ISSN : 2335-1071 ردمد:

مخبر الخطاب الحجاجي
أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر
جامعة ابن خلدون -تيارت

فصل الخطاب

ملف العدد:

الشعرية و تلاشي وثوقية التصنيف الأجناسي
جهود الباقلاني في الكشف عن مظاهر انسجام الخطاب القصصي القرآني
حوارية البلاغة بين التخييل و الإقناع لدى حازم القرطاجني
النفي البلاغي في القرآن الكريم
التمثيل الحجاجي للكناية والتعريض في القرآن الكريم

ديسمبر 2016

العدد 16
المجلد الرابع

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث
العلمية والنقدية واللغوية والأدبية والبلاغية
باللغتين العربية والأجنبية

فصل الخطاب
العدد السادس عشر
ديسمبر 2016 Décembre
Revue n°16
Faslo El-Khitab

ISSN: 2335-1071

Laboratoire du discours argumentatif
ses origines, ses références ses perspective en Algérie
Université Ibn-Khaldoun-Tiaret

Faslo El-Khitab

(Art d'Argumenter)

Décembre 2016

Revue périodique a vocation scientifique, traitant des domaines de la critique littéraire, la languistique et la rhétorique en langues arabe et étranger

Revue N 16
Volume 04

فصل الخطاب

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وأفاقه في الجزائر
تعنى بالدراسات والبحوث العلمية النقدية واللغوية والأدبية والبلاغية باللغتين العربية والفرنسية

العدد السادس عشر

ديسمبر 2016

ردمد ISSN 2335-1071

رقم الإيداع القانوني 1759 - 2012

جامعة ابن خلدون – تيارت
الجزائر

توجه المراسلات إلى إدارة المخبر أو المجلة
ص.ب. 78 زعرورة _ تيارت 14000 _ الجزائر
أو عبر: faslkhitab@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

قواعد النشر بالمجلة

1. تهتم المجلة بنشر كل الأبحاث التي تعالج قضايا في حقل الحجاج والنقد الأدبي والبلاغتين القديمة والجديدة وما يدور في حقل اللغويات وله علاقة بهذه المواضيع . كما يمكن أن تنشر المجلة نقدا متخصصا أو مراجعة أو ترجمة لأحدث المدونات العلمية الصادرة باللغة العربية أو اللسان الأعجمي.

2. لغة النشر عربية، فرنسية، إنجليزية، على أن يصحب البحث بملخصين مجتمعين في صفحة، أحدهما باللغة العربية والآخر إما باللغة الفرنسية أو الإنجليزية.

3. ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم للنشر في أي إصدار آخر .

4. يقدم المقال المكتوب بالعربية بخط **(Traditional Arabic)** قياس 14 في المتن و11 في الهامش، أما المكتوب بالأجنبية بخط **Times New Roman** قياس 12 في المتن و10 في الهامش وكلاهما بمسافة 1 سم بين الأسطر وهوامش 4 سم (من الجهات أربع)، وألا يتجاوز البحث عشرين (20) صفحة بما في ذلك الإحالات، التي يشترط أن تكون إلكترونية، أما الجداول والترسيمات والأشكال فتكون صورا **IMAGE** .

5. بعد موافقة اللجنة الاستشارية المؤهلة للخبرة العلمية على الأعمال والبحوث، تعرض على محكمين اثنين من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة. وتحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من صاحب المقال التعديل بما يتناسب ووجهة نظرها في النشر .

6. لا تعبر البحوث المنشورة بالضرورة عن رأي المخبر، والمجلة غير مسؤولة عما ينتج عن أي بحث، والدراسات والبحوث التي ترِد المجلة لا تُردّ إلى لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

7. ترتيب المقالات في المجلة يخضع للتصفيف الفني وليس لاعتبارات أخرى كمكانة الكاتب أو شهرته أو غير ذلك.

رئيس المجلة

أ.د. مدربل خلادي

مدير جامعة ابن خلدون ـ تيارت

المدير المسؤول عن النشر

أ.د. زروقي عبد القادر

مدير مخبر الخطاب الحجاجي

رئيس التحرير : أ.د. بوزيان أحمد

هيئة التحرير

د. داود امحمد

د. سبع بلمرسلي

د. درويش أحمد

د. بوعرعارة محمد

د. غربي بكاي

د. قوتال فضيلة

د. كراش بخولة

د. بن فريحة جيلالي

د.معازيز بوبكر

د.عزوز الميلود

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. بوهادي عابد ـ جامعة تيارت

أ.د. فيدوح عبد القادر ـ البحرين

أ.د. مرتاض عبد الجليل ـ جامعة تلمسان

أ.د. خلف الجردات ـ المملكة الأردنية

أ.د. العشي عبد الله ـ جامعة باتنة

أ.د. بوحسن أحمد ـ المغرب

أ.د. حسن نعمي ـ المملكة العربية السعودية

أ.د. عباس محمد ـ جامعة تلمسان

أ.د. بشير بويجرة محمد ـ جامعة وهران

أ.د. آمنة بلعلى ـ جامعة تيزي وزو

أ.د. توفيق بن عامر ـ تونس

أ.د. سطمبول الناصر ـ جامعة وهران

أ.د. حسن البنداري ـ عين شمس ـ القاهرة

أ.د. خميسي حميدي ـ جامعة الجزائر

أ.د. دراوش مصطفى ـ جامعة تيزي وزو

أ.د. كواري مبروك ـ جامعة بشار

الفهـــــــرس

كلمة رئيس التحرير.....05
-الشعرية وتلاشي وثوقية التصنيف الأجناسي،
تشظّي الأصل الجامع وتكوثر التشجير المفارق(سطمبول ناصر).....07
- جهود الباقلاني في الكشف عن مظاهر
انسجام الخطاب القصصي القرآني(بن يمينة رشيد).....25
- الانفصال في العربيّة، "الضّمير أُنموذجًا"(نافع سلمان جاسم).....41
- حوارية البلاغة بين التخييل والإقناع لدى حازم القرطاجني(آيت حمدوش فريدة).....63
- مفهوم النظم عند المعتزلة،
الملامح الفكرية لرؤية المعتزلة للإعجاز في الخطاب القرآني(دحماني شيخ).....71
- منهج دراسة المجاز في القرآن الكريم. بين فكر البلاغيين والأصوليين(طويل مصطفى)..... 89
- التمثيل الحجاجي للكناية والتعريض في القرآن الكريم(بختي العياشي).....105
- النفي البلاغي في القرآن الكريم(ميسومي نور الهدى).....123
- الحجاج في الخطاب النقدي الدرامي التلفزيوني:
الإشكاليات والرهانات(القحطاني فيصل محسن).....143
- تعليمية النص الحجاجي في المرحلة الثانوية
الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية (حاج هني محمد/ روقاب جميلة).....159
- الأداء الصوتي وأثره في تلقين رسالة الخطاب القرآني(حيمور إسماعيل).....173
- الملامح التّداولية لأسلوب التّأكيد في التّراث النّحوي العربي
مقاربة سيّاقيّة من خلال نظرية الأفعال الكلاميّة(بومسحة العربي).....189
- المرجعيات ودورها في تشكيل المصطلح بين مدّ التّراث وجزر الحداثة(شادلي عمر).....201
- علم اجتماع الأدب، فروعه ومناهجه(أحمد الحاج أنيسة).....221
- بلاغة السرد في قصيدة النثر، أدونيس أنموذجا(حميدي شريفة).....235
- دلالة الرمز الصوفي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر(زرارقة الوكال).....243
- الشعر العربي بين رؤيا المقاربة والمفارقة في النقد(يعقوبي قداوية).....253
- سؤال الهوية في الخطاب الديني في رواية "قليل من العيب يكفي"(بوشيبة عبد السلام).....269
- حضور الخطاب الايديولوجي في الرواية الجزائرية "الوساوس الغريبة"(بوشاقور مليكة).....279
- التراث والنص الروائي العربي(العرابي محمد).....291
- انفتاحيه بنية النص اللغوية، في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه"(مسك خيرة).....299
- لغة الاختصاص بين الغموض الدلالي وتحديات الترجمة(بختو عبد الحميد).....315

كلمة رئيس التحرير

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

أما قبل .....

مع طموح متفلت من رقابة الواقع والمحيط، يتجاوز العراقيل والمثبطات، وإرادة تعبد الطريق وتذلل الصعاب، وطاقم أغلبه شباب متطلع لرؤية أفضل، تشرئب روحه إلى المعرفة في أقصى مداها، وفي مختلف مناحيها، قد يهون عليه ركام المعوقات والتعب وتردي ما صارت إليه الجامعة، وهو الذي عايش أوج عنفوانها ومع كل ذلك فيستنهض الأمل من جديد ويشحذ الروح والهمة معا، فتولد طاقة أخرى ترمم ما انصدع، وتوصل ما انقطع في حيوية متوشحة بالجسارة الروحية، والتحدي المتسم بالوقار.

وذلك ما يلاحظه الرائي المتأمل أو المتعجل من أسراب الطلبة والطالبات وهي تفد على قاعات مخبر الخطاب الحجاجي والمورد العذب كثير القصاد كما قال الشاعر قديما، وهو ما يزيد الثقة بالنفس، ويزرع الثقة والقبول، ثم احتساب كل ذلك عند الله تعالى .

وذلك ما دأبت عليه نخبة هذا المخبر، من خفض الجناح، أو التقرب إلى طلبة الدكتوراه أو الماستر أو حتى الليسانس، مما رغب هؤلاء الطلبة إلى الاندماج فرادى ومجموعات في هذا المخبر إما بالاستشارة أو اقتناء الكتب، فترى القاعة الكبرى كحديقة غناء وقد فاح أريجها، وباح عبقها. فتستقطب الفراشات والنحل، إما للاستجمام أو لصنع العسل، وذلك هو شأن مجلة فصل الخطاب، لسان حال مخبر الخطاب الحجاجي، في استقطابها للدراسات الجادة والواعدة في شتى أصناف المعرفة، تراثية كانت أم حداثية، ولا عبرة عندنا لهذا التصنيف الزمني، وإنما العبرة للمعرفة وحدها التي تنبني على التراكم، فلا قيمة للحاضر إلا باعتباره إفرازا للماضي، ولا قيمة لهذا الماضي إلا اذا كان حاضرا في وعينا ووجداننا حضورا يفاعل الراهن تفاعلا منتجا .

وهذا الوعي بهذه الإشكالات المتداخلة هو ما سيلاحظه القارئ في هذه المقالات المتنوعة كالشعرية وتلاشي وثوقية التصنيف الأجناسي، تشظّي الأصل الجامع وتكوثر التشجير المفارق، وجهود الباقلاني في الكشف عن مظاهر، وانسجام الخطاب القصصي القرآني، والانفصال في العربيّة، "الضّمير أُنموذجًا"، وحوارية البلاغة بين التخييل والإقناع لدى حازم القرطاجني، ومفهوم النظم عند المعتزلة، الملامح الفكرية لرؤية المعتزلة للإعجاز في الخطاب القرآني، ومنهج دراسة المجاز في القرآن الكريم. بين فكر البلاغيين والأصوليين، والنفي البلاغي في القرآن الكريم، والأداء الصوتي وأثره في تلقين رسالة الخطاب القرآني، والملامح التّداولية لأسلوب التّأكيد في التّراث النّحوي العربي مقاربة سيّاقيّة من خلال نظرية الأفعال الكلاميّة، والمرجعيات ودورها في تشكيل المصطلح بين مدّ التّراث وجزر الحداثة، وعلم اجتماع الأدب، فروعه ومناهجه، وبلاغة السرد في قصيدة النثر، أدونيس أنموذجا، ودلالة الرمز الصوفي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، والشعر العربي بين رؤيا المقاربة والمفارقة في النقد، وسؤال الهوية في الخطاب الديني في رواية "قليل من العيب يكفي"، وحضور الخطاب الايديولوجي في الرواية الجزائرية "الوساوس

الغريبة"، وانفتاحيه بنية النص اللغوية، في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه"، ولغة الاختصاص بين الغموض الدلالي وتحديات الترجمة،

وإيمانا منا بانفتاح المعرفة، مع اعترافنا بمفهوم التخصص الذي دأب عليه البحث الأكاديمي في صرامته ، ومع كل ذلك تظل المجلة وفية لخطها الذي ارتضته تخصصا، مقيدا ومفتوحا في الآن ذاته. هذا التخصص التي هي مشروطة بوجوده تحديدا في الدراسات الحجاجية باعتبارها مدار المخبر ، وعليها بُني وبها يستمر، ومنها ينطلق وإليها يعود. وهو وفاء لشرعية عنوانه، ولذلك جاءت دراسات الحجاج في هذه المقاربات كالحجاج في الخطاب النقدي الدرامي التلفزيوني: الإشكاليات والرهانات، وتعليمية النص الحجاجي في المرحلة الثانوية الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية، والتمثيل الحجاجي للكناية والتعريض في القرآن الكريم.

وعلى كثرة ما يصلنا من مقالات كثيرة في التخصصات المختلفة، وعلى تفاوت كفاءتها العلمية فإن الفيصل الوحيد هو التحكيم السري، ولم تعد مجلة فصل الخطاب حكرا على أساتذة الجزائر فقد وصل صداها الى المغرب والامارات والسعودية وقطر والعراق وحتى بلغات أخرى وعلى هذا فإن طاقمها يرحب بكل الدراسات الجادة وسوف تبقى وفية لخطها آملين أن يزيدنا الله مددا بلا عدد .....

ولله الفضل والمنة

الأستاذ الدكتور: أحمد بوزيان

الشعرية وتلاشي وثوقية التصنيف الأجناسي.
تشظّي الأصل الجامع وتكوثر التشجير المفارق

الأستاذ الدكتور: سطمبول ناصر

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ـ وهران ـ الجزائر

يذهب رينيه ويليك في نظره إلى نقد الكلاسيكية الجديدة وبخاصة تجاه تصنيف بوالو"N. Boileau"*رائد الكلاسيكية الجديدة في كونه تصنيفا لا ينبني على فكرة الأخذ بالمعيارية بقدر ما ينطوي على الانسياق إلى جهة المعطى التاريخي دون التسليم بالبناء العقلي، ليخلص في ذلك: إلى أن ما انتهت إليه تصنيفات معظم الكلاسكيين الجدد تخلو من الاتّساق والمنهجية لكونه ظل رهن التحوّل الجزئي، الحافل بمبدأ المفاضلة ضمن شطر من تراتبية الأجناس والباقي ظل قيد الأخذ بفكرة النقاء* والتراتب والدوام والإضافة.[1]

الكلمات المفتاحية: التصنيف الأجناسي، الأنواع الأدبية، الأجناس الأدبية، الشعرية، الكلاسيكية، الشكلانيين الرّوس.

The Poetic and Genres Classification Reliability Fading out:
The Collective Original Fragmentation and Different Generic Pluralism

Abstract

René and Belick criticized the new form of classicism, especially the one that was brought by N. Boileau, the Leader of the modern Classicism, due to neglecting the normative theory and mainly focusing on historical view without the intellectual construction. He finally concludes that most classifications of modern classics were lacking cohesion and methodology, because they focus on the partial transformation which is based on differentiation.

Keywords: Classicism, intellectual construction, cohesion, methodology

على الرغم من ذلك ظل تصوّر **بوالو** تجاه الأنواع ينتهي إلى مسألة الأخذ بالفواصل بين الأنواع الأدبية والمواضعات المنضوية إلى سُكونية التشكل القار ضمن حقل من الوُثوقية النحوية أو الدرس المتعقل بصرامة التصنيف، ولعل هذا السبب الذي جعلها بمنأى عن

تاريخ تسليم البحث: 11أفريل 2016.

تاريخ قبول البحث: 24أكتوبر 2016.

مقاربات الاحتكام إلى مرونة التحول وخصوصية التغير الذي يرد من طبيعة الأنواع وهي تمارس آليا نفي الفواصل الثابتة كأن تلجأ إلى التفكير، في كون (أن هذه الأنواع ليست أشكالا منفصلة ولا هياكل مغلقة قد فصل بعضها عن البعض الآخر بواسطة حواجز منيعة كما تراءى ذلك **لبوالو** و**لفولتير** بصفة خاصة. بل هي على العكس من ذلك أشكال مرنة تتقارب وتتداخل في نقط عديدة...ففي العصر الواحد تتوالى الأنواع متقاربة بدرجة لا نكاد نحس بها. وكذلك الشأن في الأدب، فالمسرحيات التي هي من نوع الكوميدي وتتناول صفات الناس وطبائعهم تقترب جدا من الدراما..

وإننا لنشعر بأنه يكفي أن نركز اهتمامنا بعض الشيء على هذا المحرّك لكي تنقلب **الكوميدي** إلى **تراجيدي**. والأمر على عكس ذلك . عند **راسين** . فالحادث الرئيسي، بدل أن يكون مركزا، قد يكون لديه في بعض الأحيان مشتتا....وكذلك الشأن بالنسبة **لموليير** فانه يعرف، كيف يجد انحراف الكوميدي نحو الدراما كيف يقودنا، على حين غفلة منا، إلى عالم الضحك، وذلك بواسطة جملة سارة)[2] مثل هذا الانحراف الوارد ضمن أبنية الأنواع الصرفة ينذر حتما بخلخلة تلك التصنيفات الصارمة التي لا تحتكم إلى مرونة النص الأدبي، حين يخرج هو بدوره إلى انسياب مخالف لما هو محدّد له فيتمرد عن تلك المضايق النحوية إذ لا يسلّم كلّيته إليها فيتحرك شق منه وهو ينهض على مغايرة التشكل ومخالفة السائد من الأبنية.

يسوقنا هذا الحكم إلى طروحات **الشكلانيين الرّوس** تجاه مقولات التصنيف الأجناسي إذ يقترن مدلول الجنس الأدبي لديهم تجاه الثابت من الأجناس بمسألة الأخذ بالبديل المستثنى وذلك بمحاولة (الاستعاضة عن الفكرة القديمة التي في السنة الأدبية سيرورة متواصلة في خط واحد، ومتراكمة بمبدأ التطور الأدبي الحركي الذي ينبغي أن لا نخلط بينه وبين النمو العضوي أو الانتقاء الدارويني. ذلك أن "التطور" يجب أن يعني ظاهرة "التتابع الأدبي"، لا بمعنى "تطور" متواصل بل بمعنى "صراع" و" قطيعة" مع السابق المباشر، وفي نفس الوقت عودة إلى ظواهر أكثر قدما)[3]، يتضح من هذا أن مجمل مقولات التصنيف التنظيرية أسقطت من صنّافتها أجناسا بدئية لم تجد لها تبريرا يعضد حضورها من جهة ما تحفل به بنوية نصوصها من تراكيب مغايرة لنحوية التصنيف، أو كونها تمارس . ضمن تلك الفرادة التي تحفل بها . تحريفا بنويا لنسقية النصوص التي تشملها الأجناس المنتقاة.

وفي الغالب يظل السياق التاريخي يستثني فرادة بعض الأجناس بفعل الوظائف المهيمنة فتمارس عليها فعل الإقصاء نتيجة انفلاتها عن سلمية النظام السائد وسلمية الأسنن المشروعة. في هذا النحو من القصد يؤكد **توماشفسكي** "Tomachevski": (أنه عندما نحدث للأجناس أي تصنيف منطقي ومغلق وبما أن فروقاتها تظل دوما تاريخية يعني ذلك أنها مثبتة

لزمن معطى)[4]، مثل هذا الطرح يستوجب أن الأجناس الأدبية تتناوب تاريخيا بمقتضى هيمنة كل جنس على حسب الآخر تبعا لظرفية التكييف الذي يؤديه تجاه المتواضع عليه من الآليات السائدة والطرائق المهيمنة هذا إضافة إلى مدى تجاوبه الناجع مع السياق السائد، (بالنسبة للشكلانيين، فإن العصر . هو أيضا . يتميز بعقلية مخصوصة وبصفات مهيمنة تناسبه. ووفق هذه العقلية " المقصد العام " تتصدر أجناس قابلة لأن تعبر عنه " تعبيرا مناسبا" قائمة الترتيب المتدرج وتصبح بذلك " الصفات السائدة " في عصر من العصور)[5].

وهكذا تنبني دورة التخلّق للأجناس . في شرعة التنظير. بين التلاشي والنمو ضمن سيرورة التعاقب إذ غالبا ما يضمحل الجنس فيترك أثره في نوع أو نمط يعقبه، واللافت لتصور الشكلانيين عملية تلاشي الأجناس السامية وظهور أنواع جديدة مقابل تفكك أجناس قديمة حيث السوقي يخلف السامي في نحو هذا التقريب الناعت لمثل هذه العملية: (ويجب أن نسجل هنا وجود ظاهرة شاذة في تعاقب الأنواع: واضح أننا نصنف الأنواع، عموما، حسب درجة سموّها أو حسب أهميتها الأدبية والثقافية. ففي القرن الثامن عشر كانت "الأود" المهيبة، التي تتغنى بالأحداث السياسية العظمى، تنتمي إلى النوع السامي، بينما كانت الخرافة المُلهية، السمجة، أحيانا، والتي لا طموح لها، تنتمي إلى النوع السوقي. إن الإحلال المستمر للأنواع السوقية، ينتمي إلى سيرورة تعاقب الأنواع.....ويأخذ حلول الأنواع السوقية محل الأنواع السامية شكلين اثنين:

1- التلاشي الكلي للنوع السامي. ففي القرن التاسع عشر ماتت الأود[ode]، ثم الملحمة في القرن الثامن عشر.

2- والشكل الثاني هو تسرّب أنساق النوع السوقي إلى النوع السامي)[6] مثل هذا التقريب لسيرورة التعاقب والاستبدال الحاصل داخل سلمية الأجناس يظل رهن تلازم مقولات التصنيف التظيرية بتاريخية الأدب وفرضيات التلقي مما أفرز هذا الشق الأخير مقصدية أخرى، انفلتت عن قسرية التنظير بوصفه منظومة من أحكام القيم المهيمنة والمكرسة أساسا لتوجيه التلقي .

من هنا سعت مقولات **الشكلانيين الروس** كي تصوغ تصورا جديدا للأدب في ظل نبذ المرجعيات التنظيرية الآسرة لانفتاح حقل التلقي حين التفتت إلى التشاكل البنوي بين الأدب والمجتمع أو ما بين الأثر والجمهور إلى غاية الأخذ بأفق وقع الأجناس لدى المتلقي والذي ينهض على مسلمة الافتراض لا الحكم المسبق.

ولعل انفتاح **الشكلانيين** على حفرية الأجناس الأدبية وعلى حقول التأصيل أدى إلى تعداد تلك الأنماط الأدبية المستثناة عن تراتبية التصنيف والتي تقع ما دون الأدب الرسمي، مما أوعز لشكلوفسكي "Shklovski" كي يعتقد: "أن الأشكال الفنية الجديدة هي بكل بساطة تقنين لأنواع أدنى "ما تحت الأدب" وبهذا القصد من التصور انفتحت محاججة مقولات التصنيف بالمستثنى منها من الأنماط البدئية .

من خلال هذا المأخذ التصوّري، يمكن التساؤل عن علّة لُجوء مقولات منظري الأدب، "حركة النقد الجديد" . من جهة تجاوزهم للشعرية الكلاسيكية . إلى التأمل في الأنماط البدئية أو الإمساك بتحديد هوّية الأدب بإجرائية من التشذير المؤدّي إلى الكلام العادي؟، وبذا يمكن للأجناس أن تتضمن تشفيرا يمكّن من تأويل السابق عليها، المُستثنى من التصنيف ومن ثم تنحلّ تلك المنازع التاريخية لمشروعية تعاقب الأجناس الأدبية في نمط من التخارج القصدي.

تؤدي بنا هذه العتبة من الطرح كي نُردف بسؤال آخر على الذي سبقه: هل الأنماط البدئية، ومن ضمنها الكلام هي المؤسسة للإجمال الأجناسي أو هي الكيانات الأصلية المُنتجة للمتعدّد من الخطابات أو النصوص ومن ثم انبثق عنها التوجّه إلى التشفير الأجناسي بوصفه حقلا للتصنيف؟ وهل اللجوء إلى مركزية الكلام كافية للتأويل؟ . بوصفه تجذّرا لكل تخلق بنائي وسابقا على التعقّل الصوري . و(الخطاب- في تصور **بول ريكور** "Paul Riceur" - أو الكلام هو نقطة الضعف المعرفية للغة في رأي اللغويين الذين يطبقون معايير البنى والأنظمة. لأنه ينطوي على البعد الزمني، وهو بعد متغيّر تريد الأنظمة أن تتخطّاه.

وبسبب هذا البعد الزمني، فالخطاب واقعة..... أو قضية أي من حيث هو وظيفة إسناد متداخلة ومتفاعلة بوظيفة هوية، شيء مجرد يعتمد على شيء عيني وملموس هو الوحدة الجدلية بين الواقعة والمعنى في الجملة، والواقعة الكلامية تذكرنا أن الخطاب يدرك زمنيا وفي لحظة آنية، في حين أن النظام أو النسق اللغوي افتراضي وخارج الزمن)[7] وبهذه الكيفية من الصوغ الناعت أمكن لحركة النقد الجديد من صوغ مقولات بديلة عن ما انتهت إليه تصنيفات الشعرية الكلاسيكية متخذة مما انتهى إليه **نورثوب فراي** "N.Frye" **وفلاديمير بروب** "V. Propp" " عتبة إيلاج نقدي لتصنيفات الشعرية الكلاسيكية وذلك لكون هذا الأخير قد مارس نقدا لصرامة التصنيفات، لعدم إقراره بمبدأ التبعية التكوينية، ومن ثم أمكن له تقديم بسط تصوري ضمن ضمن مؤلفه" **مورفولوجيا الخرافة**" "Morphologie du conte" وسمه تحت عنوان: " **مشكل التصنيف**"، "Le Proléme de la classification"، متحفّظا من فكرة إرجاع كل الأشكال إلى الأصول وكذا الحيطة من الأخذ بمسألة الجذر التكويني المشترك " racine génétique commune"[8] وعليه، ففي نظره أن تلك الأقيسة التي اقتربت من وصف (المعادن والنباتات

والحيوانات والأشياء فصنفت حسب بنيتها وكذا سلسلة الأنواع الأدبية قد وصفت أيضا. في حين أن الخرافة تدرس من غير أن توصف.

إن الدراسة التكوينية للخرافة لتؤدي في بعض الأحيان إلى ما يناقض الحقيقة "المنطق".... غير أن الدراسة الوحيدة والتي بمقدورها أن تجيب على الشروط هي التي تكتشف قوانين البنية بخلاف تلك التي تعرض لائحة خطية للأنساق الشكلية لفن الخرافة.. إن الخرافات تتوافر على خاصية: وهي أن الأجزاء المكونة لخرافة ما يمكن أن تنقل دون أي تحوير إلى خرافة أخرى...[يؤدي هذا إلى أنها] تكشف عن خصوصية أقل نقاء وأقل ثباتا ولا يمكن الاحتكام مسبقا عن ما ستكون عليه مجمل التفاصيل كما يجب التفكير في أنه إذا ما أمكن حصول تماثل بين العناصر الداخلية للخرافة، فإن أنواعا بمجملها تتقاطع وتتماثل فيما بينها أيضا.

وتتشكل في بعض الأحيان تواشجات... الأساطير الموغلة في القدم تمكّن من ظهور بنية مشابهة)[9] تؤكد هذه القراءة البنوية للعجيب من الخرافات لدى فلاديمير بروب V. Propp مدى تفلّتها من صرامة التصنيف الخارجي، وعليه فالغموض البنوي المتواشج إلى غاية التعقيد أدى بدوره إلى إشكالية الإقرار بمبدأ التصنيف، وعليه فالتقاطع والتماثل لا يسقط على ميزة التفرد الخارجية المتغيرة، ولأجل ذلك انتهى **بروب:** إلى أن التصنيف يتبع ميزة البنُوية الداخلية[10].

من هنا نخلص إلى أن الأنماط البدئية - بما فيها العجيب من الخرافات - تنهض دوما على تشكل متداخل مندمج يصعب الإقرار بمشروعية إخضاعه لأسنن التصنيف، لذا فهي تحفل بالتنويع المتداخل الذي يتأبّ أن يقع تحت أي منظومة خارجية.

لعل هذا ما استدعى بفراي "N.Frye" كي يمارس النقد على محددات التمييز وأسنن التصنيف بخطاب من السخرية يؤدي من خلاله التعريض بتلك الفراغات التي لم تطاولها شعرية أرسطو، انطلاقا من صوغه للسؤال الرئيس: ما الأدب؟ (فليس لدينا مقاييس فعلية لتمييز البنية اللفظية الأدبية من تلك التي ليست كذلك... ليس لدينا كلمة تصف عملا في الفن الأدبي، مثلما تتطابق كلمة "قصيدة " مع الشعر أو" تمثيلية "مع الدراما... التمييز في الإيقاع بين النظم والنثر... لا يمكن لأي ناقد أن يمارسه من الناحية النظرية.. ما ينبغي أن نقوم به تاليا هو سرد التصنيفات الرئيسية في الأدب، كالمسرحية والملحمة والنثر القصصي وما أشبه، على كل، هذا ما افترض أرسطوطاليس أن يكون بوضوح أول خطوة في النقد. وسنكشف أن النظرية النقدية قد وقفت بالضبط حيث تركها أرسطو طاليس. فكلمة "نوع" ذاتها تقف في الجملة الإنكليزية وكأنها لا تلفظ أو كأنها شيء غريب...

فشكرا للإغريق حين مكنونا من تفريق المأساة عن الملهاة في المسرحية.....فإذا ما وصلنا إلى التعامل مع أشكال كالقناع والأوبرا لسينما الباليه، مسرحيات الدمى، مسرحيات الأسرار، مسرحيات الصناع .. وجدنا أنفسنا في وضع أطباء عصر النهضة الذين رفضوا معالجة الزهري لأن جالينوس لم يورد عنه شيئا... وكالعادة ليس لدينا كلمة عن عمل من النثر القصصي، لهذا فإن كلمة "رواية" تقوم بالواجب عن كل شيء، وبالتالي تفقد معناها الوحيد كاسم لنوع أدبي)[11]، من جهة هذا الطرح يتشعب فراي إلى ما انتهت إليه التصنيفات كي يتوسع خلف ثبوتية الشعرية الكلاسيكية إلى الأنموذج البنيوي ليحاجج سلمية الشعرية الأرسطية بوحدات صغرى ترد تحت السلالات الشعرية الكبرى في الوقت الذي يبدو لديه (أن **أرسطوطاليس** كان يعنيه في كتاب الشعر "Poeties" قد قارب الشعر كما يقارب البيولوجي نسقا عضويا، يلتقط منه أنواعه وأجناسه، ليصوغ القوانين العامة للتجربة الأدبية ويكتب باختصار كما لو كان يعتقد بوجود بنية للمعرفة يمكن إدراكها بمجموعها والتوصل إليها، معرفة عن الشعر ليست هي الشعر ذاته، أو الخبرة به، بل هي الشعريات)[12].

من هذا النحو في القصد، يتجه فراي لينحدر إلى تلك الفجوات التي لم تأخذ بها التصنيفات فينتهي إلى مسلك الأخذ بمماثلة مفردات التصنيف الأرسطي بما لم يرد حضوره أو يشمله التوصيف، ولعل هذا ما انقاد إليه تصور رينيه ويليك "René Wellek"حين ذهب إلى أن النظريات الحديثة وصفية[13] ولم يكن في مكنتها الإحاطة بتحديد مجمل الأنواع الأدبية، إذ (إن أدب القرون الوسطى يعجّ بالأنواع. ولا حاجة بنا إلى الدفاع عن الخصائص النهائية للأنواع اليونانية . الرومانية، كما أننا لا نحتاج إلى الدفاع عن مذهب النقاء النوعي، بصيغة اليونانية . الرومانية، وهو المذهب الذي يحكّم نوعا واحدا من المعايير الجمالية)[14]. مثل هذا المخزون الأنواعي المستثنى قد أفرد حيزا من القراءات النقدية لتلك الشعريات التي حذت حذو التصنيف الأرسطي فانبرت إلى ثبوتية من الصورية المتعقّلة الصارمة في تصنيفها للأجناس الأدبية دون الأخذ بمسألة القواسم المشتركة بينها أو الاحتكام إلى فرضيات التحديد البيني للأجناس الهجينة.

يتجاوز فراي التصنيف الأرسطي ليخلص إلى تفكيك مقولة الجنس أو النوع كي يؤسس عليها مسألة الأخذ بالمعادل الذي يسلكه العرف، وقصد التمثيل بذلك، يهتدي إلى مضارعة المأساة الإغريقية بما خبرناه من مأساة شكسبير وراسين مما يؤدي الأمر أننا نتمكن من حيازة إضافات لاحقة (ومن خصائص النقد التاريخي والتوثيقي أنه يعجز عن التعامل مع هذه التماثلات. فهذا النقد يستطيع أن يتتبع التأثير بكثير من المصداقية أسواء وجد أم لا، لكن إذا واجه مأساة لشكسبير أمام مأساة سوفوكليس، لكي يقارنهما على حدة لأنهما كلتيهما من نوع المأساة، فإن على الناقد التاريخي أن يقصر جهده على تأملات عامة عن جدية الحياة. **كذلك**

لاشيء يصعقنا في النقد البلاغي في أكثر من غياب أي اعتبار للنوع: الناقد البلاغي يحلل ما أمامه دون اعتبار له إن كان تمثيلية أو رواية أو قصيدة غنائية)[15].

من خلال هذا التوخي في الطرح يتلافى انقياد الأدب للخارج كي يتجه صوب المركز فينعطف عن هويته السياقية إلى الانتهاء صوب الأنساق البدئية، ما دام الأدب يتخلّق من بعضه بدل الخارج و(هكذا تتيح لنا نظرية النماذج أن تستفيض في تأويل مفارقة اللغة الشعرية .. وتعطي هذه المفارقة، .. متابعين نورثروب فراي وبعض نقاد الأدب الآخرين، اتجاها جاذبا نحو المركز"centripetal"، معاكسا للاتجاه النابذ "centrifugal" ...وهذا هو السبب في أن الشعر يخلق عالمه الخاص. إذ يؤثر في تعليق الوظيفة المرجعية من الدرجة الأولى في اللغة الاعتيادية لصالح مرجع من الدرجة الثانية، يلصق تماما بالبعد الخيالي الذي تكشف عنه نظرية النماذج، وبالطريقة نفسها التي ينبغي فيها التخلّي عن المعنى الحرفي لكي ينبثق المعنى المجازي، ينبغي اطّراح الإحالة أو المرجع الحرفي لفسح المجال للخيال الاستكشافي لتشغيل وصفه الجديد للواقع. في حالة الاستعارة، يستهدي الوصف الجديد للواقع بالتفاعل بين الفروق والمشابهات التي تتسبب في إيجاد التوتر على مستوى المنطوق ... فالاستعارة ليست سوى إجراء لغوي – أي شكل غريب من أشكال الإسناد يختزن في داخله قوة رمزية)[16].

وفق هذا التقصّد التصوّري للأجناس الأدبية يرد طرح **أرنست كاسيرر**" E .Cassirer" وهو يتعقّب ما انتهى إليه المنزع الحدسي **لكروتشه** كي يصل من خلال ما انفلت عنه إلى الأخذ بالأشكال الرمزية بوصفها(مقدمات ضرورية للإدراك فتقع خارج اللغة والأدب، من غير أن ترتهن إلى الخارجي لاقترانها سلفا بالمنحى الروحي ومن ثم فهي تستند إلى الديمومة الخالصة بوصفها قيمة قبلية مما استوجب لديه أن الأنواع ثابتة بالأصل ولا يمكن فهم أصلها وحتى مسألة إقامة الدليل على سببيتها لا يمكن تحقيقيه أو اللجوء إلى تبرير الوظيفة الرمزية بالوسائل العلمية، ومن ثم فالذي يترتب على الفهم إلا ما يحيط بالبناء وما ينفرد به شكل الإبداع، وعليه تصبح مسألة الديمومة الخالصة هي المفهوم الحاسم التي تشكل نقطة الانطلاق، ونتيجة لهذا ترتب عليه الدفاع عن مبدأ تقسيم الفن إلى أنواع مختلفة . ردا على نفي **كروتشه** لتقسيم الأعمال الفنية إلى أنواع وأصناف لكونها تقيم مفاهيم معيارية وأسلوبية محددة؛ فيقترح في مقابل هذا النظر إلى الشكل في حالة ديمومته وحالة الطبيعة المغيرة له)[17].

من خلال هذا الطرح ينتهي كاسيرر إلى صلب الأنواع والأشكال وهي بمنأى عن اقترانها بالخارج وكذا ارتباطها بمبررات العلل التي تخلص إلى سببية وجودها، ومن ثم فالمعايير ترد من داخلها من غير أن ترتهن إلى التجريب، ذلك أن (الفن إنما يرتد بنا إلى المصادر الأصلية أو الينابيع الحقيقية للوجود....الفن يزودنا بنوع جديد من الحقيقة: ألا وهي حقيقة الأشكال

الخالصة، لا حقيقة الأشياء التجريبية...صحيح أن كلا من اللغة والفن لا يقتصر على محاكاة الأشياء أو تقليد الأفعال، وإنما في صميمه ضرب من "التمثيل "..التمثيل اللغوي إنما يقوم على مجموعة من الألفاظ أو التصورات، في حين أن التمثيل الفني إنما يقوم على بعض الأشكال المحسوسة...بالنسبة إلى الفنان: فإنه لا وجود على الإطلاق لأمثال تلك العلاقات التجريبية ولشتى عمليات المقارنة الدقيقة بين الوقائع، مع كل ما يقترن بها من بحث علمي عن العلاقات السببية.. فضلا عن أنه لا يسائل عن المصدر الذي صدرت عنه، أو العلّة التي عملت على إيجادها، بل هو يحرص فقط على الكشف عن "صورها" أو "أشكالها".

وليست هذه "الأشكال" مجرد عناصر سكونية.. بل تنطوي على نظام حركي يكشف لنا عن أفق جديد من آفاق الطبيعة)[18] يقتضي من هذا أن طرح كاسيرر يستند إلى بدئية التشكّل الخالص الذي لا يبرّره العقل ولا تباشره إجرائية التجريب بالعلّة، وعليه فهو يعتمد **اللغة الميمية*** "Langage mimique"[19] أنموذجا بدئيا بوصفها تنهض على نظام باطني غني، ومن ثم فهي "مشروع كوني إذ إنها ليست ضيقة ضمن حقل أحادي فهي على العكس من ذلك فهي تصب، كي تتقبل كل الأشياء وكذا مجموع العلامات ابتداء من العلامات الصوتية البسيطة والشفوية إلى العلامات الرقمية الجبرية ورموز التحاليل الرياضية والقياسية"[20]، لذلك فهي تجلي في الوقت ذاته حقيقة التأصيل الجامع الحافل بالأشكال الرمزية، وفي مقابل هذا تظل مسألة الاحتكام إلى "إشكالية الأصل واردة لديه كونها تجمع بين العلم والأسطورة، [بين الحقيقة والفرضية]، فاللغة كالمعرفة العلمية والفن مثل الأسطورة يملك مبدأه الخالص من التشكل"[21] وهذه المزاوجة تخلص إلى تشاكل متعالق تؤديه لغة الأشكال البدئية.

في ضوء هذا المأخذ يرد **إميل ستايغر**"E.Staiger" بتصور آخر، حين يسقط السائد المتواضع عليه تجاه تلك المنظومة من التصنيفات التي يؤديها الفهم التاريخي للأنواع الأدبية من حيث المعطى الظاهري فيستند إلى ما يسميه بالمبدأ القبلي ومن ثم فهو يكاد يرجع الأنواع الأدبية . على الحذو الذي نهجه **كاسيرر**. إلى تمثل الوجود الانساني ضمن جوهر الفن (أي فن الشعر الذي ينبع من الصفات القبلية "للوجود البشري"، يرى هذه المهمة تنصب على العثور على جذور الأدب في "الزمن المجرد في وجود الإنسان".. يربط **شتايغر**"مبدأ" (نوع) الأدب بأصناف الزمن، وبمفاهيم مثل (النفس) "الشعر الغنائي"، و(الروح) "الدراما"، و(الجسد) "الأدب الملحمي")[22]، وفق هذا المقترب التصوري يتوسّل ستايغر بفلسفة كانط وهيدجر وكذا بما انتهى إليه كاسيرر[23] تجاه مبدأ القبلية للأنواع التي تتعارض مع الاستدلال التاريخي لها وهذا ما

انعطف عنه كي يخلص إلى الوجود المجرد متلافيا فكرة (التعميم النظري وأي بحث عن قوانين عامة، خصوصا تلك القوانين المتعلقة بالأنواع والأصناف)[24].

وبذا فهو يعدل عن كل تحديد بما فيها المحددات التاريخية للأدب ليصل إلى الطرح القبلي للوجود الإنساني في نحو من الاقتراب من التصور المثالي الكانطي أو نحو ما تقفّاه من **هايدجر** في تصور الشعر وهو يحفل بالصفات القبلية، ذلك أن (مفاهيم الغنائية، والملحمية والدرامية تعتبر علامات في علم الأدب لصالح الإمكانيات الراسخة للوجود البشري بصورة عامة)[25] ولعل هذا الطرح يقترب من جهة ما تبرره مسألة النماذج البدئية بوصفها شواهد على جذور التكوين القبلي وفي المقابل تأتي وهي تقدم حقيقة ما انبنى عليه الوجود البشري خاصة وهي تجلي ذلك المنفلت عن منظومات التصنيف، المؤكد لقبلية التكوين لجذور الأدب.

وعلى حذو نظرية النماذج تتأسس شعرية تودوروف في معالجة الأجناس الأدبية من خلال مؤلفه الموسوم "مدخل إلى الأدب العجيب"، "Introduction à la litterature fantastique" حيث ينتهي في مفتتح دراسته للأجناس الأدبية إلى تلك المقولات التي تناولت الأدب بالدراسة انطلاقا من فلاديمير بروب وبخاصة تلك التي تنفي سلفا ضمن دراستها للأدب مفهوم الجنس وتلغي في المقابل تأسيس فهمها له على التقسيم على النحو الذي وجده لدى كروتشه" Croce" وموريس بلانشو"Maurice Blanchot" وجيرار جينيت" Gérard Genette".[26]

ومن ضمن هؤلاء جميعا يأخذ تصور **فراي** بالتحليل بوصفه منطلقا وعتبة وكذلك كونه لم ينفلت عن حركية التعالق المزدوج بين الأدب والأثر وذلك انطلاقا من كون أن (الأدب يشكل نفسه ولا يتشكل من الواقع، فالشعر لا يصنع إلا من قصائد أخرى، والروايات من روايات أخرى)[27]، غير أن الذي التفت إليه تودوروف من كل هذا، أن فراي "N.Frye" لم يكن جليا في تحديده لمدلول الأثر[28] على الرغم من أن مجمل نظرية للأجناس الأدبية تقتضي في تصوّره التعرض للأثر الأدبي إذ يأتي ذلك الأثر على هيئات ثلاث: اللفظي، التركيبي، الدلالي، فاللفظي يتمثل حضوره في الملموس من الجمل التي تكوّن النص[29].

تعرض تودوروف "Todorov" إلى الأثر الأدبي حين يتوسع في تحليله بمنأى عن طروحات فراي والتي يعيب عليها مسألة التغييب المرجعي[30] ومن ثم فهو يؤدي دراسة تأخذ بواقعية الجنس الأدبي وصلة النص به، إذ إن أمر التعالق بينهما يتراوح بين المجرّد والملموس، لأجل ذلك أن (الأجناس في حد ذاتها تأخذ مستوى مجردا يعدل عن مستوى النصوص الموجودة، يستوجب هذا أن الأثر يُظهر جنسا أدبيا معينا.. فتبرر هذه الفاعلية من الصلة أنها تتراوح بين التجريد والملموس، هي ذات طبيعة افتراضية. وبصيغة أخرى ليس هناك أية لازمة ضرورية كي يجسد الأثر جنسه بإخلاص .معنى ذلك من معاينتنا للآثار يكون في مكنتنا إبطال أو تثبيت

نظرية الأجناس بشدّة.. ليس للآثار مكنة التطابق مع المقولات كونها مؤسسة على حضور مصنوع. ويمكن لأثر ما على سبيل المثال أن يظهر أكثر من مقولة وأكثر من جنس...

إن المقولات التي نجري استخدمها تؤدي إلى منزع خارج الأدب. كل نظرية...تنتهي في منزعها إلى مركب من المقولات المقتبسة من علم النفس أو من الفلسفة أو من علم الاجتماع.... أو حتى من اللسانيات... والواقع أن الأدب وما نقوله تجاهه معروف ينتهي على وجه التحديد في هيئة اجتهاد... فالأدب وحده بمقدوره أن يقول ما يمكن قوله حتى وإن كان الناقد قد استوفى كلامه تجاه النص الأدبي، فهو ما زال لم يقل بعد شيئا، ذلك لأن التعريف بالأدب يقتضي العجز عن الحديث)[31]، وفق هذه الإجرائية التي يستند إليها **تودوروف** ينطوي على الأخذ بالمنحى الفارق بين واقعة الجنس عبر المقولات التي تنهض بها معرفيا وهي على نحو من التجريد بمقابل النص الذي يتأبّ التطابق أو التجاوب التنظيري لكونه لا ينزع إلى التجريد ولا يستجيب للأسيقة المتعقّلة إلى صورية التحديد الصارم ومن ثم فالأثر لم يكن مشاكلا لها .

نصب هذا الحال من التنازع، تظل مقولات الأجناس التنظيرية المتغايرة والمتباينة من جهة ما تعرضة من سلّميات شتى لتراتبية وحداتها الأجناسية معرّضة لانفتاح يصعب على مثل هذه المقولات أن تضع له حدا نتيجة الانسياب المتدافع لأجناس جديدة تمليها مواضعة كل ثقافة ومحصلة كل تاريخ، وتلك هي المعضلة التي انبرى لها جيرار جينيت "Gérard Genette" وهو يعرض خطاطات التفريع للأجناس الكبرى إذ كل سُلّمية تقوّض التي سبقتها بصنّافة جديدة، تُؤدّى بإجرائية من التصنيف المغاير، فتستوجب فرضية الإضافة والحذف ومن ثم فهي مجملها تنبجس عن محدّدات التفريع الثلاثي الأصل: "الملحمي، الغنائي، الدرامي"، مما يصبح لدى جيرار جينيت (حقيقيا أو أكثر من حقيقي كون الأجناس تحيا وتنقرض ثم تتشكل، غير أنه يبقى حقيقا أن الخطاب الأدبي ينتج ويتطور حسب بنياته التي لا ينقضها لكونه يجدها الآن ضمن حقل لغته وكتابته)[32] .

إن مثل هذا النقض الذي يؤديه الخطاب قلما أفرز تحققه المستقل في الشعرية الكلاسيكية لكون أن هذه المفارقات من التصنيف ترد عن محددات التاريخ الأدبي لكل عصر وتمتثل له وهي تصوغ تصورها وتملي تأويلها تبعا لكل تحوّل طارئ، وبذلك يخلص **جينيت** إلى أن (الأجناس أصناف أدبية صرفة، أما أساليب الأصناف فهي من اختصاص اللسانيات، أو ما يدعى حاليا بالتداوليات "pragmatique". مشيرا إلى عبارة "أدبية صرفة" تعني أسلوبية محضة بما أن الجنس يشترك بين جميع الفنون؛ ولذلك فإن عبارة " أدبية صرفة " تعني أنها تخص المستوى الأسلوبي للأدب والذي تشترك فيه مع سائر أنواع الخطابات الأخرى)[33] من هنا يأتي إلى الأخذ بما يقع تحت الأجناس من صيغ، حيث يتم دمج الجنس بصيغة النمط فينتفي فعل

التعالي الأجناسي وفي المقابل تبقى مفتوحة على التعدد وإجرائية الاشتراك المتداخل ضمن تداولية الأساليب الأدبية حيث الصيغ تتأتى عنها مسالك الأدبية المحضة التي لا يباشرها التمايز أو التعارض وحين تقع هذه الصفة الناعتة بصيغة العموم على الجنس وما يقع تحته تستوجب فاعلية التمدّد المفتوح والتوسّع غير المحدود، لأن عملية الأخذ بالمعيارية يقتضي العدول عن مجرى التشكّل الصرف للأساليب مما يؤدي بالضرورة إلى التعدّد المتغاير إلى الحدّ الذي لا يُوقف عملية تخلّق الأجناس ومن ثم يعسر وضع حدّ لتكاثرها[34] نحو ما يذهب إلى ذلك **جينيت** ولعل الأمر كله يعود إلى تلك المعيارية التي حدّت من عملية حدوث عفوية التقاطع والتداخل بين الأجناس الأدبية منذ بدء انسيابها التكويني الأول.

غير أن ما يقع تحت الجنس الأدبي في الشعرية الكلاسيكية من أنماط أو صيغ حتى وإن انفلتت عن مضايق التصنيف فهي تظل دوما رهن التغاضي أو الإهمال وبذا يصبح مفهوم الجنس الأدبي معرضا لتصور جديد (شأنه في ذلك شأن تصوّر التاريخ الأدبي، أن يخضع بداءة إلى اختبار نقدي. وبالفعل فإن الكلمة تنطوي على واقعين متمايزين... نمط من جهة، وجنس أدبي من جهة أخرى. يتحدد النمط كالتحام لجملة من مميزات الخطاب الأدبي تعتبر هامة بالنسبة للأعمال التي تعترضنا فيها. ولا يقدم لنا النمط أي واقع خارج التفكير النظري. إنه يفترض دوما أن نتغاضى عن عدة سمات متضاربة اعتبرت قليلة الأهمية لفائدة سمات متماثلة ومهيمنة في بنية العمل. وإذا كان هذا التغاضي يساوي صفرا فإن كلّ أثر يمثّل نمطا معينا.. وفي أقصى درجات التغاضي نعتبر كل الأعمال منتمية لنفس النمط " وهو الأدب ". وبين هذين القطبين توجد الأنماط التي عوّدتنا عليها الشعريات الكلاسيكية، ومثال ذلك الشعر والنثر والمأساة والملهاة.. الخ. إن النمط يعود إلى الشعرية العامة لا لموضوع الشعرية التاريخية)[35].

من هنا يكاد يقترب تصوّر **جيرار جينيت** من هذا المأخذ حين راح يقدم خطاطات التصنيف وتأويلاتها لمواقع الأجناس الكبرى ضمن كل أنموذج من المقولات التنظيرية والتي لم تعرْ للصيغ المتحولة في مقابل ثبوتية الأجناس أية خصوصية من التنظير خارج الثوابت للنظام الأجناسي، مما يؤكد (في الوقت الحاضر أن عددا من التعريفات الخاصة بالمواضيع والصيغ والأشكال التي هي نسبيا ثابتة ومستمرة تاريخيا "أي أنها تخضع لتواتر شروط التغير بطريقة أبطأ من المعهودة في التاريخ الأدبي والعام"، ترسم بكيفية معينة المحيط الذي يسير فيه تطور الحقل الأدبي، كما تحدد بطريقة شاملة حقلا شبيها بـ"مخزن" يشمل الاحتمالات الأجناسية التي يقوم فيها التطور بعملية الاختيار، ويكون الاختيار فيها دون مفاجأة، أو تكرار، أو تقلّب أو تحوّل مفاجئ أو خلق غير منتظر)[36].

يتضح من هذا أن ثبوتية الأجناس أفرزتها الشعرية التاريخية حين بررت تواصلها الثابت المستمر من غير أن تنفلت الصيغ التحتية من أسر الارتباط بأجناسها ولعل هذا ما أوعز **لجيرار جينيت** كي يتعرض إلى الصيغ التحتية (فهناك صيغ مثل: السرد، وهناك أجناس مثل الرواية . وعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح **أرسطو**. فالأجناس قد تخترق الصيغ.. كما تخترق "الآثار الأدبية" الأجناس.. ولكننا نعلم أن الرواية ليست سردا فقط. وبالتالي لا يوجد صنف واحد للسرد... فمن البديهي أيضا أن تحتضن نظرية عامة للأجناس تخصصات تحت . الصيغة "لفن السرد"، ويصدق هذا القول عل التخصصات المحتملة للصيغة الدرامية....ولا مانع البتة في هذه الحالة أن نطلق على مشتقات الصيغة الأنماط، وعلى مشتقات الأجناس الأجناس الفرعية؛ علما أن مصطلح "النمط" غير مرغوب فيه لما يتسم به من شفافية وسماجة تركيبية على العكس من مصطلح "الصيغة التحتية" الذي يتسم بالوضوح والانتظام).[37]

ضمن هذا المأخذ التصوري من التحديد يلجأ **جيرار جينيت** إلى طرح بديل ينأى عن محدّدات تعاقب الصيغ أو الأنماط بالأجناس كي ينفلت من التحديد الأرسطي للتداخل القائم بين الجنس والصيغة كي ينفرد بالمسعى التنظيري لتلك الصيغ التحتية وهي منفصمة عن اتباعيتها الأجناسية، (وهكذا يتبين لنا أن الصعوبة تبلغ ذروتها، عندما نحاول ربط صنف "الجنس" بصنف "النمط" ربطا تداخليا. فإذا كانت الصيغة السردية تتضمن، بطريقة أو بأخرى، الرواية مثلا، فمن المستحيل أن نبوّب الرواية تحت تخصص معين من الصيغة السردية. وإذا قسم السرد إلى سرد "على لسان المتكلم" وسرد "على لسان الغائب" فمن الواضح أن جنس الرواية لا يمكن أن يدخل بأكمله في أي نمط من نمطي السرد، لأن روايات توجد على لسان المتكلم، وأخرى على لسان الغائب وباختصار إذا كان "النمط" صيغة فرعية، فإن الجنس على العكس ليس نمطا فرعيا؛ وهنا تنفصم سلسلة التداخل)[38]، وبذا ينحدر **جيرار جينيت** من الأشمل الكلّي إلى الأخص الجُزئي حين يشذّر الصيغة التحتية من تراتبية تجنيس الشعريات الكلاسيكية، من ثبوتية لا تقر بانفصام أنماطها وصيغها.

مثل هذه الإجرائية من الطرح يتقفىّ أثرها **تودوروف** نظريا وهو يقدم حقيقة الخصائص الأدبية وهي تنحدر من كلياتها الأجناسية إلى غاية الجزئي من الصيغ لكون أن الأدب قد تحدد في بدء تخلّقه من أيسر تكوين صوغي، كما(أن موضوع أي علم يتحدد بحسب أبسط المقولات والعناصر التي تكونه.. لنثبت وجود الخصائص الأدبية في مستوى ذري أولي لا في مستوى جزيئي هو نتاج توليف بين عناصر أبسط....ففي أي مستوى من مستويات المعالجة نجد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية ؟ أولا، تشترك جمل النص الأدبي مع كل

الملفوظات الأخرى في جلّ خصائصها. وزيادة على ذلك، فإن سماتها التي عرفت بأنها أخص خصائصها توجد في الألفاظ وترديدات الألعاب والمنطوق السوقي... الخ. وبشكل أقل وضوحا، تتواصل جمل النص الأدبي مع الأداء التشكيلي أوالحركي. وعلى صعيد انتظام الخطابات يشترك الشعر الغنائي مع الملفوظات الفلسفية في بعض الصفات، ويشترك في أخرى مع.. المواعظ. والقصة الأدبية كما نعلم، قريبة من قصة المؤرخ والصحفي والشاهد. وعند الأنثربولوجي دور الأدب، ولاشك مع دور السينما أو المسرح وبشكل أعم مع دور كل الأنشطة الرمزية)[39]، مثل هذا الاشتراك أو التداخل يعود إلى مسألة تشظيّ الصيغ التحتية وانفصامها عن كلية الاقتران المنتظم بما يعلوها من الأجناس الكبرى أو التي تقع تحتها.

إن مقتضى هذا الفعل استوجب فرضية توسّعها وقابلية تمدّدها إلى حدّ من الإطلاق البنائي كي يؤدي ذلك في المقابل كي تسلك فعل التقاطع بما يضارعها أو يوازيها ومن ثم أخذت لدى المتلقي خرق تلك المواضعات التي تعقّلت لديه في نمط من التأصيل المنطقي المنتظم، حتى أضحى(أننا لسنا في حضور أنواع جوهرية فقط، بل وأنواع شكلية، ضروب ليست إلا أصنافا من الهجائن "hybids" فليس هناك، مثلا شيء جوهري يميز قصة قصيرة عن رواية، باستثناء الأحجام... إن المسرح ليس إلا صيغة "mode" تمثيل للجوهر القصصي أو الشعري. وهذا صحيح إلى درجة يمكن معها تحويل روايات إلى المسرح. "إن جوهر المأساة، كما يلاحظ "بول بورجيه "Paul Bourget"، يمكن أن يجعل شبيها بالرواية. ")[40].

وفق هذا المفترض من التقاطع انتهت الصيغ إلى مجاري من التقاطع نظرا لكون الصيغة تؤدي فعل المرسلة الأجناسية كي تحدث توليفا بنائيا، موصولا ضمن ما يضارعها من الصيغ، فتتنافى حتى داخل تلك الصيغ اللاأدبية، (ويكون مثيرا للفضول، من جهة أخرى، أن نرى ما يؤول إليه هذا التنافي عندما نفحص بعض الأشكال الفنية من غير الأدب، وتحديدا الموسيقى والتصوير الزيتي "Painting".... الموسيقى، أساسا، فن شعري، إنها متخفية في ذاتية الشاعر... لهذا يكون تغيير "الموسيقى الخالصة "هو المساوي لتعبير "الشعر الصافي."....أما في التصوير الزيتي، فإنها مسألة ألوان وأشكال مكانية.

الأشكال الصوتية تدمج الأصوات تماما كما تدمج الأشكال المكانية اللون. لكن بينما نجد الأشكال الصوتية نفسها في عالم الديمومة، أي التعاقب في الزمن، فإن الأشكال التي يستعملها الرسامون تتموقع في مكان غير متحرك الديمومة.... كيف يمكن لذلك الذي دعوناه قصصا أن لا يكون له مكان في التصوير الزيتي؟ ... وتطوير فن بصري شعري)[41] يحدث مثل هذا التداخل بين الصيغ في الوقت الذي كانت هذه الصيغ اللاأدبية صرفة تلغي ضمن حقلها ما يغرب من الهيئات في حين أن "الشعراء قد مارسوا إقصاء كل عنصر غريب عن الشعر من أجل الحصول

على إنتاج خالص"[42] ومثلما كانت القطيعة واقعة ماثلة بين هذين الحقلين فكذلك الأمر كان جاريا بين الصيغ الأدبية. مثل ما وقع بين السرد والحوار. نظرا لامتثالها لمشروعية التصنيف والأسنن الناظمة لكل جنس أدبي .

ودفعا لوثوقية التصنيف وصفاء الأجناس يعرض **تودروف** مسألة خلوص الصيغ الحوارية لدى **ميخائيل باختين "**BakhtineMikhail**"** وهي منحدرة من نتاجات أجناسية أخرى كانت متهيئة سلفا ضمن أجناس حوارية تعبر عن ذوات أصحابها في الشعرية الكلاسيكية كالجنس الأدبي . الحواري الذاتي الذي تسلكه الأجناس التقليدية، ونصب هذه المعيارية الصارمة(يعزل **باختين** نمطا قلّما اعتنينا به وسمّاه القصة المتعددة الأصوات أو الحوارية.. وقد تجسّد هذا النمط المُجرّد مرارا عديدة خلال التاريخ في أجناس أدبية ملموسة. وهذا هو شأن **المحاورات السقراطية** و**المينبية اللاتنية** "La ménippée Latine" والأدب الكرنفالي للعصر الوسيط وعصر النهضة)[43]، يأتي هذا القصد الإجرائي لدى **باختين** حين أدرك ما انتهى إليه هذا الصوغ الحواري في الأجناس الأدبية من التحديد على النحو الذي تستوجبه الأساليب القديمة وهو يصاغ ضمن خطاب يستقل بذاته من غير أن يتسم بإطلاقيته على التراكيب من الملفوظات الغيرية.

(إنه "الخطاب" أسير مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين. موجها نحو موضوعه، يرتاد تلك البيئة المكونة من الكلمات الأجنبية، المتهيّجة بالحوارات، المتوترة بالأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرا مع البعض، ومنفصلا عن البعض الآخر ومتقاطعا مع فئة ثالثة من تلك العناصر كل ذلك يمكن أن يفيد في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي... وبإمكان التشخيص الأدبي ألا يخنق تلك النوايا اللفظية، بل على العكس ينشطها وينظمها...ولكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض)[44]

وهكذا يعمل **باختين** على مقابلة أجناسية التعدد الحواري بأحادية التكوين المغلق المتمثل في القيمة المهيمنة لأجناسية الحوار الفرد، حيث ينصاع في ذلك إلى جهة الأسلوب الذي تمليه المعيارية التي ينهض بها. وهذا مما دعاه كي(يقابل الجنس الأدبي الحواري المتعدد الأصوات بالجنس الأدبي الحواري . الذاتي الذي تكشف عنه الرواية التقليدية. إن الجنس الأدبي الحواري يتميز أساسا بغياب وعي سردي موحد يمكن أن يشمل الشخصيات كلها)[45] من هنا وفي ضوء هذا التقابل يؤدي **باختين** مسلكا ينتهي إلى مقتضى التصور النحوي للسانيات

العامة الذي يعيب عليه حيادية المأخذ لطبيعة الخطابات المعالجة لدى اللسانيين على نحو ما يسمه يالأسلوب السطري العقلاني من غير أن يتزاح أو أن ينفتح على طبيعة الصيغ التحتية "**الأجناس الصغرى**"[46] كي تمتح منها خطابات الغير.

إن عقلنة أجناسية الخطاب الحواري في الدرس اللساني العام تمت ضمن توجه من التحديد الخطي المغلق على موالج فاعلية التعدّد أو الانتشار، ومن ثم لم يتهيأ له الخروج عن دائرة الخطاب الفرد الذي تتأوبه خطابات الغير لأجل هذا أدرك **باختين** ".BakhtineM" خطورة مفهمة الحوار الذاتي مما دعا حال هذا المأخذ من التصور كي يهتم (اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المُحاور وإجابته داخل الحوار العادي وفي الأشكال البلاغية. لكن هنا، توقفوا بالأخص عند الأشكال المركّبة المُموضعة للمحاور، ولم يبحثوا عن تأثير هذا الأخير على الطبقات العميقة للمعنى والأسلوب، إنهم لم يعتبروا سوى مظاهر الأسلوب المفروضة من مقتضيات الفهم والوضوح، أي بالضبط تلك المظاهر المجرّدة من الحوار الداخلي والتي لا تولي اهتماما للمُحاور إلا بصفته شخصا يفهم بكيفية سلبية، لكنه لا يجيب ولا يعترض بكيفية إيجابية)[47].

يقتضي هذا التوجه هو عدم الاحتكام إلى راهنية الخطابات الحوارية وما تحفل به من أبنية متداخلة ومواضعات الصيغ البانية لمجموع مكونات الخطاب الأدبي، فالخطاب أضحى ينهض على طبقية من الصيغ التحتية للملفوظات مدمجة والتي لم تعد ضمن حيازة جنس أدبي ما أو على نحو ما ترتهن صرامة الدرس اللساني إلى وثوقية القيمة المعيارية التي يلجأ إليها فيملها كي يظهر بها البعض "تفهم المعنى المحايد للملفوظ" ويقصي الآخر "المعنى الراهن للملفوظ".

في ضوء ما سلف ذكره يمكن التساؤل عن نصيب الخطاب الشعري من صيغ الحوار المتعدّد إذ أفرده **باختين** في المستنئى تجاه الخطابات النثرية فيخلص إلى وصف ناعت يلحقه به دون غيره من الخطابات الأدبية الأخرى، بوصفه خطابا يتعلّق بتنظيم خاص أو كونه خطابا لا يحفل بملمح تداولي إلا في المستثى من الخطابات الدنيا كالتي تبديها "قصائد الهجاء والشعر الكوميدي لكونها تنهل من التعدد اللغوي المتواضع فتشخصه اللغة في العمل الشعري"[48]، فلغة الشعر لا تؤديها الذات المتكلمة الغُفلة ضمن مدار الأسيقة الخارجية، لغته تنهض على تنضيد بنائي ذي خصوصية محايثة (في العمل الشعري، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة لكل شيء، وبواسطتها، عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل. وعندما يعبر عن نفسه، لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة" أخرى"، "أجنبية" لغة الجنس الشعري هي **عالم بطليموسي**، واحد وفريد، وخارجه لا يوجد شيء ولا تستشعر حاجة، ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الدالة والمعبّرة في آن، هي عضويا، في غير متناول

الأسلوب الشعري...فاللغة معطاة له فقط من الداخل، بقدر ما يشيد نواياه، وليست من الخارج، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية)[49].

غير أن الأمر يعود في مقابل هذا الطرح إلى مسألة الحوارية بوصفها تعددا صوتيا، إذ كل من النثر أو الشعر ينتهيان إليها سواء بسواء كونهما يعودان أساسا إلى الخطاب أو التكوين الحفري لفعل التلفظ، حيث يتنزّل الأصل الجامع إلى ذلك الاستغراق من فاعلية التشجير المفارق.

مراجع البحث وإحالاته:

* . (إن قانون **بوالو** "**Boilleau**" يشمل القصيدة الرعوية، المرثية، القصيدة، الملحة، الهجاء، المأساة، الملهاة، الملحمة).

*. (نقاء النوع عقيدة استنبطها من الناحية التاريخية دعاة المأساة الفرنسية الكلاسية ضد المأساة الإليزابثية التي تبيح وجود مشاهد هزلية). . ويليك (رينيه)، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/02، 1980 ص/141، 142 .

1. المرجع نفسه، ص/ 241.

2 . ينظر: م. لابيه، سي.فانسان، نظرية الأنواع الأدبية، تر/ حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص/47.. 49.

* . (إن قانون **بوالو** "**Boilleau**" يشمل القصيدة الرعوية، المرثية، القصيدة، الملحة، الهجاء، المأساة، الملهاة، الملحمة).

*. (نقاء النوع عقيدة استنبطها من الناحية التاريخية دعاة المأساة الفرنسية الكلاسية ضد المأساة الإليزابثية التي تبيح وجود مشاهد هزلية). . ويليك (رينيه)، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي، ص/241، 242.

3. فييتور(كارل) وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر/ عبدالعزيز شبيل، ص/ 82.

4 – D. Combe, Les genres littéraires, éd, HACHETTE, Paris, 1992, P. 115.

5. فييتور(كارل) وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر/ عبدا لعزيز شبيل، النادي الأدبي . جدة . ط/ 1، 1994 ص/ 82.

6 . توما شفسكي وآخرون، نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس . تر/ إبراهيم الخطيب، ص/ 214، 215.

7. ريكور(بول)، نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى .، تر/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/ 01، 2003، ص/ 12، 13

8Voir V. Propp: Morphologie du conte- éd, Point, Paris -PP: 172,177.

9 - Ibid 24, 25, 15, 123.

10 – Ibid 126.

11 . فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس (ليبيا)، 1991 ص/33، 34.

12 . المرجع نفسه، ص/ 25.

13- ويليك (رينيه)، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي، ص/ 245

14. المرجع نفسه، ص/ 245

15. فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، ص/ 140.

16. ينظر: ريكور (بول)، نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى .، تر/ سعيد الغانمي، ص/ 114، 115.

17 . ينظر: يا. إي. إيسبورغ وآخرون، موسوعة نظرية الأدب . قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي . تر/ جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/ 02، 1986، ص/ 20..23.

18. ينظر: إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة، ص297-- 303.

*. (نسبة إلى الميم "Le Mime" وهو نوع من المسرحيات يصور عند اليونانيين حياة الطبقات الشعبية البسيطة. وهذه المسرحيات عبارة عن مناظر واقعية، قصيرة جدا، وتؤلف مرة شعرا ومرة نثرا... ويظن البعض أن هذه المسرحيات القصيرة كانت معدّة للقراءة فقط كما كان الأمر بالنسبة لمسرحيات . لافدان "Lavedan"... ومما امتاز به . سوفرون الصقلي "Sophron" ذلك الحوار المركز.. الذي كان موضع إعجاب أفلاطون حتى إن هذا الفيلسوف تأثر به في حواره الفلسفي. ولم يحتفظ هذا النوع من المسرحيات الشعبية عند الروم إلا باسمه). ينظر: م. لابيه، سي. فانسان، نظرية الأنواع الأدبية، تر/ حسن عون، ص/ 266، 267.

19 – Voir E. Cassirer, La philosophie des formes symboliques – 1- le langage, éd, Minuit, Paris, 1972, pp. 2,152.

20 .Ibid p .77.

21 - E. Cassirer, La philosophie des formes symboliques, -1- le langage- op .cit- pp. 39.35.

22 . يا. إي .إيسبورغ وآخرون، موسوعة نظرية الأدب . قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي .، تر/ جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/ 02، 1986 ص/ 27.

23 . ينظر: المرجع نفسه، ص/ 26.

24 . المرجع نفسه، ص/ 29.

25 . المرجع نفسه، ص/ 26.

26 . Voir T. Todorov , Introduction à la littérature fantastique, éd- Seuil, Paris, 1970, pp. 10 , 11 ,12.

27. ينظر: فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، ص/ 142.

28 . T. Todorov , Introduction à la littérature fantastique, p20.

29 .Ibid p. 24.

30 .Ibid p.15.

31 .T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, - op.cit-. pp. 26,27.

32 . G. Gennette: Figure II , - éd- Seuil- , Paris,1969,P. 15.

33 - Voir D. Combe, Les genres littéraires,- op-cit-, p 87.

34 . ينظر: جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص/75.

35. طودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر/ شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/02، 1990، ص/77، 78.

36. جينيت(جيرار)، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، ص/78.

37 . ينظر: المرجع نفسه، ص/ 80، 83، 84.

38. جينيت(جيرار)، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، ص / 84.

39 . ينظر: طودوروف(تزفيطان)، الشعرية، تر/ شكري المبخوت، رجاء سلامة، ص/ 85.

. ينظر: تودروف(تزفتان)، تطور النظرية الأدبية، تر/ مها جلال أبو العلا، عيون المقالات، مجلة شهرية ثقافية فكرية جامعة، الدار البيضاء، المغرب، ع/01، 1986، ص/ 22.

40 . بونيه (هنري)، تنافي الأنواع الفنية، تر/ مصطفى سواق، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ع/ 05، 1994، ص/ 195.

41 . ينظر، المرجع، نفسه، ص/ 202....204.

42. المرجع نفسه، ص/ 204.

43 . طودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر/ شكري المبخوت، رجاء سلامة، ص/78.

44. باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط/02، 1987، ص/ 44.

45. طودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر/ شكري المبخوت، رجاء سلامة، ص/80.

46. ينظر: باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، تر/ محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/01، 1986، ص/ 164.

47. باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، ص/ 46.

48. ينظر: المرجع نفسه، ص/ 51.

49. باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، ص/ 50.

-