(سلطة النقد في مقاربة النص الادبي – في ضوء النقد الثقافي)

أ.م.د. عشتار داؤد محمد
جامعة الموصل
كلية التربية للبنات/قسم اللغة العربية

الملخص:

الطابع العقلي للنقد جعل من الصعوبة تقصيه بعين ناقدة، كيف هذا وقد نصّب نفسه رقيباً على نصوص الآخرين، إنه كثيراً ما يمارس سلطة فوقية في خطابه المتعالي على النصوص الأدبية، منذ كان، وحتى بعد أن تحوّل إلى رصد الجماليات وحدها، ليس في كتابيته فحسب، وإنما في لا كتابيته أيضاً، عبر دوره الإقصائي. لكنه دورٌ غير ملموس، لأنه لا كتابي– عقلي، عبر تلك الإقصائية.

فشكّل النقد بهذا، منعطفاً حاسماً في توجيه الثقافة، وفي توجيه الكتابة الأدبية، لذا تتجلى سلطته لا في تعدد القراءات كما في سلطة القارئ، وإنما العكس من ذلك، من خلال تسيّيده لقراءة أحادية.

مدخل في (نقد النقد):

مثلما كان قدَر قراءة الأدب أنها قرينة الدهشة، فإن لقراءة نقد هذا الأدب، دهشتها أيضاً، ليس لأن الأدب يجمع القراءتين معاً، فدهشة النقد تتخذ طابعاً مختلفاً، نتيجة اختلاف طبيعة الحقل الذي ينتمي إليه، وطريقة معالجته للفكرة. فإذا كان النقد يعدّ إبداعاً أيضاً، بيد أنه إبداع وصفي، فالنقد تحليلي، لذا فهو خطاب العقل، عبر هيمنة الوظيفة الميتالسانية عليه، بوصفه لغة فوق اللغة، في الوقت الذي تهيمن الوظيفة الجمالية على الأدب، إذا ما أخذنا وظائف جاكوبسن بنظر الإعتبار[١]. فقد جعل الطابع العقلي للنقد، من الصعوبة بمكان تقصيه بعين ناقدة، كيف هذا وقد نصّب نفسه رقيباً على نصوص الآخرين، إنه كثيراً ما يمارس سلطة فوقية في خطابه المتعالي على النصوص الأدبية، منذ كان، وحتى بعد أن تحوّل إلى رصد الجماليات وحدها، ليس في كتابيته حسب، وإنما في لا كتابيته أيضاً، عبر دوره الإقصائي. لكنه دورٌ غير ملموس، لأنه لا كتابي– عقلي، عبر تلك الإقصائية.

فشكّل النقد بهذا، منعطفاً حاسماً في توجيه الثقافة، وفي توجيه الكتابة الأدبية، لذا تتجلى سلطته لا في تعدد القراءات كما في سلطة القارئ، وإنما العكس من ذلك، من خلال تسيّيده لقراءة أحادية، لها دورها في وءد نصوص أدبية في مهدها. فهو يمارس دوراً خطيراً بل حاسماً، في رسم ملامح ثقافة الأمة، الذي كثيراً ما يحدّد مسار حضارتها، من خلال الإسهام في بنائها أو تدميرها، عند قولبته لها في أطر محدّدة. فقد كان للنقد دوره الإشكالي ثقافياً، لكونه يقف على المسافة ذاتها التي يقفها المراقب من عليّ، فهو توجيهي قيادي، وقمعي أحياناً.

تطوّر المفهوم:

من المتعارف عليه أن النقد يعني اصطلاحياً – حتى وقت قريب– تمييز الجيّد من الرديء، وكانت هذه هي مهمته بالفعل، من خلال تقييم النصوص الأدبية بمعايير صارمة. وليس بخافٍ عنّا كيف حدّد النقّاد عموداً للشعر، وجعلوا للشعراء طبقات، على سبيل المثال لا الحصر، علماً أن الغاية من ذكرنا ذلك ليست التقليل من أهمية النقد القديم، بالعكس، فالنقد لم يحقق كينونته العربية، إلا في النقد القديم، قبل أن يتلبس حديثاً بلباس النقد الغربي، وكان في ذلك العصر ملائماً جداً لمعطيات زمنه المعرفية والتاريخية، بمنطلقاته المعيارية تلك، إلا أن الأدب لم يتوقف عند ذلك العصر، وكان لابد من نظريات نقدية مواكبة للعصر الحديث.

والنقد الحديث عموماً، على اختلاف مرجعياته المكانية، لم يلتفت إلى إشكالية التعالي النقدي، حتى ظهور المنهج التأثري أو الانطباعي في النقد، بعد ظهور نظرية الفن للفن في الأدب، إذ نجد لدى دعاة التأثرية اعترافاً صريحاً بـ "أن النقد الموضوعي لا وجود له، مثلما أن الفن الموضوعي لا وجود له"[٢]، وهذا الاعتراف جعل النقاد يلتفتون إلى الأثر الذي يتركه النص في أنفسهم، دون التقيّد بنظريات وقوالب أيّاً كانت، حتى وصل الأمر إلى تشكيكهم بالقواعد النقدية، وعدم إصدار حكم نقدي، وصار النص هو وحده صاحب السلطة على الناقد، بدل أن كان النقد يمارس سلطته عليه، إلا أنهم وقعوا نتيجة ذلك في الفوضوية والعشوائية، نظراً لعدم وجود ما ينظم العملية النقدية لديهم. لكن تبقى لهم الريادة في الانعتاق من القيود غير الجمالية، التي بلورها فيما بعد البنيويون بصورة أكثر تنظيماً، ليكون شغلهم الشاغل البعد الجمالي، متجاوزين بذلك مصادرة النصوص الإبداعية، من خلال "استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية"٣ أو الجمالية، لينبثق التيار الجمالي في نقد الأدب، إذ يعدّ ظهور البنيوية علامة فارقة في تاريخ النقد، عبر الانتقال إلى ضفة أخرى أكثر

موضوعية، بعيداً عن إصدار الأحكام الذاتية، تتمثل في الانشغال بالبعد الجمالي، الذي ميّز الأدب من الكلام الاعتيادي، وإعطى الاهتمام كله لكيفية القول لا لماهيته أو مقصديته، الأمر الذي دعا دعاتها على خلاف دعاة التأثرية أن يؤمنوا بموضوعيتها لدرجة تكون فيها بمصافي العلم[٤].

إلا أن البنيوية –رغم هذا– لم تتخلّص هي الأخرى من قيد السلطوية الإقصائية، التي اعتاد النقد ممارستها بحق النصوص منذ قرون خلت، فقد وقعت في طوق التعالي النقدي على نحو آخر، غير محسوس هذه المرّة، مما جعلها أكثر خطورة، وذلك من خلال دورها الإقصائي (القبلي) الذي مارسته بحق النصوص، عبر إقصاء غير الجمالي عن دائرة المقاربة النقدية أصلاً، وقصر المقاربة باللجمالي حصراً، وبما أن هنالك غير جمالي مستبعداً، فإن هذا يعني أن الحكم عليه بعدم الصلاحية قد صدر قبل مقاربته، مما يجعله حكماً غير صادر بشكل إجرائي، وهو ما يحيلنا إلى التساؤل: لماذا عُدَّ غير جمالي، ومفهوم الجمال كما هو معلوم نسبي عموماً، وغير مكتمل قرائياً هنا خصوصاً؟ فمن الناحية العلمية الموضوعية، من المفترض أن تكون جمالية النص بعدية، أي بعد المقاربة الإجرائية. من هنا وقعت البنيوية عبر لا كتابيتها الإقصائية، في المأخذ ذاته الذي أخذته على التيارات النقدية السابقة، وإن اختلفت معها، بحسب ما نرى.

ثم بدأ النقد يتخذ مساراً أكثر اعتدالاً عند ظهور التيارات التواصلية، والانشغال بمقصدية النص، بعد أن كان قد أغفلها أيام البنيوية. لتكون المقصدية أو ماهية القول الشغل الشاغل للتيارات التواصلية، التي اتفقت على اهتمامها بالمقصد الذي يربط المتكلم بالمتلقي، وإن اختلفت طريقة التعاطي معه بحسب اختلاف الاتجاه النقدي. حتى تكلّلت هذه الجهود بظهور (النقد الثقافي)، الذي يعد في حد ذاته ثورة في ميدان النقد عموماً على مدى التاريخ، من خلال الكشف عن مواطن خفية لم يلتفت لها النقد يوماً، فقد عمّق الحفر في نقطة المقصدية، حتى ذهب إلى أبعد بكثير من المعنى النصي، وإنما إلى البواعث الأيديولوجية المتحكمة بالنص، ليكشف النقاب عن المسكوت عنه في ذلك الأدب، وهو ما سنوضحه لاحقاً.

من الأهداف إلى البواعث:

شغلت قضية الفن للمجتمع أم الفن للفن النقد، حتى عند عدم تصريح النقاد بذلك، وكان لها انعكاساتها على التوجهات النقدية، بحسب نسبة الانتماء أو عدم الانتماء لهاتين المقدمتين النقديتين، اللتين ترتبت عنهما نتائج كبيرة. فهو ما بين مؤيد أو معارض، حتى استقر أخيراً على التخلص من هذه الصرامة والحدية في

تبني إحداهما، من خلال التوليف بينهما.لكن لو قاربنا المسألة بمعطيات النقد الثقافي، لوجدنا أنها أبعد من الفن أو النص الأدبي ذاته، فهي قضية بواعث الناقد الفكرية على تبني اتجاه معين، من دون سواه. مما يدعو الأديب إلى استحضاره بقوة، بوصفه قارئاً ضمنياً منتظَراً، له سلطته على المكتوب.

وقد يكون من غير المجدي نفعاً التساؤل أيهما أكثر تأثيراً في غياب الحضارة النقد أم الأدب؟! ولكن يكفي أن نلتفت إلى قضية في غاية الأهمية تتمثل في استمرار الإبداع الأدبي عربياً، وانحسار الإبداع الفكري، بعدأن كانت النظريات النقدية والفلسفية لها وجود مؤثر، قبل الانعطافة التي حصلت في تلك الحقبة المظلمة. وهو ما استمر أثره حتى وقتناهذا، فليس ثمة نظرية نقدية أو فلسفية غير مستوردة حديثاً. إذ إن الحفر في آليات نقد ما، من شأنه أن يسفر عن استخلاص البنية الذهنية التي ينحدر منها. الأمر الذي قد ينتج نظرية نقدية عربية حديثة، تكسر حاجز الوقوف عند النقد القديم، المرتهن بعصره. والمناهج النقدية لدى الغرب، لم تكتمل صورتها لولا حفر كهذا، اضطلع بمهمة (نقد النقد)، على غرار مشروع فوكو في حفرياته المعرفية[٥]، الذي ذهب فيه إلى أن الكشف عن الآليات ذات القدرة الإنتاجية على معان متجددة في النقد، يكشف –بالضرورة– عن البنية الذهنية لمجتمع ما. وإذا ما تم ذلك كذلك، فقد نصل الى نقد ينطلق من خصوصيتنا العربية، المرتهنة بظروف عصرنا الراهن، وما أحوجنا لذلك، ونحن نعاني اغترابنا الفكري في خضم ضياع هويتنا، تحت مطرقة الفرض القسري لافكار هي أما غريبة عنا زمنياً لقدمها، أو مكانياً لانطلاقها من طوبوغرافيات جغرافيّة قصيّة عنّا.

النسق المضمر:

ومن المعلوم انشغال النقد الثقافي المكثف بالنسق المضمر المتحكم بـ (الأدب) والاحتفاء به، بدءاً بكتابات عبد الله الغذامي التي أسست بشكل صريح لمصطلح النقد الثقافي عربياً، الأمر الذي دعاه إلى إعلان موت النقد الأدبي على يد النقد الثقافي، فهو عنده "معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته، (...) من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي"[٦]. فضلاً عن كتابات علي الوردي من دون تصريحه بمصطلح النسق المضمر، في كلامه عن وعّاظ السلاطين، الذين أسماهم جلاوزة القلم[٧]، وكلامه كان أعم من النقاد تحديداً، إلا أنهم يندرجون ضمنهم.

مع هذا يبقى النسق المضمر المتحكم بـ (النقد) بعيداً عن دائرة الرصد، حتى في ميدان النقد الثقافي –إلا فيما ندر– في الحين الذي يمارس فيه النقد دوراً أخطر، لأنه خطاب العقل. ويعود السبب في هذا الإغفال ليس إلى لا كتابيّته غير المحسوسة حسب، وإنما إلى التعارض مع العرف الثقافي السائد عند الرصد أيضاً، الذي يتجاوز نطاق النسق المضمر للأدب، إذ يتسع ليشمل ثقافة أمة بكاملها، فيغدو النسق المضمر (للأدب) بذلك، جزءاً صغيراً من منظومة فكرية كبرى، تنخرط ضمن ميدان أرحب، يتمثل في النسق المضمر (للنقد).

ولو نظرنا نظرة شمولية للنقد، لوجدنا أنه مارس دوراً في إعلاء أو إقصاء النصوص. فهو يرفع من شأن كتابات، في الوقت الذي يساهم في طمس أخرى، وقد يتعدى ذلك إلى تغييب أجناس وأنواع أدبية أيضاً، وربما اتجاهات فكرية كذلك. مما أدى إلى طمس تراث كامل، الأمر الذي تآزر مع ما جرّه سقوط الدولة من انهيار على مختلف الأصعدة، في حقبة ما يسمى بالعصور المظلمة تجوّزاً، وربما مهّد له. فمن الممكن جداً أن يقع الناقد أيضاً في أسر المؤسسة الثقافية التي ينتمي إليها، شأنه في ذلك شأن الأديب. وفي العصر الحديث نجد من النقاد العرب مَن مارس هذا الدور أيضاً بحكم آيديولوجيات معينة تحكمه[٨].

سلطة النقد ما بين الأدبية والعلمية:

من هنا يطالعنا تساؤل يفرض نفسه بقوة: تُرى مَن المتحكم بالآخر، الواقع بمعطياته الثقافية المختلفة، سياسية وإجتماعية ودينية ... إلخ، هو المتحكم بالناقد، ليميل إلى الكفة التي توافق هواه، بحسب الجذور الثقافية التي ينحدر منها؟ أم الناقد هو المتحكم بالواقع ثقافياً، من خلال سلطته القسرية التي يمارسها في الإقصاء أو الاعتراف بأدب ما، وفرضه بوصفه حقيقة جمالية راسخة؟ أم إنها عملية اكتساب متبادَل بين الطرفين؟

قد يبدو طرح تساؤل كهذا ظالماً للمهمة الجليلة التي يقدمها النقد للأدب، الذي اعتيد على تبجيله لدرجة جعلته بمصافي الأدب. حتى وُصِف بأنه أدب وصفي، وهو ما عبّر عنه هارتمان في دراسته التي تناولت (التعليق النقدي أدباً)، في تأكيده على كون قوة المنظور النقدي يجب أن تصل الى درجة لا يكون فيها المقال النقدي مكمّلاً لشيء آخر، وبهذا يتحول النقد لديه، من كتابة ثانوية إلى أولية. وهو ما أشار إليه رولان بارت في دراسته للغة الشارحة، فان قدرة هذه اللغة على القراءة الجديدة المتجددة –بحسبه– تجعلها لغة من الطبقة الأولى، بوصفها تلفت الأنظار إلى نفسها، بعيداً حتى عن النص الأدبي[٩]. من هنا يستحوذ الخطاب النقدي على

مفاتيح نصيته الإبداعية بجدارة، لكن ليس لدى أي ناقد.لكن وصف النقد بأنه إبداع أدبي شأنه شأن النصوص الأدبية، هو كما نرى سلاح ذو حدّين، فهو من جهة يُعلي من شأنه لدرجة يكون فيها فوق طائلة المحاسبة بالمعطيات الجمالية، التي تنأى عن إلزام الأدب أن يكون ملتزماً بقضية ما. ولكنه من جهة أخرى يجعله ينزل من علیائه بعد أن كان يمارس سلطة فوقية بحق الأدب، مما جعله قابلاً للتقصي النقدي شأنه شأن الأدب، حتى وإن كان جمالياً. وهو ما فتح الباب على مصراعيه لنقد النقد، الذي بدأ بداية خجولة لا تتعدى التقصي التاريخي للنقد، من خلال تقديم رأي على آخر، حتى انتهى أخيراً إلى النقد الثقافي، الذي يرى في النسق الثقافي نصاً موازياً للنص الأدبي، فتلك الأنساق"تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن (...)، المبدع يبدع نصاً جميلاً، فيما الثقافة تبدع نسقاً مضمراً"[١٠].

الأدب الشعبي مادة للمقاربة الثقافية:

تجلى الأدب الشعبي تحديداً في النقود الثقافية، من خلال الأبعاد الأيديولوجية التي دعت إلى تهميشه نقدياً، نتيجة لطابعه الخاص، ويقف في صدارة النقد الذين تناولوه الناقدان: عبد الله ابراهيم في المشرق العربي، وسعيد يقطين في المغرب العربي. من خلال مقاربات جريئة، كشفت النقاب عن المسكوت عنه في هذه القضية.

يعَّد الحكي الشعبي من أبرز علامات الثقافة الشفاهية، فبعد تدوين الشعر في عصر متقدّم، لم يبقَ من فنون الأدب ما هو غير مدوّن سواه، إذ بقي يُتداول مشافهةً حتى وقت متأخر. مما أوقعه في مأزق اللانصيّة، بوصف الكتابة واحدة من أهم شروط احتياز الكلام على مشروعيته النصية، إذ "تقتصر كلمة نص على كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة"[١١]، بحسب بول ريكور. فالتمييز إذن بين النص واللانص يعتمد أساساً على الكتابة، لهذا عُدّ الحكي الشعبي لا نصّاً نتيجة إهمال تدوينه، ولم يُعترَف به حتى بدأت حركة طباعة نصوصه، نتيجة التأثر والتفاعل بالثقافة الغربية، ومحاولة إثبات الذات العربية، أيام الاحتلال الغربي، وظهور حركات الاستشراق، كما يرى سعيد يقطين، في كلامه عن السيرة الشعبية تحديداً، وهي من أبرز أنواع الحكي الشعبي[١٢]. إلا أن الشفاهية سمة رئيسة في النصوص الحكائية الشعبية، وتعَّد من خصائصها الجمالية، حتى وُصفت تلك النصوص باختلافها "عن الأدب المدوّن، بأنها خُلقت لتروى لا لتدوَّن"[١٣]. فالنص الحكائي الشعبي إذن، يمثّل شكلاً لغوياً لشكل آخر سابق عليه[١٤]. فالنص عندما يُدوَّن، فإن الكتابة تسلبه الكثير من أبعاده التأويلية، بوصفها تمثل تسجيلاً لإحدى

القراءات المضمَّنة لبعده الشفاهي، المنفتح على باحة التأويل القرائي، لأن تأويل الذاكرة متحققٌ قبل دخولها حدود المكتوب، فالكتابة إذن هي ليست للذاكرة، وإنما لتأويل الذاكرة. لهذا ذهب الأنثروبولوجيون إلى وصف الانتقالة من الشفاهية إلى المراحل المختلفة للكتابية، بأنها انتقالة من ما قبل المنطقي إلى العقلانية، أو من السحر إلى العلم، أو من العقل المتوحش، إلى الفكر المستأنس عند ليفي شتراوس[١٥].

وللنقاد العرب القدماء وعلى رأسهم الجاحظ، رأيٌ يمجّد غير المكتوب، إذ يرون أن العلم يجب أن يؤخذ مشافهة، كما تلقّى الرسول الكريم القرآن[١٦]، وهو ما يناقض إهمالهم لتقصي الحكي الشعبي. وقد كان لهذا الإهمال من النقاد، ولعدم التدوين أسبابهما، التي تبدو أغلبها خارجية، نتيجة سلطة المجتمع، وما تفرضه تلك السلطة، من شروط على المكتوب، تؤدي إلى ممارسة الحجب ضده، فقد تحتجب الكتابة بفعل أسباب "خارجة عن الذات الكاتبة، تعود إلى الإعطاب في مؤسسات الكتابة"[١٧]، لهذا نرى أن عبد الفتاح كليطو، كان دقيقاً جداً، لمّا ذهب إلى أن النص، لا يُكتفى بتدوينه فقط للحفاظ عليه، ولاسيما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة، وإنما يُحرص على تعليمه، وتأويل جوانبه المظلمة كذلك[١٨]. وبإمكاننا أن نجمل الأسباب الكامنة وراء إهمال الموروث الحكائي الشعبي العربي، على النحو الآتي:

- أولاً: لو استقصينا التتابع الأدبي لأي بلد في العالم عربياً كان أم غربياً، سنجد أن الجانب الأكبر كميّاً منه يتمثل عبر الأساطير قديماً، والحكي الشعبي حديثاً. إلا أنه على الرغم من كون ذلك يمثّل الكثرة الكاثرة في أدب أية بقعة من العالم، فممّا يثير الاستغراب، أنه لم يُلتفت له بالشكل الذي يوازي حجمه وأهميته الثقافية، ويكمن السبب في ذلك أن من المعمول به عدم تصنيف آداب الشعوب –عادة– بحسب انتمائها المكاني، وإنما بحسب انتمائها القومي: فهذا أدبٌ عربي، وذاك أدب فارسي، وآخر يوناني... وهكذا. وهذا التصنيف يهدر الكثير من الأدب الخاص ببقعة مكانية معينة، على اختلاف الحضارات والأقوام التي قطنتها وتقطنها، من خلال الانشغال بفرشة القومية العريضة. ومن بين ما يُهدر في هذا التصنيف، الكمّ الهائل من الأساطير، التي كانت ضمن أدب ذلك المكان في حضارات خلت، كما يضيع أدب الأقوام المختلفة التي سكنت وتسكن المكان، وما يحويه ذلك الأدب من أساطير وخرافات، تعكس ثقافة الشعوب، كما سيتضح ما للمكان من أثر في تشكل معتقداته، وانعكاس ذلك على أساطيره

وخرافاته، كأن يُدرس (الأدب العراقي) مثلاً بكل تجلياته الميثولوجية، منذ عصور ما قبل الميلاد، وحتى اليوم.

- ثانياً: بعد جمع النص الأكبر (القرآن الكريم)، بدأ عصر التدوين، فدُوِّن الحديث النبوي، ودُوّن الشعر أيضاً، إعتماداً على سند الرواة الثقاة، مما جعل قضية انتحال الشعر تظهر بشكل صارخ على السطح، وتشغل النقاد ردحاً كبيراً من الزمن عن سواها من القضايا، وعن الميزات الجمالية للشعر الذي اتُهم بالانتحال، إذ صار الإسناد في ثقافة الأمة دليلاً على المتن، وليس العكس، وحاز أهمية تفوق المتن، وهذا التلازم بين الإسناد والمتن، غدا من الضرورات التي طبعت الثقافة العربية بركني الإسناد والمتن، أو ما يسمّى في المأثورات الشفاهية السردية بالراوي والمروي، فأصبحت شروط راوي الحديث، معياراً لرواة الأخبار، ومعياراً للقاص أيضاً[١٩]. حتى امتازت الخرافة باختلاق سند ومتن متخيَّلين[٢٠]، ربما لتعويض افتقارها للسند. "ولا غرابة أن نجد (اللانص) العربي، (..) وكأنه يعي كونه لا يمكن أن يدخل دائرة القبول، يستند بدوره إلى هذه السمة: اعتماد السند، وادعاء صحة الرواية"[٢١].وبما أن الحكي الشعبي يمثّل ثقافة جمعية لشعب بأكمله، تَشكّل بطريقة تراكمية، لا يُعرَف له كاتب محدّد، أما رواته فمتعددون، فهو إذن خالٍ من السند، فكل راوٍ من الرواة يضيف له شيئاً من مخيلته، ليغدو بذلك "عبارة عن نص شبه ثابت، بمعنى أنّ هناك قسم ثابت وآخر متحوّل يتغيّر بحسب أما الظروف، أو الراوي، أو العصر وغيرهم"[٢٢]. وهو ما يذكّرنا بمصطلحي الحوافز المشتركة والحرة في الحكي، إذ تمثّل المشتركة، بنياتٍ أساسيةً، لا يمكن حذفها وتغييرها، أما الحرة، فهي القابلة للحذف والتعديل والتغيير[٢٣]، ووجودهما معاً، صفة جمالية في أي نص حكائي، إذ تمثل الحوافز الحرة أو المتغيرة، الصياغة الأدبية للنص. إلا أنه نظراً لتشدد الثقافة العربية حول مسألة السند، فقد مورس الحجب ضد الحكي الشعبي.
- ثالثاً: نسبة الحكي الشعبي –عادة– إلى ثقافة العامة، مما يجعله خارج حدود الأدب الرسمي الذي يُعتَد به، والترفع عنه بسبب التعالي عليه، أو التنكّر له، وكأنه وصمة سلبية في جدار الثقافة العربية، الأمر الذي دعا إلى غضّ النظر عنه عن قصد، ليندرج ضمن الثقافة المحجوبة، التي يُعد كشفها، قدحاً في الموروث الثقافي العربي، وكشفاً لمواطن من الأفضل أن تغيب. لذا فإن الحكي الشعبي، رغم حضوره المكثّف في المخيال العربي، إلا أنه وقع تحت طائلة التغييب الذي مورس عليه، فهو بهذا لم يكن غائباً، بل مغيّباً، وشتّان بين

الاثنين. وقد جعل معجب العدواني، هذه النقطة من ضمن الإشكاليات التي تواجه الحكي الشعبي، بوصفه "منطقة معزولة، يتوجس كثيرٌ من النقاد الولوج إلى عوالمها، حين يُنظر إليها على أنها نصوص في هوامش الثقافة، أو على أنها نصوص من الدرجة الثانية"[٢٤].

وقد وجدنا لدى كل من عبد الله ابراهيم وسعيد يقطين، إشارة لهذه القضية، في كلامهما عن (السيرة الشعبية) –بوصفها من أبرز أنواع الحكي الشعبي– إذ يقول عبد الله ابراهيم في ذلك: "تنتمي (السيرة الشعبية) إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية، التي كانت تُعنى –إجمالاً– بأخبار الخاصة، الأمر الذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدويناً ووصفاً"[٢٥].

أما سعيد يقطين فيصف السيرة الشعبية بأنها على هامش منظومة الكلام العربي، "وحتى على صعيد المجالس التي كانت تُلقى فيها، كانت على هامش الفضاءات: المقامات التواصلية المعترَف بها. فالساحة العمومية ليست البلاط، أو المسجد، أو المجالس الخاصة المنغلقة"[٢٦]. ويشير في موضع آخر، إلى افتقار العوام للعلم، بخلاف الخواص، الذين يصفهم بأنهم "أوتوا حظّاً من العلم والمعرفة، بمختلف علوم العصر، وفي مختلف المجالات"[٢٧]. لذا كان من المآخذ على الحكي الشعبي الذي أدّى إلى حجبه: اللحن في اللغة، نتيجة تناقله بين أوساط العوام الجهّال باللغة، بخلاف الخواص من العلماء. إلا أن ظهور الفنون القصصية الحديثة، وفي مقدمتها (الرواية)، التي لم ينتقص من قيمتها الفنية كتابتها باللهجة العامية، في حوار الشخصيات فيما بينها، أو حتى في السرد الذي يضطلع به الراوي أحياناً، كما في روايات نجيب محفوظ على سبيل المثال لا الحصر، يجعلنا نقف أمام هذه النقطة، من دون التسليم بها.

- رابعاً: النظر للحكي الشعبي بوصفه بسيطاً من الناحية الفنية، لأنه يخاطب العقل البدائي، الذي يصدّق تلك الخوارق والخرافات على أنها حقيقة، ولا يأخذها على المحمل الرمزي العجائبي، الذي تُؤوَّل به خوارق الأدب عادة، لينحسر الحكي الشعبي أخيراً، بعد انتشار تقانات القصة والرواية الحديثة، التي وصلت من حيث تطورها من الناحية الفنية، حدّ التعقيد، وقد أسهم في ذلك ظهور وسائل العرض السيمي، والتلفازي، وأخيراً الأدب الرقمي بعد اكتساح شبكة المعلوماتية كل بقاع العالم. الأمر الذي جعله يقتصر الآن على أدب الطفل وحده حالياً، من خلال تسخير بعض سماته التي تصلح لأدب الطفل، لما في

تلك القصص من تسلية، وتعريف بالعادات والقيم. أما بالنسبة للمتلقين الكبار، فهي تختص الآن بزمن مضى، ليغدو الحكي الشعبي، ضرباً من ضروب التراث، الذي إن لم يندثر بعد، فبقاؤه من باب استيحاء التراث وتمثّله أدبياً، واستقصاء أبعاده الفنية والآيديولوجية نقدياً. إلا أن إنشاء حكايات يضطلع بسردها شعبٌ من الشعوب، فقد تلاشى، كما تلاشت الملحمة على سبيل المثال، بحكم التطور الفكري، الذي حصل بتقادم الزمان، ومتطلبات ذاك التطور.

يشير شرف الدين ماجدولين في كتابه (بيان شهرزاد)، إلى مسألة بساطة تشكيل الصورة فيما يسميه القصص الشعبي، ولاسيما فيما يخص رسم الشخصيات، عندما يرى أنه "على النقيض مما تحفل به صور الشخصيات في الأعمال الروائية من تفصيل، تولى فيه العناية للمستويات النفسية والاجتماعية والأيديولوجية، فإن صور الأبطال الشعبيين تبدو متواضعة وبسيطة، إذا ما قورنت بالصور الروائية"[٢٨]، والكلام نفسه ينطبق على كل أركان الحكي الشعبي وعناصره، كما أوضحنا، نظراً لارتهان السرد، بالمستوى الفكري للقارئ، وبمعتقداته بالضرورة، وقد أدرج عبد الفتاح كليطو، ذلك، ضمن ما أسماه بـ (قواعد السرد)، وهي القاعدة التي "تخصّ العرف والعادة، أي أن تسلسل الأفعال السردية، رهنٌ باعتقادات القارئ، حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد، ملزمٌ باحترام هذه الاعتقادات"[٢٩].

- خامساً: هيمنة المعيار الأخلاقي بدل الفني في مقاربة الأدب والفن قديماً، مما أدى إلى إهدار القيمة الفنية التي ينطوي عليها الحكي الشعبي، نظراً لإنكار الخرافات التي يقوم عليها ذاك الحكي، نتيجة لكون الكذب "الذي هو نوع من فساد العقول، يعدّ شرطاً واجباً من شروط الخرافة"[٣٠]. فضلاً عن تلاعب الرواة الشعبيين بالحقائق التاريخية، وتحويرها بالشكل الذي يضمن أقصى تفاعل للمتلقي، وهذا يختلف تقديره من راوٍ إلى آخر، مما أسفر عن اختلاف المتون الحكائية الشعبية، ويتحقق لهم ذلك من خلال دمج "تلك المادة التاريخية بالقصص والأساطير، التي غدت جزءاً من ثقافة عصرهم، دون النظر إلى مفهوم الصدق التاريخي بمعناه العلمي"[٣١].

وقد بالغت الثقافة الرسمية في محاكمة النصوص الحكائية الشعبية أخلاقياً، لدرجة إصدار فتاوى فقهية بتحريمها، إذ "(لا يجوز بيعها ولا النظر فيها)، تماماً كما يمكن أن يقال بصدد الخمر، أو الزنا، أو ما شاكل هذا"[٣٢]. وفي الحقيقة أن الرواة الشعبيين كانوا يمارسون هذا التحوير للتاريخ ومزجه بالخرافات، رسماً للتاريخ الحلم[٣٣]، من خلال إعادة تحبيكهم له بصورة أكثر إشراقاً، لاستمالة انتباه المتلقين –

الجمهور–، واستحضار قراءتهم للنص، أثناء عملية الروي، ليضطلع الراوي بمهمة مزدوجة في هذه اللحظة، فهو منشئ وراوٍ في آن واحد، ممارساً تأثيره على القارئ الضمني والفعلي معاً. وإذا ما استحضرنا وظائف رومان ياكوبسون، سنجد أن الراوي الشعبي يسخّر الوظيفة الانتباهية، جنباً إلى جنب مع الوظيفة الجمالية.

إن محاكمة الراوي الشعبي على صياغته للتاريخ بحبكة جديدة، تستدعي محاكمة المؤرخين أيضاً، فكلُّ مؤرخٍ ينحدر فكرياً من ثقافة يريد لها أن تسود، والتاريخ مفتوح على باحة القراءة والتأويل، و"الكلّ يناضل من أجل سيادة تحبيكه الثقافي"[٣٤]، لذا نجد الحقيقة التاريخية الواحدة يرويها كلُّ شعب من وجهة نظره هو، فليست ثمة كتابة مجرّدة للتاريخ، من دون أن تصاحبها إعادة صياغة من مستكنهه، وعبر حبكة سردية تمثّل تأويلاً ما للماضي، ينهض بهوية الأمّة. فإذا كان الحكي الشعبي قد وقع تحت طائلة التغييب، وبدأ ينتفض اليوم، مزيلاً غبار السنيّ الماضية من الإقصاء والتهميش. فإن التاريخ قد تعرّض للتصميت، وليس تغييب الحكي الشعبي سوى شكلٍ من أشكال ذلك التصميت، ومازال المسكوت عنه فيه، بعيداً عن دائرة الكتابة!!!

النقد التسعيني في العراق من وجهة نظر ثقافية:

لا مراء في الانقلاب الفكري المتحقق بعد أن خيّمت البنيوية بظلالها على الأوساط الثقافية العربية والعراقية، لدرجة إقصاء باقي المقولات التي تضاهيها من حيث الأهمية إبان العقد التسعيني، ليس انبهاراً بمعطيات الفكر الغربي حسب، وإنما لما حققته هذه الأطروحة من زلزلة للفكر التقليدي أيضاً، الذي كان يصب جلّ اهتمامه بما حول النص وإغفال الطاقة الجمالية المنبعثة من النص ذاته.

لكن هذه هي نصف الحقيقة وليست كلّها، فثمة وجه آخر للحقيقة، لم يستطع أن يدركه إلا نخبة قليلة من المثقفين. فبعد انحسار الأبعاد الماركسية لثقافة السبعينيات، وظلالها الاشتراكية إبان الثمانينيات، عمّ ما يبدو فوراناً فكرياً تسعينياً، كان المثقف العراقي في ذاك الحين، يفرّ من الصمت المطبق لثقافة التصميت حينها، إلى حديقة البنيوية الوارفة الظلال، التي كانت تمده مداد المطاولة والديمومة، بمعطياتها الجمالية (المنغلقة)، مهما كانت بشاعة الواقع، مادامت تتطلب الصمت عمّا هو خارج النص، والإنشغال بجمالياته اللسانية، وهو ما يتوافق مع المتطلبات السياسية حينها، ويرضي طموح الناقد، لأنه يظهره بصورة جميلة رغم صمته إزاء ما يجري، بوصفه أنجز واجبه الثقافي على أكمل وجه، دون أن

يضطر للخوض في معترك الواقع، سواء أكان محابياً أم معارضاً، مما شكّل كينونة هلامية لذاك الفوران الصامت، القابل للتقولب.

وأخيراً نقول: إن توظيف النظريات النقدية الحديثة، من شأنه أن يخلق نصاً قرائياً موازياً للنص الأدبي، يكشف عن عمق التفاعل الحضاري بينهما، مما يولّد إبداعاً جديداً، تنصهر فيه تلك الروافد، مقدمة رؤى استشرافية، تنهل من معين الأدب مادتها الخام، لتخرجه إلى آفاقٍ منفتحة زمكانياً، عبر استكناه الجوهر الفكري، الذي يشكل الثيمة المشكلة له، من مستويات متعددة مرجعياً، متجددة حضارياً، بتجدد القراءات.

الإحالات:

(١) حول وظائف ياكوبسن، ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨: ٣٣.

(٢) في النقد الأدبي- منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى أحمد، د. عبد الرضا علي، دار الكتب، الموصل، ط١، ١٩٨٩: ١٧٣ وتنظر ١٧٢ أيضاً.

(٣) قضايا الشعرية: ٣١.

(٤) ينظر: هسهة اللغة، رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩: ١٧.

(٥) ينظر: حفريات المعرفة، سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البضاء، ط٢، ١٩٨٧.

(٦) النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٨٣- ٨٤، وينظر:إعلان موت النقد الأدبي- النقد الثقافي بديلاً منهجياً عنه، عبد الله الغذامي، ضمن كتاب: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٤: ٣٤.

(٧) ينظر: وعاظ السلاطين، د. علي الوردي، دار كوفان، لندن، ط٢، ١٩٩٥: ٢٧١.

(٨) ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: الزوبعة التي أثارتها قضية انتحال الشعر الجاهلي لطه حسين.

(٩) بارت روائياً، إيمانويل بيري:
http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=51641

(١٠) إعلان موت النقد الأدبي: ٣٤.

(١١) نقلاً عن: النص القرآني من الجملة إلى العالم، وليد منير، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧: ٢٤.

(١٢) الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٨٥- ٩٧.

(١٣) العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية، عيسى حسن:
http://www.yamamh.com/index.php?option=com_content&view=artic
.le&id=1631:2011-06-11-20-40-36&catid=66:2010-11-16-06-08-39

(١٤) يُنظر: الحكايات الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية، معجب العدواني: http://m-
.adwani.8m.com/amthaal%20links1.htm

(١٥) الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة: د.حسن البنا عز الدين، مراجعة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٤: ٨٦.

(١٦) في استعراض تلك الآراء يُنظر: السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمّان، ط٢، ٢٠٠٠: ٤١- ٤٣.

(١٧) تأملات في الكتابة ((هنا)) و ((الآن))- (الإحتجاب والحجاب)، أحمد شرّاك، مجلة البحرين الثقافية، م١٠، ع٣٥، ٢٠٠٣: ٧.

(١٨) يُنظر: الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣: ١٤- ١٥.

(١٩) ينظر: السردية العربية: ٥٣- ٥٨، وتنظر ص: ١٥٤.

(٢٠) ينظر: م. ن.: ٨٦.

(٢١) الكلام والخبر: ٧٨.

(٢٢) في تعريف فنّ "الحكاية الشعبيّة"، سعيد رمضان وجهاد درويش ومعتز الدجاني: http://www.nowlebanon.com/arabic/NewsArchiveDetails.aspx?ID=151197.

(٢٣) يُنظر: بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، د.ط، د.ت.: ٢١- ٢٢.

(٢٤) الحكايات الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية: ٤.

(٢٥) السردية العربية: ١٥٤.

(٢٦) قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٧: ٣١٢.

(٢٧) الكلام والخبر: ٥٦.

(٢٨) بيان شهرزاد- التشكلات النوعية لصور الليالي، شرف الدين ماجدولين: ٥٠.

(٢٩) الأدب والغرابة: ٣٦.

(٣٠) السردية العربية: ٨٥.

(٣١) الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، د.يوسف اسماعيل، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٤: ١٢.

(٣٢) الكلام والخبر: ٦٢.

(٣٣) ينظر: الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب: ٦٠.

(٣٤) الرواية وإعادة تحبيك التاريخ، نادر كاظم، مجلة البحرين الثقافية، ع ٤١، ٢٠٠٥:

Monetary Authority on literary texts analysis – in the light of cultural criticism

Assis. PhD. Isthaar Dawood Mohammed
University Of Mosul
College Of Education For Girl
Department Of Arabic Language

Abstract

The intellectual nature of the criticism has made it difficult to investigate it with a critical eye. And how's that and he self-appointed as a supervisor on the other's scripts , it often practice the higher authority on its acting with a condescending speech on literary texts, even it turns to monitoring only the

aesthetics, not on his written only , but even on non-written form, through a its role as investigator. Although it's untouchable role, because he unwritten-intellectual , across these investigations.

By this the criticism forms a acritical turning point in cultural orientation, literary writing orientation, so the clarity of its authority not on readings' diversity as it is in the reader's authority , but otherwise , make the majority for single- reading .