الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المنظور النقدي عند يمنى العيد
-بين المنهج الواقعي والمنهج البنيوي-

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر.

تخصص: مناهج النقد المعاصر.

إعداد الطلبة:

فردوس خيال

فاطمة الزهراء عابد

إشراف الأستاذ:

د/عبد القادر قدار

أعضاء لجنة المناقشة:

1/ .....رئيسا

2/.....مشرفا ومقررا

3/.....عضوا

السنة الجامعية:

2015/2014

بسم الله الرحمان الرحيم

"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون"

سورة التوبة الآية (105).

الإهداء :

قال تعالى: "وقضى ربك أن لا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا"

صدق الله العظيم.

إلى التي سقتني كؤوس الحنان وسهرت الليالي من أجلي وكان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي أمي الطيبة أطال الله عمرها ورزقها الصحة والعافية.

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار رمز التضحية والخلود الذي أفنى عمره لتربيتي وألبسني ثوب المعرفة، والدي العزيز حفظه الله وأطال عمره.

إلى ثمار العائلة إخوتي وأخواتي .

إلى أساتذتي الكرام وعلى رأسهم الأستاذ المشرف عبد القادر قدار.

إلى زميلتي في البحث فردوس خيال.

إلى جميع رفقاء الدرب وكل من جمعني بهم القلم رعاهم الله.

أهدي هذا العمل.

فاطمة الزهراء

الإهداء :

بسم الله الذي خلق الأكوان، وسخر كل شيء لخدمة الإنسان، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء.

إلى الشمعتين المتقدتين اللتين لطالما أنارتا دربي بالحب والحنان، إلى أمي وأبي.

إلى ثمار البيت اليانعة إخوتي –أطال الله في أعمارهم-.

إلى الزوج الغالي – حفظه الله وأطال في عمره – الذي لطالما كان سندا لي عند الصعاب.

إلى الأستاذ المشرف عبد القادر قدار –حفظه الله- الذي لم يتوان عن مد يد العون لنا كلما سمحت له الفرصة بذلك.

إلى زميلتي في البحث فاطمة الزهراء عابد.

وإلى كل طلاب العلم في كل مكان.

أهدي هذا العمل المتواضع.

فردوس

كلمة شكر:

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة نشكره سبحانه وتعالى على فضله الكريم وتوفيقه لنا ،والقائل في محكم التنزيل:

"وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم..."

الآية رقم (07) سورة إبراهيم.

نتقدم بالشكر الخالص أولا للأستاذ المشرف الدكتور عبد القادر قدار الذي سهل لنا طريق العمل ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة فوجهنا حين الخطأ وشجعنا حين الصواب وغمرنا بتواضعه وحسن معاملته فكان نعم المشرف، ونقول معترفين صراحة:

"لن نبلغ سنام رد الجميل حتى لو اعتقدنا"

ولا يفوتنا أن نشكر الأستاذة حورية بن عتو التي أمدتنا ببعض المراجع، وفي الأخير نحمد الله عز وجل الذي أنعم علينا بإنهاء هذا العمل.

فاطمة الزهراء / فردوس.

مقدمة:

علاقة بين النقد والأدب علاقة تداخل ومشاركة، ذلك أن الأدب لا ينفصل عن النقد، لا لأن الأدب هو مادة النقد، بل لأن التيارات النقدية غالبا ما تجاور التيارات الأدبية، ويطرح تاريخ النقد الأدبي إشكالية أساسية تتمثل في كيفية التعامل مع النص الأدبي، وتبلورت تلك الإشكالية في الصراع الممتد بين فريقين: يكتفي الأول بالتركيز على العلاقات الداخلية للنص مغفلا دلالته، ويهتم الفريق الثاني بالدلالة أو بالعلاقات الخارجية للنص مغفلا البنية الذاتية، وتبعا لذلك فنحن أمام نوعين من المناهج النقدية، المناهج السياقية وعمادها الإسقاطات السياقية والأحكام التذقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النص ودلالته، وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملابسات الاجتماعية والثقافية والنفسية وغيرها، المناهج النسقية وفيها يعتمد الناقد على بنية النص ونسقه مبعدا كل الملابسات الخارجية، وبدأ هذا المسار يظهر بظهور اللسانيات البنيوية مع دي سوسير.

ومن ضمن المناهج السياقية نجد المنهج الواقعي، أما المنهج البنيوي فهو ضمن المناهج النسقية، وبغية إعادة المكانة لبنية النص الأدبي وجعلها المرجعية الأساس في القراءة دون القطيعة مع المرجعيات الخارجية مثل المجتمع والواقع والإيديولوجيا برزت جماعة من النقاد والباحثين العرب منذ السبعينات من القرن العشرين وسعوا إلى مراجعة الرؤية النقدية السوسيولوجية وتخليصها من سلطة المفاهيم والإيديولوجيا.

لقد استفاد هؤلاء النقاد من إنجازات النقد البنيوي التكويني كما تجلى لدى رواده أمثال: لوسيان غولدمان ومن ثمة الاستفادة من عطاءات الحداثة الغربية.

وفي سياق هذه الرؤية ظهرت منذ السبعينات والثمانينات محاولات نقدية تحاول تقديم قراءة سوسيونصية تحظى بشيء من الإبداع والأصالة في تقريب المفاهيم والأدوات المنهجية، وتطويعها لخصوصيات النص العربي، وقد تجلت هذه المحاولات عند جماعة من النقاد العرب أمثال: محمد بنيس، جمال شحيد، الطاهر لبيب، ومحمد لحميداني، محمد برادة ، يمنى العيد ، وهذه الأخيرة هي التي ستكون موضوع بحثنا هذا والمعنون بـ" المنظور النقدي لدى يمنى العيد –من المنهج الواقعي إلى المنهج البنيوي –.

استهلت الناقدة يمنى العيد مسيرتها النقدية بالمنهج الواقعي الذي كان معنيا بهموم وقضايا الإنسان العربي، ثم ما لبثت أن انتقلت إلى المنهج البنيوي التكويني، هذا المنهج الذي ظهر كرد فعل على الشكلانية التي جردت الأدب من وظيفته الاجتماعية وفعاليته الإنسانية، وعليه نطرح الإشكال الآتي: ما الدافع وراء انتقالها من المنهج الواقعي إلى المنهج البنيوي؟ وما سر تبنيها للمنهج البنيوي التكويني دون غيره من أقسام البنيوية الأخرى؟ وأين تتجلى خصائص هذا الخطاب النقدي في دراستها النقدية؟

إن اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن جزافا أو صدفة بل هناك عدة أسباب منها محاولة إثراء رصيدنا المعرفي، ومحاولة التعرف أكثر على علم من أعلام النقد العربي المعاصر ومدى مساهمتها في إثراء الدرس النقدي العربي.

ولعل أهم هدف تتمحور حوله دراستنا هذه هو التعرف على المنظور النقدي عند يمنى العيد، وما الإضافة التي قدمتها للنقد العربي المعاصر، وما مدى توفقها في ذلك. إضافة إلى التعرف على المنهجين الواقعي والبنيوي وكيفية الربط بينهما.

ونظرا لطبيعة هذا الموضوع فقد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي، وذلك على وجه الخصوص في الفصلين الثاني والثالث، وذلك ما اقتضته الخطة المنتهجة خلال هذه المذكرة.

وقد اتبعنا في بحثنا هذا خطة مفتتحة بإهداء وكلمة شكر ومقدمة، لنلج بعد ذلك موضوع بحثنا، والذي اخترنا أن نبدأه بتمهيد قمنا فيه بتقديم لمحة عن حياة يمنى العيد مع تعديد مؤلفاتها، وإعطاء مفاهيم حول النص والمرجع والإيديولوجيا. يلي هذا التمهيد ثلاثة فصول، وخاتمة كانت عبارة عن حوصلة لكل ما توصلنا إليه من نتائج خلال بحثنا هذا، وطبعا لا يخلو أي بحث من قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة خلاله، إضافة إلى فهرس للمحتويات، وملخص للمذكرة بلغتين: العربية والإنجليزية.

كما لا تفوتنا الإشارة إلى فصول البحث حيث خصص أول فصل منه، والمعنون بـ"الواقعية والبنيوية من منظور عام" للحديث عن المنهجين اللذين تبنتهما يمنى العيد بصفة عامة ألا وهما الواقعية والبنيوية، وقد تمت الإشارة، في هذا الفصل، إلى هذين الموضوعين من باب واسع، حيث أنه احتوى على محورين، الأول موسوم بالواقعية، والثاني بالبنيوية.

طرقنا في أول مبحث إلى المفهوم الفلسفي للواقعية، ومن ثم تحدثنا عن التيار الواقعي وعوامل ظهوره وازدهاره، ثم أشرنا في عجالة إلى أهم خصائصها، وبعد ذلك تطرقنا إلى المنهج الاجتماعي "كمنهج أدبي بالدرجة الأولى"، لنختم أوراق هذا المبحث بمجمل اتجاهات الواقعية.

أما مبحثه الثاني والموسوم بالبنيوية، فخصصناه لـ حديث عن كل من البنيوية عند الغرب مشيرين في ذلك إلى الشكلانيين الروس، وحلقة براغ، وجماعة تال كال، لننتقل بعد ذلك إلى

الحديث عن البنيوية عند العرب، مختتمين صفحات هذا الفصل بالإشارة إلى اتجاهات البنيوية، وذلك من بنيوية شكلانية وأخرى تكوينية.

أما فيما يخص الفصل الثاني من البحث والموسوم بـ "المنظور النقدي عند يمنى العيد"، فخصص للتحدث عن أهم الرؤى النقدية عند الناقدة، وهو في حقيقة الأمر عبارة عن ملخصات في كتبها، "أي قراءة في المتن" قمنا بها حتى يفهم القارئ المنظور النقدي عندها، وذلك منذ المراحل الأولى التي ألفت فيها الناقدة، أي منذ أن كانت تتبنى المنهج الواقعي، إلى أن تبنت المنهج البنيوي التكويني.

وهو مقسم بدوره إلى مبحثين، تناولنا في مبحثه الأول، المعنون بـ:"الواقعية من منظور يمنى العيد"، كتابها "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان"، وهو الكتاب الذي يجسد منظورها النقدي الواقعي، أما في مبحثه الثاني، والمعنون بـ:"البنيوية من منظور يمنى العيد"، فتناولنا فيه مجموعة من كتبها، على رأسها كتاب "في معرفة النص"، وكتاب "الراوي: الموقع والشكل"، وكتاب "فن الرواية العربية"، وأخيرا كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي".

أما آخر فصل من فصول البحث والمعنون بـ:"الإجراءات التطبيقية لدى يمنى العيد" فخصص للحديث عن أهم الأعمال الأدبية التي خصتها يمنى العيد بالتطبيق، فبدأنا في مبحثه الأول بالشعر، الذي اختارت منه دراسة قصيدة لسعدي يوسف، والقصيدة تحت عنوان: " **تحت جدارية فائق**

حســـن "، تليهـا دراســة لــديوان ســميح القاســم " **برســـونا نـــون غراتـــا** "، وكــذا دراســة لـ"**شعر المقالح من حيث مرجعيته وشعريته**".

أما عن مبحثه الثاني فخصص للنثر، حيث نجد أنها تناولت نقد مختلف أجناس النثر من رواية ومسرحية وتحليل للرسائل. فقد طبقت منهجيها على كل من رواية "**السؤال**" لغالب هلسا و"**موسم الهجرة إلى الشمال**" للطيب صالح و"**سيد العتمة**" لربيع جابر و"**توقيت البنكا**" لمحمد علي اليوسفي و"**شرف**" لصنع الله ابراهيم. أما عن جنس المسرحية فقد عالجت مسرحية "**أوديب ملكا لسوفوكل**"، دون أن ننسى رسالة "**الخليفة عمر بن الخطاب "رضي الله عنه" إلى أبي موسى الأشعري**". وبهذا نكون قد تحدثنا عن كل النقاط الأساسية التي رسمناها ضمن خطتنا هذه.

ونحن في طريقنا لإنجاز هذا البحث، واجهتنا صعوبات وعوائق، من بينها قلة المصادر والمراجع المتخصصة، خاصة التي تتحدث عن المنظور النقدي لدى يمنى العيد، وعلى وجه الخصوص ما تعلق بالمنهج الواقعي عندها.

كانت أهم المصادر التي اشتغلنا عليها كانت كتب الناقدة وعلى رأسها كتاب "**في معرفة النص**" وكذا كتاب "**الراوي: الموقع والشكل**"...، وأما المراجع فاعتمدنا على مرجعين أساسيين هما كتاب" **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد–**" لمحمد عزام، وكتاب "**النقد الغربي والنقد العربي**" لمحمد ولد بوعلية، إضافة إلى كتاب يوسف نور عوض "**نظرية النقد الأدبي الحديث**" وذلك في الواقعية، وكتاب يوسف وغليسي "**إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**" **وذلك في البنيوية.**

وفي الأخير نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد ونتمنى أن نكون قد وفقنا فيه، كما نتمنى أن يصبح مرجعا متواضعا من مراجع الجامعة، ونسأل العفو إن أخطأنا في عملية نقل المعلومات من الكتب، أو في عملية التهميش.

التمهيد:

I- نبذة عن حياة يمنى العيد:

يمنى العيد كاتبة وناقدة لبنانية، ولدت في صيدا عاصمة جنوب لبنان 1935م، درست في مدارس "جمعية المقاصد الإسلامية" حتى نهاية المرحلة التكميلية، قرأت القرآن الكريم وحفظت الكثير من آياته، تابعت دراستها الثانوية في مدرسة داخلية للراهبات في العاصمة بيروت، وفي هذه المدرسة أتيح لها أمران: الأول يتمثل في تعلم اللغة الفرنسية، والثاني هو التعرف على حياة اجتماعية وثقافية ثرية ومتنوعة، هي من خصائص المدن الكبرى. تابعت دراستها الجامعية بدار المعلمين العليا ببيروت، وتخرجت منها عام 1958م، لتدخل بعد ذلك سلك التعليم.

تحصلت على شهادة دكتوراه في الأدب العربي من السوربون، وهي أستاذة في الجامعة اللبنانية، فازت بجائزة سلطان العويس عام (1993م-1994م). أكثر ما كتبت عن السرديات، زاوجت فيها بين المنهجين: الاجتماعي والبنيوي [1] .

بدأت في نشر المقالة النقدية في الستينات، وصدرت كتابين، الأول: عن أمين الريحاني والثاني: عن قاسم أمين عام 1970م.

منحت مكافأة تقديرية من البعثة الثقافية الفرنسية في لبنان عام 1973م، لاهتمامها بتعليم اللغة الفرنسية لطالبات الثانوية التي كانت تديرها، وذلك بتقديم منحة لها للدراسة في باريس.

---

[1] ينظر، محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003م، ص145-290.

نشرت في أغلب المجلات العربية المعروفة، مثل: (مواقف، الكرمل، كلمات ، أدب ونقد، شؤون أدبية، قضايا وشهادات، الآداب، الطريق). كما شاركت في العديد من المؤتمرات والندوات العربية والأجنبية، وألقت العديد من المحاضرات في الجامعات العربية والأجنبية كأستاذة زائرة.

تعد عضوة في كل من: اتحاد الكتاب اللبنانيين، المجلس الثقافي اللبناني الجنوبي، المركز الثقافي للبحوث والتوثيق في صيدا، جمعية الكاتب والكتاب في بيروت، وكذلك عضوة هيئة تحرير في أكثر من مجلة عربية.

تكتب القصة القصيرة إلى جانب كتاباتها النقدية، ونشرت بعضا منها في بعض المجلات العربية.

عندما بدأت يمنى العيد الكتابة كانت توقع باسم " حكمت الصباغ الخطيب"، وبوصفها موظفة لدى الدولة كان عليها أن تحصل على إذن مسبق لنشر ما تكتب، بالإضافة إلى مسألة الشعور بالحرية، والحرص على كتابة لا تحكمها رقابة كان عليها اختيار اسم آخر مستعار، وقد راقها اسم "يمنى العيد" لأن في نظرها الكتابة تحت اسم مستعار تضع مسافة بينها وبين ما تكتب، مسافة تخول للآخرين إبداء رأيهم بعيدا عن حساسية المعرفة بمن يكتب، كما يخولها النظر إلى ما تكتب بعين أكثر موضوعية، وأكثر تحررا من الذات التي تغري بالتماهي وربما بالتحيز لها[1].

[1] ينظر، يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص322-326.

مؤلفاتها [1]:

من خلال تجربتها الطويلة مع النقد الأدبي والعمل الأكاديمي، قدمت الناقدة اللبنانية يمنى العيد للمكتبة العربية والحركة النقدية إسهامات مهمة، إلى جانب عدد كبير من الأبحاث والكتب، التي وضعت اسمها بجدارة بين أهم النقاد العرب المعاصرين، وهذا رصد لمؤلفاتها عبر تسلسلها التاريخي.

1- "أمين الريحاني، حالة العرب"، بيت الحكمة، بيروت، 1970م.

2- "قاسم أمين: إصلاح قوامة المرأة"، بيت الحكمة، بيروت، 1970م.

3- "ممارسات في النقد الأدبي"، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 1975م.

4- "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان"، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 1979م. ط2، 1988م.

5- "في معرفة النص"، دار الآفاق الجديدة، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1983م. دار الآفاق الجديدة ودار الثقافة، ط2، لمغرب، كانون الثاني 1985م. دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، شباط 1985م. دار الآداب، ط4، بيروت، 1998م.

6- "الراوي: الموقع والشكل"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م.

7- في القول الشعري" دار توبقال ، المغرب، 1987م.

---

[1] يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، ص327.

8-"الكتابة تحول في التحول/ مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية" دار الآداب، بيروت، 1993م.

9- "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب"، دار الآداب، بيروت، 1998م.

10- "في النفاق الإسرائيلي/ قراءة في المشهد والخطاب "، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2004م.

11- "في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية "، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2005م.

12- دراسات مختلفة عن الكتابة والرواية والشعر والنقد.

كتب اختارتها وقدمت لها [1]:

1- قلب الرجل، لبيبة الهاسم، دار المدى، دمشق، 2002م.

2- القصة النسائية العربية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1999م.

كتب شاركت فيها [2]:

1- "شعر المقالح: مرجعيته وشعريته" في النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح)، دار الآداب ، بيروت، 1991م.

---

[1] يمنى العيد، في النفاق الإسرائيلي (قراءة في المشهد والخطاب)، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص174.

[2] المرجع نفسه، ص174-175.

2- "في التناقض" و"سطور وعناوين من سيرة مهدي عامل" في: النظرية والممارسة في فكر مهدي عامل، دار الفارابي، بيروت، 1989م.

3- "القصة القصيرة والأسئلة الأولى/ اللغة /الأدب/ الايديولوجية" في: دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس). مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986م.

4- "قتل مفهوم البطل: منظور فكري يخلق نمط بنيته في القص العربي المعاصر" في: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار، سوريا 1986م.

5- "حسين مروة والمنهج الواقعي في النقد الأدبي" في: حسين مروة: شهادات في فكره ونضاله، دار الفرابي، بيروت 1981م.

6- "مشكلية الشعر العربي الحديث في لبنان" في: قضايا الثقافة والديمقراطية (المؤتمر الأول للكتاب اللبنانيين)، دار العلم للملايين ، بيروت 1980م.

7- "النقد الأدبي والثقافة الوطنية" في: الثقافة الوطنية في لبنان، دار الطليعة، بيروت، 1977م.

ترجمة بعنوان [1]:

1- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، 1986م.

[1] يمنى العيد، في النفاق الإسرائيلي (قراءة في المشهد والخطاب)، ص175.

II- مفاهيم حول النص و المرجع والإيديولوجيا:

أولا: مفهوم النص:

قبل الولوج إلى مفهوم النص، حري بنا الإشارة إلى تواشجات العلاقة بين الدراسات اللسانية والدراسات الأدبية، ذلك أن ما قدمته اللسانيات كان له بالغ الأثر على الدراسات الإنسانية والأدبية بشكل خاص، يظهر لنا هذا-على سبيل المثال- 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، وما يزال 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 عد أول لساني يستعمل مصطلح الخطاب، من خلال بحثه الموسوم بـ"تحليل الخطاب" 1952م، وقد عرف الخطاب بأنه:"**ملفوظ طويل، أو هو متتالية من**

---

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

الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1]. 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 التلفظ Enonciation أتاح دراسة "**الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة، حين جعل التلفظ جوهر الدراسة وليس الملفوظ**"[2].

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 جينيت GENETTE، وتودوروف TODOROV لا ينبغي للقارئ، والرأي ليقطين، أن يفكر في اختلاف الدلالة بين المصطلحين.

---

[1] ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص19.

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، لذي يربطه ببنيات خارجية تتحقق من خلال القراءة، وبهذا يفترق النص عن الخطاب [1].

أما فان دايك، فيصل إلى نتيجة مفادها: "**أن 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**" [2].

اتكاء على الطرح المبين أعلاه، يصل القارئ إلى أنه على 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- 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**

---

[1] ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، لدار البيضاء، بيروت، 2001م، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص16.

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 (السيميائية، نظريات القراءة والتأويل...)، تيار ما بعد البنيوية إذن عمل على دحض المقولات البنيوية ليفتح النص على السياقات الخارجية.

ج- النص في منظور ما بعد البنيوية (نظرية التناص):

يعد علم النص أنضج الاتجاهات وأكثرها تعبيرا عن حقيقة النص ، هذه الحقيقة التي تختلف باختلاف المقاربات التي تناولتها ، لذا ارتأى البحث -اختصارا- 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 بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية**"[2].

إن كريستيفا ترى أن النص لا ينحصر في المقولات اللسانية ، بل هو ظاهرة عبر لغوية تستقطب نحوها نصوصا أخرى تختلف **وتأتلف، تتقاطع** وتتحايد. ثم إن **عد النص** إيديوليجما

---

[1] تيري إيغلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة العربية، 1991م، ص 136.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1997م، ص16.

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**"[1].

وما تنبغي الإشارة إليه هو أن التعريف الكريستيفي للنص قد تلقفه كثرة من الباحثين، أبرزهم: رولان بارث 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 Genialogie" بسيطة لنص ما توضح مولده، فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نسق من الجذور. وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق أو الجذر**"[2].

إن أول ما يطالع الباحث وهو يتعرض لمفهوم كهذا هو تناص كريستيفا الذي يستحيل معه النص إلى كل منفتح على تعدد اللغات والثقافات، هذا الانفتاح الموجه إلى قارئ مشارك/ فعال، لا مجرد 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] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 20.

[2] نقلا عن، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992م، ص220.

ثانيا: مفهوم المرجع:

أ-في اللسانيات:

يقسم "دي 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) والمرجع[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 للمرجع باعتباره ينتمي إلى عالم غير لساني.

---

[1] ينظر، تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، دط، 2000م، ص26.

[2] سامية إدريس، النص والمرجع في رواية "غدا ... يوم مضى" لزرياب بوكفة، مذكرة ماجستير، جامعة سطيف، 2006م، ص7.

ب-في السيميائيات:

يشدنا الانتباه في هذا الطرح إلى تعريف بيرس للعلامة، الذي يعتبرها: "شيء ما من شأنه **أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين**"[1].

إذ يعتبر بيرس المرجع جزءا من العلامة، إذ قسمها إلى أيقونة، دليل ورمز، حيث توصل إلى أن الأيقونة ICON هي "**أي شيء يؤدي وظيفته وعمله كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه وهكذا فإن الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها أو مرجعها، كما هي الحال في الصور الفوتوغرافية أو التماثيل**". ويرى الدليل INDEX بوصفه: "**أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتمادا على صلة السبب بالنتيجة أو الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه أو مدلوله كعلاقة النار بالدخان. ثم أخيرا هناك** الرمز SYMBOL، **هو عند بيرس المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير، إذ يرى بيرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط**"[2].

وما يستنتج من تعريف بيرس للعلامة وتقسيمه لها أن المرجع هو ما يمنح العلامة خصائصها فلا حضور له – أي المرجع- إلا بحضور الكيان الكلي للعلامة.

ج- الإيديولوجيا:

يرى أصحاب الاختصاص أن مفهوم الإيديولوجيا IDEOLOGY من أكثر المفاهيم زئبقية وتملصا، ذلك أن حصره في تعريف محدد يعد من قبيل المحاولات المتعصية، ولعل أهم سبب

---

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، لدار البيضاء، بيروت، 2002م، ص 179.

[2] المرجع نفسه، ص 180.

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 الإيديولوجيا 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**"[1].

وعلى الرغم من كل المحاولات للتمييز بين الإيديولوجيا ورؤية العالم، فإنه لا يمكن الادعاء بأن الرؤية إلى العالم هي تصور كامل للواقع الذي ظهرت فيه، لأنه مهما بلغت قدرتها على استيعاب مختلف التصورات المتعايشة في الواقع فإن قيمتها - في نهاية الأمر - ستبقى منحصرة في حدود التصور الحضاري العام للمجتمع الذي نشأت فيه، وهي لذلك تبقى دائما ذات طابع نسبي،غير أن الفرق بينها وبين الإيديولوجيا في الأهداف ونمط الممارسة الفكرية[2].

	الممارسة الفكرية	الأهداف
الإيديولوجيا	غلبة الوهمي على الحقيقي	نفعية
رؤية العالم	وصفية	معرفية

[1] عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1984م، ص 19.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، لدار البيضاء، بيروت، 1990م، ص23.

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**"[1].

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**"[2].

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

---

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

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص27.

أولا: الواقعية:

أ- المفهوم الفلسفي للواقعية:

مصطلح الواقعية هو مصطلح فلسفي مترجم عن كلمة (Realism) الإنجليزية، والواقعية ي مشتقة في اللغة من وقع، التي تدل على حصول الشيء وأحقيته وثباته، والواقع اصطلاح استخدمه المتكلمون والفلاسفة، وحقيقته عند المتكلمين هو اللوح المحفوظ، وعند الفلاسفة هو العقل الفعال، والواقعي يرادفه الوجود الفعلي، ويناظره الخيالي، والوهمي والفكري [1].

تستعمل كلمة الواقعية في معنيين نقديين مختلفين:

الأول: يقابل معنى المثالية Idéalisme ، ويراد به تصوير الأشياء كما تراها وكما هي في الواقع، في حين أن المثالية تعنى بمعانيها التفسيرية والاقتراحية.

الثاني: ما يقابل معنى الخيالي Romantisme، ويكون المقصود هنا من الواقعية أن يتخذ الأديب حقائقه وصوره من الحياة العامة المألوفة والحالية، في حين يتخذ الخيالي حقائقه وموارده من الحياة الشاذة الغريبة والماضية، كنه على الرغم من هذه المقابلة بين الواقعية والمثالية في الوضع الأول، فليس هناك منافاة حقيقية بينهما، ويمكن اجتماعهما معا في كثير من الآثار الأدبية الهامة [2].

---

[1] توفل محمد نوري، الماوردي بين إشكالية المثالية والواقعية، مجلة التربية والعلم، المجلد17، العدد1، 2010م، ص13.

[2] أحمد شايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10،القاهرة، 1994م، ص239.

ب- التيار الواقعي:

المقصود بالتيار الواقعي ذلك التيار الذي يتجه لدراسة الأدب بوصفه نتاجا للواقع، من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددها الفكر الماركسي الغربي، وتطورت على أنحاء مختلفة وإن كانت محددة بأطر عامة لذلك الفكر. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن التيار الواقعي بصورته الماركسية قد عرف في تاريخ النقد الأدبي الحديث لاسيما النقد الغربي بأسماء عدة منها: النقد الاجتماعي والنقد الإيديولوجي والنقد اليساري، والواقع الاشتراكي والماركسي. وفي النقد العربي الحديث لم يتردد لبعض ممارسيه في اعتباره النقد الممثل للحداثة في وجه القدم، أو حتى بوصفه النقد الصحيح في مقابل النقد الخاطئ، وبالفعل فعلى مدى عقدين سابقين من هذا القرن هما الخمسينيات والستينيات، كان هذا التيار هو المهيمن على الساحة النقدية العربية بالقدر الذي ربما برر لدى البعض جعله هو النقد وكفى [1].

لاشيء يصور القلق الدائم في هذه الكلمة أفضل من ميلها العنيد لاستجلاب صفة أخرى في كلمة أو كلمات لتقدم ما يسند دلالتها اللفظية ، فالواقعية ترتبط بكل من: الواقعية النقدية، الواقعية المستديمة، الواقعية الناشطة، الواقعية الخارجية، الواقعية الجموح، الواقعية الشكلية، الواقعية المثالية، دون الواقعية، الواقعية الساخرة، الواقعية المقاتلة، الواقعية الساذجة، الواقعية القومية، الواقعية الطبيعية، الواقعية الموضوعية، الواقعية المتفائلة، الواقعية المتشائمة، الواقعية التشكيلية، الواقعية الشعرية، الواقعية النفسية، الواقعية اليومية ، الواقعية الرومنسية، الواقعية

[1] سعد البازعي و ميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي، ص369-370.

الهجائية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية الذاتية، الواقعية فوق الذاتية ، كما يوجد غيرها في تضاعيف وثائق الواقعية التي جمعها (جورج ج.بيكر)، وفي الكتابات النقدية الحديثة[1].

لقد راح الواقعيون الساذجون والواقعيون الجدد والواقعيون النقديون جميعا ينادون بأن الكلمة تشير (بشكل يتطور في الدقة) إلى فكرة الوجود المادي المستقل عن العقل، يجب أن تعرف الواقعية والطبيعية في سياقهما التاريخي، لقد كانا الاصطلاحان اختزالا لظواهر ثقافية بعينها محدودة بزمان، ولا يمكن فهمها إلا من خلال دراسة تلك الظواهر.

كانت الواقعية أساسا في خدمة المثالية، حيث استعملها الفلاسفة النصرانية في العصور الوسطى في القول بأن الكليات (كالعدالة والطيبة) لها وجود حقيقي، مستقل عن الخصوصيات التي توجد فيها، كان هذا القول يرفع في وجه المفهومية (التي تنكر وجود الكليات عموما) فهي محض أسماء، ولكن في هذه المرحلة أيضا كانت ثمة حدود، (الواقعية المتطرفة) و (الواقعية المخففة) وهو ما يشير إلى درجات من التوحد في الفكرة [2].

في القرن الثامن عشر من خلال كتابات (توماس رايد) عن مدرسة الفطرة السليمة اتخذت الواقعية في الفلسفة ذلك المعنى المتميز الذي استهوى الكتاب والنقاد والمنظرين في الأدب بذلك الشكل الخطير أو المحير في أقل الأحوال. هنا راحت الواقعية تنادي بأن أشياء الإدراك هي

---

[2] موسوعة المصطلح النقدي،تر:عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، مج3، بيروت، دس، ص15-16.

[2]المرجع نفسه، ص19.

أشياء لها وجود حقيقي خارج العقل المدرك وهي فكرة أخذت تتطور في مواجهة جميع أشكال المثالية [1].

كان الناقد اللبناني رئيف خوري من رواد هذا التيار في النصف الأول من القرن الماضي، فقد دعا في تلك الفترة المبكرة نسبيا إلى دراسة الأدب والتأريخ له على أساس المؤثرات البيئية التي تشكل الواقع الطبيعي والثقافي للأدب، وهو ما يتصل بما نادت به المناهج الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لدى سانت بيف وهيبوليت تين ولانسون وغيرهم من تأكيد على المؤثرات التاريخية والبيئية وما إليها. لكن خوري تجاوز ذلك فيما بعد إلى الدعوة إلى ما أسماه " نقدا عقائديا" [2].

ثم يضرب خوري مثلا من الأدب العربي وكيف أن من المتعذر لو تجاهلنا العوامل البيئية والتاريخية، فيقول:" **لسنا نحتاج إلى برهان على أهمية البيئة الطبيعية في فهم الأدب ودراسة يخ الأدبي، فلولا أننا نعلم أن الأدب الجاهلي نشأ في صحراء وفي مجتمع بدوي، ولولا نا نعلم أن مدار الحياة في الصحراء هو على إقبال فصل الربيع... ثم لولا أننا نعلم أن المجتمع البدوي ينشق قبائل يكثر بينها الغزو و ُمن، لما استطعنا أن ندرك لم قال النابغة في الثناء على الملك النعمان:**

فإن يهلك أبو قابـوس يهلك ربيع النـــاس والبلـــــد الحرام

---

[1] موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص19-20.

[2] سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص136.

فأنزل ممدوحه منزلة الربيع لأن في الربيع رزقا للناس، وأنزله منزلة البلد الحرام لأن البلد الحرام آمن لا نهب فيه ولا سفك [1].

ج- عوامل ظهور الواقعية وازدهارها:

"كان العقل محور الفترة الكلاسيكية الجديدة، وكان الشعور محور الفترة الرومنسية، ثم أضحت الحقائق محور الواقعية"[2].

وقد أسهمت عدة مؤلفات في تكوين الخلفية الفكرية للواقعية، وأهم ما ظهر من ذلك ما كتبه داروين فيما سمي بنظرية التطور، وما قدمه هربرت سبنسر مما يعدونه فلسفة متكاملة على فكرة النشوء والارتقاء، وما كتبه كارل ماركس من كتابات يسارية.

هكذا فإن من عاشوا في العقدين السابع والثامن من القرن الماضي وجدوا في نظرية التطور –مثلا– تحديا عنيفا لذهنيتهم، وشعر الناس فجأة أنهم مدعوون للتخلي عن الفكرة التي تمجد الجنس البشري، وكان المفهوم بصورة واضحة أن الإنسان قد وهب روحا وقدرة على التفكير تميزه عن الحيوانات الدنيا، فجاءت النظرية لتفرض على الإنسان أسلافا من القرود، ومع أن المثقفين في أوروبا وأمريكا قد ألفوا فكرة التطور في شكلها العام، فإن تفسير التطور تفسيرا طبيعيا بحتا أقلقهم قلقا بليغا[3].

---

[1] رئيف خوري، الدراسات الأدبية، دار المكشوف، ط3، بيروت، 1959م، ص 146-147.

[2] مجموعة من المؤلفين، (ثلاثة) قرون من الأدب، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، ط1، ج2، لبنان، 1967م، ص257.

[3] إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار القلم، ط2، الكويت،1977م، ص71.

و المهم أن المفكرين بعامة قد أشربوا هذه الروح العلمية الجديدة، وقد أخذ إيمان الرجل العادي بالعلم يتزايد، كلما صادف في الصحف والمجلات والكتب عبارة "يقول العلم" بديلا عصريا لعبارة "يقول الله" ولم ترفض هذه "العملية" المسيحية والتسامي فحسب، بل رفضت كذلك تفسيرات الفلسفة النظامية بما قدمت من فلسفة وضعية، ومن أئمتهم في ذلك " أوغست كونت"، وحصيلة ذلك أن العامة قد وجدوا في العلم صرحا شامخ البنيان في أوروبا وأمريكا، حل عندهم محل العقائد الدينية التقليدية، ومحل الأحلام الرومنسية[1].

انب هذا النشاط العلمي كان في ومنسية تطرف ومغالاة في الاهتمام بالعواطف والشعور، مما أدى إلى رد فعل طبيعي، بالجنوح إلى عالم الحقائق الذي يتعامل معه الواقعيون.

كما أن الرومنسية كانت في بعض جوانبها تمهيدا للواقعية، ومن ذلك تنبه الرومنسيون إلى فساد الواقع واهتمامهم باللون المحلي، الذي كان حلقة وصل بين الرومنسية والواقعية، ففي روايات وقصص قصيرة من هذا النوع يقع التأكيد على مسرح الحوادث، من مناظر طبيعية، وجغرافيا بشرية، وعادات وملابس وطرائق سلوك، وتفكير ولهجات، ومن ذلك أيضا حدة الحواس عند الرومنسيين والواقعيين[2].

---

[1] مجموعة من المؤلفين، ثلاث (ثلاثة) قرون من الأدب، ص253- 257.

[2] اسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ص 72.

د- أهم خصائصها:

1- تسود الواقعية نظرة علمية إلى الحياة، نظرة اجتماعية سيكولوجية، محل النظرة الفنية التي ينظرها الرومنسي، وتمثل النظرة الواقعية تجردا باردا ونكرانا للذات بدلا من المشاعر الدافئة الشخصية، والأسرار الذاتية والاعترافات التي كانت معروفة في الأدب الرومنسي.

2- تهتم الواقعية بالملاحظات الدقيقة، والتفاصيل والحقائق، تهتم بالتفسير المادي للحياة بدلا من الإلهام والخيال، والأحلام والتفسير المثالي.

3- تنزع الواقعية نحو ما هو محدود ملموس، بدلا مما هو إيحائي غير محدود، وتتطلع إلى ما هو مألوف بدلا مما هو ناء غريب، وتهتم بالحياة اليومية، مهما كانت مملة حقيرة، بدلا من الماضي بتراثه وأساطيره الفنية، بدلا من المستقبل واحتمالاته المرجوة.

4- تعنى الواقعية بمعالجة الشخصيات العادية، أو حتى التي دون المستوى العادي بدلا من الشخصيات الشاذة في الأدب الرومنسي[1].

5- يختار الواقعيون شخصياتهم الأدبية إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتها التي تهدد المجتمع بالإنحلال، وإما من العمال فيما يعانون من حيف وينشدون من إنصاف، هم يهاجمون الطبقة الوسطى، التي دافع عنها الرومنسيون، لأن هذه الطبقة بعد أن تولت ظهرت فيها آفات، وقد صورها الواقعيون ليدقوا ناقوس الخطر لهم، ويجددوا القيم الإنسانية، بما يلائم الوضع الاجتماعي الجديد.

---

[1] اسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ص 72.

6- د "إميل زولا" مبدأ آخر على الواقعية، هو أنه لابد أن ينتهي الكاتب في قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم، وقد طبق مبدأه هذا في إحدى وثلاثين قصة طويلة،متتبعا تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات، وقد انتهى في هذه القصص إلى نتائج كان علم الوراثة في عصره قد وصل إليها، وهذا هو المبدأ الوحيد الذي يفرق بين المذهبين: الواقعية والطبيعية.

7- تتفق الواقعية الأوروبية مع الواقعية الاشتراكية في أكثر النواحي الفنية، وأهم الفروق بينهما أن واقعية الأوروبيين انتقادية، تعنى بوصف التجربة كما هي، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه، في حين تحتم الواقعبة الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه، فتحا لمنافذ التفاؤل حتى في أحلك المواقف، وحتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف، بعض الشيء.

8- عنيت الواقعية بالقصة والمسرحية وحدهما أول الأمر، وبعد الحرب العالمية الأولى اتجه الواقعيون الاشتراكيون إلى الالتزام في الشعر برسالة اجتماعية كما هو الحال في النثر، وكان صاحب هذه الدعوة "مايكوفسكي" شاعر الثورة الروسية.

9- ممن يمثلها في الغرب بلزاك، وموباسان، وهنري بك، وممن يمثلها عندنا عبد الرحمان الشرقاوي، وأبو المعاطي أبو النجا، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور في بعض نتاجهم[1].

[1] اسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ص73-74.

هـ- المنهج الاجتماعي:

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج -تقريبا- في حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، إذ يكشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغيير النوعي للأعمال الأدبية، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان -أيضا- إذ إن لكل مكانه وزمانه وتاريخه وظروفه الخاصة [1].

بدأ التفسير الاجتماعي للأدب منذ القرن التاسع عشر في فرنسا، إذ بدأ تفسير الأدب في ضوء ما قدمه للمجتمع من خدمات، وما يطرحه من قضايا، وأصبح النموذج الفرنسي هو الرائد في هذا المجال انطلاقا مما حققه الشعب الفرنسي من إنجازاته عن طريق الثورة الفرنسية، وذلك أن تلك الثورة قد جلبت العديد من التوضيحات، كما كان يبدو حول أسئلة لم يكن عصر التنوير قبل عام 1989م ليطرحها إلا بشكل جزئي، فلقد ولد مجتمع جديد، وجمهور جديد، وحاجات جديدة، وا تمالات جديدة لم يسبق لأي فيلسوف أن عاش في مجتمع مثور، ولقد تضاعف أثر هذه الثورة حين توقفت أو جاءت عن طريقها المستقيم مع التيار الإرهابي، ولقد كان لذلك

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2002م، ص45.

الأدب دور ي التعبير عن هذه التغييرات، بل دفع إلى تحقيق هذه التغيرات [1].

فالمنهج الاجتماعي بدأ من الاعتقاد بأن علاقة الفن بالمجتمع هامة وحيوية وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفني، إن الفن لا يولد في فراغ فهو - ببساطة- ليس عملا شخصيا ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معينين ويستجيب لمجتمع فيه فرد مهم لأنه جزء واضح وبارز [2].

والحق أن الأديب حين يكتب عمله لا يكتبه لنفسه إنما يصنعه للجماعة التي يعايشها وإلا ما خاطبها ولا نشره فيها بل كان يطويه في أدراج مكتبته، فالأديب يسعى دائما إلى الجماعة وإلى كل ما تموج به من قيم مختلفة وبذلك كانوا حين يقرؤون أديبا لا يقرؤونه وحده وإنما يقرؤون أنفسهم وأنفس من حولهم[3]. فالأدب لا يحمل معنى إلا بواسطة القراءة وتدخل القارئ وهو ذات اجتماعية واضحة جزئيا كما أن الأدب كتابة وقراءة هو بصورة أساسية تأويل وتعليم، فضلا عن أنه مكان يبين رد فعل الإنسان اتجاه الواقع، ولذلك يرى ليفين شوكينغ أن النقد لكي يقوم القيمة الجمالية بدقة لا يجب أن يمعن النظر في العمل نفسه وإنما في تأثيره في الجمهور.

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب، لكن المشكلة الأولى التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع في

---

[1] بيير باربيريس، النقد الاجتماعي، في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة، العدد 221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1997م، ص165.

[2] ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، دط، القاهرة، 1982م، ص61.

[3] شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1992م، ص13.

نظمه السياسية والاقتصادية وفي ثقافته وإنتاجه الحضاري، نشب نوع من التوقع، بأن هذا لابد أن يصحبه ـار أدبي. غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا[1].

يبحث المنهج الا ـاعي عن مقام الكسر المشترك: الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية، والتجربة التي يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني، والعمل نفسه ينعكس في ضمير القراء الاجتماعي، وسيكون ممثلا ـعه... و هذا البحث عن مقام الكسر المشترك يجعل المنهج يمتص عادة ما هو جلي في ـب لكي يعتذر عن المحصلة القليلة التي أعطتها المحاولات الأولى لعلم الجمال الاجتماعي[2].

فالمنهج الاجتماعي يهتم بإبراز المضامين الاجتماعية للأثر الأدبي والبحث عن مصدرها الذي نشأت فيه وإلى أي مدى تمكن الأديب من تشخيص الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التي عايشها بالإضافة إلى حث الأديب على مراعاة هذه المعايشة في أعماله [3].

ولقد ظل الباحثون مهتمين بالعلائق التي تربط بين الأدب وبين الحياة الاجتماعية، لأن الأدب في حقيقته أثر من آثار هذه العلائق، ولذا فقد وجدنا من الباحثين من يضمن دراسته للأدب أحكاما غير مباشرة مؤسسة على هذه الروابط ، وتلك الروابط ليست بسيطة، حتى إن

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص46.

[2] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر:الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991م، ص120.

[3] ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه، دار الفكر، ط3، 2011م، ص202.

هاري ليفن Harry Levin قرر أن العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة، فالأدب ليس أثرا من آثار المسببات الاجتماعية فحسب، بل هو أيضا مسبب للآثار الاجتماعية[1].

ولعل من أبلغ الشواهد على ذلك في أدبنا العربي أن الشعر كان من أكثر الوسائل تعبيرا عن البيئة العربية منذ العصر الجاهلي وإلى الآن، ومن يتصفح دواوين الشعر العربي منذ الجاهلي سيجد فيها مادة ثرية تحمل في طياتها أصداء المجتمع الذي عاش فيه شاعر، الأفكار التي تدور في هذا المجتمع، عاداته، قيمه، تقاليده، علومه، حالته الدينية والفكرية بصفة عامة[2].

لأدب يحاول محاكاة الحياة وترديد صداها وعكس سماتها، والحياة إلى حد كبير حياة عية، وذلك بالرغم من أن الأدب قد يتناول عالم النفس الداخلي أو العالم الخارجي، والكاتب أو الشاعر المستغرق في أخيلته وأحلامه سواء أكان باحثا في مسارب نفسه و خوافيها أو كان مفتونا بالطبيعة ومباهجها يتغنى بما يشاهده ويحسه فينقل مشاهداته وأحاسيسه للناس، ولتضاف إلى ذخائر الأدب وتبقى في ذاكرة الأجيال المتتابعة، والكاتب أو الشاعر عضو في المجتمع ورد من أفراده له علاقاته وروابطه ومكانته، وموقفه، وهو يخاطب بفنه المجتمع ويعبر عن خفي مشاعره باعتباره أحد أفراد هذا المجتمع[3].

---

[1] ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص64.

[2] ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، ص202.

[3] علي أدهم، على هامش الأدب والنقد، دار المعارف، دط، القاهرة، مصر، 1979م، ص202.

' غرو من أن الأدب يتأثر بهذا المجتمع وما به من أحداث، وما ألم به من تغييرات، كما أنه يتأثر بظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والثقافية، ولقد كان الأدب العربي على تاريخه الطويل صورة صادقة لهذا المجتمع حيث إن الأدب قد عاش معظمه على كرم الأمراء والطبقات العليا وأصحاب السلطة والنفوذ، وكان الشاعر أو الكاتب يرى في كنف هذا الأمير أو ذاك حماية له من نوائب الدهر فلزمه مادحا حتى إذا غير له وجهه انقلب عليه هاجيا، فالمدح والهجاء في الشعر العربي صورة من الموروث الاجتماعي في البيئة العربية[1].

وإذا افترضنا أن هناك علاقة بين الأدب والمجتمع، حتى أضحت هذه المقولة من بديهيات التي لا تقبل الشك والتنفيذ، فإن هذا القول لا يجب أن يؤخذ على عواهنه، بل لابد من تدقيق وتمحيص لسبب بسيط وهو أن ارتباط الشعراء والكتاب بالأمراء والحكام أصحاب النفوذ في المجتمع، قد جعل هؤلاء المبدعين يتغنون بما يريده الأمير أو الحاكم، وهو ما أطلق عليه اسم الأدب الرسمي، فالأمير أو الحاكم هو الذي يملي على الشعراء ما يريده، ويوجهه الوجهة التي يبغيها، بل يملي عليهم إرادته، ويحدد لهم الموضوعات التي يطرقونها، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يترنم نهائيا ببيئته المحيطة، وما تملي عليه هذه البيئة من أحوال، بل عان ما يفعل الشاعر أو الكاتب ذلك وخاصة عندما يتحرر من ربقة هذا الأمير أوذاك، ير مثال على ذلك في عصرنا الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي الذي كان دائما يلهج بالحمد والثناء للخديوي لأنه ربيب نعمته، ولكن ما إن تحرر من النظم الرسمي الذي يشيد فيه

---

[1] ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، ص 202.

بالخديوي ومآثره إذ سرعان ما تحول شوقي إلى الشعب، معبرا عن أحوال هذه الأمة العريقة، مشيدا بها وبأمجادها حتى أصبح شاعرا للشعب[1].

ومن خلال كل ذلك يتضح أن المنهج الاجتماعي أحد المناهج النقدية التي يستعان بها في نقد أي عمل أدبي، وذلك انطلاقا من ارتباط الأدب بالمجتمع، ولكن إذا كان الأدب يتلمس لمجتمع وظروفه وأحداثه فهذا شيء مهم، ولكنه ليس الغاية النهائية من الأدب، فالمضمون الاجتماعي في العمل الأدبي ليس هو المقياس الوحيد الذي تقاس به جودة العمل أو رداءته وإلا طلب من العلوم الأخرى كالاقتصاد والجغرافيا والاجتماع أن تؤدي هذه الغاية، فالعمل الأدبي له غاياته ووظائفه التي يسعى لتحقيقها بما يتفق وطبيعة فن الأدب[2].

و- اتجاهات الواقعية:

الاتجاهات الواقعية تشمل طائفة كبيرة من المذاهب الأدبية تتجه من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ويلاحظ أن التركيز على الاتجاهات اليسارية بصفة عامة والماركسية بصفة خاصة – في هذا المجال- ع في الأساس إلى الإسهام الكبير الذي قامت به هذه الأيديولوجيات في الدراسات النقدية المعاصرة، والمهم أن سائر الأيديولوجيات سواء كانت فلسفية أم معرفية أم ثقافية تتجه إلى إنشاء نظمها الخاصة التي تستطيع بموجبها أن تحدد مسيرة المجتمع بأسره.

---

[1] ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، ص 203.

[2] المرجع نفسه، ص204.

ويمكننا أن نلاحظ ذلك ليس فقط بالنسبة للأيديولوجيات الوضعية بل حتى أيضا في المجتمعات الدينية، ويبدو واضحا مع حركة الأدب الإسلامي أن كثيرا من الأعمال النقدية قامت على أساس مجموعة من القيم هي جزء لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية الشاملة[1].

ومن أهم الاتجاهات الواقعية التي سجلت حضورا بالغ الأهمية في مجال الأدب نجد:

الواقعية الاشتراكية"Socialist-realism":

تعتبر نظرية الواقعية الاشتراكية في الأدب من أشهر النظريات في الفكر اليساري، وقد تم وضع الأسس لهذا الاتجاه في كتابات مؤسسي الأيديولوجيا الماركسية بالإضافة إلى تلاميذهم، ويمكن اعتبار الواقعية المذهب الرسمي الذي تبناه اتحاد الكتاب الروسي[2].

يقول رامان سلدان:" **لقد شجعت ثورة 1917م الشكليين الروس على المضي في تطوير نظرية ثورية عن الفن، كما رأينا، ولكن ظهرت في الوقت نفسه نظرة شيوعية متصلبة، ناصبت الشكلية العداء، ونظرت إلى تراث الواقعية الروسية في القرن التاسع عشر على أنه الأساس الوحيد الذي يصلح لعلم الجمال في المجتمع الشيوعي الجديد**"[3].

ويعتبر الزواج بين إستاطيقيا القرن التاسع عشر والأيديولوجيا حجر الأساس الذي قامت عليه الواقعية الاشتراكية كما ظهرت في النظرية الروسية للأدب، وبصرف النظر فيلاحظ أن

---

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1994م، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1998م، ص52.

الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي قدمت صورة غير مقبولة لأن كثيرا من الأعمال الهابطة قبلت وقدرت تقديرا عاليا لا لسبب سوى أنها انطلقت من المفاهيم الأيديولوجية التي يؤمن بها دعاة هذا المذهب[1].

جورج لوكاتش ونظرية الانعكاس "Georg Lukacs":

، الفكرة العامة عن الأدب منذ عهد أرسطو وإلى القرن التاسع عشر تتركز على نظرية ا حاكاة، وقام البنيويون بعكس هذه النظرية عندما نظروا إلى الأدب على أنه مؤسسة تستهدف خلق حقيقة ثانية موازية للعالم الواقعي.

واعتبر الأدب في فكر ماركس على أنه ترجمة للأفكار المأخوذة عن العالم الواقعي، ولكن جورج لوكاتش لا يؤمن بالنظرية القائلة: إن الأدب مجرد انعكاس للحقيقة الواقعية، ذلك أن الأدب في رأيه هو معرفة تلك الحقيقة[2].

، الأدب حسب مفهوم لوكاتش ليس هو الواقع أو الحقيقة بل هو انعكاس لهما، وكان فضه للطبيعة كما ظهرت عند النقاد الأوروبيين ناتجا عن ممارسته المتخصصة في النقد الروائي بل استبدل ذلك بنوع من الواقعية تكون فيها الرواية نوعا من الانعكاس الديناميكي للحقيقة، كما يصنف عمل لوكاتش على أنه نقد " دياليكتيكي " ينظر إلى العمل الأدبي الذي يصور الواقع بموجبه على أنه غير واقعي كما أن العمل الذي يشوه الواقع ليس من الضرورة أن يحكم عليه بأنه غير واقعي.

---

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث،ص32-33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

بيير ماشيري"Pierre Machery":

ينطلق ماشيري في أفكاره من النموذج الذي وضعه لوكاتش والشكلانيون الروس، فبحسب رأيه فإن العمل الأدبي هو ناتج نهائي له طريقته الخاصة في التحقق، والمؤلف – في نظره- س إلا عاملا من المؤثرات التي تعمل في عالم لامات، وكذا القارئ مسؤول عن إدخال النص الإطار المعرفي النظري،وذلك إنما يعارض الفكرة القائلة بأن النص يحتوي على معرفة مسبقة.

تكمن المفارقة بين ماشيري والبنيويين في اعتقاده بأنه لا يكفي في النقد الأدبي أن نعرف كيف ينتج المعنى في داخل النص بل كيف يمكن أن يفسر النص على خلفية إطار نظري، فالنص في نظر ماشيري إذن ليس انعكاسا للحقيقة الواقعية -كما يراه لوكاتش- أو حالة كمال تام – كما يراه بعض النقاد التفسيريين-[1].

لوسيان غولدمان Lucien Goldman :

يرى غولدمان في الأفراد مظهرا لأيديولوجية مجموعة اجتماعية ، ولكاتب يحاول في ضوء ثقافة هذه المجموعة الاجتماعية أن يجسد الضمير العام لتلك المجموعة، فهو بذلك يرفض فكرة العبقرية الفردية.

ولا تعتبر اللغة ذات أهمية مركزية في نظريته إذ هو ينظر إليها على أنها مجرد وعاء يتم من خلاله التعبير الأدبي والاتصال الموضوعي الذي يعبر عن وجهات نظر العالم، ويعتقد أن

[1] ينظر، يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 35.

الحقيقة الواقعية موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة بنية ذهنية وهو لذلك يسمي مذهبه بالبنيوية الوراثية، والتي تختلف عن البنيوية الباريسية التي ترى الأثر الأدبي عملا من أعمال اللغة ويبدو غولدمان في اتجاهه العام على اتفاق تام مع البلاغي القديم عبد القاهر الجرجاني الذي يؤكد على سبق الصورة الذهنية للأشكال الأدبية، ومذهبه عن الطبقة الاجتماعية أكثر تحديدا مما هو عند لوكاتش.

أدورنو "Adorno":

يرى أدورنو أن الفن يوجد نوعا من المعرفة تناقض العالم الحقيقي ولكن يجب ألا يفهم هذا المنحى على أنه نقيض المذهب الواقعي، بل يجب أن يفهم على أنه طريقة توضح أن الهدف الرئيسي من الأدب هو أن يخلق هزة في الرؤية الأوتوماتيكية للحقيقة، وذلك من خلال تعرية الميكانيزم اللاإنساني فيه، ويرى أدورنو أن الأدب يمتلك قوانينه الخاصة التي تختلف عن قوانين الواقع وذلك ما يبرر إيجاد نوع من البعد بين الأدب والواقع[1].

بنجامين"Benjamin":

يعالج بنجامين قضية أخرى تمت معالجتها بواسطة أدورنو هي قضية المتاجرة بالأدب في المجتمع المعاصر، إذ يرى بنجامين أن المتاجرة بالفن غيرت إلى حد كبير وضع الفن في المجتمع، وذلك بعد أن كان الفن ذا مكانة خاصة في المجتمع البرجوازي.

---

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث،ص37.

الطقوس التي كانت تغلف الفن وجعلته مفتوحا أمام الواقع السياسي، وليس في إمكاننا أن نثبت صحة أي ادعاء من هذه الادعاءات على الرغم من أن الكثيرين يميلون إلى رأي أدورنو، ويرى بنجامين أن إزالة أي تأثير للتقنية على إنتاج الأدب وإعادة إنتاجه يحتم إبعاده من أيدي البرجوازيين ووضعه في أيدي الكتاب الاشتراكيين[1].

مدرسة باختين"Mikhaïl Bakhtine" :

ويبدو واضحا من جميع مدارس النقد الماركسي التي تمت مناقشتها من قبل أنها لم تجعل اللغة أساسا رئيسيا في متطلعاتها، إذ هي تنظر إلى اللغة فقط على أنها وعاء شفاف يمكن أن من خلاله إلى الأيديولوجية. وهي تتفاعل مع الحياة، ونظرت هذه المدارس إلى الأدب على أنه انعكاس للواقع خارج الحقيقة اللغوية، وتتضمن مدرسة باختين كلا من بافل ميديفديف، فالنتين فول أو سينوف وغيرهم، وتأثر جميع هؤلاء بالاتجاهات الشكلانية، ويعتبر المفهوم الرئيسي الذي انطلقوا منه هو أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والأيديولوجيا، ذلك أن الأيديولوجيا لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال العلامة اللغوية، وعلى أي حال فإن مدرسة باختين لم تهتم باللغة على نفس النحو الذي اهتم به الشكلانيون، ذلك أن اهتماماتهم تركز على جانب واحد وهو اللغة كوسيلة من وسائل التفاعل والخطاب الاجتماعي، ويذهب ميديفديف إلى أن تمييز أدبية الأدب لا تعتبر الأساس في الدراسات الأدبية، ولا يميل إلى عزل الدراسات الأدبية عن غيرها من العلوم، ذلك أن الدراسات الأدبية بحسب وجهة نظره فرع من الدراسات الأيديولوجية

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث،ص38.

وذلك ما يسمى بالخطاب الأيديولوجي[1].

ويرفض ميديفديف النظرية الأدبية الماركسية السوقية التي ترى أن الأدب انعكاس للواقع، إذ هو يرى أن عناصر العمل الأدبي عناصر بناء أيديولوجي آخر، وعلى الرغم من أن مدرسة باختين تعطي مكانا مركزيا للغة فهي تعتقد أن تحليل الأعمال الأدبية يجب ألا يعتمد بصورة مطلقة على النواحي الألسنية، بل يجب أن يعتمد على النواحي المادية حيث لا تدرس العناصر في إطار نظام مغلق سواء كان ذلك النظام نصا أم لغة، بل يجب أن تدرس العناصر على أنها خطاب اجتماعي[2].

بروتولد برخت"Bertolt Brecht":

بعد أن تحول برخت إلى الماركسية في عام 1962م أصبح عدوا للواقعية الاشتراكية وأصبح مفهومه للأثر التغريبي الذي يشبه إلى حد كبير مفهوم التشويه عند الشكلانيين أكثر المفاهيم إزعاجا لسلطات ألمانيا الشرقية في ذلك الوقت[3].

و يمكن أن نلاحظ بصورة عامة أن معظم الاتجاهات التي تفرعت عن الفكر الماركسي ، أن تتعامل مع الأدب على أنه مجرد عملية لغوية خالصة كما ذهب إلى ذلك شكلانيون وآثرت أن تنظر إليه على أنه خطاب اجتماعي ذو طبيعة إنسانية.

---

[1] ينظر، يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 38-39.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص40.

ثانيا: البنيوية:

أ- البنيوية عند الغرب:

البنيوية كما يوحي المصطلح، معنية بالبنى، وبتحديد أدق بتفحص القوانين العامة التي تعمل البنى من خلالها والبنيوية تشتمل على مذهب مميز: وهو الاعتقاد بأنّ الوحدات الفردية في أيّ نظام ليس لها معنى إلاّ بفضل علاقاتها بعضها ببعض، وهذا لا يأتي من اعتقاد بسيط بأنّ عليك أن تنظر إلى الأشياء "بنيويا"، حيث يمكنك أن تتفحص قصيدة بوصفها "بنية" بينما تظل تعالج أيّا من مفرداتها باعتبارها ذات معنى في ذاتها إلى هذا الحد أو ذاك ولا تصبح بنيويا تحمل بطاقة البنيوية إلاّ حين تزعم أنّ معنى أيّ صورة متعلق تماما بالصورة الأخرى، فالصورتان ليس لهما معنىً جوهري، وإنّما معنىً علائقي و حسب[1].

اعترف جان بياجي، في مطلع كتابه عن (البنيوية)، بأنّه من الصعب تمييز البنيوية، نها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحّدا، فضلا على أنّها تتجدّد باستمرار وأنّ البنيويين في نظر الآخرين هم "**جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة**"[2]، تستمد روافدها من ألسنية دي سوسير، و أنثروبولوجية ليفي شتراوس، و نفسانية بياجي وجاك لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارت. انتهى بياجيه في كتابه المذكور

---

[1] تيري إيغلتون، نظرية الأدب "مدخل"، تر: ثائر ديب، ص 154-155.

[2] أديث كرزويل، عصر البنيوية- من ليفي شتراوس إلى فوكو -، تر: جابر عصفور، آفاق عربية، ط1، بغداد، 1985م، ص246.

"البنيوية" إلى أن البنيوية هي منهج و ليست مذهبا[1]، وقد ازدهرت البنيوية الأدبية في ستينات القرن العشرين كمحاولة لتطبيق مناهج وتبصّرات مؤسس الألسنية البنيوية الحديثة، فرديناند دي سوسير، على الأدب[2].

ويحاول التحليل البنيوي أن يعزل مجموعة القوانين الأساسية التي يتم بواسطتها جمع الدواليل إلى معان، وهو يتجاهل إلى حد بعيد ما تقوله الدواليل فعلا، وتركز بدلا من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها بعضا. فالبنيوية كما يقول فريدريك جيمس "محاولة لإعادة التفكير بكل شيء من جديد من وجهة نظر الألسنية"[3].

وإذا كان مصطلح البنيوية: "Structuralime"في ذاته، أولا وأساسا، هو العنوان الجامع الذي أبدعه العالم اللغوي رومان جاكبسون (R.Jakobson) عام 1929م لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ اللغوية[4]، فمعنى ذلك أن البنيوية لم تكن إلا تتويجا لجهود ألسنية سابقة، تأتي على رأسها جهود المدرسة السوسيرية (التي قد تسمى أحيانا "حلقة جينيف")، بزعامة العالم فيرديناند دي سوسير (F.Desaussure) س اللسانيات الحديثة التي صارت تسمى (Linguistique) عبر محاضراته الشهيرة التي كانت عصارة ثلاثة فصول دراسية بجامعة جينيف خلال الفترة الممتدة بين 1906م و1911م، ثم نشرت عام 1916م، بعد وفاته بثلاث

---

(3) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط4، بيروت، 2008م، ص 111.

(1) تيري إيغلتون، نظرية الأدب "مدخل"، ص 158.

(2)المرجع نفسه، ص158.

(3) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر:عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1996م، ص53.

سنوات، برعاية تلميذه: شارل بالي (Ch.Bally)، وألبير سيشهاي (A.Sechehaye) تحت عنوان (Cours de Linguistique Générale) وقد شكلت هذه المحاضرات ثورة كوبرنيكية (Révolution Copernicienne) في الدراسات اللغوية، على حد وصف جورج مونان.[1]

قد هجر دي سوسير الدراسات اللغوية التاريخية، في شكلها المعروف بالنحو المقارن الذي انشغل بدراسته وتدريسه ردحا من الزمن، وراح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق اللغوي الآني، التي كان من آلائها أن غتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللغة والكلام) و(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية) وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع بعد ذلك في أحضان الفكر الشكلاني، حيث تقر أكثر الدراسات تخصصا في هذا الشأن أن البنيوية هي "**النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني**"[2] ستقيم هذه الفكرة أكثر إذا أكدنا أن الشكلانية الروسية قد تأثرت بالنظرية السوسيرية عن طريق جاكبسون، بواسطة أعمال سيرجي كارشفسكي الذي كان تلميذا لدي سوسير.

1. لشكلانيون الروس:

لم تكن الشكلانية الروسية تمهيدا للنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، ولشدة ارتباط هذه الشلانية بالفكر البنيوي لم

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص111_112.

[2] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت،2000م،ص 66.

يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم "البنيوية السوفياتية". وتطلق تسمية الشكلانيين الروس على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين هما:

أ- حلقة موسكو (1915م-1920م):

تأسست في آذار 1915م، بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون الذي يعزى إليه هذا "النادي اللساني" رفقة ستة طلبة، ومن أعضائها: بيوتر بوغاتريف (P.Bogatyreve)، غروغوري فينوكور (G.Vinokur)، أوسيب بيرك (O.Birk)، بوريس توماشيفسكي(B.Tomashevsky) كذلك ميخائيل باختين(M.Bakhtine) (1895م-1975م) الذي كان من رؤوس هذه الحلقة، ثم تبرأ منها بعد ذلك نتيجة انتمائه السياسي واختلافه الفكري، حيث يحاول المصالحة بين الشكلانية والماركسية، وكذلك فلاديمير بروب (V.Propp) (1895م-1970م) صاحب الأثر الخالد "مورفولوجية الحكاية الشعبية" 1928م، بغض النظر عن حقيقة انخراطه ضمن هذا التنظيم...،تهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهيتها[1].

ب- جماعة الأوبوياز " Opojaz"(1916م):

تعني هذه التسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تأسست سنة 1916م بمدينة سان بترسبورغ، ومن أعضائها نذكر:

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص113_114.

فيكتور شكلوفسكي "V.Chklovesky بوريس إيخنباوم "B.Eichenbaum"، ليف جاكوبنسكي L.Jakubinsky وهي في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دارسي اللغة المحترفين والباحثين في نظرية الأدب.

ى أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل اللسانيات، متخذين من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة، حيث كانت الشعرية "**الحب الأول لمنظري الأوبوياز**"[1]

وعموما فإن الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين، هما: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، والإلحاح على استقلال علم الأدب. إذ طالما ردد الشكلانيون أنه " **آن لأوان لدراسة الأدب الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث**" [2]. وقد أسمى هؤلاء أنفسهم (المورفولوجيين) و(التمييزيين)، بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلاني، وإذا كان ولابد من وصفهم بالشكلانيين، فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف ، لا مجرد صيغة سطحية مبسطة[3].

لكن الشكلانية سرعان ما انتهت في حدود سنة 1930م، تحت ضغط الرفض الرسمي الدكتاتوري لأفكارها وتوجهاتها، هذا الضغط الذي بلغ أوجه سنة 1932م، تاريخ صدور مرسوم عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الإتحاد السوفياتي، يقضي بحل كل التجمعات الأدبية[4].

---

[1] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص114.

[4] يفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص120.

2- حلقة براغ (Cercle de Prague) (1926م-1948م):

وتسمى كذلك بـ"البنيوية التشيكية"[1] تأسست بمبادرة من زعيمها فيليم ماتيسيوس (V.Mathesius)، من أعضائها التشيكوسلوفاكيين (هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي)، فضلا عن رينيه ويليك وكذلك جاكبسون ونيكولاي تروبتسكوي الفارين من روسيا.

عت هذه الحلقة إنجازات الشكلانية الروسية، وقدمت أطروحاتها حول اللغة عام 1929م، ورفعت مبدأ "**محايثة النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية**"[2] كما أخذت على عاتقها مهمة "**علمنة الدراسة الأدبية**"[3].

2-جماعة"Tel Quel" (1960م):

يمكننا القول إن الحركة البنيوية في فرنسا لم تزدهر إلا خلال الستينات، مع الجهود الرائدة لجماعة "تال كال" ، تنتسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي فيليب صولر Philipe Sollers سنة 1960م،وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد، جوليا كريستيفا ورولان بارث وميشال فوكو وجاك ديريدا...

اهتمت هذه الجماعة بحقول فكرية شتى كالتحليل النفسي والماركسية واللسانيات...، وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت معبرا للتحول من "البنيوية" إلى "ما بعد البنيوية"

---

[1] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 53.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص115.

[3] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية،(مقدمة المترجم)، ص 5.

وواضح من خلال تسمية هذه الجماعة "كما هو"[1] أو "كما يرد"[2]، أنها تحرص على النظر الآني ايث للظواهر أو النصوص، حيث هي أو كما هي كائنة لا كما يجب أن تكون، مجردة من أصولها التكوينية وسياقاتها المحيطة بها.

كانت هذه أهم الروافد البنيوية، كما تجدر بنا الإشارة إلى حلقات لغوية أخرى كان لها دور ما في تأسيس الفكر البنيوي، كحلقة كوبنهاغن 1931م، وحلقة نيويورك 1934م،... والبنيوية إنما هي منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره.[3]

ب- البنيوية عند العرب:

يمكن عد بدايات السبعينات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية، فيما كانت سنوات الستينيات تمهيدا لذلك وإرهاصا له، فقد كانت مرحلة انتقالية لابد منها، اضطلع روادها بتعريب النقد الأنجلو أمريكي الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختل نقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، النقد التحليلي، التحليل اللغوي الإستاطيقي)، وكان فارس هذه المرحلة الذي لا يشق له غبار هو رشاد رشدي (1912م-1983م) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ النقد الجديد وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، يمكن أن نسمي ممن آزروه أو تتلمذوا على يده (محمود الربيعي، مصطفى ناصف،

---

[1] توفيق بكار، مقدمة كتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، الدار العربية للكتاب،ط3، تونس،1977م،ص5.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد،متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، دط، الجزائر، 2002م، ص196.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،(بتصرف) ص 117.

محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة،...).

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين (النقد الجديد) و(البنيوية)، فقد مثلت تلك الجهود الرائدة (التي ينبغي الاعتراف بأن الساحة النقدية المصرية قد كانت مضمارها الأكبر والأشهر) دورا كبيرا في تهيئة أجواء التلقي البنيوي، مع مطلع السبعينات، إذ بدأت هذه الجهود تؤدي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة، وربما كان كتاب الناقد التونسي حسين الواد "البنية القصصية في رسالة الغفران" هو أول الحصاد النقدي البنيوي، وهو في الأصل بحث أعد لنيل شهادة الكفاءة في البحث، ونوقش في جوان 1972م، وتكتسي هذه الدراسة أهمية منهجية وتاريخية كبيرة، حيث "تعتبر الأولى من نوعها من حيث الطول والأهمية زيادة أنها ستكون نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطولة..." [1]، لذلك فمن الظلم أن توصف هذه المحاولة بأنها غير موفقة على الإطلاق.[2]

، هذه المحاولة الرائدة جهود أخرى تشاطرها المنطلق المنهجي البنيوي، على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها: كتاب كمال أبو ديب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" 1974م، ثم كتابه اللاحق " جدلية الخفاء والتجلي" 1979م، وكتاب محمد رشيد ثابت "البنية القصصية ومدلو الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام" 1975م، وكتاب ابراهيم زكريا "مشكلة البنية" 1976م، وكتاب صلاح فضل "نظرية البنائية في النقد الأدبي" 1978م، وكتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" 1979م،...

---

[1] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، دط، تونس-ليبيا، 1984م، ص40.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، دط، القاهرة، 1998م، ص323.

وقد ينفرد كتاب صلاح فضل"نظرية البنائية" بين سائر كتب تلك المرحلة ببعض الريادة التاريخية وكثير من المعرفة النقدية، بحكم ضخامة الحجم وثقل الكم العلمي، بينما تأخر الحضور البنيوي في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينات مع الجهود النقدية القيمة عبد المالك مرتاض، تضاف إليها جهود بنيوية أخرى على الصعيد الفلسفي، كتلك التي قام بها عمر مهيبل في كتابه "البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر" والزواوي بغورة في كتابه "المنهج البنيوي –بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات"2001م.

وهكذا تطورت الساحة النقدية المعاصرة، على مدى الفترات المتعاقبة منذ السبعينات، أسماء لامعة مثل: (كمال أبو ديب، يمنى العيد، عبد الكريم حسن، سيزا قاسم، حميد سامي سويدان، جمال شحيد، إلياس خوري،...)، وتعددت إسهاماتها النقدية، وتنوعت اتجاهاتها المنهجية بين بنيوية شكلانية، وبنيوية تكوينية، وبنيوية موضوعاتية.[1]

ج- اتجاهات البنيوية:

ذكرنا سابقا بأن الاتجاهات المنهجية تنوعت بين بنيوية شكلانية، وبنيوية تكوينية، وبنيوية موضوعاتية، حيث ترتكز البنيوية الشكلانية على الدوال، مثلما تتركز البنيوية الموضوعاتية على المدلولات، بينما تستند البنيوية التكوينية إلى مرجعية العلاقة الدلالية وسياقاتها الاجتماعية.

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 119.

[2] المرجع نفسه، ص121.

أ- البنيوية الشكلانية:

1-البنية (Structure):

دل البنية على "**نسق يتحدد العنصر ضمنه بوضعيات واختلافات**"[2]، فتغدوا" **منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة ترتبط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة، بحيث تعين هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر**".[1]ومن أهم خصائصها:

- الكلية(La Totalité): التي تحيل على التماسك الداخلي للعناصر التي ينتظمها النسق.

- التحولات(Les Transformations): التي تفيد أن البنية نظام من التحولات لا يعرف الثبات، فهي دائمة التحول والتغير وليست شكلا جامدا.

-الضبط الذاتي(L'autoréglage): الذي يتكفل بوقاية البنية وحفظها حفظا ذاتيا، ينطلق من داخل البنية ذاتها، لا من خارج حدودها.

لهذا التصور البنيوي كان دي سوسير يمثل نظام اللغة بلعبة الشطرنج، ويقارب بينهما بوصف " **لعبة الشطرنج تحقيقا اصطناعيا لما تقدمه لنا اللغة بشكل طبيعي**"[2]، حيث إننا أمام نظامين متشابهين، فكما أنه لا قيمة لقطعة الشطرنج في ذاتها، وإنما قيمتها مرتبطة بموقعها على الرقعة، كذلك تتحدد قيمة الكلمة في النظام اللغوي بمقابلتها مع الكلمات الأخرى.

---

[1] روجيه غارودي، البنيوية، فلسفة موت الانسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1985م، ص17.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 121.

في كلتا الحالتين، نحن أمام نسق مؤقت يتغير من وضعية إلى أخرى، بيد أن قاعدة كل نسق كانت موجودة قبل بداية اللعبة ذاتها، وتظل مستمرة بعد كل نقلة من كل جولة في اللعبة...[1].

2-المحايثة (Immanence):

ثبت هذه الكلمة دلالة اصطلاحية في الفلسفة المثالية الحديثة لدى كانط الذي استعملها، مقابل المفارقة، للدلالة على "**حضور (الشيء في ذاته)، والتاريخ المحايث للفلسفة هو تفسير مثالي للفلسفة، على أنها عملية تحكمها فحسب قوانينها، وأنها ليست خاضعة لتأثير الاقتصاد والصراع الطبقي والوعي الاجتماعي**"[2] وهكذا:" **يدل نظ المحايثة أو الكمون على وجود ما في شيء آخر، وهو بهذا المعنى مقابل للفظ المفارقة أو التعالي (Transcendance)، والشيء الكامن في شيء آخر، هو الذي يكون موجودا فيه بصورة ضمنية ولا ينتج فيه بفعل خارجي... وفي لغة المدرسين (في القرون الوسطى والعصر الحديث) الفعل الكامن مقابل للفعل المتعدي**"[3].

3- الآنية (synchronie) والزمانية (diachronie):

تشير المعاجم الأجنبية المتخصصة إلى أن " السنكرونية" هي مواجهة دراسة للغة معينة، في زمن معين، بوصفها نظاما ساكنا، بينما تدل "الدياكرونية" على تتبع وقائع اللغة في تعاقبها

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 121.

[2] الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، ط5، بيروت، 1985م، ص459.

[3] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، دط، تونس، 1998م، ص412.

وتغيرها من مرحلة إلى أخرى ضمن مسارها التاريخي الممتد.

ويعزى ابتداع هذين المفهومين اللسانيين إلى دي سير الذي تحدث في محاضراته، ضمن الفصل الثالث من الجزء الأول، عن لسانيات سكونية، والثانية دياكرونية "تشيران على التوالي إلى حالة لغة، ومرحلة تطور"، وقد انتصر إلى الأولى على حساب الثانية، على أساس أن المنظور الدياكروني ليست اللغة هي ما يدركه، بل سلسلة من الوقائع التي تغيرها، مقررا أن **"لا شيء أهم من معرفة مكونات حالة معطاة"**[1].

نقد البنيوية الشكلانية:

ر الفيلسوف والمنظر الأدبي الروسي ميخائيل باختين، الذي نشر باسم زميله ف.ن.فولوشينوف في عام 1929م بحثا رائدا بعنوان الماركسية وفلسفة اللغة، واحدا من أشد نقاد الألسنية السوسيرية أهمية. كما ساهم باختين مساهمة جوهرية في المقالة التي ينظر إليها على أنها النقد الأشد إفحاما للشكلانية الروسية، المنهج الشكلاني في البحث الأدبي، والتي نشرت باسم باختين يزيح الاهتمام اللسان المجرد باتجاه منطوقات الأفراد الملموسة في سياقات اجتماعية محدودة، مرتكسا بحدة ضد ألسنية سوسير "الموضوعية"، دون أن يتساهل في نقد البدائل "الذاتوية"، فهو ينظر إلى نة بوصفها "حوارية" على نحو متأصل، حيث لا يمكن فهمها إلا بالارتباط مع توجهها المحتوم إلى آخر، كما ينظر إلى الدالول لا كوحدة ثابتة بل كمكون فاعل من مكونات الكلام، يتعدل ويتحول من حيث معناه بواسطة النبرات، والتقويمات

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 138-139.

والتضمنات الاجتماعية المتنوعة التي يكثفها ضمنه في شروط اجتماعية نوعية.[1]

وبما أن هذه التقويمات والتضمنات متبدلة باستمرار، وبما أن "الجماعة الألسنية" هي في الواقع مجتمع غير متجانس مؤلف من مصالح كثيرة متصارعة، فإن الدالول بالنسبة لباختين ليس عنصرا حياديا في بنية معينة بقدر ما هو بؤرة صراع وتناقض. ولا يكفي إذن أن نتساءل "ما الذي يعنيه الدالول؟"، بل ينبغي استقصاء تاريخه المتنوع تبعا لسعي الجماعات، والطبقات، والأفراد، والخطابات الاجتماعية المتصارعة إلى تملكه وتشريبه بمعانيها الخاصة، فاللغة باختصار، حقل نزاع أيديولوجي، وليست نظاما مصمتا متراصا،والدواليل في الحقيقة هي الوسط المادي الحقيقي للأيديولوجيا، ومن غيرها لا يمكن أن توجد أي قيم أو أفكار.

ولقد احترم باختين وراعى ما يمكن أن ندعوه "استقلا ، اللغة النسبي"، أي واقعة أنها لا يمكن أن ترد أو تختزل إلى مجرد انعكاس للمصالح الاجتماعية. لكنه ألح على أن ما من لغة إلا وهي واقعة في شراك علاقات اجتماعية محددة، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هي بدورها جزء من أنظمة سياسية، وأيديولوجية واقتصادية أوسع.

والبنيوية تجرد النص من كل ما يتصل به وتنظر إلى بنيته الداخلية وهو ما أثار حفيظة النقاد الماركسيين ووجهوا إليها انتقادات كثيرة [2]. قول يمنى العيد: **ونحن إذ نعيش في مجتمعاتنا العربية ظرفا تاريخيا صعبا تسقط فيه باستمرار ملامح جمال لا يمكن أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مسارا لنقدنا. قد يكون لهذا النقد التحليلي البنيوي**

---

[1] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ص189.

[2] محمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، دط، بغداد، العراق، 2002م، ص 88.

حضور. هذا أمر لا يستطيع أحد منعه، غير أن وجود مثل هذا النقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفي النقد، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص وخارجه، أو قادر على النظر إلى هذا "الخارج"، إلى هذا الكل داخل النص ذاته" [1].ووقف سارتر من البنيوية موقفا معاديا وقال: **ن ليفي شتراوس يدرس ن كما يدرس عالم الكائنات الحية دنيا النمل وما البنيوية إلا خدعة قامت بها البرجوازية ومحاولة لاستبدال الرؤية الماركسية في التطور بنظام داخلي مغلق حيث يسود القانون على حساب الغير"**[2].

ب-البنيوية التكوينية:

1-عند الغرب:

الاتجاه البنيوي الشكلاني يتركز على الدوال وبناها الشبكية، ويقصر في حق المدلولات الخارجية، وقد رأى فيه بعض النقاد والمفكرين اتجاها عميقا أوقف البنيوية على مشارف فلاس المنهجي، فدعوا إلى تجديده وبعثه من جديد، من باب أن هذا المنهج " **لا يمكن أن يدل على خصوبته إلا بتكامله مع المنهج التكويني"**[3] وكان لهم ذلك على يد لوسيان غولدمان Lucien Goldman(1913م- 1970م).

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985م، ص40.

[2] روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط7، 1977م، ص281.

[3] روجيه غارودي، البنيوية، ص13.

وظهرت البنيوية التكوينية "**تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها، لتكون فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز سلبية النقد إلى استشراق إيجابية تنسجها الجدلية بين الذات والموضوع**"[1]، ويعد لوسيان غولدمان- وهو من أتباع لوكاتش- أشهر الذين يمثلون هذا المنهج، والعمل الأدبي عنده "**تعبير عن رؤية العالم وعن طريقة للنظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على الكائنات والأشياء**"[2].

ويتركز منهجه (غولدمان) على "**بحث العلاقات بين الأثر الأدبي والطبقات الاجتماعية لعصره**"[3]، فيما أسماه "بنيوية تكوينية "تسعى إلى إقامة تناظر Homologie بين البنية النصية والبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يستوحيها النص، فكانت البنيوية التكوينية تهجينا واضحا للهيكل البنيوي بالروح الاجتماعية، أو "**محاولة لإنقاذ البنوية والاجتماعية جميعا بالإفادة من ما فيها من مبادئ (التأصيل المضموني في الثانية، والتأصيل في الأولى)، ثم تأسيس نظرية نقدية على أنقاض من ذلك**"[4] بينما يتجاوز الثاني ذلك، إذ يضع هذه البنية الصغرى في إطار بنية أكبر هي البنية الاجتماعية المحيطة بالنص.

وهكذا يصير النص في هذا التصور المنهجي الجديد تعبيرا عن "رؤية العالم"

---

[1] غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1984م، ص 7-8.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 146.

[4] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1995م، ص08.

Vision du Monde التي ليست وقائع فردية، إنما هي أحداث اجتماعية ترفد رؤى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب النص [1].

2-عند العرب:

تحتل البنيوية التكوينية رقعة شاسعة نسبيا على مساحة الخطاب النقدي العربي الجديد تشغلها أسماء معروفة بانتمائها الإيديولوجي حينا، وقناعتها المنهجية حينا آخر، يمكن أن نذكر منها: محمد رشيد ثابت وكمال أبوديب ويمنى العيد ومحمد برادة ومحمد بنيس والياس خوري وجمال شحيد، وسعيد علوش وحميد لحميداني، وربما أيضا جابر عصفور، وكذلك عبد الحميد بورايو من خلال كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"، ونجيب العوفي...

وقد تنازع هؤلاء (وغيرهم) المصطلح الأجنبي Structuralisme Génétique، فعبروا عنه بمقابلات عربية كثيرة تقارب الخمسة عشرة مصطلحا منها: البنيوية التوليدية التي تشيع لدى صلاح ضل، وجابر عصفور، وسعيد علوش، وشايف عكاشة...، البنيوية التوالدية وقد اصطنعها الباحث العراقي نهاد التكرلي. البنيوية الدينامية وقد انفرد بها سمير حجازي الذي استعمل إلى جانبها البنيوية التوليدية في مواطن مختلفة من كتاباته، ومع ذلك فقد ألفيناه يتعصب للدينامية، المنهج الهيكلاني التوليدي، الذي يصطنعه حسين الواد، الهيكلية الحركية ويصطنعها محمد رشيد ثابت الذي قد يكون أول ناقد عربي يطبق هذا المنهج، في بحثه الجامعي الرائد (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام)، وإن كانت

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص146 - 147.

عبارة الهيكلية الحركية لا تفصح مباشرة عن هذا الخيار المنهجي بحكم الزمن المتقدم (سنة1972م) الذي اصطنعها فيه.[1]

البنيوية التركيبية[2] وقد جاءت عنوانا لأحد كتب جمال شحيد لكن سرعان ما غيرها إلى مصطلح البنيوية التكوينية، البنيوية الجدلية وقد ألفيناها لدى جورج طرابيشي في ترجمته لكتاب غارودي[3]، وامتد هذا التعبير إلى كتابات حميد لحميداني في اصطناعه لعبارة "**النقد الجدلي الجديد**"[4]، البنيوية الماركسية عند عبد العزيز حمودة[5]، الواقعية البنيوية وتنفرد باستعمالها يمنى العيد[6] رغم أنها تستعمل في ذات الكتاب عبارات اصطلاحية أخرى من نوع "**الاتجاه الغولدماني**" و" **النقد السوسيولوجي**" المسمى بالبنيوية التكوينية "والبنيوية التكوينية الجدلية"،...

أما البنيوية التكوينية فتبدو أكثر المصطلحات شهرة وتداولا، وهي لا تحتاج إلى حصر مستعمليها أو مواطن استعمالاتها، ومن بين من تبناها نجد كلا من: محمد برادة، محمد بنيس، حميد لحميداني، عبد المالك مرتاض، شكري عزيز الماضي ، سامي سويدان ، محمد سويرتي، محمد ساري وكمال أبوديب...

لاحظ من خلال الممارسات النقدية أن الخطاب النقدي العربي المعاصر قد نال حظا واسعا من هذا المنهج، إنه أكثر المناهج انتشارا لدى عدد كبير من النقاد المتميزين في شرق

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 148.

[2] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، ط2، بيروت، 1982م، غلاف الكتاب.

[3] روجيه غارودي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ص113.

[4] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،الشركة الجديدة- دار الثقافة،دط،الدار البيضاء، 1985م، ص11.

[5] عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، دط،العدد232،الكويت،1998م،ص 178.

[6] يمنى العيد، في معرفة النص، ص61.

الوطن العربي وغربه. والسبب في ذلك راجع إلى أن البنيوية التكوينية منهج يجمع بين كل من التوجه الشكلاني والتوجه الماركسي، على نحو يرضي الرغبة في الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة الأدب مع عدم التخلي عن القيم والالتزامات الواقعية التي تحتل مساحة بارزة في تشكيل التجربة السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن العربي".[1]

وقد طبقت البنيوية التكوينية بقاعدتيها الأساسيتين (الفهم والشرح) في كثير من الدراسات التي قد لا تعلن عنها، بالحرفية المصطلحية، لكنها سرعان ما تتكشف عن مفهوميها بكيفيات مختلفة تنوب منابهما كما هي الحال لدى الياس خوري في كتابه (دراسات في نقد الشعر): **هدف هذه القراءات إلى الوصول نحو ممارسة نقدية تنطلق من النص الإبداعي أساسا، ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الإيديولوجي، في سبيل الوصول نحو القدرة على ربط النص الإبداعي بالممارسة الاجتماعية**"[2]. وكذلك يفعل محمد بنيس في دراسته للشعر المعاصر في المغرب: "**النص الشعري، ككل نص أدبي ممارسة لغوية في إطار اجتماعي محدد، وكذلك ض منذ البداية معاملة النص على أساس أنه عالم لغوي ذري مغلق على نفسه، كما أرفض تنحية النص من التحليل، واعتماد ما يحيط به فقط، بعد أن نضع النص في خانة هامشية لا نستشيرها إلا عند الاستشهاد أو التقرير**"[3].حيث تتكامل لغة النص مع مجتمع اللغة التي يعبر بها صاحب النص.

---

[1] ينظر، سعد البازعي وميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي، ص282-283.

[2] الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، بيروت، 1981م، ص 5.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، بيروت، 1979م، ص24.

وفي السياق ذاته، يقدم لنا جمال شحيد مثالا حيا يكشف قصور البنية الصغرى (الفهم البنيوي) للنص، وحاجتها الماسة إلى بنية أكبر (الشرح الاجتماعي): "... **كأننا ندرس التفاحة مثلا دون أن نأخذ بعين الاعتبار الشجرة التي كونتها، والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه، فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، ولكنها تصبح أهم وأشمل إن لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه**"[1].

وأما الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو ورغم أنه يكتفي بالبنيوية وصفا لمنهجه في دراسة (القصص الشعبي)، إلا أنه سرعان ما يفصح عن الا تماء (التكويني) من خلال تعاطيه لمصطلحات "غولدمانية" من نوع (الشرح، البنية الدالة، البنية الاجتماعية، رؤية العالم، البنية الأكبر،...) ند سعى في رسالة ماجستير إلى تحليل نماذج من النصوص الشعبية، بالكشف عن البنية التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، مع تبيان علاقة هذه البنية بالبنية الأم (الاجتماعية) التي ولدتها ، أي شرحها أو تفسيرها كما يقول آخرون: "... **نعني بشرح النص إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة. ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي، متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه**"[2].

---

[1] مجلة المعرفة، العددان: 225- 226، م س، ص28.

[2] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، الجزائر، 1986م، ص197.

أولا: الواقعية من منظور يمنى العيد:

ملخص كتاب "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان":

يعد هذا الكتاب من أهم كتبها النقدية، صدر عن دار الفرابي ببيروت في لبنان سنة 1979م، ويحتوي هذا الكتاب على مقدمة وثلاثة فصول.

تحدثت الناقدة في المقدمة عن انعكاس الواقع الاجتماعي اللبناني في إنتاج الأدباء الرومنطيقيين اللبنانيين من الأدب، هذا الواقع الذي يعد شرطا تاريخيا يحدد أشكالا من الوعي وأنماطا من التغيير يجد تجسيداتها الخاصة في الأدب ثم انتقلت إلى شرح الخطة التي انتهجتها، ثم ذكرت الصعوبات التي واجهها الأدب العربي أضف إلى ذلك أن هذا المنهج ليس أسلوبا جاهزا[1].

أما الفصل الأول والذي هو بعنوان الوعي الرومنطيقي فيتفرع عنه أربعة عناوين رئيسية هي على النحو التالي: دلالة ظاهرة الحماس في الوعي الرومنطيقي، بين الإصلاح والثورة والرفض في الأدب الرومنطيقي، العجز في الوعي الرومنطيقي.

في حين تناول الفصل الثاني النضج الأدبي للوعي الرومنطيقي ويندرج تحت هذا الفصل ثلاثة عناوين رئيسية وهي: التعبير بين الفوقية والصياغة اللفظية الأدبية، في القصة في نضج الوعي الرومنطيقي، وبنية القصيدة العربية في نضج الوعي الرومنطيقي.

---

[1] يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) دار الفرابي، دط، بيروت 1979م، ص(مقدمة الكتاب).

أما الفصل الثالث والمعنون بـ: "رومنطيقية الشعر الرومنطيقي" فيحتوي هو الآخر على ثلاثة عناصر وهي: أين نبحث عن هذه الرومنطيقية، ثم في الصورة الشعرية وتميز الرومنطيقية في البحث عن عالم جديد.

تتحدث الناقدة في هذا الكتاب عن الوعي الرومنطيقي في ظل التحولات الاجتماعية التي عاشتها لبنان في انتقالها من عهد الاستبداد العثماني إلى عهد الانتداب الفرنسي، وقد طرحت هذه التحولات قضايا اجتماعية راحت تتكشف للوعي المتيقض في إطار هذه التحولات ذاتها وما كان يرفدها من عوامل، ولقد كان الأدب شكلا من أشكال الوعي الفني المتيقظ الذي كان لهذه القضايا حضورها الحاد بل والمتحمس، وبرزت الكلمة كصاحبة دور هام في حركة التطور ودعا الشعور بأهمية الكلمة إلى الانشغال بتحديد دور الأدب ومعناه، وتعريف مهمة الأديب ومسؤوليته[1].

ولقد اتخذ الأدب صفة نضالية، أنه حامل لواء المشاكل التي يعاني منها المجتمع، يحارب التعصب والتقاليد البالية، يحمل على الجهل والكسل ويدعو إلى التحرر من الاستبداد الأجنبي، وهو بهذا الشكل يمثل الصوت الأعلى في التذليل على ما من شأنه أن يعيق حركة تطور المجتمع[2].

بهذا المعنى ظهر الأدب –وفي بيئة اجتماعية مختلفة– صعيدا إيديولوجيا متقدما، وبظهوره هذا فهو يشكل الصعيد الأكثر إمكانا في ممارسة النضال وفي تحويل القدرات البشرية

---

[1] يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

إلى فعل يحل التناقضات الاجتماعية. أن يكون الأدب صعيدا متقدما في بنية اجتماعية مختلفة أمر ممكن و جيد الأثر في حركة التطور الاجتماعي، و لكن أن ينحرف الوعي بالكلمة لتتخذ على صعيد الأدب صفة الحماس و التنفيس التعويضي عن عجز قائم على الأصعدة الأخرى فهنا المأساة[1].

إن انحراف الوعي هو نتيجة قدرته المعينة والمحدودة على كشف طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تسود المجتمع و تحكم بنيته في هذه المرحلة التاريخية، وأن يتخذ الانحراف صفة الحماس أو التنفيس التعويضي هو دليل تحسس صادق للقضايا المطروحة في الواقع ولكن في الوقت نفسه دليل عجز الكلمة التي هي أثر الفكر أن تصبح ممارسة يكون لها أثرها في إنتاج الفكر.

وليس طابع الحماس في الأدب إلا طابع الحماس في الوعي الفني نفسه، وحماس التعبير هو حماس الرؤيا في أخذ الظاهر على بساطته وظنه، وهما أنه الحقيقة.

لقد كان سقوط نظام الاستبداد عاملا مساعدا على دفع معاناة المجتمع و مشكلاته إلى واجهة الوعي لتكون محور فاعليته إلا أن تمخض الحضور الغربي عن سلطة نظام انتدابي يبعثر حفنة الأمل الباقية في النفوس[2].

إن الوعي يعيش في هذه المرحلة الانتقالية من حياة لبنان حيرة و قلقا هما نتيجة شعور بتناقض لا يدرك حقيقته، أي علاقة الظاهر بالواقع الموضوعي، وبهذا كان الوعي يتحرك بين

[1] يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان(بين الحربين العالميتين)، ص12.

[2]ينظر، المصدر نفسه، ص13.

بعدين الظاهر في وضوحه والواقع الموضوعي في تعقده، وهو في تحركه بين هذين البعدين كان يتخذ في الأدب شكلا رومنطقيا مأساويا، المأساة في بقاء علامة استفهام مطروحة، وفي أن يكون الرفض والغضب هما الجواب البديل على علامة الاستفهام هذه.

وما الرفض إلا تعبير عن هذا الإحساس الصادق بقضايا الواقع الذي هيئ للوعي أن يلمسها. وما الغضب إلا انعكاس لهذا الحماس المخلص الواهم بقدرته على حل التناقضات هذا الظاهر فيما يبدو ومشكلته. إن هذا الحماس المخلص في إطار محدودية الرؤيا، كان يتجسد في الأدب الرومنطيقي رفضا، وهو أن يحدد موضوعات رفضه دون أن يصل إلى كشف جذورها، أو دون أن يكشف حقيقتها الموضوعية، كان يقوم بما يسميه إصلاحا[1].

إن الرومنطيقية تيار أدبي في الأدب العربي في لبنان وجدت تفسيرها في الواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه لبنان آنذاك، واقع تحول نحو رأسمالية غربية تبعية غير أن تجذر الواقعية الرومنطيقية في هذا الواقع الاجتماعي التاريخي لا ينفي البيئة ولا يسقط بالضرورة العوامل الثقافية وخاصة ما كان انفتاح الأدباء اللبنانيين على الأدب الغربي، غير أن هذه العوامل على أهميتها لا يمكن أن تعطينا وحدها التفسير المنقطع لظاهرة الرومنطيقية في لبنان، فالظاهرة الأدبية هي حتى في أدبيتها ظاهرة اجتماعية ولذلك يجب أن تؤخذ أساسا في علاقتها بالبنية الاجتماعية التي تشكل أرضيتها.

[1] يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان(بين الحربين العالميتين)، ص75.

ثانيا: البنيوية التكوينية من منظور يمنى العيد:

أ- ملخص كتاب "في معرفة النص":

كتاب يمنى العيد "في معرفة النص" قسمان: الأوّل تنظيري تحدثت فيه عن منهجيها النقديين الأثيرين، الواقعية والبنيوية التكوينية، والقسم الثاني تطبيقي أسمته "النقد والتجريب: دراسات أدبية".

في مقدمتها أت أنّ النقد ليس مسألة ذوق فحسب، وأنّ الناقد ليس مجرد قارئ يمتعه النص، فيصدر حكمه عليه، فإخضاع النص لسلطة الذوق يعني بقاء النص قيمة مرهونة لصاحب الذوق، وفي ذلك إجهاض للعطاء الثقافي في معناه الإنساني[1]. ولهذا تقول الباحثة: **"إنّي اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوطه العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل، وليبقى في استقلاله قولا لما هو حاضر فيه"[2].**

وتؤكد أنّ **"ليس النص معزولا عن خارج هو مرجعه،(الخارج) هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا. عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا متميزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيأتها ونظامها. وعليه فإنّ النظر في العلاقات الداخلية في النّص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه**

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد– ، ص 291.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 12.

(الخارج) في النّص. بل إنّ النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه، النظر في حضور (الخارج) في هذه العلاقات في النّص"[1].

وترى أنّ البنيوية تكونت أساسا، مع بدايات القرن العشرين، في مجالين "الألسنية" مع العالم السويسري سوسير، و"الأنثروبولوجيا" مع العالم الفرنسي شتراوس. فقد استطاع سوسير أن يكتشف أنّ اللفظة اللغوية ليست معادلا مباشرا لمجسد مادي مرئي، وإنّما هي مكونة من صورة سمعية سماها (الدّال)، ومفهوم ذهني سمّاه (المدلول)، وإذن فإنّ العلامة signe ليست الدال وحده، ولا المدلول وحده، وإنّما هي كلاهما، أو هي العلاقة بينهما[2].

وقد حددت الباحثة مفاهيم البنيوية إلى أربعة أقسام هي:

1- **مفهوم النسق:** يتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية. ذلك أنّ البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة.

العنصر خارج البنية غيره داخلها، فهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي تنهض البنية فتنتج نسقها[3].

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النّص، ص 12.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 291.

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، ص32.

2- مفهوم التزامن "sychronie":

هو حركة العناصر فيما بينها في البنية. ففي مرحلة التكوّن تعاني البنية تفككاً، ثم تستعيد البنية، بعد سقوط العنصر ومجيء غيره، توازنها، فتعمل وفق نظامها، ويظهر نسقها من جديد[1].

3-**مفهوم التعاقب "Diachronie"**: ويُفهم في ضوء التزامن، وهو زمن تخلخل البنية، وتهدم العنصر. وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن. والباحثة ترفض تفسير التعاقب بالتطور والانتقال من بنية إلى أخرى، ومن نسق إلى آخر، ومن نظام إلى نظام. وترى أن التعاقب هو ستمرار البنية نفسها التي تتعرض بسبب تهدم عنصر من عناصرها، إلى خلل، ثم لا تلبث أن تستعيد نظامها[2].

4-مفهوم الطابع اللاواعي للظواهر: وهو مفهوم تفسير الحدث. فهو بحكم وجوده في بنية أو في نسق من العلاقات له استقلاله، لكنه محكوم بعقلانيته المستقلة عن وعي الإنسان. إنه الآلية الداخلية للبنية[3].

وهذه المفاهيم الأربعة هي أدوات الباحثة في معالجة النص الأدبي، وهي المنطلقات المنهجية للبنيوية، وعلى ضوئها تبدأ الباحثة عملها، وأول خطوة تقوم بها هي "تحديد البنية" كموضوع مستقل، ولدراسة هذه البنية تشترط عزلها عما هو خارجها. والخطوة الثانية هي

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 291.

[2] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، ص32.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 292.

"تحليل البنية"وذلك بكشف عناصرها في الرمز، والصورة، والموسيقى،والتكرار، وأنساق التركيب، والمحاور. في مستوييها: السطحي، والعميق. ومع دراسة هذه العناصر، وكشف أنساق العلاقات فيما بينها نصل إلى ما يحكم هذه العلاقات، وإلى ما يجعلها تتبنى في هذا النسق، ونكشف الرؤية التي تحكمها، وربما تمكن الباحث من أن يكتشف القوانين المشتركة فيما بينها، كما فعل بروب مثلاً عندما استنبط وظائف الحكاية في إحدى وثلاثين وظيفة. وبهذا أثبت المنهج البنيوي خصوبته، فاعتمده الباحثون في دراسة ميادين عديدة: الأساطير، والقصص، والشعر، والنقد الأدبي[1].

بيد أن الباحثة لا تنسى منهجها الأول الذي اعتمدته في مطلع حياتها النقدية، وهو المنهج الاجتماعي الذي تراه جديراً بالزواج مع البنيوية التي عزلت النص عما هو خارجه، فجاء المنهج الاجتماعي ليكشف مرجع النص أو الواقع الذي أنبت هذا النص واحتضنه. لهذا تقول "**إن النص الأدبي، على تميّزه واستقلاله، يتكوّن أو ينبني في مجال ثقافي هو نفسه موجود في مجال اجتماعي**"[2]، أو بتعبير جدلي رؤية الخارج من خلال الداخل، وهكذا فهي تتبنى البنيوية التكوينية دون أن تعترف بتسميتها.

في القسم الثاني التطبيقي من كتابها، قامت الباحثة بدراسات نصيّة حللت فيها قصيدة "تحت جدارية فائق حسن" لسعدي يوسف، ورسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري،

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 292.

[2] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، ص32.

ورواية "السؤال" لغالب هلسا، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. وسنفصل في الحديث عن كل ذلك في الفصل التطبيقي.

ب- ملخص كتاب "الراوي: الموقع والشكل":

يحتوي كتاب "الراوي الموقع والشكل" على عدة دراسات في النقد، ويعد متخصصا في السرد الروائي، تنظيرا وتطبيقا، ويشكل هما ثقافيا للباحثة، وهي تطرح أسئلتها في البحث عن فنيّات الرواية العربية المعاصرة، وحسبما تقول فإنّ البحث قد بدأ من بدايات أعوام الثمانينات وظلّ السؤال يشكل هاجسا لها، بدأت مع نص أوديب ملكاً الذي ظلت تحلله وتفككه وتستنبط الأسئلة التي قد لا تصل إلى إجابات حاسمة لها. وتترك للقارئ هامشا للتفكير والتصور والقول.

وتعتبر يمنى العيد النقد قراءة للنص، لكنّها قراءة نشطة على حسب تعبيرها، وتنتقل من معنى النقد، إلى لماذا النقد قراءة؟ هل يمكن للنّص الأدبي أن يكون مادة بحث علمي؟، كما أنها تربط بين النص والنقد، ثم تعتبر النقد علماً، وتخلق سؤالها بعد ذلك إلى قيمة النص الأدبي، وتحاول الانفتاح على النص، وتعمل على استنطاقه، ومحاكمته، وتحريره من عبودية اللغة والأصول والكاتب الإبداعي[1].

وقد جعلت الناقدة كتابها هذا قسمين أيضاً: الأول تنظيري تحدثت فيه عن القراءة، والنقد، والموقع، والكتابة والتحولات الاجتماعية، والثاني تطبيقي درست فيه "بنية الشكل والموقع في أوديب ملكاً"، و"اللاموقع أو قتل مفهوم البطل عند الياس خوري"، و"بنية الموقعين في موسم

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 296.

الهجرة إلى الشمال"، و"تعدد المواقع في ميرامار"، و"الموقع المنفتح على المواقع الأخرى في التيه"، وهي تعني بـ"الموقع" العلاقات الاجتماعية[1]، فهي تقول: "**لا نقد بلا قراءة، ولا قراءة بلا قارئ، و لا قارئ بلا موقع، و لا موقع إلا في الاجتماعي، أو في العلاقات ذات الهويةالاجتماعية**"[2]. ومن هذا "الموقع" الاجتماعي تكون القراءة علاقة نقدية بين كلام النص الناطق وكلام القراءة/ النقد الصامت. إذ لا تكون القراءة نقدية بالتماهي مع النص المقروء، بالغياب عنه، بل باستنطاقه. ذلك أن قيمة النص الأدبي –كما ترى الباحثة– إنما تقوم في علاقته بمراجعه التي يحيل إليها. وبهذا يبدو النص متغير الدلالات أو مولّدها وفق علاقته بالقراءة. وتكون القراءة منتجة إذا كان بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسره ويناقشه ويحاوره، ليخرج من مجرد متلقٍ سلبي تنطبع على سطح ذاكرته حمولات النص وتتركه أسيراً لها، إلى حضور فاعل في النتاج الثقافي في المجتمع.

وتنبّهت الباحثة إلى التمييز بين الموقع وزاوية الرؤية فترى أن الموقع هو الأكثر إحالة على الهوية الإيديولوجية.كما تربط بين الموقع والمستوى الإيديولوجي، فترى أن اختلاف أشكال الوعي يدل على اختلاف المواقع الذي يجد سبيله إلى تنويع لغات القول.

في القسم الثاني التطبيقي تناولت في "بنية الشكل والموقع في مسرحية أوديب ملكاً"، فالنص مكتوب على مستوين: مستوى الحكاية، ومستوى القول. أما مستوى الحكاية فهو ليس

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 296.

[1] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م، ص16.

موجز المسرحية، وإنما نصل إليه بعد تفكيك القول وتجريده من لعبته[1].

وقد استخرجت من القص العربي المعاصر ثلاثة أنماط هي:

1-**نمط يتميز بهيمنة (موقع)** الراوي البطل الذي يحكم منطق بنيته القص. ومعظم قصصنا الحديث من هذا النمط (جبران، الريحاني، هيكل، نجيب محفوظ في ثلاثيته وفي أولاد حارتنا وغيرهما، عبد الرحمن منيف في مدن الملح..).

2- **ونمط يتميز بالخروج على مفهوم البطل/ الراوي** الذي يروي من موقع واحد مهيمن إلى قص يصدر عن راويين بطلين لهما موقفين متصارعين. وبالصراع بينهما ينمو فعل القص.

3-**ونمط ثالث ينزع إلى كسر حصانة البطل/ الراوي**، وتقويض هالة تفوقه المطلق. وبالتالي يقف هذا النمط ضد ما قد يخفيه نطق البطل من أهداف تعليمية ونمطية، وضد ما يحمله فعل القص المحكوم بموقع البطل، من نوازع إيديولوجية قد تتسم بالضيق والمحدودية[2].

تطرح لنا يمنى العيد مسألة التعبير والموقع، وعلاقة اللغة بالنص، والإيديولوجية بفن الرواية، ووعي الكاتب، وعلاقة العمل الإبداعي بموقعه أو بطريقة التعبير، إنّما كيف يمكن للنّص الإبداعي من أن ينهض من مكانه هل يمكن الاستنتاج بأن الفني هو بالضرورة حواري، وينفتح على عالم الناس الحي، وأخيرا تشكل الباحثة سؤالها الجديد أو بتعبير يستند إلى مفهوم الحرية الاجتماعية الديمراطية، عنوان آخر تطرحه هذه الدراسة يرتبط بعلاقة الكتابة بالتحولات الاجتماعية، وللولوج إلى عمق الأطروحات تلجأ الباحثة إلى طرح أسئلتها للوصول إلى البحث

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 297.

[2] المرجع نفسه، ص 298.

في منزلق الاستبدال، والنزعات الغيبية، ثم تنتقل إلى منزلقات أخرى مثل التطابق والماديات الميكانيكية، وعلاقة الكتابة النقدية بالمراجع والدلالات. في هذا الطابع النقدي لها، تبدو الكتابة محكومة بموقع هو منطقها الذي به تمارس نشاطها صياغة وقولا لها، تمارس الكتابة نطقا فنيا لها، تمارسه من موقع تتكلم الكتابة، ومن موقع ترى، وبهذه الرؤية يتحدد منطق الصياغة[1].

وتنهي الباحثة يمنى العيد كتابها في البحث عن سرديات الرواية العربية المعاصرة باستنتاج ملخص مكثف اختارت له "الفني ديمقراطي" عنوانا، لتقدم لنا نتائج تلك التحليلات التي طرحتها في التنظير والتطبيق معا، وأن نستنتج عدة مفاصل حيوية في السارد والمسرود، في الراوي والرواية، ومن زوايا مختلفة، منطلقة من الاعتماد على النص، واستنطاقه، وعدم الانحياز إلى أيّة معادلة بقدر ما البحث هو الذي يقود إلى المناظرة وتشكيل رؤى النقد إذا كان اختزال مساحة الكلام باتجاه العودة إلى حدود الموقع هو أحيانا وقوع النص السردي في لا فنيته، أي هو تعسفه، و تسخيره، ولا حقيقته الاجتماعية فإنّ المبالغة في هذه الفنية بغية إسقاط موقع الكلام أو تغييبه هي أحيانا أخرى وقوع النص في الشكلية، أي في عبثية الكلام ولا قوله[2].

---

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص 212.

[2] المصدر نفسه ص224.

ج- ملخص كتاب "فن الرواية العربية":

تسعى يمنى العيد في مجمل كتاباتها النقدية إلى تأصيل الرواية العربية المعاصرة، وإلى تطويع الأدوات النقدية للكشف عن فرادتها وخصوصيتها المحلية، وتميزها التقني والحكائي، وتحليل بنيتها اللغوية وملفوظاتها ومنظوراتها ومرجعياتها الحضارية والتاريخية، وأسئلتها الملحة ومضمراتها الدفينة، والبحث الدؤوب عن هويتها وتمايزها، هذا السعي يتخذ في كتابها الجديد "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب" منحى التشديد على الحضور المرجعي الحي وتأثيره على مكونات الرواية البنائية، وهذا المنحى مفصل من مفاصل النظرية النقدية تنيطه الكاتبة بمقاربة فكرية وفلسفية تتعدى الوقوف على البعد التاريخي والحضاري للمرجعية وأثرها في تشكيل البنية القصصية، إلى تحليل قطاعات ونظم اجتماعية وفكرية وثقافية تسهم في تكوين النص الروائي، هذا النص الذي يقوم بدور إيجابي وفعال فيضع عالم الحياة في بؤرة النور الكاشف، ويحمي الذاكرة الجماعية من النسيان، ويثري العواطف والأخيلة الإنسانية. فيمنى العيد بهذا النحو تدخل الرواية العربية في النسيج الثقافي، وتوظّف أنساقها وإمكانياتها وسماتها الفنية والأسلوبية في إطار المشروع الثقافي العربي العام[1].

وتطرح لديها أسئلة الرواية وأسئلة النقد الروائي العربي إشكاليات تخص الهوية والانتماء وعلاقة الأنا بالآخر. وتبلغ في مستواها النظري المجرد حيز البحث عن معنى الحقيقة ومعاييرها، وطبيعة العلائق بين العالم واللغة، و أشكال الوعي و التصورات و التخييل و تقضي

[1] ينظر ،يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2008م، ص50.

العلاقة بين الرواية ومرجعيتها إلى جدل تاريخي وفلسفي تقاربه الكاتبة من منظور فاعلية الواقع الاجتماعي في الأدب ذي الاستيحاء والمرتكز الفكر الماركسي. وهي إذ ترى النظرة المثالية إرساءً لمرجعية أدبية وفكرية مسبقة ومكتملة تحيل الأدب فعل محاكاة ومشابهة وتطابق، تقرّ بأنّ التنظيرات الماركسية أعادت الاعتبار إلى التجربة الاجتماعية والتاريخية في الأدب بصفتها عامل حياة وهوية، وكرّست المصدر البشري للإبداع، وردّت معيارية الأدب إلى فاعليته في تقدم الإنسان وتطور المجتمعات، غير أنّ يمنى العيد التي تستصلح هذا المنظور وتصوّبه، تأخذ عليه انحرافات منهجية حوّلت الأدب إلى مجرد ناتج أو انعكاس لهذا الواقع الاجتماعي، واختزلته إلى فعل محاكاة لحركة الواقع وشروط الصراع الطبقي، أو محاكاة المعنى المفترض الواقعية الاشتراكية إزاء محاكاة المثل الأعلى الأفلاطوني، أو المعنى الشريف عند العرب[1].

والكاتبة التي توظف في تقويمها هذا المنظور كثيرا من الكشوفات النقدية الحديثة وحقولها النظرية والتطبيقية مثل اللسانيات والسيميولوجية والبنيوية، تستقصي أثر المرجعية الاجتماعية على بلورة النص الروائي، وكي لا يساور القارئ الشك أو الشبهة الإيديولوجية في إيثار الكاتبة المرجعي، بما يحف به من ترجيعات ماركسية، على ما وفي سواه. فهي تنظر إلى طبيعة حضوره في النص وكيفيته لا كمجرد مضمون لي وعاء، بل كبناء أو كنسيج جسدي وظيفته الداخلية كإمكانية لتمييز بنية الشكل، ورغم أنّ يمنى العيد تحضّ على تسليط الضوء على المرجعية الخارجية إلاّ أنها تأخذ بالحسبان التقنية الروائية وتمايزها بلغة روائية خاصة هي

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، ص107.

هويتها. ولئن كان معنى الرواية الخاص منوطا بالحكاية التي تحكيها الرواية، فإنها لا تكتسب طابع الحقيقي إلا بروائيتها أي بفنيتها وشكلها. لذا يبدو للكاتبة أن الحقيقي بنسيجه الروائي أثر للمرجع تحيل عليه الرواية، بما يمثل هذا المرجع من بعد تاريخي ومن دينامية اجتماعية وحضارية. وفي الرواية لا ينبثق المعنى طفرة مفاجئة أو معنى متعاليا يقع خارجها. بل يتكون بإحالته على المجال المرجعي الخارجي. أي علاقته بالحياة وشروطها التاريخية والاجتماعية، وبسؤاله المعرفي وعلاقته بالحقيقة. فالمعنى لا ينفصل عن استراتيجية البناء وعملية التواصل. المعنى كتأويل يحاور النص عبر توسطاته التقنية، وتستنبط دلالاته على أساس ما تحيل عليه من مرجعية تاريخية اجتماعية وموقعية معينة زمانا ومكانا. ومعنى النص بالنسبة إلى نسيجه أو جسده اللغوي يعادل منطقه البنائي وضرورة العلائق الوظيفية بين مكوناته. والكاتبة إذ تنظر إلى العلاقة الجدلية بين شكل البناء ومعناه، تتجنب شكلانية العمل النقدي وتحذر النقاد العرب الذين يقفون عند حدود الأداء الشكلي وحدود الوظائف البنائية وتصنيفها وتوزيعها، دون اكتشاف التواشج الحي والجدلي بين التقنية الروائية ومدلولاتها[1].

تحاول يمنى العيد في جهودها التطبيقية والنظرية أن تؤصل الكتابة الروائية العربية وتطبعها وتدمجها داخل النص الثقافي العربي، وتسعى إلى خلق تقاليد وأعراف ومعايير نقدية وروائية عربية تميز الخطاب الروائي العربي عن مثيله الغربي، أو -على الأقل-، توظف تقنيات الغرب المتطورة بما يتلاءم مع خصوصية النص العربي وأصالته وفرادته بل تذهب

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، ص122.

يمنى العيد في تفاؤلها إلى أبعد من ذلك، فتنظر إلى الرواية العربية المعاصرة لا كعمل يحاكي الرواية الغربية بل كعمل يتحرر من التبعية الثقافية، ويبني باستراتيجياته النصية صورة العالم المرجعي الخارجي، ويولد بذلك جمالية خطابه المميز، وأهم التوظيفات التي اشتغل عليها النص الروائي العربي، توظيف السيرة الذاتية أو الإحالة على الذات المتكلمة، وتقنية تعدد الرواة، وتقنية الراوي الشاهد ذي الشخصية القلقة الممزقة، بل إن استنباط التقنيات الروائية وتعددها وتطورها وتحديثها، وأحيانا نقضها يطرد مع تحقيب الواقع العربي ويتلاءم مع تحولاته التاريخية والاجتماعية، وإذ تنقدها الكاتبة قصور التجربة العربية النقدية على النقل والتقليد والمحاكاة والتبعية الفكرية. تستحث على بناء نمط جديد من القراءة النقدية الفاعلة النشطة التي تتحرر من سطوة النمذجة الجاهزة الغربية،ومحاكمة المقروء بضوئها وقيمها، بدل أن يقرأ المنتج العربي في علاقاته الخاصة، وفي بلاغة معناه التاريخي، وفي كيفية انبنائه وتكون جمايته، بالقراءة النقدية نقرأ حياتنا وعلاقتنا بالعالم، ويتخلى النقد عن دور التابع والملحق بسلطة معرفية أخرى إلى نواة في صلب المشروع الفكري والمنظور الفلسفي للعالم[1].

تصر الكاتبة على أن الخطاب الروائي العربي الذي استفاد من تقنيات السرد الروائي العالمي هو خطاب يتميز بنسيجه الخاص، وتنفي عن العديد من نصوصه المعاصرة التي تتناولها بالتحليل والتفكيك المشابهة ومحاكاة الرواية الغربية، بل تنظر إلى انفتاح هذه النصوص

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، ص192.

على إمكانيات إثراء الرواية عموما وتحديثها وربما نقضها. بيد أن الناقدة الباحثة عن هم الخصوصية وهم التميز والذاتية، لا تعثر في تحليلها لبعض الأعمال الروائية العربية الطليعية على هذه الإمكانيات التي تفترضها سوى لدى الياس خوري في "غاندي الصغير" الذي يتسم أسلوبه بتكسر زمن السرد والتباس المعرفة التي تخص حقيقة مرجعيته اللبنانية، وخضوع واقع لبنان زمن الحرب للمحو والتدمير وضياع صورته، ورواية صنع الله ابراهيم "شرف" هي في نظر الكاتبة مشروع تجريبي وتجديدي يتوخى تميز شكل روائي عربي، أما "توقيت البنكا" لمحمد علي اليوسفي فهي تقدم حسب عبارة الكاتبة تجريبا جماليا لافتا يطرق باب التحديث التأصيلي ولا يلجه، ويتوهج القاص بلغته الخاصة لكنه يرتبك في بناء عالمه الروائي، وترى في "سيد العتمة" لربيع جابر محاولة طموحة لكنها تتهم الروائي بأنه استعار من تجربة أخرى ولم يتفرد و يجدد أو يدمج تجربة الآخر في نسيجه الخاص، كذلك تبدو "اختبار الحواس" وتشير الكاتبة إلى واقعية بعض الروايات التي جاءت أسيرة صورة معينة لمفهوم البطل. لعلي عبد الله سعيد حكاية عامة الإيجابي المثالي والنهاية المتفائلة، أو صورة البطل التي تعلو فوق الواقع الفعلي، أو تسقطه لحساب واقع متخيل ترسخه الشعارات[1].

ومع افتراض وجود مثل هذه التجليات الروائية المتفردة بنسيجها العربي الخاص مع ندرتها، فإن إمكانية التجدد والتميز تظل منوطة ' بسقف المثاقفة بين العرب والغرب، وشروط توازنها وديمومتها، وما أفضت إليه من استعارتنا للعديد من الأدوات المفهومية والمناهج

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، ص214.

والأساليب. إنما يتحكم أيضا بهذه الإمكانية صلابة الموروث الإخباري ودلالته ووسائط نقله وشروط إسناده. ولعل أصول الرواية في المخيال العربي متعلقة بفعل روي، وكأن لهذا الفعل ـا يرى مطاع صفدي، –في إشارة لطيفة– علاقة بروى ظمأه، فيقدم الراوي للآخرين خبرا يروي ظمأ المستمعين إلى الحقيقة، وتتشكل العلاقة بين الراوي والمستمع في فضاء الترقب والانتظار لما يمكن للراوي أن يخبر به من أخبار أو أحداث يتوقعها المستمع أو يجهلها، ويؤلف الصدق عنصرا جوهريا في شخصية الراوي. وصحة النقل أو مطابقة الخبر للحدث أصل من أصول الرواية العربية الكلاسيكية. في حين أن البناء الروائي المعاصر يقوم على معيار الصدق الداخلي، وعلى انسجام مكوناته البنائية مع فعله الروائي الخاص به، لذا تعصف بالنصوص العربية الروائية مفارقة: إما الاقتراب من النمط الحكائي التقليدي ذي الجذور الإخبارية الموروثة، والانفتاح تاليا على شريحة واسعة من القراء الذين اعتادوا هذا النمط الروائي، وإ ـا أن تغرق في التجريب والتغريب، وتعزل نفسها عن متلق لم يتفاعل بعد مع مغامرات الشكلانية والتخييلية، ولم يستسغ اللعبة الفنية وشططها في بعض الأحيان[1].

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، ص218.

د- ملخص كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي":

في "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" قدّمت لكتابها هذا بأن الغاية منه تعليمية، فقد وضعت فيه تقنيات السرد الروائي موضع الوضوح المعرفي، ذلك أن مسألة صياغة منهج يهتم بالشكل وتنتظم فيه مجموعة المفاهيم التي تخص بنية العمل السردي، ولا يتدخل بمعاني النص ولا الموقع الفكري الذي يتحكم القول فيه، هي مسألة تتعلق بتملك عارف والإفادة منها، أو قد تكون مسألة غايتها إتاحة إمكانية الإفادة من هذه المعارف. وعلى هذا فقد جعلت الباحثة كتابها ستة فصول عالجت في الفصل الأول دراسة موضوعها الشكل بنية العمل الأدبي لمعرفة الوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية، من خلال التحليل الذي يتناول هيكل البنية لكشف أسرار اللعبة الفنية. ومثل هذا التحليل عندما يستعيد المضمون من اعتباره، فإنه يُسقط مقومات التعاطف والتحيّز مع النص أو ضده. والقراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص، تساعد القارئ على تجاوز موقفه السلبي من لعبة الكتابة الفنية، فلا يبقى أسير خفائها أو سرّيتها[1].

وتستمر الباحثة في الدفاع عن الشكل، فتؤكد أن مسألة الشكل ليست مسألة شكلية أي أنها ليست دون أهمية. فالمناهج المعاصرة كلها لا تهتم بغير الشكل[2].

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 301.

[2] ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، بيروت، 2010م، ص23.

وفي فصل العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية تحاول الباحثة التمييز بين العمل السردي من حيث هو حكاية ومن حيث هو قول: فالأول يثير حدثاً وقع ويفترض وجود أشخاص فعلوا، والحكاية هي الفعل. والثاني يندغم في الأول فلا وجود للحكاية إلا في القول. ودراسة العمل السردي من حيث هو حكاية تعني عندها:

1-دراسة ترابط الأفعال من منطق خاص بها.

2-دراسة الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات. وبمنطق الترابط بين الأفعال.

3-دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها.

ثم تتوسّع في شرح كل خطوة منهجية من هذه الخطوات الثلاث، وتطّبقها على حكاية خرافية، حيث تبدأ الحكايات عادة بالإخبار عن خروج شخصية البطل نحو غاية. وهذه هي الحلقة الأولى من حلقات السياق السردي. فيتعرض لعوائق تشكيل الحلقة الثانية من السياق السردي أو الأزمنة. ينتصر عليها البطل ويصل إلى غايته الحلقة الثالثة من السرد أو الحل[1].

وتستوحي الباحثة لوحة تودوروف للحوافز لكنها تختزلها في ثلاثة حوافز إيجابية هي: "الرغبة، والتواصل، والمشاركة"، وثلاثة سلبية هي: "الكراهية، والجهر، والإعاقة". وهكذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلاً وموضوعاً في آن، ويصبح الفعل عملاً يلتقي فيه نشاط الحافز وسكونه[2].

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 302.

[2] ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص77.

كما تستوحي لوحة "العوامل" عند غريماس فتطبق مقولاتها على قصة قصيرة لجبران خليل جبران. ومن المعروف أن "عوامل" غريماس هي:المرسِل، المرسَل إليه، الموضوع، الفاعل، المساعد، المعيق[1].

وفي فصل العـ ، السردي الروائي من حيث هو قول تفسّر الباحثة القول بأنه الصياغة، وتعتمد مقولات جيرار جينيت في كتابه أشكال 3 وهي: زمن القصّ، هيئة القصّ، نمط القصّ[2].

فزمن القصّ زمنان: زمن القصّ، وزمن الشيء الذي يقصّ. وهنا تستفيد من تودوروف في شرحه لمفهوم زمن القص حيث جرى درس زمن القص عبر علاقات زمن الوقائع، وزمن القول. وتخصّ هذه العلاقات ثلاثة أمور، هي: الترتيب، والمدة، والتواتر[3].

فالترتيب هو السرد المتواصل الخيطي. ولكن الكاتب قد يروي حادثة حديثة، ثم يقطع سرده ليروي حادثة قديمة وقعت في زمن ماض. وقد يداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصّه، وليحقق غايات فنية منها: التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقي. وبفضل هذا اللعب الفني يوهم القص بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى خطيّة تتقدم إلى الأمام. وهكذا يميّز هذا اللعب الفني بين ترتيبين للأحداث: الأول ينهض على مستوى الوقائع، والثاني يرتئيه الراوي أو الكاتب.

---

[1] ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص100.

[2] ينظر،المصدر نفسه، ص108.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص109.

ثم تطبق الباحثة هذه المقولة على قصة (أوديب) ملكا سوفوكليس، فترتب الأحداث على مستوى الوقائع: (الولادة، الطفل، الخادم، الحفلة، النبوءة، لقاء العربة، الزواج، الطاعون، الحقيقة)[1]، وعلى مستوى القول (الطاعون، الحفلة، النبوءة، لقاء العربة، الخادم، الطفل، الولادة، الزواج، الحقيقة)[2].

ومن الواضح أن هذا الترتيب القولي يكسر التوالي الزمني السابق، لاعتبارات فنية.

وأما (المدة) فهي سرعة القص بين مدة الوقائع، وطول النص القائم على مستوى القول، فقد يقص الراوي في مائتي صفحة ما جرى في سنة أو شهر أو يوم. وقد يقول بضع كلمات في عدة سنوات. وهنا أيضاً تعتمد الباحثة مقولة تودوروف (تواصلات 8) في تحديده لأربع نزعات[3]:

1-القفز: حيث يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات مرّت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجز أو أنه يقارب الصفر. ومثاله: (مرّت خمسة أعوام..).

2-الاستراحة: وهي نقيض القفز. وتتجلى عندما يكون القص وصفاً، عند ذلك يصبح الزمن على مستوى القول أطول من الزمن على مستوى الوقائع.

---

[1] ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص118.

[2] ينظر،المصدر نفسه، ص120.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص125-126-127.

3-المشهد: وهو يخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين، وفي هذه الحال تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول.

4-الإيجاز: وهو حركة متغيرة السرعة، تجعل من زمن القص زمناً أقصر من زمن الوقائع.

وأما (التواتر) فتستمد الباحثة فيه أيضاً من جيرار جينيت (أشكال 3)، وتحدده بما يتكرر وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة، وعلى مستوى القول من جهة ثانية. واستناداً إلى رصد هذه العلاقة يمكن تحديد أربع حالات هي[1]:

1-الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع. مثال: أمس نمت باكراً.

2-الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه عدة مرات. مثال: الاثنين نمت باكراً. الثلاثاء نمت باكراً.. إلخ.

3-الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه مرة واحدة. مثال: أمس نمت باكراً، أمس أويت إلى فراشي باكراً، أمس استسلمت للنوم باكراً.

4-الراوي يقص مرة واحدة ما جرى وقوعه عدة مرات. مثال: كنت كل مساء أنام باكراً. كنت طوال الأسبوع أنام باكراً.

وأما (هيئة القصّ) فتبين الراوي، وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم. وهو بحث يتجاوز موقفاً كان يرى أن القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه، وبذلك كانت تتحوّل دراسة القصة

---

[1] ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص130-131.

إلى دراسة كاتبها، فيُهمل البحث في الشخصيات، من حيث استقلالها وتمايزها.. ولكن مع تطور الكتابة الروائية والنظرة النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب خارج نصّه، وبالتالي عدم المماثلة بين الكاتب وشخصياته الروائية. فالقص ليس بالضرورة قصاً عن الذات، أو تعبيراً عن الكاتب. وعلى هذا فإن الكاتب لا يمثّل أيّاً من أشخاص قصه أو على الأقل لا يمثل تماماً أيّاً من أشخاص روايته[1].

ومع جويس وسارتر أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية. وهكذا برز مفهوم (الراوي/الشاهد) الذي يعتبر آلان روب غرييه من أبرز الروائيين الممارسين له. واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب. فـ(الراوي) وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي. و(الكاتب) يختبئ خلف الراوي، ويحيّد نفسه، فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، وعلى هذا تسقط مسؤولية الأديب، وتنتقل الكتابة إلى موقع اللامسؤولية، فتتحدّد في كونها (شهادة) على زمنها وواقعها الثقافي فحسب.

لكن الكتّاب تفننوا في استخدام مفهوم (الراوي). وارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون. فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم سياق السرد. ولجأوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) مكانه، في مفصل من مفاصل الرواية للراوي (الشاهد) الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط[2].

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص304.

[2] المرجع نفسه، ص305.

كما تستعين الباحثة بجينيت (أشكال 3) الذي حدّد أنواع الرواة في اثنين[1]:

1-راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: البطل يروي قصته بضمير (الأنا) فهو راوٍ حاضر. وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كليّ المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

2-راوٍ يراقب الأحداث من خارج. وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

في تمييز أنواع الرواية تستعين الباحثة بتودوروف الذي ميّز أربعة أنواع من الرواة، هي:

1-الراوي بضمير المتكلم، وهو عادة بطل يروي قصته، لكنه ليس تماماً البطل، ذلك أن الراوي هو مَنْ يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي. وقد وقعت أفعاله في زمن مضى. أي لئن كان الراوي هو البطل فإن ثمة مسافة زمنية بين ماكانه وما أصبحه، أي بين البطل الشخصية في الزمن الماضي والراوي في الزمن الحاضر. وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) وليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور. ومثاله من رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث يقول: (عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة. سبعة أعوام على وجه التحديد. كنت أتعلم في أوربا. تعلّمت الكثير وغاب عني الكثير). في هذه البداية يقيم الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) المسافة الزمنية التي تخوّله الرواية عن نفسه. هذه المسافة هي مسافة التحوّل والانتقال لشخصه، وهي مسافة محددة بمدة من الزمن، وبأحداث جرت، ولولا ذلك لما كان من سبب يدفع الراوي لأن

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص138.

يروي عن نفسه.وهكذا تحكي الشخصية عن نفسها، وتصير راوية، وهي ترى معاناة التحوّل[1].

2-الكاتب الذي يعرف كل شيء، فيُظهر الراوي هنا بأنه هو الروائي، فيروي بضمير الغائب (هو). وهذا يعني أنه راوٍ غير حاضر. لكن الروائي يتدخل في سرده، عن طريق الشخصيات الأخرى لئلا ينكشف تدخله المباشر. وهذه المسافة بين الكاتب وشخصياته تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها لا بصوت الكاتب. وبغياب الراوي، الظل الفني للكاتب، وبتقدم الكاتب بضمير (الهو) أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها حتى في واقعيته[2].

3-الراوي الشاهد، وهو راوٍ حاضر، لكنه لا يتدخل. إنه يروي من خارج، على مسافة بينه وبين مَنْ يروي عنه. إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح به السمع. إنه تقنية آلية يقوم بعملية (المونتاج) أو تركيب الصور. ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي، لأنه غائب في بنية الشكل، كالمخرج الذي لا نراه إلا في أثره، وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي، وإلا سقط في شكلية سطحية. ومثاله: (على الرصيف المقابل يمشين كما لو كن آخر القافلة..)[3].

---

[1] أيمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص146.

[3] المصدر نفسه، ص151.

4-الكاتب الذي يروي من خارج، فهو غير حاضر، ولا كلّي المعرفة. ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوّله رواية ما يروي، دون تدخل منه. والروائي هنا يروي على مسافة بما يروي، فيبقى خارج ما يروي، إذ أن ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، فهو ليس شاهداً على ما يروي، وإنما هو يروي ما يرويه الآخرون وما سمعه منهم. وهو يتحاشى تحليل ظاهرات التعبير النفسية التي تبديها بعض الشخصيات، أو التي ترتسم على الوجه، أو تظهر في السلوك، فلا يدّعي النفاذ إلى دواخل النفوس ومثاله (قال الكثيرون إنها كانت تهزج وتمرح، وكانت الدموع تتساقط في عينيها)[1].

وأما (نمط القصّ) فهو الكيفية التي بها يسرد عالم قصّه ليصير مرئياً. وعلى هذا فإن الكلام على نمط القصّ يتحدد على مستوى الصياغة، فقد يتوسل أسلوباً مباشراً فيترك للشخصية أن تنطلق، ويبدو هو محايداً. وقد تتعدد الأصوات أو تتداخل. فيأتي الكلام بأسلوب فيه من التصرف ما يحملنا على وصفه بالحر. وهذه الأنماط مستمدة من باختين الذي شرحها بالتفصيل في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة)[2]. بالإضافة إلى أنها استمدت، في مجموع كتابها، من تحليل بروب للحكاية، وتحليل جينيت وتودوروف، مما جعل كتابها (معرضاً) انتقائياً لعدد من نظريات السرد الغربية المعاصرة. وبهذا فقد أرادت الباحثة أن تكون (بنيوية)، فكانت (بنيوية شكلية) متخلية بذلك عن (بنيويتها التكوينية)[3].

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص159.

[2] المصدر نفسه، ص162.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص307.

أولا: النماذج الشعرية التي طبقت عليها يمنى العيد:

أ- دراسة لقصيدة "تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف":

"لماذا يختار الناقد هذه القصيدة موضوعا لقراءته ولا يختار تلك؟ أو لماذا يختار نصا لهذا الشاعر أو لهذا الأديب يقرأه ولا يختار لذاك"[1].

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 في أن يفسح 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 ينظر إلى الناقد فيدعوه"**[2].

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] يمنى العيد، في معرفة النص، ص138.

[2] المصدر نفسه، ص138.

1-تطير الحمامات في ساحة الطيران...البنادق تتبعها،

2-تطير الحمامات في ساحة الطيران... وعينا المقاول تتجهان إلى الأذرع المستفزة.

3-تطير الحمامات في ساحة الطيران... تريد جدارا لها ليس تبلغه منه البنادق

4-تطير الحمامات مذبوحة... دمها الأسود النزر يسقط فوق الجدار الذي قد بنيناه.

5-تطير الحمامات في ساحة الطيران... ارتفاعنا معا..."[1].

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، من باب المثال لا الحصر، "**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**"[2].

إن القارئ 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 ربما الذي كان للناقدة أن تتوقف عنده. إنها تنتقل خطوة تالية إلى كشف البنية التي تقوم عليها القصيدة، قصيدة سعدي يوسف تنبني على حركتين أساسيتين هما:

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص142.

- حركة الطيران.

- حركة البنادق.

ما أنتج تناقضا تناحري نمت به القصيدة وانبنت، ومن رصد الحركتين تأخذ في كشف الآلية التي تحكمها، فكان أن وجدت:

- الحركة الأولى تسير نحو معنى البناء، نحو معنى الإيجابية، من خلال الأفعال التي اعتمدتها للتعبير، ومنها (تطير، ارتفعنا، انطلقها، أقمنا، بنينا، نرسم، نرمم، نبني، سنبني...)، **"تفيد هذه الفاعلية معنى الزمن الحاضر أي معنى الاستمرار، 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"**[1].

وحاولت الناقدة بعد ذلك أن تجد لهذا المنطق الذي يحكم الحركة الأولى، علاقة بالواقع/ المجتمع، لكنها اكتفت بالإشارة كما ذهبت عميقا في التفسير 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

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص152.

هذه الأفعال تغيب فاعلها، حسب رأي الناقدة، تمويها "**فالذبح الذي هو أثر يظهر بصيغة من وقع عليه الفعل، أي بصيغة مفعول (الحمامات مذبوحة) في هذه الصيغة يغيب الفاعل أو يغيب نفسه**"[1].

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- كما الماركسيين- 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 حليفتها**"[2].

إن الطبقة الكادحة يمثلها "الذين يبيعون أذرعهم""سيدي قد بنيت العمارات" والطبقة البرجوازية يمثلها "المقاول" كعدو طبقي لهؤلاء الناس.

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص154.

[2] المصدر نفسه، ص 166-167.

غير أن الملاحظ عن 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 عنصر مهم بل أساسي في تكوينها، إنه واحد من الحركتين (حركة الطيران/الحمام) فهي لم تبين للقارئ ما هوية فعل الطيران، من هي الحمائم؟

وإذا كانت الحمائم هي الطبقة الكادحة، استنادا إلى التقسيم، فإننا نلاحظ تناقضا في الدلالة إذ أن 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**"[1].بما تدل عليه لفظة البناء من ضيق الأفق وتحديد المكان، المناقض للفضاء/الحرية،اللانهائية.

لكن إذا أوهمنا هذا التحليل بتمنهجه واتكائه على منجزات البنيوية التكوينية، فإن البحث يتساءل: هل تحدث البنيوية التكوينية الشرخ بين مستويي الدراسة (الفهم والتفسير)؟ 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 الأساس 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؟.

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، ص167.

ب-دراسة في ديوان سميح القاسم PERSONA NON GRATA:

لعل من المنطقي أن أول ما ستتوقف عنده العيد في دراسة ديوان سميح القاسم (برسونا نون غراتا) وهو ما يستوقف كل قارئ له، إنه العنوان "**لماذا يضع سميح القاسم عنوانا أجنبيا لديوانه الأخير؟ لماذا عنوان بلغة غير عربية لقصائد مكتوبة بلسان عربي؟**"[1].

هي الأسئلة التي ارتأت الناقدة بالإجابة عنها أن تقارب العنوان، ثم تمضي في التساؤل عن دلالة الخط العريض والحروف السوداء الكبيرة التي تملئ بها الصفحات 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 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، وأذكر 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؟...**"[2].

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري،الشعرية والمرجعية-الحداثة والقناع، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2008م، ص264.

[2] المصدر نفسه، ص 266.

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؟.

إذا، ولأنه يعاني الحصار حاول سميح القاسم أن يقول عنوانه بلغة الآخر، الآخر الذي يلتقي معه في المعاناة وفواصلها المتعددة.

واستنادا إلى التفسير الأول، الحصار الذي يعانيه القاسم، 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 وكأنه خلف قضبان سجن أو معتقل "**الصورة 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**"[1].

هكذا، وجدت الناقدة في اللسان غير العربي الذي خط به العنوان خروجا إلى التواصل والتقاطع مع الآخر، لكن لماذا هذه اللغة بالذات، لماذا ليست الانجليزية أو الفرنسية مثلا؟ وإذ تجيب على ذلك تقول إنها: " **لغة حضارة عريقة في القدم، بلسان قوم شهدوا، منذ آلاف**

---

[1] منى العيد، في القول الشعري، ص267.

السنين للحرية، وتطلعوا إلى إقامة المدن، وظلوا في تاريخهم الحديث، مدركين لمعنى السلام"[1]، 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 "جينيت" خصوصا في كتابه عتبات، لكن هل كان جينيت، 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 تثير الآخر "ليلا على باب فدريكو"، "مأساة هوديني المدهش"، "كاردان"، "كاوبوي".

أما العنوان الفرعي الذي وسمته بشعرية المعنى فلا نكاد نعثر تحته على معنى أو دلالة إضافية غير تلك التي صرحت بها بداءة، إنها تواصل الحديث عن كسر الشاعر لحواجز اللغة/اللفظ من أجل التواصل بالمعنى، وكيف أن PERSONA NON GRATA (التي تعني شخصا غير مرغوب فيه يتقدم للحوار والكلام).

يرى بحث أن يمنى العيد تعرض آراءها استعانة بكلام إنشائي لا تكاد تعطينا مبررا على الأحكام التي يشتمل عليها، تقول تمثيلا "**يخلخل سميح القاسم الأسيجة، لأنه هو المحاصر يهز حصاره ويخرج إلى العالم، يتقدم، وهو المضروب على وجهه بسلطة دولة تنفيه، للكلام، يتقدم وهو المحزوز وجهه بصواعق حكم الاحتلال، إلى النطق**"[2].

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص267-268.

[2] المصدر نفسه، ص269.

وتقول في موضع آخر "**يكسر الشاعر حصار الرؤية، يرفع حجاب النظر، يري، يمد جسورا للغة ويفرح بتدجين رموزها الغريبة. هكذا تنتظم الرموز في سلك الكلام**" [1]. 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 ما يلجأ الشاعر ،والرأي للناقدة، إلى أسلوب المخاطبة والحوار معتمدا صيغ الطلب والتنبيه، الفني 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 وبلا كلفة[2]، تجد هذه الخاصية عند الناقدة تأويلا لها حين تكتب قائلة "**كأن الشعري، في مثل هذه الحال، ينبني ضد اللغة، أو ضد بلاغي لـ ـا غدا بعيدا عن حرارة التخاطب بين الناس، عن نطقهم الحامل دلالات مرئيهم الحي، يقتل الشاعر البلاغي الجاف، البلاغي الذي افقده التكرار والألفة التماعة الحياة، ويبني صيغا بديلة يميزها طابع البساطة**"[3].

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 مثلا على ذلك من قوله:

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص270.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص275-276.

[3] المصدر نفسه، ص 276.

"يقول: غطوه بالجلنار

إن مات بين سنابل الأغوار

غطوه بالسحب

إن مات بين أيائل الثقب

غطوه بالبيرق

إن مات بين حشائش الجرمق"[1].

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

ولا 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[2].

ورغم أن الصورة كانت عنصرا بارزا أيضا في تشكيل شعرية برسونا نون غراتا، إلا أن الناقدة لم تتوقف عندها ولو إشارة. وكالعادة وعند نهاية عرض الدراسة يمكننا أن نتساءل عن المنهج

---

[1] منى العيد، في القول الشعري، ص278.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص280-281.

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. ولا 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': "**إن ما أقوم به، في قراءتي للنصوص، هو ممارسة نقدية معرفية، توخيت بها جعل كل قارئ قادرعلى أن يكون ناقدا**"[1].

إذا هل تعتبر الممارسة النقدية المعرفية تملصا من التمنهج؟ وتحريرا للقراءة؟ وإن كان ذلك كذلك، لم لا تفتح الناقدة مقاربتها على التعدد، لماذا تتشبث دائما وأبدا بالرؤية الواحدية؟ وهي التي أقرت في غير ما موضع مساندتها لتعدد التأويل، ولا نهائية القراءة.

ج- شعر المقالح: مرجعيته وشعريته:

تدخل يمنى العيد 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 ومعيشه...ومن ثم لم يكن له أن يتحرك في مجال الثقافي العربي العام**"[2].

هكذا، قد تتعامل التجربة الشعرية اليمنية مع مرجعين: مرجع عربي عام، مرجع يمني خاص،

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص204.

تعاملها مع الأول تقلد الكتابة كتابة الثقافي الكلي، أما في تعاملها مع الثاني (المرجع الخاص) فقد يتهددها انغلاق ويجانبها الثقافي الكلي، وبهذا تقع الكتابة اليمنية في الصعوبة، صعوبة التأرجح بين مرجعين، بيد أن شعراء اليمن المحدثين يدركون "**أهمية المرجع العربي العام، يحرصون 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**"[1]. وتبسط الناقدة القول في علاقة الكتابة الشعرية اليمنية بالمرجعي، قبل الولوج إلى شعر المقالح لأنه دون معرفة ذلك تفتقد القراءة النقدية كثيرا من متانتها المنهجية، إذ ما معنى أن نستخدم أدوات منهجية تساهم في تغييب الواقع "**فالمنهجية تعني حقيقتها، وكما نعلم، استخدام أدوات مفهومية منتجة في واقع للنظر فيه وفهمه ومحاورته**"[2].

وبقولها 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 "بقلق التجسير" أرادت يمنى العيد أن تقدم شعر المقالح على أنه مسكون بقلق الربط، قلق معالجة الكسر بين الخاص اليمني والعام العربي،

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص207.

[2] المصدر نفسه، ص208.

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 لمنطوق المقتول، أو هذا ما يحاوله. ومن موقع خصوصية هذا المنطوق ينهض به حضورا في الحقل الثقافي العربي العام ولعل هذا ما يجعل من القلق سمة تحكم نصه**"[1].

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، القبور، حجارة المدينة، المنفى للبشر، البكاء للعشب، الليل للتاريخ، المرجعية التي تقبع بيتة تحت الصمت، فقلق الكلام وهو يصارع الصمت قلق آخر يسم الكتابة المقالحية[2].

ومن على هذا الأساس يتراءى للعيد أن النص الشعري قيد الدراسة ينهض على ثنائيتين: الموت والحياة، إذ الموت يجد ولادة له مع الزمن الماضي، زمن القمع والصمت، أما الحياة فتتواجد مع الزمن الآتي زمن المستقبل والحلم، من هذه الثنائية الزمنية تقدم لنا العيد 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 سياقه كما أوردته الناقدة:"

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص211.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص212-213.

- **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.**
- **تسلل من جسدي طائر الشوق.**
- **يرحل منفردا نحو صنعاء.**
- **لماذا غذا قصر غمدان سجنا.**
- **قبرا لأبنائك العاشقين**"[1].

تقرأ الناقدة هذا الشوق على أنه شوق للوطن/*الصنعاء*، لكنها إذ تتساءل 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**

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص225.

والموت، الزمن الذي يقمع القول ويقتل التعبير، فإن التعبير :كتابة يصير هو الموضوع، لأنه حياة الزمن في تشكله الفعلي"[1].

إذا كان 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 أيما تشبث 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، ويحرصون في الوقت نفسه على قول واقعهم الخاص**"[2].

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 "برسونا نون 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...وسبق وأن توقفت عندها تنظيرا إلا أنها بقيت في منأى عنها تطبيقا.

---

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، ص216.

[2] المصدر نفسه، ص207.

ثانيا: النماذج النثرية التي طبقت عليها يمنى العيد.

أولا نقد الرواية:

1- تحليل رواية السؤال لغالب هلسا:

تعدنا يمنى العيد في التنظير الذي به تحليل رواية السؤال 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 نضع بنية العالم الروائي لعمل ما، على هذا المستوى من الاستقلال والتمييز لا نلغي، ولا يمكننا أن نلغي، علاقة هذا العالم كعالم متخيل، بعالم الواقع الاجتماعي الذي تتحقق الممارسة الأدبية في حقل الثقافة فيه بل نرى أن هذه الاستقلالية، وهذا التميز لا معنى لهما ولا ضرورة للتأكيد عليهما إلا في نطاق حضور العمل الأدبي في هذا الواقع حضورا يقوم أساسا على الاختلاف بين هذين العالمين، ولكنه في قيامه على الاختلاف يندرج في حركة هذا الواقع ويدخل في صراعيتها**" [1].

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 الذي 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

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 183.

الأم والمرأة الحنان والحماية، والتعويض عن القمع السلطوي، فتتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية[1].

إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي الوهمي حقيقيا، الجنسي في هذه الرواية لا يطرح بالمعنى الأخلاقي أي ليس هو المكبوت الذي يسعى إلى أن يكون فعلا ممارسا، حسب رأي يمنى العيد، ويعبر في ممارسته عن صراع نفسي أخلاقي بين ما هو 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، فعل الحياة مقابل فعل الموت[2].

السياسي المقصود الذي تكتشفه يمنى العيد من خلال قراءتها لرواية السؤال 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 هو ما استدعى اللغة الجنسية[3].

وتدور أحداث رواية 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، أي أنه يخدم الشعب، يوزع المال على الفقراء ويعتنق المبادئ الاشتراكية، كما أنه لا ينكر على نفسه فعل القتل الذي يقوم به لكنه يبرره [4].

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ، ص184.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 184-185.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص186.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص188.

يعاني مصطفي -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 لا يغادرها، 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 وتتزوجه 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[1].

وقد قسم "غالب هلسا" روايته إلى أربعة أقسام سماها بأسماء الشخصيات على التوالي: السفاح، مصطفى، تفيدة، 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:

I- المحور الأول الرئيس "محور السفاح": ويضم البوليس، الجلاد، المحقق، حامد، الملازم الأول محمود، السفاح.

II- المحور الثاني الرئيس:

أ- محور أول ثانوي: نوال، وليد، فتحي، مصطفى...

---

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، ص 188-189.

ب- محور ثاني ثانوي: سعاد، زكية، تفيدة.

وبعدها تحاول الناقدة أن تتعرف على السؤال الذي تدور في فلكه كل أحداث الرواية، وإذا كان السؤال عن السفاح، فهل هو مجرد لعبة أسلوبية تخدم الطابع البوليسي التشويقي، أم هو إضافة لذلك لعبة أسلوبية موظفة لتأكيد هوية السفاح لا مجرد كشفها؟[1].

لكنها تعود فتستبعد أن تكون رواية "غالب هلسا" رواية من هو السفاح؟ صحيح أن هذا المحور له فاعليته في الرواية، لكنه ليس هو الرواية[2].

كما تضع الناقدة عنوانا تسمه بـ: "**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[3].

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. ومن ذلك نستطيع القول أن يمنى العيد حين تعرضت لرواية السؤال بالدراسة أقرت بأنها ستقاربها بنيويا، لكنها اكتفت بإصدار أحكام نقدية تمس في غالبها المضمون لا الشكل، ومن بين ما توصلت إليه:

---

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، ص 196.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص199.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص201.

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، فتتساءل: "**هل اللغة الجنسية هذه هي، بالفعل، مرتكز تنهض به اللعبة الفنية في الرواية أم أنها أداة متكفلة تتوسط الوصول إلى السياسي الذي تطوله؟**" [1].

– 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**" [2].

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**" [3].

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، فيمنى العيد لم تقدم احتمالات عديدة لما تريده اللغة الجنسية في الرواية، كما أنها اقتصرت على تأويل السفاح بكونه شخصية سياسية

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 186.

[2] المصدر نفسه، ص187.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 294.

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، وبسبب تنبه الناقدة إلى التقصير في مقاربة المستوى الجمالي لهذه الرواية، ذكرت 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 المادية العملية. وهذا يعني إمكانية ولادة مفهوم جمالي على مستوى المعرفة**"[1].

2- رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح:

تنطلق يمنى العيد في دراستها لهذه الرواية من مبدأ تطرحه وترى أنه محور الرواية والمحرك الأساسي لها، ألا وهو فكرة امتلاك الوطن محاولة توضيحها من خلال تحليلها للزمن.

ترى يمنى العيد بأن زمن الرواية زمن خيالي وهو زمن الواقع الاجتماعي، يخلق شخصياته الخاصة وأحداثه. وينقسم الزمن الخيالي إلى:

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

- **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**"[2].

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 223.

[2] المصدر نفسه، ص227.

تحكي القصة عن مصطفى سعيد الذي ليس من أهل البلد، جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وقام ببناء بيت 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 أو استعادة 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**" [1]، 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 يعرض قصته وبعضا من قصص أرملة مصطفى، وبذلك تبدو الرواية لأكثر من قصة.

يحكي الراوي عن عودته إلى أهله وبلده بعد غيبة في لندن دامت سبع سنوات، حصل فيها على شهادة دكتوراه، 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

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 226.

إلى الراوي، فيبدأ بسرد قصته وهو الآن راو ثان، الراوي يستمع إلى مصطفى إلا أننا سرعان ما نعلم 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 وإقباله 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. 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[1].

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

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 228-229.

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.

- **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[1].

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 يضيف الباحث: **"ليس مقام التعبير Instance de L'énonciation متزامنا مع عودة الراوي إلى القرية كما تقول الناقدة حيث تنفتح الرواية بخطاب يوجهه الراوي إلى مستقبلين "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة"، حيث يؤكد سروره بالعودة التي يتذكرها"**[2].

إن مقام التعبير، حسب ولد بوعليبة، 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 غلى الملاحظات التالية:

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 231-232.

[2] محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002م، ص172.

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"[1].

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 معالجة يمنى العيد هي ما يتطرق إليه "ولد بوعليبة" حين يقول: "**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 متعاقد 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)**"[2].

صحيح أن يمنى العيد كانت قد توقفت عند كلام الرجل الإنجليزي، لكنها أبدا ما درسته زمنيا وإنما تلمست الأبعاد الدلالية لكلامه، خصوصا حين قال لمصطفى سعيد "**أنت يا مستر**

---

[1] محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص173.

سعيد خير مثال على مهمتنا الحضارية في إفريقيا عديمة الجدوى"[1].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 شكل ذكريات لما حكي له وإما بواسطة رسائل أو قطع من صحيفة، وهذا ما يعطي لمقام سرد مصطفى سعيد بعدا أسطوريا يضيع أصله في أعماق الزمن**"[2]. ومن هذا التحليل السريع يتضح " **تعقد البنية الزمنية للرواية، فهناك عدة أزمنة سردية وعدة أزمنة للأحداث تتداخل فيما بينها، ونحن لا نوافق 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**"[3].

وما يؤخذ على الناقدة إضافة على فصلها بين زمن القص/السرد، وزمن الأحداث/الوقائع، هذا الفصل الذي يوضحه الجدول التالي[4]:

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص247.

[2] محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، ص173.

[3] المرجع نفسه، ص173.

[4] يمنى العيد، في معرفة النص، ص233.

المقطع / الزمن	1	2	3
زمن القص	زمن تملك الراوي لوطنه ومعه، وبتفاوت أهل القرية. ← استمرار زمن تملك مصطفى سعيد لوطنه بمفرده← 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-أي زمن القص وزمن الوقائع- مقترنان دائما فإن يمنى العيد استنادا إلى الجدول أعلاه، تفصل بينهما، بل "حتى ي الفصل الأخير لا يقع الأنا الراوي والأنا الذي يدخل في الماء "دخلت في الماء" على نفس المستوى الزمني وليس صحيحا ما تؤكده يمنى عيد من أن السرد هو زمن كتابة الرواية، أي أن الكاتب الذي يكتب الرواية ليس هو الراوي الذي يحكي القصة، يقول جينيت: {إن وضعية الراوي لحكاية خيالية لا يمكن إرجاعها أبدا إلى وضعية الكتابة}"[1].

[1] محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، ص174.

ولأن الناقدة أبدا لم تكتف بالتحليل البنيوي الشكلي، إذ عادة ما تخرج إلى دراسة المعاني برد النص إلى السياقات الثقافية التي بعثت به، فإنها في دراستها لرواية موسم الهجرة إلى الشمال "**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 Récit du narratteur وزمن الأحداث هو الحكاية الثانية Récit 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"[1].

إن ما يتراءى للقارئ من تحليل يمنى العيد لرواية موسم الهجرة إلى الشمال، أنه محض شرح وتعليق على الأحداث والشخصيات 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 اليقضة" 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 إلى الرواية ذاتها في كتابها الراوي الموقع والشكل وكأنها تستدرك، جاعلة

---

[1] محمد ولد بوعلبية، النقد الغربي والنقد العربي، ص174.

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**"[1].

كل من مصطفى سعيد والراوي درس في الخارج، لكن تجربة كل واحد منهما مختلفة، ما يفسر اختلاف حياتهما عند العودة إلى السودان، ثم تتتبع الناقدة أوجه الاختلاف بينهما بدقة (الراوي بشهادته، لا يفعل مصطفى سعيد ذلك، يحكي مصطفى عن صراعه ضد الغرب، لا يحكي الراوي عن ذلك شيئا...).

إن الراوي استنادا إلى رأي الناقدة، لم ينقطع أبدا عن السودان، موقعه بالنسبة للوطن لم يتغير، في حين أن مصطفى سعيد أراد أن يتملك وطنه من موقع جديد، لكن يمنى العيد لم تضف للرواية شيئا أو بالأحرى لقارئ الرواية، فكل ما طرحته 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**"[2].

---

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص108.

[2] محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، ص173.

3- رواية سيد العتمة لربيع جابر:

قامت يمنى العيد بتحليل رواية سيد العتمة تحت عنوان هدم الحكاية، حيث استهلت الدراسة بجملة من الأسئلة حول ماهية سيد العتمة المجهول في هذا النص، " **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؟**"[1].

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

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**

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص123.

تماسكها بالحقيقي. وهي بهدم بنية الحكاية تسعى لهدم الإيهام الفني الذي تولده"[1]، وهكذا 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**"[2].

تتوصل يمنى العيد إلى أن الطموح الذي تبتغيه مثل هذه الرواية هو التركيز على الجانب البنائي للخطاب كسبيل لتحديث الرواية العربية وهذا ما حدا بها إلى استعمال "**اللغة الشعرية، الوصفية بديلا للحكاية السردية: إن تراجع الحدث واختزال الشخصية في دور يفضي إلى مساحات من افراغ السردي يملؤها الوصف، فيتقدم الخطاب على الحكاية، والوصف على الإخبار، وقد تكرر اللغة ذاتها بدل أن تبني الحكاية الأخرى**"[3].

وإذ تفارق رواية ربيع جابر 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.
- تجاوزت الرواية الحدث لتقول المعنى العام (القمع) وبذلك أخذ المعنى مكان الحكاية.

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص125.

[3] المصدر نفسه، ص125.

- السرد يعمل على هدم بنية الحكاية لا تماسكها[1].

ومن كل ما ذكرناه 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 ...[2].

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.

4- رواية " توقيت البنكا" لمحمد 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؟

---

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص125.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص126-127.

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 تتكسر علاقة طارق بأبيه وأمه وتشكل هوة في طفولته، الحكاية 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 هوية وسؤال عنها، تروي توقيت البنكا، إضافة عن الجد والجدة المسكونة بالماضي والخرافات التي تحكيها وعن الدار التي يتساقط قرميدها وكذا الأرض التي اجتاحها الجفاف والجراد. يصاب طارق تاليا بداء الصمت لكنه سرعان ما يغادر الطبيب ليداوى وفق طقس سحري من تقاليد أهل البلاد يأخذ الجد الحفيد إلى الهبطة، التي تقرؤها الناقدة على أنها تأصيل في الهوية أو في الانتماء إلى الأهل[1].

وتنتهي هذه الحكاية بوصف لقرية تزعزع استقرارها وبارت أرضها، وهكذا يتحول الماضي إلى جذع يابس يمثله جد هرم وأرض اكتسحها الجفاف، ومستقبل لما تتبين معالمه بعد، عقب هذا العرض للحكاية الأولى تجد الناقدة أنه يتعصى على القارئ التقاط الخيوط التي ترتبط داخليا أجزاء الحكاية، فالسرد من وجهة نظر يمنى العيد يجوب فضاء واسعا، والحدث قلما يفضي إلى الحدث، ثم تبدأ في تلخيص أحداث الحكاية الثانية، حكاية زياد الأب التي تبدو مستقلة عن الحكاية الأولى بفضائها (فرنسا) وبأحداثها وجل شخصياتها.

---

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص129-130-131.

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 وإلى دم رخيص في بلاده وأرخص في بلاد الناس، يمعن هذا الجزء إذا في الحديث عن علاقة المهاجر العربي بعالم الهجرة الأوروبي، وهنا تستخرج يمنى العيد معادلتها الشهيرة التي سبق وأن 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 وإظهار التباسها، زياد الأب الذي يحكي 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، وما لبث أن اكتشف أيضا أن فيليب يميني متطرف، إذ جاءت أمه إلى تونس مع المستعمر، هذه الأم التي تقول لزياد نفس الكلام الذي قاله الرجل الانكليزي لمصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال، لقد جئنا لتحضيركم، حكاية ليليان وحكاية فيليب تقولان أن الغرب ليس واحدا متماهيا بالاستعمار. ومن هذا المنطلق تبدو الرواية روايتين: رواية طارق، ورواية زياد، ويربط 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"[1].

[1] ينظر، يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص131- 132.

لكن هل هذه الملاحظات هي التي تبرر قلق السياق في توقيت البنكا، وهل قلق السياق يفسره فقط اللاتماسك القوي بين حكايتين (حكاية طارق وحكاية زياد) وألا يعني اعتراف الناقدة بأن "**متعة القراءة في هذه الرواية تنسينا عناء البحث عن الخيط الخفي الذي يربط بين الحكايتين**"[1]. وهذا في حد ذاته إنجازا نجح الروائي من خلاله في ربط جزئي 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 غليها بدء.

على أن عنوان الرواية أيضا يثير الفضول خصوصا وأن 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 وأحداث الرواية وهي التي أشارت إلى أهمية دراسة هذا العنصر في فن الرواية ذاته.

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص132.

5- رواية "شرف" لصنع الله ابراهيم:

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 يختلفان عن الجنس الأدبي الروائي، وهما المدونة وعرض العرائس المسرحي.

3- القسم الثالث: يتابع الحديث عن حياة أشرف داخل السجن مع زملائه"[1].

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 المعرفة بـ:"الـ" التعريف هي أيضا رمز، وكما هو مألوف ض والوطن. إن شرف كما يبدو هو إذن رمز لشرف الوطن" [2].

ثم تدخل الناقدة في سرد تفاصيل من الرواية تنتمي إلى القسم الأول وكيف أن شرف قبل دعوة الرجل الانجليزي للسينما ثم رافقه إلى بيته، ويدور الحوار بينهما باللغة الانجليزية التي يتقنها جون، والتي تعصت عليه فجأة حين سئل من طرف جون عن المكان الذي يسكنه، وهنا يضعف شرف ويعترف بالعربية، لغة موطنه الحقيقية، الرجل الأجنبي الأشقر يحاول أن

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص194.

[2] المصدر السابق، ص194.

يغتصب شرف الشاب المصري المولود عام 1974، لكنه، أي شرف، يترك الإنكليزي مخضبا بالدماء دفاعا عن شرفه وعند هذه النقطة ينتهي المقطع الأول ليستهل الثاني وتبدأ معه حياة ن 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[1].

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 أكثر من وظيفة، فهي وعلى المستوى اللساني، تسمح للسرد الروائي بأن يتحرك بين لغة فصيحة بليغة ولغة عامية متداولة يستعملها شرف والسجناء معه، كونها الأصدق في نقل التجربة والحوار/الشكوى والنكات...

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 للمتخيل أن يوهم بصدقيته، وهكذا خولت الرواية لشرف أن يعبر تجربته كما خولت للراوي أن يعلق ويفسر ويبرر[2].

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

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص197-198.

[2] ينظر، المصدر السابق، ص198.

ثم تنتقل الناقدة 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 تشير 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)**"[1].

تترك الرواية الجنس الروائي 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**"[2].

لئن كان الهدف من المدونة 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 ما مفاده: " **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 يتفرج على من؟ يحركون الدمى على مسرح أقاموه في فناء العنبر...الدمى التي كانت تحرك مصيرهم على مسرح الحياة**"[3].

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص201.

[2] المصدر السابق، ص204.

[3] المصدر السابق، ص209.

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 1995م.

تنتهي حداث الرواية بأن يتنازل شرف عن شرفه ويقبل الشذوذ، لكن مع مصري هذه المرة لتقول إن المصري اغتصب المصري بالرضى آخرا[1].

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 أساسا على تغريبه.

حين ينتهي البحث من استعراض مختارات من التحليل الروائي للناقدة فإنه يتساءل عن مدى حضور آليات 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، وإنما البنيوية التكوينية تستثمر عندها كفكرة عامة لا غير، ذلك أن القارئ يفتقد في الدراسات العيدية. لآليات البنيوية التكوينية ومصطلاحاتها.

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص212.

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**"[1].

وتعرض الناقدة الحكاية التي توصلت إليها بعد تجريد القول من لعبة زمن القص يتفنن فيها، مقدمة كل أحداثها من ولادة أوديب ونبوءة أبولون إلى أن تصل إلى الطاعون الذي حل بطيبة، وإعلان كريون أن مصائب طيبة سببها، حسب قول الإله أبولون، عدم قتل الآثم الذي قتل لايوس وأنه يجب تطهير أرض طيبة. ومن هذه النقطة الأخيرة بالذات 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 ،حسب الناقدة، 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.**

---

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص54.

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 عن طيبة بعد ولادته لأنه شاء أن لا تتحقق النبوءة."[1].

وتنتقد يمنى العيد هذه التحليل الشكلي واصفة إياه بالميكانيكية والتجريد، لأنه يسقط الموقع الذي منه ينهض القول وهذا يعني إسقاط الموقع الاجتماعي الذي هو بدوره نطق الفني 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 نطق الإيديولوجي في المجتمع، نطق يخلق فنيته..."**[2].

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"

---

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

وقوله أيضا "**وا أسفاه، لماذا أيتها المرأة يهتم الإنسان بمعبد دلفوي ونبوءاته أو بصيحات طير في عنان السماء، ألم تعلن تلك النذر أنني كنت سأقتل أبي؟ ولكن ها هو ذا قد مات ويرقد تحت الثرى، وأنا هنا لم أمسك سيفا**"[1]، ومن كلام يوكستا الناهض ضد القدر: "**هكذا لم يحقق أبولن نبوءته**"، "**من أجل هذا لن أكترث في المستقبل بأي نبوءة**"[2].

فالحوار الناهض في موقع ضد القدر قد جرى في زمن جهل الواقع، في زمن يفقد معناه، زمن مسبوق بواقع (واقع الحكاية) "**هكذا وإذ ينفتح الموقع الأول، الذي هو إيديولوجي اجتماعي، على موقع نقيض، وإذ يرى من هم في هذا الموقع (أصوات الشخصيات وخلفها 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...**"[3].

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 مجرد شاهد(الراوي) غير متدخل في الحوار، وكأن القول قول الشخصيات لا قوله، لكن وحدها القراءة الدقيقة من تكشف لنا أن النص إنما هو محكوم بموقع نقيض ودليله هاب أوديب للمعبد يطلب جوابا من مصدر النبوءة وخروجه من كورتينا وسؤاله للنجوم عن الطريق التي يجب أن يتبعها هروبا من النبوءة.

---

[1] بمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

[3] المصدر نفسه، ص 64.

ومنه تبرر الناقدة ما أقرته في البداية من أن ترابط الحكاية ليس ترابطا شكليا آليا وإنما هو ترابط قائم بمنطق الموقع. وإذ ينبغي مساءلة هذا التحليل من خلال مقابلته ببعض نصوص النقدية، نجد أن أول انتقاد يتوجه للناقدة من طرف الباحث محمد ولد بوعليبة هو أنها "تجعل من **النص المسرحي نصا سرديا، وكما تقول آن أوبرسفيلد إن الخصائص المسرحية 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 لا تراه أكثر من صة في التعليق الذي تستخدم فيه عبارات مثل: النص السردي والعمل الروائي**"[1].

ومن هنا يتضح أن المسرح وسيلة للقص لكنه ليس نصا سرديا، وهذا الاعتقاد، أي جعل المسرح قصة هو الذي دفع الناقدة لأن تحقق الفصل بين زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب، رغم أن الزمنية في المسرح، والقول لأوبرسفيلد، تكمن في: العلاقة (المتواصلة / 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[2]، وإذ يجد ولد بوعليبة مبررا لهذا الخطأ، كما يقول، فإنما يرده إلى التقليد المسرحي العربي ذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين وأنتج بعض المسرحيات التي أطلق عليها المسرح الذهني، وهي موجهة للقارئ وليس للتمثيل.

لكن المسرح بمفهومه الكلاسيكي التقليدي ،أوديب ملكا مثلا، موجه للتمثيل/للخشبة وليس للقراءة ومنه كان "من **الممكن** البرهنة على قوة القدر انطلاقا من قواعد مستنتجة من

---

[1] محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، ص166.

[2] المرجع نفسه، ص 167.

الخصوصية المسرحية وليس من الصنف القصصي"[1].

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 إبرازه إيديولوجيته المساندة للقدر، وتجعل، أي الناقدة، بينه وبين الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال قرابة آخرا.

وهنا حقيق بالقارئ التساؤل: ما مشروعية الحديث عن الراوي في مسرحية تختلف جنسا وبناء عن الرواية/القصة؟

يقول في هذا الصدد محمد ولد بوعلية "**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**"[2].

في الحقيقة، يقف القارئ حائرا أمام المنهج الذي تستعمله "يمنى العيد" في تحليلها هذه المسرحية، ذلك أنها وإن التزمت بالبنيوية في تقسيم النص إلى مقاطع وجعل الزمن زمنين: زمن الحكاية وزمن القول، إلا أنها خرجت عن المنهج البنيوي حين استعملت الناقدة مفهوم الموقع/ الإيديولوجيا...وهنا نتساءل عم 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.

---

[1] محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص 168.

ومن ناحية أخرى يحاول ولد بوعليبة أن يثبت تقاطع دراسة يمنى العيد لمسرحية أوديب ملكا مع دراسة بيار فدال ناكي للمسرحية نفسها، في الخطوط 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، دون تفكيك للنص، يتكلم بدوره عن مسألة التتابع... وفيدال ناكي رغم ذلك ليس بنيويا**"[1].

هذا كان حول الدراسة العيدية الخاصة بالمسرحية، فماذا عن الأجناس الأدبية الأخرى؟

ثالثا: الرسالة:

تحليل لرسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري تحت عنوان "مستويات البنية والوظيفة الدلالية".

تستفتح يمنى العيد تحليل هذه الرسالة بعرض لنصها أولا، والذي يقول فيه:

بسم الله الرحمن الرحيم:

أما بعد، فإن القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة، فافهم إن أدلي إليك، فإنه لا ينفع 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 ولا في سنة النبي – صلى

[1] محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، ص170.

الله عليه وسلم- أعرف الأمثال والأشباه، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها ثم اعتمد أحبها إلى الله وأشبهها بالحق في ما ترى"[1].

ترى الناقدة أن الرسالة في الظاهر تشكل قولا واحدا، لكن إمعان النظر في بنيتها اللغوية، يكشف لنا عن نسقين من الأقوال:

القول الأول: تكون من الوحدات التركيبية التالية:

1-فإن القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة،

2-فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاذ له، ...

3- البينة على من ادعى واليمين على من أنكر،.

4- والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحا حرم حلالا أول أحل حراما،

5- إن مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل،.

القول الثاني: تكون من الوحدات التركيبية التالية:

1-فافهم إن أدلي إليك،...

2- آس بين الناس في مجلسك ووجهك حتى لا يطمح شريف في حيفك أو يخاف ضعيف من جورك،

3-ولا يمنعك قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك وهديت فيه لرشدك أن ترجع عنه،

4- الفهم الفهم عندما يتلجلج في صدرك مما لم يبلغك في كتاب الله ولا في سنة النبي -

-□

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص172.

5- اعرف الأمثال والأشباه، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها ثم اعتمد أحبها إلى الله وأشبهها بالحق في ما ترى[1].

تتحدث يمنى العيد عن خصائص هذه الوحدات، وكيف أن النص ينهض وفق منطق بين 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، وأما وقوفها عند الصيغ اللغوية من جهة التعريف والتنكير والإضافة، فضل عن الهدف الذي يمكن أن يفضي إلى معرفة بالبنى النصية التي حددتها، وكذا الرسوم بلا مسوغ لأنها لم تضف للقارئ معرفة بما ينطوي عليه النص من ظواهر قوة على صعيد اللغة وعلى صعيد الأفكار**"[2].

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. مما يشكل محاور أساسية في التحليل اللغوي البنيوي، وقبل هذا كان الباحث قد واجه العمل مساءلة من خلال قوله: ما المشكلة التي

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص172-173.

[2] أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي،دط،العدد424،دمشق، 2006م، ص19.

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 أوما هي الغاية من تفكيك النص إلى وحدات أو عبارات؟ ماذا فعلت الناقدة من خلال تجزئة النص إلى قولين كبيرين؟ ومنه يصل إلى الدراسة التي قامت بها الناقدة قدمت صورة مشوهة عن الرسالة، إذ إنها تبدو أيسر فهما وهي بمعزل عن هذا التحليل [1].

لكن ما تنبغي الإشارة إليه بعد عرض هذه الأفكار هو عدم مطالبة الناقدة بالكثير خصوصا في تلك المرحلة التي لم ينضج فيها التحليل البنيوي في الساحة العربية بعد، ذلك أن كتابها "في معرفة النص" كان من المحاولات الرائدة التي استخدمت البنيوية بعد كتاب كمال أبي 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 يضيء روحية عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– وفكره. يضيء تفكير خليفة يحكم بالكتاب والسنة، ويجتهد ليرعى أمور المسلمين ويسير بهم إلى الأمام، ونتساءل معه: هل من أهداف البنيوية تحويل النص إلى علامة روحانية المنشئ؟

ن القارئ العادي له أن يعرف –بداهة- أن من أساسيات البنيوية اجتثاث النص عن كل ما له علاقة بمؤلفه.

---

[1] أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، ص18-19.

خاتمة:

من خلال دراستنا للمنظور النقدي للناقدة يمنى العيد، عبر مراحله المختلفة، بداية بالمنهج الواقعي، وصولا إلى المنهج البنيوي التكويني، استخلصنا جملة من النتائج يمكن إجمالها في مايلي:

✓تعتبر يمنى العيد من بين النقاد العرب المعاصرين الذين حاولوا التنظير لنقدنا العربي على أسس علمية تساعد الناقد على معرفة النص الأدبي معرفة علمية دقيقة، وللوصول إلى هذه النظرية النقدية دعت إلى ضرورة الاستفادة من كل العلوم اللغوية والنقدية المعاصرة وخاصة أننا نعرف أنها من إنتاج الإنسانية ككل بحيث أن كل أمة تساهم بقسط وافر من علومها قصد تكوين وبلورة معرفة إنسانية شاملة وليس العيب في الاستفادة منها ولكن العيب في التطبيق الحرفي لها على نصوصنا الأدبية، إن يمنى العيد هنا تدعو إلى إعادة إنتاجها في سياق ثقافي عربي، أي خلقها من جديد لكي تصبح ملائمة لواقعنا النقدي ومرنة بيد نقادنا، لأن التأسي بها يعني موت روح الإبداع في الناقد العربي وجعله دائما معتمدا على الغير وينتظر ما حققه الآخر (الغرب) من منجزات في ميدان النقد الأدبي، ولذلك فإن التعامل مع هذه المناهج يجب أن يبقى في حدود الاستفادة ولا يتجاوزها إلى درجة الإعجاب والاتكالية.

✓محاولة يمنى العيد النقدية ورغبتها في وضع نظرية نقدية عربية لم تكن هي الرائدة في مجال النقد العربي بل سبقتها محاولات نقدية مهمة من طرف بعض النقاد العرب وخاصة مجهودات محمود أمين العالم الذي يعتبر أهم ناقد عربي مهد للنقد الاجتماعي المستفيد من المناهج الأخرى، ولذلك يتهم بعض الباحثين يمنى العيد بأنها تلميذة غير مخلصة لأستاذها

محمود أمين العالم نظرا لتتقيدها بنفس القضايا النقدية التي طرحها في كتاباته النقدية، غير أنها لم تصرح بهذه الاستفادة وخاصة أننا نعرف بأنها انطلقت من نفس القضية في دراستها للظاهرة الأدبية وهي عدم فصلها بين الشكل والمضمون وأنهما شيئان متداخلان يجب على الناقد دراسة الخارج في إطار النص وليس معزولا عنه، ومن هنا تبقى يمنى العيد مجرد حلقة داخل سلسلة من الحلقات التي سبقتها في مجال النقد الاجتماعي المستفيد من علوم ونظريات نقدية أخرى وخاصة من البنيوية واللسانيات ولكن في بعدها الباختيني الذي لا يحصرها في المجال اللغوي بل يحرفها إلى ما ترمز إليه في الواقع، أي لا يكتفي بمدلولها القاموسي المعجمي الضيق الذي يحصر مجال الدراسات النقدية.

✓إن تأثر يمنى العيد بمفهوم أساسي للواقعية، والذي مفاده أن الأدب ظاهرة اجتماعية مرجعيتها الواقع الاجتماعي، أي علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، جعلها تتبنى المنهج الواقعي بدية ممارستها النقدية، لكن رحلتها مع هذا المنهج لم تدم طويلا، وسرعان ما طورت منهجها مستفيدة من أكثر من مدرسة نقدية، مثل: مدرسة باختين، غولدمان،...وذلك تجنبا للقولبة والجمود، فانتقلت إلى المنهج البنيوي التكويني.

✓إن تركيز البنيوية الشكلية على بنية النص الأدبي وعزله عن محيطه الاجتماعي، جعل الناقدة تلتفت إلى المنهج البنيوي التكويني، الذي يعتبر النص بنية غير مستقلة عن محيطها الاجتماعي. فالعمل الأدبي عند هاريس بنية قائمة بذاتها مستقلة بشكل مطلق، بل هو نتاج معين في ظل ظروف تاريخية معينة، يتأثر بها ويؤثر، تقوم بينه وبينها علاقة اتصال وانفصال، دون أن يعني ذلك الوقوع في الرتابة والجمود.

✓ينبئ انتقال الناقدة يمنى العيد من المنهج الواقعي إلى المنهج البنيوي بمدى مسايرتها للتطور الحاصل في مجال النقد الأدبي (من النقد السياقي التاريخي إلى النقد النسقي النصي)، كما ينبئ بمدى تأثرها بالمناهج النقدية العربية، حيث استطاعت أن توائم بين الأطروحات النقدية التقليدية في المنهج الواقعي من جهة، وإجراءات النقد البنيوي التكويني القائم على مراهنة اللغة بوصفها الأداة الأساسية في العملية الإبداعية من جهة أخرى.

✓إن المزاوجة بين النقد الواقعي والنقد البنيوي يكشف عن أمرين مهمين: الأول عن قابلية المنهج الواقعي الاستفادة من الأدوات الإجرائية الخاصة بالمناهج النصية (النسقية)، والثاني عن إمكانية تطويع المناهج النسقية لتتخلى عن طابعها النسقي الصارم.

✓إن استفادة يمنى العيد من المناهج النقدية الغربية لم يكن بدافع التحديث والتجديد فقط، بقدر ما كان لأجل إثراء الخطاب النقدي العربي وتجديد مفاهيمه وأدواته الإجرائية، وذلك من خلال الاستفادة الواعية القائمة على أساس التثاقف والحوار المنهجي من الانجازات المعرفية والنقدية الغربية المعاصرة.

✓أعمال يمنى العيد ما هي إلا فرش لأرضية صالحة لطرح منهج جديد في العالم العربي وهو عبارة عن مشروع نقدي قدمته يمنى العيد لمعرفة النص الأدبي، وهو منهج جديد يحاول أن يجمع بين كثير من المناهج النقدية في إطار توفيقي يأخذ كل ما يلائمه من هذه المناهج المطروحة على الساحة النقدية، وهذا المنهج ليس متعدد الاتجاهات والمبادئ بل له إطار موحد وأيديولوجية واحدة تهدف إلى معرفة النص الأدبي، وهذه التعددية في المناهج لها ما يبررها وهو تعقد الحياة الاجتماعية المعاصرة التي لا تكتفي بحل واحد، ولذلك استوجب وجود مناهج

متعددة لمعرفة النص الذي نريد دراسته، وقد سمينا هذا المنهج بالمنهج التقاطعي –تجاوزا–، وذلك لتسهيل الدراسة، ويساعدنا كقراء على معرفة نوعية المنهج الذي نتعامل معه، وعن أي منهج نتحدث، وإن كانت يمنى العيد قد امتنعت عن تعريفه بقولها: " **لن نعرف هذا المسار، إن كان تعريفه حاجة في ثقافتنا النقدية العربية**".

✓إن الاستفادة من عدة مناهج تبدو واضحة من خلال طرحنا للأسس والمبادئ النقدية التي يرتكز عليها هذا المنهج، بحيث إنه ينطلق من البنيوية في دراستها للبنية الداخلية للنص وبعد تفكيكها إلى عناصرها الأولى، تنتقل إلى مرحلة التفسير فتقوم بدراسة البنية الخارجية باعتبارها مرجعا خارجيا، فتدرسه في إطار علاقته بالنص، بإقامة عملية التناظر بين البنية الداخلية وما ترمز إليه في العالم الخارجي، وبهذا الشكل يبقى المنهج التقاطعي عبارة عن إطار عام نجرب فيه مجموعة من المناهج، بالاستفادة من مذاهبها ومشاربها، ولا ترى يمنى العيد عيبا في هذه الاستفادة بمعنى أنها تؤمن بحرية التعامل مع الآخر كيفما كان اتجاهه، وعدم الاكتفاء بالنظرة الفنية الضيقة التي تحصر مجال الدراسة النقدية في منهج محدد، يلتزم به الناقد أثناء تعامله مع الإبداعات الأدبية.

✓لكن على الرغم من تبني يمنى العيد للمنهج البنيوي التكويني، وعلى الرغم من كل ما قدمته للنقد العربي في مجال التنظير، إلا أن الإجراءات التطبيقية على النصوص –سواء أكانت نثرا أو شعرا– تبقى مجرد وعد وذلك ما لاحظناه من خلال دراستها للنصوص الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- العيد يمنى، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)، دار الفرابي، دط، بيروت 1979م.

2- العيد يمنى، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م.

3- العيد يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، بيروت، 2010م.

4- العيد يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2008م.

5- العيد يمنى، في القول الشعري،الشعرية والمرجعية- الحداثة والقناع، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2008م.

6- العيد يمنى، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985م.

المراجع:

أ- العربية:

7- أدهم علي، على هامش الأدب والنقد، دار المعارف، دط، القاهرة، مصر، 1979م.

8- البازعي سعد والرويلي ميجان،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، 2002م.

9- البازعي سعد، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.

10- الزيدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، دط، تونس-ليبيا، 1984م.

11- الصيفي اسماعيل، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار القلم، ط2، الكويت، 1977م.

12- العيد يمنى، في النفاق الإسرائيلي (قراءة في المشهد والخطاب)، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.

13- العيد يمنى، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 2005م.

14- بكار توفيق، مقدمة كتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، الدار العربية للكتاب،ط3، تونس،1977م.

15- باحسن عمار، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1984م.

16- بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، بيروت، 1979م.

17- بورايو عبد الحميد، القصص الشعبي في منطنة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، الجزائر، 1986م.

18- حمادة ابراهيم، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، دط، القاهرة، 1982م.

19- خوري الياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، بيروت، 1981م.

20- خوري رئيف، الدراسات الأدبية، دار لمكشوف، ط3، بيروت، 1959م.

21- سعيد جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، دط، تونس، 1998م.

22- شايب أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10،القاهرة، 1994م.

23- شحيد جمال، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، ط2، بيروت، 1982م.

24- شعبان عبد الباري ماهر، التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه، دار الفكر، ط3، 2011م.

25- ضيف شوقي، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1992م.

26- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003م.

27- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992م.

28- فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2002م.

29- فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، دط، القاهرة، 1998م.

30- لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الشركة الجديدة- دار الثقافة، دط، الدار البيضاء، 1985م.

31- لحميداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1990م.

32- مجموعة من المؤلفين، ثلاث قرون من الأدب، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، ط1، ج2، لبنان، 1967م.

33- مرتاض عبد المالك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1995م.

34- مرتاض عبد المالك، في نظرية النقد،متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، دط، الجزائر، 2002م.

35- مطلوب أحمد، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، دط، بغداد، العراق، 2002م.

36- نور عوض يوسف، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1994م.

37- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط4، بيروت، 2008م.

38- ولد بوعلية محمد، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002م.

39- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 2001م.

40- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الدار البيضاء، 1997م.

ب- المترجمة:

41- الموسوعة الفلسفية، تر: كرم سمير، دار الطليعة، ط5، بيروت، 1985م.

42- إمبرت إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد مكي الطاهر، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991م.

43- إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، تر، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 2000م.

44- إيغلتون تيري، مقدمة في نظرية الأدب، تر: حسان أحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة العربية، 1991م.

45- بشبندر ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد الكريم عبد المقصود، الهيئة العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1996م.

46- تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: قنيني عبد القادر، إفريقيا الشرق، دط، 2000م.

47- ريكور بول، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر: عبد الرحيم فلاح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2002م.

48- سلدان رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: عصفور جابر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1998م.

49- شولز روبرت، البنيوية في الأدب، تر: عبود حنا، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط7، 1977م.

50- غارودي روجيه، البنيوية، فلسفة موت الانسان، تر، طرابيشي جورج، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1985م.

51- غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة سبيلا محمد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1984م.

52- كرزويل أديث، عصر البنيوية- من ليفي شتراوس إلى فوكو-، تر: عصفور جابر، آفاق عربية، ط1، بغداد، 1985م.

53- كريستيفا جوليا، علم النص، تر: الزاهي فريد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1997م.

54- موسوعة المصطلح النقدي،تر: لؤلؤة عبد الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، مج3، بيروت، دس.

المجلات والدوريات:

55- باربيريس بيير، النقد الاجتماعي، في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: ظاظا رضوان، مجلة عالم المعرفة، العدد 221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1997م.

56- حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، دط،العدد232،الكويت،1998م.

57- محمد أحمد علي، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي، دط، العدد 424، دمشق، 2006م.

58- نوري نوفل محمد، الماوردي بين إشكالية المثالية والواقعية، مجلة التربية والعلم، المجلد17، العدد1، 2010م.

الرسائل الجامعية:

59- إدريس سامية، النص والمرجع في رواية "غدا... يوم مضى" لزرياب بوكفة، مذكرة ماجستير، جامعة سطيف، 2006م.

الفهرس:

- إهداء.
- كلمة شكر.
- مقدمة.
- تمهيد.....(من01 إلى14).

✓ الفصل الأول: الواقعية والبنيوية من منظور عام.....(من15 إلى58).

أولا: الواقعية.

أ- المفهوم الفلسفي للواقعية.....ص 18.

ب-التيار الواقعي.....ص 18.

ج- عوامل ظهور الواقعية وازدهارها.....ص 22.

د- أهم خصائصها.....ص 23.

هـ- المنهج الاجتماعي.....ص 25.

و- اتجاهات الواقعية.....ص 31.

ثانيا: البنيوية:

أ- البنيوية عند الغرب.....ص 40.

ب- البنيوية عند العرب.....ص 46.

ج-اتجاهات البنيوية.....ص 48.

1-أ- البنيوية الشكلانية:

1-البنية "structure".....ص 49.

2-المحايثة "immanence".....ص 50.

3-الآنية "synchronie"، والزمانية "diachronie".....ص 50.

1-ب- نقد البنيوية الشكلانية.....ص 51.

2-أ- البنيوية التكوينية.

1- عند الغرب.....ص 53.

2- عند العرب.....ص 55.

✓ الفصل الثاني: المنظور النقدي عند يمنى العيد.....(من 59 إلى 88).

أولا: الواقعية من منظور يمنى العيد.

- ملخص كتاب "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان"..ص62.

ثانيا: البنيوية التكوينية من منظور يمنى العيد.

أ- ملخص كتاب "في معرفة النص".....ص 66.

ب-ملخص كتاب "الراوي: الموقع والشكل".....ص 70.

ج-ملخص كتاب "فن الرواية العربية".....ص 74.

د- ملخص كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي".....ص 80.

✓ سل الثالث: الإجراءات التطبيقية لدى يمنى العيد....(من 89 إلى 139).

أولا: النماذج الشعرية التي طبقت عليها يمنى العيد.

أ- دراسة لقصيدة "تحت جدارية فائق حسن" لسعدي يوسف.....ص 92.

ب-دراسة في ديوان سميح قاسم "Persona Non Grata".....ص 97.

ج-شعر المقالح: مرجعيته وشعريته.....ص 102.

ثانيا: النماذج االنثرية التي طبقت عليها يمنى العيد.

أ- نقد الرواية:

1-تحليل رواية "السؤال" لغالب هلسا.....ص 107.

2-رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لطيب صالح.....ص 112.

3-رواية"سيد العتمة" لربيع جابر.....ص 121.

4-رواية "توقيت البنكا" لمحمد علي يوسفي.....ص 123.

5-رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم.....ص 127.

ب-نقد المسرحية:

- مسرحية "أوديب ملكا لسوفوكل".....ص 131.

ج-نقد الرسالة:

- تحليل رسالة "الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري".ص 136.
- خاتمة.
- قائمة المصادر والمراجع.
- فهرس.
- ملخص المذكرة.

ملخص المذكرة:

يدور موضوع هذه المذكرة حول المنظور النقدي لدى يمنى العيد التي تبنت المنهج الواقعي في بداية مسيرتها النقدية لتنتقل بعد ذلك إلى المنهج البنيوي التكويني، فقمنا في التمهيد بتقديم نبذة عن حياة الناقدة، ومفهوم للنص والمرجع والإيديولوجيا، بحكم أن فكر الناقدة متمحور حول هذه المفاهيم، كما خصص أول فصل، والموسوم بـ:" الواقعية والبنيوية من منظور عام" للحديث عن المنهجين اللذين تبنتهما يمنى العيد بصفة عامة ألا وهما الواقعية والبنيوية، وقد تمت الإشارة، في هذا الفصل، إلى هذين الموضوعين من باب واسع، وأما الفصل الثاني والموسوم بـ "المنظور النقدي عند يمنى العيد"، فخصص للتحدث هن أهم الرؤى النقدية عند الناقدة، وهو في حقيقة الأمر عبارة عن ملخصات في كتبها، "أي قراءة في المتن" قمنا بها حتى يفهم القارئ المنظور النقدي عندها، وذلك منذ المراحل الأولى التي ألفت فيها الناقدة، أي منذ أن كانت تتبنى المنهج الواقعي، إلى أن تبنت المنهج البنيوي التكويني.

أما آخر فصل والمعنون بـ:"الإجراءات التطبيقية لدى يمنى العيد" فخصص للحديث عن أهم الأعمال الأدبية التي خصتها يمنى العيد بالتطبيق، فبدأنا فيه أولا بالشعر، وذلك بالتطرق لبعض الأعمار الشعرية التي خصتها الناقدة بالدراسة، لننتقل بعد ذلك للنثر، كذلك بالتطرق إلى مختلف أجناس النثر من رواية ومسرحية وتحليل للرسائل والتي خصتها الناقدة بالدراسة.

وكسائر الرسائل الجامعية، اختتمناها بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة، إضافة إلى قائمة للمصادر والمراجع، وفهرس وملخص للمذكرة باللغتين "العربية والإنجليزية".