العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

العدد 12 خريف 2011

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات
- الرقص الذى يؤدى فى القصور
- الألعاب الشعبية المصرية

- أسعد نديم ..
عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية

- زكى نجيب محمود ..
الفن بين النقد والتذوق

- متابعات فنية
مسرحية - سينمائية - تليفزيونية

مع العدد
ملحق ٢٥ يناير

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
صفاء عباس

جمع وتصحيح
خالد الجندى
ميرفت عباس
أمانى العطار

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

الكويت	عبد الله الغيث
الأردن	مخلد نصير
	على فياض
السودان	عصام أبو القاسم
مصر	محمد عبد العزيز السيد
مصر	ثناء هاشم
مصر	هناء نجيب
السودان	الفاتح حسين أحمد
مصر	كمال يوسف على
مصر	حسام محسب
مصر	عطارد شكرى
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن يوسف طه
مصر	عبد الفتاح غبن
مصر	حاتم حافظ
مصر	محمد سمير الخطيب
العراق	منصور نعمان نجم

ملحق العدد

العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

العدد 12 خريف 2011

فى هذا العدد

- دعوة على العشاء 07
- المخرج المغربى الطيب الصديقى 13
- حركة المسرح السودانى اليوم 39
- دلالة المكان فى الفيلم البوليسى 55
- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية 75
- الرقص الذى يؤدى فى القصور 109
- راهن النقد الموسيقى السودانى 131
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الشعوب 149
- الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية 167
- مأساة البطل بين الحقيقة التاريخية والخيال الفنى المسرحى 203
- أسعد نديم... عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية 233
- أحمد الفار ... المسرحية الهزلية عند نجيب الريحانى 241
- زكى نجيب محمود ... الفن بين النقد والتذوق 257
- جورج أبيض ... وقصته مع الحياة والفن والمسرح الذى أحبه 271
- الخطيب والحفر فى مفاهيم المسرح التجريبى 289
- تقنية التناص فى الخطاب المسرحى 293
- المونتاج فى النص المسرحى 301

5

55

107

129

165

231

287

299

317

357 341 319

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهاً) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى– الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١.

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

فى البدء تكون الكلمة

ثم يجيء فعل الإبداع

خططنا لهذين العددين الصادرين فى مجلد واحد ، كى يصدر أولاهما فى شتاء العام الماضى ، ويصدر ثانيهما فى ربيع هذا العام ، غير أن تفجر أحداث الواقع العربى الثائرة ، رحلت صدورهما، وجمعت بينهما ، كى تتاح لقارئهما فرصة قراءتهما على ضوء ما حدث ومازال يحدث، وقراءة ما حدث ويحدث عبر أفكار كتاباتهما وأساليبهم · فالقراءة النقدية للإبداع والبحث فيه ، لا تنفصل لحظة عن حركة الواقع ، الذى يقرأه الإبداع بدوره من زاوية مغايرة ، مما يضع على الكتابة النقدية والبحثية عبء قراءة الواقع الماثل على الأرض ، والواقع المتمثل فى بنية فنية / أدبية ، وتثير فى الذهن فكرة (المرجع) المعتمد عليه فى هذه القراءة النقدية ، والتى تسمح بفك علامات العمل الفنى وإعادة تركيبها فى بنية نقدية ، تسمح بتفسير الإبداع وفهم أسراره والإمساك برسائله المضمرة ، وإدراك دوره فى تأخير المجتمع أو تثبيت بنيته أو دفعها للتغيير·

هذا التغيير الذى نادت به هبات الشباب العربى وألتفت حولها شرائح المجتمع الشاخصة للأمام ، وسعت فئات سياسية وعقائدية لسلب التغيير من محتواه المتجاوز لما هو قائم ، والانتقال لمرحلة تالية أكثر تقدما ، وجعله مجرد هدما لأنظمة فكرية دون بناء جديد ، أو إحلال أنظمة قديمة محل الفراغ الناتج عن عملية الهدم ، مما خلق نوعا من (التميع) الفكرى على أرض الواقع، وحبس الإبداع داخل حقل التوثيق لما حدث ، والغناء بما تم ، والبكاء على من راح ، دون قدرة على التبصر فى (جوهر) ما حدث ، والقبض على القانون الموضوعى الكامن خلفه ، من أجل صياغة أسس التغيير المطلوب تحقيقه لهذا المجتمع الذى ثار على أنظمته ، فهو لم يثر لمجرد تغيير الواجهة ، ولم يتحرك بهدف استعادة الماضى الذى ولى – مهما كانت قيمته فى الماضى السعيد – بل هو انتفض لعجز بنية الراهن عن تلبية احتياجاته الحاضرة وآماله فى مستقبل أفضل ، وهو يطالب مثقفيه ومبدعيه بحقه عليهم فى إنارة الطريق أمامه ، ألم يعلمهم لكى يكونوا طليعته ؟ ، ودور الطليعة ليس تطوعا ، بقدر ما هو مسئولية تجاه من علمه وثقفه ودفعه ليحتل موضعه فى المقدمة ، ومسئولية تجاه الغد الذى يطالبه بالفعل الجاد للوصول إليه ·

فى البدء كانت الكلمة ، كان وجودها المشرق ، وفيما بعد يكون فعل الإبداع المعبر عن صدق الكلمة وقدرتها الفذة على التبصر ، وإمكانياتها فى توعية العقل المثقل بهموم اللحظة المعيشة ، كى يدرك أن لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بل هو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا ، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به ، ولعلنا بهذا المجلد المزدوج نكون خطونا خطوة نحو هذا الغد القادم بتوجهه لا محالة ·

التحرير

لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بلهو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به.

أطروحات

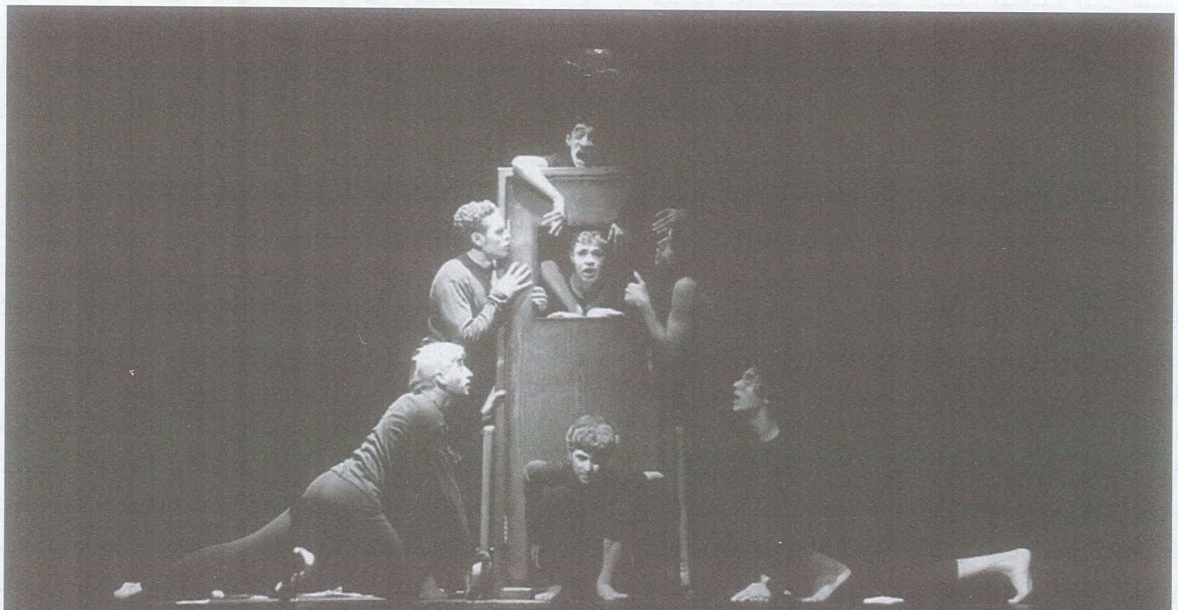
الخطيب والحفر فى مفاهيم المسرح 289

تقنية التناص فى الخطاب المسرحى 293

اللوحة للفنان لودفيج دويتش (الدرس)

الخطيب ... والحفر في مفاهيم المسرح التجريبي

حاتم حافظ
... مصر



مشهد من مسرحية (مجرد استفهام لا أكثر) إخراج عقيل الخميس، ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته ال "22"

يؤسس محمد سمير الخطيب لموضوعه المعنون "تجليات المسرحانية في خطاب العرض المسرحي.. دراسة في المسرح التجريبي المصري المعاصر" على خلفية من بعض المسلمات المنهجية، أولها الاعتقاد في صحة مقولات التاريخية الجديدة. والتاريخية الجديدة ـ خصوصا لدى فوكو ـ تفهم التاريخ بمعناه ما بعد الحداثي، أو بتعبير دريدا التاريخ بالحروف الصغيرة "history" وليس بالحروف الكبيرة "History".

في البدء

بدء ذي بدء.. تلك ليست شهادة مجروحة، فعلى الرغم من الصداقة العميقة التي تربطني بالناقد والباحث المسرحي محمد سمير الخطيب، فإن كتابتي الآن عن رسالته للدكتوراة - والتي حصل بها على درجة الدكتوارة بمرتبة الشرف الأولى - يوم الأربعاء قبل الماضي - تظل مدفوعة باعتقاد لا شبهة فيه في أن الباحث واحد من أهم النقاد الشباب في مصر إن لم يكن أهمهم. يستند اعتقادي في ذلك على أرضية عدد كبير من المقالات التي نشرها الخطيب في عدد من الإصدارات والدوريات، فضلا عن رسالتيه للماجستير والدكتوارة، وكلها تشي بقدرة كبيرة على "قراءة العرض المسرحي"، وهي القراءة الأصعب في تاريخ النقد بعامة والنقد المسرحي بخاصة، لطبيعة العرض الزمنية من جهة، ولطبيعته الثقافية من جهة أخرى. كما تشي بعقلية منهجية مؤسسة تأسيسا فلسفيا وتاريخيا. لهذا أعد الخطيب مفكرا مسرحيا بتعبير فيرجسون في كتابة The Play writer as a Thinker .

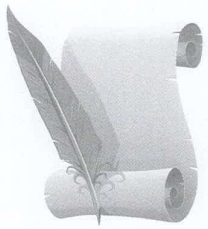
تأسيس

لقد ظل علم التاريخ يُدرَس باعتباره مسيرة لغوية تمتد بشكل خطي ما بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وهو ما فرض دراسته باعتباره حقبا متصلة بلا انقطاع. هذا الانقطاع الذي تم تجاهله من قبل دارسي التاريخ - والتاريخ الثقافي بشكل خاص - باعتباره شيئا لا وجود له، أصبح محور اهتمام الدارسين بعد ١٩٦٨، ليس هذا فحسب، بل إنهم تجاهلوا الصيغة الخطية للتاريخ باعتبارها مركزية ميتافيزيقية - بتعبير دريدا - واستبدلوها بالصيغة الرأسية التي تهتم بالانقطاعات التي تميز التاريخ، وبمعنى أبسط فإن أصحاب النظرية الثقافية والتاريخية الجديدة يتصورون أن التفكير التقليدي للتاريخ باعتباره امتدادا في الزمن ينطوي على خدعة لأنه لا يلتفت لفكرة الانقطاعات التي هي - في مفهومهم - أساس حركة التاريخ نفسها، ففيها تتجلى صراعات القوة بين الخطابات التي تشكل مفهوم ما، ومعنى ما، وفكرة ما .

دراسة التاريخ بهذا الشكل وفر عددا من الدراسات البينية التي لا حصر لها، لهذا قيل إن الدراسات الثقافية تجمع بين كل المعارف في سلة واحدة متجاهلة حدود كل حقل معرفي، وهو ما عبرت عنه جوليا كريستيفا حين سؤلت عن الدراسات الثقافية قائلة "هي كل شيء"، لهذا لن يمكن لأي قارئ أن يتعرف بدقة على تخصص أي من المشتغلين بالدراسات الثقافية. هذه الخصيصة نفسها سوف يتعرف عليها قارئ رسالة الخطيب، فهذا التنقل الحر أو "اللعبي" بين حقول الأدب والفلسفة والمسرح والتاريخ وعلوم الاجتماع والنفس ليس تعبيرا عن "معرفة موسوعية" بقدر ما هو تعبير عن فهم حقيقي لاستراتيجية الدراسات الثقافية، التي تتعامل مع المناطق البينية للمعرفة الإنسانية، كما لو كانت ترغب في الإحاطة بالمعرفة الإنسانية كلها .

يقول محمد الخطيب في مقدمته " يبدو أن تاريخ المسرح ما هو إلا سلسلة متوالية من إعادة صياغة مفاهيمه، طبقاً للحقب المعرفية المتعاقبة" ما يعني الوعي بأن التاريخ - تاريخ المسرح في هذه الحالة - ليس تاريخا ممتدا ينقسم لعدة حقب (عدة مدارس متوالية مثلا) بقدر ما هو تأسيس على تأسيس، ما يجعل تبدلات المعنى من حقبة لأخرى تفاعلا بين الانقطاعات. ولهذا فإن "إعادة صياغة مفاهيمه" تصبح عملية ثقافية إيديولوجية بالأساس، كمحاولة مستمرة لتوفيق الأوضاع للحفاظ على المكانة، وما يفضح هذه العملية ويفضح إيديولوجيتها هو اعتقالها ما بين حدين، تحديدا في منطقة الانقطاع.

يحفر الخطيب في المفاهيم المؤسسة للمسرح التجريبي في منطقة الانقطاع، وهي منطقة شائكة للغاية لأنها تشتغل على مفاهيم في حالة حراك معرفي، في حالة تبدل المعنى، لهذا لم يلتفت إلا بقدر محسوب للتقنيات، بالمخالفة لما فعله من سبقوه لدراسة المسرح التجريبي، على أهمية ما فعلوه. ولتوضيح ذلك يمكن لنا استعارة عملية تحول الدودة إلى فراشة، ثمة منهجيتان أو استراتيجيتان: الأولى دراسة أي من مراحل هذا التبدل، إما الدودة أو الفراشة، والثانية هي ما يفعله محمد الخطيب في رسالته وهو دراسة



لحظة التبدل بين الحالتين، ولهذا فإنه يحفر في التخوم ما بين المرحلتين، لأنه ليس ثمة تحديدا قاطعا بين مرحلة وأخرى، فلحظة التبدل بين الدودة والفراشة أشبه بلحظة العرض المسرحي، من يمكنه القطع بوجود معنى محدد بينما تكون المعاني كلها في لحظة تشكلها.

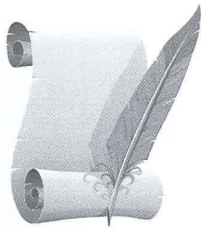
لهذا يقول الخطيب "الدراسات السابقة انطلقت من إشكالية تعريف ما هو التجريب، لكن الباحث هنا سينطلق من إشكالية كيف تكون التجريب، السؤال الأول ينطلق من الماهية، أما السؤال الثاني ينطلق من الكيفية. إن انحياز الباحث للسؤال الثاني يساعده في فحص كيف أعاد التجريب أرضنته أو أقلمته Retterritorialisation في المدينة وصنع من نفسه مشهداً واحتل موقعاً بين الخطابات الموجودة في الثقافة". هذه الأرضنة (من أرض) أو أقلمته (من إقليم) أو تبيئته (من بيئة) تتعلق بالثقافة نفسها أكثر مما ترتبط بمجموعة التقنيات التي يشتغل بها المسرح التجريبي، بمعنى أن المسرح التجريبي المؤسس غالبا على خلفيات ثقافية بيضاء (نسبة للجنس الأبيض) خاض صراعا للقوى الثقافية بين أفكار تقليدية حاولت التشبث بال "مكانة" وأفكار تجريبية حاولت زحزحة الأفكار التقليدية وبنياتها وأنساقها. فليس موضوع دراسته هو البيئة الثقافية أو النسق الثقافي الحاكم الذي غزاه المسرح التجريبي، ولا أيضا المسرح التجريبي نفسه بما هو حضور فني شمل عقدين من الزمن، ولكن حركة التاريخ الثقافي بين هذا وذاك إذا جاز القول هو موضوع هذه الرسالة.

تبقى ملاحظة يدلل عليها الخطيب نفسه قائلا "مع الأخذ في الاعتبار أن مفهوم التجريب مفهوم مرن يستعصي على التعريفات الثابتة، لأن حصره في تعريف واحد يُفرغ هذا المفهوم من طاقته التثويرية وينمّط نوعاً معيناً من العروض بوصفها تمثل التجريب الأمثل كتيار مستقل يضاف إلى مركزية الخطاب المسرحي السائد ويصبح له سمة المؤسسة".. ما يعنيه أن النسق الثقافي للتجريب في صراعه مع النسق التقليدي لا يستهدف الحلول محله، ولا شغل "مكانته" وإلا لكانت المسألة أشبه بصراع الأفكار التقليدي بين "القديم" و"الحديث" وبين "الأصالة" و"المعاصرة"، لأن التجريب كما يفهمه الخطيب ليس نسقا وإنما صيرورة، لهذا لا يهدف التجريب إلى زعزعة نسقا ما لشغل مكانه ومكانته ولكن يسعى لزعزعة كل الأنساق بما فيها نسقه حتى لا يتحول هو نفسه لنسق، أو بمعنى أصبح حتى لا يتحول هو نفسه إلى أيديولوجية أو سلطة أو نظام. بهذا يكون من الخطل الحديث عن المسرح التجريبي كمدرسة فنية، ولن نكون مندفعين لو أسميناه "التخريب" بدلا من التجريب، فهو يسعى لتخريب كل مسلم به في الثقافة.

وإن كانت هذه الملاحظة نفسها هي ما تستدعي التعليق. ففي ظني الشخصي أن التعامل مع التجريب بهذا الشكل ينطوي على خديعة أكبر، لأن الثقافة البيضاء التي صنعته لا يمكن تجاهل أيولوجيتها، لأنها في محاولتها تخريب أو زعزعة المسلمات الثقافية، كانت تنطلق من أرضية اقتصادية مرتبطة بما يعرف بالسوق الجديد، فلكي تفتت السوق كان عليها أولا أن تفتت القيم التقليدية التي قد تحول بين الاقتصاد وبين عولمته، كان عليها أيضا أن تفتت المفاهيم والأفكار والمعاني المرتبطة بهذه القيم، كالأبوية والوطن والله.. السوق نفسه يحل محل هذه الأفكار.

المسرحانية

تبقى نقطة مهمة تتعلق بترجمة theatricality إلى مسرحانية بدلا من المسرحة، وهي ترجمة بررها الخطيب بقوله "وقد ترجم الباحث هذا المفهوم بالمسرحانية، بدلاً من المسرحة المتداول في بنيتنا الثقافية التي تشير إلى تقنية جمالية فقط وتعني الانتقال من وسيط إلى وسيط آخر، مثل حالة الانتقال من وسيط الكتابة إلى وسيط الفرجة، أو من الجنس الأدبي إلى الجنس المسرحي. أي أن لمفهوم المسرحة حمولة معرفية، تجعل الباحث في مأزق ووضعية ملتبسة حول طبيعة الاشتقاق الصناعي لهذا المفهوم" وهي فكرة قابلة للجدل، وهي في الوقت نفسه دليل منهجي على استراتيجية الباحث، فالباحث التفت إلى التحميل الثقافي للترجمة (الصحيحة بالمناسبة) متجاهلا أن الترجمة التي ارتضاها عليها مآخذ لغوية. وفي رأيي أن المسرحانية دللت أكثر على



موضوعه رغم أن المسرحة أكثر دقة على المستوى اللغوي. لهذا أمكن فهم مبرره الذي أكده بقوله "أعطى الباحث المسرحانية معنىً جديداً بوصفها عملية داخلية في صناعة الحدث المسرحي تتم بواسطة عوامل واعية أو لا واعية طبقاً لمقتضيات كل ثقافة وسلطتها المعرفية". والفارق بين التحميل الثقافي للترجمتين في العربية أن الأخيرة "المسرحانية" تدلل على أن ما يميز المسرح ليس فحسب قابليته للعرض، لأن يكون مسموعا ومشهودا" وإنما أيضا أن يكون حضورا ثقافيا تتشابك فيه كافة الخطابات المهيمنة وغير المهيمنة.

يقول الخطيب "الباحث يتعامل مع مفهوم المسرحانية الذي يعتمد على المجاز والاستعارة واللعب والغياب والاختلاف، باعتباره جملة من العمليات تحفر تحت مفهوم التجريب ذاته وتؤسس لحقيقة العرض المسرحي التجريبي، على عكس المنحى التقليدي الذي تعامل مع المسرحانية بوصفها عملية خارجية تحويلية في الأساس فقط يقوم بها مبدع بطريقة واعية. من هنا، يأخذ التجريب معناه من مفهوم العود الأبدي بوصفه رجوعاً إلى الذات المسرحية لا من أجل التماهي معها بل أجل مراجعتها، وتغدو مسرحانيته نقط ارتكاز لقوى مقاومة داخلية لا تلتزم بأيديولوجية معينة. وفي تصوري أن الخطيب بهذه الفقرة أوجز الرسالة برمتها. وذلك لأنها لا تكشف فحسب المفاهيم المؤسسة للدراسة وإنما تكشف أيضا عن النتائج التي توصل إليها، وهي في رأيي نتائج تثير الأسئلة ولا تطمح إلى الإجابة عنها.

إضاءات

للخطيب في هذه الرسالة عدة قراءات تستأهل التوقف عندها، منها قراءة عرض الضفيرة لنورا أمين بداية من قراءة العرض في سياقه الفضائي الكبير، لأنه لم يكتف بالمفاهيم التقليدية التي تناولها النقد والخاصة بالفضاءات كالفضاء الدرامي والفضاء المسرحي والفضاء اللعبي وغيرها من المصطلحات ولكنه وسع من مفهوم الفضاء ليستوعب علاقة الفضاء الذي جرى فيه اللعب بالفضاء المديني كله. لهذا قرأ علاقات الفضاء الحاوي للعب المسرحي (مسرح التاون هاوس) بالفضاء المديني في الخارج، فقرأ فضاء التاون هاوس في علاقته بوسط المدينة حيث كشف عن فضاءين لوسط المدينة: فضاء رسمي تابع للمؤسسة الثقافية مركزه ميدان العتبة الذي يضم مسرحي القومي والطليعة، وفضاء غير رسمي (هامشي) يتحدد في مثلث "مركز التكعيبة" - "التاون هاوس" - "أفتر إيت"، وما بين الفضاءين يقف "أتيليه القاهرة" كفضاء بين بين، فضاء حداثي مغلق على نفسه.

هذه القراءة أفضت إلى إضاءات كثيرة في فضاء العرض نفسه، حيث قدم العرض في فضاء أشبه بالبيت الذي يحتضن الشخصيات وجمهور العرض معا، بما يشي بأن الشخصيات والجمهور - حين يغلق عليهم باب البيت - يصبحان معا العائلة التي تنضم في سهرة ما بعد العشاء لا للتفكير في أحوالها فقط بل في مراجعة بنيتها العائلية ومفاهيمها القبلية أيضا. هذا الفضاء المغلق يهدد الجمهور لأن كل الجراح التي سوف تنكأ في العرض تمسه مسا بالغا حد الألم. ومن ثم فإن نكأ المسكوت عنه في العرض يدعمه الفضاء نفسه الذي يحوي المكان باعتباره فضاء هامشي غير تابع للمؤسسة.

وفي رأيي أن قراءة الخطيب لعرض الضفيرة كان من أنضج القراءات في توزعها بين فصول الرسالة.

خاتمة

هذه قراءة مقتضبة للغاية لرسالة الخطيب، وفي ظني أن أية قراءة لن تصلح بديلا عن قراءتها هي نفسها، فرغم أنها رسالة مرهقة للغاية للغتها الأكاديمية الرصينة، ولاستخدامها عدة تقنية من هنا ومن هناك، ولتعاملها مع معارف فلسفية واجتماعية ونفسية، فإنها ممتعة للذين يستمتعون بإطلاق خيالهم وفكرهم بعيدا عن نوافذهم الضيقة.