

## هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟

نادر كاظم

أستاذ النقد الأدبي، جامعة المنامة - البحرين.

### أولاً: السيورة العامة للنقد المعتزل

في العام ١٩٨٧ نشر راسل جاكوبي، المفكر اليساري الأمريكي، كتابه آخر المثقفين: الثقافة الأمريكية في عصر الأكاديميا<sup>(١)</sup>. وهو كتاب يرسم معالم حقبة جديدة يهيمن فيها نوعية جديدة من المثقفين، وهو يطلق على هذه الحقبة اسم عصر «المثقف الأكاديمي». والكتاب، بشكل عام، رثائي وهجائي في الوقت ذاته، فهو يرصد، بحزن، ظاهرة اختفاء «المثقف العام» أو «المفكر الحر» الذي كان يكتب بحيوية وقوة، ويتمتع بالجرأة والشجاعة والوضوح في طرح أفكاره في «الحياة العامة». وباختفاء هذا النوع من المثقفين الذين أثروا «الحياة العامة» بكتاباتهم ومواقفهم، حلّ محلهم مجموعة من أساتذة الجامعات الذين يستحوذ عليهم تخصصهم الدقيق ولغتهم الاصطلاحية الغامضة. والمفارقة أن المجتمع لم يعد يعيرهم أي اهتمام، وهم، في المقابل، لم يعودوا يعيرون هذا المجتمع اهتماماً كبيراً.

وبحسب جاكوبي، فإن نموذج هذا «المثقف الخاصوي» يتمثل بأستاذ جامعي متخصص في الأدب، منغلق على نفسه وعلى تخصصه، ولا يستهويه التعاطي مع العالم خارج حدود قاعة التدريس، وإذا كتب فإنه يكتب كتابة مُملّة، وبلغة اصطلاحية عصية على الفهم، وغرضه الأساسي من الكتابة هو الترقّي الأكاديمي لا التغيير الاجتماعي أو السياسي.

إدوارد سعيد، من جهته، لم يجد أفضل من مثال الناقد الأكاديمي أو أستاذ الأدب في الجامعة لتوضيح فكرته عن «المثقف المحترف» والمستسلم للنزعة التخصصية الآخذة في التوسع. وهذا نموذج لمثقف «توقّف عن التفكير في أي شيء خارج الحقل المباشر لاختصاص المرء - مثلاً، شعر الحب في مطلع العصر الفيكتوري - وتضحية المرء بثقافته لأجل مجموعة من السلطات

Russell Jacoby, *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe* (New York: Basic Books, 1987). (١)

والأفكار الشرعية أو المعترف بها»<sup>(٢)</sup>. وتكمن مشكلة التخصص في النقد والأدب، من وجهة نظر إدوارد سعيد، في كونها تؤدي «إلى تزايد في الشكلية التقنية، وتناقض مستمر في حسّ التقدير التاريخي للتجارب الحقيقية التي يمرّ بها عمل من أعمال الأدب». ثم إن الضريبة التي يدفعها المثقف المتخصص في الأدب في عالم الأكاديميا هو أن يصبح «وديماً وراضياً بما يسمح به المدعوون قادة في هذا الحقل» المرتكز على تراتب هرمي استقرّ ولا أمل في تغييره.

وداخل هذا الحقل تحديداً، وجد طالب بلغاري مناهض للشيوعية نفسه يدرس الآداب بجامعة صوفيا في العام ١٩٥٦. كانت بلغاريا آنذاك جزءاً من العالم الشيوعي، وكان كل شيء يقاس بمقياس التوافق مع الأيديولوجيا الرسمية للدولة بما في ذلك الأدب. وفي السنة الأخيرة كان على هذا الطالب أن ينجز بحث التخرج، لكن التحدي الصعب الذي كان يواجهه هو كيف يكتب بحثاً في الأدب من دون أن يخضع لمطالب الأيديولوجيا الشيوعية المهيمنة؟ تفتّق ذهن الطالب عن حيلة ستسمح له بتجاوز سلطة الرقيب، وكانت الحيلة تتمثل بتجنّب الخوض في مضامين الأدب وقضاياها الاجتماعية، والتركيز، بدل ذلك، على الجانب اللفظي أو اللساني أو الشكلاني من الأدب، وذلك في تطبيق نموذجي لنموذج «المثقف المحترف» الذي تحدّث عنه إدوارد سعيد حيث «تتزايد الشكلية التقنية، ويتناقض حسّ التقدير التاريخي للتجارب الحقيقية». وقد كانت هذه هي الحيلة ذاتها التي اخترعها الشكلانيون الروس في عشرينيات القرن العشرين. وهي حيلة يمكن أن يجدها أي ناقد كمخرج آمن من ذلك المأزق الذي يجد فيه نفسه عاجزاً عن قول شيء ذي معنى وصريح عن «التجارب الحقيقية»، فتراه ينكبّ، بدل ذلك، على الاستغراق في التقنيات الشكلية. المهمّ أن هذا الطالب البلغاري اقتنع بحيلته، ومضى في كتابة بحثه حول التحليل اللغوي لإحدى القصص البلغارية. وبهذه الطريقة أقلت من الرقابة، وكُتِبَ البحث ومُرّ بسلام، ونجا صاحبه، بفضل تلك الحيلة، من امتحان صعب.

لم يكن هذا الطالب سوى تزفيتان تودوروف، الناقد الفرنسي البلغاري الأصل، هذا الناقد الذي يعود إليه الفضل في ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، والذي يعود إليه فضل كبير في تأسيس «الشعرية البنيوية» في النقد الأدبي الحديث. وقد ابتدأ اهتمام تودوروف بالشعرية البنيوية بحيلة لجأ إليها مضطراً في بحث التخرج من أجل تجنب الاصطدام بأيديولوجيا الدولة المهيمنة؛ إلا أن هذه الحيلة قد رسمت مساره على مدى عقدين كاملين بقي خلالها وفيّاً للتحليل البنيوي والشكلاني حتى بعد أن غادر بلغاريا بطروفها المشلّة والمحبطة ليحط رحاله في فرنسا، حيث كل الظروف مهياً للكتابة بحريّة لا من أجل الاحتيال تجنباً لنظام قمعي.

أنجز تودوروف بحثه حول التحليل اللغوي، ولكن فاته أن يدرك أن المسلك الذي سار عليه لم يكن أسهل المسالك لتجنب الرقابة وتحاشي المواجهة مع الأيديولوجيا المهيمنة فحسب، بل هو، كذلك، أسهل الطرق للتنبّل من المسؤولية السياسية والأخلاقية، وأسهل الطرق لاعتزال العالم وقضاياها وصراعاته. لم يصطدم تودوروف/الطالب بسلطة الأيديولوجيا المهيمنة لأنه اختار

(٢) إدوارد سعيد، صور المثقف، ترجمة غسان غصن، ط ٢ (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٩٦)، ص ٨٣.

الانسحاب من المواجهة التي كانت خاسرة، بكل المقاييس، آنذاك. لم يكن في التحليل اللغوي ما يزجج أجهزة الأيديولوجيا المهيمنة؛ ولهذا مرّ بحث تودوروف بسلام ومن دون مضايقات.

في فرنسا، وبعد عشرين عاماً من هذه الحكاية، تنبّه تودوروف إلى أن الاهتمام الكلي بتحليل الأسلوب والتركييب والتقنيات السردية لم يكن سوى «غيتو شكلاني»<sup>(٣)</sup> انتهى إلى حبس النقد والأدب وتحويلهما إلى «ألعاب شكلانية» عاطلة وعدمية وبلا جدوى؛ كما انتهى إلى اعتزال النقد لوظيفته التدخلية، وإلى تخليه الإرادي أو الاضطراري عن «السجل العريض للأفكار» والأحداث والتجارب التي تجري من حوله. وقد دوّن تودوروف هذه المراجعة الذاتية النقدية في كتيب صغير بعنوان الأدب في خطر. أما الخطر الذي يتحدث عنه تودوروف فيتمثل بما يتعرض له الأدب من «اختزال عبثي»، وذلك حين يجري التعامل معه كموضوع لغوي وجمالي صرف منغلق على ذاته، ولا يتحدث إلا عن ذاته وعن بنيته وألعابه اللغوية، ومنبثّ الصلة بالعالم وبما يجري من حوله من أحداث ووقائع وأفكار.

**ليس مهماً [...] أن تقول الكتابة  
أي شيء حول ما يجري من  
حولها، المهم أن تكون كتابة  
جميلة تدور حول نفسها  
بنرجسية مريضة، وتتلاعب  
باللغة «تلاعباً خلاقاً».**

والحاصل أن الخطر الذي يتهدد الأدب إنما هو جانب من ذلك الخطر العام الذي صار يتهدد الأدب والفن والنقد والمعرفة عامة. ويتعرّض الفن لهذا النوع من خطر الاختزال من خلال ما أسماه جان بودريار بـ «السيرورة العامة لتواطوء الفن مع الخواء». وقد قام أصحاب هذا التواطؤ بـ «دفع الناس إلى الاعتقاد في القيمة الأساسية للتفاهة» التي ينطوي عليها ذلك الفن الذي لا يقول شيئاً عن الخارج ولا يتحدث سوى عن ذاته النرجسية، وذلك بحجة أن «الفن لا يمكن أن يكون تافهاً إلى هذا الحد، وأنه لا بد أن هناك لغزاً وراء التفاهة. ويستغلّ الفن المعاصر الشكّ في إمكانية إصدار حكم جمالي قائم الذات، ويضارب بعجز كل أولئك الذين لا يفهمون فيه شيئاً أو الذين لم يفهموا أن ليس هناك شيء للفهم»<sup>(٤)</sup>.

ابتدأت هذه السيرورة بهوس «الفن من أجل الفن»، وذلك في مسعى لتجريد الفن من أي غاية غير ذاته، فالفن «منزّه عن الغرض»، ولا هدف له غير «إبداع الجمال»<sup>(٥)</sup>. اخترق هذا الهوس مختلف أنواع الفنون، من تشكيل ومسرح وأدب. أما في الأدب فقد كان الشعر سبّاقاً لتمثّل هذا الشعار، وجرى الرهان على كتابة نوع فريد من «الشعر الصافي» والنقي، شعر لا ينطوي إلا

(٣) تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧)، ص ٥٢.

(٤) جان بودريار، الفكر الجذري: أو أطروحة موت الواقع، ترجمة منير الحجوجي وأحمد القصور (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦)، ص ٣٤.  
(٥) تودوروف، المصدر نفسه، ص ٢٥.

على ما هو شعري، أي إلا على ذاته. ويستلزم إنجاز هذه «الشعرية الصافية» عزل الشعر عن كل ما يجري خارج إطار شعريته الداخلية والمكتفية ذاتياً والمنبئة الصلة بكل ما هو في الخارج من أيديولوجيا وتاريخ ومجتمع وواقع ورهانات وصراعات يخوضها بشر حقيقيون من لحم ودم. كانت هذه محاولة من أجل تعقيم «مملكة الشعر» وحمايتها من أن تتلوث بالخارج غير الشعري. وقد قام هؤلاء بتحويل «الفعل الشعري» إلى «فعل لازم» لا يتعدى حدود الشعر إلى ما هو خارجه. انتقلت هذه اللوثة إلى الأجناس الأخرى، فصارت كتابة السرد تتطلب مهارة في اللعب اللغوي والتقنيات الشكلانية أكثر من أي شيء آخر. ليس مهماً بعد هذا أن تقول الكتابة أي شيء حول ما يجري من حولها، المهم أن تكون كتابة جميلة تدور حول نفسها بنرجسية مريضة، وتتلاعب باللغة «تلاعباً خلاقاً» كما يدعي أصحاب هذا التوجه. وبهذا صار بإمكان أي روائي أن يكتب رواية بلغة شعرية ويتلاعب صاحبها بكل تقنيات السرد البنيوي من إيقاع الزمن إلى أنواع الساردين ومنظوراتهم، ولكن دون أن يقول أي شيء ذي جدوى حول ما يجري حوله في المجتمع والعالم.

ويتعرّض النقد لاختزال عبثي بعد أن صار النقد يتعاملون مع أدواتهم ومناهجهم التحليلية على أنها غاية بحد ذاتها لا مجرد وسيلة من بين وسائل أخرى عديدة لفهم الأعمال الأدبية و«العالم الذي تستحضره» أو تسعى لمواجهته، إلا أن مآزق النقد أكبر من مآزق الأدب بحكم طبيعة النقد الانضباطية وخضوعه لسيطرة المؤسسة وأعرافها. وأنا أقصد هنا مؤسسة «الكتابة الطليعية» ومؤسسة «المعرفة الأكاديمية/الجامعة». وعلى الرغم مما بين هاتين المؤسستين من اختلافات عميقة، حيث تؤمن الأولى بتحرر الكتابة من أي انضباط أو منهج، فيما تقوم الثانية على «عبادة الانضباط والمنهجية»، إلا أن الاثنتين تشتركان في أنهما تقومان على انسحاب الكتابة (والمعرفة والفن عامة) من العالم، وقطع صلتها بقضايا المجتمع التي تشغل الناس والرأي العام. والمؤسسات كذلك مقتنعتان حدّ اليقين بأن المسألة ينبغي أن تكون «مسألة نصوص ونصوص ونصوص» حيث ينظر ممثلو هاتين المؤسستين إلى النقد «كنقاد تقنيين، كعاملين تقنيين، إن صحّ التعبير»<sup>(٦)</sup>.

ويحتل ممثلو «النقد الطليعي» و«النقد الأكاديمي» مواقع متقدمة في المؤسسات الثقافية والأدبية والأكاديمية. وسمحت لهم هذه المواقع بالهيمنة على هذه المؤسسات وعلى فضاء النقد بصورة عامة. وهذه هيمنة قائمة في الوطن العربي وفي غيره. وفي ما يتعلق بفرنسا، على سبيل المثال، لاحظ تودوروف أن «ممثلي ثالث الشكلانية -العدمية -الأناية» يحتلون «مواقع مهيمنة أيديولوجياً. فلهم الأغلبية في هيئات تحرير الجرائد الأدبية، وبين مديري المسارح المدعومة أو المتاحف»<sup>(٧)</sup>. كما أنهم يحتلون مواقع مهيمنة في المؤسسة الأكاديمية، وقد سمحت لهم هذه الهيمنة بفرض تصورهم الخاص عن الكتابة على نطاق واسع من فضاء النقد الأكاديمي، بحيث

(٦) إدوارد سعيد، السلطة والسياسة والثقافة: حوارات مع إدوارد سعيد، ترجمة نائلة قلقيلي حجازي (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٨)، ص ٤٥.

(٧) تودوروف، المصدر نفسه، ص ٤١.

صار الناقد المؤهل اليوم هو من تعترف هذه المؤسسة بقيمته وكفاءته وجدارته، وهذا اعتراف لا يتحصّل عليه إلا من التزم بمتطلبات هذه المؤسسة والقائمين عليها، ومن بينها الالتزام بمتطلبات التخصص الدقيق، والوقوف عند حدود موضوع التخصص وعدم تجاوزه إلى ما هو خارج التخصص، والالتزام بالتحليل الشكلي والنصوي المغلق. أما من يتجاوز هذه المتطلبات بقصد الاهتمام بما هو خارج إطار المؤسسة، وبما يتجاوز أعرافها ومطالبها، فإنه سيقع، لا محالة، في دائرة المحذور والممنوع، كما أنه يغامر بخسران اعتراف المؤسسة وتهديد مستقبله كناقد يتمتع بالاعتراف. وسوف يبادر ممثلو «النقد الطليعي» إلى نعتة بنعوت انتقاصية ودونية من قبيل «الرجعية» و«الغباء» و«الجمود» و«العجز» عن مواكبة «حركية الكتابة الحديثة»، وعن فهم «عوالمها الخفية» والغوص في «أعماقها القصية»، إلى غير ذلك من الهراء المحض!

أصبحت هذه الهيمنة، في المجال الثقافي والأكاديمي، أحد العوائق الكبيرة أمام أي تحوّل نقدي حقيقي، بل أصبحت تمثل عائقاً حقيقياً أمام أي تنوع ممكن في الممارسات النقدية بما يتجاوز المقاربة النقدية الأحادية التي تحتزل الأدب والنقد معاً، وتقوم بعزلهما عن العالم وحملهما على العيش في حالة من الغربة والافتراق. ولهذا أقول إن النقد في خطر؛ لأنه، بالفعل، خاضع لهيمنة هذه المؤسسات وسلطة أعرافها وتقاليدها وممثليها.

هذه أزمة حقيقية، إلا أنها كذلك جزء من مشهد أكبر، وهو مشهد الأزمة السياسية والاقتصادية عامة. فالنقد الأكاديمي أو «الطليعي» جزء من الجامعة والمؤسسات الثقافية. والجامعة، كما تنبه إدوارد سعيد، في تقلص مستمر في ما يتعلق باهتماماتها بالعالم وقضاياها وصراعاته. ثم إن الجامعة ومجمل المؤسسات الثقافية خاضعة للسلطة، سلطة الدولة في الجامعات والمؤسسات الحكومية، وسلطة أصحاب رؤوس الأموال في الجامعات والمؤسسات الخاصة. وكلتا السلطتين معنيتان بعزل الجامعة والمؤسسة عن صراعات العالم الحادة والمزعجة؛ ولهذا تعتمد هذه المؤسسات إلى فرض الحظر على المؤسسة؛ وذلك كي لا تتجاوز الجامعة إطار التخصص أو إطار المشاغل الجامعية المحدودة والسطحية، وكي لا تتجاوز الكتابة «الطليعية» إطار القضايا «الناعمة» التي لا تزعج أحداً. وقد خلق هذا الحظر حالة من اللامبالاة وعدم الاكتراث التي حكمت علاقة هذا النقد بما يجري في الخارج من قضايا مزعجة وحادة تشغل الرأي العام وتمس مشاغل المجتمع وقضاياها السياسية والإنسانية وصراعاته العادلة والملحة. وقد صدق إدوارد سعيد حين وصف النقاد الجدد بأنهم «سكونيون»، وأن اهتماماتهم وأصواتهم نصية، وأن القضايا التي تهمهم محدودة جداً من الناحية التاريخية والاجتماعية، أو حتى العامة. يبدون غير مهتمين بالقضايا السياسية. لا يعيرون اهتماماً لحياة المجتمع، أو حتى لحياة المجتمع التي تؤثر بشكل جوهري في النصوص والأدب»<sup>(٨)</sup>.

صار على الناقد أن يلتزم بموضوع تخصصه الدقيق، وهو تخصص يزداد تقلصاً وانغلاقاً وشكلانية مع الزمن، فبعد أن كان الدرس النقدي الأكاديمي، على سبيل المثال، يحتفظ بصلة

سطحية مع العالم وقضاياه من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب وحياة المؤلفين ونفسياتهم وعلاقتهم بطروف عصرهم، إذا بـ «النقد الأكاديمي» الجديد يذهب بعيداً في تعميق غربة الأدب والنقد عن العالم. وقد ابتدأت مسيرة الغربة مع الشكلايين الروس والشعرية البنيوية حيث جرى تركيز الاهتمام بالكامل على «الشعرية» و«الأدبية» ومجموعة السمات والتقنيات الشكلائية التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً. وينبغي أن نعترف أن هذا الاهتمام قد أسهم في انفتاح النقد على مجالات أوسع من الأعمال الأدبية، وذلك من خلال الاهتمام بدراسة «أدبية» الظواهر غير الأدبية والتي تقع خارج دائرة نصوص الأدب المعهودة، إلا أن خطورة هذا الاهتمام أنه انصبّ على تحليل الأبعاد الأدبية والجمالية والتقنية المحض داخل النصوص الأدبية، الأمر الذي يعني عدم الاكتراث بما تنطوي عليه هذه النصوص من أبعاد أخرى غير أدبية وغير جمالية. وعلى هذا، فبقدر ما أسهم هذا الاهتمام في انفتاح النقد على ظواهر غير أدبية، فإنه أسهم، كذلك، في عزل الأدب عن عالمه وتجريده من أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية. وهو في الوقت ذاته قاد إلى تعميق نصوصية النقد وشكلائيته. ربما كان النقد، في يوم من الأيام، أيديولوجياً محضاً، إلا أن أنه أصبح اليوم، وكرد فعل على ذلك، شكلائياً محضاً، وأصبحت هذه الشكلائية بمنزلة متطلب أساسي من متطلبات علمية النقد وانضباطه المنهجي وصرامته وموضوعيته.

## ثانياً: علمية النقد أم طفيليته؟

اكتسبت الدعوة إلى علمية النقد أهمية طاغية في المشهد النقدي العربي منذ سبعينيات القرن العشرين، وذلك بسبب الاهتمام المستجد آنذاك بالبنيوية التي جرى تصويرها على أنها المنقذ والمخلص الذي سيؤسس للنقد علميته المنضبطة، بعد أن كان النقد، أو هكذا جرى تصويره، منفلاً من عقل الضبط والموضوعية والمنهجية. وبتعبير جابر عصفور فقد بدت البنيوية كما لو كانت «بشارة لعهد عربي جديد من النقد. عهد بدأت تبشيره في الانبثاق التدريجي المتتابع طوال السبعينيات، وظلت ممارساتها هامشية إلى أن استحصت في الثمانينيات»<sup>(٩)</sup>. وفي الثمانينيات كذلك ظهرت تباشير التعرف العربي بالتفكيك وأطروحات ما بعد البنيوية، فتزامنت، منذ تلك اللحظة، دعاوى علمية النقد مع نواقض هذه العلمية ومقوضات هذا الانضباط بصورة جذرية. إلا أن القاسم المشترك بين هذه الدعاوى هو تركيزها على الاهتمامات الجمالية، وانحصارها في المقاربة النصوصية بصورة شبه مستحكمة، وإيمانها بالكتابة المعتزلة.

وقد فرضت دعاوى العلمية أسئلة وتحديات كبيرة في ما يتعلّق بطبيعة النقد ووظيفته ومسؤولياته وأدواته ومناهجه. وكان تحويل النقد إلى علم منضبط يتطلب تحديداً صارماً لموضوع هذا العلم بحيث لا يخرج عن نطاق الأدب أو الأدبية. وفي الوقت الذي كان الأدب يدخل

(٩) جابر عصفور، نظريات معاصرة (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٨)، ص ٨٩. ويعود المؤلف في ص ٢٠٧ ليصف انبثاق البنيوية باللغة الدينية ذاتها، وذلك حين يصف البنيوية بأنها «مبعوث العناية اللغوية الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية».

في سيرورة اعتزاله ونصوصيته المحض، كانت علمية النقد تفترض ضرورة تشذيب الممارسة النقدية من كل ما هو خارج الطبيعة الأدبية والجمالية من مشاغل واهتمامات وظروف وأثار اجتماعية وأيديولوجية وسياسية واقتصادية وغيرها. وبهذا صار النقد علماً خاصاً وخالصاً ومخلصاً للأدب ونصوصه فقط، يوجد بوجوده، ويغيب بغيبابه.

وإذا كان أصحاب هذا المطلب قد حققوا ما كانوا يطمحون إليه، فإنهم قد أنجزوا معه، وربما بدون وعي منهم، ما يمكن أن نطلق عليه هنا «طفيلية النقد» بحيث أصبح النقد، إذا سلّمنا بذلك، علماً منضبطاً، إلا أنه علم طفيلي يعتاش على ما يقدمه للنصوص الأدبية من خدمات الشرح والتعليق والتحليل والتقييم والمقارنة والتفسير والتأويل والتفكيك. ولم يعد للنقد هويته الخاصة المستقلة والقائمة بذاتها، كما لم يعد النقد سيداً، بل كائناً طفلياً وعبداً خادماً. والعبد يقدم خدمات قد تكون ضرورية، إلا أنها ضرورية لسيدته وللنظام العبودي الذي يقوم على الهيمنة وضرورة وجود العبيد ليتأتى للأسياذ أن يكونوا أسياداً.

وحين يصبح النقد طفلياً وملحقاً فإنه بذلك يرهن وجوده ومكانته بوجود الأدب ومكانته، وإذا عرفنا أن للأدب حياة اجتماعية، وهو كغيره من الأشكال الثقافية يوجد في قلب الصراع على المكانة الاجتماعية والرمزية، فإن النتيجة من وراء ذلك هي أن النقد يصبح بلا قيمة اجتماعية ورمزية في حال انحطت مكانة الأدب، أما في حال ارتفعت مكانة هذا الأخير فإنه غالباً ما ينظر إلى النقد على أنه ممارسة غير ضرورية وغير مطلوبة أو غير ذات نفع كبير على أقل تقدير. وقد جرت العادة على أن يصور الناقد في صورة «الأديب الفاشل».

هل صار النقد علماً؟ هذا سؤال قد نختلف في الإجابة عنه، إلا أن الحاصل أن النقد استقلّ بموضوعه الأثير (وهو الأدب ونصوصه)، وفي الحصيصة انتهى هذا الاستقلال إلى ما يشبه استقالة النقد وانسحابه من الوجود في العالم، وانكفائه إلى «تية النصوصية» بعد أن كان يمثل «حركة تدخلية جسورة»<sup>(١٠)</sup>.

بتعبير أوضح، فإن المطالبة باستقلال النقد وعلميته انتهت إلى استقالة النقد أو إقالته، أي أصبح النقد بلا وظيفة مؤثرة وبلا مهمة ذات شأن في عالم اليوم، وصار غاية المطلوب منه أن يحلل النص الأدبي ويستخرج بنياته الجمالية أو يقوّضها، وأن يكشف عن جماليته أو فجواته الداخلية. وفي الحصيصة صار معظم النقد الأكاديمي لا يظهر إلا في صورة كتابات غامضة وملغزة وملأى بترميزات وأشكال عصية على فهم معظم القراء، في حين أصبح «النقد الطليعي» التطبيقي والصحفي مشحوناً بكلام إنشائي أجوف لا غاية من ورائه إلا تدبيج الجمل ورصّ العبارات «الفارغة». وفي الخلاصة دخلت الممارسة النقدية في «قلب التية النقدي»<sup>(١١)</sup>، وصارت

(١٠) إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض (دمشق: اتحاد الكتاب العرب،

٢٠٠٠)، ص ٧.

(١١) سبقَ لعبد العزيز حمودة أن وصّف ما يجري من ممارسات نقدية عربية بالتية النقدي، وأنا أتصوّر أن هذا النقد محقّ في معظمه ولا يعيبه إلا تطرفه في التحامل على النقد والنقاد المحدثين، وتأويلاته التي لا تخلو =

مجرد لعب منضبط بقوانين اللعبة بحسب البنيوية، ومنفلت منها ومقوض لها بحسب أطروحات التفكيكيين. وهو في الحالتين لعب نصوصي مجاني. والنتيجة، كما يكتب حسين الواد، هي استقالة أو «إقالة هذا الخطاب من الحياة الاجتماعية ومن الوجود»<sup>(١٢)</sup>. وهو ما دفع واحداً من أهم النقاد النصوصيين العرب، وهو عبد الله الغدامي، إلى إعلان «موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه»<sup>(١٣)</sup>، وذلك بعد أن استقال النقد الأدبي بحيث لم يعد مؤهلاً للقيام بوظيفة ثقافية أعظم وهي الكشف عن العيوب الثقافية النسقية التي تتلبس بلبوس الجمالي وتتسرّب من خلاله.

### ثالثاً: اللامبالاة تجاه العالم: قراءة المجزرة عبر صراع الديكة!

هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟ لا يبدو أن أحداً يشكّ أو ينكر أن النقد يمرّ بأزمة حقيقية غربياً وعربياً، وبخاصة بعد أن أفلّ عصر الحماسة النظرية والانفجار النقدي الذي بلغ أوجهه غربياً في الستينيات والسبعينيات، وعربياً في الثمانينيات والتسعينيات. وقد ظلّ بعض الدارسين أن أزمة النقد تكمن في ضيق موضوعاته وانغلاق الاهتمام النقدي على النصوص الأدبية فقط. ومن أجل تجاوز هذه الأزمة ليس علينا سوى توسيع هذا الاهتمام من خلال توسيع مفهوم النص بحيث ينطبق على كل شيء يحمل معنى ويتمتع باتساق مقبول من شعر وسرد ومسرح وفن وأغنية وشائعة ولعبة شعبية ومقالة صحفية وكتابة تاريخية وتصريح سياسي... إلخ.

**الجامعة ومجمل المؤسسات الثقافية خاضعة للسلطة، سلطة الدولة في الجامعات والمؤسسات الحكومية، وسلطة أصحاب رؤوس الأموال في الجامعات والمؤسسات الخاصة. وكلتا السلطتين معنيتان بعزل الجامعة والمؤسسة عن صراعات العالم الحادة والمزعجة.**

هذا تشخيص متداول، وهو يحصر أزمة النقد في حدود الاشتغال النقدي وموضوعاته اتساعاً أو ضيقاً. إلا أنني أتصور أن أزمة النقد تتصل بما هو أكثر جذرية من هذا. فهي أزمة تتصل بوظيفة النقد ومسؤوليته السياسية والأخلاقية وبالتنكر لطبيعته التدخلية تجاه العالم وقضاياه. صحيح

= من سوء نية لكل إنجازات النقد الحديث، كما أنه لا يخرج عمّا أسماه إدوارد سعيد بـ «تية النصوصية». انظر على سبيل المثال: عبد العزيز حمودة، الخروج من التية النقدي: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة: ٢٩٨ (الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٣).

(١٢) حسين الواد، «تحولات الخطاب الأدبي في ضوء علاقته بالخطاب الديني»، الخطاب الثقافي (جامعة الملك سعود - الرياض)، العدد ١ (٢٠٠٦)، ص ٦٤.

(١٣) عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص ٨.



أن كل المدارس النقدية الحديثة من بنوية وما بعد بنوية كان لها إسهامها المميز في انفتاح موضوعات الاشتغال النقدي، إلا أن الصحيح كذلك أن كل الذي أنجزه هذا الانفتاح هو تحويل الظواهر والأحداث والأشياء والأفكار والخطابات إلى مجرد نصوص، الأمر الذي يعني انتزاعها من حضورها المادي الفعلي؛ فصار بإمكان أي ناقد أن يكتب عن «الإرهاب بوصفه نصاً»، أو عن «حرب تحرير العراق بوصفها نصاً»، أو عن «حرب تموز ٢٠٠٦ بوصفها نصاً»، أو عن «حرب غزة بوصفها نصاً»، أو عن «ثورات الربيع العربي بوصفها نصاً». صار كل هذا ممكناً، إلا أنه لم يسهم إلا في إغراق هذه الوقائع الخطيرة والمؤلمة في نصوصية ناعمة ورقيقة ولعوب إلى حدّ العبث والخواء والتفاهة.

تنبّه والتر بنيامين وهو يختم مقاربته الرائدة حول «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»، إلى أن الدولة الفاشية - وهي المعادل الغربي للدولة العربية التسلطية - تلجأ من أجل حماية ملكيتها للثروات والسلطة إلى «تنظيم الجماهير البروليتارية الحديثة النشأة دون التأثير على بنية الملكية التي تتوق الجماهير إلى تصفيتها»<sup>(١٤)</sup>. وبدلاً من أن تتنازل هذه الفاشية للجماهير عن حقها في تغيير علاقات الملكية، فإنها تعتمد إلى إعطاء هذه الجماهير الفرصة للتعبير عن نفسها، وذلك من باب التنفيس وبما يمكّن الفاشية من «الاحتفاظ بالملكية» في حين تتلّهي الجماهير بتمتعها بفرصة التعبير الممنوحة لها. و«النتيجة المنطقية» لهذا هي «إدخال الجماليات إلى الحياة السياسية»، وهو ما يتجسّد، عادةً، في تجميل السياسة والعالم، وتنصيب الحياة والواقع والتجارب والأحداث أي التعامل مع كل ذلك على أنه مجرد نصوص!

يعكس هذا النوع من «تجميل العالم» وتنصيب الحياة والواقع حالة جديدة من برودة الشعور وفقدان الحس وانعدام الإحساس بالعالم خارج الكتابة. وإلا كيف يستطيع أي ناقد أن يكتب «عن جماليات المكان في الرواية الفلسطينية» دون أن يقول شيئاً حول ما يجري في فلسطين من انتهاكات ومعاناة؟ هل يستطيع أحدنا أن يتخيّل ذلك؟ نعم، يستطيع ذلك! وذلك إذا كان الناقد فاقداً للإحساس أو غير مبالٍ بمن حوله وبما يجري حوله!

هذه عزلة تؤسس لضرب من اللامبالاة تجاه العالم وحوادثه المؤلمة وتجاه البشر ومعاناتهم القاسية. إلا أن هذه اللامبالاة ستصبح سيدة الموقف في هذا النوع من النقد، وكأن اللامبالاة هي النتيجة الحتمية لتلك الجمالية المفرطة والنصوصية المععمة. وهي لامبالاة تذكّر بذلك الموقف القديم الذي امتازت به الفلسفة والتي اعتاد جان جاك روسو توجيه نقده إليها وإلى الفلاسفة الذين أخذ عليهم لامبالاتهم تجاه الناس وآلامهم ومعاناتهم. لقد تنبّه روسو إلى أن «التحنن» هو الفضيلة الإنسانية (بل الحيوانية) الأولى، وهي القانون الطبيعي الأول، وهي فضيلة سابقة على «استعمال أي ضرب من التفكير»<sup>(١٥)</sup> عند الإنسان، إلا أن العقل قادر

(١٤) والتر بنيامين، مقالات مختارة، ترجمة أحمد حسّان (عمّان: دار أزمّة، ٢٠٠٧)، ص ١٦٨.

(١٥) جان جاك روسو، خطاب في أصل التفاوت وفي أسسه بين البشر، ترجمة بولس غانم، تدقيق وتعليق وتقديم عبد العزيز لبّيب (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩)، ص ١٠١.

على إضعافها والتشويش على عملها؛ والسبب أن «العقل هو الذي يولد الحب الشخصي، وإن التفكير هو الذي يقوّيه، وهو الذي يدفع بالإنسان إلى الانطواء على نفسه، وينأى به عما يزججه أو يحزنه». وبما أن الفلسفة هي النموذج الأسمى للتفكير العقلاني، فإنها ستمثل قمة الانكفاء والاعتزال عن الإنسان والعالم، و«بالفلسفة يقول الإنسان في سرّه وهو يشاهد إنساناً آخر يتألم: «لترم بنفسك إلى التهلكة إذا أردت، أما أنا فإنني في مأمن». ولقد أصبحنا ولا شيء يقلق نوم الفيلسوف وينتزع من سريره. يستطيع من شاء من الناس أن يذبح تحت نافذة الفيلسوف أحد أمثاله من البشر، فلا يبالي وإنما يعتمد إلى سدّ أذنيه بيديه ويبحث لنفسه عن قليل من الحجاج لكي يمنع الطبيعة المترددة داخله من أن تماهي بينه وبين من كان يُغتال»<sup>(١٦)</sup> ويتألم.

وقد انتقلت هذه «اللامبالاة» القديمة من الفلسفة إلى عوالم الأدب والفن والنقد، ومن هذه العوالم إلى مجالات معرفية مجاورة كالأنثروبولوجيا والتاريخ، فصار المتخصص في الأنثروبولوجيا، على سبيل المثال، معنياً بالتأويل النصوي لجمالية لعبة شعبية أكثر من اهتمامه بما يجري في مجتمع دراسته من صراعات وأحداث مزعجة. ويشار في هذا السياق إلى عمل كليفورد غيرتس، الأنثروبولوجي الأمريكي، حول «صراع الديكة في بالي»، وهي المحاولة التطبيقية الأبرز التي اجتهد فيها غيرتس من أجل أن يثبت فكرته حول «تأويل الثقافات» والممارسات الثقافية كما لو كانت نصاً، أو صورة، أو قصة، أو مسرحية، أو مجازاً أو فناً أي مجرد «وسيلة تعبير» أو «شكل تعبيرى ودلالي»، وكأن ما يفعله «صراع الديكة» في المتحلقين حوله هو ذاته «ما تفعله مسرحية الملك لير أو رواية الجريمة والعقاب بالنسبة إلى أشخاص ذوي أمزجة مختلفة وأعراف مختلفة، إنه يلتقط تلك المواضيع - الموت، والذكورة، الكبرياء، فقدان، حب الخير، المصادفات - ويرتبها في تركيبة شاملة، ويقدمها بطريقة تبرز نظرة خاصة لطبيعتها الأساسية»<sup>(١٧)</sup>.

تتحول الثقافات، مع غيرتس، إلى نصوص وأشكال تعبيرية، ويتحول العمل الأنثروبولوجي إلى عمل تأويلي هدفه النفاذ إلى معنى هذه الثقافات/النصوص في مهمة شبيهة بمسعى النقد من أجل «النفاذ إلى نص أدبي ما». وبهذه الطريقة يتحول «تراث شعب ما» إلى «مجموعة من النصوص، التي هي بدورها مجموعات، يجهد الأنثروبولوجي في قراءتها من فوق أكتاف الأشخاص الذين هم أصحابها الأساسيون»<sup>(١٨)</sup>، إلا أنها قراءة أشبه ما تكون باللعبة أو «قراءة التمارين المركزة» حيث «يمكن للمرء أن يبدأ من أي مكان من مخزون الأشكال في ثقافة ما وينتهي في أي مكان آخر. ويمكن للمرء أن يبقى ضمن شكل واحد، محدود نوعاً ما، ويأخذ في

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(١٧) كليفورد غيرتس، تأويل الثقافات: مقالات مختارة، ترجمة محمد بدوي؛ مراجعة بولس وهبة (بيروت:

المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩)، ص ٨١٠.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٨٢٧.

الدوران في داخله باستمرار. كما يمكن له أن يتحرّك بين الأشكال بحثاً عن أشكال أوسع من الوحدة أو عن تناقضات ذات مغزى»<sup>(١٩)</sup>.

وما كان بإمكان هذا النوع مما يمكن تسميته باللعب التأويلي للحياة والثقافة (وغيرتس نفسه يستخدم مصطلح «اللعب العميق»!) أن يوجد إلا عبر التوسّع في «فكرة النص بما يتجاوز المادة المكتوبة وحتى في ما يتجاوز المادة المنطوقة، بالرغم من مجازيته». ويزكّرنا غيرتس بأن هذا التوسّع «ليس جديداً»، وهو يرى أن تقليد «تأويل الطبيعة» في القرون الوسطى، الذي وصل ذروته مع سبينوزا، لم يكن إلا محاولة لتوسيع فكرة النص من خلال «قراءة الطبيعة على أنها نص مقدس»<sup>(٢٠)</sup>.

ويندرج ما فعله الأنثروبولوجيا في هذا السياق الذي يبقى، كما يرى غيرتس، ناقصاً ما لم ينص «على أن الأشكال التراثية يمكن أن تعامل بوصفها نصوصاً، أي أعمالاً تخيلية مبنية من مواد اجتماعية»<sup>(٢١)</sup>. ويذهب غيرتس إلى أبعد من هذا حين يعالج الممارسات والظواهر الثقافية على أنها نصوص كما هي الحال في صراع الديكة، وأن هذه هي الطريقة الوحيدة القادرة على الكشف عن «الملح المركزي» فيها، وهو ملح - كما يقول غيرتس - «قد يغيم أو لا يتضح إذا عالجناه على أنه طقس ديني أو على أنه مجرد هواية»<sup>(٢٢)</sup>.

نحن هنا أمام جمالية تغرق الأنثروبولوجيا، حيث يجري التعامل مع الثقافات كما لو كانت نصوصاً وأشكالاً تعبيرية، و«الحياة كما لو كانت نوعاً من الفن» نقرأها كما نقرأ «مسرحية ماكبث» لشكسبير، وننصت إليها كما ننصت إلى موسيقى بيتهوفن. إلا أن قراءة الحياة والثقافات بهذه الطريقة النصّوية ستقود حتماً إلى نوع من اللامبالاة المعرفية تجاه الحياة وحوادثها مهما كانت فظيعة وقاسية؛ لأنها تبقى، في النهاية، نصوصاً يمكن أن تقرأ كرواية أو مسرحية. وهذا بالفعل ما حصل مع كليفورد غيرتس، حيث يذكر راسل جاكوبي أن غيرتس أنهى عمله الأنثروبولوجي الميداني في جزيرة بالي الأندونيسية قبل سنوات قليلة من «انقلاب شيوعي فاشل أدى إلى اضطرابات دموية قُتل فيها الكثيرون»<sup>(٢٣)</sup> يقدرهم غيرتس نفسه بأربعين أو ثمانين ألفاً من أصل عدد السكان البالغ مليوني نسمة تقريباً، فيما يقدرهم آخرون بربع مليون، وآخرون يصعدون بالرقم إلى أكبر من ذلك كثيراً، إلا أن غيرتس حين أراد أن يكتب عن تجربته في بالي لم يجد موضوعاً يكتب عنه أعظم من «لعبة صراع الديكة» بوصفها نصاً قابلاً للتأويل الدلالي، ويكتفي بالإشارة إلى تلك الأحداث الدموية في الهامش الأخير من مقالته، وكأن «صراع الديكة» في بالي أعظم من مقتل ثمانين ألفاً أو ربع مليون من الإندونيسيين! بل إنه يذهب، في هذا

(١٩) المصدر نفسه، ص ٨٢٧.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٨١٩.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٨١٩ - ٨٢٠.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٨٢٠.

(٢٣) راسل جاكوبي، نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم

المعرفة: ٢٦٩ (الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١)، ص ١٥٨.

الهامش، إلى مطالبتنا بالنظر إلى بالي والقتل الفظيع الذي حصد الأرواح في كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٥ «ليس فقط من خلال فنونها ورقصاتها ومسرحيات خيال الظل فيها وفن النحت والفتيات، وإنما أيضاً - كما يفعل الباليينون أنفسهم - من خلال صراع الديكة فيها»<sup>(٢٤)</sup>. هذا هو المطلوب: أن نقرأ المجزرة من خلال «صراع الديكة»!

## رابعاً: خدعة سوكال: كتابات جيدة الصوغ، لكنها عديمة الجدوى

ربما كان النقد، في يوم من الأيام، أيديولوجياً محضاً، إلا أن أنه أصبح اليوم، وكرد فعل على ذلك، شكلاً محضاً، وأصبحت هذه الشكلائية بمنزلة متطلب أساسي من متطلبات علمية النقد وانضباطه المنهجي وصرامته وموضوعيته.

في منتصف العام ١٩٩٦ نشر أستاذ في الفيزياء في جامعة نيويورك اسمه آلان سوكال مقالة مطولة في مجلة نقدية أمريكية مرموقة وهي مجلة النص الاجتماعي (*Social Text*). كان عنوان المقالة جذاباً وهو: «انتهاك الحدود: نحو هيرمنوطيقا تحويلية للجاذبية الكمية»<sup>(٢٥)</sup>. وقد صيغ هذا العنوان بطريقة تهكمية دمجت «الهيرمنوطيقا» بـ «التحويلية»،

وال «الجاذبية» بـ «النظرية الكمية». وعلى الرغم من الطابع التهكمي في العنوان الفرعي إلا أن العنوان الرئيسي «انتهاك الحدود» كان من ذلك النوع المتداول في الكتابات النقدية ما بعد الحديثة؛ ولهذا لم يكن مستغرباً أن تبادر مجلة متخصصة في ما بعد الحداثة والدراسات الثقافية إلى نشرها.

يدعو سوكال في المقالة إلى رياضيات جديدة وفيزياء جديدة، ويهاجم، في أول فقرة من المقالة، تلك الفكرة البالية السائدة لدى العلماء عن وجود عالم خارجي يمكن وصفه واكتشاف قوانينه التي زُعم أنها أبدية، واقترح أن ينظر إلى العلم كما ينظر إلى الفن والفلسفة، وإلى الواقع الخارجي على أنه مجرد «بناء لغوي واجتماعي». وانتهى إلى الدعوة إلى «رياضيات متحررة» من كل الأوهام العلمية القديمة.

لم تكن هذه المقالة سوى خدعة أراد سوكال من خلالها أن يكشف عن «اللغو» المتداول في النقد بين كتاب ما بعد الحداثة والدراسات الثقافية والتحليل الثقافي. وقد كشف سوكال عن هذه الخدعة فور نشر المقالة، وذلك في مايو ١٩٩٦ في مجلة (*Lingua Franca*)، حيث كتب مقالة بعنوان «التجريب الفيزيائي مع الدراسات الثقافية»<sup>(٢٦)</sup>. لقد قام سوكال بتصميم

(٢٤) غيرتز، المصدر نفسه، ص ٨٢٦، الهامش ٤٣.

(٢٥) انظر: Alan D. Sokal, «Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», New York University, Department of Physics (28 November 1994), <[http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress\\_v2/transgress\\_v2\\_singlefile.html](http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html)>.

(٢٦) انظر: Alan D. Sokal, «A Physicist Experiments With Cultural Studies», New York University, Department of Physics (1990), <[http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/lingua\\_franca\\_v4/lingua\\_franca\\_v4.html](http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/lingua_franca_v4/lingua_franca_v4.html)>.

المقالة/الخدعة<sup>(٢٧)</sup> بطريقة تتماشى مع هوى الكتابة الجديدة في النقد، فملاًها، كما يقول، «بأكثر الاقتباسات سخفاً عن الرياضيات والفيزياء، لأكثر الأكاديميين شهرة في ما بعد الحداثة والدراسات الثقافية». واللافت حقاً أن حجم الاقتباسات والهوامش وقائمة المراجع المثبتة تأخذ أكثر من ثلثي حجم المقالة. وهذه محاكاة ساخرة وتهكمية من الأبحاث والدراسات والكتب التي ستجد فرصتها الأكيدة للنشر والطباعة إلا أنها لا تعدو كونها «كتابات عديمة الجدوى»، وكأنه يكفي، في هذه المجالات، أن تكون الكتابة جيدة الصوغ وتلتزم، شكلياً، بضوابط البحث العلمي، وتنخرط في هوس تحويل كل شيء إلى نصوص وأبنية لغوية واختلاقات اجتماعية حتى تجد طريقها إلى النشر والرواج!

لقد كشفت هذه الخدعة حقيقة هذا النوع من النقد اللامبالي الغارق في جمالية مفرطة ونصوصية معجمة. قد يكون هذا النقد جيد الصوغ والتصميم إلا أنه عديم الجدوى ولا يكاد يقول شيئاً ذا مغزى. وقد سبق لستوارت هول، وهو أحد أهم المنظرين والمؤسسين للدراسات الثقافية التي ينتقدها سوكال، أن وجّه نقداً قاسياً لما آلت إليه الدراسات الثقافية في الأكاديمية الأمريكية على وجه الخصوص. يشير هول في مقالة له بعنوان «الدراسات الثقافية وإرثها النظري»<sup>(٢٨)</sup> إلى وجود «طوفان تفكيكي شكلاني» اجتاحت الدراسات الأدبية والنقدية الأمريكية، وأن هذا الطوفان اجتاحت الدراسات الثقافية، فأصبحت هذه الأخيرة قادرة على التكلم بطلاقة (يستخدم هول تعبير «التكلم من البطن» للإشارة إلى هذه الطلاقة) عن السلطة والسياسة، والعرق، والجندر، والخضوع، والهيمنة، والإقصاء، والهامشية، والآخرة... إلخ، إلا أن التنظير النصوسي الساحق حول هذه القضايا ينتهي «إلى ترسيخ السلطة والسياسة بوصفهما أموراً تخص اللغة والنصية ذاتها»، وأنها مجرد «قضايا خطابية» لا أكثر. وهذا يكشف عن خطر يهدد الدراسات الثقافية، وهو في الحقيقة يهدد معظم المعارف الإنسانية، وهو «خطورة العمل النظري القاتل»، بحيث يجري ترسيخ السلطة والهيمنة والإخضاع والهامشية بمجرد التنظير عنها بطريقة نصوصية وخطابية. وليس ثمة مخرج أمام الدراسات الثقافية والنقدية إلا أن تكون، كما كانت بداياتها في الدراسات الثقافية البريطانية إبان الستينيات، «ممارسة تفكر دائماً بالتدخل في عالم ستحقق فيه تغييراً ما وتُحدث أثراً ما».

وأما السؤال حول ما إذا كان النقد قد وصل إلى طريق مسدود أم لا؟ فإن الإجابة عنه مرهونة بالمصير الذي يرتضيه النقد لنفسه، فهل يستمر في قدرته على التكلم بطلاقة على كل شيء دون أن يقول أو يفعل شيئاً أم يبادر إلى استعادة وظيفته التدخلية في العالم؟ □

(٢٧) انظر الحكاية بتفصيلاتها في: جاكوبي، نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص ١٧٢ - ١٧٤، و <http://en.wikipedia.org/wiki/Sokal\_affair>، wikipedia، «Sokal Affair».

(٢٨) ستوارت هول، «الدراسات الثقافية وإرثها النظري»، ترجمة خالدة حامد، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٥٩ (كانون الثاني/يناير ٢٠١٠)، ص ٥٣ - ٦٦.