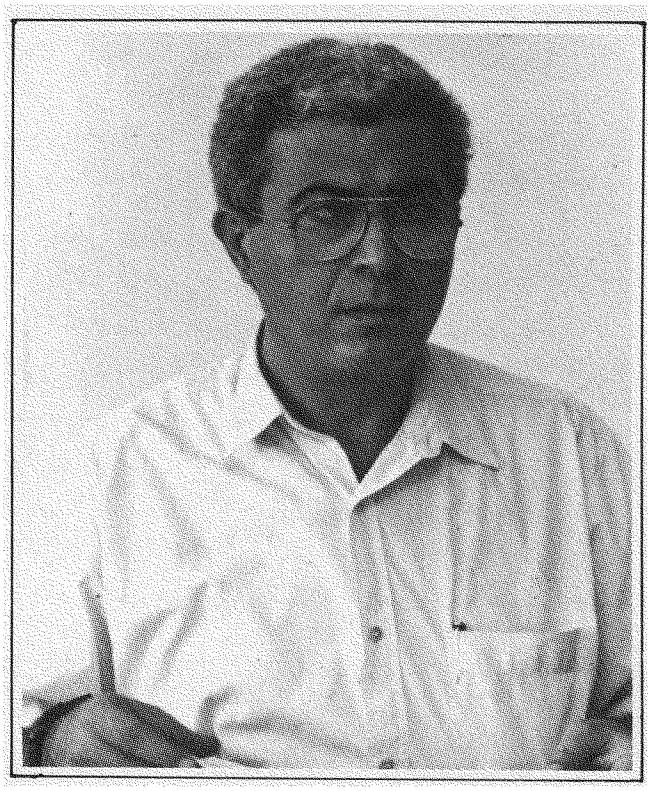
حوار مع الياس خوري

أجراه يسري الأمير



لقد كان من الصّعب أن أتبَعهُ دوماً، هذا الرّاكضَ في شوارع المدينة المدقّق في كلّ زاوية وكلّ بائعِ دخانٍ أو ماسح أحذية، الباحثَ دوماً عن رواية يكتبها، عن قصّةٍ يحكيها لنا ـ لأنّه يحبّ أن يحكي الحكايات، وأن تكون حكاياته جميلة ـ هذا السائرَ أبداً، الّذي يرفض أن يستقلّ سيّارةً خاصّة به، ربّما خوفاً من التعلّق بها، بل تجده مع سائقي الأجرة يُقلّونه إلى عمله، إلى مواعيده.. إلى حكاياته.

أخبرني أحدُ الأصدقاء أنّه كان في الباص وسطَ الزّحام والعرق. لقد كان بينهم، ولكنّه كان من الواضح أنّه لا ينتمي إليهم.. إنّه يجرّب ويبحث، بينما كانوا هم محايدين، مغبوطين لسعادتهم في الوصول إلى الباص. حين تتركه يائساً من أنّك لن تلتقطه يلتقطك بحكاياته، بأشخاصه الودودين، الغريبين، المتسائلين، يدور بينك وبينهم حوار: كيف فعلوا هذا، وهل فعلوه فعلاً؟ هل فعلاً مزّق النّاطورُ الكرديُّ ثيابَ امرأته ليلةَ العرس حتّى يضاجعها؟!

صديقي الّذي يعرف هذا النّاطور أخبرني قصّته: لم تكن زوجته ضعيفة إلى ذلك الحدّ. قال صديقي ودخّن، وكان مايزال يدخّن في تلك الفترة أحياناً دخاناً رخيصاً جدّاً. أخبرني عن هذا النّاطور، أخبرني أنّ أولاده كانوا أكبر ممّا وُصفوا، وأنّ النّاطور هرب يوماً من وجه ابنه حين رفع هذا عليه مطرقة ثقيلة يودّ لو يقتله بها. لماذا اختار إلياس خوري هذا الحدَّ من الحكاية، لِمَ لم يضفِ عليها الحقيقة كلّها، كيف ينزع أو ينتزع قصصَه من صدور الناس، كيف يستنسب الأفضليّة لهذه الحكاية أو تلك؟ كلّنا حكايات.. ألا يؤرّقك أن تقف على شرفة منزلك في ليلة مضاءة بالكهرباء وتنظر إلى كلّ المصابيح الّتي لا تُعَدّ؟ فوراء كلّ غرفة مُنارة ثمّة حكايةٌ تنتظرك، فكيف الوصول إليها؟.

نسيتُ أنّ أسأله تلك الأسئلة حين كنّا معاً في غرفة مطبخ هاربيْن من ضجيج مولّد الكهرباء، أمامنا طاولة عليها تبغُنا وأكوابُ الشاي وبعضُ خوخٍ مثلّج أشتهيه من جديد الآن. نسيتُ أن أسأله مليونَ سؤال، ولكنّني أتعبته وهو أنهكني. قلنا المرّة القادمة ننال من ليلنا هذا. وذهبتُ من عنده كأنّني لم أكن.. إنّه السرّ في الكلام، أو ربّما في النبرة، أو ربّما في الصّدق الغريب الّذي كنّا عليه؛ الصّدق الّذي كنت أخاف من فقدانه حين دخلتُ عليه مبنى «النّهار» في المرّة الأولى متلعثماً: «أُريد أن أجري حديثاً معك». كنتُ متسلّحاً بمطلبي وبمجلّة «الآداب»، فإذا به في المرّة الثانيّة يفكُّ عنّي أسلحتي، وبات القاصُّ صاحبُ الأبطالِ المدجّجين بالسّلاح بحاجةٍ ماسّة للسلام.. وكان سلاماً.. وكان متفائلاً.

أزعجني تفاؤله ولكنّني قدّرْتُه فيه.. إنّه أفضل منّي.. هذا ما قلته لنفسي الّتي لا ترى سوى اسوادٍ يزداد حلكة يوماً إثر يوم. تحادثنا، اختلفنا، اعتذرنا، كنّا لَبِقَيْنْ. وانتهى الحديث، صار عليّ أن أعمل بصعوبة لأحرّره من صيغته الصوتيّة إلى شكله المكتوب، وقد أُنهكتُ حتّى نسيت أمر المقدّمة تماماً. وحين أعلنت إفلاسي أمام مقدّمةٍ لابدّ منها لحديث طويل كهذا، فكّرتُ أن أكتب، وكتبتُ ما كتبتُ، ولست نادماً على شيء. والغيظ وأنا أعمل ليلاً على كتابة المقابلة قد انتهى الآن.. كلّ ما أرجوه قد سبق لإلياس خوري أن رجاه: وهو أن يكون في الحديث حكايةٌ حلوة نخبركم إيّاها، وقولٌ مفيد..

ي. أ

ـ نبـدأ بسؤال أوّل، عـام ١٩٨٤ في زمن الاحـتـلال قلت إنّ الكتابة فعلٌ ضدّ الموت في زمن الحرب. فماذا عن الكتابة اليوم في زمن السلم؟

□ هذا موضوع معّقد نسبةً إلى العلاقة الغامضة بالموت؛ فالكتابة توحي أحياناً بأنّها ضدّ الموت، ولكنّها توحي أحياناً أخرى بأنّها اكتمال به. وإذا تناولتُ تجربتي، فإنّي أشعرُ بالحزن حين أنهي روايةً، لأنّني أشعر أنّ شيئاً ما قد انتهى. فبالنّسبة إليّ تنتهي العلاقة مع الشخصيّات لتبدأ حياتَها الخاصّة مع النّاس، وأبدأ أنا بخيانتها لأنّني أبدأ علاقةً جديدةً مع غيرها. العلاقةُ بين الكتابة والموت هي اقترابٌ من سرّ الحياة، من نهاية الأشياء الّتي لا نعرف كيف تبدأ. لا يخاف الإنسانُ من الموت قبل أن يبدأ الحياة، بل تمضي من الحياة قرونٌ قبل أن تبدأ حياتُنا. وهذا أمر مخيف؛ فنحن لا نخافُ من بداية الأشياء، ولكنّنا نخاف من نهايتها لأنّنا نراها. الموتُ هو ما قبل الولادة وما بعد الموت، والكتابةُ هي الوصل بين ما قبل وما بعد؛ إنّها علاقةٌ مع الماضي والمستقبل، فيها يصل الإنسانُ بين طرفيْ علاقةٍ في وعي النّاس.

حين كتبتُ المقال الّذي ذكرتَهُ عام ١٩٨٣ كان هذا المقال وكثير غيره من المقالات آنذاك تقول ما لا يُقال؛ فكتابتُها (أو القدرة على كتابتها) نعني وجودها. إنّ الأشياء الّتي لا نكتبها تموت، وأهميّةُ الكتابة عند العرب تكمنُ في خطرها وارتباطها بالنبوّة؛ وتأتي هذه الأهميّة من طبيعة الكتابة ذاتها؛ وهي طبيعةٌ توحي بأنّها إن كُتبت فإنّها ستحدث في الواقع، والعكس صحيح. إنّ القدرة على أن تكتب هذه المقالات في ذلك الوقت توحي بأنّها الشكل الوحيد لمقاومة الموت. فأنتَ تكتب عن الأشياء الّتي لم تمت، وهذا يعني أنّك حيّ. أذكر أنّهم في صحيفة **السفير** كانوا يتضايقون من جرأتها. فالمقالات تلك كانت تقول ما لا يُقال؛ وكانت علاقة حبّ وكراهية شأنها في ذلك شأن كلّ العلاقات تقريباً.

ـ يبدو واضحاً أنّك تشير إلى أهميّة الذّاكرة في الكتابة، وقد تناولتَ هذا الموضوع بإسهاب في كتابك **الذّاكرة المفقودة**.

□ الحقّ أنّ أكثر ما يرعبني منذ أن وعيت هو أنّني كاتب. كان يمكن لي أنْ أؤرِّخ في **الجبل الصغير**، وأوّل ما فعلتُ في **الجبل الصغير** هو أنّني رحت أنبش في «الأشرفيّة» الّتي وُلدتُ فيها أنا وأبي دون أن أعرفها. وكان أوّلَ ما اكتشفته هو أنّنا نعيش في مجتمع شفهي لا يدوِّن، وهذا المجتمع استمرَّ آلافَ السّنين وكان سيستمرّ آلافاً أخرى لولا التكنولوجيا الّتي دمّرت النصابَ الشفهي. ورغم أنّ هذه التكنولوجيا شفهيّة أيضاً إلّا أنّ نمط حياتنا وتراثنا لا يستطيع

إلياس خوري في سطور

ـ وُلد في بيروت عام ١٩٤٨.

ـ تلقّى دروسَه الأولى في «ثانويّة الرّاعي الصّالح» ـ الأشرفيّة، بيروت.

ـ أنهى دراسة التّاريخ في الجامعة اللبنانيّة.

ـ حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس.

ـ مارس التدريس في الجامعة اللبنانيّة، والجامعة الأميركيّة في بيروت، وكليّة بيروت الجامعيّة، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة.

ـ متزوّج وله ولدان: عبلة وطلال.

ـ اشتغل سكرتيرَ تحرير مجلّة «شؤون فلسطينيّة» منذ عام ٧٦ وحتّى عام ٧٩.

ـ عام ١٩٧٩ انتقل إلى جريدة «السّفير» البيروتيّة كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتّى عام ١٩٩١.

ـ يرئس منذ عام ١٩٩١ تحرير «ملحق» النّهار البيروتيّة.

ـ له: تجربة البحث عن أفق (نقد) ١٩٧٤.

عن علاقات الدائرة (رواية) ١٩٧٥.

الجبل الصغير (رواية) ١٩٧٧.

دراسات في نقد الشّعر (نقد) ١٩٧٩.

الوجوه البيضاء (رواية) ١٩٨١.

أبواب المدينة (رواية) ١٩٨١.

الذّاكرة المفقودة (نقد) ١٩٨٢.

زمن الاحتلال (مقالات) ١٩٨٤.

المبتدأ والخبر (قصص) ١٩٨٤.

رحلة غاندي الصغير (رواية) ١٩٨٩.

مملكة الغرباء (رواية) ١٩٩٢.

وتصدر له قريباً رواية مجمع الأسرار.

ـ تُرجمت رواية «الجبل الصّغير» إلى الفرنسيّة عام ١٩٨٧ ثمّ إلى الإنكليزيّة عام ١٩٩٠. وترجمت رواية «الوجوه البيضاء» إلى الفرنسيّة عام ١٩٩٢.

سيصدر في أميركا الترجمة الإنكليزيّة لروايتي «أبواب المدينة» و«رحلة غاندي الصغير» ١٩٩٣ ـ ١٩٩٤، وستصدر في فرنسا ترجمة «رحلة غاندي الصغير» عام ١٩٩٣ ـ ١٩٩٤.

أن يجاريها، وكان الهاجس عندي هو أنّ واقعنا وماضينا يتعرّضان للإبادة.

الأمر الآخر هو أن تكون لبنانيّاً. لقد اكتشفتُ فجأة أنّني رجل بدأ وعيُه بالحرب الأهليّة مع مقدّماتها عام ١٩٦٨، واكتشفتُ أنّ هذا المجتمع قد محا تاريخها وكأنّه يحمل ممحاة ضخمة يمحو بها تاريخه ذاته. فالحال أنّه لا يوجد أيُّ نصّ عن عام ١٨٦٠، ولا شيء عن ثورة العشرين أو ثورة الـ ٥٨. نقطة الرّعب هي أنّني كنتُ أعيشُ حرباً (١٩٧٥ ـ . . .) قد يكون مصيرُها شبيهاً بمصائر ما سبقها، فكان هاجسي أن أكتبها. ومن هنا بدأتُ البحث عن صياغةٍ للذّاكرة.

نحن في المجتمع العربي لا ندوّن أيضاً. حرب اليمن مثلاً مات فيها ستون ألف عسكري مصريّ دون أيّ نصّ. في دمشق ثمّة حيٌّ المهاجرين، وهو حيٌّ لأناس أتوا من القدس ولم يكتب أحدهم قصّتهم. وهناك آلاف الأمثلة عن حوادث جرتْ ولم تُكتَبْ فبقيَتْ خارجَ الوعي القومي والمحلّي.

> لقد محَوْنا نصفَ التّاريخ الثّقافي العربي من أجل إيديولوجيا الانتماء القومي.

وأمّا على المستوى النّقدي، فالثّقافة العربيّة، كما أُعيدتْ صياغتها في عصر النّهضة، أنتجتْ شيئاً مرعباً. الذّاكرة هي ذاكرة الجاهلي والأموي، أي ذاكرة تمتدّ ألفَ عام إلى الوراء، فماذا عن هذه الألف عام؟ إنّها في الذّاكرة ألف عام من لاشيء، وذلك متأتٍّ عن وهمِ أنّنا وَرَثَةُ ذلك العصر. فالمرحلة الممتدة بين غزو الصليبيّين وعصر النّهضة مرحلةٌ ممحوّة، والعلاقة بالذّاكرة رهيبة: تعيشُ في بيروت ولا تنتسب إلى جدّك الّذي مات قبل سنوات، بل تنتسب إلى المتنبّي. . لقد محونا نصفَ التاريخ الثقافي العربي من أجل إيديولوجيا الانتماء القومي الّذي يعيدنا إلى ذلك العصر الغابر ويمحو ما تبقّى؛ يمحو **ألف ليلة وليلة** وغيرها. .

ـ ما دمنا قد تكلّمنا عن بيروت ١٩٦٨ وعن مرحلةٍ يمكن القول إنّها قد كانت العصرَ الذهبي للحركة الطلابيّة، ولمّا كنت عضواً ناشطاً في هذه الحركة، فلنتكلّم عليها قليلاً. كيف يجري التعامل اليوم مع هذه الفترة؟

□ الحركة الطلّابيّة مثل كلّ أمر، تُعالَجُ بطريقتين متكاملتين: الأولى هي تحويلها إلى أسطورة فتغدو مرحلةً ذهبيّة أسطوريّة، ويتمّ بالتالي إفراغُها من مستواها الحقيقي؛ والطريقة الثانيّة هي إغفالها ونسيانها فيتمّ اليوم تغييبها بالمطلق. لقد كانت ١٩٦٨ فترةَ تأسيسٍ للحرب، فترةَ تعبيرٍ عن تحوّلٍ اجتماعيّ كبير تَمثّل في دخول الطبقات الوسطى والفقيرة إلى ميدان التعليم، وعدم قدرة النظام آنذاك على ردعها. كان هذا الموضوع من عناصر تأسيس الانفجار عام ١٩٧٥. وأفترضُ أنّ الحركة الطلابيّة اختزنتْ في داخلها كلّ تناقضات المجتمع، ولاسيّما أنّها كانت ممركزةً في الجامعة اللبنانيّة الّتي كانت المكان العام الوحيد للّبنانيّين. . أنا من الأشرفيّة، ورأيت أهل الشّمال والجنوب للمرّة الأولى في الجامعة اللبنانيّة؛ رأيتُ مكاناً تلتقي فيه روافدُ مختلفةٌ من المجتمع اللبنانيّ. بهذا المعنى كانت مدرسة لي استطعت من خلالها أن أتعرّف على لبنان ومشكلاته. والأمرُ الأساسي هو أنّ الحركة الطلّابيّة كانت مليئة بالتناقضات، منها الطائفيّة ومنها أيضاً كلّ العاهات الّتي ظهرت في الحرب اللبنانيّة لجهة التسويات غير المبدئيّة. . نحن اليسار كنّا نقبل ضمناً التحالفَ الطائفيَّ الإسلاميَّ وهو التحالف الّذي صار فيما بعد من سمات الحركة الوطنيّة ومن كوارثها كذلك. كنّا نحصر أنفسنا (نحن اليسار) في المسائل الوطنيّة العامّة دون الدخول في التفاصيل؛ فلم نبحث في البرنامج ـ برنامج كلّيّة الطبّ، الفلسفة، التاريخ ـ أي المبنى الفكري السّائد؛ وهذا ما فعلته الحركة الوطنيّة أيضاً، إذْ لم تدخل في تحليل البنى الداخليّة، فوقعت فريسةً للشعارات وكررّتْ محاولات السّلطة.

ـ ماذا عن النّصوص الّتي تناولتْ تلك الحقبة، أذكر منها اثنين: **طواحين بيروت** لتوفيق يوسف عوّاد و**عودة الطائر إلى البحر** لحليم بركات. .

□ عوّاد وبركات عالجا مواضيعَ الحركة الطلابيّة من خارجها. . لكنّهما ـ كي لا نظلمهما ـ حاولا أن يلتقطا الجوانب المختلفة فيها. وأنا لا أتوقّع أن تُتَرْجَمَ التجربةُ الطلابيّة في الأدب بل في علم الاجتماع. إنّها مرحلة ملتبِسَة، كتبتُ عنها قليلاً في **الجبل الصّغير**، لكنّها لم تُكتب بشكل حقيقي في علم الاجتماع وغيره بعد. وعدم كتابة تلك التجربة هو جزء من عدم كتابة أيّ شيء. في الحركة كان هناك كلّ مؤسّسي الأحزاب وقادتها، ومع ذلك لم تدرَسْ الحَرَكةُ ولم تُحلَّل، وهذا جزءٌ من أنّنا لا ندرس مجتمعنا. مشكلتنا هي العلاقة **بالحاضر** وإخضاعه للتحليل؛ فالثّقافة عندنا شيء آتٍ من الماضي أو الغرب/المستقبل ولا علاقة لها بالمعيش. . مشكلة الذّاكرة هي غيابُ الحاضر: فنحن نعيش إمّا ذاكرة قديمة جدّاً، أو حديثة جدّاً!

ـ لماذا لم تحاول أن تكتب تجربة الحركة الطلّابيّة بنفسك؟

□ الثّقافة ليست قراراً فرديّاً، وإنّما هي بنية. المشكلات الثقافيّة لا يحلّها الأفرادُ بل نظام ثقافيّ، مادامت الثّقافةُ خارجَ دورة الإنتاج. نحن مجتمعٌ لا نربط بين العلم والحياة: فالعلم نستورده ولا ننتجه،

الثقافة عندنا آتيةٌ من الماضي أو الغرب / المستقبل ولكن لا علاقة لها بالمعيش!

فهو كالسحر بالنّسبة لنا؛ والإنجازات العلميّة في الغرب سحرٌ وشعوذة. ومادام المجتمع دون دائرة تلفّ فيه الإنتاج الثّقافيَّ بالانتاج الاجتماعي فإنّ الحلول ستبقى فرديّة؛ والحلول الفرديّة ليست حلاً كما ذكرنا، والوحيد القادر على تجاوز هذه المشكلة هو الأدب.

ـ نسأل الآن عن إلياس خوري الصحافيّ..

□ بدأتُ حياتي الصحفيّة في **شؤون فلسطينيّة** كسكرتير تحرير، وهي مجلّة شهرية لا تخضع للقانون الصحفي. عام ١٩٧٩ تركتُ المجلّة وصرت مدير تحرير **السفير** ومسؤولها الثّقافي، وهناك بدأتُ تجربتي مع المقال الصحافي.. كنّا نُصدر ملحقاً أدبيّاً في **السفير** كتبتُ افتتاحيّاتِه بين عامي ٧٩ و٨٠. مقالاتي لم تكن ذات شأن بالنّسبة لي، لأنّني اعتقدتُ أنّ المقال صرخةٌ، ولا يستطيع المرء أن يصرخ كلّ الوقت لأنّه سيفقد صوته بالتأكيد. بعدها انقطعتُ عن الكتابة بسبب سفري إلى الولايات المتحدة، ثمّ بدأتُ المقالَ الصحفيّ من جديد عام ١٩٨٣ إبّان الاحتلال الإسرائيلي. والمقال هذا مهنته شاقّة لأنّه ليس دراسةً أو ريبورتاجاً أو مراجعة كتاب؛ إنّه نوع خاص وصعبٌ استطعتُ أن أقومَ به في المرحلة الأولى لأنّه كان تعبيراً عن موقف: لقد كان هنالك إحساسٌ بالواجب اليومي يدفعني لاتّخاذ موقفٍ تجاه حالة الاحتلال. ثمّ تحوّلت إلى محترفٍ للمقال الأسبوعي الّذي هو بالنّسبة لي تمرينٌ على قراءة الواقع: تمرينٌ دائم على الرّواية وملاحظةِ الأشياء وربطِها.

لكنّ المقال هو في الأساس موقف. وأنا أنتمي إلى رؤية تقول إنَّ كتابة المقال هي موقف فكري وسياسي.. وفي فترة حرب الخليج، مثلاً، كتبت المقالَ ثلاث مرّات في الأسبوع، لأنّ فعلي ذاك كان موقفاً.

ـ ما هو القاسمُ المشترك بين مقالك عام ١٩٨٣ ومقالك أثناء حرب الخليج؛ فلقد لاحظنا ازدهارَ كتابة المقال الأسبوعي كموقف لديك؟

□ كتبتُ المقال أيضاً إبّان حرب المخيّمات. وبعد أن انتهى **زمن الاحتلال** عام ٨٥، تحوّل المقال الصحفيّ إلى مقال أسبوعيّ، أي تحوّل إلى نوع كتابي أحترفُه بشكل منظّم..

ـ أقصد: هل كان المناخ العام المحيط واحداً؟ لقد كانت مقالات **زمن الاحتلال** كتابةً للّذي لا يُقال. فهل يمكن أن نعتبر أنّ هذا الجوّ العام سادَ فترة حرب الخليج كذلك؟

□ نعم.. لكن لم يكن الهدف هو أن تكسر مزراب العين، بل أن تقول!. لقد كنتُ في تلك الفترة في حالةٍ من الضيق الشديد، لا لأنّني شعرتُ بالخوف أو لأنّني لم أكنْ أريد أن أبقى وحيداً.. ولكنّي أحسستُ بالانزعاج لأنّ المرء حين يكون وحيداً إلى هذا الحدّ في لحظات معيّنة فإنّه يغدو أشبه ما يكون بمجنون الضيعة؛ وهنالك خطر في أن تصير الكتابة ككلام أخْوَت الضيعة. فأخوت الضيعة يقول الكلام الّذي لا يقوله الجميع، ويُسْمحُ له بذلك، وهو جزء من **اللّعبة الداخليّة** لكلّ قرية، ولكلّ مجتمع.

كنت أشعر بالخوف من أن أنزلق إلى هذا الدور، ولم أكن أريده لأنّه دورٌ متواطئٌ مع أخوت الضيعة. فحين يُسمح للكاتب بقول هذا الكلام فإنّ ذلك يعني جزئيّاً أنّ دوره لازمٌ حتّى يفرّج الكاتبُ عن المكبوت. وهذا كان يزعجني جدّاً.. وحاولتُ جاهداً أن لا أقع فيه. وفي تلك الفترة دخلت في هيئة تحرير مجلّة **الطريق** كيْ لا أكون وحدي رغم الخلافات بعد سلسلة مقالات كتبها سمير سعد في **النّداء** ضدّي وضدّ مقالاتي في **السّفير**.. لكن رغم علمي بالخلافات مع بعض مثقّفي الحزب الشيوعي إلّا أنّني سعيت إلى أن أفكّ العزلة حولي.. في تلك الفترة عملتُ كثيراً في اتّحاد الكتّاب اللبنانيّين، وفي المجلس الثّقافيّ للبنان الجنوبي.. حاولت أن أوجدَ نفسي في أماكن مع أناس آخرين حتّى لا ألعب دور مجنون القرية.

حاليّا لا أعرف كيف ستقيَّم هذه المرحلة، أو كيف سأقيِّمها أنا على الأقلّ. فأنا لاأزال أشعر أنّنا في إطار الممنوع، أي لاتزال كتابةُ المقال تتمّ ضمن إطارٍ شبه ممنوع. فمثلاً صارت المقاومة بعد انتفاضة ٦ شباط «موضة»؛ وصار الّذين رموْا الرزَّ على الإسرائيليّين ورقصوا معهم هم أبطال الكلام عن المقاومة. لكن بقي ما هو ممنوع ممنوعاً؛ فممنوع أن تقول إنّ ٦ شباط حدثٌ طائفيّ، كما أنَّ مفاعيل حرب الجبل ـ برأيي ـ كانت مفاعيلَ كارثيّةً على تيّار وطني ديمقراطيّ. ثمّ أتت حربُ المخيّمات، وفيها تحوَّل الممنوع إلى أمرٍ مرعب. وهكذا، فإنّني أرى أنّنا لانزال ـ حتّى اليوم ـ في إطار الممنوع.

ـ مادمنا قد دخلنا في إطار علاقتك مع بعض مثقفيّ الحزب الشيوعي فلنسألك: هل كان موقفهم ذاك موقفاً مبدئيّاً، أم كانت له علاقة بالنّظرة الّتي عبَّر عنها مهدي عامل في كتابه **نقض الفكر اليومي** وهو الكتابُ الّذي يرميك بتهمة العدميّة؟

□ في تلك الأثناء كنتُ أجهل ما يحدث ضمن الحزب؛ بل إنّي أجهل ما يحدث داخله اليوم! ذلك أنّ مثقّفي الحزب الشيوعي

> العدميُّ لا يحمل السِّلاح، وبعض الشيوعيّين استنتجوا عدميّتي من إخضاعهم الموقفَ الفكريَّ للسياسة اليوميّة.

يخضعون على الدّوام موقفَهم الفكري تجاه القضايا اليوميّة للتكتيك السياسيّ للحزب. وقد قلتُ لهم آنذاك في مناقشات موسّعة، إنّ مقالاتي تخدمهم؛ أليسوا حلفاء لوليد جنبلاط؟ عظيم! أن يكتب واحدٌ من أصدقائهم (طبعاً لا أحد يشكّ في أنّني كنت يوماً عضواً في الحزب) في **الطريق** فإنّ هذا يشكّل ضغطاً؛ فهل أنتم موافقون على الانجرار وراء اللّعبة الطائفيّة؟ من الأكيد أنّكم كشيوعيّين لستم طائفيّين، ولذلك فإنّ بإمكانكم أن تستخدموا الموقفَ المبدئي لتحسين علاقاتكم مع حلفائكم وذلك بالضغط عليهم. في تلك الفترة لم تكن لدى المثقّفين الشيوعيّين ـ باستثناء قلّة ـ أيّةُ قدرة على التمييز بين خدمة الخطّ السياسي المباشر وبين الموقف المبدئي الّذي يتخذّه أيُّ مثقّف. ذلك أنّ المثقّفين اليساريّين، والشيوعيّين منهم بشكل خاص، لم يستطيعوا التمييزَ بين هذين المستويين. وهذا خلقَ لديّ مشكلاً ضخماً. أذكر مثلاً روايتي **الوجوه البيضاء** الّتي قوبلتْ بحملة شنيعة، حملةٍ شفهيّةٍ: لم يُكتب ضدّها لكنْ خُلِقَ جوٌّ اتّهمتُ فيه بالخيانة. ومن بين المثقّفين اللبنانيّين الّذين وقفوا مع الرّواية كان محمد دكروب؛ وهذا يعني أنّه كان بين المثقّفين الشيوعيّين من له القدرة على التمييز بين الفنّ والسّياسة.

ـ يمكن أن نتوقّف قليلاً عند تهمة العدميّة الّتي أصابتك وأصابت عدداً آخر من المثقّفين بسبب كلام مهدي عامل..

□ أنا رددتُ على كتاب مهدي بمقال تلوتُهُ في ندوة تكريميّة له عُقِدتْ في طرابلس (لبنان). أنا أعتقد أنّ موقف العدميّة هو موقفٌ فلسفيٌّ لا أتبنّاه. وأنا أذكر أنّ النّاقدة د. يمنى العيد نشرت دراسة نقديّة عن قصّة «رائحة الصّابون» من كتابي **المبتدأ والخبر** واستنتجتْ فيها أنّني عدميٌّ؛ فأخبرتها أنّني حين كتبتُ «رائحة الصّابون» كنت أكتب **زمن الاحتلال**، وكان اسمي موجوداً على مجلّة **الطريق**، فأنا إذنْ لست عدميّاً.. وإنّما موقف هذا الأخ المقاتل في القصّة ـ لا أنا ـ ناتج عن ظروف صعبة؛ فعلينا أن نُميّز بين الكاتب وبين الشّخصيّة الفنّيّة. أنا كإنسان أُتّهم بأنّي قومي عربي، لكنّني لا أستطيع أن أكون عدميّاً؛ فأنا ملتزم؛ وأنا لم أترك معركة إلاّ وشاركت فيها بكلّ المعاني: من حمل السّلاح إلى غير ذلك.. الإنسان العدميُّ لا يحمل السّلاحَ إلاّ إذا كان يهدف إلى قتل النّاس الأبرياء في الطرقات، ولكنّي كنت في الواقع شديد الانضباط والالتزام.

أعتقد أنّ تهمة العدميّة تأتي من فكرة كانت تسيطر على الماركسيّين وهي أنّهم يملكون الحقيقة. ولعلّ أهمّ نصّ لاهوتي في الماركسيّة هو نصٌّ لجورج لوكاش عن الحزب؛ وأنا قرأته منذ زمن بعيد وكنتُ أرتجفُ كأنّني أتلو القدّاس في كنيسة؛ فأنت تشعرُ مع النّص أنّ الانتماء الحزبي انتماءٌ شمولي، فكأنّك منتمٍ إلى هيئة لا تخطئ وإلى مكان يملك الحقيقة، فإذا أراد هذا المكانُ أن يتنازل عن جزءٍ من الحقيقة «تكتيكيّاً» فيجب أن لا تنسى أنت أنّه لايزالُ يملك الحقيقة. أنا شخصيّاً لم أكن حزبيّاً بالمعنى الحقيقي في حياتي، بل كانت أماكن التزاماتي أماكنَ فضفاضة لا تلزمني فكريّاً وإنّما تلزمني سياسيّا. ولم أربط يوماً بشكل ميكانيكي بين أفكاري وبين السّياسة، بعكس الماركسيّين. وهكذا ترى أن الاتّهام بالعدميّة ناتج عن أنّني لم أخضِع الموقف الفكري للسياسة. أنا لا أملك موقفاً سياسيّاً محضاً؛ في الموقف السّياسي أنا أستطيع أن أقبل تنازلات كثيرة؛ فأنا شخصيّاً لا أتصوّر إمكانيّة صلح مع إسرائيل، وهذا رأيي العميق ولا أتصوّر إسرائيل إلاّ منتهية شأنها شأن الحروب الصليبيّة؛ فدولة مثل دولة إسرائيل احتياليٌّ على التاريخ ولا يمكن أن تستمرّ؛ ولكنّني أستطيع أن أفهم بالتكتيك أن نقوم بمفاوضات وأن نقيم دولةً فلسطينيّة، وأستطيع أن أنضبط سياسيّاً. لكن إذا أردتُ أن أكتب فأنا لا أستطيع أن أقول إنّ هذه هي الحقيقة، بل هي مجرّد تسوية؛ وأمّا الحقيقة فهي أنّ دولة إسرائيل دولة غير قابلة للبقاء في العالم العربي. أنا لا أستطيع أن أخضِع موقفي الفكري لموقف سياسي قد ألتزمه.. يعني أنا لست ضدّ التحالفات وإنّما فكريّاً أنا أعرف أنّ موقف السياسيّ محدود وظرفي ولا علاقة له بأفكاري، بل له علاقة بموازين القوى ضمن ظروف معيّنة..

إنّ الكاتب الّذي ينتج فكراً وموقفاً ثقافيّاً ـ وأنا لم أكتب مقالة سياسيّة بل كتبتُ موقفاً ثقافيّاً ـ يجب أن يكتب الموقف الصحيح. وهذا من الممكن أن يسيء إلى التحالفات. غير أنّ هذا لا يعنيني؛ فأنا لست زعيماً أو قائداً سياسيّاً؛ القادة يحلّون هذه المشاكل، فهذا عملهم، وأمّا عملي فهو أن أقول الحقيقة.

> دولة اسرائيل احتيالٌ على التّاريخ، ولا يمكن لها أن تستمرّ!

ـ إلياس خوري اليوم مسؤول عن ملحق ثقافيّ في البلد، هو **ملحق النّهار**، وهو ملحق مختلف عن الملحق القديم السّابق عليه.. ما هو مشروع الملحق الجديد؟

□ من الأكيد أنّ هذا الملحق ليس استمراراً للملحق السّابق. والحقّ أنّه لا يمكن أن يكون شيءٌ ما استمراراً كاملاً لشيء آخر إلاّ بالوهم؛ فلكلّ شيء ظرف وتاريخ وأشخاص. الفرق الأوّل هو الفرق بيني وبين صديقي الشاعر أنسي الحاج، والفرق بيننا هو فرق بتاريخنا الشخصي وتكويننا وخياراتنا: فهو شاعر وأنا روائي؛ وهو لديه تاريخ معيّن وتاريخي مختلف تماماً.. وقد أكون استمراراً إذا اعتبرنا كُلَّ استمرار بمعنى القطيعة والاستمرار في آنٍ معاً، وهذا هو معنى الثقافة لأنّ الثّقافة استمرار.

> «ملحق النّهار» منبرٌ مفتوحٌ للجميع، لكنّ موقفي لايزال هُوَ إيّاه.

حين بدأنا مشروع **ملحق النّهار** الثّقافي، كانت المغامرة خطرة جدّاً. فقد كنتُ أنتقل إلى منبر ليس منبري تقليديّاً، وكنتُ خارجاً من منبر كان منبري نظريّاً (وأعني جريدة **السّفير**). وأنا فوجئت أنّ منبر **النّهار** عُرِض عليَّ؛ أنا لم أسعَ إليه، ولاسيّما أنّني لم أستلم شيئاً كان موجوداً.. **ملحق النّهار** توقّف عن الصّدور عام ١٩٧٤ و**الملحق** الجديد ظهر عام ١٩٩٢.. إذاً أنا لم أغيّر شيئاً موجوداً بل أعدتُ التّأسيسَ من جديد. لقد فُوجئت بالمشروع وكنت خائفاً جدّاً، وحاولت مع الشّباب الّذين يعملون معي (بسّام حجّار ومحمّد سويد وغيرهما كُثُر) أن نقوم بمشروع مختلف، أي أن ننتج شيئاً أعتقد أنّه حاجةُ الثّقافة في هذه المرحلة. وتكمن هذه الحاجة، أوّلاً، في أن يكون موقعاً ديمقراطيّاً حقيقيّاً يحكمه تعدُّدُ الآراء بل خلافاتها في بعض الأحيان؛ فيكون منبراً مفتوحاً للجميع. وهذا الأمر لا ينعكس على مقالاتي أنا؛ فموقفي هو هو لم أغيّره. والحاجة، ثانياً، هي في أن نربط الثّقافة بالحياة، أن نحاول أن نقوم بما حاولنا ـ وما هو أصلاً صعب وهو ما يقلقني في كلّ عدد ـ وهو الرّيبورتاج الاجتماعي الثّقافي، كمحاولة لربط الثّقافة بالحياة اليوميّة؛ فأنا أعتقد أنّ الثّقافة وليدة الحياة اليوميّة. وتكمن الحاجة، ثالثاً، في أن يكون **الملحق** منفتحاً على الجديد؛ وفكرتي الشّخصيّة هي أنّ الثّقافة في هذه المرحلة يجب أن تكون في المعارضة؛ ولذلك كانت أوّل دعوة للمعارضة هي افتتاحيّةٌ على الغلاف؛ ويجب على الثّقافة أن تبقى مرتبطة جوهريّاً بمسألة الصّراع مع إسرائيل وهي المسألة الّتي أرى أنّها مسألة أساسيّة في العالم العربي؛ ويجب أن تواجه الثّقافة النّفطية السّائدة ويجب أن تشكّل منبراً لتفاعل الآراء.

مشكلة **الملحق** هي أنّنا قمنا بالمستحيل حتّى نفتح نقاشاً ولكنّنا لم ننجح ولو لمرّة واحدة حتّى الآن. أحدُ تفسيرات هذا الإخفاق أنّ البلد تعبان، والنّاس لا يُريدون النّقاش؛ وهذا تفسير سهل يزعجنا من ناحية ولكنّه يريحنا من ناحية ثانية! ثمّة تفسير آخر، وهو أنّنا لا نعرف ماذا يجب أن نفعل، فعلينا إذن أن نجرّب، ولكنّنا لم نجد حتّى الآن طريقنا الحقيقي إلى أن نثير نقاشاً يربك القارئ والكاتب.

ـ ندخل من إجابتك هذه إلى مسألة النّقد عند الياس خوري. قلت إنّ الثّقافة وليدةُ الحياة.. هل لك أن تتكلّم أكثر عن تحديدك للثّقافة ومستوياتها؟

□ الثّقافة هي كلُّ الإنتاج العقلي (أي غير المادّي) من العادات والتّقاليد والدّين إلى الفلسفة والعلوم المحضة. هذه كلّها ثقافة. وأنا لا أتعاطاها كلّها بل أتعاطى الحَيِّزَ الخاصّ بي، أي أنّني أكتب القصصَ والرّواياتِ والمقالاتِ. هذا الجزء الّذي أتعاطاه، لكي يتحوّل إلى نتاج فعّال حقيقي ومعبّر عن اللّحظة الّتي نعيش فيها، فإنّه يجب أن يكتب الحاضرَ، الحاضرَ الّذي يعيشه النّاسُ. وكتابة الحاضر تعني أمرَيْن: التّعرف إليه؛ ولذلك فإنّ الثّقافة هي دوماً كالرحلة؛ فعلى الكاتب أن يتعلّم قبل إن يعلِّم، وعليه أن يكتشف عالماً جديداً وأفكاراً جديدة..

والأمر الثاني: هو أنّه يجب أن يتعلّم كيف ينقل المعيش إلى مكتوب. وهذا النّقل يمرّ بعمليّة معقّدة جدّاً. فلكي تكتب المعيش فإنّ عليك أن تختار (وحتّى إذا أردنا أن نصف هذه الجلسة فإنّه لابدّ وأن نحذف قليلاً)؛ وإذا ذهبت إلى البيت لتخبر عن حادث حدث لك، فإنّك تخبّئ قليلاً وتكذب قليلاً وتزيد قليلاً.. لا يمكننا أن ننقل نقلاً فونوغرافيّاً.. هذا أمر مستحيل.. كلّ نقل هو اختيار. بعد الاختيار يأتي التّحويل، وهو الإدخال في نصاب موجود لأنّ الأدب العربي والثّقافة العربيّة موجودان؛ إذاً يجب أن تُدخل هذا الحاضر المعيش إلى نصاب يتحاور مع الجاحظ والمتنبّي وجبران وغيرهم.

ثمّة عمليّة مزدوجة إذن: تختار من الواقع ما تختاره، ثمّ تدخله في النّصاب الأدبي؛ وهذا ما سيغيّر النّصاب الأدبي أيضاً. هذه العمليّة المعقّدة المزدوجة هي في رأيي جوهر الكتابة، وتُحدّدها مجموعةٌ من العوامل الموضوعيّة. ولكنّ هنالك عاملاً ذاتيّاً لا يمكن القفز فوقه ولعلّه أن يكون هو العامل الأساسي. فالكتابة في آخر المطاف عمل فردي، رغم أنّني لا أكتب حين يأتيني الوحي، ولا تمطر السّماء عليَّ أفكاراً؛ فكلّ فكرة أفتّش عنها وأسجّل للنّاس أحاديثهم كما تسجّل لي حديثي الآن. إنّ التقاط المعيش، وتحويله إلى

مكتوب لابدّ أن يمرّ بالكاتب/الذّاتي. هذا الذّاتي مِمَّ يتألّف؟ الذّاتي هو بالطبع نتيجة للموضوعي، ولكنّه يملك تكويناً وتركيباً وعالماً وتاريخاً. أنا أعتقد أنّ العمليّة الكتابيّة هي عمليّة مزج بين الوعي الفكري المباشر (أي أن تنتمي إلى مدرسة ما أو فكرة ما) والوعي الفنّي (أي الوعي لعناصر اللاّوعي المكوّنة فينا). إنّ مزج هذين العاملين هو ما يُنتج الثّقافة الآتية من المعيش. وهذا بالطبع يعني أنّ الثّقافة نقدٌ؛ أي أنّ المنتج الثّقافي (سواء أكان روائيّاً أم شاعراً أم غير ذلك) هو أوّلاً ناقد لأنّه يتعاطى المعطى الأوّلي أي أنّه يصف المجتمع؛ ولكنّه، فعليّاً، يتعاطى المعطى الثاني وهو كيفية انعكاس المجتمع عليه وعلى وعيه. وحينها يجب أن يكون صاحبَ موقفٍ نقديّ تجاه نصّه الأوّل حتّى يستطيع أن يكتبه. فعمليّاً إنتاج الثّقافة هو مزيج من وعيٍ نقديّ جديّ، واستقبال لتدفّق الرّغبة بالحياة؛ فالكتابة رغبة جارفة بالأشياء، وبدون هذه الرّغبة العالية لا يجلس أحد وراء الطّاولة هذه السّاعات المضنية.

وهكذا فحين نقول إنّ الكتابة تكتب الحاضر، فهذا يعني أنّ الكتابة لا تقبل أن تتخلّى عن الموقف التّقليدي الموجود لدى العرب من الكاتب، وهو الموقف الّذي أعتقد أنّ الحداثة ذاتها لم تتخلّ عنه؛ فكبار شعرائها من السّيّاب حتّى أدونيس قبلوا جزئيّاً بفكرة المزج بين النبوّة والسّلطة السّياسيّة؛ وجبران كتب **النّبي**. هناك نموذج يمتدّ من امرئ القيس (الملك والشّاعر) والمتنبّي إلى جبران وأدونيس (الّذي أعطى لنفسه اسم إلّه)، وفي الرّواية من قنديل أمّ هاشم ليحيى حقّي حتّى نجيب محفوظ.. ومن يدّعِ أنّه يرى المستقبل تكنْ نظرته إلى الماضي وحده؛ فلا شيء يشبه المستقبل كالماضي، والّذي يزعم رؤية المستقبل يكون في حالة تذكّر.. هذا لا يعني أنّ أدونيس والسّياب ومحفوظ حاولوا أن يكونوا أنبياء علينا. أنا أعتقد أنّ أهمّيّة أدبهم وأدب مرحلة الحداثة الشّعرية والرّوائيّة أنّهم استطاعوا ـ رغم هذه العناصر الموجودة من الماضي ـ أن ينفتحوا على الحاضر وأن يكتبوه بأشكال مختلفة.

ـ هل يمكن أن نعتبر موقفك هذا ملازماً لك منذ بداية ممارستك النّقديّة أم أنّه موقف تطوّر واتخذ أشكالاً عدّة قبل بلوغ هذه النّقطة؟

□ لم أعد أعرف إن كنتُ ناقداً بالمعنى الحقيقي. فقد تقلّصت مقالاتي النّقديّة، حتّى إنّني لم أعد أكتبها لأنّك بعد عمر معيّن تكتشف أنّك لا تستطيع أن تقوم بكلّ شيء بل عليك أن تختار. وقد غلبت عليَّ الكتابةُ الرّوائيّة وأعتقد أنّ هذا هو خياري الحقيقي الأخير.

لكن هذا لا يعني أنّني لا أكتب النّقد، وأعتقد أنّني تطوّرت كثيراً في مقتربي النّقديّ، الّذي يمكن أن ترى بداياته في كتابي الصّادر عام ١٩٧٤ وهو **تجربة البحث عن أفق**؛ فهناك كنت قريباً من السّوسيولوجيا الماركسيّة، أمزجُ بين غولدمان والاشتراكيّة الواقعيّة. ثمّ حدث تطوير انطلاقاً من البنيويّة الّتي تعرّفتُ إليها فيما بعد وصولاً إلى هذه اللّحظة حيث أعتبر أنّني أقوم بقراءة حرّة للعمل الأدبي، وهي قراءة داخليّة في الأساس تستفيد كثيراً من المناهج البنيويّة والدّراسات اللّغويّة. هذا المسار التّطوّري يمكن القول إنّه مسار موازٍ لتفكيري في الأدب والكتابة، وهو تفكير تجده في أعمالي الأدبيّة؛ ولكنّني الآن لا أستطيع أن أدّعي أنّني صاحب مدرسة أو وجهة نظر نقديّة لأنّني فعليّاً لا أمارس النقد.

بحكم مهنتي أقرأ معظم النّتاج الأدبي، وأحياناً أكتب عن كتبٍ أحبّها، ولكنّني لم أعد أكتب إن لم أحبّها. قبلاً كنت أقوم بنمذجة ونظام وأتابع الأشياء وتطوّرها؛ وأمّا الآن فإنّ هذا لم يعد يعنيني كناقد بل أصبح يعنيني كروائي لأرى أين أصبح الرّوائيّون.

ـ أغلب النّقد الحديث استفاد من البنيويّة بمدارسها المختلفة، ولاسيّما ما نصَّت عليه بخصوص المرجع الخارجي/ الواقعي والمرجع الدّاخلي وعمليّة التّلقّي. واستناداً إلى ما ذكرتَ أنت ـ أعني أنّنا لا ننقل الحدث ذاته كما حصل فعلاً وإنّما اعتماداً على ذاكرتنا وإرادتنا ولاوعينا ـ فإنّنا نواجه مشكلةً في النّقد وهي أنّ النّقد يغدو قراءة ذاتٍ معيَّنةٍ للنصّ اعتماداً على ما هي عليه من ذاكرةٍ وتوجّه، أي اعتماداً على علاقتها هي بالنصّ.. وبذلك تُصبح إزاءَ عشرات القراءات للنصّ الواحد وكلّها شرعيّة! كيف يمكن في هذه الحال أن نتكلّم عن قراءة داخليّة وحرّة للنصّ؟.

□ ما قلته واضح جدّاً ولكن ينقصه تفصيل.. هنالك مستويان في العمل النّقديّ. المستوى الأوّل هو أن تعامل النصّ كشيء، فتدرس آلية تركيبه، فتقول مثلاً إنّ هذه طاولة مستطيلة (وهذا أبسط تعريف) لها أرجل ولون؛ ثمّ تدرس نوعيّة الخشب، ومصدره، وكيف تركّبت نثرات الخشب والتصقت، وهكذا. من هنا تجد أنّ البنيويّة مهمّة وقد أسّست لأمرٍ علمي لن يزول على الإطلاق، وهو أن تدرس النصّ كشيء مصنوع من مادّة أوّليّة هي اللّغة وتفتّش ـ من ثمّ ـ على قوانين تركيب هذه اللّغة. هنا يمكن الكلام على نمذجة علميّة يستطيع النّقد أن يصل إليها.

المستوى الثاني من النّقد هو إخضاع هذه المادّة للقراءة الذّاتية أو القراءة الموضوعيّة، وهذا يتبع الإيديولوجيا السّائدة أو المعارضة. يُدْرَجُ النصُّ في التّاريخ الأدبي، وهو ما يدخل ضمن النّقاش الإيديولوجي. إذّاك لا ينظر النّاقد إلى النصّ من زاوية «علميّة» بل ضمن صراع فكري في مستويات مختلفة. ولذلك فإنّ النّقد هو مجموعة من العمليّات يمكن أن تكون متناقضة. فلينين يشتغل على

نصّ لتولستوي، وتولستوي كاتب رجعي؛ ولكنّ تولستوي عند لينين هو مرآة الثّورة الرّوسيّة؛ ولينين استطاع أن يقرأ عند تولستوي (في المستوى الإيديولوجي) الحركة التّاريخيّة الّتي يمكن أن تقرأها بعدّة قراءات.

> ليس النّقدُ علمياً كما ادّعى البنيويّون، بل هو ـ كالأدب ـ جزءٌ من الصراع الاجتماعي.

ومهما قال البنيويّون إنّ النّقد علمي، فالحقيقة أنّ النّقد ليس علمياً. النّقد كالأدب هو جزء من الصّراع في المجتمع؛ والصّراع فكري. هذا الكلام سيبدو قديماً لأنّ «الموضة» اليوم هي أنّه ليس ثمّة «أفكار»، ولكنّي أعتقد أنّ هذا موقف إيديولوجي يكرّس الهيمنةَ الأميركيّة على العالم وهيمنةَ نمطٍ إنتاجٍ محدّدٍ على الاقتصاد العالمي. وأنا ضد هذا الموقف. فأنا أرى أنّ الصّراع الفكري مستمرّ؛ صراع المصالح بين الفئات والطّبقات الاجتماعيّة مستمرّ ولو بأشكال مختلفة. ولذلك فحين بدأنا هذا الحديث اعتبرتُ أنّ نصف تاريخنا محجوب، وهذا الحجب موقف إيديولوجي.. لماذا لم نقتنع بـ **ألف ليلة وليلة** إلاّ حين نعتها الإفرنج بأنّها أدب عظيم؟ لماذا حذفنا ألف سنة من تاريخ الثّقافة العربيّة؟ هذا أمر غير مجّاني؛ إنّه أمر مرتبط بالإيديولوجيا ومرتبطٌ بأدبٍ كسر الصّورة الّتي خلقها المتنبّي، وهي الصّورة الّتي وصفناها قبلاً. الصّراع ثقافي إيديولوجي، وهو صراع حول كيفيّة تفسير القديم. المشكلة في الواقعيّة الاشتراكيّة ذاتها أنّها فهمت الصّراعَ بإلغاء كافكا! غير أنّ الصّراع هو كيف نقرأ كافكا؛ فالأدب العظيم موجود ولا أحد يستطيع أن يلغيه..

□ ألا تعتقد أنّ هذه النّظرة تؤدّي بالنقد إلى التّخصّصيّة، أي تحوّل النّقد إلى نقد سوسيولوجي، سايكولوجي، ليبقى محافظاً على «موضوعيّته»؟

□ الخطر فيما تقول هو أنّنا في سياق التّطوّر العلمي والتكنولوجي نسير نحو التّخصّصيّة، ونحو الكاتب الّذي لا يعرف كلّ شيء. الكاتب «العام» انتهى إلى الأبد. لاحظ مثلاً أنّ مثقّفاً مثل جان بول سارتر قد ورثه بارت وميشيل فوكو.. وهما حتّى بالنّسبة لمثقّفي اليوم عامّان رغم أنّهما كانا مثقّفين متخصّصين.. الثّقافة صائرة إلى التّخصّص لكي تلحق بالعالم؛ والّذي يقودُ المجتمعَ منذ الثّورة الفرنسيّة هو العلم لا الأدب. مقال ميشيل فوكو العظيم «موت المؤلّف» يخبر شيئاً مرعباً وهو أنّ الثّقافة كانت مهمّة حين كان الأدب يقود الفكرَ والمجتمعَ، وكان النّاس لا يعرفون اسم الكاتب (لذلك فـ **الإلياذة** ليست لهوميروس؛ بل مؤلّفها مغفل).. وحين أصبح العلمُ هو الّذي يقود المجتمعات صارت أسماء العلماء مغفلة وأسماء الأدباء هي الظّاهرة. ولذلك فإنّه يمكنك أن تعرف الآن كافّة أدباء أوروبا، وأمّا العلماء فمن النّادر أن تعرفهم؛ وقد يكون آخر عالم مشهور هو أينشتاين.

إذن أنت في حضارة يقودها العلمُ، والعلم يتّجه إلى مدى متخصّص جدّاً لأنّ السّيطرة على الطّبيعة أصبحت معقّدة ولم يسبق لها مثيل في التّاريخ. إذن معك حقّ فيما يختصّ بالخطر الّذي تشير إليه. ولذلك فأنا أعتقد أنّنا بحاجة لكتابةِ الموقف الثّقافي السّياسي كمثل هذا النّوع الّذي أجرِّب أن أكتبه وأطوّره، وهو المقال الّذي لا يدّعي أنّه وريث الثّقافة الموسوعيّة الشّاملة ولكنّه يجعل قراءةَ الأحداثِ والنّصوصِ والأدبِ ضمن وحدةٍ هي وحدة الموقف الفكري الثّقافي الّذي يجب أن لا تُفقد، لأنّها إذا فقدت يغدو الزّمن عبثاً.

ـ ضمن **ملحق النّهار** ثمّة كتابات نقديّة صحافيّة تتناول نصوصاً متنوّعة.. كيف تنظر إلى هذه الممارسة؟

□ هنالك شيء يسمّونه في كلّ صحافة العالم مراجعةَ الكتب. ومراجعة الكتب ليست هي النّقد الّذي كنّا نتكلّم عنه، وإنّما وظيفتها تقديم الكتاب، ثمّ إعطاء فكرة تسهّل على القارئ عمليّة القراءة؛ تربط الكتاب بما صدر قبله وتعطي القارئ بعض المفاتيح الأخرى لقراءته؛ وهذه الممارسة ممارسة محدودة جدّاً. ومع ذلك فمن الصّعب أن تجد من يكتب مراجعة الكتب لأنّ مراجعة الكتاب عمل متواضع وكتّابنا لا يستطيعون القيام بهذا الأمر! يعتقد الكاتب أنّه في مراجعة الكتاب يقول الكلمةَ الفَصْلَ في الأشياء؛ فمن الصّعب جدّاً أن تجد كتّاباً لباب مراجعة الكتب. مراجعة الكتاب تتضمّن موقفاً: يمكنك أن تحبّ الكتاب أو أن تكرهه، وهذا الموقف غالباً ما يكون انطباعاً. كيف تختار الكتب لهذه الزّاوية؟ أوّلاً ليس أمامك الكثير من الخيارات، لأنّ كتّاب هذه الزّاوية ـ كما ذكرنا ـ قلائل. ثانياً، يجب على من يراجع الكتب أن يستمرّ في ذلك حتّى يتحمّل المسؤوليّة. ولكنْ للأسف تضيع المقاييس في بلادنا لأنّ سوق الكتاب سوقٌ غرائبي.. لا تستطيع في فرنسا مثلاً أن تكتب عن كتاب باستخفاف لأنّك إذا أخطأت مرّتين أو ثلاث مرّات يتوقّف النّاس عن قراءتك. وأمّا عندنا فالكتاب لا سوق له.. والمقياس الفعلي هو الجمهور.. هنالك جمهور من القرّاء، وإذا انعدم هذا

الجمهور يقرأ مثقّفو المقاهي بعضهم البعض ويعتقدون أنّ هذه هي الثّقافة بينما هي في الحقيقة هراء وتضييع وقت. مشكلتنا أنّنا بلد صغير ولا يقرأ؛ الخطر اليوم أن نصبح بلا مقاييس مرتبطة بجمهور القرّاء. أي أنّ العمل الّذي يثير ضجّة سرعان ما يُنسى لأنّه لم يخضع لمقياس العلاقة مع جمهور المتتبّعين. وهنا الخطورة في كلّ العملية الثّقافيّة في بلادنا..

ـ عملتَ على نقد الشّعر في كتابك **دراسات في نقد الشّعر**. نحبّ أن نعرف موقفك من عمليّة الحداثة، وهل هي ما يدّعيه المنظّرون الشّعريُّون، أم هي ما يدعيه بعض علماء الاجتماع والنّقاد اليساريّين من حيث رفضهم للتسمية معتبرين أنّ الحداثة حركةٌ شموليّة لا تصيب المستوى الفوقي فحسب. ثمّ لماذا أصابت الحداثة المنظومة الشّعريّة خاصّة ولم تطل الرّواية الّتي حافظت على النّموذج المحفوظي؟.

□ عفواً، ولكن نجيب محفوظ حديث وأنا أعتبره أكثر حداثة من الشعراء كلّهم. كتابي في **نقد الشّعر** كان يتعاطى مع ثلاثة نماذج فقط، هم السّيّاب وأدونيس ومحمود درويش لأنّني افترضت أنّ بينهم خطّاً يتنامى هو خطُّ القصيدة الشّاملة. افتراضي كان أنّ حركة الحداثة في الشّعر مرتبطة بالمرحلة القوميّة، بالنّاصريّة والفكرة القوميّة، وأنّه لا يمكن فهم الحداثة الشّعريّة دون فهم الحركة القوميّة. وهي أصابت الشّعر لكن سبقتها حداثة في النّقد، أسّسها طه حسين وترافَقَتْ معها حداثة في الرّواية جسّدها نجيب محفوظ، وبجانبها كان هنالك حداثة في الأغنية جسّدها عبد الحليم حافظ، ثمّ فيروز. يعني كان هنالك حركة واحدة، والحداثة تجلّت في الشّعر لأنّنا في لبنان لدينا شعراء أكثر ممّا ينبغي؛ هنالك تورّم في النّتاج الشّعري والأهمّيّة باتت للشّعر.

لماذا بدا الشّعر مهمّاً أكثر من غيره؟ لأنّ الشّعر اصطدم بما هو مقدّس، والشّعر طرف من أحد طرفي القدسيّة في العالم العربي وهما القرآن والشعر. مصادر تفسير القرآن هي الشّعر الجاهلي؛ ومن هنا قدسية الشّعر العربي لأنّه يصوّب اللّغة؛ ونحن نصحّح اللّغة حسب الشّعر الجاهلي؛ إذاً بدت المعركة حول الشّعر هي الأضخم لأنّ الشعر ـ كما ذكرنا ـ أمرٌ مقدّس عند العرب ولأنّ الانقلاب في الشّعر كان مؤشراً على أنقلاب شامل في الثّقافة والحياة العربيّة. الحداثة بدأت بمسألة الخلافة، أي بعد علي عبد الرّازق الّذي حرّرنا نظريّاً من السّلطة الخلافيّة؛ هنا يمكن أن نقول إنّنا دخلنا في جدل حول دلالات السّلطة ومعناها ومن أين تأتي شرعيّتها..

ـ هنالك من ربط بين ما بدأ به علي عبد الرّازق وطه حسين وأحمد أمين وبين ما تمّ إنجازه على صعيد الحداثة في الخمسينات من هذا القرن؟

□ التناقض بين الحدثين هو في ظاهر الأشياء فحسب. فأنا لا يهمّني إذا كان بدر شاكر السّيّاب قوميّاً عربيّاً أم شيوعيّاً أم ناصريّاً بينما كان طه حسين ليبراليّاً يمينيّاً من الدّستوريّين؛ ومن المؤكّد أنّه لم يكن ينظر بارتياح للثورة النّاصريّة؛ ومن المؤكّد أنّ نجيب محفوظ بقي وفديّاً طوال حياته. ولكنّني أرى أنّ كلّ هذه المرحلة كان عبد النّاصر أحد نتائجها لا صانعها؛ فنحن نقول «المرحلة النّاصريّة» لتسهيل الفهم وتحديد الفترة الزّمنيّة، ولكن كلّ هذه المرحلة كانت مرحلة اصطدام لتيّارات كثيرة يجمعها اتفاق على مجموعة من الأمور: على ضرورة التّغيير، على ضرورة إحلال الفكرة القوميّة مكان الفكرة الدّينيّة، على ضرورة الارتباط بالعصر. يروي بدر شاكر السّيّاب أنّه كتب أوّل قصيدة حديثة متأثّراً بقصيدة **الآل باتروس**؛ جمال عبد النّاصر يخبر أنّ طموحه أن تصير مصر مثل بريطانيا في فلسفة الثّورة؛ وأدونيس كان يترجم سان جون بيرس، ونجيب محفوظ كان يقلّد بلزاك، وطه حسين ورث العقلانيّة الديكارتيّة.. إلخ.

إذاً كان هنالك اتفاق اجتماعي عام أقام سمات مرحلة تجد تجسّداتها في كلّ ميادين الثّقافة.. لا ثقافة جدّيّة إذا لم تكن كذلك. أنا لا أستطيع أن أقرأ شعر صلاح عبد الصّبور دون قصص يوسف إدريس؛ ولا قصص يوسف إدريس دون أغاني عبد الحليم حافظ، ودون الموسيقى الّتي رافقت عبد الحليم حافظ والتّغيير الجذري في الذّائقة الموسيقيّة الّذي قام به مع عبد الوهّاب وغيرهما.. إذاً كان هنالك وحدة.. وهذه الوحدة كانت مشكلتها برأيي أنّها توفيقيّة.. حاولت التّوفيق بين نقد الماضي والقبول به؛ وفّقت بين الفكرة الجديدة والفكرة القديمة. ادرسهم واحداً واحداً تجدهم كلّهم في هذه الازدواجيّة المرعبة، وهي ازدواجيّة تلك المرحلة الّتي انتهت عمليّاً في اعتقادي عام ١٩٦٧. استيعابنا لانتهائها كلّفنا عشرين سنة وحرباً طاحنة في لبنان والآن ستأتينا حروب أهليّة في كلّ أنحاء العالم العربي حتّى نستوعب أنّ علينا أن نبحث عن شيء جديد في السّياسة والثّقافة والفكر.. نحن الآن في مرحلةٍ تسمّى ما بعد الحداثة وهي مرحلة تقوم على تفكيك. والتّفكّك ليس في العالم الثالث وحده.. هذا وهم.. التّفكّك سوف يصل إلى كلّ مكان؛ مرحلة التّقدّم التّكنولوجي والتّخصّصيّة المرعبة تقود إلى حركتين متناقضتين: حركة ما بعد قوميّة كما نرى في أوروبا الّتي ستتوحّد، وحركة ما قبل قوميّة كما نرى في التّفكيك الّذي يحدث في المجتمعات من يوغوسلافيا إلى الاتحاد السوفياتي ويمكن أن يحدث في أيّ لحظة في أميركا. ليس هنالك من هو منيع تجاه هذه

الأحداث. نحن الآن إذاً في مرحلةٍ جديدة، أطالب بأن نلتقط سماتها لأنّه لا يمكن لنا تحديدها؛ لذلك يجب أن نتخلّى عن الأفكار المسبقة من المرحلة الماضية، ثمّ يجب أن نكتب الحاضر ونكتب التّفاصيل.. حتّى نستطيع أن نخرج بثقافة جديدة. ونحن لا نملك الرّفاهية الموجودة في العالم الأوّل؛ لذلك نحن بحاجة لثقافة جديدة وثقافة تخدم الهدف الأساسي وهو أن نعيش بكرامة. أنا لست خائفاً على القوميّة العربيّة؛ إنّها تعنيني إذا كانت تخدم الإنسان العربي؛ بل أنا خائف على الإنسان العربي الآن. لذلك لا نستطيع في مرحلة ما بعد الحداثة، وهي مرحلة تفكيك النصّ، أن ننسى مهمّات ثقافيّة سياسيّة لأنّنا في خطر أن نعيش تحت مستوى البشر، والإغراء الّذي يقدّمه لنا العالم الحديث هو أن تنفصل الإنتلجنسيا عندنا عن مجتمعاتها وتعيش في وهم العالميّة، وتترك هذه المجتمعات في طريقها إلى الهاوية كما نرى في العراق والصّومال والبوسنة..

ـ انطلاقاً من حداثة الخمسينات على المستوى الشّعري أريد أن أسأل أين وصلت التّجربة الشّعريّة حالياً؟

□ إذا تناولنا محمود درويش في مجموعته الأخيرة **أحد عشر كوكباً وفي أرى ما أريد** هنالك تغيّر جذري. هنالك مزج خارق بين الحكمة الحقيقيّة والأدب، أي أن تقول فكرة أدبيّة جديدة مرتبطة بالتجربة الإنسانيّة وبين القصيدة المنتشرة على مساحة كبيرة من التجارب الصّغيرة. برأيي هنالك ما هو جديد ولم يظهر نقدياً بعد، لأنّ قضيّة الشّعر الحديث في الخمسينات كانت قضيّة بسيطة: اكسروا هذا العمود وانتهينا. لم يكن أحدٌ يفكّر آنذاك في المضمون، أي بعد كسر العمود ماذا تريدون أن تقولوا. طبعاً الّذين كسروا العمود قالوا من المؤكّد أنّ أدونيس شاعر كبير وقال كثيراً.. نحن الآن في مرحلة تتشكّل القصيدة فيها من الحكمة بمعنى المعرفة الإنسانيّة ومن العناصر التّفصيلية المنتشرة والمتشظّية في الواقع. في رأيي أنّ الشّعر العربي لم يمت، الشّعر المنتج حالياً هو شعر مهمّ جدّاً يحتاج إلى الوقت حتّى نستوعبه وهو يحتاج إلى الوقت حتّى يتبلور، ولكنّني متأكّد أنّ هنالك تجربة في الشّعر العربي الحديث هي تجربة ما بعد الحداثة..

ـ تعاطيت مع التنظير في النّقد في كتابك **الذّاكرة المفقودة** حيث أرسيت مفهوماً للذّاكرة وعلاقتها بالكتابة؛ نسأل عن مرجعيّة الذّاكرة لدى الحداثة ومشروعها في الخمسينات، إذْ تشير كلّ المعطيات إلى تأثّر واضح بالغرب؟!.

□ الحداثة العربيّة في الخمسينات نشأت على هذه الذّاكرة. تقليد الأدب الأجنبي كان ذاكرة؛ ليست ذاكرتك ولكنّها ذاكرة. ماضي أوروبّا هو مستقبل العالم، وماضي العالم هو نحن الأدب العربي القديم: هذه الفكرة كانت واضحة، وتكتشفها في الإصرار على إدراج الأدب العربي في الأدب العالمي. العرب حين كانوا أسياد العالم القديم لم يهتمّوا بالأدب اليوناني، لم يهتمّوا بأن يدرجوا الأدب العربي في الأدب اليوناني، بل اعتبروا الفلسفة اليونانيّة مصدراً وأدبهم العربي مصدراً آخَرَ. لم يخضع النموذج الأدبي العربي للسّؤال إلّا في العصر الحديث، والجاحظ حين يتكلّم عن الفرق بين العرب والعجم يمجّد النّموذج العربي من حيث قدرته على البلاغة والارتجال. لم يتعرّض الأدب العربي للسّؤال رغم أسئلته أو احتجاجات أبي نوّاس؛ ورغم أنّ أبا تمّام أحدث تغييرات جذريّة في المعنى الأدبي وأدخل الإيحاء على الصّورة الشّعريّة إلّا أنّ النموذج لم يمسّ ولم يتعرّض للتشكيك. لذلك لم نترجم الأدب اليوناني، فقد اعتبر العرب أنّ أدبهم هو الأدب الأفضل لأنّ لغتهم هي اللّغة الفضلى.

للمرّة الأولى، منذ حوالي المائة عام، تعرّض الأدب العربي للسّؤال، وهذا دليل على عمق التّحول الّذي حصل في العالم العربي. فبعد سقوط الخلافة الإسلاميّة العثمانيّة وهذا النّظام التّقليدي الّذي عشنا فيه حوالي ألف وثلاثمائة عام، وبعد التّحول الجذري في العالم نحو العلم والتّكنولوجيا، اكتشف العرب أنّ أدبهم لم يعد مرجعاً؛ والنّقاش الّذي دار بين طه حسين ومصطفى صادق الرّافعي ترى فيه آخر صيحات التمسّك بالنّموذجيّة العربيّة. للمرّة الأولى يخضع الفكر التّقليدي لعملية السّؤال؛ هذا الخضوع تمّ عبر عمليّة فكريّة معقّدة جدّاً لا أعتقد أنّه يمكننا فصلها عمّا بدأه الأفغاني ومحمّد عبده اللّذان أخضعا للمرّة الأولى الفكر الإسلامي لمصطلحات غير إسلاميّة. نحن مررنا في مرحلة خطيرة جدّاً في التّحول الثّقافي، وهي قبولنا بكون أدبنا ككلّ الآداب، بل قبولنا بأنّ وضعه نسبي ومتخلّف عن غيره: فنحن لا نملك شيئاً من الفنون الكبرى في الآداب الأجنبيّة؛ ليس لدينا ملحمة ولا مسرح ثمّ ليس لدينا رواية، إذاً لا يوجد لدينا شيء. لذلك ظهر لدينا اتّجاه لتبنّي كلّ ما هو غربي، وهذا هو كلام طه حسين في **مستقبل الثّقافة في مصر**.

ماذا فعلت الحداثة؟ ترى شاعراً كبيراً مثل أدونيس يقول في **مقدّمة لديوان العرب** إنّ أبا نوّاس بودلير العرب وأبا تمّام مالارميه العرب وهذا محاولة للدّخول في التّاريخ العالمي لأنّنا لم نعد نستطيع أن نبقى خارجه. يبدو الآن أنّ هذا الكلام مبسّط ولكنّه في وقته كان كلاماً خطيراً جدّاً لأنّه كان ينسب كبار العرب لأدباء أفرنج وحديثين وغير ذلك. الحداثة حاولت أن تجمع بين ذاكرتين: أن تحافظ على الذّاكرة العربيّة التّقليديّة ـ ولذلك حافظ أدباؤها على الفصاحة بشكلٍ قوي، لم يمسّ المبنى الدّاخلي للغة العربيّة، وحافظوا على النّموذجيّة حين قبلوا افتراض

عصر النّهضة بأنّ الشّعر العبّاسي والجاهلي هما نموذج اللّغة العربيّة ـ ولكنّهم قرّروا أن يدمجوا هذا التّاريخ ضمن تاريخ العالم الّذي تسيطر عليه الحضارة الأوروبيّة. ما نكتشفه الآن كلّنا هو التّالي: صحيح أنّ الرّواية فنّ غربي ولكن لدينا نحن **ألف ليلة وليلة**.

> أنا لستُ استمراراً للماضي ولا امتداداً للغرب، بل أنا في خلطة عجيبة يمتزج فيها الكوكاكولا بالحجاب.

أنا أعتبر نجيب محفوظ رجلاً عظيماً لأنّه قدّم للأدب العربي خدمة لا تُقدَّر بثمن، وهي أنّه جعل لنا تاريخاً للرّواية، وقد ألفّ معظمه من الرّواية الطّبيعيّة والواقعيّة؛ بل إنّه قلّد ماركيز، قلّد الجميع وحرّرنا من المرور في كلّ هذه المراحل. يبدو الآن بشكل بديهي حين نحاول أن نكتب رواية أنّنا لا نستطيع تقليد أيّ كاتب، وإذا أردت أن أستوحي، أستوحي من **ألف ليلة وليلة** ومن المقامات ولكنّني لا أستطيع أن أقلّدها. أنا لست استمراراً للماضي ولست امتداداً محسوماً نحو الغرب؛ أنا هنا في هذه الخلطة العجائبيّة الغريبة الّتي يمتزج فيها الكوكاكولا بالحجاب، والماضي بالحاضر، وأنا سوف أحاول أن أنقل وأخبر هذا، دون عقد، لأنّ أدباء عصر النّهضة والحداثة كانوا معقّدين جدّاً من الغرب. المطلوب منّا الآن أن نكتب هذا الحاضر دون أن نكون وَرَثَة الماضي أو امتداداً مهجّناً وسخيفاً للغرب..

ـ في كلامك شيء من التّفاؤل.. ولكن مع تجربة طه حسين ومعاصريه هنالك نوع من وعي التجربة فقد كانوا يعرفون أنّهم بحاجة إلى تطوير على نسق التجربة الغربيّة، لذلك كان هنالك نوع من الانتقائيّة فيم يجب أن نأخذه من الغرب. أمّا الآن ومع تطوّر أنماط المجتمع الاستهلاكي فقد صرنا نعيش يوميّاً مع الكوكاكولا وأكثر من عشرة أفلام غربيّة تبثّ علينا من محطّاتنا. لقد صار الغرب جزءاً منّا ولم يعد لنا موقف ثقافي عربي بحت، بتنا نأخذ ما يريدوننا أن نأخذ.. حتّى في مرحلة الحداثة لم نكن نعي التجربة.. هل كان طه حسين برأيك بنموذجه الانتقائي يريد تجنيبنا أن نصل إلى ما وصلنا إليه اليوم؟.

□ الإنسان يعتبر دائماً أنّ طفولته هي أجمل شيء في حياته، ودائماً يبدو الماضي أجمل من الحاضر لأنّ الماضي ليس الماضي، بل هو متخيّلك عن الماضي. برأيي نحن العرب بعد الحداثة وبعد عبد النّاصر مررنا لأوّل مرّة بتجربة العلاقة بالتّاريخ. الخطأ ـ إذا كان هنالك خطأ ارتكبه العرب بعد الـ ٤٨ ـ كان فكرة أن تجنّب الصّراع مع إسرائيل ينجّيهم من مفاعيل هذا الصّراع. هذا الخطأ انتهى، وانتهى نتيجة خطأ: عبد النّاصر لم يعتقد أنّ هنالك حرباً عام ١٩٦٧، كان يعتقد أنّ الإسرائيليّين لن يقاتلوا وإلاّ لما كان أغلق مضيق تيران. انتهت هذه المرحلة وفتح الصّراع على كافّة احتمالاته التي إذا قرأت الآن يوميّات الحروب الصّليبيّة تجد حالتنا فيها: حروب أهليّة، ناس تتصالح وناس تتصارع ومجتمع يتداخل بعضه ببعض. لقد وصلنا إلى الحقيقة التّاريخيّة.. العلاقة الحقيقيّة بالتّاريخ.. يمكن أن تقول لي إنّ الثّمن غالٍ ودفعناه.. صحيح، لكن ليس هنالك من شعب يريد أن يصبح شعباً إلاّ وعليه أن يدفع الثّمن الغالي. خذ تاريخ كلّ العالم تجد ذلك.. تبدو اللّحظة هذه هي اللّحظة الأكثر فوضى في تاريخنا.. صحيح.. ولكنّها أيضاً أكثر اللّحظات حقيقة. ليس من الضّروري أن نرتكب هذه الأخطاء لو كنّا أوعى قليلاً.. ولكنّنا لم نكن واعين كفاية. صحيح أنّ الأميركان يهيمنون على الإعلام المرئي العالمي وأنّهم أصبحوا في منازلنا وأنّ هذا أمر سلبي ولكنّه يحمل إيجابيّات أيضاً في العمق. أنت جزء أو طرف من عالم واحد، نحن كعرب في خضمّ مرحلة مخاض فظيعة وصراعات دمويّة مخيفة لكي نجد أنفسنا وذواتنا أخيراً. صار المطلوب أن نجد الأشكال الفكريّة والسّياسيّة اللازمة حتّى ينتج هذا المجتمع. الفرق بيننا وبين طه حسين أنّه كان يعتقد أنّه بتقليد الغرب تسير الأمور بشكل طبيعي. نحن قلّدنا الغرب ووقعنا في المصيبة، نحن الّذين نرث هذه الثّقافة ليس لدينا وهم عن حلّ سحري.. آخر وهم لدينا كان الوهم الماركسي، تأتي بالوصفة وتركّب الدّواء وتصلح الأمور.. نحن الآن بلا وهم، نحن نعرف أنّ مهمّة بناء هذا المجتمع مهمّة ملقاة علينا وحدنا، وحين انهارت السّلطة العثمانيّة صار عندنا فراغ بالسّلطة، ولكنّ الاستعمار سدّ هذا الفراغ. كلّ الدّول هذه ورثت دساتير وضعها الغرب، القوانين والنّظام الاجتماعي كلّها من صنع الاستعمار، للمرّة الأولى أنت مطالب أن تضع نظامك، دستورك، تكتب نصّك وتشيد ثقافتك. نحن مطالبون بصياغة المشاريع بنداً بنداً.. أنا أعتقد أنّنا في معركة طاحنة مع اسرائيل وأميركا ومع الأخطبوط النفطي الذي يجسّد إمكانيّة تحوّل العامل الداخلي إلى سرطان أشدّ تدميراً من العامل الخارجي. ويمكن أن نتدهور إلى أسفل السّافلين. لا أستطيع أن أنسى أنّني مضطرّ للبناء، وأنّني مهدّد بالتفكّك وبالفناء..

ـ لم تأخذ القصّة القصيرة عند إلياس خوري حقّها كما أخذت الرّواية رغم أنّها كانت قصّة قصيرة مميّزة. هل هذا هو موقف من القصّة القصيرة؟

□ أنا لم أكتب إلاّ مجموعةً قصصيّة واحدة هي **المبتدأ والخبر**، وعمليّاً هذه القصص هي روايات قصيرةٌ، لا بالمعنى الّذي اصطلح عليه الشّكلانيُّون الرّوس؛ وقد يكون هذا الأمر قد نتج عن أنّ القصّة القصيرة قد ارتبطت تاريخيّاً بالصّحافة، وربّما لأنّني أمارس الصّحافة وفي كتاباتي الكثير من الأمور السّياسيّة وغير ذلك . أنا لا أملك ميلاً لكتابة القصّة القصيرة أبداً. في **المبتدأ والخبر** أربع قصص، وقصص كبيرة نسبيّاً، كان من الممكن أن تكون روايات، لماذا كانت روايات قصيرة؟ لا أعرف. ولكنّني عمليّاً لم أكتب القصّة القصيرة بالمعنى الّذي تتكلّم عنه، لم أشعر بحياتي أنّني أكتب قصصاً قصيرة. الرّواية عندي هي مجموعة حكايات والحكاية الواحدة لا تكفي، لا تقوم بذاتها، في رأيي. القصّة القصيرة ليست حكاية؛ إنّها شيء آخر. في البناء الرّوائي لديّ هنالك بناء حكائي وبناء لعدد كبير من الحكايات ولا حكاية يمكن أن تقوم بنفسها. لذلك أعتقد أنّ الرّواية هي الشّكل الأكثر مناسبةً لي. .

ـ ومع ذلك تكلّمتَ في ندوة مكناس عام ١٩٨٣ عن تجربتك القصصيّة. .

□ هذا لا يمنع من أن أتكلّم. . وأنْ أُدْعَى الآن إلى ندوة عن القصّة القصيرة وأذهبَ. . **المبتدأ والخبر** كتاب أحبُّه كثيراً واعتبره من أفضل كتبي، ولكنّني الآن لست في هذا المناخ، مناخ القصّة القصيرة.

ـ ندخل الآن في تجربتك الرّوائيّة. تعاطت رواياتك مع موضوعة الحرب اللّبنانيّة. كلّ رواية شكّلت موقفاً من هذه الحرب من **الجبل الصّغير** إلى **الوجوه البيضاء** إلى **رحلة غانّدي الصّغير** فـ **مملكة الغرباء**. إذا تناولنا الرّوايتين الأخيرتين فإنّ **غانّدي الصّغير** تعاطت مع فترة الاجتياح الإسرائيلي الّذي استهدف المقاومةَ الفلسطينيّة في لبنان، ولكن الرّواية غيّبت الفلسطيني. وأمّا **مملكة الغرباء** فقد حضر فيها الفلسطينيُّ رغم أنّها تعاطت مع بيروت بعد الحرب. كيف يمكن أن نفسّر ذلك؟ . .

□ عليك أن تتعامل مع الرّواية باعتبارها حكاية؛ وأنا أخبر حَكايات. في **غانّدي الصّغير** كتبتُ حكايةَ ماسح أحذية، وحين كتبت **غانّدي الصّغير** كنت معنيّاً جدّاً بالموضوع الفلسطيني فعليّاً. كانت حرب المخيّمات قد انتهت ولم يعد هنالك في لبنان وضع فلسطينيٌّ أنا معنيٌّ به شخصيّاً. ولكنّني لم أكن أستطيع أن أقحم على بنية قصّةٍ أبطالُها ماسحُ أحذية وعاهرةٌ وقسيسٌ بروتستانتي فلسطينيّاً لا دور وظيفيّاً له. أنا أوّلاً لست مؤرِّخاً، وأنا لست معنيّاً بأن أنقل الواقع كلّه. أنا معنيّ بإخبار حكاية جميلة ومسلّية، تنقل جزءاً من الواقع وجزءاً من الحقيقة وتخبر عن معاناة النّاس وحكاياتهم. لذلك لو قرّرتُ في **غانّدي** أن أُدخل الفلسطيني لكان ذاك موقفاً إيديولوجيّاً زائداً (لأنّ تجربتي في معظمها كانت مع المقاومة الفلسطينيّة). الفكرة في **غانّدي** كانت أن أخبر قصّة حيّ في رأس بيروت، والتّناقضاتِ في داخله، والمشكلة الإنسانيّة الّتي تطرحها علاقةُ هذا الحيّ بالجامعة الأميركيّة، أي بالوعي المستحضَر من الخارج (الوعي الغربي)؛ ومن ناحية أخرى هنالك الوجهانِ الآخران لهذا المجتمع المجسَّدان في القسّيس وأليس. . أنا كنت أخبر حكايةً، ولم أكن أورّخ الحرب، ولست مضطّراً في كلّ قصّة أن أخبر فيها «كلّ القصّة» . . .

ـ صحيح أنّك لا تكتب التّاريخ. . لكنّ نَصَّك كُتب وتُرك للقراءة. ولا أعرف كيف تقتنع القراءةُ بهذه البراءة، فلا يتمّ تحميل النّص وإسناده إلى مرجعيّات مختلفة. ينتهي النّص بدخول الإسرائيليّين إلى بيروت وقَتْل غانّدي الصّغير والتّكبير (صيحة الله أكبر). ونعود للتّاريخ فنجد بعد دخول الإسرائيليّين بدايةَ ظهور الحركات الأصوليّة الإسلاميّة. .

في «مملكة الغرباء» حافظتُ على أسماء الأشخاص الحقيقيّين لكي يبدوا وكأنّهم مُتَخَيَّلُون!

ـ لا . . لا . . مشهد التّكبير في **غانّدي الصّغير** هو مشهد حقيقي. أعتقدُ أنّ أوّل تعبير سمعتُه عن مقاومة بيروت للاجتياح الإسرائيلي هو أذان «الله أكبر». فمادام أنّه كان باستطاعتنا أن نقول الله أكبر «فماشي الحال». وهذا ليس موقفاً دينياً؛ «الله أكبر» هي صرخة العرب. أنا من بيئة مسيحيّة في الأشرفية، ورغم ذلك نقول «الله أكبر» في البيت. الصّيحة تعبير عن وجود نبض في المدينة يستطيع أن يواجه الهجومَ الهمجيَّ الّذي احتلّها. هذا هو الواقع لا أكثر من ذلك. . . لن يُفسّر أحدٌ «الله أكبر» كما فسّرتها أنت. لن تُقرأ بوصفها تعبيراً أصوليّاً بل بوصفها صرخةَ الحرب عند العرب. . .

ـ أريد أن أسألك عن الرّمز المسيحي الّذي تستخدمه دائماً في رواياتك من **الجبل الصّغير** إلى **مملكة الغرباء**، ودلالته الرّمزية والتّعبيريّة بالنّسبة لك، وهل هي دلالة واحدة أم نسبيّة تبعاً لكلّ رواية؟

□ في **الجبل الصّغير** الرّمزُ المسيحي يُستخدم كشكل نقدي لأنّ

هنالك من يسأل الرّاهب عن الفرق بين الرّاهب والبوليس؛ الكتاب يأخذ الدّين بوصفه ظاهرةً اجتماعيّة ويحاكمها كظاهرة اجتماعيّة أيضاً. في **مملكة الغرباء** أتعاطى مع الدّين بصفته الرّمزيّة؛ وهي البحث عن الرّابط بين شخصيّة المسيح وشخصيّة الرّاهب الّذي يتوجّه إلى القدس وبين علي أبو طوق الّذي استشهد في مخيّم شاتيلا بعد حصار المخيّم. وهنالك ربط في شخصيّة سامية في المخيّم ووداد الشّركسيّة ومريم الّتي هي أمّ المسيح. هنالك خطّان متوازيان الرّمز المسيحي فيهما مأخوذ بشفافيّته الأولى باعتبار المسيح هو الغريب والوحيد والمطرود والمصلوب.. إنّ الاستخدام المسيحي يأتي أساساً من كوني مسيحيّاً؛ وهذا أمر لا شكّ فيه، وأعتقد أنّه قد حصل أمر فادح في «الثّقافة العربيّة» منذ **حماسة** أبي تمّام، وهو شطبُ العنصر المسيحي في الثقافة العربيّة. أعتقد أنّ المسيحيّين عرب مثل المسلمين وهم جزءٌ تكوينيٌّ في الثّقافة العربيّة. لقد وُلدت في عائلة متديّنة جدّاً. ورغم أنّني لست متديّناً أبداً فإنّي أستخدم الرّمز المسيحي مثل أيِّ رمز.. ولقد استخدمت الحكاية المسيحيّة في كلّ مرّة بشكل جديد، طِبْقاً لمقتضى الحاجة الأدبيّة..

ـ السّؤال عن الرّواية كان هاجساً لدى إلياس خوري ألمَّ به في **رحلة غاندي الصّغير**، ثمَّ ظهر واضحاً وعلنيّاً في **مملكة الغرباء**. لذلك سنسأل مع سعدي يوسف في نهاية قراءته لـ **مملكة الغرباء**: هل يحتمل السّؤالُ عن الرّواية أن تقوم الرّوايةُ عليه؟

□ أعتقد أنّ سعدي يوسف وقع في اللّبس لأنّه فهم من السّؤال أنّه مجرّد سؤال، بينما كان السّؤال لديّ حيلة. الكتابة كلّها حيلة. مشروع **مملكة الغرباء** لا تستطيع أن تجمع عناصره إلاّ بالحيلة: من المرأة الّتي فقدتْ ذاكرتَها وحين استعادتها فقدتْ حياتَها، إلى الفلسطيني الّذي فقد حياته وبلده وذاكرته، إلى غيرهما من الشّخصيات الأخرى التي تدور كلّها حول فترة أعتقدُ أنّها حالة نموذجيّة لبيروت الآن، وهي الفترة التي يشعر فيها الإنسان بأنّه غريب في بلده. فكان السّؤال هو حيلتي حتّى أستطيع أن أربط بين العناصر المختلفة.

الأديب هو في موقع يفترض المعرفة. وأمّا الحقيقة فهي أنّني لا أعرف؛ بل أنا أبحث، والأسئلة حول الرّواية كانت حيلتي حتّى أستطيع أن أبحث. **مملكة الغرباء** في رأيي ليست سؤالاً حول الرّواية بل هي رواية، بمعنى أنّها تخبر حالةً متكاملة الجديدُ فيها هو المزجُ العلنيّ بين المتخيّل والحقيقي، تحويلُ الحقيقي إلى ما يشبه المتخيّل. ففي الرّواية قصصٌ حقيقيّة فعلاً، ولم أقم مثل غيري من الرّوائيّين بتغيير الأسماء، بل تركت الأسماءَ الحقيقيّة كما هي حتّى تبدو وكأنّها متخيّل. علي أبو طوق يبدو وكأنّه بطل القصّة لا صديقي، وبدا المتخيَّل الّذي هو جرجي الرّاهب أو وداد الشّركسيّة وكأنّهما حقيقيّان لأنّهما خيال مطلق. لقد كان البحث هو عن كيفيّة دمج الحقيقي والمتخيَّل في نسيج واحد.. وهذه هي اللّعبة الأدبية في **مملكة الغرباء**...

ـ كان همّ إلياس خوري في رواياته هو أن ينقل النّاس كما هم في حركتهم. ولكنّنا لو تتبّعنا الشّخصيات الرّئيسة في الرّوايات لوجدناها دائماً نماذج غريبة، من المقاتل المليء بالهواجس في **الجبل الصّغير**، إلى صاحب الوجوه البيضاء، إلى غاندي الشّخصيّة السّاذجة بطرافة، إلى مجموعة الغرباء في **المملكة**... كيف يمكن تفسير ذلك؟

□ أريد أن أخبرك قصّة. في **الوجوه البيضاء** هنالك شخصيّة رئيسيّة هي خليل أحمد جابر الّذي يبحث عمّن قتل ابنه في الرّواية. وشخصيّة خليل متخيّلة لا مرجع حقيقياً لها في الواقع. أغلب الشّخصيات لها مراجع في الرّوايات، ولكنّ شخصيّة خليل كانت دون مرجع فعليّ. ذات يوم منذ ثلاث سنوات أتى أحد أصدقائي وأخبرني أنّه رأى شخصاً على كورنيش المنارة يدهن الحائط بالأبيض، ثمّ أخبرتني زوجتي عنه، وكذلك عدد من الأصدقاء. فذهبت إليه، ورأيته. طبعاً لم يتكلّم معي لأنّه مجنون تماماً. ولكن لحظة لقائي إيّاه كانت اللّحظةَ الأكثر رهبةً في حياتي؛ فقد رأيت المتخيَّل حقيقيّاً أمامي، بينما العادة هي أن يتحوّل الحقيقي إلى متخيَّل!.

> رأيت بعينيَّ هاتين شخصاً يشبه بطل روايتي، فكان من الصعب أن أتكلم معه!

شخصيّة خليل مشغولة بعناية، وقد عانيتُ كثيراً حتّى تستقيم وتتماسك. كنت دائماً أخاف من أن يكون فيها تطرّف زائد، أن تكون غير واقعيّة، حتّى رأيت بعينيَّ هاتين شخصاً يُشبهها. إنّ الشّخص الّذي رأيته كان كأنّه هي. لم يستطع أن يتكلّم. ذهبتُ إليه لأجلس معه وأكتبه كقصّة جديدة أو كفصل أضيفه على الرّواية، ولكنّي حين رأيتُه كان من الصّعب أن أتكلّم معه؛ فذاك كان أمراً يبعثُ على الرّعب. لم يتكلّم معي لأنّه كان مخموراً؛ كان مثل خليل أحمد جابر في أيّامه الأخيرة. وهكذا ترى أنْ لا شيء اسمه شخصيّة واقعيّة أو غريبة أو غير ذلك.

ـ أنا لم أتكلّمْ عن الواقعيّة. أنا كنت أسأل عن الشّخص المبرَّر فنّيّاً!..

□ شخص مُبرَّر أي شخص موجود. واقعيةُ الحياة علّمتني ـ ويا للمفاجأة ـ أنّ شرط الكتابة هو أن لا تصدّق نفسك؛ فحين تصدّقها تصبح سخيفاً. تلك اللّحظة صدَّقْتُ ذاتي، وخفت من نفسي وخفت من هذا الشّخص الّذي يدهن.. تقول شخصيّات غريبة؟! الشّخصيّات يجب أن تجذبني. لماذا تكتب؟ لتخبر بما هو غيرُ معروف. أنا أعتقد أنّك حين تخبر القصصَ تصبح القصصُ غيرَ معروفة لديك. حين أخبرك بقصّةٍ تعرفها فإنّك تتعرّف إليها من جديد.. كتابة الرّواية بحدّ ذاتها عملٌ غريب ومستغرب، لأنّك تخبر فيها حكايات لناسٍ يعرفونها. **الوجوه البيضاء** أنهيتها بالاعتذار لأنّني أخبرتكم قصّة تعرفونها وربّما تعرفون ما هو أجمل منها؛ ولم أكن أكذب؛ فهذا رأيي الحقيقي: النّاس يعرفون قصصاً أجمل من هذه وقد لا يكونون على استعداد لقراءة روايتي، فلا تؤاخذونا، نتمنّى أن نكون قد سَلّيناكم! أعتقد أنّك حين تخبر النّاس قصصاً يعرفونها فإنّك تنقل إلى هذه القصص عناصرَ جديدةً، شخصيّاتٍ جديدةً ومعبِّرةً. ثمّ إنّك تكتب عن أناس لا يكتب النّاس عنهم. هنالك بعض التّلاميذ قرأوا رواياتي وأخبروا معلّمتهم أنّهم بإمكانهم أن يصبحوا أبطالَ قصص. بوّاب بنايتنا يمكن أن يكون بطل قصّة. هذا هو هدفي وليس هدفي الغرائبيّة. هدفي أن أقول إنّ العادي اليومي غريب إذا رأيناه، ولكنّنا لا نراه. نحن غالباً نفترض الأشياء دون أن نراها لأنّنا نسلّم بها، ولكنّنا إذا أعدنا التّحديق بها وجدناها غريبة. كلّ شيء غريب. هل هنالك أبسط من أن يكون بطلك ماسح أحذية؟ كلّ النّاس يرون ماسحي أحذية كلَّ يوم، ويرون صانع أحذية أو صيّاد سمك أو موظّفاً في البريد.. صحيح، يبدو هنالك شيء غرائبي ولكن هذه هي الحياة.. أنا هكذا أراها، أعيشُها كما أكتبها، وأكتب كما أرى الأشياء. أنا أرى أنّك حين تنظر إلى الأمور مرّة ثانية فإنّك تراها غريبة..

ـ لنتكلّم عن شخصيّة البطل لديك. في **الجبل الصّغير** هنالك سمات أبطال. في **الوجوه البيضاء** هنالك شخصيّة خليل أحمد جابر، وهي ضعيفة نسبيّاً من حيث بطولتها رغم أنّها شخصيّة رئيسيّة. في **رحلة غاندي الصّغير ومملكة الغرباء** ينتهي هذا المفهوم تماماً. لماذا تزول شخصيّة البطل عند إلياس خوري؟ وما علاقة ذلك بالموقف من الحرب؟

□ أنا لا أكتب عن شخصيّة بل عن ما يُروى عنها. التقنيّة الّتي أستخدمُها في كتابة القصّة هي ما رُوِيَ عن الشخصيّة، ثُمَّ ما رُوي عن الرواية، وهكذا... رواة الرّواية هم شخصيّات، ويخبرون بعد أن تصير الشخصيّة حكاية. الشخصيّة فعلاً تضمحلّ لمصلحة الحكاية.. إذا أردت أن أفسّرها لك بالنّظريّة، فإنّ عملي التقنيَّ هذا هو مثل فن الأرابيسك، هذا الفن العربيّ الشرقيّ، الأرابيسك يقوم على المسطّح. لذلك في شخصياتي لا يوجد تصوّر سيكولوجي داخلي بل تطوّر يحدث على الشخص، فتنشأ دائرةٌ أولى حوله ثمّ دائرة ثانيّة حتّى يصبح هو في الدائرة الثالثة.. إنّها شخصيّة مسطّحة وفيها تكرار..

وأمّا بخصوص ارتباط هذا الموضوع بالحرب فيجب أن نضع الحربَ اللّبنانيّة ضمن سياقها. دائماً نتكلّم عن الحرب اللبنانيّة وكأنّها ظاهرة معزولة عن العالم. طبعاً في الحرب الأهليّة اللبنانيّة هنالك شيء لبناني؛ هنالك تاريخ لبناني؛ هنالك تناقضات المجتمع اللبنانيّ ثمّ هنالك الذّاكرة الطائفيّة، ثمّ هنالك انفجار التوازن الإقليمي الّذي أنشأ دولة الاستقلال عام ١٩٤٨ وجدّدها عام ١٩٥٨، وانهيار هذا التوازن تمّ بعد حرب حزيران ١٩٦٧. هذه عدةّ عوامل لبنانيّة وإقليميّة أدّت إلى الحرب في لبنان. ولكنّي أعتقد أنّ الحرب اللبنانيّة جزء من ظاهرة كبرى في العالم هي مؤشّر على عمليّة مزدوجة، أوّلاً على معنى العالم الثالث في مجتمع ما بعد الحداثة وفي عصر سقوط الاشتراكيّة ونهاية عصر الاستقرار الدولي: هل بقي العالمُ الثالث شيئاً موجوداً أم تحوّل إلى هامش مطلق وبالتالي إلى مكان قابل للتّفكّك والانهيار والحروب الأهليّة والمجاعات كما نرى في لبنان والصّومال وجورجيا والبوسنة ومناطق كثيرة في العالم مهدّدة بالحروب الأهليّة؟ والأمر الثاني أنّ الحرب الأهليّة اللبنانيّة عبّرت عن أمر مرتبط بتطوّر العالم، وهو تفكّك فكرة الهويّة وفكرة القوميّة؛ كأنّ لبنان في نهاية القرن العشرين كان مؤشّراً لتطوّر راهن لا نعرف ملامحه حتّى الآن ولكنّه يحدث في أنحاء العالم. لذلك لم يكن من العبث أن يخاف غورباتشوف من لبننة الاتحاد السوفياتي، ولبننة البلقان. وكلّ مكان تحدق فيه الأخطار يُحكى فيه عن اللّبننة؛ كأنّ اللبننة تحوّلت إلى جزء من ظاهرة العالم في نهاية القرن العشرين.

نعود إلى سؤالك. إذا كان هذا التحليل صحيحاً فنحن نعيش في نهاية القرن العشرين، نهايةِ الأفكار الكبرى الّتي ظهرت في بدايات القرن. ومع نهاية هذه الأفكار الكبرى نعيش في ظلّ نبوءة ميشال فوكو عن موت الإنسان؛ عن عالم ما بعد الحداثة المتميّز في المجتمع الرأسمالي. إنّه عالمٌ يُقتل الفرد فيه ويُحطَّم دوره. فكأنّنا نعيش إرهاصات وبدايات أشياء غامضة جدّاً، لا أعرف إن كان الفرد فيها مايزال يملك دوراً، حين يكون الدّور للمجمّعات والمؤسّسات البيروقراطيّة المنظّمة بشكلٍ متوحّش. ونحن اليوم نعيش في عصر يحكمه المركّب العسكريُّ الإعلامي. ولعلّ حرب الخليج كانت هي المؤشّر على هذا التحوّل الّذي حصل في العالم، حيث الإعلام صار

جزءاً من الآلة الحربيّة ولم يعد انعكاساً لتناقضات المجتمع؛ صار جزءاً من الآلة الّتي تقود المجتمع. في هذا الإطار أستطيع أن أقول إنّ إحساسي الحالي هو أن الأبطال الروائيّين ماتوا ولم يعد هنالك المزيد. هنالك تكوين يحيل على مكان يتحوّل الفرد فيه إلى حكايته: تصبح حكايته هي الموجودة لا هو. وبالتالي فإنّ مهمّتي كروائي هي أن أخبر هذه الحكاية حتّى يصبح ذلك الفرد موجوداً. لا أخبر حكاية شيء موجود، هنالك فرق... لذلك فإنّ الأبطال الّذين كتبت عنهم لم يكونوا أبطالاً بالمعنى المتداول ولم يكونوا أبطالاً مضادّين. لا يوجد عندي بطلٌ سلبيّاً كان أم إيجابيّا. أبطالي أشبه بأن يكونوا جزءاً من حركة، من مناخ. كأنّ الحكايات هي الّتي تُروى عنهم ولا نعرف الحقيقة من الحكاية. اللّعبة عندي هي حول علاقة الحكاية بمصدرها، وبالتالي أنا معني بالحكاية لا بالبطل..

- في بداية حديثنا تكلّمنا عن الموت، والآن نعاود السّؤال. لا يوجد لدينا أبطال روايات، وإنّما تنتهي معظم شخصيّات الرّوايات الرئيسيّة إلى الموت. ما هي العلاقة بينك وبين الموت؟

□ في الحياة لا شيء ينتهي إلّا بالموت. الموت حقّ.. الموت، بالمعنى الرّوائي هو العلاقة بين الحقيقة والوهم. الإنسان لا يقبل الفراق بسهولة؛ وإذا افترضنا أنّك تحبّ امرأة وانتهت علاقتكما فمن الصّعب أن تقبل فراقها. ولكن إذا افترضنا أنّ هذه المرأة ماتت فإنّك تقبل اختفاءها بسهولة. الفرق بين الموت والأشياء الأخرى أنّه يجعلك تقبل بالغياب ويجعلك تتساءل عن علاقة الغياب بالوجود. الموت هو تغييب مصدر الحكاية، وفي غياب المصدر تصبح الحكاية مفتوحة على الاحتمالات.

أنا لا أكتب من منطلق أنّني أعرف كلّ شيء كروائي القرن التاسع عشر. لكي أتكلّم عن شخصيّة يجب أن يكون هنالك سبب، يجب أن يكون هنالك حادث ما، يجب أن يكون هنالك مبرّر للحكاية. عادة تكون الحكاية بين الحقيقة والكذب: فعندما يموت شخص تكون الحكايات عنه قابلة لأن تكون حقيقيّة ولأن تكون كاذبة. الإنسان غالباً ما ينفي تعدّد وجوهه، أنت تعرف الإنسان في أحد وجوهه، بينما التعدّد هو سمة من سمات كلّ الأفراد. والموت هو العنصر الأكثر قدرة على جعل التعدّد يظهر ويتّضح ويصبح معقولاً، ويجعل الحياة تأخذ مداها دون أن يتدخّل البطل أو يجرّب أن يرسم لحياته خطّاً متناسقاً.. بهذا المعنى فإنّ الموت ليس حقّاً فحسب بل هو حكاية كذلك..

- هل يعني انتهاء شخصيّاتك بالموت مبرّراً لتوقّف السّرد عنها؟

□ لا علاقة للموتِ بتوقّف السّرد. شهرزاد حتّى لا تموت تخبر حكايات. رواية الحكاية هي بديل للموت. روايتي للموت هو سبب لإخبار الحكاية، لا سبب لإيقاف الحكاية، لأنّ الموت ليس موت الرّاوي بل موت مَنْ يُروى عنه، فنكتشف في النّهاية أنّه لو مات هذا الرّاوي أو ذاك فإنّ الحكاية لا يبتوقّف لأنّ الرّواة يتعدّدون ولأنّ التركيب الحكائي يقوم على تعدّد الرّواة الّذين يخبرون عن بعضهم البعض إن كانوا أحياء أو أمواتاً. فالموت ليس سبباً لنهاية السّرد؛ **رحلة غاندي الصّغير** تبدأ بالموت، تخبر أليس أنّها رأته ميتاً.. وفي **مملكة الغرباء** نبدأ بموت علي أبو طوق. الموت ليس سبباً لتوقّف السّرد؛ الموت شكل من أشكل السّرد.

- إذا اعتبرنا أنّ الموت بداية للسّرد - وأغلب شخصياتك تنتهي بالموت، والمؤلّف واحد هو أنت - فماذا يعني ذلك على مستوى الخطاب؟ ألا يتحمّل هذا الموقف نوعاً من وجهة النّظر؟

□ تمثّل علاقة، إذا أردت أن أكون معك دقيقاً وصادقاً كما كنت طوال هذا الحوار. إنّها هاجس، هاجس العلاقة.. النّاس الّذين أحبّهم وماتوا بقوا عندي وكأنّهم مازالوا أحياء، أتعاطى معهم وكأنّهم أحياء. ربّما لأنّ الحرب أماتت أصدقاء كثيرين، أو قد يتعلّق الأمر بما قبل الحرب. هنالك أمر ذكرته في **عن علاقات الدائرة**: كان عمري حوالي الأربع سنين ووقعت حادثة مرعبة بالنّسبة لي في ذلك العمر: مات رجل قبضاي من قبضايات الأشرفيّة اسمه الحاج نقولا، وأتت امرأة تزور أهلي، كانت تخبرنا كيف دخل إليه القبضايات المسلمون؛ كان جثمانه مسجّى في غرفة الضيوف فقال له زوّاره «قوم يا حاج إجت العالم» وسكتت المرأة فسألتها بسرعة «وماذا فعل؟». أنا فُوجئتُ بأنّهم ضحكوا عليّ، وحتّى الآن أفاجأ بأنّ هذا السّؤال أضحكك أنت مثلاً. فكرة الموت فكرة غريبة جدّاً.. ربّما هو هاجس من الطفولة لا علاقة له بالحرب أو بأيّ شيء آخر، إنّما أنا لا يوجد عندي ربط للأمور، أتعامل مع الموتى وكأنّهم مازالوا أحياء فأتعايش وإيّاهم، فالموت لديّ ليس غياباً فعليّاً، بل هو شكل من أشكال الغياب والحضور. أحد الأشياء الّتي أحبّ أن أقولها دائماً عن أصدقائي الموتى هو أنّهم لم يموتوا، أتعامل مع موتهم بسخرية.. في **مملكة الغرباء** قلت إنّ فوزي القاوقجي كان يخبر عن عام ٤٨ ولكنّه فعليّاً كان يتكلّم عن عام ٣٦. ولو حاول علي أبو طوق بعد عدّة سنين أن يخبرنا عن الحرب، لكان خلط بين شاتيلا وبين غور الأردن وغير ذلك..

- أريد أن أسألك عن الرّوايات الأخرى الّتي تعاطت مع موضوعة الحرب في لبنان؟ علاقتك بها؟ ورأيك فيها؟

□ هنالك أشياء نقدتُها، وهنالك أشياء كتبتُ عنها سابقاً. أغلبها تعاطى مع موضوع الحرب كأنّه موقف منها. كان الهاجس في هذه الرّوايات هو تسجيل موقف. قد يكون الوضع عند حنان الشيخ في

حكاية زهرة وعند هدى بركات في **حجر الضحك** مختلفاً قليلاً. إنّما بشكل عام فإنّ أغلب الرّوايات بما فيها رواية **الظلّ والصدى** ليوسف حبشي الأشقر (وهي من أهمّ الرّوايات العربيّة على

> روايات الحرب اللبنانيّة، في معظمها، استمرارٌ لأدب «الموقف»، لا تداخل مع نسيج الناس الحياتي.

الإطلاق) كانت موقفاً، ولم تكن تداخلاً مع النّسيج الحياتي للنّاس؛ كانت استمراراً «لأدب الموقف» إذا أمكن استخدام هذا التعبير.

ـ كيف يقيّم إلياس خوري تجربته التقنيّة وتطوّرها من روايته الأولى حتّى **مملكة الغرباء**؟

□ يبدو أنّ هنالك خطاً متتابعاً في التفتيش. وأنا لم أكن ألاحظ هذا الأمر؛ فكنت كلّما أنهيت رواية اعتبرتُ أنّها هي الرّواية. الشرط الأساسي هو أن تستطيع أن تكتبَ كتابة متوالية، أرابيسك، حكاياتٍ لا تنتهي. وهذا عكس فكرة الرّواية كما نشأت في أوروبا في عهد الثورة الصنّاعيّة؛ فالرّواية الأخيرة كانت رواية الفرد، رواية المجتمع البرجوازي حيث الفرد هو مركز العالم. غير أنّ المشكلة كانت تبدو بالنّسبة لي في مكان آخر. المشكلة كانت في كيفيّة كتابة حكاية لا تنتهي؛ والحكاية الّتي لا تنتهي لا يمكن أن يكون فيها راوٍ واحد، فيصبح الكاتب فيها مهمّشاً وخاضعاً لتقلّبات الرّواة المختلفين الّذين يتعامل معهم حتّى يصل إلى مكان لا تنتهي فيه القصّة. المقترب هو أن نكتب حكايةً مفتوحةً على كلّ الحكايات. كلّ حياة حقيقيّة تستحقّ أن تُكتب؛ فالمقترب هو كيف تكون الرّواية شكلاً مشاعاً، حيواتٍ مختلفة ولحظاتٍ مختلفة. مشكلة الرّواية لديّ هي في أن يستطيع زمنُ الكتابة أن يتحمّل الماضي والحاضر والمستقبل. كيف يكون الحاضر نقطة لقاء بين أزمنة متعدّدة، وكيف تعبّر الأزمنة المتعدّدة عن نفسها في اللّحظة ذاتها؟ الهاجس الأساسي هو كيف أجعل الأمور تتوالى وتتوالد ويكون توالدها لامتناهياً. ولذلك جرّبت في **الوجوه البيضاء** أن أقوم بخطوة واضحة فوضعتُ «نهاية مؤقّتة»، وكأنّي أقول للقرّاء: تفضّلوا وزيدوا على الرّواية ما تريدون. طبعاً إنّ هذا الاقتراح نفسه لا معنى له لأنّ الزيادة يزيدها كلُّ إنسان بنفسه. إنّما أريدُ التالي: حين يخبر أحدهم قصّةً كتبتُها أنا يخبرُها هو وينسى أنّني كاتبها، أي يعتقد أنّها قصّة حقيقيّة. وهكذا يخبر الإنسانُ القصّةَ الحقيقيّة، أي يخبرها كذباً، يزيد عليها شيئاً من اللاّوعي، يعيد ترتيب الحكاية في اللاّوعي حتّى تكون حكايته هو. فطموحي إذن أن تصير هذه الحكاياتُ داخلَ نسيج الحقيقة المتخيّلة الّتي يعيش فيها النّاسُ بشكل دائم. ولقد بدأت في **مملكة الغرباء** أضع الشخصيات الحقيقيّة بأسمائها. وفي **مجمع الأسرار** (عملي الجديد) ستكون الشخصيّات حقيقيّة تماماً ومشغولاً عليها كوثائق (فكتور عوّاد وسامي الخوري). وهذه الشخصيّات هي داخل نسيج متخيّل لكي تدخل الحكاية بالحقيقة.

ـ هنا يمكننا أن نسأل عن علاقة روايتك برواية أميركا اللاّتينيّة؛ فالروايتان تعدّدان رواتها، تكسران الزمن، تعتمدان على مرجعيّات حقيقيّة كما رأينا في **الجنرال في متاهته** لماركيز؟

□ أهميّة رواية أميركا اللاّتينيّة أنّها تخلق من الواقع أسطورة، وأنا شخصيّاً لست من هذه المدرسة. صحيح أنّها لا تهمل الحاضر ولكنّها معنيّة بأسطوريّة الماضي؛ فكأنّها تكتب ـ بالتّالي ـ ما قبل تاريخ العالم. أدب أميركا اللاّتينيّة جزءٌ من الثّقافة الأوروبيّة حتّى لو دخلت عليها عناصرُ غريبةٌ من الهنود الحمر أو السود أو هذا الخليط العجيب لأميركا اللاّتينيّة، لأنّ هذا الأدب ثقافة مكتوبة باللّغة الإسبانيّة الّتي هي جزء من الثّقافة الأوروبيّة. ميزة هذه الرّواية أنّها تكتب ما قبل تاريخ العالم وكأنّها تقدّم لتاريخ العالم الّذي هو التّاريخ الأوروبي؛ ماضيها هو ماضٍ أسطوري متخيّل فيه حقيقة ملتبسة.. إلخ.. وأمّا أنا فآتٍ من مقترب آخر، من مكان آخر.. أنا لست جزءاً من الثّقافة الأوروبيّة.. أنا جزء من ثقافة أخرى، هي الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، وهي في صراع مستمرّ مع أوروبا منذ الحروب الصليبيّة بل منذ ما قبل ذلك، أي منذ عهد الإمبراطوريّة الرومانيّة.

أنا لا أكتب روايةً هي ماضي هذا الغرب لأنّني لست هناك.. أنا شيء آخر. أنا أولاً بِندّ لهذا الغرب، وبالتالي فأنا أكتب حاضري الّذي هو الوجه الآخر. أنا لست معنيّاً بأن أقدّم ماضي ذلك الغرب، ولست معنيّاً بأن أقدّم حاضري بصفته ماضياً؛ حاضري هو حاضري؛ وهو ليس أسطوريّاً بل مأساوي. حاضري كما قلت هو حاضري وفيه أساطير كما في حاضرهم أساطير.. همّي الأساسي أن أروي حاضري وأربطَهُ بماضيّ، وأن أقول إنّني جزء من هذا العالم الّذي يتّسع لي وللأوروبيّ ولنا كلّنا، ويتّسع لنا لنتحاور. ولكنّني لستُ ماضيه، وهو ليس حاضري، ولا أحد أفضلَ من الآخر، ونحن في مكان آخر..

نحن نحوّل الحقائق إلى لاحقائق لأنّنا نكتبها لا لأنّها أساطير بل لأنّها حكايات. وهنالك فرق شاسع بين الحكاية والأسطورة؛ فالحكاية هي نسيج المعيش الجماعي بينما الأسطوري نسيجُ الخيال الجماعي.. هنا الفرق الأساسي بين كيفيّة رؤيتي للرواية وكيفيّة رؤية

ماركيز وأستورياس وسائر أدباء أميركا اللاّتينيّة، وفيهم كثيرون مختلفون عن المقترب الماركيزي...

ـ مادمنا قد دخلنا في مسألة العلاقة الصراعيّة مع الغرب، دعنا نسأل: على أيّ أساس تُرجمت رواياتُك؟ وماذا كان ردُّ الفعل هناك؟

> الخوف الأساسي في ترجمة الروايات العربيّة يكمن في أن تتحوّل إلى محض وثائق اجتماعيّة تهمّ الغرب.

□ كان خوفي الأساسي هو أن أُترجم كوثيقة اجتماعيّة، كما هو حالُ أغلب نماذج الأدب العربي المترجم بما فيها كتابات نجيب محفوظ الّذي يعامَل في الغرب كوثيقة اجتماعيّة لا كأدب. أنا لست معنيّاً بتقديم وثيقة اجتماعيّة لأنّ الأدب وثيقة في جزء واحد منه فحسب، والجزء الأكبر أدب! إن الخوف الأساسي يكمن في أن ينصّبونا شهادةً عن العالم الآخر، مجرَّد وثائق اجتماعيّة.

في المحاولة الأولى لترجمة **الجبل الصغير** قبل أن تظهر في فرنسا بست سنوات طلب منّي أحدُ النّاشرين الفرنسيّين موعداً لكي نوقّع اتّفاق الترجمة، وأخبرني أنّ مشكلته مع روايتي هي أنّها ليست عربيّة. سألته كيف؟ فأخبرني عن رواية أخرى تُرجمت في تلك الفترة، واكتشفت أنّ على الرّواية أن تكون «شرقيّة» كما يرى الغربيُّون الشرق وبعيونهم هم؛ والشّرق عندهم ذو عناصر محدّدة: إسلام، وقرن سادس عشر، وحريم! فرفضتُ، وقلت إنّ بيروت ليست كذلك، وإنّني أكتب عن بيروت العربيّة، وإنّ العربي ليس ما تطلبه. وتعثّرت ترجمة **الجبل الصغير** فترةً طويلة حتّى أتى ناشر آخر. وكان الأمر إيجابيّاً لأنّ الناشر وبعضَ الأوساط المحيطة به تهتمّ بالثّقافة العربيّة بوصفها أدباً.

ثمّة أمرٌ آخر. فلقد كتب الكثيرُ عن **الجبل الصّغير** في فرنسا وأميركا، ومن حسن حظي أنّ الرّواية عُوملت كأدب. طبعاً لم يُلغَ أنّ هذا أدب آتٍ من بيروت ـ وأنا لا أريده أن يلغى؛ فبيروت بالنّسبة لي تجربة مهمّة جداً ـ لكنّ الكتاب لم يناقش بوصفه شهاداتٍ اجتماعيّة بل عُومل كأدب وكتقنيّة أدبيّة؛ وعلى هذا النحو جاءت رؤى آلان روب غرييه ولويس كارديل وسلمان رشدي وإدوارد سعيد. كلّ من كتب عن رواياتي عاملها بوصفها أدباً لا شيئاً آخر.

لا يعنيني كثيراً كيف تُستقبل روايتك. الترجمة رحلةٌ يسافر فيها الكتاب إلى لغة أخرى وعالم آخر، واستقبالُهُ مشروطٌ بشروطِ هذا العالم الآن (وهي شروط اجتماعيّة وثقافيّة) لا بشروط تأليف ذلك الكتاب. من هنا فإنّ الترجمة مغامرة كبرى. كلّ كاتب يحبّ أن تترجم أعماله لأنّه يُحبّ أن يُقرأ، ولكن الترجمة رحلة خطيرة: فقد تُقرأ بشكل خاطئ أو قد لا تُقرأ، وقد لا تُفهم، وقد يكون المجتمع الّذي تُرجمت له غير مستعدٍ لأن يستقبلك. ولكنّني لا أعتقد أنّ في الترجمة مؤامرات كما يُحكى عادةً.

ـ وماذا عن استقبال العرب لرواياتك؟

□ الاستقبالُ متنوّع ومتفاوت. فلو أخذت نموذج ندوة مكناس الّتي أقيمت عام ٨٢، فإنّك ترى أنّ رواياتي دخلت في نسيج الرّوايات العربيّة. فالمستقبِل يتبع النّقاد ووجهاتهم المختلفة، ولكنّه ينظر إلى روايتي كجزء من الرّواية الجديدة الّتي تحاول التغيير. ثمّة الكثير من وجهات النّظر المختلفة في أهميّة رواياتي؛ ولكنّني لم أواجَه حتّى اليوم بعدم فهمٍ لمجرّد أنّي أستخدم بعض العاميّة اللّبنانيّة، ولم أواجه عدم قبولٍ لشخصيّاتها اللّبنانيّة والفلسطينيّة. ومردّ غياب مثل هذه المواجهة يعود إلى أنّ الثقافة العربيّة ثقافة واحدة؛ يمكن لنا أن نتقبّل تنوُّعها ويجب أن تكون هذه الثقافة على قدر من القبول للعناصر المتنوّعة الّتي فيها..

ـ ماذا عن موضوع الجنس في رواياتك؟ ففي أغلبها جنس إنّما بإشكال تعبيريّة ووظيفيّة مختلفة؛ والجنس يُقدَّم إمّا كنماذج شاذّة(مثل الكردي والمغتصبين في **الوجوه البيضاء**، أو غاندي وزوجته أو ابنته) أو يقدَّم بصورة شفّافة لا تمسّه بالكلام!

□ الجنس متعدّد وهو موجود بذاته. ولكنّه كممارسة تعبيرٌ عن أشياء متعدّدة: قد يكون تعبيراً عن السّلطة الذكوريّة (مثل الكردي الّذي يضرب زوجته قبل النوم معها)؛ وفي **الجبل الصّغير** هنالك جنسٌ محض في الفصل الأخير؛ وهنالك إشارات للعمليّة الجنسيّة بذاتها، وهنالك الاغتصاب، وهنالك الجنس كالحلم. لا يوجد جنس واحد، ولا أحد يحوز تجربةً جنسيّة واحدة. التجربة الجنسيّة هي الأساسيّ في الحياة، ولأنها الأساسي فإنّها متعدّدة بتعدّد الأفراد ومتعدّدة ضمن الفرد الواحد (أي بالنّسبة للعلاقات المختلفة الّتي يقيمها الإنسان، وللحب الّذي يستطيعه).

أعتقد أنّ الجنس أساسي، وقد خبّرتُ عنه؛ فالأشخاص الّذين أكتبهم ليسوا أنا، وحين أكتب أنا لا أكتب رأيي؛ طبعاً يكون رأيي موجوداً ضمن الآراء، ولكنّني أجمّع حكايات النّاس فعلاً. أنا لا أؤمن بالوحي إلّا لحظة الكتابة. الموهبة، إن شئتَ، هي في كيفيّة جمع العناصر الموجودة والبحث عنها. وبهذا المعنى فإنّ تعدّد التجارب الجنسيّة في كتاباتي هو تعدّد موجود في المجتمع، وانعكاسٌ لصورة المجتمع عن ذاته، لأنّ المجتمع أكثر ما يعبّر عن نفسه من

خلال علاقة الرّجل بالمرأة. في **غاندي الصّغير** مثلاً، هنالك أنواع مختلفة من العلاقات الجنسيّة، وهي نتيجةُ اختلاف زاوية النّظر إلى الجنس في مجتمعنا. صحيح أنّني لا أملك قصّة حبّ، كما نجد في

> الجنس هو الأساس في الحياة، وهو متعدِّد بتعدُّد الأفراد والعلاقات.

مصارع العشّاق أو كتابات داوود الانطاكي؛ غير أنّه لابدّ لي يوماً من أن أكتب قصّةَ حبّ للحبّ، لأخبر فيها عن الحبّ. ولكن أوان هذه القصّة لم يحن بعد.

ـ لماذا لم نجد الجنس الصريح عند إلياس خوري؟ هل غيابه يعود إلى سبب تقني؛ أم إلى خوف من الرّقابة؛ أم...؟

□ لا.. لا يوجد عندي خوفٌ من الرّقابة أبداً. وإن كان ثمّة من خوفٍ، فهو خوف من اللّغة. أعتقد أنّ الجنس الصّريح يحتاج إلى اكتشاف لغته. ربّما لم أصل بعد إلى القدرة على اكتشاف لغة الجنس الصريح أو الوصول إليها. كتب التراث الصريحة جنسيّاً لم يعد بالإمكان كتابتها الآن، ويجب أن تخترع لغة جديدة للحبّ والجنس. أعتقد أنّ أصعب موضوع للكتابة هو الحبّ، وهو أعظم وأجمل موضوع كذلك. ولذلك أؤكّد لك أنّ هذا الموضوع لابدّ من الوصول إليه يوماً ما، ولكن أوانه لم يأتِ بعد.. حين كان معاوية يحاول أن يحرج الأخطل (وهو النّصراني) ويسأله وقتَ الأذان «ألا تُصلّي؟»، كان الأخطل يجيبه «أصلّي حين تأتيني صلاتي».. يجب أن تأتيك هذه الكتابة حتّى تكتبها!

ـ من الملاحظ أنّنا نحن العرب لا نستطيع أن نكتب قصّةَ الحبّ، فـ...

□في الأدب العربي هنالك الكثير من قصص الحبّ، وموضوعة الحبّ فيها موضوعة مركزيّة، والعلاقة بين الرّجل والمرأة لها أكثر من بُعد: فالبُعد الاجتماعي موجود، والبعد الدلالي موجود أيضاً. وأمّا ما تصعُب كتابته فهو اللاّبُعْد: أي العلاقة في حدّ ذاتها، اللّقاء بين الرّجل والمرأة؛ العلاقة بين الجسم والرّوح. وهذه الصعوبة موجودة في كلّ آداب العالم. إنّ أعظم قصص الحبّ في التاريخ من **روميو وجولييت** إلى **قيس وليلى** ليست قصص حبّ بل دلالات. لا تُوجد برأيي قصص حبّ في العالم؛ حتّى **مصارع العشّاق** ليس حبّاً. هنالك جنس، جنس محض ووصفٌ له تجده في الكتب العربيّة الكلاسيكيّة، ولكنّه ليس حبّاً. إنّ الحبّ الّذي يجمع الجنسَ والعاطفة لَهُوَ أدبٌ صعب.

هنالك مناطق كثيرة في اللّغة تشكو عجزاً. في كلّ لغات العالم، الحبّ هو في تلك المنطقة من اللّغة حيث لا توجد كلمات؛ فكتابة الحبّ إذا أردنا أن نخرج من وحي الجنس والإيروتيك ومن وصف الدّلالة للحبّ الاجتماعي سوف تصل بنا إلى منطقة لا كلمات فيها، لأنّ الحبّ يقوم على العلاقة بين البصر والطعم والرّائحة، والطعم والرّائحة لا أدوات لغويّة للتعبير عنهما.. فكيف يمكن أن تستنبطها؟.. ولذلك فإنّ كتابة الحبّ نادرة في كلّ آداب العالم، لا في آداب العرب وحدهم.

ـ لكنّ يخطر في بالي نموذجان: **الحبّ في زمن الكوليرا** لماركيز **وخفّة الكائن الّتي لا تحتمل** لكونديرا. وأعتقد أنّ فيهما حالة إشباع للحبّ.

□ صحيح ما تقوله ولكن هذا نموذج صعب جدّاً، وأعتقد أنّ المؤلِّفيْن قد تحايلا على الموضوع. الحيلة عند ماركيز هي في عدم الوصول؛ ماركيز كان في المنطقة الكلاسيكية لـ **روميو وجولييت** وهي منطقة عدم الوصول، وعند الوصول كان العشّاق عجائز. وأمّا كونديرا فقد كانت منطقة الدّلالة عنده عالية جدّاً، وأنا أتكلّم عن منطقة التواصل الّتي هي بلا دلالات.

ـ السّؤال الأخير هو عن مشروع إلياس خوري المستقبلي للرّواية. إلى أين يريد الوصول؟

□ لا أعرف، أعرف أنّني معنيّ هذه الأيام بالتفتيش عن المعاني. أعتقدُ أنّ الأدبَ هو وسيلة للمعرفة الاجتماعيّة والفلسفيّة والفكرية، وأنا في روايتي الجديدة **مجمع الأسرار** ومشاريعي المقبلة معنيٌّ أكثر وأكثر بالغوص بحثاً عن الأشياء الّتي أكتبها وعن التجربة الإنسانيّة بكافة أبعادها. أنا لا أملك أشياء أبشّر بها، ولم أكتب مواعِظ أو نصائح أُسديها للنّاس. الرّسالة الوحيدة الّتي قد تكون لديّ هي أن أتعلّم معنى الحياة، لأنّ الحياة تتغيّر باستمرار.

كيف يواجه الإنسان نفسَه حين يكون في قمّة العزلة؟ عزلة الإنسان هي محصّلة لعلاقة ولتفاعل ولانعكاس مع الآخرين.. هذا هو البحث الّذي أشعرُ أنّني معنيٌّ به.. أريد أن أخبر النّاس قصصاً عن حاضرنا وماضينا وهواجسنا ومشاكلنا. نحن شعب لم نعرف الحرب فحسب، بل هاجرنا كذلك. أريد أن أتعلّم معنى هذه الأمور، وأن أُخبر عنها.. وأخبر بطريقة أفضل. أعتقد أنّ عليّ أنْ أتعلّم كيف أكتب بطريقة أفضل، فأقتصد باللّغة وأنقل المحكيّ إلى المكتوب، علّهما يصيران أنساقاً محتملة متجدّدة على الدّوام. وبهذا سيكون في مكنتي أن أخبركم قصّة جميلة، وتكون تلك هي قصّتي الّتي أخبرت. فللجميع قصّة يروونها إلاّ كاتب القصّة؛ فقصّته هي محصّلة القصص الّتي أخبرها الآخرون!