الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

محاضرات
في مادة : الشعرية
للسنة الأولى ، ماستر ،
تخصص : أدب مقارن و
عالمي

إعداد الدكتور : **سعيد المكروم**

السنة الجامعية : 2021/2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة الأولى)

تـــوطـــئـــة

إشكالية مصطلح الشعرية

من اللافت للنظر، إزاء تداول مصطلح(**Poétique**) في حقل النقد العربي، هو تعدد المقابلات المقترحة له ، إذ ينزع كل باحث عربي وفقا

لاجتهاده إلى ترجمة هذا المصطلح الغربي في ضوء ما يتيحه وعيه للدلالات التي ينطوي عليها . و من هنا ، تباينت اجتهادات الباحثين العرب في تحديد المقابل الأكثر إحاطة بدلالات المصطلح ، في ظل غياب الجهد الجماعي المؤسسي لمجامع اللغة العربية ، و هيئات الترجمة و عليه ، فلا غرو إذا وجدنا مقابلات عدة لمصطلح غربي واحد ، كما هو الشأن مع مصطلح (poétique). و مع أن إثارة هذه الإشكالية، المتعلقة بترجمة هذا المصطلح إلى اللغة العربية، قد تناولها بعض الدارسين قبلنا، فلا بأس أن نستعرض ،على نحو من الإجمال، هذه الجهود، و أن نقدم وجهة نظرنا في المسألة.

يحصر" حسن الناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية " المقابلات التي اجترحها الباحثون العرب المعاصرون لمصطلح (poétique) و هي عشرة كما تناهت إليه : الشاعرية ، الإنشائية ، بويطيقا ، بويتيك، نظرية الشعر ، فن الشعر، فن النظم ، الفن الإبداعي ، علم الأدب ، الشعرية[1] . لكنه يميل إلى المصطلح الأخير أي " الشعرية " لأن هذه اللفظة في نظره " شاعت و أثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية"[2]. و في السياق ذاته ، يطالعنا "عبد الملك مرتاض" باقتراح لفظ الشعرانية مقابلا لـ (poétique)، و لفظ " الشعرية " مقابلا لـ (poéticité) ، إذ يقول في إحالته على هذه المسألة : " نحن نميز بين مفهومين مختلفين في الاستعمال ، و ربما يخطئ النقاد العرب المعاصرون

[1] - ينظر حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ط الأولي، 1994 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص 14،15،16.
[2] - المرجع نفسه، ص 17.

، إذ يصطنعونهما بمعنى واحد : « poétique » ، الذي نترجمه تحت مصطلح " الشعرية " ، حيث أن الأول ينصرف إلى النظام الشعري لشاعر أو كاتب ، لعهد معين ، و لبلد معين . وقل إن هذا المفهوم ينصرف ، كما هو معروف إلى نظرية الإبداع الأدبي (robert, poétique) بينما ينصرف المفهوم الآخر إلى الصفة أو الحالة التي تميز كتابة ما ، فهذا المعنى كأنه يقترب من معنى الأدبية: " Littéralité " [3] .

لكن من جانبنا، لا نرى هذا الفرق إلا في اللغة الفرنسية، التي تميز اشتقاقيا من حيث الصفة و الدلالة بين " poétique" و "poéticité" . و مهما يكن، فان مفهوم "poéticité" هو احدى الدلالات التي ينطوي عليها مفهوم الشعرية (poétique) إذ ورد في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (dictionnaire encyclopédique des sciences du langage) تعريف الشعرية على النحو الآتي :" إن مصطلح الشعرية ، كما وصل إلينا تقليديا ، يعني أولا ، كل نظرية داخلية للأدب ، ثانيا، ما يتعلق بالممكن الذي يختاره مؤلف ما ضمن الممكنات الأدبية (على الصعيد الموضوعاتي و التركيبي و الأسلوبي ، الخ) مثلما نقول : "شعرية هوغو"، و ثالثا ، يحيل إلى القواعد التي تصطنعها مدرسة أدبية ما ، أي مجموع القواعد العملية التي يغدوتطبيقها أمرا إجباريا "[4] .

---

[3] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الأدبية، مجلة عالم المعرفة ، العدد 240، المجلس الوطني الثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر 1998، ص 312.

[4] -Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov ,Dictionnaire encyclopédique (1) des science du langage , Ed. du seuil ,1972, paris ,p106

و لعل المفهومين الثاني و الثالث هما اللذان ينطبقان على مضمون " poéticité" بوصفها إحدى الممكنات الإبداعية ، و إحدى النزعات الأدبية .أما المفهوم الأول ، فهو الذي يعني الدارسين البنويين لأنه يجعل الإبداع موضوع المعرفة الأدبية . و عليه ، فسواء ترجمنا "poétique " تحت مصطلح " الشعرانية " أو مصطلح " الشعرية " فلن يغير ذلك من الأمر شيئا ، مع أن " الشعرانية " يمكن أن نشتق منها اسم الذات " الشعراني"(poéticien)، في حين ، لا يوفر لنا المصطلح الآخر هذه الإمكانية .

و إذا كان " حسن ناظم " لم يتوقف عند مصطلح " الإنشائية " لسبره و تمحيصه، فان " أحمد الجوة " في كتابه " بحوث في الشعريات" يتوقف عنده طويلا ، ليقترحه بديلا لمصطلح الشعرية ، لتوافقه دلاليا مع اللفظ الأجنبي فهو يؤسس طرحه انطلاقا من مكونه الاشتقاقي اليوناني "poin"[5] الذي يرتبط في دلالته الأصلية عند الإغريق و اللاتينيين بابتكار الأشياء [6]. و هو لذلك يذهب مذهب " جماعة فلسفة الفن و الإبداع " ، في اعتقادهم بأن (poétique) " تسمية تنطبق على سائر العمليات الإبداعية حتى في مجال الاقتصاد و في علم الاجتماع و في ميدان السياسة بل و في الرياضيات و الفلسفة "[7]. و مع ما يأتيه هذا الباحث من حجج

---

[5] - هكذا جاءت اللفظة اليونانية مكتوبة عند احمد الجوة و الصواب هو (poiein) و ليس (poin)، ينظر ص.الاولى من هذه الدراسة .

[6] - ينظر أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات ، ط 2004، مطبعة التسفير الفني ، تونس ، ص 07

[7] - نفسه ، ص 08

لتأثيل مصطلح "الإنشائية " بدلا من " الشعرية " لانصراف هذا الأخير إلى جنس الشعر دون سواه ، و إحاطة الأول بدلالات اللفظ الأجنبي و شموله للعمليات الإبداعية ، إن داخل حقل الأدب أو خارجه ، فإننا نراه هو نفسه يسم كتابه باسم " بحوث في الشعريات" ، لكنه يحيد عن مصطلح " الشعرية " في متن الكتاب. و هو تناقض واضح يعاتب عليه الباحث ، و أيا يكن السبب وراء هذا التناقض فان لفظة "الإنشائية" لا تجانس المصطلح الأجنبي في الترجمة ، مهما كانت الملابسات التي لحقت مصطلح "poétique" في تطوره الدلالي إذ علينا أن نفرق بادئ ذي بدء بين المجال المعرفي للشعرية و بين موضوع المحاكاة عند أرسطو، الواضع الأول لهذا المصطلح . فالشعرية بوصفها مجالا معرفيا ، فإنها تختص بدراسة الشعر أو دراسة " قوانين صناعة الشعراء " [8] بتعبير الفلاسفة العرب القدامى ، إذ يقول أرسطو : " حديثنا هذا في الشعر : حقيقته و أنواعه ، و الطابع الخاص بكل منها ، و طريقة تأليف الحكاية ، حتى يكون الأثر الشعري جميلا ثم في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع : عددها و طبيعتها ، و كذلك في سائر الأمور التي تتصل بهذا البحث "[9] . و هكذا يحدد أرسطو ، منذ البداية ، موضوع دراسته ، ألا و هو جنس الشعر ، و ما يندرج تحته من أنواع . لكنه يختار من هذه الأنواع الشعرية

[8] - يسم الفارابي ترجمته لكتاب أرسطو بـ " مقالة في قوانين صناعة الشعراء " .ينظر أرسطو ، المصدر السابق ، ص. 149 . و نحن نرى أن هذه الصيغة تعبر عن فهم ذكي لدلالات مصطلح الشعرية عند أرسطو .

[9] - المصدر نفسه ، ص 03

تلك التي تحقق المحاكاة (التمثيل) ألا و هي المأساة و الملهاة و الملحمة ، في حين نراه يستبعد الشعر الغنائي لأنه لا يحقق هذا الشرط.

و لا يعني هذا أن مبدأ المحاكاة هو الذي يحدد وحده هوية الشعر عند أرسطو ، ذلك أن الفنون الأخرى من موسيقى و رسم و نحت و رقص تشترك معه في هذه الصفة و لكن محاكاة الشعر تختلف عن تلك الفنون بالأداة التي يتوسلها ألا و هي اللغة [10] . و هكذا يمكن للشعر أن يحاكي بالقول و بالفعل معا الواقع الإنساني . كما أن ثمة خاصية أخرى يتميز بما الشعر عن النثر ألا و هي الوزن ، لكنه لا يكفي وحده في نظر أرسطو إذا لم يكن قائما على المحاكاة إذ يقول : " و الواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا : و رغم ذلك ، فلا وجه للمقارنة بين "هوميروس" و"انبا ذوقليس" إلا في الوزن . و لهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا و الآخر طبيعيا أولى منه شاعرا [11]".

و من هنا يمكن القول إن الشعر عند أرسطو هو العمل الذي يحاكي بالقول (اللغة) و الفعل (الحركة المسرحية) و الوزن (العروض) الواقع الإنساني في تجلياته المختلفة. و عليه نخلص إلى أن الشعر أو القوانين التي تحكم صناعة الشعر هي موضوع الشعرية عنده ، في حين نراه يجعل النثر موضوع علم آخر هو البلاغة ، فهو " أول من أرسى الفرق بين الشعرية بوصفها فن نظم الشعر و بين البلاغة بوصفها فن

---

[10] - يقول أرسطو في هذا الشأن مميزا الشعر و النثر عن الفنون الأخرى: " أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثرا أو شعرا ..." المصدر السابق، ص 05.

[11] - نفسه ، ص 06

الإقناع" [12]. و مع أن مصطلح (poétique) انصرف في دلالته الحديثة إلى حقل الأدب شعرا و نثرا ، إلا أن نشأته الأولى تجعل الاقتران الدلالي بينه و بين (poésie) في ذهن المتلقي أمرا حتميا ، ما دام الأصل الاشتقاقي الذي تولد كلاهما منه واحدا هو اللفظة اليونانية (poiein).

و إذا كانت هذه اللفظة اليونانية تعني (faire) في اللغة الفرنسية ، أي المدلولات العربية الآتية : فعل ، عمل ، صنع " ، حسب قاموس الوسيط الكامل [13] ، فهذا يعني أن الشعر ، في مدلولاته الأولية ، عند اليونان ، هو صناعة أو عمل على نحو يوحي بالابتكار ، لينصرف فيما بعد إلى الدلالة على النظم الشعري أو على شكل من أشكال الإبداع هو القصيدة .

و من هنا جاء عنوان كتاب أرسطو : في الشعرية ، ليدل على ارتباط موضوعه بهذا الضرب من فن القول الذي هو الشعر دون غيره ، فلا غرو إذا كان موضوع الشعرية متعلقا في بداية الأمر بقوانين صناعة الشعر ، كما هو الحال مع نظرية أرسطو في التراجيديا و الملحمة باعتبارهما شكلين من أشكال النظم الشعري ليتخذ بعدها مصطلح الشعرية دلالة أوسع ، ترتد به إلى معناه الاشتقاقي الأولي : (poiein) وذلك بجعل اسم الشعرية – كما يقول فاليري – " اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة " [14] . و

---

[12] -M. Aquiene, OP. Cit, p.15

[13] - يوسف محمد رضا، قاموس الكامل الوسيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، مادة (faire)، ص 349.

[14] -ينظر ، تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 23.

لعل هذا التحول في الدلالة المصطلحية لـ " شعرية " هو الذي أدى ، في نهاية المطاف إلى تمديد أفقها الدلالي ليتجاوز حقل الأدب ، و ذلك انطلاقا مما يحيل عليه أصلها الاشتقاقي : (poiein) من معنى الابتكار (création) . و هو السبب الذي جعل باحثين مثل عبد "السلام المسدي"، و " أحمد الجوة " يميلان إلى اقتراح مصطلح الإنشائية " مقابلا لـ "poétique" بمعناها "الفاليري" لا الأرسطي ، لاشتراكهما معا في معنى "الابتكار" . غير أن هذا المصطلح المقترح لا يجانس المصطلح الغربي و لا يجاريه في عملية اشتقاقه بتجريد الاسم من الاسم و إن كان يوافقه في نواته الدلالية . و مع ذلك فهما لا يريان داعيا لمراعاة هذا المبدأ في الترجمة ، خشية أن يؤدي إلى إساءة فهم لفظ " الشعرية " في ذهن المتلقي العربي كأن يوحي لديه بأنه يخص الشعر دون أي جنس أخر من أجناس الكلام . لكننا نرى من جانبنا أن هذا التوجس الذي يشير إليه "عبد السلام المسدي"[15] ، بالنسبة إلى المتلقي العربي ، لا يسلم منه حتى المتلقي الغربي البعيد عن التخصص . و دليل ذلك أن الباحثين الغربيين أنفسهم يحذّرون من الربط النقدي بين الشعرية و جنس الشعر، فالمسألة إذن لا تتعلق بنوع المتلقي ، بقدر ما تتعلق بأفق التلقي إذ يتوقف فهم المصطلح على اللحظة التاريخية للتلقي و امتزاج الوعي بها ، فـقبل الشاعر " فاليري" كانت الشروح على هامش النص الأرسطي هي التي تحدد مفهوم "poétique" في حين تطورت دلالاته مع الرمزيين ثم الشكلانيين ثم البنويين انطلاقا من داخل النص الأرسطي ذاته.

---

[15] - ينظر أحمد الجوة ، المرجع السابق ، ص38

و بناء على ما سبق، نرى أن مصطلح "poétique" مفتوح على دلالتين اشتقاقيتين أوليتين هما :

- الدلالة المتولدة من الربط بين(poésie) و «poétique» ، و هي الدلالة الأدبية بجعل الشعر موضوعا للمعرفة الأدبية.
- الدلالة المتولدة من الربط بين "poétique" و (poiein) ، و هي الدلالة اللغوية بجعل أشكال الإبداع مطلقا موضوعا للمعرفة.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة الثانية)

الشعرية عند أرسطو

يرتبط مصطلح **"الشعرية"** ، في دلالته الذهنية الأولية ، بجنس الشعر، في وعي المتلقي العربي، بحكم العلاقة الاشتقاقية التي تؤلّف لسانيا

بين اللفظين من جهة، واختلاف السياق الثقافي الذي أنتج المصطلح، من جهة أخرى. ومن هنا، وجدنا تباينا، لافتا للنظر، في تلقي النقد العربي المعاصر لهذا المصطلح في صيغته الأجنبية (**poétique*** "la")، إذ تتعدد مقابلاته العربية وفقا لاجتهاد كل مترجم، وهو أمر سنتناوله لاحقا بالتفصيل.

ومع ذلك، فإن مصطلح "Poétique" نفسه يقترن في مرجعيته المعرفية التأسيسية في التراث اليوناني بأصله الإيتيمولوجي "Poiein"، بمعنى "Faire" أي "صنع"، ومنه اشتق لفظ "Poésie" أي الشعر، ليدلّ أولا على ضرب من فن القول، يتعلق بتنسيق الكلمات في نوع محدد من الأدب، يتخذ من القصيدة قاعدته الإنتاجية، مع ما يتصف به من خصائص تتمثل في اعتماده، لأمد طويل، على الوزن، وفي البحث الدائب عن الإيقاع والصور الفريدة[16]. و هو مفهوم تأصّل تاريخيا مع شعرية "أرسطو"، لكنه عرف تحوّلا مهمّا مع الشعريات المعاصرة.

أ ــ عند أرسطو :

* ثمة فرق دلالي، اصطلاحي بين الشعرية "La poétique"، بوصفها معرفة لبنية الخطاب الأدبي عموما، والشعري "le poétique"، بوصفه حالة جمالية، كما يعرفه ميكال دوفران Mikel dufrenne، في كتابه (Le presse universitaires de France, Ed.1, Paris، 1963, p.77) poétique ,

16 ينظر Michele Aquien, dictionnaire de poétique, librairie générale française, 1993, p.07.

يؤكد هذا الأساس الاشتقاقي لمصطلح الشعرية في منشئه اليوناني الصلة اللغوية بينه وبين الشعر، في أول الأمر، لينفصل عنه حديثا مع النظرية البنوية. وفي هذا الصدد، يعد "أرسطو" الواضع الأول لهذا المصطلح في كتابه الشهير: "فن الشعر"، أو "في الشعرية" ، إذ هو "أول من أرسى الفرق بين الشعرية بوصفها فن نظم الشعر، والبلاغة بوصفها فن الإقناع"[17]. ومع ذلك فإن كثيرا من الدارسين يميل إلى اعتبار كتاب "أرسطو" (تجاوزا) نظرية في الأدب، إلا أنهم لا يتفقون على أن موضوعه هو الأدب، ذلك أنه، من وجهة نظر "تودوروف"، هو "كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام [...] وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر"[18]. وهو مذهب، يذهبه إلى حد ما "ميشال آكيان" (Michelle aquien) حين يؤكد أن مصطلح الشعرية لم يستخدم دائما للدلالة على الدراسة التقنية للواقعة الشعرية، ومع ذلك، فإن الشعرية عموما –كما يردف- ظلت، لأمد طويل، تتداخل مع النظم الشعري، بخلاف البلاغة التي جعلت النثر موضوعا لها[19].

---

[17] Ibid, P.15.

[18] تودوروف، مقدمة كتاب الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجا بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط. ثانية، 1990، ص.12.

[19] Michele Aquien op.cit, P. 14.

*المحاكاة – كما يعرّفها أرسطو في حديثه عن المأساة – تعني " محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ." أرسطوطاليس ، فن الشعر ، (الترجمة العربية و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد) ترجمة عن اليونانية و شرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953 ، ص. 18

** التطهير في" المأساة " يكون بواسطة إثارة انفعالات الخوف و الرحمة في نفوس المشاهدين للعرض المسرحي. ينظر المصدر نفسه. ص.نفسها.

و أيا تكن القراءة المعاصرة للشعرية الأرسطية ، إن سلبا أو إيجابا ، فقد أسّست تاريخيا للتفكير المنهجي في الأدب إذ جعلت الشعر التمثيلي موضوعا لها لأنه أقدر – في منظورها – على تجسيد المحاكاة بشكل أفضل من الشعر الغنائي الذي يعنى فيه الشاعر بالتعبير عن ذاتيته ، كما استبعدت الخطابة من منظومتها الجمالية لأنها نشاط يقوم على الإقناع و التأثير، لا على المحاكاة *، ثم ربطت كل ذلك بوظيفة التطهير**. و هي ، على هذا النحو ، شعرية المدلول، لا الدال ، إذ هي مشغولة بإضفاء المعنى على العالم بواسطة الفن. و عليه ، فغاية الشعر – في نظرها – هي تطهير المتلقي (المشاهد). و من هنا اكتسب هذا الفن منزلة سامية ، لا تدانيه فيها أشكال النشاط الإنساني الأخرى كالتاريخ و الفلسفة إذ يقول " أرسطو" في هذا الصدد منوها بتفوق الشعر: " و واضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . و الأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة ، ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا [...] و إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي " .([20])

([20]) أرسطو ، مصدر سابق ، ص. 26

هذه الفعالية الجمالية والأخلاقية معا ، المستمدة من قوة المحاكاة التي ينطوي عليها جوهر الشعر دون أشكال الجمال الأخرى هي التي جعلته يغدو محور الشعرية الأرسطية ،ومعها تحوّل إلى إشكالية للتأمل الفلسفي حول ماهيته ووظيفته، فارتبط ،هكذا، نسق المعرفة الجمالية بالنسق الشعري. ومن هنا، جاء مصطلح الشعرية ليشير إلى موضوعه: الشعر، بوصفه مادة التحليل في كتاب "أرسطو"، بغض النظر عن المنظور السياقي العام لهذا التحليل. لكنّ هذا المصطلح الذي اقترن مفهومه بجنس الشعر، وتحديدا الشعر التمثيلي، سيشهد تحوّلا دلاليا، ابستيميا في مساره التاريخي مع نظام المعرفة البنوي.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

المحاضرة الثالثة

الشعرية عند الرومانسيين

- عند الرومانسيين:

غير أن الثورة على حتمية الحد الأرسطي، الذي يفصل الشعر عن النثر، أي الأدبي عن اللاأدبي، وعلى الغائية الأخلاقية لمبدإ المحاكاة، ستتحقق مع فتوحات الجمالية الرومانسية الألمانية، التي صار معها الجمال غاية في حد ذاته إذ جسدت مقولاتها "بداية النظرية الأدبية على نحو حاسم"[21]، ومنعطفا ثوريا، في تاريخ الشعرية، أدى إلى تراجع مفهومي التمثيل والمحاكاة وانحسارهما نهائيا، فقد دعت الرومانسية، بخلاف ذلك، إلى "إطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الإحساس وعفوية العاطفة"[22]. ولم تكن هذه الدعوة لتجد صدى واسعا في وجدان العصر لولا السند الفلسفي الذي ألفته في أفكار شليجل[*] (Schlegel)، وشلينج[**] (Schelling)، ونوفاليس[***] (Novalis)، فقد أسهم هؤلاء الثلاثة في صياغة النظرية التعبيرية (الرومانسية)، لتنتشر على أوسع نطاق، وتتجاوز حدود الأدب، لتغدو مذهبا في الحياة، امتد تأثيره ليشمل "الفنون الجميلة والتطبيقية، والسياسية، والعقيدة، والأخلاق، والفلسفة، والتاريخ، والطبيعة البشرية"[23].

إن أصالة الشعرية الرومانسية تكمن في تجاوزها الذكي لثنائية الوجود (العرض) والماهية (الجوهر)، القائمة في الفكر الفلسفي الكلاسيكي

---

[21] Jean marie Schaeffer, poétique , Encyclopédia Universalis, 2004

[22] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ط. أولى، 2003، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ص 320.

[*] هو "فريدريك فوت، شليجل" (1772، 1829)، ناقد ومفكر جمالي ألماني.

[**] هو "فريدريك فلهالم جوزيف فون، شلينج" (1775، 1854)- فيلسوف روحي ألماني.

[***] هو فريدريك فون هارنبرج، نوفاليس (1772، 1801)، شاعر ألماني من كبار شعراء الرومانسيين للتوسع في التعرّف إلى هؤلاء الأعلام، ينظر Encyclopédia Universalis, (2004).

[23] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 313.

منذ "أرسطو" حتى "كانط" على الضدية، وعلى أسبقية الماهية للوجود، إذ رأت أن هذا التناقض يمكن تجاوزه في الفن. ومن هنا، ذهبت إلى "القول بوحدة الشكل والمضمون، بامتزاج المادي والروحي لتأكيد وحدة الأضداد"[24]. وهو أمر يعبّر عنه بوضوح "شلينج" حين يعزو إلى الفن القدرة على صهر المتناقضات، فيقول: " فكل خلق فني يقوم على إلغاء الازدواج المطلق بين أنشطة متضادة، تبدو وقد تم تجاوزها تماما في كل عمل فني. إن القدرة الشعرية كفيلة، بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده"[25].

ومع أن الشعرية الرومانسية أعادت الاعتبار، في مجال الأدب، للأنواع الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي والرواية والقطع النثرية (Fragments) من حكم وخواطر، فإن الشعر موزونا مقفّى احتل عندها صدارة الإبداع، بوصفه طاقة خلاقة، لا تضاهى، ذلك أن محور الخلق عندها هو الذات في محاولتها الرائعة " لكشف عالم الروح عن طريق جهود مفردة للروح وحدها"[26]. وليست اللغة إلا وسيلة في مسيرة الكشف الروحي تلك. أما أهم نوع إبداعي تناط به هذه المهمة فهو الشعر دون سواه، لأن الثراء الرؤيوي "لا يستطيع إلا الشعر وحده أن يمنحه، في شكل متفرد متماسك"[27]. وهكذا ظلت ثنائية الشعر/النثر قائمة في الوعي

---

24 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط. أولى، 1996، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ص.67.

25 ينظر نفسه، ص. 68.

26 موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر. إبراهيم الصيرفي، ط. 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. 30.

27 نفسه، ص. 31.

الجمالي الرومانسي، لتجعل من القصيدة أسمى الأشكال الأدبية. كما شددت الحركة الرومانسية، في الممارسة الإبداعية، تأكيدها على قيمة المضمون الشعري، بالنسبة إلى الشكل، على الرغم من تسليمها النظري بالوحدة بينهما، فالرومانسيون "يفترضون أن الشعر إنما يعالج الحقيقة بمعنى ما، رغم أن تلك الحقيقة قد تختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية"[28] انطلاقا من موقفها الأنطولوجي من جهة، ومقاربتها الإبستيمولوجية للعالم من جهة أخرى.*

بناء على ما سبق، يتأكد الفرق الجوهري بين شعرية التمثيل (المحاكاة) بالمفهوم الأرسطي، وشعرية التعبير بالمفهوم الرومانسي. وعليه، فإن المعنى الغربي الحديث للأدب، بوصفه كتابه تخيّلية، يرتبط – في نظر جوناثان كالر- (Jonathan Culler) بالنظرية الرومانسية الألمانية[29]، إذ تحوّل معها الأدب إلى موضوع للشعرية، غير أنها لم تشدّد الاهتمام على هويته اللغوية، كما فعلت الرمزية من بعدها.

---

[28] نفسه، ص. 11.

* يتضح الموقف الأنطولوجي (علاقة المادة بالوعي) للحركة الرومانسية في تقديمها للماهية عن الوجود أو بعبارة أخرى للجوهر عن العرض، لأسبقية الروح عن الجسد، للمعرفة القبلية عن الخبرة، للتلقائية عن القاعدة (الاجتماعية أو الأدبية)، وللإلهام عن المهارة. أما على المستوى= =الإبستيمولوجي، فهي تجعل الوجدان وسيلة لمعرفة العالم. إذ يتوقف إدراك العالم على مدرك له هو الذات ممثلة في الشعور أو الوعي العاطفي، ومادامت الذوات تتغاير، فإن لكل منها مفهومها للحقيقة. ومن هنا كان الفن تعبيرا عن الصورة الخاصة للعالم.
للتوسع في معرفة الأسس الفلسفية للجمالية الرومانسية، ينظر عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط. ثالثة، 1983، دار العودة، بيروت، ص. 187 إلى 192.

[29] ينظر جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر. رشاد عبد القادر، ط. 2004، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص. 30.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

المحاضرة الرابعة

عند الرمزيين

- **عند الرمزيين:**

ومع أن النظرية الرمزية هي امتداد للنهج الرومانسي في تأكيدها الإبستيمولوجي على مركزية الذات في المعرفة الجمالية للعالم، إلا أنها أولت اللغة دورا حاسما في سبيل هذا الاقتراب المعرفي من الحقيقة اللامرئية والميتافيزقية، فالشعر، عندها، هو معرفة معينة بواسطة اللغة. ولذلك قال "مالارمي" (Mallarmé) ذات مرة، للرسام دوغاس (Degas): " ليست الأفكار، هي التي نصنع بها شعرا، وإنما الكلمات"[30]. ومن هنا، كان الشعر، في نظرها، إدراكا لغويا للعلاقات الرمزية التي تنتظم عالمنا عموديا وأفقيا(*)، " فليس الشعر في نظر الرمزية إلا تعبيرا عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة لو تركت لذاتها، بين الجسد والمجرد وبين المادي والمثالي، وبين المجالات المختلفة للحواس"[31]. ولعل هذه النظرة الجمالية لطبيعة الشعر على أنه إدراك جدلي للحقيقة بواسطة اللغة، هو الذي سيدفعها إلى الثورة على قيود الوزن والقافية لإزالة هذا الحد الوهمي بين الشعر والنثر. وهو أمر، لم تجرؤ الشعرية

---

[30] ينظر Michel Aquien ,op.cit , p.14.

* أما العلاقة العمودية فيمثّلها مذهب "سويدنبورغ" الأفلاطوني، القائم على الاعتقاد بوجود مراسلات بين العالم المادي والعالم الروحي، أما العلاقة الأفقية، فيمثلها مذهب "بودلير" في قصيدته "المراسلات " حين يعلن بأن عالمنا هو "غابة من الرموز" ، و ذلك في قوله:

"الطبيعة معبد تكتنفه أسرار الدين
تصدر عن أعمدته الحية في الحين بعد الحين
أصوات كالزمزمة بكلمات مختلطة مبهمة=
=و يجوس منه الإنسان في **غابات من الرموز**
تراعيه ، و تحدّق فيه بنظرات أليفة **"**

ينظر عبد الرحمن صدقي ، بودلير(الشاعر الرجيم) ، ط. ثالثة ، دار المعارف، القاهرة، ص.107.

[31] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 303.

الرومانسية على الدعوة إليه رغم رفضها للتقاليد. فالشعر، في نظر الرمزيين، لا تحدده مقتضيات العروض، وإنما المكابدة الروحية لإمكانات اللغة في التعبير عما هو سري، غامض في ضمير الكون. " ولذلك يرى مالارميه أنه يتحتّم على الشاعر أن يترك نفسه عرضة لسطوة الكلمات، وأن ينقاد لتيار اللغة، وللتعاقب التلقائي للصور والرؤى"[32]. فالشعر، على هذا النحو، هو تشكيل لغوي، لعلاقة الشاعر (الذات) بالعالم (الموضوع). وهكذا يتحول عالم الأشياء في نظر الشاعر الرمزي إلى كلمات (رموز). وهو ما يعبّر عنه شعريا "بودلير" بقوله: "...غابة من الرموز". وعليه، فالشعرية الرمزية كانت تحوّلا مهما في النظر إلى طبيعة الشعر ورسالته الجمالية، فمعها لم يعد العروض أساسا جوهريا للشعر، مع أنهم شددوا على أهمية الموسيقى الداخلية فيه كما في قول فيرلان (Verlin) "الموسيقى قبل كل شيء"[33]، ولا التهذيب الأخلاقي والاجتماعي غاية له، إذ "الهدف الأساسي للشعر [في نظر مالارميه] هو أن يخلق الجوهر الخالص والذي لا تشوبه شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة والتي تحيط بنا"[34]، أي أن الهدف الأسمى للشعر هو معانقة الميتافيزيقي.

ومن هنا، يمكن لنا أن نحدد معالم الشعرية الرمزية في توصيفها للحالة الشعرية كما يأتي:

---

[32] نفسه، ص. 204.

[33] تشارلز تشادويك، الرمزية، تر. نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص. 45.

[34] المرجع السابق ، ص. 43

1-المفهوم الأول: الشعر هو حالة جمالية تنشأ من تداعي الكلمات المشحونة بالانفعال، وإيقاعها الموسيقي الإيحائي.

2-المفهوم الثاني: الشعر هو حالة تأملية، تنشأ من تداعي الصور والرؤى، المفعمة بالدلالات والإشارات الرمزية.

لكنّ هذين المفهومين غير منفصلين، إنهما يترابطان عضويا في الإبداع الشعري، فيما اصطلح على تسميته عند الرمزيين "بالشعر الخالص" أي "الشعر الذي ينبثق من الروح اللاعقلية واللاتصورية للغة والمضاد لكل تفسير منطقي"[35].

ومع كل هذا، فالشعرية الرمزية رغم تحطيمها عمليا لفكرة النوع الأدبي، بكتابة أحد أعلامها من الشعراء للقصيدة النثرية، ألا وهو "رامبو" الذي وصف الواقع الشعري في عصره، من خلال إحدى رسائله "بأنه كله نثر مقفى"[36]، إلا أنها جعلت الشعر أعلى أشكال الجمال، وما عداه "مجرد أدب"[37] على حد تعبير "فرلان". كما أنها انتهت في التحليل النهائي، إلى الانتصار للمفهوم الثاني، الآنف ذكره، الذي يرى بأن "الفن تفكير بالصورة"[38]. لكن، مع ذلك، ينبغي التنويه بحقيقة مفادها أن "الرمزية كانت القاعدة التي انطلقت منها النظرية الشكلية ثم نظرية النقد الجديد وبعدها النظرية البنيوية"[39].

---

35 نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 303.
36 تشارلز تشادويك ، الرمزية، ص. 45.
37 نفسه، ص. 45.
38 آن جفرسون ، الشكلانية الروسية، في " النظرية الأدبية الحديثة " ، تأليف: آن جفرسون و ديفيد روبي، تر. سمير مسعود، منشوات وزارة ، الثقافة، دمشق، 1992، ص.38.
39 نبيل راغب، المرجع السابق ، ص. 303.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

المحاضرة الخامسة

عند الشكلانيين

- **عند الشكلانيين :**

كان ظهور الشكلانية الروسية في ظل تحديات الواقع الإيديولوجي للمجتمع الاشتراكي ايذانا بميلاد توجّه جديد في الدراسات الأدبية، يهدف إلى إقامة علم للأدب، مستقلّ في موضوعه، محدد المعالم، لا يمتّ بصلة إلى المناهج التفسيرية السابقة، إذ تحوّل معها الاهتمام النقدي من المبدع والمتلقي على حد سواء إلى النص في حد ذاته بوصفه المرتكز الجوهري، الأصيل للشعرية بعد أن كان موضوعها السابق مضللا للوعي النقدي أحقابا طويلة، إما بالنظر إلى الأدب بوصفه محاكاة (الغائية الأخلاقية)، أو بوصفه تعبيرا (الغائية النفسية)، أو حتى بوصفه انعكاسا (الغائية الاجتماعية). لكن كل هذه المقاربات المريبة كانت، بالنسبة إلى الشكلانية تبتعد عن الطبيعة الجوهرية للأدب ، إذ كانت تلغي الشكل من أجل فهم المضمون، أو تقدم مبدأ الحقيقة الواقعية على مبدإ اللذة الجمالية.

ومن أجل إعطاء بنائها النظري تماسكه المنطقي، كان لابد للشكلانية أن تؤسس أنطولوجيا لأسبقية الشكل عن المضمون، في العمل الأدبي(*) إذ تعدّ هذه المقدمة مدخلا ضروريا لصياغة أساس علمي للنظرية الأدبية، فـ" لقد انبثقت النظرية الشكلانية ليس بغرض تصحيح النظرية الأدبية القائمة، أو مراجعتها، وإنما لكي تجعل فكرة النظرية الأدبية بالذات أمرا ممكن التحقيق"[40]. ومن هنا، كان تحديد موضوع "الشعرية" شرطا معرفيا

---

* سنتناول، فيما بعد، الأسس الفلسفية للطرح الشكلاني من خلال تأثرهم بالفلسفة الظاهراتية عند هوسرل.

40 آن جفرسون ، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" المرجع السابق، ص. 37.

ملحا، فـ" الطريقة التي تعرّف بها النظرية موضوعها هي التي تحدد طبيعة هذه النظرية"[41]. وعليه، فقد اعتمد الشكلانيون في تحديد موضوع "الشعرية"، على مبدإ فرقي أو تعارضي "أي أن الأدب يتكوّن، ببساطة من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى"[42]، وهو الأساس المعرفي الذي كانت تفتقر إليه النظريات الأدبية السابقة، إذ لم توجد هذا المبدأ الفرقي في تأسيس مقولاتها، بل إنها أخضعت الأدب لطبيعة مادتها الفكرية ليتلوّن بلونها، فيتلاشى في غمار تأملها المبدأ الأدبي.

ولعل الفرق الحاسم الذي يميّز الأدب عن غيره من أنظمة المعرفة والتواصل الأخرى هو الفرق الذي يحدده "فيكتور شلوفسكي" –أحد أقطاب الشكلانية- ممثلا في مبدإ **التغريب** (Défamiliarisation). إنه يعني لديه "إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولابد من إطالة أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنّية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية"[43]. وقد اكتسى مفهوم التغريب أهمية بالغة عند الشكلانيين لأنه يمثل أساسا فرقيا، واضحا ومحددا، بين اللغة الشعرية واللغة العملية، ذلك أن الأدب في نظرهم هو "استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة

---

41 ـ المرجع السابق، ص. 38.

42 ـ نفسه، ص. 38.

3 - ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء ، القاهرة ، 1998 ص.29 ، 30

عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب"[44]. فاللغة الأدبية ، على هذا النحو، تمتلك وظيفة جمالية، أداتية، لا تتجاوز حدود تحسين إدراكنا للأشياء، لا إضافة معرفة جديدة، كما كان يعتقد الرومانسيون ، من قبل. وعليه، فتغريب اللغة، عند "شلوفسكي"، ليس معناه انتقاء لكلمات بوصفها أكثر شعرية من غيرها، وإنما هو كيفية لغوية أكثر تأثيرا ولفتا للانتباه، يستخدمها الأديب لإثارة اللذة الجمالية عند المتلقي. و هكذا، يمكن القول إن مفهوم التغريب عند "شلوفسكي"، لغوي، أداتي بالدرجة الأولى، لا كما يذهب بعض الدارسين، إلى تفسير التغريب على أساس إدراكي، تصوري، بحت. فلو كان التغريب يعني فقط -كما يرى عبد العزيز حمودة - " كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي حتى يبدو المألوف غير مألوف، [متحققا] ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء أو تقديم وجهة نظر جديدة"[45]، لكان هذا المفهوم رومانسيا محضا، يحتفي بالمضمون أكثر من احتفائه بالشكل، و هو المفهوم الذي يتعارض كليا مع مذهب "شلوفسكي" الذي يولي أهمية قصوى، حاسمة، للشكل في تحديد ماهو أدبي، إذ يقول منوّها بالمكوّن اللغوي للأدب: "وفي كل الأحوال، فمن الواضح، في نظري، أن الكلمات ليست بالنسبة للأديب شرا بالضرورة، أو أنها مجرد طريقة لقول شيء ما، إنها مادة الأثر الأدبي نفسها. الأدب يتكون من

---

[44] محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص. 155، 156.

[45] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص. 128.

الكلمات وهو محكوم بالقوانين المتحكمة في اللغة"[46]. وعليه، فعملية التحويل الخلاق للعالم لا تتم إلا بواسطة الأداة التغريبية للغة. قد تكون هذه الأداة هي الحبكة في العمل الروائي، أو المجاز أو الإيقاع في الشعر، لكنها في جميع الأحوال تنتمي إلى منظومة الفن اللفظي. لذلك قال " شلوفسكي" في تعريفه المشهور للأدب إنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها"[47].

إن مفهوم "التغريب" الذي راج في كتابات الشكلانيين، كان مقدمة لتأسيس منهجي للشعرية استنادا إلى الإنجازات اللسانية و السيميائية مع أحد أقطاب الشكلانية ، ألا و هو "رومان جاكبسون" . فقد وجدت أعمال الشكلانيين صيغتها التركيبية المثلى والنهائية في دراساته النظرية والنقدية. وهو ينطلق أيضا في تحديد موضوع الشعرية من المبدإ الفرقي بين اللغة الشعرية واللغة العملية ليؤكد أن "كل كلمة في اللغة الشعرية هي منحرفة بالنسبة إلى اللغة العملية، وأنها غير "متوقعة" "[48]. ليستخلص أن الشعر "هو عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[49].

ومع أن "جاكسبون" في أبحاثه الأولى، من خلال كتاب "مبادئ النظم الشعري" (Principes de versification, 1923)، كان يقيم الفرق بين الشعر والنثر على مبدإ إيقاعي، محددا الوظيفة الشعرية في الكشف عن

---

[46] ينظر فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر. الولي محمد، ط. أولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص. 34.

[47] ينظر محمد شبل الكومي، المرجع السابق، ص. 155.

[48] Jean-Yves Tadié, La critique littéraire au XX[e] siècle, imprimerie Bussière, 1998, Paris, p. 37.

[49] آن جيفرسون ، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 58.

قيمة شكل "الرسالة" (Message)، الذي ليس، في هذه الحالة، إلا الجانب الصوتي، إلا أنه، لاحقا، في سنة (1935)، من خلال مقال له، بعنوان "نثر الشاعر باسترناك" (Pasternak)، يؤسس الفرق بينهما عل استخدام الشعر للاستعارة، بخلاف ميل النثر إلى استخدام المجاز المرسل (Métonymie). وعليه، فالشعر- كما كان يتصور- يقوم على مبدإ التماثل في الإيقاعات والصور، إما تشابها او تناقضا، في حين ينكر النثر هذا التصميم[50].

ومهما تكن الفروق التي وضعها "جاكبسون" بين الشعر والنثر، القائمة على الخصوصيات النوعية لكل منهما، داخل الحقل الأدبي، فإنه ينتهي، في مقالة له، سنة 1960، بعنوان "لسانيات وشعرية" (Linguistique et poétique) إلى خلاصة لكل أبحاثه المتعلقة بالشعرية، حيث يعرض على نحو تدريجي، مفهوم الشعرية ثم نظرية الوظائف ثم مفهوم التوازي، ثم مبدأ الالتباس[51]. غير أننا، ههنا، سنكتفي، بتحديد مفهومه للشعرية، ثم الوظيفة الشعرية ضمن نظريته التواصلية.

إنه يتناول الشعرية بوصفها علما للأدب ، يتعارض كليا مع الخط الذي كان سائدا في الدراسات الأدبية السابقة إذ يقول : "ليس الأدب موضوع العلم الأدبي، بل الأدبية، أي تلك الخصائص التي تجعل من عمل بالذات عملا أدبيا"[52]. ويتصل مفهوم **"الأدبية"** (Littérarité) هذا، باهتمام

---

[50] Voir, Jean-Yves Tadié, op.cit, p. 37, 38.

[51] Voir, Jean-Yves Tadié, op.cit, p. 39.

[52] ينظر آن جيفرسون، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" المرجع السابق، ص. 41، 42.

الشكلانيين بالأداة بوصفها المحدد الوحيد للخصوصية الأدبية، لا بمادة العمل الأدبي؛ وبالتقنية، كما عند شلوفسكي، لا بالموضوع. لذلك، يؤكد "جاكسبون" مرة أخرى دور "الأداة" في تحديد أدبية الأدب إذ يقول: "إذا كان لعلم الأدب أن يصير علما حقيقيا، فإن عليه أن يعترف بـ(الأداة) كـ(بطل) وحيد له"[53]. وعليه، يمكن تعريف الأدبية عنده بكونها تعني الخصوصية الأدبية، أو بعبارة أخرى مجموع الأدوات اللفظية المسهمة في بناء العمل، أو بتعبير "جوناثان كالر": "الاستراتيجيات اللفظية التي تجعله أدبا"[54].

بتحديد موضوع الشعرية، على ذلك النحو، أمكن للشكلانيين تصحيح مسار دراسة الأدب، ورسم حدود حقله بعد أن كان لأمد بعيد " أرضا بدون مالك"[55]. وحتى تتخذ النظرية بعدها العلمي، كان ينبغي في نظر "جاكبسون" ربط الشعرية باللسانيات، وتمييزها عن النقد الأدبي، "فإذا كانت اللسانيات هي علم البنى اللغوية، فليست الشعرية إلا فرعا منه. وبهذا الطموح، فهي تتميز عن النقد الأدبي"[56]، ذلك أن الشعرية هي دراسة الأدب في بعده التزامني، بخلاف النقد الذي يتناول الظاهرة الأدبية في بعدها التاريخي[57].

ولعل تأصيل "جاكبسون" للشعرية، بإرجاعها إلى المنهج اللساني (الذي يتوقف عند حدود الجملة)، هو بغرض جعل النظرية الأدبية أمرا

---

[53] ينظر نفسه، ص. 43.
[54] جوناثان كالر، المرجع السابق، ص. 146.
[55] فكتور إيرليج، المرجع السابق، ص. 14.
[56] Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p. 39, 40.
[57] Voir, Ibid, p. 40.

ممكن التحقق، لأنه يمكن توسيع النموذج اللساني ليشمل الخطاب بوصفه متتالية من الجمل(*)، أي أن الخطاب يمكن أن "يخضع للقوانين نفسها التي تنطبق على الجملة. لكنه يستدرك " أن كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشعرية، لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل، أي السيميولوجيا، تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب"[58]. وهو الأمر الذي دفع جاكبسون إلى الإشارة بأن مسائل الشعرية "تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي"[59]، ومع أنه يقرر بأن "اللسانيات بوصفها علم العلامات اللفظية هي مجرد جزء من السيمياء"[60]، إلا أن منطلقاته في تأسيس الشعرية (علم الأدب) تظل منطلقات لسانية، مرتبطة باللغة، وذلك في تعريفه للوظيفة الشعرية، إذ يؤكد أن هذه الوظيفة تستهدف الرسالة في حدّ ذاتها، ولحسابها الخاص، ولو تعلق الأمر بالجانب الحسي للعلاقات، منفصلة عن الأشياء التي تدل عليها. كما أنه لا يمكن، في نظره، اختزالها

---

* ينطوي مفهوم الخطاب على دلالات عدة، منها الخطاب بوصفه وحدة لغوية، قوامها سلسلة من الجمل، وهو مفهوم هاريس. ينظر دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن، ط. أولى، 2005، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص. 35.

58 ينظر بشير توريريت، الشعرية والحداثة، ط. أولى، 2008، دار أرسلان للطباعة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص. 26.

59 ينظر نفسه، ص. نفسها.

60 رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر. علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط. أولى، 2002 المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 47.

4Voir, Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p.41

في دائرة السعر، ولا الشعر في دائرتها، ذلك أنها تمتد لتشمل في الكلام، دون إلغاء الوظائف الأخرى(*)".(4)

وهو يحدد المعايير اللسانية التي على أساسها يتم التعرف إلى الوظيفة الشعرية، وذلك بحصرها في صيغتين أساسيتين لتنظيم الرسالة، هما محور الاختيار، وهو محور عمودي، ترابطي (Paradigmatique)، ثم محور التعاقب، وهو محور أفقي، تتابعي (Syntagmatique). أما الأول، فينبني على التكافؤ (Equivalence)، التشابه (Similarité)،والاختلاف (Dissimilarité)، وعلى الترادف (Synonymie)، والتضاد (Antonymie)، في حين ينبني الثاني (المحور الخطي في بناء سلسلة الكلمات أو الجمل) على التتابع (Contigüité). وعليه، فالوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ لمحور الاختيار على محور التتابع(61).

ومن الجدير بالذكر، أن هذا التمييز بين محور الاختيار ومحور التتابع يناظره " تمييز سوسور [Saussure] بين العلاقات الترابطية والعلاقات

---

* أما الوظائف الأخرى التي يمكن أن تتضمنها أية رسالة لغوية ضمن عملية الاتصال فهي:

أ-الوظيفة التعبيرية (Emotive)، وهي تعبر عن موقف المخاطب ومشاعره، وتشدد اهتمامها على المخاطب=

= ب-الوظيفة التأثيرية (Conative)، وتستهدف التأثير في مشاعر المخاطب ومواقفه، وتشدد اهتمامها على السياق (Contexte).

ج-الوظيفة المرجعية (Référentielle)، وتشدد اهتمامها على المدونة (Code).

د-الوظيفة الاصطلاحية (Métalinguistique)، وهي تستهدف توصيف موضوع الكلام [أو ما أصبح يعرف باللغة الواصفة أو الشارحة، كما في توظيف المصطلحات العلمية لشرح المسائل العلمية كالنحو، والصرف والبلاغة، وما إلى ذلك من العلوم الإنسانية والتجريبية].

هـ-الوظيفة التبليغية (Phatique)، وهي تستهدف إحكام التواصل بين المتخاطبين، كما في المكالمة الهاتفية، باستخدام الفاظ من قبيل "آلو". -Voir, Ibid, p. 40.

61 Voir, Ibid, P. 41.

الأفقية، أي بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في اللغة"[62]. ثم ينتهي "جاكبسون" إلى تخصيص معالم الوظيفة الشعرية في لغة الرسالة، ليحددها على مستوى الشعر، في الإيقاع، ثم في التوازي الذي يتضمن المشابهة والاستعارة، التناقض والتباين، ثم في الالتباس، في حين أن النثر يفتقر إلى تلك التوازيات، وإلى الإيقاعية[63].

إن الوظيفة الشعرية، على هذا النحو، هي التي تحدد أدبية الرسالة، وتؤدي إلى التمييز بين الشعر والنثر عند "جاكبسون"، وهو لذلك، يستنتج كما في مقاله المنشور سنة 1935 حول الشاعر "باسترناك" أن " النثر الذي يقوم أساسا على التتابع، يميل إلى قطب المجاز المرسل، في حين أن الشعر الذي يقوم، في استخدامه للقافية والوزن، على التماثل، يميل إلى قطب الاستعارة"[64]. ومن هنا ذهب إلى وصف الرمزية والسوريالية والمسرح بأنها جوهريا فنون استعارية، في حين عدّ السينما والتكعيبية والملحمة فنون المجاز المرسل[65].

ومع أن "جاكبسون" لم يقصر حضور الوظيفة الشعرية على جنس الشعر، إذ يمكن أن يمتد حضورها إلى أشكال النثر الأخرى، إلا أنه قدّر أن ارتباطها بالشعر أكثر رسوخا، وهو الأمر الذي حدا به إلى تعريف

---

[62] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 91.

[63] Voir, Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p. 42.

[64] Wladimir Troubetzkoy, Perspectives sur le XX^{e} siècle, dans littératures comparé, Ed. 1re, presses universitaires de France, Paris, 1997, P. 613.

[65] Voir, Ibid, p. 613.

الشعرية بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[66].

وبذلك يؤكد أهمية اللسانيات في الدراسة الأدبية، مشددا على دور علاقات التكافؤ في تحديد الوظيفة الشعرية، والإسهام في إحداث التأثير الجمالي للقصيدة. وعلى الرغم من اختلافه مع "موكاروفسكي"، في إطار حلقة براغ التي ينتمي كلاهما إليها، في السبب الذي يجعل المتلقي يميل إلى الرسالة الشعرية، إذ يعزوه "جاكبسون" إلى التناسق الخاص للنص الشعري، في حين ينسبه الثاني إلى انحراف أو خرق لعرف، إلا أنهما يتفقان على "أن الميل نحو الرسالة يقود إلى إدراك متجدد للواقع، وذلك عن طريق توليد وعي متجدد بأشكال الدلالة التي تعبر عن الواقع بإحكام"[67].

إن المرجعية اللسانية للشكلانيين، لم تحل دون نظرهم إلى العمل الأدبي بوصفه "كلية"، فمع توحد المشروع الشكلاني مع المشروع السوسيري اللساني ضمن برنامج واحد، في إطار مدرسة "براغ"، أصبح بالإمكان تطوير اللسانيات البنيوية لوضعها في إطار سيميائي. فالسيميائيات -كما يعرفها "سوسير"- هي علم "يدرس حياة العلامة داخل المجتمع"[68]، أما "موكاروفسكي" فقد نظر هو أيضا إلى الأعمال الأدبية بوصفها "أنواعا معينة من العلامات التي لا يمكن فهمها إلا ضمن نظرية

---

[66] ينظر بشير توريريت، المرجع السابق، ص. 27.

[67] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"،في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 100.

[68] Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Ed. TALANTIKIT, Bejaïa, 2002, p.26

عامة في العلامة"[69]. ومن هنا، استطاع الشكلانيون أن يوحدوا بين البعد النسقي للعلامة وبعدها السياقي، بتحويل العمل الأدبي إلى "بنية وظيفية". فهو، من ناحية، نسق من الدلائل أو تأليف دلالي، وليس انعكاسا لعوامل خارجية، ومن ناحية أخرى، هو تغريب لإدراكنا الآلي للعالم، إذ يجدد وعينا بطبيعة الواقع، "بواسطة تخريب المنظومات العلاماتية التقليدية"[70].

وهكذا يكتمل الطرح الشكلاني في جمعه بين **"أدبية"** جاكبسون، و**"تغريب"** شلوفسكي، بين بنية النص اللفظية، ووظيفته التغريبية. ولعل اكتشاف "جاكبسون" للوظائف الستة التي يمكن أن تتضمنها الرسالة، كان مفتاح الربط بين داخل النص وخارجه، وتجاوزا للتناقض القائم بين "الأداة" و"المادة" في المنظور الشكلاني السابق، فقد تم تعويض مبدإ الأداة بمبدإ البنية، والتسليم بتميّز الفن، لا انفصاله، أي بهيمنة الوظيفة الشعرية، في الشعر، دون إلغاء الوظائف الأخرى. ويعني هذا أن **"الأدبية"**، لم يعد ينظر إليها "بوصفها المظهر الوحيد المميز للأدب، ولا بوصفها واحدا من مكوناته، وإنما بوصفها الخاصية الاستراتيجية التي تشكّل الأثر الأدبي والتي يتشرب بها، وبوصفها مبدأ لإدماج دينامي"[71].

وعلى هذا الأساس، تبنى الشكلانيون مقولة وحدة العمل الأدبي منظورا إليه بوصفه "كلية" أو "بنية وظيفية"، أو منظومة علاماتية، تتسم بتعقيدها وتشابك عناصرها، والتحام مكوناتها، بما فيها المضمون، الذي

---

69 ينظر ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة "، المرجع السابق، ص. 86.

70 نفسه، ص. 86.

71 فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 51.

عدّ، في تصورهم، جزءا لا يتجزأ من تلك المنظومة العلاماتية ، غير أنه يملك بنية خاصة به، مستقلة عن العالم الواقعي، مستمدا قيمته من علاقته بالكل. وهو ما يوضحه "موكاروفسكي" بقوله: "إن العلاقة المتبادلة القائمة بين مكونات العمل الشعري، سواء كانت مصدرة أم غير مصدرة، تشكل بنية هذا العمل، وهي بنية دينامية تشتمل على التقارب والتباعد على حدّ سواء، كما أنها تشكل كلا فنيا لا يمكن تفكيكه، باعتبار أن كل واحد من هذه المقومات يمتلك قيمته من خلال علاقته بهذه الكلية"[72]. أما ما يمنح هذا الكل البنيوي وحدته، لكونه بنية معقدة ومتعددة الأبعاد، فهو وحدة الغاية الاستطيقية"[73]. ومن هنا، أمكن دراسة مضمون العمل الأدبي في دلالاته المختلفة، النفسية والاجتماعية والتاريخية، لا بوصفه انعكاسا لحقيقة خارجية، وإنما بوصفه تحويلا جماليا لهذه الحقيقة داخل العمل. وهذا يعني أن القابلية النظرية لتحليل مستوى "البنية العميقة"، بالطريقة ذاتها التي يتناول بها مستوى "البنية السطحية"، هو أمر ممكن بالنسبة إلى الشكلانيين، غير أن الحاجة إلى الآليات المنهجية، الإجرائية لدراسته، لم تكن حاضرة؛ وهو ما حاوله البنويون اللاحقون، مع "لوسيان جولدمان"، و"غريماس"، و"جوليا كريستيفا"، و"جيرار جينات"، وغيرهم.

هكذا انتهى شكلانيو "براغ" إلى تسويغ دراسة مضمون العمل الأدبي، تسويغا منهجيا، متماسكا، للتكيّف مع ضغوط الإيديولوجيا

---

[72] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 87.

[73] فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 51.

الماركسية، مما جعلهم يؤكدون في التحليل النهائي، "على البعدين السيميائي والاجتماعي للفن والأدب"[74]، كما يرى "روبرت هولب".

ومع كل هذا، فإن الصياغة المنهجية لـ"شعرية بنوية" بات أمرا متحققا مع الشكلانيين، إذ مكنت مقولاتهم النظرية، التي يمكن حصرها في المصطلحات الآتية: **"الأدبية"، "الوظيفة الشعرية"، "التغريب"، "الخاصية المهيمنة أو الاستراتيجية"**، ثم **"الغاية الاستيطيقية"**، من تكوين جهاز مفاهيمي للنظرية الأدبية، تطور مع مجيء البنويين في ستينيات القرن العشرين.

[74] ينظر أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، ط. أولى، 2003، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص. 107.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

المحاضرة السادسة

في النقد الجديد

– في النقد الجديد :

لكن، قبل مجيء هؤلاء، كان ثمة تيار نقدي جديد، نشأ داخل الثقافة الأنجلوسكسونية، وسم بالنقد الجديد (Nouveau critique)، وارتبط ظهوره بصدور كتاب "مبادئ النقد الأدبي" للناقد الإنجليزي "آي. إ. ريتشاردز" (I. A. Richardd)، عام 1924[75]، ثم تعزّز بإسهامات النقاد الأمريكيين أمثال الشاعر "ت.س. إليوت" (T.S. Iliot)،و"جون كرو رانسم" (John crowe Ransem)، و "و.ك. ويمساط" (W.K. Wimsatt)، و"كلينت بروكس" (Cleanth Brooks)، و"آلن تيت" (Allen Tate)، و"مونرو بيردزلي" (Monroe Beardsley)، وغيرهم[76].

ومع أن تيارا آخر، مماثلا له في التسمية، ظهر في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أن صداه كان محليا[77]، ويتعارض كلّيا مع اتجاه النقد الجديد الأنجلو أمريكي، ذلك أن النقاد الجدد الفرنسيين كانوا "يهدفون إلى تأسيس النقد كعلم إنساني، يوظف إنجازات علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس، كما أنهم [كانوا] يعتبرون النقد شكلا من الأشكال الجوهرية لبحث واسع وشامل عن الإنسان"[78]. وقد مثل هذا الاتجاه في فرنسيا كل من "جورج بوليه"، و"جان بيير ريشار"، و"فرانيس

---

75 ينظر ديفيد روبي ، "النقد الجديد" في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 124.

76 ينظر نفسه، ص. 137.

77 ينظر، نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 680.

78 نفسه، ص. 690.

جانسون"، و"بيرنار بنجو"، وحتى "رولان بارت"(*) نفسه[79]، غير أن هذا الاتجاه الذي يعتمد التفسير الوضعي للأدب لم يدم طويلا إذ سرعان ما اضمحل، أو "ذاب في الفلسفة البنيوية"[80].

أما نظرية "النقد الجديد"، كما اتضحت ملامحها في كتاب "ريتشاردز": مبادئ النقد الأدبي، ثم في كتبه اللاحقة(*)، فقد كان لها تأثير مهم جدا في رسم معالم الحركة النقدية في بريطانيا، كما أنها عرفت تطورا لافتا للنظر، في تلقي النقد الأمريكي لمبادئها. وتكمن أهمية الطرح النقدي الجديد في نبذه للمناهج النقدية السابقة، وإلحاحه على استقلال الأدب عن فروع المعرفة الأخرى، وتميزه طوبولوجيا بخصائص ذاتية، تؤسس هويته المستقلة.

ومع أنه لم يثبت تاريخيا تأثر أقطاب النقد الجديد بالحركة الشكلانية الروسية، إلا أن ثمة قواسم مشتركة بين الحركتين، تجعل تقاربهما النظري، مثيرا للانتباه، إذ رفضت كلتاهما "الدراسة الأدبية الوضعية، ودعتا إلى اهتمام متجدد بالأدب كأدب، وألحتا على الفروق بين الأدب وأصناف الكتابة الأخرى، وحاولت تعريف هذه الفروق بمصطلحات نظرية، كما أعطت دورا مركزيا في تعريفاتهما لأفكار البنية والعلاقة

---

* يقول رولان بارت في كتابه "نقد وحقيقة" مدافعا عن رؤيا النقد الجديد في فرنسا، قبل أن يتحول إلى المنهج البنوي، ثم ليتجاوزه فيما بعد، "...ويمكننا أن نقول باختصار، إن على المرء لكي يعيد العمل إلى الأدب، أن يخرج منه تحديدا و أن يستعين بثقافة أنثروبولوجية". رولان بارت، نقد و حقيقة ، تر.منذر عياشي ، ط. أولى ، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، ص.65

79 ينظر نبيل راغب، المرجع السابق ، ص. 691.

80 أحمد يوسف، المرجع السابق، ص. 155.

* منها، العلم والشعر، النقد العملي، الصادران تتاليا عامي 1926 و1929. ينظر، ديفيد روبي، "النقد الجديد" في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 124.

المتبادلة، وعالجتا النص الأدبي باعتباره موضوعا مستقلا أساسا عن مؤلفه وعن قرينته التاريخية"[81].

هكذا يلخص "ديفيد روبي" أوجه الائتلاف بين المدرستين، لكنه في الوقت نفسه يحدد الفروق المنهجية بينهما في تحليل العمل الأدبي وتقويمه، إذ يرى أن الاختلاف الجوهري بينهما يكمن في مسألة الأثر الذي يولده العمل الأدبي في نفس المتلقي، ففي حين كان "ريتشارز"، يميل إلى تعريف خصائص الأدب المميزة بمصطلحات التجربة الإنسانية والقيمة الإنسانية، كان الشكلانيون يتعاملون معها بوصفها "سمات موضوعية متأصلة في الأدب ذاته"[82].

ومعنى ذلك أن النقاد الجدد مع تأكيدهم على السمات الخاصة للأدب، أولوا أهمية متفاوتة في الدرجة[*]، لاستجابة القارئ للعمل الأدبي، وعلى تقويم هذه الاستجابة، وبالتالي، "فإنهم ألحوا أيضا على علاقة الأدب بالعالم الحقيقي، وعلى المساهمة التي يمكن أن يقدمها في مجال التغلب على مشاكل الوجود الإنساني اليومي"[83]. ولذلك ربط "ريتشاردز" بين الاستخدام الشعري للغة والوظيفة الانفعالية، في سياق تمييزه بين الوظيفة الإحالية والوظيفة الانفعالية للغة، لينتهي إلى أن النثر يجسد الوظيفة الأولى، لارتباط دلالات كلماته بأشياء العالم الموضوعي، وأن الشعر

---

81 نفسه، ص. 122.

82 ينظر المرجع السابق، ص. 124.

* في حين كان النقاد الجدد البريطانيون يعيرون أهمية خاصة لتجربة القراءة، كان نظراؤهم الأمريكيون أقل اهتماما بذلك، إذ عني هؤلاء أكثر بسمات الوسيط الموضوعية أي النص الأدبي نفسه، فكرّسوا للتقويم وقتا أقل مما كرسوه للوصف والتحليل. ينظر نفسه، ص. 135.

83 نفسه، ص. 123.

يجسّد الوظيفة الثانية لأن غرضه هو إثارة العواطف أو المواقف الذاتية. ومن هنا، كان الشعر بالنسبة إليه تصريحا زائفا، لا ترد فيه مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري. وإذا كان "ريتشاردز" يقترب من الشكلانيين والبنويين في هذه المسألة (انفصال لغة الشعر عن مرجعها)، فإنه يختلف معهم في تحديد الوظيفة الجوهرية للشعر. إنها تتمثل عنده في "الانفعالية"، وعند أولئك، فيما سماه جاكبسون، بالوظيفة الشعرية[84].

على هذا النحو، يرتبط الشعر بتجربة القراءة في الفكر النقدي الجديد، إذ تتأكد فيه بصورة واضحة علاقة النص الشعري بالقارئ، وبعبارة أخرى، علاقته بتأويل معناه، أو تتبع قصديته إلى حد يمكن للقارئ معه أن يتماهى مع الحالة الذهنية للمؤلف، أو أن يتشرّب التجربة التي عاناها المؤلف أثناء إبداعه لعمله الشعري. ومن هنا، كان البحث عن شعرية عامة للنصوص الشعرية المفردة، في منظور النقد الجديد أمرا متعذّرا، إذ يشكّل كل عمل شعري خصوصيته التي تجعله مختلفا وفذا. ولعل ما يبرر ذلك هو اختلاف استجابات القراء للنص الواحد، و هو ما يوضحه "روبرت شولز" في تعليقه على هذا الأمر إذ يرى أن "توكيد النقد الجديد على النص كان يتضمن افتراضا مؤداه أن النصوص الشعرية معدة لإنتاج استجابة شعرية خاصة، فغموض النص هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارئ، الذي يدرك أن النص لا يريد أن يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد أن يوحي ببنية جمالية متوازنة توازنا جميلا. وهكذا كان النص، في الفكر النقدي الجديد، معزولا قدر الإمكان

---

[84] ينظر المرجع السابق، ص. 125، 126.

عن أي نص آخر، بفرادة "كروتشية". فلم يكن النص نصا، بل "عملا"[85]. ومن هنا، كان الموقف النقدي الجديد ينطوي على تقدير للتجربة الشعرية، ولإنسانية الأدب، وهو السبب الذي جعل "ريتشاردز" يؤكد " دور القارئ بدلا من دور المؤلف أو النص"[86]،انطلاقا من " المبدإ القائل إن المعرفة هي نتاج التجربة"[87] ويتعلق الأمر ههنا بالنظر إلى العمل الأدبي بوصفه معادلا موضوعيا لإحساس الفنان، وليس الإحساس نفسه، وبالنظر إلى تجربة الفنان بوصفها واقعا محوّلا في الفن، أو مركّبا جديدا يختلف كليا عن المشاعر والخبرات التي استمد منها مادته الخام، وبالنظر إلى تجربة القارئ على أنها استثارة جمالية لوجدان القارئ تهدف إلى بعث التناغم المفقود إلى نفسه[88]. وهكذا يضطلع الفن بدور لا يقل أهمية عن دور الدين والفلسفة، ذلك أنه "قادر على إنقاذنا"[89]، كما يعبّر "ريتشاردز".

ومهما يكن، فإن النقد الجديد الأمريكي، على الرغم من ولائه لشعرية "ريتشاردز" عموما، إلا أنه لم يفرط في العناية باستجابة القارئ، ولا في النظر إلى النص بوصفه بنية مغلقة، إذ انصب اهتمام النقاد الأمريكيين على مستوى المعنى أكثر من المستويات الأخرى، وعلى البعد المعرفي للتجربة الشعرية بدلا من بعدها الانفعالي، فبينما كان موقف

---

[85] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط. أولى، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص. 34.

[86] ديفيد روبي ، النقد الجديد ، في "النظرية الأدبية الحديثة"، المرجع السابق، ص. 129.

[87] المرجع السابق ، ص. 132

[88] ينظر، نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 681، 682.

[89] ديفيد روبي، المرجع السابق، ص. 129.

"ريتشاردز" "سلوكيا"، كان موقفهم "ذهنيا". فـ"ليس المعنى [في نظرهم] قابلا للتعريف من خلال الاستخدام أو السلوك، وإنما من خلال اعتباره كلا ذهنيا مستقلا بشكل جوهري عن العالم المادي (أي كتضمن Intension)، وإن كان مرتبطا به بشكل آخر (أي كتعيّن Extension)"[90].

هكذا يبدو الطرح النقدي الجديد(*)، في صورته الأمريكية ميالا إلى شعرية للنص الأدبي تحاول التوفيق بين تفسير معناه من داخله، وتقويمه جماليا، تساوقا مع اعتقادهم بالدور الرسالي للأدب في بناء الحياة الإنسانية. وههنا يكمن الفرق بين النزعة البراغماتية، التجريبية التي تميز روح الثقافة الأمريكية، ويبين النزعة العقلانية الميتافيزيقية التي تميز عموما النهج الفكري الأروبي مجسدا في أنساقه المعرفية. ولذلك، فإن ما يمكن أن نلاحظه من تقاطعات موجودة بين اتجاه النقد الجديد، والاتجاه الشكلاني، البنوي، لا يرقى إلى المستوى الفلسفي، وإنما تقف هذه التقاطعات عند المستوى الإجرائي الذي يتعلق بالوصف والتحليل. وهو ما يفسر لنا تباين الموقفين حتى إزاء تناول النص الأدبي من الداخل، فبينما كانت مرجعية الشكلانيين والبنويين لسانية أساسا، كانت مرجعية النقاد

---

90 نفسه، ص. 143.

* إن الطرح البراغماتي للحقيقة، كما يتبدي في صيغته الفلسفية عند وليم جيمس، لا يشبه الطرح الأنطولوجي عند الفلاسفة الأروبيين، في أيهما يسيّر العالم، أهي الروح أم المادة؟ إذ بدت= =المسألة ، في التحليل الذرائعي، بلا جدوى، لأن السؤال الذي يطرح في هذه الحالة هو ما الاختلاف العملي الذي يمكن أن يحدثه التصور الروحي أو التصور المادي؟ إنه مجرد جدل جمالي واسع بين الروحانيين والماديين. أما المنهج البراغماتي، الذي يقيس الحقيقة بمعيار المنفعة والتجربة، فلا يستهويه لا التصور الأول، ولا الثاني، لأن ما يهمه مطلقا هو ملاحظة العمليات ذات التأثير الأفضل في مجال تجربتنا الفعلية، فحينها نستطيع اكتشاف الكيفية، التي نضاعف بها نجاحنا، ونقلل بها من فشلنا في تحقيق أهدافنا.
ينظر مج من المؤلفين، معالم الثقافة الأمريكية، إعداد هينيج كوهن، ترجمة نبيل راغب، دون ط.ت، دار المعارف، القاهرة، ص. 314.

الجدد سيميوطيقية، جمالية، إذ شدّد أولئك على الاهتمام بالدال، وشدد هؤلاء على الاهتمام بالمدلول.

لذلك لم يسع النقاد الجدد إلى الاهتمام بالجوانب المنهجية، وصياغة أساس علمي لنظرية الأدب، كما فعل الشكلانيون، وإنما "جمعلوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي للنصوص تأكيدا للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية، إذ إن التركيب المعقد للقصيدة بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن احتزالها في عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية"[91].

ومهما تكن المرجعية المعرفية للطرحين، فإن نظرية النقد الجديد، مع تأكيدها استقلالية الأدب، ومن ثم استقلال نظريته، فإنها أعادت –كما يذكر تودوروف- في ممارستها التحليلية للعمل الأدبي "الارتباط بالتقليد الأرسطي الذي كان [...] مهتما بتمييز مستويات الأعمال الأدبية ومقاطعها الملائمة"[92]. وهو ما يتجلى بوضوح في تفضيلها الضمني لجنس الشعر دون غيره، بجعله موضوعا لتطبيقاتها النقدية، ووقوفها عند مستوى المعنى في غالب الأحيان.

---

[91] رامان سلدن، المرجع السابق، ص. 25.
[92] طودوروف، المرجع السابق، ص. 14.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة السابعة)

الشعرية عند البنويين

ينبغي التأكيد أن النظرية الأدبية تبلورت نهائيا مع التفكير المنهجي البنوي، الذي ساد أوروبا في ستينيات القرن المنصرم، إذ شكلت مقولة اللغة محورا أساسيا للبحث في العلوم، وآذن اكتشاف السر الذي تنطوي عليه بنهاية نظام الفكر الكلاسيكي، وإزاحته إلى الوراء، في منطقة ظل، فـ"مع قيام فقه اللغة، وباختصار، مع عودة اللغة إلى الظهور بفيض متعدد الأوجه، [أمكن] لنظام الفكر الكلاسيكي أن يندثر"[93] ، كما يعبر عن ذلك "ميشال فوكو" ، ذلك أنه نظام معرفي دأب، في نظره، على تحليل سلسلة التمثيلات [مدلولات الدوال]، وتثبيتها في العقل، على أنها تمثل وعيا حقيقيا بالواقع، "إنه الخطاب الذي كان يؤمّن انتشار التمثيلات الأوّلي، العفوي والساذج في جدول"[94].

غير أن الاكتشاف الثوري لمفهوم البنية انطلاقا من حقل اللسانيات مع "فرديناند دوسوسير"، مرورا بحقل الأنثروبولوجيا، مع "ليفي شتراوس"، أدى إلى انفصال اللغة عن التمثيل ، وأن تغدو "الكلمات نصا يجب تهشيمه حتى يظهر جليا ذاك المعنى الآخر الذي تخفيه"[95]، كما أدى إلى إمكانية إخضاع الخطاب الأدبي لقوانين البنية اللغوية. فمع البنيوية غدا ممكنا بل متحققا قيام شعرية للأدب، تُعنى بتوسيع النموذج اللساني المتعلق بالجملة، ليشمل النص الأدبي، بوصفه منظومة علاماتية لسانية أوسع، ذلك أن "اللسانيات تستطيع أن تعطي للأدب هذا النموذج التوليدي. فهو مبدأ كل

---

93 ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر.مطاع صفدي، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، مركز الإنماء القومي، بيروت،1989، 1990، ص.253.

94 نفسه، ص. 254.

95 نفسه.

العلوم"[96]. وهذا يعني قابلية الأدب من حيث الشكل، لا المضمون، للوصف المنطقي، الدقيق، انطلاقا من افتراض مسبق بوجود بنية قبلية للأعمال الأدبية، تتقاطع فيها مع نظام ولادة الجمل نفسه، ذلك أن هذه الأعمال- كما يقول بارت- "تشبه جملا كبيرة، مشتقة من اللغة العامة للرموز، وذلك عبر عدد من التحويلات المنضبطة، أو بشكل عام، عبر نوع من المنطق الدال. وهذا ما يجب وصفه"[97].

واستنادا إلى هذا التصور الإبستيمولوجي للخصوصية الأدبية، أمكن التأسيس بنويا للشعرية أو لعلم الأدب، ضمن نظرية عامة للعلامات. وفي حين كان الشكلانيون يتناولون الأعمال الأدبية المفردة، بوصفها ممكنات لمبدإ تنبثق عنه هو الأدبية، ويؤسسون تصورهم لهذا المبدإ على أساس فرقي، هو التمييز بين اللغة العملية واللغة الشعرية، اتجه خلفهم من البنويين إلى صياغة تصور يقوم على مبدإ تنظيمي، لا فرقي، ينظر إلى العلاقة بين الأدب واللغة على أنها "علاقة تواز أو [...] علاقة تشاكل"[98]. ومن هنا نظروا إلى الأدب بوصفه نتاجا لغويا، سواء أكان شعرا أم نثرا، وتجاوزا فكرة التعارض بينهما التي جعلت "جاكبسون" من قبل يميل إلى إلصاق الوظيفة الشعرية بالشعر. فالأدب، فضلا عن ارتباطه الفريد باللغة، يتصف بتنظيمه البنوي. إنه نسق من العلامات ، لا يختلف عن ظواهر الثقافة الأخرى في المجتمع، إذ يرى "بارت" أن فرضية التجانس بين اللغة

---

[96] رولان بارت، نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص. 92.

[97] نفسه.ص.92.

[98] آن جفرسون ، "البنيوية و ما بعد البنيوية" في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 164.

والأدب، بين الجملة والخطاب، تتناغم مع بعض الحقائق الأنثروبولوجية "فلقد أشار كل من جاكبسون وليفي ستروس أن الإنسانية تستطيع أن تُعرَّف بقدرتها على خلق أنظمة ثانوية، "مخففة للتكاثر (مثل الأدوات التي تستخدم في إنتاج أدوات أخرى، والتمفصل المضاعف للغة، وتابو ارتكاب المحرمات الذي يسمح بانفصال العائلات)"[99]، ثم يستنتج، تبعا لذلك، شرعية افتراض وجود علاقة "ثانوية" بين الجملة والخطاب، أطلق عليها علاقة تجانسية[100]. وليست هذه العلاقة ذات قيمة كشفية فقط [لوحدة منطقهما الصوري]، وإنما تتطلب- كما يرى- وحدة الهوية بين اللغة والأدب "لأنه لم يعد من الممكن تصور الأدب فنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة، والانفعال أو الجمال"[101]، ثم يخلص إلى أن "اللغة لا تكفّ عن مصاحبة الخطاب، وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة"[102]، ليؤكد على نحو استفهامي هذه العلاقة التجانسية بينهما في الإبداع الأدبي الراهن، بقوله: "ألا يصنع الأدب، وخاصة اليوم، لغة من شروط اللغة نفسها؟[103]"

---

99 رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ط. ثانية، 2002، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص. 32.

100 نفسه.

101 نفسه، ص. 33.

102 نفسه، ص. 33، 34.

103 نفسه، ص. 34.

يقودنا هذا التحليل البنوي للظاهرة الأدبية إلى استنتاج أن البنويين يفترضون وجود بنية(*) صورية، مجردة، قبلية للأدب، تكوّنت منذ حقب غابرة، وتحولت معها إلى بنية لاشعورية، محايثة للنص الأدبي، وبعبارة أخرى، صارت هذه البنية الصورية مبدأ منطقيا لانبثاق النصوص الأدبية، وهي بنية لازمنية، مجردة من ملابسات التاريخ، وتحولاته، وهي بذلك تحاكي منطق اللغة ذاته، في نسق الجملة المنطقي المجرد، الذي يشكل مبدأ قبليا لتوليد الجمل. هكذا ينطوي الأدب على بنية، تؤسس معرفيا لهويته، وتجعله حقلا مستقلا للدراسة الأدبية، يتغاير مع حقول المعرفة الأخرى. ومن هنا، صار بالإمكان أن يقوم، في منظور البنويين علم للأدب، يحتكم إلى المفاهيم البنوية، هو **الشعرية البنوية**.

استنادا إلى ما سبق، يمكن حصر مجموعة من التصورات لمفهوم الشعرية البنوية، عند أقطاب البنويين وغيرهم، كما يأتي:

---

* لن نتوسع ههنا في تحديد مفهوم البنية، لأننا سنتناول ذلك بالتفصيل في الفصل الخاص بالأصول المعرفية للشعرية البنوية، ولكن نقول إجمالا إن البنية كما يعرّفها "جان بياجيه" هي "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة، تتألف البنية من= =خصائص ثلاثة: الجملة[الكلية]، والتحويلات، والضبط الذاتي". جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، ط. رابعة، 1985، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص. 08.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

المحاضرة الثامنة

الشعرية عند "تودوروف"

يعرّف "تودوروف" الشعرية بأنها "مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"[104]، أي أنها معرفة النسق العقلي، المجرد، الداخلي للأدب، أو بعبارة أخرى، معرفة نسق العلاقات الباطنية، الثابتة، المجردة للخطاب الأدبي، لا مظاهره الخارجية المتطورة عبر التاريخ، أي أن الشعرية تعنى بوصف التنظيم الداخلي للأدب ، أي قوانينه الداخلية ، بصرف النظر عن متغيراته الخارجية. و عليه ، فإن موضوع الشعرية - كما يوضح تودوروف- ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، فليس العمل الأدبي المنجز في النهاية إلا تجلّيًا لممكنات البنية الأدبية. ومن هنا، فإن ما يشغل الشعرية ليس العمل الأدبي المتحقق، وإنما الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[105].

و على هذا النحو، فإن الشعرية، بخلاف المناهج التفسيرية السياقية التي كانت تسعى إلى تأويل الأعمال الأدبية، للوقوف على قصديتها، تتطلع هي إلى "معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل" ولا تبحث عن هذه القوانين خارج الأدب، وإنما داخل الأدب ذاته[106]. وهكذا، فإن الشعرية تهتم بوصف النسق العام للعلاقات الداخلية التي تكوّن الخطاب الأدبي مجردا من شرطه التاريخي، أي أنها تحاول اكتشاف بنيته السكونية، الثابتة، في طموح منها إلى "اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله،

---

104 طودوروف، المرجع السابق، ص. 23.
105 ينظر المرجع السابق
106 ينظر نفسه.

نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة"[107].

أما مصطلح "الشعرية"، فلا يرتبط عند "تودوروف"، بجنس الشعر وحسب ، ذلك أنه يجوز، في نظره، استخدامه بالمعنى الذي أشار إليه "فاليري"، بالعودة إلى دلالته الاشتقاقية إذ يدل على كل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها [Poiein بمعنى faire أي صنع][*]. وعليه فإن كملة "شعرية" تتعلق عنده بالأدب كله سواء أكان منظوما أم منثورا[108].

وهكذا، فإن مصطلح الشعرية يترادف عند تودوروف مع علم الأدب، مع أنه لم يخص به في حقل التنظير والتطبيق النقدي إلا الجانب النثري (الشكل السردي). و هو يصرّ ،من ناحية أخرى، على أن كل شعرية هي شعرية بنوية لأن موضوعها "ليس مجموع الوقائع الاختياري (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)"[109]. ويكفي بالنسبة إلى "تودوروف" إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية"[110]، وهو على هذا النحو، يقدم أساسا منهجيا للشعرية الأدبية يقوم على مفهوم البنية، ويتغذى من العلاقة التي تربط بين الأدب واللغة، انطلاقا من حقل اللسانيات، الذي وفّر المرجعية العلمية لخطاب الشعرية. وهو إذ يشير إلى الصلة المنهجية المتوثقة بين الشعرية واللسانيات، لا يرى مانعا من أن تستفيد الشعرية من العلوم الأخرى التي

---

107 نفسه.

* راجع ص.01 من هذا البحث.

108 ينظر المرجع السابق، ص. 23، 24.

109 ينظر المرجع السابق، ص. 27.

110 نفسه.

تجعل اللغة جزءا من موضوعها، لينتهي إلى القول إن "جماع ذلك يكوّن حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات"[111].

فالشعرية البنوية، كما يرى تودوروف، تنطوي على ميل نحو النسق أو النظام وفكرة القوانين الأدبية. وعليه، فنهجها هو النهج العلمي، فـ" كلّ دراسة أدبية لابد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعيّن إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعيّن"[112]. وذلك هو منهج العلم، إذ لا يتطلب منا توصيف الظاهرة أن نعدد كل مفرداتها، بل يكفي التعامل مع عدد محدود نسبيا من الحالات حتى نستنتج منه النظرية العامة، فليس المهم في نظر تودوروف –هو كمّ الملاحظة، وإنما المهم هو التماسك المنطقي للنظرية[113].

انطلاقا مما سبق، يمكن فهم **الشعرية** عند تودوروف، سواء في إطارها العام أم في إطار النوع، بمصطلحات مرادفة من قبيل **"علم الأدب"** و**"النظرية الأدبية"**. وكلها تعني بالنسبة إليه - كما يقول السيد إبراهيم- "البحث عن "بنية باطنية" تتمخض عنها النصوص وتتولد منها، عن المبدإ العميق الذي هو بذاته محدود، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدودة، كلها تمثيل له وتعبير عنه"[114].

---

111 ينظر نفسه، ص. 27، 28.

112 تودوروف، الأنواع الأدبية، في "القصة، الرواية، المؤلف"، ترجمة وتقديم د. خيري دومة، ط. أولى، 1997، دار شرقيات، القاهرة، ص. 43.

113 نفسه، ص. 41.

114 السيد إبراهيم، نظرية الرواية، د.ط. 1998، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص. 15.

غير أنه ينبغي أن نشير هنا إلى أن المجال الطوبوغرافي للشعرية انحصر عند "تودوروف" في الفن السردي تنظيرا وتطبيقا. لذلك نجده يقول في كتابه "الشعرية": "وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[115]. و من هنا كان اجتهاده في بلورة نحو سردي، من خلال دراسة له بعنوان "نحو القصة: الديكاميرون"، في كتابه شعرية النثر (Poétique de la prose)[*]، الذي حاول فيه استثمار مقولات نحوية لوصف الظواهر السردية. وبعبارة أخرى، كانت محاولته تهدف إلى تطبيق النموذج اللغوي على الظاهرة السردية للمطابقة بين البنية اللسانية النحوية والبنية السردية، وصولا إلى إنتاج جهاز توصيفي للخطاب السردي، يُعنى -كما يشير- بتحديد بنيته، قبل تفسير معناه[116].

---

[115] تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص. 24.

[*] ينظر Poétique de la prose, Ed. Seuil, 1978, Paris, p. 47.

[116] Voir, Poétique de la prose, p. 57.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة التاسعة)

الشعرية عند جون كوهن

إذا كان "تودوروف" قد عكف على دراسة شعرية النثر، -كما ألمحنا سابقا-، فإن "جوهن كوهن"، بخلافه، قد صرف اهتمامه إلى شعرية الشعر(*)، إذ نجده يحدد موضوع دراسته، منذ البداية، في كتابه "بنية اللغة الشعرية" بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[117]. ومع أنه ينوّه بالتطور الدلالي الذي آل إليه مصطلح الشعر، إذ لم يعد مقصورا على مفهومه الكلاسيكي، بل غدا حالة جمالية، وجدانية، يمكن مصادفتها في الفنون على اختلافها، وفي مظاهر الطبيعة[118]، إلا أنه يحصر مجال بحث الشعرية، لاعتبارات منهجية، في التجليات اللفظية للظاهرة الشعرية، وتحديدا في القصيدة، إذ يقول: "ولمقتضيات ذات طبيعة منهاجية خالصة اعتقدنا [أنه] من الأفضل حصر حقل الدراسة، وعدم التعرض حاليا لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة التي تعود في نظرنا إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها. وحينما نحصل على نتائج إيجابية فسيكون من المشروع الخروج بها إلى مجالات أخرى غير الأدب"[119].

ومع اعترافه بأن مجال الشعرية أوسع من أن ينحصر في القصيدة، إلا أنه، معرفيا، يحدد موضوعها انطلاقا من مبدإ التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، وقابلية الشعر بوصفه نظما للقياس والتقنين. وإذا

---

* يبدو أن مسألة الجنس الأدبي، وما يتفرع عنه من أنواع، ستظل مؤرقة للباحثين، الذين يطمحون إلى تأسيس شعرية عامة، ضمن أفق جمالي آخر هو الكتابة، إذ مازالت مسألة النوع مسيطرة على الوعي النقدي. ومن الصعوبة بما كان إزالة الحدود النوعية بين الأجناس الأدبية.

117 جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط. أولى، 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص.09.

118 ينظر نفسه.

119 نفسه، ص. 10.

كانت اللغة كما يؤكد، تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، فإن الشعر يتميّز عن النثر بخصوصيات من المستويين معا[120].

ومع أن "كوهن" يرى أن اللغة الشعرية تتحدد بحضور خصائص أحد المستويين أو كليهما معا، إلا أنه لا يجد محيدا من الاعتماد على المعيار التقليدي في تصنيف ماهو شعر، وماهو نثر، إذ يقول: "...ومع ذلك فسنستمر في استعمال كلمة نثر للدلالة على اللغة غير المنظومة حتى لو كانت شعرية دلاليا معتمدين على المقابلة السياقية نثر/نظم و نثر/شعر لرفع كل التباس"[121]. وإذا كان الإجماع حاصلا في تقسيم اللغة المكتوبة ضمن خانتين هما النثر والشعر، فإن هدف الشعرية، كما يضيف، "هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[122]. لذلك، يرى أن افتراض وجود سمات حاضرة في الشعر وغائبة في النثر، يقتضي اتباع منهج المقارنة، وهذا يعني في نظره "مواجهة الشعر بالنثر"[123].

ولعل الطرح المنهجي لمسألة الشعرية بهذه الكيفية هو محاولة من "كوهن" للتوفيق بين مقتضيات الموضوعية العلمية ومقتضيات الجمالية، إذ يصرح بأن دراسته تنضوي ضمن "علم الجمال العلمي"[124]. وهو الأمر الذي جعله يختار سلوك مبدإ المقارنة العلمية، ما أمكن ذلك، للوصول إلى نتائج جمالية، أي أنه لا يكتفي باستنباط البنية الشعرية، وإنما

---

120 ينظر نفسه، ص. 11.
121 المرجع السابق، ص. 13.
122 نفسه، ص. 14.
123 نفسه، ص. 15.
124 نفسه، ص. 14.

يجتهد لاكتشاف معياريتها الجمالية أيضا. وهو في ذلك، لا يختلف عن منهج الشكلانيين الروس في التأسيس المعرفي لموضوع الشعرية على مبدإ فرقي، تعارضي بين اللغة الشعرية واللغة العملية. لذلك، نراه ينطلق، في تأسيس هذا الفرق، من افتراض وجود مبدإ معياري للقيمة الجمالية للكلام، يتأسس من "كون النثر هو اللغة الشائعة"[125]، أي القاعدة التي يمكن استنادا إليها تعريف الشعر بأنه انزياح[*] عنها[126].

وعليه، فالشعر عنده هو نقيض القاعدة أو المعيار(Norme)، بحيث يغدو استثناء جماليا لقاعدة الكلام، أو انزياحا عنها (Ecart). ومن هنا، فإنه لا يتردد في تبني التعريف الذي يذهب إلى أن الواقعة الأسلوبية هي رديف الانزياح[127]. وبوصفها كذلك، فهي تتضمن دلالة سالبة، إذ تعني أن "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[128]. وينطوي هذا التعريف للأسلوب على فكرة القيمة الجمالية التي تصاحب أسلبة الكلام في الممارسة الأدبية، إذ يغدو الأسلوب على هذا النحو انزياحا عن القاعدة.

وهكذا، يخلص "كوهن" إلى النظر إلى اللغة الشعرية بوصفها واقعة أسلوبية بمعناها العام، ليستنتج أيضا أن الشاعر، وفقا لهذا المنظور، لا يتحدث مثل غيره، فكلامه غير عادي، وهذه اللاعادية هي التي تؤسلب

---

125 نفسه، ص. 15.

* ثمة مقابلات أخرى للمصطلح الأجنبي "Ecart"، مثل العدول، أو المجاوزة أو الفجوة، لكن الانزياح يعد أكثرها شهرة.

126 ينظر نفسه، ص. نفسها.

127 ينظر المرجع السابق، ص. 15.

128 نفسه، ص. 15.

كلامه ذاك، لينتهي آخرا إلى تعريف الشعرية بأنها علم الأسلوب الشعري[129].

ولعل الجدير بالإشارة هنا، هو أن التعريف الذي يقدمه "كوهن" للشعرية بوصفها "علم الأسلوب الشعري"، يتخذ ملمحا بنويا، على الرغم من انطلاقه في تأسيس موضوع الشعرية على مبدإ فرقي، لا تشاكلي، كماهو الطرح البنوي لهوية الأدب[*]، ذلك أنه يؤسس حقل الدراسة الأدبية من داخل الأدب، لا من خارجه.

ومع أن الأسلوب قد ينصرف معناه للدلالة على الطريقة الخاصة في التعبير، التي تجعل كل شاعر يتميز عن غيره، إلا أنه يمكن – في نظر كوهن- افتراض "وجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودا برغم الاختلافات الفردية، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار، أو قاعدة محايثة للانزياح نفسه"[130]. وعليه، يمكن النظر إلى النظم بوصفه انزياحا مقنّنا، لأنه يستند إلى صرامة القواعد العروضية بخلاف النثر الذي لا يحتكم إلى هذا المعيار الصوتي. كما يمكن، إيجاد ثابت للانزياح، مواز، على المستوى الدلالي، وإن لم يكن يخضع للصرامة نفسها، إلا أنه موجود عبر تنوع المضامين. لذلك، يستنتج "كوهن"،

---

[129] ينظر نفسه، ص. 15.

[*] لعل الفرق المهم بين نظرة الشكلانين ونظرة البنويين إلى موضوع الأدب وهويته يتحدد في ميل الشكلاني إلى تقديم مسألة الجمالية في الأدب، وذلك بالتمييز بين اللغة الأدبية واللغة العملية، أي الانطلاق من مبدإ فرقي، تعارضي، بين شكلين من الكلام. في حين، يميل البنويون إلى النظر إلى الأدب بوصفه لغة،أي الانطلاق من مبدإ تشاكلي ، يقتضيه سؤالهم: كيف يشبه العمل الأدبي اللغة؟ وهكذا اختلف سؤال البنويين عن سؤال الشكلانيين: ما الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا؟

[130] المرجع السابق، ص. 16.

انطلاقا مما سبق، أنه يمكن تعريف الشعر في هذه الحالة، بأنه نوع من اللغة، وتعريف الشعرية بوصفها أسلوبية النوع[131].

وإذا كان "كوهن" قد حصر، من قبل، موضوع الشعرية في الشعر، فإنه، هذه المرة، يخصصه أكثر حين يجعله محددا في اللغة الشعرية. كما يتوسع في تعريف الشعرية بقوله: "إنها تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية"[132].

ويكتسي هذا التعريف – في نظر كوهن- أهمية منهجية، ذلك أنه يسمح بالنظر إلى الشعرية باعتبارها علما كمّيا، إذ ثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والإحصاء يتضمنها مفهوم الانزياح. وعليه، تغدو الواقعة الشعرية قابلة للقياس، إذا أخضعت لنتائج الإحصاء "إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر"[133]. كما يمكن تعريف الأسلوب الشعري بأنه "متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس "معدل شاعرية" أية قصيدة كيهما كانت"[134].

أما المسألة الأخرى التي تطرحها "شعرية" كوهن، فهي المعايير التي يتم الاحتكام إليها في التمييز بين الشعر والنثر. فهل يكفي مفهوم الاستعمال(Usage) لتحديد ما هو نثري؟ ويقصد بالاستعمال ههنا "مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب

---

131 ينظر نفسه.
132 نفسه، ص. 16.
133 نفسه.
134 المرجع السابق ، ص. 17

الإحصاء"[135]. و يجيب "كوهن" بأن مبدأ التجانس يقتضي منا أن نقارن الشعر مكتوبا بالنثر مكتوبا. فلا أحد –في رأيه- يكتب عفويا، فالكتابة تتطلب دائما بذل أدنى حد من الجهد والإعداد، مما يوجب عناية تزيد أو تقل بالأسلوب. ومن هنا، توجد أشكال من الكتابة النثرية كنثر الروائي ونثر الصحافي ونثر العالم، وهي الأنماط الأكثر شيوعا. وليكن نثر العالم هو المعيار في المقارنة لقلة اهتمامه بالأغراض الجمالية. وعندها سنكتشف مع كوهن، أن الانزياح –كما يذكر- ليس معدوما، لكنه، بالتأكيد، في أدنى حدوده[136].

لذلك، فالتمييز بين الشعر والنثر "المكتوبين" لا يكفي تحديده بمعيار "الاستعمال"، وإنما ترسمه المسافة المتغيرة لتواتر الانزياح بينهما. صحيح أن للنثر الأدبي خصائصه النوعية، لكن يحدث أن يستخدم ،على نطاق واسع، خصائص الشعر. وهو السبب الذي حدا بـ"كوهن" إلى التأكيد بأن "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر ماهو نوعي"، فكلاهما يتميز بوفرة الانزياحات. لذلك، يتحدد الفرق بينهما في كمية الانزياحات التي يمكن أن تتسع أو تضيق إلى أدنى الحدود. ومع أن هناك مبدأ ثابتا يميّز النظم، بخضوعه للنظام العروضي، بوصفه مظهرا أوليا، إلا أن النظم نفسه لا يخلو من تفاوت في الدرجة. علاوة على أن الانزياح في المستوى الدلالي، لا يتحقق كليا. فليست هناك –كما يؤكد كوهن- قصيدة شعرية مائة في المائة، إذ يتم دائما، على نحو تعسفي، تصنيف نصّ ما، بليغ الأسلوب،

---

135 نفسه، ص. 22.

136 ينظر نفسه، ص. 22، 23.

بكونه قصيدة نثرية أو نثرا أدبيا. وهو يفسّر هذه المسألة من تداخل الحدود بين النثر والشعر بكون كليهما يستخدم أنماطا واحدة من الانزياح، مما يجعل مسألة الفرق بينهما تخضع لمقدار الانزياحات في كل منهما، أي أنها تخضع لمتغير دائم ومستمر عمليا[137].

ثم يوضح "كوهن" هذه الظاهرة الأسلوبية هندسيا بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يبلغ فيه الانزياح حدا أقصى، وبينهما تتوزع أشكال الكلام المستعملة فعليا. فبالقرب من القطب الأقصى تقع القصيدة، وبالقرب من القطب الآخر، تقع لغة العلماء، التي لا ينعدم فيها الانزياح، ولكنه يدنو من الصفر[138].

إذن، ثمة فرق كمي أكثر مما هو نوعي، بين الشعر والنثر، تكشف عنه درجة تواتر الانزياح في كل منهما. وعليه يمكن تأسيس علم، تناط به دراسة الخصائص الكمية والنوعية للظاهرة الشعرية، ذلك أنها قابلة، مثل الظواهر الأخرى، للملاحظة والقياس والتكميم. وليس هذا العلم، في نظر كوهن، إلا الشعرية التي تجعل الشعر موضوعا لها.

وهكذا، نلاحظ أن "كوهن"، مع اعترافه بإمكانية توسيع أفق الشعرية لتشمل حقولا سيميولوجية أخرى، إلا أن توجهه الجمالي، انحصر في إطار جنس الشعر، وتحديدا الشعر المنظوم، بوصفه موضوع الشعرية. ولعل ذلك، يعود في نظرنا إلى سيطرة المبدإ الفرقي على ذهنيته الجمالية، بخلاف المبدإ التشاكلي الذي وجّه أعمال البنويين.

---

[137] ينظر المرجع السابق، ص. 23.
[138] ينظر نفسه، ص. 23، 24.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة العاشرة)

الشعرية عند جيرار جينيت

انطلاقا من المسلمة النظرية: "ليس من العلم إلا ما هو عام"[139]، يعرّف "جيرار جينات" الشعرية بأنها نظرية عامة للأشكال الأدبية"[140]. والشعرية، على هذا النحو، كما يؤكد، لا تتوقف عند دراسة الأشكال والأنواع الأدبية المعروفة، منذ أرسطو، ولكنها استقصاء لممكنات الخطاب المتنوعة، فهي لا تعنى بالمتحقق، المنجز من الأعمال والأشكال الأدبية، بل بما يمكن أن يتوقع من أنساق أدبية لم تكتشف بعد، وبعبارة أخرى، يقول "جينات": "إن موضوع النظرية لا تعني ههنا الأدب الحقيقي وحده، وإنما مجموع المفترض الأدبي"[141].

إن هذا التعارض، كما يوضح جينات، بين شعرية مفتوحة وشعرية العصور الكلاسيكية المغلقة، يكشف بوضوح طموح النظرية الأدبية إلى أن تكون حديثة ومرتبطة بالحداثة الأدبية. ولا يعني ذلك أن تقطع علاقتها بالنقد، ذلك أن "مستقبل الدراسات الأدبية يكمن أساسا في التبادل الضروري بين النقد والشعرية".[142]

ومع أن "جينات" لا يختلف مع "تودوروف" في تعريفه للشعرية، وفقا لمقولة البنية، إلا أنه، لاحقا، عدّل نظرته إلى موضوعها، في طموح منه إلى تطوير المشروع النظري للشعرية، وتحريرها الجزئي من حتمية النسق اللغوي، فبعد أن كان موضوعها هو المفترض الأدبي الممكن (البنية المجردة والباطنية للأدب)، أو ما أطلق عليه، بصيغة أخرى، **جامع النص** (Architexte) صار فيما بعد، هو **التعدية النصية** (Trantextualité) . وهو

---

[139] Gérard Genette, Figures III, Ed. du seuil, 1972, Paris, p. 10.
[140] Ibid, p. 11.
[141] Ibid, p. 11.
[142] Ibid, p. 11.

نفسه يعبّر عن هذا التطور المنهجي لوعيه النظري بقوله: "لقد قلت ما ظاهره، إن موضوع الشاعرية(*) ليس النص في حالته الانفرادية (لأن هذه هي بالأحرى مهمة النقد)، بل إن موضوعها هو جامع النص L'architexte، أو إن كنا نفضل الجامعية النصية للنص "كما نقول عادة، ويكاد يكون ذلك الشيء نفسه، أدبية الأدب" ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة – أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية الخ- التي ينتسب إليها أي نص فرد. و أقول اليوم، وبتوسّع أكثر: إن موضوع الشعرية هو التعدية النصية Trantextualité أو التعالي النصي للنص Transcendance Textuelle du texte، الذي كنت عرّفته تعريفا كليا فقلت: "إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[143].

إن مفهوم جامع النص- كما عرّفه "جينات" سابقا- بوصفه مقاربا لمفهوم أدبية الأدب، إذ ينطوي على مجموع المقولات العامة أو المفارقة أي البنية العامة،المتعالية للخطاب الأدبي، لن يعود هو موضوع الشعرية، ذلك أنه مفهومه يكرس انغلاق الدليل البنيوي، لتعلقّه بدراسة الخصائص النوعية للأدب فقط، أما مفهوم التعالي النصي أو التعدية النصية، فإنه يصل النص الأدبي بمرجعه النصي الخارجي، أي بالبنيات النصية السابقة والمكوّنة له، من حيث أن تفاعلها يؤدي إلى تشكيل النص وإنتاجه على

---

* هكذا يترجم محمد خير البقاعي "Poétique" –"الشاعرية". وستكون لنا وقفة مع مقابلات هذا المصطلح الأجنبي في اللغة العربية، لاحقا.

143 جيرار جينات، طروس، الأدب على الأدب، في "دراسات في النص والتناصية"، ترجمة محمد خير البقاعي، ط. ثانية، 2004، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص. 124، 125.

مستوى الكتابة أولا، والتلقي ثانيا. وهكذا، فإن هذا المفهوم الجديد يؤصل للعلاقة بين النص وما نسمّيه مجاله الحيوي الذي هو النصوص، وهو مجال مرجعي. فالمرجع النصي – كما يقول سعيد يقطين- "يرتبط (باعتباره السياق) بالتناص كنسيج لعلاقات عملية الكتابة والقراءة"[144].

وعليه، فإن التعدية النصية -كما يُعلّق جينات- "تتجاوز جامع النص وتتضمنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية"[145] التي ليس التناص إلا واحدا منها. وهو يحصر هذه العلاقات في خمس بنيات نصية متعالية هي[146]:

أ-التناص (Intertextualité): وهو مفهوم سبق أن تناولته "جوليا كريستيفا". و معناه، باختصار، عند جينات: "حضور فعلي لنص في نص آخر"، ويتخذ ثلاثة أشكال هي الاقتباس (Citation) والسرقة (Plagiat) والإلماع (Allusion).

ب-الملحق النصي (Paratexte): هي علاقة يقيمها النص بالكل الذي يشكّله العمل الأدبي مثل العنوان، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد، الهوامش، الخطوط، الرسوم، وغيرها من ملحقات النص الذي تساعد القارئ على فهم المتن النصي.

---

144 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط. ثانية، 2001، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 25.

145 جيرار جينات، طروس، الأدب على الأدب، في "دراسات في النص والتناصية"، مرجع سابق، ص.125.

146 ينظر هذه المتعاليات النصية في المرجع نفسه مفصّلة من ص. 125 إلى 126 في حين سنكتفي نحن ههنا بإجمالها.

ج-الماروائية النصية (Métatextualité): هي علاقة الشرح أو التعليق التي تجمع نصا ما بآخر، يتناوله دون أن يحدده أحيانا. وتمثلها أحسن تمثيل العلاقة النقدية.

د-الاتساعية النصية (hypertextualité): هي العلاقة التي تجمع النص "ب" بوصفه نصا متسعا بالنص "أ" بوصفه نصا منحسرا، وهي إما علاقة تحويل أو محاكاة.

هـ - الجامعية النصية (Architextualité): وقد سبقت الإشارة إلى هذه العلاقة. و لإيضاحها أكثر، يعدّها "جينات" علاقة خرساء تماما، لا تتجلى إلا عبر ملحق نصي يحدد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص كأن يكون شعرا أو رواية أو محاولات، أو غير ذلك. ويتم الإشارة إلى ذلك غالبا، على صدر الغلاف مع العنوان. فهذه العلاقة إذن ترتبط بتحديد هوية النص النوعية، وهي مهمة منوطة بالقارئ، لا بالنص في حد ذاته.

إن هذه البنيات النصية ترتبط بعلاقات وثيقة، فيما بينها، ولا تمثل أصنافا لنصوص، فلا توجد نصوص –في نظر جينات- دون التعالي النصي. ولذلك، ينبغي النظر إلى تلك العلاقات بوصفها مظاهر من النصية[147].

هكذا، ينتقل "جينات" بالشعرية من مجرد البحث في الخصائص النوعية للأدب أو المقولات النسقية للنوع أو الأدب في عمومه إلى البحث في المقولات السياقية للنوع أو الأدب في عمومه بالانفتاح على المجال

---

147 ينظر المرجع السابق، ص. 135.

الحيوي للنص، وذلك في ضوء المنهجية البنوية دائما، التي تفترض الانطلاق من داخل النص للعودة إليه، لا العكس. و لعل مفهوم "المتعالي النصي" يعد أول محاولة منهجية، جادة للتحول من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، وبعبارة أخرى، الانتقال إلى التخوم البينية للنص. وهكذا، "أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أو الإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار النص يشتغل "منفتحا" على نصوص سابقة"[148]. بل إننا نقول إنه تم التخلي فيما بعد عن لازمنية النسق إلى القول بتاريخية النسق، وهو ما يتضح جليا في المقاربات الماركسية للنص كما تجسدت عند لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) ولوي ألتوسير (Luis Althusser).

[148] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص. 93.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة الحادية عشرة)

هل الشعرية نظرية في الأدب؟

يتداخل مصطلح الشعرية في الأدبيات البنوية مع مصطلح النظرية الأدبية، كما يتداخل أيضا مع مصطلح علم الأدب، وهو ما نلفيه حقا في كتابات البنويين إذ يتم تداول هذه المصطلحات بالمعنى نفسه.

فإذا كان مصطلح علم الأدب يراد به وصف التفكير المنهجي البنوي في تناول الواقعة الأدبية من جهة معقوليتها ومنطقها العام أي وصف منهج الشعرية، القائم على الموضوعية العلمية(*)، كما يعتقد البنويون، فإن ثمة فرقا بين النظرية الأدبية وبين الشعرية من وجهة نظر والتر ريد (Walter Reed) إذ يرى هذا الباحث أن الفرق بينهما يكمن في مسألة القيمة الأدبية، "فإذا كانت نظرية الأدب وصفية في الأساس، وتطرح أسئلة حول المعايير بشكل عام: ماهو أدب، وما ليس بأدب، فهي ليست بويطيقا بالمعنى الحقيقي للكلمة"[149]، إذ تعنى الشعرية في نظره، صراحة أو ضمنا، بالحكم على الأدب، وفقا لمعايير جمالية في الجودة والرداءة[150].

ومع أن الشعرية البنوية تتحدى هذا المفهوم التقليدي، بادعائها أنظمة قيمية أكثر تحررا[151]، إلا أن مشكلتها- كما يردف والتر ريد- لا تكمن في مجرد الافتقار الواضح إلى الاهتمام بالقانون أو الافتقار إلى الأحكام الجمالية وحسب، بل الافتقار إلى التركيز على ماهو أدبي تحديدا في

---

* يقول رولان بارت في تعريف علم الأدب الذي لا يختلف مفهومه عن الشعرية كما هي عند تودوروف: "إن العلم الجديد لن يهتم بالعمل وجودا، ولكن سينصب اهتمامه عليه فهما، كما كان في الماضي وكماهو بالحاضر: وسيكون المعقول، في هذه الحالة، هو ينبوع موضوعيته". نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص.98.

149 والترديد، مشكلة بويطيقا الرواية، في "القصة، الرواية، المؤلف"،مرجع سابق، ص. 128.

150 ينظر نفسه، ص. نفسها.

151 ينظر المرجع السابق، ص. نفسها.

النصوص التي ينبغي تحليلها، في حين تقتضي الشعرية – في نظره- كما هي عند جاكبسون بوصفه رائدا في استخدام هذا المصطلح، ومرجعا أساسيا للاستشهادات عند تودوروف مراعاة "الخصوصية الفارقة" للفنون القولية عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى من السلوك القولي. وهو ما لم يعره البنويون اهتماما، إذ صرفوا وجهتهم نحو الاهتمام بالبنية الأدبية، والمطابقة بينها وبين البنية اللغوية. فبدلا من وضع سؤال جاكبسون موضع الاعتبار "ما الذي يجعل من رسالة لفظية ما عملا فنيا؟" اتجه تودوروف إلى أن يسأل "كيف يشبه عمل فني رسالة لفظية"[152].

هكذا يعيد "والتر ريد" طرح إشكالية موضوع الشعرية، بردها إلى منطلقاتها الأولى التي انبثقت منها حين كانت تضع مبدأ القيمة الجمالية للأدب في طليعة اهتماماتها إذ كانت تؤسس موضوعها على أساس فرقي، تعارضي، وذلك بالتفريق بين اللغة الشعرية واللغة العملية، كماهو الشأن عند الشكلانيين أسلاف البنويين، وتحديدا عند جاكبسون.

غير أن الطرح البنوي الذي يروم التماهي مع العلم، من أجل تحقيق الموضوعية و التجرد من الهوى، ينتهي إلى السقوط في ميتافيزيقا الدليل، لتأسيس موضوع الشعرية تأسيسا تشاكليا، تجانسيا، وذلك بالمطابقة بين النسق الأدبي والنسق اللغوي، بغض النظر عن القيمة الجمالية للنص. ومن هنا، يأتي انتقاد "والتر ريد" لشعرية "تودوروف" من حيث لغتها الواصفة ومقولاتها النظرية إذ يقول: "إن مصطلحات البويطيقا الخاصة به هي مزيج من المقولات المأخوذة عن اللغويات والمنطق، والمقولات المأخوذة

---

[152] ينظر نفسه، ص. 136.

عن المنظرين التقليديين أمثال أرسطو وهنري جيمس. ورغم أنه يزعم العكس، فإنه لا يقدم تعريفا مقنعا "للخصوصية الأدبية"، وهو ما يستطيع جاكبسون أن يقدمه إلى حدّ ما"[153].

ومع ذلك، نقول إن "تودوروف" نفسه، لم يتجاهل موضوع القيمة الجمالية للعمل الأدبي، إذ أشار هو نفسه إلى هذه الاعتراضات على مشروع الشعرية التي تعنى بوصف بنية النص، ولا تعنى بتفسير علّة جماله بقوله: "إن مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل. و ما إن نسعى، مستلهمين مقولاته، لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما، ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك" [154].

لكن تودوروف في إجابته عن هذه التساؤلات المشروعة، يشير إلى المحاولات التي رامت وضع قواعد للجمال مثل إسهامات كل من "هنري جيمس" و "باختين" و "سارتر"، لكنها منيت جميعا بالإخفاق، لتناقض طروحاتها، مما يدل، في نظره، "على استحالة صوغ قوانين جمالية كونية انطلاقا من تحليل عمل مفرد أو أعمال عديدة مهما كانت ألمعية هذا التحليل"[155]. ومن هنا، فإنه لا يتعجل الحكم، ويُبقي الأمل قائما في التوصل مستقبلا إلى قوانين تفسير الجمال الأدبي، ضمن منظومة

---

153 المرجع السابق، ص. نفسها.
154 تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص. 80.
155 نفسه، ص. 82.

الشعرية، حتى لا تترك عملية التقويم للتجربة الخاصة للقارئ إذ يقول: "فالحكم التقويمي ليس مجرد حكم ذاتي. ولكننا نريد الذهاب أبعد من هذا الحدّ نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مكوّنين لوحدة ديناميكية"[156].

إذن، نستنتج مما سبق، أن الشعرية تقتضي وضع مسألة القيمة والحكم في اعتبارها، لكن منطقها البنوي الذي يفصل بين العمل والقارئ، هو وراء تغييبها لهذه المسألة، مما يترتب عنه تغييبها للتجربة الإنسانية، أي التجربة الجمالية للقارئ. وهو الأمر الذي انتهى بمشروع الشعرية البنوية إلى أفق مسدود، حاول معه دعاة ما بعد البنوية مثل "بارت" في "لذة النص" و"S/2"، إصلاح هذا المشروع بالمزاوجة بين فعل الكتابة وفعل القراءة.

وهكذا " أوجدت اتجاهات ما بعد النبوية بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى و إنتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم"[157]. لكنها، مع ذلك، لا ترقى إلى مستوى النظرية، شأنها في ذلك شأن نقد استجابة القارئ عند الأمريكيين. وهو الأمر الذي أدى في النهاية، إلى ظهور مشروع آخر مغاير للشعرية هو مشروع الهرمينوطيقا الذي يهتم أساسا بتجربة التلقي الجمالي، ويتمحور حول علاقة القارئ بالنص.

---

156 المرجع السابق، ص. 83.

157 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ط. أولى، 2001، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 35.

نخلص من كل هذا إلى أن الجمالية لا تنفصل عن الشعرية، مادامت هذه تؤكد أن موضوعها هو بنية الخطاب الأدبي، لا بنية الأنواع الأخرى من الخطاب القولي. وعليه، كان يفترض أن تضع الشعرية البنوية مبدأ الجمالية ضمن أولويات برنامجها البحثي، وأن لا يقتصر موضوع تأملها على الفن السردي، في حين كانت النتائج التي حققها الشكلانيون من قبل في دراستهم للأعمال الأدبية جديرة بالاهتمام، على هذا المستوى، من خلال ربطهم بين بنية العمل وغايته الجمالية، كما يتجلى ذلك في فكرة التغريب عند "شلوفسكي"، والوظيفة الشعرية عند "جاكبسون".

يضاف إلى هذا كله أن شعرية "جون كوهن" يمكن أن تزودنا بمفتاح القيمة الجمالية للعمل الأدبي، إذ تحدده في مبدإ الانزياح، الذي يمكن تطبيقه حتى خارج الحقل الأدبي، ضمن حقل أوسع هو حقل الإشارات السيميولوجية. ومع أن هذا المبدأ تكشف عنه بنية العمل الشعري للوعي، وليس بنية وعي القارئ، إلا أن هذه الإجابة الجمالية تبدو مقنعة في سياقها النظري والتطبيقي معا.

من هنا، يمكن القول إن الشعرية هي معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية ، أو هكذا ينبغي أن تكون، في حين توصف النظرية الأدبية، بأنها "لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تماما"[158]. كما يقول جوناثان كلر. ولذلك، فهي لا تتوقف عند تفسير طبيعة الأدب و مناهج دراسته، بل إنها تتأثر ضمن تأملها بمقولات الحقول

---

158 جوناثان كلر، النظرية الأدبية، مرجع سابق، ص. 11.

المعرفية الأخرى. فالأعمال التي توصف بأنها أعمال نظرية، تخضع لمؤثرات خارج حقلها الأصلي[159].

وعليه، فالنظرية الأدبية، كما يستنتج "كلر"، تنطوي في مراجعتها لأفكار الحس السليم –وهي كثيرا ما تفعل ذلك- "على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية و افتراضاتها الأساسية، وتنطوي على عدم استقرار أيّما شيء قد سلم به جدلا: ما المعنى؟ ما المؤلف؟ ما الذي يعنيه أن يقرأ المرء؟ ما الـ"أنا" أو الذات التي تكتب، أو تقرأ، أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص مع ظروف إنتاجها"[160].

و بناء على ما سبق ، يمكن أن نجمل الفروق بين المصطلحات السابقة على النحو الآتي:

أ- علم الأدب يراد به وصف التفكير المنهجي البنوي في تناول الواقعة الأدبية من جهة معقوليتها ومنطقها العام بتوخي الموضوعية العلمية ، و ذلك بالمطابقة بين النسق الأدبي و النسق اللغوي للوصول إلى قوانين عامة للأدب.

ب- الشعرية هي معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية ، أو هكذا ينبغي أن تكون، ما دامت تؤكد أن موضوعها هو بنية الخطاب الأدبي ، لا بنية الأنواع الأخرى من الخطاب القولي أي مراعاة الخصوصية الأدبية أو أدبية الأدب . و معنى ذلك أن الشعرية تقتضي

---

159 ينظر نفسه، ص. نفسها.
160 المرجع السابق، ص. 13.

وضع مسألة القيمة و الحكم في الاعتبار. وهو أمر لم تراعه الشعرية البنوية.

ج- النظرية الأدبية هي تأمل منهجي في الأدب يتأثر بحقول المعرفة الأخرى من فلسفة و تاريخ و علم اجتماع وعلم نفس و لسانيات و غيرها من العلوم. كما تنطوي على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية و افتراضاتها الأساسية أي أنها لا تفترض وجود يقين قبلي كما تفترض البنوية.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة الثانية عشر)

الشعرية و النقد و التاريخ الأدبي

إذا كنا سابقا قد حاولنا التمييز بين الشعرية و مفاهيم أخرى من قبيل " علم الأدب " و " النظرية الأدبية " فإنه يجدر بنا أيضا أن نميز بين الشعرية و مفهومين آخرين ، قد يتداخلان معها ، هما النقد الأدبي و التاريخ الأدبي . و مع أنها جميعا تتعلق بدراسة الأدب إلا أن كلا منها ، تتناول جانبا من جوانبه.

فالنقد الأدبي ، إذ يتناول بالدراسة النص الأدبي المفرد ، بوصفه أسلوبا خاصا في التعبير ، أو تجليا جماليا لطريقة في التعبير ، فانه يهدف إلى الكشف عن قيمته الجمالية بإصدار حكم جمالي ، بعد تحليله تحليلا منهجيا . فالمهمة النوعية التي يضطلع بها النقد هي " التقويم الدقيق لقيمة عمل ما ، جماليا ، في كل أطوار تحقيقه" [161] في حين تنظر" الشعرية " إلى نص معين بوصفه " تجليا لبنية مجردة"[162] ، أي أن هدفها ليس الكشف عن المتغير في الطريقة الخاصة في التعبير ، أي الخصوصية التعبيرية لمؤلف ما ، و إنما هدفها هو البحث عن الثابت في كل طريقة من طرائف التعبير، عن الكلي في الجزئي ، و عن العام في الخاص . و عليه فهي لا تهتم – و نعني الشعرية البنوية- بالكشف عن القيمة الجمالية للعمل الأدبي ، و إنما تهتم بوصف بنيته الأدبية و حسب. و مع اختلاف أسلوب كل منهما في مقاربة موضوعه ، إذ يميل النقد في كثير من الأحيان إلى استعارة لغة موضوعه الإبداعية في الوصف ، في حين تميل الشعرية إلى استعارة لغة النثر العلمي ، فإن النقد ينشغل بالسؤال الآتي : ما قيمة العمل

---

[161] - انريك اندرسون امبرت، مناهج النقد الأدبي ، الترجمة الطاهر احمد مكي ، ط ثانية 1992، دار المعرف ، القاهرة ، ص 33.

[162] - تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 20

الأدبي ؟ أما الشعرية ، فإن سؤالها الأساسي هو ما العمل الأدبي ؟ و مع كل هذا ، فان الشعرية لا تستغني عن انجازات النقد، في تبيّن معالم طريقها ، " فكل تأمل نظري في الشعرية ، لم يغذ بملاحظات حول الأعمال الأدبية الموجودة ، لا بد له أن يكون عقيما و غير إجرائي " [163] ، و من ناحية أخرى ، فإن النقد لا يمكن أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب" [164] . و عليه ، فان العلاقة بينهما – كما يعبر تودروف – " هي بامتياز علامة تكامل " [165].

أما بالنسبة إلى ما يميز التاريخ الأدبي ، فإن موضوعه ليس تكوين الأعمال الأدبية و إنما تطورها التاريخي القائم على سيكولوجية الإبداع أو سيكولوجيته [166] أي أن موضوع التاريخ الأدبي ليس أنساق الأعمال الأدبية و إنما دراسة نسقها التاريخي الذي يكونها . و بعبارة أخرى ، فإن التاريخ الأدبي لا يتقاطع مطلقا مع الدراسة المحايثة التي تبحث عن إعادة تركيب النص فهذا النوع الأخير من الدراسة - الذي يمكن أن يستهدف الكشف عن نظام عصر أدبي برمته – يتناول موضوعه من الناحية التزامنيه ، في حين ينبغي للدراسة التاريخية أن تعالج موضوعها بالمرور من نظام عصر أدبي إلى آخر ، أي أن تتناوله من الناحية التطورية [167] .

---

[163] - المرجع السابق ، ص 24
[164] - نفسه ، ص 24
[165] - نفسه ، ص 24

[166] -voir ,Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, OP.cit , p 182.
[167] - voir ,Ibid ,p188

و من هنا ، فان التاريخ الأدبي يميل إلى تفسير الوقائع التي أثرت في تطور الأدب على امتداد العصور ، فمؤرخ الأدب " يرى الأدب متحركا من خلال الأنواع أو العصور أو المدارس أو الشعوب "[168]، فيظهر لنا خصائص الحقبة الأدبية ، لا خصائص نص مفرد ، و ما طرأ من تغيرات بالانتقال من حقبة إلى أخرى . لذلك يمكن القول إن التاريخ الأدبي ينبغي أن يدرس الخطاب الأدبي ، لا الأعمال الأدبية على نحو يتحدد معه بأنه جزء من الشعرية " [169].

و عليه فان المهمة المنوطة بمؤرخ الأدب هي أن يحدد التغير الذي حدث داخل الخطاب الأدبي لعصر ما من حيث إجراءاته و وظائفه – كما يعبر الشكلانيون الروس – و هو ما يسمح للمؤرخ بإدراك التحولات التاريخية لأنظمة التعبير و وظائفها من عصر إلى عصر ، كما هو الحال مع عصور الأدب العربي ، فالقصيدة العربية عرفت تحولا لافتا للنظر في بنيتها التعبيرية إن على مستوى الشكل أو المضمون خلال مغامرتها التاريخية من العهد الجاهلي إلى العصر الحديث .

إذن فالتاريخ الأدبي يعنى أساسا بالتحولات التاريخية لأشكال التعبير ليحدد لنا التغير الأسلوبي الذي حدث ضمن حقبة أدبية أيا كانت العوامل التي أسهمت في انجازه . و من هنا ، يمكن القول إن التاريخ الأدبي يتناول موضوعه ضمن محور دياكروني ، فيعين لنا السمات و الخصائص العامة التي يتميز بها أدب عصر من العصور، في حين تتناول الشعرية

---

[168] - انريك اندرسون امبرت، المرجع السابق ، ص 21.

[169] - Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, OP.cit , p 189.

موضوعها ضمن محور سانكروني ، فتكشف لنا الخصائص العامة الثابتة للنوع الأدبي في خصوصه ، أو للأدب في عمومه .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

(المحاضرة الثالثة عشر)

من النظرية إلى التطبيق

التحليل البنوي للنص

مع أن البنوية تقدم نفسها بوصفها منهجا لا مذهبا إذ هي لا تعنى باقتراح منهج حياة للإنسان ، بقدر ما تعنى بتقديم منهج وصفي ، تحليلي للعلوم الإنسانية في دراسة الظواهر ، يقوم على النموذج اللغوي ، إلا أنه مع ذلك ، يمكن القول أنها تنطلق من افتراض ميتافيزيقي لوجود نسق ذهني قبلي يحدد ماهية الظاهرة . و عليه ، فهي من الناحية الميتافيزيقية تقدم تصورا ماهويا للوجود ، إذ تفرق بين الشكل و المادة ، فـ " اللغة شكل و ليست مادة " [170]، كما يرى سوسير أي أنها نسق ، و ليست مجرد تراكم للمواد اللغوية . ففكرة النسق و المادة تعيدنا إلى صلب اهتمامات الفلسفة الميتافيزيقية التي كانت و ما زالت تعنى بمسائل الوجود ، كتحديد موقفها الانطولوجي من بنية الموجود (الماهية و الوجود) و من ثم تحديد موقفها المعرفي الابستيمولوجي من العالم.

و مع أن البنوية لم تعالج قضايا الوجود، و إنما تناولت البنيات ، فإن موقفها الوجودي مضمر في تحليل البنيات ثم إن منهجها التحليلي ، الوصفي امتزج في النهاية بالمنهج الديالكتيكي مع الماركسية ، بتحويل النسق اللغوي إلى نسق اجتماعي فغدت إذاك أداة منهجية لتفسير ظواهر الوجود كما يمكن أن نستنتجه مع فكرة رؤيا العالم لـ " لوسيان غولدمان " .

إذن يمكن أن نتصور مع الشعرية البنوية في مرحلتها الأولى ، كما تجلت عند تودوروف ، في كتابة "ما هي البنيوية " (qu'est ce que le structuralisme) و بارت في كتابه " مدخل للتحليل البنوي للقصص

[170] ـ فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 147.

(introduction à l'analyse structurale des récits) مقاربتها الانطولوجية للأدب ، و ذلك حين تفترض وجود شكل كوني ، سابق الوجود في جميع أنواع القصائد أو السرود . و بغض النظر عن هذا التصور السكوني الذي سرعان ما تجاوزه أعلام الشعرية البنوية ، فقد مثل موقفا انطولوجيا ينطوي على تقديم الماهية للوجود ، و من ثم وجود لاشعور كوني للإبداع الأدبي ، يحدد مسبقا نمط القول الأدبي.

و مهما يكن ، فان هذا التصور الميتافزيقي لكينونة الإبداع يتناقض إلى حد ما مع فكرة استقلال العمل الأدبي بوصفه منبثقا عن بنية لازمنية ، فالقول بوجود طبيعة ثابتة للإنسان - و هي الفكرة التي رفضها الوجوديون – تفترض وجود صانع هذه الطبيعة و تنـمّ على وحدة الصانع ، و هو ما يتناقض مع مبدأ انفصال البنية الأدبية. لذلك انتقد " جاك دريدا " المعنى الميتافيزيقي الذي ينطوي عليه التصور البنوي لكينونة الوجود انطلاقا من الملاحظة التي أبداها عن افتراض وجود نظام محوري للغة في بنيوية سوسور ، و بالتالي " من ما وراء طبيعة الوجود " (و هي فكرة ترى أن الواقع يصل فورا إلى الوعي) ، و عن وجود "مدلول متسامي " [...] (و هي فرضية وجود نقطة انطلاق أصلية و علة أولية للجوهر الأصلي) في الفلسفة الغربية " [171] . و كذالك حاول "بارت" ، في تعليله لفكرة "موت المؤلف " ، أن يحل هذا التناقض بين القول بالجوهرية و القول بالكثرة و التعددية حين ذهب " إلى أبعد مما ذهب إليه "سارتر" في

[171] - بيتر بروكر ، إعادة البناء (مقدمة) في "الحداثة و ما بعد الحداثة " ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، ط أولى ، 1995، منشورات المجمع الثقافي ، أبوظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ص 33.34.

مقته الجوهرية، فسارتر يقر بوجود قدر من التكامل أو الوحدة في الشخص الإنساني [...]، أما بارت فيؤمن بفلسفة التحلل التي تنحل فيها الوحدة المفترضة في أي فرد إلى تعددية ، بحيث يصبح كل منا كثرة ، لا وحدة "[172] . و مع ذلك ، فان "بارت" ظل يضفي على الدال الأدبي طابع الكونية بوصفه فاعلية لازمنية إذ يرى أن " لازمنية العمل الأدبي لا يمكن لها أن توجد إلا على مستوى الدال" [173] ، على الرغم من تطور رؤياه النظرية و النقدية لاحقا (التحول من الدال إلى الدلالية) . أما المعنى الذي ينطبع بالسياق الذي ينتجه ، فإنه بالنسبة إليه يتفتت بتأثير الزمن ، فنحن – كما يعبر - لا يستهوينا الشيء الذي يقوله النص ، و إنما الطريقة التي يقول بها النص هذا الشيء [174].

و عليه ، فالدال الأدبي ، كما يتصوره " بارت" هو الشكل (الانطولوجي) الذي سبق له أن تلقى مضامين و استخدامات انبثقت عنه أنواع (أدبية) مختلفة باختلاف التاريخ و المجتمعات [175] ، و إن كان فيما بعد قد طور نظرته إلى الدال ، فلم يعد الدال هو ذلك" لشكل الكبير الجامد و اللازمني كما كان يعتقد لوقت طويل ، و إنما هو مبدأ محرك يعصّب العمل و في كل جزئياته البسيطة " . و من هنا كان يحلو لـ "بارت" أن يتكلم عما سماه الدلالية (signifiance)، أي عن المعنى الثالث ، أو عن

---

[172] - جون ستروك ، رولان بارت ، في " البنوية و ما بعدها " مجلة عالم المعرفة ، العدد 206، إصدار المجلس الوطني للثقافة و النشر و الآداب الكويت، صدا 1996 ، ص 77.

[173] - فإنسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي ، ط أولى ، 2004 دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ص 40.

[174] - ينظر المرجع نفسه، ص 40.

[175] - ينظر المرجع السابق ، ص 40.

مدلول بلا دال ، عن بنية انفتاح حيث ينفتح كليا حقل من الدلالات [176] ، مما يجعل الأمر شبيها بدائرة من التأويل لا تنتهي ، و بعبارة أخرى ، فان الدلالية التي يشير إليها "بارت" هي النص الذي يحيلنا من دال إلى دال آخر دون أن ينغلق "[177] .

و هكذا تجاوز "بارت" البنوية إلى ما بعدها ، ذلك أن البنوية تتماهى مع مبدأ الجوهرية ، و هو ما يشكل عائقا انطولوجيا أمام أهواء الفكر البارتي و نزعاته و تحولاته الزمنية و أمام عطش الرغبة التي يفصح عنها في كتابه "لذة النص" ، و ما جاء بعده.

و مع أن واقعة الكلام سابقة للغة تاريخيا ، كما يرى سوسير ، إلا أن هذا السبق يفسر عمليا ، في الممارسة الاتصالية بين الأفراد[178]، غير انه من الناحية الافتراضية / الفعلية ، فاللغة سابقة في وجودها الانطولوجي للكلام ، على الرغم من التلازم الوثيق و التأثير المتبادل بينهما كما يذكر سوسير [179].

و لعل ما يدعم هذا التصور اللساني لأسبقية اللغة عن الكلام هو مفهوم النسق أو النظام الذي جاء به "سوسير" ، و الذي تولد عنه مفهوم البنية في دلالته الفلسفية ، و إذا كان "عبد السلام المسدي" قد لاحظ أن البنوية أبقت على مرونة قصوى في شأن هذه القضية ، إما بتفسير الظاهرة انطلاقا من وظيفتها ، أو تفسير مضمونها انطلاقا من تحديد بنيتها

---

[176] -voir Eliane Escoubas, "Barthes, phénomenologue", www.persce.fr, revue ,n°63,1996,p.107

[177] - فانسان جوف، المرجع السابق ، ص 56.

[178] - ينظر فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 32.

[179] - ينظر نفسه ، ص 32

الصورية الا أننا نرجّح التصاقها بالمبدأ الصوري الذهني القائم على إعطاء الأولوية للكلي على الجزئي في مقاربتها لظواهر الوجود ، ذلك أن مقولات البنية كما يرى "ديلوز" تقتضي :

أولا : وضع نظام رمزي (يشبه اللغة) لا يرتد إلى نظام الواقع و لا إلى نظام الخيال ، بل هو نظام مستقل عن كل منهما ، و أعمق منهما .

ثانيا : تقتضي وضعا طوبولوجيا مكانيا (مثل الامتداد الخطي الأفقي للجملة في محورها التزامني) و تتحدد دائما بعلاقات التقارب (التشابه) أو التباعد (الاختلاف).

ثالثا : البنية هي نسق لا شعوري ، يمثل الحقيقة الباطنة ، التي تعمل عملها بشكل ضمني . و من هذه الناحية ، فان البنية هي وجود حقيقي دون أن يكون واقعا ، و وجود مثالي (عقلي) دون أن يكون مجردا [180]

و خلاصة هذا المفهوم أن البنية هي نسق عقلي يكمن وراء الوضع الطوبوغرافي للظاهرة بوصفها تجليا (أي الظاهرة) للعلامة اللسانية . و من هنا تتصف البنية بوضعها الباطني المحايث . و عليه ، فالبنوية و إن تذرعت بالمنطق العلمي ، و الموضوعية ، في مقاربة الظواهر ، إلا أن ذلك لم يحل دون ظهورها ، كما يذكر "عبد الوهاب جعفر" بمظهر " الموقف الفلسفي " ، إذ أحدث موقفها المعارض للفلسفة صورة جديدة من صور " التفلسف" [181] .

---

[180] - ينظر زكريا إبراهيم ، مرجع سابق ، ص 34.

[181] - ينظر عبد الوهاب جعفر، البنوية بين العلم و الفلسفة عند ميشيل فوكو، بدون ط. 1989، دار المعارف ، القاهرة ، ص 11.

و مع أن البنوية استعارت من الموقف العلمي بعض أدواته البحثية ، الاستقرائية ، إلا أنها تميل إلى المنهج الاستدلالي [182]، انطلاقا من افتراضها الأولي لنموذجها الذهني اللغوي . و إذا أردنا أن نصف المنهج البنوي في تناوله للظاهرة أيا كانت طبيعتها ، فهو يتصف بما يأتي :

1- لا يبدأ تفسير الظواهر بنويا إلا عندما نتوصل إلى تركيب الموضوع (Constituer L'objet) فقد استطاعت العلوم اللسانية باستنباطها اللغة من الكلام ، أن تؤسس لنفسها موضعا للدراسة الداخلية (étude interne).

أي أن الدراسة البنوية لا تميل إلى التعامل مباشرة مع الموضوع و إنما مع بديل لهذا الموضوع ، وذلك بفضل العناصر المكونة للأنساق المدورسة ، لإعادة تأليفها من جديد ، [على نحو تقطيع النص الأدبي إلى مقاطع كبرى ثم صغرى ، ثم تأليفها من جديد باكتشاف علاقاتها الداخلية].

2- إن موضوع الدراسة البنوية لا يمكن أن يتماهى مع الواقع الحسي ، فالبنية ليست واقعا حسيا ، إنما هي ذكاء صوري (intelligence formelle) يعمد إلى تصفية الواقع ، [أي استنباط النموذج الصوري الذهني للظاهرة الحسية بصرف النظر عن وجودها الخارجي ، مثل استنباط النظام العروضي للقصائد] .

---

[182] - لا نعني بميل البنوية إلى المنهج الاستدلالي اعتمادها على المنطق الأرسطي الصوري ، و إنما نعني طريقة استنباطها العقلية القائمة على افتراض المنطق اللغوي المحايث لكل ظاهرة من ظواهر الثقافة و التاريخ، لقول "بارت" : إنه [المرء] لا يملك خيارا سوى الإجراء الاستدلالي و هو مضطر أن يبتكر ، بادئ ذي بدء ، نموذجا افتراضيا للوصف" .
ينظر رولان بارت،مدخل إلى التحليل البنوي للقصص ، مرجع سابق ، ص 28،29.

3- إن التحليل البنوي يستند إلى الدراسة المحايثة للموضوع (étude immanente de l'objet) . و هذه الدراسة المحايثة تفترض استقلال الموضوع عن ملابساته الخارجية ، ذلك انه نسق ديناميكي يخضع لسلسلة من التحولات دون تدخل عوامل خارجية ، و من هنا فهو نسق لازماني .

4- إن الدراسة البنوية بوصفها محايثة ، تفترض انطواء الموضوع على معقوليته الذاتية و المستقلة ، فهو من ناحية يفسر ذاتيا طبيعته و وظيفته ، و من ناحية أخرى ، فهو مزود بقوانين انتظامه الذاتي (autoréglage) [مثل القوانين النحوية المنظمة للجملة في تركيبها و إعرابها ، كالجملة الاسمية في اللغة العربية ، تمتلك ذاتيا قوانين ضبطها تعريفا و تنكيرا ، تقديما و تأخيرا ، و تفسّر وظيفتها انطلاقا من بنيتها تلك ، المختلفة عن البنى النحوية الأخرى . و هي قوانين لا أثر فيها للعوامل الخارجية ، أو لإرادة الأفراد المتكلمين).

5- هذه الدراسة تستبعد أي تدخل للشعور لأن من شان الشعور الذي يفسر الظاهرة أن يدخل مبدأ متساميا يقوض النسق الباطني الصارم لانتظام الظاهرة .[أي أن الظاهرة تملك باطنيا نسقا لاشعوريا ، متعاليا ، يتجاوز إرادة الأفراد ، و يعمل من خلال أدائهم لنشاطهم دون أن يشعروا به) .

و يمكن أن نضيف خاصية أخرى من خصائص البنية ألا و هي اتصافها بالثبات ، و ذلك أن مفهوم الثبات ، كما يرى ألبير سوبول (Albert sopaul) ،يحتل مكان الصدارة في كل تحليل بنوي ، و يقدم

"المقولات المورفولوجية" على "المقولات التطورية"، و من هنا يضيف "سوبول " أن البنوية – أرادت أم لم ترد – لا بد عليها بالضرورة أن تسهم في كشف التعارض بين "البنية " و "التاريخ" أو بين "الثبات" و "الحركة " [183] .

و هكذا ، فالبنية عموما _ كما يوضح صلاح فضل- تتميز بالعلاقات من جهة ، و الانتظام من جهة أخرى . و حين تنتظم هذه العلاقات ضمن النظام تكتسب عنصرا جديدا هو التواصل. و تسمى علاقة التواصل هذه بالوظيفة التي تقوم بها العناصر داخل النظام . و عليه فان التحليل البنوي " يبحث عن مجموعة العناصر و علاقاتها المتشابكة ، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه"[184] .

ذلك بوجه عام التصور البنوي للظاهرة . أما على مستوى الأدب ، فقد اضطلعت الشعرية بمهمة تحليل بنية الخطاب الأدبي تحليلا منهجيا صارما على أسس لسانية، بنوية بدءا من تحديد موضوعها و تمييزه عن اتجاهات الدراسات الأدبية الأخرى ، وصولا إلى وصف مستوياته الداخلية القابلة للتفسير الصوري البنوي .و من هنا يمكن لنا أن نستعرض منهج الشعرية البنوية في مقاربتها للظاهرة الأدبية كما يأتي :

أ - تركيب الموضوع:

---

183 - ينظر زكريا إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 35.

184 - ينظر صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ، المرجع سابق ، ص 122.

استنادا إلى ثنائية اللغة و الكلام التي فصّل القول فيها " سوسير " أمكن للشعرانيين أن يحددوا موضوع دراستهم الأدبية فهم يفرقون منذ البدء بين العمل الأدبي المفرد المتعين في وجوده التاريخي (المماثل لسانيا للكلام) و الصادر عن ذات مبدعة ، مريدة و واعية ، و بين البنية بوصفها مبدأ سكونيا ، باطنيا ، مجردا ، قبليا ، لاشعوريا ، (مماثلا للغة) ينبثق عنه هذا العمل . و لذلك يقول تودوروف في تحديد موضوع الشعرية : " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة ، ليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة " [185] . و هذا يعنى أن موضوع الشعرية هو بنية الخطاب الأدبي ، لا تجلياته الواقعية المتمثلة في الانجازات أو الأعمال الأدبية . و عليه ، فالشعرية تؤسس لوجود البنية الأدبية في التجربة اللاشعورية الجمعية للإنسان، و ليست تجربة الفرد الإبداعية إلا صدورا عن هذا اللاشعور الإبداعي العام ، و معنى ذلك أن البنية الأدبية محددة سلفا و ليست الأعمال الإبداعية إلا تنويعا لها .

لكن السؤال الذي يفرض نفسه ههنا ، هو كيف يحدد الشعراني موضوع دراسته ؟ فالتفكير المنهجي في الأدب قديم قدم الأدب ، إذ يمتد تاريخه إلى " أرسطو" ، أول من صاغ نظرية "أدبية" في المحاكاة ، فكل المقاربات التي تناولت تفسير الظاهرة الأدبية ، تدّعي أن موضوعها هو العمل الأدبي بوصفه نظاما مكونا من مستويات ثلاثة هي المستوى اللفظي

---

[185] ـ تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص. 23 .

و المستوى التركيبي و المستوى الدلالي غير أن أكثر هذه المقاربات لا تحفل إلا بالمستوى الدلالي أو العلاقات الغيابية في منظور الشعرية البنوية ، و تهمل جوهر العمل الأدبي في علاقاته الحضورية . و عليه فان المنظور البنوي ، يؤكد بأن تلك المقاربات التي تتوسل مفاهيم و آليات العلوم النفسية و الاجتماعية هي أبعد ما يكون عن الطبيعة الجوهرية للأدب .

و من هنا، فان الشعرية البنوية تحدد بنية الخطاب الأدبي موضوعا مستقلا لها ، ثم تعزل هذه البنية عن مجالها الخارجي أي تفصلها عن محورها التعاقبي ، التاريخي ممثلا في علاقته المرجعية بالمؤلف أو المجتمع أو التاريخ ، ذلك أن الأدب في نظرها هو "نظام ثانوي (...) يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة " [186] .فبالإضافة إلى كونه نتاجا لغويا فهو يشبه اللغة في نسق تكوينها من حيث هو قابل للوصف انطلاقا من النموذج اللغوي الذهني ، و من هنا تتأكد العلاقة العضوية بين الأدب و اللسانيات .

و بناء على هذا التصور - الذي يؤسس ابستيمولوجيا للمعرفة الأدبية ، إذ لا بد من تحديد المكون الجوهري للأدب ألا و هو اللغة ليغدو حقلا مستقلا للدراسة متميزا عن حقول المعرفة الأخرى - أمكن للبنويين تأسيس علم هو علم الأدب أو الشعرية . و مع التسليم بإمكانية قيام هذا العلم ، كان لا بد من الكشف عن عناصر البنية الأدبية لتكون موضوعا للوصف و التحليل و بما أن هذه البنية الأدبية تتشكل نثرا أو شعرا ، فلا بد من تحديد

---

186 - رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص.

مستويات الدراسة في كل منهما على أن ترتبط هذه المستويات بالعلاقات الحضورية أو بالمحور الأفقي * ، ففي حقل النثر مثلا يعنى دارس الفن السردي (الشعراني) بالمظهر اللفظي أساسا ، و لا يعير بالا للمظهر الدلالي لانتسابه إلى المحور العمودي ، أي محور العلاقات الغيابية . و هو يقسم المظهر اللفظي نفسه إلى مقولات سردية ثلاثة : [187]

1 - **مقولة الزمن:** و هي ترتبط بالعلاقة بين خطين زمنيين، خط الخطاب و خط الحكاية.

2 - **مقولة الصيغة:** و هي تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يقتضيها النص.

3 - **مقولة الرؤية / الصوت**: فالرؤية تتحدد بوجهة النظر التي يتناول وفقا لها السارد الحكاية. أما الصوت، فيتعلق بحضور عملية التلفظ في الملفوظ ، و هو خاص بمن يتكلم في الحكاية من الشخصيات .

و هكذا مع إبراز عناصر البنية و تحليل مستوياها يمكن الوصول إلى الكشف عن العلاقة التركيبية بين هذه العناصر إما تشابها أو تعارضا .[188]

---

* - ينبغي هنا أن نشير إلى أن البنوية الماركسية أدخلت المحور العمودي ، التعاقبي ضمن منظورها التحليلي ، و ذلك بالربط بين العلاقات الحضورية و الغيابية في دراستها للنص الأدبي .

1 - ينظر المرجع السابق ، ص 45،46.

188 - في هذا الصدد يشير "بارت" إلى أن تحليل القصة يبدأ أولا بتقطيعها ثم تعيين مقاطع الخطاب السردي الذي يمكن أن يوزع هو بدوره إلى عدد صغير من الطبقات، أما تفسير العلاقات بين هذه المقاطع أفقيا فانه يعتمد على محور عمودي ضمني لتسمية هذه المقاطع قصد

ب - منهج الدراسة :

أما بالنسبة إلى المنهج الذي تقارب به الشعرية البنوية موضوعها ، فهو منهج استدلالي يقوم على منح الأولوية للكلي على الجزئي ، ذلك أنه لا يمكن تطبيق المنهج الاستقرائي على الظاهرة الأدبية ، إذ يستحيل في نظر "بارت" أن يكون البدء بدراسة القصص كلها لجنس من الأجناس ، و عصر من العصور ، و مجتمع من المجتمعات ، ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى تخطيط نموذج عام " [189] . فهذه الرؤية الاستقرائية ، و إن كانت سليمة تظل – كما يرى بارت- رؤية طوباوية ، تعجز اللسانيات نفسها عن تنفيذها [190].

و أمام تعذر هذا المسلك ، فلا سبيل أمام الشعرية البنوية إلا توسل الاستدلال خيارا بديلا ، لوصف موضوعها و لن يكون هذا المنهج الاستدلالي الذي تطمح معه إلى صياغة النظرية الأدبية إلا بالالتزام منذ البداية بنموذج قادر على منحها مصطلحاتها و مبادئها الأولى . و يتعلق الأمر هنا ، كما يقترح بارت ، بجعل اللسانيات نفسها نموذجا أساسيا للتحليل البنوي [191]

لكن هل يعني هذا أن الاعتماد على فرضية النموذج اللغوي في دراسة الأدب هو مجرد استنباط الأشكال المنطقية للظاهرة السردية أو الشعرية و حسب؟

الربط بينها و بين وظائفها و هو ما يسميه بالمنظور الإدماجي أي التأليفي. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، مرجع سابق ، ص. 39 .

[189] - رولات بارت، التحليل البنوي للقصص ، مرجع سابق ، ص 28.

[190] - ينظر نفسه، ص 28

[191] - ينظر المرجع السابق، ص 29.

إن الاهتمام باستنباط نموذج ذهني منطقي للفن السردي مثلا ، اعتمادا على منهج "سوسير" اللساني هو ضرورة ملحة لمعرفة كيفية تشكل البنية السردية ، ذلك أن إنتاج قصة ما ليس رهين موهبة المؤلف أو عبقريته ، و إنما هو أمر يرتبط بوجود بنية خفية للقصة تمنحها معقوليتها الداخلية و وجودها المستقل . فالقصة على هذا النحو " تمتلك بالاشتراك مع قصص أخرى ، بنية في متناول التحليل [..] و لا يستطيع أحد أن يركب (ينتج) قصة من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات و القواعد "[192] . و من هنا فالطابع الذاتي للقصة بوصفه أمرا متغيرا من مؤلف إلى آخر ليس موضوع التحليل البنوي لأنه يتعارض مع المفهوم الصارم للبنية المتسمة بثباتها و قسريتها .

غير أن استنباط النموذج المنطقي للظاهرة العقلية و الاكتفاء برصد العلاقات بين عناصر بنيتها ليس هو المطلب الوحيد للتحليل البنوي إذ لا بد من تفسير العلاقة التواصلية بين العناصر التي تقوم عليها البنية السردية . و من هنا كان لا بد من التأليف بين هذه العناصر لفهم الوظيفة التي تنطوي عليها البنية . و عليه فإن التحليل الإجرائي ضمن منظور الشعرية البنوية لا ينأى عن التحليل الوظيفي لعمل البنية. فمنذ "قلاديمير بروب"[193] في تحليله الوظائفي لبنية الحكاية الشعبية مرورا بالشكلانيين الروس ، في جمعهم بين البنية و الوظيفة ، وصولا إلى البنويين ، أمكن النظر إلى

---

[192] ـ نفسه ، ص. 27،28.

[193] ـ يسند "قلادبمير بروت" الوظيفة إلى أفعال الشخصيات بوصفها قيما ثابتة في كل حكاية و إن تغيرت صفاتها و أسماؤها ، فالوظائف التي تتحدد بأفعال الشخصيات تمثل صيغا نموذجية ذات دلالة في صيرورة الحكاية ، ينظر المرجع السابق ، ص 37

الوظيفة بوصفها روح البنية إذ يقول "بارت" في معرض حديثة عن الوظائف في القصة " و لم يبق إلا أن نقول أن القصة لم تصنع قط إلا من الوظائف " [194]، ذلك أن البنية القصصية تتشكل من وحدات وظيفية تتآزر فيما بينها لتمنح العمل معناه ، " فلكل شيء [في القصة] معنى و إلا فلا معنى لأي شيء"[195] و من هنا يحدد "بارت" الوظيفة بأنها "وحدة مضمونية"

و قد كان للسانيات الخطاب *- كما تبلورت عند "اميل بنفنيست"- دورها الحاسم في تطور الوعي البنوي من لسانيات اللغة إلى لسانيات الخطاب . و عليه أمكن النظر إلى العلاقة الوظيفية بين مستويات الخطاب الأدبي بوصفها نظيرا لمستويات العلامة اللسانية ذاتها داخل الجملة ، فكما يمكن دراسة الجملة لسانيا بتقسيمها إلى عدة مستويات فونيتيكية (صوتية) و فونولوجية (صوتمية) و قاعدية و سياقية ثم ملاحظة العلاقات التراتبية و المتبادلة بين هذه المستويات بحيث لا يمكن لكل مستوى أن ينتج المعنى وحدة إلا إذا اندمج في مستوى أعلى [196] ، فكذلك يمكن النظر إلى القصة على النحو نفسه استنادا إلى فرضية التجانس ، بوصفها جملة كبيرة إذ لا يمكن للقصة أن تختزل في مجموعة من الجمل [197] . و عليه ، فالقصة على هذا النحو ، هي خطاب يؤلف بدوره موضوعا مستقلا ، لكن دراسته

---

[194] - المرجع نفسه ، ص 40

[195] - المرجع نفسه ، ص 41.

* يرى امبل بنفنيست (Emile Benveniste) انه إذا كانت العلامة (الصوتية و المعجمية) هي وحدة أساس اللغة فان الجملة هي وحدة أساس الخطاب

[196] - ينظر رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق ، ص 34.

[197] - ينظر المرجع نفسه، ص 33

ينبغي أن يكون منطلقها هو اللسانيات من حيث التشابه المنطقي للمنهج الوصفي في كل منهما . و من هنا ، قسمت الشعرية البنوية الخطاب الأدبي إلى مستويات للتحليل كما اقترح ذلك تودورف من خلال كتابيه: "شعرية النثر " (poétique de la prose)[198] و "الشعرية" (la poétique) إذ تناول في الأول نحو الأشخاص و الأفعال ، و في الثاني العلاقة بين الخطاب (discours) و الحكاية (histoire) من خلال ثلاثة عناصر هي الصيغة و الزمن و وجهة النظر ، كما أشرنا إلى ذلك سابقا ، أو كما اقترح بارت تمييزا بين ثلاثة مستويات للعمل السردي هي : مستوى الوظائف (كما هو مفهومه عند بروب او بريمون)، و مستوى الأفعال (بمفهوم غريماس) و مستوى السرد (أو مستوى الخطاب عند تودوروف) [199]

و سواء قبلنا باقتراح "تودورروف " أو باقتراح "بارت" ، فان مستويات الخطاب السردي تتواشج مشكّلة عناصر تواصلية ، فيما بينهما ، لا يمكن أن يغني أحدها عن الآخر في منح العمل السردي معناه الكلي .

و إذا كانت الشعرية البنوية في مسعاها لاستنباط نظرية للنوع الأدبي أو للأنواع الأدبية بصورة عامة على أساس " علمي " و موضوعي

---

[198] - يتضمن هذا الكتاب مجموعة من الدراسات من بينها دراسة بعنوان نحو القصة ، " الديكاميرون " يحاول من خلالها تطبيق البنية النحوية على البنية السردية ، إذ يقول في هذا الصدد: " سنفهم السرد بشكل أفضل إذا نحن عرفنا بان الشخصية هي اسم و الحدث هو فعل ، لكننا سنفهم الاسم و الفعل على نحو أفضل إذا أعملنا الفكر في الدور الذي يفترضانه في الرد.و في التحليل النهائي فان اللغة لا يمكن أن تفهم إلا إذا وعينا ما يمثله تمظهرها الأساسي في الأدب (...) و بشكل ما ، فان الكاتب لا يصدر في صيغته إلا عن قراءة للغة " Tzvetan Todorov ., poétique de la prose , Ed .seuil, 1971,1978,paris , p 57

[199] - ينظر رولان بارت، المرجع السابق ، ص 38.

جاعلة من النموذج اللغوي الوصفي منهجا لها في الاستدلال ، فإنها ، و الحال هذه ، لا تقدم معايير للقيمة و الحكم إذ هي مهتمة أساسا بتشابه الأعمال الأدبية، لا بتميّز بعضها عن بعض أصالة و إبداعا . فتلقى العمل الأدبي و تقويمه جماليا ، ينطوي – في نظر تودوروف – على موقف رومانتيكي . و مع تسليمه بان هذا الموقف و ما يستند إليه من أداة ليس زائفا و إنما هو موقف دخيل، فانه يقر بأن هذا الأمر لن يكون موضوع الشعرية لا لأنه غير موجود و لكن لأنه يفوق الإمكانات الحالية للشعرية إلى حد بعيد [200].

هكذا يتحدد موقف الشعرية البنوية في مقاربتها للخطاب الأدبي لا بوصفه نشاطا فرديا ، و لكن بوصفه بنية كلية و عامة ، و لذلك فان موضوعها ليس هو العمل الأدبي المفرد المتعين في حد ذاته و لكن موضوعها هو البنية الأدبية أيا كان النوع الذي تنتمي إليه شعريا أو نثريا . و من هنا ، قدمت نفسها بوصفها النظرية الأكثر موضوعية في مقاربة موضوعها على نحو صارم ، غير ذاتي ، و الأكثر عقلنة لموضوع معرفتها بتوسلها للنموذج اللساني في الوصف.

و مع إقرارنا بأهمية الدور الذي قامت به الشعرية البنوية في إمداد النقد بالجهاز المفاهيمي الذي كان يحتاجه في دراسته للأعمال الأدبية إلا أن وقوفها عند حدود الدال و إهمالها للمدلول ضمن نسيج الدليل الأدبي ، جعل موقفها المعرفي ، ضيق الحدود . فـ"بارت" نفسه على غرار البنويين

---

200 ـ ينظر تودوروف ، الأنواع الأدبية ، في " القصة الرواية المؤلف " ، مرجع سابق ، ص 42.

الآخرين من أقطاب الشعرية البنوية يحدد مهمة "علم الأدب " في الكشف عن الصورة المنطقية للدال الأدبي ، لا البحث عن معنى العمل الأدبي فلن يسع "علم الأدب أن يعطي أي معنى و لن يسعى للعثور عليه ، و لكنه و إن لم يكن كذلك ، فانه يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه " [201]

و مع أنه يقر بأن اللسانيات ليست وحدها قادرة على حل كل الإشكاليات التي تطرحها طبيعة الخطاب الأدبي ، فانه يدعو إلى استمداد العون من الانتروبولوجيا البنوية لتتعاضد مع اللسانيات في دراسة المنطق العام للدوال [202].

و هو الأمر الذي أتاح للشعرية البنوية أن تنتقل من معقولية الجملة إلى معقولية الخطاب و ذلك بتوزيع " وحدات الخطاب كبيرها و صغيرها ضمن علاقة اندماجية " [203] على غرار منطق تشكل الجملة ذاتها . لكن اقتصار هذا التحليل على بنية الدال الأدبي سيؤدي – كما يوضح بارت- إلى إقصاء راسب هائل من العمل خارج نطاق الوصف ألا و هو الراسب المتعلق بالتجربة للإنسانية (العبقرية الشخصية ، الفن ، الإنسانية)[204].

و بناء على ما سبق ، فان الشعرية البنوية في مرحلتها الشكلية على الأقل لم تستطع أن تجيب عن سؤالين أساسين هما :

أولا : معيار الحكم و القيمة ، و هو أمر ظل بلا جواب .

---

201 - رولان بارت، نقد و حقيقة ، مرجع سابق ، ص 98.
202 - ينظر نفسه، ص 98،99
203 - نفسه، ص 97.
204 - نفسه، ص 97

ثانيا: تعيين مدلول العمل الأدبي ، و هو أمر اضطلعت بمهمة الإجابة عنه البنوية الماركسية .

و أيا يكن المسوغ الذي استندت إليه الشعرية البنوية في حصر مهمتها " العلمية " إلا أن صرامتها المنطقية اللسانية حالت دون النظر إلى الدليل الأدبي بوصفه كلا متكاملا كما أشار إلى ذلك الشكلانيون من قبل ، و دون النظر إلى التعارض القائم بين اللغة و الخطاب [205] ، كما يوضح ذلك "بول ريكور " (Paul Ricour) فـ " الكلمات تحيل على كلمات أخرى في دائرة المعجم اللانهائية ، أما الخطاب فهو الوحيد الذي يتطلع إلى الأشياء ، ينطبق على الواقع و يعبر عن العالم " .[206]

و عليه فقد أدى هذا المأزق الذي انتهت إليه الشعرية البنوية باعتكافها في سجن الدليل إلى انقسام الصف البنوي على نفسه ، فـ "بارت" المعروف بتقلب الهوى و المزاج ، لم يدم انتصاره للبنوية طويلا إذ هجر أبحاثه التصنيفية للأدب من أجل دراسة آليات الإنتاج التي تكون النص . و حدث هذا الانتقال من البنوية إلى النصية - كما يشير إلى ذلك فانسان جوف (Vincent Jouve) – تحت تأثير بعض المنظرين و في مقدمتهم

---

[205] - يعرف دومينيك مونقانو" الخطاب عموما على النحو الأتي : " أن مصطلح خطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات ، يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة و الخطاب بهذا للمعنى لا يحتمل الجمع : يقال (الخطاب) و مجال الخطاب) الخ و بما انه يفترض تفصل اللغة مع معايير غير لغوية فان الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف "
دومينيك مونقانو المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ترجمة محمد يحياتن ط الأولى 2005 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص 34، 35

[206] - بول ريكور ، المرجع السابق ، ص 87.

" جوليا كريستيفا" [207] . أما تودوروف فان معالم التحول من المبنى إلى المعنى ، قد تجلت واضحة في كتابه "نقد النقد" (الصادر سنة 1984) إذ بدا وقد قطع صلته بالشكلانيين و اكتشف أن الأدب هو في الوقت نفسه "بناء" و بحث عن "الحقيقة" كما يذكر ذلك "جان ايف تاديه" [208] . غير أن تحوّل "تودوروف " اللافت للنظر و المدهش في آن معا هو ما أعلنه في آخر كتاب صدر له سنة 2007 حيث يلحي فيه باللائمة على مناهج تدريس الأدب في قطاع التربية بفرنسا ، فيقول: " ليس فقط لا ينبغي للوسائل أن تصير غاية ، و لا للتقنية أن تنسينا هدف الممارسة ، بل لا بد من التساؤل عن القصدية النهائية للأعمال الأدبية التي نراها جديرة بالقراءة . عموما القارئ غير المتخصص، اليوم كما في الأمس يقرأ الأعمال الأدبية لا ليتقن بشكل أفضل منهجا في القراءة و لا ليستمد منها معلومات عن المجتمع الذي أبدعت فيه ، بل ليجد فيها معنى يتيح له فهما أفضل للإنسان و العالم ، و ليكتشف فيها جمالا يثري وجوده لكي يفهم نفسه بشكل أفضل " [209] . و هكذا يرى تودوروف أن التحليل البنوي مجرد وسيلة ، لكنه لا ينبغي أن يصرفنا عن تأمل معنى النص و عالم النص . أما جيرار جينيت و إن لم تتعد أبحاثه حدود منظور الشعرية البنوية ، إلا أن موقفه النظري و النقدي عرف تحولا ملحوظا و ذلك بالانتقال من شعرية مغلقة إلى شعرية مفتوحة ، تسمح بتوسيع دائرة البنية

---

[207] - ينظر فانسان جوف ، مرجع سابق ، ص 57

1 -voir, jean Yves tadié, OP,cit,p243

[209] - تودوروف ، الأدب في خطر ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ط. أولى ، 2007 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص. 15 .

الأدبية لتشمل البنيات الأخرى التي تشكل أساسا مرجعيا لانبثاق النص . فقد انتقل "جينات" من القول بالجامعة النصية (l'architexte) إلى القول بالتعددية النصية (trantextualité) أو التعالي النصي للنص (transcendance textuelle).

أما الماركسيون فقد وجدوا أنفسهم أمام تعارض مفهومي البنية و التاريخ أو مفهومي الثبات أو الحركة مضطرين إلى تثوير البنية ذاتها لتندمج في التاريخ فقدم "لوسيات جولدمان" مفهوم رؤيا العالم في ضوء ثنائية البنية العليا و البنية السفلى حيث يغدو العمل الروائي نتاج بنية ذهنية لوعي المؤلف تعكس بنى الواقع الاجتماعي و الاقتصادي فـ" الطابع الاجتماعي للمبدع يكمن بوجه خاص في أنه لا يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة متطابقة مع ما يسمى "رؤيا العالم" . مثل هذه البنية لا يمكن أن تهيأ إلا من قبل جماعة ، و يستطيع الفرد دفعها فقط إلى درجة من التماسك شديدة الارتفاع و نقلها إلى صعيد الإبداع الخيالي أو إلى صعيد الفكر التصوري " [210] . و هكذا استبدل الماركسيون البنية اللازمنية بالبنية التاريخية ، و غدت معها بنية وعي المبدع العليا هي رؤيا وسيطة و دينامية للعالم ، تنقل لنا بنية واقع اجتماعي و اقتصادي مهيمنة في لحظة من لحظات التاريخ . و عليه ، يفضي التلاحم الجدلي بين بنية وعي للمؤلف و البنية العقلية للجماعة إلى

---

[210] - لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي ، ط. أولى ، 1993، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ص 25.

تركيب جمالي في الإبداع هو في النهاية تصور أو رؤيا للعالم . و من هنا يمكن تفسير البينة الأدبية تفسيرا ماديا تاريخيا ، في المنظور الماركسي .

و مع أن مفهوم "رؤيا العالم " يستبدل الدال بالمدلول ، بل انه يذهب إلى حد استعادة العلاقة الجدلية بين الدليل و مرجعه ، فان سيميانية "غريماس" حاولت أن تجد الصيغ التركيبية للجمع على نحو جدلي بين الدال و مدلوله ، دون الخروج من أسر الدليل ، و ذلك من خلال نموذجه العاملي و مربعه السيميائي . و هو ما يمكن أن يمثل انجازا لنقل الدراسة الأدبية من حقل الشعرية إلى حقل السيميائيات .

و مع أننا لسنا هنا في مقام الرد على مقولات الشعرية البنوية إلا أننا أردنا من خلال تناول تصورها المنهجي للأدب الإشارة إلى الحركة النقدية التي تولدت من داخلها و أفضت إلى ذلك التحول التاريخي للمعرفة الأدبية بالانتقال من دراسة العلامة في حد ذاتها إلى دراسة سياقها الاتصالي .

المصادر و المراجع

1- **إبراهيم، زكريا**: مشكلة البنية ، بدون ط. ت. دار مصر للطباعة، القاهرة .

2- **أرسطو طاليس** : فن الشعر ، الترجمة العربية و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد ، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953.

3- **امبرت ، انريك اندرسون** / مناهج النقد الأدبي ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، ط ثانية ، 1992، دار المعرف ، القاهرة .

5 **-ايغلتون ، تيري :** نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق 1995.

6-باقر الصدر، محمد: فلسفتنا، ط. الخامسة عشر، 1989، دار المعارف للمطبوعات، بيروت.

7-بارت ، رولان :التحليل النصي : تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين ، دمشق 2009.

8-بارت ، رولان :مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ط. ثانية ،2002، مركز الإنهاء الحضاري ، حلب ، سوريا

9 - بارت ، رولان :نقد و حقيقة ، تر : منذر عياشي ، ط أولى ، مركز الإنهاء الحضاري حلب سوريا

10- بياجيه، جان : البنوية ، تر : عارف منيمنة و بشير اوبري ، ط . رابعة ، 1985 منشورات عويدات ، بيروت ، باريس .

11-برينتون ، كرين : تشكيل العقل الحديث ، تر : شوقي جلال الهيئة المصرية العامة للكاتب ، القاهرة 2004.

12-بريور ، ماري نوال غازي : المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ، تر : عبد القادر فهيم الشيباني ، ط. أولى 2007 ، سيدي بلعباس ، الجزائر .

13-بروكر ، بيتر : الحداثة و ما بعد الحداثة " ،ترجمة عبد الوهاب علوب ، ط. أولى 1995، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة .

14-بورا، موريس : الخيال الرومانسي ، تر : إبراهيم الصيرفي ، ط. 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

15-بن ذريل ، عدنان : النص و الأسلوب بين النظرية و التطبيق ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2000.

16-تشادويك، تشارلز : الرمزية ، تر : نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1992.

17-تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، ط ثالثة 1983، دار العودة ، بيروت.

18-تودوروف ، تزفيطان : الأدب في خطر: تر : عبد الكبير الشرقاوي، ط. أولى ، 2007 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب

19- تودوروف ، تزفيطان: الشعرية : تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط. ثانية 1990.

20-تودوروف ، تزفيطان :مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، ط. أولى 2005 ، منشورات الاختلاف، الجزائر .

21-توريريت ، بشير : الشعرية و الحداثة ، ط أولى 2008 ، دار أرسلان للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق، سوريا.

22-جاكبسون ، رومان :الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر : على حاكم صالح و حسن ناظم ، ط أولى 2002، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب .

23-جاكبسون ، رومان: قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي و مبارك حنوز، ط أولى ، 1988، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب .

24-جاكسون ، ليونارد : بؤس البنوية ، تر : ثائر ديب ، ط. أولى 2001، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق .

25-جفرسون (آن) ، و روبي (ديفيد) : النظرية الأدبية الحديثة ، تر : سمير مسعود ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1992.

26-جوف ، فانسان : الأدب عند رولان بارت ، تر : عبد الرحمن بوعلي ، ط أولى 2004 ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع اللاذقية ، سوريا .

27-جينات ، جيرار : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي ، ط. ثانية 1997، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

28- جينات ، جيرار: عتبات ،ترجمة سعيد يقطين ، ط أولى، 2008، منشورات الاختلاف، الجزائر.

29-خوري ، أنطوان : مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، ط أولى ،1984، دار التنوير للطباعة و النشر بيروت .

30-ديكارت ، رينيه : مقال عن المنهج ، تر : محمود محمد الخضري ، ط. الثانية ، 1968، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر القاهرة .

31-ريكور، بول: من النص إلى الفعل ، تر : محمد برادة و حسان بورقية، ط، أولى، 2001، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية القاهرة .

32-ريكور، بول :الزمان و السرد، التصوير في السرد القصصي،الجزء الثاني ، تر : فلاح رحيم ، ط. أولى 2006، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت .

33- زيما، بيير ، النقد الاجتماعي ، ترجمة عايدة لطفي، ط.أولى ، 1991 ، دار الفكر ، القاهرة .

34- سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة، 1998.

35-سوسير، فردينان: محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ،1986.

36-السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ط. 1998 ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة .

37-شولز ، روبرت: السيمياء و التأويل ، تر : سعيد الغانمي، ط. أولى، 1994، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت .

38-صدقي، عبد الرحمن : بودلير (الشاعر الرجيم) ،ط ثالثة ، دار المعارف القاهرة .

40-عبد الوهاب، جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، بدون ط. 1989، دار المعارف، القاهرة .

41-غولدمان ، لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر : بدر الدين عرودكي ، ط. أولى، 1993، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا .

42-فضل، صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، ط. أولى، 1996، مكتبة لبنان ، ناشرون، بيروت و الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة.

43-فضل، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط. أولى 1998، دار الشروق ، القاهرة .

44- فوكو، ميشال : الكلمات و الأشياء ، تر : مطاع صفدي ، سالم يفوت ، بدر الدين عرودكي ، جورج أبي صالح ، كمال اسطفان ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1990/1989.

45-قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ط. 2004، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

47-كالر ، جوناثان : النظرية الأدبية ، ترجمة رشاد عبد القادر ، ط. 2004، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

48-الكومي ، محمد شبلي : المذاهب النقدية الحديثة ، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2004.

49-كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري، ط. أولى ، 1986، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب .

51-مج. المؤلفين : معالم الثقافة الأمريكية ، إعداد هينيج كوهن ، ترجمة نبيل راغب دون ط، ت ، دار المعارف ، القاهرة .

52- مج . من المؤلفين ، دراسات في النص و التناصية ، تر : محمد خير البقاعي ، ط ثانية ، 2004 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا .

53- مج من المؤلفين،" طرائق تحليل السرد الأدبي " ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط. أولى، 1992، الرباط.

54- مج. من المؤلفين " القصة، الرواية، المؤلف " تر و تقديم ، د. خيري دومة ، ط. أولى 1997، دار شرقيات القاهرة .

55- المرزوقي جميل و شاكر جميل : مدخل إلى نظرية القصة ، بدون ط.ت. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، و الدار التونسية للنشر.

56-المسدي ، عبد السلام : قضية البنوية . دراسة و نماذج ، ط.أولى ، 1991 ، وزارة الثقافة ، تونس.

57-موسى ، صالح بشري : نظرية التلقي ، ط. أولى، 2001، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب .

58-مونقانو، دومينيك : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، ط. أولى 2005، منشورات الاختلاف، الجزائر .

59-ناظم ، حسن : مفاهيم الشعرية ، ط. الأولى، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت.

60-نوكس آ.: النظريات الجمالية : تر محمد شفيق شيا ، ط. أولى، 1985، منشورات بحسّون الثقافية ، بيروت.

63-والاس ، مارتن : نظريات السرد الحديثة ، تر : حياة جاسم ، محمد بدون ط 1998، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، القاهرة

65-يقطين سعيد :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ن السرد ، التبئير) ، ط. ثانية 1997، المركز الثقافي العربي بيروت.

66-يوسف أحمد : القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحادثة ، ج 1، ط. أولى، 2003، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

المراجع الأجنبية:

1- **Aquien, Michèle** : dictionnaire de poétique, librairie générale française 1993.
2- **Bourneuf, Roland** et **Ouellet réal** : l'univers du reman, P.U.F 3eme EDI, paris 1981.
3- **Chatman Seymour**, Story and Discours : Narrative structure in fiction and film, Ithaca and London, 1978, P.26
4- **De Saussure, Ferdinand**, cours de linguistique générale, Ed telantikit, bejaia 2000
5- **Ducrot, Oswald** et **Todorov, tzvetan** : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du seuil, paris 1972.

6- **Dufrenne, mikel** : le poétique, presses universitaires de France, E1, paris ,1963.

7- **Genette, Gérard** : figures III, Ed, du seuil, paris, 1972.

8- **Genette Gérard**, Nouveau discours du récit, Paris, Ed. du seuil, Collection poétique, 1983, p.49.

9- **Greimas (A-J)** : les relations entre la linguistique structurale et la poétique, UNESCO, paris, 1966.

10- **Proust, marcel** : a la recherche du temps perdu, édition en un volume, sous la direction de jean –yves tadié, Gallimard, paris, 1999.

11- **Tadié, jean –yves** : la critique littéraire au XX^{e} siècle, imprimerie bussiere, paris, 1998. Belfond, 1987.

12- **Troubetzkoy, Wladimir** : perspectives sur le XX^{e} siècle dans littératures comparée, Ed, 1^{e} presses universitaires de France, paris 1997.

المعاجم و الموسوعات :

1-برنس، جيرالد ، قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، ط.أولى ، 2003 ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ص.56 .

2-راغب، نبيل : موسوعة النظريات الأدبية ، ط أولى ،2003، دار نوبار للطباعة القاهرة

3-زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط أولى، 2002 مكتبة لبنان ناشرون بيروت

5-يوسف، محمد رضا: الكامل الوسيط (زائد)، مكتبة لبنان، بيروت 1997.

الدوريات :

1-ايغلتون ، تيري : مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، مجلة كتابات نقدية، سلسلة شعرية تصدرها الهيئة العامة للقصور الثقافية، القاهرة 1991.

2-بوسنسكي (أ.م): الفلسفة المعاصرة في أرويا، تر : عزت قرني ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 165 سبتمير 1992 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت .

3-حمودة ،عبد العزيز : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، مجلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، 1998.

4-الخولي، يمنى طريف : فلسفة العلم في القرن العشرين ، مجلة عالم المعرفة، العدد 264، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2000.

5-ستروك جون : " البنوية و ما بعدها " ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 206 ، إصدار المجلس الوطني للثقافة و النشر و الآداب ، الكويت ، إصدار 1996.

6-مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، العدد 240 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر، 1998.

مواقع الانترنت :

1. Encyclopédia universalis, paris ,2004.
2. p. delbouille : prosodie dans « méthodes du texte » introduction études littéraires. www. books-google.com.
3. Eliane Escoubas, barthes, phénoménologie.
   www. presse-fr, revue, N°63, 1996.
4. J.M.Leard, http:// id erudit .org
5. Dictionnaire le litré (électronique) htt p:// code. google .com /p/.