مفهوم الشعرية عند جيرار جنت

.....

أ. م. د. فاتن عبد الجبار الحياني

جامعة تكريت / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

الباحث سعدون محسن اسماعيل

مقدمة

تتبلور فكرة الشعرية بكونها اقتناص روح الابداع في أي عمل فني، وينحصر معنى الشعرية في إتجاهين، يمثل أحدهما (فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول الى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور) [١]. ويمثل الإتجاه الآخر (الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر) [٢]. الشعرية إذن ليست في الحيز النظري الذي يتناول النص الشعري بل في الأثر المترتب على تلقي الأثر الأدبي الذي يخلق أفق توقع معين يتوقف مداه على درجة انزياحه، وعلى حالة التوتر التي يخلقها هذا الانزياح، وهي – الشعرية – بحسب هذا التصور قريبة من التصور الذي قدمه كمال ابو ديب فهي وظيفة من وظائف ما اسماه (الفجوة: مسافة التوتر) الذي يراه شرطاً ضرورياً يفصل التجربة الفنية عن التجربة العادية[٣].

وسنحاول من خلال هذا البحث تتبع رؤية "جيرار جينيت" لمفهوم الشعرية بكونه منطلقاً لفكرته الرائدة عن العتبات النصية التي اصبحت إحدى المرتكزات الهامة في قراءة النص الشعري.

التمهيد

سعت الشعرية منذ أرسطو الى تكوين معيارية خاصة بها تنساق ضمن تنظيراتها فكانت الاستعارة والمحاكاة جانباً يتواءم عبر مطاطيته وسعته مع عفوية النقد في طفولته الاولى، إن البحث عن الشعرية هو بمثابة البحث عن معيارية غير ظاهرة تلامس شغاف الوجدان ولا تُرى، تشكل نظاماً موحداً لهذا الجنس الأدبي (الشعر) ذلك أن موضوع الشعرية (يتركز في دراسة الاجراءات اللغوية التي تمنح لغة الادب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الاخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية) [٤]، وهي لا تُعنى بتناول العمل الأدبي في ذاته أو البحث عن المعنى، فهي بعبارة اخرى تُعنى (بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية)[٥].

ارتبطت الشعرية بالوظائف اللغوية لدى (اللغوي) رومان ياكبسون، وهي تتميز عن طريق العلاقة التي تقوم بين المحورين الاساسيين في الخطاب وهما محورا الاختيار والتأليف[٦]. إذ تنبثق العمليات اللغوية من تداخلهما، فعلى محور التأليف تقوم علاقات التجاور وهي العمليات ذات الطابع التركيبي لا سيما في التقديم والتأخير، والحذف والذكر، وعلى محور الاختيار يكون (الاختيار للكلمات وما فيها من طبيعة استبدالية تتيح للمبدع أن ينتقي ويختار، ويفضل دالاً على آخر)[٧]، هذا المحور يكون داخل العبارة أو التركيب فيُستبدل لفظ بآخر. ويختلف مفهوم الاختيار عن مفهوم (الضم) الذي توضع به الالفاظ بشكل يتواءم مع الاحتياجات التواصلية في مجال الحديث اليومي المألوف[٨].

يشير ياكبسون إلى أنّ محور الاختيار يقوم على مبدأ المماثلة والمشابهة الوزنية عبر متواليات لفظية، ووحدات متعادلة في سلسلة ايقاعية متماثلة في طول المقاطع او قصرها، وفي نبرها، وقافيتها، فينعكس هذا التماثل على المعنى العام، إذ يقدم هذا التوالي الصوتي المتماثل حواراً دلالياً قد يؤدي الى تعادلات دلالية بوصفها نتيجة أو محصلة للايقاعات المتشابهة[٩].

إن اعتداد ياكبسون بالشعر الموزون لا يحيل الى تجاهل الأنواع الشعرية الأخرى ولعله أراد ان يصل الى نتيجة مؤدّاها أن مبدأ التوازي لا يظهر واضحاً جلياً إلّا في الشعر الموزون، وفي النقد العربي القديم كان الوزن والقافية قد استأثرا بشطر الشعر بعد أن تناصف تعريفه مع اللفظ والمعنى، فالشعر(قول موزون مقفى يدل على معنى)[١٠].

إن مجموع الوظائف التي حددها ياكبسون للغة هي: المرجعية، التأثيرية، الإنفعالية، الأيقونية، الميتالغوية، الشعرية، وقد أرتبطت الشعرية لديه بحديثه عن وظائف اللغة، بوصفها – الشعرية – (ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الاخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى)[١١].

يوحي كلام ياكبسون أنّ الشعرية تتعدى حدود الشعر لتشمل أنماطاً أخرى من الخطاب الأدبي وهو إقرار لما كان اقترحه بقوله: (إنّ الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر)[١٢]، وهذا ما لم يقصد به رأيه في التماثل أو التوازي الوزني الذي بدا استثناءً، فالشعرية عنده لا تقتصر على الشعر وحده بل تشمل صنوف الخطاب الأدبي كلها وعلى وفق اللغة التي كتبت بها وهي مرتبطة بوظيفة ليست هي الوحيدة للغة بل الوظيفة المهيمنة على ما سواها.

استعمل رولان بارت مصطلح البلاغة رديفاً للشعرية ابتغاء فتح الفضاء الجغرافي لها وتجنب حصرها في زوايا ضيقة أو جنس أدبي واحد، إذ قال: (إنه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه (البلاغة) وبذلك اتجنب حصر الشعرية بالشعر وحده، وكذلك أوكد حقيقة أن ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعراً ونثراً)[١٣]. ويركّز تودروف على عدم حصر الشعرية بالنص الأدبي إذ يحيل الى تقصّي القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية إذ (ليس العمل الادبي في حد ذاته هو مشروع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذٍ لا يعتبر إلاّ تجلياً لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلاّ انجازاً من إنجازاتها الممكنة)[١٤].

ويأتي جون كوهين ليعزز من آراء الشعرية الفرنسية، فقد توسم الشعرية في ذلك الفارق بين اللغة العادية، لغة النثر أو لغة الكلام العادي وبين اللغة الشعرية التي تعتمد الخروج على الأطر المتعارف عليها في الكلام العادي أو بعض الجوانب التي تمنح اللغة معيارية ما أو رُتباً لبعض الصيغ التركيبية أو عن طريق الانزياح الدلالي عبر الاستعارة والمجاز، وقد حصر كوهين الشعرية بالشعر (فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري)[١٥]، وهي (علم موضوعه الشعر)[١٦]، ويرى كوهين أن النصوص النثرية تتوفر دائماً على عنوان فيحين ان الشعر يقبل الاستغناء عن العنوان لدلالة الكلمة الاولى أو المطلع عليه[١٧]، وكأنه يُلمح الى فصل الشعرية عن العنوان وإبعادها عنه.

لم يكن الميدان العملي للشعرية في عرف النقد ذا مفهوم قارفما زال في منطقة متأرجحة لا تستجيب الى حدود ثابتة في جعل الشعر لوحده ميداناً للشعرية أم تتداخل معه أنماط اخرى ولعله خير ما يمكن

التعليق به على الآراء النقدية السابقة، – بل اللاحقة أيضاً – وفي بحثه الدؤوب عن الشعرية تجلّت في آراء الناقد الفرنسي جيرارجينيت ثلاث مراحل وسُمت بطوابع خاصة بها:

المبحث الأول
شعرية جامع النص

وهي الطروحات التي أشتغل عليها جيرارجينيت في كتابه (مدخل لجامع النص) إذ عدّ جامع النص موضوعاً للشعرية وليس النص بقوله (ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة او المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة)[١٨]، وهي مجموعة المقولات العامة التي تبحث في أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية (رواية، قصة، مسرح...)) [١٩].

إن الذي ينشط اللمحة الشعرية في النص – بحسب جينيت – هو تعاليه النصي وهو (كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية مع غيره من النصوص) [٢٠]، وقد ضمنه مصطلح (التداخل النصي)، أي التناص واصفاً إيّاه بأنه (التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر) [٢١]، ثم عزز كلامه بعد ذلك باستشهاده بالتضمين بوصفه أفضل مثال على انواع التناص[٢٢].

إنّ مفهوم (التعالي النصي) يتمتع بمرونة أكبر من مفهوم (التداخل النصي) في كونه يضم العلاقات الخفية بين النص ونصوص اخرى عبر تداخلها ضمن الخطاب الذي تنتمي اليه بالموضوع أو الصيغة أو الشكل، كما يشتمل على علاقات كثيرة تحت مسميات عديدة تنضوي تحت المفهوم العام لمصطلح التعالي النصي كعلاقة الوصف النصي التي تقرن التحليلب النص المحلل أو اللغة الواصفة. وهي الميتالغة بحسب جينيت نفسه[٢٣].

إنّ التداخل النصي في حقيقته يمثل (التواجد اللغوي) لنص سابق في نص لاحق، والتعبير بالوجود اللغوي يعني الكينونة اللغوية الظاهرة (نسبية كانت ام كاملة أم ناقصة) وهي لا تمثل التناص على مصراعيه بل التناص الظاهر المستند الى تواجد لغوي بينما يمثل التعالي النصي علاقات أوسع خفية كانت أم جلية، فالتعالي النصي – إذن – يمثل مصطلحاً موازياً لمصطلح (التداخل النصي) إذ تصعب التفرقة بينهما إلاّ عن طريق تحرّي الكينونة اللغوية في النص ومظاهر تجليها على سطحه بالموازنة مع نصوص أخرى. نستطيع القول إن التداخل النصي والتعالي النصي مفهومان فرعيان يندرجان تحت مفهوم عام

يحتويها هو التناص يشتمل أحدهما على أطر داخلية مؤثرة في النص اللاحق بينما يشتمل الآخر على أُطرٍ خارجية وقد يشتمل الإطارين معاً. بيد أن فرادة العمل الأدبي تعتمد على تغيير هذه الأطر الى أنساق جديدة تعتمد على إجادتها اللغوية وحسن تشكلها لتنبثق عبرها نصوص متمايزة تستحوذ فرادةً ما أو جانباً منها. نستجلي منها في المحصلة النهائية شعرية اتكأت على علاقات النص وخصائصه العامة في تشكلها وليس على النص.

المبحث الثاني
الشعرية في أطراس[٢٤]

تشتغل شعرية جينيت في هذا المضمار على وفق معاييره الجديدة في كتاب أطراس، الذي صدر في باريس عام ١٩٨٢، وفيه تجاوز مقترحاته السابقة لمفهوم الشعرية في كتابه (مدخل \لجامع النص) إذ تضمن علاقات نصية جديدة تُعنى بالمتعاليات النصية التي كان قد أشار اليها بأنها تجعل النص في علاقة خفية أو ظاهرة مع غيره من النصوص، وقد ضم كتاب أطراس الأنماط الخاصة بهذه المتعاليات النصية التي تؤسس الهيكل النظري للشعرية عند جينيت والتي حددها بخمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع[٢٥]، والنمط الأخير هو الذي استحوذ على المرحلة الأولى من شعرية جينيت أصبح نمطاً من الأنماط الخمسة المحددة للمتعاليات النصية التي توسعت مفاهيمها واتضحت معالمها عبر أنماط جديدة تشكلت منها وتحولت الى نمط إنساني تولدت عنه منظومة نظرية مؤسسة لشعرية خماسية المرتكزات أو الأنواع.

النوع الاول/ التناص:

يعرّف جيرارجينيت التناص تعريفاً يدور ضمن المفهوم العام الذي وضعه باختين للحوارية[٢٦]. وتعريف جوليا كرستيفا له [٢٧] فهو (علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص... عن طريق الاستحضار... وفي غالب الاحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر)[٢٨]أو من خلال التفاعلات بين النصوص الأدبية عن طريق الاستشهاد او السرقة أو التلميح، التي بُنيت على مفهوم (تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة، كما هو الشأن لدى كريستيفا

وباختين)[٢٩]وهو إعادة بناء وتجميع لهيكلية نص جديدة، أو (هجرة للنصوص) – بحسب جوليا كريستيفا – ليعاد لاحقاً إعمالها من جديد[٣٠].

لقد استعان جيرارجينيت بطروحات ريفاتير عن التناص وآلية تبلور الشعرية عبرها، فقد رأى ريفاتير أن التناص هو الآلية الخاصة للقراءة الأدبية التي تنتج (الدلالة) أو (التمعني بترجمة أخرى)، أما القراءة الاخرى التي لا تستجلي القيم التناصية في النص فانها لن تستحوذ سوى المعنى، وان من شأن التناص أنْ يُلمح الى صورة دقيقة مجزّأة داخل العمل الأدبي اكثر من إحالته الى العمل الأدبي في بنيته الإجمالية[٣١].

إن هذه التفاعلات النصية تستدعي شروطاً قرائية لتلقيها تلقياً سليماً يقف على تناصاتها ويتلذذ بشعريتها إذ (يصعب على القارئ غير المكوِّن أن يستطيع تبين وجود التناص أحياناً، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصيّة أخرى هي أصل، إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدث عن صوت الآخر)[٣٢].

إن التناص جانب مهم من جوانب الابداع في بناء النص، وايديولوجية ذلك البناء الذي لا يغفل التداخل الثقافي وتعدد مرجعياته وعصره الأدبي، التي تتعاور على غرس الجذور الأساسية في النص.

النوع الثاني/ النص الموازي:

وهي جميع العناصر المرتبطة بالنص، أو كل ما يدور في فلك النص من قريب أو بعيد ولأنها تأتي في سياق نصي محدد وتتفاعل معه فلا (تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، ولا يجب قراءتها في ذاتها، والاّ اعتبرت حشواً وطارئاً لا قيمة له)[٣٣] وتتمثل هذه النصوص في: العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، الهوامش، التمهيد، الخطوط والتزيينات والرسوم، نوع الغلاف والملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية[٣٤]، أي بتعبير آخر هي كل التضاريس المحيطة ببيئة النص المكانية في تشكله المادي المكتوب، والتي سيخصص لها جيرارجينيت كتاباً لاحقاً رصد فيه تجليات هذه النصوص الموازية وعلاقاتها مع النص الأصلي.

النوع الثالث/ الميتانص:

النوع الثالث من أنواع التعالي النصي هو الميتانص أو الماورائية النصية أو النصية الواصفة، وهي تعني علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر، أو هي (الشرح) بحسب التسمية الشائعة لها إذ يتحدث نص عن نص آخر دون أن يذكره أو يسميه، وهي في أسمى صورها العلاقة النقدية[٣٥] التي تقرن التحليل النقدي بالنص المحلل إذ ينتج النقاد نصوصاً واصفة دون علم لهم بذلك[٣٦].

يمثل الميتانص انفتاحاً للجنس الأدبي على أنماط خطابية أخرى تجعل منه نصاً مستقلاً يتفاعل مع بنية النص الأصلي، موازياً له من حيث طبيعته التركيبية والبنيوية.

النوع الرابع/ النص اللاحق أو التعالق النصي:

أو هو الإتساعية النصية أو النصية المتفرعة، وهي كل علاقة تجمع نصاً متفرعاً مع نص سابق هو النص الأصلي، يلقح منه دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح بل عن طريق التحويل والمحاكاة، ويستشهد جيرارجينيت بمثال على هذا التعالق عبر المحاكاة، فالإلياذة وعولس نصان متسعان أو متعالقان مع نص أصلي سابق وهو الأوذيسة وإنْ كانا بعنوانين مستقلين فالتحويل يقود من الأوذيسة الى عوليس ومن ثم المحاكاة التي تستدعي نموذجاً ذا كفاءة نوعية (وهي ملحمية في هذا السياق) قادراً على إحداث عدد غير محدد من الاداءات المحاكاتية بين النصين(٣٧).

إن النص المتعلق ومن خلال محاكاته للنص المتعلق به يحاول النسج على منواله والسير على وفق سياقه بحكم الاملاءات السلطوية التي حتمت تبعية النص الثاني الى النص الأول فضلاً عن (النموذجية) التي منحت النص المُتبَّع المتعلق به مركز القدوة، فتغدو عملية التعالق عملية إنتاجية لنص جديد يكون موازياً للنص الأصل مجسداً لشعريته.

النوع الخامس/ النص الجامع:

أو النصية الجامعية أو معمارية النص وهو ضرب من التعالي النصي يقوم على علاقة بكماء لها طابع تصنيفي أو إجناسي خالص يحدد النص بأنواع فنية أو أجناس أدبية: دراسة، شعر، رواية، قصة،... التي ترافق العنوان على الغلاف، بيد أن هذه المهمة ليست مهمة النص في أن يحدد وضعه النوعي بل هي مهمة القارئ والناقد ومن هنا تتجلى موازاته للنص إذ يحدد أفق انتظار القارئ ويوجهه الوجهة القرائية السديدة(٣٨).

إن مفهوم الشعرية لدى جينيت في (مدخل لجامع النص) يتمحور حول التعالي النصي أو المتعاليات النصية وهي كل ما يجعل النصوص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، لكن التعالي النصي في أطراس توسع ليضم علائق جديدة وهي الجامع النصي أو معمارية النص ذات الطابع الاجناسي والشكلي للأثر الأدبي.

إن لهذه الانواع الخمسة للمتعاليات النصية علائق وطيدة فيما بينها، وقد جمعت هذه الانواع مفاهيم جينيت الشعرية كلها ومنها أو على وفقها تفرعت آراؤه اللاحقة.

المبحث الثالث
الشعرية في عتبات

خصص جيرار جينيت كتابه عتبات لبحث الشعرية ومفاهيمها، فقدم إجابات تفصيلية عن المسألة التي يطرحها النص الموازي أو العتبات، والعتبات هي: (كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره) [٣٩]. ويقر – جينيت – بأهمية النص الموازي عادّاً إيّاه نصاً يوازي النص الأصلي يُعرف به ومن خلاله، وهذا بطبيعة الحال توسيع لمنطقة النص وهو في الوقت نفسه توسيع لمنطقة التأويل الى حافات النص المتاخمة، المتولدة من مساءَلة هذه المناطق التي استدعت القرّاء الى النص لقصد محاورتهم والتفاعل معهم[٤٠].

لقد تجلت في كتاب عتبات استمرارية الانتظام المعرفي وتسللها في مفاهيم جينيت العتباتية منذ كتابه (مدخل لجامع النص) الذي تناول الشعرية فتسلسلت المفاهيم اعتباراً من التعالي النصي إلى المتعاليات الخمس في أطراس الى النص الموازي في عتبات، أي أن السلك المفاهيمي قد انتظم كل هذه المصطلحات برؤى متقاربة بل متطابقة أحياناً، في مسيرتها وبحثها عن الشعرية، التي ما لبثت بعد هذه الكتب الثلاثة أن فتحت آفاقاً واسعة لدراستها في معظم الفنون الأدبية.

يقدم النص الموازي نفسه للقاريء نصاً فكرياً ثقافياً متصلاً بالنص، وعتبة لا يمكن تجاوزها إذ أنها تمثل حضوراً جلياً أو تماهياً مندمجاً في النص.

لقد طرح جيرارجينيت نوعين من النص الموازي أشتقّا تصنيفهما بناءً على مكانيتهما حول النص.

أحدهما: النص الموازي المباشر القريب من النص الأصلي وهو (مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب)[٤١]، أو ما يدور بفلك النص من مصاحبات تخص المحيط التأليفي كإسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، الحواشي، الصور، أو تلك التي تخص المحيط النشري، كالغلاف وصورته وكلمة الناشر.

والآخر: النص الموازي الفوقي غير المباشر أو البعيد، يكون بينه وبين النص فضاء زمكاني يفصله عن النص أو الكتاب، ويتألف هذا النوع من كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب لكنها دائرة بفلكه كاللقاءات والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات والندوات[٤٢]. وهذا النوع في الحقيقة نصوص

موازية نائية عن العتباتية مكاناً وقد تكون زماناً، وقد لا يتلقاها المتلقي أو يقف عليها فتنتفي عتباتيها لكونها لا تحفّ بالنص مباشرةً.

مما تقدم، لم تكن الشعرية لدى جيرارجينيت فيما يخص العتبات مجرد إجراءات تبحث في التشكيل العام لها، بل هي حقائق تنبثق من الأعماق الجمالية للتشكلات العتباتية التي تتغيّاتنصيص تلك العتبات والتعاطي معها بوصفها معطىً نصيّاً له مقارباته – منفصلة عن النص ابتداءً، ومن ثُمّ مقترنةً به – والتي تكشف عن تخصيب المنطقة العتباتية واستجلاء تعالقاتها مع النص، وقد كانت شاغلاً نقدياً لم يستوفِ حقه في الجهد النقدي الذي استأثر بالنص وتجاهل أهدابه.

الخاتمة

مما لاشك فيه أن الشعرية كانت تضع جلّ عنايتها على البنية اللغوية في تحقيق كينونتها، إلاّ أن هناك تظافراً لعناصر تشكيلية فنية مع النص لتحقيق شعريته عبر العتبات البصرية التي أفادت من التقنيات التشكيلية لفن الرسم، ليس لمجرد التنويع الشكلي فحسب بل بوصفها وسيلة جذب ومنبها بصرياً،مع ضرورة الاشارة الى أنّ أيّ تدخل خارجي لا يتظافر مع النص في سبيل تحقيق شعريته من الممكن أن يؤدي إلى إضعافها أو تقويضها، لذا فقد منحت العتبات البصرية – عبر تضاريسها في لوحة الغلاف واللوحات المصاحبة – المتلقي فرصةً لاكتناه التشكيل الفني المنتمي إلى السياق النصي والعنواني، والمشاركة في صنع الدلالة الكلية والمزج بين المستويين الدلالي والجمالي.

هوامش البحث

(١) الشعرية د.أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج ٣/ ٤، المجلد ٤٠، ١٩٨٩، ٤٥.

(٢) نفسه، ٤٦.

(٣) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ٢٠.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ٦٢.

(٥) الشعرية تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ٢٣.

(٦) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ٣٣.

(٧) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د.محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، و: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥، ١٣٣.

(٨) نفسه، ١٣٤.

(٩)بلاغة الخطاب وعلم النص، ٥٣.

(١٠)نقد الشعر،قدامة بن جعفر، شرح محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة، ط١، ١٩٣٤، ١٣.

(١١)قضايا الشعرية، ٣٥.

(١٢) نفسه، ٣٢.

(١٣) الأدب بلاغة، رولان بارت. ضمن كتاب: اللغة والخطاب الادبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣، ٤٥.

(١٤) الشعرية، تودروف، ٢٣.

(١٥) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ١٥.

(١٦) نفسه، ٩.

(١٧) نفسه، ١٦١.

(١٨) مدخل لجامع النص، جيرارجينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد و: دار توبقال، الدار البيضاء، د ت، ٥، ٩٤.

(١٩) نفسه، ٥. وعتبات، ٢٥.

(٢٠) مدخل لجامع النص،٩٠.

(٢١) نفسه، ٩٠.

(٢٢) نفسه، ٩٠.

(٢٣) المصطلحات الأدبية الحديثة، د.محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣، ٥٤.

(٢٤) طرس: ويُجمع أطراس وطروس، وهو الصحيفة أو الكتاب الذي مُحي ثم كتب عليه/ لسان العرب، مادة طرس. والتسمية بسبب امكانية قراءة الكتابة المحوة أي أن النص الجديد المكتوب يحمل كلمات أو ملامح من النص الممحو.

(٢٥) عتبات، ٢٦.

(٢٦) ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ١٢١.

(٢٧) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريدة الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧،٢١.

(٢٨) أطراس، الأدب في الدرجة الثانية.

(٢٩) السيميوطيقا والعنونة، ١٠٣.

(٣٠) علم النص، ٦٥.

(٣١) أطراس، الأدب في الدرجة الثانية، و: طروس الأدب على الادب.

(٣٢) إنفتاح النص الروائي، ١١٥.

(٣٣) نفسه، ١١٤.

(٣٤) طروس الأدب على الأدب، ١١٧، و: أطراس، الأدب في الدرجة الثانية.

(٣٥) طروس الأدب على الأدب، ١١٨، أطراس، الأدب في الدرجة الثانية.

(٣٦) مدخل لجامع النص، ٩٠.

(٣٧) طروس الأدب على الأدب، ١١٩. و: أطراس، الأدب في الدرجة الثانية و: النص الموازي آفاق المعنى خارج النص، ١٤٢.

(٣٨) طروس الأدب على الأدب، ١١٨، أطراس، الأدب في الدرجة الثانية. السيميوطيقا والعنونة، ١٠٤.

(٣٩) عتبات، ٤٤.

(٤٠) نفسه، ٢٨.

(٤١) نفسه، ٤٤.

(٤٢) نفسه ،٥٠.

المصادر

١- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧.

٢- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢

٣- الشعرية تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

٤- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٥- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د.محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، و: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥.

٦- نقد الشعر،قدامة بن جعفر، شرح محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة، ط١، ١٩٣٤

٧- الأدب بلاغة، رولان بارت. ضمن كتاب: اللغة والخطاب الادبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣.

٨- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

٩- المصطلحات الأدبية الحديثة، د.محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣.

١٠- المبدأ الحواري :ميخائيل باختين، تزفيتان تودروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

١١- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريدة الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧

١٢- النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، مجلة علامات، ج ٦١، مج ١٦، مايو ٢٠٠٧