

## النقد الإشهاري وموت النقد

في ظل الثورة التكنولوجية لم يعد الكاتب في حاجة إلى ناقد



لوحة الفنانة علا الأيوبي

مخالف للواقع. فالحقيقة أن هذا الموت المجازي، ليس نتيجة لأسباب خاصة بالنقد والناقد فقط، وهو الخطأ الكبير الذي يتصدى له من يناقشون الظاهرة. فالأزمة في أصلها أزمة صراع بين طرفي المعادلة، على أهمية الأدوار وأسبقيتها منذ البداية، قبل أن تكون نتاج ظرف تاريخي وثقافي مُعقد، لما يشهده الواقع من متغيرات اجتماعية وتطورات حضارية، التي كان لها أكبر الأثر في إحداث تغيرات على مستوى المفاهيم والتلقي.

فقارئ اليوم يختلف عن قارئ الأمس. فقد كانت وسيلته للقراءة هي الكتاب المطبوع فقط، الآن في ظل النقلة النوعية الرقمية، بدءاً من قراءة الكتاب عبر وسائط متعددة اختلفت توجهاته، وليس انتهاء بطابعته وتسويقه إلكترونياً، لم يُعد لراي وتقييم الناقد أي أهمية تذكر.

فأقبل الكُتاب على روايات العاطفة، والروايات البوليسية، غاضين الطرف عن الظرف الذي تمر به البلاد في مواجهة الاستعمار، وهو ما كان وقتها سبباً للهجوم عليهم من قبل غير المؤيدين لها. الفصل بين النقد والإبداع في حد ذاته، هو انحياز لطرف وتحميله المسؤولية على حساب الطرف الآخر، وهو ما لا يصح. فالحديث عن أحدهما دون الآخر يُعتبر خلافاً بالعملية الإبداعية، وقضايا النص الأدبي هي قضايا النقد، فهما صنوان متلازمان، لا غنى لأحدهما عن الآخر، فالكاتب وهو يُقِيم تجربته ويقومها، هو -بالضرورة- ناقد يُمارس دور الناقد على عمله قبل أن يرى النور.

فإذا كان الكثيرون أشاروا إلى غياب النقد الذي يوازي مونه مجازاً، في الوقت ذاته لم يحملوا الطرف الأساسي أي مسؤولية عن أسباب الانصراف، فهذا

حل الجمهور والوسائط التكنولوجية الجديدة كالمدونات وغيرها محل الناقد لممارسة دوره مع الفارق.

غياب الناقد هنا كان لاختلاف شروطه عن شروط القارئ (العادي) الذي كتبت الرواية الرقمية من أجله، وفق معايير ذائقتة الجمالية، التي كانت بمثابة إعادة ترسيم لشروط الإبداع الأدبي في الحقل الروائي، فظهرت أشكال جديدة كروايات الخيال العلمي والروايات الرومانسية والروايات البوليسية.

وهو ما يعود بنا إلى جمهور الرواية وتأثيره في نشأة الرواية أوائل القرن العشرين، وسعى الكاتب إلى خلق أنواع تتماشى مع ذائقة هذا الجمهور، الذي هو من أبناء الطبقة الشعبية من حرفيين وفنيين وأصحاب أعمال يدويين. فذائقتهم كانت بمثابة سلطة حقيقية استطاع الروائيون أن يستجيبوا للمطالبات،

الوسائط الإلكترونية الجديدة من جهة، وسلطة الجوائز الأدبية من جهة ثانية، بما تحقّقه من ترويج للأعمال الحاصلة على جائزة لجنة التحكيم، أو حتى تلك التي تضمها القوائم الطويلة أو القصيرة للجائزة. وهو ما اعتبره بمثابة الدور الإيجابي للجوائز، بغض النظر عن الليات التحكيم، أو حتى جودة النص الفائز مقارنة بغيره من النصوص في دائرة السياق.

ومع حلول الألفية الجديدة، أدت الثورة التكنولوجية في مجال المعلومات والاتصالات وخصوصاً الإنترنت إلى تحولات جذرية في مجتمعات العالم كلها من دون استثناء، وباتت مواقع التواصل الاجتماعي تحتل المساحة الكبرى من حياة الإنسان.

ثمّ فمن البديهي ألا تغفل هذه التأثيرات التي أحدثتها الثورة الرابعة، كما أطلق عليها الإيطالي لوتشيانو فلوريدي، من تغييرات في تشكيل واقعا إنساني، وأيضاً كعنصر مهمّ ساهم إلى حد بعيد في الإعلان (أو الاعتراف) بموت النقد والناقد، خاصة في ظل ما أتاحتها عالم الإنفوسفير (الغلاف المعلوماتي) من نقلة نوعية في عالم النشر، بتحول الكُتاب إلى منصات النشر الإلكتروني، وهو ما كان بمثابة زحزحة لدور الناقد. فلم يعد الكاتب بحاجة في ظلّ الإمكانيات التي أتاحتها منصات النشر الإلكتروني (أبل بوكس، Amazon، Google Books) إلى من يقوم بعملية الإشهار له ولكتبه، فقامت هذه المنصات بهذا الدور، بل يمكن اعتبار الرقمنة بمثابة كتابة تاريخ جديد ينهي تاريخ الكتابة، حيث حلت وسائط جديدة للتقويم والحكم. وقد اتاحت فرصية النشر الفردي التحزّر من سلطة الناقد، وهو ما ساهم إلى حد كبير في دفع الكثيرين إلى احتراف مهنة الكتابة وأن يصير روائياً "دون المرور بالطبقة الشعبية التقليدية (الناشر والناقد)؛ خاصة وأن كثيراً من الأعمال المنشورة على كبريات منصات الكتب الرقمية لا تحكّم ولا تحترم معايير الكتابة الروائية المتعارف حولها" كما يقول محمد الإدريسي.

لا تتحقّق شروط النجاح لهذه الأعمال وفق شروط التقاد أو القواعد النقدية التي صاغها لاسل أبر كرومي، من قبل في "قواعد النقد الأدبي"، وإنما دخلت عوامل جديدة، فرضتها قوانين سوق الإنفوسفير كزيادة نسبة المبيعات والتحميلات، وازاء القراء العاديين. كما

جعلت من ميشيل بوتور يرى أن "النقد الصحافي للأدب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب التجاري. كما أن من يقوم به ينسجم بضعف الثقافة".

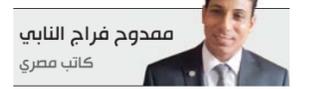
في الماضي كان الاتهام الشائع للناقد بأنه يُمارس وظيفتين: الأولى، بأنه يكيل المدح والثناء بكرم وسخاء. والثانية، بأنه يقذف بلاذع الهجاء في غير تحرّج ولا استحياء، ومع أنّ وظيفة الناقد لم تكن يوماً من الأيام مدحاً أو ذمّاً، وإنما أن يقول لنا لماذا هذا النصّ حَسَنٌ وأين موضع الحُسن، ولماذا هو قبيحٌ وأين مكان القبح فيه؟ ومن هنا تكمن صعوبة النقد كما قال أبوحيان التوحيدي ويعبارته "إن الكلام عن الكلام صعب".

## مع أن هدف النقد الصحافي

الأساسي، هو الترويج للكتابات الجديدة، إلا أنه تجاوز الترويج إلى تحليل الأعمال، فأخذ سلطة ليست لها، وهو ما أثار غضب الكثيرين، فوجهوا له الكثير من الاتهامات من قبيل: أنه سطحي، ويفتقر إلى الذوق الأدبي والحكم، وكما يعمد إلى الانحياز والتمنيط، ويميل إلى الطابع التجاري

ومرجع هذه الصعوبة حسب تعريف أبر كرومي لأن النقد "يأتي لتأكيد صحة الحكم، ويجب أن نرجع في تحليلنا وتقديرنا إلى القواعد العقلية". فهو ليس ترجمة للنص الأدبي كما يظن البعض في معنى للسخرية منه، وإنما "كتابة إحصائية" تارة أو هو "كلام على الكلام" تارة أخرى، وفق وصف بارت.

على المستوى التجاري فللناقد دور مهم؛ حيث يسهم في النجاح المادي والتجاري للأعمال الأدبية، برقع حجم المبيعات، وكذلك في شهرة الكاتب، وأيضاً في الاعتراف به، خاصة لو أنّ الناقد ينتمي إلى مؤسسة أكاديمية، وإن اختلف الأمر الآن قليلاً - في ظل تنازع سلطات جديدة، كسلطة



مervat فراج النابلي

كاتب مصري

الاعتراف بأنّ ثمة أزمة حقيقية تواجه النقد والنقاد معاً، ليس جديداً، بل هو قديم، لدرجة أن يوسف السباعي الذي عهدت إليه مهمة إحياء مجلة الرسالة التي توقفت عن الصدور عام 1953، فأصدر الرسالة الجديدة، لتواكب المرحلة الجديدة التي جاءت مع ثوار يوليو 1952، وطرح في افتتاحية المجلة هذه القضية وإن كان "ردّ ضيعة النقد إلى الخطافين والمدّاحين والهدّامين وطلاب الشهرة من هلافت الألب" كما عنون مقالته.

كما ناقش أسباب هذه الأزمة نقاداً كباراً، بل هناك من سعى إلى البحث عن بوصلة لتحسين النقد من أزماته. وقد خسرت الأسباب في النقد الأكاديمي الذي انصرف المتخصصون فيه إلى صومعتهم، مُتعالين على القارئ العادي؛ منهجاً ولغة، فاسرفوا في استخدام المصطلحات، حتى عدت كتاباتهم أشبه بلوغاريتمات تحتاج إلى فك شيفرتها أيضاً.

أما السبب الثاني للأزمة عندهم، فيرجع إلى النقد الصحافي الذي يمارسه المنتسبون للصحف والسيارة والدوريات المختلفة، دون أن يأخذوا في بالهم، أن النقد الصحافي لم يُؤد من فراغ، وإنما جاء بديلاً لسدّ الفجوة، التي أحدثتها غياب الناقد المتخصص، في متابعة الجديد من الأعمال وتقديره للقارئ.

وقد ظهر هذا النوع من النقد في بادئ الأمر في عصر الأنوار؛ حيث لم يُعد النقد الأكاديمي مُهمّاً إلا بالآثار الماضية. في تلك الفترة نشأت صحافة أدبية، سريعا ما أعطت لنفسها حقّ الحكم في الأثر. هذه الصحافة كانت في بداية الأمر مجرد صحافة إعلانات لا تنشر إلا ملخصات وعروض تنويهيّة للكتب. وبالأحرى يهتم هذا النقد بالأخبار الأدبية، كاهتمامه بالأخبار السياسية والاقتصادية.

ومع أن هدف النقد الصحافي الأساسي، هو الترويج للكتابات الجديدة، إلا أنه تجاوز الترويج إلى تحليل الأعمال، فأخذ سلطة ليست له، ولا هو في الأصل مؤملاً لها، وهو ما أثار غضب الكثيرين، فوجهوا له الكثير من الاتهامات من قبيل: أنه سطحي، ويفتقر إلى الذوق الأدبي والحكم، وكما يعمد إلى الانحياز والتمنيط، ويميل إلى الطابع التجاري، والصفة الأخيرة

## العدو الثقافي هل الآخر العدو ضرورة ثقافية؟

تحمّل صورة الآخر غالباً مخاوف بعضها حقيقي وبعضها مُتخيل، وهذه تمثّل المعادلة الصارمة لتشكّل ثنائية "نحن، هم"، فكل ما يأتي من الآخر سواء كان إنتاجاً ثقافياً أو معرفياً إنسانياً، هو خاضع بالضرورة لمسافة التوتّر الموجودة أصلاً عند المتلقي الذي يقف على الضفة الأخرى

وأسلوب الحياة من "الآخر" الذي يشكّل النسبة الغالبة بمعيار العدو والقوة، فيقوم "القوي" بربط الآخر "الضعيف" بجهات خارجية عابرة للحدود عبر مرويّات شعبية أو أدبية، بهدف تقييده وإخراجه من دائرة التأثير حتى يغدو عدواً حقيقياً عند العامة، وبالتالي فإنّ عدوّا الجمعية تحتاج أحراراً قد تحوّل إلى عدو ثقافي تضع فيه كل الصفات التي تتبرأ منها، وحين يكسر المجتمع بفعل قواه المختلفة "السياسية، الاقتصادية، الدينية" فكرة العدو الثقافي مع حفاظه على معانيه وضروره وجود الآخر المختلف غير العدو، حينها فقط يبدأ بصناعة تاريخ جديد.

إعادة الرسالة إلى مرجعيات كل طرف سواء في تصديرها أو تلقيها. يلجأ "العدو الثقافي" دائماً إلى الإقصاء من خلال تغييب الطرف الآخر وتسخيف روايته أو تجاوز وجودها بالمطلق، كما حدث مثلاً في الأندلس عام 1502 حين فرض القشتاليون ثقافتهم باعتبارها ثقافة المكان الأصلية، متجاوزين أكثر من 800 عام من الثقافة التي أضحت -حتى اليوم- جزءاً رئيسياً من السكان، وبإمكان الزائر تلمّسها في نواحي الجغرافيا بمجرد زيارته هناك، هذا الحال ينطبق على الطرفين فمسألة تكوين الآخر خاضعة بشكل مباشر لجملة من حسابات القوة والتفوق والاختلاف المُسنَد إلى قيمة معيارية غالباً ما تصنعها الثقافة الشعبية بدفع أساسي من ألة دعائية إعلامية أو توجيه سياسي أو تغذية دينية والأمثلة كثيرة في الوطن العربي على هذه الحالات.

إن نشوء "العدو الثقافي" أو "الآخر" هي حاجة متأصلة في كل ثقافة حتى تتجاوز أزماتها الداخلية، والآخر قد يكون خارج الحدود وعابراً للجغرافيا السياسية كما في حالات الإجتياحات العسكرية أو الاستعمار أو الاستيطان، وقد يكون داخلياً تحتاجه الذات لتعزيز إحساسها بالتميّز والتفوق ضمن دائرة الانهيار العام التي تعيشها كما يخبرنا التاريخ عن آخر عهد الإمبراطورية العثمانية.

العدو الثقافي "الآخر" الذي يعيش مع تقيضه في ذات الجغرافية يخضع لمفهوم التمنيط في السلوك والمظهر

بين الطرفين، فإن الرسالة التي تنتقل بين فئتيه "نحن، هم" يصطدم وسطها الناقل بكثير من العقابيل التي تفرّض



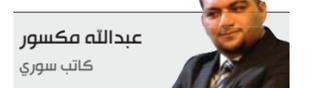
لوحة الفنان بسيم ريس

عناصر متنوعة أبرزها اتفاق المرسل والمستقبل على رموز فك الشيفرة الناقلة للرسالة ضمن وسط مجانس

وجود العدو الثقافي "التركي" بشكل دائم في روايات نيكوس كازانثزاكيس الذي ولد وعاش ودُفن في جزيرة كريت اليونانية التي حمل مطايرها الرئيسي اسمه، واحتقت به كما يليق بكاتب أعاد وضع الجزيرة على خارطة الأهمية المحلية إلى العالمية.

بناء على هذه الصورة العامة للتأثيرات التاريخية على صناعة العدو الثقافي في المرويّات سواء كانت مدونة مكتوبة أم شفوية منقولة عبر الحكايات الشعبية، وبالنظر إلى الحالة العربية استطاع القول إن صورة العدو الثقافي ظهرت بشكل واضح في المرويّات الشعبية، وتحديدًا عندما صار اليهودي في الأندلس العربية مرتبطاً بالإسرائيلي الذي استخدم النص الديني اليهودي للاستيلاء على الأرض العربية، ثم تأثر شكل هذا "العدو الثقافي" بكثير من التصورات التاريخية والأدبية والمُفترضة مستقبلاً.

تحمّل غالباً صورة الآخر مخاوف بعضها حقيقي وبعضها مُتخيل، وهذه تمثّل المعادلة الصارمة لتشكّل ثنائية "نحن، هم"، فكل ما يأتي من الآخر سواء كان إنتاجاً ثقافياً أو معرفياً إنسانياً، هو خاضع بالضرورة لمسافة التوتّر الموجودة أصلاً عند المتلقي الذي يقف على الضفة الأخرى دائماً، وهذه المسافة تقفل الوهج المُفترَض حدوثه عند وقوع الاتصال مع الحكاية، فإذا كانت نظرية الاتصال في علوم اللسانيات قائمة على



عبدالله مكسور

كاتب سوري

الآخر في غالب الأحيان هو النقيض الذي يحمل من الصفات ما لا تحمله الذات، فقد يتشكل الآخر من قلب الثقافة الأم، وقد يكون عابراً للأوطان والجغرافيا بصفته الاستعمارية أو الاستيطانية، فحضور الآخر في ذاتنا يعضنا وإياه في مواجهة مباشرة؛ تكون لمرة واحدة في بعض الأحيان وقد تدفع -هذه المواجهة- باحدنا نحو مربع مختلف فيما يحدث التقارب وإما يقع التنافر الذي تعزّزه النقائض التي يدعي كل طرف عدم وجودها لديه.

كيف يُخلّق العدو الثقافي الذي هو الآخر في أحد تجلياته؟ اعتقد أن الآخر وُلد في اللغة مع استخدام الضمير ومقابلته، فعندما نقول "نحن" نُضمّر فوراً أنّ على الطرف الآخر هناك "هم"، وعندما نقول "هم" فإن الإشارة الخفية تكون إلى "نحن"، ومن هنا هل يمكن القول إن أي ثقافة "وطنية" تتحدث عن عدو حتى تضمن استمرارها؟ فهل يتغير العدو الثقافي مع تقادم الأيام، إذا كان التاريخ ليس فقط وحدات زمنية متتالية تتوالد من بعضها، وإنما الحاضر اليوم الذي سيغدو تاريخاً غداً يتأثر بجملة من العوامل التي ترسّخ وجود "العدو الثقافي" الذي يُستعدّ نشاطه دائماً في الحاضر المُتأثر بشكل مباشر بما مضى في التاريخ، كيف ممكن أن نفهم مثلاً