Soroud (10) (2026) : 393 - 404

Ronan McDonald: The Death of the Critic, (Publishing Group, 2007)

رونان ماكدونالد: موت الناقد، ترجمة: فخري صالح (إيطاليا: المتوسط، 2022)

نشر هذا الكتاب باللغة الإنجليزية سنة 2007، وترجمه فخري صالح إلى اللغة العربية عن المركز القومي للترجمة في طبعته الأولى سنة 2014، وصدر في طبعة ثانية عن دار المتوسط سنة 2022.

يمكن تصنيف كتاب **موت الناقد** للكاتب رونان ماكدونالد، ضمن الدراسات النقدية التي تتبعت سيرورة النقد الأدبي إلى حدود عصرنا الحالي، مسلطا الضوء على دور الناقد الذي بات يتخذه الآن مقارنة بدوره في العصور السابقة، وصولا إلى إعلان موته، واضعا القارئ في مأزق الكشف عن كيفية موته ومسببات هذا الموت. من هنا كان منطلق قراءتنا لهذا الكتاب الذي نراه مهما بالنسبة للقارئ العربي المهتم بالشأن الأدبي، وبنظريات ومناهج النقد الأدبي. وفي هذا السياق ألحّت علينا أسئلة عديدة ونحن نخوض غمار فكّ مسالك هذا الكتاب المتشعبة التي سببت في إعلان هذا الموت، متسائلين: ما الذي أدى إلى الدعوة إلى موت الناقد؟ هل القيود الصارمة التي فرضتها نظريات ومناهج النقد الأدبي كانت سببا في هذا الموت أم أن المطالبة بالتحرر من تلك القيود هو الذي أدى إلى هذا الموت؟ لقد قدم رونان ماكدونالد الإجابة عن هذا الإشكال المضمر من خلال بلورته في الأسئلة الآتية: أولا؛ ما دور الناقد؟ وثانيا؛ أي مرتبة آل إليها الآن؟

عالج ماكدونالد هذه الأسئلة وأخرى انطلاقا من تقسيم كتابه إلى أربعة فصول، مبتدئا بمقدمة تتصدر الكتاب. وجاءت فصوله عبارة عن حلقة دائرية، بحيث يمكن عدّ الفصل الأول (قيمة النقد) الذي بدأ به، هو خلاصة لما آل إليه النقد في عصرنا الحالي، متذكرا إرهاصات هذا الموت منذ سنة 1948، وهي فترة كان ما يزال الناقد له دور سلطوي في توجيه ذائقة القراء للأعمال الجيدة، ويعلي من قيمة أعمال دون أخرى، إلى تلاشيها في نهاية السبعينيات من القرن الماضي؛ أي إلى حدود سنة 1968، بموازاة مع

الأزمة الاجتماعية والاقتصادية، وذلك من خلال مجموعة من الخطوات التي أدت إلى بزوغ إرهاصات أفول قيمة النقد، فقد طرأ تحول داخل دائرة النقد من خلال الحركات الطلابية الثورية المعادية لكل أشكال السلطة، علاوة على ذلك، إعلان رولان بارت في مقالته "موت المؤلف" التي أكد فيها على أن معنى النص لا يقيم في قصد المؤلف، بل ينفلت من قبضة صانعه، منطلقا حرّا بعيدا عنه، وتكمن معانيه من خلال فعل القراءة، لا من خلال فعل الإنتاج. ويعود هذا الأمر إلى تجارب كل قارئ ومعتقداته وقيمه وافتراضاته المسبقة التي ترافقه زمن ممارسته لفعل القراءة، فيبقى تأويله حرا للنصوص، إذ تم تجاوز النظر إلى ما يعنيه المؤلف بشكل مقدس. فأصبحت عملية القراءة لها طابع فردي. من هنا تم اعتبار ما عبّر عنه بارت بـ "دعوة صارخة للحرية والتحرر. إنها ترحب بـ "موت المؤلف" وتبشر بـ "ولادة القارئ"". (ص. 25)

لقد بات إعلان بارت عن موت المؤلف الذي رأى فيه ماكدونالد بداية التحرر خطوة عتيقة، لكنه مهّد بها لبزوغ مسببات موت الناقد أيضا، فـ "قد يعمل قتل المؤلف، وكذلك قتل مفاهيم أخرى متصلة مثل "الإبداع" و"الخيال" و"القصد" و"الإلهام، على تحرير القارئ، ويساعده على الانغماس في متع التأويل. لكن، يبدو أنها ساعدت على التخلص من الناقد، أو على الأقل تخلصت منه بوصفه مثقفا عاما وحَكما يحدد جودة العمل أو يقود الجمهور إلى المعنى." (ص. 25).

لم يعد للنخبة الأكاديميين السلطة ذاتها في تحديد ما يجب أن يقرأ، وتحديد الأعمال الرديئة من الجيدة، وقد أثّر ذلك على تراجع انتشار كتب النقد الأدبي الأكاديمي في فترة السبعينيات والثمانينيات، وأصبحت محصورة على توزيع هذه الكتب داخل أسوار المؤسسة الأكاديمية فقط. فأصبح عمل الناقد مسيجا داخل دائرة إصدار كتب في المجلّات المتخصصة فحسب، مما أدى ذلك إلى محدودية دوره.

إضافة إلى ذلك، يقر ماكدونالد، أنه تمّ تمرير شعلة النقد من يد النقاد إلى يد أعضاء نوادي الكتب، وحكّام جائزة البوكر، ومنشئي المدونات، والمعلمين والأساتذة. ومما ساهم في تعميق أزمة "الناقد" تزامن الحركات الثورية على السلط مع عصر الإنترنيت الذي خوّل لأشخاص عاديين أن تكون لهم سلطة غير مسبوقة، وغير محدودة في إبداء آرائهم، فانتشرت مدونات عديدة على الشبكة العنكبوتية، تعرض آراء القراء بكل حرية، كما شجعت شركات بيع الكتب من قبيل شركة أمازون القراء على إبداء آرائهم حول الكتب على موقعها. إلى غير ذلك. في حين أصبح الناقد الذي كان "يملك السلطة في تشكيل الذائقة العامة، ويتمتع بالاحترام الكافي الذي يسمح له بلفت انتباه الجمهور إلى الفنانين الجدد والحركات المستحدثة، وكأنه أصبح بائع ملابس مستعملة، أو مجرد قاطع تذاكر في حافلة، و لم يعد شخصية يحتاجها المجتمع الرأسمالي الراهن."(ص. 24).

إن التحولات التي رافقت سيرورة المجتمعات مع الشبكة العنكبوتية بشكل خاص، علاوة على ذلك، مساهمة النقد نفسه في محاولاته الوئيدة للتحرر من السلط المحيطة به، بات إعلان موت الناقد أمرا لا مفرّ منه في عصرنا الحالي. إذ "قد يبدو الحديث عن موت الناقد، من وجهة نظر البعض، سخيفا في الوقت الذي يقوم فيه الجميع بدور النقاد (...) كل شخص له رأيه، و "كل رأي مساو في أهميته للرأي الآخر" (..) فإذا كان في إمكان كل شخص أن يصبح ناقدا، فلا حاجة تقريبا لمتخصصين، يكرسون وقتهم لهذا النوع من العمل." (ص. 27)

إن عبارة "كلنا نقاد" (ص. 44) أفقدت السلطة النقدية دورها التي كانت تتخذه وسيطا بين الناقد الخبير الذي يستطيع التأثير على الاهتمامات العامة، وبين القارئ ومدى قدرته على الاختيار الجيد. كما أدى انزياح السلطة من قبضة النقاد إلى قبضة القراء، بحسب ماكدونالد، إلى "تآكل سلطة النقد وأفول زمنه." (ص. 27) فماتت عملية الاختيار التي تحتكم إلى معايير نقدية، إضافة إلى تضييق إمكانية التمييز بين الأعمال الرفيعة من الرديئة، وسهّلت ذلك عمليات المناورة التجارية التي تقوم بالدعاية والتسويق لعدد محدود من الأعمال، مما ساهم في تجاوز الكتب التي لا يحظى أصحابها بشهرة، على الرغم من رجاحة عملهم وأهميته، بسبب ضجيج الدعاية وطلب السوق الذي لا يريد سوى تحقيق أرباح من بيع أكبر عدد من الكتب، دون مراعاة جودتها. وأدى ذلك إلى سقوط القارئ في أيدي الجهات التي تحتكر السوق، وجعلت اختياراته أقل محدودية وفقا للعرض، وهنا نكون إزاء سلطة قامت بدور الموجه غير العارف إذ ساوت بين الأحكام المستندة إلى مستوى ثقافي رفيع مع ذائقة كل فرد، محققة في الظاهر الديمقراطية والتقدم، ولكن في باطن الأمر تشجع التفاهة والرداءة.

أدت مرحلة ما قبل 1968 وما بعدها إلى تدمير دور الناقد، فالقانون الضابط للأعمال الأدبية الذي انبثق من قبل النقاد الجدد في الخمسينيات من القرن العشرين والذي أدى إلى وضع الأعمال العظيمة في تراتبية دائمة ومستقرة. إلا أن ثبات هذا القانون وجموده كان من السهل على الجيل الثاني دحضه وتفكيكه، وقد نُظر إلى هذا التفكيك بنوع من الإعجاب، لكن لم يحل محله أي مفهوم آخر مكتفيا بتحليل بسيط. وهكذا قوّضَ النقدُ الأدبي الأساسات الصارمة التي قام عليها، وكان هذا بمثابة مفتاح لفصل الناقد الأكاديمي عن الجمهور العام.

يصرح ماكدونالد في نهاية هذا الفصل إلى أن النظرية لم تكن السبب في موت الناقد، فالتخبطات التي كانت داخل دراسة الإنسانيات أدت إلى هجوم ضد النظرية بوصفها تجريدا واختزالا من جهة، وبوصفها متطفلة تعترض سبل النقد الحقيقي من جهة أخرى. لكن أولئك الذين يصرحون بأنهم لا ينطلقون من النظرية هم في حقيقة

الأمر واقعون في قبضة نظرية عتيقة غير معلنة. مؤكدا أيضا على أن ازدهار النقد الأدبي بعد الحرب العالمية الثانية انطلق من النظرية مصحوبا ببرنامج مبدئي يحدد فيه ما يجب أن يكون عليه النقد.

أما في الفصل الثاني الذي عنونه ماكدونالد بـ (أسس القيمة النقدية)، استعرض فيه تاريخ مفهوم الناقد منذ اليونان إلى عصرنا الحالي. ووجد أن كلمة kritos تعني في الإغريقية الحَكم والقاضي، بينما تعني في الإنجليزية الشخص الذي يتخذ من البحث عن العيوب، والانتقاص من أفعال الآخرين هدفا له. ويعد المعنى الثاني على رأس قائمة معاني هذه الكلمة في معجم أكسفورد للغة الإنجليزية. في حين عُدّ المعنى الذي يرى مهمة الناقد هي التقويم دون تحيز معنى ثانويا. كما تعني كلمة critique، بحسب المعجمي، صيغة من صيغ المساءلة الفلسفية. وبسبب تواجد علماء التأويل جنبا إلى جنب أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات، فقد تم في مرحلة معينة من النقد دمج مفهوم التفسير والتأويل "ومن ثم، وعلاوة على الحكم والتقويم، يمكن للنقد أن يعني، إذن، التأمل، أو التعليق على الفنون، والحِرف البارعة، والموسيقى، والفنون المعمارية، أو أي منتجات أخرى من الإبداع البشري، بما في ذلك نقد النقد نفسه"(ص. 76).

بعد ذلك حاول ماكدونالد أن يستعرض تاريخ النقد، من خلال حصره في توجهين متعارضين؛ تمثل التوجه الأول في البحث عن أسس صلبة وثابتة يمكن من خلالها التقويم والحكم، معتمدا على القواعد التي سنّها كل من أرسطو وهوراس، وتمثل التوجه الثاني في محاولة استيعاب قيم الخصوصية انطلاقا من فرضية أن الفن تغير، وبذلك فهو يحتاج إلى اعتماد قيم ومعايير جديدة للحكم عليه. في هذا الصدد يصرح ماكدونالد أنه من المستحيل كتابة تاريخ للنقد يستطيع الصمود أمام الفحص النظري. فالنقد متصل بقيم متغيرة وليس بأحكام القيمة التي يصدرها على الأعمال الفنية منفردة هل هي جيدة أم سيئة، وإنما مرتبط بالقواعد التي تصاغ منها تلك الأحكام المستنبطة غالبا من أثر الفن وغاياته. ويتم تعظيم الفن أو تبخيسه وفقا لحمولته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية. وقد ساهم ما سبق في تشكيل الممارسة النقدية الحديثة من جهة اهتمامها بالتأويل ودمج المبادئ الأخلاقية للعصور القديمة وعصر النهضة.

يقرّ ماكدونالد أن الناقد الحديث؛ أي خلال القرن الثامن عشر، قد ولد في الصالونات والمقاهي. وقد عمل على إنشاء مجلات أكاديمية متخصصة ودوريات، وفّرت مكانا جيدا للحوار الثقافي والاجتماعي والأدبي. وكان لكتّاب المقالات أهمية كبيرة في منتصف هذا القرن، من خلال الأحكام التي أطلقوها في مقالاتهم. واستمر الأمر إلى نهاية هذا القرن حيث ساهم النقاد في تنظيم الذوق ونشر القيم المتحضرة الخاصة

بالمجتمع. لقد أخذ النقاد في هذه الفترة مشعل توجيه الذوق العام، وتعميم معايير الذوق بحيث أصبح لها طابع كوني، في كل زمان ومكان، تمثلت في التوازن والحكمة والوضوح والنظام والانضباط والمنطق العقلي.

وفي القرن نفسه ظهر علم الجمال مرتبطا بالحقل الفلسفي على يد الفيلسوف الألماني ألكساندر بومغارتن (Alexender Baumgarten)، ونشد في هذا العلم أن يكون صنوًا لعلم الأخلاق والميتافيزيقا والإبستيميولوجيا. إلا أن كانط يُعدّ بنظريته الجمالية أكثر تأثيرا في النظريات الحديثة، إذ يرى أن الحكم الجمالي المعياري خاضع لما هو كوني وشامل. بذلك أسسّ حقل علم الجمال مستقلا عن بقية المباحث الأخرى المرتبطة بالقيمة. وعلى الرغم من استقلاله فإن الفن يظل له طابع قدسي يتخطى ما هو حسي. وهكذا لم تعد غاية الفن إرشاد الجمهور أخلاقيا. فبحسب كانط وأتباعه، تمثلت وظيفة علم الجمال في اعتبار قيمة الفن في ذاته بعيدا عن أي منفعة مرتبطة بإرشاد الناس في إطار حياتهم اليومية. فأصبح الفن يعني الفهم والإدراك. وقد ظهرت حركات ثقافية متنوعة تنشد هذا التوجه في نهاية القرن التاسع عشر، على سبيل المثال "حركة الفن للفن".

وعلى الرغم من تأثير نظرية الجمال الكانطية على النظريات الحديثة، إلا أنها واجهت هجوما من قبل المنظرين الثقافيين في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فقد نُظر إلى المعادلة التي تجمع الجميل والمقدس والكوني بازدراء من قبل النقاد الذين ينتصرون إلى الموقع التاريخي للفن داخل سياقه الاجتماعي. فعدم مشاركة الفن في السلطة السياسية وبقائه في مملكته المتعالية، أدّى إلى تعزيز التراتبية الظالمة. إن طموح علم الجمال المتمثلة في الكونية تثير غضب حتى المنظرين في هذا الزمان. فتعريف الجمال من خلال تعابير مطلقة عابرة للثقافات، يبدو الأمر مرفوضا لدى الحداثيين الذين يؤمنون بعدم استقرار اللغة ونسبية القيم، في ظل عمل النقد على التفكير في طرقه المنهجية.

بصعود الرومانسية احتفت بالطبيعة التي تشير بها إلى عالم ما قبل الحضارة الذي على الشاعر أن يتصل بأشكاله الطبيعية ويحاكيها، متخذة من الخيال أهم مفاهيمها. لكن هذه الحركة الرومانسية ارتبطت في إنجلترا بالتوجهات اليسارية السياسية، وارتبطت في ألمانيا بالتوجه النازي. وعلى الرغم من أن تطور الرومانسية أدى إلى تحقيق استقلالية الفن، إلا أن ارتباطها بالسياسة قد ساهم في تلف قيمها الفنية خدمة لمصالح سياسية.

في نهاية القرن التاسع عشر أسّس والتر بايتر توجها جديدا باسم "الحركة الجمالية" وهي حركة تنتصر إلى العبارة القائلة: إن الجمال غاية في ذاته، حيث أصبح الاسم الشائع لهذه الحركة هو "الفن من أجل الفن" (Art For Art's Sake). تمظهر أثر هذا التيار في عمل أوسكار وايلد (Oscar Wilde) من خلال روايته "صورة دوريان

غراي (The Picture of Dorian Gray). يرى وايلد أن الفن ليس سوى تحريف وتشويه، وهذه ليست سوى فكرة أفلاطونية، حاول قلبها، فإذا كان الفن حجابا وليس مرآة، فإن النقد أيضا حجاب حول الفن. وهكذا يكون وايلد قد عمل على زعزعة العلاقات التراتبية بين الحياة والفن والنقد.

قدم الفصل الثالث (العلم والحساسية) صورة عن النقد في بداية القرن العشرين، حينما دخل إلى الجامعة مع فرع الدراسات الإنجليزية، فكان عليه أن يتجاوز صعوبة تبرير القيمة الأدبية والفنية، والبحث عن معايير يمكنه الاستناد إليها لفحص تلك القيمة، بعيدا عن الانطباعات الفردية؛ أي البحث عن أساس صلب يبنى وفقه النقد. هذا في سياق هيمنة نظريات علمية محضة. فنحت كل التيارات النقدية منحى شبه علمي لتسويغ تواجدها بجوار باقي العلوم الصلبة. وعلى الرغم من هذا الوضع الذي هيمن على هذه الفترة، إلا أنه تواجد تيار قوي ألحّ على ضرورة الاهتمام بقيمة الثقافة بوصفها علاجا للبرود الذي يتسم به المجتمع الصناعي آنذاك. تجلى ذلك في النظر إلى قيمة الأدب والفن بكونهما يحملان قيما مجردة متمثلة في الشعور بالأخوة الإنسانية والإدراك والوعي الأخلاقيين. وهذه القيم لا توجد في العلم بل توجد فيما أطلق عليه ماكدونالد الحساسية. وعلى الرغم من هذا التبرير، إلا أن النقد بين الفينة والأخرى اصطدم بمن يدعو إلى بناء نزعة صارمة شبه علمية للاستناد إليها في الأحكام الأدبية. وقد أدى هذا الصراع إلى توتر وتناقض برز بشكل لافت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، عندما هاجمت الثورة النقدية في الجامعات سياج القيمة وأحكامها. وقد ظهرت بوادر هذا التوتر في العقود الأولى من القرن العشرين، بين من يقدم عروضا للكتب في الصحف والمجلات، وبين الأكاديميين المتخصصين الذين يكتبون دراسات نقدية في مجلات متخصصة. أدى هذا الفصل إلى وضع النظرية في قفص الاتهام، بسبب الادعاء الذي تم الترويج له حول صعوبة اللغة المستعملة فيها والذي سيتعذر فهمها من قبل غير المختصّين. مما حدا بالنقد الأكاديمي بعيدا عن الجمهور الواسع.

يعلق ماكدونالد عن هاذين التوجهين المتعارضين أنهما يَكُونان في أوج حيويتهما عندما يقتربان من بعضهما، بحيث يجعل الجمهور العام النقد الأكاديمي أقلّ صلابة، ويمنع الفحص الدقيق للناقد الأكاديمي المتخصص ثقافة مراجعات الكتب الاتسام بالانطباعية والتراخي. وهكذا يكون النقد قد برهن على أنه مثمر حينما يكون بين الدراسة الأكاديمية والصحافة، بحيث يتسم بسمات الموضوعية والذاتية في الآن نفسه.

وعلى الرغم مما ذكر، إلا أن العلاقة بين هاذين القطبين ظلّت تتسم بالتوتر وتضارب المواقف. وبموازاة هاذين القطبين، انضاف قطب ثالث لهما، وهم الروائيون

والشعراء وكتّاب المسرح. فقد كان لهم الأثر البليغ في نشر التقاليد والأعراف النقدية والجمالية. بدأ هذا التيار في العقود الأولى من القرن العشرين مع التجدد الفني الذي حصل مع كتّاب الحداثة، وعمل على تفسير التنظيرات المتعلقة بهذا التجديد في الفنون. فاتسمت هذه الفترة بمحاولاتها الوئيدة في نزع الحدود بين الأنواع الأدبية، وإضعاف التراتبيات التي كانت قائمة بينها. مما سيسمح للأنواع الشعبوية بأن تجلب اهتمام النقاد، مثل: الرواية والمسرح.

تولّد عن هذا الصراع المضطرب بين شدٍّ وجذْبٍ تطور النظرية النقدية، حيث وفّرت أسسا معرفية ومنهجية للدراسات الإنجليزية التي صارت فرعا من فروع الدراسات الأكاديمية بعد الحرب العالمية الأولى. فأصبح العمل الفني موضوعا رئيسيا في نفسه وليس فيما يثيره في القارئ أو ما ارتبط بأصوله التاريخية. هنا يصبح النص أمام مساءلة النقد باعتباره أساسا صلبا لا يتزعزع.

في نهاية الخمسينيات والستينيات أصبح النقد الأسطوري (Mythic Criticism) الشكل السائد للنقد الأمريكي. ويعد نورثروب فراي (Northrop Frye) من النقاد الذين مدّ جسر الدراسات النقدية من كونها أيقونات معزولة ومغتربة إلى تأسيس علاقة تربطها بالتاريخ. فأصبح الأدب علاجا للاغتراب الذي ساد في ذلك الزمان؛ زمن المكننة، وفي الآن نفسه دعا إلى دراسته منعزلا عن سياقه. لقد عُدت محاولته في تحديد التوجه الأسطوري للأدب محاولة غير عصرية في إطار النقد الذي كان سائدا آنذاك، والذي كان يفضل الاهتمام بالتاريخ السياسي.

يستنبط ماكدونالد أن على يد فراي تبيّن موت الناقد العام، أو محاولة الفصل بين كُتّاب المراجعات الصحفية والأكاديميين، ومسوغ فراي في ذلك أنه من أجل إرساء نقد أدبي أكاديمي على معايير موضوعية صلبة، يجب التمييز بين النقد الأكاديمي والذائقة الصحفية. لقد تمثل هدف نقد فراي في الاستعانة بأدوات علمية للكشف عن الوحدة الأسطورية في الأدب. إلا أن عمله واجه هجوما بوصفه عملا خاضعا لإيديولوجية رجعية. وعلى الرغم من ذلك، فقد ساهم في فصل النقد الأكاديمي عن النقد الصحفي.

اتسم النقد في القرن العشرين بإضفاء السمة العلمية على النقد. في مقابل ذلك ظهر اتجاه آخر حثّ على الأهمية الأخلاقية والسلوكية للأدب، باعتبار الأدب له القدرة على السمو بأخلاق القراء وتهذيبها. وهو ما أطلق عليه بالنقد الأخلاقي، وقد انصب على دراسة الرواية الواقعية باعتبارها حاملة لصورة أخلاقية نابعة من تحققها في المجتمع الذي تنتمي إليه. ويعد الناقد الأمريكي ليونيل تريلينغ (Lionel Trilling) من أبرز النقاد الذين دافعوا عن الشرط الاجتماعي الواقعي في الأدب، إلى جانبه الناقد ليفيس (F. R. Leavis).

يختم ماكدونالد كتابه بفصل عن (صعود الدراسات الثقافية). وقبل أن يخوض غمار أثر هذه الدراسات على النقد الأدبي، حاول أن يبرز أثر البنيوية وما بعدها، باعتبارها حقلا كان له تأثير كبير على مسير النقد الأدبي.

بدأت النظرية البنيوية اشتغالها في الخمسينيات بوصفها حقلا علميا متماسكا، حيث انصب اهتمامها بالهيكل الذي يقوم عليه العمل، إذ تعتبر الأعمال الفنية جميعها جزءا من شبكة محكمة من العلامات التي تنضبط للقواعد المقيمة في الأنظمة العَلَمَاتية؛ أي في اللغة. حيث ينحصر دور التأويل في تحديد هذه الأنظمة اللغوية وليس الكشف عن معنى العمل الفني. يرى ماكدونالد أن البنيوية تمثل أحد الهجمات على الأدب، من خلال فصله عن باقي الاستخدامات الأخرى للغة، وعن المظاهر الأخرى للثقافة الإنسانية. وقد أدى إلى تجريد الأدب من سحره، فانعكس ذلك على الناقد، إذ كانت نتائجه وخيمة عليه، على الرغم من الاحتفاء الذي طال الفترة التي أعقبت ثورة 1968، بنزع هذا السحر عن الفنون، ناشدين إلى تفكيك أي سلطة، فأصبح الاهتمام موجه للنصوص المعيارية الكبرى. كما يعيد سبب انتشار البنيوية إلى تلك الرغبة الدفينة في التخلص من النظرية التي استعصى التخلي عنها ضمن الدراسات الأدبية على وجه الأخص من حيث الذوق والذاتية. فكانت البنيوية بمثابة ثورة على هذه التقاليد، وتعويضها بالصرامة المنهجية. فقامت النظرية البنيوية بدورها من خلال قطع جناحي الأدب، وحصرته في دراسة بنيته، فأصبح مجردا من القيمة الأدبية له.

ساهم بارت من خلال إعلانه موت المؤلف ضمن سياق السنة نفسها إلى تجاوز البنيوية إلى ما بعدها. فانتقلت الدراسات من اعتماد الصلابة المنهجية للأنظمة اللغوية إلى الإيمان باعتباطية اللغة واحتماليتها. حيث شدد هذا التوجه إلى اعتبار اللغة نظاما من العلامات وليست واسطة لنقل المعنى. أدى هذا الموقف إلى نفور الجمهور، بسبب استغلاق لغة النظرية التي أصبحت محشوة بالرطانة، في مقابل ذلك كان أمرا مغريا للأكاديميين.

عمل ميشيل فوكو في الثمانينيات والتسعينيات على نقل المبادئ والإجراءات العملية الخاصة بالبنيوية إلى التحليل التاريخي والماركسي، فأصبح ينظر إلى الموضوعات الثقافية بكونها لا تكتسب معنى في ذاتها، وإنما في سياق خطابات أخرى رابطة الفرد بمجتمعه، وفي الآن نفسه، تحصر عملية التمثيل والحقيقة، وهذا في إطار تسييج أنظمة وسلطات الحقيقة من قبل أهل السلطة بغية الحفاظ على هيمنتهم، فـ "الخطاب هو القوة والقوة هي خطاب" (ص182). أدى هذا إلى انفتاح الدراسات الثقافية على دراسة الآداب الشعبية التي لم يكن يُلقى لها بال من قبلُ، وما يرتبط بممارسات الحياة اليومية وأنشطة الإنسان بصفة عامة دون ممارسة أي نوع من الإقصاء.

وهكذا، ساهمت كل من البنيوية وما بعدها في صعود الدراسات الثقافية، فتم إنشاء مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة (BCCS)، فهو الذي قاد حركة الدراسات الثقافية في كل من بريطانيا وأمريكا من قبل ستوارت هول (Stuart Hall) وزملائه. تخلت الدراسات الثقافية عن اشتغالها بالأدب، محولة نظرها إلى السوسيولوجية والفلسفة والسياسة بشكل أكثر. فانتقلت من ربط المعنى بالمجتمع إلى ربطه بالثقافة المتعددة، متأثرة بالنزعة اليسارية بشكل واضح. كما قدمت الدراسات الثقافية حلا لمشكلة القيمة، إذ سطّحت التراتبيات الهرمية جميعها، محوّلة النشاط الإنساني كله إلى ممارسات ثقافية محايدة وفاترة. وعلى الرغم من ادعائها الحيادية وبكونها خالية من أي أحكام قيمة جمالية، إلا أن ما يحركها، بحسب ماكدونالد، "هو برنامج سياسي، يساري، راديكالي، لا يثق بالسلطة، ولا يشعر بالراحة تجاهها. وهي تناضل للكشف عن المصالح والأيديولوجية الكامنة وراء العمليات المزعومة الناعمة التي تديرها معظم الأشكال الثقافية"(ص. 186).

وفي هذا السياق تبنّت الدراسات الثقافية مفهوم "الهيمنة" الذي طوره أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci)، وأصبح مفهوما مركزيا لها، إذ يشير به إلى القيم السائدة غير الواعية في الغالب، والأيديولوجيات النابعة من نظام التراتبيات الهرمية في المجتمع. وهكذا بدأ ينظر إلى الثقافة الشعبية في أحد اتجاهات الدراسات الثقافية باعتبارها محاولة للسيطرة وفرض سياسة أو أيديولوجية ما؛ أي بكونها تلك الأداة التي يمرر من خلالها مجموع الأفكار المبطنة للسلطة، من أجل التأثير والتلاعب بالآخرين. في مقابل اتجاه آخر ميّز بين الثقافة الشعبية الحقيقية والثقافة الاستهلاكية المصنعة. ومن بين ما جاد به هذا التمييز اكتشاف أصوات شعبية مغمورة ومتميزة.

في سياق عمليات التحرير التي أماطت القداسة عن أي شيء، وعرضت كل شيء للنقد والتحليل، أدى هذا بالدراسات الثقافية إلى تبني مبدأ الانتهاك والتدمير، ساعية إلى إعادة النظر في التصنيفات المؤسساتية وفي تصلب الموضوعات المتحجرة، مزيلة الحدود بين الأدب والتاريخ والجغرافيا. فأصبح حقل الدراسات الثقافية يتعامل مع الثقافة كلها بوصفها حقلا خاصا بمساءلتها وبحثها.

لكن الإشكال الذي لفت نظر ماكدونالد هو كيف يمكننا أن نسائل شيئا نحن متورطين فيه؟ أي هل في مكنتنا أن ننسلخ من ثقافتنا ونسائلها بموضوعية؟ يجيب، من المستحيل مساءلتها، لأنها ترفض ذلك. ويرجح أن هذا الأمر قد يكون من الأسباب التي منعتها من الانتشار أو تقبلها، فلا يمكن أن تكون مهتما بكل شيء دفعة واحدة.

انتشرت الدراسات الثقافية في الثمانينيات والتسعينيات بين طلبة الدراسات الجامعية محاولة أن تجعل حقلها يتسع ليشمل جميع التخصصات حتى الثقافة الاستهلاكية، إلا أنها فقدت بريقها وازداد الجمهور بعدا عنها. لكن ليس هذا السبب فقط الذي جعل الجمهور يبتعد عنها، وإنما معالجتها السوسيولوجية الجافة التي هدفت من خلالها للوصول إلى غاية سياسية. وهذا ما جعل سوزان سونتاغ (Susan Sontag) أن تهتم بقيمة الفن واحتفت بجماليته، دون أن تغفل التزامها في أحكامها الأدبية التي أبانت فيها عن وعي سياسي واجتماعي.

في هذا الصدد، يقر ماكدونالد، إذا كان في مقدور النقد أن يتجاهل حكم القيمة، فإنه سيفقد علاقته بجمهور القراء. "وهذا هو السبب الفعلي لكون الدراسات الثقافية، أكثر من أي ظاهرة أكاديمية غيرها، هي التي أدت إلى موت الناقد."(ص. 197) جارفة النقد الأكاديمي بعيدا عن الجمهور العام والواسع الذي يهتم بالجانب الفني والجمالي للعمل وليس فقط الجانب السياسي فيه، فهما متداخلان معا.

تساءل ماكدونالد، في نهاية هذا الفصل، عن الحديث الذي دار حول نهاية النظرية في حقول الإنسانيات، والذي صاحبه ارتياح، قائلا: ماذا بعد دحض النظرية؟ يجيب إن الصراع الطويل مع النظرية، والذي أفرز عداء غير ناضج تجاهها، وبعد التخبط الذي عانت منه الدراسات الأدبية، تم عقد صلح معها، حيث لم تعد النظرية بتلك الصلابة التي كانت عليها، فقد حصل نوع من الوعي في الممارسة الأكاديمية. فأبانت موجة ممن يدعون إلى إعادة الأدب إلى رحاب النظرية مثل: جوناثان كلر، وفالنتاين كننغهام، وتوماس دوتشيري. وحتى الذين كانوا يظهرون عداء لها، أبدوا ميلا لإعادة النظر في مواقفهم تجاه النظرية. فتم الترحيب بها مجددا، ودعوتها للانفتاح على علم الجمال بموازاة الاهتمام بالانشغالات السياسية والاجتماعية، والنظر إلى العمل الأدبي في خصوصيته وفرادته. "بهذا المعنى، فإن مقاربة النص بهذا الحذر النقدي، دون قسر وإكراه، تشكل طريقة تقدمية في القراءة"(ص. 212). وهذه خطوة جديدة تنظر بعين جديدة إلى العمل الفني المفرد بذاته، وليس بكونه جزءا من بنية خطابية. وهكذا فإن انفتاح النظرية على أسئلة الجماليات يبشر إلى بناء علاقات جديدة بين نظريات النقد وأسئلة القيمة. ويصبح النقد في هذه الحالة فنا أيضا. وتعتبر هذه دعوة، بحسب ماكدونالد، للطلاب أن يبحثوا عن أصواتهم النقدية المتفردة، وأن يبصموا بصمتهم الخاصة، "لقد حان الوقت لنعترف أن النقد صناعة إبداعية وشكل أدبي" (ص. 216).

يقر ماكدونالد في الأخير "لربما لا يكون الناقد قد مات، بل جرت ببساطة تنحيته جانبا، أو أنه يأخذ سِنة من النوم، وتتمثل الخطوة الأولى الضرورية لإيقاظه، أو إيقاظها،

في استعادة فكرة الجدارة الفنية، وزرعها في قلب النقد الأكاديمي. إن "الحكم" هو المعنى الأول من معاني الكلمة اليونانية كريتوس Kritos، وإذا كان النقد راغبا أن يكون مقدرا ذا قيمة، ومهتما كذلك بالوصول إلى جمهرة القراء، فعليه أن يكون تقويميا"(ص. 217).

لا يمكن أن نبالغ ونقول إن هذا الكتاب وضع أصبعه على الجرح الذي بات يعاني منه حقل النقد الأدبي، من خلال ادعاء التحرر من قيود النظرية، لكنه كتاب يتيح لنا أن نتساءل، من دون نظرية ومنهج يعود إليه الدارس كي يقتني أدواته لفتح مغالق نص أدبي ما، ماذا يمكنه أن يصنع بحدسه وحده؟ وبتلك الحرية المتاحة له؟

صباح اليزغي

باحثة في البلاغة وتحليل الخطاب