ملتقى «يمنى العيد ناقدةً أدبيّةً»

زهرة الجلاصي*

انتظم في كليّة الآداب بالقيروان ملتقى «يمنى العيد ناقدةً أدبيّةً» أيام ٥ و ٦ نيسان (أفريل) ٢٠٠١ بمبادرة من قسم اللُّغة العربيّة وآدابها. وقد تضمّنتْ أعمالُ الملتقى محاضرتين ألقتهما العيد على مدارج الكليّة التي غصّت بعدد وفير من الطلبة والأساتذة والمثقّفين، إلى جانب مجموعة من المحاضرات ألقاها الأساتذة المشاركون في هذا الملتقى العلميّ. وتوزّعتْ أعمالُ الملتقى على محورَيْن اثنَيْن: تقديم يمنى العيد لمحاضرتَيْن، تتعلّق الأولى بالشعر والثانية بالسرد الروائيّ؛ وتجربة يمنى العيد النقديّة من خلال أعمالها المنشورة. وقد أعْقب الجلساتِ العلميّةَ حوارٌ نقديٌّ ثريٌّ دار بين الناقدة والأساتذة الحاضرين والطلبة.

في مفتتح الملتقى، قدّم الأستاذ رضا بن حميد الناقدة العيد مؤكّدًا أهميّةَ تجربتها النقديّة التي تُعْتبر بمثابة مَعْلم بارز في سيرورة النقد العربيّ الحديث، يَشْهد على ذلك ما حقّقته من تراكم كمّيّ ونوعيّ على امتداد سنوات طويلة، وهو ما تنمّ عنه مؤلّفاتُها العديدة (**في معرفة النصّ، الراوي: الموقع والشكل، تقنيّات السرد الروائيّ، الكتابة: تحوُّل في التحوُّل**...)، إلى جانب مداخلاتها في الندوات العلميّة المتخصّصة وإسهاماتها في نقل النصوص الأصول إلى اللُّغة العربيّة.

وإثر ذلك أحيلت الكلمةُ على المُحْتفى بها لتُلقي محاضرتها الأولى الموسومة بـ: «حداثة القصيدة العربيّة وتقنيّة القناع.» وقد تضمّنتْ قسمَيْن اثنَيْن: اهتمّت في القسم الأول بالجانب التنظيريّ، وخصّصت الثاني للجانب التطبيقيّ ممثّلاً في قراءة لقصيدة «وجوه السندباد» للشاعر خليل حاوي.

أثارت الناقدة في المدخل النظريّ قضيّةَ مفهوم الحداثة في القصيدة العربيّة بوصفها مهادًا لما سُمّي بتقنيّة القناع. وقد رصدتْ في هذا السياق مرحلتَيْن أساسيّتَيْن للحداثة العربيّة:

١ ـ المرحلة الأولى، واعتبرت التأريخَ لها يبدأ من سنة ١٩٤٥، وهي المرحلة التي شهدت التعرُّضَ لموسيقى الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة مع نازك الملائكة والسيّاب.

٢ ـ وأمّا المرحلة الثانية فهي تلك التي شهدتْ مسألةَ التعرُّض للصورة التي بها ارتبط ظهورُ قصيدة القناع. ولم يَفُتِ المحاضِرةَ أن

تشير إلى أنّ الفصل بين الموسيقى والصورة هو مجرّد فصل إجرائيّ، مؤكّدةً أنّ القصيدة تنبني وتتطوّر ككلّ. ومن هذا المنظور اعتبرت التقنُّعَ برموز أسطوريّة وشخصيّات تاريخيّة امتدادًا لتجربة التحديث الأولى مع نازك الملائكة والسيّاب، لكي تَسْتخلص أنّ التقنُّع في القصيدة العربيّة الحديثة لا يُعزى إلى عامل المثاقفة. وفي سياق التدليل على تأصيل تجربة التقنُّع في القصيدة العربيّة ذكَرتْ أنّ معنى حداثتها انبنى على موقف تداخلتْ فيه علاقتان: علاقة الشاعر بالشعر، حيث يتجلّى رفضُ الشاعر للسائد من القيم والتقاليد، سواء تلك التي تتّصل بتمثُّله لذاته هو أو للبنى الشعريّة التقليديّة أو بموروثه الشعريّ. ومن جهة أخرى هنالك علاقة الشاعر بالحياة وبما يعانيه على أرض الواقع بمتغيّراته التاريخيّة والحضاريّة والسياسيّة وبهزائمه الكبرى (نكبة فلسطين ٤٨، هزيمة حزيران ٦٧، الحرب الأهليّة في لبنان)، الأمر الذي ولّد في نفس الشاعر العربيّ مشاعرَ الهزيمة والاغتراب النفسيّ والجماعيّ وخيبات الأمل.

كلّ هذه العوامل الموضوعيّة مثّلتْ حافزًا لطرح السؤال الجوهريّ حول علاقة الشاعر بذاته. فتبيَّن أنّ الشعر الغنائيّ، شعرَ الأنا الأوحد، لم يعد قادرًا على التعبير عن تلك القضايا، وهو ما جعل الشاعر مدفوعًا إلى اللجوء إلى الرمز بهدف بناء عالم بديل أو خلقِ عالم يستعير له الشاعرُ الأساطيرَ ويَسْتخدم في بنائه الرموزَ. وعلى هذا النحو فسَّرَت المحاضِرة هذه الظاهرة التي سبقتْ ظهورَ قصيدة القناع ولعلّها زامنتْها، لكنْ دون أن يتحوّل الرمزُ إلى قناع.

مصطلح القناع، حدوده ومحمولاته

وقد تقصّت المحاضِرة حدودَ مصطلح القناع وتاريخه ومحمولاته وصولاً إلى إشكاليّاته. فساقت تعريف البيّاتي الذي رأى في القناع «تعبيرًا فنيّاً يتجاوز فيه الشاعرُ ذاتيّتَه، فيما تتجاوز القصيدةُ محدوديّةَ زمنها.» واعتَبَرَ أنّ ثمّة شخصيّات تَصْلح دون

---

* ـ كاتبة تونسيّة.

غيرها للتعبير عن المحنة الاجتماعيَّة والكونيَّة، وسمّى هذه الشخصيَّات أقنعةً لأنَّها تتيح للشاعر خلقَ وجودٍ مستقلّ عن ذاته. وعن أوّل قصيدة جرت تسميةُ الشخصيَّة المستعارة فيها بالقناع ذكرت المحاضِرة قصيدةَ «المسيح بعد الصَّلب» للسيّاب.

وأشارت الناقدة من ناحية أخرى إلى أنّ ما يَشْغلها يتجاوز التسمية في حدّ ذاتها ليتنزّل في مستوى المصطلح ومسألة تمييز القصيدة في حداثتها على أساسه، والدخول في قراءتها من منطلقه، الأمرُ الذي حدا بها إلى مزيد من تقصّي معنى القناع، وذلك بالبحث عن أصل المصطلح وعمّا طرأ عليه من متغيِّرات عبر تاريخ استخدامه وذلك بالعودة إلى المسرح الإغريقيّ حيث كان يعني تنكُّرَ لابسِ القناع لشخصه قَصْدَ التماهي في مَنْ يمثِّله. وبيّنتْ أنّ القناع تقنيّةٌ قابلةٌ لأشكال ومعانٍ من التوظيف باعتبار مرجعيَّاته الأسطوريَّة والألوهيَّة والفنيَّة وصولاً إلى الوهم والخيال. فالقناع ليس عنصرًا من عناصر تكوين العمل الفنيّ، بل تقنيَّة في الأداء في علاقته بالشخصيَّة أو بهويَّتها.

ولعلّ أبرز إشكاليَّة طرحتها الناقدة هي تلك التي تتّصل بذلك السؤال الجوهريّ حول إمكانيَّة انتزاع معنى القناع من كلّ تاريخه المرتبط بالمسرح واستخدامه في الشعر، ومدى محافظة المصطلح على المعنى ذاته.

وقد رصدتْ من ناحية أخرى تحوُّلات المصطلح في حقل آخر هو علم النفس التحليليّ، بحكم أنّه يثير كلّ الإشكاليَّات المتّصلة بعلاقة الأنا بذاته. وهو ما قادها إلى اكتشاف تشعُّبات معاني المصطلح باعتباره يتواشج مع أكثر من فعل في حقول المعرفة والفنّ (علم النفس، الفلسفة، السرديَّات، المسرح، التراث، الأسطورة).

ورأت المحاضِرة في تعدُّد المرجعيَّات تفسيرًا لما يكتنف استخدامَ المصطلح من ارتباك وتداخل وعدم وضوح. وهذا من الأسباب التي جعلت التعريفات تتعدَّد وتتنوَّع لدى النقّاد العرب. فقد اعتبر جابر عصفور القناعَ أحد الوسائط الأساسيَّة التي يحاول بها الشاعرُ المعاصرُ اقتناصَ الواقع. فالقناع في تعريف عصفور هو وسيط ورمز واستعارة موسّعة وصوت جديد متميّز. وحسب وجهة نظره، لا يُخفي القناعُ وجهَ الشاعر ـ والشاعرُ هو غيرُ الممثِّل ـ لأنّه صوت ضمنيّ يَحْمل موقفًا من عصره ورؤيةً لزمنه. وهذا الصوت هو صوت القصيدة، ومحصّلةُ العلاقة التفاعليَّة القائمة على التجاوب بين صوت الشخصيَّة المباشر وصوتِ الشاعر الضمنيّ، وهو الذي يحدِّد معنى القناع في القصيدة. ويكون القناع في استخدام أدونيس أحدَ الوسائط لإدخال الواقع في شبكة الرمز لتوسّع حقل الإشارات. أمّا إحسان عبّاس فيفضّل مصطلح «مرآة» على مصطلح «قناع،» لأنّ المرأة حسب وجهة نظره أشدُّ واقعيَّةً من القناع وأشدُّ حياديَّةً نظريًا. وفي هذا الإطار لا يَسْتعمل جبرا إبراهيم جبرا القناعَ ويَعْتبر الشخصيَّات الأسطوريَّة رموزًا استخدمها الشاعر في فترة تنامي الحداثة.

وتَعْتبر يمنى العيد أن تعدُّدَ التعريفات وعدمَ وضوح حدود المصطلح وثيقا الصلة بمسألة نقل مصطلح القناع من سياق تاريخيّ فنيّ إلى سياق تاريخيّ أدبيّ مختلف. فالغرب قد نقله من المسرح إلى الشعر في سياقٍ وثيقِ الصلة بثقافته، بينما اكتفَيْنا نحن بنقله من ثقافة إلى ثقافة أخرى. وكأنّي بالناقدة هنا تميل إلى ترجيح تأثير عوامل المثاقفة على عوامل التأصيل التي ألحّت عليها في ما تَقَدَّم من محاضراتها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى وجدت الناقدة نفسها تواجه قضيَّةً لم تتهيّأْ لها، بحكم أنّها تتجاوز إشكاليَّة المصطلح لتثير المسألة الأجناسيَّة، أي انتقال القناع من جنس المسرح إلى جنس الشعر.

وفي هذا السياق يبدو أنّ الحداثة العربيَّة ـ من وجهة نظرنا ـ لم تتمثَّلْ بالوضوح المطلوب مسألةَ الحدود الفاصلة بين الأجناس، قبل الإقدام على دحضها. فالتقسيم التقليديّ الذي عرفته نظريَّةُ الأدب منذ أفلاطون ثمّ أرسطو قام على ذلك التصنيف الثلاثيّ الذي ميَّز بين ثلاثة أنواع من المحاكاة عنها تَنْتج الأجناسُ الأدبيَّة. فقد اتّخذ كتاب **الشعر** لأرسطو من الملحمة والمسرح والشعر الغنائيّ تنويعاتٍ أساسيَّةً للشعر:

ـ الشعر الغنائيّ يمثِّل شخصيَّة الشاعر ذاته.

ـ في الشعر الملحميّ (أو الرواية فيما بعد) يتكلّم الشاعرُ باسمه الخاصّ بوصفه راويًا، ويتيح فرصةَ الكلام لشخوصه بواسطة الأسلوب المباشر (الحوار). وهكذا يتوفّر الحكيُ المختلط (السرد والحوار).

ـ في المسرح يَخْتفي الشاعر خلف الأدوار التي يكون قد وزّعها على الممثّلين في مسرحيَّته.[1] ولنضعْ في الاعتبار أنّ مصطلح «Poésis» باللاّتينيَّة لم يَكُنْ يَعْني الشعرَ فقط، بل كان يَعْني أيضًا مفهومًا أشملَ وهو الإبداع بواسطة اللُّغة إذا صارت حاضنةً للمحاكاة، ولذلك تَرْجم الفلاسفةُ العربُ المحاكاةَ الأرسطيَّة «Mimesis» بالتخييل. فاللُّغة تتحوّل إلى أداة إبداع إذا توصّلتْ إلى اختراع قصص أو توصيلِ قصصٍ سَبَقَ اختراعُها. فعند أرسطو لا يتجلّى إبداعُ الشاعر في مستوى البنية الشكليَّة بل في مستوى التخييل. وهو يرى أنّ الشاعر لا يكون صانعَ قصص أكثرَ منه صانعَ أبياتٍ شعريَّةٍ. ولو أنّ المتخيّل النثريّ كان موجودًا في عصر أرسطو لما تردّد في إدراجه ضمن كتاب **الشعر**.

فالمشترك بين الملحمة والمسرح والشعر الغنائيّ هو التخييل الشعريّ. ومع تطوُّر ثقافة المحاكاة بدايةً من عصر النهضة الإيطاليَّة والإسبانيَّة (القرنان ١٥ و ١٦ للميلاد) أعيد توزيعُ حقل البويطيقا إلى أصناف ثلاثة. وقد حافظ اثنان منها على ميزة المحاكاة أو التخييل، واستبعد الصنف الثالث. والصنفان الأوّلان هما: ١ ـ السرديّ أو الملحميّ. ٢ ـ والدراميّ أو المسرحيّ. أمّا الصنف الثالث فهو الشعر الغنائيّ الذي أُقصي من حقل المحاكاة باعتبار أنّ الشاعر يَحْمل على عاتقه مسؤوليَّة خطابه.

وطبّقتْ على القول الشعريّ المعاييرَ نفسَها المحدّدة لفعل التواصل في القول العاديّ أو الواقعيّ، ومن ضمنها الاستفهامُ النفعيُّ وهواجسُ الصدق أو الحقيقة وتخليدُ الواقع. لكنْ، بحكم التطوُّر المطّرد لثقافة المحاكاة، راجعت الحداثةُ في الغرب مقاييسَ استبعاد الشعر الغنائيّ من حقل المحاكاة ليصبح قابلاً للمحاكاة، سواء لما يتوفّر عليه من

١ ـ انظرْ: G. Genette, "Introduction à l'architexte, **Théorie des genres**, ed. Seuil, Paris, 1986, p. 91.

عناصر سرديّة أو قصصيّة أو في تعبيره عن مشاعر وأحاسيس قد تكون هي الأخرى مخيّلة. فأنا القصيدة الغنائيّة بمقوّماتها السرديّة قد لا تحيل بالضرورة لا على الشاعر ولا على الرّاوي، بل على شخصيّات مخيّلة تتحكّم من خلال وجهة نظرها وموقعها الزمكانيّ في عمليّة التلفّظ أو القول الشعريّ. على أنّ ذلك لا يقلّل ـ في نظرنا ـ من قيمة التصوُّر المتعارف عليه، والذي وَصَلَ تقنيةَ «القناع» بالمعادل الموضوعيّ للشاعر وبالحدّ من التدفُّق العاطفيّ. فقد يتصرّف الشاعر على غرار القاصّ أو الروائيّ، كأن يوظّف خطابه على نحو يتيح له التخفّي خلف هذه الشخصيّة أو تلك، وبوسعه أيضًا أن يَعْمد إلى التناصّ فيَسْتدعي شخصيّة تاريخيّة أو أسطوريّة فيوهمنا بأنّها تمثّل صوتَ القصيدة، لكنْ دون أن تكون هذه التقنيّة تقنيّة مسرحيّة بالضرورة. فقد سبقت الإشارة إلى أنّ المتخيّل السرديّ هو ذلك الصنف المختلط وذلك من خلال **السرد** باعتباره من طرائق المحاكاة غير المباشرة، **والحوار** باعتباره محاكاةً مباشرةً (الخطاب المباشر أو الشخصيّة بصدد الكلام)، ويعادل في المسرح المحاكاة بواسطة الفعل أي الممثّل بصدد أداء الدور.

ولا يخفى أنّ المتخيّل السرديّ كان أقرب إلى الشعر العربيّ من المسرح الذي ظلّ أبعد الأشكال عن الثقافة العربيّة لعدّة أسباب موضوعيّة، حضاريّة ودينيّة، هذا فضلاً عمّا تتطلّبه الأدوار المسرحيّة من انزياح ومسافة تَفْصل بين المؤلّف وشخصيّاته، الأمر الذي يصعب الإيفاءُ به في الخطاب الشعريّ، إذ يَعْسر على الشاعر أن يَمْحو كلّ أثر للصلات أو الوشائج الخفيّة التي حَدَتْ به إلى استدعاء شخصيّة بعَيْنها متوسّلاً بها باعتبارها تَمْتلك قابليّةَ التقنُّع. وبما أنّ **اللُّغة الشعريّة** لا يمكن بحال أن تكون بريئةً أو محايدة فهنالك ما تَكْشف عنه اللُّغة وما توحي به الصورةُ الشعريّة.. فهي كفيلة بأن تشير إلى ما قد يجتهد الشاعر في إخفائه بتعلة «القناع.» ثم قد يأتي القناع ذاته محمّلاً بأمارات الوجه، أيْ وجه الشاعر الحقيقيّ أو الممكن أو المنشود. فهذه الوجوه التي أشار إليها أرسطو في المحاكاة متاحةٌ أيضًا في الخطاب الشعريّ المتخيّل.

الرواية العربيّة ومسألة المرجع

أثارت يمنى العيد في محاضرتها الثانية قضيّة «الرواية العربيّة ومسألة المرجع،» وقد افتتحتها بالإحالة على قولة لإدوارد سعيد تَعْتبر التشكيلَ موضوعًا سرديّاً وفعلاً اجتماعيّاً بامتياز. وهي تَنْسجم مع المرجعيّة النقديّة التي تَصْدر عنها الناقدة في هذه المداخلة وفي كتاباتها النقديّة عمومًا، إذ إنّها استفادت من أعلام البنيويّة ومنظّريها. فقضيّة المرجع في الرواية طُرحتْ بإلحاح من قِبل النقّاد والروائيّين على حدّ سواء. ومعروف أنّ مسألة المرجع قد تخطّت مسألة الانعكاس أو استنساخ الواقع.

فـ «الواقع» أو المرجع الحيّ كما تسمّيه الناقدة ليس مضمونًا يَسْتوعبه العملُ السرديّ وإنّما هو بنية. وتبعًا لذلك فإنّ العمل السرديّ «بنية تتعامل مع المرجع وليس مجرّد مضمون.» وأساسُ ذلك اعتماد «تقنيّات تولّد دلالاتٍ تحيل عند القراءة على المرجع.» فكأنّما يمنى العيد تَبْسط منطلقها النظريّ على النحو التالي: «إنْ كان المرجع الحيّ أساس كلّ عمل إبداعيّ فكيف يتشكّل ذلك المرجع في بنية نصيّة سرديّة؟» وقد حاولت الناقدة أن توضّح هذه العلاقة المتلازمة بين تحوُّلات الشكل السرديّ وتحوُّلات المرجع ـ الواقع اعتمادًا على بعض الملاحظات المتّصلة بنماذج من الرواية العربيّة الحديثة وتحديدًا رواية الحرب في لبنان. فأكّدتْ أنّ تطلُّع روائيّي الستينيّات إلى شكل جديد من الكتابة الروائيّة كان استجابةً لدواعٍ موضوعيّة أفرزها الواقعُ العربيُّ المشروخ، مثلما كان في الوقت ذاته إحساسًا بقصور التقنيّات الروائيّة السابقة عن محاورة هذه التحوُّلات. وتَعْني بذلك التقنيّاتِ الروائيّةَ الكلاسيكيّةَ خلال النصف الأوّل من القرن العشرين ممثّلةً في تيّارات الواقعيّة التسجيليّة والواقعيّة الاجتماعيّة والواقعيّة الاشتراكيّة كما تجسّمتْ في الأعمال الأولى لنجيب محفوظ والشرقاوي وحنّا مينة.

وقد عدّدت الناقدة بعض أسماء الروائيّين الذين سلكوا سبيل التجريب من أمثال صنع اللّه إبراهيم وإلياس خوري وجمال الغيطاني ونجيب محفوظ في أعماله الأخيرة. فقد وعى هؤلاء وأمثالُهم ضرورةَ استيعاب متغيّرات المرحلة والاستجابة لهموم بدتْ أكثر تعقيدًا. ولذلك بيّنت الناقدة كيف تراجعت البنى السرديّةُ التقليديّةُ فتداخلت الحكاياتُ في النصّ السرديّ الواحد، وتعدّدتْ تبعًا لذلك زوايا النظر وتداخلتْ، ولم يَعُدِ الزمنُ السرديُّ خطّيًا على النحو المألوف في الأشكال السابقة. فقد تشظّى الزمن، وغاب في ثنايا ذلك البطل، وأصبح للشخصيّة مفهومٌ يَخْتلف عن المفهوم المعهود سابقًا. وتَخْلص الناقدة إلى أنّ انهيار هذه البنى السرديّة التقليديّة وحلولَ الأشكال السرديّة المعقّدة، المنفتحة على أجناس أخرى، كانا بمثابة اختزال لواقع غايةٍ في التعقيد: واقعٍ متأزم، كلُّ شيء فيه يُنْذر بالتدهور والانهيار، غاب فيه مفهومُ البطولة في بنية العمل السرديّ. فلم «تعد الكتابة الروائيّة تقول موقفًا أو تعبّر عن بطولة، بل صارتْ مشهدًا يتشكّل كمرآة دلاليّة،» وهو بذلك قابل للقراءة والتأويل، الأمر الذي يتيح تعدُّدَ المعنى.

لقد أثارت الناقدة في محاضرتها قضيّةً مهمّةً؛ إذ رغم كلّ التحوُّلات المطّردة التي عرفها الجنسُ الروائيُّ، وكلّ التحريفات المسلّطة على معماره السرديّ، فإنّه لم يتجرّد من المرجع. بل إنّ الرواية النصّ نفسها لا يُمْكن أن تكون نصًّا لازمًا مكتفيًا بنفسه.

ويبدو أنّ قضيّة المرجع تتجاوز ما طرحتْه الناقدة في مصادرتها القائمة على علاقة التلازم بين تحوُّلات الشكل السرديّ وتحوُّلات المرجع، حيث فسّرتْ تشظّي السرد وتهشيمَ الزمن وانهيارَ البطل أو تصدُّعَ بنية المعمار الروائيّ بتصدُّع بنية الواقع الخارجيّ أو المرجع، فكأنّما وجهةُ النظر هذه تجرّ إلى تعميم نوع من الانعكاس في مستوى البنية الذهنيّة للواقع والبنية السرديّة للنصّ الروائيّ. وهو ما يَصْعب القبول به في كلّ الحالات لأنّه يكتفي بتسخير النصّ الروائيّ في حدود الإيديولوجيّ والاجتماعيّ، بينما نحن نعلم أنّ الروائيّين الجدد في الوطن العربيّ صارت تحرّكهم هواجسُ وهمومٌ أخرى إلى جانب الهموم الاجتماعيّة: فمن بينهم مَنْ مَثّلوا بالمعمار الروائيّ المطمئنّ من منطلق زهدهم في المرجع؛ فقد حرّكتهم قناعاتٌ إبداعيّةٌ وثقافيّةٌ مقابل الانضواء تحت لواء الحداثة، فأمعنوا وعن

قصد في اختلاق الحيل الفنيّة للإيهام بنبذ المرجع ولاختلاق علاقةٍ توتّرٍ بين النصّ والمرجع. ومنهم مَنْ تبرّأ من إيديولوجيا التمثيل، أيْ تمثيل الواقع أو المرجع، بأيّ شكل من الأشكال، فاتّخذوا من الأدب معادلاً للمرجع، معوّلين على مسالك التناصّ المتعدّدة والمتنوّعة.

وقد يكون للمستجدّات الطارئة على الواقع أو المرجع، ممثّلةً في ضحالته وتدهوره، دورٌ في الاندفاع نحو التجريب. لكنْ يَصْعب أن يَنْجم عن ذلك تماثُلٌ مسلَّمٌ به بين بنية نصيّة وبنية مجتمعيّة، لأنّ الروائيّين كأنّما صاروا يميلون إلى تغليب قوانين الكتابة على قوانين الواقع. وهو ما يَجْعل مسألة التماثل غيرَ قابلةٍ للتعميم. إذًا ثمّة علامات تحيل بطرق مختلفة على المرجع؛ فرغم ولع العديد من الروائيّين الحداثيّين بصناعة الوهم وإعلان القطيعة مع الواقع، فقد وقعوا فيه مكْرهين. وهذه المفارقة تُفضي بالناقد أو القارئ إلى مواجهة معاناة لا يُحْسَد عليها للوقوف عند ذلك الحدّ الأدنى من الإيهام بالمرجع... هذا إذا لم يَعْمد إلى الإسقاط أو التعسُّف، كأن ينطلق من الواقع أو المرجع الخارجيّ ليتأوّل ذلك التطابقَ أو التماثلَ مع بنية النصّ الروائيّ.

يمنى العيد والنقد الأدبيّ

في نطاق محور نقد النقد خُصِّصتْ مجموعةٌ من المداخلات قدّمها الأساتذة المشاركون في هذا الملتقى العلميّ لرصد تجربة يمنى العيد في النقد من خلال أعمالها المنشورة وإسهاماتها في المجلاّت العلميّة المختصّة.

وقد اتّجه الأستاذ رضا بن حميد في مداخلته الموسومة بـ: «النقد وأسئلة النصّ ـ قراءة في تجربة يمنى العيد النقديّة» إلى محاورة تجربة الناقدة، معرِّفًا بأبرز منطلقاتها وأسسها المعرفيّة وخصوصيّاتها. فتوقّف عند التحوُّل الاجتماعيّ الذي شهدتْه في تجربتها من مرحلة النقد الاجتماعيّ إلى المرحلة الثانية وهي مرحلة الاستفادة من المناهج البنيويّة. وقد تزامنت المرحلة الأخيرة مع نزوع الناقدة إلى رسم مقوّمات تجربتها الخاصة في النقد.

ففي المرحلة الأولى ـ مرحلة النقد الاجتماعيّ أو الإيديولوجيّ ـ عملت الناقدة على وصل الظاهرة الأدبيّة بالاجتماعيّ وبأشكال الوعي، وهو ما تجلّى في كتابها **الدلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرومنطيقيّ في لبنان**. وقد اعتبر الأستاذ رضا بن حميد الكتاب المذكورَ خيرَ معبِّرٍ عن مرحلة مخصوصة من أدبنا العربيّ في اتّصالها بانعطافات حركة التاريخ وتصويرها للرغبة الملحّة في التجاوز وتأسيس رؤية جديدة للإبداع. غير أنّ تنزيل الناقدة للأدب الرومنطيقيّ في إطار مرحلتَيْن متتاليتَيْن، وهما الرفض والعجز، يحتاج من وجهة نظر الأستاذ بن حميد إلى المراجعة والتثبُّت لأنّ مثل هذا التقسيم من المفروض أن يَسْتند إلى مقياسٍ زمنيّ وتصنيفٍ للنصوص يَعْسر إنجازُه إزاء مدوّنة يتداخل فيها الرفضُ والعجزُ إلى حدٍّ كبير. وقد لاحظ الباحث من ناحية أخرى أنّ إلحاح الناقدة على العوامل المجتمعيّة من شأنه أن يَحْجب خصوصيةَ النصّ الرومنطيقيّ الموصول بالذات البشريّة في تفرُّدها وتعبيرها عن انفعالاتها وخيالاتها. ولم تَفُتِ الأستاذَ بن حميد الإشارةُ إلى أنّ الناقدة قد ألحّتْ على اعتبار العلاقة بين الفنيّ والاجتماعيّ غيرَ موسومةٍ بالجمود بل بألوان من التأثير المتبادل: فللنصّ نبضُه المخصوص، صوتُه، قولُه، تعبيرُه. ولذلك لم تقصِّر الناقدة في مساءلة الظاهرة الفنيّة في نصوص الرومنطيقيّين، فوقفتْ على مواطن التجديد في الوزن والقافية والصورة الشعريّة. وقد رأى بن حميد في اهتمام الناقدة بالخصيصات الفنيّة والتفكيكيّة علامةً دالةً على التحوُّل إلى المرحلة الثانية من تجربتها النقديّة. وقد اتّسمت بالانفتاح على اللّسانيّات والبنيويّة. فاهتمّت بالاشتغال على النصّ وبالبحث في قوانينه الداخليّة وفي مجموع العلاقات التي تنسجها عناصرُه فيما بينها. ويضيف الدارس في هذا الصدد أنّ الناقدة لم تَبْقَ في حدود الخطاب البنيويّ بل عملتْ على وصل «الداخل» بـ «الخارج» أيْ بالمرجع. وقد استفادت في هذا الصدد من مناهج مختلفة من أهمّها أعمالُ ميخائيل باختين وغريماس، مع وعيها المخصوص بمسألة حدود المنهج والعوائق المعرفيّة التي تواجه الناقدَ العربيَّ المسكونَ بشاغلين اثنين هما: خصوصيّةُ النصّ العربيّ من ناحية، وخصوصيّةُ الثقافة التي يَنْتمي إليها من ناحية أخرى، وذلك بحكم طبيعة المناهج الوافدة عليه من الغرب وهي ماتزال قيد التشكُّل والتجريب. وانتهى بن حميد في مداخلته إلى إثارة قضية نقد النقد، متطلِّعًا إلى مشروع نقديّ جديد يتعامل مع المناهج الأجنبيّة بحسّ نقديّ ويضع في الاعتبار خصوصيّةَ الظاهرة الأدبيّة مع الإفادة من مكتسبات التراث النقديّ الذي مازال في حاجة إلى الدرس والإضاءة.

أمّا الأستاذ نجيب العمامي فقد اهتمّ بكتاب يمنى العيد الموسوم بـ: **الراوي ـ الموقع والشكل**. وركّز على تصوُّر الناقدة للقراءة المنتِجة لمعرفة النصّ من خلال تفسيره ومحاورته ورفضِ التماهي فيه والخضوع لسطوته وسلطته. ثم تناول ما أثارته في الكتاب من تساؤلات هي وليدةُ قراءة لا تُنْكِرُ ما وفّره لها من متعة وإفادة. وقد تعلّقت التساؤلاتُ التي أثارها العمامي بمحورَيْن اثنَيْن هما: العنوان الفرعيّ للكتاب وعلاقته بالمدوّنة التي اختارتها الكاتبة في قسم القراءات؛ ومسألة المصطلح.

١ ـ فيما يخصّ المحور الأوّل لاحظ العمامي أنّ العنوان المذكور **بحث في السرد الروائيّ** لا يَنْطبق على كلّ نصوص المدوّنة، وتحديدًا على **أوديب ملكًا** لسوفوكل «ورائحة الصابون» لإلياس خوري، لأنّ الأوّل مسرحية والثاني أقصوصة. وقد ناقش الباحث إصرارَ الناقدة على إدراج هذَيْن النصّيْن في كتابها، مبيِّنًا خاصّةً الفوارقَ الأجناسيّة بين الرواية والمسرحية والأقصوصة.

٢ ـ أمّا في ما يتعلّق بمسألة المصطلح فقد نظر الباحث في أكثر المصطلحات تواترًا في الكتاب وهي: ١) الموقع والرؤية والصوت؛ ب) المصطلحات المحيلة على أعوان السرد.

وبخصوص العنصر الأوّل انطلق الباحث من تعريف الناقدة للموقع. ولاحظ ما يتميّز به التعريفُ من وضوح في المستوى النظريّ، ثمّ بيّن اللبْسَ الكبيرَ في استعمال المصطلح أثناء التطبيق أو ما أَسْمَتْه بالقراءات. فالموقع يتقلّص أحيانًا إلى الرؤية أو التبئير فيطابق «الراوي» أو «الرائي» بين تقنيّة سرد وممارسة اجتماعيّة سياسيّة وهو ما أَطْلقتْ عليه تسمية «ديموقراطيّة التعبير،» من جهة أخرى، ويصبح الموقع في أحيان أخرى مرادفًا للصوت. وقد أشار

الباحث إلى أنّ هذا الترادف لا يستقيم؛ فقد تتعدّد الأصوات أو تُوهِمُ بالتعدُّد والموقعُ واحد. ولكنّ الموقع قد يَخْتلف عن الرؤية والصوت معًا، فيَبْدو على موقع خط التماسّ بين داخل النصّ وخارجه. ولعلّ هذا التصوُّر قاد الناقدةَ من حيث لا ترغب إلى عزل الموقع عن رحمه، أيْ عن البنية الفنيّة بحكم تمثيله أحدَ مكوِّناتها.

٣ ـ وبخصوص المصطلحات المحيلة على أعوان السرد أشار الباحث إلى أنّ الكتاب بحث في مسألة الراوي، ولكنّ الكاتبة استعملت مصطلحات عديدة مولّدة للبس ومنها «الراوي» و«الكاتب/الراوي» و«الراوي/الكاتب» و«الراوي أو الراوي/البطل» و«البطل/الراوي/الشاهد» و«الكاتب» و«الراوية والكاتب.» وقد وردتْ هذه المصطلحات مترادفةً حينًا، متمايزةً حينًا آخر. وهو ما حدا بالأستاذ العمامي إلى تناول المصطلحات المذكورة مصطلحًا مصطلحًا، مبيِّنًا ما بينها من فوارق تنبّهت الناقدة إلى بعضها وغفلتْ عن بعضها الآخر.

وقد تقبّلتْ يمنى العيد بصدر رحب ملاحظات العمامي وأبدت استعدادَها لمراجعة كتاب **الراوي** على ضوء تلك الملاحظات.

واختار الأستاذ رمضان العوري مساءلة كتاب يمنى العيد: **تقنيّات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيويّ**. فرَصَدَ الأدواتِ المفهوميّة المختلفة التي استخدمَتْها الناقدةُ في دراستها لبنية أشكال السرد الروائيّ، وبيّن أنّها لم تكتفِ بنظريّة تودوروف (قول/حكاية أو خطاب خبر) بل اعتمدتْ أيضًا على أعمال الشكلانيّين الروس إلى جانب أعمال غريماس وجينات وجون بويون وغيرهم. وقد أفادتْ من ذلك إفادةَ المتمرِّس العارفِ بالوشائج الحميمة بين الشكلانيّة والدلاليّة السيميائيّة والإنشائيّة. وذكر الأستاذ العوري أنّ الناقدة قد سَعَتْ في ذلك كلّه إلى عدم إغفال المؤقع، فبيّنتْ منذ البداية عدمَ كفاية المنهج البنيويّ، الأمر الذي دفعها إلى إعادة النظر في مفهوم «الشكل» واصلةً إيّاه بموقعها كناقدة عربيّة حتّى لا يكون الوصفُ باردًا أو اجترارياً، وبيّنتْ بواسطة التحليل والممارسة النصيّة أنّها لم تتحيَّزْ للمنهج البنيويّ على حساب القراءة التأويليّة المتعاملة مع معاني النصّ. ويرى الباحث أنّ هذا الموقع ساعد الناقدة في أن تقدِّم إلى حدٍّ ما إضافةً هامّةً للنقد العربيّ. وقد عرفتْ كيف تأخذ بصياغة منهجيّة تَنْظر بعين الاعتبار إلى السياق المعرفيّ والسياق المرجعيّ العربيّيْن في فترة ظهور الكتاب، دون الوقوع في مطبّات الانطباعيّة أو التحليل السيكولوجيّ التي تحيد عن دراسة الأثر إلى دراسة الكاتب. ولم يَفُتِ الباحثَ أن يشير إلى بعض ما أغفلَتْه الناقدة. فذكر أنّه صادف في تطبيقاتها ـ وذلك رغم إشارتها إلى عدم كفاية المنهج البنيويّ ـ بعضَ المآخذ العامّة التي أوردَها العديدُ من النقّاد أمثال بول ريكور ورولان بارت وغيرهم. إذ يعيب هؤلاء على المنهج البنيويّ نحتَ قوانين محنّطةٍ تقلِّصُ التجديدَ والإبداعَ لأنّ كلّ العمليّات التي يتشكّل السردُ وفقها تبدو وكأنّها محدودة ومعروفة مسبقًا ـ ولو كان الأمر كذلك لتوقّف كلُّ المبدعين عن الكتابة. وفضلاً عن ذلك تظلّ هذه السننُ موغلةً في التعميم، بما لا يتيح تحليلاً شاملاً للنصّ. وهو ما وقعتْ فيه الناقدة يمنى العيد في تناولها لبعض النصوص بالدرس. وأضاف الباحث مؤكّدًا أنّ ما يعاب على المنهج البنيويّ هو اقتصاره على وصف النصّ وبناه وإغفال المستوى الاندماجيّ فيه، وذلك لأنّ العلاقات التوزيعيّة والترابطيّة لا تكفي وحدها لتحقيق التحليل البنيويّ: فهي تقدّم وصفًا خطيّاً مجزّءًا، والوحدات النصيّة لا تكتسب معنى إلاّ متى اندمجتْ في مستوى أعلى.

إنّ المآخذ المذكورة تُحْسَب في الحقيقة على المنهج بالدرجة الأولى، ثم على الناقدة بدرجة ثانية. والواقع أنّه قلّما سَلِمَ النقّادُ من الوقوع في تلك المآخذ التي لا تقلّل في نظر الباحث من قيمة أعمال يمنى العيد بوصفها علامةً مضيئةً في مسار النقد العربيّ الحديث.

وفي سياق نقد النقد تعرّض الأستاذ البشير نقرة في مداخلته الموسومة بـ: «من قضايا النقدُ الأدبيّ الحديث» للأسس المعرفيّة التي يقوم عليها النقد الحديث، ونظر في حدود الشكلانيّة والإنشائيّة، واستخلص أنّ التعامل مع الظاهرة الأدبيّة باقتفاء المنهج التجريبيّ يؤدّي إلى استخراج الثوابت أو القوانين ويُغْفل الجزئيّات أو الخصوصيّات التي تَسِمُ الأثرَ وتشدّه إلى الثقافة التي يحمل سماتها. وبيّن أنّ الاهتمام بما يَرْبط الآثارَ بعضَها ببعض يُوقِعُ الناقدَ في الإسقاط ويجعل النقدَ يعيد نفسَه، فيتحوّل الناقدُ إلى مجرّد آلة يَعْسر عليها التنبُّه إلى وظيفة الأثر بل وأحيانًا إلى الجنس الأدبيّ الذي يَنْتمي إليه. وتتنافى هذه القيود مع طبيعة العمل الإبداعيّ الذي يَرْفض التقيُّدَ بالثوابت والإلزامات على غرار الرواية الجديدة على سبيل المثال. وأضاف الباحث أنّ قصرَ اهتمام الناقد على هذه المسألة من شأنه أن يؤثّر سلبًا على العمل الإبداعيّ ـ وهو ما حصل في الماضي عندما قدّم العربُ اللّفظَ على المعنى فساد التقليدُ على مدى قرون وبقيت الأغراضُ الشعريّة على ما هي عليه، إلى أن ظهرتْ مدرسةُ الديوان ومدرسةُ المهجر ومدرسةُ أبولو. وتعرّض نقرة لأعمال باختين، ولأهميّة أعمال يمنى العيد، خاصّةً في عنايتها بقضيّة الموقع والشكل. واقترَحَ أن يَرْتكز نقدُ الخطاب السرديّ على المستويْن السرديّ والتأويليّ التداوليّ وذلك للإحاطة بأهمّ جوانب الظاهرة الأدبيّة.

تفادي المطبّات

إنّ ما يُحسب لهذا الملتقى العلميّ هو أنّه توصّل إلى تحقيق هدفَيْن اثنَيْن، أوّلهما تكريمُ الناقدة العربيّة يمنى العيد التي تُعْتبر بحقّ من أبرز روّاد الحداثة في الوطن العربيّ. فقد أسْهمتْ بأعمالها النقديّة وبحوثها المتّصلة في تطوير النقد العربيّ وتحديثه، مستفيدةً من المناهج الغربيّة وعلى الأخصّ في حقل السرديّات. أمّا ثانيهما فهو الرهان على الإضافة العلميّة، وهو ما جعل ملتقى «يمنى العيد ناقدة أدبيّة» لا يَنْزلق في مطبّ المجاملات والاحتفاليّة على حساب القيمة العلميّة. وقد تجلّى ذلك بصورة خاصّة فيما أثاره نقدُ النقد من جدل ومطارحات هامّة بين الناقدة والأساتذة المشاركين في الجلسات العلميّة والأساتذة الحاضرين والطلبة. فقد أثيرت قضايا عديدة اتّجهتْ إجمالاً نحو مساءلة المناهج الحديثة في نمطيّتها وتقصيرها في إدراك فرادة النصّ وديناميّته. وهو ما يَسْتدعي تطويع المناهج، بما هي أداة للمعرفة، لا باعتبارها جهازًا معرفيّاً مكتملاً يطبّق على كلّ النصوص.

كلية الآداب والعلوم والإنسانيّة بالقيروان