

النص النقدي

بين الاستقلال وإعادة الكتابة

شيرين أبو النجا

ناقدة وأكاديمية مصرية.

في منتصف العام الماضي أرسلت لي مؤسسة ثقافية مصرية ثلاثة كتب هي نتاج أبحاث وأوراق ألقيت في مؤتمر إقليمي بمصر وطُلب مني أن أنتقي أفضل هذه الأبحاث - المطبوعة بالفعل في المؤسسة - لمنحها جائزة. اختلط عليّ الأمر في البداية فلم أتمكن من تحديد مغزى نشر الأبحاث كاملة ثم منح بعضها جوائز. كانت المهمة تقتضي أن أقرأ الكتب الثلاثة وهو ما فعلته بصعوبة شديدة نتجت من عدة أسباب. فقد كانت المادة جافة ولا تحمل أي إضافة معرفية أو إبداعية، كما أن ما تم تناوله من أعمال يتسم بطابع شديد المحلية بحيث إن القارئ لا يمكنه إيجاد موقع للنص في السياق الأدبي.

الغريب أن معظم هذه الأبحاث لم تكن سوى قراءات شخصية بحثة مستندة إلى انطباعات، ومعمّدة على تحليل لغوي لدلالات بعض المفردات، بحيث يخلص كل بحث إلى استنتاجات تنهل من البلاغة الإنشائية أكثر من الأفكار والقرائن. عندما أعدت التدقيق في الأمر في محاولة لاكتشاف هوية هؤلاء النقاد أدركت أنهم كُتاب الإقليم، الذين يكتبون بعضهم عن بعض، ويعرضون أبحاثهم في حضور بعض «الضيوف» من خارج الإقليم. لكنني أيضاً أدركت أن هذه الكتابة في تلك الدائرة تبدو في غاية الأهمية للوسط الأدبي في ذاك الإقليم، ويظهر ذلك في التدافع على المشاركة في المؤتمر والتشاحن على الكتابة سواء من قبل الكاتب أو المكتوب عنه.

بدا في النهاية أن هذا المؤتمر بكل المطبوعات التي تصدر عنه هو طرف فاعل في علاقات القوى داخل الإقليم. ظل السؤال مُلحاً حتى اللحظة الحاضرة: من الذي يقرأ هذه المطبوعات؟ لا أعتقد أن هذه الظاهرة قاصرة على مصر، بل هي ظاهرة ممتدة في الوطن العربي، فتعقد المؤسسات الرسمية مؤتمراً هنا وآخر هناك من أجل إرضاء جميع الأطراف (وهو ما يحدث)، وليبقى النقد الأدبي على حاله: معزولاً، منفصلاً عن سياق أكبر، مسالم وهادئ.

قد يبدو من المستحيل الحديث عن حال النقد الأدبي في مصر أو الوطن العربي سواء قبل أو بعد الحراك الثوري، لأنه لا يمكن الإمساك بخصائص معينة أو نسق في حال تطور. فقد تشرذم مسار النقد الأدبي وتبعثر منذ زمن، ولم يعد هناك ما يمكن أن يشار إليه باعتباره حلقة

في سلسلة تطور أو وحدة قائمة تطور خطابها نقدياً ومعرفياً. وبسبب ذلك التشرذم المُشَتَّت الذي اعتمد على فوضى استخدام المصطلحات والانتقاء من المدارس الفكرية بشكل عشوائي بما يوافق هوى الناقد - وليس رؤيته - ابتعد النص النقدي أكثر من بقية المجالات المعرفية في اشتباكها مع المنظومة السياسية والاجتماعية قراءة أو تحليلاً، وأصبحت مهمته هي تقديم الجديد في عالم الكتابة^(١).

بمعنى آخر، أصبح النقد الأدبي قاصراً في مجمله على النقد التطبيقي الذي يتناول أعمالاً محددة بالقراءة، أو بالأحرى إعادة الكتابة عبر توظيف منهج النقد الجديد - ولا ننكر فضله - الذي أسسه الناقد الأمريكي جون كرو رانسوم في كتابه **النقد الجديد** عام ١٩٤١، وتعود جذوره إلى كتاب البريطاني أ.ي. إ. ريتشاردز **النقد التطبيقي** الذي صدر عام ١٩٢٩^(٢). وتعتمد فلسفة هذه المدرسة على رؤية النص بوصفه وحدة عضوية قائمة بذاتها، يمكن تفسيره عبر القراءة الدقيقة المتأنية وتحليل عناصره الداخلية دون الحاجة إلى النظر خارجه (مزيد من العزلة؟)، إلا إذا كانت هناك معلومة تخص الكاتب يمكنها إضاءة النص.

وساهم في انتشار ذلك الانتقاء التطبيقي تلك القنوات التي يقدم هذا النقد نفسه من خلالها. فقبل الحراك الثوري في الوطن العربي كانت المؤتمرات المحلية بشكل عام والدولية بشكل خاص (كان لكل بلد عربي مؤتمره الذي اشتهر به) تطرح تلك التيمات المعهودة عن جنس «الرواية»، فنسمع مثلاً، «الرواية العربية: إلى أين؟» أو «الرواية العربية بين الماضي والمستقبل»، أو «الرواية الجديدة: خصائص ومسارات»، إلى آخره من تلك العناوين الفضفاضة التي لم تكن مُلحّة بأي شكل، كل ما في الأمر أنه لا بد من صناعة حدث لأصحاب مهنة النقد. من المؤسف أن هذه المؤتمرات، التي ضمت أسماء لامعة في مجال النقد الأدبي وقادرة على تقديم الكثير، لم تتحول إلى فضاء يشترك مع الأفكار ليرسخ لها أو يعيد النظر فيها ليخرج بجديد، ولم تحاول أن تتعرف التعددية الثقافية والطبقات الأدبية المتراكمة، بل اكتفت بما تعرفه غير عابئة بأصوات مختلفة تخلخل أحادية الكتابة والنقد.

تُعَدُّ الندوات الأدبية القناة الأخرى التي ساهمت في انتشار النقد التطبيقي، وهي كلها ندوات احتفالية تقام لعمل محدد لتقديم قراءة وافية له تتعلق بالشخوص والحبكة وغير ذلك من آليات العمل الأدبي. ومن المفارقات الثقافية أن الحالة الثورية لم تغير شيئاً من هذا المشهد «الاستعراضي» الذي استعاد حماسه سريعاً، وذلك بعودة حركة النشر لقوتها المعهودة. في هذه الندوات يحتل النص الأدبي الصدارة ليتراجع النص النقدي إلى الخلفية، وكأنه يستعير حياته

(١) اختُزل المجال الأدبي والنقدي في كتابة مقالات نقدية عن الأعمال الجديدة، حتى إن ذلك أصبح من علامات الصراع في المجال وأحد أسباب شعور الكاتب بعدم الاعتراف. يظهر ذلك جلياً في الحوارات التي تُجرىها الصحف والمجلات مع الكُتّاب، فجميعهم يؤكدون غياب الحركة النقدية، وبقدر ما يحمل هذا القول من بعض الصحة إلا أن المقصود هو غياب الكتابة عن أعمالهم.

(٢) John Crowe Ransom, *The New Criticism* (London: Praeger, 1941), and Ivor Armstrong Richards, *Practical Criticism* (London: Kegan Paul Trubner, 1929).

من النص الأدبي عبر الاحتفاء به. وهو ما يتجلى في نهاية الندوة عبر توجه الجمهور للكاتب بوصفه «نجم الحفل» واعتبار الناقد قد قام بمهمته المتوقعة، وهي «شرح» النص لجمهور لم يقرأه بعد.

**لم يتمكن النقد الأدبي من
التجاور مع المجالات الأخرى
والتفاعل معها، ولا يبدو أن
معظم جمهور القراء الجدد
الآن على استعداد لقراءة
مقال نقدي لأي كاتب، وإن
كانوا لن يترددوا في قراءة
مقال سياسي للكاتب نفسه.**

أما الجامعات والأقسام العلمية بكلّيات الآداب والعلوم الإنسانية فهي بالطبع دائمة الاشتغال على النقد، إلا أن الأمر يبقى محصوراً داخل هذا القسم أو ذاك، وهي غالباً أقسام اللغات (الفرنسية والإنكليزية والعربية)، ولطبيعة النظام الأكاديمي المغلق على ذاته - وهو ما سنأتي على ذكره لاحقاً - لا تترك هذه الأبحاث أي صدى في المجال النقدي أو الثقافي، وأقصى طموح لها هو أن تنشر رسالة ماجستير أو دكتوراه في إحدى السلاسل النقدية. من المفهوم أن تحليل أسباب انتشار النقد التطبيقي لا تعني غياب النقاد المشهود لهم بالكفاءة العلمية، لكن في قلب هذه الصورة العامة يكاد الجميع يتساوون في مسألة ضعف وتراجع المشهد النقدي.

إلا أن كل ما سبق لا يقدم تحليلاً لوضع النص النقدي في المنطقة العربية، بل هو مجرد وصف سريع للمشهد، وهو - أي الوصف - شديد العمومية ويمكن أن ينطبق على السياق النقدي في الكثير من الأماكن، وهو لذلك يعد وصفاً غير مهني. لكن اللحظة نفسها التي نحاول وصفها تتسم أيضاً بغياب المهنية، ولذلك يبدو مستحيلاً تقديم تحليل شامل أو قراءة تخوض في تفاصيل دقيقة. كل ما يمكن فعله هو محاولة تحليل موقع النص النقدي داخل منظومة المجتمع بأكمله وتفاعله مع المجالات الأخرى وتأثيره في منظومة الأفكار التي تشكل الثقافة، وتأثير علاقات القوى المختلفة في خطابه. وفي هذا يمكن الاستعانة بمقال كتبه الراحل إدوارد سعيد عام ١٩٩٨ وعنوانه «الخصوم، الجمهور، الدوائر والمجتمع»^(٣).

يفند سعيد في مقاله ما وصل إليه حال النقد الأدبي بشكل خاص والعلوم الإنسانية بشكل عام في عهد الرئيس الأمريكي رونالد ريغان، بمعنى تأثير السياسي في الثقافي والنقدي؛ وبقراءة متأنية يبدو أن إقصاء النقد الأدبي عن مجال التأثير لم يعد اختصاصاً أمريكياً فقط بل صار حال النقد الأدبي بشكل عام في كل المناطق التي ترزح تحت أنظمة فاشية (ولا يزال لدينا منها الكثير) لا ترى في الثقافة سوى خطاب يخدم أهدافها، وهو بالتالي تابع لها. يبدأ سعيد مقاله بطرح ثلاثة أسئلة جوهرية - طالما طُرحت - ليتحول المقال إلى محاولة إجابة عنها: «من يكتب؟ لمن تتوجه الكتابة؟ تحت أي ظروف؟» وهي الأسئلة الثلاثة التي أُستعين بها لتقديم قراءة في

Edward Said, «Opponents, Audiences, Constituencies and Community,» in: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (New York: New Press, 1998), pp. 155-183. (٣)

حال النص النقدي في هذه اللحظة الملتبسة، وما إذا كان مجرد إعادة كتابة لنص آخر أو محاولة لتأسيس مساحته الخاصة التي تجعل منه نصاً مستقلاً.

أولاً: مَنْ يَكْتُبُ؟

تتجلى الإشكالية الأولى في فكرة تشكل المجال المعرفي بكل ما يستلزم من إتقان للمنهج والخطاب والتراكم العلمي بالمعنى الذي أسماه ميشيل فوكو «طبقات المعرفة»^(٤). إنها الخبرة التي تعني وجوب قبول السلطة في هذا المجال، وبالتالي يبدأ مصطلح «الخبير» في الظهور، ولكل مجال خبراؤه والمتخصصون فيه، فالخبير في مجال علم الاجتماع لا يمكن أن يكون خبيراً في العلوم السياسية أو النقدية. تصاعدت قوة التخصص بعد اندلاع الثورات في المنطقة، فحاول الناقد مقاومة الظاهرة بشكل ما ثم استسلم سريعاً، لأن قوة الفضائيات تفوق أي قوة أخرى. ربما كان هذا الفصل التعسفي بين النقدي والسياسي في تلك اللحظة التي سبقت اندلاع الثورات هو ما عمّق الشرخ بين الثقافة المؤسسية وبين كل ما يقع خارج حدودها، فقد بدا الأمر وكأنه إنكار لوجود أي علاقة بين النقدي من ناحية والسياسي والاجتماعي من ناحية أخرى. فعلى مدار سنوات ظلت المؤسسة الرسمية الثقافية تحاول قدر الإمكان البعد من «السياسي» لتغمس في تخصصات ضيقة طبقاً للأجناس الأدبية، وكان أن أدى هذا التوجه إلى إعادة إنتاج لمنهج النقد الجديد الذي ينادي بضرورة التركيز على العمل مع تجاهل كل ما يقع خارجه. انغلق كل مجال على نفسه ليلوك لغته ومفرداته وخطابه للجمهور نفسه، ويحرص على عدم السماح «للخصوم» - وهم خبراء المجالات الأخرى في هذه الحالة - بدخول المجال. وكأن المنهج الذي يُستخدم لتفسير نص أدبي لا يمكن تطبيقه على نص تاريخي أو خطبة سياسية أو مستند قانوني أو وثيقة تاريخية، كأن النقد لغة منهجية منقطعة الصلة بالواقع. ينتهي الأمر بالانفصال الكامل وبغياب أي تأثير حقيقي للنقد الأدبي على المجالات الأخرى، بالرغم من قدرة المجالات الأخرى من التأثير فيه.

يؤكد سعيد أنه بالرغم من النخبوية التي اتسم بها منهج النقد الجديد «إلا أنه كان شعبوياً في نواياه»^(٥)، فقد كان الهدف هو زيادة عدد القراء، لكن الأمر اتخذ مساراً مختلفاً عندما تغلغل النقد الجديد في المؤسسة الأكاديمية بعد طول مقاومة منها، وعاد ليلوك لغة نقدية لا يفهمها إلا الغيتو النقدي فقط، ومن هنا كانت المفارقة التي تزداد حدتها بإدراك أن هذه اللغة «المتخصصة» تنامي في ظل حماية المجال الأكاديمي (الذي يوفر فرصة لازدهار علم اللسانيات والتحليل الأدبي الدقيق). يؤدي ذلك إلى طرح إشكالية إنتاج المعرفة - النص النقدي في هذه الحالة - ما إذا كانت المعرفة تُنتج بشكل عام وكوني أم أنها تحتاج إلى دوائر متخصصة ومغلقة. ويحاول سعيد - عبر تطوير الجدلية - أن يجد مخرجاً من هذا الغيتو المتخصص «الخبير» عبر تبني نظرية المتلقي التي طرحها ستانلي فيشر، وبخاصة في كتابه الشهير **هل هناك نص**

Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London: Routledge, 1969).

(٤)

Said, «Opponents, Audiences, Constituencies and Community», p. 159.

(٥)

في هذا الفصل^(٦)؟، في ضرورة إنشاء ما يسمى مجتمع تفسيري عبر توظيف الإقناع وليس التوضيح العلمي «المتخصص». ومن ثم ينتقل سعيد إلى أثيره المفضل غرامشي الذي يخلص إلى أن الواقع يتشكل نتيجة الفعل الإنساني، وعليه يمكن النظر إلى النص بوصفه حاملاً للواقع التاريخي. تبدو آراء فيش وغرامشي وفيكو (الذي طرح منهج التاريخانية في القرن الثامن عشر في كتابه العلم الجديد) وكأنها تحاول كسر العزلة المفروضة على النقد الأدبي، تلك العزلة التي جعلته علماً وديعاً هادئاً غير مؤزٍ منفصلاً تماماً عن المجال السياسي والاجتماعي، وبالتالي لا يهدد السلطة بأي شكل.

لا يختلف حال النص النقدي العربي عما يصفه سعيد وذلك من ناحية العزلة والانغلاق وعدم التأثير. فقد كان من المتعارف إليه أن النقد الأدبي هو محل عمل «الناقد المتخصص» الذي حصل على اعتراف بقدرته على تفسير النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض. وقد تحول هذا الناقد في نهاية القرن العشرين إلى خبير في مجاله، منعزل داخل دوائر يُفترض أنها تتلقى المصطلحات المتعلقة بالشكلانية والبنوية وما بعدها. لكن تدريجياً، ومع عزوف الجمهور عن قراءة النقد، قام الناقد المتخصص بتغيير لغته واندفع بكل عنفوانه الراغب في زيادة عدد الجمهور المتلقي إلى منهج النقد الجديد (مستعيداً النيات الشعبوية لتلك المدرسة) الذي يفسر العمل الأدبي ويحاول ربطه بواقع كائن عبر مصطلحات شديدة العمومية تترك النص دون أي موقع في السياق الأدبي. مع الوقت أصبح هذا النقد الجديد ليس إلا تفسيراً لمضمون النص، فكان ذلك مفيداً لجمهور توقف عن القراءة وبدا أنه راضٍ بما يشبه حكي المضمون. ويبدو ذلك جلياً مثلاً في جمهور «معرض الكتاب» السنوي، وهو يُعد المكان الملائم للتعرف إلى طبيعة شرائح الجمهور المختلفة. فمعظم حاضري الندوات الثقافية لا يقرؤون الكتاب ويكتفون بالاستماع للمضمون الذي يقدمه «الناقد» على المنصة. والمدهش أن هذا الجمهور لا يتردد في الاشتباك في نقاش دون قراءة العمل. أما الفئة الأخرى التي تمكنت من التحايل على القراءة بشكل أو بآخر فهي فئة صغار المتدربين في الصفحات الثقافية، فهم غالباً ما يقومون بإجراء حوار مع كاتب ما دون أي معرفة مسبقة بأعماله. كل ما في الأمر أن الكاتب يتمتع برأس مال رمزي يضيفه لرأس مال الجريدة أو المطبوعة. لذلك تبدو الحوارات مع الكتاب من أضعف أشكال التفاعل النقدي، إذ تتحول إلى كلام تقريرية من قبل الكاتب دون أن يجد له محاوراً. بتغير اللغة المستخدمة في النقد انفتح المجال بعشوائية وسمح بدخول العديد من قارئ الأدب الذين يمكنهم تفسير النص - من وجهة نظرهم - بلغة بسيطة لا تخلو من إضفاء هالة ما على العمل بغض النظر عن وجودها من عدمه ليتحولوا بعد بضعة قراءات إلى «نقاد»^(٧).

(٦) Stanely Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980).

(٧) لا غضاضة أن يقوم القارئ بتفسير النص فهذا ما سعت إليه مدرسة النقد الجديد مثلاً، إلا أن هذه القراءات الشخصية احتلت المشهد بأكمله ولم يُعد هناك مجال للنص النقدي الذي يمكنه أن يدخل في علاقة مع نصوص أخرى بنديّة من ناحية، ويؤسس حلقة في سلسلة تطوّر الخطاب من ناحية أخرى.

ولأن المسألة أصبحت معتمدة على العرض والطلب، فقد تمكنت جموع كثيرة من الالتحاق بمجال «النقد». والمقصود بالعرض والطلب هنا هو ذاك العدد الهائل من النصوص (قصة قصيرة ورواية وشعر) التي يسعى مؤلفوها (غالباً شباب) إلى مناقشتها في ندوات، وهو ما أتاح للكثيرين «الاشتغال» بالنقد الملائم لجمهور هذه الندوات، فهذا الجمهور يود أن يستمع دائماً إلى تفسير للعمل من «خير»، كما أن نوعية

هذا التفسير يسهل تغطيتها صحفياً مما يساهم في ترويج العمل. وهنا تبرز الصحافة الثقافية كأحد أهم العوامل التي أصبحت تحدد وتشكل النقد المطروح في الساحة. فهناك أولاً الدعاية التي تقدمها هذه الصحافة لكتب (بشكل عشوائي) تعاني بشكل عام من سوء المبيعات وانخفاض مستويات التوزيع. وفي الوقت ذاته كان ولا يزال النقد يجيء دائماً في مرتبة أدنى من الإبداع، فوفرت الصحافة الثقافية مساحة

**كلُّ من ينتسب إلى مؤسسة
تموّل عمله - مادياً ومعنوياً -
و يحصل منها على دخل ثابت،
يجد صعوبة في الخروج عن
محددات خطابها، سواء كانت
ثقافية أم أكاديمية.**

ضئيلة لتغطية الندوات الأدبية العديدة التي تموج بأسماء تكتسب صفة الناقد بالتقادم. في مجال الصحافة الثقافية لا يمكن التساؤل عن سبب «تقديس» أعمال وأسماء دون غيرها، إذ اضطلعت الصحافة الثقافية بدور إعادة صوغ المشهد الأدبي والنقدي، وأصبحت طرفاً رئيسياً في الأطراف المتفاعلة داخل المجال الأدبي. وفي كل ذلك ظلت هذه الصحافة الثقافية بمأمن ومعزل عن سائر المجالات الأخرى، فقد أمنت عدم الاشتباك مع السياسي بأي حال من الأحوال، وضمنت انعزالها عن ماجريات الحراك الاجتماعي. يوضح بورديو ما يحدث من تأثير وتأثر بين المجالات المختلفة فيقول إن:

هيمنة المجال الصحفي على مجال الإنتاج الثقافي (في مواد الفلسفة والعلوم الاجتماعية على وجه الخصوص) تُمارس أساساً عبر تدخل المنتجين الثقافيين الموجودين في موقع غير واضح وغير مؤكد بين المجال الصحفي والمجالات المتخصصة (أدبية أو فلسفية... إلخ). هؤلاء المفكرون الصحفيون الذين يستطيعون بسبب مظهرهم المزدوج تجنب الشروط والالتزامات الخاصة بأي من المجالين، يسعون إلى إدخال قوى مكتسبة بشكل أو بآخر من كل مجال إلى المجال الآخر، هؤلاء يحتلون وضعاً يمارسون فيه تأثيرين كبيرين: من ناحية، إدخال أشكال جديدة من الإنتاج الثقافي تقع في الما بين - بين، إنتاج سيئ يقع بين النزعة الانعزالية الأكاديمية وبين السهولة الصحفية، ومن ناحية أخرى، يفرضون عبر أحكامهم النقدية تحديداً، مبادئ لتقويم الإنتاج الثقافي الذي يصفون عليه سلطة وقيمة ثقافية ظاهرية عبر تدهينه وعرضه وفقاً لمطالب وأحكام السوق مدعّمين بذلك الخضوع التلقائي لبعض شرائح المستهلكين لحالة من الانجذاب ساعين من وراء ذلك إلى تقوية تأثير مؤثر أفضل المبيعات في عملية تلقي الإنتاج الثقافي^(٨).

(٨) بيري بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي (القاهرة: دار ميريت للنشر، ٢٠٠٧)، ص ١٣٩.

تبدو محنة النص النقدي في أنه وقع فريسة للفصل المتخصص والانعزال والاستسهال الصحفي مما سهل انعزال المجال بأكمله. لذلك لم يكن من الغريب أن تتم التضحية بالصفحة الثقافية في الصحف المصرية، على سبيل المثال، في معظم الأوقات؛ فالملاحق السياسية قادرة على إزاحة الثقافي في لحظة، حيث تبدو السياسة «أكثر وقاراً» لأي جريدة. وهو ما جعل رأس المال الرمزي الذي يتمتع به الناقد أو المؤلف يقتصر على المجال الثقافي ولا يمتد ليشمل المجالات الأخرى، ومن هنا تتبدى الرغبة الدائمة في الحصول على شرعية مجتمعية أصبح التلفزيون قادراً على توفيرها الآن. وما يؤكد انعزال مجال النقد عن المجالات المعرفية الأخرى هو ما وقع بعد اندلاع الحراك الثوري. فقد كان لبعض هؤلاء النقاد الذين يتوق الكتاب إلى الحصول منهم على مقال يتناول أعمالهم موقفاً مناهضاً للثورة، وبالرغم من هذا الموقف المتخاذل، ظل العديد من الكتاب يتوقون إلى مقال نقدي مذيّل باسم أحد هؤلاء النقاد. لا يدل هذا الموقف إلا على الفصل التعسفي الحادث بين النقدي والسياسي. كما أنه موقف يغفل المعنى الأصلي للنقد: قراءة النص في العالم^(٩). هكذا، لم يتمكن النقد الأدبي من التجاور مع المجالات الأخرى والتفاعل معها ولا يبدو أن معظم جمهور القراء الجدد الآن على استعداد لقراءة مقال نقدي لأي كاتب وإن كانوا لن يترددوا في قراءة مقال سياسي للكاتب نفسه.

ثانياً: لمن تتوجه الكتابة؟

تؤدي الإشكالية الأولى - فصل المجالات - إلى الثانية وهي متعلقة بسلطة الخبير في داخل المجال. فبمقدار ما تسمح الخبرة بممارسة منهجية صارمة في التحليل، تسمح أيضاً وبالقدر عينه بمنع ذلك. فمثلاً تؤسس السلطة الاجتماعية للخبراء عدة نصوص باعتبارها النصوص التأسيسية في الأدب، ولا يمكن إعادة طرح التساؤل عن أسباب تقديس تلك النصوص دون غيرها؛ وهو ما يستتبع تأليه مؤلفيها. من هنا تكتسب العديد من الكتب رواجاً غير مبرر سوى إجازة الخبراء لهذا الكاتب (وليس الكتاب) دون ذاك. لا بد من الإشارة في هذا السياق إلى الوطن العربي الذي يندفع - ربما بدون قصدية - إلى ذلك المسار ليتم ترسيخ سلطة بعض الأفراد في كل مجال، ويتحول قبول أفكارهم إلى خطوة واجبة قبل الالتحاق بالمجال. وهو ما يظهر أيضاً بشكل آخر في المقالات النقدية، فبعض الكتاب لا يعتبر أنه قد دشّن بوصفه كاتباً إلا عندما يقوم أحد «الخبراء» بالكتابة عنه، إلى درجة أنه قد يضع مقتطفات مما كتب عنه على ظهر الغلاف، كأنه يؤكد للقارئ أنه حصل على تصريح المرور.

بعد الاعتصام الكبير الذي دام ثمانية عشر يوماً في مصر سارعت الصحف وبعض الندوات إلى طرح ما يسمى «أدب الثورة». وقد كان الطرح صامداً لأبعد غاية، فكيف يصل التسرع إلى حد توقع قيام الكتاب بالكتابة عن حدث جليل لم ينتهِ بعد. فالأمر يحتاج إلى عدة أعوام ليبدأ ظهور ما يسمى «أدب الثورة» (كما حدث مثلاً في الأدب الذي يتناول الحرب الأهلية اللبنانية على

سبيل المثال)، لكن الغريب أن الكثير منهم قد استجابوا للسؤال وخاضوا في غماره سواء سلباً أو إيجاباً؛ فقد وفر الفعل الثوري عودة السردية الكبرى التي كانت قد انتهت. وكان أن بدأ أدب اليوميّات في الظهور بكثافة، وهو يدور في مجمله عن يوميات الكاتب في الثمانية عشر يوماً. وكأن الكاتب يحاول حفر مكان لنفسه في تاريخ هذه الثورة كفرد كان مشاركاً فيها دون أي كيان ثقافي يحميه. وبالرغم من أن الشعر كان أول جنس أدبي يستجيب للثورة بشكل واضح إلا أنه لم يتم الالتفات إليه، فقد كان الكاتب يسعى للحكي ومعه الناقد الذي يتوق إلى إعادة الحكي. ساهم النص النقدي الذي كُتب على عجلة في إفراز ما يُسمى أدب الثورة، لتتجه الأنظار نحو النصوص باحثة عن «الثوري» الكامن في مضمونها. لم يطرح النص النقدي فكرة تثوير اللغة أو الرؤية؛ كان ولا يزال البحث قائماً على المضمون (الحكاية).

أما السؤال الذي نحاول تأجيله قدر المستطاع فلا بد من طرحه: من الذي يقرأ ما يكتبه الناقد: صاحب العمل الأدبي المذكور في المقال أو الكتاب، أم زملاؤه النقاد (غالباً)، أم النخبة الثقافية (وما تعريفها)؟ لكن الأكيد أن النص النقدي قد تراجع كثيراً تاركاً مكانه للنص الأدبي والعمل الإبداعي، وهو ما يُرجعنا مرة أخرى إلى نقطة كنا نظن أننا تجاوزناها في ما يتعلق بالتراتبية القائمة بين النقد والإبداع. بهذا يتوجب علينا أن نعيد النظر في العديد من الإشكاليات: علاقة الناقد بالنص الذي يكتبه، رؤية المبدع للنص النقدي المكتوب عن عمله، والعلاقة بين الفعل النقدي (لكافة أشكال الإبداع) وبين الفعل الثوري.

ثالثاً: ظروف الكتابة

أما الإشكالية الثالثة فهي متعلقة بالظروف التي يتم في سياقها النشاط النقدي. ويؤكد سعيد أن هذه الظروف غالباً ما يتم تجاهلها وإغفالها بحيث لا تدخل في الدائرة النقدية. ويضرب مثلاً باستدعاء بعض النقاد «الخبراء» عند مناقشة بعض القضايا العامة من أجل محاولة الارتقاء بالشكل أو حتى من أجل الحصول على شرعية شكلية بحثة^(١٠)، وهو ما يُطلق عليه تدجيناً أو تحييداً قامت معظم وزارات الثقافة في الوطن العربي بممارسته. يستطرد سعيد في فكرة الظروف لينتهي إلى أن العمل النقدي يتوجه أحياناً إلى «زبون»، كأنه خدمة ذات سعر (ليس بالمعنى التجريحي الذي درجنا على استخدامه في الوطن العربي)؛ بل يقصد التمويل المادي والمعنوي. يسعى سعيد عبر توظيف الديالكتيك إلى التأكيد أن النشاط النقدي يجب ألا يتأثر بانتسابه المؤسسي بالرغم من أن هذا الانتساب هو الذي يجعل فكرة «الخبير» ممكنة. إن التأثير بالانتساب إلى مؤسسة بعينها ومراعاة مصالحها ومحاولة تدعيم خطابها لا يختلف كثيراً عن فكرة المثقف العضوي، بل ربما يكون هذا الانتساب هو الشكل الحديث للمثقف العضوي

(١٠) كما حَدَّثَ من انضمام بعض المثقّفين في مصر إلى المجلس الاستشاري الذي أنشأه المجلس العسكري (في حين لم يستدعهم أحد عند تشكيل الجمعية التأسيسية للدستور).

الغرامشي، مع فارق جوهري هو أنه لا يرسخ لأفكار طبقة بل هو يُراعي توجهات مؤسسة (رسمية أو أكاديمية أو مركز أبحاث أو جريدة أو مجلة... إلخ).

يبدو جلياً هذا الوضع الملتبس في الوطن العربي، فكل من ينتسب إلى مؤسسة تموّل عمله - مادياً ومعنوياً - أو يحصل منها على دخل ثابت، يجد صعوبة في الخروج عن محددات خطابها، سواء كانت ثقافية أم أكاديمية. وقد دأبت الأنظمة العربية على إلصاق تهمة الإضرار بصورة الوطن لكل من يوجه سهام النقد أو يكشف المسكوت عنه، بالرغم من أن مدرسة «التغيير

من الداخل» كانت قد بدأت تنتشر في التسعينيات من القرن الماضي. أما النقاد الآخرون الهادئون غير المعترضين فيرى سعيد أنهم يكتبون للجمهور ذاته المكوّن من زملائهم وطلابهم، وأحياناً للمجالس التنفيذية ووسائل الإعلام، وهو جمهور يرى أن هذا الوضع الذي يُبقي على العلوم الإنسانية والأدب والثقافة بمنأى عن السياسة بوصفه الوضع الطبيعي. هكذا يتحول النقد الأدبي إلى ما يشبه الغيتو المغلق الذي يتبع سياسة عدم التدخل في الشؤون السياسية الكبرى، وهو بالتالي نص لا يخلخل أي منظومة فكرية أو خطابية مهيمنة.

لا يقتصر النص النقدي على تفسير العلاقات الداخلية للعمل الأدبي فقط، بل يقوم أيضاً بإرساء علاقة بينه وبين العالم، كاشفاً عن علاقات رمزية وخفية، ومُعيداً لنفسه استقلال التفسير.

هو النقد الذي يؤمن بالشعار القائل: «لندعهم يحكمون وسنقرأ نحن الأدب». يبدو الأمر شديد الالتباس عندما ندرك أن معظم المشتغلين بالنقد قد اشتبكوا مع الشأن الجاري بكل الوسائل المتاحة لهم، سواء الاشتراك في حملات أو توقيع بيانات أو المشاركة في فعاليات الاحتجاج الثوري. وبالرغم من ذلك لم ينعكس هذا الاشتباك على مسار الخطاب النقدي أو لغته أو رؤيته؛ فقد ظل ثابتاً على المبدأ: الكتابة لمجتمع مغلق متخصص والنأي بالنقد عن المجالات الأخرى.

إذا كانت فكرة التمثيل - كما ظهرت منذ أفلاطون وحتى إيريك أورباخ الذي تناول هذا المفهوم في كتابه الشهير *المحاكاة*^(١١) - مرتبطة بالمعرفة الاجتماعية المشتركة فمن الضروري أن يظهر الاجتماعي والشخصي والسياسي في المجال الأدبي. إلا أن السلطة المؤسسية قد سعت إلى فرض حدود صارمة - قبلها النقاد بسلاسة وهدوء - على المجال الأدبي، فالناقد ليس عليه إلا قراءة علامات التمثيل الأدبي في النص الأدبي (الشخصيات، الزمن، المكان، الحبكة، اللغة)، وكأن النص بلا تاريخ؛ أما المجالات الأخرى فلها خبراؤها. إنها عملية تفريغ سياسي كامل لمنهج النقد الأدبي من ناحية، وإقصاء - إن لم يكن تهمة - للمشتغلين به من ناحية أخرى. كأن مشروع الحداثة قد أدى إلى تشكيل مجتمعات نقدية منغلقة، أشبه ما تكون بالمجتمعات «الدينية»، ومن هنا يحفز ادوارد سعيد كل ناقد على إنشاء مجتمعات «علمانية» بديلة، ومصطلح «علمانية» هنا

ليس قاصراً على التعريف المُختزل الذي ينادي بفصل الدين عن الدولة، بل يعني سعيد بعلمانية النص ضرورة إيجاد موقع له في العالم الذي نشأ فيه وربطه بمفردات هذا العالم بعيداً من المصطلحات الميتافيزيقية، فالنص جزء من العالم. لن يحدث ذلك إلا عبر رفض الانصياع للعزلة في مجال معرفي بعينه، وعبر تطبيق منهجية مجال النقد الأدبي على نصوص بديلة كالصورة الفوتوغرافية والخطاب الإعلامي والوثائق التاريخية وشكل التظاهرات^(١٢)، وغير ذلك من المفردات الخطابية التي أصبحت تُشكل العالم الذي نعيشه بشكل يومي. لا بد من اجتراح الحدود المعرفية في مقاومة للعزلة والتهميش وسعيّاً للاشتباك مع العالم الذي يُكتب فيه النص. على النقد أن يقوم بتوسيع المساحة التي اعتقد أنها مُخصصة له، عليه أن يُوظف خطابه لتحليل مجالات مجاورة للنصوص المكتوبة ومكملة لها. وهي النتيجة التي كان قد وصل إليها سعيد في كتابه **صور المثقف**^(١٣) حيث أكد أن الناقد (المثقف) لا بد من أن يكون مقلقاً للراسخ، عبر طرح أسئلة «مزعجة»، وعبر طرح المسكوت عنه، وليس متوقفاً منه إطلاقاً أن يكون داعماً للسلطة أو مطمئناً لها. من المفهوم بالطبع أن حديث سعيد عن السلطة لا يختزل المعنى في السلطة السياسية، بل يتوقع من الناقد الأدبي أن يشكل خطابه بحيث يشتبك مع كل تجليات السلطة فيحقق الانفتاح الذي ينطوي عليه الفن بالتعريف. يبدو أننا في أشد الحاجة إلى إعادة النظر في موقع الناقد الآن، سواء كان «خبيراً» أو وديعاً مهمشاً أو منغلقاً في مجاله الضيق، كما أن التساؤل عن الظروف التي تسمح بممارسة النشاط النقدي (المؤسسة، الهدف السياسي، الجمهور المتخيل، الخصوم الوهميين، الدور، الرسالة، معنى النقد، مكان النص... إلخ) يبدو لي بمثابة الباب الذي سيكشف عن التعطل والتكدر والانعزال والتهميش الذي يمارسه الناقد على نفسه، وكأنه استوعب درس السلطة فيعيد إنتاجه بنفسه، ويعيد كتابته.

رابعاً: نحو الاستقلال

ما الحل الذي يمكن اتباعه إذاً لهدم أسوار العزلة المحيطة بالنص النقدي والتي تضعه دائماً في مرتبة ثانوية بالنسبة إلى النص الإبداعي؟ أطرح هذا السؤال وأنظاري وجهة نحو اللحظة الشديدة السيولة التي نمر بها، لحظة ملتبسة، لحظة نستعيد فيها مصطلحات طالما اعتقدنا أنها قد تلاشت مع الزمن من قبيل الجماهير والفكر الثوري ورفع الوعي والمقاومة. بمعنى آخر، كيف يستعيد النص النقدي استقلاله المعرفي الكامل بحيث يكون مؤثراً في المجالات المعرفية

(١٢) قامت مي التلمساني - على سبيل المثال - بإلقاء محاضرة عن رؤيتها لميدان التحرير بعنوان «ميدان التحرير: يوتوبيا وديستوبيا الثورة» في إطار فعاليات المؤتمر السنوي لقسم اللغة الإنكليزية بجامعة القاهرة (تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١٢) وكان عنوانه «الابداع والثورة»، وقد وظّفت منهج فيليكس غاتاري وجيل دولوز لتحليل المكان والفعل الثوري وذلك المناهض له.

(١٣) إدوارد سعيد، **صور المثقف**، ترجمة حسام الدين خضور (بيروت: دار التكوين، ٢٠٠٣).
عَمَدَ المثقفون في الفترة التي سَبَقَتْ اندلاع الثورة إلى الإشارة كثيراً إلى ما طرحه سعيد في هذا الكتاب من أن خطاب المثقف لا بدّ من أن يكون مزعجاً لخطاب السلطة. وكأن مجرد تكرار الإشارة لهذا الكتاب تعني أنه قام بفعل الإزعاج والخلخلة فعلياً.

الأخرى؟ لا أعتقد أن الإجابة المحتملة هنا تتضمن الحديث عن المنهج النقدي، أظن أنها تتعلق برؤية الناقد للنص الذي يكتبه وللنص الذي هو بصدده تفسيره والاشتباك معه.

يُمكن النص النقدي أن يشتبك مع نصوص أخرى بشكل مستعرض ليهدم الحواجز بين المجالات، وليستعيد تأثيره المفقود، ويخلخل المنظومة المغلقة التي فرضت عليه.

إذا اتفقنا - مبدئياً - أن النص (إبداعي أو نقدي) هو نص في العالم فلا بد من أن يكون هناك اشتباك مع هذا العالم، وهو الاشتباك الذي تعاملت معه كل حقبة من منظورها الخاص طبقاً للسياق السياسي والثقافي. إلا أن السياق السياسي عبر التاريخ دأب على رؤية النقد والأدب تابعاً له؛ فظل دائماً هذا الاشتباك مقنناً ومقيداً بحدود فكرية ومعرفية. إذا كان فالتر بنيامين قد طرح ضمناً في مقاله الشهير ضرورة تسييس الفن^(١٤)،

وأخذ منه سلوفاك جيجيك الفكرة ونادى بضرورة تسييس الثقافة^(١٥) (من أجل مناهضة نظرية تثقيف السياسة التي روج لها صموئيل هنتنغتون)^(١٦)، فإن شكل العلاقة التي طورها الفرنسي فيليكس غاتاري عبر عمله في العيادة النفسية في فرنسا عام ١٩٦٤ بين المرضى في الداخل والمجتمع في الخارج وأسمائها علاقة مستعرضة (بمعنى متداخلة) لينفي عنها صفة كونها هرمية أو أفقية هو الشكل الذي يُمكن أن يعيد للنص النقدي استقلاله، ويهدم شعور الاغتراب الذي عملت السلطة جاهدة على بثه في الفرد تجاه النقد والفن معاً (عبر تقليص المساحة المخصصة له).

وقد استعار الكثير من نقاد الفن والدراسات الثقافية هذا المفهوم لتحليل العلاقة بين العمل الفني والعمل الثوري^(١٧)، وبمد الخط على استقامته، يمكن إرساء الشكل ذاته للعلاقة بين النص النقدي والإبداعي من ناحية وبين النص المعرفي من ناحية أخرى. فلا يقتصر النص النقدي على تفسير العلاقات الداخلية للعمل الأدبي فقط، بل يقوم أيضاً بإرساء علاقة بينه وبين العالم كاشفاً عن علاقات رمزية وخفية، ومُعيداً لنفسه استقلال التفسير الذي لا يمنعه من التحالف مع مفردات الأنّي عبر علاقة مستعرضة. وكما طور ميشيل فوكو مصطلح «مُستعرض» ليستخدمه واصفاً الاحتجاجات ضد السلطة، حيث تنهل من كل مكان وتعتمد على تحالفات مؤقتة مما يربك السلطة

(١٤) Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,» in: Hannah Arendt, ed., *Illuminations: Essays and Reflections*, translated by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968).

Slovaj Zizek, *Violence* (New York: Picador, 2008), pp. 140-141.

(١٥)

(١٦) يرى جيجيك أن نظرية صموئيل هنتنغتون عن صدام الحضارات اعتمدت على تحويل الصراع السياسي إلى صراع ثقافي.

(١٧) Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* جاءت في: (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987).

ويهدم الحواجز التي أقامتها بين الفرد والمجموع^(١٨)، يُمكن النص النقدي أن يشتبك مع نصوص أخرى بشكل مستعرض ليهدم الحواجز بين المجالات، وليستعيد تأثيره المفقود، ويخلخل المنظومة المغلقة التي فرضت عليه. حينها، لن يكون من الصعب أن يشتبك النص النقدي مع أي نص من زاوية السلطة التي يرسخها أو يخلخلها، وذلك عبر تقديم قراءة تنهل من مجالات مجاورة وتُطبق المنهج النقدي عليها في آن. عبر هذا الاشتباك المعرفي التحليلي النقدي يمكن للنص النقدي أن يستعيد القارئ المغترب لزمن طويل عن النقد بوصفه زائدة شارحة تُوظف لغة متخصصة لا يفهمها سوى «الخبير»؛ بل إن النص النقدي عبر تحوله إلى نص احتجاجي يشتبك مع مجالات معرفية مغايرة يمكنه كما يؤكد فوكو أن يُنتج «ذوات جمعية»^(١٩)، وهو ما يُعد في حد ذاته تحدياً للسلطة التي تسعى إلى إقامة الحواجز بين الفرد (الناقد) والجماعة (القراء) من ناحية، وإلى تقليص المساحة المخصصة لكل مجال بما يضمن لها أكبر قدر من السيطرة. ولا يعني كل ذلك إلا أن نركز على سياسات النقد والتأويل بدلاً من النظر إلى الفعل النقدي منفرداً، وهو ما يصفه إدوارد سعيد بأنه «الانتقال من اللافعل إلى الفعل»^(٢٠) □

Michel Foucault, «The Subject and Power,» *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 4 (Summer 1982), (١٨) p. 783.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٧٨١.

Said, «Opponents, Audiences, Constituencies and Community,» p. 183.

(٢٠)