منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2234) السنة التاسعة - السبت (27) آب 2011

Marguerite Duras

مارغريت دوراس

اسمها الحقيقي "مارغريت دونادیو"، ولدت في عام ١٩١٤ بالهند الصينية (فيتنام حالياً). توفي والدها الذي كان يشغل منصب أستاذ رياضيات خلال رخصة مرضية بفرنسا، وعمرها لم يتجاوز الرابعة، بعد ذلك عانت أمها التي كانت معلمة ثم مديرة مدرسة، من أجل إعالة ورعاية، أبنائها الثلاثة.

أمضت دوراس معظم طفولتها في الهند الصينية حيث ستجمعها علاقة حب عاصفة برجل صيني ثري، ستسميه في معظم أعمالها بالسيد (جوولیو). وفي سن السابعة عشرة استقرت في فرنسا ودرست القانون والعلوم السياسية "بالسوربون" وحصلت عام ١٩٣٥ على شهادتها الجامعية، وبعدها عملت كسكرتيرة والتحقت بالمقاومة الفرنسية، كعضو نشيط، بخلية «رشيليو»، التي كان يرأسها "فرانسوا ميتران" الرئيس الفرنسي الراحل.

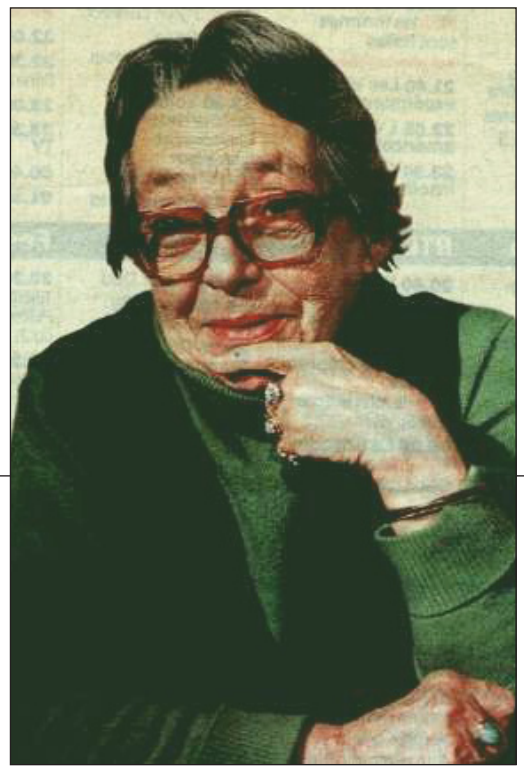
وفي ١٩٣٩ تزوجت بـ"روبير أنتيلم" وبدأت حياتها الروائية، عبر تتابع إصدار أعمال روائية، أثبتت حضورها على الساحة الفرنسية. وفي عام ١٩٨٤ حصلت على جائزة "الفونكور" الفرنسية، في تشرين الأول من عام ١٩٨٨. والتحقت "دوراس" بالمستشفى، بعد عملية جراحية، ودخلت في غيبوبة (كوما) طويلة الأمد. لم تخرج منها. إلا في تموز من عام ١٩٨٩ بعد أن اعتقد الأطباء أنها ماتت، لكن "دوراس" لن تمت بمثل هذه السهولة... كما علقت ساخرة، بل ستستيقظ وستلتقي من جديد، بالمخرج "جان جاك آنو" لتحويل رواية (العشيق) إلى فيلم سينمائي. وبعدها كتبت (عشيق الصين الشمالية). وصادفتها المنية عام ١٩٩٦ في باريس، بعد أن قالت لصديقها "يان أندريا": "أنا لم أعد شيئاً، لقد أصبحت مخيفة تماماً، تعال بسرعة لم يعد لدي ثغر، لم يعد لدي وجه...!"

Marguerite Duras

أيقونة اسمها: مارغريت دوراس

حكايــة الروائيــة مــع الرئيس فرانسوا ميتران

محمد المزديوي



العلاقة التي كانت تربط رئيس الجمهورية الفرنسي الراحل فرانسوا ميتران بالروائية الكبيرة مارغريت دوراس، لا تزال تثير الجدل وتسيل الكثير من الحبر.

اللقاء بين كبيرين ما كان ليمر من دون أن يُثير الاهتمام، فإن حواراتها مع ميتران تصدر في كتاب، يلقي الضوء على مواقف لها قد تكون صادمة ومفاجئة.

معروف أن الرئيس فرانسوا ميتران يتمتع بذوق أدبي رفيع، بل إنه يعد من رؤساء الجمهورية الفرنسيين القلائل الذين يمتلكون علاقة خاصة بالأدب، حتى أن البعض يقرون بأنه لو لم يكن سياسيا لكان أديبا مُهما.

أما مارغريت دوراس(١٩١٤-١٩٩٦) فهي من أهمّ الروائيين في فرنسا (وخصوصا تيار الرواية الجديدة التي ضمت أسماء متباينة من بينها ألان روب غريي وكلود سيمون وميشيل بيتور وكلود أوليي ونتالي ساروت). حصلت على الغونكور عن روايتها «العشيق» التي حقّقت أكبر مبيعات في تاريخ الجائزة، وساهم الفيلم المُقتَبس عنها في زيادة شهرتها. كما أنها نشرت نصوصا مسرحية عدة يستشفّ منها، خطاب المرأة/الأنثى المُوجَّه نحو المستقبل، فيه التزامٌ على المستوى الاجتماعي والأدبي والسياسي وموغلٌ في الحميمية في نفس الآن، كما أنها أشرفت على إخراج العديد من الأفلام (١٥ فيلما) التي تركت وقعها.

عشر سنوات مرت على غياب دوراس، وهي فُرصة كبيرة لاستعادة أعمالها وتقييم مكانتها في الأدبين الفرنسي والعالمي، وفرصة للعديد من الكتاب لتوظيفها في نصوصهم. في هذا الصدد يجب التنويه برواية الكاتب الإسباني الكبير(لعله أهمّ كاتب إسباني حاليا) «إنريكي فيلا ماتا» والمعنونة «باريس التي لا تنتهي أبدا». يستحضر الكاتب في هذه الرواية الجميلة عن باريس، لقاءه الأول مع مارغريت دوراس، وكان لما يزل مبتدئا في عالَم الكتابة، يطلب منها أن تنصحه كي يصير كاتبا. كتبت له النصائح التالية: «١.قضية البنية ٢. وحدة وتناسق ٣. موضوع وقصّة ٤. العامل الزمني ٥. تأثيرات نصيّة ٦. محاكاة الواقع ٧. التقنية ٨. الشخصيات ٩. الحوار ١٠. إطارات ١١. أسلوب١٢. تجربة ١٣. السجل الأسلوبي».

طوال هذه السنة ستشهد فرنسا، أنشطة ضخمة تخص الكاتبة، من ضمنها برامج إذاعية وتلفزيونية ومعارض على مدار السنة وصدور مؤلفات جديدة، غير منشورة سابقا، من بين المؤلفات كتاب «مكتبُ بريد شارع دوبان»، وهو مجموعة حوارات جرتْ بين دوراس والرئيس ميتران، كما أن مجلة أوروبا كرست للكاتبة عددا خاصا (فبراير٢٠٠٦)، في حين أن الكتاب غير الدوري الضخم Cahiers de l'Herne كرّس عددا خاصا لها هو أيضاً. ثمة كتاب آخرُ بعنوان «دفاتر الحرب» Cahiers de la guerre يصدر خريف ٢٠٠٦ عن دار P. O. L. هو عبارة عن نصوص كتبتها المؤلفة سنتي ١٩٤٣ و١٩٤٤، وقد كشفت في نصها الهام «الألم» عن بعض أجوائها، أجواء تتراوح بين الحرب وموت ابنها الأول وأخيها، والإبعاد وعودة زوجها وولادة ابنها.. وهي أحداث ستؤثر لاحقا على مجمل حياتها.

حواراتها مع الرئيس ميتران في «مكتبُ بريد شارع دوبان»، هذا الكتاب الشيق، الذي يكشف عن مواقف الكاتبة السياسية وتحمسّها وكذلك عن سذاجتها وسطحيتها، نتعرف على أشياء كانت مجهولة بشكل كبير في حياة الكاتبة وفي مواقفها السياسية التي قد تثير الآن بعض الصدمة.

كانت تحرص في محاوراتها على إقحام السياسة التي كانت تستفزها وتثيرها. لقد كانت دوراس عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي، لكنها سرعان ما طُردتْ سنة ١٩٥٠ بسبب ما أطلق عليه الحزب الشيوعي آنذاك: «محاولة تخريبية» أو «الاجتماع مع عناصر تروتسكية» أو «ارتياد مراقص ليلية يَسود فيها الفساد السياسي والفكري والأخلاقي».

في سنوات الثمانينيات أظهرت دوراس حقدا كبيرا للاتحاد السوفييتي ولجورج مارشي، الأمين العام للحزب الشيوعي الفرنسي آنذاك، كما أنها ستظهر كرهها لليمين الفرنسي، وسترى في شيراك «رجلا يتحدث بشكل سيئ» و«هو يريد أن يثير إعجاب الآخرين إلى درجة أنه لا يعرف ما يفعله».

أما ميتران، فقد كان، بالنسبة لها، وعلى حد اعتراف عشيقها، يان أندريا، الرجولة والجاذبية والشباب والمقاومة، وكانت دوراس تحلم بإجراء هذه الحوارات مع الرئيس ميتران، أرادته حوارا مع «بطل من أبطال اليسار ومع شخص رؤيوي» ولكنها وجدت مقابلها رجلا «ستراتيجيا، ساخرا ونرجسيا». حرصت على أن تستفزه من خلال التحدث عن الرئيس الأميركي رونالد ريغان، الذي كانت تحبه كثيرا، مادحةً خطابَهُ المباشر والحيويّ والموجز.

تصف خطاب ريغان بأنه «يشبه الرّيف»، ولكنّ ميتران يقاوم الشَرَك الذي تحاول أن تنصبه الروائية، يوافقها رؤيتها ولكنه يتساءَل عن واقع سياسة ريغان. تحرص دوراس على البحث عن الانفعالات الكبيرة، ولكن ميتران يحاور الوضعيات ببرودة السياسي الماكر، يقول: «الشعبُ الأميركي يمتلك إمبراطورية، ولكن فكرة الإمبراطورية تشبه شرّاً ينهش المرء، يتوجب الكثيرُ من قوة الروح كي تقاوم أميركا هذا النهش». الحوارات أرادت لها دوراس أن تكون عاصفة، من غير دبلوماسية، لكن ميتران لم يسمح لها بتحقيق رغباتها. في ما يخص الهجوم الأميركي على ليبيا واغتيال ابنة العقيد القذافي، تذهب دوراس إلى تبني الموقف الأميركي من دون مواربة، «إن موقف القذافي، الذي هو الكذب باستمرار، لم يَعُد يضرب الأبرياء».

× مقتطف غير منشور سابقا يصدر الخريف المقبل ضمن كتاب مارغريت دوراس «دفاتر الحرب»

«لم يكن من شيء يؤلم أمي أكثر من تشكيك أخي في جمالي. صحيح أني لم أكن أمتلك مهرا، وكانت أمي قلقة جدا من فكرة أنه يتوجب علي، ذات يوم، أن أتزوج. وبمجرد ما أن بلغت عامي الخامس عشر، حتى أصبح زواجي موضوعَ البيت الشاغل.

قال أخي الأكبر مخاطبا أمي: «ولو أنك تفعلين كل ما تستطيعينه، ستجدينها بجانبك، حين تصل إلى سن الثلاثين». كان الأمرُ حسّاسا بالنسبة لأمّي فكان ينتابها الغضبُ، وتقول: «غدا، لو أشاءُ لزوّجْتُها، ولِمَن أشاءُ». كانت فكرة بقائي عانسا تجمّدني. أما الموتُ، فبالمقارنة مع هذا الأمر، كان يُمثل لي ضرراً اقل. كنتُ أنصتُ، وكنتُ أعرف أن أمي تكذبُ حين تزعم أنها قادرة على تزويجي لأيّ كان، ولكني كنتُ أتمنى، مع ذلك، أن أنجح في العُثور على «عريس».

الأميركيون قادرين على تحمله(...). إن القذافي هو المسؤول عن الغارة الأميركية على ليبيا»، ولكن ميتران يرد بأنه «ضد الانتقام الجماعي الذي

العاشق.. وما حل به

هدية حسين

تبدأ دوراس روايتها بضمير المتكلم عن امرأة عجوز تعيش تجربة ذاتية، وتقص علينا التجربة كما لو أنها سيرة ذاتية. بل إن بعض النقاد يعتبر رواية "العاشق" سيرة ذاتية لكاتبتها

من آن لآخر أعود لكتب سبق أن قرأتها، ذلك أن بعض الكتب لا تمر عليك بشكل عابر، وإنما تحجز لها مقعدا في صدارة الذاكرة. وها أنا أعود إلى "العاشق" لمارغريت دوراس، تلك الرواية التي تنتمي كاتبتها إلى ما يسمى "الرواية الجديدة" التي فازت بجائزة غونكور الأدبية عام ١٩٨٤.

ومن سمات الرواية الجديدة كما جاء في كتاب "نحو رواية جديدة" الذي ترجمه مصطفى إبراهيم أنها رفضت فكرة الشخصية والحكاية والإلتزام، وأن التفسيرات ستكون غائبة ومفترضة في مواجهة البطل، وأن على اللغة الأدبية أن تتغير، وأنه ليس هناك أي عمل من الأعمال الأدبية المعاصرة يتفق والقواعد النقدية الثابتة، وإنه يلزم لتفهم وتناول الرواية الجديدة، ناقد له مفرداته اللغوية الخاصة التي تتناسب ولغة ومفاهيم هذا اللون من الرواية.

أما مارغريت دوراس، فهي كاتبة من طراز فريد، تنوعت كتاباتها بين الأدبية والسينمائية والمسرحية طوال النصف الثاني من القرن العشرين، وهذا يكفي ليجعل من رواية "العاشق" رواية ممتعة برغم قصرها "٩٠ صفحة تسبقها مقدمة بعشرين صفحة للمترجم محمود قاسم" ونحن هنا نتناول الرواية بطبعتها الثانية الصادرة عام ٢٠٠٥ عن وكالة الصحافة العربية بالقاهرة.

تبدأ دوراس روايتها بضمير المتكلم عن امرأة عجوز تعيش تجربة ذاتية، وتقص علينا التجربة كما لو أنها سيرة ذاتية. بل إن بعض النقاد يعد رواية "العاشق" سيرة ذاتية لكاتبتها، فهذا بيير بيارفي يكتب في مجلة لوبوان: إن مارغريت دوراس لم تحدثنا أبدا في رواياتها السابقة عن نفسها، ولا عن شيء منها، وإنها اختارت أن تفعل ذلك وهي في سن السبعين. وفي المجلة نفسها يقول جان بيير أميت: إن مارغريت دوراس لا تصنع الكتب، ولكنها تعيش في الكتاب مثلما يعيش الإنسان داخل شعائر دينه.. كل فقرة من الرواية تحمل شحنة من التجربة.

العجوز التي تبدأ بسرد حكايتها تنقلنا بعد أسطر قليلة إلى زمن آخر، لمجرد أنها التقت رجلا في قاعة عامة، قال لها إن جميع الناس كانوا يرونها جميلة حينما كانت صغيرة، أما هو فيراها الآن، وهي عجوز، أكثر جمالاً مما كانت عليه وهي شابة.

أعادها ذلك الكلام إلى طفولتها ومراهقتها الأولي.. ثم شعورها بالشيخوخة.. فراحت تفتح دفتر أيامها لتطلع القارئ على أشياء مرت في حياتها سريعا، وأشياء أدمنتها وترسخت في ذاكرتها.. ترى متى يشعر الإنسان أن الشيخوخة بدأت تدب في جسده وذاكرته؟

الجواب الطبيعي على هذا السؤال هو: بعد أن يقطع الإنسان مسافة طويلة من العمر.. ولكنه ليس جوابا قطعيا. ذلك أن البعض يشعر بالشيخوخة وهو في مقتبل العمر، وبطلة مارغريت دوراس من هذا "البعض" فقد شعرت بالشيخوخة وهي في الثامنة عشرة من العمر. اختصرت مرحلة الشباب على نحو مفاجئ وقبيح. راحت تحرث في الوجه وفي الروح، وتجعل النظرة أكثر حزناً.

بين السيرة الذاتية وأحداث الرواية خيط رفيع لا يراه القارئ بسهولة نظراً لدقته؛ فتجارب البطلة في كثير من الصفحات هي تجارب الكاتب ذاتها. وعلينا أن نتعامل على هذا الأساس حتى آخر سطر كما

مارغريت دوراس.. هي كاتبة من طراز فريد، تنوعت كتاباتها بين الأدبية والسينمائية والمسرحية طوال النصف الثانى من القرن العشرين، وهذا يكفى ليجعل من رواية "العاشق" رواية ممتعة برغم قصرها "٩٠ صفحة تسبقها مقدمة بعشرين صفحة للمترجم محمود قاسم"

ورد في بعض الكتابات النقدية. وكما جاء أيضا في مقدمة المترجم. ولا بأس أن نوحد في كلامنا بين البطلة ودوراس التي تقول عن أمها أنها امرأة جادة تدفع أولادها بكل قوة إلى متابعة دراستهم، وتعمل دون كلل من أجل توفير الأجواء، لذلك الهدف. ولكنها في نهاية الأمر لن تفلح كما سنرى في صفحات الرواية. يرحل الابن الأكبر إلى باريس للدراسة لكنه يخيب أمل الأم فتعمل جاهدة على منع البنت والابن الأصغر من السفر. إنها أم كما تصفها الكاتبة أشد بأساً من البأس. يستأثر الابن الأكبر بحبها وعواطفها فتشعر البنت بالضغينة تجاهه، بل تتمنى لو تقتله: تنتابني الرغبة في أن أقتل أخي.. كم وددت لو أقتله، وأشعر أكثر من مرة أن لى الحق في قتله.. إن أمي احبته بشدة وبشكل يسيئ إلينا.

ولذلك، ولأسباب أخرى قررت البنت الرحيل. وضعت حلمها على راحة يدها وسترحل. إنها تريد أن تمتهن الكتابة: أخبرت أمي بهذا، إنني أريد أن أكتب. في المرة الأولى لم ترد، ثم سألتني: ماذا ستكتبين؟

أجبت: أكتب روايات. قالت بجدية: بعد أن تحصلي على شهادة الرياضيات ستكتبين ما تشائين فهذا أمر لا يهمني. إنها ضد الكتابة، وكأن الكتابة ليست بمهنة، بل حالة من المزاح.

يتنقل الزمن بين يدي الكاتبة بحرية.. من الشيخوخة إلى الطفولة. ومنها إلى مرحلة الشباب الأولى. رجوعاً إلى الشيخوخة. مرورا بفترات أخرى تخرج من الذاكرة. نمشى مع البنت ذات الخمسة عشر ربيعاً. ثم فجأة نجدها أما لها ابن في الواحدة والعشرين من العمر. تتحدث إلى صورة ابنها ولا تكاد تصدق أنه بهذه النحافة. وان أمها في الصورة. هي ذاتها التي سترت قبعة وردية ذات حواف مسطحة، وشريطا أسود عريضا. إنها تظهر مع أطفالها الصغار من دون أن تبتسم، ومثلها يختلط الزمن، تختلط الأمكنة فتنقلنا الكاتبة من هنا إلى هناك. ومن هناك إلينا. مرة في باريس وأخرى في سايغون. مكان يأتى من الثلاثينيات ليحط في الثمانينيات بذات الصورة التي كان عليها. وقد يرتبك القارئ من هذه الانتقالات عبر الأزمنة والأمكنة، لكنه حين يكون على دراية بأسلوب هذه الكاتبة، ستمنحه تلك الدراية قدرة الإمساك بكل الخيوط.

إن البوح للنفس، أو من النفس إلى الآخر ليس أمراً سهلاً.. الدخول إلى غاية النفس المتشابكة والنظر إلى عمق تلك الغابة، ومن ثم الكتابة عنها يحتاج إلى فرادة امتاز بها الكثير من الكتاب، فيما تاه الكثيرون في مسالكها، ومارغريت دوراس من تلك النوعية التي سبرت غور نفسها وتحدثت عن أحاسيس تراود كل امرأة، ومنها مسألة الجمال التي تعد مشكلة تؤرق الكثير من النساء. لكن الجمال ليس مجرد شكل عند مارغريت دوراس وإنما هو مقدار التأثير الذي تحدثه في الآخرين: أستطيع أن اخدع نفسي، واعتقد إنني جميلة مثل كل النساء الجميلات اللائى يجذبن الأنظار، فهم ينظرون بالفعل إلى. لكنني أعرف أن هذه المسألة لا تتعلق بالجمال، وإنما بشيء آخر، فكرة مثلا، فكل ما أريد أن أظهر به أراهن عليه، وأن أكون جميلة أمر مطلوب، لذا سأكون جميلة. وما يمكن أن أغدوه ويصدقونه، يصدقون بأنني فاتنة. وبمجرد أن أصدق هذا فسوف أحدث تأثيرى لمن يراني.

والجمال يتعلق بأشياء أخرى كالملابس مثلاً، والماكياج أيضا حيث تولى النساء أهمية كبيرة لكل ذلك. ففي مكاتب البورصة، في سايجون هناك نساء فاتنات لهن بشرات ناصعات، لا يعملن شيئا سوى الاحتفاظ بأنفسهن جميلات، يحافظن على أنفسهن من أجل العشاق والإجازات في أوروبا، خزاناتهن مليئة بالفساتين ولايعرفن ماذا بها. أما مارغريت دوراس فقد عاشت لفترة طويلة تصنع ملابسها من ملابس أمها القديمة وتعتمر قبعة رجالية. كل تلك التفاصيل تستدعيها مارغريت من الذاكرة ومن الصور الفوتوغرافية التي تحكى مناسبة كل صورة والفقر الذي عاشته أسرتها وكيف كان الأطفال ينامون في سرير واحد. تعود العجوز بعد كل ذكرى وحكاية إلى تلك العبارة التي كانت تقف عليها وتنظر إلى النهر ذات صباح مبكر، عندما نزل رجل من سيارته الليموزين واقترب منها لتبدأ منذ ذلك اليوم قصة "العاشق".

العاشق رجل ثرى من الأقلية البيضاء ذات الأصل الصيني. التقاها على العبّارة واقترح عليها أن يوصلها للمدرسة ثم يعيدها إلى البنسيون. هكذا بدأت العلاقة. فتاة فقيرة ورجل يكبرها باثنى عشر عاما. ركبت السيارة وصارت تركبها كل يوم. صارت لها معه مشاوير أخرى. يذهبان معاً ويتناولان الطعام في الأحياء الراقية. وظلت تلك العلاقة بعيدة عن معرفة الأم والأخوة. فالاختلافات بين أسرتها وأسرته واضحة في المركز الاجتماعي. اعترف لها بحبه عندما أخذها إلى غرفة في أحد الأحياء الحديثة. وحين قال لها إنه يحبها لم ترد عليه. ثم بعد حين طلبت منه أن يتصرف معها كما يتصرف مع النساء الآخريات. ومن الغريب إنها ستنسى ملامحه بعد سنوات ولا تذكر سوى اسمه وتلك الحجرة التي كانا يلتقيان بها.

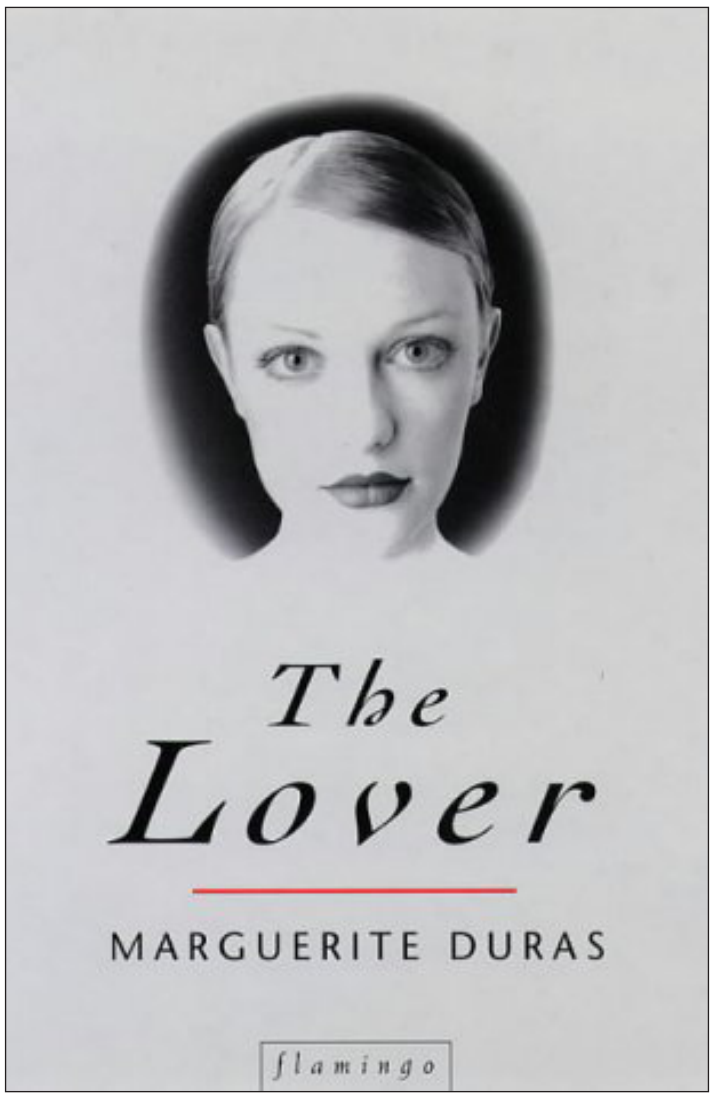
في تلك الفترة، عندما اكتشفت الحب معه صارحته بأسرار عائلتها: إنني لم أر أبدا أشجار عيد الميلاد، وإن أمي امرأة وحيدة.. مطاردة، تعيش المأساة التي عاشتها بكل أبعادها وكأنها تتكلم في صحراء جرداء. وإنها ظلت طيلة عمرها تبحث عن غذاء وعن شخص تحكى له ما حدث لها. وفي تلك المصارحة اكتشفت أنه لا يمتلك القدرة أن يحبها ضد رغبة أبيه.. وتحدث - بناء على رغبتها - عن ثراء أبيه. وتبقى الهوة بينهما متسعة برغم حبه لها، وبرغم أنه دعا عائلتها إلى أرقى المطاعم ليقرب وجهات النظر بينهما.. إلا أن الأخوة والأم لا يعيرونه الاهتمام اللائق ولا يوجهون له كلمة شكر.. بل لا يصغون إليه كما يفترض حين يحدثهم.. ومما زاد الطين بلة أن الأم تشعر بأن ابنتها تسير في طريق الانزلاق فتضربها بشدة وتهددها بالطرد، أما الحبيب فيراوده الشعور بالفزع من أن تقابل رجلاً آخر.. وبرغم ذلك تستمر علاقتهما.. هي من جانبها لم تحب فيه سوى الرغبة بالخروج عن طوق العائلة.

تفاصيل كثيرة تتذكرها العجوز وتسردها علينا قبل أن تواصل البنت حياتها المهنية بعيدا عن سطوة الأم التي ماتت بعد موت ابنها الكبير. ومات الأخ الثاني. ولم تعد كاتبتنا تسمع أصواتهم ولا تشم روائحهم. ولذلك فهي تكتب عنهم بسهولة، فقد مر زمن طويل على موتهم، وأصبحت البنت كاتبة معروفة وغزيرة الإنتاج. تكتب عنهم بصيغة الغائب لأنهم غابوا عن الحياة. وحينما تستحضرهم وتستخرج من ذاكرتها تفاصيل حياتهم الصغيرة تستخدم ضمير المتكلم وتتحدث بالفعل المضارع.

لقد مرت سنوات طوال. ولكن ماذا عن ذلك العاشق؟

وبعد سنوات من الحرب، ومن الزيجات، والأطفال، والطلاقات، والكتب، جاء إلى باريس مع زوجته.. وخابرها بالهاتف: ها أنذا.. عرفته من صوته. قال: أريد أن أسمع صوتك. بدا جريئاً، ولكنه ما يزال خائفاً كسابق عهده. ارتعد صوته فجأة. ووسط هذه الارتجافات، سمعت نبرته الصينية. يعرف إنها بدأت بتأليف الكتب. ويختتم كلامه معها بالقول إنه ما يزال يحبها وإنه لا يمكنه أن يكف عن حبها، وسوف يحبها حتى آخر حياته.

من الأمور الغريبة أن مارغريت دوراس أعادت كتابة هذه الرواية في عام ١٩٩١م بصياغة مختلفة تماما، وإن احتفظت بنفس الحدوتة والوقائع، في رواية تحمل اسم "عاشق شمال الصين" ولكنها لم تنجح بنفس الدرجة، لأن الدفقة الأولى أكثر دفئاً وسخونة، كما يؤكد المترجم في مقدمته الطويلة.



حسب الله يحيى

مارغريت دوراس والحب المستحيل...

كاتبة مولعة بالرؤى المغيبة والجمل المقطوعة

التعبير عن محور جديد في عالم الكتابة لا يمكن ان يلغي ما سبقه، ذلك أن الكتابة، وعي ثقافي وتراكم خبرات وجهد ذهني ورؤى ابداعية.

والكاتبة الفرنسية مارغريت دوراس ١٩١٤- آذار (مارس) ١٩٩٦، تملأ قصصها ورواياتها ومسرحياتها كلها بمحور لا يخرج عن اطار الحب الممنوع أو المستحيل.. على الرغم من أيماء دوراس العميق بضرورة ان يكون هناك وجود حقيقي للحب مادام هناك.. امرأة ورجل.

ففي رواية: (موديراتو اتو كونتابيل) ترجمة نهاد التكرلي- بغداد ١٩٧٢ يقتل الرجل المرأة التي أحب، تحقيقاً لرغبتها.

ومع ان العلاقة بين المرأة والرجل تبدو في حالة حب متماسك ومتوازن طبقياً في رواية (الحديقة) ترجمة: فاضل ثامر- بغداد ١٩٨٦- الا أننا نتبين حالة الاغتراب التي يعيش فيها كل واحد منهما في حياته وعمله، الامر الذي يجعل امتداد هذه العلاقة في وضع مستحيل.

والمرأة في رواية (انخطاف لولف- شتاين) ترجمة جاك الاسود- بيروت ١٩٩٠ تفقد خطيبها الذي- يقع في احدى السهرات- بحب امرأة تتجاوز سنه وتبدو الاستحالة انموذجاً واضحاً في رواية (نائب القنصل) ترجمة: جاك الاسود- بيروت ١٩٩٠ اذ يتجاهل نائب القنصل الفظائع التي مارسها من دون اسباب واضحة.

وفي (هيروشيما حبيبتي)- بيروت ١٩٦١- نتعرف على دمار المدينة اليابانية (هيروشيما).. فاذا الحب ينمو في هذا الهشيم مع مهندس ياباني سحقت مدينته، وسيدة فرنسية متزوجة جاءت لتعكس صورة المأساة.

ونتبين الامر كذلك في رواية (العاشق) ترجمة د. عبد الرزاق جعفر- اذ نتعرف على حياة موجزة خالية من الاحساس بالسعادة.. يخيم عليها الحزن ومآسي الحرب والرعب والاحتلال الاجنبي.. وذلك من خلال امرأة عجوز وشاب نزق.. خال من يقظة المشاعر. ونواجه المرأة العانس التي يستحيل عليها الحلم في القصة القصيرة (الحمى البوا) بعد أن دمر حياتها الزمن المرير.

هذه الحالات.. التي تعالجها مارغريت دوراس لا تخرج عن محور الحب المستحيل الذي يكون الفاعل الاساس فيها غائباً.

ففي رواية (العاشق) نتعرف على تجربة عاشتها دوراس اللامبالية مع رجل.. مخلوق ثانوي، ونساء بلا وجوه وبلا سمات مميزة.

وكانت دوراس قد اكتسبت الكثير من التجارب وذلك من خلال حياتها في الهند الصينية اذ ولدت في (سايكون) ودرست العلوم السياسية والرياضيات والقانون كما عرفت شيئاً عن الزراعة من امها الفلاحة الفرنسية، وهناك حادث مهم يشكل نقلة في حياة دوراس بعد ان تركت امها (مهنة) الشحاذة، فتسعى الى بيع نفسها طلباً للعيش وقد ولد هذا الحادث في اعماق دوراس ازمة حادة كادت تفقدها صوابها وتؤدي بها الى الجنون.

ومنذ ذلك الوقت، ولدت عند دوراس الرغبة في الكتابة، ومن هنا جاء اعتقادها (انه لا يمكن أن توجد كتب عظيمة ما لم يتعامل مؤلفها مع الذات)

والاستمالة في ادب دوراس قريب من تساؤل بلانشو بشأن كتابها (مرض الموت). يقول: (لماذا لا يتحقق التواصل في العلاقة الغرامية الا لحظة يبدو مستحيلاً.. لماذا لا تقوم هذه العلاقة الا في لحظة فائتة؟). أن (اللحظة الفائتة) حقيقة قائمة في حياة دوراس

وبروتر وساروت بالعكس لقد وجدنا في كتاباتها التأني والتقليدية في طرح المضامين والمعاني التي تصل الى القارئ بيسر.. الى جانب سعيها في البحث والاكتشاف لما هو خفي ومجهول.

المسرح دوراس

عندما يلجأ المبدع الى موضوعه اكثر من مرة وعندما يعزف ذات اللحن الذي عزفه من قبل.. عندما يعمد الى ذلك هل نعده مكرراً لنفسه أو مفرغاً من التجارب الجديدة، أو يفتقر الى التنويع؟

هذا المقال يحاول الاجابة على هذه الاسئلة، وذلك من خلال مقارنة بين مسرحيتين من مسرحيات مارغريت دوراس.. ففي مسرحيتها (الانهار والغابات) نجد المصادفة والعاطفة، والشخصيات المحدودة، والاعترافات المتلاحقة.. تنساب تباعاً، وكأن عضة الكلب لرجل يقف على الرصيف.. قد ايقظت الجميع من الصمت، والعزلة واللامعرفة.. واثارت فيهم الاسئلة والاجابات والتعارف.

المرأة الاولى: (لقد كان في المائة من عمره في الاقل، وكنت قد سئمت ذلك تماماً.. ان مجرد اعتزام الخروج لقضاء عطلة نهاية الاسبوع يرغمنا على ان نستعد لذلك قبلها بستة اسابيع.. حقن وفيتامينات) أما الرجل فيقول: (في ايام الاحاد نذهب معاً في نزهة بسيارتي المرسيدس بنز ونخلي قلوبنا من الهموم).

واما المرأة الثانية فتشكو قائلة: انني لا ارى احد ايام الاحاد، زوجي دائماً، لا احد سوى زوجي لقد مللت ذلك.. من أول العام الى آخره) ومن ثم نتبين الحقائق اللاحقة.

(لقد اشتغلت شاهدة... شاهدة على كل شيء وفي كل زمان، شاهدة اثبات، شاهدة نفي، شاهدة على كل شيء ملعون. جوازات السفر، شهادات الاقامة.. كل شيء كان الناس يبحثون عني) وتعترف الاولى: (لقد كنت أنا التي دفعت بزوجي الى قناة الراين..) ويكشف الرجل حقيقة أمره نافياً ادعاءاته كلها:

(أما أنا فليس لي شأن بمكتبه.. ولم أكن ابداً ذا وظيفة على الاطلاق)

هذه الشخصيات.. لاتبوح بأسرارها دفعة واحدة وانما يجري التمهيد لها باحاديث عابرة لاتثير اهتمامنا ولكن لابد منها.

أما الرجل فيكشف عن كذبة، عن زعمه بالغنى والوظيفة المتألقة والمرأة الاولى تتخلص من زوجها الهرم..

المرأة الثانية لا تتمتع بنزهة يوم الاحد.. تمتهن شهادات الزور.

وفي الختام يجتمع الثلاثة عند الغناء والالحان...!

واذا انتقلنا الىمسرحية دوراس: (الموسيقى)، وجدنا انفسنا نقع تحت فعل المصادفة ايضاً، اذ يلتقي وفي فندق واحد، زوجان مطلقان ويجري بينهما حوار متقطع، سرعان ما ينمو ويثير المشاعر... ويجعلهما في حالة تجاوز مواقف الكراهية والغيرة التي تنتاب كل واحد منهما بازاء الاخر.

والمكان (الرصيف/ في مسرحية الانهار والغابات) يثير تساؤل المرأة في مسرحية (الموسيقى) كذلك.

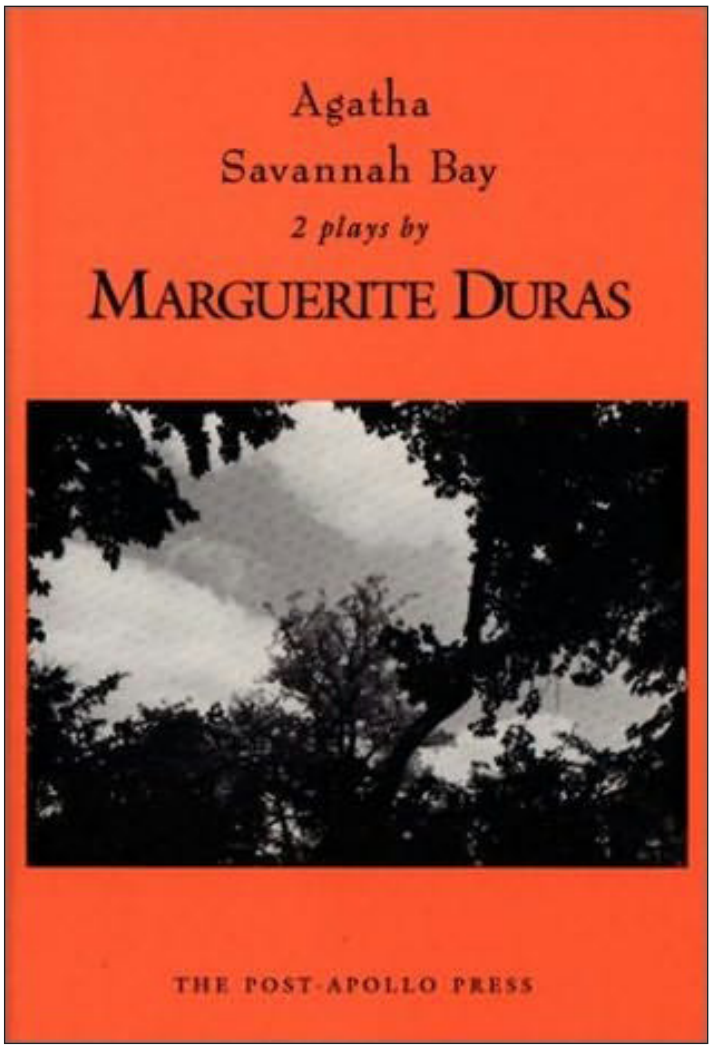
– (ماذا حدث على رصيف المحطة؟) وكان هذا المكان مركز الحركة والاحداث وشخصيات المسرحية الاولى، معزولة، ومهمومة، تبحث عن الألفة في ظل ضياع تعاني منه. كذلك نجد الأمر في المسرحية الثانية:

– هو: كنا شباباً..

هي: الآن لا نرغب في اية مضايقات، لا نريد أية هموم...

هو: نحن لدينا اشياء اخرى.

هي: من دون شك..



وتؤكد الزوجة موضحة: بسبب نعم، بسبب لا، اضعنا العديد من الليالي بسبب الارق..) ومثل هذا الحوار يكشف الدوافع الخفية الكامنة في اعماق الشخصيات وهو الامر الذي يجعلنا نتبين طبيعة النوافذ التي تفتحها دوراس على شخصياتها ضمن هموم مشتركة، والحديث عن اماكن متكررة، وعلاقات جديدة لكل منها:

(هي: قابلته على محطة الباص، بعدها انتظرني امام الفندق مرة، مرتين وفي الثالثة اصابني الهلع..)

أما هو... فنجده يوضح طبيعة علاقته.

هو: ذات يوم كان الوقت ظهراً.. رأيتها تعبر الشارع وتتبعتها.. دخلت الى دار السينما كانت تعرض فلماً.. شاهدناه سوية من قبل– يخاطب زوجته المطلقة– انهما في حالة اشتراك خفي يعلن وبوضوح مؤشراً حقيقة الاخطاء التي اوقعها فيها كل على انفراد.. وكانما باعترافهما يعتذران لبعضهما.

واذا كانت الاعترافات قد تمت في مسرحية (الانهار والغابات) بعد ازمة الرجل اثر اصابته بعضة كلب، فان اجراءات الطلاق ومحنته هي التي استدعت هذه المحاورة التي نمت وكشفت عن حب عميق لكلا الزوجين ورغبتهما في العودة الى التوافق والانسجام.. الذي يشكل فعل الموسيقى مثلما شكل الغناء واللحن فعل (الانهار والغابات).

مثل هذا التوافق واللقاء في كلتا المسرحيتين ولدوراس نفسها، لا يكون– باعتقادنا– تكراراً دالاً على عزم الإبداع بل هو تنوع وهيمنة أصلية ومعمقة لهذا الحدث ومشاهده. ان التجارب الانسانية التي نمر بها، تؤلف حالة من الهيمنة التي تسير معنا طوال العمر اذ لا نستطيع الفكاك منها.. ومثلها لا يشكل عقداً ولا ضالة في الابداع. وانما هي حالة من حالات النظر الى طبيعة الاشياء بين وقت وآخر وهو الامر الذي يجعلنا نجدها متجددة ومتباينة والنظر اليها يتم من خلال زوايا عدة..

ازاء ذلك.. لا يمكن ان نعد تكرار الكاتب والفنان عموماً أنه في حالة فقر وكسل عن الابتكار اذا ما عالج الاحداث والشخصيات اكثر من مرة... ذلك انه في كل مرة ينقلنا الى رؤية جديدة تضاف الى الرؤية الاولى، وهو الذي يجعلنا ننظر الى الاشياء نظرة جدية معمقة.

الموسيقى في ثلاث ترجمات:

ترجمت مسرحية (الموسيقى) لمارغريت دوراس الى اللغة العربية ثلاث ترجمات وفي اوقات مختلفة.

واسم المسرحية (الموسيقى) amuska وارد في ترجمة: احمد الباقري واحمد حامد احمد في حين يرد في ترجمة كاظم سعد الدين باسم (اللحن)..

والترجمة العربية التي تيسرت لنا كانت عام ١٩٧٤ مجلة (الاقلام العددان ٧ و٨، السنة التاسعة ١٩٧٤ لاحمد الباقري، والترجمة الثانية في مجلة الاديب المعاصر العدد ٢١ السنة الخامسة ١٩٧٧ لكاظم سعد الدين.

أما الترجمة الثالثة فهي لـ احمد حامد احمد، وقد نشرت في مجلة: (شؤون ادبية) الاماراتية العدد ١٢ لسنة ١٩٩٠.

ومقارنة الترجمات مع بعضها جعلتنا نقف عند ترجمة: احمد حامد احمد اكثر من سواها لوضوح المعنى ودقة التعبير وغنى الجملة.

ونتبين ذلك بوضوح عندما نقارن الحوار الاخير الوارد في الترجمات الثلاث على سبيل المثال لا الحصر:

١–ترجمة احمد الباقري:

هو: ماذا لو يموت احدنا؟

هي: حتى ولا حينئذ

هو: وعي الحب ينمو سريعاً في الظلام.

هي: نعم.

هو: مثل الناس الذين يبقون منفصلين بقوة الحوادث.

٢–ترجمة كاظم سعد الدين:

هو: وماذا لو حضرت الوفاة احدنا..

هي: حتى ولو حصل ذلك..

هو: لندع الحب يظل يترعرع في الظلام.

هي: نعم.

هو: كالناس الذين فرقت بينهم الظروف بقوة.

٣– ترجمة أحمد حامد احمد.

هو: إذا متنا.

هي: حتى في هذه الحالة.

هو: في الظلمات في السر نترك الحب ينمو.

هي: نعم

هو: كأفراد مدفوعين بقوة التلاقي.

من هنا تتضح امامنا مسألة تلقي من هذه الترجمات الكاملة لنص المسرحية واثر هذه الترجمات في الاستقبال/ قراءة ثم عرضاً.. وضرورة نقل اسلوب الكاتب وبراعته في الاداء وليس مجرد نقل المعنى.

وكانت دوراس قد اكتسبت الكثير من التجارب وذلك من خلال حياتها في الهند الصينية اذ ولدت في (سايكون) ودرست العلوم السياسية والرياضيات والقانون كما عرفت شيئاً عن الزراعة من امها الفلاحة الفرنسية، وهناك حادث مهم يشكل نقلة في حياة دوراس بعد ان تركت امها (مهنة) الشحاذة، فتسعى الى بيع نفسها طلباً للعيش وقد ولد هذا الحادث في اعماق دوراس ازمة حادة كادت تفقدها صوابها وتؤدي بها الى الجنون.

نفسها، فهي لا تقدر على وقف الكوارث فتوضع بمواجهة الملايين (قصة حب)، وفي نص لها تقول (أمي التي ماتت اثناء ولادتي تحت اسرة المعسكر، احرقت حتى الموت مع الاخرين في غرف الغاز. أوربلياشتانير امي تنظر امامها الى المربع الكبير بالفناء الذي يجتمع فيه نزلاء المعسكر).

كل هذا العالم المتلئ بالحركة الذي عاشته دوراس صار جزءاً لصيقاً في كل كتاباتها (الروائية والقصصية والمسرحية والسينمائية) كما أن الخزين المأساوي كون عندها حضوراً متميزاً ورؤية دقيقة تجسد في مسرحيتها (الموسيقى) أو (اللحن) وبات المصطلح الموسيقي (موديراتو كونتابيل) يعني (رسلاً وشدوا).

وكان توجهها نحو الفن السينمائي اكتشافاً للصوت وابعاده الموسيقية.

لقد نسب الى دوراس كونها تنضوي تحت لواء كتاب الرواية الفرنسية الجديدة (ألن روب غرييه، ميشيل بوتور، ناتالي ساروت) الا أننا لم نجد في كتاباتها ذلك الولع بالشيئية والرؤى المغيبة والجمل المقطوعة والكتابة لذاتها والعناية المطلقة بالصور لا بالمعنى.. التي تتجسد في كتابات غربية

مارغريت دوراس تفسر الرواية... بالـــروايـــة

يوسف ضمرة

ربما لا تستقيم قراءة رواية «عشيق الصين الشمالية» للكاتبة الفرنسية مارغريت دوراس (ترجمها الى العربية محمد عزيز الحصيني وصدرت في سلسلة «ابداعات» – الكويت)، من دون قراءة الرواية الشهيرة «العشيق» التي صدرت قبل ست سنوات من هذه الرواية، في عام ١٩٨٤. بل ويمكن القول إن هذه الرواية الجديدة ما هي إلا كتابة جديدة للرواية السابقة، وليس اقتراح المؤلفة عنوان «العشيق مرة أخرى» لهذه الرواية قبل أن تستقر على هذا العنوان، سوى دليل على ذلك.

وفي مقدمة المترجم، أن مارغريت دوراس حين شاهدت الفيلم المأخوذ عن رواية «العشيق»، كرهت الرواية واعتبرتها رواية محطات، فانكبت على كتابة روايتها «عشيق الصين الشمالية».

لكن الفوارق بين الروايتين جوهرية، لأنها تتعلق بالتكنيك من جهة، وبالغوص عميقاً في دواخل النفوس البشرية، وهو ما لم يكن من قبل متوفراً كما في هذه الرواية، أو في الأقل لم يكن مركزاً كما هي الحال هنا.

وفي استطاعة المرء أن يقرأ هذه الرواية من دون الرجوع إلى رواية «العشيق»، ذلك أن النص الحكائي يختزن من التفاصيل والدلالات ما هو مختلف عن تلك الرواية، حتى وإن كانت الشخصيات هي ذاتها، من دون أن ننسى الشخصيات الجديدة في هذه الرواية، أي ما عدا المراهقة والعشيق والأم.

يمكن وصف هذه الرواية برواية الألم. ويمكن تصنيفها إلى حد كبير، كرواية سيكولوجية. ولكن ما هو أكثر أهمية من

التوصيف والتصنيف، هو هذا التكنيك الذي استخدمته الكاتبة. فهي ربما عادت في هذه الرواية إلى تكنيك الرواية الفرنسية الجديدة، أو رواية الضد، أو اللارواية، خصوصاً أنها كانت واحدة من أعلام هذا التيار الروائي الذي تزعمه ألان روب غرييه. ولعل رواية «غيرة» لغرييه، تعد انموذجاً لتكنيك الرواية الفرنسية الجديدة. وهذا التكنيك، يعتمد مزيجاً من السرد الخاطف، والتعليق الخاطف، ويترك للمتلقي بقية المهمة. إنه في إيجاز تكنيك الرواية والفيلم السينمائي. أي أننا أمام كتابة مشهدية، أو هي خليط من السرد الأدبي والسيناريو الدرامي. وكتابة كهذه تحتاج الى تقنية غير تقليدية أو مألوفة. إنها كتابة تحتاج إلى أقل ما يمكن من كلمات، وأكبر ما يمكن من دقة وتأثير، وأبعد ما يمكن من غوص.

وإذا كانت مارغريت دوراس في روايتها «العشيق» قفزت عن سنوات الدراسة التي قضاها العشيق في فرنسا، فذلك لأنها كانت محقة في إسقاط ما ليس ضرورياً للنص. وها هي في روايتها التوضيحية - إن جاز التعبير - للرواية السابقة، تفعل الشيء ذاته.

في هذه الرواية عودة إلى بناء العلاقة بين المراهقة الفرنسية والثري الصيني الشاب، إبان الاستعمار الفرنسي لفيتنام. وهذه العودة تستوجب بالضرورة استدراك ما لم يكن موجوداً، أو توضيحه، أو التخلص من بعض التحايل الذي كان موجوداً في الرواية السابقة، خصوصاً وأن هاتين الروايتين تعدان جنساً أدبياً ينتمي للسيرة الذاتية إلى حد كبير، وذلك بعد كل ما قالته الكاتبة بشان كتاباتها وشخوصها ووقائعها. وخصوصاً أيضاً حين نعرف أن مارغريت دوراس ولدت في فيتنام وعاشت طفولتها وجزءاً كبيراً من مراهقتها هناك.

لم تكن علاقة الطفلة الفرنسية بالعشيق بالثري الصيني في الرواية الأولى، سوى علاقة مستعمِر بمستعمَر. وربما حاولت المؤلفة في روايتها الجديدة أن تتبرأ من ذلك البعد الواضح، فكتبت هذه الرواية. فبينما كان العشيق الصيني في رواية العشيق مستلباً لرغبات الطفلة الفرنسية، وحينما كان يجد نفسه عاجزاً عن التصرف كرجل إلا بمبادراتها، وحينما لم يتمكن من معاملتها كامرأة إلا بناء على طلبها، على الرغم من قضائه سنوات في فرنسا، وإقامته علاقات عدة مع نساء كثيرات، إلا أننا هنا في هذه الرواية نجد ما يشبه التفسير لذلك أولاً، وهو أول محاولة لاستدراك ما قد بدا استلاباً للمستعمِر. هنا تبدو العلاقة مختلفة عما كانت عليه في الرواية السابقة. ثمة حب وشغف وحنين وألم، وثمة قوة في شخصية العشيق لم تكن موجودة من قبل. وإذا كان الشغف في هذه الرواية مقدمة أو حافزاً للألم، فإننا نتعرف الى هذا الألم في خلال قوانين شرقية تخضع لها العائلات التقليدية هناك، وهو ما يعرفه العشيق الصيني جيداً. وعليه، فإن ازدياد الحب والشغف يعني مزيداً من الألم، وكأن هذا الألم يشكل عند العشيق مفتاح التحرر من العادات/ القوانين التقليدية الصينية التي تعطي الأب سلطة غير موجودة في المجتمع الغربي. والعشيق الصيني يحس هذا الألم منذ اللحظة الأولى للعلاقة بينه وبين المراهقة الفرنسية، التي تبدو صاحبة قرارها، على الرغم من وجود الأم والأخوين.

وبالالتفات إلى علاقة المراهقة بالأم والأخوين، نجد الأم قد تسببت في كثير من الخلل الذي تمر به الأسرة. فثمة علاقة غريبة بين الأم والابن الأكبر، وهي غريبة لأن هذا الابن متحرر من انتمائه إلى أسرته، ويذهب بعيداً في تلبية متطلباته الذاتية، أياً كانت أحوال الأسرة، وأياً كانت الانعكاسات على الأسرة أيضاً. فهو مدمن أفيون، والأم تدبر له ما يحتاج من مال، حتى ولو كان في ذلك ما يودي بالأسرة إلى الهلاك. ولا نفهم سر هذا التعاطف الكبير بين الأم والابن، على الرغم من أنها وافقت أخيراً على ترحيله إلى فرنسا.

وإذا كانت الأم مستلبة إلى الابن الأكبر، فهي تعاني ألم الأخ الأغر الذي يعيش مضطهداً من أخيه الأكبر، حيث كل الأشياء تذهب إلى الأكبر، وحيث يتعرض الأصغر للتعنيف والقهر والتهميش، إلى الحد الذي لا يجعل الأم قادرة على تجنيبه ذلك. وهنا يأتي دور الطفلة في انحيازها إلى الأخ الأصغر. وبهذا الانحياز، فهي بالضرورة مضطرة للوقوف في وجه الأم. وقد تبدى ذلك مراراً في سلوك الطفلة في المدرسة، وعدم الالتزام بالقوانين الأسرية والتمرد على الأعراف والمعايير السائدة.

وتعتمد مارغريت دوراس في كشف هذه التفاصيل كلها على الحوارات القصيرة القاطعة. جمل موحية شديدة الإيجاز، لكنها تخرج من قلب المعاناة والألم.

ولا يبدو للأب الذي مات قبل سنوات أي دور في هذه الأسرة، وهو ربما ما يفسر انحياز الأم إلى الابن البكر، وانحياز الصغيرة إلى العشيق الصيني الذي يكبرها بسنوات. فهي لا تبحث عن مال في هذه العلاقة الملتبسة، ولكنها شغوفة بهذا الرجل إلى حد الهوس، الذي يسهم في تبديد اهتماماتها بالعالم الخارجي بعيداً من هذه الدائرة.

هكذا تبدو الطفلة معنية باثنين، العشيق الصيني والأخ الأصغر، الذي ربما نستشف من بعض الحوارات أنها تذهب بعيداً في علاقتها به، ولذلك فإن الشبه بينه وبين «طان» الصيني اللقيط والمتبنى من قبل الأسرة، هو ما يجعله يتماهى مع الأخ الأصغر عاطفياً عند الطفلة، بحيث يبدو أن ثمة تبادلاً للأدوار بينهما.

في هذه الرواية التفسيرية - ربما - للرواية السابقة، لا نرى العشيق الصيني مستلباً أو عاجزاً كما كان. إنه هنا صاحب قرار ورأي ومبادرة، وهو ما يلقى استجابة غير منقوصة من قبل الطفلة الفرنسية، وهذا ما جعلنا نشعر بأن فقدان الأب، وسلطة الأم في وقت من الأوقات، أسهما إلى حد كبير في انحياز الطفلة إلى العشيق الصيني.

والعشيق الصيني يفهم جيداً أن هذه العلاقة محكومة بالفشل في نهاية المطاف، لكنه يواصل السير فيها إلى حيث تتوقف وحدها. فهو يخبر الطفلة أنه لن يتزوجها، وأنه سوف يتزوج الفتاة التي اختارها والده، حفاظاً على التقاليد، وصوناً لإرث الأب المالي الذي سيتبدد في حال الرفض. والطفلة تتفهم ذلك، لكنها في أعماقها لا تريد له أن يحدد مسير حياتها، ويحد من حريتها في حب الرجل، والتحرر من سلطة الأم والمدرسة الفرنسية. والمدرسة ليست شيئاً عابراً في حياتها، فقد كانت أمها ذات يوم مديرة لإحدى المدارس، لكنها فقدت أهليتها بعد النكبات التي واجهتها.

وإذا كانت مارغريت دوراس خففت من حدة انصياع المستعمَر إلى المستعمِر في هذه الرواية، إلا أنها لم تتخلص من ذلك على إطلاقه، فالعشيق الصيني يقول لها إنه لا يحبها بل يحيي الألم الذي تتسبب فيه. ونراه في أحايين كثيرة منقاداً كما كان في رواية العشيق، بل يمكن القول إن محاولة تحرير الرواية السابقة من تلك العلاقة لم تنجح تماماً، حيث تحوم روح الانصياع والانقياد عند العشيق حتى النهاية.

ولكن ما نستغربه في هذه الرواية هو أن ينجح اليأس عند الطفلة في تفجير هذا الشغف والحب والألم كله. إنه يأس يكاد يقود إلى الموت، وربما يكون هذا هو الدافع الأكبر لهذا الهوس غير المحسوب أو المفتعل. إنه في أحد جوانبه حب بديل للموت. وحب بديل لحب الأخ الأصغر. وفعل انتقامي من الأم والأخ الأكبر. ورغبة محمومة في الابتعاد عن محور العائلة الفرنسية التي تدمر أفرادها بيدها.

فهل بدا الصيني الثري منقذاً؟ إنه بالتأكيد ذلك الشاب القوي والثري الذي وجدت فيه الطفلة منفذاً لروحها وألمها. وجدت فيه برغم صغرها شراكة خارج شراكة القربى وقوانين المدرسة الداخلية، وهو ما يتبدى في صورة الزميلة «هيلين» التي تبدو هنا صورة لتردد الطفلة، وانعكاساً لأعماقها الداخلية. فهلين ترغب في كل ما تقوم به الطفلة العاشقة، لكنها غير قادرة على ذلك. وهذا ربما يعني أن هذا الحب بين الطفلة والصيني، ليس فقط مجرد رد فعل على أحوال الطفلة الأسرية. فثمة أيضاً حياة المستعمرين القاسية، خصوصاً أولئك الفقراء منهم، والذين لا يبدو الاستعمار معنياً بهم. إنه هجاء طبقي في شكل أو في آخر. وربما كانت آثار الماركسية التي اعتنقتها مارغريت دوراس بادية هنا، خصوصاً بعد أن كانت الحكومة سبباً في ضياع بعض ممتلكات الأسرة.

وعلى أية حال، فهذه الرواية واحدة من الروايات العذبة، بالنظر إلى ما تفيض به من هواجس النفس ودواخلها، وبالنظر إلى تكنيكها الرفيع الذي يسهم في توليد شغف آخر، هو شغف القراءة المتابعة.

> وإذا كانت مارغريت دوراس في روايتها «العشيق» قفزت عن سنوات الدراسة التي قضاها العشيق في فرنسا، فذلك لأنها كانت محقة في إسقاط ما ليس ضرورياً للنص. وها هي في روايتها التوضيحية - إن جاز التعبير - للرواية السابقة، تفعل الشيء ذاته.

عشـيق مارغريت دوراس الصينـي

طالما سيتساءل المرءُ عن السرّ في نوعين من السردية: سردية حكائية، ذات تصاعد دراميّ متكامل ظاهرياً، مألوف ومستلَهم من الواقع (أحيانا يسخر الواقع نفسه من دراميته)، سردية باردة لا روح من ظلال الشعر فيها (وليس لغته الصريحة المقحَمة غالباً)، بشخوص روائية لا هي من صلب الواقعيّ التام ولا هي من طينةٍ مشحونةٍ بالحلم الصافي.

ليست من الأرضيّ بالضبط ولا هي من روح الفنتازيا المحض، إلا في حالات معروفة محترَمة. وبين سردية مُلتبِسَة تريك المحلوم به في صيغة المألوف تماماً، ذات حكاية أخرى واقعيتها بقدر غرابتها، ولغتها تتأرجح تأرجحاً لا يُوصف بين روح الشعر وتقنية النثر، سردية متشظية المحاور ومن دون تصاعُد خطيّ، أحادي، لكن مَقنعة بسبب لغتها العارفة بمعجزات اللغة، أكثر بكثير من التلاحم والتماسك الظاهري في سردية الحكاية الصريحة.

في الحالة الثانية نسْردُ كما في قصيدة ملحمية: الواقع يظلّ واقعياً لكنه يُشعّ بغوامضه وأسراره. يظل مُشعّاً بغزارة لا تنتهي. الواقعي مكتمل اللحمة برغم انفراط مظهره، بينما السرديّ مسرودٌ عبر ذات فاعلة خلاقة. لا نستعيد البتة هنا ما يسمى "بالواقعية السحرية" الأمريكية اللاتينية فذاك شأن آخر، وقع ابتذاله عربياً واجترار بعضه.نتكلم عن (الشعرية) في الرواية قدر ما نتكلم عنها في فيلم سينمائي ساحر: لا يتعلق الأمر باللغة وحدها، أي بالمكتوب والمنطوق اللغوي، إنما بالشعرية العامة المتفشيّة في مفاصل عمل فني ما، ونظن أن ثمة التباساً يدور في فلكها في الثقافة العربية.عندما يقرأ المرء رواية مارغريت دوراس (عشيق الصين الشمالية) "من ترجمة محمد عزيز الحصيني، إبداعات عالمية ٣٨٢، فبراير / شباط ٢٠١٠"، قد يجد مناسبة جديدة للتفريق بين ذينيك السرديتين: نحن هنا إزاء سرد ممسوس، لا يتخلى عن التفاصيل لكنه يستثمرها لصالح حالة وجودية جوهرية، عابرة للتفاصيل ومنطوية عليها في آن. وهذه الأخيرة ليست سوى ذرائع وتعللات و"حيل" يمكن الإستفادة منها في هذا الضرب من السرد وذاك. يتعلق الأمر في رواية دوراس بمشاعر صبية من أمٍّ فرنسية تعيش في الهند الصينية، سنوات الحضور الفرنسي. فتاة واقعية من لحم ودم وبغرائز، لكن يتملكها غموض مطبق في المشاعر مثلنا نحن بالضبط، نحن الذين لسنا في عمرها ولا تجربتها ولا فضائها. الواقع والأحداث والأوصاف المكانية مسرودة ضمن ظلال وظليلات مستمرة معيشة عصيّة على الإمساك. التفاصيل تتحوّل إلى كنز ثمين لصالح نقيضها: إنها معبأة بالأسرار وليست من البداهة بشيء. بل إنها ليست من البداهات إطلاقاً، إنما مستودع للأسرار الإنسانية الكامنة في الطفيف والهامشيّ، الجسديّ الحسيّ وغير الجسديّ الروحاني، الملتحمين كما لو في معجزة.تصير الكتابة نفسها رديفاً للمسرود. السرد يغدو مناسبة لا غير لقول ما وراءه، محتفظاً بالتمام بتقنياته وسطوعه ووضوحه وواقعيته الخارجية. في مثل هذه الحالة فالواقعية دائما ذريعة، فهي تمحو التفاصيل من حيث تستجلبها، أيْ تؤوِّلها وتحوِّلها باتجاه آخر مغاير. الكتابة هي الأساس وما عداها – أي القصّ- فليس سوى مناسبة شائقة للكتابة، يستمدّ بشكل مفارق كل أهميته الاستثنائية منها. إن مفهوم الرواية القائمة على (الحدّوتة) أو الطرفة أو المشاكسة الاجتماعية والجنسية أو المعادلات الذهنية السهلة المُعبَّر عنها عبر أبطال مثاليين أو هامشيين، يحتاج في الروايات العربية الوافرة اليوم فحصاً ينطلق، على سبيل المرجعيّة لا غير، من كبريات الأعمال الروائية في العالم، بدءاً مثلاً من بعض أعمال أندريه مالرو أو الرباعية الأسكندرية، مرورا بروائيي أمريكا اللاتينية وأفريقيا الزنجية وليس انتهاءً ببول أوستير، أو بروايات منفردة (كالعطر) أو روائيين أفراد كبار يعرفهم القاصي والداني في هذه اللحظة. هذه الأعمال تستخف – وقد توجد مفردة أقل شحنة من الاستخفاف- بالسرد الحكائي المتتابع حتى لو أنها أرادت اليوم أن تكون محايثة لمشكلات آنية واستخدمتْ لغة توحي بالتصاقها بهموم الأجيال الجديدة وقلق عصر مُعَوْلم بأدوات اتصال معقدة. لغتها مشحونة بشيء آخر: بمعرفة الأدوات البلاغية وبالحرقة الإنسانية الصادرة عن تجربة عميقة.

وبكلمتين عموميتين: بالمعرفة والحرقة. من هنا يشعُّ الشعر فيها حرفياً أحياناً. في رواية دوارس المذكورة يمكننا اجتزاء مقاطع وتقديمها منفصلة على أنها من أفضل نصوص ما يُسمّى اللحظة "بقصيدة النثر"، ليس لأنها تحوز على شرط (السردية) العزيز على قلوب التقليديين النثريين الجدد، ولكن لأن كلماتها وبشكل خاص تمتلك قلباً يخفق ومعنى عميقاً، وكلاهما لا يتوفران في الكثير من قصائد النثر المكتوبة اليوم.ستنتاب المرء الرغبة والمغامَرة بتقديم مقاطع شعرية عالية الطاقة مبثوثة هنا وهناك ليس في رواية دوراس هذه ولكن عند مفكر كبير هو غاستون باشلار.

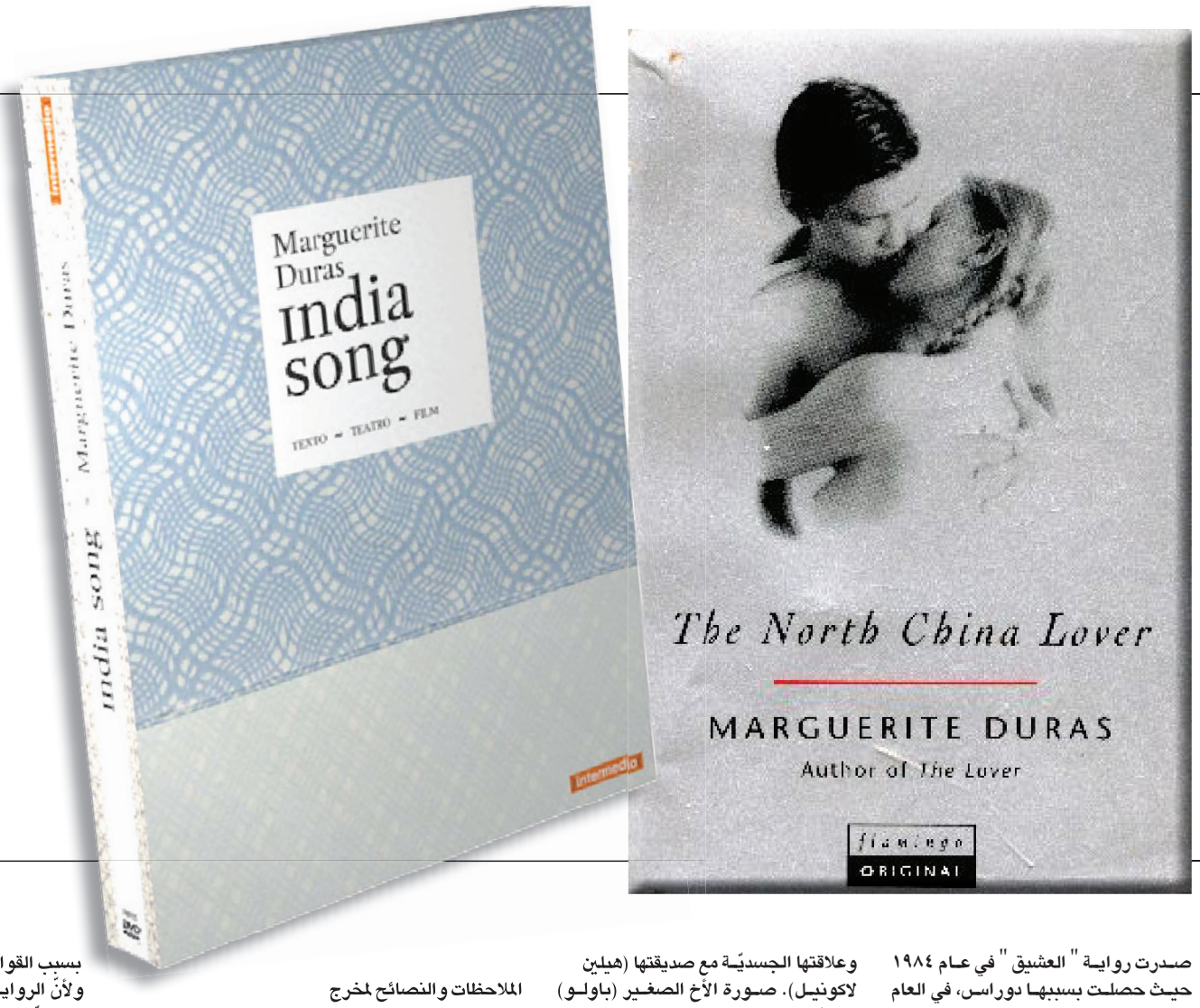
في جُلّ كتبه ثمة جُمَل متباعدة في مواقعها لا تنتمي سوى إلى الشعر الصافي. وفي المثالين، دوراس وباشلار، لا تبدو الشعرية لعباً مجانيا على الكلام، ولا تقع في المفارقات اللغوية والمعنوية الشكلانية الراهنة (من قبيل: نفسي تُطلّ على نفسي)، ولكن في الدلالة المُصاغة بالمخيلة وشغاف القلب كليهما. لذا ليس من الغريب أن ترَدَ "قصائد النثر" الافتراضية هذه لدى فيلسوف كبير، ليُبْطِل عبر وعيه شرط (المجانية) المتهافتة التي تفوح من نصوص قصيدة النثر المحلية العربية. بدلاً من المجانية ثمة الدلالة والدالّ العميقان اللصيقان بعمل الفلاسفة.

نعرف الآن لماذا يُقْرَن عَمَلُ الشاعر بأشغال الفيلسوف عادةً.

شاكر لعيبي

رواية "عشيق الصين الشمالية" لدوراس

الكتابة بوصفها فـن قــراءة الصــور



تأتي رواية " عشيق الصين الشماليّة " للروائيّة الفرنسيّة الراحلة مارغريت دوراس، التي صدرت ترجمتها حديثاً عن سلسلة إبداعات عالميّة الكويتيّة بترجمة المغربيّ محمد عزيز الحصيني، ككتابة ثانية، إذا جاز القول، لروايتها الشهيرة " العشيق ". فالشخصيّات التي كانت في " العشيق " ترد في هذه الرواية، بأسمائها نفسها، من جديد. كما أنّ العلاقة بين البطلين مبنيّة على ذلك العشق الجارف والخرافيّ والمستحيل بين مراهقة فرنسيّة بيضاء ورجل ثريّ من الصينيّين.

عـارف حمـــزة

صدرت رواية " العشيق " في عام ١٩٨٤ حيث حصلت بسببها دوراس، في العام ذاته، على جائزة الغونكور للرواية، وكذلك على الشهرة العالميّة بعد ترجمة الرواية إلى ثلاثين لغة؛ من بينها العربيّة، وبيع منها أكثر من ثلاثة ملايين نسخة. بينما صدرت رواية " عشيق الصين الشماليّة " في عام ١٩٩١؛ بعدما سمعت دوراس، كما تقول في المقدّمة التي صدّرت بها الرواية، بموت ذلك الصينيّ الثريّ الذي كانت تعشقه في المكان الذي وُلدت فيه. كانت قد نجت من الموت بأعجوبة؛ بعد دخولها في غيبوبة بسبب عمليّة جراحيّة أجرتها في تشرين الأول لعام ١٩٨٨ وسيظنّ الأطباء بأنّها ماتت. لكنّ دوراس، التي عولجت مراراً من الإدمان على الكحول، ستستيقظ من غيبوبتها في حزيران من عام ١٩٨٩، كي تكتب هذه الرواية كاستدراك للحبّ الذي حوّلها إلى كاتبة روايات.

ستكتب دوراس (١٩١٤- ١٩٩٦) هذه الرواية من وحي روايتها الأولى، لذلك الرّجل الذي فتنها هناك في الصين حيث ذهب والداها كي يدرّسا أبناء المستعمرات. الرجل الذي ستذكره في كثير من أعمالها وبأسماء مختلفة؛ السيّد جو وليو، ولكنّها ستكتبها كأنّها تكتب سيناريو لفيلم سينمائيّ. لأنّ الكتابة تبدو مبنيّة على التحديق في الصور ثم الكتابة عنها. صورة الطفلة التي تذهب إلى الثانويّة وسكن الفتيات الداخليّ. صورة الطفلة من جديد وعلاقتها الجسديّة مع صديقتها (هيلين لاكونيل). صورة الأخ الصغير (باولو) المتعلّقة به حد الانصهار في داخله وعشقه والخائف الأبديّ من أخيه الكبير. ثمّ صورة الأخ الكبير (بيير) المجرم والسّارق بسبب إدمانه على الأفيون. وصورة الأمّ التي أصيبت بالجنون والهستيرية بسبب فقدانها لمدّخراتها بعد احتيال اللجنة الفرنسيّة لفرز الأراضي عليها. وصور الصينيّ العشيق في سيّارته السوداء الفخمة وفي شقّته وفي بكائه الطويل بسبب عشقه لها وبسبب خوفه من القانون الصينيّ الذي سيحرمه من إرث والده الثري جداً، وهو الوارث الوحيد له، ومن زواجه الذي تمّ وفق العرف الصينيّ وهو في العاشرة من عمره!. صور تزدحم بها ذاكرة دوراس فتروح تجمع الخيوط بينها ولكن بهمّة قليلة. فهي بنت روايتها على الحوار فقط. ولا يوجد فيها سوى الحوار مع قليل من الوصف الذي يستدعيه الحوار. لذلك هناك بتر مفاجئ في نهاية المقاطع كأنّه استدعاء لإطفاء ضوء الكاميرا التي ستصوّر المشهد. وفي بداية المقاطع هناك نظرة سينمائيّة أيضاً لتحديد أماكن التصوير؛ كأن تقول: " غرفة نوم الأم والطفلة ". أو " إنّها طريق المدرسة الثانويّة". أو " الشقة". أو "إنّها الشقة". أو "داخليّة اليوطي"؛ وهي مكان سكن الطالبات، وهكذا ستزداد الأمور ميلاً إلى الكتابة السينمائيّة عندما تضع دوراس نفسها في هوامش الصفحات بعض الملاحظات والنصائح لمخرج غامض قد يقوم بتحويل هذا الكتاب إلى فيلم سينمائيّ كما حصل مع كتابها "أغنية هنديّة"، الذي حصل على جائزة الجمعيّة الفرنسيّة للسينما والفن في مهرجان (كان) السينمائيّ، و"العشيق". خاصة إذا عرفنا أنّ دوراس نفسها قد اشتغلت في الإخراج السينمائيّ عندما أخرجت فيلم " الشاحنة".

الرواية مبنيّة على جملتين متطابقتين يردّدها كل من العشيقين للآخر. فالطفلة تقول للصينيّ: " لأنّني أرغب، أحياناً، في الموت، في العذاب، وأرغب في أن أبقى بمفردي، من دونك، حتى أحبّك. أتعذب بسببك.." . وهو يقول لها في مكان آخر من الرواية: " يروق لي أن أحبّك وأن أتعذب ". فالرواية، بهذا المعنى، مبنيّة على عنصري عذاب الحب وعذاب الفقد أو الفراق، لأنّ بطلي العمل يعرفان منذ البداية بأن لا سبيل لاستمرار حبّهما، لأنّ الأب الصينيّ سيتدخل أيضاً كي يتابع زواج ابنه من العائلة الصينيّة الثريّة وكي يحافظ على العرف والقانون الصينيّ فيدفع المال لتسديد ديون عائلة الطفلة والحجز لعائلتها في الباخرة كعمليّة طرد نهائيّة من حياة ابنه ومن البلاد الصينيّة كلّها، ومع ذلك يقومان باستغلال الوقت القصير في الغرق في الحب والشهوة لدرجة العبادة من أجل العذاب فيما بعد. سيشعران بالعذاب بسبب الحب قبل العذاب بسبب القوانين والفراق.

ولأنّ الرواية كتبت بطريقة سينمائيّة فهي تتخفّف كثيراً من الكلام الجانبيّ والأحداث الجانبيّة. لا أهميّة هنا للحديث عن شرور الأخ الكبير وعن سرقاته وإدمانه على تدخين الأفيون، ولا عن جنون وهيستريا الأمّ التعيسة. لا مبرّر كذلك للحديث عن سبب التشابه الغريب بين (طان)، الذي وجدوه طفلاً ضائعاً في غابة سيام وقامت الأم بتبنيه، والابن الصغير (باولو). ولا عن الطريقة القاسية التي يقوم بها المال في صنع الجراح ولا في تضميدها. ولكن تلك الطريقة، في الكتابة، ستبرّر الكثير من الموسيقى والكلام المكرّر والذكريات التي تأتي كخلفيّة للقطة لا تحتمل الكلام. ستبرّر كذلك البتر والدخول في الأحداث مباشرة وكذلك عند الانتقال المتخبّط بين الأمكنة والأزمنة.

رواية " العشيق " ستبقى الرواية الأجمل التي كتبتها مارغريت دوراس. لأنّ هذه الرواية، عشيق الصين الشماليّة، ستبدو كعمل أقل قيمة روائيّة سواء من حيث اللعب أو التكنيك أو الشخصيات أو المكان أو حتى المتعة. هي تبدو أقرب إلى البوح بسبب التعلّق بماضٍ أصبح تحت التراب. كتحيّة من دوراس تكتبها على قبر عشيقها الصينيّ. ليس لأنّها كلاسيكيّة، وهي كذلك بالفعل، ولكن لأنّها بُنيت على الخاص الذي يهم الكاتب ولا يهم القارئ أبداً ولن يضيف إليه شيئاً.

الرجل الجالس في الرواق

رواية قصيرة لمارغريت دوراس

تقديم

يمكن القول بأن نص مارغريت دوراس، الصادر عن دار "منوي" ككتاب لوحده، هو نص مرئي؛ تعرض هذه الرواية القصيرة، قبل أي شيء آخر، مشهداً تتكامل فيه، معاً، كل عناصر الواقعي والشعري المرئي، إذا جازت العبارة. فمن ناحية، هناك طرفا المعادلة، رجل وامرأة، وهناك أيضا الشاهد. ذلك ما بمقدوره منح الرواية صفة "الواقعية".
لكننا، أي القراء وكذلك كاتبة النص (أو الناطق باسمها، الراوي)، لا نعرف أي شيء لا عن تلك المرأة ولا عن ذلك الرجل، والأمر ذاته ينطبق على الشاهد، أو الشاهدة ذاتها، التي تقول، في نهاية النص عن المرأة ما يلي:
"لا أعرف من هي، لا أدري أي شيء...". وذلك ما يمنح النص بالضرورة خاصيته "الشعرية". من ناحية أخرى، ما نقرأه نكاد نراه تقريبا، وكأنه معروض أمامنا بحيادية (وقد يكون ذلك ما يطلق عليه عادة اسم عين الكاميرا)، أي ما لا تراه العين المجردة، إن كانت عين الذي ينظر، عين المنظور إليه، عين الشاهد،
وفي نهاية المطاف عين قارىء النص نفسه.

وهذا ما يدفعنا للقول بأن رواية دوراس المكثفة للغاية لا تدور من حول أية نقطة أخرى سوى الرؤية المحضة؛ المزدوجة، أو حتى الثلاثية. فالذي يَنظرُ يُنَظرُ إليه، بعلمه أو بدونه. أي أنه يغدو مرئياً. يتكشف لنظرة غريبة عنه. إن كانت قريبة منه أو ملاصقة له، مادة نظره: الرجل الذي ينظر لجسد المرأة، مثلاً، أو المرأة التي تتطلع في الرجل الذي يفترس بنظره جسدها، أو الجسد الذي ينظر، بعين مخيلته السرية، لنفسه وللآخر. لحد يصبح فيه إطار المنظور برمته شيئاً آخر غير النظر: مَنْ تقع عليه النظرة، "موضوع" النظرة، هو نفسه أسير نظرته التي تحاصره، وأسير نظرة أخرى لا يُفترض فيها الدخول في ذلك الإطار. نظرة قادمة من الخارج، لكن بمقدورها سرد ما يحدث أمامها؛ إذ يمكن أن تكون تلك النظرة نظرة بعيدة عن المشهد الحاضر، مشدودة لمشهد آخر، مندثر وقد يكون مصنوعاً أو مصاغاً في الحاضر، بيد أنه لا يستطيع سوى الانتماء لماض بعيد، مُستذكر، ماضي الطفولة مثلاً. بيد أن هذا بالدقة ما يشكل موقع الأدب الاستثنائي، على حد تعبير "بيير الفيري"، في كتابه "البحث عن جملة"؛ "يُصنع الأدب من جمل تعطي نفسها هي كما هي، في حاضر كتابتها، لكنها، كفعل "تشييدي" تحيل إلى ما هو أبعد من الحاضر في حضوره المنظور: كلمة، حادثة، ذكرى، أو ماض برمته.

في النهاية، لا بد لنا من القول بأن نص "الرجل الجالس في الرواق" لا يتعارض، كونه نصاً مرئياً، مثلما أسلفنا، مع قراءته باعتباره شهادة بارعة على الممكن؛ فن الممكن، والممكن نفسه بمثابة مقولة إنطولوجية، أو واقعة حبية، لا تكون فيها صراعات وقسوة الرغبة، أو الشهوة الجنسية سوى لحظة "تقديم الجسد إلى الحب"، على حد تعبير أفلاطون.

ترجمة وتقديم: حسين عجة

الرجل الجالس في الرواق

يمكن أن يكون الرجل جالساً في ظل الرواق بمواجهة الباب المفتوح على الخارج. ينظر إلى امرأة ممدة على بضعة أمتار منه على طريق حجري. تحيطهما حديقة تنزل في منحدر وعر يطل على واد، تلال عريضة بلا أشجار مراع تلتف من حول شط. بعد ذلك، على بعد واسع، وحتى الأفق، ثمة مجال غامض، امتداد ضبابي دائماً وقد يكون اتساع البحر.
المرأة كانت قد تجولت من فوق ذروة المنحدر المقابل للشط ومن ثم عادت إلى المكان الذي هي فيه الآن، متمددةً في مواجهة الرواق، تحت الشمس. لا يمكنها رؤية الرجل، وهي مُنفصلة عن الظلال الداخلية للدار بقوة نور الصيف.
لا نستطيع القول إذا ما كانت عيناها مغلقتين أو مفتوحتين نصفياً، قد يقول المرء بأنها تستريح، ترتدي ثوباً ناصعاً من الحرير الشفاف، مشقوقاً من المقدمة، لحد يجعله مرئياً. تحت الحرير كان جسدها عارياً، ربما كان ثوبها من البياض الغابر العتيق.
هكذا يمكن أن تكون قد فعلت أحياناً. وكان بمقدورها، في أحيان أخرى، فعله بطريقة مغايرة تماماً، على وجه مخالف، ذلك ما ألمحه منها.
يمكن أنها لم تقل أي شيء، وقد لا تكون نظرت إلى أي شيء. في مقابل الرجل الجالس في الرواق المعتم، كانت محبوسة تحت جفنيها. في نفسها ترى الظهور المُشوش لنور السماء. تعرف بأنه ينظر نحوها، وبأنه يرى كل شيء. تعرفه وعينيها مغمضتين كما أعرفه أنا، أنا الذي ينظر، هذا ما هو مؤكد.
أرى ساقيها وقد تركتهما ينطلقان حتى ذلك الوقت مثنيتين نصفيا بإهمال واضح، أرها تضمهما، تجعلهما يلتقيان أكثر فأكثر ضمن حركة واعية، مؤلمة. تشدهما بقوة تجعل جسمها يتشوه ويفقد شيئاً فشيئاً حجمه الاعتيادي. ثم أرى الجهد الذي تبذله يتوقف فجأة، و بتوقفه، تتوقف كل حركة. وهكذا بغتة يثبت الجسم في صورة محددة. يسقط رأسها ثانية على ذراعها، يثبت في وضعية النعاس تلك.
يصمت الرجل الذي هو قبالتها.
من أمامهما الروابي الساكنة المؤدية للشط. تظهر سحب، تتقدم معيةً، تتابع بانتظام. ترحل باتجاه شرم الشط نحو الاتساع الذي لا نهاية له. ظلالها المعتمة خفيفة، فوق المراعي، فوق الساحل. لا تصدر عن سطح الدار أية ضوضاء.
يمكن أن تكون قد شرعت بالتحرك. وربما تكون بطيئة ومتمهلة بالقيام بذلك أمامه
هو الذي ينظر إليها. زرقة العينين اللتين في الرواق المظلم تشرب الضوء، تدور من حوله، تعرف هي ذلك. أراها الآن ترفع ساقيها وتبعدهما عن بقية جسدها. أنها تقوم بذلك بضمهما بنفس الطريقة التي ضمتهما فيها من قبل، في حركة واعية ومؤلمة، بقوة بحيث كان جسدها، على عكس اللحظة السابقة، ينقطع على طوله، يتشوه إلى حد القبح الممكن. ثانية تقف هكذا مفتوحةً أمامه. رأسها بعيد دائماً عن جسدها، ويسقط فوق ذراعها. حينها تظل في تلك الوضعية الفاحشة، الحيوانية. أصبحت قبيحة، صارت تلك القبيحة التي بإمكانها أن تكون عليها. أنها قبيحة. وها هي واقفة هنا، اليوم، داخل القبح.
أرى مضيق عضوها الجنسي بين الشفتين المتباعدتين وبأن كل جسدها يتمحور من حوله في حرقة تتضاعف. لا أرى وجهها.

يُفرغ الوجه من كل تعبير، مرعوباً، وقد فقد مقاومته، مُرتخياً، يتحرك طواعية من حول العنق كشيء ميت.

أرى الجمال يتموج، مُلتبساً، من جانبي الوجه لكني لا استطيع جعلها تذوب فيه إلى حد تغدو جزء منه. لا أرى سوى مبيضه الحائد، المستوى الشديد النقاوة، المسترخي. أظن أن العينين المغلقتين بمقدورهما أن تكونا خضراوين. بيد أني أتوقف عند العينين. وحتى لو تمكنت من الاحتفاظ بهما طويلاً في عينيَّ لا تمنحاني كامل الوجه. يبقى الوجه مجهولاً. أرى الجسد. أراه برمته عبر اقتراب عنيف. يرشح منه العرق، أنه ضمن وضوح شمسي بياض مُخيف.

يمكن أن يكون الرجل قد أنتظر ثانية. ثم تكون هي قد وصلت هناك. كانت قوة الشمس حداً جعلها تصرخ بغية تحملها. وها أنها تعض قفا ذراعها في ثوبها الممزق وتصرخ. تنادي على اسم. ويقدم أحدهم.

هي وأنا، نسمع أحدهم يمشي. كان قد تحرك. خرج من الرواق. أراه وأقول ذلك لها، أقول لها بأنه قادم. بأنه قد تحرك وخرج من الرواق. وبأن حركاته متناغمة في البداية، قصيرة، وكأنه لم يكن يعرف كيف يمشي ومن ثم تغدو مشيته بطيئة، بطيئة للغاية، ببطء مبالغ فيه. يأتي. أنه هنا. أرى زرقة عينيه وهما تنظران أبعد منها، نحو الشط.

كان قد توقف أمامها، خلق ظلاً فوق شكلها. من تحت جفنيها، لا بد وأنها قد لمحت تَجَهُّم النور، الشكل المرتفع لجسمه المنتصب من فوقها في الظل الذي أخذها. تُوقفْ الحرقة يجعل فمها الذي عض ثوبها ينمطّ. أنه هناك. عيناها مغمضتان دائماً، تهد الثوب، تنزل ذراعاها على طول جسمها بانسيابية ردفيها، تُحور من تباعد ساقيها، تحرفهما باتجاهه لكي يرى منها ما هو أكثر، حتى يرى منها ما هو أكثر من عضوها المُنفرج بأكبر ما يمكن له أن يكون فيه مرئياً، لكي يرى، في ذات الوقت، شيئاً آخر أيضاً، يطلع منها ثانية كفم يتقيأ، شيء حشوي. ينتظر الرجل. تعود هي ووجهها بعينيه المغلقتين باتجاه الظل وتنتظر بدورها. حينئذ تفعل، بدورها، ذات الشيء. أولاً على مستوى الفم. يَنسَحقُ القذف من فوق شفتيها، على أسنانها الظاهرة، يُلطخ عينيها، شعرها ومن ثم ينزل على طول جسمها، يفيض على ثدييها، القذف الذي يأتي سلفاً ببطء. حينما يبلغ عضوها الجنسي يكون قد تجدّد بقوة، يتلاشى بسخونته، يندمج بشيطانها، زبد، ثم ينضب. تنفتح عينا المرأة نصفياً دون أن تنظر ويعاودان الانغلاق. عينان خضراوان.

أتكلم معها وأقول لها ماذا فعل الرجل. أقول لها أيضاً ما الذي أصبحتِ عليه. وأن ترى ما أشتهيه.

يلف الرجل، بقدمه، شكله من فوق الطريق الحجري. الوجه قبالة الأرض. ينتظر الرجل ومن ثم يبدأ من جديد، يقوم بتدوير جسمه من هنا وهناك، بفظاظة يسيطر عليها بالكاد. يتوقف بضعة لحظات لكي يسترجع ثانية هدوئه، بعدها يشرع مرة أخرى. يُبعد جسدها لكي يقربه فيما بعد منه برقة. يطيعه ذلك الجسد، المائع، يمنح نفسه لتلك المعالجات وكأنه كان مغشياً عليه، من دون شعوره فيها، يمكن القول بأنه كان يدور من فوق الحجارة ويظل هناك من حيث قدم في الوضعية التي يأخذها عند توقف الحركة.

فجأة كان ذلك قد توقف.

الشكل، هنا، عاري، بعيد عنه. ينظر له الرجل وينضم إليه. حينئذ يضع الرجل، وكأنه سيواصل تدويره هنا وهناك، قدمه من فوقه ويثبت فجأة.

كان بمقدوره وضع قدمه العارية على المنطقة التي يتخذها الشكل صدفةً، باتجاه القلب، وبدفعة واحدة كف عن التحرك.

كان بإمكانه رفع رأسه ثانية والنظر نحو الشط. الشمس ثابتة وقوية. ينظرُ الرجل دون أن يرى بانتباه شديد ما يعرض نفسه أمام عينيه. يقول:

– أحبك. أنت.

كان يمكن للقدم الاستناد على ذلك الجسد. تطول الديمومة، فهي تتمتع بوحدة ذلك الاتساع اللانهائي. كان بمقدور الرجل عدم الشعور بالخوف وهو ينظر دائماً من دون أن يرى ما يعرض نفسه أمام عينيه، بريق النور، الهواء المرتجف.

أنها تحته، مصوبة عينيها بكل ما فيها من قوة، كما يُقال، نحو الحدث الجاري. ساكنة هي، بفمها الذي عض ذراعها المتوقفة عند حرير ثوبها، تلمح تقدمه، تلمح ضغط القدم من فوق قلبها. كان بمقدور عينيها الانغلاق من جديد على اللون الأخضر المرئي نصفياً. تحت القدم العارية، هناك طين مستنقع، اضطراب مياه، صماء، بعيدة، متواصلة. تفكك الشكل، أصبح مائعاً، وكأنه قد كُسرَ، بسكون مرعب. تدوس القدم ثانية. تغطس، تبلغ قفص العظم، تدوس ثانية. صرخت. سمعَ هو صرخةً. كان لديه وقتاً لكي يسمع بأن الصرخة لم تتوقف، وليسمع أيضاً ضعفه. فيما كان يظن بأنه ما زال لديه وقتاً للاختيار، تتردد القدم، وينحل الجسد بثقل، منفصلاً عن القلب تحت اندفاع الصرخة. كان يمكنه السقوط على كرسي الرواق الكئيب.

كان يمكن لساقيّ المرأة الانفصال ومن ثم سيسقطان، مُنهكين. تستدير من حول نفسها، تصرخ ثانية، بقفزات طويلة وبطيئة، تتصارع. شكواها تصرخ وتبكي، أنها ما تزال تنادي على الخلاص، أن يأتي أحدهم، ومن ثم فجأة، تتوقف.

كان بمستطاع الشمس البقاء من فوقها وحتى حزامها. أرى شكلها داخل الرواق، فهي في الظل، محرومة من الألوان تقريباً. سقط رأسها على ذراع الكرسي. أراه منهكاً من الحب والشهوة، شحوبه خارق وقلبه ينبض على سطح جسدها بكامله. أراه مُرتجفاً. أرى ما لا ينظر هو إليه، لكن يمكن تخمينه مع ذلك ورؤيته في مواجهة الرواق، تلك المرتفعات الجميلة للغاية أمام الشط وذلك الاتساع المتموج دائماً والغاطس بالضباب الذي يمكن أن يكون ضباب البحر. فعري السهل، واتجاه المطر لا بد لهما أن يكونا عري واتجاه البحر. وذلك الحب العنيف. البحر هو ما لا أراه. أعرف بأنه هناك أبعد من منظور الرجل والمرأة.

قد يكون رآها وهي تصل نحوه، هي التي عادت ثانية عن طريق الحجر. وقد تكون بقيت للحظة مستندةً على إطار الباب قبل أن تنفذ في نداوة الرواق. ربما مدت نظرها باتجاهه. فكما كانت واقفة أمامه في اللحظة المنصرمة كان بمقدوره الوقوف أمامها وعينيه مغلقتين. يداه الساكنتان تستريحان من فوق ذراع الكرسي. ربما كان يرتدي من قبل وما زال يرتدي سروالاً أزرقاً ذو فتحة تخرج هي منها ثانية. نابضة كقلبها. شكل من العصور الأولية، لا يتميز عن الحجارة، عن الحز الأبدي، المزروع في الإنسان والذي يتصارع من حوله. من حوله حيث يجد نفسه على عتبة الدموع والصراخ. أسمع المرأة تكلم الرجل.

–احبكَ.

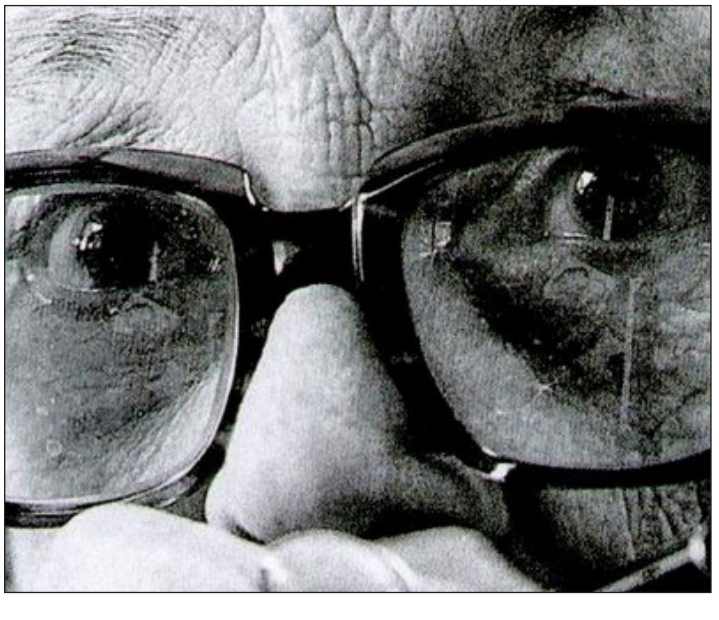
أسمعه يرد عليها بأنه يعرف:

–نعم.

أرى بأن المرأة تتحرك وبأنها ستتجاوز الخطوات الثلاث التي تفصلها عنه. أراها أيضاً تشرع بحركة هروب وتسقط على الكرسي. ومن ثم ما عدتُ أرى ما هو أبعد

◄

من الوقائع.
وصلتْ هي بالقرب منه، وانحنت بين ساقيه صار هو ينظر نحوها، هي وحدها، في الظل الذي صنعته بدورها بجسدها. بعناية وضعت ذلك الظل في عريه الكامل. خلعت ملابسها. وأخرجت منها الأجزاء العميقة. يبتعد هو قليلاً عنها، يضعها في النور.
أرى الرجل يخفض رأسه وينظر نحوها، كما ينظر في ذات الوقت في المرأة إلى مشهده الخاص. تقوم هي بنفس القفزات المتوافقة مع إيقاع قلبها. عبر رهافة البشرة التي تغطيها تنتشر شبكة الدم السوداء. مزدحمة هي بالمتعة، تكتظ بمتعة أكثر مما تستطيع على تحمله ولشدة التصاقها بنفسها يتردد المرء بمسها.
الرجل والمرأة ينظران نحوها سويةً. في ما لا يقومان بأية حركة باتجاهها ويتركانها ثانية. أبعد منهما أرى أيضاً بأن ذلك كان بلداً من دون أشجار، بلد شمالي. وبأنه لا بد وأن يكون البحر ممتداً وساخناً. أنه دفء بعيون قد فقدت ألوانها. لم تعد ثمة من سحب فوق المرتفعات، لكن هناك دائماً ذلك الضباب البعيد. أنه بلد يهرب من نفسه، ولا يدع المرء يراه ويعاود رؤيته، حركة لا تتوقف أبداً، ولا تعرف نهاية.
يمكن أن تكون قد تقدمت ببطء، وفتحت شفتيها وفجأة، تكون ضمت طرفها البعيد والناعم برمته. يمكن أن تكون أغلقت شفتيها من فوق الكف الذي يشهد على ولادتها. ويمكن لفمها أن يكون قد امتلأ به. كانت الرقة حداً جعل دموعها تملأ عينيها. أرى بأنه ليس ثمة ما يعادل تلك الرقة سوى المنع الشكلي الذي يُحَرمْ مسها. محرمة. لا يمكنها أيضاً أخذه إلا بملامستها بحذر بلسانها الممتد من أسنانها. أرى هذا: بأن ما يمتلكه المرء عادة في عقله تملكه هي في فمها عبر ذلك الشيء الخشن والفظ. أنها تلتهمه في عقلها، وتتغذى منه، وتشبع منه في عقلها. وفيما الجريمة تكمن في فمها، ليس بمقدورها السماح لنفسها بغير مرافقتها، قيادتها نحو المتعة، والأسنان جاهزة. يداها تعينها على الوصول، على العودة ثانية. لكنها تبدو جاهلة بالعودة. يصرخ الرجل. وفيما يداه ماسكتان بشعر المرأة يحاول أجتثاثها من مكانها لكنه كان قد فقد قوته، وهي لا تريد أن تخليه.
الرجل. ينوح الرأس الذي يحمله الجسد، الغيور والمهجور. شكواه تصرخ لكي تعود، حتى ترجع إليه ثانيةً. تصرخ، هي المتوسلة، وترفض رغبته التي تريد لها الخير. فبالنسبة لها، بالنسبة للمرأة، ليس لذلك من أهمية. يهبط فمها نحو تلك الأنوثة الأخرى، تصل إلى هناك حيث حولت نفسها إلى امرأة تحت أرضية، ثم تعاود الصعود بصبر إلى حد تأخذ ثانية وتحتفظ في فمها على ما كانت قد تركته. تحتفظ فيه حد ابتلاعه في حركة مص متواصلة. لا تحاول بعد أي شيء من جديد. عيناه مغلقتان. وهو وحيد. بلا حراك، يصرخ.
هناك في الأعالي، تصبح الصرخة، الشكوى، أكثر حدةً؛ ففي البدء كانت وكأنها صرخة طفل، ثم بعد ذلك تعمقت، صارت أكثر ألماً، إلى حد ما عادت فيه المرأة تتحمل ذلك. تتخلى، تسحب نفسها ثانية، تضم ساقيها بقرب أكبر منها، تباعد بينهما تنظر وتتنفس الرائحة الرطبة والفاترة. تتمهل، يختفي وجهها في الشيء الذي يجهله هو، تتنفس طويلاً رائحة الهواء العفن.
أرى بأنه قد تركها تفعل وهو ينظر إليها من جديد. لكي يراها تقوم بما تقوم به، ليمنح نفسه لرغبتها بالقدر الذي يستطيع عليه. ليعطي لهذه الجائعة الرجل الذي هو



نفسه بالذات. في شعر المرأة ينبض الآن القلب بقفزات متواصلة.
يطلق بهدوء تأوه لا يُطاق عن سعادته.
تمر السماء عبر زاوية الباب المثلثة المفتوحة. يتقدم بكل طوله، ببطء يماثل حركة الأرض. تُقاد السحب ذات الشكل الثابت باتجاه الفضاء الشاسع.
بفمها المفتوح، وعينيها المغلقتين، هي الآن في كهف الرجل، أنها قد انسحبت فيه، بعيدة عنه، وحيدة، في ظلام جسد الرجل. لم تعد تعرف ما تقوم به، ولا ما تقوله، فهي تعتقد دائماً بأنه ما زال ممكناً القيام بالشيء نفسه بطريقة أخرى. تُقَبلُ. هناك حيث ينتشر الهواء العفن ُمن قبل، تلعقُ. تسمي الأشياء، تلعن، تصرخ بكلمات لنجدتها. ومن ثم تصمت من جديد، مُحتدمة مُستبسلة بكل قواها إلى أن تدفعها يدا الرجل وتجعلاها تنقلب. يتحد هو بها. يتمدد لوقت طويل من فوقها، ينفذ فيها ثانية، ويظل هناك بلا حركة، فيما هي تبكي.
كانا قد تمتعا. وهما الآن منفصلان عن بعضهما. لوقت طويل، ظلا متمددين على الأرض، من دون أن يمس أحدهم الآخر. البلاطات طرية، مروية. ما زالت تبكي من حين إلى آخر، بدموع طفل.
يستدير ببطء نحوها، وبساقه يأخذها بالقرب منه. يظلان في تلك الوضعية. يقول لها أنه يرغب بالكف عن حبها. لا ترد عليه. يقول لها أنه سيقتلها في يوم ما.
لا يتولد أي شيء غير السكون وفوضى جسديهما الشاحبين وذلك الكلام الذي يقوله لها من جديد، وبأن لا نهاية لهذا.
كانا يرقدان في الرواق وكأنهما ينامان فيما يتهيأ شيء آخر أثناء صعود الرغبة البطيء. فبحركات محسوسة بالكاد كانا على وشك التقارب من بعضهما. بشرتهما، وعرق كل واحد منهما يمس عرق الآخر، فمُها هي، يعثر عليه هو ثانية. يبقيان هكذا، متماسان، في حالة انتظار. ثم تقول هي بأن لديها رغبة في أن يصفعها، على وجهها مثلما تقول، وتطلب منه أن يأتي، تقول له تعال. يفعل هو ذلك، يأتي، يجلس بالقرب منها وينظر إليها ثانية. تقول: لتضربني، بقوة، كما كان القلب يضرب قبل قليل. تقول بأنها تتمنى الموت. وها أن زاوية الباب المفتوحة يملأها جسد الرجل الجالس والذي سيضرب.
يقدم ضباب من ذلك الاتساع غير المحدود، لون بنفسجي التقاه هو من قبل على دروب مجال آخر، قرب شطوط أخرى، في رياح موسمية بعيدة للغاية وممطرة.
ترتفع يد الرجل، تنزل ثانية ويشرع بالصفع. في البدء بنعومة ثم بقسوة أكبر. تصفع اليد مطلع الشفاه و بقوة لا تني عن التعاظم، تصفع الأسنان. تقول هي نعم، ذلك ما رغبتُ أنا فيه. ترفع وجهها لكي تعرضه بصورة أكبر على الصفعات، تُرخي وجهها أكثر، تجعله على مقربة أكبر منه، وأكثر مادية.
سيجلسان، بعد عشر دقائق سوية، في توازن دقيق. يصفع هو بقوة أكبر فأكبر. تهبط يده، تضرب من فوق ثدييها، على جسمها. تقول هي نعم، هذا ما كنتُ أنا راغبة فيه، نعم. تذرف عيناها الدموع. تضربُ اليد، تصفعُ، بداية متعاظمة إلى حد يمكنها فيه بلوغ سرعة مكينة.
يُفرغ الوجه من كل تعبير، مرعوباً، وقد فقد مقاومته، مُرتخياً، يتحرك طواعية من حول العنق كشيء ميت.
أرى بأن الجسد يعرض نفسه تلقائياً للصفع، وبأنه أصبح مهجوراً، خارج أي ألم. يلعن الرجل ويصفع. ومن ثم فجأة الصرخات، والخوف.
بعد ذلك أرى بأن هؤلاء الناس قد غطسوا في الصمت.
أرى بأن اللون البنفسجي يقترب، وبأنه يصل إلى فتحة الشط، والسماء تتلبد وقد توقفت في مسارها نحو المجال الشاسع.
أرى رجالاً آخرين ينظرون لنساء أخريات، ونساء غيرها الآن ميتات كن قد نظرن لذات الشيء يُفعل وتتلاشى الرياح الموسمية للصيف أمام شطوط تحيطها مستنقعات الرز المعتمة، في مواجهة فتحات واسعة وعميقة. أرى عاصفة صيفية تقدم من اللون البنفسجي.
أرى الرجل يبكي متمدداً فوق المرأة. لا أرى أي شيء منها سوى السكون. لا أعرف منْ هي، لا أدري أي شيء، ولا أعرف إذا ما كانت نائمة.

عنوان النص بالفرنسية
Marguerite Duras
Homme assis dans le‘ couloir

مارغريت دوراس هذا هو الحب.. ذلك هو الموت

أحمد ثامر جهاد

يوما ما قيل عنها في جريدة اللوموند الفرنسية الشهيرة: إن مرغريت دوراس تزوجت عصرها." ذلك في إشارة إلى انخراط الكاتبة في معايشة قضايا عصرها برغم حسها الكتابي المرهف ونظرتها العدمية للحياة التي تخفي في أعماقها انشغالا ميتافيزيقيا بمصير الإنسان ومعزى وجوده العابر في هذه الحياة. وليس مستغربا انها تعد ان الرب في أعمالها كان متخفيا على الدوام في شفرات كتابية من دون ان يلتقطه احد من قرائها.

وعلى الرغم من انبهار قصص دورا ورواياتها بتفاصيل الحدث اليومي العابر، إلا أنها اختزنت في اغلب اعمالها حدثا مأساويا من نوع آخر. حدث يزلزل قيم أبطالها العاديين ويترك دهشة بادية على ملامحهم النفسية التي تشير إلى اختلال معادلة الحياة وانتقالها من الحب إلى الموت عبر جدل انساني مرهف يتفاعل في قصصها دراميا.

ربما لهذا تفضل دوراس الاتكاء على خزين الذكريات والرسائل وما تبقى بحوزتها من صور وشخوص ونكهات وملذات، قد تبدو أليمة حينا، لكنها حالمة أبدا. سنرى كيف يشبه فيلم (هذا هو الحب – ٢٠٠١) للمخرج الفرنسي خوسيه ديان الروح الأدبية لقصص دوراس إلى حد كبير. سيما وان محور حكايته يستند إلى رواية كتبها يان اندريا شتاينر الشاب اليهودي الذي يظهر في غير عمل روائي لدوراس بوصفه اقرب أصدقائها، حتى انها كانت قد أهدت له عملها الروائي المعروف " عيون زرق.. شعر اسود ".

هذا الفيلم الذي أعده المخرج عن رواية ليان شتانير نفسه يصور فصلا من حياة الكاتبة في سنواتها الأخيرة ما بين عامي (١٩٨٠ – ١٩٩٦) وهي السنوات التي قررت فيها دوراس الاعتزال عن العالم والتفرغ للكتابة والتأمل مقيمة في مسكن هادئ متواضع. يان شاب متحمس ومنجذب لاعمال دوراس الأدبية، اعتاد التعبير عن مشاعره تجاهها عبر كتابة عشرات الرسائل اليها. بالنسبة لدوراس يمثل هذا الشاب صوتا منفردا يصلها بالعالم الخارجي الذي أهملته منذ سنوات، لكنه مع ذلك جسم غريب يقيم معها في المكان عينه، يلمسها بحنان، يداعبها، يراقصها، فيترك بحركة هذه، أسئلة جارحة عن سر الاعتياد والجنون البشري.

وبعد اتصال قصير يقرر يان زيارة دوراس في منزلها فيدخل عالمها الذي يتفاوت في استجابته للغرباء. وفي الغضون تنشأ علاقة قوامها الاعتياد، تعيد دورا من خلالها تأمل كامل مسار حياتها ورغباتها المنسية. وتمتحن العلاقة هذه بين إقصاء ومودة، حب وكراهية، فشل وموهبة.

لغة هذا الفيلم تقتصد بدراية مبررة في تنويع أماكن الحدث والشخصيات. ربما لان لا شيئ يحدث أساسا أمام تسيد الحوار وغوايته بالنسبة لدوراس ويان، حتى ان المشاهد يشعر ان الكتابة والكتابة وحدها هي البطولة الوحيدة والحياة الحقة التي تستحق ان تناقش وتستوعب عبر تجارب هؤلاء الكتاب المبدعين. أمر كهذا يدفع دوراس للقول في سياق الفيلم: ان الحياة لا ترقى أبدا إلى ما نؤلفه، لهذا توقفت عن الكتابة. برغم ان الكتابة تعني لنا القدرة على الحركة، فهي شكل من أشكال الرقص، يحمل هذا الفيلم مزاج السينما الفرنسية وحسها المرهف بالأشياء.

وفي الوقت عينه يقدم لمسات أدائية رائع لممثليه: جين موروا بدور الكاتبة دوراس وايمريك ديمارغني بدور يان اندريا، حتى لو تكلم الفيلم عن الحب واللذة ومطالب الجسد فانه لا يخفي انشغاله الجلي بفزع شخصياته من الشعور بالخواء والمصائر الغامضة وجسامة الموت. وبأسلوب مؤثر ومقنع يجعلنا المخرج نشعر بأزمة الكاتبة في سنواتها الأخيرة التي قذفتها في وحدة موحشة. فقط لانها خبرت كل شيئ في هذه الحياة التي أعطتها الكثير وما عاد هناك ما تستطيع منحه لها في خريف عمرها الموجع.هكذا ستموت دوراس بين يدي عشيقها يان اندريا، وأمام أعيننا تموت هي من الإفراط في تفحص العالم عن كثب، من الإفراط في الحب، من الإفراط في الاحتجاج على ظلم الحياة.

manarat

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

التحرير
نزار عبد الستار

الاخراج الفني
مصطفى التميمي

التصحيح اللغوي
محمد حنون

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون

MARGUERITE
DURAS
A LIFE
LAURE ADLER
TRANSLATED BY
ANNE-MARIE GLASHEEN
DESTROY, SHE SAID
A NOVEL
MARGUERITE DURAS
AUTHOR OF THE LOVER
Marguerite Duras
L'Amant
Reclam
Marguerite Duras
Hiroshima
mon amour
Agatha
Savannah Bay
2 plays by
MARGUERITE DURAS
THE POST-APOLLO PRESS