

يمنى العيد ومثروعاها الجديد (*)

د. سماح الكريس

مداخلتني هذه تنطلق من كتابها الأخير الكتابة: تحوّل في التحوّل، ساعياً في بعض الأحيان إلى ربط مقولاته بمقولات سبق ليمنى أن طرحتها في كتبها الأولى التي توفّرت لدي. وإذ أشرع لتوي بذلك، فإني أؤكد أن ما سأنطق به سيخّذ في أكثر الأحيان طابع السّؤال، وفي أحيان أخرى طابع السّجال، ولكنه في الحالين معاً اعتراف بجميل أسدته لي - ولجيلي - ناقدة متميزة. فدفعاً لأي سوء فهم قد يتناوب أصحاب النيات الحسنة أو السيئة، أشدّد على أن تساؤلاتي أو سجالاتي أو انتقاداتي لا تطمّح - بل هي عاجزة أصلاً - عن أن تخفض شجرة

تمتلئ بما تقول لتعصره فوراً، بل حرصت على أن تنمي - فيما هي تكتب - قارئاً يشترك معها في بناء نقد يكون له حضور واضح في المجتمع العربي، نقد يكون صنيعاً ناقد وواع وقارئ وواع:

فليس جائزاً [تقول في كتابها الرّاي: الموقع والشكل] أن يبقى القارئ مجرد مُلقٍ خاضع لسطوة النصّ، عاجز عن كشف وظيفته القابعة في بنيته، مُهدّد بأن يكون مثل إسفنجة تمتص كل ما يصلها. تنتفخ وتسلم لعصرها أو لمبور الماء فيها (ص ١٩ - ٢٠).

يمنى العيد من الأسماء العربيّة القليلة التي تنهض في عالم النقد العربي حضوراً متميزاً. فعلى امتداد أكثر من ربع قرن، دأبت يمنى على توجيه دفة النقد باتجاه رؤية أشد علمية، لا تقع فيها أسيرة للنقد المايكانيكي الذي مارسه عدد من النقاد الاشتراكيين، ولا تبهرها في الوقت نفسه أنوار التحليل النصّي المغيبة للمرجعية الواقعية. سعت إلى أن تعرّف القارئ العربي إلى منهج النبوية ومصطلحاته، جاهدة في أن تشرح هذا المنهج في حضوره العربي، تأكيداً منها على أن الثقافة فعلٌ تشاؤف وأن رفض «الأخر» إطلاقاً فعلٌ انغلاق. وكان لها «في كلّ عرس» - تقريباً - «قرص»: فكتبت في النظرية النقدية، والممارسة النقدية، في القصة القصيرة، والرواية، والشعر الحديث، وما يسمى بـ «قصيدة النثر»؛ في نقد الكتب السياسية، في الصراع الاجتماعي، في الرومنطيقية، في الخطاب الإسرائيلي؛ وكتبت عن أوديب وعن أنطون شماس ودايفيد غروسمان والجرجاني. وهي في كثيرٍ ممّا كتبه ولاسيما في كتابها تقنيات السرد الروائي - لم تتخل عن الدور الذي ناطت به نفسها: وهو دور المربية التي تشرح، وتنبّه، وتحذّر، وتوجّه، وتحتضن، وتعطف. لكنّها لم تكن تلك المربية التي تقف أمام إسفنجيات طرية تنتظر منها أن

(*) الكتابة: تحوّل في التحوّل (بيروت: دار الآداب،

١٩٩٣). وقد أقيمت هذه الكلمة في ندوة نظمها

النّادي الثقافي العربي في بيروت في ٤ شباط

الماضي. وشارك فيها أيضاً كلٌّ من الأستاذ محمد

دكروب ود. ساسين عساف.



النقد التي غرسنها يُمْنى العيد بدأبٍ وعَرَقٍ
وتمحيص طوال ما يزيد عن رُبْع قرن.

موضوع الكتاب في سياق موضوعات كتب يمني الأخرى

لأبدُ من القول - وقبل قراءة الصفحة
الأولى من كتابها الجديد - إن قارئ العنوان
الفرعي لهذا الكتاب، وهو: «مقاربة للكتابة
الأدبية في زمن الحرب اللبنانية»، سيشعرُ
بالفرح. فلقد أثبتت يُمْنى العيد أن كتبها التي
تُعنى بـ «ثيمة» أساسيةٍ لَهي أفضلُ ما قدَّمته
خلال مسيرتها النقدية. ف الراوي: الموقع
والشكل يستوي على هرم مؤلفاتٍ ثلاثة هي -
إلى جانب الكتاب المذكور - كتابا في معرفة
النصّ وتقنيات السرد الروائي. ففي هذه
الكتب جميعها موضوعةٌ أساسيةٌ تطبيقيةٌ أو
نظريةٌ ينظّمها سلُكٌ واحدٌ - أو يكاد أن يكون
واحداً - من الصفحة الأولى حتى الأخيرة.
وأما كتابها الآخران: ممارسات في النقد
الأدبي وفي القول الشعري. فقد يحتويان على
مقالاتٍ ممتازةٍ أو تحليلٍ رائعٍ لقصيدةٍ ما،
لكنهما يغلبُ أن يكونا جميعاً لأبحاثٍ ينظّم
بينها في الكتاب الثاني مجردٌ كونها معيّنة
بنوعٍ معيّنٍ من الأدب (هو الشعر)، ولا ينظّم
بينها في الكتاب الأول رباطٌ محكم، وإن
بقي ممارسات في النقد الأدبي علامةً على
تطوّر يمني من عام ١٩٧٣ حتى اليوم ويفيد
النقارئ الذي يبحث عن تحليلٍ لقصيدةٍ ما،
أو كتابٍ سياسيٍّ محدّد، أو روايةٍ معيّنة.

الثقافة والمقاومة والإيديولوجيا

أبدأ تساؤلاتي بالفصل الأول. ففي هذا
فصلٍ تجهد يمني في إبعاد إيديولوجيةٍ
نحربٍ ومثقفينها ومؤدجيينها وخبرائها عن
خاق «الثقافة»، قاصرةً هذه الأخيرة على
مقاومة. فلماذا هذا الحصر، ولماذا التأكيد
مراراً وتكراراً على أنه «لا يمكن لخطابٍ
يسمّرُ نزوعاً إلى الحرب والتدمير الدّموي أن

يكون خطاباً ثقافياً؟» (ص ١٩).

هل الاستشراق - كما تحدّث عنه إدوارد
سعيد مثلاً - فعِلٌ لثقافيّ، رغم ما ينطوي
عليه من احتقارٍ للشعوب الشرقية، ورغم
تقديمه إلى السُلطات الاستعمارية الأوروبية
معلوماتٍ مُشوّهةٍ عن الشرق وتحلّفه؟ حتى
تشومسكي لم ينف أن يكون لخبراء الحرب
ومؤدجيينها وللمثقفين العنصريين المرتبطين
بالإدارات الأمريكية المتعاقبة خطابهم
الثقافيّ، وإن كان مثلُ هذا «الخطاب» قائماً
على الوهم والأسطورة واجتزاء الحقائق أو
وضعها في غير سياقها التاريخي. وقد تحدّث
غسان كنفاني - الذي تستشهد د. يمني العيد
به - عن «القيم الثقافية الأدبية» التي تتضمّنُها
روايات كتبها كُتّابٌ منحازون إلى الصهيونية.
ويمنى العيد مُطلعةً بالطبع على كلِّ هذه
الآراء والأسماء، فلماذا تُراها نَفَت الفكرِ
الذي ترفضه وتُبغضه من مجاله المعرفي
نفسه؟

وتُمعن يمني في التفريق بين «الثقافة» التي
تنبأها وتنبأها نحن أيضاً - وهي ثقافةٌ وطنيةٌ
عربيةٌ قديمةٌ مقاومةٌ لإسرائيل وللإستعمار -
وبين «الإيديولوجيا» التي تُبغضها: إيديولوجيا
الحرب. فإذا بالثانية وحدها تتلاعبُ
بالإشارات وترتبط بالاستهلاك والتسليع
والترؤيع والإقناع والافتتان. غير أن الواقع
يخبرنا أن جميع الخطابات والإيديولوجيات
- بما في ذلك الخطاب المقاوم الذي لم
يملك أدوات السُلطة الحاكمة بعدُ - معيّنةٌ
(هي الأخرى) بالإشارات والمفاهيم
المذكورة آنفاً؛ بل قد يكون خطابُ المقاومة
أحياناً أقوى من حيث استخدامه الإشارات
والرموز ووسائل الإقناع والترؤيع (كشعر
الملصقات والشعارات) من إيديولوجيا
السُلطات الحاكمة نفسها.

وتستدرك يمني غيرَ مرةٍ لتوضح أن خطاب
الحرب «قد ينطوي على قيم» وأن هذه القيم
«قد تشكّل معادلاً ثقافياً يقنع إيديولوجيتهُ
الاعتدائيةُ بأكثرَ من لغةٍ وربما بلغةِ الأدب

نفسه» (ص ٢٠ - ٢١). وتوضح أيضاً أن
«اللعب الإشاراتي» الذي تستخدمه
إيديولوجيا الحرب وإيديولوجيا الإنتاج
الاستهلاكي سواءً بسواءٍ قد يُشكّل «ثقافةً»
(والمزدوجان لـ «يمني») أو «وجهاً من ثقافةٍ»
تقترن لدى الجماهير بصوابية الهدف ولو عن
طريق التدمير والقتل. لكن يبقى أن الثقافة
منوطة - عند يمني العيد - بالمقاومة والتحرر
والتقدّم، ولا تعدو «مفاهيم» الاستهلاك
والإيديولوجيا وإيديولوجيا الحرب تحديداً أن
تكون مجردةً «مفاهيم» أو «معادل» للثقافة أو
«قناع» للثقافة؛ بل إن الثقافة عند يمني - كما
أسلفنا - لا تستقي عناصرَ قوتها من معين
الإيديولوجيا والأقنعة وإنما تخترق هذا
المعين وتفضّحه على الدوام.

وغني عن البيان أن يمني تساوي، ههنا،
الثقافة بالمقاومة مساواةً تامّةً، وتضع الثقافةَ
والإيديولوجيا على طرفي نقيض (لا خلاف
فحسب)؛ بل هي تُضيف أن الثقافة تمزّق
الأقنعة، دون أن تشير إلى أن هذه الثقافة
تستبدل - مادامت تُعنى هي الأخرى
بالإشارات والرموز - بما مزّقته من أُنعةٍ
أقنعةٍ أخرى. ثم يتضح لنا بعد كلِّ هذا أن ما
تحدّث عنه يمني لم يكن الثقافة كما هي في
الواقع بل كما تريدها هي وكما نريدها نحن.
وهكذا فإن ما يحكم رؤية يمني إلى الثقافة
والإيديولوجيا والإيديولوجيا المضادة، بل
رؤيتها إلى المقاومة كذلك، إنما هو رؤيةٌ
مثاليةٌ بعض الشيء لا تستقيم استقامة تامّةً
وتفكيرها العلمي الماديّ الذي استخدمتهُ
وتستخدمتهُ في جُل أعمالها النقدية. فما الذي
دفعها إلى مثل هذه الرؤية؟

وفي السياق نفس تعود يمني لتؤكد لنا أن
«أدبنا العربيّ الإبداعي» لم يتخلّ حتى في
«خطابه الأشدّ تعبيراً عن موقفٍ مقاوم» عن
«هذه الروح الكونية»، وعن رفضه لنزعات
التناحر والتدمير» (ص ٢٥، هامش
رقم ١٦). لكنني أرى أن الأدب الإبداعي
عامّةً - عربياً كان أم غيرَ عربي - لا يدعو إلى
الذبح والتدمير. ومع ذلك فإن في أدبنا

العربي ذاته نزعاً تقرُّب من أن تكون نفيًا للأخر، وتسفيهاً له، ورمياً له في سلة الابتذال والمهتر. نقرأ عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم مثلاً، فتذهلنا نزعته التي ترفض تعميم التعليم في الغرب على سائر طبقات المجتمع، وتذهلنا تهمة إصااق المادية والابتذال بالمجتمع الغربي. ونقرأ في بعض كتابات غسان كنفاني نفسه شيئاً من المماهة ما بين اليهوديِّ المواطن والصهيونيِّ المسلح. ولا نرغب في التطرق إلى تخلص الإبريز للطهطاوي لأن هذا المؤلف قد لا يقع في نطاق الأدب العربيِّ الإبداعي، رغم أنه يُعنى بمسألة الآخر؛ وهو آخر يعتبره الإمام المسلم كافرًا («أميركا بلاد الكفر») ويعتبر لغته أيضاً كافرة («ترجمة الفرنسية إلى العربية إخراج لها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام») (تخلص الإبريز، طبعة المكتبة التجارية الكبرى، ص ٢٩ و٨٩).

الحكاية والرّواية: القوميّ والقُطريّ

استتماماً لما كانت اليمنى العيد قد كتبتُه في تقنيات السرد الروائي من تمييز بين مستويين في الرّواية: مستوى الحكاية ومستوى الخطاب (أو القول)، فإنها تعود في فصلٍ لعله أن يكون أفضل فصول كتابها الجديد إلى طرح المسألة التالية: «هل الرّواية اللبنانية رواية عربية؟ أو: هل ثمة تعارض بين أن تكون الرّواية لبنانية وبين أن تكون عربية، أم أنّ في ذلك تكاملاً؟» (ص ١٠٣). وهي في سبيل ذلك تميّز بين الرّواية بوصفها مادة لغوية تشترك فيها كلُّ الرّوايات العربية، وبين الرّواية بوصفها حكاية قد صارت حكايات مع ازدياد العوائق والحدود والتقسيمات والإثنيات بين أقطار الرّواية العربية. ويمنى العيد، بمقاربتها لتلك المسألة، تنحي رغباتها السياسية التوحيدية جانباً، لتشتغل على النصّ السرديّ العربيّ ذاته، فتجد أن تعدّد الحكايات وتعدّد أنماط الكلام واللّهجات قد يدفعان بالرّواية العربية إلى

التمايز القُطري أحياناً؛ لكن تميّز رواية ما روائياً. وذلك يكون بالتقاط النّاطم المشترك بين الحكايات - هو ما يتيح للقراء في أيّ قطر كانوا «رؤية وجوههم على اختلافها» (ص ١١٥).

ولابدّ هنا من التوقّف عند قولها إن الرّواية العربية فيما يتعلق بما هو مرجعي، أي فيما يتصل بمستوى حكايتها، تنتمي إلى المحلي (القُطري). إن مثل هذا القول لا يأخذ - في رأيي - الحقيقتين أو الحالتين التاليتين في الحسبان:

أ - إن هناك عشرات الرّوايات العربية التي تُعنى بموضوع يبدو وكأنه قد وحدها في حكاية واحدة تقريباً. فلو أخذنا موضوع «السُّلطة في الرّواية العربية» مثلاً فإننا سنرى أن بإمكاننا أن نضع اعترافات كاتم صوّت لمؤس الرزاز والوباء لهاني الرّاهب واللجنة لصنع الله ابراهيم والاعتقال لبراهيم الحريري في نطاق تحليلي واحد أو متشابه. بل سنجد أن الرموز التي تستخدمها الرّوايات التي تستند إليها حكاية السُّلطة رموز واحدة أو متشابهة (المرأة، الشذوذ الجنسي، الحيّ الشعبي، ...).

ب - إن كثيراً من الرّوايات العربية روايات تحكي حكاية مجتمعات قُطرية متشابهة. فحكايات روايات «الرزاز» ليست أردنية، وليست لبنانية، وليست فلسطينية، بل هي حكاية إنسان يتقل بين هذه المجتمعات جميعها. ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر هي حكاية الثورتين المغدورتين في العراق والجزائر سواء بسواء. وأمّا مسك الغزال لحنان الشيخ فحكاية الخليج وحكاية المرأة اللبنانية التي تعيش في الخليج وحكاية المرأة الأمريكية هناك كذلك. وخماسية منيف (ولاسيما جزؤها الثاني: الأحدود) ليست حكاية البادية التي جاءها الأمريكيون فحسب، بل هي أيضاً حكاية اللبناني الذي اغتنى بسبب معرفته وطبه وخزعبلاته وتوسّطاته لدى السلطان. بل نستطيع أن نعدّد عدداً لا بأس به من الرّوايات العربية التي لا

وطن لها محدداً وإنما قد تجري أحداثها أو حكاياتها في أيّ بلد عربي يخضع لسلطة السُّلطة العربية الحاكمة؛ ومن هذه الرّوايات: شرق المتوسط لمنيف، والزيني بركات للغيطاني، والسجن لنبييل سليمان، والاعتقال لبراهيم الحريري، والوباء لهاني الرّاهب. وليس من المبالغة في شيء القول إن مثل هذه الرّوايات باتت تحتل مكاناً متعاطفاً في الديوان الروائي الحديث، وبطلت أن تكون محض استثناءات.

إسرائيل والكتابة اللبنانية زمن الحرب

تشنّ اليمنى العيد هجوماً لا هوادة فيه على الخطاب الإسرائيليّ الإعلامي وعلى سياسة إسرائيل العدوانية تجاه لبنان في كتاب موضوعه الكتابة اللبنانية زمن الحرب الأهلية. ويخال القارئ أحياناً أن بعض الصفحات موجهة لقارئ أمريكيّ ضلّته الدعايات الصهيونية، ولم يعان التشريد والقصف والاجتياح الإسرائيلي (ص ١٧ - ١٨، ٢٦ - ٢٧، ١٧٥ - ١٧٦، ١٧٨، ١٨١ - ١٨٥، ...). ويرتاب القارئ أحياناً في أن يكون هجوم المؤلف على إسرائيل مدفوعاً بحسها الوطني والقومي لا منبثقاً من همّ نقدي أدبي.

والحال أن ظنّ القارئ وارتبابه لا يبتعدان عن الحقيقة كثيراً، لأنه لا يرى رباطاً محكماً بين الهجوم على إسرائيل من جهة، والكلام من جهة ثانية على نصوص سردية لبنانية غيّت - باعتراف اليمنى نفسها - العامل الإسرائيلي والمقاومة الوطنية. ولا شك أن القارئ يشارك اليمنى العيد انزعاجها - بل غيظها - من إغفال هذه النصوص اللبنانية - في قسمها الأعظم - العامل الإسرائيلي بوصفه سبباً في المشكلة الوطنية ذاتها، لصالح التركيز (إن لم نقل لصالح صبّ كلِّ الأدوات السردية) على العامل الذاتي/ الداخلي. كما أن القارئ يشارك اليمنى العيد «خشيها» (والكلمة لها، ص ٣١) من ذلك الإغفال و«حدّرها»

(والكلمة لها أيضاً، ص ٣٢) من «التزوع إلى إدانة الذات وترك الساحة مهيأة أمام تبرئة الآخر». ومن نافل القول إننا نكره إسرائيل وندبئها، ولن نصالحها حتى لو صالحها الجميع. وقد نسلم - بل قد نرحب - بمقطع أو هامش أو صفحة كاملة ضد إسرائيل وخطابها، في كتاب نقدي حتى لو لم يكن لهذا الكتاب علاقة - مباشرة أو خفية - بالصراع ضد إسرائيل. ولكن أن تحبب الصفحات تلو الصفحات للحديث عن الاحتلال الإسرائيلي والخطاب الإسرائيلي والمقاومة الوطنية اللبنانية الباسلة في كتاب يُعنى بنصوص سردية غيّت إسرائيل والمقاومة الوطنية فهذا أمر آخر. فأين يعود الخلل، إن كان ثمة من خلل؟

فلنعد إلى الورا، إلى الراوي: الموقع والشكل. ففي كلام د. يمني العيد عن قصة «رائحة الصابون» لإلياس خوري، شعرت أن المؤلف المضمّر يغيّب موقعا، وذلك حين وضع المواقع جميعها - في رأيها - على قدم سواء (وهو ما أطلقت عليه عنواناً لافتاً ومميزاً هو «صابونية الموقع»). فأنبرت لتعيد إلى الواجهة موقعا «أسقط»؛ وهذا يعني أنها لم تقرأ النص وحده، أو هي لم تقرأ في النص وحده؛ بل أضافت إليه أمراً اعتقدت أنه كان يجب أن يكون ماثلاً فيه. وفي

الكتاب الجديد غاظ يمني العيد أن تبقى الكتابات التي حكّت عن المقاومة والصمود «مجرد مدونات جزئية» (كما تقول ص ١٨٧) لا ترتقي إلى مستوى الحدث الكبير، فسعت إلى أن تعيد إلى النصوص عاملين أسقطا: عامل إسرائيل وعامل المقاومة الوطنية. ولو أنها اقتصرت على التنبيه إلى غياب هذين العاملين عن معظم نصوص الكتابة الأدبية زمن الحرب لهان الأمر؛ لكن يمني العيد تشعر بالحاجة إلى ربط غياب هذين العاملين - بل إلى ربط خطابها المعادي لإسرائيل ودفاعها عن المقاومة - بتلك النصوص السردية نفسها، أي بتلك النصوص التي لا تضع إسرائيل في أولوية اهتماماتها أو

هجومها. فماذا تقول؟

لقد كانت الكتابة الأدبية اللبنانية، ولاسيما الروائية، تحاول صياغة وعي نقدي بأحداث الواقع وبانحراف هذه الأحداث إلى غير وجهة المقاومة، مقاومة حرب إسرائيل على الوطن. وهي [أي الكتابة تلك]، وبشكل غير مباشر، كانت تصويبا لمعنى المقاومة. يُسبه رفع الأنقاض عنها... (ص ٣١).

وهكذا فإن أعمال رشيد الضعيف وشارل شوهان والياس خوري ذات أهداف متماثلة، وهي تصويب لمعنى المقاومة بما يُسبه رفع الأنقاض عنها. وبدهي أن يرى أكثرنا أن هناك خطابات متباينة داخل الكتابة اللبنانية تجاه مسألة إسرائيل والمقاومة. ولكن حتى لو تناولنا الوجوه البيضاء ورحلة غاندي الصغير لإلياس خوري الذي نعلم - من خارج نصه على الأقل - موقعه وموقفه السياسي المعادي لإسرائيل والمؤيد للمقاومة، فإنني أشك أن تكون روايته قد هدفتنا - ولو «بشكل غير مباشر» - إلى «تصويب معنى المقاومة بما يشبه رفع الأنقاض عنها». ولعل أساس ما أراه خللاً في تقييم يمني العيد أن يعود إلى مسألة نظرية كانت قد تطرقت إليها في مقدمتها لكتاب سابق، هو الراوي: الموقع والشكل إذ تقول:

نقدياً، أفضل أن يوصلني البحث في النصوص إلى النظري؛ أي أفضل أن يخولنا البحث في النصوص استنتاج النظري أو معرفته. وأنا طبعاً قمتُ ببحثي اعتماداً على منطلقات نظرية (ص ١١).

أقول: ليس أساس الخلل وجود منطلقات نظرية، فليس ثمة نقد لا منطلق نظرياً له. ولكن يحدث عند يمني العيد أن تدخل المنطلقات النظرية (السياسية الملتزمة مثلاً) في الاستنتاجات. وهو ما اعتقد أنه قد حدث في هذه الحالة بالذات.

يمنى العيد والشعر في كتابها الأخير

محيّرة هي يمني العيد في حديثها عن القصائد العربية. فهي كثيراً ما تتخلى عن مفهومها النقدي في قراءة الشعر، لصالح قراءة الموقع السياسي والاجتماعي الذي يتحرك الشاعر ضمنه (والأمثلة على ما نقول بارزة في تحليلها لشعر الياس أبي شبكة عام ٧٩ وفي حديثها عن شعر حسن عبدالله وشوقي بزيع وغيرهما). أو قد تنكفي إلى محض تحليل لمضمون القصائد دون شكلها أو أسلوبها أو بنيتها، كما في حديثها عن أكثر قصائد الفصل السادس من كتابها الأخير، باستثناء نص عباس بيضون «جنّاز لصافي شعيتاني» الذي تُدع في إمطة اللثام عن شيء كثير من تفككه وغموضه. وقد ترتفع وتوهج في حديثها عن قصيدة «الوقت» لأدونيس في كتابها في القول الشعري، أو قد تتراجع إلى استنتاجات مضمونية سياسية ولاسيما في مقالاتها المبكرة (...).

بل هي في كتابها الأخير قد كتفتي بـ «نثر» الأبيات، أي بوضعها في جمل نثرية، كما في كلامها عن قصيدة حسن عبدالله «من أين أدخل في القصيدة»، إذ تنشر أبياتاً بأكملها دون أدنى تدخل أو تحليل. تقول مثلاً:

... يدخل الشاعر إلى المدينة من بوابة النار، ولكن شاهراً حُبّه. هكذا يفرّ الحاجر الرّملي وتنشع - كما يقول - تضاريس الوطن. الحب هو البديل، راية سلام يرفعها الشاعر في وجه الحرب، ويدخل في الوطن، «من بابه، من شرفة الفقراء». يلقي النحيّة ويسأل عن أحوال القرى والقمح والثلج العظيم... (ص ١٢٨ - ١٢٩).

لكن المحيّر حقاً ليس تراجع يمني في تحليل قصيدة أو ارتفاعها في تحليل قصيدة أخرى؛ - فهذا أمر طبيعي؛ - وليس المحيّر أن يكون تنظيرها في الشعر أرقى من تطبيقها لعدد كبير من القصائد - فهذا أمر وارد أيضاً؛ - بل ليس المحيّر أن تكون يمني

العيد، على وجه الإجمال، أكثر صلابة وإبداعاً وتمحيصاً في نقد النصّ الروائي منها في نقد النصّ الشعري - فهذا أيضاً أمرٌ ممكنٌ حدوثه، لأنّ نقد الشعر، في الأعمّ الأغلب، أصعب بكثير من نقد الرواية. بل إنّ المحير حقاً هو ألا تتساوى كفة التنظير الذي تقوم به بخصوص شعر التفكيك والتجريب في ما يُسمّى بـ «قصيدة النثر» من جهة، وكفة احتفائها [المُفرط] بهذه «القصيدة» على مستوى التطبيق من جهة ثانية.

والواقع أنّ نقد يمني العيد لشعر التفكيك شديد الوضوح في كتابها الأسبق زمنياً، وهو كتاب في القول الشعري (١٩٨٧). فهي تأخذ على من يريدون تحرير اللغة من الانتظام أنّهم «نسوا أنّ مثل هذا التحرير ليس نقضه الانتظام بل تكرار انتظام ما ووقوع القول في أسره» (ص ٤٤). وترى أنّ تحرير اللغة الشعرية إنّما يكون «بخلق بنية تعبيرية جديدة لا يهدم هذه البنية فقط وبعبارة عالمها». ثم تطرح سؤالاً إنكارياً على شعراء التفكيك والتجريب هو التالي: «هل تحرير التعبير هو في إقامة بنيته الممككة؟ وهل خلق عالم شعري متحرر هو في تبيد زاوية الرؤية فيه، وفي هدم صيغة القول؟» (ص ٤٩).

وتعود يمني في كتابها الأخير إلى هذا الموضوع، فتركز على أنّ شعراء التجريب والتفكيك قاصرون عن أن يكون فنّاً وعن أن يكون فنّاً كونيّاً. ومردّد هذا القصور يعود إلى مغالاة بعضهم في تفتيت العالم الشعري وتفكيكه، ومغالاة البعض الآخر في الالتباس والغموض واللامعقول [وهي في هذا الصدد تبدو وكأنّها ترفض تنظيرات كمال أبو ديب لهذا الشعر وترفض تنظيرات الشعراء أنفسهم لمرجعيتهم الغربية الحديثة في كتابة نصوصهم]. ومردّد هذا القصور أيضاً - في رأي يمني - يعود إلى ذاكرة هؤلاء الشعراء الضيقة: أي مرجعيتهم الشعرية القريبة في الزمن. وإذ تحصر يمني حديثها في «الشعراء الشبان» كما سمّتهم (وهم: بلال خبيز، يوسف بزي، يحيى جابر، فادي أبو خليل،

اسكندر حبش، شارل شهبان، ...) فإنّ ما تنطق به هو الكلمات القاسية التالية التي لا تتفق - كما أسلفنا - واحتفاءها بهم على مستوى التطبيق:

إنّ البنية الممككة لشعر هؤلاء الشبان تُشير إلى أنّ شعْرهم يُكتب من مرجعية شعرية قريبة في الزمن. إلا أنّ نصوصهم لا تحفل في الغالب بما عهدناه لدى رواد قصيدة النثر من توظيف فني يهدب بنية النصّ ويصقلها لينسي نصّ الكسور والفجوات والغياب بين العناصر (على نحو ما نجد عند الماغوظ مثلاً) أضف أنّ هذه النصوص لا تبدو في صدد توظيف الشعرية لتكبير اللغة بدعوى تأسيس لغة شعرية جديدة (على نحو ما نجد عند أنسي الحاج مثلاً). بل هي، كما يبدو حتى الآن، محاولة تعبير عن واقع نفسي فتتّ، وعن ذاكرة بدت دون القدرة على استيعاب ما هو أبعد من المشهد المرتسم أمامها. لذا، قد يكون شعْرهم بدا محاكياً لذاكرتهم، أي تعبيراً في حدودها، متداعياً أحياناً مثلها فهو لا يتواطأ - كما الفنّ عادة - مع اللغة ليبي تفكك عالم هذه الذاكرة أو ناظمه الدلالي. الشعر يتماهى مع هذه الذاكرة، وهو بعد بلا رصيد، بلا مخزون شعري يُعين على بناء المشهد المتداعي، على رُفيعه إلى الشعري. . . . كأنّ اكتشاف الزيف - زيف ما كان في وعي الشعراء حقيقة - قد حمل شعْرهم على تدمير إيديولوجية هذا الزيف وممها كلّ الزيف ليقبى الشعر - كما هو حال شعْرهم على ما يبدو - ملاذاً أو بديلاً لما ليس له عندهم بديل . . .

لذا أكتفي هنا بمقاربة هذه التجربة الشعرية، لافتة إلى ضرورة التمييز بين التفكك من حيث هو مسألة فنية أو شكل بنائي دالّ من جهة، ومن حيث هو ضفّ أو فُصور فنيّ من جهة ثانية. ففي الحالة الأولى ليس التفكك افتعلاً وتقصّداً، بل هو تعبير عن حالة شعرية مندرجة في تاريخية الشعر. وفي الحالة الثانية ليس

التفكك سوى هلهلة، إنه تعثر الشعر في البحث عن ذاته» (ص ١٤٨ - ١٤٩).

ثمّ تستطرد يمني لتمييز بين التفكك كبناء يمارس وظيفة «الإيهام بالتفكك» لينجز «شكلاً دلاليّاً»، وبين التفكك «ذريعة تستر عجز الكتابة». وهكذا فحين ننظر - مع يمني العيد - إلى نصوص هؤلاء الشبان الذين تحدثت عنهم، فإنّ إشادتها الظرفية بمقاطع مجتزأة أو سطور أو كلمات متزعة من نصوصهم، لا تستقيم ورؤيتها التنظيرية الشاملة لشعْرهم. . . . رغم أنّها تقارن هذا الشعر بقصيدة النثر الخمسينية فحسب ودون أن تركز - في هذا الكتاب على الأقل - على أنّ التجديد لا يكون بالتفكيك أو الإيهام بالتفكيك وحدهما، ولا يكون بغياب الرؤية والموقف فحسب؛ بل قد يكون التجديد منطلقاً من أصالة ورؤية وموقف وتفعيل وإيقاع وذاكرة وتراث - وهو التجديد الذي مثله شاعر عظيم من شعراء الخمسينات والستينات أغفلت يمني العيد (ويا للأسف!) الحديث عنه إلا في معرض انتحاره، وهو الشاعر خليل حاوي. وكان من الممكن أن تشير يمني إلى رؤية خليل حاوي الشعرية في معرض حثها الشعراء الشبان على تعميق ذاكرتهم، انطلاقاً من احتضان يمني - الذي يكاد أن يكون أمويّاً بل أبويّاً أحياناً - لكلّ ما هو جديد مبرع.

وبعد، فقد كانت هذه ملاحظات بحدود الوقت الذي خصّص لي، أو هي تجاوزته بقليل. ويبقى أنّ يمني العيد، في كتابها الأخير وفي مجمل مسيرتها النقدية الطويلة، واحدة من أشدّ الشموخ إضاءة في سماءنا النقدية. وإنّ كلّ ملاحظة، أو تساؤل، أو نقد حيال تجربتها النقدية، لابدّ أن تصبّ في خدمة القارئ الذي صرفت يمني العيد سنوات من الكد والتعب من أجل أن لا يكون محض «إسفنجة ممتصة»!