الإبداع الروائي في الواقع العربي

هاني الراهب*

* حصل على الدكتوراه من إنكلترا عام ١٩٧٣ .
روائي عربي يعمل حاليا بالتدريس بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة الكويت.

الملخص

يحاول هذا البحث أن يرصد واقع الإبداع الروائي في العشرين سنة الأخيرة من الحياة الثقافية العربية، وأن يطلّ في الختام على أفق جديد للرواية العربية. وكما يتبين من الاستهلال، فالرواية هي كتاب المدينة وكتاب الوطن في وقت واحد. وكان ظهورها بشكلها الفني الناضج مقترنا بصعود الطبقة المتوسطة. كما أن هبوطها اقترن أيضا بهبوط هذه الطبقة. ومثلما انكفأت الحياة العربية في الآونة الاخيرة من الحداثة المبدعة إلى المعاصرة المقلدة انكفأت الرواية العربية أيضا على النحو نفسه.

إنها - الآن - تجابه واقعا يحاصرها بثلاث سلطات كابحة. اثنتان منها محليتان هما سلطتا النموذج والطبقة المتوسطة، والثالثة وافدة من المثاقفة مع الغرب الأوربي. إن التأثير الذي تمارسه هذه السلطات على الإبداع الروائي تأثير إلغائي أو إحباطي يتدخل في صميم الرؤية ويشتتها. وإن جزءا من هذا التأثير السلبي ينتمي إلى الحركة الثقافية نفسها، التي تشبه ممارساتها ممارسات السلطة السياسية إلى حد كبير.

أما مشروع المنظور الجديد الذي يختتم هذا البحث، فيحاول أن يفتح أربعة آفاق أمام الإبداع الروائي، أولها اعتماد المحاور الأربعة للجهد الروائي: النص، الأطروحات، المؤلف، القارىء، وثانيها تثبيت الشكل عبر تثبيت المضمون، وثالثها الرواية الجماعية، ورابعها حس فاعل بالتاريخ.

استهلال

في عصر نسميه الآن بدائيا أو متوحشا، كنا نحن البشر نقيم علاقات حميمة مع الشمس والقمر والريح والوحوش والأشجار. كان هؤلاء أصدقاءنا اليوميين. وكنا أيضا نقيم علاقات حميمة بعضنا مع البعض الآخر.

لكن أنكيدو دخل المدينة[١]، وبدأ منذ ذلك اليوم رحلته مع عسر الحضارة[٢]: من الوحدانية إلى العبادة والرؤية الجمالية، إلى الندّية، فالانكفاء، فالغربة، فالافتراق، فالموت. كيف للروائي أن يرى نفسه في زمانه ومكانه إزاء هذه القطيعة؟ وكيف يرى زمانه ومكانه فيه هو؟

إننا نعيش الآن عصر الانهيارات: انهيار الكون، الإيمان، الإيديولوجيا، التواصل، وربما الحلم أيضا. وإننا نخفق ضد هذا الوضع بدافع من غريزة عضوية باتت تخشى من انهيار إنسانيتها أيضا. نحن نريد أن نمشي في شوارع المدينة بصحبة حس بالأمن بين البشر، بالأمن بين عقارب الساعة، وأيضا داخل ملابسنا.

بسبب هذا يشرع الروائي في كتابة رواية. وغالبا ما تكون نقطة مضيئة في ذلك الفضاء الشاسع الذي نسميه العالم، هي المنطلق الانتشاري لشيء نسميه أفق الحلم الكلي للإنسان. غير أن العبارة تأتي بعد ذلك بزمن طويل، ومن مكان يندهش المرء إذ يتعرف عليه. إنه ذلك الشارع، تلك القرية، أولئك التلاميذ في الباحة ـ المكان الباشلاري الذي يعرف كيف يستعيد أطفاله بلا عناء. الرواية إذن هي كتاب الوطن.

لقد أخبرنا آرنولدكيتل أن ظهور الرواية في أوروبا اقترن اقترانا حتميا بظهور البرجوازية الأوربية، وأن الحياة الجديدة التي أعقبت الإقطاعية كانت من الغنى والاتساع بحيث أفرزت ملحمتها الخاصة بها، تماما كما حدث في عصر البطولة القديم. سوى أن هذه الملحمة كانت نثرية ـ بحسب تعبير هنرى فيلدنغ[٣] ـ ولذلك سميت رواية. إن النموذج الأعظم لهذه الملحمة، في تقديرنا، هو بلزاك، الذي سيكون في هذا البحث بؤرة مرجعية للرؤية والتقييم.

في هذا الجزء من الجغرافيا الذي يسمى العالم العربي لاتوجد برجوازية في ذلك النوع. ثمة أغنياء ـ ثمة أغنياء حقا ـ لكنه غنى مدين بأسبابه إلى مصادفات الطبيعة. ربما كان بوسع كثير من العرب أن يتنبأ في أثناء الحرب العالمية الثانية بأن البرجوازية العربية قادمة. لقد خاضت هذه معارك الاستقلال عن الاستعمار الأوربي، ووضعت أسس قاعدة اقتصادية صناعية زراعية. لكن كل هذه البداية توقفت، ثم تلاشت، إذ هبّت رياح الطبقة الوسطى الوليدة، واستطاعت أن تطيح بكل شيء تقريبا.

لقد أطاحت أولا بالطبقة القديمة، ثم بالبنية الاقتصادية التقليدية المستحدثة من قبل تلك الطبقة، ثم بالنهوض التقدمي نفسه الذي أعقب الحرب العالمية الثانية. وقد حملت لغتها الخاصة بها،

ورؤاها السديمية الظافرة. وفي أوج ظفرها، ابتكرت تعبيرها الجوهري عن نفسها في ما نعرفه الآن بالشعر الجديد، أو الشعر الحر، أو الشعر الحديث. وقدمت أيضا نجيب محفوظ[1] ذا الأفق البلزاكي.

كان هذا في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. ليس من شأننا هنا الالتفات إلى مابات واضحا لكل ذهن من أزمة الشعر الجديد وانحباسه وخذرفته، وعدم قدرته، رغم إعلان الشاعر أدونيس، على تسمية نفسه. صفوة القول إن هذا الشعر قد صعد بصعود الطبقة المتوسطة، وهبط بهبوطها، وتشرنق بتشرنقها.

كذلك الرواية. كان نجيب محفوظ وجيله ذروة التعبير الثقافي المبدع عن الذروة التي كانتها تلك الطبقة،كتعبير تاريخي ثوى إبداعه،في أنه كان ينطق باسم أمة كاملة تتطلع إلى تحديث ذاتها وتاريخها. وعندما انحدرت الطبقة، انحدر حتى نجيب محفوظ نفسه، وظل أوله أعظم من آخره، وأعظم أيضا ممن جاءوا بعده. والمشكلة لاتكمن ـ خاصة بالنسبة للجيل الثاني من روائيي الطبقة المتوسطة ـ في أنهم أقل مراسا بالتعبير الأدبي، أو أقل إبداعا في ميداني جمالياته وفنونه، فهذا أمر عكسه صحيح، ويمكن أن نرى تجلياته في كثرة عدد حواريي فلوبير،وفي روايات جبرا إبراهيم جبرا وغالب هلسا وإدوار الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وحيدر حيدر وهاني الراهب[2] ـ على سبيل المثال المستمد من القراءات المتاحة.

ليست المشكلة في إبداعات التعبير الأدبي ـ وإنما في الرؤيا. عندما حملت الطبقة المتوسطة همّ الأمة والجماهير غطت بهذا الزخم التاريخي على آفاتها الذاتية المتمثلة في الضبابية، والمحدودية، والتشرذم، وقصر النفس،وعشق الموت وهاهي ذي الآن،على حين تقف عاجزة أمام تاريخها الذي بدأته بالفاعلية، تحطم رؤاها الخاصة،وتحيل تكوينات وجودها إلى هياكل.

رغم هذا الانهيار الجديد، يستمر التعبير الروائي. بل لعل الانهيار نفسه حافز لاستمرار هذا التعبير، وإن يكن ذا مردودية نختلف في شأن تقييمها. ذلك لأن الرؤيا التي تشظّت ماتزال قادرة هنا وهناك على إعادة إنتاج الخلايا الحيّة، وهي تفعل ذلك تحت سطوة الاحتياج المرير الكمني إلى الكينونة.

تكشف عن هذا الاحتياج عبارة دارجة في إعلاميات العالم العربي. في مصر نقرأ ونسمع الكثير عن «الإنسان المصري»، وفي تونس عن «الإنسان التونسي»، وفي اليمن عن «الإنسان اليمني»، وفي عُمان عن «الإنسان العماني»، و هكذا دواليك. ليس فقط أنها عبارة غريبة، توحي بمعانٍ سلالية داروينية، بل وتجهر أيضا بأزمة الكينونة نفسها التي تعانيها أنظمة حكم الطبقة المتوسطة. لقد أخذ التشظي العربي شكل اثنتين وعشرين دولة، يتعذر على المرء أن يجد بينها دولة تستطيع الوقوف على قدميها بأي معنى إنساني وتقدمي. وإن وطنا تبحث أجزاؤه عن اهويات الخاصة بكل منها، المتميزة عما سواها، سيظل بالتأكيد مفتقراً إلى أية هوية، وبخاصة اهوية الثقافية المتكاملة، التي تعبر عنه في هذا الزمان، وتحمله إلى الزمان الآتي.

ثمة إذن تفاعل إلغائي ـ وفي أفضل الحالات، جدلي ـ بين الرواية وواقعها الراهن. إن الرواية ـ وهي جزء من الأدب ـ باعتبارها فاعلية تكوين الهوية الثقافية وإدامتها وتطويرها والتعبير عنها، محبطة ذاتيا بانكسارات الرؤيا بين إقليمية الطبقة المتوسطة المضادة للتاريخ والأفق المفتوح الذي تتطلع إليه الناس وتحتمه ضرورات التاريخ، والذي هو الهوية القومية.

ربما ألف الناس في العالم الأول النفور من لغة المشاعر القومية. فمنذ ماركس، اعتادت الطلائع المثقفة ـ على اعتبار القومية ـ ذروة الاستبداد الطبقي وأتون الصراعات المأساوية على السيطرة والاستعمار. غير أننا في هذا العالم العربي الذي ننتمي إليه،لم نستطع حتى الآن أن ننجز شيئا ذا قيمة بأي معنى، وخاصة المعنى الثقافي، إلا يوم كان الخطاب القومي سيد الخطابات. ويوما بعد يوم، يتضح للمثقف، والإنسان العادي، أن تلك الهوية التي استلهمها رواد النهضة العربية في القرن التاسع عشر، مازالت حتى الآن لازمة كأداة فعل تاريخي تقدمي في الوطن العربي. إن الهوية الثقافية أحد المكونات الجوهرية، وليس الهامشية، لهذه الأداة.

الحداثة والمعاصرة

إن إعادة صياغة الهوية الثقافية، بهذا المعنى، قيمة كبرى. إن الأدب عامة، والرواية بصفة خاصة، محاولة لإنتاج القيم الكبرى التي تلتقي عندها الحضارات فتتفاعل دون أن تتلاغى. وربما كان بوسع الرواية أكثر من غيرها أن تتجه نحو تعبير جديد عن الإنسان عبر وصولها إلى أفق حلمه الكلي ومحاولة تعريفه. وعندها تكون إشكالية القيم الكبرى في طريقها إلى الحل، في هذا العالم المتزايد عالمية وشمولية وتحابكا.

في بلادنا، ليست القيم الكبرى، التي يمكن أن تشكل هوية ثقافية، مرصودة في طلسم وراء سبعة بحور، على نحو ما كان كتاب النيل بالنسبة لسيف بن ذي يزن[٦]. إنها، وبتعبير الجاحظ، ملقاة على قارعة الطريق. ليس ثمة عناء كبير في رؤيتها، لمن يشاء الرؤية. المهم هو استعمال عينين تلتقطانها وتعبران عنها ـ تلتقطانها هي بالذات وليس بدائلها، وتعبران عنها هي بالذات وليس عن تشظياتها. وإن هذا ممكن إذا صفت الرؤية واكتملت الرؤيا. وبتعبير آخر، إن هذا ممكن إذا استطعنا أن نرى حاجات الناس اليومية والطبيعية، وأن نعتبرها قضايانا الأولى ومصدر الجمال والفن في تعبيرنا، لأنها مصدر هذا التعبير الإنساني.

سنزعم الآن أن لهذه الرؤية والرؤيا كلمة تعبر عنها بإيجاز، هي الحداثة. إنها كلمة ابتذلت قبل أن تستوعب جيداً، لكنها ماتزال الكلمة المتاحة الأفضل. إنها قبل كل شيء قطيعة مع الإحداثيات الراهنة والنموذج المخلد، تفضي إلى تغيير متجاوز للمواقع وزوايا البصر والبصيرة، ومن ثم لأشكال التعبير وتقنياته. إنها تشتق مرجعيتها، كفعل تاريخي، من ذاتها ومن وعيها الجدلي بالتراث والانهيارات، وتحاول إعادة صياغة العالم عبر إدراكه من جديد. إن قطيعتها مع الراهن والمتداول موقف واع، ومنطلق للمستقبل مفعم بالحلم، وليس شطبا للتاريخ يمليه حس سوداوي بالاغتراب والخسران واليأس. إن

رفضها للقيم التقليدية والتاريخ الرسمي نابع من رؤيتها للمعاني الكبرى والحقائق الكبرى التي قذفها صاغة القيم التقليدية، وكتبة التاريخ الرسمي خارج بلاغات لغتهم الطوطمية.

الحداثة إذن رؤيا. هي بديل للكلس ولانهيارات الكلس. هي ليست مجرد أشكال جديدة، بل هي بنية جديدة تتطلبها وتفرضها حركة تتقدم نحو إنشاء هوية عربية جديدة. إنها فاعلية هذا الإنشاء وحمولته. إنها تطالب مع ماركس باستعادة الإنسان للطبيعة بعد لجمها وامتلاك خفاياها، وباستعادة المنجزات الحضارية العظيمة بعد تحريرها من الكلس وسلطة الدولة.

هنا ينبغي أن نميز فورا بين الحداثة والمعاصرة. لاشك في أن بيننا كثيرين ممن يعرفون كيف استخدم مارسيل بروست تيار الوعي، وكيف يستخدمونه هم أنفسهم. ويعرفون كذلك استنباط التعددية، والنص المفتوح اللامتشكل، وتشيؤ الإنسان في العصر الامبريالي، وغير ذلك من أنماط التعبير الحداثية الغربية. وأكثر من هؤلاء أناس يعرفون ويستعملون السمعيات والبصريات، والروك أندرول، والبلوجينز، والتلفزيون والسيارة، والكوكاكولا، والهاتف، والحاسوب. بل إن بعضنا قد قام فعلا بغزو الكون في سفينة فضاء أمريكية وأخرى سوفيتية. وعموما فإن لدى مترفينا مالدى مترفي العالم الحديث في مضامير المعاصرة. لكنهم لم يستطيعوا ـ رغم أن الفن وليد الترف ـ أن يستنبتوا فنا من أي نوع، ولا أن يبقوا على حياة الفنون الوليدة. لقد تركت المسألة برمتها للذين يصرخون لأجل الخبز والأمن والوطن. وإن على هؤلاء أن يصرخوا وأن يكون صوتهم في الوقت نفسه عذبا وشجيا.

إن التشبه شيء آخر تماما غير الإبداع والتكوين. وحقيقة الأمر، إننا نشكو من وفرة المعاصرة وندرة الحداثة. وإن إعادة إنتاج وتثبيت القيم الكبرى مرهون بإنتاج الحداثة لا بتعميم المعاصرة. وكتابة الرواية تعني إنتاج الحداثة بهذا المعنى، باكتناه المحلي وإطلاقه في العالمي.

لكن إنتاج الرواية العربية للحداثة يواجه ثلاث سلطات نقيضية ضاغطة، هي سلطة النموذج، وسلطة الدولة المعاصرة، وسلطة المثاقفة. وقد بات معروفا الآن أن أي طريقة في التعبير تنتجها الرواية تصطدم بواحدة أو أكثر من هذه السلطات، أو بها كلها. والمحصلة العامة هي نوع من الحصار الإلغائي أو القمعي يفضي إلى موقف مضاد رفضي، وهذا الموقف ـ بالنسبة لمعظم الروائيين ـ يرى في تكسير محيط الدائرة للخروج منها الأمل الوحيد في البقاء على قيد الحياة. إلا أنه بقاء مقترن (بتصدع) الرؤية والرؤيا.

كثيرة هي الدعوات إلى الانقطاع المعرفي البات عن النموذج باعتباره كلسا ينهار على العقل الحديث ليخنقه. وبحسب هذه الآراء، فإن صياغة الهوية الثقافية، أو انتهاج ما يمكن تسميته بالحداثة التكوينية، إنما ينطلق بالدرجة الأولى من الانفصام عن الماضي. إن مصادر التراث المعرفية ترفض بطبيعتها كل تقدم، وتتكدس تكدسا خانقا على العقل الحديث، فتغدو دوائر متواشجة من القمع. وبهذا المعنى فإن كمال أبو ديب (أبو ديب، ١٩٨٤ : ٣٧) يدعو إلى «رحلة اختراق وانتهاك لا تني،

ومشروع كشف وريادة لايهدأ ـ» ويرفض أن يحيل التعبير الحداثي حتى «إلى كتب ابن خلدون الأربعة.»

إن مثل هذه الدعوات أقرب إلى البلاغة منها إلى التعبير السليم عن خطة عمل ثقافية. إن جزءا من عجز الثقافة العربية المعاصرة عن إنجاز حداثتها يكمن في انقطاع المثقف عن ثقافته، إما جهلا أو تجهيلا أو رفضا أو اغترابا. صحيح أنه ليس للرواية العربية نموذج محلي موروث يتشرنق حول تلابيبها التعبيرية، لكننا لانستطيع أن نعتبر إشكالية النموذج منتهية بالنسبة لها. إن عشتار وغلغامش وبعل، وعمر وعلي وأمرأ القيس والمتنبي، وابن رشد وابن خلدون ـ هؤلاء كلهم ، وغيرهم كثير، يدخلون في البنية الأساسية للعقل العربي دخولا ليس ضاغطا ولا خانقا، ويستمرون في العقل الواعي كرموز ثقافية كبرى لاغنى لما أسميناه الحداثة التكوينية عن تشربها والاهتداء بها. بل ولعل ابن خلدون مايزال أكثر حداثة ومعاصرة من أي حداثي ومعاصر. إن الدعوة إلى الانبتات عن الجذور وإلى «الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري» (أبو ديب ، ١٩٨٤ : ٣٧) تخلق أزمتها بنفسها ولنفسها ـ دون أن يكون لهذه الأزمة ما للأزمات المعاناة من إبداع وخلق. بل إن التعبير اللغوي نفسه عن هذه الدعوة ليدل بوضوح على مصيرها. إذ من منا يريد الانشراخ حقا في هذا العصر الانهياري المتشظي المتشذر، اللاهث وراء لملمة إنسانيته؟

سلطتان محليتان كابحتان

التقدم فعل جدلي. ليس انقطاعا أو انصرافا عن الماضي، بل محاورة ومناهضة له. إن سلطة النموذج التي ندعو إلى موقف ضدي منها هي تلك التي تنتج من الجذور السامة، لا الجذور المعافاة، لشجرة المصادر المعرفية. بالتالي، فإن الرواية، وهي تبحث في تاريخ الوجدان العربي عن مصادر للقيم الكبرى تعانقها وتعبر عنها، مدعوة للاختيار المبضعي بين هذين النوعين من الجذور.

هنا تنبثق سلطة النموذج. في المقام الأول، ليس هذا الاختيار متاحا للرؤيا الحداثية. والرواية بوصفها محاولة للتعبير عن هوية ثقافية مؤسسة على القيم الكبرى، لاتمتلك النموذج، ولا تملك حرية التعامل معه. إن دعوة خالدةسعيد،(سعيد١٩٨٤:٢٦) إلى أن يمتلك الإنسان موروثه، بدل أن يمتلكه هذا الموروث، دعوة خطيرة الأهمية. إننا مرة أخرى أمام السؤال العظيم للسيد المسيح: هل خلق الإنسان لأجل السبت ـ أم السبت لأجل الإنسان[٧]؟

الجواب هو، مع الأسف، أن الإنسان (وعقله الواعي والباطن، وتجربته وشعوره) مخلوق لأجل السبت لأجل النموذج. ونحن نوافق (كمال أبو ديب) ، (أبو ديب، ١٩٨٤ : ٤٣) تماما عندما يتذمر من «اللغة المكدسة المحشوة بالسلطة... يثقلها تاريخ الإيديولوجيات التي سيطرت على تاريخ الثقافة.» فمن هذا المنظور وعلى مستوى التعبير التكويني، يغدو النموذج حملا كالجبال وطوطما ديدبانيا يشيع الجمود والتخلف، وتغدو لغته لغة الإحالات الثقافية الكاذبة التي تقول أشياء كاذبة.

إن اختيار النموذج وبلورته سياقان تاريخيان أشرفت عليهما سلطة مستمرة، وليسا مجرد سلطة راهنة. وهما يتكونان دائما على حساب النسج الحيّة في الثقافة القومية. إن آلية هذا الاختيار والبلورة ميسورة التناول، ويمكن لنا ببساطة أن نرجعها إلى مجهود السلطة السياسية والطبقية في مطلقها لتثبيت كيانها وترسيخه عبر تثبيت النموذج كمطلق وترسيخه. والنموذج هو المطلق الطوطمي الذي يدور حول السلطة ويظل يدور، وليس التاريخ الذي ينفتح إلى آفاق حضارية جديدة تكون بالضرورة بعيدة عن طوطمية السلطة. في التاريخ عموما تتم إزاحة التاريخي، بقوة السلطة السياسية والطبقية، وتجذير النموذج. وهكذا يغدو كل نموذج ثقافي، بهذا المعنى، نموذجا سلطويا، وتغدو الجذور التي تستنبتها السلطة جذورا سامة، ومن ثم يتم قمع وإلغاء كل ماهو مختلف عن النموذج.

كل ثقافة تشكو من طواطمها. لكن النموذج الطوطمي العربي يسبب آلاما، وليس مجرد شكاوى. فالطوطم إنما يعني انتفاء الاختلاف، إلغاء الرأي الآخر. إن حرق العلماء والكتب، في العصر العباسي وعصر الانحطاط، ليس أسوأ ما يمكن أن نستعيده من ذكريات. حتى ابن خلدون ـ الذي شاء حسن حظه أن يكتب في عصر ضعف نسبي للسلطة السياسية ـ تم تشويهه وتحريفه في العصر الحديث، امتثالا لمطلقية الطوطم، من قبل السلطة السياسية المعاصرة.

ولعل أخطرما في الأمر هو تلك الأطر المعرفية التي تصنعها اللغة من مطلقات النموذج. بادىء ذي بدء، ليست اللغة نفسها قابلة للنقاش. إنها لغة طوطم السلطة. بل هي بحد ذاتها طوطم. إن انتفاضات المطلق فيها، والأبدي والمثالي، مازالت تخفق في عقلنا المذعور منها. وما زالت أنماطها الذهنية العليا تجعل من السيارة ناقة، والبارودة سيفا، والقصيدة خيمة، والحاسوب إجازة عقلية. إنها لغة غير قابلة للنقاش.

بحسب عبد القاهر الجرجاني[٨]، وغيره أيضا، يمكن أن نرى أن حالة العقل والتعبير قد صارت أسوأ مما وصل إليه كلاسيكيو القرن الثامن عشر الأوربيون. لقد رأى هؤلاء أن شعراء اليونان وروما، الذين جاءوا أولا في الزمن فظفروا بجميع المعاني العظيمة، ولم يتركوا لمن جاء بعدهم شيئا يلتقطه سوى التنويع والتشذيب؛ هؤلاء كان لهم نموذجهم الخالد أيضا لكنهم استطاعوا مع ذلك السماح لأنفسهم بشيء من الحرية، وربما السخرية أحيانا. لكننا، وقد ألبسنا النموذج سلطة جعلته خارج قدرنا البشري، لم يبق لنا مجال للحركة إلا مع الشكل. نحن لانستطيع أن نبتكر المعاني، فهي موجودة باستقلال تام عنا، وموجودة كطواطم لغوية لا فسحة لديها للرأي الآخر. إن جهد التعبير هو إذن في الانصراف إلى تجديد الشكل. أو ليس حقا لنا أن نعلن أن سلطة النموذج العربي قد ابتكرت الشكلانية قبل ألف عام من ظهورها في أوروبا؟

ليس هذا كل شيء. إن لغة النموذج، التي تحدد لك كل شيء، من طريقة شرب الماء إلى طريقة الإحساس بالكون، قد استولدت (تابواتها) المعروفة. فعبر عملية قمع مستمرة (القتل والحرق وإفناء الكتب) صار الخوض في مسائل الجنس والدين والسياسة مرادفا للخوض في مستنقع الموت. وفي العصر الراهن تم إلقاء القبض على التراث الذي نجا بنفسه من سلطة النموذج، فغيب في سجون المتاحف.

لقد كان مأمولا، وخاصة منذ بدأت النهضة العربية في القرن الماضي، أن تتم استعادة الإنسان والتاريخ، أحدهما إلى الآخر. وحقا فقد وصل هذا الأمل ذروته في أواسط القرن العشرين، عندما تراءى أن سلطة النموذج لن تصمد أمام ضربات الرؤيا التكوينية الجديدة.

لكن السلطة هي السلطة، في كل زمان ومكان. ونحن هنا نشير إلى نسق طغموي للحكم، سواء منه ما صنعته الطبقة المتوسطة ـ وهو السائد حاليا ـ أو ماصنعته الجماعات العرفية. هذا النسق كان سريعا سرعة قياسية في الإطاحة بجميع أنساق الحداثة وإحلال المعاصرة بدلا منها. وقد نشأت عن هذا النشاط فترينات ثقافية تثبت الاستهلاكية والمتعية، وتعمم ـ وهذا هو الأخطر ـ نموذج ثقافة بديلة مبتذلة.

إنك لتحس بالاحترام رغم كل شيء، أو على الأقل بالرهبة، وأنت تسمع الطوطم القديم، لكن هذا لايتسنى لك وأنت تسمع لغة الطواطم المعاصرة. لقد انتهى هارون الرشيد. كتعبير، هي لغة واحدة. كدلالة، ثمة فرق كبير. إن لغة الطوطم المعاصر لم تكتسب بعد تلك الهالة المعدنية التي ترد عنها السخرية أو الاحتقار أو الغضب. ومع ذلك فهي مصرّة على انتحال مطلق خاص بها وتعويمه باللغة والعصا على سطح العقول المندهشة المنذعرة. إنها لغة غير قابلة للخطأ، وبالتالي غير قابلة للنقاش وللرأي الآخر. وهي تمتلك شحنة هائلة من غازات الأمل والتقدم ـ سرعان ما تتجسد في العبارة الطنانة الفصيحة البليغة. إنها تتكلم عن موجودات وكينونات لاتوجد ولا تكون إلا داخلها، وتلح عليك في ذلك حتى لتجعلك تحسب الهزيمة نصرا، والتردى صعودا، والجوع فضيلة، والاستيهام أملا، والصورة أمثولة، والتبعية استقلالا، والشتيمة نضالا، والذل مجدا، والانصياع حرية، والكلمة جسدا، واللغة حياة. انها لغة ساطعة، وثوقية، تستعمل لونين وحسب: الأسود والأبيض، تحتقر الواقع وتلغيه بمثلها البلاغية، ثم تعيد توهيمه ليلائم ادعاءاتها. خارج هذه اللغة المنقطعة عن واقعها، اللاغية له، وفي الزوايا التي يجب على الرواية أن تقصدها قبل غيرها، وبعيدا عن طوطمة اللغة المعاصرة، نلتقي بالعشرات الاقتصادية والسياسية، فأنساق جديدة للفقر والاستغلال والمجاعة، بإخفاقات متتابعة لخطط الدولة، بإحلال الدولة كبديل للمجتمع ـ وأيضا بإحلال ثقافة إعلامية كبديل لثقافة الحداثة.

إن للثقافة الإعلامية البديلة وظيفة بيّنة وخطيرة. إنها تجسد تماما وضع سلطة الطبقة المتوسطة التي صادرت لغة الحداثة وأحالتها إلى رواسم وجواهز وشعارات. إنها ليست الثقافة السائدة، ثقافة النموذج. وبالتالي فهي تنفي عن نفسها صفة الجمود واللاتاريخية. وهي لا تستطيع أن تكون الثقافة المضادة، ثقافة الرد الحداثي على الاستلاب والتكلس، وتمنع غيرها من أن يكون كذلك. وإن أساليب هذا المنع تجعل من السلطة المعاصرة استمرارا للسلطة القديمة التي انتقت النموذج وأبّدته كنسق ثقافي وحيد.

إن سلطة الثقافة البديلة تستمد قوة إضافية من سلطة ثقافية رديفة ينشئها ناشزو الطبقة المتوسطة الذين اغتربوا عنها دون أن يخرجوا منها. إن هؤلاء ليسوا ظاهرة أعجوبية، إذ لم يعرف عن الطبقة

المتوسطة أنها انسجمت يوما أو تآلفت شرائحها. إن معظم الذين قادوا تجربة التعبير الروائي بعد نجيب محفوظ معارضون للسلطة المعاصرة، لكنهم يلتقون معها في المحصلات والنتائج.

لقد كان جل ما أنتجوه انقلابا لفظيا يشبه انقلاب السلطة السياسية اللفظي في تشرنقه وآليته، وفرارا بالتجربة الفنية إلى ميدان التجريب المقصود لذاته، كما هو الحال بالنسبة للحكم وتجريب القطاع العام في الميدان السياسي الاقتصادي. وكما يقول محمد برادة، فقد تخلت الثقافة الحديثة عن «نسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال، لتتجه على نحو متزايد، وفي مجالها الجماهيري، إلى هوس التغيير من أجل التغيير » (برادة، ١٩٨٤ : ١٨).إنها بعبارة أخرى لم تستطع أن تكون جدلية للقطيعة تخلق توترات عميقة مبدعة في التعبير الروائي، وإنما «تحولت إلى دينامية للخلط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التي أفرزتها الثقافة الغربية» فتطابقت بذلك مع لغة السلطة المعاصرة التي غطت فقط على التخلف الحقيقي، وعلى خديعة التنمية، بتلال من البلاغيات الميكانيكية للحداثة ومن كلماتها السرية السحرية.

إن عبارات مثل «تداخل الأزمنة» أو «اللحظات المقطعة» أو «تزامن الأحداث» أو «الخطوط المتكسرة التي لاتتقابل ولا تتلاقى» أو «تباين اللغات في النص»[٩] تفضي إلى حالة تتويه للقارىء، أو أنها توحي له بجديد من نوع ما، وفي النهاية يكتشف أنه مازال حيث هو، سوى أن استيهاما ما قد انقشع. والنتيجة هي استبدال الواقع، وأحيانا إلغاؤه، ببدائل فنّية، بدلا من تقديمه عبر المعادل الروائي. إن قيمة هذه الإنجازات الفنية الباهرة لاتكتمل إلا إذا تمكن خطابها من تثوير الوعي أو المشاركة في إنشاء وعي جديد، أو في إنشاء تغير مطلوب في الذات والعالم.

وبالإضافة إلى ذلك فإن تلك الإنجازات غالبا ما تبدو مقصودة بذاتها ولذاتها، أو مقصودة لتفادي المباشرة في التعبير عن الواقع على الطريقة البلزاكية. إن على الرواية أن تخرج من هذه الميكانيكية وتكون شيئا يسميه أدونيس «منشورا سريا» في (هذا هو اسمى) متخلصا مما يسميه عبدالله العروي «الشكلانية التلفيقية» (برادة، ١٩٨٤ :١٨).

بوسعنا أن نلمس كيف يلتقي هنا النسق الطغموي السياسي والنسق الانخذالي الثقافي في تكوين سلطة تمارس سيطرة إحباطية إفشالية على التعبير الروائي الحداثي. إن الأزمة أساسا أزمة مضمونية: جيل حديث ضد جيل معاصر قديم. وقد عبّرت الأزمة عن نفسها فنيا مثلما عبّرت عن نفسها سياسيا: اعتقال المضمون وإطلاق الشكل. إنّ جيل الطبقة المتوسطة الذي أخفق على جميع الصعد الحيوية، أخفق أيضا على الصعيد الفني. ومثلما استعاضت أنظمة الحكم التي شكلتها الطبقة الجديدة عن التحضر والانبعاث بأشكال ساطعة بالغة الاتقان، مضمونها قمع المضمون، استعاض مثقفو هذه الطبقة عن الحداثة بشكلانية بالغة الإتقان، مضمونها الاستغناء عن كل مضمون. إنها تدعو إلى: تعددية المعاني في النص وفي البيان السياسي، انعدام الشكل في النص والمجتمع، فتح النص والانفتاح الساداتي، انعدام أي بنية للمجتمع والاقتصاد والتربية وأيضا للإنتاج الأدبي، تعددية الأجناس الأدبية

في النص الـواحـد وتعـددية الهياكل السلطوية في الدولة الواحدة. والشكلانية الجديدة تمارس ضد معارضيها إلغاء مماثلا للإلغاء الذي تمارسه السلطة السياسية ضد معارضيها.

إن قراءة ماركسية لنص روائي (قـد لا تكـون بالضرورة هي القراءة المثلى)، أو الحديث عن أطروحات فكرية في النص، وأحيانا مجرد الإشارة إلى كلمة مضمون، تشير بين الشكلانيين الجدد ردود فعل مماثلة تماما لردود فعل السلطة على الممارسات نفسها في الميدان السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي.

غير أننا يجب ألاّ نحمل المسؤولية كاملة لمثقفي مرحلة الانهيارات هذه. بمعنى آخر، إذا كان عصر بأكمله ينهار في العوالم الأرضية الثلاثة، فلن يكون بوسع هؤلاء المثقفين العزل إيقاف الانهيار. إن مسؤوليتهم لاتنبثق عن النوايا، بل عن تصدع الرؤيا. إن الأمر المأساوي حقا هو أن انهيار الحداثة في العالم الأول، منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين، قد وصل أيضا إلى العالم الثالث، الذي لايستطيع حتى الآن أن ينجو من سلطة المثاقفة حتى لو كانت سلبية أو مدمرة.

سلطة المثاقفة

في هذا الجزء العربي من العالم، أعتقد أننا سعداء بالمثاقفة. لكننا لسنا سعداء تماما. فمن ناحية، ولأن ضغط السلطتين المحليتين يمنعنا من حمل همومنا المشروعة والتعبير عنها، نضطر ـ لأن الروائي لابد أن يحمل هما ـ إلى حمل هموم أوروبا، وبصورة خاصة هموم فرنسا: من العبث إلى اللامعقول، إلى الوجودية، إلى التشيؤ، إلى البنيوية. غير أننا في الوقت نفسه ننسى أو نجهل أن بوسع الذين يشكون من فائض الحرية أن يحملوا هموما كتلك، لأن بنيتهم الثقافية والتراثية الشديدة التماسك تسمح بمثل هذه الإفرازات، لكننا ونحن نشكو من غياب الحرية، ومن تداعيات البنى، لا نستطيع ذلك.

من ناحية أخرى، يمكن أن نلاحظ بوضوح الانعدام الكلي للتكافؤ في عملية المثاقفة. حقيقة الأمر هي أن المثاقفة عملية استنساخ يتم للنموذج الغربي فيها أن يمارس سلطة شبه مطلقة على العقل العربي، فمن نجا برؤياه نجا ـ وهذا هو النادر ـ ومن وقع على إحدى زوايا الرؤية الأوربية مكث هناك ـ وهذا هو الغالب[١٠].

ليس غريبا إذن أن يكون مآل المثاقفة اغترابا عن الذات والبيئة الوطنيتين، وخاصة في فن كالرواية لا جذور محلية له. وليس غريبا أن يكون هذا المآل تقمصا للهموم وللأشكال التعبيرية الأوربية. وإن هذا التقمص ليأخـذ أمداء شبه مأساوية ، إذ ينعدم التركيز والتوكيد على ما هو مشترك وعالمي في التجربة المتنوعة للإنسان، ويكتفي جيل كامل بالصياح مع بطل سارتر: الجحيم هو الآخرون[١١]، حينما كان الفرد عندنا في أمسّ الحاجة الإنسانية إلى الآخرين. وإن هذا التقمص ليأخذ أمداء شبه مأساوية إذ يخفق في أن يعاين الإجهاضات المتتابعة التي وقعت في الحركة الحداثية الأوروبية منذ الحرب العالمية الأولى حتى الآن، والتي يمكن إحالتها إلى سببين.

إنها أولا ، لم تتمكن من إنشاء ثقافة بديلة للثقافة السائدة التي قامت ضدها، والتي حملتها طبقة أنزلت بالبشرية حربين عالميتين، وإنما تقوقعت ضمن عالم باطني يتعمد الانسحاب من الواقع باسم تقديس الفردية، واحتقرت كل ما هو جماعي وسياسي ومباشر، وتركت الإشكاليات الإنسانية الأساسية للكتاب التقليديين الذين اكتفوا بوصفها وملامتها[١٢] .

وهي، ثانيا ، سرعان ما طوقت بالجهد العقائدي السلطوي للطبقات الرأسمالية الحاكمة التي رأت فيها، وبحق، ناقوسا يقرع بخطورة، فتصدت لإخماد جذوتها التحريرية الأصيلة، ونجحت في ذلك.

وبالتالي فقد فشل رواد الرواية الحديثة في وضع مفاهيم جديدة للرواية باعتبارها استيعابا للإنسان في الحياة والتاريخ تحل محل ما هدموه من مفاهيم. كانت حركة رافضة، وقد توقفت عند فكرة متعالية هي أن الحياة تقلد الفن، ورأت فيها الحقيقة كلها، فغفلت عن أن الفن بدوره تعبير عن الحياة.

بعبارة أخرى، حدث الانقسام بين متتبعي الشكل ومتتبعي المضمون رغم المحاولات المبذولة للوصول إلى وحدة عضوية بينهما. وربما كان هذا الانقسام نتيجة لكون ردة الفعل الثقافية في العالم الرأسمالي، على مذهب متصلب الشرايين كالواقعية الاشتراكية، متسمة بكل مظاهر العصاب التي اتصفت به ردة الفعل السياسية إزاء الشيوعية (مكارثي، و سياسة حافة الحرب التي اتبعها دالس مثلا). وبدلا من أن يطور أو يبدع المثقفون الغربيون مفهوما متكاملا، أو رؤيا كلية آملة للإنسان في الحياة والتاريخ، أعادوه إلى الثنائيات الضدية المطلقة (الخير والشر بشكل خاص)، فنسفوا بذلك الأساس الهيغلي العظيم لثقافة الحداثة، أو قدموه في صورة شيء مثل الطاولة أو الجدار، وصنعوا حوله رواية جديدة.[١٣] وما دام الإنسان شيئا فإن تجاربه بلا شك ليست شيئا. إنه منفصل عن وسطه الحي.

إن مايخرج من أوروبا باسم الحداثة يصل إلينا. كشكل، ويبقى عندنا في إطار المعاصرة. إن بوسع الناقد الأوربي، مثلا، أن يبحث في النص عما شاء من تراكيب، وأن يعمل فيه ماشاء تحليلا وتفكيكا، فهذا النص ينتمي إلى عالم متواشج وثقافة متماسكة، إلى شيفرات ثقافية عريقة معترف بها، مما يمكن أن يحتكم إليه الناقد في العملية التقييمية، لكن استنساخ الممارسة الإبداعية، ومن ثم النقدية، في منطقة ثقافية كالعالم العربي تشكو من التفكك والانحلال والتشرذم. قد أفضى إلى الغاء ثلاثة من أربعة محاور نراها ذات أهمية جوهرية في التعبير الروائي. لقد ألغى المؤلف، والمؤلف، والقارىء، واستبقى النص كبنية لغوية. إن معظم الروائيين المعاصريين، وهم يتعاطون الحداثة على هذا النحو الأوربي ينقطعون عن رؤية الواقع والتفاعل معه، ويحتفون بذلك كقيمة حداثية أو حضارية. إنهم يتركون التجربة، بالمنظور البلزاكي، ويسعون وراء حرفنة تقنية توصلهم إلى التعددية في الصوت ومستوى الدلالة، ولكن إلى انقطاع التواصل.

مشروع متطور جديد

إن تغيير اللغة والأشكال، وممارسة التفكيك والقطيعة، لن يتمكنا من إنجاز ثورة حداثية دونما رؤيا تتعامل مع الواقع في زمان محدد ومكان محدد، ومن منظور محدد. وفي غياب هذا الإنجاز سيبقى التغيير مجانيا، ولن يفضي إلا إلى الفوضى، وإلى انتفاء بديل بنيوي أو هيكلي تلتف حوله القوى الحيّة للإنسان والمجتمع وتتجسد فيه. نحن تماما مع عبدالله العروى إذ يؤكد أنه «بدون الشكل الجديد لايمكن تجلية المضمون الجديد» فهذا ما تعاني منه رواية متميزة مثل (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف. لكن الصحيح أيضا هو عكس القول: دونما مضمون جديد لانفع للشكل الجديد، وهذا ما تؤكده روايات متميزة مثل (رامة والتنين) لإدوار الخراط و (وليمة لأعشاب البحر) لحيدر حيدر.

بكلمات أخرى، إننا ننشد تعبيرا حداثيا يعي ذاته وتاريخه، ويلتزم بهذا الوعي فلا يتعلب داخل عالم ذاتي مسردب. لقد قيل إنه يندر ألاّ تجد أخطاء في أي رواية لبلزاك. لكن بلزاك يظل في تقديرنا هو الأعظم،لأنه لم يخطىء عندما جعل همّه الإنسان. إننا نرى في الرواية طموحا متعينا لأن تستخدم لغتها وتنجز دورها الثقافي عبر التفاعل الضدي مع السلطات الكابحة الثلاث. وإن المحاور الأربعة التي أشير إليها قبل قليل ـ النص، الأطروحات، المؤلف القارىء ـ قد تكون المداميك الأمثل، في الوقت الراهن، للانطلاق برواية فاعلة في تكوين الهوية الثقافية الجديدة.

لقد تخلت الحركة الثقافية في الغرب، بقطبيها الجرماني واللاتيني، عن الاقتصار على النص نفسه دون غيره في استنباط الدلالات، لما في ذلك من عملية إفقار ثقافي. ولسنا نرى سببا جوهريا يحدو الحركة الأدبية العربية لتستمر في تتبع هذا الاقتصار بعد أن توقف النقد الجديد والبنيوية عن أن يكونا قوة ثقافية دافعة، إن الإضاءات التي ترفد البحوث الثقافية عبر تتبع المحاور الثلاثة الأخرى لا يمكن تعويضها بمتابعة النص وحده. فالرؤية المبثوثة في النص، التي يتجنب النقد الحديث والبنيوية الخوض فيها، لا تقل أهمية عن الإنجازات الفنية للنص نفسه، كذلك فإن جوانب كثيرة من العمل الأدبي قد تظل غامضة أو ملتبسة حتى يجيء جانب من السيرة الذاتية للكاتب، مثلا، ويفسرها. أما القارىء فيبدو أن الواقع الثقافي قد أقصاه إلى محيط الدائرة. إن النصوص الروائية المتميزة ـ وقد ذكرنا بعضها سابقا ـ تتجه نحو القارىء المتميز، وبالتالي تقع في الإشكال المزمن بين التوصيل والبرج العاجي. ونحن نؤمن إيمانا قويا بأن التوجه إلى القارىء العادي سيخلق بالضرورة إبداعا روائيا أصيلا دون أن يفرط بتميزه.

ونحن ننشد أن يكون بوسع الرواية إنجاز تثبيت الشكل عبر تثبيت الرؤيا. إن المضمون الجديد هو الذي يجب أن يفرض الشكل الجديد، وليس التجريب الحداثي. المهم، أساسا وانطلاقا، هو تلك الإحداثيات التي نرى منها، والأركان التي نقف فيها. من هنا، فيما أعتقد، نطل على التجربة المعنية ونتفحصها. إن لكل تجربة شكلا، أو على الأقل تنويعا على شكل. وهذا هو ماينبغي على التعبير الروائي التقاطه فيما هو يلتقط المعاني والأطروحات،ويصوغ الصوت الخاص الذي سينقلها إلى القارىء.

ويفترض على هذا النحو أننا سنكون بمنجاة من ضغوط السلطات الكابحة. إنّ درجة وحجما معينين من الصدق والنسيان لازمان بالضرورة للتخلص مما يمكن للضعف البشري أن يسرّبه إلى داخل التعبير الروائي من مؤثرات تلك السلطات. وتلك إشكالية يحسمها الوعي الشخصي للروائي.

ونحن ننشد أن يكون بوسع الرواية إنجاز رؤية بات حضورها في التعبير الروائي لاغنى عنه ولا مناص منه. إنها شيء يمكن أن نسميه مؤقتا الرواية الجماعية. إن أوروبا الحداثة هي أوروبا الفرد والفرديّة. والرواية التي تعلمناها من باريس وموسكو ولندن هي رواية أفراد بالدرجة الأولى ـ ومرة أخرى نستثني بلزاك ومعه ديكنز وتولستوي.

هذه الفرديّة، في تصورنا، أوصلت الإنسان الذي يعتنقها إلى أزماته الحضارية الراهنة: الاغتراب، التشيؤ، قصور اللغة، وغيرها مما لا يشكل في الحقيقة محوراً لبحثنا.

إن رواية الأفراد في منطقتنا الثقافية العربية ذات شأن مختلف. لقد تعلمناها فتعلمنا معها معانيات وإشكاليات أسهمت بما تمتلكه من سلطة ثقافية في إحباط نهوضنا الحداثي الذي عبّر عنه نجيب محفوظ وجيله. إن جزءا من تفاعلنا الضدي إذن مع سلطة المثاقفة الضاغطة يأتي في البحث عن رواية مختلفة.

وإن رواية الأفراد عندنا تعزز بوعي أو بغير وعي، سلطة النموذج، بما هي سلطة المطلق الفردي في أشكاله الميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية. إن التجارب الراهنة للتاريخ والعيش في هذه المنطقة تجارب جماعية. ثمة شعب يقتلع من أرضه. وثمة شعب يمزق ويحرق. وثمة شعب ينكر عليه اسمه وهويته. ثمة غياب مأساوي لحقوق الإنسان. ثمة جماهير تعد بعشرات الملايين تعيش بلا ضمانة ولا أمن، ولا يسمح لها بأن تنجز شكل مجتمعها الحديث. إن الوضع ما يزال مثلما وصفه هيغل يوم كتب إن تاريخ الشرق لم يعرف في الشعب الواحد سوى شخص حر واحد، هو الملك المفرد. من الطبيعي إذن القول إن الفرد لايستطيع أن يكون فردا، لأن الجماعة التي ينتسب إليها لم تستطع أن تكون مجتمعاً. وبهذا المعنى نقول أيضا إنه قد آن للروائي ـ وللمثقف عموما ـ أن يبحث لنفسه عن مكان ما بين الجماهير. بالاتصال وليس بالانفصال، سيجد فرديته، وذاتيته، وعلاقاته، وانتماءه، وطعم حياته وضحكته، وتاريخه وفاعليته في هذا التاريخ.

الهوامش

١) راجع اللوحة الأولى، الأعمدة ٣، ٤، ٥، ثم اللوحة الثانية ـ العمودين ١، ٢ من:
Gardner, J. and Maier, J, **Gilgamesh** New York: Vintage Books; 1984.
للاطلاع على أول وصف معروف في تاريخ الأدب لترويض الإنسان البدائي الحر وجلبه إلى المدينة منصاعا لغوايات الحضارة وسننها وتحكماتها.

٢) هو عنوان الترجمة العربية لـ: Freud,S. **Civilization and its Discontents** الذي يفسر نشوء الحضارة وتقدمها بأنهما عمليتا قمع منظم وإحلال للشغل محل اللعب.

٣) في مقدمته لروايته الشهيرة Tom Jones .

٤) في مرحلته الوسطى التي امتدت عبر الخمسينيات وأواسط الستينيات، والتي توّجت رواياته الواقعية العظيمة ـ **كالثلاثية وزقاق المدق**، وغيرها.

٥) تراجع بشكل خاص **السفينة والبحث عن وليد مسعود**، لجبرا، **الضحك والبكاء على الأطلال**، لهلسا، رامه والتنين، للخراط، **اللجنة** لإبراهيم، **الزيني بركات** للغيطاني، **وليمة لأعشاب البحر**، لحيدر، **ألف ليلة وليلتان والوباء** للراهب، **طائر الحوم** لبركات.

٦) يكون الصداق الذي يطلبه الملك والد الأميرة شامة من سيف بن ذي يزن لتزويجه الأميرة، هو كتاب النيل المرصود وراء سبعة مهالك.

٧) راجع إنجيل مرقص، الإصحاح الثاني، الآية ٢٧ : «ثم قال لهم السبت إنما جعل لأجل الإنسان لا الإنسان لأجل السبت».

٨) **دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة**، حيث الكلمة المفتاح هي «النظم» الذي يعرّفه الجرجاني بأنه «توخي معاني النحو بين الكلم». ورغم أن الجرجاني حرص على إقامة توازن تواشجي بين النظم والمعنى فالسائد هو الاعتقاد بأن المعاني خالدة ومقررة، وأن الاجتهاد الأدبي له ميدان واحد هو مانسميه الآن الشكل .

٩) وغيرها كثير مما هو دارج الآن في دراسات البنيويين العرب.

١٠) في حدود معرفة الكاتب فإن أحدا لم يتوفر حتى الآن على دراسة وافية شاملة للتأثيرات العميقة والخطيرة التي مارستها وما تزال تمارسها المدارس والتيارات الفكرية والفنية في اوروبا على العقل العربي الحديث وإبداعاته. وإنها لظاهرة استلابية بمعنى ما.

١١) في مسرحية **الذباب**، التي صدرت مترجمة عن دار الآداب، بيروت، ١٩٥٩.

١٢) نتذكر في هذا الصدد ستيفن ديد السوس بطل جيمز جويس في صورة **الفنان شابا** . هذا الفتى الثائر على سلطة النموذج الأوروبي الذي يعبر عن مبدعه في الحقيقة والذي أعلن عن قطيعة مطلقة مع التراث والوطن والكنيسة، يعلن عن انسحابية مذهلة في حواره التالي مع صديقه: «انظر هنا، ياكرانلي، قال. سألتني عما سأفعل وما لن أفعل . . . . . لن أخدم ذلك الذي ماعدت أومن به، سواء ماكان يسمي نفسه وطني، أرضي الأم، أو كنيستي، وسوف أحاول أن أعبر عن نفسي في طراز ما للحياة أو الفن، بالحرية التي أستطيع والشمول الذي أستطيع، **مستعملا لأجل دفاعي الأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي باستعمالها: الصمت، المنفى، المكر**»

Joyce, J. **A Portrait of the Artist as a Young Man. p. 222.**

١٣) لحسن الحظ لم تلق روايات روب ـ غرييه وناتالي ساروت وغيرهما أتباعا كثيرين في الوطن العربي.

المراجع العربية

إبراهيم، صنع الله
- **نجمة أغسطس**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٦،
- **اللجنة**، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٨.

أبو ديب، كمال «الحداثة، السلطة النبرة»، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، **مجلة فصول**، المجلد الرابع، العدد الثالث، نيسان/ابريل، ١٩٨٤،

أدونيس **هذا هو أسمي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٤.

باشلار، غاستون **جماليات المكان** ترجمة: غالب هلسا، بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٦

برادة، محمد «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة»، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، **مجلة فصول**، المجلد الرابع العدد الثالث، نيسان/ابريل ١٩٨٤.

بركات، حليم
- **ستة أيام**، بيروت: دار النهار، ١٩٦١.
- **عودة الطائر إلى البحر**، بيروت: دار النهار، ١٩٦٨.

جبرا، جبرا إبراهيم
- **السفينة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨.
- **البحث عن وليد مسعود**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

حيدر، حيدر
وليمة لأعشاب البحر، دون تاريخ ولا مكان ولا دار نشر.

الخراط، ادوار
رامة والتنين، (قرأها الكاتب مخطوطة).

الراهب، هاني
- **ألف ليلة وليلتان**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٧، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨.
- **الوباء**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٢.

سعيد، خالدة
«الملامح الفكرية للحداثة»، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، نيسان/ابريل ١٩٨٤.

الغيطاني، جمال
الزيني بركات، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٦.

منيف، عبد الرحمن
- **مدن الملح: الأُخدود**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.
- **مدن الملح: التيه**، بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر، ١٩٨٦.

هلسا، غالب
- **الضحك**، بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٣.
- **البكاء على الأطلال**، بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٤.

يونغ، ك، نغ، وآخرون
الإنسان ورموزه، ترجمة وطباعة، عمان: دار منارات، ١٩٨٧.

المراجع الأجنبية

Freud.s. **Civilization and its Discontents.**
Gardner, J. Maier, J (ed.)., **Gilgamesh.** New York: Vintage Books. (1984)
Kettle, A. **Introduction to the English Nove,** 2 Vol. London: Methuen. (1959)
Joyce, J. **Aportrait of the Artist as ayoung man,** London: Grafton Books, 1916
Sasson, J.M. "Some Literary Motifs in the Composition of the Gilgamesh Epic". **Studies in Phitology** Baltimore: University of North Corolina. **(July, 1972)** 259-279