المصطلح
في نقد الأدب القصصي عند الراحل عبد الإله أحمد

أ.م.د. عبّاس رشيد وهاب الدده
قسم اللغة العربية/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

مقدمة

يسعى هذا البحث إلى معاينة لحظة تاريخية على درجة كبرى من الأهمية، هي لحظة من لحظات تأسيس نقد الأدب القصصي في العراق، نهض بها الناقد الراحل الدكتور عبد الإله أحمد * في جهده المتميّز، في رصد الإبداع العراقي القصصي منذ طور التأسيس، وتوثيقه، وتشخيص الفعل الإبداعي فيها، والاعلان عنه، إلى الحدّ الذي صار به جهد الراحل موجّها من موجهات القراءة النقدية الأكاديمية في العراق، أو لعله _ وبحذر شديد_ من مؤسسي الشكل الأوفر شيوعا وتداولا من أشكال القراءة النقدية القصصية في العراق، أو في أقل تقدير هو مؤثّر فاعل في توجيه مسارات تلك القراءة والبحث فيها. وسنوكل إلى تلك المعاينة _ في هذا البحث _ مهمة محدّدة، هي مقاربة المتن الاصطلاحي في في جهد الراحل.

إن الوعي باستخدام المصطلح، ودقته، يعني _ بالضروة_ وعيا متميّزا بالحقل المعرفي المشتـَغَل عليه، وما من وسيلة إلى التفقه بأصول ذلك الحقل،وفروعه، واستكناه مفاصله، إلا بالتماس وسيلة المصطلح، وإن كشوفات الفاتحين في أي علم، تتم أولا عبر خطوات معرفة مسارب المصطلح فيه.

وإذن، فـ(العلم والمصطلح) قرينان، يكتمل كل منهما بكمال الآخر، ويتهدده الاعتباط والنقص، ويودى بها إلى الاندثار، إن اتصف قرينه بتلك الصفات.

وهذا الذي صار مسلَّما به في الأعراف النقدية الحديثة السائدة، ما كان ليغيب قد عن تصور وتنظير الخطاب النقدي القديم؛ فالقدماء أدركوا عن خالص وعي، " أن مفاتيحَ العلوم مصطلحاتُــها، بل هي ليست مفاتيح العلوم فحسب، وإنما هي خلاصة البحث في كل عصر ومصر، ببدايتها يبدأ الوجود العلني للعلم، وفي تطورها، يتلخّـص تطورُ العلم"١

لعل القارئ يتفق معي، في أن (لحظة) الراحل عبد الإله أحمد، من اللحظات التي تعني زمنيا، ومكانيا، بواكير الوعي النقدي في الأدب القصصي العراقي، وهي وإنْ شاطرتها (لحظات) أخر

غيرها، في مشروع التأسيس، فإنها تظل اللحظة الأكثر صخبا، التي مدّت نسغها الفاعل في الحراك النقدي العراقي، بما تهيئأ لها من امتيازات، يجمعها والبعد الأكاديمي الصارم، جامع.

عند هذا الحدّ، وبه، توافر مقوّمان مهمان زجّـا بنا في مضايق هذا الموضوع؛ هما اللحظة الصاخبة، والوعي المصطلحي فيها. سينفرد هذا البحث، بمقاربة المتن الاصطلاحي، تاركين لمقاربات أخرى الاشتغال بالجهد النقدي للراحل.

سنقف، إذن، عند الجهد المصطلحي عند الراحل، للوقوف على مدى مساهمته في بلورة الجهاز المصطلحي القصصي العراقي، ومقاربة بواكير ظهوره، وسيروته في جهد الراحل، وتطوره، أو استقراره، واختبار تمكّنه من (المصطلحية)، وصلاحيته الإجرائية.. كما سنقف عند مسعى الراحل _أحيانا _في اصطفاء مصطلحات بعينها، من المنظومة المصطلحية القصصية العربية السائدة، وتداولها، أو سعيه _أحيانا أخر_ في ابتكار أو ابتداع غيرها، على نحو منفرد، ومتابعة حظوظها من الإعمال، والإهمال، ومحاكمتها بين حدّي العام التقليدي الشائع، والخاص المتفرد.

وبنا حاجة، إلى التصريح بأن هذه القراءة ستنفتح _ كلما اقتضت ضرورة ما _ إلى مساءلة المنجز النقدي المشتَـغِـل على جهد الراحل، لتعزيز رأي ما، أو لنقضه، أو ردّه، أو لمحاججةٍ ما ، أو لجلاء أمرٍ وكشف قضيةٍ.. على أن عمادها سيظل المقاربة الذاتية، أو تأمل جهد الناقد المصطلحي للحكم عليه.

سيتناول البحث في أول محاوره الثلاثة، مدى حضور الخلفية النظرية للناقد، أو الاطار النظري الذي يسيج المشغل النقدي للراحل، في سياق النقد والتحليل، وصنيعه في تغييبه عن عتبات إجراءاته النقدية، وهو أمر سيلازمه _لا شكّ_ في تعامله المصطلحي؛ فقد كان يغفل تسييجه بحدّ اصطلاحي. وهذا المحور حمل اسم: (الحاضنة: حضور الرؤية، وتغييب الحدود)

أما المحور الثاني فقد وقف عند منطلق الرؤية المصطلحية، وتعدد زوايا نظر واضع المصطلح أو متبنّيه، في صناعته أو في تبنّـيه، وصلة ذلك بالمنهج المتَّـبع، ومسوّغات تبني المصطلح أو اجتراحه.. ليحمل عنوان: (منطلقات الرؤية المصطلحية ومسوّغاتها).

فيما اختص المحور الثالث بـ(هوية المصطلح، ومقوماته الإجرائية)، ليعاين مدى انطباق اشتراطات المصطلِـحِـين في مصطلح الراحل، كالوضوح، والاستقلالية، وأحادية المفهوم، وأحادية التسمية ..

وهكذا، فأول المحاور يخوض في الحاضنة المعرفية للناقد، قبل تبني المصطلح أو اجتراحه، وثانيهما يغوص في زاوية النظر المتحكمة في الوعي النقدي لحظة التبني أو الاجتراح، وثالثهما

يعاين ذلك المُـتَـبَـنَّــى أو الوليد بعد أن صار حقيقة ماثلة، بوصفه (مصطلحا)، ليسأل عن هويته، ومدى صلاحيته الإجرائية وتمكنه من (المصطلحية).

المحور الأول: (الحاضنة: حضور الرؤية، وتغييب الحدود):

لتجلية مضمون هذا المحور، والكشف عن أهدافه، بنا حاجة إلى الأجابة عن أسئلة عدة، منها:

هل احتكم الناقد الراحل إلى خلفية نظرية؟

وهل صاغ تلك النظرية، أو الرؤية التي انطلق منها، في إطار خاص؟

وهل وجد ذلك الإطار التنظيري ترجمته أو تطبيقه فيما أُنْجِز؟

لا شك أن ثمة منظومة مفاهيم ومصطلحات وأدوات معرفية يتم بها، ومنها النظر إلى الأدب القصصي، هي جماع الفكر النقدي عند الناقد . أي ناقد . والراحل فيما كتب، ينطلق من أساس نظري خاص، هو حصيل تجربته القرائية والكتابية تنظيرا وتطبيقا.

لا يلقانا ذلك الإطار النظري عتبةً تسوّر ممارسته النقدية، أو تقديما يهدي لقارئه مفاتيح القراءة النقدية اللاحقة. بل إننا سنجده قابعا في ثنايا الإجراءات النقدية، أو مبثوثا خلال أرديتها، كلما دعت إليه محاجّة، أو تدليل.

إن ما تركه لنا الراحل من ممارسات نقدية، ينشعب في شكلين:

شكل وثّق به نشأة القصة ومراحل تاريخها، و رصد تطورها من خلال أثر التطورات الفكرية والاجتماعية والسياسية ، وتابع تياراتها، والمؤثرات التي أثرت فيها وحددت طابعها وملامحها، ومضامينها واتجاهاتها المختلفة.

وشكل ثان ، قارب فيه الفن القصصي في النتاج المدروس، ووقف عند قيمه الجمالية والفنية. لذلك كانت بالناقد حاجة إلى تبني منهج يجمع فيه بين اشتراطات الشكل الأول، واشتراطات الشكل الثاني، فسمّاه بالمنهج (التاريخي . النقدي)،

وإذا بدت لنا الحدود متميّعة بين الشكلين؛ إذ تداخلا في المشغل النقدي عنده.. وإذا كان الحسّ النقدي له قد تجلّى في الشكل الثاني، على نحو أبين وأظهر مما في الشكل الأول، فإن ذلك لا يدفع إلى القول، بغياب الرؤية النقدية عن سماء ذلك الشكل، فمما لا شك فيه أن أي رصد أو تصنيف أو تقسيم لا بد أن يحدوه منظور نقدي أو رؤية نقدية ما تتحكم فيه. فلا بدّ في كليهما من وجود أساس نظري يتم به، ومن خلاله، الفعل النقدي.

في كتابه الأول (نشأة القصة وتطورها في العراق) استشعر . للوهلة الأولى . ضرورة تثبيت أساس نظري يهتدي القارئ بهديه، يمثل ضابط الاحتكام النقدي ومعياره، والأساس الذي ينطلق منه، لكنه أدرك . أخيرا . أن ذلك لا يغني، فعدل عنه، ملتمسا إلى قناعة القارئ الأسباب التي يراها كفيلة بذلك. فقد أحس الراحل أنه لا بد له من أن ينطلق من تصوّر صحيح واضح للفن القصصي، لكي يكون حكمه على القصص العراقية أقرب إلى الدقة والصواب. ومن هنا حرص على أن يرجع إلى الكثير من الدراسات العربية والمترجمة التي عنيت بدراسة الفن القصصي. لكنه أوجس خيفة ، واستشعر خطرا مما سينتهي أليه أمره، ذلك أنه أدرك أن من (التحكّم) أن يطبّق المقاييس النقدية المتطوّرة، على نتاج قصصي ناشئ، يحاول أن يتلمّس أو يتحسّس طريقه، ولم ينطلق كُتّابُه أساسا، من تصوّر كامل للفن القصصي، ولم يتمثلوا جوانبه على نحو فيه الثقافة الفنية أو الإدراك الكامل لمقوّمات هذا الشكل. لذلك راح يقف من ذلك موقف الحذر، لينتهي إلى خيار وحيد هو أن ينظر إلى النتاج القصصي العراقي نظرة نسبية، تحاول أن تستوعب واقع الفترة الزمنية التي كتب فيها، ومستوى ثقافة كتّابه. ومن هنا كانت أحكامه، على هذه القصص، مرهونة بأزمانها..وهذا الخيار أو هذا المقياس النقدي المرن، هو الذي منع الراحل من أن يكتب مقدمة قصيرة ، يحدد فيها نظرته إلى فن القصة، ومفهومه عنها، فالأمر فيها كما يتصوّر، يخرج عن الدائرة التي رسمها له[٢]، معلّلا ذلك بسببين أساسيين: "أولهما: أن القصاصين العراقيين في الفترة البدائية الأولى قبل الحرب الأولى، وبُعَيْدها، لم ينطلقوا في كتابتهم في القصة، من تمثّل صحيح لواقعها، ونتاجهم إن هو إلا محاولات اجتهدت أن تقلّد ما كان يقع تحت بصرها، من ألوان قصصية مألوفة في ذلك الوقت، سواء أكان عربيا أم مترجما.

وثانيهما: أن هذه المقدمة مهما تكن، لن تأتي بجديد، يغني البحث إذ ستقتصر على محاولة جمع الآراء المختلفة التي قيلت في القصة، وهي آراء نرى أنه من التحكّم تطبيقها على القصص العراقي، في الفترة التي ندرسها من تاريخه. لهذا عمدنا إلى درس النماذج القصصية مباشرة، ومحاولة تصنيفها وتقويمها من خلال واقع خصائصها هي، وما تقود إليه هذه الخصائص خلال تطورها من نتائج في تاريخها وتطور مستواها الفني"[٣]

وبصدد هذا المسوّغ المطروح، كان يمكن لنا أن نحقق للراحل ما كان يصبو إليه من إقناعٍ بعدم غناء ذلك المطلب المنهجي، أو على نحو أدق عدم أهميته في كتاب مثل كتاب الراحل، لولا أمران:

أولهما: قناعته بأن تلك المقدمات ما هي إلا حديث مكرور لن يأتي بجديد، وأنها ستقتصر على محاولة جمع الآراء المختلفة التي قيلت في القصة.. ولا نستطيع . هنا . إخفاء استغرابنا من الراحل وهو يبتسر أهميةَ المهاد النظري ذاك، ويقصرها على (الجمع)!، ولِمَ صنّفها ضمن الحديث المكرور!!

وثانيهما: ما غاب عن ذهن الراحل من أن تلك المقدمات من الأهمية بمكان، لأنها تكشف، أول ما تكشف عن الوعي النقدي، أو الرؤية التي ينطلق منها الناقد، وتحدد له مسارا، بإمكان القارئ أن يحاكمه من خلالها.

نقول: لقد غيّب الراحل، بقصد أو بدونه، ذلك الغطاء أو الإطار النظري، الذي يشكل مرجعا له أو منطلقا... فلم يتح لقرائه . في الغالب . فرصة التصالح على مبدأ نقدي عنده، أو حجاج،أو تصنيف، أو تسويغ، أو تعليق، أو تأييد..

وفي ظل مثل هذا الغياب، جوبه الناقد الراحل بمطاعن في صميم فكره، على شاكلة ما يلقانا عند الناقد عبد الجبار داود البصري، الذي خلص . مطمئنا . من معاينة المشهد النقدي العراقي إجمالا، إلى القول: "لم تتبلور حتى الآن نظرية نقدية فنية كانت أو فكرية.. ونقادنا يعتمدون في أحكامهم النقدية على أشتات متفرقة من الآراء هي حصيلة قراءاتهم في الأدب العربي المعاصر أو الأدب الأجنبي (...) وبين حين وآخر يتمخض الوسط الأدبي عن حركة قوية تدعو لصياغة نظرية نقدية.. ولكن هذه الحركات لا تتخطّى مسألة الدعوة.." ٤

ولا ريب ، فإن هذا الحكم النقدي عن الدراسات النقدية القصصية، الذي توصّل إليه بحث البصري _ فيما يبدو_ يمتد ليغطي المشهد كله، غير مستثن حتى ما سمّاه أهم وثيقتين نقديتين، وهما كتابا الأمين وعبد الإله أحمد٥!، وبين أيدينا دليلان على ما نقول:

أولهما: أنه لم يستثن دراسات الراحل من حكمه ذاك، مع أن تلك الدراسات كانت بين يديه، ومن مصادر بحثه التي يحيل إليها بين الفينة والأخرى.

ثانيهما: أن ثمة حكما نقديا يترشح من أسطره القادمة؛ فهو بعد أن يستعرض بنود البيان القصصي للسادة: زهدي الداوودي، وأنور الغساني، وصالح كاظم، والذي نشروه في مجلة الآداب، ومجلة الأقلام ، ومجلة المثقف العربي، والذي كان من هباته أن السيد أنور الغساني، نشر عقب ذلك ثلاث دراسات موسعة في نقد القصة العراقية الجديدة.. سينتهي إلى نتيجة، نصّها: " يمكن اعتبار هذه الدراسات أفضل نموذج نقدي للقصة العراقية قائم على أساس نظري"٦

ولا يخفى أن في تلك المفاضلة، حكما قيميا بعدم تحصّن دراسات عبد الإله أحمد، بغطاء نظري متين وراسخ، وهو أمر سنوكل مهمة تفنيده إلى ما ستُسفر عنه دراستنا هذه؛ فهي معنية بهذا الفكر النقدي عند الراحل، وبإطاره النظري، وتجلياته الإجرائية، لكننا نقول، بدءا، وتأسيسا على ما مرّ، أن الراحل سعى بوعيٍ وبقصدية مصرّح بها، إلى تغييب تلك الرؤية أو ذلك الإطار النظري الذي يشكّل حاضنة له، أو منطلقا نقديا، وأن الذي لا شكّ فيه، هو أن ثمة وعيا نظريا وتحليليا سرعان ما يشخص ماثلا بمجرّد تعقّب معالجاته النقدية

هذا عن الحقل الذي يعمل فيه، عموما، أما عن مصطلحاته فيه، فإنها تمتثل _هي أيضا _ لذلك الصنيع في حال معاينة ملامحها التنظيرية، وحدودها الإجرائية..

إن متابعة المصطلح في مشغل الراحل، يكشف لنا عن حقيقة، وهي أننا أحيانا كثيرة، نجد (مصطلحا) ما ، لم يوفّر لها السياقُ الحاضنُ له مقومات المصطلحية.. وإنما نسبنا ذلك إلى السياق، لأن فكر الراحل النقدي . حين نعاينه . لا يتنكّر للمتصوَّر النظري، أو المفهوم الذي ينطوي عليه ذلك المصطلح، وكلّ ما في أمره، أن الراحل لم يسيّجه بـ(حد) اصطلاحي. وكأنما أدرك إن ذلك المصطلح من المصطلحات الناجزة التي لا تحتاج إلى حدّ، أو تعريف، أو كأنما أوكل العثور على ذلك الحد قابعا في الثنايا، إلى قارئه..

في ظل غياب ذلك (الحدّ)، انتهت بعض القراءات النقدية إلى إحكام، صادرت بموجبها ما يمتلكه ذلك المصطلح من أحادية الدلالة، أو محدودية المفهوم ووضوحه.. فصرنا أمام اتهامات للراحل باضطراب الاصطلاحي، على شاكلة ما يلقانا فيما وجهه إليه الدكتورشجاع العاني، الذي يقول:

"أما مصطلح (التقليدي) فقد أطلقه الباحث على نمط من القصص يصفه الباحث بأنه"عكس مفهوما بدائيا متخلفا عن الأدب القصصي، يفصح عن تأثر واضح بهذه الأنماط القصصية، التي قدمها الأدب العربي القديم، الفصيح والشعبي، ويكشف في الوقت نفسه عن جهل أصحابه بالقصة الحديثة، كما قدمها الأدب الأوربي"[٧]

وإذا كان استخدام هذا المصطلح في الشعر العربي جائزا، فإنه لا يجوز في القصة. ذلك أن للعرب تراثا شعريا كانت عودة الشعراء العرب المحدثين إليه واجتذابه وتقليد نماذجه العليا والتأثر بلغتها وأساليبه وأخيلته، بداية النهضة في الشعر العربي الحديث، التي رافقت النهضة العربية الحديثة، ولقد درج النقاد ومؤرخو الأدب على إطلاق مصطلح كلاسيكي أو تقليدي على شعر النهضة هذا الذي كان شعر محمود سامي البارودي وأحمد شوقي من أوائله. أما الفن القصصي الحديث، فهو كما يشير الباحث (...) . فن أوربي حديث، عرفه العرب منذ أواخر القرن التاسع

عشر وبدايات القرن العشرين، ولم يزاول العرب _والمصريون بخاصة _ كتابته إلا بعد نشوء الرأسمالية المصرية الحديثة، التي نشأت بتأثير من الاحتلال الانكليزي لمصر. إن إطلاق هذا المصطلح على نمط من القصص يقع بين ما عرفه الأدب العربي من فنون نثرية، كفن المقامة أو فن الخبر وبين الفن القصصي الحديث. تضمّن الزعم بأن للعرب تراثا قصصيا وهو ما يناقض النظرية الاجتماعية التي أشار الباحث إليها في دراسته لنشوء القصة."[٨]

وبنا . كيما نرسّخ تصوّرنا المتقدِّم ذاك . حاجةٌ إلى تفكيك مفاصل قول الناقد العاني، وعلى النحو الآتي:

١. إن التعريف الذي اقتبسه الناقد العاني بوصفه الجهاز المفهومي لمصطلح (التقليدي) عند الناقد الراحل، وراح يحاكمه به، لا يمثل مصطلح (التقليدي) كما انبنى في فكر الراحل، ولا يخصّ قصاصي هذه الحقبة الزمنية بعد الحرب العالمية الثانية، وإنما هو خاص بما اصطلح عليه الراحل بالمحاولات البدائية، والقصة بين الحربين، وهما ما سبق للراحل أن انتهى من دراستهما في كتابه الأول (نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٣٩.١٩٠٨)، أما سبب وجوده في كتابه الثاني (الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية)، فهو من أجل اتخاذه مرتكزا أو ممهّدا للإنطلاق منه إلى الإتجاة التقليدي الذي يخص الأدب القصصي بعد الحرب العالمية الثانية، ولنعيد اقتباس ذلك التعريف مع سياقه، لينهض مصداقا لما نريد إثباته.يقول الراحل:

"ولكي نوضح ذلك، نحتاج أن نستعيد باختصار، بعض ما ذكرناه عن هذا التيار، منجماً في (نشأة القصة...) ليتجلى لنا واقعه، في الأدب القصصي في العراق، في الفترة التي نبحثها من تاريخه، منذ الحرب العالمية الثانية. ففي الفترة المبكرة الأولى من تاريخ هذا الأدب، بين عامي ١٩٠٨، ١٩٢١، التي شهدت كتابة المحاولات البدائية، رأينا هذا الأدب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأدباء هذا التيار، الذي كان يسود الحياة الثقافية والأدبية في العراق في هذه الفترة، لتأخر نهضة المجتمع العامة، وضعف صلة هذه النهضة في بدايتها الأولى، بأوربا. فهم الذين سعوا في البداية، إلى تقديمه إلى المجتمع العراقي، فترجموا أو اقتبسوا أو ألفوا المحاولات الأولى فيه، ونشروها في هذه الصحف، أو المجلات، التي أكثروا من إصدارها بعد إعلان الدستور العثماني، أو في كتب خاصة. وقد تأثرت هذه المحاولات الأولى بطبيعة الحال، بثقافة أصحابها والغرض الذي حملهم على كتابتها. ومن هنا لمسنا ناحيتين هامتين فيما نشر من أدب قصصي في هذه الفترة:

الأولى : **أن هذا الأدب عكس مفهوماً بدائياً متخلفاً عن الأدب القصصي يفصح عن تأثر واضح بهذه الأنماط القصصية، التي قدمها الأدب العربي القديم، الفصيح والشعبي، ويكشف في الوقت نفسه، عن جهل أصحابه بالقصة الحديثة، كما قدمها الأدب الأوربي .**

والثانية : أن هذا الأدب اتجه إلى هدف إصلاحي واضح، وهو أمر يتفق مع اتجاه الفكر والأدب العراقي في هذه الفترة، كما يشير إلى تأثره بمحاولات بعض الأدباء العرب في هذه

الفترة، الذين سعوا إلى استغلال الأشكال الروائية العربية القديمة، للتعبير عن أفكارهم في مجال الإصلاح الاجتماعي"[٩]

فالراحل لما يزل بعيدا عن مسّ الاتجاه (التقليدي) في الأدب القصصي في العراق ، لأنه لما يزل . في هذه النقطة . على حافة زمن أصحابه الذين تأخروا زمنيا إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وإنما هو في مهاد سبق الدخول إليه.

٢ . لا نرى لزاما في المقلّد أن ينجذب إلى النماذج العليا في الآداب السابقة، دون غيرها لترسّم خطاها ، والنسج على منوالها، والتأثر بلغتها وأساليبها وأخيلتها كما ضيّق تلك الحدود عليه الناقد العاني، فقد يتّخذ مقلّد ما، من أثر ما نموذجا له يتأثره ويقلده، دون أن تكون الذائقة السائدة قد صنّفتْه ضمن النماذج العليا.

٣ . استقرأ الناقد العاني في المعنى المنضوي تحت جلد مصطلح التقليدي، دلالة مضمّنة هي (حكم) بوجود تراث قصصي عند العرب، راح هولاء القصاصون ينسجون على منواله، ويقلّدونه؛ فما داموا . حسب المقتبس . يجهلون الفن القصصي الحديث وهو أوربي بامتياز، لذلك سينحصر التقليد بالنموذج الفني العربي، وهو غير موجود أصلا!!

وهذه الحجة تفنى بمجرد التركيز على أن ملمح التقليد الذي عُرِف عن التيار المحافظ في القصة العراقية ما بعد الحرب العالمية الثانية، عُنِيَ بترسّم خطى المحاولات البدائية، وقصة ما بين الحربين، والنسج على منوال قصاصيهما ممن اتصفوا بعدم اطلاعهم على القصة الغربية، أو الوقوع تحت تأثير ما كان منتشراً في العالم العربي من أنواع الروايات، التي كانت تسير في اتجاهين: أولهما: اتجاه روايات الغرام والمغامرات التدي تستهدف التسلية والترفيه. وثانيهما: الاتجاه الذي يمثله المنفلوطي، وجبران خليل جبران، بأسلوبهما الخطابي، وعاطفتيهما المسرفة. وهذان الاتجاهان، يشكل التراث، الفصيح أو الشعبي، رافداً هاماً من الروافد التي حددت طبيعة أدبهما.١٠

فالأمر. إذن . بعيد عن تلك الدلالة المضمّنة التي استقرأها الدكتور العاني؛ فالراحل أراد أن أصحاب التيار المحافظ هؤلاء قلدوا ما كان شائعا في الإرث القصصي في مرحلة النشأة وتطوره بين الحربين العالميتين، كما يمّموا وجوههم شطر القصص الشعبي، مع بقاء فرضية محاولتهم اعتماد بعض المحاولات النثرية العربية القديمة لكتابة قصص جديدة١١.. ولم يكن مرام الراحل تقليد الأدب القصصي العربي القديم الذي نتفق جميعا على عدم وجوده، ذلك أن فن القصة حديث النشأة. ولو كان الراحل قد عنى ما ذهب إليه الدكتور العاني، لكان أطلق على المحاولات الأولى في القصة العراقية التي ترسمت أثر الفنون النثرية القديمة في الأدب العربي مصطلح (الاتجاه التقليدي)، ولما كان سمّاها بالمحاولات البدائية!، مدَّخِراً هذا المصطلح (التقليدي) لقصاصي التيار المحافظ بعد الحرب العالمية الثانية.

٤ . علينا أن نلاحظ أن الناقد الراحل كثيرا ما يفرّق بين الأنماط القصصية التي قدّمها الأدب العربي القديم كالحكايات والأخبار والنوادر..، وفن القصة الحديث كما قدّمها الأدب الغربي.[١٢] فليس لنا . بعد ذلك . أن ننسب إليه القول بوجود تراث قصصي فنّي عربي.

٥. آن لنا أن نتساءل هل استطاع الملفوظ اللغوي (التقليدي) في طروحات الراحل، أن يُبَلْور لنفسه مفهوما خاصا به، ومحددا، وواضحا، يؤهّله ليكون مصطلحا ناجزا، مستقرّا، وثابتا علميا؟

وبسبب غياب (الحدّ) المصطلحي (المستقل)، و(المحدد)، سواء أفي مستهل اشتغالاته، أم في ثناياها، أم في خلاصاته ومحصلاته... فإن علينا، للإجابة عن ذلك السؤال، أن نستعرض محطات تموضعه داخل مبحث الراحل المسمى بـ(الاتجاه التقليدي)، وملامحه، وتجلّياته، وكيف انتمى إليه الأدباء؟، ولِمَ راحوا يمثلونه؟، وبِمَ صار اتجاها؟، ففي ذلك محاولة لإعادة تشكيل الجهاز المفاهيمي لذلك المصطلح.

ففضلا عن كون الاتجاه التقليدي خاصا بأدباء محافظين، ينتمون زمنيا إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وفضلا عن كونه يحمل مفهوماً بدائياً متخلفاً للأدب القصصي، استمدوه من قراءاتهم الخاصة في الأدب العربي القديم من قصص شعبي وحكايات وأخبار ونوادر١٣ وفضلا عن محاولتهم اعتماد بعض الحكايات والقصص العربية المعروفة لكتابة قصص جديدة١٤ واقتراضهم أجواء تعرفوا عليها في القصص الشعبي١٥ ، وعزوفهم عن النموذج الغربي للقصة الحديثة١٦.

فإن في الجهاز المفاهيمي ما يشير إلى أن التقليد لا ينحصر بذلك الإطار بل يتجاوزه كثيرا إلى محاولته تقليد " كتابات الأدباء المحدثين من المصريين خاصة، الذين شف أدبهم عن

اتصال وثيق بالتراث ونزعوا في كتاباتهم نزعة إنشائية واضحة"١٧، وكذلك " استمدوا مفاهيمهم القصصية (...)من كتابات الأدباء المصريين المعاصرين خاصة"١٨، وإن ما في قصص هذا الاتجاه من صفات يشير إلى أن ثمة رابطة تربطها "بهذا النمط من القصص والروايات غير الفني الذي وجد في الفترة الأولى من تاريخ القصة والرواية العربية، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، وامتد وجوده، دون أن يكون التيار السائد، شأنه سابقاً، طيلة فترة ما بين الحربين، مما قد يشير إلى تأثرهم به"١٩ فهو أمر لا يستبعده الراحل..

هكذا ننتهي إلى أن موضوعة تقليدهم النموذج العربي المعاصر أو السابق عليهم، أمر غاب عن محاكمة الناقد العاني لمصطلح الراحل.

وإذا كان هذا المحور قد انشغل في حيّز منه بسعي الراحل الواعي والمقصود، إلى تغييب الرؤية أو الإطار النظري الذي يشكّل حاضنة له، أو منطلقا نقديا، على الرغم من مثول وشخوص وعيه النظري والتحليلي المميّز في معالجاته النقدية.

وإذا كنا قد لاحظنا أن هذا الصنيع، قد طال الحقل النقدي بمجمله، كما طال _ بطبيعة الحال_ المصطلح فيه؛ حيث جرّد الراحل كثيرا من مصطلحاته من حدودها التعريفية، على الرغم من أن المتصوّر أو المفهوم الذي تنطوي عليه تلك المصطلحات يأوي إلى سياقاته التنظيرية والإجرائية.

فإن ضرورة ملحة تدعونا _ هنا _ إلى تسجيل ملمح ناتئ في المتن المصطلحي عند الراحل، وهو _لا شكّ _ من متعلقات بدايات نشوء الأشياء، وبواكير تشكّلها، سنشخصه هنا، وسنوكل إلى قارئنا أمر نشدان شواهد أخر عليه، وترسيخ القناعة به.. وقبل أن نجمل ذلك الملمح، نسوق بعض التفاصيل التي توصل إلى استنباطه، ولنقرأ هذا المقتبس، وقد اشتغل فيه الراحل على بعض عناصر البناء الفني، تخصّ قصة (جماح هوى) لمحمود أحمد السيد: "ونرى في هذه القصة دليلا واضحا، على تطور السيد من الناحية الفنية وتطور تقنيته. فهذه الطريقة بالرجوع إلى الماضي(...)، من الطرق القصصية الفنية، وهي طريقة جميلة، وفق السيد فيها توفيقا كبيرا. كما أن شكل هذه القصة ومضمونها متلازمان تلازما وثيقا، بحيث يمكن القول أنها بنيت بناء فنيا متكاملا"[٢٠]

وليس لنا بعد أن نعاين هذا المقتبس، أن نغادره دون أن نقف عند علامة دالة تشخص فيه، هي أنه يعطي انطباعا كافيا عن مرحلة التأسيس للنقد القصصي العراقي، حيث يلاحظ فيه غياب المصطلح في ظل تبلور مفاهيمي بدائي، فهي تعكس بوضوح مرحلة ما قبل تشكل المصطلح، قبل أن نصل إلى مرحلة التبلور والتشكل، وقبل أن يقع النقد القصصي في العراق في غواية المصطلح، ويعيش فتنته، في مرحلة الانفجار المصطلحي[٢١] إن صح الوصف. ولعله .

نقول لعله . كان يرفض الإصغاء إلى صوت التقليد، وكان ينأى بنفسه عن اجتلاب مصطلح يكافئ مضمونه، من المنظومة المصطلحية الغربية، بدليل ما نلاحظه في اشتغالاته من وفرة لمصطلحات اجترحها أو ابتكرها هو[٢٢].

وتلقانا تلك العلامة شاخصة أيضا، في اشتغالات كثيرة، منها ما ورد في قراءته النقدية لقصة (فلاح حائر) لمحمد علوان الجميلي، حيث قال: "لقد اختار القاص لعرض مضمون قصته، طريقة التعبير عن المضمون من خلال الشخصية التي شاعت في الخمسينات (...). لذلك لا نرى القاص يسرد حديثه بصورة مباشرة، وإنما من خلال ذهن البطل. ومن هنا، (...) يقدم بطله وهو في موقف معين أقرب إلى السكون، وهذا الموقف بما يحيطه من مؤثرات، هو وسيلته التي يستخدمها للرجوع بذاكرة البطل، عبر ارتدادات ذهنية منظمة، إلى الماضي القريب أو البعيد، لتوضيح ما يريد أن يوصله للقارئ من آراء وأفكار. ثم ينهي القصة، والبطل لما يبارح موقفه إلا بشكل محدود، يساعده على الوصول بحدثه إلى نهايته المقررة، لأن القصة بدأت، كما نراها عادة في قصص هذه الطريقة، من نقطة قريبة من نهايتها."٢٣

حيث يبدو على هذا الاشتغال التعثر في محاولة الاهتداء إلى مصطلح ينهض بتمثّل المفهوم الذي لما يزال في طور التبلور أو التشكل، وكان يمكن للناقد الراحل أن يلوذ بحمى المصطلحات الراتبة التي تعبر خير تعبير عن المضمون الذي عرضه، من مثل السرد الذاتي، أو الرؤية الداخلية، أو الرؤية مع، ومن مثل الاسترجاع أو الارتداد بنوعيه الداخلي والخارجي، وبعض تلك المصطلحات كان شائعا في منظومة النقد القصصي العالمي.

على أن هذا الملمح طال بعضا من مفاصل النقد القصصي عند الراحل، في حين سجل البعض الآخر بينونة عنه، وامتيازا، ونضجا يدعونا إلى التقليل من شأنه، من خلال عدم تكرار طرقه، لئلا تشوّه صفة هذا البعض محاسن البعض الآخر.

المحور الثاني: (منطلقات الرؤية المصطلحية ومسوّغاتها):

في هذا الطور، سيعاين البحثُ المصطلحَ بوصفه أداة معرفية ضمن أدوات أخر، تحدد بتناغمها وانسجامها مع بعضها زاوية النظر إلى الأدب القصصي إبتغاء فهمه، ولما كانت تلك الأدوات الموصوفة هي في صميم ما يسمّى بـ (المنهج)، صار لزاما علينا أن نرصد، فضلا عن صلة عملية إنتاج المصطلح بالمنهج، نقطةَ الشروع في صناعة المصطلح، وزاوية نظر الناقد إليه، في تلك العملية التي لا بدّ أن تكون (مسَـبَّـبَـة)، وأن يكون وراء ذلك المصطلح مسوِّغ جوهري لوجوده وأنتاجه وتبنيه؛ فلا يكون تداوله منبتقا عن اعتياد في التلقي السلبي، والاجترار المكرور، والاستهلاك الفج لما تقذفه الحدود القاصية أو المتاخمة لموطن النص الأصلي، بل

يكون عبر طريقين: أولهما ابتكار المصطلح وابتداعه، ابتكارا وابتداعا ينبجس من سيرورة الفكر النقدي الخاص، وثانيهما تبني مصطلحٍ ما وتداوله،عبر النقل أو الاقتراض، ولكن بعد تأمّل واع، واستعمال مدروس على نحو يلبّي الطروحات النقدية التي آوته، ويستجيب لطموحاتها، ولا شكّ، فإن هذا المصطلح أو ذاك، سيكون ابنا شرعيا لذلك المشغل النقدي.

لقد قيل إن فهم المصطلح يعادل نصف العلم؛ ذلك أن المصطلح هولفظ يعبّر عن مفهوم، والمعرفة . أية معرفة . ما هي إلا مجموعة مفاهيم يرتبط بعضها ببعض في شكل منظومة، ومن ناحية أخرى، فإن المصطلح يعد ضرورة لازمة للمنهج العلمي، إذ لا يستقيم المنهج . أي منهج . ما لم يكن مبنيا على مصطلحات دقيقة.٢٤

ولا أخال متبصرا في جهد الناقد الراحل يراه إلا في صميم هذا الوعي بالمصطلح، أو استعماله، أو اجتراحه... وليس الأمر قمينا بالتخمين، فحسب، فطالما وجد لهو مصداقا وتفعيلا، في اشتغالات الراحل التنظيرية والإجرائية. بل أنه سيلقى الراحل مهموما بالمصطلح ، يملأ عليه أفقه النقدي، ليطفو على لسانه حينا جانبا من صنيعه في انتقاء المفردة التي تصلح أن تكون مصطلحا ، ويتوخى الدقة في (عملية إنتاجه) . إن صح القول . ليقول:

"أنا عادة لا أميل إلى استعارة مصطلحات علوم أخرى واستخدامها في غير ما وضعت له أو في غير ميدانها إذا صح الوصف، ولهذا لا تراني أميل كثيرا، إن لم أقل أرفض، هذه المصطلحات (الهجينة) التي يستخدمها ما يُسمى (النقد الجديد) اليوم من نوع (آليات) وما يشبهها التي أبعدت لغة النقد عن (الدماثة) الأدبية المعهودة فيه، وجعلتها جافة ثقيلة الوقع على الأذن، والنفس."٢٥

كان ينزع دائما إلى إضفاء الشرعية الاصطلاحية على الدوال التي ينتقيها بوصفها مصطلحات مكتسِبة شرعية التسمية والإطلاق، والحرص على أن يكون المصطلح ناجزا وذا فاعلية إجرائية. وكان رائده البحث الدؤوب عنها والتنقيب، والمعاينة للوصول إلى التبني الشرعي لها.

في سياق تأكيد الناقد الراحل على منهجه في السعي إلى الوقوف على العمل القصصي نفسه، للتعرف على خصائصه كما يعكسها العمل نفسه، وهذا ما يجنبّه . على وفق رأيه . امتحان النتاج القصصي العراقي، بمنظور فني مستمد من إنتاج قصصي أكثر تطورا، يذكر أن استخدامه لنتائج الدراسات التي تناولت القصص الحديث، العربي والعالمي، كان محدودا ، وبمقادير قليلة؛ منها المقدار الذي يرفده بـ" مصطلح دقيق في دلالته على ما نريد تحديده"٢٦

ولكن بعضا من نقادنا . وقد عاينوا المصطلح عند الناقد الراحل ـ وجدوا أن بعضا من تلك المدونات الاصطلاحية قد تردّت في بنية رجراجة تستعصي على الإحاطة بمعنى ثابت، فساحوا معها في فضاء تعبيري هلامي، مع أن أمرا كهذا لا يكاد يتعدى بعض اصطلاحاته ، وبحدود ضيقة جدا ..

هذا الناقد الدكتور شجاع العاني، رأى في اشتغالات الناقد الراحل مجانية اصطلاحية، تنمّ عن افتقار وعري ثقافي، ونقص أهلية ممارسة النقد، لعدم تمييزه بين الملفوظ الاصطلاحي، والملفوظ اللغوي المكتسي بهرجا بلاغيا... لذلك فقد خصّه بدراسة حملت عنوان: (الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح) ، راح الناقد العاني في مفتتحها يسوّغ تركيزه على المنهج والمصطلح، فقال فيما يخص المصطلح: "وأما المصطلح فلأن بعض من يكتبون النقد لدينا ما يزالون حتى اليوم يستخدمون مصطلحا غير نقدي لاجئين إلى الصياغة اللغوية والبلاغة لستر عوراتهم الثقافية وفقرهم العقلي، وافتقادهم إلى أدوات النقد الحديث."٢٧

وإذا كان في كلام الناقد العاني، ما يسلب القناعة بانطباقه على كثير من المشتغلين في سوح النقد، فإنه ـ فيما نرى ـ بمنأى عن اشتغالات الناقد الراحل التي سيتّخذها الناقد العاني ـ عما قريب ـ نموذجا لمن يكتبون النقد على تلك الشاكلة الموصوفة.

ولنقارب نماذجه المسوقة للتدليل على ذلك، يقول الناقد العاني:

"يشكّل المصطلح النقدي ـ الذي يرتبط هو الآخر برؤية الباحث ومنهجه الفكري ـ واضطرابه واحدا من الاخفاقات والعيوب الظاهرة في البحث، فإطلاق مصطلح (القصة الساذجة) على قصص الفترة الأولى من فترات بحثه، يعنى حتما أن الناقد يبتعد عن المنهج التاريخي، ليتناول هذه القصص بالدراسة من وجهة نظر نقدية متأخرة زمنيا، ويعزز هذا الرأي أن الباحث أطلق أحكاما لا تخلو من التعسف على قصص هذه المرحلة ، وبخاصة قصص أيوب، الذي كان الشكل والقضايا والإشكالات التكنيكية، المعيار الأول والأخير، لدى الباحث في أحكامه عليها، ولم يحاول الباحث أن يجد في أشكال أيوب القصصية التي تقترب من شكل المقالة الاجتماعية والسياسية الأساس التاريخي الذي نشأت عنه هذه الأشكال"٢٨

وفي فضاء هذا النقد الذي حاول أن يترصّد الاختلالات الاصطلاحية عند الناقد الراحل، انفتحت أمامنا مجموعة ملاحظ، منها:

أ. سننتهي من التدقيق في النص أعلاه، إلى أن ما سيق للتدليل على اضطراب المصطلح، لم يكن في صميم ذلك الملمح؛ فالناقد الدكتور العاني اعترض على ابتعاد الراحل عن المنهج التاريخي الذي تبناه، لحظة اطلاقه ذلك المصطلح (القصة الساذجة)؛ فذلك المنهج لا يبيح له

ذلك. بمعنى أن الناقد العاني لم يناقش عدم كفاءة هذا الملفوظ الاصطلاحية، أو عدم دقته أو صلاحيته أو شرعيته.

ب . أن الناقد الراحل لم يكتفِ بأن التمس للمنهج التاريخي ما يسوّغ به خروقاته المكرورة عليه، نعني به ما سماه بالمنهج النقدي، بل راح عقب صفحة واحدة من تأكيده ذاك، يقول " وفي جميع دراستنا لإنتاج القصاصين، الساذج أو الفني منه، حاولنا أن نعتمد جهد الإمكان، المنهج (الوصفي) الذي يسعى إلى الوقوف عند العمل القصصي، ليتعرف على خصائصه الفنية والفكرية، كما يعكسها هذا العمل بالضبط. لأن هذا المنهج في اعتقادنا، يتيح لنا فهماً أدق لطبيعة الطرق الفنية التي استخدمها القصاصون العراقيون، كما يكشف لنا عن مستواهم الفني، وما أضافوه من جديد في تاريخ هذا الفن في العراق."[٢٩]

ج . إن الناقد العاني أطّر المنهج التاريخي في حدود ضيقة، أو قصره في فهم واحد، في حين أن المنهج التاريخي في تطبيقاته عند أهله، انشعب في اتجاهين: اتجاه يأخذ من التأريخ أضيق دلالاته، أي ارتباط الحدث بزمن معين، ومن ثم يروح ليقسم الأدب إلى عصور، كل عصر يأخذ صفاته ويعرف بالصفة الغالبة لذلك العصر في منحاه السياسي الغالب. وفيه يغدو الناقد أسير العصر، مجرّدا من ذوقه الخاص واستجاباته الذاتية ، ويغدو النص الإبداعي مادة للتاريخ.. وهو– بهذا المعنى– سيكون خارج مدار النقد، وفي صميم رحاب التاريخ، مدفونا في الزمن أو العصر الذي يدرس تحت مجموعات من المصادر..

أما الاتجاه الثاني، فهو سينطلق من التاريخ بمفهومه العام، فينفتح على دراسة الأديب أو النص الأدبي أو الظاهرة الأدبية تبعا للتطور الفني والاجتماعي والسياسي والديني.. والناقد فيه يعي التاريخ ويدرس الأدب على هديه، ويقابل بينهما، ويرى الحدود التي يتصل فيها الأدب بالتاريخ أو العصر، وهمه الأول هو النص يكتشف أسراره، ويكتشف ما خبّأه الزمن وراء حروفه.. محتفظا بهويته النقدية، وشخصيته ورأيه الشخصي، وذوقه الخاص متخذا من التاريخ وسيلة للنقد تعينه على الفهم والتفهم.. وهذا النقد أدخل في نطاق الأدب[٣٠].

نقول: إن المنهج التاريخي بالمعنى الضيق، هو ما حاول الناقد العاني أن ينظر إلى الراحل من خلاله. في حين أن منطلق الراحل هو المنظور الثاني، لذلك راح يشدد على أن منهجه هو (تاريخي . نقدي)..

د . إن الناقد الراحل أشار في مقدمة كتبه إلى أنه سيشفع المنهج التاريخي بآخر سماه المنهج النقدي، في وعي مبكر منه إلى أنه سيتخطى آفاق تطبيق المنهج التاريخي، بما يسمح له بإظهار قدرته النقدية

هـ. إن في نص الناقد العاني هذا، ما يمكن مناقشته، من غير هذه الزاوية، لذلك ستتكفل دراسة أخرى لنا، بالانفتاح عليه مجددا، ، في مفاصل أخرى تخصص له مكانا أكثر مناسبة.

ومما له علاقة بعملية إنتاج المصطلح، ثبات الناقد _أيّ ناقد_ عند رؤية محددة، قوامها واحدية المنطلق، أو زاوية النظر الموحّدة، ومقاربة النصوص ومفاصلها، وتحليلها، والتنظير لها، بمعيار منهجي واحد. فهل يجد هذا التوصيف مصداقا له في المتن المصطلحي عند الراحل؟

لقد تجاوبت في معاينة نقادنا للمشغل النقدي عند الراحل، أصداء، وتصريحات، وأحكام، جرّد بعضها الناقد الراحل من مثل هذا الوعي، بل وصمه بعضها بالاضطراب، أو عدم الدقة، على نحو ما يلقانا عند الناقد عبد الجبار داود البصري الذي لاحظ أن ثمة عيبا في النقد القصصي العراقي، هو "عدم الدقة في استخدام المصطلح : إن تقسيم التيارات القصصية إلى تقليدية ورومانسية وفنية غير صحيح.. لأن القصة الرومانسية قد تكون تقليدية على اعتبار أن الرومانسيين يقلد بعضهم بعضا والقصة التقليدية قد تكون واقعية لأن الواقعيين يقلد بعضهم بعضا، ووصف القصة بأنها فنية لا يميّزها عن غيرها، لأن القصة الرومانسية لا يعني خالية من الفن، وكذلك التقليدية لا يعني أنها ضد الفنية، ومرد هذا الاضطراب في المصطلح عدم ثبات الرؤية عند الناقد فهو تارة ينظر من ناحية الشكل وتارة أخرى ينظرها من ناحية المضمون وثالثة ينظر لها من ناحية الهدف..."[٣١]

وقبل مناقشة هذا الرأي، ينبغي التنبيه إلى أن التقسيم الذي انتقده البصري، محرّف عما عليه عند الناقد الراحل؛ فالراحل درس الأدب القصصي في العراق في طورين، تكفل كل جزء من كتابه، بدراسة طور منهما. وهما: (القصة الساذجة والقصة الفنية)، فعند هذا الحدّ يحسن أن نقول أن الراحل في هذا التقسيم كان منسجما؛ ممتلكا وعيا منهجيا وحّد – به ومن خلاله– رؤيته إلى الأدب القصصي العراقي، وحدد زاوية نظر ثابتة، بمعيار موحّد ليس للبصري . بعد ذلك . الاعتراض، أو توصيفه بالاضطراب.

هذا الأمر عند الناقد عبد الإله ليس بدعا في الاشتغالات النقدية التي قاربت القصة، وليس نافرا عنها؛ ذلك أنه سيجد له حضورا عند آخرين لاحقين له، من مثل الناقد طراد الكبيسي، الذي يقسم المراحل التي مرت بها القصة القصيرة إلى ثلاث مراحل هي: "مرحلة النشوء، مرحلة التقليد وبها ران عليها شيء من الابتكار الذاتي، المرحلة الفنية وفيها استطاعت القصة أن تؤكد وجودها بوصفها فنا مستقلا له خصائصه ومقوماته الإبداعية المعترف بها على مستوى القارئ، ومستوى الفن القصصي" [٣٢].

ولكن الناقد الراحل حين أتى لمعاينة القصة الساذجة في الكتاب الأول، ودراستها صنفها تصنيفا، راح فيه يغيّر في زواية النظر إليه، فجاءت التقسيمات على هذا النحو: (الاتجاه التقليدي، والاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي)، وإذا كنا لا نرى مثلبة في القسمين الثاني والثالث، لأن ثمة ما يشدّهما إلى بعضهما؛ فكل منهما يمثل مجموعة مبادئ وأسس يدعو إليهما (أدب) أو (نقاد)، وتلتزم .. كونها مطلبا أدبيا، فهما– بهذا – مذهبان من المذاهب الأدبية، فإننا لا نستسيغ جمعهما مع القسم الأول في فصل أو باب، لأن الاتجاه التقليدي ليس مذهبا، وليس من حصاد زاوية النظر نفسها.

وهكذا فالراحل خانه التوفيق في اختيار منظار منهجي واحد يمكنه من تحديد زاوية نظر واحده، إلى ذلك الأدب، فيقسّمه إلى أقسام، كيما تسهل دراسته، فجاء قسم (الاتجاه التقليدي) كأنما انفلت من مدار أبواب أو فصول أخرى، ليحط بين أقسام فصل أو باب آخر..

وليس البصري وحده من نسب ذلك التقسيم إلى (عدم الصحة)، فالناقد الدكتور شجاع العاني توقف عنده فيما سمّاه (اضطراب شكل الكتاب)، فهو . عنده . يفتقر "إلى وجود أسس موحّدة لدراسة النصوص القصصية فعلى حين كانت دراسة الباحث للقصة (الساذجة) على أساس الاتجاهات أو المذاهب الفنية والأدبية، كالاتجاه التقليدي والرومانسي والواقعي، درس الباحث القصة الفنية على أساس الملامح الفنية والقضايا التكنيكية، مكتفيا ببعض الإشارات في مقدمة الجزء.. إلى الاتجاه الواقعي، وكان جديرا بالباحث أن يدرس القصة العراقية بنوعيها على أساس الملامح الفنية أو المذاهب الأدبية أو كليهما معا"[٣٣]

إن التبصّر في سطور الناقد العاني يهدينا معاني قابعة في ثناياها، منها:

أ. أن الناقد العاني يؤيد تقسيم الأطوار التي مرّت بها القصة العراقية، إلى طورين، هما (القصة الساذجة) و(القصة الفنية)، وهذا ما ينهض دعامة أخرى لردّنا على البصري.

ب . أنه لا يرى بأسا أو ضيرا في تعددية زوايا النظر إلى الأدب القصصي عند محاولة تصنيفه. وهذا ما انتهينا إلى ما يسبّبه تطبيقه من إرباك واضطراب.

ج . إنه لم يبدِ أي شكل من أشكال الاعتراض على أقسام القصة الساذجة (التقليدي والرومانسي والواقعي)، وهو موضع اختلافنا مع الناقد الراحل، والذي حرصنا أن نجلّيه في ما سبق.

د . إن نقطة اعتراضه الوحيدة على تقسيمات الراحل، أنها لم تكن موحّدة بين الجزء الذي اختص بـ(القصة الساذجة)، والجزء الذي اختص بـ(القصة الفنية). ولعل في التباين الحاصل بين مادة الجزئين على الصعيد الفكري والفني ما فرض على الراحل أن يخصّ كلا منهما بأساس تتمّ من خلاله المعاينة والتصنيف والدراسة.

ولا يلبث الناقد العاني عند هذا الحد، بل يواصل رصده لمصطلحات أخر، يجد في بعضها اضطرابا أشدّ . على حد وصفه . ممثِّلا له باستخدامه لمصطلح (الواقعية)؛ فالناقد الراحل يستخدم في الجزء الأول "مصطلح (الواقعية السياسية والواقعية السياسية الساذجة)، مسمّيا بها الأدب القصصي الذي كانت سمة النزوع والوعظ والإرشاد واضحة فيه، مع إنه . والاعتراض من الناقد العاني . ليس ثمة أدب غير سياسي، وليس ثمة اتجاه أو مذهب واقعي غير سياسي"[٣٤]

ولعل الناقد الراحل كان قد استشعر اعتراضا كهذا، يمكن أن يلوح في أفق القراءة، فراح يشدد على ضرورة أن لا تقودنا هيمنة الاتجاه الواقعي السياسي الساذج، على سائر الاتجاهات في الأدب القصصي في العراق، منذ منتصف الثلاثينات، حتى نهضة هذا الأدب في الخمسينات، إلى إغفال ناحيتين هامتين، تهمّنا نحن في سياقنا هذا، أولاها، وهي "أن الأدب القصصي في العراق، شهد إلى جانب هذا القصص الذي اتجه اتجاهاً واقعياً سياسياً ساذجاً، لوناً آخر من القصص الواقعي الساذج لا صلة له بالسياسة، حرص على تقديم أحداث مما وقع فعلاً في الحياة المعاشة(كذا)، جرت للقاص، أو شهدها، أو سمع بها. لكنه قصص لسذاجته، شكلاً ومضموناً، كان أقرب إلى الحكايات التي تقص علينا بلغة رديئة غالباً، أخباراً عما يحل بالناس من نكبات، تتصف في معظم الأحيان بالشذوذ والغرابة، لغرض يستهدف الإرشاد والنصيحة، أو إثارة مشاعر العطف والشفقة عليهم. ومن هنا لم نر ضرورة إثقال البحث بدراسة هذا اللون من الأدب الواقعي الساذج.."[٣٥]

والذي يهمنا في المقتبس أعلاه، أمران: أولهما أن إطلاق المصطلح عند الراحل كان ينبثق من جراء معاينة مستفيضة وشاملة غير منقوصة للمشهد القصصي العراقي.

وثانيهما: إن ما يسمى بالأدب غير السياسي، وبالاتجاه أو المذهب الواقعي غير السياسي، والذي أنكر وجوده الناقد العاني، وجد له في سوح الناقد الراحل موطئا للوجود، وإن تجلبب فيه بكل السمات اللا فنية.

زد على ذلك، أن الناقد الراحل ظل يحمل معه ذلك الاستشعار بالاعتراض حتى في آخر محطات تطوافه الطويل في ذينك الإتجاهين، لذلك نراه يعزز ذلك الوجود (المشكوك فيه)، بالاستشهاد بنمط آخر من القصص الواقعي (غير السياسي)، يتسلّح هذه المرة ببعض المقومات الفنية التي تجرّد منها سابقه، إذ يقول: "على أنه يحسن قبل أن نختم هذا الباب الذي نمهد به لحديث الواقعية الفنية في الخمسينات. أن نشير إلى أن هناك في الأربعينات عدداً آخر من القصص الواقعي الذي يتجه اتجاهاً غير سياسي، وتتوفر له بعض المقومات الفنية، التي تميزه عن الكثير من القصص الساذج الذي نشر في هذه الفترة، كتبها كتاب آخرون، لم يوفقوا في أن

يؤكدوا وجودهم في الحياة الأدبية، قصاصين، رغم محاولة بعضهم أن ينشر عدداً آخر من القصص في الخمسينات. لكن محاولاتهم في الأربعينات قد يمكن عدها على نحو من الأنحاء، تبشيراً بإنتاج الجيل الجديد من القصاصين الذين نهضوا بالأدب القصصي بعد ذلك.."٣٦

ويُخْضِع الناقد العاني ، إلى حكمه باضطراب المصطلح عند الراحل، مصطلحا آخر من مصطلحاته، حين يقول: "ويطلق الباحث مصطلح (الواقعية الفنية) على مجمل الأدب القصصي الواقعي، ابتداء من كتابات محمود السيد حتى التكرلي. والمعروف أن مصطلحات الواقعية، اشتقت من مضامين الأدب الواقعي واتجاهاته الفكرية، وليس من أشكاله الفنية وقضاياه التكنيكية."[٣٧]

وكان يمكن لهذا المصطلح أن ينهض بوصفه أنموذجا لذلك الإضطراب المصطلحي، لو غاب عن الراحل أن مصطلح الواقعية كان قد اشتقّ من مضامين الأدب الواقعي واتجاهاته الفكرية، وكان يمكن أن يكون كذلك لو أننا صادفنا في وعي الراحل تصورا خاصا عن كون الأدب الواقعي أفرز له أشكالا فنية خاصة به، وأنه انفرد بقضايا تكنيكية ميزته. ولكن أيا من ذينك الحالين لم يحصل، وكل ما في اشتغال الراحل، يشير إلى وعي نظري وإجرائي مخالف، ولنا على ذلك شاهد ودليل في قوله:

"على أن من الهام أن نبين هنا، أن مفاهيم هؤلاء القصاصين، وبخاصة قصاصي جيل الخمسينات، ارتبطت بحرصهم على توفير القيم الفنية لأدبهم القصصي، لذلك رأينا أهمية وصف واقعيتهم بالفنية، تمييزاً لها عن الواقعية الساذجة التي درسناها في الكتاب السابق، رغم إدراكنا لعدم ضرورة هذا الوصف، في تحديد طبيعة أدبهم الواقعي"[٣٨]

فهو مدرك تماما إن مضمون الأدب واتجاهه الفكري، هو فيصل نسبته إلى الواقعية،، وأنه يظل (واقعيا) سواء أكان ساذجا أو كان فنيا؛ وذلك لعدم ضرورة هذا الوصف، في تحديد طبيعته الواقعية، وإنما ألحق به الراحل ذلك الوصف (الفني) ليطلقه على شطر من النتاج القصصي، لما وجده فيه من ملمح ناتئ وفارق، وهو حرص قصاصيه على عدم إغفال ما يتصل بالعمل الأدبي من فنية.

إن تسويغ صناعة المصطلح، على النحو الذي لا تبدو عليه ثيابُ الاعتباطية، وسَمْتُ المجانية، يصبّ كله في تعزيز القناعة به، وبالتالي تمكينه من التداول لاحقا. فهل لاحت في أفق المتن المصطلح عند الناقد الراحل تلك التسويغات؟ وهل أفرد في سياقاته التنظيرية والتحليلية أرضا لها، لا تطالها قدم المجانية المصطلحية، وهوس الانفجارات المصطلحية التي وجدت لها في اشتغالات اللاحقين تربة صالحة؟

في تنظير، يبدو عليه كثير من البذخ الاصطلاحي، يصنف الناقد الدكتور عبد الإله أحمد أجيال الكتابة القصصية في العراق الذين ظهروا في عقدي الخمسينات والستينات من القرن المنصرم، إلى ثلاثة أجيال، هي: (الجيل الخمسيني)، و(الجيل الستيني) وبنيها يرصد جيلا وسطا، يسميه (جيل الوسط الضائع)٣٩.

وهذا إجراء لم يساير به المألوف في العرف النقدي المتداول، والذي يتم بموجبه تجييل الإبداع والمبدعين وفق حقب زمنية مرقومة ومحددة بعشر سنين لكل جيل. ولا شكّ أن وراء ذلك مسوّغا منهجيا، مع أنه . لا شكّ أيضا . في أن التحقيب العشري ليس لازبا، وليس ملزما، وليس وحيدا في التطبيقات النقدية، وأن فيه من تبياين الأقوال، وتضاربها ما يسمح بالعزوف عن تبنّيه.

وتشخص أمامنا مجموعة من التساؤلات، وربما الاعتراضات على هذا المسعى النقدي لناقدنا الراحل، ستجد مساحة لطرحها بين أسطرنا التالية، بعد أن نستجلي صنيعه، ونهجه في ذلك.

أما الجيل الخمسيني، فقد وجد فيه – بعد معاينة طويلة وفحص – أنه أحدث نقلة كبيرة في واقع الأدب القصصي في العراق، في الخمسينات، عندما نجح بعض أفراده في أن يكتبوا عدداً من القصص وفّروا له الكثير من القيم الفنية والفكرية، بشكل نقل الأدب القصصي في هذه الفترة، إلى مستوى يمكن أن يقرن بمثيله في أقطار عربية أكثر تطوراً من الناحية الاجتماعية والفكرية والأدبية، مثل مصر ولبنان وسوريا.، وأشهر أقطاب هذا الجيل القصصي، الذي تعارفت الأوساط الأدبية في العراق، على تسميته بجيل الخمسينات، عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، ونزار سليم، وشاكر خصباك، وغائب طعمه فرمان، وعبد الرزاق الشيخ علي، ومهدي عيسى الصقر، ومحمد روزنامجي، وغانم الدباغ

وأما الجيل الستيني، فقد بدأ ينشر منذ فترة قصيرة يمكن تحديد بدايتها على وجه التقريب بعام ١٩٦٥، وعكس إنتاجه القصصي خصائص وصفات تميزه، وإن لم تؤكد شخصيته، وقدرته على مطاولة الحياة بعد.

هنا، تشخص أولى ملاحظاتنا، سنستخلصها من بين سطور الراحل، وهي أن ثمة وعيا نظريا يعلو وسيلته التصنيفية هذه، يتمثل في أنه يشترط في الأجيال . كيما تكون (أجيالا) . أن يلتقي أفراد كل جيل منها عند نبع التشابه في التجربة، مع ضرورة الإبقاء على خصوصية شخصية، أو فرادة لكل منهم.

بمعنى أنه ثمة قواسم مشتركة يتصالح عندها أفراد الجيل الواحد مع بعضهم، ولكن .. لا بد من تقاطعات بينهم. وهذا ماجعله . بدءا . يميّز بين الجيل الخمسيني والجيل الستيني.

وثانية ملاحظاتنا، أنه لا يعوّل في أمر التصنيف الجيلي على المدلول الزمني العشري المتبع غالبا، وإنما ينطلق من واقع فني وجمالي أو مضموني.

وسيشخص فينا اعتراض بمجرد أن نمعن النظر في قوله على الجيل الستيني: (عكس إنتاجه القصصي خصائص وصفات تميزه، وإن لم تؤكد شخصيته، وقدرته على مطاولة الحياة بعد.)

فالناقد الراحل، يقرّ بأن ملامح كتاب القصة الستينيين لما تكتمل بعد، ولم ترسخ لهم قدم في المشهد القصصي بعد، ومع ذلك فهو يجود عليهم بسخاء باسم (الجيل) الستيني!..

أن عملية التصنيف الجيلي . فيما يتجه إلينا من رأي . ليست وسيلة إجرائية، ينساق إليها الناقد من أجل أن تضمن له معاينة شاملة، وفرزا منهجيا دقيقا، للعينات المدروسة، فحسب!، بل لا بد أن تتوافر تلك الوسيلة على علة أو مسوّغ مقنع، ينطلق من معاينة واقع البينة الفنية والموضوعية للفن القصصي، وتصنيفها وفق التغيّرات أو التبدلات الحاصلة في نسيج تلك البنى، مع إمكانية أن يتدخل التحقيب العقدي، لمؤازة ذلك المسعى في التصنيف كونه أكثر وضوحا.

ومعنى هذا، أنه ليس شرطا أن يولد جيل كل عشر سنوات، ما لم تستكمل تلك الولادة اشتراطاتها، وعلى رأسها أن يفرد الجيل مساحة في المنجز تضمن له الاستقلال والتميّز والفروق الإبداعية....

وحتى تكون قناعتنا خارجة من رحم الواقع النقدي العراقي ، علينا أن نسوّغ التناقض الحاصل بين وجهة النظر التي تبنيناها ، وبين الحقائق التي أفرزها الواقع النقدي العراقي ؛ فذلك الواقع ينقسم –مباشرة بعد جيل الرواد – إلى أجيال بعدد العقود التي مرّت عليه بدءاً بالجيل الستيني ، وانتهاءً بالجيل التسعيني مروراً بالسبعينيين ، والثمانينيين .

نقول: أنّ التسميات الجيلية هذه لا شك هي تسميات عقدية ، لكن حقيقة تشكلها كأجيال لم تنطلق من واقع هذا التحقيب العشري ، وإنّما تتستر خلفها ظروف موضوعية، أو محرضات ثقافية، أو تحولات تاريخية ندرك أنه ، لولاها، لما صار مستساغاً ذلك التجييل العقدي.

بقي أن نقف على العلّة وراء صنيع ناقدنا الراحل في إسباغه مصطلح الجيل على الستينيين، مع إقراره بأن منجزهم لما تتأكّد شخصيته بعد، ولمّا يثبت قدرته على مطاولة الحياة بعد.!!

وهو صنيع ليس لنا إلا أن نستقرئ منه، قناعة الناقد الراتبة بانبثاق ملامح جديدة (فارقة) (استشرفها) ناقدنا مبكرا في قصصهم، وهي ملامح سيخلّف الستينيون . بسببها . من الغبار ما

يكاد يعتّم المشهد كله، وما يملؤون به الآفاق النقدية من صخب وضجيج بمنجزهم وفرادتهم وتميّزهم، وستتجاوب أصداؤها في المشهد النقدي كله لتقض مضجعه، ولتحرّك ساكنه.

أما ما سمّاه الناقد الراحل بـ(جيل الوسط الضائع)، فأشهر أعلامه: سافرة جميل حافظ، جيان (اسم مستعار لقاص اسمه "يحيى عبد المجيد")، محمد كامل عارف، نزار عباس، جاسم محمد الجوي، عبد الرزاق رشيد الناصري، شاكر جابر، محمود الظاهر، صلاح حمدي، أحمد عبد الكريم... الخ.

ولنقف عند الجهاز المفهومي للمصطلح، كما حدده الراحل، ونظّر له، يقول: هو جيل نشأ تحت ظل جيل الخمسينات، وهو جيل أصغر منه سناً، فتح عينيه على الحياة الأدبية ليجد أمامه هذه المجموعة من قصاصي جيل الخمسينات، تملأ الساحة، وقد نجحت في أن تكتب عدداً من القصص القصيرة الفنية، كان لمحليتها، وأصالة بعضها، وما حققته لأصحابها من مكانة كبيرة في الحياة الأدبية في العراق، الأثر الأكبر في نفوسهم، فاندفعوا يكتبون، عدداً كبيراً من القصص فيها الكثير من ملامح قصص القصاصين السابقين خاصة عبد الملك نوري. وقد كان يمكن أن يكون ذلك تباشير خير وازدهار للحياة الأدبية في العراق. فها نحن نصادف لأول مرة، في هذه الحياة الأدبية، جيلاً يؤثر إنتاجه القصصي في جيل لاحق. ويلوح في الأفق لذلك، أمل أن يتطور هذا النهج، فيرسي تقاليد مدرسة عراقية في القصة، يفوح منها عطر الأرض العراقية، وينبض فيها قلبها، فلا يمكن أن يخطئه قارئ. خاصة وأن هذه "المدرسة العراقية" في القصة قد بدأ يتضح الكثير من سماتها في إنتاج القصاصين العراقيين من أمثال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي. ولكن ذلك لم يتحقق. إذ أن هذا الجيل الجديد من القصاصين الذي نشأ تحت ظل الجيل السابق لم ينجح إلا فيما ندر، في أن يكتب قصصاً فيها أصالة، وجدة. وكانت معظم محاولاته القصصية، التي قرأناها، تحمل تباشير نضج قريب، وأمل في أن يحقق أصحابها في عالم الأدب شيئاً يذكر في مستقبل أيامهم. ثم ذهب معظم أفراده ضحية هذه الأحداث السياسية العاصفة، المتقلبة، التي أعقبت ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨، والتي أجهزت عليهم، أو حالت بينهم وبين تطوير أنفسهم، على نحو يتيح لهم تحقيق ما بدا أنهم مؤهلون لتحقيقه. إن هذا الجيل جيل وسط ضائع بحق، ولد بين جيل أتاحت له ظروف نشأته ، أن يملك شخصية واضحة، نجحت في أن تترك أثرها في الحياة الأدبية في الخمسينات وجيل آخر بدأ ينشر منذ فترة قصيرة يمكن تحديد بدايتها على وجه التقريب بعام ١٩٦٥..ولقد عاش هذا الجيل "الوسط الضائع" فترة حاسمة من تاريخ العراق الحديث، لم تتح لأفراده أن ينموا قدراتهم وإمكانياتهم الفنية، لكي يقدروا على الصمود، أمام هزاتها وتقلباتها. فلم يستطع لذلك أن يخلف وراءه إنتاجاً قصصياً

أصيلاً يميزه ويدل على وجود ذي قيمة كبيرة، حتى في هذا العدد المحدود الجيد منه، كما لم يوفق في أن يأخذ بيد الحركة الأدبية، ويدفع بها إلى أمام، بعد أن وفق بعض القصاصين السابقين، في طرح مفاهيم متطورة للأدب القصصي، وتقديم نماذج قصصية ناضجة، تمثل هذه المفاهيم وتجسدها ٤٠.

سنركز في هذا المضمون المقتبس على:

أولاً: إذا كان منجز الخمسينيين قد امتلك شخصية واضحة، وقد وفق . بها . أن ينقل الأدب القصصي في العراق إلى واقع متطور مغاير، وإذا كانوا قد طرحوا مفاهيم متطورة للأدب القصصي، وقدموا نماذج قصصية ناضجة، مثّلت تلك المفاهيم وجسّدتها، فاستحقّ . بذلك . أن يجعل منهم (جيلا).

وإذا كان نتاج الستينيين القصصي قد عكس خصائص وصفات انماز بها عمن سبقه. فاسبغ عليه الراحل مصطلح (جيل). فهل ثمّة ما (يسوّغ) له ذلك مع ما سمّاه بـ(جيل الوسط الضائع)؟

وقبل أن نروح إلى معاينة واقع وتجارب (جيل الوسط الضائع)، علينا أن نقلب زمنه وظروف نشأته، ونعاين منجزه، ونقايسه بالسابق واللاحق، تعلو سماءنا غيمة من أسئلة موضوعية من قبيلِ:

. هل استطاع (جيل الوسط الضائع) . في سنين محدودة، ومتداخلة مع من سبقه، وأفق ضيق . أن يـُنضّج تجربة فارقة؟

. هل أسس رؤية فنية أو موضوعية مختلفة؟

. هل حمل روح مغايرة

. هل يمكن أن ننظر إليه على أنه أحدث انعطافة ما في المشهد، أو حرك راكدا، أو بعث دما جديدا في الأدب القصصي؟

. ثم أخيرا ، سنتساءل عن مسوّغات ذلك (التجييل) ، ومشروعيته، في الوقت الذي وجدناه يشخّص ذلك الجيل ويعلمه بعلامات تقف حائلا دون صلاحية المصطلح الإجرائية، وستتوالى في الإجابة عن أسئلتنا تلك، ومن تلك العلامات:

أ. وصفه لذلك الجيل بالتبعية للجيل الخمسيني. وملاحظته أن في قصصهم ملامح قصص السابقين.

ب . لم يحققوا أمل الناقد بإرساء تقاليد مدرسة عراقية في القصة، يفوح منها عطر الأرض العراقية، وينبض فيها قلبها.

ج . إن ذلك الجيل لم ينجح إلا فيما ندر، في أن يكتب قصصاً فيها أصالة، وجدة. وكانت معظم محاولاته القصصية، تحمل . على وفق قناعة الناقد الراحل . تباشير نضج قريب، وأمل في أن يحقق أصحابها في عالم الأدب شيئاً يذكر في مستقبل أيامهم.

د . إن هذا الجيل ذهب معظم أفراده ضحية الأحداث السياسية العاصفة، المتقلبة، التي أعقبت ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨، والتي أجهزت عليهم، أو حالت بينهم وبين تطوير أنفسهم، على نحو يتيح لهم تحقيق ما بدا للناقد الراحل أنهم مؤهلون لتحقيقه

هـ إن هذا الجيل عاش فترة حاسمة من تاريخ العراق الحديث، لم تتح لأفراده أن ينموا قدراتهم وإمكانياتهم الفنية، لكي يقدروا على الصمود، أمام هزاتها وتقلباتها. فلم يستطع لذلك أن يخلف وراءه إنتاجاً قصصياً أصيلاً يميزه ويدل على وجود ذي قيمة كبيرة،

و. إن هذا الجيل لم يوفق في أن يأخذ بيد الحركة الأدبية، ويدفع بها إلى أمام، على شاكلة التوفيق الذي حظي به الجيل السابق.

لا أظنّ أن ثمة إجابة غير متوقعة أخرى، ولا أظن أن ثمة موجبا مقنعا يقف وراء تسمية أولئك بـ(جيل) لا سيما بعد أن أثبت الناقد الراحل كل هذه التوصيفات!

وكان يمكن لهم أن يكونوا كذلك لو أن نتاجا قصصيا لهم أفرز ملامح فارقة..

كان يمكن لهم أن يكونوا كذلك، لو أن مجرى حياتيا قيض لهم أن يسلكوه، ولم يُقَدّر لسلفهم أو خلفهم أن يكونوا معهم.. وكان يمكن لهم أن يكونوا كذلك لو أن تحوّلا تاريخيا، أو منعطفا دوليا كانوا معه على ميعاد دون سواهم..

ولكنّ أيّاً من ذلك لم يحصل؛ فليس ثمة تحول في الأداء! وليس ثمة ظروف استثنائية قاهرة عاش . وحده . تحت ظلها، ليس ثمة ما هو مقتصر عليه ،دون سواه٤١.

نحن، وإن أمعنا النظر، وأطلناه، لن نظفر بإجابات مغنية، وكل ما تجود به طروحات الناقد فيما له علاقة بذلك، لا يعدو توضيحا لمآل ومصير ذلك الجيل الذي ضاع " تحت ظلال جيل أقوى لم تستطع قدراته الذاتية المحدودة تجاوزه، ووقع ضحية سهلة لإحداث عاصفة ساحقة"٤٢، فآوى إلى الصمت أو ما يشبه الصمت، وهي ظاهرة عامة لفتّت كل تلك الأجيال كلها، فراح الناقد الراحل يحاول أن يجد عللها وأسبابها، فضلا عن ظاهرة ضعف أدبهم أصلا[٤٣] ..

ثانيا: مع أنه بدا واضحا لنا أن الناقد الراحل تعامل مع مصطلح آخر، هو (المدرسة العراقية) في القصة، بشيء من الحذر والحيطة، إلا أن نقادا لم يتوانوا في نسبة عمل الراحل إلى المجانية وعدم الدقة باستخدام ذلك المصطلح، فهذا الناقد طراد الكبيسي يتلاقف منه تسميته تلك (المدرسة

العراقية)، ويتخذ منها ذريعة لنقد فيه كثير من الصرامة، فضلا عن مجانبته قصد الراحل.. يقول الكبيسي، بعد ان صنّف صنيع الراحل هذا ضمن (المشاكل المتصلة بالمنهج):

"ويتصل بهذا أيضا، اطلاق اسم (مدرسة عراقية) في القصة على جيل الخمسينات (عبد الملك وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وسواهم..)، ولم يقل لنا خصائص أو (تقاليد هذه المدرسة العراقية في القصة) سوى أنها (يفوح منها عطر الأرض العراقية) ! ولا أدري ! إن كان هذا كافيا لأطلاق مثل هذا المصطلح على إنتاج أولئك القصاصين، واستخلاص قيام مدرسة، بحيث يمكّننا من الاستطراد في أن تكون هناك: مدرسة سورية، وأخرى مصرية، وثالثة مغربية...إلخ في القصة، لمجرد أن هذا القاص أوذاك انطلق من مضامين وتجارب محكومة بشروط محلّية! متجاهلا المجرى العام لمجمل الحركة الفكرية والفنية في بعدها القومي، والمؤثرات المتعددة في هذا المجرى (وطنية، قومية، انسانية) ووحدة تجارب الحياة هذه. رغم أن بعض الملامح المحلية البسيطة، مما لا ينفي الأسس القومية المشتركة للتجربة، يعني أن قصة تصور معاناة فلاح في ظل الإقطاع في العراق، لا تكاد تختلف عن معاناة هذا الفلاح في ظل الإقطاع في مصر أو سوريا، سوى في بعض التفاصيل الثانوية، لسبب بسيط هو أن شروط الحياة المادية في ظل هذا النظام (علاقات الإنتاج وملكية وسائل الإنتاج) هي نفسها وبالتالي فإن القهر المسلط على الفلاح يكون واحدا، وإن اختلف في الدرجة، وأساليب القهر والاستغلال. إذن فالقول بمدرسة عراقية في القصة تعوزه الدقة كثيرا "[٤٤]

هكذا جوبه الناقد الراحل، بشأن استخدامٍ حفّه بهالة من الاشتراطات التي تشرعن صوابه ودقة استعماله وتداوله؛ فالراحل شدد على أنه رصد ظاهرة في الحياة الأدبية ، لم يكن للعراق سابق عهد بها وهي وجدانه – لأول مرة – ما يمكن أن أسمّيه (التخصيب من الداخل)، وهو أثر جيل قصصي عراقي ما في جيل قصصي عراقي آخر داخل النتاج القصصي العراقي نفسه، على نحو سيلوح في الأفق بسببه، إبداع أصيل، ومنجز تخصّب من داخله، دون الاستعانة بمثير أو لقاح خارجي عربي أو غيره، وهذا أمرٌ لو تم فعلا . وهو لم يتمّ . فإنه سيرسي تقاليد مدرسة عراقية في القصة، يفوح منها عطر الأرض العراقية، وينبض فيها قلبها، فلا يمكن أن يخطئه قارئ ..

فغنيٌّ عن البيان أن الراحل، كان يأمل لو أن هذا الأمر قد حصل، لكانت حصيلته نشوء (المدرسة العراقية) لها مواصفاتها الخاصة، ولكن الراحل شدّد أن هذا الأمر أو الأمل لم يتحقق. وكل ما كان من أمرها هو إرهاص أو بوادر نشأة، أو ملامح وسمات بدأ يتضح الكثير منها في

إنتاج القصاصين العراقيين من أمثال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي. ولكن ذلك ظل كمونا لم يعرف التحقق.

ومما يدعّم كلامنا هذا، وجداننا الناقد الراحل، وقد أعاد طرقه من بعيد، أو على نحو أدق، غيّر زاوية النظر إليه نفسه؛ فهو عندما رصد لنا ظاهرة عدم استقرار القصاصين في العراق في الخمسينيات والستينيات على طريقة معينة في التعبير، يمكن أن تميزهم من خلالها، مشيرا إلى بحثهم الدؤوب عن أشكال فنية ملائمة للتعبير عما يريدون التعبير عنه، بحيث اتصفت معظم محاولاتهم القصصية بالتجريبية، وبعد أن يضرب مثلا بإنتاج (جيان) القصصي، الذي راح (يجرّب) على نحو بدا فيه متأثرا بهمنجواي بصورة خاصة٤٥، خلص إلى القول: "وإذا كانت هذه الظاهرة التي تكشف عن عدم استقرار معظم القصاصين العراقيين، الذين كتبوا القصة الفنية في الخمسينات، على نهج معين، يدل عليهم، هي مظهر لعدم أصالة هؤلاء القصاصين، وعدم تمكنهم من أدواتهم الفنية، ووقوعهم نتيجة لذلك، تحت تأثير نماذج قصصية يقرأونها، بحيث تحسّ واضحا أثر هذا العمل القصصي أو ذاك، في أعمال هذا القاص أو ذاك"٤٦.

نخلص أن الراحل لم يقل بوجود (مدرسة عراقية في القصة)، ومع ذلك فثمة نقاد وجهوا خطابه على وجهة لم ترق لهم، فانتهوا من ردّه إلى أن "القول بمدرسة عراقية في القصة، تعوزه الدقة كثيرا"[٤٧]

كذلك فإن الناقد الراحل لم يشر بهذا المصطلح إلى مضامين وتجارب محكومة بشروط المحلية، أو إلى مسعى ناتئ إلى تصوير الإنسان العراقي في همومه وتطلعاته؛ ذلك أنه كان قد انتهى إلى نتيجة معروفة وهي ظاهرة شديدة البروز في الأدب القصصي في العراق، تناقض الفهم الذي انتهت إليه قراءة الكبيسي لهذا المصطلح ، ونص تلك النتيجة هو: "ان الأدب القصصي في العراق، في جميع فتراته التي درسناها من تاريخه الحديث (...) لم تحسن تصوير البيئة العراقية كما نعرفها حقا، كما لم تحسن تصوير الإنسان العراقي في همومه وتطلعاته. فهذا الأدب كما رأينا، لم يحسن تصوير أبناء هذه الطبقات الشعبية الفقيرة، لأنه لم يحسن الاقتراب منهم، واقتصر في هذا التصوير على تصوير مظاهر الأشياء"[٤٨]

إن تلك النتيجة التي انتهى إليها هذا المفصل من بحث الناقد الراحل، لم تكن بغائبة . قبله . عن المشهد النقدي القصصي العراقي، أو جديدة عليه، فقد كان مسبوقا إليها بما طرحه الناقد عبد الجبار عباس من رأي تجاوب صداه في طروحات الناقد الراحل، فهو ما أن يذكر نتيجة بحثه تلك، حتى يسارع إلى ذكر رأي عبد الجبار، في نحو من الأمانة العلمية المحمودة، يقول الناقد عبد الجبار عباس متساءلا: "أين الطيبة والشهامة والبطولات اليومية الصغيرة؟ أين الضياع

والانغلاق والانتهازية والتفاهة والازدواج واللامبالاة الصغيرة؟ أين جرائم المكاتب الأنيقة والياقات البيض؟ أين صراعات الأجيال والقيم؟ أين قذرات الأزقة والمقاهي والنفوس وباختصار أين واقع الخمسينات الذي نعرفه جميعا ويزعم كتابنا الواقعيون أنهم يصورونه في قصصهم الواقعية؟.. إلخ"[٤٩]

فنتيجته تلك، وإحالته . في سبيل تدعيمها وتعزيزها . على نتيجة عبد الجبار قبله، تدل دلالة واضحة على أن الناقد الراحل، كان بعيدا تماما عن الفهم الذي خلص إليه الكبيسي، وجعله يتساءل مستغربا . بعد أن جلب تلك النتيجة وقايسها بسياقه . " كيف يشكل مثل هذا النتاج مدرسة عراقية، وهو لم يمس الحياة العراقية الصميمة المتمثلة بالجماهير الشعبية أساسا؟"[٥٠]

ولو كان الراحل، قد فتح باب (تسويغ) الاصطلاحات على مصراعيه، لكان قد أغلق على نفسه نوافذ الاعتراض، واستراح من ريحها؛ ففي صناعة المصطلح أو تبنّيه، يراد للصانع أو المستعمل أن يروّج له، من خلال حسن عرضه، وما العرض الحسن، إلا حسن التأتّي وتسويغ الاستعمال، لا سيما إن وجد ذلك المصطلح بين منظومة بدائل تقوم بينها _إلى حدّ ما _ علاقة هي قابلية الاستعاضة.

حين اجترح الراحل لمصطلح (الاتجاه النجفي)، هبّت عليه مثل تلك الريح؛ فقد عيب عليه _اصطلاحيا طبعا _ إطلاقه هذا المصطلح على أدب مجموعة من القصاصين، تنتمي إلى ما سمّاه بالتيار التقليدي المحافظ في الأدب القصصي في العراق، وأشهرهم: جعفر الخليلي، و حسن الجواهري ، ومرهون الصفار، وجمال مهدي الهنداوي، ومحمد موسى الموسوي، وعبد الرزاق العايش.. الخ. ويعدّ جعفر الخليلي، رأس هذا الاتجاه، وأكثر القصاصين أثراً في تحديد مساره، وطبيعته..ولا يقتصر الاتجاه النجفي في الأدب القصصي على حقبة الأربعينيات، التي شهدت ازدهاره، وإنما تلمس الراحل أثره واضحا في إنتاج بعض القصاصين في الخمسينيات أيضاً..[٥١]

ولم يرق هذا المصطلح لبعض نقادنا؛ فعدّه الناقد الدكتور شجاع العاني مظهرا من مظاهر الاضطراب في المصطلح والمنهج معا، وإذا كان المتوقع من السياق أن يُنْسَب هذا الصنيع إلى القلق الإصطلاحي، فإن ما لم نتوقعه هو أن ينسبه الدكتور العاني، إلى "الاضطراب في منهج البحث، والذي كان من آثاره (...) افتقار أجزاء البحث إلى الوحدة والانسجام"[٥٢]. بعد أن قال: "ولقد ذهب الباحث إلى أبعد من ذلك، في استخدام مصطلح نقدي لا يتسم بالدقة حين أطلق مصطلح (الاتجاه النجفي) على أدب مجموعة من القصاصين، تقترب القصة لديهم من الصورة

أو الحكاية أو المقامة، ولاندري كيف استخدم الباحث مصطلحا جغرافيا وهو بصدد دراسة أشكال فنية"[٥٣]

ولم يزد الناقد العاني في أمر استنكاره ذلك المصطلح، على قوله أنه مصطلح جغرافي، استُخْدِم في دراسة فنية!!، وهذا ما نحار في فهمه؛ إذ ما المانع في أن يستعير الناقد مصطلحات علوم إنسانية أو حقول معرفية أخرى!، وهذا ما ألفناه حاضرا . ولا بد أن يكون كذلك . في ما بين أيدينا من منجز نقدي..وسواء أكانت الأدوات المعرفية التي يتمّ بها تحديد زاوية النظر إلى النص المنقود، خاصة بالمناهج السياقية، أو بالمناهج النصية، فما علاقة ذلك باستعارة مصطلحات من علوم إنسانية أو تطبيقية!

هذا عن الإصطلاح، ومشروعيته، أما الاتجاه القصصي ومشروعيته، فالناقد الراحل هيّأ لقارئه مقومات تودي إلى القناعة بتشكل اتجاه، وتميّزه، ومبررات وجوده، وحقّه في الوجود في الوسط بوصفه اتجاها، من خلال متابعة نشأته، وملامحه الفارقة، وخط سيره، والمساحة التي شغلها في المنجز القصصي وأثرهم فيه سلبا وإيجابا.. ولنشرع بمعاينة كل ذاك، في تنظير الراحل، وتثبيته بنحو موجز:

١ . هو اتجاه في الأدب القصصي يشخص فيه غياب المناحي الفنية، وبالتالي هو اتجاه بلا ملامح فنية. بسبب بدائية نظرة أصحابه إلى الفن القصصي، وعدم قدرتهم على النهوض بمفهومه القصصي.وكثيراً ما تساق الشخصيات إلى مواقف مفتعلة لا تنمو من الحدث، لكي يقول القاص ما يريد قوله من آراء إصلاحية. بمعنى أنه حين يكتب فهو ينساق مع طبعة دون أن يعنى بشيء اسمه الفن القصصي، مما يؤكد مفهومه البدائي لهذا الفن، ومن هنا فنماذج هذا الاتجاه القصصية لا يمكن أن نجد فيها بناء قصصياً أو ما يشبه البناء القصصي، وجل ما هناك سرد لأحداث مفتعلة لا رابطة عضوية تربط بينها..

٢ . في نماذجه القصصية إغراب بالخيال، وهو إغراب يُذكِّر بالقصص الشعبي الذي يعزو قدرات خارقة، إلى السحرة والجان.

٣ . يسعى القاص فيها إلى النقد الاجتماعي المباشر، وأحيانا يستهدف غاية تعليمية يستمد منها العبرة والعظة والإصلاح، تترك انطباعاً في نفس قارئها، يثير السخرية، لتفاهة مضامينها، وسذاجتها.. وسطحيتها مما يفقدها العمق الفكري.

٤. وضوح أثر التراث، والشعبي منه خاصة، في قصص هذه المجموعة من الأدباء، ويختلط فيه التراث بالحكاية، بالخرافة، بالخاطرة.

٥. ضعف أثر الأدب القصصي الغربي فيه.

٦. إن منطلقاته الفكرية تستمد أصولها، أولا، من ثقافة قديمة ومما ترسب في أعماق القصاصين عن الحكاية العربية، والقصص الشعبي.

٧. تساق القصص فيه ، بأسلوب يشد القارئ، ويخضع لسهولة كبيرة في التأليف، تقربه من الأسلوب الصحفي السريع، ويتصف بأكثر صفاته وخصائصه. مع وجود الركة والتعابير العامية والأخطاء النحوية والإملائية.

٨. هي إلى المقال الصحفي أقرب منه إلى الفن القصصي[٥٤].

تلك ملامح تحلّت بها قصص ذلك الإتجاه، وتصالح عندها قصاصوه، وراح نتاجهم يعبّرعنها على نحو متناظر، وعلى نحو يغدو معه الحديث عن صفات وخصائص قصص أحدهم . كما يرى الناقد الراحل . حديثاً في الوقت نفسه، عن صفات وخصائص قصص كتّاب هذا الاتجاه عامة[٥٥]

وقد أدى . ولا بد أن يؤدي . تميّزُ إنتاجهم القصصي، بالكثير من الصفات المتشابهة وتجمعهم حولها، إلى إمكانية عدّهم اتجاهاً خاصاً متميزاً في الأدب القصصي في العراق٥٦. أما موجب تسميتهم بهذا الأسم الجعرافي، فيقف خلفه، سببان أتى عليهما الناقد الراحل:

أولهما: أنهم كانوا جميعهم "ينشرون ما يكتبونه في هذه المجلات التي كانت تصدر في النجف خاصة. ومنها مجلة (الهاتف) و(الغري) و(البيان) و(الدليل)"٥٧.

ثانهما: بروز"الأثر الواضح للحياة الاجتماعية والثقافية السائدة في مدينة النجف، التي شغلت مكانة هامة في الحياة الأدبية في العراق في تاريخه الحديث والتي تميزت طبيعة الحياة الاجتماعية والفكرية فيها، بميزات خاصة تركت ملامحها على إنتاجها الفكري والأدبي"٥٨ وظلت أجواء قصصهم لصيقة بهذه الأجواء المحلية التي نشأوا في أكنافها، في النجف. ومن هنا بقيت انتقاداتهم، وملاحظاته تستهدف هذه الأجواء فلا تتعداها. فكأن العالم امتد عندهم إلى حدود هذه الرقعة الصغيرة منه، بكل ما تحمل من تناقضات المدن الدينية..٥٩

زد على ذلك، فإن مدينة النجف في ذلك الوقت، كانت تتمتع بحضور فاعل في المشهد الثقافي؛ فهي معهد للدراسات الإسلامية العالية، في حقول الفقه والأصول والتفسير والفلسفة الإسلامية، وما يتصل بذلك من شؤون العقيدة والفكر الإسلامي.. وكونها تعد مركزاً للطباعة في العراق، تحتل المكانة الثانية بعد بغداد. شهدت صدور أول مجلة في تاريخ العراق هي مجلة (العلم) ، ثم توالى فيها بعد ذلك صدور الصحف والمجلات، التي لعبت دوراً هاماً في الحياة الثقافية في العراق، والتي منها: جريدة الحيرة، والفجر الصادق، والراعي، ومجلة المصباح، والهاتف، والغري، والبيان، والدليل٦٠.

بقي أن نتساءل، عن مدى حضور ذلك الاتجاه، وفعاليته، وفاعليته في الحركة القصصية وقت ذاك، ليكون مبررا لرصده ومنحه شرعية التسمية تلك. وتلك أجوبة لا يخطئها النظر، في

طروحات الراحل. ومنها: ان هذا الاتجاه "كان له أثر سلبي كبير في واقع الأدب القصصي في الأربعينات، لتخلف النماذج القصصية التي قدمها، والتي أثرت في الأدب القصصي في هذه الفترة، بسبب هيمنة أصحابه على عدد من المجلات الأدبية التي كانت تصدر في النجف في الأربعينات، مثل الهاتف، والغري، والبيان، والدليل."٦١ وقد زاد من أثر هذا الاتجاه السلبي . فضلا عن هيمنة أصحابه تلك على المنشورات . حرصهم على تشجيع الأدب القصصي، الذي تمثل في سعيهم إلى نشره، وفي إصدار أعداد خاصة بالقصة..٦٢

وأنما وسمه الراحل بالأثر السلبي لان هذا الإتجاه رعى اتجاهاً متخلفاً في القصة، أتاح مجال النشر للعديد من القصص الساذج، مما كان له أثره السلبي في الأدب القصصي في الأربعينات٦٣

وما ذلك إلا شطر من أثر أيجابي، سيشخص شطره الآخر في احتضان دورياتهم تلك لا سيما الرائدة منها وهي مجلة الهاتف للأدب القصصي منذ تأسيسها عام ١٩٣٥، مما ساعد على رسوخ هذا الأدب في العراق، وتوسيع دائرة كتابه وقرائه على السواء.٦٤

هكذا، تتكامل موجبات إضفاء الشرعية على ذلك المصطلح الذي نراه ناجزا، يمتلك صلاحية إجرائية..أما كونه مصطلحا جغرافيا، فلا يستبيح . من أي منظور. مقوّماته الاصطلاحية، أو يهدّ دعامته المسوّغة تلك.

وعند هذا الحدّ، وبه، يكون البحث قد فتح لنا نافذة نطلّ منها على ثالث محاوره، وهو المعني بالهوية المصطلحية ومقوّماتها، بين التنظير والإجراء.

المحور الثالث: (هوية المصطلح، ومقوماته الإجرائية):

ما أن يتصف المصطلح بمقومات فارقة، ويحقق عبر تداوله صلاحيته الإجرائية، ويكتسب شرعية الوجود، ويكون ناجزا، يصدق عليه حمل (هوية مصطلحية).

وإنما راق لنا اقتراض هذا الدال (الهوية) من المنظومة الفلسفية، لانطوائه عند أهله، على جهاز مفهومي محدد، هو أقرب إلى ما نريد أن نصف به المصطلح النقدي الناجز؛ فقد جاء في تعريف الهوية، هناك، أنه "من شرط الضرورة المنطقية التي يعبّر عنها مبدأ الهوية:

١–أن يكون المعنى المتصوَّر محدّدا وثابتا، فلا يتغيّر بحال.

٢–أن يكون الحق حقّا والباطل باطلا دائما وفي مختلف الأحوال، فلا يتغيّران بتغيير الزمان والمكان.

٣–أن يكون الموجود بالحقيقة هو عين ذاته فلا يتغيّر، ولا يختلط به غيره.." ٦٥

وفيها أيضا، أن الهوية: "اسم مشتق من حرف الرباط الذي يدل على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف (هو) في قولهم (زيد هو حيوان أو إنسان). وهوية الشيء وعينيّته، ووحدته، وتشخّصه، وخصوصيّته، ووجوده المنفرد، كلٌّ واحدٌ. وقيل إن الأمر المتعقَّل من حيث أنه مقول في جواب ما هو يسمّى ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمّى حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار يسمّى هويّة"٦٦

يراد من المصطلح _ على وفق هذا التوصيف، أو المقاربة_ أن يتحلّى بمقومات عديدة؛ من مثل الوضوح، والثبات، والمحدودية، والاستقلالية والخصوصية، وأحادية المفهوم، وأحادية التسمية والوجود المفرد ..

فهل تعامل الناقد الراحل مع المصطلح على هذا النحو ؟ لا سيما وقد عرفت عنه الصرامة المنهجية، والأمانة على أسس المنهج، وضوابطه الرصينة.. والمنهج لا يستقيم _ كما سلف _ ما لم يقم على مصطلح دقيق، واضح، مستقل، يمثل مفهوما وحيد الجهة..

لقد انتقد طراد الكبيسي تعامل الراحل عبد الإله أحمد مع المصطلح قائلا:

"ومشكلة أخرى تتصل بالمنهج، وهي قضية المصطلح فقد قسم المؤلف كتابه إلى مبحثين رئيسين، كل مبحث اشتمل على جزء من الكتاب، وهما: القصة الساذجة، والقصة الفنية، والمصطلحان هنا، فيما نعتقد، مبهمان، لا يكشفان عن دلالتيهما إلا بمزيد من الشروح والإيضاحات والتحديدات لكثير من الملامح الفنية التي يمكن أن نجدها في القصة الساذجة، والتي شكلت تمهيدا للقصة الفنية، وكذلك لكثير من الملامح الساذجة في القصة الفنية والتي هي رواسب من اتجاه سابق.. وهكذا. (...) ولعل هذا يبرز بوضوح ، وكمثل، في نعت قصص المرحلة الأولى بالبدائية، والمرحلة التي تلتها . مابين الحربين . بالساذجة.. مع أن المقصود بذلك جميعا هو القصص الموصوف بالواقعية البدائية، وهو القصص الذي يعالج الواقع بمباشرة فاضحة بسيطة الشأن. مستهدفة عكس الواقع العام في غير اهتمام كبير بوعي النظرية "[٦٧]

إن معاينة وجهة النظر هذه، تفضي بنا إلى قول ذي ثلاث شعب:

١. إن ما جوبه به الراحل من نقد سببه أنه _ وعلى عادته في التعامل المصطلحي_ ترك مصطلحاته . وجزء منها من مبتكراته . دون حدّ تعريفي مميَّز، وكأنه يوكل لقارئة مهمة تحصيله من خلال متابعة مكوّناته المبثوثة عبر وروده المتكرر خلال مواضع بحثه. وهذا ما سبب في بعض اللبس الذي نحن بصدده؛ ذلك أن الراحل خلال مبحثَيْ الكتاب، جهد في أن يجعل كلا منهما يتمتع باستقلالية منهجية ظاهرة، وان المصطلحين اللذين اعتليا غلافهما قد انغلق كل منهما . إلى درجةٍ ما. داخل حدود اصطلاحية فارقة؛ فمن خلال استعراض الوعي التصوّري

والتحليلي الذي طرحه الراحل عن مصطلح القصة (الساذجة)، نستنتج أنه أطلقه على القصص التي اتجهت في مجموعها وجهة تعليمية واضحة، لأن كتابها لم يدركوا للأدب القصصي هدفاً غير التعليم، لذلك كانت القصة، في نظرهم، وسيلة وليست غاية. وقد حاولت تلك القصص أن تقول آراء معينة في قضايا قائمة، سياسية أو اجتماعية، يستطيع الكاتب عبرها أن يجد مجالاً وسيعاً لعرض مختلف وجوه الرأي، وهي لذلك رغم ما يحيطها من غلالات الخيال، تتجه لعرض الحقائق الواقعة، وقد تعتمد أحيانا أسلوب الرمز الساذج في طرح مضامينها، كما لا يخلو أسلوب أقاصيص بعضها من لهجة ساخرة. ومن هنا كانت هذه القصص أكثر تخلفاً، من الناحية الفنية، ونتيجة لذلك كانت خطرات، أو مقالات، أو صوراً قصصية لم يحسن صاحبها أن يوفر لها ما يشد القارئ إليها، فضلا عن أن بعضها تترك انطباعاً يثير السخرية، لتفاهة مضامينها، وسذاجتها. ولأن تلك القصص تكشف عن ضعف أثر الأدب القصصي الغربي فيها، فقد استمدت تصورها لطبيعة الأدب القصصي، وطريقة كتابته، من التراث، وممن ساروا على هديه فكتبوا نمطا بدائيا في الفترة الأولى من تاريخ القصة والرواية العربية، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، كما تأثروا بأجواء القصص الشعبي، وكان لابدّ لكل ذلك من أن يتجلى واضحاً في بدائية السرد، وضعف البناء الفني، للكثير منها، وفي كثرة الأحداث التي تحشد في القصة الواحدة، وانعدام الرابطة السببية التي تشد أطراف هذه الأحداث، واتساع الرقعة المكانية التي تجري عليها، بالإضافة إلى امتداد أمدها الزمني، على نحو لا يمكن أن يتحمله عمل قصصي قصير، غير العدد الكبير من الأشخاص الذين يحشدهم القاص في القصة الواحدة، دون أن يوليهم من عنايته، ما تتضح معه صورتهم بشكل يمكن تميزهم. كل ذلك قد يقع في بضع صفحات، أو في عشراتها، على نحو لا يبدو معه أن القاص يميز بين حدود الأنواع القصصية. لقد كان لتلك القصص الساذجة أثر سلبي كبير في واقع الأدب القصصي في الأربعينات، لتخلف النماذج القصصية التي قدمها، والتي أثرت في الأدب القصصي في هذه الفترة. لأن تلك القصص يغلب على بعضها ملامح التقليد، فقد نسبها الراحل إلى ماسماه بـ (الاتجاه التقليدي) في حين يغلب على الآخر منها انجراف نحو الرومانسية، فقد نسبها إلى (الاتجاه الرمانسي)، مؤكدا أنه توجّه ساذج؛ ذلك أن القارئ لا يجد فيه، إلا السذاجة المفتعلة في تصوير الحب، شاغلهم الرئيسي، الذي حرمتهم بيئتهم منه، لظروفها الخاصة، وإلا العبارات الإنشائية المحفوظة، التي يلمس القارئ فيها، بوضوح، الكثير من ملامح أساليب أعلام الأدب المصري الحديث وعباراتهم. وقد ارتبط هذا الاتجاه بأبناء البرجوازية الصغيرة، الذين كان قصورهم الثقافي، سبباً في عجزهم عن امتلاك رؤية عميقة للواقع وبالتالي عجزهم عن إيجاد

الحلول للمشاكل، الذاتية والعامة، التي واجهتهم. ، فظلوا لذلك لصيقين بنمط من الأدب وجدوا فيه الكثير مما ينفس عن مشاعرهم وأحاسيسهم المكبوتة، وينسيهم مشاكلهم. وقد ترتب على هذا، أن أصبحت الرومانسية سمة أساسية للإنتاج القصصي المبكر. وهذه الرومانسية ارتبطت دائماً بالفترة المبكرة من حياة الأدباء في العراق بحيث لا نكاد نجد أديباً له وزنه في العراق، إلا وكانت بداياته الأدبية الأولى بداية رومانسية، سرعان ما يتجاوزها، ليستقر على اتجاه آخر، تقتضيه ظروف بيئته، وهو الواقعية السياسية الساذجة التي لا تولي الجانب الفني أهمية كبيرة، فهي تحرّض على تناول الموضوعات على نحو فيه الكثير من الجرأة المعرية للفساد في الحياة العامة. بل أنها تدعو إلى أن تكون تعرية هذا الفساد هو ما يجب أن يستهدفه الكتّاب في كتاباتهم. فالقاص حين يصطدم بالحياة فإن سينتبه، أو يتنبه إلى سوءات الواقع، والمتناقضات في المجتمع، فيثيره ذلك ، ليجد رغبة في التعبير عن آرائه وخلاصة تجاربه وانتقاداته، من أجل كشفه وتعريته بما يدينه، ويسعى إلى تغييره.. ومن هنا أصبحت هذه الواقعية، ذات منحى سياسي واضح، تعنى بتصوير جانب معين من الحياة، يتصل بواقع التخلف وقوى الفساد في المجتمع، فلا تكاد تتناول غيره، إلا بشكل محدود. وهي في تصويرها لهذا الجانب تتناول أحداثاً معينة بالذات، بل وأشخاصاً معينين بالذات، تعرض ذلك بأسلوب مباشر صريح فيه الكثير من العاطفية المستثارة الساخرة في بعض الأحيان. وإذا ابتعدت عن هذه الصراحة المباشرة، والتجأت إلى الرمز، لأسباب تعود إلى موقف السلطات الحاكمة من إنتاجهم في الأكثر، فهو رمز ساذج لا يحتاج القارئ معه إلى كبير ذكاء لربطه بما يرى في واقعه من أحداث وشخوص. لذلك فهي صور منتزعة من صميم الحياة العراقية انتزاعاً، وليست وهما ولا خيالاً ..لذلك فهي تخلو من القيم الفنية الحقة[٦٨].

وهكذا، فإن الراحل وجد عصبا يربط نسيج الأدب القصصي المدروس في شطره الأول، الذي انفرد به الجزء الأول من دراسته، فعلّمه به، ونسبه إليه؛ إذ غلبت على قصصه، ومضامينها، واتجاهاتها (السذاجة) الموصوفة أعلاه، في حين وجد أن الشطر الآخر، يغلب عليه السمة الفنية، فأطلقها عليه، ولم يُعرِ . في كلا الشطرين . الاتجاه أو المذهب الأدبي الفاعل، كالرومانسية أو الواقعية، أهمية في التصنيف.

نقول، بعد ذلك، هذه هي الأطر التي سيّجت مفهوم (الساذجة)، في تصوّر الراحل، في حين خصّ القصة (الفنية) بجهاز مفهوم آخر هو القصص التي أبدعه جيل الخمسينات، الذي قدر لبعض أفراده أن يحققوا إنجازات مهمة في الحياة الأدبية في العراق، منذ الحرب العالمية الثانية، نهضت بالأدب القصصي، إلى نضج فني، في عدد من نماذجه، لم يستطع هذا الأدب في

العراق_على وفق قناعة الراحل_ أن يتجاوزه حتى الوقت الحاضر، إن لم نقل عجز عن تقديم أعمال قصصية، توازي هذه النماذج الجيدة، التي كتبت في الخمسينات، إلا بشكل محدود، ونادر، على وفق رأي الراحل. لأنها وفقت في توفير الكثير من القيم الفنية المتطورة للقصة، فكان أن شهد العراق عدداً من القصص الذي جمع إلى المضمون الإنساني صياغة الفن الأصيل.وذلك لأن قصاصيها كانت عيونهم قد تفتحت ، بفعل تطور المجتمع والحرب، على واقع حضاري باهر جديد، أحسوا، بعمق، ضرورة اكتشافه ومعرفته، فاتجهوا صوب الأدب الغربي يقرأونه ويتأثرون به ، بحيث أصبح هذا الأدب الينبوع الثر، الذي أمد هؤلاء الأدباء بثقافتهم، وكانت نماذجه هي النماذج التي سعوا إلى تقليدها، وعكس قيمها الفنية، فيما أنتجوه من أعمال أدبية، واحتل في نفوسهم، لذلك، مكانة لا يدانيه فيها أي أدب. وقد كان من شأن هذا الاندفاع نحو الأدب الغربي، أن ضعف أثر الأدب المصري، الذي ظل أثره محصوراً في نتاج الفترة المبكرة من حياتهم. كما ضعف أثر التراث في قصص الكثير من أفراد هذا الجيل. ومن هنا لم يترك معظمهم كتاباتهم للعفوية والارتجال، وإنما جاءت في الأغلب، ثمرة لقراءة واسعة، ومراقبة واعية للمجتمع، وبحث طويل عن أفضل الأشكال الفنية للتعبير عما يريدون. وقد كان ذلك سبباً رئيساً في اتصاف أعمال أبرزهم، بالتجريبية، فكتبوا في أكثر من طريقة أو شكل فني، جعلت منهم روادا في بعضها. فقد استخدموا طريقة المنلوج الداخلي أو تيار الوعي ، وجربوا الكتابة في شكل القصة القصيرة الطويلة، على نحو واع، ووقفوا موقفاً محدداً من اللغة في السرد والحوار.. لذلك فقد نجح عدد منهم ، في أن يخرجوا بأدبهم القصصي إلى العالم العربي.[٦٩]

وبعد، فلا يبدو لنا أن ثمة إبهاما يلف أيا من المصطلحين (الساذجة) و(الفنية)، وليس ثمة تداخل في الحدود المتاخمة، وليس ثمة حاجة بالقارئ إلى مزيد من الشروح والإيضاحات والتحديدات ، كيما يتبيّن له خيط هذه من خيط تلك.

٢ . إن وجود رواسب لاتجاه سابق في اتجاه لاحق، لا يعنى إلغاء الحدود بين الاتجاهين، فتلك حالة طبيعية، فما من سابق إلا وآثاره بادية في لاحقه، حتى في حال تميّز اللاحق عن السابق بفروق كبيرة تتيح له التشكّل بوصفه اتجاها مستقلا، بل إنه ليمكن القول بحتمية وجود ذلك الأثر أو النسغ الصاعد الممتدّ بينهما، بل لعلّنا لا نبالغ إذا ما قلنا بأن انبتات الصلة بينها يودي بشرعية وجود اللاحق، أو يوهن مقومات ذلك الوجود، وإمكانية بقائه، وديمومته، أو فاعليته على نحو أدق.

٣ . أما اعتبار مصطلحَيْ (البدائية) و(الساذجة) دالّين مكافئين، أو على نحو أدق مقابلَيْن اصطلاحيين لمصطلح (الواقعية البدائية) ؛ لان الناقد الكبيسي استشفّ فيهما محتوى مشتركا

أو بنية مفهومية واحدة، فهو أمر لا يصمد أمام عرضه على مباحث الراحل حول تلك المصطلحات التي سيّجها بحدود مفاهيمية خاصة، فاستقل كل منها بمصطلح.

وكون تلك المصطلحات قد وردت في مباحثه المتتالية، لا يعني أنها امتلكت حرية الاستبدال، على النحو الذي يعصف بالهوية الاصطلاحية لكل منها، أو يخلخل استقلاليته.

ولنوازن بينهما، لنخلص إلى رأي..

فأما مصطلح الساذجة، فقد عرضنا له، قبل قليل، وأما مصطلح (البدائية) فهو يشخص في اشتغال الناقد الراحل بوصفه مصطلحا ينظوي تحت كنفه مضمون خاص هو عصارة الطور الاول للقصة العراقية الذي نهجت فيه نهجا خاصا، ينحو نحوا اجتماعيا جادا، وينزع الى ان يقول كلمته في مشكلة معينة، من المشاكل التي كانت تثير اهتمام الناس انذاك. ومن هنا جاء ارتباط هذه المحاولات البدائية في القصة، بالمقال الاجتماعي الاصطلاحي، وعدم تأثرها بأشكال الرواية العربية أو المترجمة التي كانت منتشرة متداولة في العالم العربي، حيث اتجهت تلك المحاولات . أولا . نحو الرؤيا تستشرف منها أفق فن جديد، ثم تعدتها . بعد زمن متأخر نسبيا . نحو الحياة فعرضت صورا منها بشكل مباشر. ويبدو أن كتاب المحاولات البدائية لم يأخذوا في القصة مأخذ الجد، ولم يتمثلوا ما كتبوه تمثلا صحيحا واضحا، لذلك فقد ضاعت المحاولات البدائية الأولى، ولم يتحسسها أحد. ولم تؤثر في النتاج القصصي اللاحق، لقلتها، ولأنها تعبر عن مشاكل مضى عهدها، فلم تعد تثير انتباه قارئيها الآن. ولكن الراحل راح يؤرخ نشأة القصة العراقية، بتلك المحاولات٧٠

نقول: إن الناقد الكبيسي خلط الحواجز التي اجتهد الراحل عبد الإله أحمد في وضعها، فواصِلَ للتميز والتصنيف، وإن متابعتها عند الراحل، توقفنا على تلك الفواصل، والتي لا تبيح لنا أن نجمع بين مصطلح (الساذجة) . الذي عرضنا له، قبل قليل . مع مصطلح (البدائية) . الذي خضنا فيه بعده . في سياق واحد على سبيل الاقتران أو الترادف، وإن راحت أصداء من هذا تتجاوب في الفضاءات القصية لذاك؛ لأنهما يشخصان في عمل الراحل بوصفيهما مصطلحين مستقلين ناجزين.

إذا كنا قد اجتهدنا في أن ننسب ما خلفتْه بعض مصطلحات الراحل وراءها من غبار، إلى سياقاتها التي نبتت فيها والتي أخفقت في أن تُسيّجها بـ(حدّ) اصطلاحي يؤدي معنى واضحا ودقيقا لا يخلّف إرباكا أو لبسا، وهو أمر أوهن من مقومات المصطلحية، على الرغم من أن شكّا لا يساورنا في أن طروحات الراحل تنبثق عن متصوَّر نظري ثابت تنطوي عليه تلك

المصطلحات.. فإننا مع مصطلح (الفنية) لا بدّ أن نقول قولا آخر؛ فهو يفتقر إلى ذلك (التسييج)، فضلا عن استفحال شعورنا باضطراب تصوّر الراحل عنه.

إذا كانت أهمية المصطلح . أي مصطلح قار وراتب . تنبثق من كونه وحدة لغوية دالة "تسمّي مفهوما محددا بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما"[٧١]، فإننا مع مصطلح (الفنية) عند الراحل، سلنقى في رحلة معاينته نَصبَا قبل أن نعثر على تلك البنية المفهومية المحددة، ، وقبل أن توزعنا الجهات ونفترق طرائق قددا!

وليلاحظ قارئنا الكريم أننا نخصّ بحديثنا هذا (الفنية) بوصفها مصطلحا، بالمواضعة المفهومية وحيدة الوجهة، وذات الحدّ التعريفي الواضح وإلا فالناقد الراحل بدءا من العنوان انشغل بـ(فنية) تعوزها تلك(المصطلحية) ، فوضع عنوانا فرعيا هو: (اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية)،ثم أنه حين راح يقسم كتابه إلى جزئين، كان رائده في ذلك التقسيم معيار (الفنية) ، لذلك اطلق على الطور الثاني من أطوار القصة مصطلح (القصة الفنية)، في حين حمل الطور الأول اسم (الساذجة) لانشغال أصحابها بالمضمون والغاية دون تلك الفنية ، ثم أن الراحل كان قد أفرد لها الجزء الثاني، ووقف في الباب الأول عند سمات وملامح القصة الفنية ، وانشغل من خلال دراستها بثلاثة أمور أساسية. أولها: ملامح التقنية الفنية العامة كما ظهرت في إنتاج القصاصين باعتبارها السمة الأساس الأولى التي ميزت إنتاجهم القصصي عن إنتاج سابقيهم.

ولطالب المزيد أن يجدها شاخصة ماثلة في ثنايا كتابه الأول، أيضاً، ولكنها لا تزحزج تصوّرنا عنها وعن الراحل.

نحن لا نريد أن نبالغ في النأي بتلك (الفنية) فنجعل منها دالا لغويا مستخدما بمواضعاته المعجمية فحسب، ولكننا نرى أنها لم تتمكن من (الاصطلاحية)؛ فطالب جهازها المفهومي سيفتش عنه في كل مكان، سيغوص في الأبواب والمباحث والمحاور، وينقّب في مخلّفاته النظرية والإجرائية، وستكون به حاجة لا إلى قراءة السطور، بل قراءة ما بينها، أيضا. وسيكون محصول التفتيش والغوص والتنقيب والقراءة بنوعيها، مفهوما هلاميا لا يمتثل لحدّ، ولا يتّصف بواحدية المفهوم.

فمصطلح (الفنية) . على وفق تلك الحصيلة . ملمح رئيس متى تحلّت به عناصر البناء القصصي ، اكتسى ذلك الأدب القصصي النضج. ومادام القاص يجهد لتحقيق ذلك الهدف الفني إلى جانب رسالته المضمونية، فإن عليه أن يبث مقومات تلك الفنية في أحداث قصته، وفي شخصياتها، وفي زمنها، وفي مكانها، وفيما هو تابع لهذه، كالوصف وغيره؛ لذلك فإن أبرز ملامح القصة الفنية . على وفق تصوّر الراحل . يكمن في ما سمّاه بـ(التقنية الفنية) التي تتجلى

بدورها في ناحيتين: أولاهما: تتجلى في استخدام طرق فنية مختلفة لعرض مضامين القصة، وأبرز هذه الطرق . فيما رصده من الأدب الذي درسه . هي هذه الطريقة التي تعتمد البناء التقليدي، الذي يتأثر بصورة خاصة نهج موبسان في كتابة القصة.وهي طريقة تحقق بناء فنياً متماسكاً يجنب القصة الكثير مما يسيء إليها. أما الناحية الثانية التي تحدد ملامح التقنية الفنية ، فتتضح في لغة القصاصين متى ما أخذت طابعاً قصصياً فيه الكثير من المرونة، بعيداً عن الإنشائية، وقد اتجهت اللغة القصصية، في دراسته ، اتجاهين مختلفين: يتضح أولهما في حرص القصاصين على توفير قدر من الجمالية لها حيث أكثروا من الصفات التي ألصقوها بما يذكرونه من مسميات، إلصاقاً، قلل من مرونتها، فبدت في بعض الأحيان بطيئة ثقيلة، وفي أحيان أخرى مغلفة بضبابية تضيع على القارئ الكثير مما يقتضيه العمل القصصي من وضوح ودقة، وتدفق يشده إلى ما يقرأ. وقد شدد الراحل على أن إثقال اللغة بتلك الأوصاف يجعل القصة تغرق بوصفية طاغية، تجور عليها وتودي بها الى الفشل.ويتضح الاتجاه الثاني في استخدام القصاصين لغة بسيطة مباشرة تتحاشى أي تزويق. إدراكاً منهم أن اللغة القصصية الحقة هي اللغة القادرة على رسم الشخصيات، وتصوير الأجواء، ونقل الأفكار بدقة، وليس اللغة التي تثقل بالتعابير الإنشائية، أو التي تتجه إلى تحقيق غايات جمالية مجردة، فتبدو كأنها هدف القاص من كتابته قصته، بحيث تجور على العمل القصصي، وتغرقه في تعميمية. وقد رأى الراحل أن هذين الاتجاهين ينطلقان من إدراك واضح لحقيقة أن اللغة ليست غاية بذاتها، وإنما هي وسيلة للتعبير عن مضمون معين[٧٢].

فقد أكد الناقد، في هذا التصور على فنية الحدث، وفنية اللغة الواصفة، فأما الأولى فإن مقوماتها تتضح ، في سعي كاتبها إلى أن يقدم جديداً في الفكر والموضوع٧٣، وفي طريقة تقديم القاص لذلك الموضوع أو المضمون، والتي تشعر القارئ دائماً، أنه يقرأ قصة فنية حقاً[74]؛ ذلك أن الراحل يرى . في موضع آخر . أن القاص إذا أراد لقصته أن تبلغ درجة من الجودة الفنية كبيرة، فعليه أن يوفق فيها في تقديم حدث متكامل الأبعاد يمكن للقارئ أن يتابع بدايته ونموه ونهايته، كما يوفق في رصد مشاعر بطله، التي عله أن يديرها على صراع يظل هو من يمسكه بمهارة منذ بداية القصة، حتى نهايته في ختامها[٧٥]. وبعكس هذا تتخوّن محاسنها العيوب الفنية، بافتقادها لحدث معين تدار حوله مما يجعل من الصعوبة على القارئ متابعة أفكار بطلها، وتبين مراميها بسهولة[٧٦].

وأما فنية اللغة الواصفة فهي _ في عرفه_ من أظهر المقومات الفنية ، تتضح في لغة القصص حين تتميّز بقوة أسلوبها، ورسوخ عباراتها القصصية، ودقة تحليل مشاعر أبطالها[٧٧]،

وحين تبتعد ، بصورة عامة، عن الإنشائية، التي تباعد بينها، وبين أن تكون لغة قصصية قادرة على التعبير عما يريد القاص التعبير عنه، وحين تتجلى فيها كل خصائص وصفات اللغة القصصية التي يلمسها القارئ في الأعمال القصصية التي كتبها كبار الأدباء، في الغرب[٧٨].

هو مع كل مرة يستظهر العناصر أو المقومات الفنية، يشير إلى معياره الأظهر للفنية وهو الأعمال القصصية التي كتبها كبار الأدباء، في الغرب[٧٩].

ومما شدد الراحل عليه في فنية اللغة هو أن على القاص كلما وفق في صوغ قصته بلغة متوافرة على قدر من البساطة، والنفس الهادئ ذي الوقع المؤثر في قارئها، على نحو يجعلها تبدو ملائمة لشخصية بطل القصة، كلما كانت أكثر فنية[٨٠]

أما عنصر الشخصية، فلكي يساهم في رفد القصة بفنيتها، لا ينبغي أن تكون شاحبة، لا لون لها ولا سمة مميزة[٨١]، وهذا التوصيف لا ينبغي على الشخصية الرئيسة، بل يتعداه إلى الشخصيات الأخرى، التي لا ينبغي أن تكون كذلك، كما لا ينبغي أن يقتصر دورها على المقدار الذي تعين بطلها على تصوير معاناته وعرض أفكاره، فهذا يسبغ عليها العيوب، ويجرد القصة من الفنية[٨٢].

ولما كانت أهم وسائل أو أساليب رسم الشخصية القصصية، فقد أكد على ضابط فنيته، وهو ان يسجل العمل القصصي انسجاما بينه وبين واقع الشخصيات، ومستواها الفكري٨٣، وأن ينأى القاص عن السذاجة في إدارة الحوار ٨٤، بل يستخدمه استخداما واعيا ينطلق من منطلقات فكرية واضحة، تدرك مقومات العمل الفني، وما يقتضية من أدوات ينبغي اتقان استعمالها، تقف لغة الحوار على رأسها[٨٥].

أما الإطار الزماني فقد ألمح الراحل إلى ضرورة أن لا يكون غائما ليس له حدود[٨٦]، ، باعتباره ضرورة لازمة للعمل القصصي الفني. وكذلك المكان؛ ففنيته تقتضي أن يكون مما نستطيع أن نتلمّسه أو أن نتعرّف عليه، وأن لا يكون شاحبا، ليس له إلا الاسم، لا نحسّ له طعما أو لونا خاصا يميّزه عن غيره، فالمكان في القصة الفنية يجب أن يعطى ملامح خاصة مميزة، بأن يعنى القاص برسم أبعاده[٨٧]. كما أن الاسهاب في وصف أو تحديد بعض الأمكنة لا مبرر له، أمر يشوب القصة بما يضعف من فنيتها[٨٨].

والقصة لدى الراحل تكتسب مقومات الفنية ما أن ينحسر عنها أسلوب السرد التقريري، ليحل محله أسلوب قصصي، يعتمد في أحيان كثيرة الصورة والحركة للكشف عن غرض القاص. وما أن تبرز فيه النزعة التحليلية، التي تحاول أن تنفذ إلى دخائل الأشياء[٨٩]. لا على النحو الذي تغدو فيه الشروح والتعليقات من مظاهرها البارزة.[٩٠] ولا على النحو الذي يقترب فيه من اللغة

الخطابية، ، بما فيها من حذلقة، وشرح وتقرير ونصائح.[٩١] فذانك أمران يوديان بعناصر الصياغة القصصية على وفق رأي الراحل. كما أنه شخص نواحي أخرى تضعف القصة فنيا ،تجلت لديه في عدم قدرة القاص على توفير ما يقتضيه العمل القصصي من بناء، لعدم قدرته على السيطرة على طبعه وإخضاعه لمقتضيات العمل الفني[٩٢].

إن هذه البنيات المعجمية والدلالية التي يكشف عنها تداول هذا الدال عند الراحل، يعوزها الخيط الناظم؛ فهي سائحة في الآفاق، تتشكل في كل مرة على نحو جديد، لتنعم في محصلة أمرها بطبيعة رجراجة؛ فهي غائمة أو مضببة حينا، أو عامة أو شاملة حينا آخر، وبين هذين الحينين ثمة بون شاسع لتبدّل المدلول وتباينه وتنوعه.

الهوامش

* ثمة لحظات أخر، لا يمكن لباحث أن يتجاوزها، تتساند فيما بينها لتشكل نقد الأدب القصصي في العراق، أهمها:

(نظرات في التيارات الأدبية في العراق) الدكتور جميل سعيد

(في الأدب العراقي الحديث) الأستاذ عبد القادر حسن أمين ١٩٥٦

(تطور الفكرة والأسوب في الأدب العراقي) الدكتور داود سلوم ١٩٥٩

(القصة العراقية قديما وحديثا) جعفر الخليلي ١٩٥٧

(مقالات) الدكتور علي جواد الطاهر ١٩٦٢

(محمود أحمد السيد رائد القصة الحديثة) الدكتور علي جواد الطاهر ١٩٦٩

(في القصص العراقي المعاصر) الدكتور علي جواد الطاهر ١٩٦٧

(النقد الأدبي في العراق) الدكتور أحمد مطلوب ١٩٦٨

(في القصة العراقية) باسم عبد الحميد حمودي ١٩٦١

(محمود أحمد السيد) محمود العبطة ١٩٦١

فضلا عن دراسات ومقالات منشورة في صحف ومجلات، أتى على جمع أشهرها وأكثرها أهمية الدكتور كريم الوائلي في كتاب (مصادر نقد القصة القصيرة والرواية في العراق)، فضلا عن عمل (بيبلوغرافيا) لكل ما نشر من أنشطة نقدية في المرحلة الزمنية الممتدة من مطلع القرن العشرين حتى نهاية سنة ١٩٦٧. وقد طبع في دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨.

1 مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ: الشاهد البوشيخي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٣.

2 نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨.١٩٣٩ : د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ٢٠٠١. مقدمة الكتاب، ص١٢.

3 المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

4 ملاحظات عن النقد القصصي في العراق: عبد الجبار داود البصري، منشور ضمن كتاب ملتقى القصة الأول (بغداد ٢٠-٢٥-آب ١٩٧٨) : إعداد دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩. ص ٨٩.

5 المصدر نفسه، ص٨٥.

6 المصدر نفسه، ص ٩٢.

7 الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح : د. شجاع العاني، منشور ضمن كتاب ملتقى القصة الأول (بغداد ٢٠-٢٥-آب ١٩٧٨) : إعداد دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.ص٢٦٤.

8 المصدر نفسه .ص٢٦٤.

9 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية: د. عبد الإله احمد، منشورات وزارة الاعلام العراقية، سلسلة دراسات (١١١)، ط١، ١٩٧٧. ج١، ص١٢٢/١٢٣.

10 ينظر: المصدر نفسه، ج١ ص ١٢٤/١٢٥.

11 ينظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٣٢.

12 ينظر مثلا لذلك: المصدر نفسه، ج ١، ص١٢٢/١٢٣.

13 ينظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٢٧.

14 ينظر: المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٣.

15 المصدر نفسه، ج١، ص١٣٢.

16 ينظر: المصدر نفسه، ج١ ص١٣٦.

17 المصدر نفسه، ج١، ص١٢٧

18 المصدر نفسه، ج١، ص١٢٩

19 المصدر نفسه، ج١، ص١٣٢

20 نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨.١٩٣٩، ص٢٠٨.

21 سيلاحظ المطلع على النقد القصصي عندنا، أنه انشغل في شعاب كثيرة منه في اجتراح مصطلحات خاصة به، بديلة عن تلك المتداولة وكأنه استيقن عدم صلاحيتها، أو عدم كفايتها المصطلحية، لا سيما بعد ان استثمر ذلك النقدُ الأفقَ الغربي. ولا أدل على هذا من معاينة الجهد النقدي المتميّز للناقد الدكتور شجاع العاني، والناقد الدكتور عبد الله ابراهيم، والناقد الدكتور يحيى الكبيسي .. والقائمة أكبر من أن يسعها هامش.

22 لا نعدم أن نجد عنده مثل ذلك الاقتراض او الاجتلاب ، على شاكلة ما يلقانا في استخدامه لمصطلح المنلوج. ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج٢، ص ١٨، مثلا.

23 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية. ج١،ص٢٩١.

24 ينظر: علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية: د. علي القاسمي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١،٢٠٠٨. ص٢٦٥.

25 أنا منحاز إلى واقعية بلا ضفاف: حوا ر مع الدكتور عبد الإله أحمد، أجراه : ناطق خلوصي، مجلة الأقلام العراقية، العدد الرابع، تموز/ آب، ٢٠٠٢، ص ٢٨/٢٧.

26 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ج١، ص١٤.

27 الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح. ص ٢٥٧.

28 المصدر نفسه. ص ٢٦٣.

29 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية،ج١، ص١٤.

30 ينظر: النقد الادبي في آثار أعلامه: د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ،١٤١٦ هـ .١٩٩٦ م . ص ٦٥.٦٢.

31 ملاحظات عن النقد القصصي في العراق. ص ٩٥.

32 ينظر: ملاحظات منهجية حول كتاب (الأدب القصصي في العراق) : طراد الكبيسي، منشور ضمن كتاب ملتقى القصة الأول (بغداد ٢٠-٢٥-آب ١٩٧٨) : إعداد دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩. ص ٢٥١.

33 الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح. ص٢٦١/٢٦٢.

34 المصدر نفسه. ص٢٦٥.

35 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج١،ص٣١١/٣١٢.

36 المصدر نفسه، ج١،ص٢٦١.

37 الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح. ص٢٦٦.

38 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج٢، ص٣٧.

39 ينظر: المصدر نفسه، ج١، ص٤٠.٤٣.

الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج١، ص٤٠.٤٢.

41 لقد ركز الناقد الراحل على تلك القواسم المشتركة من الظروف المحيطة، في سياق، غير سياقنا، وانتهى إلى أن الطرف المحيط بـ (جيل الوسط الضائع) هو ذاته الظرف الذي شمل الجيل السابق معه، يقول: " وقد كان يمكن أن يخفف من خيبة أملنا الكبيرة بهذا الجيل الذي يمكن أن نصطلح على تسميته بجيل "الوسط الضائع" والذي أملنا أن يتحقق على يديه خير كبير للأدب القصصي في العراق، معرفتنا للعوامل التي حددت إمكاناته القصصية، وللظروف الاستثنائية القاهرة التي عاش تحت ظلها، وهي عوامل وظروف يمكن لمسها، وتحديد طبيعتها بسهولة، لولا ما نلاحظه من أن هذه الظاهرة لا تقتصر على هذا الجيل الأصغر من القصاصين الذي لم يتح له الوقت الكافي لتنمية قدراته لكي يتمكن من الصمود أمام أحداث أقوى منه. فهذه الظاهرة تشمل في هذه الفترة أيضاً، الجيل الأسبق، جيل الخمسينات" الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج١، ص ٤٢.

42 المصدر نفسه، ج١، ص ٤٣.

43 ينظر: المصدر نفسه، ج١، ص ٤٧ وما بعدها

44 ملاحظات منهجية حول كتاب (الأدب القصصي في العراق). ص ٢٥٤/٢٥٥.

45 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، ج٢، ص ٥٥.

46 المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٧.

47 ملاحظات منهجية حول كتاب (الأدب القصصي في العراق) . ص ٢٥٥.

48 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ج ٢، ص١٠٦.

49 مرايا في الطريق: عبد الجبار عباس،،المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، مطابع الجمهورية، بغداد، د.ت. ص ١٣٠، و الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج٢، ص ١٠٥/١٠٦.

50 ملاحظات منهجية حول كتاب (الأدب القصصي في العراق). ص ٢٥٥.

51 ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية. ج١، ص١٣٥.١٤٧.

52 الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح ص٢٦٥.

53 المصدر نفسه . ص٢٦٥.

54 تنظر المواضع المفصلة لتلك الملامح، في: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية .ج ١، ص ٣٧ /٣٨ وص١٣٥.١٤٩.

55 ينظر: المصدر نفسه. ج١ ص١٣٧.

56 ينظر: المصدر نفسه. ج ١، ص٣٧.

57 المصدر نفسه. ج١، ص٣٧.

58 المصدر نفسه. ج١،ص ١٣٦.

59 ينظر: المصدر نفسه. ج١، ص١٣٧/١٣٨.

60 ينظر: مدرسة النجف وتطور الحركة الإصلاحية فيها: محمد مهدي الآصفي، مطابع النعمان،النجف الأشرف،د. ت. ص ٤ وما بعدها ، وينظر، أيضا: ماضي النجف وحاضرها: جعفر الشيخ باقر آل محبوبه، مطبعة العرفان، ١٣٥٣، ج١، ص ١٧٤ وما بعدها. نقلا عن : الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية. ج١، ص١٣٦ هامش رقم ٣٢.

61 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية. ج١، ص١٣٦.

62 ينظر: المصدرنفسه. ج١، ص ٣٨.

63 ينظر: المصدر نفسه .ج١،ص ١٣٥.

64 ينظر: المصدر نفسه. ج١، ص ١٣٥.

65 المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية: د. جميل صليبا، منشورات ذوي القربى، إيران، قم، ط١، ١٣٨٥ هـ. ج٢، ص٥٣٢.

66 المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة في العربية والانكليزية والفرنسية والإلمانية والإيطالية والروسية واللاتينية والعبرية واليونانية: د. عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٠. ص ٩١١.

67 ملاحظات منهجية حول كتاب (الأدب القصصي في العراق). ص٢٥٤.

68 ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج١، ص١٢١ وما بعدها.

69 ينظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٩ وما بعدها

70 ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨.١٩٣٩، ص١٧ وما بعدها

71 مقدمة في علم المصطلح: د. على القاسمي، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١،١٩٧٥. ص ٢١٥.

72 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ج٢، ص٦٠

73 المصدر نفسه، ج١،ص٢١٨.

74 المصدر نفسه، ج٢،ص٣٢.

75 المصدر نفسه، ج٢،ص٢٠٤

76 المصدر نفسه، ج٢، ص٣١٦.

77 ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق (١٩٠٨.١٩٣٩)، ص ١٦١.

78 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية.ج٢،ص٣٢.

79 ينظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٣٠، وص ١٤٨، و ج٢،ص٢٥٥، ،ص ٢٧٥.. على سبيل التم

80 المصدر نفسه، ج٢،ص٢٤٨.

81 نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨.١٩٣٩. ص١١٥.

82 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج٢،ص٣١٦.

83 ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨.١٩٣٩ ،ص ١٤٧.

84 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج١،ص١٧٩.

85 ينظر: في الأدب القصصي ونقده، ص ٥٨.

86 ينظر : نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨.١٩٣٩ ،ص ١١٦.

87 ينظر : المصدر نفسه، ص ١١٦.

88 الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ، ج١، ص١٧٩.

89 المصدر نفسه، ج١،ص٢٣.

90 المصدر نفسه، ج١،ص٢٢٠.

91 المصدر نفسه، ج٢،ص٢٤٨.

92 المصدر نفسه، ج١،ص٢٨٤.

المصادر والمراجع

- الأدب القصصي في العراق ملاحظات حول المنهج والمصطلح : د. شجاع العاني، منشور ضمن كتاب ملتقى القصة الأول (بغداد ٢٠-٢٥-آب ١٩٧٨) : إعداد دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية: د. عبد الإله احمد، منشورات وزارة الاعلام العراقية، سلسلة دراسات (١١١)، ط١، ١٩٧٧.
- أنا منحاز إلى واقعية بلا ضفاف: حوا ر مع الدكتور عبد الإله أحمد، أجراه : ناطق خلوصي، مجلة الأقلام العراقية، العدد الرابع، تموز/ آب، ٢٠٠٢.
- علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية: د. علي القاسمي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- مرايا في الطريق: عبد الجبار عباس، – ،المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، مطابع الجمهورية، بغداد، د.ت.
- مصادر نقد القصة القصيرة والرواية في العراق: د. كريم الوائلي، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨.
- مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ: الشاهد البوشيخي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٣.
- المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة في العربية والانكليزية والفرنسية والإلمانية والإيطالية والروسية واللاتينية والعبرية واليونانية: د. عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٠.
- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية: د. جميل صليبا، منشورات ذوي القربى، إيران، قم، ط١، ١٣٨٥ هـ.
- مقدمة في علم المصطلح: د. على القاسمي، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥.
- ملاحظات عن النقد القصصي في العراق: عبد الجبار داود البصري، منشور ضمن كتاب ملتقى القصة الأول (بغداد ٢٠-٢٥-آب ١٩٧٨) : إعداد دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
- ملاحظات منهجية حول كتاب (الأدب القصصي في العراق) : طراد الكبيسي، منشور ضمن كتاب ملتقى القصة الأول (بغداد ٢٠-٢٥-آب ١٩٧٨) : إعداد دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
- نشأة القصة وتطورها في العراق(١٩٠٨.١٩٣٩)): د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ٢٠٠١.
- النقد الادبي في آثار أعلامه: د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ،١٤١٦ هـ .١٩٩٦ م .