اللؤلؤةُ السوداءُ

أسرارُ الكنز السرديّ

في متخيّل قاسم توفيق

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/2/2646)

عبيد، محمد صابر

اللؤلؤة السوداء أسرار الكنز السردي في متخيّل قاسم توفيق/ محمد صابر عبيد:- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/2/2646).

الواصفات:/ القصص العربية// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-122-0

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

اللؤلؤةُ السوداءُ

أسرارُ الكنز السرديّ في متخيّل قاسم توفيق

مواجهاتٌ حواريّةٌ ضاريةٌ

يديرها : محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2015م–1436هـ

الإهداء

إلى . . .

مدينة (van) لؤلؤة الشرق التركيّ، هي بحيرةُ محبّة، شمسُها راعيةٌ، قمرُها طفلٌ، مَطَرُها ناعمٌ أليفٌ، ثلجُها عاشقٌ خجولٌ، خضرتُها مُبتكرةٌ، بَشَرُها محبّون، تمدُّ لكَ يدَ صداقتها بعفوية نادرة، ودودةٌ، تغمُرُكَ بحكايات الحبّ الأسطوريّة من جزيرة (اختمارا)، وجبل (سُبحان)، إلى القلعة حيثُ تسقيكَ ماءً يشفي قلقَكَ، ويُسكنُ من روعك، ويُلطّفُ غربتَكَ، فتتسعُ عيناك على نحو عجيب لترى كلّ شيء بوضوح مطلق.

الفهرس

مدخل: في مفهوم الحوار الأدبيّ وطبيعته 9
المحور الأول: تجليات الذاكرة والمعنى الأدبيّ للطفولة 17
المحور الثاني: القصة القصيرة والرواية 35
المحور الثالث: السرد والسيرة الذاتية 47
المحور الرابع: المرأة والفضاء الإيروتيكيّ السرديّ 55
المحور الخامس: نظرية السرد والممارسة السردية الكتابية 65
المحور السادس: اللغة الشعرية وأدوات الكتابة والتعبير 73
المحور السابع: إشكاليّة الكتابة والحياة 81
المحور الثامن: إشكاليّة الجماليّ والثقافيّ 89
المحور التاسع: ستراتيجية العتبات النصيّة 97
المحور العاشر: وظائف السرد وأهدافه 105

مدخل

في مفهوم الحوار الأدبيّ وطبيعته

الحوارُ هو نوع من اللقاء الحرّ الرحب والأصيل بين الأنا (الفاعل الحواريّ) والآخر (موضوع الحوار وساحته)، اعتراف من الأنا بالآخر، وقبول الآخر للأنا، على نحو يسهّل فعالية حضور الحوار بين الطرفين على مستوى عال من التفاهم والتوادد وحتى الاختلاف الجميل إذا لزم الأمر، ثمّة غايات كثيرة من فلسفة إجراء الحوار لكنّ مفهومَه في الحالات كلّها ينتهي إلى محاولة التعرّف والفهم والإدراك والإضافة، وإنجاز رؤية جديدة كانت كامنة في ذهن طرفي الحوار وأسهم الحوار في إخراجها إلى فضاء الوجود، وهي تحمل نكهة جديدة ورؤية جديدة ومعرفة جديدة ما كان لها أن تظهر لولاه.

لذا فإنّ اختيار طرفي الحوار لبعضهما، أو التوافق والاتفاق بينهما على قبول فكرة الحوار استناداً إلى معطيات معيّنة وأسباب محدّدة، تنطوي على رضى مشترك له دلالات تحيل على أرضية فهم مشتركة بينهما، إذ من أجل أن يبلغ الحوار ذروة الفائدة والجمال والكشف والاكتشاف لا بدّ من حصول درجة مهمة من التوافق والاتفاق على أكثر من مستوى، وهو ما يؤكّد توافر الثقة المتبادلة فكرياً وأخلاقياً وثقافياً بينهما، تتيح فرصة كافية للتبادل الحواريّ والرحابة المفهومية القائمة على الحجاج المريح، في الطريقة والأسلوب والمسافة الطبيعية التي تفصل بين المتحاورَين وتتيح لها رؤية بعضهما بوضوح، والأهداف المشتركة أو المتباينة بينهما.

والحوار الأدبيّ من أكثر أنواع الحوارات أهميةً وضرورةً للكشف عن ديناميات التعبير الأدبيّ والتشكيل الجماليّ والمعطى الثقافيّ، فحين يكشف الأديب في موقعة الحوار عن خفايا وأسرار تتعلّق بتجربته من حيث المرجعيات والأدوات والتقانات والقيم التعبيرية، فإنّ ذلك يسهم في مضاعفة طاقة الفهم لدى قرّائه حين يتفاعلون مع نصوصه، فضلاً على القيمة الثقافية والأدبية الخاصّة للحوار بوصفه نصّاً سيرذاتياً يُعوّلُ عليه كثيراً في الاطلاع على زوايا وأحياز وبطانات وظلال في فضاء الأديب الخاصّ، ما كان لها أن تظهر على هذا النحو من دون حصول الحوار معه.

القضية كما أعتقد هنا هي ذات طبيعة ثقافية وتداولية تستجيب لطبيعة التقاليد النافذة في كلّ مجتمع، ولها علاقة إجرائية بفلسفة الشارع الثقافيّ العربيّ الذي ينظر إلى القضايا نظرة مركزية تخلو من المغامرة، إذ إنّ مجتمع هذا الشارع الذي يتلقى الثقافة بمجمل أشكالها وأنواعها وأنماطها على أنها خاضعة لقوانين شبه ثابتة، فهو

يتعامل عادةً مع الكتب المنشورة، والنصوص القارّة المتفق عليها، ولا يُعنى بالهوامش وما تنطوي عليه من أهمية قد تفوق أحياناً أهمية المتون، وإذا كان الحوار الأدبيّ يندرج في سياق منطقة الهامش فإنّه في صدارة هذه المنطقة على المستويات كافة، لفرط حيويته وخطورة ما ينطوي عليه من كشوفات واعترافات وقيم ونتائج.

الحوار الأدبيّ والثقافيّ ظلّ ـ للأسف الشديد ـ على هامش الثقافة العربية ولا يحظى لديها بأهمية تستحق التنظير والتفعيل وتوسيع حدود النشاط وتعميقه وتخصيبه، على عكس الثقافة الغربية التي تتعامل مع هذا النوع من النشاط باهتمام زائد وتعزيز مستمرّ، بحيث إنّ المفكّر أو الأديب الذي يُطلبُ منه حوار في قضية ما يجب أن يجري الاتفاق معه على طبيعة الموضوع ونوعية الأسئلة وزمن إجراء الحوار والأجور التي سيتقاضاها، فضلاً على توقيت نشره وطبيعته وإخراجه في المجلة أو الصحيفة أو الكتاب، ويأخذ وقتاً مريحاً في الاطلاع على الأسئلة، وأمور كثيرة أخرى تدخل في هذا السياق الذي ينمّ عن احترام كبير لهذه الممارسة الثقافية الخلّاقة.

ويتطلّب كلّ هذا بالتأكيد وقفة نقدية جادّة ومسؤولة في بناء الفلسفة الحوارية، لأنّ الحوار هو أحد أهمّ التشكيلات التي يجب أن تُعامل معاملةً سيرذاتيةً على نحو ما، وقد سعيت أنا إلى ذلك في قراءاتي النقدية للأشكال السيرذاتية غير الرئيسة التي تختزن طاقة سيرذاتية خصبة في إجراءاتها القولية والكتابية، وعلى الرغم من أنّ الحوار الأدبيّ حين يوجّه توجيهاً ذكياً في صيغة محايثة للحساسية السيرذاتية، فإنّه ينتج قيمة عالية المستوى على هذا الصعيد، ولعلّي حين فحصت ذلك في بعض التجارب الحوارية عند بعض الأدباء وجدتُ أنّ الفضاء السيرذاتيّ في الحوار فضاء مهيمن وطاغٍ، ويمكن رصده ومعاينته بوصفه تجلّ مهمّ من تجليات السيرة الذاتية.

المفروض أنّ الحوار يشتغل على الإفصاح لا التقنّع، والإشهار لا الإخفاء، والحرية لا القيد، والمغامرة لا المهادنة، لأنّ مقصديته الجوهرية ووظيفته الثقافية تتمركز حول تقديم صورة حقيقية متكاملة عن المحاوَر، لكنّ هذا لا يمنع طبعاً من أنّ هذا المحاوَر يلعب على الأسئلة التي توجّه إليه، ويسعى إلى تشغيل آليّاته في المناورة من أجل أن يتفادى التصريح ببعض ما يريده السائل من بيانات ومعلومات شخصية لا يرغب بتقديمها، أو قضايا تتصل بجوهر وطرائق عمله الأدبيّ على نحو مباشر، فالقضية كما أرى لا تتصل بالحوار بوصفه ممارسة ثقافية مجرّدة على نحو عام وشامل، بل بطرفي الحوار بما يمتلكانه من ثقافة ورؤية وحساسية وفكر ومعرفة بطبيعة الموضوع قيد الحوار، وما ينطويان عليه من مقاصد وغايات وأهداف يسعيان إلى تحقيقها في هذا المجال.

وأنا أعمل على كتابي ((فلسفة السرد، قراءة في ديناميات التعبير الروائيّ عند قاسم توفيق)) أحسستُ كثيراً بقرب تجربة قاسم توفيق من رؤيتي وحساسيتي،

وشرعتُ أفكّر بقضية إجراء مواجهة حوارية ضارية بيني وبينه، أسعى فيها إلى استكناه طبقات هذه التجربة الثرّة واستطلاع خفاياها، والحفر في مكامنها، واستغوار ما هو غاطس منها في أعماق الذاكرة والحلم والرؤية ما وسعتني الحيلة الحوارية، فضلاً على ما سأجنيه من متعة فائقة في امتحان قدرتي على التوغل والكشف والتجوّل الحرّ في بواطن تجربة أحببتها، ولاسيّما حين اقتنعت بأنّ قاسم توفيق ساردٌ حقيقيّ بالفطرة، إذ استشعرُ وأنا أقرأ رواياته حضورَ رطوبة سردية عالية أعدّها (نقدياً): شرطاً أساساً من شروط الإبداع السرديّ، فكما كان يقال في الميراث النقديّ العربيّ القديم إنّ الشعر من دون ماء هو مجرّد نظم سقيم، أقول إنّ السرد من غير رطوبة ليس سوى حكي مجّانيّ عابر لا قيمة له، وهو عندي معيار مركزيّ من معايير قياس إبداعية السارد وشعريته.

ربّما تكون المَحاور التي تغريني وتحرّضني على توسيع حجم الحوار مع قاسم توفيق ليس لها حدود لكثافتها وتعدّدها وتنوّعها واتساعها، لكنني بما أنّ مشروع الحوار سيؤلّف كتاباً جديداً في بابه (كما نأمل) وينطوي على أهمية بالغة في هذا السياق، فقد وجدت أنّ من المناسب أن أجعل المَحاور ذات قيمة سردية ونقدية لا تكتفي بإلقاء الضوء العام على التجربة في مستوياتها العامة، بل تنفتح على مساقات أخرى تعكس فهم قاسم توفيق لمجمل العملية السردية بكلّ مستوياتها وطبقاتها وتمظهراتها وخفاياها، وتسهم في تحليل التجربة على نحو أعمق، وتزويد قارىء رواياته وقصصه بمزيد من الضوء الأدبيّ والنقديّ نحو فهم أعمق وأشمل وأكثر حريه لتجربته.

ارتأيت أن أقسّم مواجهتي الحوارية مع قاسم توفيق على عشرة محاور منتخبة بعناية وتدبّر ومعرفة واستطلاع، أحسب أنها قادرة على تدقيق وإنجاز صورة نموذجية لتجربته السردية، في ضوء تفاعل الكاتب معها على نحو معمّق وغزير.

فكان أن خصصت المحور الأول لـ (تجليات الذاكرة والمعنى الأدبيّ للطفولة)، لما تنطوي عليه هذه التجليات من تأثير عميق وأهمية كبيرة في بناء المتخيّل السرديّ عند الكاتب، حين يجد الكثير من الباحثين والنقّاد أنّ هذه المرحلة أساسية في تكوين العقل السرديّ وتوجيهه وبناء مساره الأساس على نحو ما.

والمحور الثاني لموضوع العلاقة بين (القصة القصيرة والرواية)، لأنّ قاسم توفيق يتوزّع إبداعياً بين فنين متجاورين هما القصة القصيرة والرواية، وهذا التوزّع لا يخلو من إشكالية على الرغم من أنّهما ينتميان إلى جنس أدبيّ واحد، غير أنّ ثمة الكثير من الفروق النوعية الكتابية بينهما من حيث التشكيل والفضاء.

جاء المحور الثالث لمقاربة موضوع (السرد والسيرة الذاتية)، لما لهذا التداخل بين الفنين من تأثير على مستوى العلاقة والتمثيل، على النحو الذي يمكن أن ينتج أحياناً أنواعاً سردية هجينة مثل (القصة السيرذاتية) و (الرواية السيرذاتية)،

وقاسم توفيق يقترب على نحو ما من هذا الأسلوب الكتابيّ حين تظهر ملامح سيرذاتية على صعيد المكان والشخصيات، بحيث يسعى إلى إعادة إنتاج المكان والذات سردياً.

والمحور الرابع لـ (المرأة والفضاء الإيروتيكيّ السرديّ)، وهو ما يجب أن يجيب على أسئلة الموضوع الجنسيّ في أعماله، لقوّة حضور الجنس في أعماله السردية من حيث الشكل والرؤية والمشهد والمقولة، وهي قضية تشغل النصّ السرديّ العربيّ كثيراً على النحو الذي تحتاج فيه إلى إضاءات واسعة.

أما المحور الخامس فقد جاء لمناقشة (نظرية السرد والممارسة السردية الكتابية)، إذ صارت النظرية محلّ تداول معمّقاً في الساحة الأدبية والنقدية العربية، ولاسيما بعد ترجمة عشرات الكتب التي تبحث في هذه النظريات، فضلاً على الإسهامات الواضحة للمشتغلين في هذا الحقل من النقاد والباحثين العرب، فكان لا بدّ من الاقتراب من رؤية قاسم توفيق في هذا المجال لمعرفة حجم تأثيرها في مدوّنته السردية.

واتجه المحور السادس لاستقراء موضوع (اللغة الشعرية وأدوات الكتابة والتعبير)، فوسائل التعبير السرديّ وفي مقدمتها اللغة تؤدي دوراً حاسماً في تحديث الكتابة السردية وتطويرها، ولعلّ قضية فهمها واستيعاب حدودها من الأمور المهمة في الكشف عن الرؤية السردية التي يتمتّع بها الكاتب.

في حين اشتغل المحور السابع على معرفة حدود (إشكالية الكتابة والحياة) في تجربته الطالعة من رحم الحياة، إذ إنّ العلاقة الجدلية بين الكتابة والحياة تمثّل جوهر الفعل الكتابيّ والإبداعيّ عند الأديب، وبما أنّ قاسم توفيق ينتمي إلى الحياة بحساسية عالية كان من الضروريّ الكشف عن جوهر هذه العلاقة، وذلك لمعرفة حجم حضور الحياة في الكتابة وحجم حضور الكتابة في الحياة.

المحور الثامن قارب مسألة تفسير العلاقة بين (إشكالية الجماليّ والثقافيّ) حيث بلغ الصراع المنهجيّ بين النقد الجماليّ والنقد الثقافيّ مرحلة مهمة، ومن المفيد جداً معرفة تجلّي هذا الصراع عند قاسم توفيق بوصفه كاتباً مهموماً بطرفي هذه العلاقة، ولعلّ الكشف عن رؤيته في هذا السياق كفيل بتفسير الكثير من طبقاته السردية في نصوصه القصصية والروائية، على نحو يسهم في تجديد قراءته وتطوير سبلها.

وحفل المحور التاسع بمناقشة موضوع (استراتيجية العتبات النصيّة) وأهميتها في التجربة السردية، لما حققته ثورة العتبات النصية من منجزات نقدية كان لا بدّ لها أن تعمل على تطوير الكتابة السردية بمختلف طبقاتها، فالعتبات النصية وفي مقدمتها عتبة العنوان وعتبة الإهداء وعتبة الغلاف والعتبات الداخلية الأخرى صارت اليوم موضوعاً نقدياً مغرياً على المستوى النقديّ، فكيف يمكن أن تكون على

المستوى الإبداعيّ عند كاتب مثل قاسم توفيق تنشغل سردياته بعتبات كثيرة بحاجة إلى ضوء نقديّ.

وانتهت المحاورة بالمحور العاشر الموسوم بـ (وظائف السرد وأهدافه) للكشف عن طريقة قاسم توفيق في السرد القصصيّ والروائيّ على صعيد المقاصد، وأهمية ذلك على مستوى الوظائف والأهداف والقيم، وحين نعرف إنّ الكاتب له مقصدية معينة تجعل من كتابته السردية كتابة ذات وظائف محددة، يصبح من المناسب في هذه المجاورة التوغّل في شبكة وظائف القصص والروايات وأهدافها ونيّاتها.

وإذا ما احتشدت النظرة المعمّقة والواسعة نحو هذه المَحاور على سبيل الجمع والإحاطة والتشكيل، فيمكن القول إنها ستكون كافية للتعرّف على طبقات الفضاء السرديّ في سرديات قاسم توفيق على المستويات كافة.

وفي الوقت نفسه لا نزعم أنّ هذه المحاور العشرة يمكن أن تجيب على أسئلة السرد في فضاء قاسم توفيق، بل هي محاور منتخبة على وفق رؤية نقدية تأخذ بنظر الاعتبار قراءة خاصة ليست بديلاً عن القراءات الأخرى، فلكلّ قراءة رؤيتها القرائية الخاصة ومنهجها القرائيّ الخاص، ويمكن أن تتناسل من هذه المحاور محاورُ أخرى كثيرة، أو يقترح قارئ أو ناقد محاور جديدة تشتغل في مجال فكريّ أو ثقافيّ أو كتابيّ مختلف، بمعنى أنّ المحاور العشرة التي ضمّتها المحاورة الضارية قيد العمل لا تُغني عن إمكانية صناعة محاور عابرة لهذه المحاور، كي تدخل مع قاسم توفيق في سجال مغاير يكشف عن طبقات مبتكرة لم تصلها هذه المحاور وتسهم في إضاءات جديدة في تجربة قاسم توفيق.

تأتي تسميتي لهذه المواجهة الحوارية الضارية بـ ((اللؤلؤة السوداء)) اعتماداً على رؤيتي الشخصية الذاتية المخيالية للمفهوم، لا علاقة للتسمية طبعاً بالسفينة الخيالية التي لعبت دوراً مهماً في سلسلة أفلام الكاريبيّ كونها أسرع سفينة في البحر الكاريبيّ، ولا علاقة لها بجائزة اللؤلؤة السوداء السينمائية، ولا بأيّة مرجعية أخرى يمكن أن تحيل عليها الرموز أو الأساطير أو الحكايات الشعبية لدى كلّ شعوب العالم، إنّها لؤلؤتي السوداء الخاصّة بي، منّي وإليّ وحولي وفوقي وتحتي.

لا أسمّي بها إلّا من أحبّ وأعشق وأحلم، لؤلؤة اكتسبت لونها الأسود النقيّ من اكتظاظ خضرتها وعمقها وكثافتها، ومن فرادتها في مخيّلتي، وسحرها في مرآتي، هي لؤلؤة لا نظير لها في كلّ أنواع اللؤلؤ الغريب والطريف واللافت في العالم، لا تشبهها لؤلؤة في تاريخ اللؤلؤ وسيرته وذكرياته وأحلامه البتةَ.

هي المرأة الصاعقة التي لمّا ألتقيها بعدُ، وهي القصيدة المعلّقة التي مازلت أحلم بكتابتها، والمدينة الخلّابة التي لمّا تتح لي فرصة زيارتي بعدُ، والأملُ الذي لا ينقطعُ عن زيارتي كلّما دهمتني كآبةٌ عابرةٌ، هي البحر الذي لا تتغيّر ألوانه إلّا

استجابة لرغبتي، والباديةُ التي تمتدّ على أوسع ما يكون كي تأخذ الخيولُ الأصيلةُ غير المروّضة حريّتها في الصهيل، هي أنا بكينونتي الظاهرة حين أحبّ، وهي الآخر بوجوده الحيّ حين يحبّني، ويؤمن بي وبصداقتي وبنزواتي وجنوني وتقلّباتي العاطفية المريرة.

هي الاستجابة المثلى لرؤيتي وحلمي وتهيؤاتي وطاقتي على تحويل الأشياء وهندستها من جديد، هي الأمل المخنوق يلوح دائماً في الأفق مهدّداً بالعواصف والريح الهوجاء والبراكين والأعداء الأزليين فلا يتراجع ولا يخفت ولا يرتعب، هي المغامرة تجوب بحار الصمت المجيد لتخرجَ إلى فضاء النشيد والأغنية والطموح النبيل، هي البسالة المشرعة لخوض التجارب ببراعة جنديّ قديم مازال يحسن القتال.

وما هذه المحاورة الضارية بيني وبين قاسم توفيق سوى شيء من هذا كلّه، مظهرٌ وجوهرٌ وما بينهما، على النحو الذي يدعني أتلمّس تحت رايتها غيم القصيدة الداكن وهو يلفّ ذهني ببرودة ناعسة شفّافة، ومطر القصة القصيرة وهو يهطل في خاطري بشاعرية ضاحكة خاطفة، وثلج الرواية وهو يزرع طريقي ببريق أبيض أخّاذ، وندى الحبّ وهو يتخلّف على شفتيّ بطرافة ليذكّرني بما مرّ عليهما من لذائذ لا تتكرّر، تتموّجُ الطبيعةُ في أرجائها لتمنح كلّ طير جناحين فاتنين، وكلّ شجرة ثماراً ناضجةً، وكلّ زهرة عطرها، وكلّ صخرة قوّتها، وكلّ شاطىء رمله العاشق للأجساد.

محاورةٌ تغمرني بموجات بحر لعوب متحوّل ومختوم بالمكان والزمان والذاكرة والحلم، تبعثُ رائحة التفّاح الأخضر الصافي، والكمثرى المنداة بسحر الشهوة، والتين البريّ المكتنز بحلاوة العسل، تتجلّى مثل قوس قزح في الآفاق لتكتسيَ بها الأرواحُ الهائمة الباحثة عن ملاذ من أجل أن تهدأ وتتعلّمَ كيف تحبّ، وتتزيّا بها الأجسادُ كي تتعلّم دروس اللذّة المشتهاة وتحتفي بجمال تكويناتها واستدارتها الساحقة، إنّها العينُ حين ترى كلّ شيء، والأذنُ حين تسمعُ كلّ شيء، والأنفُ حين يشمّ كلّ شيء، والأصابعُ الرشيقةُ المموسقةُ حين تلمسُ كلّ شيء، واللسانُ العاصي حين يتذوّقُ كلّ شيء، والحدسُ حين يتوقّعُ كلّ شيء، والمدى حين يحوي كلّ شيء.

إنّها في النهاية لؤلؤتي السوداء الأسرع والأجمل والأشهى والألذّ والأوفى والأبرع والأوسع والأعمق والأنور، أضعها فضاءً متموّجاً تلتمع فيه ألوانها الدائرية بيني وبين قاسم توفيق حتى تحرسَ حوارنا بكلّ ما أوتيتْ من جمال وبراءة وكفاءة وحبّ.

المحور الأوّل

تجليات الذاكرة والمعنى الأدبيّ للطفولة

س1: تمثّل الطفولة نبعاً سردياً مثيراً لدى أكثر كتّاب العالم، لكنني بحكم تجربتي الشخصية أرى أنّ هذا التمثّل أحياناً مبالغ فيها، ويحتمل حالة الافتعال وإسقاط الوعي الحالي للكاتب على مرحلة الطفولة، ولعلّها كما ظهرت في روايتك (أرضٌ أكثر جمالاً) فقد جاءت على نحو موضوعيّ مناسب، لكنها لا تحتمل أكثر من ذلك، ما رأيك استناداً إلى جوهر تجربتك؟

ج 1: لا يمكن أن نتحدث عن مرحلة الطفولة كخصوصية مأزقية تشبه حالة الجنون أو مسألة تصنيع صورة فانتازية لا تقبل العقلنة ولا تحتمل المقاربة. إن كل ما تختزله الطفولة لا يعدو غير خطوة صغيرة بطيئة في مسار تكون الفرد داخل عمر الكون وليس عمره الزماني الخاص، إن العمر الحقيقي الذي يتشكل عند الإنسان هو مجمل ما تراكم لديه من مخلفات الحياة من لحظة نشوئها الأولى، لهذا افترض بأنه يجب الفصل بين هذين المديين الطفولة الخاصة حيث أتفق معك بأن التمثل بها مبالغ فيه إلى حد ما، لكن ما يجعل له خصوصيته ولاسيما في الكتابة الإبداعية هو أن هذه الطفولة لا تعدو غير امتداد لطفولة العالم الذي تكون في داخله الكاتب.

لطفولتي مثلما لطفولة كل من ورد نبع طفولته وأسهب في سردها أثر لم يتشكل من إسقاط الوعي عليه وحسب، بل أيضاً من خلال تلبس هذه الطفولة بمخزون حميم جمعه من وثائق قيلت له ولم يقرأها ممن هم أكبر منه سناً، ومن عاشوه وعرفوه وظلوا واعين لتلك المرحلة ونقلوها له أو لمحيطيه من دون تخطيط أو قصدية، هي حالة شرطية لإثارة الوعي وتحريض الفكر والرؤية ومكامن الثقافة.

يمكن أن أوضح رأيي أكثر بأن أقول إن الميلاد يعني الطفولة في أعمق أعماقها، فقد ظلت حالة الميلاد لزمن قريب تُعرف بمناسبة إنسانية أو بحادثة في الطبيعة. كان يقال إن فلان وُلد سنة الهزة الكبيرة، أو عند دخول الصهاينة فلسطين، أو عند موت فلان. هذا ما أعنيه في ذاكرة الطفولة التي لا يمكن إلا أن تكون حاضرة في وجدان الناس حتى وإن لم يسقطوها على عمل إبداعي ما، لكن الكاتب يستعملها بدهاء وحنكة حتى أنه يؤثر في القارئ وكأنه ينومه مغناطسياً ويرحل به إلى أعماق لا شعوره، ويتركه هناك يحياه مرة أخرى لكن بوعي هذه المرة، أو لنقل بقدرة على التذكر.

معايشة الطفولة اليوم صارت أكثر خصباً، فأنت ترى إن ولدت مع الحضارة صورك وأنت في رحم أمك، وترى لحظة ولادتك في شريط فيديو، وتراقب تطور

أيامك وسنواتك الأولى سنوات الطفولة لحظة بلحظة، هذه المعايشة يدفعها خيالك ووعيك للتمثل فيها وفي حضورها، ولا بد ككاتب إلا أن تعاينها في وعيك وتسقطه عليها هذا إن كنت لا ترغب أساساً في الهرب منه. هل كتب الكثيرون من نبع الطفولة إلا للولوج بقوة إلى الحاضر؟ إن هذا النبع هو خطوة البداية لأنها لا بد أن تكون.

لقد شاهدت فيلماً يحكي عن كائن يولد عجوزاً ثم تبدأ مراحل عمره بالتراجع ففي منتصف العمر يصبح شاباً وفي أخره يغدو طفلاً، فأيّ دلالة يمكن أن تحملها هذه الفكرة عند معاينة أثر الطفولة في الأدب. إن البحوث الطبية والعلمية تحكي عن عودة الإنسان في هرمه وشيخوخته إلى الطفولة الأولى أليس هذا حديث يحكي عن حالة دوران وليس ارتقاء؟ إن ما يكتب وما يسرد من منبع الطفولة هو نقطة فاصلة في الحالة الحاضرة التي يعيشها المؤلف فمن هنا تأتي المبالغة، والمبالغة ليس بالضرورة أن تكون مظهراً سلبياً فهي إن كانت مؤلفة بصيغة جمالية عالية وبأناقة لافته وتخلو من التكرار فهي حالة مقبولة.

فلنبالغ في العشق والغناء والفرح هذه ضرورات تلزم لاستمرار جنسنا البشري نحن طبقة المعذبين والمهجرين عن أوطاننا، والمستعملين من قبل الطبقات البرجوازية والفاسدة والأنظمة وأميركا مثل أحذيتهم.

أنا أرى بأنني في استحضار طفولتي في رواية "أرض أكثر جمالاً" كنت أستحضر طفولة مدينة عمان، لا أعرف كيف يمكن أن أفصل بين طفولتينا أنا وهي، لكن أقدر أن أقرأ المسألة كحالة جدلية جمعتنا وأبعدتنا في آن معاً، هناك قيمة جمالية لا يحسها سوى الراوي عندما يجد أنه قد ملك الأداة التي تجعله يحكم زمانه مثلما يحب وليس مثلما فُرض عليه أن يعيشه، قد يكون في هذا الفعل حالة استشفاء خاصة عند أناس مثلي كانت طفولتهم حالة بؤس وشقاء دائمين. من هنا فأني أرى أن ما جعلك تبدو في سؤالك غير راض عن تمثّل الطفولة كنبع سردي لكتّاب العالم هو ما يدفعني للاتفاق معك، لأنه من المفترض بهذا النبع أن يكون فيه ما يستحق أن يُشرب، وأن يكون متميزاً وأكثر جمالاً.

س2: الطفولة الذات، المكان، الحال، الأسرة (الأم والأب)، المحيط، الأصدقاء، اللهو واللعب الطفوليّ، المدرسة، التطلّع، الأخطاء، التحوّلات الأولى جسدياً وروحياً، الأحداث المركزية التي لا تنمحي، الفرح، العيد، الموت، الأحلام... هل بقي منها ما يمكن أن يؤرّقك حتى الآن شكلاً أو طيفاً أو قيمة، ويبحث عن مكان له في نصوصك؟

ج 2: أنا إنسان يملك ذاكرة سيئة للغاية إذ إنني لا أنسى شيئاً، كل ما سألت عنه أذكره وأعرف أدق تفاصيله للأسف.

إن المرار والخطر لا يتأتى مما تبقى في الوعي والذاكرة فهي مسألة يمكن أن أقول بتواضع إني قادر على تدجينها وعن كبحها حين تؤرقني ، فهي صارت عندي مفسّرة ومشروحة ومبررة كلما تعاملت معها عندما تداهمني، هذه الذكريات لم يعد فيها ما يُتعب قد يكون هذا بناءً على قرار بأني لن أسمح لوجع وبؤس الماضي أن يؤلمني بقدر ما كان يؤلمني معايشته، العقدة تكمن في نقطة الدماغ غير الواعية التي تسكن فيها هذه المرحلة من العمر فهي التي سطرتني ورسمتني على هذه الصورة من دون أن أعرف كيف. وهي التي من الممكن أن تؤثر أو أثرت فيما أكتبه، الكتابة تستفز الكاتب كله وتستفز كل ما فيه حتى تلك التي لا تُحس ولا يعيها الكاتب في صحوه فتتدخل في إسقاط النص على الورق، وعندما يعود الكاتب لقراءتها يفاجأ بأشياء يشك بأنه هو من كتبها، ولولا عدم إيمان كاتب مثلي بشيطانه الشاعر أو الجني الذي يتلبسه لقلت إن لي جنية هي التي تملي علي بعض ما أكتب. هذا الغريب كله يُستحضر من مخزون اللا شعور، وأنا أثق بمادية اللاشعور وصيرورته ووجوده.

لطالما كتبت نصاً لم يكن أمره كائناً ومتجسداً من خلال وعيي إلا من ضرورة يفرضها النص أو الحدث من غير أن يترك عندي في أثناء الكتابة أي أثر عاطفي، لكني عندما أعود لقراءته أجد فيه ما يطرق بقوة على خزان عواطفي، فلطالما بكيت عند مشهد أو مقطع أو حوار في قصة كتبتها أو لربما ضحكت أو سخطت على شخصيتي التي صنعتها أو عشقتها. كأنها حالة لقاء وتعارف بين غريبين أنا والنص، أو كأني ألتقي به للمرة الأولى . لو سألت نفسي من أين تأتي هذه الحالة ولطالما فعلت وكنت أجيب بأن هذا هو مخزونك يا قاسم غير المتحرك في داخلك عندما يقرر هو أن يتحرك ويبرز.

طفولتي حالة عجائبية، أتذكر فيما أتذكر أني جئت من العدم إلى أسرة وبيت فيه ما يمكن أن يجعل الحياة حلوة وطيعة لأن يقبلها الإنسان من دون اعتراض، بل قد يحسده محيطوه على النعم التي يعيشها فهو في بيت تدار فيه الوجبات الثلاث كل يوم مثلما يليق بالبشر، كنا نكتسي بملابس جديدة في كل عيد، ولا نرى أن المشاركة في رحلة مدرسية حالة تعجيزية، أو في حضور السيرك الهندي الذي كان يأتي إلى عمان في منطقة العبدلي كل عام إسراف لا مبرر له، أو أن تلبس أمي ملابس جميلة أنيقة وتضع عطر فرنسي، أو أن يقصد أبي بيروت كل شهر لقضاء إجازة نهاية الأسبوع وهو يصطحب معه أخوتي الكبار ويعودون محملين بالهدايا والألعاب والشوكلاته التي نشارك بها أولاد الجيران، هذه أشياء لا زلت أتذكرها بتفاصيلها الصغيرة، لعبة القطار الذي يتحرك بالبطارية ويخرج دخاناً من فوهة أنيقة فيه، وطعم الشوكلاته المدهش الذي كانت تصنعه محلات دمشق وبيروت.

أن يختفي كل هذا فجأة ويحل مكانه القحط حالة لا يمكن أن تُحتمل، فلو أنا لم نخبر مثل هذه الرفاهية وكنا قد جئنا لبيت متوسط أو فقير لكنا تحملنا ما جرى معنا بعد ذلك.

كنت في الثامنة من عمري عندما اختفى أبي من حياتنا وتركنا عشرة، سبعة أولاد وثلاث بنات وأمهم، أكبرنا كان عمره لمّا يتجاوز العشرين بعد، ولم يكن يتقن عمل شيء غير مهنة أبيه العمل في إطارات السيارات، وعلى الرغم من أن أبي قد ترك كراجاً كبيراً يشتغل في العجلات والإطارات إلا أن أخوتي الكبار اختاروا العمل بمجال أخر فتركوا هذا الكراج، حاولت أن أعمل به لكنني لم أتقن عملي حتى أني لم أكن قادر على معالجة "بنشر. ثقب" في عجلة دراجة هوائية.

لم يعد لدينا ما يعيل غير بضع قروش يعطيها الأخ الأكبر لأمي إن فاضت عن حاجته، وبيع عفش البيت. الجزء الثاني والصورة التراجيدية هذه كانت في المرحلة التي يتشكل فيها الإنسان فقد استمرت معي من عمر الثماني سنوات حتى الثامنة عشرة، لا أتذكر أني عبّرت عما يسمى بسن المراهقة مثل أبناء جيلي، ولا أتذكر أني قد تحسرت على ما مضى من العمر ولم أكره أبي.

كل هذا لم يؤرقني ولم يترك في ذاتيً أثراً واعياً، أنت من حركته في الآن بسؤالك هذا، لا أعرف شيئاً كثيراً عن نفسي غير أن الماضي لا يعني "لوعيي" شيئاً فأنا أرى أن الماضي أتفه من أن يحكم حاضري مهما كانت صورته ولا على أي شكل كان، لم أتحسر أبداً على أي زمان أو شيء خرج من عمري وخسرته، أعتقد أن التهالك بالبكاء على الماضي هو تعبير عن الضعف والانكسار في مواجهة الحاضر، وأنا لم أكن أبداً ضعيفاً أو منكسراً في مواجهة حاضري.

لا أرى أنه لا يزال عندي شيء مختزن في ذاكرتي يمكن أن يؤرقني أو أن يجد له مكاناً في نصوصي القادمة، لقد أفرغت جعبتي في قصص وروايتيّ البدايات "ماري روز تعبر مدينة الشمس وأرض أكثر جمالاً"، لو لم تكن مثل هذه الأحداث التي كتبتها تستحق الكتابة لعموميتها وليس لذاتيتي لها خصوصية إبداعية لما تطرقت لها فيما كتبت، تحضرني الآن قصص مثل قصة (المعطف)، وقصة (الخاتم) هذه الأخيرة كانت ضمن مجموعة قصص "مقدمات لزمن الحرب" التي صدرت في سنة 1982، أما (المعطف) فقد نُشرت في أكثر من مكان ولكن ليس ضمن مجموعة قصصية. غير ذلك لا أتذكر أني كتبت شيئاً، مع أني قد كتبت الكثير عن قصص التقطها في هذه المرحلة لكني لم أكن قد عايشتها أو جربتها شخصياً، فيما يبدو إنّ موقفي من الماضي كان موقفاً مبدئياً لم اتخذه عن قرار وبوعي واضح.

على الرغم من معايشتي لمعارك الجيش والمقاومة في السبعين من القرن الماضي وتصميمي على الكتابة عن هذه المعارك، حتى أؤكد موقفي منها بأنها بالمطلق لم تكن حرباً بين الفلسطنيين والأردنيين مثلما يرغب بعض العملاء والخونة

بتسميتها، إلا أنني لم أتعرّض فيما كتبته وهذا كان في روايتي "أرض أكثر جمالاً، وعمان ورد أخير" لمعايشتي الشخصية لهذه الحالة إلا بمقطع صغير حدث معي بالفعل، وهو فقداني لصوتي لفترة زادت عن الشهر بعد أن هربت من أمام دبابة من دبابات الجيش ورأيت الجندي الواقف فوق المدفع الرشاش، الذي فيما يبدو قد لاحظ بأنني فتىً صغير وغير مسلح فأطلق صلية من رشاشه فوق رأسي لكي يرهبني ويدفعني للهرب، فارتهبت وهربت وهرب صوتي مني لمدة شهر.

وأعترف بأن ما هو باق ولا استطيع أن أحاكمه أو اتبرأ منه هو الهاجس الجنسي الذي ما زلت أعيشه، يقيناً بأنني مثل كل البشر وعلى الرغم من ما نمرّ به من تجارب في الحياة في حالات الجنس لا تعدو غير الرغبة الأثيرة في استرجاع المتعة الأولى، ولا أقصد التجربة الأولى واللذة الأولى بغض النظر عن الآلية التي حدثت بها بل لحظة النشوة الأولى التي نسعى في كل تجاربنا اللاحقة إلى استحضارها، واستحضار حالة التماهي الساحرة التي تعلقت فيها أرواحنا مع أجسادنا وسمت بهما فيها تلك اللحظة.

كلنا بلا شك نتذكر تجارب ممتعة لكنها لا تظل عالقة بتفاصيلها الساحرة فينا بقدر تعلق المرة الأولى فينا، وهي تدفعنا للبحث عنها في كل تجاربنا الآتية.هي حالة تشبه الدهشة الأولى التي حكى عنها الفلاسفة.

هذا ما هو باق من طفولتي لكنه ليس مؤرقاً بل محفزاً ساحراً للبقاء.

س3: تنازع المكان الطفوليّ بين فلسطين والأردن تنازع أصيل لا بدّ منه، إلى أيّ مدى تشعر بأنّ هذا التنازع يتّجه عندك باتجاه تثمير الكتابة وتخصيبها؟ وهل استطاع المكان الأردنيّ على صعيد الإحساس والتوافق أن يكون بديلاً للمكان الفلسطينيّ عيشاً وكتابةً؟

ج 3: أنا لا أنظر إلى مسألة فلسطينيتي على أنها حالة منفصلة عن أردنيتي، لقد نلت شرف أن ولدتني أمي في فلسطين في مدينة باسلة اسمها جنين، لكن هذا كان ليس لكوننا نعيش في فلسطين آنذاك فأبي كان لاجئاً في عمان بعد أن غادر حيفا مكان عمله أثر احتلال فلسطين من قبل الصهاينة في العام 1948، وكان يعمل في عمان ولظروفه المادية الجيدة آنذاك ولوجود مستشفى متخصص نسائياً لدكتور اسمه خالد مطيع، فقد كان الكثيرون من المقتدرين يأخذون نساءهم للعلاج والولاده في هذا المستشفى سواءً كانوا فلسطينين أو أردنيين، وقد ولدتني أمي هناك، وبالتأكيد أنها قد عادت بي بعد ذلك طفلاً إلى عمان حيث تعيش وما زلت أسكن فيها.

إن مسألة فلسطينيتي مرسخة في أكثر من كوني فلسطيني الأصل والميلاد بكوني إنسان تقدمي وتحرري ومع قضايا جميع الشعوب المضطهدة، فأنا ضد احتلال العراق من الأميركان بذات القوة، وضد استعباد الشعوب بنفس القوة، إن إحتلال فلسطين يعتبر أخر احتلال ما يزال قائماً على الأرض، أؤمن بأن كل إنسان

حرُ وتقدمي على هذه الأرض هو ضد الصهيونية ومع تحرير فلسطين وطرد هؤلاء المغتصبين منها، كون هذا البلد هو أخر بلد مُستعمر على الأرض، هذه المسألة تشير إلى طبيعة هذا المُستعمر.

إن الكيان الإسرائيلي الذي ما يزال يمارس فعلاً غير حضاري، وغير موجود أو ممارس إلا منه على كوكب الأرض الآن يؤكد أن هذا الكيان كيان غير إنساني وغير حضاري، على عكس ما يروج لنفسه أو ما تروج له أميركا وأوروبا وبعض العرب اليوم، فكل إنسان تقدمي ومتحضر ومع قضايا التحرر الوطني لا بد أن يكون فلسطينياً ولكوني كذلك ولأنني أرفض فكرة أن يُسرق ما يملكه الآخر بالقوة أو حتى بالخديعة فأنني أُومن بأن الكيان الصهيوني الغاصب كيان متخلف وغير حضاري، وإن فقد أي شعب أو أية أمة مفهوم أنه حضاري فإنه يفقد كل مقومات وجوده ويصبح خارجاً عن الزمان ونائياً عن العالم.

أتذكر دائماً مقطع من قصيدة رائعة للعظيم مظفر النواب يتحدث عن التعذيب في السجن في أحد المعتقلات العربية الكثيرة حسب ما أذكر من النص يقول:

" قال الحزب تحمل، فتحملت.
قال الشعب تحمل، فتحملت.
قال الرب تحمل فتحملت، تحملت.
وهبت نسمات أعرف كيف أفيق عليها،
ولاح وجه فلسطين تلك المتكبرة الثكلى تأتي حين يُعذب أي غريب ".

إن هذا الموقف بالنسبة لي مسألة إنسانية عامة وتفاعلي معها ومعايشتها يأتي من موقفي التقدمي والثوري أولا ومن كوني مؤمنا بجميع قضايا التحرر الوطني في العالم لجميع الشعوب المُستعمرة والمُستعبدة. أما الجانب الأخر الذي يجعلني أكثر تطرفاً فهو أني متضرر فعلياً من واقع احتلال وطني وبلدي وتاريخي، لذا فأنا كائن مستلب من أبسط حقوقي البشرية .

إن المكان الذي احتواني بعد الشتات طالما هو بلد عربي فهو وطني، لا أحكي سياسة هنا بل أؤكد على أنني واحد من بنية المجتمع الأردني وتشكلي فيه زاد من تكريس هويتي الفلسطينية، ليس هناك تناقض في ذاتي أو هويتي أن وجودي في الأردن هو وجود يمكن أن أعيشه أو أتعايش معه حتى لو كانت فلسطين محررة، لا أجد عناءً في انتمائي للبلد لأن البلد هي الناس التي تعيش فيها والناس التي صرت منها مثلما صارت هي مني، انتمائي هو انتماء مثل انتماء أي عربي تقدمي للشعوب العربية وليس للأنظمة.

أنا معني بما أكتب بمسألة هي المحرك لمعاناتنا كفلسطينيين مثلما هي محرك معاناة الناس كلها، مسألة التحكم الطبقي، والقمع، وخنق الحريات. فالفلسطينيون

والأردنيون بتشكيلتهم المندمجة الواحدة،هم أبطال أعمالي كلها، رواية" عمان ورد أخير التي تتحدث عن أيلول 70 كما أخبرتك من قبل، بطلاها أو شخصيتاها الرئيستان احداها أردني من مادبا والأخر فلسطيني ، لكن يصعب على القارئ أن يجد فاصلاً واحداً يفصلهما عن بعض مثلما لم أقدر أنا على اكتشاف هذا الفاصل، وفي رواية "ماري روز تعبر مدينة الشمس"، البطل السياسي المطارد أردني والمرأة التي معه فلسطينية لم أكن أتطرق لهذا الفصل تقصداً بل لضرورة فنية يفرضها الحدث، وهذا أمر يسهل تأكيده من قراءة هذين العملين. أتحدث عن هاتين الروايتين على سبيل المثال لأن شخوصي كلهم في كل أعمالي هم مزيج لا يمكن فصله للأردني أو الفلسطيني..

س4: هل أوحت لك طفولتك بأيّ شكل من الأشكال بأنك ستكون كاتباً في يوم ما؟ وكيف؟ هل ثمة علامات محدّدة؟

ج 4: يربض في داخل كل واحد منا نحن البشر كاتب متأهب للانطلاق من ذواتنا، كلنا نكبح هذا الانطلاق أو البروز لأننا نخاف من أشياء مبهمة فنكتفي بالكلام، فالكلام ليس موثقاً ولا مثبتاً إلا في حال تقدم العلم وصار قادراً على جمع مادته السابحة في ملكوت كرتنا الأرضية كونه مادة لا تفنى.

كلنا نخاف من توثيق مشاعرنا وعواطفنا وإيماناتنا الخاصة وأفكارنا الصغيرة وأسرارنا لأننا نخاف من الأخر. كلنا نحتفظ بكم هائل من الأفكار التي نعيش بها ونتحرك ونتعامل مع الآخرين بموجبها لكنا نخاف من إثبات ذلك.

أشكّ بأنّ هناك عاشقاً لم يكتب أو يؤلف شيئاً في العشق وفيما تختزل فيه من مشاعر تجاه معشوقه، المعضلة بأن بعضنا يُري معشوقه ما يكتبه فيه وآخرون يبقونه لأنفسهم. وكذلك في حالات الفرح أو الحزن الكتابة تكون أعلى صوتاً من النواح في حال الحزن، فمن يكتب عما يحس به تجاه فقد عزيز على ورقة يملؤها بالخرطشات والحروف يشعر براحة أعظم من راحته في البكاء، كلنا نكتب، بعضنا يستعمل الورق وآخرون يكتبون على جدران صدورهم.

الكتابة هي جرأة المواجه. والكتابة المكشوفة والثائرة والصارخة هي بطولة ومغامرة، وأنا لست بطلاً ولكنني مغامر لذلك أكتب وأنشر ما أكتبه.

لست باحثاً في كيف يكون الكاتب ولماذا يكتب، لكن بتجربتي الخاصة فأنا أرى أن الكتابة هي حالة بوح بصوت عال، وهي صرخة ليزا مينالي في فيلم كبارية تحت قنطرة القطار لإخراج الفزع الصامت من خمس سنين من حكم النازي، وهي مشهد الفنان الأردني المرحوم أسامة المشيني الذي جسد شخصية عروة بن الورد لحظة شاهد رجلاً يدفن طفلته وهي حية عندما صرخ أريد أن أعوي كالذئاب.

أنا كنت أعوى فوق الورق كلما رأيت أمي تبكي من العجز وقلة الحيلة في سد أفواهنا الجائعة، أو عند سماعها أغنية تحكي عن الفراق، وكنت أصرخ كلما أفرغ شقيقي الأكبر فينا نحن الصغار قهره من الحاجة لارتداء بنطال لا تكون رقعه كثيرة، أو عندما يقرر أقرانه الذهاب لمشاهدة فيلم سينما من دون أن يكون يملك ثمن التذكرة لمشاركتهم، أو عندما تخرج أختي الكبيرة لقمة الطعام من فمها وتدير ظهرها لي كي لا أراها وهي تجهل أن صورتها كانت معكوسة على مرآة صغيرة متهالكة معلقة على جدار البيت لتطعمني إياها. كنت أكتب وحسب.

أول قصة كتبتها ولا زلت أحتفظ بها كانت إعلان رفض لسلوكيات أخي الكبير تجاهنا عندما كان معنياً بذاته، وهو الذي من الممكن أن يكون المعيل الوحيد لنا عندما نراه وهو يأكل وحده قطعة جبن أو بيضتين يطهيهما بالسمن، فنشمّ الرائحة التي تزيد من عواء أحشائنا الجائعة من غير أن يلتفت نحونا نحن العجزة الصغار. القصة كانت عن حياة بعيدة لا تشبه الحياة التي نعيش وأسماء شخوصها كانت أجنبية وليست عربية، والأحداث لم تكن متشابهة لكنها كانت كلها تحمل دلالات ما نعيشه مع هذا الأخ.

الطريف في المسألة هو ما تكشّف لي الآن وأنا أجيب على هذا السؤال وهو أن استخدامي لأسماء أجنبية وتغييري للمكان والشخوص كان كله محاولات للهرب من علقة قاسية يمكن أن أتلقاها من هذا الأخ لو حدث ووقعت قصتي بين يديه، لقد دفعني الخوف إلى اللجوء نحو الرمزية وهذا ما حدث معي بعد سنوات طويلة عندما كنت أحاول الهرب من تحت مقص الرقيب في الحكومة، أو من مقصّ المحرر الثقافي لجريدة أو مجلة أسعى إلى نشر قصة فيها الذي كان يمارس فعل السلطة لكن دون قمع عندما يقرر أن هذا يمكن نشره وهذا لا يمكن، وأعتقد أنه في ظل (هذه الحريات) صنعنا نحن الكتاب رقيباً يحمل مقصاً يظل جاثماً فوق رؤوسنا يقص ما لا يجوز نشره لكن بأيدينا نحن وبأقلامنا.

ما الذي دفعني لنشر ما أكتبه؟ من الممكن أن يكون حب المغامرة فقط، لم أكن أخاف من إسماع صوتي لأحد ولم أكن معنياً بالبروز مثلما ما زلت عليه حتى اليوم، كل ما هنالك أنني في كل مرة أزداد يقيناً بأنني أكتب لنفسي، وكأن نفسي هذه ليست شيئاً متمثلاً بشخص واحد هو أنا، بل هي كل النفوس المحيطة بي فكرت أن أكتب لنفسي الجمعية، أرسلت واحدة من القصص القصيرة الكثيرة التي كنت أكتبها وأخبئها في دفاتري لجريدة الرأي كان يرأس تحرير الصفحة الثقافية وقتها الأديب الأردني الجميل فخري قعوار، أرسلت القصة مرفقة برسالة امتداح للجريدة والقائمين عليها وانتظرت أن أقرأ اسمي في بريد القراء وكان هذا أقصى طموحي أن تصلني رسالة في قاع ملحق الثقافة تقول "بداية واعدة، واصل محاولاتك"، بالتأكيد لم أكن أملك ثمن الجريدة في ذلك الوقت فكنت أتجه لمكتبة أمانة العاصمة كل يوم ثلاثاء يوم

صدور الملحق، وأسرع في تقليب صفحات الجريدة أبحث عن الملحق الثقافي وأول ما تهبط عليه عيناي كان زاوية "بريد القراء"، وفي كل مرة كنت أرجع خائباً ماشياً إلى بيتنا في جبل التاج، إلى أن لاح ذاك الثلاثاء، كان ذلك في العام 1973 وكنت قد فقدت الأمل ولم أعد حتى أحلم برسالة المجاملة التي تقول "واصل محاولاتك"، في ذلك الثلاثاء كنت راكباً في الباص لمناسبة لا أتذكرها فأنا كنت معتاداً على المشي وركوب الباص الذي كان يكلف تعريفة "نصف قرش" لم يكن سهلاً، كنت جالساً خلف رجل يقرأ بالجريدة، يقلب الصفحات ويبحث عما يقرأه حتى يقطع المسافة الطويلة للبلد عندما فتح على ملحق الثقافة، لم أكن أصدق عيني فقد كان مكتوب رأس الصفحة "بيدر الحزن الفلسطيني" قصة قصيرة قاسم محمد توفيق.

فخري قعوار هو من اختصر اسمي ليصبح قاسم توفيق.

س5: ما الذي تبقّى من طفولتك مما يمكن أن تفخر فيه، وما الذي تبقّى منها مما يخجلك ويدعوك إلى الرغبة العميقة في نسيانه؟ وهل تجلّى ذلك في كتاباتك القصصية والروائية على نحو من الأنحاء؟

ج5: لا أفخر بشيء من عمري قدر ما أفرح لتذكر أمر ما أو أشعر بتغريب المصادفة التي قلبت حياتي كاملة عند نقطة محورية جعلتني على ما أنا عليه الآن.

أنا إنسان لا يؤمن بالحظ ولا بالقدرية أفهم أن الأشياء كلها تمضي على وفق معايير تتجمع وتخلق اللحظة. أنا أميل إلى مفهوم المصادفة، أجدها أقرب إلى العقل والواقع، لا أحب أن ألقي على ما يسمى بحسن الحظ شرف تحقق ما تحقق معي فمجمل ما حدث لعمري كان حسناً وكان قبيحاً أيضاً، عبارة حسن الحظ هذه عبارة كسولة وبليدة واتكالية، من سوء حظي أنني نجوت من الموت حباً ومن حسن حظي أني ما زلت حياً لأدخل في التجربة على رأي درويش، ما يفرحني هو الحالة الإعجازية التي استطعت فيها أن أخرج من ثقافة وفلسفة البيئة التي نشأت فيها لأكون على ما أنا كائن عليه الآن. ليس حسن حظي هو ما جعلني أكمل دراستي الجامعية فكل الظروف التي كانت تقف حائلاً دون ذلك استطعت أن أتجاوزها، ففي الوقت الذي كنت فيه آخر طالب في العلامات نسميها بالعامية عندنا "ألطش" في سنة ما قبل الثانوية فقد كنت الأخير بين أربعة وأربعين طالباً، وكنت أرافق صاحبين لي لحضور الدروس الخاصة التي يتلقيانها عند المدرسين الخصوصين "للعلم المدرس الخصوصي ظاهرة قديمة فالمجتمعات التي تجعل التعليم أخر همها هي التي صنعت ثقافة المدرس الخصوصي، قد يكون هذا المصطلح غير مستعمل في المجتمعات المتقدمة". كنت أبقى منتظراً لصديقي تحت لهيب الشمس أو لسع المطر حتى ينتهيا لأنه كان من المستحيل أن أدفع دينارين لمدرس الإنجليزية أو الفيزياء لقاء الدرس الخصوصي الواحد.

وكان الأصعب علي أن أترك رفاق الحارة الذين لم أكن لأفترق عنهم إلا للنوم، كنت أنتظرهما وأنا أرى مدرس اللغة الإنجليزية حسن شقير وهو يلقنهما الدرس ويراقبني من خلال نافذة بيته عندما يكلفهما بواجب ما وكأنه يتشمت من فقري، أو لربما كان يعتبر أن عدم مشاركتي دروسه الخصوصية كانت بخلاً فقد كان أستاذاً ورجلاً طيباً. في أوقات الانتظار تلك فكرت بما هو ألعن كيف سأقدر على ترك صحابي يذهبان للجامعة وأظل أنا وحيداً من دونهما. في تلك اللحظات اتخذت قراراً بأن أقضي الوقت الذي يقضيانه في درسهما الخصوصي بدرس خصوصي أعلمه لنفسي.

في نصف السنة الأول صرت مبرزاً والأول على طلبة الثانوية في المدرسة، مدير المدرسة لروحه الرحمة الأستاذ أحمد فريحات لم يكن يحبني فقد كان من جماعة الأخوان المسلمين وكان يرى أني شيوعياً، وكان ذلك قبل أن أنضم فعلياً للحزب الشيوعي الأردني، ولأنه يعرف تاريخي الأكاديمي وعندما ظهرت نتائج الامتحانات للنصف الأول من السنة طلب من جميع المعلمين إعادة احتساب معدلاتي وعلاماتي، وجاءت النهاية مخيبة لأماله فقد كنت الأول على صفوف الثانوية، وفي نهاية العام كنت من الأوائل على مستوى المملكة. هذا من أشيائي المفرحة، أما الأخرى المبكية فهي كثيرة لا أريد أن أستحضرها لكن أجد نفسي مدفوعاً للقول بأني عندما سُحبت ليلة امتحانات الثانوية ذاتها التي نتكلم عنها من فراشي، حيث من المفترض أن أنام مبكراً في تلك الليلة لكي أستعد لصباح المواجهة مع هذا الامتحان الذي كان يحدد مصير حياتنا، دخل إلى مهجعي رجلان ضخمان واقتاداني إلى مركز الشرطة، تلقيت صفعات ولكمات حتى أنهكا ثم أعاداني مع الفجر إلى البيت. تحاملت طيلة فترة الامتحانات وبعدها أصبت بانتكاسة نفسية سببت لي شيئاً يشبه الانهيار العصبي حسب تحليل الطبيب الذي أشرف على علاجي.

هذا الأمر كان أثره محزناً في حياتي، صراعي مع ما سمّاه الطبيب الذي توفي شاباً سمير اللداوي استمر سنتين أو ثلاث كانت أصعب ما مر عليّ في حياتي، تجاوزت هذا المرض بإرادة عجيبة وبقراءتي عنه وعن طُرق علاجه. مثلما تجاوزت قبل ذلك حالة أن أكون متخلفاً دراسياً عن أصدقائي وأن أرضخ لقانون الفقر بأن لا أتمكن من إكمال دراستي الجامعية. هذا أمر مفرح أيضاً أتذكره.

لم أتأثر مباشرة بمجمل ما عشت في مرحلة الطفولة والصبا ولا أتذكر أني كتبت شيئاً عن كل هذا. ولا أخجل من شيء مرّ بي أو مارسته طيلة تلك الفترة، فقد كنت ابن جيلي وابن عصري وكل ما فيّ من خصوصية كان عاماً عند كل أترابي.

س6: هل القصة أم الرواية هي الأكثر قدرة على تمثّل ذكريات الطفولة وتوظيفها في تجربة الكتابة؟ ولماذا؟

ج 6: القصة إن تبعتها قصص تصير رواية، والرواية مجموعة قصص لكنها مرتبطة بلازمة واحدة ما يمكن أن يمثل ذكريات الطفولة ويوظفها في تجربة الكتابة هو الحالة أو الحدث أو الشخصية، فوجود محفز من هذه الثلاث للكتابة هو ما يجعل النص قصة أو رواية. ما زلت متيقناً من أن الكثير من قصص ماركيز هي ولادات من روايته الأشهر "مائة عام من العزلة" أو أنّ عدداً من قصصه القصيرة هي التي صنعت هذه الرواية، هذه ملاحظة قارئ لكن المتخصّص سوف يستطيع إثبات أو نفي ذلك.

القصة القصيرة أكثر تأثيراً في القارئ في تمثيل ذكريات الطفولة، فالوعي في هذه المرحلة لن يكون ناضجاً حتى يعطي للكاتب فسحة أوسع للاسترسال، وأحداثه أقصد أحداث هذه المرحلة تكون قصيرة في الذاكرة الطفلة حتى وإن كانت أحداثاً عظيمة، حزيران سنة 67 من القرن الماضي حدث هزّ عالمنا العربي ولا زلنا نعاني من هزائمه الارتدادية العميقة، ما أعيه منه وكان عمري ثلاث عشرة سنة هو محاولتي للنجاة من الطائرات الإسرائيلية التي كانت قبل ظُهر ذلك اليوم تستبيح سماء عمان كما تشاء، وتقصف مطار البلد الوحيد آنذاك (مطار ماركا)، هو أننا كنا نختبئ كل أهل الحارة في تسوية لبيت قديم، وكنت أنا أضع يداً فوق رأسي وأخرى تحت قلبي.

بعد أن انتهت تلك الغارة ضحك كل الجيران مني لأن منظري كان مضحكاً. أنا كنت أحمي رأسي من سقوط السقف وأحمي قلبي من سقوطه على الأرض.

هذا ما أذكره، هل تحتمل هذه الحرب قصة أطول مما سردت لك الآن؟

ما يمكن أن يكون رواية في الكتابة عن مرحلة الطفولة لا تكون نصاً ذاتياً بل نصاً عاماً لمرحلة وأحداث وشخوص يجعل المؤلف محورها هذا الطفل، الأمثلة قليلة في ذاكرتي في الأدب العربي والعالمي، أتذكر أوليفر توست وديفيد كبرفيلد لتشارلز دكنز، وتوم سوير لمارك توين على الرغم من أن الأخير كانت قصته أشبه بلعبة بوليسية لذلك أُلحقت بروايات أخرى بنفس العنوان، في العربية لا أتذكر أنني قرأت لنجيب محفوظ أو للطيب صالح أو غيرهما شيئاً من ذلك، تحضرني رواية واحدة ولا أدري إن كانت رواية أو سيرة لالياس خوري اسمها الجندب الحديدي. لذلك فأنا أميل للقول إن القصة القصيرة مكان أرحب لتمثل ذكريات الطفولة.

س7: ما هي الموجّهات التي زرعتها فيك طفولتك كي تنظر فيها إلى طفولة أبنائك؟ وكم من هذه الموجّهات تسلّل إلى ميدانك الكتابيّ بقوّة؟

لم أكن معنياً بالمطلق أن أعكس شقاء طفولتي على طفولة أبنائي مثلما لم أكن أحاول تشكيلهم بالهيئة التي تشكلت بها، فهم بلا شك مخلوقون لزمان غير زماننا، لا زالت حتى اللحظة تطرأ أحداث على حياتنا ويُفاجئوا بما كنت عليه وبما عايشته، منذ فترة قريبة مثلاً عرفوا أنني قد تطوعت للقتال في بيروت في حرب 1982 ليس

إمعاناً بالدلال بل لقناعتي بأنهم أبنائي على عكسي فأنا ابن رجل بأس عاندته الدنيا، إن ما حاولته معهم هو تعريفهم بمعنى أن تكون إنساناً صاحب مبدأ وصاحب موقف، وتملك القدرة على مواجهة العالم مثلما هو من حولك وبمفاجئته غير المحسوبة، إن تشكل هذا الفهم لديهم فإنه يستدعي بالضرورة أن يقاتلوا من أجله . هذا الفهم البسيط المجرد تشكلت عليه بكليتي كاتباً وإنساناً من دون أن افصلهما عن بعض.

س8: كم تعتقد حجم الحضور الطفوليّ في قصصك ورواياتك، ليس على مستوى الأحداث فقط، بل على مستوى القيمة والمعنى والعلامة والرؤية والإحساس وغيرها؟

ج8: ليس كثيراً، يمكن أن تراه في رواية "أرض أكثر جمالاً" بشكل طاغ، وفي رواية "الشندغة" بصورة أقل. في قصصي القصيرة طغت هذه الحالة على مجموعات كثيرة من القصص التي كتبت ونشرت سواءً في مجموعات أو في الجرائد والمجلات.

على مستوى القيمة والمعنى والإحساس أعتقد أنّ الحضور الطفولي قد تلبّس العديد من مؤلفاتي، فأنا لا زلت معترفاً بأن لهذه المرحلة من العمر الفضل في تدشين كلمة الأساس في العمل الإبداعي عندي في الكتابة سواء ذاك المتشكل بوعي أو المُسقط من اللاوعي دون إرادتي على النص.

س9: ألم تُغرك الكتابة للأطفال تعويضاً عن فقدانك للكثير من الأشياء في مرحلة الطفولة، كنوع من الانتقام بهذا النوع من الكتابة المثيرة؟

ج9: أنا أخاف من الكتابة للأطفال على الرغم من أنني أفترض بنفسي أني أمتلك المعرفة التي تكفيني للتعامل معهم، الطفولة حالة شفافة لا يقدر أي كائن على معالجتها من دون أن يكون ممتلكاً للأدوات الكافية والضرورية للتعامل معها، كل ما يُكتب عن الأطفال وللأطفال خاصة في عالمنا العربي لا يرتقي كثيراً عن مفهوم أن على الكاتب أن يتقن فن الطيران في مخيلة الطفل التي هي واسعة وفنتازية، أنا أرى أن هناك حساسيات أخرى مثل الخيال بل قد تكون أكثر أهمية منه وهو فهم نوع الخيال الذي يعيشه الطفل، ثم البيئة التي ينتمي لها، وكذلك حالته الإنسانية الخاصة، من عنده الملكة لهذا الفهم يحتاج أن يضع في آخر الأمر في حساباته بأن الطفل الذي تُهشم أسنانه الحليب من اللعب في الحارة، ليس هو ذات الطفل الذي يخبئ ضرسه المخلوع تحت الوسادة حتى تأخذه الـ tooth fairy "لا أعرف ماذا تُسمى بالعربية"، لتضع مكانه هدية.

إنّ الكتابة للأطفال مسؤولية عظيمة لا يفترض أن يقدم عليها أي كاتب لأن ما قد يتعلمه الطفل منها لا يمكن أن يناقشه أو يخالفه الرأي فيه، فهو عندما يتمكن من

امتلاك الكتاب يكون متيقناً بعد حالة الانبهار التي تتلبسه من شكله ورسوماته وألوانه بأنه أمام حالة صادقة حتى في الدلالات التي يحتويها الكتاب، الأطفال في أوروبا وحتى عندنا يظلون لفترة متقدمة من العمر مؤمنين بأن بابا نويل ينزل من المدخنة ليلة رأس السنة ليجلب لهم الهدايا.

س10: حين تشرف الآن من جبل عال هو جبل العمر على طفولتك ماذا تريد أن ترى؟ وماذا تريد أن تستعيد لتعيشه من جديد بطريقة أخرى، وما الذي ضاع منك ومازلت حتى الآن ترغب باستعادته والحصول عليه؟

ج10: لا أريد أن أرى شيئاً من طفولتي غير أن أعيش تجربة المراهقة وحسب فقد هربت هذه الفترة من عمري دون أن ألتقط منها شيئاً.

المحور الثاني

القصة القصيرة والرواية

س1: أيّهما أقرب إلى حساسيتك السردية، القصة القصيرة أم الرواية؟ ولماذا؟

ج1: الرواية بلا شك ففي الرواية مساحة واسعة للصدى لأني عندما أكتب الرواية أصرخ، وعندما أكتب القصة القصيرة أهمس، مبررات بروز الرواية في العالم كثيرة ولي في تفسير ذلك رأي أيضاً أضيف إليه وإن كنت سآتي إليه لاحقاً، فإن كنت تعيش في مجتمع قمعي وكاتم للصوت يحاصرك من كل الجهات حتى أنه يسعى بتصميم لإخراسك، وأنت لا تقدر أن تكون صامتاً ولا تكتفي بالهمس أو بالكلام فإنك تجد نفسك مدفوعاً في النهاية لشدة قهرك إلى الصراخ. هذه مقولة أو موقف أعلنته عند إشهار روايتي "رائحة اللوز المر" قلت آنذاك بأني قررت الآن أن أصرخ بعد أن كنت في مجمل أعمالي السابقة أتكلم بصوت عال أحياناً وبهمس في أحيان أخرى. الصراخ لن يقضي على التخلف والرجعية وقوانين البلاد التي تحكمها مرجعيات عجائبية مثلما هي الحال عندنا لكنه يمنعك من الموت قهراً، وحتى إن مت فإنك تكون قد هدّأت من لوعتك بأنك لم تُحكم لأمر اللافعل.

لقد خسرت وظيفة مهمة ودخلاً كبيراً كان يأتيني منها لأني قررت أن أصرخ، الفساد الذي يوجد في كل مناحي حياتنا لم يعد يرضى بحيادك بل صار يلح عليك أن تكون طرفاً فيه، ما هي الجدوى من الكلام الهادئ هنا؟ صلاح جاهين يقول في واحدة من رباعياته "ده اللي ما يتكلمش يا كتر همة". الرواية كلام كثير وبصوت عال.

لقد صرت أعي عندما بلغت الخمسين من العمر بأن لا جدوى من كل ما يحدث للعمر، كنت قبل ذلك أقاوم هذا الإيمان لأمتلئ بالأمل بأنّ العالم لا بد أن يصير أجمل، لم أتخلّ عن هذا الأمل من مجموعتي القصصية الأولى "آن لنا أن نفرح" كنا في المعتقلات آنذاك "أقصد معتقلات الجوع والفقر والاضطهاد وزنزانات المخابرات"، إلا أني أعلنت بأنه وعلى الرغم من ذلك فإنه قد آن لنا أن نفرح، لم تكن هذه نظرة رومانسية بل كانت واقعية بامتياز لقناعتي أن الشعوب لا يمكن أن تظل راضخة لحكم البرجوازيات والديكتاتوريات، وأنّ معتقلاتهم وسجنهم وقمعهم لشعوبهم هي نتاج خوفهم من هذه الشعوب.

عندما أحكي عن اللاجدوى أقصد ذلك على صعيد شخصي وذاتي بحت وليس على العموم، على العكس أنا أرى الآن أن بشاعة ما يمر به عالمنا العربي من

حروب أهلية وانغماس في التخلف، ومن بروز خلافات إسلامية دموية ما هي إلا صرخات النزع الأخير لهذا الشكل من وجودنا.

نعود للحديث عن الرواية حتى لا نأخذ القارئ بعيداً، مع عشقي للقصة القصيرة إلا أني صرت أراها ضيقة على مساحة صوتي، أحب القصة كثيراً وأرى فيها حالة مستفزة للقارئ قد يكون في بعض الأحيان استفزازاً أشد ضراوة من استفزاز الرواية له، لكن تحول هذا الشكل الفني الإبداعي إلى وسيلة سهلة للتداول وتعويمه حتى صار كل من يريد أن يصبح كاتباً يعتلي صهوته ويجعله الإعلام الفاسد الجاهل فيما بعد فارساً، هذا الأمر بخس كثيراً من قيمة القصة، ما زلت أتابع ما يُنشر من قصص أملاً في قراءة ما هو لائق ومفيد وجميل لم أجد إلا القليل، بالأحرى قلة قليلة من يتقنون هذا الفن الصعب.

لم يكتب يوسف إدريس سوى روايات قليلة لكنه صنع قصة قصيرة تنازع في عظمتها الكثير من الروايات، يجب أن يهتم كل من يقرأون الأدب بقصة بيت من لحم لإدريس، أو عصفور على السلك وغيرها لهذا القصصي العملاق إدريس، أو قصص زكريا تامر ونموره في اليوم العاشر مثلاً، لقد قرأت هذه القصص في بدايات عمري لكنها لا تزال تحضرني لعمقها وجمالياتها إلى الآن.

س2: في سياق اطلاعي على تجربتك السردية وجدت أنك أكثر قرباً إلى القصة القصيرة من الرواية، حتى أنّ الفضاء السرديّ في بعض رواياتك هو فضاء قصصيّ أكثر منه سردياً، لكنّ إغراء الكتابة الروائية لا يمكن مقاومته، ماذا تقول؟

ج2: الرواية مثل حياة كل الناس مجموعة قصص، الحياة رابطها الإنسان والرواية رابطها المؤلف، لا أقول إنني أسكن في نقطة معينة ما في الرواية أو القصة أو إنني أميل أكثر لأي منهما، أنا كمؤلف أتقاطع بينهما إن طبيعة الفكرة الأولى التي تنبعث مني عند بداية الكتابة هي المحرك والمصنف للنوع الذي ستعيشه هذه الفكرة، لم أتحول بكليتي إلى الرواية لأنها صارت هي سمة العصر الإبداعية، أنا لست شاعراً فقد صوته ولا صحفي جفّ حبره فصار يبحث عن وسيلة للكلام، لقد بدأت في كتابة الرواية في ثمانيات القرن الماضي لا أعرف إن كانت الرواية آنذاك تشغل الناس كما هي عليه اليوم وإنها الحالة الإبداعية الأرقى مثلما هي عليه الآن، كل ما أعرفه أن الفكرة هي التي كانت تصنع شكل النص، في العام 1984 أصدرت روايتي الأولى "ماري روز تعبر مدينة الشمس" لأن مجمل ما في هذه الرواية لن تحتمله قصة أو قصص قصيرة، وبعد سنتين عندما أصدرت رواية "أرض أكثر جمالاً" وجدت أن هذه الرواية لم تخرج صوتي بما يكفي حتى عندما دفعتها للنشر في بيروت ذكرت بأن هذا الجزء الأول وعنونته بعنوان "الريق المر".

الجزء الثاني كنت بدأت في كتابته حال انتهيت من هذا الريق المر وكانت رواية "عمان ورد أخير" لقد أخر صدور الجزء الثاني مباشرة ولأكثر من خمس سنين هو مصادرة دائرة المطبوعات والنشر في عمان لرواية "أرض أكثر جمالاً" ومنعها من التداول، والأهم هو إتلافها بحرقها في برميل كان في ساحة خلفية لهذه الدائرة في جبل عمان على الدوار الثالث أمام ناظري بإجباري من قبل الموظف الذي قرر منعها – لا أحب أن أذكر اسمه فأنا لا زلت أذكره– على مشاهدة إعدامها حرقاً. ذُكرت هذه الحادثة في مواقع عدة أهمها كان المجلة العظيمة التي كانت تصدر عن دار الريس "الناقد" وقد نشرت فصلين من هذه الرواية تحت عنوان ممنوع من النشر.

يمكن أن نعود إلى الحديث عن هذه الحادثة لاحقاً، لكن ما أريد أن أوضحه بأنني لم أهجر القصة القصيرة، ففي ذات الوقت الذي أصدرت فيه روايتي "الشندغة" كنت قد أصدرت مجموعة القصص القصيرة "ذو القرنين".

لا أسعى إلى التبرؤ من القصة، ولا أريد أن أعلن ولائي للرواية لأنها هي الموضة الرائجة الآن، ليس لأغراء الرواية مثلما جاء في سؤالك بل لأنني لست معنياً بهذا العبء الذاتي المرضي بل للضرورات التي تفرضها عليّ حالة السرد.

س3: هل تعتقد أنّ الروائيّ أكثر شهرة وأهمية من القاص؟ وأن القاص مهما كان كبيراً لا يرقى إلى شهرة الروائيّ؟ وأن مستقبل السرد في الرواية؟

ج3: الرواية تعطي مجالاً أوسع للانتشار وهي بذاتها تحمل طابعاً استفزازياً لأن تُقرأ ولأن تترك أثراً أعظم في القارئ، هذا نتاج طبيعي لتأثير الكم ومنه تكون هناك ضرورة لبروز الجمالية اللائقة في النوع، لا أتفق مع مقولة أنّ مستقبل السرد سوف يكون للرواية، بل على العكس أنا أتخيّل أنه يمكن أن يعود للقصة القصيرة موقعها ومكانها المتقدم وبخاصة مع تقدم الأدب الرقمي، إن سهولة التواصل مع القصة القصيرة عبر الإنترنت على جهاز الكومبيوتر أو حتى على الموبايل سوف يشكل منافساً خطيراً للرواية، اليوم صارت البشرية كلها تتحول نحو الكتابة الرقمية والقراءة الرقمية، إنّ هذا التحوّل يسهل على القارئ التعامل مع القصة القصيرة أو الطويلة أكثر من الرواية.

لكن في هذا الوقت في زمن الرواية فإن ضراوة المتغيرات في الحياة وفي الأحداث والتسارع الخبري المذهل لم يعط للإنسان فسحة لالتقاط أنفاسه، ولا القدرة على ملاحقة كم الضجيج والصخب الذي يغطي الكرة الأرضية، الرواية تمنح هذه الفرصة فهي تخمد صخب وضجيج وتسارع أحداث الكون بين طيات أوراق يملكها القارئ ويستولي عليها بكليته، يثير القارئ هذا الصخب عندما يريد ويخمده وقتما يريد، هو القارئ، أعني من يملك زمام الحياة المختزلة في صفحات الكتاب يحركها بإرادته ويتعرف عليها بالصورة التي يقبلها حتى أن المؤلف لا يعد موجوداً فيصير

هو المؤلف. من هنا فإن الرواية هي الأكثر وجوداً وبالضرورة والروائي أكثر حضوراً من القاص وأكثر شهرة.

س4: ربما أصبحت كتابة الرواية الآن أسهل من حيث سعة النشر والترويج الإعلامي والجوائز الخاصة بالرواية، على نحو تتفوّق فيه على القصة، هل هذا أحد الأسباب في ترجيح الرواية عندك على القصة؟

ج4: قد يحسب القارئ بأنني أبالغ حين أعلن عدم عنايتي بكل هذه الإغراءات التي تحدثت عنها في السؤال، فلا سعة التوزيع ولا الجوائز تشكل عندي حالة أرق أو هاجس أو دافع لأن أكتب الرواية، المقربون مني ويعرفونني شخصياً يثقون بما أقول، أنا لا أدعي بأنني لن أفرح إن أصبح كتابي الأكثر مبيعاً، أو عندما أنال جائزة أدبية رفيعة سوف أفرح ولن أرفض ذلك إلا إذا كانت هذه الجائزة صادرة عن جهة صهيونية أو متصهينة أو تربطها علاقة ثقافية بما يسمى إسرائيل، كما أنني أعترف بأنني أشارك في جميع المسابقات الأدبية التي تجري في العالم العربي وفي الأردن من دون تردد، لكن لا أتلوى قهرا وأموت غيضاً عندما لا تفوز أعمالي بالجائزة، لقد تقدمت منذ فترة قصيرة للمشاركة في مسابقة أعلنت عنها رابطة الكتاب الأردنيين للرواية بروايتي "رائحة اللوز المر"، وعندما سألني أحد الأصدقاء عن السبب في ذلك وهو يعرف بأنّ الرابطة لا يمكن أن تجرؤ على منح جائزة لرواية مثل هذه الرواية التي تُوصف بأنها إيروتيكية، ويثق بعدم اهتمامي بالحصول على أية جائزة أجبته بأنه فرصة لأن نعلم خمسة أشخاص – عدد النسخ المطلوبة للمشاركة – كيف يمكن أن يقرأوا الأدب.

أنا من محبي أدونيس، ومن عشاق محمود درويش لكن عندما كنت أقرأ بعض المقالات التي تحكي عن ارتفاع درجة الحُمى عندهما عند توزيع جوائز نوبل كنت أحزن عليهما، وأقول بأننا نحن نعرف قيمة هذين الشاعرين حتى وإن لم نشكل شيئاً في العالم مقارنة بمن سيعرفانهما إن فازا بهذه الجائزة، فمن الأجدى والأكثر صحة أنهما يعرفان قيمة أنفسهما فلماذا حتى تكون الذات عندهما عليلة إلى هذا الحد؟

قد يكون ما يقال عن اللهفة التي تصيبهما خاصة عند أدونيس مبالغ فيها من قبل الإعلام أو قد لا تكون صحيحة تماماً، لكنني على قناعة بأنه ليس من الضروري أن تكون نوبل هي المؤشر الأسمى لتقييم منجزات البشر. لقد مُنحت نوبل للسلام للسفاح الصهيوني اتسحاق رابين.

الفساد الذي يسوس العالم والعالم العربي بالذات لن يكون صعباً عليه أن يدلف إلى عوالم الفن والإبداع، عندنا في الأردن مُنحت هذه السنة جائزة الدولة التقديرية لثلاث روائيين دفعة واحدة، فمع تزايد عدد الروائيين ولمحاولة الدولة استقطاب هؤلاء غير المستقطبين أو المعينين أدباء من قبلها لم تتردد في منح الجائزة لثلاث

روائيين دفعة واحدة، ولن يكون غريباً أن تُمنح في السنة القادمة لعشرة قد أكون واحداً منهم.

لا أزايد على أحد ولا أدّعي، فأنا أعلنت منذ وقت طويل وكل من يتابع ما أكتب يعرف ذلك حقاً بأنني لا أكتب إلا لنفسي، ولست معنياً بأن يكون اسمي أعلى "الأفيش" أو في قاعه، المهم عندي أن أرى ما أريد وحسب.

س5: على صعيد طبيعة التشكيل السرديّ والرغبة الحكواتية الكامنة فيك، هل تجد أنّ الراوية أم القصة القصيرة تستجيب لرغبتك الحكواتية في السرد والحكي والقصّ، وأين تشعر بالإشباع السرديّ ومتى؟

ج5: الكتابة إجمالاً تحاكي رغباتي الحكواتية، فيها أكون أنا على حقيقتي الحقيقية الناضجة الممتلئة بخبرة السنين الواعية وصاحبة الموقف المبدئي من الحياة، بعيداً عن الكتابة أنا طفل بهيئة رجل كبير، كلماتي وسلوكاتي المواكبة للكلام تتناقض مع شكلي في الكلام، يصفني المقربون بأنني إنفعالي في الكلام ولا أتحرج من استخدام لغتي الشقية الطفلة في أي مكان أو مجلس، لكنني في الكتابة هذا الرجل الراكز المتزن الذي يوزن الكلمة قبل أن يخربشها على الورق على عكس ذاتي الشخصية المتكلمة، فلا ميزان لما أقوله إلا الحالة التي أنا فيها. قد يكون هذا هو تعريف النفسيين لمعنى الانفعالي، أفكاري هي ذاتها المحكية أو المكتوبة لكن أسلوبي في إخراجها هو الذي يختلف أحياناً، هذا لا يعني أنني إنسان استفزازي أو عدواني فالانفعالية التي أعاني منها في الكلام هي شعورية وعاطفية، فقد تبكيني كلمة لطيفة من صديق أو حبيبة هذا هو معنى انفعاليتي.

لست عدائياً في الكلام ولكنني مباشر وفي الكتابة لست عدائياً أيضاً لكنني متوار. أتوارى وراء الحالة والكلمة وأستفز من يقرأني لأن يفهمني، لا أفقد ثقتي بوعي القارئ بل أكون أحياناً خائفاً من هذا الوعي.

س6: كيف تدير التنازع السرديّ بين القصة القصيرة والرواية على صعيد الحدث، الشخصية، المكان، الزمن؟ بمعنى هل أنّ التجربة هي التي تختار النوع السرديّ أم ثمة وعي تأليفيّ مسبق هو من يحدد ذلك؟

ج6: الوعي التأليفي المسبق يختار النوع السردي لكن ليس بهذه السهولة التي تلوح من مكمن السؤال، الوعي التأليفي يكون في المقدمة نقطة الانطلاق، لكنه يبدأ بالاختلاف والتواري عند انبعاث الحدث، حتى يرجع ويتجدد في مرحلة بناء النص لا يملك المؤلف في ذاكرته Data جاهزة تنبعث فوق الورق عندما يكبس Enterفتنهمر الكلمات بلا انقطاع، المسألة الإبداعية أكثر تعقيداً، فما أن تبدأ الشخوص بالتشكّل، والأحداث بالوقوع، حتى تبرز حالة متدفقة من الوعي والتجربة تقود العمل نحو خلاصه الأخير. قد تتلاشى الفكرة الأولى وتولد أفكار أخرى جديدة، وقد تكون مختلفة عما كان مؤسس له في وعي المؤلف، وقد تسطو الشخصية عليّ وتسوقني

إلى حيث تريد هي وهذا يحدث كثيراً معي . البوكس أحمد في رواية "البوكس" هشم أضلع الشاعر العاشق مقابل مبلغ من المال لم أكن أفكر بالمطلق بأنه من الممكن أن يقدم إنسان على مثل هذه الفعلة،هذه فعلة الديكتاتوريات والأنظمة لكن هذه الشخصية فعلتها.

التذكّر جزء مهم في التوليفة التي يقصد المؤلف صنعها، فمنه يأتي أحياناً التغير والاختلاف عما كان مؤسس له، القصة القصيرة يمكن أن تتمطى بشخوصها أو شخصيتها وحدثها لتصير قصة طويلة أو رواية، ويمكن في أحيان أخرى وأنا أعتقد بأنها قليلة أن تختصر فيه الرواية لتصبح قصة، المسألة تكمن في تجربة ووعي المؤلف، فهما من يقود العمل للتمشكل على هيئة قصة أو رواية، الكثير من الشخصيات الصغيرة تدفع المؤلف دفعاً لتضخيم دورها وتوسيع رقعة حضورها، والعكس ممكن أيضاً، ما أعرفه أن وعي المؤلف الابتدائي يكون محدداً للشكل السردي في مخيلته لكنه يظل قابلاً للتحول.

لا أتذكر بأنني منذ بدأت الكتابة قد عانيت من صراع في تحديد نوع السرد خلال عملية الكتابة، هذا الصراع يكون محسوماً قبل أن أخط الحرف الأول لأني أكون محملاً بالعديد من الفكر والأحداث والشخوص وأعرف إلى أين سوف يمضون.

لم يحدث أن ساقتني قصة قصيرة لتصير رواية، لكني استولدت العديد من القصص القصيرة من الرواية.

س7: حين ترصد الآن ما أنتجته تجربتك في القصة القصيرة والرواية، كيف تقيّم منجزك في كلّ منهما، داخل تجربتك السردية الخاصة أولاً، وعلى مستوى عموم التجربة السردية الأردنية، والعربية ثانياً؟

ج7: تقييم المنجز الذاتي مسألة مليئة بالأنانية لكن عندما تكون مبنية على تقييم موضوعي تكون أكثر صدقاً، أنا أقرأ المسألة بشكل مختلف، أقرأه بالحب هل أحب ما أكتب أم لا؟ وهذا الحب أيضاً ليس علمياً ولا موضوعياً مثل كل قضايا وأشكال الحب التي في الحياة، فأنا أُسحر باللفظة وأُفتن بالعبارة، وعندما أحب عملاً فأنني أكون مفتوناً بصناعته الجمالية ولغته، ومن ثم بالموقف. أحب رواياتي كلها حباً يبدأ قوياً مع أخرها "رائحة اللوز المر" والروايات التي سبقتها "البوكس، حكاية اسمها الحب، الشندغة ثم ماري روز تعبر مدينة الشمس". أشعر بوجود خلل ما في "ورقة التوت" لكنه لا يعالج فهذا أقصى ما يمكن عمله في هذه الرواية، لأن في تجربة كتابة هذه الرواية حُكمت لأوراق قضية كبيرة وقعت مصادفة بين يدي كانت هي المؤثر والضاغط عليّ في تشكيلها، فلم تعطني الفرصة لأن استخدم فنيتي فيها مثلما أحب. ثنائية "أرض أكثر جمالاً وعمان ورد أخير" حساسية مواضعاتهما كانت تقيدني أكثر من اللازم، فهما الروايتان الوحيدتان في الأدب الأردني والفلسطيني والعربي اللتان

تعرضتا لحدث عظيم في تاريخ العرب عموماً وتاريخ الأردن وفلسطين بالتحديد، وهي معارك أيلول 70 بين الجيش الأردني والمقاومة الفلسطينية.

أعتقد أن هذا الموضوع كان أكبر من وعيي وحساسيتي وفي ذات الوقت لم أكن أملك القدرة على الفكاك منه، فقد عايشت هذه المعارك وأنا في السابعة عشرة من عمري، وظلت تلح عليَ فكرة أن أكتبها سنوات طويلة ولم أقدم على ذلك إلا في عمر الثالثة والثلاثين بعد سبع عشر سنة من وقوعها. لم أتمكن طيلة هذه الفترة مثلما هو مفترض من إنضاج الشكل الفني بمثل ما يليق بعمر تفكيري بكتابتها نتيجة لثقل هذا الحمل مثلما قلت في البداية، من هنا لا أرى بأنني قد أنجزت عملاً فنياً يليق بمثل هذا الحدث.

إيغالاً في لعبة التواضع أنا أرى بأن رواياتي تأتي في المقام الأول في المنجز الروائي الأردني، إن أدبي هو أدب قاسم توفيق الخالص فكراً ونهجاً وموقفاً وجمالاً، وهذا بتقديري آفة النصوص الأدبية الإبداعية في الأردن فلكل كاتب أو روائي منزلق في واحدة من تلك العلامات.

في القصة القصيرة عندي هنات كثيرة وخاصة في قصص البدايات فقد كانت الذهنية مؤثرة وغالبة على ما كنت أكتب ولاسيما خلال فترة العمل الحزبي المحظور، وانتمائي للحزب الشيوعي، فقد كنت مستلباً من ذهنيتي في تشكيل ومحاكاة شخوصي وذلك برغبة عميقة فرضتها علينا أساليب القمع ومنع النشر وكنا نسعى لتكسير هذه القيود والحواجز من خلال ما نكتب، نحاول تقريب الجماهير منا ومن أفكارنا، أعتقد بأنني كنت أكتب التعاليم الماركسية على شكل قصة.

لا أقدر بعد هذه الشهادة أن أقول أين موقعي من المشهد الثقافي الأردني والعربي، هذا أمر لا أملك الأدوات التي تساعدني على معرفته، ما يتوافر لديّ هو أن كتبي تباع بصورة جيدة في معارض الكتب العربية، أقرأ دراسات وأبحاث عن كتاباتي أردنياً وعربياً، يترجم لي بعض الروايات والقصص للغات أخرى، لم أفز بجائزة أدبية ولم يحوّل أي عمل لي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، هذا أنا.

س8: هل تعتقد أنّ مستقبل تجربتك السردية في الرواية أم القصة القصيرة، أم ستبقى تتأرجح بينهما من دون حسم الأمر بالانتماء المطلق نحو أحدهما؟

ج8: أرى بأنني سوف أُحسم لجانب الرواية، ليس لقرار متأثر بما للرواية اليوم من حضور في المشهد الأدبي، بل لأنني في داخلتي صرت أرى بأن القصة القصيرة لن تقدر على احتمال الثقل الهائل من الأفكار التي تتعارك في داخلي وتسعى للخروج والتحرر، أشعر بأن عقلي قد تشكل على منهج إعلاء الصوت وزيادة الصراخ، لا أرى أن القصة تتسع لهذا الكم من الغضب الذي يتأجج داخل نفسي. تحضرني هنا مقولة جلال الدين الرومي: إن هذه الأرض وتلك السماء – على سعتهما – مزقتا قلبي إرباً بضيقهما. وإن الدم ليتفجر من فمي مع الكلمات.

هذه الأحاسيس لن تقطعني بالضرورة عن كتابة القصة القصيرة، لطالما كان مثلما ذكرنا سابقاً هناك فرض يتم على المؤلف لتحديد نوع السرد هذا الفرض تصنعه الشخصيات والأحداث الأمكنة. بلا شك فأنا لن أتبرأ من القصة بل إني أرى أن المستقبل سوف يكون لها.

س9: توجد أكثر من جائزة للرواية العربية دفعت الشاعر والصحفيّ والكاتب والناقد إلى تجريب الكتابة الروائية، هل ترى أنّ هذا في صالح التجربة الروائية العربية وتطورها؟ ولماذا لا ترصد جوائز مشابهة للقصة القصيرة؟

ج9: ألا ترى معي وأنت أستاذ مشهود له وله مكانته البارزة في المشهد الثقافي العربي بأن هناك مبالغة في موضوعات الجوائز صارت بعضها ممجوجة وتافهة، أنا شخصياً لا أثق بالنظم العربية الحاكمة ولا أصدق حسن نياتهم تجاه أية قضية يتبنونها، لماذا هذا الاهتمام الكبير في الأديب العربي بموضوعة الجوائز في حين إن المبدع العربي يقتله الجوع والقمع، والقارئ العربي يقتله الجوع والتجهيل؟ فمن أين يأتي كل هذا الحماس من الأنظمة العربية لمنح جوائز للمبدعين؟ حتى اللحظة لا أملك إجابة على هذا السؤال لكن يمكن أن ألمّح إلى وجود أبعاد سياسية وراء ذلك أو إعلامية لتجميل صورة الأنظمة أمام الغرب، أنا أقبل أن تصدر جائزة عن المؤسسات الثقافية غير الحكومية فهي على أقل تقدير سوف تكون أكثر موضوعية أين ذهبت جائزة سلطان العويس والبابطين؟ لماذا غابت هذه وحلّ مكانها جوائز الدول؟

أما لماذا الرواية؟ فلأنه كما قلنا هذا زمن الرواية عالمياً وبالتابعية عربياً مع فهمي وإيماني بأنه فعلاً زمن الرواية.

الجائزة في شكلها العام شهادة مهمة بحقّ الكاتب وأيضاً فاعلاً في استكشاف المبدعين الحقيقيين وإبرازهم، بل هي ضرورة لكن لا يفترض مثلاً أن تحجب الجائزة عن مصر لأن مصري حاز عليها في السنة الماضية هذا مثل افتراضي، ولا يفترض أن أعطيها لروائي فلسطيني لأنا نريد أن نلفت نظر العالم لفلسطين الإبداع، مسألة تتجاوز محاور وصراعات العالم السائدة الآن، الإبداع يفترض به أن يكون لائقاً لأزمنة وأمكنة أخرى، إن تحول المبدع عن جنسه الأدبي سعياً وراء مجال ليس له بل لرغبة في الحصول على جائزة مسألة مرضية وغريبة، الخوف ليس من هؤلاء، الخوف يكمن في إفساد الذوق العام، وهذا ما يتفنن فيه الإعلام العربي من حيث خلق نوع من الكتاب والكتب يشبهون مغنيات ومغاني وقتنا الحاضر، الذين صاروا مع قبح أصواتهم وسوء أدائهم هم معيار الطرب في الأذن العربية الشابة خاصة.

أنا مع هذه الجوائز، وأنا حتى اللحظة ألتقط قراءاتي من لائحة الأعمال المرشحة للفوز أو الفائزة بهذه الجوائز ولاسيما "البوكر"، ولا يخيب ظنّي فيما أقرأ وأرى حتى اللحظة باستثناء جوائز السنة الماضية 2013، فهي على اختلاف مواقعها

لم تكن عادلة، ما زلنا حتى الآن نرى أن الأعمال المتنافسة عظيمة ومهمة والأجمل أنها صارت تعرفنا على مبدعين من دول لم نكن نعتقد أنها يمكن أن تخلق إبداعاً.

س10: بماذا تختلف عندك الكتابة الروائية عن الكتابة القصصية من حيث: اللغة، الشخصية، بناء المشهد السرديّ، توصيل المقولة السردية، الصنعة، آليّات اختيار العنوان أو العتبات الأخرى مثل الإهداء أو الهوامش أو غيرها؟

ج10: أعتقد أنّ الآلية الإبداعية واحدة عند أي كاتب، ما يفرضه النص في بعض الأحيان يمكن أن يكون على كلا الشكلين الرواية أو القصة، القصة تمتلك حالة جمالية عالية واستفزازية إبداعية عند الكاتب وهي التكثيف، ليس من السهل خلق قص مؤثر وجميل بسهولة ما يكون في الرواية، يحدث أن يرتكب الروائي بعض الهنات وتعبر على الجميع أمام كثافة الحدث وكم الشخصيات، لا أقصد أخطاء، فالخطأ الواحد كفيل بقتل رواية، أتحدث عن الهنات السطحية غير المؤثرة في مسار الأحداث ومنطقيتها وكذلك الشخوص والزمان، في القصة الهنة تكون جرعة السينيد التي تقتل بالحال من دون إعطاء الفرصة للعلاج، كثير من القصص تخذل القارئ بطعنة سريعة فمساحة الرواية لا تفعل أقصد في النصوص الجميلة، أنت كناقد تقرأ العمل الروائي بإعجاب وتكتب عن جماليته العالية ويمكن أن تذكر بعض الملاحظات السلبية على هذا النص، لكن في القصة لا تستطيع أن تقول هذه قصة جميلة (لولا) ....، القصة لا تحتمل هذه الـ (لولا).

من هنا أعود إلى فكرة تراجع القصة واحتلال الرواية لموقعها المبرز الحالي، لم نعد نقرأ قصصاً عربية مؤثرة ليس للتأثير الذي صنعته الرواية بالمشهد الثقافي عامة وحسب بل لتناقص المبدعين في القصة القصيرة، ولتهجين القصة وتهشيم شكلها، القصة لا تحتمل التجريب بقدر احتمال الرواية له، حتى في تطور أشكالها مثل القصة القصيرة جداً إلا أنه تظل ملزمة بمقومات تشكيلها. أضيف إلى ذلك إن الرواية يمكن قراءتها من جميع أصناف البشر الذين يتقنون فك الحرف ويمكن أن تترك فيهم أثراً ما من دون عناء، فالقارئ يكتفي مما تعطيه إياه من حدث يشده أو شخصية يحب تشكلها أو لغة تجذبه، القصة تحتاج لقارئ ذي وعي أعلى، فالتكثيف لا يخلق غير الصورة التي أرادها المؤلف وعلى القارئ أن يبحث فيما تعنيه حتى لو كانت مباشرة وواقعية، ما يكتب عنها أنها أقصر قصة قصيرة في العالم لا يحضرني

اسم كاتبها أحفظها لقلة كلماتها، القصة **"عندما نهضت من النوم كان الديناصور ما زال موجوداً"** . أحببت هذه القصة لذلك علقت في ذاكرتي، من لا يريد أن يبحث فيها سوف يسقطها من ذاكرته بعد أن ينتهي منها، أنا كتبت في مجموعتي القصصية الأولى "آن لنا أن نفرح" عدداً من القصص القصيرة جداً أقربها لنفسي وأحبها ويزداد تعلقي بها كل يوم لأني أردت فيها أن أبرز قسوة فكرنا وثقافتنا وتخلفنا العربي أمام حالة العشق، القصة بعنوان "قصة حب شرقية" ونصها (في زاوية المقهى كنا صامتين حزينين، قالت: أحبك. قلت: وأنا أيضاً، وبكينا معاً.)

الرواية بسعتها أكثر تأثيراً وجمالية، والمهم أنها أكثر كشفاً للمؤلف، فصاحب الرواية التي تُقرأ لا يستطيع أن يخدع القارئ، ولا يقدر على خداع نفسه، استثني من عبارتي الأخيرة الكلمات الفارغة التي تحشو عشرات الصفحات بلا أية قيمة، والنصوص المسروقة وهي كثيرة في أدبنا العربي.

المحور الثالث

السرد والسيرة الذاتية

س1: يقال (الرواية سيرة ذاتية ملتبسة)، إلى أيّ حدّ ترى هذه المقولة صحيحة استناداً إلى تجربتك السردية الروائية؟

ج 1: ملتبسة مصطلح خطير ويبدو أنه صحيح لكن مع إضافة هامة قد تلغي الذاتية من التعريف، الإنسان متشكل من كل ما يحيط به من لحظة الحب التي بين أبيه وأمه التي صادفت وجوده في الدنيا إلى لحظة موته، لكن ما يعني مفهوماً للسيرة الذاتية هو الانغماس بالأنا في كل ما يتذكره الكاتب وكل ما كان له تأثير هام في حياته، تأثر بأحداث أو شخوص أو معارف حصّلها بوعيه، تغيب هنا مشاركة اللاوعي في نص السيرة الذاتي إلا ما يسقطه هذا اللاوعي على الورق عند الكتابة.

ليس هناك ما يُخجل وما يمكن أن يُحسب خارج عن النص إن كان مجمل ما يحمله العمل هو نتاج طبيعي لتكوين الروائي في نظرته للأشياء وفلسفته، قد يكون هناك سيرة من الذات في النص الذي أكتبه لكنه ليس سيرة ذاتية، كيف يمكن أن نفلسف معنى الذاتية بهذا الموضع بالذات وأن نبرز دلالة الذاتية، في الرواية يتضح الأمر أكثر فإن كان في النص الروائي إسقاطات كبيرة وواضحة من شخصية

المؤلف فهي لا يمكن أن تكون سيرة ذاتية. فعندما يسقط المؤلف ذاته في الرواية فهو يُسقط الشخصية التي يحبها لأناه، أو التي كان يتمنى أن يكونها، أو من الممكن أن يكون انتقادياً لهذه الأنا فيعالجها مثلما يتمنى. جلّ من يكتبون سيرهم الذاتية شخصيات عامة نالت قدراً من الشهرة في العالم بغض النظر عن المجال الذي نالوا فيه هذه الشهرة، أنا تقبلت سيرة هتلر في كتابه "كفاحي" لأنه هتلر، ولكن لا يمكن أن أتقبل أن يكتب مدير بنك ناجح أو لص ثري سيرة حياته، إذا كان عندهما ما يعطيانه لا بأس من عمل كتاب يشرحان فيه ما الذي جعلهما مميزان لكن ليس سيرتهما الذاتية.

الأهم من كل ذلك أن كل من كتبوا سيرهم الذاتية وبخاصة في عالمنا العربي، - أستثني الذين يكتبون أصلاً – قاموا بتلقين قصص حياتهم لأشخاص مهنتهم هي كتابة السيرة الذاتية، الذين يقومون بدورهم إمعاناً في النفاق بإقناع الذي كلفهم بالكتابة بتعديل أو تغيير أو تجميل شيء ما من هذه السيرة لذلك أنت تجد سير أنبياء وليس بني آدميين، قرأت بالإجبار سيرة واحد من هؤلاء صُدمت لدرجة قدسيته فيما كُتب عنه في سيرته أو ما كتبه هو كما يدّعي، في مقدمة الكتاب بأنه هو الذي يسرد هذه السيرة خدمة للأجيال القادمة، المهم أني كنت أعرف هذا الشخص عن قرب كان بالواقع أقرب إلى الشياطين والمتخلفين عقلياً لكنه في السيرة كان نبياً.

بالنتيجة لا يمكن للرواية أن تكون سيرة ذاتية على الرغم من ضرورة بروز الذات بالجبر في البدايات وإلا لكان الراوي ليس كائناً منفصماً عقلياً بل لكان كائناً مشظّى، فالشخوص والأحداث والأزمنة التي يكتبها لا يمكن أن تجتمع في إنسان واحد حتى لو عاش مئات السنين، لكن حالة التقاط الصورة التي يقدّر الروائي أن يعيد تشكيلها وإعادة رسمها وتشريح تفاصيلها هي حالة ثبات نفسي وولوج للحياة ومعايشاتها وأحداثها وأُناسها وتكويناتهم وأفعالهم وردود أفعالهم من زاوية تشكل نظرة خاصة ومختلفة .

إن الإسقاط الذي يكون في الرواية ويكون قريباً من شخصية المؤلف حالة مرجعيتها تشكّل وعي المؤلف وليس حياته. في روايتي "ماري روز تعبر مدينة الشمس" أُتهمت بأني البطل أو أنّ حضوري صارخ بها، وفي "رواية حكاية اسمها الحب" صُنفت على أنها سيرة ذاتية، ما ضخّم هذا الرأي في رؤوس من عرفوني هو أن بطل الرواية يدخن السيجار وأنا معروف عني أني أُدخن السيجار، لنعترف قليلاً عندما كتبت "حكاية اسمها الحب" لم أكن أكتب رواية حب بل عملاً وجودياً، وعلى الرغم من وضوح ذلك في النص حيث إن الرواية تتشكل من جزأين، الأول يُقاد فيه البطل إلى حالة العشق مع الفتاة التي هي في نصف عمره، والثاني يقاد بها نفس البطل لحياة أخرى مختلفة هي حياة قاع المدينة وعالم الليل والمومسات، هذا السيجار لم يمنع دكتورة صديقة عزيزة عليّ التأكيد في دراسة لها عن الرواية أن قاسم توفيق

هو سيف بطل الرواية. أنت كروائي لا يمكن أن تكون غيرك كإنسان في كل شيء وخاصة الإبداع لكن من غير الممكن أن تكون أنت في كل رواياتك وقصصك .

س2: هل بوسعك تفادي تسلّل جزء من سيرتك الذاتية إلى قصصك ورواياتك؟ وإلى أيّ درجة تسمح لأجزاء أو إلماحات أو كسَر من سيرتك الذاتية بالحلول في أحضان نصوصك السردية؟ هل ثمة حدود لذلك؟

ج2: من اليسير تفادي حضور السيرة الذاتية للروائي في الرواية عندما يتمرس بها ويجتاز عتبة الرواية الأولى أو الروايتين، لكن من الصعب أن يسل نفسه المتشكلة الكاملة من النص، ما أكتبه هو كياني المتكامل حتى بتفاصيله التي لا أعرفها فاللغة والمكان والأزمنة تُرى لي كما أراها بوعي المتشكل فيّ والذي شكلني فيه، المفارقة أن السؤال عن السيرة الذاتية مثلما قلت سابقاً هو إيغال بالذاتية يعني أن أكون أنا محور كل شيء في الرواية، وهذا ما يفعله كتاب السير الذاتية، لا يمكن تحقق ذلك عند الروائي **لأن عوالم الرواية أكثر انفتاحاً من ذات واحدة مهما كانت هذه الذات عظيمة وفاعلة، الذات الروائية أكثر خجلاً وتواضعاً فهي تقوم على مبدأ البناء الإرادي لما كان ولما يمكن أن يكون في مجمل تفاصيلها شخصياتها وأمكنتها وأحداثها، وحتى اللغة المكتوبة بها وهي المالكة لسلطة أن تغير من مسار ما هو كائن ومتحقق وهذا أمر لا تستطيع السيرة الذاتية أن تقوم به.** (لا أدري لماذا أتعامل مع هذه المسألة بعدائية وكأني أنفي عن نفسي تهمة؟) يبدو ذلك لأنني أرى أنه لا يمكن أن يكون أيّ روائي منزلقاً في ذاته في كل أعماله بقادر على أن ينجز مشروعاً روائياً متكاملاً، هنالك تقاطعات لا بد منها بين ذات الكاتب وبين الرواية، وهناك ذات صغيرة يبني عليها المؤلف عالماً كاملاً لكنها لا تكون الذات الضيقة.

أعيد وأنا أرد على هذا السؤال لذاكرتي أعمالي الكاملة، أجد بأني كنت حاضراً في ماري روز، وكنت في حكاية اسمها الحب حاضراً نفسياً ومتخيلاً، وفي أرض أكثر جمالاً وعمان ورد أخير كنت حاضراً كذات جمعية لأبناء جيلي، وفي الشندغة لم أكن حاضراً إلا في المكان دبي، وكذلك في رواية ورقة التوت، في رواية البوكس لن تجدني أبداً حتى لو بحثت عني في مجهر، حضرت في رائحة اللوز المر لكني غبت بالكامل من صخب.

إنّ طبيعة وشكل النص هو ما يستدعي حضور أو غياب المؤلف. عندما أبدأ في عمل جديد آتي حاملاً فكرتي الكبرى وشخصياتي الرئيسة، وأبتدئ في خلق حالة ميلاد لعمل أصير فيه واحداً ممن يسوسونه بل إنني أتخلف كثيراً عن شخصياتي في قيادته، والأدهى أنه تأتي حالات وأحداث يصبحون هم من يقودوني معهم ولست أنا من يحركهم.

س3: هل تعتقد أنك في النهاية لم تفعل في كلّ قصصك ورواياتك سوى أن تسجّل سيرتك الذاتية بشكل قصصيّ أو روائيّ، تلميحاً كثيراً وتصريحاً قليلاً؟

ج3: لا أنفي هذه التهمة عن نفسي ولكنني لم أصل بعد لمرحلة تسجيل سيرتي بقصة أو رواية سيرتي مليئة بما هو عجائبي ومدهش، ولو أنني بحت بها فلن يكون مكانها رواية بل سيرة ذاتية، لقد عملت في عالم المصارف أكثر من ثلاثين سنة لا يمكن أن تجد في كل أعمالي شخصية مصرفية واحدة على الرغم من كثرة التجارب التي واجهتني خلال هذه المدة، لا أدري كيف تدار المسألة في داخلي لكن هذه هي الحقيقة.

س4: أيّهما أقدر على حمل مقتطفات أو جزئيات من سيرتك الذاتية، القصة القصيرة أم الرواية؟ ولماذا؟

ج4: إن حدث وأردت أن أكتب سيرتي الذاتية فلا أعتقد أن رواية واحدة قد تكفي لحمل هذه السيرة، في حياتي عوالم ومصادفات وأحداث ممتلئة بالغريب والعجائبي، أنا عندما أحكي لأولادي عن حياتي في مناسبة ما أقص عليهم واحدة من الأشياء التي يباح لي فيها الكلام أمامهم وأقفل في نهاية كل حديث بعبارة "ألم أقل لكم بأنني أنا من خرج من بطن الحوت".

س5: السيرة الذاتية مرجعية أصيلة من مرجعيات العمل السرديّ كما يشير إلى ذلك أكثر المشتغلين في هذا الحقل، هل يمكن تفادي هذه المرجعية مطلقاً والاستغناء عنها في كتابة أعمال سردية موضوعية لا صلة لها بالذات الكاتبة؟

ج5: أعتقد أنا أجبنا مفصلاً عن هذا الموضوع، الروائي السيرذاتي لن يكتب كثيراً ولن يستمر بالكتابة إذا لم يتخلَ عن ذاته الخاصة وصارت ذاته جمعية. البدايات لا بد أن تكون السيرة الذاتية فيها أكثر حضوراً فهي معين ونبع بدايات كل شيء فيه، وهي المؤثر الأكثر إشغالاً لذاكرته لا يمكن لأي كاتب أن يلغي ذاته من النص لأن الكلمات التي يستعملها والصور التي يصنعها والآراء التي يسقطها على شخوصه هي نتاج من تشكل ذاته.

س6: لكلّ كاتب حساسية خاصة لها لون وطعم ورائحة لدى القارىء المحترف، وأظنّ أنني اكتشفت حساسيتك بلونها وطعمها ورائحتها، فأنت تكتب بإحساس عال بالأشياء، لذا أجد أنّ سيرتك (بالمعنى العام للسيرة) تتجسّد في قصصك ورواياتك بقوّة وإصرار، ما هو حجم صدق هذا الإحساس بصراحة؟

ج6: قد أتفق معك بهذا الرأي إن كنت ترى ذاتي فيما كتبت بالصورة التي حاولت أن أوضحها في مجمل بداية هذا الباب، إنه من اليسير على القارئ والناقد بصورة أكبر أن يكتشف حساسيتي تجاه الحياة بسهولة في داخل النص، إنّ جمالية حساسيتي تجاه الحياة غامرة وكثيفة لذلك من الممكن أن يلتقطها من يقرأني بيسر، القيم الجمالية والمبدئية التي أعيشها وأؤمن بها لا يمكن أن تتخلى عني عندما أكتب لذلك تجدها واضحة ومكشوفة، هذا الوضوح ليس مصطنعاً ولا اختلاقي بل هو انعكاس تام عن ذاتي، إحساسي العالي تجاه الأشياء في حياتي المعيشة هو من حرّك في داخلي الرغبة في الكتابة منذ طفولتي، فأنا أرى الأشياء بحس وعاطفة مبالغ فيها،

الآن وأنا أجيب على هذا السؤال تبادر إلى خاطري مقطع من روايتي "رائحة اللوز المر" كان على لسان البطل الرسام الصغير هذا المقطع قد يساعد في إيصال الفكرة التي أريد أن أوصلها للقارئ، أرجو أن أُوفق لأنني سوف أعود الآن للرواية لأرى إن كان هذا الربط صحيحاً " **تقول أمي إنني ومنذ أن بدأت أتعلم فكّ الحرف كنت أهتم بالألوان أكتب الواجب الذي تطلبه مني المعلمة ملوناً حيثما يجب وكيفما يلزم، لأعطي للكلمة دلالة أعمق مما تعطيه الحروف، فلو حدث وكتبت كلمة حب أو أم كنت أكتبها بلون فاتح شفاف أزرق كالسماء أو ليلك مثل الورد"** انتهى الاقتباس. قد يكون في هذا مؤشر متواضع يؤكد ما توصلت إليه أنت.

س7: أرى أنّ النصوص السردية تمثّل فرصة للكاتب العربيّ كي يمرّر الكثير من سيرته الذاتية فيها من دون أن تلحقه تبعات اجتماعية وأخلاقية وثقافية كما لو أنه كتبها على شكل سيرة ذاتية، مازال الوضع العربيّ الأخلاقيّ لا يسمح، والكاتب العربيّ ناقص الجرأة كي يغامر مثل هذه المغامرة، ما تعليقك؟

ج7: حقيقة هذا هو ما يجري تماماً، وأعتقد أنك بسؤالك هذا قد وصلت للحظة المدهشة في تفصيل العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، إنّ النصوص السردية لا بدّ وأن تحمل في داخلها ذات المؤلف وإن زاد حضور هذه الذات فهو يكون محاولة للهرب من تبعات جنائية النص على صاحبه، ما يجري في الحالة الروائية عندنا في الأردن ممتلئ بما يؤكد ذلك بدءاً من الرواية الأم للأدب الأردني من وجهة نظري "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول وصولاً إلى ما يُكتب اليوم، أعيد التأكيد على رأيي الشخصي بأنه كلما كانت الذات أكثر وضوحاً في النص قل إنجاز الروائي بهذا المحل، تيسير سبول لم يكتب غير هذه الرواية، وسالم النحاس لم يكتب سوى روايتين، واستثني كتابنا الرومانسيين أمثال عيسى الناعوري وحسني فريز فهما قد كتبا العديد من الروايات بسبب موضوعتها التي كانت لها سوقها الرائجة آنذاك، الأدب الرومانسي، عربياً لا يمكن أن يكون نجيب محفوظ أو الطيب صالح أو غائب طعمة فرمان كتاباً ذاتيين.

ليست الذات الخالصة وحدها التي تكون متخفية تحت ظل السرد الروائي أو القصصي بل أيضاً تختبئ معها الذات الجماعية خوفاً من التبعات السياسية، "ما يمكن أن نسميه الأمن الشخصي للكاتب" بالإضافة للتبعات الأخلاقية، الكاتب العربي بالفعل يعاني من الخوف، نجيب محفوظ بكل حجمه الإبداعي لم يكتب ما ينتقد فيه زمن عبد الناصر إلا بعد تسلّم السادات للحكم وإعلان معاداته للناصرية، عندنا في الأردن لم تكن ترى عمان مسماة ومعرّفة في النص بالمطلق، أستطيع أن أقول بأنني أول من كشف عن اسم عمان بكتاباته من أول مجموعة قصصية صدرت لي، فالخوف الأخلاقي لم يكن ليشكل الهم الأكبر عند المؤلف بقدر الهم السياسي "الأمن

الشخصي"، من هذه الرؤية أميل إلى الاتفاق بأنه يحدث أن تختبئ سيرة الذات أو أن تُخفى في داخل الرواية.

س8: الكاتب العربيّ ازدواجيّ الرؤية والثقافة والموقف، لذا ينهك نفسه في اختراع آلاف الرموز من أجل أن يتفادى الإحالة على سيرته الذاتية في نصوصه، وربما يكون الوضع الأسريّ أحد أهم هذه الأسباب، وثمة القليل من الكتّاب العرب من غيّروا مصيرهم الاجتماعيّ خدمة لحرية أدبهم، ماذا تقول في هذه الإشكالية قدر تعلّق الأمر بتجربتك؟

ج8: ألا ترى أنّ هناك تجنياً على الكاتب العربي بوصفه بازدواجية الرؤية والموقف؟ إن كان هذا صحيحاً فإنّ مرده ليس الواقع الأسري بل الذاتية الخالصة التي عند الكاتب، أنت لا يمكن أن تحتمل نصاً لا يملك الجرأة على مواجهة الكون فكيف ستقبل كاتباً غير قادر على مواجهة أسرته وعشيرته، هؤلاء الأسرة والعشيرة عندهم الكثير ممن يكتبون لهم، هذا النوع الخائف من الأدب لا يعيش إلا في المستودعات أو تستعمله الأسرة في التدفئة.

بناءً على هذا التعريف فإنني كاتب خارج عن القانون ومتصعلك، فلا الأسرة ولا العشيرة ولا تركيبة المجتمع الذي أعيش فيه ولا ثقافاته كانت حاجزاً أو مانعاً أو مبدلاً لما أكتبه أو فيما أكتبه، **إن الكتابة عمل ثوري من لا يجرؤ على الثورة لا يمكن أن يصنع أدباً يُقرأ**، يمكن أن يكتب حواديث وحكايات لكنه لا يمكن أن يصنع عملاً إبداعياً، لقد اخترقت هذه الحواجز وكسرت هذه التابوهات في كل ما كتبته، إنّ تشكل المؤلف لا يمكن أن يجعله حالة متغيرة نهجاً وموقفاً وإلا فليرجع المؤلف لكتابة سيرته الذاتية إن كان فيها ما يهم، أو إن وجدت من يقرأها، أو ليُمتع ويفرح الأنظمة بسرد الحكايات التي لا تحتوي على أية قيمة.

س9: هل تنوي كتابة سيرتك الذاتية لتنقل فيها تجاربك بكلّ صراحة، أم أنك تفضّل الاكتفاء بالسرد بوصفه مساحة كافية لحمل موجات معيّنة من سيرتك؟

ج9: سيرتي الذاتية يمكن أن أحكيها للأصدقاء على حلقات لكنني لا أفكر بكتابتها، إن حدث وقررت أن أكتب فسوف أغير العنوان ليصبح "مواجهة ذاتية" وليس سيرة ذاتية، عندي الكثير مما يقال في سيرة حياتي لكنه في آخر الأمر أعظم ما فيها ذاتي بحت، ولا أعتقد أنّ القارئ معنيّ بما احتوته هذه السيرة أو الاعترافات أو المواجهات إلا من جانب التسلّي والمتعة، فسيرتي ملأى بالكثير وبالغريب والمدهش الذي لا يمكن أن يصدق بعضه القارئ أحياناً.

س10: ثمة سيولة سردية واضحة في سردياتك، أستطيع أن أقول إنها تنطوي على نوع من السردية الخالصة بما تحتويه من كثافة ورطوبة وحيوية، فأنت حكواتيّ بارز الملامح، والحكواتيّ من هذا النوع يسعى دائماً إلى رواية ذاته

فيما يكتب، الذات بمعنى السيرة في مجمل طبقاتها، هل يمكن قراءة ذاتك على هذا النحو في جوهر سردياتك؟

ج10: ملكة السرد حالة جمالية تنعكس بعد إنتاجها نصاً عليّ كقارئ لها، لذلك أكرر القول دائماً بأنني أكتب لنفسي، وحتى وإن قال أحدهم لماذا تنشر ما تكتب أقول لأنني أحب أن أقرأني بصوت عال، أنا إنسان تفتنني اللفظة والعبارة وصلابة الموقف من الحياة، مثلي كثيرون من البشر، فعندما أتمكن من عمل نص يشد القارئ فأنا أردّ الشكر لمن شدوني لقراءتهم، بمثل هذه الصورة يمكن أن تُقرأ ذاتي وليس على أي صورة أخرى.

المحور الرابع

المرأة والفضاء الإيروتيكيّ السرديّ

س1: يقال إنّ تمضية ليلة على سرير امرأة هي رواية أو قصة مقتولة، بمعنى أنّ اللذّة المتحصّلة تفوق لذّة الكتابة، فماذا سيكتب الكاتب وقد بلغ ذروة لذّته في أحضان امرأته، إلى أيّ مدى ترى هذا الكلام ممكناً وصحيحاً؟

س1: اختلاف الزوجين لأسباب لا تحوي على أي مبرر للخلاف قد يكون خلافاً على نوع الفيلم الذي سوف يشاهدانه تلك الليلة، أو على مكان وضع فازا في البيت، هذا الخلاف قد يتنامى ويتحوّل إلى معركة قد تودي بهما إلى الانفصال، من دون أن يُعطي أي واحد منهما نفسه الفرصة للتفكير بجمالية الليلة الماضية وروعة عناقهما وممارستهما الجنس بأجمل صوره، ينسيان أنهما في لحظة جمالية الجنس كانا يريان أن العالم كله لا يعدو غير الأخر حتى أن أحدهما أو كلاهما يكون قد تمنى لشدة متعته أن يموت في تلك اللحظة لأنه اكتفى من العمر بروعة هذه اللحظة، يكون متملكاً من إحساس ساحر بأنه في حالة الجنس هذه قد أخذ كل ما يريد من الحياة.

كل هذه القيمة قد يلقيها في المهملات خلافٌ على موضوع تافه، حتى الحبيبة التي تعذبها الغيرة لا يكون بين ذاتها الغيورة وتلك التي كانت في السرير امرأة متحررة من كل نساء الأرض، وتشعر بأنها معبودة هذا الرجل الذي يحتويها بين ذراعيه أية علاقة، مُتع الجنس مهما عظُمت لا تترك في الذاكرة أثراً هي متعة اللحظة والموقف وتنتهي مع انتهاء الفعل، الكتابة هي إعادة خلق هذه اللحظة ليس هذا وحسب بل تكرارها وتخليدها أيضاً، **لذة الكتابة حالة ذهنية ثابتة ولذة الجنس حالة جسدية متحولة**، لا مفر من اجتماع الحالتين حتى تتحقق الذروة، الكتاب العشاق هم أسعد الناس حظاً لأنهم يحوزون على هذين المجدين، في حين كل البشر يغنمون بواحدة منها فقط. الكتابة ضرورة ومحاولة تشكيل تلك التجربة حالة سيرورة دائمة للمتعة.

س2: المرأة موضوع أدبيّ جماليّ لدى كلّ كتّاب العالم من دون استثناء، لكنّه يتنوّع ويتعدّد استناداً إلى طبيعة الرؤية إلى أنثوية المرأة وما تتكشف عنه الثقافة المجتمعية من نظرة أو موقف منها، كيف تعاملتَ مع المرأة في تجربتك السردية؟

ج2: المرأة عندي كتابة وموقفاً وحياة هي كمال العالم، هذا الموقف مشروط جدلاً بموقفها هي من العالم، لا أطيق الحديث عن المرأة بأنها أم ومربية فمثل هذه الصفات تفقدها الكثير مما عندها، لا أرى ضرورة للفصل الجنسوي بينها وبين الرجل، إن أكثر ما يسيء لكمالها هو محاولة العالم تشبيهها بالرجل، بمعنى أن

احتفال العالم بأنديرا غاندي المرأة التي صنعت الهند كونها امرأة أنقص كثيراً مما فعلته، واحتفاء الإنجليز بمارغريت تاتشر كأول رئيسة وزراء بريطانية إهانة لها وللثقافة العصرية التي تدعيها بريطانيا، إن إنجاز المرأة لا يقاس بمقاربته بالفعل الرجولي هذا موقف رجعي ومتخلف.

وكذلك عندما يقرر النظام في بلد عربي متخلف أن يمنح للمرأة حق التصويت أو حقها في أن تكون نائباً في البرلمان وعمل كوته نسائية كل هذه عمليات تحقير للمرأة أضف على ذلك عمل جائزة للمرأة المتفوقة أو منع وقوفها في طابور الخبز مع الرجال، كل هذه الأفعال التي يسمونها تحرير للمرأة هذه بحقيقتها زيادة في عبوديتها وتكريساً لنقصانها عن الرجل، الأدهى أن المرأة صارت تطرب لهذه السلوكات التي تُصنع لها وتريحها من عناء المزاحمة الفعلية في الحياة، أنا أرى المرأة أكثر تفوقاً من الرجل لأنها الأجمل والأكثر رقة، أما بأنها وصلت للبرلمان أو صعدت إلى الفضاء فهذه كلها أمور طبيعية ولا تدعو للدهشة.

هكذا هي المرأة في أعمالي، هي الفعل عندما يكون مطلوب منها ذلك، وهي الشخصية الأساس عندما يكون الموقف لا يستدعي بروز الرجل بقدر ما يستدعي بروزها، في كل أعمالي كانت المرأة هي الكائن الذين يؤدي دوره حسب الموقف المطلوب منه وليس بحسب كونه ذكراً أو أنثى. يتضح هذا بصورة جلية في "حكاية اسمها الحب" عايدة الشخصية الرئيسة "أنثوياً" في الرواية التي بنصف عمر الشخصية الرئيسة "ذكورياً" سيف، هي من كانت تدير عملية العشق مثلما كانت تدير حياتها قبل أن تعرف سيف وتحبه سواءً في عملها أو مع أهلها أو في علاقاتها السابقة بالرجال، هكذا أرى المرأة لا أحاول تقميطها بالصورة الذهنية التي أراها عليها ولكني أحاورها من خلال نصوصي بحجمها الجمالي الحقيقي الذي يبرز ويتحرك ضمن النص وضمن الموقف.

إن الأم في "ماري روز تعبر مدينة الشمس" كانت المحرك الأكبر للأحداث، فهي من استحضرت ماري روز من التاريخ لطرح وجهة نظرها بإشكالية قضية العشق بين مختلفي الأديان، في حين إنّ الأم في "حكاية اسمها الحب" حالة محايدة بل قد تكون سلبية لأن هذا هو تكوينها الذي جعلها بهذا الحياد أو السلبية. **للمرأة عندي قيمة إضافية عن الرجل بجمالياتها ورقتها مثلما ذكرت، فهي ليست كائناً متخلفاً عن الرجل، وليست كائناً معقداً مثلما يراها الرجال أو حتى النساء الأخريات، كل ما فيها أنها تملك طريقة مختلفة في التفكير وفي الإحساس في كل مرحلة من عمرها، قد يكون الرجل كذلك لكنها في المرأة تكون أكثر حدة وتطرفاً، جمالية المرأة تأتي من خصوصيتها في الإحساس وفي العطاء وفي عطفها وصبيانيتها مهما بلغ بها العمر، وفي آخر الأمر في أسلوبها في العشق، في كل امرأة ذاتٌ كبيرةٌ خاصةٌ بها تميزها حتى عن أية امرأة أخرى**، عبّر حنا أحد شخصيات رواية "عمان ورد أخير"

عن هذا الفهم بعبارة يقولها لأصحابه (لا تصدقوا من يقولون إنهن متشابهات، لو عرفت امرأة واحدة أخرى تشبهها لقتلتها).

س3: في استقراء بسيط لقصصك ورواياتك نلاحظ حضوراً مثيراً وبارزاً للمرأة، لكنّ صورة المرأة عندك تقع تحت ضغط ذكوريّ واضح، بمعنى أنّ صورتها في سردياتك نمطية تكاد تندرج في سياق واحد تقريباً، كيف تدافع عن ذلك؟

ج3: قرأت مثل هذا النقد بالحديث عن شخصية هيام في "ماري روز تعبر مدينة الشمس"، بتصوري إنّ مثل هذا النقد يكون أحادي النظرة تجاه الشخصية الرئيسة في الرواية من دون الالتفات إلى باقي الشخصيات النسائية، فمن الممكن أنّ "هيام" لم تكن ثورية بالسرد لكنها ثورية بعشقها لرجل مسلم، وبحملها منه دون زواج، وبرفضها فكرة الإجهاض التي كان يسعى إليها أحمد الشخصية الذكورية في الرواية، إنّ الدور الذي يأخذه الرجل في نص الحياة بحكم التقاليد والأعراف والتخلف وتمييزه عن المرأة هو ذات الدور الذي يجب أن يلعبه في النص الروائي، ليس من السهل احتمال شخصية المرأة الخارجة عن كل هذه المقيدات والحواجز وكأنها امرأة فولاذية، مثلما هو ليس من السهل أيضاً احتمال الرجل فنياً في تجاهله لكل هذه المقيدات.

إن المجتمعات العربية مجتمعات ذكورية بطرياركية، الكتابة عن هذه المجتمعات لا يمكن أن تكون حالة تشبه الرصاص أو الخنجر الذي يفضي إلى نهاية الشخصية لحظة إطلاقه، أرى أن جميع نسائي ثوريات ومتجاوزات لبيئتهن ومجتمعاتهن لكن بصوت خافت وليس بالصراخ. "رائحة اللوز المر" رواية متخمة بالنساء، بروزهن بالعمل لم يتأتَ من بوصلة رجولة بطل الرواية بل من تشكيلتهن الفعلية، لا أريد أن أحدد أمثلة لأنّ كل امرأة في حياة البطل كانت هي ذاتها المختلفة والمتغيرة عن الأخرى، في حين إن رجال الرواية وهم قلة فلم يكونوا غير حالة واحدة للهوس الجنسي.

س4: الفضاء الإيروتيكيّ السرديّ في قصصك وروايتك فضاء مهيمن وطاغ، والمرأة في هذا السياق تبدو في وضع مستلب، كيف تبني الشخصية الأنثوية في سردياتك، هل اعتماداً على طبيعة الحادثة السردية أم استجابة لتجربتك في الحياة؟

ج4: تجربتي الحياتية وفيما يخص موضوعة الجنس حالة موغلة بالرقة والشفافية على عكس ما قد توحي به بعض الحالات في كتاباتي، إن ضرورة النص هي التي تحدد الصورة التي يتشكل فيها العمل وليس التكوين الخاص فيّ، لذلك فإنّ التجربة وعلى الرغم من أهميتها في الكتابة إلا أنّ الوعي المدرك للكاتب هو الذي يشكل نصوصه بالصورة التي يخرج بها، وهو الذي يعطي للكاتب القدرة على الخلق. إن ما أسرده بوصف المرأة إحداثيات واقعية بنص شعري أو لغة رومانسية والوصف الجنسي لا يعدو غير مشهد قصير من فيلم طويل، لا يوجد حدث ابتدأ

جنساً وانتهى جنساً في كل ما يوصف بالإيروتيكي في كتاباتي، المشهد الجنسي قد يكون أقصر المشاهد في مجمل المشهد الكبير العشق، إن تغريبية الجنس في المخزون الثقافي العربي هي من تضخم من هذا المشهد.

إن الجنس على هذا النحو نقطة معتمة في الوجدان الثقافي العربي وعند أي بصيص ضوء يلقى عليه يصاب الناظر فوراً بالعمى، في قراءة نشيد الأنشاد من العهد القديم العاشق لا يقرأ سوى قصائد غزل لكنه عندما يقرأه المتعبد لا يرى فيه غير طقوس دينية وروحانية _ مقتبس من مقال عن رواية رائحة اللوز المر _.

أرى نفسي في العشق رومانسياً لست ممنهجاً فنياً بالرومانسية، لكني في علاقتي مع المرأة مثلما هي مع باقي الكائنات رومانسية ذات حساسية عالية وشفافية عميقة، فلا دور للتجربة فيما يرد من نص جنسي عندي إلا بناءً على دور العاشق الرومانسي.

للحديث عن المرأة المستلبة في قصصي لا بد أن أشير كتقديم إلى أن المرأة لا تكون مستلبة في العشق بل تُستلب في حالة كونها إبنة أو زوجة، لكنها لا يمكن أن تكون مستلبة في حال كانت عاشقة، إنّ وجودها كعاشقة في الحياة أو في الرواية ينفي عنها صفة الاستلاب لا يوجد عاشقة مستلبة بالمفهوم الاستبدادي لهذه الكلمة، بل يوجد عاشقة مستلبة بسحر العشق والعشيق وهذا استلاب أعظم من كل حريات الدنيا، إن الاستلاب السلبي الذي يتلبّس المرأة في أعمالي مرده بلا شك لواقعية النص والحادثة السردية.

ما يمكن أن يظهر من طغيان للمشهد الأيروتيكي في نصوصي ليس حال يقصد منه عمل أدب إباحي، بل هو في كل مواضعه ناتج عن ضرورة فنية قد تجدها في كل الأعمال الأدبية العربية التي تقرأها بفارق أني لا أتخفى وراء الرمز ولا أضعف أمام الحالة، لكل الأشياء مسمياتها العادية المألوفة في الحياة العامة ومحاولة إخفاء هذه الأشياء وترميزها تناقض لا واقعي وهرب من مواجهة العصر، إن الأيروتيكية التي ترد ضمن نصوصي لا تصنع حالة إثارة ولا تكون تقصداً لتحقيق أية غاية غير إنجاز فن راق فهي لبنة في بناء النص وصنع الفكرة، وهذا ما يعكف عليه كل الروائيين حسب الصورة التي يرون أنها مناسبة في تشكيل المشهد والحدث، أنا أميل للمباشرة، بل للمواجهة، هذا الأسلوب ليس طارئاً علي ولا هو استحداث أو محاولة للاختلاف، فأنا كاتب رواية "رائحة اللوز المر" آخر أعمالي الأدبية هو ذاته نفسي كاتب رواية "ماري روز تعبر مدينة الشمس" أول رواياتي قبل ثلاثين سنة.

س5: التوغل في الموضوع الإيروتيكيّ يثير مشاكل على مستوى المحيط والعلاقات الاجتماعية، كيف تعاملت إزاء ردود الفعل الاجتماعية مع محيطك؟

ج6: وكذلك الأمر بالتوغل في السياسة والدين والحديث عن الفساد والتخلف والتجهيل الذي تصنعه الأنظمة، إذا لم يملك الكاتب الجرأة لمواجهة كل هذا فما هي

الجدوى مما يكتبه؟ السؤال الأهم ما هي الجدوى من حياته؟ قبل أن أكون كاتباً ومع بداية تشكّل وعيي كنت اسأل وكنت أخالف ما تربينا عليه، كنت أرفض ما يلقّن لنا في المدرسة وأرفض طريقة أهل الحارة في صنع النزاعات وحلّ هذه النزاعات، إلى أن أجد إجابة على تساؤلاتي ورفضي تحترم عقلي، أحببت إبنة الجيران التي كانت تحبني مخالفةً لقوانين أهلنا وتحملت لكمات أخيها التي هشمت أسناني، عرفت الماركسية اللينينة تعلمتها وأمنت بها ونجوت من شاحنة أخي التي حاصرني بينها وبين جدار بيت في الحارة طالباً مني أن أستنكر الحزب الشيوعي قبل سنين من اعتقالي وطلب المحقق ضابط المخابرات مني أن أستنكر الحزب.

هي مسألة موقف من الحياة ومما تؤمن به، لقد فهمت مبكراً معنى أن أعرف الحياة وأن أعرف ما تريده هذه الحياة مني وما أريده أنا منها، كل ذلك لا يتحقق من دون وعي علمي وفهم عقلاني للكون، **إنّ أساس تخلّف العرب هو في تغييب العقل والعلم وإثبات الغيبيات والقدرية في كل مسائل عمرهم، التحريم دينياً والتجريم سياسياً والنبذ اجتماعياً وصناعة التابوهات وتأليهها كلها أدوات السلطة لأحكام السيطرة على الشعب،** وقبول مثل هذا الحكم والاستبداد هو خيانة إذا كان المستسلم واعياً ومدركاً لحقيقة ما يجرى في حياته وحياة كل من يحيطون به، وضعفاً وانهزاماً في الناس غير الواعية.

أنا لست خائناً لزماني ولست ضعيفاً ولا مهزوماً فلم أستسلم ولم أقبل لفكرة أن الصمت هو أضعف الإيمان، ولا أن أبوس يد المستغلين لشعبنا وأدعو عليها بالكسر. إن الموقف الذي تواجهه من قبل عامة الناس تجاه ما تكتب وأسلوبك في الكتابة مسألة ضرورية تدعو للتفكر وللنقاش وحتى للخلاف، لكن ما يصدم هو موقف من يمثلون الثقافة أو يدّعون بأنهم مثقفين من هذه الكتابة، دائماً يرد إلى خاطري من مقدمة "ذهنية التحريم" لصادق جلال العظم، قوله بأنه قد جمع عشرات الفتاوى التي تبيح هدر دم سلمان رشدي صاحب أيات شيطانية عدّدهم بالاسم، يقول في مقدمته إنّ 90 بالمئة من هؤلاء المفتين أقروا من دون أن يُسألوا بأنهم لم يقرأوا هذه الآيات، كيف لنا أن نترك الظلامية والجهل لتحكمنا بهذه الصورة وبمثل هذا القبح؟

س6: أين يتحقق لك الارتواء الإنسانيّ العميق من كنوز المرأة، في الحياة أم النصّ؟

ج6: فعلياً لم يحدث طوال عمري أن تحقق هذا الارتواء لي لا في الحياة ولا النص، أظل ظمئاً دائماً لكليهما، لا أقدر على الكتابة عندما أكون وحيداً بلا امرأة، ولا يمكن أن تكون المرأة في حياتي إلا ودُفعت دفعاً للكتابة.

س7: حين تجسّد شخصياتك الأنثوية في قصصك وروياتك، هل تسعى إلى رسم الشخصية اعتماداً على صفات نسائك في الخارج، أم أنك تجتهد في صوغ نماذج لا علاقة لها بخارجك النسائيّ الواقعيّ؟

ج7: لا يمكن أن تجد المرأة التي في حياتي مظهرياً موجودة ومتجسدة في النص، يمتعني صنع وصياغة نموذجي المختلف، ليس بالضرورة أن يكون هذا النموذج أكثر جمالاً لكنه يكون الأقرب إلى الواقع الذي يحيط بي، إن المرأة التي نحبها هي أجمل النساء على الأرض وحتى لا نخذل النص فلا يمكن أن نرسم كائناً خرافياً، بل نصنع في داخل النموذج جمالية من المفترض أنها تطغي على جمالية الصورة، مثل كل أدوات الكتابة أنت ككاتب لست مصوراً فوتغرافياً، إن ما تشكّله في شخوصك لا يكون إبداعاً إن نقلته بحرفية وتماثل، المرأة التي فيك كعاشق أجمل النساء وبالتأكيد أجمل من المرأة الفاتنة الساحرة التي في روايتك.

س8: فيما أنجزته من قصص وروايات، هل تعتقد بأنك أنصفتَ نساءك اللواتي خلقتهنّ في أعمالك، أم أنك دائماً تُذعن للواقع في صوغ شخصياتك النسائية؟

ج8: على الرغم من إذعاني للواقع إلا أنني لم أُنصف المرأة المصنوعة في النص، فلا أنا أمتلك القدرة على ذلك ولا النص بواقعيته قادر على إنصافها، إنّ المرأة في كل مرة حالة خاصة مختلفة ومتميزة في الحياة وفي الواقع لم يُخلق حتى الأن من هو قادر على إنصافها، كل ما فعله نزار قباني بحقها لم يُسكت من جاءوا بعده ويمنعهم أن يكتبوا عن النساء، وعندما جمع أراغون جمال كل نساء الكون في إلزا لم يزد عن أنه قد اقترب على خجل مما فيها، أنا ممن قرأوا جماليات كثيرة في إلزا لم يقرأها أرغون. وكل من كتب عنهما وجد أنّ عند إلزا ما هو أكثر مما كتبه أراغون. وهذا باعترافه بأنه قد فقد ذاكرته في عينيها عندما قال فيها:

عيناك من شدة عمقهما رأيت فيهما وأنا أنحني لأشرب
كل الشموس تنعكس
كل اليائسين يلقون فيها بأنفسهم حتى الموت
عيناك من شدة عمقهما.. أني أضعت فيهما ذاكرتي

س9: هل شعرتَ مرّة أنّ شخصياتك النسائية أكثر تمرّداً على مسطرتك السردية من الشخصيات الذكورية؟ ولماذا؟

ج 9: إنّ شخصياتي الروائية كلها متمردة، وكلها تشدني لمعارك وجدالات لم أكن بصددها منذ البداية، أُهزم أمامها في مرات عديدة وأعترف أنها تؤرقني في المحاججة والاختلاف، ليست الشخصية النسائية وحسب التي تضعف موقفي وإن فعلت فإنها تكون أقلّ عنفاً، إنّ الشخصية الذكورية تدفعني من على مقعدي وتسقطني أرضاً من غير خجل أو احترام لكوني أنا من صنعها، الرقة التي تسقط فيها الشخصية الأنثوية تمردها لا يكون نابعاً من موقفي منها بل من تشكيلها هي، هذه الرقة قد تكون في أحيان كثيرة أقسى من رفسي عن مقعدي، هيام في ماري روز لم تطلب مني بوضوح أن لا نقوم بعملية الإجهاض كل ما قالته: تراك تقتل؟ لم تحدد

أقتل من لأنها تعرف بأنني أكثر إنسانية من أقتل حتى ذبابة فكيف أوافق على قتل جنين من صنعي وصنعها.

في حين أن أحمد البوكس في رواية البوكس قد هشّم وجه الشاعر وكسر أضلاعه من دون أن يأخذ موافقة مني أو إيماءة بالقبول.

س10: أين تعاني أكثر في رسم شخصياتك السردية، مع الشخصية الأنثوية أو الشخصية الذكورية؟ وهل لذلك علاقة بكونك كاتباً رجلاً، بمعنى هل الكاتب الذكر أكثر قدرة على رسم الشخصية الأنثوية أم الكاتبة الأنثى أم العكس؟

ج10: بلا شك إنّ في عالم المرأة عوالم مدهشة وغريبة، ما تتملكه شخصية المرأة ليس من السهل كشفه والإمساك به، هذه مسألة تعود للإثنين الذكر والأنثى، قد يكون عند روائية امرأة نظرة أكثر عمقاً كونها امرأة لكن هذا لا يعني تمكنها من شخصية المرأة أكثر من الرجل، قد يكون لديها القدرة البيولوجية في توصيف بعض الحالات النسائية الخاصة، لكنها لا تقدر أن تكون ممسكة بتشكيلة المرأة الأهم في الكتابة وهي في رصد إنعكاسات هذا التشكيل على الواقعية التي هي أكثر ضرورة في الكتابة، الظاهرة البيولوجية العضوية وانعكاساتها متشابهة مع مثيلاتها في الرجل على الرغم من اختلافهما المظهري، بلا شك إنّ آلام الحمل والوضع والحالة النفسية التي تعيشها المرأة بهذه الحال لا يعيشها الرجل، لكنّ التأثير النفسي المنعكس عنه قد يقدر الرجل على التقاطه بدقة أكبر، الألم هو الألم، الاختلاف يكمن في شدّته، وشدّته لا تتضح إلا على سلوكات المتألم. فلا يميز الكاتب من كلا الجنسين عن كلا الجنسين غير القدرة الإبداعية.

المحور الخامس

نظريات السرد والممارسة السردية الكتابية

س1: هل أسهم اطلاعك على نظريات السرد الحديثة بتقاناتها وآليّاتها وأطروحاتها في تطوير رؤيتك للكتابة السردية؟ أم أنك لا تحفل بها كثيراً لأنك تعتقد أنها لا يمكن أن تساعدك في تطوير أدواتك الكتابية؟

ج1: إنْ اعترفت بأنه لم يحدث أن قرأت وتابعت الكثير من الكتب أو الدراسات المتخصصة في نظريات السرد أو أني أتابع باهتمام وأترقب بشوق إصدار أو ترجمة الكتب التي تبحث في النظريات السردية، هل يمكن أن أُوصف بالأمّيّ؟ لقد اكتفيت بقراءة عدد لا بأس فيه من الكتب والدراسات والأبحاث سهلت عليّ التعرّف على مناهجها من دون تعمّق فقد ألممت بعض الشيء بمسمياتها ومناهجها، إن نظريات السرد التي أعرفها عن قرب هي السرد الذي التقطه في قراءة الرواية، عندي شغف يقودني نحو التوغل في قراءة هذا الجنس الأدبي، منه تتطور أدواتي ومن القراءة إجمالاً للعلوم الأدبية والإنسانية كافة تتشكل شخصيتي السردية الروائية الخاصة.

كل هذا الموقف الذي قد يبدو سلبياً تجاه نظريات السرد مردّه لقناعتي بأنّ السرد ليس أسلوباً في الكتابة بل هو الكتابة نفسها، هذا الموقف ليس ارتجالاً أو كسلاً بل هو يقين علميّ استقيته من قراءاتي للنظرية التي رأيت فيها أن كل مناحي النظرية تشتغل على المفاهيم ذاتها، مع استعمال مسميات وتفسيرات واجتهادات خاصة عند كل باحث، ذلك ما كرّس عندي هذه القناعة.

س2: تحدّثَ علماءُ السرد عن ثلاثة أنواع من الراوي: الراوي الذاتيّ، والراوي كلّي العلم، والراوي المشارك، أيّ من هؤلاء الرواة هو الأقرب إلى حساسيتك السردية وترى أنه الأقدر على تمثيلك سردياً؟

ج2: يمكن أن أكون روائياً كلي العلم، فأنا كذلك مع التأكيد على حرصي أن تكون شخصياتي بارزة وكأنها منفصلة عني بالكامل، بمعنى أنني لا أستلب الشخصيات من ذواتها بل أفتش لها عن طرائق كثيرة للانفصال عن ذاتي وإبراز ذواتها وتشكيلها، فالراوي كلي العلم يكون داخل السرد أو يكون مختفياً وراء السرد، وفي الحالين يكون هو الفاعل في صنعة النص.

قد يكون للتربية الأيديولوجية التي تربيت عليها فكرياً دوراً بانتهاج هذا الأسلوب، الكتابة ضمن الواقعية الاشتراكية تعطي للكاتب فسحة عريضة لتشكيل

شخوصها، مثلما هو الأمر في أحداثها بواقعية خلقية تعيد تشكيل الشخوص والأحداث وحتى الأزمنة بما يخدم الفكرة التي يسعى الروائي إلى صنعها في عمله.

أنا كلي العلم سواءً كنت متفقاً مع السارد أو مختلفاً معه، أحرص تماماً على أن لا أحيد عن منهجيتي الفكرية في كل ما أمارسه من فعل في حياتي الخاصة والكتابية.

س3: الكثير من نقّاد السرد تحوّلوا إلى روائيين، إذ اعتقدوا أنّ معرفتهم بعلم الخيول يتيح لهم أن يكونوا فرساناً بارعين، إلى أيّ حدّ يمكنك أن تقيّم هذه التجربة؟ وهي يمكن لعالم في السرد أن يكون سارداً جيداً؟

ج3: لقد عرفت الكثير من هؤلاء ليس بالضرورة شخصياً ممن تحولوا أو جربوا خوض هذه التجربة مع احترامي لهم جميعهم، ولم أسمع أن أحدهم قد كتب عملاً استحق التوقف عنده، إنّ إقدامهم على مثل هذا الأمر مسألة يمكن أن أصفها بالمازوشية، هي حالة من تعذيب الذات، لو أطلق الناقد ملكته السردية من دون مرجعية علمه ووعيه السردي الذي هو أقرب إلى الأكاديمي من الممكن أن ينتج فناً مقبولاً.

إنّ وصفي له بالمازوشي يقوم على أساس أنه لن يتخلى عن مفاهيمه في كتابة السرد فهو يظل متحسباً ومراقباً لنفسه خشية أن يقع في منزلق الخروج عن المذهب السردي الذي يكتب فيه، فهو يضع نفسه طائعاً في سجن الأسلوب ويكون من لحظة تأهبه للكتابة وقد تلبّسه هذا الأسلوب، إن السرد فسحة للحرية وللانعتاق، والسردي لا يكون مهموماً بشكل السرد الذي يصنع فيه عمله الإبداعي، فمساحة الحرية الفسيحة التي في السرد يمكن أن تنقله بين أكثر من أرض وأكثر من زمان وأكثر من شكل سردي وهذا هو الأهم.

وأؤكد على مسألة المازوشية بتوضيح أنّ هناك فرقاً بين ما يكتبه السارد غير الناقد المتخصص بأنه قادر على تقبل الهنات والسقطات التي يمكن أن تحدث لنصه، لأنه يتحلّى بتلقائية سردية تحتمل الصواب والخطأ مثل كل أمور الحياة، لكن الناقد فلا يمكن أن يحتمل فكرة الوقوع بمثل هذا الخطأ لأنه يعي بصورة كبيرة موقع هذا الخطأ ويسعى بالتأكيد لتجنبه، في مثل هذه الحالة يفقد النص جماليته المتأتية عن التلقائية التي هي في تقديري من تضفي على العمل الجماليات المستحدثة والجديدة، وهذا ما يجعل السرد يتطور في العالم كله، إن الناقد السردي مأسور بإرادته بما يفهمه، والمؤلف والسارد متحرران ويزدادان تحرراً في كل عمل إبداعي جديد.

لا يمكن لأحد أن ينسى القصة التي تتحدث عن الرجل الذي رغب بأن يصير شاعراً فقيل له اذهب واحفظ عشرة آلاف قصيدة، فلم عاد وهو يحفظها قيل له انسها كلها واذهب قل شعراً خاصاً بك الآن.

(لا أتذكر هذه القصة كانت مع الأصمعي أو الجاحظ)، إذاً إن أراد الناقد أن يتحول إلى السرد فعليه أن ينسى كل ما تعلمه.

س4: مفهوم التشكيل السرديّ ينظر إلى عمل السارد بأنه عمل تقانيّ بالدرجة الأولى، فحين يبني الشخصية يجب أن تخضع لتشكيل سرديّ خاصّ، وحين يبني المكان يجب أن يخضع لتشكيل سرديّ خاصّ أيضاً، ألا يقلّل ذلك من زخم الحساسية الإبداعية عند الكاتب وهي تتفوّق على المنطق النظريّ؟

ج4: بلا شك إنّ هذا التحديد والتنميط لمجمل العملية الكتابية يلغي الحالة الجمالية التي يتوجب أن تكون علامة العمل الإبداعي، لا أجد في تحديد الكاتب بشروط حالة يمكن أن تجعله يبدع، إنّ من أهم أسباب تخلّف الفنّ في العالم العربي هو القيود التي كانت تحكمها الأنظمة والثقافة الرجعية على النص، فهي تريد شكلاً معيناً وأسلوباً معيناً وحتى لغة معينة تتناسب مع نظرتها للأشياء، هذا ما كان يؤخر ثقافتنا العربية ولم يمنحها الفرصة للتشكّل بصورة خاصة بها فكثر التقليد والنسخ في محاولة للهرب من قيود السلطة.

إن تحديد الكاتب بأية شروط تخنق الفنية والإبداعية عنده مثل هذه الاشتراطات التي ذُكرت في السؤال لا تختلف كثيراً عن الاشتراطات القمعية التي تمارسها الأنظمة والحكومات ضد الكاتب، إن الإبداع القائم المرتهن بشرط لا يكون إبداعاً، حتى يكون الإبداع لا بد من أن تكون الحرية وإلا فأننا لن نقرأ سوى تقليد ونسخ، لا أريد أن أقول إن كل نص متحرر هو نص جميل ومقبول، لأنّ هناك شروطاً كثيرة أخرى يتوجب توافرها في النص حتى يكون عملاً يستحق القراءة، وهذه الشروط ليست أعرافاً إلزامية بل هي حالات فنية وجمالية وفكرية تشكل النص لتصنع فيه قيمة تجعله يستحق أن يُقرأ.

هذا موقف قديم في النقد العربي فأبو نؤاس حطم هيكل الشعراء العظام الذين استقينا علمنا وفننا ولغتنا منهم عندما قال " قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً ما ضرّ لو كان جلس؟ " فعلاً ماذا يضرّ إن هو جلس هل ستصير قصيدته مُقعدة؟

س5: نظريات السرد ربما بالغت في توصيف النصوص وشحنها بطاقة النظرية، حتى أنّ الكثير من نقّاد السرد انحصروا في خانة النظرية وتشابهت كتاباتهم على نحو مريع يشير إلى موت السرد، هل تعتقد أنّ النقد السرديّ على هذا النحو كان في صالح النصوص السردية أم ضدّها؟

ج5: سؤالك هذا حمل فيه بعضاً من الإجابة عليه فإنّ الكثير من نقّاد السرد انحصروا في خانة النظرية وتشابهت كتاباتهم، أضف إلى ذلك أنهم قد أسرفوا كثيراً في إسقاط مفاهيمهم المُتعلّمة على النص فحولوه إلى النظرية مرغماً، بما يعني طريقة وأسلوب السرد أرى بأن المؤلف لا يكون معنياً بهذا الشكل، كلّ ما يعني الكاتب هو بعث الفكرة التي صارت تتشكل فيه والتي كما تُسمى نقدياً برؤيته للعالم في سياق النية التي تسبق العمل، إذ هي المُشكل لفلسفته وفكره ونظرته إلى العالم.

إنّ تشكل الشخصيات والأمكنة والحوادث هي التي تصنع شكل السرد، المؤلف لا يكون معنياً إلا بصنعة الفن وتجميلها على وفق رؤاه ومعتقداته، لا أعتقد أنّ مثل هذه الجدالات في نظريات السرد يمكن أن تشكل عائقاً أمام المؤلف، لكنها حالات تحليلية يمكن أن تزيد من ثقافته ومعرفته لكيف يرى الناقد عمله من غير تأطير نفسه بواحدة من هذه النظريات التي ترهق النص وتقلل كثيراً من جماليته.

يعجبني تعريف هنري جيمس للرواية وهي شكل السرد الذي نحن بصدده **بأنه إنطباع شخصي ومباشر عن الواقع**. أحبّ هذا التعريف.

س6: هل النظرية في رأيك هي التي توجّه النصوص، أم أنّ النصوص عن طريق الممارسة والخبرة والتجربة هي التي تُنتج النظرية؟

ج6: المسألة هنا جدلية في حال إذا كنا نقصد بالنظرية الفهم الذي يملكه المؤلف لطبيعة تشكيل السرد، فإن فهم المؤلف في الحالين كليهما هو ذاته الذي صنع شكل السرد وهو السارد، وإن كنا نقصد ـ وهذا ما أتصوره ـ أنّ النظرية هي التي توجّه النصّ فهذا لا اتفق معه بالمطلق، الممارسة والتجربة هي التي تُنتج النظرية، فالنظرية تقوم أساساً على مبدأ التكرار والتوحد في مجموع نصوص ليس للمؤلف نفسه بل لمؤلفين، قراءة وتحليل هذه النصوص وإيجاد الجامع المشترك فيها هو من يصنع النظرية، لا يمكن ـ وهذا موقف قطعي عندي ـ لمؤلف أن يمارس الفعل الإبداعي بناء على متعلمات نظرية، هذه محاكاة ونسخ وليس إبداعاً بالمطلق، لأنها تفتقد للروح التي هي محور جمالية العمل.

س7: النظرية ضابط تشكيليّ تقانيّ لا يمكن الاستغناء عنها في تطوير الكتابة السردية من أجل أن ترتقي إلى أعلى مستوى ممكن، ماذا أضافت لك النظرية على صعيد الكتابة القصصية والكتابة الروائية؟

ج7: وعياً لا أرى أنها قد أضافت إليّ شيئاً، لم أتقصد أن أتعامل مع نظرية حتى لو تركت في ذاتي أثراً جميلاً ومحبباً بتشكيلها من خلال كتاباتي، لا أستطيع تحمّل سجن نفسي في زاوية، هذا درس تعلمته من بداياتي فعندما كنا نقرأ في الواقعية الاشتراكية استهلكتنا الذهنية وبعدنا كثيراً عن الواقع على عكس ما هو مفترض أن يكون، قد يكون مردّ ذلك إلى عدم وضوح هذا المفهوم في وعينا آنذاك، لكن بما هو مخزون في ذاتي وفي لا وعيي فأنا أجد بأن النظرية قد أضافت الكثير لي، وساعدتني كثيراً في تشكيل خصوصيتي الكتابية وهذه الإضافات لا أستطيع أن أسميها أو أعرفها، فهي بالتأكيد كليتي المشتركة بمجمل معرفتي وثقافتي.

س8: النظريات السردية الحديثة كلها غربية المنشأ، وربما لها علاقة وطيدة بالنصّ الغربي أكثر من غيره، هل نجحت محاولات السرديين العرب في تكييف هذه النظريات على النحو الذي يمكنها التفاعل مع النصّ العربيّ والاستجابة لقوانينه وحساسياته، ماذا أضافت لك هذه النظريات على صعيد المعرفة والكتابة؟

ج8: النظريات مثل النصوص العربية كلها غربية المنشأ، إنّ محاولات السرديين العرب في خلق نص عربي قد تجاوزت مسألة تكييف النظريات لتصبح متوائمة مع النص العربي، لقد استطاع السرد العربي أن يخلق نصاً خاصاً به يميزه مثلما صار فينا أن نميز نص أميركا اللاتينية أو إفريقيا، لا بد مع وعي السارد العربي الذي يتطور من خلال بيئته أن يشكل في آخر الأمر النمط الخاص به، بتقديري إنّ السرد العربي بمجمله قد تنمّط عربياً شعراً وقصة ورواية، ومن الممكن أن نستثني المسرح فهو الحالة الوحيدة التي ما زالت غير متشكلة بخصوصية عربية، قد يعود ذلك لعدم تملك المسرح العربي لأدواته الخاصة مثلما تملك الشعر والرواية أدواتهما الخاصة.

س9: يقال دائماً: إنّ النظرية رمادية في حين التطبيق أخضر، أين أنت في كتابتك السردية ورؤيتك السردية من هذين اللونين؟

ج9: يمكن أن أحدد لوني في حال أن اتفقت مع وحدة هذين اللونين، وكوني لست مع هذا الحسم القاطع في التعريف فأنا أراهما (النظرية والتطبيق) ألواناً قوس قزحية ولا أقدر على تحمّل لون واحد يسبب التخمة التي يسببها اللون الواحد، النظرية قد تكون بيضاء ويمكن أن تكون عميقة السواد، التطبيق ينطبق عليه أكثر مواصفة القوس قزحية. أنا لوني قوس قزحي. من باب رفضي للتأطير لأني لا أحتمل التأطير ولا الانحباس ولا حتى في أجمل الأشياء.

س10: لو طلبت منك أن تحصي الإضافات التي ظهرت على سردياتك الروائية والقصصية منذ أعمالك الأولى حتى الآن بناءً على ما قدّمته نظريات السرد الحديثة، كيف يمكنك تصنيف ذلك بدقّة؟

ج10: لا أقدر أن أعرف أو أتذكر ماذا أضافت النظريات لي لأنها قد تكون هي مشكلي الكامل وقد يكون بعضها، أترك هذا الأمر لك فأنت قرأتني منذ البدايات وسرت معي خطواتي من ذلك الوقت وحتى "صخب"، أنا مكشوف لك كناقد ومكشوف للقارئ ولا أعتقد أنني بهذا المكان مكشوف لذاتي على نحو يسهّل لي إحصاء الإضافات التي ظهرت على سردياتي القصصية والروائية.

المحور السادس

لغة الخطاب السرديّ وأدوات الكتابة والتعبير

س1: لغة الخطاب السرديّ لغة خاصة لها صفات تختلف عن لغات الخطابات الأدبية الأخرى، كيف بوسعك أن تضع الخطوط العريضة للغة خطابك السرديّ؟ وأين تكمن خصوصيتها وفرادتها وأسلوبيتها؟

ج1: لغة الخطاب السردي ليست مختلفة عن لغات الخطابات الأدبية الأخرى وحسب بل هي تختلف عند الكُتاب عامة وحتى عند الكاتب نفسه، المحور العام لسرديتي أراه متمركزاً في لغتي وحرصي على جماليتها وفي موضوعاتي، فهما يحملان ثيمة خاصة بي لا أدّعي التفرد بل التميز أو محاولة للتميز بطريقة معاملة واستخدام هذين العنصرين، لا أحب أن أقرأ ماركيز ثم أقرأ إيزابيل الليندي وأرى فيها ماركيز، ولا أحب أن أقرأني وأرى كاتباً عظيماً مثل ماركيز حاضراً فيّ، جميل أن يكون للمؤلف خطّه الذي يعرفه القارئ من دون أن يقرأ اسمه على الغلاف، ليس من السهل على كاتب عربي أن يمتلك هذه الخصوصية فهي حالة لا اجتهادية لتكريسها ولكنها منهجية ذاتية تُشكل المؤلف مثلما يُشكلها، وهذا ما أراه عربياً عند نجيب محفوظ وعند عبد الرحمن منيف وأعتقد عند الطيب صالح لكن عند هذا الأخير بناءً على جغرافية وبيئة أعماله كلها.

س2: إلى أيّ مدى تعتقد أنّ لغة الخطاب السرديّ بحاجة إلى شعرية خاصة؟ وهي يعنيك أن تشتغل على لغتك بحيث تجري تقويماً مستمراً لها بين عمل وآخر؟

ج2: أنا إنسان يميل أكثر إلى جمالية النص، وأرى أنّ الجمال يقبع في مجمله بداية باللغة، في تصوري إنّ قراءتنا لأدب أميركا اللاتينية وتجميلها لنا كان بفضل مترجمها الأبرز صالح علماني، فهذا الرجل يمتلك اللغة السردية الساحرة التي يستخدمها في قراءته للنصوص اللاتينية، ولا أشكّ في أنها لو تُرجمت من قبل آخرين فلن تكون بذات القيمة، مثلما هو من الطبيعي أننا لو قرأناها بلغتها الأم لكانت أكثر قيمة وجمالاً، لغة الشعر هي أجمل اللغات بلا شكّ، ووجود نص نثري يحتوي شيئاً من الشعرية يزيد من جمالية النص كاملاً مع ضرورة أن يعي المؤلف الفاصل العظيم الذي يقبع بين الشعر وبين النثر.

من هنا تبرز قُدرات المؤلف وإبداعاته بأن يكون واعياً أين يكمن هذا الفاصل بالضبط، ويعي كيف يتجنب اختراقه أو حتى الاقتراب منه حتى لا يختلط نظام الشعر بنظام النثر. أنا أتقبل ما يُكتب عن لغتي بأنها شعرية لأن في هذا توصيف جمالي يخون الكاتب التعبير عنه لكنه يجده أقرب للتوصيف، لذلك هو لا يقول إنّ لغتي

شعر، لا يمكن أن يتأتى الشعر للروائي شعراً لكنه يكوّن لغته، ودقته في التوصيف المشحون بطاقة شعرية بما يجعل القارئ يطرب لسماعه، هذا ما أسعى إليه، أن اصنع لغة لا تُمل، وبالضرورة تشدّ القارئ نحوها حتى أُدخله في عوالم نصي بحيث تكون اللغة جزءاً منها. لذلك أعكف دائماً على تقويم ما أكتب حتى على مستوى النص الواحد قبل إصداره.

س3: ثمة علاقة بين طبيعة الشخصية السردية وشكل لغة الشخصية (ولاسيّما في الحوار)، هل تتدخّل كثيراً في توجيه شخصياتك السردية بناءً على هذه الرؤية، أم تترك لشخصياتك الحرية في أن تتحدّث داخل ذواتها وخارجها كما تشاء؟

ج3: لا أترك لشخصياتي الحرية في أن تتحدث عن نفسها بل هي من تفرض عليّ هذا الترك، فانا لست كائناً متجسداً في عشرات الكائنات، أنا أمتلك ذاتي الخاصة وكل شخصية في رواياتي تملك ذاتها الشخصية مثلي، لذلك تجدني في كثير من الأحيان لست على وفاق مع بعض شخصياتي، لا أقول إن اختلافنا يدفعني لكراهيتها ولكن يجعلني اتخذ موقفاً ما منها، لو كنت غير ما أنا كذات قاسم توفيق الذي لا يحتمل مفهوم الكراهية في كل مناحي عمري لربما أكون قد كرهتها، وعلى الرغم من ذلك فإنّ عدم توافقي مع هذه الشخصية لا يفصلني عنها بل يدفعني للاختلاط بها وممارسة حقي بإبداء الرأي.

س4: إنّ رصداً دقيقاً في لغة خطابك السرديّ يكشف عن حضور لافت للحسّ الدراميّ فيها، وربما يحتاج ذلك في تقديري إلى دراسة خاصة، هل لديك ميل مؤجّل لكتابة المسرحية، أم أنك تستثمر هذه الطاقة الدرامية لتطوير البنية السردية فقط؟

ج4: قد يُعزى الحس الدرامي اللافت حضوره عندي مثلما تفضلت لولعي في السينما وهذا الجانب، قد يكون مؤثراً بالتعريف على طبيعة السرد عندي التي تنعكس بلا شك على كتاباتي، الرواية سرد درامي قائم على أساس التفاعل الإنساني، أرسطو يعرّف الدراما بأنها محاكاة لفعل الإنسان، منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر لا يزال المحللون يبحثون عن ما ينفي هذا التعريف لتكريس مفهوم النظرية التي تؤطر الدراما بمواصفات خاصة بها بحيث لا يمكن تحققها إلا مسرحياً، ما يحدث أن الرواية تظل لا درامية حتى يعبث بها سيناريست ويحولها إلى فيلم أو مسلسل، الفنّ في حلّمن هذه التعقيدات اليوم، الفن لم يرتق لهذا المستوى في عصرنا الحاضر على جميع أشكاله إلا بعد أن تحرر من قيود النظريات والثقافات والمرجعيات التي تحكم ثقافتنا.

أعتقد أنني أمتلك مقدرة لا بأس فيها على صنع الحوارات ولكن لا أرى أني قادر على إفراغ ما في داخلي منها ضمن عمل مسرحي، المسرح مقيد للكاتب ومحرر للممثل، والممثل المبدع يمكن أن يحرر الكاتب عندما يتقمص ويفهم الشخصية والأحداث كما يريدها المؤلف، دورة لا أرغب بها كمؤلف، أحب المسرح

جداً وأواصل متابعته وحضوره لكنني لا أفكر بأن اتجه إليه، قد تستغرب أنني خلال سنوات الدراسة الجامعية كتبت مسرحيتين وأخرجتهما وهذا ما جعلني مستريحاً لكتابة المسرحية هو أن أخرجها، كنت في ذلك الوقت منبهراً ببريخت وبالتغريب وتحطيم الحاجز الرابع، وكان في ذلك الوقت عندي جمهور قادر على فهم مراميّ وهم طلبة الجامعة عند اجتماع مثل هذه الشروط قد أعود لأكتب مسرح.

س5: علاقة المكان بلغة الخطاب علاقة وثيقة أيضاً، كيف تتعامل مع طبيعة هذه العلاقة على مستوى السرد والوصف والحوار؟

ج5: للمكان كيانه العضوي مثلما لكل الأشياء التي نعيش معها، فمثلما للبشر حياة فإن لكل الأشياء التي نعرفها ونتعامل معها في عالمنا حياة، ماركيز يقول ما يهم هو أن نعرف كيف نوقظ هذه الحياة، فلطالما استطعنا أن نوقظ هذه الحياة فإنه يكون أسهل علينا أن نحاورها، فلغة الخطاب هي محاورة للغة المكان، هذه الحالة اللغوية المكانية تصنع أثراً في صنع المكان الجمالي عند المؤلف، يستحوذ هذا التفاعل على شعور المؤلف ويؤثر على جمالية تشكيله اللغوي، فمثلما أن الخطاب يتعامل مع اللغة كمنجز إنساني فإنّ عملية الفصل تصبح صعبة وغير ممكنة، هذا ما يؤسس لدي الشكل السردي وما يوضح حالة الوصف التي استخدمها ويشكل لغة الحوار الخاصة في الرواية.

إن هذه التوليفة لا تحمل شكل الشرح الذي يبدو معقداً للفكرة، إن كل ما يتحرك ضمن عوالم الرواية ليس الحوار فقط بل الشخصيات والحوادث والأزمنة كلها تتداخل جدلياً في تركيبة النص، وللغة مشاركتها الجدلية أيضاً في تأسيس العمل لكنها تتحلى بصفة إنشطارية بين لغة السارد ولغة المكان.

س6: حساسيتك الوصفية عالية جداً، حتى أنني في كتابي عنك سمّيت ذلك بـ ((النحت))، أي أنك لا تكتفي برسم صورة المكان وحدوده وطبقاته، بل تتجاوز ذلك نحو نحت المكان إمعاناً في بلاغة التركيز والتكثيف والتبئير المكانيّ، هل تتعمّد ذلك عن وعي تشكيليّ مسبق له أسبابه، أم أنّ حساسية التشكيل المكانيّ في سردياتك هي التي تفرض ذلك؟

ج6: إنّ التشكيل المكاني يفرض ويبرز ضرورة الوصف، فكما قلت لك إن ما يفترض بالمؤلف أن يفعله حتى يشغل إبداعيته في العمل ويبرزها وهي ما يميزه عن مؤلف أخر، يكمن في مقدرته على رسم المكان بالكيفية التي يحاوره بها، ليس لصعوبة الحوار بين المؤلف والمكان بل لصعوبة بعث مكانية المكان عند القارئ الذي تختلف رؤيته عن رؤية المؤلف، محاولة تقريب روحية المكان التي يعرفها ويراها المؤلف تدفعه للنحت حسب تعبيرك لإظهار التفاصيل غير السهلة على الالتقاط، فأنا كوني مؤلّفاً يظل يسكن في داخلي إحساس بالمسؤولية التي أرى أنني أتحملها لإبراز جماليات المكان، هذه المسؤلية لا تكون قائمة على القصدية بل تنتج

عن حساسية التشكيل المكاني التي تنعكس في داخلي لإخراجها (لم أجد تعبيراً أدق من تعبيرك لتعريفها).

س7: ما رأيك باستخدام اللهجات العامية في الكتابة السردية؟ ولاسيّما أنّ الكثير من القصاصين والروائيين العرب الكبار فعلوا ذلك، هل ثمة إغراء معيّن لاستخدام ذلك في سياق حاجة بعض شخصيات القصة أو الرواية لذلك؟

ج7: لا أميل إلى وضع نفسي في هذا المأزق، ليس بدافع قومي بل لضرورة فنية تحكمها رغبة الكاتب بأن يُقرأ عربياً وليس محلياً، أنا أجد أن هناك لغة عربية قابلة لأن يتلقاها القارئ العربي العادي، وهي ليست لغة الدعس على غطش وبطش وصحبة السعار والأرزيز والوجر والأفكل مثلما هي في لامية العرب وهي أعظم ما قرأت من الشعر العربي التي تُنسب للشنفرى الأزدي، لكنها في ذات الوقت أقصد اللغة العربية التي في مقدمة ذات القصيدة (أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميلُ)، هذه الفسحة لا تبيحها لغة أخرى على الأرض مثل اللغة العربية.

إنّ تقدم الحياة يعني بالضرورة تقدم اللغات ويستدعي بالإكراه التعامل مع لغة سهلة يتقبلها القارئ ويفهمها، إنّ قراءة اللغة القديمة ضرورة للمعني فهي ليست لغة مجردة بل هي بيئة فنية كاملة لكن لا يمكن فرض مثل هذه اللغة على عصرنا وزماننا، الإشكالية التي يلجئ إليها بعض الكتاب في استخدام العامية تفرضها أحياناً طبيعة النص، حيث تكون الأكثر بلاغة في إيصال ما يريده الكاتب، لكن الانهماك في الكتابة العامية يقتل العمل عربياً وحتى لا يعطيه خلوداً محلياً.

لقد ظُلم الكتاب العاميون عندما حاولوا تكريس إقليميتهم الفكرية في منتجهم الأدبي، خدعتهم السينما المصرية التي كانت متفردة بهذا الفن عربياً منذ بدايات القرن الماضي حيث صارت اللهجة المصرية هي اللهجة الأسهل وحتى الأجمل عند العرب، هذا دفع بعض الكتاب المصريين إلى التمادي فصاروا يكتبوا الرواية بالعامية وحتى بعض رواياتهم نالت جوائز تكريساً لهذا الجور على اللغة، الأدهى من ذلك مثلما قلنا في البداية إنّ البعض بدأوا حملات لأحياء لهجاتهم الإقليمية في الكتابة، موقفي الشخصي في هذا الجانب ينصب في عمل نص جمالي مقروء ومفهوم، استعمالي العامية في بعض الحوارات تفرضه ضرورة الفكرة أو جماليتها حتى أنني أكون حريصاً على أن تكون أقرب للفصحى، أحد الدارسين لي كتب بأن لغتي شفافة حتى تبدو وكأنها أقرب للعامية فهو لم يستطع أن ينفي صفة الفصحى عما أكتبه.

س8: هل لديك ستراتيجية خاصة لترتيب بيت قصتك أو روايتك على أساس العلاقة بين السرد، والوصف، والحوار؟ وقد لاحظتُ وأنا أقرأ سردياتك طغيان الوصف ربما على حساب السرد والحوار أحياناً.

ج8: كل كاتب يمتلك استراتجيته الخاصة في الكتابة حتى وإن لم تكن مؤطرة بعناوين وتعريفات، أميل فيما أكتب إلى الوصف بمنحييه المشهدي والمتخفي داخل

الأشياء، أسعى للبحث في مشاهدات اللامرئي، من هنا فإنني أتجه إلى التعامل مع الجانب النفسي للأشياء المتحركة، والروحي للجامدة، هذا التعامل يفرض علي أن أُسهب في الوصف، فالحالة النفسية والوجدانية ليس من السهل توصيفها مثل الصورة الخارجية، أحاول في كتاباتي أن أُعطي للإحساس لوناً وطعماً ورائحة، محاولة مثل هذه تستدعي استحضار كل تقنيات التوصيف، لأني أجد متعة في استكشاف وتصوير هذه الحالات، أصير معنياً في صنعة التوصيف.

هذا السؤال كشف شيئاً جديداً في داخلي أو تفسيراً لمدى اهتمامي بالوصف، لا يمكن أن أعترف بأن الوصف هو استراتيجية مشروعي الكتابي لكنه المسند التي تتكئ عليه، استراتيجية الكتابة كما فهمتها من السؤال هي قضية تميل إلى الحديث عن الأسلوب وليس عن المضامين التي أريدها وهذه لها شأن أخر (أعني المضامين) فهي أساس الإستراتجية الأدبية التي تتجوهر عندي.

س9: كيف تتعامل مع الزمن في سردياتك، الزمن بصفته الحكائية والزمن بصفته السردية؟ وثمة تقانات زمنية مثل الاسترجاع والاستباق والتلخيص وغيرها، هل تأخذها بنظر الاعتبار وأنت تكتب أم أنها تشتغل وحدها من غير عناية خاصة منك؟

ج9: قد تكون التقانات الزمنية عندي هاجساً لا آخذها بالاعتبار بحيث أكون مهيئاً لها قبل تهيُئي للنص بل أجدني محكوماً بضرورتها التي تُفرض على النص، ولكي أكون منسجماً نصاً مع مسارات وتغيرات الزمن فلا أحذر كثيراً من أن تغلبني الانسيابية السردية فأتشتّت في أزمنة ليست متوافقة مع واقعية النص، هي حالة تلقائية ومتسقة مع السرد لكنها تحتاج لهدئة تحميها من التغييب والانفلات من زمانية السرد، العناية اللازمة في السرد الزمني حالة تفرض ذاتها على كل من المؤلف والسارد وحتى الشخوص والأمكنة والأحداث، لذلك تراها تحتاج إلى عناية خاصة ومراقبة أكثر دقة.

س10: بعد هذه التجربة الثرّة، وكمّ غزير نسبياً من الروايات والمجموعات القصصية، على تعتقد أنك تمكنتَ من أن تكوّن لك لغة خطاب سرديّ خاصة بك تعكس أسلوبيتك النوعية في الكتابة؟

ج10: من الممكن أن أكون قد أنجزت خطابي السردي الخاص، فأنا أولي تحقيق ذلك عناية كبيرة لأنني أخاف أن لا أكون أنا في ما أكتب حتى لا يمجني القارئ مثلما أمج ما أقرأه من أعمال لا تكون لها لغة الكاتب، لا أعتقد أنّ هذه مسألة من السهل معاينتها عندي أو عند أي كاتب، فمع إعجابي وحبي العظيم لأعمال حنا مينه إلا أنني لم أجده في رواية (حمامة زرقاء في السحب) أو في رواية (المرصد). فقد يُدفع المؤلف ذاتياً أو موضوعياً لإنتاج عمل تفرضه ضرورات ما غير ضروراته الإبداعية، في هذا المجال تختفي لغة خطابه السردي ذات الطبيعة

الأسلوبية الخاصة، ويحل مكانها صوت أخر لا يمكن أن يكون أشجى من صوته الذي نعتاد عليه ونعرفه به.

المحور السابع

إشكاليّة الكتابة والحياة

س1: هل الحياة عندك أهم أم الكتابة؟ وكيف يمكن أن يحصل التلاؤم بينهما بحيث تستطيع جمع الحياة والكتابة في سلّة واحدة؟

ج1: من البداية أكدت على أمر يربطني في كل مناحي عمري وهو أنني أحمل فكراً جدلياً فلا فاصل بين الأشياء المتحدة، وهذا الفكر ناتج عن كل ما عرفته وتعلمته، بوجودي يوجد فكري وبفنائي يُفنى، الكتابة هي فعل حياة عندي، وحياتي هي الفاعل لما أكتبه، لا أقدر أن أتخيل وجودي من دون أن أكتب، حتى لو فقدت أدواتي التي تساعدني على أن أجعل الكتابة فعلاً مرئياً على الورق فإنني لا بد أن استمر في الكتابة حتى استمر في الحياة، أعتقد أنّ آخر عضو سوف يتوقف عندي عن العمل مع الموت سوف يكون هذا الأمر، الكتابة.

لا أُرهق ذاتي في الكتابة مثلما لا أُرهق الكتابة بذاتي هما أمر واحد يتّحد ويتضاد حسب مجريات العمر أو العمرين الحياتي والنصي.

س2: متى يكون بوسع الكتابة أن تثري الحياة؟ وهل الحياة قابلة دائماً للكتابة، أم أنّ لحظات بعينها من الحياة هي التي يمكن أن تتحوّل إلى كتابة؟

ج2: الحياة قيمة عظيمة في كل مناحيها وفي أدق تفاصيلها، في جمالاتها وفي قبحها، رصد كل ما يمر بها وما يعتمرها ضرورة أخلاقية للبشر وإلزامية للكاتب، المشكلة تكمن في عدم تملّك البشر للجرأة اللازمة لمحاورة الحياة، يكتفون بالهذر الذي يخرج من الأفواه في التفاعل معها، يخافون من القلم ويخافون أكثر من الكتاب لأسباب كثيرة ليس هذا موضع الحديث عنها، لكن فيما يخص الكاتب فإن إملاء التجربة أو المرحلة من الوجود "الحياة" حالة تفرض عليه الكتابة ضمن صيغة جمالية تميزه عن حالات مضغ الكلام أو تسويد بياض الورق، الموقف الجمالي الذي يلتزم به الكاتب تجاه الحياة، ما أعنيه بالجمالية ليس الشكل وحسب بل الرؤيا والموقف أيضاً، هي كلها ما يجعل الحياة أكثر قابلية للكتابة حتى في تفاصيلها الصغيرة.

س3: للأديب حياتان، حياة عامة يعيشها كبقية البشر، وحياة أدبية بالغة الخصوصية (والغموض أحياناً)، وأحسب أنّ ثمة لبساً وتداخلاً أحياناً بين الحياتين، كيف تنظر إلى ذلك قدر تعلّق الأمر برؤيتك وتجربتك؟

ج3: فيما يخصني فأنا أمتلك حياة واحدة لكن تخذلني اللغة أحياناً في حياتي العامة، ليس من السهل الحديث عن هذا الجانب فهو موضوع كبير ومتشعب، القارئ

يتمنى أن يتعرّف على حياة المؤلف عندما يتملكه حب ما تجاه العمل الذي يقرأه، هنا تبرز مشكلة صعبة، فالمؤلف لا يمكن أن يكون حاضراً بالكامل مادياً مع القارئ بالصورة التي يكونها في كتاباته، على الرغم من أنه من الضروري أن يعكس حضورُه المادي شخصيتَه الكتابية، هذا الانعكاس يظل ناقصاً ويكون ظالماً أحياناً، أعني هنا الكاتب الملتزم والتقدمي وأيضاً القارئ المتمكن والقادر على التمييز ليس بين شخصيتي المؤلف وذاته بل بين شخصية المؤلف والحياة. فلا لبس بين الإثنين بل ثمة تداخل يمتلك معرفته وتمييزه من يكون قريباً أكثر من المؤلف. الكاتب الحكومي الذي يريد وتريد له السلطة أن يصل إلى الناس فيدعي أنه يكتب لهم وعنهم يكون مكشوفاً من ممارساته أكثر مما يُكشف من كتاباته، بمثل هذه النماذج تبرز حالة الفصل بصورة أوضح.

س4: أنت الآن متفرّغ للكتابة بعد أن تركت الوظيفة، ما معنى التفرّغ للكتابة؟ وهل تعتقد أنّ ذلك سيمنحك طاقة جديدة للكتابة على صعيد النوع والكمّ؟ وكيف تقيّم مرحلتك السابقة قبل التفرّغ على مستوى علاقة الكتابة بالحياة، وماذا تتوقّع من مرحلة التفرّغ؟

ج4: لا شكّ في أنّ التفرّغ يعطي قيمة مهمة للكاتب تكمن في أمور عديدة أهمها امتلاك الوقت أكثر للقراءة أعتقد أن الوظيفة لم تحرمني من الكتابة بقدر ما حرمتني من القراءة، إنّ طبيعة عملي كانت على النقيض من الكتابة والإبداع فقد كنت أعمل في القطاع المصرفي، وحياتي كانت ممتلئة بالأرقام في خلال العمل وحتى في أوقاتي الخاصة، أكثر من ثلاثين سنة وأنا أجادل وأحلل الأرقام والبيانات المالية، بالتأكيد فقد روّضت عقلي على التعامل مع حالة الفصام هذه، وأعتقد أنني قد بدأت بهذا الترويض منذ زمن بعيد من فترة الدراسة فقد كنت عندما أُرهق من الدراسة وحلّ الواجبات المطلوبة مني أسعى إلى أخذ راحتي في حضن كتاب أقرأه، تعبي من القراءة الأكاديمية كنت اشلحه في القراءة الفكرية والأدبية، وهذا ما داومت على فعله خلال سنين العمل، لذلك واصلت الكتابة حتى في ساعات العمل الطويلة التي كنت أقضيها على مكتبي وبين عشرات الملفات والميزانيات، كنت آخذ راحتي في مجالسة كتاب منتخبين.

مع التفرغ اختلفت الصورة صارت عندي الإمكانية للكتابة أكثر وللتواصل مع النشاطات الأدبية، ومتابعة نشر ما أكتب بصورة أكثر دقة بعد أن كنت أتركها للناشر يحركها كيفما يريد، أما فيما يخص نوع وشكل ما أكتبه فالتفرغ لن يضيف لها جديد لأن نهجي دائماً كان قائماً على أساس تطوير هذين الأمرين في كل عمل جديد.

س5: السفر حياة مضافة، وأنت سافرت كثيراً، ماذا أضاف لك السفر بوصفه تجربة غنية وخصبة، ماذا أضاف لحياتك وكتابتك؟

ج5: للسفر قيمة كبيرة واحدة وهي أنك تُعطى الفرصة لأن ترى الحقيقة، كل ما تعلمناه أو سمعناه أو شاهدناه على التلفزيونات كذبة لا تفضحها إلا المشاهدة، في السفر ترى بأمّ عينك أطفال غزة يذهبون إلى المدارس ملفعين بملابس البالات إتقاءً للبرد والمطر وهم حفاة لأنهم لم يملكوا ثمن الحذاء، وترى في نيويورك مظاهرة لأنصار البيئة وليس لأنصار كوبا يقابلها رجال الأمن بودّ وبلا عنف، حتى ينصرف الصحفيون والإعلام الذي يلتقط مشهد الديمقراطية ثم ترى بعدها كيف يقمع البوليس الأميركي المتظاهرين، في السفر ترى العالم مثلما هو وليس مثلما تريد وكالات الأنباء أن تصوره، السفر يريك العالم الجميل الكائن في البشر وفي حركتهم وفي لغتهم وفي تعاملهم معك، كل ما هو موجود في بلدك موجود في كل البلاد، الأغنياء والمترفين واللصوص والفقراء والقتلة، ما يختلف هو في الأمكنة التي تقرأها بوعيك والبشر الذين تقرأهم بمعاملتهم لك. السفر يهب لك الحقيقة ويهب لما تكتب الرؤيا التي تراها أنت وليس التي يريدك الآخر أن تراها.

س6: لو وضعت لك (الحرية) بين (الحياة) و (الكتابة)، كيف سيكون بوسعك أن تدير التنازع المفهوميّ بين الحياة والكتابة حول الحرية؟ بمعنى هل أنّ حرية الحياة تستولد حرية الكتابة أم العكس؟

ج6: الحرية بكل مفاهيمها مطلب لتحقق الحياة، فما نقضيه من عمر من لحظة الميلاد إلى الموت لا يكون حياة إذا افتقد لشرط أن يكون الإنسان حراً، أفهم الحرية بكل الدلالات التي تلازمها في كل الثقافات وأعرف أنها ليست بديلاً عن شيء أخر هي ذاتها، وهي معنونة بعنوان إنساني جامع أن أكون بلا استغلال وبلا تجريم وبلا تضليل أو تجهيل وبلا انتهاك حقوقي وملكياتي ومنحها للغير، في توفر هذه الحرية تتوافر حرية أن أكتب بالضرورة، وأن أكون حراً وممنوعاً من الكتابة فسوف أكون أكثر الناس شعوراً وإحساساً بكوني محاصراً ومقيداً ومستلباً من الحرية.

س7: ثمة قيود تعكّر صفو العلاقة المطلوبة بين الكتابة والحياة، ما هي أبرز هذه القيود في سياق تجربتك؟ وكيف تعاملت معها؟ وإلى أيّ حدّ نجحت (وبصراحة)؟

ج7: إن أقسى قيد يواجهه الكاتب اليوم هو الجهل والتخلف، أما ما كنا نواجهه في الماضي و قد كان الأقسى هو تابوهات الحكومات وخطوطها الحمر ومحرماتها. منذ أن بدأت بالكتابة وبالنشر بعد ذلك لم أعر مقص الرقيب اهتماماً، فلطالما كنت أكتب لأمارس طقساً من طقوس حياتي فلم أكن معنياً بما يؤول إليه مصير ما أكتبه، لم أكن أتلهف للنشر ولا لقبض ثمن قصة أنشرها ولا أن أفوز بجائزة، لذلك كنت أول من كتب عن عمان باسمها وهي التي كانت مغيّبة تحت رمز أو مسمى غريب عند باقي الكتاب، استطعت أن أحقق ذاتي الكتابية من دون خوف من شيء أو على شيء، ففي الوقت الذي مُنعت روايتي "أرض أكثر جمالاً" من النشر وتمّ حرقها أمام عيني

في حديقة دائرة المطبوعات والنشر قمت وعدد من الأصدقاء بطباعتها عند طابع تقدمي سراً وبتوزيعها وبيعها، أذكر أننا قد طبعنا ألف نسخة نفدت جميعها في بضعة أيام .

شكل القيود التي يواجهها الإنسان العربي إجمالاً وليس الكاتب الآن تكمن قسوتها في معادلة تخالف سير التاريخ، ففي جميع العصور تجد أن القيود التي تحاصر الإنسان تأخذ بالانفكاك مع التطور والحضارة، ما يحدث في حياتنا أن هذه القيود تزداد إحكاماً كلما تقدم الزمن، قد تكون هذه معادلة معقدة وصعبة ولكنها حقيقة عربية راسخة، في بداياتنا وأعني هنا في العقدين الأخيرين من القرن الماضي كُنا ككُتاب نُحكم بقيد السلطة والممنوعات والمحرمات التي يقف الرقيب فيها فوق رؤوسنا لمنعنا من تجاوز خطوط الحكومة الحمراء، حتى أن هذه القيود تتحول إلى فوبيا تجعل الكاتب يضع فوق رأسه مقصّ هذا الرقيب قبل أن يضع في يده القلم، أمام هذا القيد كنا نقدر على التحايل على الرقيبين باللجوء إلى الرمز أو في الكتابة تحت اسم مستعار أو في النشر خارج البلد.

اليوم وفي العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين كثُرت المقصات ولم تعد هذه المقصات تمزق الكلمة الخارجة عن القانون بل صارت تخترق رأس الكاتب والمُفكر أو تقطع رأسه، هذا بفضل الحكومات أيضاً، صرنا محكومين لما يريده الظلاميون والجهلة الذين استنوا قوانين حظر للكتابة تقوم على مبدأ آخر غير خطوط الحكومة الحمر وهو التكفير، تجد أن هذه الجهات التي صنعتها الحكومات أيضاً تقوم بتنفيذ أحكامها من غير محاكمات، فيُقتل فرج فودة وحسين مروة هذا العجوز الذي تجاوز الثمانين وتحرم زوجة نصر حامد أبو زيد عليه، ويرمى عشرات المثقفين والمفكرين في السجون حسب قوانين الحكومات التي سنتها نزولاً عند رغبة هؤلاء الظلاميين وهي ممنونة لأخذهم دور القمع منها.

س8: هل أنت من يكتب الحياة، أم أنّ الحياة هي التي تكتبك؟

ج8: أعتقد أن الحياة بتصاريفها العجائبية معي هي التي تكتبني وقد أكون فهمت الآن من هذا السؤال لماذا أجيب دائماً بأنني أكتب لنفسي، علاقتي بالحياة غريبة مصادفاتها طغت كثيراً على السنوات التي عشتها حتى الآن، ويمكن أنها قد تجاوزت حصتها معي فأعفت كائناً أخر على الدنيا من مصادفاته وألقتها عليّ.

الحياة هي التي تكتبني أنا لست سوى اليد والقلم.

س9: صف لي حياتك في مانشيتات موجزة، هل تعتقد أنك عشت كما يجب؟ وهل ترى أنّ الحياة بفُرصها الاستثنائية قد خدمتك، وهل تتصور أنّ الكتابة يمكن أن تكون جواباً على ما قدّمته الحياة لك من فُرص فجّرت رغبة الكتابة لديك؟

ج9: سؤال ممتع يريح من عناء كتابة السيرة الذاتية، من الممكن أن أكون قد أجبت على بعض هذا السؤال في مواضع أخرى لكن لا بأس من أن أقول، بمصادفة

جميلة وُلدتُ في فلسطين، وعشت غنى وترفاً عائلياً سماعياً، وعانيت وأهلي الفاقة والجوع سنوات طويلة، نجوت من الموت كثيراً في معارك السبعين من القرن الماضي وكان جرحي من شدة الخوف أني فقدت صوتي شهراً كاملاً، تعرضت لحادث كُسر فيه ظهري بعد توقيفي أمام مبنى المخابرات في سنة 1978، صرت مع هذا الحادث في وضع صعب فلا يوجد أمامي غير احتمال من اثنين الموت أو الشلل وهربت من الإثنين، تطوعت للحرب في لبنان خلال الاجتياح الإسرائيلي سنة 1982 حيث مُنعنا من دخول بيروت وعدت لعمان حياً، ونجوت من الموت أيضاً أكثر من مرة من زوج ضبطني في سريره مع زوجته، ومن شقيق المرأة التي كانت أجمل عشق لي عندما حملت مني.

بطفرة عجائبية تفوقت في الدراسة الثانوية وحزت على منحة دراسية بعد أن كنت "ألطش" يعني الأخير في الصف في السنة التي سبقت الثانوية، التحقت في الحزب الشيوعي ومارست العمل الحزبي السري سنوات طويلة ونجوت من السجن عشر سنوات مثل رفاق آخرين قضوا هذه الفترة في السجن بعد أن كُسر ظهري. مصادفة عملت في قطاع المصارف على الرغم من أنني أحمل شهادة في اللغة العربية، تزوجت مرة وأنجبت بنت واحدة وثلاثة أولاد، عشقت عشرات المرات وكنت عاشقاً مخلصاً في كل مرة، قد تستغرب كيف للإنسان أن يعشق عشرات المرات ويظل مخلصا؟ لكن هذه هي الحقيقة ففي كل مرة لم أكن أعشق سوى ذات المرأة وفي كل مرة كنا نفترق لظروف تفرض هذا الانفصال، وهذا الانفصال برأيي هو تأكيد للحب فلو انتهت قصة الحب بالزواج لكان اسمها قصة زواج وليس قصة حب.

لم تخدمني كل هذه المصادفات بل بعضها في الكتابة، على العكس الكثير من المحطات كانت قوة دافعة ضد أن أكتب وليست داعمة. مثل عملي وزواجي. هذا اعتراف لا اعرف إن كان يجب أن أضعه هنا أم لا؟.

بتصوري إن هذه المصادفات وغيرها لو أنها حدثت لشخص أخر أقل حساسية وإفراطاً في العاطفة لكانت مرشّحة لأن تُعاش أجمل مما عشتها.

س10: لمن تقدّم بطاقة شكرك الكبيرة، للحياة أم الكتابة، ولماذا؟

ج10: للكتابة بلا شك فهي التي خلت حياتي تصل إلى هذا المكان وإلى هذه النقطة، وهي التي شكّلتني وصنعتني بالحالة التي يحبها من يعرفها، سواءً بالالتقاء بي شخصياً أو عبر الكلمات. بالكتابة تشكّلت أنا الإنسان، وصرت جزءً حلواً من حياة من قرأوني وقبلوا بي، فأية قيمة يسعى لها الإنسان في الحياة أجمل من ذلك؟

المحور الثامن

إشكاليّة الجماليّ والثقافيّ

س1: ثمة صراع رؤيويّ ومنهجيّ (نظريّ وإجرائيّ) بين الجماليّ والثقافيّ، هل تنظر إلى سردياتك بوصفها كياناً جمالياً تسعى فيه إلى إمتاع القارىء وإسعاده في علاقة قرائية خاصة ومستقلة، أم أنك تجتهد في أن تترك بصمتك الثقافية على قرّائك وتصدمهم بالأسئلة المرّة ليعيدوا النظر في حياتهم؟

ج1: لا أرى المسألة محزوزة بهذه الصورة فلا فرق بين الجمالي ولا التعليمي في النص، فغياب جانب سوف يرهق الجانب الأخر مع التأكيد بأنّ مفهوم التعليمي لا يعني الفرض بل يعني حرية الاختيار، عندما سألتني عن تقييمي لما أنجزته في السرد قلت لك إنّ هناك هنة عانيت منها في بداياتي وهي الذهنية، حيث كان همّي هو الترويج للفكر الماركسي باستعمال قدرتي على السرد، إنّ إيماني بحرية الإنسان وبالتطور يمنعني أن أنجز منهاجاً تعليمياً، أنا أكتب حسب مقولة الجاحظ حين يرى أنّ الأفكار مطروحة على الطرقات وعلينا أن نلتقطها، وأفكاري هي جزء من هذا الكمّ المطروح في الطريق لمن يلتقطها بحريته وباختياره، لا بأس أن أترك بصمتي على القارئ بل على العكس فهذه مسألة جميلة لكني لا أتقصّد تحقيقها، قد يكون في تقصد الكاتب لهذا الأمر نوعاً من القمع والاستلاب.

أنا لست محرضاً ثورياً بل كنت دائماً محرضاً جمالياً، ومثلما قلت الجمال الذي أعنيه هو الجمال السردي والفكري معاً، وليأخذ القارئ ما يشتهي لأنني سوف أكون عاجزاً أمام شاب يقرأني عن الرد على مسألة أكون قد كتبتها وهي تخالف ما أسلكه فعلياً في الحياة.

أما مسألة أن أصدمهم حتى يعيدوا النظر في رؤيتهم للأشياء فهذا أسعى إليه بقصد وعن سبق إصرار، فالقارئ إما أن يقبلني أو أن يرفضني ويعود للمحطة التي كان ساكناً فيها من قبل، لأنني لا أسعى إلى أن أستلب حريته في الاختيار ولكني أدفعه دفعاً لمعرفة أين تقبع حريته حتى لو كانت فيه.

س2: البنيويون يعتقدون أنّ النصّ بنية ألسنية مغلقة على ذاتها ومكتفية بذاتها، ويُميتون المؤلف، في حين يرى المشتغلون في حقل النقد الثقافيّ أنّ الجمالية هي عيب النصّ وسبب حجبه عن التأثير الثقافيّ في مجتمع القراءة، أين أنت من هذين الرأيين في محتوى تجربتك السردية الخاصة؟

ج2: أشرت في أكثر من موضع إلى موقفي من معنى ونوع النظرية المتعلقة بالسرد، أضيف إلى ذلك إن إدراك الفكرة يؤدي بالضرورة إلى تطويرها، وإن توجهها يعطي للباحث والناقد فسحة واسعة للتعامل مع النص، أما فيما يخصّ المؤلف

فأرى أنها لا تشكّل حالة مؤثرة فيما يكتب بذات القدر الذي تتركه مع الناقد. قد أتقبل فكرة موت المؤلف لكن ليس ذاك الموت الذي لا رجعة منه بل أميل إلى فكرة غياب المؤلف واختفائه وراء النص، فمن غير الممكن فصل المؤلف عن النص حتى عندما يتحول القارئ ليصير هو المؤلف، وهذا موضوع أقبله بل أميل إليه، فالمؤلف لا يمكن أن يموت لأنه هو الخالق والفاعل للنص وأثره هو المحرك لأن يصبح القارئ هو المؤلف.

أما ما يقال عن أن الجمالية هي عيب النص فتعريف الجمالية هو الذي يمكن أن يجعلنا نتفق أو نخالف هذا الرأي، فإن كان المفهوم يعني العودة إلى نهج الفن للفن فإن هذا يجرد النص من جماليته على عكس ما يراد له، فهو لا يعدو غير حالة طارئة تُمتع قليلاً لكنها تتلاشى وتغيب سريعاً، إن الجمالية الفعلية تكمن في التكوين المتوازي من تشكيلة الشكل الجمالي مع الفكرة ومع الواقعية ومع كل عناصر العمل الأخرى، التشكيل الجمالي مطلب يسعى إليه النص لإيصال الفكرة والموقف الذي يسعى إليهما المؤلف، فليس من المفترض بأصحاب المذهب الثاني فصل المعنى والمفهوم الجمالي بمشرط حاد عن إكتمالية النص، أعتقد أن من قرّاء المادية الجدلية والديالكتيك يسهل عليه فهم ضرورات تكامل العمل بمكوناته الفنية من حيث الفكرة والجمال، هل تعرف أن فيروز الجميلة وصاحبة أجمل صوت تكلم العربية منذ نشأت هذه اللغة لا يمكن أن تكون أغنياتها حاضرة بكل هذا الثقل عند كل الأجيال إلا لاكتماله بموسيقى رحبانية مميزة، وبكلمات تشكّل مجتمعة توليفة مذهلة اسمها فيروز. أميل إلى جمالية النص بقدر ما أسعى لاستعمال هذه الجمالية في خلق الفكرة.

س3: لعلّ من الميزات التي يمكن لي أن أوشّرها في نصوصك السردية هي التباس الجماليّ بالثقافيّ بطريقة عفوية رحبة ومنفتحة وغير قصدية، هل ترى معي ذلك؟ وكيف يمكن أن تفسّره لي؟

ج3: هي كذلك لقد نشأت على تذوق الجمال والإحساس به بماديته المختفية خلف النص أو اللحن أو الصورة، ونشأت أيضاً على إيمانات وقناعات مبدئية راسخة أساسها العدالة الاجتماعية وحرية البشر ومحاربة التسلط والظلم والتخلف، هذه التشكيلة التي تختلط بذاتي لا بد لها أن تنعكس بتلقائية على ما أكتب مثلما تنعكس على الأشياء التي أعيشها، فتأتي من خلال كتاباتي بعفوية غير قصدية "بعض الشيء في الثقافي أكثر من الجمالي". هذه البعض لإضحاك القارئ فقط.

س4: هل تعتقد أنّ نصوصك القصصية والروائية قادرة بما تحمله من رسالة ثقافية على التأثير في مجتمع القراءة نحو مقاصدها وأهدافها؟

ج4: كل ما يقرأه الإنسان يؤثر فيه، إن عملية القراءة بحد ذاتها هي عملية تأثر بالمقروء بغض النظر عن نوع هذا التأثر، وإن المسألة التفاعلية التي يعيشها القارئ مع النص ومدى تقبله لها تصير في مخزون ذاكرته وثقافته، وعند لزومها تخرج من

هذا المخزون على صورة سلوك، بلا شك إن من يقرأني سوف يكون لي في وجدانه ومخزونه حيزاً، وإن استعماله لهذا المخزون الذي يخصني إن كان يتفق مع رؤاي فإنه لا بد أن يكون مؤثراً.

س5: يرى نقّاد المنهج الثقافيّ أن النصوص العربية الحداثية بمجملها لا تستطيع أن تغيّر وجهات نظر القرّاء بالاتجاه الصحيح، لأنّها تنطوي على حداثة رجعية تسهم سلبياً في صنع ثقافة مضادّة، كيف تنظر إلى نصوصك في هذا السياق؟

ج5: بدءاً من التعريف أنا لا أتفق مع الآلية التي يتحدث بها نقاد النهج الفكري عن فكرة التغيير في وجهات النظر، لأن هناك عوامل أخرى كثيرة مساعدة تدفع إلى التغيير، ما يحدث اليوم من استشراس عقائدي متخلف وخلق مئات الجبهات المتطرفة في بضع سنوات لم تأت بناءً على قراءة النصوص المتخلفة فقط، ففضلاً عن ذلك جاءت نتيجة لتراكم عوالم اجتماعية واقتصادية وفكرية منحطة في مجتمعاتنا، إنّ أيّ فكر يخالف الرجعية والتخلف ويتماشى مع ضرورات تقدم العالم إلى الأمام ومع الحضارة يستطيع أن يصنع ثقافة مضادة، إنّ النصوص العربية ما زالت تحتوي ثقافة رجعية وفي ذات الوقت صارت تنتج ثقافة تقدمية، وأنا في هذا الموقع أعتقد أنّ ما لم يأت بالتغيير حتى الآن هو وحشية الطبقات الحاكمة في حروبهم ضد شعوبهم وضد الفقراء، وفي أدواتهم التي يملكونها لإبقاء الإنسان العربي مهزوماً. إنّ الأدوات التي تملكها وتستعملها السلطة والطبقات المُستغلة لكدح وتعب الفقراء هي التي تؤخر بل تؤجل التغيير.

س6: ما هي الجماليات التي تعتقد أنّ نصوصك القصصية والروائية تنشغل بها بخصوصية لا تشتغل عليها نصوص غيرك، وهل لهذه الجماليات وظيفة ثقافية مؤازرة لوظيفتها الجمالية على صعيد القراءة والتلقي؟

ج6: لا أتقصّد في الكتابة أن أكون غير ما أنا كائن عليه، يتلبسني دائماً هاجس في مسألة جمالية النص وأسعى إلى تحقيقه باللغة والوصف، وأعتقد أنّ هذا الأمر أضحى سلوكاً من سلوكاتي الحياتية العامة، عند إصدار عمل جديد الملاحظة الأولى التي تشغلني عند محاورة العمل مع شخص يكمن في رغبتي في معرفة هل كان العمل مشوقاً؟ ألم يكن مملاً وثقيلاً؟ وذلك قبل أن أتطرق إلى الحديث عن الموضوع أو الفكرة، يهمني في البدء أن أكون قد وُفقت في جذب القارئ إليّ، وهذا لا يكون إلا بناءً على محاور جمالية النص في اللغة والوصف والسرد، إنّ اكتمال هذه الحالة مسألة أعنى بها كثيراً في كل ما أكتبه لأنها الدافع الذي يساعدني في الوصول إلى المتلقي بالصورة التي أريد أن أنقلها له.

س7: مصائر معظم شخصياتك تنتهي نهاية سلبية (وربّما مأساوية أحياناً)، ما علاقة هذه الخاصية بالجماليّ من جهة، والثقافيّ من جهة أخرى؟

ج7: إنّ الجمالية لا تعني بالضرورة إحياء الإيجابية في السرد، الجمالية مسألة تتعدى ذلك وهي أكثر عمقاً من تجميل الصورة والحدث، فهي تقبع في متن العمل، وفي النص من خلال تشكله المتكامل بتفاصيله التي يتوجب رسمها بما يليق بذوق القارئ، لا يمكن أن تمنع إنساناً منعزلاً ومهزوماً من الانتحار إن كان يعي ذلك ويرغب به، قصص مثل الحرب والسلام وقصة مثل الجريمة والعقاب كلها ذات دلالات نفسية دموية سواءً أكانت عامةً مثلما هي في حرب وسلام تولستوي، أو خاصةً مثلما هي في حال الجريمة والعقاب لدستويفسكي.

برأيي إنّ هذين العملين من أعظم الأعمال الإنسانية وبلا شك أجملها، إنّ الفكرة التي يدور حولها العمل هي الحالة الجمالية التي تتلبس النص على الرغم من مأساوية الأحداث التي فيها، منذ أن قرأت الجريمة والعقاب وأنا على اقتناع مريح بأنّ عقاب الإنسان المخطئ وثواب الصالح ينالهما على الأرض وليس في أي مكان أخر، في هذا الفهم حالة جمالية ساعدتني على معايشة الحياة والآخرين براحة، يمكن أن أقول إنّ المأساة في بعض أعمالي غائبة على الرغم من مأساوية الأحداث، فأنا لا أرى أنّ نهايات شخصياتي سلبية أو مأساوية بالمجمل بل إنّ كثيرها مفرح، أو لنقل إنّها بمجملها ذات مصير يلتبس فيها التصنيف في هذا الجانب، لأنها تكون أحياناً بنهايات مفتوحة لا يمكننا الحكم عليها إلا حسب رؤية القارئ الخاصة وفهمه لأسلوب معالجة الحالة، وفي كثير منها تكون النهايات استشرافية يمكن أن تجد ذلك في (ورقة التوت)، (الشندغة)، (حكاية اسمها الحب)، وبالتأكيد في (ماري روز تعبر مدينة الشمس).

س8: بالنظر لانحسار القراءة على نحو مفجع في مجتمعاتنا العربية أجد أنّ الحديث عن إشكالية الجماليّ والثقافيّ في الأدب العربيّ الحديث مبالغ فيها بعض الشيء، فالقارىء العربيّ على ندرته هو قارىء سياحيّ لا يفكّر إلّا بالإثارة السريعة، وعليه لا يمكن توقّع مجتمع قرائيّ بمستوى التعاطي مع حقيقة هذه الإشكالية، ما رأيك؟

ج8: لا أتفق مع تعريف الانحسار أميل إلى تعريف آخر هو تغيير الأسلوب، في الأساس المجتمعات العربية مجتمعات غير قارئة وهذه حقيقة إحصائية وقديمة، أعني بالقدم الجيل أو الجيلين السابقين للوقت الحالي، نجيب محفوظ صاحب نوبل لم يكن يُطبع له أكثر من ثلاث آلاف نسخة من رواية جديدة له، في حين إنّ إحسان عبد القدوس كان يُطبع لرواياته المفلمنة سبع آلاف نسخة.

تحول الآن أسلوب القراءة إلى تكنولوجيا النت والكومبيوتر التي صنعت شكلاً جديداً للقراءة، في تقديري إنّ هذه التكنولوجيا وسّعت من آفاق القراءة وصنعت جيلاً

جديداً قارئاً، لا أريد أن أنقل رؤيا متفائلة بل حقيقة ملموسة، شكل ما يقرأه هذا الجيل هو ما يفرض عليه أن يكون قارئاً سياحياً يبحث عن الإثارة السريعة، لكنه في الوقت ذاته هو جيل صار يتعامل مع مفهوم القراءة وهذه مسألة كانت شبه معدومة في الماضي.

إنّ هذا الشكل من التفاعل القرائي سوف يدفع بهذا الجيل دفعاً للانهماك أكثر في البحث وفي الرغبة في المعرفة، وفي السعي نحو البحث عن إجابات سهلة لأسئلة كبيرة كان في الماضي آباؤنا أشباه الأميين هم من يجيبون عنها لنا.

س9: المجتمعات العربية مجتمعات مرتبكة ومتخلفة ورجعية في الكثير من سياقاتها الثقافية والحضارية، فماذا يمكن أن تفعل نصوص سردية جمالية للتأثير في وسط من هذا النوع؟ هل القارئ يبحث عن جماليات في قراءته أم يبحث عن جواب ثقافيّ لأزماته التي لا تقف عند حدّ معين؟

ج9: في زمننا الحاضر ومع شدة ودموية التخلف الذي يتلبّس مجتمعاتنا العربية أجد أن ما يليق أكثر بتوصيف المشهد الثقافي الاجتماعي هو الارتباك، إن تحولنا إلى حالة الارتباك في قناعتي خطوة مهمة إلى الأمام فهي مرحلة إعادة النظر ومرحلة وضع الأسئلة ومرحلة البحث والاستكشاف، إنّ هبة التخلّف الفكري والعقائدي التي تجتاحنا هي حالات النزع الأخير للتخلف والرجعية، منذ أن بدأنا في جدلنا الفكري عربياً وإسلامياً منذ أيام المعتزلة ومروراً بأبن رشد لم تصل حدّة الصراع إلى هذا المستوى من الدموية والعنف، هذه إشارات تدلل بوضوح على يأس أصحاب الفكر الظلامي وعجزهم عن مواجهة العصر، بعيداً عن المؤثرات الخارجية التي دفعت إلى زيادة حدّة هذه الحالات، إلا أنها في حقيقتها نابعة من واقع وفكر متخلف، وهذا الواقع لم يعد أمامه غير سدود عظيمة تمنعه من مواصلة السير أو التغيير.

ما هو مطلوب من كل حالة تقدمية ومخالفة لهذا النهج هو إعلاء الصوت بالحد الأدنى، أن تشعل شمعة على أقل تقدير. هذا هو الدور الذي يجب أن يقوم به المفكرون والمثقفون والفنانون وكل من هم على علاقة مع العصر والحضارة، فلربما يصنعون إجابات على التساؤلات الصعبة أو يساعدون في صُنع أسئلة قابلة للإجابة.

س10: ما هي فُرص تجلّي الجماليّ والثقافيّ في تجربتك السردية على مستوى النوع السرديّ؟ أرى شخصياً أنّ القصة القصيرة تستجيب للجماليّ أكثر، في حين تستجيب الرواية للثقافيّ على نحو مميّز، ما رأيك بهذا الاستنتاج النقديّ، وكيف تبرّره؟

ج10: استنتاج واقعي يتمثل في أنّ إبراز الثقافي في السرد يحتاج إلى مساحة تعطي للحوار والنقاش وحتى الاختلاف هذه المساحة توفرها الرواية من هذا الجانب لكن من دون أن تتخصص فيه وتحتكره، مثلما لا يمكن أن تحتكر القصة الجمالي،

فالجمالي ضرورة أساسية في الرواية مثلما أن الثقافي ضروري في القصة. ها نحن نعود إلى ساحة الجدل من جديد، قد يكون من أسباب نشوء فن الرواية هو المساحة التي يمكن أن تستغلها لتأسيس الفكرة ونقيضها، وفي كونها منبراً مفتوحاً للحوار بناءً على اختلاف شخوصها وبيئاتهم.

المحور التاسع

ستراتيجية العتبات النصيّة

س1: العتبات النصية صارت اليوم ذات أهمية كبيرة في الدرس النقديّ الحديث، فبعد ترجمة أطروحات جيرار جينيت حول العتبات النصية أصبحت الشغل الشاغل للكثير من النقاد والكتّاب معاً، هل تهمّك العناية بها، أم انّ ما يهمك هو المتن النصيّ بالدرجة الأساس؟

ج1: إنّ النص السردي يشكّل وإن تغيّرت ألوانه وحدة واحدة متكاملة، ومحاولة تغليب طرف منه على طرف أخر محاولة غير علمية وليست واقعية، هذا يحيلنا على ما كان من انحياز لبعض المذاهب الأدبية للمضمون على حساب الشكل، العتبات النصية طرفاً بانياً في الشكل السردي فلا يمكن أن نغلب حضورها على المتن أو أن نلغي حضورها أو حتى أن نقلل من فاعليتها في تشكيل النص، فضلاً عن ذلك أرى في هذه العتبات إضافية جمالية لا يوجد ما يشبهها في المتن.

إن الجمالية في العتبات تقبع في موضع تشكلها ضمن النص وفي خصوصيتها، هذا يضفي عليها قيمة خاصة ومختلفة، فهي تكون دائماً متشكلة بتمييز واختلاف عن المتن وفي ذات الوقت هي أضوية كاشفة على النص، ولا يكون النص ضوءاً عليها، إنّ استبعادها من النص لا يلتقطه غير المتلقي الواعي في حين إن وجودها يجعل النص أكثر حضوراً.

أنا شغوف في جعل هذه العتبات جزءاً مهماً ومؤثراً فيما أكتب، وأعتقد أنني قد أشبعت روايتي "عمان ورد أخير" بالكثير منها، فهذه الرواية ولحساسية موضوعها فقد شكل استخدامي المكثف للعتبات مسنداً مهماً في كتابة هذه الرواية.

س2: هل تغيّر اشتغالك على العتبات النصية في قصصك ورواياتك بعد شيوع المعرفة النقدية الجديدة في مجال العتبات؟ وهل أضافت لك المعرفة النظرية في هذا المجال ما جعلك تدقق كثيراً فيها قبل الكتابة وفي أثنائها وبعدها؟

ج2: أعترف وبصدق بأني لم أتعرف على هذا المصطلح العتبات النصية إلا بعد إطلاعي على سؤالك. المثال الذي أوردته في الحديث عنها وكثافة وجودها في رواية "عمان ورد أخير" التي صدرت في سنة 1992 تؤكد صدق ما أقول.

س3: العنوان عتبة مركزية من عتبات النصّ، وربّما هي أهم العتبات النصية، ما سياستك السردية للتعامل مع عناوين قصصك ورواياتك؟

ج3: قلت لك بأنني إنسان تسحرني اللفظة لجمال نُطقها أحياناً أو للصورة المكثفة التي تنبعث منها أو لدلالتها التقدمية لما سيلحق بها، هذا الافتتان جزء من

تشكلي الجمالي الذاتي بمجمله الحياتي والكتابي منه أكون حريصاً على انتقاء اللفظة في مجمل آلاف الكلمات التي يضمها العمل الذي أكتبه، وهذا الاهتمام في الانتقاء يزداد أكثر عند اختياري للعنوان.

إن العنوان حقيقة هو عتبة النص ليس لكونه يقع في المقدمة وحسب بل لأنه المفتاح الذي يدلف بي إلى عالم النص، إذ يشعرني بأنني عالم إلى أين سوف يفضي بي الباب الذي سأفتحه بهذا المفتاح. لذلك فقد كنت معنياً بشدة بوضع عناوين كتبي وأعتقد بأنني قد وُفقت في هذه الاختيارات، ولا أرى أن هناك عنواناً قد كان مخيباً لي أو للقارئ أقصد العنوان العام لمؤلفاتي، إذ إنه من الممكن أن بعض العناوين الفرعية وخاصة في مجموعاتي القصصية قد لا تكون كذلك.

س4: عتبة الاستهلال هي الأخرى من العتبات المهمة، حتى أنّ باسترناك قال ((السطر الأول هبة من السماء)) تعبيراً عن خطورته في انطلاق الكاتب بعد أن يتجاوز عتبة الاستهلال نحو فضاءات المتن النصيّ، هل تعاني من ذلك في صوغ هذه العتبة؟

ج4: باسترناك هو الهبة السماوية في وضعه هذا التعريف، إن ولوجي إلى النص في السطر الأول يكون هو النواة الكتابية التي تنشطر عندي ويصير من الصعب بعدها أن تكفّ عن الانشطار، قد أُقدم في كثير من الأحيان على إعادة كتابة فقرات أو فصول في بعض أعمالي لكن لم يصدف بالمطلق أن أعدت صياغة السطر الأول، إن إعادة صياغة السطر الأول تعني نسف العمل كاملاً والبحث عن عمل أخر مختلف يتوائم مع السطر الجديد الأول الذي سأكتبه، من هنا لم أقدر على الرغم من الضغوطات التي نزلت علي من الناشرين ومن الأصحاب لتغيير السطر الأول من رواية "رائحة اللوز المر"، بأن أغيّر شيئاً في هذا السطر حتى وأنا متجه إلى المطبعة لطباعة الرواية، وكنت أصارع الطابع الذي هدّدني بأنه لن يضع اسمه على الكتاب إن بقي هذا السطر على ما هو عليه وأن هذا سوف يكلفني أكثر، لأنه سوف يخالف القوانين في قبوله طباعة مثل هذه العبارة إلا أنني لم أستطع أن أبدل ولا كلمة واحدة من هذا السطر وتحملت الكلفة الإضافية التي فُرضت علي.

س5: عتبة الخاتمة هي الأخرى عتبة خطيرة ومحيّرة أحياناً، وينبغي أن تُصاغ بطريقة بالغة الدقة والبراعة لأنها المآل الأخير للقصص والروايات، كيف تنهي قصصك وروايتك، وهل تختلف معاناة الصوغ بين قصة وأخرى، ورواية وأخرى؟

ج5: تعاملي مع النهايات يشبه إلى حد بعيد كيفية تعاملي مع البدايات، النهايات تؤثر فيها أحياناً شخوص أو أحداث لم أكن قد أعطيتها دورها الحقيقي وهي لا تزال فكرة في رأسي، وهذا لا يحدث كثيراً معي لكنه يحدث، في رواية (البوكس) كنت

أحسب للنهاية منذ السطر الأول في الرواية، لكنه ما استجد من أحداث جعلني أترك النهاية غير محسومة مثلما كنت أراها وقت بدأت في كتابة الرواية، التشكيلات الإضافية التي صنعها السارد جعلت من فكرة النهاية التي كنت أراها غير مؤثرة ولا تترك انطباعاً مقيماً عند القارئ حين قرر أحمد البوكس بطل الرواية أن يكون هو صاحب مصيره، في الوقت الذي كنت أرى منذ البداية أن الآخرين هم من سيقررون مصيره، هذه المعاناة تحدث كثيراً وقد دفعتني أكثر من مرة إلى الانعزال عن العمل لفترات طويلة أظل طيلة فترة هذا الانعزال أبحث عن صيغة توفق بين ما أردته في البداية وما صار يريده السارد والنص.

س6: تحتفي أحياناً في بعض قصصك ورواياتك بعتبة الإهداء، هل تولي هذه العتبة أهمية خاصة، ومتى تمارسها وتحرص عليها، هذا فيما يتعلق بإهداء الكتاب، أما إهداء النسخ فهل يعجبك صياغة الإهداءات لأصدقائك ومحبيك ومعجبيك ضمن ستراتيجية خاصة، أم تأتي غالباً عفو الخاطر وبنت لحظتها؟

ج6: اهتم وتلفتني إهداءات الكتب التي أقرأها، أجد فيها تقدمات للمؤلف ولعالمه الخاص، طبعاً فيما أملكه من محاولات للربط والتخيل إجمالاً فمن غير السهل التعرف على الكاتب من خلال الإهداء، لكن يمكن الاستدلال على جزء منه وقد لا يكون صحيحاً في أخر الأمر، على العكس لما أريد معرفته من الإهداءات التي يضعها الكتاب الآخرين.

أنا أهدي كتبي إلى أناس يعيشون من حولي ويكون لهم في لحظة طباعة الكتاب تأثير ما عليّ، في الغالبية العظمى من الإهداءات التي وضعتها على كتبي كنت خائباً ولم أتعلم نصيحة لصديقة في الماضي بأن لا أهدي أي عمل لإنسان لا يزال حياً، لأن الناس تتغير وتتكشف، وعلى الرغم من صحة ما نصحتني به هذه الصديقة إلا أنني لا زلت أهدي أعمالي للأحياء، إنّ مفهومي بأن الأشخاص تختلف أخلاقهم وتتغير بالضرورة فهي بذات الوقت بناءً على هذا التغير قد كانت في فترة ما في عمري تستحق هذا الإهداء.

لذلك لا زلت أهدي للبشر الذين يتغيرون، يعجبني هذا الجانب من العتبات، أما إهدائي النسخ فهي متعة خاصة إن كنت أصيغها لقريب وأعرفه أحاول أن أقول له في الإهداء لماذا أحبه، أو لماذا هو قريب مني، لذلك لم تأت إهداءاتي مرسومة على شاكلة واحدة أو مخطط لها، ولأنني لا أحب الرتابة ففي حفلات توقيع كتبي لا أكرر ذات العبارة بل أقلبها وأغير أشكالها بحيث لا أصيغ عبارة رتيبة واحدة مملة، مع معرفتي بأن ممتلك الكتاب يفهم بأنه مقصود هو شخصياً بعبارة الإهداء.

س7: تقسيم الفصول في الرواية، كيف يتمّ لديك، وعلى أيّ أساس؟ وهل ترغب بممارسة اللعب السرديّ في ذلك، ولاسيّما أنك لعبت لعبة تضادية على هذا الصعيد في روايتك (ورقة التوت)، يعني هل تتقصّد ذلك وما قيمته الرمزية؟

ج7: ويمكن أن تلاحظ هذا أيضاً في رواية "البوكس" أتقصد هذا التلاعب الشكلي ليس مناكفة بالقارئ، بل رغبة في زيادة التشويق أحياناً أو لتوضيح موقف السارد من شخوصه وطرائق سير الأحداث، قد أعاني أحياناً في التنقل الزمني ليس من باب التذاكي على القارئ بل لرغبة أرى فيها خصوصية جمالية لا أسعى لها بالقدر الذي تفرضه علي سيرورة النص والفكرة أحياناً.

س8: بعض الكتّاب يهتمّ كثيراً بالعتبات الخاصة بجماليات الطباعة، من حيث الخطّ وحجمه، ومن حيث تصميم الغلاف، والتقانات الطباعية المرافقة الأخرى، هل تتدخّل في ذلك مع دور النشر التي تنشر أعمالك، وما هي رؤيتك في ذلك؟

ج8: جماليات الطباعة همّ كبير وقد أكون في الماضي قد كرهت بعض أشكال روايتي لرداءة طباعتها أو غباء فكرة الغلاف، لكنني كنت محكوماً بمسألة الطباعة خارج الأردن، وقبل أن يصبح من السهل عليك مراجعة كتابك وأنت في البيت عن طريق النت مثلما هي عليه الحال اليوم، لم أحب بالمطلق غلاف رواية "ماري روز تعبر مدينة الشمس" الطبعة الأولى التي صدرت في بيروت، فعلى الرغم من موضوع هذه الرواية إلا أن الغلاف كان صورة لمسجد وكنيسة.

الآن ومع التفرغ من العمل صرت أدقق بكل التفاصيل من الغلاف إلى الورق والحرف والألوان، ولاسيما أنّ صديقين مقرّبين مني يعملان في هذا المجال التصميم والطباعة، أترك مهمة وضع أغلفة كتبي لصديقي المصمم وائل النابلسي فهو قريب مني ويقرأني جيداً مثلما يقرأ ما أكتبه، وموضوعة الطباعة أيضاً ييسرها لي صديق أخر اسمه خالد حتر يملك مطبعة حديثة في الأردن، فهما دائماً يضعان أمامي خيارات عديدة نناقشها ونعدلها ونعرضها على أصدقاء آخرين حتى نصل إلى ما نريده للغلاف وللطباعة.

إنّ شكل الكتاب والغلاف والألوان هي أول ما يلفت نظر القارئ، لذلك لاقت أغلفة كتبي الأخيرة البوكس ورائحة اللوز المر وحكاية اسمها الحب إعجاباً لفت بعض الدارسين للإشارة إليها في دراستهم للكتاب.

س9: وضع بعض المعلومات السيرية في نهاية الكتاب توصف بأنها أيضاً عتبة نصية قابلة للتحليل والقراءة، حيث يحرص بعض الكتاب على كتابتها بطريقة مختلفة وموحية ولها دلالات كثيرة، أنت كما وجدت في كتبك لا تستغلّ هذه العتبة لشحنها برسائل معينة تؤدي غرضاً يخدم العمل، لماذا؟

ج9: مثلما ذكرت سابقاً لم أكن أملك الراحة للتدخل في شكل طباعة أعمالي وإخراجها مثلما أريد، من هنا فاتتني مثل هذه العتبة لكن عدت واستدركتها في رواياتي الأخيرة، فأنا أميل إلى معرفة نُتف ولو قليلة عن الكاتب وأجد أن لقارئي ذات الحق في ذلك، مع أنني لا أميل إلى التفصيل والتطويل في هذا الحيز، لقد لجأت إلى فكرة وضع بريدي الإلكتروني وعنواني على الفيس بوك، فضلاً عن النبذة

الصغيرة التي عني، وأعتقد أن هذه أبواب تعطي للراغب بالتعرف عليّ مساحة أكبر من اختصار السيرة التي تكون على الكتاب مع ما فيها من حالة جمالية تضاف إلى شكل الكتاب.

س10: كلمة الغلاف، والمقدمة التي يكتبها الكاتب أو يكلف غيره بكتابتها، من العتبات المهمة أيضاً، ما المقدار الذي توليه أنت لهاتين العتبتين في كتبك، بوصفهما عتبتين كاشفتين ودالّتين على فضاء الكتاب؟

ج10: لقد انتهجت منذ أصدرت كتابي الثاني في وضع تقديم في كل مجموعة قصصية أو رواية يتضمن تلميحاً إضافياً بعد الغلاف لموضوعة العمل، لقد كان هذا التقديم في جميع ما أصدرت جمل وعبارات مستوحاة من شخصية أو كتاب ما، أو مقاطع شعرية من قصائد أحبها أو غنائية تكون بالضرورة للسيدة فيروز وأنسبها لها حتى لو كانت من قصيدة معروفة ومعروف صاحبها، لا أحبذ أن يقوم أحد أياً كان أن يضع توطئة لعمل إبداعي سواءً كان رواية أو قصة أو قصيدة، هذه التوطئة قد تكون لازمة لعمل نقدي أو لبحث دراسي لكنها ليست ضرورة لتقديم رواية أو قصيدة، فالتوطئة متحيزة ولا يمكن أن تكون محايدة، فهي تربك القارئ وتضلله، مهما كان العمل عظيماً يجب أن نترك النص ليكشف عن نفسه، وضع فقرات من مقولات أو أراء لأشخاص أو كُتاب معينين على الغلاف الأخير يمكن قبولها، فهي بالعادة تكون قصيرة ومختصرة وتبدي وجهة نظر لا تتعدى كونها ملاحظة لا تبني العمل بالكامل ولا تحطمه بلا شك. أميل دائماً إلى وضع فقرة من الرواية على الغلاف الأخير لذات الأسباب وزيادة في التلميح إلى موضوعة هذا العمل.

المحور العاشر

وظائف السرد وأهدافه

س1: ما هي الوظائف المركزية التي تعتقد أن سردياتك يجب أن تؤديها؟ وهل تتقصّد تلازم سردياتك مع هذه الوظائف؟

ج1: من دون تقصّد لأيّ معنى إنّ الكتابة عندي هي نتاج نهج حياة كاملة جمالياً وفكرياً وموقفاً، الوظيفة الأساس التي تؤديها سردياتي هي إخراج صوتي إلى العلن بالكفاءة التي أتمناها، فأنا أكره الصمت المغلف بكثرة الكلام، لا أقدر أن أفسر العالم مهما كتبت لأنني أحاول أن أعرفه بما أكتبه وأحلم بأن أغيره، أؤمن بقيم العدالة والحرية والجمال وهذه هي إيمانيات سردياتي بلا شكّ.

س2: إنّ وظيفة السرد الأساسية منذ الأزل هي الإمتاع فقط، هل تقرّ بهذه الوظيفة السردية المركزية وتكتفي بها أحياناً، أم أنّه لا بدّ لك من أن تحمّل سردياتك غاية ما؟

ج2: أنا مع ضرورة الإمتاع والجمال في السرد حتى نقدر أن ندق على أبواب العقول الإنسانية، إلا أنّ المنفعة هي الضرورة الهدف التي يجب أن نعمل على تحقيقها، إنّ حالة الإمتاع حالة مؤقتة وطارئة وعابرة، لكن المعرفة هي حالة الثبات المتطور فما نتعلمه لا يقف عند حدود علمه بل يفتح آفاقاً أخرى لنا للمعرفة وللفهم وللتطور، لا بديل عن اجتماع هذا الثنائي لتسهيل مهمة الوصول إلى الأخر.

س3: بماذا تختلف وظيفة القصة القصيرة وأهدافها عن وظيفة الرواية؟ وهل تعتقد أنك نجحت على صعيد استجابة قرّائك في توصيل ذلك كما ترغب؟

ج3: القصة القصيرة عالم صغير محنك ودافئ لكنه ليس العالم، الرواية هي العالم بدفئه وبرده، لذلك من الأيسر على الكاتب والقارئ أن يقرأ كلّ منهما العالم ويعرفاه كما هو وعلى حقيقته، ما حققته في عوالمي في الرواية لا بد وأنه قد ترك أثراً مما أريد أن أوصله، لا أشكّ في أنّ الموضوعات التي أكتبها تستفز القارئ وتدفعه نحو أخذ موقف غير محايد، وليس من الضروري أن يكون هذا الموقف إلى جانبي أم ضدي، المهم أنه قد أخذ موقفاً.

س4: ما الذي تعتقده وسيلة مهمة للانتشار في أوساط القرّاء من مختلف الشرائح، الأسلوب السرديّ الجماهيريّ؟ أم الموضوع السرديّ المثير؟ أم الأهداف والوظائف (على اختلاف أنواعها)؟

ج4: الكتابة عن الناس هي الحالة الأقرب لشدّهم نحو القراءة، إن البشر كلهم يسكن فيهم كاتب أو شاعر لكنهم لا يملكون الجرأة للكتابة والمواجهة، وإن ملكوا

الجرأة فهم لا يملكون الأدوات التي تدفعهم للكتابة، هؤلاء البشر عندما يكُتب عنهم يجدون المتنفس الذي يخرج من صدورهم ما تضيق به، الكتابة عنهم لن تتحقق وتصل إلى مسامعهم وإلى أيديهم إلا بأسلوب السردي الناجح.

س5: هل لك هدف معيّن يقتضي منك تحميل نصوصك قضية ما تقلقك وتؤرّقك؟ وهل تغيّر هذا الهدف/الأهداف في سياق تجربتك التي عمرها أربعة عقود؟

ج5: إنّ التغيّر مفهوم حضاريّ ونحن في مجتمعاتنا نسير عكس الحضارة، لم يتغير عندي شيء منذ أن بدأت الكتابة غير الشكل والعبارة، فما كان يقلقني منذ أربعة عقود لسوء الحظ ما زال هو قلقي، فحالة التخلف والاستعباد التي نعيش فيها لا زالت كما هي، بل وللأسف زادت سوءاً ووقاحة، كنت أكتب عن الفساد وكبت الحريات والاستغلال الطبقي ولا زلت أكتب عنها ذاتها، ولا زلت أفعل، لم تتغير مفاهيمنا ولم تتطور ثقافاتنا بل تغيرت صورها وأشكالها ولا زلت ألهث في كتابتي، أجري وراء الزمن الضائع أملاً في أن أقدر على التقاط نُتف منه **كي أضعها موضع التنفيذ السرديّ.**

س6: هل تتقصّد تعبئة نصوصك بقضية أو قضايا محددة تشتغل عليها مسبقاً، أم أنك تترك ذلك للحياة الداخلية للنصوص هي التي تصنع قضاياها كما تشاء؟ وهل بوسع النصوص وحدها أن تفعل ذلك؟

ج6: لا يمكن إلا أن أتقصد بعث القضية التي أريد أن أكتبها، من مجمل معايشاتي أُشكل المحور القضية مثلما تسميها ومنها آخذ بيد السارد لصياغة هذه القضية، الآلية التي تسير بها هذه القضية تُحكم بتشكيلها للشخوص والأحداث ولمجريات حياتهم الداخلية، النصوص لا تأتي من عدم الكاتب بل من جوهره وذاته، لذا فهي تظلّ ساكنة بانتظار القضية التي يصنعها هذا الكاتب حتى تبرز وتبدأ في بعث نفسها في العمل، لا أدري إن كنت أشكل موضوعاً خاصاً مختلفاً عن غيري من الكتاب لكن الحقيقة أنّ النصّ عندي يتشكّل ويتحرّك بأرادته وليس بإرادتي، لذلك أجدني على اختلاف مع الكثير من شخصياتي وحياتهم وطرق تفكيرهم.

س7: المؤلف يبعد مسافة عن الراوي، والراوي يبعد مسافة أخرى عن شخصياته، هل بوسعك أن تحدّد لي المسافة بينك وبين راويك، والمسافة بين روايك وشخصياتك؟ وهل الأمر هذا يختلف بين قصة وأخرى، ورواية وأخرى؟

ج7: هي ذات الحالة في كل ما أكتبه لا أتقصد الابتعاد عن السارد ولا عن شخصياته لكني أُدفع دفعاً إلى هذا الابتعاد، المسألة عندي أنني عندما أعود إلى قراءة ما كتبت أجد أنني أقرأ أناساً وكائنات لم أكن قد عرفتها من قبل حتى اعتادها وتصير مألوفة لي، ثم عندما أدفعهم كلهم للنشر أعود وأقرأهم فأتعرف عليهم مرة أخرى، وأحدد موقفي منهم أحبهم أو أبغضهم من دون قرار أو موقف مُسبق، لذلك أراني أُدهش من بعض القراءات والدراسات التي تتناول عمل ما لي وأجد أن الناقد أو الباحث يعرف شخصياتي أكثر مني، تفرحني هذه الدهشة، لذلك فأنا كاتب لا يخشى النقد فكل ما يُكتب سلباً عن عمل لي إن كان مكتوب بعلمية وموضوعية يفرحني، بذات القدر الذي يفرحني ما يُكتب عن إيجابية العمل لأنه يؤكد على أنني قد كنت طرفاً محايداً في كتابة هذا النص، ينطبق هذا على كل رواياتي ولكن لا أعتقد أنه كذلك في قصصي.

س8: الإيديولوجيا، المجتمع، الذات، هذه مصادر معروفة تغذّي الكاتب بالكثير من القضايا والأهداف والغايات والموضوعات والمشكلات، كيف تصنّف مستوى حضور كلّ منها في سردياتك القصصية والروائية؟

ج8: الذات هي مركز وانتشار كل ما عشته أيدولوجياً ومجتمعياً، منهما تشكلت هذه الذات لا أستطيع أن أفصلهما عن بعض ولا أقدر أن أحاور كل واحدة منهما على انفراد ذاتي، هي ثالوث ذاتيتي وأيدولوجيتي وتشكّلي الاجتماعي، لذلك هي كلها حاضرة في سردياتي لا يمكن أن تُفتّت هذه السردية إلى جزيئات صغيرة ثم تعيد تصنيفها وتجميعها لتخرج ما هو أكثر حضوراً وتأثيراً في العمل من هذا الثالوث، قد يبرز واحد من هذا الثالوث أحياناً ويغطي الصورة لكن ذلك يكون مرحلياً ومؤقتاً ولا يكون موزعاً بين هذه المفردات كلها بتساوي بل بعدالة، هو ما نشأت عليه وما ثقفته وما أملكه من إيمانات في تفسير هذا العالم الذي أنا فيه وهذه الحياة.

س9: هل تشعر بأنك أنجزت الكثير مما كنت تريد أن تقوله في سردياتك؟ أم أنه مازال لديك الكثير لتقوله؟ أم أنك لا تفكر في هذا الأمر لأنّ القصص والروايات تلد في مخيالك السرديّ من دون تحضيرات مسبقة ترتبط بتخطيط مسبق؟

ج9: حتى اللحظة لمّا أبدأ بعد، لقد تفوهت ببعض العبارات والأفكار لكنني لم أشد قدمي على الأرض التي أريد مثلما أشتهي، ولم أصرخ بأعلى الصوت، في الرأس كلام كثير وحكايا كثيرة ما زالت في جيبي، هي مسألة مصارعة العمر إن استطعت أن أمكث أكثر فوق هذه الأرض فسوف أقول الكثير وحتى أغادرها سأظل

أقول، هذا الزمان العربي الغريب يُنطق الأخرس فكيف بمن له لسان طويل مثلي، الأفكار الصغيرة تولد عندما يحين موعدها لتصير رواية، والأفكار الصغيرة كثيرة وملقاة في شوارعنا وفي بيوتنا وفي صدور وعيون من نعرفهم ومن نحبهم ومن لا نحبهم. لا شيء يأتي في الحياة من دون تخطيط مسبق، فإما أن نكون نحن من نخطط لما سيكون أو المصادفة والظروف.

س10: في الختام أين تضع نفسك قياساً بكتّاب جيلك، أقصد في أيّة طبقة لو أننا استعرنا طبقات ابن سلّام في الشعر؟ الطبقة الأولى أم الثانية أم الثالثة، عربياً وأردنياً؟

ج10: أدباً أسأل هل يجوز لي أن أقيّم نفسي؟ إن كان الأمر كذلك فلا بأس أن أوضح قبل أن أحطّ مثل طائر أعزل فوق ميزان إبن سلام، إنني لا أرى بأنّ معايير تقييم الكتاب في الأردن وفي العالم العربي تحتوي على الحدّ الأدنى من الموضوعية، وثانياً إن الكارثة التي تشلّ الإبداع في هذا العالم العربي تتمثّل في أنّ الحكومات والأنظمة والفساد هي من يقيّم الآن جودة الأعمال الإبداعية، عندنا في الأردن يعاني الكاتب الملتزم فضلاً عن الفقر فإنه يعاني من التهميش، هذا موضوع اعتدنا عليه في الماضي وقبلناه على الرغم من أنوفنا، لكن الكارثة أضحت الآن بأن أدباء السلطة وكتابها هم من صاروا يتبوؤن مواقع السيادة في وظائفهم الحكومية مثلما هم في ساحة الأدب، إنّ إعلان الولاء للحكومة يعني وضع كل الإعلام في خدمة هذا الكاتب، ليس تصغيراً من شأن أحد لكن ما يراه المتتبع للأدب في الأردن يرى أن من يحصلون على الحصة الأكبر من النشر والإعلان هم هذه الفئة.

كاتب السلطة مستريح من عناء البحث عن ناشر ومموّل وموزّع ومعلن، والكاتب الملتزم مشغول في كل ذلك، كلنا في الأردن نعرف أنّ مئات الأعمال الإبداعية الجيدة وُئدت مقابل إحياء أعمال هابطة لهؤلاء. إنّ وصولنا إلى النشر في ملحق ثقافي لا يقرأه سوى كتابه يحتاج إلى عمل صداقات لا عدّ لها، ومسألة أن يشارك شاعر أو كاتب في مهرجان ثقافي تموله الدولة هذه معجزة، عشرات المثقفين في الأردن يرون ذلك حتى أولئك الذين صلتهم خجلة مع السلطة، يكتبون عن هذه الظاهرة ويتساءلون عن أسماء يسمعون بها للمرة الأولى وقد رأوا أنها كانت نجوماً من نجوم مهرجانات الأدب، المهم أنّ كلّ هذا لا يعنيني، فبحدود ما ملكت يداي استطعت أن أُثبت أقدامي في الوسط الأدبي محلياً وعربياً، وفي تصوري أن طموحي لنوبل ليس حاضراً لكنه محتمل.

فمع احترامي لسلّم ابن سلّام فأنا في المقدمة مع روائيي العالم العربي المهمشين الذين صاغهم إبداعهم ولم تصنعهم أنظمتهم.