الرؤية والانعكاس

قراءة في نقد عبد الجبار عباس للشعر العراقي الحديث

قيس كاظم الجنابي

- ١ -

بدأ الناقد عبد الجبَّار عباس رحلته الأدبية فأصدر مجموعته (أشواق الوردة الزرقاء) عام ١٩٧٠، وكان شاعراً يعدّ نفسه من جيل الستينات في العراق، لكنه بمرور الأيام بدأ ينعطف نحو موكب النقد ليؤسِّس له رؤيته الخاصة به، فكان صدور كتابيه (مرايا على الطريق) و(السياب) دليلاً على حضور نقدي متميِّز - آنذاك - في محافل الأدب العراقي أردفهما بكتاب نقدي متخصّص عن القصّة كان بعنوان (في النقد القصصي). بعدها راح يتجه نحو المقالة النقديّة القصيرة المنسجمة مع متطلّبات الصحافة وعروض الكتب كما يبدو في كتابه الأخير (مرايا جديدة). إن هذه التجربة تكشف عن ناقد ذي تجربة طويلة ومتأنّية تجمع بين نقد الشعر والقصة ونقد النقد والمقالة الموجزة تقتفي سبيل نظرية الانعكاس، وذلك باعتبار الأدب انعكاساً للواقع، وأن الأديب يعكس واقعه بطريقة أو بأخرى، مترسِّماً خطى الواقعية والواقعية الاشتراكية، حيث تمتد مسيرة الانعكاس لديه من أرسطو حتى ماركس مروراً بهيغل وبليخانوف ولوكاتش، ثم تلتقي مع إنجازات الناقد العراقي التأثّري (الانطباعي) الدكتور علي جواد الطاهر، وذلك من خلال تبنِّي رؤية اجتماعية واضحة تتلقّى منهجيتها من التأثّرية ومن خلفيّتها الفكرية ومعطيات الواقعيّة.

وتتّصف نظرية الانعكاس بأنها ترى أن النتاج الأدبي «لا يمكن أن يتحقّق إلاّ بعد تأثير في المجتمع[1]» و«أن الفرد نتاج لحتمية اجتماعية، يصبح فيها الأدب انعكاساً، أي مرآة ساكنة للمجتمع.»[1]

إن النظر للمرآة بوصفها وسيلة لعملية الانعكاس رؤية ومنهجاً هو ما يدور في نقد عبد الجبَّار عباس. وقد اخترت هذا المحور عن نقد الشعر العراقي الحديث لأنه يشكِّل الثقل الأكبر في نقده، ويعبِّر عن منهجه ورؤيته، ولأن الشعر العراقي بعد الحرب العالمية الثانية له خصوصيته في إطار ريادة الشعر الحر وفي التعبير عن نضال الأمّة ومراحل تطورها ومعاناتها النفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة حيث تعرَّضت للاستعمار والتجزئة والعدوان. كما أن عبد الجبار يمثِّل أنموذجاً للناقد الستيني الذي أعطى ثماره في السبعينات بعد توفّر فرص النشر وحرية التعبير وبروز دور النقد في تطوير الأدب وتهذيبه، بجانب حدّة الصراع القائم فنياً وفكرياً على ساحة الأحداث.

- ٢ -

في كتابه النقدي الأول (مرايا على الطريق) تناول شاعريْن عراقيّيْن بالدرس هما بلند الحيدري وسعدي يوسف، وهما شاعران تجمع بينهما ظروف متقاربة وواقع واحد وهموم وذكريات وانتماءات نفسية واجتماعية ومحاولات في التمرّد، فهما يتبيَّنان رؤية اجتماعيّة هي في جوهرها تلخيص لنظرية الانعكاس التي يتبنّاها الناقد عبد الجبَّار عباس، والتي عزا فيها انحسار الرومانسيّة في شعر الحيدري والشعراء الروَّاد في مقاله الأول (نظرات في شعر بلند الحيدري) إلى

(١) جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين: ص ٨٠، = وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٩٠.

(١) المرايا المتجاورة: ص ٨١.

المرحلة الزمنية التي تلت الحرب العالمية الثانية والتي تعرّض فيها المجتمع إلى الانفتاح على واقع وتيّارات فكرية جديدة. وبلند عاش معاناته ومشكلات مجتمعه بما يؤكّد الصلة بينه وبين عصره وواقعه، تلك الصلة القائمة على خلاف واضح بينهما، خلاف نابع من رد فعل مضاد للواقع بما يكشف عن حالتين من التوافق والتضاد: التوافق، لأنه شاعر ملتزم. والتضاد، لأنه تبنّى النزعة الفردية والإحساس بالغربة التي قادته إلى التمرُّد على الواقع. وقد فلسف الناقد عزلة شاعره فعدّها انعكاساً لواقع سياسي معين ولتأثّره بالأدب الوجودي. فبرز لديه الإحساس بالرفض والاشمئزاز من العالم. باعتبار أن العزلة حلٌّ مؤقّت، وأن التمرّد رفض لما يحصل على سطح الواقع وأنه محاولة للخلاص، وهو خلاص لا يتم إلاّ بالانتماء. فرأى في ديوانه (جئتم مع الفجر) الصادر بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ م تحوّلاً نحو قضايا المجتمع وأنه صار ينظر إلى واقعه نظرة متفائلة نتيجة تحقّق بعض آماله السياسية.

في مقاله الثاني (شاعر القصائد المرئيّة) تناول شعر سعدي يوسف فاعتبره عودة للماضي منحته القدرة على الارتباط غير المباشر بالواقع، باعتبار رؤيته للواقع صارت حلمه لأن في قصائده إدانة للواقع المعيش، الأمر الذي قاده إلى وصف قصيدته بأنها قادرة «على الانسحاب على الواقع الاجتماعي في عراق الخمسينات.»[1] فكان يرى أن فضيلة القصيدة ليست جماليتها، بل تعبيرها عن الواقع الاجتماعي؛ لهذا رحّب بلقاء الرومانسية بالواقعية لديه، لأن الأولى ثورية، وكأنه نسي ما طرحه غوركي عن الصفة الخدّاعة للرومانسية.[2] فاعتبرها الجانب الإيجابي مما طرحه غوركي، وذلك جرياً وراء نزعته في تبرير كل ما يتفق مع وجهة نظره حينما اعتبر ذلك موازنة بين قصائده الذاتية والقصائد التي تبنى فيها قضايا الآخرين، وذلك «في بلورة القضايا الجماعية عبر نموذج بشري فردي.»[3] وبأنه لقاء بين الرافدين (الواقعي والرومانسي الأصيل) للاقتراب من لغة الشعب بدافع ثوري تقدمي، كما عدّ تبنّي الرؤية الاجتماعية بديلاً عن العناية بجمالية القصيدة عندما تبنّى موقف بليخانوف في رفض دعوة (الفن للفن) التي سيهاجمها بقسوة في كتابيه (السيّاب، مرايا جديدة)، لهذا وصف سعدي يوسف بأنه (مدرسة عراقية) نتيجة تهشيمه تلك الجمالية، وهو رأي فيه الكثير من التسرّع لأنه يرى في الرؤية الاجتماعية سبيلاً وفي التأثرية منهجاً طبقاً لما تفرضه عليه نظرية (الانعكاس). لكن الناقد لم يطرح خصائص تلك المدرسة العراقية، الأمر الذي يجعل وجهة نظره عائمة وغير قائمة على أساس متين من الدلائل.

(١) مرايا على الطريق: ص ٩٤. مطابع الجمهورية، بغداد (د.ت).
(٢) المصدر نفسه: ص ٧٦ و٩٧.
(٣) المصدر نفسه: ص ٩٨.

- ٣ -

يوضح عبد الجبّار عباس منذ المقدمة رؤيته الاجتماعية في كتابه (السيّاب) فيصفه بأنه محاولة لاستنباط الصورة عن شاعره من خلال تفاعله مع البيئة باعتباره من روّاد الشعر الحر الذين يشكّل شعرهم ظاهرة اجتماعية استجابت لمتغيّرات حقبة زمنية اتّسمت بداياتها بالرومانسية وتبنّاها السيّاب وعدّها «تجسيداً لدرجة من الوعي بحقيقة التخلخل السياسي والاجتماعي.»[1] كما أنه عدّ انتماءه إلى الحزب الشيوعي العراقي دليل وعي بحقيقة الخراب الاجتماعي نقله من الذاتية إلى الاجتماعية فاستنتج بأن مرحلة الانتماء تلك لدى السيّاب كانت «أبهى فترات حياته وأكثرها امتلاءً وتوهّجاً، أنقذه الانتماء من شعور الريفي الراسخ بالهوان المازوشي واستطاع أن يذوّب آلامه الصغيرة في آلام شعبه، وامتلأ قلبه شعوراً غامراً بأنه ذو قضية وفاعلية وأثر.»[2] وبهذا ربط الناقد بين الوعي الاجتماعي والانتماء السياسي برؤية فيها انحياز للسيّاب خلال فترة انتمائه، مع أن استنتاجه قائم على توافق فكري بينهما وليس نابعاً من موقف فنّي، ثمّ راح يخلط ذلك بنظرة نفسية تحاول الكشف عن أعماق النفس البشرية، ولكنها لاتخرج عن منهجه التأثّري في كشف انفعال الناقد بحياة السيّاب وشعره وانتمائه السياسي، بما يدلّل على طبيعة مآخذ الناقد على السيّاب حين وصفه بالعاطفي والقروي ثم الحسّي والقومي والأخلاقي، حينما اتفق مع ناجي علوش في أن الشاعر لم يكن في تكوينه واقعياً اشتراكياً، وإنما هو واقعي مثالي، فراح يبحث عن اللوحة الاجتماعية في شعره عبر قصائده (حفّار القبور، المومس العمياء، المخبر) لأنه كتب مطوّلاته الشعرية بعد تخلّيه عن انتمائه للحزب الشيوعي، فتوصّل إلى أن تخلّيه هذا كان نكوصاً أو انتصاراً للكبوة السلبية الموروثة عن عهود الظلام بما يكشف عن شخصية البرجوازي الصغير في المجتمع العربي. وإن نماذج المخبر والمومس والحفّار تمثّل لقطات اجتماعية من واقع فاسد، وأن تصوير السيّاب لها كان تصويراً للجانب المظلم في الواقع. ففي كتابه (مرايا جديدة) عدّ قول المخبر (مالي وما للناس لست أباً لكل الجائعين) هو قول السيّاب نفسه وليس قول المخبر، وهو قرين بتخلّيه عن الانتماء، الأمر الذي يعني أن تقويم الناقد مرتبط بصلة الشاعر بالحزب الشيوعي بما يجعل نقده ينطلق من زاوية ضيّقة ذات صلة بهدف سياسي واضح. مع أن انتماء السيّاب لم يضف إليه شيئاً، بقدر ما كبّله بالتزام معيّن راح يدفعه للإحساس بأنه مقيّد، وأن حزبه لم يقدّم حلولاً صحيحة للواقع العربي، وأنه كان يعيش تناقضاً واضحاً بين أفكاره وايديولوجية حزبه، وبين حاجة الإنسان العربي الواعي إلى من يعبّر عن هواجسه ومعاناته.

(١) «السيّاب»: ص ٢١. وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٤.

لقد ألقى الناقد اللوم على شاعره لأنه اختار تلك الشخصيات فأفرغ مأساة المومس من بعدها الاجتماعي، الأمر الذي يتفق ومآخذه للسيَّاب على قصيدتي(مرثية جيكور، من رؤيا فوكاي) لأنه خرج عن الحدود الاجتماعية لكونه يريد منه أن يعبِّر عن الحياة الاجتماعية ولا يتجه نحو ما هو واقعي وثابت، لأن ذلك من شأنه أن يبعده عن هاجسه السياسي. ولهذا جاء تعبير السيَّاب عن بعض المواقف والأحداث القومية بمثابة خيبة أمل للناقد حين وصفه بأنه خرج عن أبهى صوره وخاصة في قصائده (المومس العمياء، حفَّار القبور، المخبر، بورسعيد، المغرب العربي، جميلة بوحيرد...) عندما كشف عن وضوح الحسّ القومي في شعره. ولذا جاءت رؤية الناقد مغايرة لموقف الشاعر حين رأى أن السيَّاب «يضخِّم مشكلة المجتمع العربي آنذاك تضخيماً يكاد يصل إلى حدّ الافتعال بسبب أنه يتعامل مع الصورة العامّة للعصر،»[1] بما يعني أنه اعتبر فهم السيَّاب للانتماء فهماً خاطئاً لكونه أمسى عرضة للضياع بعد أن تخلَّى عن انتمائه الحزبي، ولأنه لم يتغيَّر إيجابياً نحو الثراء، وهذا ما قاده نحو التهدّم والتناحر الداخلي، وأنه لم يفهم مهمّة الشاعر في المجتمع «إلا على أنها مهمة الداعية السياسي الذي يواكب أحداث المجتمع السياسية ويسجِّلها في شعره.»[2] واعتبر نزوعه القومي خيبة أمل في العمل السياسي أكثر من كونه تعبيراً عن القضايا القومية، وأن هذه الخيبة جرَّته إلى الإخفاق الفنِّي والأداء السهل الجاهز القائم على الخطابية. وإذا كانت بعض الفترات من نضال الأمّة العربية مؤثرة بشكل دفع السيَّاب للاستجابة لها بانفعال عاطفي، فهو لم يسلم من هذه الانفعاليّة خلال فترة انتمائه للحزب الشيوعي كما في قصيدته (فجر السلام). ولا يمكن سحب ذلك على قصائده ذوات الحس القومي.[3] لكن الناقد ظلّ بدافع تحمّسه السياسي «الماركسي» يردِّد تلك الطروحات ويغلِّفها برؤية اجتماعية، وخاصّة عندما رأى في فكرة (التضحية) انتماءً ثانياً يحقِّق لوناً من التواصل والانسجام مع الواقع الاجتماعي، باعتبار هذه التضحية استغلالاً للمهزوم في هزيمته، أو مجالاً لبقاً وماكراً يبرِّر شجاعته إزاء عجز الآخرين.[4] ولهذا لم يجد في التضحية تمجيداً أو إكباراً للآخرين، وإنما وجد فيها اشمئزازاً وانكساراً ومعالجة لأزمة الشاعر مع العالم ومع نفسه، أي انعكاساً لهموم المرض والعوز والإحساس بالغبن عبر الرموز بتأثير معطيات الأدب الغربي، وهو ما عدّه الناقد نكوصاً عن الرؤية الاجتماعية للانطلاق نحو الجماليّة، وبأن السيَّاب لجأ إلى الأسطورة بعد تصدُّع علاقته بالواقع ويأسه من تغييره، وهذا ما يجعل منها دليلاً على انفصام الشاعر عن واقعه ومحاولته إقامة التوازن بينهما كطرفين متناقضين بعد أن نفض يده من التفسيرات الإيديولوجيّة السائدة، بدليل أنه استخدم تلك الرموز في هجاء الشيوعيين في قصيدتيه (رؤيا ١٩٥٦، سربوس في بابل) فأدّتا وظيفة تنكّرية.

(١) المصدر نفسه: ص ٨٥.

(٢) السيَّاب: ص ٩٢. وراجع: مرايا على الطريق: ص ١٠٧.

(٣) راجع كتابنا (مواقف في شعر السيَّاب): حتى ص ٣٦ وما بعدها، الفصل الثاني (الحسّ القومي في شعر السيَّاب) مطبعة العاني، بغداد - ١٩٨٨.

(٤) السيَّاب: راجع ص ١٢٦ و١٢٧ و١٣٢.

- ٤ -

يعود الناقد في كتابه (مرايا جديدة) إلى آرائه التي طرحها في كتابه (السيَّاب) فأعاد صياغتها لغرض استهلاكها مجدَّداً بأفق جديد فيه مرونة ومحاولة لتبنِّي بعض الأفكار والمواقف القومية بما يلغي مواقفه من السيَّاب وشعره حينما راح يؤسِّس له رؤية اجتماعية تنسجم مع منهجه (الانطباعي). كما أن كتابه هذا لا يحتوي على دراسات مهمّة غايتها كشف أسرار النص الشعري، فهو مجموعة من المقالات عن الشعر والقصّة وعروض لبعض الكتب التي نشرت في أوقات متفرِّقة. لكنه لمّا يزل متشبِّثاً بالحكم على القصيدة من خلال مفهوم الانعكاس. ففي مقالته عن ديوان الجواهري (أيها الأرق) رأى أنه يتضمَّن أفكاراً اجتماعية وسياسية صحيحة استناداً إلى وجهه نظره في أن الشاعر الكبير هو صوت مجتمعه وذاته، وهو رأي يستقي فكرته من كون الشاعر صوت القبيلة ولسان حالها، وانطلاقاً من كون الشعر الحر استجابة لحساسية العصر، ولكن ضمن نطاق التقاليد الموروثة، الأمر الذي دفعه لتبنِّي موقف توفيقي يجمع بين موقفه الحداثوي من شعر السيَّاب وموقفه من شعر الجواهري من الناحية الفنّيّة التجديديّة، لكنه متّفق مع الشاعرين لكونهما عبَّرا عن التزامهما برؤية متقاربة. فقد بدأ مع السيَّاب متحمِّساً للشعر الحر، وكان متفقاً مع الجواهري ومع موقفه لأن شعره يتضمَّن أفكاراً صحيحة كما يرى، ولهذا رأى أيضاً في قصيدة صلاح نيازي (المفكِّر) تصويراً للواقع، واقتناصاً لما هو اجتماعي للتعبير عن موقف معيَّن، وأن كل موقف معاصر يستمدّ مبرِّراته من واقعه النفسي والمجتمعي باعتبار الشاعر صوتاً لمجتمعه، وهذا ما تكرَّر طرحه في كتابيه (مرايا على الطريق، السيَّاب).

- ٥ -

يقف الناقد بدافع من رؤيته الاجتماعية موقفاً مناهضاً للمنهج الجمالي حينما يرى أن دعوة (الفن للفن) تشيع كلما انعدم أو أوشك أن ينعدم «الانسجام بين الفنَّان والهيئة الاجتماعية.»[1] وقد عدّ استفادة السيَّاب من أدب أليوت وستويل وعزرا باوند نكوصاً عمَّا هو اجتماعي نحو الجمالي كما ترد على لسان الدكتور رشاد رشدي في كتابه (ما الأدب) والدكتور مصطفى ناصف في كتابه (دراسة

(١) مرايا على الطريق: ص ١٠٩.

الأدب العربي) عندما دعا الأول إلى عزل الأدب عن المؤثّرات الاجتماعية باعتبار أن النص الأدبي كائن قائم لذاته وبذاته ولا علاقة له بالحياة الاجتماعية، ورأى الثاني أن الأدب نشاط لغوي جمالي معزول عن نفس الأديب والقارىء وأن كافة الظروف الاجتماعية مصدره الوحيد. ثم راح يروّج لأهمية الظروف الاجتماعية مستعيناً بآراء أليوت نفسه فقال: «كل تغيير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمارة تدلّ على أن تغييراً أعمق يحدث في المجتمع والفرد.»(١) ثم كرَّر ذلك في كتابه (مرايا جديدة) حين وصف المنهج الجمالي بأنه إيغال في العزلة القائمة «على الاجتلاب المباشر والممتدّ إلى تربية ثقافية غربية تتخذ من المعاصرة ذريعة لإشاعة تيّارات ثقافية ليبرالية تتقنّع بقناع ديمقراطية تفضح نفسها بمعاداة أدب الالتزام.»(٢) ثم شنَّ هجومه على أليوت وكروتشه وريتشاردز ومن تابعهم أمثال رشاد رشدي ولويس عوض ومصطفى ناصف فوصفهم بأنهم يمثّلون «نشاط التيّار اليميني الرجعي في الثقافة المصرية.»(٣) وهذا نابع من تأثير رؤية الناقد الاجتماعية وإيثاره لها على ما هو جمالي. ولكنه شعر بمأزق ما توصَّل إليه فحاول أن يداري ذلك بتعدّد المناهج فوصفه بالطريق الرحب نحو التقييم الأمين وأنه ضرورة لا غنى عنها، وأن النقد الأدبي لا بدّ من أن يكون وريث كل ما أنجزته المدارس والتيّارات النقدية الحديثة. وهو يفعل ذلك لتوضيح منهجه (الانطباعي) ونظرية (الانعكاس) التي يتبنّاها. فقد وصف الناقد الانطباعي بأنه «يستعين بعلوم النفس والاجتماع والمجال والفلسفة لغرض تربية ذوقه النقدي كسلاح نافذ في تحقيق هدفه الأساس في الاستنطاق الحر للنصوص.»(٤) ودافع عن الانطباعية في مقاله (دفاع عن الانطباعية) لأنها تدعو إلى الواقعية وإلى التزام جانب الصدق والأمانة الأخلاقية، وتؤمن بالجرأة والصراحة والحرية والابتعاد عن التبريرات المتسرّعة السهلة. ولهذا رأى في كتابات الدكتور علي جواد الطاهر محاولات رائدة ظلَّ يقتفي أثرها من خلال قراءته لكتابه (وراء الأفق الأدبي) فرأى في مقالاته الأدبية الاجتماعية صدى لهواجسه حين وصف انطباعيته بالدقّة والأمانة والإحاطة الثقافية.(٥) ولهذا تحفَّظ عن إقصاء النص لأنه ليس مطلوباً من العمل الأدبي ولا من الناقد أن يحيل النص الأدبي «إلى سلسلة دلائل وبراهين على حقائق قائمة خارجية.»(٦) ولهذا نجده يتوق إلى النزعة الانطباعيّة ويناهض فكرة الاهتمام بالنص خلافاً لما يتبنّاه رولان بارت وميشيل فوكو لأنه يرفض قراءة النص خارج إطار حياة المؤلِّف وواقعه وظروفه، أي بعدم عزل النص عن مؤلفه، ولا يستجيب لدعوات البنيوية في المناداة بموت المؤلّف.

- ٦ -

من خلال ما جرى تناوله يمكن الخروج بهذه الخلاصة عن رؤية عبد الجبَّار عباس ونظرية الانعكاس لديه في نقده للشعر العراقي الحديث:

إنه يلتقي مع بلند الحيدري وسعدي يوسف والسيَّاب في رؤيتهم الفكرية التي تفسِّر الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، ويلتقي مع الحيدري وسعدي في رؤيتهما الاجتماعية، فيتفق مع الحيدري في نزعته الوجودية المعبِّرة عن الإحساس باللاجدوى والتمرّد. وينظر إلى المدينة على أنها تمثّل الجوانب المعبِّرة عن الواقع والمجتمع الذي يعيشه الشاعر باعتبار أن انتماءه للمجتمع ينبع من داخل كيان المدينة، وهذا ما فعله مع بلند الحيدري. وأمَّا سعدي يوسف فقد وصفه بالذاتية القائمة على بقايا الرومانسيّة التي هي من إحساس الإنسان بالغربة.

إن رؤيته للتجديد لم تكن نابعة من أفق حداثوي في بناء القصيدة، بقدر كونها انعكاساً لتحوّل اجتماعي معيَّن وتعبيراً عن موقف الشاعر والتزامه، ولهذا تذبذب موقفه بين الشعر الحر والعمودي في نتاج الحيدري والسيَّاب وسعدي من جهة والجواهري من جهة أخرى، الأمر الذي جعل تحليلاته انعكاساً لخلفية فكريّة (سياسيّة) ظلَّ يسلِّطها على النص ويحاول تفسيره والحكم عليه من خلالها، وهذا ما ينسجم مع منهجه الانطباعي ورؤيته القائمة على الانعكاس. وقد خالط ذلك نزعة تفسيرية ووصفية استندت إلى تأويلات متناثرة كمحاولة لإحاطة النص بنظرة شمولية فاحصة ظلّت تتذبذب تحت زحف رؤية الناقد الاجتماعية. ولهذا عدّ تعبير الشاعر الذاتي مرادفاً لجمالية القصيدة أو المنهج الشكلي (الجمالي)، والتعبير الموضوعي مرادفاً للالتزام بقضايا المجتمع مقتفياً ما طرحه بليخانوف عن (الفن للفن). وقد اعتبره دليلاً على مدرسة سعدي يوسف العراقية فوقف موقفاً متصلِّباً من المنهج الجمالي وبقي يدافع عن المنهج الانطباعي فراح يروِّج له حين أضاف له ضرورة الاستفادة من معطيات علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والميثولوجيا.

كرَّر الناقد رؤيته الاجتماعية أكثر من مرّة وبصيغ مختلفة. فقد تحمَّس لها في (مرايا على الطريق) و(السيَّاب)، ثمّ تردَّد بعض الشيء عبر انحيازه إلى الحسّ القومي في كتابه (مرايا جديدة) فكان مع السيَّاب وسعدي يوسف والحيدري والجواهري في انتماءاتهم، إذ بدت طروحاته في (مرايا جديدة) صدى وتكراراً لكتابيه السابقين مع

(١) «السيَّاب»: ص ١٧٢.
(٢) مرايا جديدة: ص ٢١٩ - ٢٢٠. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد - ١٩٨١.
(٣) المصدر نفسه: ص ٢٢٠.
(٤) المصدر نفسه: ص ٢٨٦ - ٢٨٧.
(٥) الحركة النقدية في مرحلة المتغيّرات الثقافية، مجلة الأقلام (بغداد)، العددان (١١ و١٢) لسنة ١٩٨٩، أدارها جهاد جميد: ص ١٩٦.
(٦) نفسه: ص ٢٠١.

مرونة وإيثار للجانب القومي في قراءة النص.

إنه يقف موقفاً مناهضاً للمنهج الجمالي ويعدّ تيّاراته بأنها يمنية وانعزالية ومدسوسة وضد واقعية الأدب. وهذا ما جعله يقف مدافعاً عن المنهج الانطباعي بحماس كبير وراح يطوّره ويخلطه ببعض العلوم والاتجاهات الإنسانيّة ليكون أقرب إلى المنهج التكاملي وفق نظرة توفيقية تبريرية غايتها التخلّص من ضغط المناهج الحديثة في قراءة القصيدة، فرأى في المنهج النصيّ قتلاً للإبداع.

مع كل ما جرى ذكره لا بدّ من الاعتراف بأن الناقد عبد الجبّار عباس ناقد عراقي متميّز مثّل مرحلة ساد فيها ما طرحه فكان خير معبّر عنها عبر منهج ورؤية واضحين وحسّ نقدي مشحون بالوعي والكفاءة في القراءة والتشخيص، وهو من جيل نقدي يقف بين منجزات علي جواد الطاهر والنقّاد الشباب. ولعلّ كتابه عن القصّة والشعر هو الشاهد على ذلك، وبالذات (مرايا على الطريق، السيّاب، في النقد القصصي).

صدر حديثاً

د. نوال السعداوي

رواية

جنّات وإبليس

- أنا جنّات.

دوى صوتها في الفضاء وذاب في الهواء. وهو واقف شاخص نحوها بعينين متّسعتين. اسمها جنّات؟ وهو يحلم بجنّة واحدة؟.

انقضّ عليه التمورجي وأمسكه من ذراعه.

- مسكتك يا إبليس.

دوت الكلمة في أذنيها. عيناها تحملقان في عينيه. أيكون هو؟

دار الآداب