حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٥ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠١٧)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

فاعلية المصطلح بتن الخطاب النقدي والنوع الأدبي / الشعرية مثالا

أنسام محمد راشد *

كلية التربية/ ابن رشد العراق

المستخلص

يطمحُ بحثنا إلى متابعة حركة المصطلح النقدي في كيفية تحاوره مع الخطاب النقدي الذي انتجه وعلاقته من ثم بالنوع الادبي شعرا ونثرا ، واختار البحث لتحقيق فكرته والاجابة عن أسئلته مصطلح الشعرية بوصفه واحدا من ابرز المصطلحات الوافدة الى الشرق الاوسط والعالم العربي في منظومته الثقافية والفكرية لنرى كيفية التعامل مع التيارات الادبية المنتجة للمفاهيم والافكار بعد الدخول في تحاور مع هذه المصطلحات وبسطها على طاولة المعاينة التحليلية للخلوص بنتائج عن اهمية هذا المبدأ النقدي والفكري بالنسبة للمشتغلين في حقول وفنون الادب المتنوعة .

إنّ تناول الشعرية وتجلياتها المتنوعة سيكون بدءاً بالقول عنها كما قدمه ارسطو في كتابه (فن الشعر) وصولا إلى يومنا

النقدي هذا، لذلك يريد البحث تحقيق التماس مع مقتربات مفهوم الشعرية والدخول في مناقشتها وعرض أبرز تطوراتها كما جاء في تنظيرات المفكرين والنقاد من مثل جان كوهن وياكبسون وريفاتير وغيرهم من أقطاب الشعرية وخطابها في العالم، فهل ثمة فروق جوهرية بين حواضن المصطلح الادبي وبين تلقيه من ثقافات اخرى ، واذا كان الامر كذلك فكيف تحققت هذه الفروق في تبني المصطلح وتطبيقه على نوع ادبي وفنون تنتمي لثقافات مختلفة ، اننا نقول ان المصطلح ونظرياته أمر ينذّ عن الحصر والتقنين ، انه داخل في مسبار كوني يجعل تناوله صالحا لكل زمان ومكان وأمّة ، وما دمنا نسير في ركب الثقافة المعولمة فمن المنطقي ان نسحب التنظير النقدي الجديد الى عالمنا ونتفاهم معه فوق خارطة انتاجنا الادبي المتنوع ، ووفقا لذلك ايضا تسير مفاصل البحث ليقف لاحقا مع الجهد العربي النظري وكيفية تعامله مع قوانين الشعرية وتلقي مفرداتها بالتنظير والتشريق والتعريب ايضا .

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

●حركية المفهوم : بعيداً عن التحديد والثبات

يطمحُ الحديث عن الشعرية وأهميتها في رصد نقاط إضاءة أدبية في الاعمال الفنية عموماً، يطمح دوماً إلى تجاوز مسألة التجريب التي تتيح للشعرية أن توغل في تكثير مقولاتها النظرية وتلحق مجهودات التنظير بتطبيقات على نصوص ابداعية تتباين في فهم مبدعيها لممكنات الشعرية في نصوصهم؛ والطموح الذي نعتني به يتيح لمولدات الشعرية أن تستقر أو أن يكون الاكثار منها سائراً في اتجاهات شاملة بابتعاد قدر المستطاع عن الجزئيات أو تحميلها أكثر من طاقتها الفعلية في رصد الشعرية في النص؛ فتكون المناطق المضيئة في النصوص مسؤولة عن كشف نسغ ابداع هذا النص الذي تحصّل من تجميع وتضافر الجزئيات المتّسقة والمنسجمة مع بعضها.

أليست للشعرية إذن مقولات شاملة تفصح عن خياراتها وتحقق ارادتها في ضبط توهج أدبية النص المعني بالتحليل والنقد؟ في مالا يفرق الأمر عندها أن يكون كيانها منبثقة تفاصيله عن فحص نص بعينه أو تجربة ينتمي اليها هذا النص ما دمنا نتحدث عن ممكنات شاملة تخضع لها الشعرية، فثمة مواطن عديدة تختارها الشعرية موضوعاً يكشف عنها ويكون مستقرها، ومطلوب من النقد والقراءة أن يحددا مدى نجاحها في ملامسة ادبية نص ما عندما يتعلق الأمر بالبحث عن شعرية الشعر والقصيدة للامساك بتفرده.

ويضيف تودوروف أنّ للشعرية مكتسبات زائداً منطقها المعروفة به من انها تجمع موضوعين في بداهة انتاجية مشتركة، موضوع اللسانيات وآلتها العاملة ، اللغة التي تحولها الشعرية إلى حقل سيميولوجي كبير وموضوع الخطاب(١)، أي انها تؤلف يقيناً بين مؤديات لسانية قادرة على أن تضخ طاقات أدبية إلى النص المقروء فيصبح منقدحاً بالشعرية مُلماً باوصافها، أمّا عن مكتسباتها فان تودوروف يؤكد أن الشعرية دائماً ما تقيم علاقات بناءة مع الأبحاث الانثروبولوجية والنفسية لأن قضايا القيم الجمالية ووحدات تمثل الشعرية بحاجة دائمة إلى تغذية بالأبحاث التجريبية المنسجمة مع مداخل كثير من العلوم.

وهكذا يتحول النص الابداعي إلى كتلة متوقدة بوحدات الشعرية المتوزعة فيه، وتأريخياً فانه " ومنذ مطلع القرن العشرين أعلن تطور النقد الأدبي في مختلف الدول عن ظهور الشعرية بوصفها مبحثاً نظرياً قائماً بذاته، ويمكننا أن نعاين هذا التطور من خلال نموذج الشكلانيين بروسيا والمدرسة الموروفولوجية في ألمانيا والنقد الجديد بالولايات المتحدة الأمريكية وانكلترا والتحليل البنيوي بفرنسا "(٢)؛ وعليه ابتداء من جعل الشكلانية ورائدها بنائياً ياكبسون الأدبية صنو الشعرية على أن يحققهما معاً النظر إلى النص/ العمل الأدبي بوصفه نسقاً لسانياً تشيّد خصائصه النوعية سلسلة العلاقات اللسانية التي تنظمه وتبعده عمّا يحيط به من الخارج، من هنا والى أن نصل إلى البنائية مع بارت سنحصل على نتائج متعاضدة، لأن بارت صنّف المؤلف انه ناسخ وأحال كشف شعرية النص إلى منطق النص ذاته الذي هو " ليس سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أيّ منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة "(٣).

ومن غير تقاطع أو اعتراض لما يمثله هذا النص من ايقونة للاسلوب وتفرد الاسلوب ممهور بصاحبه، فبارت – تتمة لرأيه – ربط بين اللغة والاسلوب برابط عفوي وحقيقة شكلية – كما سماها – هي الكتابة، وان للاسلوب سلطة صنعت مما يكتب (رامبو) و(هيكو) شاعرين وما ينتجان شعراً مشبعاً بالاسلوب ليختلفا عن اندريه جيد – مثلاً – ذي

الكتابة الحرفية المستفيدة من نمط كلاسي شائع (٤) ، ما الاسلوب اذن اذا لم يرتق بالنص ويخلق شعريته بعد أن يحوّل شذرات اللغة إلى عتبة السحر ومقدرة المعجزة التي يمكن أن يصنعها الكاتب، لكنها ليست معجزة بمفهوم الاعجاز فيحتار المتلقي فيها ، الا أن الاخير سيكون قبالة أسلوب المبدع فتتكشف لديه طرائق المؤلف وانتقاءاته في تقديم فئه وأدبه وختمه باسمه، فيعرفُ المتلقي أنّ هذا منطق ابداعي دال على اسم مفرد ينماز به عن سواه هو اسم صاحب الأثر وعندما يتحقق كل ذا يتحقق الأسلوب ومنطقياً حينها أن تنكشف هوية الشعرية كاملة، أي ليس بالامكان افضل مما كان ؛وحصل حينئذ إذ صار أسلوب الكاتب عنواناً لشعرية منتجه والعكس صحيح ، ويظل أن يباشر التحليل النص ليقف على ممكنات شعريته مهما تنوعت وتعددت مظانها.

وعندما يستجيب المبدع لغواية الكلمات ولحظة الابداع فلابد لأدائه الابداعي من أن يكفل له تعاطياً ايجابياً مع وسائل الانتاج للاثر الابداعي التي تندرج ضمن خطابه ليضمن انه سيرتفع به إلى مرتبة من مراتب الشعرية؛ ويبرز أمامنا مفهوم (كانت) عن السمو أو التجاوز ملائماً لما نصف، فالشعرية ينتجها هذا المبدأ القادر على رصد القوانين الابداعية التي تنتمي اليها مجموعة أدبية كبيرة بعد فحص قوانين وآليات اشتغال الأعمال المفردة وضمّها إلى مثيلاتها جنساً وأداء كذلك، وإنه أمر منوط بما تمتلكه الاعمال الابداعية والادبية تحديداً من دينامية بحيث تبقى دائبة الحركة لتطوير ذاتها جمالياً وتأريخياً.

والشعرية مفهوم غير مستقر وزئبقي وقابل لمزيد من التفسيرات وعندما نظر الشكلانيّون للنص حددوا بديهيات عملية تكشف عن الشعرية ممثلة داخل العمل الأدبي بمادته البنائية على تنوع مستوياتها وهذا التناول التقني للشعرية أو تفسيرها به يمنحها شرعية التعريف لكنه يبقيها في نقص يتطلع إلى إكمال وتحديد زاوية نظر جديدة تقرنها بعلم الأدب ككل، فتصبح ردفاً لنظرية الأدب، وقد عدّل الشكلانيون لاحقاً شيئاً من قناعاتهم عندما وصفوا الخاصية الأدبية الدالة على خطابها بأنها لايمكن الظفر والامساك بها بوصفها كينونة شاملة ونهائية ، فليس من شيء نهائي لأنها داخلة في شبكة هائلة من العلاقات التاريخية والثقافية والأدبية والحضارية ولأجل المحافظة على استمراريتها تحولت الشعرية إلى نظرية للخطاب (٥) ، واتسعت مادتها وابتعدت عن التقنين فلا جنس معين يصفها بل أقرب خطاب تتعامل معه.

وقد منح ياكبسون من خلال دوره مؤسساً في حلقة براغ اللسانية اللغة قيمة جديدة باعطائها بعداً وظيفياً اجتماعياً وربطها بالشعرية عبر منحها - أي اللغة – ست وظائف تواصلية بعد تحديد عناصرها المرتبطة بها والكاشفة عنها، وهكذا فانّ التنوع الوظائفي للغة الذي يحقق غايات التواصل مرتّب كالآتي (السياق ووظيفته مرجعية، المرسل : وظيفته تعبيرية ، المرسل اليه: وظيفته تأثرية، الرسالة: وظيفتها جمالية شعرية، الاتصال: وظيفته تنبيهية، الشفرة أو اللغة: وظيفتها وصفية تفسيرية) وان مجموع هذه العوامل مع وظائفها محتواة في كل نص لكن بنسب متفاوتة، ويتولى العنصر المهيمن تحديد جنس النص مكتوباً أو منطوقاً وتنميطه.

وعندما قرن ياكبسون الاستعارة بالشعر والكناية بالواقع أو النثر عبر المحورين الابدالي والتركيبي فانه بحث فيهما عن القيمة الجمالية/ الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تعطي النص نوعه ودرجته الابداعية ومن ثم يكتمل عمله بنضج التحليل البنائي لمستويات الأداء النصي الصوتية والصرفية والدلالية والصورية والبلاغية واللسانية والمعجمية وهذه كلها قادرة على صنع أدبية الشعر أو شاعريته؛ وقد نفى ياكبسون اغفاله الابعاد الاجتماعية والتأريخية للغة والشعر والفن ونفى أنه ادّعى أن الفن دائم الاكتفاء ذاتياً بل انّ الفن لدى

ياكبسون عنصر متفاعل مع جميع العناصر الأخرى التي تشترط لصنع الشعرية تحصيل وظيفتها في النص وإنّ الفن جزء اساس من البنية الاجتماعية وعلاقته جدلية معها وان ما يريده هو استقلال الوظيفة الجمالية وليس انفصالية الفن(٦).

ان ياكبسون أسس نظرية لعلم الأدب بتوصيف تودوروف الذي تعتني شعريته باستنطاق خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، والنص الأدبي – في حدّ ذاته – ليس موضوع اشتغالها وانما هو تجلّ محتمل لبعض انجازاتها وامكاناتها، ويؤكد تودوروف أيضاً انه يقترح بتفسيره للشعرية نظرية لبنية الخطاب الأدبي وكل عمل أدبي هو حالة خاصة منجزة والشعرية علم لايُعنى بالأدب الحقيقي بل الممكن، أي الأدبية مرادها(٧).

وتتحقق الشعرية مفهوماً – أيضاً – من تعبيرات كثيرة نسبت اليها ودعيت بها، فالشعرية هي الأدبية والشاعرية والإنشائية ونظرية الشعر وعلم الشعر والبويطيقا وهكذا، وقد عهدتها المعرفة والثقافة والأدب منذ أن سنّ أرسطو لها في (فن الشعر) تعريفاً وتفسيراً فإذ قابلت الشعرية اصطلاحاً وصف ومعنى المحاكاة في الشعرية الأرسطية فانها وضعت اساساً للتمييز بين الأجناس الأدبية لديه، بين الشعر والنثر، فالشاعر لايتمثل أو يحاكي الواقع والموجود وانما ما يفترض أن يكون ؛ فالشاعرية – اذن – سرٌّ مودّع في التطهير الأرسطي لأن الشعر عند ارسطو إمثولة للأخلاق والفائدة أيضاً.

إنّ انضباط مفهوم الشعرية سيبقى مطلباً بحثياً وقابلاً للمزيد وفي ما نجد إنّ جميع توصيفاتها حريّة بجعل الشعرية تصوراً وتطبيقاً خصبة حيّة ومتجددة، فانّ اتجاهاً مهماً قادها نحو وسائل انتاج النص الأدبي جمالياً وتحديداً مباحث البلاغة التقليدية ومادتها المعيارية، وتعديل هذه الوسائل مجموعة بعد جمعها إلى وسيلة أعم وأهم هي الانزياح، والانزياح مغزى نظرية كوهن الشعرية ومفهومه لما يحقق جمالية العمل الأدبي وخصوصيته وفقاً لمبدأ المحايثة ومما لايخفى انّ مبدأ الانزياح الضامن لانتاج الشعرية، كذلك ان القول بالتوازي البنائي بين نقيضين عند كوهن هما الشعر والنثر، لايخفى انّ هذا يجرّ النظرية إلى حدود الاسلوبية التي يُعدُّ النص مشغلها الأساس ومستويات تحقيق جمالياته غاية عملها وهذا أمرٌ ايجابي عند كوهن، أي انّ الشعرية تقود النص الأدبي الشعري ليظفر بكينونة محايثة تخالف وتناقض لغة النثر وهذا أمر حتمي لانتاج الشعر بل علم الشعر، مختلفاً عن تودوروف الذي عنيت الشعرية لديه كما أسلفنا الأدبية أو علم الأدب.

وكوهن يفسّر الشعر بالوزن والموسيقى ويجعل هذا حداً ملائماً لمناقضة النثر الذي لايحتوي هذا العنصر الشكلي الجمالي المهم، ومكمن رؤيته في عدم ملاءمة صنوف البلاغة لتأسيس علم للشعر يعود إلى أنّ أحكام البلاغة قيمية وتجزيئية وما تعزله من انزياحات لايلتئم إلى هيئة متناسقة واحدة، أي ليس من قواسم تجمعها، بينما وضّح كوهن انّ نظريته في الانزياح عامة أي تأسيسية لأنها تكشف جماليات النص الشعري بالتركيز على بنية رئيسة واحدة قادرة وفقاً له على انتاج الشعرية وتفترض انّ انزياحات هذه البنية الرئيسة هي حصيلة انزياحات جزئية بيد أن المهم لاحقاً هو انتاج النص الشعري لأنه اساساً بنية كلية منزاحة عند كوهن.

ويعزز كوهن تفسيراته للشعرية عائداً إلى افلاطون فيلمح تماثلاً بين تفسير افلاطون للجمال وتفسيره هو – كوهن – لجوهر الأدبية/ علم الأدب، ما يجعل انتاجاً ما

أدبياً بتوافر أبنية لغته على وظيفتها الجمالية – الشعرية – بتعبيرات ياكبسون التي يستشهد بها كوهن كذلك في المقام ذاته.

واذن الجمال لدى افلاطون هو الشيء الذي تكون به الاشياء الجميلة جميلة وهو تعريف ينتزع الجمال من النسبية ويجعل موضوعه يتّسمُ بالثبات ويعزز دور الفوارق بين العناصر المختلفة ويكشف عن التنوع اللانهائي للنصوص.

ان موضوعية علم الأدب التي يقررها كوهن " لم تعد متمثلة في تصنيف ألوان الانتاج الفردية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي تنتظمها" (٨) ، وانه " في داخل طبقات النصوص الأدبية نستطيع أن نصل إلى طبقات صغرى للنصوص يمكن أن نسميها الشعرية "(٩) ، وقد تحدد معيارها مع تحديد درجة نشاط طبقات المنتج الأدبي ومديات ارتفاع أو هبوط الأداء الشعري وهذه هي نقطة الوصول والغاية عند كوهن .

من الجلي – اذن – انّ الشعرية تقف بموازاتها المفاهيم التي ذكرناها في قراءتنا هنا من مثل الأدبية وعلم الأدب والشاعرية وسوى ذلك الكثير فضلاً عن تنوع ترجماتها وتسببها بارباك تحليلي للمشتغلين في حقولها – والعرب خاصة – غير اننا بالامكان أن نضيف أن اعتناء الشعرية بضبط استقلالية مفهومها واتجاهاته العملية اعتناء قادر على منحها شمولية لاتحتاج معها إلى تشذيب وقصّ دائمين إذ تخالطها زوائد العلوم الإنسانية والعلمية وشتى المعارف لانها تفيد منها في تحليل السمات البنائية التي تجعل المادة الابداعية نصاً يتعاطى معه المتلقي ويتذوق جمالياته بوصفه نصاً متوافراً على خصائص محتملة للقياس شعرياً، لكن ذلك كله لايجعل الشعرية ملكاً مشاعاً لكل ثقافة تتجاذبها لتعلن انتماءها اليها، فيظل توخي الدقة يتصدر عمل الفاحصين لتفاصيل مفهوم الشعرية.

وامتداداً لما نقول فالاختلاف مهمٌ بين بارت وجينيت – مثلاً – في تفسير الشعرية لانه اختلاف بين رؤية نظرية واخرى تلحق التطبيق بالتنظير وعلى مستوى النص لدى الاثنين تكون الشعرية مفهوماً شاملاً لجميع النصوص والأجناس الأدبية وأصناف الخطابات عند جينيت لأن (جامع النص) – وليس النص – هو موضوع الشعرية، أي " مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي اليها كل نص على حده و... من بين هذه الانواع اصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية، ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ ارسطو في أن تشكل من هذهِ الأنواع نظاماً موحداً قابلاً للاحاطة بكامل الحقل الأدبي "(١٠) ، وقد عاد جينيت إلى أرسطو ليؤكد أن تقسيمه – أي أرسطو – الثلاثي للاجناس الأدبية بين غنائي ودرامي وملحمي هو تقسيم سيعيد النظر فيه ليجمع الكل إلى مفهومه عن التعالي النصّي الجامع لكل الاشكال الفنية بحيث تندرج جميعها فيه ومن غير تصنيف يعزل بينها، بحثاً عن نظرية عامة للاشكال الأدبية.

ويكمل جينيت رؤيته/ تنظيره للشعرية فيقرر انها " علم غير واثق من موضوعه إلى حدّ بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحياناً غير يقينية "(١١) ، وانّ تساؤل ياكبسون عن سرَّ أدبية الأدب وفي أي شيء ينحصر هو أهم ما ذكر في هذا الشأن؛ وقد استكمل جينيت مفهومه ودفاعه عن الشعرية وتجلياتها في النص المتعدد الطبقات أو النص المتعالي في مؤلفه (أشكال) بأجزائه.

يذهب بارت ومن منطلق كونه متعدد المواهب في الكتابة النقدية إلى ربط أجزاء الأثر الابداعي ببعض وتحميل الجميع مسؤولية مشتركة في تحرير النص من سلطة ضاغطة واحدة لغاية فك شفراته وكشف سماته الجمالية، لذلك يبعد بارت الكاتب لئلا يكون حضوره قسرياً تجاه منتجه ويحيل أمر المُنجز الأدبي إلى المتلقي ليضفي عليه هيمنة القراءة والتأويل فيصبح المتلقي كما المُنتج الأصل منتجاً فعّالاً بامكانه تأويل واعادة تأهيل

نواقص الأبنية المكونة للنص حتى اللسانية منها، وهذا النشاط الجماعي كفيل بالظفر بالشعرية المقصودة عند بارت، ما دام المتلقي لم يعد مستهلكاً وبامكانه تحديد مواضع جماليات الكتابة التي يقرأها وانها مواضع اللذة وخصوصية الشعرية في اكتشافها لدى بارت، ولايهمل بارت أي جزء من النص فاهتمامه ممتدٌ بدءاً بالشفرات اللسانية والمنتج النصي ككل ومن ثمَ كيفية تأويل العلامات اللسانية جمالياً واعادة انتاجها، أي (مفهوم موت المؤلف).

وهذا التفكير لدى بارت جعله يؤمن أنّ المحكيات في العالم على تنوعها لايمكن حصرها، فهناك تنوع كبير في الأجناس وهي ذاتها تتوزع على ماهيات مختلفة بحسب ما يناسب الإنسان فتمنحه محكياته والمحكي يدعم من خلال اللغة الواضحة سواءً أكانت مكتوبة ام شفهية ومن خلال الصورة ثابتة أم متحركة والحركة كذلك ويمكن أن يدعم المحكي منها جميعاً، أمّا عن طبيعة المحكي ذاتها فانّ المحكيّ حاضرٌ في الاسطورة والحكاية الخرافية والقصة والملحمة والتأريخ والدراما والمسرحية والكوميديا والتراجيديا واللوحة المرسومة والرسم على الزجاج الملون والسينما وغيرها أيضاً وانه حاضرٌ في الأزمنة والأمكنة والمجتمعات من دون استثناء (١٢) ، المحكي ببساطة عند بارت عالمي ومتجاوز للتأريخ والثقافات، وبما أنه عالمي شمولي فالمحكي عند بارت لايقنعه التصنيف بأن هذا أدب جيد وذاك رديء أو ضعيف بدليل أن الجماعات المختلفة بثقافاتها المختلفة بمقدورها أن تتذوق آداب غيرها.

وقد ذكر تودوروف ذلك عن بارت واصفاً عمله بأنه لايقدم مادة للتحقيق الحاضر وانما يدفع برؤيته للأدب باتجاه اللزومية والتعدية، لزوميته أتته من سارتر وتبنى نهجه فيها، فالعمل الأدبي وليس الشعر – فقط – هو عمل قائم بذاته بصورة مطلقة، وكما أن الكتابة فعل لازم بالنسبة للكاتب فانّ العمل الأدبي يتمتع بلا نهائية التأويلات وتعدد وتعدية المعاني ؛ ويمضي تودوروف قائلاً " سمة الأدب هذه تضع لدى بارت أساس التعارضات بين الممكن قراءته والممكن إعادة كتابته، بين العمل والنص ... انّ النص جمع ولايعني ذلك أن له عدة معان وحسب وانما إنه يحقق جمع المعنى ذاته: جمع لايمكن اختزاله " (١٣).

انها فلسفة تحدّد كمون الشعرية في نص محتمل وتتقبل أن يكون لها نقاط ارتكاز في الأثر الأدبي بطابعه اللساني، وبوسعنا بناء على ما تقدم تحليله أن نؤكد الصلة الوثيقة بين أنواع الشعريات ونظريات تأصيل مفهومها واتجاهات عملها وبين منظومة النقد الأدبي ولاسيما المناهج النصيّة التي تتجه إلى النص وتباشر كشف جماليات أبنيته وفقاً لمعايير المنهج النقدي التحليلية، وبما أنّ الشعرية علم معرفي وحقل دراسي متسع قادر على استقطاب أنواع النظريات النقدية والرؤى المعرفية وامتصاصها وان اتجاهها لدراسة الخطاب يندرج فيه النص الأدبي فانّ هذا الأمر فعّال بطريقة ايجابية لتطلعات الشعرية لأنه بالامكان ربطها بالمناهج النقدية الباحثة عما يجعل من الأثر الابداعي اثراً أدبياً بملاحقة سماته الجمالية ذات القصد التواصلي أو التأثيري.

وقد بدأنا مع الشكلانيين الذين تنوعت آراؤهم النقدية في فحص خصائص النص الأدبي ويبرز في مجال اهتمامه بالشعرية مكاروفسكي الذي يرى وجوب خضوع العمل الفني للتحليل بوصفه محصلة قوتين الحركة الداخلية للبنية والتدخل الخارجي وتعيد القيمة الجمالية في العمل الأدبي ترتيب القيم غير الجمالية لتعطي محصلة كلية تجمعها بنية واحدة

قابلة للتطور في خط تصاعدي أدبي؛ وقد عدّل مكاروفسكي وظائف التواصل اللغوية الثلاث لدى بوهلر (المرسل – المرسل اليه – الموضوع (المرجع)) وأضاف اليها وظيفة رابعة – ستصبح لاحقاً ست وظائف مع شعرية ياكبسون – خاصة بلغة الأدب يبحث منها عن القيمة الجمالية للموضوع الأدبي فيضع الرمز ويعزله عن باقي الوظائف التواصلية للغة كما حددها سوسير قبله وبوهلر، وإنّ دقة الرمز الأدبي عند مكاروفسكي متأتية – كذلك – من تفريقه بين دال ومدلول سوسير، فاذا كان الدال يمثل البعد المادي فانّ الموضوع الجمالي هو المعادل الفعلي للمدلول؛ انها شعرية جمالية المغزى والهدف وفيها – أيضاً – يغاير الاصطلاح الشعري الاصطلاح التواصلي من خلال إضعاف علاقة الثاني مع الواقع لصالح تسلسِله الدلالي في السياق النصي، ويدين السياق في الشعر بأهميته لهيمنة هذه الوظيفة كما يحدد موكاروفسكي (١٤).

انّ تفريق موكاروفسكي للغة الشعر بوصفها بنية جمالية عن لغة التواصل ورموزها المادية جعله يمضي لترسيخ انطلاقة جديدة في الدراسات الشكلية ومن منطلق كونه عضواً مهماً في حلقة براغ اللغوية لذلك سيتقدم باتجاه التحليل البنائي إذ ستعتمد دراساته على الجانب الاجرائي في تبني جملة من المفاهيم وتطبيقها على النصوص شعراً ونثراً وقاده اهتمامه بالرمز والعلامة إلى التحليل السيميائي أيضاً، وهذه منهجية متنوعة لاتريد أن تغادر السمات الفنية للنص الأدبي من دون كشف لقيمها الجمالية، كما يعدُّ ذلك خروجاً من عباءة الشكلية اللسانية والتحول إلى الموضوع الجمالي مازجاً أكثر من اجراء تحليلي إسوة بياكبسون مثلاً.

وهكذا كان موكاروفسكي بنائياً بالانتماء إلى البنائية الوظيفية وتحليله النصوص الأدبية وفقاً لخصائصها الداخلية ومن منطلق أن النص بنية مغلقة فحلل العناصر الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية، وانفتح – كذلك – على الاحالات المرجعية بعد أن رفضتها الشكلانية الروسية وقدّم مفاهيم تحليلية ممتازة تصّب كمحصّلة نهائية في صالح كشوف لغة الشعر وتقرنها بالشعرية لأن الوظيفة الجمالية لأبنية العمل الأدبي ستكشف خصوصية تلك البنية وانها تتحكم في النص ككل وتعلن عنه بوصفه أثراً أدبياً؛ انه عمل مشابه لعمل ومفهوم الوظيفة الشعرية والعنصر المهيمن عند ياكبسون.

ويُعدّ مكاروفسكي الشعرية محصلة لانتهاك لغة الشعر اللغة العادية أو لغة النثر وهذا ما يجعلها ممكنة – أي الخاصية الشعرية – وقابلة للتحقق، ولايحصل ذلك إلا بكسر منظم وتشويه جمالي متعمد لخصائص اللغة العادية وبذلك يفرّق بين بنيتي الشعر والنثر مقرراً مجموعة من أدوات العمل منها مفهومه المهم عن العناصر الأمامية والخلفية، إذ أنّ العناصر البنائية المهيمنة والصانعة لجماليات الأثر ستكون هي الأمامية لأنها ستطغى على ما سواها وتعيدها إلى الخلف أو الظل لتصبح عناصر خلفية ساندة لما يدور في أبنية النص الأدبي بوصفه شبكة معقدة من التراكيب لذلك يستعمل المبدع اللغة العادية بطريقة مشوهة فتصبح رموزاً وعلامات جمالية، ولذلك أيضاً صُنّف مكاروفسكي جمالياً، فلغة الأدب تحطم ألفة اللغة العادية وتكسر منطقها وتسلسلها وهذا أيضاً إحالة على دور العناصر الخارجية الساندة للغة الشعر والمفيدة للعناصر المهيمنة وتسمح للنص أن يمارس انفتاحاً على عالم متنوع وسياقي بمقدوره أن يتضامن مع شبكة البنى الفنية الصانعة للأثر.

●الاسلوبية والشعرية : تطور نظري وجهد تحليلي آخر

تستمر القراءات الفاحصة للشعرية في تفسيرها وتنويع انتماءات مشغلها وعلاقاتها ودائماً ما يمرُّ مفهومها في قنوات جديدة مفسّرة ومفعّلة للنشاط المعرفي أو النقدي المصاحب لها بيد أنها – وقد أكدنا ذلك – مشاغل ماضية باتجاه النص الأدبي ومن غاياتها

تعزيز قدرة النظرية النقدية على تثبيت دعائم الشعرية وقرنها بها والاستقرار بها أيضاً ومن غير تسقيط أو مغايرة، وانما الفعالية تتبادل أطرافها لنتائج منتظرة؛ وعليه ستطور الاسلوبية محددات الشعرية بتركيزها على الحقائق الآتية :

●النص الأدبي بنية رئيسة تحتوي مجموعة بنيات بمنظورات أداء متعددة، فالنص سياق أكبر تؤلفه سياقات صغيرة بحيث يكون كل سياق سبباً في انبثاق الآخر ويوحي بتماسكه فضلاً عن انجازه كلاً متماسكاً بطريقة تتابعية والتحليل الاسلوبي مسؤول عن رصد الاجزاء والتفاصيل وكيفية صُنعها للأثر الكلي ومن خلال ذلك تبرز جماليات الأبنية شعرياً.

● ان ما ذكرناه في النقطة الأولى سيعمل على توسيع آثار متعالقات النص شعرياً، انه يحقق ويضمن شعرية البنية وتحوّلها من لغوية إلى اسلوبية ويضيفها إلى أخريات بطريقة التراكم اذا عوّلنا على مقررات ريفاتير ومعاييره في ضبط الأثر اسلوبياً وفنياً جمالياً.

●انّ رصد شعرية النص الادبي يجب أن يكشف عن طبيعة الأتزان الذي تطالب به الاسلوبية الأدبية مكونات النص في ما بينها وانه اتزان ينشر ظلاله بعيداً لأنه يهتم بالقارئ/ المتلقي ويستخرج منه معياراً – عند ريفاتير – لضبط تكوّن الأثر أو مجموعة الوقائع الاسلوبية بعد جمع ردود الأفعال فتتبلور حدود الانزياحات وتتحدد انواعها وينضبط الاسلوب وتظهر شعريته فلا تعلو صفة على ما سواها، أي لايتقدم الكاتب على نصّه ويسبقه ولاعلى متلقيه، وبتزايد المنبهات تزداد الوقائع الجمالية عبر الأزمنة ويصبح بالامكان تعيين الاساليب المتنوعة وانميازها في ما بينها ودراسة الظواهر اللغوية إسلوبياً بكشف آثارها الجمالية في النص الأدبي.

وتقدم الاسلوبية خدماتها للشعرية فتنعقد صلة من الانتماء بينهما، ذلك انّ الاسلوبية تنظر إلى النص على انه منجز لغوي خاص يتمتع بنظام خاص يكون التماسك والاتساق بين مكوناته أبرز شاهد عليه وبصورة تتداخل فيها تلك المكونات وظيفياً في ما بينها لتصنع تشكيلاً نهائياً يُقرأ اسلوبياً هكذا؛ ومهمة التحليل الاسلوبي أن يصف العلاقات اللسانية المخالفة لأية قاعدة سابقة أو معيار قبلي، أي يصف المنزاحة منها فتنتج لغة جديدة ثانية بمقدورها أن تفتح وجوهاً لا حصر لها للتأويل والقراءة، واذا توقفت عند توصيف أبنية النص فانها تبحث عن أسباب تشكلها وهذه الأسباب هي التي تهتم بها الشعرية لانها تنجز أدبية النص وتفرقه عمّا سواه.

وبذلك تستخرج أدبية الأثر والاثنان يصح أن ينصهرا معاً، أي الأدبية والشعرية وتتفوق شمولية الشعرية ، فالاسلوبية نظام لايعنى بالقواعد المنتجة للكلام ولكن بالكلام من حيث هو منتجٌ لنظامه وهذا يعني إنّ النظام في الاسلوبية نظام لاحق أو بعدي مخلوق يولد مع الأثر ويفصح عنه (١٥)، وهذا الكلام يكشف عن صلة القرابة المتوخاة بين الشعرية والاسلوبية كذلك، فالشعرية علم للأدب بما هي لغته خاصة وخصائصها مجردة دالة عليها والاسلوبية وصف لهذه الخصائص تفصيلاً.

يتحرك الدرس الاسلوبي في ذروة نشاطه النقدي مشذباً علاقاته ليكون في ما نرى كل نشاط نقدي له انجازاً للشعرية يضيف إلى مقولاتها، فما إنْ تخطت الاسلوبية طلائع عملها وصولاً إلى ادراج النص ضمن بنية أشمل، أي اٍنه جزء من خطاب أوسع ينتمي له، ما إن نفترض ذلك حتى نؤكد انّ الشعرية ستقدم جُهدها إلى الاسلوبية لانها توسّع دائرة عملها حتى تدخل التناصية وشمولية السياق وتنوعه فيه، وعندما تحوّلت الاسلوبيات إلى دراسة النص الأدبي فانها أفادت وبشكل فعلي من كل منجزات الدراسات والبحوث العلمية

وفي مختلف الميادين ، فقدّمت اللسانيات فائدتها للاسلوبية تنظيراً واجراءً، كذلك علوم الاجتماع والنفس والفلسفة والانثروبولوجيا والاثنولوجيا والتأريخ وعلم الجمال والدلالة والاشارة وقيل هناك مفاهيم مهمة تعين في تشريح النص وتحليله أهمها الشعرية والأدبية (١٦).

والتساؤل الذي نطرحه الآن هل قدّمت المناهج النقدية منذ اللسانيات صعوداً إلى الاسلوبيات ضمانات للنصوص الأدبية بعد تحليلها وتفسيرها بحيث تجعلها نابضة بالشعرية ومن منطلق مسلمة أكيدة تؤشر صلاحية الأثر الأدبي للحياة طويلاً لأنه توافر على أمرين يتكاملان:

- جمالية خاصة لاتغادر حدود الأثر نفسه.
- التغاير والانمياز بين النصوص منذ قديمها إلى اليوم.

انّ لمقولات الشعرية وشموليتها دوراً في تحقيق التواصل المطلوب بين النص وخطابه ككل وبين النظرية النقدية ومشغلها المتنوع كما انها ستجري تعديلاً على ذلك التناغم عندما تعوّل على المتلقي لتفسير حيوية القيم الجمالية وسر جمالها وديمومة ذلك في النص الأدبي وهذا ما حققته نظرية التلقي لأنها أوعزت إلى مفاهيمها بالتعاطي مع المتلقي لا بوصفه مستقبلاً سلبياً استهلاكياً وانما لانه يمتلك زمام المبادرة في اكتشاف المعاني والمعنى الغائر، ولا يوجد اذن معنى أوحد وأيضاً فالمتلقي قادر على تحديد نقاط جماليات الأبنية الشعرية المقروءة، إنه منتج النص الجديد وبامكانه أن يهب النص القديم شعريته مجدداً بل يصنعها.

وعليه تمرّ الشعرية بتطور ملموس في مقارباتها مع مناهج القراءة واسناد تأويل النص الأدبي إلى القارئ ليقرر لنا أنه لايمكن الحصول على شكل تقليدي للتأويل وان التفاعل بين النص ومتلقيه أساسي لمعرفة أن النص لايقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها انتاج الموضوع الجمالي له، بينما يحدث الانتاج الفعلي مع التحقق الخاص بالقارئ عند قيامه بفعل القراءة وان بنيات النص تظل غير مكتملة الوظائف الا اذا مارست تأثيراً على المتلقي، وهذا معناه أن للنص قطبين أحدهما الفني والاخر الجمالي، والاول منهما جاهز مسبقاً بفعل انتاجه من المؤلف والجمالي هو نص المتلقي، وهذه التفسيرات التي تصف مهمة المؤول تجعل الموقع الفعلي للعمل الأدبي عند آيزر مستقراً بين النص والقارئ مع افتراض حيوية الاثنين في أدائهما لانجاز الأثر الأدبي (١٧).

صار جلياً أ مامنا أن الشعرية مصطلحاً ومفهوماً وأنواعاً بقيت تراقب أجواء الحداثة وأنشطتها المعرفية والنقدية والأدبية كما أفضت إلى تخوم النشاط المعرفي الغزير لما بعد الحداثة ودخلت رحاب النظرية الأدبية واقترنت بها تبعاً لاسهامات مناهج النقد الأدبي وقراءة وتحليل النص شعراً ونثراً، فالطبيعة المختلفة المعبأة بالخصائص الجمالية هي رصد مناسب للشعرية وجامع لها ولايمكن لقول غير أدبي أو غير ذي سمة وحسّ جمالي أن يمنحها حاضنة دافئة أو يكشف عنها وترتبط كذلك بصورة وثيقة بقوانين انتاج الأثر الأدبي، أي شؤونه الداخلية، فالشعرية تستوعب كل علاقة للمتلقي بالنص وتعتني بالانتاج النصي المشترك والجمعي لا المفرد فقط وبذلك تجد غاياتها في كل قول ذي سمت أدبي وجمالي.

واستكمالاً لما نقول نرى ريفاتير يتبنى تسمية نورثروب فراي عن قراءة النص وتأويله إذ أطلق فراي ومعه ريفاتير مفهوم (الوهم) قاصدين معناه الفعلي إذ يسود بوصفه فعلاً تنسجه مخيلة القارئ كلما عرضت قراءة متسقة نفسها – بتعبير فراي – ويصفه كذلك بأنه أهم أسلحة الكاتب/ المؤلف، لأن ادراك المتلقي لما في النص وفق فعل فردي خاص

بذهن المتلقي يسبغ عليه من ذاته وتخيله وتجربته واستشرافه، لأن ذلك الادراك لايمكن أن يبقى راسخاً أو صامداً بازاء النص الأدبي لأن للاخير محفزاً ذاتياً تلقائياً سيقف معارضاً قبالة المتلقي، هذا المحفز هو الوهم لأنه كلما ارتفع بنسبة التناقضات التي يقف عليها المتلقي كلما حقق بناء الوهم غايته واعاد انتاج النص عبر فعالية التلقي ومحاولة فهم تجربة غير مألوفة بنسج أدبي، ومن ملء توقعات القارئ بالفشل ورفع نسبة التخيل بالتأويل إلى أعلى درجة فيكون للنص واقعه الخاص وينآى بعيداً عن واقعه السلبي، فالوهم هو النفي السلبي لعلاقة الفصل بين الذات والموضوع في القراءة وهو تأجيل تفسير وفهم أي جزء من النص وقتاً آخر تهبه إياه القراءة، فالدلالات لانهائية وعالمها النصي في تناقض متنام.

ويزيد ريفاتير الكلام تفسيراً قائلاً : " نحنُ نظل بحاجة إلى الوهم الثابت، ذلك أن المقاومة نفسها هي الانموذج المتسق الذي يسند النص ويصدق هذا على النصوص الحديثة بشكل خاص فدقة التفصيلات المكتوبة في هذه النصوص هي نفسها التي تزيد من نسبة اللاتحديد إذ سيظهر تفصيل معين مناقض لآخر ليحفز بذلك ويحبط في الوقت نفسه رغبتنا في تكوين الصورة ... ومن دون تكوّن الأوهام سوف يبقى عالم النص غير المألوف لا مألوفاً ... ذلك لأن الوهم في مستويات اتساقه المختلفة هو الذي يجعل من التجربة قابلة للقراءة واذا لم نستطع أن نجد أو نفرض هذا الاتساق سوف نقضي على النص عاجلاً أم آجلاً " (١٨).

إن هذا النص الطويل لريفاتير يمثل كما نرى ورقة عمل تقدم ملاحظات يمكن اتباعها لمن ينوي قراءة النص الابداعي بطرائق ايجابية مسلماً في الوقت ذاته بصعوبة العثور على نقطة دلالية ثابتة تهبها القراءة لأن الوجوه الدلالية كثيرة ومخاتلة فتظل امكانات النص الدلالية قابلة للزيادة حال تأويلها، وتؤشر عبارات ريفاتير – أيضاً – دخول القراءة / التأويل والمتلقي في تفاعل متكافئ فاذا ما اختزل المتلقي التأويلات جميعاً إلى تفسير مفرد فانّ مؤشر الوهم ينذر بالتضاد والتقاطع مع الحركة الابداعية النصّية/ الداخلية، وكلما اكتمل بناء الوهم عند المتلقي وجد ريفاتير النص ناقصاً قراءة وتأويلاً ومحتاجاً إلى المزيد حتى تصل العلاقة بين الاثنين النص ومتلقيه إلى مرحلة الاتزان فنظفر في مانرى بشعرية المقروء.

ويفيدنا نص ريفاتير – أيضاً – في ان النص الأدبي المقصود بتوصياته هو النص الجديد / الحداثي لأنه تصدق عليه أكثر وافضل مفاهيم الاثارة وكسر التوقعات فتبقى امكانات النص الدلالية أكبر من أي معنى يفصح عنها أو يشكلها والشعرية تحتوي الوهم بصلاته الدائمة بين المتلقي والنص.

ذكرنا خلال البحث أن الشعرية تتمتع بمرونة اشتغال وتفسير تتسع بفضائها عموماً ومتى شاءت إعداداً وتطبيقاً وهذا الأمر كله يظل جزءً من اهتمام المفكر والناقد العربي فيدخله هذا مجال التعريب والترجمة والاستيعاب والقبول والرفض والحوار والتعديل مائجاً في حركة المثاقفة وبجهد كبير، وعلى الرغم من ذلك فدائماً ما يستقر أن الشعرية تعني عمل جدول تفصيلي بالسمات الجمالية التي يحتويها أو يتكون منها النص الأدبي، بل الشعر تحديداً أو قصيدة الشعر إذ انها الوجه المعبر بالأفضلية عن معنى ومفهوم الشعرية وانها تتعدى النص والأثر المفرد إلى ما يحتويه - أي الخطاب - وتتجاوز الجنس الأبداعي الواحد لتسمح بالشمولية وتدخل مجالات النثر وتفتش في شعرية الملفوظ النثري فنياً لكنها للشعر أقرب واليه تنتمي وهذا ما يستقر نقدياً في الاغلب، وما دمنا قد ذكرنا اهتمامنا عربياً بمفهوم

الشعرية فان مما يجدر ذكره أن نؤكد اجتهاد الناقد العربي لتقديم الشعرية إلى متلقيه قبولاً من مثل محاولة عبد الله الغذامي تخليص الناقد العربي – كما يرى – من ملابسات فهم الشعرية وتحقيق ثباتها اصطلاحاً فبحث عن تأسيس – كما يعبّر – لمفهوم نقدي متطور لها يدرجها في نظرية البيان بخصوصية عربية لمجاراة الناقد الغربي المؤسس والمؤصل للمفهوم منذ ارسطو ولكي لاتتمدد دلالياً و " بدلاً من أن نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر ولانستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن فبدلاً من هذه الملابسة نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر ... ويشمل في ما يشمل مصطلحي الأدبية والاسلوبية" (١٩).

ان الغذامي ولج من التنظير إلى التطبيق ورغب في الجمع بين الشعرية والأدبية والاسلوبية للحديث عن الشاعرية في النص الأدبي واذ نحمد للغذامي وغيره من نقاد العرب صنيعهم واجتهادهم فاننا نؤكد أن اللبس والارتباك الذي يقع فيه المصطلح النقدي حال تعريبه هو ذاته الذي يجعل مسألة التعاطي بطريقة التوافق صعباً عربياً مع منظومة النقد العالمي واجتراحات مفكريها المهولة، وقد استوقفتنا دراسة الناقد الجزائري يوسف وغليسي عن المصطلح النقدي للشعرية، إذ عمل مسحاً احصائياً لترجماتها عربياً وكيفيات تأويل المفردة وفضلاً عما ذكره الغذامي يرصد وغليسي عشرات الترجمات للنقاد العرب ويعمل بها جدولاً ذا نتيجة غير مشجعة عامة للقول بوجود ركائز تنظيرية عربية يمكن اعتمادها، فثمة رؤية لمشهد " اصطلاحي مروّع لن يزيد طين الاشكالية الاصطلاحية إلا بلّة وَتعقيداً" (٢٠)، ويؤكد وغليسي أنه تعمّد " اصطياد أكبر قدر من المقابلات العربية المقترحة لتلك المصطلحات الأجنبية حتى تتضح فضاعة المشهد أكثر"(٢١)، ولعل هذا الرأي مبالغ به كثيراً من صاحبه إذ نظل نبحث عن مفترقات نقدية عربياً دائماً نسجّل بها حضوراً معتمداً على خارطة النقد والفكر في العالم.

Abstract

The Terminology 's action between the critic addressing and literary type/ poetic for instance

by Ansam Mohammed Rashid

Our current study aims to following up the critical terminology movement in how to be interacted with the critical addressing which it produced , along with its relation with the literary type in poetry and prose . The current study has chosen the poetical term as to fulfill its idea and to respond to its question for being considered as one of terms that enters into the Middle East and Arab Home with its intellectual and cultural system to see how to deal with the literary movements producing concepts and ideas after being participated into dialogue with these terms. Then , these terms are to be analyzed to get results about the significance of this intellectual and critical principle in respect to those working in field of diverse literary arts . Dealing with the poetical field with its diversity will be considered as that being said by Aristotle " in his book" The art of poetry " where he wanted to get close to the poetic concepts and to enter into discussions as to indicate its extreme developments as that came in the discussions of thinking men and the critics just like " Jan Cohen , Yakibson , Rivatel and others. Thus, are there significant differences

between the literary term and its receipt of other cultures , if so, , how these differences have been fulfilled to adopt the term to be applied on arts related to other cultures. We could say that the term and its theory to be dealt in every time and place . So long as we adhere to the globalization , so it is logically to withdraw the critical endoscopy to our world where we could deal with it based on our literary production. As a result , the research shed the light on the Arabic theoretical effort and how to deal with the poetic laws and its vocabularies.

The key word: literary type, the critical terminology, poetic , receiving and competency.

هوامش البحث ومصادره

(١) ينظر: مجلة نوافذ، الشعرية: تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد مساعدي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، العدد ١٣، سبتمبر، ٢٠٠٠، ص ١٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨١.

(٣) موت المؤلف، نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، تقديم: د. عبد الله الغذامي، دار الأرض، ط١، ١٤١٣هـ، ص ١٧.

(٤) ينظر: الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٠.

(٥) ينظر: مفهومات في بنية النص، مجموعة مؤلفين، ترجمة: د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ١٩٩٦، ص ٥٧.

(٦) ينظر : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنائية إلى ما بعد الحداثة، جون ليتشه، ترجمة : د. فاتن البستاني، مراجعة: د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٤٢.

(٧) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٣.

(٨) النظرية الشعرية، ج٢، اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠، ص ٢٥٩.

(٩) المصدر نفسه، ص ٢٥٩-٢٦٠.

(١٠) مدخل لجامع النص، جيرارد جينيت ، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، د.ت، ص ٥.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٠.

(١٢) ينظر: من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت، جيرارد جينيت، ترجمة: د. غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق،ط١،٢٠٠١، ص١٣.

(١٣) نقد النقد، رواية تعلم ، تزفيتان تودوروف، ترجمة: د. سامي سويدان، مراجعة: د.ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص٦٦.

(١٤) ينظر: مفهومات في بنية النص ، ص ٤٠.

(١٥) ينظر: الاسلوبية وتحليل الخطاب، د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٠٠.

(١٦) ينظر: نفسه، ص ٦٩-٧٠.

(١٧) ينظر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، ترجمة وتقديم: د. حميد لحمداني، د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ت، ص ١٢.

(١٨) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: د. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٢٧.

(١٩) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط٦، ٢٠٠٦، ص ٢٢.

(٢٠) اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٨٧.

(٢١) المصدر نفسه، ص٢٨