الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر – باتنة -

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

التجربة النقدية عند يمنى العيد

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
تخصص : نقد أدبي معاصر

إعـداد الطالبة :
عطـوط آمنة

إشراف الأستاذ:
أ . د. محمد زرمان

السنة الجامعية :
2012 / 2011

مقدمة

ليس جديدا ، والحالة كما سنصف، أن يقر المرء بالأزمة التي يتخبط فيها المشروع النقدي العربي المعاصر ، نتيجة لاختلاف السياقات الفكرية والحضارية بين الأنا والآخر، وغربة المنهج والمصطلح جميعا ، حيث راح الحداثيون العرب يتبنون المنهج ليخرجوا عنه ، تاليا ، تحولا / ردة وإبدالا .

هكذا ، بات من العسير الوقوف عند مشروع نقدي عربي دون رصد عديد من التحولات المعرفية التي مر بها ، وإذ إن التجربة النقدية عند يمنى العيد واحدة من بين تلك المشاريع ، فقد ارتأى البحث الولوج إليها تعرفا ومساءلة ، ذلك أن الناقدة اللبنانية تعد واحدة من الذين أسهموا في إثراء النقد العربي المعاصر إن تنظيرا أو تطبيقا ، كما لا يخفى على أهل الدراية كونها من الأوائل الذين احتكوا بالمشاريع الفكرية الغربية ، حيث كان لها فضل الريادة ، مع كمال أبو ديب ، في تعريف الساحة العربية بمقولات البنيوية وقت أن كانت غارقة في النقد الانطباعي والدوغمائي الذي يطارده شبح الإيديولوجيا أبدا . إضافة إلى أن أعمالها شكلت بعدا قويا وواضحا في الحركة النقدية النسائية . ورغم ما تكتسيه كتبها من أهمية إلا أن الدراسات التي عالجتها تبقى قليلة ، إذ لا يكاد الباحث يعثر على دراسة كاملة تحيط بنقد " العيد" ، ومنه فإن هذه التجربة تبقى من جملة المواضيع التي ما استكنهت بعد معالجة وتحليلا ، وهو ما كان بنا حافزا لاختيار هذا الموضوع دون غيره .

من على هذه الشرفة تطالعنا كثرة من الآراء التي تنظر إلى يمنى العيد على أنها من جملة النقاد الملتزمين بواحدية المنهج ، وتقر ، أي هذه الآراء ، بولائها للبنيوية التكوينية خصوصا في نسختها الغولدمانية ، فالمقول في خطابها أنه يتكئ على هذا المنهج جهازا مرجعيا . لذا سيكون من همّ البحث أن يتساءل :

هل اللامقول في خطاب يمنى العيد تماس وتحول صوب مناهج أخرى ؟ أو بصيغة مغايرة هل شهدت تجربتها النقدية تحولا معرفيا حادا ؟ وهل تعمل نصوصها على تغييب مراجعها أحيانا ؟ وإن لم يكن ذلك كذلك ، أي عدم تحول الناقدة عن البنيوية التكوينية فكيف تعاملت مع مفاهيم التكوينيين المشبعة بإرثها الحضاري والخصوصي

العربي ؟ أكان لها من الوعي المنهجي ما جعلها تفلح في أرضنة المفاهيم والمقولات المستعارة ؟ .

هذا ما جعل البحث يتساءل بجملة المناهج التي ارتضاها معينا ، ذلك أنه لا مفر من الاتكاء على المنهج ، إذ عادة ما يشكل عونا على استنطاق الظاهرة المدروسة . حيث استعنا ب :

- المنهج الوصفي التحليلي : وسخر خصوصا لخدمة الممارسة التطبيقية عند الناقدة ، وهو ما لا ينفي حضوره في أنحاء مختلفة من الرسالة .
- أما المنهج التاريخي : فسار مع البحث مذ بدايته كما ليرصد التحولات التي مرت بها التجربة النقدية عند يمنى العيد .
- وحضر المنهج المقارن مع البحث في سعيه لردّ بعض النصوص النقدية للباحثة إلى مظانها المعرفية الأولى .
- ثم إن الرسالة قد استندت تكرارا على آلية محاورة النصوص ، إذ لولاها لما تأتى للبحث أن يقابل النصوص بعضها ببعض كسبيل لمراودتها وكشف مخبوئها ، سيما وقد رام ، أي البحث ، الحفر في الأجهزة المفاهيمية والمصطلحية التي استعانت بها يمنى العيد ، معرفة ففهما فمساءلة ، لينظر في مدى مشروعية الحكم عليها بأنها بنيوية تكوينية ، وفي مدى حضور الوعي المنهجي في مشروعها النقدي .

وكما أسلف الذكر فإن الدراسات السابقة التي عالجت النقد عندها تبقى نادرة – حسب ما تناه إلى علمنا – إلا إذا استثنينا الجهد الذي قام به " محمد ولد بوعلية " في كتابه " النقد الغربي والنقد العربي " ، حيث أفرد فيه فصلا لمساءلة النقد عند يمنى العيد ، بيد أنه لم يكن دراسة مستقلة وكاملة حولها .

ولقد قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول ، يتصدرها تمهيد قصير حوى إضاءات عن النص والمرجع / الإيديولوجيا .

تناولنا في الفصل الأول ، الأصول المعرفية التي شكلت مرجعا بالنسبة للناقدة ، مقتصرين على أبرز المحطات التي أثرت فيها ، حيث وقفنا ، بادئا ، عند المادية

الجدلية مستعرضين آراء ماركس و إنجلز حول الفن والأدب ، لننتقل إلى الحديث عن البنيوية التكوينية ومقولاتها الأساسية : رؤية العالم ، الوعي الفعلي والوعي الممكن ، البنية الدالة ، الشمولية والتماسك . بعدها عرجنا على البنيوية الشكلية و أهم مبادئها التي لفظها المهاد اللغوي مع " دوسوسير" ، ما قادنا إلى الحديث عن النظرية البنيوية للقص مع " تودوروف وجنيت " ، وختم هذا الفصل بالتوقف عند حوارية " ميكائيل باختين " .

أمّا الفصل الثاني فقد كان قراءة في المنحى التنظيري عند " يمنى العيد " ، استعرضنا فيه ، أولا ، تأثيرات الماركسية فيها من خلال كتابها " الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي " ، وصولا إلى مرحلة البنيوية التي أصبحت فيها آراؤها أكثر انتباها إلى اللغة وبنية الشكل ، وفي هذه المرحلة ارتأى البحث أن يرصد جملة من المفاهيم النقدية ، لاسيما تلك التي تخص السرد لننظر في مدى استقلالها أو خضوعها لمظانها المعرفية التي طرحها الفصل الأول . كان من هذه المفاهيم والمصطلحات : النقد / القراءة / التأويل ـ الموقع/ زاوية الرؤية ـ النص / المرجع ـ الشعرية / الأدبية ...

ولئن كان الفصل الأول قراءة في المنحى التنظيري ، فإن ثالث الفصول حمل عنوان : الإجراءات التطبيقية عند يمنى العيد ، حيث توقفنا فيه مستهلا عند تحليلها للجنس الروائي فكان أن اخترنا لذلك خمس روايات ، أولها رواية السؤال لغالب هلسا ، والأخرى رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح إضافة إلى رواية سيد العتمة لربيع جابر وختمنا الحديث عن الجنس الروائي بعرض تحليلها لروايتي توقيت البنكا لعلي اليوسفي و شرف لصنع الله إبراهيم ، لننظر ، تاليا ، في معالجتها للنص المسرحي مجسدا في مسرحية أوديب ملكا لسوفوكل ، وقبل أن يغادر البحث الجنس النثري عرج على تحليلها لرسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري . أما دراستها للشعر فقد مثلنا لها بعدة قصائد أولاها قصيدة تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف ، ثم عرضنا لدراستها التطبيقية لديوان سميح القاسم " برسونا نون غرانا " وختمنا نقدها للشعر بالنظر في شعرية عبد العزيز المقالح . لنعرج آخرا

على نقدها للنقد ممثلين لذلك بقراءتها للمحاولة البنيسية التي احتضنها كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " .

أما الخاتمة فكانت جملة الأمر ومحصلته ، عدنا من خلالها إلى فصول الرسالة ماتحين أهم النتائج التي خرج بها البحث .

إن من أهم المصادر التي ارتبط بها البحث قصد إقامة كينونته ، مدونات الباحثة نفسها : فن الرواية العربية ، في معرفة النص ، تقنيات السرد الروائي ، في القول الشعري ...إضافة إلى مؤلفات غولدمان : العلوم الإنسانية والفلسفة ، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ...

ولأن كل مرام لا يخلو من صعوبة مهما كان نوعها ، فقد واجهتنا مشكلة شحة المراجع التي تلقفت النقد العيدي دراسة ، حيث وجد البحث نفسه تارات كثيرة أعزل أمام نصوص نقدية للباحثة تنظيرية كانت أم تطبيقية .

لا يفوتني في الختام أن أتوجه بالشكر لمن هو أهله ، وأخص بالذكر أساتذتي من قسم اللغة والأدب العربي بجامعتي باتنة وسطيف ، وللأستاذ الدكتور " **محمد زرمان** " الذي أشرف على هذا البحث أقدم امتناني وتشكراتي الخالصة على احتوائه لي بطيبته وتوجيهاته .

والله ولي التوفيق .

تمهيـــد :

إضاءات حول النص ، المرجع والإيديولوجيا

أولا : مفهوم النص

قبل الولوج إلى مفهوم النص ، حقيق بنا الإشارة إلى تواشجة العلاقة بن الدراسات اللسانية والدراسات الأدبية ، ذلك أن ما قدمته اللسانيات كان له بالغ الأثر على الدراسات الإنسانية والأدبية بشكل خاص ، يظهر لنا هذا ـ على سبيل المثال ـ في هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسة الأدبية بصورة كبيرة ، ومنذ الشكلانيين الروس والتلازم وثيق بين اللسانيات والأدب .

أ – النص في التصور اللساني :

كثيرا ما اهتمت اللسانيات بالجملة والوحدات التي تتضمنها ، على اعتبار أن الجملة أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي ، ومايزال بعض اللسانيين يصرون على ضرورة الوقوف عند حد الجملة وعدم تجاوزها ، وإن كان آخرون يشددون على تخطي هذا الحد إلى وحدة أكبر تختلف فيها التسميات ، فهي عند بعضهم ملفوظ وعند بعض آخر خطاب ، وعند آخرين نص.[1]

كان هاريس HARRIS من الرواد الأوائل الذين وسعوا موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب ، إذ عدّ أول لساني يستعمل مصطلح الخطاب من خلال بحثه الموسوم ب " تحليل الخطاب " 1952 ، وقد عرف الخطاب بأنه :

" ملفوظ طويل ، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر ، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض "[2].

إن التحليل التوزيعي مع هاريس قد اعتبر الخطاب متتالية منظمة من الجمل ومنه فهو لا يقيم وزنا لدلالة الملفوظ ، أما الفرنسي بنفنيست BENVENIST بإقامته لمفهوم

---

1 ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط3 ، 1997 ، ص 16 .

2 المرجع نفسه ، ص 17 .

التلفظ ENONCIATION فأتاح دراسة " الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة ، حين جعل التلفظ جوهر الدراسة وليس الملفوظ " [1].

إن التلفظ – استنادا على هذا – من شأنه أن يحرر النظرة إلى الخطاب ، من كونه نظاما مجردا من العلامات المنتظمة خطيا إلى نظرة ترى إلى اشتغال آلياته في التواصل .

وبعد هذا ، ظهرت لسانيات النص التي تجاوزت دراسة الجملة كأكبر وحدة لسانية إلى دراسة النص أو الخطاب كأكبر وحدة جملية ، لكن هل يشير كل من النص والخطاب إلى مستوى دلالي واحد ، أم أن أهل الاختصاص قد جعلوا بينهما فرقا ؟

وبما أن مشاكل التحليل اللساني قد نقلت إلى ميدان السرد ، كما أسلفنا ، فإن هذه الإضاءة ستتوقف عند ملاحظات بعض السرديين . إذ يجمع جلهم ، أي السرديين ، على أن للخطاب والنص دلالة واحدة ، وإن كان الاستعمال المهيمن هو الخطاب . مع سرديين أمثال جنيت GENETTE و تودوروف TODOROV لا ينبغي للقارئ ، والرأي ليقطين ، أن يفكر في اختلاف الدلالة بين المصطلحين .

بيد أنه وحول التمييز بينهما تواجهنا آراء كل من " شلوميت ، فاولر وليتش " ، حيث إن النص في تصورهم تشكل فيزيقي ، إنه ما نقرأ أو البنية السطحية الخطية المطروحة على الورق . وإلى جانب البعد الكتابي للنص هناك البعد الوظيفي له الذي يربطه ببنيات خارجية تتحقق من خلال القراءة ، وبهذا يفترق النص عن الخطاب . [2]

أما فان دايك ، فيصل إلى نتيجة مفادها : " إن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية ، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه ، وبتعبير آخر ، إن الخطاب هو الموضوع الامبريقي والمجسد أمامنا كفعل ، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض " [3].

---

1 سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 19 .

2 ينظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط2 ، 2001 ، ص 13 .

3 المرجع نفسه ، ص 16 .

إنه ، واتكاء على الطرح المبين أعلاه يصل القارئ إلى أنه ، وعلى الرغم من تماثل النص والخطاب دلالة عند جمع من اللسانيين والسرديين فإنهما متمايزان عند جمع آخر من أمثال شلوميت وفاولر وهاليداي ، وتقترب الاتجاهات التي تفصل بين النص والخطاب من خلال فكرة عامة مفادها أن النص تجسد فيزيقي أما الخطاب فهو تجل تواصلي تداولي.

ب ـ النص في تصور البنيوية :

يذهب البنيويون إلى أن النص وحدة مكتفية بذاتها ، إنه نسق ينهض على إغلاق الباب أمام العالم المادي / الخارجي " هذا النسق له حياته المستقلة ولن يكون رهن إشارة المقاصد الفردية ، والقول بأن لدى البنيوية مشكلة مع الذات الفردية هو طرح لطيف للأمر ، فقد تمت تصفية تلك الذات فعليا واختزلت إلى وظيفة لبنية
لا لشخصية " [1].

لكن الطرح البنيوي قد عجل في انسحابه بإمعانه في عزل النص الأدبي ، مما ساعد على ظهور تيار ما بعد البنيوية الذي تمثله جملة من المناهج (سيميائية ، نظريات القراءة ، التأويل ...) ، تيار ما بعد البنيوية ، إذا ، عمل على دحض المقولات البنيوية ليفتح النص على السياقات الخارجية .

ج ـ النص بمنظور ما بعد بنيوي(نظرية النص) :

يعد علم النص أنضج الاتجاهات وأكثرها تعبيرا عن حقيقة النص ، هذه الحقيقة التي تختلف باختلاف المقاربات التي تناولتها ، لذا ارتأى البحث ـ اختصارا ـ أن يتوقف عند هذا الاتجاه مجسدا في شخص كريستيفا JULIA KRISTIVA التي ركزت أكثر ما ركزت على إنتاجية النص ، حيث تعرفه بقولها : " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان langue عن طريق ربطه بالكلام parole التواصلي

1 تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1991 ، ص 139 .

راميا بذلك إلى الإخبار المباشر ، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة "[1].

إن كريستيفا ترى أن النص لا ينحصر في المقولات اللسانية ، بل هو ظاهرة عبر لغوية تستقطب نحوها نصوصا أخرى تختلف و تأتلف ، تتقاطع وتتحايد . ثم إن عدّ النص إيديوليجما من لدن كريستيفا ، يسجل سعيد يقطين : " يحدد عمل السيميولوجيا التي في دراستها للنص كتناص ، ينظر إليها هكذا في نص المجتمع والتاريخ ، وبذلك فالسيميولوجيا تنظر إلى النص من حيث خصوصيته الإنتاجية لا كمنتوج ولكن كدليل منفتح ومتعدد الدلالات عكس المقاربات التقليدية " [2].

وما تنبغي الإشارة إليه هو أن التعريف الكريستيفي للنص قد تلقفه كثرة من الباحثين ، أبرزهم رولان بارت ودريدا ؛ ذلك أن الأخير ينظر إليه على أنه " نسيج لقيمات أي تداخلات ، لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد ، مما يجعل من المستحيل لديه القيام بجينيالوجيا بسيطة لنص ما توضح مولده ، فالنص لايملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا ، بل هو نسق من الجذور " [3] .

إن أول ما يطالع الباحث وهو يتعرض لمفهوم كهذا هو تناص كريستيفا الذي يستحيل معه النص إلى كلّ منفتح على تعدد اللغات والثقافات ، هذا الانفتاح الموجه إلى قارئ مشارك / فعال ، لامجرد مستهلك .

يفضي بنا الحديث عن القارئ إلى الإشارة إلى مفهوم النص في عرف نظريات القراءة التي تراه نتاج قطبين ، مؤلف يدفع به إلى سوق الرواج ، وقارئ وظيفته خلق النص من بعد خلق خلقا آخر من خلال إضاءة مناطقه ، وتتبع فجواته .

---

[1] جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1997 ، ص 10 .
[2] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص 20 .
[3] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ،عالم المعرفة ، الكويت ، 1992 ، ص 215 .

ثانـ ـيا : مفهوم المرجع

أ – في اللسانيات :

يقسم" سوسير " F. SAUSSURE العلامة اللغوية إلى دال / صورة سمعية ومدلول / صورة ذهنية ، وتعين العلامة شيئا في العالم هو المرجع . إن المرجع هو ما ترجع إليه العلامة . وتعني الدلالة العلاقة بين الدال والمدلول ، أما المرجعية فهي العلاقة بين العلامة (دال ومدلول) و المرجع . [1] إن المرجع بناء على هذا " يتعين في أشياء العالم لكنه لا يطابق بالضرورة شيئا فيزيقيا ملموسا ، فقد يحدد تصورا مجردا أو علاقة أو حركة أو شيئا ينتمي إلى عالم تخيلي ، هذا يعني أن المرجع يتحدد في أشياء العالم كما هو مدرك ضمن ثقافة معطاة على أساس أن اللغة أو اللغات لا تقطع الواقع بنفس الكيفية"[2] . يتبين مما ذكر أن المرجعية تنشأ من العلاقة بين العلامة والمرجع ، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على قدرة اللغة على الإرجاع والإحالة . على أن سوسير قد ألح على الدور الهامشي الذي للمرجع باعتباره ينتمي إلى عالم غير لساني .

ب ـ في السيميائيات :

يعرف بيرس العلامة بأنها : " شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر ، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين " [3] .

ولا يتحدد المرجع إلا كجزء من العلامة ، ويتضح هذا جليا من خلال التقسيمات التي وضعها بيرس للعلامة ، إذ قسمها إلى : أيقونة ، دليل و رمز، حيث توصل ، أي بيرس ، إلى أن الأيقونة icon هي " أي شيء يؤدي وظيفته وعمله كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع ... وهكذا فالأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها

---

[1] ينظر ، تودوروف و آخرون ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، تر و تعليق ، عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، 2000 ، ص 26

[2] سامية إدريس ، النص والمرجع في رواية " غدا ... يوم قد مضى " لزرياب بوكفة ، مذكرة ماجستير ، جامعة سطيف ، ص 7 .

[3] سعد البازعي و ميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء، ط3 ، 2002 ، ص 179 .

أو مرجعها ، ويرى الدليل بوصفه أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتمادا على الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه ..." [1].

إن العلامة بهذا المفهوم تستمد خصائصها من المرجع ، الذي لا يوجد إلا بوجود الكيان الكلي للعلامة .

ج ـ المرجع والنص الأدبي :

لعل من أعقد القضايا التي تواجه المشتغلين في حقل النقد الأدبي هي العلاقة بين النص والمرجع ، إذ كيف يتمرأى هذا الخارج داخل اللغة ، وكيف تتم عملية تحويله ؟ .

سوف لن يذهب البحث عميقا في معالجة العلاقة بين النص والمرجع لأن هذا ما ستتكفل به فصول الرسالة لاحقا . بيد أن سؤالا كالذي طرح أعلاه يجعلنا ننتقل من الحديث عن المرجع إلى الحديث عن الإيديولوجيا ، فما المقصود بالإيديولوجيا ؟ وهل ينظر إلى النص الأدبي على أنه مادة إيديولوجية ؟

يرى أصحاب الاختصاص أن مفهوم الإيديولوجياIdeology من أكثر المفاهيم زئبقية و تملصا ؛ ذلك أن حصره في تعريف محدد يعد من قبيل المحاولات المتعصية ، ولعل أهم سبب من أسباب تحليق المصطلح وتعاليه ، تداوله وامتداده إلى كثرة من المجالات : السياسة ، الدين ، الأخلاق ، الفلسفة ...

أما إذا راح البحث ينظر إلى المصطلح في مظانه الفلسفية فسيجد أن أهم ما يتداخل مع الأيديولوجيا هو رؤية العالم ، سيما مع الماركسيين ، إذ تكاد رؤية العالم تتماهى مفهوما مع الإيديولوجيا ، يعرف الأخيرة أنطونيو غرامشي قائلا : " هي تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن ، والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية " [2] .

---

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 180 .
[2] عمار بلحسن ، الأدب والإيديولوجيا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، ص 19 .

استنادا إلى هذا المفهوم يتراءى للمرء أن سواء الإيديولوجيا ورؤية العالم ، حيث إن الأدب باعتباره فنا قد يتعامل معها على أنها مادته . لكن بعضا من الفروق بين رؤية العالم والأيديولوجيا يمكنها أن تنفي التطابق بينهما ، إذ يرى جمع من الباحثين أن الإيديولوجيا تبرز حين يطغى جانب المصالح ، أما إن طغت الرؤية الموضوعية فهي إذ ذاك رؤية للعالم لا إيديولوجيا .

ولاختصار الفروق بينهما ، يستعير البحث الجدول التالي الذي يعرضه حميد لحميداني : [1]

	الممارسة الفكرية	الأهداف
الإيديولوجيا	غلبة الحقيقي على الوهمي	نفعيـــة
رؤية العالم	وصفيـــة	معرفيـــة

لكن كيف يستحضر النص الأدبي الإيديولوجيا ، هل يكون حضورها داخله مساويا لحضورها في الواقع ؟ وهل هناك – بادئا- إيديولوجيا أولى / واقعية ؟

إن تقديم نص كالآتي لماركس كفيل بالإجابة عن هذه الأسئلة ، حيث يقول : " إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعي يكون في البداية محبوكا على نحو مباشر مع الفعالية المادية والعلاقات المادية للناس ، لغة الحياة الواقعية " [2] .

إذا ، يقودنا قول ماركس إلى الاعتراف بوجود حياة أولى للإيديولوجيا ، هي الحياة الواقعية ، كما ينطلق ريكور من هذا ليبين أن مشكلة الإيديولوجيا تنحصر في كونها تمثيلا (داخل النصوص) وليست ممارسة واقعية ، ذلك أنها تنجلي مشوهة داخل النصوص ، هذا التشويه الذي يتحرك سرا داخل النتاجات ، سيما النتاجات الأدبية ،

---

[1] حميد لحميداني ، النقد الروائي والإيديولوجيا ، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1990 ، ص 23 .

[2] بول ريكور ، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا ، تر : فلاح عبد الرحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص 139 .

يكتب لحميداني بخصوص هذا الشأن : " الكاتب لا يضمن بالضرورة إيديولوجيته الخاصة ضمن إحدى الإيديولوجيات المعروضة في النص ، فقد تبقى إيديولوجيته خفية ، أي تتحرك بسرية بين الإيديولوجيات المعروضة " [1] .

هكذا ، تبدو الإيديولوجيا في النصوص ردة مستديمة صوب الإيديولوجيا الأولى ، إن اقتصرنا على المفاهيم الماركسية ، بيد أن هذه الردة تجعل من الخفي / المستغلق / الإلغاء منهجها .

حاصل الأمر ، إن هذه الإضاءات التي ارتآها البحث حول النص ، المرجع / الإيديولوجيا ضرورة استدعاها تردد هذه المصطلحات كثيرا في التجربة النقدية عند "يمنى العيد" "

[1] حميد لحميداني ، النقد الروائي والإيديولوجيا ، ص 27 .

الفصل الأول

المرجعيات المعرفية في الخطاب النقدي عند يمنى العيد

يحتوي هذا الفصل على :

توطئـــة

أولا : المادية الجدلية .

ثانيا : البنيوية التكوينية :

أ- رؤية العالم .

ب- الوعي الفعلي والوعي الممكن .

ج- التماسك .

د- الشمولية .

ه- البنية الدلالية .

ثالثا : البنيوية الشكلانية :

أ - المهاد اللغوي .

ب - النظرية البنيوية للقص .

1- تزفيطان تودوروف TZVETAN TODOROV .

2- جيرار جنيت GERARD GENETTE .

رابعا : ميكائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE .

توطـــئة :

إنه لمن قبيل المحاولات العسيرة البحث في الأنظمة المعرفية التي ينبني عليها العقل الغربي ؛ ذلك أنها من التشابك والعمق بحيث يقف أمامها الباحث المبتدئ شبه عاجز ، لكن وإذ استندت " يمنى العيد " على هذه المشاريع فإنه بات لزاما علينا التوقف عندها ولو في مسح وصفي سريع .

ولأن الماركسية والبنيوية شكلا أهم محطتين معرفيتين صدحت بهما نتاجات العيد ، فإنه سيكون من هم هذا الفصل استعادة مقولاتهما ، بدءا بالمادية الجدلية ومرورا بالبنيوية التكوينية كونها أشد لحمة بالماركسية ثم الوقوف عند البنيوية الشكلانية .

أولا :

المادية الجدلية :

سار العقل الأوربي مع الأفكار الهيغلية أمدا ، ظنا منه بصلاحيتها و إيمانا باللوغوس الذي كان وحده كفيلا بانتشال هذا الفرد ، أي الأوربي ،من قهر الكنيسة و ظلاميتها عهد ذاك . و لما كان الفكر الغربي فكرا مرتدا يطرح القضية لتسود ثم ما يلبث أن يراجعها ليقدم بديلها ، فقد قلب ماركس المبدأ الهيغلي على رأسه ، كما يقول أهل الدراية . فمن الوعي الصانع للوجود إلى الوجود المحدد للوعي ، إذ كان الناس: " يعتقدون مع هيغل أن حياتهم وأنظمتهم التشريعية و معتقداتهم من إبداع عقل إنساني لكن مع ماركس كل الأنساق الفكرية، الإيديولوجية نتاج للوعي الاجتماعي الفعلي "[18] . لقد أولى كل من ماركس MARX و إنجاز الواقع الاقتصادي أهمية كبرى واعتبراه الأساس المؤثر في البنى الأخرى ، فما هي أقسام هذه البنى استنادا على الذي ذكر ؟ .

يتشكل المجتمع في النظرة الماركسية من بنيتين : بنية تحتية و أخرى فوقية ، هذه الأخيرة هي مجموع الإيديوبلوجيات و الأفكار السياسية والثقافية التي تتشكل ارتكازا على البنية التحتية التي تمثلها بدورها النظم الاجتماعية و الاقتصادية [19] .

إن النظام الاقتصادي و الاجتماعي في أي مرحلة من مراحل التاريخ هو الذي يسهم في بلورة و نسج الإيديولوجية التي تدخل مجال الفن والفلسفة ، التشريعات

و الأخلاق . فالأنساق الفكرية هي مجرد صدى و انعكاسات للبنى التحتية ، و ترى الماركسية – إضافة – أن المجتمع قائم على الصراع الطبقي حتى تنتصر البروليتاريا التي هي في سعي مستمر للتخلص من الظلم و الاستغلال اللذين تعانيهما. أما الفن فهو ما يعكس هذا الصراع ، و عادة ما يمثل الطبقة التي ينتمي إليها ويدافع عنها ، يكتب في هذا سلدن رامان " أما فكرة الطبيعة الطبقية للفن فهي فكرة معقدة ، فهناك إلحاح مزدوج في كتابات ماركس و إنجاز والتراث السوفياتي على التزام الكاتب بالمصالح الطبقية ... " [20].

---

[18] سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر ، 1998،

2 ينظر : المرجع نفسه ، ص 49 .

1 رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 53 .

لكن ألا تسيء الماركسية بهذا لنفسها ، حين ترى في الوعي الفني مجرد ترداد لصدى الوجود الفعلي ؟ .

إن الذين وقفوا عند أفكار ماركس عن الفن تحليلا و حفرا ، يرون أنه لا يقول البتة بكون نظريته تدعي أن الأعمال الفنية هي مجرد انعكاس للحاجات الاقتصادية ، إنه، أي ماركس ، لم يؤمن أبدا بآلية هذه العلاقة ولا بسهولة ملاحظتها [21] .

و لئن غفل مؤسسا الماركسية عن وضع نظرية كاملة خاصة بالفن، ماعدا تلك الآراء و الملاحظات المتناثرة في كتاباتهما، فإن لذلك جانبه الإيجابي، حيث فتحا باب الاجتهاد أمام أتباعهما من الماركسيين لإثراء هذه الآراء و الخروج عنها و لكن تواصلا.

وإذ نفت الماركسية الآلية التي تصبغ علاقة الفن بالوجود ، فإنها أبدا لا تقر بانغلاق الفن على ذاته و لا بقيمته الفنية الجوهرية " فالفن غير الحسي الذي لا يهتم بإدراك العالم الواقعي ليس فنا على الإطلاق " [22] .

صحيح أن البنى الفوقية تصدح بالإيديولوجيا السائدة و صحيح – تبعا لذلك – أن القانون و الأنساق الدينية ترتبط بها حد الانعكاس، لكن الأمر شتان مع الأدب و الفن ـ و إن ضما إلى البنى الفوقية ـ حيث إن علاقتهما بالإيديوبلوجية أقل مباشرة لكون الفن " شديد البعد عن قاعدة البناء ، و لذا فاستجابته للتغيرات أصعب بكثير "[23]

و تصف الماركسية العلاقة التي تربط الفن مع الإيديولوجيا بالجدلية ، ذلك أنهما يقتربان و يبتعدان لكون الأول يعمل على تحويل و تغيير الثاني .

و لا تنحصر ماهية الأدب و الفن في طبيعتهما الواصفة للمظاهر الاقتصادية و الاجتماعية السائدة ، بل تتعدى ذلك إلى الوظيفية ؛ حيث يجب أن يعملا

---

2 ينظر : رالف فوكس ، الماركسية و الأدب (مجلة النقد) ترجمة : هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2006 ، ص 255 .

3 المرجع نفسه ، ص 254 .

4 المرجع نفسه ، ص 256 .

على محاولة إحداث التغيير داخل الواقع، وهذا ما تغيا النقد الماركسي البحث عنه في الأدب بعد ، ذلك أن: " المحور الأساسي الذي دارت حوله اجتهادات النقد الماركسي يتمثل في أن الأدب لا يسعى فقط لوصف الحياة و إنما لتغييرها أيضا "[24].

فالبنى التحتية و إن كانت تمد الأدب بإيديولوجيتها فهي تنتظر منه التغيير و السير بها نحو الأفضل، و لعل الناظر في النقد الماركسي يجده من البساطة بحيث لا يتعصى حتى على الدارس المبتدئ ، لكنه في الحقيقة يحوي قدرا من الصعوبة ؛ لأن الناقد فيه ينطلق من ربط العمل بالأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية ، لذا فعليه أن يكون واسع الاطلاع عالما بالخلفيات التاريخية و الاجتماعية للأعمال الفنية كون الهم الأكبر للنقد الماركسي هو " تفسير عمليات التحول و التغيير التي تجري على المجتمعات الإنسانية "[25] .

هذا ، و يحكم النقد الماركسي على الأدب بالأصالة و النضج إذا هو نجح في حمل بصمات عصره التاريخية و الاجتماعية ، مفارقة مع النقد الجديد الذي يراه تملصا /تجاوزا و خرقا لكل ما هو سائد و مألوف .

فالجوهر الفكري للعمل الفني يظل أساسا لا بد أن يحويه، ليتمحور النقد – من ثمة – حول البحث عنه ، إنه ينهض بداءة على تتبع قدرة العمل المدروس على طرح صراع البشر في سعيهم للتحرر [26] .

لكن ، ألم تتخلق آداب و إبداعات عظيمة من رحم أوضاع اقتصادية و اجتماعية هشة و العكس ؟.

لعله الإشكال الذي واجه أرباب النظرية الماركسية فطفقوا يبررونه مسلمين " بوجود نوع من الخاصية الكلية و اللازمنية في الأدب و الفن "[27]

حيث قدموا ما يعرف بتصور العصور الطويلة – و المصطلح لصلاح فضل – الذي مفاده أن العلاقة بين الأبنية التحتية و الأبنية الإبداعية والثقافية ليست علاقة مباشرة و

---

1 محمد شبل الكومي ، المذاهب النقدية الحديثة (مدخل فلسفي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004 ص194 .

2 نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 2003 ، ص 558 .

3 ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 560، 558 .

فورية و لكنها كما يقول فضل " تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء "[28]. فقد يحدث أن يزدهر المجتمع اقتصاديا في حين يركن الأدب إلى الضعف ، حتى يمتص هذا الازدهار استيعابا ببطء ووتيرة متثاقلة ، و هنا تكون مظاهر التطور الاقتصادي قد زالت : " فالعصر والمجتمع بالنسبة للإبداع الأدبي حتمية لا فكاك منها برغم أن هذا الإبداع في بعض عصور ازدهاره لا يواكب التطور العام للمجتمع ، على حد قول ماركس " [29] . إن التراجيديا اليونانية تعد قمة التطور الأدبي رغم أنها عايشت وضعا اقتصاديا و اجتماعيا هزيلا ، و كذلك الشأن في ثقافتنا العربية – تمثيلا لا حصرا – ففي حين عانت البنية التحتية في العهد العباسي الثاني التفكك و التمزق ، عرفت الفنون مجسدة في الشعر خاصة أزهى عصورها [30] ، و الخاصية اللازمنية للأدب و الفن تضمن له الحياة تذوقا ومتعة ، مع أن الظروف التي عاصرته قد تقادمت و تهالكت .

هذا ، و تعد أعمال " جورج بليخانوف " من أوائل الدراسات التي أسست لنقد ماركسي ، حيث ركز في نقده على استلهام المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية

وذهب إلى أن القوة الإبداعية للكاتب، تتجلى في قدرته على أن يمرئي سمات عصره داخل هذه الأعمال ، ثم إن الواجب الأول للناقد ، و القول لبليخانوف ،

" يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع ، و في تحديد ما يمكن أن نسميه بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة "[31] ، ويبرر بليخانوف ذلك ، بكون الفن لأجل الفن من شأنه أن يعمق الانفصال بين الأديب

و محيطه . و تفاديا للانزلاق الذي يمكن أن يؤاخذ عليه النقد الأدبي الماركسي فيما يخص الجانب الجمالي للفنون ، فإنه أشار إلى ضرورة دراسته بوصفه الخاصية التي تستميز بها الفنون ، فلا سواء الإيديولوجيا الموجودة في الواقع و الإيديولوجيا المنقولة في العمل الإبداعي.

---

1 صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق المصرية ، القاهرة ، ص 46 .

2 محمد شبل الكومي ، المذاهب النقدية الحديثة ، ص 196 .

3 ينظر : صلاح فضل ، المرجع السابق ، ص 54 .

1 عز الدين بوبيش ، النص الروائي و التحليل الاجتماعي (مجلة المعرفة) العدد ، 462 ، مارس 1999 ، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية ، ص 123 .

إن مرحلة دراسة الجماليات مرحلة تالية لدراسة المحتوى ، وهذا ما يبينه قول بليخانوف : " فهذا النقد ، في مسعاه إلى إيجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الأدبية المعطاة يخون نفسه بنفسه إذا لم يفهم أنه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل (...) فخصائص الخلق الفني و السيكولوجيا الاجتماعية لكل عصر مشروطة على الدوام بعلاقات ذلك العصر الاجتماعية (...) ، ولهذا لن يكون تحديد المعادل السوسيولوجي لكل أثر أدبي إلا ناقصا ، وبالتالي غير صحيح وغير دقيق ، إذا أبى الناقد تقييم مزاياه الفنية " [32] ، بيد أن المتفحص للنقد الماركسي يدرك أن الجـوانب الفنية لم تـدرس تطبيقيا و إنما بقيت حبيسة بعض الإشارات التنظيرية

و لم تتعد نظرته حيز الوعـي الاجتماعي [33] . أما ليون تروتسكوي في كتابه "الأدب و الثورة " فلم يخرج عن المبادئ الماركسية المعروفة ، حيث دافع عن هذه النظرية أمام خصومها الذين عابوا عليها تقييد الفن، حين فرضوا عليه التماس مع المجتمع إذ يقول " إن الماركسية لا تفرض قيودا على الفن ،ولكنها ترى أن من الطبيعي أن

يولد فن جديد يضع البروليتاريا – أي الطبقة الكادحة – في المركز ..."[34] .

ولئن كانت الماركسية نظرية مادية تمجد روح الجماعة ، فليس معنى هذا أن الفرد داخلها منعدمة إرادته ، بل هو فاعل في إطار الجماعة ، إن له إسهاما لاينكر

في تحقيق آرائها لذلك " فالماركسية تضع الإنسان في الصميم من فلسفتها وهي حين تدعي أن القوى المادية يمكن أن تغير الإنسان تؤكد في الوقت ذاته بشدة على أن الإنسان هو الذي يغير القوى المادية ، ويغير نفسه أثناء تأديته لهذا العمل"[35] .

والحديث عن الإنسان / الفرد يحيلنا إلى الحديث عن الجانب الروحي فيه ، وما ينطوي عليه من مشاعر وأحاسيس. وعلى الرغم من أن ماركس ثوري مادي إلا أنه كان صاحب حس مرهف يتذوق الأدب ويكتبه ، حيث عاد في كثير من الأحايين

---

2 المرجع نفسه ، ص 124 .

3 ينظر: المرجع نفسه ، ص 124 .

1 سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ط3 ،2002، ص 325 2

رالف فوكس ، الماركسية والنقد ، (مجلة النقد) ، ص 258 .

3 نبيل راغب ، موسوعة النظريات المعاصرة ، ص559 .

إلى تناول المفاهيم الأدبية في كتاباته ، وهذا ما أكده " ليون تروتسكي" حين ذهب " إلى وجود كثير من الناس الذين يفكرون على نهج الثوار لكنهم ذوو مشاعر متحجرة ، لكن ماركس و إنجاز لم يهملا الوجدان الإنساني أبدا " [36] .

هكذا – إذا – انبنت كثير من الفلسفات على المثالية ومبادئ العقل المجرد ، لكن وحدها الماركسية من التفتت إلى الوجود الإنساني في ذاته وواقعه، وبذلك عدت فلسفة الإنسان بامتياز ، يعبر عبد الحسين شعبان عن ذلك :" أعود وأقول إن البداية والنهاية هي من الإنسان وليس من العقل المجرد ، وبهذا المعنى فإن الماركسية هي فلسفة الإنسان ، وفلسفة الحياة الملموسة ، وليس مجرد التفكير أو التنظير ،إنها فلسفة المستقبل ، وليست فلسفة الماضي أو الحاضر "[37] .

ثم إن المتتبع للجهود النقدية الماركسية لابد و أن يلاحظ اتجاهين يصبغانه:

" أحدهما نقد غارق في الأيديولوجيا ، متعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة ،يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع بما تتضمنه من صراع طبقي ويهاجم ما خالف ذلك ، والآخر نقد معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز الأيديولوجي"[38] .

لكن لماذا لم تمت الماركسية بموت المعسكر الشيوعي ، وبقيت حية تجدد ذاتها كل حين ؟ .

يرى بريسلي BRESSLER أن السبب الحقيقي في استمراريتها يكمن في مبادئها التي تقول بكون :

- الحقيقة نفسها يمكن أن تعرف / تحدد وتفهم .
- المجتمع هو من يشكل وعينا .
- الشروط الاقتصادية والاجتماعية تؤثر مباشرة في ما نفكر فيه .

---

4 عبد الحسين شعبان ، تحطيم المرايا (في الماركسية والاختلاف) ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2009 ، ص 165

1 سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 324

- الماركسية تضع مخططا لتغيير العالم ، من عالم تسوده الطبقية إلى عالم تتساوى فيه الفرص والثروات ... [39]

ولم يختلف النقاد الماركسيون حول المبادئ العامة التي تصطبغ بها الماركسية، رغم بعض الاختلافات الظاهرية بينهم فيما يخص مباشرة ولا مباشرة العلاقة بين الأيديولوجية والفن ، حيث اتفق أرباب مدرسة فرانكفورت على ضرورة تباعد الفن عن الواقع على اعتبار أن قوته إنما تتأتى له من هذا التباعد ، فهو وسيلة مميزة لتجاوز الواقع .

كما نفى لوي ألتوسير أن تكون الوشيجة بين الأدب والإيديولوجيا مبنية على التماهي وإلا فقد الأول وظيفته وشخصيته إذا استحال مجرد إيديولوجيا ، لذا دعا إلى تواصل الجدلية بينهما ، فإذا كان الأدب يتخلق من داخلها ، فإن عليه في الآن نفسه أن يبتعد عنها حتى يترك للمتلقين مساحات لفضح الحقيقة التي تواريها هذه الأيديولوجيا [40] هي الماركسية – إذا - التي أثرت ولازالت تؤثر في الفكر الإنساني حد الوقت الراهن .

---

[39] CHARLES BRESSLER، LITERARY CRITICISM , AN INTRODUCTION TO THEORY AND PRACTICE , PEARSON , NEW JERSEY , FOURTH EDITION , pp 191-192 .

[40] ينظر : سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ص 67 -68 .

ثانـيا :

البنيوية التكوينية :

طرحت البنيوية التكوينية نفسها في الساحة النقدية المعاصرة اختلافا ، عن الاتجاهات السوسيولوجية من جهة ، وعن البنيوية الشكلية من جهة أخراة ؛ حيث سار " لوسيان غولدمان "LUCIEN GOLDMANN على خطى أستاذه

"جورج لوكاتش "GEORG LUKACS وكان لهما الفضل في أن انزاحا عن التقليد السوسيولوجي الذي يقول بالنظرة الانعكاسية الآلية ، فما العمل الفني أو الأدبي سوى تصوير لروح المجتمع الذي تخلق داخله ، إذ المرآوية هي المصطلح الذي طبع النقد السوسيولوجي ردحا غير قليل من الزمن ، وتمثله مقولة بليخانوف المشهورة " الفن هو مرآة الحياة " [41] .

ولئن اشتركت النظريات الماركسية جميعها في أن النتاج الفني يتعصى على الفهم إلا إذا نظر إليه على أنه نتاج واقعية اجتماعية ، فإن طريقة التناول تتباين من اتجاه إلى آخر وهو ما رامته البنيوية التكوينية حين زاوجت بين الواقعية الاجتماعية وعلم الجمال لتخرج بالجديد .

و أما اختلافها عن البنيوية الشكلية فمن عدة نقاط أصلها البنية ، فغولدمان وإن استخدم هذا المسمى إلا أنه كثيرا ما يشير إلى عدم رضاه وامتعاضه منه ،حيث إن معنى البنية يوحي بالسكون / الثبات / اللاحركة ، بينما البنية التي يرومها

في منهجه، فاعلة / متحركة في التاريخ ، و هذا ما سنبسط فيه القول لاحقا .

غني عن البيان في هذا الموقف ، صراع الداخل والخارج بين البنيويات الشكلية والبنيويات التكوينية ، فلئن كانت الأولى تمعن في الانغلاق وتسييج النص وإغفال المعنى ، فإن الثانية تعتبر الخارج أساسا جوهريا لفهم النص .

---

[41] جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية (دراسة لمنهج لوسيان غولدمان) ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط1 ،1982 ، ص 22 .

وفي خضم هذه الاختلافات يتراءى الاتفاق بين المدرستين والذي يلحظه "غولدمان " حين يكتب :" إنني متفق مع البنيويين في أن كل فعل إنساني لا يمكن معرفته ودراسته بعيدا عن البنية الشاملة التي هو جزء منها ، وأرى معهم أن كل دراسة علمية ينبغي لها أن تبدأ بتسليط الأضواء على بنية سكونية متوازنة . عند هذا الحد يتوقف التشابه بين المدرستين " [42] .

ويعبر صاحب النظرية الأدبية المعاصرة عن الاختلاف بين النظريات ذات التوجه الماركسي والنظريات البنيوية الخالصة بقوله : " فالأساس النهائي للنظريات عند الماركسية هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية ، أما عند البنيوية فإن الأساس الوطيد هو طبيعة اللغة ، إذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التغيرات التاريخية و أوجه الصراع التي تنشأ في المجتمع وتظهر بشكل غير مباشر في شكل أدبي ، فإن البنيوية تدرس التفاعل الداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي "[43] .

هكذا ، إذا ، تولدت كل النظريات الغربية تشابها واختلافا ، تواصلا وانقطاعا في آن .وتستندالبنيوية التكوينية بقيادة لوكاتش LUKACSوغولدمانGOLDMANN إلى التيارالإنساني الهيجلي في الفلسفة الماركسية ، وهو ربما- حسب جابر عصفور – ما يفسر الانتشار الواسع للبنيوية التكوينية بالقياس إلى غيرها من النظريات الماركسية [44]

ويشترك قطبا المدرسة الهيجلية الجديدة في مفاهيم عدة أخذها التلميذ عن الأستاذ (غولدمان عن لوكاتش) كمفهوم البنية الدلالية – الوحدة الشاملة والوعي الممكن والتشيؤ ... وهنا قد يتساءل المرء : إذا كانت كل هذه المفاهيم التي تأسس عليها فكر غولدمان مستقاة من عنديات لوكاتش ، فما الذي يميز اتجاهه النقدي والفلسفي إذا ؟ .

إن المتتبع لكتابات غولدمان يدرك الدقة والتعمق اللذين عالج بهما بنية العمل الأدبي بعدّها بنى شكلية مستوحاة أو موازية للبنى الاجتماعية ، فغولدمان يتميز عن لوكاتش " بالتوغل

---

1 نديم بن خشفة ، تأصيل النص ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1، 1997 ، ص 100 .

[43] سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 80 .

[44] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، ط1 ،1998 ، ص80.

في التحليل البنيوي لمنجزات الخلق الثقافي في مستويات تشكيله الدالة على رؤى العالم "[45] .

فأفضل استحقاق لغولدمان ، والتعبير لجاك دوبوا ، هو أنه بلور منهجا دقيقا أخذت مقولاته الكبرى من استيطيقا جورج لوكاتش [46] ، ولعل الشيء الذي يحسب للبنيوية التكوينية هو أنها - وخلافا للنظريات الانعكاسية – قد أعادت الاعتبار للقيمة الجمالية في العمل الفني / الأدبي ، فلم يعد معها مجرد وثيقة اجتماعية تكتفي بأن تصور الواقع ، فلوكاتش وإن استخدم مصطلح الانعكاس إلا أنه لم يعن به الانعكاس الآلي الذي يكتفي بتلقف المظاهر السطحية . إن الأدب – بتصور لوكاتشي- يتباعد عن الواقع بقدر ما يقترب منه ، يتباعد عن تصوير سطحياته فوتوغرافيا ، ويقترب منه كاشفا تناقضاته ونظامه في آن ، هذا ووجد لوكاتش في الرواية الشكل الأدبي الأنسب لتطبيق نظريته ؛ إذ عادة ماتقود " القارئ نحو استبصار أكثر عينية
بالواقع "[47] .

ولم ينف لوكاتش عن العمل الفني استيطيقيته ، فقد اهتم بالقيمة الجمالية في محاولة لعقد القران بين علم الاجتماع و علم الجمال ، و أكد على أن " الأدب إذا تخلى عن وظائفه الفنية وقيمه الجمالية فإنه يفقد جدواه الاجتماعية التي لا يستطيع أي نشاط إنساني آخر أن يحققها ، فليس هناك أي تعارض بين علم الجمال وعلم الاجتماع (...) ذلك أن القيمة الجمالية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا تجسدت في ظاهرة اجتماعية يلمسها الناس في حياتهم اليومية " [48] .

ونادى "غولدمان " GOLDMANN بتدمير كل منهج سوسيولوجي قديم يرى
إلى مضمون العمل الفني على أنه تجسيد للوعي الجماعي لاغير " عندما أثبت أن الحيوية التي تنطوي عليها الظواهر الاجتماعية ، لا تنفصل عن الحيوية التي تكمن في الأعمال

---

[45] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 108.

[46] لوسيان غولدمان و آخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر : محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط2 ،1986، ص 75 .

[47] سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 55 .

[48] نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ص 329 .

الأدبية التي تمزجها بالبعد الجمالي ، فتصبح (...) رؤية جديدة ثاقبة إلى المجتمع وليست مجرد مرآة أو انعكاس له " [49] .

وما كان اجتراح مفهوم رؤية العالم من لدن التكوينيين إلا وسيلة للتملص من النظرة المرآوية للنقد الماركسي ؛ ذلك أن بعض التحليلات الماركسية قد وصلت حد السذاجة في تصوير الأدب على أنه بنية فوقية تخلقت من بنية تحتية لذا فهي ملزمة بالتعبير عنها و تصويرها دون زيف ، فالعلاقة حتمية بين البنيتين .

هكذا ، إذا ، عدت مثل هذه النظريات من قبل لوكاتش وغولدمان صالحة لتطبق فقط على الأعمال الفنية العادية أو المتوسطة على اعتبار التغافل الكبير الذي تفتعله هذه النظريات لعملية الخلق الفني / الخيال / الصورة " إن هذا النوع من السوسيولوجيا الأدبية يثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون الأعمال الأدبية المدروسة هزيلة في جودتها لدرجة أن مايتم البحث عنه في هذه الأعمال هو طابعها الوثائقي وليست خصائصها الأدبية والفنية "[50] .

ومنه فقد جاءت البنيوية التكوينية " لتبرهن على أن أعظم الآثار الأدبية لا تعيد فحسب إنتاج الأيديولوجيات السائدة في عصرها بل تجسد في شكلها نقدا لهذه الأيديولوجيات "[51].

وإذ أرادت البنيوية التكوينية أن تتملص مما وقعت فيه الماركسية من سلبيات المنهج التقليدي الذي حصر نفسه – بآلياته التي اجترحها – في دراسة الأعمال الصغرى و المتوسطة ، فإنها – هي ذاتها- ما استطاعت أن تنزل بإجراءاتها لدراسة مثل هذه الأعمال ، حيث اقتصرت على النظر في الإبداعات الكبرى/ الروائع لا غير ، " فالاستيطيقا الغولدمانية لا تعني في الواقع سوى الأعمال المحددة ببناء رؤية العالم، و خارج هذا أي في الحكايات الشعبية فليس من المستبعد بتاتا أن يتوفر للشكل استقلاله الذاتي في حدود أن ما تقترحه ليس رؤية للعالم و لكن صيغ شكل على مشكل " [52] .

و سوف نعود لهذا المفهوم حين الحديث عن رؤى العالم .

---

[49] المرجع نفسه ، ص 327

[50] محمد شبل الكومي : المذاهب النقدية الحديثة ، ص 189

[51] ك. م نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، تر : عيسى علي العاكوب ، ط 1 ، 1996، ص 88 .

1 لوسيان غولدمان و آخرون ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، ص 62 .

إن يجدر التأكيد عليه في هذا المقام هو أن الاستيطيقا الجدلية لا تفصل قط بين الشكل و الموضوع بل تؤكد على مد الوشائج بينهما ، إذ إن الظاهرة الفنية لا تكمن في شكل منفصل عن مضمون و لا في مضمون منفصل عن شكل ، وتتحقق هذه العلاقة في البنيوية التكوينية اعتمادا على المنهج الجدلي الذي يعرفه غولدمان بكونه "المنهج الذي ينطلق من النص التجريبي المباشر إلى الرؤية النظرية غير المباشرة ثم يعود بعدها إلى الدلالة الواقعية للنص الذي انطلق منه ..." [53]

من هنا -إذا- تأسست البنيوية التكوينية على مجموعة من المفاهيم و المبادىء لعل أبرزها مفهوم رؤية العالم .

1- البنيوية التكوينية و رؤية العالم :

لم يشذ التصور الغولدماني عن المفهوم اللوكاتشي لرؤية العالم، بل كان استمرارا له ، حيث انبنى هذا المصطلح عند غولدمان GOLDMANN على جل المفاهيم التي رسمها لوكاتش من قبل ، من مثل: البنية الدالة – الوحدة الشاملة مرورا بالوعي الممكن و التشيؤ .

فما المقصود برؤية العالم و بالروافد المفاهيمية التي تتأسس عليها ؟ .

لعل الذي يحق للباحث أن يقره و هو يستهدف ملامسة رؤية العالم استيعابا/ فهما ، زئبقية هذا المدلول ؛ إذ في كل مرة يظن أنه أمسك بكنهها و يحاول حصرها

في تعريف جامع يدرك تعصي هذا الأمر ، و حسب ما نتغياه هنا محاولة لرصد بعض التعريفات لها لا غير .

لقد اعتبر أرباب البنيوية التكوينية العمل الإبداعي بنية ذهنية تتكشف عن بنية اجتماعية تتواصل معها لا لتعكسها و إنما لترتبط بها وظيفيا ، "فالرابطة الوظيفية تبرز تساوقا أو ترادفا بنيويا بين الآثار الأدبية و بين توجهات الوعي الجماعي للفئة الاجتماعية " [54] و منه فالشأن في البنيوية التكوينية منصب على التساوق البنياني .

---

[53] نديم بن خشفة ، تأصيل النص ، ص 49 .

[54] نديم خشفة ، تأصيل النص ، ص ص 11- 12 .

رؤية العالم - و الحال هذه – جملة من الأنساق الفكرية / المشاعر و الأحاسيس – الآمال و التطلعات التي ينفرد بها مجتمع عن غيره أو- تخصيصا- طبقة اجتماعية عن غيرها ، لتتوسط ما بين الواقع و العمل الأدبي في حركة بنيانية .

إنها " نسق من التفكير يفرض نفسه "[55] كما يعرفها غولدمان .

أو هي بمصطلحات أخرى : " الكيفية التي يحس فيها و ينظر فيها إلى واقع معين "[56]

و لئن كان الصراع في كثير من النظريات الغربية قائما بين الداخل/ الخارج ، الذات/ الموضوع . الشكل و المضمون ، فإن مفهوم رؤية العالم الذي يعد جوهر البنيوية التكوينية " كيان وجودي (أنطولوجي) قار داخل العمل الأدبي و خارجه

في آن "[57] ، هذا الكيان الأنطولوجي يسير في التاريخ و يستجيب لمتغيرات الواقع فينبني و يتلاشى باستمرار .

رؤية العالم - بمفهوم غولدماني- أبنية عقلية من صنع المجموعة الاجتماعية لا من صنع الفرد الواحد ، إنها تنشأ عن " ذات تتجاوز الفرد " [58] لأنها أكبر من أن يعبر عنها الفرد الواحد ، نظرا لشموليتها و تماسكها و تجانسها ، و هنا يتساءل "شحيد" عن الدور الذي يلعبه أفراد المجتمع في عمل يقوم به شخص بمفرده ، أو بصيغة أخرى: كيف يمكن أن نقول عن رؤية أنجزها فرد واحد أنها جماعية ، ثم يجيب ، بمنطق بنيوي تكويني : " لا شك أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي و لا مباشر تؤثر في الفرد و يعيدها بدوره إلى المجموعة" [59] .

فالمبدع ، و التعبير للحميداني ، " ليس صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي ...." [60] .

---

[55] لوسيان غولدمان و آخرون ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، ص 15 .

[56] المرجع نفسه ، ص 48 .

[57] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 109 .

[58] سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة . ص 66 .

[59] جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، ص 38 .

[60] نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ص 567 .

و قبل أن ننتقل للحديث عن الروافد المصطلحية/ المفاهيمية التي تساهم في تشكيل رؤية العالم ، نورد تعريفا لها من لدن الباحث " نبيل راغب " عله يزيد في إيضاحها فهي عنده : " منظومة من التطلعات و المشاعر و الأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة أو فئة أو طبقة أو قطاع ، و تضعهم في معارضة أو مواجهة أو تناقض مع الطوائف الأخرى " [61]

.

و يتابع غولدمان مناقشة العلاقة بين الفرد و المجموعة من خلال النمطين اللذين قال بهما:

2- الوعي الفعلي والوعي الممكن :

قبل تحديد المفهومين نراه لزاما علينا النظر في ماهية الوعي – بدءا – كما عرفه غولدمان ، بعد أن اعترف بصعوبة تحديده ، إذ يقول " الوعي مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل ... " [62] .

إن الوعي الفعلي- استنادا إلى جملة من المراجع - هو إدراك فئة اجتماعية ما لوضعها الراهن ، فهذا الوعي يجسد الصفة التي تتواجد بها جماعة ما في واقعها وفي علاقاتها بفئات اجتماعية أخرى تشابها أو تناقضا ، إنه يكتفي بأن يصف دون أن يعمل على التغيير ، إذ " مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي سواء في علاقتها مع الطبيعة أو مع الجماعات الأخرى " [63] هو الوعي الواقع – كما يصطلح عليه لحميداني – ومن سمات هذه التصورات الثبات والرسوخ .

أما الوعي الممكن فاستشرافي ، يتعلق بالمستقبل على عكس الوعي الفعلي الذي يرتبط بماضي الجماعة ، إنه جملة الإمكانات التغييرية التي يسعى لتحقيقها بغية قلب الواقع الكائن .

فهو " مايمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة ... "[64]

---

[61] حميد لحميداني ، النقد الروائي والإيديولوجيا ، ص 67 .

1 لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 33 .

[63] حميد لحميداني ، سوسيولوجيا النص ، ص 69 .

[64] جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، ص 40 .

ولئن كان الوعي الفعلي هو التصور الذي تملكه طبقة اجتماعية ما ، فإن الوعي الممكن من إنجاز عبقرية فردية تعبر عن الجماعة ، ذلك أن الناس العاديين يفتقرون لرؤية بهذا الحجم في إمكانها أن تحرك فكر الجماعة وترسم مستقبله .

وقد ناقش" غولدمان " GOLDMANN الوعي الممكن في كتابه الفلسفة والعلوم الإنسانية ، واعتبر أن نوعي الوعي هما – في الوقت نفسه – تعبير عن رؤية العالم إلا أن الوعي الفعلي رؤية ينجزها الكتاب الصغار والمتوسطون ليتركوا للفرد الاستثنائي تجسيد رؤية العالم [65] ، التي تتوافر على أكبر قدر من الوعي الممكن ، يقول غولدمان موضحا هذا : " إن الوعي الممكن الأقصى لطبقة اجتماعية يشكل دائما رؤية للعالم متماسكة سيكولوجيا وتستطيع أن تعبرعن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني " [66] ، ومنه فالوعي لا يستحيل ممكنا إلا إذا كان فعليا قبل . إنه يستند عليه لا ليكونه ولكن ليتجاوزه .

---

1 ينظر : لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ، تر : بدر الين عرودكي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1993 ، ص 234 .

[66] لوسيان غولدمان ، العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر : يوسف الأنطكي ، مراجعة : محمد برادة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1996 ، ص 116 .

3 – التمـ ـاسك :

في الحقيقة تغذي هذه المفاهيم بعضها بعضا ، بحيث يصبح من العسير فصلها ، وإنما هو فصل إجرائي قصارى ما يتغياه توضيح هذه المصطلحات كل على حدى .

وما يسند ذلك هو أن الوعي الممكن عليه أن يحقق أقصى درجة من التلاحم والتماسك و إلا لما استحال رؤية للعالم ، يعبر عن ذلك عصفور بدقة " و عندما يصل الوعي الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلي التي تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية من التصورات الاجتماعية والكونية ، عندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم "[67].

ويعتبر التماسك الغولدماني استمرارا للتماسك الذي قال به لوكاتش ، حيث شدد كلاهما على الوظيفة الاستيطيقية لهذا المدلول . لكننا نسجل أن التماسك الذي يبحثان عنه – وإن تبلور على المستوى الجواني - إلا أنه مرتبط – أبدا – بالاجتماعي / الأيديولوجي ، أما بالنسبة للمبدع الفني ، يقول غولدمان : " فإنه يكون بين ما يكون رديئا أو شديد الأهمية بقدر ما تبتعد بنيته أو تقترب من التماسك الدقيق " [68] .

من هنا يستنتج الباحث أن المفهوم من الأهمية بحيث جعل الأساس الذي يحكم من خلاله على جمالية أو رداءة العمل ، والتماسك كما الوعي الممكن تصل إليهما فقط الجماعة التي تعبر عن نفسها بوساطة فرد استثنائي ، يدعمه قول غولدمان :

" إن الكاتب الكبير هو على وجه الدقة الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يبدع في ميدان المبدع الأدبي عالما خياليا متماسكا بدقة تطابق بنيته التي ينزع إليها مجموع الجماعة " [69] .

---

[67] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 110 .

[68] لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ، ص 234 .

[69] المرجع نفسه ، ص 243 .

ويفهم شحيد مما ذهب إليه غولدمان ، أن المعنى يتراءى متماسكا حين يتطابق فيه الفردي والجماعي ، هذان الأخيران اللذان هما في سعي حثيث لتحقيق رؤية متلاحمة للواقع / العالم .[70]

4- الشمولية :

نستهل لتبيان كنه الشمولية باقتباسة تصديرية للوكاتش LUKACS استعارها بدوره من لينين يقول فيها : " يجب على المرء لمعرفة موضوع فعلا أن يستوعب جميع جوانبه ، جميع ترابطاته و توسطاته ، و أن يقوم ببحثها ، إننا لن نستطيع أبدا بلوغ ذلك تماما لكن طلب الإحاطة بجميع الجوانب سيعصمنا من الأخطاء والجمود "[71]

هكذا ، تنظر البنيوية التكوينية إلى الظاهرة في شموليتها و تنبذ كل عمل يكتفي بأن يصور جزءا أو أجزاء منها ، فالجزء لا يكسب قيمته إلا داخل الكل الذي ينوجد فيه ومنه فكل رؤية للعالم لا تسير نحو النظرة الشمولية ، رؤية قاصرة أو هي اللارؤية أساسا .

ولتكون للمبدع نظرة شمولية عليه أن يستوعب الواقع في كليته لا أن يكتفي بمعرفته سطحيا ، بل يكشف تناقضاته و صراعاته ونظامه ، يوضح ذلك قائلا : " فإذا كان الأدب بالفعل شكلا خاصا لانعكاس الواقع الموضوعي ، فمن المهم جدا له أن يستوعب هذا الواقع كما هو بالفعل ولا يقتصر على التعبير عما يبدو مباشرة "[72] .

إن الذي استهل به غولدمان كتابه الإله الخفي (le dieu cache) هو التأكيد على شمولية العمل وتماسكه في محاولة لرفض كل دراسة تتلقف من العمل أجزاء معينة [73] .

مثل دراسة الإيقاع في شعر فلان ، أو اللغة في قصيدة كذا .

---

[70] ينظر : جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، ص ص 42-43 .

[71] جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، تر : نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط3 ، 1985 ، ص 124 .

[72] المرجع نفسه ، ص 124 .

[73] Lucien Goldmann .le Dieux Cache , Edition Gallimard , 1959 , pp 13 -30

بيد أن ما يميز رؤية العالم هو " ما يجعلها تكون جوابا شاملا ليس على مشكل ولكن على مجموع المشاكل القائمة بالنسبة لمجموعة أو طبقة اجتماعية "[74] .

وهنا بالذات يتحقق التمايز ما بين الأيديولوجيا و رؤية العالم ؛ إذ كثيرا ما يخلط الدارسون بينهما، ويكمن الفرق بينهما ـ إضافة إلى ما أشرنا إليه في التمهيد ـ في كون الأولى ذات خاصية جزئية مشوهة ، أما رؤية العالم فتمتاز بكليتها وتلاحمها[75].

ويضيف جابر عصفور فرقا آخر بينهما قائلا : " و إذا كانت الأيديولوجيا تزييفا للوعي ، ومن ثمة تبريرا لما هو قائم بتخييل محاسنه ، فإن رؤية العالم تكدح للوصول إلى لون من الحقيقة " [76] .

هذا عن الشمولية فماذا عن كنه ما تسميه البنيوية التكوينية البنية الدالة ؟ .

5 - البنية الدلالية :

لا تكون البنية دالة إلا إذا كانت شاملة وبذلك تسمح لنا بتصور دلالي / مفهومي وجمالي للعمل الأدبي ؛ حيث إن البنية الدلالية لا تتخلق على مستوى الشكل الداخلي للنص فقط بل تعتبر الأخير بنية ضيقة تفسرها بنية أوسع هي الواقع الاجتماعي ، وهنا يفرق غولدمان بين تصورين مهمين يشكلان معا جسرا للوصول إلى البنية الدلالية هما الشرح / الفهم – التفسير / التأويل .

أما الشرح فهو محاولة لدراسة النص في ذاته أي النظر فيه نظرة بنيوية شكلية محضة لينظر في التواتر الدلالي والبنى المتكررة ...

في حين أن التفسير مد للوشائج بين هذه البنية الشكلية والطبقة الاجتماعية أو الواقع الاقتصادي الذي شكلها ، فالبنية الثانية تساهم في تفسير الأولى وإضاءتها، يقول صاحب الإله الخفي : " يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازا مزدوجا في تصور الوقائع الإنسانية أولا بطريقة موحدة ، ومن ثم في أنه فهمي وتفسيري في آن واحد ، لأن إلقاء الضوء

---

[74] لوسيان غولدمان و آخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 62 .

[75] ينظر : غولدمان ، العلوم الإنسانية والفلسفة ، ص 116 .

[76] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 114 .

على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير " [77]

إن عملتي الشرح والتفسير قادرتان – ربما – على تفسير تسمية هذا المنهج بالبنيوية التكوينية أو التوليدية ، حيث يتناول العمل الأدبي بعده بنية شكلية متولدة عن بنية اجتماعية [78] ، إذ لابد من إدراج البنية الساكنة في بنية أشمل للوصول إلى مولداتها و أسباب تكوينها .

و ليس التفسير والفهم – تاليا – سوى "عمليتين عقليتين مختلفتين لكنهما عملية واحدة "[79] ، يضيف غولدمان .

ولما أن كانت العلاقة الدياليكتيكية قائمة على التأثير والتأثر بين شيئين ، فلا يظنن أن حركة الشرح والتفسير تسير في اتجاه واحد / أفقي " وإنما هي حركة متعاكسة فنحن ننطلق من التفسير إلى الشرح ثم نعدل من التفسير في ضوء الشرح وهكذا دواليك " [80] .

هذا – إذا – عن مقولة رؤية العالم في البنيوية التكوينية والأسس المفاهيمية التي تقوم عليها ، بقي أن نتحدث عن نقطة مهمة في هذا المنهج نبه عليها لوكاتش واستمرت مع غولدمان ، وتدعم رفضهما لفكرة الانعكاس الآلي حيث إن رؤية العالم عند أديب أو فيلسوف ما قد تخالف أو تخرج تماما عن توجهه وانتمائه السياسي والاجتماعي ، فمن الممكن ، يسجل غولدمان ، " أن يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه "[81] .

و يعطي ، أي غولدمان ، المثل ببلزاك الذي كان رجعيا لكنه وصف نقائص الأرستقراطية والملكية في أعماله ، ومن هنا يتجلى لنا أن سيرة الكاتب ماهي أبدا عنصر جوهري في فهم أعماله بل قصارى مايمكن أن تفعله هو إضاءة بعض جوانب النصوص المتوسطة التي ربما تكون لها علاقة بحياة الكاتب " إنه كلما كان العمل تعبيرا صادرا عن مفكر أو

---

[77] غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص 238 .

[78] ينظر : جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 83 .

[79] غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص238 .

[80] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 129 .

[81] غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 17 .

عن كاتب عبقري ، كلما أمكن فهمه في ذاته بدون أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب أو إلى نواياه "[82] .

وتنبغي الإشارة – إضافة – إلى أن فترات الأزمة والتحول الاجتماعي الكبير هي الفترات الملائمة لتخلق أعمال فنية كبرى ، ونظرا لتكرار مصطلحي الأعمال الكبرى والكاتب العبقري ، أخذ على البنيوية التكوينية اهتمامها بالمبدعات العظيمة على حساب المتوسطة والصغرى رغم أن هذه الأخيرة هي الأقرب إلى الطبقات الاجتماعية / الواقع .

ثـالـــثا :

البنيوية الشكلانية :

أ – المهاد اللغوي :

تعد البنيوية بتصنيفاتها – نظرية كانت أو منهجا أو حتى فرضية – من أكثر الطروحات التي عملت على نقض السائد ودحض كل التقاليد الراسخة في الساحة الأدبية والنقدية . فما اتفق عليه أهل الدراية منذ أمد بعيد هو أن العمل الإبداعي نقل راق للظروف الاجتماعية التي ينوجد فيها المبدع ، إنه لا ينفك يعبر عن ذاته ومشاعره من خلال هذا العمل إلى جانب ملامسة الكيفية التي يكون عليها البشر والأشياء في الكينونة الأنطولوجية والصيرورة التاريخية . أما البنيوية فتفاجئنا بمقولات من قبيل موت المؤلف ، وأولوية الدراسة التزامنية على التاريخية وانغلاق النسق ،واستثنائية المعنى ...

وتتكئ البنيوية في جل مفاهيمها على البنيوية اللغوية بقيادة السويسري " فرديناند دو سوسير "الذي اعتبر اللغة نسقا من العلامات ، كل علامة هي حصيلة تظافر دال ومدلول ، أما الدال فهو الصورة الصوتية أو المكتوبة في حين أن المدلول هو المفهوم أو المعنى ، تربط الدال والمدلول علاقة يقول عنها سوسير إنها اعتباطية ثم إن معنى العلامة لايتأتى لها في ذاتها وإنما من اختلافها عن العلامات الأخرى داخل النسق [83] .

هذا ، ويقيم سوسير تمييزا مهما بين اللغة والكلام حيث " درس اللغة وليس الكلام معتبرا الأولى حقيقة اجتماعية موضوعية والثاني نطقا عشوائيا لا يقبل التنظير ، يقوم به الفرد

---

[82] المرجع نفسه ، ص 17 .

[83] ينظر : تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص 141 .

"[84] ، إن الكلام استنادا على هذا المعطى هو التحقق الفردي الفعلي للنسق اللغوي على خلاف اللغة التي تمتاز بالطابع الجماعي .

ولأن الفكر الغربي قد تراوح طوال رحلته المعرفية بين ثنائية الداخل والخارج ، فإن البنيوية قد انتصرت للداخل على حساب الخارج حين اعتبرت النص نظاما لغويا مبتوت الصلة عن أي نظام خارجي .

حيث يتركز الاهتمام فيها على رصد علاقات الوحدات وكيفية ترابط البنى ، إذ تعرف البنية أصلا على أنها " كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ماعداه ، ولا يمكنه أن يكون ماهو إلا بفضل علاقته بما عداه " [85]

على أن هذا الإجراء ماهو إلا خطوة أولية ، من لدن البنيوية ، لتحديد النظام الكلي الذي يحكم النص ، وهو الاتجاه الجديد ، حسب عبد العزيز حمودة ، الذي سنته البنيوية لنفسها والمتمثل في " الاهتمام بالنظرة الكلية للأدب Holistic ، أي أن الشيء في كليته أكبر و أعظم من مجموع أجزائه "[86].

" اللغة تعكس المجتمع " هو المبدأ الذي قارب التقديس في الدراسات النقدية ردحا كثيرا من الزمن ، لكنه تعرض لضربة موجعة مع البنيوية حين علقت الواقع لأجل تفحص بنية العلامة وحدها ، حيث " أصبح النظر إلى النصوص باعتبارها بنيات وظيفية تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها وليس كانعكاسات لواقع خارجي "[87]، فما عادت البنيوية تسعد بالحمولة الدلالية للواقع التي تنقلها اللغة بل ما يحقق لها ذلك هو المشهد اللغوي الأعزل . ونتيجة لهذا أهملت مقاربة المعنى في النقد البنيوي في مقابل التركيز على : كيف يقول النص ، من خلال تكاتف العلامة مع الموكب المتحرك من العلامات الذي هي فيه وهذا يحيلها بديهيا إلى دراسة أدبية الأدب " أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا ،

---

[84] المرجع نفسه ، ص 141 .

[85] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1992 ، ص 176

[86] عبد العزيز حمودة ، المراياالمحدبة ، (من البنيوية إلى التفكيك) ، عالم المعرفة ، الكويت ،1998 ، ص181

[87] تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ص 124 .

التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا " [88] .

وإلى جانب عبثها بكل ماهو نظام خارجي / بكل ماهو مدلول ، عبثت البنيوية بالذات الفردية حين أزاحت عنها الفاعلية والمعرفة .

إن اللغة ، بتصور بنيوي ، " سابقة على الفرد وليست نتاجا له بقدر ما هو نتاج لها"[89] .

يتجلى تأسيسا على ما سبق أن البنيوية احتقرت الذات / المؤلف ونفت عنها أن تكون مصدرا أو نهاية للمعنى ، ووصل بها هذا الاحتقار حد قتلها وإن إجرائيا .

ولعل ما ينبغي التلميح إليه هنا، قبل الحديث عن مقولة التزامن هو التعارضات الثنائية التي تقيم عليها البنيوية دراستها ، فالبنيويون – يقول حمودة – " في جهودهم لتحديد العلاقات بين البنى الصغرى المكونة للقصيدة ، يعتدون بالتعارضات الثنائية مثل بارد/ ساخن ، مطبوخ/ نيء ،مضيء/ مظلم والتي لاتتم دلالة واحدة منها دون حضور الأخرى " [90] ، وهكذا فمجمل النص مبني على التعارضات الثنائية وهو ما يستدعي دراستها على المحور الاستبدالي (التزامني) لكن ما المقصود بالمحورين الاستبدالي والتعاقبي ؟

حين نتوقف عند المحور الأول تعريفا ، أي التزامني ، نجد أنه يعبر عن العلاقات القائمة بين الأشياء المتعايشة مع استبعاد أي تدخل لعنصر الزمن ، يتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية .

أما محور التعاقب فلابد أن نركز فيه على شيء واحد ، وندرس تطوره الزمني ،بتناول عوامل وأشكال التطور التاريخية [91]

هكذا تحتفي البنيوية بالتزامنية وتجعلها أساس الدراسة في محاولة لعزل المتغيرات التاريخية ، ذلك أن العلامة اللغوية تتأتى لها قيمتها داخل النص دونما حاجة إلى مرجعيات خارجية ، و الزمن – ولاشك – عنصر براني لا يتوافق وهذا المبدأ

---

[88] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 181 .

2 تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص 134 .

3 عبد العزيز حمودة ، المرجع السابق ، ص 197 .

4 صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ص 30- 31 .

(ذاتية انضباط البنية) .

وهو ما شدد عليه سوسير حين ركز على النظرة التي تدرس اللغة " دراسة آنية من حيث علاقاتها المتبادلة و تحولاتها في الآن الساكن . "الآنية" و " الآن الساكن" تعنيان دراسة الأنساق اللغوية خارج الزمن " [92] .

كان هذا –إذا- مسحا سريعا لأهم المفاهيم التي خلقت البنيوية مشروعا نقديا مشدودا بحبل سري للمهاد اللغوي مع سوسير ، لننتقل منه للحديث عن النظرية البنيوية للقص مع تودوروف TODOROV و جنيت GENETTE خصوصا .

ب ـ **النظرية البنيوية للقص :**

لا تكاد النظرية البنيوية للقص تخرج عن التنظير البنيوي العام ، حيث تواصل ربط الوشائج بين اللغة و الأدب على اعتبار أن اللغة استحالت من كونها وسيلة للتخاطب إلى كونها منشئا يتكفل بخلق العالم .

و لعل من أنضج الدراسات التي تلقفت النص السردي دراسة ، و كانت مستهلا لميلاد المصطلح و ميلاد الوعي السرديين هي المجهودات التي قام بها كل من تيزفطان تودوروف TZVETAN TODOROV و جيرار جنيت GERARD GENETTE، دون أن نغفل منهج "بروب " في دراسة الحكاية ، و الذي اعتبر أن مادة الحكي موزعة على إحدى و ثلاثين وظيفة تستجيب لها كل الحكايات

و القصص والأساطير ...إلخ . وكسبيل للارتقاء بالتحليل السردي يتحدث تودوروف عن نحو للقص " و النحو –كما يفهمه – لا يقف عند حدود لغة بعينها بل هو نحو عالمي ، ترجع إليه كل لغات البشر و هو مصدر كل العالميات في شتى ألوان النشاط الإنساني " [93] . و الرواية نشاط من بين الأنشطة الإنسانية يصلح لأن يدرس وفقا لقواعد النحو إذ العلاقة تبادلية بين الدراسة اللغوية و دراسة الرواية – بتصور تودوروف- و في دراسته للمجموعة القصصية الموسومة " بالديكامرون " لبوكاشيو يحاول تطبيق النموذج النحوي

---

[92] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص ص 260 ،261 .

[93] السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء ، مصر ، 1998 ، ص 39 .

على القصة ؛ ذلك أن " الشخصيات يمكن اعتبارها أسماء ، و خواص الشخصيات أو صفاتها نعوتا و الأحداث التي تقع لها أفعالا
و باقتران الاسم بالنعت أو بالفعل تنهض الجملة الإخبارية (أو القضية) " [94] .
و بالإضافة إلى هذا اهتم تودوروف بما أسماه "جهات الحكي " " أو الرؤيات" حيث وقف عند نمطين من الرؤى يحدد كل منهما أسلوب السرد و هما :
1 – الرؤية الخارجية : الذي يعتمد على راو يلاحق الأحداث و يصف الشخصيات من الخارج أي على نحو حيادي ، بمعنى أنه يترك الحرية للقارىء ليفسر ما يحكى له و يؤوله .
2 – الرؤية الداخلية : الذي يعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية تضفي انطباعات الراوي و وجهة نظره على الأحداث و الشخصيات و يتتبع المروي له القصة من خلال عيني الراوي [95] .
و منه قدم "تودوروف " TODOROV ثلاثة أنواع من الرواة بحسب زاوية الرؤية التي منها يرى من جهة ، و علاقة السارد بالشخصية الحكائية من جهة أخرى
و هي:
أ – الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف) : يكون فيها الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ، إنه يرى ما يجري خلف الجدران و يدرك ما يدور بخلد الأبطال ، هذا الراوي يعرف عن الشخصية حتى ما ليس لها به وعي هي نفسها .
ب- الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع): و في هذه الحالة تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية فلا يقدم لنا أي معلومات ، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها .
ج- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) : لا يعرف الراوي هنا إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات ، و الراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي ، و لا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال . [96]

---

[94] المرجع نفسه ، ص 43 .

[95] نضال صالح ، مفهوم التبئير في السرديات ، مجلة المعرفة ، العدد 434 ، نوفمبر 1999 ، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية ص 117 .

هكذا ، تلعب الرؤية السردية دورا كبيرا في الكشف عن بنية النص الأدبي ،إن النقطة التي يجعلها" جنيت " منطلقه في تحليل الخطاب الروائي هي التقسيم الذي أحدثه " تودوروف" من قبل حين صنف الرواية إلى ثلاث مقولات هي : " مقولة الزمن ، تعبر عن العلاقة بين الزمن في القصة والزمن في الخطاب ، ومقولة الوجه وهي تعبر عن طريقة الراوي في إدراك القصة ، ومقولة الصيغة وتعبر عن نمط الخطاب الذي يستعمله الراوي " [97]

استلهم جنيت GENETTE– إذا – المقولات الثلاث وتناولها بأن فصل فيها وزاد عليها تحت خمسة عناوين : الترتيب ، المدة ، التواتر ، الصيغة ، الصوت .

أ- **الترتيب** :

يشدد " جنيت " في دراسته لهذا المستوى على المعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية ، حيث يمثل الأول زمن الأحداث كما جرت بالفعل ، أما الثاني فيخضع لترتيب يمليه منطق الخطاب السردي ، يقول جنيت : " تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[98]

وحينما يتطابق الزمنان يلجأ الراوي إلى خلق ما سماه جنيت " المفارقات الزمنية " التي تتمظهر من خلال الاستباق و الاسترجاع ، المدى و السعة ، يدل مصطلح استباق " على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما و ندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها " [99] .

---

[96] T . TODOROV . LES CATEGORIES DU RECIT نقلا عن حميد لحميداني ، بنية السرد الروائي ص ص 47 – 48 .

[97] السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، ص 106 .

[98] جيرار جنيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر : محمد المعتصم وآخرون ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط2 ، 1997 ، ص 47 .

[99] المرجع نفسه ، ص 51

و يمكن لهذه المفارقة أن تذهب بعيدا أو قريبا عن لحظة الحاضر و تسمى هذه المسافة الزمنية "مدى المفارقة" هذه الأخيرة التي يمكنها أن تشمل أيضا مدة طويلة كثيرا أو قليلا تسمى السعة[100]

ب - **المدة** :

يقر جنيت بصعوبة دراسة هذا المستوى ، لكنه يقترح لدراسته أربعة مفاهيم هي:

الحذف والوقفة ، المشهد ، الملخص أو المجمل .

- **الوقفة** : تتحقق حينما تخرج الحكاية إلى الوصف حيث لايوافق مقطع ما من الخطاب السردي أي مدة في القصة .
- **الحذف** : يساهم الحذف في تسريع القص ، حيث يقفز من خلاله على مراحل زمنية طويلة أو قصيرة .[101]
- **المشهد** : هو حواري في أغلب الأحيان ، يقول جنيت ، حيث إنه يحقق تساويا بين زمن القصة وزمن الحكاية .
- **المجمل** : وفيه يكون زمن الحكاية أصغر من زمن القصة ، إذ يتم فيه تلخيص ما حدث في عدة سنوات في فقرات أو جمل دون تفاصيل[102]

ج- التواتـــر :

أو تكرار الحكي ، يرى جنيت أن أي حدث له إمكانية التكرار مرة أو عدة مرات في مواقع مختلفة من النص وطبعا " إن تطابق هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه تمام الشك "[103]

د- الصيغة :

حين يشتغل جنيت GENETTE بشرح ما يقصده بالصيغة يركز اهتمامه على الراوي وكيفية رؤيته للأحداث وقربه أو بعده عنها حيث يكتب " فالمرء يستطيع فعلا أن يروي

---

[100] ينظر : المرجع نفسه ، ص 59 .

[101] ينظر : جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 108 .

[102] المرجع نفسه ، ص 109 .

[103] المرجع نفسه ، ص 129 .

كثيرا أو قليلا مما يروى ، و أن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك ، وهذه القدرة و أشكال ممارستها بالضبط ، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية "[104]

والشكلان الأساسيان لتنظيم خبرسردي هما المسافة والمنظور (وجهة النظر)

ه- الصوت :

تحت مسمى الصوت السردي يطرح جيرار جنيت " إجراء منهجيا يخص المقام السردي أو الهيئة السردية التي يمثلها شخص السارد ، وبحثنا هنا يتجاوز السارد المحدد بوجهة النظر ، لأن الوضعية السردية هي شيء آخر ، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل والوصف ، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردي بعناصره المتعارضة والمتفاعلة المحددة في الزمان والمكان "[105]

كما يتضمن الصوت السردي الشخص المتكلم في القصة وعلاقته بها من خلال وضعه داخلها أو خارجها .

وبعد ، فسيحاول البحث النظر في الآراء الباختينية BAKHTINE حول السرد .

---

[104] المرجع نفسه ، ص 177 .

[105] عمر عيلان ، مستويات السرد عند جنيت ، مجلة الموقف الأدبي، العدد 427 ،2006 ، دمشق ، ص 100 .

رابعـــا :

ميكائيـل باخـتين MIKHAEL BAKHTINE :

يتعصى على الباحث – والحال هذه – أن يصنف باختين ضمن تيار محدد ، ذلك أن اشتغاله على الكلام الإنساني قد أفضى إلى جملة من الآراء المهمة والمغايرة في آن ، ففي حين ركز سوسير على الطابع الفردي للكلام ، قال باختين بالطابع الاجتماعي له لارتباطه ، أي الكلام ، بظروف عملية الاتصال التي لا تنفصل عن البنى الاجتماعية [106] ، ورغم انتمائه للماركسية إلا أنه لم يغرق في صرامتها واستفاد من البحوث الشكلانية دون أن يسايرها في كل ماتقول به أيضا ، ومن هنا خط باختين توجهه ، ليعد المؤسس الأول لما يعرف بسوسيولوجيا النص .

وقد اشتغل الناقد الروسي على الرواية باعتبارها الجنس الأدبي الذي وإن تأخر ظهورا فقد تفوق مضمونا وتقنية عن باقي الأجناس، واستطاع أن يستوعبها جميعا ولكن تجاوزا ، حيث يرى باختين ضرورة استحداث نظرية تتماشى وطبيعة الرواية فهذه الأخيرة قد " ظلت ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط ، كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية " [107] .

ومع ظهور الدراسات الأسلوبية أخذت الكلمة الروائية تحتل مكانا فيها إلا أنها أخذت تفضح محدودية هذه الدراسات وضيق أفقها حين استبان " قصورها عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة في كل دوائر هذه الحياة " [108] ، ولأن الأسلوبية قد اشتغلت على شق واحد للكلمة هو شكليتها متغاضية عن المحمول الأيديولوجي الذي تصدح به ، فقد رأى باختين ضرورة إقالتها نظرا للاصلاحية منطلقاتها .

---

[106] ينظر : محمد ولد بوعلية ، النقد الغربي والنقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ،2002 ، ص 144 .

[107] ميكائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، تر : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1988 ، ص 07 .

[108] المرجع نفسه ، ص 9 .

حيث يشكل الفصل ، والقول لباختين ، " بين اللسان ومحتواه الأيديولوجي أحد أفحش الأخطاء التي اقترفتها الموضوعانية المجردة "[109] .

إن الكلمة المجردة في الفكر الباختيني محض إشارة تقبع في عزلتها لتتلاشى وتموت ، " فالكلمة محملة دائما بمضمون أو معنى أيديولوجي أو وقائعي ،على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقض فينا أصداء أيديولوجية أو لها علاقة بالحياة "[110] .

حيث يشدد باختين، في مواضع عدة ، على المحمول الأيديولوجي للكلمة ويرى ضرورة دخولها ونقلها للصراعات المجتمعية التي تتوجد فيها ، وبصنيعها هذا تضمن الكلمة صيرورتها وحياتها، و إلا ماتت وفقدت وميضها ، يكتب في هذا " إن هذا الأخير ، أي الدليل ، إذا ما انسحب من حمأة توترات الصراع المجتمعي وبدا معزولا على هامش الصراع الطبقي فلا بد أن يذبل ويذوي و يتفكك ... "[111]

إن الكلمة – حسب باختين – تعيش في الحياة اليومية بين البشر كما لتتلون بأفكارهم وتنقل الوعي المختلف لجميع فئات المجتمع . لكن فيم تختلف نظرة باختين هذه عن المنطلق الإبستيمي للبنيوية التكوينية ؟ ألم يقل غولدمان بنقل الكلمة للصراعات الطبقية التي تعيش في المجتمع ؟

إن المتفحص في الفكر الباختيني يدرك أن لا سواء البنيوية التكوينية التي قال بها غولدمان وسوسيولوجيا النص التي يؤسس لها باختين ؛ ذلك أن اللغة في الاتجاه الثاني " في ارتباطها بالبنية المجتمعية ، وتعبيرها عن الوعي ، تتحول إلى جملة من الأدلة (...) ومن هذا المنظور الذي يرى في اللغة مؤشرا ملموسا ودالا على التحولات الاجتماعية يخطو باختين خطوته الأولى باتجاه استبعاد الدراسة الخارجية

عن النص الإبداعي الروائي ، والاكتفاء بالتركيز على دراسة السياقات اللغوية الاجتماعية "[112]

---

[109] ميكائيل باختين ، الماركسية وفلسفة اللغة ، تر : محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط1 ، 1986 ، ص 94 .

[110] المرجع نفسه ، ص 93 .

[111] المرجع نفسه ، ص 36 .

[112] عمر عيلان ، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2001 ، ص 62 .

فإن كان غولدمان يخرج إلى السياقات الخارجية في مرحلة التفسير فإن باختين يغلق نصه على اعتبار أن صورة المجتمع تتحقق في النص الروائي عبر صورة اللغة وهذا ما يثبته فيصل دراج في قراءته للمشروع الباختيني ، حين يكتب : " هذا ما يحمل باختين على رفض مبدأ التمييز الكيفي بين مضمون داخلي وتعبير خارجي ، ذلك أن العلاقتين أي النشاط العقلي والتعبير اللفظي يتكونان من مادة واحدة " [113]

وينبذ باختين النظرة المتصلبة للتصور التقليدي التي تنظر إلى الكلمة في عزلتها و حيادها عن الوسط الاجتماعي الذي لفظها ، و ينظر إلى حياتها المنبعثة من نشاطها و تنوعها ، فلا وجود لها إلا داخل كلمات الآخرين التي تتبادل معها التفاعل تآلفا و اختلافا و صراعا، فالفرد يتوجه بكلامه إلى آخر و يستمع إلى آخرين حيث يقول باختين " إن التركيز على الوحدة لفت الفكر الفلسفي الألسني و صبه على أكثر لحظات الكلمة ثباتا و صلابة (...) و أبعدها عن الدوائر الاجتماعية المعنوية المتغيرة في الكلمة ، فظل الوعي اللغوي الفعلي الممتلىء أيديولوجيا ، المشارك في التنوع الكلامي و اللغوي القائم واقعيا خارج منظورها " [114] و يعطف باختين على هذا نظرته هو للكلمة حين يقول " فالتوجه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال " [115] .

و مما تنبغي الإشارة إليه في النظرة الباختينية هو التفاتته التي وضح فيها أن تحولات الكلمة تصحب عادة ، أو تكون تمهيدا للتحولات الاجتماعية التي لما تطفو على السطح بعد ، يقول " الكلمة تعكس كما هو معروف بدقة انزلاقات الوجود المجتمعي الأكثر خفاء ".

إن المفهوم المحوري في نظرية النقد الباختينية هو مفهوم الحوارية DIALOGISM، و بالنسبة له كل لغة حوار حيث تتشكل فيها علاقة بين متكلم و سامع ، فاللغة هي دائما الناتج الذي يتبادله شخصان على الأقل ، و اللغة هي من تعرفنا كأشخاص ، إن وعينا الذاتي يتكون من حوار داخلي نحمله داخل عقولنا ، حوار مع أصوات عديدة دالة بالنسبة

---

[113] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1999 ، ص 67 .

3 ميكائيل باختين ، الكلمة في الرواية ،ص 26 .

4 المرجع نفسه ، ص 33 .

لنا، و يضيف باختين أن كل أشكال التحدث الاجتماعي التي يستخدمها الناس في نشاطاتهم اليومية تنطوي على حوارية أو تعدد صوتي فالأستاذ مثلا يتحدث مع طلبته لغة تختلف عن تلك التي يتحدث بها مع أصدقائه ، و عن تلك التي يستعملها في السوق و عن تلك التي يخاطب بها النادل في المطعم ... فكل فعل كلامي ذاتي تتغلغل فيه الحوارية في علاقته التخاطبية مع المتلقين أو المستمعين [116].

هكذا ، يتضح أن باختين قد بنى نظرته إلى الكلمة و منه إلى اللغة على أساس الغيرية / الحوارية و الصراعية نابذا كل ما له علاقة بالثبات و بالواحدية، إذ اللغة سرمدية و ملك مشاع ليس لأحد أن يحتكرها ويفرض من خلالها تصوره الدوغمائي للعالم . و لم تخرج نظرية الرواية عند الكاتب الروسي عن المفهوم الحواري الذي أتى به حيث وجد أن هذا الجنس الأدبي، عالم حواري بامتياز يعج بالأصوات المتناحرة المختلفة التي تعبر عن رؤاها بكل حرية دون أن تنجذب إلى نظرة الكاتب و هذا ما يميز الرواية عن الأجناس الأخرى و هو ما يؤكده حين يقول :

"فتعدد الأصوات والتنوع الكلامي يدخلان الرواية و ينتظمان فيها في نظام فني متماسك ، و في هذا الخصوصية المميزة للجنس الروائي "[117] .

فوحدها الكلمة الروائية من تتميز بتنوعها و تطورها النابذ للمركز على خلاف الكلمة الشعرية التي " تتطور في مجرى القوى الموحدة و الممركزة ، القوى الجابذة في حياة الكلمة الأيديولوجية "[118] .

و من هنا يستحيل تعدد الأصوات في الرواية تعددا في الأيديولوجيات ووجهات النظر التي تجسدها الشخصيات الروائية حيث " يساهم تعدد الأصوات في انفتاح الرواية على لغات عدة ذلك لأن حضور الصوت يعني حضور نمط من الوعي "[119].

---

[116] Look ، CHARLES E .BRESSLE : LITERARY CRITICISM ، pp 45-46

[117] ميكائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، ص 61 .

[118] ميكائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، ص 24

[119] إبراهيم جنداري ، تعدد الأصوات / المنظور السردي ، مجلة الموقف الأدبي ، عدد 383 ، آذار 2003 ، ص 48 .

صوت الكاتب في الرواية الحوارية لا يتوفر قط على امتياز خاص يجعله متفوقا على أصوات الشخصيات بل إنه يتشكل جنبا إلى جنب معها دون أن يرسم مسارها، يقول مثنيا على رواية دوستوفسكي التي استطاعت أن تجسد المشاهد الصراعية بين الشخصيات دونما تدخل من الكاتب : " إن دوستوفسكي شأنه شأن بروميثيوس جوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم ، قادرين على أن لا يتفقو معه "[120]. من هنا يتجلى أن باختين لا ينفك مادحا التعددية و الصراع و رؤى العالم المتناقضة التي يمتصها الجنس الروائي كأروع ما يكون الامتصاص، وهو في كل هذا ينبذ اليقين و النظرة الواحدية ، إن هذه الأخيرة سمة لغة الآلهة / لغة الشعر، أما النثر فهو عالم البشر الذي تنقله اللغة بشساعة ومن خلاله تنطلق حرة في تعبيريتها. ويعطف صاحب شعرية دوستوفسكي على هذا، التماسف الذي ينبغي أن يصطبغ به حوار الشخصيات لأن الحوار ،

و القول لفيصل دراج ، " لا وجود له بين الوجود المتناظرة . المسافة شرط حوار الشخصيات الروائية ، لا حوار بين شخصيات متطابقة (...) تتحاور الشخصيات الروائية ، فيعطي كل منها للآخر ما ليس عنده ، و يأخذ ما هو بحاجة إليه "[121].

بل إن الروائي نفسه يدخل في علاقة تحاور قوامها الصراع مع شخصياته ، إنه لا يعلم إلى أين هي سائرة ، ذلك أن وعيها يتحول و يتشكل نصيا ، ما جعل التحليل النصي " لا يهتم بملاحقة سلوكات الشخصية و تحركاتها داخل فضاء الحكي بقدر ما يهتم برصد التحولات الطارئة على فكرة الشخصية أو حياة الفكرة التي تعرف اصطدامات داخلية لدى الإنسان "[122].

هذا و التفتت تخريجات "باختين" الموسومة بالحوارية إلى التعدد الصوتي الذي يصطرع داخل الذات الواحدة في صورة حوار داخلي و هو ما يوحي بإمكانية تضارب الأيديولوجيات و التعدد داخل الواحد، لأجل أن تستمر الفكرة/ أن تتعالق مع غيرها توازيا و انقطاعا . و توفر هذه السمات عند دوستوفسكي هو الذي حمل باختين على العجب، به

---

[120] ميكائيل باختين ، شعرية دوستوفسكي ، تر : جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ص 10 .

[121] فيصل دراج ، نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص 71 .

[122] إبراهيم جنداري ، تعدد الأصوات ، الموقف الأدبي ، ص 48 .

إذ يكتب " إن النبرات المتناقضة تتداخل في كل لفظة في أعماله الإبداعية "[123]. و هو ما بحث عنه في أعمال رابيليه فكان أن وجد أن هذا الشاعر الملحمي قد حارب الأساس الدوغمائي و توجه نحو الكرنفالية مجافيا الانغلاق . دراسته حول عالم رابيليه دراسة عن كيفية تفاعل الأدب و المجتمع [124] .

تنبجس خصائص الرواية الحوارية أو الديالوجية (البوليفونية) في الطرح الإبستيمي لباختين لحظة مقابلتها بالرواية المونولوجية ، هاته الأخيرة التي " يعلم الكاتب نهايتها و هو يخط بدايتها ، ففهمه و وعيه الذاتي للحقيقة هو ما يعرضه داخل عمله "[125].

في الرواية المونولوجية – تأسيسا على هذا – تنجذب كل الرؤى ،إن كانت رؤى حقا، نحو الرؤية المهيمنة في حركة تقييدية لتقول الواحد ،أو ما يراه مؤلفها.

الراوي في هذا النوع من الروايات كلي المعرفة حاضر دوما في كل تفاصيل العمل كما ليخنق شخصياته، يكتب باختين " إن المؤلف وحده هو الذي يعتبر العارف

و الفاهم و الرائي بالدرجة الأولى ، إنه الوحيد الذي يحمل عقيدة ، إن فرديته تترك بصمتها على الأفكار التي تطرح في المؤلف (...) أما في الأبطال فإن الفردية تقتل القيمة الدلالية لأفكارهم... "[126] ثم إن باختين لا يكتفي بالنظر إلى تعدد الأصوات بل يذهب إلى ضرورة الكشف عن وظيفة الأفكار في العالم المتعدد الأصوات .

و لئن تقولبت الرواية المونولوجية داخل القالب الذي وصف آنفا، فإن الرواية البوليفونية هي التي تشتغل خارج رؤية الكاتب و فهمه للحقيقة ، إذ الحقيقة معها تخلق نشط داخل وعي الكاتب و القارىء معا ، تفاجئنا الشخوص بتملصها

و انكسارها و تناقضها كل حين " فكل المشاركين في العمل الروائي ، كاتبا ، قارئا ، شخصيات ينشطون بشكل متساو في خلق حقيقة الرواية ، لأن الحقيقة تتطلب وعيا اجتماعيا "[127] .

---

[123] ميكائيل باختين ، شعرية دوستوفسكي ، ص 23 .

[124] Look : KATRINA CLARK . & MICHAEL HOLQUIS . MICHAIL BAKHTIN. COMBRIDJE HONOS PRESS ،1984 ، p p 298-299

[125] CHARLES E. BRESSLER : LITERARY CRITICISM ، p 46 .

[126] ميكائيل باختين ، شعرية دوستوفسكي ، ص 117

[127] CHARLES E. BRESSLER . LITERARY CRITICISM ، p 46 .

بالنسبة لباختين –إذا – الطبيعة البوليفونية للرواية تؤكد على تعددية الحقيقة، فكل شخصية تقول حقيقتها و يبقى على القارىء ، أن يسمع تحاور هذه القوى الفاعلة
و صراعها و كيف تؤثر أيديولوجية إحداها في الأخرى، دون أن تفرض عليه أيديولوجية معينة .
و إذ يعارض "باختين" الاتجاه المونولوجي في الرواية فلأنه لا يعكس حقيقة التنوع الموجود في الواقع ، و لا يستثمر في الشخصيات لغاتها و تنوعها ، بل يعتبرها مجرد وسائط لخدمة رؤية الكاتب التي يجب أن تسود . يقيني هو العالم المونولوجي و لا مجال فيه للصراع و المرونة، دليله قول باختين :

" في العالم المونولوجي فالفكرة إما تؤكد و إما ترفض " [128] .
تأسيسا على ما فات ، يتضح أن باختين قد انطلق من الغيرية و عدها المهاد الأول لكل أفكاره وهو في كل هذا لا يخرج عن ماركسيته التي تبقى في صراع متواصل مع الرأسمالية ، فأن يحضر الصوت الإنساني في اختلافه و تعالقه ، هو محاولة
– و القول لإبراهيم جنداري – " لإعادة القيمة المعنوية للإنسان التي بدأت تخفت مع النظام الرأسمالي تحت اسم التشيء " [129].
و لكن صاحب الكلمة في الرواية وهو يساوي بين صوت الكاتب و أصوات شخصياته ولا يحقق له التميز بينهم، إنما وقع في خطأ تبعه فيه نقاد كثر. فشتان بين أصوات الشخصيات و صوت الكاتب الذي عمل هو على إبداعها ومنحها الكلام ومن هنا يرى تودوروفTODOROV أن " دوستوفسكي المبدع ليس مجرد صوت من بين أصوات رواياته و إنما هو المبدع الوحيد و صاحب الامتياز (...) باختين أدرك خاصية عمل دوستوفسكي المبنية على التعددية في الأصوات ولكنه أخطأ في طريقة تعيينها "[130] و هاهنا نستشف انتصار باختين للإيديولوجيا في الرواية على حساب الرواية الإيديولوجية التي لا يعترف بها ورغم حديثه العميق عن الأيديولوجيا في الماركسية وفلسفة اللغة إلا أنه لم يقف عندها تعريفا و تدقيقا .

---

1 ميكائيل باختين ، شعرية دوستوفسكي ، ص 113 .
[129] إبراهيم جنداري ، تعدد الأصوات ، ص 48 .
[130] المرجع نفسه ، ص 48 .

هذا فيما يخص المشروع الباختيني الذي كثيرا ما استفادت يمنى العيد واستلهمت منه مفاهيمها.

يتضح لنا مما سلف أن الأصول المعرفية التي اتكأت عليها الناقدة ، على الرغم من شساعتها وولائها للحقل الفلسفي الذي لفظها مشاريع نقدية ، إلا أنها لم تكن كثيرة التنوع ، حيث ما رصد هذا الفصل غير اتجاهين كبيرين مختلفين : الماركسية والبنيوية ، وهما بدورهما استحالا اتجاها واحدا مع البنيوية التكوينية . فكيف انصهر هذا المحمول الفكري مع الخصوصي العربي في تجربة يمنى العيد النقدية ؟ وهو الذي سيتوقف عنده ثاني فصول الرسالة .

الفصل الثاني

مساءلة المفاهيم

قراءة في المنحى التنظيري عند يمنى العيد

يحتوي هذا الفصل على :

توطئـــــة

أولا : **المرحلة الأولى** (تأثير الماركسية في يمنى العيد)

ثانيا : **المرحلة الثانية** (تأثير البنيوية في يمنى العيد)

1- تقديم البنيوية الشكلانية .
2- نقد البنيوية الشكلانية .

ثالثا : **مفاهيم نقدية** .

1- النقد / القراءة / التأويل .
2- هيئة القص (الموقع / زاوية النظر) .
3- زمن القص .
4- الفضاء / المكان .
5- الأنا / الآخر .
6- الشعرية والأدبية .
7- النص والمرجع .

توطـــئة :

يروم هذا الفصل الولوج إلى الخطاب النقدي العيدي استكناها ومساءلة ؛ إذ كثيرة هي المفاهيم النقدية التي توقفت عندها الباحثة وطرحتها في كتبها .

وبصنيعه هذا ، أي الفصل الثاني ، يحمل هم الإجابة عن الإشكال الذي دخلنا به البحث ، وهو النظر فيما إذا التزمت يمنى العيد بالبنيوية التكوينية ومفاهيمها حقا ، دون أن تتبنى اتجاهات أخرى قد تختلف والمنطلقات الأساسية للتكوينيين ، ثم طريقة تعاملهامع مصطلحات نقدية من قبيل : زاوية النظر / الشعرية والأدبية / النص ...

وهل اكتفت بأن قالت أصحابها من خلالها أم كانت لها بصمتها ، نظرا لخصوصية النص المعالج ؟ وكسبيل لتحقيق المرام صنفنا التجربة النقدية في مرحلتين أساسيتين : مرحلة التأثر بالماركسية ومرحلة التأثر بمقولات البنيوية .

أولا : <u>المرحلة الأولى</u>:

تأثير الماركسية في يمنى العيد :

يعد كتاب يمنى العيد " **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان** " من أوائل الأعمال التي أفرغت فيها الناقدة توجهاتها الماركسية ؛ إذ المتتبع للآراء والتصورات التي وردت فيه ، يدرك يقينا انتماءها إلى هذا التيار ، أي الماركسي ، خصوصا مع لوكاتش الذي تحيل إليه تكرارا .

حيث كان هاجسها في هذا الكتاب هو كيفية انبجاس الواقع / المرجعي في شكل أدبي يقوله ، إنها لاتبحث عن إقرار العلاقة بين الأدب والواقع فقط ، فهذا –حسبها – أمر مشتغل عليه منذ القدم ، تقول " وقد رغبنا أن نقوم بتجربة الكشف عن الواقع الاجتماعي في الأدب وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي "[131]، لكنها تعطي الأولوية لدراسة الظاهرة الاجتماعية .

ذلك أن " الظاهرة الأدبية هي، حتى في أدبيتها ظاهرة اجتماعية ، ولذلك يجب أن تؤخذ أساسا في علاقتها بالبنية الاجتماعية التي تشكل أرضيتها "[132] .

---

[131] يمنى العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، دار الفرابي ،بيروت ، 1979 ، ص 6 .

[132] المصدر نفسه ، ص 20 .

هي ، أي يمنى العيد ، وإن اعترفت باستخدامها للمنهج المادي في الدراسة التي قامت بها للشعر الرومانطيقي إلا أنها حاولت التميز عنه بأن جعلت لدراسة الشكل حضورا يسير جنبا إلى جنب مع النظر في المضمون .

في دراستها للأدب الرومنطيقي ، تراءى للعيد أن الحقل التاريخي أو الأرض التي ولد عليها هذا الأدب اتسمت بتفاقم الهوة بين الأغنياء والفقراء ، بالإضافة

إلى انتقال المجتمع من الإقطاعية إلى الرأسمالية [133] ، ليتسم نتاجهم بملمحين وزعا على مرحلتين ، أولاهما تميزت بالثورية وتلقف الأوضاع الاجتماعية وقول الواقع، أما الأخرى فشهدت على انسحاب الرومنطيقيين من الواقع وسقوطهم في المثالية ، تكتب " إن هذا يكشف وجود تناقض في الحركة الرومنطيقية بين نقطة انطلاقها وبين نقطة وصولها ، بين التحسس الحاد للواقع الاجتماعي وبين انتهاء رحلة هذا التحسس في السقوط في الطوباوية "[134] .

انطلاقا من الذي ذكر ، يجد بعض النقاد قرابة بين دراسة يمنى العيد

عن الرومانطيقيين ودراسة " لينين " حول " تولستوي " ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ارتمائها في أحضان نظرية الانعكاس ، والذي يثبت ذلك نقاط منها :

1- أن تولستوي عبر في نظر لينين عن مرحلة اتصفت بدخول بقايا العبودية في الحياة الاقتصادية و السياسية والنمو المتزايد للرأسمالية ، وهو ما حدث مع الرومانطيقيين كما ذكرنا آنفا .

2- تولستوي ثوري وفي نفس الوقت رجعي ، والرومانطيقيون كانوا ثوريين لكنهم غدوا مثاليين يلجؤون إلى الرب ، تقول الناقدة " المثالية والعودة إلى الله لفهم الواقع هما عقدة العجز في الحركة الرومانطيقية " [135] .

مثلهم في ذلك مثل تولستوي الذي يرى لنين أنه يتموقع داخل وجهة نظر دينية وأخلاقية [136].

---

[133] ينظر : يمنى العيد . الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي . ص 25 .
[134] المصدر نفسه ، ص 62 .
[135] يمنى العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي ، ص 45 .
[136] ينظر : محمد ولد بوعلبية . النقد الغربي والنقد العربي . ص ص 89 – 90 .

وغيرها من نقاط الالتقاء بين الدراستين التي لاتهمنا كثيرا هنا ، و إنما القصد هو الكشف عن المرجعية الماركسية للناقدة .

على أن ما يسم دراستها ويجعلها أكثر انتباها من لينين ، والتعبير لولد بوعلبية ،هو وقوفها عند الشكل الأدبي والبنية الجديدة التي استحدثها الرومانطيقيون كما ليحرروا وسائل تعبيرهم ، تقول " تغيير البنية وإحداث أشكال فنية جديدة لم يكن غاية أولى عند الرومانطيقيين ، وإنما الرومانطيقية ككل حركة أدبية تسعى في بدايات تشكلها إلى النهضة بالواقع الاجتماعي ، ولم يكن تغيير بنية القصيدة إلا محاولة لجعل وسائل التعبير قادرة على معالجة الموضوعات التي يطرحها الواقع الاجتماعي " [137] هذا ، ويحضر الفكر اللوكاتشي والماركسية عموما عند العيد حين تجعل الوعي وعيين ، وعي مباشر ميزته عجز الرؤيا ، ينظر إلى الواقع على مستوى الظاهر منه ووعي يملك القدرة على النفاذ إلى جوهر الأمور ، تقول " ليس على مستوى الوعي المباشر تتكون اللغة الأدبية ، فهذا الوعي لايدرك من الواقع إلا ظاهره ، قشرته الخارجية ، بينما جوهر العمل الأدبي هو في الذهاب إلى النواة الغائبة في هذا الظاهر " [138].

لعل الذي يفهم من قول الناقدة هذا ، هو أن الوعي المباشر لما يرقى بعد إلى قول اللغة الأدبية ، إنه ينحصر في اللغة اليومية العادية ، أما الوعي الذي يستكنه اللامرئي فهو من تتسخر له اللغة الأدبية ، إنها تقول الوعي الفعلي والوعي الممكن اللذين تحدثت عنهما الماركسية دون أن تصطلح عليهما كذلك .

هكذا ، اهتدت يمنى العيد بوحي الوعي الممكن إلى المصطلح الأكثر جوهرية عند لوكاتش ألا وهو رؤية العالم ، من خلال معالجتها لما أسمته " **منهج القول** " والذي توصلت إليه وهي تبحث عن الشيء الذي يميز الرومانطيقية عن باقي الحركات الشعرية ، تعرفه " إن منهج القول هو التعبير اللغوي عن نظرة إلى العالم ، أو هو قول وعي معين للعالم ، وهذا الوعي لايعكس العالم الموضوعي فقط بل يخلقه " [139] .

---

[137] يمنى العيد . الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي . ص 92 .
[138] المصدر نفسه ، ص 68 .
[139] يمنى العيد : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي ، ص 114 .

هذا التعبير اللغوي يجد تجسيده في الصياغة / النظم الذي قال به الجرجاني ، ومنه فما يميز الرومانطيقية ، حسب العيد ، هو الصياغة اللغوية لرؤية معينة للواقع ، " فالمنهج بهذا المعنى هو الصياغة من منظور معين تتحقق به ويتحقق بها "[140].

وهنا يتساءل الباحث : هل الصياغة واحدة عند جميع الرومانطقيين حتى و إن تشابهت الرؤى ؟ أليست لكل شاعر فرادته الأسلوبية ؟ هذا إذا استندنا على المفاهيم الجرجانية التي ساقتها الناقدة ، ثم إن منهج القول الذي تعرفه على أنه التعبير اللغوي عن نظرة إلى العالم ، وتعتبره مكمن خصوصية الأدب الرومانطيقي لايكاد ينسحب – في رأي البحث – على كامل النتاج الرومانطيقي ، اتكاء على ماقالت به ، يمنى العيد ، بداءة في كتابها ؛ حيث ترى أن المرحلة الأولى من مراحل هذا الشعر حملت على عاتقها التعبير عن قضايا المجتمع وهمومه وبذلك تكون قد جسدت الرؤية إلى العالم (بمفهومها اللوكاتشي) ، أما المرحلة الثانية فقد مال فيها أصحابها إلى الانعزال ، اليأس واللجوء إلى التعبير عن الذات الفردية لا الجماعية في حين أن رؤية العالم تصدح بالجماعة وتذهب حد وضع الحلول للمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع ، من خلال ما أسماه لوكاتش الوعي الممكن ، وهي التي كثيرا ما تشير إلى استفادتها منه ، في حين لاحظنا مع الناقدة أن الوعي الرومانطيقي ركن إلى ذم المجتمع والهروب منه . فأي رؤية للعالم تتحدث عنها العيد إذا ؟ .

والناقدة إذ تركز على حميمية العلاقة وجدليتها ما بين الواقع واللغة تجعلنا نرى مع صاحب كتاب النقد الغربي والنقد العربي اضطرابها " فأحيانا تكون رؤية الواقع هي التي تحدد مستوى اللغة ، وأحيانا تكون الوسائل اللغوية هي التي تحدد القبض على الواقع "[141] .

على أن ما تنبغي الإشارة إليه في هذا المقام هو أن الصوت العيدي لم يكن صدى وحسب للتصور الماركسي ـ وإن تماهت معه في بعض مفاهيمه ـ وإنما كانت لها بصمتها الخاصة من خلال منهج القول الذي خطته (الذي لنا إليه عودة بعد) ، ثم إنها فارقت لوكاتش في محاولتها التنقيب عن الواقع داخل أعمال شعرية ، وهو الذي فعل هذا مع

---

140 المصدر نفسه ، ص 114 .

141 محمد ولد بوعلية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 96 .

الجنس الروائي ، ولاندري إن كان هذا مزية لها أو مأخذا عليها ، ولعل القارئ يميل إلى مؤاخذتها حين يقرأ خطابات لباختين من قبيل :

" والأسلوب الشعري مقطوع الصلة اصطناعا بأي تفاعل مع كلمة الآخر " [142] ، هذا إذا نظرنا للآخر على أنه الواقع / المرجعي .

ولئن كان هذا توجه الشعر عامة ، فما بالنا بالشعر الرومانطيقي ؟. إن العيد من هنا " قد وقعت في مشكلة مزدوجة : الشعر ليس هو الرواية والرومانسية ليست لديها هواية واقعية " [143] .

وحين تنتقل الناقدة إلى الممارسة التطبيقية ، تحاول أن تلامس الصورة الفنية دراسة ، في الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي ، لا باعتبارها زخرفا فنيا ولكن بعدها " وسائل لإنتاج الملامح المميزة للحياة الاجتماعية ، وتعبير عن الفهم والتقييم الإيديولوجي لها " [144] ..

بيد أن الانطباع الذي تتركه هذه الممارسة عند القارئ ، هي أنها ممارسة بلاغية تقليدية ، سلطت الضوء على الاستعارة والتشبيه و أنواعهما، معرجة على ارتباط الصورة بنفسية صاحبها ، حيث ناقشتها ، أي الصورة ، على مستويين :

- المستوى الأول : العناصر التي تتكون منها الصورة .
- المستوى الثاني : مستواها الذي تتحدد به قدرتها الإيحائية .

ما يجعلنا نقر بأفضلية تنظيراتها على ممارستها التطبيقية .

و لا ترى الناقدة ـ إضافة ـ في مرحلتها الماركسية هذه أن الواقع يحضر في العمل الأدبي تمرئيا ، بل إن هذا الأخير يعمل على خلق العالم لا انعكاسا ، وإنما مغايرة ، والناقدة إذ تطرح مصطلحات من قبيل " رؤية العالم " لا تكلف نفسها عناء التوقف عندها إحالة أو شرحا كما تخلقت في بيئتها الأم ، وإنما قصارى ما تفعله هو استخدام هذه المصطلحات ، حديثة العهد بالقارئ العربي ، لكأنها من عندياتها ومن إفراز البيئة العربية. وهكذا يتأقلم المصطلح في خطاب العيد دون سبق إشارة .

---

[142] ميكائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، ص 41 .
[143] محمد ولد بوعلية ، المرجع السابق ، ص 104
[144] يمنى العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي ، ص ص 119 – 120 .

ثانيـا : المرحلة الثانية :

تأثير البنيوية في يمنى العيد :

كانت "يمنى العيد" من أوائل النقاد الذين وعوا تهالك الماركسية ، فسارعوا إلى تجديدها استمدادا من الطروحات البنيوية ، التي كانت تتداول في الساحة الغربية عهدذاك ، حيث حملت البنيوية لواء الحداثة التي ماكان من النقاد العرب إلا أن التفتوا إليها استلهاما ، تقول : " إن قراءتي لأعمال سوسير ، أو لمحاضراته حول اللسانية ، شكلت منطلقا معرفيا أساسيا في ما يمكن تسميته بالمرحلة الثانية من تجربتي النقدية "[145] .

ولئن احتضنها ، أي البنيوية ، كثرة من النقاد بصرامتها المنهجية التي تعمل على تسييج النص ، فإن العيد أبدا ما تنكرت لمنطلقاتها الماركسية ، وإن تعلقت بالبنيوية ، تقول عن تبنيها لهذا المنهج : " إني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوطه العريضة ، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية " [146] . وسنؤجل الحديث عن هذا الربط بين نظريتين قد تختلفان حد التناقض إلى حينه .

I. **تقديم البنيوية :**

في تقديمها للبنيوية ـ على اعتبار أنها منهج جديد لما يترسخ بعد في الثقافة العربية تنطلق العيد من المنشأ اللساني ، حيث تتعرض للمفهوم السوسيري للعلامة وتمييزه ، أي سوسير ، بين اللغة والكلام ثم تنتقل للحديث عن مفاهيم البنيوية التي حصرتها في:

1- النسق : يتحدد هذا المفهوم في النظر إلى البنية ككل ، لافي نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية ، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر ، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركةالعنصر خارج البنية غيره داخلها . وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر .[147]

---

[145] يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، دراسة وحوارات ، إعداد وتقديم ، محمد دكروب ، دار الفرابي ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 289 .

[146] يمنى العيد ، في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الآداب ،بيروت ، ط4 ، 1999 ، ص 22 .

[147] ينظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 42 .

2- التزامن : التزامن ، والتعبير للعيد ، هو زمن حركة العناصر في ما بينها في البنية. تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها . فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها ، فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة .

3- التعاقب : لا نستطيع ـ تسجل الناقدة ـ أن نفهم مفهوم التعاقب إلا في ضوء مفهوم التزامن . والتعاقب هو من التزامن زمن تخلخل البنية ، زمن تهدم العنصر ، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن .

4- مفهوم الطابع اللاواعي للظواهر أو الآلية : البنيوية تفسر الحدث بحكم في بنية أي في نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية . قيام الحدث على هذا المستوى هو استقلاليته عن وعي الإنسان وإرادته .[148]

وهي إذ تشير إلى هذه المفاهيم إنما تتغيا الوصول من خلالها إلى معرفة بالنص الأدبي ، لتقر أن دراسة البنية تشترط عزلها عن مجالها الذي هو بالنسبة إليها خارج لكن ، يقول ولد بوعلبية : " ما يثير الانتباه في هذا التقديم هو بالطبع سرعته و إيجازه ، ومن الغريب أن يمنى العيد تريد أن تجري تطبيقا نقديا يقوم على البنيوية بهذا الحد الأدنى من التركيز على تعريفات معقدة ، حيث إن الجمهور الذي تتوجه إليه لا ينتمي إلى هذا المناخ الثقافي **(...)** وكان من المتوقع أن تقترح الناقدة مبادئ أكثر منهجية "[149].

II. نقد البنيويـــة :

غير أن هذا التقديم للبنيوية ما لبث أن انتقد من لدن الباحثة ، وقت أن رفضت عد النص كونا معزولا أبدا ، إنها تقبل عزله المؤقت لإيمانها القوي أن أي نص

إنما " يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه ـ أي المجال الثقافي ـ موجود في مجال اجتماعي ، وإن ماهو داخل في النص الأدبي هو وفي معنى من معانيه خارج "[150]

ولأجل أنها لا ترضى بأحد جانبي النص مدروسا دون الآخر ـ الداخل والخارج ـ ، فإنها تعيب على الواقعية اتجاهها للمرجع على حساب النص حين تقول :

---

148 ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 44- 55 .
149 محمد ولد بوعلبية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 139 .
150 يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 48 .

" قد تبالغ الواقعية ليصل بها منطق هذه المبالغة إلى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه في اتجاه المرجع الذي تغيب فيه خصوصية النص " [151] وتعيب على البنيوية تركيزها على شكلية النص على حساب مرجعه ، تكتب : " تبالغ البنيوية ليصل بها منطق هذه المبالغة إلى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه النص ، الذي تغيب شكليته المرجع " [152].

لذا فالحل الذي ترتضيه العيد هو الجمع بين الاتجاهين ، وبذلك تحصل المعرفة الحقة للنص الأدبي .

تجد يمنى العيد في قول سوسير " أليست اللغة ذات طابع جماعي " مبررا كافيا لدراسة اللغة في علاقتها مع الخارج ، بيد أن العيد تقع في خلط رهيب بين اللغة والكلام ، فحين يقول سوسير باجتماعية اللغة " تفهمه في المعنى التاريخي ، واجتماعي في المعنى الذي يريد سوسير يعني أن اللغة عقد مبرم بين أفراد

(عن طريق النحو و المفردات مثلا) ، وهي عقد لا يمكن للفرد أن يخلقه أو يغيره لأنه قائم و دائم بشكل مسبق ، أما الكلام ، فهو فعل فردي ،فقد يكون له طابع اجتماعي يعني تاريخي " [153] .

الطابع الاجتماعي للغة ـ إذا ـ يعني أن اللغة بقوانينها خارجة على الأفراد ، لا كما تفهمها الناقدة اللبنانية .

ولأنها ، أي يمنى العيد ، تكون قد أدركت التناقض الذي وقعت فيه من خلال ربطها بين البنيوية والماركسية فقد " لجأت إلى استخدام طروحات البنيوية التكوينية التي تدعو إلى الوصول إلى دلالات النص وكشفها برؤية الخارج في هذا الداخل "[154].

وهي ذاتها تصرح بتبنيها لهذا الاتجاه حين تكتب : " وكنت في هذه المرحلة الثانية أتداول أجوبة قدمها عدد من النظريات النقدية ، منها مثلا البنيوية التكوينية التي قدمت مفهوم

---

151 المصدر نفسه ، ص 74 .
152 المصدر نفسه ، ص 74 .
153 محمد ولد بوعلبية ، النقد العربي والنقد الغربي ، ص 142 .
154 محمد سالم سعد الله ، ما وراء النص ، دراسات في النقد المعرفي المعاصر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص 115 .

التناظر بين بنية العمل الأدبي وبين البنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله " [155] .

وبهذا تكون الناقدة قد أسقطت شبهة التناقض عنها . لكن هل عملت العيد حقا على البنيوية التكوينية (خصوصا في نسختها الغولدمانية) ، وإن كان ذلك كذلك ، هل في البنيوية التكوينية ما يقول باستقلالية النسق الأدبي الذي يشكل نسق النص ؟ إن وظيفة الناقد ـ عند غولدمان ـ أثناء تحليله للنص تتجلى ، والقول لعبد العزيزحمودة ، في " أن يقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة . وهكذا تنفى ، منطقيا ، استقلالية النسق الأدبي الذي يشكل نسق النص ، مما يعني منطقيا ، انتفاء الثنائية " [156] .

لكن" يمنى العيد" تنتمي إلى جملة البنيويين الماركسيين الذين يلتزمون بالمقولات الأساسية لدي سوسير (اعتباطية العلامة ، انغلاق النسق) ثم يحاولون مد الوشائج بين النسق الأدبي و الأنساق الاجتماعية ، و هو ما لا تنتفي معه الثنائية و لا يصلح به التزاوج ، عكس العمل الغولدماني . و منه فالعيد تريد إمساك العصا من وسطها و لا يملك الإنسان أمام فشلها – يعبر حمودة – إلا أن يتعاطف معها [157].

ثم إن التزامها بالنسخة الشكلانية للبنيوية – أولا- جعلها تقر بـ " استمرار البنية و ثبات نسقها ، و هو مفهوم بنيوي ارتكزت عليه "يمنى العيد" في نشاطها النقدي للرواية العربية "[158] . رغم أن البنية متحركة عند البنيويين التكوينيين ، ذلك أن "غولدمان لا يستريح لكلمة بنية لأنها تتضمن معنى الثبات والسكون ، ومن هنا فإن البنية التي يأخذ بها ترتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية" [159].

ثم إنها تصر على الحضور المتواقت للداخل والخارج في النص الأدبي حين تقول : " ليس النص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه ، الخارج هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا " [160].

---

155 يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، ص 291 .
156 عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 208 .
157 ينظر: المرجع نفسه ، ص ص 208 – 209
158 محمد سالم سعد الله ، ماوراء النص ، ص 113 .
2 جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، ص 77 .
3 يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 22 .
4 ينظر : محمد سالم ولد أباه ، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث ، دراسة لفاعلية التهجين ، المكتبة المصرية ،2005 ، ص 187 .

ولعل الناقدة ترتبط بالبنيوية التكوينية كفكرة عامة أساسها الانطلاق من البنية الشكلية لمعرفة الواقع ، أما التزامها الكامل بمفاهيمها ، ولا سيما جهازها المصطلحي كالوعي الفعلي ، الوعي الممكن ، البنية النظيرة ، رؤية العالم ، التفسير ، الفهم ، فهو ما لايكاد يحضر عندها حتى يختفي إن تنظيرا أو تطبيقا .

ويرى صاحب كتاب البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث ، أن يمنى العيد قد تبنت البنيوية التكوينية من خلال الإيمان بأهم مبادئها ألا وهو العلاقة بين الأدب والواقع ، وذلك من خلال نقاط استلهمها من مقدمة كتابها " فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب " وهي :

1- الاعتراف بوجود العلاقة المذكورة أعلاه في النصوص الأدبية .
2- عدم تطابق المرجعي الاجتماعي مع الداخلي الجمالي
3- الجامع بين الاثنين هو ما يسمى رؤية العالم . [161]

هكذا ساهمت البنيوية في تحويل المسار العيدي من البحث عن الواقع داخل النص إلى الارتكاز على اللغة نفسها لرؤية هذا الواقع ، تقول " لانرى الحضور الاجتماعي في الأدبي من حيث هو مضمون أو أيديولوجيا (...) بل نرى الاجتماعي في شكل أدبي يقوله" [162] .

لكن يمنى العيد تتنكر للمنهج البنيوي ، وإن اعترفت بتأثرها به ، رافضة في كل مرة أن تكون من متبنيه ، فهي تنفي عن نفسها أن تكون من دعاة هذا الاتجاه

في النقد العربي لأنها ببساطة تفضل عليه القراءة المحاورة لمعاني النص ، تقول

" لقد استغربت أن يصف بعضهم هذه المرحلة من تجربتي بالبنيوية ، ذلك أنها وإن أفادت من البنيوية ومعارفها فإنها بقيت تجربة تحمل سؤالها حول مسألة العلاقة بين النص الأدبي ومرجعه الخارجي "[163] .

ثم إنها تضع الفارق مابين المنهج الشكلي الذي لاتنتصر له ومفاهيم أنتجها البحث على بنية الشكل ، إن قصارى ما قدمه المنهج البنيوي للعيد ، حسب تصورها ، هو النظر إلى

---

[162] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، د.ط ، ص 31

[163] يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، ص 290 .

جانب آخر من المعرفة و المتعلق بدراسة البنية ، تقول في تقنيات السرد الروائي إن هناك فرقا بين : " المنهج الشكلي في تحيزه للشكل وانغلاقه على ذاته ، وبين المفاهيم التي أنتجها البحث على بنية الشكل " [164] .

لكن إذا أرادت الناقدة أن تبحث في بنية الشكل دون التقيد بالمنهج ، فكيف تدرس تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي وتجعله عنوانا لكتابها ـ حتى وإن كان لغرض تعليمي ـ إضافة إلى أن المفاهيم التي تسخرها للبحث في بنية الشكل هي من لدن البنيوية (زمن القص ، هيئة القص ، نمط القص) ، وبهذا فالناقدة تنتسب إليها بشكل أو بآخر ، وهي من صرحت في معرفة النص أنها اختارت العمل على النص انطلاقا من التيار البنيوي في خطوطه العريضة [165] ، زد على ذلك ما لاحظه " سامي سويدان " على الباحثة من " أنها لا تميز بين المنهج وبين المفاهيم ،

حيث إنها تعتبر أحدهما الآخر ، فالمنهج بالنسبة إليها مفهوم أو مجموعة مفاهيم لذلك نجدها في تقديمها للمنهج البنيوي تقوم باستعراض أربعة مفاهيم (...) وبذلك يمكننا أن نخلص إلى القول : إن البحث في موضوع استنادا إلى هذه المفاهيم يسمى : بحثا بنيويا " [166] .

كما وجدت العيد في عدم تحيزها للمنهج البنيوي في انغلاقه على ذاته تبريرا جعلها تركز على عناصر من قبيل " المؤلف ، القارئ ، القراءة " راسمة بذلك شفرة تواصلية تعالت عليها البنيوية ذاتها ، فلننظر تاليا في تصورها للنقد / القراءة / التأويل .

---

[164] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، بيروت ، ط2، 1999 ، ص 17 .
[165] ينظر : في معرفة النص ، ص 22 .
[166] سامي سويدان ، جدلية الحوار في الثقافة والنقد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1995 ، ص 38 .

ثالثا : مفاهيم نقديـــة

1- النقد / القراءة / التأويل :

كثرة هي الدراسات المابعد حداثية التي اهتمت بنقد استجابة القارئ ، ردا على البنيوية التي أمعنت في استبعاد طرف مهم من أطراف الترسيمة التواصلية ألا وهو القارئ ، إذ إن أي عملية تواصلية يتجاذبها طرفان ؛ ذلك أن " السلسلة اللفظية المشفرة التي يرسلها المؤلف ، يقوم المتلقي بحلها في ضوء السياق الثقافي ، وبذلك يشكل عالما خياليا ، يستمد دلالته من المضمرات النصية التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع " [167].

من على شرفة هذا، نجد أن القراءة تنكتب بوحي من النص ، فهو من يراود القارئ عن نفسه ويغريه بأن يتقدم إليه " هذا المعطى دفع بنقاد ما بعد البنيوية إلى الإعلاء من سلطة القراءة والقارئ ، بل أصبح النقد في حد ذاته ضربا من أضرب القراءة ، فظهر ما يسمى بالنقد الإبداعي ، ومبدأ تعدد القراءات ، ولا نهائية التفسير"[168].

لكن هل ترى يمنى العيد أن النقد قراءة إبداعية ؟

إن ما تعتبره العيد مأساة يمكن أن تنهك النقد هو سعيه لأن يوازي النص الأدبي في أدبيته ولغته ، هذا الطموح تسمه اللامشروعية عند الناقدة ، ذلك أن النقد ـ والرأي لها ـ يجب أن يقبع في مرتبته الثانية التي تلي النص الأصل ؛ مأساته هي أنه في طموحه هذا قد يقع في أحد الأمرين:

" 1- إما أنه نص يكرر النص الأدبي وصفا وشرحا وتقويما . وذلك من منطلق الجمع بين الأمانة للنص الأدبي ، موضوع النقد ، وبين أن يكون اللغة ـ الأدب التي يودها لنصه . وهو في حاله هذه دون النص ، الذي هو موضوعه ، لأنه تقليد أو موازاة أو رهينة . والأصل هو دائما الأفضل .

2- وإما أنه نص أدبي متميز ، وهو في حاله هذه يخون النص الأدبي موضوع نقده ، ومن ثم لا يعود نقدا ، إنه نص أدبي آخر " [169]

---

[167] عبد الله إبراهيم ، التلقي والسياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 ، 2005 ، ص 14 .

[168] عبد الغني بارة ، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 ، ص 102 .

[169] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 21 .

و المتفحص لما تقوله العيد هنا يلاحظ ـ بداهة ـ رفضها لأن يكون هدف النقد إنتاج نص أدبي مواز للنص الأصل ، وهي في هذا تخالف آراء ونقادا حداثيين كثر يروجون لما يعرف باللغة الواصفة / ميتا نقد .

ولأجل أنها لا تعتبر النقد نشاطا آليا صارما يسلط على النص ، فإنها تحقق له الفرقة مع الممارسة والتطبيق الأدبيين ، يسير هذا الأخير تلقاء الآلية ، تلقاء قتل النص في معناه ، إنه وإن رام الاشتغال على النص إلا أنه ينأى عن مرامه لأنه : " يجعل من المفهوم موضوعه ومن الموضوع وسيلته ، وفي هذا القلب تسقط الغاية

المعرفية " [170]، بهذا فهدف التطبيق ينحصر في برهنته على صحة النظرية ، والرأي نفسه يذهب إليه مصطفى ناصف حين يقول :

"بعض الدارسين يظنون النصوص مسرحا للتعريف بما يشتهون ، والتنفير مما لا يشتهون " [171].

أما الممارسة ، فهي ما يجب أن يكونه النقد ، لكونها نشاطا فكريا يجد في موضوعه مرتعا خصبا لإنتاج مفاهيمه " الممارسة شيء آخر ، إنها نشاط لا يكرر ، بل ينتج ، نشاط يتحدد بموضوعه وهو إذ يتحدد به ، يختلف عنه ويتمايز في حقله الخاص "[172].

النقد ممارسة ، ولأنه كذلك وجب أن نأتيه من دواخل النص لأن تطبيق وسائل خارجية عليه " لاتخلو من صياغة عملية النقد في شكل آراء وانطباعات تتوجه إلى النص من خارجه متمادية بذلك في تغريب الأثر الأدبي " [173] .

وسنرى بعد إن كانت في اشتغالها على النصوص قد وقعت في هذا الذي تذمه ، أي تسليط مبادئ خارجية على النصوص ؟.

ولعل ما يطالع الباحث وهو يتتبع المرحلة الثانية من تجربة العيد النقدية هو تشديدها على ضرورة أن يكون النقد علما ، هدفه الوصول إلى المعرفة وسبيله في ذلك الحوار

---

[170] المصدر نفسه ، ص 25 .

[171] مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1997 ، ص 10 .

[172] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 26 .

[173] يمنى العيد ، النقد الأدبي في الثقافة الوطنية (محاضرة) ، نقلا عن كتاب النقد الغربي والنقد العربي ، ص 134 .

والتقويم ، تقول : " النقد بمعناه العلمي (...) هو حوار وتقويم ، وهو بذلك يؤسس لنقلة نوعية في مجال المعارف أو في مجال المعرفة التي تخص موضوعه"[174]

هذا ، وترى العيد أن غياب النقد يتراءى حين يتماثل الموقعان : موقع الكتابة وموقع القراءة ، إذ الأخيرة فعل إنتاج عليه أن يتماسف والكتابة ، تتماهى القراءة مع الكتابة ـ إذا ـ حين ينهض بها قارئ تعوزه القدرة على التفكير والنظر والحوار، تكتب

" ينقاد القارئ أحيانا خلف لعبة الكتابة بلا قدرة على حوارها وتتحول متعته إلى نوع من الأسى اللذيذ (...)إنه حزن يدخل القارئ في لعبة الكتابة ويلغي المسافة بين موقعين " [175]

. ثم تميز العيد بين الفعل القرائي التطويعي الاستهلاكي والفعل القرائي الحقيقي / الفعلي مستخدمة اصطلاح " لذة القراءة " الذي نشتم من ورائه رائحة الفكر البارتي ، فهو ، أي بارت ، من جعل القارئ قارئين " قارئ مستهلك فقط يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته ، وهو في عملية استهلاكه هذه إنسان جامد عقيم " ، وقارئ إيجابي، دوره " دور منتج وبان ، حيث يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج النص " [176]

وتعقد العيد قران النقد والقراءة ، حين تصر على ضرورة أن تستحيل القراءة ، كل قراءة ، إلى نقد هدفه إنتاج المعرفة لأن النصوص قد طوقت الإنسان المعاصر من كل جانب ، وهو في كل هذا ، عليه أن يستكنهها لا أن يستهلكها دون تبصر في محمولاتها ليتربص بها من حيث لاتدري لأنه يخدمها ، أي النصوص ، أن يبقى هذا القارئ في خانة التلقي لا الفاعلية ، إذ الصورة نص ، والإشهار نص ، والشريط المسموع نص " لقد تطورت وسائل البث وتقنيات إنتاج النصوص (...) إن النصوص تحيط بنا ، تتكاثر بأزيائها الباهرة ، تحاصرنا ، تغوينا ، توفر علينا الجهد جهد الفهم والمعرفة ، تبث ، توصل لتبقينا مجرد متلقين " [177]

---

[174] يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، ص 151 .
[175] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 16 .
[176] سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 274 .
[177] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 14 .

بتملك أدوات القراءة / النقد نتحرر من الطابع المؤسساتي للنصوص ومن سطوتها علينا ، لكن إذا أجاب الذي كتب أعلاه عن : لماذا القراءة نقد ؟ فإنه لم يجب ، والسؤال تطرحه الناقدة ، عن لماذا النقد قراءة ؟

ويجد هذا السؤال جوابا له انطلاقا من النص ، فعلام يشتغل النقد إن لم يكن على نص مقروء ، إذ من أين يتخلق النقد جنينا إن لم يكن من النص المضغة ،حيث نعرف بداهة " أن النقد يعتمد النص موضوعا له ، فالنقد نص لكنه يشتغل على نص آخر، والشغل على نص آخر يعني أولا وقبل كل شيء قراءة هذا النص ومعرفته"[178].

يبقى المرجع ـ دائما ـ حاضرا عند يمنى العيد لا في الكتابة الأولى وحسب ، ولكن مع القراءة أيضا ، فلئن كان من واجب القراءة صوغ الأسئلة المنتجة للمعرفة ـ كما ذكر آنفا ـ فإن هذه المعرفة لاتنفك تقول الإحالة ، يرى إيكو أنه " قد يتاح للقارئ أن يبني عوالم مرجعية مختلفة ، أي منوعة عن العالم الواقعي " [179] .

هذه الإحالة إحالة لواقع / لتاريخ ، لخصوصية و إن قالها النص الأصل إلا أن " قراءة الأعمال الأدبية بوضعها في علاقة مع مرجعيتها الخاصة ، تخولنا المساهمة في بلورة المعنى العميق لوجودنا المشروط بتاريخنا ، وبالعلاقات التي تحكم ثقافتنا ، وبسؤالنا المطروح على دورنا في صنع زمننا القادم " [180].

(دورنا في صنع زمننا القادم) المقول / اللامقول في خطاب العيد هذا هو أن لا تكون القراءة وعيا بل وعيا يردفه تغيير / تطلع ، كأننا بها تقول الوعي الممكن الذي ركزت عليه البنيوية التكوينية ، لكنها تختلف معها في أنها ، أي العيد ، أثبتته للقارئ وأثبتته البنيوية التكوينية للمؤلف .

قد ينهض العمل الأدبي ـ إذا ـ بالمرجعي ف" وضع العمل الأدبي على مستوى علاقته بالقراءة ، ومن حيث هي تواصل ، منفذا إلى شريان حي يستكمل به العمل الأدبي علاقته المعقدة بمرجعه " [181] .

بناء على هذا ، ينبجس طابع التجاوز في القراءة ، فبعدها تواصلا و استكمالا ، هي

---

[178] يمنى العيد ، المصدر نفسه ، ص 19 .

[179] عبد الله إبراهيم ، التلقي والسياقات الثقافية ، ص 13 .

[180] يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص 45 .

[181] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 43 .

لا تنظر إلى النص في جوانيته ، في تقنياته التي بها يبني عالمه الداخلي ، بل تسير به نحو الحوض البشري الذي نما فيه ، وبهذا تثبت الناقدة للقراءة مبدأها الشهير الذي أثبتته للكتابة ؛ ثنائية الداخل والخارج .

من على هذه الشرفة ، نتساءل هل تفتح العيد القراءة / النقد على التعدد أم أنها تكتفي بأن تسقطها في الواحدية ؟ .

وهو يتتبع مؤلفات "حكمت صباغ الخطيب " يجد القارئ أن اهتماماتها بتعددية القراءة و القراءة بما هي تأويل لامتناه قد تزايدت في كتاباتها الأخيرة (فن الرواية العربية مثلا) وهنا نراه لزاما على البحث أن يعرج على مصطلح التأويل شرحا ، وهو ما لم تفعله الناقدة ، حيث ينظر أهل الاختصاص إليه على أنه " القراءة الممكنة للنص ، كون هذا الأخير ليس مغلقا على ذاته ، كما هو في المفهوم البنيوي ، بل مفتوح على القارئ يدخله من أي زاوية يشاء ، فينتج نصا جديدا فوق النص الأول ، وكأن النص يتجدد بوساطة هذا النوع من القراءة مع كل قارئ " [182] .ويذهب بول ريكور إلى أن " التأويل لا يقوم فقط بفك مغاليق المعاني الاستعارية والرمزية بل يغطي مشكلة الخطاب بأسرها " [183] .

تعترف يمنى العيد ، في غير ما موضع ، بمنظورية الحقيقة التي تجعل كل قارئ ينظر إلى حقيقة النص من منظوره الخاص ، وبهذا يستحيل ، أي النص ، حمال أوجه .

تقول : " لئن كانت دلالات النص تولد في العلاقة بين النص كطرف وبين القارئ كطرف آخر ، فإن هذه الدلالات تتنوع وتختلف بتنوع موقع القارئ واختلاف أحد طرفي هذه العلاقة " [184]، ويجعلنا مثل هذا التصور نستحضر قول ريكور " النص أشبه ما يكون بموضوع تمكن رؤيته من جوانب متعددة ولكن لاتمكن رؤيته من جميع الجوانب دفعة واحدة " [185].

---

[182] عبد الغني بارة ، الهرمينوطيقا والفلسفة ، نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2008 ، ص 126 .

[183] بول ريكور ، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص 126 .

[184] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 15 .

[185] بول ريكور ، نظرية التأويل ، ص 125 .

إضافة إلى هذا ، تجد يمنى العيد أن لا تأويل مع انغلاق النص ، إذ كل تأويل هو تواصل مع البنى الثقافية والاجتماعية للنص .

تكتب الناقدة في هذا " حين نترك التأويل لا يبقى لنا سوى التعامل مع هيكل البنية النصية ، وهو تعامل يقترب من برودة التشريح "[186].

وتكاد يمنى العيد تستند في كل ماتكتب عن التأويل على تودوروف TODOROV، و تارات على باختينBAKHTINE في تأويله لفن رابليه ، تقول مثلا " والتأويل، في نظر تودوروف هو اختلاف القراءة حسب الأزمنة "[187] .

وتضيف في فن الرواية " لقد وضع تودوروف الحياة / العالم بين الأدب والنقد ووضع المعنى في مساحة الاختلاف ... " [188] .

ينهض التأويل عند يمنى العيد بين النص والقارئ في غير ما إشارة إلى المؤلف كمصدر للمعنى ، ولعل هذا ما يحيلنا إلى بعض ممارسي النظريات الحديثة (نظرية القراءة ، إستراتيجية التفكيك) التي تكون العيد قد تأثرت بها ، ذلك أن " فرضية تحكم المؤلف بالمعنى تعرضت حديثا إلى نقلة عنيفة (نرى بعضها عند هيرش وغادامير) أرست المعنى على النص أو على القارئ أو على الاثنين معا ، وألغت دور المؤلف "[189] .

لا سيما وقد أشارت في مقدمة فن الرواية العربية إلى حق الاستفادة من المناهج والنظريات العالمية ، متوقفة ولأول مرة في مؤلفاتها عند التفكيكية .

ونحن إذ نبغي وضع اليد على مفاهيم القراءة وتعدد التأويل عند يمنى العيد فبغية النظر في مدى تمسكها بالبنيوية التكوينية التي تحتمي بها ، ومدى تطعيمها بنظريات ومفاهيم أخرى من قبيل : التأويل ، التفكيك ، القراءة ... والتساؤل عما إذا كان هذا يشكل تحولا معرفيا في مسارها النقدي ؟ أم هو مجرد جمع بين حقول معرفية قد تختلف منطلقاتها حد التناقض ؟ .

تحيلك العيد وهي تقف عند التأويل ومفهوم المفارقة ـ مباشرة ـ على أعراف الهرمينوطيقا وآليات التفكيك(دون أن تشير إلى المنهل الذي استقت منه المفهوم) تقول :

---

186 يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 26 .
187 المصدر نفسه ، ص 25 .
188 يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، ص 42 .
189 سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 94 .

" إن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور ، ولايمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها ، إلا أن تكون نسبية ، لذا فالمعنى ، من هذه الوجهة ، مفتوح على التعدد ، ربما اللامحدود ، أي اللامعنى "[190]

لكنها لا تلبث أن تثور على تأويل يصنع المفارقة بين الأعمال الأدبية ومراجعها لأن مثل هذا يدفعنا إلى تغييب السؤال المعرفي الذي يتعلق بانوجاد الإنسان في مجتمعه .

فالذي ترومه العيد ـ استنادا إلى طروحات باختين في قراءة رابليه كما تقر بذلك ـ ليس إلغاء المفارقة و إنما ردها " إلى كون اللغة عالما من الأدلة الإيديولوجية يتوفر على مرجع " [191] ؛ إذ إن عالم رابليه المتخيل والجديد يحيل إلى " ثقافة معرفية مادية مناقضة للثقافة الغيبية السائدة " [192] .

وهي في كل هذا تحاول ألا تخرج عن منطلقها الأساسي وهو ضرورة حضور المرجعي في النص وإن عاينته هذه المرة من خلال طرف آخر من أطراف الشفرة التواصلية (القارئ) ، بيد أن الباحث وهو يرتحل باحثا عن إمكانية حضور مثل هذه المفاهيم المابعد حداثية كالقراءة والتأويل ، التفكيك فيما قبل فن الرواية الذي أشارت فيه الناقدة إلى حق الاستفادة من المناهج الغربية متوقفة عند كيفية التعامل مع التفكيكية ، يجد قولها ـ في معرفة النص ـ مثلا " هكذا ، حين نقرأ عبارة أو مقطعا تصلنا الدلالة ولا تصلنا ، تصلنا لأنها حاضرة ولاتصلنا لأن حضورها يسري ، يغور ، يغيب وعلينا أن نراه في غيابه " [193]

إن التصور العيدي للدلالة هنا ـ وإن بدا بريئا ـ إلا أنه يستدعي طيف دريدا وما بعد الحداثيين ، حين يجعلون " المعنى ليس حاضرا مباشرة في العلامة ، فحيث أن معنى علامة ما ، هو مسألة ما لاتكونه العلامة ، فإن معناها يكون دائما غائبا هي الأخرى بوجه من الوجوه ، إن المعنى (...) ليس حاضرا تماما أبدا في أي علامة منفردة ، بل إنه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب معا " [194] .

---

190 يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، ص 41 .
191 المصدر نفسه ، ص 41 .
192 المصدر نفسه ، ص 41 .
193 يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 110 .
194 تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص 156

وإن أثبت هذا يمكننا التساؤل : كيف يتأتى الربط بين منهج يقر باللاوجود الحقيقي المادي للبنية التحتية ومنهج يتأسس على واقعية وجودها ؟

ولنا أن نتوقف عند قول يمنى العيد الآتي : " بتملك المعرفة نتحرر من كابوس جهلها فتكون لنا القدرة على النمو بها ، وإقامة تاريخها في سياق من التحول والاختلاف ، اختلاف لها عنها ، يهدمها ، ينفيها ... " [195] كما لنسمع به طيف دريدا .

لكن ، هل استثمرت الناقدة المفاهيم التي نظرت لها تطبيقا فيما يخص تعدد منظورية الحقيقة ولا نهائية التأويل ؟ .

هذا ما سيجيبنا عنه الفصل الثالث من الرسالة .

والآن ، يحاول البحث أن يعرج على مفهوم سردي، كثيرا ما استوقف الناقدة وعملت عليه ، ألا وهو مفهوم **زاوية الرؤية** وكيف حققت له التميزعن مفهوم آخر يقترب منه حد التماهي أحيانا هو مااصطلحت عليه : **الموقع** .

2 - هيئة القص : (الموقع / زاوية الرؤية):

إن يمنى العيد وإن اتكأت في مفاهيمها السردية على " تودوروف TODOROVوجيرار جنيتGENETTE " إلا أنها قد حاولت تبيئ مصطلح سردي مهم هو " **زاوية الرؤية أو زاوية النظر** " وما تؤمن به من مبادئ ، ذلك أن هذا المصطلح شديد الولاء للبنيوية الشكلانية ، وإن تداخل مع مفهوم **الموقع** في الإشارة إلى العلاقة ما بين الراوي والمروي له .

حسب العيد ، المصطلحان ينتميان إلى منطلقين نظريين مختلفين " الأول هو المنطلق الشكلي في عزله المفهومي للنص الأدبي ، والثاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي ومحاولته ، عبر بحث مستمر ومتطور قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبي مميز " [196].

إن مصطلح " زاوية النظر" أشد لحمة بالشكلية التي ترى إلى النص كبنية معزولة لا كحمولة أيديولوجية ، وبذلك يوضع الراوي موضع الشاهد ، الذي يكتفي بامتهان وظيفة

---

[195] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 18 .
[196] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 113 .

المصور ، تتوصل يمنى العيد إلى أن " استعمال تعبير زاوية النظر بدل زاوية الرؤية يبدو أكثر اتساقا مع الأساس النظري الذي ينتمي إليه هذا
المصطلح "[197]، وإن انتمى كلاهما إلى البنيوية الشكلية .

أما اجتراحها لمصطلح الموقع فقد جاء استجابة لمحاولة الربط بين بنية الشكل والأيديولوجي الذي تصنعه ، تقول " لابد لنا (...) من أن نشير إلى أن البعض يسمي الموقع في النص الأدبي زاوية رؤية ، ونحن بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح ، نفضل استعمال مصطلح الموقع ، التفضيل هنا ليس شكليا ، ولا هو مجرد استحسان أو استنساب ، بل هو مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي " [198] .

وحده الموقع ـ إذا ـ من يسمح لك بتلمس الواقع المجتمعي من خلال اللغة ، وهذا ما لم يفعله مصطلح " زاوية الرؤية " مع تودوروف الذي اعتمدته العيد في معرفة النص قبلا .

ـ أي قبل أن تحقق له الاستمازة عن مصطلح الموقع ـ حيث ارتضت له التعريف الآتي:

" الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل الذي يقدمه النص ، إنها زاوية تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص " [199] .

لكن صعوبة نظرية يمنى العيد بخصوص مشكل الرؤية تأتي ، والرأي لولد بوعلبية،
" من كونها تنطلق بشكل واضح من شعرية تودوروف الذي تحيل إليه كثيرا ، لكن تقديمها يبقى متجها بشكل ضمني نحو تصورات باختين " [200] .

وهو ـ حقيقة ـ ما يلاحظ على عمل العيد في معرفة النص ، إلا أنها ما لبثت أن رسمت توجهها متعلقة باصطلاح الموقع و محيلة صراحة إلى أعمال باختين ، إذ تكاد تقترب منه غاية التطابق حيث يألفها القارئ ، وعلى طول كتابها الراوي : الموقع والشكل ، مستلهمة حوارية باختين لتعبر ـ تارات عديدة ـ عن قيمتها نابذة الواحدية التي تقتل النص قبل تولده ، في حين يضمن له الصراع الاستمرارية تقول " يموت النشاط التعبيري ، أو يفقد ديناميته حين يفقد النطاق قلقه أو مساءلته حينذاك تغيب المواقع ، أو يغيب اختلافها وتقمع

---

[197] المصدر نفسه ، ص 112 .
[198] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 33 .
[199] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 89 .
[200] محمد ولد بوعلبية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 154 .

في التوحد ، تتماهى الأصوات في بعضها البعض في الواحد الكلي البسيط ، المتجوهر بتماثله بذاته ، تفنى الأصوات في صوت الخطاب (...) يسقط الكلام ، يمحي لتبقى واحدية اللغة " [201] . وتضيف متأثرة بحوارية باختين في موضع آخر " ليس العمل الأدبي هو مجرد موقع ولا هو مجرد قول لموقع ، بل إن العمل الأدبي ، إذ ينهض من موقع، هو بنية عالم لا يمكنه أن ينمو إلا بصراعي فيه هو ديناميته ، وهو انفتاحه على تعدد الأصوات وتناقض المواقع "[202] .

ولأجل تعلقها الكثيف بباختين BAKHTINE راحت تنظر معه إلى العلامات على أنها كون أيديولوجي ، تكتب " هكذا وحين ينتظم التعبير وينبني إنما ينتظم وينبني وفق منطق خاص هو أثر لموقع ينهض منه أو لإيديولوجي يسمه ويحكمه " [203].

سبق لنا ونحن نتتبع الفكر الباختيني أن عرجنا على المطبات التي وقعت فيها تنظيراته ، لاسيما ، والرأي لتودوروف ، حين جعل من الراوي صوتا مساويا لأصوات شخوصه ، ولا ميزة له عنهم .

من على هذا الأساس فلننظر فيما إذا كانت العيد قد سايرت باختين في هذا أيضا أو كان لها موقفها الخاص من الراوي ؟

إن صاحب كتاب النقد الغربي والنقد العربي ، حين يكتب :

" فباختين ويمنى العيد لايريان أن المؤلف ـ على كل حال ـ هو الذي يخلق كل الأصوات أو المواقع في الرواية وأنه من وراء الكل (...) إلا أن ملاحظة تودوروف توضح إلى أي مدى يقترب تفكيرها حتى في تناقضاته ، من الفكر الباختيني " [204] ، إنما يثبت للعيد تماهيها مع باختين في هذه النقطة بالذات ، بيد أنه يتراءى للمرء ، والحال هذه ، أن العيد ما أعادت المطب الباختيني ؛ ذلك أنها ترى في عنصر الراوي ـ والمؤلف من ورائه ـ عنصرا لا يمكن أن يتساوى مع بقية العناصر ، تكتب " والواقع أن الراوي ، وإن كان عنصرا من عناصر العمل السردي الروائي ، فهو ومن حيث هو راو ، عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل ، فالراوي ،

---

201 يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 23 .
202 المصدر نفسه ، ص 32 .
203 يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 26 .
204 محمد ولد بوعيبة ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 158 .

كما نعلم ، صوت يختبئ خلفه الكاتب ، لذا فهو في علاقته بما يروي ، عنصر مميز مختلف الوظيفة " [205] .

الراوي ـ أبدا ـ ليس صوتا وكفى بين أصوات شخصياته بل إن له فاعليته المتميزة التي يستمدها من الكاتب المختفي خلفه ، تقول :" إن وضع عناصر البنية على مستوى التعادل والتقابل يعني (...) النظر إلى عنصر الراوي كمجرد أداة مفصولة عن الكاتب من حيث هو فاعل يقول ويرتبط نطقه بمجال اجتماعي " [206] .

استنادا إلى هذه الأقوال نحسب الناقدة قد تفطنت للمأخذ الذي عيب على باختين، وهي التي تقرأ تودوروف كثيرا ، ولعل بوعلبية حين أطلق الحكم السالف ذكره إنما اعتمد على كتاب " في معرفة النص " الذي لما تنضج فيه المعالجة البنيوية للسرد عند الناقدة بعد .

ورغم أنها قد تبنت باختين BAKHTINE في الراوي : الموقع والشكل ، إلا أنها ما تخلت عن أفكار البنيوية التكوينية التي تثبت، أي العيد ، مرارا و تكرارا انتسابها إليها حيث تحضر مصطلحات من قبيل بنية العالم و رؤية العالم – و إن تحدث باختين أيضا عن رؤية العالم – ثم إن يمنى العيد وهي تسجل : " يخون التعامل الفني مع العالم موقعا كان يقصده الكاتب ، يغير اتساع زاوية النظر موقعا كان الأديب يريد النهوض منه ، و قد يجد الكاتب نفسه يقول ، حين يرى من موقع شخصية ما من عالم شخصياته نقيض ما كان يود قوله "[207] .

تكاد تتماس و قول غولدمان:

"إنه من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير ، بين النوايا الواعية (...) للكاتب و بين الطريقة التي يرى بها و يحس العالم الذي يخلقه "[208]

لعل كلا القولين يسير صوب تبيان كيف أن التعامل مع الواقع و رؤية العالم قد تخط للكاتب مسارا ما كان لينهض منه بالنظر لموقعه أو نواياه الواعية لأنه ببساطة يروي عن الناس في العالم .

---

[205] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 114 .
[206] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 116 .
[207] يمنى العيد ، الراوي : الموقع و الشكل ، ص 33 .
[208] لوسيان غولدمان و آخرون ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، ص 17 .

ثم إن مناقشة موضوع الموقع / زاوية الرؤية ينداح بنا صوب السؤال التالي : ما الفرق الذي صنعته "يمنى العيد" بين مفهوم الراوي و الكاتب ؟ و إن كانت قد جعلت بينهما فرقا ؟ فهل تمسكت به ؟ أم إن تقارب المفهومين قد حدا بها إلى الخلط بينهما أحيانا ؟

ولأن من أهم وظائف الراوي الإيهام بحقيقة السرد فهي تراه " مجموعة الشروط الأدائية التي تمكن من يروي بأن يروي كما لو أنه فعلا سمع أو رأى أو عرف ما يروي أي كما لو أنه حقا على علاقة فعلية (صادقة) بما يروي " [209]

لتصل من ذلك إلى الفصل بين الراوي و الكاتب فتقول: " الراوي هو بهذا المعنى ، شخصية ظل فني للكاتب ، و الكاتب هو الذي يخلقها إذ يخلق أدوات سرده ، أو يتملك تقنيات السرد و يمارسها معيدا إنتاجها " [210].

لكن "محمد سويرتي" إذ يتتبع سقطات "العيد" في هذا الخصوص يصل إلى ما مفاده أنها " لا تقف موقفا واضحا في مسألة التمييز بين الراوي أو المؤلف عن المحكي [211] في قولها "إن وجود صوت لا يعني بالضرورة ، أنه صوت الكاتب ، قد يكون صوت الراوي ليس صوت الكاتب و قد يكون كذلك " [212] .

هكذا يتراءى لسويرتي – و الحال هذه – أن " الناقدة تخلط أيضا بين الراوي

و المؤلف الذي يسردن مشهدا جرى فيه الحوار بين شخصيتين ، هكذا يحول الراوي الحوار إلى مجرد خبر و يقيم بين القارىء و الشخصيات حاجزا (...) و يبدو جليا أن الناقدة ترفض تحويل الحوار إلى إخبار لقولها إن الحوار بين تفيدة و مصطفى ليس حوارا مباشرا ، بل حوارا منقولا ، يرويه الكاتب عنهما ، و هو من هذه الناحية الفنية ، أي من حيث هو إخباري يروي عن ، يحمل الراوي الذي هو هنا الكاتب ، مسؤولية صحة ما يرويه " [213] .

---

[209] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 96 .
[210] المصدر نفسه ، ص 96 .
[211] ينظر : محمد سويرتي ، النقد البنيوي و النص الروائي ، نماذج تحليلية من النقد العربي – الزمن ، الفضاء ، السرد ، إفريقيا الشرق ، ص 119 .
4 يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 90 .
[213] محمد سويرتي ، المرجع السابق ، ص 119 .

على أن " يمنى العيد" و هي تعرض لأنواع الرواة – من خلال التنظير- تجيز إطلاق مصطلح الكاتب على الراوي كلي المعرفة على اعتبار أن الراوي يظهر هنا بأنه هو الروائي .

و هذا ما يرفضه بعض أهل الدراية من النقاد، حيث يرى صاحب النقد البنيوي

و النص الروائي : " إن الراوي هو المرسل المتخيل للخطاب إلى المرسل إليه المتخيل أيضا"[214] .

وعالجت الناقدة هذه المفاهيم تحت مقولة هيئة القص سيرا على خطى " جيرار جنيت و تودوروف" و كسبيل لتحديد علاقة الراوي بمن يروي عنهم ميزت بين أربعة أنواع من الرواة :

1 – **الراوي بضمير الأنا:** هو عادة بطل يروي قصته ، لكن هذا الراوي ليس ، مع مسافة الزمن ، هو تماما البطل : ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي و قد وقعت أفعاله في زمن مضى .[215]

2 – **الراوي كلي المعرفة:** يروي الروائي هنا بضمير الغائب "هو" . و هذا يعني اصطلاحا أنه راوي غير حاضر . لكن الروائي ، و بالرغم من اتخاذه هذه الصفة (عدم الحضور) يتدخل في سرده (يروي من الداخل) .

3 – **الراوي الشاهد:** هو راوي حاضر لكنه لا يتدخل ، لا يحلل ، إنه يروي من خارج ، عن مسافة بينه و بين ما ، أو من ، يروي عنه .

4 – **راوي يروي من خارج . غير حاضر :** كأن الروائي هو هنا الذي يروي ، لكنه ليس كلي المعرفة . لذا نراه يبحث عن وسائل تخوله رواية ما يروي ، لكن دون تدخل منه فيها .[216]

هذا بإيجاز عن بعض النقاط التي تناولتها العيد بخصوص الراوي .

فماذا عن مقولة زمن القص هل أعادت العيد من خلالها قول تودوروف وجنيت ، أم أنها كيفتها والخصوصي / المرجعي الذي تتمسك به كثيرا ؟ .

---

[214] محمد سويرتي ، النقد البنيوي والنص الروائي ، ص 116 .
[215] ينظر : يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 94 .
[216] ينظر: يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص ص 98 ، 103

- زمن القـــــص :

إن الناقدة و هي تتناول زمن القص بالدراسة تميز بين مستويين: مستوى الوقائع و مستوى القول، و إن حدث معها اضطراب مصطلحي حيث تسميهما أيضا زمن الكتابة (زمن كتابة القول) و زمن المتخيل بيد أن زمن كتابة الخطاب –يعبر ولد بوعلبية- "يحيل إلى الوقت الذي كتب فيه المؤلف قصته ، و هو إذن ليس مماثلا لزمن السرد " [217].

و لأنها كثيرا ما اتكأت على جنيت فإنها لم تخرج في تناولها للزمن عن عناوينه: الترتيب،المدة ، التواتر * ، غير أنها ما استعملت مصطلحا الاستباق و الاسترجاع .

ونحاول أن نقف وإياها ، في عجالة ، عند هذه المفاهيم الخاصة بالزمن :

أ- الترتيب: تجد ، يمنى العيد، أن ترتيب القول للأحداث يختلف عن ترتيبها في الحكاية و تمثل لذلك بمسرحية أوديب ملكا .[218]

ب- المدة: و تعني بالمدة "سرعة القص و نحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت التي تستغرقه ، و طول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته " [219].

و تحت المدة تنطوي حركات من السرعة هي :

القفز : حين يقفز الكاتب على سنوات و أشهر دون أن يقف عندها .

الاستراحة: و تتبدى حين يكون زمن القص أكبر من زمن الوقائع و يظهر من خلال الوصف الطويل .

المشهد: يخص الحوار و يتساوى فيه زمنا القص و الوقائع . [220]

ج- التواتر : تعتبر أن هذا العنصر تابع لمقولة الزمن ، حيث يتحدد " بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث و أفعال على مستوى الوقائع من جهة و على مستوى القول من جهة ثانية" [221] .

و الناظر في هذا التقسيم يجد أنه يعيد جنيت تماما، و إن طرحت هذه المفاهيم فيما سوى تقنيات السرد الروائي بأقل نضج ، لكن هناك من أخذ عليها نظرتها للوقفة على أنها " لا

---

[217] محمد ولد بوعلبية ، النقد الغربي و النقد العربي ، ص 153.

* ينظر : تقنيات السرد الروائي ، ص 74 ،85 . و ينظر في معرفة النص ، ص 88.

[218] المصدر نفسه ، ص 74.

[219] المصدر نفسه ، ص 82.

[220] ينظر: تقنيات السرد الروائي ، ص ص 83 – 84 .

[221] المصدر نفسه ، ص 85 .

تتجاوز الوصف، في حين يعتبر تودوروف أن كل خروج عن الموضوع الأساسي (الحقائق العامة مثلا) يشكل وقفة"[222].

على أن الناقدة كانت قد استثمرت المعطى الزمني تطبيقا أكثر منه تنظير .

4- الفضاء/ المكان :

يبدو للدارس أن العمل الأدبي إنما يتحقق زمنيا في المقام الأول ؛ ذلك أن عملية القراءة - يعبر جنيت- " التي نحقق بواسطتها الوجود الفعلي للنص المكتوب شأنها شأن تأدية توليفة موسيقية إنما تتكون من مجموعة لحظات تتوالى في ديمومتها " [223] .

و مع هذا تبقى للمكان أهميته ووظيفته القصوى داخل العمل الروائي التي قد تستكنه أساسا من الوصف ، و يرى كولدنستين أن كل فضاء روائي ينطوي على وظيفة ما و إلا فلماذا تتموضع أحداث رواية ما في مكان بدل آخر يكتب :

" في الأدب الروائي المحتفي بالتشخيص ، و الذي ما زال مهيمنا إلى يومنا هذا ، لا يكون المكان مجانيا " [224].

يقوم الفضاء – كما يكتب صاحب هذه المقالة "كولدنستين"- بوظيفة رمزية ، هذه الرمزية التي ينبغي على القارىء أن يفك شفرتها يقول : " و لا يكون الدور المسند إلى الفضاء ، داخل الرواية بهذا الوضوح دائما و سيكون على القارىء الذي يقوم بقراءة متماسكة حقا أن يجهد لاستخلاص القدرات الرمزية الممكنة للموضعة" [225] . فالفضاء إنما هو عنصر تكويني أساسي و فاعل حقيقي ربما وصل حد التحكم

في الأحداث ، ذلك أن له القدرة على الترميز لنفوس الشخصيات و مصائرها أو حتى تقديم تفسير لطباعها و أمزجتها فضلا عن وظيفته الإيهامية بحقيقة الحدث .

إن الفضاء في الرواية يقول رولان بورنوف "أبعد من أن يكون محايدا" [226]. فلا حياديته هذه قد تجعل منه مجالا لانكشاف الأدلوجة .

---

222 ولد بوعلبية ،النقد الغربي و النقد العربي ، ص 152 .

223 جيرار جنيت و آخرون ، الفضاء الروائي ، تر: عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د ت ، ص 11 .

224 المرجع نفسه ، ص 33 .

225 المرجع نفسه ، ص 35 .

226 ينظر: جيرار جنيت وآخرون ، الفضاء الروائي ، ص 37 .

كل هذه المقولات السابقة إن دلت على شيء فإنما تدل على أهمية دراسة الفضاء /المكان في الرواية ، و من هنا يحق لنا التساؤل عن غياب الاهتمام بدراسة الفضاء في النقد العيدي على اعتبار أن الناقدة كثيرة التشديد على ارتباط العمل الإبداعي بمرجعي له ، أليس للموضعة أهمية كبرى في الدلالة على الخصوصية/ خصوصية المكان / خصوصية الهوية ، ألا ترتبط دلالات المكان بمظاهر الحياة الاجتماعية

في الرواية العربية ؟ لماذا تأخرت "العيد" في ترك مساحة له حتى "فن الرواية العربية" الذي أشارت فيه إلى ثلاثة أشكال تخص جمالية المكان في الرواية العربية الحديثة ، و هي :

1- الشكل الأول : تمثله الرواية الواقعية في الخمسينيات و الستينات و تمتاز بوصف الأمكنة تفصيلا (الأثاث ، الفوق ، التحت ...) .
2- الشكل الثاني: هو تجربة فردية تتمثل في رواية المجوس لإبراهيم الكوني التي ترسم المكان على أنه هو ذاته الحكاية .
3- الشكل الثالث : تتميز جماليته المكانية بدلالات الحنين إلى المدينة المفقودة [227]

و سنرى بعد إن كانت الناقدة قد أولت المكان عناية من خلال تطبيقاتها أم لا .

[227] يمنى العيد، فن الرواية العربية ، ص ص ص 113 – 114 – 115 .

5 - الأنا / الآخر :

أما فيما يخص علاقة الأنا العربية مع الآخر / الغرب (في مجال النقد طبعا) فتنظر إليه العيد من وجهة مخالفة نوعا ما ، ذلك أنها ترى " أن التقليد ليس في أخذ المنهج و تطبيقه في غير المحيط الذي نشأ فيه بل التقليد كامن في أن يكون هدفنا هو استيراد المنهج دون أن تكون بصماتنا واضحة فيه عن طريق إنتاج النص

و صوغ جماليته" [228]. لأنها ترى الجمالية " غير مبتوتة الصلة بالمعنى الذي تولده دلالات الخطاب اللسانية ، و بالتالي بالمرجع أو عالم الواقع" [229]

إن العيد و هي تقول هذا، إنما تقر بكونية المنهج و بذلك فهو ملك مشاع / واحد هنا و هناك . النص وحده من يمكن أن يطبعه بسمة التفرد/ الاختلاف ، و من هنا فالنص النقدي يستجيب تميزا لخصوصية النص الأدبي ، صحيح أن هذا الأخير قد اتكأ في مرحلة من مراحل بداياته على استلهام نص الآخر ، لكنه إذ أخذ يرسم مساره فإن النقد مدعو لمسايرته ، تقول عن كونية المعرفة :

" إن للمعارف أهميتها ، و النقد مدعو ، كما الأدب ، كما الثقافة ، للإفادة من هذه المعارف و هنا يجب ألا ننسى أن بين منتجي هذه المعارف مفكرين و علماء

و فلاسفة غربيين تجاوزوا بما أنتجوه محليتهم "[230] .

حيث ترى "يمنى العيد" أن خصوصية الرواية العربية تنجلى- إلى جانب صورة المرجعي الخاص- في بعض التوظيفات التقنية التي حاولتها بغية إنتاج متخيل روائي يخلق هذا المرجعي ، و حاولت أن تختصرها في :

1 – توظف الرواية العربية المعاصرة السيرة الذاتية أو عنصرا من عناصرها ، في المتخيل الروائي ، و بذلك فهي تستعين بتقنية الراوي بضمير الأنا ، مع الانفتاح على استخدام الكلام اليومي .

2- توظف الرواية العربية المعاصرة تقنية تعدد الرواة العامة ، في أكثر من مدلول خاص يرتبط بالواقع المرجعي .

---

228 أحمد سالم ولد أباه ، البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث ، ص 188 .

229 يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 194 .

230 يمنى العيد، في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية ، ص ص 190- 191 .

3-توظيف تقنية الراوي الشاهد الذي يعبر عن البطل التائه / الممزق العاجز [231].

هكذا إذن تشدد العيد على أن بصمة الفرادة إنما تصنعها خصوصية النص و توظيفاته التقنية، المستمدة من المرجعي، لا كونية المنهج و تعطي مثالا على ذلك بتقنية تكسر الزمن تقول : " إن تقنية تكسير الزمن مثلا تقنية كونية . لكنها تصوغ (أو صاغت) في الرواية الأوربية الحديثة معنى مختلفا عن المعنى الذي صاغته (أو تصوغه) في رواية أميركا اللاتينية ، ففي الرواية الأولى تصوغ معنى الاغتراب و حقيقته ، أي معنى الإنسان المهمش (...) و أما في الرواية الثانية فهي تصوغ معنى تأبد دكتاتورية الفرد الحاكم في مجتمع يقفز إلى تقدم وسائل العيش " [232].

فهوية الرواية لا تستبين من خلال التقنيات التي توظفها كتابة و إنما بالنظر إلى مستواها الحكائي أيضا ، ذلك أن الحكاية في الرواية و إن كانت تخص قطرا بعينه (للبنان حكايته – للجزائر حكايتها) إلا أن الأنا فيها تتجاوز قطريتها لتقول العام / الهوية ، و إلا لما خرجت إلى حيز الخطاب الروائي و لبقيت خطابا سمته العادية .

لكن الناقدة أبدا ما أبانت لنا عن كيفية ارتباط تقنية تعدد الرواة بالخصوصي؟

6-الشعرية والأدبية :

يرى محمد ولد بوعليبة أن يمنى العيد تخلط بين مفهومي الشعرية poetique والأدبية litterarite اللذين استلهمتهما من شعرية تودوروف TODOROV، وهي بذلك تقع في نوعين من المشاكل :

"1- المشكلة الأولى تتعلق بعدم فهم جزئي / كلي لنظرية تودوروف .

2-عدم الدقة والضبابية التي تحيط مفاهيم مأخوذة من اللغة العربية تحاول الناقدة ملاءمتها مع مصطلحات تودوروف ومع الأفكار الجديدة التي تقدمها "[233] .

إن الأدبية litterarite في نظرها ـ والرأي لولد بوعليبة ـ علم لكنه يشكل موضوع نفسه ، تقول " لقد كشفت الأدبية قوانين النص السردي الداخلية التي بها ينبني كنوع أدبي هو مثلا السرد الروائي ، وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية " [234].

---

[231] يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب ، ص ص 49- 50 .
[232] المصدر نفسه ، ص 27 .
[233] محمد ولد بوعليبة ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 148 .
[234] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 74 .

وتوضح في الهامش قولها هذا حين تكتب " نستعمل هنا مصطلح الأدبية الذي يشير إلى الاتجاه النقدي الحديث المهتم بأدبية النص ، وهو بذلك قد يومئ إلى الشعرية ، دون أن يعنيها وحدها " [235].

والملاحظ هنا أن الأدبية التي تشكل موضوع الشعرية عند تودوروف ، وعلم الأدب عند الشكلانيين قد استحالت هي العلم نفسه ، لا موضوعه ومنه ينجلي الضراب الفكراني عند الناقدة ، ذلك أن الشعرية " مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لعلم نظرية الأدب (...) واستنادا إلى جون كوهين في تحديده المعنى التقليدي علم موضوعه الشعر"[236].

هكذا ، نظر تودوروف إلى الشعرية على أنها العلم ، الذي يهتم بالخاصية التي تجعل من الأدب أدبا (الأدبية) .

كثيرا ما تحدثت العيد عن الشعرية في " **القول الشعري** " ، لكنها استخدمت المصطلح بمعنى poeticite ، أي ما يجعل من الشعر شعرا ، ويرى محمد ولد بوعلية في هذا الفهم إمكانية لتجاوز التناقضات التي تميز خطاب يمنى العيد لأنه وحده الكفيل بتوضيح الفرق بين الأدبية كظاهرة عامة تشمل كل الأنواع الأدبية [237] .

أي أنها قامت بدراسة " هذا الذي يجعل من قول ما قولا شعريا " [238] ، ومن المفاهيم التي تجعل من القول الشعري شعريا مفهومان : مفهوم الموسيقى ومفهوم الانزياح .

1- **مفهوم الموسيقى :** إن الناقدة وهي تتلقف هذا العنصر دراسة ، لا ترى أن مولدها الوحيد هو الأوزان المعروفة ، وإنما قد يكون مبعثها " التقابل والتشاكل ، في التكرار على أنواعه (...) ثمة تقنيات عدة يمكن استخدامها لتوليد الموسيقى ، تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي " [239].

ثم تحاول أن تقرأ كل هذا في مقطع شعري لأدونيس ، يقول فيه :

يبس الصيف ولم يأت الخريف

والربيع أسود في ذاكرة الأرض / الشتاء

---

235 المصدر نفسه ، ص 74 .

236 أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) ، مطبعة التسفير الفني ، تونس ، 2004 ، ص 22 .

237 ينظر : النقد الغربي والنقد العربي ، ص 149 .

238 يمنى العيد ، في القول الشعري ، الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع ، دار الفرابي ، بيروت ، ط 1 ، 2008 ، ص 30

239 المصدر نفسه ، ص 31 .

مثلما يرسمه الموت : احتضار أو نزيف

زمن يخرج من قارورة الجبر ومن كف القضاء

زمن التيه الذي يرتجل الوقت و يجتر الهواء

كيف ، من أين لكم أن تعرفوه ؟

قاتل ليس له وجه / له كل الوجوه ...

لتستشف التوازنات القائمة على مستوى الإيقاع الصوتي بين خريف ـ نزيف من جهة ، الشتاء ، القضاء ، الهواء من جهة أخرى ، وعلى المستوى الدلالي بين الشتاء ، نزيف ، القضاء مثلا حيث ترى الناقدة أن لفظة نزيف وإن خرجت على التوازن الصوتي ، لكنها تحقق توازنا على المستوى الدلالي ، إن كلمة قضاء تحيل على سبب الموت أو مايفسره وهي بذلك تنهض على مستوى متوازن ، لا صوتيا وحسب ، بل ودلاليا أيضا مع الشتاء ومع وب " نزيف " الذي هو خلف هذا الموت .[240]

2- **مفهوم الانزياح :** ويفيد معناه " البعد عن مطابقة القول للموجودات ، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية " [241] ، ويتم الانزياح كما ترى الناقدة بتقنيات لغوية مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء ، التخييل ... ، وكل هذه التقنيات إنما هي مرتبطة برؤية فكرية للشاعر عن العالم ، كما تعبر ، وفي هذا الرأي تقترب يمنى العيد من باختين الذي يرى اللغة كونا من العلامات و فضاء إيديولوجيا منزاحا في آن . *

وتمثل للانزياح بقول بدر شاكر السياب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

" الشاعر خلق باللغة شيئا غير عادي ، أو غير مألوف لشيء هو عادي ل " العينان ". إنه انزياح قال رؤية الشاعر ، التي غيرت المعنى المعجمي لمفردة العينين وغير المألوف الشعري في رؤيته لعيني الحبيبة " [242] يتراءى لنا من خطاب العيد ـ إذا ـ أن الموسيقى والانزياح هما أهم مولدين لما يعرف بشعرية الشعر، لكن ألم تقصر الناقدة في حق عناصر أخرى لها قيمتها أيضا في خلق الشعرية ؟

---

[240] ينظر : يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص ص 32 ، 33 .

[241] المصدر نفسه ، ص 35 .

* ينظر : الماركسية وفلسفة اللغة .

[242] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 37 .

في كتابه أسئلة الشعرية يذهب عبد الله العشي إلى الوقوف على العناصر التي تجعل من الشعر شعرا وهي في مسح سريع :

- **الفجائية :** " بمعنى أن يتلقى القارئ القصيدة من زاوية لم يكن ينتظرها ، أما إذا كان بينه وبين القصيدة موعد سابق فإنها تفقد فعاليتها الفنية ، كما يفقد القارئ إحساسه الجمالي بها " [243] .

- **الإثارة :** " القصيدة إذا جاءت إلى المتلقي مثلما تجيئه كل القصائد ، فلن تستثيره . إن القصائد التي تذكرنا بالمتنبي أو أبي تمام ، لايمكن أن تحيا إلا قليلا (...) إن إن علاقة الإثارة بالفجائية هي علاقة السبب بالنتيجة ، بحيث يمكن اعتبار الإثارة فعلا من قبل الشاعر ، والفجائية رد فعل من قبل القارئ"[244]

ورد فعل القارئ هذا هو الذي نجده مهملا في طرح العيد .

- **الاختلاف :** يقول عنه " الاختلاف ـ إذن ـ يعني التجديد ، على مستوى الرؤية وعلى مستوى التعبير معا " [245] ، ولعل هذا ، أي جدة الرؤية وجدة التعبير ، ما جمعته العيد تحت الانزياح . و إن اكتفت بالإشارة إلى الرؤية دون الوقوف عندها .

- **الرؤية :** " لايمكن للقصيدة التي يجمعها نسق رؤيوي محدد أن تحقق وجودها وفعاليتها الجمالية ، ستظل ، في غياب هذا النسق ، مجموعة من النطباعات والخواطر المتغيرة "[246]

- **الإنسانية** : " إذا كنا نردد بأن الدافع الجوهري لقول الشعر، هو ما في الواقع الإنساني من قصور ونشاز ، يأتي الشعر لاستكمال النقص الناتج عنهما ، فإن الشعرـ بالتالي ـ إنساني في أصله ، فالإنسان هو موضوعه ، في ذاته أو في حركته الاجتماعية أو في علاقاته بالطبيعة والكون ، لقد تحدث صلاح عبد الصبور عن النزعة الإنسانية في الشعر ، باعتبارها مقياسا جماليا " [247]

---

[243] عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، بحث في آلية الإبداع الشعري ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2009 ، ص 151 .

[244] عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص ص 152 ، 153 .

[245] المرجع نفسه ، ص 154 .

[246] المرجع نفسه ، ص 155 .

[247] المرجع نفسه ، ص 157 .

- **الصدق** : يستشهد صاحب أسئلة الشعرية لتوضيح هذا المفهوم بما قاله " فينالي كوردوفيج " من أن الشعر " أكثر أشكال الفن صدقا ، أما أبيات الشعر المنافقة ، فليست إلا مولودا ميتا ، فالبهجة الحقيقية أو الألم الحقيقي ، وحده الذي يستطيع أن ينفث الحياة في القصيدة " [248] .

وبعد ، ماذا عن الأدبية والشعرية في الخطاب السردي عند يمنى العيد ؟.

فيما يتعلق بالقصة ، اقتربت يمنى العيد من الوعي الصحيح لمفهومي الشعرية والأدبية ، حيث قالت بدراسة الثانية من قبل الأولى من خلال النظر في أنماط الخطاب و أنواع الأسلوب (مباشر ، غير مباشر ، زمن السرد ، منظور الراوي...)

ونجدها تقول في فن الرواية " ما الذي يجعل الأدب أدبا ، أهو ما يقوله أو كيف يقول ما يقوله " [249] .

هذا عن عنصري الشعرية والأدبية .

7- النص / المرجع :

لأجل التعلق الكثيف ليمنى العيد بكل ما يشكل مرجعا / واقعا آثرنا النظر في مفهومها للمرجع وعلاقته بالنص الأدبي .

وهي تطرح سؤال المرجعية ، تجد الناقدة نفسها في خضم السؤال الفلسفي واللغوي ؛ ذلك أن أفلاطون كان من الأوائل الذين خاضوا في المرجعية حين اعتبر العالم العلوي والمثل المتسامية مرجعا لأفعال الإنسان وسلوكاته عن طريق المحاكاة ، تقول " اعتبرت الفلسفة المثالية المثل العليا (...) أو العالم العلوي وما يعد به مرجعا لفعل الإنسان وتعبيراته اللغوية والسلوكية " [250].

ولئن نظر أفلاطون إلى المحاكاة في علاقتها بعالم المثل فإن آرسطو أحالها على مرجعية واقعية مجتمعية، يجسدها المسرح تواصلا مع أفراد المجتمع الذي يسير نحو الإصلاح استنادا إلى وظيفة التطهير التي تطول أفراده ، غير أن آرسطو بهذا لا ينفي المرجعية

---

[248] المرجع نفسه ، ص 159 .
[249] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 37 .
[250] المصدر نفسه ، ص 34 .

الأفلاطونية، حيث إن " المتفرج يتطهر من فعله الآثم بوعي معرفي ، فيقترب من مثال الخير الأفلاطوني " [251] .

كان هذا ـ إذا ـ مسحا سريعا من عنديات يمنى العيد ينظر في تشكلات المرجعية في الخطاب الفلسفي اليوناني القديم .

أما العرب القدامى ، ترى الناقدة ، فقد غاب على نظرتهم القول بإرجاع الأسماء إلى مسمياتها (أي تطابقهما) تكريسا لمبدأ الثبات / السكون وإبعادا لكل محاولة تبغي فتح إمكانات التأويل ، وذلك " من منطلق الاعتقاد بأن اللغة تنزيل بملفوظاتها ، وأن على الأسماء أن تطابق مرجعياتها . أما الصور الشعرية فيجب أن تتشكل على قاعدة المناسبة عند الاستعارة ، وعدم المباعدة عند التشبيه ، بحيث لا تتغرب الدلالة عن مرجعها (...) أو تتمرد على ثباتها " [252] .

هكذا ، إذا ، ترفعت النظرة الأفلاطونية ومعها النظرة الدينية العربية المتزمتة عن رد الأفعال الإنسانية إلى مرجعية اجتماعية حية تحكمها ، وقت أن أحالت " الوجود البشري في متخيله الأدبي على مرجع مسبق مكتمل " [253] .

وبعدما تحدثت العيد عن أثر التطابق الدلالي في النقد العربي القديم، والأسئلة التي أحرجته نتيجة لعدم إقراره " بعلاقة اللغة بمرجع حي هو عالم الواقع المعاش الذي تحيل عليه نصوص الأدب والشعر ، بل ربط المدلولات بمرجع أسبق عليها (...) في هذا المنظور يبدو سؤال النقد العربي سؤالا يهجر عالم الواقع الاجتماعي " [254] .

توقفت عند الماركسية و مفهوماتها المادية ، وكيف أنها اعتبرت الواقع مرجعا لأشكال الوعي والإيديولوجيا ، بيد أنها تعيب على بعض اتجاهاتها كونها "حولت الأدب إلى مجرد ناتج عن الواقع الاجتماعي ، و بدل أن يكون هذا الواقع مجرد مرجع حتى يثري العملية الأدبية و يساهم في تخصيصها ، صار الأدب مجرد انعكاس لهذا الواقع ، و معطلا من فعالية الفرد فيه "[255].

هذا المفهوم ـ حسب العيد ـ من شأنه أن يؤثر على استقلالية الأدب و قدرته

---

[251] المصدر نفسه ، ص 34 .
[252] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 35 .
[253] المصدر نفسه ، ص 35 .
[254] يمنى العيد ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، ص 40 .
[255] يمنى العيد، فن الرواية العربية ، ص 36 .

على استنطاق الصامت و التنقيب في طبقات اللاوعي ، إنه كائن /سيكون
"على حساب ماهو ذاتي يتلمس الأدب معرفته بوسائل مراوغة (...) و اكتناه

المضمر في ثقافة العصر"[256].

ومنه ، تقف العيد إلى جانب التيارات الماركسية التي نظرت للأدب لا بوصفه مجالا يتمرأى / ينعكس فيه الواقع ، و إنما بعده بنية شكلية تفارق المرجع و تقوله في آن . رغم أنها ، أي يمنى العيد، في بداياتها النقدية قد سلكت المسار الماركسي القائل بالانعكاس إذ إن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، كان السؤال الأبرز في التجربة العيدية ، تكتب عن التيار الانعكاسي الذي تبنته بادئا : " و كان السؤال يصدر عن إشكالية مردها ما تقوله النظرية الماركسية عن كون البنية التحتية المادية هي التي تحدد البنية الفوقية الثقافية ، تؤدي هذه المقولة إلى النظر إلى الأدب بصفته انعكاسا للواقع (...) لقد كانت تلك مرحلة ثقافتي الماركسية "[257]. و تؤكد في موضع آخر : "كانت المعرفة الماركسية قد كونت أساسا معرفيا في تجربتي " [258].

ما لبثت العيد أن خرجت على هذه المفاهيم حين اعتبرت أن للأدب القدرة لا فقط على تجسيد الواقع و استيعابه و التعبير عنه، بل و تغييره و إعادة إنتاجه ، تكتب "التعبير الأيديولوجي مفارق لواقعه المادي ، واقع الموجودات المادية ، التعبير ممارسة بالعلامات اللغوية ، بهذه الممارسة تفارق العلامة باستمرار، مرجعها" [259] . "و عليه نرى أن للنص ، من حيث هو حضور في المجال الثقافي وظيفة انتاج هذا المجال الذي ينتجه" [260] .

و تضيف " ليست الكتابة مجرد مستوى أفقي ، ليست سطحا يأتي إليه المعيش و اليومي ، كل المعيش و كل اليومي (...) في هكذا تركيب تصبح الكتابة مجرد عمل ترتيبي أو تنظيمي بارد لا تعود الكتابة إبداعا"[261].

---

256 يمنى العيد ، فن الرواية العربية، ص 36 .
257 يمنى العيد، في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية ، ص 288.
258 المصدر نفسه : ص 288 .
259 يمنى العيد ، الراوي: الموقع و الشكل، ص 24.
260 يمنى العيد، في معرفة النص ، ص 49.
261 يمنى العيد ، الراوي : الموقع و الشكل ، ص 48 .

فاللغة الأدبية ، تقول العيد ، ليست في علاقة تماثل أو استمرار مع اللغة اليومية ، بل هي في علاقة قطع معها .

و لعل أهم ما يحسب للبنيوية أنها صيرت الفكر العيدي أكثر منهجية و انتباها لبنية العمل الشكلي، و هي التي تعرف الرواية انطلاقا من هذه النظرة ، أي البنيوية ، المطعمة بالواقعية " الرواية صياغة بنائية مميزة، بها تولد الحكاية مختلفة و مفارقة لمرجعها ، حتى لكأن لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها ، و معنى هذا أن ما يحدد هوية الرواية هو روائيتها ، أي تميزها كشكل روائي فني ، و لئن كان هذا التميز لا يتحدد بالنظر إلى مجموع التقنيات التي يتوسلها الخطاب الروائي ، فإنه لا يتحدد كذلك بالنظر إلى الحكاية وحدها"[262].

و نحن إذ نشير إلى أهمية المرحلة البنيوية في توجيه فكر الناقدة تلقاء الاهتمام بالشكل الأدبي فليس معنى هذا أن دراسة الشكل كانت غائبة في مرحلتها الماركسية ، و إنما كانت تعوزها المنهجية لا غير ، ذلك أنها تحدثت في "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي " عن الصياغة و اعتبرتها من أبرز خصائص النص الدالة على ماهيته ، و المقصود بالصياغة ، حسبها ، هو نظم المفردات في تراكيب وفقا لعلاقات تعكس رؤية الشاعر و تجربته تقول " الصياغة إذا هي ضرورة المعنى فيما هو معاناة الشاعر،توتره ، أو وعيه المعين المحكوم بالواقع و المنتج له " [263] .

و انطلاقا من هذا القول " ليست الصياغة إذا رصفا للألفاظ و لا تركيبا شكليا لها ، بل هي عملية بناء ترتبط فيها الألفاظ بعلاقات عضوية "[264]. و تتجسد هذه الصياغة أكثر ما تتجسد في الصورة الأدبية التي تحدثنا عنها آنفا .

لكن أليس لزاما علينا النظر في تعريف الناقدة للنص الأدبي ، و فيم إذا استعملته مرادفا للقول و الخطاب الأدبيين ؟ .

قبل الانتقال إلى عرض مفهوم النص في التصور العيدي ، ننظر إلى بعض الخطابات النقدية المعاصرة التي تلقفت المفهوم معالجة ، حيث ينظر علي حرب إلى النص نظرة

---

[262] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 56 .

2 يمنى العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي ، ص 114 .

[264] المصدر نفسه ، ص 115 .

تفكيكية قائلا " ليس النص وحدة منسجمة تخلو من التعارض و التضاد و إنما هو حيز للاختلاف و ساحة للتباين (...) النص الهام ليس مساحة متجانسة
أو نسقا محكم الإغلاق أو خطابا وحيد الاتجاه ، أحادي البعد و المستوى ، و إنما هو بنية تتسم بالتشابك و التداخل "[265] .
و يعتبر صلاح فضل ـ مع كريستيفا ـ أن "النص أكثر من مجرد خطاب أو قول ، إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها ، على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية ، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة ، لكنها غير قابلة للانحصار
في مقولاتها ، و بهذه الطريقة فإن النص جهاز عبر لغوي ..."[266].
قبل الولوج إلى مفهوم النص عند العيد ، تنبغي الإشارة إلى أن كلمة نص
"في كتابات يمنى العيد تنطبق على الشعر و غيره من الأجناس الأدبية كالقصة
و الرواية مثلا ،(...) و تنسحب هذه الإشارة كذلك على القول الأدبي ، فهذا المصطلح ينطبق هو الآخر على الشعر و غيره من الأجناس الأدبية "[267] .
و بناء على هذا تعرف يمنى العيد القول الأدبي قائلة : "إن القول الأدبي ليس مجرد لغة ، و إن كانت اللغة مادته ، و إنه إذ يستعمل اللغة ، ليس مجرد تركيب ، أو ليس إنشاء يحفظ ، أو يتوارث ، أو يلقن ، شأن التلقين له في تعليمنا المدرسي ، ليس القول كذلك ، و إن كانت أدوات التثقيف و التعليم تحرص على جعله كذلك ، ليس القول رصفا قواعديا للمفردات المعجمية التي تكسرت فيها القيم ، و ليس تواليا خطيا للألفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة ، بل القول تمرد على ذلك ، يحقق تمرده بالصياغة ، و يولد التعبير ، وهو في هذا اجتماعي فني ، يخلق حجمه وفضاءه ؛ حجمه هو في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس أدبي (نص شعري – نص روائي) "[268] .
و قبل أن ترتضي "العيد" هذا التعريف للقول الأدبي كانت قد استهلت بتساؤل مفاده : هل النص الأدبي هو القول الأدبي ؟ ما هو القول حين يكون قولا أدبيا ؟ * دون أن تجيب

---

[265] علي حرب ، الفكر و الحدث (حوارات و محاور) ، دار الكنوز الأدبية ، لبنان ، الطبعة 1 ، 1997 .
[266] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 211 .
[267] جبر خالد جبر العزام ، النقد الأدبي الحديث عند المرأة (نقد الشعر) عالم الكتب الحديث ، الأردن ،2009 ، ص 78 .
[268] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ص 91- 92 .
* المصدر نفسه ، ص 83 .

إجابة وافية عن هذا التساؤل آخرا. و لعل ما يفهم من تحليلها هو أنها أطلقت مصطلح النص على البنية الشكلية أي الكيان اللغوي المعزول ، على الأقل

في معرفة النص ، أما مصطلح "القول" فتريد به الكينونة اللغوية المشبعة بالإيديولوجي / بالمرجعي / بالثقافي ، و هنا لا يصبح النص هو القول الأدبي كما عبر صاحب النقد العربي الحديث عند المرأة ، فحين حديثها عن البنية الشكلية للغة عادة ما تستعمل مصطلح "النص" أما إذا تحدثت عن انفتاح النص ، فتطلق عليه مسمى القول ، تقول مثلا : " نقارب القول الأدبي على هذا المستوى الثقافي بالنظر في النص ، في مادته اللغوية ..."[269] . و في موضع آخر تكتب "ما هو الواقع الذي يبحث عنه القول الأدبي إذا ، إنه واقع المستوى الأيديولوجي "[270]

وتربط البنية بالنص حين تقول "في بنية النص ،أو في النص البنية ، يصعب فصل القول "[271]. تضيف "حين نقول بنية النص الأدبي، نقول مادته اللغوية "[272] .

هذا ، و يذهب جبر العزام "إلى أن التصور السالف الذكر الذي عرفت فيه "يمنى العيد" القول الأدبي يرتكز على عدة محاور أبرزها :

- أن لا سواء لغة النص الأدبي و لغة الكلام العادي ، فرغم أن اللغة بشكل عام هي مادة الأدب إلا أن لغة الأدب تتميز عن اللغة العادية لأنها ، أي الأولى ، لغة مشغولة كما تعبر الناقدة .
- الصياغة : و المقصود بها نظم المفردات أو الألفاظ وفقا لعلاقات تعكس رؤية الشاعر و تجربته [273] .

و هنا يستوقفنا حديثها عن الرؤية بعدها المعبر الرئيس بين القول و المتخيل تقول عنها " الرؤية هي موقع تحريف أو انزياح مزدوج و لكن منسجم ، غير متناقض ، إنه انزياح إيديولوجي بالتشكيل : تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية ، بحيث يمكننا تحديد صفة

---

[269] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 84 .
[270] المصدر نفسه ، ص 86 .
[271] المصدر نفسه ، ص 92 .
[272] المصدر نفسه ، ص 94 .
[273] ينظر : جبر خالد جبر العزام : النقد الأدبي الحديث عند المرأة ، ص 79 .

توظيفية لهذا التشكيل البنائي الذي به يكتمل نهوض بنية النص الأدبية ، إنه خلق نسق هذا العالم المتخيل "[274] .

و هي تركز على بنية الشكل الأدبي التي تقول العالم انزياحا منسجما ، غير متناقض تحيلنا يمنى العيد مباشرة غلى المفهوم الغولدماني لرؤية العالم التي يجعل من أهم شروطها التماسك و الشمولية و الانسجام .

هكذا – إذا – نظرنا إلى تصور الناقدة للنص / القول الأدبي ، فماذا عن استخدامها لمصطلح الخطاب الأدبي ؟

لئن آثر كثرة من المشتغلين في الحقل الأدبي و النقدي استخدام مصطلح الخطاب ، فإن العيد تفضل عليه مصطلح "قول" مبررة ذلك بقولها " نفضل اعتماد مصطلح قول بدل مصطلح خطاب فقد رأينا أن الأول يتضمن دلالة المنطوق و التعبير الحي ، في حين يشير المصطلح الثاني إلى دلالة بلاغية و صياغة جاهزة ، و هو ما لا يتفق و معنى المصطلح الأجنبي Discours و قد وجدنا في شرح الفرابي في كتاب أرسطو طاليس في العبارة ما يدعم تفضيلنا "[275] .

و كانت العيد قد طرحت القضية ذاتها ، أي الفرق بين الخطاب و القول ، في كتابها في القول الشعري، حين تقول " و نحن اليوم أيضا نقول : قول شعري ، و حسب البعض خطاب شعري ،(...) لماذا نقول : قول شعري ؟ و لماذا يفضل البعض أن يقول : خطاب شعري ؟ " [276]. لتصل إلى أن اختلاف المفاهيم هو اختلاف منطلقاتها الفكرية اللغوية .

و تحت عنوان خراب المدينة – حداثة الكتابة تحاول يمنى العيد أن تنظر للنص في علاقته بالمرجعي ، بمرجعي خاص هو الحرب اللبنانية ، فكان أن توصلت إلى أن البنيان التحديثي و كل ما ينسب إلى البنية التحتية أخذ يتهدم ، وقت الحرب ، في حين جعل الثقافي يصارع تحوله ، يبني قوله فوق خراب الواقع المادي،

تقول : " ما نسميه بنيانا مدينيا و حضاريا يخص الآلة و العمارة و التسويق

---

[274] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 89 .
[275] يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 29 .
[276] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 18 .

و مراكز المال و التصنيع ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيته ، كان يتهدم ، أو ينفرط . وما نسميه حداثة تخص التعبير و الفكر و الكتابة و الإبداع
و القيم ، وتدخل في مجال البنية الثقافية التي كانت تتشكل ، أو تحاول تشكلا نوعيا ، هو ، في سياق استمراريته ، ارتباك و تصدع و صراع يعاند اختلافه ، و لكنه انبناء و حضور في مادة كتابية "[277] .
لكن تطرح يمنى العيد السؤال : كيف يتكون النص الكتابي في ظل سلطة تمحو
و تهدم كل شيء ؟ كيف للدوال أن تتشكل و تولد نسق قولها حين تعيش المدلولات حالة التكسر و الموت و احتمالات الولادة المرتجة ؟ [278] .
إنها ، حسب العيد ، مشكلة الكتابة الوجودية ، التي تحاول أن تواجهها بولادة جديدة تستقوي بها على كل ما يروم محوها / تدميرها لتتمكن من قول مرجعيها دون أن تدخل لعبة الهدم التي يعيشها ، و بهذا ترتضي الكتابة الصراع، حتى لتضمن بقاءها لا بل و فعاليتها ، تكتب " كأن الكتابة في زمن الحروب تعيش تحولها ولادة نوعية لها و هي ، في بعدها الأعمق ، صراع يحاول تملك مجريات زمنه و معانيه
و حقيقته ، و الحقيقة هذه هي تغير من تغيرات التاريخ الكبرى : إنها كسر حاد فيه تحاول الكتابة تبين هويته و الإمساك به، كما تسعى لأن يكون لها – في الوقت نفسه – فاعلية فيه "[279] .
تتملك الكتابة ، تضيف العيد ، فاعليتها – إذا – حين تتعاطى مع المرجعي لا نقلا
و استهلاكا و إنما نقدا و مساءلة، وإذ ذاك تضمن فاعليتها في الثقافي و مقاومتها لحرب يخدمها أن تركن الكتابة للصمت .
إن القارىء لكلام العيد أعلاه يجد أنها تقر بفاعلية الكتابة داخل مجتمع يعيش دماره

إذ " الكتابة ، تبدع لغتها الخاصة لتكون لها فاعليتها النوعية ، المتميزة في التحرر
و التحرير تحرر الإنسان و تحرير مجتمعه ، إنه البناء في مواجهة خراب

---

[277] يمنى العيد ، الكتابة : تحول في التحول ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 39 .
[278] المصدر نفسه ، ص 40 .
[279] المصدر نفسه ، ص 41 .

الحرب " [280].

و هنا حقيق بنا التساؤل : كيف يمكن للكتابة أن تسير نحو تحرير المجتمع ، إذا كانت هي ذاتها تعيش ضبابية الرؤية ؟

و تأتي شرعية هذا السؤال من النص الآتي للناقدة الذي أوردته قبل أن تصرح بفاعلية الكتابة داخل واقع مأزقي تقول : " ولئن كان على الوعي الأدبي أن ينتج معرفة بالواقع أعمق من ظاهره و أبعد من حدود راهنيته ، فإن هذا الوعي يبقى محكوما بهذا الواقع و لا سيما عندما يتحدد هذا الواقع – كما هو شأنه اليوم – بوصفه واقعا مأزقيا . فالأفق لا يبدو واضحا أمامنا ، و مستقبل هويتنا القومية أشبه بعلامة استفهام في هذا العالم الذي زلزلته أحداث كبرى "[281].

و بغض النظر عن هذا ، فإن الفكر العيدي بطرحه لهذه المفاهيم إنما يتأرجح بين الوعي الفعلي و الوعي الممكن اللذين قالت بهما البنيوية التكوينية ،دون أن يصطلح عليهما كذلك إن الكتابة و هي تعيش واقعا دماريا ، واقعا كل شيء فيه يتهدم و ينبني مفارقة ،كان عليها – وهو ما فعلته – أن تبدع لغة راهنية لصيقة بظروف الواقع لا أن تتحدث بلغة انتهت زمنا و ظرفا و تاريخا ؛ و إذ تروم الناقدة النظر في الكتابة الأدبية التي تخص فترة الحرب تراه لزاما التوقف عند "خصائص كتابة سابقة كان منها الصدور و عنها الاختلاف "[282] . فالنص الشعري – في الكتابة السابقة – نص البطل الذي يجد معادلة في :

- "وزن و موسيقى يخنقان النطق الحي و يعوقان تجنح التعبير .
- و مخاطبة تظهر الحكمة و الموعظة أو تضمرهما ، و لكن لتبقى أسيرة لغة لا تكسر قيودها.
- و ضمير "أنا" يحيل على شاعر ملتزم ، أو صاحب رسالة ، أو نبي . إنه شعر (...) تطغى فيه جمالية المضمون على جمالية الشكل "[283].

---

[280] يمنى العيد ، الكتابة تحول في التحول ، ص 42 .
[281] المصدر نفسه ، ص 34 .
[282] المصدر نفسه ، ص 45 .
[283] يمنى العيد ، الكتابة : تحول في التحول، ص 42 .

أما النص الروائي " فالكتابة لصيقة ، بشكل ظاهر ، بالكاتب الذي يستعير لرؤياه شخصية البطل ، و يرى الصراع بين حق واضح و باطل واضح "[284] .

لكن وحدها كتابة الحرب من عانت التفكك و الانكسار " تفكك المركز الإيديولوجي الواحد للكتابة الأدبية ، اللبنانية طبعا، فاستقلت الصور في عالمها الشعري و تفككت و بدت ، بذلك ، عاجزة عن الإحالة إلى عالم واقعي (...) كما تعددت و تجاورت في النص النثري، و تقاطعت تجاور الطوائف و الأحزاب و الإيديولوجيات في حياة المدينة "[285] .

وبهذا أبدعت الكتابة ـ على صعيد الشعر ـ شكلها الخاص هدما لقوانين التركيب السالفة ، كما تعددت الرؤى داخل النص السردي في مقابل الرؤية الواحدة

في الرواية التقليدية وهكذا " مات الكاتب في تحولات الحرب والثورة ، ولكن ليولد نصه ، مات في الكتابة ولكن لتحيا الكتابة حياة الشهادة " [286].

ونحن إذ عرضنا هاهنا علاقة الكتابة بالحرب اللبنانية، لا بغية النظر في هذا الموضوع بالذات ، وإنما لنستجلي منه رؤية الناقدة لعلاقة النص بالمرجع عموما ، وإن كنا ننتظر منها ، في هذا الكتاب: الكتابة تحول في التحول ، وقفة عند الكتابة وماهيتها ، وهذا ما لم تفعله ، ولعل القارئ لهذا الكتاب يخرج بانطباع أولي مفاده طغيان الكلام الإنشائي والأسلوب المقارب لأسلوب الرواية ، والذي ، ربما ، يجد مبرره في أن الناقدة عايشت الحرب و تأثرت بالموضوع الذي كتبت فيه ، على أن الذي يطالع القارئ في خطاب العيد داخل هذا الكتاب هو أنه كان عائما بمصطلحات من قبيل : الهدم ، التفكيك ، البناء ، التشتت ، لعبة الإشارات ... ولايدري ، أي القارئ ، ما إذا كان الموضوع (الحرب) استدعاها أم أنه حضور لطيف دريدا خصوصا وأنت تقرأ تحليلا لها ـ مثالا لاحصرا ـ يستحيل فيه القاتل مقتولا وعاجزا في آن ، تقول " إن القول بأن للثقافة خطابها المقاوم لايعني القول بثقافة تحول المقتول إلى قاتل ، أو الضحية إلى جلاد .. وبالتالي فإنها لا تعني ثقافة ثنائية استبدالية ، بها يحل طرف مكان طرف آخر ، أو ينقد طرف طرفا آخر ليمارس الفعل ذاته ، بل تعني ثقافة يفكك خطابها منطق القاتل ليكشف له بأنه في الحرب مقتول أيضا ، وأنه فيها عاجز ، حكما ، عن قسمة الساحة إلى قاتل في جهة ومقتول في

---

[284] المصدر نفسه ، ص 50 .
[285] المصدر نفسه ، ص 51 .
[286] المصدر نفسه ، ص 54 .

الجهة الأخرى ، و أن حاجز القسمة و إن استعان بأحدث آلات التدمير فإن بإمكان حجر أن يثقبه " [287] .

ألا تستحضر الناقدة هنا دريدا حين تستبدل المواقع بين القاتل والمقتول ، حين تعيث في الخطاب الكائن / المألوف هدما مفاهيميا ، ألا تستحضره حين تنفي إمكانية التصنيف ، ثم ألم تستحضره ـ بادئا ـ في عنوان الكتاب ، لماذا تستخدم مصطلح الكتابة ، وهي التي اعتادت أن تتشبث بمسمى القول الأدبي ، هذا ما يبقى سؤالا مطروحا ؟ لا يجيب عنه احتماؤها بالبنيوية التكوينية .

[287] يمنى العيد : الكتابة: تحول في التحول ، ص 24 .

الفصل الثالث

الاجراءات التطبيقية في الخطاب النقدي عند يمنى العيد

يحتوي هذا الفصل على :
توطئـــــة

أولا : نقد الرواية

1 - تحليل رواية السؤال الغالب هلسا .
2- رواية موسم الهجرة إلى الشمال .
3 - رواية سيد العتمة ربيع جابر.
4 - توقيت البنكا ، محمد علي اليوسفي .
5- رواية شرف لصنع الله إبراهيم.

ثانيا : نقد المسرحية

1- مسرحية أوديب ملكا لسوفوكل .

ثالثا : تحليل الرسالة

1 - رسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري .

رابعا : نقد الشعر

1 - قصيدة فائق حسن ، تحت جدارية سعدي يوسف .
2 - الشعرية في برسونا نون غراتا
3- شعر المقالح

خامسا : نقد النقد

1- في النقد البنيوي عند محمد بنيس .

توطئـــــــة :

ينفرد هذا الفصل بعرض لاشتغال يمنى العيد على النصوص بمختلف أجناسها (رواية ، شعر ، نقد ...) لينظر في مدى استثمارها للمعطى التنظيري وكيفية تطويعها للمنهج .

ولأن البحث وجد نفسه أعزل أمام نصوص إجرائية للناقدة، فإن قصارى ما قام به هو عرض وجيز لفحوى تلك النصوص كما قدمتها الباحثة يردفه حديث عن كيفية دخولها إليها شرحا وتعليقا ، ليتجرأ من ثمة على إصدار بعض الملاحظات التي تراءت له من خلال الاحتكاك بالجانب التطبيقي عند الناقدة ، استهلالا بالجنس الروائي .

أولا – نقد الرواية :

1- تحليل رواية السؤال لغالب هلسا :

تعدنا يمنى العيد في التنظير الذي بدأت به تحليل الرواية بأنها تستهدف كشف البنية التي ينهض بها هذا العمل الأدبي دون أن تعزلها ، أي البنية ، عن عالم الواقع الاجتماعي ، تقول : " إن البنية التي ينهض بها العمل الأدبي هي هنا بنية عالم الرواية المستقل والمتميز في بنيته هذه ، ونحن حين نخضع بنية العالم الروائي لعمل ما ، على هذا المستوى لا نلغي ، ولا يمكننا أن نلغي ، علاقة هذا العالم كعالم متخيل ، بعالم الواقع الاجتماعي الذي تتحقق الممارسة الأدبية في حقل الثقافة فيه "[288]

في الفعل الروائي (اللغة الجنسية واللغة السياسية) تقدم السؤال عالما غنيا بدلالاته وشخصياته المحكومة بعلاقات معينة تمارسها . يكمن الفعل الروائي أو يجد ديناميته في فعل السؤال لذي يجعله غالب هلسا عنوانا لروايته ؛ إذ يصوغ هذا الفعل لغته الجنسية التي هي لغة الحب والموت ، لغة اللجوء إلى ممارسة الحب ، لغة الانكفاء إلى الماضي ، إلى أحضان المرأة الأم والمرأة الحنان والحماية ، والتعويض عن القمع السلطوي ، فتتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية ، تقول إحداهما الأخرى وتخفيها .

إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي أو الوهمي حقيقيا ، الجنسي في هذه الرواية لا يطرح بالمعنى الأخلاقي أي ليس هو المكبوت الذي يسعى إلى أن يكون فعلا ممارسا ، ويعبر في ممارسته ، تقول العيد ، عن صراع نفسي أخلاقي بين ماهو في اللاوعي حاجة مكبوتة وبين ما هو في الوعي مكبوت حاضر ، بل إن الجنس في رواية السؤال هو حضور فعلي لسياسي مقموع ، إنه الحب والتواصل مقابل فعل الحقد والانعزال ، فعل التحرر مقابل فعل القمع .[289]

السياسي المقصود الذي تكتشفه العيد من خلال قراءتها للسؤال هو تجربة نظام الحكم الناصري في بداية الستينيات ، التي يشعر كثير من المثقفين بضرورة الوقوف عند جوانبها الإيجابية والنظر إلى وجهها الإصلاحي التقدمي ، وذلك بعدم التصدي لنقدها . قد يكون هذا الوضع ـ حسب الناقدة ـ هو ما استدعى اللغة الجنسية.

---

[288] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 191 .
[289] ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 192 – 193 .

تروي السؤال عن (السفاح) الذي يقتل الرجال والنساء بطعنهم في عضوهم الجنسي ، بينما يعلن في الصحف والجرائد أنه مصلح الشعب ، فهو في نظر نفسه يحافظ على الدين والأخلاق ، يخدم الشعب ، يوزع المال على الفقراء ويعتنق المبادئ الاشتراكية .

يعاني مصطفى هذا الذي أمضى زمنا في السجن من أحلام كابوسية ، يرى فيها السفاح سلطويا قاتلا ." مصطفى" الذي كان يحب " سعاد " ويمارس معها الجنس في شقته التي كان لايغادرها ، يتعرف على " تفيدة " خالة " سعاد" ، تقع في غرامه فتطلق زوجها وتنهي علاقتها بحامد الذي كانت على علاقة جنسية معه وكانا شريكين في تهريب المخدرات . لكنها بعد تعرفها على مصطفى تغير حياتها وتقرر متابعة الدراسة ، فتطلب منه مساعدتها في تحصيل العلم ، في حين يعود هو إلى ممارسة نشاطه الحزبي مع شخصين ينتميان إلى منظمة يسارية ، في نهاية الرواية يلقي البوليس القبض على مصطفى الذي يودع زوجته (تفيدة) ويتركها حاملا كامتداد له [290].

وقد قسم " غالب هلسا " روايته إلى أربعة أقسام سماها بأسماء الشخصيات : السفاح ـ مصطفى ـ تفيدة ـ حامد .

وتقف يمنى العيد عند تسمية القسم الرابع بحامد رغم أن لا حضور مباشر له ولا لغة ولا حوار معه ، ثم إنها ترى أن الرواية يمكن أن تقسم إلى محورين رئيسيين :

1- المحور الأول الرئيس (محور السفاح) : ويضم البوليس ، الجلاد ، المحقق ، حامد ، الملازم أول محمود ، السفاح .
2- المحور الثاني الرئيس :
   أ- محور أول ثانوي : نوال ، وليد ، فتحي ، مصطفى ...
   ب-محور ثان ثانوي : سعاد ، زكية ، تفيدة .

وبعدها تحاول الناقدة أن تتعرف على السؤال الذي تدور في فلكه كل أحداث الرواية، و إذا كان السؤال عن السفاح ، فهل هو مجرد لعبة أسلوبية تخدم الطابع البوليسي التشويقي ،

[290] ينظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ص 202-203 .

كما تقول ، أم هو إضافة لذلك لعبة أسلوبية موظفة لتأكيد هوية السفاح لا مجرد كشفها ؟[291]

لكنها تعود فتستبعد أن تكون رواية " غالب هلسا" رواية من هو السفاح ؟ صحيح أن هذا المحور له فاعلية في الرواية ، لكنه ليس هو الرواية .

هذا ، وتضع الناقدة عنوانا تسمه ب: " **الفاعل معرفة وهويته فعله**" ، تحاول من خلاله تقصي هوية الفاعل في الرواية لتتوصل إلى أن حركة حضوره في الرواية يتوزعها زمنها كالتالي :

- زمن حضور الفعل وغياب الفاعل
- زمن حضور الفاعل وغياب الفعل
- زمن حضور الفاعل في فعله

وتبدأ في شرح كل زمن تفصيلا ، بيد أنها إذ تركز على الفاعل تنسى أنها في صدد القيام بتحليل بنيوي ، من أهم ما يؤمن به النظر إلى البنية في ذاتها وبمعزل عن منشئها .

جماع القول ، هو أن " يمنى العيد" حين تعرضت لرواية السؤال دراسة أقرت بأنها ستقاربها بنيويا ، لكنها اكتفت بإصدار أحكام نقدية تمس في غالبها المضمون لا الشكل ، من بين ما توصلت إليه :

- إن اللغة الجنسية التي تمتلئ بها الرواية هي بديل عن اللغة السياسية التي لا يمكن لها أن تقال صراحة في الوطن العربي ، وفي تلك الفترة بالذات ، تتساءل " هل اللغة الجنسية هذه هي بالفعل مرتكز تنهض به اللعبة الفنية في الرواية أم هل هي الأداة متكلفة تتوسط الوصول إلى السياسي الذي تطوله"[292].
- إن هذه اللغة الجنسية فيما هي تقول السياسي تنقل تجربة أو فترة الحكم الناصري في مصر ، تقول " وكأن اللغة الجنسية في السؤال هي لغة القول الفني لمنطق الفكر الناظر إلى المؤسسة السياسية الناصرية كمؤسسة قمعية " [293].

---

[291] ينظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ص 204 .
[292] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 194 .
[293] المصدر نفسه ، ص 195 .

وهنا يتفق القارئ مع" محمد عزام " في أن " التنظير الذي بدأت به تحليلها للرواية ظل وعدا ، فاكتفت بتلخيص أحداث الرواية وشخصياتها ، وهذا ليس من التحليل البنيوي بشيء ، إضافة إلى أنها أهملت أيضا تحليل المرجع الذي أنبت الرواية ، وهي مهمة النقد البنيوي التكويني " [294].

إن الناقدة وهي تلخص مضمون الرواية تصدم القارئ بجملة من الأحكام النقدية كان له أن يتوصل إليها معها ،بعد دراسة البنية (مرحلة الفهم) هذا إذا افترضنا أنها تبنت البنيوية التكوينية.إضافة إلى التزامها بالنظرة الواحدية اليقينية ، فالعيد ما أعطت احتمالات عديدة لما تريده اللغة الجنسية في الرواية ، كما أنها اقتصرت على تأويل السفاح بكونه شخصية سياسية برجوازية تبدو متناقضة ، ذلك أنها تمارس السفح في الوقت الذي توهم بفعل الإصلاح ، إنها تشير في كثرة من المواضع إلى أن السفاح هو نفسه جمال عبد الناصر .

و لأن يمنى العيد تكون قد تنبهت إلى تقصيرها في دراسة الجمالي داخل رواية السؤال ، حيث يكاد يكون غائبا عن المقاربة ، فكتبت في نهاية الدراسة " هكذا أرى أن اتساق العمل الأدبي بإيديولوجي فيه يطرح مسألة جمالية ، أو مسألة مفهوم معياري للجمال ، مفهوم لابد له ، كما أظن من أن يتحدد في نطاق علاقة شكل الوعي ، المتسق في العمل الأدبي مع عناصر أخرى ، مع الصراع في المجتمع ، في تاريخيته ، وهذا يعني إمكانية ولادة مفهوم جمالي على مستوى المعرفة " [295].

وبذلك تقر أن الجمالية لها حضور على مستوى المعرفة / الفكر ، أي على مستوى ما تطرحه الرواية من أفكار ، يستطيع الناقد أن يتتبعها .لكن لمن تترك دراسة الجمالي المتجسد لغة ؟ .

محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي - على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص 190 . [294]

[295] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 233 .

2- رواية موسم الهجرة إلى الشمال (الطيب صالح) :

وكسبيل لدراسة هذه الرواية ، تنطلق " يمنى العيد " من مبدأ تطرحه وترى أنه محور الرواية والمحرك الأساسي لها ، ألا وهو فكرة امتلاك الوطن محاولة توضيحها من خلال تحليلها للزمن .

إن زمن الرواية زمن خيالي وهو ـ كما تعبر ـ زمن الواقع الاجتماعي ، يخلق شخصياته الخاصة وأحداثه . و ينقسم الزمن الخيالي إلى :

1- زمن القص : وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد .

2- زمن الوقائع : وهو زمن ما تحكي عنه الرواية ، ينفتح في اتجاه الماضي، فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصية الروائية ، وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة .[296]

تحكي القصة عن مصطفى سعيد الذي ليس من أهل البلد ، جاء منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود ، رجل لا يعلمون عنه كثيرا من الأمور ، هو ابن الخرطوم لكنه في الوقت نفسه غريب ، ليس من أهل البلد ، لكنه استوطن البلد ، هذا هو واقع مصطفى في الرواية ، كيف يكون الإنسان في وطنه غريبا ؟ .

ثم تقف الناقدة عند السؤال المذكور أعلاه لتقول " سؤال يواكب عناء التملك للوطن ، ويجعل ضمير مصطفى رغبة متوحشة تستبيح كل شيء في سبيل تملك لا يبقى مجرد حلم مسفوح ... أو مجرد وهم يفترسه التطور ، بل تملك هو بمثابة قرار في الحياة واختيار لها يبني زمنها . تملك الوطن والغربة عنه ، الذهاب إليه والذهاب عنه ، سهم يتحرك في اتجاهين ولكن من منطلق واحد : هو الوطن ونحو هدف واحد هو تملكه. الهجرة سبيل التملك " [297] .

وقبل أن نسير مع الناقدة في تحليل الرواية ، نقدم ملخصا لها معها ، لنرى إلى شرعية تقسيمها ، أي الرواية ، إلى مقاطع .

يقدم الراوي قصة "مصطفى سعيد" ، وفي إطارها يقدم قصته وبعضا من قصة أرملة مصطفى ، وبذلك تبدو الرواية رواية لأكثر من قصة .

---

[296] ينظر : في معرفة النص ، ص 235 .
[297] المصدر نفسه ، ص 234 .

الراوي يحكي عن عودته إلى أهله وبلده بعد غيبة في لندن دامت سبع سنوات ، حصل فيها على شهادة الدكتوراه ، يلتقي الراوي مصطفى سعيد الذي يعده أهل القرية غريبا عنهم ، يثير مصطفى بسلوكه فضول الراوي فيسأله هذا عن نفسه ، يبدو مصطفى راغبا في أن يفضي بسره إلى الراوي ، فيبدأ بسرد قصته وهو الآن راو ثان ، الراوي يستمع إلى مصطفى إلا أننا سرعان مانعلم عن طريق الراوي موت مصطفى بعد أن أوصى بأوراقه السرية للراوي ، تستمر الرواية بقصة مصطفى سعيد التي يرويها الراوي معتمدا قراءة أوراقه ، بحيث يصبح صوت الراوي هو صوت مصطفى ، وبحيث يصبح ضمير المتكلم في السرد غير عائد إلى الراوي الذي يروي بل إلى مصطفى . قصة مصطفى سعيد هي قصة تاريخ ولادته وتعلمه في السودان و إقباله على تعلم الإنجليزية ثم ذهابه في بعثة إلى مصر ، حيث يهتم به مستر روبنسون ، من مصر يذهب إلى لندن حيث يحصل ثقافة واسعة ويؤلف كتبا في الاقتصاد السياسي ، يحاضر ويعشق النساء ويفرغ حقده على الغرب ، إنه ينتقم لشرفه فيعذب هؤلاء النسوة أو يقتلهن .

أما قصة أرملة مصطفى فهي قصة المرأة التي قتلت ود الريس الذي تزوجها بعد وفاة مصطفى .

تبقى قصة الراوي الذي يخبرنا عن تعلقه بأهل قريته وببلده . و، ويحكي عن سفره بسبب العمل بين الخرطوم والأبيض ، في طريقه هذا يلتقي برجل إنكليزي يحاوره عن مصطفى سعيد . يهتم الراوي بعائلة مصطفى ويعاني قصته التي يرويها لنا وتغزوه شخصية مصطفى وتخلخل زمنه الساكن ، ينتهي الراوي سابحا في النهر الذي قيل إن مصطفى غرق فيه .[298]

وبعدما تقسم " يمنى العيد " الزمن الخيالي إلى قسمين (زمن السرد وزمن الأحداث) تقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام :

- **المقطع الأول :** حيث يهيمن زمن القص الذي هو زمن موسم الهجرة كمتخيل ، هذا الزمن يبدو زمنا لتملك الوطن ، وتلاحظ الناقدة في زمن السرد رجوعا متكررا إلى الوراء سبيله في ذلك التذكر الذي لا يشكل كسرا في زمن القص بل يندرج فيه بعدا .

[298] ينظر : في معرفة النص ، ص ص 236 ، 237 .

- **المقطع الثاني :** تخصص هذا القسم لزمن الوقائع ، يحكي مصطفى سعيد قصة ماضيه وفي الوقت نفسه ، يحكي وقت السرد في الحاضر (امتلاك الراوي لوطنه) .
- **المقطع الثالث :** في هذا المقطع لا وجود إلا لزمن القص ، ولم يعد زمن القص هو زمن تملك الراوي ومصطفى سعيد ، بل أصبح يطرح سؤاله حول معنى تملك الوطن وولادة هذا التملك .[299]

يتوقف الباحث " محمد ولد بوعليبة " عند هذا التقسيم ناقدا فيرى أنه كان على يمنى العيد أن تشير إلى أن مقام السرد مزدوج في الفصل الأول (الراوي في بداية الفصل ومصطفى سعيد في نهايته) فزمن السرد فيه ، انطلاقا من هذا ، ليس موحدا .

إضافة إلى ذلك ـ يقول الباحث ـ : " ليس مقام التعبير Instance de l'ènonciation متزامنا مع عودة الراوي إلى القرية كما تقول الناقدة حيث تفتتح الرواية بخطاب يوجهه الراوي إلى مستقبلين "" عدت إلى أهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة"" ، حيث يؤكد سروره بالعودة التي يتذكرها "[300].

إن مقام التعبير ـ حسب ولد بوعليبة ـ إذن يأتي بعد عودة الراوي ، وهو الذي يشكل الزمن الصفر ، وهكذا فقصة العودة هي أول سرد لاحق ، وليثبت محدودية الدراسة الزمنية عند يمنى العيد ، يحاول أن يتلقف الزمن دراسة

في هذه الرواية فيتوصل إلى الملاحظات التالية : " الفصل الثاني يبدأ بهذه الجملة التي ينطقها مصطفى سعيد "" قصة طويلة لكني لن أقول كل شيء"" ، يمثل الضمير "ك" الراوي الذي أصبح متلقيا ، إن السرد المستمر خلال الفصل الثاني وهو الفصل الذي يتداخل مع سرد الفصل الأول يأتي لاحقا ويقع في زمن أقدم من أول سرد لاحق ، في الفصلين الأولين من الرواية نجد إذن حالتين سرديتين لكل منهما زمن سرد وزمن أحداث وفي الواقع نجد في الرواية أن سلسلتي الأحداث تلتقي كثيرا كما لو كان سرد الراوي وسرد مصطفى سعيد شيئا واحدا"[301]

---

[299] ينظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ص 238 ، 239 .
[300] محمد ولد بوعليبة ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 172 .
[301] محمد ولد بوعليبة ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 173 .

فهذا التحليل يخالف إلى حد ما، ما ذهبت إليه الناقدة حين جعلت القسم الأول من الرواية زمنا للقص بعيدا عن زمن الوقائع ، أما القسم الثاني فيتداخل فيه الزمنان ، لكن التفاصيل الزمنية التي أهملت في المعالجة العيدية هي ما يتطرق إليه " ولد بوعليبة " حين يكتب " تتكون قصة عودة الراوي إلى قريته من اكتشافه قصة مصطفى سعيد وفي هذا الإطار العام للرواية ، تتداخل شهادات مروية حول حياة مصطفى سعيد ، وهكذا نجد رواية موظف متقاعد ورجل انكليزي في الفصل الثالث ، وتأتي أولى هذه الروايات بسنتين بعد موت مصطفى التي تم إعلانها في بداية الفصل الثالث دون تحديد للزمن بالنسبة لمقام السرد (الزمن الصفر) " [302].

صحيح أن يمنى العيد كانت قد توقفت عند كلام الرجل الإنجليزي ، لكنها أبدا مادرسته زمنيا وإنما تلمست الأبعاد الدلالية لكلامه ، خصوصا حين قال لمصطفى سعيد " أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية

في إفريقيا عديمة الجدوى"[303] ، لتقول إن المهمة الحضارية التي أتى من أجلها الغرب هي الواجهة ، في حين أن إعادة المعادلة تعني كشف حقيقة هذه المهمة وفضح الالتباس .

ثم يواصل " ولد بوعليبة " تحليله الزمني قائلا " تقع الرواية الثانية في شهر بعد الأولى ويترك الراوي الكلام لمصطفى سعيد حتى بعد موته ، إما في شكلذكريات لما حكي له وإما بواسطة رسائل أو قطع من صحيفة ، وهذا ما يعطي لمقام سرد مصطفى سعيد بعدا أسطوريا يضيع أصله في أعماق الزمن "[304] .ومن هذا التحليل السريع يتضح " تعقد البنية الزمنية للرواية، فهناك عدة أزمنة سردية وعدة أزمنة للأحداث تتداخل فيما بينها ، ونحن لانوافق يمنى العيد في تقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام : فزمن السرد وزمن الأحداث (نرى أن هناك أكثر من واحد) يتداخلان تقريبا في كل فصول الرواية ما عدا الفصل العاشر ... وهو محدود في الزمن (بضع دقائق) وفي المكان كذلك " [305].

وتؤاخذ الناقدة ـ إضافة ـ على فصلها بين زمن القص / السرد ، وزمن الأحداث / الوقائع ، هذا الفصل الذي يوضحه الجدول التالي :[306]

---

2 المرجع نفسه ، ص 173 .

[303] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 255 .

[304] محمد ولد بوعليبة ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 173 .

[305] المرجع نفسه ، ص 173

[306] الجدول معروض في كتابها في معرفة النص ، ص 241 .

المقطع الزمن	1	2	3
زمن القص	زمن تملك الراوي لوطنه ومعه ، وبتفاوت أهل القرية ـ استمرار زمن تملك مصطفى سعيد لوطنه بمفرده ـ غربة .	زمن تملك الراوي لوطنه يتخلخل	زمن تملك الوطن وطرح السؤال .
زمن الوقائع		- حضور زمن الوقائع يتداخل وزمن القص. - مصطفى سعيد يروي . - زمن الوقائع يتجه نحو أن يكون هو زمن القص	

على الرغم من أنهما ـ أي زمن القص وزمن الوقائع ـ مقترنان دائما فإن يمنى العيد ـ كما يوضحه الجدول أعلاه ـ تفصل بينهما ، بل" حتى في الفصل الأخير لا يقع الأنا الراوي والأنا الذي يدخل في الماء " دخلت في الماء " على نفس المستوى الزمني وليس صحيحا ما تؤكده يمنى العيد من أن زمن السرد هو زمن كتابة الرواية ، أي أن الكاتب الذي يكتب الرواية ليس هو الراوي الذي يحكي القصة . يقول جنيت : " إن وضعية الراوي لحكاية خيالية لا يمكن إرجاعها أبدا إلى وضعية الكتابة " [307].

ولأن يمنى العيد أبدا ما تكتفي بالتحليل البنيوي الشكلي ، إذ عادة ما تخرج إلى دراسة المعاني برد النص إلى السياقات الثقافية التي بعثت به ، فإنها ـ في دراستها لموسم الهجرة ـ " تخلط بين التأويل والنقد البنيوي بإعطائها معنى (دلالة) لزمن الرواية (أي زمن امتلاك الوطن / الأرض)... ففي نظرها زمن السرد Temps de la narration هو حكاية الراوي Recit du narrateur وزمن الأحداث هو الحكاية الثانية Recit

[307] محمد ولد بوعلبية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 174 .

second حكاية مصطفى سعيد التي تتداخل مع الحكاية الأولى ، وهذا ما يفسر بقاء خانتين فارغتين ، كما لو كان لزمن السرد وجوده وحده أو لزمن الأحداث وجود خارج السرد " [308].

إن ما يتراءى للقارئ من تحليل يمنى العيد لرواية موسم الهجرة إلى الشمال ، أنه محظ شرح وتعليق على الأحداث و الشخصيات لا غير ، وبذلك فهو ينأى عن التحليل البنيوي إلا إذا استثنينا تقسيمها للزمن على أنه مدخل بنيوي ، وكسبيل لمواراة هذا أخذت تختم الدراسة بالعنوان التالي :

" هيكلية البنية وولادة اليقظة " فكان أن وجدت أن محور التملك ليس المحور الرئيس الذي تقوم عليه الرواية بل يزاحمه في ذلك محور الصراع في الثقافة بين الجنس والحضارة . وحاولت في الخطاطات التي رسمتها أن تقحم مصطلحات بنيوية من قبيل : المرسل / المرسل إليه / الفاعل / المساعد / المعيق .

ثم تعود " يمنى العيد " إلى الرواية ذاتها في كتابها ، **الراوي : الموقع والشكل** كما لتستدرك ، جاعلة الدراسة بعنوان " بنية الموقعين في موسم الهجرة " ، والموقعان هما موقع الراوي الذي هو في الوقت نفسه شخصية .

يظهر الفعل السردي بناء على هذه الشرفة كصراع بين هذين الموقعين ، فلكل موقع خطابه الخاص ، ويتعلق كلاهما بالوطن .

" فعلاقة الراوي بوطنه هي علاقة انتماء لزمن ماضوي يتكرر وعلاقة مصطفى سعيد هي علاقة انتماء لزمن يتحول ويولد مختلفا " [309] .

كل من مصطفى سعيد والراوي درس في الخارج ، لكن تجربة كل واحد منهمامختلفة ، ما يفسر اختلاف حياتهما عند العودة إلى السودان ، ثم تتتبع الناقدة أوجه الاختلاف بينهما بدقة (الراوي يعود ليعيش في قريته ، مصطفى سعيد يعود ليعيش في قرية أخرى ، يتباهى الراوي بشهادته ، لايفعل مصطفى سعيد ذلك ، يحكي مصطفى عن صراعه ضد الغرب ، لايحكي الراوي عن ذلك شيئا ...) .

---

[308] المرجع نفسه ، ص 174 .
[309] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 108 .

إن الراوي ، والرأي للناقدة ، لم ينقطع أبدا عن السودان ، موقعه بالنسبة للوطن ما تغير ، في حين أن مصطفى سعيد أراد أن يتملك وطنه من موقع جديد .

لكن يمنى العيد ما أضافت للرواية شيئا أو بالأحرى لقارئ الرواية ، فكل ماطرحته قد صرح به النص " فالصورة التي تميز بها الراوي هي تكرار لكلامه نفسه ... ويتقاطع مفهوم الموقع عند يمنى العيد مع الحوارية عند باختين ، لكن فيما يتعلق بالتطبيق ، فهي لا تتجاوز دراسة المضمون الملائمة للنص "[310].

والنتيجة التي يمكن أن يصل إليها القارئ من خلال تتبع الدراسة العيدية لرواية الطيب صالح " موسم الهجرة إلى الشمال " هو أن اهتمام الناقدة المستمر بمرجعية النص أو حقيقته جعلها تنأى عن التحليل البنيوي الذي صرحت باعتماده بادئا .

3- رواية سيد العتمة لربيع جابر :

تحت عنوان هدم الحكاية دخلت " حكمت مجدوب الصباغ " إلى رواية سيد العتمة محللة ، حيث استهلت الدراسة بجملة من الأسئلة تغيت بها البحث عن سيد العتمة كون الرواية ، ووجهة النظر لها ، متاهة لا نكاد نعرف من خلالها من هو سيد العتمة هذا.

" هل هو البيك صاحب البيت الكبير الذي يسرق محصول الأرض ، ويغتصب المرأة ، ويقتل كل من يقلق نوم " الدولة العلية " ويلج القبر بعد أن يمسح الخنجر المسموم بستائر القصر ، فيموت ويولد بلا نهاية .أم هل سيد العتمة هو الحكاية الكاذبة التي نصدق ، والتي توهم بأن البيك هو صاحب كرامات يبعد بها الجراد عن البلاد ، وأن الانكشارية لحقت به كدليل على عدم تواطئه مع السلطة ... من هو سيد العتمة أهو البيك الذي أرسل من يقتل المزارع ، أم هو حكاية يحكيها البيك نفسه فيقول إن المزارع قبل اعتذار البيك ؟ أهو المقتول الذي يخلع عليه السلطان عباءته ليكون قاتلا ، أم هو الأم والعمة والخالة والأخت ... هذه العائلة الهجينة التي تلتبس معها الحكاية الكاذبة وتلتوي ؟ "[311].

هي مجموعة من الأسئلة تتوالد في هذه الرواية ، لكن دون أن تجعلنا نستقر على حقيقي فيها ـ حسب الناقدة ـ إذ إنها مبنية بشكل يعمل على ضياع المعنى .

---

[310] محمد ولد بوعلبية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 177 .
[311] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 123 .

إن رواية ربيع جابر هذه ركزت على التقنيات التي يتشكل بها الخطاب على حساب الحكاية التي أخذت في هدمها / تشتيت وحدتها ، تقول يمنى العيد " تتقدم رواية سيد العتمة كمعادل لكتابة روائية تقوم أساسا على هدم مفهوم الحكاية ، باعتبارها بنية متماسكة يوهم تماسكها بالحقيقي . وهي بهدم بنية الحكاية تسعى لهدم الإيهام الفني الذي تولده "[312].

هكذا ، لا تسعى رواية سيد العتمة إلى إيهام القارئ بواقعية الحكاية التي تنقلها وإنما على العكس من ذلك هي تعمل على كسر الحكاية ، والكسر هنا إنما يعني تفتيت المعنى الذي يؤدي إلى تراخي التسلسل وتبديد خيطه وبذلك تقطع الروابط المنطقية بين الأحداث ويأتي السرد " أشبه بمقاطع وجمل تتوالى بلا ضرورة تحكمها أو تشكل انتظامها ، وتبدو بعض الروابط اللغوية التي يكرر استعمالها الكاتب (ربما تعويضا عن الروابط الداخلية) في غير محلها أو بلا فائدة "[313].

تتوصل يمنى العيد إلى أن الطموح الذي تتغيّاه مثل هذه الرواية هو التركيز على الجانب البنائي للخطاب كسبيل لتحديث الرواية العربية وهذا ما حدا بها إلى استعمال " اللغة الشعرية ـ الوصفية بديلا للحكاية السردية : إن تراجع الحدث واختزال الشخصية في دور يفضي إلى مساحات من الفراغ السردي يملؤها الوصف ، فيتقدم الخطاب على الحكاية ، والوصف على الإخبار ، وقد تكرر اللغة ذاتها بدل أن تبني الحكاية الأخرى "[314].

وإذ تفارق رواية ربيع جابر "سيد العتمة " النمط الروائي المعتاد لا النمط التقليدي بل النمط البنيوي السردي الذي تلا مرحلة محفوظ الأولى فإنما تتعثر في بناء فني بديل ":

- إن الشخصية التي هي عنصر مهم في أي عمل حكائي ، تتحدد في سيد العتمة لا بفرديتها ، بل بالدور الذي تؤديه وخارج الدور هي لا تساوي شيئا .
- ولما أن كان أمر الرواية هكذا فإنها منطقيا ، تجاوزت الحدث لتقول المعنى العام (القمع) وبذلك أخذ المعنى مكان الحكاية .

---

[312] المصدر نفسه ، ص 125 .
[313] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 125 .
[314] المصدر نفسه ، ص 125.

- السرد يعمل على هدم بنية الحكاية لا تماسكها .[315]

وبعد هذه الملاحظات ، ينجلي للعيد أن رواية سيد العتمة ما استطاعت على الرغم من اهتماماتها بالجانب البنائي أن تنتج شكلا دالا ، ذلك لأنها :

- عجزت عن صنع مرجعيتها الخاصة ، فهي مجرد محاكاة للنمط الماركيزي في " خريف البطريرك " .
- السياق في سيد العتمة مرتبك نتيجة لضعف العلائق وعدم وضوح المرجع الذي تحيل عليه الضمائر ...[316]

إن غياب الروابط الداخلية وعدم وضوح المرجع في مثل هذه الرواية حدا بيمنى العيد للحكم عليها بالتعثر ، تعثر كان كفيلا بخلق لغة شعرية ، تستحق الوقوف عندها ، وهو ما لم تفعله الناقدة نتيجة اشتغالها على توضيح الأسباب التي أدت إلى هدم حكايتها.

---

[315] ينظر : المصدر نفسه ، ص 125 .
[316] ينظر : يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص ص 126 – 127 .

4- قلق السياق في توقيت البنكا ، محمد علي اليوسفي :

يبدو أن التسلسل والترابط بين أجزاء الرواية قد استحال إلى هاجس يشغل يمنى العيد ، ففي حين أنهت تحليلها لرواية سيد العتمة باستهجانها لارتباك السياق فيها نتيجة لضعف العلائق وتراخي التسلسل وتقطع أجزاء الرواية بشكل حاد ، استهلت دراستها لرواية توقيت البنكا لمحمد علي اليوسفي بالبحث عن أسباب قلق السياق فيها على الرغم من أنها لا تدعي هدم الحكاية بل البحث عنها ، فما الذي تقصده بقلق السياق ، وماهي الأسباب التي جعلتها تحكم عليه كذلك ؟ .

تضم رواية " توقيت البنكا " روايتين ، أولاهما هي حكاية طارق بن زياد ، الذي ماتت أمه وتزوج أبوه غيرها ، وبعدما سافر الأب إلى فرنسا ، بقي الابن مرتبطا بعلاقة جذرية مع جده وجدته وهكذا تنكسر علاقة طارق بأبيه وأمه وتشكل هوة

في طفولته ، الحكاية ـ كما يتبدى ليمنى العيد ـ هي حكاية طارق الابن والزمن الحاضر ، أو المستقبل الذي تخلخل حاضره بسبب هجرة الأب وموت الأم ، وهي بهذا المعنى حكاية تمتد إلى حكايات أخرى ، تشير الحكايات الأخرى إلى الماضي والأرض ، أو إلى الحاضر المتلون بالماضي ، إنها بحث عن الهوية وسؤال عنها ، تروي توقيت البنكا ـ إضافة ـ عن الجد والجدة المسكونة بالماضي والخرافات التي تحكيها وعن الدار التي يتساقط قرميدها وكذا الأرض التي اجتاحها الجفاف والجراد . يصاب طارق ـ تاليا ـ بداء الصمت لكنه سرعان ما يغادر الطبيب ليداوى وفق طقس سحري من تقاليد أهل البلاد يأخذ الجد الحفيد إلى الهبطة [317]

التي تقرؤها الناقدة على أنها تأصيل في الهوية أو في الانتماء إلى الأهل ، وتنتهي هذه الحكاية بوصف لقرية تزعزع استقرارها وبارت أرضها ، وهكذا يتحول الماضي إلى جذع يابس يمثله جد هرم و أرض اكتسحها الجفاف ، ومستقبل لما تتبين معالمه بعد ، عقب هذا العرض للحكاية الأولى تجد الناقدة أنه يتعصى على القارئ التقاط الخيوط التي تربط داخليا أجزاء الحكاية ، فالسرد ـ والتعبير لها ـ يجوب فضاء واسعا ، والحدث قلما يفضي إلى الحدث .

ثم تبدأ في تلخيص أحداث الحكاية الثانية ، حكاية زياد الأب التي تبدو مستقلة

---

[317] ينظر : يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص ص 129 – 130 – 131 .

عن الحكاية الأولى بفضائها (فرنسا) وبأحداثها وجل شخصياتها .

يحكي هذا الجزء عن معاناة المغربي أو التونسي في فرنسا ، معاناة الغربة والتمزق ، حكاية مقتل " صمه " هي حكاية تشير إلى العنصرية الفرنسية ضد أناس شمال إفريقيا و إلى دم رخيص في بلاده وأرخص في بلاد الناس ، يمعن هذا الجزء

- إذا - في الحديث عن علاقة المهاجر العربي بعالم الهجرة الأوربي، وهنا تستخرج يمنى العيد معادلتها الشهيرة التي سبق و أن توصلت إليها في تحليلها لرواية موسم الهجرة إلى الشمال ، ألا وهي الذكورة الشرقية التي تعوض مشاعر الضعف والتخلف لتواجه تقدم الحضارة الغربية وقوتها في صورة الأنثى ، ولئن عرضت موسم الهجرة إلى الشمال المعادلة دون نقدها فتوقيت البنكا قامت أساسا على نقدها و إظهار التباسها ، زياد الأب الذي يحكى عنه في الجزء الثاني انقاد وراء فيليب وقتل ليليان ، هذه الأخيرة التي ندم زياد على قتلها حين اكتشف أن ليس في حياتها إلا " أطفال العالم الثالث وفي مقدمتهم أطفال فلسطين ، ومالبث أن اكتشف أيضا أن فيليب يميبي متطرف ؛ إذ جاءت أمه إلى تونس مع المستعمر ، هذه الأم التي تقول لزياد نفس الكلام الذي قاله الرجل النكليزي لمصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال ، لقد جئنا لتحضيركم ، حكاية ليليان وحكاية فيليب تقولان أن الغرب ليس واحدا متماهيا بالاستعمار .

من على هذا الأساس ـ إذا ـ تبدو الرواية روايتين :

- رواية طارق .
- رواية زياد .

يربط بينهما خيط ضعيف جدا يتمثل في أن الثاني والد الأول ، كما تتوصل إلى أن الرواية تعبر عن نزعة أسلوبية ترجح الوصف على السرد واللغة على البناء فهي تحشد كل شيء يتعلق بوصف البيئة .[318]

لكن هل هذه الملاحظات هي التي تبرر قلق السياق في توقيت البنكا ، وهل قلق السياق يفسره ـ فقط ـ اللاتماسك القوي بين حكايتين (حكاية طارق وحكاية زياد) و ألا يعني اعتراف الناقدة بأن " متعة القراءة في هذه الرواية تنسينا عناء البحث

[318] ينظر : يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص ص 131 - 132 .

عن الخيط الخفي الذي يربط بين الحكايتين "[319] إنجازا في حد ذاته نجح الروائي من خلاله في ربط جزءي الرواية ، وبذلك لا يبقى أي مبرر لدراسة توقيت البنكا تحت هذا العنوان (قلق السياق) .

ثم أما كان لزاما على الناقدة أن تتوقف عند دلالة الاسم في الرواية وأبعاده " طارق بن زياد" مثلا ، سيما وأنه يشير إلى اسم شخصية إسلامية كان لها كبير التأثير في التاريخ العربي الإسلامي والنظر فيما إذا كانت شخصية الرواية تقترب أو تبتعد عن الشخصية الأصل ، وهنا ربما كان ينفتح لها باب للحديث عن خصوصية الحكاية التي رامت الوصول إليها بدء .

على أن عنوان الرواية أيضا يثير الفضول خصوصا و أن الرواية حكت روايتين ، عن أي الحكايتين عبر ، وهل استطاع أن ينتشر ليضمهما معا ؟

وما المقصود بتوقيت البنكا أصلا ؟ هذه الأسئلة وغيرها التي تقفز إلى ذهن القارئ ، أما كان للناقدة أن تتوقف عندها ، ثم إنها توصلت من خلال تحليلها لهذه الرواية إلى كونها تغلب الوصف على السرد (وصف البيئة خصوصا) هذا ما كان سيشكل أرضا خصبا لدراسة الفضاء / المكان وعلاقته بالشخصيات و أحداث الرواية وهي التي أشارت إلى أهمية دراسة هذا العنصر في فن الرواية ذاته .

5- لعبة الجنس الأدبي : رواية شرف لصنع الله إبراهيم :

تستهل يمنى العيد دراستها لرواية "شرف" بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام :

1- القسم الأول : يروي حادثة دخول أشرف السجن التي تعتبر مدخلا لرواية حياة أشرف داخل السجن .
2- القسم الثاني : يروي عن أوراق رمزي بطرس نصيف وعرض العرائس وينسب إلى جنسين أدبيين ـ كما ترى الناقدة ـ يختلفان عن الجنس الأدبي الروائي ، وهما المدونة وعرض العرائس المسرحي .
3- القسم الثالث : يتابع الحديث عن حياة أشرف داخل السجن مع زملائه [320]

---

[319] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 132 .
[320] ينظر : يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 194 .

وبعد هذا التقسيم تعرج الناقدة على دلالة اسم شرف الأصلي والكامل : "أشرف عبد العزيز سليمان " فيستوقفها الاسم بصيغة التفضيل " أشرف " أي الأكثر شرفا كأنه المثال ، أو الرمز أو النموذج لغيره . يدعم هذا التفسير كون الاسم الذي تعتمده الرواية فيما بعد ، شرف ، هو الاسم الذي تناديه به الأم (وليس أمه) ، الأم المعرقة ب " ال " التعريف هي أيضا رمز ، وكما هو مألوف للأرض والوطن . إن شرف كما يبدو هو إذن رمز لشرف الوطن " [321].

ثم تدخل الناقدة في سرد تفاصيل من الرواية تنتمي إلى القسم الأول وكيف أن شرف قبل دعوة الرجل الإنكليزي للسينما ثم رافقه إلى بيته ، ويدور الحوار بينهما باللغة الإنكليزية التي يتقنها جون ، والتي ، أي الإنكليزية ، تعصت عليه فجأة حين سئل من طرف جون عن المكان الذي يسكنه ، وهنا يضعف شرف ويعترف بالعربية ، لغة موطنه بالحقيقة . الرجل الأجنبي الأشقر يحاول أن يغتصب شرف الشاب المصري المولود عام 1974 ، لكنه ، شرف ، يترك الإنكليزي مخضبا بالدماء دفاعا عن شرفه وعند هذه النقطة ينتهي المقطع الأول ليستهل الثاني وتبدأ معه حياة شرف داخل السجن ، وهنا يأخذ شرف الكلام من الراوي ليعبر عن حياته بلسانه ، إن الراوي في المقطع الأول روى بضمير

" هو " الذي استحال إلى " أنا " في المقطع الثاني ، وهكذا تتناوب مقاطع الرواية بين الراوي وشرف [322].

وقبل أن تتابع يمنى العيد التحليل ، تقف لتتساءل عن دلالة التناوب في الكلام بين الراوي وشرف ، وما إذا كان لعبة شكلية لا وظيفة لها .

إن للعبة تناوب الرواة هذه ـ من منظور عيدي ـ أكثر من وظيفة ، فهي وعلى المستوى اللساني ، تسمح للسرد الروائي بلأن يتحرك بين لغة فصيحة بليغة ولغة عامية متداولة يستعملها شرف والسجناء معه ، كونها الأصدق في نقل التجربة والحوار / الشكوى و النكات ...

وهي على المستوى التقني تسمح بنقل السرد من نمط الخطاب الروائي إلى خطاب السيرة الذاتية (حين يعبر شرف عن تجربته) وهذا ما يفضي إلى المستوى الدلالي الذي يسمح

---

[321] المصدر نفسه ، ص 194 .

[322] ينظر : يمنى العيد ، فن الرواية العربية، ص ص 197 - 198 .

للمتخيل أن يوهم بصدقيته ، وهكذا خولت الرواية لشرف أن يعبر عن تجربته كما خولت للراوي أن يعلق ويفسر ويبرر [323] .

لكن الناقدة لا تبين لنا إلى أي نوع من الرواة ينتمي الراوي في هذه الرواية ، هل هو راو عليم ، راو شاهد ، راو يروي من خارج ، وهي التي سبق وأن وضعت تصنيفا للرواة في كتابها " تقنيات السرد الروائي " .

ثم تنتقل العيد إلى الحديث عن الأصوات الأخرى الكثيرة التي تتكلم داخل الرواية ، منها صوت الدكتور رمزي الذي يعبر عن الشخص المثقف ، وأصوات المساجين ، صوت التيار الديني ... كما لتشير إلى المبدأ الحواري الذي قال به باختين ،

وفي تتبعها للجرائم التي تذكرها الرواية ومن خلالها دخل المساجين السجن ، تلاحظ الفارق وتعقد المقارنة " بين من يسرق شيكا ومن يسرق شعبا ، بين من يغتصب فتاة ، وبين من يغتصب شرف أمة ، بين من ينفذ أوامر مدير الفرع وبين من يصدر الأوامر (الرؤساء) "[324] .

تترك الرواية الجنس الروائي ـ حسب الناقدة ـ وتنتقل إلى أوراق رمزي بطرس نصيف و " للأوراق تقنية بناء تمنحها نمط الخطاب / المدونة وتؤهلها لممارسة توليد دلالاتها ، يتشكل الخطاب / المدونة من مقاطع ، والمقاطع من جمل صغيرة ، تحمل المقاطع عناوين تفيد عن مصدرها " [325].

ولئن كان الهدف من المدونة ـ تقول العيد ـ هو توليد دلالات المطابقة بين المتخيل والمرجعي ، فإن الهدف من العرض المسرحي هو وضع المروي موضع الفرجة ، وتستمر الناقدة في عرض أحداث المسرحية قبل أن تصل إلى مامفاده :

" تضعنا الرواية أمام سؤال جنسها الحائر الذي هو ، في الوقت نفسه ، سؤال معناها الحائر : السجناء داخل اللعبة الممسرحة . هل نحن خارجها ؟ السجناء يعيشون واقعهم داخل السجن ويقومون بعرض العرائس ، يلعبون ويتفرجون ، ونحن نقرأ الرواية ، من

---

[323] ينظر : المصدر نفسه ، ص 198 .
[324] المصدر نفسه ، ص 201 .
[325] يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 204 .

يتفرج على من ؟ يحاركون الدمى على مسرح أقاموه في فناء العنبر ... الدمى التي كانت تحرك مصيرهم على مسرح الحياة " [326] .

لكن هل تقدم هذه الأسئلة أكثر مما تقدمه الرواية ذاتها ، وما مشروعية دراسة رواية " شرف " تحت هذا العنوان (لعبة الجنس الأدبي) ، أليست هذه سمة الروايات المعاصرة جميعها التي تنضوي تحتها أجناس أدبية عديدة (الشعر ، المسرحية ...) ورواية شرف هذه ما صدرت إلا عام 1995 .

تنتهي أحداث الرواية بأن يتنازل شرف عن شرفه ويقبل الشذوذ ، لكن مع مصري هذه المرة لتقول إن المصري اغتصب المصري بالرضى آخرا .

أما الاستنتاج الذي تتوصل إليه العيد بعد هذه الدراسة فيحسبه القارئ في منأى عن التحليل ، ففي حين تناول هذا الأخير المضمون وعلاقته بالمرجع ، ركز الاستنتاج على علاقة القارئ بالاستراتيجيات البنائية للنص التي عملت هي ـ أصلا ـ على تغريبه.

حين ينتهي البحث من استعراض مختارات من التحليل الروائي للناقدة فإنه يتساءل عن مدى حضورآليات المنهج البنيوي التكويني فيه ؟ .

ولعل المتتبع للدراسات المعروضة أعلاه وأخرى، يجد أن الناقدة إنما تتكئ على المنهج الاجتماعي ، إذ عادة ما تلخص الرواية رادة إياها إلى المرجعية / الاجتماعية والثقافية التي لفظتها ، و إنما البنيوية التكوينية تستثمر عندها كفكرة عامة لاغير ؛ ذلك أن القارئ يفتقد ـ في الدراسات العيدية ـ لآليات البنيوية التكوينية ومصطلحاتها.

---

[326] المصدر نفسه ، ص 209 .

ثانيا : نقد المسرحية :

1- مسرحية أوديب ملكا لسوفوكل :

وقت تنقل يمنى العيد إلى تناول النص المسرحي تقر بأنها ستتناوله " كنص مكتوب ، ونتناول النص المكتوب على مستويين فيه : مستوى الحكاية ، ومستوى القول " [327]

وتعرض الناقدة الحكاية التي توصلت إليها ـ كما تقول ـ بعد تجريد القول من لعبة زمن القص يتفنن فيها ، مقدمة كل أحداثها من ولادة أوديب ونبوءة أبوللون إلى أن تصل إلى الطاعون الذي حل بطيبة ، و إعلان كريون أن مصائب طيبة سببها ، حسب قول الإله أبوللون ، عدم قتل الآثم الذي قتل لايوس و أنه يجب تطهير أرض طيبة . ومن هذه النقطة الأخيرة بالذات ، والرأي للناقدة ، يبدأ النص / القول ، وهو عودة بالزمن إلى الوراء ، وحين تقسم الحكاية إلى متتاليات ، حسب المنهج الشكلي ، تتوصل إلى أن الترابط هو الذي يحكم منطق البنية .

إن بنية الحكاية تتكون من تسلسل هذه المتتاليات :

" 1- لقد فقأ أوديب عينيه لأنه أراد أن يتطهر .

2- وهو أراد أن يتطهر لأنه آثم .

3- وهو آثم لأنه تزوج أمه .

4- وتزوج أمه لأنه قتل أباه .

5- وهو قتل أباه لأنه خرج من كورتينا

6- وهو خرج من كورتينا لأنه تمرد على النبوءة .

7- وهو تمرد على النبوءة لأنه لم يكن يعرف أن بوبولوس ملك كورتينا ليس أباه .

8- وهو لم يعرف أن ملك كورتينا ليس أباه لأن أباه أبعده عن طيبة بعد ولادته .

9- ولقد أبعده أبوه عن طيبة بعد ولادته لأنه شاء أن لا تتحقق النبوءة . " [328]

وتنتقد يمنى العيد هذا التحليل الشكلي واصفة إياه بالميكانيكية والتجريد ، لأنه يسقط الموقع الذي منه ينهض القول وهذا يعني إسقاط الموقع الاجتماعي الذي هو بدوره نطق الفني

---

[327] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 54 .

[328] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 56 .

ولعبته الإيهامية ، تقول " ثمة موقع يتحكم بموقع الترابط هذا . موقع حاضر في أثره في النص لأنه خفي . حضور الموقع في أثره هو خفاء الكاتب / الراوي في النص القصصي ... من موقع يتحكم بها تنهض البنية ، تنهض وتقول ، والقول ليس مجرد تماسك ، ولا مجرد آلية ، بل هو نطق الإيديولوجي في المجتمع ، نطق يخلق فنيته ..."[329].

أما وقد انتقلت الناقدة إلى سؤال الموقع ، فقد تجلى لها أن القول / الحوار في نص " أوديب ملكا " ينهض من موقع هو واحد من موقعين :

- موقع القول الذاهب باتجاه القدر .
- موقع القول الذاهب باتجاه ضد القدر .

حيث إن الموقع الأول يتحكم فيه كاتب خفي / مختبئ ، أما الموقع الثاني فهو موقع السامع / القارئ الذي يبقى محكوما بالموقع الأول ، وكمثال للموقع المتجه ضد القدر تذكر يمنى العيد قول أوديب مخاطبا كريون " لماذا إذن لم ينبئكم هذا الكاهن البارع فيما مضى بنبوءات اليوم " وقوله أيضا " وا أسفاه ، لماذا أيتها المرأة يهتم الإنسان بمعبد دلفوي ونبوءاته أو بصيحات الطير في عنان السماء ، ألم تعلن تلك النذر أنني كنت سأقتل أبي ؟ ولكن ها هو ذا قد مات ويرقد تحت الثرى ، و أنا هنا لم أمسك سيفا "[330].

ومن كلام يوكستا الناهض ضد القدر : " هكذا لم يحقق أبوللن نبوءته " ، " من أجل هذا لن أكترث في المستقبل بأي نبوءة " [331].

فالحوار الناهض في موقع ضد القدر قد جرى في زمن جهل الواقع ، في زمن يفقد معناه ، زمن مسبوق بواقع (واقع الحكاية) " هكذا و إذ ينفتح الموقع الأول ، الذي هو إيديولوجي اجتماعي ، على موقع نقيض ، و إذ يري من هم في هذا الموقع
(أصوات الشخصيات و خلفها طبعا الكاتب) أوديب في معاناته ، في مجاهدته تسلط القدر وفي محاولته الفاشلة إبطال النبوءة ، إنما ينفتح مخاطبا لسامع حاضر
في شخص أوديب يستوطئ المخاطب السامع في شخص أوديب ليعود به
إلى موقعه هو ..." [332]

---

[329] المصدر نفسه ، ص 57 .
[330] يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، ص 62 .
[331] المصدر نفسه ، ص 62 .
[332] المصدر نفسه ، ص 64 .

ثم تؤكد الناقدة على أن الإيهام الفني في هذه المسرحية يلعب دورا كبيرا في تغييب الراوي / الكاتب المتحكم في النص ، فخفاء موقعه يوهمنا أن الحوار صراع بين أصوات الشخصيات ، وهو ـ أي الراوي ـ مجرد شاهد ، غير متدخل في الحوار ، وكأن القول قول الشخصيات لا قوله ، لكن وحدها القراءة الدقيقة من تكشف لنا أن النص إنما هو محكوم بموقع الكاتب المنحاز إيديولوجيا للقدر ، في انحيازه هذا لعبته الفنية ، فيوهم بموقع نقيض ودليله ذهاب أوديب للمعبد يطلب جوابا من مصدر النبوءة وخروجه من كورنتينا وسؤاله للنجوم عن الطريق التي يجب أن يتبعها هروبا من النبوءة [333] .

ومنه تبرر الناقدة ما أقرته ـ بداءة ـ من أن ترابط الحكاية ليس ترابطا شكليا آليا و إنما هو ترابط قائم بمنطق الموقع .

و إذ نبغي مساءلة هذا التحليل من خلال مقابلته ببعض النصوص النقدية ، نجد أن أول انتقاد يتوجه للناقدة من لدن الباحث " محمد ولد بوعلية " هو أنها " تجعل من النص المسرحي نصا سرديا ، وكما تقول آن أوبرسفيلد ANN UBRESFELD إن الخصائص الممسرحية في نص المسرحية تكون افتراضية دائما ، ونسبية ، وخصائص المسرحية الملموسة هي التي تظهر في المسرحية ممثلة . إن يمنى العيد تبتر النص من بعد أساسي حيث لاتراه أكثر من قصة في التعليق الذي تستخدم فيه عبارات مثل : النص السردي والعمل الروائي " [334].

من هنا يتضح أن المسرح وسيلة للقص لكنه ليس نصا سرديا ، وهذا الاعتقاد ، أي جعل المسرح قصة ـ هو الذي دفع الناقدة لأن تحقق الفصل بين زمنين : زمن القصة وزمن الخطاب ، رغم أن الزمنية في المسرح ، والقول لأوبرسفيلد ، تكمن في : العلاقة (المتواصلة ـ المنقطعة) بين زمن المشاهد وزمن الممثل ، إن صعوبة الزمن في المسرح تكمن في أنه يمكن أن يعين كمرجع ، فلا يمكننا أن نبديه ، فهو بالطبع خارج المحاكاة " [335]

---

[333] ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 71 – 72 .
[334] محمد ولد بوعلية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 166 .
[335] المرجع نفسه ، ص 167 .

و إذ يجد ولد بوعلبية مبررا لهذا الخطأ ، كما يقول ، فإنما يرده إلى التقليد المسرحي العربي الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين و أنتج بعض المسرحيات التي أطلق عليها المسرح الذهني ، وهي موجهة للقارئ وليس للتمثيل .

لكن المسرح بمفهومه الكلاسيكي التقليدي ـ أوديب ملكا مثلا ـ موجه للتمثيل / للخشبة وليس للقراءة ومنه كان " من الممكن البرهنة على قوة القدر انطلاقا من قواعد مستنتجة من الخصوصية المسرحية وليس من الصنف القصصي "[336].

وما ينطبق على زمن القص ، ينسحب أيضا على مقولة هيئة القص ؛ ذلك أنه

ومن خلال التحليل الذي أورده البحث سالفا ، يلاحظ أن الناقدة وقفت عند الراوي أكثر من كرة واصفة إياه بأنه راو شاهد ، تعمل أحداث القص على إبراز إيديولوجيته المساندة للقدر ، وتجعل ، أي الناقدة ، بينه وبين الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال قرابة ـ آخرا ـ

وهنا حقيق بالقارئ التساؤل : ما مشروعية الحديث عن الراوي في مسرحية تختلف جنسا وبناء عن الرواية / القصة ؟ .

يقول في هذا الصدد محمد ولد بوعلبية " كيف نتحدث عن الراوي في مسرحية ، فيما سوى الفقرات التي يظهر فيها مغنيا ؟ ليس في المسرح راو ، ومسألة وجهات النظر مرتبطة بوضعية التعبير بمعنى (التعبير) المزدوج في المسرح "[337].

في الحقيقة ، يقف القارئ حائرا أمام المنهج الذي تستعمله " يمنى العيد " في تحليل هذه المسرحية ؛ ذلك أنه وإن التزم بالبنيوية في تقسيم النص إلى مقاطع وجعل الزمن زمنين : زمن حكاية وزمن قول ، إلا أنه خرج عن المنهج البنيوي حين استعملت الناقدة مفهوم الموقع / الإيديولوجيا ... وهنا نتساءل عما إذا كانت قد اتكأت على البنيوية التكوينية بسنها لمفهوم الموقع ، لكن مفهوم الموقع الذي يتقاطع كثيرا مع حوارية باختين ليس هو رؤية العالم التي أثبتها لوكاتش وغولدمان للكاتب وحده .

ومن ناحية أخراة يحاول ولد بوعلبية أن يثبت تقاطع دراسة يمنى العيد لمسرحية أوديب ملكا مع دراسة بيار فدال ناكي pierre vidal Naquet للمسرحية ذاتها ، في الخطوط

---

[336] المرجع نفسه ، ص 167 .

[337] محمد ولد بوعلبية ، النقد الغربي والنقد العربي ، ص 168 .

العريضة حيث " يركز ناكي على بعض عبارات جوكست التي تثور ضد القدر ، كما يوضح بجلاء حصول الأفعال الحتمية عند بداية المسرحية التي يصفها بأنها بحث قضائي ، ودون تفكيك للنص ،يتكلم بدوره عن مسألة التتابع ... وفيدال ناكي رغم ذلك ليس بنيويا " [338] .

هو عرض – إذا – تلته بعض الملاحظات حول الدراسة العيدية للمسرحية ، مسرحية أوديب ملكا ، فماذا عن الأجناس الأدبية الأخرى ؟

ثالثا ـ الرسالـــة :

تحليل لرسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري

تحت عنوان " مستويات البنية والوظيفة الدلالية "

حين تشرع الناقدة في تحليل الرسالة تعرض نصها أولا ، والذي هو كالتالي :

" بسم الله الرحمان الرحيم:

أما بعد فإن القضاء فريضة محكمة ،وسنة متبعة،فافهم إن أدلي إليك،فإنه لاينفع تكلم بحق لا نفاذ له ، آس بين الناس في مجلسك ووجهك حتى لا يطمع شريف في حيفك أو يخاف ضعيف من جورك ، البينة على من ادعى واليمين على من أنكر ، والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحا حرم حلالا أو أحل حراما ، ولا يمنعك قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك وهديت فيه لرشدك أن ترجع عنه ، فإن مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل ، الفهم الفهم عندما يتلجلج في صدرك مما لم يبلغك في كتاب الله و لا في سنة النبي – صلى الله عليه وسلم – اعرف الأمثال والأشباه ، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها ثم اعتمد أحبها إلى الله و أشبهها بالحق في ما ترى "[339] .

ترى الناقدة أن الرسالة في الظاهر تشكل قولا واحدا ، لكن إمعان النظر في بنيتها اللغوية ، يكشف لنا عن نسقين من الأقوال :

<u>القول الأول</u> : ويتكون من الوحدات التركيبية التالية :

1- فإن القضاء فريضة محكمة ...

2- فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاذ له ...

---

[338] المرجع نفسه ، ص 170 .

[339] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 180 .

3- البينة على من ادعى واليمين على من أنكر .

4- والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحا ...

5- فإن مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل .

القول الثاني : ويتكون من الوحدات التركيبية التالية :

1- فافهم إن أدلي إليك ...

2- آس بين الناس ...

3- ولا يمنعك قضاء ...

4-الفهم الفهم ...

5-اعرف الأمثال...[340]

ثم تتحدث يمنى العيد عن خصائص هذه الوحدات ، وكيف أن النص ينهض وفق منطق معين تتناوب بموجبه وحدات القولين لتوضح ذلك برسم تمثيلي ، تردفه بنظر في مستوى البنيتين اللغوي من حيث التعريف والتنكير ، الجمل الفعلية والجمل الاسمية ... مع دلالة كل ظاهرة ، وهنا يرى الباحث "أحمد علي محمد " أنه وبدل التحدث عن خصائص هذه الوحدات " كان من الواجب أن تتحدث عن العلاقات اللغوية والبنى الفكرية ، والمحاور التي يقوم عليها النص ، لتكشف ما هو مستور ويحتاج إلى بيان وتحليل ، و أما وقوفها عند الصيغ اللغوية من جهة التعريف

و التنكير والإضافة ، فضل عن الهدف الذي يمكن أن يفضي إلى معرفة بالبنى النصية التي حددتها ، وكذا الرسوم بلا مسوغ لأنها لم تضف للقارئ معرفة تذكر بما ينطوي عليه النص من ظواهر قوة على صعيد اللغة وعلى صعيد الأفكار " [341].

ويضيف الباحث أن هذا التحليل لا يعطي القارئ معنى إضافيا يفيض عن قراءة النص مجردا ، لأن الناقدة ما زادت على أن قسمت النص إلى عبارات وحولت بناءه إلى رسوم وأشكال عاجزة عن إضاءته ، أما الظواهر التي تحتاج إلى توضيح ، والرأي لأحمد علي محمد ، فظلت خارج إطار التحليل كالتكرار والتضاد والالتفات وغيرها .

---

[340] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ص 180-181 .

[341] أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 424 ، دمشق ، 2006 ، ص 19

مما يشكل محاور أساسية في التحليل اللغوي البنيوي ، وقبل هذا كان الباحث قد واجه العمل مساءلة من خلال قوله : ما المشكلة التي تحتاج إلى حل في هذا النص؟ وما القيمة الفنية أو اللغوية أو الفكرية التي تحتاج إلى بيان ؟ هل التحليل غاية
في نفسه أم له غاية يسعى إلى تحقيقها ؟ ما مجريات التحليل أو ماهي الغاية من تفكيك النص إلى وحدات أو عبارات ؟ ماذا فعلت الناقدة من خلال تجزئة النص إلى قولين كبيرين ؟ ومنه يصل إلى أن الدراسة التي قامت بها حكمت مجدوب الصباغ قدمت صورة مشوهة عن الرسالة ، إذ إنها تبدو أيسر فهما وهي بمعزل عن هذا التحليل .[342]
لكن ما تنبغي الإشارة إليه بعد عرض هذه الأفكار هو عدم مطالبة الناقدة بالكثير خصوصا في تلك المرحلة التي لما ينضج فيها التحليل البنيوي في الساحة العربية بعد ؛ ذلك أن كتابها " في معرفة النص " كان من المحاولات الرائدة التي استخدمت البنيوية بعد كتاب كمال أبو ديب " جدلية الخفاء والتجلي " .
ولعل الذي يوافق البحث عليه "أحمد علي محمد " هو وهن النتيجة التي توصلت إليها يمنى العيد بعد تحليل الرسالة ، إذ وجدت أن هذا النص / الرسالة " يضيئ روحية عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وفكره . يضيء تفكير خليفة يحكم بالكتاب والسنة ، ويجتهد ليرعى أمور المسلمين ويسير بهم إلى الأمام " و نتساءل معه : هل من أهداف البنيوية تحويل النص إلى علامة لمعرفة روحانية المنشئ ؟.
إن القارئ العادي له أن يعرف – بداهة – أن من أساسيات البنيوية اجتثاث النص عن كل ماله علاقة بمؤلفه .
ما قدم في هذا الفصل تمحور في مجمله – إذا - حول الأجناس الأدبية النثرية من رواية ، مسرحية ، رسالة ، فماذا عن تحليل الناقدة للشعر ؟.

[342] أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ، ص ص 18-19 .

رابعا : الشـــعر :

1- الموقع الفكري وأثره في توليد دلالات النص :

دراسة لقصيدة " تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف "

" لماذا يختار الناقد هذه القصيدة موضوعا لقراءته و لا يختار تلك ؟ أو لماذا يختار نصا لهذا الشاعر أو لهذا الأديب يقرأه ولا يختار لذاك " [343].

هما السؤالان اللذان أرادت يمنى العيد بجوابهما أن تدخل عالم القصيد تحليلا ، ثمة نصوص تراود القارئ عن نفسه فتجذبه إليها من خلال اتساعها ونهوضها على مقومات تسمح لها بأن تكون مرتعا خصبا للنشاط الفكري ، مثل هذه الأسباب كانت مبررا دفع الناقدة لاختيار هذه القصيدة ، تقول " قد يكون الاختيار دعوة يحملها النص للناقد . دعوة تعبر عن غنى النص ، عن قدرته على أن ينفتح مجالا لنشاط الناقد الفكري بما هو نشاط يحاول أن يكون منتجا في ميدانه . الاختيار بهذا المعنى خطوة أولى ، يدخل الناقد فيها في علاقة تراء داخلي مع النص ، فالناقد أحيانا ليس هو الذي يرى النص ، بل إن النص أحيانا يرى إلى الناقد فيدعوه " [344].

كما أن محاولة التمنهج النقدي ، تضيف العيد ، القائمة في القراءة الشعرية ، تشكل عاملا مهما من عوامل اختيار النص .

ثم تشرع الناقدة في قراءة التكرار الذي تزدحم به القصيدة وتمفصلها في شكل مقاطع ، بناء على هذا التكرار ؛ ذلك أن كل مقطع من مقاطعها يعيد قول الطيران كالآتي : "

1- تطير الحمامات في ساحة الطيران ... البنادق تتبعها .
2- تطير الحمامات في ساحة الطيران ... وعينا المقاول تتجهان
3- تطير الحمامات في ساحة الطيران ... تريد جدارا لها ليس تبلغ منه البنادق
4- تطير الحمامات مذبوحة ... دمها الأسود النزر يسقط فوق الجدار
5- تطير الحمامات في ساحة الطيران ... ارتفعنا معا ... " [345]

---

[343] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 147 .
[344] المصدر نفسه ، ص 147 .
[345] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 150 .

والقارئ إذ يتتبع دلالات هذا التكرار مع الناقدة ، أملا في الوصول إلى مناطق مضيئة في النص ، ربما استغلقت عليه في قراءة القصيدة مجردة ، لا يكاد يصل إلى ذلك لأن صنيع الناقدة اكتفى بالشرح ، كقولها ـ تمثيلا لاحصرا ـ " إن تكرار فعل تطير في عبارته الجديدة (تطير الحمامات مذبوحة) يضيء هدفا تكرر من أجله الطيران في المقطع الثالث(تطير الحمامات ... تريد جدارا لها) . هذا الهدف يوحي بتناقض في فاعلية الطيران ، بارتداد في حركته يؤدي إلى السكون ، تطير الحمامات كي لا تطير ، كي تقف (تريد جدارا لها) " [346].

إن القارىء العادي يستطيع أن يقرأ هذا التناقض ؛ إذ كيف تطير الحمامات مذبوحة إلا إذا كانت تريد سكونا في حركتها ، لكن ما دلالة هذا التناقض ؟ وهو السؤال

ـ ربما ـ الذي كان للناقدة أن تتوقف عنده . إنها ، أعني الناقدة ، تنتقل في خطوة تالية إلى كشف البنية التي تقوم عليها القصيدة ، قصيدة سعدي يوسف تنبني على حركتين أساسيتين هما :

- حركة الطيران .
- حركة البنادق .

تكفلتا ، أي الحركة الأولى والثانية ، بإنتاج تناقض تناحري نمت به القصيدة وانبنت ، ومن رصد الحركتين تأخذ في كشف الآلية التي تحكمهما ، فكان أن وجدت :

- الحركة الأولى تسير نحو معنى البناء ، نحو معنى الإيجابية ، من خلال الأفعال التي اعتمدتها للتعبير ، ومنها (تطير ، ارتفعنا ، نطلقها ، أقمنا ، بنينا ، نرسم ، نرمم ، نبني ، سنبني ...) ، " تفيد هذه الفاعلية معنى الزمن الحاضر أي معنى الستمرار ، لا بما جاء فيها من أفعال بصيغة المضارع وحسب ، بل بدلالة ما جاء منها بصيغة الماضي أيضا ، فالأفعال ارتفعنا ، أقمنا ، بنينا ، رممت ، صغنا ... تدل على إنجاز عمل والإنجاز حالة قائمة مستمرة ... هذا الذي ينجز والذي تدل عليه صيغة الأفعال المضارعة ، يمنح الحركة الأولى طابع الصمود والمقاومة ، إنها حركة بناء ومواجهة " [347].

---

[346] المصدر نفسه ، ص 151 .
[347] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 161 .

وحاولت الناقدة بعد ذلك أن تجد لهذا المنطق الذي يحكم الحركة الأولى ، علاقة بالواقع / المجتمع ، لكنها اكتفت بالإشارة وما ذهبت عميقا في التفسير كما لتؤكد التزامها بالمنهج هذه المرة (المنهج البنيوي التكويني) .

ولئن ساهمت أفعال الحركة الأولى في تعضيد معنى البناء / المقاومة ، فإن أفعال الحركة الثانية قد سارت في مجملها صوب دلالة القتل / الدمار ،من مثل (تهوي ، تطارد ، تتبع) على أن هذه الأفعال تغيب فاعلها ـ حسب الناقدة ـ تمويها " فالذبح الذي هو أثر يظهر بصيغة من وقع عليه الفعل ، أي بصيغة مفعول (الحمامات مذبوحة) في هذه الصيغة يغيب الفاعل أو يغيب نفسه " [348] .

وهذا التغييب للفاعل ، تقول العيد ، يترك مجالا للتأويل في البحث عنه . كما تتوقف عند الحيز الذي تشغله كل حركة وحركتها(اتجاه الحركة أفقيا وعموديا) .

أما في المرحلة الثانية من التحليل فتدلنا مصطلحات من قبيل : الواقع الاجتماعي ، رؤية الشاعر الفكرية ، الفرد ، التاريخ . على أننا مع الخطوة الثانية من خطوات البنيوية التكوينية ألا وهي مرحلة الشرح / التفسير ، دون أن تصطلح عليها الناقدة كذلك .

تجد صاحبة معرفة النص ـ كما الماركسيين ـ حين الانتقال إلى رؤية بنية النص في علاقتها بالواقع ، أن هذا الصراع الناشئ عن الحركتين المتضادتين في القصيدة (حركة الطيران ، حركة البنادق) يحيل على واقع صدامي هو الآخر تتناحر فيه طبقتين هما :

" الطبقة العاملة والفئات الاجتماعية التي هي حليفتها ، الطبقة البرجوازية والفئات الاجتماعية الأخرى التي هي حليفتها " [349] .

إن الطبقة الكادحة يمثلها " الذين يبيعون أذرعهم " " سيدي قد بنيت العمارات " والطبقة البرجوازية يمثلها " المقاول " كعدو طبقي لهؤلاء الناس .

غير أن الملاحظ على مرحلة التفسير ، أنها شغلت حيزا قليلا من الدراسة مقارنة بالدراسة البنيوية الشكلية (حيث لم تتجاوز مناقشتها الأربع صفحات) دون أن يفسر كل ما ورد في المرحلة الأولى ، ثم إن الناقدة وهي تفسر رموز القصيدة غفلت / تغافلت عن

---

[348] المصدر نفسه ، ص 163 .
[349] المصدر نفسه ، ص 175 .

عنصر مهم بل أساسي في تكوينها ، إنه واحد من الحركتين (حركة الطيران / الحمام) فهي لم تبين للقارئ ما هوية فعل الطيران ، من هي الحمائم ؟

و إذا كانت الحمائم هي الطبقة الكادحة ـ استنادا إلى التقسيم ـ فإننا نلاحظ تناقضا في الدلالة ، ؛ إذ الحمامة والطيران عادة ما يرمزان للحرية / السلام ، أما صورة الطبقة الكادحة في هذه القصيدة فهي على العكس من ذلك ، إنها تمتاز بالسلبية / الخضوع والاستكانة ، حتى إنهم يبيعون أذرعهم ويبنون العمارات ويصبغون الملاهي ، بما تدل عليه لفظة البناء من ضيق الأفق وتحديد المكان ، المناقض للفضاء / الحرية / اللانهاية .

لكن إذا أوهمنا هذا التحليل بتمنهجه واتكائه على منجزات البنيوية التكوينية ، فإن البحث يتساءل : هل تحدث البنيوية التكوينية الشرخ بين مستويي الدراسة (الفهم

و التفسير) ؟ ألم يقل غولدمان بتداخلهما إثباتا لحركية البنية ؟ ما معنى أن تفصل دراسة العيد بينهما لتجعل البنية ساكنة في المرحلة الأولى ثم تفتحها على الاجتماعي / الثقافي بعد ؟ أليس الأس في الدراسة البنيوية التكوينية هو رؤية العالم ؟ الذي اكتفت الناقدة بالإشارة العابرة له ؟ أيكون من الخطأ القول إن هذا المنهج الذي اختطته يمنى العيد هو مزيج بين البنيوية الشكلية والماركسية / المنهج الاجتماعي ، لكنه ليس بنيوية تكوينية ؟ .

2- الشعرية في " برسونا نون غراتا "

دراسة في ديوان سميح القاسم PERSONA NON GRATA

أكيد أن أول ما ستتوقف عنده العيد في دراسة ديوان سميح القاسم (برسونا نون غراتا) هو ما يستوقف كل قارئ له ، إنه العنوان " لماذا يضع سميح القاسم عنوانا أجنبيا لديوانه الأخير ؟ لماذا عنوان بلغة غيرعربية لقصائد مكتوبة بلسان
عربي ؟"[350].

هي الأسئلة التي ارتأت الناقدة بالإجابة عنها أن تقارب العنوان ، ثم تمضي في التساؤل عن دلالة الخط العريض والحروف السوداء الكبيرة التي تنملئ بها الصفحة الأولى ، وهل تراه هذا الصنيع يهدف إلى الإعلان الفاضح ، أو هز القارئ بعنف / بصدمة ... أم هو مجرد فاتحة على حقيقة أخرى تذكرها القصائد ؟ لكن الذي تفاجئنا به يمنى العيد هو لجوؤها إلى إلى سياقات خارجية لتفسير أو لإيجاد دلالة لمثل هذا العنوان ، إنها تستعير من حياة القاسم ما يمكن أن تستفز به العنوان وتدفعه للبوح ، ذلك أنها إذ تحاول تلمس الدلالة ، تقول " في هذه المحاولة نذكر أن سميح القاسم مازال ، كما نعلم ، يعيش في الأرض المحتلة من فلسطين ، و أذكر قوله (يوم التقيته في أثينا) ، وهو يبتسم ويشير بمزاح إلى زملاء له يعيشون في الضفة : نحن جماعة 47 . عانيا بذلك فلسطيني الأرض المحتلة ، الذين يعيشون في ظل سلطة دولة إسرائيل والذين لا يحق لهم الخروج من أرضهم بهويتهم الفلسطينية ، كأن هويتهم تعني حصارهم ، فهل تعلن اللغة ، لغة العنوان ، كسر هذا الحصار ؟ هل تخاطب اللغة الناس البعيدين من حصارها ، متحدية الشكل ، هازئة بصورة الحرف ؟ .. . " [351].

تذكر الناقدة في مقدمة الطبعة الثانية لكتابها " في القول الشعري " أنها أضافت إليه بعض الدراسات من مثل " الشعرية في : برسونا نون غراتا " محاولة في كل هذا الاستفادة من منجزات الحداثة ، لكن ألم تدر الحداثة ظهرها لكل تفسير يأتي
إلى النص من خارجه ، ألم يتأت للناقدة دراسة دلالة العنوان من خلال قصائد الديوان ؟ .

---

[350] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 264 .
[351] المصدر نفسه ، ص 266 .

إذا ، ولأنه يعاني الحصار حاول سميح القاسم أن يقول عنوانه بلغة الآخر ، الآخر الذي يلتقي معه في المعاناة وفواصلها المتعددة .

و استنادا إلى التفسير الأول ـ الحصار الذي يعانيه القاسم ـ تواصل يمنى العيد قراءة صورة الغلاف القائمة ، كما تقول ، على مساحة من اللون الأحمر يسمها الارتجاج والانكسار اللذان يكشفان عن تقاسيم وجه تعبره خطوط عرض وطول ، تبين الشاعر و كأنه خاف قضبان سجن أو معتقل " صورة هزها الحصار ، أو إنسان هز حصاره فاشتعل اللون الدموي وداخلت الحياة الموت ، أو الحرية السجن ، أو الخروج الحصار فبدا الشاعر المغمض العينين كأنه يفكر ، كأن النظر مردود إلى داخل ، كأن حجب النظر يدفعه إلى بصيرته ، فيصير الداخل مصدر قول قادر على كسر حصاره " [352].

هكذا ، وجدت الناقدة في اللسان غير العربي الذي خط به العنوان خروجا إلى التواصل والتقاطع مع الآخر ، لكن لماذا هذه اللغة بالذات ، لماذا ليست الإنجليزية أو الفرنسية مثلا ؟ و إذ تجيب على ذلك تقول إنها : " لغة حضارة عريقة في القدم ، بلسان قوم شهدوا ، منذ آلاف السنين للحرية ، وتطلعوا إلى إقامة المدن ، وظلوا في تاريخهم الحديث ، مدركين لمعنى السلام " [353].

كثيرة هي التحليلات التي تناولتها يمنى العيد ، لكن قليلة هي وقفاتها عند عتبات النصوص ، إذ لا تكاد تقف عندها إلا نادرا ، وبدراستها له ، أي عنوان الديوان ، تحت مسمى " شعرية العنوان " تحيلنا إلى مجهودات " جنيت " خصوصا في كتابه عتبات ، لكن هل كان جنيت ، وهو البنيوي ، ليقول بتأويل العتبات استنادا إلى سياقات خارجية ؟ .

يعتقد القارئ أنه كان بالإمكان قراءة هذا العنوان من خلال مقابلته بقصائد الديوان خصوصا وهي تحمل عناوين وتحتضن أسماء تشير إلى الآخر " ليلا على باب فدريكو " ، " مأساة هوديني المدهش " ، " كاردان " ، " كاوبوي " .*

أما العنوان الفرعي الذي وسمته بشعرية المعنى فلا نكاد نعثر نعثر تحته على معنى أو دلالة إضافية غير تلك التي صدحت بها بداءة ، إنها تواصل الحديث عن كسر الشاعر

---

[352] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 267 .
[353] المصدر نفسه ، ص ص 267 – 268 .

لحواجز اللغة / اللفظ من أجل التواصل بالمعنى ، وكيف أن PERSONA NON GRATA (التي تعني شخص غير مرغوب فيه) يتقدم للحوار والكلام .

يرى البحث أن يمنى العيد تعرض آراءها استعانة بكلام إنشائي لا تكاد تعطينا مبررا على الأحكام التي يشتمل عليها ، تقول تمثيلا " يخلخل سميح القاسم الأسيجة ، لأنه وهو المحاصر ، يهز حصاره ويخرج إلى العالم ، يتقدم ، وهو المضروب على وجهه بسلطة دولة تنفيه ، للكلام ، يتقدم وهو المحزوز وجهه بصواعق حكم الاحتلال ، إلى النطق " [354].

وتقول في موضع آخر " يكسر الشاعر حصار الرؤية ، يرفع حجاب النظر ، يري ، يمد جسورا اللغة ويفرح بتدجين رموزها الغريبة . هكذا تنتظم الرموز في سلك الكلام " [355].

على أنها إذ تنتقل إلى دراسة شعرية التشكيل اللغوي تقف بنا عند ظواهر لغوية

في شعر سميح القاسم تساهم بشكل فعال في بناء شعريته .

كثيرا ، تقول الناقدة ، ما يلجأ الشاعر إلى أسلوب المخاطبة والحوار معتمدا صيغ الطلب والتنبيه ، النفي والنداء ، وكثيرا أيضا ما يبدو كلامه الشعري قريبا

من الحكي الشفهي ، حيث يميل في أحايين عديدة إلى المباشرة ومقاربة النثر ، وبذلك تبدو اللغة الشعرية عنده بلا فخامة و بلا كلفة [356] ، تجد هذه الخاصية عند الناقدة تأويلا لها حين تكتب قائلة " كأن الشعري ، في مثل هذه الحال ، ينبني ضد اللغة ، أو ضد بلاغي لها غدا بعيدا عن حرارة التخاطب بين الناس ، عن نطقهم الحامل دلالات مرئيهم الحي ، يقتل الشاعر البلاغي الجاف ، البلاغي الذي أفقده التكرار والألفة التماعة الحياة ، ويبني صيغا بديلة يميزها طابع البساطة " [357].

وتختتم هذه الدراسة بالنظر في شعرية التشكيل الموسيقي في قصيدة من قصائد الديوان (مأساة هوديني المدهش) ، ولئن كان سميح القاسم قد لجأ إلى البساطة في التعبير وإدراج الحكي ، إلا أنه ما تخلى قط عن النغم الموسيقي الذي يولده التكرار أحيانا ، وتعطي الناقدة مثالا على ذلك من قوله :

---

* تذكر الناقدة هذه الأسماء في هامش الصفحة 264 .

1 يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 269 .

[355] المصدر نفسه ، ص 270 .

[356] ينظر: المصدر نفسه ، ص ص 275- 276

[357] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 276 .

" يقول : غطوه بالجلنار

إن مات بين سنابل الأغوار

غطوه بالسحب

إن مات بين أيائل الثقب

غطوه بالبيرق

إن مات بين حشائش الجرمق " [358].

إذ إن تكرار لفظة غطوه مع القفلة المزدوجة الجلنار- الأغوار يخلق نوعا من الترنيم الموسيقي ، كما تلاحظ الناقدة أيضا ولوع سميح القاسم بتقصير المقطع الصوتي مع تنويع المسافات الصوتية والتبديل في القوافي مثل قوله :

فلا مكة مكتي

و لا جلق قبلتي

ولا فرسي القاهرة

بينما ينتظر القارئ سطرا منتهيا بالنغم (تي) يكسر التوازن بنغم مختلف . زمنه تستنتج الناقدة أساسية العنصر الموسيقي في تشكيل شعرية شعر الشاعر ، ولعل نزوعه صوب البساطة في التعبير وعدم الاكتراث بالبلاغي هو الذي عزز العنصر الموسيقي [359].

ورغم أن الصورة كانت عنصرا بارزا أيضا في تشكيل شعرية برسونا نون غراتا ، إلا أن الناقدة ما توقفت عندها ولو إشارة . وكالعادة وعند نهاية عرض الدراسة ، يمكننا أن نتساءل عن المنهج المتبع في قراءة هذه القصيدة ، خصوصا وقد كتبت هذه الدراسة بعد قطع الناقدة أمدا في معاشرة المناهج النقدية ، إذ لا تشيع آليات البنيوية الشكلية ولا البنيوية التكوينية في مثل هذا التحليل . و لا حتى الأفكار الماركسية ، وهنا تتأتى للقارئ العودة إلى النصوص التي اعترفت فيها الناقدة بتبنيها للبنيوية التكوينية مساءلة / تحليلا ، ولكن ما ينداح به عن ذلك اعتراف للناقدة ضمنته مقدمة كتابها " في القول الشعري " :

---

[358] المصدر نفسه ، ص 278 .

[359] ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 280- 281 .

" إن ما أقوم به ، في قراءتي للنصوص ، هو ممارسة نقدية معرفية ، توخيت بها جعل كل قارئ قادرا على أن يكون ناقدا " [360] .

إذا ، هل تعتبر الممارسة النقدية المعرفية تملصا من التمنهج ؟ وتحريرا للقراءة ؟ و إن كان ذلك كذلك ، لم لا تفتح الناقدة مقاربتها على التعدد ، لماذا تتشبث دائما و أبدا بالرؤية الواحدية ؟ وهي التي أقرت في غير ما موضع مساندتها لتعدد التأويل ، ولا نهائية القراءة

3- شعر المقالح : مرجعيته وشعريته

تدخل حكمت مجدوب الصباغ قصائد عبد العزيز المقالح مقتنعة بضرورة ربط نصوصه بالثقافي اليمني الذي تقوله ؛ ذلك أن نصوص المقالح وغيره من الشعراء المحدثين تبدأ بهذه العلاقة ، ترى الناقدة أن الثقافي اليمني / المرجعي اليمني ، يعيش خصوصيا له حيث إن " الكتابة اليمنية المحدثة تتعامل مع مرجعي ثقافي هو عبارة عن كتلة من الصمت . أو هو ركام من المنطوق المقموع في محسوسه

و معيشه ... ومن ثم لم يكن له أن يتحرك في مجال الثقافي العربي العام " [361].

هكذا ، قد تتعامل التجربة الشعرية اليمنية مع مرجعين : مرجع عربي عام ، مرجع يمني خاص ، في تعاملها مع الأول تقلد الكتابة كتابة الثقافي الكلي ، تقول الناقدة ، أما في تعاملها مع الثاني (المرجع الخاص) فقد يتهددها النغلاق ويجانبها الثقافي الكلي ، وبهذا تقع الكتابة اليمنية في الصعوبة ، صعوبة التأرجح بين مرجعين ، بيد أن شعراء اليمن المحدثين يدركون " أهمية المرجع العربي العام ، ويحرصون

في الوقت نفسه ، على قول واقعهم الخاص ، وعدم السقوط في سهولة التقليد ، وهذا ما يجعل الكتابة الشعرية لديهم تعاني ، إذ تنهض للقول في زمن تطورها الاجتماعي مفصلة العلاقة بين الخاص والعام ... ومن ثم تقوم العلاقة بين مرجعي عام ومرجعي خاص لا يقلده بل يحاوره ويجد فيه جدله وغناه " [362].وتبسط الناقدة القول في علاقة الكتابة الشعرية اليمنية بالمرجعي ، قبل الولوج إلى شعر المقالح لأنه دون معرفة ذلك ، والرأي لها ، تفقد

---

[360] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 12 .
1 يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 204 .
[362] المصدر نفسه ، ص 207 .

القراءة النقدية كثيرا من متانتها المنهجية ؛ إذ ما معنى أن نستخدم أدوات منهجية تساهم في تغييب الواقع

" فالمنهجية تعني في حقيقتها ، وكما نعلم ، استخدام أدوات مفهومية منتجة في واقع للنظر فيه وفهمه ومحاورته "[363] .

بقولها هذا تستبعد الناقدة كل قراءة تهتم بجسد النص في معزل عن الواقع الذي لفظه وتكون فيه ، فما تتغياه القراءة هو إنتاج معرفة بالواقع ، وكيف تتم معرفته إذا اقتصر على الدراسة الشكلية ، ولكن هذا لا يعني رفضها للأخيرة ، إنها تدعو إليهما معا كما سبق وأن بين البحث في تنظيراتها .

ومن خلال عنوان وسمته " بقاق التجسير " أرادت يمنى العيد أن تقدم شعر المقالح على أنه مسكون بقاق الربط ، قلق معالجة الكسر بين الخاص اليمني والعام العربي إن المقالح وهو يستفز الصامت ويبعث به نحو النطق وقول المعيش والمقموع إنما يحاول " سد الثغرة القائمة في علاقة المرجع الثقافي اليمني المقتول ، المرجع الثقافي العربي المجانب له ... يحيي المقالح المنطوق المقتول ، أو هذا ما يحاوله . و

من موقع خصوصية هذا المنطوق ينهض به حضورا في الحقل الثقافي العربي العام ولعل هذا ما يجعل من القلق سمة تحكم نصه " [364].

ليس هذا وحده ما يصنع قلق شعر المقالح ، بل يرتسم القلق أيضا في تأرجح كتابته الشعرية بين ماض ولى ومستقبل هو التطلع والأمل ، ترى يمنى العيد أن الماضي يحضر في القصائد بصورته السلبية بتعابير من مثل : البحار الظامئة ـ القبور ـ حجارة المدينة ـ المنفى للبشر ـ البكاء للعشب ـ الليل للتاريخ ، فالذي يؤكد عليه نص المقالح الشعري هو قول المرجعية في معيشتها الخاصة ، المرجعية التي تقبع ميتة تحت الصمت ، فقلق الكلام وهو يصارع الصمت قلق آخر يسم الكتابة المقالحية [365].

من على هذا الأساس يتراءى للعيد أن النص الشعري قيد الدراسة ينهض على ثنائيتين :

---

[363] المصدر نفسه ، ص 208 .
[364] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 211 .
[365] ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 212 - 213 .

الموت والحياة ؛ إذ الموت يجد ولادة له مع الزمن الماضي ، زمن القمع والصمت ، أما الحياة فتتوجد مع الزمن الآتي زمن المستقبل و الحلم ، من هذه الثنائية الزمنية تنبجس للعيد ثنائية مكانية بين الهنا والهناك ، هنا الوطن والإقامة وهناك الرحيل والمنفى ، وعند هذا الحد ينهض الشوق / العشق مصطلحا يتكرر مكتنزا شحنة دلالية واسعة ، نورده ، أي مصطلح الشوق ، في سياقاته كما أوردته الناقدة :

- إن شوقك للماء أوسع من رغبة الرمل .
- هو العشق مهر من النار
- يرتاد أودية القلب
- يركض في سرة الشمس
- كل أمسية حين يسترجع الليل أجساد أشواقنا
- يتسلل من جسدي طائر الشوق
- يرحل منفردا نحو صنعاء
- لماذا غذا قصر غمدان سجنا
- قبرا لأبنائك العاشقين [366]

تقرأ الناقدة هذا الشوق على أنه شوق للوطن / لصنعا ، لكنها إذ تسائل هذا النص تقفز بالقارئ إلى نصوص أخرى للمقالح تكتفي بذكر عناوينها في الهامش لتنتقل إلى النظر في مصطلحات وتعابير منها ، وهكذا يجد القارئ نفسه مشتتا بين نص يجهله وعليه أن يعود إليه ودلالة حاضرة تحاصره .

أما حين تبحث يمنى العيد عن الموضوع الذي تصدح به الكتابة الشعرية المقالحية فتفاجئنا مبررة بكون الموضوع عنده هو الكتابة نفسها ذلك أنه " لئن كان الزمن اليمني في ماضيه ، وعلى مستواه المعاش ، كما على مستواه التعبيري الثقافي عن هذا المعاش ، هو زمن الصمت و الموت ، الزمن الذي يقمع القول ويقتل التعبير ، فإن التعبير /: الكتابة يصير هو الموضوع ، لأنه حياة الزمن في تشكله الفعلي " [367].

---

[366] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 225 .
[367] المصدر نفسه ، ص 216 .

إذا لا يمكن لماض مات زمنا أن يشكل مرجعا ثقافيا ، أن يشكل حضورا ، إن الكتابة وحدها هي الحضور / الاستمرار / الموضوع .

الكرة تلو الكرة تثبت يمنى العيد أنها متشبثة ـ دائما وأبدا ـ لكل ما يمت للمرجع بصلة ، صحيح أنها أفلحت في إضاءة مناطق من النص بالإحالة على هذا الثقافي / المرجعي ، لكنها أبقت وعدها بالاهتمام بجسد النص معلقا ، إن هكذا تحليل

قد ينسحب على الشعر اليمني الحديث جملة ، نبرر هذا بقول الناقدة " يدرك الشعراء اليمنيون المحدثون أهمية المرجع العربي العام ، و يحرصون في الوقت نفسه على قول واقعهم الخاص "[368].

لكن أين هي فرادة النص المقالحي ؟ كيف ينبني ؟ كيف يتناقض ؟ كيف ينهض بشعرية الصورة ؟ بالنظر إلى ما تطرحه هذه الدراسة يبقى جماع الأسئلة هذا مؤجلا إلى حين .

شعر المقالح : مرجعيته وشعريته ، دراسة لم تظهر إلا في الطبعة الثانية من كتابها " في القول الشعري " شأنها شأن" برسونانون غراتا" ، وفي ذلك نرى إثباتا لتمسك الناقدة بضرورة قراءة المرجعي ، إنها بمثل هذا الصنيع تعطينا دليلا على عدم حدوث تحول معرفي حاد في مسارها النقدي ، فمع أنها اطلعت على منجزات التفكيكية /السيميائية / التأويل... و سبق و توقفت عندها تنظيرا إلا أنها بقيت في منأى عنها تطبيقا .

---

[368] يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 207 .

خامسا : نقد النقد :

1- في النقد البنيوي و في البنيوية التكوينية ـ الجدلية عند "محمد بنيس " :

تغيت "يمنى العيد" في فصل من كتابها "في معرفة النص" التوقف عند المحاولة البنيسية التي احتضنها كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية ـ و لكنها تقدم لذلك بحديث عن تنوع المناهج النقدية الحديثة، وسعيها لأن تكون علمية "ولتحقق بعلميتها معرفة ماهية النص الأدبي ، و ذلك بكشف عناصره المكونة له و يجعل عملية تبنين هذه العناصر عملية مرئية و مدركة معرفيا " [369].

و لئن أغلقت كثرة من المناهج النقدية النص و نظرت إليه في دواخله، فإن النشاط النقدي في لحظة تالية من تطوره تنبه إلى ضرورة التوقف عند دلالات النص كعنصر ماثل أبدا فيه .

إن النقد العربي أخذ يتأثر بهذه المناهج الغربية من خلال عديد من الممارسات النقدية . لكنه في هذا التأثر، تقول العيد، لا يخلو من تعثر يسمه ضياع الهدف ، لأن النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين :

<u>الهم الأول</u> : ينبجس من كون النص العربي يملك خصوصيته المنبعثة من واقع ثقافي – أدبي معين .

<u>الهم الثاني</u> :يتحدد في كون المناهج المستعارة نفسها لما تتشكل بعد في موطنها الأصل ، أي أنها مازالت تطرح علامات استفهام على بعض أسسها .[370]

في ضوء هذه الوضعية – إذا- دخلت العيد إلى دراسة منهج بنيس بهدف دراسة بعض مراحله ،حيث تراءى للناقدة أن صاحب "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " حاول الاستفادة من أكثر من منهج نقدي بغية النظر في النص الأدبي من منطلقاته الفكرية ، ذلك أنه يعرض في مقدمة دراسته لمنهجين :

- المنهج البنيوي الذي يدرس النص لغة بالنظر في أنساقه الداخلية .

---

[369] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 126 .
[370] ينظر : المصدر نفسه ، ص – ص 127 – 128 .

- المنهج الاجتماعي الجدلي الذي يجد مرتكزه الفكري في الفلسفة الماركسية ، وبهذا فإنه ينظر إلى الأساس الاجتماعي / الثقافي الذي بعث بالنص ، محاولا الكشف عن رؤية العالم التي تحكمه[371] . لكن ما معنى قول العيد إن بنيس اعتمد منهجين ، ألم ينصهر المنهجان تحت مسمى البنيوية التكوينية ليصبحا منهجا واحدا ؟

لكن الذي تعيبه العيد على بنيس هو تردده في تسمية " الاجتماعية الجدلية " بالمنهج ، إنه يسميها اتجاها حينا وتيارا حينا آخر ومنهجا أحايين قليلة ، دون أن يوضح لنا الفرق بين المنهج والتيار والاتجاه ، تقول الناقدة ، إن كان بينهم فرق حقا ، إضافة إلى أنه " يساوي بين الاجتماعية الجدلية وبين البنيوية التكوينية ، حين يقول كل منهج اجتماعي جدلي أو بنيوي تكويني " [372] .

إن بنيس ـ في نظر يمنى العيد ـ لا يحقق الاستمازة بين الاجتماعية الجدلية والبنيوية التكوينية ومع هذا فهو كالاجتماعيين الجدليين ، يرى أن النص يحمل رؤية للعالم يعبر عنها صاحبه ، وهو كالبنيويين يشدد على أهمية اللغة ، لأن الوصول إلى رؤية العالم لا يتم إلا بتحليل لغة النص ، وتضيف الناقدة إن الإشكال ليس في الإفادة من هذين المنهجين . بل في قدرة الناقد الشخصية على ممارسة الموقف النقدي " ليس المنهج قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله : المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم ، يتطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا مهما ، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق ، بل هي إعادة إنتاج لها " [373] .

استطاع " بنيس " ، في رأي الناقدة ، رغم اعتماده على منهجين أن يصل
إلى صياغة منهجية خاصة تطرح سعيا حثيثا صوب التمنهج العلمي في نقدنا العربي.

لكن أين مكمن الجمال في النظام الشعري الجديد الذي يبحث فيه بنيس ؟

هو السؤال الذي تطرحه الناقدة وتشرع استهلالا منه ، في وصف القراءة البنيسية ، حيث تبدأ ، أي قراءة بنيس ، بمقاربة البنية السطحية من الناحية العروضية واللسانية والدلالية

---

[371] ينظر ، في معرفة النص ، ص 130 .
[372] المصدر نفسه ، ص 131 .
[373] المصدر نفسه ، ص 132 .

لتشرع في المرحلة الثانية ببناء ما فككته ، كما لتدرس البنية العميقة مثبتة بذلك أن المرحلة الأولى ماكانت عملا مقصودا لذاته و إنما هي محظ خطوة موظفة للوصول إلى معرفة الرؤية التي تحكم النص . بيد أن المرحلة الثانية ـ حسب الناقدة ـ تأتي سريعة المعالجة بالنظر للدراسة الأولى ، وهو ما يشعر القارئ بشيء من عدم الوضوح في نتائج البحث [374] .

و إذ تأخذ العيد على بنيس تسرعه في معالجة بنية النص العميقة ، تعود بنا إلى دراستها لقصيدة " سعدي يوسف " (تحت جدارية فائق حسن) التي كنا قد لاحظنا عليها تسرعها في دراسة البنية العميقة مقارنة مع الدراسة الشكلية .

على أنها تنوه بالجهد البنيسي الذي استطاع أن يجافي المناهج النقدية التقليدية بتحريه للعلمية و التمنهج ، مع أن دراسته " أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية ، في الوقت نفسه ، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة ، بالرؤية الماثلة في النص وربما كانت هي المكونة له " [375].

لماذا لم يصل محمد بنيس إلى إبراز الجمالي في النصوص التي تناولها ، رغم أن المنهج الذي استند إليه طفق مع أربابه يشدد على البعد الجمالي ؟

وقصد تبرير غياب الملمح الجمالي في دراسة بنيس ، التمست له العيد عذرين :

1- " إن بنيس حاول ، في الواقع ، أن يصل بنتائج تحليله للبنية السطحية للنص إلى هذا الملمح الجمالي ، ولكنه في محاولته هذه ، قصر هذا الملمح على التناسق والتفاعل الذي حكم القوانين الثلاثة (التجريب ، السقوط ، الانتظار ، الغربة) ... أي أنه أهمل المستوى الدلالي بذاته ونظر في التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاث " [376].

تعتقد الناقدة أن ضمور السمة الجمالية في محاولة محمد بنيس راجع إلى التزامه بالمفهوم الغولدماني لمعنى الجمالي ، هذا المفهوم الذي لا يتعرض للمستوى اللغوي كتركيب ومفردات و أصوات في بنياتها الجزئية أولا ، وفي كونه مفهوما تثمر نتائجه في التحليل الروائي أكثر من إثمارها في دراسة الشعر . [377]

---

[374] ينظر : في معرفة النص ، ص ص 133 – 134 .
[375] المصدر نفسه ، ص 134 .
[376] المصدر نفسه ، ص 135 .
[377] ينظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص 136 .

2- إن بنيس تلمس " الخصائص المميزة لنظام التركيب اللغوي في هذه النصوص الشعرية المعاصرة . وذلك في ضوء نظام اللغة الشعرية العربية السابقة لهذه النصوص "[378] .

في الحقيقة اعتقد الناقد أن توضيحه لخروج الشعر المغربي المعاصر عن نظام اللغة الشعرية التقليدي يشكل مكمنا جماليا ، لكنه ما وصل إلى بغيته في نظر العيد .

و في نقطة أخيرة من نقدها لنقد محمد بنيس ، رأت أنه التزم بنهجه الذي أوضحه في مقدمة كتابه ، أي مزاوجته بين دراسة البنية والثقافي الذي تحيل إليه ، غير أن يمنى العيد لاحظت " أن إقامة هذه العلاقة لم تكن فعلا مستمرا . ذلك أن الباحث تناول الخارج لا في حضوره في هذا الداخل ، بل تناوله مستقلا وبمنهج لا يخلو أحيانا من الوصفية والتقريرية "[379] .

إن ما تعيبه الناقدة على محمد بنيس في عدم نظره للخارج داخل النص ، يمكن أن يكون هو نفسه ما يعاب عليها في كثير من الدراسات النقدية التي قامت بها ، وحسب الدراسة التي عرضها البحث آنفا أن تكون كفيلا بإثبات هذا . ما يتنبه القارئ إليه من خلال هذا العرض هو أن الناقدة عقدت فصلا كاملا للحديث عن البنيوية التكوينية عند محمد بنيس ، وكان منتظرا منها أن تعرج على كيفية استلهامه لمفاهيم البنيوية التكوينية من مثل : البنية الدالة / الوعي الفعلي والوعي الممكن / رؤية العالم ، ومدى نضج الوعي المصطلحي عنده مثلا ، خصوصا وهي تشتغل ،

كما تقول ، على الاتجاه ذاته ،

غير أن دراستها تمحورت حول نقطتين أساسيتين هما :

- عدم تفرقة بنيس بين الاجتماعية الجدلية والبنيوية التكوينية .
- إغفاله للملمح الجمالي في دراسة الشعر المغربي .

لتختم حديثها بالثناء على التجربة النقدية البنيسية باعتبارها محاولة رائدة نحو تملك المنهج و النظر في خصوصية النص العربي .

---

[378] المصدر نفسه ، ص 136 .
[379] المصدر نفسه ، ص 138 .

إن قصارى ما تغياه البحث آخرا من خلال اختياره لبعض الدراسات التطبيقية المنجزة من لدن الناقدة هو إثبات الجرأة النقدية التي تمتلكها ـ على الرغم من تعثرها كرات عديدة كما يثبت ذلك أهل الدراية ـ إذ تراها تتوقف تحليلا عند أجناس أدبية متمايزة ، من رواية ، شعر ، مسرحية ... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الحس النقدي والمنهجي الذي تمتلكه ، وهو ـ حقيقة ـ ما تفتقر إليه الساحة العربية الغارقة في التنظير .

و إذ رام البحث ـ تاليا ـ تتبع هذه التحليلات ـ ولو وصفا ـ فلينظر في مدى التواصل بين المنحى التنظيري والتطبيقي عندها ، وفي مدى وعيها لخصوصية النص العربي ، ومدى ولائها للمنهج الذي ارتضته و اطمأنت إلى قدرته على استنطاق النصوص ؟ وهو الهم المعرفي الذي صحب هذا الفصل من الدراسة .

خاتمـــة

جماع القول الذي يصل إليه البحث ، بعدما راح ينظر في أنحاء من التجربة النقدية عند "يمنى العيد " هو عود على بدء ، يمكن أن نستخلص منه النتائج التالية :

1- تبدى للبحث وهو يستعرض نتائج الفصل الأول أن الجهاز المرجعي الذي اتكأت عليه يمنى العيد من الشساعة والتنوع، بحيث تعصى على الرسالة أن تتوقف عنده تفصيلا ، وإنما قصارى ما فعلته هو الوقوف عند المحطات البارزة التي أشارت إليها الناقدة صراحة ، تلك التي تظهر جليا في كتاباتها فكان أن رصدنا من أول الفصول مايلي :

- رغم أن ماركس وإنجلز ما وضعا نظرية كاملة عن الفن عدا تلك الآراء المطروحة في كتاباتهما إلا أن تأثيرهما في من جاء بعدهما كان بالغا ، من خلال مصطلحيهما الأثيرين : البنية التحتية والبنية الفوقية اللذان قد يرتبطان حد الانعكاس ، بيد أن الأدب والفن إذ يمثلان البنى الفوقية تكون علاقتهما والبنى التحتية أقل مباشرة لكون استجابتهما للتغيرات أصعب بكثير .
- يعد جورج بليخانوف من أوائل الماركسيين الذين أرسوا قواعد نقد ماركسي ، يقوم على استلهام المضمون الاجتماعي في النص مع الإشارة إلى مواطن الجمال فيه .
- أما البنيوية التكوينية فيحسب لها أنها حاولت التفلت من الماركسية الفجة بإعادة الاعتبار للقيمة الجمالية في العمل الفني و الأدبي ، فلم يعد الأخير معها محظ وثيقة اجتماعية تكتفي بأن تصور الواقع ، فهي ، أي البنيوية التكوينية ، خطاب يتشتت بين مقولات يصعب حصرها و فصلها مثل الوعي الفعلي / الوعي الممكن / البنية الدالة / الشمولية ... وتأتي على رأسها مقولة رؤية العالم التي استحالت مع غولدمان خاصة ، وسيلة للتملص من النظرة المرآوية ، إنها ، في أبسط تعريف لها ، جملة التطلعات والأفكار التي تجمع أفراد طبقة ما .
- وإذ ينفتح النص مع البنيوية التكوينية على السياقات الخارجية ، فإنه مع البنيوية الشكلانية كون مغلق أبدا ، وبعد عرض النظرية البنيوية للقص خصوصا مع جنيت وتودوروف تبين أنها لا تكاد تخرج عن التنظير البنيوي العام ، حيث تواصل ربط الوشائج بين اللغة والأدب على اعتبار أن الأولى استحالت إلى كونها منشئا يتكفل بخلق العالم .

- على أن ميكائيل باختين ، يذهب إلى أن صورة المجتمع تتحقق في النص الروائي عبر صورة اللغة رافضا التمييز بين مضمون داخلي وتعبير خارجي ، وبذلك أسس لما يعرف بسوسيولوجيا النص ، هكذا نظر باختين إلى الكلمة لا في عزلتها وحيادها عن الوسط الثقافي الذي لفظها ، وإنما في حياتها المنبعثة من نشاطها وتنوعها، فلا وجود لها إلا داخل كلمات الآخرين التي تتبادل معها التفاعل تآلفا واختلافا . ليبقى مفهوم الحوارية أهم ما يميز الآراء الباختينية .

2- أما أهم ماتوصل إليه الفصل الثاني من الرسالة ، فهو أن التجربة النقدية العيدية قد مرت بمرحلتين أساسيتين : مرحلة الماركسية ومرحلة البنيوية

- يمثل مرحلة الماركسية كتابها " الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي " الذي ضمنته دراسة عن الرومانطيقيين تقترب من دراسة لينين لتولستوي من عدة جوانب ، لكنها تميزت عن المادية الجدلية بوعيها لضرورة النظر في بنية الشكل ، تلقفت يمنى العيد في هذه المرحلة أهم المصطلحات الماركسية كنمطي الوعي و الإيديولوجيا ، إلا أن النقد عندها بقي مضطربا ، فأحيانا تكون رؤية الواقع عندها هي المحدد لمستوى اللغة وأحيانا تكون الوسائل اللغوية هي من تحدد القبض على الواقع .
- مرحلة البنيوية : كانت يمنى العيد من أوائل النقاد الذين سارعوا إلى تجديد الماركسية استمدادا من الطروحات البنيوية لكنها إذ قدمت البنيوية اقتصرت على حد أدنى من المفاهيم ، وبتتبع آراء الباحثة تبين للقارئ أنها أمسكت العصا من وسطها ، هي من جملة البنيويين الذين يلتزمون بالمقولات الأساسية لدي سوسير ثم يحاولون الخروج إلى الأنساق الاجتماعية والثقافية ، وبهذا الصنيع تثبت يمنى العيد انتماءها إلى البنيوية التكوينية ، هذا الاتجاه الذي ينفي الثنائية أصلا برفضه لاستقلالية النسق ، ماجعل البحث يقر آخرا بكون الناقدة ترتبط بالبنيوية التكوينية فكرة عامة أساسها الانطلاق من البنية الشكلية لمعرفة الواقع ، أما التزامها الكامل بممفاهيمها فهو ما لايكاد يحضر حتى يغيب

إن أهم ما يطبع مرحلة البنيوية عند يمنى العيد عن مرحلة الماركسية هو الارتكاز على اللغة نفسها لرؤية الواقع / المرجع

- كما بدا واضحا للبحث وهو يعرض لمفاهيم النقد / القراءة / التأويل ، في المنظور العيدي أنها ، أي الناقدة ، لا تنظر إلى النقد على أنه قراءة إبداعية توازي لغتها لغة الأدب ، طموح كهذا قد يوقع النقد في أحد أمرين : إما أنه نص يكرر النص الأدبي وصفا وشرحا والأصل دائما الأفضل ، و إما أنه يستحيل إلى نص أدبي متميز وفي حاله هذه يخون موضوع نقده .

هذا ، وتنفي الناقدة صفة الصرامة عن النقد ، وهو سبب تحقيقها للفرقة بين التطبيق والممارسة ، إذ الأخيرة هي ما يجب أن يكونه النقد ، إنها نشاط لايكرر بل ينتج . إنه حين ـ والرأي ليمنى العيد ـ لا يتماسف الموقعان (موقع القراءة / موقع الكتابة) يغيب النقد .

- تبين للقارئ وهو يتتبع كتابات الناقدة الأخيرة ، اهتمامها المتنامي بالقراءة بما هي تأويل لا متناه ، إذ اعترفت بحق كل قارئ في تشييد منظوره الخاص للنص ، وعند هذا الحد تكون العيد قد نقضت مبدء هاما من مبادئ البنيوية التكوينية ، ألا وهو أحادية التفسير التي يصدح بها المرجع . وفي إشارة تالية ،وجد البحث أن التأويل عندها ينهض في غير ما إحالة إلى المؤلف / الباعث الأول ، وإن أثبت هذا شيئا فإنما يؤكد استفادتها من النظريات المابعد حداثية وعلى رأسها التأويل والتفكيك .
- أما عن معالجتها للسرد ، فما خرجت عما اختطه تودوروف وجيرار جنيت ، لكن صعوبة نظرية يمنى العيد بخصوص الرؤية تأتي من كونها تنطلق بشكل واضح من شعرية تودوروف ،لكن تقديمها يبقى متجها بشكل ضمني نحو تصورات باختين .
- وهي تقول باختين ، حاولت العيد أن لا تعيد تناقضاته ، سيما فيما يتعلق باختلاف صوت المؤلف عن أصوات شخصياته ، وإن كانت لا تقف موقفا واضحا في التمييز بين الراوي والكاتب .

- فيما يخص علاقة النص بالمرجع وقفت العيد إلى جانب التيارات الماركسية ، التي نظرت إلى الأدب لا بوصفه مجالا يتمرأى / ينعكس فيه الواقع ، وإنما بعده بنية شكلية تفارق المرجع وتقوله في آن ، ومن على هذا الأساس تبدى للناقدة أن المناهج كونية والخصوصية خصوصية النص الأدبي الذي يتكفل بقولبة المنهج وتبيئه .
- وجد البحث جملة أن كثيرة هي سقطات العيد النقدية ، إن تنظيرا أو تطبيقا ، حيث إن أهم مايؤاخذها عليه أهل الدراية من النقاد هو جمعها بين منهجين متناقضين حد القطيعة (البنيوية والماركسية) ، إضافة إلى خلطها بين الشعرية والأدبية – الراوي والكاتب – مزجها بين شعرية تودوروف وحوارية باختين ...

3- أما ثالث الفصول فخول لنا القول ، بأن اشتغال الناقدة على النصوص شعرية كانت أو سردية هو في غالبه معالجة مضمونية لا تكاد تتمسك بالمنهج إلا قليلا ، على أن قراءاتها بقيت حبيسة النظرة الواحدية على الرغم من انتصارها تنظيرا لتعددية القراءة واختلاف التأويل .

وجملة الأمر : إن يمنى العيد وإن احتمت بالبنيوية التكوينية تكرارا ، إلا أنها ماالتزمت بها ولا بجهازها المصطلحي ، وإنما وجدت فيها مبررا للجمع بين البنيوية الشكلانية والماركسية . ولئن انتفت الثنائية منطقيا مع غولدمان فإنها بقيت قائمة أبدا مع يمنى العيد ، نتيجة لاختلاف المنطلق . أما التحول الأبرز الذي يتأتى للبحث رصده في هذه التجربة النقدية هو اهتمامها بالتأويل وتعدد منظورية الحقيقة وفتح النص على اللامحدود ، وهو ما لا تعترف به البنيوية التكوينية ، لكنها في كل هذا بقيت وفية لمنطلقاتها الماركسية التي ترى إلى المرجع دائما وأبدا .

قائمة المصادر والمراجع

1- الكتب بالعربية :

1-أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) ، مطبعة التسفير الفني، تونس ، 2004 .

2- السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء ، مصر ، 1998 .

- عبد الغني با رة :

3- إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 .

4- الهيرمينوطيقا والفلسفة ، نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008 .

5- عبد الله إبراهيم ، التلقي والسياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط2 ، 2005 .

6- عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، بحث في آلية الإبداع الشعري ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2009 .

7- جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، ط1 ،1998 .

8- جبر خالد جبر العزام ، النقد الأدبي الحديث عند المرأة (نقد الشعر) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2009 .

9- جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، دراسة لمنهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط1 ، 1982 .

10-عبد الحسين شعبان ، تحطيم المرايا ، في الماركسية والاختلاف ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2009 .

11- سامي السويدان ، جدلية الحوار في الثقافة والنقد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 .

12-سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء ، ط3 ، 2002 .

- سعيد يقطين

13- تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط3 ، 1997 .

14- انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، المركزالثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط2 ، 2001 .

- صلاح فضل

15- بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1992 .

16- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1992 .

17- مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق المصرية ، القاهرة .

18- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 .

19-علي حرب ، الفكر والحدث (حوارات لقرن جديد) ، دار الكنوز الأدبية ، لبنان ، ط1 ، 1997 .

20-عمار بلحسن ، الأدب والإيديولوجيا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 .

21- عمر عيلان ، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2001

22- فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1999.

23-محمد سالم سعد الله ، ماوراء النص ، دراسات في النقد المعرفي المعاصر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 1998 .

24- محمد سالم ولد أباه ، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث ، دراسة لفاعلية التهجين ، المكتبة المصرية ، 2005 .
25- محمد سويرتي النقد البنيوي والنص الروائي ، نماذج من النقد العربي – الزمن الفضاء – السرد ، إفريقيا الشرق ، 1991 .
26- محمد شبل الكومي ، المذاهب النقدية الحديثة (مدخل فلسفي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004 .
27- مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1997 .
28- محمد عزام ،تحليل الخطاب ـ على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب .
29- محمد نديم خشفة ، تأصيل النص ، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 1997 .
30- محمد ولد بوعليبة ،النقد الغربي والنقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 .
31- نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 2003 .
- يمنى العيد
32- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، دار الفرابي ، بيروت ، 1979 .
33- في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 1999 .
34- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، بيروت ، ط2 ، 1999 .
35- الراوي : الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، د . ط .

36- فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
37- في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، دراسة وحوارات ، إعداد وتقديم ، محمد دكروب ، دار الفرابي ، بيروت ، ط1 ، 2005 .
38- الكتابة : تحول في التحول ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

2- الكتب المترجمة :

39- بول ريكور ، محاضرات في الإديولوجيا و اليوتوبيا ، تر : فلاح رحيم ، دارالكتب الجديدة المتحدة ، بيروت ، ط 1 ، 2002 .
40- تودوروف و آخرون ، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث ، تر و تعليق : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، 2000 .
41- يري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1991 .
42 - جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، تر : نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 3 ، 1985 .
43- جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1997 .
44 - جيرار جنيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر: محمد المعتصم وآخرون ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط 2 ، 1997 .
45 - رالف فوكس ، الماركسية و الأدب (مجلة النقد) تر: هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2006 .
46 - سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر ، 1998 .
- لوسيان غولدمان
47-مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ، تر: بدر الدين عرودكي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 1993 .

48-العلوم الإنسانية و الفلسفة ، تر: يوسف الأنطكي ، مراجعة: محمد برادة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1996 .
49-لوسيان غولدمان و آخرون ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط 2 ، 1986 .
50-ميخائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1988 .

3 – المجلات والدوريات :

- مجلة الموقف الأدبي ، دمشق / سورية :
51- العدد 383 ، آذار 2003 .
52- العدد ، 424 ، 2006 .
53- العدد 427 ، 2006 .
- مجلة المعرفة ، مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية السورية :
54 –العدد 426 ، مارس 1999 .
55- العدد 434 ، نوفمبر 1999 .

4- الرسائل الجامعية :

56- سامية إدريس ، النص والمرجع في رواية " يوم قد مضى " لازرياب بوكفة ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة سطيف ، 2006

5 – الكتب باللغة الأجنبية :

56- CHARLES BRESSLER , literary Criticism , an introdaction to theory and practice , PEARSON PRENTICE HALL , NEW JERSY , fourth edition .
57- Katrina clark & MICHAEL HOLIQUIS , Mikhail Bakhtine , Combridje Honos press , 1989

58- LUCIEN GOLDMANN , LE DIEUX CACHE , Edition Gallimard , 1959 .

الفهرس

الفـــــهرس

مقدمـة

تمهيد : إضاءات حول النص ، المرجع والإيديولوجيا .

أولا : مفهوم النص 2

ثانيا : مفهوم المرجع 6

الفصل الأول :

المرجعيات المعرفية في الخطاب النقدي عند يمنى العيد

توطئة 12

أولا : المادية الجدلية 13

ثانيا: البنيوية التكوينية.....21

أ- رؤية العالم 26

ب- الوعي الفعلي والوعي الممكن 28

ج- التماسك 30

د- الشمولية 31

هـ - البنية الدلالية.....33

ثالثا : البنيوية الشكلانية..... 35

أ- المهاد اللغوي 35

ب- النظرية البنيوية للقص 39

رابعا : ميكائيل باختين..... 44

الفصل الثاني:

مساءلة المفاهيم

قراءة في المنحى التنظيري عند يمنى العيد

توطئة 54

أولا : المرحلة الأولى

تأثير الماركسية في يمنى العيد 54

ثانيا : المرحلة الثانية

تأثير البنيوية في يمنى العيد.....60

1- تقديم البنيوية 60

2- نقد البنيوية الشكلانية 61

ثالثا : مفاهيم نقدية.....67

1- النقد / القراءة / التأويل 67

2-هيئة القص (الموقع / زاوية الرؤية) 75

3- زمن القص 81

4-الفضاء 82

5- الأنا / الآخر 84

6- الشعرية / الأدبية 86

7- النص / المرجع 90

الفصل الثالث :

الإجراءات التطبيقية عند يمنى العيد

توطئة 103

أولا : نقد الرواية 104

1- تحليل رواية السؤال الغالب هلسا 104

2- رواية موسم الهجرة إلى الشمال 109

3- رواية سيد العتمة ربيع جابر 116
4- توقيت البنكا ، محمد علي يوسفي 119
5- رواية شرف لصنع الله إبراهيم 122
ثانيا : نقد المسرحية 125
1- مسرحية أوديب ملكا لسوفوكل 125
ثالثا: تحليل الرسالة.....130
1- رسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري ...130
رابعا : نقد الشعر.....133
1- قصيدة فائق حسن ، تحت جدارية سعدي يوسف 133
2- الشعرية في برسونانون غراتا 137
3- شعر المقالح 142
خامسا : نقد النقد.....146
1- في النقد البنيوي عند محمد بنيس 146
خاتمة
قائمة المصادر و المراجع
الفهرس