حوار مع د. يمنى العيد

أجراه: يسري الأمير

يمنى العيد من أبرز الأسماء في مجال النقد الأدبي العربي، بَنَتْ هذه المرتبة بجهدٍ حثيث منذ أكثر من عشرين سنة، واستحقّتْ بجدارة أن تنال هذه الحُظوة لدى كلِّ قارئ متابع للقضايا النقديّة الأدبيّة العربيّة. فقد خاضت الممارسة النقديّة أوّلاً، مستنيرة بمنهج نقدي كان معنيّاً يومها بقضايا الإنسان العربي وطموحاته وآماله بغدٍ أفضل. لكنّها ما لبثتْ أن طوَّرت منهجها هذا، واستفادت من غير مدرسة نقديّة في محاولة لتجنُّب القولبة والجمود. وكانت في كلِّ نتاج جديد لها تحقِّق خطوات إلى الأمام، في سبيل تكوين اتّجاه نقدي عربي جديد، يجاري هذه الحياة المتشعِّبة.

وهي لم تقف عند حدود هذه الممارسة، بل انخرطتْ في علاقة مباشرة مع جمهورٍ فتيٍّ يحاول أن يدخل في هذه المجالات. فمارست التدريس الجامعيّ ولانزال، ولم تبخلْ في سبيل التوافق مع هذا الجمهور في أن تكرِّس له الكثير من جهدها، فوضعتْ له مؤلَّفاً خاصّاً تقريباً هو «تقنيات السَّرد الروائي» ليكون مادّة منهجيّة بيده، عرضتها له بتجرُّد دون أن تغفل الإشارة إلى خلافها مع الكثير من هذه الأطروحات أو المفاهيم المنهجيّة، ولاسيّما ما يتعلّق منها باعتبار العمل الأدبي عملاً بنيتُهُ الشَّكل. فوقفتْ ضدّ هذه الشكلانيّة وحاورتها في مؤلَّفات أخرى؛ فإذا العمل الأدبي لديها ليس بنية قائمة بذاتها، مستقلّة بشكلٍ مطلق، بل هو نتاج معيَّن في ظلِّ ظروفٍ تاريخيّة معيَّنة، يتأثَّر بها ويؤثِّر، تقوم بينه وبينها علاقة اتّصال وانفصال لازمة، دون أن يعني ذلك الوقوع في السببيّة الجامدة.

والحديث مع يمنى العيد سيلانٌ شفّاف ونحتُ حجرٍ في آن. فبساطة شخصها وروحها المرنة تشعر بالقدرة على الكلام دون تحفُّظ؛ لكنّها بحضور حسِّها النقدي بشكلٍ دائم، تجعلك في حَذَرٍ ممّا تقول ـ فعليك أن تراقب فكرتك، مصطلحاتك، أبعادَ ما تقول لأنّها لن ترضى أن يتناقض قولك، في معناه أو في صياغته. وقد طالَ كلامُنا هموم اليوم، هويّتنا، ثقافتنا، نقدنا... ولكلِّ ذلك مصطلحات ومفاهيم لا يمكننا أن ندَّعي القدرة على الاستغناء عنها.

وفي الوقت الذي كنّا نجري فيه هذا الحديث، أُعلن عن فوز يمنى العيد بجائزة «سلطان العويس الثقافيّة»، فباركنا لها فوزها بما تستحقّه، ودارت في البال هواجس وأسئلة كان لابُدّ أنْ نطرحها عليها لنسمع الجواب.

ي. أ.

*** من البداية حدَّدتْ يمنى العيد مَنْهَجَها في النّقد مستفيدةً من غَيْرِ مدرسةٍ نقديّة. فهل يمكن وصف هذا المنهج، مع ما طرأ عليه من تطوير ذاتيّ فيك ومن تأثيرات مختلفة خارجيّة عليه؟**

□ أعتقد أنَّ من الصّعب على أيِّ ناقد مبتدئ أن يحدِّد منذ البداية منهجاً له، كأنْ يقول أريد أن أكتب وفق هذا المنهج أو ذاك. ذلك أنَّ البداية، أيّة بداية، لا يمكن أن تكون بعدَّة جاهزة، فكيف إذا كانت هذه البداية هي بداية في الكتابة؟ فالكتابة حركةُ سيرورةٍ واكتمال، ولا يمكن بالتّالي أن تكون سابقةً لذاتها.

قد تقول إنَّ الكتابة النّقديّة مختلفة وإنّ ما أقوله عن الكتابة يصحّ بالنّسبة للكتابة الإبداعيّة وحدها. ولمّا كان الكلام على علاقة النّقد بالكتابة الإبداعيّة في غير أوانه الآن فإنّي أوجز رأيي بالقول بأنَّ الكتابة النّقديّة هي في وجهٍ منها كتابةٌ إبداعيّة.

أعود إلى سؤالك:

قد يتأثّر النّاقدُ في البداية بمنهج ما؛ وهذا طبيعي. لكنّ رحلته كدارس هي رحلةُ اكتشافٍ وتطوّر، رحلةُ حوارٍ ومساءلة وتقصٍّ تتجاوز النّصوصَ ـ موضوعَ دراسته ـ إلى المنهج نفسه، أداةِ دراسته. وهذا معناه أنَّ وقوع النّقد (كدراسة) أسيراً لمنهج صارم، أو اكتفاءه بتطبيق قواعد منهج جاهز، هما بمثابة تقهقرٍ بهذه الرّحلة ونكوصٍ بعمليّة التقصّي.

ولنذكرْ أنَّ الدراسة النّقديّة بتعاملها مع نصوص أدبيّة فنيّة إنّما تتعامل مع نصوص موسومة بالحيويّة والتحوّل، ومع لغة إشاريّة مفارقة قائمة في الإيديولوجي، أو في المتخيّل باعتباره كوناً إيديولوجيّاً حسب باختين. وبالتالي، فهي نصوص مفتوحة على التأويل (ومن الممكن أن يكون التّأويلُ معرفيّاً). إنّ حيويّة النصّ تستدعي حيويّة في العمل النّقدي، أي حيويّةً في المنهج ترفض جمودَه أو ثباتَه القالبيَّ.

هل هذا يعني عدمَ القبول بمفاهيم واضحة ومحدّدة؟

لا، بل يعني أن لا نجعل من المفاهيم قيوداً، أو معاييرَ نهائيّةً.

أهميّة المفهوم الماركسي هي في تحرير التعبير من مصدره المتعالي ووعظيّته؛ ومشكلته هي في الإسقاط وإهمال الفنّي.

ولو عدتَ إلى أعمالي في تسلسلها التّاريخي ـ منذ **ممارسات في النّقد الأدبي**، **والدلالة الاجتماعيّة** حتّى كتابي الأخير **الكتابة: تحوّل في التحوّل** ـ لَلاَحَظْتَ أنّني منذ البداية لم أكن أعتمد منهجاً محدّداً صارماً. كنت متأثّرة، فحسب، بمفهوم أساسي للواقعيّة، هو الذي يقول بأنَّ النتاج الأدبي هو في الثّقافة بنية فوقيّة محدّدة بالبنية التّحتيّة. والأهمّ من ذلك كان اعتبار الأدب ظاهرةً اجتماعيّةً مرجعيَّتُها ليست المُثُل العليا (أفلاطون)، أو المتعالي الغيبي (التيّار المثالي)، بل الواقع الاجتماعي، وعلاقات النّاس في ما بينهم وما تنسجه هذه العلاقاتُ في بنية اجتماعيّة ذاتِ نمط إنتاج «اقتصادي» معيّن. هذا المفهوم هو، كما نعلم، مفهومٌ ماركسيّ أساساً؛ وأهمّيّته تكمن في تحرير التّعبير من مصدره المتعالي وما يلازم ذلك من نزوع الأدب إلى الوعظ والإرشاد والتسلّط؛ ومشكلتُه تكمن في الانعكاس والإسقاط وإهمال الفنّي ومحاكمته بالنموذج المفترَض.

*** من هنا كان اهتمامك الدائب إذاً بعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي بوصفها علاقةً متداخلة، ولم تعاملي الأدب بوصفه بنية مستقلّة؟**

□ إنّ علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي علاقةٌ معقّدة، لا ثنائيّة بسيطة كما قد يبدو للبعض. فليس الأدبُ/ التّعبيرُ قطباً، والواقعُ الاجتماعي/ التجربة الحديثة قطباً آخر. بل إنَّ الأدب حدوثٌ في الواقع وصدورٌ عنه في آن؛ وهو أثرٌ منه وعاملٌ فيه. وإذا لم يكن كلامُ الأدب خارجاً عن عالم الواقع فإنّه دالٌّ يتشكّل بمدلوله الرّاهني والتّاريخي. أمّا العلاقة بين الدوّالّ والمدلولات فهي علاقة تستوي على مستوى الإيديولوجي. وهي على هذا المستوى تعيش صراعَها ـ نفيَها وثباتَها، تناقضاتِها وتحوّلاتِها الدّائمة ـ منطويةً على لحظاتٍ من تراكم الزّمن ومن امتداداته، على لحظات من صمت الحياة وصراخها، من بياض التّاريخ ولغاته الحادّة.

ولئن كنتُ، ومازلت، أعتمدُ النظرَة الماركسيّةَ التي ترى أنَّ الأدبَ ظاهرةٌ اجتماعيّة، فإنَّ بدايتي الواقعيّة كانت مسكونةً بقلق البحث عن معنى أدبيّة النّصّ وما يميّز خطابَه كجنس أدبي. كنت أسأل عن مميّزات الخطاب وعن صلاحية النّقد في محاكمة النّص بموقف إيديولوجي مسبّق. هل موقفنا من النّصّ هو موقف ثابت في النّص نفسه أم هو موقف مسقَطٌ عليه؟

بعضُ النقّاد العرب من المدرسة الواقعيّة نزعوا إلى الإسقاط ـ إسقاطِ مواقفهم على النّصوص الأدبيّة ـ وإلى محاكمتها بإيديولوجيّاتهم. وفي هذا الوقت كان النّقد في الغرب يطرح سؤالاً حول أدبيّة الأدب، ويُعنى ببنى الشّكل، ومفهوم الوظيفة، والمرجع الدّاخلي، ومقوّمات الشّعريّة.. فحُلْتُ إلى هذه البحوث النّقديّة الحديثة أبحثُ فيها عن جوابٍ لقلقي.

في كتابي **الدّلالة الاجتماعيّة** كانت محاولتي الأولى لمقاربة النصّ الأدبيّ على مستواه اللّغويّ: أي في تراكيبه الاستعاريّة، وأنساق بناه التعبيريّة. كانت السياقاتُ اللّغويّة بما تتبدّى عنه من انتظام نسقيّ تُدهشني. وكانت هذه السّياقاتُ تتكشّف، بالقراءة التحليليّة، عن أبعادها الدّلاليّة الغنيّة المتنوّعة؛ وكنت كلّما توهَّمْتُ أنّني أمسك بحدود هذه الدّلالات أُفاجَأُ بهروبها إلى ما هو أوسع من الدّائرة التي أراها فيها. وأحببتُ عوالمَ النّصوص والفضاء الذي كان يرتسم بهذه الكلمات كأنّه ولادةٌ سحريّة.

أخلص إلى القول بأنَّ الأدب تعبيرٌ فنّي عن الواقع، كلّما أمعنّا في

القبض عليه استعصى علينا ذلك، لأنه غنّي وصراعي، تاريخيّ.

لا أنكر الطّابعَ العفويّ ـ الذّاتي لهذه المحاولة التي قمتُ بها في **الدّلالة الاجتماعيّة**، أي محاولة قراءة النّصّ في استقلاليّته الّتي لا تعني عزلَه عن مرجعه الاجتماعي. قرأت نصّاً شعريّاً من **غلواء** لالياس أبي شبكة، وقرأت نصّاً من قصيدة جبران «المواكب». وفي قراءتي هذه حَاولتُ أن أُظهر أنّ وعي الشّاعر للعالم هو وعي له، على مستوى الصّياغة، معنى الضرورة؛ «فالأشكال الشعريّة مشروطةٌ في إنتاجها ببنية هذا الوعي». وسمّيتُ هذا الوعي **بالوعي الأدبي**؛ ووصفته عند جبران وعند الياس أبي شبكة ـ وغيرهما من الشّعراء الرّومنطيقيين لتلك المرحلة ـ **بالوعي الرّومنطيقي**.

ما كان يشغلني هو تبيان أنّ الرّومنطيقيّة عند هؤلاء الشّعراء والأدباء لم تكن وليدةَ تأثّر بالرّومنطيقيّة الغربيّة وحدها؛ بل كانت أيضاً وليدةَ علاقة بمرجعيّة محليّة، أو بواقع اجتماعي محلّي هو مكان إيديولوجي إنْ صحّ القول. لقد حاولتُ أن أوضح أنّ أثر المرجع المحلّي لم يكن في حدود المعاني فقط، بل كان أيضاً في أنساق التّعبير، في بنية اللّغة، في تشكّل هذا الوعي الأدبي نفسه. ولقد خلصت إلى القول بأنّ الأدب، مأخوذاً في استقلاليّته، ليس منقطعاً عن جذر اجتماعي إيديولوجي له؛ وأنّ الأدب، مأخوذاً في حقبة تاريخيّة من حقباته، ليس منفصلاً عن الأدب في حقباته السّابقة عليه ولا عن حلقاته الأوسع منه؛ وأنّ علاقة الأدب بالجذر الاجتماعي لا تنفي علاقةَ الأدب بالأدب؛ وأنّ التّاريخيَّ لا تتحقّق حركتُهُ إلاّ بالتزامنيّ.

بذلك تبدو استقلاليّة الأدب هي مصدر الصّعوبة في البحث عن الدّلالة الاجتماعيّة فيه. وكلّما ازداد الأدب **أدبيّة** ازداد تعقُّدُ شبكةِ العلاقات التي تبنيه وازداد غموضُ الأصل الاجتماعي الذي ترتبط به. يقول هاوزر: «وكلّما طالتْ هذه المراحل التّاريخيّة المستقلّة ازدادتْ صعوبةُ إيجاد تفسيراتٍ اجتماعيّةٍ للعناصر المنفردة في ذلك الكلّ المعقّد الذي يكوّنُهُ النّوعُ الفنّي، موضوعُ البحث». هذا ما يقوله هاوزر، وقد شكّل مرجعاً أساسيّاً في تلك المرحلة.

مازلت أمارسُ تحوّلاتي المنهجيّة لأنّنا حين نعشق الحياة نلعب لعَبَها لننجو من مأساويّتها: التناقض؛ وقد يكون ذلك بالوهم!

*** على ضوء تجربتك الطّويلة في النّقد، كيف يمكننا أن نحدّد النّقد كممارسة تتّخذ من الأدب موضوعاً لها؟ وما هو مدى ارتباط النّقد بالإبداع؟**

□ إذا اعتبرنا أنّ النّقد ممارسة تنتج معرفةً بموضوعها (النّص الأدبي)، وأنّ على النّقد من هذه الوجهة أن يكون منهجيّاً، فإنّ النّقد هو في الوقت نفسه كتابة، بالمعنى البارتي للكتابة، أي له طابع فردي.. ذاتي إبداعي.

يستعين النّقد من وجهته المنهجيّة بالمفاتيح النّظريّة، بالأدوات المفهوميّة. لكنّه، باعتباره كتابةً، ليس أسيراً للنّظري وللمفهومي، ولا هو معادلة علميّة تتّخذ من النّص سبيلاً للبرهان على صحّتها. لذا يمكن القول إنّ النّقد الأدبي هو، كما الأدب، حركة صراع على المستوى الكتابي نفسه، حركة تمارس ـ بعمليّة إنتاجها المعرفي ـ إبداع نَصّها النّقدي/ المعرفي، وذلك بالخروج به على المتعارف من القوالب النّقديّة ومن الأحكام السّابقة ومن المعايير الموروثة.

أرى إلى الإبداع النّقدي لا في حركة مجرّدة لتأويل النّصوص الأدبيّة، بل في ما يلازم إنتاجَ المعرفة من محاورة وكشف وفتح لأبواب الممكن في الحقل الثّقافي. إنّ الكتابة النّقديّة معنيّة بهذا العالَم الّذي يتناوله النّصُّ الأدبي. ولئن كان الأدبُ وعياً فنيّاً بالعالم، فإنّ النّقد الّذي ينتج معرفةً بالأدب يقدّم وعياً آخر به، ويبقى العالم فضاءً مشتركاً على مستوى الثّقافة والتّاريخ، أو على هذا المستوى الّذي تتشكّل فيه المدلولات وترتسم حركةُ تولّد دواليها. ولاشكّ أنّ الكلام على النّقد بالمعنى الّذي ذكرنا، أي الابداعي أو المختلف، تبرزه خصائصُ لغويّةٌ، أو صياغيّةٌ ـ تركيبيّة تميّز بنيةَ الجملة: مثل ميل الكتابة النّقديّة إلى التّخلّي عن «ال» التّعريف الدّالة على المطلقات والمجردات والكلّيّات، أو عدم استعمال أفعال الجزم والوجوب وحروف التّأكيد الدالّة على الأحكام القطعيّة والتّحديدات الصّارمة والتّصنيفات الثّنائيّة الرّافضة لتموّجات الدّلالة. وبالمقابل تميل إلى استخدام الجمل الاستفهاميّة، وأفعال الممكن والظنّ والتّرجيح الّتي تفتح مجالاً للسّؤال وللإضافة والمغايرة، وإضاءة المخبوء والصّامت.

هذه الخصائص إذن ليست شكليّة، أو محض أسلوبيّة، بل هي مرتبطة بمفهومنا للمتخيّل والحقيقي، لتنوّع المستويات وتناقضها في المادّة الأدبيّة. وهي بذلك خصائص تتعلّق بدخول الممارسة النّقديّة تاريخ الكتابة الحديث.

*** هل نلاحظ هنا تناقضاً في تعريف النّقد بين ما ذكرتِه الآن وما ذكرتِه في كتابك «في معرفة النّص» من أنّ النّقد هو «شغل على النّص الإبداعي»؟**

□ ليس ثمّة من تناقض. فمازلت أؤكّد على إنتاج المعرفة بالدّراسة النّقديّة، علماً بأنّ المعرفة الّتي تُنتجُ في حقل ثقافي متحوّل ـ بحكم تاريخيّته ـ هي ذاتها معرفةٌ متحوّلة أيضاً، وغير ثابتة بالمطلق، أو هي معرفة متطوّرة على حدٍّ الاختلاف وربّما القطيعة. كما أنّي أقيم التّمايز بين النّص الأدبي والنّص النّقدي. ولئن كان الإبداع صفةً مشتركة بينهما، فإنّ طبيعة الإبداع في النّص النّقدي مختلفة عنها في النّص الأدبي.

فالنّص الأدبي تعبير عن رؤية للعالم، والإبداع فيه قائم في مستوى لغة أولى. أمّا النّص النّقدي فإنّ الإبداع فيه قائم على مستوى لغة ثانية، أو لغة عليها أن تأخذ بعين الاعتبار هذه اللّغة الأولى، لا لتكرّرها أو لتوازيها، بل لتحاورها مولّدةً الاختلاف. وهو اختلاف نازع إلى المعرفة.

أمّا إشارتك إلى قولي بأنّ النّقد هو شغل على النّص الأدبي، والتي أرى فيها إلماعاً إلى تحوّل عندي في المنهج ظهر في كتابي **في معرفة**

النّص، فإنّها إشارة صحيحة. والجواب عليها يوضحه التّطوّرُ الّذي عانته تجربتي. وفي المناسبة يبدو لي أنّ التّناقض الّذي تسأل عنه يذهب بعيداً؛ وربّما كنت تقصد نقلة جذريّة في تجربتي. ولذا أتوقّف قليلاً هنا لأوضح بأنّي كنت، كما أشرت قبلاً، أعتمدُ النّظرة الماركسيّة للوجود والأدب، لكنّي كنت في الوقت نفسه ودون تناقض مع هذه النّظرة أعاني قلق البحث في مفهوم النّص الأدبي باعتبار ما يميّزه أو باعتبار ما يجعل من الخطاب الأدبي خطاباً مختلفاً ومميّزاً في اختلافه. وهذا الواقع الأدبي يجعلنا نتساءل: كيف نقوّم النّص؟.

النّصّ الأدبي ـ على تميّزه، بل بحكم تميّزه ـ تعبيرٌ عن واقع اجتماعي.

صحيح أنّ اللّغة، أو عالم الإشارات اللّغويّة، كونٌ إيديولوجي وأنّ التّعبير قائمٌ على مستوى الإيديولوجيا. لكنّ هذا لا يعني اختزال النّص ومحاكمته بالإيديولوجي، أو محاكمته فقط بالموقف الإيديولوجي الّذي كثيراً ما يسقط على النّص أو يُشوّه فيه. إنّ للأدب جماليّةً، هي في الغالب، نابعةٌ من رحابة الدّلالة فيه، وانفتاح الموقف وسموه نحو الكوني؛ أو هي نابعة من قدرة الفنّي على النّفاذ إلى حقيقي في الواقع. فمن خصائص الفنّ وسمات الإبداع قدرتُه على رؤية غير المرئي، والنّفاذ إلى المخبوء والصّامت.

ولو عُدْتَ إلى كتابي **في الدّلالة الاجتماعيّة**، للاحظتَ أنّ مقاربة النّص على مستوى الشّكل، أو على مستوى بنيته اللّغويّة بدأتْ بهذا الكتاب لا بـ **في معرفة النّص**. لكنّي لا أنكر أنّ هذه المحاولة كانت متعثّرة كما ذكرت لأنّها كانت أقرب إلى العفويّة.. ومع ذلك فقد كانت جادّةً في التّأكيد على أهمّية الخصائص الأسلوبيّة ووظيفتها الدّلاليّة، وكانت جادّةً في محاولة قراءة النّص الأدبي باعتبار جَسَدِه اللّغوي المميّز، وفي محاولة التّعرُّف إلى علاقة الإيديولوجي بالأدبي والتّعبيري بالمرجعي أو اللّغوي بالاجتماعي.

وكانت البنيويّة، بما تقدّمه من أدوات ومفاهيم تتعلّق بهذا الجسد اللّغوي، مغريةً. لكنّ الغَرَقَ في التّحليل الهيكلي، وتشييء النّص، أو اعتبار النّص الأدبي مجرّدَ بنيةٍ هيكليّة تمارس فيها العناصرُ وظيفةَ إقامة هذه البنية المعزولةِ غيرِ المعنيّة بالمعاني وبالمرجعي الحاضر فيها... أقول: إنّ مثل هذا الغَرَق لم يكن ممّا ينسجم مع منطلقاتي النّقديّة، أو مع النّظر إلى النّص الأدبي باعتباره تعبيراً يبقى على تميّزه ـ بل وبحكم تميّزه ـ تعبيراً عن واقع اجتماعي.

صحيح أنّ النّص ينهض على مستوى المتخيّل، وهو على مستواه هذا نصٌّ مفارق للواقع. لكنّه نصٌّ ينتج دلالاتٍ ويصوغ رؤيةً ويحيل على مرجعيّ. ومن هنا جاءت المحاولةُ المنهجيّة لقراءة دلالات النّص في بنيته الفنّية أو قراءة الحكاية في الخطاب.

*** من المعروف أنّ مدرستك النّقديّة الّتي انتميتِ إليها منذ البدايات كانت مؤطَّرَةً بانتماء إيديولوجي سائد في أوساط واسعة من فئات مختلفة من الشعب. ونحن نتكلّم الآن على تطوير المنهج النّقدي، فماذا عن الإطار الإيديولوجي المكمّل له ولاسيّما في الظّروف الحالية؟**

□ منذ البداية وأنا في قلق البحث والتّساؤل عن مفهوم العدالة، العدالة بالنّظر إلى الفريق المظلوم. فثمّة صراعٌ في هذه الأرض بين

التجربة الاشتراكيّة تكشّفَتْ عن مواقف ديكتاتوريّة مناهضة لأسس الفكر الماركسي.

قوي وضعيف؛ ومن هنا برز مفهوم العدالة، بمعنى تعديل الأشياء وإقامة نوع من التّوازن، وبرز المنهج الاشتراكي. ومع مرور الزّمن يرى الإنسان أنّ هذا الموقع الفكري يشدّ إلى جانب ويهمل جوانب أخرى، أي يخلق ديكتاتوريّة أخرى بشكل معاكس. وحين بدأنا نقرأ عن الظّلم في المكان الّذي كنّا نأمل فيه العدالة، لم يكن من الممكن أن نغمض أعيننا لأنّ الثّقافة هي موقف نقدي بالأساس. وأنا كفرد عشتُ معاناةَ الصّمت مع نفسي ومع بيئتي، أعتبرُ أنّ عدم القدرة على التّعبير هو أسوأُ أنواع الظّلم. من غير الممكن لفكرٍ يسعى لتحقيق العدالة، أن يسكت عن الظّلم. التّجربة الاشتراكيّة كانت تتكشّف عن مواقف ديكتاتوريّة، وقد جرى دفاعٌ عن ستالين بحجّة المرحليّة، لكنّ هذا أدّى إلى ما هو أفظع.

أدبُ أوروبّا الشّرقيّة مثلاً أظهر في وقت لاحق أنّه كان يعبّر عن حقائق. لذا لم يكن من الممكن لأي أديب تقدّمي أن يستمرّ في الدّفاع عن نظام يدّعي إقامة العدالة الاشتراكيّة ويقمع الأدبَ والأدباء. فهذا القمع مناهضٌ للفكر الماركسي بما هو تأكيد على النّقد وعلى حقّ الإنسان بالحلم بالحريّة والعدالة.

قد تكون الدّيمقراطيّةُ ـ بما تعنيه من إقامةِ المؤسّسات المستقلّة وتأمين شروط العيش الكريم للإنسان في المجتمع الّذي ينتمي إليه، وتأكيد حريّة الأفراد في التّعبير والنّقد والحوار، وفي احترام حقوق الإنسان وحقّه في تحقيق تميّزه الفردي ـ قد تكون هذه الدّيمقراطيّة هي الصّيغة الممكنة لإقامة نظام العدالة.. ذلك أنّه لا يمكن القبولُ بنظام نعود فيه إلى معادلة الـ ٥٪ [من النّاس] ينعمون بالحياة ـ وهو ما ثارَ عليه الأدباء بعد الحرب العالميّة الأولى (أمثال جبران وخليل تقي الدّين ورشيد سليم الخوري..) ـ وبقيّة النّاس ينتجون ويعملون ويجوعون!

ولابدّ لنا من القول في هذا المجال إنّ النّظام العالمي الجديد يقودنا إلى الخلل في زمن تبدو فيه الكرة الأرضيّة عالماً صغيراً تهدّده سلطةٌ

تكنولوجيّة تسود الفضاء..

*** هل يمكن القول إنّ النّقّاد العرب قد شكّلوا تيّاراً نقديّاً أصيلاً مكّنهم من دراسة ماهيتهم دراسةً وافية وجديدة، وقراءة حاضرهم بجرأة، واستشفاف مستقبلهم؟**

□ بدءاً أودّ أنْ أوضح أنّ مشكلة الأصالة هي مشكلة سياسيّة. وهي، ثقافيّاً، خاطئة.

فهذه المشكلة تضع الثّقافةَ بين فكّين: التّراث (بمعنى الماضي) والغرب (بمعنى الآخر). والثّقافة في ذلك موضوعةٌ على قاعدة المحاكاة: محاكاة التّراث ـ والانتماء، بالتالي، إلى الماضي ـ ومحاكاة الثّقافة الغربيّة والانتماء، بالتالي، إلى الغربة.

والواقع أنّ الثّقافة ترفض، بطبيعتها، مثلَ هذه الوضعيّة لأنّها حاجز، لا بمعنى الرّاهن واليومي، بل بمعنى الزّمن الحامل لأزمنة، أي بمعنى الكثافة التّاريخيّة وبمعنى الحيويّة والنموّ والتقدّم والاختلاف النوعيّ. وهي بعلاقتها بالتّراث أو بالثّقافات الأخرى كيمياء حيّةٌ تتفتّح عن لون حاضرها وعن رائحة الإنسان فيه: الإنسانِ السّاعي إلى تحقيق وجوده الأسمى، العادل، المتطلّع إلى الأفضل.

الذين ينزعون بثقافتنا باتّجاه التراث، والذين يلبسون لبوس الثقافة الغربيّة، يعلّقون حاضرنا على مشنقة الزمن!

إنّ الّذين ينزعون بالثّقافة باتّجاه التّراث ليتماهوا فيه لا للإفادة منه، إنّما يتنكّرون لحاضرنا ويسهمون ـ ربّما عن غير قصد ـ في سرقته منّا. وإنّ الّذين يلبسون لبوسَ الثّقافة الغربيّة ولا يتبصّرون في خصائصها إنّما يعلّقون حاضرنا (بما يعنيه من وجود وبناء) على مشنقة الزّمن.

من هذا المنطلق يمكن النّظرُ إلى عدد من النّقّاد والمفكّرين العرب الّذين درسوا تراثنا دراسةً نقديّة وكشفوا الجوانبَ المضيئة فيه. أذكر منهم على سبيل المثال: حسين مروّة في مؤلّفه الضّخم **النّزعات الماديّة في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة**، وأدونيس في أطروحته الشّهيرة **الثّابت والمتحوّل**، وجابر عصفور في كتابيه الهامّين **مفهوم الشّعر والصّورة الفنيّة**.

ونحن لا يمكننا أنْ ننكر الثّروة الهائلة الّتي يحملها تراثُنا الفكريُّ والنّقدي: من محمّد بن سلاّم الجُمَحيّ الّذي صنّفَ الشّعر بوعي لأهميّة المكان (البيئة) والزّمان (العصر)، إلى قُدامة بن جعفر في فهمه المتقدّم لمعنى الحديث والقديم، إلى عبد القاهر الجرجاني في إنجازه العلمي لنظريّة المعنى ومفهوم الدّلالة، إلى حازم القرطاجني في تنظيره لمفهوم الإبداع وربطه بالغريب والمدهش.. ومن الفارابي وابن سينا إلى ابن رشد، إلى علماء البلاغة واللّغة..

لكنْ هل نقف عند حدود هذه الإنجازات؟ هل نعمى عن النّظر إلى الإنجازات المعرفيّة الّتي قدّمتها الثّقافة الغربيّة في مجال النّقد؟ هل نغيّب الحاضرَ، واقعَنا، ونتركُ مستقبلنا يتحكّم به الجهل، أو ندفعه إلى المجهول؟

نحن اليوم نواجه نظاماً عالمياً أميركياً يسعى إلى تطويع بلداننا العربيّة، بل إلى جرّ العالم غير الأميركي خلفه. الحروب والهزائم العسكريّة خلفنا، بل لعلّها تقف بالقرب منّا؛ وإسرائيل تتهيّأ، جدياً، وبقدرات عسكريّة وتكنولوجيّة، وبعناصر بشريّة عالية التخصّص والمعرفة والعلم. أمام هذا الّذي يحيط بنا وينتظرنا، علينا على الأقلّ أن نسأل: ماذا يمكننا أن نفعل؟

علينا أن نسأل ولا نسقط تحت وطأة الهزيمة والإحباط. فالثّقافة ملجأنا، لأنّها من أهمّ ثرواتنا. وهي وسيلتنا، ربّما الأكثر فعالية، اليوم. ونحن مدعوون لصون هذه الثّقافة من التّطويع والتّذويب لتبقى حصناً لمقاومتنا.. ولعلّنا نعلم بأنّ الهزيمة الثّقافيّة هي الأقسى علينا وهي الأصعب على عدونا.

وصون هذه الثّقافة يكون بتوظيفها في قراءة الحاضر الحامل لماضيه وطرح أسئلة المستقبل. وأعتقد أنّ ثمّة عدداً من المفكّرين والنّقّاد العرب يمارسون هذه الوظيفة، سواء في مجال الدّراسة أو في مجال الإبداع الأدبي.

*** في هذا السّياق كيف تناول النّقد الحديث دراسة النّقد العربي القديم؟**

□ لم يكن التّناول واحداً. هناك من أسقط على نقدنا العربي القديم المفاهيمَ النّقديّة الحديثة، إمّا من قبيل الظنّ بأنّهم بذلك يرفعون من شأن التّراث، وإمّا بسبب الخلط وعدم الدّقّة. ففي الكلام على عبد القاهر الجرجاني مثلاً وبغية تقويم تجربته وإنجازه ـ وهو بالمناسبة إنجاز هام ويستحق الدّراسة للإفادة منه ـ جرى خلطٌ بين مفهوم هذا النّاقد العربي للدلالة والمرجع، وبين ما قدّمته الأبحاثُ اللّسانيّةُ البنيويّةُ في هذا الصّدد. فالبنيويّة ميّزتْ بين المدلول والمرجع، وذلك بعزلها البنيةَ النّصيّة وبتركيز التّأويل على الإحالات الدّاخليّة.. في حين كان المرجعُ الخارجيُّ قوامَ الدّلالة في النّظريّة النّقديّة العربيّة القديمة ـ حتّى عند الجرجاني الّذي ربط تمايزات الدّلالة (لا الدّلالة بذاتها) بانتظام الكلام، أو بالصّياغة (باعتبار التّقديم والتّأخير والحذف..).

فالجرجاني رغم تقدّمه على معاصريه من النّقّاد ظلّ يعتبر «المعنى العام» الشّريفَ هو المرجعيّ، وبذلك بقيت العلاقةُ بين التّعبير (الألفاظ في تركيبها وصياغتها) وبين المعنى (المضمون) خاضعةً لمفهوم الثّنائيّة (ثنائية اللّفظ والمعنى) الّذي حكم البلاغةَ العربيّة القديمة. بينما نرى أنّ التّعبير (أو البنية النّصيّة) هي في المفهوم البنيوي كلٌّ واحدٌ مستقلٌّ، لأنّ الدّالّ والمدلول يشكّلان بنية؛ فالكلمة (أو العلامة) بنيةٌ لا لفظٌ ومعنى.

بهذا الفهم للغة وللنصّ الأدبي، احتلّتِ القراءةُ مكانةً هامّة. فالقراءة تأويل، والقارئ طرفٌ مساهم في إنتاج دلالات النّصّ؛ إنّه طرف ثالث

يتدخّل في علاقة النّصّ ـ الأدب بالعالم، ولا يكتفي بتلقّي رؤية النّصّ للعالم. أو لنقلْ إنّ القارئ عنصر نشط يسهم في توليد المعاني، وهو في هذه العمليّة محاورٌ مشاركٌ في عمليّة النّقد والتّغيير.

البنيويّة وحدها حقّقت تجاوز ثنائيّة: لفظ/ معنى في العمل الأدبي!

أودُّ أخيراً أن أشير إلى أنّ ما قيل حول عضويّة العلاقة بين اللّفظ والمعنى أو الشّكل والمضمون من قبل بعض أصحاب المنهج الواقعي في النّقد بقي قائماً ضمن هذا المفهوم النّقدي البلاغي العربي القديم، أي ضمن الثّنائيّة: ثنائيّة الظّاهر والباطن، أو الروح والجسد، أو المحتوى والكساء.. ولم يتحقّق تجاوزُ الثّنائيّة إلاّ مع البنيويّة وإنجازها المعرفي في مجال اللّسانيات.

*** إذن، أنت تضعين القراءة في علاقة متداخلة مع طرفين آخرين: هما العالم والنّص. فإذا كان العالم والنّص عنصرين عامين موجودين، فإنّ القراءة نشاط معقّد، يدخل في الكيفيّة الّتي يقرأ بها الإنسان، بل يدخل في الغاية من القراءة، وترتبط بمخزونه الثّقافي..**

□ الدّلالة النّصيّة في وجه عام منها هي من متغيرات العلاقة بين النّص والقراءة. وكشفها (أو توليدها) بالقراءة يضمر تداخلاً وشيجاً بين بنيتيْن زمنيّتيْن ثقافيّتيْن ليستا بسيطتيْن: هما بنية زمن النّص، وبنية زمن القراءة. ثمّة ظلال من معانٍ ترشح من حقل القراءة إلى حقل النّص، وبالعكس؛ نوعٌ من التسرّب المستمرّ بينهما. ولمّا كانت هذه العلاقة ذاتَ هويّة ثقافيّة فإنّها موسومة بالتحوّل.

أظنّ أنّ مفهوم النّسبيّة، المرتبط بكشوفات علم الفيزياء الآينشتايني، قد ترك أثره في العلوم الإنسانيّة. فلقد هزّتِ النّسبيّةُ اليقينَ بعد أن أظهرت الكشوفاتُ العلميّةُ أنّ الثّوابت متغيرات، أو أنّها ليست ثوابتَ إلاّ في وعينا المشروط بظروف زمنه وبمعارفنا المحدّدة بقدراتها التّاريخيّة. لقد أسقطت النّسبيّةُ «أل» التّعريف عن معنى الحقيقة وجعلتها قابلةً للتغير في التّاريخ المعرفي وللاختلاف والتعدّد، نظراً لمتغيرات الحياة نفسها ولمواقعنا فيها ووعينا لها.

إنّ ربط الدّلالة بالقراءة وبالنّسبيّة لا يعني ضياع النّصوص في متاهة القراءة، كما لا يعني انتفاءَ وجودِ قراءة خاصّة للنّص. ذلك أنّ للنّص شيئاً من ثبات في بنيته العميقة، هو قولُ هذه البنية (القول هنا: معناه، أي ضرورته).

*** ما هو تحديدك لمصطلح الحداثة الذي ساد الثقافة العربيّة منذ الخمسينات، وما هي الحداثة عربيّاً؟ ماذا عن مرجعيّتها أو اعتمادها مرجعيّاتٍ مختلفة ولاسيّما في الشّعر؟**

□ لنميّز أوّلاً بين التّحديث والحداثة، أو لنتّفق على أنّ مصطلح التّحديث يخصّ العمران أو البنى الماديّة في المجتمع؛ وأنّ مصطلح الحداثة يخصّ بنى التّعبير وأجناس التّعبير الثّقافي... دون أن يعني ذلك عزلةً بين «البنى الماديّة» و«بنى التّعبير». ولنذكر ثانياً أنّ ثمّة شبهَ إجماع بين مختلف الّذين عرّفوا الحداثة على أنّ مفهومها يفيد معنى الحركيّة والتغيّر: يفيد بأنّ الحداثة ناتجُ دينامية العلاقةِ بين وعيٍ يتأثّر بواقعٍ يؤثّر فيه، وبأنّها نسقٌ دلالي لا يتحقّق خارج شرطه التّاريخيّ الخاصّ.

في هذا الضّوء سأحاول بشيءٍ من الإيجاز أنْ أُلمع إلى الإشكاليّة الّتي تعاني منها حداثتُنا العربيّة. فهي من جهة إشكاليّة العلاقة بين الثّقافي التّعبيري والواقع المادّي العمراني (أو بين الأدائي والمرجعي)؛ وهي من جهة ثانية إشكاليّة علاقة ثقافتنا بثقافة أخرى هي الثّقافة العربيّة. تنهض ثقافتُنا للتّعبير عن واقعنا، لكنْ في إطار لا من عدم التّكافؤ فحسب بل أيضاً في ظلّ علاقة سياسيّة استعماريّة تنتمي فيها الثّقافةُ الغربيّةُ إلى هويّتها السّياسيّة القوميّة. ولو عاينّا المسألة بدقّة أكثر لأمكننا أن نلاحظ:

أولاً: أنّ حداثة الغرب تكوّنَتْ في علاقةٍ من **التّلازم** مع تحديث لبنية عمرانيّة حضاريّة. فبنى الأداء وتحوّلات الخطاب كانت تتحقّق بعلاقة مع واقع تحديثي لا يخصّ العمران المديني وعلاقات الإنتاج المادّي وحدها، بل يخصّ أيضاً بنى التّفكير وأنماط السّلوك والزّيّ والتّشكّل النّوعي للهيئات الاجتماعيّة. علاقة التّلازم هذه لا أعني بها التّوافق بل أعني مساراً تاريخيّاً خاصّاً تتوازى فيه وتتداخل (ربّما ضدّيّاً أو صراعيّاً) متغيّراتُ البنية الاجتماعيّة الواحدة.

وأنت لو نظرت مثلاً إلى الفنّ التّشكيلي في الولايات المتّحدة أو أمعنتَ النّظر في بنية بعض أعمال الروائيّين الحداثيّين، أي لو نظرت إلى بنى هذه الأعمال الفنيّة في ضوء الطّابع المعماري المديني في ضخامته وفي تحرّره أو انفلاته المتّسم بطابع الاندفاع والتّطاول... لأمكنك أن تفهم دلالات الخصائص التقنيّة (التقنيّة الفنيّة) لحداثة الخطاب الرّوائي أو الدّالّ الشّكلي الّذي تولده إيقاعاتُ الخطوط والألوان ومساراتُ الزّمن، هذا الزّمن الّذي ينطوي وضوحه الظّاهر على كثيرٍ من التعقّد وعلى ضخامة المادّي وقساوته.

ثانياً: أما حداثتنا فإنّ شرطها مختلفٌ لأنّها تتحقّق في علاقةٍ من **عدم التّلازم** مع واقعها الاجتماعي: يعاني واقعها الاجتماعي مسألة تحديثه وتشكّل بنيته التّحتيّة أو نمط إنتاجه المادّي المديني الخاصّ. وتعاني ثقافتنا الحداثيّةُ مسألةَ العلاقة مع هذا الواقع الباحث عن نمطه المادّي، أي: مع الزّمن الحاضر المفقود. تتّسم هذه المعاناة بالتمزّق بين الآخر (الغرب) والماضي، وكلاهما يسلبنا هذا الحاضر ويجعلنا نشعر بأنّنا لا نملك واقعنا المادّي: الأوّل (الغرب) بادّعاء تحديثنا؛ والثّاني بادّعاء الحفاظ على تراثنا وهويّتنا.

إنّ حداثتنا تطرح إشكاليّة المدلول وعلاقته بالدّالّ. فلئن كانت ثقافةُ الغرب تعرض لنا بنى حداثيّة دالّة تتعلّق بالخطاب الشّعري أو الرّوائي أو بغيرهما من فنون التّعبير (المسرح، الفنّ التّشكيلي..)، فإنّ السّؤال

الّذي يبرز حين ننفتح على هذه الثّقافة هو سؤال يخصّ المدلولات وعلاقتها ببناء واقعنا الحضاري في الزّمن الحاضر، وما يعنيه ذلك من استقلال وتحرّر وكرامة. من هنا كان اتّسام خطابنا الثّقافي بالمستقبليّة. ومن هنا أيضاً كان هذا الصّراع بين المستقبليّة والماضوية وهو صراع يبدو معه الحاضر كفجوة، كعلامة استفهام، كغربة، أو كبحث عن هذا التّلاؤم أو التّساوق بين الأداء التّعبيري وحكايته الّتي يحكيها.

إنّ حداثتنا هي حداثة مأزقيّة، فهي تنطوي على مدلولات الغائب والمفقود في الحاضر، المهاجر في حلم المستقبل؛ وعليها (على حداثتنا) أن تبدع خطابها في علاقة مع التّحديث السلبي، مع معنى الغياب، مع عيش هذا الحاضر في مادّيته الإيجابيّة؛ أو لنقل إنّ على حداثتنا أن تبدع خطاباً يمارس فعلَ التّحويل النّقدي للواقع التّحديثي.

ليست الحداثة مجرّد تحرير الشّعر من وزنه، بل هي رؤية للعالم مبدعةٌ ومميّزة.

أميل إلى القول: إنّ تجربة الشّعر الحداثية لم تندرج كلّها في التّقليد، وأنّها كانت في البدايات متعثّرة. أذكر مثلاً أنّ أمين الرّيحاني حين أطلق فكرة الشّعر الحرّ في **هتاف الأودية** كان التعثّر والتّقليد ظاهرين. هناك معاناة حقيقيّة في كيفيّة التّعبير عن واقعنا الاجتماعي في شرطه الخاصّ وفي صياغة أدائه الحداثي. إن تحرّر الشّعر من الأوزان مثلاً يبدو أحياناً من الأمور السّهلة، لكنّي لا أعتقد أنّ الحداثة هي في مجرّد تحرير الشّعر من وزنه. الشّعر هو رؤية للعالم، وهو في الوقت ذاته بنيةٌ تعبيريّة عن الواقع؛ والحداثة هي في إبداع بنية خاصّة ومميّزة لهذه الرؤية، أو إنتاج أداء متميّز بلغته وبأسلوبه.. وقد تجد صعوبةُ الأداء الحداثي أحدَ أسبابها الموضوعيّة في طبيعة الواقع التّحديثي الّذي أشرت إليه، وقلتُ إنّه يتّسم بطابع الغياب أو السّلب وعدم الحضور المادّي، وغيابه سواء في حلم المستقبل أو في تقديس الماضي كعلامة على وجودنا في هذا الحاضر. هكذا كانت حداثة الشّعر تحيل المدلولات إلى مرجعيّة أيديولوجيّة بدلاً من أن تتفتّح على أُفقها وتميُّزِها.

*** كيف يرتبط واقعنا الّذي يعاني من مشاكل التخلُّف والتبعيّة والعشوائيّة في التنظيم بأدبنا وثقافتنا اللّذين يحاولان إقامة حداثة تجاري حداثة الآخر؟**

□ نحن لم نبنِ بعدُ نهضَتنا (بما تعنيه النّهضة من تحرُّر واقعنا الاجتماعي من التبعيّة والاستبداد، ومن سيطرة على مواردنا واستثمارها لتقدّمنا ولإقامة العيش العادل والكريم). والأدب ـ أو الفنّ ـ تعبير. فلئن كان هذا التّعبير لا يحاكي الواقع، وهو لا يحاكيه، فإنّه مرتبط به بشكل من الأشكال. نحن عالم قديم، حضارتنا في تراثنا، وأنت لا تستطيع أن تتماهى بتراثك أو أن تعيش في زمنه. ولو تأمّلنا في حضارة هذا الحاضر لفهمنا القلق الّذي يعتري أشكال التّعبير عندنا.

تأمّلْ في عمارتنا، في أحيائنا السّكينة، في أسواقنا، في النّاس ومظاهرهم وسلوكهم، تلاحظْ مظاهر من فوضى، من خليط، من تداخل غير مستقرّ، وبدون صياغة. إنّ معالم الفقر والهلهلة (والانقطاع في السّياق المديني) واضحة، وهي في مجاورتها لمعالم تناقضها تشكّل انقطاعاً في هذا السّياق المديني.

إنّ أدبنا وفنّنا يطمحان إلى أن يكونا حديثين وهما بذلك يعانيان غربتهما، لا عن تراثهما وحسب، بل عن حاضرهما أيضاً. لكنّ الأدب في معاناته هذه الغربةَ يتشكّل بناء حداثيّاً يقول، لا حلمَ المستقبل وحسب، بل يسهم أيضاً في صياغة معاني الحاضر.

*** في ظلّ هذه الغربة نلاحظ أنّ اللّغة الشّعريّة أظهرت هذه المعاناة بشكل أكثف ممّا أظهرته الرّواية. كيف نفسّر هذه الظّاهرة؟**

□ يتلألأ سؤال الوجود في الشّعر أكثر من تلألئه في الرّاوية. فالشّعر يتعامل مع الوجدان أكثر ممّا تتعامل معه الرّواية، كما يتعامل بشكل عام مع الحبّ؛ والحبُّ يطرح ـ حين يكون أكثر من مجرّد غزل أو تغنٍ بجمال المرأة ـ مسألة الموت.

والشّعر تراث، أي أنّه لا يبدأ في نهضتنا، بل هو، حتّى في تجريبه التّحديثي، ينطلق من رصيد غني موجود في الذّاكرة الثّقافيّة. وهو لذلك لا يغرق في البحث عن أدواته، غرقاً قد يصرفه عن أسئلة الوجود الكبرى. أضفْ أنّ ملامسة هذه الأسئلة تتطلّب درجة عالية من التملّك لأدوات التّعبير..، وهو تملّك يساعدها على التحرّر من الغرق في حدود اليومي، ويساعدها أيضاً على الارتقاء بهذا اليومي إلى فضاء كوني يتقاطع فيه البشريُّ والإنسانيُّ، التّفصيليُّ الجزئي والشّمولي.

السيّاب واحدٌ من هؤلاء الشّعراء الّذين لملموا جزئيات اليومي الاجتماعي في معاناة النّاس الخاصّة ورأى إليها في بعدها المأساوي الّذي يطرح مسألة الوجود في هذا العالم، ذلك المأساوي الّذي يخصّ الإنسانَ في كيانه وفي معنى حياته.

ثمّة شعراء عرب آخرون، غير السيّاب، تَمَثّلوا هذا السّؤالُ في شعرهم، أو ارتقوا بالتّعبير الشّعري إلى سؤال الوجود هذا: السّؤال الّذي يطرح علاقةَ الحبّ بالحياة والموتِ والكتابة. وهو سؤال غالباً ما ينغلق على ذاته، لأنّ الكتابة غالباً ما تنكشف عن وهمها، عن تواطئها الجميل مع الحياة في هزيمتها للموت.

*** كيف تنظر يمنى العيد إلى الرواية العربيّة كبنية ثقافيّة متميّزة على صعيد الرواية العالميّة؟ وماذا عن الرواية اللبنانيّة وهذا المفهوم الذي طرحته في كتابك الأخير؟**

□ هذا السّؤال يجد جواباً له في معظم ما قدّمتُ من كتب وبخاصّة في **الرّاوي: الموقع والشّكل** ثمّ في كتابي الأخير **الكتابة: تحوّل في التحوّل ـ مقاربة للكتابة الأدبيّة في زمن الحرب اللّبنانيّة**. ولذا أكتفي هنا بالقول إنّ الرّواية العربيّة تحقّق أكثر فأكثر تميُّزَها لا في حدود الحكاية

أو باعتبار ما يخصّص الشّخصية والحدثَ والمكان ـ وهو ما كانت عليه روايات نجيب محفوظ في الفترات الأولى من سيرته الرّوائيّة وفي الثّلاثيّة بشكل خاصّ ـ بل هي تحقّق هذا التميُّزَ بوصفها خطاباً روائيّاً بدءاً من موسم الهجرة إلى الشّمال وميرامار ونجمة أغسطس وصولاً إلى بعض روايات الحرب اللّبنانيّة.

لقد امتلكت اللّغةُ العربيّة تقاليدَ روائيّة، وأظهرت الرّوايةُ العربيّة قدرتها على الاتصال بالعصر وقضاياه الأساسيّة. وهي بذلك تتحرّر من تقليد الرّواية الغربيّة الّذي وقعتْ فيه في البدايات.

أمّا في ما يتعلق بالرّواية اللّبنانيّة فثمّة سؤال يطرح: ماذا نقصد حين نقول رواية لبنانيّة أو حين نقول رواية عربيّة؟ هل يمكن تنسيب الخطاب الرّوائي إلى غير لغته؟ هذه مسألة مربكة وهي تشير إلى تداخل أو إلى إسقاط السّياسي على الفنّي، لكنّ هذا الإسقاط لا يعفينا من تدقيق المفهوم أو تحديد المصطلح.

في محاولة لرفع هذا الإرباك تناولتُ هذه المسألة في فصل من كتابي الأخير، وخلصتُ إلى القول إنّ العمل الرّوائي يتخصّص بالحكاية (الأشخاص، الحدث، المكان) أي يتخصّص بمحليّة اجتماعيّة لبنانيّة أو مصريّة... إلخ. لكنّه كخطاب فنّي يتجاوز هذه المحليّة إلى الكوني. ويتحقّق هذا التّجاوز بالإفادة من التّجربة الرّوائيّة العالميّة باعتبار كونيّة المفاهيم أو التّقنيات الّتي تميّز الرّواية كجنس أدبي أو كخطاب فنّي.

أمّا انتماء الرّواية فهو للُّغة الّتي تُكتب بها، بغضّ النّظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان، إلى هذا المجتمع أو ذاك. فاللّغة ذاكرة مشتركة بين النّاس الّذين يتكلّمونها ويكتبون بها (وحتّى الّذين يقرأونها)، وهو ما يؤدّي إلى دخول الحكاية في ثقافة هذه اللّغة. لكن داخل كلّ لغة لغات تتشكّل بوعي اجتماعي معيَّن، وتعبِّر عن منظور تاريخي تنهض به الحكاية كخطاب روائي

لقد ازدهرت الرّواية في لبنان زمنَ الحرب لأنّ الأحداث وما ترتب عليها من معاناة شكّلت مادّةً سرديّةً متنوعة حادّةً وغنية بدلالاتها. كنّا قبل الحرب نقول إنّ عالم المجتمع اللّبناني عالم صغير وأنّ تجربته الاجتماعيّة كبلد مستقلّ مازالت حديثة. وكان هذا الواقع يفسّر قلّةَ النّتاج الرّوائي. وبغضّ النّظر عن صحّة هذا التّفسير أو عدمه، فإنّ ما يلفتنا هو إقبال الكتّاب اللّبنانيّين على الكتابة الرّوائيّة أو التّجريب الرّوائي. ويمكن القول إنّ هذا التّجريب يكشف عن محاولة لبلورة أسلوب سردي حداثي يتّسم بشكل خاصّ باللّعب الفنّي ـ الدّلالي على السّياق الزّمني **تكثيفاً وتحويراً لنظام التّوالي الواضح** الّذي غلب بالعام على الرّواية العربيّة. هذا الأسلوب ساعد على كتابة رواية قصيرة عن حرب طويلة تعجّ بالأحداث؛ وهذا أمر يظهر نوعاً من المفارقة تتمثّل في حكاية ضخمة طويلة يحكيها خطابٌ قصير.

لقد قدّمت التّجربةُ الرّوائيّة اللّبنانيّة أعمالاً لافتة. وهي على تنوّعها واختلاف مستوياتها تسهم في إغناء تقاليد روائيّة عربيّة.

مازالت الرّواية العربيّة أقلَّ صلابةً من الرّواية الغربيّة!

أمّا بالنّسبة إلى الرّواية العربيّة ككلّ، فهي روايةٌ شعريّة لا بمعنى عُنْصُري الموسيقى والصّورة الشعريين، بل بما للغة السّرديّة من حرارة وتدفّق. لغة السّرد في الرّواية الأوروبيّة مثلاً أكثرُ برودة، فقد قطعت هذه الرّواية مع تراثها الشّعري؛ أمّا الرّواية العربيّة فإنّها لم تقطع مع هذا التّراث حتّى الآن، ومازالت تحتفظ منه بنزق الشّعر، بتوتّره؛ وهذه ليست صفة سلبيّة وأنا لا أقصد هذا بل أرصد هذه الخاصيّة، وربّما وجدتُ فيها سمةَ تمييز لفنيّة الرّواية العربيّة. هذا من ناحية اللّغة. أمّا من ناحية البناء، فالرّواية العربيّة مازالت أقلّ صلابةً من الرّواية الغربيّة. أنت لا تقع على بناء روائي عربي راسخ، أو حامل لقدرات الرّواية الغربيّة من التّشعب والاتّساع، اتّساع عالمه المتخيّل. فهو عالمٌ مديد لكنّه غير خطّي، أي هو سرد قادرَ على الحفر واكتشاف التّفاصيل والخبايا، ومتّصل بجذور المعاني الكبرى الّتي تخصّ **الوجود**. إنّ الرّواية العربيّة صورة لوجود أكثر ممّا هي سؤال ومعنى عميقٌ له... ربّما لأنّ هذا الوجود، وجودنا، مازال بمثابة الصّورة أو مازال قبل الوجود، وهو بذلك معاناة غير مستقرّة لواقع يتكوّن، ولحياة تبني حاضرها.

*** مادّة كتابك الجديد تتحدّث عن علاقة الكتابة بالحرب بعد وقوعها. لكنّنا نريد أن نسأل عن علاقة الكتابة والثّقافة بشكل عام بالحرب قبل أن تقع. ما هو الدّور الّذي لعبته الثّقافة في هذا الحقل؟ هل أسّست للحرب، أو حاولت تجنُّبها؟**

□ تناولتُ ـ في الكتاب ـ تحوُّلَ الكتابة في إطار مسألة نظريّة تشغلني شخصيّاً في كتاباتي النّقديّة، تتمثّل في كيفيّة حضور المرجعي حضوراً داخلياً في النّص، وأثره في تغيّر أنساق التّعبير، أي الخصائص الفنيّة للنّص. وسؤالُكَ يضمر توجهاً موجوداً عندي في عدم إهمال المسألة الفنيّة في كلامنا على الاجتماعي أو العكس، وفي أن يبقى هناك كلام على هذه العلاقة دون السّقوط في المرجعيّة: أي دون السّقوط في كلام اجتماعي أو تقويم الموقف من خارج الأدبي، وفي الوقت ذاته عدم الكلام عن الأدبي حتّى السّقوط به إلى مجّانيّة الأدب وشكلانيّته.

في إطار هذا البحث الّذي اتخذتُ فيه نصوصَ الحرب متناً لهذا السّؤال وجدتُ أنّ من الضّروري الكلام على التحوّلات قبل الحرب. فعدتُ إلى **الرّغيف** لتوفيق يوسف عوّاد، ولبعض أعمال جبران، وتناولتُ مفهوم البطل، وتناولت الموقف بوضوحه وثباته. وحين انتقلتُ إلى مرحلة السّتينيّات ـ وهي مرحلة ما قبل الحرب ـ اعتبرتُها مرحلةً ثانية من التحوّل المرتبط، بدوره، بمواقف سياسيّة ورؤى اجتماعيّة معينة، والمنظور فيها قائم من خلال علاقتها بمرجعيتها. لقد

أشرتُ إشارة غير مقصودة لذاتها إلى هذا النهوض الاجتماعي الّذي تتحدّث عنه: من تكوّنٍ للأحزاب والاعتراف بها، إلى التّظاهرات الّتي جرتْ، ودور النّقابات ووظيفتها.. بالإضافة إلى العلاقة فيما بينها. لكنّ لي ملاحظتين على سؤالك: الأولى أنّه يعتبر الثّقافة واحدة، فلا يتناولها بوصفها تيّارات فكريّة أو رؤى اجتماعيّة أو مواقع مختلفة؛ وبهذا المعنى أرى أنّ الثّقافة صراع، صراع بين عدّة تيّارات.. والكلام على الثّقافة هو، في الوقت نفسه، كلام على هذا الصّراع. وأمّا ملاحظتي الثّانية فهي أنّك تعتبر أنّ الوظيفة الثّقافيّة وظيفةٌ تُعنى مباشرةً بالتغيير، وكأنّ التّغيير رهن بالموقف الثّقافي. غير أنّ الثّقافي يساعد ـ في رأيي ـ على التّغيير، لكنّه ليس العاملَ الوحيد: فهناك السّياسي والاقتصادي والدّيني.. إلخ. وهناك أكثر من خطاب في المجال الثّقافي؛ وقد يكون الأدب من أكثر هذه الخطابات تقدماً باعتباره إبداعاً لأنّ الإبداع يلامس الحقيقي، أو هو أكثرها ارتفاعاً عن الإيديولوجيّا الدّوغمائيّة الضّيقة العمياء. الأدب هو، ككلّ فنّ، قرينُ الصّدق والإخلاص. إنّه شفيع كلّ حقيقة تخصُّ تقدّمَ الإنسان وترفع عنه الظّلمَ وتنير له سُبُل التّغيير من أجل حياة أفضل.

مسؤوليّة الخطاب السياسي عن الحرب أكبر من مسؤوليّة الخطاب الأدبي.

إذا أخذنا هاتين الملاحظتين بعين الاعتبار أمكننا أن نسأل:

هل كانت الحرب نتيجةً لمثل هذه المواقف الثّقافيّة؟ وهل يتحمّل الخطابُ الأدبيُّ الطّليعي، ذو المضمون الوطني، وذو الطّابع الاستشرافي مسؤوليّةَ الحرب؟

أعتقدُ أنّ الخطاب السّياسي يتحمّل مسؤوليّة أكبر من تلك الّتي يتحمّلها الخطابُ الأدبي. ولا يمكننا في هذا الصّدد أن ننسى واقع لبنان السّياسي: لا يمكننا أن نغفل بِمَ ارتبط استقلالُ لبنان، ولا منطلقاتِ قيامه دولةً مستقلّة.

لقد وقع الانتدابُ الّذي ترك بصماته على السّياسة والثّقافة؛ ثمّ حلّ الاستقلالُ الّذي لم ينجُ معه وضعُ لبنان من أثر هذه البصمات. فالنّظام السّياسي الّذي حكم البلد بقي في وجه هامّ منه تحت أثر الدّول الخارجيّة. وقد تجلّى ذلك في الصّراع الّذي لم يهدأ حول الموقف من العروبة والوحدة واللّغة والثّقافة والهويّة.

نظلم الخطابَ الأدبي إذا اعتبرناه مسؤولاً أوّلَ، أو إذا وضعنا مسألةَ التّغيير في حدود إرادة المثقّفين والثّقافة، أو حتّى في حدود كتاباته. فاعليّة هذه الكتابات في جمهور يعيش مرحلة التّعلم ويتلقّى بسهولة ـ رغم حسّه العفويّ بالحقائق ـ رسائلَ القادة الدّنيويين والدّينيّين دون وعي نقدي (لأنّه يجد فيها، غالباً، حمايةً له).

*** صحيح ما تقولينه. لكن لا ننسَ أبداً العلاقةَ بين كلّ عناصر تشكيل الخطاب الأدبي، ولاسيّما في لبنان السّتينات. فكثير من الأمور نظّمتها السّلطةُ لأغراض محدّدة، لكنّها لم تستطع أن تحدّها فعليّاً. ولنأخذ مثلاً: الجامعة اللبنانيّة.**

□ خلال ما يزيد على ثلاثة عقود ـ أي منذ العام ١٩٤٣ وحتّى العام ١٩٧٥ (بدايات الحرب) ـ كانت هناك سلطة سياسيّة تحكم البلد، وكانتْ هناك معارضةٌ لتوجّهات هذه السّلطة بالعام. ذلك أنّ هذه التوجّهات لم تكن توجّهات رئيس الجمهوريّة وحده ولا توجّهات مجلس النّواب أو مجلس الوزراء وحدهما. بل كانتْ هناك سياسةٌ تحدّدها مجموعةٌ من العلاقات العربيّة والدّوليّة. وكان الصّراع الدّاخلي يتأثّر بهذه العلاقات.. وهكذا حصل الانفجارُ المحدودُ عام ١٩٥٨، ثمّ تدفّق الفلسطينيون إلى لبنان بعد أيلول ١٩٧٠، وكانت إسرائيل عدواً لفريق وصديقاً لآخر..

يجب أن لا ننسى هذه الشّبكة من العلاقات المتداخلة والمتناقضة. أعتقد أنّ الحرب لم تقع بسبب قصور الخطاب الأدبي. بل يمكن القول إن الخطاب الأدبي أسهم في تغييرات نوعيّة في الوضع الثّقافي والوعي الاجتماعي.. وكان البلد بفضل هذا الوعي يتّجه نحو اللاّطائفيّة، نحو التوحّد الأهلي في وطن مستقلّ، شعاراتُهُ تتعلق بالنّهوض الثّقافي وبتحسين الوضع المعيشي وبالتأكيد على بناء حضارة متقدمة على كلّ الصّعد. وكانت الجامعة اللبنانيّة مركزاً لهذا التّحويل الوطني النّهضوي، مركزاً يترك أثره على التّعليم الثّانوي، على مستواه وتوجّهاته.. ويطرح في الوقت نفسه أسئلة عن ضرورة تحوّل سوق العمل بما يتلاءم ووظيفةَ الجامعة ويفتح أبواب التخصّص فيها على مجالات العلوم المتنوّعة (طب ـ زراعة..) والحديثة.

كان لبنان يتشكّل، بمؤسّساته، وطناً لجميع أهله. وكان التطوّر في مجال الاقتصاد والإنتاج الزّراعي والتّجارة هو همّ النّاس وهدفهم وهو حلم الثّقافة والمثقّفين. وكان للحركات العماليّة والنّقابيّة، وما شكّلته من معارضة، وزنُها.

كان الوطن الصّغير يتطوّر نحو إثبات وجوده كوطنٍ ديمقراطي تتمتّع فيه الأحزابُ السّياسيّةُ ـ على اختلاف مواقعها الفكريّة ـ بالحريّة؛ وتجد فيه الصّحافة، على تنوّع انتماءاتها الثّقافيّة، مكاناً لها..

وفي مواجهة هذا التحوّل، وهذه المكتسبات الّتي حقّقها نضالُ المثقّفين الوطنيين في مجال السّياسة والأدب والفنّ والممارسة وفي ما ينتجه الفكر وفي ما تنتجه اليد، كانت الحرب. كانت الحرب ضدّ هذه الثّقافة وضدّ هذا التوجّه السّياسي، وضدّ هذا الواقع النّاهض على أسس مدينيّة ـ ديمقراطيّة... وليس من قبيل العبث أن يتمّ تدميرُ المؤسّسات التعليميّة ومراكز الاقتصاد والصّناعة وبنى المجتمع التحتيّة. لقد استُهدفت الجامعة اللّبنانيّة بأكثر من شكل: نُهبت وخُرِّبَتْ وقُسِّمت،

أي قُضِيَ على وحدتها وعُطِّلتْ وظيفتُها في توحيد البلد وفي تحويل المجتمع إلى مجتمع مديني لاطائفي..

وكان الأفظع هو الإلحاح على إيقاظ العصبيّة الطّائفيّة وإشعالها بنار الحقد والكراهية والانتقام.

لقد كانت القوى الّتي خاضت الصّراعَ الدّيمقراطيَّ وحققّتْ مكاسبَ كثيرة قوى تقدميةً مختلفةَ الاتّجاهات ومتنوّعةَ المواقف. وكانت هذه القوى تراقب تقلُّصَ الهامش الدّيمقراطي عند حكم يقوم على مقولة «قوّة لبنان في ضعفه».. وكانت الخيارات ضئيلة: إمّا أن يتفجّر كلُّ شيءٍ بالحرب ـ أي إمّا أن تصل التّناقضات إلى حدّها الأقصى فتنفجر ـ وإمّا أن يكون على أحد الطّرفين أن يتنازل للآخر، فتقبل السّلطةُ السّياسيّة بالتحوّل، أو تلجم عمليّة التحوّل هذه.. ولعلَّ العوامل الخارجيّة أفادت من هذا الواقع أو أسهمت من منطلقاتها، في عمليّة التّفجير... وهذا يعني أنّ الحرب لم تكن تماماً مفاجأة لعين المراقب والعارف بطبيعة الصّراعات، وإنْ كان عنفُ الحرب واستمرارُها على النّحو الّذي استمرّت به أكثرَ من مفاجئ؛ بل كانا من الأمور المرعبة والفظيعة.. وهكذا فحين وقعت هذه الحرب كانت تتخذ، بعنفها، طابعَ المفاجأة، وحين قُسّم البلدُ لم تكن المعارضة قادرة على صياغة مشروع نقيض للمشروع الطّائفي.. وكان هذا من قبيل المؤشّر على الأثر المفاجئ وعلى العنف الّذي شلَّ القدرات على تقديم البدائل لحرب تهدم كلّ شيء.

*** وما هو المطلوب من القوى السّياسيّة، وهي قوى نضالُها قائم على مستوى الكلام؛ وأمّا البناء فهو على مستوى الواقع الاجتماعي؟**

□ هذه القوى السّياسيّة.. ماذا كانت تملك من قدرات؟ أن تنشئ جيشاً؟! ليس بمقدورها أن تتجه للمقاومة؛ غير مسموح لها، وإن كان هنالك من لوم، فهو لوم يذهب إلى بدايات الحرب أو قبلها بقليل..

عندما بدأت زمام الأمور بالتّفلت، لم يعد هناك من قيود؛ سار الكلُّ على هواه. هنا تبدأ المسؤولية. فهناك القوى الموجودة على الأرض وهناك ما هو أقوى منها. لا تنسَ أنّ هذه القوى كانت تتحرّك ضمن إطار عربي وكانت في مأزق أن تكون مع بعض القوى العربيّة أو أن تكون ضدّها. وهذه مشكلة ليست بسيطة، وكان لها امتدادها على الأرض اللبنانيّة.

لكنّ هذا لا يعني أنّه لم تكن لدينا مشاكلنا الخاصّة. لماذا لم تُبنَ ملاجئ خلال الحرب لنطلب حينها من أهل الجنوب المقاومَة؟! كيف كان يُسمح لبعض العناصر الفلسطينيّة بالاعتداء على المواطنين اللّبنانيّين؟! كيف سُمح بالسّرقة والنّهب والتدمير؟! هذه أخطاء لا يمكن أن يتجاهلها أحد؛ الدّامور سُرِقَتْ بعد انتهاء المعركة عام ١٩٧٦. كانت هنالك قوى رفضت هذه التّصرفات لأنّها أخطاء فادحة لا تشرّف الثّورة. ولا أريد تحميل المسؤولية لفريق دون الآخر. لكنّ الحركة الوطنيّة من موقعها كمدافع مسؤولةٌ أكثر من غيرها. وهذه الأمور وغيرها تناولها الأدب، ووقف الأدب ـ وبخاصّة الرّواية ـ موقفاً نقديّاً وجريئاً منها، وهنا لا نستطيع تحميل الخطاب الأدبي مسؤوليّة لا يستطيع حملها ماديّاً. الأدباء والكتّاب مهمّتهم الكتابة والكشف، وهذه مهمّة نقديّة قام بها عدد من الأدباء المبدعين.. علماً أنّ بعض الأدباء كانوا مقاومين وحمل بعضهم السّلاح أيضاً.

*** شددتِ الممارسةُ النّضاليّةُ قبل الحرب على العامل الاقتصادي المحدِّد للصراع في أشكال تمظهره السّياسيّة والثّقافيّة. واليوم يغيب العاملُ الاقتصادي عن الخطاب النّضالي رغم أنّه بات يتمظهر كصراع اقتصادي.**

□ إنّ التحرّر الوطني مرتبط، في اعتقادي، بالتحرّر الاجتماعي. ولئن كان الأوّل يطول، بشكل مباشر، السّلطةَ السّياسيّة ويَسِمُ النّضالَ بطابع سياسي ظاهر، فإنّ الثّاني يلتفت إلى القضايا الاجتماعيّة ويطرح أسئلةً على الأوضاع المعيشيّة والاقتصاديّة.

في لبنان كان الوضع حسّاساً بالنّسبة لطبيعة السّلطة السّياسيّة، وللنظام. وإذا كانت الثّورات الاشتراكيّة الّتي قامت في بعض البلدان العربيّة، وخاصّة الثّورة النّاصريّة، قد شكّلت عامل قوّة للنضال السّياسي وخوّلته الجرأة والتقدّم، فإنّ التحرّر الاجتماعي (وقوامُه العامل الاقتصادي) بقي في لبنان، قبل الحرب، السّبيلَ الأكثر معقوليّةً في ممارسة عمليّة التّغيير... ذلك أنّ لبنان عرف في السّبعينات نمواً اقتصادياً ملحوظاً تمثّل في ازدهار الصّناعات الصّغيرة، وفي وفرة النّتاج الزّراعي ونشاط الحركة التّجاريّة وتمركزها المصرفيّ القوي؛ وكان الخطاب الثّقافي لا مجرّد تعبير عن هذا الواقع، بل كان أيضاً يرى في هذا النّمط من الصّراع مساراً قادراً على تحقيق عمليّة التّغيير، أو عمليّة التحرّر الوطني، في ملازمة مع التحرّر الاجتماعي.

لقد بدا التحرّرُ الاجتماعي للوعي الثّقافي في لبنان ركيزةً ماديّة ـ اجتماعيّة يقوم عليها التحرّر الوطني.. أو ركيزة تلازم مسألة التحرّر الوطني وتطرحه.

ربّما جاءت الحرب لتفجير هذه الرّكيزة، أو للحؤول دون الوصول بها إلى التحرّر الوطني. وإلاّ فكيف نفسّر موقفَ النّظام الأميركي من هذه الحرب؟ وكيف نفسّر ما وصلنا إليه من خراب يبقى ـ أيّاً كان دورُ العامل الدّاخلي أو الصّراع المحلي الأهلي ـ غيرَ منفصل عن العامل الخارجي، عن إسرائيل وحربها علينا؟

نحن اليوم نفكّر بالبناء، وبلقمة العيش، ولابدّ لهذه أن توجد كي نناضل.. ومع هذا فأنا لا أرى أنّ العامل الاقتصادي يغيب عن الخطاب النّضالي. فهناك من يطرح أسئلة، بل ويتخذ موقفاً من التحوّلات الاقتصاديّة الّتي تجري في إطار النّظام العالمي وفي إطار يُرسم ويفصَّل لبلدان المنطقة في حدودها الشّرق أوسطيّة، والخليجيّة والتركيّة وفي حدود الدّور الأساس الّذي يهيّأ لإسرائيل. لكنّنا اليوم لسنا ـ لبنانيّاً وعربيّاً ـ في الموقع القوي.. إنّ خسارتنا، وخسارة العرب المستمرّة، فادحة؛ وفي هذا الواقع تبرز أهمّيةُ العامل الثّقافي.

علينا أن نكون واقعيين أي متبصّرين بالحقائق الّتي تحكم واقعنا

لنعمل بكلّ قدراتنا وانطلاقاً منها لتغييرها.

*** هناك ملاحظة أشرتِ إليها في كتابك الأخير، وهي أنّ المقاومة لدينا بقيت ممارسة على الصّعيد العملي، لكنّها لم تتشكّل بوصفها خطاباً ثقافيّاً مقاوماً.**

□ لابدّ من العودة، في هذه المسألة، إلى السّياق الّذي ورد فيه ما تعتبر أنّي قلته، أو أشرتُ إليه. وبالتذكّر أُوضح أنّني ـ في صدد كلامي على الموقف من العدو الإسرائيلي، أو من الاجتياح والاحتلال الإسرائيليّين ـ أشرتُ إلى أهمّيّة المقاومة الّتي شهدناها من قِبَل أكثر من فريق، أي من قِبَل مواطنين ضحُّوا بحياتهم دفاعاً عن لبنان.

وبالمقابل أشرتُ إلى أنّ الخطاب الأدبي ـ الثّقافي ركّز على الحرب الأهليّة، أو على الاقتتال الدّاخلي. وبهذا المعنى بدت المقاومة ضدّ الخارج أقلّ حظاً في هذا الخطاب، وبقيت على صعيدها الفعلي أكثرَ أهمّيّة.

أضفْ أنّ ما قلته قصدتُ به الإشارة إلى التّداخل بين العامل الخارجي والعامل الدّاخلي في هذه الحرب. وبالتالي فإنّ العمل الأدبي في كلامه على هذه الحرب معنيٌّ بالنّفاذ إلى بنيتها العميقة، أي إلى هذه العلاقة باعتبار أنّ العامل الخارجي لم يكن مجرّد عامل إضافي في الحرب الأهليّة، بل كان ذا أثر مباشر. ولعلّه يمكن القول بأنّ الحرب الأهليّة كانت في وجه هامّ منها أثراً لهذا العامل الخارجي باعتبار القضية الفلسطينيّة وموقعها في الصّراع اللّبناني/ اللبناني وباعتبار الحضور الفلسطيني في لبنان وتذرّع إسرائيل به لضرب الأراضي اللّبنانيّة ثمّ اجتياحها ودخول بيروت.. وباعتبار الانقسام الطّائفي ـ السّياسي في الموقف من هذه المسألة..

*** ما هي برأيك مهمّةُ الثّقافة اليوم في عالم يصعب تغييره؟**

□ التّغيير فعل تاريخي لا يقتصر على جيلنا. نحن كجيل نعيش اليومَ نهايةَ مرحلةٍ بدأتْ بألَقِ النّضال القومي وانتهت بعدد من الهزائم: من الثّورة النّاصريّة، إلى الثّورة في العراق والجزائر، إلى هزيمة العام ٦٧، وحرب الخليج الّتي أبادت بنى تحتيّة هائلة في العراق؛ ومن الاستقلال إلى الحرب الأهليّة في لبنان، إلى هذا التّفتت داخل أكثر من بلد عربي على قاعدة الصّراع العقائدي الدّيني والطّائفي والأثني. فتحنا عيوننا على التعصّب للفينيقيّة والفرعونيّة والبربريّة، ولم ندركْ حتّى اليوم أنّ هذا التنوّع في الأصول والمعتقدات والتّقاليد يجب أن يوظّفَ لإغناء ثقافتنا لا لتدمير وجودنا. والسّؤال هو: كيف ندرك أهمّية تحويل الثّقافي لمناهضة السّياسي الّذي يستغلّ التنوّعات والفروقات كي يؤجّج الصّراعَ ويحوّله إلى سلاح ضدّي لا يتلاءم وطبيعةَ الثّقافة؟

نحن، في العالم القديم، ورثةُ ثقافة، أو ثقافاتٍ غنيّة متفوّقة بحكم تاريخها الطّويل. لكنّ نظمنا السّياسيّة نظمٌ متخلّفة؛ بمعنى أنّها نظم لبُلدان لم تحقّقْ ثورتها الصّناعيّة، ولم تنهض بأوضاعها الاقتصاديّة.. وهذا ما ينقل الصّراعَ في شكله الأساسي إلى المستوى السّياسي، ويفسح مجالاً لاستغلال كلّ الفروقات: فروقات المواقع والعقيدة.. وإبقائها نقاط ضعفٍ قابلةً للتفجير.

إنّ ما يسم السّلطة السّياسيّة عندنا، بشكل عام، هو القمع، وحكمُ الفرد أو غيابُ المؤسّسات الدّيمقراطيّة. من هنا تبرز أهمّيةُ دور الثّقافة باعتبارها قائمةً على المستوى الإيديولوجي الّذي يمارَسُ عليه الصّراعُ في بلداننا.

إذا كان جيلنا يعيش نهاية مرحلة مليئة بالهزائم، فإنّ علينا أن لا نورث للأجيال القادمة إحباطاتنا!

إنّ قول بعض المحبَطين بأنْ لا دورَ للثقافة هو قول يصبُّ في منطق سلطة القمع السّياسي نفسه. وإذا كنّا نحن كجيل نعيش نهايةَ مرحلة مليئةٍ بالهزائم فإنّ علينا أن لا نورث للأجيال القادمة إحباطاتِنا.. ولعلّ تكوين وعي ثقافي نقدي هو من المهمّات الأولى الّتي أرى أهمّيتها ووظيفتها في عمليّة التّغيير. نحن لا نستطيع، ولا ندعي أنّنا نستطيع، تغيير العالم.. وإنّما نستطيع أن نحرص على دور للثقافة، لثقافتنا لأنّها أقوى ما نملك اليوم من أدوات النّضال في عمليّة النّهوض والبناء.

لا تظنّ أنّني أتكلّم في ظلّ أضواء مشعّة، أو أنّي أعوم فوق مشاعر التّفاؤل. بل إنّي أرى المأزق الّذي نتخبّط فيه، وأعاني مرارة الهزيمة الكبرى.. وهل من مأساة أكبر من أن تعاين تاريخاً بدأناه مع عدو ضعيف، وكانت جيوشُنا العربيّة على بعد كيلومتر واحد من هزيمته، فإذا بنا اليوم ندفع حياةَ شبابنا وندفع من قوى إنتاجنا ومن ثرواتنا الطّبيعيّة، والكثيرَ الكثير من جهدنا الّذي نحتاجه لبناء نهضتنا... ندفع كلّ هذا من أجل تحرير كيلومتر واحد؟

نحن اليوم معنيّون بتحقيق الدّيمقراطيّة على مستوى أنظمتنا السّياسيّة، وعلى مستوى حياتنا الاجتماعيّة. والثّقافة معنيّة بهذه المهمّة. ولعلّها الثّقب ـ ولا أقول النّافذة ـ الّذي نبدأ منه عمليّةَ التّغيير...

الثّقافة معنيّة بطرح الأسئلة حول مشاركة النّاس في صنع مصيرهم، وحول سبل تملُّكِهِمْ معرفةً صحيحة بقضايا نموّهم وتقدّمهم في الحريّة والعيش الكريم. كما أنّ الثّقافة معنيّة بصياغة أجوبة، أو بالمشاركة في صياغة أجوبة تخصّ التّعليم والاقتصاد والسّياسة؛ أي تخصّ الوعيَ والسّلوكَ الاجتماعي ومستوى العيش وحريّة التّعبير.. وأعتقد أنّ في ثقافتنا أصواتاً تعمل في هذا السّبيل.

*** أغلب المثقّفين اليوم يرتبطون بالصحافة، فما هو تقييمك للواقع الثقافي اليوم في الممارسات الصحفيّة من نقديّة وإبداعيّة وغيرها؟ وكيف يؤثّر ذلك على المستوى الثقافي ككلّ؟**

لا أداوم على قراءة الصّحافة بمعنى أنّي لا أقرأ الصّحيفة يوميّاً و«أفلّيها» كما يفعل البعض، لذا فما لديّ هو محضُ انطباعات بعضها أوسع من سؤالك.

بدءاً أشير إلى أنّني أعتبر الصّحافة منبراً ثقافيّاً لأنّ الثّقافة لا تقتصر على ما تقدّمه «الصّفحات الثّقافيّة» في الأدب وغيره من الفنون، بل تتعدّى ذلك إلى الأخبار والتّقارير والتّعليقات الّتي تتناول المواضيع السّياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة. وأعتبر أنّ هذا كلّه يسهم في تكوين وعينا بواقعنا الرّاهن كما يتدخّل في تشكيل ذاكرتنا. من هنا تبرز أهمّيّة هذا المنبر؛ وتبرز في الوقت نفسه خطورته، لأنّ ما تقدّمه الصّحيفة يدخل في عالم الإعلام، أو في الإشاري المتخيّل، وفي التلقين دون حوار، ولاسيّما أنّ القارئ لا يتوفّر على مصادر المعرفة الّتي تتوفّر عليها الصّحافة. إنّ الاختيار والاجتزاء، وحجم المساحة، وموضعها على الصّفحة، والصّور.. كلّها أمور تتدخّل في صياغة المعلومة، وبالتالي في تكوين الوعي الثّقافي.

وأودّ تالياً أن أذكر بافتخار كيف استطاعت الصّحافة اللّبنانية أن تستعيد حضورها النّشط بسرعة بعد توقّف الحرب ودخولنا مرحلة الأمن الأهلي، وكيف أنّ بعض الصّحف استمرّت، خلال الحرب، بالصّدور رغم كلّ العوائق. لقد قدّمت هذه الصّحافة شهداء وساندت المواطنين المحاصرين والمقاومين ضدّ الاجتياح الإسرائيلي. ويجب أن نسجّل هذه المواقف الوطنيّة لصحافتنا.

الكتابة الصحفيّة الأدبيّة دخلتْ في معادلة «العرض والطلب» المحكومة بالسوق. وبعض الصحف تستغلّ معاناة الكتّاب الماديّة.

أمّا فيما يتعلّق بالثّقافة الأدبيّة في صحافتنا فنحن نلاحظ اهتماماً زائداً بما يتعدّى الرّواية والقصيدة: بالمسرح مثلاً، بالفنون التّشكيليّة، بالأدب الشّعبي، بالسّينما، وما تقدّمه الشّاشة الصّغيرة. والصّحافة بذلك تواكب النّتاج إعلاناً وتقويماً. ونحن في هذا الصّدد نلاحظ أنّ ثمّة تنافساً، وهو بلا شكّ صحّي، لكن تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التّنافس لا يخلو من حساسيّة ذاتيّة مبالغ فيها أحياناً: حساسيّة تصل بأصحابها إلى التّحيز، أو إلى ما يسمّيه البعض «بالشّلليّة». والصّحافة بذلك تسيء لا إلى أصحابها وأقلامها فقط، بل أيضاً ـ وهذا هو الأخطر ـ إلى الصّحافة ذاتها، إلى قيمها.

ما أودّ قوله من هذه الإشارة هو أنّ الإعلام عن الأعمال الإبداعيّة وتقديمها مسألة تتطلب الأمانة والصّدق، أي نوعاً من الأخلاق الملتزمة بالفنّي، بالحقيقي بعيداً عن كلّ حساسيّة ذاتيّة. ومثل هذه الأخلاق لا تمنع صاحبها من إبداء الرّأي والاختلاف. ثمّة أحياناً أخرى في صحافتنا الثّقافيّة شيء من التسرّع والارتجال والاستخفاف بالكتابة عن بعض الأعمال القيّمة. ربّما كان السّبب هو عدم الخبرة وقلّة المراس ومحدوديّة المعرفة لدى بعض الأقلام الّتي راحت الصّحافة تستعين بها بعد أن دخلت الكتابة الصّحافيّة «في معادلة العرض والطّلب المحكومة بالسّوق» وبعد أن عوملت الكتابة كسلعة. ولاشكّ أنّ الأقلام الجادّة الّتي لا تستجيب للتعاون مع الصّحافة أو لا تسهم بالكتابة في صفحاتها الثّقافيّة تتحمّل شيئاً من المسؤولية. لكنّ المسؤولية الكبرى هي في وضع اقتصادي يعاني منه الكتّاب وتستغله بعض الصّحافة بشراء هذه الأقلام أو بالتعامل مع سوق العرض وفق التّسعيرة الّتي تناسبها.

لعلّ هذا الواقع الّذي يبدو أحياناً مفروضاً على الكتابة والصّحافة (سياسيّاً أحياناً..) يفسّر ميل بعض الصّحف إلى ترجيح العرض والتّقديم على التّعليق والتّقويم كحلٍّ لمشكلة يشترك فيها أكثر من طرف أو يسببها أكثر من عامل.

*** من خلال تجربتك في الكتابة الأكاديميّة كيف تحدّدين القدرة على الفصل بين ما هو مطلوب أكاديميّاً كمادّة وبين الموقف الذاتي من الأكاديميّة بما هي معرفة في العامّ. وماذا عن موقفك الحالي من الأكاديميّة، خاصّة بعد أن صدّرتِ كتابك الأخير بالإعلان أنّه ليس كتاباً أكاديميّاً؟**

□ الأكاديميّة تعني التّوثيق والتّعليل والبرهان، أي تقديم مادّة حاملة لمصداقيتها. وهي بما تحمله من معلومات تعلّم، كما أنّها بتنظيم هذه المعلومات تنظيماً وظائفيّاً تشكّل منهجيّة. لكن قد تتعرّض الأكاديميّة للابتذال، أي قد تصبح مجرّد جمع ورصف للمعلومات الّتي يتلقّاها الطّالب (أيُّ طالب للمعرفة) كي يحفظها ويعود من ثمّة فيفرغها. فالأكاديميّة بذلك ليست تعلُّماً بل تعليمٌ أو تعليمٌ تكراريّ، أي سيّئ، يعادل كما نقول الحفظ الببغائي. كذلك قد تتقوقع الأكاديميّة أو معاييرها ومعلوماتها ضمن جدران الفضاء المكاني ـ الثّقافي الّتي تتحرّك فيه، وهو الجامعة بما تعنيه من تقاليد وأعراف. قد ينغلق هذا الفضاء على زمانه ويفارق الزّمن الخارجي المفتوح على مستجدات العلوم والمعارف والمناهج، أي على ما يمكن الاستضاءة به والإفادة منه لمواكبة حركة الحياة ومتغيرات التّاريخ. ذلك أنّه في هذا الفضاء الخارجي، أو في هذا الحقل الثّقافي العام وفي حوار الحياة والعالم، تنمو الأكاديميّة ويعيش خطابها حركة تجدّده وتألقه.

من هنا أشعر بأهمّيّة كسر الحدّ الأكاديمي وبضرورة فتح ثغرات أو نوافذ في جدران عالم الأكاديميّة من أجل تنشّق هواء الحياة والنّفاذ إلى تراثها وعيش ديناميّتها. هذا ما ناضل من أجله طه حسين الأستاذ الجامعي والنّاقد المنهجي الّذي كان في كلّ ما كتب مؤكّداً على علاقة اللّغة بالحياة.

إنّ الأكاديميّة معرّضة، بشكل عام، للجفاف، وهي عندنا معرّضة بشكل خاصّ للتقليد وللمحاكاة وللتكرار.. كما أنّها تنزع بحكم غياب الدّيمقراطيّة وبسبب القمع إلى تقديس البداهات وعدم المساس

بالمسلّمات، وبالتالي إلى النّفور من النّقد وإلى الرّكون لإيديولوجيّات ضيّقة متعنّتة سلطويّة كارهة لكلّ ما هو سواها. أضِفْ أنّ الطّلاب يميلون عندنا بمعظمهم إلى الحفظ الّذي يطفئ إمكانيات العطاء عندما يقتصر العلم عليه؛ والطّلاب في ميلهم هذا لا يؤشّرون إلى ضعفٍ بشريّ أو قلّة ذكاء بل إلى طبيعة مناهجنا التّعليميّة وإلى أوضاع اجتماعيّة تفاقمت في لبنان بسبب الحرب. . وهذا ما يعرّض الأكاديميّة للسّكون.

لنذكر أنّ الطّالب عامل تحويل أساسي في نمط البنية الثّقافيّة ـ الاجتماعيّة. لذا تبرز ههنا مسألة تحديث مناهجنا وتكوين وعي نقدي أو قارئ نشط لا يكتفي بالتلقّي بل يحاور من موقع منفتح ومعاين بمعرفة، بعقل، بمنطق يستوعب معنى اللّحظات التّاريخيّة ومقوّمات التّقدّم الإنساني العادل. إنّ تكوين مثل هذا الوعي مسؤولية في أعناقنا نحن الأساتذة والمعلّمين والمثقّفين والكتّاب. الأكاديميّة في بعض كتبي، خاصّة في كتابي **تقنيات السّرد الرّوائي**، كانت بقصدٍ منّي، بوعي واضح. كانت لتقديم الحديث من المعارف الّتي يجهلها ـ كما لاحظت وفي حدود تجربتي ـ الطّلاب: فنحن نراهم يردّدون بعض المفاهيم والمصطلحات دون أن يفقهوا معناها، أو دون أن يدركوا استخداماتها السّياقيّة. إنّ هؤلاء الطّلاب أو بعضهم يشكّلون مشروع كتّاب. لذا فإنّ جهلهم، أو عدم دقّتهم في الفهم والاستخدام سينعكسان على مستوى الثّقافة العام. وهنا الخطورة. وهنا تبدو الأكاديميّة ـ التعليميّة ضرورة.

*** بعد نيلك جائزة «سلطان العويس الثقافيّة»، هل تعتبرين أنّ هذا يمكن أن يؤثّر عليك وعلى إنتاجك النقدي، خاصّة بعد ازدياد ظاهرة الجوائز وعلامات الاستفهام الكبيرة حول كثيرٍ منها؟**

□ هذه الجائزة لا تقدّمها سلطة سياسيّة بهدف ما، أو من موقع منحاز لموقف سياسي ما، بل يقدّمها كما علمت شاعر هو رجل ثري ثروته تراثيّة من اللّؤلؤ.

طبيعي أن يرفض بعض الكتّاب الحقيقيّين جائزة تلزمهم بموقف أو تحملهم على التّنازل أو على المساومة بوجدانهم، أو بالحقائق الّتي يناضلون من أجل إعلائها. طبيعي أن يرفض مثل هؤلاء الكتّاب جائزة تسيء إليهم وإلى الكتابة أو إلى حقيقي الكتابة. ولو كانت الجائزة الّتي نلتها كذلك لرفضتها أو لما قبلت بترشيحي إليها. إنّ لجائزة مؤسّسة العويس الثّقافيّة استقلالها المادّي والتّقويمي، أي المؤسّسي، وهذا أمر غدا معروفاً وبشكل رسمي لكلّ من اطلع على شروط هذه الجائزة وعلى أسماء الفائزين بها. أشعر بعد نيلي لها بأنّي مازلت قادرة على الاحتفاظ بحريتي في كتابتي وفي مواقفي وفي توجُّهي النّقدي.

أودّ أن أوضح بأنني أعمل في مجال الكتابة النّقديّة منذ أكثر من عشرين سنة. أحبّ عملي هذا، وعلاقتي به هي الأجمل. ولذا فقد كنت ألوذ بالصّمت ولا أكترث بالإعلان عنه. لقد اتخذت اسم يمنى العيد [اسمها الأصلي حكمت الخطيب] لأباعد بين شخصي وكتابتي، أو ليكون لكتابتي استقلالها بعيداً عن علاقاتي الشّخصية. وأنا اليوم يمنى العيد فعلاً ولا هوة بيني في علاقاتي الشّخصيّة وبين يمنى العيد النّاقدة.

ما أطمح إليه هو إدخال مناهج القراءة النّقديّة الحديثة إلى برامجنا التّعليميّة لأنّ ذلك يسهم، كما أشرت قبلاً، في تكوين وعي مستقلّ متحرّر من التلقّي السّلبي السّكوني الّذي يؤدّي إلى قولبة الإنسان، وقبوله الظّلم كقدر.

أطمح إلى تحرير القراءة، قراءة النّص والواقع والحياة الّتي نعيشها والعالم الّذي يحيط بنا، من ثقل المسلّمات الّتي تتدخل في الجزئيّات، في كلّ شاردة وواردة وتلغي بالتالي قدراتنا على التّغيير، أو تلغي مبادراتنا في التّغيير باتّجاه حياة أفضل. إنّ تحرير القراءة يعني نقلنا إلى موقع الإسهام النّشط لا في إنتاج الثّقافة وحسب بل في تثويرها كذلك لتكون على مستوى معاناتنا التّاريخيّة، ولتكون قادرة على طرح الأسئلة الّتي تخصّ معاني تقدّمنا وتحرّرنا وعيشنا المستقلّ الكريم.

هذا الشهر

المسافرة

شوقي بغدادي

رواية

. . . فأجابت بعد تردُّد:

ـ خذني إلى أيّ مكان. . لا أدري. . إلى أيّ مكان أستطيع أن آوي إليه كي أستريح من التّعب.

وبسرعة البرق حرّك السّائق يديه مطلقاً لسيّارته العنان دون أن يعترضَ بكلمةٍ واحدة. كان ثمّة في حركةِ يديه وبريقِ عينيه تَلَهُّفٌ عصبيٌّ مكتومٌ يعرفه الصيّادون المتربّصون حيال فريسة توشك أن تقع.

وانطلقت السيّارة فبدَتْ عريفة من بين جميع الّذين كانوا معها المسافرة الوحيدة التي ماتزال في طريق السّفر. . .

دار الآداب