ملف خاص

مناقشات

ملتقى الرواية العربية الجديدة

كما وعدنا في عدد «الآداب» السابق الذي كان خاصا بـ«الرواية العربية الجديدة» (ملتقى مدينة فاس في أواخر كانون الأول (ديسمبر) الماضي)، ننشر في هذا الملف الخاص مجمل المناقشات التي طرحت في الملتقى والتي تناولت العروض والشهادات التي ادلى بها الدارسون والروائيون. وهذا الملف يبلور- على صعيد المناقشة- أهمية ذلك الملتقى الذي اقامه اتحاد كتّاب المغرب.

«الآداب»

مناقشة عرض
عبد الكبير الخطيبي

محمود إسماعيل: يطمح هذا العرض إلى التغلغل في أعماق الذات العربية بشكل مطلق وهذا خطير؛ فأدب «ألف ليلة وليلة» لا يعبر عن شيء أصيل في الأدب العربي، وهناك إلى جانبه آداب شعبية. قد نجد في أدب «ألف ليلة وليلة» صراعات، من ناحية التحليل النفسي، إلا أن هذه الصراعات تمتد إلى أعماق أكثر لو أننا أخذناها من الزاوية الاجتماعية. من هذه الزاوية قد نجد مثلاً، أن مفهوم الأبوية ليس هو السائد في تطوّر الذات العربية، لأن مركز الصراع كان هو المرأة، الشيء الذي نجده من خلال «ألف ليلة وليلة» نفسها.

بطرس حلاق: عندي سؤال واحد: هل من الممكن التأكيد على الربط بين الأبيسبة والكتابة؟

مبارك ربيع: أريد طرح مسألة النظرة الى التراث من خلال التحليل النفسي. لقد فهمت من خلال التحليل أن علاقة الرجل بالمرأة في «ألف ليلة وليلة» علاقة قائمة على أصل جنسي، وأن الأبيسية أيضا قائمة على أساس جنسي، مع أنها يمكن أن تكون، من وجهة نظر أخرى، نتيجة لتطوّر الانتاج وتطوّر الحضارة.

فالقول بالأساس الجنسي لا يمكن عزله عن الاطار العام للتحليل النفسي، ذلك التحليل الذي يؤدي في النهاية إلى القول بأن هذا التطوّر نتيجة مادة للعلاقة الأبيسية، وبالتالي فهو بيولوجي أساسا، وفعلاً، فإن العملية الجنسية، وحتى المناطق الجنسية في الجسد، يمكن تفسيرها من خلال تطوّر الانتاج، الذي يقتضي موضعة الممارسة الجنسية في منطقة معينة لكي تتفرغ المناطق الأخرى للإنتاج.

إن في هذا التحليل شيئا من المغامرة على كل حال، مثله في ذلك مثل تحليل الخطيبي. ومهما يكن، فإن تطوّر العلاقة بين المرأة والرجل لا يمكن أن يقوم على هذا الأساس الجنسي، لأن هناك، بالإضافة إليه، المعطيات الخاصة بكل مجتمع.

من ناحية ثانية، أرى أن منهج ألف ليلة وليلة ينبغي فهمه في ضوء المنهج السائد، خاصة ما عبّرت عنه بالزمن الدائري. وينبغي عندئذ، ربط هذا الزمن بالزمن الدائري العام للمجتمع الذي يتجلى في المعمار والنقوش والزخرفة، ويتجلى في تأليف الكتب والمدونات السائدة التي تحتوي على الهامش وهامش الهامش.. الخ.

إدريس الناقوري: أريد طرح مسألة تتعلق بالمنهج وبالجانب النقدي في العرض. لقد لمست بعض التشابه بين العرض وبين بعض التحليلات والكتابات التي قام بها رولان بارت لروايات غربية. بالإضافة إلى تطبيق «التحليل النفسي» نجد محاولة لتطعيمه بالمنهج البنيوي، بغية الوصول إلى مضمون معين.

إلا أنه رغم الجانب الايجابي للعرض، من حيث ان هناك محاولة لتحطيم صورة الأب، فإن التحليل النفسي يبقى قاصرا عن استيعاب كل الظاهرة الأدبية، ما لم نربط الجانب النفسي بالجانب الاجتماعي، لأن المرأة- سواء في القديم أو الحديث- لا تتصارع ضد الرجل جنسياً فقط، بل اجتماعياً أيضاً.

الحمداني حميد: إذا كانت الغاية من تناول التراث العربي هي أن نأخذ الجوانب الايجابية وأن نكتشف العيوب التي كان يتميز بها المجتمع العربي قديماً، فإن التحليل الذي أخذ به عبد الكبير الخطيبي يؤدي إلى استنتاجات أحادية الرؤية، حيث إننا وصلنا معه إلى التعرف على وضعية المرأة ضمن إطار النظام الأبيسيّ القديم. ولو أننا استعملنا تحليلا شاملاً «لألف ليلة وليلة» لكان ممكناً أن نصل إلى بعض العيوب الأخرى التي لم يجهر بها المجتمع العربي، والتي يمكن استنتاجها من بعض قصصها التي تعبر عن طموح العربي القديم للخروج من الفقر بطريقة أسطورية. كذلك تتجلى احادية البعد في الاقتصار على نموذج واحد قد لا يكون معبراً كل التعبير عن المجتمع

العربي، وتجاهل نماذج أخرى مهمة مثل «سيرة عنترة» التي تعبر عن نضال العبد للانعتاق من النير الأرستقراطي، بقيم جديدة على رأسها القوة والحب.

بطرس حلاق : لي سؤال أولي للأخ عبد الكبير هو أنه إذا كانت «ألف ليلة وليلة»، تصبح موقفا أبيسياً، من المجتمع ومن الحياة، وإذا كان علينا أن نتعدى هذه الأبيسية والميتافيزيقية بشكل عام، فما هو موقف الرواية العربية حالياً، هل تنتظر أن تنقلب هذه القيم، أم أن عليها أن تقوم بشيء آخر؟ وفي هذه الحالة ما هو موقفها؟

طراد الكبيسي : أعتقد أن الأدب ظاهرة اجتماعية، ولو وضعنا مجموعة أقاصيص «ألف ليلة وليلة» في ظرفها التاريخي فسنجد أنها نتاج لمجتمع اسميه عبودياً، لأنه يقوم على وجود الجواري والحريم والعبيد، بالرغم من إمكانية وجود بعض الحرف المهنية المحدودة. وإذا كانت أقاصيص ألف ليلة متنوعة، منها الجنسي ومنها غير الجنسي، فإني لا أدري لماذا ركزّ الخطيبي على جانب واحد هو الجانب الجنسي. كذلك أعتقد أن ظاهرة اللذة أو الحب المقموع ليست جديدة في المجتمع العربي، ولا خاصة به وحده، ويمكن أن نوغل بها في القدم إلى عصور ما قبل التاريخ.

ما آخذه على الأخ الخطيبي هو اكتفاؤه بجانب واحد لتفسير هذه الظاهرة التي لم يفرزها عامل واحد بل عوامل عديدة. كما أن هناك ملاحظة تحتاج إلى توضيح، هي علاقة الانحطاط بالنهضة، إذا كان لا بد من الانحطاط لكي تكون هناك نهضة

سعيد علوش : من المعلوم أن ما يلفت الانتباه هو وحدات وردت في «ألف ليلة وليلة» انطلاقا من تحوّلات حكائية، واليوم اكتشفت مبدأ آخر هو مبدأ «الليلة البيضاء»- لهذا أسأل إلى أي حد يمكن الاستفادة منهجياً من هذا المبدأ في مجالات أخرى، كما نستفيد من وحدات معينة في الحكاية الشعبية (مثلما جاء عند فلاديمير بروب مثلاً)؟

محمد بنيس : أجد صعوبة في طرح بعض القضايا الواردة في النص، لأنني لا أستوعب كثيراً من الأشياء المنهجية التي يطرحها الخطيبي والتي تتطلب مستوى معينا من الناحية المعرفية. ومع ذلك أقول إن هذا النص ربما كان يركز على شيء أساسي، قبل الجنس وقبل الأبيسية، هو الجانب الميتافيزيقي وتفكيك القيمة الأبيسية للمجتمع العربي. وبطبيعة الحال فإن بالمجتمع العربي قيمًا عديدة ينبغي أن تتعرض للهدم، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بالوصول إلى جانبها الميتافيزيقي، أولاً، والمرتبط بالأرضية الاجتماعية.

إلا أنني أتساءل: هل مهمة الرواية العربية، أو الابداع العربي عامة، هي العمل على تفكيك هذه القيم والبحث عن المغايرة من خلال الزمن المفتوح كما نفهمه في هذا التدخل؟ ثم ألا يمكن اعتبار أن هذا التدخل ليس سوى تنظير لأعمال الخطيبي الروائية؟

محمد برادة: قراءتي لنص الخطيبي هذا أوضحت لي علاقة صميمية بروايته الأخيرة «كتاب الدم»، بمعنى أن هذا النص لا يحاول التنظير لـ«ألف ليلة وليلة» وإنما يحاول إيجاد علاقة بين الكتابة- ككتابة في حد ذاتها- وبين مختلف الأشكال الأدبية التعبيرية، ولتكن هي القصة والرواية. فليست «الليلة البيضاء» مثلاً سوى إشارة إلى النقطة القصوى التي يمكن أن تصل إليها الكتابة عندما تكون كتابة خالصة.

وهنا أطرح سؤالاً يتعلق بنقطة محددة، وهو أن ما استخلصه الخطيبي من قراءته لجزء معين من التراث قراءة معينة- استعمل فيها التحليل النفسي، ونوعاً من التفسير الاجتماعي، ونوعاً من الفهم للكتابة - إلى أي حد يمكن القول إنه يتشخص في روايته «كتاب الدم»؟ بمعنى أني، حين قراءتي لـ«كتاب الدم» وجدت الرواية تنقلنا إلى مفهوم ميتافيزيقي، لا بالمعنى القديم، ولكن بالمعنى التجريدي إذا صح التعبير. أي أن بنيات هذه الرواية، وهي بنيات تحاول استيعاب جميع الأجناس (القصة، الحكاية، الشعر، استذكار الماضي شخصيات مستمدة من التراث: المعلم والمريدين والصبي والخنثى... الخ). ليست لها فضاء محدد، ولا أزمنة تنتسب إليها وتعطيها بعداً نسبياً. يضاف إلى ذلك أن عبد الكبير الخطيبي، في أبحاثه النظرية، يدعو إلى التركيز على المغايرة، اعتباراً بأن الفكر المغاير من شأنه أن يساعدنا على تفكيك الفكر المطلق أو المطلقية وتفكيك الميتافيزيقا. لذلك نوّد، في ملتقى الرواية هذا، أن يحدثنا بالذات عن علاقة هذه المسألة بروايته الأخيرة «كتاب الدم».

عبد الكبير الخطيبي : يتكلم سؤال د. محمود إسماعيل عن خطورة منهجي، حول القصة والرواية وعلاقتهما بالأرضية الاجتماعية والنفسية في العالم العربي، وحقاً، فأنا خطير، خطورة لا تنبع مني ولكن من البحث العلمي الذي يهز ويفكك الهياكل الاجتماعية هزاً وتفكيكاً لا نهاية لهما. فالخطير حقاً هو البحث العلمي، هو العلم، إلا أن السؤال هو، من أي زاوية يتكلم محمود اسماعيل عن خطورتي، ومن أي ميدان؟ ما دمت- كباحث- أحاول تفكيك الأرضية الاجتماعية والميتافيزيقية والقيم التي تسيطر على الشعب والشعوب العربية.

وبخصوص مسألة العلاقة بين التحليل النفسي والتحليل الاجتماعي، أعتقد أن العرض يتضمن تكويناً اجتماعياً قبل كل شيء، والتكوين ثانوي في التحليل النفسي، بذلك فالتحليل الاجتماعي الأبيسية موجود داخل العرض.

أما عن سؤالي السديت ربيع والناقوري حول مسالة كالتحليل النفسي وأهميته، فأعرف أن في العالم العربي رفضا للتحليل النفسي، وأنا أقول: لماذا هذا الرفض؟ ما دام التحليل النفسي علمًا من العلوم، فلا يمكن، بالتالي، رفضه بطريقة مسبقة.

فإذا عدنا الى علاقة التحليل النفسي بالرواية، وأخذنا مثلاً قراءة «جاك لاكان»، فسنجد ان المبدأ الأساسي لقراءته هو ان اللاوعي مركب كاللغة، ونجد الآن ان الاحلام والأساليب المتنوعة لتحريك الجسد بطريقة لا واعية هي كتابة، هي كتابة الجسم في الحياة وفي الموت. المبدأ المهم الثاني هو تفجير الأرضية الأبوية، لأن التحليل النفسي يبين بوضوح عقدة الحب في المجتمعات العربية، وعقدة علاقة الرجل بالمرأة. الحب غير موجود في العالم العربي، الحب خيال فاصل بين الجسم والروح، تحب الروح من جهة والجسد من جهة أخرى. هذه أرضية ميتافيزيقية تماماً، والعلاقة بين الحب والقيم الأخرى واضحة في التحليل الموجود ضمن كتب أخرى.

عن سؤال السيد الحمداني أقول إني لم اتكلم عن «ألف ليلة وليلة» بصفة عامة، فهذا أمر يتطلب سنوات، وإنما ركزت في هذا اللقاء على مبدأ منها هو «احك حكاية وإلا قتلتك» وقلت إن هذا المبـ أتى من المجتمع الأبيسي، إنه استلهام منه، ومن عقدة الحب ومسألة الحب ومشاكل الحب في العالم العربي.

أما سؤال بطرس حلاق فمهم جداً، وسأحاول الإجابة عليه بسرعة: أظن أن دور الكاتب هو الكتابة، وأن الكتابة تفكك في منطقها الأرضية الميتافيزيقية الموجودة. فإذا أخذنا كلمتي «موت» و«حياة» فسنجد أن لهما في ذهن الكتّاب العرب، بصفة عامة، معنى إسلامياً (حياة بعد الموت)، وليس هناك بحث خاص، عن كلمة الموت، وكيف أن الموت حياة ضمن الحياة. إن هذا التناقض أو الفاصل بين الموت والحياة هو فاصل ميتافيزيقي أساساً. فالحياة موجودة هنا، والجنة وجهنم هنا، والشر والخير هنا، إذن، تفكيك الأرضية معناه إنزال الخيال الاسلامي إلى الأرض. وإذا كان الكاتب خطيراً فلأنه ينزل السماء إلى الأرض في جسده ككاتب.

أما الكتابة كتفكيك عام، وكبديل لتقاليد معروفة في الرواية العربية الآن، فهناك إمكانية للرواية في الرجوع إلى أرضيتها، ولكن في حوار مع الآخر. وفي رأيي أن الآخر الآن هو الفكر التقدمي أينما كان - في أمريكا، وروسيا، الغرب، أو اليابان -، لأن انغلاق العالم العربي في حد ذاته هو تطور التخلف، والتغلف ذاته. إنني أدعو، في الوقت ذاته، إلى تفكيك الأرضية العربية الاسلامية التقليدية، وفي الوقت نفسه إلى الحوار مع الآخر. وقد تكون هذه الجدلية بين الحوار والتفكيك بديلاً لفكر ولرواية جديدة.

أتفق تماماً مع الكبيسي حين قال إن «ألف ليلة وليلة» ترتبط بفترتها التاريخية، ومع ذلك أقول إنه بإمكان حديث أو خطاب أو حكاية تكوّنت في فترة معينة أن تبقى إلى الآن، موجودة في خيال الناس والكتاب، كمبدأ قصصي شعبي. وعندما أتحدث عن الفكر المغاير فإن هذا الفكر يعتبر أنه توجد في العالم العربي اختلافات بين الطبقات وبين الثقافتت وبين الطوائف، إذا غطى الفكر عليها صار في وهم، هو وهم الوحدة

الوهمية في العالم العربي لقد انفصل العالم العربي عن ذاته ودخل في قانون الطبيعة العالمية، أو في قانون اخر أوسع من العالم العربي، بحيث صارت الوحدة العربية كلمة مفرغة من معناها. قد تكون هناك وحدة لغوية، أو على صعيد بعض القيم، إلا أنه ليست هناك وحدة مسبقة، بل يمكن الحديث عن وحدة في المستقبل. إن هناك تناقضاً، وهذا التناقض هو محرك التاريخ، وهذه هي الحياة. هناك جدلية بين محاولة التوحيد والتفرقة، وهذا الفاصل هو الأساسي في التاريخ. ليس هناك توحيد شامل يرجع إلى الأرضية الميتافيزيقية، وليس هناك تفريق بين بين. وهذا هو السؤال المطروح في جميع الميادين.

أما سؤال الاستاذ علوش في مسألة العلاقة بين تحليل الحكاية عند «فلاديمير بروب» والمحاولة التي قمت بها اليوم، فأقول إن رؤية «بروب» كانت في فترة تأسيس وتكوين أساليب جديدة في اللسنيات والسيمائيات، وكان لها دور تاريخي، ومنذذلك الحين حصل تطور في اللسنيات والسيمائيات والتحليل النفسي والفكر الفلسفي، وأصبحنا نتكلم في الرواية والشعر عن «النص»، عن النص كنص، ونجد قصة قصيرة تسمى بالقصيدة الشعرية، ورواية شعرية. الشيء الذي جعلنا نتجاوز التصنيف الأكاديمي؛ وهذه المرحلة من التحليل هو مرحلة «الليلة البيضاء»، تلك المحاولة التي أحاول فيها الرجوع إلى أهمية البياض في الشعر وفي الفكر وفي الموسيقى... الخ، لأن الكتابة ليست جدلية بين البياض والتدوين.

إذن، هذه الجدلية مطروحة في جميع الميادين الفنية، وهي ليست جديدة (يمكن الرجوع إلى محاولة أدونيس في ديوانه الأخير، ومحاولة محمد بنيس في أطروحته التي قدمها مؤخراً أمام كلية الآداب بالرباط حول «ظاهرة الشعر المغربي المعاصر»).

يبقى سؤال محمد برادة الذي اتفق معه تماماً، فكتابي المذكور يتضمن تطبيقاً لما أقوله الآن حول الأرضية الميتافيزيقية، إلا أنه مكتوب بالفرنسية؛ لذلك أتمنى من الكتاب الذين يكتبون بالعربية أن يقوموا بكتابة على هذا المنوال وهذا الشكل في تفكيك الأرضية المذكورة، ولقد تكلمت في هذا وتحدثت عن الموت والحياة، عن وحدة الموت والحياة، عن وحدة الحب والموت، عن وحدة الخير والشر، وعن وحدة المرأة والرجل في صورة الخنثى.

برهان غليون : لم أتدخل لأنني لم أستوعب تماماً المشكلة التي أراد الخطيبي طرحها، لكني اعتقد أن مضمون قول الخطيبي، على حد قوله، هو: «تفكيك وعي الكاتب ذاته للعمل الذي يقوم به»، بمعنى أن كل ما يتم حتى الآن هو تفكيك الأرضية. كل الكتابات العربية منذ النهضة حتى الآن هي تفكيك لأرضية القيم العربية، لأنها تدخل مفاهيم جديدة في الكتابات السياسية أو الروائية أو أي نوع من أنواع الكتابة، لكن المشكلة هي أنك لا تستطيع تفكيك أرضية القيم إلا عندما تنقل قيمًا جديدة. وأنت تحاول إلغاء المشكلة كليًا، بقولك إن قضيتي هي تفكيك القيم. إلا أنه كيف تفكك هذه القيم دون إدخال قيم جديدة، دون إدخال أفكار جديدة؟

عبد الكبير الخطيبي : ليست هناك قيم جديدة مسبقة، وما نسميه «الجديد» هو، في الحقيقة، مسألة جد صعبة، لأننا قد نسمي مسألة ما «جديدة» ثم نعي أن هذا الجديد قديم جداً، ويقع في دائرة أقدم منه. إذن، الجديد هو حركة وتحرك لا نهاية له.

محمود أمين العالم: صحيح تفكيك الميتافيزيقا التجميدية التوحيدية التي تقضي على التطور؛ لكن ألا تحمل فكرة «المغايرة» في داخلها نوعاً آخر من الميتافيزيقا؟ وهو نوع من التجزيء للمجتمع وللعلاقات البشرية، الذي تفتقد معه الدينامية، بين هذه العناصر.

عبد الكبير الخطيبي : لا يستطيع الانسان أو المفكر أو الرجل الذي يحاول التفكير في موضوع ما أن يخرج تماماً من أرضيته، وليس هناك تجاوز شامل. أما الجديد فهو ذلك العنف الذي يحرك ويفكك الأرضية قصد إبداع شيء مغاير.

عبد الحكيم قاسم: يحدثنا الأستاذ الخطيبي عن ثقافة أبيسية. وإذا كانت هذه ثقافة أبوية، أي غير سوية، أي غير إنسانية، فهي معادية للانسان.. وإذا كنا نحن بشراً.. أو كنا - على الأقل - نحاول - في تاريخنا الطويل وفي إطار ثقافتنا - أن نكون بشراً، فإننا نكون بالقطع قد اصطدمنا بهذه الثقافة وثرنا عليها وحاولنا أن نبدع شيئاً غيرها.. وإذا كان إبداعنا الآخر سجل وذاع أمره.. وإذا كان سجل ولكن أمره لم يذع لأنه كان ضد ما هو سائد وما كان عليه الملوك، وما كانت عليه القصور.. أو لأنه كان فاقدا لسحر الملوك والقصور.. أو إذا كان لم يسجل ولم يذع أمره وزاحمه هذا الذي حكيت عنه الآن.. فإن هذا لا ينفي وجوده إلا إذا نفينا عن أنفسنا بشريتنا وكدحنا المرير في تاريخنا الطويل لندافع عن كوننا بشراً أسوياء.. أيا كان تصورنا للسواء.. وكدحنا ضد كل ما هو غير طبيعي.. مرة أخرى... أيا كان تصورنا لغير الطبيعي.

لكنك، أستاذ خطيبي، توحّدنا «العرب» مع «الف ليلة.. الاسلام.. القرآن» ثم تقفز خارج جمعنا.. تشير إلينا.. تعايرنا.. تنذرنا.. تأخذنا بجريرة أشياء.. ليست هي كل الأشياء.. هل هي فقط ما يعنيك منا؟.. ولماذا؟

وأنت تتحدث بجسارة عجيبة.. وأنت تستخدم قاموساً تعلم أنه فوق طاقتنا.. هل تريد أن تسمعنا حديثا.. أم أن تخرسنا بحديث.. أهي مرة أخرى ألف ليلة في النقد.. ألف ليلة الذي غطى على النصوص الأخرى..؟

هل هي عبقرية اكتشاف الخطأ والمشوه والناقص «الأبيسي» وتأطيره وتنظيره وإعطائه سلطانا.. ربما لم يكن له في الحقيقة؟

أهو انطلاق من حس بالتميز.. ومطالبة الآخرين بالتميز.. وعدم التسامح معهم إلا بعد الاعتراف.. أي الوقوع في الضعة.. إشباعا لرغبة مقابلة في الاذلال..

لكنك مرة أخرى تفرض علينا هذا الفن «الأبيسي» كما فرض على وجه ثقافتنا في الماضي- تفعل هذا بانكارك رفضنا له في الماضي.. وقدرتنا على إبداع شيء أعلى... آخر.. وأنت بهذا تنكر قدرتنا الآن على أن نخرج من المأزق.. إذا كنت تنكر أننا خرجنا منه أو رغبنا في الخروج منه في الماضي.

لكننا نكتب.. من إحساس بالقرابة.. لتراث ما.. حتى ولو لم نعرفه أو نقرأه.. كان في الماضي وكان على غير الوصف الذي قدمت.. مهمتنا البحث عنه.. أو حتى إعادة تصوره.. ليكون تحررنا تاما وسريعا.

لكن إفهامنا بأننا لم يكن لدينا سوى هذا.. وأنه مفتاح شخصيتنا.. ذلك.. ربما هو نشدان للطرافة.. أي للتفرد.. أي اللفت الحاد حتى الحصول على الصمت.. ثم الكلام بصوت مفرد.. لا مشاركة جماعة يتبائون....

ولقد حصلت على الصمت.. وتكلمت.. وكان تصفيق كبير.. لكن هل صدقت؟ نحن نصفق للذين نخافهم.. وأنت تعلم الفرق بين الخوف.. والحب.. وتلك مسافة أحدس أنها بينك وبين المستمعين الآن..

مناقشة عرض محمود أمين العالم

بطرس حلاق : لقد استفدت كثيراً من عرض صديقي محمود، لكني لم أقتنع لسوء الحظ؛ وذلك لسبب بسيط هو أن حديثنا ليس على المستوى نفسه، على سبيل المثال، أذكر النص الذي أورده الصديق محمود، والذي يتحدث فيه الراوي عن مرور بشرطي ثم الوصول إلى حشد، إن السطحية ليست في السرد، وإنما في الرؤية، حيث لا نجد انفعالاً ولا تفسيراً ولا معطى خارجياً. كما اذكر حديثه عن مستوى الدلالة والرموز. وبدل التعمق أكثر في هذا الموضوع، اقترح- وبما أن لدينا فرصة ذهبية للمناظرة بين ناقدو روائيين- أن يقول الروائيان لنا رأيهما في الموضوع.

غالب هلسا : دهشت، حقيقة، من هذا النقد الذي يفترض وجود فكرة متكاملة عند القاص، لا يفعل القاص سوى البحث عن معادلات لها. كذلك جعل الأحداث

الروائية في الروايتين مجرد دلالات، إذ أعتقد أنها أثرى جداً من مجرد فكرة تلبس أحداثاً؛ ولا يمكن إعادة ذكرها كما هي في الرواية لأجل التوصل إلى دلالاتها الفعلية. بل إن تعامل محمود أمين العالم مع تلك الروايات يجعلنا **نحس** أنها ساذجة ودون مستوى الكتابة خاصة «يحدث في مصر الآن». ولعل ذلك يعود، إلى أن الأستاذ محمود يعامل هذه الروايات بحنان جعلها خالية من العمق. فـ«نجمة أغسطس» مثلاً ليست مجرد رحلة في قطار فسره محمود أمين العالم بالآلة الجديدة، وإنما هي دعوة للقارىء لأجل أن يعيش أفكاره في مكان آخر، هي رحلة الرجل المأزوم الذي يرحل من أجل إعادة التفكير.

كذلك أنت تركز على الطابع السياسي في الروايات، وتهمل الجانب الفني. وأعتقد أن الرواية ينبغي أن تكون رواية أولاً قبل أن تكون سياسيه، فالسلطة السياسة هي الدراما الحقيقية في هذا المجتمع العربي.

أحمد المديني: أطرح تساؤلاً هنا هو: إلى أي حد يمكن لحدث سياسي ذي دلالة تاريخية ومتناول ضمن عمل أدبي، بالطريقة التي يتعامل بها يوسف القعيد مثلاً، أن يكون عملاً فنياً؟ أذكر أني قرأت «يحدث في مصر الآن» القراءة الأولى، طرحت بعض التساؤلات، وأدنتها باعتبارها مجرد تغطية أدبية لحدث سياسي. لكن القراءة المتكررة لها جعلتني أتساءل عن الإمكانات التي تتوفر عليها هذه الرواية **بحيث** تحقق، رغم طابعها السياسي، روائيتها الفنية.

ويبدو لي أن يوسف القعيد الذي لا نعرفه بهذه الرواية وحدها أراد تقديم تحدٍّ في مرحلة تاريخية معينة، وتوجيه خطاب مباشر في الأدب السياسي إلى مجموعة من المخاطبين (الجماهير)، لدرجة أن الحدث أو الحادثة التي يقدمها في هذا العمل الروائي تكون أقوى وأفجع من أن تطل حبيسة سرد روائي فني يقرأه فقط مائة أو ألف من القراء.

سعيد علوش: الملاحظ أن جل تدخّلات الأستاذ محمود أمين العالم خلال الملتقى كانت تحتكم إلى المنهج، إلى **الالحاح** على المضمون، لكني لاحظت من خلال عرضه أنه لم يحدد مرتكزات نقده الايديولوجي للتجارب التي عرض لها، وظللنا أمام نوع من التركيز على استعراض للمفاهيم مطبوع بنوع من الانتقائية.

محمد بنيس: أثناء نقاشنا للأخ كليطو طرح أنه لا بد لكل عمل تطبيقي من أرضية نظرية واضحة. وقد وعدنا الأستاذ محمود أمين العالم أنه سيقدم لنا الأرضية النظرية، ولكنه ربما انجذب مع مصر، وتركنا بدون هذه الأرضية. على سبيل المثال، كنت أود تحديداً لمفهوم «رؤية **العالم**» الذي بدا لي غامضاً في العرض، على فرض أنه يمكن أخذ تلك الرؤية بمفهوم لوكاتشت أو غولدمان؛ والبحث عن بعض الثنائيات المشتقة التي لا أدري إلى أي حد يمكن أن **تنتظم** في بنية دالة أوسع، ومن ثم كيف يمكن أن نصل إلى الكشف عن العلاقة بين التاريخ والفن والدلالة في نصوص روائية محددة زمنياً وأسلوبياً ودلالياً، هي تلك التي تناولها العرض.

مصطفى المسناوي: لي ملاحظة بسيطة حول عرض محمود أمين العالم، وهي أنه إذا كنا في عرض كليطو أمام تطرف في استعمال منهج شكلاني، فإننا صرنا هنا، على ما أعتقد، أمام تطرف مقابل، يهمل تماماً خصوصيات العمل الفني المدروس (الرواية)، ويركز فيه فقط على ما هو مضموني، أو بالضبط، على السياسي من هذا المضموني. وحتى حين استعمل مفهوم «رؤية **العالم**» فإنه قصد به «وجهة نظر» الكاتب تجاه وضع يعيشه، الشيء الذي يختلف مع تحديد «**البنيوية** التكوينية» له- وهي مصدر المفهوم- عند غولدمان مثلاً، بأنها تعني موقفا عاما من العالم، أي تصوّراً معيناً للزمان وللمكان والإنسان والتاريخ.. الخ، يكمن خلف البنية الدالة المنتظمة لفكر فئة اجتماعية ما، وتتوحد به هذه الفئة فكرياً، بعد أن أو حين تتوحد اجتماعيا. الشيء الذي جعل العرض يركز من الروايات فقط على ما يظهر منها اعادة انتاج للواقع المصري، والذي دفع بعض المتدخلين إلى القول بأن الروايات الثلاث، لو كانت فعلاً كما وردت في العرض، لكانت هزيلة حقاً.

متدخل: أعتقد أن العرض نوع من الكتابة السياسية ولا يدخل في مجال النقد الأدبي. وثغرة الكتابة السياسية أنها تسقط على الواقع، وعلى الرواية، ما عندها، فتتحول الرواية إلى شيء شبيه بـ«صور روشناخ» (علم النفس) التي يستطيع كل إنسان أن يفسرها حسب رغباته، وحسب ما لديه من اهتمامات وهموم. كذلك أقول: إذا كان هذا هو قصد الروائي، فمن الأفضل أن يكتب مقالاً سياسياً لا رواية.

إن الأساسي في النقد الأدبي ليس هو البحث عما تريد الرواية قوله من أفكار، أو الكشف عن أفكار ودلالات، وإنما هو البحث في بنية الرواية ذاتها، البنية الداخلية، عن الايديولوجية الكامنة خلفها. قد تكون الرواية سياسية، ومحورها الأساسي أفكاراً سياسية تريد قولها: إلا أن مهمة الناقد عندئذ هي أن يبين أن هناك نوعاً جديداً من الرواية، هو الرواية السياسية، ويبين بنية الرواية السياسية، أي ما هو ثابت كقواعد في كل الروايات التي تأخذ السياسة كموضوع أساسي، وما يجعلنا نتحدث عن تلك الروايات مثلما نتحدث عن الرواية البوليسية أو التاريخية أو غيرها.

وعلى كل حال، فإن هذا النوع من النقد يدفعنا إلى أن نسأل الروائيين أنفسهم عما إذا كان هذا النقد صحيحاً أم خاطئاً، وعما إذا كانوا يريدون قول هذا أم لا. حينئذ لا داعي للنقد، وينبغي أن نطلب من الكاتب مباشرة أن يشرح في مقال ملحق بآخر فصل ماذا يريد قوله من الرواية، وما يرمز إليه من خلالها، وستكون الرواية، في هذه الحالة مجرد العزز.

صنع الله إبراهيم: الحقيقة أنني مصدوم بدرجة كبيرة لعرض محمود أمين العالم، بسبب أنني كنت متوقعاً لشيء آخر. ومع ذلك ففي رأيي ألا مانع على الاطلاق في أن يقول محمود أمين العالم ما قاله، وليس لي ما أناقشه فيه أو أعلق عليه. أريد فقط الاشارة إلى ذكرى معينة تتعلق بي شخصياً، وتعود الى سنة **١٩٥٣**، حين كان هو في كلية آداب القاهرة، وكنت أنا طالباً بكلية الحقوق. لقد نشر أثناءها في جريدة «المصري» بحثاً خطيراً جداً، يتم الحديث فيه لأول مرة باللغة العربية عن الشكل والمضمون. وهو بحث أثار جدالاً وقال عنه طه حسين: «هذا كلام يوناني لا يفهم»، وأذكر أنني اتصلت به، أنا واثنين من الأصدقاء، أحدهما كاتب موجود في لندن حالياً، وطلبنا منه أن يشرح لنا ما كتبه لأننا لم نفهم، وأخذ يشرح لنا منهج المقالة وأفكارها الأساسية. وأعتقد أن مشكلة روايتي كانت بالأساس هي هذه المشكلة بالذات، مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون.

محمود أمين العالم: أشكر الجميع على هذه الملاحظات. ودون أن أدافع عن نفسي أقول إنني، مع بعض الزملاء، استغرب من بعضها. لا ملاحظات الأستاذ غالب هلسا فقط (الذي تكلم منتقداً رواية القعيد قائلاً إنه لم يقرأها، مع ذلك، قائلاً إنها تحت مستوى الرواية، لمجرد أن لها دلالة سياسية)، بل وملاحظات أخرى أيضاً.

إنني اسعى، من خلال الدلالات والعلاقات الموجودة في الرواية، ومن خلال سياقها داخل النص، إلى استخراج دلالتها، من داخلها ودون الوقوف عند مجرد الدلالة المنبثقة من المعنى السياسي. وقد اكتشفت في بعض التحليلات، ضمن الشكل نفسه والأسلوب السردي نفسه، الدلالة التي يمكن أن استخلصها في أكثر من موضع.

إن الأسلوب السردي المسطح في عمل صنع الله إبراهيم له معنى معين ودلالة معينة، وليس مثلما قال د. بطرس، مع احترامي لوجهة نظره: تعبيراً عن العالم الذي شيَّأته الآلة. إنه ينبع، بالعكس، من هذا الانسان المصاب داخلياً، وبالتالي أفسر ذلك من خلال حركة السرد وحركة البنية الروائية، من أجل خلق عالم يتضمن داخله زمانها الخاص. من خلال هذه الحركة الأسلوبية والتكوينية لشكل الرواية نستخلص الدلالة كما تصلها من الخارج. فنفسر الرواية من خارج سياقها الداخلي، ومن خلال حركتها الشكلية أيضاً.

والحقيقة أنه رغم احترامي للكثير من المناهج الحديثة، فأنا لا أقيد نفسي بها. ومنهجي هو أنني أبدأ بالاحساس العام بالرواية، من خلال البحث عن التركيبة الداخلية لها، وعن عناصرها الداخلية، وعن أسلوب تحققها هي نفسها، من حيث بنيتها الداخلية، وما تتضمنه هذه البنية من دلالة في ذاتها. ومن خلال الدلالة العامة التي استخلصها من رموز الرواية أقوم بتأكيدها وتدعيمها أو نفيها. لذلك استغرب ممن

قال إن هذا مجرد نقد ايديولوجي ؛ إنني لم أبحث عن مجرد دلالات، ولم أفرض دلالات من الخارج، وإنما استخلصتها من التشكيل الداخلي للرواية، ومن بنيتها الداخلية وأسلوب تحققها.

لعلي وقفت مثلاً، عند بعض الكلمات المفردة لأبحث في دلالتها التي صدعت في أكثر من مجال، مثل كلمة «حنان» التي بدت لي ذات دلالة رمزية تشع في أكثر من مستوى من مستويات الرواية، بل وخارج حدود المستوى المباشر الذي عبّرت عنه الكلمة: وجدتها عند مايكل انجلو، وفي العمل في السد العالي. وهي تبقى كلمة تستمد دلالتها من بنية الرواية نفسها لا من الخارج.

وإذا كانت هناك حرية للفنان في إبداع فنه، فإنني أرى أيضاً أن للناقد حرية في أن يمارس نقداً. وفي حريتي لا أتقيد بالمدارس التي ذكرت في التدخلات، مع احترامي لها وأستشهاداتي بها..وإن كان ذلك لا ينفي أنني انطلق من نظرية محددة، لعلي أحس بها من خلال التطبيق أكثر. وأعتقد أنها ليست فرضاً إيديولوجياً من الخارج على العمل. كما أنها ليست في ذات الوقت علمًا، لأن النقد الأدبي لا يمكن، في رأيي، أن يكون علمًا، بالامكان أن نقيم علمًا للأدب، ندرس فيه خصائص النص الأدبي دراسة علمية، وعلمًا للنقد الأدبي، ندرس فيه التطبيقات النقدية دراسة علمية،، إلا أن ممارسة النقد الأدبي لا تستطيع، مع ذلك، أن تصبح علمًا، لأنها تظل، ضرورة، ذات طابع إيديولوجي، فنحن حين نبدأ في التطبيق لن نقف عند حدود الأدبية، بل سنتجاوزها إلى التقييم الذي يتضمن موقفاً إيديولوجياً، لا يكون مفروضاً منذ البدء، ولكن يتم استخلاصه من ذلك التطبيق.

أتمنى أن أكون قد اجبت على معظم الملاحظات. التي أشكركم عليها، رغم الخلاف الواضح بيننا فيها.

مناقشة عرض محمد برادة

صنع الله إبراهيم : قال الأستاذ برادة إنَّ في «نجمة أغسطس» صهراً لروايات متباينة تركيباً ودلالة وتاريخاً، وأراد أن يصل إلى ذلك في اختيار نسق أسلوبي معين. ويتساءل ويقول بأنها ليست تسجيلية ولا واقعية ولا واقعية رمزية ولا موضوعية.. ولا مقتبسة من الرواية الجديدة.. إنما هناك- كما فهمت- مَزْجٌ بينْ هذه التقنيات.

محمد برادة : هناك اختيار قَصْدِي في أفق البحث عن شكل متميز.

صنع الله إبراهيم : أنا لست معترضا. انا أريد ان اوضح ما كنت اريد الوصول إليه. في الحقيقة هو موضوع تحقيق أقصى وحدة بين الشكل والمضمون للوصول الى الهدف الرئيسي. وفي إطار هذا الهدف من حقي ومن حق أي روائي ان يستخدم أساليب مختلفة ويلجأ الى مدارس مختلفة.

عندما بدأت كتابة الرواية.. كانت هناك مادة موجودة أمامي.. هذه المادة مؤلفة من عدة أشكال. وقائع معينة في رحلة احداث معينة. وكتاب كان موجوداً معي بالصدفة فيه رد على امور كانت تشغلني.. وكان السد نفسه، وهي النقطة التي لم يتناولها أحد هذا اليوم، مبنياً بطريقة هي نفسها التي بنيت بها الرواية.. السد مكون من ثلاثة أجزاء ومواد متعددة: الصخور، الرمال... نوع خشن ونوع خفيف.. وفي لحظة مُعيّنة عندَمَا يكْتمل السد تجمع هذه المواد بشكل عفوي بدون نظام. ولكن هذا كان يبقى عبارة عن طبقات (سدّ ترابي) طبقة من الرمل.. وأخرى للصخور الصغيرة. وطبقة أخرى وهكذا وهذا الركام المتبعثر يتوحد فجأة ويكون جزءاً في منتهى التماسك. ووجَدْتُ ان هذه هي مادتي. وتأثرت بهذه العملية إلى حد كبير ووجدت الشكل الذي كنت أرغب في خلقه. وطبعا كانت عندي رغبة في خلق شكل متميز، ليس انطلاقاً من التعارض ولكن عن ايمان بتحقيق الوحدة بين المادة والشكل، وكان لا بد ان يكون هناك تقسيم معين: قسم أول وثانٍ وثالث.. وفقاً للبناء الهندسي للسد وكل قسم يمكن تقسيمه إلى أربعة أقسام: لأنّ كل العمليات الهندسية والمعمارية- بالصدفة- تنقسم إلى أربعة أقسام: كان هناك أربع وسائل للمواصلات وأربع آلات رئيسية مستخدمة. وأربع عمليات هندسية تستخدم... هناك أربع عمليات في السد. يبدأون بالحفر الأول. العملية الثانية تفجير بالديناميت. العملية الثالثة نقل نتاج هذا الحفر والعملية الرابعة هي عملية مزج كل هذه المكونات مع بعضها. كان هذا هو العمود الفقري للرواية.

أحمد المديني : إنَّ الحديث عن التجربة التي يقدمها صنع الله إبراهيم، وهذا النوع من النقاش المفتوح حول تجربة انتاج معين، يبدو لي انه يجهض كثيراً من الأشياء فيما يبدو ان المشكل المطروح بخُصوص التجارب الروائية العربية عموما، خاضع لنوع من النقاش المبتسر. وفي رأيي ان المسألة يمكن ان تطرح- وهذا مجرد اقتراح اجازف بتقديمه. على النحو التالي:

ينبغي أن نتحدث عن تاريخ الصدام، عن صيرورة الصدام، وأفق الصدام.. ثم المنهج، ثم عقدة الغرب. بتحليل أوسع. تاريخ الصدام. الجنس الروائي هو خاضع في بدء التحليل لتاريخ الصدام مع الغرب منذ الدخول فيما يسمى اصطلاحاً بالأزمنة الحديثة. صيرورة هذا الصدام: أي الغرب معنا نحن. نتصور ان صيرورة الصدام تجلت في امكانية ايقاظ وعي كامن. (وإننا اليوم نستخدم أدوات الغرب الذي ندينه بشكل أو بآخر ونتبناه بأشكال مختلفة نتيجة قصورنا. هناك امكانية عربية في التعبير، وبدلاً من أن يلجأ الأستاذ بطرس الحلاق لإقامة نوع من المقابلة بين «التحوّل» بوتور و«نجمة أغسطس» التي يقول عنها صنع الله إبراهيم انه لم يقرأها أبداً. أصلا نفترض ان هذه العقدة تأصلت فينا. أصبحنا لا نستطيع ان نُبدع دون الغرب. في كلمة قلتها من قبل بالنسبة للأدب المغربي: إن عطسة من الطاهر بنجلون أو محمد خير الدين تثير الدهشة لأن الطاهر بنجلون يكتب في «لوموند» وينشر في «ماسبيرو». ولكن مبارك ربيع الذي ينشر في دار الكتاب المغربية لا يمكن ان يثير الدهشة.

أخلص الى القول: ان هناك عقـدة ينبغي ان نتجاوزها. صحيح هناك صيرورة وصراع تاريخيان أنجبا أفكاراً وقضايا، لكن هناك هوية تأسست، وينبغي أن تتأسس. الغريب ان هناك حاليا اندهاشاً من أدب امريكا اللاتينية. الغرب يكتشف ادب امريكا اللاتينية، ونحن نكتشف أدب امريكا اللاتينية من خلال الغرب ولكنا لا نجرؤ على اكتشاف أنفسنا.

بطرس الحلاق : أنا متفق مع الأخ أحمد المديني في موقفه من عقدة الغرب. ولكن لا أظن مطلقا أنني قلت في دراستي ان صنع الله قد نقل عن (بوتور)، قلت ان صنع الله ابراهيم متأثر جداً بتصميم الرواية الجديدة لدى بوتور. وهناك شبه الى حد ما بين سياق الحدث في «التحول» عند بوتور و«نجمة أغسطس».

وبالنسبة لعلاقتنا مع الغرب، لا أظن كذلك اني قلت ان هذا آت من الاقتباس بشكل بدائي وما حاولت ان أراه هو أنه من خلال تخلخل التركيب يبدو الاقتباس، الاقتباس ليس مرفوضا لأنه اقتباس الاقتباس مرفوض لأنه أدى إلى فشل نسبي في الرواية. وهذا الفشل النسبي في تركيب البنيةالروائية وإحكامهذه البنية التي أريد لها ان تكون محكمة. وأريد لها ان تخلخل وان تفجر من الداخل. وهذا ما وصل إليه محمد برادة، طبعا ان البنية مقصودة، وان هذه الكتابة الانفعالية كذلك مقصودة. وهذا القصد في الكتابة الانفعالية كما أرى هو تفجير هذه الدائرة. وهذا شيء مهم جداً. ولكن الاقتباس آتٍ من الفشل في التفجير أو في التركيب وليس في الاقتباس في حد ذاته.

محمود أمين العالم: قال الأخ برادة في تحليل لرواية «ثرثرة فوق النيل» ان هذه الرواية تعبر عن انعدام الطبقة المتواجدة داخل الرواية. ومن ناحية اخرى وفي حديثه عن البنية الأساسية في الرواية، يعتبر ان العوامة رمز للانطلاق والإباحية. في تقديري أن في الرواية حدثاً بالغ الأهمية وهو قتل إنسان بسيارة، هذه الحادثة هي محور القصة. الا تغيرّ من دلالة العوامة؟ هذا مجرد انطلاق. وبالتالي الا تغير أيضا من التعبير

الأخير، التعبير العام للرواية؟ فتقديري أن العوامة تعبر عن الانعزالية عن المجتمع وبالتالي السلبية تجاه المجتمع. ان السلبية ليست سلبية في الحقيقة. ولكنها شيء مضاد في المجتمع.

محمد بنيس: كان عندي انطباع وأنا اتابع هذا النص ان الأخ برادة تعامل تعاملا خاصاً مع البنيوية التكوينية بمعنى أنه في تحليله للرواية الثانية والثالثة ربما شعرت بحرية اكثر في التعامل مع مفاهيم غولدمان التي رأيتها واضحة اكثر في الرواية الأولى. بمعنى أنني لاحظت ان هناك بدءاً بالبنية الدالة أي الرؤيا للعالم بالنسبة لـ«ثرثرة فوق النيل» ثم الانتقال للبنيات الجزئية التي تكون أصل هذه الرؤيا للعالم أي ان هذا هو المنطلق الأساسي. ولكن في قراءة الرواية الثانية رأيت العملية معكوسة أي انه انتقل من البنيات الدالة الجزئية لرصد الرؤية للعالم في النهاية. ثم في الرواية الثالثة وجدته يتحدث عن مصطلح عناصر مكونة ثم مصطلح البنية التجزيئية. شخصياً ليست لي علاقة كبيرة بالرواية. كهاوٍ فقط، أطرح أسئلة: أظن ان هذه تنويعات إجرائية. إذا كانت كذلك فإلى أي حدٍ كانت الروايات دافعاً لوجود هذه التنويعات الاجرائية؟

ادريس الناقوري: الاتفاق حول المبادىء العامة لا يمنع من مناقشة بعض الخصوصيات. أريد أن أعود إلى العرض، فمن المعلوم ان الرؤية للعالم كما حددها غولدمان محدودة. أريد أن أتساءل أولا: ما هي طبيعة الرؤية للعالم من خلال الروايات الثلاث؟ ثم هل من الممكن ان يعبر كاتب واحد ومن خلال رواية واحدة عن رؤية للعالم تعكس الى حد ما موقف او ايديولوجية الطبقة التي ينتمي اليها الكاتب؟ اذا امكن مثلا ان نعتبر نجيب محفوظ من خلال اعماله الروائية الكاملة يبلور هذه الرؤية للعالم باعتباره ممثلا للبورجوازية الصغيرة في مصر، اعتقد ان هناك صعوبة في تطبيق هذا المنهج على أعمال روائية واحدة. ولكتاب لم تكتمل بعد رؤيتهم للعالم، وبالتالي صعوبة تمثيل طبقة ما.

الميلودي شغموم: أريد ان أصوغ انطباعي في الشكل التالي: أنا لا اعتبر ان الشكل يأتي ليعوض شكلا آخر، ولا يعبر عن مضمون جديد. لأن الشكل والمضمون معا ثمرة الوعي العام الذي يتمتع به الكاتب اي أن الوعي فيه جانبان: جانب جمالي وجانب ايديولوجي، وهذان الجانبان هما دائما في علاقة جدلية، فما هي مُحددات هذه العلاقة الجدلية؟ أعتقد أن المنهج الذي اتبعه غولدمان يقترح وسيلة اختراق لهذه المسألة. باعتبار ان الشكل ما هو إلا الوجه الآخر البارز للوعي. وما لاحظته هو ان النتائج التي وصل إليها الأستاذ برادة لم توضح هذه الرؤية، رؤية للعالم، ولم ترتفع إلى مستوى بلورة هذا الوعي من خلال المحاور الجزئية التي تطرق اليها وعالج من خلالها مسألة الرؤية للعالم. فالمعروف ان غولدمان، عندما يحاول ان يبحث عن رؤية للعالم فهو يصل إلى رؤية متكاملة وهي الرؤية التي تتحكم في الأعمال بشكل واضح. لكن هذا العرض لم يكن مقنعاً، لأنك نسيت أن تكون في الزمن المحيط بالرؤيا للعالم.

محمد برادة: بالإضافة لمنهج غولدمان حاولت ان استعمل مصطلحات واجتهادات وأنا واعٍ بها وتشكل ثغرة يجب التثبت منها من خلال نماذج أخرى. لذلك- في ملاحظة الأخ شغموم- ليس هناك صياغة نهائية لهذه الرؤيات. أولا: لأن النماذج ليست لكاتب واحد. ولقد قلتُ في بداية العرض، إنه يمكن ان يكون ذلك ممكنا ومعقولا إذا درست أعمال نجيب محفوظ لأن له استمرارية. أو حنا مينةأو آخرين لهم إنتاج يتيح لي ان استخرج هذه الرؤية؛ ومن ثم قلتُ بأن هذه الرؤية هي رؤية تلتقي بأيديولوجيات متواجدة في المجتمع الذي تحيلنا اليه الرؤية. ولم اكمل الخطوات التي اتبعها غولدمان لأنه يخوض هذه الدلالة للعالم. أولاً داخل نطاق فني أدبي، ثم داخل اديولوجيات الطبقات، ثم داخل الطبقات وداخل التاريخ والسلسلة لا يمكن أن تقف. وقلت في البداية ايضا ان هذا جزء من مشروع كتاب حول الرواية العربية.

بالنسبة لملاحظات الأستاذ محمود أمين العالم، عن كون النهاية التي تنتهي بها ثرثرة فوق النيل نهاية سالبة ولكن اذا نظرنا اليها من منظور جدلي فهي بداية ايجابية»! اعتقد ان هذا التأويل يحرمنا من مُلزمات النص، والعكس صحيح؛ يمكن ان نقول هذه التفاؤلية قد تكون سلبية لأنني حاولت ان اتقيد بما يُوحي به النص اساسا على اعتبار ان هناك مجتمعاً في الرواية له إحالة على مجتمع في الواقع أو مرجع. ومن ثم أنا أسجل فقط ما لاحظته في هذه الناحية ولم أحاول ان اربطه بدراسة الحقل السياسي الايديولوجي في مصر... الخ.

عن ملاحظة الأخ بنيس بأن هناك نوعاً من حرية في التصرف. فعلا أنا لم اتقيد بحرفية الأشياء، هناك الاطار ولكن النص يفرض أحياناً نوعاً من الفهم أو من التعامل، هناك الفرضية النظرية التي انطلقت منها وهي، أن تجديدات الكتابة الروائية من حيث الشكل تشكل في الآن نفسه تجديدات للمضمون إذاً يجب البدء بالكشف عن هذه المعمارية البنائية وعن الكتابة كجزء أساسي. بالنسبة لملاحظة الأخ الناقوري، أعتقد أن الكاتب إذا كان له إنتاج كثير يمكن ان يعبر عن رؤية خاصة للعالم. ولكن اذا كان كاتب واحد له وزن وإمكانية فيمكن ان يستوعب رؤية للعالم الخاصة بطبقته، غير ان هذا لا يمنع ان هذه الطبقة يمكن ان تعبر عنها رؤيات أخرى معارضة أو مناقضة؛ والرؤية هي مجموع السلوك والمقاييس والقيم التي تميز أو تناقض بين طبقة وطبقة أو بين فئة وأخرى. وأنا لم أقل انها نفس الرؤية؛ بل قلت بأن هذه النماذج الثلاثة هي متغايرة. مثلاً إذا وضعنا «الزمن الموحش» في الوسط فهي متميزة. (بالمعنى التفضيلي) ولكن مختلفة تماماً لأنها تحاول ان تكسر البنية الروائية التقليدية، ان تخرج الواقعية البانورامية دون ان تقدم بناء روائيا بديلا؛ في حين أن نجيب محفوظ داخل البناء الروائي الذي اتبعه يحاول ان يطوره وان يضيف اليه عناصر. بينما صنع الله يحاول ان يبحث عن شكل متميز- بطبيعة الحال هناك عناصر جزئية في روايته الأولى «تلك الرائحة» ولكن هنا يوجد بحث واضح وتوجد امكانية لتنظير هذا الشكل عند صنع الله، أي أن هناك الحرص على الموضوعية والذي سماه هو الوحدة بين الشكل والمضمون. وأنا أرى أن هناك هذا التفرد ولكنه لم يحققه. وهناك عنصر موضوعي هو ذاتية الكاتب التي تجلت من خلال اهتمامه بالكتابة ومن خلال همومه الشخصية ومن خلال أشياء موضوعية تعوقه عن الالتحام الكليّ حتى بينه وبين الذات الخارجية المتمثلة في فئات العمال. أنا لَسْ أقل إن هناك رؤية واحدة... اخذت هذه النماذج واعتبرها كنماذج ثلاثة تشكل اختلافا بالنَسْبة لإنتاج ما قبل الواقعيّة البانورامية او الواقعية بصفة عامة لأن في داخل هذه الواقعية يوجد اجتهاد في الشكل وتغيير في المضمون ولكن لم اقل انها تلتقي في الرؤية مطلقاً.

عن ملاحظة الأخ شغموم: بالنسبة «للزمن الموحش» تحليلي لها يتميز عن التحليلين السابقين لأنه يتضمن نقداً مُدَّققاً. هو أن «الزمن الموحش» بطبيعة تكوينها وتركيبها الذي هو تركيب ينزع الى تجاوز وتكسير الواقعية، بدلا من أن يصوغ إشكالية داخل الرواية: قوة اجتماعية تواجه أشياء محددة في الفضاء وفي الزمن، وهذه الأشياء قد تكون لها امتدادات خارج الزمن والفضاء، بدلاً من ذلك وقع في شكل تجريدي، مَما جعل محور روايته مشكلة وليس إشكاليـة. مشكلة يمكن ان توجد في أي زمان وفي أي مكان وفي نفس الآن يصبح النص قابلاً لأنْ تُدرج فيه كل المشاكل. عندما تقرأ نص حيدر نجد كل القضايا التي شكلتْ هموماً للحقل الثقافي والاهتمامات الايديولوجية بعد الهزيمة اي اعادة النظر في السياسة والثورة كلها موجودة واحيانا بشكل مقحم بحيث لا تصبح اشكالية لأنها مشخصة في بنْية معينة بقوة بل تصبح مشكلة، والواقع أن تحليلها نقدي. لأن بناءها الروائي لَمْ يَنْجَحْ في أن يقبض على إشكالية تتيح لنا أن نستخرج من الرواية رؤية واضحة للعالم. وإذا ما كان قصد الكاتب هو التعبير عن فوضى الأشياء وانهيار القيم، فلَعلنا نقول، عندئذ، بأن هذا الشكل في علائقه مع المضمون، قد استطاع أن ينقل إلينا رؤية التداخل، والتشابك، والتناسُل والتمزّق.

مناقشة عرض الطاهر بنجلون

عبد الكبير الخطيبي: لي بعض الملاحظات حول عرض الأخ الطاهر، أولاها ملاحظة عامة تدور حول: من أي مكان أو زاوية نظرية نتحدث؟ والثانية ملاحظة حول مسألة

الذاتية؟ فهذه المسألة الأساسية في العالم العربي لكل مشروع تاريخي للتغير في جميع المستويات، نسينا أنها قديمة جداً وذات أرضية فلسفية ميتافيزيقية عميقة، تاريخياً وفلسفياً. لهذا اطرح السؤال: من أي زاوية نتحدث الآن عن الذاتية، والذاتية العربية مثلاً، أو المثقف في العالم الثالث؟

في أواخر القرون الوسطى (التي كانت قرون ازدهار للعالم العربي) كان المفكرون والمثقفون في صراع بين العقلانية وبين علم الكلام والتصوف؛ وهنا قام الغزالي بدوره الخطير جداً، والعظيم جداً في الآن نفسه حيث استعمل التصوف ضد العقلانية، وعلم الكلام ضد التصوف (وهذا معنى القراءة لما نسميه بالانحطاط في العالم العربي). بعد ذلك صارت مسألة المثقفين هي الخروج من مسألة الغزالي. ونحن اليوم، في هذه الأرضية، لا نخرج من الصراع الذي حدده الغزالي بعبقريته (وان كان عدوا من الناحية الفكرية).

في الوقت نفسه، في الغرب، خاصة فرنسا، حصل تطوّر معاكس؛ وذلك لأن ديكارت قام بالمسألة نفسها (مسألة الذاتية والعلاقة بين الذاتية والعلم، بين الذاتية والدين، الذاتية والهوية... الخ). باستعمال «علم اللاهوت». ولهذا استطاع الأوروبي آنذاك أن يتقدم في تاريخ العلم والبحث العلمي، وكان هذا الخروج من الأرضية اللاهوتية خروجاً أساسياً لتطوّر العلم والعقلانية.

لهذا فإن مسألة الذاتية الآن تتم من خلال القول بالرجوع الى أصالة قوية، نسميها أصالة عمياء لأنها تدفع دائمًا إلى ما نسميه الأدب الرمزي الذي يظل مشروع تاريخ المجتمعات العربية منذ القديم، رغم التغير الذي حصل على هذه المجتمعات. وهذا الرجوع إلى «الأصالة العمياء» يطرح، في رأيي، تجاوز ميدانها، عن طريق عقلانية جديدة. فما هي المسألة المطروحة الآن على الأدباء والمثقفين في هذا الميدان، ميدان الصراع مع الغزالي فلسفياً، ومع نوع من الأدب لم يشهد قضيته الأدبية والفلسفية، من ناحية النقد خاصة؟

لقد حصل تطوّر مهم في الفكر منذ القرن التاسع عشر على الصعيد الفلسفي، والأدبي، والروائي... الخ. ومع هذا التطور جرى تطوّر مهم للعلوم الإنسانية، مثل الثورة الفكرية التي حصلت، ضمن ميدان علم النفس، في تحديد مفهوم «النفس»؛ والتي يتعلق بها مفهوم الكتابة، لأن الكتابة، في رأيي، هي تحرك في الجسد، سواء أكان واعياً أم غير واع، لأن هناك جدلية أساسية بين الوعي واللاوعي.

لذلك إذا أردنا تركيز النقد الأدبي على نواحٍ جديدة، فلا بد لنا من الدخول في حوار جدي مع الغرب، فنأخذ منه الأشياء والعلوم المتقدمة (بل الغرب وغيره من المجتمعات الأخرى). وفي رأيي أن هناك علوماً ومناهج ومفاهيم أساسية، خاصة في الفلسفة الآن والتحليل النفسي والاجتماعيات. ومن ثم يمكن تحديد الذاتية العربية على أسس أخرى. كمسألة مطروحة على جميع المثقفين الآن.

محمد برادة: لقد فهمت من كلام الخطيبي أنه ينطلق من مصطلح أساسي استعمله الطاهر بأخذه من ماركوز، هو الذاتية، ليطرح مسألة النظرية، وهي أننا عندما نستعمل مصطلحاً أو نتبنى وجهة نظر ما فلا بد أن تكون مندرجة في منظومة نظرية وفي موقف استراتيجي إذا صح التعبير.

خناثة بنونة: بما أن للطاهر بنجلون موقعاً في جريدة فرنسية لها قيمتها على الساحة العالمية، فقد كان أولى به أن يفضي بهموم الانسان العربي المضطهد فكرياً وسياسياً وثقافياً، بدل الحديث عن إنسان العالم الثالث عموماً الذي يجد أصواتاً عديدة تعلن عنه، خلافاً للحصار الأقصى الذي نعاني نحن منه. هذا من جهة. ثم اني فهمت أنه يضع الكتابة في هالة أكبر مما يجب، حيث يعتبر ان التزام الكاتب بان يكون صوت وعين وعقل وحركة الانسان المسحوق في العالم الثالث، والعالم العربي من ضمنه، أمر يكفي بحد ذاته. لكنني شخصياً أرى أن عملية الكتابة تستمد موضوعها ومادتها لا من مجرد الالتزام المعنوي، بل من ممارسة النضال حقيقة، ومستوى وعي الكاتب يفرض عليه أن يكون في المقدمة، أي أن يمارس التغيير أولاً والكتابة ثانياً.

نستطيع الاتفاق نظرياً، وعلى مستوى الفعل، أن لا أحد منا يمارس ذلك، ولكن أملنا أن يحقق الكاتب العربي ذلك في المستقبل.

أحمد فكري: الحقيقة أن الأخ بنجلون ترك السؤال مطروحاً وهو: لمن يكتب الكاتب بالنسبة للدول المتخلفة؟ نعرف أن الدول المتخلفة تعاني من نسبة عالية من الأمية، لكن يبقى ضرورياً، مع ذلك، البحث عن كيفية للتواصل بين هذه الفئة القليلة «جداً» من المثقفين المتواجدة في تلك الدول، وبين القاعدة العريضة «جداً» من الذين لا يعرفون القراءة ولا الكتابة.

ثم إن الأخ بنجلون أشار إلى قضية الالتزام عند الكاتب، لكن: هل يرى أن بإمكان الكاتب أن يميز بين الالتزام وبين الانتماء؟ هل معنى الالتزام أن نلتزم من فوق، دون التعمق في قضايا المواطنين؟ أن نلتزم كتابة وقولاً فقط؟

ربما كان الالتزام بمفهومه الصحيح، لا ينفصل عن الانتماء، بمعنى معايشة المواطنين والبحث عن همومهم قولاً وفعلا.

بطرس حلاق: أخشى أن يكون الموقف (مثلما تجلى من خلال بعض التدخلات) موقفاً أخلاقياً أكثر مما هو موقف إنساني، وأن نلتقي بهذا الموقف مع فكرة الرسالة التي حدّدها شوقي: «كاد المعلم أن يكون رسولاً»؛ فنطلب من من الرواية أن تكون رسالة ومن المؤلف أن يكون رسولاً.

شخصياً أميل إلى الإنتماء، ليس لأنه لازم كالتزام؛ بمعنى لا أقول يجب أن أفعل كذا أو أن أحيي الجماهير، او أن أعبر عن الجماهير وأن... وأن... لأن الجماهير في الحقيقة، وبالأخص المسحوقة، لا تسمع صوتي، لا تقرأ. إنني أميل إلى قلب الموضوع كلياً، والانطلاق من الشخص، حين يحس ويشعر بأشياء تلتقي مع جماعة، حينذاك يصبح رسولاً، دون أن يكون ذلك في قصده.

محمد برادة: الطاهر بنجلون لا ينكر كل هذه الأشياء التي قيلت، ولكنه يطرح قضية أساسية هي أن الكتابة بطبيعتها، بخصوصيتها، تستلزم أن يكون الكاتب كاتباً، بمعنى له قدرات معينة، له صميمية في هذه الكتابة، ألا يكون مكرراً لدور السياسي أو الإيديولوجي أو المفكر.

مبارك ربيع: الأخ الطاهر من بين الذين يرفضون العيش منفيين في لغة أجنبية، وهو يحاول جاهداً استعادة هويته. هذه ظاهرة ايجابية جداً، خاصة عندما تلتقي في وعي المثقف مع احتضان قضايا أساسية. لكن، من الناحية الشكلية، هل من الضروري أن يصلنا صوت الطاهر في هذا العرض من خلال أصوات أخرى، فيلقي السؤال ويكون الجواب مرة لماركوز ومرة لفوتينتيس؟ بعيداً عن احتضان القضايا المحلية والوطنية أو حتى قضايا العالم الثالث؟

يقول الأخ الطاهر أيضاً: «إن الكاتب يصبح بدون علم منه بمثابة كذا وكذا...»، وهنا أعترف أني أجد مفارقة بالفعل، إذ يعطي اللاشعور أو اللاوعي أكثر من اللازم. وإني أتساءل: من منا يكتب دون علم منه؟ إن الكاتب يتخذ موقفاً بوعي منه وشعور، وإلا كان الكاتب عصابياً في مستشفى للمجانين.

محمود أمين العالم: إن ماركوز يشكل نوعاً من الاتجاه الهيغيلي في الانتقال من المجرد المطلق إلى الذاتية المطلقة. تلك الثنائية الاستيعادية التي تنفي الجدلية تماماً كأساس للتفكير، وتحاول نسف ما فيها بتمحورها حول الإنسان كفرد أو كذات، الانسان الفردي البحت.

إن ماركس في كل كتاباته لا يتكلم عن الانسان كإنسان، بل عن الناس الأفراد الأشخاص، لا رفضاً للتجريد الانساني، وإنما لأنه لا يوجد إنسان كإنسان مجرد، ولكن كبشر وكأفراد. كذلك يأخذ إنجلز، في نقده الاجتماعي ونقده لكثير من الروايات، يأخذ على بعض الكتاب استعمالهم لأنماط اجتماعية لا تبرز الشخص الذاتي الإنساني المرتبط بواقع حي، وذي القسمات الحية الذاتية الشخصية الواضحة غير رافض للعلاقة الجدلية الحقيقية بين الذاتية والموضوعية.

محمد برادة : ماركوز بدوره يستشهد بهذا في كتابه الأخير.

محمود أمين العالم: لكنه لا يلتزم به، ومدرسته تغلب الوعي الذاتي على الجانب الموضوعي. الأمر الذي ينقلنا إلى النقطة الأخرى، المتعلقة بالالتزام.

إن المقصود بالالتزام في الأدب ليس هو أن يكون الأدب نفسه ملتزماً، وهناك كثير من كبار المبدعين غير الملتزمين والذين نجد في كتاباتهم (الأدبية) التزاماً عظيمًا، وكتابة تزخر بصدق وبرؤية إنسانية واجتماعية بالغة العمق. لا شك أن على كل فن ان يكون ذاتياً، ولكن من حيث أنه ذاتي (ذاتي إنساني طبعاً)، فهو موضوعي أيضاً؛ وليس الإلتزام قصدية واعية، ليس من الضروري أن نبعث في الأديب قصديته الواعية، قصديته بالمعنى *الفينومينولوجي*، أي أن يضع الأشياء ويحددها.

قد لا يكون الأديب قاصداً، دارياً أو غير دارٍ، ولكن يتبين في أدبه الذاتي البحت، فعلاً، موضوعية تتكشف منها رؤية للعالم، وخدمة للشعب (لا تعني، بالضرورة، التعليمية). كذلك فإن اللاسياسة في الأدب تتضمن بدورها سياسة، سواء أقصد الكاتب أم لم يقصد.

وهنا دور النقد، دور اكتشاف الدلالة في الأدب؛ وعلى هذا الأساس ليس موقفنا الآن في تقديري أن نقول للأديب ما ينبغي أن نفعل أو لا ينبغي أن نفعل، ولكن نحـــن نحدد شرائط فنية الفن وأدبية الأدب، وهي شرائط تتطور وتنمو في التاريخ؛ إلا أننا نرى من خلال هذه الشرائط أيضاً مقدار فعالية هذا الأدب ومقدار تعبيره عن واقع التجربة ذاتياً، وموضوعياً أيضاً في اللحظة المعبر عنها.

برهان غليون : يمكن أن نطرح الموضوع كما لو كان هناك أديب أو كاتب أو مثقف من جهة، والشعب من الجهة الأخرى، تماماً كما نطرح أي موضوع سياسي، فهناك الحاكم وهناك الشعب. وأتساءل عما إذا كان بإمكان هذا الطرح أن يبين لنا مكانة ووظيفة الكاتب.

صحيح أن الكاتب هو جزء من مجتمع، أي أن المجتمع مكون من قوى اجتماعية مختلفة يدخل ضمنها الكاتب، ويبحث من خلال الوظيفة التي يقوم بها عن مكانة ومركز وسلطة؛ وضمن هذا الصراع يأخذ الكاتب دوره والكتابة وظيفتها، مثلما تأخذ طبقة اجتماعية ما سلطة جديدة.

ضمن هذا الإطار أريد أن أعرض وظيفة ودور الكاتب، لا ضمن إطار يفصل بين الأديب ككل من فوق والشعب من تحت، ويجعلنا نتساءل: هل الأديب يعبِّر عن هذا الشعب أم لا؟ إن الكاتب جزء من صراع هذه الفئة الاجتماعية (فئة الأدباء والكتاب)، دون اطار مشروع اجتماعي واسع متعدد القوى، للحيازة على سلطة اجتماعية أساسية، ومنها سلطة الكتاب وسلطة المعرفة.

الطاهر بنجلون : أشكر الأخ عبد الكبير الخطيبي على سؤاله الذي طرحه حول الرواية والمكان اللذين نتحدث منهما، وكذا الأستاذة خناثة التي تكلمت عن غياب الساحة العربية في عرضي. والذي ليس غياباً في الواقع، إذ تتضمن هوامش النص، التي لم أقرأها لضيق الوقت، إشارة إلى «شهادتين»، لمحمود درويش وأدونيس في استجواب غير منشور عن علاقتهما بالالتزام والسياسة. إن هذا العرض فصل من كتاب اشتغل فيه منذ سنة تقريباً، للمثقف العربي مكان مهم فيه. أما عن ملاحظة الأستاذة خناثة عن النضال فأقول إن الكتابة لا يمكنها أن تنبعث وتعيش إلا بواسطة النضال، لكن الذي أشرت إليه هو أن النضال لا يؤدي إلى الكتابة بصفة أوتوماتيكية، مثلما يمكن أن نجد كتّاباً مهمين لم يمارسوا النضال؛ أحياناً يلتقي الكاتب والمناضل في شخص واحد، إلا أن ذلك لا يشكل القاعدة.

أما السؤال المتعلق بكيفية التواصل بين الفئة التي تقرأ وتفهم الكتابة، والجمهور العريض البعيد عن عملية التعبير والكتابة، فسؤال مطروح على العالم الثالث ككل، وإذا استشهدت بقول «كارلوس فوينتيس»- وهنا أجيب على ما قاله الأخ ربيع- فلأنني متفق معه، لأن البؤس الذي نعيش فيه (البؤس المادي والمعنوي، والجهل الذي هو أكبر أنواع البؤس)، يجعلنا نكتب، وهنا على الكاتب الذي يعيش في هذا المجتمع البئيس أن يكون أكثر إلحاحاً واستلزاماً، ويكون ما يكتبه في أقصى وأعلى قيمة وأعلى فن.

عندما قلت إن الكاتب تعطي له وظيفة بدون علم منه، فقد قصدت أناساً يجعلون من الكاتب خرافة، خاصة في عالم يحتاج إلى أشياء عديدة، فيطلبون من الكاتب أن يلعب أدواراً متعددة لا علم له بها، ولا استعداد له لأن يواجهها، إلى أن يصير مشتتاً ومبعثراً في المجتمع. إنه يطلب منه أن يصير في ذات الوقت كاتبا ومحاميا وطبيباً ومناضلا يدخل السجن.. الخ

وعن ملاحظة الأستاذ العالم بخصوص ماركوز، هناك نقاش كبير، لكن كتابه الأخير متعارض مع ما كتبه حتى الآن في الفلسفة، لأنه يتعرض إلى علم الجمال، وفيه أشياء تهمنا الآن.

مناقشة عرض بطرس الحلاق

عبد الحكيم قاسم: فهمت من كلامك أن مجموعة السياسيين والمثقفين الذين وضعوا أسس الاتجاه العقلاني في مصر فرضوا اتجاه التعقلن على الجماهير. فهل كان الاتجاه العقلاني معادياً لمصلحة الجماهير؟

محمود أمين العالم: أعتقد أن وراء كشف د. بطرس لما وراء الأدب والنقد من إيديولوجيا موقفاً إيديولوجياً، يرى أن كل ما يتم من عقلنة في العالم العربي ومن تطوير لاتجاه معين في الغرب ليس إلا مجرد استيراد أو مجرد فرض من الخارج.

وفي رأيي أننا لا نستطيع أن نقول إن عصر النهضة كان مجرد جسر انتقل منه الغرب إلى الداخل، وكما لو أن زعماء هذا العصر كانوا مجرد «عملاء حضاريين» على حد تعبير انور عبد الملك. وذلك لأن هذه النظرة أحادية الجانب تنكر الميكانيزم الداخلي لحركة المجتمع وحركة الابداع الأدبي في ذلك الوقت. لا شك أن عصر النهضة كان لقاء بين الميكانيزم الداخلي في المجتمع والميكانيزم المفروض من أوروبا، والذي فرض التشكيل والتبعية لكل الهياكل السياسية والثقافية والاقتصادية في المجتمع العربي، حين تمت الغلبة له، وأخضع معه الفئات الصاعدة، البورجوازية، ، التي نبعت من كبار ملاّك الأراضي، وحاولت أن تشكّل مصالحها مع هذا الوافد الجديد وأن تتخذ لنفسها هامشاً. أذكر بهذه المناسبة الشعار الذي رفعه حزب الأمة، المعبر عن أعيان البلاد، ساعياً إلى تحقيق «سلطة الوسط»، بين السلطة الفعلية (سلطة الغرب) والسلطة الشرعية (الخديوي)، هذه السلطة التي تستعين بالاثنين وتتعاون معهما.

ففي تقديري، إذن، أن الظاهرة التي ظهرت كانت لها مؤثراتها الخارجية دون شك، مع ذلك فقد وجدت إمكانيات أو اسس داخلية سمحت للمتأثر بأن يتأثر بهذا الاثر. فهناك فعلاً في الديناميزم الإجتماعي في ذلك الوقت، وفي كل الميكانيزمات الداخلية، ما يتيح أيضاً هذا التلامح.

في هذا الاطار نشأت العقلنة. لقد بدأت ينابيعها الأولى من خلال الصراع ضد السيطرة التركية، لكن الوافد الرأسمالي الأمبريالي في أواخر القرن التاسع عشر جاء ليحقق السيطرة الكاملة وليجعل هذه العقلنة متبوعة وتابعة للعقلنة الخارجية. بعبارة أخرى، كانت هناك، نتيجة لداخل موضوعي اجتماعي، عقلنة تحاول أن تجعل لنفسها هامشاً عقلانياً يحقق لها مصالحها في اطار العقلنة الاستعمارية المفروضة.

وان «زينب» ابنة ونبتة لهذا الواقع، وليس حسنين هيكل مجرد خادم في الحملة الوافدة من الغرب، ولكنه أيضاً ابن أرض، ابن واقع وابن مصلحة ومرتبط بحزب الأمة، ومجموعة حزب الأمة، وبواقع اجتماعي معين وفئات اجتماعية معينة. لعل بطل زينب يشابة البطل الرومانطيقي الأوروبي، إلا أنه يعبّر أيضاً عن بروز الفردية المصرية في ذلك الوقت، تلك الفردية التي تسعى لأن يكون لها وجود بين السلطة الفعلية والسلطة الشرعية.

والغريب أن هذه الفئة في حزب الأمة (خاصة في بدايتها في حزب الأحرار الدستوريين) كانت تمثل الرجعية آنذاك (كبار ملاك الأراضي المرتبطين بالسراي وبالانجليز)، ومع ذلك فقد كانت أكبر داع للديموقراطية (طه حسن، الشيخ علي عبد الرازق، لطفي السيد). وهذا التناقض الغريب يعبر أيضاً عن هذه الظاهرة، عن هذه الطبقة المرتبطة مع الانجليز والسراي، والساعية، في الوقت نفسه إلى برجزة

وعقلنة للمجتمع، فتدافع، من ثم، عن الديمقراطية.

إن الرومانطيقية التي نجدها في «زينب» هي رومانطيقية هذه الفئة: فبروز هذا الفرد الذي يريد أن يصعد، ومعاني الحب، ومأساوية الحب، وقصة الحب، جزء أيضاً من هذا الميكانيزم الداخلي للمجتمع المصري في تلك الأثناء. وانا لا أنكر التأثرات الخارجية، لكني فقط لا أفسرها بالعامل الخارجي وحده.

برهان غليون: لا أعتقد أن بطرس أراد القول بأن العقلانية فكرمستورد، وأن الرواية، كشكل تعبيري، مستورد، ويجب رفضهما . . الخ، كما أوحي. وإنما أعتقد ان وراء الخلاف الذي ظهر يكمن خلف حول مفهوم التطوّر التاريخي لحقبة طويلة من الزمن بالنسبة للعالم العربي. وإذا ظللنا تحت مفاهيم من نوع «تأثير متبادل له طابع إيجابي وطابع سلبي» فسيصير بإمكاننا أن نخفي جوهر هذا التغيير الذي حدث. كذلك إذا طرحنا الموضوع في إطار الغرب والشرق، وصراع الغرب والشرق، فسنخفي جوهره الذي هو الصراع في الداخل، وسيظهر التاريخ كما لو كان تطوّراً لحقب من الوعي: الديني، فالعقلاني، فالعقلانية الجديدة التي دخلت إلى العالم العربي في عصر النهضة.

لكن لو نظرنا الى الموضوع من زاوية أخرى، زاوية التطوّر الاجتماعي والصراع الداخلي، لوجدنا أن الطبقات السائدة هي نفسها التي تبنت المفاهيم الايديولوجية الغربية الليبرالية والفردية، والماركسية في مابعد ولكي تحتفظ أيضاً بالسلطة تبنت هذه العقلانية، التي ليست محايدة ولا مطلقة؟ وإنما تفهم من خلال الوظيفة التي تلعبها في إطار الصراع الاجتماعي. وفي هذا الاطار نتساءل: لماذا نجد أن الطبقات العليا هي التي تبنت العقلانية أو المفاهيم الغربية؟ هل ان تبني هذه الطبقات لهذه المفاهيم لن يغير من هذه العقلية ومن وظيفتها؟ . .

أعتقد أن العقلانية عندما أصبحت إيديولوجية الطبقة الجديدة، واستطاعت أن تدعم هذه الطبقة، فقدت الكثير من معنى الحرية الذي كانت تتضمنه، وأصبحت إيديولوجية للسلطة وإيديولوجية للطبقة. ويمكن أن أقول أن السبب الذي أدى إلى فشلها أيضاً، والذي دعا إلى هذا الإحياء أو هذا الميلاد الجديد للفكر الاسلامي والايديولوجيا الاسلامية، كرموز قديمة مستعادة، هو محاولة شعوب مشردة ومنبوذة أن تتفهم وضعها، وأن تستوعب وضعاً لم يعد من الممكن استيعابه ضمن إطار الايديولوجيا التي قدمنا لها، لأن هذه الايديولوجية حددت من الداخل. وأعتقد أن ما أراد بطرس قوله هو هذا. كيف أن العقلانية الغربية عندما أصبحت إيديولوجية سلطة، وسلطة ليست دائمًا بورجوازية، بل سلطة طفيليين في أغلب الأحوال، وتحوّلت إلى إيديولوجيا قمعية، فقدت حيويتها.

بطرس الحلاق: قيل ان في قولي بعضاً من الإثارة. هذا صحيح. كما أنني لم اتكلم مرة واحدة عن الرجعية أو التقدمية. لا أحب هاتين الكلمتين لأسباب كثيرة، منها أنها ملتبسة وتستعملها أنظمة كثيرة بمعانٍ كثيرة.

ما أردت التأكيد عليه من خلال نقد زينب، أو نقد الموضوع، لأن هذا النقاش الذي يجري بيننا حالياً حول العقلانية والعرب والغرب. . إلخ كان يجري في العشرينات، أو في مطلع القرن، عند كتابة «زينب» وعند كتابة الرواية الأولى. لذلك لن نستطيع أن نحكم من خلال نظراتنا حالياً إلى العقلنة والعلاقة بين الغرب والشرق، على هذا الموقف النقدي والموقف الروائي.

إنني لست ضد العقلانية، ولست مع مقاطعة الغرب، وأظن أنني أقتبس كثيراً من أدوات نقدي من الغرب، ولكن ما أردت أن ابرهن عليه هو أن هذا الأدب، نقداً وتأليفاً، يلتقي مع السياسة، صلب السياسة، ويصير أحياناً مرادفاً لها، ويجتمعان معاً أحياناً في الشخص نفسه والجماعة نفسها. وهذه العقلنة تأتي فرضاً من هذه الطبقة التي تمارس السلطة والرواية والأدب.

قد تأتي العقلنة عن طريق آخر، وأظنها تأتي من طريق آخر، هو الطريق الصاعدة من الشعب إلى الأعلى. ولكن حسب زينب أقول، وحسب نقد زينب، أنها لم تتبع هذه الطريق، وانما اتبعت الطريق العكسية.

مناقشة عرض غالب هلسا

محمد برادة: أود أن أطرح ثلاث ملاحظات حول العرض: ذلك أن عرض غالب هلسا، رغم فوضويته المنهجية، يثير قضايا على جانب كبير من الأهمية. وأولى الملاحظات هي: هل من المبرر دائمًا للمبدعين (والروائيين) أن يقولوا إن ما ندلي به لا يعد وأن يكون مجرد انطباعات لأننا لسنا نقاداً؟ أظن أن هذا نوع «من التحايل بحثاً عن نوع من البراءة، إذ لم يعدمعقولاً من كاتب روائي أن يتجاهل ماتفرزه الدراسات النقدية، وخاصة منها المعتمدة على تحليل الخطاب الشاعري، سواء في الرواية أو الشعر أو القصة، حيث أن مجموعة الانطباعات أو المشاعر الأولية التي يستخلصها هؤلاء من تجاربهم يستطيع الباحثون - أو استطاعوا فعلاً - تصنيفها وتحديدها بمصطلحات واضحة تصبح مصطلحات مشتركة. إن المبدع مطالب أيضاً بحد أدنى من التصوّر النظري ومن التمثل لما يجري في عصره، وعلى هذا الأساس أرى أن المقدمة الطويلة في مداخلة الأخ هلسا لا تمت بصلة إلى الموضوع، وأنها زائدة.

أما الملاحظة الثانية فتتركز على القسم الخاص بمحاولته تقسيم الأمكنة إلى مكان مجازي وآخر هندسي ومكان يمثل أو يعكس التجربة المعاشة ثم المكان المعادي. إذ أعتقد أن هذه التقسيمات موجودة في مصطلحات، هي ما يسمى، مثلاً، بـ« خارج النص » والمرجع، ، مثلاً حين قولنا: « في ساحة كلية الآداب وقف محمد يخاطب عائشة » هذا « خارج النص » يحيلنا اليه الكاتب، ويمكن التأكد منه لأنه موجود، إلا أننا ندرك في الوقت نفسه ومن خلال الحديث، أن خارج النص هذا الذي يحيلنا النص إليه يجري داخل مرجع واقع هو خاص في زمن معين. بذلك لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية وغير مجازية، لانها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعاً من السعة في المجازية. كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها وقد يستبطنها من خلال إحساساته الداخلية. والمكان المعادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالامكان التأكيد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، وإما هو فضاءات متخيلة تماماً مثل فضاءات كافكا بالخصوص التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع.

إن هذه التصنيفات لا داعي لها لأنها تساعدنا على إدراك الأشياء، بل هي في الحقيقة تعوّم إدراكنا لأهمية الفضاء، وذلك لأن الأخ هلسا طرح مسألة المكان أو الفضاء بمعزل عن الأزمنة، وهو شيء لا يمكن تصوّره لا ذهنياً ولا روائياً؛ فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة أساسية لأنها تشخص جدلية الواقع في الحياة وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته، مما ينتج عنه، بالتالي، أن كل الأمكنة ليس لها نفس الزمان؛ وأذكر هنا على سبيل، المثال تجربتي مارسيل بروست ولورانس داريل: (بحثاً عن الزمن الضائع ورباعية الاسكندرية) فرغم أن الأول يشيد أمكنة أو فضاءً معيناً تجري فيه حوادث طفولته فإن الزمان السائد في روايته زمان مستبطن يحاول استرجاعه من خلال ديمومة خاصة تترسب في نفسه عبر ذكريات وتفاصيل دقيقة ماضية في حياته . . . الخ، لان هدفه الأساسي هو استعادة الزمن، البحث عن زمان يعتبره ضائعاً، في حين أن الثاني (لورانس داريل) يحاول التدليل على أن الأماكن والفضاءات لا تعني مطلقاً تساوي فاعلية الزمن فيها، أي أن بالامكان أن تتفاوت الأزمنة ضمن نفس الفضاءات (مطبقاً النظرية النسبية لأينشتاين) : في الجزئين الاول والثاني تسرد نفس الأحداث من منظورين مختلفين، وفي الجزء الثالث سرد لشخصية موضوعية محايدة، وفي الجزء الرابع محاولة لربط هذه الأجزاء الثلاثة من خلال تحديد زمني، بهدف الوصول إلى غاية محررة من هذه الذكريات والرواسب.

لذلك أنا أتساءل: إلى أي حد يمكن أن نعتبر أن الفضاءات يمكن تسميتها مجازية؛ أو هندسية أومعاشة أو معادية. فهذه اوصاف بإمكانها أن توحّد كلها في زمن واحد وفي فضاء روائي واحد، حسب اللحظات وحسب تأثير الزمن وعلاقة الشخصيات . . . الخ وإننا نجد عند نجيب محفوظ نفسه الذي اعتمد عليه هلسا في تقسيمه: المكان المعاش والمكان الهندسي والمكان المجازي في نفس الآن وذلك في مثال العوامة.

والملاحظة الثالثة والأخيرة هي أن مصطلحات الأخ هلسا ، رغم انطلاقها ، على حد تعبيره، من انطباعات ، فهي تتوفر على مجهود أكاديمي غير مصرح به، والدليل على ذلك هو استعانته بباشلار.

مبارك ربيع: موضوع المكان ، في الواقع ، هام جداً ويثير كثيراً من التساؤلات . لقد قال الأستاذ غالب إن المكان نادر في الرواية العربية ، إلا أنني لا أعتبر لحد الآن، وحسب مطالعاتي في الرواية العربية ، أن هناك رواية لامكانية : كأني بك تريد أن تقول إن المكان في الرواية العربية لم يؤدِّ دوره،ولذلك يجب البحث عن وظيفة المكان.

إن لكل مكان وظيفة معينة يؤديها . واعتقد أننا نشعر بالانفصال بين المكان الهندسي والمكان المعاش حين يفتتل الكاتب في توظيف المكان.

صنع الله ابراهيم: خطر ببالي الآن أن من أهم نماذج الرواية العربية المرتبطة بهذا الموضوع بالذات أعمال الأستاذ عبد الرحمن منيف، لأن كل عمل من أعماله يدور في مكان خاص مختلف عن المكان الثاني. ورواية « سباق المسافات الطويلة » مثلاً ، رغم عدم تحديد زمنها (إذ يمكن أن تجري سنة ٥٠ أو سنة ٧٥) فإن المكان هو الأساس ، وهو لم يقله بالتحديد إلا أننا نفهمه.

محمد برادة: عفواً . . في « سباق المسافات الطويلة » الزمان أساسي، بمعنى أن هناك فترة استمرار للاستعمار في الشرق بعد الاستعمار الفعلي :الاستعمار الجديد. الزمان واضح وإن لم يحدد بالصباح والمساء ؛ فالزمان هنا هو مرحلة تجاوز الاستعمار الجديد وإظهار استمرار هذا الاستعمار الجديد من خلال عملاء داخل المدينة وطبقةمعينة.

عبد الحكيم قاسم: أنا أتصوّر أن العمل الفني موضوع إنساني يشكل المكان بعداً فيه. والمثال الذي أعطاه الأستاذ برادة عن «المرجع» غير صحيح، ففاس التي ذكرها لا يمكن التحقق منها اطلاقاً إلا عن طريق هذا الطالب. فاس التي في الخارج ليس لها أية علاقة بهذه الفاس. ولو حاولت الرجوع إليها لما وجدتها. وفي رواية صنع الله ابراهيم، «نجمة أغسطس»: كم كان المكان، الذي هو السد العالي، موجوداً خارج الرواية؟ إنه موجود فعلاً في عالمنا العربي وفي التجربة المصرية وراسخ جداً، إلا أنه ليس اطلاقاً مرجعاً خارج الرواية، وإنما هو جزء وبعد من صنع الله الذي يحاول التعامل مع التجربة المصرية مصطدماً مع تصوّره النظري. وحين جرت محاولة لتصوير حكاية «روميو وجولييت» في نفس القرية التي وقعت فيها فعلاً بإيطاليا كانت فاشلة، لسبب واحد، هو أن مكان «روميو وجولييت» هو في داخلها وليس خارجها.

محمود اسماعيل: أنطلق من ملاحظتين أثارهما محمد برادة، أولاهما تتعلق بخطورة التصدي لقضية مهمة بمجرد التأملات أو الانطباعات، وتتعلق الثانية بفكرة ربط المكان بالزمان. لأن بعد الزمن هو البعد الأساسي، بحيث يصبح المكان تابعا له بالضرورة.

ولو طبقنا هذا الكلام على ما قاله الاستاذ غالب فسنلاحظ أن التركيز على الاطلال والدمن ومنابع الماء أو الارض أو المطر في الشعر الجاهلي يرتبط كله بنمط الانتاج البطريركي، كما نلاحظ أن اتساع المكان في «ألف ليلة وليلة» (الرحالة الذين يرتادون كل العالم) المصحوب باتساع في الزمان، يرتبط بسيادة وبإرهاصات بورجوازية. كذلك نلاحظ أن الزمان والمكان عند طه حسين في أيام الاقطاعية لا يتعدى الترعة التي هي نهاية العالم.

وباختصار ان المكان لا قيمة له في حد ذاته ما لم يرتبط بالزمان، ولا بد لمعرفة هل الزمان مكثف ام لا قيمة له من ربطه بالواقع ،وهذا هوحجر الزاوية اذا كنا نطمح الى الانطلاق من فهم الرواية العربية عموما لأجل معرفة الواقع.

بطرس الحلاق: أخشى أن يكون هناك مرج حول التركيز على المؤلف والتركيز على الرواية، أي أن ما قاله غالب هلسا عن المكان طريف وجميل وأفصح، على كل حال، عن مصدره، وهو غاستون باشلار، ان غاستون باشلار في دراسته للمكان كان يؤكد اكثر ما يكون على المؤلف، وهذا المكان غير خاص بالرواية ولذلك نرى أن الأمثلة التي أعطاها لا تخص الرواية فقط، ونستطيع تطبيقها على الشعر وعلى التمثيل. . .الخ، بينما المكان الروائي مكان آخر، مرتبط بالزمان، وهو داخل بنية خاصة.

اذا أخذنا، مثلا، الأمثلة التي يذكرها غالب ربما نرى ان تسلسل هذه الامكنة من المجال الهندسي الى التجربة الخاصة الى المعادي، يوازي تسلسل الرؤية العربية منذ نشأتها حتى الآن نوعا ما. الشي الذي يؤكد على ان هذه النظرة لا تنظر الى الرواية بوصفها رواية، وانما الى مؤلف الرواية أكثر من الرواية.

محمد برادة: لي توضيح للأخ عبد الحكيم قاسم، اتفق معه عند ما قلت انه لا يمكن فصل مجموع العناصر التركيبية عن بعضها لكننا نحاول هنا انجاز فصل منهجي، فنتحدث عن المكان والزمان باعتبارهما عاملين يستعملان ويؤديان وظيفة أساسية في التركيب الفني للرواية. كما أن ما قاله ينطوي على تناقض منهجي، هو غير موافق عليه في موقفه الفكري الايديولوجي. فعندما يقول ان هذه الرؤية ليس لها أية علاقة مطلقا بالواقع، وأن هذا الواقع لا يحيلنا الى شيء، فكأنه يقر بموقف البنيويين الذين يعتبرون الشيء موجودا والرؤية موجودة لوجود بنيات لغوية وتركيبية. . .الخ

ان السؤال الأساسي دائما هو «ما هو الجسر الرابط بين النص- وهو مستقل لا يوازي ولا يعادل الواقع المعيش- وبين ذلك الواقع. وعندما اقول ان «طالبا وطالبة يتحادثان في فناء كلية الآداب بفاس» هو «خارج نص» لا يعني قولي أنه هو نفسه إلا انني في قراءتي للنص الروائي افهم خارج النص هذا، وأفهمه في مرجع معين، فخارج النص هو الذي يشكل المادة التركيبية (المناخ، الفضاء، المكان. .)، ولكن المرجع الذي هو فاس- المغرب في الستينات (أو في السبعينات) هو الذي يشكل الخطاب الايديولوجي المرافق لخارج النص هذا.

فاذا اكتفيت بأن ما قرأته في رواية ينتهي بعد أن انتهي منها، فليست هناك علاقة بين هذا النص- الروائي وبين الواقع، واذا اعتبرت ان هذه الرواية مستقلة في تخيلها. .الخ، مع وجود احالات الى خارج نص والى مرجع هو الاطار الفكري والايديولوجي بتعبيرنا الحديث، فعندئذ يصح لي أن أعتبر الى أي حد استطاع الجزء الذي اقتطع من واقع ومن مرجع معين ان يعكس أو أن يناقض أو أن يعبر جزئيا عن هذا الواقع.

العياش أبو الشتا: لي ملاحظةحول تركيب هذا الموضوع: اذ نلاحظ ان النهاية التي وصل اليها غالب هلسا هي ان الرواية العربية تفتقد المكان الأموي الذي حدده في بداية العرض. لكن هذا المفهوم الذي حدده للمكان (المكان الأموي لأنه يحيل الى ذكريات الأمهات) وكذا ربط هذا المفهوم بنمط الانتاج، على اعتبار انه جنة وفردوس اعتقد انه مؤسس على منطلقات خاطئة ،لأننا حين نعود الى مجتمع الجزيرة العربية قبل نشأة المجتمع الأبوي في العصر العباسي سنجد أن هذا النوع من المجتمع الأموي لم يكن معروفا في هذه المرحلة، كذا مفهوم نمط الانتاج الآسيوي الذي استخلص منه مفهوم العودة الى الفراديس وأحضان الامهات لم يعرف في الجزيرة العربية لان الشروط الموضوعية التي عاشها الأنسان العربي لم تسمح بظهور هذا المفهوم.

غالب هلسا: ان ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة، وقد اضطررت، لأسباب منهجية الى عزله عن الزمان وعن الحركة، رغم استحالة العزل فعليا. وهذا من شأنه أن يؤدي الى مفارقة، اذ في حين اننا ننطلق من فكر يؤمن بأن الزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنفصل أراني هنا أعود الى فكر علماء الطبيعة في القرنين الثامن والتاسع عشر، الذي كان يعتبر المكان والزمان منفصلين وان لكل منهج استقلاله، ولكنني، كما قلت، افعل ذلك لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤيا.

أما ما قاله الدكتور برادة فيما يخص الانطباعات فأرد عليه بقولي ان هذه مقدمة لدراسة منهجية وعلمية، وانها افكار نشأت في ذهني نتيجة للقراءة وأحب ان اطرحها عليكم لانها تتصل اتصالا صميميا بالرؤية نفسها، فتتناقش حولها حتى تكون خطوة

لدراسة منهجية وليس أداة للتهرب.

واني اعتقد ان المكان المجازي، مثلا، هو نوع رؤية الأحداث التي تقوم على المصادفة، وهو مكان غير موجود ولا هو مفترض ان يلعب دورا، انه مكان غير جدلي. أتكلم عن هذا في داخل الرواية كما أحسست بهذه الأماكن بالنسبة للمكان الهندسي أيضا قلت أنه كل مكان معاش. وكي أقول ان هذه التجربة معاشة في العمل الفني فيجب ان يعيشها القارىء.

مناقشة برهان غليون

محمود أمين العالم: أعتبر أن البحث على درجة كبيرة من التجريد الهيغيلي في منهج تفكيره، وفي استخلاصاته، بل وفي أدواته ومصطلحاته؛ إلى حد أن الواقع العياني المشخص، سواء للواقع او لواضع الرواية، يبدو متعالياً جداً- من خلاله - عن حركة الواقع وحركة الرواية. بحيث أنه يعتبر الدور الكبير في عناصر ومقومات الواقع العربي اليوم عائداً للدولة - حسب ما فهمت، وقد أكون مخطئاً - وهو مفهوم هيغيلي في حقيقة الميكانيزم الاجتماعي. كذلك يظل الحديث عن الذاتية والهوية ذا طابع تجريدي، لا يحدد الدينامية الداخلية والميكانيزم الداخلي لها تحديدات اجتماعية مخصصة.

والحديث أيضاً عن التاريخ واللاتاريخيّة وفقدان التاريخ؛ ما معنى فقدان التاريخ؟ ما هي مشخصات الواقع العربي؟ ما هي مشخصات الرواية العربية وعلاقتها بهذا الواقع التاريخي ؟ هذه كلها أشياء ظلت امامي معممة ومجردة وغير خاضعة للتخصيص والتحديد، على الأقل أمام محاولتي للفهم.

برهان غليون: لم يكن المقصود ، في الحقيقة ، إجراء دراسة مشخصة للرواية العربية، ولا للواقع العربي، لأن هذا من قبيل المستحيل في ظرف عشرين دقيقة؛ وحتى في ظرف ساعة أو ساعتين. وإن ما أردت الاشارة اليه هو جوهر هذا الواقع العربي ، أي الواقع كثمرة تطوّر تاريخي لحقبة من الحقب، وحاولت قول إن السمة الأساسية لهذا التطور التاريخي للمجتمع العربي هي شعور معظم المسئولين أو المثقفين أنهم يعيشون قطيعة تاريخية مع الماضي، وأنهم يكتشفون أن التاريخ قد بدأ مرحلة جديدة خارجة عن إطار تاريخ المجتمع العربي ككل؛ فيحاولون اللقاء مع المعاني والأفكار والقيم الجديدة للتاريخ الحديث، بطريقة من الطرق.

وأعتقد ان الرواية الحديثة ظهرت بالارتباط مع هذا التاريخ الجديد في الغرب ، مع ظهور البورجوازية والمجتمع الحديث، وهي تعبر فعلاً عن الايديولوجية الفردية والليبرالية بشكل من الأشكال . تلك الايديولوجية التي تعطى للفرد وحريته وحياته معنى جديداً لم يكن موجوداً في الثقافات والحضارات السابقة ، وتجعل من الفرد أساساً لحضارة جديدة ولمجتمع جديد ومحوراً لقيم جديدة.

هذا التاريخ ليس هو خط التطوّر العام في المجتمع العربي، وإنما خط التطور العام في المجتمع العربي معكوس تقريباً، إنه هو اقتلاع الفرد من تاريخ قديم ومحاولة إدخاله في تاريخ جديد هو ، في النهاية ، تاريخ الفردية الغربية . وقد حاولت في بحثي أن أطرح سؤالاً على الروايتين أكثر مما أجيب عليه - لأنني لست روائياً - وهو : ما هي مصادر الإلهام الروائية بالنسبة لكاتب عربي؟

وقد اعتقدت أن الكاتب العربي يأخذ شكلاً فنياً ولد ونشأ في إطار تاريخي آخر ، ويحاول أن يستفيد منه ضمن إطار تطوّر ثقافي مختلف نسبياً ، وأن يجعله حاملاً لرسالة فكرية، وعاملاً ضمن حركة نضال إجتماعي ، وأحياناً سياسي. هكذا أخذت الرواية مكانة جديدة، وفقدت أيضاً نبع الالهام السابق، وصار معظم كتاب الرواية من المفكرين الذين يسعون الى التعبير - من خلال الرواية - عن أفكار سياسية أكثر مما يريدونَ أن يعكسوا حياة إجتماعية واقعية وحقيقية.

طنكول عبد الرحمان: أتفق مع الاستاذ برهان حين يقول بضرورة اتباع التحليل الواقعي والاعتماد على المعطيات الاقتصادية والاجتماعية . لكني أختلف معه في منطلقاته النظرية والمنهجية ، فأنا أرى في منهجه فصلاً تعسفياً بين الواقع والرواية، إذ ينطلق بنظرة موازية : يحلل الواقع وفي الوقت نفسه يريد أن يحلل الرواية . كذلك أرى أنه يسقط في « نظرية الانعكاس » المبسطة والساذجة ، إذ يعتبر الأدب مرآة للواقع ، وعكساً له ، في حين أن بإمكان الأدب أن يسبق مصدره وأن يتنبأ بالمستقبل.

برهان غليون: لم اقل ان الرواية هي مجرد انعكاس لـواقع اقتصادي أو اجتماعي. . . الخ. صحيح أني فصلت بين الواقع والرواية، وذلك لأنهما متمايزان، لأجل فهمهما ينبغي الفصل بينهما ؛ بل إن ما حاولت أن أبينه هو بالضبط أن العالم الرمزي ، أو ما سميته بالرأسمال الرمزي العربي، ليس انعكاساً مباشراً لواقع اقتصادي متخلف ، وإنما له حياته الأخرى التي تبدأ حين يأخذ الكاتب العربي شكلاً فنياً روائياً أو عالماً رمزياً آخر يحاول إعطاءه معانٍ جديدة خصوصية.

مبارك ربيع: فهمت من البحث أنه يتحدث عن التاريخ العربي باعتباره تاريخاً للدولة، لكننا نعرف أن ليس كل ذلك التاريخ تاريخاً للدولة، وبالتالي ألا يمكن القول إن الرواية ليست مجرد تاريخ رمزي، وإنما بإمكانها أن تكون بديلاً للتاريخ الرسمي (على أساس أن لها إمكانية التحليل العلمي والاجتماعي والسيكولوجي . . .) ، فتكون ، من ثم، هي التاريخ الحقيقي؟ ربما كان ذلك مشروعاً جديداً لكتابة التاريخ على طريقة الرواية، من جهة ، ولجعل الرواية تحتل مكانها كأداة فاعلة في تطوير المجتمع وتوعيته من جهة ثانية.

هل أن تكون بديلاً للتاريخ الرسمي (على أساس أن لها إمكانية التحليل العلمي والاجتماعي والسيكولوجي . . .) ، فتكون ، من ثم، هي التاريخ الحقيقي؟ ربما كان ذلك يمثل مشروعاً جديداً لكتابة التاريخ على طريقة الرواية، من جهة ، ولجعل الرواية تحتل مكانها كأداة فاعلة في تطوير المجتمع وتوعيته من جهة ثانية.

برهان غليون: لم اقل إن التاريخ العربي هو تاريخ دولة، وإنما قلت إن الصراع مع الخارج، منذ بداية الصراع مع الغرب، صار يعطي الدولة الدور الأساسي، مبعداً المجتمع عن مجريات التاريخ، وصارت الدولة مركز النشاط والاهتمام والحركة والقرارات.

لذلك أعتقد أن الرواية لا تستطيع أن تكون تاريخاً ، ولكنها تساهم في تطوير وعي تاريخي محدد لقد صارت الرواية شكلاً فنياً يستخدمه الروائي ويستخدمه المفكر السياسي لنقل رسالة فكرية إلى الآخرين: وليست تاريخية الرواية والعلاقات التي تقام فيها هي مقصود الكاتب، وانما هو الرسالة التي يريد تقديمها للآخرين ، مما غيرّ وظيفة الرواية نفسها عما كانت عليه في المجتمع الغربي.

محمد برادة: ليست المسألة هي هل هذا الشكل عربي أم غير عربي؟ ، وإنما هي فعالية هذا الشكل في إبراز هذا الواقع وإلقاء أضواء معينة عليه. إذا حرصنا على أصالة الشكل ، فإن هذه الأصالة لن تتم إلا بالرجوع إلى أشكال قديمة. الشيء الذي يتعارض مع المعطيات المادية التي كانت وراء نشوء الرواية في القرن الثامن عشر بأوروبا ، تلك المعطيات التي تلتقي مع تصور إيستيمولوجي للزمن وللفضاء ولإدراك العلاقة مع العالم الخارجي، والتي انتقلت إلينا عبر المثاقفة وعبر عناصر مادية موجودة في تحوّل المجتمع.

إذن ، فانتقاء الرواية العربية من زاوية كونها أخذت أشكالاً أوروبية، أمر لا معنى له، ما دام ذلك ضرورياً في هذه الفترة المتميزة بـالتفاوت التـاريخي وتفاوت النمو.

برهان غليون: ليست ثمة اختلاف بيننا على ما أعتقد ، فأنا لم اقل إنه ينبغي رفض الرواية كشكل تعبيري لانها غربية ، ولأنه لا يمكن أن تكون هناك رواية في العالم العربي إلا غربية؛ وإنما قلت العكس تماماً: قلت إن هذا الشكل التعبيري عندما يدخل في إطار ثقافة مختلفة، وذات اشكاليات مختلفة ، ومقام الفردوالجماعة فيها مختلف، فإن لا بد له من التطوّر وأخذ أشكال جديدة تغيرّ من شكله ومن مضمونه أيضاً ، أي من الوظيفة التي يلعبها تجاه الواقع الاجتماعي.

عبد الحكيم قاسم: يقول برهان غليون: « إن ما فقده العالم العربي منذ القرن التاسع عشر، ليس قوته العسكرية ولا الاقتصادية ولا الثقافية ؛ وهو يبدو من نواحي كثيرة أقوى وأغنى مما كان عليه في الماضي. لكن ما فقده هو منظوره التاريخي، وعيه لدوره ولمكانته، وإدراكه لتكامله الذاتي ، وصيرورته، أي رشده »وأنا اختلف مع هذا القول، لأني أرى أن التاريخ المكتوب ليس هو بالضرورة التاريخ، وأن التاريخ هو الحياة اليومية ، المعاشة، والبطولات التي تكتب،وأنه إذا أدّى تطوّر الآليات الى تعميق تدعيم الطبقات الحاكمة، فإنه يؤدي ، بذات الوقت ، إلى تطوّر آليات الثورة.

إن درامات الطغيان والثورة موجودة ومستمرة في العالم العربي، ولا يمكن تجاهل أحد جوانبها ، حتى لوبدا تكامله أقل وضوحاً.

كذلك أكمل كلام د . برادة حول الرواية و هـل هي شكل أوروبي نقلناه ام أنها إمكانية أدبية متاحة لأي مجتمع يبلغ درجة معينة من تطوّره. ففي رأيي أنه لا يكفي كون أوروبا كتبت الرواية قبل العالم العربي لأن نقول إننا نقلناها عنها ، إذ أن هناك أشكالاً أدبية رهينة بدرجة محددة من درجات النمو للمجتمع، إذا بلغها المجتمع، إختار تلك الأشكال كإمكانية للتعبير عن نفسه.

برهان غليون: لا أعتقد أن المسألة تتعلق بحكم قيمة نطلقه على الرواية، وهل ينبغي علينا أخذها أم لا. ونحن أخذنا هذا الشكل الأدبي مثلما أخذنا السيارة والمصنع، الخ. ، هذا أمر واقع . وليس المقصود ، كذلك ، رفض شكل من أشكال التعبير بسبب جنسيته أو أصله فحتى إذا أخذنا « المقامة » مثلاً ، لا أعتقد أن بإمكانها أن تعبّر عن واقعنا أكثر مما تعبّر الرواية ، رغم أنها عربية أصلاً.

وفيما يخص ، الأسطر التي قرأتها ، أعتقد فعلا ان العالم العربي اليوم اغنى ماديا من السابق ، وفيه مصانع أكثر وحجم الانتاج فيه ازداد بشكل كبير عما كان عليه منذ قرنين أو أكثر، وأن ما فقده فعلا هو هذه الاداة الخاصة التي تجعله يستوعب كل هذه الحركة ويسيطر عليها؛ لأن مشكلته هي هذا التفكك الذي أصابه بسبب ضعف تلك العناصر وبسبب فقدان التوازن الاجتماعي والفكري والثقافي الذي أنتجته.

وحين نقول ان العالم العربي فقد رشده وعقله، فالمقصود هو أنه فقد تلك القوة على التنسيق وعلى ضبط كل حركاته ومجموع نشاطاته، وأن سلوكه صار قائمًا إما على ردود أفعال، أو على تأثيرات خارجية، أكثر من أن يكون ضمن هدف إقامة مشروع أساسي عام ومبلور.

محمود أمين العالم: أستكمل بعض النقاط التي وضع عبد الحكيم قاسم يده عليها، وهي تتعلق بالمنهج. ففي رأيي أن بالعرض رؤية معينة للتاريخ، هي رؤية مثالية بحتة ، تعتمد على ثلاثة أبعاد: التاريخ والدولة والتوازن والوعي: إذ نجد التاريخ، بمقتضاها، مفروضاً من أعلى ، تحدده الفكرة، وتشكل الدول الأساس المركزي الضامن للتوازن.

إذا نظرنا إلى حركة التاريخ العربي فسنجده مليئاً بالتناقضات ، منذ إرهاصات ما قبل القرن الثامن عشر، من ثورات الفلاحين إلى ثورات مختلف انحاء العالم العربي، والتي تغيرت فيها أشكال السلطة. إلى أن حاول هذا العالم التخلص من سلطة عثمانية فإذا به بوافد جديد ، هو الوافد الأوروبي، الذي يأتي فتتحالف معه بعض القوى الاجتماعيـة ضد السلطـة التركية، وتظهر البدايـة الأولى لنشأة البورجوازية العربية الضعيفة. في خلال خضم هذه الحركة، برزت أشكال جديدة من

وهنا نسأل أنفسنا: هل نستعين بمذهب لوسيان غولدمان الذي حاول تفسير الرواية في أوروبا ، بمرحلة معينة هي مرحلة البورجوازية ، أو نجد أن نشأة الرواية في العالم العربي هي ذات قانون آخر مختلف؟

في رأيي أن هناك قانوناً مختلفاً بالفعل وخلال حركات المد والجزر التي يعرفها التاريخ العربي، يلعب الفن والأدب أدواراً مختلفة تعبر لا بالتوازي الآتي، ولكن تعبر وتعكس صراعات وهموماً ومشاكل.

طبعاً نحن لا نستطيع البحث عن ايقاع الواقع، أو تاريخ واقعنا، في الرواية . إذ لن يكون تاريخ واقعنا بالدقة ، ولكن تاريخ صراعات قيم في الواقع تنعكس بشكل رمزي في الرواية . ليس مهمنا للتاريخ هو فهم التاريخ المروي أو الرسمي ، التاريخ ديناميكية الواقع في كل تناقضاته وحركته وتوازناته غير المتوازنة باستمرار نتيجة لكل العوامل المختلفة فيه، والتي تنشأ الرواية في خضمها.

مناقشة طراد الكبيسي

علي اومليل: لي ملاحظات تتعلق مباشرة بما قاله الأستاذ الكبيسي، ومنها ما قد يثيره أمثال هذه العروض.

ان نقطة الانطلاق هي الدفاع عن أشياء قد نتفق عليها (القومية، الهوية تجاه الغير الذي يريد تحطيمها. . .)، والهدف ـ فيما يتعلق بالرواية ـ هو الوصول الى شكل روائي خاص، غير مستلب تجاه الغرب، ويعبر عن ذواتنا. لكني أعتقد أن هذه الأشياء توضع في سياق به بعض الالتباس، لأنه يسأل الناس: هل تريدون أن تستلب هويتكم؟ هل تريدون البقاء تابعين للغرب؟

طبعاً لا أحد يريد هذا، وكثير من المدافعين عن القومية والعروبة والهوية ينطلقون من هذا الموقع المغالط، في حين أن السؤال هو: ما هي الوسائل للوصول الى هذا الهدف؟ إلى تكوين ذاتية جديدة صامدة تجاه كل استلاب كيفما كان؟

إن الأستاذ الكبيسي يورد في عرضه عدة تعابير مثل: الشكـل، المنظور الايديولوجي، الإغتراب. . . واني أسأله: هل تعتقد أن هذه الكلمات موجودة في قاموس عربي قديم، أم أنها مستوردة؟. . والواقع أنه يدافع عن شي بكلمات مستوردة أصبحت مع الزمن من صميم اللغة الثانية. وأعتقد أن المشكل هو مشكل الوصول الى تنظيم المعرفة، وأن ما تسمونه مستورداً يجب أن نعرفه بشكل علمي منظم حتى نستطيع تجاوزه للوصول الى ما نريد الوصول اليه: الوحدة، الذاتية، الخصوصية. الشكل الروائي المعبر عنا نحن. . . وهي أشياء لا يمكن لها أن تحصل إلا بمعرفة ما ينتجه الآخر بمعرفة منظمة، ولا نستطيع تجاوز «المستورد» لمجرد خلق شي خاص بنا لا علاقة له بالآخر، وبمجرد الدفاع عن «بكارتنا».

محمد بنيس: اعتقد أن من يريد إعطاء مشروع لرؤية مغايرة جديدة لا بد له من الانطلاق من الأسس الأولى. أما ان نقبل بالرواية أولاً ثم نرفض التحوّلات النقدية والشكلية الموجودة على صعيد الابداع الانساني فإنه يطرح علينا تساؤلاً ذا بعد إيديولوجي وحضاري وربما سلوكي أيضاً، ونقول بصوت عبد الله العروي: لماذا نقبل دائمًا التقنيات الأوروبية في لا تاريخيتها أولاً، ولماذا نقبل من الغرب تقنياته ونرفض الجانب الفكري ثانياً؟

متدخل: يظهر من خلال عرضك انك اسقطت من حسابك كتاباً أرغموا على ألا يكتبوا بلغتهم، مثل الطاهر بنجلون وعبد الكبير الخطيبي وغيرهما، بفعل ظرف تاريخي معين.

عسبد النبي حجازي: أظن أن عملية المثاقفة شيء ضروري ولا يمكن إنكاره، وأننا لا نستطيع أن نبني سوراً حول امتنا، وإلا توقفت مسيرتنا الحضارية. إلا أن هذه العملية تبقى ضرورية من خلال منظور عربي، لأجل تجاوز إحساس العربي بالدونية وهو ينظر إلى عالم شامخ.

واني أسأل هنا الأخوان الذين اضطرتهم ظروفهم إلى الكتابة بالفرنسية: هناك كتاب ومستشرقون تعلموا العربية ويكتبون بها، فلماذا لا تتعلمون العربية وتتوجهو مباشرة إلى جماهيركم؟ قد نجد العذر لمحمد ديب وكاتب ياسين وأمثالهما الذين بلغوا من العمر مبلغاً وعاشوا ظروفاً قاسية مجبرة، لكن ماذا بالنسبة للشباب حالياً؟

متدخل: طرح الاستاذ طراد أن الواقع العربي الآن مجزأ، إلى درجة أن الكاتب يحس أحياناً وهو يكتب انه فرد، إحساساً تنتفي معه هوية المجتمع القومي، وهو المجتمع النظري، لتصبح هوية فرد. وأعتقد أن هذه المشكلة لا تحل بتوحيد القومية، ولا بتوحيد الأقطار، بل أرى أن الرؤية الحائة لكل كاتب، عندما تكون واضحة تحمل جزئيات المجتمع وتعي نفسها في المجتمع أي عندما يكتب أي كاتب عربي بلغة تستوعب واقعه وتحمل إليه شحنات، تكون في تصوّري لغة قومية.

الكبيسي: لقد طرحت وجهات نظر، خلف كل منها مناهج احترم كل أصحابها. بالنسبة للغة، لا أقصد اللغة السلفية، وعندما قلت ان بعض الروائيين لا يحسنون حتى اللغة لم اقصد أنهم يجب ان يتحدثوا بلغة قديمة.

وبالنسبة لما طالبني به علي أومليل أقول انني أشرت فقط إلى المسألة، ثمة مختصون أقدر مني على تقديم الحلول.

أما بالنسبة لمن يكتبون بالفرنسية فأتمنى أن تكون هناك دراسة عنهم، وهي مسألة تناقش، ولا يمكن حسمها بكلمتين.

مناقشة عرض عبد الفتاح كليطو

بطرس حلاق : يبدو لي أن ما قام به الأستاذ كليطو هو تمثل ذكي للنظريات الأوروبية في ميدان الإنشائية. لكن ما قد يكون إضافة للموضوع لم يأت: أولاً، بتصوير فهمه الشخصي لتراكب عناصر أو طرق السرد، أو لغرق هذه القواعد بهدف خلق نموذج روائي خاص، وكيف يؤثر تراكب بعض العناصر السردية في خلق نموذج روائي. وثانيا، بإعطاء نموذج عن السرد الشائع في الرواية العربية.

عبد الكبير الخطيبي: كان العرض مهمًا من ناحية التطبيق العلمي في ميدان السيميائيات واللسنيات، في بعض المواضع التي تتعلق بالنص كنص، مهم لأنه متى ما تطور البحث العلمي في البلدان العربية وطبق بعض المناهج العلمية التي توصل إليها هذا البحث الآن، سيصبح بإمكانه أن يطبقها على النصوص الأساسية: سواء أتعلق الأمر بالشعر الجاهلي أم بالكتاب المقدس أم بالمقامات أم بنصوص الأدب الحديث. وهي خطوة أساسية لتفكيك اللغة القديمة، ولاستخراج بعض النتائج المكبوتة منها.

إلا أن هناك جانباً أساسياً آخر يدخل في إطار تحليل نقد مزدوج: فتطبيق السيميائيات على نص ما، يرجع الى نص له خصوصيات؛ لذلك فالنقد المزدوج موجه إلى الارجنتين العربية والغربية. بهذا النقد يمكن ظهور بحث جديد فاصل بين الأرضيات.

عبد الرحمن طنكول: إن النظريات المعتمدة في العرض جميلة، وقد تغرينا إذا لم نتخذ تجاهها موقفاً نقدياً. وإن السرد في الرواية العربية ذو خصوصيات، إذ يستعمل بعض الكتاب صيغة «سيرة»، بدل رواية، لاعتقادهم ان السرد انطلاقاً من الذات العربية له خصوصيته.

لقد تكلم كليطو عن قواعد السرد فقط، وأهمل «ممكن» و«محتمل» السرد. تلك القواعد التي لم يقع تفجيرها من أوروبا، بل من أمريكا اللاتينية التي لم تعتمد على قواعد السرد الغربية، بل على الذاكرة الشعبية.

محمد بنيس: أطرح سؤالا هو: عن أي سرد يتحدث الأستاذ كليطو؟ لقد أشار في البداية إلى النحاة، وأنهم استنتجوا قواعد ثابتة، مميزاً بينها وبين قواعد السرد؛ لكننا نعلم أنها استنتجت من قواعد غير خاضعة للتطوّر التاريخي. أي أنه إذا تحدثنا عن سرد ما وبحثنا في قواعده فلا بد لنا أن نتساءل هل هو قديم أم حديث، وإلا فإننا سنقول ان هناك نصاً واحداً وقواعد واحدة لسرد لا يتغير عبر التاريخ، وأن الثابت هو السائد في السرد العربي.

إن كل تحوّل تاريخي كانت له صدمة في الحساسية الشعرية العربية هو تحوّل للقواعد الشعرية، أي أنه يخضع القواعد للعبة مغايرة لما كان في السابق؛ (المفاهيم التي يعتمدها كليطو أوروبية، وإن الرجوع إلى بارت في العرض ثلاث مرات أمر ذو دلالة).

ويقول كليطو: اعتماداً على حديث «إيكو» عن مرحلة النص المغلق ومرحلة النص المفتوح، إن النص مفتوح دائمًا، وهنا أتساءل: هل هناك نص مفتوح بشكل مطلق، وهل يمكن أن تكون هناك قواعد ثابتة لنصوص تاريخية؟

ادريس الناقوري: هناك تأكيد على أن ما جاء في العرض جديد، واعتقد أن السرد قديم حتى في المجال النقدي، فما يسمى بقانون السرد، اي مجموعة القواعد التي يلجأ إليها الروائي، يخضع لقوانين اللعبة الروائية والفنية التي تتميز عن القواعد النحوية، مثلاً، بسبب أن قانون السرد مرن، ومن ثم فالروائي قادر على تغيير أدوات تأليفه، واخضاع الحدث، على سبيل المثال، لتسلسل غير زمني. إذن، فقانون السرد ليس قانوناً بالمعنى المطلق.

سعيد علوش: من إنطباع أول تكون لدي من قراءة أولى، وهو أن العرض غير تام. إنه جيد، أو إذا أردنا، بصورة أخرى، هو وصف لجسد امرأة ميتة. جيد لأنه عالج قانوناً أدبياً، إلا أن هناك شيئاً يغيب عنه، هو قوة الأشياء التي هي موضعة هذا السرد داخل المناخات الأخرى المتواجدة على مستويات متعددة. بعبارة أخرى، ان ما يغيب عن العرض هو ما يمكن أن نسميه، مؤقتاً، بالمرحلة التأويلية. فلماذا القانون الأدبي ونحن لا نوضح علاقته بقوة الأشياء، بقوة واقعه؟

محمد برادة: أعتقد أن مداخلة الأستاذ كليطو تتضمن موقفاً نظرياً على جانب كبير من الأهمية، أقول موقفاً أو تصوراً نظرياً رغم انطلاقه من محاولة تطبيقية. هذا الموقف النظري الأساسي في اعتقادي، هو أن جميع النصوص الأدبية، سواء كتبت انطلاقاً من تصوّر تقليدي كلاسيكي للأجناس الأدبية، أو من تصوّر حديث- مفرط في الحداثة- فإنه لا بد لها من الاعتماد على ما سماه «قواعد اللعبة»، أي ألّا تزعم البراءة أو التجاوز الفراغي لما هو قائم. هذا الذي حاول أن يكتب نصاً كيفما كان لا بد أنه يفكر فيه، لا بد أنه يتصوّره تصوّراً ما، حتى إذا سلمنا بما زعمه السورياليون من كتابة ميكانيكية. فهي كتابة قابلة لأن تنظر، ولأن نستخرج منها قواعد.

واعتقد، ببساطة، أن تطبيق كليطو لهذا الموقف النظري على نصوص قديمة ليس معناه أنه قعّدها بكيفية نهائية، بدليل أن خلاصة هذه المداخلة تلح على أن هناك ما يشكل القاعدة (أو المعيار)، والخروج عنها، أي ما سماه بالتشويش، والذي قد يصبح بدوره قاعدة، ويتجاوزه بنفسه.

فوراء المداخلة تصوّر نظري هو الأهم، أي حتى إذا ألغينا الأجناس الأدبية واستعملنا مصطلح «معمارية النص» l'architexte فإن هذا النص المعماري قابل بدوره لأن نستخرج منه قواعد «للعبة النص».

الحمداني: أعتقد أن دراسة النصوص بنائياً ودراسة التغيرات التي تطرأ على مستويات النصوص مسألة جد مهمة، نحن في حاجة الآن للاستفادة منها، ولكني أقول مع حلاق وعلوش أن هذا البحث ينقصه شيء: إذ أنه ينطلق من البدايات الأولى لتحليل السرد اللغوي، وهذه المسألة ليست خاصة بالرواية فقط، وإنما تتعلق بأي سرد كيفما كان، تلك البدايات التي ترتبط بمبادىء التفسير العقلاني الإنساني للظواهر، مبدأ الهوية، مبدأ عدم التناقض، مبدأ الثالث المرفوع... ؛ ذلك أن النص الذي حلل أمامنا هو نص يحيلنا إلى ارتباط الأفكار وسيرها وفق تسلسل منطقي معين، وهذه مسألة جد معروفة، حتى في الكلام العادي. بذلك يبقى الشيء الذي ينقص هذا البحث هو امكانيات الخروج على هذه القاعدة السردية التي تظهر من خلال النصوص الروائية. وأعتقد أن استثمار هذا المبدأ، أو هذه التحليلات السيميائية، من خلال دراسة تطبيقية على النصوص الأدبية، هو الذي يمكن أن يبرز غنى هذه النظرية.

عبد الكبير الخطيبي: أعتقد أن بعض المناهج التي قدمها الأستاذ كليطو في ميدان الأدب، ممكن تطبيقها من ناحية البحث العلمي، كما أن لها ايجابيات في الفترة الراهنة للوطن العربي. نحن نعرف أن النقد يأتي متأخراً على الإبداع، فكانت أول ثورة أدبية في تطوّر الرواية الغربية، مثلاً، هي تلك التي قام بها سرفانتيس، وبعده حاول النقد الكلاسيكي وضع قواعد للرواية؛ ثم جاءت الثورة الرومانتيكية- الفرنسية والألمانية- أولاً، والنظرية الأساسية للرواية الرومانتيكية الألمانية، والقائلة إن الرواية تكون خليطاً من الأدب والموسيقى والفلسفة، ليعقبها بعد ذلك نقد القرن التاسع عشر؛ ثم كانت ثورة جويس في الكتابة الروائية، وجاء بعدها تطبيق المناهج البنيوية الوظيفية والسيميائية.

لذلك لا يمكن مهاجمة عرض كليطو لأن النقد هو تفكيك للابداع، وهو قراءة جديدة له.

مصطفى المسناوي: ثمة تساؤل حول المنهج المتخذ في العرض: إن أهمية أي منهج تكمن في قدرته على إضافة أشياء جديدة من الناحية المعرفية للشخص الذي يستعمله أو للأشخاص الذين يتلقونه؛ أو بعبارة أخرى، إن أهمية أي منهج إنما تعود إلى مدى تمكينه لنا من السيطرة أكثر على الموضوع المتناول والفهم له أكثر.

لكن إذا لاحظنا الجديد الذي أتانا به المنهج المستعمل في العرض، وهو اكتشاف

قواعد السرد (مثل: تعلق السابق باللاحق، الحكاية، العرف والعادة.. الخ)، وتأملنا فيه ملياً، فسوف نجد أنه ليس جديداً بمعنى الكلمة، وأن المنهج يكاد لا يقدم معرفتنا بالموضوع المدروس ولو خطوة واحدة إلى الأمام. وذلك لسبب بسيط هو أن معرفتنا لقواعد السرد- إن صح فعلاً أنها موجودة، وأنها هي تلك التي وردت في العرض- لا تجعلنا نحيط بمجمل، أو على الأقل، بأغلب امكانياته. مثلما أن معرفتنا لقواعد لعبة الشطرنج لا تعني أننا حصرنا كل إمكانيات اللعبة، وأننا صرنا فيها لاعبين مهرة. ومن ثم تبقى لكل مبدع، لكل روائي، وبالرغم من «تقعيد السرد»، كل الامكانيات لأن يتخذ طريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها الآخر، فتنتفي، في الحقيقة، عملية «التقعيد» ذاتها. تلك العملية التي تنفي كلّ تمايز ومغايرة بين النصوص المدروسة.

يضاف إلى ذلك أن المنهج المستعمل، وهو يرفع لواء «الموضوعية»، لا يعتمد سوى على النصوص «المؤيدة» لوجهة النظر المراد التعبير عنها، مع إهمال النصوص المعارضة لها أو المختلفة عنها (اختيار حكاية الخياط والأحدب، اختيار مقصود)، وبالتالي فهو يسقط فيما ينتقده هو أيضاً، بل وما يعلن سعيه لتجاوزه، وهو «الذاتية» التي تطبع مختلف المناهج السائدة في العلوم الانسانية عموماً، وفي الدراسات النقدية للنصوص الأدبية على وجه الخصوص.

إن هذا النوع من المناهج لا يعطينا في الواقع «معرفة» عن الموضوع المدروس، وإنما «وهماً بالمعرفة»، ومن هنا تأتي خطورته.

بنسالم حميش: لاحظ أغلب الأخوان أن العرض ظل ناقصاً؛ وأعتقد أن تدخل الأخ كليطو تطرق بالذات إلى السرد الإبداعي، حيث يكون للراوي حرية اختيار العناصر والشخصيات والمناخات... الخ؛ وما يجعل العرض ناقصاً هو طرحنا عليه أسئلة عن التاريخ كعلم سردي، ذلك التاريخ الذي يظل مقيداً بحكم طبيعته بما أسماه علوش بـ«قوة الأشياء»، بـ«الحوادث»، بـ«منطق الحوادث»... الخ.

وبخصوص مسألة تطبيق المناهج الجديدة أتساءل: هل يكون دور الناقد العربي منحصراً في الاستهلاك والتطبيق، أم أن عليه محاولة ايجاد بذور وارهاصات كل هذه التجديدات في ميدان النقد عند نقادنا الكلاسيكيين والقدامى؟ وبدل أن نأتي بمثل هذه العروض نحاول ايجاد الخلفيات النظرية التي يمكن أن تصبح منطلقاً للكلام عن السرد، مع تبني ما يجدّ في هذا الميدان على مستوى عطاءات العلوم الإنسانية في العالم كله. وقد كنت انتظر أن ينحصر اجتهاد كليطو في محاولة رصد الخلفيات النظرية في التراث العربي لهذا العطاء المنهجي.

مبارك ربيع: إن الأستاذ كليطو، وهو يركز على أهمية النص، يعطي أهمية لما هو غير مكتوب، لأن النص ليس فقط ما هو مكتوب. لكنني لا أقبل أن تكون هناك تفرقة بين ما يحيل إليه النص والنص، فما هو غير مكتوب ليس سوى إحالة من النص.

عبد الفتاح كليطو: أظن أن للتناول البنيوي مزايا كثيرة، الأولى منها أنه يجعلنا نحدد كل كلمة نستعملها. فالكلام البنيوي كله محدد، أو يجب أن يكون كذلك. وعندما أسمع، مثلاً، أن «الرواية تخلق عالماً معيناً»، فإنني أحب أن أعرف، أولاً، ما معنى كلمة «عالم»، ثم ما معنى كلمة «خلق»، بالإضافة إلى الخلفية الإيديولوجية الموجودة وراء هذه الكلمة. وأظن أنه لا بد لنا أن نحدد مفاهيمنا بدقة كلما جرى الحديث عن مسألة أدبية.

بعض الأخوان قالوا إني لم أحدد السرد الشائع في الرواية العربية، ولكن كما قلت آنفاً، قبل كل كلام عن الرواية يجب تحديد هذه الكلمة وكيف نفهمها حسب علاقتها مع أنواع نصوصية أخرى، وكيف يمكن أن نتكلم عن الرواية دون أن تكون لنا نظرة جاهزة عن الأدب وعن مدلوله وعن معناه. فكل كلام عن هذه الرواية أو تلك تكمن خلفه نظرية أدبية لا بد لنا أن نكون واعين بها، لأنها هي التي تملي تصوّرنا للنص.

لوحظ كذلك أنني طبقت النظرية ميكانيكياً على النصوص: أنا، شخصياً، لم أطبق نظرية على نص ما، لسبب بسيط هو ان عرضي نظري، ونظري بحت. ومسألة التطبيق مسألة أخرى. مثلاً، عندما يقوم الجرجاني بتعريف الاستعارة أو الكناية فهو يضع قوانين وقواعد، لأن هناك علمًا اسمه «علم البلاغة». كذلك هناك علم اسمه «علم السرد»؛ وإذا تكلمنا عن علم السرد فلا بد لنا من وضع قوانين وقواعد.

مناقشة عرض مبارك ربيع

الحمداني: يبدو ان الأخ مبارك ربيع- وقد طرح موضوع تجاوز العمل الروائي لطرح الواقع- قد ترك الموضوع جانباً ليتحدث عن تجاوز من نوع آخر، هو التجاوز التجريدي الذي ينقل العالم المادي إلى عالم فكري. هذه العملية هي عملية مبدئية يدرسها علم النفس، وليست متعلقة بعملية التجاوز الروائي فحسب، بل بكل ابداع فكري كيفما كان نوعه. لقد كان من المفروض أن يتحدث ربيع عن تجاوز حتى ذلك الفكر الذي ينظر بشكل مطابق إلى الواقع كما هو.

محمود أمين العالم: هذا الأسلوب الاجرائي لمحاولة تطبيق علم النفس على الأدب بهذا النحو، يعني إسناد الأدب إلى نسق يفتقر حقيقة إلى إبداعية داخلية، ويقلص هذا التجاوز في نقله إلى الأدب معنى التجاوز الحقيقي الذي هو أعمق من هذا التجاوز الاجرائي، الذي ليس تجاوزاً بمعنى النفي الجدلي لموضوع معين، إلى حد أننا نجد أنفسنا امام فصل بين الدلالة والموضوع، أو الشكل والمضمون. ثم إنك تحدثت عن دلالات العمل الفني من خلال مقولتي الممكن والمحتمل. لماذا لا نتحدث، مثلاً، عن المستحيل؟ لماذا لا يكون المستحيل هو الواقع المتحقق داخل العمل الفني؟ أذكر مثلاً، فرانز كافكا. إن بعض رواياته مستحيل، ولكنه واقعي جداً داخل العمل الفني.

محمد برادة: نعم، هي مستحيلة ولكن تبقى محتملة، ما دامت صورها في الرواية تبقى محتملة.

محمود أمين العالم: هي مستحيلة لوقارناها مع الواقع: إن حارة «زعفراني» تعطيني صورة مستحيلة عندما أعرض لها، ولكنها واقعية جداً روائياً.

مبارك ربيع: عندما قلت «النقد الإجرائي» قصدت المنهج، وقد أكدّت دائمًا أنني أفضل أن تكون الملاحظات على موضوعي القاصر، ولكن الواضح في منهجه، أكثر مما تكون على موضوع غائم في معالمه وغائم في منهجه وواضح في أفكاره. القضية الإجرائية هي فقط مسألة منهجية، وككل منهج لها وجوه نقص ووجوه اكتمال وقد تعسفت أحياناً على ذاتي نفسها وفق مقتضيات المنهج.

أرحب بفكرة الأستاذ العالم عن «المستحيل»، التي لم تخطر لي بالبال، ربما لتأثير الطريقة التي وضع اتحاد الكتاب بها الموضوع: «الواقع والممكن والمتخيل». وأعتقد أن نقطة المستحيل تفتح أفقاً جديداً، وهي تقوّي ما قلته، إذ يمكن أن أتناول المستحيل باعتباره ممكناً.

لا أعتقد أنني فصلت بين الدلالة والموضوع، ولكن، على العكس من ذلك، حين حديثي عن التركيب الذي يلتقي فيه الموضوعي بالذاتي ويختلط التحليل بالتركيب والرصد بالتنبؤ. لقد حاولت التطرق إلى الموضوع من وجهة الواقعية الروائية كما أفهمها، وتبعاً لذلك فإن التجاوز هو أن نحتفظ. من الواقع إما بعرض أو جزء أو شكل منه، ثم نرتقي أو ننزل به، لذلك نسمي هذا النوع من التعبير الأدبي تعبيراً سامياً وإبداعاً والمهم في عملية التجاوز ضمن الواقعية الروائية هو أنك لست منفصلاً عن الواقع، ولكنك لا تقرر الواقع كما هو، وبين هذين القطبين تلتقي كل تركيبات العمل الروائي وتعقيداته.

كذلك ليس التجاوز تجريداً، مثلما قال الأخ الحمداني. لقد قلت بالحرف: «يجب ألا يختلط علينا المتخيل كحسي بالقدرة التجريدية»، إنه يبقى دائمًا حسياً ويجب أن يعبر عنه وأن يجسد في عبارة، في شكل، لكي يصبح محسوساً ومحدداً أكثر مما هو محدود.

على كل، هي فقط محاولة ترتبط بها حين توضيح العملية وتوضيح المفاهيم، ولا تحاول أن تقدم معلومات جديدة.

محمد برادة: هل نفهم من ذلك أنها تصوّر تجربتك الذاتية؟

مبارك ربيع: هذا بالفعل، لأنه كما قلت أنا أكذب هنا فأعرض نفسي كمن يتحدث عن موضوع معين، بينما أنا أتحدث في الواقع عن فهمي الخاص وعن تجربتي الخاصة بطريقة تتخذ هذا المنهج الموضوع الذي اعتبرته يوضح الفكرة كما أفهمها.

مناقشة عرض عز الدين التازي

مبارك ربيع: ينتج عرض التازي، في الواقع، شعوراً بالفجيعة، ولا يقلل من فجيعتي في الأخ التازي إلا شعوري بأنه يتحدث مخلصاً من صميمه وبما يشعر به حقيقة. لقد كان التازي في عرضه حاطب ليل، لا يميز بين الغث والسمين، ولا يستعمل أي مقياس، لا في نماذجه ولا في مصادراته: كقوله إن معظم كتاب الرواية هم من البورجوازية الصغيرة أو المتوسطة، هذا التصنيف الذي لا أدري أساسه: أهو أصلهم الاجتماعي أم مهنتهم اليومية أم مستوى طموحهم؟ فقد يكون هناك الأصل المتواضع، أو الشعبي، وينشأ عنه بعد ذلك الطموح البورجوازي.

كذلك قوله إن الرواية المغربية تتجاهل في معظم نماذجها القطاعات الشعبية العريضة. فهو لم يوضح المقصود بالقطاعات الشعبية العريضة، وهل تتجاهلها الرواية بالفعل، وما النماذج التي يتجلى عبرها هذا التجاهل.

وقد قال إن الروايات تتناول هذه النماذج من منظور ماضوي يفرغها من محتوى النضال والتوجه المستقبلي؛ وأعتقد أن كل متمرس بالقراءة يستطيع أن يعرف وظيفة الماضي في خدمة الحاضر والمستقبل. كذلك استعمل مصادرة هي «الواقعية البئيسة» التي لا أدري لها معنى من بين المصطلحات التي يتفاهم بواسطتها الناس.

إنك تقول عن روايتي «رفقة السلاح والقمر»: «هل يكفي ان ينظر الكاتب الروائي إلى علائق الواقع المادي من الخارج ليدخل في عملية انتقائية تحدد مسبقاً إطار ومجال البحث الروائي التجديدي». وإني بمنطق المصادرة أقول لك: ولم لا؟

محمد بنيس: يظهرأن لتدخل الأخ التازي سياقاً أساسياً لايمكن فهم التدخل بدونه: فالتازي لا يحاول وصف واقع الرواية المغربية ولكنه يعطينا وجهة نظر نقدية لها، تكاد تكون مخالفة لما اعتدنا عليه، وجهة نظر مواجهة، لها ما يبررها في إطار الصراع الثقافي العام على الصعيد الوطني والمندمج في إطار الصراع الثقافي على الصعيد العربي.

واعتقد أن للتازي، كصوت شاب، حق مواجهة الأشياء كما يراها في صدقه وصميميته؛ إلا أنني أظن أنه حين خلط بين مستويات من الرواية المغربية لم يستطع أن يعطينا نتائج يمكن أن نسميها علمية مضبوطة: فالجمع بين «أمطار الرحمة» وروايات غلاب وربيع وزفزاف والمديني جمع لا مبرر له، فبعض الأعمال لا يتضمن من القيمة الأدبية ما يجعلنا ندخله في نقاش اليمين أو اليسار. من ثم يمكن القول إن التدخل سقط منذ المنطلق لأنه لم يواجه وعياً محدداً من خلال نماذج محددة.

يضاف إلى ذلك أن غلاب وربيع وزفزاف والعروي والمديني لا يشكلون، فيما أعتقد، وحدة متجانسة. هناك تقارب بينهم، إلا أنهم لا يشكلون، في العمق، وحدة. وقد كان بودي أن أستمع إلى هذا النوع من الفروق الموجودة بين أنماط التعبير الروائي وأنماط الوعي. ثم إن أي مواجهة لعمل من جنس أدبي وليد في المغرب (وليد الستينات كما قلت أنت نفسك) لا أعتقد أنه ينبغي أن تكون دائمًا بهذا العنف وبهذا النكران للقيمة التاريخية.

الموزوني لحسن: لقدعجزت عن تصنيف عرض عز الدين التازي بين المناهج التي أعرفها (التحليل السوسيولوجي، التحليل اللسني، التحليل الموضوعي)، فهو يبقى، في الأخير، مجرد انطباعات حول الرواية المغربية. وما دام المنهج خاطئاً من الأساس، فإنه لا يمكن الدخول في نقاش المحتوى. مع ذلك أشير إلى ملاحظة حول جملة قالها هي: «هناك نزعة تراكمية (تراكم الدالّ، أي اللغة، وتراكم المدلول، أي الحدث)»- إننا نعرف أن الدال ليس يقابل اللغة، والمدلول ليس يقابل الحدث.

إدريس الناقوري: أعتقد أن عرض عز الدين التازي رأي شخصي، في حين أن العرض حول الرواية المغربية في نظري ينبغي أن يبدأ من التصنيف الموضوعي، الذي يراعي تطوّر الرواية المغربية بموازاة الحركة الاجتماعية.

برهان غليون: أعتقد أن المداخلة تثير مسائل كثيرة وهامة وفيها جرأة، ولو انه لم يصل الى النتائج التي كان يتوقعها كل واحد من الموجودين: منها مثلاً أن الرواية المغربية بقيت ضعيفة لأنها ظلت تابعة للغرب؛ وهي مسألة تثير قضية المنهج: هل هناك نموذج للرواية جاهز وثابت؟ وعندما نقول إن الرواية المغربية بقيت ضعيفة، فنحن نقارنها بماذا؟ وعندما نقول أيضاً إنها رواية تتطوّر فيها الذاتية البورجوازية، فهل هناك رواية بدون ذاتية؟

عبد الرحمن منيف: لي ملاحظات بسيطة حول الموضوع، وربما تتعداه لتشمل موضوعات أخرى. الملاحظة الأولى هي أنه عندما نناقش أي شكل من أشكال الإبداع الأدبي، فلا بد لنا من أن نأخذ بعين الاعتبار المرحلة التاريخية التي نشأ فيها هذا الشكل وبالتالي نأخذبعين الاعتبار التطوّر والمستوى والمقاييس التي نشأت عن هذاالمستوى، حتى نصل إلى بعض الأحكام الموضوعية. طبيعي أن الرواية كشكل إبداعي نشأ في ظل ظروف معينة، وهذه الظروف معروفة بالنسبة للجميع، ووجودها أو عدم وجودها يحدِّد إمكانية قيام الرواية أو عدم قيامها، أو قيامها بشكل معين، ضعيف أو قوي.

الملاحظة الثانية هي أن الموضوع بدوره ينبغي أخذه من جانب تاريخي، أي أن نتعامل مع أي إنتاج أدبي ضمن مرحلته التاريخية، وليس ضمن مقاييس مطلقة، ولعله إذا أخذنا الرواية في مصر أو في العراق أو في أي مكان آخر، ولاحظنا بداياتها، فمن الممكن أن نجد نفس البدايات التي عرفتها الرواية المغربية.

والملاحظة الثالثة والأخيرة تتعلق بالأخ التازي «إذ لا شك أنه هو أيضاً مبدع، أي طرف في الموضوع، وبذلك فهو ليس بالشخص المؤهل تماماً لإعطاء أحكام نهائية وموضوعية؛ وأعتقد أن هذا الموضوع يجب أن نتوقف عنده بعض الشيء، لنحاول الوصول إلى نوع من التقييم الموضوعي لهمة النقد.

سعيد علوش: يقول عز الدين التازي إن الرواية المغربية لم تتحدث عن القطاعات الشعبية، وانها قصّرت في هذا المجال، وإني أسأله، أين يقع هو نفسه، كروائي، ضمن هذه الملاحظة النقدية، أو ضمن العمل النقدي ككل، الذي قام به للرواية المغربية؟

محمد عز الدين التازي: عندما يكون مجال الحديث مرتبطاً بالرواية، فأعتقد أننا لا نستطيع تحديد العناصر المؤسسة للبناء الفني والاجتماعي إلا بوضع هذه الرواية في إطارها المرحلي التاريخي. لذلك كان من الضروري، وأنا أتحدث عن مرحلة ظهور الرواية بالمغرب، أن أشير إلى

محمد عز الدين التازي: عندما يكون مجال الحديث مرتبطاً بالرواية، فأعتقد أننا لا نستطيع تحديد العناصر المؤسسة للبناء الفني والاجتماعي إلا بوضع هذه الرواية في إطارها المرحلي التاريخي. لذلك كان من الضروري، وأنا أتحدث عن مرحلة ظهور الرواية بالمغرب، أن أشير إلى بعض النماذج التي أسست هذا المنطلق (دون القول بأنها متجانسة مثلما ذهب إلى ذلك الأخ بنيس) مع التذكير بأنها لم تستفد من بعضها البعض؛ فمع رواية غلاب «دفنا الماضي» ظهرت رواية «أمطار الرحمة» لعبد الرحمن المريني. وقد كنت أريد أن أؤسس على هذا مدى وعي الكاتب على المستوى الاجتماعي، وعلى المستوى الفني، وعلى المستوى الثقافي بصفة عامة.

وعندما كنت أريد الربط بين فترة ظهور الرواية وبين فترة تبلور البورجوازية في المغرب لم يكن يغيب عن ذهني أن مسألة تحديد البوجوازية يطرح عدة إشكاليات على مستوى التراتب الطبقي في المغرب: ومع ذلك فإن هذه الاشكاليات لا تعفينا من القول والتأكيد على وجود ثلاث طبقات أساسية: وحين نتحدث عن البورجوازية تبعا لذلك- فنحن نستعملها هنا بمفهوم أعم وأشمل، ولا نستطيع تحديد فئاتها بنوع من الدقة، باعتبار تداخل هذه الفئات.

وإذابدا تعبير «القطاعات الشعبية» غامضاً بالنسبة للأستاذربيع، فإن المقصود به

هو الإنسان الذي يكدح ويعاني يومياً، الإنسان الذي هو أساس ومنطلق الصراع الاجتماعي، والذي أشرت إليه حين حديثي عن روايتين مغربيتين تطرحانه كنموذج، هما «الريح الشتوية» لمبارك ربيع، و«المهاجر» للشريف عبد الرحمن الشركي. يبقى ان الاشارة لهاتين الروايتين جاءت في سياق نظري، وضمن تصوّرات، لذلك لم يتم تحليلهما بكافة أبعادهما ومستوياتهما. وإن ما حاولت التأكيد عليه هو أن الرواية المغربية قد طرحت علينا ركاماً من النصوص (حوالي ٣٠ رواية)، وقد آن أوان التساؤل: إلى أي حد نستطيع أن نستنتج منها بعض العناصر المتشابهة التي نستطيع أن نقول نظرياً إنها تلتقي مع مفهوم الرواية بالمعنى الغربي.

لقد أثيرت في النقاش مسألة المنهج، وأنا لا أعتبر نفسي ناقداً، وأعتقد أن ما حاولت تقديمه هو مجموعة من التصوّرات التي تجعلني أرتبط بالرواية المغربية، لا كمبدع فقط، ولكن أيضاً كقارىء من حقه أن يرى بعض تصوّراته النظرية، وأن يرى بعض الممارسات الثقافية وهي تنعكس على هذه النصوص بأدوات تقنية ومعرفية.

وفي رأيي أن محاكمة الرواية المغربية رغم عمرها القصير، أمر من حقنا، ما دمنا نريد لهذه الرواية أن تبلور رؤيتها للمجتمع، ورؤية كاتبها لأدوات الفن الروائي.

نجوم

مناقشة شهادة سهيل ادريس

مبارك ربيع: لقد تأثرت بأعمال سهيل إدريس ككتابة روائية رافقت موجة ثقافية كانت سائدة، وأعتقد أن غيابها ترك فراغاً في الساحة الروائية العربية. سأتساءل حول محورين أساسيين في روايات سهيل إدريس:

- سيطرة الروائي على أبطاله
- وتفاؤلية البطل الثوري.

ع. السحيمي: حين نقرأ روايات سهيل إدريس فإننا نجد باستمرار ثنائية وصراعاً بين الشرق والغرب، بين الأب والإبن الأكبر، والإبن الثاني وأخته، مما يجعلني أتساءل: هل إن وضوح الرؤية سابقاً الذي جعل سهيل يضبط ثنائية الصراع انتهى أخيراً إلى ضبابية؟ هل طغى التناقض العربي الذي كان باستمرار هو خميرة الكتابة الروائية عند سهيل الى درجة أنه اختار حلاً لا أسميه هروبياً، بل متأنياً، هذا التأني الذي طال والذي يتجلى فيما قاله في عرضه عن كتابات لم يستطع اكمالها وعن تجزئته لكتابات أخرى خوفاً أن تستبقه الأحداث.

إنني انتظر بعض التوضيحات في سهيل ادريس.

طراد الكبيسي: حقاً تبدو ملاحظات الأستاذ سهيل ادريس التي برر فيها توقفه عن الكتابة مجرد ذريعة لأننا نعرف أن أدباء آخرين يكتبون برغم وجود الأنظمة وأجهزة الإعلام وأعتقد أن الهجوم على «الحي اللاتيني» جاء نتيجة لتصاعد المد القومي في فترة صعودها.

صنع الله إبراهيم: عملية التوقف التي أشرت إليها ربما تعود إلى التناقض بين المصالح والرغبة في القول الصريح.

جمال الغيطاني: لقد طرحت عدة نقط هامة تتعلق بموقف الكاتب من المجتمع الذي يعيش فيه والتطلع الاجتماعي والكتابة الصادقة التي تعرض الكاتب للمتاعب. إن الكتابة ليست بقرار، فنحن في مصر نعيش ظروفاً قاسية ومع ذلك فإننا لا نملك أن نكتب حتى وإن لم ننشر أعمالنا.

ادريس الناقوري: يعترف سهيل ادريس أنه لن يكتب أية رواية تحت تأثير من المنظرين. هذا لا ينفي أنه ينطلق في البداية من تمثل بعض المواقف والنظريات العامة. ويقول إن أبطاله يفرضون عليه أفكارهم، الشيء الذي يتضمن حكماً نقدياً على العمل (وهو قول لتولستوي). الا يعتبر التوقف اعلانا عن تجاوز المرحلة الواقعية في الرواية العربية وظهور مرحلة أكثر تطوراً؟

سهيل ادريس: انطلق من أنني أترك للنقاد عملهم وإذا قمت بذلك فهو أمر ثانوي، إن مسألة انقطاع روائي ما عن الكتابة فسّرت تفسيرين مختلفين، وهذا يدل على أن للناقد مطلق الحرية في استنتاج ما يريد من العمل.

عن الخضوع للأبطال قلت إن ذلك يحصل أحياناً، هناك منطق للعمل الأدبي يسيطر على الكاتب بمجرد شروعه في الكتابة.

إن رواية «الحي اللاتيني» تقع في سياق المد القومي، وأنا أحيلكم إلى آراء عبد الله عبد الدائم، أحمد كمال زكي، رجاء النقاش.

مناقشة شهادة محمد شكري

مبارك ربيع: قال محمد شكري إنه لا يكتب أدباً، لأن الأدب يتضمن نوعاً من الكذب في حين أنه هو يروي لنا الحقيقة عارية بدون أي تزييف. وأنا أعتقد أنه يكتب أدباً، وإذا كان لا يكذب فيما يكتبه فهو يكذب عندما يقول لنا هذا الكلام. وذلك لأنه يظل دائمًا في كتابات شكري فارق بين الواقع الحسي المعاش (خاصة ما تعلق منه بالجنس وألفاظه المعتادة في الشارع) وبين اللغة التي يعبر بها شكري عن هذا الواقع، إذ يستعمل لها سياقاً أدبياً يعطيها مستوىً ما من التقبل عند القارىء المثقف.

محمد بنيس: يظهر لي أن محمد شكري يطرح لنا الأسئلة المحرجة على مستوى الإبداع، لا مغربياً فقط، بل وعربياً، وذلك لسببين: أولهما هو أنه ينطلق من واقع جد خاص، هو الذي قاده إلى الكتابة. والثاني هو عدم ثقته بما يقوم به، للحصار الذي ضرب على إنتاجه في العالم العربي فلم يجد سوى الغرب يفتح له الباب.

إن شكري يكتب للمجتمع المغربي، والعربي، بصدق ومسؤولية، ويطرح مشاكل عديدة، وخطيرة جداً. ويعكس اعترافه بأنه لا يكتب أدباً- وإن بطريقة غير مباشرة- تذمراً عاشه شكري منذ سنوات. لشعوره بأنه منبوذ، لا اجتماعياً فقط، بل وأدبياً أيضاً. لكنني أود الآن أن أقول له بأن مفهوم الأدب ليس مطلقاً، وأن ما نعتبره اليوم أدباً قد لا يكون كذلك بعد عشرين أو ثلاثين سنة، كما أن ما لم يكن أدباً قبل مئتين أو ثلاثمئة سنة قد أصبح اليوم أدباً.

إن الأسئلة التي يطرحها شكري علينا مواجهتها لأنها تعني ما هي حدود مواجهتنا للثقافة الرسمية أو الثقافة السائدة.

محمد برادة: ما دامت الشهادة بالشهادة تذكر، أود توجيه تحية خاصة للدكتور سهيل ادريس الذي قبل بنشر مجموعة لشكري صدرت مؤخراً، بعنوان «مجنون الورد». ورغم أن المجموعة كانت تشتمل في البداية على عشرين قصة إلا أن الدكتور ادريس طلب مني أن نستبعد القصص التي قد تثير غضب الرقابة فتمنعها من الدخول إلى بعض الأقطار العربية، وفعلاً وضعنا جانباً كل القصص التي تتناول أحداثاً أو قضايا جنسية بالمعنى العميق، كما عاشها أو رصدها شكري. ومع ذلك، فقد جاءنا التبشير بمنعها في بلد عربي كنا نأمل أن يسمع صوت شكري فيه.

عبد الحكيم قاسم: لم أعرف محمد شكري قبل اليوم. وأنا الآن متأثر ومنفعل جداً لأن يكون كاتب عربي مسموعاً بالإنجليزية والفرنسية وغير مسموع بالعربية. إننا نسمح أن تكون الدعارة في الشارع، ولا نسمح لشخصية روائية أن تتعهر، لأن العهارة في الشارع حادثة، وفي الرواية قضية؛ وإذا تحولت العهارة إلى قضية فينبغي أن نواجهها مواجهة فكرية، وندخل في صراع فكري معها. إلا أن بنية المجتمع لا تزال هشة للأسف ولا تحتمل ذلك. ولكن يلزمنا نحن هنا أن نواجه المسألة ونحوّل ما يسميه شكري بالمباذل إلى قضايا.

هناك عدد من الكتاب كانت أفكارهم أكبر من أن يستوعبها مجتمعهم، ومع ذلك فالكاتب ابن لمجتمعه ومن مجتمعه، والمجتمع الذي خلقه (وليس السلطة) قادر على فهمه في النهاية.

محمد شكري: مسألة كوني كتبت سيرة ذاتية روائية، أقصد كتابة روائية- سيرة ذاتية، مسألة تقنية فقط. لأنني كنت أكتب رواية، إلا أن الوقائع كانت كلها واقعية. هل كنت صادقاً أم كاذباً؟ لا يهمني تصديق الغير أو تكذيبهم لي لأن الكتاب يدافع عن نفسه بنفسه. إن كثيراً من الكتابات الصريحة والصادقة رديء، وكثيراً من الكتابات الكاذبة عظيم ورائع. لقد استعملت ضمير المتكلم لأنني أكتب عن نفسي (لماذا الهروب؟). وإذا قلت إنني كتبت وثيقة اجتماعية ولم أكتب أدباً فهذا لا يعني أنني كتبتها بلغة سوقية، كل ما في الأمر أنني لم أتحذلق ولم أبحث عن التعابير الجميلة في الكتابة، وإنما كتبت كل شيء بتلقائية.

سهيل ادريس: أذكر، بهذه المناسبة، أنه قد تشكلت مؤخراً ببيروت لجنة الدفاع عن حرية الأديب العربي ستنبثق منها جبهة عريضة من جميع مثقفي العالم العربي الذين يؤمنون بأن شرفهم مرتبط ارتباطاً جذرياً بحريتهم، وربما كانت هذه التجربة المحك الأول لهذه الجبهة وهذه اللجنة، فلتتضافر جميعاً لكي نستطيع أن نمرر عبر الحدود- حدود القمع والارهاب للأنظمة العربية- روايات محمد شكري وكل الروايات الأخرى.

متدخل: إن شكري يعبر في سيرته الذاتية عن فئة «الشطار» التي لا تمتلك أدوات إنتاج وتعيش على حواف المدن بدون أي أمل في الدخول إلى المجتمع المحترم أو في مجرد الوصول إليه. ويعبر شكري خير تعبير عن إحساس أو شعور هذه الفئة بالنبذ.

مناقشة شهادة عبد الكريم غلاب

سهيل ادريس: أعارض عبد الكريم غلاب في موضوع ما ينبغي أن يقتبس او ألاّ يقتبس من الأدب الأجنبي. فهو في ثنايا عرضه لتجربته- الذي تحدث في عما يرفضه اكثر من حديثه عما يؤمن به أو عن تجربته بالذات أعلن عن رفضه لترجمة الادب او الفكر الوجودي قائلا انها كانت موضة في الخمسينات نقلت الينا العبث واليأس والمتاهة، قائلا اننا لم نكن في حاجة الى مثل هذا النقل لانه لا يفيدنا فيما نحن فيه من البحث عن الذات.

لست أدري ان كنت قولت عبد الكريم غلاب أكثر مما قاله، ولكني شعرت بانه كان يدين هذا الاتجاه. وأنا أعتقد اننا بحاجة الى ترجمة كل شيء دونما استثناء على الاطلاق، ولو كنا قادرين بالفعل على تمييز ما يجب ترجمته عما يجب ان نمتنع عن ترجمته لما كنا بحاجة الى الترجمة أصلا، لاننا نكون مالكين قدرا من الوعي ومن الاستقلال الفكري والنضج الثقافي يجنبنا الحاجة الى ما يكتبه الآخرون. لكننا ونحن نأخذ نفسنا بنهضة جديدة بعد فترة من الانحطاط نحتاج الى ان نترجم، ونحتاج الى وقت نستطيع فيه استصفاء ما نحن بحاجة اليه فعلا لاننا نكون قد كونا القاريء العربي الواعي الذي يستطيع هو نفسه ان يختار من بين ما نقل اليه.

لا أريد الدفاع عن الأدب الوجودي، ولكني أذكر اننا حين أخذنا انفسنا بترجمة شيء من هذا الأدب كان بذهننا أيضا ما كان بذهن عبد الكريم غلاب، من وعي لمصلحة الشعب ولمصلحة الامة العربية، وليس صحيحا اننا لا نستطيع ان نستفيد من تجارب الآخرين فتجربة الأدب الوجودي التي نشأت بعد هزيمة فرنسا ضد النازية في الاربعينات- والشبيهة بنكسة فلسطين سنة ١٩٤٨- التي خرج الشعب الفرنسي فيها محطما ممزقا ضائعا قلقا. واذا لم نجد، بعد نكسة ١٩٤٨، من تصدى من أدبائنا ومفكرينا وروائيينا وقصاصينا لكتابة التجربة التي ينبغي استلهامها من هذه الهزيمة فأي بأس في أن ننقل اي أدب أجنبي راق نحاول اللحاق بركبه، مما يعيننا نحن ايضا على تجاوز هزيمتنا ونكبتنا ويبعث فينا الأمل.

أصحيح ان الأدب الوجودي يدعو الأدباء الى العبثية والمتاهة؟ لا أعتقد ذلك لاننا نؤمن بان ما كتبه كثير من الأدباء الوجوديين والفلاسفة الوجوديين كان يدور حول محورين أساسيين هما الحرية (لكن ليس الحرية على اطلاقها؛ وقد كان ينبغي الاعتراف بأن آفتنا الكبرى هي فقدان الحرية في الوطن العربي)، والمسؤولية. والفكر الوجودي ينص نصا صريحا في كثير مما كتبه كتابه على ضرورة ربط الحرية بالمسؤولية، وعلى ان الانسان مسؤول؛ احيل، على سبيل المثال الى ثلاثية سارتر التي قمت بترجمتها: «دروب الحرية»، والى الفصول التي نشرها سارتر من جزئها الرابع على صفحات «الازمنة الحديثة»، والتي تنتهي الى ضرورة ربط حرية الانسان بمسؤولية جماعية جدهامة: ان البطل «ماتيو» الذي قام بكل تلك التجارب اللامسؤولة في الاجزاء السابقة، ينتهي به المطاف في «الفرصة الأخيرة» الى القول بان حريته وحدها مجانية اذا لم ترتبط بحرية الآخرين وبمسؤوليتهم.

يضاف الى ذلك انني نقلت كثيرا من آثار «الواقعية الاشتراكية» و «الرمزية» و «السريالية»... الخ، فمن المفيد ان ننقل آثار الوجودية التي قد يكون ذهب الآن تيارها أوحلت محلها أشياء كثيرة، ولكن ما يزال كثير من كتابنا يجدون بأنفسهم حاجة الى الكتابة بمثل أسلوب الفكر الوجودي الذي يعبر عن مزيد من قلق الانسان، ونحن نعيش في مثل هذا القلق.

أطرح كذلك نقطة ثانية هي: لقد رأيت عبد الكريم غلاب يدين الاقتباسات من الادب الاجنبي، الا أن الادانة ظلت في نطاق التجريد، وكنت اتمنى لو أنه اعطى بعض الامثلة على تلك الاقتباسات.

محمد برادة: لاحظ الاستاذ غلاب في ملاحظاته الاولية ان اقتباس الاشكال الروائية عنصر من بين عناصر أخرى تحول دون تأصيل الفن الروائي، وانا اعتقد انه لو ربطنا بين هذه الملاحظات وبين روايات غلاب، وعمدنا الى تحليلها، فسنجد أن شكلها يلتقي في أسسه ومبادئه مع الشكلية الواقعية (من حيث توزيع الفضاء، وتأثير الزمن في فضاء معين، ووضع الشخصيات في اطار معين، وجعل الحوار هو عنصر الكلام الناقل للتفكير والاتجاه الايديولوجي... الخ).

هذه الأسس العميقة التي تبلورت في الواقعية الأوروبية سنجدها من تحليلنا مثلا لـ «دفنا الماضي»؛ دون ان يعني ذلك انها كانت تقلد الشكل الواقعي الأوروبي؛ وانما هناك إلتقاء ما بين البنيات الاجتماعية وبين الفكر الفلسفي وتحديد بعض المصطلحات تحقق نوعا من القاسم المشترك هو الذي يمكننا، من خلال التعرف عليه، أن نقول ان هذه الرواية واقعية او رمزية... الخ. بذلك أعتقد ان مسألة الشكل لا يمكن ان نرفضها هكذا باطلاق.

من جهة اخرى اختلف مع سهيل ادريس اختلافا أظن أن نقاشه يخرج بنا عن هذا النطاق؛ اذ أعتقد ان الوجودية (التي اعتمدت على الحرية والمسؤولية على حد قوله) نمت في مناخ مغاير، واستمدت مقولاتها من تاريخ فلسفي معين، وليست هي ذات الهوية التي كانت تشغل الشعب العربي في الخمسينات ليست الحرية هنا هي الحرية هناك، وشتان ما بين المسؤوليتين.

عبد الكريم غلاب: الدرس الطويل العريض الذي أعطاه سهيل ادريس عن الترجمة درس مفيد؛ ولا يمكن المثقف ان ينكر فضل الترجمة؛ بل نحن، بالعكس، نحمد لكل المثقفين الذين وهبوا جزءا من حياتهم لترجمة الآثار الغربية. واني اتفق مع الأخ برادة حرفيا فيما قاله عن ان الادب الوجودي نشأ في مناخ آخر ربما لم يكن هو المناخ العربي، وأن الحرية التي نناضل نحن من أجلها ليست هي الحرية التي يناضل من أجلها الوجوديون.

لقد طلب مني سهيل ادريس ان أعطي مثالا عن مسألة الاقتباس، وهناك كثير من أعمال الروائيين العرب التي كتبوها مستقيمة ثم أخذوا المقص ومزقوها وشرعوا في إلصاقها حتى اصبحت رواية مشوهة تعطي صورة عن انهم يتمثلون أو يسايرون الشكليات الجديدة في عالمهم. خذ مثلا الروايات الاخيرة لعبد الرحمن الربيعي، التي مزقها واعاد تركيبها، فأصبحت رواية حديثة شكليا ولا تعطي شكلا ولا مضمونا لانه

ليس أبداعا ذاتيا.

أحمد المديني: أريد أن أتطرق الى ملاحظة واحدة اثيرت بشكل عابر او بصورة غير الصورة التي ينبغي الحديث بها عنها، وتتعلق بمسألة الاقتباس ومسألة الشكل والشكلانية.

فمن الغريب حقا ان نستعمل منهجاً تجزيئيا أو طريقة تجزيئية في النظر الى الأشياء وفي التعامل مع الآخر، مع المدنية الحديثة، مع الغرب، فنقول باستيراد الاطار المادي والجهاز المادي التكنولوجي؛ ونعترض، في ذات الوقت، على التعامل مع النتاج الفكري والحضاري لهذه الحضارة. ليس التجديد مقصورا على الغرب، وليس التغاير في نماذج الحياة عرقلة على سبيل التجديد.

ان تحليل عبد الكريم غلاب لمسألة الاقتباس يكاد يجعل المعرفة مسألة جغرافية والكتابة قارات، كل قارة ينبغي ان تكون لها كتابتها وابداعها الذي لا ينبغي ان ينتقل الى القارة الأخرى؛ مع القفز فوق نوعية وطبيعة التفاعل والتثاقف بين مختلف الحضارات.

أما فيما يخص الشكل، وهذه ملاحظة أثارها الاستاذ برادة، فان روايتي غلاب: «دفنا الماضي» و «المعلم علي» تستمدان اطارهما الروائي كقالب وكتقنية من نموذج سابق: فكيف يرفض عبد الكريم غلاب الاقتباس ثم يمارسه في كتابته الروائية؟

يخيل الى من ناحية اخرى ان هناك تكريسا لمسألة الحديث عن الشكل واعتباره وصمة والشكلانية جريمة، وذلك حين اعتبر عبد الكريم غلاب تجربة الربيعي تجربة شخص يأخذ المقص ويعمل في نصوصه تشويها وتجزيئاً بزعم تقديم نموذج شكلاني او نموذج مجدد.

ان الكتابة على ما أعتقد، تسير على هذه الوتيرة. فاذا كان غلاب يؤمن بأن الابداع شيء ذاتي؛ فان الربيعي يستطيع بدوره ان ينطلق من هذا المنطلق، لان الشكل هو أيضا تجربة في الكتابة مستمدة من رؤية معينة مغايرة للواقع.

مناقشة شهادة عبد الحكيم قاسم

مبارك ربيع: إن ما أثارني في عرض عبد الحكيم قاسم هو حديثه عن عملية تحويل الانفعال إلى موقف. إن الانفعال حالة أساسية على ما يبدو لي، لكن تأكيد قاسم على أهمية التلقائية في الكتابة، لا ينفي، مع ذلك، دور الصنعة.

محمد برادة: إن مسألة الانفعال أساسية، لكن الأمر يتعلق بنوعية الإنفعال، أذكر مثلاً أنني كنت أتناقش معك يوماً (الكلام موجه لربيع) فقلت لي إنك وأنت تكتب روايتك «رفقة السلاح والقمر» كان يصل بك الانفعال إلى درجة البكاء، إلا أن الكتابة لا تبدأ إلا عندما ينتهي الانفعال، إلا عندما ينجح الكاتب في أن يكتم هذا الانفعال.

هناك، مثلاً، نصوص لا تستطيع كتمان الانفعال، فيأتي عنف النص صارخاً، وهذا شيء جيد. إلا أن هناك انفعالاً مدروساً ومكتوباً، مثلاً: أفكر في «نجمة أغسطس» التي تتضمن انفعالاً قوياً، ينجح تقسيم النص إلى ثلاثة مستويات في كتمانه. كما أذكر رواية عبد الحكيم قاسم «أيام الإنسان السبعة» التي تحس فيها بهذا التعاطف مع الحياة التقليدية، التي تنهار عندما تبدأ حياة جديدة وطقوس جديدة. إن قاسم في الرواية منفعل، ولكن انغماره في وصف تفاصيل العالم القروي- البادية... الناس البسطاء.. - هو الذي يبدو وكأنه تحايل لمنع هذا الانفعال من أن يبدو صارخاً مباشراً.

ادريس الناقوري: يخيل إليّ أن مسألة الانفعال تجرّنا إلى طرح مسألة الذاتية، لكن أرى أن قضية الانفعال تثير بعض الاشكالات في كتابة الرواية، إذ المفروض في الرواية أن تكتب بطريقة موضوعية، بمعنى أنها يجب أن ترتبط أكثر بالواقع؛ وحتى إذا انفعل الكاتب فإن انفعاله ليس سوى مرحلة أولى، في عملية الكتابة، إذ المفروض أن ينفعل المتلقي للكتابة لا الكاتب. ثم إذا فرضنا أن الانفعال ضروري بالنسبة للكتابات الغنائية فهو ليس كذلك بالنسبة للكتابات الروائية.

محمد برادة: أريد أن أوضح أن مسألة الانفعال كانت نقطة جانبية لا يجب أن تأخذ كل هذا الاهتمام، وأقترح كموضوعة أساسية لمداخلة عبد الحكيم قاسم- إن كنت قد فهمت كلامه- سؤالاً هو: «ما موقف الكاتب الذي عاش في بيئة قروية من هذا العالم، علمًا بأن هناك حواجز موضوعية، لتكن هي حواجز الأمية؟ هل الروائي يعمل على إعادة تشخيص هذا العالم بكل تفاصيله، وهنا قد يسقط في تكريس عالم آيل إلى الإنهيار والسقوط، أم أنه يعمل على تصويره من زاوية جدلية، وهو ما حاوله في روايته «أيام الإنسان السبعة»، بمعنى أنه بين محدودية هذا العالم وحضوره في نفس الآن، وتأثيره على الجماهير الواسعة؟».

عبد الحكيم قاسم: بخصوص الأمية، أعتقد أن المسألة هي أننا نكتب للشعب والشعب لا يقرأ. ومع ذلك فالقضية مختلفة لأننا نكتب في إطار محاولة ثقافية لتكوين ضمير الأمة.

نظرة تركيبية لأبحاث ومنقاشات ملتقى الرواية العربية

محمد برادة: من خلال تدخلات الإخوان، ومن خلال النقاش، ترددت مجموعة من المحاور يمكن ايجازها فيما يلي:

أولاً، مسألة المنهجية، والتي تمس أساساً مسألة المصطلحات المستعملة ونوعية المنهجية المتبعة في قراءة الروايات؛ وقد طرحت بإزائها مسألة التجريد والانطلاق من تحليل بعض النماذج إلى استخلاص النتائج التي يمكن أن تعمم وأن تأخذ طابعاً تجريدياً.

ثانيا: مسألة الكتابة؛ هل الذات هي الأساس والمنطلق الأساسي الذي يعطي للكتابة مبرراتها ويجعلها جسراً بين الفرد والمجتمع؟ بمعنى آخر: هل الكتابة الذاتية هي منطلق تغيير الوعي الجماعي؟ وفي هذه الحالة ما الذي يميز الكتابة عن بقية المجالات السياسية والايديولوجية والفكرية؟

ثالثا: مسألة التصنيف الاجتماعي: هل تصنيفنا للكتاب والروائيين حسب انتمائهم إلى طبقات اجتماعية، يستتبع بالتالي تصنيفاً فنياً لهم؟

رابعاً: مسألة علاقة النقد بالايديولوجيا؛ أي مسألة أو نوعية السلطة الرمزية للكتابة ببقية السلطات الحقيقية والرمزية الأخرى. وهناك موضوع لمس بالأمس (في حوار بين محمود أمين العالم وبرهان غليون) ويتعلق بالإيديولوجية والايديولوجيات: ما أساس تكوينها؟ وما نوعية الدولة؟ وعلاقة الدولة بالطبقات الاجتماعية؟ العقلانية؟ علاقتنا بالحضارة الغربية، وهل هي علاقة تقبل أو رفض أو علاقة جدلية؟.... الخ.