المصطلح والتعدّد الدّلالي : مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا

أ / نزيهة الخليفي
جامعة تونس

Resume:

As the poetic term know various stages of western criticism thanks to the richness and multifaceted to through theoretical youtravel of Jakopson from Aristote to Gerard Genette, and we rely on the poetic text does not refer to him thanks to seulement are derived from the text of the law and reveal the relational characteristics that distinguish between text and another beauty in the fact that the text is due to the structure of the stoichiometric, etry is not specific to a single element.

La poétique comme terme savait de divers étapes de la critique occidentale grâce à la richesse et de la multiformes à travers les acquis théoriques de Jakobson depuis Aristote jusqu'à Gérard Genette , et nous nous comptons sur le terme poétique ait acquis par le sens, c'est pour cela cette poétique textuelle ne réfère pas à lui seulement grâce à son dérivé du texte des lois et de révéler les caractéristiques relationnelles qui distinguent entre le texte et une autre beauté dans le fait que le texte est du à la structure de la stoechio et n'est pas spécifique à un seul élément.

ملخص :

لقد عرف مصطلح الشعرية دلالات متعدّدة في النقد الغربي نتيجة المراحل الزاخرة والثرية التي قطعها منذ أرسطو مرورا بجاكبسون وصولا إلى جيرار جنيت. ونحن إذ نعوّل في مباحثنا على دراسة النصوص الأدبية وكيفية تشكّلها، فإنّنا نعتمد مصطلح **الشعرية** باعتباره متأتّ من المعنى من جهة ابتداعه، ومن الطّرائق الفنية التي تشكّل بمقتضاها ذلك المعنى. وهي لذلك شعرية نصية لا تحيل إلاّ إليه، لأنّها تستنبط قوانين النص من النص ذاته، وتكشف عن الخصائص العلائقية التي تميّز بين نص وآخر كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه.

تقديم:

يبدو الوقوف على معنى مصطلح **الشعرية** من أشْكَل الأمور وأصعبها تعقيدا لما يحمله من تشابك في التعريفات وتنوّع في المفاهيم شملا الدال والمدلول معا، ممّا جعله مصطلحا متحفّزا على الدّوام وأكثر زئبقيّة وأشدّ تعقيدا. وبذلك ازدادت الصّعوبة حدّة والإشكال استعصاء على الحسم، لأنّ "مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلّباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة"[i]. ومردّ ذلك إلى أنّ "الإشكال الأوّل هو وجود إبستيمولوجيا للشعرية. ذلك أنّ الرّهان هو الوضع الاعتباري لكلّ خطاب حول اللغة وبالخصوص حول اللّغة الشّعرية ولكنّ وضعية الشعرية صعبة"[1]. وهذا الإشكال يدعو إلى الحيرة والتسآل عن معنى **الشعرية** وعن موضوعها وعن مجالاتها؟ فهل تمثل الشعرية أدبية الأدب كما يزعم رومان جاكبسون (Roman Jakobson)؟ أم هي تمثّل القوانينَ العامة للأدب التي رسمها تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) ؟ أم هي خاصة بشعرية الشعر دون النثر كما رآها جون

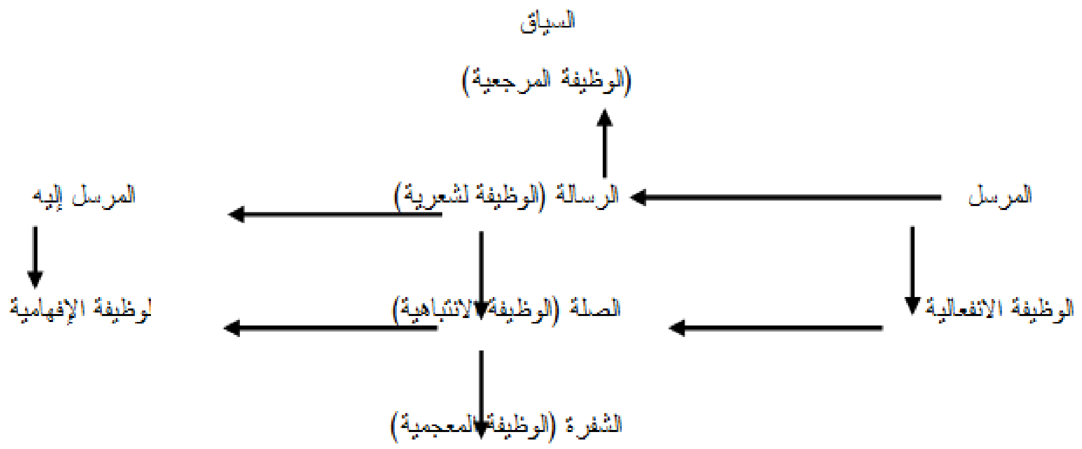
كوهين(Jean Cohen) ؟ أم تشملهما معا؟ وهل هي فعلا "بلاغة جديدة للخطاب الأدبي "كما رآها جيرار جنيت(Gerard Genette) ؟"[ii]. وفي خضمّ هذه الأسئلة المتنوّعة فما هي الشعرية إذن؟

ونحن إذ نتتبّع مسار الشعرية في النقد الغربي نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة في غضون تحليلنا للمراحل التي قطعتها الشعرية وما اعتراها من تحوّلات وتبدّلات خاصّة وأنّ "منافذها متعدّدة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال"[iii]. فهي مصطلح غير قارّ المفهوم، متعدّد الدّلالات ومتنوّع المرادفات، ومتباين المجالات، يعود ذلك إلى اختلاف زوايا اشتغال النقاد حوله، تكشف عنه عدّة رؤى ومتصوّرات غربية وعربية أبانت عن أوجه الاختلاف والتعدّد والاشتباك في تعريف المفهوم.

✓ -**الشعرية الغربية بين وحدة الدال وتعدّد المدلولات:**

إنّ مصطلح "الشعرية" يقابله في الإنجليزية poetics وفي الفرنسية poétique وكلاهما مشتقّ من المصطلح اللاتيني (poetica) المشتق بدوره من الكلمة الإغريقية (poietikos) وكلّ ذلك مشتقّ من الفعل الإغريقي (poiein) بمعنى فعل أو صنع (faire)[iv]. فمصطلح **الشعرية** إذن، يحمل معنى الصّنع والابتداع والابتكار ويعود أساسا إلى أرسطو (322ق.م) ولا سيّما في كتابه **فنّ الشعر**[v]، وفيه اهتمّ بـ"دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعا لفظيا"[vi]. فبحث في قوانينه العلمية التي تحكمه، حين استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكّلت حضورا متميّزا في عصره كالملحمة والدراما والشعر الغنائي. فقد أعار أوّلا "للجوهر أهمية أكبر، بما لا نهاية له من المرّات، ممّا يعير سائر مسائل الشكل الخارجي، أمّا الثاني لإحكامه في استنباط قوانين تركيب الأنواع الشعرية –وخصوصا المأساة– من فكرة الشعر وفكرة المأساة بخاصة"[vii]. فكانت **الشّعرية** بذلك قرينة اللّغة الشّارحة وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله إلى أن وصلت البنيوية فأصبحت العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجلّيها في آن. وبهذا المعنى، تدلّ **الشعرية** على الخاصية النّوعية لمادة العلم، وذلك في إشارتها إلى "**الأدبية**" بوصفها المجال النّوعي المتميّز للعلم الصّوري الذي لا يهتمّ بالنصوص الأدبية المفردة وإنّما بالخطاب الأدبي المجرّد.

وهو ضرب من البحث قائم بذاته عند الشكلانيين الروس، لا يستوفي حقّه إلاّ بتعاضد الشّعرية مع اللّسانيات بجعلها تابعة لها وفرعا من فروعها، "بما أنّ الألسنية هي علم اللّغة الأولى كذلك تكون "الإنشائية" علم "اللغة الثانية"[viii]. ممّا أملى على المصطلح تطوّرا وتبدّلا وتعاقبا، إثر دراستهم لأدبية النصوص، ويعود ذلك أساسا إلى رومان جاكبسون باعتباره رمزا بارزا من رموز الشّكلانية الروسية[ix] (formalisme russe) الذي اعتبر "الشعرية جزءا مندرجا في اللسانيات"[x]، تهدف إلى "الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟ بما أنّ هذا الهدف يتعلّق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فنّ اللّغة عن الفنون الأخرى"[xi]. مقدّما في ذلك صورة مختصرة من العوامل المكوّنة لكلّ سيرورة لسانية أو فعل تواصل لفظي في شكل نموذج اتصالي يتمثل في النموذج السّداسي المتكوّن من مرسل (Destinateur)– مرسل إليه (Destinataire)– وتتوسّطهما رسالة (Message) تتطلّب هي بدورها سياقا (Contexte) وشفرة (Code) وقناة اتصال (Contact)[2] وهو ما يبيّنه الرسم التالي:



وقد أثبتت نظرية جاكبسون هذه أن "كل عنصر من هذه العناصر مولّدا لوظيفة لغوية، مختلفــة"[3] فــي درجــة هيمنتها عن الوظائف الأخرى، ولكن تبقى الوظيفة الشعرية، الوظيفة المهيمنة في علاقتها بالوظائف الأخرى للّغة فــي الخطاب الأدبي. ولعلّ الوظيفة إذا هيمنت في النص كان المقصود باللغة هو ذاتها، لا ما يقع خارجها، وهو أمر دفعــه إلى الاهتمام بالدّوال وكيفية انتظامها وبنائها رابطا بين الشعرية واللسانيات معتبرا الشعرية فرعا من فروعها. ومؤكّــدا في أعطاف تلك النظرية أنّ "محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغيّر مــع الــزمن، إلاّ أنّ الوظيفــة الشّــعرية أي الشاعريّة (poéticité) عنصر فريد، لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريتــه والكشف عن استقلاله... وبصفة عامة فإنّ الشاعرية هي مجرّد مكوّن من بنية مركّبة إلاّ أنها مكوّن يُحوّل بالضــرورة العناصر الأخرى ويحدّد معها سلوك المجموع"[4]. وتتجلّى الشاعرية أوّلا "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمــة وليســت مجرّد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى [ثانيا] في كون الكلمــات وتركيبهــا ودلالاتهــا وشــكلها الخارجي والداخلي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[5]. وهو قــول ينبــئ باهتمام جاكبسون بأدبية الأدب من خلال تركيزه على كيفية تشكّل الدّوال داخل النص الأدبي وما يتبعها من حراكــات تركيبية تقوم على التفاعل فيما بينها. مؤكّدا على كون اللّغة لا تمثّل إلاّ المادة الخام التي تؤسّس شعرية النص الأدبــي. ويرى ضرورة تفعيلها والاهتمام بها بغية الوقوف على **الوظيفة الشعرية** (fonction poétique la) باعتبارها عنصرا مهيمنا في الإبداع الأدبي، بدونه لا يمكن للنص الأدبي أن يكون جميلا ومعبّرا ومؤثّرا في المتلقّي. وقد اعتبر جاكبسون **الوظيفة الشعرية** المقياس المساعد على تحديد إبداعية النص الأدبي وذلك بدرجة حضور أو خفوت تلك الوظيفة. لذلك يقتصر على النص الأدبي في التعرّف على أسراره الأدبية، لأنّ الأدب عنده، أوّلا وأخيرا، نصّ وكلّ مــا يهمّــه فــي دراسته كائن فيه، ملازم له لا يُلتمس أبدا خارج حدوده، منتهيا إلى أنّ "النص لا يكون أدبيا بمعناه أي بدلالاته، وإنّمــا هو أدبي بصياغته وأسلوبه وطريقته ووظيفة اللّغة فيه"[6]. وأنّ أدبيته تلك تتمحور في كيفية التعبير وطرق تشــكيله مــع أهمية الوظيفة اللّغوية فيه، فالعلامات في النص الأدبي دوالّ (signifiants) كلّها بما في ذلك المفاهيم. تتحوّل بموجبها اللّغة إلى دوال منغلقة على نفسها في نظام النص لا إلى علامات تحيل على مدلولات.

وهكذا تردّد مصطلح الشّعرية مع جاكبسون على نحو متميّز ممّا ردّده أرسطو، آل به الأمر إلى ارتباطه الشّديد بالدّراسة اللّسانية خاصة إثر تحليل **للوظيفة الشعرية** ومدى هيمنتها على الوظائف الأخرى التي تشدّ الخطاب اللّغوي عامّة والشعر على وجه الخصوص.

ولعلّ هذا ما دفع بتزفيتان تودوروف في دراساته المعمّقة عن الشعرية، إلى القول بأنّه "ليس من باب الصّدفة أن يكون جاكبسون شعريا ولسانيا في آن، فهو يسائل الأدب كأثر لغوي. فليس على صعيد الجملة فقط تكون معاينة الأشكال اللّغوية مفيدة لمعرفة الأدب بل على صعيد الخطاب أيضا"[7]. ويرى أيضا، أنّ المقاربة البنيوية "غير كافية بمعنى أنه ينبغي علينا أن نأخذ بعين الاعتبار سياقات أخرى (أو ركائز أخرى) غير السّياق اللّفظي والألسني"[xii]. قاصدا بذلك المرجع الاجتماعي التاريخي الذي يدخل في تكوين النّصوص الأدبية وفي أساليب تلقّيها الذي تحيل إليه النصوص الأدبية وتنهل منه دلالاتها وتثريها. ولعلّ ارتباط **الشّعرية** الشديد باللّسانيات وتكلّفها لمناهجها وتطبيقها بشيء من الحرفية على الأدب لدى جاكبسون والإنشائيين عامّة، قد جعلها تهتمّ بالدّوال على حساب المدلولات في دراستها لأدبية الأدب بما أنّ اللسانيات لا تهتمّ إلاّ بالجانب البنيوي للّغة أي الدّوال فقط. وهو مطمح الإنشائيين الذين "لا يعنيهم من العمل الأدبي المفرد مضمونه وإنّما يعنيهم منه شكله الذي هو صورة ما يحققه –في كيانه الباطني– من مقدرات الأدبية"[xiii]. وهذا الأمر خوّل لها أن تكون قاصرة عن قيامها بصفتهاعلما له أسسه وثوابته ومنهجه في الدراسة، ومستقلا بموضوعه عن باقي العلوم الأخرى. ويرى تودوروف أيضا في كتابه **نقد النقد** Critique de la Critique أنّ شعرية جاكبسون متأثّرة إلى حدّ بعيد بعلم الجمال الكانطي وبالرومانسية الألمانية[xiv]، التي كانت تعطي الامتياز للشعر على حساب النثر. هذا بالإضافة إلى أنّ ماهية أعمال الشّكلانيين وعلى رأسهم جاكبسون "لم تكن إنجاز "منهج شكلي" ثابت وإنّما دراسة الخصائص المميّزة للفنّ الكلامي. وأنّ المسألة ليست مسألة منهج وإنّما مسألة موضوع الدّراسة"[xv]. فشعرية جاكبسون، حسب تودوروف، لم تكن منهجا خاصا له طرقه واتجاهاته العلمية، بل الشّعرية لديه لا تتعلّق إلاّ بدراسة السّمات المميّزة للأدب. غير أنّ جيرار جنجمبر (Gerard Gengembre)، وهو منصبّ على "تحليل المستويات المختلفة للنص الشعري (التركيبية، الدلالية، العروضية، الصوتية) وتعالق هذه المستويات، أو العلاقات بين التصريح والتلميح، بما يتفق ودراسة الصيغ المتنوّعة لتمييز العمل الأدبي ضمن قراءة النص الشعري"[xvi]، قد ثمّن جهود جاكبسون في أنّه "فتح السّبيل أمام دراسة الشعر باعتباره تفاعلا عبر أشكال التناظر والتباين بين مستويات عدّة منها التركيبي والصّرفي والمعجمي والبلاغي"[xvii]. لكنّ جاكبسون في دراسته للشّعرية كعلم غير منفصل عن اللّسانيات، موضوعه الأدبية، لم يقتصر في دراسته **للوظيفة الشعرية** على الشعر فحسب بل كان قد عمّمها ووسّع من مجالها لتشمل الشعر والنثر معا في قوله: "إنّ اللّسانيات وهي تعالج الوظيفة الشعرية، لا يمكنها الوقوف عند ميدان الشعر"[xviii]. ولكنّنا في المقابل نجد جون كوهين قد ضيّق من استعمال المصطلح جاعلا من "الشعرية علما موضوعه الشعر"[8]، مكرّسا فكرة التقابل بين النثر والشعر. ذلك أنّ "النثر والشعر يتميّزان داخل لغة معيّنة كنمطين مختلفين من الرسائل، وعلى هذا الأساس فإنّهما يتعارضان سواء في المادّة أو في الشّكل وذلك على مستوى العبارة والمحتوى معا"[9]. مثبتا أنّ "الفرق بين النثر والشعر لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية وإنّما يكمن في نمط العلاقات المخصوص الذي ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى"[10]، ليصبح الشعر معه "ليس شيئا مختلفا عن النثر بل إنّه نقيض النثر"[11]. مؤكّدا في ذلك على الوظيفة التواصلية للخطاب الشعري باعتباره "جنسا من اللغة وأنّ الشعرية هي أسلوبية ذلك الجنس"[xix]. مبرزا أنّ شعرية الشعر لا تتحقّق إلاّ في اللّغة أوّلا وأساسا في قوله: "إنّ الشاعر

بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللّغوي"[xx]، مثبتا دور الانزياح في تشكيل الصّورة الشعرية ومساهمته في تغيير المعنى. وتتحوّل الشعرية مع كوهن إلى عملية حاملة لوجهين متعاكسين ومتزامنين، الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة بنائها. ولعلّ هذا التأرجح بين الغياب والحضور هو الذي يمنح للخطاب الشعري خصوصيته الشعرية، فيتلاشى على صعيد الدّلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدّلالة الحافة أو الإيحائية. ويرى أنّ هدف الشعرية يقوم على استبدال المعنى وتحويله عبر تحويل اللّغة إلى لغة رمزية متغيّرة على الدّوام. تقوم على التّكثيف والتّرميز والاستخدام الواسع للمجاز والتشبيه وتعدّدية الدّلالة، فتتحوّل بموجبها الكلمات إلى رموز لمدلولات لا تقع تحت طائلة الجبرية، بل تسعى إلى خلخلة العلاقة بين الدّوال والمدلولات، لترحل بها بعيدا عن معجمها الأصلي إلى معجم رمزي خاص بها. وهو ما دفع تودوروف إلى القول بأنّ شعرية كوهين "لا تدرس القصيدة في حدّ ذاتها، بل في قدر ما هي مظهر للسمات الشعرية"[xxi] poéticité . وهكذا تَمْثُلُ الشعرية في حضرة الشعر دون غيره، باعتبارها انزياحا عن المعيار من لغة عادية إلى لغة ثانية فيها "تكسّر الكلمات صلبانها"[xxii] لتقوم على الرّمز والتكثيف والإيحاء. ولعلّ انزياح كوهين وتحوّلاته اللّغوية والدّلالية، جعلت جيرار جنيت يلاحظ قصور الشّعرية عنده من خلال تمحورها واقتصارها على الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، قائلا بأنّ "الانزياح عند كوهين ليس الغاية النهائية في حدّ ذاته، بل إنّه مجرّد وسيلة"[xxiii]. لذلك تتجاوز الشّعرية الشعر وانزياحاته، لتشمل مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، فـ"لا تقتصر أبدا على دراسة الشعر فقط، .. فهي تحدّد باعتبارها النظرية العامة للآثار الأدبية"[12]. لذلك فالشعرية، بهذا المعنى "تناقض النقد الأدبي، فهي لا تهتمّ بالشّكل الأحادي لأثر أو لآخر، بل بأشكال مختلف الأجناس الأدبية"[13]. ومن خلال هذه الآراء تتجاوز الشّعرية الشعر لتشمل النّثر أيضا، ولعلّنا مع الباحث الفرنسي تزفتان تودوروف نقف على آثار ذلك، ومعه يشهد مصطلح الشعرية رؤية جديدة وتنوّعا مدلوليا مختلفا، إثر قيامه بالتأصيل لمفهوم **الشّعرية** والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر. وخاصّة إثر اعتنائه بدراسة القصة دون فنون الأدب الأخرى لا سيّما في كتابه **شعرية النثر** poétique de la prose ، وفيه حصر مبحثه في معرفة الهيكل الكلّي الذي هو قوام الشّكل القصصي عامة. منطلقا في تحليله للأمثلة من أدنى مكوّن للقصّة كالجمل والتراكيب، إلى أكبرها كالمقطع وصولا إلى النص. مدمجا صغيرها في كبيرها منتهيا إلى النظام الكلي الذي يشدّ القصّة جميعا، وهكذا يحرص على تفكيك النص وشرح هيكله الخفيّ للوقوف على شعريته. وهو ما تتّضح معالمه بصورة جلية في كتابه **الشعرية** Poétique وفيه يؤكّد أنّ العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية باعتبارها القوانين العامة التي تتحكّم في وظائفية الأدب وأشكاله وتنويعاته في قوله: "ليس الأثر الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرّد الذي هو الخطاب الأدبي"[xxiv]. مثبتا أنّ "خصائص الخطاب الأدبي تكوّن موضوع الشعرية"[xxv]. فالشعرية لديه لا تسعى إلى تحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على البحث في القواعد التي تحكّم في نشأة العمل الأدبي. وهنا يلتقي تودوروف بهذا المفهوم مع مفهوم "الأدبية" الذي وضعه جاكبسون، لتغدو الشعرية من هذا المنظور، سعيا لإقامة نظرية تتناول تحديد البنية النصية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي، ومجالها "لا يمكن أن يخص جزئية من العمل الأدبي بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجرّدة التي تتمثلها النصوص الأدبية كالوصف أو الأفعال أو السرد"[14]. منتهيا إلى أن العمل الأدبي "نظام رمزي يمكننا من استعارة القواعد اللّغوية لدراسته"[15]. ومن هنا كان اهتمام تودوروف بالنحو السردي باعتباره صيغة بنائية تسعى إلى وضع قواعد قارّة وثابتة في قراءة النص السّردي،

تنطلق من تصنيفات أوّلية فتصنيفات ثانوية، تتعلق بعناصر الكلمة أو الجملة لتنتقل إلى المقطع السردي ثم النص. مثبتا أنّ "البنيات الشكلية النحوية: اسم فعل، صفة، ضمير...يمكن تمثّلها لدراسة النص السردي"[xxvi].

ويخلط تودوروف، ومن جانب آخر، بين مصطلحي "الشعرية" و"الأدبية" في قوله: "ليس ما تدرسه الشعرية هـو الشعر أو الأدب، بل هو السّمات الشعرية poéticité والأدبية"[xxvii] كما أنّ "الشعرية تأخذ في حسبانها مفهوم الأدبية كي تتأسّس علما للأدب"[xxviii]. والشعرية ليست حكرا على الشعر فحسب، بل مجالها دراسة "الفنّ الأدبي لا بوصـفه فعـلا قيميا، بل بوصفه فعلا تقنيا أي مجموعة من الطرائق"[xxix]. وهو ما نجد صداه لدى رامان سلدن في اعتباره الشعرية تلك "الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللّغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وهدفها هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجّه القارئ إلى العملية التي يتفهّم بها أدبية هذه النصوص"[xxx]. لذلك فـ"كلّ شعرية، مهما تكن تنويعاتها، فهي بنيوية: ما دام موضوعها ليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية) ولكنه بنية مجـرّدة (هـي الأدب)"[xxxi]، تغنم من اللّسانيات بناها الألسنية ومن السيميائية علاماتها[xxxii]. وهذا ما أكّده جون دي بوا (Jean Dubois) حين ذهب إلى أنّ "الشعرية يمكن أن تشكّل قسما من اللسانيات، هو بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية، إلاّ أنّ عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللّغوية، بل يتجاوزها إلى التعلّق، عموما، بنظرية العلامات la théorie des signes"[xxxiii].

وقد رسم تزفيتان تودوروف مع أزوولد ديكرو(Oswald Ducrot) في **المعجـم الموسـوعي لعلـوم اللغـة** Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ثلاث معايير تتحدّد وفقها الشعرية، فهي تحيل أوّلا على **أيّ نظرية داخلية للأدب** وثانيا على **اختيارات المؤلّف للإمكانات الأدبية من الموضوعات والإنشـاء والأسـلوب وغيرها** وتعني ثالثا **القوانين المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما**[xxxiv]. وقد ركّزا على المعنى الأول فقط، في قولهما "إنّنا لا نهتمّ هنا إلاّ بالمفهوم الأوّل للمصطلح"[xxxv]، وهو الشّعرية باعتبارها نظرية داخلية لـلأدب، لأنّ "السـؤال الأوّل الذي يجب على الشعرية أن تجيب عنه هو: ما الأدب؟"[xxxvi]، لذلك فهي "تدلّ على النّظرية العامة للأعمال الأدبية"[xxxvii]. ليثبتا بذلك أنّ غاية الشعرية هي غاية علمية تروم بناء علم للأدب لا يعنى بالظاهرة الفردية، وإنّما بضبط القوانين التي تكشف خصائص الخطاب الأدبي من خلال الدور الذي تمنحه الشّعرية للنص الأدبي باعتبارها "مطالبة بتقديم الوسـائل الكفيلة بوصف النص الأدبي من جهة الإبانة عن مستويات المعنى، وتعيين الوحدات المكوّنة لها، ووصف العلاقات التي تتشارك فيها هذه المستويات"[xxxviii]. لذلك ينصبّ تركيز تودوروف في تعريفه للشعرية، على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي من خلال شرحه لجوهر الأدبية أكثر من شرحه لمغزى النصوص. وهنا مكمن اختلافه مع جاكبسون في اعتباره موضوع الشعرية يخصّ الخطاب في حين يخصّ موضوع اللّسانيات اللّغة نفسها فـ"لا تقتصر ملاحظة الأشكال اللّسانية لمعرفة الأدب على مستوى الجملة فحسب، بل أيضا على مستوى الخطاب"[16]. مؤكّدا ذلك مرّة أخرى في **الأدب والدلالة** من أنّ موضوع الشعرية "ليس الأعمال الأدبية، بل الخطاب الأدبي، وبذلك تنضمّ الشعرية إلى علوم الخطاب الأخـرى التي يجب عليها أن تكوّن ذاتها انطلاقا من كلّ نمط من أنماط الخطاب."[17] منتهيا إلى أنّ الشعرية "لا تسعى إلى تسـمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلـم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجـرّدة" و"باطنيـة" فـي الآن نفسه"[18]. مؤكّدا على الصلة بين **الشعرية** و**الأدب** من خلال قوله بأنّ "موضوع الشعرية هو هذا الخطاب الذي يفترض، ويحدّد، ويقتطع، وينظّم موضوعه الواضح، أمّا الأدب فهو مجرّد مرحلة وسيطة. إنّ علاقة جدلية تقوم بين الاثنين: كلّ واحد منهما لغة تتعامل مع الآخر، وكلّ واحد منهما لا يعامل –في الوقت نفسه– إلاّ مع ذاته...فلا غنى للشـعرية عـن

الأدب لكي تناقش خطابها الذاتي، ولكنّها –في الوقت نفسه– لا تحصل على مطلوبها إلاّ إذا تجاوزت هذا العمل الأدبي الملموس."[xxxix]. وبذلك فالشعرية تتعامل مع العمل الأدبي من خلال استخدامه وتوظيفه فقط كلغة للحديث عن ذاتها. وبهذا المعنى حلّل تودوروف **الشعرية** وجعلها تتمحور حول قوانين الأدب الداخلية من خلال تحليله لشعرية الخطاب الأدبي، وتحديده لجوانب العمل الأدبي التي يمكن الاشتغال عليها للوقوف على مغزى الشّعرية فيها وهي الجانب اللّفظي أي خصائص التلفّظ من ناحيتي الإبداع والتّلقي، والجانب التركيبي أي أنماط التّتابع المنطقية والزمانية والمكانية داخل النص، والجانب الدّلالي، أي تيمات العمل الأدبي. وهي جوانب متبادلة ومتشابكة ومعقّدة، يرى تودوروف أنه لا يمكن الفصل بينها إلاّ على مستوى الدرس ليثبت في النّهاية أنّ الشعرية في العمل الأدبي تقوم على هذه القوانين الظاهرة والخفية المنسجمة والمتراكبة والبانية للنص والتي بدونها لا يمكن للنص أن يحقق وجوده.

غير أن النقد الحديث يرى ضرورة إعادة النظر في موضوع **الشعرية** من خلال التعمّق في مفهومها وتجاوز وصفها السّطحي. وهذا ما أشار إليه جان إيف تاديه (Jean Yves Tadié) من أنّ "كلّ أثر هو علاقة بين الأحداث التي نرويها"، وأنّ "الأثر الشعري النثري هو شكل الأثر الذي يأخذ من الشعر وسائله الحدثية وتأثيراته" ويمكن اعتبار ذلك "حدث انتقال بين الرواية والشعر"[xl]. وقد نبّه إلى ذلك رولان بارت(Roland Barthes) إثر احتفائه بـ"عودة الشعريين"[xli] وعلى رأسهم جيرار جنيت أحد أقطاب الشعريات المعاصرة، لما قام به من جمع بين ماضي الشعرية، لارتباطها بالبلاغة القديمة، وحاضرها من خلال ما شهدته من تحوّلات وتغيّرات إثر نهلها من علوم اللّغة واللسانيات. وهو أمر دفع بجنيت إلى الحكم على أنّ "الشعرية إذا علم غير واثق من موضوعه إلى حدّ بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حدّ ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية. ومن ثمّ فإنّ اعتبار وإعادة اعتبار التحديدات والتقسيمات المتتالية، طوال التاريخ، للحقل الأدبي، يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رومان جاكبسون منذ عهد قريب في صلب كلّ شعرية، وهو: في أيّ شيء تنحصر أدبية الأدب؟"[xlii]. ولعلّ هذا الغموض والتبدّل والتقلّب الذي عرفه مسار الشّعرية، دفعه إلى دراستها من جانب آخر ميّزه عن أشباهه، إذ تناولها من حيث هي طرائق للخطاب باحثا عن كيفية تشكّل الحكي وطرقه وأنماطه في النص الأدبي، معمّما الشّعرية على جلّ أعماله. ففي كتابه الموسوم **بمدخل لجامع النص** (Introduction à l'architexte) قام بتوسيع المفهوم، مثبتا أنّ موضوع الشّعرية هو **النص الجامع** (l'architexte)، وهو المفهوم الذي اقترحه جيرار جنيت موضوعا للشعرية. معتبرا أنّ موضوع الشعرية ليس النص مفردا، بل النص الجامع، أو نصية النص الجامعة أي مجموع المقولات العامة أو المتعالية من قبيل أنماط الخطاب وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية التي يصدر عنها كلّ نص مفرد (نفسه)، في قوله: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حده"[xliii]. مثبتا أنّ مفهوم "النص الجامع" " يقترب ممّا نعرفه بأدبية الأدب أو ما يكون به الأدب أدبيا نعني جملة من أنماط الخطاب وأشكال التلفّظ والأنواع التي نجدها في كلّ نصّ مفرد"[xliv]. فالنص الجامع إذن، يقوم على علاقة تشابك وتنوّع وتحاور لا تتّضح إلاّ عبر اللّغة والأسلوب والجنس الأدبي، لذلك يؤكّد جنيت "أن يكون مصطلح "جامع النص" آخر ما أقترحه من مصطلحات"[xlv]. باعتبار أنّ "شبكة النص لا تنسج، إلاّ إذا ارتبطت من جميع جهاتها، بشبكة "جامع النسج". والذي يحتلّ المرتبة الفوقية هو "جامع النص" وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس"[xlvi]. يرى جنيت أنّه "ينبغي أن لا يكون العلم مؤسّسة بل أداة فقط، ووسيلة مؤقّتة، سرعان ما تتحطّم في نهايتها: وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة (="علم" آخر) فيحدث معها ما حدث للأولى... وهكذا دواليك. فالأهمّ أن نتقدّم."[xlvii] ويؤكد في النهاية أنّ "جميع هذه "العلوم" و"علوم" ينبغي أن نخترعها ثم نحطّمها بدورها، فالكلّ يشكّل الشّعرية ويعيد دون انقطاع تشكيلها. فموضوع الشّعرية –ولنقل هذا بكلّ ثقة– ليس النص وإنّما جامع النص."[xlviii] لكنّ جنيت ظلّ مسكونا بجدارة القلق والحيرة، إيمانا منه بالتحوّل والتبدّل وعدم الثبات، لم يقف عند هذا الحدّ من التّعريف، بل طوّر دراسته للشّعرية موسّعا من آفاقها، مؤمنا بأنّها ضرب من التّنويع. منتهيا إلى أنّ النص لا يهمّه "إلاّ من حيث "تعاليه النصي" أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفية أم جلية،

مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" وأضــمّنه "التــداخل النصــي" بــالمعنى الــدّقيق (و"الكلاسيكي" منذ جوليا كرستيفا). وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللّغوي لنص في نص آخر"[xlix]. ونلاحظ من خلال ذلك أنّ جنيت قد درس التّداخل النصي من خلال العلاقات بين النّصوص الأخرى المتشكّلة داخل النص الواحد وانتهى إلى فكرة مفادها أنّ هذه العلاقات بين النصوص لا تكفي لضبط شعرية النص لذلك اهتدى إلى وجود علاقــات خفيّــة وأخرى حافّة بالنص تساهم مجتمعة في تشكيله. فتجاوز بذلك فكرة النص الجامع وأدرجها ضمن المتعاليــات النصــية، مثبتا أنّ الشّعرية مجالها أرحب وأشمل وأنّ موضوعها هو "التعالي النصي" (la transtextualité) الذي تنضوي تحته جميع العلاقات الظّاهرة والخفيّة التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى. فصنّف هذه العلاقات إلى خمسة أصناف هي المصاحبات النصية (paratextualité) والميتانصية (métatextualité) والنص الجامع (architexte) النص الناسخ (hypertexte) والتناص (Intertextualité) ويمثل النص الجامع علاقة من بين تلك العلاقات. وهكذا تمكّن جنيت من إبراز الفروع التي يتفرّع إليها موضوع الشّعرية بتمييز العلاقات القائمة بين النّصوص بعضها مــن بعــض، وضــبط المصطلحات الدالة على كلّ علاقة من تلك العلاقات المخصوصة. فالمقاربة الشّعرية لدى جنيت هي مقاربة منفتحة على جلّ علاقات التّعالي النصي، بمقتضاها تصبح "الشعرية، في معنى واحد، ليست سوى بلاغة جديدة"[l]، بلاغة تقوم علــى استكشاف الضّمني وتفاعلاته مع الظّاهر، وتقوم على الاستعارات باعتبارها "الألفاظ المميّزة بنظرة عميقة: التي تتجاوز التمظهرات للنفاذ إلى جوهر الأشياء"[li].

وقد أكّد في كتابه أطراس (palimpsestes) ما اقترحه سابقا، منبّها إلى أنّ الشعرية "عبارة عن مقولــة أكثــر تجريدا، تهتمّ بالمتعاليات النصية، أو بأكثر دقة بالتّعالي النصي للنص، أي كلّ ما يجعل النص يدخل في علاقة ظــاهرة أو خفية مع باقي النصوص"[lii]، فــ"النص في تفرّده من مهام النقد والنص المتعالي من مهام الشّعرية"[liii]. فبحث جنيت في الشّعرية هو بحث في تطوّراتها وتبدّلاتها، فمن النص الجامع إلى المتعاليات النصية.

وقد واصل جنيت في كتابه **عتبات** Seuils تدقيق النّظر في الشّعرية موسّعا من دائرتها ومنوّعا لمداخلها، إلــى مناطق حافة ومتاخمة للنص لأنه رأى بأنّ النص قلّما يظهر عاريا من مصاحبات نصية تعمل على إنتاج معناه"[liv]. مــن خلال تناوله لنمط من تلك الأنماط الخمسة لدراسته وهو المناص أو المصاحبات النصية (paratextualité) وذلك لشدّة تعقّده خاصة، في علاقته المنسوجة بالنص. وهكذا انخرط جنيت في مساءلة النص وطرق تشكّله، مؤمنا بأنّ النص ليس سوى فضاء للحفر والتأويل ما دام في حراك دائم ومستمرّ لتجاوز ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبية والبحــث عــن نصوص أخرى يتفاعل معها ثم يتجاوزها لنحت وجوده النصي الخاص. ولذلك تتداخل النصوص وتتقــاطع، مســتعيرا "لتوضيح مفهوم التعالق النصي صورة الطرس. وهي كلمة تعني رقّا محيت منه كتابة أولى وحلّت محلّها كتابــة ثانيــة ولكن بطريقة لا تخفي تماما كتابة النص الأول فيظلّ مرئيا ومقروءا من خلال كتابة النص الجديد. وبنــاء علــى هــذه الصورة يخفي كلّ نص أدبي في طياته نصا آخر. وهو لا يخفيه تماما بل يدعه جليا إلى حدّ ما فيمكن "من خلال شفافية الكتابة أن نرى النص الأول طيّ النص الثاني". وبذلك تغدو القراءة عملية مزدوجة يظهر فيها النص القديم مــن وراء أستار النص الجديد"[lv]. ويعدّ حصر جنيت موضوع الدراسة الشعرية في التعالق النصي، تحوّلا فــي فكــره ورؤيتــه للشعرية والنص السردي، لذلك ظلّت الشّعرية معه في تطوّر مستمرّ معرفيا ومنهجيا، ما فتئــت تعــيش الارتحــالات المستمرّة من النص الجامع إلى المتعاليات النصية إلى النصوص المصاحبة.

وبقدر اتساع الشبكة المفهوميّة للشّعرية وتعدّد الآراء حولها ومدى جدواها في دراسة النص الأدبي، فإنّ المفهوم يزداد تضخّما ويعسر على القارئ إدراك معناه هل الشعرية علما أم منهجا أم نظرية أم مجموعة قوانين لدراسة الــنص الأدبي. وقد ظلّ النقد العربي الحديث متأثّرا بالنقد الغربي في فهم مصطلح الشعرية ودلالاتها، فعدّد من مرادفاتها ممّــا جعل الدراسات حولها تتعدّد وتتنوّع رغم أنّ الغايات واحدة. فكلّما تمّ حصر المفهوم داخل النص الأدبــي والحــدّ مــن اتساعه ازداد وضوحه وتمّت دراسته.

الخاتمة:

هكذا عرف مصطلح الشعرية دلالات متعدّدة في النقد الغربي نتيجة المراحل المتعدّدة التي قطعها منذ أرسطو إلى جيرار جنيت. ونحن إذ نعوّل في مباحثنا على دراسة النصوص الأدبية وكيفية تشكّلها، فإنّنا نعتمد مصطلح **الشعرية** باعتباره متأتّ من المعنى من جهة ابتداعه، ومن الطرائق الفنية التي تشكّل بمقتضاها ذلك المعنى. وهي لذلك شعرية نصية لا تحيل إلاّ إليه، لأنّها تستنبط قوانين النص من النص ذاته، وتكشف عن الخصائص العلائقية التي تميّز بين نص وآخر كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه.

الهوامش:

[1]– عبد السلام المسدّي، **المصطلح النقدي**، تونس، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله، للنشر، 1994، ص.87

[2] -H. Meshonnic, pour la poétique, TII, paris,ed,Gallimard, 1973, p. 25.

[3]-G.Genette, Figures I,Paris, Editions du seuil,1966, p. 261.

[4]-عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، الدار البيضاء، عيون المقالات، ط1، 1990، ص 16.

[5] -Jacqueline picoche,Dictionnaire étymologique du français, dictionnaires le Robert, paris, 1994, p. 442.

[6] –أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1953. كان دروسا يلقيها في "اللوقيون" على طلابه، ومن خصائصه الإيجاز وعدم الإحكام في التأليف والغموض. انظر كتاب **فن الشعر** ص 38. وكذلك فهو "أوّل الأعمال التي كرّست كلّيا "للنظرية الأدبية". انظر تزفيتان تودوروف، **تطوّر النظرية الأدبية**، ترجمة مها جلال أبو العلا، مجلة البلاغة المقارنة، ألف، العدد الأول، ربيع 1981، ص 9.

[7] - O. Ducrot/J. M. Schaeffer (et autres), Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, paris, Editions du Seuil, 1972, et 1995, p.162.

[8] –أرسطوطاليس، **فنّ الشعر**، ص12.

[9] – حسين الواد، **البنية القصصية في رسالة الغفران**، تونس، دار الجنوب للنشر، 1993، ص11.

[10]– الشكلانية الروسية هي مدرسة متأثرة بمقولة دي سوسير في اعتباره اللغة شكلا لا مادة لتطبيقها على الأثر الأدبي بصفته شكلا خالصا forme pure مولين اهتماما كبيرا بالعناصر التكوينية المادية. انظر:

-Gérard Gengembre, les grands courants de la critique littéraire. paris, Ed du seuil, 1996,p. 29.

[11] -R. Jakobson, Essais de linguistique générale, paris, Ed .minuit, 1963, p. 210.

[12] - R. Jakobson, Ibid, P.210.

[13] -R.Jakobson, Ibid,p.214

[14]- R.Jakobson, Ibid, p.214.

[15]– رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1988، ص 19.

[16]– **المرجع نفسه**، ص 20.

[17] -T.Todorov, Théorie de la littérature, textes des formalistes Russes, Paris,Seuil. 1965.

[18] -T.Todorov, théories du symbole, paris,Ed. du Seuil, 1977, p.349.

[19]– هاشم صالح، "تودوروف يراجع تودوروف: لقاء خاص"، **الفكر العربي المعاصر**، ع40، جويلية، أوت، 1986، ص.20

[20] –حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، ص11.

[21] -Tzvetan Todorov, critique de la critique, coll . poétique, paris, seuil, 1984, p.24.

[22] – تزفيتان تودوروف، **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" ط2، 1986، ص 36.

[23] - Gérard Gengembre, les grands courants de la ctitique littéraire,p39.

[24]- Gérard Gengembre, Ibid,p.31.

[25]-R.Jakobson,Essais de linguistique générale, p. 218.

[26] -Jean Cohen, Structure du langage poétique, paris, Flammarion, 1966, P. 7.

[27]–جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص9.

[28]-jean Cohen, Ibid, 1979, p. 199.

[29] –جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص214.

[30] - jean Cohen, Ibid, P. 14.

[31]–جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص40.

[32]-Tzvetan Todorov, poétique de la prose,Paris, Seuil, 1968,p.47.

[33]– أدونيس، **ديوان مفرد بصيغة الجمع**، بيروت، دار العودة– د. ت. ص 158.

[34]- G. Genette, Figure II, Paris, Seuil, P.133.

[35] -Michel Pougeoise, Dictionnaire de poétique, Paris, Ed. Belin, 2006, p.368.
[36] -Michel pougeoise, Ibid, p.368.
[37] -T.todorov, Poétique,Paris, Editions du Seuil, 1968, P.19.
[38] -T. Todorov, poétique de la prose, p. 242.
[39]- T.todorov, Poétique, P.24.
[40] -T.Todorov, poétique de la prose, P.48
52[41]-Ibid, p.
[42] -T.Todorov, Ibid, P. 46.
[43] - Gérard Gengembre, Les grands courants de la critique littéraire, p. 38.
[44] -O.Ducrot/J.M.Schaeffer, Nouveau Dictionnaire Encyclopédique, p. 193.

[45]– رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص.106

[46]–T. Todorov, poétique, p. 25.

[47]–السيميائيات علم يعنى بدراسة أنساق العلامات ووظائفها ضمن الحياة الاجتماعية، فليست سوى "تساؤلات تخصّ الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني": انظر كتاب سعيد بنكراد، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، سورية، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2005، ص .12

[48] -Jean Dubois, (et autres), Dictionnaire de linguistique, librairie larousse, paris, 1973,p. 381.
[49]- Oswald Ducrot/tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, paris, Editons du Seuil, 1972, p . 106. « le terme de « poétique » …désigne, premièrement; toute théorie interne de la littérature deuxièmement, il s'applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles, troisièmement, il se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire.. on ne se préoccupera ici que de la première acception du terme »
[50] -Oswald Ducrot/tzvetan Todorov, Ibid, p . 106.
[51] -Ibid, p. 107.
[52] -A.J.Greimas/J. Courtès, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, paris,Hachette Université, 1993, p. 283.
[53]- Oswald Ducrot/tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,p.107.
[54]-T.Todorov, théories du symbole,p.349.

[55] –تزفيتان تودوروف، **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خفشة، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996، ص6.

[56]– تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 1990، ص .23

[57] –تزفيتان تودوروف، **الأدب والدلالة**، ص7.

[58] -Yves Stalloni , Dictionnaire du Roman,Armand colin, paris, 2006, p.198.
[59] -R.Barthes, le retour du poéticien, in le bruissement de la langue (essais critiques 4),Paris,Ed.du seuil, 1984,p201.

[60] – جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمان أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، "آفاق عربية"، ط1، 1985. ص10.

[61]– **المرجع نفسه**، ص.5

[62]-Gérard genette, Palimpsestes, la literature au second degree, paris, Ed. Seuil, 1982, p.7.

[63] – جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص91.

[64] – **المرجع نفسه**، ص92.

[65] –**م. ن**، ص93.

[66] – **م. ن**، ص94.

[67]– **م. ن**، ص .90

[68] -G. Genette, Figures I, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 261.
[69] -Ibid, P. 39
[70] - G. Genette, Palimpsestes, p.7.
[71] -G. Genette, Ibid, p.7
[72] -G.Genette, Seuils, Paris, Editions du Seuil, P.10.

[73]–**محمد القاضي، (جماعي)**، معجم السرديات، **تونس، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010، ص100.**

مجلة مقاليد ـــــــ

مجلة مقاليد ـــــــ