

## فيصل درّاج : الثقافة تبدأ من المصلحة الوطنية لا الذاتية

### حاوره : تيسير النجّار\*

فيصل درّاج، ناقد وباحث و مترجم ولد في الجليل العام 1943، درس في دمشق، وحصل على الدكتوراة في الفلسفة المعاصرة في باريس العام 1974، وعمل في مركز أبحاث في دمشق، وكذلك في المركز العربي للدراسات الاستراتيجية في دمشق، أصدر: «قضايا وشهادات» مع الروائي عبد الرحمن منيف والراحل الأديب سعد الله ونوس، ومن أهم كتبه: «في نقاش الثقافة والسياسة - 1984»، و«دلالات العلاقة الروائية - 1989»، و«بؤس الثقافة - 1996»، و«نظريات الرواية والرواية العربية 2000»، وغيرها من المؤلفات، وشارك في أكثر من كتاب، مثل: «كتاب غرامشي والمجتمع المدني»، و«الثقافة وثقافة المقاومة»، و«دفاعاً عن ثقافة التنوير». حول الثقافة وهمومها كان هذا الحوار:

### \* كمتقف فلسطيني كيف ترى التحوّلات الجارية باتجاه تبلور الثقافة الفلسطينية وبنائها؟ وماذا عن الذي ينتظرك في إطار المرحلة الجديدة؟

- إن التحوّلات الجارية في فلسطين وعنوانها «الانتفاضة» تبرز ملمحاً أساسياً في الثقافة الفلسطينية هو هامشية دور المثقف، غالباً في علاقته بالفعل السياسي الوطني الفلسطيني، ومن المفترض أن تكون هذه الانتفاضة، كما سابقتها، موضعاً لحوار جاد ومسؤول بين المثقفين الفلسطينيين، غير أن هذا الحوار المفترض لا موقع له، مستثنفاً غالباً نهجاً أخذ به معظم المثقفين الفلسطينيين، وهو إما الصمت أو تكرار القول السياسي، فمنذ بدايات التسعينيات، أي ظهور اتفاق أوسلو، وما تلاه، كانت الأسماء الثقافية الفلسطينية المعنية فعلاً بالموضوع قليلة باستثناء إدوارد سعيد ومحمود درويش وأنيس صايغ، وأسماء قليلة أخرى، فيما لاذ الآخرون بالصمت، كما لو كان هناك تقسيم عمل بالمعنى التقليدي للكلمة، يعطي السياسي حق التصرف بالقضية الوطنية، ويستبقي للمثقف حقاً وحيداً هو إما الصمت أو الموافقة .

ولهذا فإنّ هذه الانتفاضة، كما سابقتها، لا تقدّم ولن تقدّم موضوعاً أساسياً للثقافة الفلسطينية رغم أهميتها

التاريخية الحاسمة، بل يمكن أن أقول: إن المسافة التقليدية بين الفعل الجماهيري الوطني والمثقف الفلسطيني في صورته المسيطرة، تجعل هذا المثقف عاجزاً عن التقاط أو إعادة كتابة الفعل الكفاحي الوطني، وهو إن فعل فلن يقدم إلا صورة جزئية لهذا الفعل.

ولهذا مرّت الانتفاضة الأولى دون أن تترك لنا إلا عملاً واحداً وهو رواية «الجراد يحبّ البطيخ»، وسوف تمرّ هذه الانتفاضة، أيضاً، دون أن تترك لنا إلا القصائد، مثل قصيدة محمود درويش.

نعود إلى نقطة أخرى، هي نقطة الهوية التي تعني تبلور أو عدم تبلور الهوية الفلسطينية، أعتقد أن المشروع الوطني الفلسطيني، كمشروع مفتوح بالمعنى التاريخي للكلمة، يجعل الحديث عن تبلور الثقافة الفلسطينية أو عن هوية الثقافة الفلسطينية كلاماً عاماً، لأنّ تبلور هذه الثقافة يعني اكتمالها وهو كلام له معنى، أو يعني قدرتها على إعطاء تحليل صائب ودقيق لمصائر الصراع الفلسطيني - الصهيوني وهو أمر غير قائم، وغاية ذلك التفاؤل الكبير الذي تعامل به المثقفون الفلسطينيون مع بداية أو سلو.

بهذا المعنى تكون الثقافة الفلسطينية هي مجرد مشروع آفاقه هي آفاق فرض الحق الفلسطيني على الإرادة الصهيونية، ونقطة أخرى في غاية الأهمية هي أنني أميل إلى تعبير الثقافة العربية أي فلسطين، لا إلى تعبير الثقافة الفلسطينية، الذي يشي أحياناً بوعي ضيق.

فلم يكن غسان كنفاني ولا جبرا إبراهيم جبرا أو إميل حبيبي أو محمود درويش أو غيرهم شعراء فلسطينيين إلا بمعنى نصرتهم للقضية الفلسطينية، ذلك أن جذورهم وانتماءهم وآفاقهم لا تنفصل قط عن الثقافة العربية، بل يمكن صياغة هذا الكلام بشكل آخر: إن كانت الثقافة الفلسطينية قضية تحررية فإن كل قول عربي يدافع عن التحرر هو قول فلسطيني أو قول مع القضية الفلسطينية، والانطلاق من موضوع التحرر يجعل كثيراً من الكتاب العرب كتاباً فلسطينيين بامتياز، بقدر ما يجعل - ربما - بعض الأعلام الفلسطينية غير فلسطينية على الإطلاق. ونقطة لاحقة: إن كانت غاية الثقافة هي الحوض على التحرر والدفاع عنه، فإن كل فعل تحرري هو فعل ثقافي بامتياز، أيضاً، بهذا المعنى تصبح الثقافة بمعنى الكتابة والقراءة مجرد فعل تقني صغير قد يكون ثقافياً أو لا يكون، ويصبح كل فعل كفاحي فعلاً ثقافياً سواء اتكأ على الكتابة والقراءة أم ظل طليقاً وبعيداً عنهما، ولهذا فإن الثقافة الفلسطينية بالمعنى الحقيقي للكلمة لا تقوم بالقصيدة الكبيرة أو الرواية والقصة القصيرة، بل تقوم أولاً بالفعل الكفاحي ما يجعل من تل الزعتر وصبرا وشاتيلا والعمليات الفدائية والانتفاضتين الأولى والثانية وقائع ثقافية كبيرة.

ولعل مأساة هذه الوقائع الثقافية الكبيرة تكمن في المنظور التقليدي للثقافة، الذي يقزّم الثقافة، أي القراءة والكتابة، والذي يجعلهما عاجزتين من التعامل مع الفعل الكفاحي بامتياز.

### \* الفعل الكفاحي والفعل الثقافي يبدو أن لا مسافة بينهما . ؟

- إن الانطلاق من مفهوم التحرر هو الذي يوحد بين الثقافة المكتوبة بالمعنى النبيل للكلمة، والفعل الشعبي المكافح لأجل التحرر، والأمر يقدم بمفهوم النقد، فبمقدار ما تقوم الانتفاضة بنقد معمق للواقع العربي، محتجة عليه ومحرضة على تغييره، فإن الثقافة القريبة منها هي التي تقدم منظوراً نقدياً يذهب بالاتجاه نفسه، كذلك فإنه من الإجحاف أن نعتبر أن المثقف الذي لا يشارك بشكل مباشر في الانتفاضة هو مثقف بعيد عنها، وهو أمر غير صحيح، لأن هناك من يشارك بالمقالة والقصيدة والأغنية والصورة، وأشكال أخرى، أيضاً.

أعتقد أن مأساة الانتفاضة على المستوى الثقافي والسياسي هي أنها تدور في زمان انطفأت فيه المشاريع الكفاحية الكبرى، أو ترمّدت فيه القوى السياسية المدافعة عن أفق جديد.

### \* موت القصيدة الجماهيرية، ماذا تقول عنه؟

- الذي مات وتراجع ليس القصيدة الجماهيرية فقط، بل تراجعت معه أشياء كثيرة أخرى، وذلك أن المترجع الأول هو الحركة الجماهيرية ذاتها، كان يقال سابقاً إنه لا وجود للوقائع الثقافية، إلا كوقائع جماهيرية ولا معنى للوقائع الجماهيرية إن لم تكن وقائع جماهيرية، إن هذا الشيء الواسع والعريض والكلبي، وحاضنته الأساسية هي القوى السياسية قد انطفأ بعد أن تحول المجتمع العربي إلى مجموعة من الأفراد الذين يبحثون، ودون نجاح كبير، عن أمنهم الذاتي، والأمر كله يدور في ذلك الجدل الشهير بين السياسة والثقافة، إذ لا وجود للوعي الثقافي إلا بشروط تنتج الوعي السياسي، ولا وجود للوعي السياسي إلا بإطار اجتماعي تكون الثقافة عنصراً أساسياً فيه، والواقع العربي اليوم يشهد، وبشكل مأساوي، على انطفاء الثقافي والسياسي معاً.

### \* نرجع إلى البداية مرة أخرى، أعتقد أن القصيدة الجماهيرية ماتت بسبب الوعي الجماهيري بالذات؟

- أميل إلى التمييز بين الشعبي والجماهيري، فالوعي الشعبي هو الذي يذهب إلى الثقافة انطلاقاً من وعي متقد يميز بين ما يستنهض العقل وما يدمر المحاكمة العقلية، سواء أكان ذلك في إطار القصيدة أم الرواية أم النص الديني، وما نشهده اليوم هو تداعٍ للوعي الشعبي لصالح شيء مبهم يدعى الوعي الجماهيري.

### \* من أين يأتي الوعي الجماهيري، وما الذي يجعل أغنية أو قصيدة أو كتاباً ظاهرة جماهيرية؟

- تصبح «الظاهر الثقافية» جماهيرية حين يتم إنتاجها وتوزيعها بأدوات جماهيرية، أي من خلال التلفزيون والكاسيت والراديو وبعض الصحف، ومن يقوم بدراسة تحليلية لوسائل الإعلام الجماهيري في العالم العربي يجد أنها، في معظم الأحيان، تحض على بلاغة العقل وتشر الذوق السيء وتدمر المعايير الثقافية... إلخ، بهذا المعنى فإن موت القصيدة الجماهيرية وبالمعنى النبيل للكلمة، تعبير عن موت الثقافة بسبب هيمنة المعايير الإعلامية الجماهيرية التي تتكأ على وسائل الإعلام السلطوية.

### \* ماذا عن أزمة القصيدة الراهنة؟

- باستثناء أسماء قليلة، مثل محمود درويش وغيره، فإن معظم القصائد تنخلع بشكل متزايد عن هموم الحياة اليومية لتتعلق في وعي ذاتي مشغول بهواجس الروح والعالم الداخلي، أكثر من ذلك أن هذا الانشغال بهموم الروح لا يصدر عن وعي متسق ومتماسك بمعنى الحياة أولاً وبمعنى الشعر ثانياً، بقدر ما يعبر عن وعي ثقافي فقير يلامس ظواهر الأشياء، ولا يصل إلى جوهرها، أكثر من ذلك أن التراجع الكبير للمجلات الأدبية التي كانت تقدم نقداً موضوعياً للشعر ترك الباب مفتوحاً أمام الصحافة الثقافية، التي يعمل فيها غالباً أناس لا يعرفون الكثير عن معنى الشعر ودلالاته، بل يمكن الحديث عن أشكال من «المافيا» الثقافية التي تروّج لقصيدة على حساب قصيدة أخرى، وتروّج لشكل من النقد الأدبي على حساب نقد آخر.

وبهذا المعنى فإن أزمة الشعر استطالة لأزمة في القراءة وفي النقد وفي الكتابة، وتعبير عن التحولات الثقافية في العالم العربي التي تحتفي بالعارض طاردة كل ما هو جوهرى خارجاً.

## \* أزمة النقد؟

- هي وجه من وجوه الأزمة العربية الشاملة، وإن كان بإمكاننا الإشارة إلى الأمور التالية: الأمر الأول هو نزوع بعض النقاد إلى الانطلاق من الصفر كما لو كان النقد العربي قبلهم غائباً كلياً، لذلك من المفجع أن نرى أن الناقد العربي غالباً لا يعرف شيئاً عن جهود طه حسين، ومحمد مندور، ويحيى حقي، ولويس عوض، وإحسان عباس، وغيرهم، ذاهباً مباشرة إلى ما تجيء به مدارس الغرب، مثل البنيوية وما بعدها والتفكيكية ومدارس القراءة إلى آخره.

وهذا الذهاب إلى مدارس نقدية تنتمي لتاريخ ثقافي آخر له جذور فلسفية غربية تجعل النقد العربي يخطئء باتجاهين، يخطئء وهو يطبق منهجاً غربياً على نص عربي مغاير له في النشأة والتكوين، ويخطئء في العثور على لغة موافقة يعبر فيها عن أفكاره الوافدة بلغة معينة ومستوردة بلغة أخرى، ولعل هذا الذهاب بنص عربي إلى منهج عربي هو الذي يحول النقد إلى ممارسة نخبوية لا تقدم في معظم الأحيان شيئاً كثيراً للقارئ العربي، طبعاً بما أنني أشرت إلى انهيار المراجع السياسية القادرة على دعم الانتفاضة، تمكن الإشارة إلى تداعي المراجع النقدية الكبرى التي تدعم النص الأدبي، ومن زمن مضى كان بإمكان إحسان عباس ومن هو على طرازه أن يقدم حكماً أدبياً مقبولاً في الأعمال الأدبية، أما الآن فإن الصحافة اليومية هي المجال الأوسع الذي يحتضن ما يدعى بالنقد الأدبي «الفاعل» الذي قد يروج لعمل لا أهمية له، وقد يترك عملاً مهماً في ظلال الصمت، بالتأكيد هناك جهود نقدية متميزة، وفي منتهى الاجتهاد والرصانة، لكنها لا تستطيع أن تنافس النقد الإعلامي بسبب سيطرة الإعلام من ناحية، وتراجع الكتاب المطبوع من ناحية ثانية.

والنقطة الأساسية هنا هو أنه لا يمكن إنتاج نقد أدبي عربي إلا انطلاقاً من قراءة جملة الظروف الثقافية والسياسية واللغوية التي أنتجت نصاً ثقافياً معيناً، وأمر كهذا لا يستقيم دون ربط النقد الأدبي بالتاريخ الثقافي الأدبي الحديث، ودون ربط الأخير بالتاريخ السياسي العربي الحديث، أيضاً.

وبداية، لا أحد يشك في ضرورة الاطلاع على المدارس الأدبية النقدية في الغرب، شريطة معرفة الاختلاف بين التاريخ الاجتماعي الثقافي الذي أتجهها والتاريخ المغاير الذي أنتج أدباً غربياً مغايراً، بحاجة إلى نقد مغاير، أيضاً.

فالأمر كله إذاً، يمكن أن يدعى بالوعي التاريخي في القراءة والكتابة، فدون هذا الوعي يظل النقد العربي ركماً ينتظر فترة موافقة يتحول فيها إلى تراكم خصيب.

## \* «بؤس الثقافة الفلسطينية» عنوان أحد كتبك، والسؤال هل يفني كتاب بذلك؟

- بالنسبة لكتابي «بؤس الثقافة الفلسطينية» فإنه يركز على أطروحتين أساسيتين: الأطروحة الأولى: عن مسؤولية الثقافة والأطروحة الثانية: عن علاقة الثقافي بالسياسي، في إطار الأطروحة الأولى يكون وعي التاريخ هو الوجه الأساسي للقراءة والكتابة، حيث لا يقرأ الفعل الوطني الفلسطيني انطلاقاً من زمنه المباشر، بل انطلاقاً من الزمن الفلسطيني كله الذي أفضى إليه، يقال: إن من لا يعرف الماضي لا يستطيع التوجه إلى المستقبل، وإذا عدنا إلى التاريخ الوطني الفلسطيني منذ بداية العشرينيات ولفترات طويلة لاحقة نجد أنه يستند إلى ثنائية الأعيان والعامية، حيث دور الأعيان هو احتكار القرار السياسي دون أن يحتكوا بالشعب، ودور الشعب هو الكفاح اليومي دون أن يلتقي بالأعيان الذين يتحدثون باسمه، وبسبب هذا الفراق كان النضال الفلسطيني يفرض غالباً

إلى لا شيء، بهذا المعنى فإنّ دور الثقافة هو الدفاع عن الذين يقاتلون ولا يأخذون مصيرهم السياسي بأيديهم، ونقد الذين يحتكرون الفعل السياسي ولا يلتفتون إلى الشعب المقاتل. تفضي هذه النقطة وقوامها المسؤولية الأخلاقية والوطنية إلى نقطة ثانية قوامها علاقة المثقف بالسياسي، فمن المفترض أن السياسي يتعامل مع وقائع يومية تجبره على التقدم والتراجع والمساومة، في حين أن على المثقف أن يظل مدافعاً عن المبادئ الوطنية الأساسية دون النظر إلى ميزان القوى القائم، وما حصل بين المثقفين الفلسطينيين في كثير من الحالات أنهم اكتفوا بأحد أمرين، إما التصفيق للسياسة اليومية التي يأخذ بها السياسي أو الهروب إلى الصمت الذي يحض الشعب المقاتل على الصمت، أيضاً.

وإذا كان دور الثقافة هو النقد من وجهة وطنية، فإنّ بعض المثقفين قد تخلّى عن هذا الدور أو باعه من أجل بعض المكاسب العارضة، والمثال الساطع هنا هو ما يدعي باتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. فمن المفترض منطقياً أن يكون هذا الاتحاد مشغولاً بتحليل السياسة الفلسطينية والرؤية الصهيونية، والواقع السياسي العربي، وذلك من وجهة نظر القضية الفلسطينية، غير أن هذا الاتحاد، ومنذ ولادته قبل أكثر من ربع قرن، تحول إلى مكتب رسمي أو إلى دائرة رسمية مثل أيّ من الدوائر الرسمية مكتفياً بأعمال إدارية بسيطة لا علاقة لها بالثقافة أو حتى بالسياسة.

إنّ التخلي عن النقد الوطني لصالح عمل إداري محسوب هو ما دعوته بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية. وذلك لسبب بسيط هو أن التخلي عن النقد الوطني هو التخلي عن الثقافة الوطنية، والتخلي لاحقاً عن القضية الوطنية، وذلك أن الثقافة تبدأ من المصلحة الوطنية، لا من المصلحة الذاتية. يحيلنا ما سبق إلى نقطة التمييز بين مكاتب الفقراء ومكاتب المستبدين إذا كان الحكام، أي من يمتلكون مقاليد السلطة، قادرين على تشييد مكباتهم، سواء كانت فارغة المعنى أم لها معنى، فإن الفقراء وغالبية الشعب الفلسطيني لم يعثروا حتى اليوم على المكاتب التي تليق بجهادهم.

### \* هل يندرج البؤس على كافة المثقفين أم ماذا؟

- لا، بالتأكيد، فقبل الخروج من فلسطين وجد من عبّر عن القضية الفلسطينية وبشكل خلاق، أيضاً، مثل المرحوم الشهيد ناجي العلي، والشهيد غسان كنفاني، ومعين بسيسو، وتوفيق بسيسو، وتوفيق زياد، وغيرهم. وعلى الرغم من جملة التحولات التي شهدتها القضية الفلسطينية فقد بقي من يدافع عن الصواب، بطليعة عالية أحياناً، وبهدوء عقلائي في أحيان أخرى مثل: أنيس صايغ وناجي علوش، وإدوارد سعيد، وغيرهم. يمكن هنا أن نتوجه بتحية خاصة للقصيصة الفلسطينية لأنها لا تزال المرأة الكبرى التي تعكس، ودون مساومة، أحوال الشعب الفلسطيني، وفي جميع الحالات يمكن التمييز بين ثقافة القضية الفلسطينية وثقافة المثقفين السلطويين وذلك أن الأولى مشغولة بالصحيح والتاريخ، فيما الثانية محمومة بأمر أخرى.

وهناك نقطة أساسية أنه رغم السلب الذي لازم القضية الفلسطينية هنا وهناك فإنها وبشكل عام، لعبت دوراً طليعياً على المستوى العربي والفلسطيني، ولا تزال، ومثال ذلك روايات جبرا وإميل وغانم وقصائد محمود درويش وقاسم والمناصرة، وغيرهم، التي لا تندرج فقط بالحيز الفلسطيني، بل تندرج، أيضاً، في الحيز الواسع والطليعي للثقافة العربية المعاصرة.

**\* السؤال ما قبل الأخير حول كتابك الصادر مؤخراً «نظرية الرواية والرواية العربية»، هل حقاً هناك نظرية يمكن أن تطرح عالمياً حول الرواية العربية؟**

- يمكن أن أشير في إطار الكتاب المذكور إلى النقاط التالية: النقطة الأولى أن نظرية الرواية، كما الرواية ذاتها، نظرية غربية ولدت في الغرب وتطورت فيه، ولهذا فإنه لا يمكن ممارسة نقد الرواية العربية كانت أم غير عربية، إلا بمعرفة نظرية الروايات الغربية الكبرى، وعليه فإن الجزء الأول من الكتاب قام بشرح موسّع نسبياً لهذه النظريات، مثل نظرية لوكاتش، وجولدمان، وباختين، وفرويد، ورينه جيرار، النقطة الثانية أنه لا يجوز تطبيق هذه النظريات بشكل اعتباطي على الرواية العربية لا شيء إلا لكونها تطرح قضايا خاصة بها، وجاء الجزء الثاني من الكتاب ليبرهن على هذا الشيء من خلال دراسات احتضنت الميلاحي، ومحمد حسنين هيكل، وإميل حبيبي، وجمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، وإدوارد الخراط، أي أنني لم أتعرض للأسماء السابقة إلا لأبرهن أن لكل نص منها منطقته الخاص الذي يعرض أشكالاً نقدية معينة، والنقطة الجوهرية التي دار حولها الكتاب، هو تبيان الوصول إلى نظرية نقدية خاصة بالرواية العربية لا تتحقق إلا باستنطاق الرواية العربية ذاتها.

**\* السؤال الذي يطرح هو ما جدوى الاطلاع على النظريات الغربية إن كان للرواية العربية منطقها الخاص؟**

- يقع الجواب في إطار التمييز والكونية، أي أنه لا وجود لنظرية صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان، وهي لا تصبح صالحة إلا بعد تغيير بعض عناصرها، ولهذا فإنني استفدت كثيراً من أفكار لوكاتش وجولدمان وباختين دون أن أقوم بتطبيق ميكانيكي لها على الرواية العربية، وأود أن أشير هنا إلى نقطتين أساسيتين، تقول النقطة الأولى: ولدت نظريات الرواية الغربية في إطار الفلسفة، ثم تمّ تطبيقها لاحقاً على الرواية، فلقد جاء لوكاتش من ماركسية بوكاتشي الشاب، وباختين من الماركسية وفلسفة اللغة.

إن هذه الفلسفات لا وجود لنظائرها في العالم العربي، ما يجعل النص الروائي هو الموقع الملائم لتوليد الأفكار النظرية، تقول النقطة الثانية: إن إشكالية التاريخ هي الإشكالية الإنسانية التي تدور فيها الرواية العربية، وقد ولدت وهي تقارن بين التاريخ الأوروبي المنتصر والتاريخ العربي المهزوم، وتطورت وهي تحلم بتاريخ عربي حديث، ووصلت إلى ما وصلت إليه وهي تعيد قراءة التاريخ العربي حاضراً ومستقبلاً. والذي يقرأ التاريخ بدهاء هو الإنسان الذي عثر على هويته وأضاعها، أو أنه يفتش عن هوية لم يظفر عليها بعد، وفي الحالات جميعها يكون التاريخ على مستوى الرواية ونقد الرواية، هو المرجع الأساسي الذي لا يمكن الابتعاد عنه، إن كونية نظرية نقدية في الرواية العربية تعني، فقط إدراك الخصوصية الثقافية العربية.

---

\* باحث وناقد فلسطيني يقيم في دمشق .