النقد والصحافة

محمد الجزائري

«. . منذ أصبحت الريح صاحبتي
صرت أبحر مع. .
كل ريح»

* * *

١ ـ مداخلة الأسئلة:

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

يتشبع بالأسئلة. . ،

أو يعانق المساءلة. . ،

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 ـ الإعلامي، وهو. . كيان الإفصاح اللسانيّ فيها عَبْرَ حركيّة الخطاب النقديّ التي تتخلّق داخل إنارة ذاته أولاً كجوهر، ثم إنارة المنقود (نصّاً 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 السيّار، 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 والتنبؤ، من شمائل وسمات النقد الكاشف، المستقبلي، الذي يفتح نافذة لذائقة مضافة. لفهمٍ، أو كيفية فهم النص، وقراءته. . إنه يضيف للقارىء مهارة تعلّم، وكيفية حرفية للوصول إلى جوهر النص الإبداعي، قصة، قصيدة، رواية. . الخ، يفتح نافذة على أفق إبداع مضاف لمنشيء النص. .

هنا يلتقي مع التحليل والاستقراء، في الصحيفة، الذي يؤسس ـ عبر المقالة ـ 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 ـ في الكتابة الصحفيّة وغيرها ـ «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 ـ كمنظور بَصَري ـ 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)

عيانياً، أي غير مقروءة في التوُّ، من قبل ذات القارىء..

هنا امتلك (النص النقدي) سلطة تنوير عالية، كخطاب.. حل محل النص الإبداعي معرفاً به، محللاً، ومكتشفاً، بل هو مقاربُ معادلٍ موضوعي للنص الإبداعي وليس بديلاً أو مثيلاً، إنه نص ثانٍ جديد، تماماً.. بخاصة، حين يمتلك النص الأدبي الفني، غناه النقدي، خطابه (النقدي) المضمر في جوانيته، إنه يخلق ديالكتيكاً مزدوجاً، سجاله أو جدله داخل الجوهر المتحرك، داخل حركيته، إذاً.. وداخل ذات الحركة يُظهر ستاطيقه، ويتمظهر ـ بذات الوقت ـ بجماليته، 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 القاريء، لأنه رهين قراءة، معروفة ومحددة بصحيفة ذات توجه وجمهور ومشاكلة..

ثانياً: في ذهن الناقد، الذي لا يخبىء 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 معقباً..

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 ـ عرفاً وجوهراً وتوجهاً وحقيقة ماثلة للعيان ـ لها اشتراطاتها، من أولها.. الوضوح التام، الدقة، البساطة، التشويق.. الصدق (أو المصداقية)، كونها وسيلة اتصال وإعلام، تهدف إلى التأثير على المتلقي وحرفه باتجاه نواياها (نوايا مالكها؛ حزباً، مؤسسة، دولة، أو رأسمالاً حراً).

ثم.. كونها (الصحيفة): قاعدة معارف (هي الأخرى)، أيديولوجيات، تمظهر مع جمهور نوعي محدد، ربما مهنياً، أو فكرياً، أو طبقياً، أو فئوياً، وهذا الجمهور مستهدف صياغة لإعلان أو مشروع لبث معلومة وتلقيها والتأثر بها، وتقارب رأي عام، أو لصرخة أو انتباهة أو تحريض.

عمن (وعما) يُعلِّم النص المنقود، ويَعْلَم، داخل الخطاب النقدي؟

ما هي الحفريات التي يسبرها، ويكشف أسرارها ومقاصدها ونواياها كي يصل إلى المقارب المطلوب، عبر السجال المطلوب، خدمة للهدف المطلوب، عبر آلية علاقات الصحيفة وتوجه تمويلها؟

هل يكتفي 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 خارجة، 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 منشىء الصحيفة (مؤسسها أو مالكها) الوسيط (الصحيفة)، حسب، بل عقل المتلقي الآخر، محايداً كان أم منحازاً، عقل القارىء..

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 وسياستها حيث مقاربها الفكري هو مقاربه، أو مقاربه هو مقاربها 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 مفارقته بذاته، جوهراً، نصاً.. إذاً؟

وكيف يتشكل الخطاب النقدي على وفق هذه الإشكالية؟

من أين ابتدأت نقطة شروعه الأولى؟

كيف كانت قيمةً، وأحكام قيمة؟

ما هو خطّ 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 ـ كإنارة ـ ثم حاضراً ـ كنماذج تطبيق..، في الإشكاليات والجوهر، إضاءة لتجربة هي

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

إنها ابنة مراحل، ربما تتطابق في الجوهر والإشكاليات..

٢ ـ إضاءة التجربة:

في العراق، مع بدء القرن العشرين، بث «النقاد آراءهم وأحكامهم عبر الصحيفة اليومية، لأنهم «فكروا» ـ يومها ـ 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 متلقٍ، 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 يتحايل 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 يتحايل 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 المتحايل اعتماداً على وجود محتمل معين. مُختَزَن في فكر البشر بواسطة التراث والحكماء والأغلبية والرأي الشائع، الخ.. ـ يقول بارت ـ أن المحتمل هو مالا يناقض، في أثر أدبي أو خطاب، أياً من السلطات، 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»[1]

* * *

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 تطوروا: في الآليات، وأحكام القيمة، والسجال ـ مع المذاهب والتيارات، من التقليدية (اللغوية والتراثية) إلى الحداثية (اللسانيات والبنيوية والتفكيكية وما بعدها)؟

هل مازجوا بين المناهج؟

أم تبنوا 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 مزاوجة يقظة وتبصر، أو ظل بمنأى عن وحدة المنهج والرؤية في تعاطي النص؟

بدءاً.. اشتغل النقد الأدبي في العراق على حقل 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)[2].

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

ترىٰ: هل كان ذلك «النقد» عميق الصلة بالجمهور، كونه موجهاً للعامة، وإن كان داخل حَيّز 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» ـ آنذاك ـ ظل محدوداً، فئوياً، وليس جماهيرياً، هو عكس استهلاك الصحيفة كمنبر سياسي.. ولقد كانت قوة القصيدة ـ جماهيرياً ـ أكثر، عبر الصحيفة أو الإلقاء المباشر في الاحتفالات الشعبية

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

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

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

ولكن.. كان للتعليق النقدي ـ دون شك ـ حضوره، وسط الفئة المتعلمة والمثقفة، 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)، مثالاً... 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[3] 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 بواحدية 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.. إلاّ بعد أن تبنى ثنائية (الجمالي ـ السوسيولوجي) في جدلها داخل النص..

ولم تك تلك (اتهامات) جزافية، ولم تقم على شكوك... وهي ليست استنتاجات مصادفة، بل هي حالات موجودة براهنها 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 تتشكل في مستويات وصف مستقلة، بهذا الاعتبار سيقدم النص الأدبي نفسه لتحليلات «مضمونة»...)[4].

مَيْلٌ الى تهذيب العبارة..،

مَيلٌ الى تقريب الاشارة،

مَيلٌ الى تقريب المعنى،

ذلك ما أراده، مثلاً (أديب اسحق)، من النقد في الصحافة في مطلع قرننا[5].

---

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

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

(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 المعارك الأدبية واللغوية التي تدور في الصحافة المصرية واللبنانية آنذاك.

ـ وكان النقد، في أول انبعاثه، متصلاً ـ كالأدب ـ بالموروث، ولكن (المتابعات النقدية) لم تتضح اتجاهاتها الاّ بعد أن هبت على العراق نسمات 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، منشغلة، أولاً، بالصراع بين القديم والحديث،.. والدعوة الى تخليص النقد من الفوضى والاضطراب

ـ ومن المساجلات النقدية تلك التي أثارتها 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 القدماء.

أنظر: د. احمد مطلوب / نفسه / و «النقد الأدبي الحديث في العراق / ط ١ / القاهرة / ١٩٦٨ م / ص ٣٤٨ ـ 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 رفاعه الطهطاوي ومحمد عبده ولطفي السيد وسلامة موسى والمازني والعقاد ومحمود فهمي المدرس وابراهيم صالح شكر وروفائيل بطي، وغيرهم..

ولقد نقلت الصحافة العراقية للقارىء 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 لجماعة الديوان =

ـ 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».

ـ ثم.. أخذت تلك الملامح تبين 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 الى 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 الى عناصر البنية، أو في نظام حركة هذه العناصر)[٦].

ـ 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 للناقد 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 بالاتضاح وبشكل جنيني الاّ في الخمسينات، وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية الجديدة لحركة الشعر الحر والقصة الفنية الحديثة)[٧].

حتى وصلت الى ذلك التضافر الجدلي للمنظورات والمقاربات الخارجية والداخلية، السوسيولوجية والشعرية معاً (من: لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين، تيري ابجلتن، التوسير، بير ماشيري، فردريك جمسن، يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي،.. الى: هنري لوفيفر، روجيه غارودي، آرنست فيشر،..) اضافة إلى انفتاحها على المعطيات الألسنية السيميولوجية الحديثة، التي عبرت عنها، كتابات (دوسوسير، رولان بارت، تزفيتان تودوروف، غريماس، 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، وتعاريف، وتراجم، حتى دفع ذلك، بعض الأصوات الأصولية السلفية لأن تنتقد علانية اهتمام الصحافة بالبنيوية والتفكيكية، ونقد الشعر ونقد النقد، والدراسات الحداثية عموماً.. وطالبت

= (عبد الرحمن شكري / العقاد / المازني..) ان أغنت المجلات الأدبية لا سيما: (الدستور) و(البلاغ) و(البيان) بكتابات مبدعة. ما زالت تحظى باهتمام الدارسين، ونقلت المعارك الأدبية التي جرت بين العقاد والأب انستاس 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 المجلات والصحف العراقية أمثال (الزنبقة: ١٩٢٢) و(المعرض: ١٩٢٥) و(منبر الأثير: ١٩٤٥)، قد أسهمت في تنشيط الحركة اللغوية وفنون المقالة بالاضافة الى (لسان العرب) ١٩٢١ م، و(البلاد) ١٩٢٩ م و(الزمان) ١٩٣٠ م و الأهالي: ١٩٤٣ م) و(اليقظة: ١٩٤٧ م)، وغيرها..

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

(٦) عبيد، محمد صابر: منهج النص خطاباً نقدياً ـ قراءة في الأصول والمقترح والنموذج / ندوة جامعة الموصل: ٣٤٨.

وانظر: (في معرفة النص) / يمنى العيد (الدكتورة 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 المديني / بغداد ١٩٨٧ م.

(٧) وراجت هذه الحركة النقدية تتبلور بشكل أكثر تحديداً منذ = النصف الثاني من الستينات وبتزامن واضح مع الاتجاهات والموجات الابداعية الحداثية. وقد ظهرت خلال العقدين الخامس والسادس اسهامات نقدية واضحة القسمات، ومن أبرز نقاد هذه المرحلة:

(د. علي جواد الطاهر، د. صلاح خالص، نهاد التكرلي، 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.

ـ 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 المطلبي، عبد الرحمن طهمازي، 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 والأيديولوجية والانطباعية والسيكولوجية والاكاديمية واللغوية.. كما نلمس بوادر ظهور اتجاهات نقدية أكثر حداثة تفيد من المعطيات الألسنية والسيميولوجية، ومنها اتجاهات بنيوية وتفكيكية، واتجاهات ما بعد البنيوية، وأخرى تستلهم منطلقات نظرية التلقي والقراءة والتأويل وغيرها.

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

بازاحتها عن ساحة الصحيفة اليومية ـ كونها منبراً جماهيرياً ـ لدفنها في «مجلات 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 وتضمين ومونتاج.. الخ[٨]..

غير أن بعضهم يطلق الاتهامات لنقد الحديث كونه ـ في الغالب ـ «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 ـ مثل هذا الباحث ـ 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 شابتها السرعة ومحدودية مساحة النشر، لم تبتعد كثيراً عن «الشعرية».. كما ان كتابات نقاد آخرين ليست «اشارات قصيرة» في هذا الميدان.. (ما كتبه حاتم الصكر ـ مثلاً ـ ينظر جريدة الجمهورية في ١٩٨٨/٩/١، و١٩٨٨/٩/٨ وسواها.. وفاضل تامر، ينظر جريدة المربد السابع في ١٩٨٦/١١/٢٥، ومقالاته في جريدة الثورة، ومالك المطلبي وعبد الستار جواد وخزعل الماجدي، ينظر، بخاصة، جريدة القادسية في ١٩٨٨/١١/١٧ ... وإن ظلت تلك الاشارات متأثرة بما كتبه تودوروف وبارت وجان كوهن، وكمال أبو ديب..).

فاذا كانت (الشعرية) ـ حسب تودوروف ـ هي «مقاربة الأدب» و «ما تستنطقه» هو «خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي» ـ حسب بارت ـ أو «علم موضوعه الشعر» و «علم الاسلوب الشعري» ـ حسب جان كوهن ـ هدفها «البحث عن الأساس الموضوعي الذيَ 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 والبنيوية والتفكيكية، لكن ذلك لا يجيز اتهام «النقد الأدبي في العراق» بالتعثر في هذا الشوط كونه «لم يقدّم 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، وعلى الرغم من كونها تنزع منزعاً تأثرياً تارة وفنياً 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 بجماعة الاتجاه الفني والانطباعي (عبد الجبار عباس، علي عباس علوان، د. احمد الجنابي.. حيث يصبح (النص الأدبي) عند هؤلاء محور اهتمامهم) و «إن الاتجاه الواقعي يعتني بآفاق الواقع العربي ويتخلص من بعض سذاجته وتطرفه في كتابات: فاضل ثامر ومحمد مبارك وطراد الكبيسي ومحمد الجزائري مع ان هذا الاتجاه ـ يستمر الباحث ـ 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 ـ والكلام لا زال للباحث ـ 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 الاشراق وقفات تستحق الذكر الاّ في النادر..» (ص ٢٦٥).

---

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

١ ـ ويكون التجاوز / محمد الجزائري / ط ١ / بغداد ١٩٧٤ م.

٢ ـ شجر الغابة الحجري / طراد الكبيسي / ط ١ / بغداد ١٩٧٥ م.

٣ ـ معالم جديدة. في أدبنا المعاصر / فاضل ثامر / ط ١ / بغداد ١٩٧٥.

٤ ـ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق / محمد مبارك / ط ١ / بغداد ١٩٧٦.

وانظر مقالة د. ثابت: حلم الشاعر في استرداد فنونه ـ قراءة ثانية في قصيدة «غرفة» لحميد سعيد / جريدة الثورة / ١٩٨٨/٦/٢٥.

وكأن 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 الحداثية المعاصرة، حسب، لكنهم، أساساً لم يسقطوا في واحدية النظرة وجمودها، فبقدر ما كانوا يتعاملون مع النص الأدبي أو الشعري، بعمق وشمولية ووضوح منهج ورؤية، في الستينات والسبعينات، فأنهم لم ينجرفوا 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 ومرجعيته ورؤيته للعالم» لذا فقد وقف، مثل العديد من نقاد الواقعية ـ الاجتماعية الخمسينيين والستينيين، الذين واصلوا البحث والمتابعة، من محاولة قصر الستراتيجية النقدية على الوصف والتحليل والتأويل المحايث، ودعا الى رد الاعتبار الى أحكام القيمة داخل المنظور النقدي الحداثي إذ.. (لم يعد ممكناً الاقتصار على الوصف وتجاهل الحمولات المعرفية والقيمية والأيديولوجية 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 موضوعة «المكان» و«البنية» ويؤسس على ذلك أغلب نقوده المتأخرة، في كتاباته في الصحافة، أو تأليفه البحثية (كتابه: «إشكالية المكان في النص الأدبي»... ومقالاته في المجلات).

ومع ذلك، فهو لم يتخل عن تقديم مقاربه النقدي على ضوء التيار الواقعي، في المسرح، وفي ضوء المشروع الأيديولوجي (أي المقصدية التي يفرضها الناقد على العمل المقروء، وهي هنا: فعل عياني ـ تاريخي، يعاين الواقع المعاش، ويعاين العمل الفني، ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين، فالوعي الأيديولوجي ـ من وجهة نظره ـ «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»[9].

وهكذا.. لم يستنكف النقاد الواقعيون من ربط العلاقة بين الجمالي والاجتماعي على وفق آليات المذاهب النقدية الحداثية، 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 ـ صادقاً ـ أن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحوِّل 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 ـ كما يؤكد د. أحمد مطلوب ـ قبولاً حسناً، لأنه لا يثقل النص بالاحصاء ولا يرهقه بالاشارات..).

ان الذاكرة لا تخذلنا حين نشير الى أولى الدراسات المنهجية الجادة في ميدان النقد الأدبي، وهي رسالة الماجستير التي قدمها عبد القادر حسن أمين الى الجامعة الامريكية في بيروت باشراف الدكتور محمد يوسف نجم ـ منتصف الخمسينات ـ.. 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 كماً هائلاً يرهق الفعالية النقدية»[10].

(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 ـ الذي شمل النقد في الصحافة، بخاصة النقد القصصي والروائي. في العراق بكل اتجاهاته التاريخية والسوسيولوجية والنفسية والشكلية ـ «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

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

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

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

لقد افتقرت هذه «المتابعات السريعة» ـ في الصحافة ـ 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) ـ في الصحافة ـ هاجس قديم[11]. . تعرض له العديد من الباحثين (كونه لم يطور حركة النقد العربي الحديث خارج الصحافة الثقافية منذ أيام محمد مندور) (فالاتجاه 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 الميسورة لغة واصطلاحاً ومادة، وغالباً نبصر متابعات طافحة بالانفعال لا علاقة لها بالنص الأدبي، كما تتكرر بالمجادلات التي لا تعني القارىء من قريب أو بعيد. . ان لم تكن في أسوأ الأحوال مسعىً مدسوساً للنيل من القارىء وتشويه ذوقه ـ 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 ـ 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 أُطرها 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 الحداثة، ذلك أنه الأكثر رسوخاً في بنيان المعاصرة، وإن كان قد توغل في الدراسات والمناهج اوروبية الحداثية، لكنه يعود أيضاً الى عمق تراثي في مسألة النظم، ومعنى المعنى، واشكاليات النقد البنيوي والتفكيكي والسيميولوجي. .

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

٣ ـ التطبيق: أفق عام:

لأن الصحافة منبر اتصال، فان النقد يدخل، بالضرورة، حقل الاقناع. . من هنا يسعى إلى احتلال العقل، إيجابياً. . وهو مسعى 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 مشاكلة القراءة والمثاقفة والتناص. . .

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

صحيح ان هذا النزوع محدود في الصحافة العراقية، لكنه راسخ، لأن ممثليه 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 سبر غور النص عبر فهم (المبنى الحكائي) مرة، وتشكل البطل (الشخصية)، اللسان، وبلاغة البساطة، المفارقة، الفنتازيا، زوايا واقعي ـ الواقع مقارنة بواقعي النص، ومسألة الايجاز، والايجاز جداً، في بنائية القصيدة العراقية الحديثة في زمن الحرب[12] 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 ـ ١٩٨٩ م).

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

ـ عن القصائد القصار في تجربة الشعراء: محمود البريكان ويوسف الصائغ وكاظم الحجاج تحت عنوان: في بنائية القصيدة الحديثة: الايجاز / والايجاز ومفارقة الفنتازيا / والايجاز جداً / على التوالي في الاعداد:

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

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

النقد نصاً لـذيذاً في القـراءة، لـه استثـماراتـه الحسيـة والـوجدانيـة، وخالقيتـه الأخـرى. . إننـا نحـاول استنـطاق سيرورات النص، حتى صيرورته النهائية. .

ـ إذاً. . .

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

وهـل تمت قراءة النص ـ عـبر فضاء الصحـافـة ـ بـأفقيـة قراءة، أو بقراءة سمتيّة؟ بمعنى، هل يخضع النص إلى قراءة نقـدية أفقيـة على وفق تسلسـل الأحـداث التـاريخي (كـما في القصـة والروايـة)، أم عـلى وفق حـدوث الحـدث (بـدايـة، وسط، نهايـة)؟ أم عـلى وفق مسـار، الـزمن فيـه يسـير كـرونولـوجياً (مـاضٍ، حاضر، مستقبـل). . أم يتم اختراق النص من محـور رأسي، قد يتمثـل في الاسطورة أو الحكم أو الفتنـازيا (كسر المسـار الأفقي، ومفهـوم السبب النـاتـج عن مسبب بنظام آخر)؟

هل (تمت) قراءة النص على ضوء حركيته وأسئلته؟

إن الصحافة العراقية لم تخل من نقل، بهـذه المواصفـات، وفي ذات الـوقت انغمـرت صفحـاتهـا الثقـافيـة بفيض من الـدراسات والبحـوث والمقالات الـوصفية، والنقـد اللغـوي لكن ذلك أرهق، حقاً، صفـاء صفحات الصحيفـة، وحول الصفحـات الثقـافيـة إلى تـابـع لمجـلات التخصص رفيعـة المستـوى، الأمر الـذي أثار الشكـوى لـدى القـراء، من أن بعضهم لم يستوعب تلك المقالات والدراسات والبحوث لأنها أعمق من أن تنشر في صحيفـة يوميـة، تتم قراءة صفحـاتهـا سريعـاً، في العـادة، ولجمهـور عـريض متنـوع المشـارب والأمـزجة والأذواق، ومتفـاوت الثقافـة ومتغير في التلقيـات، والاستجابات. .

ومـع ذلك لم تتـوقف الصفحات الثقـافيـة من نشر أعقـد مقـالات النقد عـلى وفق البنيـويـة أو التفكيكيـة، والمنـاهـج الأوروبيـة الحداثيـة المعاصرة، أو التـواصل مـع الـدراسـات السوسيولوجية القائمة عـلى استيعاب أحكـام القيمة في نتـاج مرحلة، أو مراحل كاملة مع مقارباتها ومقارناتها المعاصرة. .

لكن الصحيفة تخضع أحياناً لضغـوط غير مـوضوعيـة، لا علاقة لها بنوع النقد ومادته وتوجهاته. . (إشاراته 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) ـ مثـلاً ـ وهي دراسة طويلة نشرنا أكثر فصولها ـ مقالاتٍ متسلسلة ـ لم نتساهل في التركيبية، ولا في جـدل ثلاثيـة البحث (الجوهـر، المتحـرك، الجمالي)، عـبر الأربعين فصـلاً التي نشرت[١٣] بـل تـوغلنـا في حفـريـات الخـطاب متجـاوزين شكله الأدبي إلى جـوهره الابـداعي عمومـاً، واعتبرنـا النموذج للتـطبيق ليس النص الملحمـي أو الاسـطوري العـراقي الأدبي، القـديم، حسب، بـل و «النحت» و «العـمارة» و «الأقـوال والحكم» و «الفكر»، المعطى. . في مرحلة التأسيس الحضـاري، كونـه ـ بمجمله، حاصلاً: (خـطاب إبداع) تلك المـرحلة، وصولاً إلى مقاربات مقارنة، وديمومة علاقة مـع الحاضر (ابتـداءً من الـزقورات، الأولى، الى ملويـة سامـراء (المنارة)، الى نصب الشهيـد الـذي أنجـزت تنفيـذ التصميم الأسـاس شركـات معـمارية عـالمية. . عـلى مستوى التشكيـل والبنية المعـماريـة، وتوسعنا في مفهوم خطاب الابداع، ومهامه. . ، بدءًا بـاللغة في قـواعديتهـا، النـطق، اللسـان والكتـابـة، ثم في مجـازهـا ومـداهـا الاتصـالي من الاشـارة الى الايمـاءة، الى الـرقيم الطيني، الى التعبير فناً، أو سجالاً تاريخياً (تذكارات ووصـايا وروي تاريخي للأحداث). .

كـما نشرت الصحـافـة العـراقيـة دراسـات مـطولـة ذات توجهات نقدية وتنظيرية، معاً وحملت أرقاماً متسلسلة امتدت وقتاً طويلاً وعلى مسـاحة غـير قليلة من الصفحات الثقـافية، كتلك التي نشرتهـا جريـدة الثورة عن الـرواية ذات الصـوت الـواحد، والمتعـددة الأصوات، أو تلك التي تنـاول البـاحث فيهـا رواية «الـرجع البعيـد»، وكأنها رسـالـة اطـروحـة، أو الجانب الأساسي من تلك الرسالة. .

كـذلك فعـل آخـرون في ميـدان النقـد والتنـظير والبحث والدراسة في الشعر والقصة والمسرح والرواية. . . الخ. .

فهـل تخضع النقـود، تلك، أو النقود عمـوماً إلى مفـاهيم الصحافة حرفياً؟

(الوضوح، البساطة، الـدقة، لغـةً وتوصيـلاً، والاقناع، والقِصَر، توجهاً ومساحة؟).

لقـد تركت الـدراسات والنقـود، الجادة، والحـداثية عـلى وجه التحديد، ردود فعل متفاوتة، ومواقف مضادة، أحياناً، من مثقفي الشائع والتقليدي والسلفي، كما أشرنا فيه مثـالاً، احتجـاجهم ضد النشر الـواسع والكثيف عن البنيويـة ونقـد الشعر، حتى أن أحدهم قدم إحصاءً اعتبر أن ٦٠ ٪ مما ينشر في الصحافة هو (نقد الشعر ونقد النقد). .

ولا غـرابة. . أن ينـطلق تشكك جهـة جامعيـة أكـاديميـة

---

(١٣) نشرنـا أكثر من أربعـين فصـلاً (مقـالـة) عن دراستنـا: خـطاب الابـداع: الجوهـر، المتحرك، الجـمالي / جريـدة الثورة ١٩٨٧ ـ ١٩٨٨ م، وهي القسم الأول من كتـابنـا الـذي يحمـل نفس العنوان.

(حتى يومنا هذا): (بصحة وجود نقد نظري)[١٤].

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

لقد تدخل السلفيون في التأثير على جهة القرار في احدى صحفنا الرئيسة كانت صفحتها الثقافية تنشر مسلسلات لنقادها الثابتين، مما اضطرت بعضهم الى نشر تتمات دراساتها على شكل مقالات تبدو بعناوين فرعية، وبدون تسلسل رقمي، وكأنها مقالات مستقلة بذاتها..

ثم اضطر البعض الآخر الى حصر مقالته النقدية في موضوع واحد أو لنص واحد، أو شاعر واحد[١٥]، 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، فان 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 الابداعي إلى المستوى الرفيع، مع اشتراط أن يكون (نتاج حفريات الناقد) معرفياً، كيما يكون عمله (مسوغاً) هذا الرأي نشرته ذات الصفحة الثقافية التي حجبت بعض المسلسلات عن الاستمرار في تعميق (حفريات النص)!

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

هنا.. النقد يُظهر - كالشعر - ما يظل مختفياً في اللغة العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله أداة للتخاطب، فاذا كان «كل شعر»، يقول جوهره، وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة، الذي هو (القصيدة 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، فاذا كانت القصيدة - مثلاً - «تجعل ما تتركه اللغة فتوحاً، مسموعاً ومرئياً»، فان 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 الى 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 للأنقى والأجمل 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 منفاه وحزنه الى عالم الأمان، أو ربما يقلق أمنه الشكلي، ويفتت (أمانه) المصطنع..

انه لا يتخفى.

ليس لا مرئياً.

فالنقد والصحافة يظهران علانيتهما، جهاراً.. وهكذا فهما ليسا مجهولين كما أنهما ليسا لامرئيين.. ذلك ما يجعلهما في مصاف بندقية الثورة المحشوة دائماً (بعد نضج السرد الذاتي والموضوعي)، والمهيأة للاطلاق في اللحظة المطلوبة.. ربما تأتي رصاصة النقد رحمة، أو ربما تشعل الحريق. لذا يخشاها المتزمتون، الأصوليون، السلفيون، الراكدون،.. دوماً! ويحاربونها بوسائلهم، يحاربون الضوء الذي ينشره النقد لينير بقعة داخل ظلام العقول والمحيط.

---

(١٤) أنظر، مقدمة كتاب ندوة جامعة الموصل.

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

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

ربما يقدم النقد في الصحافة ما هو أشد غربة ليكون واضحاً.. وليقرب النائي، كي يجعلنا نصل الى نهاية التأويل والتفسير والاستنتاج والرأي.. انه مسعانا الى التجاوز، والذي يعني الوصول الى 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 يتطلبها التجاوز.

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

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

هذا الفكر يجابه بقوة سياسة التطبيع وتوحيد الانماط 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 ـ مثلاً ـ): حيث تظهر شخصيات رائعة تتميز أعمالها بكزهور غريبة: دريدا (الهدام)، وفوكو (الثعلب) ورولان بارت (قارىء الدلالات الماجن)، وكلود ليفي شتراوس (باحث تقاليد الزواج في المناطق الاستوائية) وليوتار (قصاص ما بعد الحداثة، وبوديار (دجال الخيال المخدوع) وغلوكسمان (ديوجين القرن العشرين)، ثم ميشيل سير (جوّاب البحار وهرطقي كل الآداب والأنظمة)..

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

إن المرء ليرتكب هنا خطأ جوهرياً ـ يقول فيلهلم شميدث[16] ـ في اعتبار معضلة هذا الفكر أمراً منتهياً 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 المشرقيين والمغاربة، معاً..

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

ترى هل فقدوا قناعاتهم السابق؟.

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

هل هي «بيريسترويكا» النقد...، هل هي «غلاسنوت» النقاد.. هل هي إعادة ترشيق جسد الفكر النقدي، أو تثوير خلاياه؟.

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

---

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

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

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

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

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.. كيما 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 ـ إيطالياً ـ دفع عبر دور نشره، في العام ١٩٨٨، فقط مائة وستين مليون كتاب ضمت خمسةً 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، الألسني، 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، يضيع 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، الحِكمية..

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 أسماء، 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 السجال النقدي، فإنها، أيضاً، أعطت للتنظير حصة في ميزان المنشور من الدراسات.. ذلك أن إحساساً بالخوف من «التخلف عن» المتابعة الحداثية، كما قلنا، ومخافة الاتهام بالنكوص، أو المراوحة في الحقل التقليدي، حاول بعض نقادنا القفز على حيطان الحداثة، ولكن ليس في الابتعاد عن «السجال التاريخي حول الشكل والمضمون» ـ كما كان سمة تاريخ التنظير الأدبي عندنا، حسب، بل والبحث عن بديل.. لكن هذا البديل للأسف، سقط في إشكالية تتلخص في أن «جيلاً عربياً أدبياً حسب أن السجال حسم لصالح الشكل، فإنصرف إلى الانتاج اللفظي ونظر بعضه لمادية اللفظ» (مطاع صفدي).

لأن الصراع بين «ما ينتج إبداعياً» و«ما يروىٰ إعلامياً» ـ بوجه أيديولوجي ـ أدى إلى:

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

٢ ـ إن هذا الصراع (التنظير الحاد) لم يؤد إطلاقاً إلى طغيان نزعة أيديولوجية على أخرى، وإنما على أثنين:

ـ أغنىٰ الأخذ والرد في البحوث اللسانية.

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

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

بمعنىٰ:

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 ـ هنا ـ فاعلية الأثر الفني الإبداعي، ليكون فاعلية داخل الزمان الثقافي للمجتمع، .. بمعنىٰ 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 حفراً في الأثر الفني واستيعاباً لعناصر الدلالة في مجالاتها..

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

٤ ـ نماذج:

تكرس صفحة «ثقافة» في جريدة «الثورة» /العراقية/ ستة أعمدة لمقالة عن «موقع المروي له في البنية السردية»[١٧]..

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 منهم أمثال رولان بارت وتودوروف وجيرمياس وجيار جنيت يخلطون بين مصطلحي المروي له والقارىء بمختلف مستوياته أو يدمجون بين المصطلحين «إذ يتحدث بارت (١٩٦٦) عن آلية التواصل السردي مشيراً إلى المخاطب أو المنصت أو المستمع أو القارىء، إلا أنه لا يشير صراحة إلى مفهوم المروي له رغم أنه يشخصه ويخلط بينه وبين المصطلحات، وهذا ما يفعله تودوروف أيضاً (عام ١٩٦٦) عندما يكتفي بالحديث عن الراوي والقارىء فقط مهملاً موقع المروي له: (إن العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارىء يتقبلها ويهتدي إليها..»

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

وهذا الانشغال بالخلافات في التفاصيل وفي المعطىٰ بين آراء وأقوال البنيويين والحداثيين حول «المروي له» في البنية السردية، أسقط ناقداً 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، يريده جاهزاً في وسيلة إعلام سريعة.

الصحيفة تحتاج، هنا، إلى تمثل.. إلى نقد يستفيد من المنهج ويتمثله، 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 الاضاءة التنويرية للنص، فيما هو خارجه وحوله من حقول معرفية..

وهذا الإجهاد في متابعة الركض وراء التنظير أتعب جيلاً من «السجاليين» في محاولة للإمساك بالتنظير الأدبي الحداثي، ولكن ليس من جوهر النص الإبداعي، بل من مشكل المرجعيات، ودوامة الشكلانية..

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

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

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

---

(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 narrotolgy على دراسة وفحص وتحليل جميع أو أغلب مستويات البنية السردية، فميزت بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني (أو الخيال)، وبين القارىء الحقيقي والقارىء الضمني (أو الخيالي) وبين المتن الحكائي (أو الحكاية أو القصة)، والمبنى الحكائي (أو الحبكة وقد يسمى بالخطاب السردي)، كما اهتمت هذه الدراسات بدراسة الراوي ووجهة النظر ولغة السرد، وأولت اهتماماً جاداً لدراسة البنية المكانية، والأنساق الزمانية داخل العملية السردية.

الّا ان هذه الدراسات على غزارتها ـ يستطرد الباحث ـ وتنوعها، لم تول اهتماماً مماثلاً لموقع «المروي له أو المسرود له naratee، الّا 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 يعنىٰ الأول بمستوىٰ تركيب الخطاب والثاني بوظائفه.. إذ يعيد لنا تلخيص «الرؤية النقدية أهي تنهض على الموروث النقدي للسرديات الحديثة بنوعيها، أو تياريها الرئيسيين وهما: السردية اللسانية التي تعنىٰ بدراسة الخطاب السردي 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 البنىٰ العميقة التي تتحكم به..»

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

هل ظل أحد؟

هل المنهج غاية أو أداة لتحليل النص؟

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

وهكذا لم تستطع «المناقشات» التي قدمها المهتمون بهذا الهم، عبر الصحافة[١٩] رغم حماستهم الطيبة وصدق نواياهم، على إغناء العملية النقدية، كأساس لانطلاق سجال ثقافي، معرفي، ثر، يغني في عملية سبر النص وتحليله.. ويقدم فاعلية في الزمان الثقافي للمجتمع، وليس خارجه..، لم تستطع أن تخلق 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[٢٠] «لالغاء المناهج» التي «يتعكز عليها ممارسو مهنة النقد» (الإلغاء)، لم يخلق قاعدة نقدية في الصحافة، تتوفر على اقناع ذوي الشأن قبل سواهم، بما ينتجون.. إذ إن دعاة «المشروع النقدي» أنفسهم يواجهون «إشكالية» اتحاد، في المنهج وفي الرؤية..، لأنهم، بعد، يبحثون عن «أفكارهم»[٢١] كي يبدأوا «حيث فشل أسلافهم القريبون»!، وهذه البداية ـ كما يريدون ـ «تقوم على تمثل وحوار 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 النواة النظرية» في «قنوات النظرية النقدية العربية الحديثة» وبين إلغاء جهد «الأسلاف القريبين»، 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 ـ المشروع ـ المتحمسين الجدد ما عجز الآخرون عن تحقيقه»!؟ (والمقتبسات بين

(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، محاورة لما طرحه عبد الله ابراهيم، قبل أكثر من عام، من رؤى ومقترحات تتعلق بموضوعة النقد العراقي الجديد، تحت عنوان: (المشروع النقدي الجديد في العراق).

(٢٠) نفسه. إذ يؤكد محمد صابر عبيد، عودة على المنهج، قوله: «ان المفاهيم التي يعتمدها نقاد المشروع، هي مناهج تقوم أساساً على (الحداثة) 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، تنسجم طبيعة الاشكالية التي (يتحد) فيها نقاد المشروع..».

(٢١) نفسه: النص المقتبس في أدناه، يدلل 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 آفاق (الاشكالية) العامة التي يتحدون فيها في (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).

الأهلة من أقوال، هي في صلب ما جاء بمناقشة المشروع!).

وإذ يلجأ ناقد حداثي متمرس[٢٢] 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: ١٩/١٢/١٩٨٥) يلجأ الى مرتكزات عديدة في بنية النص المكتوب، فحاتم الصكَر، مثلاً، يقسم تخطيطاته الى خمس وحدات يعنونها بعناوين فرعية (الأولى تحت عنوان: لمن يصوت المربد؟) معقباً على مهرجان المربد الشعري السادس، وبلغه تجاوزها ـ في كتاباته الأخيرة، انه هناك يتمترس 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 مالارميه 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 مطابقها ومماثلها 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 الذكرى 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 وتسود ثم تأفل الى الأبد؟ سؤالان تثيرهما قراءة كتاب الأمريكية «أديت كيرزويل» الذي ترجمه د. جابر عصفور) ويستعرض الكاتب هذا الكتاب ملخصاً خطوطه الرئيسة، مستنتجاً في النهاية بأنه «لا يتوقع».. «أن تقدم البنيوية في طبعتها العربية شديدة الرواج هذه الأيام، أي حل لمعضلة النقد عندنا».

في حين يسعى الناقد الصكَر في مقالته «ما أبقى الطير للزارع»[٢٣] الى أن يجعل النقد نصاً إبداعياً، حيث يمازج فيه بين الشاعرية، مظهراً أدبية النص النقدي، على وفق منهج (سوسيو ـ ستاطيقي)، وبين ذاتيته في التعبير: (على حافة هذا الحساب علينا أن نبحث 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 بيدرنا لنتفحص ما أبقاه الطير،..)

ويتعرض الصكَر 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، يتصدّى الموقف النقدي، عند هذا النموذج الكتابي لحاتم الصكَر، إذ يقول: (وما القصائد القصيرة جداً إلاّ حبوب تقفز خارج البيدر، فما كتبه البياتي في (أصيله) ومدن أخرى لا يحمل نفس البياتي الذي عرفناه في «مملكة السنبلة»...).

ويمثل هذه الاشارات يمر الصكَر على الشاعر بلند الحيدري والسياب، أيضاً، لكنه يقف عند «أوراق الزوال» لسامي مهدي، والأعمال الشعرية (١٩٦٤ ـ ١٩٧٥) لحسب الشيخ جعفر، و«المعلم» ليوسف الصائغ، والقصيدة المطولة (الحرب) لياسين طه حافظ، ويستذكر بعض قصائد المربد «سلاماً يا مياه الأرض» مع قصائد ذاتية لعبد الرزاق عبد الواحد، ومن ثم يقف عند (مشروع) خزعل الماجدي، الطويل: «خزائيل» (الذي لم يخدمه نشره مجزءاً مبعثراً، فالعنوان الجانبي «استفاق النحاس فوجد نفسه يوماً» يوحي بقدرية الشعر في اختيارات الشعار، أي «ان المادة التي تكون منها طرأت بالصدفة» إلى آخر حصاد «ما أبقى الطير..»، وهو بذلك يخضع، ناقداً ـ 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 مياهها، حتى تغطسه في بئرها، مع الزمن.. بخاصة في تلك الكتابات التي تحكمها المناسبات (العام الجديد) ـ مثلاً ـ حيث الى الاستعراضي والمتابعة للأحداث الثقافية هي

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

(٢٣) أنظر: حصاد ١٩٨٥ الشعري: ما أبقى الطير للزارع / جريدة الجمهورية / الخميس ٢ كانون الثاني ١٩٨٦ / 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 وتتبدّى داخل بنية المقال، مع الموقف والرؤية والوضوح والتنويع 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 الصكَر في «استطرادات» على «ندوة أدب الحرب»[٢٤]: كون (الأعمال التي كتبت خلال الحرب واقتربت من موضوعها حد التماهي به، ستكون قصص معركة أو روايات معركة.. لقد خرق زملاؤنا القصاصون ما كنا نعهده من قوانين الأجناس الأدبية وهو أن وراء غناها (القصص) الكمي فقراً بيناً.. 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 يمازج 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 مقاربها المضموني، غالباً،[٢٥].. فمثلاً تظل «البصرة» مفتاحاً للحقيقة البسيطة 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» لسلمان كاصد.. تظل البصرة محوراً ومكاناً للأحداث..، كما أن الناقد يتناول الروايات التي اتخذت من البصرة محوراً لتفاصيل رؤى ومقاربات تاريخية ومكانية كما في رصده 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 إلّا الاشارات والوصف.

هنا، الصحافة تقود الناقد على هواها فتجعله منحازاً لآليتها، 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»[٢٦]، 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» بطل «يولسيس» لجيمس جويس، و «مونت كريستو» وصولاً الى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وأبطال أجاثا كريستي وأسماء أبطال روايات شهيرة - كثلاثية نجيب محفوظ - وبطلها

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

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

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

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

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

وأخيراً، يميل [illegible] 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 ـ الرجل الصغير ـ في القصة العراقية»[٢٧] عبر محوري الشخصية ونزعة الحداثة و «الامتثال ومشاكلة 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 الرحى» 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 السيء والفاضل من الرديء في واقع الحكومات . .،

وهكذا . . ، وبهذا السرد، يستمر د. محسن، في تناول تاريخية «الشخصية» من خارج النص أولاً (. . لم يكن مستغرباً أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ فساده قبيل سقوط بغداد ١٢٥٨، ويعتبرون ذلك أبعث لراحة البال والضمير، ليتأكد الأمر في نزعات تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات.

ثم يستعرض الناقد نمو هذه الشخصية عند شاكر خصباك، استناداً على مقدمة مجموعته (عهد جديد) (١٩٥١)، حتى ورود التسمية في «مواصفاتها الايجابية 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 دستويفسكي مرة، وكافكا، مرة أخرى، تغلب على اسمه . . في القصة القصيرة العراقية في الخمسينات بخاصة، فتضهره ماكنة [illegible] مفاجئاً بالآخرين أو محاصراً دون معنى من الخارج، لكن هذه اللمسة لم تكن بينة من قبل في مطلع الأربعينات، يعتقد الباحث، بينما تذوب 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 شخوصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما ثبته ذو النون أيوب وعبد المجيد لطفي وغيرهما 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 للاصلاح قبل أن تمر في دورة مناقشة الواقع من خلاله ليضغط على القاص نفسه مرة واحدة دافعاً اياه الى تلمس سبل الاصلاح قبل كل شي.

وهكذا يحفر الباحث، عميقاً، في هذا المنهج، من خلال «الرجل الصغير»، ثم ليتناوله من زوايا نظر عديدة، غير متعسفة على النص، بل مستمدة منه ومرهونة به . . وبذلك يمازج، في دراسته، بين «الفني ـ الجمالي» و «الاجتماعي ـ السوسيولوجي» بعبارة واضحة وسرد متواصل، تاريخياً، وإن بدت الدراسة طويلة على مستوى مساحة النشر في صحيفة يومية، لكنها تتناغم وهوى القارىء المسيس، خاصة انها 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

---

(٢٧) انظر: الشخصية ونزعة الحداثة: قضية «الرجل الصغير» في القصة العراقية / جريدة الجمهورية / ١٢ أيار ١٩٨٧ (القسم الأول).
و «الامتثال ومشاكلة الواقع في العقد الخامس» (القسم الثاني) من ذات الدراسة / الجمهورية / ٢٦ أيار ١٩٨٧.

الخمسينات، وهي المرحلة التي تتبدى عميقة التأثير في شخصية الناقد الدراسية وكتاباته، ففي ميدان القصة الخمسينية، يبدو ناقدنا ـ باحثاً ودارساً ومتقصياً، راصداً حريصاً وموضوعياً لجنس القصة العراقية، شغوفاً بها، ومتمكناً من الكتابة في عوالمها.

ويميل الى ذات المنهج، بتركيز أكثر على موضوعة المكان، الناقد ياسين النصير، الذي يعتقد ويؤمن بأن قيم الابداع الأدبي تحدد باشتراكات جمالية عديدة منها «التعامل مع البيئة»[٢٨]..

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 الينبوع 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، ويحيلنا هذا الأمر الى نقطتين أساسيتين، حسب النصير:

النقطة الأولى: هي أن البقعة لا تعني مساحة محدودة، مسيجة بالذات وبالمعرفة الجزئية، ويتم التعامل معها كما لو كانت جزءاً من العشيرة أو الانتماء، وإنما تعني في المعيار الجمالي للابداع: المكان الذي يحتوي قدراً أكبر من شخصيات وهويات الأمكنة الأخرى، ولن يتم اكتشاف مثل هذه البقعة المكانية الاّ بعد مران، فكري مجرب، فقد يكون الحقل الزراعي مثلاً مكاناً مسطحاً يحتوي على عادات وتقاليد واعراف هي غيرها في المكان المديني أو الجبلي. لكن هذه العادات وهذه الأعراف اذا لم يمر 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، وانما يمر عليها التاريخ وتمر عليها الفترة فتكسبها عمقها، التاريخ لا ينبع منها الاّ 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 زمناً متطوراً، وجدلاً يحوي النقيضين وواقعاً يفسر الأحداث ويكسبها هوية.

ان هذه المقالة، التي تفرش بعدها النظري استهلالاً لبعدها النقدي التطبيقي، تشكل، في تقديري، 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 للابداع الأدبي، يستعرض نماذج ابداعية، أضاءت بهذا الفضاء، وتميزت به، (فالسياب وجد في البيئة الجنوبية الزراعية نوعاً من الرسو الأسلوبي، وتميزاً من الخصائص الفنية التي أكسبت صوره الشعرية ايقاعات اجتماعية أعمق من ايقاعات اللغة وميزات الشعر، ويوم غادر السياب 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 القارىء، العادي، لا القاريء المتخصص، لأن هذه المقالة كتبت ونشرت في صحيفة يومية، وبالتالي لا يفترض بالكاتب ـ أي كاتب ـ أن يقدم نتائجه، دون تطبيقات واستشهادات، مكتفياً بالمقدمة النظرية.. التاريخية، أو السردية..

صحيح أن المتتبع لابداع السياب يعرف جيداً الى أي «بقعة» يشير الناقد، لمجرد أن يذكر الريف أو المدينة، وعلاقتهما بالشاعر.. لكن الناقد الذي يكتب لجريدة يومية، يفترض به الاّ يتصور ان قراء الجريدة هم من المتخصصين بالأدب وبالذات بالشعر، وبالأخص بالسياب، كي يلتقطوا الاشارة النقدية ـ النتيجة ـ دون قنوات إقناع عيانية.

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

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 اسماء..، كالقاص محمد خضير (الذي اكتشف البيوت المعزولة، والنساء المحملات بارث الآباء 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

(٢٨) أنظر مقالته: «البقعة الخلاقة» / جريدة الجمهوريه / الاربعاء ١٩ تشرين الثاني ١٩٨٦ / صفحة آفاق.

وعاداتها محتوياً البيوت الصغيرة. محسساً إيانا بتلك الرطوبة والظلمة والبلاطات الباردة.. الخ.

والقاص عبد الرحمن الربيعي وأجواء مدينة الناصرية..

هنا، يشير النقد الى «مملكة الجد» 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 بأسماء أعماله التي تناولت هذه (البقعة..)، وكأننا، نعلم تماماً، ما هي «بدرة» وأين تقع ـ كبقعة مكانية ـ في نصوص عبد الخالق الركابي، القصصية والروائية. وهذا افتراض خاطىء... قياساً الى قراء صحيفة يومية، أو النشر في الصحيفة. انه وارد وطبيعي حين تكون 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 ـ التطبيقي، في الصحيفة[٢٩]. ذلك ان الاستنتاج هنا، مشيد على مادة عيانية مفحوصة، وخاضعة للنقاش، والجدل..، فهو يستهل مقالته، بفاتحة عن تجربة القاص محمود جنداري (في قصصه الأخيرة: القلعة، مصاطب، الالهة، زو ـ 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، الاستهلالي، يعززه النقاد بتتبع التجربة في محاولته دراسة «تقنيات السرد الزمني» لقصة واحدة محددة من هذه القصص هي «زو ـ العصفور الصاعقة» محدداً مكان نشرها من قبل القاص، (عدد الأقلام الخاص بالقصة العراقية القصيرة) وان كان غير دقيق في تأشير المرجعية، تاريخ النشر، رقم العدد (١١ ـ١٢ السنة الثالثة والعشرون / تشرين الثاني ـ كانون الأول ١٩٨٨).

(وقبل الولوج الى عالم القصة الزمني للتعرف على ملامحه، والامساك بإشعاعاته الروية)، يقف الناقد عند «الاشكالية الابداعية التي فجرها النص وكذلك النصوص الأخر، داخل الجنس الأدبي الذي يحتويه فن القصة الذي يمتلك رصيداً حضارياً متراكماً يتمثل بالسياق، هذا العنصر الذي يسميه (جاكوبسن): الطاقة المرجعية التي يجري القول (الخطاب) من فوقها، ويحال إليها القارىء كي يتمكن من ادراك مادة القول وفهمها.. فاذا ما عرفنا ان السياق المألوف للنص القصصي يجتمي بمجموعة من المسلمات البنائية التي تؤسس الهيكل الفني لذلك النص، ويتواطأ مع ذائقة القارىء ويخضع لاعرافه القبلية التي سنها التقليد، فان هذا النص «يقوم على مبدأ المغايرة الكلية» لأنه لا يجتمي الّا بنسقه الخاص به، وشفراته المشكلة من عجينة تاريخية وميثولوجية، مؤسساً سياقه الجديد، متحدياً ذائقة القارىء المتكلسة، مهشّماً 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 بمجلة الأقلام العدد ١ ـ ١٢ الخاص بالقصة العراقية القصيرة / ١٩٨٨).

وجواد علي يتماثل، أسلوباً ومنهجاً، مع عبد الله ابراهيم، في تناول احدى قصص محمود الجنداري، ولكنه يقدم مقاربه النقدي في صحيفة يومية.. وهكذا يتناول الزمن السردي.. 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 إياه، 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:

ـ البناء المتداخل للحدث.

ـ تجانس حلقات الخطاب من دون وجود فواصل تعزل مستويات القص.

ـ تشظي المبنى الحكائي، ونزوع السرد الى الانفكاك من أسر الحبكة الدرامية.

ـ استغناء النص عن الشخصيات المحورية التي تنهض بوظيفة الفعل من بداية الحدث إلى نهايته.

ـ عدم ارتكاز النص على قيمة جوهرية يمكن تعيينها أو القبض عليها.

وهكذا تمكن (عواد علي) بجدية نقد من الامساك بالنص، وتقديمه لقارىء 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

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

الاسلوب وآلية الكتابة، آخذاً بالاعتبار قارىء النص في الصحيفة، باتجاهيه: القارىء الاعتيادي، والقارىء المتخصص (وأعني به قارىء الصفحات الثقافية بخاصة، ومن الأدباء والمثقفين، بوجه أخصّ).

وقد لجأت الصحافة العراقية الى تعميق مسيرة النقد في الدعوة الى المشاركة الفاعلة في رصد النتاج 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 للناقد محمد الجزائري وآخرين لنقد ديوان «سعادة عوليس» للشاعر سامي مهدي[٣٠].. وتم نشر مقالتنا النقدية لهذا الديوان مفتتحاً لتلك الفعالية الثقافية..

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

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

التناص، هنا، لا يخنق انفتاح أفق على «المحلي»، من موحى مفرادته، بموازاةٍ ومجاورة.. مع «العالمي» بموحى جوهره، فنياً.. لكنه ليس مقارباً متماثلاً، أو متطابقاً، بل هو يسير في خط أفقي آخر. وفي توجه رأسي يحفر بأرضنا؛ أرض تجربة الشاعر سامي مهدي (المعرفية / 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:

(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) موحىٰ خطاب شعري يكتنز بتفاصيله متن الديوان.

سامي مهدي الشاعر يخرجنا من حالة عوليس السابقة (إحباطاته عند جوبس) 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، يسبر غورها، محدداً عينة من الديوان، كمسندٍ، 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 ـ 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 ـ الشاعر).

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

---

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

«سعادة عوليس» السيط الغني: ان الرفاق شقائق مبتوسة في العراق / محمد الجزائري / ص ٦

سهلة، في صياغتها، رغم تلقيها السهل (ظاهرياً)، إنه يَعْبر حاجز البديع والزخرف الكلامي، ثابت القناعة والقص ضد المكابرة السلفية ـ 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، عيانياً، على بياض الصفحة.. في الصحيفة اليومية، ليحللها ويشتغل عليها تطبيقاً وتقويماً على وفق منهجه، وتحت أنظار القراء:

■ **تدخين:**

«أنا، والبردُ، والليلُ، والبندقيهْ
والحنينُ إلىٰ إمرأةٍ، وفراشٍ، وأبهةٍ منزليهْ..
وطويل هو الليل،
والبردُ يشتد بي
فأخالف كل الأوامر..
أشعل في السر سيكارتين معاً
وأعب دخانهما..
وأفتش في علبتي عن بقيهْ..»

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

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

يقول:

(انتهت القصيدة ـ المروية...

قصيدة نصف الصفحة ـ الصفحة (إذا استطالت قليلاً)، لكنها قصيدة (الومضة)، (اللقطة) التي ـ في الحياة اليومية ـ شكلت (لحظة تنوير) لحالة البطل/ المقاتل، رغباته (بعض 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، نفح الحالة باختصار، هو بنفس المقدار (عجالة) مقاتل وهو (يدخن) في الموضع، الحالة الشعرية تطابق الحالة الحياتية، ذلك التدخين ليس استرخاءً، ليس ترفاً، ليس تدخيناً في منزل أو مكتب، أو صالة راحة في قاعة موسيقىٰ أو أوبرا أو مسرح.. إنه (تدخين) الضرورة..

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

هنا توالج زمان ومكان، أحدهما بالآخر، الزمان غير مسمىٰ/ المكان غير مسمى، الجندي /المقاتل/ غير مسمىٰ.. لكن شيئية ذلك الجمع كله، توحي بمسمىٰ خارج التسمية، بمكان وزمان مرهون بحالة المقاتل: ذلك ما نضحته لنا القصيدة بالموحىٰ، وليس (بالاسم) المسمىٰ، وتلك ميزة حداثية، 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 مطالبيه أو رغباته: (الحنين إلى امرأة، وفراش، وأبهة منزلية) تماماً مثل (كافات الكسائي) التي تبدأ بـ (لكن) وتنتهي بـ (الكف الناعم) أو (كيس النقود) أو الكميت.. إنها أيضاً رغبات!.. وهي أيضاً موحىٰ استلاف موروثي، 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:

■ **الشقائق:**

«وفي ليلة من ليالي الربيع الندية
فكرتُ أن الشقائق مثل الرفاق
وان الرفاق شقائق مبثوثة في براري العراق
وقاومت في النفس كل الهواجس . .
كل المخاوف . .
ثم احتكمت إلى القلبِ،
هل في السواتر . .
هل في الحجابات . .
متسع للنفاق؟ . .»

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

هنا «الإلفة» هي الناتج،

وهنا «السؤال» هو الحصيلة:

و «النفاق» هو المحذور،

إنه يقدم (**النموذج**): الرفاق شقائق.

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

لكن الشاعر يجزم، . في الحالة الطارئة، لأنها ليست النبع، وليست الأصالة، وليست الخاصية النضالية، النفاق هو حال: غريبة، مرضية، ولا يتمناها الإنسان صفة لأي كان ممن يُحب . . 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 ـ لأن «الانتقاد» هنا ليس هدماً، إنه ليس ضد (الضد)، لكنه إشارة محبة إلى محبيه، رفاق، شقائق وليس إلى أعداء، . . إذاً . .

وهنا، أيضاً، يحيلنا 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، وتنويعاً، إلى ثلاث مواد أُخر، 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 قارىء 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 هادىء غير حاد ككتلة . . وهو عنوان لا يقبل التأويل واضح المعنىٰ في الحكم والرأي، كما أنه يمهد لعنوان آخر كبير اتسع ـ عرضاً ـ ليمتد على مساحة الأعمدة الخمسة»، وبارتفاع ملفت للنظر، وسمك متروس لونياً، إنه «المانشيت» الرئيس، ونصه كنائي: «إن الرفاق شقائق مبثوثة في براري العراق»، وبقدر ما ينطوي هذا العنوان على تأكيد حقيقة، وعلى خبرية، فهو موحٍ إلى أبعد، يثير التساؤل: ما هي علاقة هذا العنوان ـ النص، بسعادة عوليس (الديوان/ أو المجموع الشعري)؟، وندرك بعدئذٍ، أن عنصر التشويق في العنوان يوصل إلى الاقتباس، فهذا العنوان هو سطر من قصيدة «الشقائق»، إذاً فهو يلمح لهوية فكر «الشاعر»، أو «النص المنقود» وبذات الوقت يخلق جدلاً في سؤال: هل هو بمثابة «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: مادةً وإخراجاً، وفناً، ووسيلة تعبير، وإعلاماً . .

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

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

فالنص المكتوب يظل مضمراً، غائباً، في غائيته 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 وينتقىٰ من قبل قارىء متوجه، قارىء نوعي،.. في حين يكون (النص المنشور) مفروضاً على قارىء عام وقارىء نوعي معاً، إنه نشر ليس باختيار قناعاته أو التأثير عليه باتجاه الانحياز إلى النص الشعري، وضمن آلية إعلام وهدفيته 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 يكتف بالقصائد القصار، (أوراق مقاتل)، وإن كانت قد أخذت جل الاهتمام، لكنه ربطها مع القصيدة الأم التي منحت الديوان عنوانها، فقد اصبحت «أوراق مقاتل»، إذاً، - 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..
- تواشج وتوالج بين زمان ومكان.
- واقعة الواقع، داخل بنية شعر (فعل شعري).
- الأوراق تضمر، رغم وضوحها التام، وجهوريتها.
- توثيق ظرفية، لكن عالية الحساسية وليست تقريراً.
- دليل هيمنة على «اللقطة»، وهيمنة على «التعبير» وهيمنة على الأدوات، بآلية 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، المألوف، أصبح شعرياً..
- بفيوضات موحىٰ، 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، إذاً، «سعادة عوليس» سعادة للناقد، 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، بتنوير النص، لا بإزاحته 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: يبثه مرسل إلى مستقبل، بواسطة حامل، هو الصحيفة، ومادة النقد، نصه، هي المحمول. إنه نظام داخل أنظمة.

وهو يشترك.. في أسبقية الأسبقيات مع اللغة؛ إعلامياً، بـ: الإقناع!.. أو هو يسعىٰ 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 Communication 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 - إعلاماً، بحد ذاته.. ويصبح النص المنقود، (مادة الإعلام).. في إطار مادة الصحيفة.

من هنا نرىٰ إلىٰ هذه العلاقة الجدلية، المتآخية معاً، بين النقد والصحافة، وهي ثنائية عمرت البيت النقدي، وأرست أركانه، منذ البدء، قبل أن يتحول النقد عن الصحافة، وينكفىء علىٰ 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

تنشره الصحافة من نقود، ومن الصعب فصل هذه الوشيجة عن نفسها. . . إنها اتحاد مصير، قد يتنازل فيه (النقد) عن بعض أردية تعاليه، أو كبرياء أكاديميته حين يبدو واضحاً، متواضعاً، في حرم الجريدة اليومية، التي تدخل كل بيت، . .لكنه، في كل الأحوال، لا يتنازل عن يقينه، وخصائصه، وعلميته. . .

محمد الجزائري

بغداد

وهذا نموذج مما نشرته الصحافة من رأي ورأي آخر حول «البنيوية» ـ مثلاً ـ 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 البنيوية وما لف لفها. . .»**.

البنيوية وما لف لفها. . .» على تعليق كتبه الدكتور محمد الكبسي، منتهياً به الى:

رفض هذا الحماس المهووس من قبل البعض للبنيوية، أو للبنيويات (التي يدخل) في صيغة الجمع بعده كل ما شاع من مصطلحات احتلت (البنيوية) (النقية) منها مكان الشهرة، ثم جاءت التفكيكية. وبين هذه وهذه ومعهما: السوسيرية والشكلانية والسيميولوجية. . الخ. إذ ـ كما يؤكد **الطاهر**: «ولا بأس بالعلم بها، وبتبين فائدة ما هنا أو هناك من أسسها أو شعبها. . والعيب كل العيب قبولها كلاً، والحماسة إليها، والدعاوة لها. . فذلك 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 (البنيويات) من مواجهة النص الى موت المؤلف الى لذة القراءة. على أن النص معزول تماماً عما حوله، وبعيد تماماً ـ كذلك ـ عن صاحبه. . والقارىء (الناقد) هو المالك المطلق للنص، فهو في حوزته وطوع تصرفه في النص. يرى فيه ما يريد ويحمل عليه ما يريد ويستعمله كما يشاء ليحيله متعة منبثقة من ذاته وفرديته، ولا يهم الآخر أو الآخرون.

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

ـ فهل تراه سليماً؟ وهل تسمح لنفسك ناقداً ـ بالركض وراءه وتتحمس له وتا عو إليه. . هل أنت في خدمة الحقيقة، وخدمة أخيك الانسان؟ وهل تأمن شكوكاً حولك إذا **اتضحت دوافع** المجتمع الغربي الرأسمالي الى ظهور البنيويات، وأمكن أن تلمح دوافع الغربي الرأسمالي المستفيد منها ـ قصداً أو عفواً ـ

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

ـ (ألم تسأل نفسك: لم نعزل (النص) عزلاً تاماً عن سياقه الذي هو جزء منه؟ لم نقتل صاحب النص ونعده غير موجود وهو موجود؟ لم نحتاز النص ونتفرد به؟ أليس في أي من تلك =

= الأفعال ظلم ومغالطة. وسوء تصرف وتجاهل للحقيقة وجور على العلم؟ لم نقتل المتنبي ـ مثلاً؟ ونقتل نجيب محفوظ؟ ونقتل الأحياء بيننا والأحياء على رغم الزمن؟ لم؟ وكيف؟

لقد قتل الزمن صاحب الحكايات الشعبية، وأصحاب الأساطير، فنحن نصول ونجول في تبنيها 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 روب كرييه ليستغل السيرة الذاتية لألان روب كرييه، ليس صحيحاً أو ممكناً ـ في النقد ـ أن نقتل المبدع أو أن نقتل التاريخ، ولكن المهم أن تتماسك فلا تدع المبدع يقتلك، ولا تدع التاريخ يصرعك).

ويتساءل مجدداً:

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

ثم عاد الطاهر الى تعليق للدكتور محمد علي الكبسي على كتاب ألفه الدكتور الهادي خليل ـ بالفرنسية ـ بعنوان (المعنى والاستمتاع) أقامه على (أندريه جيد) في قراءة (سيميولوجية) ممارساً (التناص لإظهار نص جديد).

معرفاً بالدكتور الكبسي (من تونس ـ عرف البنيويات جيداً، وعرض الأطراف منها في مجلة عربية هي مجلة (العرب والفكر العالمي ـ العدد الرابع، خريف ١٩٨٨ تتبنى هي وزميلتها (الفكر المعاصر) الاتجاهات البنيوية على وجه من وجوه الاستماتة وكأنها الوجه الآخر للوجه القومي الذي تريد أن تعرف به) ثم ينقل الدكتور الطاهر سطوراً مما انتهى إليه الدكتور الكبسي ـ علماً أن صدر الكبسي يتسع لتعددية المناهج وان وعيه متصل بالاتجاهات النقدية الأوروبية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها لاثراء النص العربي أو الغربي. .

ـ يقول الدكتور الكبسي:

«ما دام المهم في «البنيويات» ليس النص في ذاته بل الكيفية التي يقرأ بها لا يمكن أن تكون هذه القراءة بريئة على حد تعبير التوسير. . =

[وذلك يعني أننا] نعترف أنه مهما اجتهد القارىء 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 القارىء من شأن الذات في عملية الفهم والتفكيك فهي دوماً تعيش ارتهاناً مؤسساتياً سواء كان دينياً، اجتماعياً أو سياسياً هل نقول إن القراءة السيميولوجية لا تملك وجهة محددة أو نهاية معروفة؟ إلّا يؤدي التقسيم أو التفكيك بلغة دريدا الى خطر الضياع في السؤال حين نعتقد أننا نهدم الانساق الشمولية، هل هي عودة جديدة لحمى اللاأدرية التي تغيّب الفعل المعرفي باسم البحث عن المعرفة؟ ان القراءة السيميولوجية تقدم نفسها إذا توقفت عند الابداع الفروسية (القارىء) أو عند إنتاج نص متعة، ما لم تبحث عن رؤية شمولية للعالم والانسان، أي روية 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، إفرازات لمجتمعات الاستهلاك، فهي ليست بريئة من الآيديولوجية الرأسمالية التي ترفض النظر (للمجتمعي) على أنه (وحدة) فتعلي من قيمة الفرد، ومن قيمة وقوفه أو هروبه من المشاكل المصيرية من خلال تضخيم همومه اليومية، فتقطع بذلك علاقاته مع الآخرين ويسقط في مطلب المصلحة الضيقة (...) فان كان لذلك بعض المصداقية 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 الخروف!.. حين يوجد خروف وتوجد له إلية (وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون).

انظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٩١٥ / الخميس ٤ أيار ١٩٨٩ / ص ٧ (ثقافة).

روايات يابانية

* الجميلات النائمات
تأليف: ياسوناري كاواباتا
ترجمة: ماري طوق

* حزن وجمال
تأليف: ياسوناري كاواباتا
ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

* علِّمنا أن نتجاوز جنوننا
تأليف: كينزا بورو أوي
ترجمة: كامل يوسف حسن

* امرأة في الرمال
تأليف: كوبو آبي
ترجمة: كامل يوسف حسين

* التاريخ السري لأمير موساشي
تأليف: جونيتشيرو تانيزاكي
ترجمة: كامل يوسف حسين

مؤلّفات يوكيو ميشما

* البحّار الذي لفظه البحر
ترجمة: عايدة مطرجي إدريس

* عطش للحبّ
ترجمة: محمد عيتاني

* ثلج الربيع
ترجمة: كامل يوسف حسين