

أحمد الجرطي*

الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية للناقدة يمنى العيد

نحو رؤية جديدة لسياق التكون وأفاق الممارسة النقدية

تعتمد هذه الدراسة إلى متابعة آخر تحولات الممارسة النقدية عند يمنى العيد، انطلاقاً من الوقوف عند قراءاتها التحليلية لبعض النصوص الروائية العربية، وتحديدًا منها النسوية، والسؤال إلى أي حد ظلت وفيه لمسارها النقدي الذي لاحت مفاصله المنهجية الناضجة منذ مؤلفها البارز في معرفة النص، وهو المسار الذي شدّت من خلاله على ضرورة محاورة المفاهيم النقدية الغربية، وإعادة استزاعها في الحقل الثقافي العربي في ضوء التمرس بالنصوص الروائية العربية، والإنصات إلى عوالمها التخيلية المائزة المجبولة بأنساق دلالية ومرجعية خاصة، وهو الأمر الكفيل، بحسب يمنى العيد، باستيلاد مثاقفة نقدية بنّاءة مع الآخر تتحرر من إطلاقيه محمولاته المعرفية، وتنجح في تخصيص أسئلة النقد العربي وإفراد رهاناته المنهجية والفكرية.



مفتّح

عصر النهضة في ضوء مرجعيات نقدية ناجزة مستوحاة من النظرية الأدبية الغربية الحديثة، كمنظرية جورج لوكاش وحوارية ميخائيل باختين، مغفلةً بذلك مغايرات السياق الحضاري والمجتمعي العربي الذي تشربته سرديات التنوير، وساهمت في تمييز صياغتها الفنية وتنسب دلالاتها.

تطمح هذه الدراسة لمؤلف يمنى العيد الموسوم بـ الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية إلى الوقوف عند خصوصية الطرح الذي قدمته المؤلفة بشأن نشأة الرواية العربية الحديثة، مفكّكةً من خلاله جملة من التنظيرات النقدية العربية التي قاربت سؤال تشكّلها في

* باحث من المغرب.

تكوّن الرواية العربية من ثقافة الهامش إلى سؤال ما بعد الحداثة

قبل الوقوف عند خصوصية الطرح النقدي الذي قدمته يمنى العيد بشأن كيفية نشأة الرواية العربية وتطورها، وعلاقتها بحقلها الثقافي والاجتماعي، سنحاول التذكير بأهم التنظيرات التي اكتنز بها المشهد النقدي الروائي العربي قبل صدور كتاب الرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية، وذلك حتى يسهل علينا تحديد ما يكمن خلف تصورنا لنشأة الرواية العربية من خلفيات فكرية، وما يرشح به من مغايرات نظرية.

يمكن تصنيف هذه التنظيرات التي قدمها كثير من النقاد العرب البارزين إلى ثلاثة اتجاهات أساسية، هي التالية:

– اتجاه أول يقول بالنشأة الغربية الخالصة للرواية العربية. ومن أنصار هذا الاتجاه في النقد العربي المعاصر صبري حافظ، الذي أعلن في كتابه اللماح تكوين الخطاب السردى العربي دراسة في سوسولوجية الأدب العربي الحديث أن نشأة السردية العربية الحديثة وليدة بروز حساسية فنية جديدة^(١) عند جمهور جديد ضاق ذرعاً بالمرويات السردية الشفوية، والأساليب الثرية الكتابية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر، لإغراقها في ما هو غرائبي وعجيب ومفارق للمعيش والمجتمعي، ولإيغالها من حيث الأسلوب في الصنعة البديعية المتكلفة. هذا فضلاً عن أنه تكوّن لدى هذا الجمهور الناشئ رؤية مغايرة للعالم^(٢) جعلته ينفر بسبب ثقافته المتحصلة من احتكاكه بالأدب الغربي الحديث ومما هو مكرس وسائد وتقليدي، ويرنو إلى إبداع جديد أكثر انغراساً في ما هو دنيوي ومتحول، وهو ما استجاب له كتّاب القرن

ترتكز جده هذا التصور، الذي ابتدأته يمنى العيد بشأن تكوّن السردية العربية الحديثة في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، على إعادة الحفر في طبيعة الأسئلة والهموم والصراعات الفكرية والأيدولوجية التي كانت تروم الرواية العربية تشخيصها وتحريكها عبر متخيلها الفني الذي تتراكم داخله أنساق الموروث السردى العربى القديم، بكشوفات الشكل الغربى الوافد، متشابكةً بذلك مع محاضنها الدنيوية والمجتمعية، وبالتحديد مع ما أسمته «الهامشي»، المغيب خلف ما هو مؤسساتي ومنوالي، والمتصل بحياة الطبقات الدنيا المقصية عن دائرة المجتمع وتقسيماته الطبقيّة القارة، وهو الهامشي الذي استقطرت نسغهُ في تعديل مرجعيات مخضلة بمناب ما هو معيش ومجتمعي، متحررة بذلك من محاكاة النموذج الروائي الغربي والامتثال لأساليبه السردية الجاهزة.

كما ترنو هذه الدراسة إلى متابعة آخر تحولات الممارسة النقدية عند يمنى العيد، انطلاقاً من الوقوف عند بعض قراءاتها التحليلية لبعض النصوص الروائية العربية، وتحديدًا منها النسوية، والسؤال إلى أي حد ظلت وفية لمسارها النقدي الذي لاحت مفاصله المنهجية الناضجة منذ مؤلفها البارز في معرفة النص، وهو المسار الذي شدّت من خلاله على ضرورة محاوره المفاهيم النقدية الغربية، وإعادة استزاعها في الحقل الثقافي العربي في ضوء التمرس بالنصوص الروائية العربية، والإنصات إلى عوالمها التخيلية المائزة المجولة بأنساق دلالية ومرجعية خاصة، وهو الأمر الكفيل، بحسب يمنى العيد، باستيلاء ثقافة نقدية بناة مع الآخر تتحرر من إطلاقية محمولاته المعرفية، وتنجح في تخصيص أسئلة النقد العربي وإفراد رهاناته المنهجية والفكرية.

أمم مغايرة من دون استحضر جدّة سيرورتها التاريخية والثقافية، وخصوصية محاضنها الاجتماعية^(٦)، مشدّدًا في الوقت نفسه على أن ظهور الرواية العربية في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو وليد تحلل المرويات السردية الشفوية وتفككها، وتحولها إلى رصيد سردي منبهم هو بمثابة الأرضية الخصبة التي انطلقت منها بواكير الرواية العربية^(٧).

– اتجاه ثالث يمكن نعته – من منظورنا – بالاتجاه الفلسفي التحليلي. ولا تعني هذه التسمية أن أصحابه يتشربون خلفيات فلسفية ونقدية معيّنة في استقراءهم ملامح تشكّل الرواية العربية وأفق مستقبلها، لأن حتى ممثلي الاتجاهين السابقين يتشربون بدورهم مرجعيات فكرية ونقدية محددة في مقاربتهم لسؤال نشأة الرواية العربية، وإنما المقصود بهذه التسمية، وكما تكشف دراساتهم، عدم احتفالهم بتعيين طبيعة نشأة الرواية العربية: هل هي غريبة خالصة أم حصيلة الحراك الثقافي والاجتماعي الذي جاش به عصر النهضة؟ وإنما تنصب مقاربتهم بالدرجة الأولى على تفسير مغايرات الحقل الثقافي والاجتماعي والفكري الذي تناسجت مع أسئلته سرديات جيل التنوير، تفسيرًا فلسفيًا ونقديًا لاختطاط الطرق المعرفية، الكفيلة بتوصيف كيفية نشأة الرواية العربية، واستشراف المنعطفات المحتملة لتطورها، ويمكن التمثيل لهذا الاتجاه الثالث بموقفين بارزين متباعدين من حيث الفترة الزمنية، وهما لعلمين من أعلام الثقافة العربية المعاصرة.

يتجلى الموقف الأول في الأطروحة التي قدّمها المفكر المغربي عبد الله العروي في كتابه الشهير الإيديولوجية العربية المعاصرة، وتتحدد أبرز تمفصلاتها في تخيص الجهود العربية الأولى التي بُذلت من أجل استنبات الشكل الروائي

التاسع عشر من خلال استحداثهم هذا اللون السردى الجديد في الثقافة العربية، متمثلاً في الرواية والقصة، مستثمرين في ذلك انفتاحهم على المنجز السردى الغربى، وتشبعهم بأنساقه الفكرية والفنية^(٨).

يندرج ضمن هذا الاتجاه أيضًا موقف الناقد المغربي سعيد يقطين الذي قدمه من خلال كتابه قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، حيث أنكرو، وبحدة حاسمة، أن يكون لفن الرواية جذور في التراث السردى العربى القديم^(٩)، مشدّدًا على أن الرواية فن غربى حديث، وامتدادها إلى الثقافة العربية تم بفضل جملة من الوسائط الغربية، كالطباعة والترجمة وبشكل أبرز الصحافة، لما اضطلعت به من دور منتج في الاقتراب باللغة العربية من الحياة اليومية، موسعة بذلك دائرة التلقي. هذا بالإضافة إلى تخصيب البنية التخيلية للرواية، ورفدها بطاقات تعبيرية هائلة انبجست من قدرتها على صهر مختلف تقنيات الفنون الأخرى داخل صوغها الروائي، وتمثيل مختلف التصورات والأفكار المتصارعة في الواقع الاجتماعى^(١٠).

– اتجاه ثان نقيض للاتجاه السابق، وهو يرفض الاعتراف بفاعلية المؤثر الغربى. ويُعتبر الناقد العراقى عبد الله إبراهيم من أبرز ممثليه؛ إذ يذهب في كتابه البارز السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة إلى أن التنظيرات القائلة بأن ميلاد الرواية العربية هو حصيلة التأثير بالثقافة الغربية، إنما تكشف في تضاعفها عن خضوع لمصادر الخطاب الاستعماري، وامتثال لمعايير الناجزة عن كونية أشكاله وتفوقها، وقابليتها لأن تتحول إلى مقاييس نهائية نموذجية تُقوم في ضوئها باقى الأشكال والفنون الأخرى المنتجة لدى

من هذا المنظور، ووفقاً لطرح فيصل درّاج من أن في الوقت الذي وجدت فيه الرواية الغربية فضاء معرفياً يتدثر بحوارية المعارف واختلافها، وبجملة من علوم متعطشة إلى التجديد والمغايرة والابتداع ساعدتها كثيراً على تنسيب أسئلتها وتخصيب وعيها الاستيطيقي بقضايا الذات والمجتمع والوجود، عجزت الرواية العربية تماماً عن إيجاد السياق الثقافي الملائم الذي يعضدها في تحيين مرجعياتها وتخصيصها وفق جودة محاضنها التاريخية، وهو ما جعلها تتغرب كلياً عن منابها الاجتماعية، وترتحل نحو المتح من روافد غربية مستعارة. يقول فيصل درّاج: «كان على محمد حسين هيكل أن يستلهم في رواية زينب تعاليم جان جاك روسو بعيداً عن دانييل ديفو الذي استلهم فلسفة مواطنه جون لوك، وعلى فرح أنطوان أن يبسط اشتراكية فرنسية، تاركاً الفرنسي زولا يتعامل مع أفكار فرنسية»^(١٣).

في ظل هذه المعطيات، يخلص فيصل درّاج إلى أن تطور الرواية العربية ظل مفارقاً لخصوصية مغايرات زمنها التاريخي والاجتماعي، وهو ما ترتب عنه إخفاقها في نهاية المطاف في تجذير انتمائها إلى واقعها العربي، والتحول إلى ظاهرة مجتمعية على صعيد القراءة والجمهور.

على هذا الأساس، واستناداً إلى هذا التحليل النقدي السريع الذي تناولنا به أهم التنظيرات النقدية المتصارعة في الحقل الثقافي بشأن نشأة الرواية العربية، ما هو موقع تنظير يمني العيد ضمن هذه الطروحات المتباينة من حيث الروافد الفكرية والتائج المستخلصة؟ وإلى أي حد يمكن الوقوف عند بعض معالم الإضافة والجدة عند هذه الناقدة اللبنانية من دون الوقوع في مطب المطابقة مع المحمول النقدي الغربي، والانسياق وراء جاهزيته النظرية؟

العربي، لأنها - من منظور العروبي - اكتفت بالمحاكاة الحرفية للشكل الروائي الغربي البرجوازي، غافلة عما يختزنه من حمولات فلسفية من جهة ومشروطيته من جهة ثانية، بسياقات تاريخية محددة تقف وراء تجديد شخصياته الروائية، وما ينحفر وراءها من أبعاد فكرية ومرجعية تتجلى في تقاليد المجتمع البرجوازي الغربي^(٨)، وهو ما جعل هذه المحاولات الروائية العربية - بحسب العروبي - تتورط في السطحية والاجترار والافتعال الفني، وتخفق في إنتاج أعمال روائية ممهورة بنوعية الأسئلة والقضايا المؤارة في محاضنها الدنيوية والتاريخية^(٩)، الأمر الذي دفعه للتشديد على أن الشكل الأنسب للروائيين العرب في تشخيص قضايا مجتمعاتهم هو الشكل القصصي وليس الروائي^(١٠).

أما الموقف الثاني، فيتمظهر في الأطروحة التّفاذة التي قدمها الناقد الفلسطيني فيصل درّاج من خلال كتابه نظرية الرواية والرواية العربية، وقد انطوت على كثير من الأحكام النقدية المثيرة للجدل، في مقدمتها اعتبار فيصل درّاج ولادة الرواية العربية ولادة معوّقة عند رواد النهضة، لكون الحقل الثقافي الذي ولدت في محضنه البواكير الأولى للرواية العربية هو حقل مونولوجي يفتقر إلى تعددية المعارف وتنوعها، نتيجة خضوعه لثقافة تقليدية تلقينية منحازة إلى ما هو مكرّس وسائد ومتوارث من جهة^(١١)، ولعجز النص التنويري الذي كان يواكب انبلاج سرديات القرن التاسع عشر وتطورها عن تخصيص أسئلته من جهة ثانية، لأنه ظل مشتتاً وملتبساً ينوس بين ثنائيات متصارعة من قبيل التراث/العرب، العقل/الإيمان... النقل/الاجتهاد^(١٢).

إلى تبخيس المنجز السردى العربي خلال عصر النهضة، والحكم عليه بالاعتراب عن واقعه الثقافي والحضاري، والتماهي مع التقاليد الفنية والفكرية للرواية الغربية.

يأتي في مقدم هذه التنظيرات السائدة، الطرح الذي قدّمه فيصل درّاج بشأن نشأة الرواية العربية، حيث انتهى، مستضيئاً بحوارية باختين، إلى نعت ولادة الرواية العربية بـ «العجز والإعاقه». تقول يمنى العيد، مُدكّرة بموقف فيصل درّاج: «هكذا، واستناداً إلى تنظير باختين، قد يبدو الحقل الثقافي العربي الذي يفترق إلى تنوع المعارف وتعددتها، وحواريتها، وبالتالي إلى وعي معرفي متعدد ومتنوع تستدعيه الشخصيات الروائية باعتبار حواريتها، حقلاً عاجزاً عن توفير الشرط الإنتاجي لعمل روائي عربي. أو قل: إن مثل هذا العجز سترك أثره في إمكانية صياغة خطاب روائي عربي يستحق إدراجه في هذا النوع الأدبي الحديث، أو وضعه على مستواه، حتى لكأن الرواية العربية تعاني، وحسب البعض، إعاقه وسمت نشأتها كما تطورها لاحقاً»^(١٦).

في هذا الاتجاه، ترى يمنى العيد أن على الرغم من وجهة نظرية باختين في إضاعة خصوصية السياق الحضاري الأوروبي الذي احتضن ظهور الرواية الغربية وتميز بتعددية المعارف وحواريتها، وبروز جملة من العلوم والفلسفات المتحررة من قداسة الماضي وكهنونيته، وماهوية تصوراتها عن الذات والوجود البشري، منحرفة في المقابل في ما هو دينوي ومتحول، فإنه ينبغي عدم الافتتان الكلي بشعرية باختين والتسليم بإطلاقيتها النظرية، لأن من شأن ذلك أن يؤدي بالنقد العربي إلى الوقوع في شرك القراءة الإسقاطية التي من تبعاتها إغفال خصوصية السياق الثقافي والمجتمعي الذي

تفرض يمنى العيد التصورات المنافحة عن وجود تقاليد سابقة للرواية في الموروث السردى العربي، مشدّدة على حدّاتها في الثقافة العربية، وكونها وليدة التفاعل مع المنجز الروائي الغربي.

ومما يبرهن، من منظور يمنى العيد، على جِدّة الرواية في الأدب العربي الحديث، هو العناية الشديد الذي واجهته في تمييز صياغتها الفنية، حيث ظلت ترزح في تشكّلاتها الأولى مع رواد النهضة ضمن إسام محاكاة الشكل الروائي الغربي. تقول يمنى العيد: «لقد كانت الكتابة الروائية العربية تواجه قلقاً والتباساً لا فقط على مستوى المسرود، أو الحكاية وبما هي حكاية المعيش في الواقع [في نهضته وحروبه وهزائمه، في ما يُبنى ويُهدم]، بل أيضاً على مستوى المتخيل الذي عانى، فنيّاً، قلق المتغيّر والمختلف، قلق الإفادة من تجربة الآخر دون السقوط في التقليد والمحاكاة، والعجز عن قول ما تود الكتابة قوله»^(١٤).

من هذه الوجهة، فإن إقرار يمنى العيد بالدور الفعال الذي اضطلعت به ثقافة الآخر في ظهور الرواية العربية لا يعني - من منظورها - اغتراب هذه الرواية الكلي عن سياقها الاجتماعي والتاريخي، وما كان يشهده من «حياة مدنية مربكة، يتجاوز فيها القديم والحديث بكل مكوناته وظواهره التي تخص الثقافة والعمارة واللباس والسلوك، ومجمل نظم العيش وتقاليده»^(١٥)، بل إن الرواية العربية حاولت ببنيتها التعبيرية التي كانت في طور التخلّق، ويتناسج داخلها أسلوب السرديات الموروثة مع التقنيات الغربية الوافدة الانغراس في محاضنها الدنيوية، تشخيص ما تمور به من أسئلة وقضايا وتحولات. ولذلك ستحتاج يمنى العيد جملة من التنظيرات التي قادها الوقوع في إسام بعض النظريات الروائية الكبرى في الغرب

هامشي ومُغَيَّب خلف هيمنة الثقافة الرسمية، واستبداد أنساقها المؤسساتية؛ فهذا الهامشي، المتصل بحياة الطبقات الدنيا ورتابة عيشها ومعاناتها الإقصاء والتجاهل، هو الذي استطاع أن يرفد الرواية العربية بخصوصية على صعيد مرجعياتها، ويدفعها نحو تنسيب حكايتها. تقول يمنى العيد: «ويمكن القول بأنه كان للرواية العربية في تعاملها مع الهامشي أو المهمش مسارها المختلف، وإن أفاد، هذا المسار، من تجربة الغرب وفنية الرواية الغربية، إلا أن هذه الإفادة لم تلغ إمكانية مجيء هذا المهمش بكل خصوصية عالمة إلى الرواية، وبالتالي استدعاء الضرورات التقنية الفنية لنسج حكايات هذا العالم على مستوى المتخيل. في هذا العالم، وعلى مستواه المتخيل، يتخذ الوعي اللغوي المعرفي طابع المضمّر، والمسكوت عنه، والمنفي»^(١٨).

من هذا المنظور، ترى يمنى العيد أن متح الرواية العربية، في بداياتها الأولى مع جيل التنوير، من تقنيات المنجز الروائي الغربي لم يُسيج جهودها في دائرة التقليد الأعمى والمحاكاة الحرفية؛ إذ سرعان ما عملت على تمييز خطابها الفني بتأثير من تشربها منابت هذا الهامشي المبتوث في تفصيلات الحياة اليومية لفئة من المغمورين والمقصيين داخل نسيج المجتمع. كما أن هذا الهامشي الذي استدعته الرواية العربية في تطورها هو بمثابة بديل منتج لتنوع لغوي حواري معرفي افتقرت إليه الثقافة العربية بسبب تجذر ما هو ماضوي وتقليدي في سيرورتها التاريخية، وذلك نتيجة المنافذ الثرة التي يفجرها هذا الهامشي أمام الرواية العربية لتكسير المنوالية الاجتماعية، والنفاد وراء مشاعر الغياب، وتأويل الدلالات المضمرة التي تنقل معاناة الشخصيات وترسم تضاريسها وتمايزاتها. وفي هذا الصدد

يعاد في ضوءه، من جهة، استزراع مغايرات المحمول النقدي الغربي، وتغييب، من جهة ثانية، جدة المحاضن التاريخية والذنبوية التي تسترشد الرواية العربية أسئلتها ومعطياتها، وهو ما تورط فيه فيصل درّاج، من منظور يمنى العيد، إذ انساق، بتأثير من باختين، وراء مطب المقايضة؛ فما دام أن ولادة الرواية الغربية هي ولادة منتجة لأن فضاءها الحضاري الغربي الذي تفاعلت مع اشتراطاته تميّز بحوارية المعارف وانفتاح علومه على النسبي والمتغير، فإن ولادة الرواية العربية هي في المقابل ولادة معوّقة لأن سياقها الثقافي والمجتمعي يخلو من المواصفات السابقة المعيارية التي التحف بها السياق الغربي، لكونه ظل مستكيناً لما هو واحد وتقليدي، ومفتقراً إلى علوم ومعارف تضع حدّاً لسطوة القديم، وتستشرف بأسئلتها أفق الابتداع والمغايرة^(١٧).

على هذا الأساس، تقدّم يمنى العيد تصوّرها لنشأة الرواية العربية خلال عصر النهضة؛ فرغم مكابذتها الشديدة في تمييز قولها الفني بسبب الحضور الطاغوي للمؤثرات التقنية الغربية، وعدم التخلص تماماً من أثر الموروث السردى، حيث استمرّ غلبة صوت الراوي على صوت الشخصيات الروائية، فإن الرواية العربية استطاعت أن تشق لنفسها طريقاً منتجاً استعاضت به عن حوارية المعارف وتعددية التصورات التي اشترطتها جملة من النقاد العرب المنحازين إلى نظرية باختين، لكي تكون الرواية العربية منتجة، وعن تقاليد المجتمع البرجوازي الغربي التي اشترطتها أيضاً جملة من النقاد المفتونين بنظرية لوكاتش، لكي تكون ممهورة بأصالة شخصياتها، وتمثيلها خصوصية مجتمعها.

يتجلى هذا الطريق المنتج - من منظور يمنى العيد - في انعطاف الرواية العربية نحو ما هو

نجاعة الرواية العربية بفضل هذا الهامشي في تخصيص حكايتها، والتقاط جميع متغيرات الواقع العربي، وتشخيص تمفصلاتها، وهو ما يلوح مثلاً في المنجز الروائي لإبراهيم أصلان الذي لا يحفل بحليّ البلاغة، ولا بالصياغات الإنشائية الموغلة في الترميز والاستعارة في بناء مرجعيته، بل يتوسل هذا الهامشي في سبر معاناة المقهورين والمقصيين، وتصوير ما يطاولهم من انسحاق وتشطّ في ظل رتابة عيشهم وجمود حياتهم^(٢٢).

وهو الهامشي نفسه الذي يشكّل حاليًا - من منظور يمنى العيد - استراتيجيًا أساسية لدى جملة من الروائيين العرب في سبيل مقاومة تيار ما بعد الحداثة، الذي يحاول ترهين شعرية الخطاب السردى بانزياحات اللغة، وتهشيم الحكاية، وتمويه المرجعي وتعتيمه في ظل التركيز على انفلات الدوال، ومراوحتها لمدلولاتها، مجردًا بذلك النصّ الأدبي من سلطته المرجعية، ومثبّتًا حقائق ذات صلة بحياة الإنسان العربي واشتراطات زمنه وتاريخه^(٢٣)، كما هي الحال، مثلاً، مع بعض الروائيات النسويات اللواتي اغترفن من نبع الهامشي والمنطوق الشفاهي لتفكيك المركزية الذكورية، وخلخلة صورها النمطية المندسة في التاريخ الإنساني لتأييد دونية المرأة وجعلها في أكثر المواضع انحطاطًا، وتسيبها في دائرة التابع والمقصي.

من الروائيات اللواتي خصّتهن يمنى العيد بإضاءات نقدية لمامة، الكاتبة اللبنانية علوية صبح التي تفرد مشروعها الروائي، منذ روايتها مريم الحكايا ووصولًا إلى اسمه الغرام، باستلهاً تفصيلات الحياة اليومية، والتناسخ مع بنية الشفوي المنطوق لإفراد صوت الأنثى وإيصال معاناتها في ظل تكلس ثقافة المكتوب الممهورة

تقول يمنى العيد: «وهكذا تنسج حكاية المهشم روايتها، تبنيها على إيقاع زمنها، ودينامية سردية حوارية لعالمها. وبهذه الخصائص الفنية يفتح عالم الحكاية الخاص على عالم الإنسان العام. إنه الفني الذي يجعل الحكاية توحى بأكثر مما تقول. أو هي الفنية الروائية التي ترتقي بالمروي الخاص إلى العام»^(١٩).

وهكذا، خلافًا لجملة من النقاد العرب الذين قادهم إغفال الدور المنتج لهذا الهامشي المنسرب في محاضن السياق المجتمعي، الذي استقبل ولادة الرواية العربية في أفراد مرجعياتها، وتخصيص بنائها الفني من دون مراوحة ما هو كوني، إلى استشراف أفق مأزوم للرواية العربية، كما هي الحال مثلاً مع المفكر المغربي عبد الله العروي الذي رأى أن الشكل الأنسب للروائيين العرب في التمثيل السردى المنتج لقضايا مجتمعاتهم ومتغيراتها هو الشكل القصصي وليس الروائي، بسبب غياب ملاسبات المجتمع البرجوازي الذي احتضن نضج الرواية الواقعية الغربية وأصلتها، هذا من جهة، وغياب المرجعيات الفلسفية والفكرية التي تشربها أعلام هذه الرواية الكبار في ابتداع شخصيات تعكس بحضورها الفني اللامح ما أسماه عبد الله العروي عقدة مجتمعاتها^(٢٠)، من جهة أخرى. وكما هي الحال أيضًا مع فيصل درّاج الذي لم يقف عند حدود تبخيس جهود التنويريين العرب في استنبات الشكل الروائي، ووسمها بالإعاقة، بل جعل هذه الصفة السلبية تتحول إلى حكم ناجز يطاول سيرورة الرواية العربية بمختلف تجاربها الفنية والفكرية^(٢١).

خلافًا لهذه التصورات القائمة بشأن واقع الرواية العربية خلال عصر النهضة وامتداداتها طوال عقود القرن العشرين، تشدّد يمنى العيد على

التي اشترطتها للمثاقفة البناء والمثمرة مع المحمول النقدي الغربي، والمتمثلة في تأكيد ضرورة عدم الانسياق وراء إطلاقيته النظرية، ومطابقة هيكله التجريدية الناجزة، لأن من شأن ذلك أن يورط الممارسة النقدية في ما يمكن تسميته الصنمية المنهجية، حيث تغدو مقاييس الأخر النقدية معايير حاسمة لتقويم تجاربنا الثقافية والأدبية من دون مراعاة اشتراطاتها التاريخية والدينيوية الخاصة، وهو ما بدا لنا واضحاً في رفض يمى العيد معيارية نظرية باختين ومصادراتها عن ضرورة توافر حقل ثقافي حوارى مكتنز بتعددية المعارف والتصورات، لتكون ولادة الرواية ولادة منتجة تستجيب لنسغها الفني والمعرفي النزاع نحو قيم التنوع والاختلاف والديمقراطية، لأن الرواية العربية استطاعت تجاوز سياقها الثقافي المطبوع بالاستبداد والتقليد، ومصادرة الحريات انطلاقاً من الحفر في قاع الهامشي، وتسريد تمفصلاته لإعادة بناء قواعد الرواية وتقنياتها الفنية وفق مرجعيات حية غير منفصلة عن حكاية الإنسان العربي وصراعاته من أجل العدالة والحرية.

لكن السؤال الأبرز، الذي يستثيرنا ونحن نشيد بجمع هذه المكتسبات النفاذة التي استوقفنا في تنظير يمى العيد لنشأة الرواية العربية، هو: هل استطاعت يمى العيد فعلاً تجاوز نظرية باختين كلياً في تشديدها على أن «الثقافة العربية، وبما هي ثقافة المتداول والمهمش، قادرة على أن توفر إمكانية لصياغة خطاب روائى عربى لا تعيقه مقولة باختين في نظرية الرواية التي ربطت بين نشوء الرواية والحقل الثقافى الذى حقق ثورته المعرفية»^(٢٥).

جواباً عن هذا الإشكال، يمكننا القول إن يمى العيد استطاعت فعلاً، في شق من طرحها

بجبروت الثقافة الذكورية وأنساقها الأيديولوجية الناجزة. تقول يمى العيد: «ولقد قدمت علوية صبح عملاً روائياً ينطوي، حسب رؤيتها، على فكرة لما هي الرواية العربية، وذلك حين بنت عالم روايتها وفق منظور يقول:

أولاً يتمثل الشفهي من حيث هو لغة الحياة.

ثانياً يتمثل نمط من السرد هو من جهة نمط المنطوق الشفهي، وهو من جهة ثانية نمط صيرورة زمن الحياة نفسها»^(٢٤).

ما يمكن استخلاصه إذن من هذا الطرح النقدي الذي قدمته يمى العيد بشأن نشأة الرواية العربية، انسجامه الشديد مع خصوصية مشروعها النقدي الذي شدّد على ضرورة قراءة المرجعي متمفصلاً عبر ما هو لغوي وتعبيري وسردى، ويظهر ذلك في اعتبار يمى العيد استدعاء الرواية العربية تفصيلات الهامشي اللابدة في محضن واقعها الخارجى هو الطريق المنتج الذى استطاعت بواسطته الانعتاق من محاكاة المنجز الروائى الغربى رغم تعثرها خلال مرحلة البدايات، والنجاح فى تنسيب حكايتها وتمييز خطابها الفنى.

وهو الطريق البناء نفسه الذى اختطته فى مقاومة شطط تيار ما بعد الحداثة فى بتر النصوص عن محاضنها التاريخية، وتحديد شعريتها المائزة فى اللعب الحُر للدوال ومراوغتها لمدلولاتها دونما نهاية، وذلك انطلاقاً من إعادة تبئير السرد حول ما هو معيش ودينيوي، وحول ما أفصته ثقافة المكتوب من دائرة اهتمامها، وعملت على تسويره فى خانة العرْضى والثانوى.

كما نستنتج من خلال هذه النتائج المتحصلة من مساءلة يمى العيد لولادة الرواية العربية ومستقبلها إيفاءها الشديد بالمحددات المنتجة،

والديمقراطية، كما هي الحال مع الحوارات السقراطية والهجائيات المنبئية والكرنفال^(٢٦).

ويظهر هذا الاحتفاء بالهامشي عند باختين أيضًا حتى في استقرائه مستقبل الرواية الغربية، انطلاقًا من رهن آفاقها المنتجة برفض التدجين والانصياع لما هو مؤسستي ومركزي، والإيفاء لهامشيتها المقلقة التي لا تتوقف عن النقد والمساءلة، وتقويض الأنساق الأيديولوجية المغلقة، فضلًا عن إيصال صوت الجماعات المهمشة والمغمورة، المُدين للتراتبية الاجتماعية، والباحث عن الديمقراطية والتوازن الاجتماعي^(٢٧).

لكن، مع تسليمنا بمتح يمنى العيد من هذا الرافد الباخيني في شقٍّ من جانبه النظري عن نشأة الرواية الغربية ومستقبلها، فإن هذا المتح ظل مصحوبًا عندها بوعي نقدي نفاذ يحرص على إعادة استزراع كسوفاته النقدية وفق مغايرات السياق الثقافي والمجتمعي الذي تتفاعل معه الرواية العربية، ويتشرب النقد أسئلته لتخصيص ممارسته النقدية، وتنسيب رهاناته المنهجية والمعرفية.

دينامية الممارسة النقدية بين خصوصية المرجعي الحي وتميز المتخيل الروائي

لاستجلاء خصوصية الممارسة النقدية عند يمنى العيد، وما عرفته من تطور على صعيد تحليل البنية الفنية للنصوص الأدبية، وتأويل كيفية تناسجها مع مرجعياتها الخارجية المنزرعة في بنية الواقع الاجتماعي، سنتوقف عند فصل تطبيقي من كتابها الرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية، موسوم بـ «العنف وأثره في عالم الرواية المتخيل»، وهو الفصل الذي حاولت من خلاله

النقدي، تجاوز معيارية حوارية باختين التي انصاع لإطلاقيتها النظرية كثير من النقاد العرب، وذلك انطلاقًا من عدم تخيصها مسار الرواية العربية خلال سياق التشكل أو التطور، أو وسمها بالإعاقة والاعتراب لتفاعلها مع سياق ثقافي مترع بغلبة المكرس والمتوارث والناجز. لكن على نقبض هذه الأحكام المجحفة التي ناقشناها سابقًا، تحتفي يمنى العيد بالطريق المنتج الذي اجترحته الرواية العربية في تحقيق خصوصيتها بواسطة تشرب الهامشي، واستثماره في تمييز خطابها الفني لكي يظل موصولًا بالأسئلة والقضايا المتضاربة في المحاضن التاريخية والاجتماعية التي يحيا في كنفها الإنسان العربي.

لكن الأمر الجدير بالإشارة في هذا الاتجاه هو، من منظورنا، التشديد على استمرار يمنى العيد في الاستفادة من نظرية باختين، وهي ترهن مستقبل الرواية العربية الوضاء بتشخيص هذا الهامشي، واتخاذ خامة فنية أساسية لتخصيص حكايتها، ومقاومتها جميع إغراءات فورة ما بعد الحداثة الرامية إلى عزلها عن منابها التاريخية، واقتلاعها من سياقاتها المجتمعية باسم شعرية السرد، وانزياحات اللغة، لأن متفحص نظرية باختين يلاحظ التثمين العالي الذي حظي به هذا الهامشي من صاحب «شعرية دوستوفسكي» في بحثه عن منابع جديدة لنشأة الرواية تختلف عن تصورات لوكاتش التي ربطتها بتناقضات المجتمع البرجوازي، وذلك عبر تأكيد أن الرواية فن حوارى نشأ بعيدًا عمدًا هو مركزي ومؤسستي، وفي كنف مجموعة من الأشكال الثقافية الشعبية التي أنتجت الطبقات الدنيا في نزوعها نحو خلخلة تقاليد الثقافة الرسمية المكرسة، وتفكيك هرميتها المتوارثة، بحثًا عن التنوع والعدالة

الضاحجة بداخله عيبًا ينتقص من رجولته، فهو «كالأنثى، يحب غرفته ويهتم بتنظيفها وترتيبها. يطبخ ويرق دوائر العجين». يمارس عن رضى ما اعتبرته بطله ليلي بعلبكي، ضدها وسعت إلى تحرير ذاتها منه. وهو، شأن الإناث، وخلافًا للذكور أقرانه، يشعر بالخوف وينتابه القلق وتعتوره الحيرة. يلوذ بالصمت، ويقمع خجله أمام الآخرين. يعاني مشاعر الوحدة وتشوش روحه»^(٢٩).

على هذا الأساس، فإن هذا الاحتفاء الذي تلمسه يمنى العيد عند شخصية خليل بمعالم الأنوثة ومظاهرها البيولوجية والإنسانية، هو مؤشر على وعي الشخصية بالخطاب النقيض الملازم للذكورة وقيمها، والتمثّل في العنف والحرب والدمار، وهو ما يشهد به تاريخ البشرية، حيث اقترنت الحروب دومًا بالرجال وأطماعهم المادية والاجتماعية المتجسدة في السيطرة والسيادة، وما يشهد به أيضًا واقع المجتمع اللبناني الذي أدى اختلاف مصالح زعماء طوائفه السياسية والأيدولوجية إلى نشوب فتيل حرب داخلية تداعت في إثرها جميع قيم السلام والجمال والمحبة، التي ناضل جيل التنوير من أجل ترسيخها.

استنادًا إلى هذه المعطيات، لا يُعدّ انحياز شخصية خليل إلى الجانب الأنثوي الموار بداخله مؤشرًا على عدم سوّيته، خاصة إذا استحضرنّا تاريخ الثقافة الأبوية وما راكمته من صور جوهانية بنسجها تمجد الرجولة والفحولة، وتقصي في المقابل الأنوثة، مُسبّجة حضورها في دائرة ما هو دوني وهامشي، لأن يمنى العيد ترى في عدم سوّية شخصية خليل، بالتساوق مع خصوصية القراءة النقدية التي تقدمها (يمنى العيد) للنصوص الروائية، والحريصة على

تتبع أثر العنف الذي عرفه المجتمع اللبناني في إثر اشتعال نار الحرب بين طوائفه في تمييز المتخيل الفني للرواية، وتشكيل قواعدها السردية وفق ما أفرزته السيورة التاريخية والسياسية للواقع اللبناني من دلالات جديدة ومعان طازئة.

وهكذا ترى يمنى العيد أن رواية **حجر الضحك** للكاتبة اللبنانية هدى بركات استطاعت تقديم رؤية انتقادية لقيم العنف والتقتيل، التي استشرت في حياة المجتمع اللبناني زمن حربه الأهلية انطلاقًا من ابتداء نمط جديد من الشخصية الروائية هو شخصية خليل التي تتداخل في نسج كينونتها قيم الذكورة والأنوثة، وتشي في التباس هويتها وتشابكها باصطراع الأيدولوجيات والمواقف في الواقع الخارجي. تقول يمنى العيد: «تنبني شخصية خليل، في (حجر الضحك) على خلفية الحرب اللبنانية الأهلية، ومن منظور يلزم بين العنف والذكورة ليشي بملازمة بين الأنوثة والهدوء أو السلام، وينتقد ثقافة اقتصر نتائجها على الرجل وعُيّرَت بمعيار الذكورة، وكأن غياب المشاركة النسائية ومعيارها، شاهدًا على العنف الدموي الذي تحيل إيدولوجيته عليه»^(٢٨).

من هذا المنظور، إذا كانت الروايات النسوية الأولى التي حاولت أن تثور على المركزية الذكورية، وتفصح ثقافتها المبطنة بالتبخيس والاسترخاض للمرأة ووعيها الأنثوي الجديد النزاع إلى التغيير والحرية من خلال حبك شخصيات نسائية تنتكر لقيم الأنوثة بداخلها، وتتطلع إلى التماهي مع الشخصيات الذكورية، اعتقادًا منها بأن في هذا الاستدعاء لقيم الذكورة والتشبه بها إثباتًا لهويتها الأنثوية، كما هي الحال مثلًا في شخصية «لينا» في رواية **أنا أحيانًا ليلي بعلبكي**، فإن الملاحظ في رواية **حجر الضحك** أن بطلها خليل لا يرى في الاستجابة لقيم الأنوثة

منذ كتابها في معرفة النص والقائمة على عدم الانسياق وراء فتنة مفاهيم البنيوية التي تفرغ البنى الداخلية للنصوص الأدبية من حمولاتها المرجعية والفكرية، بحثًا عن نظام كلي تُرجع أصداءه تقنيات الأدبية من جهة، ونزوعها نحو توصيف مظاهر شعريتها من جهة ثانية، انطلاقًا من عزل النصوص الأدبية عن الخارج، ورهن نجاعة الممارسة النقدية برصد القوانين والآليات النصية المنتجة لأدبيتها، وهو ما قادها إلى الشكلاية والتجريد.

هذا بالإضافة إلى تجاوز توجهات النقد السوسيولوجي التقليدية التي أمعنت في تقديم قراءات اختزالية للنصوص الأدبية تركز على تحليل مرجعياتها الاجتماعية، وما يقابلها في الواقع الخارجي من صراعات فكرية ومادية وأيديولوجية، مُغفلة بذلك الأفق الإنساني الرحب الذي تتوهج به التجارب الأدبية، ويمنحها صدقها الفني والفكري في التأثير في المتلقين، متعالية بواسطتها على ما هو عقائدي وطبقي، ومهمشة أيضًا الجوانب التخيلية للأعمال الأدبية التي تساهم في انزياحها عمّا هو كائن وقائم، مشيدة بذلك مرجعيات داخلية لها استقلاليتها المحايثة المنفتحة على ما هو ممكن ومحتمل.

إذن، يمكن القول إن يمنى العيد تواصل، بتحديد الوظيفة المنتجة للممارسة النقدية في كتابها الرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية بعيدًا عن أواليات البنيوية المغرقة في النزعة النصية الخالصة، وعن طروحات سوسيولوجيا الأدب التقليدية الموغلة في الجمالية الانعكاسية التمثيلية، الانسجام مع منطلقات مسارها النقدي النظرية والإجرائية، المتحددة أهم مفاصلها الكبرى في النظر إلى المستويات السردية

تأويل دلالاتها متشابكة مع لحظاتها التاريخية، وإناطة متخيلها الفني بالإحالة إلى المرجعي الحي المنسرب في محاضنها المجتمعية، نقول ترى في عدم سوية هذه الشخصية نوعًا من السوية، لأنها بميلها إلى مشاعر الأنوثة الصارخة ونوازعها بأعماقها تعكس منظور رواية حجر الضحك لعالمها، حيث يوحى انكفاؤها على شقها الأنثوي برفضها، من جهة، قيم الحرب والتقتيل المرتبطة بالذكورة والسائدة في العالم الخارجي، واستشرافها، من جهة أخرى، عالمًا جديدًا تتجذر في فضائه قيم السلام والسكينة والوئام المرتبطة بالأنوثة وأحلامها.

إن ممّا يضاعف صدقية هذا المرجعي الحي الذي تحاول رواية حجر الضحك تمييزه داخل بنيتها النصية الداخلية، والذي ينيط الهدوء بالأنوثة، والتدمير والعنف بالرجولة، أن في الوقت الذي يختار فيه خليل بطل الرواية إعادة تشكيل هويته من جديد، حيث يجهض نوازع وصوت الأنوثة بداخله، وينحاز إلى قيم الذكورة وممارساتها الاجتماعية، فإنه يتورط بدوره في القتل والعنف، وكأنه في بحثه عن سويته البيولوجية «الذكورة» إمعان في اللاسوية الإنسانية المتمظهرة في الحرب والتخريب والقتال. تقول يمنى العيد: «يختار خليل، تحت وطأة ما يعتبره الآخرون لاسويته، أن يكون مثلهم، أي ذكرًا شبيهًا بذكورة تمارس العنف. كأنه بذلك يقتل ما فيه من أنوثة. وكأن قتلها فيه هو علامة على غيابها خارجه أي، في العام الاجتماعي - الثقافي»⁽³⁰⁾.

ووفقًا لركائز هذه المقاربة النقدية، التي ميّزت استراتيجيات تحليل يمنى العيد للأنساق الفنية والدلالية لرواية بركات حجر الضحك، يتضح لنا مدى حرص يمنى العيد الدائب والمتجدد على الإيفاء بثوابت مشروعها النقدي التي تشكلت

بجانب هذا المتن الأول، ستوقف عند رواية علوية صبح مريم الحكايا، التي حاولت يمني العيد من خلال مقاربتها تحليل خصوصية خطابه الفني، وديناميته السردية في حثك المرجعي الحي المتفصل في الواقع الاجتماعي.

تري يمني العيد أنه خلافاً لثقافة المكتوب التي تكلمت وتحجرت، قامعة صوت المهمشين وموارية معاناتهم في ظل تنميطاتها القارة بين ما هو مركزي وطرفي، وتراتبيتها الاجتماعية الجامدة، تمتح علوية صبح من ينابيع الثقافة الشفهية لأفراد منطوق الأثني، واخلخله التقاليد السردية المتصلبة الممهورة بالقيم البطيركية المنحازة إلى الرجل والمزدرية للأثوثة.

من مظاهر هذه الثقافة الشفوية المنصهرة في البنية الفنية لرواية مريم الحكايا تمثيلها تلك اللهجات والأساليب والأصوات السائدة عند الطبقات الشعبية، لتنسب تصوراتها وتميز حكايتها، وهو ما يضمني على حضور شخصياتها في الرواية توهجاً إنسانياً، ودققاً وجدانياً نابضاً بحرارة المعيش وطزاجة المجتمعي، بعيداً عن الأوصاف الناجزة والترسيمات السردية المغلقة^(٣٢).

كما ينضاف إلى هذه التقنية التعبيرية، المساهمة في حوارية رواية مريم الحكايا وبوليفونيتها، اعترافها من التقاليد السردية التراثية خاصة بعض قواعد السرد الشهرزادي المتجسدة، من منظور يمني العيد، في تقنيتين أساسيتين:

- تقنية الحكايات الإطار، من حيث هي وعاء يحتضن الحكايات، فلا «تقتصر الرواية على حكاية واحدة تنبني وفق قواعد الحكبة والمدخل والحل، وتستلزم التبئير والنمو التصاعدي للزمن»^(٣٣).

والتخييلية واللغوية للخطاب الأدبي، باعتبارها حاملة ومشخصة لمرجعيات ودلالات اجتماعية متواشجة مع الواقع الخارجي، وهو ما يظهر بجلاء في كيفية تأويلها الدلالات والمعاني المضمره وراء ضدية شخصية خليل في رواية حجر الضحك، حيث حرصت على استقراء أبعادها الاجتماعية الغائبة، وأنساقها الثقافية الدفينة التي تشي بها التفافات السرد، وبُناه التفسيرية والنصية المحايثة.

وهكذا، تؤشر ضدية شخصية خليل، من منظور يمني العيد، في تماهياها في جانب كبير من متواليات الرواية السردية مع علامات الأثوثة، وتمركزها الداخلي حول مشاعرها وقيمها المرادفة للسلام والوداعة، على مغادرة هذه القيم بنية الواقع الخارجي نتيجة تسلط ثقافة الذكورة المُكرسة للعنف والتقتيل. كما يأتي فض شخصية خليل للنزاع المحتدم داخل تركيبته البيولوجية خلال مسار السرد باختيار الانتماء إلى الرجولة على مدى استمرار تجذر قيم العنف والحروب والصراعات في العالم، وهو ما كرسه شخصية خليل بانخراطه مثل شبيه الذكور في القتل والتدمير^(٣٤).

تأسيساً على هذه الاستراتيجيات التأويلية لعالم الرواية المتخيل، الذي تُعدّ الشخصية الروائية جزءاً من بنيته الفنية، تظل يمني العيد حريصة على تحليل الدينامية النصية والسردية للنصوص الروائية، لا باعتبارها منطلقاً لتحديد شعرية النصوص وأديتها، أو استخلاص انتماءات الكتاب الأيديولوجية والفكرية، ولكن باعتبارها حاملة تصورات ودلالات اجتماعية رغم استقلاليتها النصية، إلا أنها تظل مفتحة على الواقع الخارجي لإضاءة أسئلته وقضاياها، والاستبصار بسيرورته التاريخية والفكرية.

من هذا المنطلق، فإن انسياب الأثر في السرد هو نزوع نحو الثورة على وضعها المنمّط في خانة التابع، ونهوض من موقعها الهامشي نحو الإمساك بسلطة الكلام، لحبّك سرد جديد يعيد خلخلة الصور الجوهرانية المطمورة في محضن البطيركية عن المرأة، وتتغيا تبخيسها وتأييد دونيتها، منتجًا في الآن نفسه وعيًا جديدًا بكينونة الأثر يدرأ عنها التنميطات الذكورية المسبقة، والتقسيمات الأبوية المغلقة، مشرّعًا وجودها على أسئلة المستقبل ورهانات المحتمل.

من هذه الزاوية، فإن اتشاح رواية مريم الحكايا بهذه الاستراتيجيات السردية الجديدة التي تعيد الاعتبار إلى الثقافة الشفوية، ولا تنساق وراء إغراءات التجريب المفوضية أحيانًا إلى تعميم المرجعي، وبتر النص الروائي عن سياقه الخارجي، إنما هو عند علوية صبح مؤشر على ملامح كتابة سردية مغايرة تنفرح متخيلًا اجتماعيًا جديدًا ينزاح عن تكلس ثقافة المكتوب الموعلة في تكريس الهرمية الاجتماعية المتوارثة، وتجذير أنساق الثقافة الأبوية المتواترة للنفوذ إلى عمق حياة المهمشين، والتقاط نسغ وجودهم ورغائبهم التواقفة إلى تكسير جمود عيشتهم وضالته، وتحديدًا منه وجود فئة واسعة من النساء التي لا تزال حياتها قابضة في دائرة التجاهل والإقصاء باسم مصالح البطيركية المسكونة بالتسلط والهيمنة^(٣٦).

ووفقًا لآليات هذا الاشتغال النقدي الذي ميّز هذه القراءة التحليلية التي قدّمها يمنى العيد لرواية مريم الحكايا لعلوية صبح، فإن الملاحظ هو حرصها على تأويل المتخيل الفني للرواية في تشابكها مع دلالات ومرجعيات اجتماعية منزرعة في الواقع الخارجي، تساهم، من جهة، في الإيحاء بصدقية المسرود المشخص عبر

تقنية السرد التناسلي الذي به تتوالد الحكايات وينمو الزمن السردى حلزونيًا، بدلًا من «نموه الخطي أو ترتيبه التجاوري، أو تكسره تكسرًا استرجاعيًا منظمًا، أو تكسرًا تداخليًا غامضًا»^(٣٤).

وفي هذا الاتجاه، ترى يمنى العيد أن على الرغم من متح رواية مريم الحكايا من هذه التقاليد السردية التراثية لتكسير خطية السرد الكلاسيكي، الذي نيط بتيار الواقعية المغرق في التبسيطة والمحاكاة المباشرة للواقع الخارجي، فإن ذلك لا يعني انخراطها في موجة التجريب، وانضمامها إلى تلك الروايات التجريبية التي كتبها اللبنانيون في زمن الحرب وعن الحرب، لكونها، رغم التقائها مع هذه الروايات التجريبية في تكسير الأنساق السردية التقليدية وتجاوز إطارها المغلق، لا تترك السرد مفتوحًا، كما تفعل تلك الروايات، بل تعيد بناءه وتشبيكه وفق واقع مرجعي جديد يرسم متغيرات فضاء مدينة بيروت، وكيفية تجاور زمن الحياة المدنية بالحياة الريفية الوافدة لتشخيص أنماط السلوك المتبدلة، والحفر في المسارب المعتمة المضمرة خلف سطح المجتمع العاكسة للإقصاء والتهميش اللذين يطاولان شريحة عريضة من شرائح المجتمع غارقة في الجهل والفقر والبؤس^(٣٥).

هذا بالإضافة إلى أن رواية مريم الحكايا تعيد، باستلهاها الثقافة الشفوية وتستثمر وسائلها السردية في تفتيت تناغم وحدة الحكاية مفسحة المجال أمام صوت الأثر الساردة للانسياب في الحكوي، خلخلة سلطة الذكر السردية التي تجذرت في عمق الموروث الثقافي والإبداعي الإنساني، ودست تصوراتها الناجزة عن تفوق الرجل ودونية المرأة، معوّقة بذلك صوت الأثر للتعبير عن هويتها، ومُسيّجة لوجودها في دائرة الامتثال لقيم الثقافة الأبوية.

سواء بتشرّبها خلفيات فلسفية وفكرية ناظمة لجهازها المفاهيمي، أو بتركيزها خلال دراسة الأعمال الأدبية على جوانب محددة لتحصيل نتائج ومعارف معيّنة؛ فحتى تلك المناهج التي ادعت براءتها من الأيديولوجيا، وتحقيق علمية النقد واستقلاليتها عن العلوم الإنسانية من خلال التسلح بعدة مفاهيمية دقيقة، وآليات إجرائية ملموسة لتوصيف أدبية النصوص، وكيفية تراسل قواعدها الفنية مع النسق العام لنوعها الأدبي، كما هي الحال مع الشعرية والسرديات، إنما هي مناهج مغرقة في الأيديولوجيا، لأن بعزلها النص عن سياقه الاجتماعي ورهن الممارسة النقدية بإضاعة بنيتها الفنية، تفرغه من دلالاته الإنسانية والفكرية، وتعطل فاعليته في التغيير الاجتماعي، وإنتاج معرفة بالكينونة البشرية.

على هذا الأساس، فإن وسم السامرائي الممارسة النقدية عند يمى العيد بالقراءة الأيديولوجية لا ينبير شيئاً من خصوصية هذه الممارسة، بل يُدخل القارئ في متاهة من اللبس والغموض، وإن كنت أرى أن المقصود بالقراءة الأيديولوجية عند السامرائي، وكما يشي بذلك حكمه على آلياتها التحليلية بإعطاء أولوية للجانب المضموني على الجانب الفني، هو اعتقاده أن المنهج النقدي عند يمى العيد ما زال حبيس دائرة سوسولوجيا المضامين التقليدية التي لم تستطع تقديم مقارنة منتجة لكيفية تواشج الفني والمرجعي داخل التجربة الأدبية، نتيجة تركيزها على تفسير محتوياتها الاجتماعية، وكيفية تمثيلها الصراعات الطبقيّة المادية والفكرية الموّارة في الواقع الخارجي، من دون الاحتفال بالمظهر الفني الذي هو عنصر أساسي من عناصر النص الأدبي، وسر فرادته الفنية وخصوصيته الإبداعية.

البنى السردية واللغوية والتخييلية للرواية، وتؤكد، من جهة ثانية، على أنه رغم تواشج المرجعي الروائي مع أسئلة واقعه الخارجي، فإن هذا التواشج ليس قائماً على مبدأ المقابلة المباشرة، أو المراوية الاجتماعية التي تورطت فيها سوسولوجيا الأدب التقليدية، وإنما على مبدأ الاستقلالية التي تحفظ للعمل الإبداعي خصوصيته الفنية المائزة، مع رهن ديناميتها التعبيرية المنتجة بإضاعة شروط الواقع الاجتماعي الحاضنة لتشكّل النصوص الروائية.

في هذا السياق، نختلف مع الناقد العراقي ماجد السامرائي الذي انتهى في قراءته النقدية لرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية إلى أن الممارسة النقدية عند يمى العيد خلال مقاربتها النصوص الأدبية تركّز على مستوى المضامين بالدرجة الأولى، وتُنظر إلى الجوانب الفنية باعتبارها تالية لها. يقول السامرائي: «ومن هنا في ما قرأت من أعمال، عمدت - أي يمى العيد - إلى محاكمة مضامين هذه الأعمال، ما جعلها تؤكد على أن ما ينبغي أن نُقوم الأدب به، معيارياً، هو (معيّار إبداع الحقائق) الذي جعلها تقدم الجانب الفني تالياً للجانب الموضوعي. وبذلك قدمت قراءة أيديولوجية المنطلق والمبنى بامتياز في كتاب حقق إضافة واضحة إلى المكتبة النقدية للرواية العربية»^(٣٧).

يلاحظ المتأمل في هذا المقطع، الذي اجتزأناه من تحليل السامرائي لخصوصية الممارسة النقدية عند يمى العيد، تورطه في الكثير من المفاهيم المنبهمّة، والأحكام النقدية المثيرة للتساؤل؛ فهو لا يوضح أولاً المقصود بالقراءة الأيديولوجية عند يمى العيد، لأن جميع القراءات النقدية التي تعاقبت على تاريخ النظرية الأدبية الحديثة، هي قراءات قابلة لأن تُنعت بالأيديولوجية،

من جهة أخرى، على إعادة إنتاج مفاهيم المحمول النقدي الغربي في ضوء ما تتميز به النصوص الإبداعية من بنى نصية نوعية، ودلالات اجتماعية ملتحفة بنسج ما هو معيش ومجتمعي. كما أن من ركائز هذا المشروع النقدي عند يمنى العيد وُضعها استراتيجيات تحليلية وتأويلية لها ديناميتها النقدية المنتجة؛ فرغم كونها تتأطر ضمن سوسولوجيا الأدب، فإنها تشق لها مجرى خاصاً داخل سيرورتها النقدية، حيث تتجاوز سوسولوجيا الأدب التقليدية التي انحصرت النقد العربي الواقعي طويلاً داخل طروحاتها، وحدثت من نجاحته المنهجية لتورطه في مقابلة ميكانيكية بين الأدب والواقع تجهض خصوصيته الفنية، وتحول القراءة النقدية إلى محاكمات سياسية حدية مغرقة في التقسيمات الأيديولوجية، والتنميطات الطبقية المستوحاة مما هو عقائدي وحزبي، ولا علاقة لها البتة باستقلالية الأدب ومآثرته. وهي إذ تتجاوز هذا الطابع الأطروحي المباشر الذي انحبس ضمن دائرته النقد السوسولوجي العربي، وبدا قاصراً عن مواكبة الطفرة النوعية التي حققتها الرواية العربية، مكتنزة بتقنيات سردية هائلة وعوالم تخيلية فسيحة، ومخضلة بدلالات إنسانية ضافية، فإنها بانفتاحها على اتجاه سوسولوجيا النص، الذي صاغ باختين مفاهيمه الكبرى وعمل ببير زيماء على تطعيمها وتخصيبها في ضوء روافد فكرية ونقدية جديدة لم يتأت لباختين الاطلاع عليها، تتصل بمدرسة فرانكفورت النقدية، والمناهج النصانية كالسرديات والسيمائيات، وترتكز مغايراته الأساسية على تشریح الحمولات الاجتماعية للنص الأدبي، مظهرة ومبينة عبر ما هو تركيبي وخطابي^(٣٨)، تساهم يمنى العيد، من جهة، في تحديث النقد السوسولوجي العربي لتجاوز اختزاله التحليلية للنصوص الأدبية، مُشرعة

من هذا المنظور، غاب عن السامرائي الرافد النقدي الذي تتشرب يمنى العيد منظومته المنهجية، وهو سوسولوجيا النص الحريص على تحليل الحمولات الاجتماعية والأنساق المرجعية للنصوص الأدبية، متمظهرة ومُبيّنة عبر ما هو لغوي وسردي وتخيلي.

من تجليات ذلك، كما تتبّعنا عند يمنى العيد، سواء في دراستها النقدية لرواية مريم الحكايا أو حجر الضحك، عدم فصلها الخصائص الفنية للنصوص الروائية عن دلالاتها الاجتماعية والفكرية، نظراً إلى اقتناعها المنهجي بأن العناصر التخيلية المُشكّلة للبنية النصية ليست مجرد وعاء فارغ أو قالب فني تُسكب في إطاره المضامين، بل تنتج في تضافرها متخيلاً فنياً حاملاً رؤى ودلالات رغم جدتها عن محاضنها الدنيوية، إذ هي مضيئة لاشتراطاتها التاريخية والمجتمعية.

وتأسيساً على هذه النتائج المستخلصة لدينا من تحليل خصوصية الممارسة النقدية عند يمنى العيد في كتابها الرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية، فإننا نؤكد أن المنطلقات النظرية والمنهجية التي استوحتها في قراءتها للأعمال الروائية العربية هي استمرار لركائز مشروعها النقدي منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين، وتتميز تمفصلاتها بالتشديد، من جهة، على أن الطريق المنتج نحو بناء خصوصية نقدية عربية هو رفض الامتثال لجاهزية المناهج النقدية الغربية، والتسليم بإطلاقيتها التصورية والمعرفية، لأن في ذلك إسقاطاً لأوالياتها على النصوص الأدبية، وهو ما يفضي إلى اقتلاعها من منابها التاريخية، وإدخالها قسراً في الهياكل التجريدية الغربية الناجزة مسبقاً للاستدلال على فاعليتها المنهجية ومعياريها التطبيقية، وبالحرص، من

- (٩) المصدر نفسه، ص ٢٤٢.
(١٠) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
(١١) فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ١٤٨.
(١٢) المصدر نفسه، ص ١٥٣.
(١٣) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤)، ص ٣٥.
(١٤) يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنية الفنية (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١١)، ص ٩.
(١٥) المصدر نفسه، ص ٨.
(١٦) المصدر نفسه، ص ١٦.
(١٧) دراج، نظرية الرواية، ص ١٤٨.
(١٨) العيد، ص ٢٠.
(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(٢٠) العروي، ص ٢٤٢.
(٢١) دراج، نظرية الرواية، ص ١٦١.
(٢٢) العيد، ص ٣٠.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٦.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٣٤.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ١٠.
(٢٦) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١١٧ - ١١٨.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ١١٧ - ١١٨.
(٢٨) العيد، ص ١١٨.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١١٩.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٢٣.
(٣١) المصدر نفسه، ص ١٢٣.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٣١.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٣١.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٣٣.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٢٨.
(٣٧) ماجد السامرائي، «الرواية العربية المتخيل وبنية الفنية ليمنى العيد سؤال النقد... جواب الفن»، العدد ٧٥ (تموز/يوليو ٢٠١٣)، ص ١١١.
(٣٨) بيار ف. زيماء، النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد؛ مراجعة موريس أبو ناصر (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣)، ص ٢٠.

دينامية الممارسة النقدية على توجه جديد يسائل دور البنية الفنية في تمييز المرجعي، وتساهم، من جهة أخرى، في إعادة مراجعته عبر أنساقها اللغوية والسردية والتخييلية، ليصبح بذلك الشكل الأدبي حاملاً لمنظور دلالي وتاريخي يُنتج، رغم استقلاليته النصية المحايثة، وعياً بشروط الواقع الخارجي وسيورته المجتمعية.

في ظل هذا الإجراء التحليلي الدامغ للممارسة النقدية عند يمنى العيد، تظل هذه الممارسة وفيية لإطارها الإستيمولوجي الحاضن والمؤجّه لاستراتيجياتها التصورية والتأويلية والمتمثل في الفكر السوسيوولوجي الحريص على البعد الاجتماعي لكل نشاط ثقافي فلسفي أو تخيلي، ومشروطته بسياقاته التاريخية والفكرية والدينيوية.

الهوامش

- (١) صبري حافظ، تكوين الخطاب السردى العربي: دراسة في سوسيوولوجية الأدب العربي الحديث، ترجمة أحمد بو حسن (الدار البيضاء، المغرب: دار القرويين، ٢٠٠٢)، ص ٨٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٧.
(٤) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، السرد العربي (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠)، ص ٥٤.
(٥) المصدر نفسه، ص ٤٨.
(٦) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)، ص ٧٦ - ٧٧.
(٧) المصدر نفسه، ص ١٨٤.
(٨) عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ط ٣ (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦)، ص ٢٤١ - ٢٤٢.