

## النقد والصحافة

محمد الجازيري

والتنبؤ، من شمائل وسماهات النقد الكاشف، المستقبلي، الذي يفتح نافذة لذائقة مضافة. لفهم، أو كيفية فهم النص، وقراءته، .. إنه يضيف للقارئ مهارة تعلم، وكيفية حرفية للوصول إلى جوهر النص الإبداعي، قصة، قصيدة، رواية، .. الخ، يفتح نافذة على أفق إبداع مضاف لمنشئ النص ..

هنا يلتقي مع التحليل والاستقراء، في الصحيفة، الذي يؤسس - عبر المقالة - استنتاجه وتنبؤاته، وفق جدلية العلاقة بين وحدات الحدث وخلفياته وحوافزه، ومحيطه، وشبكة المصالح والمؤثرات، والمستجدات، والتوقعات ..

كما أنها مفارقة النص الأولى، حين يخلق مقاربه النقدي من داخله (في متانته وأدبيته أو شعريته، في جوهره) .. وحين يخلق النقد نصه (الثاني)، حتى وإن لم يتحول (النص النقدي) داخل (النص الأدبي) أو (النص الشعري) إلى كلام .. إنه أصلاً، كامن في بنية شعرية أو أدبية النص، يظهره الناقد، في النص المنقود، عند القراءة الأولى، في مكابدة القراءة الأولى، لعقل مكابد يحفر عميقاً في مسار النص وفي نسيجه، بعينين مثقفتين، وبذهن متقد، قبل أن يكون - في الكتابة الصحفية وغيرها - «نقداً»، ومكتوباً عن أثر ..

إن النص الإبداعي (الأدبي أو الفني) يستطيع أن يتجلى في ذهن المتلقي، عبر النص النقدي حتى لو كان (النص الأدبي) غائباً - كمنظور بصري - بمعنى أنه لم ينشر بمجاورة النص النقدي وفي ذات الصحيفة .. إذ يمكن للنقد أن يخلق مقارباً جديداً لقصة أو قصيدة، مضمرة داخله، داخل نسيجه الجديد، حتى لو كانت القصة أو القصيدة، (غائبة)

« .. منذ أصبحت الريح صاحبي  
صرت أبحر مع .. »

كل ربح

\* \* \*

١ - مداخلة الأسئلة:

هل يصير النقد نصاً إبداعياً، إشارة اتصال، حين يكون بياض الصحيفة، وسيلته، وسيطه، لخلق المقارب الجدلي في ذهن المتلقي؟

يتشبع بالأسئلة .. ،

أو يعانق المسألة .. ،

كي .. ينير ذاته، وينير (النص) المنقود؟

يتحول (النص النقدي) إلى (نص على نص)، ليس انزياحاً، ولا دفعاً لآخر، لا في الماقبل ولا في المابعد، .. إنه حاضر نفسه، في الحالين، حال النص الأول، وحال نفسه .. عبر فضاء الصحيفة، كونها جسر الإفصاح المادي - الإعلامي، وهو .. كيان الإفصاح اللساني فيها عبر حركة الخطاب النقدي التي تتخلق داخل إنارة ذاته أولاً كجوهر، ثم إنارة المنقود (نصاً أو نصوصاً) ثانياً؟

نعم .. يصير النقد نصاً إبداعياً .. (هنا لا نقف عند المتابعات والهوامش النقدية العجلى، ولا الأعمدة الثقافية التي تلامس حافات النقد، ولا المقالات القصار التي تقف عند الإشارة النقدية ..)

هاجسنا، هنا، النقد بذاته في المطبوع السيار، الجماهيري ..

وتلك مفارقة مفهوم في الشائع والمألوف، أو (ضد) الشائع والمألوف، .. فالنقد (التقليدي) يأتي وراء النص، لا قبله .. تماماً كالتعليق الصحفي على حدث، أن الاستباق

السجال المطلوب، خدمة للهدف المطلوب، عبر آلية علاقات الصحيفة وتوجه تمويلها؟

هل يكفي الخطاب النقدي، داخل فضاء (وحيثيات) الإفصاح (الصحيفة) بأن يكون كشاف تفاصيل، يضيء نصاً أدبياً أو فنياً، أو يخرج نقطة تنويره إلى حيز الرؤية والإبصار، ثم يتوغل بها إلى عمق الرؤيا والتأثير في المتلقي عقلاً ووجداناً. فيخرج بحالة انكفائه على ذات النص، إلى دفع إشعاع النص إلى مساحات وأنسجة خارجه، في مديات تأثير كبيرة؟

الخطاب النقدي، هنا، داخل فضاء الإفصاح (الصحيفة) هو ضد الهجرة والفقدان والنزوح، لأنه يقيم داخل بنية أخرى، وعقل ثالث، هو ليس عقل الكاتب (الأول) (كاتب النص الإبداعي ومنشئه) وليس عقل منشئ الصحيفة (مؤسسها أو مالكها) الوسيط (الصحيفة)، حسب، بل عقل المتلقي الآخر، محايداً كان أم منحازاً، عقل القارئ. إنه أيضاً. عقل الوثيقة والموروث والماضي، وتلك مفارقة أخرى.

هنا، يؤسس الخطاب النقدي مداميك إقامته ضد آليته، بمجرد أنه يحتل مساحة في البيت الصحفي المعني، والمحدد الهوية والاتجاه. إنه يرسم سهمه على وفق سهم الجريدة، يساراً أو يميناً.

\*\*\*

ماذا كانت واجبية الخطاب النقدي إزاء تنوير النص؟ هل هي انحياز للنص الذي تريده الصحيفة، المتطابق مع أهدافها وسياساتها حيث مقارنها الفكري هو مقاربه، أو مقاربه هو مقاربه في الجوهر الأيديولوجي؟ نعم...

إنه ينساق على وفق هوى الصحيفة، لأن هامش الحرية يأتي، هنا، في التطابق وليس في التقاطع. في الالتقاء وليس في الافتراق، مع الجوهر الأيديولوجي للصحيفة.

ما هي مفارقتها بذاته، جوهرها، نصاً. إذا؟ وكيف يتشكل الخطاب النقدي على وفق هذه الإشكالية؟ من أين ابتدأت نقطة شروعه الأولى؟ كيف كانت قيمة، وأحكام قيمة؟

ما هو خط سير الخطاب واتجاهاته البكر، ثم التالية؟ هذه الأسئلة وسواها لا تجيب عليها هذه الورقة، في هذا المقام، كاملة. لكننا سنبحث، استعراضاً، في حيازة النقد العراقي، حركة بدو - كإشارة - ثم حاضراً - كنهاذج تطبيق. في الإشكاليات والجوهر، إضاءة لتجربة هي

عيانياً، أي غير مقروءة في التو، من قبل ذات القارئ. هنا امتلك (النص النقدي) سلطة تنوير عالية، كخطاب. حل محل النص الإبداعي معرماً به، محللاً، ومكتشفاً، بل هو مقاربٌ معادلٌ موضوعي للنص الإبداعي وليس بديلاً أو مثيلاً، إنه نص ثانٍ جديد، تماماً. بخاصة، حين يمتلك النص الأدبي الفني، غناه النقدي، خطابه (النقدي) المضمّر في جوانبته، إنه يخلق ديالكتيكاً مزدوجاً، سجاله أو جدله داخل الجوهر المتحرك، داخل حركيته، إذا. وداخل ذات الحركة يُظهر ستايطقه، ويتمظهر - بذات الوقت - بجاليته، أنفته، وعلاه.

أما (النص) الأدبي (الساكن)، فهو يحمل جرثومة موته، إنه لا يستطيع خلق مجاور نقدي إبداعي، لأنه لا يمتلك قدرة حركية عالية لشحن نص مجاور ليكون نقداً.

أولاً: في ذهن القارئ، لأنه رهين قراءة، معروفة ومحددة بصحيفة ذات توجه وجمهور ومشكلة.

ثانياً: في ذهن الناقد، الذي لا يجيء نصه داخل كتاب محدود القراء، بل ينشر مادته على أفق اطلاع واسع.

ومن مفارقات النقد نصاً إبداعياً، إنه يتأسس على قراءة ومعارف وجاهزية ناقد، وآليات نقد، وعناصر جهاز كامل من التعامل، كيما يكون نصاً إبداعياً داخل الصحيفة، لا تابعاً ولا معقياً.

فهل يقرأ، هذا النص النقدي لذاته، أم تحوم القراءة فيما حوله، وتستدير؟

إنها مساءلة الأسئلة في الخطاب النقدي، بخاصة، وخطاب الإبداع عموماً.

وعليها. تقوم إشكالية علاقة يخلقها الخطاب النقدي داخل فضاء الصحيفة، كونها - عرفاً وجوهرًا وتوجهًا وحقيقة ماثلة للعيان - لها اشتراطاتها، من أولها. الوضوح التام، الدقة، البساطة، التشويق. الصدق (أو المصادقية)، كونها وسيلة اتصال وإعلام، تهدف إلى التأثير على المتلقي وحرفه باتجاه نواياها (نوايا مالكها؛ حزباً، مؤسسة، دولة، أو رأسمالاً حرًا).

ثم. كونها (الصحيفة): قاعدة معارف (هي الأخرى)، أيديولوجيات، تظهر مع جمهور نوعي محدد، ربما مهنيًا، أو فكريًا، أو طبقيًا، أو فئويًا، وهذا الجمهور مستهدف صياغة لإعلان أو مشروع لبث معلومة وتلقيها والتأثير بها، وتقارب رأي عام، أو لصرخة أو انتباهة أو تحريض.

عمن (وعما) يُعَلَّم النص المنقود، ويُعَلَّم، داخل الخطاب النقدي؟

ما هي الحفريات التي يسبرها، ويكشف أسرارها ومقاصدها ونواياها كي يصل إلى المقارب المطلوب، عبر

فاصلة من فواصل الجوهر العربي الممتد على مساحة وطننا الأكبر . .

إنها ابنة مراحل، ربما تتطابق في الجوهر والإشكاليات . .

## ٢ - إضاءة التجربة:

في العراق، مع بدء القرن العشرين، بث «النقاد آراءهم وأحكامهم عبر الصحيفة اليومية، لأنهم «فكروا» - يومها - بصيغة الخطاب، قبل انخراطهم في سياقه. لا بد أنهم فكروا في تخفيف وزن هذا الخطاب، ترشيقه، وحذف كل ترهل أو لحم زائد في جسمه، تماماً كالخبر الصحفي الموجه إلى متلقي، عبر سهمه وإشارته، كمرسل . . . والصحيفة كحامل، وهو المحمول.

وتحديداً . . جاءت «النقود» الأولى في حيز محدد: الصفحات الثقافية.

إذاً . . هي موجهة إلى «قارىء» نوعي، قارىء يسهم في إعادة صنع (كتابة) نص الخطاب النقدي، وليس قارئاً (منحازاً) فقط، إلى ميول الصحيفة . .

فهل يتحایل الخطاب النقدي، عبر الصحافة، على نفسه (أولاً)، ثم على القوانين الوضعية والأعراف وسلطة الرقيب والضوابط، وتوجهات الصحيفة، وفكرها، وحكماء الموروث، و«عقلاء» الماضي، والزمن؟

أم يتحایل على تقنية الكلام . . في خلق الاحتمال داخل الممكن (فن السياسة) وعلى الاحتمال وعلى الممكن معاً؟ وعلى الشائع والغالب والسائد من رأي؟ لنذهب بعيداً قليلاً في هذا المقتبس:

« . . لقد أقام أرسطو تقنية الكلام المتحایل اعتياداً على وجود محتمل معين. مُحْتَرَن في فكر البشر بواسطة التراث والحكماء والأغلبية والرأي الشائع، الخ . . يقول بارت - أن المحتمل هو مالا يناقض، في أثر أدبي أو خطاب، أياً من إسلطات، إنه لا يتطابق بكيفية حتمية، وما كان (فهذا مجاله التاريخ)، ولا ما ينبغي أن يكون (فهذا مجاله العلم)، وإنما يتطابق فقط وما يعتقده العموم ممكناً، حتى ولو كان مفارقاً تماماً للواقع التاريخي أو للممكن العلمي»<sup>(١)</sup>

\*\*\*

كيف أسس النقاد العراقيون خطابهم النقدي، إذاً . . ؟

هل ناقضوا الشائع؟

هل ناقضوا سلطة الصحيفة؟

سلطة السائد،

سلطة الحكماء، سلطة المتعارف، والرأي المتداول؟ من أية بدايات انطلقوا، ومتى؟ وكيف تطورا: في الآليات، وأحكام القيمة، والسجال - مع المذاهب والتيارات، من التقليدية (اللغوية والتراثية) إلى الحداثية (اللسانيات والبنوية والتفكيكية وما بعدها)؟

هل مازجوا بين المناهج؟

أم تبنا بنية النص، وظلوا يحفرون فيه، فقط؟

وهل تمكن الخطاب النقدي من الإفصاح عن مبادئه؟

أم هل تشكت في المقارب المطابق، خطابات وتوجهات في النقد الأدبي، كما في السياسة، والاقتصاد، والمفاهيم . . . ثم . . .

هل امتلك الناقد العراقي المنهج الواضح، والرؤية . . في مزاجه يقظة وتبصر، أو ظل بمنأى عن وحدة المنهج والرؤية في تعاطي النص؟

بدءاً . . اشتغل النقد الأدبي في العراق على حفل اللغة والتراث، في الأوجه البلاغية القديمة: كالتشبيه والاستعارة والمبالغة والتكرار والمحسنات اللفظية والمعنوية والسرقات الشعرية . .

وهو . . امتداد للنقد اللغوي، والدرس اللغوي، ودعوة إلى الاهتمام بلغة الشعر وصياغته وصوره البلاغية، كما أرادها وبحثها القدماء . .

إن المقاربات النقدية التي ظهرت في الصحافة، منذ مطلع القرن العشرين (أخذت من القديم أصولها، ومن بعض ما استجد سماته، ولم تكن واضحة المعالم)<sup>(٢)</sup>.

لأن النقد العراقي (القديم) انتمى إلى عقيدة موروثية، فهو يبحث عن جمهور يسترضيه فكراً، على وفق ضوابط الماضي ليشكل جزءاً من هم سياسي حاضر . .

ترى: هل كان ذلك «النقد» عميق الصلة بالجمهور، كونه موجهاً للعامّة، وإن كان داخل حيز الصفحات الثقافية المتخصصة في الصحيفة؟

وهل كان مؤثراً، في عملية الإقبال عليه، كما هو حال إقبال مجتمعنا على استهلاك الفيلم والرواية أو الأغنية، أو ديوان الشعر؟

إن استهلاك «التعليق النقدي» - آنذاك - ظل محدوداً، فتويماً، وليس جماهيرياً، هو عكس استهلاك الصحيفة كمنبر سياسي . . ولقد كانت قوة القصيدة - جماهيرياً - أكثر، عبر الصحيفة أو الإلقاء المباشر في الاحتفالات الشعبية

(٢) مطلوب، د. أحمد: أنظر بحثه (منطلقات نقدية) / كتاب الندوة السنوية الثانية: اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق / قسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة الموصل ١٨ - ٢٠ آذار ١٩٨٩ / ص ١ - ١٧ (محدود النسخ والتوزيع . .).

(١) بارت، رولان: النقد والحقيقة / ترجمة ابراهيم الخطيب / الشركة المغربية للناشرين المتحددين / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٥ م / ص ١٧.

والسياسية، أو عبر التداول (استنساخ النص)، أو الحفظ، من قوة (التعليق النقدي).

ولكن... كان للتعليق النقدي - دون شك - حضوره، وسط الفئة المتعلمة والمتقفة، والوسط الأدبي، بخاصة وأن المجتمع العراقي آنذاك، كان مجتمع مجالس ومنتديات ومحافل أدبية وفكرية وسياسية، بحكم خصوصية تلك المرحلة وتزايد حمى النشاط السياسي والفكري، وتصاعد الروح الوطني وحسن الانتفاض والثورة (ثورة العشرين، صعوداً، وكان من أبرز قادتها شعراء وأدباء تلك المرحلة، ثم كان من أبرز منابرها صحافة تلك المرحلة، جريدة (الفرات) و(الاستقلال)، مثلاً... الخ)

وعندما استطاع الخطاب النقدي أن يفصح عن مبادئه، بحكم هامش الحرية الذي توفرت عليه الصحافة العراقية داخل بيتها، (بخاصة الصحف الوطنية والقومية المعارضة للحكم الملكي والاستعمار البريطاني)، خلق تياراً (اجتماعياً) متضامناً... عبر الصراع بين القديم والجديد، وسوى ذلك من استراتيجيات مفاهيم ذلك الزمان<sup>(٣)</sup> خاصة فيما يتعلق باللغة وتنقية الألفاظ.

لقد وُصف النقد في بداياته بأنه «متابعات»، ووصف بـ «الانطباعي» و «التأثري» وبـ «الانحياز للمضمون»،... بالواقعية، أحياناً، وبالعقائدية (الأيديولوجية) بعد ذلك... بمعنى أنه نقد بواحدي توجه وتفكير ونظرة، متأثراً بالسردية التاريخية، لوحدها، أو بالتحليل الاجتماعي في مرحلة لاحقة، دون النظر إلى بنائية النص فنياً.

إنه لم يهتم بحفريات النص، كما يجب... إلا بعد أن تبنى ثنائية (الجمالي - السوسيولوجي) في جدها داخل النص... ولم تك تلك (اتهامات) جزافية، ولم تقم على شكوك... وهي لبست استنتاجات مصادفة، بل هي حالات موجودة برانها الفكري والثقافي السائد آنذاك... ليس في الصحافة وحدها، حسب، ولكن في الكتب والمؤلفات الأكاديمية، بل وفي السياسة، أيضاً... وحتى في الأطروحات (الرسائل الجامعية)!

في مرحلة متأخرة، وبعد تراكم خبروي، وتحديداً منذ السبعينات اشتغل النقاد على حقل ثانٍ: (العلامات التي

تتجاوز مستوى الجملة، أي أجزاء الخطاب التي يمكن أن نستخلص منها بنية المحكي، والإرسالية الشعرية، والنص الاستدلالي).

(وطبيعي، ان وحدات الخطاب الكبرى والصغرى تُوجد فيما بينها علاقة إدماج، كما هو شأن الصوتيات بالنسبة للكلمات، والكلمات بالنسبة للجمل... بيد أنها تشكل في مستويات وصف مستقلة، بهذا الاعتبار سيقدم النص الأدبي نفسه لتحليلات «مضمونة»...<sup>(٤)</sup>.

مَيْلٌ الى تهذيب العبارة...،

مَيْلٌ الى تقريب الاشارة،

مَيْلٌ الى تقريب المعنى،

ذلك ما أراده، مثلاً (أديب اسحق)، من النقد في الصحافة في مطلع قرننا<sup>(٥)</sup>.

(٤) النقد والحقيقة: ٦٦.

(٥) قامت الصحافة في مصر والعراق ولبنان، وبشكل متفاوت في أقطار الوطن العربي الأخرى، على جهود الأدباء والمفكرين، ناشرين أو محررين أو كتاباً، فارتفعوا بها الى مصاف الفنون الأدبية، في بداية نشأتها، الى أن استقلت وصارت فناً وصناعة ومهنة لها تقاليدها وأسسها، درجت منذ مطلع هذا القرن على العناية باللغة العربية وتطوير أسلوب عصري للكتابة، وكانت تنقل الممارك الأدبية واللغوية التي تدور في الصحافة المصرية واللبنانية آنذاك.

- وكان النقد، في أول انبعائه، متصلاً - كالأدب - بالموروث، ولكن (المتابعات النقدية) لم تتضح اتجاهاتها إلا بعد أن هبت على العراق نسائم التجديد، فظهر كتاب (الديوان) الذي أثار (ثورة) على الواقع الأدبي المتخلف، وحمل بعض الأدباء هذه (الثورة)، ودعا الى نبذ الأساليب القديمة والأخذ بالجديد، اذ أخذت (المقالات النقدية) سبيلها الى الصحف والمجلات، مشغلة، أولاً، بالصراع بين القديم والحديث... والدعوة الى تخليص النقد من الفوضى والاضطراب.

- ومن المساجلات النقدية تلك التي أثارها خصومة الزهاوي والعقاد، فاتجه النقد في مرحلته الأولى الى العناية بالألفاظ. وإهمال كل ما يرفضه الذوق العصري، ثم أخذ مساراً جديداً، بعد أن ظهر لون من النقد يعنى بالقصة والرواية والمسرحية، وهو ما لم يعن به القديما.

أنظر: د. احمد مطلوب / نفسه / و«النقد الأدبي الحديث في العراق / ط ١ / القاهرة / ١٩٦٨ م / ص ٣٤٨ - ٣٧٣.

و: د. عبد الستار جواد / بين الأدب والصحافة / ندوة جامعة الموصل / ص ٢١٣ حيث يبين الباحث ان الأدباء والمفكرين كانوا في طليعة الصحفيين أمثال رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده ولطفي السيد وسلامة موسى والمازني والعقاد ومحمود فهمي المدرس وابراهيم صالح شكر وروفاثيل بطي، وغيرهم... ولقد نقلت الصحافة العراقية للقارئ العديد من المفاهيم والمذاهب الأدبية والفنية التي كان لها أن تعزز النهضة الأدبية الحديثة وتقيمها على ركائز راسخة من المعرفة الواسعة والاطلاع الواسع على آداب الأمم الأخرى فكان لجباة الديوان =

(٣) نشرت مجلة «الحرية» حواراً للشاعر العراقي معروف الرصافي تضمن رأياً نقدياً في (الشعر المنشور) الذي كتبه الريحاني، قال فيه: «أنا استحسن الشعر المنشور لأنه خير واسطة لاثارة القرائح والعواطف، لكنني لا أفضله على الشعر المنظوم».

أنظر: مجلة الحرية / العدد ١ - ٢ السنة ١٩٢٥ (عن: د. عناد اسماعيل الكبيسي: الأدب في صحافة العراق / بغداد ١٩٧٢ / ص ٢٩٦).

- منهجياً: لم تكن المناهج النقدية واضحة المعالم في البدء، ولعل المنهج الواقعي كان من أكثرها وضوحاً، بعد أن شاعت دعوة «الفن للمجتمع» ونادى بعض الأدباء «بالالتزام».

- ثم.. أخذت تلك الملامح تبيين في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد أن هدأت الخصومات العنيفة، وبدأ الاتصال بالنقد الأجنبي يدخل عهداً جديداً، ويتأثر بالمناهج الوافدة، وكان للألسنية أثر كبير في اتجاه النقد إذ وجدت طريقها إلى النقاد، وظهر منهج يعنى بتحليل الأدب في ضوء علم اللغة الحديث، وهو ينطلق من النص وتحليله تحليلاً لغوياً (عزل النص، وأغفل مسألة المرجع مكتفياً بذاته، بالنظر إلى عناصر البنية، أو في نظام حركة هذه العناصر)<sup>(٦)</sup>.

- النقاد العراقيون، تفهموا مجموع التغييرات والكشوفات المعرفية التي منحت الرؤية النقدية أفقاً نظرياً ومعرفياً جديداً (بحيث بات مستحيلاً تجاهل هذه المتغيرات، وأصبح من الضروري جداً للنقاد العربي في العراق أن يعيد النظر في منطلقاته النقدية التي اعتاد عليها، وأن يسعى لإعادة تشكيل رؤاه النقدية في ضوء جديد، فعلى الرغم من وجود حركة نقدية منهجية متكاملة في الأدب العراقي، لكن هذه الحركة لم تبدأ بالاتساح وبشكل جنيني إلا في الخمسينات، وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية الجديدة لحركة الشعر الحر والقصة الفنية الحديثة)<sup>(٧)</sup>.

حتى وصلت إلى ذلك التصافر الحديلي للمنظورات والمقاربات الخارجية والداخلية، السوسولوجية والشعرية معاً (من: لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين، تيري ايجلتن، التوسير، بير ماشيري، فردريك جمن، يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي، .. إلى: هنري لوفيفر، روجيه غارودي، آرنست فيشر، ..) إضافة إلى انفتاحها على المعطيات الألسنية السيمولوجية الحديثة، التي عبرت عنها، كتابات (دوسوسير، رولان بارت، تزفيتان تودوروف، غريغاس، جان بياجيه، ميشيل فوكو، ريفاتير، شتراوس، جاك دريدا، جوناثان، كلر، امبرتو ايكو، جاكوبسن، .. الخ).

ذلك.. معطى، احتضنته الصحافة، في سياق السجال الثقافي مع الحداثية، مذاهب نقدية وتطبيقات، وتعريف، وتراجم، حتى دفع ذلك، بعض الأصوات الأصولية السلفية لأن تنتقد علانية اهتمام الصحافة بالبنوية والتفكيكية، ونقد الشعر ونقد النقد، والدراسات الحداثية عموماً.. وطالبت

= النصف الثاني من الستينات وبتزامن واضح مع الاتجاهات والموجات الابداعية الحداثية. وقد ظهرت خلال العقدين الخامس والسادس مساهمات نقدية واضحة القسما، ومن أبرز نقاد هذه المرحلة:

(د. علي جواد الطاهر، د. صلاح خالص، نهاد التكري، عبد القادر حسن أمين، د. ابراهيم السامرائي، نازك الملائكة، حسين مردان، د. داود سلوم، علي الشوك، مجيد الراضي، محمد الجزائري، عبد الجبار داود البصري، باسم عبد الحميد حمودي، طراد الكبيسي، عبد الجبار عباس، عزيز السيد جاسم، ياسين النصير، فاضل ثامر، شجاع العاني، محمد مبارك، يوسف نمر دياب، ماجد السمرائي وآخرون.

- كما شهدت السبعينات والثمانينات ظهور أصوات نقدية جديدة (أكاديمية وشابة) منها: (د. عبد الاله أحمد، د. جلال الخياط، د. عناد غزوان، سليم عبد القادر السامرائي، د. علي عباس علوان، مدني صالح، د. محسن اطيمش، د. محسن الموسوي، د. عمر الطالب، حاتم الصكر، د. مالك المطليبي، عبد الرحمن طههازي، د. صالح هويدي، د. صبري مسلم، د. عبد الاله الصايغ، د. عبد الرضا علي، وعبد الله ابراهيم، محمد صابر عبيد، سعيد الغانمي، عواد علي، محمد جبير، باقر جاسم، علي عبد الحسن مخيف، حمزة مصطفى وآخرون..

ويمكن أن نشخص في تجارب هؤلاء النقاد الكثير من الاتجاهات والمدارس النقدية ومختلف المقاربات الداخلية والأيدولوجية والانطباعية والسيكولوجية والاكاديمية واللغوية.. كما نلمس بوادر ظهور اتجاهات نقدية أكثر حداثة تفيد من المعطيات الألسنية والسيمولوجية، ومنها اتجاهات بنوية وتفكيكية، واتجاهات ما بعد البنوية، وأخرى تستلهم منطلقات نظرية التلقي والقراءة والتأويل وغيرها.

انظر: فاضل تامر: نحو رؤية سوسولوجية - شعرية جديدة / ندوة جامعة الموصل ص ٣٦١ - ٣٦٢.

= (عبد الرحمن شكري / العقاد / الماضي.. ان أغنت المجالات الأدبية لا سيما: (الدستور) و(البلاغ) و(البيان) بكتابات مبدعة. ما زالت تحظى باهتمام الدارسين، ونقلت المعارك الأدبية التي جرت بين العقاد والأب انتستاس ماري الكرملي، مثلاً.. كما اهتمت باللغة العربية وتطويرها، والذي يراجع مجلة «لغة العرب» (التي أصدرها الكرملي عام ١٩١١ م) سيجد مقداراً كبيراً من الاهتمام بالشأن اللغوي.

وكانت المجالات والصحف العراقية أمثال (الزنبقة: ١٩٢٢) و(المعرض: ١٩٢٥) و(منبر الأثير: ١٩٤٥)، قد أسهمت في تنشيط الحركة اللغوية وفنون المقالة بالإضافة إلى (لسان العرب) ١٩٢١ م، و(البلاد) ١٩٢٩ م و(الزمان) ١٩٣٠ م والأهالي: ١٩٤٣ م) و(اليقظة: ١٩٤٧ م)، وغيرها..

وكان المقال والشعر والقصة القصيرة والنقد من أبرز فنون الكتابة التي وجدت طريقها إلى هذه الصحف.

(٦) عبيد، محمد صابر: منهج النص خطاباً نقدياً - قراءة في الأصول والمقترح والنموذج / ندوة جامعة الموصل: ٣٤٨.  
وانظر: (في معرفة النص) / مكي العيد (الدكتوراه حكمة صباغ الخطيب) ط ٣ / بيروت ١٩٨٥ ص ٦١.  
وانظر: (نقد النقد) / تزفيتان تودوروف / ترجمة د. سامي سويدان / ط ٢ / بغداد ١٩٨٦ م.

وأنظر: (في أصول الخطاب النقدي) / تودوروف / وآخرون / ترجمة أحمد المدني / بغداد ١٩٨٧ م.  
(٧) وراجت هذه الحركة النقدية تتبلور بشكل أكثر تحديداً منذ

بازاحتها عن ساحة الصحيفة اليومية - كونها منبراً جماهيرياً - لدفعها في «مجالات الاختصاص»، بدعوى ان العامة ليست معنية بها، ولا تفهمها، وهي أبحاث تخص خاصة الخاصة، من نقاد الشعر تحديداً، ومستلفة (أو: وافدة) من الغرب! وتحت هذا الضغط بوعي أو بدونه، سقطت بعض الأحكام في التعميم، ووقع باحثون «أكاديميون» في مخاطر الأحكام السريعة، أيضاً، اذ يتحدثون عن الخطاب الشعري في المستوى النظري، عن اللغة، العاطفة، الخيال، الأوزان والايقاعات، مشيرين بتفصيل الى تقنيات القصيدة الحديثة من دراما ورموز وأقنعة وسرد وتقطيع وتضمنين ومونتاج. الخ<sup>(٨)</sup>.

غير أن بعضهم يطلق الاتهامات لنقد الحديث كونه - في الغالب - «ما هو الا صدى لما قدمته المذاهب الأدبية والمناهج النقدية التي ظهرت في اوربا. . .» و«ان أكثر نقادنا تجاهل الحديث عن «الشعرية» التي أصبحت أطروحة العقد الذي نحياه» أي ولم يقدم - مثل هذا الباحث - البديل. . . حتى وكأن المقالة التي نشرها في جريدة الثورة عن قصيدة «غرفة» لحميد سعيد، لا تدخل في اطار المناهج الجديدة. . .

وللحق نقول، ان تلك المقالة وان شابها السرعة ومحدودية مساحة النشر، لم تتعد كثيراً عن «الشعرية». . . كما ان كتابات نقاد آخرين ليست «اشارات قصيرة» في هذا الميدان. . . (ما كتبه حاتم الصكر - مثلاً - ينظر جريدة الجمهورية في ١٩٨٨/٩/٨، و ١٩٨٨/٩/١، وفاضل تامر، ينظر جريدة المريد السابع في ١٩٨٦/١١/٢٥، ومقالاته في جريدة الثورة، ومالك المطليبي وعبد الستار جواد وخزعل الماجدي، ينظر، بخاصة، جريدة القادسية في ١٩٨٨/١١/١٧. . .) وإن ظلت تلك الاشارات متأثرة بما

(٨) انظر: الألوسي، د. ثابت: شعرية النص في خطابنا النقدي / ندوة الموصل / ص ٢٦٣ - ٢٧٥ ونحن نحيل د. ثابت الى أربعة كتب أشار إليها في مراجعه نفسها، كي تتوضح له أكثر الدراية العالية ببنية النص التي كشفت عنها الدراسات في هذه الكتب وهي:

- ١ - ويكون التجاوز / محمد الجزائري / ط ١ / بغداد ١٩٧٤ م.
  - ٢ - شجر الغابة الحجري / طراد الكبيسي / ط ١ / بغداد ١٩٧٥ م.
  - ٣ - معالم جديدة. في أدبنا المعاصر / فاضل تامر / ط ١ / بغداد ١٩٧٥ م.
  - ٤ - دراسات نقدية في النظرية والتطبيق / محمد مبارك / ط ١ / بغداد ١٩٧٦ م.
- وانظر مقالة د. ثات: حلم الشاعر في استرداد فنونه - قراءة ثانية في قصيدة «غرفة» لحميد سعيد / جريدة الثورة / ١٩٨٨/٦/٢٥.

كتبه تودوروف وبارت وجان كوهن، وكمال أبو ديب. . .) . فإذا كانت (الشعرية) - حسب تودوروف - هي «مقاربة الأدب» و«ما تستنطقه» هو «خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي» - حسب بارت - أو «علم موضوعه الشعر» و«علم الاسلوب الشعري» - حسب جان كوهن - هدفها «البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند اليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك» وان «الانزياح اللغوي» شرط ضروري «لكل شعر»، فالشعرية، في فن الشعر، هي «عناصر الخطاب الشعري» كما «الأدبية» (أدبية النظم) هي «عناصر الخطاب الأدبي»، فان كل الدراسات حتى «التاريخية والنفسية والاجتماعية» التي استبعدها مثل ذلك الباحث، لأنها من زاوية فكرها التنظيري بحثت «النص» و «مبدعه»، قد أخضعت النص الى فحص البنية، ربما خارج نظم وجهاز اللسانيات والبنوية والتفكيكية، لكن ذلك لا يبيح اتهام «النقد الأدبي في العراق» بالتعثر في هذا الشوط كونه «لم يقدم الكثير مما يستحق»، مع أنه قدم الكثير!

فما هو الكثير؟

وما هو الذي يستحق؟

الباحث يستثني (بعض كتابات علي جواد الطاهر ونازك الملائكة وجبرا ابراهيم جبرا وعبد الجبار البصري، على تفاوت مستوياتهم، وعل الرغم من كونها تنزع منزعاً تأثرياً تارة وبنياً تقليدياً تارة أخرى، أي تؤسس طرائق متقدمة للنظر النقدي، حوت وقفات متفاوتة القيمة أمام مناطق الابداع. . .)، وينسى أولئك الذين اشتغلوا بالنقد تطبيقاً وتحليلاً، كونهم قدموا مقاربات نقدية فحصت فنية النص. . . ويتم «تصنيف» النقاد، من وجهة نظر بعض الباحثين بجامعة الاتجاه الفني والانطباعي (عبد الجبار عباس، علي عباس علوان، د. احمد الجنابي. . . حيث يصبح (النص الأدبي) عند هؤلاء محور اهتمامهم) و«إن الاتجاه الواقعي يعني بأفاق الواقع العربي ويتخلص من بعض سذاجته وتطرفه في كتابات: فاضل تامر ومحمد مبارك وطراد الكبيسي ومحمد الجزائري مع ان هذا الاتجاه - يستمر الباحث - حاول أن يحرك الشعر باتجاه قضايا الالتزام كما حاول أن يكسب الشعراء آفاقاً تطلعية من أجل تغيير الواقع، . . . بيد أنه، من الجانب الآخر، مارس في بعض المواقع، الإلحاق السياسي والفلسفي، وليس بخافٍ ان هذا الاتجاه - والكلام لا زال للباحث - قدم معلومات وافية عن الأصول الاجتماعية والتاريخية لبعض الأعمال وتابع جدل هذه الأعمال مع الواقع، وأحاط اللثام عن دور الأدب في حركة الحياة، غير أنه لم يقف أمام جماليات النصوص ومناطق الاشراف وقفات تستحق الذكر إلا في النادر. . .» (ص ٢٦٥).

بين الجمالي والاجتماعي على وفق آليات المذاهب النقدية الحديثة، ولكن من زاوية تفسيرهم. . ان تأثير المنهج الاجتماعي الجدلي ظل منذ الخمسينات، ولم يزل مع تطور آلياته، هو المنهج السائد في الصحافة العراقية نقدياً، . . في حين يؤمن البعض بأن «التحليل الداخلي للعمل النقدي لن يوصلنا الى القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد - صادقاً - أن الطرائق الشكلانية والبنوية تحوّل النقد الموضوعي الى مجرد تحليل وصفي وضعي ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية. . .».

وكما أشرنا. . فان ثمة من يجمع بين تحليل الأدب مازجاً بين علم اللغة الحديث والمنهج الجدلي الاجتماعي، مستفيداً من الدراسات المختلفة ومستعيناً بما حول النص. (لقد لقي هذا اللون من النقد - كما يؤكد د. أحمد مطلوب - قبولاً حسناً، لأنه لا يثقل النص بالاحصاء ولا يرهقه بالاشارات. . .).

ان الذاكرة لا نتخذنا حين نشير الى أولى الدراسات المنهجية الجادة في ميدان النقد الأدبي، وهي رسالة الماجستير التي قدمها عبد القادر حسن أمين الى الجامعة الأمريكية في بيروت باشراف الدكتور محمد يوسف نجم - منتصف الخمسينات - . . فقد توصل الباحث الى نتائج مهمة ضمنها خاتمة بحثه تشير الى تأثير وسائل الاعلام من صحف ومجلات في تطور النتاج القصصي لقصاصينا، . .

وتلك انتباهة مبكرة الى علاقة النقد بالصحافة، ودور الصحافة في تطوير آليات ومعارف الناقد، ومع ذلك، لا يزال بعض النقاد يقرر ان «المتابعات النقدية السريعة في الصحف والمجلات تفتقر تماماً الى الرؤية والمنهج، وهي تشكل كما هائلاً يرهق الفعالية النقدية»<sup>(١٠)</sup>.

(لقد أقصت تلك الكتابات والمتابعات السريعة عنصر المساءلة، ولم تشكك في مشروعية الأسئلة التي تريد وضع الأجوبة عليها، بل أنها جاءت وكأنها تمتين وترصين لحقائق قائمة) والحاصل الذي أفضى اليه هذا النمط من المقاربات - الذي شمل النقد في الصحافة، بخاصة النقد القصصي والروائي. في العراق بكل اتجاهاته التاريخية والسوسيولوجية والنفسية والشكلية - «ان تلك الجهود النقدية نفسها انطلقت من مقارباتها دون أن تمهد القضايا الاجرائية الأساس، إذ لم تحدد رؤيتها لموضوعها، ولم تجترح جهازاً خاصاً للمفاهيم النقدية، ولم تضع في اعتبارها هدف الفعالية النقدية في كونها

وكان الباحث (د. ثابت الألوسي) قد تناسى ان كتاب أطروحته الجامعية اعتمد على كتب هؤلاء النقاد مراجع أساسية في عمله، وأن هؤلاء النقاد «الواقعيين» لم يتوقفوا عند رفد الدرس النقدي بالاضافات والغنى والمواكبة لكل المذاهب والتيارات الحديثة المعاصرة، حسب، لكنهم، أساساً لم يسقطوا في واحدية النظرة وجودها، فبقدر ما كانوا يتعاملون مع النص الأدبي أو الشعري، بعمق وشمولية ووضوح منهج ورؤية، في الستينات والسبعينات، فأنتهم لم يتجرّفوا وراء «الشكلانية»، ولم يسقطوا «المضمون» وما يحيط بالنص، من حسابهم النقدي. . . ويعترف ناقد «واقعي» مثل فاضل تامر، بأنه حاول في مساعيه «النقدية الجديدة» «الكشف عن أدبية النص أو شعريته» لكنه في ذات الوقت يكشف عن «عوامله التكوينية ومرجعياته ورؤيته للعالم» لذا فقد وقف، مثل العديد من نقاد الواقعية - الاجتماعية الخمسينين والستينيين، الذين واصلوا البحث والمتابعة، من محاولة قصر الاستراتيجية النقدية على الوصف والتحليل والتأويل المحايث، ودعا الى رد الاعتبار الى أحكام القيمة داخل المنظور النقدي الحديث إذ. . (لم يعد ممكناً الاقتصار على الوصف وتجاهل المحولات المعرفية والقيمية والأيدولوجية التي يحملها النص)، لأن القيمة تتحول في نقدنا الى بعد معرفي (ابستمولوجي) من أبعاد الرؤية النقدية، . .

في حين يتوجه ناقد آخر «واقعي» هو ياسين النصير (متنوع الاهتمامات ومتابع للمسرح أكثر من رفاقه) الى موضوع «المكان» و«البنية» ويؤسس على ذلك أغلب نقوده المتأخرة، في كتاباته في الصحافة، أو تأليفه البحثية (كتابه: «إشكالية المكان في النص الأدبي» . . . ومقالاته في المجالات).

ومع ذلك، فهو لم يتخل عن تقديم مقاربه النقدي على ضوء التيار الواقعي، في المسرح، وفي ضوء المشروع الأيدولوجي (أي المقصدية التي يفرضها الناقد على العمل المقروء، وهي هنا: فعل عياني - تاريخي، يعاين الواقع المعاش، ويعاين العمل الفني، ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين، فالوعي الأيدولوجي - من وجهة نظره - «له شروطه الموضوعية والذاتية، أولاً، لأنه يتحرك على أرضية اجتماعية، وثانياً يعالج عملاً يتفاعل نتاجاً ومعرفة مع هذه الأرضية، وثالثاً له حامل، أي ناقد يوظف أبعاد هذا الوعي تاريخياً»<sup>(١١)</sup>.

وهكذا. . لم يستتفك النقاد الواقعيون من ربط العلاقة

(١٠) انظر بحثه: اشكالية الرؤية والمنهج في النقد القصصي الحديث في العراق / ندوة جامعة الموصل.

(٩) انظر بحثه في ندوة جامعة الموصل / الكتاب / ص ١٨٣.

### ٣ - التطبيق: أفق عام:

لأن الصحافة منبر اتصال، فإن النقد يدخل، بالضرورة، حقل الاقتناع.. من هنا يسعى إلى احتلال العقل، إيجابياً.. وهو يسعى صعب في العادة (لأن احتلال العقل، أصعب من احتلال الأرض).. لكن الاحتلال، هنا، هو إقامة داخل بيت النص، وبالتالي داخل وجدانه، ووجدان المطبوع الجماهيري (الصحافة).

... وهكذا يسعى النقد الأدبي الحديث في العراق، خارج «المتابعات»، لأن يقدم قراءات غير تقليدية أو ساكنة، لأنه، بذاته، قراءة لا تخلو من مشاكسة، تخلق مشاكلتها في الوعي، وتثير الأسئلة.. لا تتدخل عمودياً بتعسف، بل تحاول كسر رتابة المنظور التقليدي، تحل أحياناً، ببنية النص، في مسعى لإعادة تفكيكه على وفق مشكلة القراءة والمثاقفة والتناص..

فالنص ليس محض البنية الظاهرية، بل البنية المتضادة، داخله..

صحيح ان هذا النزوع محدود في الصحافة العراقية، لكنه راسخ، لأن تمثليه الحقيقيين لا يتعاطون «المتابعة النقدية السريعة»، بل يميلون إلى إخصاب المقالة النقدية بروح البحث والدراسة.

في محاولة لقراءة النص، قراءات عديدة وعبر مستويات بنائية، حاولنا سرغور النص عبر فهم (البنى الحكائي) مرة، وتشكل البطل (الشخصية)، اللسان، وبلاغة البساطة، المفارقة، الفتازيا، زوايا واقعي - الواقع مقارنة بواقعي النص، ومسألة الایجاز، والایجاز جداً، في بنائية القصيدة العراقية الحديثة في زمن الحرب<sup>(١١)</sup> ليس فقط. من خلل لذة القراءة التي يمنحها لنا النص، ولكن أيضاً لذة أن يكون

(١٢) انظر مقالاتنا المنشورة في جريدة الثورة وجريدة القادسية (١٩٨٨ - ١٩٨٩ م).

- عن ديوان «سعادة عويس» / الثورة / الثلاثاء ١٩٨٨/١١/٢٩.

- عن القصائد القصار في تجربة الشعراء: محمود البريكان ويوسف الصائغ وكاظم الحجاج تحت عنوان: في بنائية القصيدة الحديثة: الایجاز / والایجاز ومفارقة الفتازيا / والایجاز جداً / على التوالي في الاعداد:

العدد ٢٨٠٨ - ٢٠ شباط ١٩٨٩ / العدد ٢٨١٦ - ٢٨ شباط ٨٩ / والعدد ٢٨٢٢ - ٦ آذار ١٩٨٩ / جريدة القادسية / السنة التاسعة.

- وعن البنى الحكائي وبلاغة البساطة / ومفارقة القراءة: واقعي - الواقع، واقعي النص / جريدة الثورة: الاعداد ٦٧٧٣ في ١٢/١٢/١٩٨٨ و ٦٧٨٩ في ٢٨/١٢/١٩٨٨ / والعدد ٦٨٠١ في ١/٩/١٩٨٩ / والعدد ٦٨١٥ في ٢٣/١/١٩٨٩.

تطمح إلى كشف النظم الأسلوبية والبنائية والدلالية التي يكون عليها الخطاب السردى، ومن ثم الاقتراب الدقيق والموضوعي من القضايا التي يرى الناقد ضرورة البحث فيها...».

لقد افتقرت هذه «المتابعات السريعة» - في الصحافة - الى «الرؤية» مرة، والى «المنهج» مرة أخرى، ثم سقطت في العجالة والمجاملة، وسببت الأذى بالذوق العام، لكنها من جانب آخر، أسهمت في التعريف بنظريات الأدب ومذاهبه، وبالتعريف ببعض الاصدارات.

ان الشكوى من (المتابعات النقدية السريعة) - في الصحافة - هاجس قديم<sup>(١٣)</sup>.. تعرض له العديد من الباحثين (كونه لم يطور حركة النقد العربي الحديث خارج الصحافة الثقافية منذ أيام محمد مندور) (فالانحياز الغالب ما زال المتأثر في المعنى غير الفلسفي).

وهكذا «كثرت الكتابة النقدية الانطباعية، كما كثرت المتابعات على حساب النقد الأدبي في معناه النظري والتطبيقي» لأن الصحافة الثقافية معنية بما هو آني (والآنية قد تتحول الى ضرب من المتابعة المسورة لغة واصطلاحاً ومادة، وغالباً نبصر متابعات طافحة بالانفعال لا علاقة لها بالنص الأدبي، كما تتكرر بالمجادلات التي لا تعني القارئ من قريب أو بعيد.. ان لم تكن في أسوأ الأحوال مسعى مدسوساً للنيل من القارئ وتشويه ذوقه - كما يعتقد د. محسن الموسوي والذي يؤكد: بهذا قامت قطيعة متكررة بين بعض الصفحات الثقافية والقراء.. بسبب المجاملة والسهولة التي لا صلة لها بالأدب».

والخلاصة.. (ان التيار «الجمالي - الاجتماعي» الذي يبحث في أصول الظواهر والاتجاهات الذوقية والابداعية. ويرى ملازمة الشكل والنوع الأدبي للرصيد الاجتماعي القومي ضمن حركة واحدة متنامية، فلا يدور النقد في أحد أطرها معزولاً عن الآخر، يقع في الرصيد الأساس لنظرية الأدب، وهو وحده يعزل الغث، ويمنع على الصحافة الساذجة الخوض في القضايا الابداعية..)

هذا التيار هو الذي يتكشف عن اجابات سليمة لمنطق الحدائث، ذلك أنه الأكثر رسوخاً في بنيان المعاصرة، وإن كان قد توغل في الدراسات والمناهج اوروبية الحدائثية، لكنه يعود أيضاً الى عمق تراثي في مسألة النظم، ومعنى المعنى، واشكاليات النقد البنيوي والتفكيكي والسيمولوجي..

(١١) انظر: محسن الموسوي والنقد (لقاء) / جريدة النهار / الثلاثاء ١٩٨٥/١١/١٩.

النقد نصاً لذيذاً في القراءة، له استثمارات الحسية والوجدانية، وخالفته الأخرى.. إننا نحاول استنطاق سيورات النص، حتى صيرورته النهائية..  
.. إذاً..

هل قام النقد بتفكيك النص، أو إعادة تركيبه مكتفياً بهذا الميكانيزم؟

وهل تمت قراءة النص - عبر فضاء الصحافة - بأفقية قراءة، أو بقراءة سمتية؟ بمعنى، هل يخضع النص إلى قراءة نقدية أفقية على وفق تسلسل الأحداث التاريخي (كما في القصة والرواية)، أم على وفق حدوث الحدث (بداية، وسط، نهاية)؟ أم على وفق مسار، الزمن فيه يسير كرونولوجياً (ماضٍ، حاضر، مستقبل).. أم يتم اختراق النص من محور رأسي، قد يتمثل في الاسطورة أو الحكم أو الفتنازيا (كسر المسار الأفقي، ومفهوم السبب الناتج عن مسبب بنظام آخر)؟

هل (تمت) قراءة النص على ضوء حركيته وأسئلته؟

إن الصحافة العراقية لم تخل من نقل، بهذه المواصفات، وفي ذات الوقت انغمرت صفحاتها الثقافية بفيض من الدراسات والبحوث والمقالات الوصفية، والنقد اللغوي لكن ذلك أرهق، حقاً، صفاء صفحات الصحيفة، وحول الصفحات الثقافية إلى تابع لمجلات التخصص رفيعة المستوى، الأمر الذي أثار الشكوى لدى القراء، من أن بعضهم لم يستوعب تلك المقالات والدراسات والبحوث لأنها أعمق من أن تنشر في صحيفة يومية، تتم قراءة صفحاتها سريعاً، في العادة، ولجمهور عريض متنوع المشارب والأمزجة والأذواق، ومتفاوت الثقافة ومتغيري التلقيات، والاستجابات..

ومع ذلك لم تتوقف الصفحات الثقافية من نشر أعقد مقالات النقد على وفق البنيوية أو التفكيكية، والمناهج الأوروبية الحدائنية المعاصرة، أو التواصل مع الدراسات السوسولوجية القائمة على استيعاب أحكام القيمة في نتاج مرحلة، أو مراحل كاملة مع مقارباتها ومقارناتها المعاصرة.. لكن الصحيفة تخضع أحياناً لضغوط غير موضوعية، لا علاقة لها بنوع النقد ومادته وتوجهاته.. (إشارات وأسهمه)، فتضطر الكاتب، الناقد، إلى قطع سلسلة مقالاته، أو ترتيبها خارج التسلسل الرقمي وعنوانها الرئيس، الواحد، كي تبدو كل مقالة نقدية، وكأنها مستقلة عما قبلها وبعدها..

في (خطاب الابداع: الجوهر، المتحرك، الجمالي) - مثلاً - وهي دراسة طويلة نشرنا أكثر فصولها - مقالات متسلسلة - لم نتساهل في التركيبية، ولا في جدل ثلاثية البحث (الجوهر،

المتحرك، الجمالي)، عبر الأربعين فصلاً التي نشرت<sup>(١٣)</sup> بل توغلنا في حضريات الخطاب متجاوزين شكله الأدبي إلى جوهره الابداعي عموماً، واعتبرنا النموذج للتطبيق ليس النص الملحمي أو الاسطوري العراقي الأدبي، القديم، حسب، بل و«النحت» و«العساة» و«الأقوال والحكم» و«الفكر»، المعطى.. في مرحلة التأسيس الحضاري، كونه - بمجمله، حاصلاً: (خطاب إبداع) تلك المرحلة، وصولاً إلى مقاربات مقارنة، وديمومة علاقة مع الحاضر (ابتداءً من الزقورات، الأولى، إلى ملوية سامراء (المنارة)، إلى نصب الشهيد الذي أنجزت تنفيذ التصميم الأساس شركات معمارية عالمية.. على مستوى التشكيل والبنية المعمارية، وتوسعنا في مفهوم خطاب الابداع، ومهامه.. بدءاً باللغة في قواعديتها، النطق، اللسان والكتابة، ثم في مجازها ومداهها الاتصالي من الاشارة إلى الائمة، إلى الرقيم الطيني، إلى التعبير فناً، أو سجلاً تاريخياً (تذكريات ووصايا وروي تاريخي للأحداث)..

كما نشرت الصحافة العراقية دراسات مطولة ذات توجهات نقدية وتنظيرية، معاً وحملت أرقاماً متسلسلة امتدت وقتاً طويلاً وعلى مساحة غير قليلة من الصفحات الثقافية، كذلك التي نشرتها جريدة الثورة عن الرواية ذات الصوت الواحد، والمتعددة الأصوات، أو تلك التي تناول الباحث فيها رواية «الرجع البعيد»، وكأنها رسالة اطروحة، أو الجانب الأساسي من تلك الرسالة..

كذلك فعل آخرون في ميدان النقد والتنظير والبحث والدراسة في الشعر والقصة والمسرح والرواية.. الخ..  
فهل تخضع النقود، تلك، أو النقود عموماً إلى مفاهيم الصحافة حرفياً؟

(الوضوح، البساطة، الدقة، لغةً وتوصيلاً، والافتناع، والقصّر، توجهاً ومساحة؟).

لقد تركت الدراسات والنقود، الجادة، والحدائنية على وجه التحديد، ردود فعل متفاوتة، ومواقف مضادة، أحياناً، من مثقفي الشائع والتقليدي والسلفي، كما أشرنا فيه مثلاً، احتجاجهم ضد النشر الواسع والكثيف عن البنيوية ونقد الشعر، حتى أن أحدهم قدم إحصاءً اعتبر أن ٦٠٪ مما ينشر في الصحافة هو (نقد الشعر ونقد النقد)..

ولا غرابة.. أن ينطلق تشكك جهة جامعية أكاديمية

(١٣) نشرنا أكثر من أربعين فصلاً (مقالة) عن دراستنا: خطاب الابداع: الجوهر، المتحرك، الجمالي / جريدة الثورة ١٩٨٧ - ١٩٨٨ م، وهي القسم الأول من كتابنا الذي يحمل نفس العنوان.

(حتى يومنا هذا): (بصحة وجود نقد نظري)<sup>(١٤)</sup>.

وعلى عكس هؤلاء يعترف آخرون: «بأن للصحافة الأدبية شأنًا آخر في إشاعة الفنون الإبداعية ونقدها، وكان لا بد من بيان فضلها على الأدب والنقد والنقاد».

لقد تدخل السلفيون في التأثير على جهة القرار في إحدى صحفنا الرئيسية كانت صفحاتها الثقافية تنشر مسلسلات لنقادها الثابتين، مما اضطرت بعضهم إلى نشر تيمات دراساتها على شكل مقالات تبدو بعنوانين فرعية، وبدون تسلسل رقمي، وكأنها مقالات مستقلة بذاتها..

ثم اضطرت البعض الآخر إلى حصر مقالته النقدية في موضوع واحد أو لنص واحد، أو شاعر واحد<sup>(١٥)</sup>، وذلك على وفق المساحة التي تسمح بها الصحيفة الثقافية في الصحيفة السياسية اليومية العامة.

هل اصطدم ذلك بالعقل الموروثي في الصحافة؟ كونه يريد النص الأدبي والنص النقدي بالوضوح والهدفية والحجم الذي لا يتقاطع مع طبيعة الصحيفة وتوجهاتها العامة؟

في المقابل، فإن ذات الصفحات الثقافية لم تتردد في نشر مقالات طويلة تقترح (مشروعاً نقدياً) يضع في أول اهتماماته (حسم القضايا الاجرائية الأولية) ليجد نفسه في صلب العملية النقدية وكي يستطيع مواصلة حفرياته بالاتجاه الذي يختار وبالعمق الذي يستطيع أن يرتقي بالخطاب النقدي الإبداعي إلى المستوى الرفيع، مع اشتراط أن يكون (نتاج حفريات الناقد) معرفياً، كيبا يكون عمله (مسوغاً) هذا الرأي نشرته ذات الصفحة الثقافية التي حجبت بعض المسلسلات عن الاستمرار في تعميق (حفريات النص)!

في حين تركز صحيفة يومية سياسية عامة، أخرى، أربع صفحات أو أكثر، أحياناً، للثقافة، في العدد الواحد.. اليومي، يضمها صفحات تخصصية عن السينما والمسرح والفن التشكيلي والترات، والمقالات اللغوية أو الانطباعية. وتقيم مقابلات وحوارات طويلة مع شخصيات أدبية أو ثقافية تمتد على مساحة أربع أو خمس صفحات على مدى أعداد متوالية، وفي ذلك كله حصّة واضحة وتمييزة للنقد، مواقف أو دراسات، أو تطبيقات وتحليلات النصوص.. أو أبحاثاً.

هنا.. النقد يُظهر - كالشعر - ما يظل مخفياً في اللغة

(١٤) أنظر، مقدمة كتاب ندوة جامعة الموصل.

(١٥) اضطرت إلى سحب نص نقدي في الشعر والشعرية، من صحيفة عراقية، أعدت تقسيمه إلى ثلاث مقالات بعنوان رئيس وعنوانين فرعية لأشهره في صحيفة عراقية أخرى مسلسلاً بالتتابع (أنظر جريدة القادسية / صفحة ثقافة / شباط - آذار ١٩٨٩).

العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله أداة للتخاطب، فإذا كان «كل شعر»، يقول جوهره، وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة، الذي هو (القصيد الأصلية) - كما يقول هايدغر - الحشد الصامت للكائن» فلكون القصيدة «تظهر قدرتها وقوتها على إظهار الأشياء والكشف عن العالم، وفي الآن نفسه هي تفعل ذلك»..

كذلك يفعل النقد:

(لا بد أن نلاحظ أن لغة الاعلام وعلم التوجيه هي نفسها مشتقة من اللغة العادية، وهي تنطوي على خسارة مضاعفة بالنسبة للشعر واللغة اليومية) كذلك الأمر بالنسبة للنقد.. انه «يلمس أرض اللغة، فإذا كانت القصيدة - مثلاً - تجعل ما تركه اللغة فتوحاً، مسموعاً ومرئياً»، فإن النقد يكشف ليس عن الأصوات، وعن العلامات والاشارات، حسب، وإنما عن البعد الأساسي لإقامة الانسان: (الكلمة، معنى محسوساً، تقدر اتساع فضاء اللعب بين الأرض والسماء، اللغة تجعل ذلك الميدان مفتوحاً حيث يسكن الانسان الذي على الأرض وتحت السماء، بيت العالم).

هل تعود لغة النقد إلى سلطتها الأصلية، سلطة التسمية والبرهنة؟ عبر الصحافة، ومع هامش الحرية.. نعم..، يكون النقد لساناً وخطاباً وسلطة. فالنقد، مثل الشعر، لا يأتي بالخلاص، لكنه يحضر لروح الخلاص. يحضر للوثوب، يحضر للأتقى والأجل والأفضل والأكثر عدلاً وإنسانية، انه لا يبني مدينة فاضلة، برزخاً خيالياً.. لكنه يساعد على ذلك، بقيمه النبيلة.

فهو يسهم في خلق التدفق الجديد لتاريخ زماننا، وعصرنا.. بتعميق فرحنا بالمعنى العميق للكلمة، وبكل طاقتها وأحاسيسها المعلنة والمضمرة النقد وسيلة - عبر الصحافة أو قنوات الاتصال - يذهب بالانسان من منغاه وحزنه إلى عالم الأمان، أو ربما يقلق أمنه الشكلي، ويفتت (أمانه) المصطنع.. انه لا يتخفى.. ليس لا مرئياً.

فالنقد والصحافة يظهران علانيتيهما، جهاراً.. وهكذا فهما ليسا مجهولين كما أنها ليسا لامرئين.. ذلك ما يجعلهما في مصاف بندقية الثورة المحشوة دائماً (بعد نضج السرد الذاتي والموضوعي)، والمهياة للاطلاق في اللحظة المطلوبة.. ربما تأتي رصاصة النقد رحمة، أو ربما تشعل الحريق. لذا يحشاهما المترمتون، الأصوليون، السلفيون، الراكسون.. دوماً! ومحاربونها بوسائلهم، محاربون الضوء الذي ينشره النقد لينير بقعة داخل ظلام العقول والمحيط.

النقد يملأ الصحافة الحرة، لأنه ضد الخواء، ضد الفراغ، وضد العادي وربما في أحيان كثيرة يخرق (المقدس)، ويمزق القناعات الراسخة، والصحافة تمنح النقد فرصة أن يكون ضد «عسر هضم» الثقافة (إذا نزل إلى أعماق عصره، وتغذى من ينابيعه).

ربما يقدم النقد في الصحافة ما هو أشد غربة ليكون واضحاً. . . وليقرب الناثي، كي يجعلنا نصل إلى نهاية التأويل والتفسير والاستنتاج والرأي. . . انه مسعانا إلى التجاوز، والذي يعني الوصول إلى الجوهر وكشفه وليس التماثل معه بالضرورة. لكن من أجل تحريك الساكن باتجاه التغيير. . .

فالنقد هو حرية تسعى ضد الراكد والكسول، ضد عدم بذل الجهد، ضد اللامبالاة، ضد عدم الانفتاح على التأمل والكد والمكابدة التي تتطلبها التجاوز.

انه درس من العصر، ربما ليس درس العصر تماماً، والصحافة منبر العصر، . . فهل يتماثلان؟

فما لا يقبل الشك، أن العالم يتجه بشكل ملحوظ إلى تقبل المفهوم العام لضرورة الحركة الفكرية، . . ، الفكر والفكر المضاد. . . وقد كان هناك ما يكفي من الشجاعة في بعض البلدان - مثلاً، لنبذ الدروب المطروقة. فالفكر الجديد لم يعتبر «مداهمة الزمن» خطراً محققاً، حسب، بل نظر إليه كتحدٍ مصري أيضاً.

هذا الفكر يجابه بقوة سياسة التطبيع وتوحيد الأنماط والمعايير بسلاح «التنوع والاختلاف» بعيداً عن اللامبالاة، وعن الاهتمام باستمالة الرأي العام، ويناضل من أجل تأييد الاختلافات والفروقات وتشجيع التنوع والتنويع.

(تلك ظاهرة الصحة، وعلامة ولادة «ما بعد الحداثة» (في فرنسا - مثلاً -): حيث تظهر شخصيات رائعة تتميز أعياها كزهو غربية: دريدا (الهدام)، وفوكو (الثعلب) ورولان بارت (قارئ الدلالات الماخن)، وكلود ليفي شتراوس (باحث تقاليد الزواج في المناطق الاستوائية) وليوتار (قصاص ما بعد الحداثة، وبوديوار (دجال الخيال المخدوع) وغلوكسمان (ديوجين القرن العشرين)، ثم ميشيل سير (جواب البحار وهرطقي كل الآداب والأنظمة) . . .

وهناك آخرون، مثل روجيه غارودي (الذي اعتنق الإسلام بعد الماركسية)، ورينيه جيرار (الذي يقوم بتفسير الأنجيل)، وأدغار موران (البدوي) وميريليو (مفكر السرعة والاختفاء).

إن المرء ليرتكب هنا خطأ جوهرياً - يقول فيلهلم

شميدت<sup>(١٦)</sup> - في اعتبار معضلة هذا الفكر أمراً منتهاً بمجرد أن تطلق عليه تسمية «روعة أسواق الشرق» إنه الطراز الجديد لهذا الفكر الذي يبشر بتحول الفلسفة.

الفلسفة اليومية بمعناها التالي: إنها الانتباه إلى أشكال الوجود الفريدة التي تزحف إلى مركز الفكر (فالفلسفة غير موجودة حقاً، بل إنها خيال الوجود الفلسفي في التفكير، في الحديث، وفي الصمت).

هل دخل النقد ميدان الفلسفة؟ حين يتأثر بالاتجاهات الحداثية، بخاصة الفرنسية؟

. . إنه لكذلك، بالفعل. . . وتلك هي محنة نقادنا المشرقين والمغاربة، معاً. . .

إنهم يبحثون عن العمق الفلسفي في كلامهم. . . عن (الأمل) . . .

ترى هل فقدوا قناعاتهم السابق؟

لم تعد الأيديولوجيات التي اعتنقوها لغاية السبعينات، وبعد أواسطها بالتحديد، صالحة لعصرنا. . . ؟

هل هي «بيرسترويك» النقد. . . ، هل هي «غلاسنوت» النقاد. . . هل هي إعادة ترشيح جسد الفكر النقدي، أو توير خلاياه؟

مشكلة نقادنا أنهم يبحثون عن خلاص، عن «عمق فلسفي» في كلامهم، لكنهم ليسوا مثل الأسلاف الذين أنتجوا فلسفتهم في كلامهم. . . بل هم يتكثرون على فلسفات غيرهم، عبر المناهج النقدية، وذلك ما يقلقهم حقاً، أن

(١٦) أنظر: شميدت، فيلهلم: حيرة الفلاسفة الجدد في فرنسا، مغامرة مشيرة لفكر جديد / مجلة فكر وفن / العدد ٤٧ العام ٢٥ / ١٩٨٨.

يتحدث شميدت، أصلاً، عن كتاب «الفلسفة في فرنسا» ليورغ ألنغ وأوريل شميدت، الذي يقدم صورة شخصية لبعض المفكرين الفرنسيين، وهو تناول موضوع الحركة الفكرية الفرنسية، ومعالجته بجديّة، ويعتبر هذا الكتاب أحد أهم الكتب الغنية بالمعلومات المتنوعة عن الفلسفة في فرنسا.

والكتاب مزين بصورة لنيته، وهي ترتفع فوق رأس جيل دولوز: ان البعض يخاف مفكرين من طراز دولوز - يقول المعلق - كخوفهم من الشيطان. فطريقهم يبدو مريباً كرحلة عن شعاب كردستان - على حد تعبير - القاص كارل ماري، أم أنها خطة تختم في رؤوس هؤلاء المفكرين لغرض الهجوم على الغرب المسيحي؟ فاد كانت رحلات دولوز الفكرية تذكرنا بشيء، فبالأكيد بوجه رئيس قبيلة للهنود الحمر وهو يسترق الخطى بحس مرهف، وموهبة نادرة في حربه الثقافية (التعليق لشميدت) اذ لم يعد دولوز مجهولاً في ألمانيا، فهو الذي ابتدع في الأدب مفهوم التفكير البدوي، تفكير تجريبي متحرك وليس تقليدياً متمركزاً.

ومن هنا تنشأ الحيرة الفكرية التي لم تزل تعيشها ألمانيا حتى اليوم.

المراوحة في الحقل التقليدي، حاول بعض نقادنا القفز على حيطان الحداثة، ولكن ليس في الابتعاد عن «السجل التاريخي حول الشكل والمضمون» - كما كان سمة تاريخ التنظير الأدبي عندنا، حسب، بل والبحث عن بديل. . . لكن هذا البديل للأسف، سقط في إشكالية تلتخص في أن «جيلاً عربياً أدبياً حسب أن السجل حسم لصالح الشكل، فإنصرف إلى الانتاج اللفظي ونظر بعضه لمادية اللفظ» (مطاع صفدي).

لأن الصراع بين «ما ينتج إبداعياً» و«ما يروى إعلامياً» - بوجه أيديولوجي - أدى إلى:

١ - افتقار للتنتاجات الإبداعية حين أصاب التنظير خالياً من أية نزعة إبداعية تقدماً ملحوظاً. . . لقد أصبح (التنظير) هدفاً، بعد أن انحسر في نهاية الستينات لصالح التحليل.

٢ - إن هذا الصراع (التنظير الحاد) لم يؤد إطلاقاتاً إلى طغيان نزعة أيديولوجية على أخرى، وإنما على اثنين:

- أغنى الأخذ والرد في البحوث اللسانية.

- أرسى معطيات نظرية ثرية كانت ملحة لمسألة التجديد في النهجيات المعرفية، وسمت ما يمكن أن نطلق عليه عصر ما بعد الأيديولوجيا.

(تلك النهجيات التي حبلت خلال هذه الفترة وأنجبت من ثم، معطى أساسياً، معطى الحداثة الذي أراد أن يتسرب إلى أجنة العلوم الإنسانية كافة).

بمعنى:

إذا كانت مقولة «ليس ثمة نص مبدع لا يكون أيديولوجياً» سليمة، فإن مقولة «ليس ثمة صحافة بلا أيديولوجية» باتت مقارباً لذلك بل مجاوراً في الحيز. . .

لكن «المعركة» بين «المبدع» و«الأيديولوجي» بين «الإبداعي» و«الإعلامي» وقعت بالفعل. . . «كلما وقع السطو من خارج الأدب» على «ما هو أدب حقاً!» غابت - هنا - فاعلية الأثر الفني الإبداعي، ليكون فاعلية داخل الزمان الثقافي للمجتمع، . . . بمعنى أن عملية النقد والصحافة / النقد في الصحافة / بقدر ما هي إسهام في الفعالية الثقافية لخلق الزمان الثقافي للمجتمع، تحولت إلى فائض كلام. . . وإلى تنظير عن التنظير، أكثر منه حفرًا في الأثر الفني واستيعاباً لعناصر الدلالة في مجالها. . .

لقد سقطت الحداثة من جانب آخر في الشكلية اللفظوية، في محاولة لتعريف اللغة من ثوبها الحضاري، الثقافي - التاريخي، وإلباسها لبوساً قاموسياً، وحسب، بمعنى هذا اللفظ - الكلمة، العبارة.

يكونوا مع نبض العصر، أم خارجه، لكن أن يكونوا هم في الخصوصية والهوية والذاتية الثقافية، لا سواهم. . . لذا فإن استلافهم من بارت وفوكو ودريدا، . . الخ، الآن، بعد أن استلفوا من لوفيفر وغارودي وفيشر، يزعجهم تماماً. . . وربما التطمين الوحيد هو أن يعود بعضهم إلى عبد القاهر الجرجاني، ليتكىء عليه، ذلك انه تراثنا. . . كما لا يظل يدور في الحلقة المفرغة. . . وكي لا يتهم الناقد بالعزلة وعدم المتابعة. ومهما تكن تقنيات الاتصال عالية كي تلغي المسافات وتقرب المعارف، فإن اللحاق بكل ما تخزنه بنوك المعلومات وما يصدر في العالم أصبح مستحيلاً. . .

إن بلداً واحداً - إيطاليا - دفع عبر دور نشره، في العام ١٩٨٨، فقط مائة وستين مليون كتاب ضمت خمسة وعشرين ألف عنوان لمختلف مجالات الحياة وخاصة الثقافة والفنون والسياسة.

الألمان أنفسهم يتمنون أن تدخل بعض من الحركة الفكرية الفرنسية الجديدة إلى ألمانيا «التي لا تزال تعيش في جو من الحيرة الفكرية».

ماذا عنا، نقداً؟

هل خرجنا من حيرتنا بين الواقعي، الأيديولوجي، الجمالي، الاجتماعي، الأسنوي، البنيوي، التفكيكي. . . الخ؟ هل رتبنا أوراقنا النقدية؟

هل نشرناها على حبال الصحافة، نقية، أو عرضة لشمس التطهير؟

ذلك الهاجس لم يعلن عنه أحد. . . الجميع يتحدثون عن مبهم مشاريع، يضع فيها المشروع النقدي العربي، ببساطة لأن المشروع النقدي الوطني يحتاج إلى مراس فكر وطني حر، إلى إنتاج فكر، كما كان الأسلاف قد فعلوا. . .

إنها حيرتنا، إذاً. . . وإن كنا نتحاشاها في وثوقية كتابية، سرعان ما يكتشف القلق الكبير تحت قشرتها الخارجية، الحكيمية. . .

هنا. . .

فحص لنصوص نقدية، ليست كمالاً، ولا إحاطة كاملة، لكنها نماذج للتنوع والبحث، عشوائية الاختيار، تبدو. . . لا تخضع لتسلسل تاريخ نشر، لكنها من زمننا القريب، لا تغطي كل أساء، ولا كل مساحة النقد في الصحافة، لكنها عينات تكشف، ومن خلالها نعاين أنفسنا، وما وصلنا إليه. . . من حيرة! . . أهو وثوق مستلف من غيرنا!؟

لأن الصحافة فسحت في المجال أمام السجل النقدي، فإنها، أيضاً، أعطت للتنظير حصة في ميزان المنشور من الدراسات. . . ذلك أن إحساساً بالخوف من «التخلف عن» المتابعة الحداثية، كما قلنا، ومخافة الانهزام بالنكوص، أو

آراء وأقوال البنيويين والحدائين حول «المروي له» في البنية السردية، أسقط ناقدًا مثابراً في سباق خلافات التنظير، وعدم استقرار المصطلح، وأخذ منه حيزاً كبيراً من الاقتباس والأقوال، دون أن ينظر إلى طبيعة جمهور الصحيفة..

إن «تنظير التنظير» هذا، مجاله، متابعة أو تعقيباً، مجلة ثقافية، لإنارة هذا الجانب عند المتابع المتعجل الذي لا يذهب إلى المصطلح في مظانه، يريد جاهزاً في وسيلة إعلام سريعة.

الصحيفة تحتاج، هنا، إلى تمثل.. إلى نقد يستفيد من المنهج ويمثله، في التحليل، الجمالي، للنص.. لإظهار قيمة ما قدمه السارد، وما وصل إلى المسرود له..

وهذه الإشكالية أصبحت حالة انشغالية، أصبح التنظير ومتابعته، بديلاً عن النقد.

إن الصحافة تقتضي من النقد أن يقدم نصاً منظوراً إليه من زاوية «المسرود له» أو «السارد» مثلاً.. وأن يشار في الهوامش إلى تعريف «المصطلح» وإشكالاته، وإبراز متداوليه، كي تكتمل الاضائة التنويرية للنص، فيما هو خارجه وحوله من حقول معرفية..

وهذا الإجهاد في متابعة الركض وراء التنظير أتعب جيلاً من «السجالين» في محاولة للإمساك بالتنظير الأدبي الحدائين، ولكن ليس من جوهر النص الإبداعي، بل من مشكل المرجعيات، ودوامه الشكلائية..

وبذلك، تسهم الصحافة حين تفرد أعمدة طويلة وعديدة لهذه المتابعات التنظيرية في إبعاد القارئ الجاد عن تناول المرجع الأصلي وبحثه، وتدفع بالقارئ المتطلع الجديد إلى تيهان لا مبرر له، أو اتكاء على كسل الخلاصات.

مع أن الناقد ذاته يقدم تطبيقاً لهذه المناهج، مع الاستفادة من منهجه السوسولوجي، على الرواية، من زاوية تعدد الأصوات، والصوت الواحد.. يبحث طويل جداً، احتل عدة صفحات في الجريدة، وبشكل متتال.. ومع ذلك فهو يقدم مقارباته هناك من وحي النص أو عبر المقاربات النظرية الحدائية، والمرجعيات التنظيرية كسند لتحليل النص.

وبذات التوجه التنظيري، يعيد لنا، باحث آخر، ذات المفاهيم، نقلاً من مراجعها وعلى أعمدة عديدة، أيضاً من صفحة (ثقافية)<sup>(١٨)</sup>.. ليتدخل في «عرض موسع للمشروع الابستمولوجي الذي طرحه الناقد سعيد يقطين في كتابيه اللذين صدرا حديثاً وهما تحليل الخطاب الروائي، وانتفاح

تكرس صفحة «ثقافة» في جريدة «الثورة» / العراقية / ستة أعمدة لمقالة عن «موقع المروي له في البنية السردية»<sup>(١٧)</sup>..

هنا الناقد أصبح منظراً، ناقلاً للتنظير.. مترجماً له، من لغة المرجعيات الأجنبية إلى التبسيط العربي، إلى الدرس التوضيحي للمفاهيم..

تبدأ المقالة التنظيرية باستعراض التوجه العام للدراسات النقدية الحديثة (السرديات)، ثم يقف عند دراسة «سيمور جاتمن» الموسومة «مقدمة المروي له في السرد»، كون المروي له هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته.

مشيراً إلى خلط «معظم النقاد المحدثين» وحتى «البنيويون مهم» أمثال رولان بارت وتودوروف وجيماس وجيار حيث يخلطون بين مصطلحي المروي له والقارئ بمختلف مستوياته أو يدمجون بين المصطلحين إذ يتحدث بارت (١٩٦٦) عن آلية التواصل السردية مشيراً إلى المخاطب أو المنصت أو المستمع أو القارئ، إلا أنه لا يشير صراحة إلى مفهوم المروي له رغم أنه يشخصه ويخلط بينه وبين المصطلحات، وهذا ما يفعله تودوروف أيضاً (عام ١٩٦٦) عندما يكتبني بالحديث عن الراوي والقارئ فقط مهملاً موقع المروي له: (إن العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها..)

(الأسلوب السردية ونمو الخطاب المباشر وغير المباشر / آن بانفليد ترجمة بشير القمري / مجلة آفاق (المغربية) العدد ٨ - ٩ / ١٩٨٨ / المغرب ص ٩٤).

وهذا الانشغال بالخلافات في التفاصيل وفي المعطى بين

(١٧) انظر: جريدة الثورة في ١٤/٣/١٩٨٩ ص ٧: موقع المروي له في البنية السردية / فاضل ثامر.

حيث تبدأ المقالة هكذا: عكفت الدراسات النقدية الحديثة التي تنضوي تحت باب «السرديات» أو علم السرد narrology على دراسة وفحص وتحليل جميع أو أغلب مستويات البنية السردية، فميزت بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني (أو الخيالي)، وبين القارئ الحقيقي والقارئ الضمني (أو الخيالي) وبين المتن الحكائي (أو الحكاية أو القصة)، وبين الحكائي (أو الحكاية) وقد يسمى بالخطاب السردية، كما اهتمت هذه الدراسات بدراسة الراوي ووجهة النظر ولغة السرد، وأولت اهتماماً جاداً لدراسة البنية المكانية، والأنساق الزمانية داخل العملية السردية.

الآن هذه الدراسات على غزارتها - يستطرد الباحث - وتتنوعها، لم تول اهتماماً مماثلاً لموقع «المروي له أو المسرود له naratee، إلا في وقت متأخر.

(١٨) أنظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٨٩١ في الإثنين ١٠/٤/١٩٨٩ (من أجل نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي: المهاد النظري للسردية): ابراهيم، عبد الله / ص ٧.

النص الروائي، حيث يعنى الأول بمستوى تركيب الخطاب والثاني بوظائفه.. إذ يعيد لنا تلخيص «الرؤية النقدية» التي تنهض على الموروث النقدي للسرديات الحديثة بنوعها، أو تيارها الرئيسيين وهما: السردية اللسانية التي تعنى بدراسة الخطاب السردى في مستواه البنائي، والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي أو القصة المتخيلة، حيث يمثل هذا التيار: رولان بارت وتودوروف وجيرار جنيت،..

والتيار الآخر هو: السردية السيميائية، ويعنى هذا التيار بسردية الخطاب من خلال عنايته بدلالاته، قاصداً الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم به..

وهكذا يقدم لنا هذا الباحث، عبر الصحافة، تلخيصاً آخر للدرس التنظيري في السرديات، ابتداءً من مراجعة الكتاين المذكورين، وانتهاءً بنش آراء وتيارات الحدائين الأوروبيين المشتغلين على هذا المنهج، فتتردد أسماء رولان بارت، تودوروف، سيمون شاتمان (صاحب القصة والخطاب: بنية السرد في الرواية والفيلم / ط انكليزية ص ١٧ - ٤١، وكتاب جوناثان كلر: الشعرية البنيوية / ط ١ / ص ١٨٩ - ٢٣٠، وكتاب روبرت شولز: البنيوية والأدب ط انكليزية ص ٥٩ - ١١٧.. وجيرار جنيت، بارت، برعمون، فيليب هامون، ريفاتي- لوران جيرار، والدراسات السوفيتية عند: أو سبنسكي - دوسوسير، بروب،.. والانجلو ساكسونية عند: بوث، وفردمان.. الخ ثم: منيكو، جان كارون، موشر، فان ديك، هاليد اي..)

هل ظل أحد؟

هل المنهج غاية أو أداة لتحليل النص؟

يبدو أن الشباب الذين يتعاطون هم «الحدائنة» (تنظيراً)، وقراءات، وتوجهات، ومحاولات في التطبيق السريع نقدياً، استعذبوا إطلاق تسمية «النقاد الجدد» على أنفسهم، فسقطوا في «المنهج» غاية! وهو ليس (المنهج) على وجه التحديد، بل (نقد المنهج)، نقد (التنظير)..

وهكذا لم تستطع «المناقشات» التي قدمها المهتمون بهذا الهم، عبر الصحافة<sup>(١٩)</sup> رغم حماسهم الطيبة وصدق نواياهم، على إغناء العملية النقدية، كأساس لانطلاق

(١٩) انظر: (المشروع النقدي الجديد في العراق: قراءة في مقترح البيان / عبيد، محمد صابر: جريدة الثورة / ١٩٨٩/٢/٢٤ / ص ٧:

على ضوء مقترح سعيد الغانمي في مقاله الموسوم (وحدة الاشكالية في المشروع النقدي الجديد في العراق) المنشور في جريدة الثورة في ١٩٨٩/١/٢٨ والذي كان، في الأساس، محاوراً لما طرحه عبد الله ابراهيم، قبل أكثر من عام، من رؤى ومقترحات تتعلق بموضوعة النقد العراقي الجديد، تحت عنوان: (المشروع النقدي الجديد في العراق).

سجال ثقافي، معرفي، ثري، يعنى في عملية سبر النص وتحليله.. ويقدم فاعلية في الزمان الثقافي للمجتمع، وليس خارجه..، لم تستطع أن تلحق وحدة منهج ورؤية.. لسبب بسيط وواضح وجاد هو أن هؤلاء الشباب المتأثرين في قراءاتهم بالسرديات الألسنية والبنيوية، يتشظون في تعددية مناهج داخل المقال الواحد..

لذلك يدعو بعضهم<sup>(٢٠)</sup> «لإلغاء المناهج» التي «يتعزز عليها ممارسو مهنة النقد» (الإلغاء)، لم يخلق قاعدة نقدية في الصحافة، تتوفر على اقتناع ذوي الشأن قبل سواهم، بما ينتجون.. إذ إن دعاة «المشروع النقدي» أنفسهم يواجهون «إشكالية» اتحاد، في المنهج وفي الرؤية..، لأنهم، بعد، يبحثون عن «أفكارهم»<sup>(٢١)</sup> كي يبدأوا «حيث فشل أسلافهم القريون»!، وهذه البداية - كما يريدون - «تقوم على تمثيل حوار مقترح الغرب النقدي الحديث، ومقترح الموروث النقدي، والمرور بكل التجارب التي حسبت على النقد العراقي، في سبيل منح الاشكالية صفتها العلمية المطلوبة». ترى أي تناقض في ضرورة أن تصب «تلك النسوة النظرية» في «قنوات النظرية النقدية العربية الحديثة» وبين إلغاء جهد «الأسلاف القريين»، ما بين كل تلك «المرورات» عبر، وبكل، التجارب العراقية والعربية..، انهم، بعد، يبحثون عن «مشروعية» من أجل «اعتماد نظريتهم واقعاً نقدياً» على «صعيد المؤسسة الأدبية في العراق، والتعامل مع رموزها على أساس كتلوي، لا على أساس فردي!».

ترى هل يتحقق هذا الطموح في غياب «المنهج» النقدي الموحد؟! «كي يتحقق بفضل نقاده - المشروع - المتحمسين الجدد ما عجز الآخرون عن تحقيقه»؟! (والمقتنسات بين

(٢٠) نفسه. إذ يؤكد محمد صابر عبيد، عودة على المنهج، قوله: «إن المفاهيم التي يعتمد عليها نقاد المشروع، هي مناهج تقوم أساساً على الحدائنة وتستلهم في سبيل خدمة النص من جهة، و (المشروع النقدي الجديد) من جهة أخرى (كل المناهج الحديثة لا سيما البنيوية وما بعدها، بما تقدمه من مقترحات ورؤى حديثة، في مواجهة النص، تتسجم طبيعة الاشكالية التي (يتحد) فيها نقاد المشروع..».

(٢١) نفسه: النص المقتبس في أدناه، يدل على الصعوبات التي تواجه هذا المسعى.

يقول عبيد: (..) وعلى هذا أدعو الى مناقشة هذه الأفكار بحيث يقدم فيه كل واحد (منهجه) و (رؤيته) الخاصة، ضمن أفاق (الاشكالية) العامة التي يتحدون فيها فـ (باجتماع) هذه (المناهج) و (الرؤى) (المختلفة) يتأسس (بيانهم) النقدي الجديد، الذي يشكل (نواة) نظريتهم النقدية، التي تصب ضرورة في (قنوات) (النظرية) النقدية (العربية) (الحديثة).. (الأقواس من عندنا، للتنبيه الى التناقض: م. ج.)

للزراع»<sup>(٢١)</sup> الى أن يجعل النقد نصاً إبداعياً، حيث يمازج فيه بين الشعاعية، مظهراً أدبية النص النقدي، على وفق منهج (سوسيو - ستاطيقي)، وبين ذاتيته في التعبير: (على حافة هذا الحساب علينا أن نبحت عن شعر لا يسقط من تقويم الأيام، كما بحثنا ذات مرة، فإذا سنجد؟ سندخل حقلاً زرعناه شعراً بعد أن بذرناه رؤى وكلمات، وكما يفعل الزارع المنتظر... سنراقب بيدنا لتفتحص ما أبقاه الطير...)

ويتعرض الصكر الى «الكتاب الاحتفالي الصادر عن جامعة الكويت» تكريماً لنازك الملائكة كونه... «أبلغ اعلان عن نهاية مطافها الشعري».

أما «البياتي» فقد حمل لنا من مدريد أربع قصائد مترجمة الى الانكليزية ضمها عنوان صغير: حب تحت المطر... وهكذا، عبر الخبر الثقافي، والسرد، يتسدى الموقف النقدي، عند هذا النموذج الكتابي لحاتم الصكر، إذ يقول: (وما القصائد القصيرة جداً إلا حبوب تقفز خارج البيدر، فما كتبه البياتي في (أصيله) ومدن أخرى لا يحمل نفس البياتي الذي عرفناه في «مملكة السنبلة»...).

وبمثل هذه الاشارات يمر الصكر على الشاعر بلند الحيدري والسياب، أيضاً، لكنه يقف عند «أوراق الزوال» لسامي مهدي، والأعمال الشعرية (١٩٦٤ - ١٩٧٥) لحسب الشيخ جعفر، و «المعلم» ليوسف الصائغ، والقصيدة المطولة (الحرب) لياسين طه حافظ، ويستذكر بعض قصائد المرشد «سلاماً يا مياه الأرض» مع قصائد ذاتية لعبد الرزاق عبد الواحد، ومن ثم يقف عند (مشروع) خزعل الماجدي، الطويل: «خزائيل» (الذي لم يخدمه نشره مجزئاً مبعثراً، فالعنوان الجانبي «استفاق النحاس فوجد نفسه يوماً» يوحي بقدرية الشعر في اختيارات الشاعر، أي «ان المادة التي تكون منها طرات بالصدفة» إلى آخر حصاد «ما أبقى الطير...»، وهو بذلك يخضع، ناقداً - كاتباً، إلى مقتضيات الصحافة اليومية، منهجاً وأسلوباً، حيث فرضت ذلك الصحافة اليومية على أغلب النقاد والباحثين المتعاونين بشكل ثابت مع الصفحات الثقافية، بخاصة كتاب المقالة الأسبوعية الثابتين والمعروفة مواعيد نشر مقالاتهم، تقليدياً. في هذه الصحيفة أو تلك... إذ تلجأ الصحافة، هنا، الى دفع الناقد نحو حافات مياهاها، حتى تغطسه في بثرها، مع الزمن... بخاصة في تلك الكتابات التي تحكمها المناسبات (العام الجديد) - مثلاً - حيث الى الاستعراض والمناجاة للأحداث الثقافية هي

الأهله من أقوال، هي في صلب ما جاء بمناقشة المشروع!).  
وإذ يلجأ ناقد حدائمي متمرس<sup>(٢٢)</sup> الى ممارسة نقده في الصحافة دورياً، عبر مسارب منهجية متعددة، من مزيج انطباعي، على خاطرة ومقطع شعري، داخل بنية وحدات النص الصحفي، فالاستعراض، فالتحليل، على وفق المناهج الحديثة... معاً... وإن كان أكثر النقاد الجدد استيعاباً للمناهج الحديثة ووعياً لمقارباتها وتمثلاً لها في التطبيق على النص الشعري، مستوعباً، بالفعل، شعرية النص، وسابراً غوره...

ففي (تخطيطات بقلم الرصاص: ١٩٨٥/١٢/١٩) يلجأ الى مرتكزات عديدة في بنية النص المكتوب، فحاتم الصكر، مثلاً، يقسم تخطيطاته الى خمس وحدات يعنونها بعناوين فرعية (الأولى تحت عنوان: لمن يصوت المرشد؟) معقياً على مهرجان المرشد الشعري السادس، وبلغه تجاوزها - في كتاباته الأخيرة، انه هناك يتمرس بالملاحظة الواقعية، حيث تأتي أحكامه النقدية في سياق الاستعراض العام، لا التفصيل: (كانت قصيدة المستقبل تطل برأسها خجلة واعدة تصل من خلال أصوات محدودة، لكنها فاعلة ومؤثرة... ) وفي المقطع الثاني من مقالته، يقتطف مقطعاً من مالمريمه كتبه في ٢٤ حزيران ١٨٨٤ عن (الشعر والروح) كون الشعر «هو التعبير باللغة الانسانية المحمولة الى نمطها الأساسي عن المعنى السحري لمفاهيم الوجود...» وكأنه يستلف هذا النص للتعبير عن مقولة وجد مطابقتها ومائلها الفكري في يقينه، ان الاقتباس، هنا، هو المعادل الموضوعي، للتفكير، هو البديل. ويحتوي المقطع الثالث من توليفه، مقطعاً شعرياً من نظمه، يؤكد فيه جانباً آخر غير معلن من شخصيته الابداعية، وفي المقطع الرابع يتذكر السياب في «الرحيل الى الخلود» ويشير الى «أن ما انجزه الراحل الكبير شيء لا تحده الذكري ولا يحصره الرثاء»، وفي المقطع الخامس يتساءل:

«هل هو عصر البنيوية حقاً؟»: «أيمكن لفلسفة ما أن تكون سمة لعصر، أم هل يمكن أن يكون لفلسفة ما عصر تشرق فيه وتسد ثم تأفل الى الأبد؟ سؤالان تثيرهما قراءة كتاب الأمريكية «أديت كيرزويل» الذي ترجمه د. جابر عصفور) ويستعرض الكاتب هذا الكتاب ملخصاً خطوطه الرئيسية، مستنتجاً في النهاية بأنه «لا يتوقع...» «أن تقدم البنيوية في طبعها العربية شديدة الرواج هذه الأيام، أي حل لمعضلة النقد عندنا».

في حين يسعى الناقد الصكر في مقالته «ما أبقى الطير

(٢٣) أنظر: حصاد ١٩٨٥ الشعري: ما أبقى الطير للزراع / جريدة الجمهورية / الخميس ٢ كانون الثاني ١٩٨٦ / ص ٧.

(٢٢) أنظر: تخطيطات بقلم الرصاص / حاتم الصكر / جريدة الجمهورية ١٩٨٥/١٢/١٩ ص ٧.

السائدة، أسلوبياً. . مع إشارات نقدية، تتناثر هنا وهناك، في مقال هو أقرب الى المتابعة الثقافية منه الى النقد التطبيقي - التحليلي، للنص، مع أن الملاحظة النقدية تنتظم وتتبدى داخل بنية المقال، مع الموقف والرؤية والوضوح والتنوع وخفة الدم، والتشويق، والاختصار، لتكون (مادة المقال) جماهيرية التلقي.

وهكذا نجد مثل هذا النموذج المقالي، يتكرر في الصحافة العراقية، جامعاً في خصائصه: روح الخبر (استذكار كتاب صادر حديثاً، أو مؤلف، أو فعل حدث)، وروحية التحقيق الصحفي - الثقافي - الاستعراضي (غير الخالي من لمسة نقدية، عميقة). .

إلى جانب (الملاحظة النقدية المضمرة) التي ينطوي عليها مثل هذا المقال، حين ينحاز الى كتاب ليعرف به، من بين عشرات الكتب. .، انه موقف نقدي إيجابي من الكتاب بغض النظر عن ما يكتبه الناقد عنه في المتن.

وبذات الروحية يغطي حاتم الصكر في «استطرادات» على «ندوة أدب الحرب»<sup>(٢٤)</sup>: كون (الأعمال التي كتبت خلال الحرب واقتربت من موضوعها حد التهاهي به، ستكون قصص معركة أو روايات معركة. . لقد خرق زملاؤنا القصاصون ما كنا نعهد من قوانين الأجناس الأدبية وهو أن وراء غناها (القصص) الكمي فقراً بيئاً. . فالدلالات العامة مكررة، وما يكتب هو السائد الذي يحكى، وكأن مهمة القصة تحويل الأحداث والوقائع الخارجية الى أحداث ووقائع قصصية».

وهكذا يضمن الناقد «استطراداته» مواقف نقدية، وتساؤلات، في سياق نص، بالرغم من ظاهره الصحفي - الاستعراضي، المتابع لندوة معلومة، فهو يمزج بين المهمة الاعلامية. والمهمة الابداعية. داخل بنية النقد. وبذلك يستجيب النقد، هنا، الى متطلبات الصحيفة اليومية. .

وإذ يلجأ الناقد باسم عبد الحميد حمودي الى ثبات الأسلوب والمنهج (الوصفي - الواقعي - الاجتماعي) في سرده النقدي، فهو يتناول في نصوصه المنشورة في الصحف، مفردات نص إبداعي أو أكثر، أو يتصدى لظاهرة عامة داخل السياقات الابداعية ليقف عند مقارنها المضموني، غالباً،<sup>(٢٥)</sup>. . فمثلاً تظل «البصرة» مفتاحاً للحقيقة البسيطة

(٢٤) أنظر مقاله: الحرب على مائدة الكتابة: استطرادات حول ندوة أدب الحرب القصصي / جريدة الجمهورية / العدد ٧١٠٦ / الخميس ١٢ آذار ١٩٨٩ ص ٧.

(٢٥) أنظر: البصرة رواية: استلهم واقع واستعادة تاريخ / جريدة الجمهورية العدد ٦٦٠١ السبت ١٠ تشرين الأول ١٩٨٧ / ص ٥.

الواضحة - كما يرى - وتظل عالماً مشحوناً بالحب والأمل والمواجهة» وهو يستعرض الأعمال التي تناولت هذه المدينة، عبر العديد من الروايات والقصص، في مقالته التي احتلت فقط ثلاثة أعمدة من الصفحة الثقافية ففي روايات مثل: «بوابة البحر» لرياض الأسدي، و«صعوداً إلى سليمان» لسامي مهدي، و«الفنارات» لجمال علي و«الليل والنهار» لفيصل عبد الحسن حاجم و«الجميع يضحك» لأحمد القباني، و«صخب البحر» لعلي خيون و«البحر لا يغمر الكبرياء» لسليمان كاصد، . . تظل البصرة محوراً ومكاناً للأحداث. . . كما أن الناقد يتناول الروايات التي اتخذت من البصرة محوراً لتفاصيل رؤى ومقاربات تاريخية ومكانية كما في رسده لـ «القمر الصحراوي» لعائد خصباك و«الجهة الخامسة» لتامر معيوف. و«شرق السدة وشرق البصرة» لناجح المعموري و«رائحة البساتين الشرقية» و«النخل لمدينة المدن» ليعرب السعيدي و«أنشودة الطير الذهبي» لعبد الجبار البصري. . الخ،

وهي أعمال تحتاج الواحدة منها الى دراسة مستفيضة. . لكن الناقد، يرصدها هناك باستعراض تام، إذ ينطوي أثر التوثيق، والتلميح على الملاحظة النقدية، إيجابياً، ومن النادر، في مقالة كهذه، أن يغوص الناقد في تحليل العمل الابداعي، كون المساحة المخصصة للمقالة، متواضعة ولا تستوعب إلا الاشارات والوصف.

هنا، الصحافة تقود الناقد على هواها فتجعله منحازاً لآلتها، نقدياً وأسلوبياً في كتابة واضحة، غنية بالمعلومة، التي تتواضع على الموقف النقدي المتطابق إعلامياً، والناقد ثابت في منهجه هذا، في أغلب النصوص النقدية التي يكتبها للصحافة حتى وان حملت بعضها عناوين كبيرة مثل: «الرواية بين كل الأرض والحديقة المسيجة»<sup>(٢٦)</sup>، فهو أيضاً، يلجأ الى استعراض المفاهيم والتنظير، أحياناً، لكن ليس بعيداً عن الذاكرة الثانية «المعلومة / الأرشيفية / الوثائقية» كمثل قوله: (إن وجود هذه الروايات التي عنيت بالقضية الفلسفية للعمل الروائي أو بالقيمة المعنوية للأرض والوطن أو الصورة التربوية أو الحرية، لا يعني أن روايات البطولة الفردية لم تكتب، بل انها كتبت وباستمرار، منذ ظهور الرواية الحديثة خلال عصر النهضة الأوروبية) مشيراً إلى «بلوم» بسطل «بولسيس» لجيمس جويس، و«مونت كريستو» وصولاً الى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وأبطال أبحاثا كريستي وأسماء أبطال روايات شهيرة - كثنائية نجيب محفوظ - وبطلها

(٢٦) أنظر: مقاله في جريدة الجمهورية / الأربعاء ١٨ آذار ١٩٨٧ ص ٥.

مستغرباً أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ فساد قبيلا سقوط بغداد ١٢٥٨، ويعتبرون ذلك أبعد لراحة البال والضمير، ليتأكد الأمر في نزعات تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات.

ثم يستعرض الناقد نحو هذه الشخصية عند شاكر خصيباك، استناداً على مقدمة مجموعته (عهد جديد) (١٩٥١)، حتى ورود التسمية في «مواصفاتها الإيجابية الأصل... والتي تعني ابن الوطن المكافح في الحياة والانتاج والخدمة العامة والمواطنة، مقارناً ذلك بما ورد في الآداب العالمية حيث اتفق على تسميته «المسحوق والمعدم under privileged، دونما حظ في حقوق وبمطالبة مفترضة بالواجب، فان لمسة دستوفسكي مرة، وكافكا، مرة أخرى، تغلب على اسمه... في القصة القصيرة العراقية في الخمسينات بخاصة، فتظهره منكاً من يريد... مناقشة ناخرين أو محضراً نورا معنى من الخارج، لكن هذه اللمسة لم تكن بينة من قبل في مطلع الأربعينات، يعتقد الباحث، بينما تذبذب في الموضوعات طيلة العقد السابق ومطلع العقد اللاحق، فتبدو هامشاً في موقع تغلب على إدارته فكرة الكاتب المسيطرة مطروحة في سرده، الذي قلما يسمح للشخصية بالخروج عليه حركة أو فعلاً أو حواراً... ولهذا كان السرد سبيل هذه الفكرة الغالبة متيحاً لصوت القاص المطلع المعني في طرح فكرته، محركاً شخصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما تبته ذو النون أيوب وعبد المجيد لطفي وغيرها في مغزى الكتابة القصصية، وذلك لأن القصة العراقية شأن القصة بشكلها الواقعي أينما وجدت، بدأت حيث توقفت عفوية الحكاية، فاتحة أولاً نافذة الرؤية جواز مرور لواقع يلح في الدعوة للإصلاح قبل أن تمر في دورة مناقشة الواقع من خلاله ليضغط على القاص نفسه مرة واحدة دافعاً إياه إلى تلمس سبل الإصلاح قبل كل شيء.

وهكذا يجف الباحث، عميقاً، في هذا المنهج، من خلال «الرجل الصغير»، ثم ليتناول من زوايا نظر عديدة، غير متعسفة على النص، بل مستمدة منه ومرونة به... وبذلك يمازج، في دراسته، بين «الفني - الجمالي» و«الاجتماعي - السوسولوجي» بعبارة واضحة وسرد متواصل، تاريخياً، وإن بدت الدراسة طويلة على مستوى مساحة النشر في صحيفة يومية، لكنها تتناغم وهوى القارئ الميسر، خاصة أنها تتوفر على قدرة تحليلية واعية بين «السياسي» و«التاريخي» و«المعرفي» و«الفني» في بنية هذه الشخصية الموزعة على مساحة عريضة من الانتاج (انتاج النص القصصي / الروائي عراقياً، عربياً، وعالمياً)، معززاً ذلك بنماذج من نتاج

أحمد عبد الجواد، ودون كيشوت، وزوربا، ومستر بلوم،... بل ان أسماء أبطال ثانويين مثل «زيطة» صانع العاهات، ومرهون السائس، وسانشوا بانزا وشارلس بوشاري،... المعروفة والمتداول حولها النقاش بين الكتاب والقراء، ففي الرواية «لا تقرأ أحداثاً فقط، بل رؤى وتضادات وقيماً متصارعة وإدانة لصيغ» - هكذا يستنتج الناقد، من كل تلك الأعمال والأبطال الذين استعرض.

في حين يميل ناقد آخر هو د. محسن الموسوي، فيما يكتبه للصحافة، إلى الدراسة النقدية على منهج ثابت هو (الفني - الاجتماعي)، ويتألق - عادة - فيما يكتبه عن القصة العراقية في الخمسينات، مستعيناً بمنهج بحث متخصص في مرحلة إبداعية، نوعاً وزماناً، كعادة الباحثين والدارسين الأوروبيين، ويبدو أن دراسته في كندا ألزمتها بهذا المنهج...

ونفسياً... يميل ناقدنا إلى نشر مقالاته... التي تصلح لأن تكون فصولاً في كتاب، بنشرها في الصفحة الثقافية للجريدة اليومية، لتحتل حيزاً كبيراً من أعمدة الصفحة، ولتكون أحياناً بقسمين أو أكثر، ينشران متتابعين كما في دراسته عن «قضية - الرجل الصغير - في القصة العراقية»<sup>(٢٧)</sup> عبر محوري الشخصية ونزعة الحدائث و«الامتثال ومشكلة الواقع في العقد الخامس»...

إذ يبحث بدءاً بمصطلح «الرجل الصغير» (الذي لم يرد في الكتابات القصصية العراقية، على أنه استخدام مجازي لابن الشعب المحروم في ظل أنظمة الاستغلال، رغم أنه ظهر عنواناً لواحدة من قصص عبد الملك نوري في مجلة الأديب (١٩٥٢)، بل ورد بديلاً عنه استخدام آخر هو «ابن الشارع» في «حصيد الرحي» لغائب طعمة فرمان (١٩٥٤) ليفرد له محمود العبطة كتاباً بعنوان «رجل الشارع في بغداد» (١٩٦٢) قاصداً بذلك أبناء الشعب الذين أقاموا علاقات رفض للحكومات المتعاقبة طيلة المرحلة الماضية ولغاية ثورة تموز ١٩٥٨، وهي علاقة استأثرت باهتمام المؤرخين المعاصرين ودارسي التاريخ الأدبي، تنطوي على عفوية وتعقيد في آن واحد، لكنها تفصح دائماً عن قدرة أبناء الفئات الاجتماعية الواسعة على فرز الحسن من السيئ والفاضل من الرديء في واقع الحكومات...

وهكذا... وبهذا السرد، يستمر د. محسن، في تناول تاريخية «الشخصية» من خارج النص أولاً (...). لم يكن

(٢٧) انظر: الشخصية ونزعة الحدائث: قضية «الرجل الصغير» في القصة العراقية / جريدة الجمهورية / ١٢ أيار ١٩٨٧ (القسم الأول).

و«الامتثال ومشكلة الواقع في العقد الخامس» (القسم الثاني) من ذات الدراسة / الجمهورية / ٢٦ أيار ١٩٨٧.

ان هذه المقالة، التي تفرش بعدها النظري استهلالاً لبعدها النقدي التطبيقي، تشكل، في تقدير، الحجر الأساس، لمنهج ياسين النصير، في دراساته اللاحقة عن المكان...، وهي الأسلس والأوضح، لتعبر عن أفكاره، من خلال وسيلة اعلام جماهيري هي الصحيفة..

وهكذا.. وفي ضوء فهمه لدور «البقعة» المكانية للإبداع الأدبي، يستعرض نماذج ابداعية، أضاعت بهذا الفضاء، وتميزت به، (فالسباب وجد في البيئة الجنوبية الزراعية نوعاً من الرسو الأسلوب، وتميزاً من الخصائص الفنية التي أكسبت صورته الشعرية إيقاعات اجتماعية أعمق من إيقاعات اللغة وميزات الشعر، ويوم غادر السباب بقعته المكانية المولدة تحولت المدينة عنوة الى غول وأصبحت مدججة بالغرائب بل واكسبته حالات اليأس والحرمان).

وهذا الاستنتاج الذي توصل إليه الناقد ياسين، يحتاج، الى براهين، الى تطبيق بالأمثلة، أو اشارات للأمثلة يستدل بها القارئ، العادي، لا القارئ المتخصص، لأن هذه المقالة كتبت ونشرت في صحيفة يومية، وبالتالي لا يفترض بالكاتب - أي كاتب - أن يقدم نتائجه، دون تطبيقات واستشهادات، مكتفياً بالمقدمة النظرية.. التاريخية، أو السردية..

صحيح أن المتبع لابداع السباب يعرف جيداً الى أي «بقعة» يشير الناقد، لمجرد أن يذكر الريف أو المدينة، وعلاقتها بالشاعر.. لكن الناقد الذي يكتب لجريدة يومية، يفترض به ألا يتصور ان قراء الجريدة هم من المتخصصين بالأدب وبالذات بالشعر، وبالأخص بالسباب، كي يلتقطوا الاشارة النقدية - النتيجة - دون قنوات إقناع عيانية.

وهذه الاشكالية يعاني منها العديد من النقاد، اندين يكتبون في الصحافة ولها أحياناً، من خارج حيثياتها وآلية وميكانيزم التواصل بين المادة والتلقي، لذا تظل رسالة (أو شفرة) الناقد، بعيدة، ومقطوعة عن التلقي..

صحيح أن الصحيفة لا تستوعب التفصيل الكامل.. لكن تثبيت المرجعية، هنا، كاشارة، ضرورة أدائية، وليست ترفاً..

ومع أن الناقد، هنا، يدفعنا الى تفحص شموليات معارف إبداعية، عبر اساء..، كالقاص محمد خضير (الذي اكتشف البيوت المعزولة، والنساء المحملات ببارث الأبناء والأبناء، وعرف المزارات والأماكن السرية، وأماكن البوح ومنازل النساء المعزولات، وكيف استنطق الجدران وحواف البناء والصور الدفينة في الأحياء.. الخ).

والقاص موسى كريدي (وأجواء النجف)، بأزقتها

الخمسينات، وهي المرحلة التي تبدي عميقة التأثير في شخصية الناقد الدراسية وكتاباته، ففي ميدان القصة الخمسينية، يبدو ناقدنا - باحثاً ودارساً ومتقياً، راصداً حريصاً وموضوعياً لجنس القصة العراقية، شغوفاً بها، وتمكناً من الكتابة في عوالمها.

ويميل الى ذات المنهج، بتركيز أكثر على موضوعة المكان، الناقد ياسين النصير، الذي يعتقد ويؤمن بأن قيم الابداع الأدبي تتحدد باشتراكات جمالية عديدة منها «التعامل مع البيئة»<sup>(٢٨)</sup>.

وهو يقدم مقارباته، أحياناً، بطريقة تقربنا من الفهم التاريخي للبيئة، والمكان معتقداً بأن أمام أي كاتب وناقد، وهو يتعامل مع واقعه العراقي متباين الهيئات والأشكال، ايجاد «البقعة» الأكثر احتواءً لأفكاره..

و(اختيار البقعة، هو اختيار لقدراته الابداعية في أن تجعل من مساحة ما ينبوع الذي يولد ثروته).

من هنا فان الناقد يستنتج بأن المتميزين من القصاصين والشعراء، فقط؛ هم الذين فهموا (قوانين البقعة الجغرافية) التي اكتشفوها لهم، وتمكنوا عبر ممارساتهم الابداعية الوصول بها ومن خلالها الى مراتب الخلق البكر، ومجئنا هذا الأمر الى نقطتين أساسيتين، حسب النصير:

النقطة الأولى: هي أن البقعة لا تعني مساحة محدودة، مسيجة بالذات وبالعرف الجزئية، ويتم التعامل معها كما لو كانت جزءاً من العشيرة أو الانتشاء، وإنما تعني في المعيار الجمالي للإبداع: المكان الذي يحتوي قدرأ أكبر من شخصيات وهويات الأمكنة الأخرى، ولن يتم اكتشاف مثل هذه البقعة المكانية إلا بعد مران، فكري مجرب، فقد يكون الحقل الزراعي مثلاً مكاناً مسطحاً يحتوي على عادات وتقاليد واعراف هي غيرها في المكان المدني أو الجبلي. لكن هذه العادات وهذه الأعراف اذا لم ير من خلالها البعد النفسي والاجتماعي للانسان العراقي ككل، تنحسر فائدتها وتضمحل أهميتها وتتحول الى بقعة ثانوية.

النقطة الثانية: هي أن البقعة الجغرافية لا تتحدد بتاريخ معين ولا بفترة معينة، وإنما يمر عليها التاريخ وتمر عليها الفترة فتكسيها عمقها، التاريخ لا ينبع منها إلا متى ما كان قبله تاريخ واضح لها، والبعد النفسي لا يجد له صدى وقوة ما لم يكن للناس الذين سكنوها دور مهم وفاعلية واضحة.

ضمن هذا البعد تصبح البقعة زمنياً متطوراً، وجدلاً يجوي النقيضين وواقعاً يفسر الأحداث ويكسبها هوية.

(٢٨) أنظر مقالته: «البقعة الخلافة» / جريدة الجمهورية / الاربعاء ١٩ تشرين الثاني ١٩٨٦ / صفحة أفاق.

وعاداتها محتويًا البيوت الصغيرة. محسناً إيانا بتلك الرطوبة والظلمة والبلاطات الباردة. الخ.

والقاص عبد الرحمن الربيعي وأجواء مدينة الناصرية. . . هنا، يشير النقد الى «مملكة الجدد» و«القمر والاسوار». ليدلنا على استنتاجاته حول البقعة، معززة بمادة ابداعية معروفة. . . انه هنا، مع الشمولية في الاشارة، والتحديد بالمثال. . . لكنه لم يفعل ذلك مع محمد خضير أو موسى كريدي، بل اكتفى بالتعميم. . . كذلك فعل مع عبد الخالق الركابي في اشارته لبقعته المكانية (بدره)، دون أن يسعفنا بأساء أعماله التي تناولت هذه (البقعة. . .)، وكأننا، نعلم تماماً، ما هي «بدره» وأين تقع - كبقعة مكانية - في نصوص عبد الخالق الركابي، القصصية والروائية. وهذا افتراض خاطيء. . . قياساً الى قراء صحيفة يومية، أو النشر في الصحيفة. انه وارد وطبيعي حين تكوّن مادة ذات المقالة. محاضرة في منتدى أدبي متخصص، ومع ذلك. . . فالبراهين مطلوبة، دائماً. . . في أي نقد، أو تنظير، لأنها أسس الوصول الى الفكرة، وقد أصبحت موقفاً فلسفياً. . .

في حين يسحبنا الناقد عواد علي الى مادة محددة بمثال. . . وهو يتناول موضوعه النقدي - التطبيقي، في الصحيفة<sup>(٢٩)</sup>. ذلك ان الاستنتاج هنا، مشيد على مادة عيانية مفحوصة، وخاضعة للنقاش، والجدل. . . فهو يستهل مقاله، بفاتحة عن تجربة القاص محمود جنداري (في قصصه الأخيرة: القلعة، مصاطب، الالهة، زو - العصفور الصاعقة، عصور المدن) حيث تشكل هذه القصص (انعطافة جديدة في مسار القصة العراقية إن كان على مستوى السرد أو التناص التاريخي الأسطوري. . .)، وهذا الحكم النقدي، الاستهلاكي، يعززه النقد بتتبع التجربة في محاولته دراسة «تقنيات السرد الزمني» لقصة واحدة محددة من هذه القصص هي «زو - العصفور الصاعقة» محددًا مكان نشرها من قبل القاص، (عدد الأقلام الخاص بالقصة العراقية القصيرة) وان كان غير دقيق في تأشير المرجعية، تاريخ النشر، رقم العدد (١١ - ١٢) السنة الثالثة والعشرون / تشرين الثاني - كانون الأول (١٩٨٨).

(وقبل اللولج الى عالم القصة الزمني للتعرف على ملامحه، والامسك بإشعاعاته الروية)، يقف الناقد عند «الاشكالية الابداعية التي فجرها النص وكذلك النصوص الأخرى، داخل الجنس الأدبي الذي يحتويه فن القصة الذي يمتلك رصيماً حضارياً متراكماً يتمثل بالسياق، هذا العنصر الذي يسميه

(٢٩) أنظر: مقاله «جريان الأزمنة في «العصفور الصاعقة» / جريدة الثورة / العدد ٦٩١٣ / الثلاثاء ٢ أيار ١٩٨٩ / ص ٧.

(جاكوبسن): الطاقة المرجعية التي يجري القول (الخطاب) من فوقها، ويحال إليها القارئ كي يتمكن من ادراك مادة القول وفهمها. . . فاذا ما عرفنا ان السياق المؤلف للنص القصصي يحتمي بمجموعة من المسلمات البنائية التي تؤسس الهيكل الفني لذلك النص، ويتواطأ مع ذائقة القارئ ويخضع لاعرافه القبلية التي سنهنا التقليد، فان هذا النص «يقوم على مبدأ المغايرة الكلية» لأنه لا يحتمي الآ بنسقه الخاص به، وشفراته المشكلة من عجينة تاريخية وميثولوجية، مؤسساً سياقه الجديد، متحدياً ذائقة القارئ المتكلسة، مهشماً اعرافه ومنظومة جهازه القرائي، مانحاً اياه حقه المستلب في الاستنطاق، والنقض، والتفكيك، واعادة البناء، وصياغة المدلولات التي ترشح عنها دوال الخطاب (تناول الناقد عبد الله ابراهيم قصة «القلعة» للجنداري في دراسته: تناص الحكاية في القصة العراقية / المنشورة محلة الأقلام العدد ١ - ١٢ الخاص بالقصة العراقية القصيرة / ١٩٨٨).

وجواد علي يتهازل، أسلوباً ومنهجاً، مع عبد الله ابراهيم، في تناول احدي قصص محمود الجنداري، ولكنه يقدم مقاربه النقدي في صحيفة يومية. . . وهكذا يتناول الزمن السردى. . . الزمن الاسطوري، في هذ القصة، كاشفاً نسيجها، محللاً علاقاتها الزمنية، وتقنيات السرد مشيراً، بالتفصيل الى المقاطع ووقوعها في صفحات المرجع. . . مقدماً تطبيقاً، متأنياً، للنص. . . مشبعاً اياه، بالملاحظات النقدية، والاستنتاجات، مثل توصلاته عما أفضت به بعض العلاقات الزمنية الخالية من الضوابط المنطقية في القصة، على وفق ما قدمتها ذاكرة السارد، الى جملة من الظواهر التي اتسم بها البناء الفني والدلالي للقصة:

- البناء المتداخل للحدث.
- تجانس حلقات الخطاب من دون وجود فواصل تعزل مستويات القص.
- تشظي المبني الحكائي، ونزوع السرد الى الانفكاك من أسر الحبكة الدرامية.
- استغناء النص عن الشخصيات المحورية التي تهض بوظيفة الفعل من بداية الحدث إلى نهايته.
- عدم ارتكاز النص على قيمة جوهرية يمكن تعيينها أو القبض عليها.
- وهكذا تمكن (عواد علي) بجديّة نقد من الامسك بالنص، وتقديمه لقارئ الصحيفة بوعي تحليلي. . .
- ان النقد الجاد النادر في صحافتنا، هو الذي (يكمش) النص ويسيطر على حدوده، بل ويسطر له حدوده. . . والذي يقدر فهمه للشكل. . . يحفر في المضمون وتقنيات

الاسلوب وآلية الكتابة، آخذاً بالاعتبار قارئ النص في الصحيفة، باتجاهيه: القارئ الاعتيادي، والقارئ المتخصص (وأعني به قارئ الصفحات الثقافية بخاصة، ومن الأدباء والمثقفين، بوجه أخص).

وقد لجأت الصحافة العراقية الى تعميق مسيرة النقد في الدعوة الى المشاركة الفاعلة في رصد النتائج الابداعي والكتابة عنه . . .

ونستذكر هنا ما طرحته صفحة «ثقافة» في جريدة الثورة من سعي لمشاركة نقدية واسعة حيث إرتأت (ضمن خطتها) للاسهام الفعال في اغناء الواقع النقدي، أن تفتح باباً تحت عنوان «قراءات نقدية» حيث تسلط الضوء بكثافة على بعض الأعمال الابداعية الجادة من خلال وجهات نظر نقدية متعددة، مما يغني العمل الفني بمفاهيم عميقة وبأفكار قد تثير الجدل . . .

وقد بدأت الصحيفة بالفعل، أولى خطواتها في توجيه الدعوة للنقاد محمد الجزائري وآخرين لنقد ديوان «سعادة عوليس» للشاعر سامي مهدي<sup>(٣٠)</sup>. وتم نشر مقالتنا النقدية لهذا الديوان مفتحة لتلك الفعالية الثقافية . . .

هنا، النقد صار نصاً ابداعياً مجاوراً للنص الشعري، انه لم يكتب على وفق الأسلوبية التقليدية، اختزل الاشارات، ووقف عند النص محلاً:

(سعادة عوليس هو - الديوان - عبور الى التراث القصصي، شعراً، بين هلالين، الأول «عوليس» الرواية (جيمس جويس)، الثاني «معنى» العوليسية، في فتي الحرب المقاتل، الشاعر، صاحب التجربة . . .

التناص، هنا، لا يخلق انفتاح أفق على «المحلي»، من موحى مفردته، بموازاة ومجاورة، . . . مع «العالمي» بموحى جوهره، فنبأ . . . لكنه ليس مقارباً متماثلاً، أو متطابقاً، بل هو يسير في خط أفقي آخر. وفي توجه رأسي يحفر بأرضنا؛ أرض تجربة الشاعر سامي مهدي (المعرفة / الحياتية).

اننا نصادف، بطبيعة الحال، أنفسنا، أو مثيلنا (بمعنى الشمول) (المواطنة العراقية) في النص الشعري لسامي مهدي، وهذه «الصدفة» تستند على بند فلسفي: الأدب، هنا، أصبح لاحقاً لحقل وقائع، . . . وهو حقل قابل للدرس من خلال «اللغة» و«الخبر» .

هنا، أقف عند «سعادة عوليس» (عنوان الديوان)، مستهلاً لقول، لخطاب، يحتوي إشارتين:

(٣٠) أنظر: جريدة الثورة / العدد ٦٧٦٠ / الثلاثاء ١٩٨٨/١١/٢٩

«سعادة عوليس» السيط الغني: ان الرفاق شقائق مبتوء- بي را.ي العراق / محمد الجزائري / ص ٦

(سعادة): وهي حالة عاطفية/ وجدانية، تتحقق في الفعل الإنساني (المشاركة في القتال، المشاركة في مسك الأرض، الدفاع عن الوطن بمعناه الشمولي حضارة وأرضاً وقيماً . . الخ).

(عوليس): الاسم، المحدد، وموحاه الرمزي، الكنائي، وهو (العنوان) موحى خطاب شعري يكتنز بتفاصيله متن الديوان .

سامي مهدي الشاعر يخرجنا من حالة عوليس السابقة (إحباطاته عند جويس) إلى (سعادة خاصة بمقاتل عراقي، وليس بغيره .

و(مصادفة) أنفسنا، مع إشارتي العنوان، تحيلان موضوعنا إلى «أوراق مقاتل» (القسم الذي يحتل الصفحات ٩٣ إلى ١٠٣ من متن الديوان) كمسند . .

ويستمر المقال، يتعمق سير التجربة، يسر غورها، محدداً عينة من الديوان، كمسند، بعد أن يقدم الفرشة الأولى التمهيدية، استهلالاً على الاستهلال (العنوان):

يحتوي قسم «القصائد القصار» على: تدخين، ليلة باردة، الشقائق، إنذار، هجوم، سلام، إجازة . . . والشاعر، هنا، يرتب «أوراق» مقاتله، على نحو يدفع إلى «سعادته» حين تبدأ هواجسه، في إطار يوميات مروية قصاً مكثفاً، في سياق المبنى الحكائي لكل مقطوعة، وكأنها في تراصفها، وحدة موضوع، تشكل (كامل) «الأوراق»، لكنها (ظاهرياً) فقط تشكل هذا (الكامل، داخل بنية ديوان - مجموع شعري)، أما في الجوهر فتخرج من (الكامل) افتراضاً، إلى مدى أرحب، يكون فيه (الكامل) ناقصاً! . .

لأن (الأوراق) لا تنتهي عند (الإجازة) عملياً، بل تنمو داخل وعي المتلقي، لما بعد حالة السلام، وذلك أحد الشروط الصارمة في قصائد سامي مهدي، . .

إن القصيدة هي ليست (خبرها) ولا (لغتها)، حسب، بل هي امتدادها في وعي المتلقي، قدرتها على الاشتغال بين تلافيف عقله، بعد أن اشتغلت بين يدي صانعها (مبدعها - الشاعر).

وسامي يلجأ إلى إغناء تقاليد سرد، والوصول بها، إلى كثافة عالية جداً مؤسساً مبناه الحكائي في الشعر على هوى قصة قصيرة جداً هي، (في الواقعة)، نقطة حياة، أو جزئية من (واقعة)، بذلك ينمي (الواقعة) من شكلها (الحياتي/ الواقعي)، إلى رتبها الشعرية، يعلو بالواقعي إلى مصاف الفن، يخرج بخبرة (الواقعة - اللقطة) إلى حيز الشعر، باقتصاد لغة، وتشذيب روي، . . إنه ضد (الكلام) ومع (اللغة)، ضد الفضفضة الروائية، ومع الروي المقتصد، الموحى، المشير، وبلغته بسيطة . . لكنها مدروسة، ليست

رغباته) وتمرده (على الأوامر)، واشتهائه التعويضي عن حرمان (يشعل سيكارتين معاً).

(واقعة) أو (خبراً): مقاتل يدخن لحظة تحريم التدخين، لكن سامي مهدي، بقدرة اكتفاء لغة، وثقة روي، نفتح الحالة باختصار، هو بنفس المقدار (عجالة) مقاتل وهو (يدخن) في الموضوع، الحالة الشعرية تطابق الحالة الحياتية، ذلك التدخين ليس استرخاءً، ليس ترفاً، ليس تدخيناً في منزل أو مكتب، أو صالة راحة في قاعة موسيقى أو أوبرا أو مسرح، .. إنه (تدخين) الضرورة، ..

قاموس بسيط لألفاظ معروفة، لكنه قاموس ماهر غني بالظلال والموجيات، ليشكل (مختبر) تجربة، سرّدت قصاً - شعرياً، ولم تستخف بشعريتها، بالكتابة، بأدبيتها، .. إنها خارج (الكلام) إذاً..

هنا توالج زمان ومكان، أحدهما بالآخر، الزمان غير مسمى / المكان غير مسمى، الجندي / المقاتل / غير مسمى.. لكن شيئية ذلك الجمع كله، توحى بمسمى خارج التسمية، بمكان وزمان مرهون بحالة المقاتل: ذلك ما نضحت له القصيدة بالموحى، وليس (بالاسم) المسمى، وتلك ميزة حدثية، أيضاً، تشكل واحدة من صرامات شعرية سامي مهدي.

وهكذا... قدم تلك المتواليات، المتقابلة، لكن المتناغمة مع بعضها (أنا والبرد والليل والبندقية)، مشدودة بواو العطف الذي يقوم هنا، مقام حصانة الأمان لتلك الموجودات، والتحامها (من): (أنا)..

ثم.. في السطر الثاني يقدم مطالبه أو رغباته: (الحنين إلى امرأة، وفراش، وأهبة منزلية) تماماً مثل (كافات الكسائي) التي تبدأ بـ (لكن) وتنتهي بـ (الكف الناعم) أو (كيس النقود) أو الكميته.. إنها أيضاً رغبات!.. وهي أيضاً موحى استلاف موروئي، عالجه شاعر معاصر على وفق رغباته الذاتية، في اللحظة الحياتية واللحظة الشعرية..

في «الشقائق» (وهي قصيدة مقيدة أخرى)، يقدم الشاعر سامي مهدي حالة نقدية (انتقادية) داخل بنية النص، لكنها بقدر ما تبدو مضمرة، فهي معلنة:

«هل في السواتر/

هل في الحجابات/

متسع للنفاق..؟»

هذا السؤال (الخاص) هو، أيضاً، جسر مفتوح على تأويل..

لنقرأ معاً «الشقائق»، كيما نصل (معاً) إلى هذه الدلالة:

سهلة، في صياغتها، رغم تلقيها السهل (ظاهرياً)، إنه يعبر حاجز البديع والزخرف الكلامي، ثابت القناعة والقص ضد المكابرة السلفية - التراثية، ومع استلاف تراث تجربة نلقاها ممتدة منذ شعراء المعلقات (الذين، هم، قصائدهم، في التجربة)، وليس انتهاء بهنري ميشو ويانيس ريتسوس.

وعبر «اليومي» الذي يبدو اعتيادياً، ولكن بصناعة فن، يقدم لنا الشاعر تركيبة «أوراق مقاتل» في «سعادة عوليس».

ثم.. كي تكون مبررات النقد واضحة وعيانية، ضميرياً، وبحثاً، ونقداً، ونشراً إعلامياً (الإعلام، هنا، عن جوهر الشعري، عن شعرية النصوص) يلجأ الناقد إلى وضع النماذج المنقودة، عياناً، على بياض الصفحة.. في الصحيفة اليومية، ليحللها ويشغل عليها تطبيقاً وتقويماً على وفق منهجه، وتحت أنظار القراء:

#### ■ تدخين:

«أنا، والبرد، والليل، والبندقية

والحنين إلى امرأة، وفراش، وأهبة منزلية..

وطويل هو الليل،

والبرد يشتد بي

فأخالف كل الأوامر..

أشعل في السر سيكارتين معاً

وأعب دخانها..

وأفتش في علبتي عن بقية..»

الناقد، هنا، يختار قصائد واضحة، بليغة، وبسيطة معاً، كي تكون في مستوى فهم المتلقي، قارئ الصحيفة، لكنه يشتغل عليها، ليظهر قيمتها، فعلها الدينامي / الحركي، (حركيتها) داخل بنائيتها،.. وبذلك، يكشف عن الجمالي فيها، فيسهم في توصيل فن الشعرية داخل النصوص تلك، إلى قارئ عام، وليس - فقط - إلى قارئ متخصص. كما أنه يدفع بالنص الشعري في مجاورة نقدية شفيفة، إلى قارئ يستدوق جمالياته، وبالتالي يخلق (الناقد)، عبر نصه النقدي، ونصه الشعري المنقود، حالة من التدوق الفني، ومعيارية تدوق، ينفذ من خلالها إلى عقل المتلقي، ليحوّله باتجاه النص الشعري، انحيازاً وتفهماً..

لنتبين كيف عالج الناقد هذه القصيدة القصيرة، نقدياً، في الصحيفة:

يقول:

(انتهت القصيدة - المروية..)

قصيدة نصف الصفحة - الصفحة (إذا استطلت قليلاً)، لكنها قصيدة (الومضة)، (اللحظة) التي - في الحياة اليومية - شكلت (لحظة تنوير) لحالة البطل / المقاتل، رغباته (بعض

## ■ الشقائق :

«وفي ليلة من ليالي الربيع الندية  
فكرتُ أن الشقائق مثل الرفاق  
وان الرفاق شقائق ميثونة في براري العراق  
وقاومت في النفس كل الهواجس . .  
كل المخاوف . .

ثم احتكمت إلى القلب،

هل في السواتر . .

هل في الحجابات . .

متسع للنفاق؟ . .»

(وفي) هي (الواو بخاصة)، استمرار روي، ثم (الربيع)  
المسمى، هنا، هو امتداد «الشتاء» السامسي، في «ليلة  
باردة» (القصيدة القصيرة التي سبقت الشقائق في الترتيب،  
حسب نشرها في الديوان / وأوراق مقاتل . .)

هنا «الإلفة» هي الناتج،

وهنا «السؤال» هو الحصيعة:

و«النفاق» هو المحذور،

إنه يقدم (النموذج): الرفاق شقائق .

ويقدم (مضاده): النفاق . . ، الذي يشوه النموذج .

لكن الشاعر يجزم، . في الحالة الطارئة، لأنها ليست  
النبي، وليست الأصالة، وليست الخاصية النضالية، النفاق  
هو حال: غريبة، مرضية، ولا يتمناها الإنسان صفة لأي  
كان ممن يجب . . فكيف تكون وسط تلك الشقائق؟  
إنه يرفضها، مضمراً . . ، وعبر السؤال معاً .

وتلك حيوية الحركة داخل أسئلة الشعر، إنه يدخلنا في  
دينامية فعل لا يقف عند حد القصيدة بل يدفع إلى أبعد،  
وأيضاً بلغة زاهدة، زهيدة، نظيفة أخلاقياً - لأن «الانتقاد»  
هنا ليس هذماً، إنه ليس ضد (الضد)، لكنه إشارة محبة إلى  
محبية، رفاق، شقائق وليس إلى أعداء . . إذا . .

وهنا، أيضاً، يجلينا الشاعر إلى بند تنظيمي، هو، من  
صميم فلسفة بناء المناضل: (النقد والنقد الذاتي).

ويستمر الناقد في تناوله القصائد القصار تلك من «أوراق  
مقاتل» القسم المتميز بقصر قصائده، في مجموعة الديوان:  
«سعادة عوليس»، واضعاً لغة تناول، بقدر ما تحلل وتنير  
النص، فهي مشحونة بأدبيتها، وبالتالي، بوضوحها ودقتها  
وموضوعيتها، ومساحتها المحدودة المناسبة للنشر في وسيلة  
إعلام عامة، وتلك خصائص مهمة وأساس في النص  
الصحفي: مقالة، خبراً، تعليقاً، تحليلاً، دراسة، تحقيقاً  
صحفياً . .

فالنص النقدي، هنا، لغةً وأسلوباً، إنجاز إلى جوهر  
خصائص «الإعلامية»، لكنه حافظ على خصائص جوهر

وشكل «العلمية»، حتى في تقديره للمساحة التي يحتل من  
الصفحة الثقافية، وبالتالي من الصحيفة . . فقد احتل ما  
يقارب خمسة أعمدة رفيعة الميجر، وبارتفاع ثلثي الصفحة  
لكل عمود، ليترك المجال، بصرياً، وتنوعاً، إلى ثلاث مواد  
أخرى، تدخل نسيج الصفحة وتسهم في فضاء القراءة . . مع  
رسم تخطيطي لرسام الجريدة جاور قصيدة منشورة في ذات  
الصفحة .

والنص النقدي، أيضاً، خفف من ثقله على قارئ  
الصحيفة، بعنصر التشويق والجذب إخراجاً، فقد سبقته  
مقدمة «ثقافة» حول منهج وخطة «قراءات نقدية»، مع صورة  
شخصية للشاعر المبحوث ديوانه (سامي مهدي) وصورة  
أخرى مقابلة لصورة الشاعر، لغلاف الديوان المبحوث  
(سعادة عوليس) وكان عنوان النص النقدي مركباً من  
عنوانين، عملياً، الأول يعرف بالموضوع مباشرة: «سعادة  
عوليس»: البسيط الغني (على عمودين) عرضاً، وبحجم  
متوسط وخط هاديء غير حاد ككتلة . . وهو عنوان لا يقبل  
التأويل واضح المعنى في الحكم والرأي، كما أنه يمهّد لعنوان  
آخر كبير اتسع - عرضاً - ليمتد على مساحة الأعمدة  
الخمسة»، وبارتفاع ملفت للنظر، وسمك متروس لونياً، إنه  
«المانشيت» الرئيس، ونصه كئاثي: «إن الرفاق شقائق ميثونة  
في براري العراق»، ويقدر ما ينطوي هذا العنوان على تأكيد  
حقيقة، وعلى خبرية، فهو موحٍ إلى أبعد، يثير التساؤل: ما  
هي علاقة هذا العنوان - النص، بسعادة عوليس (الديوان/  
أو المجموع الشعري)؟، ونذكر بعدئذٍ، أن عنصر التشويق  
في العنوان يوصل إلى الاقتباس، فهذا العنوان هو سطر من  
قصيدة «الشقائق»، إذاً فهو يلح لهوية فكر «الشاعر»، أو  
«النص المنقود» وبذات الوقت يخلق جدلاً في سؤال: هل هو  
بمشابهة «قول» عام قريب إلى «الحكمة» أو «الحقيقة»  
الموضوعية؟ في الجملة الاسمية «الرفاق» اسم «إن»، وفي  
«شقائق» خبرها . . ثم في الاستطراد الخبري التوضيحي .

(الصفة): «مبثوثة»، والمكانية المحددة الواضحة: «في  
براري العراق». آنذاك استكمل النص النقدي شكله  
وجوهره، وشكل رسمه (صورته) على بياض الجريدة،  
حسب قياسات ومقاييس الصحافة اليومية: مادة وإخراجاً،  
وفناً، ووسيلة تعبير، وإعلاماً . .

إذ مهما بلغ عمق المادة النقدية وجديتها من إعلاء، فهي  
«إعلان» عن أثر، . . (الأثر الفني: شعراً، قصة، رواية،  
مسرحة، أو لوحة . . أو شريطاً . . (الخ) و«إعلام» عنه،  
تعريفاً وإشارة أو تحليلاً . .

هنا يندمج «النقدي» و«الصالفي» في (نص) ليس هو  
النص - المكتوب بذاته، بل (النص - المنشور) في الصحيفة،

فالنص المكتوب يظل مضمراً، غائباً، في غائبه الذاتية، قبل أن يتحول إلى ماهية عامة (عند النشر).

نحن هنا كأننا أمام نصين نقديين:

الأول: هو نص الناقد بذاته.

والثاني: هو نص الصحيفة، بشمولية أهدافها، كتبه الناقد لها. ربما يتحول هذا النص ذاته إلى فصل من كتاب، إذ ذاك يكتسب سمة أخرى ووصفاً آخر، مهما اتسعت رقعة نشره. . . فهو نص يتم اختياره وينتقى من قبل قارئ متوجه، قارئ نوعي، . . في حين يكون (النص المنشور) مفروضاً على قارئ عام وقارئ نوعي معاً، إنه نشر ليس باختيار قناعاته أو التأثير عليه باتجاه الانحياز إلى النص الشعري، وضمن آلية إعلام وهدفية معاً، ورقعته الواسعة (معروف أن عدد قراء الصحيفة يفوق عشرات المرات عدد قراء الكتاب بحكم عدد النسخ المطبوعة من الجريدة، والتي تصل إلى ربع مليون نسخة يومياً بالنسبة لجريدة الثورة، مثلاً. . .)

ولأن الناقد في نصه عن «سعادة عوليس» لم يكتب بالقصائد القصار، (أوراق مقاتل)، وإن كانت قد أخذت جل الاهتمام، لكنه ربطها مع القصيدة الأم التي منحت الديوان عنوانها، فقد أصبحت «أوراق مقاتل»، إذ، - حسب الناقد - في بعض وحداتها أو في مناخها «سعادة» أخرى تضاف إلى «سعادة عوليس»، كونها تحققت عبر تقنية شاعر متمكن حقق ما يميز، في منجز:

- لغة مقتصدة.

- متحقق التجربة في المتحقق الشعري.

- شكل حساسية، وذائقة لغة.

- بنية مؤسسة على قص، السرد مكثفاً جداً. . .

- تواشع وتوابع بين زمان ومكان.

- واقعة الواقع، داخل بنية شعر (فعل شعري).

- الأوراق تضم، رغم وضوحها التام، وجهوريتها.

- توثيق ظرفية، لكن عالية الحساسية وليست تقريراً.

- دليل هيمنة على «اللغة»، وهيمنة على «التعبير» وهيمنة على الأدوات، بألية شعر مقتدرة، وليس إنقياداً لها. .

- الحقيقة هي ما يتحقق، وكان ذلك في الشعر (معنى ودلالات).

- بلاغة بساطة، حد أن أصبح البسيط غنياً، وليست بساطة خبرة.

- اليومي، المؤلف، أصبح شعرياً. . .

- بفيوضات موحى، وليس باستسهال قراءة نمطية،

- بامتداد أفقي ورأسي، معاً، وليس بتسطيح.

- بوحدة عضوية بين «الوحدات» الصغرى: الأجزاء

تشكل الظاهرة - بمعنى بنية مؤسسة على بنيات (وحدات)، لكن في علاقة بدل، وليس تراكماً شكلياً.

- إنها: البسيط الغني والبسيط الغني، معاً. . .

و. . .

تعطي، إذ، «سعادة عوليس» سعادة للنقد، وللصحافة. . .

حين تتحول إلى وحدة عضوية من وحدات بنيتها العامة في ذلك العدد. . .

هنا خصائص اندمجت ببعضها، أصوات «الشعري» و«الصحفي» و«النقدي» في آلية نشر. . .

وتلك مهمة أساس، من مهمات النقد والصحافة، (أو: النقد في الصحافة)، بتوحدهما، لا بافتراقهما، بتوير النص، لا بإزاحتة وتعتيمه، بحضوره في البيت الصحفي، لا بهجرانه. . . بوضوحه. لا بغموضه. . . أسلوباً ومنهجاً ولغة، . . . ثم في إثارته الأسئلة، التي تجيب عليها الصحافة عادة: لماذا، أين، كيف، متى، . . لأن النقد في الصحافة، خطاب: يثبته مرسل إلى مستقبل، بواسطة حامل، هو الصحيفة، ومادة النقد، نصه، هي المحمول. إنه نظام داخل أنظمة.

وهو يشترك. . . في أسبقية الأسبقيات مع اللغة؛ إعلامياً، ب: الإقناع! . . أو هو يسعى إلى ذلك. . . بجاذبيته، بغناه، بصياغته، لأنه أيضاً يحمل صفة من صفات الإعلام، كونه ينطوي على «المعلومة» ويحقق «الاتصال» مع المتلقي. والاعلام، مصطلحاً، كما هو معروف: مزيج من إتصال وCommunication ومعلومات Information، لأن النقد، يوضح. ينير النص، وينير عقل المتلقي، معاً. . . كما هو دور الصحافة، ودور الإعلام عموماً. . .

فالنقد، في الصحافة، حين يكتسب مميزات قوة الاتصال، يصبح - نوعياً - إعلامياً، بحد ذاته. . . ويصبح النص المنقود، (مادة الإعلام). . . في إطار مادة الصحيفة.

من هنا نرى إلى هذه العلاقة الجدلية، المتأخية معاً، بين النقد والصحافة، وهي ثنائية عمرت البيت النقدي، وأرست أركانه، منذ البدء، قبل أن يتحول النقد عن الصحافة، وينكفيء على ذاته في بطون الكتب، أو محاضرات الأكاديميين، في المحراب الجامعي. . .

الصحافة تجعل النقد، أيضاً، مادة جماهيرية، مادة شعبية، كلما استطاعت أن تقربه إلى أوسع قاعدة من القراء، وبالتالي تسهم في إشاعة «اشتراكية الثقافة»، و«اشتراكية النقد». . . وهو، معنىً، مجازي، هنا. . . وليس طبقياً! . .

وهكذا نجد تشابك الحقلين: النقد/الإعلام. . . فيما

.. لكنه، في كل الأحوال، لا يتنازل عن يقينه، وخصائصه، وعلميته... .

محمد الجزائري  
بغداد

= الأفعال ظلم ومغالطة. وسوء تصرف وتجاهل للحقيقة وجور على العلم؟ لم تقتل المتنبي - مثلاً؟ ونقتل نجيب محفوظ؟ ونقتل الأحياء بينما والأحياء على رغم الزمن؟ لم؟ وكيف؟ لقد قتل الزمن صاحب الحكايات الشعبية، وأصحاب الأساطير، فنحن نصول ونجول في تبنينا على قاعدة (وإذا ما خلا الجبان بأرض) فلماذا؟.. وكيف نقتل المتنبي ونجيب محفوظ؟ لقد نادى رولان بارت طويلاً بقتل المؤلف ثم عاد رولان بارت ليكتب عن رولان بارت، وعاد صاحب الرواية الجديدة الان رولان بارت ليستغل السيرة الذاتية لأن رولان بارت، ليس صحيحاً أو ممكناً - في النقد - أن نقتل المبدع أو أن نقتل التاريخ، ولكن المهم أن تتسألك فلا تدع المبدع يقتلك، ولا تدع التاريخ يصركك).

ويتساءل مجدداً:

- (ثم هل (الفردية) هي الأساس في (الإنسان) أو (الاجتماعية)؟ وإذا كانت الفردية أساساً فمعنى ذلك أنك ضد أي مبدأ يجمع بين الإنسان في أي مفهوم من مفهومات المبادئ، وعليك حينئذٍ - ان كنت شهياً - أن تعلن (فرديتك) صراحة ولا تلوذ افتعلاً بحيمة المبادئ - وإذا تركنا كل شيء، وسلمنا - معك - جدلاً بكل شيء، فأين أنت من (المذهب)؟ وأين شخصيتك؟ وأين مالك مما لهم؟ أين رأيك في التكوين؟ وأين أصالتك في الرأي؟

ثم سه الطاهر إلى تعليق للدكتور محمد علي الكسي على كتاب ألفه الدكتور الهادي خليل - بالفرنسية - بعنوان (المعنى والاستمتاع) أقامه على (أندريه جيد) في قراءة (سيمولوجية) ممارسة (التناص لإظهار نص جديد).

معرفةً بالدكتور الكسي (من تونس - عرف النبيويات جيداً، وعرض الأطراف منها في مجلة عربية هي مجلة (العرب والفكر العالمي - العدد الرابع، خريف ١٩٨٨ تنبني هي وزميلتها (الفكر المعاصر) الاتجاهات النبيوية على وجه من وجوه الاستماتة وكأناها الوجه الآخر للوجه القومي الذي تريد أن تعرف به) ثم ينقل الدكتور الطاهر سطوراً مما انتهى إليه الدكتور الكسي - علماً أن صدر الكسي يتسع لتعدد المناهج وان وعيه متصل بالاتجاهات النقدية الأوروبية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها لا ثراء النص العربي أو الغربي.. .

- يقول الدكتور الكسي:

«ما دام المهم في (النبيويات) ليس النص في ذاته سل الكيفية التي يقرأ بها لا يمكن أن تكون هذه القراءة بريشة على حد تعبير التوسير... .

تنشره الصحافة من نقود، ومن الصعب فصل هذه الوشيحة عن نفسها... . إنها اتحاد مصير، قد يتنازل فيه (النقد) عن بعض أودية تعاليه، أو كبرياء أكاديميته حين يبدو واضحاً، متواضعاً، في حرم الجريدة اليومية، التي تدخل كل بيت،

وهذا نموذج مما نشرته الصحافة من رأي ورأي آخر حول «النبيوية» - مثلاً - ينطوي على نقد حاد لتطرف الناقلين لها حماسة وفعلاً وممارسة... . وهو رأي لكاتب تقدمي، بعد أن عرفنا رأي غيره. فقد أقام الناقد د. علي جواد الطاهر مقالته «عن النبيوية وما لف لفها... .»

النبيوية وما لف لفها... . على تعليق كتبه الدكتور محمد الكسي، منتهياً به إلى:

رفض هذا الحساس المهووس من قبل البعض للنبيوية، أو للنبيويات (التي يدخل) في صيغة الجمع بعده كل ما شاع من مصطلحات احتلت (النبيوية) (النقية) منها مكان الشهرة، ثم جاءت التفكيكية. وبين هذه وهذه ومعها: السوسيرية والشكلانية والسيمولوجية... الخ. إذ - كما يؤكد الطاهر: «ولا بأس بالعلم بها، وتبين فائدة ما هنا أو هناك من أسسها أو شعبها... والعيب كل العيب قيوها كلاً، والحجاسة إليها، والدعاوة لها... فلذلك غير معقول وقد يدفع الى أنواع من الشكوك، يحسن أن يغني المرء عنها نفسه أو عقله أو غرضه في الحياة».

ويناقش الدكتور الطاهر ما تختص به (النبيويات) من مواجهة النص الى موت المؤلف الى لذة القراءة. على أن النص معزول تماماً عما حوله، وبعبء تماماً - كذلك - عن صاحبه،.. والقارئ (الناقد) هو المالك المطلق للنص، فهو في حوزته وطوع تصرفه في نفسه... يرى فيه ما يريد ويحمله غيره، لا يريد ويتعد عنه كي يتساءل ليحنيه متعة منبثقة من ذاته وفرديته، ولا يهم الآخر أو الآخرون.

(هذا أحص ما في الأخص) وعنده يقف د الطاهر طويلاً، متسائلاً في البدء:

- فهل تراه سليماً؟ وهل تسمح لنفسك ناقداً - بالركض وراءه وتتحمس له وتاعو إليه... هل أنت في خدمة الحقيقة، وخدمة أحيك الاسان؟ وهل تأمن شكوكاً حولك إذا اتضحت دوافع المجتمع الغربي الرأسمالي الى ظهور النبيويات، وأمكن أن تلمح دوافع العربي الرأسمالي المستفيد منها - قصداً أو عفواً -

(ومن ثم فهو مرتاح إذ تنتقل إلينا، وقد يتعدى ارتياحه الى وسائل أخرى لا يعدها من كانت إحدى عينيه على مصنعه وما يصدر، والثانية على الشرق العربي وما يستورد بها) ويستطرد الطاهر بأسئلته:

- (ألم تسأل نفسك: لم تعزل (النص) عزلاً تاماً عن سياقه الذي هو جزء منه؟ لم تقتل صاحب النص ونعده غير موجود وهو موجود؟ لم تحتاز النص وتنفرد به؟ أليس في أي من تلك =

[وذلك يعني أننا] نعرف أنه مهما اجتهد القارئ ليتخلص من النص وينسفه، ومهما حاول قتل كاتبه، فإنه من البلاهة بمكان أن نعتقد بأن النص مجتث من سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي بوجه عام. . . ومهما أعلى القارئ من شأن الذات في عملية الفهم والتفكير فهي دوماً تعيش ارتهاًناً مؤسساتياً سواء كان دينياً، اجتماعياً أو سياسياً هل نقول إن القراءة السيميولوجية لا تملك وجهة محددة أو نهاية معروفة؟ إلا يؤدي التقسيم أو التفكير بلغة دريدا الى خطر الضياع في السؤال حين نعتقد أننا نهدم الانساق الشمولية، هل هي عودة جديدة لحمى اللاأدرية التي تغيب الفعل المعرفي باسم البحث عن المعرفة؟ ان القراءة السيميولوجية تقدم نفسها إذا توقفت عند الابداع الفروسية (القارئ) أو عند إنتاج نص متعة، ما لم تبحث عن رؤية شمولية للعالم والانسان، أي رؤية تضم الآخر ولا تتناساه، فلماذا تصر على أن الآخر هو الوعي الذي يختزل الذات. .

ان استعمال جهاز من المفاهيم توافر في الغرب، لا يكون

نافعاً إلا متى نبهنا بعضنا لشروط الموضوعية التي ولدته، فلئن كان الاختلاف، والفواصل والغيرية، إفرافات لمجتمعات الاستهلاك، فهي ليست بريئة من الأيديولوجية الرأسالية التي ترفض النظر (للمجتمعي) على أنه (وحدة) فتعلي من قيمة الفرد، ومن قيمة وقوفه أو هروبه من المشاكل المصرية من خلال تضخيم همومه اليومية، فتقطع بذلك علاقاته مع الآخرين ويسقط في مطلب المصلحة الضيقة ( . . . ) فان كان لذلك بعض المصادقية في المجتمعات الغربية، فإننا نتعامل مع مثل هذه التيارات بحذر، فنحن ما زلنا نعاني عمقاً عقلياً» أ. هـ ويعلق د. الطاهر على مقولة د. الكبسي: إننا نتعامل مع هذه التيارات بحذر. . وهذا أقل ما يجب ومنتهى (التساهل) فبالحذر نميز الخبيث من الطيب والغث من السمين ونرتفع عن مستوى المعزى التي تحمل في مؤخرتها إلية الحروف! . . حين يوجد حروف وتوجد له إلية (وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون).  
انظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٩١٥ / الخميس ٤ أيار ١٩٨٩ / ص ٧ (ثقافة).

## روايات يابانية

### \* التاريخ السري لأمير موساشي

تأليف: جونيتشيرو تانيزاكي

ترجمة: كامل يوسف حسين

مؤلفات يوكيو ميشما

### \* البحار الذي لفظه البحر

ترجمة: عايدة مطر جي إدريس

### \* عطش للحب

ترجمة: محمد عيتاني

### \* ثلج الربيع

ترجمة: كامل يوسف حسين

### \* الجميلات النائمات

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: ماري طوق

### \* حزن وجمال

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

### \* علمنا أن نتجاوز جنونا

تأليف: كينزا بورو أوي

ترجمة: كامل يوسف حسن

### \* امرأة في الرمال

تأليف: كوبو آبي

ترجمة: كامل يوسف حسين