



ملتقى «يمنى العيد ناقدة أدبية»

زهرة الجلاصي

انتظم في كلية الآداب بالقيروان ملتقى «يمنى العيد ناقدة أدبية» أيام ٥ و ٦ نيسان (أفريل) ٢٠٠١ بمبادرة من قسم اللغة العربية وآدابها. وقد تجمعت أعمال الملتقى محاضرتين ألقتهما العيد على مدارج الكلية التي غصت بعدد وفير من الطلبة والأساتذة والمثقفين، إلى جانب مجموعة من المحاضرات ألقاها الأساتذة المشاركون في هذا الملتقى العلمي. وتوزعت أعمال الملتقى على محورين اثنين: تقديم يمنى العيد لمحاضرتين، تتعلق الأولى بالشعر والثانية بالسرد الروائي؛ وتجربة يمنى العيد النقدية من خلال أعمالها المنشورة. وقد أعقب الجلسات العلمية حوار نقدي ثري دار بين الناقدة والأساتذة الحاضرين والطلبة.

في مفتتح الملتقى، قدم الأستاذ رضا بن حميد الناقدة العيد مؤكداً أهمية تجربتها النقدية التي تُعتبر بمثابة معلم بارز في سيرورة النقد العربي الحديث، يشهد على ذلك ما حققته من تراكم كمي ونوعي على امتداد سنوات طويلة، وهو ما تنم عنه مؤلفاتها العديدة (في معرفة النص، الراوي، الموقع والشكل، تقنيات السرد الروائي، الكتابة: تحول في التحول...)، إلى جانب مداخلاتها في الندوات العلمية المتخصصة وإسهاماتها في نقل النصوص الأصول إلى اللغة العربية.

وإثر ذلك أحييت الكلمة على الحُتفى بها لتلقى محاضرتها الأولى الموسومة ب: «حدائفة القصيدة العربية وتقنية القناع». وقد تجمعت قسمين اثنين: اهتمت في القسم الأول بالجانب التنظيري، وخصّصت الثاني للجانب التطبيقي ممثلاً في قراءة لقصيدة «وجوه السندباد» للشاعر خليل حاوي.

أثارت الناقدة في المدخل النظري قضية مفهوم الحدائفة في القصيدة العربية بوصفها مهاداً لما سُمي بتقنية القناع. وقد رصدت في هذا السياق مرحلتين أساسيتين للحدائفة العربية:

١ - المرحلة الأولى، واعتبرت التاريخ لها يبدأ من سنة ١٩٤٥، وهي المرحلة التي شهدت التعرّض لموسيقى الشعر الحر أو شعر التفعيلة مع نازك الملائكة والسياب.

٢ - وأما المرحلة الثانية فهي تلك التي شهدت مسألة التعرّض للصورة التي بها ارتبط ظهور قصيدة القناع. ولم يُقتَرِ المحاضرة أن

تشير إلى أن الفصل بين الموسيقى والصورة هو مجرد فصل إجرائي، مؤكداً أن القصيدة تتبني وتتطور ككل. ومن هذا المنظر اعتبرت التقنع برموز أسطورية وشخصيات تاريخية امتداداً لتجربة التحديث الأولى مع نازك الملائكة والسياب، لكي تستخلص أن التقنع في القصيدة العربية الحديثة لا يُعزى إلى عامل الثقافة. وفي سياق التدليل على تأصيل تجربة التقنع في القصيدة العربية نكرت أن معنى حدائتها انبني على موقف تداخلت فيه علاقتان: علاقة الشاعر بالشعر، حيث يتجلى رفض الشاعر للساند من القيم والتقاليد، سواء تلك التي تتصل بتمثله لذاته أو للبنى الشعرية التقليدية أو بموروثه الشعري. ومن جهة أخرى هناك علاقة الشاعر بالحياة وبما يعانها على أرض الواقع بمتغيراته التاريخية والحضارية والسياسية وبهزائمه الكبرى (نكبة فلسطين ٤٨، هزيمة حزيران ٦٧، الحرب الأهلية في لبنان)، الأمر الذي ولد في نفس الشاعر العربي مشاعر الهزيمة والاعتراب النفسي والجماعي وخيبات الأمل.

كل هذه العوامل الموضوعية منحت حافزاً لطرح السؤال الجوهرى حول علاقة الشاعر بذاته. فتبين أن الشعر الغنائي، شعر الأنا الأوحاد، لم يعد قادراً على التعبير عن تلك القضايا، وهو ما جعل الشاعر مدفوعاً إلى اللجوء إلى الرمز بهدف بناء عالم بديل أو خلق عالم يستعير له الشاعر الأساطير ويستخدم في بنائه الرموز. وعلى هذا النحو فسرت المحاضرة هذه الظاهرة التي سبقت ظهور قصيدة القناع ولعلها زامنتها، لكن دون أن يتحول الرمز إلى قناع.

مصطلح القناع، حدوده ومحمولاته

وقد قصت المحاضرة حدود مصطلح القناع وتاريخه ومحمولاته وصولاً إلى إشكالياته. فسأقت تعريف البياتي الذي رأى في القناع «تعبيراً فنياً يتجاوز فيه الشاعر ذاتيته، فيما تتجاوز القصيدة محدودية زمنها». واعتبر أن ثمة شخصيات تصلح دون

غيرها للتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية، وسمي هذه الشخصيات أقتعة لأنها تتيج للشاعر خلق وجود مستقل عن ذاته. وعن أول قصيدة جرت تسمية الشخصية المستعارة فيها بالقناع ذكرت المحاضرة قصيدة «المسيح بعد الصلب» للسياب.

وأشارت الناقدة من ناحية أخرى إلى أن ما يشغلها يتجاوز التسمية في حد ذاتها ليتنزل في مستوى المصطلح ومسألة تمييز القصيدة في حداتها على أساسه، والدخول في قراءتها من منطلقه، الأمر الذي حدا بها إلى مزيد من تقصي معنى القناع، وذلك بالبحث عن أصل المصطلح وعمّا طرأ عليه من متغيرات عبر تاريخ استخدامه وذلك بالعودة إلى المسرح الإغريقي حيث كان يعني تنكر لابس القناع لشخصه قصد التماهي في من يمثله. وبيّنت أن القناع تقنية قابلة لأشكال ومعانٍ من التوظيف باعتبار مرجعيّاته الأسطورية والألوهية والفنية وصولاً إلى الوهم والخيال. فالقناع ليس عنصرًا من عناصر تكوين العمل الفني، بل تقنية في الأداء في علاقته بالشخصية أو بهويّتها.

ولعل أبرز إشكالية طرحتها الناقدة هي تلك التي تتصل بذلك السؤال الجوهرى حول إمكانية انتزاع معنى القناع من كل تاريخه المرتبط بالمسرح واستخدامه في الشعر، ومدى محافظة المصطلح على المعنى ذاته.

وقد رصدت من ناحية أخرى تحولات المصطلح في حقل آخر هو علم النفس التحليلي، بحكم أنه يثير كل الإشكاليات المتصلة بعلاقة الأنا بذاته. وهو ما قادها إلى اكتشاف تشعبات معاني المصطلح باعتباره يتوأسج مع أكثر من فعل في حقول المعرفة والفن (علم النفس، الفلسفة، السرديات، المسرح، التراث، الأسطورة).

ورأت المحاضرة في تعدد المرجعيّات تفسيرًا لما يكتنف استخدام المصطلح من ارتباك وتداخل وعدم وضوح. وهذا من الأسباب التي جعلت التعريفات تتعدّد وتتوأسج لدى النقّاد العرب. فقد اعتبر جابر عصفور القناع أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع. فالقناع في تعريف عصفور هو وسيط ورمز واستعارة موسّعة وصوت جديد متميز. وحسب وجهة نظره، لا يخفي القناع وجه الشاعر - والشاعر هو غير الممثل - لأنه صوت ضمني يحمل موقفًا من عصره ورؤيةً لزمّنه. وهذا الصوت هو صوت القصيدة، ومحصلة العلاقة التفاعلية القائمة على التجاوب بين صوت الشخصية المباشر وصوت الشاعر الضمني، وهو الذي يحدّد معنى القناع في القصيدة. ويكون القناع في استخدام أدونيس أحد الوسائط لإدخال الواقع في شبكة الرمز لتوسّع حقل الإشارات. أمّا إحسان عباس فيفضّل مصطلح «مرأة» على مصطلح «قناع»، لأن المرأة حسب وجهة نظره أشد واقعية من القناع وأشد حياضيةً نظريًا. وفي هذا الإطار لا يستعمل جبرا إبراهيم جبرا القناع ويعتبر الشخصيات الأسطورية رموزًا استخدمها الشاعر في فترة تنامي الحدّات.

وتعتبر معنى العيد أن تعدّد التعريفات وعدم وضوح حدود المصطلح وثيقا الصلة بمسألة نقل مصطلح القناع من سياق تاريخي فني إلى

سياق تاريخي أدبي مختلف. فالغرب قد نقله من المسرح إلى الشعر في سياق وثيق الصلة بثقافته، بينما اكتفينا نحن بنقله من ثقافة إلى ثقافة أخرى. وكأني بالناقدة هنا تميل إلى ترجيح تأثير عوامل الثقافة على عوامل التأصيل التي ألحت عليها في ما تقدّم من محاضراتها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى وجدت الناقدة نفسها تواجه قضية لم تنهياً لها، بحكم أنها تتجاوز إشكالية المصطلح لتثير المسألة الأجناسية، أي انتقال القناع من جنس المسرح إلى جنس الشعر.

وفي هذا السياق يبدو أن الحدّات العربية - من وجهة نظرنا - لم تتمثّل بالوضوح المطلوب مسألة الحدود الفاصلة بين الأجناس، قبل الإقدام على نحضها. فالتقسيم التقليدي الذي عرفته نظرية الأدب منذ أفلاطون ثم أرسطو قام على ذلك التصنيف الثلاثي الذي ميز بين ثلاثة أنواع من المحاكاة عنها تنتج الأجناس الأدبية. فقد اتّخذ كتاب الشعر لأرسطو من الملحمة والمسرح والشعر الغنائي تنويعات أساسية للشعر:

- الشعر الغنائي يمثّل شخصية الشاعر ذاته.

- في الشعر الملحمي (أو الرواية فيما بعد) يتكلم الشاعر باسمه الخاص بوصفه راويًا، ويتيح فرصة الكلام لشخصه بواسطة الأسلوب المباشر (الحوار). وهكذا يتوقّر الحكيم المختلط (السرد والحوار).

- في المسرح يختفي الشاعر خلف الأدوار التي يكون قد وزّعها على الممثلين في مسرحيته^(١) ولنضع في الاعتبار أن مصطلح «Poésis»، باللاتينية لم يكرّر يعنى الشعر فقط، بل كان يعنى أيضاً مفهوماً أشمل وهو الإبداع بواسطة اللغة إذا صارت حاضنة للمحاكاة، ولذلك تُرجم الفلاسفة العرب المحاكاة الأرسطية «Mimesis» بالتحليل. فاللغة تتحوّل إلى أداة إبداع إذا توصّلت إلى اختراع قصص أو توصيل قصص سبق اختراعها. فعند أرسطو لا يتجلّى إبداع الشاعر في مستوى البنية الشكلية بل في مستوى التخيل. وهو يرى أن الشاعر لا يكون صانع قصص أكثر منه صانع أبيات شعرية، ولو أن التخيل الثري كان موجوداً في عصر أرسطو لما تردّد في إدراجه ضمن كتاب الشعر.

فالمشترك بين الملحمة والمسرح والشعر الغنائي هو التخيل الشعري. ومع تطوّر ثقافة المحاكاة بداية من عصر النهضة الإيطالية والإسبانية (القرنان ١٥ و ١٦ للميلاد) أعيد توزيع حقل البيوطيقا إلى أصناف ثلاثة. وقد حافظ اثنان منها على ميزة المحاكاة أو التخيل، واستبعد الصنف الثالث. والصنف الأولان هما: ١ - السردى أو الملحمي. ٢ - والدرامي أو المسرحي. أمّا الصنف الثالث فهو الشعر الغنائي الذي أقصي من حقل المحاكاة باعتبار أن الشاعر يحمل على عاتقه مسؤولية خطابه.

وطبقت على القول الشعري المعايير نفسها المحددة لفعل التواصل في القول العادي أو الواقعي، ومن ضمنها الاستفهام النفعي وهواجس الصدق أو الحقيقة وتخليد الواقع. لكن، بحكم التطوّر المطرد لثقافة المحاكاة، راجعت الحدّات في الغرب مقاييس استبعاد الشعر الغنائي من حقل المحاكاة ليصبح قابلاً للمحاكاة، سواء لما يتوقّر عليه من

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

عناصر سردية أو قصصية أو في تعبيره عن مشاعر وأحاسيس قد تكون هي الأخرى مخيلة. فأننا القصيدة الغنائية بمقوماتها السردية قد لا تحيل بالضرورة لا على الشاعر ولا على الراوي، بل على شخصيات مخيلة تتحكم من خلال وجهة نظرها وموقعها الزمكاني في عملية التلقظ أو القول الشعري. على أن ذلك لا يقلل - في نظرنا - من قيمة التصور المتعارف عليه، والذي وصل تقنية «القناع» بالمعادل الموضوعي للشاعر وبالحد من التدفق العاطفي. فقد يتصرف الشاعر على غرار القاص أو الروائي، كان يوظف خطابه على نحو يتيح له التخفي خلف هذه الشخصية أو تلك، ويوسع أيضاً أن يعمد إلى التناص فيستدعي شخصية تاريخية أو أسطورية فيوهمنا بأنها تمثل صوت القصيدة، لكن دون أن تكون هذه التقنية تقنية مسرحية بالضرورة. فقد سبقت الإشارة إلى أن المتخيل السردية هو ذلك الصنف المختلط وذلك من خلال السرد باعتباره من طرائق المحاكاة غير المباشرة، والحوار باعتباره محاكاة مباشرة (الخطاب المباشر أو الشخصية بصدد الكلام)، ويعادل في المسرح المحاكاة بواسطة الفعل أي الممثل بصدد أداء الدور.

ولا يخفى أن المتخيل السردية كان أقرب إلى الشعر العربي من المسرح الذي ظل أبعد الأشكال عن الثقافة العربية لعدة أسباب موضوعية، حضارية ودينية، هذا فضلاً عما تتطلبه الأدوار المسرحية من انزياح ومسافة تفصل بين المؤلف وشخصياته، الأمر الذي يصعب الإيفاء به في الخطاب الشعري، إذ يفسر على الشاعر أن يحو كل أثر للصلوات أو الوشائج الخفية التي حدت به إلى استدعاء شخصية بعينها متوسلاً بها باعتبارها تمتلك قابلية التقنع. وبما أن اللغة الشعرية لا يمكن بحال أن تكون بريئة أو محايدة فهناك ما تكشف عنه اللغة وما توجي به الصورة الشعرية. فهي كفيلة بأن تشير إلى ما قد يجتهد الشاعر في إخفائه بتعلة «القناع». ثم قد يأتي القناع ذاته محملاً بأمارات الوجه، أي وجه الشاعر الحقيقي أو الممكن أو المنشود. فهذه الوجوه التي أشار إليها أرسطو في المحاكاة متاحة أيضاً في الخطاب الشعري المتخيل.

الرواية العربية ومسألة المرجع

أثارت يمني العيد في محاضرتها الثانية قضية «الرواية العربية ومسألة المرجع»، وقد افتتحتها بالإحالة على قولة لإدوارد سعيد تعتبر التشكيل موضوعاً سردياً وفعالاً اجتماعياً بامتياز. وهي تتسجم مع المرجعية النقدية التي تصدر عنها الناقدة في هذه المداخلة وفي كتاباتها النقدية عموماً، إذ إنها استفادت من أعلام البنيوية ومنظريها. فقضية المرجع في الرواية طرحت بالحاح من قبل النقاد والروائيين على حد سواء. ومعروف أن مسألة المرجع قد تخطت مسألة الانعكاس أو استنساخ الواقع.

ف «الواقع» أو المرجع الحي كما تسميه الناقدة ليس مضموناً يستوعبه العمل السردية وإنما هو بنية. وتبعاً لذلك فإن العمل السردية «بنية تتعامل مع المرجع وليس مجرد مضمون». وأساس ذلك اعتماد تقنيات تولد دلالات تحيل عند القراءة على المرجع. فكأنما يمني العيد تبسط منطلقها النظري على النحو التالي: «إن

كان المرجع الحي أساس كل عمل إبداعي فكيف يتشكل ذلك المرجع في بنية نصية سردية؟» وقد حاولت الناقدة أن توضح هذه العلاقة المتلازمة بين تحولات الشكل السردية وتحولات المرجع - الواقع اعتماداً على بعض الملاحظات المتصلة بنماذج من الرواية العربية الحديثة وتحديداً رواية الحرب في لبنان. فأكدت أن تطلع روائيي الستينيات إلى شكل جديد من الكتابة الروائية كان استجابة لدواع موضوعية أفرزها الواقع العربي المشروخ، مثلما كان في الوقت ذاته إحساساً بقصور التقنيات الروائية السابقة عن محاوره هذه التحولات. وتعني بذلك التقنيات الروائية الكلاسيكية خلال النصف الأول من القرن العشرين ممثلة في تيارات الواقعية التسجيلية والواقعية الاجتماعية والواقعية الاشتراكية كما تجسمت في الأعمال الأولى لنجيب محفوظ والشرقاوي وحنان مينة.

وقد عدت الناقدة بعض أسماء الروائيين الذين سلكوا سبيل التجريب من أمثال صنع الله إبراهيم وإلياس خوري وجمال الغيطاني ونجيب محفوظ في أعماله الأخيرة. فقد وعى هؤلاء وأمثالهم ضرورة استيعاب متغيرات المرحلة والاستجابة لهموم بدت أكثر تعقيداً. ولذلك بينت الناقدة كيف تراجعت البنية السردية التقليدية فتداخلت الحكايات في النص السردية الواحد، وتعددت تبعاً لذلك زوايا النظر وتداخلت، ولم يعد الزمن السردية خطياً على النحو المؤلف في الأشكال السابقة. فقد تشظى الزمن، وغاب في ثنايا ذلك البطل، وأصبح للشخصية مفهوم يختلف عن المفهوم المعهود سابقاً. وتخلص الناقدة إلى أن انهيار هذه البنية السردية التقليدية وحلول الأشكال السردية المعقدة، المنفتحة على أجناس أخرى، كانا بمثابة اختزال لواقع غاية في التعقيد: واقع متازم، كل شيء فيه يندثر بالندهور والانهيار، غاب فيه مفهوم البطولة في بنية العمل السردية. فلم «تعد الكتابة الروائية تقول موقفاً أو تعبر عن بطولة، بل صارت مشهداً يتشكل كمرآة دلالية»، وهو بذلك قابل للقراءة والتأويل، الأمر الذي يتيح تعدد المعنى.

لقد أثارت الناقدة في محاضرتها قضية مهمة: إذ رغم كل التحولات المطردة التي عرفها الجنس الروائي، وكل التحريفات المسلطة على معماره السردية، فإنه لم يتجرد من المرجع. بل إن الرواية النص نفسها لا يمكن أن تكون نصاً لازماً مكتفياً بنفسه.

ويبدو أن قضية المرجع تتجاوز ما طرحته الناقدة في مصادرتها القائمة على علاقة التلازم بين تحولات الشكل السردية وتحولات المرجع، حيث فسرت تشظى السرد وتهشيم الزمن وانهيار البطل أو تصدع بنية المعمار الروائي بتصدع بنية الواقع الخارجي أو المرجع، فكأنما وجهة النظر هذه تجر إلى تعميم نوع من الانعكاس في مستوى البنية الذهنية للواقع والبنية السردية للنص الروائي. وهو ما يصعب القبول به في كل الحالات لأنه يكتفي بتسخير النص الروائي في حدود الإيديولوجي والاجتماعي، بينما نحن نعلم أن الروائيين الجدد في الوطن العربي صارت تحركهم هواجس وهموم أخرى إلى جانب الهموم الاجتماعية: فمن بينهم من مثلوا بالمعمار الروائي المطمئن من منطلق زهدهم في المرجع؛ فقد حرّكتهم قناعات إبداعية وثقافية مقابل الانضواء تحت لواء الحداثة، فأمعنوا وعن

قصد في اختلاق الحيل الفنية للإيهام بنبذ المرجع واختلاق علاقة تؤثر بين النص والمرجع. ومنهم من تبرأ من إيديولوجيا التمثيل، أي تمثيل الواقع أو المرجع، بأي شكل من الأشكال، فاتخذوا من الأدب معادلاً للمرجع، معولكين على مسالك التناص المتعددة والمتنوعة.

وقد يكون للمستجدات الطارئة على الواقع أو المرجع، ممثلة في ضحالتهم وتدهوره، دور في الاندفاع نحو التجريب. لكن يصعب أن يُنجم عن ذلك تماثل مسلم به بين بنية نصية وبنية مجتمعية، لأن الروائيين كأنما صاروا يميلون إلى تغليب قوانين الكتابة على قوانين الواقع. وهو ما يجعل مسألة التماثل غير قابلة للتعميم. إذًا ثمة علامات تحيل بطرق مختلفة على المرجع؛ فرغم ولع العديد من الروائيين الحداثيين بصناعة الوهم وإعلان القطيعة مع الواقع، فقد وقعوا فيه مكرهين. وهذه المغارقة تُفضي بالناقد أو القارئ إلى مواجهة معاناة لا يُحسد عليها للوقوف عند ذلك الحد الأدنى من الإيهام بالمرجع... هذا إذا لم يَتمد إلى الإسقاط أو التعمُّف، كأن ينطلق من الواقع أو المرجع الخارجي ليتأول ذلك التطابق أو التماثل مع بنية النص الروائي.

يمنى العيد والنقد الأدبي

في نطاق مجور نقد النقد خُصصت مجموعة من المداخلات قدمها الأساتذة المشاركون في هذا الملتقى العلمي لرصد تجربة يمى العيد في النقد من خلال أعمالها المنشورة وإسهاماتها في المجالات العلمية المختصة.

وقد أُنجه الأستاذ رضا بن حميد في مداخلته الموسومة بـ: «النقد وأسئلة النص - قراءة في تجربة يمى العيد النقدية» إلى محاوره تجربة الناقد، معرفًا بأبرز منطلقاتها وأسسها المعرفية وخصوصياتها. فتوقف عند التحول الاجتماعي الذي شهدته في تجربتها من مرحلة النقد الاجتماعي إلى المرحلة الثانية وهي مرحلة الاستفادة من المناهج البنيوية. وقد تزامنت المرحلة الأخيرة مع نزوع الناقد إلى رسم مقومات تجربتها الخاصة في النقد.

ففي المرحلة الأولى - مرحلة النقد الاجتماعي أو الإيديولوجي - عملت الناقد على وصل الظاهرة الأدبية بالاجتماعي وبأشكال الوعي، وهو ما تجلّى في كتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان**. وقد اعتبر الأستاذ رضا بن حميد الكتاب المذكور خير معبر عن مرحلة مخصوصة من أدبنا العربي في اتصالها بانعطافات حركة التاريخ وتصويرها للرغبة الملحة في التجاوز وتأسيس رؤية جديدة للإبداع. غير أن تنزيل الناقد للأدب الرومنطقي في إطار مرحلتين متتاليتين، وهما الرفض والعجز، يحتاج من وجهة نظر الأستاذ بن حميد إلى المراجعة والتثبت لأن مثل هذا التقسيم من المفروض أن يستند إلى مقياس زمني وتصنيف للنصوص يفسر إنجازها إزاء مدونة يتداخل فيها الرفض والعجز إلى حد كبير. وقد لاحظ الباحث من ناحية أخرى أن إلحاح الناقد على العوامل المجتمعية من شأنه أن يحجب خصوصية النص الرومنطقي الموصول بالذات البشرية في تفردها وتعبيرها عن انفعالاتها وخيالها. ولم تفت الأستاذ بن حميد الإشارة إلى أن الناقد قد الحث على اعتبار العلاقة بين الفني والاجتماعي غير موسومة

بالجمود بل بالآوان من التأثير المتبادل: فلنص نبضه المخصوص، صوته، قوله، تعبيره. ولذلك لم تقصّر الناقد في مساعلة الظاهرة الفنية في نصوص الرومنطقيين، فوفقت على مواطن التجديد في الوزن والقافية والصورة الشعرية. وقد رأى بن حميد في اهتمام الناقد بالخصيصات الفنية والتفكيكية علامة دالة على التحول إلى المرحلة الثانية من تجربتها النقدية. وقد أسّمت بالانفتاح على الأسانبات والبنوية. فاهتمت بالاشتغال على النص وبالبحث في قوانينه الداخلية وفي مجموع العلاقات التي تنسجها عناصره فيما بينها. ويضيف الدارس في هذا الصدد أن الناقد لم يتوق في حدود الخطاب البنيوي بل عملت على وصل «الداخل» بـ «الخارج» أي بالمرجع. وقد استفادت في هذا الصدد من مناهج مختلفة من أهمها أعمال ميخائيل باختين وغريماس، مع وعيها المخصوص بمسألة حدود المنهج والعوائق المعرفية التي تواجه الناقد العربي المسكون بشاغلين اثنين هما: خصوصية النص العربي من ناحية، وخصوصية الثقافة التي ينتمي إليها من ناحية أخرى، وذلك بحكم طبيعة المناهج الوافدة عليه من الغرب وهي ماتزال قيد التشكل والتجريب. وانتهى بن حميد في مداخلته إلى إثارة قضية نقد النقد، متطلعًا إلى مشروع نقدي جديد يتعامل مع المناهج الأجنبية بحس نقدي ويضع في الاعتبار خصوصية الظاهرة الأدبية مع الاستفادة من مكتسبات التراث النقدي الذي مازال في حاجة إلى الدرس والإضاعة.

أما الأستاذ نجيب العمامي فقد اهتم بكتاب يمى العيد الموسوم بـ: **الراوي - الموقع والشكل**. وركز على تصور الناقد للقراءة المنتجة لمعرفة النص من خلال تفسيره ومحاورته ورفض التماهي فيه والخضوع لسلطوته وسلطته. ثم تناول ما أثارته في الكتاب من تساؤلات هي وليدة قراءة لا تُتكر ما وفّر لها من متعة وإفادة. وقد تعلقت التساؤلات التي أثارها العمامي بمحورين اثنين هما: العنوان الفرعي للكتاب وعلاقته بالمدونة التي اختارتها الكاتبة في قسم القراءات؛ ومسألة المصطلح.

١ - فيما يخص المحور الأول لاحظ العمامي أن العنوان المذكور بحث في السرد الروائي لا ينطبق على كل نصوص المدونة، وتحديدًا على أوديب ملكًا لسوفوكل و«رائحة الصابون» لإلياس خوري، لأنّ الأول مسرحية والثاني أقصوصة. وقد ناقش الباحث إصرار الناقد على إدراج هذين النصين في كتابها، مبيّنًا خاصّة الفوارق الأجناسية بين الرواية والمسرحية والأقصوصة.

٢ - أما في ما يتعلق بمسألة المصطلح فقد نظر الباحث في أكثر المصطلحات تواترًا في الكتاب وهي: (١) الموقع والرؤية والصوت؛ (ب) المصطلحات المحيلة على أعوان السرد.

وبخصوص العنصر الأول انطلق الباحث من تعريف الناقد للموقع. ولاحظ ما يتميز به التعريف من وضوح في المستوى النظري، ثم بيّن اللبس الكبير في استعمال المصطلح أثناء التطبيق أو ما أسّمته بالقراءات. فالموقع يتقلص أحيانًا إلى الرؤية أو التبنيير فيطبق «الراوي» أو «الرائي» بين تقنية سرد وممارسة اجتماعية سياسية وهو ما أطلقت عليه تسمية «ديموقراطية التعبير»، من جهة أخرى، ويصبح الموقع في أحيان أخرى مرادفًا للصوت. وقد أشار

الباحث إلى أن هذا الترادف لا يستقيم؛ فقد تتعدد الأصوات أو توهّم بالتعدد والموقع واحد. ولكن الموقع قد يختلف عن الرؤية والصوت معاً، فيبدو على موقع خط التماس بين داخل النص وخارجه. ولعلّ هذا التصور قاد الناقد من حيث لا ترغب إلى عزل الموقع عن رحمه، أي عن البنية الفنية بحكم تمثيله أحد مكوناتها.

٢- وبخصوص المصطلحات المحيطة على أعوان السرد أشار الباحث إلى أن الكتاب بحث في مسألة الراوي، ولكن الكتابة استعملت مصطلحات عديدة مؤلدة للباس ومنها «الراوي» و«الكاتب/الراوي» و«الراوي/الكاتب» و«الراوي أو الراوي/البطل» و«البطل/الراوي/الشاهد» و«الكاتب» و«الرواية والكاتب». وقد وردت هذه المصطلحات مترادفة حيناً، متميزة حيناً آخر. وهو ما حدا بالأساتذ العمامي إلى تناول المصطلحات المذكورة مصطلحاً مصطلحاً، مبيّناً ما بينها من فوارق تنبّهت الناقد إلى بعضها وغفلت عن بعضها الآخر.

وقد تقبلت يمني العويد بصدر رحب ملاحظات العمامي وأبدت استعدادها لمراجعة كتاب **الراوي** على ضوء تلك الملاحظات.

واختار الأستاذ رمضان العوري مساعلة كتاب يمني العويد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**. فرصد الأدوات المفهومية المختلفة التي استخدمتها الناقد في دراستها لبنية أشكال السرد الروائي، وبيّن أنها لم تكتف بنظرية تودوروف (قول/حكاية أو خطاب خبر) بل اعتمدت أيضاً على أعمال الشكلانيين الروس إلى جانب أعمال غريماس وجينات وجون بويون وغيرهم. وقد أفادت من ذلك إفادة المتمرس العارف بالوشائج الحميمة بين الشكلانية والدلالة السيميائية والإنشائية. وذكر الأستاذ العوري أن الناقد قد سعت في ذلك كله إلى عدم إغفال الموقع، فبيّنت منذ البداية عدم كفاية المنهج البنيوي، الأمر الذي دفعها إلى إعادة النظر في مفهوم «الشكل» وأصله إياه بموقعها كناقدة عربية حتى لا يكون الوصف بارداً أو اجترارياً، وبيّنت بواسطة التحليل والممارسة النصية أنها لم تتحيز للمنهج البنيوي على حساب القراءة التأويلية المتعاملة مع معاني النص. ويرى الباحث أن هذا الموقع ساعد الناقد في أن تقدم إلى حد ما إضافة هامة للنقد العربي. وقد عرفت كيف تأخذ بصياغة منهجية تُنظر بعين الاعتبار إلى السياق المعرفي والسياق المرجعي العربيين في فترة ظهور الكتاب، دون الوقوع في مطبات الانطباعية أو التحليل السيكولوجي التي تحيد عن دراسة الأثر إلى دراسة الكاتب. ولم يفت الباحث أن يشير إلى بعض ما أغفلته الناقد. فذكر أنه صادف في تطبيقاتها - وذلك رغم إشارتها إلى عدم كفاية المنهج البنيوي - بعض المآخذ العامة التي أوردتها العديد من النقاد أمثال بول ريكور ورولان بارت وغيرهم. إذ يعيب هؤلاء على المنهج البنيوي نحت قوانين محتظة تقلص التجديد والإبداع لأن كل العمليات التي يتشكّل السرد وفقها تبدو وكأنها محدودة ومعروفة مسبقاً - ولو كان الأمر كذلك لتوقّف كل المبدعين عن الكتابة. فضلاً عن ذلك تظل هذه السنن موعلة في التعميم، بما لا يتيح تحليلاً شاملاً للنص. وهو ما وقعت فيه الناقد يمني العويد في تناولها لبعض النصوص بالدرس. وأضاف الباحث مؤكداً أن ما يعاب على المنهج البنيوي هو اقتصره على وصف النص وبناء وإغفال المستوى

الاندماجي فيه، وذلك لأن العلاقات التوزيعية والترابطية لا تكفي وحدها لتحقيق التحليل البنيوي؛ فهي تقدم وصفاً خطياً مجرداً، والوحدات النصية لا تتكسب معنى إلا متى اندمجت في مستوى أعلى.

إن المآخذ المذكورة تُحسب في الحقيقة على المنهج بالدرجة الأولى، ثم على الناقد بدرجة ثانية. والواقع أنه قلما سلم النقاد من الوقوع في تلك المآخذ التي لا تقلل في نظر الباحث من قيمة أعمال يمني العويد بوصفها علامة مضيئة في مسار النقد العربي الحديث.

وفي سياق نقد النقد تعرّض الأستاذ البشير نقرة في مداخلته الموسومة ب: «من قضايا النقد الأدبي الحديث» للأسس المعرفية التي يقوم عليها النقد الحديث، ونظر في حدود الشكلانية والإنشائية، واستخلص أن التعامل مع الظاهرة الأدبية باقتفاء المنهج التجريبي يؤدي إلى استخراج الثوابت أو القوانين ويُغفل الجزئيات أو الخصوصيات التي تسم الأثر وتشدّه إلى الثقافة التي يحمل سماتها. وبيّن أن الاهتمام بما يربط الأثر ببعضها ببعض يُوقِع الناقد في الإسقاط ويجعل النقد يعيد نفسه، فيتحوّل الناقد إلى مجرد آلة يُعسر عليها التنبّه إلى وظيفة الأثر بل وأحياناً إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. وتتنافى هذه القيود مع طبيعة العمل الإبداعي الذي يُرفض التقيد بالثوابت والإلزامات على غرار الرواية الجديدة على سبيل المثال. وأضاف الباحث أن قصر اهتمام الناقد على هذه المسألة من شأنه أن يؤثر سلباً على العمل الإبداعي - وهو ما حصل في الماضي عندما قدّم العرب اللفظ على المعنى فساد التقليد على مدى قرون وبقيت الأغراض الشعرية على ما هي عليه، إلى أن ظهرت مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة أبولو. وتعرّض نقرة لأعمال باختين، ولأهمية أعمال يمني العويد، خاصة في عنايتها بقضية الموقع والشكل. واقترح أن يركز نقد الخطاب السردية على المستويين السردية والتأويلية التداولية وذلك للإحاطة بأهم جوانب الظاهرة الأدبية.

تفادي المطبات

إن ما يُحسب لهذا الملتقى العلمي هو أنه توصل إلى تحقيق هدفين اثنين، أولهما تكريم الناقد العربية يمني العويد التي تُعتبر بحق من أبرز رواد الحداثة في الوطن العربي. فقد أسهمت بأعمالها النقدية وبحوثها المتصلة في تطوير النقد العربي وتحديثه، مستفيدة من المناهج الغربية وعلى الأخص في حقل السرديات. أما ثانيهما فهو الرهان على الإضافة العلمية، وهو ما جعل ملتقى «يمني العويد ناقدة أدبية» لا يترلق في مطبّ المجاملات والاحتفالية على حساب القيمة العلمية. وقد تجلّى ذلك بصورة خاصة فيما أثاره نقد النقد من جدل ومطارحات هامة بين الناقد والأساتذة والمشاركين في الجلسات العلمية والأساتذة الحاضرين والطلبة. فقد أثرت قضايا عديدة أُنجحت إجمالاً نحو مساعلة المناهج الحديثة في نمطيتها وتقصيرها في إدراك فرادة النصّ وديناميته. وهو ما يستدعي تطويع المناهج، بما هي أداة للمعرفة، لا باعتبارها جهازاً معرفياً مكملاً يطبّق على كل النصوص.

كلية الآداب والعلوم والإنسانية بالقيروان