحديث معهم ذو شجون . بل أكثر من ذلك ؛ الحديث معهم درس في الحياة وفي المعرفة .

بورخيس ..

وحده ثقافة . يكفي أن تنصت إليه لتعرف مدى موسوعية هذا المثقف . يجول بك في هذا الحوار في رحاب القصة والشعر والترجمة ثم يزحف بك نحو مشاكل فلسفية بل أكثرها إثارة للجدل كالزمن ..

إيكو ..

يقص عليك كيف كتب روايته الأولى . هو الذي لا يكتب الرواية . كيف رسم معالمها وخطط لها وكيف يرى إلى العمل الأدبي ومتاهاته .. وكيف .. وكيف .. وكيف.. لتجد نفسك أمام مثقف متعدد ، لا يتوقف عند الأدب ولا تنحصر اهتماماته في الراهن .. ولا يقنع بالتجوال في الحاضر . هَمُّهُ إنساني لا تحدّه الحِقَب .. وأكثر من ذلك يعكس إيكو الحاضر في لوحة من القرون الوسطى ..

غرييه ..

ليس مهندساً فلاحياً فقط . إنه رائد تيّار أدبي في الغرب ، الرواية الجديدة.. الكتابة الموضوعية . هنا يفككها، يحللها، يرسم معالمها، ويناقش عمليات المخاض ولا يتوقف ، على غرار سابقيه ، عندها ؛ بل يتجاوزها إلى

عوالم أرحب .. عوالم المنظرين الذين لا يتوقف ذكاؤهم عند شيء .. والحديث معه وإليه وعنه ممتع غني ..

داريل ..

رجل «رباعية الاسكندرية» يعلن لك أنه ليس أديباً وحسب . إنه فيلسوف. الكتابة مجاله والتفكير عالمه . سترى أن حمولته المعرفية تتجاوز حقول الأدب ، وتكوينه الروحي يجعل منه شبه ناسك يعيش في محرابه بسيطاً. والبساطة ، كما نعلم جميعاً ، أولى شيم العظماء . كلما علا العظيم معرفة علا تواضعه ..

Umberto Eco
أمبرتو إيكو

أمبرتو إيكو (1932 -) : روائي وعالم نظريات إيطالي الأصل ، وبروفسور علم السيميولوجيا في جامعة بولونيا . من مؤلفاته : «اسم الوردة» و«بندول فوكو» و«جيمس جويس والعصور الوسطى» و«جماليات توما الأكويني» و«الإيمان بالزيف» .

أجرى الحوار:
ماريو فوسكو

عن: ماغازين ليتيرير
آذار/مارس 1982

امبرتـو إيكـو

أحاول خلق عالم ممكن

أنت الذي عـرفت بكتـابتك عـدداً من المؤلفـات النظرية في مـجـال علم الجمال والسيميولوجيا أساساً. لماذا كتبت الرواية ؟

■ يمكن استعـمال الرواية إذا أراد المنظِّر أن يقـول شيـئاً إضـافيـاً وعندمـا لا يسـتطيع أن يقـوله بدقـة ووضـوح . ذلك الوضـوح الذي لا يُحتَـمَل في الخطاب النظري .

لم أكن أنوي قط أن أمارس النشاط الإبداعي. كنت أعتبر العمل الفلسفي أو النقدي عملاً إبداعياً كالفن. وراودتني ككل الناس فكرة كتابة القصيدة والرواية . وككل الناس أيضـاً قـاومت هذه الرغبـة . وظل كل ذلك في أدراج مكتبتي .

وفجأة وجدتني أكتب الرواية لأسباب ثقافية قليلاً ، مثلما يحدث عندما نرغب في التبول . وقد أثار هذا التصريح إحتجاج بعض النقاد في إيطاليا واعتبروا الأمر خالياً من الجدية . ولو قلت أنَّ رغبةً ما حركتني لكان ذلك مقبولاً أكثر .

و بعـد أن فكرت في مـوضـوع الرواية ، وفي الرغـبـة في الحكي ، وفي الشخصيات ؛ توصلت إلى إبداء الرغبة في القص. ربما لأن أطفالي كبروا الآن ولم تعد لدي فرصة لأقص عليهم قصصاً. في السابق كنت أخترع

قصصاً جميلة أحكيها لهم وكان ذلك يرضي طموحي في القص . لاحظْ أني كتبت قصصاً قي الدياريو مينيمو لكنها كانت مجرد تقليد . وتابعت ذلك فكتبت حكاية من الخيال العلمي مصحوبة برسوم دروييه ونصوصاً لمنشورات راقية ، لكنها كانت دائماً مكتوبة باليد اليسرى* .

أدرك الآن أني كنت أستعد لكتابة هذه الرواية/ اسم الوردة/ لكن دون وعي مني . إذ منذ سنة 1950 وأنا أجمع المادة وكنت أتوفر على خزائن مملوءة بالملاحظات وبالجذاذات من أجل دراسة افتراضية عن الوحوش في القرون الوسطى ، وعن بنية القوائم في موسوعات العصر الوسيط : كنت مسكوناً بهذا العالم وكنت أقتني عناصر متفرقة لهدف مغلوط ، وهو ما يُسمّى في العلوم بحالة الاكتشاف عن طريق الصدفة ـ أي عندما نبحث عن شيء فإذا بنا نكتشف شيئاً آخر . وهو ما حدث في اكتشاف أمريكا . كان كولومبس يبحث عن الهند فإذا به يكتشف أمريكا . ولم يكن يعلم عنها شيئاً مسبقاً . بالنسبة لي كنت أحظى على الأقل بامتياز . . كنت أعرف أني كتبت رواية .

هل لكتابك عن بياتوس ليبانا وعن القيامة دور في رواية اسم الوردة ؟

■ نعم . دور أساسي . وهو دليل على اهتماماتي المتصلة والمتواصلة . لم يكن الناشر في الواقع يرغب في كتاب عن القيامة . كان يريد كتاباً حافلاً بالصور الجميلة ، فاقترحت عليه منمنمات بياتوس دي ليبانا التي كانت تشكل جزءاً من هذه المادة الأخّاذة . ثم كتبت التعليق ، الذي سمح لي ثمان سنوات قبل الرواية ، بالحديث عن المجموعات المتزندقة والحركات الميلينارية الخ . . وقد كتبت عدة دراسات قاربت فيها مثلاً بين الحركات الميلينارية والمجموعات اليسارية . . كان ذلك مترابطاً بالنسبة لي .

(*) لعلّه يقصد بأنه لم يكن كُلّي الإخلاص لتلك الكتابات . (المراجع) .

وينبغي أن أضيف مكوناً أخيراً: فقد تلقيت تربية كاثوليكية وعرفت جيداً فضاء الأنظمة الدينية والكنائس. ثم ابتعدت عن الإيمان وأنا أشتغل على القديس توماس (توما الاكويني) وعلى جويس، واحتفظت بميل عاطفي في هذا الاتجاه. وفي الرواية ثمة الشك الذي يراود آدسو الذي له علاقة مع الشك الذي كان يراودني في مراهقتي.

وجاء يوم طُلب مني فيه رواية بوليسية. كان هناك شخص يرغب في إصدار سلسلة جديدة من الروايات البوليسية. وطلب ذلك من أشخاص لا يتوقع منهم ذلك كفانفاني أو توني نيغري. كان ردي أنا سلبياً: لم يكن لديّ وقت ولم يسبق لي أن كتبت الرواية، وإذا فعلت فستكون رواية من خمسمائة صفحة وستدور أحداثها في عالم الرهبان. وتوقف الأمر هنا. ثم تذكرت أن لي دفتراً منذ 1975 بحثت عنه وعثرت عليه. كان يتضمن مذكرات عن سكان دير، وكان واضحاً أن فكرة ما كانت تتفاعل داخلي. فشرعت أفكر في هذا العمل بطريقة آلية: كان هناك شيء غير محدد وله علاقة بالسموم لكن ليس بالضرورة في إطار العصر الوسيط. كانت هناك أيضاً مكتبة يجد فيها الراهب المحقق مجموعات من جريدة يسارية «إل مانيفيستو» ثم بدأت الفكرة تتشكل. واشتغلت من جديد لمدة سنة وبشكل مكثف على العصر الوسيط. كانت معلوماتي تتمحور أساساً حول الفن والفلسفة. شرعت أقرأ الكتب التاريخية. ساعتها ظهرت مشاكل أخرى في مجال الفقر والنظام الديني والزندقة. ويجدر القول إني منذ سنوات قرأت نصوص غيوم دوخام لكن لدواعٍ سيميولوجية. لم يكن أوخام رجل منطق فقط. كان له ارتباط بنزاعات الفرانسيسكانيين السياسية في تلك الفترة.

رواية اسم الوردة رواية جد دقيقة. إذ تشير إلى الأماكن والفضاء والزمان بشكل جد دقيق. فهل كان هناك تصميم للأمكنة أُعد من قبل ؟

■ منذ اللحظة التي شرعت في العمل على الرواية قضيت سنة كاملة دون أن أكتب ما عدا بعض الملاحظات هنا وهناك . إلاّ أني كنت أركز بقوة على خلق عالم ممكن . لاحظْ أن ذلك كان عندما كنت أنشر دراسات شكلت قارئ الخرافة . عن مشاكل العوالم الممكنة وعن فن السرد وانسجام عالم السرد وتأثيث عالم ممكن . وهكذا بدأت أؤثث هذا العالم الممكن . وبدأت أشيد الدير انطلاقاً من تصاميم وفضاءات حقيقية رأيتها أو عثرت عليها في القواميس لدرجة أن صديقاً مهندساً عندما رسم التصميم الموجود في الرواية لم يرسم في الحقيقة شيئاً وإنما نسخ وقام بعملية تركيب لعناصر فترة فيولي لو دوك . متاهة . بعض العناصر التي كانت موجودة من قبل لها علاقة بالأمكنة التي كنت إلى حد ما أعرفها . كاستيل ديل مونتي ، لا ساغرا دي سان ميكيلي قرب آفيليانا ، روكا دي سان ليو . . وعند ما أتحدث الآن إلى سينمائيين أقول لهم إنهم لن يشيدوا شيئاً . فسأدلهم على عناصر موجودة .

قضيت سنة في تشييد عالم الدير ، والمتاهة والمكتبة . هذه المملكة مملوءة بالكتب الموجودة فعلاً . فقد عثرت على كتاب للمدعو تومسون . ودليل «المكتبة الوسيطة» الذي كان يتضمن كل ما يوجد في مكتبات العصر الوسيط ، وعندما أشير إلى مؤلف ما فهو موجود فعلاً .

وهكذا أنجزت دفاتر تتضمن الشخصيات والرسوم البيانية والتخطيطية وبطاقات عن الشخصيات التاريخية ، ووافق السرد منطقاً خاصاً به .

أقنعني هذا العمل أن الرواية ليست لغة فقط ، ولكنها قضية بناء كوسمولوجي . لا أقصد أن اللغة لا تهم لكنها هنا ثانوية . ما يأتي أولاً هو رؤية العالم . وذلك عكس الشعر ، حيث يتم تحديد الإكراهات اللغوية والإيقاع والعروض والبقية تأتي . ولذلك السبب يمكن ترجمة الرواية إلى أشكال أخرى مثل السينما . إذ يمكن بناء عالم خارج القول ،

وهو الشيء الذي يتعذر في القصيدة .

هل يعني ذلك أن الكتابة لا تهمك ؟

■ لم تكن تعنيني أبداً . عندما شرعت في كتابة هذه الرواية لم أكن أعرف كيف سأكتبها . وعندما انغمست في الكتابة بعد قراءة عدد من كتابات القرن الوسيط وجدتني قد افتتنت مثلاً براول غلابر ، فاتخذت هذا الإيقاع البطيء لحكاية تدور في القرون الوسطى . لسبب بسيط هو أن الأمر منذ البدء كان يتعلق باختيار عالم .

عندما نكتب رواية لا نكتب كل شيء بالتتابع . فبعد كتابة المقدمة كتبت النهاية : منحني القص قناعاً . وبررت الإيقاع والأسلوب . ثم حررني من الخجل الذي أشعر به كسارد أو من أن أكون سارداً . وسمح لي بأن أتظاهر بتقليد كتابة شخص آخر ، كما لو أني بدأت في رسم شاربين للجوكوندا ثم لحية ثم ساقين لكي أتوصل إلى شيء كالسفراء .

ألا يشكل الوضوح الكبير والوعي الأكبر بالنماذج عرقلة أمام الإبداع ؟

■ هذا ما قاله لي بعض النقاد . لكن بالنسبة لشخص اشتغل مثلي على الرواية التجريبية ، وانتقد الحكاية التقليدية ، لم تكن محاولة العودة إلى الحكاية التقليدية ممكنة إلاّ باللعب بهذه الشاشات . كما لو كنت عاشقاً لفتاة اشتغلت بدورها على التواصل الجماهيري والتي تعرف محاكاتها . فهل أستطيع أن أقول لها : أحبك . كما في روايات لباربارا كارتلاند ؟ وعلى أسوأ تقدير يمكن لي أن أقول لها : كما تقول باربارا كارتلاند . . أحبك . في هذه اللحظة تحررت من رعب المحاكاة . وتحررت منه هي الأخرى . وتعلم جيداً أني أحبها حقاً . يبدو لي أن كتابة الرواية الآن هي من هذا القبيل . إذ ينبغي أن نقول للقارئ : أحبك ، وغمزة . يجب أن

نعبر ممرات الماقيل لكي نعثر على متعة القول للمرة الأولى. وإذا كان نيتشه محقاً عندما تحدث عن المرض التاريخي لزمننا، فسنخرج من هذا المرض التاريخي لا بنسياننا للتاريخ بل بخروجنا من الداء. وأحد المنابع البعيدة للكتاب هو الجبل السحري لتوماس مان: إنه حديث طويل في جبل انطلاقاً من المرض.

هل شعرت بمتعة وأنت تروي هذه الحكاية ؟

■ نعم. رافقتني المتعة طيلة فترة الكتابة. كنت أود لو لم أتوقف. فكرت أن الأمر قد يدوم عشر سنوات. لم تكن لدي مواعيد جامعية ولم يكن أحد ينتظر هذا الكتاب. لم يعرف أحد عنه شيئاً. ثم توقف وحده عندما أدركت نقطة التوازن. ولم يعد هناك سوى بعض التفاصيل الصغيرة تحتاج إلى ترتيب.

امبرتو إيكو. لماذا تكتب.؟

■ لأشاغب الموت وأنجب أطفالاً في هذا العالم. أذكر أني في نهاية دراستي توصلت أنا وصديق لي إلى خلاصة مفادها: للاستمرار في هذا العالم الرهيب يجب أن تنجح في شيئين إثنين على الأقل. أن تكتب كتاباً أو تنجب طفلاً...

هل تستطيع أن ترسم المحطات الرئيسية لتطورك ومسارك ؟

■ في الجامعة بدأت بدراسة الفلسفة وعلم الجمال. وكتبت رسالتي للحصول على الميتريز عن علم الجمال عند سان توماس الأكويني. وبالموازاة مع علم الجمال في العصر الوسيط اهتممت مبكراً بجويس. لا غرابة في ذلك إذا علمنا أن نصوص جويس الأولى خرجت من تأملات حول مبادئ توماس الأكويني.
و من جهة ثانية كنت دائم الاهتمام بقضايا الفن والأدب في عصرنا،

وعبر جويس توصلت إلى الربط بين التأمل في العصر الوسيط وحركات الطليعة .

بعد ذلك تابعت بحثي في علم الجمال في العصر الوسيط وبدأت بكتابة عدة دراسات حول القضايا الجمالية المطبقة في الأدب والفن المعاصرين .

وتجدر الإشارة إلى أني عند ما غادرت الجامعة بدأت أشتغل لحساب الإذاعة والتلفزيون الإيطاليين حيث قضيت ثلاث أو أربع سنوات . منحني هذا النوع الجديد من التواصل فرصة الدخول المباشر إلى عالم الثقافة الحالي، وسمحت لي بلقاء مؤلفين من فصيلة بريخت أو سترافنسكي، أو ناس المسرح الصغير الميلاني. كما كانت لي اتصالات كثيرة مع عالم الفرجة والتقيت على الخصوص بعدد كبير من الموسيقيين بيريو. برونو. مادیرنا. ستوكهاوسن . بوليز . . .

وفي هذا الإطار أنجزت «العمل المفتوح»، وهو نوع من القراءة للقضايا الفنية المعاصرة التي سمحت لي انطلاقاً من الموسيقى ومن دراسة عن جويس بمناقشة قضايا علم الجمال في العصر الوسيط .

ثم إن الحياة داخل التلفيزيون حثتني على طرح الأسئلة حول تواصل الجماهير. وفي نهاية الخمسينات ظهرت في إيطاليا عدة ترجمات لعدد من الكتب الأساسية لآدورنو وهوركهايمر من مدرسة فرانكفورت، وقد كانت موضوع قراءة مستوحاة بشكل أو بآخر من الماركسية . وأدى بي الأمر إلى الإحاطة التدريجية بما سميته بعلامات الساعة؛ أي الموقف الأرستقراطي للإنسيين الذين اكتشفوا نوعاً من الهمجية التي تهددهم، وذلك في الخط الذي عرضه أورتيغا وغراسي في ثورة الجماهير: إنه كتاب رائع تجد فيه كل شيء إلى غاية بودريار .

لكن نقد ثقافة الجماهير كان دائماً يأتي من خارج لا من داخل الإنتاج . الذين يتحدثون من الداخل لم يكونوا يتكلمون على ما يبدو عن الإنتاج إلاّ إذا اقتضى الأمر أن يتفحصوا ويحسنوا وظيفته ليجعلوا منه نظاماً

فاعلاً». وهؤلاء هم من وصفتهم بالمدمجين، عكس أصحاب علامات الساعة.

وجدت نفسي في وضعية مثالية بما فيه الكفاية. تكوين إنسي فلسفي وتاريخي إلى حد ما. ثقافة متعمقة في العصر الوسيط. مع إمكانية دراسة قضايا التواصل الجماهيري من الداخل. وقد أدى بي التأمل إلى كتابة دراسات عنونتها "apocaliptici e integrati" وهو يتضمن نصوصاً عن القصص المرسومة لسوبرمان وعن الروايات الشعبية وأعاجيب باريس.

وعند ما أعيد قراءة النصوص التي كتبتها في تلك الفترة أعثر من جديد على إشكالية ظلت دائماً هي هي؛ أي أن تحليل مختلف أشكال الدلالات ومختلف وسائل التواصل والسؤال المطروح حول معرفة كيف يمكن لمفهوم فن الجماليات التقليدية أن يدرس على ضوء هذه الأشكال والطرق. كان هناك مشكل واحد، وما كان ينقصني هو النظرية الموحدة حتى أتمكن من الانتباه إليه.

وهكذا وصلت إلى السيميولوجيا. بدت لي مفتاحاً موحداً يسمح لي بطرح كل القضايا كقضية واحدة أو كوجوه عدة لقضية واحدة، ثم توصلت بشكل غريب انطلاقاً من الأدوات الفلسفية التي أتوفر عليها.

وعلى غرار أقراني في إيطاليا، حاولت أن أناهض فلسفة بينيديتو كروتشي ـ: كانت فلسفة التعبير التي تتصور حياة الفكر كلغة، وذلك من منحى فكري خالص، يطرح القضايا اعتماداً على ملفوظات إبداعية خالصة دون تحليل للغة في بنائها الداخلي ولا كقوة اجتماعية.

كانت لدي أيضاً أدوات فلسفية بديلة. لا سيما عند الفلاسفة الأنكلوساكسونيون الذي اهتموا باللغة ونظرية الإعلام. إلا أن المرجعيات الأولى في اللسانيات البنيوية من سوسير إلى تروبيزكوي تلقيتها عبر الذين يشتغلون في الموسيقى.

عبر أي أعمال موسيقية ؟

■ كان ذلك عبر حوارات مع موسيقيين كبيريو وهنري بوسور (أذكر سجالاً دار بين بوسور ونيكولاس روفيت في لقاءات موسيقية كنت قد ترجمتها) وتعلمت منها الكثير . كان ذلك في الخمسينات . بين سنتي ٥٩ و٦٢ ، أي خلال كتابتي للعمل المفتوح ، ولا تدع الطبعة الأولى أثراً لهذا التأثير .

وعبر الموسيقيين تعرفت على رولان بارت وكنت قرأت له : درجة الصفر في الكتابة . كان ذلك بعد حفل موسيقي لبوليز . وبفضل أندري بوكوريشليف تم طبع دراستي الأولى : العمل المفتوح بالفرنسية في ألـ NRF ، ومن ثم بدأت سلسلة من الصداقات واللقاءات . وفي تلك الفترة ارتبطت بـ : «تيل كيل» في بدايتها . وفي هذه المجلة نشرت دراسة عن القرون الوسطى لدى جويس ، ثم ارتبطت بفرانسوا فاهل ومنشورات لوسوي التي نشرت «العمل المفتوح » .

لقد استغرقت ترجمة هذا الكتاب ثلاث سنوات بين 1962 و 1965 وأدى بي ذلك إلى مراجعة عميقة للنص الأصلي .

وفي هذه الفترة أيضاً عمقت معرفتي بمسألة البنيوية واللسانيات بفضل ليفي شتراوس وجاكبسون . منحتني اهتماماتي المشتركة مع رولان بارت فرصة نشر دراسة في عدد 8 من مجلة «تواصل» ، وجمعني وبارت عدد خاص من مجلة الملحق الأدبي للتايمس ومع م بيكارد ونقاد آخرين . وكنت في ذات الوقت أنمي معرفتي تدريجياً في مجال العلوم الإنسانية ، وذلك في أفق تداخل مجالات المعرفة بفضل ليفي شتراوس وجاكبسون ، وإلى حد ما بفضل النقد الأنكلوساكسوني . وفي سنة 1965 أصدرت طبعة جديدة منقحة «للعمل المفتوح» التي أخذت بعين الاعتبار ما أضافته اللسانيات البنيوية ، لا سيما الشكلانيون الروس .

وسعيت إلى ترجمة مؤلف ف . إيلريش عن الشكلانيين الروس إلى

الإيطالية، وكان هؤلاء جد معروفين في إيطاليا أكثر من في فرنسا. ثم نشرت في مجلة : «ماركاتري» نصوص السيميولوجيين الروس المعاصرين كلوتمان وإيفانوف. وقرأ بارت هذه النصوص بالإيطالية قبل أن تنقل إلى الفرنسية بفضل تزفيتان تودوروف وجوليا كريستيفا. كانت فترة زخم في إيطاليا بتأثير من السميولوجيين الفرنسيين ومجلة «تواصل» وجاكبسون الذي لعبوا في ذلك دوراً حاسماً .

ويفسر ما ذكرت الدراسات التي تلت من منظور سيميولوجي يزداد تصاعداً ونظرية . من جهتي، لم أتابع التطور الذي أدى بالسيميولوجيين الفرنسيين الذين يميلون إلى التحليل النفسي وأتباع لاكان . أشعر أني غير قابل للاختراق من طرف التحليل النفسي، رغم أن ذلك لا يعني غياب الاهتمام لدي به . فقد خصصت 150 صفحة في كتاب «البنية الغائبة» لفوكو، وديريدا ،والفكر الفرنسي المابعد بنيوي. ما يضايقني لدى هؤلاء هو تأثرهم بهايدغر . أريد أن أقول إن هايدغر لم يكن يمثل اكتشافاً بالنسبة لجيلي، إذ درسناه في الجامعة . إلا أني أشعر بي بعيداً عن فكره . الاكتشاف الأسمى بالنسبة لي كان بيرس، الذي يعتبرونه وضعياً جديداً، وهو اعتبار غير صائب . إنه صاحب فكر فلسفي عظيم. و يذكّرني بكانت وهيغل . إنها تجربة أساسية لكنها ساهمت في إبعادي عن نوع من الكويني الباريسي، وربما يفسر ذلك السبب في الصعوبات التي واجهتني عندما سعيت إلى ترجمة «البنية الغائبة» وعدم ترجمة أعمالي الصادرة حديثاً. ثمة اختلاف كبير في اللغة. وقد نشرت بعض من مقالاتي في فرنسا. . ومع ذلك حافظت على علاقاتي الشخصية مع زملاء وأصدقاء فرنسيين لتقي بهم في الندوات .

وفي مسارك المهني هناك أيضاً نشاط قائم بذاته خارج الجامعة .

■ صحيح . إنه الجانب المناضل فيَّ. فعلاقاتي بجويس والطليعة خالية من الطابع الأكاديمي . بعد سنة 1955 كنا نحرر مجلة إل فيري أنا وسانغينيتي وجولياني وباليستريني. كنا نواجه فكر كروتشي . وكنا نهتم أكثر بالجانب التجريبي في الأدب مع شيء من العداء للتقاليد دون شك . وكان ثمة نواة ما أصبح بعد ذلك يُسّمى بـ«مجموعة 63» التي يعتبر كتاب «العمل المفتوح» أحد مرجعياتها الأساسية على المستوى النظري .
وساهمت أيضاً بشكل مستمر في الصحافة . وجعلتني تأملاتي في التواصل مع الجماهير أعتبر العمل الثقافي في مجال وسائل الاتصال مع الجماهير العريضة عملاً أساسياً . لكني لم أشعر قط بأني أقوم بعملين مختلفين . فقد كانا مصراعين لباب واحد .

هل يمكن اعتبار هذه المقالات العديدة في الصحافة نوعاً من الترويض على ممارسة الفكر لديك ؟

■ نعم . ترويض ونشر، وهكذا ساهمت منذ 1965 في أسبوعية الإسبريسو بشكل منتظم . كان هذا الالتزام الأسبوعي باتخاذ موقف ما جد مشجع . كان تجربة لأفكاز تسمح برؤية كيف تشتغل المفاهيم. لنأخذ مثلاً فرنسا . في عمل بارت: ماذا يأتي في الصدارة، تحليل إشهار عجائن بانزيني أم عناصر سيميولوجية ؟ أم ميثولوجيات ؟ هل يأتي قبل أو بعد النظرية ؟ إن الأمر في الواقع يتعلق بتجربتين متقاطعتين ومتعاقبتين.

أين تتموقع أهميتك بفن السرد في بحثك ؟

■ لقد كانت قضية البنيات السردية دائماً حاضرة في تأملاتي في علم الجمال والسيميولوجيا. وجاء رد فعلي المعارض لجماليات كروتشي من شعرية أرسطو حيث توجد أكبر نظرية للحكاية. وكل ما جاء بعد ذلك ، حتى بروب، كان دائماً تعميقاً لما قاله أرسطو . وتطابق بيانات الشعرية أي نوع

من السرد، سواء الرواية أو السينما والتلفزيون . .

وكيف توصلت إلى كتابة الرواية ؟

■ لقد كنت دائماً مولعاً بالسرد ، ولا سيما بالرواية الشعبية . وبسرعة رأيتني أعي ، كما قال موران ، أن علي أن أحب سراً ظاهرة ما لغرض دراستها بشكل قاس ونقدها حتى . ولا ينبغي أن نكتب عن مقابلة في كرة القدم إذا لم نكن نعشق سراً فريقاً ما . أو عن الشذوذ ، إذا لم تكن فينا نفحة من شذوذ وهلم جرا . منذ طفولتي أحببت السرد وأحببت على الخصوص السرد الشعبي (على طريقة سارتر في **الكلمات**) . لأنها نوع من السرد الخام . وهو ما يجعله محدوداً بالنسبة للفن وقوياً أيضاً .

وبشكل عام كنت أهتم في ذات الوقت بفن السرد كقارئ ثم كموضوع للتأمل . ثم إن الاشتغال على جويس معناه الاشتغال على نموذج أساسي . دون أن نغفل اهتمامي بالرواية الجديدة . لذلك نشرت سنة ١٩٧٩ كتاباً عن آليات السرد وسمته بدور القارئ ، حيث يبرز دور القارئ . وفي الحقيقة وجدت الدافع لكتابة «العمل المفتوح» ؛ العمل الذي يعيش حين تأويله . ومن جهة ثانية كنت دائم الاهتمام بقضية جمالية التلقي ، وقد أصبحت الآن موضة بألمانيا .

وكنت دائماً أرى أننا نستطيع دراسة بنية عمل ما لكن اعتماداً على التأويل الذي نوليه إياه . وبهذا المعنى دَخَلَت معي البنيوية ، وهي بالغة الأهمية بالنسبة لي ، في مساومة . فقد بدا لي أن المسألة تتعلق بالبنيات الموضوعية . وأذكر أنه بعد نشر «العمل المفتوح» أشار ليفي شتراوس إليه في حوار معه ، وأعطى رأيه قائلاً إنه كان يجب دراسة العمل الفني كما تدرس مادة البلور ، أي بموضوعية .

وقد أثرت علي هذه المساومة وشعرت بنوع من الخوف من التنقل عبر التأويل في بعض الأعمال التي جاءت بعد «العمل المفتوح» ، إلا أني

الآن، بعد أن شجعتني البراغماتية وسميوطيقا النص، توصلت إلى هذا العمل المساعد حول التأويل .

في «دور القارئ» أقول إن النص آلة كسولة يجب أن تستعيد نشاطها بفعل القارئ .

هل ترى أن ثمة علاقة بين نشاطك ككاتب ونشاطك كأستاذ .أليس التدريس مهماً بالنسبة لك ؟

■ نعم . وللتدريس أهمية قصوى حتى على المستوى التقني، وقد حدث أن دَرَستُ أشياء كتبتها من قبل دون أن أوفق في ذلك؛ إذ إننا عندما نكتب نقوم بعدة إحالات ضمنية وتلميحات وبعض الغمز لكننا عندما نسعى إلى شرح ذلك للآخرين ندرك أن الفهم ليس سهلاً . علّمني طلبتي أن أدرس لأوضح الأفكار وأن أكتب ما سبق أن درسته .

النقطة الثانية أقل تقنية من الأولى، وهي من النوع الإيروسي وتقترب أكثر من كتابة الرواية : إن التدريس بالفعل ذو طبيعة إيروسية ومسرحية. في الدقائق الثلاث الأولى من الحديث يجب، لكي نجذب انتباه الجمهور، أن نجعله يحس أننا نحب ما نفعل وأننا نحبه . لذا فالتدريس يتطلب قدرة إيروسية في العلاقة مع الآخرين . وكذلك الشأن بالنسبة للكلاب . فالكلب لا يعض الشخص الذي لا يخاف من العض ولا يعض من يحبه . إنه يحس بذلك ويعرفه . لا مشاكل لدي مع الكلاب .

في «لا ريبوبليكا» وقعت مؤخراً على نداء ضد العنف .وقد اهتممت دائماً بالأحداث السياسية ؟

■ بالنسبة لي، ليس هناك فرق بين نشاطي كفيلسوف وكاتب واهتمامي بما يحدث . وقد اعتبرت دائماً عملي كسيميولوجي الذي يؤدي إلى نشاط من النوع الصحفي نشاطاً اجتماعياً . وكانت روايتي بطريقتها الخاصة

مساهمة في فهم ما يُسمّى ببعض الخفايا الدامية في التاريخ . من أجمل الكتابات التحليلية للبنيات الإيديولوجية للسرد الشعبي هي القراءة التي قام بها ماركس وأنجلس لأعاجيب باريس، حيث يقولان عن الإصلاح أشياء تذهب أبعد من بعض الدراسات النظرية والسياسية التي أنجزاها. وفي سنة 1968 كنت من الذين حاوروا الطلبة وواصلت الحديث عن الأشياء التي تهمني: السيميولوجيا، تحليل التواصل، وشرحت أن ما كنت أقوله كان له بدوره معنى سياسياً .

إن لروايتك علاقة بالتقصي وعملك الأساسي باحث. الظاهر أن الأشياء تترابط لديك .

■ نعم . وهو ما أشتغل عليه حالياً. والأمر يتعلق ببحث في التماثلات بين الرواية البوليسية لوان دويل والفرضية العلمية .
والدراسة الأخيرة تتموضع حول أرسطو شيرلوك هولمس وبيرس. إني أرى أن النموذج البوليسي هو النموذج البحت، وهو ما يحدث في الفلسفة أو في العلوم. إذن، لم يكن في إمكاني غير كتابة رواية ذات بنية بوليسية .
وكتبت أيضاً شيئاً عن البنية البوليسية لأوديب ملكاً . الأسطورة تبدأ دائماً بالجواب عن أبي الهول. وميتافيزيقا أرسطو تبدأ بالقول إن الفلسفة جواب عن الدهشة . وأول رد فعل من المحقق أمام أول جثة هو الدهشة. لماذا حدث ذلك ؟ والميتافيزيقا جواب عن السؤال : من هو الجاني ؟

ما هي مشاريعك ؟

■ لديّ بحث ضخم ، وهو إعادة قراءة بعض اللحظات التاريخية للفلسفة اليونانية وفلسفة العصر الوسيط حول مسألة الاختلاف النوعي .
وعندما ناقشت رسالتي التي كانت تتمحور حول الجمال عند توماس الأكويني أدركت بعض الأشياء. يجب القول أن توماس الأكويني لم

يكتب شيئاً خاصاً في هذا المجال. وأنه كان ينبغي أن نبحث عن الجمل والمقاطع المتفرقة هنا وهناك في كتاباته وأن نجمعها وهلم جرا . وعند المناقشة قال أحد أعضاء اللجنة إن العمل جيد لكنه يشكو من نقص في النضج، وأن على الباحث الناضج أن يمحو كل تردد وشك لاستخراج النتائج، في حين أني خلصت إلى حقيقة بحثي وأن هذا الرجل كان مخطئاً، ولا فرق بين أن تروي بحثاً أو تقصّه تقصّياً. و ما أنا بصدد القيام به إنما هو بحث جد بوليسي .

أنا مقتنع أن في قضية تقنية جداً كقضية الاختلاف النوعي لدى أرسطو وفي فلسفة القرون الوسطى وفي العصر الحالي ثمة لغز ما خفي. وأن الفلسفات الكبرى التي تطرقت لمسألة الاختلاف النوعي أدركت هذا اللغز وأشارت إليه بين قوسين فقط، لا بشكل مفتوح، تفادياً للمضايقات . والبحث الذي أنا بصدد القيام به يسعى إلى تفجير هذه الفضيحة. أذهب للبحث عن مجرم يختبئ في كل خطاب يتعلق بالنوع والصنف، وهو بحث معاصر قصد العثور على مفتاح اللغز الذي لا يزال قائماً حتى اليوم.

ولهذا لعمل دوافعه. أقوم به تفادياً لكتابة رواية أخرى . كتبت الرواية الأولى اختياراً ، أما الآن فقد أجدني داخل مصيدة (*) إذ أتلقى أسئلة من لدن الجميع عن رغبتي في كتابة رواية ثانية . لذا أفرض على نفسي البحث الفلسفي والسميوطيقي، وسيشغلني ذلك خلال السنوات القادمة، وبذلك أحاول التخفيف من حدة المساومة حتى أبقى حراً في اتخاذ بعض القرارات . .

(*) سقط إيكو في المصيدة لأنه تابع كتابة الرواية بعد اسم الوردة (المترجم)

Jorge Luis Borges
خورخي لويس بورخيس

خورخي لويس بورخيس (1899 - 1986) : كـاتبٌ ، وشـاعـر، وناقـد أرجنتـيني . من كُـتـبــه: «سَـبعُ ليـالٍ» ، و«نمور الحلم» ، و«تقـرير الدكتـور برود» ، و«تحـقـيـقـات أُخـرى» ، «وكـتـاب الكائنات المتـخـيّلة» ، و«المتاهات».

أكد بورخيس دائماً على أهميـة رحـلاته المديدة والممـتـدة خـارج الأرجنتين في شبابه، وخاصةً إقامته في مدينة جنيف (1914 - 1921) حيث اكتشف لأول مـرة كلاً من كونراد، وبودلير، وجويس ، وإنضمَّ ـ بحـسب وصـفـه ـ إلى «حـداثة الأدب الدولية» .

أجرى الحوار:
روبيرتو أديفانو

عن: ماغازين ليتيرير
كانون2 /يناير 1982

خورخي لويس بورخيس

فَخورٌ أنا لأخذي مأخذ الجد

عن الحداثة

في السنوات الأولى من القرن العشرين أعطت الحداثة للأدب الأسباني الذي كان يعيش فترة انحطاط منذ العصر الذهبي نَفَساً جديداً . ألا تعتقد أن هذه التجربة أفرزت استعداد الأدب الأسباني لمغامرات أكثر مجازفة ؟

■ أعتقد ذلك . فقد كان القرنان 18 و19 فقيرين . لم تتوصل إسبانيا قط إلى أن تكون كلاسيكية ، فاللون المحلي والشكل الغير المنتظم للمسرح فيها حالا دون مقاربتها للكلاسيكية . وفي الآداب الأوروبية الأخرى كان هناك عكس ما عرفته إسبانيا من انحطاط بفعل تعقد وفعالية هذه الآداب . فقد أنتجت فرنسا مثلاً شعراء يثيرون الإعجاب . . وقد كان هناك رد فعل ضد الفخفخة والتشدق اللذين كانا سائدين في بعض أوجه الرومانسية آنذاك ، ومع ذلك فلا أحد توقف عن إبداء الإعجاب بهوغو . وهذه المدارس التي تتميز ببعض الخصوصيات ، والتي توالت في فرنسا ، تم استقبالها بنوع من الإعجاب من لدن الأجيال الشابة في أمريكا اللاتينية وانتشرت بسهولة . أذكر في تلك الفترة في بوينوس آيريس وقد قيل لي

نفس الأمر بالنسبة للمكسيك، أن الشخص لا يُعتبر مثقفاً إذا كان يجهل الفرنسية . فكان عبور المحيط للدراسة أو استكمال الدروس بباريس نوعاً من الجاه .

وماذا عن موقف مثقفينا نحو إسبانيا ؟

■ كانت الجراح التي فتحتها حروب الاستقلال لا تزال غائرة، وكان الحقد تجاه كل ما هو أسباني قوياً لدى مواطني أمريكا الجنوبية وكنا نشتم الإسبان بلفظي غودو وغاييغو بينما كان إعجابنا بما هو فرنسي مفرطاً .

من هم الشعراء الذين أثّروا على هذه الأجيال الشابة ؟

■ أولهم بودلير وفيرلين . وقد مات خوسي أسنسيون سيلفا في سن الثلاثين وترك لنا قصائد جميلة جداً موسومة بنوكتورنوس، و لعلّه كان متأثراً بإدغار بو .

كان سيلفا أحد رواد الحداثة الأكثر جلاء .

■ نعم . كان هناك أيضاً الكوبي خوليان ديل كاسال، والمكسيكي مانويل غوتيريز ناخيرا مؤسس لا ريفيستا آزول، الذي رحب بقصائد الشباب في القارة الأمريكية . وثمة اسم رائد آخر لا يقل أهمية هو الشاعر الثوري خوسي مارتي، وهو الذي توقع توجهاً جديداً في أدب أمريكا قبل كل الآخرين بـ «اسماعيليتو» التي كتبها سنة 1882 لإبنه . وأعتقد أننا إذا ألقينا عليهم نظرة شاملة فسنجد أنهم كانوا يستعدون لمقدم شاعر عظيم من نيكاراغوا اسمه روبين داريو .

تماماً كما يحق لنا أن نقول إن الرومانسية الفرنسية تقود إلى اسم هوغو . فمتى بدأت حكاية هذه المدرسة الشعرية بأمريكا ؟

■ أجيب أن ذلك كان سنة 1888 ، عندما أصدر داريو روبين أزول في

الشيلي بفالبارايسو . . لهذا الكتاب أهمية تاريخية لا تناقش ، لكن لم يبق منهـا سـوى أبيـات كـتلك التي أهداها داريو إلى وايتـمـان . وبعـد سنوات ، أي عـام 1896 ، ظهـر في بوينوس أيريس ديوان بروزاس بروفاناس وهو مؤلف دخل الأدب الأسباني وأدخل إليه إمكانيات جديدة في الإيقاع . . موسيقى جديدة .

مع داريو انتصرت الحداثة في أمريكا وأسبانيا كذلك ، ففي سنة 1905 نشر «أغاني الحياة والأمل» وبعدها في اعتقادي «الأغنية التائهة» . وفي هذين المؤلفين بلغ قمة القول وحقق ما لن يحققه ليوبولدو لوغونيس طيلة حياته . وعقد علاقة صداقة وعلاقة حميمية مع القارئ ، وخلف البلاغة والإضافات الجمالية نستشف قدر روبن داريو المأساوي

وماذا عن كُتّاب النثر في حركة الحداثة ؟

■ لقد كتب داريو النثر أيضاً . ولا أحد يجهل أنه كان يجد ذاته في القصيدة . وقد حَدَّ شاعرا الأوروغواي ، خوسي أنريكي رودو ة كارلوس ريليس ، نشاطهما الإبداعي في النثر . كتب ريليس «ساحر إشبيلية» وهي رواية جد رفيعة رغم التكلف البيّن فيها . لكن الرجل الذي أبحر طويلاً بين النثر والشعر هو ليوبولدو لوغونيس . فمساره الإبداعي لا يمكن فصله عن الحداثة رغم أن أعماله تتجاوز بكثير حدود هذا التيار .

لقد قلتُ يوماً إن عبقرية لوغونيس كعبقرية جويس ، وكلوديل ، وكيفيدو كانت دائماً عبقرية الكلمة . لا توجد صفحة واحدة من الصفحات التي لا تحصى والتي كتبها تستغني عن القراءة بصوت مرتفع . إن تعامل لوغونيس الأدبي غريب جداً . قِلّةٌ هم كتاب اللغة الأسبانية الذين اشتغلوا مثله على كل صفحة . حتى معجمه المختلط الساذج يتيح لنا التعرف على جرأته التي تلبي نداء طموحه إلى الإمساك بالكلمات . إن عمل لوغونيس مغامرة

كبرى في اللغة الأسبانية . لقد أبهرنا . وكلنا نكتب بتأثير منه .

ما هو إرث الحداثة ؟

■ بفضل الحداثة تجاوزت الآداب الأسبانية الحدود والحواجز الجغرافية . وهي تشكل الآن كلاً يمثل أمريكا اللاتينية أكثر من أي بلد بصفة خاصة . أعتقد أننا لحسن حظنا نرث هذا الفكر .

عن أوسكار وايلد

هَلاّ تحدثنا قليلاً عن أوسكار وايلد ؟

■ قبل زمن قليل نصحت أحد أصدقائي الذي كان يكتب كتاباً عن وايلد بألا يتوقف عند وقائع حياته التي نعرفها جميعاً وأن يحصر تأملاته في أعماله ، وهي أهم بكثير من حياته . قدر وايلد مأساوي . و أنا متأكد أنه قاوم بكل ما كان يملك من قوة فكرة القدر المأساوي . وأكبر دليل على ذلك أعماله . يقول روبيرت لويس ستيفنسون أن ثمة ميزة أدبية بدونها تفقد المزايا الأخرى قيمتها : السحر . وكان لوايلد منه الكثير . خصومه يقولون إنه كل ما لديه . وأرى أنه أمر أساسي . كلما قرأنا وايلد يخامرنا انطباع أنه يستمر في الحديث إلينا وفي إبهارنا . ومن الغريب أن نفكر أنه توفي سنة 1900 ؛ إذ يعترينا إحساس بأنه توقف اللحظة فقط عن التحدث إلينا . ولعل ذلك معيار كل ما هو جيد : أن يكون دائماً حديثاً .

هل تم الحكم على عمل وايلد بشكل صحيح ؟

■ نعم لكن بشكل نسبي . أعتقد أنه من الخطأ أن نحصر إعجابنا في أسطورة «سجن ريدنغ» . هذه القصيدة في نظري أخطأت نغمتها . تتحدث لنا عن جندي إنجليزي حُكم عليه بالإعدام شنقاً لأنه قتل حبيبته ، لكن

الاستعارات التي استعملت لا تعكس هذه الشخصية . تتحدث عن الغطاء الأزرق الذي يسمّيه السجناء السماء، وعن السحب ذات الأشرعة الفضية. كل ذلك غريب عن صورة الجندي . إنها صور تصلح للديكور وتطابق وايلد نفسه لا شخصيته . خطأ كهذا لن يرتكبه كيبلنغ أبداً. سيتحول إلى جندي ولن يحدّثنا عن الأشرعة الفضية . إنها مجرد تفاصيل للزينة .

ما هي إذن أعمال وايلد التي تتحدى الزمن ؟

■ هزلياته، وقبلها «عن أهمية أن تكون مثابراً» التي أضعها في المرتبة الأولى. وقد أصبح المسرح في القرن التاسع عشر نوعاً تابعاً في بلد شكسبير ،ومارلو، وبن جونسون . وايلد في مسرحية «عن أهمية أن تكون مثابراً» أنتج عملاً خالياً من العاطفوية رغم كونه عملاً عبثياً وهو الذي انصاع في مسرحيات أخرى للحبكة العاطفية التي كان يعرف كيف يبرع فيها بواسطة جمل فيها من المهارة الكثير . و يتجلى النهج العاطفي الذي سلكه ويلد في تأثيره على المسرح الإنجليزي في تلك الفترة . إلا أن وايلد ساهم بهذه المسرحية في تغيير ذاك المناخ .

ثم جاء بعده شو، وإبسن، اللذان فتحا مجال الصراحة والحرية. إن مسرحية «عن أهمية أن تكون مثابراً» كالشامبانيا التي هي أكثر من مشروب : إنها احتفال . ومسرحية وايلد أكثر من عمل مسرحي . إنها لحظة سعادة .

والمكانة التي تحتلها رواية «صورة دوريان غراي» ؟

■ لعلها تحتل المكانة الأولى خطأ . إنها تقليد للكتابة ـ الزخرفة بقدر قليل من العفوية في الدكتور جيكيل ومستر هايد لستفنسون. حيث نجد فكرة الازدواجية. وقد صدرت رواية ستفنسون بعشر سنوات قبل رواية وايلد.

إن قصة ويليام ويلسون لبو تتحدث أيضاً عن تيمة البديل .

■ قد يكون هذا النص ـ وهو أقدم ـ أثر في ستفنسون ، إن فكرة البديل قديمة وقد أغرتني مراراً وتناولتها في قصة «الآخر» ، وصورة شخصية وايلد التي تحتفظ بشبابها بينما تشيخ الصورة المرسومة فكرة غريبة . وفي الفصل الأخير عندما يمزق دوريان غراي صورته أتى وايلد بإضافة واقعية مهمة ؛ إذ يرى الخدم اللوحة الممزقة وجثة شخص مجهول تعرفوا عليه بثيابه وخواتمه .

والشعر يحتل حيزاً مهماً في أعمال وايلد .

■ أعتقد أن أفضل قصائده هي«أبو الهول» وهي قصيدة حافلة بالبديع . إلا أنه لم يكن مضطراً لمقصد آخر ، فوايلد أستاذ في البديع . وعندما يقوم بالزج بفصول بيانية في الصورة يسيء إلى بنية الرواية . لكن قصيدة «ابو الهول» مؤسسة برمتها على عناصر البديع . إنها قصيدة موسيقية وبصرية . و يتوفر وايلد على حس تلقائي في الإيقاع ، إذ لا يوجد في إبداعه الشعري بيت واحد تجريبي .

ومعجمه بسيط جداً . .

■ أنصح من يريد أن يتعلم الإنجليزية أن يبدأ بقراءة أعمال وايلد ، كما هو بالنسبة لقصائد هاينز الأولى لمن يريد أن يدرس الألمانية ، وهي قصائد في غاية البساطة . وكلمات وايلد تتكون أصلاً من الجذور اللاتينية تصعب على الإنجليز وتسهل علينا نحن .

ما هو الدور الذي لعبته أعماله في إنجلترا ؟

■ إنها شبه منسية رغم شهرته في أنحاء أخرى من العالم . وقد حدث نفس الأمر بالنسبة لإدغار آلن بو في أمريكا ، الذي ولد من جديد كشاعر

بفضل بودلير ومالارمي . و في أمريكا نحكم على قصائد بو لا على قصصه ، في حين أن قصصه هي أحسن ما كتب . إن «الغراب» في الحقيقة غراب محنط . لم يسع بو إلى كتابة قصيدة عظيمة بل إلى عمل يجعله ذائع الصيت . وقد نجح في ذلك . وبالنسبة لوايلد فالجمالية تكمن في الحوار . . إنه مدهش .

هل كان وايلد عبقرياً ؟

■ لست أدري . المؤكد أنه كان شخصاً رفيع المستوى . وأعتقد أنه كان أيضاً بريئاً . فقد قرأت وأعدت سيرته التي كتبها هسكيث بيرسون وهي أفضل ما كتب عنه في اعتقادي . يلح بيرسون على كون وايلد طائشاً . وأعتقد أنه كان ثاقب الذهن وكان يحب المقامرة . وكان ذهنه سيمارس نفس الحدة في أي حركة نشط فيها ، كالتكعيبية والمستقبلية والانطباعية ، ودائماً بابتسامة مرتسمة على شفتيه . وهو ما يميزه عن الشعراء الآخرين الأكبر منه والذين ربما كانوا أساتذة له كمالارميه .

هل كان حقاً مثقفاً ؟

■ بالتأكيد . فقد قرأ كثيراً . كان يعرف اليونانية واللاتينية ودرس الأدب القديم عبر النصوص . كان يتكلم الفرنسية كما يتكلم الإنجليزية . وكان يخفي معلوماته تواضعاً . كما كان يحب أن يبدو متهوراً في حين أنه لم يكن كذلك . ونجد في أعماله أفكاراً في غاية العمق كان يلقيها بشكل عابر وتبدو سطحية . لكنها لم تكن كذلك . كتلك الفكرة الخارقة للعادة التي قرأتها في إحدى صفحات كتاب لا أذكره «*إن الإنسان في كل لحظة من حياته كل ما كان وكل ما سيكون*» . إنها فكرة غريبة جداً ألقيت بشكل عابر . وقد قال هيراقليطس «*إن طبع الإنسان قدره*» وهو ما يعني نفس ما قاله وايلد لكن بشكل أقل إثارة . كان وايلد كاتباً عظيماً ومثقفاً

وعلى قدر كبير من الموهبة . لقد ترك لنا صورة ساحرة . صورة شخص متأنق كان عليه دون أن يعلم أن يتحمل قدراً مأساوياً دون أن يؤدي ذلك إلى نسف صورته أو محو السحر الذي تركه لنا .

عن كيبلنغ

أنت معجب كبير بكيبلنغ ودافعت عنه دائماً ضد الذين يحاكمونه بسبب مواقفه السياسية .

■ يبدو لي من غير العدل أن نحكم على كيبلنغ بسبب آرائه حول الإمبراطورية البريطانية . إن كيبلنغ أحد الكتاب الأكثر عبقرية في الأدب العالمي .
أعتقد أن ولعه بالإمبراطورية البريطانية يمكن تفسيره إذا نحن اعتبرنا أنه كان يرى فيها امتداداً للإمبراطورية الرومانية . إن روما وأنكلترا بالنسبة له كانتا متساويتين . نرى ذلك في أعماله . ففي «الكنيسة التي كانت في إثيوبيا» يصل جندي روماني إلى هذا البلد ، وفي الحكاية يظهر القديس بيير والقديس بول لكننا نشعر أن هذا الجندي الروماني هو أيضاً موظف بريطاني في الهند . ويجب أن نذكر أن كيبلنغ لم يكن يرى الإمبراطورية البريطانية كمؤسسة يطبعها الجشع ، بل كنوع من الواجب . وكان يشعر بولع كبير تجاه ذلك .

هل يحق لنا أن نبرر ولعاً مبالغاً فيه لدى شخص عبقري ككيبلنغ ؟

■ أعتقد ذلك . لقد جلبت الإمبراطورية البريطانية الكثير على غرار الإمبراطوريات كلها . ودون أن نذهب بعيداً . نحن نتيجة للإمبراطورية الرومانية ولغتنا تنحدر من اللاتينية لدرجة أفهم معها جيداً عواطف كيبلنغ .

إن كيبلنغ كاتب جد معقد . هناك إحدى قصصه مثلاً «باب المائة حزن» وتدور أحداثها في محل لتدخين الأفيون . قرأتها مائة مرة في حياتي، وعندما تُليت علي في المرة الأخيرة اكتشفت شيئاً لم ألاحظه من قبل . يقص الشخص الذي يدخن الأفيون قصته وقصة صاحب محل التدخين. بعد مائة قراءة لاحظت أن السارد الذي قيل لنا إنه مات أسابيع قليلة بعد سرده للقصة يخلط بين ذكرياته وذكريات صاحب محل التدخين. إنه أحد التفاصيل الأساسية ولم أنتبه إليه قط . إن كيبلنغ يتوفر على أسلوب حقيقي . وكتابته تدرك نوعاً من الكمال نفاجأ بعد عدة قراءات لقصصه باكتشاف معناها الحقيقي. حكاياته تبدو سهلة لكنها جد معقدة. معقدة كالواقع . وكان يفعل كل ما في وسعه لتكون كتاباته سهلة. على عكس عدد من كُتّاب زماننا الذين يسعون إلى التعقيد في حين أن كتاباتهم مفرطة البساطة .

ما هو أهم ما يثير في أعماله ؟

■ موهبته السردية . جولة الشرق والغرب تروي لنا حكاية معقدة ـ الشخصيتان الرئيسيتان، الموظف البريطاني والسارق الأفغاني شخصيتان معقدتان ـ وينجز كيبلنغ عملاً عظيماً عبر استعماله للاستعارة والإيقاع. ويسعى إلى أن تكون عملية التلقي تلقائية، وذلك غير ممكن لأنه هو نتيجة عمل مهم .

في سيرته الذاتية يُنقص كيبلنغ من قيمة كل ما كتب . يقول إن «كيم» كتاب بيكارسكي خال من الحبكة. و يقول إن والدته كانت دائماً تلومه على عدم معرفته لخلق الحبكة. لا أتفق على ذلك. إن كيبلنغ بارع في نسج الحبكات الخارقة للعادة . يتحدث عن نفسه دائماً بتواضع جم ويظلم نفسه بشكل تلقائي. ويقول إنه مدين للآخرين وللحظ، وإن القدر منحه

أوراقاً فلعبها وهذا غير صحيح، فالقدر يمنح الأوراق للجميع. و لا قيمة للأوراق بدون كيبلنغ. ولكيبلنغ ميزة أخرى لا أعتقد أن أحداً أشار إليها. لقد كان أستاذاً في كل الأشكال الشعرية. وجرب كل أنواع الكتابة العروضية وكتب الشعر الحر وأبدع أشكالاً لم يُسبق إليها ولا نجد في عمله أنشودة واحدة. في أنكلترا مارس هذا النوع من الشعر شعراء كشكسبير وملتون، أما كيبلنغ فقد تفادى ذلك لأنه كان يرى من الادعاء موضعة نفسه في مكانة مماثلة لهؤلاء. وهناك سبب آخر أكثر مصداقية: كيبلنغ أراد أن يكون شاعراً شعبياً ونظمه للأنشودات يخرجه من هذه الخانة.

عن الأدب البوليسي

اهتممتم دائماً بالكتابة البوليسية. ومع أدولفو بيوي كازاريس كتبتم قصصاً وأسستم سلسلة مختصة «الحلقة السابعة». لماذا هذا العنوان ؟

■ كان لا بد لنا من عنوان. واقترحت أن نبحث عن حلقة أهل العنف في جحيم دانتي. فكانت الحلقة السابعة. كان الاختيار موفقاً. لم يكن بإمكاننا استعمال الحلقة السادسة أو الثامنة. ولا حتى الرابعة. فكانت السابعة تفي بالمطلوب. وهكذا سمّينا السلسلة انطلاقاً من هذا الرقم.

ما هو أصل الرواية البوليسية في نظركم ؟

■ قبل سنوات جرى سجال بين روجيه كايوا وبيني حول هذا الموضوع. كنت أعتقد أن الحق معي ولم أغير رأيي، رغم أني تعلمت من إقامتي باليابان أنه يجب أن نتصرف بشكل يجعل مخاطبنا محقاً. إلا أني في ذلك الوقت لم أكن يابانياً بما فيه الكفاية. ونعتت كايوا بقليل من اللياقة وربما بنوع من القسوة. كنت متمسكاً بأن القصة البوليسية من صنع إدغار آلن بو الذي كتب «جريمة قتل في زقاق مورج» و«الرسالة المسروقة» و«الجعل الذهبي»

ضمن أعمال أخرى خالدة . في هذه الأعمال نجد كل مكونات ما اصطلح عليه بالأدب البوليسي . وقد أضاف بو ، علاوة على ذلك ، حكاية الشخص الذي يحل لغز الجريمة بوسائل تعتمد المنطق بناء على التفكير وعلى الحكي اعتماداً على صديق للمحقق يكون أقل ذكاء منه . كل ذلك لا علاقة له بالواقع ، لأن حل لغز الجريمة يأتي عبر تحقيق روتيني أو عبر تبليغ أو بواسطة الصدفة ، لا اعتماداً على التحليل المنطقي . ودوبان شخصية حضرية تفكر في الجريمة وتتوصل إلى الحل . وقد ورث هذا المنهج شيرلوك هولمس ، وواتسون ، والأب براون لتشستيرتون ، وأصبح بذلك مشهوراً .

ألم يوظف بو أكبر قسط من عبقريته في هذه النصوص القصيرة ؟

■ إنه أدرك الكمال بهذه النصوص أكثر منه في نوع آخر كتبه ، شعراً أو نقداً . أعتقد أن هذه القصص البوليسية هي التي منحته مكانته الحالية في الأدب . لقد أعطى بو لهذا تعريفاً نظرياً وطوره على مستوى الممارسة ، فبو هو المنطلق . وقد رأيت دائماً أن بو كان يعي تماماً أن القصة البوليسية أصلها غرائبي . والدليل على ذلك أنه كان يكتب في أمريكا والمحقق في قصصه فرنسي : والأحداث تدور في باريس . أي في مكان بعيد . لقد كان يعلم علم اليقين أنه إذا مَوْضَعَ الأحداث في نيويورك سيسعى الناس إلى البحث عن نقط التوافق . وباختياره مكاناً بعيداً تبدو الأحداث بعيدة وغير واقعية . ذاك ما يحثني على التفكير أن الرواية البوليسية نوع غرائبي .
و بو أيضاً هو من أنتج فكرة جديدة . الشيء لا يُرى من كثرة ما يكون ظاهراً للعيان . في «الرسالة المسروقة» يقدم لنا بو عميد شرطة سُرقت منه رسالة في غاية الأهمية . تفتش الشرطة البيت بدقة متناهية وتدقق عبر المجهر وتفتش ما بين البلاط وفي أغلفة الكتب ولا تجد شيئاً . ثم يأتي أوغيست دوبان ويكتشف الرسالة موضوعة على المدخنة . كان المكان

الذي خُبئت فيه الرسالة ظاهراً جداً لدرجة لم يرها معها أحد .
إن بو هو الصانع الماهر والأستاذ الذي لا ينازعه أحد في أستاذيته للأدب البوليسي . كانت لديه أسباب كثيرة لتنمية هذا النوع من الأدب ، إضافة إلى مواهبه التي هيأته لذلك . في تلك الفترة كانت سوق هذا الإنتاج مزدهرة . وكانت المجلات تحفل بها . وكان بو محرراً في مجلة فسعى إلى إرضاء الجمهور عبر نشره لحكايات قصيرة جيدة كان يكتبها بنفسه في أغلب الوقت . عندما برز اسم بو كانت القصة القصيرة مزدهرة في أمريكا الشمالية بفضل واشنطن إرفنغ ، وهاوثورن ، وهذا ما سمح لبو بالارتقاء بهذه الصيغة إلى الكمال .

لنعد إلى السجال بينكم وروجي كايوا . ماذا كانت وجهة نظره ؟

■ كان كايوا يرى أن الرواية البوليسية وجدت قبل بو . فالجاسوس أو القاضي في عهد نابليون الأول كانا بالنسبة له شخصيتين من النوع البوليسي . ولا زلت أعتقد أن ذلك خطأ ، خاصة أن النوع البوليسي لا علاقة له مع الشرطة . إنه أدب غريب عن هذا النوع من اليوميات . ولا علاقة لوجود الجاسوس والشرطة قبل زمن بو بالموضوع . لقد أثار ذلك سجالاً بيني وبين روجي كايوا . بعد ذلك أفحمني كايوا بكرمه حين أخذ كتبي ضمن مجموعته ثم صوت لصالحي في جائزة الفورمنتور . لقد نسينا هذا الخصام الذي لا أهمية له معاً ، وأعتقد أن رأيي في دور بو قد تم قبوله .

هل تؤمنون بشخصية تشسترتون ؟

■ صحيح أعتبر نفسي أحد أتباعه . كان تشسترتون كاتباً عظيماً في كل الأنواع التي مارس الكتابة فيها . كان كاثوليكياً ضخم الجثة . وهذا ما سمح لبرنارد شو الذي كان يحب الدعابة بقول إن الكنيسة الكاثوليكية تصبح مركباً بمجرد أن يصعد إليها تشسترتون . كان أيضاً شاعراً ملحمياً كما تشهد

بذلك ملحمة «نزهة الحصان الأبيض». يبدو أن استعاراته من صنع هوغو. فهي توحي بواقع غرائبي. وفي إحدى رواياته التي أراها تستحق الإعجاب «المُسمّى خميس»، حيث كل أعضاء جمعية فوضوية من رجال الشرطة ينما الرئيس نوع من الآلهة، أي أن الله في هذا العمل هو أيضاً الشيطان.

من بين قصصكم البوليسية، ما هي تلك التي تفضلون ؟

■ هناك قصة لا تثير استيائي اسمها «الحديقة ذات السبل المتشعبة». وقد شعرت بفخر كبير عندما فازت هذه القصة بجائزة المجلة الأمريكية ميستري ماغازين. وكنت فخوراً لأنهم أخذوني مأخذ الجد، أنا الكاتب البسيط من ريو دي لا بلاتا.

وحكايات بوستوس دوميك ؟

■ لا أحب أسلوبها الباروكي. ولم يكن من الممكن كتابتها بطريقة أخرى. كنت أنا وبيوي كازاريس نشتغل وأصبحنا بعد مدة قصيرة شخصية اسمها بوستوس دوميك أو سواريس لينش. استحوذت هذه الشخصية على الحبكة وقضت عليها حيث حشتها بمواقف مبالغ فيها. لم نكن نملك شيئاً حيال هذا الأمر. بل كانت هناك شخصية ثالثة تتحكم ولم نكن نحن سوي محررين خانعين مستسلمين. لا أحب هذه الحكايات مطلقاً، وأعتقد أن بيوي يشاطرني الرأي.

عن الترجمة

لديكم تجربة كبيرة في مجال الترجمة .ما هي في نظركم الترجمة الجيدة؟

■ حالياً تُمنح الأفضلية للترجمة الحرفية. ومفهوم الترجمة الحرفية ليس أصله أدبياً. أرى أن لهذا المفهوم أصلان. الأول قانوني، وهو ما نراه في

العقود والوثائق والمعاهدات التي تتطلب نقلاً حرفياً . لم يكن هذا المشكل مطروحاً في القديم حيث كانت هناك لغة ذائعة الصيت اسمها اللاتينية . الأصل الثاني ، وهو الأهم ، ديني . والمثل يمنحنا إياه الإنجيل . نصوص متعددة المصادر ومؤلفون من عصور مختلفة يبدو أنها أمليت على نُسّاخ مختلفين من طرف الروح القدس . وإذا اعتبرنا القبالة❖ ، نرى أن الكلمات لا تؤخذ بعين الاعتبار بل الحروف . وإذا أردنا أن ننقل إلى لغة أخرى هذا النص المقدس الذي لا دور للصدفة فيه ، وحيث كل شيء فيه مقصود حتى الحروف . ويرى علماء القبالة في الحروف قيمة رقمية يجب أخذها بعين الاعتبار . إن بداية آية بحرف ألف أو باء ليس اعتباطاً . و على المترجم في إطار ما تمنحه له لغته من إمكانيات أن يسعى إلى الحرفية .

وما هي النتيجة التي تمنحنا إياها هذه الطريقة ؟

■ تمنحنا عملاً صحيحاً وفي أغلب الحالات عبارات جميلة جداً . ففي العبرية لا توجد صيغة للتفضيل . وإذا لم أخطئ ، من المستحيل أن تقول «الأفضل» بهذه اللغة . في هذه الحالة وجب البحث عن بديل بواسطة عبارة جميلة جداً . فبما أنه من غير الممكن قول «الليلة الأحسن» نقول ليلة الليالي . وبدل أن نقول النشيد الأفضل نقول نشيد الإنشاد .

ومع ذلك فإن لوثر في ترجمته للكتاب المقدس أراد أن يكون الكتاب في متناول إدراك الجميع فعَوّضَ نشيد الإنشاد بالنشيد الأسمى ، وهو ما يفيد المعنى ويضيع جمال التعبير العبري .

■ نعم . لكن الكتاب المقدس الإنجليزي سعى من جهته إلى الاحتفاظ بقوة التعبير ، حيث نقرأ «برج الجبروت» في حين كان لوثر مترجماً سيئاً عندما استعمل «القلعة المكينة» وهو تعبير هزيل . ولم يقبل كذلك تعبير «مريم

❖ فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط . (المورد) .

المشمولة بالإحسان »، وقال عن هذه العبارة إنها توحي بفكرة الوعاء. فكتب عبارة «مريم التي أدركها الإحسان»: وهذا يعني أن الترجمة الحرفية قد تكون أحيانًا جميلة جداً، أو على الأقل واضحة.

ثمة حالات تكون فيها الترجمة الحرفية قابلة للنقاش.

■ إذا قالت شخصية ما في رواية عادية «عم صباحاً» فلن يكون من الجيد ترجمتها بـ «صباح جيد». ثمة أيضاً حالة تكون فيها الترجمة الحرفية جميلة لكن عندما يكون هذا الجمال إضافة لا صلة لها بالأصل.

هل نستخلص من ذلك أن الترجمة الأكثر حرفية هي الأكثر خيانة ؟ وكيف هو الحال بالنسبة للشعر ؟

■ في الشعر يعتمد كثير من الشعراء على القاموس. والقاموس ينبني على فرضية جريئة تعتبر أن اللغات تتكون من ألفاظ تتساوى فيما بينها. والحقيقة أن الأمر ليس كذلك. لكل كلمة دلالتها الإضافية المتميزة لاسيما في الشعر. ولا تعتمد القصيدة فقط على المعنى التجريدي للكلمات، بل على الدلالات الإضافية السحرية. وتصبح الرباعيات للشاعر الفارسي عمر الخيام من القرن الحادي عشر قصيدة إنجليزية بديعة في ترجمة لإدوارد فيتزجيرالد من القرن التاسع عشر. أذكر تعبيراً لتشسترتون قال فيه إنه لم يكن يعرف الفارسية لكن ترجمة فيتزجيرالد كانت جيدة لدرجة أنها كانت أمينة.

أنتم تنضمون إلى رأي إزرا باوند في ترجمة الشعر. يرى باوند أن الترجمة تساعدنا في الحكم على القصيدة، لكن القصيدة الجيدة غير قابلة للترجمة. فهل على من يترجم القصيدة أن يعيد خلق الشاعر ؟

■ دون شك. ويجب أن يكون هو أيضاً شاعر. اليوم نترجم الشعر نثراً

وتفقد بذلك القصيدة إيقاعها . والإيقاع في تصوري أساسي في القصيدة وأهم من المعنى التجريدي للكلمات . وأعتقد عموماً أن الترجمة الحرفية لها دور ثانوي . إذ تساعد على فهم النص فقط لا غير . ثم إن نشر الكتب بلغتين عمل ناجح لكنه يرغم المترجم على الاحتفاظ ما أمكن بحرفية الترجمة ، وربما كان أكثر حرفية من اللازم لأنه يعلم أن القارئ يقارن الأصل بالترجمة . لا أوافق على هذا النهج الذي يسيء حتماً إلى المترجم .

ما هي في نظركم أفضل طريقة لترجمة القصيدة ؟

■ تلك التي تأخذ بالاعتبار إمكانية العثور على ما قال الشاعر أو ما أراد أن يقوله في اللغة المترجم إليها . وللتوصل إلى ذلك ينبغي ألا نمارس الترجمة الحرفية بل الأدبية ، وهو أمر مختلف تماماً . يجب أن نعلم أن لكل لغة إمكانيات خاصة بها ، ولاإمكانيات خاصة بها أيضاً لا تتيحها الترجمة .

إذن تبقى الترجمة الحرفية غريبة عن الأدب ؟

■ نعم . لاسيما في الشعر . وفي حالة النثر لست متأكداً . إن كل كلمة إذا أخذناها بمفردها في الرواية تقل أهمية عنها في القصيدة . رغم أن الكلمة التي يتم اختيارها لها في عدة مناسبات نفس الأهمية في الشعر كما في النثر . وفي الواقع ليست هناك حدود تسمح بمعرفة اللحظة التي تجعلنا نؤكد أن نوعاً من النثر ليس بالفعل شعراً . إن النثر الجيد قد يصبح شعراً . خاصة إذا تبنينا مبدأ انبعاث اللغة من الإيقاع : في هذه الحالة إن كل أشكال التعبير ، بما فيها الأكثر تجريداً والأكثر تعليمية ، إيقاع . كيف إذن نميز بين النثر والشعر ؟ أُلّح في هذه النقطة على أن الترجمات الأدبية ليست أدباً . صحيح أن هناك ترجمات غير معقولة ، كتلك التي ينتجها صديقي سوتو إي كالفو . ترجمات تبدو في غالب الأحيان مفتعلة بحذق .

يقول شو إن كل عمل ذهني هو عمل فيه دعابة، أكان ذلك عن وعي أم عن غير وعي .

■ لم أكن أعرف أن شو قال ذلك . وأعطيه الحق مطلقاً . فالعمل الأدبي مع الزمن يصبح نوعاً من الدعابة . وفي أعمال جون دون مثلاً ، كان ذلك مقصوداً ، وفي أعمال بالتازار غراسيان جاء عن غير وعي .

عن الزمن

ماذا لو تطرقنا للحديث عن موضوع الزمن الحاضر بشكل قوي في أعمالكم ؟

■ نيتشه الذي كان انفعالياً وميّالاً إلى الأحكام النهائية لم يكن يتحمل أن نتحدث بنفس الطريقة عن غوته وعن شيلر . ويتبادر إلى ذهني أن سلوكه ذاك يمكن أن ينطبق على المكان والزمان . من المجحف أن نموضع المكان والزمان في مستوى واحد . فإذا استطعنا أن نضع المكان بين قوسين في تفكيرنا فمن المستحيل إلغاء الزمن . لنتصور أن العالم المرئي يختفي وأننا لم نعد نملك سوى حاسة واحدة بدل الحواس الخمس . قد يكون السمع هذه الحاسة . عندها يختفي محيطنا . تختفي المشاهد الطبيعية والنجوم والسماء . . وإذا اختفت حاسة اللمس ، سنجهل الناعم والخشن والفظ . وإذا فقدنا حاسة الذوق والشم لا إحساس يصل إلى اللسان أو الأنف .

سنصبح في عالم يختفي فيه المكان إذن ؟

■ نعم . في عالم كهذا لن يكون التواصل سوى بالقول ، ولم لا يكون بالموسيقى . عالم لا شيء يتم فيه دون أن يكون وعياً أو موسيقى . قد يقول قائل معترضاً إن الموسيقى تتطلب آلات . إلا أني أرى أنه من العبث

التفكير على هذه الشاكلة . فالآلات ضرورية لإنتاج الموسيقى . أما إذا فكرنا في هذا المقطوعة أو تلك فنحن نستطيع أن نتصورها دون آلات - دون كمان ودون بيانو ودون أرغن . وقد قال شوبنهاور ليست الموسيقى شيئاً يضاف إلى العالم . إنها عالم قائم بذاته .

هذا العالم الذي تتصوره مكوناً من الوعي والموسيقى .. هل يمكنه الاستغناء عن الزمن ؟

■ لا . يستحيل علينا تصوره في غياب الزمن . إن الزمن هو المشكل الأساسي للوجود . الزمان تسلسل . أن توجد معناه أن تكون الزمن ونحن الزمن . من المستحيل أن نضع الزمن بين قوسين . إن وعينا يمر باستمرار من حالة إلى أخرى ، وهذا هو الزمن . التواتر .

إن الزمن عند برغسون هو المشكل الأساسي للميتافيزيقا .

■ إذا أستطعنا حل مشكل الزمن سنكون قد عثرنا على حل لكل المشاكل . لست متأكداً أننا بعد عشرين أو ثلاثين سنة من الدرس والتأمل اللذين شغلا الفلسفة وأرّقا الفلاسفة سنكون قد توصلنا إلى أي تقدم في حل هذا المشكل الأساسي . أؤكد أننا سنظل دائماً نشعر بنفس الحيرة التي كان يحس بها قبلنا وبشكل حاد هيراقليطس : «*أنت لن تنزل النهر الواحد مرتين*» . في المقام الأول مياه النهر تتدفق باستمرار ولا تستريح أبداً ، ثم إننا نحن أنفسنا نهر . نهر يتغير باستمرار . نحن أيضاً نسيل ، وهذا ما يثير فينا رعباً مقدساً .

لماذا لا نستطيع محاصرة الزمن ؟ هل هو على حد تعبير كيفيدو ذاك العدو الذي يقتل هارباً ؟

■ لا شك أن الزمن مصنوع من الذاكرة . ونحن كأفراد مصنوعون في قسط

كبير منا من الذاكرة ، من ذاكرتنا البئيسة الضعيفة . الذاكرة في جزء كبير منها مصنوعة من النسيان . أذكر البيت الرائع لبوالو «*النسرع . فالزمن يركض ويجرنا معه / اللحظة التي أتحدث فيها أصبحت بعيدة عني*» إن حاضري أو ما كان حاضري قد أصبح الآن ماضياً .

حاول الفلاسفة حل مشكل الزمن ...

■ إنَّ أقدم حل أذكره هو ما جاء على لسان أفلاطون ، وحاول أفلوطين تبنيه بعده ، ثم ردده بعدهما القديس أوغسطين . حاول أفلاطون حل مشكل الزمن بابتكار أحد أجمل الإبداعات البشرية : الأبد . أتحدث عن الابتكار البشري لأني لست مؤمناً . والفكر الديني يعطيه تعريفاً مختلفاً .

كيف تُعّرف الأبد ؟

■ الأبد في اعتقادي هو أمس ، وأمس الأمس ، والأمس الذي قبله على امتداد العصور . أيامنا الماضية وأيام كل البشر الواعي . الأبد هو ما مضى من الزمن . هذا الماضي الذي لا يعرف أحداً ولن يعرف أحداً متى ابتدأ . الأبد أيضاً هو هذا الحاضر الذي يحتوينا جميعاً ويحتوي كل المدن وكل العوالم وكل الفضاءات . والأبد هو أيضاً الآتي الذي لم يُخلق بعد ، ومع ذلك فهو موجود ، وقد بدأ يوجد منذ هذه اللحظة .

أي : أن الأبد ، من وجهة النظر الدينية ، هو تلك اللحظة التي تتوحد فيها كل أوجه الزمن ؟

■ نعم . ولإعطاء هذا المفهوم مزيداً من الفسحة يمكننا أن نذكر الحل الأول الذي جاء به أفلاطون . قد يبدو الحل تعسفياً ولا أعتقد أنه كذلك . وأتمنى أن أتوصل إلى البرهنة عليه . يقول على كائنات أخرى لكنه لا يستطيع ذلك داخل أبده ، بل عليه أن يقوم به داخل نظام التواتر . يقول أفلاطون إذن إن الزمن صورة متحركة للأبد .

هل تذكرون تعريف أفلوطين للزمن، وهو الذي كان يحس بمشكل الزمن بشكل عميق ؟

■ يقول أفلوطين : هناك ثلاثة أزمنة . وهذه الأزمنة هي الحاضر . أولها هو النظام الحالي أي اللحظة التي أتكلم فيها ـ أي اللحظة التي تكلمت فيها لأنها أصبحت في عداد الماضي . ثم هناك نظام آخر . هو حاضر الماضي . ما نسميه ذاكرة . وهناك حاضر آخر هو الحاضر الآتي . الذي يمثل ما نصبو إليه ، أو ما نخافه في تصورنا .

ثمة عبارة لويليام بليك تلمس عن قرب ما ذكرتم .

■ صحيح . يقول بليك إن الأبد هدية من الزمن . ينبغي أن نحلل هذا القول الحافل بالحكمة . لو منحنا الوجود برمته أكثر من العالم ، لو أعطينا الوجود كله دفعة واحدة لمتنا حتماً . لفنينا . وكما يقول بليك الزمن هدية لنا من الأبد .

يتيح لنا الأبد معرفة كل التجارب على عالم متواتر . عندنا الليل والنهار . الساعات والسنوات . عندنا الذاكرة والأحاسيس الحالية ، وعندنا الآتي الذي لا نزال نجهل شكله ونخشاه . كل ما لدينا يأتينا عبر التواتر . وأضيف : لو أننا حظينا بكل شيء دفعة واحدة لما استطعنا تحمل هذه الشحنة الرهيبة . شحنة وجود الكون برمته . إن الأبد يسمح لنا بالعيش تواتراً . يقول شوبنهاور : من حسن حظنا أن حياتنا مقسمة إلى أيام وليال يفصل بينها الحلم . نستيقظ كل صباح . نقضي يومنا . ثم ننام . وبدون الحلم الحياة لا تطاق . لن نكون سادة متعتنا . ربما لن تكون هناك متعة . إن كلية الوجود شيء مستحيل بالنسبة لنا . من حسن حظنا أن الوجود يُمنح لنا بالتدريج .

لم نتحدث بعد عن القديس أوغسطين الذي كان من المفكرين الذين انشغلوا بحل مشكلة الزمن .

■ نعم . لم ينشغل أحد بالزمن مثلما انشغل به القديس أوغسطين . كان يقول إن روحه تحترق لأنه كان يريد معرفة ما هو الزمن . وكان يطلب ذلك من الله . لم يكن ذلك منه نوعاً من الفضول المجاني ، لأنه لم يكن يستطيع أن يستمر في الحياة دون معرفة الجواب . كان سؤالاً ملّحاً لديه . السؤال الذي قال عنه برغسون أنه المشكل الأساسي للميتافيزيقا . أقول إنه ليس المشكل الأساسي للميتافيزيقا ، بل هو همنا الأساسي ومشكلنا الوحيد . من هو كل واحد منا ؟ من أنا ؟ لن نستطيع أبداً التوصل إلى الجواب . وفي انتظار ذلك نعيش حرقة السؤال ، كما قال القديس أوغسطين .

Alain Robbe - Grillet
آلان روب ـ غرييه

ولد عـام 1922. روائي فـرنسي ومنّظر شديد الحماس لـ «الرواية الجديدة» التي كتبها مع آخرين مثل ناتالي ساروت ، وميشيل بوتور ، وكلود سيمون. له أكثر من عشر روايات منها : «المماحي» 1953، و«المتلصص» 1955 ، و«الغيرة» 1957، و«ذكريات المثلث الذهبي» 1978 و«الجنّ» 1981 . إضافة إلى كتابته الرواية، عمل غرييه في الإخراج السينمائي .

أجرى الحوار:
جان مونتالبيتي

عن: ماغازين ليتيرير
كانون 2/يناير 1985

آلان روب غرييه

الكاتب لم يُخلق للالتزام

عند ما يكتب روب غرييه سيرته الذاتية يقوم بنوع من الاستفزاز . أن يقوم رائد الرواية الجديدة بالاهتمام بأناه وبالعالم الجواني لهي ثورة حقيقية .ألم يكن ذلك ممكناً إلا بعد مرور عشرين سنة منذ (بيان من أجل رواية جديدة) . وأربعين سنة منذ أحداث الاحتلال التي تدلون باعترافاتكم الإيديولوجية حولها ؟

■ لست أدري هل كان هذا المشروع عصياً على التفكير في الستينات . في البدء جاءت الفكرة من دار النشر لوسوي التي طلبت مني نوعاً من التأمل حول الذات في مشروعها «كُتّاب معاصرون». كنت دائماً أهتم بالإدلاء بصورة الروائي. فقد كانت الروايات التي كنت أكتبها في الخمسينات صوراً ذاتية . أنا الشخصية المركزية في هذه الروايات بشكل وافر. مثلاً، في رواية «المماحي» أشير إلى مساحة جبهة لوالاس . هذا الشرطي الذي لا يعتبر نفسه ذكياً بما يكفي لحل اللغز المطروح عليه . لقد قمت بقياس مساحتي جبهتي بدقة . ولبطل رواية «المتلصص» ماتياس فانتاسمات جنسية تشبه فانتاسماتي . وعند ما أدرجتها في تلك الفترة كنت أقوم برسم صورتي، لا سيما أن ماتياس كان يتحرك في الأراضي اللاسقوية والشُعَب حيث ولدت . أعتقد أن كتبي كانت دائماً كتب سيرة

ذاتية، وذلك منذ البداية، لأن روايتي الأولى التي كتبت سنة 1949 وطبعت سنة 1978 تتكون من مقطعين لتجربة عشتها. حياتي كمستخدم بأحد المكاتب، والجزر البريطانية حيث قضيت طفولتي .

تقول ذلك اليوم . هل كنت ستقر به في الخمسينات؟ وهي الفترة التي كنت تنادي فيها باجتثات الأساطير القديمة من جذورها ؟

■ كنت أعتقد أن ذلك كان بديهياً في كتبي. وحتى الآن ليس مهماً أن نلّح على هذه النقطة بالذات، بل على شكل الرواية . وحتى هذا الشكل كان بالنسبة لي نوعاً من الصورة الذاتية . إن روايتي الثالثة «الغيرة» رواية سيرة ذاتية حقيقية . فقد جرت أحداثها في البيت الذي عشت فيه بفور دو فرانس، لكنني مزجت الديكور الأفريقي بديكور بيت من المارتينيك . وكانت الحكاية حكايتي بشكل وافر، رغم أني في الواقع لم أكن الزوج بل الجار .

عند ما نشرت هذه الكتب في الخمسينات والستينات كنت تنفي أي شكل من الذاتية في الرواية .ألم تكن سجين طروحاتك ؟ وكتابات بارت النقدية مثلاً ؟

■ في البدء كنت ألح على عدم وجود الحقيقة في النص . في رواية «المتلصص» توصلت بالمقال الذي كتبه موريس بلانشو الذي لم يتحدث سوى عن الجريمة الجنسية، ومقال رولان بارت الذي أغفل ذلك تماماً. كان جلياً أن رولان بارت أغمض عينيه عن الوحوش الخفية في كتبي. ولم أكن أتوفر على سبب يجعلني أعترض على هذا التأويل كما على راسين، وقد لاحظ ريموند بيكار بغباء أن الأمر لم يكن يتعلق براسين الحقيقي. ولم أقل قط أن المؤلف الذي تحدث عنه بارت هو روب غرييه الحقيقي. أنت تعلم أني اهتممت كثيراً بالنظريات بشكل عام . ليس نظرية

الرواية وحسب؛ بل النظريات العلمية أيضاً. لا يوجد رجل علم واحد يؤمن بحقيقة النظرية. كان ذلك في القرن التاسع عشر، أما الآن فلا. إن النظرية رسم بذكاء صورة المنظر ومعادلة نيوتن عن سقوط التفاحة لا تعكس صورة التفاحة بل كيف يفكر دماغ نيوتن. وقد بدا لي مهماً أن يرسم شخصٌ ما خطوطاً تشكل صورتي لا يستطيع الآخرون عكس صورهم عليها. وبارت في نقده لرواية «المتلصص» كان يرسم صورته كما رسم المتلصص صورته. لا علاقة بين الصورتين وقد أنتجهما الكتاب. وأنا أواجه فكرة حقيقة النص كنت أرفض دائماً أن أجعل من الرواية الجديدة عقيدة. وجعلني هذا الموقف أواجه بعض الأصدقاء الشباب الذين كانوا يحاولون أن يسنوا قوانين مسكوكة.

ألا تشير هنا إلى جان ريكاردو ؟

■ لا أرى داعياً لعدم ذكره.. إنه ذهن وقّاد. خلال ندوة (آلان روب غرييه ـ التحليل والنظرية) التي نظمها سنة 1975 في سريزي، ردد بعض الغباوات التي أفضّل أن لا أقولها أنا. ومع ذلك كان قوله شيقاً وكان يجب أن يقال. وما يدهشني أن كثيرين انساقوا عن سوء نية في أغلب الأحوال. مثلاً، لا يخفى على أحد أن رولان بارت يملك ذهنية مراوغة. ولا ينبغي أن تؤخذ أقواله بالمعنى الحرفي. في مقاله النقدي حول رواية «المماحي» خَادَعَ حين عنونه بـ «الأدب الموضوعي»، وأتبعه بمقولة من الليتري «الموضوعي ينحو منحى الموضوع» وقد تم تبني اللفظ مباشرة من مجموع النقد الأكاديمي. فقيل هاهو روائي يسعى إلى أن يكون علمياً محايداً عادلاً وذلك بإعطاء لفظ «موضوعي» معناه المتداول.

وبديهي أن الأمر كان يتعلق بأدب ذاتي ككل أدب، لكنه كان يتوجه نحو الموضوع. تماماً كما يتوجه الوعي عند هوسلر نحو الموضوع. في حين أن الوعي الإنساني يتوجه الداخل. لا شك أن الفرصة أتيحت لي لأحّذر

نفسي إذ يوجد وحوش في هذا المجال . وما دمنا لا نراهم فقد أخذت على نفسي عهد تبني الوعي المنظف . ولا يمكن لكل سارد أن يكوّن وعياً منظفاً . وأصر على هذه النقطة في مؤلف «من أجل رواية جديدة» . فقد أجبت على النقد الأكاديمي أني لو أردت أن أصف العالم بطريقة موضوعية/ حسب المعنى المتداول، أي الحياد التام / لما اخترت شهوداً يفتقدون للمصداقية : مجرم مهووس بالجنس، شخص مسكون بحكاية أوديب ملكاً، أو زوج غيور ومنحرف .

في الخمسينات واجهت رفض الالتزام .إذ لم تسمح لك جذورك العائلية المنتمية إلى أقصى اليمين بالحديث باسم حقيقة سياسية كان اليسار وحده يتبناها خلال سنوات ما بعد الحرب .لكن ما كشفت عنه عن فترة الاحتلال . . ألم يصبح ممكناً إلا بعد أربعين سنة من وقوع الأحداث ؟

■ لقد قلت ذلك في حينه ولم يلاحظه أحد . وأول شخص انتبه إلى رواية «المماحي» كان جان كايرول . وقد كانت سيرة كايرول تتشكل من المقاومة والمعسكرات . وسيرتي أنا تشكلت من تيار بيتان وخدمة العمل الإجباري بألمانيا . إذن ثمة تعارض بين السيرتين . وعند ما قرأ كايرول رواية «المماحي» عثر فيها على حياته، فقال لي : «يبدو جلياً من كتابك أنك كنت في المقاومة» وأجبته : «آسف . لكني كنت في المعسكر الآخر» ـ كما لو أنه لم يسمع ما قلت . الآن الأمر يختلف لأن الزمن تغير . أنا لم أتغير كثيراً . وفيما يخص الالتزام، أقول اليوم ما أدافع عنه منذ ثلاثين سنة : إن الكاتب لم يخلق لذلك . انظروا إلى سارتر . لقد كتب يوماً «*لا يستساغ أن يكون شخص معاد للسامية أن يكون كاتباً كبيراً في القرن العشرين*» ثم قال بعد شهرين لصحافي سأله : «*من هو في نظرك أكبر كاتب في الفترة ما بين الحربين ؟*» فرد سارتر «*إنه سيلين دون أدنى شك*»، وهو الشيء

الذي هدم نظريته عن الالتزام . فسيلين أهم بالنسبة لزمنه في مجال الحرية وحتى في ما يُسّمى بفكر اليسار من عدد كبير من الكتّاب اليساريين الذين حاولوا عبثاً أن يمرروا خطابهم .

ألم تكن قط مناضلاً، لا في اليمين ولا في اليسار ؟

■ أؤكد في هذه السيرة الذاتية الخيالية أني في مجال السياسة كنت دائماً هاوياً . فقد تربيت في أسرة يمينية متطرفة ، وكنت نوعاً من الانفعاليين أي أني في تلك المرحلة كان إيماني بالحقيقة هشاً . وأكد اندحار إيديولوجيات اليمين سنة 1945 موقفي ، وذلك عبر اكتشاف المعسكرات وتعرية وجود جنون دموي فظيع كان يختفي خلف مظهر نظام نظيف وصحيح . الصورة التي كانت تسعى ألمانيا النازية إلى تقمصها تحت الاحتلال - ولم يكن عداء هتلر للسامية يطابق العقلانية المواسية . كان جنوناً حقيقياً تاماً . وبما أني لم أشعر بي قط ملتزماً حتى في داخل أفكاري ، جاء هذا الوعي بالوحشية وأنزل ضربة قاضية بفكرة النظام والحقيقة . وفي هذه الفترة طُلب مني أن ألتزم لأسباب كانت تبدو مشكوكاً فيها بحدة . كنا نعلم أن هناك معسكرات روسيا السوفياتية مقابل المعسكرات النازية ، بل لربما كان هناك عدد أكبر من الموتى . ثم طُلب مني الالتزام إلى جانب الصينيين في حين أن عدد الموتى في نظام ماو يقارب 90 مليوناً . وأرادوا بدعوى عدم إثارة يأس بيانكور أن ألتزم وأحارب إلى جانب ستالين وماو .

وفي سنة 44-45 عندما دخلت ، بعد قضاء سنة في ستو بألمانيا ، أثارت لديك حقائق إجرام النظام النازي والفاشي ، وكذا نظام التعاون ، ثورة ضد وسطك العائلي ؟

■ أبداً . إذ من البديهي أن تكون الإيديولوجيا كذلك . إن الإيديولوجيا تفتن بشكل أو بآخر وإلا فهي ليست إيديولوجيا . وما نسميه ايديولوجيا

مجموعة من الأفكار التي تعمل بشكل شمولي، وهو أمر يؤثر في الذهن دون أن يعي الناس ذلك ويملي عليهم الصواب في كل لحظة. الخطأ، الخير، الشر، إلخ. إنه نظام مقنع بطبيعة الحال ولا ينعت نفسه بالأيديولوجي. وقد اكتشفت في العمق في تلك اللحظة أني لا أتحمل الأيديولوجيا ولم أستطع قط أن أتعمق في معتقد ما. وفي ذات الوقت اكتشفت أني خُلقت لأكون كاتباً، أي أن أتموضع فقط على هامش الإيديولوجيا. وقد أفلتُّ أناي آنذاك من الإيديولوجيا ـ أي أن أناي لم يكن رسولاً ـ ومع ذلك استطاعت الإيديولوجيا أن تقتحمه كل لحظة عبر أسرته وعبر المجتمع وعبر الخطاب السائد، لكنه لم يستسلم قط. كان قادراً على التملص.

من المهم أن نتساءل لماذا في وسط كهذا لم تنصع ؟ وقد قلت عن الستو أنك كنت تشعر بالغربة عنها. هل هو شعور يوازي شعور مالرو ثم كامو بالغربة ؟

■ لقد لاحظت في«المرآة التي تعود» أني أشيد برواية «الغريب» لكامو. كامو ليس فيلسوفاً. إنه كاتب. و«الغريب» كتاب بالغ الأهمية ترك بصماته على العصر. ومالرو كان يضع الوعي بالاغتراب دائماً بالخارج : صين الوضعية البشرية، وألمانيا زمن الازدراء، وإسبانيا الأمل. وفي نفس الوقت يضع مالرو نفسه كمواطن من العالم ويصدر نفسه ليكتشف ذاته غريباً. على العكس من ذلك، وهذا ما يعتبر خارقاً للعادة عند كامو، الذي يعيش الاغتراب في مسقط رأسه حيث الألفة والشمس والشواطئ وحمامات الشمس وأزقة الجزائر. وما يثير أكثر أن مرسو، وهو ابن البلد، يشعر بنفسه بعيداً أو في لا مكان.

وهو ما تبرهن عليه روايتك «المرآة التي تعود» عندما تكون محدودة.

وأول مرة تحدث فيها كامو عن الشعور بالغربة لم تكن في رواية «الغريب» التي نشرت سنة 1942، بل في أحد نصوصه الأولى حول براغ «الموت في الروح» التي يتضمنها مؤلف «الوجه والظهر».

■ إنه نص غير مقنع. على العكس، فأنت تزود مطحنتي بالماء. وما يقوله عن الغربة في براغ لا يقنع. في حين أننا في رواية «الغريب» منذ البدء نحن في مسقط رأس غريب. وبعد سنوات أعاد كامو لعبة براغ مع امستردام في رواية «السقطة» والأمر فظيع من جديد. لا أحد يصدق هذا المناخ. هذا المطر. هذا الضباب. «الضباب والرطوبة في الوعي الإنساني» كما يقول سارتر. لا يتعلق الأمر بديكور فكري رمزي. في حين أنه عندما يصف نور الجزائر في رواية «الغريب»، أو الطريق التي تؤدي من منفى مارينغو إلى المقبرة.. نجدنا في عالم قائم بذاته.

هل أتيحت لك فرصة مقارنة طريقتك في الكتابة بطريقة كامو قبل سنة 60 ؟

■ قلت إن كامو كال لي الكثير من المديح عن رواية «المتلصص»، ويمكن في هذا المقام أن أقول أي مديح هو. قال لي: «إن كتابك يختلف كثيراً عن كتبي وعمّا أسعى إلى تحقيقه، لكنك خلقت عالماً جديراً بالمصداقية التامة. ولذلك فهو مؤلف عظيم.» ساعتها تساءلت لماذا كانت رواية «الغريب» رواية عظيمة. لأن كامو استطاع بها أن يخلق عالماً حظي بكامل المصداقية من طرفي، في حين لا أومن مطلقاً ببراغ في رواية «الوجه والظهر» ولا بأمستردام في رواية «السقوط». وأنا متأكد من أن رواية «الغريب» ستظل خالدة في تاريخ الأدب الفرنسي.

إذن، في مايتعلق بالغرابة، ما هو الاغتراب بالنسبة لروب غرييه ؟

■ كان ذهابي إلى ستو بألمانيا أيضاً أول رحلة أقوم بها خارج فرنسا. كانت

فرصة وعيت خلالها بشكل مفاجئ الشعور بالاغتراب، لا لأني كنت في أرض غـريبـة، ولكن لأني لم أكن في بيـتي أو في مكان . إن رفـضي للالتزام السياسي كان مصدره في الحقيقة بَدَنياً بالنسبة للعالم : أنا هنا بالصدفة . أمر ولا أندمج . في ألمانيا بدا لي الأمر أكثر جلاء . أعمل خَرّاطاً في معمل للسلاح والهدف كان نصر القائد ، في حين أني لم أكن فرنسياً ولا أفهم اللغة الألمانية ولست خَرّاطاً . أنا مهندس زراعي، والقائد لم يكن قائدي أنا . ولن يكون النصر المنتظر نصري؛ فقد كنت تابعاً لبيتان . في تلك اللحظة وعيت أني أعيش حياة ليست لي . هذا هو الكاتب . يعيش دائماً خارج ذاته .

ومع ذلك فقد تربيت في أسرة موحدة ووسط منسجم ومع فكرة أنك تنتمي لعشيرة ثقافياً سامية على الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه ؟

■ غالباً ما نقول أن أهل اليمين أغنياء وأن أهل اليسار فقراء، وبالأحرى كان والداي، ككثير من اليمينيين، فقراء . كل شيء نسبي . لم نكن بؤساء .

تصف ظروف حياة صعبة . كان والدك يعمل في صناعة الكرتون وهو عمل متعب بدنياً داخل ورش خال من التدفئة في الشتاء . كنتم تعيشون في شقة من ثلاث غرف ضيقة في زقاق غاسندي في حي بوتي موتروج . . .

■ وفي المساء كان والداي يأكلان الخبز ويشربان القهوة بالحليب . نعم لم تكن حياة رخاء . كان جداي لأبي كما لوالدتي من اليسار جمهوريين لايكيين ومتشبعين بفكرة أن الشعب محروم من السلطة لأنه محروم من الثقافة . وبفضل الثقافة سيتحكم الشعب في مصيره ويطرد المستغلين . والدي درس في مؤسسة للتكوين المهني بكلوني بفضل نائب للعمدة من الماسونية . وقد عملت الماسونية كثيراً من أجل أن تسمح لأبناء

الفقراء بالدراسة . وقد ظللتُ أعبُّ طيلة طفولتي شعار «الصداقة لا مواسم لها، لنشرب نخب الماسونية العالمية الوحيدة» كانت أنشودة تعميدي. ووقعها ليون جوفري الذي يحتمل أن يكون قد حث والدي على متابعة دراسته العليا. إن والدي ووالدتي يعتبران نفسيهما فوضويين بعمق، أي أنهما لم يكونا مرتاحين داخل النظام المهيمن آنذاك. وكان والدي في شبابه يميل إلى أن يكون مشاغباً، وقضى بعد ذلك أربع سنوات في الخنادق وخرج منها بفكرة أن النظام هو الذي ينظّم الحروب دون إعتبار للأفراد .

إنه نوع من البارادامو في رحلة إلى آخر الليل .

■ ما عدا أنه كان يرى في بيتان المنقذ لأنه ربح الحرب . عاد والدي من الجبهة حافلاً بالميداليات. كان جندياً لا يتوقف عن الاحتجاج، ولكنه كان جندياً. كان والداي يعيشان في نوع من التناقض . هناك من جهة الفردانية إلى حدود الفوضوية، ومن جهة أخرى الوطنية التي كانت تعيش تطوراً متزايداً. وكانت فرنسا تمثل العظمة التي كان يجب التمسك بها وكانت الجمهورية تناهضها . ويجب أن نقول عندما نقرأ تقارير مناقشات الغرفة آنذاك عن الأمر مذهل : مناورات لبرلمانية كلمات مقعرة غش وإرشاء . . . ففي هذه الفترة أصبح والداي مَلَكيين مناهضين للجمهورية علانية . مَلَكية خارجة عن المألوف لأن كو (محافظ) مدينة باريس لم يكن تحظى بتقدير الحركة الفرنسية ولا بحماسها لها. وقد قال موراس «إن ملكاً غبياً وأحمق أفضل من رئيس جيد». وموراس هو الذي أبدع هذه العبارة : «الحكم الملكي المطلق وفق الحق الإلهي يلطفه قابلية الملك للاغتيال»، أي أن الشعب يحق له دائماً اغتيال الملك إذا ساءت الأمور .

رغم الطريقة المختلفة التي تنظر بها إلى نظام بيتان، فإنك تحتاج إلى أن تكون متضامناً مع أسرتك .

■ هذا الأمر ليس عاطفياً فحسب . لا أومن بذلك . ذاك أنا أيضاً . ألح على كوني من غير فصيلة واحدة . وإن حبي للنظام والحق قد أجده في داخلي أيضاً . وما كانه أبي هو أيضاً أنا . وأقر بأن في جزء مني نوع من كره الإنجليزية ومن منهج بيتان . و أضع جانباً الملَكية واللاسامية اللتين أعتبرهما ضرباً من الوهم . إن فكرة الحاكم المطلق وفكرة اليهودي فكرة حافلة بالتوهم .

في نهاية الأربعينات صدمني فعلاً طابع التوهم في المعتقدات . يمكن في هذا السياق أن نغفر للستالينية خطاياها . إلا أنه من النادر أن يقروا بأخطائهم . إنهم ينددون بأفكارهم القديمة ومع ذلك يجدون ما يكفي من الوقاحة للاستفادة من ذلك لزرع أفكارهم من جديد فينا . «لقد أخطأنا وهذا معناه أننا سنقول لكم الحقيقة الآن» . وقد اعترف اليمين أيضاً بفاشيته وبكونها وهماً ، وعلى الستالينيين السابقين أن يقروا بأن الشيوعية اللينينية وهمٌ . من باريس نرى ذلك ، وفي موسكو يعيشونه ، والأمر فظيع فظاعة توازي فظاعة النازية . فإذا كان سقوط الرايش يحتل حيزاً مهماً في رواية : «المرآة التي تعود» فذلك لأن هذه الأحداث لعبت دوراً كبيراً في تحولي من مهندس لأصبح كاتباً بين عشية وضحاها . السبب الثاني كان الأشباح الجنسية ؛ فقد اكتشفت أني منحرف . أي أن سلوكي الجنسي يرتبط بخيالات لا تعتبر عادية . لنقل إني أجاهد ككاتب ضد شبحين : شبح النظام الجبّار ، وشبح الماركيز دو ساد ـ هذه الشخصية البالغة العذوبة التي قضت حياتها في ترتيب أهوائها .

Lawrence Durrel
لورانس داريل

ولد عام 1912 . روائي وشاعر بريطاني أرسى شهرته على عمله الأساسي ، رباعية الأسكندرية: «جوستين» 1957، و«بالثازار» 1958 ، و«مونتوليف» 1958 ، و«كليا» 1960 ـ حيث عكس رؤيته لمدينة الأسكندرية بخليط سُكّانها المتروبوليتاني مصوراً شخصياتها المسلمة ، والقبطية ، واليهودية ، واليونانية ، والإنكليزية .

أجرى الحوار:
جان مونتالبيتي

عن: ماغازين ليتيرير
أيلول/سبتمبر 1982

لورانس داريل

وجدتُ الهندَ في اليونان

كتبت قصائدك الأولى في السوسيكس سنة 1931. كان سنك آنذاك 19 سنة. ونشرت أول رواية لك في سن الثالثة والعشرين عام 1935 وكنت لا تزال شاباً. هل تذكر أول رغبة لك في الكتابة ؟

■ عندما كان عمري ثمان أو تسع سنوات أذكر أن والدي كان يعتزم إرسالي إلى انكلترا ليصنع مني جنتلمان، وهذا ما لم يحدث قط. فسألني عمّا كنت أنوي فعله، وعمّا أريد أن أصبحه في المستقبل. فأجبته أني أتمنى أن أكون كاتباً. ربما كنت متأثراً جداً بكيبلنغ، فقد كانت والدتي تقرأ لي رواياته العجيبة. وبقيت طفلاً (لكيم). إنه كتاب خارق للعادة حافل بروح البوذية دون أن يرد اسم البوذية قط في الكتاب. كانت مشاهد (كيم) تدور في حديقتنا. وكنا نقطن بدراجلينغ بالهند في تخوم التيبت. كنت أدرس بكوليج سان جوزيف الكاثوليكي المحترم وكان يديره رهبان من بلجيكا. كنا تسعين طاوياً صينياً وكان ذلك يعفينا من الدرس الديني. أقول ذلك لأؤكد أني لم أتلق تربية كاثوليكية. كنت بروتستانتياً إذن. كان والدي مهندساً صغيراً ومسيّراً لشركة تيت آيرون آند ستيل التي كانت تشيد السكك الحديدية بالهند. كان نزيهاً، وأعتقد أنه لم يكن رجلاً

مهماً . ولا أعتقد أنه كان ذا نفسية عميقة . كان بريطانياً عادياً . لكنه قام مع ذلك بفعل يُحسب له . فقد حدث أن جاءنا ذات يوم حمار يحمل على ظهره الأعمال الكاملة لتشارلس ديكنس في ثلاثة أكياس أو أربعة . كنت أنا المرسل إليه . كان والدي قد اقتنى هذه الكتب من بيع علني لتركة أحد المهندسين . شجعني ذلك كثيراً .

لكن والدي كان يعتقد أن على الكاتب أن يدرس في أوكسفورد أو كمبريدج ، واختار لي مدرسة عمومية حيث كانت لعبتا الكرة المستطيلة والكريكيت تمارسان . وعند ما سألني أستاذ الفرنسية ماذا أريد أن أصبح ، أجبت : كاتباً ، وأضفت أن والدي قبل ذلك . كان الأمر مضحكاً . فقد كان سني عشر سنوات . وأضفت أني أريد أن أدرس الفرنسية وكانت الفكرة أيضا غريبة . إلا أن ما أثّر فيّ هو أن أستاذي سَجَّلَ لي اشتراكاً في مجلة أدبية اسمها «الزمن» . لا أزال أذكر رائحة الورق وأنا أتناول فطوري وأقرأ . كانت رائحة تشبه رائحة الثوم قليلاً وكان مدخلاً لا بأس به إلى الحياة الفرنسية .

وماذا كان رد فعل والدتك ؟

■ كانت بقية أفراد الأسرة يعتبرونني معتوهاً ولا أحد منهم أخذني مأخذ الجد . لكن أغلبهم كانوا أميين . كانت والدتي طيبة وبسيطة جداً . وكانت تتمتع بنوع من الذكاء رغم جهلها المطلق كأيرلندية حقيقية . آنذاك اعتبرت أن علي أن أبرهن على قدراتي . وعندما ظهر أول كتاب لي وهو Pied Piper أرسلت إلى لندن بعض النسخ . كانت لندن بمثابة روما بالنسبة لنا . لقد كنا معمرين فقراء . ولأول مرة شعرت بشيء من الاحترام من طرف والدي .

لقد غادرت آسيا وسنك اثنتا عشرة سنة . ما هي الصور التي لا تزال

عالقة في ذاكرتك من طفولتك الهندية ؟

■ كل ذكريات السهول كانت سيئة نظراً للحرارة المفرطة وللقذارة . كانت كوليج دراجيلنغ تقع في مرتفع خارج القرية . وكانت الطريق المؤدية إلى التيبت تمر من هناك . وكنا نرى اللامات يمرون ليل نهار نحو الحدود التي كانت خطيرة ومغلقة على القوافل . ولأن الجامعات الكبرى الثلاث كانت توجد في الجنوب ، كان اللامات ينزلون إلى السهول ليدرسوا . من نافذة قاعة النوم كنت أرى سلسلة جبال الهمالايا . ونادراً ما كنا نرى الإفرست التي كانت تخفيها الغيوم أغلب الوقت . كنا نرى خمس أو ست قمم من السلسلة الجبلية تنتصب ليل نهار كالحراس . كان المشهد جد مؤثر . وحول كل ذلك كانت توجد غابات جميلة . من الهند أحتفظ بذكرى الصمت ، والعظمة ، والفضاء الشاسع .

لقد تربيت في منطقة تعتنق البروتستانتية .ألم تكن في العمق وخارج انتفاضاتك ضد المسيحية متأثراً بالثقافة البوذية انطلاقاً من صور الصبا ، رغم أنك كنت أساساً غنوصياً وقريباً دون شك من شخصية بروس ديكسل الذي يتحدث عن عدم انسجام فطري مع أي نوع من الإيمان ؟

■ صحيح . لكني أعتقد أن هناك التباساً في معنى المؤمن الحقيقي . إذ كلّما كان وعينا الديني يتجاوز اللزوم نجانب الإيمان . أعتقد أني متدين بالمعنى الشعري لا بالمعنى الديني . إن الأمر أكثر سهولة بالنسبة للبوذية من غيره من الأنظمة ؛ ففي البوذية لا يوجد الفرد والهو . وهذا ما يعفينا من السقوط في النرجسية ، والنرجسية أحد وجوه المسيحية الأكثر بشاعة . أعتبرني غير مسيحي بالمعنى الدقيق . فالمسيحية لم تقنعني قط . فالبوذية أكثر منطقية وأكثر زهداً وأكثر نزاهة ، ثمة أشياء في الديانة الكاثوليكية أو البروتستانتية تتطلب إيماناً أعمى أكثر منها في البوذية . أنا أكثر افتتاناً بالكنيسة

الأرثوذوكسية إذ هي الأقدم وهي الأكثر وثنية. وإذا كان علي أن أعتنق ديناً فسأختار أن أكون راهباً أرثوذوكسياً لا يسوعياً. لا أحب اليسوعيين. وقد وجدت الهند بعد ذلك في اليونان. هناك اكتشفت فيثاغوراس وأدركت أن كل الفلاسفة اليونان الذين كانوا آباء لنا درسوا في الهند. ذهبوا مشياً إلى نيودلهي عابرين الطريق المعاكس لطريق اللامات. إذن كل ديانات البحر الأبيض المتوسط تحمل آثار الهندوسية. وقد حاولت في مؤلفاتي أن أزرع قليلاً من الدين دون أن أذكر اللفظ لأننا تجاهلناه.

أنت تتعامل مع الدين بطريقة فلسفية أساساً. أليس ما تبحث عنه في الدين والبوذية أو الغنوصية هو موقف ما من الحياة، وتحكم وتوازن الذات؟

■ صحيح، وقد وجدته في اليونان مع الفكرة الغنوصية عن المراحل الثلاث التي تشبه تلك التي أعاد فرويد حشرها في التحليل النفسي. والمراحل الثلاث للتقدم هي الآغون، الباتوس، والأناكنوزوريس. إذن فالكتاب الأسود الآغون بالنسبة لي يمثّل مرحلة المعركة. والباتوس فهو نوع من الإفضاء. والآناغنوريزيس يمثل التحقيق والقبول الشامل. وبديهي أن نأمل اكتمال المراحل الثلاث حتى يتمكن الإنسان من تحقيق عملية تطهير. إن رباعية الأسكندرية تمثل بالنسبة لي الباتوس، وفي خماسية أفينيون أنا بصدد إتمام الآناغنوريزيس، على أمل أن أتمكن من قبول كل شيء. لكن كيف ؟؟

لقد كان لقاؤك بالثقافة اليونانية صدفة منذ اتصالك الأول بكورفو، الذي كان مكان لقاء الأسرة العائدة من الهند. هناك التقيت بها من جديد بعد عودتك من انجلترا. كانت كورفو أول جزيرة اخترتها. بعدها جاءت

رودس سنة 1945 وقبرص من 1953 إلى 1956، تلك كانت مراحل عملك في السلك الدبلوماسي، لكن ثمة انطباع بأنها جغرافية اختيارك.

■ نعم. حاولت كل شيء لأعود إلى اليونان. إن حياتي سلسلة من الصدف. لم أختر نصف الوظائف التي أسندت إليّ. وقد كان معظمها في بلدان شيوعية. لقد تعبت كثيراً في يوغوسلافيا مع أني أحب اليوغوسلاف أكثر من اللازم، لكنهم كانوا يخافون من التعبير عن ذواتهم. أنا جد كسول، ولولا إلحاح هتلر لبقيت في اليونان، لكنه تبعني في كريت وفي مصر. ووجدتني في النهاية مرغماً على الهرب.

لقد كانت اليونان بالنسبة لك حافزاً. مصر القديمة الاسكندرانية ـ اليونان القديم. هناك عثرت على البلاد وعلى الفلسفة اللتين يشكلان رابطاً بين الشرق والغرب. هذا الرابط هو ما تلّح على موضعته ؟

■ اليونان أكدت لي أني مبدع. عشت فيها مع الكتاب الأسود نوعاً من الآغون، وهي أزمة نفسية وأخلاقية خطيرة دخلت خلالها في شرنقة تعرفت عليها عبر المبدعين الآخرين كنوع من التلقين الضروري. وأعطاني ذلك شعوراً بالتآخي، كما لو كنا سنذهب إلى الحرب وعندما نعود منها نجد أنفسنا قد تغيرنا بشكل نهائي. بعد الكتاب الأسود أصبحت شخصاً آخر.

أنت رجل التناقضات وتحب إنتاج الأضداد. أنت شمالي اختار الجنوب ـ البحر الأبيض المتوسط. أنت غنوصي مولع بالمعتقدات والديانات. وأنت رجل تعشق الملذات وتميل نحو الزهد. وأنت خطيب يحب الاقتضاب، يكتب بأسلوب غريب يلامس الانتفاش. وأنت رجل اجتماعي يحب الوحدة. لماذا هذه الطباع المتنافرة، وكيف تتوصل إلى الملاءمة بين هذه الأضداد ؟

■ سأرد عليك بحكاية طريفة للفيلسوف الصيني ترانغ سو . في يوم جميل جاء أحد التلامذة إلى أستاذه وسأله : «بعد خمسين عاماً من الدرس أصبحت أعرف كيف أمشي فوق الماء» فأجابه الأستاذ : «حسن . فهل تستطيع أن تتنازل عن ذلك ؟» أعتقد أن التناقض أساسي . لقد حاولت أن أتبع نصيحة ترانغ سو التي كانت هي الغروشو ماركس في البوذية .

التاريخ حاضر بقوة في أعمالك . عندما تتناول بنيات روائية جد متقنة كيف تتصور علاقة التاريخ والرواية مكان الفلسفة في الرواية ؟

■ أعتبر أن مأساتي تكمن في كوني حاولت أن أصف . أعتبر أن عوالمنا تعيش مزيداً من الانصهار في عالم واحد . يصطدم الفلاسفة بأسئلة جديدة : هل نستطيع أن نحتفظ بالمانترا عوض المصحة ؟ هل يستطيع العلم أن يتماشى مع النظريات الهندية حول اللاشخصية ؟ علينا أن نواجه هذه الأسئلة الآن . وهو المسار الذي سلكته في الرواية . إن رباعية الاسكندرية رواية أوروبية توحي بأن الشخصية ليست منسجمة ومتميزة ، بل إنها مجموعة من الخاصيات . وفي خماسية أفينيون أجدني أنهي رواية تيبيتية أكثر جنوناً بطبيعة الحال ، لكنها تسلّط الضوء على فصل الشخصية . وفي ذات الوقت أقوم بحشر عناصر اقترضتها من شخوص كتبي السابقة لأخلق الغموض . مثلاً ، يجد عشّاق جوستين عطرها في كونستانس ويثير تقززهم منها . . ثم إن اسم كونستانس هو صدى لعشيق الليدي تشاترلي . وموضع العلاقات الجنسية في هذا الكتاب يحيل على د . هـ . لورنس . وحتى يكون كتابه مهماً ينبغي أن يُبنى على الغموض . وبهذا المعنى أسعى إلى كتابة رواية ـ جهاز .

لقد ذكرت د . هـ . لورنس . بأي شكل حصر المؤلفون الذين غذّوا خيالك في أعمالك ؟

■ أي كاتب معاصر سيرد: أنا طفل دوستويفسكي. لورنس. إن هنري ميلر حاضر في حياتي. لا ككاتب، بل كمثال للإنسان الذي جازف بكل شيء. رجل أرعبه الواقع منذ المنطلق وأراد أن يتحرر. آخر مرة التقيت به فيها في نيويورك أذكر جيداً غضبه على أحد النقاد «سيدي، إن كتبي لا تعنى بالجنس بل بالتحرر وحسب». كان في قمة غضبه.

لقد عرفت هنري ميلر منذ سنة 1937 وكان سنك خمساً وعشرين سنة. وكان أحد قرائك الأوائل بعد صدور الكتاب الأسود سنة 1938 وأول الذين شجعوك إلى جانب ت. س. إيليوت.

■ إنه أمر خارق للعادة. أنا الذي كنت مدفوناً في جزيرة يونانية استطعت خلال خمس سنوات أن أراكم عدة أوصياء. الناشر. إليوت الذي شيدتُ عليه كل أعمالي، فقد كان رجلاً في منتهى اللطف حكيماً وطيباً. ثم ميلر بمحض الصدفة. وجدت كتابه «مدار السرطان» في أحد مراحيض كورفو وكتبت إليه فور ذلك. ثم هناك سيفيريس، وكاستيمباليس عملاق ماروسي، وبكورفو هناك ستيفانيس. كان سنهم أربعين عاماً. كانوا آباء وأوصياء. كنت أستطيع أن ألجأ إليهم. كانوا أيضاً أصدقاء رائعين.

في كل مجموعة من مجموعاتك الروائية اخترت مدينة مرجعية. لكننا نجدك أكثر تعلقاً بالأسكندرية منها بأفينيون. جعلت أحد شخصياتك بروس ديكسيل يقول: «أفينيون. تلك المدينة الصغيرة جداً والخانقة والمحدودة.. كانت في دمي»، أليس ذلك مزيجاً من التقزز والغرابة والافتتان ؟

■ إن سكان المدن كانوا دائماً خزانات كبيرة للمعلومات. من الطبيعي أن تحتل باريس ولندن وجنيف مكاناً مهماً في الأدب. لقد شكلت عقولاً رائعة، وكان الشعراء يدورون في فلكها. لكن التعمير يهدم المدن وبدأت

من جراء ذلك المدن تفقد جاذبيتها. اخترت أفينيون والاسكندرية لأسباب أخرى. فالاسكندرية قاعدة رياضية، وهي أيضاً عبر الغنوصية مقر للفلسفة اليونانية. أما أفينيون فقد كانت بمثابة روما لمدة مائتين وخمسين سنة بفضل الفضائح الكبرى، كفضيحة رجال المعبد. وقد تشكل الفكر الوسيط وفكر عصر النهضة في هذا الفضاء. لكنني للأسف وصلت متأخراً قليلاً إلى هذا المكان، إذ إني أعتقد أنه تقريباً مهدم بكامله.

ثم أنت لا تحب قصر البابوات وتجده كريهاً.

■ نعم. إذا أردت أن تقدره فعليك أن تأتيه وأنت نازل من الرون، لأن واجهته كريهة والتفاصيل فيه تثير خيبة الأمل، والأبعاد غير متناسقة وقميئة.

ـ بالنسبة لك يربط الحضور التاريخي للغنوصيين بين أفينيون والاسكندرية.

■ نعم. المتوالية صحيحة. وثمة أيضاً سبب آخر. هاتان المدينتان منحتاني الإطار الرومانسي. لكنهما فقدتا معاً عذريتهما. قديماً كان من الممكن عبورهما مشياً على الأقدام. الآن أصبح ذلك غير ممكن بسبب وجود زخم من السيارات، وأنا أستفيد من هذا الحنين لأقوم بتركيب الديكورات التي تمكنني من موضعة قدماي.

نرى في الرباعية كما في الخماسية تركيباً للنّصوص على لعبة المرايا بين الواقع والخيال وبين الشخوص ذاتها. ويبقى الواقعي هو الإطار التاريخي والجغرافي، والكاتب أو الكتاب الذي يحكون يحيلون إلى المؤلف الذي حرر النص. والخيال هو الشخوص التي يخلقها والعلاقات التي تربط بينها وفق لعبة ماكرة للذي يكشف ويستفز. يتعلق الأمر بالمؤهلين الأبديين الذين يضيعون ويتعبون في البحث روحياً كان أم حسياً أم

جنسياً . أليست لعبة المرآة تلك هي أساس بنية الرواية عندك ؟

■ إن اختيارك للاستعارات صحيح . والأساس غير ذي أهمية كرواية بوليسية من تأليف أغاتا كريستي ، لكن إذا غيّرنا الإنارة نغيّر معها حقيقة الأشياء . اللعبة الأساسية التي كنت أمارس هي أن أكتب رواية تيبيتية بدلاً من كتابة رواية أوروبية . أردت أن أربط بين أربعة أبعاد يونانية تمثل أساس الرياضيات لدينا ، وأساس نظرتنا للمادة ، والقواعد الخمس للبودية الصينية . نحن نرى أن الوعي الفردي يمر بمرحلة تصفية عبر الحواس والإدراك . أردت أن أرى عبر تجربتي إلام تتحول رواية عادية أنجزت وفق الأبعاد الأربعة ، كالرواية الأوروبية ، إذا غيّرنا الإنارة وأصبحت الفردية باهتة . إن ما نراه ثابتاً في ماونتوليف في الرباعية هو فقط مجموعة حالات دائمة الفوران . في الفلسفة الصينية لا يُحصر القدر في حياة واحدة . ويعلم الجميع أننا لا نتعلم شيئاً في حياة واحدة . هذه الفلسفة توحي للروائي بامتداد في مجال الزمن على طريقة خليقة ببروست .

عند ما تشرع في كتابة عمل ما كيف تنظم هندسته ؟ أنا أراه يشيد كمقطوعة موسيقية بموضوعة وعدة تفرعات ، وأيضاً وفق نوع من التسلسل . كيف تطور العمل انطلاقاً من تصميم معين ؟

■ ليس الأمر بهذه الدرجة من الوعي . قد تجد بطبيعة الحال عدة رسومات بيانية لكنها تظل مبهمة .

جسد للعمل في طور التشكل ؟

■ بل نوع من رسم دماغ . إن الأمر يكتسي أكبر حد من الصرامة الممكنة مع حرية في التغيير . في الرباعية مثلاً ، تدخل الشخصيات في الحكاية دون أن أسميها لكن من السهل التعرف عليها . وسترون أن من عشقوا الرباعية سيصدمون عندما يعلمون أن كونستانس في الخماسية هي كلير .

أثمة عدوى مقصودة للعملين ؟

■ نعم ، وأسعى إلى أن أزج بالكل نحو عمل تام ، أي نحو حياة فنية تبدأ بالدفتر الأسود وتنتهي بخماسية أفينيون . وذلك جزء من دوري في مسرح العرائس . قد يثير ذلك لدى القارئ بعض التأملات حول استقرار الشخصية البشرية وحول الجنس أيضاً .

تُرجم حتى الآن الجزءان الأولان من الخماسية إلى الفرنسية ، السيد أو أمير الظلام وليفيا أو الموءودة . أين أنت من الخماسية الآن ؟

■ ستكون الأعمال في خمسة مجلدات على شكل تخميسة . مجموعة من العناصر التي ترمز إلى القواعد التيبيتية الخمس . حتى الآن صدرت أربعة أجزاء بالإنجليزية . الثالث تحت عنوان كونستانس والرابع تحت عنوان سيباستيان . والآخر في طور الإنجاز . وقد كتبت منه حتى الآن أربعاً وعشرين صفحة . وآمل أن أنهيه هذه السنة إذا لم أصب بالجنون . وعلى ضوء الجزء الخامس يمكن قراءة الأجزاء الأربعة الأولى . وفي ذات الوقت سيظهر التوازي مع الرباعية حيث نرى نفس الشخصيات تتفاعل في العمل بأسماء جديدة .

في «الأمير» تتحدث عما أسميته بعالم المغتصب حيث تكشف عن المستور «منذ زيارة الأمير الأسود كان يجب أن تعود الأمور إلى نصابها . و تؤول من جديد وتقولب من جديد كل الواقع إذن» . هل تعتقدأن روح الشر قد أفسدت العالم ، كما يقول الغنوصيون ؟

■ أنا مجبر على قبول ما أكده الغنوصيون . لكن الجانب التبيتي فيَّ يضيف أن بإمكاننا أن نعافى . إذ ينبغي تبني طريقة ذهنية ونفسية للوصول إلى ذلك . يبدو لي قبول أمير الظلام كواقع نظرية جيدة . هل لدينا الوقت الكافي لتغيير الوضع . هل سيجرفنا التيار ؟ لست أدري .

تشير إلى أن الهدف من عملك هو التوصل إلى هذا الجزء من الحقيقة الذي هو الأنا الأكثر حميمية. أليس ذلك تدريباً على الإبداع الأدبي ؟

■ هذا ما اعتقدت دائماً . لا يجب أن نأخذ الأمور ببساطة .

ثمة تلقين لانتحار الغنوصيين ، يعتمد على قبول الموت للتخلص من قشرة الجسد .

■ ذلك صحيح . فمن وجهة نظر أهل التيبت نستطيع أن نتخلص من قشرة الجسد بواسطة عملية سليمة للتنفس يمكن أن تكون حيّاً ميتاً مثلي. أعتقد أننا نشرع في الموت منذ الميلاد . وعقدة الحياة هو أن تصبح مرفوضا وأن ترفض التفكير في الموت. لكننا مرغمون على في التفكير فيها لأن الناس يموتون من حولنا: أبناؤنا وزوجاتنا. ثم نجد أنفسنا فجأة في مواجهة الموت . عندئذ ندرك إلى أي حد قمنا بقمع فكرة الموت. إن قليلاً من التنفس على طريقة اليوغا تتيح لنا أن نعي غياب الانفتاح على العالم لدينا. عندما ننعزل نصبح مخدرين أكثر. وإذا أدخلنا الموت في تنفسنا وفي حياتنا اليومية نصل إلى نقطة التوازن التي يعرفها الشعراء من فصيلة ريلكه وفاليري عن طريق الحدس: أن نعيش الموت بدعة وطمأنينة لأنها دائماً معنا.

أذلك ما يسمح لنا اليوم بأن نعيش دون أن يرعبنا الموت ؟

■ لكي يرعبنا الموت يجب أن نكون مسيحيين. لأن الموت بالنسبة للمسيحية هي نهاية كل شيء . ولا يبقى بعده سوى الجحيم. مع المفهوم الغبي للخطيئة. إن إدراك اليونان القدامى أكثر شساعة وإدراك الهنود أيضاً حيث نعود دائماً إلى الحياة، إلى غاية الكمال. أمامكم قرون . أول خطيئة هي الجهل، ثم الكسل. وإذا توصلنا إلى الشفاء من هذين الماردين نحصل على نقط جيدة وننجح فوراً .

كتب هنري ميلر سنة 1959 ما يلي :«أتمنى له ألا يموت ، وإذا حدث ذلك ـ كما لا بد منه يوماً ـ اجعله يا إلهي يموت ضحكاً»

■ (يضحك) نعم . سأفعل كل ما بوسعي . هذا ما أستطيع قوله .

عندما نقرأ لك نشعر أن كتابتك سهلة وفسيحة ، وعندما نسمعك تمتلك الحكم الحادة القصيرة .لماذا هذا الشرخ بين ما تقول وما تكتب ؟

■ إن الإنجليزية المنطوقة سهلة نسبياً وترفض المبالغة . وبما أن أغلب ما نقوله غير ذي أهمية ، نسعى إلى إعطائه طابعاً مرحاً عبر الدعابة . أعتقد أن الفرنسية تسقط بسهولة في البلاغة وتُعّقد الوضعيات ، بينما الإنجليزية تسعى إلى أن تصبح أكثر برودا مع قليل من الفكاهة حتى يمكن هضم ما لا يهضم في الخطاب .

إن الفكاهة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصيتك ولا نجدها في كتابتك .

■ أنا أكثر مرحاً في الحوار ، ففرنسيتي تتأرجح قليلاً . وأعتقد أني خجول . وإذا انتظرتم قليلاً فلربما تحررتُ من هذا الخجل .

الحديث معهم ذو شجون . بل أكثر من ذلك ؛ الحديث معهم درس في الحياة وفي المعرفة .

بورخيس ..

وحده ثقافة . يكفي أن تنصت إليه لتعرف مدى موسوعية هذا المثقف . يجول بك في هذا الحوار في رحاب القصة والشعر والترجمة ثم يزحف بك نحو مشاكل فلسفية بل أكثرها إثارة للجدل كالزمن ..

إيكو ..

يقص عليك كيف كتب روايته الأولى . هو الذي لا يكتب الرواية . كيف رسم معالمها وخطط لها وكيف يرى إلى العمل الأدبي ومتاهاته .. وكيف .. وكيف .. وكيف.. لتجد نفسك أمام مثقف متعدد ، لا يتوقف عند الأدب ولا تنحصر اهتماماته في الراهن .. ولا يقنع بالتجوال في الحاضر . هَمُّهُ إنساني لا تحدّه الحِقَب .. وأكثر من ذلك يعكس إيكو الحاضر في لوحة من القرون الوسطى ..

غرييه ..

ليس مهندساً فلاحياً فقط . إنه رائد تيّار أدبي في الغرب ، الرواية الجديدة.. الكتابة الموضوعية . هنا يفككها، يحللها، يرسم معالمها، ويناقش عمليات المخاض ولا يتوقف ، على غرار سابقيه ، عندها ؛ بل يتجاوزها إلى عوالم أرحب .. عوالم المنظرين الذين لا يتوقف ذكاؤهم عند شيء .. والحديث معه وإليه وعنه ممتع غني..

داريل ..

رجل «رباعية الاسكندرية» يعلن لك أنه ليس أديباً وحسب . إنه فيلسوف. الكتابة مجاله والتفكير عالمه . سترى أن حمولته المعرفية تتجاوز حقول الأدب ، وتكوينه الروحي يجعل منه شبه ناسك يعيش في محرابه بسيطاً. والبساطة ، كما نعلم جميعاً ، أولى شيم العظماء . كلما علا العظيم معرفة علا تواضعه ..

تلفاكس: ٥٥٢٢٥٤٤ ● ص. ب: ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن