الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالـــي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

بعنوان

النقد النسوي في الأدب العربي الحديث
تجربة يمنى العيد أنموذجاً

إعداد الطالبة: بوشرة عبدالوحيد **إشراف: أ.د بن عزة عبدالقادر**

لجنة المناقشة

أ.د أحـمـــــد دكّـــار	جـــامعة تـلمسان	رئـــيساً
أ.د عبدالقادر بن عزّة	جـــامعة تـلمسان	مشرفاً ومقرّراً
أ.د زين الدين مختاري	جـــامعة تـلمسان	عضواً مناقشاً
أ.د مـحـــمـد عبّـــاس	جـــامعة تـلمسان	عضواً مناقشاً
أ.د ســفيان بلعـجيـن	جـــامعة غـلـيـزان	عضواً مناقشاً
د. لخـضـــــر بوخـــال	جـــامعة النـعامة	عضواً مناقشاً

العام الجامعي: 2020/2019

مقدمة

مقدمة:

بحثي هذا يهدف إلى قراءة النقد، وقد اخترت له الناقدة اللّبنانية يمنى العيد التي وضعت بصمتها في الساحة النقدية العربية بعدّة دراسات قيّمة، بحيث كانت ممن عرّفوها على المنهج البنيوي الذي لم يكن قد انتشر بالشكل الوافي، وبخاصة مفهومها الجديد حول النقد الأدبي والذي تمثل في معادلته لإنتاج المعرفة، وبذلك ساهمت في إحياء النقد الأدبي العربي الذي كان فيما قبل نقد يكرّس عملية الإبداع الثانية، بحيث أجمعت الدراسات النقدية على أنّها اهتمّت بدارسة الأعمال الأدبية من الجانبين الداخل والخارج أي النص والمرجع مضيفة عليها البصمة العربية، وسعت لأن يكون هدف دراستها تعليمي نقدي يلجأ إليها الناقد المبتدأ ليتزوّد بأهم المفاهيم النقدية.

ومن هذه النافدة فتحت إشكال الدّراسة لأطّلع على أهم ما جاءت به يمنى العيد لأطرح التساؤلات التالية: هل اعتمدت يمنى العيد على المنهج البنيوي التكويني بما أنّها زاوجت في دراستها للأعمال الأدبية من الداخل والخارج؟ وهل بلورت المناهج النقدية الغربية لتناسب طبيعة اللغة والأعمال الأدبية العربية ؟ ثمّ ما هي الإضافات التي شاركت بها في المشهد النقدي العربي الحديث ؟ وهل استطاعت الناقدة تجاوز المفهوم التقليدي للنقد الأدبي؟ وفيما تجسّد عندها مفهوم إنتاج المعرفة ؟ فكل هذه التساؤلات جعلتني أضع أعمالها النقدية في إحدى كفتي ميزان النقد العربي الحديث؟

وقد اعتمدت على خطة بحثية شملت مدخلا وثلاثة فصول بعد مقدمة وخاتمة.

الفصل الأوّل وسمته بـــ: المسيرة النقدية عند يمنى العيد، اندرج تحته عدّة عنوانين فرعية، بدأتها بلمحة قصيرة حول السيرة النقدية ليمنى العيد، ثم مفهوم إنتاج المعرفة، الرواية العربية الحديثة بين المرجعي المهمش والمرجعي المدمر، السرد النسائي بين الواقع والتحدي، ليتّجه البحث فيما بعد إلى أهم المفاهيم النقدية التي جاءت عند الناقدة يمنى العيد، فكان العنوان: المفاهيم النقدية عند يمنى العيد

بين التقليد والتجديد، ثم تفرع إلى عدّة عناوين: المفاهيم النقدية نظرة موجزة، وقراءة في المفاهيم النقدية عند يمنى العيد.

والفصل الثاني تحدثت فيه عن: آليات البناء عند يمنى العيد، وبدأته بعنوان جاء كتمهيد للفصل وتمثل في: نقد النقد: الآلية والمفهوم، واندرجت بعده عناوين خاصة بدراسة بعض أعمال الناقدة تنظيراً وتطبيقاً، فكان العنوان الأول حول كتابها تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: بين البنيوية والاجتماعي، وجاءت الدراسة حول عدّة نصوص: حكاية الجرجوف وترابط الأفعال فيها، وفي قصة مضجع العروس: بناء القصة، ثم رواية أرابيسك لأنطوان شماس، أمّا العنوان الثاني فكان قراءة في كتاب: في معرفة النص ليمنى العيد: بين المعرفة والنص ورؤية يمنى العيد، وأخيراً كتابها الراوي: الموقع والشكل: تطرقت فيه إلى نقطة تداخل الأجناس في مسرحية أوديبا ملكا.

وختمت البحث بخاتمة لأهم النتائج المتوصّل إليها لأترك المجال مفتوحاً لمن أراد إثراء هذا الموضوع.

وفيما يخص الصعوبات التي اعترضتني أثناء بحثي: العامل النفسي الذي صاحبني طيلة البحث العلمي خاصة وأني لم أكن من المتخصّصين في النقد الأدبي، فكان علي أن أعيد قراءته من بداية نشأته والإطلاع على أهم قضاياه حتّى أكوّن عنه نظرة عامة وشاملة.

أمّا فيما يخص المنهج فكانت البداية بدراسة وصفية تحليلية من خلال إبراز خصائص النقد النسوي ثم اعتمدت على آليات المنهج التاريخي لرصد أهم المصطلحات النقدية ومصطلحات النقد النسوي خاصة وتطورها عبر الزمن.

أمّا فيما يخص أسباب اختياري لهذا الموضوع فهي مختلفة أوّلها: أني أردت أن أعمل على موضوع ذا أهمية علمية ويحتوي على أهم المفاهيم النقدية، وفي الوقت نفسه يمنحني متعة البحث الأدبي، ثانيا أردت أن أقدم لطالب النقد الأدبي أو للناقد المبتدأ موجزاً يمكّنه من الإطلاع على بعض المفاهيم النقدية التي قد يحتاجها وبأسلوب مُبسّط.

من ثمَ كان من بين الأسباب لاختيار هذا الموضوع :

البحث في طريقة العرض النسوية وطريقة الطرح التي تختلف عن الطريقة الذكورية ممّا يمنح الدّراسة نوعاً من التجديد.

إبراز مدى قدرة المرأة على قراءة الأعمال قراءة موضوعية تتّسم بالعلمية والمعرفة بقوانين النقد الأدبي.

علاقة النقد النسوي بالمجلات الأدبية الأخرى خاصة منها النظريات النقدية التي اصطلحت عليها الذكورة ومدى تأثرها بها و تأثيرها عليها.

ومن جملة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها والتي كان لها الفضل في تعريفي بهذا الموضوع، أذكر أهم المراجع: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة حفناوي بعلي، كتاب النقد النسوي وبناء المفاهيم المضادّة لـ أحمد صبرة، وأيضاً اعتمدت على مصادر للبحث كانت لـ يمنى العيد: كتاب في معرفة النص، كتاب تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي وغيرها، واعتمدت أيضاً دراسات تناولت نقد يمنى العيد بالدراسة والتمحيص منها: كتاب تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة لـ مُحَمَّد عزام، وغيرها من المراجع التي كانت عوناً لي في بحثي فجزى الله أصحابها كل خير، أمّا الدّراسات السابقة: دكتوراه في الكتابة الروائية بين سلطة المرجع وحرية المتخيّل لـ لطالبة بايزيد فاطمة الزهراء.

وفي الأخير لا يفوتني أن أقدم شكري للأستاذ الدكتور عبد القادر بن عزة على صبره معي وطيبته وتواضعه، فجزاه الله خيراً.

المدخل

إشكالية المصطلح بين التسمية والدلالات

I. إشكالية المصطلح بين التسمية والدلالات:

بالرغم من بعض التناقضات وبعض التجاوزات في الحركات التحررية النسوية التي جاءت كردة فعلٍ على تهميش المرأة وإبعادها عن السّاحة الفكرية والعلمية ومنعها من أبسط الحقوق كإبداء الرأي، نجحت المرأة في إعلاء صوتها والمطالبة بحقوقها ووضعت لها مكانًا في المجتمع الذكوري الأبوي في مجالات عدّة من بينها المجال الأدبي، ومن هذه الحركات انبثق مصطلح كان حديث العصر آنذاك ولحد الآن وهو مصطلح النسوية الذي اقتحم الحقل الأدبي، فجاء نتيجة لذلك الأدب النسوي ثم النقد النسوي، رغم بعض الاختلافات في التّسمية واختلاف وجهات النظر.

إلاّ أنّ الإشكالية في اختيار المصطلح الأنسب ترجع "أوّلاً و أخيراً إلى ترجمة المصطلحات الوافدة من الغرب ومن أي لغة كانت، فهذه القضية غالباً ما ينتج عنها إشكالية في استعمال المصطلحات، فنقرأ مصطلح في كتاب بدلالة مغايرة لما هي عليه في كتاب آخر"[1].

فنجد أنّ "كلمة أنثى Femelle هي صفة واسم في الوقت ذاته، حيث تُشير بوصفها اسما إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس... أمّا كلمة Féminine أنثوي فهي صفة تُشير إلى التّمتع بصفات يُنظر إليها على أنّها مُطابقة للنّساء مثل اللطف، الرّقة... أمّا كلمة Féminisme نسوي، فتُشير إلى مذهب يُدافع عن حقوق النّساء والمساواة مع الرّجال". [2]

[1] فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر: نازك الملائكة، سعاد صباح، نبيلة الخطيب: نماذج، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011، ص: 15.

[2] ينظر: بايزيد فاطمة الزهراء، أطروحة دكتوراه: الكتابة الروائية بين سلطة المرجع وحرية المتخيّل، جامعة باتنة، 2011، 2012، ص: 68.

1. النقد النسوي:

نشأ النقد النسوي من رحم الحركات التحررية النسوية المنادية بحقوق المرأة ومساواتها مع الرّجل، وقد اختلفت فئات وطبقات النساء المنتمين لهذه الحركة ممّا ساهم في إنجاحها وإعطائها وزناً ثقافيا، سياسيا، اجتماعيا وأدبياً، من ثمّ لا يمكن على كل حال فصل الأدب أو النقد النسوي عن الحركة النسوية، ففي هذه الحركة تمكّنت المرأة من التوحيد بين ما هو سياسي: الحق في الانتخاب والتصويت، وبين ما هو ثقافي: الدراسة والعمل، وبين ما هو اجتماعي المساواة بين الجنسين، وبين ما هو أدبي: أدب نسوي ونقد نسوي، إذْ أنّ كل نظرية نقدية هي في الأساس نظرية سياسية، ترى جانيت تود Janet Todd أنّ "النقد النسوي بدأ عندما أصبحت أوّل امرأة على وعي بعلاقتها باللغة وإدراكها لذاتها ككاتبة أو متحدثة أو قارئة أو مستمعة" [1].

يقول حفناوي بعلي: "إنّ استعمال مصطلح النقد النسوي أكثر شيوعاً في الكتابات التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدّراسة بأقلام المرأة، وهذا المصطلح نجده سائدًا في النصوص الفرنسية على العموم"[2]، ويضيف قائلاً: "ينطلق النقد النسوي (تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة) من الدفاع عن قضية المرأة وحقوقها لذلك ينظر إلى النصوص التي تكتبها من هذه الزاوية"[3].

أمّا حسين المناصرة فيرى "أنّ النقد النسوي هو النقد الإيديولوجي الجمالي وهو الذي يُقرّ بانفصال الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية، وهو النقد النسوي المهم في تيّار النسوية العربية المعاصرة " [4].

---

[1] جانيت تود، دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي، تر. ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص: 32.

[2] حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، دروب، الأردن، ط1، 2011، ص:170.

[3] المرجع نفسه، ص: 170.

[4] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص: 82.

2. النقد النسائي:

أمّا مصطلح النقد النّسائي فهو النقد الذي يدرس كتابات المرأة بهدف تتبّع التقاليد الأدبية الخاصة بالمرأة وأساليبها، فهو نقد يهتم بكل ما هو متعلّق بالمرأة، وخلق نماذج خاصة بتجربتها ونظرتها "مفهوم النقد النسائي بمعنى اهتمام الناقدة الأمريكية بالمرأة الكاتبة" [1]، على عكس ما كان يحدث من قبل، أي تطبيق نماذج ونظريات الرّجل فقط على كل الأعمال الأدبية، فالنقد النّسائي يبدأ حين تتحرّر المرأة من هذه الرؤية أي أن يكون لها نظريات خاصة بالمرأة وللمرأة.

توضح هالة كمال في حديثها عن النقد النسائي بأنّه "الدراسات المتعلقة بكاتبات وأعمال بعينها، إذْ لا يوجد مصطلح في اللغة الإنجليزية عن هذا الخطاب المتخصص ولذا حورت المصطلح الفرنسي النقد النسائي la gynocritique ليصبح بالإنجليزية gynocritic" [2].

ظهر هذا المصطلح أول الأمر عند Elaine Showalter آلين شوالتر فهو مصطلح استخدمته "في مقالها النقد النسوي في العراء لتصف به الأعمال النقدية النسوية التي تدرس كتابات المرأة، بهدف تتبع التقاليد الأدبية الخاصة بالمرأة على وجه التحديد، وتُضيف شوالتر أنّ النقد النسوي بدأ بالقراءات التي تُعيد النظر في مجموعة النصوص الأدبية الكلاسيكية المعتمدة وتطلق على هذه العملية اسم القراءة النسوية" [3].

فقد قسّمت شوالتر النقد الخاص بالمرأة إلى قسمين "نقد نسوي feminist criticism، وترى أنّه يهتم بالمرأة باعتبارها قارئة والطريقة التي تغير بها الفروض القارئة في فهم النص وكذلك

[1] هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، مصر، ط1، 2015، ص: 20.

[2] المرجع نفسه، ص: 90،91.

[3] ماجدة سعيد، صورة المرأة في الثقافة العربية: مرويات الجاحظ أنموذجا، مجلة محاور، العدد 1، 2004، ص: 204.

يفحص الفروض الأيديولوجية للظاهرة الأدبية، ويهتم النقد النسائي gynocritic بالمرأة باعتبارها كاتبة والمشكلات الخاصة بالإبداع النسائي و لغته" [1].

االكثير من النّساء حاولن تبني هذا النقد من وجهة نظرهنّ الخاصة، بأنّه هو النقد الذي يُمثل المرأة ويهتم بكل قضاياها وأرائها، لكن في الوقت نفسه لا يُمكن استبعاد الرّجل ودوره في إنجاح الحركة النسوية أو النقد النّسوي منذ البداية، فالحركات النسوية اعتمدت بشكل من الأشكال في تبلور مواقفها في الماضي على دعم الرّجل خاصة الطبقة المثقّفة "النقد النسائي لا يمثل الوعي النسوي الذي ينادي بالمساواة بين الجنسين، فالنسائية ليست مرادفاً للنسوية التي تُنتج نصاً يتبنى منظوراً نسوياً يُعبر عن وعي نسوي" [2].

يظهر مصطلح النسائي أيضاً عند المرأة المصرية فـ "أوّل ما استخدمت المصريات مصطلح النسائية feminist كان في عام 1923، لتعريف أنفسهنّ وتعريف منظمتهنّ الاتحاد النسائي المصري، إذْ أنّ مصطلح النسائي في اللغة العربية يدل على عمومية تشمل أي شيء ينتمي إلى النساء" [3]، فالمرأة المصرية بهذا المصطلح أرادت أن تكون متميّزة ولا تظهر وكأنّها تُقلد أو تستقي مصطلحات جاءت من مجتمع آخر يختلف عنها في الهوية "إنّ نساء الاتحاد النسائي المصري اللّواتي عبّرن عن نسويتهنّ الخاصة في مجتمعهنّ وتحت ظروفهنّ الخاصة، رأين نسويتهنّ كتعبير محدد عن ظاهرة نوعية أو كونية... فإنّ هنّ لم يرين أنّ عملية إعادة تعريف أدوار الجندر وعلاقاته بشكل أكثر تفصيلاً للنساء والذي حددنه على أنّه النسوية، كان ملكاً للغرب أو الشرق ولم يرين نسويـــــتهنّ شيئاً مستقى من مصدر

[1] ينظر: جانيت تود، دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي، مرجع سابق، ص: 59.

[2] هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، مرجع سابق، ص: 11.

[3] مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، تر. علي بدران، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 42

خارجي أو أنّها كانت إقحاماً أجنبياً على المجتمع المصري"[1].

3. النقد الأنثوي:

والمصطلح الذي أخذ هو أيضًا نصيبه من الاستعمال هو مصطلح النقد الأنثوي، بحيث أنّه من الوهلة الأولى يُحيلنا إلى الموقع البيولوجي والفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة، وبذلك يستدعي عند ذكره ما استخدم فيه من قبل لوصف اللّطف والرّقة والاستسلام، وله مميّزاته وطعمه الخاص إذ يمكن أن ينهض عن جسد الأنثى، وأيضًا يُستخدم إذا أُريد به شيء يخص الأنثى أو شيء تتميّز به الأنثى، كقولنا الجسد الأنثوي في حين لا يمكن قول الجسد النّسوي أو الجسد النّسائي، النقد الأنثوي "هو نقد يرتكز على مُجمل النّساء (الإناث) ويُعدّ مجرد كون المرأة أنثى، ناقدة أنثوية، لكنّه لا يضمن بالضرورة أن تكون هذه الأنثى ناقدة نسوية ملتزمة بالصّراع ضدّ المجتمع الأبوي، والكتابة الأنثوية هنا نقديًا مثلها مثل الكتابة الإبداعية، مُعرضة للتّهميش والقمع" [2]، وهو يُعبر عن "موقف محدّد عقائدي، ينبع من التّعلق بما يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبته بأنّه سمات خاصّة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه" [3].

"تمّ تعريف الكتابة الأنثوية بأنّها نوع من الكتابة النقدية النسائية التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات... والعنصر الذي يميز هذا الشكل من النقد النسوي هو الاعتقاد بأنّ هناك مجالاً لإنتاج النصوص، يمكن أن يسمى أنثوياً، ولكنه مستتر تحت سطح الخطاب المذكر ولا يظهر إلاّ من آن لآخر في صورة انشطار في اللّغة المذكرة، وثمة افتراض آخر بأنّ المرأة تعطي هوية معينة في إطار البنيات

[1] مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، مرجع سابق، ص: 43.

[2] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة و الإبداع، مرجع سابق، ص: 78.

[3] ينظر: حفناوي بعلي، مسارات في النقد و مدارات ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص:169.

الذكورية للغة والسلطة، وأنّها يجب أن تسعى للتصدي لهذه الهوية المفروضة، كما أنّها تسمى كتابة الجسد" [1]، فمن خلال هذا القول يتبيّن أنّ النقد الأنثوي يُعتبر جزءاً من النقد النسوي.

وممّا يظهر لي بعد الدّراسة، فإنّ اختيار المصطلح كان من باب أوّل شخصي، أي أنّ كل من حاول الخوض في هذا التحديد المصطلحاتي وجد نفسه في الأخير يتبنى ما يناسب أفكاره وتوجّهاته واقتناعاته، وربما يأتي بتبريرات تكون أغلبها نابعة من رؤى ذاتية أو توجّهات اقتنع بها البعض ورفضها البعض الآخر، فمن اختار مصطلح النّسائي كان في الغالب تغاضيًا على مصطلح نسوي الذي من أهم أولوياته تحرير وتحرّر المرأة من قيود اعتبرها العربي منافية لأخلاقيات مجتمعه ودينه، وذهب آخرون بالقول أنّ كلمة نسائي ليست دقيقة في المعنى " إنّ الفارق بين النسوة والنساء هو فارق كمي بحْت كما ورد في لسان العرب، حيث النساء أكثر عدداً من النسوة... يروى أنّ نسوة المدينة اللّاتي قطّعن أيديهنّ كنّ خمسة نسوة فقط (امرأة ساقي العزيز، امرأة الحاجب، امرأة الخباز، امرأة صاحب الدواب، امرأة صاحب السجن)" . [2]

ونجد في لسان العرب مادّة في هذا الشأن: "النِّسوة والنُّسوة، بالكسر والضم، والنِّساء والنِّسْوانُ والنُّسْوان: جمع المرأة من غير لفظه... قال ابن سيدة: والنساء جمع نسوة إذا كثرن، ولذلك قال سبويه في الإضافة إلى نساء نِسْوي، فردّه إلى واحده" [3].

أمّا من اختار مصطلح الأنثوي فقد كان بسبب خصوصية هذا المصطلح الذي يختصّ فقط بالمرأة ويأتي مقابل ما كتبه الرّجل ويعتبر هذا النقد أنّ مجرّد كون المرأة أنثى فهي ناقدة أنثوية.

[1] فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 16.

[2] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث: دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور، الجزائر، ط1، 2013، ص: 44،45.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003 ، ص: 374.

ثم إنّ كل نظرية نقدية أو أدبية أو فلسفية هي في الأساس توجه فكري أو سياسي له تاريخه وجذوره وأصوله وارتباطه بمن أسّسه، ذلك أنّ الفضل الأوّل في ظهور هذا المصطلح كان للغربيّن الذين ناضلوا من أجل منحه المعنى والقيمة الحالية، وظهر في الأوّل تحت اسم نسوي Féminisme، كما أنّهم وضعوا نظرياته وقواعده وأُسُسه، وهو المصطلح الأكثر شيوعًا واستعمالًا عند الأدباء والنّقاد العرب، ويوجد قلّة ممّن أنكر استعماله ذلك لأنّ هذا المصطلح يرتبط بالحركة النّسوية الغربية بكل ما تحمله من سلبيات رفضتها النساء أيضًا.

وفقًا لهذا التحديد المعرفي فإنّ مصطلح النقد النسائي لا يحمل تاريخًا أو قضية يُدافع عنها، أو توجها فكريا محدّدًا، بل جاء تبعًا لمصطلح النقد النسوي، أمّا مصطلح النقد الأنثوي فيتبادر مباشرة إلى الذهن بمجرد ذكره الجانب البيولوجي وما له علاقة بالجنس وهذا بعيد إلى عن المواضيع الأدبية والفكرية، ومن ثمّ فَضَّلْتُ مصطلح النسوي لأنّ هدفه في الأساس زعزعة الفكر الذكوري ومحاولة بناء خطاب جديد ونظريات جديدة، لكن ليس بمجرّد تبني هذا المصطلح يعني أن نلتزم بما رفضته حتى المرأة الغربية ذاتها، بل إنصافًا لأصحابه وأيضًا هو المصطلح الأقدر على التبليغ وله جذور وتاريخ وانبثق من جهود الحركة النسّوية، ويبقى مصطلح نسوي مصطلحاً مُقتبساً من الغرب كغيره من المصطلحات والنظريات الأخرى التي فرضت هيمنتها على الفكر العربي وهذا شيء لا يمكن نُكرانه.

الفصل الأوّل

المسيرة النقدية ليمنى العيد

I. المسيرة النقدية ليمنى العيد:

يمنى العيد كاتبة وناقدة وأديبة عربية لبنانية، درّست في العديد من الجامعات العربية والغربية، وشاركت في العديد من المؤتمرات والندوات، وبدأت مسيرتها النقدية بعدد من المقالات التي فيما بعد جمعتها في كُتبها، تقول يمنى العيد: "كنت أعددت هذا الكتاب للنشر...فاخترت بعضًا من دراساتي التي كنت قد نشرتها في غير مجلة عربية، أو قدمتها في بعض اللقاءات والندوات النقدية، في بيروت أو غيرها من العواصم العربية" [1].

نالت يمنى العيد شهادة الدكتوراه في الدراسات الإسلامية من جامعة السوربون في باريس، عام 1977، ونالت جائزة مؤسسة العويس الثقافية لعام 1992،1993، في حقل الأبحاث الأدبية والنقدية، وذلك عن مجمل أعمالها، وقد جاء في التقرير النهائي للجنة التحكيم: " أعمال الدكتورة يمنى العيد في مجملها تفصح عن وعي متميّز لمناهج النقد الحديثة... لذلك فإنّ نقدها يتضمّن الكثير من النظر الشخصي والعناية بعناصر النص الأدبي المتكاملة... وبهذا المنهج الذي يجمع بين النظرية والتطبيق الواعي ويلتفت إلى كثير من نصوص الإبداع في الوطن العربي يتحقق للدكتورة يمنى العيد تميّز واضح في المجال النقدي" [2].

أعمال الدكتورة يمنى العيد : في معرفة النص، الراوي الموقع الشكل، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، في القول الشعري، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، أرق الروح، وغيرها من الكتب والأعمال النقدية والأدبية القيمة.

[1] يمنى العيد، في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1999، ص: 17.

[2] يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2017، ص: 243، 246.

II. مفهوم إنتاج المعرفة:

تكرّر مفهوم إنتاج المعرفة لدى الناقدة يمنى العيد في عدّة ممرّات نصية بحيث تحدثت عن النقد وأدواته المعرفية التي من خلالها يمكن للناقد الأدبي أن يُنتج المعرفة، فهي ترى أنّه على الناقد الأدبي –سواء أكان مبتدأً أو متمرساً– أن يمتلك أدوات معرفية مسبقة حتى يتمكن من أن يُنتج المعرفة، والتي تتجسد عند يمنى العيد بـ: الابتعاد عن المعتاد من المفاهيم والمساهمة بمفاهيم جديدة لمصطلحات كانت أو لم تكن موجودة من قبل.

وفي حديثها عن إنتاج المعرفة ترى: "تملك مثل هذه المعارف ولنفرض أنّنا ضدّها فليس لنا أن نرفضها إلاّ من موقع تملّكنا لها، أي من موقعنا النقدي لها ولا نقد بدون معرفة، ولا معرفة بدون تملّك، ليس النقد موقفًا ضدّيًا ولا صدورًا عن جهل، بل هو فعل تطوّر واختلاف، وهو بالتالي ممّا يقتضي المعرفة"[1]، وبهذا تؤكد العيد على امتلاك أدوات معرفية قبل البدء في النقد والتحليل، فمن غير الممكن أن يُكوّن الناقد موقفًا ضدّياً من دون أن يكون مطّلعًا على الأدوات الخاصة بعمله وهو أمر طبيعي وضروري.

وحتّى لا يقع الناقد في التكرار توضح يمنى العيد: "لا تتكرّر المعرفة وإلاّ سقطت في نفيها دون أن تتأهل لوجود، أي أنّها تموت، لأن التّكرار هو قتل للبذرة يحول دون تفجير الحياة فيها، أو هو في أقلّه إعاقة لحركة الاعتمال والتفتح، يغلق التّكرار حركة المنجز على ذاتها، يطوّع فاعلية التناقض ليحد من قدرتها على توليد المعرفة، حركة التكرار للمنجز هي بمثابة بقائه كما هو وهي بذلك ثباته جموده تحجّره وإقامة سلطته"[2]، فبعد امتلاك أدوات معرفية خاصة بعملية النقد، لابد من أن يأتي

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010ص: 24.
[2] المصدر نفسه، ص: 25.

التحليل النقدي بجديد أو بمعرفة جديدة مستقاة من معرفة مسبقة، ولكن دون أن يقع الناقد في فخ التّكرار وبذلك يقتل المعرفة ويعيق تطوّرها، إلاّ أنّ الناقدة في فقرة أخرى توضح أنّ إعادة إنتاج المعرفة تتمثل في أخذ المعرفة المسبقة ومن ثم استعمالها بما يناسب السياق النصي العربي وذلك لا يعني بالضرورة تكرارها ترى العيد أنّ "إعادة إنتاج المعرفة لا تعني بالضرورة التكرار ولا تُعادله... يمكن أن تعني صياغة في السياق المعرفي من موقع زمني في تاريخ هذا السياق"[1]، وهنا تقصد يمنى العيد بالسيّاق البناء السردي أو النّص السّردي في العمل الأدبي، وترمي بذلك إلى إعادة إنتاج المعرفة من خلال إعادة بلورتـها ولا يكون ذلك إلاّ من خلال امتلاك الأدوات والمهارات التحليلية.

وقد رأت أنّ التفكيكية التي جاء بها دريدا في التحليل البنيوي تقليد عاجز عن إنتاج المعرفة لأنّها رأت أنّ التفكيك هو فقط تفكيك وإعادة بناء للصورة الأصلية التي كانت عليها البنية من قبل وضّحت ذلك في "إنّ إعادة تركيب البنية النّصية من منطلق عناصرها المفرزة، هو مجرّد تقليد للبنية، أو هو مجرد فعل يكرّر به الناقد هيئة البنية ويعجز عن إدخال النّص في الثّقافي المعرفي، أو لنقل إنّ النقد الذي يكتفي بالتفكيك والتركيب يحوّل فعل إنتاج المعرفة مجرّد تعرف، أو تذكّر للنموذج الجاهز الذي نعيد له هيئته بعد عملية التفكيك" [2]، فالناقدة بهذا المعنى جعلت التفكيكية تكرار للبنية الأصلية الأولى.

وفي نقطة مهمّة أشارت الناقدة إلى أنّ البنيوية وحدها قد تُنتج معرفة لكنّها تقتصر فقط على الهيكل ممّا يعيق الحركة الإنتاجية، وهنا أقحمت الاجتماعي حتى تكتمل الرؤية ويكون الإنتاج المعرفي متكامل، فهي ترى أن البنية لا يكمن أن تنعزل عن الحياة الاجتماعية "إنّ تحليل النّص وإنتاج معرفة

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 25، 26.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 11.

ببنيته أي كشف الدلالات وإضاءة المنطق الّذي يحكم البنية، عمل مهم، لكنّه عمل غير كاف، ذلك أنّ وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، ضرورة يكتسب بها العمل النقدي معنى الحياة وإمكانية المساهمة في صنعها" [1]، أي قصدت بذلك البنيوية التكوينية.

كما أنّ عملية الإنتاج المعرفي عند الناقدة موصولة مباشرة بعملية القراءة، وعملية القراءة موصولة بالنقد، أي أنّها جعلت القراءة هي أساس النقد "مفهوم القراءة بمفهومها النشط، هو نقد يُنتج معرفة بالنص، وإنّ النقد بمعناه المنتج، هو قراءة تُمكّن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، أي من أن يكون معنيًّا بالحياة التي تنمو وتتغيّر حوله، فيساهم هو ومن موقعه في المجتمع في تطويرها" [2]، إلاّ أنّها وضعت شرطًا أساسيا للقراءة الناقدة، أي أن تكون قراءة نشطة تنتج معرفة جديدة، وأن يكون لهذه القراءة فيما بعد دور في بلورة مفاهيم جديدة تساهم في إنتاج ثقافة المجتمع وتطوره.

فالقراءة النشطة تتجسد عندها في أن يمتلك الناقد أو القارئ معلومات مسبقة عن الموضوع الذي يريد أن يدرسه، بذلك يمتلك رؤية واضحة تمكّنه من تحديد طريقه وتحديد المعلومات التي يريدها وبالتالي طرح الأسئلة اللّازمة لذلك، من ثم يحدد ماذا أضاف من معلومات لم يكن يمتلكها من قبل، "أن تصير القراءة نقداً معناه أن لا يبقى القرّاء على هامش ما يقرءون، معناه أن يكون للقارئ حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي يعيش... ومعناه أيضاً، أن يتدخّل القرّاء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول" [3].

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 50.

[2] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، لبنان، 1986، ص: 13.

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 15.

كما جعلت الناقدة عملية إنتاج المعرفة مرتبطة بممارسة النقد "أن نمارس النقد معناه أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا، ننتج حياة هذه الثقافة لتنتج بدورها حياتنا الفضلى"[1]، وتعني بالممارسة: النّشاط الفكري للناقد المشتغل على النصوص الأدبية فترى أنّ "الممارسة كنشاط فكري، لها هدف، هو إنتاج معرفة بموضوعها، ذلك أنّها حين تُسقط هذا الهدف المعرفيّ، تقع في الآلية، التي هي انغلاق الحركة على نفسها، والتي هي في ذلك حركة تُكرّر موضوعها بهذا الشكل أو بذاك، والممارسة حين تكون كذلك أي حين تُصبح تكرارًا لموضوعها، تُصبح أيضًا، لا مُماثلة له وحسب، بل حتّى دونه، لأنّها في حركة التكرار هذه تتخلّى عن معنى الخلق أو عن معنى الإبداع في الإنتاج" [2].

وتوضح في قول آخر "لئن كانت الممارسة تعني تملُّكاً للمفهوم النظري وتميزاً له في ممارسة إنتاج المختلف، فإنّ التطبيق هو تقليد ومحاكاة لما قدّمته الممارسة، أي أنّ التطبيق هو نقل للمفهوم في المُنتَج يسم استخدام المفهوم بالآلية" [3]، ويمتمثل التطبيق في "قد يكون من المفيد، في تعليم قاعدة الجملة المفيدة المبنية من فعل وفاعل... مثلاً: سار الولد أو ضرب زيد عمراً..غير أنّ تطبيق القاعدة على هذا النحو يستهدف ترسيخها بتكرارها، ويجعل فعل الانتظام اللّغوي فعلاً آلياً أي بخلق مطابقة آلية" [4] وبهذا حصرت أهمية التطبيق في البرهنة والتكرار والآلية والتّعليمية، وإجمالا ترى يمنى العيد أنّ النقد الأدبي لا يجب أن يكرر المفاهيم ولا يجب أن يصفها بل يجب أن يهدف إلى ممارسة هذه المفاهيم في النصوص النقدية وإعادة إنتاجها، إنتاج مفاهيم واصطلاحات مرتبطة بالبحث النقدي.

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 15.

[2] المصدر نفسه، ص: 20.

[3] المصدر نفسه، ص: 10.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص: 26.

فالناقدة تطمح بالدرجة الأولى إلى إنتاج معرفة جديدة خاصة بالنقد العربي، ومتميّزة عن غيرها في إشارتها لذلك ترى أنّه: "لا يُضيرنا أن نستعين بهذه المفاهيم، فنستخدمها كأدوات نكشف بها النص، فيمكّننا كشفه من تحديد موقعه في العلاقات الاجتماعية التي تحكمنا، أو التي تحكم حياتنا وزمننا، فنسأل عن الزمن العربي في النص، نسأل عن نسق هذا النص، عن علاقة الكلام، كلامنا باللغة، لغتنا"[1]، ذلك أنّها تهدف إلى إعادة إنتاج مفاهيم تركها السابقون على حدّ قولها بحّاثة كبار، وهي تهدف إلى تغيير البدايات والجزئيات العربية انطلاقًا من مفاهيم غربية، تُساهم فقط في أن تكتشف النّص العربي، وبذلك نُنتج بها مفاهيم خاصة بنا وبـ ثقافتنا، في موضع آخر ترى أنّه لابد من البداية بالأساسات أي من الصفر، ويظهر هذا في قولها: "إنّ هذه الرؤية الواسعة والمحيطة الذاهبة إلى أبعد من حدود النقد والأدب... لا يُجديها في نظري إلاّ البداية من الجزئيات والتدقيق فيها والتّأسيس لها، التأسيس على كل مستوى من مستويات الثقافة وفي كل حقل من حقول المعرفة"[2]، وتضيف: "إلاّ أنّ البداية هي شكل من الاستمرار كما أنّ التأسيس هو شكل من إقامة جديد، وهما بذلك لا يتنكران ولا يُمكنهما أن يتنكّرا لجهود سابقة" [3]، وبذلك جمعت بين الاستعانة بمفاهيم غربية وأيضاً عدم التنكر للجهود السّابقة في إنتاج المعرفة العلمية.

كما تطمح لأن يكون للنقد الأدبي العربي مفاهيم نقدية خاصة به، متناسقة معه ومع ثقافة النصوص العربية وأسلوبها وانتماءها، وحثّت على ذلك في عدّة ممرات بل وتتحسر على عدم امتلاكنا لنظريات خاصة بنا، تقول يمنى العيد: "هل يُمكننا أن نطمح إلى إنتاج نظرية في النقد حديثة؟ ربما نخوّل مثل هذا الطرح حين نُدرجه في طموح أعمّ وأشمل، في طموح يطول ثقافتنا... في مختلف

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 31.

[2] المصدر نفسه، ص: 32.

[3] المصدر نفسه، ص 32،33.

ميادينها، وحين نرهن هذا الطموح بعمل جماعي شأن كل عمل علمي مهما اختلف مجاله، العمل العلمي غدا أمرًا ضروريًا وهو يحتاج أن تتوفر له مراكز الأبحاث والتّفرغ، فتوظّف له الجهود المتضافرة"[1]، إذْ يكمن ذلك من خلال العمل الجماعي.

ومجمل القول في كتابها تقنيات السرد الروائي تقول يمنى العيد: "أن نكتسب معرفة لا يعني أبداً أن نطبقها بشكل آلي، بل يعني أن نفيد منها ونستخدمها في سياق ثقافي فكري يخصّ واقعنا ويساعدنا على تغييره وتقدمه، وإلاّ نكون قد ارتضينا لأنفسنا أن نستمر في مكاننا ونجترّ بلا فائدة معارفنا" [2]، فهل بمجرد أن نعيد صياغة المعرفة ونستفيد منها نكون قد أنتجنا معرفة؟

III. الرواية العربية الحديثة بين المرجعي المهمش والمرجعي المدمّر:

وصفت يمنى العيد الرواية العربية في أعمالها بالفن الحديث النشأة في الأدب العربي، إذْ أنّ الرواية العربية تأثرت بالرواية الغربية قالبًا وبناءًا وأخذت منها الأساسيات، إلاّ أنّ الناقدة رفضت كغيرها كثير هذا التّوجه ونادت بإيجاد أسلوب روائي خاص بالثقافة العربية وأسلوب الحياة فيها، إذْ أنّ اختلاف التاريخ والعادات والتقاليد لابد له من اختلاف الرؤية الروائية أيضًا حتى يعكس الأدب واقعه ومرجعه، ترى يمنى العيد: "أنّ الرواية العربية فن حديث النشأة في أدبنا، الرواية العربية جنس أدبي له شعريته أي قواعده البنائية المولِّدة لدلالات الحكاية وجماليتها، وهي جنس أدبي وافد من الغرب، وهذا لا يعني أنّه ليس في تراثنا النثري سرد جميل وقيّم... لكن الرواية العربية وبحكم كونها فنًا حديث النشأة عانت

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 101.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 188.

التقليد وسعت في تطورها إلى التميّز وكان هاجسها في هذه المعاناة هو التعبير روائيًا عن واقعنا الاجتماعي فلا تنقله نقلاً مباشرًا، بل تخلق لغته وتبدع خطابه"[1]، ترى الناقدة أنّه لابد للراوية العربية من أن تبتعد عن التقليد خاصة وأنّ اللغة العربية لها قواعدها وبناؤها الذي يختلف عن اللغات الأخرى من ثم عليها أن تسعى إلى التميّز بأن تُبدع لغتها أثناء نقل الأحداث والواقع المعاش.

يقوم التحليل النقدي للرواية عند الناقدة على أساس الخارج والداخل أي النص والمرجع تقول يمنى العيد: "حين نُخضع بنية العالم الرّوائي... لا نلغي ولا يُمكننا أن نُلغي علاقة هذا العالم كعالم متخيّل، بعالم الواقع الاجتماعي الذي تتحقق الممارسة الأدبية في حقل الثقافة فيه، بل نرى أنّ هذه الاستقلالية وهذا التميّز لا معنى لهما ولا ضرورة للتشديد عليهما إلاّ في نطاق حضور العمل الأدبي في هذا الواقع، حضورًا يقوم أساسًا على: الاختلاف بين هذين العالمين" [2].

وفي حديثها عن النظرية الحوارية لباختين في الرواية والتي تقوم أساسًا على مبدأ الحوار بين الشخصيات الروائية، ترى أنّ الحوار القائم في الرواية مرتبط أساساً بطريقة العيش التي تتميّز من مجتمع لآخر ومن بلد لآخر، وفي هذا الجزء أشارت إلى التطوّرات والأحداث التي لامسها المجتمع الغربي وتأثر الرواية الغربية بذلك تُوضح الناقدة: "استنادًا إلى تنظير باختين، قد يبدوا الحقل الثقافي العربي الذي يفتقر إلى تنوع المعارف وتعدّدها وحواريتها، وبالتالي إلى وعي معرفي متعدّد ومتنوّع، تستدعيه الشخصيات الروائية باعتبار حواريتها حقلاً عاجزًا عن توفير الشرط الإنتاجي لعمل روائي عربي"[3]، في حين أنّ المجتمع العربي لم يشهد أحداث كثيرة تساهم في بناء أحداث الرواية، تعقب يمنى

[1] يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، مصدر سابق، ص: 111.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 191.

[3] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيّل وبينيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص: 16.

العيد: "لقد نظر باختين إلى العلاقة البنيوية بين النوع الروائي... وبين الحقل الثقافي الذي هو حقل حقق ثورته المعرفية، إنّ الحقل الثقافي...هو مستوى من مستويات البنية الاجتماعية التي حققت في الغرب ثورتها الصناعية وتمايزت فيها الطبقات" [1]، خاصة منها ما يتعلق بالطبقة البرجوازية والطبقة الكادحة التي يكون فيها الحوار قد بلغ ذروته.

هذا ما دفع بالرواية العربية إلى التأثر والتقليد لافتقارها لمجتمع يمتلئ بالأحداث والثورات والتطورات، وبالتالي كان لأفكار الرواية العربية الحديثة طابع المحاكاة والتقليد، تُوضح الناقدة: "قد يكون هذا صحيحًا استنادًا إلى التنظير الباختيني، القائم على العلاقة بين نشوء الرواية الغربية وحقلها الثقافي، فالمجتمعات العربية لم تحقق ثورتها الاجتماعية – الاقتصادية والثقافية – وما عُرف بأنّه نهضتها ارتكز على قيم الغرب التي هي على علاقة بنيوية بثورة الغرب الاجتماعية " [2]، هذا التأثر اصطلحت عليه يمنى العيد بـ "المرجعي المُهمش"[3] وتقصد به تهميش الواقع الاجتماعي العربي في الرواية العربية والتأثر بالمجتمع الغربي في الكتابة والسّرد وهذا يعني أنّ الرواية من الممكن أن تنتمي لمجتمع معين وتتأثر بمجتمع آخر لا يشبهه في المستويات الثقافية والاجتماعية، شأن ذلك شأن المجتمع العربي والمجتمع الغربي، وهنا يقع التهميش.

لقد اتّسمت المرحلة الأولى للرواية العربية بالتهميش والركود والتأثر بالغرب وثوراته وحضارته وحريته التعبيرية، خاصة بعد خروج معظم الدّول العربية حديثًا من الاستعمار وندرة الأحداث وانتشار الأنظمة العربية الحاكمة المتسلّطة تقول يمنى العيد: "لقد كان اللبنانيون مهتمين بكتابة الرواية وقد قدّموا أعمالاً كانت على قلتها مواكبة لحداثة الرواية الغربية وتطوّرها... يعود ذلك إلى وضع

[1] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيّل وبينيته الفنية، مصدر سابق، ص: 16

[2] المصدر نفسه، ص: 17.

[3] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيّل وبينيته الفنية، مصدر سابق، ص: 15.

مجتمعي تاريخي به ارتبط نشؤ فن الرواية وازدهاره، عنيت مجتمع المدن الكبرى وما يتميّز به من تنوّع وتعدّد في العلاقات بين الناس ومستويات كلامهم وما يقع فيه من أحداث إضافة إلى الحرية وما يتلازم معها من جرأة تسمح بسرد الوقائع"[1]، إلى أن بدأت الحركة تظهر في الأوساط المجتمعية العربية داعية إلى التغيير فكثرة الأحداث دفع بالكتابة الروائية العربية إلى التّطور والازدهار والتميّز، مثل ما حدث في لبنان من حرب أهلية خوّلت الرّواية العربية الظهور بحلة جديدة عاكسةً الوضع العربي المعاش.

بالرغم من تغيّر الأحداث في الأوطان العربية إلاّ أنّ يمنى العيد تنظر إليها نظرة تشاؤمية خاصة وأنّ الرواية لابد من أن تحفل بقيم وأخلاق تُأثر في المجتمع، وهذا عكس ما حدث في الرواية العربية تعبر يمنى العيد عن ذلك: "كان للحرب الأهلية أثرها، الحرب بما تعنيه من تغيّرات على أرض الواقع وفي الوعي الجمعي والأحاسيس ونمط الحياة المسكونة بالخوف والرعب والدمار والموت، لقد دمّرت الحرب اللبنانيّة–اللبنانيّة المدينة وثقافتها، أي معايير القيمة التي كانت تنطوي عليها هذه الثقافة فلا الشخصية الروائية التي كانت تتّسم بالبطولة وقوّة الإرادة والثورة والإقدام، بقيت في رواية الحرب كذلك ولا قواعد بناء حكاية أناس ما قبل الحرب بقيت صالحة لحكاية أناس الحرب" [2]، ذلك أنّ جلّ الأحداث كانت عبارة عن حرب أهلية بين أبناء الوطن الواحد فهنا ترى الناقدة أنّ الرواية العربية في موقع التحدّي أي أنّها ملزمة بتوعية النّاس وتثقيفهم وانتشالهم من القتل والدّمار وبذلك شكّل الواقع الاجتماعي موضع خصبًا وغنيًا لتوعية النّاس والتعبير عن مآسيهم، تعقب يمنى العيد: "كيف تنتشل الكتابة الأدبية ذاتها من هذا الموت لتكون إبداعًا يستعيد حضوره في المعيش ويحاور المرجعي

[1] يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، مصدر سابق، ص: 192.

[2] المصدر نفسه، ص: 193.

الخاص دون أن يفرق في زمن دماره؟ فالدمار الذي يعيشه الواقع الثقافي يمحو معانيه ويدمّر قيمه ويهدم بنائه وبذلك تعيش الكتابة جذريًا صراع القيم التي تشمل الفكر والفن والسياسة والإبداع"[1]، وهذا ما اصطلحت عليه يمنى العيد بـ "المرجعي المدمّر"[2]، أي أنّ أحداث الرواية تكون مأخوذة من حرب دمّرت الصروح الثقافية والقيم المنوطة بالمجتمع.

IV. السّرد النسائي بين الواقع والتّحدي:

ترى الناقدة يمنى العيد أنّ هذا الأدب النسائي لم يأتي بصفة ضدّية قمعية سُلطوية، بل كان نتيجة للاضطهاد الذي مُورِست ضدّ المرأة سواء في المجتمعات العربية أو الغربية تقول يمنى العيد: "أميل إلى الاعتقاد بأنّ مصطلح الأدب النسائي يُفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي ذكوري، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي – تناقضي مع نتاج الرجل الأدبي" [3]، إذْ ترى يمنى العيد أنّ استعمال مصطلح الأدب النسائي "يعود في العالم العربي إلى مرحلة النهوض التي أدرك فيها المتنورون أهمية دور المرأة في نهوض المجتمع، وهو ما استدعى تعليمها وأفسح لها من ثم إمكان المشاركة في النشاطات الاجتماعية والثقافية والإنتاج الأدبي"[4]، وترى الناقدة أنّه على المرأة أن تُثبت وجودها بطرق حضارية في مختلف المجالات خاصة منها مجال الإبداع الأدبي، الذي لابد من أن يأتي في الدرجة الأولى لأنّ هذا الإبداع يمكنها من البوح وسرد واقعها ومعاناتها، ما يسمح لها بالتعريف عن نفسها ورغباتها، ويمنح للمجتمع الذكوري نظرة

[1] يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، مصدر سابق، ص: 32.

[2] المصدر نفسه، ص: 31.

[3] يمنى العيد ، الرواية العربية المتخيّل وبينيه الفنية، مصدر سابق، ص: 137.

[4] ينظر: مُحَمَّد قاسم الصفوري، أطروحة دكتوراه: شعرية السرد النسوي في الأدب العربي الحديث 2007/1980، إشراف د. إبراهيم طه، جامعة حيفا، 2008، ص: 9.

عامة عن حياتها حتى يقف مسانداً لها تقول الناقدة: "أدركت المرأة مع بداية عصر النهضة أنّ تحرّرها منوط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الإرث القيمي الذي كرّس دونيتها، وفرض عليها أن تكون رهينة الجدران والحُجب وأدرك الرجل النهضوي على قاعدة العلاقة نفسها، أنّ عملية التّحرر الوطني ونهوض المجتمع منوطان بشكل أساسي بتحرير المرأة وخروجها من عزلتها إلى عالم تشارك في صنعه" [1]، وهنا توضح يمنى العيد أنّ رغبة المرأة في الكتابة لم يكن بدافع مضاد للمجتمع الذي تعيش فيه بل كان لها هدف التعريف بقضاياها وطرحها من وجهة نظرها هي والمساهمة في التّغيير.

إنّ نظرة يمنى العيد "لكتابة المرأة ومدى توفر نتاجها الأدبي على ملامح الخصوصية وربط هذه الخصوصية في الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي، يؤكد الطرح الذي يُنكر دور الذات المبدعة والتي عبرها يتشكّل النص الأدبي للمرأة كخصوصية، وهي بذلك رؤية تقوم على خلفية معرفية ذات توجه ماركسي تقول بتوحيد طاقات المرأة والرجل من أجل التحرر الاجتماعي الوطني للشعوب المناضلة"[2]، فمن خلال الكتابة تهدف المرأة بالدرجة الأولى إلى توحيد وجهات النظر والتعبير عن رأيها ومواجهة الفكر الذكوري المنغلق والخروج بنتيجة تُرضي الطرفين، إلاّ أنّه وحسب العيد لابد من أن تتوفر هنا مرجعية معرفية تتحقق من خلال الكتابة والتعبير والإطلاع كما توضح الناقدة دور النتاج الأدبي في أنّ "المرأة من خلال نتاجها الأدبي تطرح عديدًا من القضايا التي تُعالجها في مواجهة الرجل، إذ يُعالج قضايا المرأة لا يعالجها كقضايا ذاتية سجينة فِئَوِيتها، بل يعالجها كقضايا اجتماعية تتجدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية ويظهر ما فيها من خصوصية على أساس العلاقات... لا

[1] يمنى العيد ، الرواية العربية المتخيّل وبينيه الفنية، مصدر سابق، ص: 139.

[2] بايزيد فاطمة الزهراء، أطروحة دكتوراه: الكتابة الروائية بين سلطة المرجع وحرية المتخيّل، جامعة باتنة، إشراف د.طيب بودربالة، 2011، 2012، ص: 92.

على أساس طبيعة المرأة أو بسبب منها"[1]، وترى أنّ "خطاب المرأة الموصوف بالنسائي هو خطاب يؤكد حضورها الذاتي ويميّزه، بضم النسائي في الخطاب الأدبي العربي، وتضيف أيضًا لقد قدّمت المرأة العربية الكاتبة أنماطا من البناء تحدّت بها السرد العربي على خلفية منظور فكري يقول بالاختلاف على أساس من معايير قيميّة تضم الأنوثة ضد الذكورة أو دونها" [2]، وبهذا أثبتت المرأة العكس بعد أن تحدّت الصعوبات والآراء المسبقة من طرف المجتمع بعد نجاحها في الكتابة السردية التي كانت حكرًا على الرجل فقط ووصلت إلى حدّ الإبداع.

وفي فقرة أخرى تبيّن يمنى العيد أنّ هذا المصطلح أي السرد النسائي يذهب بنا إلى عهود قديمة حين كان الأدب معياراً فحولياً ممنوع عن المرأة "المصطلح بهذا المعنى يحيلنا على تاريخ للأدب العربي ساهمت فيه المرأة منذ عهود قديمة، تعود إلى ما قبل الفتح الإسلامي، مثل الشاعرة سلمى بنت مالك بن حنيفة، إلاّ أنّ مساهمتها أهملت بسبب معايير قيميّة ربطت بين الفنون والآداب وثقافتهما من جهة، وبين نظام قبلي قوامه القوة أو سلطة على رأسها رجل ينزع إلى التسلّط"[3]، وتشير الناقدة إلى "وجود عدد كبير من النساء الشاعرات منذ الجاهلية، فقد بلغ عددهن 242 شاعرة من الخنساء إلى ولادة بنت المستكفي ونجد تأكيدا لذلك في المصنفات الأدبية المبكرة التي عنيت بأدب النساء"[4]، وتؤكّد في السيّاق ذاته أنّ العزل الذي مورِس ضد المرأة يعود لسنوات طوال، كان يُقام أساسه على أنّ الأقوى هو من له سلطة الحكم والأمر، تلك السّلطة المجحفة في حق المرأة خاصة المبدعة منها أدت إلى إهمال العديد من القصائد الشعرية القديمة التي ربما لكانت مرجعًا لدراسات لاحقة.

[1] يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، 1975، ص144.

[2] محمّد قاسم الصفوري، أطروحة دكتوراه: شعرية السرد النسوي في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 28.

[3] يمنى العيد ، الرواية العربية المتخيّل وبينيه الفنية، مصدر سابق، ص: 137.

[4] محمّد قاسم الصفوري، أطروحة دكتوراه: شعرية السرد النسوي في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 37.

تقول يمنى العيد: "أن نختلف معناه أن نوجد وأن تكون لنا الحياة، ذلك أنّ الاختلاف هو دينامية في حركة الزمن بما هي حركة تفاوت ونموّ ومجابهة للركود والموت، أمّا أن يؤوّل هذا الاختلاف إلى معايير قيّمة تضع من نختلف عنه أو يختلف عنا موضع الدونية، فهذا أمر يعود إلى تاريخ طويل قام ولا زال على تنظيم الحياة والمجتمعات فيها، وفق تراتبيّة الأقوى فيها هو الأفضل، وهو بالتالي صاحب الحق في السلطات كلّها والتحكم بالآخرين الدونيين" [1]، وليس للمرأة الحقوق نفسها التي للرجل"إنّ المرتكز النظري القائم على العلاقة بين المتخيّل الروائي والمرجعي الحي... خوّلني كشف معنى السلطة الذكورية وحقيقتها في أكثر من عمل روائي، كما أتاح لي تبيان دلالات العلاقة بين الذكورة والأنوثة، وبين الذكورة والعنف الذي يؤوّله عنف النظم وتراتب العلاقات المجتمعية فيه والتّي يتولّاها الرجل ويكرّسها" [2]، إذْ لم يكن لها لا الحق في التعبير ولا في النقاش بمجرد أنّها أنثى، حتى لو كان الرجل في مرتبة أدنى منها فكريًا أو حتى جسديا، وتُضيف الناقدة "بحكم انتمائها إلى جنس مختلف اعتبرت المرأة الأدنى والأضعف في التشكيلة الاجتماعية، حتى حين يكون من تختلف عنه جنسيًا، رجلاً مريضاً أو معاقاً، أو ولداً قاصرًا... يكفي أن يكون ذكراً حتى يكون قيِّماً على حياتها كلّها، فقط، لأنها أنثى"[3]، ربما هذا الطرح يذهب بالناقدة إلى تاريخ بعيد حين كانت هي الآخر الضعيف.

إذْ أنّ اسم الناقدة يمنى العيد لم يكن اسمها منذ البداية بل اختارت هذا الاسم لخلفيات تراها هي شخصية توقع به كتبها ومقالاتها، ذلك أنّ اسمها حين ولادتها حكمت المجذوب الصباغ، وهو اسم أطلقــه عليها أبوها وحملته في بطاقة الهوية رغمًا عنها، وهذا ما ولّد عندها صراع داخلي دام

[1] يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، مصدر سابق، ص: 197.

[2] يمنى العيد ، الرواية العربية المتخيّل وبينيه الفنية، مصدر سابق، ص: 10.

[3] يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، مصدر سابق، ص: 197.

طويلاً، فقد عاشت حكمت في مرحلة أبوية مُورس فيها كل أنواع الظلم ضد المرأة في المجتمع العربي، وكانت كغيرها من بنات جنسها وسنّها ممن استحوذت عليهنّ الرغبة في المضي قُدما دون أن تقف في طريقهنّ عوائق مجتمعية وأفكار رجعية، فاختارت في بداية مشوارها أن تغيّر اسمها إلى يمنى العيد حين أرادت بناء عالمها وتحقيق طموحها، وكان ذلك في المرحلة التنويرية حين كان لها الحق في تغيير اسمها دون مُعارضة، وها هي الآن لو استعملت اسم حكمت في كتاباتها النقدية فلن يتعرف عليها أحد، إذْ أنّ جلّ المهتمين بالنقد الأدبي يعرفها بالاسم الأنثوي يمنى العيد، هذا الصراع الداخلي دفعها إلى كتابة سيرتها الذاتية في رواية أرق الروح، وجلي وواضح من خلال العنوان أنّ روحها تعبت من تقمص شخصيتان تارة يظهر لها حكمت وأخرى تظهر لها يمنى.

وفي قبول الناقدة تصنيف الأدب حسب الجنس ترى أنّ سمات الأنوثة لا تتجسّد في اللّغة السردية المكتوبة، بل إنّ اللغة لا يمكن أن تكون رجالية أو نسوية حتى وإن كانت بتأنيث الضمائر والأفعال، فلا يمكن معرفة النص إن كان كاتبه رجل أو امرأة حتى نتعرف على هوية مُؤَلِّفه، تقول يمنى العيد: "فوردة الياجزي وزهرة الحر وقبلهما الخنساء وليلى الأخيلية لم يُنشدن الشعر أو يكتبنه بقواعد أنثوية ضدية، كما أنّه وبالمقابل لا يمكننا اعتبار بحور الشعر وأوزانه ذكورية، ثم إنّ انتقال الشعر إلى قصيدة التفعيلة كان بمساهمة أساسية من نازك الملائكة، كما كان بمشاركة من بدر شاكر السياب" [1]، من ثم "ترفض يمنى العيد المصطلح باعتبار أنّ خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة، فهي رهينة الظروف، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس على المرأة ستختفي هذه الخصوصية وعليه فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلاّ وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مترد يهدد وجودها وكيانها ناشدة من خلال التحرر والخروج والفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة، وتختم الناقدة

[1] يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، مصدر سابق، ص: 143.

طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام، وأدب نسائي كمفهوم خاص فهي لا تعترف إلاّ بوجود أدب ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي، كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج والتي منها الأدب". [1]

فالناقدة تركز على دور الواقع الاجتماعي في تشكيل كتابة المرأة وإخراجها من الخاص إلى العام، بحيث "تعمد إلى تعليل الخصوصية، إذ ترى في ذلك مجرد فعل انعكاسي لواقع مادي وتاريخي متسم بالاضطهاد والتغييب، ولذلك تسقط هذه الكتابات في بحر من الهواجس الذاتية والاعترافات، التي يحركها هاجس الصراع ضد الرجل الأمر الذي يجعلها عاجزة عن استيعاب التجربة الاجتماعية، والإنسانية بشمولية وعمق، وهو ما يحد من رؤيتها للعالم حيث تصير الأنا الكاتبة مركز الكتابة وتصبح الكتابة أداة للتحرير الفردي، وسبيل للخلاص من وضع اجتماعي ينظر إليها على أنها قاصر، ويضعها في موضع التابع للرجل، ولذلك فإن التموقع في المجتمع، وفتح علاقة تفاعل معه وطرق قضايا المرأة خارج إطار الفئة هو ما يجعل من مساهمة المرأة فعل إبداعي، راق، وهذه الخصوصية زائلة بزوال الظرفية الاجتماعية والحضارية وزوال أشكال القهر المادي، ومن هنا فإنها ترفض هذه التسمية "[2].

[1] فاطمة مختاري، أطروحة دكتوراه: الكتابة النسائية: أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، جامعة ورقلة، إشراف د.وذناني بوداود، 2014، ص: 7.

[2] لعريط مسعودة، إشكالات الأدب النسائي: المنظور النقدي لمصطلح الأدب النسائي، مقال إلكتروني، جامعة تيزيوزو. http://www.benhedouga.com/content/

V. المفاهيم النقدية عند يمنى العيد بين التقليد والتجديد:

استعارت الناقدة يمنى العيد نظريات ومصطلحات كان لها وزنها النقدي في الدّراسات النقدية السابقة، حتّى تواكب الحيّز النقدي العربي وتُبعد اللّبس والإبهام أثناء الممارسة النقدية، ولـكي تتملّك الأدوات المعرفية وتُساهم في إثراء النقد العربي، إذْ بها تارة تأخذ المصطلح كما هو بالإحالة عليه وتارة تأخذه دون أن تحيل إلى مرجعه وتارة أخرى تستخدم مصطلحات جديدة لمفاهيم كانت موجودة من قبل، ومنها: البنيوية، الشكلانية الروسية، أدبية الأدب، المنهج البنيوي، البنيوية التكوينية، الماركسية،...

قراءة في المفاهيم النقدية عند يمنى العيد:

1. المفاهيم النسقية:

✓ البنيوية:

بالرغم من أنّ المنهج البنيوي والبنيوية كلمتان دائمتا الحضور في كتابات يمنى العيد وفي دراساتها النقدية، إلاّ أنّها في كل مرّة تقول وتُكرّر أنّها ليست من أنصار هذا المنهج البنيوي ولا تدعوا إليه، بل تتناوله فقط من أجل تملّك المعارف ومن أجل الاستفادة منها وربما تجاوزها فيما بعد، توضح الناقدة ذلك في "أنّ اختلاف المعرفة هو بحث عنها وفيها: بحث عنها يصلنا بالمنجز، وبحث فيها نتجاوز به المنجز، نفتحه على أسئلة الحياة النابتة أبداً على أرض الواقع" [1]، فبما أنّها تتجاوزه ولا تعترف به كمنهج مُستقلٍ يمكنه أن يدرس النّص ويُحلّله ويستوفيه، فلماذا سمّت كتابها تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي؟ فما يُفهم من هذا العنوان ومن ثَم قراءة الكتـــاب أنّها اعتمدت على المفاهيم

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 24.

البنيويه، واستعملت فيه أهمّ المصطلحات التي جاءت بها البنيوية خاصة في الجانب النظري، ثم في الجانب التطبيقي استبعدتها.

وفي المقام نفسه تضيف الناقدة قائلة "يموت المنجز، يدفنه زمنه، لكن موته ليس سوى علامة لمزيد من البحث عن البذرة التي يتركها لنا، والتي فيها تكون الحياة"[1]، يظهر من خلال هذا القول أنّ الناقدة لا تحب أن تُظهر تبعتيها في أخذ المفاهيم وتطبيقها للغرب أو تريد إقناع القارئ بعكس ذلك، وأنّها وبالرغم من استعمالها للبنيوية إلاّ أنّ ذلك يتغير حسب توظيفها للمنهج المُتبنى وحسب انتماء العمل الأدبي، فهي ترى أنّ النص لا يُمكن فهمه بعزله عن الخارج، ذلك أنّ المحيط العربي يختلف بثقافته وانتمائه الاجتماعي تقول يمنى العيد: "ولئن كنّا نعيش في مجتمعاتنا العربيّة واقعًا تاريخيًا تسقط فيه باستمرار قيم جمالية، أو تُدمّر، فإنّه من الصعب علينا، بل من غير الجائز، أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل الهيكلي مسارًا لنقدنا، أي لنقد أدب يحاور واقعه ويسعى إلى تشكيل ملامحه الجمالية قيمه الإنسانية"[2]، وعلى هذا الأساس ابتعدت الناقدة كثيراً عن أساسيات المنهج البنيوي ويظهر ذلك جلياً في الجانب التطبيقي، فحتى وإن تأثرت به يبقى تنكرّها له واضحاً في الممرات النصية في أبرز أعمالها، خاصة وأنّها ترى أنّ طبيعة الأعمال الأدبية العربية تختلف من حيث البنية والمحتوى، فارتأت إلى تفضيل المناهج التي لا تفصل الأدب عن مرجعه، تقول يمنى العيد "لقد استغربت أن يصف بعضهم هذه المرحلة من تجربتي بالبنيوية، ذلك أنّها وإن أفادت من البنيوية ومعارفها فإنّها بقيت تجربة تحمل سؤالها حول مسألة العلاقة بين النص الأدبي ومرجعه الخارجي" [3].

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 24.

[2] يمنى العيد، في معرفة النّص، مصدر سابق، ص: 51.

[3] يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1999، ص:290/ (نقلاً عن : عطوط آمنة، مذكرة ماجستير: التجربة النقدية عند يمنى العيد، إشراف د. مُحَمَّد زرمان، جامعة باتنة، 2012/2011، ص: 65).

حتّى أنّ الناقدة علّقت في مقال لها على كتاب –المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيكية– لـ عبد العزيز الذي انتقد فيه أبرز الباحثين الحداثيين العرب، حول حديثه عن بنيوية يمنى العيد، وفي هذا الصدد تعلّق يمنى العيد: "يورد المؤلف نصاً يحيله على كتابي في معرفة النص، ويقدم لهذا النص بقوله: ترى الخطيب أن البنيوية. ويتابع، واضعاً النص داخل الصفحة، تمييزاً له، تمارس أولاً وقبل كل شيء، نوعاً من النقد الداخلي Immanent، وترفض النظر خارج النص أو مجموعة النصوص التي تتعامل معها بحثاً عن تفسير لبنيتها... ثم يعلق بالقول "إنّ حكمت الخطيب هنا تتبنى موقف سوسير وتعريفه للبنيوية اللغوية من دون تحريف" —وتعلّق الناقدة على كلامه– إنني أعرض، بإيجاز، لتيارات نقدية ولا أتبنى، بل أميّز بينها، مشيرة الى واحد منها يحاول أن يفيد من البنيوية، ولكنه لا يتبناها بل يسعى الى تجاوزها، فمن أين جاء صاحب "المرايا المحدبة" بما أورده من كلام؟ وإن كان قد قرأ ما كتبته فكيف حوَّره على النحو الذي أورده فيه، وجعلني أتبنى موقف سوسير، دون تحريف؟ وكيف سمح لنفسه أن يُحيل قارئه على كتابنا ليُشهده على كلام لم نقله؟ وبأي حقٍ يجعلني أرى ما يراه حين يقول "ترى الخطيب أن البنيوية"، وليس في ما أوردَه، بعد قوله هذا، شيء مما قلته أو رأيته" [1]، إذْ أنّ الناقدة من خلال هذا المقال أنفت عن نفسها أن تكون من المتبنين للمنهج البنيوي بل وتسعى إلى تجاوزه.

بعد البحث في كتب يمنى العيد خاصة كتابها في معرفة النص، نجد فيه أنّ فعلاً الناقدة تطرّقت إلى أهم المفاهيم المستخدمة في البنيوية عند دي سوسير في كتابها في معرفة النص منها الصورة السمعية، اللغة والكلام، العلامة، الدال والمدلول... ورأت أنّ النسق هو عبارة عن علاقات العناصر في ما بينها في النّص، وكذلك العلامة التي تتحدّد قيمتها بموضعها في منظومة العلاقات، فلا يمكننا

[1] يمنى العيد، مقال الكتروني: عبدالعزيز حمودة شوه مراجعه النقدية متخليا عن أخلاقية الناقد :"المرايا المحدبة" أو مرايا الأخطاء والمغالطات والافتراءات. http://www.alhayat.com/article/943711

معرفة قيمة العلامة إلاّ بوضعها داخل السيّاق "البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة" [1]، وقد أشارت إلى مفهوم التزامن ورأت أنّه "هو زمن حركة العناصر في ما بينها في البينة" [2]، يعني ذلك حسن اختيار الكلمات، مكانها المناسب، تسلسلها ونظامها، أمّا مفهوم التعاقب فقد بسّطت الناقدة في تعريفه، بحيث رأت أنّه من الطبيعي حدوث خلل أو فجوة داخل النص الأدبي"التعاقب هو من التزامن زمن تخلخل البنية، زمن تهدم العنصر، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن"[3] ، أي بوجود تغيّر يحدث بين البنية الأولى والبينة الثانية في النص نفسه وهنا يقع التعاقب، إضافة إلى مفهوم الآلية وهي عند الناقدة "تفسير الحدث بالرجوع إلى علّة الوجود"[4] أي أنّها الحدث الذي يقع في البنية وليس لوعي الإنسان علاقة بها، أي أنّ هذا الحدث مُستقل عن وعي الإنسان ويحدث بطريقة آلية، من ثم يتلخص تناول يمنى العيد للمفاهيم البنيوية في أنّها تهدف من خلالها إلى التعريف بهذا المنهج الذي على حدّ تعبير الناقدة دخل المجال الثقافي العربي وأخذ نصيبه من الاهتمام فكان لزاماً عليها المرور عليه "السبب باختصار، هو أنّ البنيوية دخلت مجالنا الثقافيّ، نسمع كلاماً يدور على لسان مثقفينا، يحتدم النقاش حول أهمية البنيوية في لقاءات كثيرة، نقرأ مقالات وكتباً تترجم للبنيوية أو تقدم لها أو تتعنون بها..."[5].

ثم ترى الناقدة أنّ "دراسة هذه البنية تشترط عزلها حتى عن مجالها الذّي هو بالنسبة إليها خارج، فالباحث عليه أن يكون مُسلحاً بالمنهج وقادراً على تحديد البنية وعزلها، أي أنّه يقوم بالخطوة الأولى، وهي خطوة أساسية لأنّها خطوة التحضير للعمل، والخطوة الثانية هي تحليل البنية، وهنا على

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 42.
[2] المصدر نفسه، ص: 43.
[3] المصدر نفسه، ص: 44.
[4] المصدر نفسه، ص: 45.
[5] المصدر نفسه، ص: 37.

الباحث أن يكون مدعوّا إلى أن يعرف علومًا تخص موضوعه وتُساعده على القيام بعملية التحليل كاللّسانيات مثلاً"[1]، فأهم ما تهدف إليه البنيوية أو المنهج البنيوي هو فصل الداخل عن الخارج أي النص عن المرجع في دراسة النص الأدبي، فهي تختزل وتستبعد المرجع عن تحليلها، وتركز فقط على النص والبنية الداخلية، وهي بذلك تجعل النص هو الأساس في دراستها من خلال ترابط الكلمات ودلالتها وترابط الجمل والأحداث دون الالتفات إلى المرجعي، وهذا ما يتنافى ومنهج الناقدة وتوجهها، إذْ لا تقبل يمنى العيد بأن يُدرس النص دون الرجوع إلى مجتمعه وتاريخه ومؤلفه.

✓ المنهج الشكلي:

يمنى العيد في حديثها عن الشكل، ربطته بمعرفة قوانين تماسك البنية وارتباطها ببعضها، وبذلك فرّقت بين نوعين، دراسة شكلية اعتبرتها منغلقة على ذاتها، وبين دراسة شكلية أخرى منفتحة على المعرفة، معرفة تُعنى بتملك مفاهيم تخص بنية النص، بحيث ترى الناقدة أنّ: "التحليل الذي يتناول هيكل البنية لا يتعارض والعمل النقدي حين ينهج نهج القراءة المؤوِّلة، أو حين يتعامل مع النّص باحثا عن دلالاته ومعانيه وعن الفكر الذي يحكمه، بل هو على العكس، يُشكل عونا غير مباشر له، ويسهل المعرفة التي يحاول، لأنّه تحليل يتعامل مع التقنيات المستخدمة في إقامة النص" [2]، إذْ أنّ يمنى العيد رجّحت كفة الشكلية المنفتحة على المعرفة والتي تنتج دلالات يمكن أن تُؤوّل العمل الأدبي وتساعده في إنتاج معرفة تسهل عملية إقامة معنى النص.

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 46.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص:19.

ففي رأي يمنى العيد أنّ الناقد لابد من أن يقوم في بداية تحليله بالتعرف على بنية النص ومعرفة عناصرها المكونة لها، من ثم يسهل عليه الاطلاع على المعرفة التي تقدّمها الوظائف الداخلية للبنية، توضح ذلك في قولها "يمكن للناقد أن يشتغل على مادة الجسد النصيّة ليقدم معرفة بالوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية والتي بحركتها ينبني النص"[1]، وتضيف قائلة: "وقد يكون من الأمور الهامة في مجال البحث النقدي أن نجعل من بنية الشكل موضوع معرفة يُغني هذا المجال ويستكمل نقصانه"[2]، إذْ لا تقتصر دراسة الشكل عند الناقدة على الجانب الشكلي دون أن يُقدم معرفة بذلك، أي هذه الدراسة الشكلية منوطة بتقديم معرفة تُساعد الناقد وتُقدم له أدوات تمكنه من تحليل بنية النّص للوصول إلى معارف جديدة.

حتى وإن تطرقت يمنى العيد إلى الدراسة الشكلية في أعمالها فهي تنفي عن نفسها من أن تكون من الدّاعين لها أو من المتبنين لها توضّح ذلك في قولها "ونودّ أن نوضح في هذا الصدد بأنّ كلامنا على نقد يهتم بتحليل هيكل البنية النصّية، لا يعني بأننا متحيّزون لهذا النوع من الممارسة النقدية، أو أننا من دعاة هذا الاتجاه في النقد الحديث، أو من المفضلين له على القراءة المؤوّلة، والمتعاملة مع معاني النص، والمحاورة للفكر فيه، إنّما نحاول مزيداً من المعرفة، أو جانباً آخر من جوانبها، هو الجانب المتعلّق بالوظائف التي تؤدّيها عناصر البنية النصية، فمعرفة هذه الوظائف تساعدنا على كشف القول الذي تنهض به البنية"[3]، ويتّضح من خلال هذا القول أنّ الناقدة ترى في الدراسة الشكلية مجرد تملك للمعرفة وكوسيلة كشف البنية التي ينهض على أساسها النص.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ، ص: 19.

[2] المصدر نفسه، ص:23.

[3] المصدر نفسه، ص: 22.

✓ **الشعرية:**

يتمحور اهتمام الناقدة حول الشعرية بحديثها بدايةً عن الشعر القديم ونظامه الخاص، وذلك في ما قدمه أحمد الفراهيدي في معرفة هوية عنصر الموسيقى من خلال البحر الشعري المستعمل في الشعر ومن خلال التفعيلة، واعتماد نظام الشطرين، والالتزام بوحدة القافية والروي، والتموجات النظمية الناتجة عن المفردات المعجمية، إضافة إلى ذلك الصورة من حيث تركيبها المجازي، كالتشبيه والاستعارة، إذْ أنّ الموسيقى والصورة عنصران هامان في بنية النص الشعري القديم، وترى يُمنى العيد أنّ النقاد أمثال الجاحظ ركزوا فقط على قضية اللفظ والمعنى أي الشكل والمضمون، ومن ثم خلصوا إلى النظم وما يُنتجه من علاقات بين الدلالات، تقول يمنى العيد:"عناصر من النظام درسها النّقد العربي السّابق، درسها في استقلالها، لم يتطرق ولم يكن له أن يتطرّق بحكم الشرط التاريخي الثقافي، إلى العلاقات في ما بين هذه العناصر فينظر في النّظام، ذلك أنّ النظام ليس معادلاً للعناصر ولا لمجموعها ولا لحضورها فيه، النظام هو ما يحكم حركة هذه العناصر في ما بينها، وهو زمن هذه الحركة، النّظر فيه هو النظر في أنساق هذه العلاقات وفي ما يجعلها تُنتج، في حركتها هذه، نسقها ودلالاتها" [1]، أي أنّها جعلت حركة العناصر في النص الشعر من أساسيات شعريته ومن أساسيات إنتاج المعرفة، والتي هي غائبة في الشعر القديم.

أمّا في ما يخص القصيدة الحديثة، فقد ذهبت يمنى العيد إلى شعر التفعيلة، وذكرت أنّه لابد من النظر أيضًا في عناصر أخرى تُشكل الموسيقى على غرار التفعيلة.

[1] يمنى العيد، في معرفة النّص، مصدر سابق، ص: 104.

"من هذه العناصر التي يجري توقيع الموسيقى بها:

- التركيب اللّغوي حين ينتظم في أنساق الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظّفة لتأدية دلالاتها.
- التوزيع والتّقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدّد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها".[1]

وقد أخذت الناقدة مثالاً على ذلك، قصيدة محمود درويش تفاحة البحر، وركزت في تحليلها على ثلاث مستويات وهي التّكرار، الموازاة بين كائنات حية وموجودات غير حية، وكذلك المسافات المكانية للدلالات، فالناقدة بهذا التقسيم أوضحت أماكن توقيع الموسيقى وكذلك ولادة دلالات جديدة بسببها، وإيحاءات جديدة، والأمر المهم هنا هو الإيقاع الداخلي الناتج عن حركة مكوناته ونسيج علاقة هذه المكونات الذاهب في اتجاهات عدّة وفي حقول دلالاته.

كما تُعلّق يمنى العيد أهمية كبيرة على الصياغة ودورها في إضفاء الشعرية وتميّز العمل الشعري عن غيره، إذ ترى أنّ انتظام اللغة كمفردات، أي تشكلها في تراكيب، هو انتظام منطق التجربة الشعرية نفسها، فهذا الانتظام لا يمكن أن يكون خارجيًا أي: أن يكون رصدًا لمجموعة من المفردات اللغوية وتركيبها على مجموعة من الانفعالات التي تُقابلها، بل إنّه تنظيم نابع من قلب التجربة، إنّه ابتزاز اللغة من أحشاء الانفعال، وتستحضر الناقدة ما جاء به عبدالقاهر الجرجاني من أنّ اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات، موضحًا فاعلية هذه العلاقات بقوله: "إنّك لا تجد تجنيسًا مقبولاً ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبــه واستدعاه وساق

[1] ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 106.

نحوه"[1]، فالشعرية عند يمنى العيد لا تتحقق فقط من خلال عنصر الموسيقى أي التفعيلة، بل تدخل أيضًا عنصر الذوق في حسن التعبير والصياغة، فهي بذلك اعتبرت الصياغة فن يختلف من شاعر لآخر، ويظهر ذلك من خلال المفردات المستعملة والتراكيب، وفن ربط وانتظام العلاقات داخل النص الواحد، وخاصة من خلال النظم.

ولكي يصير القول شعرياً ترى الناقدة أنّه لابد من أن تتوفر فيه جملة من الشروط أوّلها زاوية الرؤية التي تختلف من شاعر لآخر، والتي من خلالها يتحدد أفق النص وينبني عليها "قد أضافت الناقدة عنصر الرؤية، فالشاعر حين يفكر في نظم الشعر يفكر بشكل مغاير وغير مألوف، والرؤية عند يمنى العيد مستفيدة مما جاء به تودوروف، هي موقف تعريف أو انزياح مزدوج، ولكن منسجم غير متناقض، إنّه انزياح إيديولوجي بتشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية، إنّه خلق نسق هذا العالم المتخيّل" [2]، ثانيها عنصر الموسيقى إذْ لا تحصره يمنى العيد في مجرد القافية أو الأوزان الشعرية بل تجده أيضاً في "التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات وفاصلتها، ويظهر ذلك في التشكيل الهندسي للتعبير الشعري، فثمة تقنيات عدّة يمكن استخدامها لتوليد الموسيقى، تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي إلخ"[3]، أمّا العنصر الثالث هو عنصر الانزياح تقول يمنى العيد "وهو يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، هذا البعد له أنماطه الأسلوبية تتحدد كأنماط غير مباشرة، هذه أنماط تستعين بأدوات

[1] جبر خالد جبر العزام، النقد الأدبي الحديث عند المرأة: نقد الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009، ص:80،81.
[2] المرجع نفسه، ص: 84.
[3] يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، ط1، 1987، ص: 17،18.

لغوية أو بتقنيات لغوية عدة مثل: الاستعارة والتشبيه والإيحاء، والتخييل...إلخ وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة... فالشعر استناداً إلى مفهوم الانزياح لا يمكنه أن يكون التعبير الأمين أو الصادق لكون غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكونٍ عادي" [1].

2. المناهج السياقية:

✓ الواقع الاجتماعي:

يرتكز التحليل النقدي عند يمنى العيد أساساً على ارتباط الأدب بالواقع الاجتماعي، ويظهر ذلك من خلال العلاقات الاجتماعية المادية حينما يصبح كل الكلام على الأدب كلام على مرجعه، تشرح الناقدة معنى الواقعية في قولها "تعني واقعية الأدب، في كلام بسيط، انتماءه إلى الواقع الاجتماعي، أو نسبته إليه، في حدود هذه البساطة قد يصبح الكلام على واقعية الأدب كلاماً على الواقع الماديّ في حدثيّته المادية، أو في العلاقات المادية فيه، فالكلام على الظاهرة ربّما لا يفيد، إلاّ في ضوء الكلام على مرجعها"[2]، وقد جعلت الناقدة اتّجاهات الواقعية في الأدب في ثلاث نقاط رئيسية: أوّلها الواقعية من حيث الانتماء أي انتماء الأدب إلى مجتمع ما وعلاقة هذا المجتمع بأصله أو مصدره، ثم تدرسها من حيث العلاقات الموجودة داخل هذا الواقع المادي وأهم ظواهره بالغوص في تفاصيل النص ودواخله بانتساب النتّاج الأدبي إلى الواقع الذي ينتمي إليه لنراه في سياق بنية المجتمع، لتنتقل إلى الجانب الصراعي إذْ أنّ الواقع لا ينهض إلاّ بواسطة هذا الصراع، "إنّ المتتبع لكتابات الناقدة يمنى العيد النظرية والتطبيقية يلاحظ بكل وضوح وسهولة أنّ الناقدة مسكونة بفكرة نقدية طالما تكررت وتردّدت في ثــنايا دراساتها وآرائها النقدية والأدبية، وتتلخص هذه الفكرة في إيمانها العميق بعلاقة

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، مصدر سابق، ص: 20.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 53.

النص الشعري والأدبي بالواقع الاجتماعي في طرحها النظري، فالنص الأدبي ينتمي للواقع الذي يصدر عنه، وأنّ الشّعر أو الأدب عامة يعكس هذا الواقع الاجتماعي الذي يصدر منه ويضاهيه، فهي ترفض اعتبار النص بوصفه ظاهرة معزولة، منفصل عن المحيط الاجتماعي الذي كُتب فيه، وتُسمي الناقدة هذا المجتمع بـ الخارج" [1].

وتنظر الناقدة إلى الأدب على أنّه مجموع العلاقات الاجتماعية والأحداث الواقعية المتشكلة داخل بنية المجتمع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي "المسألة الأدبية هي مسألة واقعية، أي مسألة داخلة في نظام بنية المجتمع، وليست امتدادًا لما هو قبل في الزمان، أو اللّازمان، كما ليست استمراراً لما هو فوق في المكان أو اللاّمكان، ليست مسألة الأدب وجودًا مطروحًا للنظر فيه، في نطاق نظام آخر، أو في علاقته بنظام آخر غير المجتمعات البشرية على هذه الأرض، فواقعية الأدب هي دخوله في نظام عالم مجتمع الأرض، وقد استقلّ بزمنه المادي التاريخي"[2]، أي أنّ الواقعية تتمثل في مبدأ الانتماء إلى الواقع الاجتماعي وتقصد بذلك عدم نسبة هذا العالم إلى آخر مجهول أي تُحرّره من سجن المحاكاة ونسبة العمل الأدبي إلى مجتمعه الذي ينتمي إليه وهنا تشرح ذلك "نردّ هذا النتاج إلى مجتمعه، لنراه في سياق بنية هذا المجتمع وفي نظامه الذي يحكمه فنعيد له برؤيتنا هذه قابليته للتّغيّر، ونرجع فعل الإنسان فيه فلا يتكرّس تحت ستار قدسيته في نظام يكرّسه، بهذا يصير المجتمع وكل ما ينتج فيه داخلاً ليس من خارج سوى ما هو خارج المجتمع أو خارج تاريخيته"[3]، فالواقع يتمثل عندها في عالم مجتمع الأرض، ويتمثل الاجتماعي في العلاقات القائمة بين الأفراد.

[1] ينظر: جبر خالد جبر العزام، النقد الأدبي الحديث عند المرأة : نقد الشعر، مرجع سابق، ص: 123.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 58.

[3] المصدر نفسه، ص: 57.

من ثم "تسعى يمنى العيد في دراستها إلى محاولة ضبط الرؤية النقدية المستمدة من الواقعية، بحيث تصبح هذه الواقعية سبيلاً لمعرفة النص الأدبي، ولما كانت للواقعية ارتباطاتها المادية، بحيث يبدو فهم النص مرتبطاً بأصل سابق هو الواقع المادي، إذْ أنّ يمنى العيد ترغب في إعادة تشكيله بما يتناسب مع الطرح البنيوي، لذلك فهي ترفض إرجاع النص الأدبي إلى أصله الواقعي، لكنها لا تتخلى عن صلته بالواقع الاجتماعي" [1]، فالناقدة بذلك تأثرت بنظرية باختين الانعكاسية فـ "هذه الآراء والمنطلقات مجتمعة لا تخرج عن تصورات ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin النقدية التي رفضت معالجة الأيديولوجيا بعدّها انعكاساً للبنية التحتية المادية الاجتماعية والاقتصادية، فالأيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين، كما أنّ اللغة التي هي نسق علامات ينبني اجتماعياً هي نفسها واقع مادي"[2]، فالناقدة لم تلغي الواقع من نقدها جملة وتفصيلاً، بل نادت بعدم الاكتفاء به كمنهج لدراسة النص أو بجعله كمرجع وحيد يعكس الأدب دون النظر في العلاقات الاجتماعية التي أولت لها اهتماما كبيراً.

ففي رأي يمنى العيد لا يجدر بنا حصر الواقعية في مجرد المبدأ، بل يجدر بنا الغوص في تفاصيل النص كدراسة دلالات قصيدة ما أي الغوص في المسائل التفصيلية، من ثم يُحيلنا الأثر على ما سواه ممّا يؤدي إلى الاطلاع على مصدر جديد للمعرفة وهذا يعني عدم الاكتفاء و ليس إلغاء للمبدأ الذي هو الانتماء إلى الواقع، فيمنى العيد لا تُحبّذ قراءة النص الأدبي الذي يكون فيه النص نفسه هو مرجعه بل دائماً ما تنادي بجعل المرجع واقع المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الأدب.

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب: في قراءة النص الشعري الحديث، ط2، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010، ص: 238، 239.

[2] المرجع نفسه، ص: 239.

✓ النقد الماركسي: البنية الفوقية والبنية التحتية:

تأثرت الناقدة بالماركسية وقانون البنية التحتية والبنية الفوقية، ويظهر ذلك من خلال اهتمامها بدلالات البنية النصية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي، تقول يمنى العيد: "أقول أنّي اخترت العمل على النّص انطلاقًا من هذا التيّار في خطوطه العريضة، واستنادًا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البينة التحتية وبين البنية الفوقية التّي يُفْرَزُ منها الأدب، لا لينعزل بل ليستقلّ، وليبقى في استقلاله قولاً لما هو حاضر فيه" [1]، فيمنى العيد تكشف عن الحضور الاجتماعي في الأدب الروائي، أي عن معناه المتجسد في كيان هذا الأدب أو ذاك، وترى يمنى العيد أنّ الأدب هو انعكاس للمجتمع الذي ينتمي إليه، وليس هذا فحسب بل تتبلور من خلاله رؤية جديدة لهذا المجتمع والحياة فيه، وفي تأثر يمنى العيد بالماركسية يقول عبابنة: "لا تأخذ الناقدة بالمبدأ الذي تنطلق منه الفلسفة الماركسية بعدّها جزءاً من البنية الفوقية التي هي انعكاس للبنية التحتية... كما أنّ الناقدة تعتمد المزاوجة بين البنيوية والماركسية، ومدى نجاح هذه المزاوجة يعتمد على قراءتها التطبيقية للنصوص الشعرية... وما هو مختلف في طرحها عن البنيوية إنما يكمن في فهمها للغة وتأكيد طابعها الاجتماعي بالاستناد إلى ما قدمه باختين واعتماداً على التفرقة التي قدمها سوسير بين اللغة والكلام، إذْ عدّت الناقدة الكلام ظاهرة اجتماعية كمبرر لربط البنيوية بالماركسية" [2].

فيمنى العيد في دراستها للعمل الأدبي اعتمدت على البنيوية، وعلى الواقعية في حدود النص الأدبي ذاته وليس لواقعه، وأيضاً على الواقع الاجتماعي، بحيث ترفض الناقدة "أن تكون بنيويتها

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 22.

[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص: 238، 240، 241.

شكلية تعزل عناصرها، أنّها بنيوية ترى إلى علاقة هذه الدلالات بمرجعها ولهذا التصريح قيمته النقدية إذْ يكشف عن المنهج الذي تبنته الناقدة يمنى العيد، مادام الأمر يتعلّق بالمكوّن الباني فهي ترى منهجها استمراراً لمنهج غولدمان وللاتجاه الماركسي"[1] ثم فإنّ الناقدة "تطرح مبدأ العلاقة بين الأدب والواقع من خلال فلسفتين متناقضتين الأولى هي الفلسفة المثالية والثانية هي الفلسفة المادية، فإنّ مبدأ الانعكاس قائم وفي كلا الحالتين يلغي الأدب حضوره ليكون أصله، مهما يكن فإنّ الباحثة يمنى العيد أكّدت على مبدئها الماركسي الذي تؤمن به قولاً وممارسة"[2]، من ثم فإنّ تأثرها بالنظريات الغربية في هذا الجانب تحديداً خاصة آراء باختين حول الانعكاس والفكر الماركسي جلي وواضح، لكن دون اعتراف صريح منها بذلك، بل تبقى فقط مجرد إشارات لا تعكس حقيقة تأثرها.

3. البنيوية التكوينية: الخارج والداخل:

تعتمد يمنى العيد في نقدها للأعمال الأدبية على البنيوية وعلى المنهج الاجتماعي على حد سواء، ويظهر ذلك في تنظيرها للنقد الأدبي أكثر مما يظهر في الممارسة النقدية، إذْ أنّها تنظر إلى النص كبنية وكمرجع في الوقت نفسه، وبذلك فهي لا تحصر العمل الأدبي في مجرد البنية ولا تجعل الواقع الاجتماعي معزولاً كمرجع وحيد للدّارسة والتحليل، أي أنّها بطريقة غير مباشرة تبنّت أسس البنيوية التكوينية التي جاء بها غولدمان دون استعمالٍ صريحٍ للمصطلح، تقول يمنى العيد "إنّ النّص على تميّزه واستقلاله، يتكوّن أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه موجود في مجال اجتماعي، وإنّ ما هو داخل في النّص الأدبي هو في معنى من معانيه خارج، كما أنّ ما هو خارج هو أيضًا داخل،

[1] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018، ص: 43.

[2] المرجع نفسه، ص: 93،94.

وتُضيف يمنى العيد أنّ إدخال الكلام هو بمثابة انفتاح اللغة على الزمن، إنّه فعل تاريخي يدعوا إليه واقع مادي معيش، ولكن دخول الكلام، بمعناه هذا هو دخول الخارج وحضوره في النص، وهنا تظهر ضرورة النظر في هذا الخارج، الحاضر في النّص الذي هو الجديد في النّص والمتغير" [1]، فهي بذلك لا تعتمد فقط على البنيوية في تحليلها للنصوص ولا تنظر فقط في الواقع الاجتماعي الذي يعكس العمل الأدبي، بل تنظر في الداخل أي بنية النص الأدبي والخارج أي المرجع الاجتماعي معاً.

ونجدها قد طرحت إشكالاً يتعلق بالفصل المؤقت للبنية عن المجتمع، وذلك بدراسة كل جانب منفصل عن الآخر أي بصفة مؤقتة، لكن الصعوبة هنا تتمثل في أنّ الواقعية يمكن أن تُبالغ في ميلها نحو النّص، أو أنّ البنيوية أو الأدبية قد تُبالغ هي الأخرى في ميلها نحو النص، فيقع الباحث في فخ البنية المغلقة الذي يجعل من الدراسة الأدبية إمّا بنيوية بامتياز أو واقعية بامتياز، توضح الناقدة ذلك في قولها "هذه الوحدانية هي التي تحمل بعض النقاد على وضع النــص في طرف والمجتمع في طرف آخر، وتقويمهما على المستوى نفسه، النّص بنية وكلٌّ قائم في طرف العلاقة، والمجتمع هو أيضًا بينة، وكلٌّ قائم في طرف آخر، وهذا لا يمكنه أن يعني إلاّ عزلاً فعليًا للنّص، وهو الذي يسمح بكشف الالتباس الذي يغلف استعمال اصطلاحي داخل وخارج، كما يطرح مشكلة حضور المرجع في النّص"[2]، وبالرغم من صعوبة هذه الخطوة إلاّ أنّ الناقدة لم تلغي فكرة العزل المؤقت للنص لكن في إطار من القواعد المحكمة ومن منطلق تملك المفاهيم وبهدف معرفي.

كما تأثرت الناقدة بمسار جورج لوكاتش بما أنّه اهتم بالماركسية وبالمادية الجدلية أو الديالكتيكية، التي هي أساس من أسس الماركسية الجديدة، وبالنظرية الانعكاسية بمفهوم لوكتشي أي

[1] ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 48،49.

[2] المصدر نفسه، ص: 73.

بالإنتاجية الجديدة لنظرية الانعكاس التي جاء بها، وأشارت إلى ذلك في كتابها في معرفة النص ولو كانت إشارة طفيفة، تقول يمنى العيد: "نعرف أن أبحاث لوكاتش الفكرية النقدية هي التّي أسّست المنهج الاجتماعي الجدلي، وأنّ مفهوم الوعي الاجتماعي في النص الأدبي، والصّفة أو الهوية الطبقية الملازمة له، هو مفهوم لوكاتشي في الأساس"[1]، تُعقب على قولها هذا "ليس المنهج قالبًا جاهزاً في حرفيته وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة من المفاهيم، يتطلّبُ مجرد تبنيها، مقدرة شخصية وجهدًا ثقافياً مهمًا، كما أنّ ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق، بل هي إعادة إنتاج لها"[2]، لكن دون أن تأخذ مفاهيمه وتنظيره بصفة جاهزة بل نادت بإعادة إنتاجها.

أمّا تأثر يمنى العيد بـ لوسيان غولدمان فقد كان واضحاً وإن لم تصرح بذلك، إلاّ أنّ ما جاءت به في تحليل الرواية يشبه إلى حدٍ كبير ما جاء به غولدمان، الذي جعل النقد الأدبي يقوم على أساس سوسيولوجي بالدرجة الأولى وربط هذا الأخير بالنص الأدبي كبنية وجزء لا يتجزأ من المجتمع، ففي حديث يمنى العيد عن المرجعي، تعني به الأساس الذي وُجد منه الأدب أي المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الأدب أو ذاك، فهي دائما ما تُنادي بجعل المرجع في واقع المجتمع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي تقول يمنى العيد: "هكذا يبقى النص، في نظرنا، داخلاً لا فرار له من خارج حاضر فيه، وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا الخارج، فيما هو ينظر إلى هذا الداخل الذي هو النص، وتبقى العلاقة بين داخل وخارج حضورًا لا يُلغيه إهمال المنهج البنيوي له" [3]، وقد دعت الناقدة إلى إدخال الخارج في النّص لتكتمل الرؤية النقدية التحليلية، ذلك أنّ اجتماع المنهج البنيوي مع سيرورة البنية الثقافية تُعطي نتائج أفضل وأكثر تكاملاً.

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 131.
[2] المصدر نفسه، ص: 132.
[3] المصدر نفسه، ص: 49.

إلاّ أنّ الناقدة مزجت بين المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي في محاولة لها لإنتاج معرفة جديدة مستندة على مفاهيم سابقة دون التصريح المباشر بتأثرها بمنهج غولدمان البنيوي التكويني وقد أشار إلى ذلك مُحَمَّد عزام بقوله: "المنهج الاجتماعي تراه الناقدة جديراً بالزواج مع البنيوية التي عزلت النّص عمّا هو خارجه، فجاء المنهج الاجتماعي ليكشف مرجع النص أو الواقع الذي أنبت هذا النص واحتضنه... أو بتعبير جدلي رؤية الخارج من خلال الداخل"[1]، ولكي يكون المنهج مكتملاً في نظر يمنى العيد لابد من أن يتم الاستعانة بالبنيوية كداخل يهتم بالجانب الشكلي وبالمنهج الاجتماعي الذي يُعتبر المنهج الأوّل الذي تبنّته الباحثة في بداية مشوارها النقدي خاصة في كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، فهل قدّمت معرفة علمية بذلك؟ يوضح نور الدين صدار منظور يمنى العيد حول البنيوية التكوينية فهو في رأيه منظور "يدل على قصور الباحثة في فهم المنهج الغولدماني، إذْ تصورته على أنّه تركيب بين منهجين... فقامت بتقديم تصورها لمفاهيم بنيوية (النسق، التزامن، التعاقب، الطابع اللّاواعي للظواهر) وللخطوات الإجرائية للكشف عن البنية وعناصرها والقوانين التي تحكم علاقاتها، كل هذا اصطلحت الباحثة على تسميته بـ (الداخل-الخارج)"[2]، أمّا أبو هيف فيقول حول تأثر يمنى العيد بالبنيوية التكوينية: "حاولت الناقدة تسويغ منهج النقد الجديد بالاستفادة من كشوفات الشكلانية والبنيوية ضمن منهجها الواقعي القديم، وهي معضلة كبرى بالنسبة إليها، فالنقد الجديد الذي يدرس بنية النص والممارسات النقدية السالفة التي تدرس بنية المجتمع، أو تدرس النص برؤية الخارج في هذا الداخل أي بالنظر في النص الثقافي وربما الاجتماعي" [3].

[1] مُحَمَّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 289.

[2] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 92،93.

[3] عبدالله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد: في القصة و الرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 371، 372.

فالداخل والخارج يمثل المنهج البنيوي التكويني الغولدماني، وإضافة يمنى العيد تتمثل في صفة الانتماء العربي حتى تخبرنا أنّها أنتجت معرفة جديدة بنكهة عربية "تؤكد هذه المفاهيم النقدية على العلاقة غير المباشرة بين الأدبي والمرجعي عن طريق الإحالة، يُحيل المقروء على مرجعي هو، في حالة الرواية العربية، المعيش الذي شكّل الحافز الأساسي لكتابة الرواية، أو الذي استدعت حكايته...، فنًا يرويه ولا ينقله...، فن يُضيء ويستشرف ويُمارس، ضمنًا، النقد دون أن يكون نقدًا، يُفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويُعيد النظر في التاريخ، تاريخنا، دون أن يكون تاريخًا" [1]، نلمس هنا عند الناقدة إحالتها على المرجعي، الذي هو بيئة خاصة تختلف عن البيئات الأخرى من حيث الانتماء والتقاليد والأعراف، وأنّ هذا المرجع الذي هو المجتمع وهو الذي يُشكل الحوافز التي منها تنطلق كتابة الرواية، وهنا نراها أخصّت بالذكر المجتمع والتاريخ العربي، وبذلك ربطت الأدب الروائي العربي بالبيئة العربية، حتى تقول لنا أنّ العمل الأدبي يختلف حسب المجتمع والبيئة الذي ينتمي إليها، فيمنى العيد ترى في الواقع الاجتماعي العربي مدًّا من الجديد الذي يمكنه أن يُضفي على النقد العربي نوعً من التّغيير، خاصة وأنّ جل النظريات النقدية مستقاة من الغرب، وأنّ البيئة العربية هي ما يميز نقدنا العربي.

يعلّق نور الدين صدار على تأثر يمنى العيد بالبنيوية التكوينية في كتابه البنيوية التكوينية قائلاً: "بصفة إجمالية فإنّنا نسجل تشتت الناقدة يمنى العيد في ممارستها النقدية بين المنهج البنيوي الشكلي والاجتماعي الجدلي، دون أن توفق في تأسيس مقاربة بنيوية تكوينية كما كانت تطمح، ذلك لأنّ محاولتها لم تكن مؤسّسة على رؤية منهجية شاملة ووفية لمبادئ المقاربة الغولدمانية على الأقل، لأنّ نظرتها للبنيوية التكوينية كانت مبنية على التركيب والمزج، أي أنّها نظرة قائمة على الجمع المنتهج دون

[1] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيّل و بينيته الفنية، مصدر سابق، ص:8.

مراعاة الخصوصية وطبيعة وأصول ومنظومة كل منهج، فالتلفيق في المنهجي انجر عنه تلفيق في تصور المقاربة، ومرد ذلك يرجع إلى قراءة الباحثة في الأصول النظرية" [1]، فلا نعرف إن كان منهج يمنى العيد بنيوي شكلي أم بنيوي يكويني أم اجتماعي جدلي.

✓ **البنية الدالة:**

تحيل البنيات الدالة على رؤية الواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه الرواية، بحيث جعلت يمنى العيد البنيات الدالة مرجعًا أساسيًا لدراسة وتحليل العمل الأدبي، وركزت في تحليلها على مستويات البنية ووظيفتها الدلالية، وبذلك جعلت المجتمع هو المرجعي في دراسة البنيات الدالة للرواية، ففي كتابها الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، لجأت إلى دراسة المرجعي الحي في بنية الرواية، وذلك من خلال إسقاط البنية الدالة في الأثر الأدبي على الواقع المعاش، أي البحث عن الدال الروائي ومدلوله الإيحائي، تقول الناقدة: "إنّ ما يشغلني في مجال الدّراسة الأدبية، هو الدلالة المولّدة على قاعدة العلاقة بالمرجعي الحي أو الأنا بما يعنيه هذا الأنا من هوية وثقافة وتاريخ، وذلك من منطلق افتراضي بأنّ الشكل الأدبي في تميّزه النوعي وفي متغيّراته البنائية- الجمالية، يؤدي وظيفة دلالية تخص هذا المرجع الحي الذي تحيل عليه وإن كانت تذهب أبعد منه"[2]، فالبنية الدّالة تساعد على كشف بنية الرواية من خلال التوظيف الدّلالي لها، كشخصيات الرواية والعلاقة بينها، من ثم إسقاطها على الواقع لتنتقل من كونها بنية سكونية لتصبح بنية دينامية، توضح ذلك يمنى العيد في قولها: "ليس ما قدمتُه في هذا الكتاب بحثًا في الواقع المرجعي، أو في المدلول، أو في المعاني، أو في الموضوع، أو في الحكاية...، بل هو بحث عن الأثر، أثر الواقع المعيش، وبصفته المرجعية، في تشكل بنية عالم الرواية، وفي التوظيف

[1] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 95.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية المتخيّل وبنيته الفنية، مصدر سابق، ص: 31.

الدلالي لها...كالتعالق مثلاً، بين الشخصيات باعتبار سلوكاتها، ومنطوقاتها، وانتماءاتها، أو هويتها المجتمعية، وأثر هذا الواقع في الدينامية السردية، أو في ما يخص زمن السّرد وسياقاته" [1].

وتضيف في هذا الصدد في كتابها في معرفة النص الذي اعتمدت فيه أثناء دراسة الأعمال الأدبية على ثنائية الداخل والخارج "أنّ تحليل النص وإنتاج معرفة ببنيته، أي كشف الدلالات وإضاءة المنطق الّذي يحكم البنية، عمل مهمّ؛ لكنّه عمل غير كافٍ، ذلك أنّ وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، ضرورة يكسب بها العمل النقدي معنى الحياة وإمكانية المساهمة في صنعها"[2]، ففي رأي الناقدة أنّ البنيات الدّالة أكثر إنتاجاً إذا ما وضعت مع سيرورة البنية الاجتماعية، على أن تدرس بمعزل عن المرجعي وعن الاجتماعي.

✓ رؤية العالم: الموقع:

لم تأخذ يمنى العيد المصطلح الغولدماني رؤية العالم كما هو، لكن في الوقت نفسه لم تتنكر له

بل وظفته في دراساتها وأطلقت عليه مصطلح الموقع، وفي بعض الممرات النصية اصطلحت عليه بـ زاوية الرؤية تقول الناقدة: "لابد لنا من أن نشير إلى أنّ البعض يسمي الموقع في النص الأدبي زاوية رؤية، بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح، نفضل استعمال مصطلح الموقع، التفضيل هذا ليس شكلياً ولا هو مجرد استحسان أو استنساب بل هو مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي أو بمنطلق نظري للمستوى الأدبي في المجتمع"[3]، كما ربطت الناقدة الموقع بالأيديولوجي وتقصد بها رؤية الكاتب الذي ينتمي إلى فئة معينة أو طبقة معينة، وتجسيد هذه الرؤية من خلال الكتابة، توضح يمنى العيد

[1] يمنى العيد، الرواية العربية المتخيّل وبنيته الفنية، مصدر سابق، ص: 9.
[2] يمنى العيد في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 50.
[3] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 33.

ذلك في حديثها "ينحرف القول في اتّجاه الرؤية الواحدة، التي هي عادةً، رؤية من موقع الإيديولوجية المسيطرة، ذلك أنّ هذه الإيديولوجية المسيطرة هي التي تخلق، في تاريخ سيطرتها على الأدوات الثقافية، بنية الشكل الجمالية، إنّها بينة صوت الراوي الواحد، الراوي الفرد الذي يرى العالم من منظاره في الموقع الاجتماعيّ، والذي تتّحدد في رؤيته وصوته القيم تحت الصفة الإنسانية العامّة"[1]، فرؤية العالم عندها تتمثل في الرؤية المسيطرة أي الموقع المهيمن والذي يمثله الراوي والذي من خلاله يتجسد الأدب.

أمّا بنية الانسجام عند يمنى العيد تتّحد فيها رؤية الراوي الواحد مع النّص لتكون أكثر إقناعا وأكثر انسجامًا، إضافة إلى أنّ هذه الرؤية يمكن أن تتعدد في العمل الأدبي الواحد بتعدد الأصوات المستعملة في النص، فربما يكون هناك كاتب وراوي، أو كاتب وعدّة رواة، وهو ما اصطلحت عليه يمنى العيد ببنية التناقض، تقول يمنى العيد: "في بنية الانسجام يغلب صوت الراوي الواحد (الأعمال الروائية الرومنطيقية...)، وفي بنية التناقض تتعدّد الأصوات بتعدّد مواقع السرد الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة، شخصيات تتحرك بذاتها، شخصيات لا يحكي عنها صوت واحد يحاول إيهامنا بأنّها غير جاهزة، وتبقى كذلك بمجرد أنّ هذا الصوت قادر أن يحكي عنها، وبمجرد أنّها ليست هي التي تتحرك وتنمو، في نسيج العلاقات السردية نفسه" [2]، إذْ أنّ اختلاف المواقع يؤدي إلى الاختلاف الإيديولوجي وبذلك تغيب بينة الانسجام وتغيب معها الرؤية الموحدة، رؤية العالم ويقع العمل الأدبي في تناقض بين شخصياته التي ربما لا تنتمي إلى طبقة واحدة، بحيث لا يبقى موقع مسيطرة على آخر في العمل الأدبي، توضح الناقدة ذلك: " كل تعبير هو تعبير من موقع، وكل موقع هو موقع إيديولوجي، إنّه موقع يقول والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع وتوجه إلى مخاطب

[1] يمنى العيد، في معرف النص، مصدر سابق، ص: 86.

[2] المصدر نفسه، ص: 85.

... وفي هذه العلاقة منشأ لإيديولوجي يسم مواقع النظر والتّوجه، يتفاوت بتفاوت هذه المواقع، يختلف ويتناقض باختلاف وتناقض هذه المواقع في العلاقة الاجتماعية فيما بينها، يظهر اختلاف المواقع في اختلاف أشكال الوعي والتفكير، ويمكن القول أيضاً أنّ اختلاف أشكال الوعي والتفكير مؤشر على اختلاف المواقع الذي يجد سبيله إلى تنويع لغات القول" [1]، فاختلاف الرؤية أو الموقع يظهر من خلال العلاقات بين الأفراد ومستوى وعيهم وتفكيرهم أي يتجسد من خلال الاختلاف الإيديولوجي.

✓ الوعي القائم / الوعي الممكن: المعيش/ المتخيّل:

تكرّر استعمال الناقدة لمفهومي الوعي القائم/الوعي الممكن خاصة أثناء حديثها عن الرواية العربية الحديثة، لكن بمصطلحات مغايرة فاستعملت بدل (الوعي القائم/ المعيش) وبدل (الوعي الممكن/ المتخيّل)، بحيث رأت أنّ الواقع المعيش يتجسّد في الحياة الحقيقية ذات الوجود الفعلي من خلال العلاقات بين الأفراد وتفاعلهم والذي اعتبرته الخارج أو المرجعي في العمل الروائي "يحيل المقروء لدى القراءة على مرجعي هو في حال الرواية العربية المعيش الذي شكّل الحافز الأساسي لكتابة الرواية" [2]، أمّا المُتخيّل فتجسّد عندها بما يمكن حدوثه أو التّصور الذي يتمنى الروائي أو الراوي من أن يكون هو الواقع، وفي دراستها ركزت الناقدة على تأثير المرجعي الحي على بنية عالم الرواية الذي هو المُتخيّل، وقد نظرت إلى المتخيّل من الناحية الفنية والدلالية أي أنّها جعلت المرجعي الحي الواقع المعيش هو الأساس والمتخيّل هو الإضافة، تقول يمنى العيد:" لقد كانت الكتابة الروائية العربية تواجه

[1] يمنى العيد، الراوي الموقع الشكل، مصدر سابق، ص: 26.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، مصدر سابق، ص: 8.

قلقًا والتباسًا لا فقط على المردود، أو الحكاية وبما هي حكاية المعيش في الواقع (في نهضته وحروبه وهزائمه، فيما يُبنى ويُهدم) بل أيضًا على مستوى المُتخيّل الذي عانا فنّيًا، قلق المتغيّر والمختلف، قلق الإفادة من تجربة الآخر دون السقوط في التقليد والمحاكاة، والعجز عن قول ما تودّ الكتابة قوله"[1]، وبذلك جعلت يمنى العيد المعيش العربي أحداث المجتمعات العربية وما حدث فيها من حروب، والمتخيّل تجسّد عندها فيما يمكن حدوثه في المجتمعات العربية من خلال التأثر بالتجربة أو التجارب التي خاضتها الدوّل الأجنبية لاجتياز مرحلة الحرب والدمار، لكنّها شددت على أن لا يقع التقليد أو المحاكاة بل يجب مراعاة الطبيعة العربية والواقع العربي في ذلك.

[1] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، مصدر سابق، ص: 9.

الفصل الثاني

آليات البناء في أعمال

الناقدة يمنى العيد

I. نقد النقد: الآلية والمفهوم:

إنّ نقد النقد أو –القراءة– كما نعتها عبدالمالك مرتاض، هو إعادة القراءة لما كتب حول الأعمال الأدبية، ويتجسّد ذلك في إعادة النظر في النظريات النقدية التي ساعدت النقاد في فهم النصوص إذْ أنّ "خطاب نقد النقد ينكب على النقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود"[1]، من ثم البحث عن المنهج الذي اتّبعه الناقد الأوّل ونقد أهم ما توصّل إليه، وهل كان موضوعياً في نقده ثم تقصي مدى التزامه بالمنهج العلمي المبني على أسس وقواعد علمية، ثم النظر إذا ما قد أضاف شيئاً جديداً: نظرية غير مسبوقة أو مصطلحات لم تكن موجودة من قبل، وبالرغم من الإقبال غير الضئيل على نقد النقد إلاّ أنّه يبقى دائما في مرتبة التّابع لنظرية النقد "إذْ يمكن أن نعد نقد النقد من أكثر المباحث صلة بنظرية النقد، وجمالياتها لما يتيح من تفحص المقولات وتطبيقاتها، والاحتكام إلى درجات التناسب أو التعارضات بينها، وإلى رصد الرؤية والموقف فضلاً عن جدوى المنهج كإجراءات وفرضيات وآليات عمل" [2] .

فـ نقد النقد كما حدده معجم النقد الأدبي الحديث: "هو خطاب يصف النقد ويجعل من نصوصه مدار اشتغاله، أو هو على حد تعبير أبي حيّان التوحيدي كلام على كلام، وإذا كان النقد لغة ثانية تشتغل على لغة أولى، هي الإبداع الأدبي، فإنّ نقد النقد هو لغة ثالثة تشتغل على نقد الإبداع، فهما أي النقد ونقد النقد يتّفقان في الآليات ولكنّهما يختلفان في الموضوعات" [3].

---

[1] مُحَمَّد الدغّومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1999، ص: 10.

[2] باقر جاسم مُحَمَّد، نقد النقد أو الميتانقد، مجلة عالم الفكر، المجلد 37، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأدب، 2009، الكويت، ص: 111.

[3] مُحَمَّد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012، ص: 308.

أمّا ناقد النقد فيبحث في آليات المنهج، وعليه استخراج المنهج الذي اتبعه النص، فيقوم بعملية التحليل وبذلك سيبني إن توفّرت سلامة البناء، ويجب أن تتّسم قراءته بالموضوعية أي عليه أن يلتزم الحياد في أي حكم نقدي لكن ربما قد يجد تزاوجاً بين الذاتية والموضوعية لأنّ الناقد في هذه المرحلة يكون قريب من النّص الأدبي وبالتالي يتأثر به، كما يمكن لناقد النقد أن يرجع للنّص ويراجعه لكي يأخذ الفكرة الكاملة حوله، ففي دراستنا دائمًا نبحث عن العلاقة التي ينسجها النّص مع الروائي أو المبدع، إذْ أنّ المناهج السياقية تبحث في العلاقات الخارجية التي تحدد من خلالها تاريخ المبدع أو تاريخ الشاعر، ثم توضح مدى تأثير المؤثرات الخارجية على النّص، وكذلك بالنسبة للمناهج الاجتماعية والنفسية.

و"ليس كل من يؤرخ للنقد يبلغ درجة نقد النقد، وليس كل من يؤلف في النقد كتاباً تقريبياً يعرض فيه صورةً ما للنقد، بقصد التعليم والتثقيف، يتصف أيضاً بصفة ناقد النقد، وليس كل من يتكلّم عن النقد منظراً للنقد إذْ يتوجب أن يمتلك هذا الخطاب خاصيات تجعله:

- مشروع تفكير في بديل في مجال النقد.
- مشروعا يتأسس على سؤال مركزي هو بمثابة فرضية.
- إستراتيجية تتوخّى تغيير مشروع أو مشروعات سابقة.
- وعياً إبستيمولوجياً يستوعب مرجعية محدّدة.
- مفاهيم نسقية متضامنة ومتلائمة لها صفة نسق مستقل ولو نسبياً.
- لغة اصطلاحية بدرجة كافية.
- قوة استدلالية للمعقولية والمقبولية.

- صيغة نظرية معبراً عنها، مقترحة أو معدّلة لصيغة سابقة" [1].

كما أنّ ناقد النقد يحتاج لمعارف عدّة أهمها: المعرفة العلمية باللّغة، كـ: معرفة المناهج، المعرفة اللغوية، المعرفة البلاغية، لذلك يجمل الباحثون منطلقات نقد النقد المنهجية في ثلاث مقاربات هي:

"المقاربة الوصفية: وهي أقرب إلى الوصف والاستنساخ منه إلى التحليل والتعليل والتأويل، ولعلّ هدف ناقد النقد هو الحرص على إعادة إنتاج النصوص النقدية بأمانة ومن غير تدخل، وكأنّ الممارسة النقدية هنا أقرب إلى التّأمل والانطباع منها إلى التّقيّد بنظام منهجي معيّن.

المقاربة الأيديولوجية: وهي تستند إلى المرجعية الماركسية سواء أكانت في صيغتها الإيديولوجية التقليدية أم في نسختها المنقّحة ضمن البنيوية التكوينية.

المقاربة الإبستيمولوجية: وهي تستند إلى الإبستيمولجيا بوصفها مجالاً لتحليل المعرفة الإنسانية، فهي لا تبقى في حدود إعادة إنتاج النص النقدي نفسه كما رأينا في المقاربة الوصفية، بل تتجاوزه إلى التحليل، وتسعى إلى الرقي بهذا التحليل إلى مستوى التأمل الإبستيمولوجي الذي يحلّق بين مختلف الإيديولوجيات، وذلك على عكس المقاربة الإيديولوجية التي تنظر إلى النقد بعين واحدة" [2].

[1] محمّد الدغّومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 11،12.

[2] محمّد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص: 309.

II. بين البنيوية والاجتماعي: تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي:

كتاب تقنيات السرد هو مجموع محاضرات ألقتها يمنى العيد على طلّابها في الجامعة، وقد ارتكزت فيه على أهداف تعليمية معرفية تساعد الطالب على الاطلاع على جملة من المعارف النقدية على حدّ قولها، ففي هذه الدّراسة ركّزت على حدود المنهج البنيوي الذي يأخذ من الشكل مرتعاً له، ذلك أنّها ليست من دعاة الفكر البنيوي بل فقط من باب امتلاك المعارف وإمكانية الإفادة منها، ومن أجل ذلك لم تلتزم الناقدة بنص سردي واحد، بل نوّعت في دراستها للنصوص دون أن تتبع الإجراء النقدي في النص بأكمله، بل تنظر إلى كل نص من زاوية مختلفة عن النص الآخر حتّى تكتمل الرؤية النقدية، تقول يمنى العيد: " نحن في كلامنا على بنية العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية وفي ما بعد من حيث هو قول، نفضل أن لا نقتصر على عمل سردي روائي أو قصصي واحد نتّخذه مثالاً لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدّد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسبا لإيضاح كل نقطة من النقاط المذكورة، فغايتنا ليست دراسة العمل السردي الروائي، غايتنا تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي"[1].

ثم في سياق حديثها نجد بعض العبارات المليئة بالإيحاءات، بحيث نجدها مجبرة على إتباع بعض الإجراءات في كتابتها، ربما لكونها من الجنس اللّطيف أو بسبب تشكيكها في قدرتها على التحليل البنيوي أو حتّى تترك مجالاً مفتوحاً للتّوسع أكثر، كترديدها جملة كان علي أن، إبعاد... ليس إبعاد كلّي، أضع مسافة بيني وبين ما أصوغ، أن لا أتدخل مناقشة أو مؤوّلة بما يغيّب هذه القوانين، قد جهدت كي أحتفظ بهذه المسافة، ألجم موقفي النقدي... هذا حتى تُبعد الاتهام من حولها أو حتى تنقص من حدّته بما أنّها دخلت مجالاً يتطلّب لغة سليمة وقواعد مُتقنة ومعرفة سابقة بقوانين المادّة.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010، ص: 45.

في بداية كتباها تحدّثت الناقدة عن دراسة موضوعها الشكل، في هيكلية البنية وأسرار لعبها، وهنا تمهّد للمنهج الذي ستتّبعه وهو المنهج البنيوي الشكلي، بحيث تقصد به الاهتمام بالجسد النّصي أي ببنية النص السّردي "يساعد ذلك على قراءة معاني النّص وحوار دلالته، ولعلّنا لا ننكر أنّ البنية دالّة والشكل يقول"[1]، إذْ أنّها لا تلتفت إلى المعنى الموجود ما بين السّطور، كما لا تهتم بـ إبراز العاطفة أو الميول بل يهمّها هنا الجانب المادّي فقط، وفي هذا الجزء تشير يمنى العيد إلى أنّ القراءة والكتابة يمكن أن تتصادمان عندما ينقاد القارئ مع إشكالية النّص والغوص فيه، فيبطل مفعول القراءة "ينقاد القارئ أحياناً خلف لعبة الكتابة بلا قدرة على حوارها وتتحوّل متعته إلى نوع من الأسى اللّذيذ... إنّه حزن يدخل القارئ في لعبة الكتابة"[2] ذلك أنّ القارئ يصبح بلا تفكير ولا تركيز وهو أمر يجعل من الناقد عاجز وخاضع، أمّا إذا حدث العكس تقول يمنى: "لكن حين تنهض المسافة بين موقع القراءة وموقع الكتابة في حدود معرفية، تكتسب العلاقة بين القراءة والكتابة طابعها العدلي القائم على النقد والحوار".[3]

ثم انتقلت يمنى العيد للحديث عن العمل السّردي من حيث هو حكاية ومن حيث هو قول، يقول محمد عزّام: "تحاول الباحثة التمييز بين العمل السّردي من حيث هو حكاية ومن حيث هو قول، فالأوّل يُثير حدثاً وقع ويفترض وجود أشخاص فعلوا والحكاية هي الفعل، والثاني يندغم في الأوّل فلا وجود للحكاية إلاّ في القول" [4]، فالعمل السّردي الروائي من حيث هو حكاية تتخلّلها أحداث ووقائع مترابطة بوجد أشخاص افتعلوا هذه الوقائع من خلال علاقاتهم، وهذه العلاقات

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 21.

[3] المصدر نفسه، ص: 22.

[4] محمّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 298.

محكومة بمنطق يؤدي إلى ضبط المسار السردي البنيوي، يرى عمر عيلان إلى ما قدمته الناقدة في هذا الصدد على أنّه تحول مستمر في أحداث الحكاية مفاده الوضع النهائي "هذه العلاقة الوظيفية البنائية محكومة وفق منطق يضمن سيرورة الحكاية عبر انتقال الوضعيات والحالات، من حالة أولية إلى تحول قد يكون مفرداً أو متعدّداً ليصل في الأخير إلى الوضع النهائي"[1].

ثم انتقلت يمنى العيد إلى الحديث عن منطق ترابط الأفعال من خروج البطل ثم تعرّضه إلى العوائق والصعوبات وتنوع العقد وحلّها وخصّصت له حكاية الجرجوف، وتحدّثت فيه عن الحوافز التي تتحكم في الأشخاص وأحداث الحكاية، وقسّمت الحوافز إلى حوافز إيجابية هي الرغبة والتّواصل والمشاركة، وحوافز سلبية هي الكراهية الجهر والإعاقة وخصّصت لها قصة مضجع العروس، وأشارت الناقدة إلى أنّه في الحكاية يوجد عوامل تساعد في حبكها هي المرسل والمرسل إليه المساعد الفاعل والمعيق والموضوع وهي لغريماس، تقول الدكتورة فريال سماحة: "خصّصت يمنى العيد قسماً للعمل السّردي الروائي من حيث هو حكاية ومارست فيه مفاهيمها المستعارة من – نحو القص –، وقسماً آخر للعمل السّردي من حيث هو قول – خطاب — مستعيرة مفاهيم تودورف وجينيت في تحليل الخطاب" [2].

أمّا في حديثها عن العمل السّردي من حيث هو قول اعتمدت فيه على مقولات ثلاث لجيرار جينيت، هي مقولة زمن القص ومقولة هيئة القص ومقولة نمط القص، وأضافت مفهوم زاوية الرؤية/الموقع.

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 88.

[2] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، نادي القسيم، السعودية، ط1، 2013، ص:41.

زمن القص: يستعمل فيه الكاتب زمنا ليقص وزمن آخر لفعل القص الذي يحدث داخل زمن القص أي حدوث تداخل عبر انتقاله بين زمن الماضي وزمن الحاضر "زمن الوقائع الذي يميّز لنفسه مستوى في النص وزمن القول الذي يميّز لنفسه مستوى آخر في النّص ذاته"[1] فزمن الوقائع هو زمن أحداث القصّة أي الزمن الماضي، وزمن القول هو زمن الراوي الذي يكتب القصّة أي الزمن الحاضر، ذلك أنّ زمن القص يجب أن ينضبط ضمن علاقات هي:

الترتيب: "يوهم القصّ بأنّ الكلام يتّجه إلى الوراء في حين أنّ الكتابة تبقى في الحقيقة، خطّية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام"[2]، أي أنّ الراوي يحرك أحداث القصة وفق تقنية تسمح له بالانتقال من حادث إلى آخر حسب الوقائع الواردة حتّى ولو لم يكن الزمن في وتيرة منتظمة كأن يرجع الراوي إلى الماضي في حين تناوله وقائع في الحاضر، إلاّ أنّه بالنسبة لعمر عيلان فإنّ الناقدة لم توفي مـفهوم التـرتيب حقّه كما ورد عند تـودوروف وجنيت "اكتفت الناقدة بالإشارة إلى أنّ الراوي يكسر زمن القص ويخلخل مسار الأحداث عبر انتقاله بين الماضي والحاضر، وأهملت كلية كل إشارة إلى الزمن المستقبل أو الاستشراف كقيمة زمنية تنبؤية" [3].

المدّة: هي "العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته"[4]، كأن يشير الكاتب في جملة قصيرة مضى كذا من الأيام فهو بذلك يوهم بمرور الزمن، وقد حدّدت من خلالها أربع حركات لـ السرعة وضعتها في معادلات ليسهل تعلّمها:

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 111.
[2] المصدر نفسه، ص: 114.
[3] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 97.
[4] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 124.

القفز:

ز/ق < ∞ ز/و . أي زمن القص أقصر بما لا نهاية من زمن الوقائع.

الاستراحة:

ز/ق > ∞ ز/و . أي أنّ زمن القص أطول بما لا نهاية من زمن الوقائع.

المشهد:

ز/ق = ز/و أي أنّ زمن القص يساوي زمن الوقائع.

الإيجاز:

ز/ق < ز/و . أي زمن القص أقصر من زمن الوقائع"[1].

وقد علّق عمر عيلان على هذه الجزئية قائلاً: "نشير إلى أنّ الناقدة لم تشر في تحديدها للحركات الزمنية إلى جيرار جنيت، ولا إلى الخطاطة الرمزية التي حدّد من خلالها العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو كما يسميها زمن السرد temps du récit ويرمز لها بـ TR وزمن الحكاية temps de l'histoire ويرمز لها بـ TH والتي يقدمها كما يلي:

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 125...128.

Pause : Tr = n.Th = o donc TR = ∞ > Th

Scene : RT = TH

Sommaire : TR < TH

Ellipses : TR = 0, TH = n, donc TR < ∞ TH " [1].

في حين أنّ الناقدة لم تشر إلى هذا التقديم لا في المتن ولا في الهامش، بالرغم من أنّها لم تنكر في قلّة من المواضع الأخرى أنّها قد استفادت من جيرار جنيت إلاّ أنّها هنا نسبت الترميز لها.

التواتر: "يتحدّد التواتر في النظر في العلاقة بين ما يتكرّر حدوثه، أو وقوعه، من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية"[2]، وقد رصدت الناقدة أربع حالات يمكن تحديدها في هذه العلاقة وهي: "1-الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع أو حدث، مرة واحدة على مستوى الوقائع، 2-الراوي يقص عدّة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه عدّة مرات، 3-الراوي يقص عدّة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرّة واحدة، 4-الراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدّة مرات"[3]، إلاّ أنّ عمر عيلان ينكر عليها اقتصار منهجها على الشكليات وصفاً إيّاه بالتعليمية دون أن يكون أداة لمن يريد أن يمارس عملية النقد الأدبية.

هيئة القص: تناولت فيها الناقدة تجاوز قضية الكاتب من حيث هو شخصية مرتبطة بالحكاية أو القصة وأحداثها، أي حينما كان الكاتب يعتـبر جزءاً لا يتجزأ من أحداث الرواية بحيث تعكس

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 100.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 129.

[3] المصدر نفسه، ص: 129...131.

الرواية حياته وشخصيته الخارجية وكأنّه لا يروي عن آخرين بل يروي عن نفسه، ممّا أدّى إلى الالتفات عن العمل الأدبي الروائي وشخصياته المتنوعة، من ثم ومع تطوّر الدّراسات تغيّرت النظرة إلى الكاتب وشخصيته في ما يروي توضح الناقدة ذلك في "القصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، أي لا يقص الكاتب، حين يكتب رواية عن شخصه، وعليه فالكاتب لا يمثل أياً من أشخاص قصته، أو على الأقل لا يمثل الكاتب تماماً أياً من أشخاص عمله الروائي"[1]، حتّى أصبح الراوي فيما بعد كأداة يستعملها الكاتب ليروي قصّته "تميّز النظريات الحديثة بين راوٍ وكاتب، فالراوي هو وسيلة، أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي"[2]، يوضح محمد عزام الفرق بين الراوي والكاتب على طريقة جويس وسارتر: "الراوي وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي، أمّا الكاتب يختبئ خلف الرّاوي، ويحيّد نفسه، فيتقدّم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، وعلى هذا تسقط مسؤولية الأديب وتنتقل الكتابة إلى موقع اللاّمسؤولية وتتحدّد في كونها شهادة على زمنها وواقعها الثقافي فحسب"[3] وهذا ما ذهبت إليه يمنى العيد.

من ثمّ قدّمت الناقدة لوحة توضيحية تشمل أنواع الرّواة بحيث استفادت من تصوّر جانيت وتودوروف، وقد أشارت إلى ذلك في الإحالة من الصفحة نفسها:

"في علاقته بما يروي يمكن أن نلاحظ نوعين من الرواة:

1- راوٍ يحلّل الأحداث من الداخل.
2- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 135.
[2] المصدر نفسه، ص: 135.
[3] محمّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص: 301.

على أنّ الراوي الذي يحلّل الأحداث من الداخل هو واحد من اثنين:

1- بطل يروي قصّته بضمير الـ أنا. وهو بهذا المعنى راوٍ حاضر.
2- راوي يعرف كل شيء. إنّه راوٍ كليّ المعرفة رغم أنّه راوٍ غير حاضر. مثل هذا الذي يروي، يسقط المسافة بنيه وبين الأحداث.

أمّا الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو واحد من اثنين:

1- راوٍ شاهد وهو بهذا المعنى حاضر لكنّه لا يتدخل.
2- راوٍ يروي ولا يحلل. إنّه ينقل، لكن بواسطة وهو بهذا المعنى غير حاضر، لكنه لا يسقط المسافة بنيه وبين الأحداث"[1].

وفي تعليق عمر عيلان على شرح الناقدة للرّواة القائمين بالسّرد يقول: "وُفّقت الناقدة في تحليل وضعيات القائمين بالسرد وتحديد وضعياتهم، اعتباراً من المسافة القائمة بين الراوي وما يروي"[2]، إلاّ أنّه استنكر عليها الاجتزاء من نصوص عدّة، من ثمّ لا يمكن للمنهج أن يقدم معرفة علمية مكتملة للقارئ بل يقتصر على التعليمية التي كانت هي هدفها من الأساس.

نمط القص: يتحدّد من خلال الأسلوب أو الصّياغة التي تميّز راوي عن آخر أو كاتب عن آخر، وتتمثل في طريقة عرض القصة والأحداث، إذْ يختلف العرض إن كان بأسلوب الرّاوي الخاص أم يترك الأحداث للشخصيات دون تدخله، وقد قسّمته إلى:

[1] يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 137، 138.
[2] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 104.

نمط أسلوبي يتّصف بالمباشرة: وهو خاص بشخصيات الرواية دون تدخل من الراوي "الراوي هنا يترك، وفي سياق سرده بصوته، الكلام للشخصية، أو لصوتها... ويضع الراوي هذا الكلام، عادة، بين مزدوجتين" [1].

نمط أسلوبي يتّصف باللّامباشرة: ينقل الراوي فيه المنطوق، توضح يمنى العيد هذا الأسلوب بمثال "بكت المرأة دموعاً غزيرة وتمتمت بأنّ ولدها كان يطالبه... إنّما يفيد بأنّ الكلام للمرأة، لكنه لا يقدمه مباشرة بصوتها"[2].

نمط أسلوبي لا مباشر حر: تتعدّد فيه الأصوات وتتداخل ويتصرّف فيه الراوي "هو نمط يداخل بين صوت الراوي وصوت نطق الشخصية، فيبدوا الكلام ملتبساً، فهو بين أن يكون منقولاً (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوقاً (بصوت الشخصية المباشرة)"[3].

يعلّق عمر عيلان على طرح الناقدة يمنى العيد في صيغ الخطاب التي أخذتها من تصنيف جيرار جنيت بأنّ :"ما قدمته الناقدة بشأن صيغ الخطاب مأخوذ في أساسه من النقد البنيوي...

"الخطاب المسرود	(خطاب غير مباشر)	Narrativisé
الخطاب المنقول	(خطاب مباشر)	Rapporté
الخطاب المحول	(خطاب غير مباشر حر)	Transposé" [4].

[1] يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 164.
[2] المصدر نفسه، ص: 166.
[3] يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 166.
[4] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 106.

زاوية الرؤية والموقع:

من ثم انتقلت يمنى العيد للحديث عن زاوية الرؤية واختلافها من كاتب لآخر، وهذه الجزئية كنت قد تناولتها في الفصل الثاني في الجزء الخاص بالبنيوية التكوينية عند يمنى العيد من الصفحة 55 و56.

وفي حديث الناقدة حول زاوية الرؤية يعلّق أبو هيف: "ختمت الناقدة تنظيرها بعرض زاوية الرؤية والموقع باختزال وتبسيط أكثر من ذي قبل، ولم تلتزم فيه باجتهادات الشكلانيين ونقاد شعرية السرد"[1].

أمّا في الجانب التطبيقي اخترتُ من هذا الكتاب حكاية خرافية هي حكاية الجرجوف من حيث منطق ترابط الأفعال في الحكي السّردي، ثم اخترت أيضاً حكاية مضجع العروس أي الحوافز التي تساعد في تكوين علاقات بين الشخصيات، ثم أضفت رواية أرابيسك لأنطون شماس، تقول الناقدة: " إنّ غايتي هي تعليمية نقدية بمعنى أنّ التّعليمي هو للمساعدة على ممارسة الموقع الفكري الذي منه ينظر صاحبه في نص سردي روائي لكن وفق أدوات تعينه على بحث معمّق ومقنع" [2].

الظاهر أنّ الناقدة يمنى العيد تعمل على اختيار نماذجها التطبيقية بعناية تامة حتى تتوافق وما تُريد دراسته أو تحليله، إلاّ أنّ الناقدة في كل مرّة تجتزئ جانبًا دون آخر في دراستها للنصوص فيما يضعها في بعض الأحيان في تناقض، فهل وُفّقت الناقدة عندما اختارت عدّة نصوص لدراستها، ألم يكن من الأفضل لها أن تختار عملاً أدبياً واحداً وتدرسه ليكون العمل متكاملاً ولا تقع في تناقضات، تشير إلى ذلك فريال سماحة: "اتخاذ عمل سردي واحد لإيضاح مختلف نقاط البحث، عندها ستكون

[1] عبدالله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد: في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 376.
[2] يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 188.

خطواتها المنهجية متكاملة وعندها تكون قد كشفت عن البنى المختلفة... وتكون قد سارت أيضاً على خطى أصحاب المنهج أمثال بارت تودوروف وجينيت، إذْ اكتفى كل واحد منهم بتحليل رواية واحدة فقط"[1]، وهذا ما سنلاحظه في النصوص التي اخترتُها للدّراسة وهل استوفت كل الجوانب؟

[1] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، نادي، مرجع سابق، ص: 41.

✓ **منطق ترابط الأفعال في حكاية الجرجوف:**

في هذه الحكاية اهتمّت الناقدة بالجسد النّصي أي الجانب البنيوي كما أشارت في بداية تقديمها للمنهج الذي ستتّبعه في دراسة هذه الحكاية، حيث أنّها ستتطرّق فقط إلى الجانب المادي البنيوي، وستنحصر رؤية يمنى العيد في فعل الترابط بين الأفعال، توضح الناقد مسارها في هذه الدّراسة: "في كلامنا على الترابط بين الأفعال، سنلتزم فقط بالكلام على مسألة الترابط، أي أنّنا لن نتطرق إلى الكلام على الأفعال أو في طبيعتها"[1]، فالعمل السّردي من حيث هو حكاية تتخلّلها أحداث ووقائع مترابطة، وشخصيات افتعلوا هذه الوقائع من خلال علاقات تجمعهم وهذه العلاقات محكومة بمنطق الترابط، فهنا ترى يمنى العيد أنّ ما يهمها ليس طبيعة الأفعال: "ما يعنينا هو منطق ترابطها بغض النظر عن طبيعتها" [2]، وقد ترابطت الأحداث داخل الحكاية ترابط وظيفي، أي أنّ الوقائع وظيفية وكلّ وظيفة منها تكمل الأخرى.

حكاية الجرجوف هي حكاية نثرية خرافية، تبدأ بخروج البطلة ومرورها بصعوبات عدّة تنجح في تخطيها لتكون في الأخير نهاية سعيدة، وقد اختارت الناقدة هذه الحكاية لأحداثها الكثيرة وترابطها والتسلسل المنطقي للعقد السردية وحلولها، ممّا يُسهّل عمل الناقدة في تقصي ترابط الأفعال من ثمّ يتجلى للقارئ مقصدها.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 44.

[2] المصدر نفسه، ص: 44.

الجسد النصي للحكاية:

يحكى أنّ فتيات خرجن للقطاف إلاّ أنّ الأشجار كانت عالية عليهنّ، فاضطررن لاختيار واحدة منهنّ للقيام بهذه المهمة، فوقع الاختيار على أصغرهنّ للصعود، وما إن ملأن الجرار عدن إلى منازلهن تاركين الفتاة عالقة أعلى الشجرة، ثم بعد حين مرّت مجموعة من الجراجيف فطلبت الفتاة المعلّقة المساعدة منهم حتّى وافق جرجوف على مساعدتها شريطة أن تتزوّجه، فوافقت دون تفكير، إلاّ أنّها اندهشت من منزله الذي يحتوي على أفخر الأثاث والحلي والجواهر المختلفة، ثم تحول الجرجوف داخل البيت إلى شاب وسيم حتى يستميل قلب الفتاة، يوجد في بيت الجرجوف سبع غرف ومع الفتاة مفاتيح ستة غرف إلاّ غرفة واحدة اشترط عليها الجرجوف عدم الاقتراب منها، إلاّ أنّ الفتاة صمّمت على معرفة ماذا يوجد بداخلها، فبحثت عن المفتاح ووجدته واندهشت من هول ما رأته، وجدت الغرفة مليئة بجثث الآدميين وجماجمهم وأطراف مقطعة، ممّا تسبّب في تغيير نفسية الفتاة وكرهت حياتها معه وتمنت لو تستطيع الهروب، لكنّها مع ذلك حاولت أن تكون طبيعية معه، لكن اضطرابها وتغير ملامحها فضحها أمامه، فراوده الشك، واقترح عليها أن تأتي أمّها لزيارتها فتصور الجرجوف في صورة أمّها إلاّ أنّها لم تخبرها بأي شيء خوفًا عليها، ثم اقترح عليها أن يأتي أخاها لزيارتها وتصور الجرجوف في صورته إلاّ أنّها لم تخبره بأي شيء خوفًا من أن يخبر أمّها، ثم اقترح عليها أن تأتي صديقتها لزيارتها وتصوّر الجرجوف في صورتها وأخبرتها كل شيء، فبدأ الجرجوف ينصحها على لسان صديقتها بأن لا تلتفت إلى ما يفعله، إلاّ أنّها لم تستطع نسيان ما رأته، فكانت تقضي معظم وقتها في الخارج، وفي يوم من الأيام رأت راعي غنم فاستنجدت به وعندما اقترب منها فإذا به أخوها، هنا أدركت الفتاة أنّ الجرجوف كان يتقمص شخصية الآخرين، وسردت لأخيها كل ما جرى لها، إلى أن حان موعد عودة الجرجوف فأخفت أخاها عنه، إلاّ أنّ الجرجوف شمّ رائحة إنسان

غريب، فعثر عليه وتظاهر بالفرح لوجوده بينهم، فاقترح الجرجوف أن يرافقه إلى السوق لشراء بعض اللحم وما إن ابتعد حتى غدر به وذبحه، وأخذ بعض القطع، والتقطت الحدأة إصبعه الذي كان فيه خاتمه وألقته في بيت الجرجوف، فعرفت أخته أنّ الجرجوف قد غدر به، أخفت الفتاة إصبع أخيها، فلّما حضر الجرجوف طلب منها أن تطبخ اللحم الذي جاء به فكانت مضطرة لطبخ لحم أخيها، وخبأت القليل منه، ومن ثم حفرت حفرة صغير ودفنت فيها الإصبع مع اللحم الذي أخفته، وبعد أيام نبتت شجرة بدأت تكبر يوماً بعد يوم، حتى أثمرت قرناً، وعند نضوجه قطفته واعتنت به إلى أن خرج منه طفل، كان الطفل أخوها الذي قتله الجرجوف، ولم تخفه عن الجرجوف بل أوهمتها أنّه ولدهما فصدّقها الجرجوف، فأخذ يكبر ذلك الطفل إلى أن تأكدت الفتاة من قدرته على قتل الجرجوف، فأخبرته أنّ الجرجوف لا يقتله إلاّ سيفه المعلق في عنقه، وعند عودة الجرجوف قتله أخوها بضربة واحدة، وفرح الولد وأخته وحملا معهما ما استطاعا من الكنوز وعاشا مع أمّهما عيشة هناء وسعادة.

قسّمت يمنى العيد الحكاية إلى أربع حلقات متّبعة في ذلك المسار السردي، أي بداية من الحدث الأول الذي عادة ما يتمثل في خروج الشخصية البطلة للمغامرة بقصد أو بدون قصد، وهذه هي الحلقة الأولى من حلقات السّياق السردي، من ثم تتعرض الشخصية البطلة إلى صعوبات تعيق مسارها، وهي الحلقة الوسطى في الحكاية، وتتعدد الحلقات بتعدد الصعوبات وبطول الحكاية، وبتخطي هذه الصعوبات تكتسب الشخصية صفة البطولة، وفي الأخير يأتي الحل لتتجلى فيه الحلقة الأخيرة، يقول مُحَمَّد عزام: "تبدأ الحكاية عادة بخروج شخصية البطل نحو غاية وهذه هي الحلقة الأولى من السيّاق السردي، فيتعرض لعوائق (تشكيل الحلقة الثانية من السياق السّردي أو الأزمنة)، ينتصر عليها البطل ويصل إلى غايته (الحلقة الثالثة من السّرد أو الحل)" [1].

[1] مُحَمَّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 299.

وكان تقسيم الناقدة على النحو التالي:

1 – خروج سرب الصبايا للقطاف

- صعود الفتاة الصغرى إلى الشجرة العنْب.
- جمع ثمار الدّوام في الجرار.
- عودة الصبايا بعد أن تركن الفتاة الصغرى عالقة فوق الشجرة.
- البحث عن سبيل للخلاص.

2 - مرور الجراجيف الستة وعدم توقفهم عند الفتاة.

- مرور الجرجوف السابع وتوقفه عند الفتاة.
- نجاح الفتاة بشرط الجرجوف وزواجها منه (الخلاص الأول)
- تحوّل الجرجوف إلى شاب جميل.
- الفتاة تخالف شرط زوجها وتدخل الغرفة السابعة.
- المأزق الجديد والبحث عن الخلاص.

3 – الجرجوف يتقمص شخصية أم الفتاة وأخيها وصديقتها.

- الجرجوف يكشف ما فعلته الفتاة.
- الفتاة تلتقي أخاها.

- الجرجوف يذبح أخ الفتاة

- المأزق الجديد والبحث عن سبيل لإعادة الأخ.

4 – الحدأة تحمل إلى الفتاة إصبع أخيها وعليها خاتمه.

- الجرجوف يأكل لحم الأخ ويُطعم الفتاة منه.

- الفتاة لا تأكل اللحم بل تجمعه وتدفنه مع الإصبع.

- الفتاة تسقي ما دفنته، أو ما زرعته بالماء صباح كل يوم.

- تنبت شجرة تزهر الشجرة وتعطي قرناً منه يولد الأخ من جديد.

- الأخ يكبر ويقتل الجرجوف.

- يعود الأخ مع أخته وقد نجيا إلى بيتهما. [1]

اعتمد تقسيم الناقدة على توالي الأفعال وانتظامها داخل العمل السردي، ثم حاولت اختزال وضم الأفعال دون أن يؤثر ذلك في المسار السردي:

-خروج سرب الصبايا للقطاف

-صعود الفتاة الصغرى إلى الشجرة العلب

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 64، 65.

-قطف ثمار الدوم

-جمع ثمار الدوم في الجرار[1]

ثم اختزلت أفعال الحبكة الأولى أكثر لتثب ترابطها أكثر وتسلسل أحداث الحكاية عبرها "في هذه العبارة تضمين لفعل الخروج ولفعل الصعود إلى الشجرة ولفعل جمع الثمار وتعبئتها"[2]، إلاّ أنّها لا تضم فعل عودة الصبايا وتركهم للفتاة عالقة وفعل البحث عن حل "كل فعل من الفعلين هذين يشكل مفصلاً أساسياً في حركة تطور فعل السرد في هذه الحكاية"[3].

وأعادت تقديم المقطع الأول على النحو التالي:

-القطاف وتعبئة السلال

-الفتاة الصغرى العالقة فوق الشجرة

-البحث عن حل [4] .

تعلّق الناقدة أنّ هذه الحلقة تعتبر شبه تامة من حيث ترابط الأفعال وفق تسلسل أحداث الحكاية دون أن تقدم حل، بذلك تفتح المجال للحلقة الثانية ولفعل جديد يضبط منطق الترابط وهكذا دواليك مع المقطع الثالث والرابع.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق ، ص: 66.
[2] المصدر نفسه، ص 66.
[3] المصدر نفسه، ص: 67.
[4] المصدر نفسه، ص: 67.

فالمقطع الثاني مكوّن:

-من بداية هي حلّ لعقدة المقطع الأول

-من عقدة تأتي في سياق العقدة الأولى، أي غير منفصلة عنها

-ومن سؤال يطلب حلاً لهذه العقدة [1].

وبذلك ارتباط فعل بداية المقطع الثاني مع فعل نهاية المقطع الأول وارتباط فعل نهاية الحلقة الثانية مع فعل بداية الحلقة الثالثة وهكذا إلى نهاية القصة، مع فارق بسيط يتمثل في أنّ الحلقة الثالثة لا تمثل حل بل وسيلة حل "هذه الوسيلة هي الأخ الذي تلتقي به الفتاة لكن نلاحظ هنا، أنّه وبدل أن تتمكّن هذه الوسيلة من تحقيق غايتها تُحذف: يقتل الجرجوف الأخ، فتتعقّد العقدة"[2]، تشير فريال سماحة إلى هذه النقطة وتنسبها إلى بريموند "بداية المقطع الثالث لا تقدم حلاًّ بل وسيلة حل، وهنا يمكن للمرء أن يستشفّ منطق القص عند بريموند الذي بناه على وظائف بروب، إلاّ أنّ الناقدة لا تظهر أدنى إشارة إلى مرجعها لا في التطبيق ولا في التقديم" [3].

ثم إنّ الناقدة في حديثها عن منطق ترابط الأفعال جعلت الأحداث متسلسلة في حلقات عندما وضعت في آخر كل حلقة فعل البحث عن الخلاص وجعلت نهاية كل حلقة هي بداية للحلقة التي تليها، ترى يمنى العيد أنّ: "المسار الذي تتميز به الحكاية ويُشكل قانونها العام والمشترك، وهو الأبسط والأكثر وضوحًا، وبالتالي الأكثر طواعية على الكشف، وفي هذا المسار تترابط الحلقات السردية محكومة بمنطق يخصّها، ويبدوا توالي الأفعال، على النحو الذي هو لها، توالِيًا له طابع

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 68.

[2] المصدر نفسه، ص: 68.

[3] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، مرجع سابق، ص: 79.

الضرورة" [1]، فالأفعال الأولى في الحلقة السردية تنتهي بعقدة والبحث عن الحل، حتى وإن كان الحل في بداية المسار السردي لا ينبئ عن الخلاص التام، والأفعال الثانية تشير إلى حل جزئي ونشوء وضعية جديدة تبحث عن حل آخر، وفي الأفعال الثالثة يكون الوضع المأزقي وتشابك الأحداث أكثر لتأتي الأفعال الرابعة في الحلقة السردية والتي تُشكل بداية الحل النهائي للأفعال السابقة أي الثالثة.

وفي المقطع الرابع وضعت الأفعال على النحو التالي:

-استعادة الأخ (ولادته من الشجرة)

-قتل الجرجوف

-العودة إلى البيت [2].

وفي ختامها الحديث عن الحكاية أي المقطع الرابع، أشارت إلى المرجع وإلى انتصار الحق على الباطل وإلى الجانب الشعبي فيه، أي الجانب الاجتماعي للرواية، وقد خصّصت من قبل كتابها هذا للجانب البنيوي فقط "كان لابد إذن من أن يقتل الجرجوف الأخ ليستحق الأوّل موته، أي ليستحق القاتل قتله وينتصر المظلوم على الظالم والبادئ أظلم، أو الحق على الباطل، والخير على الشر"[3]، فهل منعها ميولها الاجتماعي على الالتزام بالمنهج البنيوي؟

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 48.

[2] المصدر نفسه، ص: 73.

[3] المصدر نفسه، ص: 73.

ثم انتقلت الناقدة إلى الإشارة على جنس البطل عندما أُسند دور البطولة للأخ، بالرغم من أن الفتاة هي من كانت ممسكة بخيط الحكاية من البداية، بحيث أصبحت الفتاة مجرد وسيلة مساعدة في حين أنّ أخوها الذي ظهر في آخر الأحداث هو من أخذ دور البطل "لا تسند الحكاية دور البطولة إلى الفتاة الأنثى، وإن كانت هي الشخصية المحور في الحكاية، إنّ دور الفتاة الذي أوحى في بداية الحكاية ببطولة ما اقتصرت في حل العقدة على كونها مساعدة لأخيها" [1]، فبتعبير ما فإنّ الناقدة تنكر إسناد دور البطل للذكر وليس للأنثى لمجرد الجنس، وإلاّ لماذا طرحت هذه النقطة؟ وهنا تظهر النزعة الشعبية أو حتى يمكننا القول النزعة الشخصية للناقدة، وفي هذا الصدد تعلق فريال سماحة: "كيف يمكن أن تهتمّ الناقدة بجنس الشخصية التي يُفترض أن تكون حقيقة بنيوية أكثر منها نفسية أو اجتماعية... فهي تجاهلت الثابت والمتغيّر في تحليل بروب الذي يشكّل صلب تحليله والتحليل المبني عيله، أي تحليل كل من بريموند غريماس و تودوروف " [2].

ثم عرّفت الناقدة بالنمط المتّبع أثناء تحليلها بالرغم من أنّه جاء متأخراً نظراً لأنّها أشارت إلى استفادتها من بروب وآخرين في النهاية وليس أثناء التحليل "بنية الحكاية السردية بروب... بنية العمل السردي الروائي جانيت غريماس تودورف"[3]، ثم تحدّثت عن القيمة الفنية والنموذج الراقي للحكاية إلاّ أنّه كما سبق فقد حصرت دراستها هذه في الجانب البنيوي، تعلّق فريال سماحة على إقحامها لنظرة غير بنيوية في الأساس "هل يوجد في نحو القص أو المنهج البنيوي بعامة أحكام قيمة، مثل مستوى فني رفيع؟ هل توجد نماذج قصصية راقية وأخرى غير راقية؟ وأخيراً هل التحليل البنيوي فنّي؟"[4].

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 73.

[2] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، مرجع سابق، ص: 80.

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 74.

[4] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، مرجع سابق، ص: 81.

✓ **مضجع العروس: بناء القصة:**

خصّصت الناقدة في دراستها لقصة مضجع العروس الحديث عن الحوافز القائمة من خلال العلاقات بين الشخصيات وفق تصنيف تودوروف وطبّقتها على قصة جبران خليل جبران على أنّ الأفعال التي تقوم بها الشخصيات تدفعها للقيام بهذه الحوافز، لذلك ارتأت الناقدة إلى عرض الحوافز قبل البدء في تحليل القصّة وهذا ما يتوافق ومنهجها التعليمي والذي أساسه المنهج البنيوي الشكلي فقد اهتم هذا المنهج بالتحفيز ، يشير إلى ذلك مبروك "عَنى بمفهوم التحفيز بعض الشكلانيين الذين اهتموا بالسّرد الرّوائي ومنهم بوريس اخنباوم في مقاله نظرية المنهج الشكلي، وشلوفسكي في مقاله بناء القصة القصيرة وتوماشفسكي في مقاله نظرية الأغراض"[1].

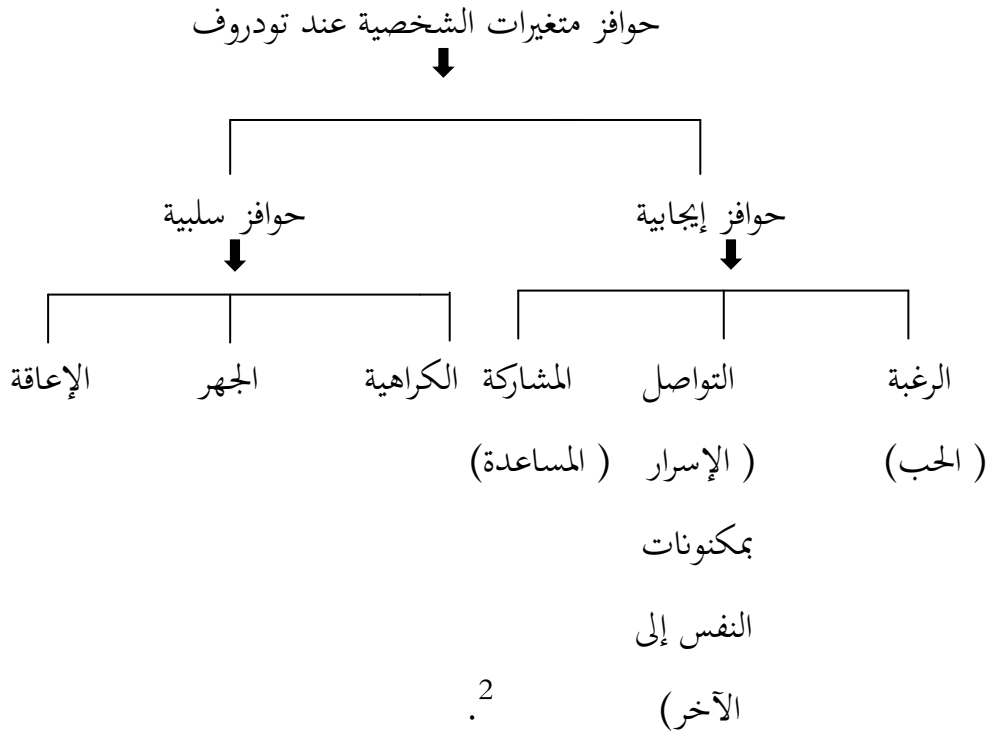
أحداث القصة:

"تحكي هذه القصة عن فتاة اسمها ليلى أحبّت فتى اسمه سليم، ولكن نجيبة التي تظهر وداً لـليلي والتي تعتبرها ليلى صديقة مخلصة لها، تخبرها بأنّ سليم يحبها هي، تصدق ليلى نجية، وتبتعد عن سليم مبديةً الحقد عليه، كما أنّها ترضى بالزواج من رجل كهل لا تحبه. غير أنّ ليلى لا تلبث أن تكتشف خطأها وجهالتها، فما أخبرتها به نجيبة لم يكن صحيحاً، لقد كذبت نجيبة عليها، وذلك لتحملها على القبول بالزواج من هذا الرجل الكهل، نسيب نجيبة الغني والذي وعدها بالمال لقاء قبول ليلى به، ولقد وعدت نجيبة نفسها بسليم حين تبعد ليلى عنه. في ليلة العرس وبعد أن عرفت الحقيقة، تطلب ليلى من صديقتها سوسن أن تذهب إلى سليم وتوضح له الأمر، وتخبره أنّ ليلى تعرض عليه الهرب معاً ليعيشا بعد ذلك سويا، يرفض سليم عرض ليلى بدافع الشرف، فهو لا يريد

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة: التحفيز نموذجا تطبيقياً، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص: 48.

أن يتهم النّاس حبيبته بخيانتها زوجها ليلة زفافها له بعد أن خانت حبيبها، تنقل سوسن جواب سليم إلى ليلى، فتثور هذه ضدّ التقاليد التي تجعل حبيبها يرفض طلبها وتحرمها منه، ثم تبادر إلى قتل حبيبها سليم وقتل نفسها بعده. في نهاية القصة يتقدم الكاهن من جثتي الحبيبين ويلعنهما محرّماً على النّاس مدّ اليدين إلى جسديهما الملطّخين بدماء الجريمة والعار".[1]

قد عرضت الناقدة الحوافز كما جاءت عند تودوروف دون إضافة أو جديد، لذلك سأكتفي بنقل الشكل الذي يوضحها عند تودروف.



[2].

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 83.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة: التحفيز نموذجا تطبيقياً، مرجع سابق، ص: 56.

رصدت الناقدة مجموعة من العلاقات القائمة بين الشخصيات في القصة، ثم وضّحت الحوافز التي تدفع هذه الشخصيات للقيام بأفعال تؤدي في الأخير إلى قيام العلاقات فيما بين الشخصيات، إذْ أنّ المحفزات في البناء السردي تعمل مجتمعة يصعب الفصل بينها، فتصف يمنى العيد الحوافز سواء ما كان منها إيجابي أم سلبي بالحوافز النشطة أو السكونية، والتي تتجسّد من خلال العلاقات بين شخصيات القصة "إنّ أفعال هذه الحوافز النشطة التي تقوم بها شخصيات إنّما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى ثمة إذاً من يفعل، وثمة من يقع عليه الفعل، وهذا ما يجعلنا نرصد مقابل كل حافزاً نشطاً حافزاً سكونياً، وبذلك يصبح عدد الحوافز 12 حافزاً" [1]، فقد أضافت السكون مقابل النشاط لبعض الحوافز ذلك حين تكون الشخصية مستقبلة للحافز دون ردّة فعل اتّجاه الفاعل، يرى مُحَمَّد عزام أنّ الشخصية هنا تتقمص الدّورين "هكذا تصبح الشخصية فاعلاً وموضوعاً في آن واحد، ويصبح الفعل عملاً يلتقي فيه نشاط الحافز وسكونه" [2].

رصد العلاقات وتحديد الحوافز عند الناقدة:

1- ليلى تحب سليم: حافز الرغبة الحب: حافز إيجابي نشط > يقابله حافز سكوني عند سليم: الاستقبال.

2- سليم يحب ليلى: حافز الرغبة الحب: حافز إيجابي نشط > يقابله حافز سكوني عند ليلى : الاستقبال. [3]

جعلت هنا الناقدة الشخصية فاعلاً وموضوعاً في آن واحد، وبذلك اجتمع الحافز النشط والحافز السّكوني في الفعل نفسه والشخصية نفسها فهل بهذا وقعت في التناقض؟ يوضح ذلك عبد

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 79.

[2] مُحَمَّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 299.

[3] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 85، 86.

الرحمن مبروك "الأمر الذي لا نتفق فيه مع الباحثة هو ما أطلقت عليه بالحافز الساكن وتعني أنّ استقبال سليم لحب ليلى له كان حباً ساكناً ولا ندري كيف يكون ساكناً وهو يبادلها نفس الحب والرغبة في التوحد والزواج" [1]، يظهر هذا تناقض عندما جعلت الشخصية نفسها والفعل نفسه تارة في صفة النشاط وتارة أخرى في صفة السكون ضمن العلاقة نفسها يقول مبروك: "هذا التناقض يتّضح نتيجة عدم دقّة المفاهيم النقدية خاصة مفهوم السكون أو الحافز الساكن، بل إنّ هذا التناقض يتبدّى على الرغم من محاولة الباحثة توضيح الفرق بين الحافز الساكن والحافز النشط" [2].

وعندما تريد يمنى العيد توضيح الفارق بين الحافز الساكن والحافز النشط تقول: "إنّ التمييز بين حافز نشط وحافز سكوني، إنّما هو تمييز لحركة العلاقة في المنطلق والتّوجه، وبالتالي هو إفصاح عن بعض خيوطها المكونة لها، وعن طالع هذه الخيوط في فعل نسجها بين الشخصيات، ممّا يحملنا على القول بأنّ العلاقة ليست بمثابة جسر يحمل ويلقى بين الشخصيات، أو أنّ الحب ليس قبضة مشاعر مستقلة قائمة بين (أ) و (ب) بل هو علاقة لها معنى الفعل النشط، المتحرك، المنسوج تعبيرياً والذاهب بنسجه في اتجاه (أ) من (ب)، والفعل هذا ليس واحداً في حركتيه، بل إنّ الحركتين متمايزتان ومختلفتان، وقد تناقض الواحدة منها الأخرى، وقد توازيها، لكن دون أن تماثلها أو تتماهى فيها"[3]، وفيما أضافته الباحثة من شرح يقول فيه عبدالرحمن مبروك: "نرى أنّ الإضافة التي ظنت الباحثة أنّها أضافتها إنّما هي على المستوى النظري ولكن على المستوى التطبيقي يصعب تحقيق ذلك" [4].

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة: التحفيز نموذجا تطبيقياً، مرجع سابق، ص:60.
[2] المرجع نفسه، ص: 61.
[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 86.
[4] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة: التحفيز نموذجا تطبيقياً، مرجع سابق، ص: 61.

لنرصد باقي العلاقات كما وردت عند يمنى العيد:

3- ليلى تكره سليم: حافز الكراهية: حافز سلبي نشط > يقابله: حافز سكوني عند سليم: الاستقبال.

4- ليلى تسرّ إلى سوسن: حافز التواصل: حافز إيجابي نشط> يقابله حافز سكوني عند سوسان: الاستقبال.

5- سوسان ← سليم: حافز المشاركة > يقابله حافز سكوني عند سليم.

6- سوسان ← ليلى: حافز المشاركة (سوسان عامل مساعد + عامل الصداقة) > يقابله حافز سكوني عند ليلى.

7- ليلى تكره العريس: حافز الكراهية: حافز سلبي نشط: > يقابله حافز سكوني عند العريس.

8- العريس ← ليلى: حافز الرغبة الحب: حافز إيجابي نشط.

9- ليلى تسرّ إلى نجيبة: حافز التواصل: حافز إيجابي نشط > يقابله حافز سكوني عند نجيبة.

10- ليلى تكره نجيبة: حافز الكراهية، حافز سلبي نشط > يقابله حافز سكوني عند نجيبة (علاقة نجيبة بليلى إعاقة).

11- نجيبة تكره ليلى: حافز الكراهية: حافز سلبي نشط > يقابله حافز سكوني عند ليلى.

12- نجيبة ← سليم: حافز الرغبة: حافز إيجابي نشط .

13- سليم ⟵ نجيبة: حافز الكراهية: حافز إيجابي نشط > يقابله حافز سكوني عند نجية.

14- العريس ⟵ نجيبة: حافز التواصل: حافز إيجابي نشط.

15- نجيبة ⟵ العريس: حافز المشاركة: حافز إيجابي نشط.

16- الكاهن ⟵ ليلى، سليم: حافز الجهر أو الفضح: حافز سلبي نشط: علاقة ظهرت بعض مقتل سليم وانتحار ليلى > يقابله حافز سكوني عند ليلى وسليم.

17- الكاهن ⟵ الناس: حافز الإعاقة تحُول بين الحب والزواج. [1]

والشيء نفسه ينطبق على باقي العلاقات بين الشخصيات بالنسبة لتصنيف الناقدة للحوافز إلى حوافز سكونية مُستقبَلة، وقد علّق عبد الرحمن مبروك على العلاقات والحوافز التي تناولتها الناقدة يقول: "ما يقال عن حب ليلى لسليم والعكس يقال أيضاً عن كراهية ليلى لنجيبة والعكس، خاصة بعد أن اكتشفت ليلى كذب نجيبة وتآمرها على حبها لسليم فتارة تكون كراهية ليلى لنجيبة والعكس حافزاً نشطاً سلبياً وتارة أخرى تكون حافزاً ساكناً دون وجود حدود دقيقة للتفرقة بينهما على المستوى التطبيقي"[2].

حتّى أنّ الناقدة لم يكن لديها منهجية واضحة في تقصي الشخصيات بل كان منهجها إن جاز القول غير مدروس بحيث كان تركيزها فقط على الحوافز وأهملت الجوانب الأخرى خاصة ترتيب الشخصيات حسب الأهمية، وقد وضّح هذا مبروك في قوله "وحتّى في إطار تحفيز الشخصية كان من

[1] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 86...97.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة: التحفيز نموذجا تطبيقياً، مرجع سابق، ص: 61.

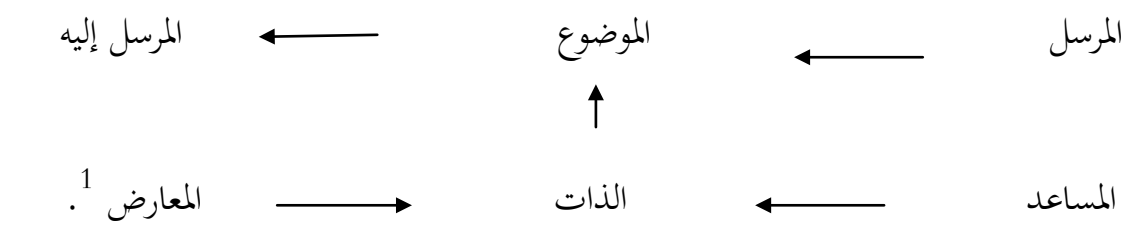
الممكن دراسة الشخصيات مع بعضها البعض وفقاً لعملية التباديل والتوافيق بحيث يكون هناك معيار علمي محدد لعلاقات الشخصيات مع بعضها البعض – تبدأ بالشخصيات الأساسية وتنتهي بالشخصيات الثانوية ،غير أنّ تناول علاقات الشخصيات مع بعضها البعض دون إستراتيجية علمية تحكم إطار هذه العلاقات – اللّهم إلاّ تناول أوجه الائتلاف والاختلاف بين بعضها البعض، لا يجعل خصوصية مميزة لهذا المنهج أو لهذه الحوافز، لأنّ هذه العلاقات بهذه الكيفية يمكن تناولها تحت أي منهج من المناهج ويمكن التقديم والتأخير في علاقات الشخصيات مع بعضها البعض دون خصوصية لتتابع علاقات هذه الشخصيات"[1].

ثم انتقلت الناقدة للحديث عن العوامل التي تساعد في حبك القصة وهي المرسل / المرسل إليه/ المساعد/ الفاعل / المعيق/ الموضوع، وهذه العوامل قد جاء بها غريماس"استطاع غريماس Greimas أن يطوّر فكرة الحافز عند تودروف إلى نظرية عامة التي عنى فيها بالدور الوظيفي للشخصية الروائية، وذلك من خلال الاعتماد على ستة محاور هي: غاية الفعل والفاعل ومحور الرغبة ومحور الصراع، والمضادون والمساعدون"[2].

وقد قدّم غريماس الترسيمة النظرية للنموذج العاملي على الشكل الآتي:

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 62.

[2] المرجع نفسه، ص: 56.



[1].

أمّا الناقدة يمنى العيد فقد حاولت التغيير قليلاً في هذه الترسيمة فهل نجحت في بلوغ الهدف أي إنتاج معرفة علمية؟

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
ليلى	الزواج	سليم
المساعد	الفاعل	المعيق
سوسان	الحب	نجيبة [2].

الظاهر أنّه لا يوجد إضافة يمكن عدّها معرفة عليمة فقد نقلت الناقدة الترسيمة كما وضعها غريماس مع تغيير صغير ربما لا يفي بإنتاج معرفة، أي أنّها اكتفت بالنقل وأرجعت له الفضل في دراستها التنظيرية يقول عبد الرحمن مبروك "إننا لا نرى ثمة إضافة تذكر على حوافز تودوروف أو نظرية العامل لجريماس" [3].

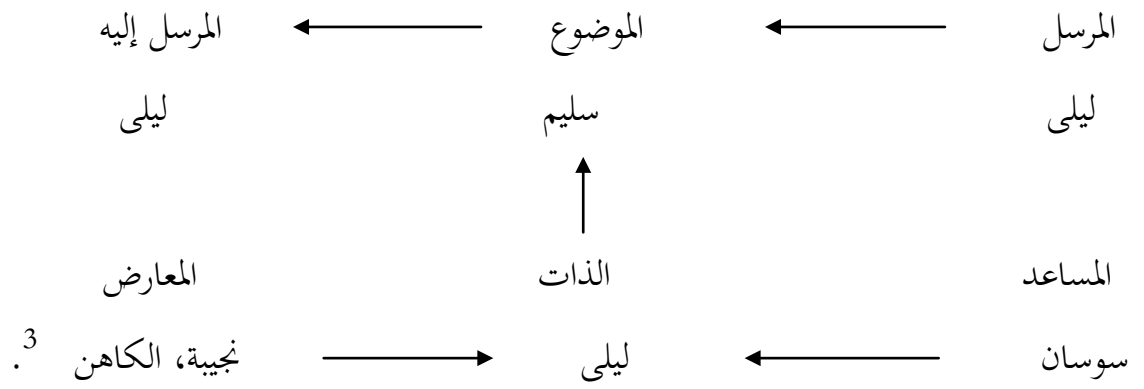
[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد: مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 92.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 99.

[3] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 59.

إلاّ أنّ عمر عيلان حتّى في وضعها لهذه الترسيمة التي وصفها بالفاقدة للفائدة المعرفية لأنّ الناقدة في نظره "أسقطت الأسهم المعينة لعلاقة العوامل ببعضها، وغيّرت موقع كل من العامل الذات والعامل الموضوع وحصّلت كل واحد منهما مكان الآخر فقلبت بذلك الأدوار العاملية والعلاقات بخفة عز نظيرها"[1]، يبرّر عمر عيلان هذا الطرح بما ورد عند غريماس "بإمكان فاعل واحد أن يقوم بعدّة أدوار عاملية، وهذا إذا كان المرسل قيمة فكرية قائمة في داخل الذات الفاعلة وعند تحققها تعود الفائدة على الذات نفسها فنجد أنّ الذات تقوم بثلاثة أدوار عاملية هي المرسل، المرسل إليه والذات في نفس الوقت وهذا الأمر لم تنتبه له الناقدة يمنى العيد"[2]، والظاهر هنا أنّ يمنى العيد ليس لديها اطّلاع شامل على النظريات والدّراسات النقدية.

فقد قدّم عمر عيلان الترسيمة ذاتها مع إضافة الأسهم وتغيير بعض العوامل كالآتي:



[3].

فإن كانت لوحة العوامل التي قدّمتها الناقدة فيها الكثير من المغالطات فما المعرفة العلمية أو حتّى التعليمية التي قدّمتها الناقدة "ما قدّمته الناقدة بشأن النموذج العاملي بقي في المستوى الشكلي

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد: مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 93.
[2] المرجع نفسه، ص: 93.
[3] المرجع نفسه، ص: 94.

السطحي، ولا يمكن أن يؤدّي الوظيفة التعليمية المتوخاة من طرفها، وذلك للقصور الكبير في تحديد الخلفيات الأساسية للمشروع المدروس، واكتفت بالإشارة إلى مكونات النموذج العاملي دون البحث في شبكة العلاقات والخصائص التي تحكمه، والنظام الذي يسيره والوصول إلى جملة من النتائج الممكنة التي تنتجها عملية تطبيق النموذج على النص السردي"[1].

ثم قدّمت الناقدة لوحة أخرى خصّصتها للدّلالات المرسلة التي يحملها النّص وبذلك أقحمت الاجتماعي، فالترسيمة الدلالية كما قدّمتها يمنى العيد:

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
ليلى	الزواج	المجتمع والناس فيه
وخلفها صوت الراوي		(= الوعي)
(المؤلف الضمني)		.
المساعد	**الفاعل**	**المعيق**
سوسان	الحب	نجيبة، الكاهن
المحبة والخير		(=العادات والتقاليد
		التي يخدمانها) [2] .

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد: مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص: 95.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 100.

في علاقة الكاهن بالناس، قد حدث تغيير في المرسل إليه، أي بين سليم والناس وبذلك أدخلت الناقدة الأيديولوجي في الدّراسة والذي يتمثل في عادات وتّقاليد المجتمع، وهي العوائق التي تحول بين حب ليلى وسليم، فبإدخالها للأيديولوجي أي خوضها في المضمون السّردي خرجت عن المسار البنيوي الذي زعمت في بداية العمل أنّها ستلتزم به، إلاّ أنّه كعادتها تجد الناقدة نفسها قد انحرفت منه اتجاه الاجتماعي، وقد أرادت تبرير هذه النقطة من خلال عدم ادّعائها للكمال أو الثبات وحتّى لا يتحكّم المنهج في الناقد بل على الناقد أن يشتغل بالمنهج ويحاوره ويذهب أبعد منه ويفتح المجال أمام التأويل، تقول يمنى العيد: "هذه الملاحظة السريعة قد تحمل القارئ على اتهامنا، في عملنا هذا بالتناقض، إذْ كيف نقدم منهجاً للتحليل الهيكلي كي يفيد منه القارئ المعني طبعاً بهذا الموضوع، ثم نقول ما ينقد هذا المنهج؟"[1]، وقد انتقدت فريال سماحة خروج الناقدة عن المنهج البنيوي: "الطريف أنّ الناقدة تعترف بخروجها عن التحليل البنيوي لكنها تعتقد أنّ الذي جرّها إلى الخروج إظهار ما يقدمه التحليل البنيوي من معرفة أولية تبني عليها حوارها النقدي للنص أي تأويلها، فهل يحتاج التأويل إلى بناء عميق موحد مستقل عن صيغ وروده في النصوص أم أنّه يتعامل مع سطح النص؟ " [2] .

ثم إنّ النتائج التي توصلت إليها الناقدة تدور حول المسار الذي يتبعه الراوي أثناء سرده، والذي عليه يتوقف التقديم والتأخير للأحداث، والفعل في الزمن السردي بين زمن المتخيّل وزمن الوقائع، ثم حوار الشخصيات فيما بينها، أي أنّ منهج الناقدة توقف على الأحداث والحوافز والعلاقات بين شخصيات الرواية وأفعالها وبالتحديد منطق النشاط والسكون، فهل توصّلت الناقدة بعد ذلك إلى نتيجة تتعلّق ببينة النص، أم أنّها اهتمت فقط بالشخصيات وبالأفعال والحوافز من منطق النشاط والسكون، وهل نجحت في ذلك؟

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 101.

[2] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، مرجع سابق، ص: 83.

✓ **رواية أرابيسك لأنطوان شمّاس:**

أرابيسك هي رواية فلسطينية للكاتب الفلسطيني أنطوان شمّاس، كُتبت باللغة العبرية وتُرجمت إلى عدّة لغات أخرى كـ الفرنسية والانجليزية والألمانية... إلاّ أنّها لم تترجم لحد الآن إلى اللغة العربية، بالرغم من اهتمام العديد من النقاد بها وقد كتبوا عنها العديد من المقالات، لاقت رواية أرابيسك شهرة كبيرة في البداية لأنّها كُتبت بلغة عبرية ذات مستوى رفيع جداً، في حين كان اعتقاد اليهود أنّ اتقان لغتهم بهذا الشكل لن يكون لغير اليهودي.

عنوان أرابيسك يعني فن الزخرفة والتزويق العربي "يظهر عنوان الرواية تحت عدّة مسميات: آربيسك، أرابيسك، عربيسكا، عربيسكا، عربسك، عربيسكوت، المعنى الحرفي للعنوان العبري، عربيسكا: فن التوريق، فن الزخرفة العربية مثل الأبنية والكتابات" [1]، وقد أشارت يمنى العيد إلى معنى العنوان قبل البدء في الدّراسة "في المعنى الحرفي لكلمة آرابيسك نقرأ: تزيين يقوم في تداخل منفلت، مغناج، للزهور والثمار والخطوط إلخ ..."[2]، وتصف العنوان بأنّه المفتاح الأوّل للدخول إلى عالم الرواية فمن خلاله تتجلى حدود الرواية وينجذب القارئ إليه تقول الناقدة: "منذ قراءة هذا العنوان علينا أن ندرك أنّنا نقف على باب عالم تتداخل فيه الأشياء وتلتفّ مكوناته على بعضها البعض، وأنّ السرد، سرده متروك لنوع من ذاتية له، هي انفلاته ومزاجيته وفوضاه ومتاهته، وهي منطقه المرتسم في هذا التداخل اللّين" [3].

[1] عبد الرحمن مرعي، أنطوان شماس كاتب متعدد الثقافات، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج2، دت، ص: 95.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 189.

[3] المصدر نفسه، ص: 189.

ملخص الرواية:

يتلخّص موضوع الرواية حول الهوية الفلسطينية – يمكن أيضاً اعتبارها سيرة ذاتية مموهة لكاتبها الفلسطيني أنطوان شماس– تدور أحداثها في فلسطين في الجليل مسقط رأس الكاتب الفعلي، ففي البداية تتحدث عن الطفل أنطوان شماس ذو الهوية الفلسطينية والذي يعيش بين فلسطين ولبنان وذكرياته المشوشة مع شخصيات أغلبها من عائلته، وقد تُرك في الميتم بدون علم أمه لتأخذه عائلة الأبيض اللبنانية وتكفله، هذه الأحداث يرويها الكاتب بشكل سريع على شاكلة حكايات، ثم ينتقل هذا الطفل الذي أصبح شاباً، إلى الولايات المتحدة الأمريكية باسم مايكل شماس، للمساهمة في حلقة أدبية لبرنامج دولي فيلتقي عداداً من الكتاب من مختلف الجنسيات، ويبقى الصراع بين الهويات المكتسبة، ثم يقضي حياته في التنقل بين أمريكا ومركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت، وبالرغم من أنّه فقد جنسيته إلاّ أنّه بقي محتفظاً بهويتيه الفلسطينية من خلال كتابته لسيرته وسيرة عائلته، دون أن ننسى شخصية ليلى خوري التي أحبها أنطوان وأحبته إلاّ أنّها في النهاية تتزوج من رجل عربي ابن أحد أبطال الثورة العربية وتعتنق الديانة الإسلامية بإرادتها، وتغيّر اسمها إلى سرايا سعيد، إلاّ أنّها فيما بعد تندم على تغيير واقعها وهويتها وتخون زوجها المسجون مع أنطوان شماس.

قسّمت الناقدة الرواية من حيث البنية الخارجية إلى:

"خمسة فصول مرقمة وبلا عناوين تشمل هذه الفصول على 88 صفحة من أصل 310 وهي عبارة عن مروي سريع وعبارة عن أحلام طفل.

وبعد الفصل الخامس ينتقل الراوي إلى سياق آخر تحت عنوان الراوي مقبرة، يليه عنوان آخر هو الشخص الثالث.

يعود السرد لما كان عليه لكن تحت عنوان القصة فصل زيادة.

فصل تحت عنوان الراوي ماي فلور1. وفصل تحت عنوان القصة فصل إضافي.

ثم فصل تحت عنوان الراوي ماي فلور 2. وفصل تحت عنوان القصة فصلان زيادة.

ثم فصل تحت عنوان ماي فلور 3. وفصل تحت عنوان القصة فصول ثلاثة أخيرة.

ثم فصل تحت عنوان الراوي ماي فلور 4".[1]

أشارت الناقدة إلى أنّ دراستها هذه ستقتصر على البنية الشكلية للرواية ثم الزمن المستعمل ثم العلاقات بين الشخصيات، تحدثت في الأوّل على البنية الشكلية للرواية بشكل عام واصفة إيّاها بالتداخل "يخلق التداخل الأرابيسكي جماليته الخاصة، الحيّة، المترامية الخطوط، المتزيّنة بالباسطة والغموض في آن، المتوسلة لغة الكلام المباشر حيناً، والطافحة بالترميز حيناً آخر، الجامعة بين التدوين والشعر، المحمولة على صور المرصد والجن والمندل، والحريصة، في الوقت نفسه، على ذكر تواريخ الوقائع بالشهر والسنة، كما على تسمية الكتب والمراجع بأسمائها..."[2]، ثم انتقلت للحديث عن الزمن المستعمل في الرواية، بحيث قسّمته إلى زمنين، زمن وقع في فلسطين ولبنان في فترة الطفولة، وزمن آخر وقع خارج فلسطين ولبنان وهو زمن الحوار والنضج والكتابة، ثم ترى أنّ الرواية توحي بوجود روايتين من خلال الزمن المستعمل في الطفولة أي زمن الماضي وزمن الحاضر أي زمن الكاتب، ولكن مباشرة بعدها تنفي هذه الرؤية وتعتبر هذا التداخل تشابك وظيفي له علاقة بالتشابك الدلالي الذي تنتجه البنية الداخلية للرواية، أي الجزء المتعلق بالطفولة والجزء الخاص باللقاء بين الراوي والكاتب الموجود في السيرة الذاتية، تقول الباحثة: "إنّ الوظيفة الدلالية القائمة في الشكل الآربيسكي

[1] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 195.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 192.

للبنية الخارجية للرواية، تزداد فاعلية وأهمية عندما نراها ممارسة على مستوى البينة الداخلية للرواية، وباتساق فني ملفت معها: إنّ تشكيل الفصول على هذا النحو التّشابكي، وتكوين فضاءين روائيين يتمايز فيهما المجال الزمني والمجال الجغرافي، كما الشخصيات والأفعال هو عمل ينتج للبنية الخارجية وظيفة تتسق ودلالات البنية الداخلية أو دلالات اللغة التي تنسج هذه البنية الروائية"[1]، وهذا فقط ما تمثل في الجانب البنيوي.

لتنتقل الناقدة للحديث عن الشخصيات وانتماءاتهم الدينية والاعتداء القائم بين المسلمين والمسيحين، تقول الناقدة: "إنّ سيرة آل شمّاس هي سيرة العائلة المسيحية أو الطائفة المسيحية... إنّ سيرة التيه تقوم على حدّ العداوة، بل الاعتداء اعتداء المسلمين على القسّ المسيحي، أو الجماعة أو الفرد... يستعمل الكاتب تعبير عشيرة عدوّة وهو ما يشير إلى الأصل القبلي للمعتدين"[2]، ثم تنتقل الناقدة مباشرة إلى الإشارة على مستويين لمروي الكاتب "مستوي التخيلي: الفني الإيهامي ومستوى المرجعي: الوقائعي التاريخي" [3]، ثم يليها الحديث عن ليلى خوري التي كانت حبيبة أنطون وتحاول كشف هويتها الحقيقية ولماذا غيّرت اسمها إلى سرايا سعيد.

توضح هذه العلاقات التاريخية كالآتي:

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 198.

[2] المصدر نفسه، ص: 204.

[3] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 206.

المسيحيون (= آل شمّاس)- المسلمون:	علاقة اعتداء. المسلمون يقتلون القس.
↓	
المسيحيون (= آل شمّاس)- اليهود الاسرائيليون:	علاقة رفض. الجيش اليهودي يرفض اعتبار ليلى مواطنة في الدولة الجديدة
↓	
المسيحيون (آل شمّاس)- الثورة العربية الفلسطينية:	ليلى تتزوج أحد أبطال الثورة العربية الكبرى. [1]

فهل بهذا التحليل أشارت الناقدة إلى الأيديولوجي وإلى المرجعي أي إلى الانتماء؟ وأين موقع البنيوي في هذا التحليل؟ ففي التقديم لهذه الدّراسة قالت: "بعد أن أنجزت هذه الدّراسة التحليلة لرواية آرابيسك، لاحظت أني أفدت فيها، لا مباشرة ودون قصد، من معطيات البحث البنيوي لتقنيات السرد الروائي"[2]، فهل أخطأت الناقدة التقدير عندما ظنّت أنّ هذه الدّراسة تدخل في المنهج البنيوي؟ ترى فريال سماحة أنّ تحليل يمنى العيد لرواية آرابيسك لم تكن بنيوية بأي شكل من الأشكال كما أدّعت ذلك في تقديمها لهذا العمل: "كانت تطبيقات الناقدة في شقي الدراسة، بعيدة عن روح المنهج وهدفه، أمّا في تحليل القول فلم تزد محاولتها عن تقديم تأويل لمضمون رواية أرابيسك لأنطوان شمّاس، بل إعادة كتابة كلام الشخصيات، وليس في هذه الدّراسة من البنيوية سوى الأسهم التي استخدمتها لتوضيح ما لا يحتاج إلى توضيح" [3].

[1] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص: 211.

[2] المصدر نفسه، ص: 187.

[3] فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، مرجع سابق، ص: 42.

III. بين المعرفة والنص: رؤية يمنى العيد:

في كتاب آخر للناقدة قسّمته إلى قسمين، الأوّل نظري والثاني تطبيقي، أشارت في المقدمة إلى أهمية الممارسة النقدية التي تقصد بها النشاط الفكري الذي يُقدم معرفة، أي الممارسة التي تنتج معرفة عن طريق بعض المرتكزات النظرية ومفاهيم نستخدمها لننتج أخرى والتي تساهم في سيرورة المعرفة وتجدد المعارف السّابقة "أن نمارس النقد معناه أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا، ننتج حياة هذه الثقافة لتنتج بدورها حياتنا الفضلى"[1]، ثم حاولت توضيح الفرق بين الممارسة والتطبيق "لا يخلو التطبيق من فائدة، ولكنّ فائدته تقف عند حدود البرهنة والتعليمية"[2]، أي أنّ التطبيق يسعى إلى البرهنة على معارف سابقة دون إنتاج معرفة، أمّا الممارسة فتنتج معرفة جديدة، ثم انتقلت للحديث حول البنيوية السوسيرية وأهم مفاهيمها لعدم التباس المفاهيم أثناء ممارسة النقد، وبهدف امتلاك أدوات المعرفة.

ثم تناولت الباحثة بعض المفاهيم العلاقة التركيب/ الصياغة القول، تقول: "في نطاق العلاقات الاجتماعية، نحوّل الكلمات علامات، نصوغ بها قيّما دلالية"[3]، فالعلامات لها علاقة بالميدان الأيديولوجي "فكل ما هو أيديولوجي يملك قيمة دلالية" [4]، إذْ أنّ التركيب هو ما يدخل في نظام الكلمات في البنية أي من ناحية قواعد اللّغة وتركيب الجملة من ثم يجتهد المتكلم في إجراء صياغة لهذا التركيب وبذلك تكتسب قيمة تداولية تخاطبية "التركيب مصطلح أميل إلى الثبات، والصياغة هو

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1999،: 15.

[2] المصدر نفسه، ص: 26.

[3] المصدر نفسه، ص: 79.

[4] المصدر نفسه، ص: 79.

التعبير الذي يغيّر الرسالة في التركيب"[1]، ومن هنا ترتبط الصياغة بسياق العلاقات الاجتماعية ويبقى التركيب أقرب إلى اللغة من النظام، أمّا القول فيتحدّد من خلال تقاطع التركيب أي نظام قواعد اللغة مع الصياغة أي طريقة الكلام والتعبير.

وقد أضفت النغمة الموسيقية بتطرقها إلى نظام بنية الشعر وأشارت إلى بينة الشعر القديم وبنية القصيدة الحديثة وأظهرت الاختلاف بينهما، ثم تحدّثت عن الإيقاع الداخلي الذي رأت أنّه "قائم في حركة مكوّناته... فالقصيدة الحديثة تركز إيقاعها على حركة هذه المكوّنات، يتكثّف الإيقاع هنا في حركة النمو، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكوّنات"[2]، إضافة إلى حديثها حول الصورة في الشعر القديم والقصيدة الحديثة تقول الناقدة: "أحاول أن أقرب الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة انطلاقاً من هذا الإحساس بأنّ التركيب–الصورة يقوم في القصيدة الحديثة، في حدود مغيرة، في حدود تخوّلنا افتراض انهدام هويّة هذا العنصر، واختلاف سمته المميزة السابقة، وولادة هوية وسمة جديدة له"[3].

أمّا في القسم التطبيقي، تعرضت الناقدة فيه إلى عدّة أجناس أدبية من روايات وقصص وحكايات وقصائد ورسائل ودراسات نقدية، وقد وقع اختياري على : قصيدة تحت جدارية فائق حسن للشاعر سعدي يوسف.

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 80.
[2] المصدر نفسه، ص: 109.
[3] المصدر نفسه، ص: 114.

قصيدة تحت جدارية فائق حسن للشاعر سعدي يوسف:

نص القصيدة:

-1

تطير الحمامات في ساحة الطيران. البنادق تتبعها،

وتطير الحمامات. تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا

وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميّتاً، ووجه النبيّ.

في الرّصيف يبيعون أذرعهم. للحمامة وجهان:

الذي تتأكّله خطوة في السماء الغربية.

وإذا يقف النّاس في ساحة الطيران جلوساً، يبيعون

أذرعهم: سيّدي بنيت العمارات... أعرفُ

كلّ مداخلها، وصبغت الملاهي... أعرف ما يجذب الرّاقصين

إليها، ورمّمت مستشفيات المدينة... أعرفُ

حتّى مشارحها، سيّدي لما لا تشتري؟ إنّ كفّي

غريبة.

-أجسّ ذراعك؟

-يا سيّدي جسَّها...

-أمس.. أين اشتغلت؟

-2

تطير الحمامات في ساحة الطيران.. وعينا المقاول

تتّجهان إلى الأذرع المستفزّة. يدخل شخصان

سيّارة النقل.. ثم يدور المحرّك، ينفث في ساحةِ

الطيران دخاناً ثقيلاً... ويترك بين الحمائم والشّجر

المتيبّس رائحة من شواء غريبة

يقول المقاول: نرجع بعد الغروب.

تقول الحمامة: أهجع بعد الغروب.

يقول المغنّي: بلادي.. لماذا يظلّ الغروب.

-3

تطير الحمامات في ساحة الطيران. تريد جداراً لها

ليس تبلغ منه البنادق، أو شجراً للهديل القديم..

ارتفعنا معاً في سماء الحمائم، صغنا من الحجر

المتألّقِ وجهَ الجدار، انتقيناه جزءاً فجزءاً،

وقلنا لسعف النّخيل وللسّنبل الرّطب: هذا أوانُ

الدّموع التي تضحك الشّمس فيها، وهذا أوانُ

الرّحيل إلى المدن المقبلة.

ولكنّنا يا بلاد البنادق كنّا صغاراً، فلم نلتفت

لإله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلةً...نحن

كنّا صغاراً... أقمنا جداراً ونمنا على مضض،

والحمامات خافقة في الهزيع الأخير. لماذا تظلّين

خافقة؟ قد بنينا ملاذاً لنا، وغصوناً تنامين فيها، ونحن هنا في

الرّصيف- المقاولُ يأتي..

ويأتي إله الجنود.. وتهوي على الوطن المقصلة.

-4

تطير الحمامات مذبوحةً. دمها الأسود النّزر يسقط

فوق الجدار الذي بنيناه. يسقط مختلطاً بالرّصاص.

وفي ساحة الطّيران تدور المدافع محمولة... يا بلاد البنادق

إنّ الحمامات مذبوحةٌ. والجدار الذي قد بنيناهُ

بيتاً وغصناً، ينزّ دماً أسوداً، ويهزُّ يداً مثقله

يقول المقاول: جئنا لنبقى

تقول الحمامة: هل قال حقّا؟

يقول النّقابي: إنّ السّواعد أبقى

تعبنا: زماناً نلمّ دماء الحمائم، نرسم في السرّ أجنحةً،

ثمّ نطلقها في القرى.. يا زمان الجذور الذي ما انقطعتَ

وما انقطعتْ عنك تلك الجذور هنا نحن في ساحة الطيران

وقوف أمام الجدار، نرمّمه قطعة قطعة، حجراً حجرا

ونمسِّد أذرعنا.. يا زمان الجذور انتظرنا طويلاً،

وها نحن نبني هاجس الرّوح مملكة فاضلة.

ويبقى لنا أن نحبَّ وأن لا نحبّ، كرهنا كثيراً، كرهنا حقيقتنا

والوجوهَ الأليفةَ.. حتّى الجدارُ الذي قد بنيناه يوماً كرهناه،

يبقى لنا أن نحبَّ وأن لا نحبّ. انتهينا إلى البدء، يا وطناً

ظلّ ينزف أبناءَهُ بين (..) والماء والعجلات السريعةِ

يا وطني.. لم يعد لي سوى أن أحبَّ، وأن لا أحبّ، وبينهما

الطّلقة الماثلة.

تباركت يا وطني.. إنّ كلَّ الوجوه التّي غُيّبت بين (..)

والماءِ والعجلات السريعة.. ما غادرتك، وما غادرتْ

منك غير عذاباتها... وطني: زهرة للقتيل، وأخرى

لطفل القتيل، وثالثة للمقيمين تحت الجدار..

-5

تطير الحمامات في ساحة الطيران. ارتفعنا معاً..

في سماء الحمائم. قلنا لسعف النّخيل وللسّنبل الرطب:

هذا أوان الدّموع التي تضحك الشّمسُ فيها، وهذا

أوان الرحيل إلى المدن الفاضله

يقول المناضل: إنّا سنبني المدينة.

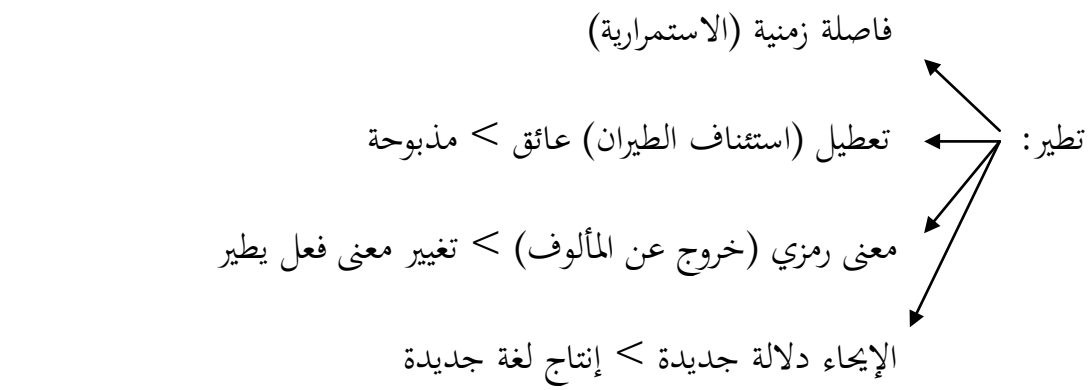
تقول الحمامة: لكنّني في المدينة.

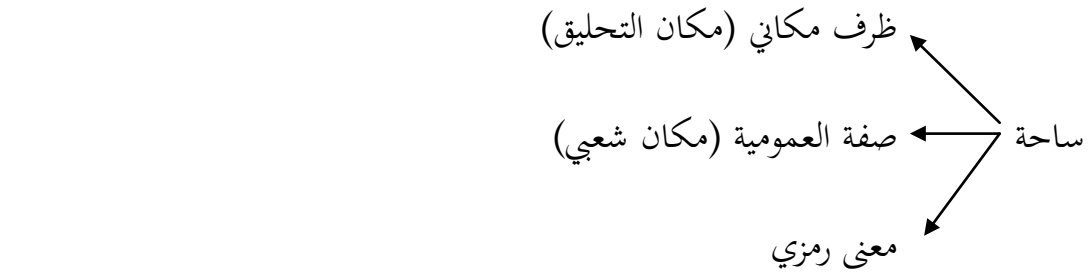
تقول المسيرة: دربي إلى شرفات المدينة.[1]

البناء اللّغوي للقصيدة:

قسّمت الناقدة القصيدة إلى خمس مقاطع ثم وصفت يمنى العيد القصيدة بالبساطة وعالمها الغني الواسع، والاسترسال في إيقاعها وانتظامها بشكل فني يترك انطباعه، وقد ركّزت على التكرار والتمفصل في تحليلها بين زمن البناء وزمن الواقع وصداميته، أي أنّها ستدرس دلالة البنية وإسقاطها على الواقع، ففي بداية تحليلها رأت في حركة التكرار ودلالته حركة أساسية للحفاظ على بينة القصيدة، وقد تلخّص التّكرار عندها في الفعل (تطير الحمامات) وفي (ساحة الطيران) وسنحاول في هذا الصدد تبيان ما قدمته يمنى العيد وما مدى أهميتة:

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 143،146.





نلاحظ أنّ يمنى العيد قد تطرقت إلى التكرار الذي هو من أساسيات النقد البنيوي إلاّ أنّها اكتفت بقولها "التّكرار حركة أساسية في الحفاظ على بينة عالم الحمامات"[1] بحيث أعادت وصف التكرار كما جاء في القصيدة والذي لا يخرج عن الشكل أعلاه، أمّا من حيث الدلالة نجدها تتحدث عن الصورة الشعرية لـ جملة تطير الحمامات مذبوحة، وأشارت إشارة خفيفة إلى البعد الرمزي فيها، واقتصرت على جملة واحدة ودون استرسال، في حين أنّ القصيدة مليئة بالصور الشعرية، وقد أهملت العنوان، وبعض الكلمات المهمة التي ربما قد تختلف دلالتها عن المعتاد كـ كلمة جدار، إله الجنود، ثم قالت جملتها "إلاّ إذا فهمنا بالنقد وصفاً سطحياً يكرّر النص"[2]، فهل كرّرت يمنى العيد النص؟ يقول سامي عبابنة: "التفات الناقدة إلى تشكل النص من خمس مقاطع تبدأ بالفعل تطير أمر يدل عليه

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 151.
[2] المصدر نفسه، ص: 153.

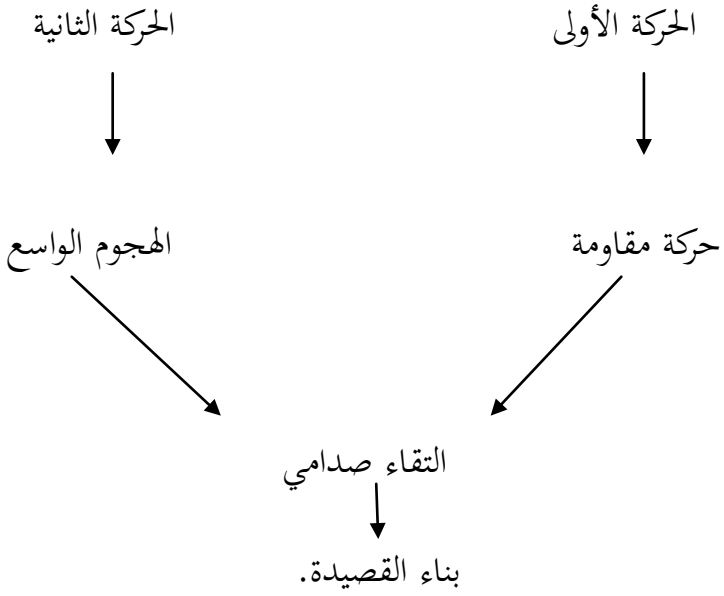
النص صراحة... إنّ الحديث عن هذه المقاطع لا يبدوا مهمّاً إثر تركيزها على تشكل النص من حركتين، والاكتفاء بالحديث عن تكرار الجمل وأثر بعض العبارات في النص الشعري، لتأسيس التناسق بين مختلف مكونات عالم القصيدة، لا يعبر بحق عن الإمكانيات التي يمكن استغلالها في البنية اللغوية لحساب قراءة النص الشعري"[1].

وقد قسّمت الناقدة القصيدة إلى حركتين متناقضتين الأولى تفيد البناء والأخرى تفيد القتل، في الحركة الأولى نجد أفعالاً تدّل على الإنجاز فهي صمود ومواجهة وهي رؤية للواقع مثل: (تطير، نبني، نرمم، ارتفعنا)، والحركة الثانية فيها أفعال لا تحمل فاعلية ذلك أنّها تفيد القتل والاعتداء مثل: (يسقط، نرمم،كرهنا)، وتقسيم الحركتين عند الناقدة كان كالآتي:

الحركة الأولى	الحركة الثانية
- حركة الطيران (الأصل) - الإخبار والإبلاغ - الواقع البسيط (العادي) - الحاضر المستمر - فعل المقاومة الصمود - فاعلية إيجابية - لا انزياح في المعاني	- حركة البنادق - إيقاع ضدّي (تتبع تقتل) - علاقة اعتداء. - الطابع الصدامي - الفاعل (البنادق) - فاعلية الاعتداء والقتل.

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب: في قراءة النص الشعري الحديث، ط2، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010، ص: 242.

ترى يمنى العيد أنّ الآلية هي التي تسبّبت في تقسيم هذه القصيدة والذي أنتج في بعض الأحيان صدامية التي بسببها تنمو الحركة وتستمر، فالحركة الأولى هي الأصل والحركة الثانية هي التي تسبب صدامية مع الحركة الأولى فينتج تناقض تناحري يؤدي إلى بناء القصيدة، فما قامت به يمنى العيد هو تقسيم شكلي يصف حركتين ظاهرتين من خلال بناء القصيدة ومعناها الدلالي، متغافلة عن الإنبناء اللغوي الذي هو صلب الدّراسة البنيوية يقول مُحَمَّد عزام: "في تحليلها لقصيدة سعدي يوسف لم تدرس الباحثة لغة القصيدة، ولا اكتشفت بنياتها، ولم تفسرها على ضوء المنهج البنيوي التكويني (أو المنهج الاجتماعي الماركسي + البنيوي على حد زعمها) ونسيت جميع تنظيراتها في القسم الأوّل من كتابها، مكتفية بمفردتين هما: (بناء القصيدة) الذي رأته محكوماً بحركة نمو الواقع وصداميته، و(حركتا القصيدة) اللتان هما حركة الطيران وحركة البنادق"[1]، فهنا لا يظهر أثر لدراسة لغة القصيدة وتحليل بنيتها على ضوء المنهج البنيوي الذي نظّرت له فيما قبل، بالرغم من أنّنا لا ننكر الإيضاحات الدلالية التي استفدنا منها من خلال هذا الشرح، إلاّ أنّ تحليلها للبنية في مجمله اقتصر على:



يقول عبد العزيز حمودة في تعليقه على تحليل الحركتين من طرف الناقدة يمنى العيد: "ما هي الإضاءة التي تحدثها كلمات الخطيب حينما تصف حركة سقوط الحمامات قائلة بأنّها تدخل في أذرع

[1] مُحَمَّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 290.

من جلسوا على الرصيف، ثم إنّ هؤلاء أنفسهم يدخلون بعد ذلك في حركة طيران الحمامات، وهكذا كانت مقاربتها الطويلة للنص، ثم إنّ التركيز الشديد والذي لا يساعد في تقريب القصيدة من المتلقي في حقيقة الأمر، يحرم القصيدة الرائعة من قدرتها على الإيحاء عن طريق الرمز، إنّها تفرغ من الدّلالات المتعدّدة التي تملكها أصلاً "[1].

المنطق الذي يحكم القصيدة في علاقته بالواقع الاجتماعي:

من ثم انتقلت الناقدة من دراستها لبنية القصيدة إلى الواقع الاجتماعي ورؤية الشاعر الفكرية، أي أنّها ابتعدت عن البنيوية، فقد استعملت الناقدة بعض المصطلحات التي تدلّ على المنهج الاجتماعي: رؤية الشاعر الفكرية، الواقع الاجتماعي، الطبقات، الفئات الاجتماعية وغيرها، وفي هذا الجزء حاولت توضيح معنى أو علاقة حركتي القصيدة التي وصفتهما بالتناقض التناحري من خلال قوّتين اجتماعيتين تتحكمّان في سيرورة القصيدة وهما طبقة العاملين "الذين يبيعون أذرعهم والذين ينظر المقاول إلى أذرعهم المستفزّة والذين يعرضون خبراتهم في ميادين العمل...مروّجين لبيع قوّة عملهم في سوق كثر فيه العرض لهذه القوّة، هؤلاء هم العمّال" [2]، والطّبقة البرجوازية " أمّا المقاول فهو الذي يشتري قوّة العمل هذه، على أنّ من يشتري قوّة العمل هو في الواقع من يملك وسائل الإنتاج، هو الطبقة البرجوازية" [3]، فهنا الناقدة لجأت إلى التحليل الماركسي الطبقي بالرغم من أنّ الماركسية لا تتفق والبنيوية "حاولت يمنى العيد الجمع بين البنيوية والماركسية من خلال ما قدمه

باختين، متجاهلة أو ربما غير مدركة للتعارض بينهما... فالبنيوية تقوم على إنهاء الأيديولوجية ولا يمكنها أن تُجمع مع الماركسية، وقد وقعت يمنى العيد في هذا التناقض إثر سعيها لإقامة مصالحة

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، العدد: 232، ص: 45.
[2] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 176.
[3] المصدر نفسه، ص: 176.

بينهما، وهي إشكالية أرجعها "بوعليبة" إلى عدم معرفة النقاد العرب بالخلفية الفكرية والعلمية التي أسست الخطاب النقدي الجديد في الغرب وإلى الطبيعة المتشعبة لتلك الخلفية" [1].

ونجدها تشير إشارة خفيفة للمنطق الذي يحكم القصيدة في علاقته مع الواقع وربطته بشكل المقاطع وبناء القصيدة، إلاّ أنّ يمنى العيد أغفلت الرؤية التي قال بها غولدمان حين تحدث عن التداخل بين البنية الشكلية / الاجتماعي الواقعي، فما المنهج الذي اعتمدته الناقدة في دراستها للقصيدة؟ في أثناء حديثها عن الجانب الاجتماعي أدرجت الجملة التالية "إنّ هذه العلاقة التي لم نتناولها بعد"[2]، أي أنّها أعلنت بشكل صريح وواضح انفصال دراستها البنيوية عن الاجتماعية فهل وقعت الناقدة في العزل الفعلي للنص أي البنية المغلقة التي كانت قد حذّرت من الوقوع فيها في الجانب النظري واصفةً إياها بالفخ؟ ثم "تنفي يمنى العيد أن تكون بنية القصيدة تقابل الرؤية أو الموقع الفكري للشاعر أي أنّها تحاول بذلك أن تتنصل من البنيوية التكوينية، وترى أنّ ما تقدمه إنما يكشف عن العلاقة بين المنطق الذي يحكمها أي القصيدة وبين المنطق الذي يحكم الواقع، وهذا ما يبقي منهجيتها لا هي واقعية ولا هي بنيوية" [3]، بحيث فصلت في دراستها بين البنيوية والمنهج الاجتماعي بعنوان: المنطق الذي يحكم القصيدة في علاقته بالواقع الاجتماعي.

IV. كتاب الراوي الموقع والشكل:

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب: في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص: 243.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص: 175.

[3] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب: في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص: 243.

تحدّثت يمنى العيد في هذا الكتاب عن موقع الراوي الفني ووظيفته الدّلالية، ثم التّنوع في مواقع الرواة وأنماط البنى في الرواية بإظهار موقع الراوي ونمط البنية، ثم انفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات الروائية، وبذلك حاولت تسويغ المنهج الاجتماعي تقول الناقدة: "لا نقد بلا قراءة، ولا قراءة بلا قارئ، ولا قارئ بلا موقع، ولا موقع إلاّ في الاجتماعي، أو في العلاقات ذات الهوية الاجتماعية" [1]، لتنتقل بالحديث عن الأيديولوجي ودوره في تحديد النص ومكانته النقدية، تقول يمنى العيد "لئن كان عملي قد ركّز على بلورة مسألة الموقع للراوي، وحاول في حدود قدرته إظهار دلالية الشكل بإظهاره العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول، فإنّه حاول أيضاً قراءة الأيديولوجي بقراءته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أي على إقامة تركيب لغوي فني"[2]، يظهر عبدالله أبو هيف اهتمام يمنى العيد بالأيديولوجي في قوله "لم يفارق الناقدة هاجس الفني والأيديولوجي، فعنيت على تخريج موقفها وليس تخريج منهجها، لأنّ المناهج تعبير عن رؤية فكرية كما ذكرنا، والعيد تدرك ذلك تماماً، ولعلّ ضالتها التي تستقيم مع موقفها الفكري تكمن في النقد الاجتماعي وكشوفاته المذهلة التي تعرفها العيد كذلك"[3].

وقد ميّزت يمنى العيد بين الموقع والأيديولوجيا: فالموقع هو انتماء الفرد إلى مجتمع ما أو طبقة اجتماعية محددّة ينبني على أساس هذا الانتماء علاقات تختلف باختلاف مواقع أصحابها، ويظهر اختلاف المواقع باختلاف التفكير والتّوجهات كما يظهر اختلاف الفكر والرؤى باختلاف المواقع،

أمّا الأيديولوجيا فتتمثل في زاوية الرؤية التي تختلف بطبيعة الحال باختلاف المواقع الاجتماعية توضح يمنى العيد "الأيديولوجي هو الرؤية في الوعي في الحاجة في الجمالي، الفرح، الحزن... إنّه في

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986، ص: 16.
[2] المصدر نفسه، ص: 10.
[3] عبدالله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد: في القصة و الرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 372.

اختلاف العلاقة تبعاً لمواقع النّاس، مرئيهم، ومن هذا الذي يتعاملون معه حساً وإدراكاً وتوهماً وحلماً"[1]، ومن ثم يحدث الصّراع إذْ أنّ اختلاف المواقع هو من يؤدي إلى ولادة الصراع.

ثم رأت أنّ مفهوم القراءة من حيث هي نشاط ذهني يدفع القارئ إلى استنطاق النص والبحث بين السّطور، يحدد مُحَمَّد عزام أهمية القراءة عند يمنى العيد: "إن قيمة النص الأدبي كما ترى الباحثة إنّما تقوم في علاقته بمراجعه التي يحيل إليها، وبهذا يبدوا النص متغيّر الدلالات أو مولّدها وفق علاقته بالقراءة، وتكون القراءة منتجة إذا كان بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسره ويناقشه ويحاوره"[2]، فهي ترفض فكرة أن يكون القارئ مجرد متلقي سلبي ليس له دوره الفاعل في القراءة بل أن يكون القارئ منتج لمعرفة تساهم في تطوير المجتمع، تبين ذلك يمنى العيد: "إنّ القراءة بمعناها النشط هو نقد ينتج معرفة، وإنّ النقد بمعناه المنتج هو قراءة تمكّن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع"[3]، جاعلة بذلك القراءة النقدية عملية مساهمة في إنتاج المعرفة يوضح مقصدها مُحَمَّد عزّام: "تعني بالموقع العلاقات الاجتماعية، ومن هذا الموقع الاجتماعي تكون القراءة علاقة نقدية بين كلام النص الناطق وكلام القراءة/النقد الصامت، إذْ لا تكون القراءة نقدية بالتّماهي مع النص المقروء بالغياب فيه، بل باستنطاقه"[4]، فقد رفضت الناقدة من أن تكون الشخصيات مجرد متلق لحمولات النص الذي يستقطب اهتمامات القارئ.

وكان حديثها أيضاً حول الكتابة في علاقتها بالتحوّلات الاجتماعية أو كما أسمتها جدلية الإبداع والواقع أي ما له علاقة بالفاعلية التجديد والتحوّل، ثم تطرقت إلى امكانية وجود هذه العلاقة

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 23.

[2] مُحَمَّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 293.

[3] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 13.

[4] مُحَمَّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 293.

من عدمها، مشيرةً إلى منطلقين: منزلق الاستبدال والنزعة الغيبية والذي تعني به أن "تكون الكتابة قائمة بذاتها في فضائها النهائي وبذلك ترفض القراءة بمعناها النقدي"[1] أي عزل الأدب عن الواقع، ثم منزلق التطابق والنزعة المادية الميكانيكية والتي تعني: "تقوم على إثبات وجود علاقة بين الأدب والواقع"[2]، وتلخص الناقدة في حديثها المطوّل حول الكتابة والاجتماعي إلى: "ليس بالاستبدال تنمو الكتابة وتختلف بل بتحوّلها النقدي تنمو وتختلف لتكون إبداعاً، ذلك أنّ الكتابة ليست موازاة، ولا طرفاً يقابل آخر هو حيناً الثقافي وهو حيناً آخر المعيش اليومي، وليست الكتابة في حركتها واحديّة، وبالتّالي ليست سطحاً، بل هي صياغة، هي في الوقت نفسه، قراءة، وهي من حث ذلك تقوم في علاقة، وفي علاقات، لها من الحركة تناقضها"[3]، وفي ذلك دعوة صريحة لإدخال الاجتماعي في بنية النص أي إدخال الخارج في الداخل يشير أبو هيف إلى تسويغ الناقدة للمنهج الاجتماعي في قوله "لعلّ ضالتها التي تستقيم مع موقفها الفكري تكمن في النقد الاجتماعي وكشوفاته المذهلة التي تعرفها العيد كذلك"[4]، فأي منهج ستتبناه الناقدة في دراستها التطبيقية في كتابها هذا؟

في الجانب التطبيقي اختارت الناقدة عملاً مترجماً وهو مسرحية أوديبا ملكاً بحيث حاولت تقسيمها على أساس بنية الشكل والموقع ثم درستها على مستويين مستوى الحكاية ومستوى القول، ثم تناولت أنماط بنية القص في تجربة إلياس خوري في اللّاموقع أو قتل مفهوم البطل، وأيضاً دراسة

لقصة رائحة الصابون والراوي الملتبس، ثم درست موسم الهجرة إلى الشمال دراسة بنية الموقعين، وأيضاً تعدد المواقع لميرامار لنجيب محفوظ، ثم دراسة على الموقع المنفتح على المواقع الأخرى في التيه من مدن الملح لعبد الرحمن منيف.

وأنا اخترت مسرحية أوديبا ملكاً لنرى إن كانت الناقدة قد طبقت ما قالته في التنظير على التطبيق.

---

[1] ينظر: يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 40.

[2] المصدر نفسه، ص: 41.

[3] المصدر نفسه، ص: 51.

[4] عبدالله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد: في القصة والرواية والسرد، مرجع سابق، ص: 372.

مسرحية أوديبا ملكاً/ نقطة تداخل الأجناس:

حاولت الناقدة يمنى العيد في مسرحية أوديبا ملكاً أن توفّق بين المنهجين البنيوي والاجتماعي من خلال تقسيمها للمسرحية بنيوياً ومن ثم الولوج إلى الحديث عن الجانب الاجتماعي لكن سرعان ما نراها تميل إلى تبني الخارج على حساب الداخل دون تردد، ممّا جعلها محط أنظار النقاد وبالتالي لم تسلم من أقلامهم.

من حيث هي حكاية تقول يمنى العيد: "إنّ الحكاية ليست هي موجز المسرحية وليست هي بالتالي القول بل ما نصل إليه بعد تفكيك القول وتجريده من لعبته وخاصة بعد تجريده من لعبة تفننه بحركة زمن القص"[1]، فالمسرحية:

المسرحية من حيث هي حكاية:

- لايوس ويوكستا ملكان على مدينة طيبة.

- يلدان ولداً ذكراً هو أوديب.

- ينبئ الإله أبو للون بأنّ الولد ستقتل أباه ويتزوج أمه.

- الملك والملكة يأمران خادماً لهما بأن يأخذ الطفل ليقتله بعيداً في الجبال.

[1] يمنى العيد، الراوي : الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 54.

– الخادم يشفق على الطفل فيعطيه لراع التقاه في المكان الذي كان سيقتل الطفل فيه، فيأخذه الراعي ليربيه كابن له.

– لكن ملك كورنثيا وزوجته اللذين لا أولاد لهما يأخذان الطفل من الراعي ويتبنّيانه.

– بعد زمن يكون فيه أوديب صار شاباً، يسرف الرجل، في إحدى الحفلات بشرب الخمرة فيقول لأوديب بأنّه ليس ابن أمه وأبيه.

– يذهب أوديب إلى المعبد ويسأل أبو للون عن الحقيقة.

– أبو للون ينبئه بأن قضى عليه بأن يقتل أباه الذي وهبه الحياة ويتزوج أمه وينجب منها ذرية بغيضة.

– أوديب الذي لا يعرف أنّ بوبولوس ملك كورنثيا ليس أباه يترك المدينة كي لا تتحقق النبوءة فيقتل بوبولوس.

– في طريقه يقتل أوديب شيخاً ثم يقتل كل رفاقه، وهو لا يعرف أنّه قتل أباه.

– يصل أوديب إلى طيبة، يحل اللغز فيحق له الزواج من يوكستا التي تلد له أولاداً ويعيش معها ومعهم سعيداً (وهو لا يعرف أنّ يوكستا أمه).

– لكن الطاعون يحل بطيبة ويعلن كريون أخ يوكستا أنّ مصائب طيبة سببها حسب قول الإله أبو للون، عدم قتل الآثم الذي قتل لايوس، وأنّ أبو للون يأمر بتطهير أرض طيبة.

– وفي النهاية يعرف أوديب الحقيقة، بأنّه قتل أباه وتزوج أمه، بذلك يفقأ عينيه تكفيراً عن إثمه الذي ارتكبه دون علمه.[1]

ترى يمنى العيد أنّ المنهج الشكلي يتمثل في تقسيم المسرحية إلى بنيات مترابطة ترابطاً منطقياً يؤدي بها إلى قيام المنهج البنيوي:

– لقد فقأ أوديب عينه لأنّه لم يتطهر.

– وهو أراد أن يتطهر لأنّه آثم.

– وهو آثم لأنّه تزوج أمّه.

– وهو تزوج أمه لأنّه قتل أباه.

– وهو قتل أباه لأنّه خرج من كورتينا.

– وهو خرج من كورتينا لأنّه تمرّد على النبوءة.

– وهو تمرّد على النبوءة لأنّه لم يكن يعرف أنّ بووبولوس ملك كورتينا هو أباه.

– وهو لم يعرف أنّ ملك كورتينا ليس أباه لأنّ أباه أبعده عن طيبة بعد ولادته.

– ولقد أبعده أبوه عن طيبة بعد ولادته لأنّه شاء أن لا تتحقق النبوءة.

إلاّ أنّ يمنى العيد ترفض هذا التسلسل البنيوي الشكلي، ترى في الوهلة الأولى أنّه منطق البنية المتحكم في نهوضها، لكن هذا الترابط يُسقط الموقع الأساسي الذي منه ينهض القول، تقصد بذلك إسقاط الاجتماعي الذي تراه الأساس الفني في بناء المسرحية، فهل بهذا تلغي يمنى العيد البنيوية

[1] يمنى العيد، الراوي : الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 54،55.

الشكلية؟ تبرهن على ذلك بأنّه لا يجدر بنا دراسة النص بنيوياً منعزلاً عن الدراسة الاجتماعية "نقول هذا ولا ننكر ما يقدمه المنهج الشكلي من معرفة بالقوانين الداخلية للبنية، ولا ننكر أهمية هذا الترابط بين حلقات القص...لكننا نرى أنّ هذا الترابط وفي طابعه هذا لا ينبني آليا، ولا يمارس حركة بنيته الخاصة به آلياً معزولاً" [1]، فهنا إشارة واضحة من الناقدة للبنيوية التكوينية دون استعمال صريح للمصطلح، فهل هذه المرة ستلتزم بها كمنهج أم أنّها سترجّح الاجتماعي وتسقط البنيوي؟

تجعل الناقدة أساس الدراسة في الموقع الذي يحتلّه الكاتب/الراوي، ظهوره واختفائه يتجلى في حوار الشخصيات وبذلك يوهمنا باختفائه، ثم تشير إلى أنّ القول لا يتمثل فقط في الترابط المنطقي للأحداث وتسلسلها الذي يوحي بالمنطقية، بل يتجلى من خلال الموقع والأيديولوجيا "القول ليس مجرد تماسك ولا مجرد آلية، بل هو نطق الأيديولوجي، في المجتمع، نطق يخلق فنيته، يخلق لعبته، ليقول إيهاماً ما هو حقيقته، وهذا ما يدعو التحليل لأن يذهب أبعد من حدود المنهج الشكلي"[2] ، فهل بهذا التحليل جعلت الناقدة الاجتماعي هو أساس الدراسة وما هو موقع البنيوي فيها؟ أمّا محمد عزام فيوضح ذلك في قوله: "وبهذا فهي تتخلى عن البنيوي من أجل الاجتماعي إذ ليس الموقع لديها سوى الاجتماعي المعبر عنه بالفني" [3]، أي اختزال تام للمنهج البنيوي الشكلي.

المسرحية من حيث هي قول:

حديثها عن النص من حيث هو قول أخذ الحيز الأكبر من الدّراسة في البداية كانت إشارتها إلى الزمن الذي يعود إلى الوراء من خلال البحث عن قاتل الملك ثم الآثم الذي بسببه عمّ الطاعون،

[1] يمنى العيد ا الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص 57.

[2] يمنى العيد ا الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 57.

[3] محمّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 295.

وبذلك يظهر زمن كأنّه مضى وزمن متجه إلى الأمام في تسلسل الأحداث وترابطها "إنّ البدء بالمسرحية من نهاية القصة ، وعرض المرحلة الحاسمة فقط، من حياة أوديب، على المسرح، وكشف عن ماضي البطل وحاضره معاً، وفي نظر كل واحد من المشتركين في المسرحية يجعلنا نشعر بالنهاية بهذه الأحداث ككل موحد" [1]، فالزمن الأوّل ينهض على مستوى الوقائع والزمن الثاني يرويه الكاتب الراوي، فالأوّل يتمثل في زمن الحكاية والثاني هو زمن القول، فهل المسرحية في زمنها تشبه الرواية أم أنّ زمن المسرحية يختلف عنها ؟ فهل بهذا طبقت يمنى العيد دراسة الرواية على دراسة المسرح دون أخذ الاختلاف بينهما في عين الاعتبار؟

تذكر يمنى العيد أنّ النص يقوم على موقعين: موقع خاص بالزمن الحقيقي والذي هو الأحداث التي تسلسلت في المسرحية بما يوحي باتجاهها نحو القدر وهو المتحكم في بنية النص، والموقع الثاني هو زمن الجهل بهذا الواقعي أي بالزمن الحقيقي، من ثم يتجلى الموقع بانصهاره في الموقع الأوّل ذلك أنّ نهوضه يتمثل مباشرة في بطلانه لأنّه محكوم بالموقع الأوّل الذي يتحكم في مجرى المسرحية "مستوى

أوّل هو الأوسع الذي هو بمثابة الأرضية الأساس أو بمثابة الخلفية الأساسية الواقعية وهو لهذا له هوية الحقيقي" [2]، وبذلك تجعل الناقدة الموقعين في موقع واحد توضح ذلك في "مستوى ثاني هو المولّد داخل الأوّل في زمن قائم داخل زمن الأوّل، أو تابع له، إنّه بمثابة لا يمكن رؤيته إلاّ في نطاق الأوّل أو على أرضيته، وهو لهذا له هوية اللاّحقيقي" [3]، والموقعان يتمثلان في موقع القول الذاهب باتجاه القدر، وموقع القول الذاهب باتجاه ضد القدر.

فالموقع الثاني له علاقة بالقراءة، القراءة التي لابد من أن تكون نقدية حتى تكشف عن هوية النص، هذه القراءة هي حوار النّص ونقاشه الذي بها ينكشف المخفي وتُدخل النّص في علاقات تعبيرية فيكسب الطابع الاجتماعي، ترى الناقدة أنّ "بمثل هذه القراءة يصبح النص المكتوب منتجا

[1] محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث: بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص: 122.
[2] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 63.
[3] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 63.

مفتحاً باستمرار على زمن غير زمنه يدخل كاجتماعي في العلاقات الاجتماعية، يصير تعبيراً داخل التعبير ثقافياً في الاجتماعي..." [1]، ومن هذا الموقع أي الموقع الاجتماعي أي الموقع الذي له علاقة بالمرجعي ينفتح النص على العلاقات التعبيرية القائمة بين شخصيات النص وكأنّ الكاتب غير موجود وهنا تشير الناقدة إلى الإيهام الفني الذي يوحي بوجود موقعين "في خفاء هذا الموقع، في الإيهام بأنّ الحوار صراع بين موقعين، يبدوا الراوي/الكاتب مجرد شاهد، غير متدخل في حوار الشخصيات، كأنّ القول/الحوار هو فعلاً قولها، لا قوله، وهو في هذا الذي يبدوا فيه من حياد أكثر قدرة على الإقناع وأكثر قبولاً من السامع"[2]، فالإيهام الفني الذي يستعمله الراوي ليجعل القارئ يندمج في أحداث الرواية يحدث ذلك حين يحسن الراوي اللّعبة الفنية، ويمنى العيد تجعل الترابط المنطقي لأحداث الرواية السبب الأوّل في نجاح هذا الإيهام وعلى أساسه يقوم الحوار بين الشخصيات، الذي يوحي غالباً بالصراع بينها فبذلك تجعل الباحثة الحوار الضدي سبباً للصراع الذي يشد القارئ إلى استخراج خفايا

النص "يوهم الحوار بأنّ أوديب متمرد على القدر معتد، بقوته، يرى أنّ طاعته واجبة بالمطلق، ويريد أن يجابه النبوءة ويفشلها، يوكاستا، أمه وزوجه، تقف إلى جانبه، قادرة هي أيضاً على تطلب منه أن لا يكترث بالنبوءات، وأن تريه كيف يناقض القدر نفسه بنفسه، فيموت الرجل، الذي قالت النبوءة أنّه سيموت بيد أوديب" [3]، وبذلك يظهر الإيهام الفني بخفاء الموقع، موقع الراوي الكاتب، من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات.

[1] المصدر نفسه، ص: 65.

[2] المصدر نفسه، ص: 68.

[3] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 66.

فالناقدة لا تحبذ القراء التي تجعل النص نفسه هو مرجعه بل دائماً ما تنادي بجعل المرجع في الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه هذا النص يقول مُحَمَّد عزام: "قيمة النص الأدبي كما ترى الباحثة إنّما تقوم في علاقته بمراجعه التي يحيل إليها، وبهذا يبدوا النص متغير الدلالات أو مولّدها وفق علاقته بالقراءة، وتكون القراءة منتجة إذا كان بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسره ويناقشه يحاوره، ليخرج من مجرد متلقٍ سلبي تنطبع على سطح ذاكرته حمولات النص وتتركه أسيراً لها، إلى حضور فاعل في النتاج الثقافي في المجتمع" [1].

يمنى العيد بهذا التحليل الذي جعلت البنية الشكلية منصهرة في الاجتماعي، ورأت أنّ البنية مجرد ترابط الأحداث ترابطاً منطقياً لا يفيد بالقدر الكافي لدراسة هذا العمل الأدبي، ثم أنّ هذا الترابط يؤدي إلى إيهام القارئ وإدخاله في اللّعبة الفنية التي يتقنها الراوي من خلال منطقية الترابط بين الأحداث، أمّا النتيجة التي توصّلت إليها هي أنّ القصة لها طابع الوعظ والإيجابية التي يستفيد منها المتلقي ولا يقع في مثل ما وقع فيه أوديب بمعارضة القدر، والقيمة الفينة للقصة تظهر من خلال الإيهام، تقول يمنى العيد: "ليس ترابط حلقات القص منطقاً شكلياً، بل هو وفي الشكلية التي يبدوا بها مكتسباً طابع الضرورة، فنّي أي متميّز ومستقل، يمارس بهذا التّميز والاستقلال، لعبة الإيهام

متمكناً من إخفاء موقع القول أي هوته الأيديولوجية"[2]، فهل هدف البنيوية في الأساس تقسيم النّص ثم إيهام القارئ من خلال اللّعبة الفنية؟ ما هو المنهج الذي تبنّته يمنى العيد نظراً أنّها لم تصرّح بذلك بشكل مباشر، وأيضاً لم تذكر العصر الذي جرت فيه الأحداث ولا انتماء النص الذي هو انتماء ديني مقدّس فهل تبنت المنهج الاجتماعي أم البنيوية التكوينية أم منهج آخر لم تصرح به؟

[1] مُحَمَّد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، مرجع سابق، ص: 293.

[2] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مصدر سابق، ص: 79.

الخاتمة

الخاتمة:

أدّت المرأة رسالتها الأدبية منذ أقدم العصور، فكان لها بذلك سيرة في الأدب والشعر والنقد والإبداع بصفة عامة، فبعد أن أبدعت في فنون الأدب، طمحت لأن يكون لها نظريات خاصة بها، تمثّلت في قراءتها للأعمال الأدبية على اختلافها، فكان منهم الرافض وكان منهم المرحب، وبعد هذه الرحلة البحثية المتمثلة في بلورة الأفكار النقدية النسوية، وخاصة ما أضافته يمنى العيد للمشهد النقدي العربي، يمكننا الوقوف على أهم النتائج التي توصّل إليها البحث:

1. الاختلاف في التسمية وإشكالية توحيد المصطلح بين النقد النسوي، النقد النسائي، النقد الأنثوي، لم يكن في الأساس لأسباب موضوعية بل أغلبها كانت أسباب ذاتية راجعة إلى الخليفة الثقافية والقناعة الشخصية.

2. غيّرت الناقدة اللبنانية يمنى العيد اسمها من حكمت المجذوب الصباغ إلى يمنى العيد لخلفيات شخصية، راجعة إلى سمة الذكورة التي طغت على اسمها.

3. أثْرَت الناقدة الساحة الأدبية العربية بعدّة دراسات ساهمت في نشر النقد الأدبي بعقلية عربية تناسب النصوص الأدبية العربية وطبيعتها، وحاولت أن تبلور النظريات الغربية بحيث تتناسق مع الأدب المحلي، إلاّ أنّه لا يظهر جلياً وبشكل واضح ومباشر تأثرها بالمناهج النقدية الغربية في أعمالها، ولا يمكن رؤية ذلك إلاّ من خلال القراءة المعمّقة لعدم استعمالها للمصطلحات كما وردت عند أصحابها ونتيجة لذلك تمثل الهدف الأوّل من كتابات يمنى العيد في التعليمية أمّا الهدف الثاني هو هدف نقدي بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

4. اهتمّت يمنى العيد بالمنهج الاجتماعي أكثر من المناهج الأخرى بل وتبنّته في دراستها للأعمال الأدبية، كما تأثرت الناقدة بالماركسية والصراع بين البنية الفوقية البرجوازية والبنية التحية البروليتاريا، إلاّ أنّها ذكرت كلمة ماركسية في كتبها في معرفة النص مرّة واحدة دون شرح وافي للمفهوم.

5. اهتمت يمنى العيد بالبنيوية التي جعلتها منهجاً في بعض كتاباتها كـ كتاب تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي في الجانب التنظيري فقط، أمّا في التطبيقي فتكاد تكون منعدمة.

6. امتلاك المعارف ومن ثم إنتاجها تبلور عند الناقدة من خلال طرحها للمفاهيم السوسيرية حتّى تتمكن من قبولها أو رفضها ومن ثم تجاوزها.

7. تكرّر استعمالها لــ مفهوم إنتاج المعرفة عند الناقدة بل وجعلته أساساً لها في دراستها من خلال تصرّفها في النظريات والمصطلحات والمفاهيم النقدية عن طريق القراءة المنتجة، إلاّ أنّها في الوقت نفسه تحذر من تكرار المعرفة من خلال القراءة السلبية التي تتماها مع القول وتلغي شخصية الناقد.

8. استحدثت يمنى العيد مصطلحا جديداً "روائي" ولا تقصد به كاتب الرواية بل كل أدب يرويه سارد من خلال الإيهام بأنّ هناك أكثر من متحكم في الرواية، ثمّ استبدلت مكان مصطلح رؤية العالم أو زاوية الرؤية بمصطلح "الموقع"، وهذا كل ما يمكن أن نستنتجه من إنتاجها للمعرفة.

9. اهتمّت يمنى العيد بالبنيوية التكوينية في أعمالها مصطلحةً عليها بالداخل أو الخارج أو بالبنية التوفيقة، ففي الجانب التنظيري يمكن أن نلمس البنيوية التكوينية أكثر من الجانب التطبيقي، حتى وإن كان معظم حديثها في النظري لا ينطبق على التطبيقي، إلاّ أنّ الناقدة غالباً ما تنزاح نحو البنية المغلقة التي تفصل الدّراسة البنيوية أي النص: الداخل عن دراسة الخارج: المرجع أي المنهج الاجتماعي.

10. حاولت يمنى العيد دراسة أكثر من عمل أدبي واحد ما جعلها لا تلتزم بالمنهج الذي رسمته في تنظيرها.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2017.
2. يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
3. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.
4. يمنى العيد، في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1999.
5. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، ط1، 1987.
6. يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986.

المراجع:

7. ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003 .
8. باقر جاسم مُحَمَّد، نقد النقد أو الميتانقد، مجلة عالم الفكر، المجلد 37، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأدب، الكويت، 2009.
9. بايزيد فاطمة الزهراء، أطروحة دكتوراه: الكتابة الروائية بين سلطة المرجع وحرية المتخيّل، جامعة باتنة، إشراف د.طيب بودربالة، 2011، 2012.
10. جانيت تود، دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي، تر. ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
11. جبر خالد جبر العزام، النقد الأدبي الحديث عند المرأة: نقد الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009.
12. حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.
13. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، دروب، الأردن، ط1، 2011.
14. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب: في قراءة النص الشعري الحديث، ط2، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010.

15. عبد الرحمن مرعي، أنطون شماس كاتب متعدد الثقافات، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج2، دت.
16. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، العدد: 232.
17. عبدالله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد: في القصة و الرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، 2000.
18. عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
19. فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر: نازك الملائكة، سعاد صباح، نبيلة الخطيب: نماذج، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011.
20. فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي: في الربع الأخير من القرن العشرين، نادي القسيم، السعودية، ط1، 2013.
21. ماجدة سعيد، صورة المرأة في الثقافة العربية: مرويات الجاحظ أنموذجا، مجلة محاور، العدد 1، 2004.
22. مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، تر. علي بدران، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
23. مُحَمَّد الدغّومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1999.
24. مُحَمَّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
25. مُحَمَّد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.
26. محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث: بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988.

27. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة: التحفيز نموذجا تطبيقياً، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001.
28. نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018.
29. هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، مصر، ط1، 2015.
30. يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، 1975.
31. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث: دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور، الجزائر، ط1، 2013.

المواقع الإلكترونية:

32. يمنى العيد، مقال الكتروني: عبدالعزيز حمودة شوه مراجعه النقدية متخليا عن أخلاقية الناقد :"المرايا المحدبة" أو مرايا الأخطاء والمغالطات والافتراءات.
http://www.alhayat.com/article/943711
33. لعريط مسعودة، إشكالات الأدب النسائي: المنظور النقدي لمصطلح الأدب النسائي، مقال إلكتروني، جامعة تيزيوزو.
http://www.benhedouga.com/content/

الدراسات السابقة:

34. عطوط آمنة، مذكرة ماجستير: التجربة النقدية عند يمنى العيد، إشراف د. مُحَّد زرمان، جامعة باتنة، 2012/2011.
35. فاطمة مختاري، أطروحة دكتوراه: الكتابة النسائية: أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، جامعة ورقلة، إشراف د.وذناني بوداود، 2014، ص: 7.
36. مُحَّد قاسم الصفوري، أطروحة دكتوراه: شعرية السرد النسوي في الأدب العربي الحديث 2007/1980، إشراف د. إبراهيم طه، جامعة حيفا، 2008، ص: 9.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ – ت
المدخل: إشكالية المصطلح بين التسمية والدّلالات	2
1. النقد النسوي	3
2. النقد النسائي	4
3. النقد الأنثوي	6
الفصل الأول: االسيرة النقدية ليمنى العيد	10
I. المسيرة النقدية ليمنى العيد	10
II. مفهوم إنتاج المعرفة	11
III. الرواية العربية الحديثة بين المرجعي المهمش والمرجعي المدمّر	16
IV. السرد النسائي بين الواقع والتحدي	20
V. المفاهيم النقدية عند يمنى العيد بين التقليد والتجديد	26
• قراءة في المفاهيم النقدية عند يمنى العيد	26
1. المفاهيم النسقية	26
2. المناهج السياقية	35
3. البنيوية التكوينية: الداخل والخارج	39
الفصل الثاني: آليات البناء في أعمال يمنى العيد	50
I. نقد النقد: الآلية والمفهوم	50
II. بين البنيوية والاجتماعي: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي	53
✓ منطق ترابط الأفعال: حكاية الجرجوف	64
✓ مضجع العروس: بناء القصة	73
✓ رواية آرابيسك لأنطوان شماس	84
III. بين المعرفة والنص: رؤية يمنى العيد	89
✓ قصيدة تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف	91
IV. كتاب الراوي: الموقع والشكل	102

✓ مسرحية أوديبا ملكا: نقطة تداخل الأجناس	**105**
الخاتمة	**114**
قائمة المصادر والمراجع	**117**
فهرس الموضوعات	**121**

الملخص: يتمحور الحديث حول المناهج النقدية الحديثة وأهم المصطلحات التي استعملتها يمنى العيد في أعمالها النقدية، أمّا الجانب التطبيقي فموضوعه البحث في أعمال الناقدة يمنى العيد وتجربتها النقدية الغنية والتي تبلورت أغلبها حول البنيوية، البنيوية التكوينية، المنهج الاجتماعي.

الكلمات المفتاحية: النقد النسوي، البنيوية، البنيوية التكوينية، المنهج الاجتماعي، يمنى العيد.

Résumé : Le sujet de cette thèse porte sur les méthodes de critique modernes et les termes important les plus utilisés dans les travaux critique de Yomna El-Eid, En ce qui concerne la partie pratique son sujet principale est l'étude des livres critique de Yomna El-Eid et sa riche expérience critique laquelle s'est enveloppée autour du structuralisme, structuralisme génétique et l'approche sociale.

Mots clés : critique féminine, structuralisme, structuralisme génétique, approche sociale.

Abstarct : The subject of this research i is about the modern critic method and the most important terms used by Yomna El-Eid in her critic works, however in the applied side the main topic is about the books of the critic Yomna El-Eid and her rich critical experience which was about: structuralism, genetic structuralism, social approach.

Keywords: feminist critic, structuralism, genetic structuralism, social approach.