

## فرنسيس بونج

# كلام في طور الولادة

في مسار تاريخ الأدب الفرنسي قليلون هم الذين ثوروا هذا العصر. ويُعدُّ من بين هؤلاء، إلى جانب بولان وميشو وليريس أو بلانشو، فرنسيس بونج الذي حفر آثاره عميقاً في تربة الآداب الفرنسية قبل أن تنبثق ويسنطع ضوءها ليحتفي بالكلمة وبالعالم.

الغريب هو أن القطيعة الجذرية التي تقوم على أساسها نصوص بونج تتوازى مع الإندراج في خط يعرفه الرجل تماماً ويطالب به. ينتمي بونج المولود في مونبيليه سنة ١٨٩٩ إلى عائلة بروتستانتية عريقة في جنوب فرنسا. ما يكون إرثه هو الأماكن والكتب في هذه المنطقة وهذه الثقافة. قراءة لوقراتيوس وهوراسيوس وتاقيطس والعبارات اللاتينية الموجزة على الأنصاب والصرامة الأخلاقية: هذه كلها من السمات التي ستطبع أسلوبه.

تنضاف إلى هذه المادة المحسوسة والذهنية سلسلة ثانية من الإنطباعات: كان عمره عشر سنين، عندما عُيِّن أبوه مدير وكالة بنكية في كين Caen، مسقط رأس ماليرب Malherbe، وقد جعل الطفل من أبي الكلاسيكية الفرنسية أول الدعاة إلى صفاء اللغة مهَّده الأصلي الثاني. هذا الانتقال وهذا المسار سيدمجان أعمال فرنسيس بونج في تاريخ يقيم صلة وثيقة، متجاوزاً الرومنسيين، بالأبيقوريين القدامى، ماليرب، لافونتين، بودلير، لوتريامون، مالارميه. وسيترجم كتابه من أجل ماليرب وسيكتف هذا المثل الأعلى الوجودي: «ارتعاش الوتر المشدود، مُمَثِّل القول، العقل والرنين Raison et réson».

يؤدي مثل هؤلاء المعلمين ومثل هذا التكوين إلى موقف رفض شامل تجاه استخدام متدنٍّ للمجتمع واللغة الفرنسيين. ويمثِّل هذا الموقف أيضاً النتيجة الواضحة لاكتشاف نُضج في المراهقة: «كان لأبي في مكتبته معجم Littre الذي مثَّل بالنسبة إليّ قيمة كبيرة، فقد وجدت فيه عالماً آخر وهو عالم الألفاظ والكلمات، الكلمات الفرنسية بالطبع، عالم حقيقي بالنسبة إليّ وينتمي إلى العالم الخارجي، العالم المحسوس والعالم المادي بالنسبة إليّ مثل الطبيعة»، هذا ما صرَّح به في إحدى المحاورات الإذاعية مع فيليب سولرس سنة ١٩٦٧

مضيفاً: «أي أنني عندما أغوص في معجم ليتري، فلأن هذا المعجم يحوي بيانات طويلة حول تاريخ الكلمات والدلالات وكذلك حول الاشتقاقات (...)، سئى اننى لم أوسع إلا إلى إعطاء اللغة الفرنسية هذه الكفاة وهذه المادية (...) التي تستمدّها من أصولها القديمة جداً.» هذه التجارب والضرورات لا تتلاءم تماماً مع المستلزمات النظرية للمستقبل.

## استكشاف متواصل

تمّ اختبار هذا البرنامج الطموح المختطّ في ما بعد، في ما قد لا تليق تسميته (لأن الأمر يبدو غير مناسب) بمسار مهني خاص برجل أدب. بعد ظهور النصوص الحميمية «اثننا عشر نصاً قصيراً» سنة ١٩٢٦، كان لا بدّ من الإنتظار حتى سنة ١٩٤٢ ليكتشف القراء عمله الأكثر شهرة: الرأي القبلي عن الأشياء. فهو لم يتخلّ عن الكتابة بل إن إنتاجه استكشاف متواصل.

سنة ١٩٣١ يتزوَّج بعد أن يُوظَّف في بريد هاشيت ويطرد سنة ١٩٣٧ من هذه المؤسسة التي يصفها بالسجن، نظراً للنشاط السياسي (في الكنفدرالية العامة للشغل ثم في الحزب الشيوعي)؛ ولا تترك له مشاغله المهنة كما يقر هو نفسه سوى عشرين دقيقة كل مساء للكتابة. وهذا ما يفسر قصر النصوص، كما لو أن الشيء لا يفرض عليه وحده بلاغة معينة حسب براك Braque، بل الوقت أيضاً.

لبونج استكشاف آخر هو استكشاف كلام الآخرين، الكلام الإجتماعي الذي ينطق في كل فرد مستتب: «هكذا يصبح فن الصمود أمام الكلمات مفيداً، فن الإقتصار على ما نريد قوله، فن غضبها وإخضاعها. في الحويلة يمثل تأسيس بلاغة أو بالأحرى تعليم كل شخص فن تأسيس بلاغته الخاصة عملاً من أجل خلاص عام»، هذا ما كتبه في الثلاثينات في نصّ من نصوص نثرية - شعرية Proèmes وهو يُعتبر في تلك الفترة قريباً من السرياليين دون أن يخترط في حركتهم.

بصورة أدقّ، تشهد نصوص نثرية - شعرية على الجبهة الثالثة للصراع: خلخلة الأجناس وصهر النثر في الشعر. وهناك بعض الشهود البارزين على هذا النوع من المأساة الغامضة والعنيفة التي يعيشها بونج: جان بولان، جاك بريفيير، برنار غروتويزن ثم موريس بلانشو، ألبير كامو وسارتر خصوصاً الذي احتفى في دراسة متميزة بجدة وطرافة الرأي القبلي عن الأشياء؛ هذه الدراسة المنشورة في ديسمبر ١٩٤٤ موجودة أيضاً في مواقف I.

## مأساة البهجة

هل قلتُ «مأساة»، يمكن أن تكون العبارة مضلّلة. يتعلق الأمر بمأساة للإبتهاج: يجب أن يكون بوسعنا إعطاء كل القصائد هذا العنوان: «دوافع العيش السعيد.» لأن هذه السعادة النصيّة سعادة أنطولوجية مرتبطة بالوجود في العالم. في هذه الفترة عندما كان بونج صحفياً نشيطاً في المقاومة، تجدر في التاريخ والمادة والكلمة في وقت واحد. ما يميّز المجموعة المؤسسة الصادرة سنة ١٩٤٢ هو المنظور المادي المنقطع عن التجسيدية anthropomorphisme الذي تمثّل القاعدة في الأدب منذ قرون.

انقضى زمن وجهة النظر السنتمنتالية والفلسفية للإنسان كمرکز في الإبداع! يتم تناول كل شيء بـ «أخذ الكلمات في الاعتبار» حسب الضرورات الفيزيائية والمعنوية التي يوحى بها أسلوبه في الوجود. إن الشيء هو المثير للعبارة التي تتعمق عند رجوعها عبر مستوياتها الدلالية لتحيط بالشيء وتستنفده إن أمكن ذلك. هكذا تتم دراسة البرتقالة «بقدر ما أمكن من الرشاقة» ويفضي البحث حولها إلى «التعبير» عن نكهتها. يتم التعبير عن علاقة التبادل الليببدي بين النص والشيء بشكل مدهش في بداية ثمرات التوت: «في الغابات الطبوغرافية التي تكوّنها القصيدة على طريق لا يؤدي إلى خارج الأشياء ولا إلى الفكر، تشكل بعض الثمرات كتلة من الدوائر التي تملؤها قطرة حبر.»

هذا الحفر في العمق الذي يسميه بونج الشيء - اللعبة objetu - يدمج المعارف العلمية للعصر والطرافة والرقّة في نظرة متيقظة. وفضلاً عن ذلك، يقيم بونج بداية من ١٩٤٤ علاقات صداقة مع رسّامين ونحاتين مثل براك وبيكاسو وفورتييه وجياكوميتي ودوبوفيه، كما يُغرم بأصحاب الأعمال الخاصة بالطبيعة الميتة مثل شاردان أو سيزان: فأعمالهم وكذلك شخصوصهم «أشياء» تدخل في حقل كتابته. ويضم عمله: الورشة المعاصرة (١٩٧٧) أهم ما في هذا المجال.

### مسار التقشّف

بعد أن أصبح بونج مشرفاً على الصفحة الأدبية في الأسبوعية الشيوعية Action بعد فترة التحرير (١٩٤٤)، غادر الحزب الشيوعي سنة ١٩٤٧ (قبل أن ينزع إلى الديغولية) وسيعرف صعوبات مالية فيشتغل في مجال التدريس لكسب القوت. تقشّف فني، تقشّف اجتماعي، تقشّف إتيكي. وسيذيع صيته عبر هذا المسار من التقشّف. وقد ساهم في ذلك أنصار الرواية الجديدة، وقد فتنهم «النظرة الغيرية» regard objectal وأعضاء مجموعة Tel quel، لإدراكهم للوحدة الثورية بين التطبيق والنظرية، والذين افتتحوا مجلتهم سنة ١٩٦٠ بنص التينة. بعد نصوص نظرية - شعرية (١٩٤٩) وحصى التعبير (١٩٥٢)، تتطور آثاره الهامة خصوصاً بظهور المجلدات الثلاثة للمجموعة الكبرى (قيثارات، طرائق، أجزاء، ١٩٦١)، والمجموعة الضخمة: الجزء الأول (١٩٦٥) والمجموعة الجديدة والصابون (١٩٦٧) وقد صدرت كلها عن غاليمار.

في الخارج (في الولايات المتحدة خاصة)، كان لأعمال بونج إشعاع أكدته الجوائز والترجمات (كالترجمة إلى الألمانية التي قام بها سنة ١٩٨١ بيتر هاندكه Handke واقتفت فرنسا الأثر بمنحه سنة ١٩٨١ الجائزة القومية الكبرى للشعر.

لشعرية بونج ميزة خاصة تنبّت مبكراً وتنتشر في الطور الأخير من المسار: وتتمثل بالنسبة إليه كحرفي للكلمة في فتح ورشته وعرض أدواته ومسوداته وجهوده وسلسلة الأعمال والأيام التي تفضي إلى الأثر. وهكذا تسقط أسطورة الإلهام ويتضح الإصرار ولهفة الكتابة. هذه الكتابات وليدة الرغبة والإحتفاء التي توحدنا بـ «جسد الحروف»، حسب مارسيل سبادا تصبح بحق «عملاً متطوراً باستمرار» Work in progress لا ينفصل فيه الوعي النقدي عن مسار الإبداع. إن التنويعات الباهرة في «من أجل ما ليرب» (١٩٦٥) والشيء الفني العجيب مصنع المرّج La fabrique du pré (١٩٧١) وما تينة الكلام ولماذا Comment une figue de paroles et pourquoi (١٩٧٧) تجعل من الكتاب وحدة متكاملة في صيرورة وعالمياً في امتداد مستمر.

\* كُتِبَ هذا العرض لمسيرة بونج، سارج كوستير الذي أصدر سنة ١٩٨٣ مؤلفاً حول الشاعر (Ed. H. Veyrier) وقد نُشِرَ في جريدة لوموند الفرنسية (الجمعة ١٢ أغسطس ١٩٨٨)، بعد ستة أيام من وفاة الشاعر.  
للإطلاع أكثر على تجربة بونج يمكن الرجوع إلى دراسة نقدية كتبها جان بيار ريشار، أنظر كتابات معاصرة، بيروت، العدد ٣٤، تموز - آب ١٩٩٨.

لم يُنشر من هذا الحوار الذي أنجز يومي الثامن والتاسع من نيسان ١٩٧٩ في منزل الكاتب في الجنوب، في بار - سير - لو Bar - sur - loup بمناسبة عيد ميلاده الثمانين، سوى أجزاء قصيرة في جريدة لوموند في تلك الفترة. تمت هنا استعادة الصوت المسجل باتباع كلام الشاعر بأمانة حسب تدرّجه المتعثر أحياناً والمعبر عن حرصه الشديد على دقة ما يقول وصحته. تنقص الحوار بطبيعة الحال الحركات والإيماءات والبسمات التي غالباً ما تُكمل وتُنهي الجملة المعقّلة.

لكن سنلاحظ بخصوص ظروف كتابة (أسرة الحكيم) (١) مثلاً أن الفوضى الظاهرة للإرتجال الشفهي تُحيي ضرورة ملحّة لكتابة يسميها البعض إلهاماً.  
كان الحوار بالنسبة إلى بونج لا مكتملاً بالضرورة وهو فكٌّ لرموز الإرتجال الشفهي بطريقة فظة.

« هل ما زلت محترساً دائماً من الكلام ومن التواصل الشفهي؟ »

« لا أستطيع القول بأنني على احتراس مطلق من الكلام ومن التعبير الشفهي لأنني أعتقد أن التعبير عن الفكر وهو في اشتغاله، في اللحظة التي يُنُجج فيها أي الإرتجال الشفهي مُهمٌّ باعتبار أنه يثير لدى المستمع اهتماماً بهذا النشاط الإنساني بالذات المتمثل في التعبير، وفي البحث عن الفكرة وفي إنتاجها، وهي في طور الولادة - والذي قد يبرز أفضل من التنويعات المختلفة للمسودات أو النصوص التمهيدية لنصٍّ يُفترض أنه نهائي ماهية ما تُنتج اللغة، هذا الإنتاج الإنساني المحض... لا أريد القول بأنه ليس للحيوانات طريقتها في التعبير، بطبيعة الحال! »

« هل تعتقد أن نشر أطوار مختلفة لنصٍّ من نصوصك قد جعلك تثق أكثر بهذا الشكل من التواصل الشفهي؟ »

« نعم، كثيراً ما قيل لي إنه يوجد في كتاباتي نوع من الخاصية الدرامية أو الموسيقية التي تبرهن عن أصالة الكتابة. لديّ القدرة إن شئت على أن أكتب مثلما أتكلّم. يبدو لي كذلك أن النبرة الشفهية حاضرة غالباً في كتابتي. »

« غالباً ما تم التركيز على خاصية الإعداد المسبق في كتابتك، لكنك هنا تخصص جانباً كبيراً للعفوية على طريقة السرياليين تقريباً. »

« نعم، هناك بالطبع... (٢) أي أنه بخلاف السرياليين، تأتي في الواقع (وهو أمر محسوس عندما أتحدث ويُستمع إليّ) الأشياء المحيرة مع الأشياء الجريئة في نفس »

اللحظة التي أتردد فيها.. أو أصحح عبارتي الشفهية - بحيث يشبه ذلك أيضاً كتابتي. نعم، لكن العفوية بالنسبة إلى السرياليين كانت معصومة من الخطأ تقريباً. وهذا ليس رأيك.

« ليس هذا رأيي على الإطلاق. أعلم جيداً أنه عندما نمارس الكتابة الآلية، كل ما نفعله هو تفرغ ما قرأناه البارحة. وأعتقد بالطبع أن ما هو مهم في ظاهرة الإنسان الذي يتكلم ليقول شيئاً ما، هو أن كل شيء يتم جسدياً إجمالاً - أي أنه توجد في الإنسان الذي يُلقى خطاباً أو محاضرة، إيمائية وحركات وأن الجسد حاضر في كل لحظة. نقوم في الكتابة بنفس الأمر ويمر كل شيء داخل الجسد ويُعبّر عنه أيضاً بهذه الصورة. سبق أن قلت أحياناً أن قلّمي يبدو لي عضواً إضافياً مرتبطاً بجسدي حقاً، أي الأثر الظاهر في طرف يدي لما يأتي من الأعماق أي من إيروس الذي يوحى بالكلام.

« لنخرج من مجال الأدب لنعود إليه بطريقة أخرى. بما أننا نتحدث في هذا المنزل في بار - سير - لو، وبما أنك تقيم هنا منذ سبع عشرة أو ثماني عشرة سنة... نعم، اشترينا المنزل سنة ١٩٦١، وأقمنا فيه سنة ١٩٦٢.

« أريد إذن أن أسألك بما أنك لست من ساكني هذه المنطقة غراس Grasse الأصليين هل تحس بأنك اندمجت في مناخ الطبيعة التي تحيط بك.

« نعم، يمكن قول ذلك، إنني مندمج دائماً في الطبيعة، لكنني رغبت في الواقع في العودة إلى سواحل المتوسط قريباً من البحر المحاط بالأرض مهد الحضارات القديمة التي انحدرنا منها.. الذي يغمرنا ونغمر فيه.

« نحن هنا عند حدود بروفنس Provence، قرب منطقة نيس، بروفنس بأعلىها ووديانها المنخفضة. هل لذلك أثر معين في نفسك؟

« لا أعتقد ذلك، لأن المنطقة التي أنتمي إليها، السيفين Cévennes هي أيضاً منطقة جبلية. اتجهت عائلتي من سيفين إلى نيم تدريجياً. إنها أيضاً أسباب عارضة تلك التي جعلتني أختار هذا المكان. في وقت ما اعتقدت أنه بإمكانني الإستقرار والعمل في مركز نيس الجامعي مثلاً، أتيت لي مهلة للتفكير في الأمر ثم حالت ظروف دون ذلك.

« بما أنك من سيفين، لم يكن عليك التأقلم مع طبيعة ينقصها اللين.

« بالطبع.. لا أعتقد أن اللين خاصية المناطق المتوسطة، على الإطلاق. قد ذكرت في العديد من نصوصي أن المأساوي والباروكي موجودان في الأشياء أو في المشاهد الطبيعية في بروفنس ولانغدوك Languedoc كما في مكان آخر... كان الليل البيكواكبي interastrale في زرقة السماء مثل علامة لزواج النهار بالليل - كما أن جذع زيتونة أو عظاية شيء باروكي أيضاً، ثم إن الأفكار المبتذلة حول الصفاء والراحة في مناطق المتوسط بلاهات. هل تجعلك هذه البلاد وتقدّمك في السن تعيش من جديد طفولتك الجنوبية بكثافة

أشد؟

« عندما كنت أقيم في النورماندي في كن Caen مثلاً، ثم في باريس، أحسست دائماً بالحسرة لبُعدي عن الجنوب وعن المناطق الجنوبية. قد عبّرتُ في نصوصي الأولى عن تفضيلي للأبراج المربعة على الأبراج المدبّبة. إنني لمتأكّد حقاً من أنني في المناطق الجنوبية موجودٌ في صميم مقاييسسي الخاصة وميولي الدفينة (الدوق شيء أهم من الحاجات).  
» لا تحسّ إذن بأنك عدت إلى الجنوب بل بأنك لم تغادره قطّ...»

« نعم، لأنني كنت أحن إليه على الدوام.

» في سنّ الثمانين، ما حال الإنسان الآن وما فكرتك عنه، ما حال الكاتب وما فكرتك عنه؟ هل إنها سنّ الحكمة؟

« أفكّر في كلمة لوقراتيوس: sapientia أي الحكمة التي لا تعني حكمة الطفل الوديع بل نوعاً من المعرفة، نوعاً من العتاد بمعنى ما "munita" أي المُحصّنة (وهذا هو المقصود في نص لوقراتيوس). وهو تدعيم للقناعات والأذواق العميقة في الوقت نفسه... استعادة الأصيل، بل الأصيل الخاص بمجموعة بشرية ما ethnique...  
» كل ما يأتي به التقدّم في السنّ إذاً هو تدعيم الحاصل.

« بالتأكيد لا يتعلق الأمر باكتشاف بل بتدعيم. من الثابت أنني منذ الطفولة... كنت متأكداً أنني موجود انطلاقاً من مناخ جغرافي معيّن في صميم مقاييسسي الخاصة... وأن أصغر كوخ تُودع فيه الآلات في حقل في بروفنس أو لانغدوك كانَ مثل المعبد.  
» بعد بلوغك هذه السنّ أليس لديك أي شعور بالكلل أو بالسأم بسبب بعض أوجه الحياة والعالم؟

« «السأم»؟ سبق أن عبّرت لك عن ذلك: من الطبيعي ألا يكون المرء متفائلاً تماماً. سيكون ذلك من الحمق فنحن نعرف جيداً إلى أين ننتجه ونعرف حضور المأساوي وحضور الموت وأن الموت والحياة متشابكان، وأن الحياة ليست سوى حرارة فاترة تُفقد بسبع وثلاثين درجة سنتيغراد (أقرب إلى الموت منها إلى الحياة بالمعنى الدقيق)... فرغم تشاؤم طبيعي عميق لا يمكننا ألا نحس به، تتمثل الشجاعة والفضيلة (بالمعنى العميق للكلمة) في إرادة الحياة (أي في فنّ للعيش، في نظام للسلوك éthique) يتيح مواصلة العيش رغم أننا نعلم إلى أين نمضي.

» هل تتعرف على نفسك إذاً في الصورة التي رسمها دوبوفيه Dubuffet لك حيث تظهر في حالة من الفرح؟

« حالة من الفرح، نعم، كل زائر لمتحف الفن الحديث بأستردام، رغم أن الصورة التي رسمها لي دوبوفيه ليست معنونة باسمي، يتعرف عليّ لأن دوبوفيه يتمتع بالتأكيد بمزايا كبيرة خاصة بفن الكاريكاتور. رغم الملامح الكاريكاتورية التي يعطيها لشخصياته، توجد بالتأكيد سمات تجعل التعرّف على أصحابها ممكناً.

» لنعد إلى الأدب، أين تضع نفسك بالنسبة إلى الشعر السريالي والشعراء السرياليين؟

« كانت تشغلني كثيراً المسائل التي يطرحها السرياليون والتي كنت أطرحها أيضاً على نفسي (أعتقد أن الأمر يتعلق بظاهرة تخص فترة ما و عمراً ما - أي أن الشبان في تقديري سرياليون دائماً، لذلك يوجد دائماً قرءاً بالنسبة إلى السريالية باعتبار أن الشبان فوضويون و متمددون، إلخ.) وفي الآن ذاته كنت أطرح على نفسي المسائل ذاتها التي طرحها پولان Paulhan حول الأوليّة، صبغة القداسة للكلام، للغة. لكنني كنت مختلفاً جداً عن السرياليين لأنني كنت أحس بمسافة تفصلني عن نشاطهم المشهدي - ذلك الجانب الإستعراضي، الظهور على الركب للإيماء وتمثيل مشهد ما في كل لحظة لنفي كل شيء، إلخ. يعود ذلك أيضاً على الأرجح إلى جذوري القريبة جداً من التحقق بل من نوع من النقش؛ وهو طبع وراثته من الإنتماء البروتستانتي القريب من المانويين والقريب أيضاً من الرومان في عهد كاتون.

« قد يكون ذلك ما تبقى من انتمائك إلى الكلفينية في طفولتك.

« نعم، هو ما تبقى من الكلفينية التي ليست سوى شكل مما يُسمّى بالفضيلة الرومانية لدى الرومان في القدم وهي نفس الشيء.

« وهي لا تتعارض أبداً مع المادية مثلاً في عهد أبيقور.

« بالطبع، لم يكن بوسعي أبداً أن أفهم جيداً حكاية حديقة أبيقور. لقد بدا لي أبيقور دائماً - خصوصاً من خلال لوقراتيوس - شخصاً صارماً و رصيناً...

« هي حكمة ترتبط بالزهد والصلابة أكثر منها بنزعة التحرر.

« أعتقد أن استلهام فينوس شيء إيجابي وليس ترفاً أبداً.

« ممّا يُعرف عنك ميلك للرسم وتوافقك مع الرسّامين. لكنك لم تتحدث كثيراً عن الموسيقيين باستثناء رامو Rameau (في «مجتمع النبوغ»). هل أنك لم تكتب كثيراً عنهم فعلياً أم أن الصدفة جعلتك تولي أهمية أكبر إلى النصوص المتعلقة بفنّ الرسم؟

« لم أكتب كثيراً عن الموسيقى بالفعل.

« لماذا؟ بما أن العلاقات لا تنقصك في هذا الميدان.

« في السابعة من عمري بدأت تعلّم العزف على البيانو وكان يُقال لي بأني موهوب. بل إنني شاركت في حفلات صغيرة للعزف كانت تنظمها سيدة من أفينيون تستدعي عازفين من ليون وأماكن أخرى.. كان يُعتقد أنني سأصبح موسيقياً، مؤلفاً موسيقياً... وواصلت العزف على البيانو وكان والداي أيضاً عازفين، كان أبي يعزف على الكمان وأمي على البيانو وعشت في جو موسيقي. لكنني أُجبرت في وقت ما على التخلي عن العزف على البيانو لأن الدراسة في المعهد استغرقت في فترة ما كل وقتي. ولم أعد إلى هذا النشاط إلا في ما بعد لأعزف كامل النهار حتى أتقن العزف... لكنني أدركت أيضاً أنني فقدت شحناتي الإنفعالية عبر هذا الشكل للتعبير... وكنت أُعبّر مؤدياً قدر المستطاع أعملاً ليست لي (لأنني لم أُولف أبداً)... لذلك قرّرت دفعة واحدة أن أجعل كل شيء يمرّ

عبر الكتابة.

لكن، ألم يكن بإمكانك أن تجعل الموسيقيين يمرون عبر الكتابة مثلما فعلت ذلك بالنسبة إلى الرسّامين؟

« لم يكن لي من حيث تأثير الأم... كانت أسرتي تميل أكثر إلى الفنون التشكيلية... ثم إنه لم يكن عليّ في تقديري أن أتحدث في كتاباتي عن الموسيقيين لأنني أديت الموسيقى.. أي أن الإيقاع والوزن، الجانب المؤثر لجزء من الوقت - من المدة (الشيء الهام في الموسيقى هو تغيير جزء من المدة)... الأمر هو نفسه بالنسبة إلى الكتابة فهي ما يُقرأ في وقت معيّن. وهي كذلك الجانب الدرامي (وتعني الدراما هنا الحركة)، أعتقد أنني أديت ذلك وأنه أمر فطري بالنسبة إليّ لأنني هكذا بالطبع وأنني لا أحتاج إلى الإهتمام بذلك. لم أكتب عن الموسيقى، كتبتُ نصوصاً لا تحتاج إلى تلحين. يُقترح عليّ دائماً...»

تحدّثت عن رامو، ألم يكن بوسعك التحدث عن مؤلّفين موسيقيين آخر بوسائلك الخاصة في الكتابة؟

« تحدّثت عن رامو لأسباب عديدة. أولاً لأنه في نظري بالنسبة إلى باخ Bach أو إلى أي موسيقي باروكي يتمتع بكل المزايا بالإضافة إلى خاصية فرنسية، أي إلى ميل نحو التلطيف بالمعنى البلاغي - فهو لا يستنفد الموضوعات كما أنه بابتكاره جديد وحديث إلى أبعد حدّ في عهده بالنسبة إلى الكثيرين. إنه يمثل معادلاً لشاردين Chardin في الرسم بالنسبة إلى رمبراندت Rembrandt مثلاً. وبالنسبة إلى باخ، رامو هو مجموع الخصائص الفرنسية مع الفكاهة أيضاً، لكن مع الجرأة، وهي أشياء تجعله يلتحق بالبرناس والبانتيون. ينبغي القول أيضاً بأن كبار الموسيقيين الفرنسيين في القرن العشرين مثل ديبوسي Debussy وراقيل Ravel قد عبّروا عن ولائهم لرامو. يتم الرجوع إلى رامو كواحد من أكبر الموسيقيين. هناك بالطبع موسيقيون آخرون أنا معجب بهم أيّما إعجاب. مونتيفيردي Monteverdi ؟

« مونتيفيردي أو پورسيل Purcell، خصوصاً مونتيفيردي الذي يُلوّن الكلام عنده بالموسيقى... للكلام حضوره... الكلمة Le herbe (يضرب بونج على الطاولة)، إنه لأمر عجيب حقاً... مثلما هو الحال عندما تعبّر لاشاميسلي la Champmeslé عن راسين<sup>(3)</sup>. وإن كنت لم أتحدث عن الموسيقيين فإنهم حاضرون في الغالب داخل نصوصي. وأذكرهم كعادة... هناك مراجع دائماً.

كيف تقرأ نصاً ليس لك؟

« أقرأه كلمة كلمة، علامة علامة. بل إنني كنت في فترة ما مصححاً في غاليمار للحصول على بعض المال، وكنت مجبراً، إذن، على أن أقرأ كلمة كلمة (ضربات على الطاولة)، منتبهاً إلى كل شيء. أعتقد أنها الطريقة الوحيدة للقراءة، للقراءة الحقيقية أي أنه يجب اعتبار كل كلمة، كل بياض يفصل الكلمات، إلخ. لذلك لا أستطيع القراءة إلاّ ببطء شديد كما أنه



يمكنني أن أقدر بسرعة فائقة أهمية نصّ معين (بالنسبة إليّ) من خلال بضع جمل... بل ربما من خلال جملة واحدة لكاتب ما لأحكم عليه.

« عملك كمصحّح من الأشياء التي جعلتك تتأمل وجه الكلمة وتسمعها.

« قد عبّرت قولاً وكتابة عن هذا الأمر وهو أن الكلمة كائن له أحجام معينة... ثم إنني قارئ رديء جداً: لا أستطيع قراءة شيء ما بسبب أهمية الحكمة والأفكار، إلخ. لكن طريقة ترتيب الكلمات والحروف داخل الكلمات هي التي تجعلني أستحسن أو لا أستحسن ما أقرأ.

هناك من النصوص ما تجب قراءته كلمة كلمة وحرفاً حرفاً في الآن نفسه مثلما ذكرت، وبسرعة كبيرة أيضاً...

« يعني ذلك فهماً جميلاً؟

« نعم، هو فهم جملي... هناك من النصوص ما يجب إخضاعه إلى هاتين القراءتين. إنه أمر هام بما أنه توجد أشياء تظهر ككويّات داخل قراءة سريعة. أذكّر بولان الذي كانت له طريقته في القراءة (كانت مهنته... نظراً إلى عدد المخطوطات التي تصله...) كان عليه أن يعين ما هو صالح للنشر. أذكر أنني رأيت في مكتبه يتصفح بسرعة كبيرة أعمالاً يبلغ عدد صفحات الواحد منها الخمس مائة، وفجأة يعثر على صفحة (يضرب بونج على الطاولة)، على مقطع تنكشف فيه القيمة المميزة، ينكشف الأساسي. إنها لعجيبه هذه السرعة في القراءة!

« هل يجذبك أسلوبك في القراءة نحو الشعراء أكثر ممّا يجذبك نحو الروائيين؟

« من الروايات بالطبع ما يستأثر باهتمامي، لكن أي نوع من الأعمال المكتوبة سواء تعلّق الأمر بالفلسفة أو بالأدب أو بالتاريخ أو بالشعر أو بالنثر، إلخ، يشدني طالما أنه مثقّف من حيث اللغة والكتابة. إن وجهة النظر (إذا شئت) الجمالية هي التي تؤثّر في... وأعتقد أن كل شيء مرتبط بالأدب أي بالأدبية littéralité.

« نواصل اليوم التمسك بأصالة الشهادة الحية والوثيقة الإنسانية والحكاية المعيشة... بالطبع! ننسى أننا داخل اللغة وأن الأسلوب الذي تُصاغ به (الكلمات، الحروف، إلخ.) هو الذي يُعتبر أكثر من سواء وأننا لا نصنع نصوصاً بالأفكار بل بالكلمات (ضربات على الطاولة). أعتقد أن هذا قد قيل قبلي لكنه يُنسى في كل لحظة.

« هكذا يفكر مالارميه وهو يقول إنه ما إن يكون هناك اشتغال على اللغة نكون في مجال عمل الشاعر.

« صحيح. وفي ما يتعلق بالنثر والشعر لا يهمني التمييز بين الجنسين أبداً وهما ليسا بالجنسين... أستشهد دائماً بنصّ لمونتسكيو... سئلت حديثاً عن رأيي بخصوص الشعر في القرن الثامن عشر وقلت إنّ الشعراء الأكثر أهمية في القرن الثامن عشر هما بوفون ومونتسكيو.

» في محاوره حديثه قلت إنك لا تعرف ما هو الشعر لكنك تعرف ثمرة التين. ما ثمرة التين إذن وما هي هذه المعرفة؟

» ثمرة التين، بطبيعة الحال، شيء ندركه في العالم الخارجي - وهي كلمة تقابل هذه الكلمة هذا الشيء، لكن بخصوص هذا الشيء الذي يولد لدى شخص حساس أحاسيس مختلفة نسبياً فيها قدر من المحنة والإفتتان في الآن نفسه، يمكن استعمال كلمات أخرى غير تلك التي تقود إليها ما نسميها الآن الدلالات الحافة connotations والأفكار المؤلفة بشكل معتاد... ثمرة التين إذاً، شيء موجود في العالم الخارجي يولد انفعالات وأحاسيس وأفكاراً مؤلفة تمثل بالنسبة إليّ، إذا تم قصصها قصد التعبير عنها وإن كانت هذه الأفكار المؤلفة ذاتية ومتحيزة وشخصية واعتباطية بما أنني أجد متعة في تشكيلها وفي كتابتها، شيئاً سيتيح لي تعديل فكرتي عن ثمرة التين وعن اللغة. كما أن طريقة أكل ثمرة التين وتذوقها حقاً - ثمرة تين جافة في العالم الخارجي - ستكون مناسبة تتيح لي نوعاً من الفن الشعري وفكرة عن الشعر تُجيز لي القول بأن طريقة تناول اللغة مثلما أتناول ثمرة التين (أي بشكل قاطع) بفضل الصلابة وعدم الصلابة (مرونة الكلمات والكلام) ستجعلني أصلاً إذا حرصت على ذلك إلى شيء عذب المذاق. إن ثمرة التين صيغة للكينونة توافق فناً لممارسة الذات وفناً شعرياً. هذا ما تمثله ثمرة التين بالنسبة إليّ.

» معرفة ثمرة التين إذاً، بالنسبة إليك قريبة جداً من المعرفة الإيروسية.

» إنه كذلك أمر يحقق متعة ولذة ناتجتين عن رغبة تجاوز بعض المحرمات.

» عند العديد من أصدقائك مثل پولان أو مالرو، كان الشرق حاضراً، الهند والصين خصوصاً. ما هو موقفك بهذا الصدد؟

» مثلما هو الشأن دائماً، لا أجد في ذاتي دواعي فهم مواقف أصدقائي فقط، بل دواعي قبولها إلى حدّ ما. كما أعتقد أن ما يجعل (پولان على أي حال) معجباً بالرّزّ أو الطاو<sup>(4)</sup> مثلاً هو انتفاء مبدأ اللاتناقض. هنا أجدني متفقاً تماماً مع هذا التفكير... أنا بالذات أناقض نفسي باستمرار، أحتاج إلى التناقض، كما أنني ضدّ التناقضات تماماً.

» ترتبط فكرة لا تعارض الأضداد في الغرب بالتصوف في الغالب لكنها موجودة أيضاً. نعم... هذا موجود، كما أن هناك احساساً بأنه من المؤكد أن الشرق الأقصى سيحتل مكاناً هاماً جداً في «الجغرافية السياسية». تجري الأمور الآن بين الصين والبنك الأمريكي. هل من الممكن القول بأن للشرق تأثيراً ما في أفكارك وفنك؟

» عندما أقول، فيما يخصني، إنني نظراً لاشتغالي داخل اللغة الفرنسية والأصول الهندية الأوروبية، أعتبر هذا النوع من الإسبرانتو<sup>(5)</sup> الذي يمارسه أشخاص مثل جويس وباوند... طوباوياً فهما من الذين يأخذون من كل الأصول.. أعتقد أنه لا يمكن سوى الغوص في لغتنا الخاصة...

» وأخيراً نبلغ العالمية نفسها في لغتنا الخاصة.

« بالطبع، نبلغ العالمية نفسها بخصوص أدنى الأشياء.

« إذا أخذنا في الاعتبار بعض تحققات الروحانيين المسيحيين واعتراضاتهم أو شكواويهم بالنسبة إليك، أسأل نفسي إذا كان لديك بالنسبة إلى كلوديل إحساس بأنه من المفروض أن تُقبل رؤيتك للعالم قدراً أكبر من الغموض وارتباطات أقل ومأسوية أكثر مما يوجد عند الكاتب الكاثوليكي؟

« أولاً، إنني واثق من أن كلوديل مأسوي أيضاً تماماً... وليس من المؤكد أنه مفتتن وسعيد جداً نظراً لعقيدته المسيحية أو الكاثوليكية... من المؤكد أن الدراما في شكل ذنب أو شيء قد لا يُحدّد، موجودة عند كلوديل... ما يؤثر فيّ عند كلوديل هو النّفس، الجزالة، نفثة الحياة anima المورد العميق جداً، الموارد... كونه سخياً... كما أن الأمر في النهاية عظيم بالنسبة إليه (مثل بروسست أيضاً)... وكونه أيضاً حساساً بخصوص اللغة بصورة باهرة يلعب في كل لحظة على الكلمات ويهتم بأصول الكلمات، إلخ. وهنا أتفق تماماً مع كلوديل من جهة ومع فاليري من جهة أخرى أكثر مما أتفق مع پولان.

« لكن ألا يمكن للمسيحيين القول بأنهم يجدون أجوبةً عند كلوديل حيث لا تثير أنت سوى المسائل بل المسائل التي لا حل لها؟

« نعم، بالطبع. لأنني أعتقد مجرد الإقرار بإمكانية الإجابة يُعدّ... لا أريد استعمال الكلمة غباوة (ضحك) إن السؤال يؤدي بنا إلى السؤال. لا شيء في الخاتمة لا يكون أساساً من المقدمات المنطقية وإلا فهو التعب مثلما قلت ذلك في مكان آخر.

« ما رأيك في كلمة الإلهام التي فقدت من قيمتها وكيف تولد لديك ضرورة الكتابة أو الحاجة إليها؟

« أولاً، لا أعتقد أن الإلهام قد فقد من قيمته. ويتم الرجوع حالياً إلى نوع من الرومنسية الجديدة؛ يظنّ الناس أنفسهم سحرّة.

« يبدو لي أن الإلهام، في النقد الجامعي خاصة ليس كلمة أو مفهوماً متداولاً كثيراً.

« الإلهام «فقد من قيمته» باعتبار أنه قد تحقّق من جهة نوع من الواقعية الجديدة لدى كُتاب المجلة الفرنسية الجديدة NRF (الذرائع مثلاً لجيد Gide) ضدّ الرومنسية والرمزية. (من البديهي أنني إذا انخرطتُ في مواقف الـ NRF ومسيّريها الكبار، فذلك باعتبار أن ردّ فعلهم ضدّ الرمزية يتماشى مع ميولي وغاياتي الخاصة). حالياً يمثل الإلهام والتضرع ثم الخضوع، كذلك التعلّق بما يدقّ عن الوصف واللانهائي اتجاهاً للأسف في التفكير الإنساني (ولا يمكن في الأصل أن نحاول التعبير عمّا يتعذّر التعبير عنه... وهو أمر لا معنى له).

« إذًا، ما الإلهام؟ ما الذي يجعلني أنطلق؟ ما الذي يجعلني أشرع في الكتابة وأشعر برغبة جامحة في التعبير عن نفسي؟ يتولّد في داخلي إحساس أو مجموعة من الأحاسيس، مركّب من الأحاسيس، هو في الأصل تأثير قويّ جداً عند الالتقاء بمجموع

جمالي ما، سواءً تعلق الأمر بشخص، بشيء، بمشهد طبيعي، بلوحة أو في النهاية بمجموع يمثلُه الإنسان، الرسام... أحس بانفعال قوي جداً عند الإلتقاء بشخص كائن أو شيء - وهذا ما يجعلني أنطلق. عملي كَله يتمثل في الإنطلاق دوماً... في الإلتقاء... وعلى النص الذي أكتبه أن يُبرز قوّة هذا الإنفعال الأول، يُبرز الفاعلية والضرورة... نعم... أعرف سلفاً... أعرف الإحساس الذي انتابني لذلك يُعدّ نصّي الأمثل موجوداً قبل الكتابة... عليّ فقط كتابته (ضربات على الطاولة).

› وفي لحظة ما تشرع في كتابته...

› في اللحظة التي أقوم فيها بالتدوين، وفي طرف اليد ذلك العضو الإضافي، مقبض القلم (بما أنني نادراً ما أستخدم الآلة الكاتبة مباشرة)، والتدوين في معظم الأحيان يكون في قوّة الشيء نفسه المعنيّ بالكتابة - أتذكر مثلاً الكتابة الأولى للحصاة le galet كانت الحروف كبيرة مستديرة أو بيضوية - ، يصبح الأمر غريزياً، هو نوع من ... بل إن شكل كتابتي نفسه... عندما أتحدث عن بلاغة عبر الشيء، يتعلق الأمر حقيقةً بأثر الإنسان في طرف اليد (أتحدث عن ذلك في أحد نصوصي)... انفعالي يدفع بي إلى الارتماء على الورقة لأكتب الشيء المعنيّ... (هناك قولة لكوندياك تعبر عن الأمر ببراعة)...

› هل لهذه المحاولة الأولية سرعة مستقرة؟

› يكاد الأمر يتوقف فورياً بسبب ما يتولد من انشغالات... وفي الوقت نفسه، هناك الإندفاعية شبه الأيروسية، الرغبة التي تحثني على الكتابة، ومن جهة أخرى هناك نوع من الإمتسك، الرغبة في عدم الخروج من الشيء... في الإنغماس الكلّي، كما أن عقلي وانفعالاتي تتجه نحو هذا الشيء... توجد لوحة الألوان كلها بين يديّ مسبقاً، إذا تجاوزت الأمر ولو قليلاً أشطب أو أني لا أكتب، ببساطة أتوقف. ثم أنطلق من جديد دائماً في الوسط...

› هل حدث لك، في ظروف معينة، أن تقدّمت كثيراً في صياغة نصّ في ذهنك دون

الإلتجاء إلى القلم؟

› لا. لا يتعلق الأمر في الغالب بكتابة ذهنية بل بالتعبير بصورة فورية وبالتعبير الفوري... في شكل معين، حسب قواعد اللغة وليس في شكل كتابة تلغرافية أو ملاحظات بالمرّة... لا يتعلق الأمر بملاحظات، يجب أن تُركّب الجملة، الإيقاع ضروري، يجب أن تُنجز الصياغة اللغوية، ممّا يفرض القراءة حسب إيقاع معين وتنظيم معين...

› أتحدث عن الطابع المادي للكتابة. يحدث بسبب رحلة طويلة أو في الميترولاّ يجد

المرء قلماً ولا ورقاً.

› لا أعتقد ذلك، لست ممن يحملون دائماً دفترًا صغيراً وقلماً مثلما كان آرتو ومثلما هو

شأن الكثيرين ممن يكتبون على أيّ قصاصة ورق.

› أنت تخزن إذن ما ستكتب حتى تُتاح إمكانية الكتابة.

« نعم، بصفة عامة... في «أسرة الحكيم» مثلاً (الإهداء إلى أبي)، كنت أريد الكتابة إلى أختي التي أثرت فيها أكثر مني صدمة موت أبي في فترة الشباب (وقد كان شاباً هو أيضاً)... كان عليّ أن أكتب ذلك إليها أيضاً، إلى أختي. فركبتُ القطار بدل الذهاب إلى عملي، أي إلى غاليمار. تجاوزتُ (ضربة على الطاولة) موقف التراموي حيث أنزل عادة باتجاه نهج غرينيل، وسرت حتى وصلت محطة ليون عبر نفس التراموي. كان هناك حادث بمحاذاة حديقة النباتات على الرصيف، وارتيميت في ترام آخر... تسبّب الحادث في موت إنسان تقريباً... ليس هذا كل ما في الأمر - كان عليّ الذهاب إلى محطة ليون، ذهبتُ إلى محطة ليون، أخذت تذكرة قاصداً فونتانبلو، وفي مفرق طُرق الهرم... عند المسلة - في ذلك الوقت كان عدد السيارات التي تمر في الليل قليلاً -، هناك بدأت كتابة النص جالساً على مقعد بين شجرتين، في وسط الليل... وأتممت النصّ في غرفة فندق وفي الحديقة، في غرفة غير مألوفة بالنسبة إليّ.

« هل يمكنك الكتابة في مقهى، في مكان عام، في وسط الناس؟

« نعم، قد فعلتُ ذلك. في فلور Flore مثلاً، على منضدة صغيرة في الطابق الأول، بالقرب مني كانت توجد منضدة حولها سارتر، ومن الجانب الآخر سيمون دي بوفوار... كانا يتحادثان ويكتبان... أعتقد أنني كتبت في ذلك المكان نصّي حول فوترييه Fautrier حول الرهائن، وكذلك نصّي حول دوبوفيه Dubuffet، لأنني كنت في حاجة أولاً إلى الدفء (لانعدام الفحم في المنزل). كنت أذهب إلى المقهى طلباً للدفء وبحثاً عن التبغ (في السوق السوداء). وكنت أكتب أحياناً في المطبخ بعد أن أشعل صنابير الغاز للتدفؤ.

« هل هناك نصوص كتبتها بسرعة فائقة؟

« نعم، هناك لحظات يتدفق فيها كل شيء. أذكر مثلاً المقطع الأخير من السين La Seine وبعض المقاطع من كأس ماء Verre d'eau (حيث أُعبر عن ذلك)؛ هناك لحظات يتدفق فيها كل شيء، يأتي كل شيء ليؤكد لديك...

« ما يسميه الآخرون إلهاماً لا يأتي بالنسبة إليك في البداية بل في النهاية.

« كتبتُ في نص كأس ماء... إنها الكتابة المتوثبة... أوصل الكتابة حتى بعد الخروج من الموضوع، كي لا أفقد حسّ المطاردة، طريقة الإصطياد. كل شيء يتدفق وكل شيء يبدو حسناً.

« ليس لموقفك السياسي أي شيء مشترك مع اليسار الكلاسيكي ومع ذلك يعتبرك دائماً ما سُمّي بمتقفي اليسار المُعلّم النموذجي. يحتفي بك ككاتب اليسار ومنشوراته أكثر من المتوقعين على اليمين. هل يرجع ذلك إلى خصائص تميّز أعمالك، تجعل أهل اليسار يجدون فيك ما يناسب رؤيتهم للعالم وفكرتهم عن الفن؟

« كتبتُ مالارب Malherbe قبل ١٩٥٨، وكنت من أنصار ديغول دون أن أعلم ذلك... أتذكر ما قاله لي مالرو... أتذكر أنني قلت إنني لم أبعث بكتابي عن مالارب للجنرال لأنني

كنتُ أعتقد أن ما قلته ضدَّ باسكال سيكون أمراً لا يُحتمل بالنسبة إليه بوصفه كاثوليكياً. وقد روى لي مالرو كيف جرت المقابلة بين الجنرال والبابا. «قداسة البابا، مرّت عشر دقائق على حديثنا ولم نذكر فرنسا بعد.» (قهقهة). والمسألة تعود إلى أبعد من ذلك، عندما كان الشيوعيون (كنتُ شيوعياً) في السلطة تقريباً، معجبين بأنفسهم لوجودهم في حكومة ديغول الأولى - وعندما استفاد الكتاب المقاومون الشيوعيون أو غيرهم من كل شيء وذهبوا ينتزهون في كل البلدان للإعتراف بهم (في اليونان ويوغسلافيا والبلدان الشرقية، الخ.)، لم أكن أنا راغباً في الإستفادة من كوني مقاوماً - وقد نفرتُ في تلك الفترة بالذات من الشيوعية. منذ سنة ١٩٤٦ تقريباً عندما غادرت الحزب الشيوعي دون أن أجعل من ذلك قضية دعائية ودون نشر رسالة استقالة أو لا أدري ماذا، انقطعتُ عن دفع حصتي للإشتراك ولم أعد أملك بطاقة انخراط. كنتُ شيوعياً عندما كان الخطر يُوجّه للشخص نفسه وزوجته، إلخ، بسبب الغزو الهتلري. كنا مجبرين على ذلك لأننا نعلم ما كان يمثله بالنسبة إلى التفكير.

» قد قلتُ لي أيضاً بأن خروجك من الحزب الشيوعي مرتبط كذلك بعدم قدرتك على تقبل بعض الأوامر التي تتلقاها.

» بطبيعة الحال. كذلك لأن.. في حين أنني كنتُ أعتقد أن المثل الأعلى الذي ترمي إليه الشيوعية رائع، كنتُ أعتقد أنه حزب الإخاء (يُسمّى المرءُ رقيقاً وبتخاطب دون كُلفة)، أدركتُ عكس ذلك تماماً في الواقع. كان حزبُ الوشاية ونقيض الإخاء. سؤالي يتعلق بموقف مثقفي اليسار تجاهك.

» ما زلتُ أتذكر ما قاله لي جان جينيه عندما لاقتية في أروقة دار غاليمار في فترة تعيش حدثاً سياسياً لم أعد أذكره: «من المؤكد أنك (أنكم) سعيد بوصفك شيوعياً». أجبته: «أنا شيوعي؟ إنني ملكي، ملكي صيني أي أنني نصير أباطرة الصين.» قد استحسن ذلك لكنه لم يفهم. أعتقد أن نظرة ثُلقي الآن على المستوى السياسي، نظرة عميقة حقاً في السياسة يجب أن تدرك هل أن المثل الأعلى الديمقراطي وتاريخ الثورة الفرنسية ليسا في الأصل سبباً (أثرتُ ذلك في نص زواج فيغارو) لكل ما نعانیه منذ تلك الفترة، من ذلك الحروب والخدمة العسكرية الإجبارية، الخ. وهل أنه من الضروري أن نعرف (ثلاث ضربات على الطاولة) أنه لا يمكن الاعتراض على هذا النظام وهذه الطريقة في الحكم... ولكن هل تعتقد أن هذه الإنتلجنسيا الباريسية...

» أظن أنها من جهة تعتبرني شيوعياً إلى الآن، ما زال الكثير يعتقد ذلك (جينيه قال لي: «أنتُ بوصفك شيوعياً» في حين أنني قد غادرت الحزب دون ضجة بالطبع - لم أستغل الأمر دعائياً، انسحبت بلا ضوضاء ودون رسالة مفتوحة مثلما يفعل أغلب الناس المحبين للأضواء).

» قد كتبتُ مع ذلك نصوصاً (وإن اقتصر الأمر على النص الذي ذكرته زواج فيغارو) لا يُخطئ بشأنها الناس عند قراءتها لفرط ما هي واضحة.

«لكن الناس لا يقرأون (ضحك). النص الذي كتبتة حول ستالين وموت ستالين واضح أيضاً... غير أن هؤلاء المتقنين يعتقدون أنني ما زلت شيوعياً من جهة ويحسون من جهة أخرى بالطبع (إذا شئنا) أن موقفي، أن طريقة كتابتي تقدمية على وجه ما وأنها دائماً سابقة وطلعية - أي أن ما يُعدُّ لديّ كلاسيكياً... (أعبر عن ذلك أيضاً في كتابي مالارب: لا نفكر إلا في المستقبل)، لكننا في حاجة إلى أرضية ننطلق منها وأرضية الانطلاق هي الموروث.

«لا تستطيع أن تنكر أيضاً أن كلمة مادية وإن أضيفت لها صفة «أبيقورية» لا توحى بموقف...»

«بطبيعة الحال، في حين أن الأمر على العكس من ذلك تماماً أي أن المادية قبل سقراط مناقضة تماماً للمادية الديالكتيكية. الغريب هو أن... الكل يعتقد أننا لم نفكر قط ولم نتصرف مثلما نعمل الآن، وأنا نعيش الثورة الأولى من جميع الوجوه، من وجهة نظر الكتابة وغيرها في حين أنه يوجد بالطبع العودُ الأبدي (قد عبّر عن ذلك بورخس أحسن تعبير وكثير غيره). هذا الرُعم (ضحك) وهذا الجهل الغريب حقاً، هذا الجهل الذي لا يجعلنا ندرك أن كل شيء قد تم التفكير فيه وإن لم تتم كتابته... لأن كل شيء لا زال يستحق الكتابة.

«لنفتح قوسين بخصوص تطوّر السياسي، بخصوص حالة مالرو القريب من الشيوعيين أولاً ثم نصير ديغول...»

«يجب أن أقول لك إن مفهومي اليمين واليسار يدلّان على غياب تام. من الواضح أنه يوجد يسار ديغولي، تقدّمي أيضاً يسعى إلى العدالة (لا أقول المساواة لأنها حماقة). لأن ديغول يتوخى سياسة تجمّعات اليسار (ضربات على الطاولة) (مقاومة الإستعمار، استقلال الشعوب، خطاب بنوم - بينه، إلخ.) في حين أنهم لا يتوخونها، ينفقون المال ثم لا شيء بعد ذلك (ضحك)، يحدث ذلك منذ ١٩٢٤، منذ قصة هيريو<sup>(١)</sup> المعروفة التي تجاوزت الحدّ الأعلى، بعد فصل كليمنصو<sup>(٢)</sup>، كان من المفروض عليهم تسليم السلطة إلى بوانكاريه<sup>(٣)</sup>، بعد عام من حالة تجاوز الحدّ الأقصى...»

«بخصوص الكلام الشفهي... الكلام في نظري شيء هام وكذلك الفكر أي الكلمات في طور الولادة... وهذه المحاوره نفسها من جهة أخرى تدلّ في كل لحظة على النقائص، على الجانب الموحل، على الجانب الوسخ نوعاً ما إذا شئت (ومثال ذلك قولي إن الكلام وتوضيح الرأي بالكلام تحويل لغسيل وسخ في صندوق، في مخزن أو... وإن الإحساس الذي ينتابنا في النهاية هو الاشمئزاز) في حين أنه لتحقيق شيء نظيف، يجب الشروع في الكتابة (ضربة على الطاولة)... وبطبيعة الحال إنني لا أحسن الكلام بقدر ما أحسن الكتابة... لا أقول إنني أكتب بطريقة حسنة جداً لكنني أحسن الكتابة بالتأكيد أكثر من

أجرى الحوار مارسيل سيادا  
ماغزين لبتيرير، العدد ٢٦٠  
كانون الأول - ديسمبر ١٩٨٨

## النباتات ليلا

فرنسيس بونج

مديح الصناعي

صاحب الجلالة، يمكن أن يبدو عقلكم فقيراً، تؤثته طاولات مسطحة  
وأضواء مخروطية تجتذب خيوطاً عمودية وموسيقى تُغرق الروح  
التجارية.

لكن سيارتكم، حول الأرض، تطوف علناً بباريس كصدار محدب  
يقطعه نهر من البلاتين، يتدلّى فيه برج إيفيل مع حُلّيات أخرى  
شهيرة، وعندما تعودون من مصانعكم المودعة في جوف الحقول  
مثل القذارات العفنة،

ترفعون البسُط وتدخلون صالاتكم،  
عذّة نساء يأتينكم، ثيابهنّ من حرير، مثل ذباب  
أخضر.

العامل الجلود

إلى ش. فولك

شاحنات همجية تُرُجّ الزجاج الوسخ للصباح الطالع.  
في الحانة يحرك فابر غير المرتاح في جلسته تحت الطاولة حذاءه  
الذي تلوّث البارحة بالطين. يمسح فولاذ سكينه الذي هاجمته  
البطاطس المسلوقة بقطعة خبز يأكلها في ما بعد. يشرب خمراً يُشوّك  
طعمها الفظيخ حُلّيمات الفم ثم يدفع ثمن ما شرب صاحب العمل الذي  
دقّ الكأس. عند الساعة السابعة يبدو الحيّ ساحة شغل. المطر ينزل.  
يفكر فابر في عربته القلابة التي أمضت الليل في الخارج، مقلوبة  
قرب كُدس رمل والتي سيرفعها بعنف مُحدثاً صريفاً حاداً، شاحباً  
في الضباب، لشحنها من جديد.



وهو لا يزال هنا آمناً، في جيب سئرتة كُنْش و قلمُ رصاص كبير وورقة صندوق التقاعد.

من مجموعة اثنا عشر نصاً قصيراً

### ثمرات التوت

في الغابات الطيبوغرافية التي تكوّنها القصيدة على طريق لا يؤدي إلى خارج الأشياء ولا إلى الفكر، تشكّل بعض الثمرات كتلةً من الدوائر التي تملؤها قَطْرَةٌ حبر.

الثمرات السود والوردية والكاكية المجتمعة على العنقود تقدم مشهداً لعائلة متغطرسة في مختلف الأعمار أكثر ممّا تثير ميلاً شديداً إلى الجنّي.

لعدم تناسب الحبّات مع اللُّباب لا تحبها العصافير كثيراً ويبقى في جوفها شيء قليل عندما تخرقها من المنقار إلى الشرج.

لكن الشاعر أثناء جولته المعتادة لا يتناول الحبة عن خطأ: «هكذا يقول في نفسه، تُكلّل بالنجاح في عدد وافر الجهود المتأنيّة لزهرة في غاية الحساسية وإن كان ذلك بتشابك متجهّم ومنسدّ للعُلْيُق. دون ميزات أخرى كثيرة، - ثمرات التوت ناضجة (\*) تماماً - مثلما تُصاغ أيضاً هذه القصيدة.

(\*) يوجد في اللغة الفرنسية تماثل صوتي وكتابي بين Mure: ثمرة التوت وMure:

ناضجة.

### الحلازين

على العكس من شظايا الفحم الحجري التي توجد في الأرمدة الحارّة، تحبّ الحلازين الأرض الرطبة . Go on (الدأب)، تتقدم ملتصقة بها بكامل جسدها. تنقل منها ما تنقل وتأكل ما تأكل وتتغوّط. تخرقها الأرض وتخرق الأرض. إنه تداخل في غاية التآلف ذلك أنّ النَّسْق على النَّسْق يُصاحب العنصر السلبي عنصر فاعل والعنصر السلبي يغمُر العنصر الفاعل ويغذّيه في آن واحد - وهو يتنقل ويأكل في الوقت نفسه.

(هناك شيء آخر يستحق الذكر بخصوص الحلازين، أولاً رطوبتها الخاصة، دمها البارد وقابليتها للانبساط.)

ومن الملاحظ أنه لا يُمكن تصوّر حلزون خارج صدافته لا يتحرك. ما إن يستقرّ حتى يعود إلى داخله. وعلى العكس يُجبره احتشامه على التحرك ما إن يُظهر غزّيه ويكشف شكله الحساس، وما إن يتعرّض للخارج حتى يدبّ.

في أوقات الجفاف تنزوي الحلازين في الحُقَر التي يبدو أن حضور أجسامها فيها يساعد على الحفاظ على الرطوبة. وهي تتجاور فيها مع أنواع أخرى من الحيوانات ذات الدم البارد كالعلاجيم والضفادع. لكنها لا تغادرها في وقت واحد. وهي الأجدر بالالتحاق بها لأنّ عناءها أشدّ في مغادرتها.

وإن كانت تحبّ الأرض الرطبة فهي فضلاً عن ذلك لا تميل إلى الأماكن التي تغلب فيها نسبة الماء مثل المستنقعات والبرك. فهي تفضّل الضقة لكن شرط أن تكون خصبة ورطبة.

تثير شراحتها البقول والنباتات ذات الأوراق الخضر المثقلة بالماء. وهي تعرف كيف تقنات منها تاركة عروق الأوراق فقط وقاطعة ما هو رخص. فهي آفة أوراق السلطة.

كيف تكون داخل الحُقَر؟ كائنات تُحبّها لميزات معينة لكن بنية الخروج منها. فهي تمثّل عنصراً مكوناً لها وهو عنصر جوال أيضاً. وفي هذا المكان كما في وضوح النهار تحافظ صدفتها على عالمها المستقل في الممرات الواضحة.

من المؤكّد أن حمل هذه الصدفّة والتنقل بها في كلّ مكان أمر مزعج أحياناً لكن ذلك لا يُضايقها وهي في النهاية سعيدة. من النادر أن يتمكّن المرء من العودة إلى سكناه حيثما وُجدَ ومن تحدّي كل مصدر للمضايقة. فالأمر يستحق ذلك.

يسيل لعابها زهواً بهذه الميّزة وهذه الرفاهية. كيف يمكن أن أكون كائناً في منتهى الحساسية والضعف وفي مأمن كذلك من هجمات غير المرغوب فيهم وأتمتع بسعادتي وراحتي. لذلك أحمل هذا الرأس الباهر.

ملتصق بالأرض تماماً، بطيء ومتدرّج وقادر على أن أنفكّ من الأرض لأعود إلى نفسي وليكن بعدي ما يكون. تستطيع ضربة قدم أن تدحرجني في أي مكان. فأنا واثق في قدرتي على الوقوف والالتصاق

من جديد بالأرض حيث يرميني القدر وإيجاد قوتي: الأرض، المصدر الشائع للغذاء.

يا لها من سعادة ومن غبطة في أن تكون حلزوناً. لكن لعاب الزهوّ هذا يطبع بصمته على كل ما تلمسه الحلازين. أثر فضي اللون يثبّعها. وربما يذللّ عليها للطيور التي تشتتها. هذه هي العقدة والمسألة، الوجود أو اللاوجود (وجود المزهوين)، الخطر.

وحيد هو الحلزون بالطبع، إنه لو حيد. ليس له الكثير من الأصدقاء. لكنه لا يحتاج لذلك ليكون سعيداً. يلتصق بالطبيعة جيداً ويستمتع بها كلياً عن قرب، فهو صديق الأرض التي يلثمها بكامل جسده وصديق الأوراق والسماء التي يرفع رأسه نحوها بكبرياء بعينيه الكرويتين الحسّاستين: نبالة وبطء وحكمة وكبرياء وعجّب وافتخار.

ولا يجب أن يدفنا ذلك إلى القول بأنه يشبه الخنزير. فهو لا يملك تلك القوائم الصغيرة الحقيرة وليس له تلك الكرّاحة المضطربة، تلك الضرورة وفضيحة الفرار بلا مرونة. هو أكثر صلابة وتجلداً، أكثر مهارة وأنفة وأقلّ نهماً بلا ريب - أقلّ تروية؛ وهو أقلّ تهوراً وتسرعاً في النهم حين يترك هذا الغذاء ليرتمي على غذاء آخر، وأقلّ خوفاً من فقدان شيء ما.

لا شيء أجمل من هذا الأسلوب في التقدم بكل بطء وثقة وحذر، أية جهود وراء هذا الانسياب الباهر الذي تُكرم به الأرض! مثل سفينة طويلة تخلف أثرها الفضي. هذه الطريقة في السير مهيبة خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار مرة أخرى هذه القابلية للعطب وهاتين العينين الكرويتين الحسّاستين للغاية.

هل غضب الحلازين قابل للإدراك؟ هل توجد أمثلة على ذلك؟ وبما أنه بلا أدنى حركة فهو يظهر بلا ريب في إفراز اللعاب المتسبّخ والمتسارع أكثر فأكثر. لعاب الزهوّ. نلاحظ هنا أن دليل التعبير عن غضبها هو نفسه الخاص بالازدهاء. هكذا يسكن روعها وتحدع ما حولها بأسلوب غني وفضي.

يصبح تعبيرها عن الغضب وكذلك عن الزهوّ لماعاً حين يجفّ. لكنه يشكّل أيضاً أثرها ويذللّ عليها القانص. كما انه زائل، تمحوه أولى الأمطار القادمة.

ذلك هو شأن كل الذين يعبرون عن أنفسهم بصورة ذاتية تماماً دون

ندم وبواسطة آثار فقط دون انشغال ببناء وتشكيل تعبيرهم الخاص  
كمسكن صلب متعدّد المستويات يدوم أكثر منهم.  
لكن أليست الحلازين في حاجة إلى ذلك على الأرجح. إنها أبطال أي  
كائنات يمثل وجودها أثراً فنياً وليست مجرد فنانيين أي صانعي آثار  
فنية.

غير أنني هنا أصل إلى إحدى النقاط الأساسية في الدرس الخاص  
بها الذي لا يتعلّق بها وحدها لكنها تشترك فيه مع كل الكائنات  
الحاملة للأصداف: هذه الصدفة كجزء منها هي أيضاً أثر فني، تُصبّ.  
وهي تدوم أكثر منها لأمد طويل وها هو المثال الذي تقدّمه. لقداستها،  
تجعل من حياتها أثراً فنياً - أثراً فنياً للكمال الذي تبلغه ويسيل  
إفرازها على النحو الذي يجعله يتخذ شكلاً. لا شيء يتعدّأها هي،  
يتعدّى ضرورتها، يتعدّى حاجتها، لا يمثل أثراً لها. لا شيء من ناحية  
أخرى غير متجانس مع وجودها المادي. لا شيء يكون غير ضروري  
وإجباري بالنسبة إليها.

هكذا ترسم للإنسان واجبه. تأتي الأفكار العظيمة من القلب. أصلح  
نفسك معنوياً بإتقان تكتب أجمل الأبيات. تلتقي الأخلاق والبالغة  
في الطموح وحبّ الحكمة.

لكن فيم تتمثّل قداستها: في الخضوع للطبيعة تحديداً، فاعرف نفسك  
بنفسك أولاً. واقتنع بنفسك كما أنت. في وفاق مع نقائصك وفي  
تناسب مع حجمك.

لكن ما هو التصوّر الخاص بالإنسان: الكلام والأخلاق. الإنسانية.

باريس، ٢١ آذار ١٩٣٦

## ساحل البحر

البحر حتى حدوده القريبة شيء بسيط يتكرّر موجةً موجةً. لكن  
الأشياء الأكثر بساطةً في الطبيعة لا تُقتحم دون منحها الكثير من  
الأشكال واستعمال الكثير من الأساليب، وكذلك الأشياء الأكثر سُكاً،  
دون ترفيق. لذلك يندفع الإنسان، بسبب الضغينة أيضاً تجاه  
ضخامتها التي تُرهقه، نحو السواحل أو تقاطع الأشياء الكبيرة  
ليحددها. لأن العقل داخل المتماثل يرتجّ وتقلّ كثافته بشكلٍ خطر:  
على الفكر الذي تخونه المفاهيم أن يتزوّد أولاً بالمظاهر.

في حين أن الهواء نفسه، إذ تُرْبِكُه تَغْيِرات حرارته أو حاجةٌ مأساوية للتأثير والمعلومات بالنسبة إلى أي شيء، لا يتصقح مع ذلك إلا سطحياً المجلد البحري الضخم ويطوي زوايا صفحاته، العنصر الآخر الأكثر ثباتاً والذي يحتملنا يغرس فيه على نحو مائل حتى المقبض الصخري سكاكين ترابية كبيرة تستقر في السماكة. أحياناً عندما يلتقي بعضلة حيوية، تطلع شيئاً فشيئاً شفرة: هي ما يُسمى بالشاطيء.

هذا الجزء من الامتداد، المغترب بالنسبة للهواء الطلق والذي دفعته الأعماق وإن تعود عليها إلى حد نقطة معينة، يستطيل بين الاثنين أصهب وأجذب، ولا يحتمل عادةً سوى ذخيرة من الحطام المصقول بلا كلل والذي جمعة الهادم.

تناغم من العناصر، بتكتمه العذب وكموضوع للتفكير، يُعَرِّض هنا منذ الأزل: منذ تكوُّنه عبر ما تُمارسه على سطح لا يُحدِّد روح لجوجة تهب أحياناً من السماوات، الموجة القادمة من بعيد، دون عراقيل ودون عتاب لأول مرة في النهاية، تجد من تتحدث إليه. لكن عبارة واحدة وموجزة تُوجِّه إلى الحصيَّات والأصداف التي تبدو في أماكن متغيرة، وتلفظ أنفاسها وهي تُنطقُ بها، وكل الأمواج التي تتبعها تلفظ أنفاسها وهي تنطقُ بها بشكل مماثل، وأحياناً تُنطق بصراخ عال تقريباً. ترفع كلُّ منها حين تُبلِّغ الجوقة متسلقةً الأخرى عنقها قليلاً وتكشف عن نفسها وتنسَمِّي لمن تتوجه إليه. هكذا يُستقبل في اليوم نفسه ألفاً إله مُجانس في تَقْدِمةِ البحر المُطْنَبِ والُولود لما هو شفهي في كل ساحل من سواحله.

وكذلك على مُبْرَك أيتها الحصيَّات طبعاً، من أجل حُطْبَة فظَّة، مُرَارِع من الدانوب يأتي لِيُسْتَمَعَ إليه: لكن الدانوب نفسه ممتزج بكل أنهار العالم الأخرى بعد أن فقدت اتجاهها وادعاءها وهي منذورة في خيبة مريرة لذوق من يتذوق حقيقةً بالامتصاص ميّزتها السرية: النُكْهَة. وبالفعل إنما بعد فوضى الأنهار، عند انحلالها في المكان الجامع للمادة السائلة، العميق والفائض، قد أُطْلِقَ اسم البحر. لذلك سيبدو هذا الأخير على سواحله غائباً دائماً: مستفيداً من التباعد المتبادل الذي يمنعها من التواصل في ما بينها إن لم يكن عبْرُه أو عبْر انعطافات كبيرة، يحمل كلاً منها على الاعتقاد بأنه يتَّجه نحو أحدها، لطيفاً في الواقع مع الجميع وأكثر من لطيف: وهو قادرٌ بالنسبة لأي منها على

الاجتياح والإقناع بشكل متتابع، يُحافظ في قعر مَرَكَنه نهائياً على امتلاكه اللانهائي للتيارات. لا يخرج من حدوده أبداً إلا قليلاً وَيَكْبُحُ هو نفسه جنون أمواجه ومثل المدوس (\*) التي يُسَلِّمُهَا للبحارة كصورة مصعرة أو عَيِّنَةٍ منه، يقدم فقط تحية إجلال بانتشاء عبر كل سواحل.

كذلك هو الشأن بالنسبة إلى ثوب نبتون (\*\*)، هذا التراكم العضوي الزائف من الأشعة على ثلاثة أرباع العالم المنتشرة بنسق واحد. لا خنجر الصخور الأعمى ولا العاصفة الحقارة التي تُقَلِّبُ رزم الأوراق معاً، ولا عين الإنسان المنتبهة وهي منشغلة بعناء وبلا مراقبة في وسط ممنوع عن المنافذ المفتوحة للحواس الأخرى وتعكره أكثر ذراعاً تغوص للقبض، لا أحد في الحقيقة قرأ هذا الكتاب.

(\*) méduse جنس حيوانات هلامية بحرية تضيء في الليل.  
(\*\*) Neptune إله البحر والملاحة عند الرومان، يمثل حاملاً حربة مثلثة الأُسَّة دلالة على سلطته على البحر والرياح.

## الأمّ الشائبة

بعد بضعة أيام من الولادة، يتغير جمال المرأة. وجهها المائل في الغالب على صدرها يطول قليلاً. تبدو أحياناً عينها اللتان تغضهما بانتباه أمام شيء قريب، إذا رفعتها، شاردتين قليلاً. ترسلان نظرة مُفَعِّمة بالثقة لكنهما تتوسلان الاستمرار. تلتوي الذراعان واليدين وتزدادان قوّة. الساقان اللتان نُخِّلْنَا وضَعْفْنَا كثيراً تجلسان بلذّة والرُكبتان مُرتفعتان جداً. البطن منتفخة ودكناء، لا تزال حسّاسة؛ يتلاءم أسفلها مع الراحة وليل أغطية الأسرة. لكنّ كلّ هذا الجسد الكبير عندما ينتصب في ما بعد يتطوّر في مكان ضيق بين الرايات الصالحة لكلّ عُلوّ لمربعات القماش البيض التي يُمَسِّكُ بها بيده (\*) الفارغة أحياناً ويَدْعُكُهَا وَيَجْسُهَا بفطنة لبسطها ثانية أو طيها في ما بعد حسب نتائج هذا الفحص.

(\*) الضمير يعود إلى الجسد.

## ملاحظات حول الصدفّة

الصدفة شيء صغير لكن يمكنني أن أجعلها فائقة الطول بإعادة نقلها حيث أجدّها على بساط من الرّم. لأنني سأخذ إذن حفنة من الرمل وأنظر إلى القليل ممّا يتبقى في اليد بعد أن تكون الحفنة كلّها تقريباً قد انفلتت من بين فجوات أصابعي، سأنظر إلى بعض الحبات ثم إلى كل حبة، ولن تبدو لي في هذه اللحظة أية حبة شيئاً صغيراً، ثم ستبهرنني الصدفة في ظاهرها، هذه القوقعة المحارية أو هذه العمّرة الهجينة<sup>(\*)</sup>، أو هذه «القُبْضِيَّة»<sup>(\*\*)</sup>، مثل نُصْب ضخم، هائل وثمانين في الوقت نفسه، شيء شبيه بهيكل انغور<sup>(\*\*\*)</sup>، سان - ماكلو أو الأهرام، مَوْحِيَّة بمعنى أكثر غرابة من هذه الآثار الإنسانية الواضحة جداً.

وإذا خطرت في ذهني فكرة بأن هذه الصدفة التي يمكن لموجة بحرية أن تغمرها بلا شك، يسكُنها حيوان، وإذا أضفت حيواناً إلى هذه الصدفة متخيلاً إياها موضوعاً تحت بضعة سنتمرات من الماء، أترك لكم أن تتصوروا كم سيتنامى ويشد انطباعي من جديد ويصبح مختلفاً عن الانطباع الذي يتركه أكثر النُصْب تميّزاً من بين النُصْب التي ذكرتها منذ حين!

نُصْب الإنسان تشبه أجزاء هيكله العظمي أو أجزاء أي هيكل عظمي، تشبه عظاماً كبيرة مجردة من اللحم: لا توحى بأي ساكن في حجمها. الكاتدرائيات الأكثر ضخامة لا يخرج منها سوى فرق من النمل بلا شكل وحتى الفيلا والقصر الفاخر المخصّصان لساكن واحد يشبهان خلية أو مُمَلَّة ذات حُجَّيرَات عديدة أكثر ممّا يشبهان صدفة. عندما يخرج المولى من منزله لا يترك بالتأكيد انطباعاً مثل ذلك الذي يتركه عسكري البحر<sup>(\*\*\*\*)</sup> عندما يُبررُ كُلابته الهائلة في فوهة البُويُق الرائع الذي يؤويه.

يمكنني أن أجد متعة في اعتبار روما أو نيم هيكلًا عظيمًا مشتتًا، هنا الطُّبُوب وهناك جمجمة مدينة قديمة كانت حيّة، جمجمة حيّ زائل، لكن عليّ أن أتخيل تمثالاً ضخماً برُمته لا يتوافق في شيء مع ما يمكن أن نستنتجه منطقياً ممّا عرفناه حتى بواسطة عبارات في المُفرد مثل الشعب الروماني أو الجمهور البروفانسيّ.

كم أُرغب في الاعتقاد بأن مثل هذا التمثال الضخم قد وُجدَ حقيقةً وتُعْذَى على نحو ما الرؤية الشبحية للغاية والمجردة، دون أية قناعة أتَمَلُّها! كم أُرغب في لمس خديّه، شكل ذراعه وكيف يمدّها بجانب جسده.

لدينا كل ذلك مع الصدفة: إننا معها بالجسد كاملاً، لا نفارق الطبيعة: الرخويات أو القشريات هنا حاضرة. من هنا يتأى نوع من القلق الذي يضاعف عشر مرات متعتنا.

لا أعرف لماذا أود لو أن الإنسان بدلاً من هذه النصب الضخمة التي لا تدل إلا على التنافر الغريب بين خياله وجسده (أو بالتالي سلوكاته الاجتماعية والجمعية غير النبيلة)، وبدلاً أيضاً من هذه التماثيل على قياسه أو الأكبر منه قليلاً (أشير إلى تمثال موسى لميكالانجلو) التي ليست سوى أشكال تمثيلية بسيطة، يُشكل أنواعاً من الكوى والأصداف في حجمه وأشياء مختلفة جداً عن شكله المماثل لشكل الرخويات لكنها أيضاً متناسبة معه (أكواخ الزنوج تقنعني من هذا المنظور)، لو أن الإنسان يعتني بإنشاء مسكن ليس أكبر بكثير من جسده للأجيال ويكون هنا متضمناً كل خياله ومبرراته، لو أنه يوظف عبقريته في التعديل وليس في التباين - أو في الأقل تتعرف العبقرية على حدود الجسد الذي يتحملها.

ولا يعجبني حتى أولئك الذين مثل فرعون يُقيمون نُصباً بعدد وافر لواحد فقط: كنت أود لو استعمل هذا العدد الوافر في أثر أقل ضخامة أو ليس أكبر من جسده بكثير، - أو - ما قد يكون أكثر أحقية أيضاً هو أن يدل على تفوقه على البشر الآخرين بميزة أثره الخاص.

من هذا المنظور يعجبني خصوصاً بعض الكتاب أو الموسيقيين المعتدلين مثل باخ، رامو، ماليرب، هوراسيوس، مالارميه، -، والكتاب على رأس الآخرين لأن نُصبهم يُنشأ من الإفراز الحقيقي الشائع للإنسان - الحيوان الرخوي، من الشيء الأكثر تناسباً وتوافقاً مع جسده والأكثر اختلافاً مع ذلك عن شكله حسب ما يمكن تصوّره: أعني الكلام.

يا لوفر Louvre القراءة الذي يمكن أن يسكنه ربما بعد نهاية السلالة ضيوف أحر، بعض القرود مثلاً أو عصفور ما أو كائن ما متفوق، مثلما يحل الحيوان القشري في محل الحيوان الرخوي في العمرة الهجينة. ثم بعد نهاية مملكة الحيوان، ينفذ إليها الهواء والرمل ببطء في شكل حبات صغيرة بينما هي تلمع على الأرض وتتأكل، وستأخذ في التفتت بتألق، أيها الغبار العقيم والأثيري، أيها الراسب اللامع وإن حُطّ وسُحِق بلا انقطاع بين المصقحات الهوائية والبحرية، أخيراً! لم يعد أحد هناك ولا يمكن أن يُشكل أي شيء من الرمل، حتى الزجاج



وانتهى الأمر !.

tiare batarde (\*)

(\*\*) محارة مستطيلة تشبه قبضة السكن.

(\*\*\*) هيكل انغور Angkor معبد قديم في كمبوديا.

(\*\*\*\*) عسكري البحر : نوع من المحار ينزل في الأصداف الفارغة.

## الحيوان والنبات

الحيوان يتحرك أما النبات فينبسط للعين.

نوع كامل من الكائنات المتحركة تضطلع به الأرض مباشرة.

لها في العالم مكانها المؤمّن وزخرفتها بالأقدميّة.

هي مختلفة عن إخوتها الكائنات المتسكّعة في أنها ليست مضافة إلى

العالم ودخيلة على الأرض. وهي لا تنيه بحثاً عن مكان تموت فيه

بما أن الأرض تمتصّ بقاياها بعناية مثل بقايا الكائنات الأخرى.

لا يشغلها الغذاء أو السكن، لا أحد يفترس الآخر : لا رعب، لا عدو

جنونيّ، لا شذائد، لا أنين، لا صراخ، لا كلام. ليست أجساداً أخرى

للإضطراب والحمّى والقتل.

بمجرد أن ترى النور، يكون لها مقام في الشارع أو الطريق. دون أيّ

انشغال بجيرانها، لا تدخل إحداها في الأخرى عبر الإمتصاص، ولا

تخرج إحداها من الأخرى بالحمل.

ما يدلّ على موتها تبيّسها وتساقطها على الأرض أو بالأحرى الوهن

ونادراً ما يكون الإنحلال. لا يتأثر موضع من أجسامها أكثر من غيره

إلى درجة أنه إذا جرح يسبّب الموت الكامل. لكن حساسيتها تتأثر

أكثر بالمناخ وشروط وجودها.

وليست ... ليست ...

جحيمها من نوع آخر.

ليس لها صوت. هي مشلولة تقريباً. لا تستطيع أن تثير الإنتباه إلا

بأوضاعها. لا يبدو أنها تعرف عذابات عدم التبرير. لكنها لا تستطيع

بأي شكل من الأشكال أن تتخلص من هذا الوسواس بالفرار أو أن

تعتمد بالتخلص، في نشوة السرعة. لا حركة فيها غير حركة الإمتداد.

لا إيماءة، لا فكرة، ربما لا رغبة، لا نيّة لا تفضي إلى نموّ هائل

لأجسامها، إلى نموّ زائد غير قابل للتدارك.

أو بالأحرى، وهو الأمر الأسوأ، لا شيء مهولاً بسبب الشقاء: رغم كل جهودها لا «تعبير»، لا تُوفَّق أبداً إلا إلى تكرار نفس التعبير، نفس الورقة مليون مرة. في الربيع، عندما تترك أمواجاً ودفقات من الأخضر تنفلت منها، لأنها لم تعد تحتل ضبط النفس، وتعتقد أنها ترتل نشيداً مختلفاً، وتخرج من نفسها وتمتد إلى الطبيعة كلها وتضمها، لا تُوفَّق في تكرارها لآلاف النماذج إلا إلى نفس العلامة ونفس الكلمة ونفس الورقة.

لا يمكن الخروج من الشجرة بوسائل الشجرة.

>

«لا تعبّر عن نفسها إلا بأوضاعها..»

لا حركات فهي تكتفي بمضاعفة أذرعها وأيديها وأصابعها، - مثل تماثيل بوذا. هكذا بحكم عطالتها تُنبُع أقصى أفكارها. ليست سوى رغبة للتعبير. لا شيء يُحَقِّق بالنسبة إليها، لا يمكنها أن تكتم أية فكرة، تنبسط كلياً، بنزاهة وبلا قيد.

لأنها عاطلة، تقضي وقتها في تعقيد شكلها الخاص واستكمال أجسادها، كأكثر تعقيد تحليلي. حيثما تُولد ومهما تحقت، لا تنشغل إلا بالتعبير: تنتهي، تتزيّن، تنتظر من يجيء ليقراها.

لا تملك كي تستقطب الانتباه إلا أوضاعها والخطوط، وأحياناً إشارة استثنائية ودعوة عجيبة للعينين ولحاسة الشم في شكل حُبابات، أو قنابل ضوئية ومعطّرة تسمّى أزهاراً والتي هي بلا ريب جروح. هذا التغيير للورقة السرمدية له دلالة خاصة بالتأكيد.

>

الزمن والنباتات: تبدو جامدة دائماً، لا متحركة. تدير الظهر لبضعة أيام، لأسبوع، قد تحدّد وضْعها أكثر وتعدّد أعضاؤها. هويتها واضحة تماماً لكن شكلها قد تحقّق أفضل فأفضل.

>

جمال الأزهار التي تُدْبَلُ: تلتوي البتلات كما لو أن ذلك يتم تحت تأثير النار: بل إن الأمر كذلك: هناك اجتفاف، تلتوي لتتيح ظهور البذور التي تقرّر أن تعطّيها فرصتها، الميدان خال. وهكذا تستعرض الطبيعة نفسها أمام الزهرة، تُبرز قوّة الإنفتاح والإنفراج: تتشنج وتلتوي وترتد إلى الوراء وتفسح المجال للبذرة التي تخرج منها وهي التي كانت هيئتها.

زمن النباتات يتحول إلى فضائها، الفضاء الذي تحتله شيئاً فشيئاً مألوفةً مُجَمَّلاً مساحياً محدداً نهائياً. وعندما تفرغ من ذلك، ينتابها الكَلَلُ وتبدأ مأساة فصل معين.  
مثل نموّ البلور : هناك إرادة للتشكل واستحالة للتشكل إلا بصورة ما.

من بين الكائنات المتحركة يمكن أن نميز الكائنات التي تتحرك داخلها، علاوة على الحيوية التي تجعلها تكبر، قوةً تستطيع بواسطتها أن تحرك كامل جسدها أو جزءاً منه وأن تتنقل على طريقتها في العالم، -والكائنات التي لا توجد داخلها حركة أخرى غير حركة الإمتداد. بمجرد أن تتحرر من ضرورة النمو، تعبّر الأولى عن نفسها بأشكال متعددة، في ما يتعلق بانشغالات لا تُحصى كالسكن والغذاء والدفاع عن النفس وبعض الألعاب عندما يتاح لها أخيراً وقت للراحة. بخصوص الكائنات الأخرى التي لا تعرف هذه الضرورات الملحة، لا يمكننا القول بأنها لا تملك مقاصد أخرى أو إرادة غير التنامي، لكن على أية حال كل إرادة للتعبير من جانبها عاجزة، إلا عند تنمية جسدها، كما لو أن كل رغبة تكلف ضرورة تغذية عضو إضافي وَحَمْلُهُ. يا له من تعدد جهنمي للمادة بمناسبة كل فكرة ! كل رغبة في الفرار تثقل السلسلة التي تشدني بحلقة جديدة !.

ما هو نباتي تحليل بالإثبات، ديالكتيك أصلي في الفضاء. تطوّر بانقسام الفعل السابق. التعبير لدى الحيوانات شفهي أو إيماء بحركات تمحو إحداها الأخرى. والتعبير لدى النباتات كتابي بصورة نهائية. لا وسيلة للعودة والتعديلات مستحيلة : للإصلاح الذاتي، لا بد من الإضافة، إصلاح نص مكتوب أو سبق نشره بواسطة ملحقات وهكذا دواليك. لكن يجب أن نضيف أنها لا تنقسم إلى ما لا نهاية. فلكل منها حدّ.

لا تترك كل حركة من حركاتها أثراً فقط مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الإنسان وما يكتبه بل تترك حضوراً، ولادةً يتعذر تعديلها ولا تنفصل عنها.

أوضاعها أو «اللوحات - الحية» :  
لحاجة خرساء، تضرعات، هدوء قوي، انتصارات.

يُقال إن العُجَزَ ومبتوري الأعضاء يرون قواهم تتطور بشكل مدهش :  
هكذا النباتات : لا حركيتها تصنع اكتمالها وتقصيها الدقيق وزينتها  
الجميلة وثمراتها الغنية.

ليس أية حركة من حركاتها من تأثير خارجها هي بالذات.

أدى هذا الإختلاف اللانهائي للأحاسيس التي تولدها الرغبة في  
اللاحركية إلى تنوع لا نهائي للأشكال.

جملة قوانين معقدة للغاية، أي الصدفة الأكثر اكتمالاً تنظم ولادة  
النباتات على سطح الكوكب ومكانها.  
قانون اللامحدّد المحدّد.

النباتات ليلاً.

انبعاث حمّض الكربون عبر الوظيفة اليخضورية مثل صُعداء تدوم  
ساعات، مثل الوتر الخفيض والمرتخي جداً في الآلات الوترية، عندما  
يهتز على حدّ الموسيقى والصوت الصافي والصمت.

رغم أن الكائن النباتي يميل إلى أن يُعرّف بحدوده المحيطة وأشكاله،  
فإنني أقدر فيه أولاً ميزةً في مادته : هي قدرتها على تحقيق توليفها  
الخاص على حساب الوسط غير العضوي دون غيره، الذي يحيط  
بها. كل شيء حوله ليس سوى منجم يستمد منه العرق الأخضر  
الثمين ما يُنشئ به باستمرار جيلته (\*) في الهواء عبر الوظيفة  
اليخضورية لأوراقه وفي الأرض عبر قوة الإمتصاص لجذوره التي  
تهضم الأملاح المعدنية. من هنا تأتي الميزة الأساسية لهذا الكائن في  
تحرّره من كل الإنشغالات بالسكن والغذاء في الآن نفسه لحضور  
مصدر غذائي لا نهائي حوله، وهي : اللاحركية.

\* الجيلة : المادة الحية الأساسية في خلايا الحيوان والنبات.

## الجمبري

عدة خاصيات وحالات تجعل من حيوان صغير أحد الأشياء الأكثر حياءً في العالم وربما القنيفة الأكثر جُفولاً عند النامل، ولا تهمّ بالتأكيد تسمية هذا الحيوان أولاً بقدر ما يهمّ استحضارُه بحذر، وتُرْكَةُ ينخرط في حركته الخاصة في مجرى مواربته والوصول أخيراً بواسطة الكلام إلى النقطة الجدلية التي يوضعه عندها شكله ومقامه ووضعته الخرساء والقيام بوظيفته اللازمة.

لنقرّ بأمر أولاً، يحدث أن تُعرض للإنسان حين تشوّش بصره الحمى والجوع أو مجرد التعب، حالة من الهلوسة العابرة والهيئة بلا شك : عبّر وثبات سريعة، متقطعة، متتابعة، ارتجاعية مصحوبة بارتدادات بطيئة، يلمح بين زاوية وأخرى من امتداد رؤيته نوعاً من العلامات الصغيرة تتحرك على نحو معين وهي غير بارزة بجلاء، نصف شفافة، في شكل عُصَيَات وفواصل وربما علامات وَقْف أخرى تطمس أمامه العالم على نحو ما دون أن تخفيه عنه بالمرّة، وتنتقل في شكل طباعة فوقية، وتثير في النهاية الرغبة في فرك العينين للاستمتاع في استبعادها برؤية أكثر وضوحاً.

لكن ظاهرة مماثلة تحدث أحياناً في عالم التمثلات الخارجية : لا يقفز الجمبري في غمرة الموج الذي يسكنه بشكل مختلف. وكما أن اللطخات الصغيرة التي تحدثت عنها منذ قليل هي نتيجة كُدْرَة في البصر، يبدو أن هذا الكائن الصغير مرتبط أولاً باللُّبْس البحري، وهو يظهر في الغالب في أماكن يكون فيها هذا اللُّبْس في أوجه دائماً حتى في الأجواء الصافية : في تجويف الصخور حيث تتعارض بلا انقطاع التموجات السائلة التي لا تلمح فيها العين أبداً شيئاً متأكداً، في كثافة صافية لا تُميّز بسهولة عن الحبر، رغم كل المشقة التي تلقاها. شَفَفٌ مُجْد مثل قفزاته يُجرّد أخيراً حضوره الثابت نفسه والنظرات تتابعه، من كلّ استمرارية.

تُلفي أنفسنا هنا بالضبط عند نقطة ينبغي ألا يتفوق فيها باعتبار هذه الصعوبة وهذا الشك وهمّ ضعيف بفضل لا يحتفظ الإنتباه الخائب المتنازل عنه سريعاً للذاكرة بالجمبري أكثر مما يحتفظ بانعكاس ما، أو بالظل المتواري والسابح بمهارة لأنواع يُمثّلها

بصورة ملموسة في أسفل الأعماق سرطان البحر واللينغوستين والكركند وكذلك الإربيان في الجداول الباردة. كلاً، لا شك في أنه يعيش مثل هذه الدبابات الرعناء ويعرف، وإن كانت الوضعية أقل اندحاراً، كل الآلام والإضطرابات التي تفترضها الحياة في كل مكان... إذا لم يكن على هذا التعقيد الداخلي البالغ الذي يحركها أحياناً أن يمنعنا من الإحتفاء بالأشكال الأكثر تميزاً لنمنمة هي بالنسبة إليها شيء متاح لاستعمالها حسب الحاجة فيما بعد كعلامات رمزية لا تثير اهتماماً فإنه لا يجب مع ذلك أن يحافظ لنا هذا الإستعمال على الآلام المستحبة التي تثيرها فينا مشاهدات الحياة بشكل لا يُقاوم: تلك ضريبة فهم دقيق للعالم المتحرك بالتأكيد.

لكن ما الذي يستطيع أن يضيف أهمية أكبر على شكل ما أكثر من صفة توالده وانتشاره بواسطة الطبيعة في ملايين النماذج في نفس الساعة في كل مكان في المياه الباردة والغزيرة سواء كان الجو صحواً أو رديئاً؟ يعاني عدد من الأفراد هذا الشكل ويتحمل عذابه الخاص فينتظرنا من جرّاء ذلك في عدد من الأماكن هو نفسه، ما يثير رغبة الإدراك الجليّ. أشياء مستحبة بوصفها أشياء تبدي رغبة في استثارة الريبة ليس حول الحقيقة الخاصة بأيّ منها، أو حول احتمال تأمل طويل نوعاً ما يتعلق به وتملك مثالي مرضي إلى حدّ ما؛ قوّة يقظةً كامنة في الدّنب لتحويل الوجهة في كل لحظة: في علم الحركة يمكن في النهاية استعمال مثل هذا النموذج وليس في الهندسة المعمارية مثلاً... يجب أولاً أن يجد فن العيش هنا ما ينتفع به: ينبغي لنا أن نرفع هذا التحدي.

من مجموعة الرأي القلبي عن الأشياء.

## تصوّر الحبّ في ١٩٢٨

أظنّ أن الحبّ الحقيقي يحتوي على الرغبة، على الوله، على الشغف. إنني لمتأكد أنه لا يمكن أن: يولد إلا من استعداد لاستحسان أي شيء، ثم من استسلام وُدّي للصدفة أو للعادات المألوفة في العالم حتى تنقذ لهذا اللقاء أو ذاك؛ أن يحيا إلا ببذل أقصى الجهد في كل لقاء من هذه اللقاءات حتى لا تُرْعَج مَحَطُّ نَظْرِكَ وحتى تتركه يعيش كما لو أنه لم يلتق بك أبداً؛ أن يكتفي إلا باستحسان خفيّ بقدر ما هو مطلق،

ويتوافق كامل ومُفصّل حتى أن كلامك يتعامل دوماً مع كل الناس  
مثلما يتعامل هذا الشيء (محطّ نظرك) معهم عبر المكان الذي يحتلّه،  
عبر تماثلاته واختلافاته ومزاياه كلّها؛ أن يموت في النهاية إلاّ  
بالتأثير المتواصل لهذا الإحساء ولهذا الإختفاء التام عن عينيه - وكذلك  
بتأثير الإستسلام المطمئن للصدفة الذي تحدثت عنه في البداية سواءً  
قادك إلى هذا اللقاء أو ذاك أو أبعدك عنه.

١٩٢٨

### مأساة التعبير

أفكاري التي تعرّ عليّ أكثر من غيرها غريبة في العالم. يكفي أن أعبر  
عنها قليلاً كي تبدو له غريبة. إذا عبّرتُ عنها كلياً فقد تصبح بالنسبة  
إليها عامة.

هيهات! وهل أستطيع ذلك؟ إنها تبدو لي غريبة أنا نفسي. فقد قلتُ  
: تعرّ عليّ أكثر من غيرها...

يا لها من سلسلة (عجيبة) من المراجع إلى الأفكار، ثم إلى الكلمات،  
ثم إلى الكلمات، ثم إلى الأفكار.

١٩٢٦

### بلاغة

أظنّ أن الأمر يتعلق بإنقاذ بعض الشبان من الإنتحار والبعض الآخر  
من دخولهم فرق الشرطة أو الإطفائيين. أفكر في من يدفعه القرف  
إلى الإنتحار لأنهم يجدون أن حصّة «الآخرين» في نفوسهم كبيرة.  
يمكن أن نقول لهم: على الأقلّ اسمحوا بالكلام إلى الجانب الأقلّ فيكم.  
لتكونوا شعراء. سيجيبون: لكن هنا بالذات، هنا ما زلتُ أحسّ  
بالآخرين في داخلي، عندما أحاول التعبير عن نفسي ولا أستطيع  
ذلك. الألفاظ جاهزة وهي تعبّر عن نفسها: إنها لا تعبّر عني أبداً. هنا  
أيضاً أحسّ بالإختناق.

ولذلك يصبح تعليم فنّ مقاومة الكلمات مفيداً، أي أن لا نقول إلا ما  
نرغب في قوله، وأن نُعصِبَها ونُحْضِعَها. إن تأسيس بلاغة أو  
بالأحرى تعليم كل إنسان فنّ تأسيس بلاغته الخاصة يعني في  
النهاية عملاً من أجل الخلاص العام.

ذلك، ينفذ الأشخاص القليلين الذين ينبغي إنقاذهم: أي الأشخاص

الذين يسكنهم وعي الآخريين وهمُّهم ويحسُّون بالقرْف، أي  
الأشخاص الذين باستطاعتهم أن يجعلوا الفكر يتقدم وأن يغيروا  
وجه الأشياء حقاً.

١٩٢٩ - ١٩٣٠

## دوافع للكتابة

### I

لنتأكد من أمر : كان علينا أن نحس بدوافع ملحة لنصبح أو لنظل  
شعراء. كان دافعنا الأول بالتأكيد القرْف مما نُجْبَر على التفكير فيه  
وعلى قوله ومما تُلزِمنا طبيعتنا البشرية بالإنخراط فيه.  
حَجَلين من الأسلوب الذي تُسوَّى به الأشياء، حَجَلين من كل هذه  
الشاحنات الرعناء التي تمرّ في داخلنا، من كل هذه المصانع والمعامل  
ومحلات البيع والمسارح والمباني العامة التي تمثّل أكثر من ديكور  
لحياتنا، حَجَلين من هيجان الناس المنقر، من حولنا، قد لاحظنا أن  
الطبيعة التي تختلف من حيث قوتها عن الناس أقل ضجيجاً بعشر  
مرات وأن الطبيعة داخل الإنسان وأعني العقل لا يُحدث ضجيجاً على  
الإطلاق.

إذن، نريد أن نُسمع ولو لأنفسنا صوت إنسان. في الصمت نحن  
نسمعه بالتأكيد لكننا نبحت عنه في الكلام : لا شيء على الإطلاق.  
إنه كلامٌ. بل أقلّ من ذلك : الكلامُ كلام.  
أيها البشر! أيتها الرخويات التي لا شكل لها، أيها الحشد الذي يخرج  
إلى الشوارع، ملايين النّمال التي تسحقها أقدام الزمن! لا مسكن لكم  
سوى البخار العام الصاعد من دمكم الحقيقي : الكلام. اجترارُكم يثير  
اشمئزازكم، تنفُّسكم يخنُّكم. شخصيُّكم وعباراتكم يأكل بعضها  
بعضاً. كلامٌ على صورة السلوك، أيها المجتمع! لا شيء غير الكلام.

### II

دون أي اعتبار للكلمات نفسها، نظراً للعادات التي اكتسبناها في  
الأفواه المُننّنة، يجب اكتساب نوع من الشجاعة لا نعزم على الكتابة  
فقط بل على الكلام. ما يعطوننا هو كومة من الخرق البالية القذرة  
لتحريكها وخضّها ونقلها من مكان إلى آخر. على أمل أننا سنلزم  
الصمت. إذن لنرفع التحدي.

لماذا، اعتباراً لكل الجوانب، يجب على إنسان من هذا النوع أن يتكلّم ؟



لماذا لا يكون الأشخاص الأفضل من غيرهم مهما قيل، هم الذين قرروا الصمت؟ هذا بالذات ما أريد قوله.

لا أحدث إلا الصامتين (عمل تحريضي)، مع احتمال الحكم عليهم فيما بعد بالرجوع إلى كلامهم. لكن إذا لم يتم التعبير عن ذلك أيضاً، كان بالإمكان الاعتقاد بأني متضامن مع مثل ذلك النسق للأشياء. لا يهمني الأمر كثيراً إذا لم أعرف بالتجربة أنني قد أصبح كذلك. وأنه ينبغي أن نمسح عنا سُخام الكلمات وأن الصمت في هذا النسق من القيم يكون في غاية الخطورة.

هناك مخرج وحيد: هو الكلام ضدّ الكلام. جرّ الكلمات معنا وسط الفضيحة حيث تقودنا حتى أنها تتشوّه. لا وجود لأيّ دافع آخر للكتابة. لكن حالما يتم تصور هذا الأخير يصبح حاسماً ومهدّداً ولا يمكن التخلص منه إلا بجُبْنٍ مُذِلٍّ لستُ ممّن يميل إلى تقبّله.

١٩٢٩ - ١٩٣٠

#### منابع سادجة

الذهن الذي نقول عنه إنه يتلّف أوّلاً في الأشياء (التي هي لا شيء) في تأملها، ينبعث بتسمية مزاياها بحيث أنها هي التي تقترحها عندما تنوبه.

خارج شخصي الزائف أكتسب سعادتي من الأشياء، من أشياء الزمن عندما يشكّلها في ذهني الاهتمام الذي أوليه إياها، مثل اختبارات للمزايا، لأساليب في السلوك خاصة بكل شيء منها، وهي اختبارات غير متوقعة لا علاقة لها البتّة بأساليبنا الخاصة في السلوك إزاءها. لأقلّ إذن أيتها الفضائل، أيتها النماذج الممكنة فجأة، أيتها النماذج التي سأكتشفها وحيث يتمرّس الذهن ويزهو ولعاً.

١٩٢٧

#### دوافع العيش السعيد

قد يكون علينا أن نعطي لكل القصائد هذا العنوان: دوافع العيش السعيد. بالنسبة إليّ على الأقلّ، كل قصيدة من القصائد التي أكتبها تُعدّ ملاحظة أحاول تدوينها، عندما ينبثق في جسدي عبر التأمل أو التفكير السهّم الناريّ لبعض الكلمات الذي يُنعشه ويُقنعه بالعيش

لأيام أُخِر. إذا تعمقتُ أكثر في التحليل أجد أن دافع العيش الوحيد هو أولاً وجود مَلَكات الذكرى والقدرة على التوقف للاستمتاع بالحاضر، ممّا يعني اعتبار هذا الحاضر مثلما تُعتبر الذكريات أول مرة: أي الحفاظ على المتعة المحتملة لدافع حيٍّ أو خام عندما يتم اكتشافه وسط ظروف فريدة تحيط به في نفس اللحظة. هذا هو السبب الذي يدفعني إلى أن أحمل قلمي (من المعلوم أننا لا نرغب في الحفاظ على دافع إلا لأنه عمليّ، مثل أداة جديدة موجودة على المنضدة). والآن عليّ أن أقول أيضاً إن ما أسميه دافعاً يمكن أن يبدو للآخرين مجرد وصف أو علاقة أو رسم غير مُهمّ وغير مفيد. ها هو دليلي: بما أن الغبطة أتتني عبر التأمل، فإن استعادة الغبطة يمكن أن يضمنها لي الرسم. هذه الإستعدادات للغبطة، هذا الإنتعاش عبر ذاكرة الأشياء الحسية، هذا بالضبط ما أسميه دوافع العيش.

وإذا سميتها دوافع (١) فذلك لأن الأمر يتعلق برجوع الذهن إلى الأشياء. لا شيء يُنعش الأشياء غير الذهن. لنلاحظ أيضاً أن هذه الدوافع لا تكون صحيحة أو سالحة إلا عندما يعود الذهن إلى الأشياء بأسلوب تقبله الأشياء: عندما لا يصيبها ضرر وعندما تُوصف من وجهة نظرها تقريباً.

لكنّ هذا حدّاً أقصى أو اكتمال، أمر مستحيل. وإذا كان من الممكن بلوغه سيروق كل قصيد للجميع ولكل شخص، في كل وقت وكل لحظة مثلما تروق وتُبهر الأشياء الحسية ذاتها. لكن هذا غير ممكن: هناك دائماً علاقة بالإنسان... ليست الأشياء هي التي تتحدث فيما بينها بل إن الناس يتحدثون في ما بينهم عن الأشياء ولا يمكن مباحرة الإنسان البتة.

سيكون علينا أن نوحى على الأقل بواسطة عجن الكلمات ودون احترامها أولياً، إلخ، بنوع من الإصطلاح الخاص الجديد سيكون من تأثيره الدهشة والإحساس بجدة الأشياء الحسية نفسها.

هكذا يمكن أن تُعتبر الأعمال الكاملة لكاتب ما في ما بعد شيئاً بدورها. لكن إذا فكرنا في الأمر بدقة حسب الفكرة السابقة، لن تكون لكل كاتب بلاغة بالضرورة بل ستكون لكل قصيدة بلاغتها. ونرى في زمننا جهوداً مبذولة في هذا الاتجاه (أعمال بيكاسو، سترافينسكي، أعمالنا نفسي: ويوجد عند كل مؤلّف أسلوب في كل عام أو في كل عمل). يوافق الموضوع أو القصيد الخاص بفترة من هذه الفترات بطبيعة

## الحال الشيء الأساسي لدى الإنسان في كل سنّ من عمره؛ مثل قشور جذع الشجرة المتتابعة التي تنفصل عنها بعمل طبيعي في كل حبة.

من مجموعة نصوص نثرية - شعرية

(\*) ترجمت raisons بدوافع، والكلمة الفرنسية تعني في الأصل العقل والإدراك ويبدو هنا أن بونج يستغل هذه الدلالة.

ترجمة: محمد ميلاد

تونس

### هوامش المترجم:

- (١) La Famille du Sage كتب بونج هذه النصوص متأثراً بموت والده (أيار ١٩٢٣).
- (٢) جُمِل كثيرة سترد في الحوار هكذا معلقة.
- (٣) لاشاميسلي ممثلة فرنسية صديقة لراسين.
- (٤) الرُّن: مذهب بوذي في اليابان (متحدر من الصين في القرن الثالث عشر)، يحتل فيه التأمل المرتبة الأولى، تأثّر بالطاوية والفيديانتية. ساهم نظراً لبحثه عن الجمال في تطور الفنون اليابانية.
- الطاو: المبدأ الأسمى عند الصينيين، العقل الذي لا يدركه الفهم والذي ينظّم مجرى الأشياء الطبيعي.
- (٥) إسيرانتو: لغة مصطلحٌ عليها دُوليا، معجمُها متحدرٌ من أصولٍ شائعة في اللغات الغربية (الهندية الأوروبية) الأكثر انتشاراً.
- (٦) Edouard Herriot (١٨٧٢ - ١٩٥٧) سياسي وكاتب فرنسي، انحرف زمن قضية دريفوس في الحزب الراديكالي وترأسه بداية من ١٩١٩ في فترات عدة إلى سنة ١٩٥٧. من المحرّضين على تجمع اليسار ضدّ الكتلة القومية. بعد فوز اتحاد تجمعات اليسار Cartel des gauches في انتخابات ١٩٢٤، دُعي إلى تشكيل الحكومة وكُلّف بوزارة الشؤون الخارجية. عوّضه عندما عجزت حكومته عن مواجهة الأزمة المالية بوانكاريه الذي عينه وزيراً للمعارف العامة (١٩٢٦ - ١٩٢٨).
- (٧) Georges Clémenceau (١٨٤١ - ١٩٢٩) سياسي وصحفي فرنسي، انتمى إلى أقصى اليسار في مجلس النواب، ترأس الحكومة إبان الحرب العالمية الأولى ١٩١٧. لُقّب بأبي اللّص. وقع معاهدة فرساي ١٩١٩. انسحب من الحياة السياسية على إثر فشله في الانتخابات الرئاسية ١٩٢٠.
- (٨) Raymond Poincaré (١٨٦٠ - ١٩٣٤) سياسي فرنسي، ترأس الجمهورية الثالثة (١٩١٣ - ١٩٢٠)، ساند سياسة خارجية ينادي بها اليمين. ترأس المجلس في عدة فترات. استقال سنة ١٩٢٩ من رئاسة الجمهورية بسبب المرض.