

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

الحوارية و تعدي مقولة الجنس الأدبي

Dialogique And Trasgression Of Literary Genre's Theorie.

خطار نادية، Khetar Nadia

جامعة أحمد زبانة غليزان

nadia.khetar@univ-relizane.dz

تاريخ القبول : 2022-03-27

تاريخ الاستلام: 2021-11-02

ملخص:

يحاول هذا المقال الإجابة عن جملة من الإشكاليات نحو: علاقة الحوارية- بوصفها مفتتحاً تصورياً لاستيعاب الخطاب الأدبي و مقولة نقدية أحدثت انعطافاً في تاريخ النظرية الأدبية من خلال خلخلة جملة المسلمات المتواضع عليها- بنظرية الأجناس الأدبية.

ما المقصود بالمقولة الحوارية؟ و ما المقصود بنظرية الأجناس الأدبية؟ هل انبثاق الخطاب كبديل لكلية الجنس الأدبي يتيح لنا إمكانية التنبؤ بأقول الجنس الأدبي و الاحتفاظ فقط بالنصوص؟ و هل الخطابات بمفردها كفيلة بأن تنمي جوهر الأدب بعيداً عن متصور الجنس الأدبي؟ ما علاقة الخطاب بالجنس الأدبي؟ هل ثمة تفاعلات حيوية بينهما؟ و هل يراد من هذا الطرح تلاشي الصناعات الأجناسية و من ثم، يراد استشراف بديل يلغي هيمنة الجنس الأدبي؟ هل العلاقة بين الحوارية و نظرية الأجناس الأدبية علاقة تأثير و تأثير تفضي إلى التحول الأجناسي و التطور الأدبي؟ ألا يعد توسل "ميخائيل باختين" بما يقع تحت الأجناس الأدبية من صيغ تحتية أهملتها الشعرية الكلاسيكية يتيح إمكانية ممارسة الفعالية الحوارية عبر إجرائية كتابة مقوضة كي يفرز في المقابل خطاباً هجيناً مفتوحاً صوب التعدد الصوفي و اللساني؟.

الكلمات المفتاحية: الحوارية، الجنس، النظرية، النص، الخطاب.

Abstract:

This article tries to answer a number of problems such as: dialogic relationship- being a conceptual preamble to accommodate the literary discourse and a critical thought that brought a turning point in the history of literary theory by disrupting a set of postulates commonly referred to as- theory of literary genres?. What does dialogic means? And what do we mean by literary? Does the emergence of discourse as an alternative to the universality of literary genres allow us to predict the preservation of the texts only?.

Are discourses alone capable of developing the essence of literature away from the perception of literary genres ? what is the relationship of speech with literary genres? Are there vital interaction between them? Does this proposition mean the eradication of the types of genres and then, an alternative projection that eliminates the dominance of the literary genre?

Is the relationship between dialogic and literary genres theory a two-way influence that result in genres transformation and literary development? Does "Mikhaile bakhtine,s" invocation of what fall under the literary genres in terms of underpinning formulas neglected by classical poetry allows for the possibility of practicing dialogic activity through an undermined writing procedure in order to produce, in return, a hybrid discourse open to plurality of modes and linguistic multiplicity?

Keywords: dialogic, genre, theory, text, discourse.

مقدمة:

إن العلاقة بين الإبداع و مقولة الأجناس الأدبية القائمة على قيمة التعدي و شعرية الانتهاك، أفضت بالنظرية الأدبية إلى أن تشهد نوعا من التحولات التي كان لها الأثر البالغ في إحداث شرح إزاء القنوات التقليدية التي فرضتها الشعرية الكلاسيكية بغية دفع الممارسة النقدية إلى صياغة معايير جديدة في ظل ظهور مقولات تصورية مرنة نحو مبدأ الحوارية بوصفه تقويضا لصرامة التحكم المهيمن الذي تجليه مقولة الجنس الأدبي.

عبر هذا الطرح ، وردت الحوارية كي تحدث فاعلية ذلك التخلص من الكليات المهيمنة كي تفسح المجال لفاعلية الإفصاح لتلك التفرعات التحتية؛ نحو: الصيغة "الجملة"، النص و الخطاب. و عليه، فقد أفرزت تلك المرونة في تلبية تلك المشروعية لخطاب الجزئي الذي ظل صامتا كونه مفردة جامدة لا تلي ضمن الصناعات سوى ذلك الحضور الاتباعي من غير انفلات إلى حضور يؤكداه. ولعل هذا، ما قوضته الحوارية في إنتاج خطاب العلائق و كذا سياق الوشائج ضمن نسق متراحم .

إن السؤال الذي ينبغي التفكير فيه: كيف تسنى للحوارية أن تكتسي كونيتها؟ هل من مجموع الأنساق الشعبية و الكرنفالية التي استتثنى الشعرية الكلاسيكية؟ أم بمنطقها السببي؟ ما علاقة الحوارية بواقع التجربة الإنسانية و بالوعي المجتمعي؟ هل الحوارية نتاج لما غيب و جشِب من ذلك الزخم المعرفي الذي شهدته الحقبة الكلاسيكية و الذي تحول لها جس لدى النقاد الذين اضطروا لآلي فرض معيار التصنيف للحد من التناسل النسقي بغية المحافظة على النقاء الأجناسي؟...و عليه، فإن الهدف من هذه الدراسة يتمثل أساسا في الكشف عن مدى أهمية النظرية الحوارية في المجال الأدبي ، النقدي و الاجتماعي و الحضاري و الثقافي من ثم، مفصلنا دراستنا إلى ثلاث محاور أساسية يتخللها جملة من المحطات الفرعية؛ نحو:- حقل التمثيل الحفري الذي مهد لميلاد الحوارية، المؤولات التصورية للحوارية وذلك عبر الكشف عن معالم الدرس الحواري لدى "باختين" و دلالات الأبعاد النسقية لهذا المتصور النقدي.

1- الأنماط البدئية وتشكل الجنس الأدبي:

1-1/الجنس الأدبي:

إن مقولة الجنس الأدبي مذهب أدبي قديم وصيغة فنية عامة تنهض على مميزات خاصة بها وقوانين وقواعد تضبط الشعر من خلالها لتضع عبرهما حدودا لعزل جنس عن آخر وقد انبثقت في الأصل من شعرية أرسطو (Aristote) بوصفه المؤدّي الشرعي لها وعليه، أضى مؤلفه الموسوم "بفن الشعر" "Poétique" مصدرا لتصنيف الأجناس الأدبية والذي يستعمله بإقراره أنّ الشعر أجناسوي قصد أرسطو بقوله: الملحمة والتراجيديا والكوميديا لأنها الأجناس الأكثر أهمية بالنسبة إليه كونها تؤدي منطق التفرع لمعايير الشعرية الكلاسيكية المتواضع عليها، وكونها أيضا الأكثر ملائمة للمتلقّي اليوناني على غرار جنس الشعر الغنائي الذي ذهب إليه أرسطو نظرياً أما إجرائياً يكاد ينعدم وعلّة ذلك أنه لا يتلاءم وطبيعة المجتمع اليوناني الملحيّ وإثر ذلك، نجد (أنّ أرسطو لم يحافظ على هذا التقسيم الثلاثي، إذ اختفى الصنف الأوسط)¹ كما يذكر أجناسا أخرى لكن ذكره لها جاء عرضا وخفيا من غير أن يعلن عنها.

إنّ تجاوز (أرسطو) لهذه الأجناس وعدم إدراجها علنا ضمن جنس واحد يدفعنا إلى طرح سؤال جوهري يرد مؤداه في الآتي:

- هل هذه الأجناس التي لم تتأصل تحت جنس معن ومن ثم ظلت شاردة مهملة في المستثنى نحو ما يمثله الشعر الدثورمي، المحاورات السقراطية، الأهاجي، الصفر في الناي، اللعب بالقيتار... إلخ هل ستشكل مسلكا لمقولة الجنس الأدبي؟ وتعبير آخر، هل يمكن اعتبارها عتبات بدئية وعلل أولية لتخلق الأجناس؟ بمعنى، هل (أرسطو) ظل يقدمها ضمن الفضاءات التي تأخذ بها المواضعة وتمثلها الطقوس من غير أن يغفل دورها بوصفها خطابات مهدت لظهور لمقولة الجنس الأدبي؟.

وفق هذا الطرح، هل يمكننا القول مبدئيا بأنّ هذه التلغظات هي الأنماط البدئية والعلل الأولى التي أدّت إلى ولادة جنس الشعر ومن ثمّ، أرست مقولة الجنس الأدبي تصوريا؟ وإن كان الأمر على هذا النحو الذي افترضنا، فما سبب سعي (أرسطو) إلى الالتفات إلى هذا النمط من الخطابات؟ ألّا كانت تحظى بغلبة الحضور في تلك الحقبة الزمنية؟ فما طبيعة هذه الأنماط البدئية المولّدة لأجناس الشعر الثلاثة؟

هل هي من طبيعة أجناسية؟ أم من أنماط ذات طبيعة حوارية وشعبية؟.

خاصة إذا علمنا، بأن (أرسطو) إثر ترسيخه مبادئ نظريته في الشعر شرع في احتضان أجناس والاحتفاظ بها كي يشملها عبر شرعية التسنين وتأخير غيرها أو تهميشها أو الأخذ بالجوهرية منها بهدف تركيب نسق أجناسي جديد بناء على خطابات حظيت سلفا بمكانة الحضور المكثف في تلك المرحلة التاريخية، حيث إن (أرسطو) (يميز أولا الخطابات التقليدية عن الخطابات الغير التقليدية مستبعدا هذه الأخيرة من مجال بحثه، بعد ذلك يعارض الخطاب الشعري بالخطاب النثري تحليلاته تقتصر على المحاكاة المنظومة) ونتيجة لإجرائية التمايز الأجناسي عبر محددات التقابل التي أجراها (أرسطو) على جملة أنماط خطابية بدئية يتشكل لديه جنس خاضع لتقاليد الشعرية الكلاسيكية.

في ضوء هذا، نجد أن من بين الأنماط البدئية والعلل الأولى التي أسهمت بشكل أساسي في بناء مقولة الجنس الأدبي خطاب الكورس أو الجوقة وطقس الإنشاد بوصفها ترسبات نصية مكثفة تؤدي مقولة الحوارية أفضت إلى إنتاج جنس الشعر ومقولة الجنس الأدبي، حيث إن الأجناس التي قامت عليها سلمية أرسطو كانت (تبتدئ من العلل الأولى للمذهب المسقى الديثورمبو وأيضا من اللّهو واللّعب و...) النشاند الصغار والرهج في الكلام والمقولات الداخلة في باب الاستهزاء والهزل والرقص المعروف بساطوراي) 3 وعليه، فالمحاكاة ليست عنصرا مؤلدا للشعر إنما هي معيار ألحقته الحقبة الكلاسيكية على جملة من التللفظات المفتوحة للحدّ من الخلط الأنواعي والتهجين النمطي لأشباه الأنواع للمحافظة على مبدأ الصفاء وتضييق المفهوم الجمالي للأدب.

إنّ الأدب الدرامي بوصفه جنسا من الأجناس الشعرية الثلاثة، انبثق في الأصل من خطابات الشعوب البدائية بوصفها أنماطا بدئية وعللا أولى أفرزت جنسي التراجيديا والكوميديا، ذلك أنّ (التراجيديا بعد أن نشأت مرتجلة (...)) شأنها في ذلك شأن الكوميديا على أيدي ناظلي الديثورمبوس، كما نشأت الكوميديا على أيدي ناظلي الفالية التي لا تزال شائعة إلى الآن في كثير من المدن، بعد أن نشأت التراجيديا هذه النشأة أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها للقائمين بها، وبعد أن مرّت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية) 4 يتضح لنا من خلال هذا المعطى،

أنّ سلمية (أرسطو) بوصفها أصلا للتصنيف انبثقت من جملة خطابات حظيت بمكانة الحضور قبل مرحلة التقعيد ومن ثم، فإن التصنيف "الأرسطي" للشعر لم يسلك رأسا الأخذ بكمالية الجنس، بل انتهى إلى ما سبقه من التللفظات التي سبقت ظهور مقولة الجنس الأدبي ذلك أن الخطاب الهجين هو الشرعي في الحضور كما أنه أوجد الجنس وأصل له و بما أنه كذلك، يمكن اعتباره مؤصلا و حقلا حفريا لميلاد الجنس الأدبي. وبما أنّ هدف (أرسطو) يتمثل في تقديم مفهوم ضيق للأدب، فإن سبيله في ذلك هو توسّله بتلك التللفظات الحوارية التي تعجّ بالأنواع ليمارس عليها نوعا من التحديد الأجناسي (قلل نصيب الجوقة، وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل (...)) ثم إنّ التراجيديا لم تزل حتى اكتسبت الفخامة والرونق تاركة شكل التمثيلية الساتورية (... لأنّ الشعر كان ساتيريا وكان أقرب إلى الرقص) 5 وبما أن التراجيديا والكوميديا تولدتا من جملة أنماط نحو: الديثورمبوس، الأهاجي، الأناشيد والطوقس الشعبية الكرنفالية فقد اعتبرتا أعظم شأنًا من الأنماط البدئية، إذ إنّ (التراجيديا والكوميديا كانتا شكلين أعظم وأرفع من الشكلين السابقين) 6 ومرد ذلك، أن كلتاهام تبوأتا مسلك التحديد الأجناسي المأمول لدى (أرسطو) ومن ثم، انقطعت عن تلك الهجنة البدئية في ضوء شرعية الجنس الأدبي و من ثم، إلى وإليته.

2- أولية الجنس الأدبي.

يعد الجنس الأدبي في تصور الشعرية الكلاسيكية حلقة تصوّر لإنتاج المعيار انطلاقا من أنّ الخطابات تتراصّف وهي على نحوية معيّنة ومحدّدة من حيث الصوغ الأسلوبية ومن حيث المهيمنة البلاغية التي يملئها معيار التصنيف إزاءها وعليه، فما يقع تحت هذه الأنواع من صيغ يكون الأمر بالمثل، حيث إنّها تأخذ أحادية الصوغ و فريدة التلفظ. من هذا المنطلق، انشغلت مقولة الجنس الأدبي بالتصنيف أي بجملة مبادئ أجناسية تضبط الأدب من خلالها وبما أنّ جنس الشعر لدى (أرسطو) محاكاة للطبيعة الإنسانية فهو ينقسم إلى ثلاثة أجناس: غنائي، ملحي ودرامي ذلك أنّ (تحديد جوهر الشعر يوازي تحديد أقسامه الجنسية الثلاثة وهي: الملحمة، والشعر الغنائي والشعر المأساوي) 7.

1-2/ المؤولات التصورية للجنس الأدبي

لدى (أرسطو):

يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أنّ الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسى من التاريخ، لأنّ الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات⁹ وبما أنّ جنس الشعر كليّة ينهض على مكّون نصّي متراتب تؤدّيه بلاغة الجنس الأدبي، فإنّ مصدر تأديته هو محاكاة أفعال الناس مما أدى ذلك، إلى انقسام الشعراء إلى صنفين: صنف حبذ محاكاة أفعال الناس الدنيّة فأنّج كوميديات وصنف آخر حبذ محاكاة أفعال الناس الفاضلة فأنّج تراجيديات (الكوميديا هي محاكاة الأدياء، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإنّ المضحك" ليس إلّا قسما من القبيح. والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء وكان هوميروس خير صانع للشعر الجدي الرصين (لأنه هو وحده كان يقرن سمو الشعر بتمثيلية المحاكاة). كذلك كان هو أول من خط قواعد الكوميديا، فلم ينظم أهاجي بل مثل المضحك بشعره، فإن نسبة قصيدته "المارجيتيس" إلى الكوميديات كنسبة الإلياذة والأوديسة إلى التراجيديات (...). التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص وتتضمن الرحمة والخوف لتحث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات وأعني بقولي تتوزع أجزاء عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء¹⁰ أما الملحمة أو "الإفي" بتعبير (ابن سينا) فهي الأخرى تتفق مع الجنسين السابقين في قضايا وتختلف عنهما في قضايا أخرى، إلّا أنّ ما يجدر بنا الإشارة إليه أن الحديث عن جنس الملحمة لم يأتي منفردا إنّما جاء مرتبطا بجنس التراجيديا وعلّة ذلك تعود (لأرسطو) الذي لم يفرد لها جزءا خاصا.

2-3/ الملحمة / التراجيديا:

تتفق (الملحمة مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخبار في كلام موزون، وتختلف عنها في أنّ الملحمة ذات عروض واحد وأنها تجري على طريقة القصص وهي مخالفة لها في الطول، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، وذلك إلا قليلا، أما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان (...). أما الأجزاء الداخلية في التراجيديا فمنها ما يوجد بعينه في الملحمة، ومنها ما هو خاص بالتراجيديات فمن عرف الجيد والردّي في التراجيديات عرف مثل ذلك في الملحمة، لأنه ما

صحيح أن ما يميّز هذه الأجناس الشعرية الثلاثة أنّها تتّفق جميعها في جملة مسائل نحو اتّفاقها في أنّها صنائع تحاكي بالصوت واختلافها في الفروع التي أقام عليها أرسطو قسمة الشعر ومن ثم، نلّف (أرسطو) يستهل كتابه "الشعرية" بإبراز الهدف الذي يود توضيحه يذكر: (إنّا متكلمون في صنعة الشعر في ذاتها وأي قوّة لكلّ نوع من أنواعها، وكيف ينبغي أن تقوم القصة إذا طمح بالشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضا من كم جزء يتكوّن الشعر وما هي أجزاؤه (...). فاشعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك لكوميديا كل تلك بوجه عام، أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء إمّا باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكي أو باختلاف طريقة المحاكاة)⁸. استنادا إلى ما تقدم، نلاحظ أنّ جنس الشعر من منظور شعرية (أرسطو) موضوع عامّ ذو طبيعة خاصّة يحوي ضمنه أجناسا شعرية ثلاثة تتميز عن بعضها ببعض الفروقات حتى يتسوّى لها إمكانية تمايزها عن نظيرها لتحقيق فعل التصنيف الأجناسي، إلّا أنّ ما يجدر التنبيه إليه أنّ هذه الأجناس الشعرية الثلاثة لا تنهل سمات تمايزها عن الجنس الآخر من أسيقية خارجية، إنّما تنهلها من الموضوع العام الذي هو الشعر انعكاسا لمبدأ الكليات الذي يفرض حدودا إزاء موضوع الجنس وشكله فإنجاز أي أثر شعري ملحمة، دراما أو شعر غنائي يتأسس انطلاقا من قواعد جنس معطى سلفا كي يأخذ صرامة التشكل ووحدة البناء بغية المحافظة على المظهر الأجناسي للأثر الشعري وعليه، نخلص إلى أنّ جنس الشعر في تصوّر مقولة الجنس الأدبي لا يمكنه أن ينبع من التجربة، إنّما هو نتاج عملية تقييس على أنموذج مثالي قديم ومعطى يفرض على الكاتب الحد وعلى منواله.

2-2/ الشعر "الكليات" / التاريخ "الجزئيات":

إنّ جنس الشعر بوصفه كيانا كليّا وعلامة تصنيف كبرى ووحدة قياس دفعت بـ(أرسطو) إلى أن ينتصر لجنس الشعر مقابل التاريخ الذي يتوقف عند حدود تصويره للوقائع التي وقعت والحوادث التي جرت بالفعل في مقابل، ذلك يقوم الشعر بتصوير ومحاكاة الواقعة والمحتملة الوقوع.

يعرّف (أرسطو) الشعر فيذكر: (أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه هو منظوم أو منثور (...). بل هما

التي لبّت شروط مقولة الجنس الأدبي فإنها اعتبرت (عند أرسطو في كتاب الشعرية الأجناس الأساسية للشعر)¹⁵ وبما أنها كذلك، فهي تشترك في أمور ومسائل كاشتراكها في المحاكاة كما أشرنا لذلك سابقا واختلافها في مسائل نحو مسألة الضمائر.

4-2/الضمائر بوصفها معيارا للتصنيف الأجناسي/

التداولي:

يكاد يتفق الباحثون على أن الضمائر تتمتع ببعدين: بعد تصنيفي مع مقولة الجنس الأدبي وبعد آخر على نقيض هذا البعد وهو التداولي الذي طرحه (مخائيل باختين) Mikhaile « Bakhtine » وطوّرت له لسانيات التلفظ مع (إميل بنفنيست) Emile Benveniste « الذي درس مسألة الضمائر دراسة تداولية تعدى بها الدلالات البنوية إلى اللسانيات التلفظية de sémantique structurale au linguistique بوصفها دراسة لغوية تسموا إلى الوقوف على آثار الذات في الخطاب وذلك من خلال توسله بمقولي الضمير والزمن ليقدم لنا نسقين من التلفظات التلفظ التاريخي و التلفظ الخطابى أين حاول دراسة الجانب التلفظي في الخطاب السردى من خلال البنية الزمنية في اللغة والأخرى بنية الضمائر ليصل إلى نتيجة مؤداها أن البنية الزمنية هي المصدر الذي بناء عليه نفرق بين الضمائر ومن ثم الخطابات. نظير هذا الطرح أو ما يضارعه، أداه (جيرار جينيت) « Gerar Genette » الذي انتبه إلى ذلك التمايز الذي طرحه التصور التقليدي لدى كل من (أفلاطون) platon و(أرسطو) (بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتيها الخاصة القائمة على مبدأ المحاكاة" أو ما يسمى " المماثلة" وهذه الأجناس هي¹⁶ :

- 1- الشعر الغنائي، وهو شخصية الشاعر نفسها،
- 2- الشعر الملحي (أو الرواية)، وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص بوصفه الراوي ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر.

- 3- المسرح حيث يختفي وراء توزيع مسرحيته (...).

في ضوء هذا المعطى، يتضح لدينا أن (أرسطو) قام بتقسيم الأجناس الأدبية بناء على الضمائر، أي بناء على حضور الذات في الأثر، الذي عرف لديه "بطريقة المحاكاة"، ف(أرسطو) إذن، على وعي كبير بأنّ للذات أهمية بالغة، إلّا

يوجد في الملحمة يوجد في التراجيديا، أما ما يوجد في التراجيديا فليس كله موجودا في الملحمة¹¹ وعليه، فإنّ التصور الذي تقيم عليه مقولة الجنس الأدبي شعريتها هو التصوّر المعياري الذي يصنّف الأدب إلى ثلاثة أجناس تؤدي فعل التطابق مع ما يقابلها من جملة القواعد المفروضة والمستقاة من الأنموذج المتعالي وهو ما يؤدي بنا إلى القول، أنّ كلّ تصنيف يركّز على معايير من التماثل ذلك أنّ (أيّ جنس، مثل التراجيديا، هو في الواقع تعريف يخدم كمتري قياسي نقيس بواسطته الأعمال الفردية ونقومها. ترتبط هذه الوظيفة لتعريفات الجنسية كمعايير نقدية، بشدّة بالتصوّر العام للشعر الأدب أساسا حقل تجارب متكررة لتقليد نماذج مثالية الشعر هو مجال التقليد)¹² وبما أنّ جنس الشعر معيار نهتدي من خلاله إلى التقويم الأدبي، فإنّ طبيعة الأدب لدى هذه الشعرية ضيق حيث إنّ مركز الأدب لدى "أرسطو" يقع في الأجناس الشعرية الثلاثة من شعر غنائي ملحمة وأدب درامي.

من جملة المعايير التقليدية التي تعتمد عليها الشعرية الكلاسيكية مبدأ الوحدة الفنيّة- مبدأ ينضاف إلى معيار التصنيف أو الفصل أيّ إقرار الشاعر واختياره منذ البداية في أي جنس سيكتب، مبدأ المحاكاة وتقليد الواقع ... إلخ- الذي ينبغي على الشاعر الإلتزام به وعدم العدول عنه بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص فإن (الشيء الذي حقيقته الترتيب، إذ زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، وذلك لأنه إنما يفعله لأنه كل، ويكون الكل محفوظا بالأجزاء، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي الكل)¹³ ونتيجة لذلك، لا نستغرب تشبيه الشعرية الكلاسيكية العمل الأدبي بالكائن الحي المتعدّد الأعضاء الذي يؤدي إلى تشكيل وحدة عضوية محكمة ومحددة أيّ إلى منظومة أدبية.

مجمّل ذلك، جعل الشعرية الكلاسيكية تنهض على مجموعة من الملفوظات الصّافية التي تقصي الفعلية الحوارية بوصفها مقولة تنتصر لفكرة القطيعة إزاء ما ينفلت من صيغ الخطابات الأنواعية فقد (تميّزت الكلاسيكية بالدّفاع عن نقاء النوع وإيجاد الشرعية الدائمة للغنائي والدرامي والملحي، وأهملت في غمرة ذلك الأنواع التي كانت تنشأ بين الفنية والأخرى)¹⁴ بغية محافظتها على هيمنة الصوت الواحد والكلي، وبما أنّ جنس الشعر الغنائي Poésie lyrique والملحي épique والدرامي Dramatique الأجناس

تفرز إلا النصوص المفتوحة التي لا يمكن دمجها ضمن أي فصيلة أجناسية انطلاقاً من أن (أجناس العصر الوسيط بما أنها أجناساً غير خالصة Impures (هجيناً) يصعب جداً في المقابل وصف الملحمة الشعبية، شعر التروبادور وبواسطة التعريفات الثلاثية الحديثة: ملحي، غنائي، درامي من العبث التوسل في الإجراء بتقسيم ثلاثي للأدب)²¹ وعليه، كان السبيل في توسيع دائرة الجنس الأدبي وخرق متصوره المعياري هو اللجوء إلى اللآدب المستثنى من الشعرية الكلاسيكية وهو ما تمخض عنه ميلاد أنواع جديدة ومرنة وغير هذا الحاصل، لم يعد تحديد الأدب رهناً على الأجناس الشعرية الثلاثة بل اقتضت أنواع كثيرة الساحة الإبداعية وأصبح الحوار بين الأنواع وصيغ الخطابات وهجرة النصوص سمة لذلك الزخم الإبداعي ومطلب الجمهور ومسعى الكتاب، حيث إن الخطاب الواحد صار نوعاً بذاته والجنس الواحد صار خليطاً أجناس.

إن توسيع حيّز الجنس الأدبي لم يسمح بظهور الراهب والمطربون والشعراء الجوالون والمنشدون والحكواتيون وبعض الطقوس الكرنفالية.. بوصفها خطابات شعبية تؤدي شفاهة فقط بل أيضاً، ظهور نوع من الكتابة اللأنواعية التي أسهمت بشكل كبير في الإنذار بنهاية سلطة الجنس الأدبي الذي غاب مفهومه ولم يعد معترفاً به كي يمهد لظهور مقولة الحوارية بوصفها مقولة نقدية ومتصوراً حدثاً يتجه بالنقد ضد المقولات التي تكبح إمكانات الإبداع الأدبي. من ثم، يجب (إدراك الأجناس الأدبية لا باعتبارها أقساماً بالمعنى المنطقي، إنما بوصفها مجموعات أو عائلات تاريخية ضمن سيرورة، يتسع كل ما هو سابق ويكتمل بما يلحق (...)) إن صياغة النظرية تتحرر من النظام المتراتب لعدد محدود من الأجناس أقرها نموذج الأسلاف ليس لها أن تتداخل أو تتكاثرت²² لنصادف نماذج أدبية باتت تجرب الكتابة في أكثر من نوع أدبي داخل الخطاب الأدبي الواحد نحو (شكسبير) الذي كسر ما دعا إليه (أرسطو) و(هوراس) في مسرحياته،... (كروتشيه)، (جون دي مونق) في روايته الوردة Le roman « de la Rose »... خطابات (دوستويفسكي) الروائية المتعددة الأصوات... إلخ.

4- الحوارية وتعدّي مقولة الجنس الأدبي.

نتيجة للانغلاق الكلاسيكي الذي قيّد الأدب، انطلق (باختين) يؤسس نظرية الحوارية كردّ فعل ضدّ صرامة

أنّ مبادئ الشعرية الكلاسيكية فرضت تغييب أثر الذات و تجشيب فاعليتها و حضورها ضمن العمل الأدبي عمداً بغية المحافظة على مبدأ التماثل وباقي المعايير الأخرى، وكذا المحافظة على خلوّ العمل الأدبي من تعددية الذوات والأصوات فبدلاً من القول "نحن هنا" تسعى نظرية الأجناس الأدبية إلى المحافظة على "أنا الشاعر" فقط، وبما أن مقولة الجنس الأدبي تعتمد (في الغالب على ملفوظ واحد متكلم واحد، فإنه بذلك يعطلّ الإجراء الحوارية بالمفهوم الذي يشرحه باختين)¹⁷ حيث إن المؤلف لدى الشعرية الكلاسيكية يسعى إلى تأكيد خطابه، عبر شخصياته وكأن شخصيات الأثر الأدبي بوقاً عبرها يوصل المؤلف خطابه بوصفه صوتاً مهيمناً وعبر هذا التسلّط الكلاسيكي، هل لنا أن نتساءل عن حال المتلقي لهذا العمل الأدبي؟ إن (لباختين) موقفاً من متلقي هذا العمل المحايث الذي (لا يفترض خارج نطاقه هو إلا سامعاً سلبياً)¹⁸ فهل ستستمر هذه النظرة السلبية للمتلقى مع مقولة الحوارية أم أنه سيتحول إلى متلق إيجابي، يفجر دلالات الخطابات بعد قراءته وتأويله ومساءلته للنصّ ومحاورته له ومن ثمّ، المشاركة بل والإسهام في إنتاجيته؟ فيتحول من متلق سلبي لمعنى ثابت وضعه المؤلف إلى منتج لنص.

3- الجنس المستثنى من الشعرية الكلاسيكية.

على الرغم ممّا استثنته الشعرية الكلاسيكية من خطابات حوارية إثر معيرة الجنس الأدبي فإنه لم يغيب تماماً بل احتضنته العصور التي تلت العصر الكلاسيكي متخذة مما استثنى من أنواع مأخذ الجدّ لتنازع به التصور التقليدي الذي يحرص على المحافظة على المفهوم النسقي اللغة سعياً منه في خرق نسق الجنس الأدبي وتجاوز مقولة النصّ النموذج. إذ إن (الأجناس الشعبية لأدب العصر الوسيط (...)) لم تتطور انطلاقاً من قانون موجود من قبل جاءت تعارضه¹⁹ بهدف خلق نسق أنواع جديد ومرن لا يأخذ بمبدأ المحاكاة ولا الحذو على منوال النصّ المعطى الذي سبقها في الظهور، إنما خطابات تصدر من تجربة الكاتب الخاصة وهو ما التفّت إليه منظرو العصر الوسيط الذين (حدّدوا قيمة الأثر الأدبي بالتركيز على الأساليب أكثر من تركيزهم على قوانين الجنس)²⁰. عبر هذا المسعى، أضحت ثلاثية الملحي، الغنائي والدرامي عائفاً أمام الأنواع المرنة التي عرفها أدب العصر الوسيط الذي رفض الرضوخ لمعايير مقولة الجنس الأدبي ممارساً نوعاً آخر من الخطابات عبر إجرائية كتابة مقوّضة لا

وعليه، يتبين لنا عدم إمكانية فصل اللسانيات عن الدراسة الأدبية من وجهة نظر الشكلايين الروس على الأقل.

تعدّ المدرسة الشكلائية الروسية من أهم الاتجاهات النقدية التي اهتمت بالمقاربات الأدبية للنص في ذاته ولأجل ذاته للفصل بين ما هو سياقي وبين ما هو نسقي بهدف خلق علم مستقل للأدب؛ إذ ليست (الشكلائية نظرية جمالية، ولا منهجية تمثل نظاما علميا محددًا، إنما الرغبة في خلق علم أدبي مستقل، انطلاقًا من المميزات الداخلية للآليات الأدبية)²⁶ حيث إن مشروعهم مشروع علمي إذ أن غايتهم الأساسية تمثلت في خلق علم مستقل للأدب وجعله موضوعا للدراسة، علم يأخذ على عاتقه مسؤولية تحديد القوانين المهيمنة في الأثر الأدبي، ليصبح الأثر عبرها أدبيا (إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا)²⁷ ولتحقيق هذا المراد، قامت المدرسة الشكلائية بدراسة العمل الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية دراسة محايدة مركزة كلّ اهتماماتها على النزعة السانكرونية مقصية أي تصور دياكروني في مقارنة النصّ الأدبي بهدف عزل النصّ الأدبي عن المقاربات الخارجية المحيطة به.

بيد أن تركيزهم على النص الأدبي كبنية لا تلتفت إلى أية مرجعية خارجية لا يعني: أن الشكلائية الروسية تنفي تلك المقاربات أو الأسيقة كعلم النفس مثلا وعلم الاجتماع ... إلخ، إنما هي مدرسة تنفي تلك العلائق التي يمكن أن تنشأ بين النص الأدبي والسياقات الخارجية تكريسا لمبدأ أدبية الأدب من ثم، (غضبت النظر عن وظيفة الأجناس الأدبية في التاريخ الاجتماعي والواقع اليومي، كما أقصت قضايا التلقي والتأثير على الجمهور المعاصر واللاحق لها، معتبرة ذلك من مهام الإجتماعية والنفوساوية)²⁸ بغية القبض على جملة المعطيات التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا وذلك من خلال تحريك البنية الداخلية للنص الأدبي وإقصائه من مداراة التاريخ.

2-4/ المدرسة الشكلائية الروسية بوصفها حقلا

تمثليا حفريا للنظرية الحوارية:

على الرغم من أن (باختين) سينازع مقولة الشكلائية الروسية ويتجاوزها إلا أن الملاحظ، أنها مثلت لديه الإرهاص الذي نهل منه في تنظيره للنظرية الحوارية نحو مسألة تشاكل الصيغ الأنواعية في خطاب النثر وتعدديتها.

إنّ خطاب السرد لدى المدرسة الشكلائية الروسية متعدّد الصيغ تتخلّله صيغا أجنبية عنه ليست من جنسه

مقولة الجنس الأدبي، للإنفلات من الكلية الأجناسية إلى الجزئيات، من صفاء الصيغة إلى هجتها، من أحادية الصوت إلى تعددية الأصوات وتداولية الأساليب، للخروج من بلاغة الجنس الأدبي إلى نسق الخطاب المتعدد الأصوات.

إن المقولة الحوارية التي إلتفت إليها (باختين) إثر قراءاته لخطابات "دوستويفسكي" « Dostoievsk » و "رابلي" « Rablais » الروائية هي بديل لما فرضته مقولة الجنس الأدبي لكن ما ذا نقصد بالنظرية الحوارية؟ ما موضوعها؟ هل موضوعها الخطاب؟ فما هو الخطاب؟ هل هو الخطاب المتعدد الأصوات؟ ذو التسق المفتوح؟ الذي يؤمن بحوار الثقافات ومبدأ الشراكة؟ هل هو الخطاب الذي يعتمد تهجين الصيغ؟ فما التهجين؟ وما الصيغة؟...

4-1/ الحوارية النقدية النشأة والتشكل:

انطلق (باختين) في تأسيسه للنظرية الحوارية من المدرسة اللسانية بريادة (فردناند دي سوسير « Ferdinand de Saussure » والمدرسة الأسلوبية التقليدية كما يصفها (باختين)، ولكنه سرعان ما تجاوزهما لأنهما مدرستان فاقدتان للنبرة الاجتماعية لنسق اللغة؛ فمدرسة الدراسات اللسانية التي كان موضوع دراستها اللسان (كنظام للصيغ تعود هويته وتحيل على معيار)²³ درست اللسان بوصفه نسقا مغلقا ثابتا ومستقلا بذاته بل ومعطى جاهزا، ينبغي على الفرد الأخذ به وعدم العدول عنه. أما مدرسة الدراسات الأسلوبية المتأثرة بلسانيات (دي سوسير)، فقد أهملت الحوار وتعاملت مع العمل الأدبي بوصفه كيانا كليا ونسقا مونولوجيا مغلقا، فعالجت اللغة والأسلوب معالجة علمية فانصب اهتمامها على فريدة اللغة، الأسلوب والبناء بغية التأكيد على المفهوم النسقي للغة الذي يعتمد مبدأ المحايثة.

إنّ الشكلايين الروس « Les Formaliste Ruse » بانطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية، قد وجدوا في الألسنة الحديثة مستودعا يستمدون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البنى الأدبية، بمقاييس البنية اللغوية)²⁴ حيث جعل (رومان ياكسون) « Romane Jakobson » في مقالة "اللسانيات والشعرية" « Linguistique et poétique » العلاقة بينهما تكاملية، يذكر (بما أن اللسانيات هي العلم الشمولي للبنى اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية فرعًا مكملاً لها)²⁵

الإيقاع وقفا على خطاب الشعر بل يتمتع بحضور لافت ضمن نسق الخطاب النثري الذي تؤديه صيغة السرد. وهو ما التفت إليه النقد العربي الذي لاحظ (أنّ الإيقاع ظاهرة عامة في أدبية الأدب- بل ممّا ينهض بتلك الأدبية (...)) ولما كان الإيقاع من مكوّنات الأدبية. كان من الضروري أن يدخل ضمن عناصر تشكيل النوع النثري³⁶. واللافت للنظر، أن الشكلايين الروس لم يتوقفوا عند مسألة حوارية صيغ خطاب النثر بصيغ خطاب الشعر عبر الإيقاع فقط، وإنما أثاروا مسألة أعمق وأهم، وهي: تعددية الأصوات في الخطاب الشعري.

من هذا المنطلق، إن الشعر بوصفه خطابا هل يرتكز في بنائه على عنصر الإيقاع؟ وهل يكتفي باستجابته لإيقاع بعينه؟ أم أنه يخرج عنه إلى تعددية الإيقاعات، الأصوات، التلغظات... إلخ. وضمن طرح آخر نؤديه، هل الصيغة أو الجملة الشعرية بوصفها صوتا أو شكلا من أشكال الإيقاع هل يتأوّها التنوّع؟ أم أنها ترتبط بالملفوظ ولا تخرج عنه إلى التعدّد الإيقاعي؟.

إنّ خطاب الشعر لدى المدرسة الشكلائية لا يستجيب لإيقاع محدّد، بل ينهض على إيقاعات مختلفة تؤدي فعل التعدّد داخله (لأنّ مفهوم الإيقاع اتّسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المدّ في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات) وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيّة الشعرية³⁷) ونتيجة لتنوع الإيقاعات تتنوع الصيغ وتعدّد الأصوات داخل خطاب الشعر، ممّا يؤكد خروج المدرسة الشكلائية الروسية عن مقولة الجنس الأدبي في جملة مسائل أهمّها: تعددية الأصوات في الشعر بوصفها مدرسة قامت (بخلق انزياحات Ecartés ruthmiques إيقاعية)³⁸ وهو ما يفرض إلى تداولية الأساليب ولعلّ ذلك، ما لاحظته (إيخنباوم) في مؤلفه "ميلوديا الشعر" بأنّ الشعر الغنائي متعدّد الأسلوب ويقصد بقوله (الأسلوب الخطابي Déclamatoire، الميلودي Mélodieu والمتكلم Parlé)³⁹.

من بين الإشارات التي أثارها الشكلائيون الروس التي ألححت لمفهوم الحوارية ما ذهب إليه (شولوفسكي) « Chlovski » إثر حديثه عن الصور التي لا تتغير عبر الحقب؛

ولكن على الرغم من ذلك، تخترقه وتؤدي دورا في تركيب بنائه ووظيفته وإثر ذلك، تتعدّد أشكال السرد في الخطاب النثري: نحو السرد المباشر أو بالمعنى الحر في للكلمة « Le récit proprement dit » حيث يؤدي فيه صوت المؤلف الدور المركزي، والسرد المشهدي « Le récit scénique » حيث يكون (حوار الشخصيات في الصّدارة أمّا القسم الحكائي La partie narrative فيكتفي بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه)²⁹ نتيجة لذلك، تصبح صيغة الحوار من بين أهمّ الصيغ التي تساهم في بناء الخطاب السردية فينتج عبر تشاكل الصيغ الأنواعية (تنوع « La variété » الأشكال في النثر الأدبي)³⁰، وفي معرض حديثهم عن القصّة القصيرة ذكروا بأنّها (جاءت من الخرافة (الحكاية)، ومن الأحداث)³¹ فهم إذن، على وعي بأنّ هذا النوع نتج من أدب غير رسمي؛ لأنّ الأدب الرسمي لا يقر إلا بالأجناس الشعرية الثلاثة الأحادية الصوت والصوّغ والأسلوب والبناء وهو ما سيستعيره (باختين) و يستثمره في بحثه عن الرواية الحوارية المتعدّدة الأصوات من خلال قراءاته لروايات "دوستويفسكي" « Dostoievski » و "رابليه" « RabLais ».

من بين ما ألحّ عليه الشكلائيون الروس خاصة (رومان ياكبسون) يتمثل أساسا حول استقلالية خطاب الشعر وعلميته معرّفا إيّاه (بأنه ملفوظ موجّه لصالح العبارة ذاتها عبر قوانين محايدة)³² ولعلّه السبب، الذي أدّى بهم إلى التفريق بين لغة النثر ولغة الشعر التي تحظى بقيمة مستقلة في مقابل الأخرى وعبر ذلك، تؤكد الشكلائية بأنّ الإيقاع هو المكون الأساسي والعنصر الباني للشعر فضلا عن الوزن، فالخطاب الشعري (يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن)³³ ومن ثم، يغدو الوزن عنصرا غير أساسي في التمييز بين الخطابين الشعري والنثري، أي أنّ للوزن دورا ثانويا في مقابل الإيقاع الذي يحظى بالدور الأهم ليس في الخطاب الشعري فحسب، وإنما في شعرية هذه المدرسة حيث إنّ الإيقاع في تصوّر الشكلائية (قد اعتبر الملمح المميّز والمبدأ للغة الشعرية)³⁴ في مقابل اللغة النثرية.

إنّ المسألة التي يسعى البحث إلى طرحها، تتمثل في توضيح مسعى المدرسة الشكلائية التي مثلت حقّا إرهابا (لباختين) حيث إن هذه المدرسة رغم إقرارها بأن خطاب الشعر يقوم أساسا على الإيقاع ورغم أنّها فزّعت بين الخطابين الشعري والنثري، فإنها في المقابل لم تنفي (توافر النثر الإخباري على إيقاع أو نزوع إيقاعي)³⁵ وعليه، لم يعد

(...) التلغظ ليس فرديا (...) إن أهم مظهر مظاهر التلغظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا هو حواريته أي ذلك البعد التناسي فيه⁴⁴ مقابل مبدأ المحايثة الذي قيدت مقولة الجنس الأدبي النسق اللساني به.

1-3-4/ بنية الخطاب:

إن فلسفة الخطاب ذات الرؤية الباختينية تتعامل مع الخطاب كونه غير صاف لا تهيمن عليه فريدة الصوت، إنما خطاب صوفي تخترقه الخطابات الأجنبية عنه التي يتفاعل معها في سيرورة تشكله، حيث إن الخطاب يتشكل ويولد إثر تواصله مع صيغ الخطابات الأخرى وإقامة حوار معها ولعل ذلك ما جعل (باختين يدمج النص في التاريخ وفي المجتمع)⁴⁵ لأن (ملفوظا حيا ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بنية اجتماعية محددين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي والإيديولوجي حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي)⁴⁶ مما يجعل منه ذلك خطبا مشعبا.

من ثم، اهتم (باختين) بمسألة تركيب الخطاب لفهم تحولات اللغة وديناميتها، ذلك أن هذه المسألة لم تحظى بالاهتمام ومرد ذلك، أن مقولة الجنس الأدبي انشغلت بالدراسات الصوتية والصرفية والمعجمية... كما أنها توقفت عند حدود الجملة ولم تتطلع إلى دراسة الخطاب وعليه، لا (إمكانية لدراسة الأشكال التركيبية دراسة منتجة إلا في إطار إنجاز نظرية للحدث)⁴⁷ وهو الأمر الذي جعل الرؤية الباختينية لفلسفة اللغة تختلف عن رؤية المدارس التي اقتدت بالأنموذج السوسيري الذي يفصل بين اللسان، اللغة والكلام.

2-3-4/ الذات / الآخر:

إن "الذات" « La Subjectume » لدى الفلسفة الحوارية ليست بمفهوم مجرد، بل إن بنية الذات حوارية « structure de la subjectume est dialogisme » وتعددية ولا يمكنها أن تثبت حضورها إلا من خلال تفاعلها وتواصلها مع ذوات أخرى داخل المنظومة الاجتماعية. حيث إن الآخر بوصفه شرطا أساسيا لتشكيل ذاتي وإدراكي لكيونوتي وإثباتي لوجودي هو مختلف عن ذاتي (اختلاف غير قابل للاختزال، وهو متمم في الوقت نفسه)⁴⁸ لأن الذات موسومة بالنقص، وهذا النقص الأصلي لا يتممه إلا الآخر « L'autre »

حيث إن " (الصور التي ...) تعتبرها من ابتكار شاعر، إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين، وبدون تغيير تقريبا)⁴⁰ ما يؤدي بنا إلى القول، أن الخطاب الأدبي ذو نسق مفتوح دائما ولا وجود لخطاب محايت وخالص، لأن الخطاب ذو خاصية بنائية حوارية ومتفاعلة تؤدي فعل التعدد.

ولعل ذلك، ما أثاره (ياكوبسون) عندما أعاد النظر في المسلمة التقليدية Diachronique/ Synchronique كون (النزعة التزامية الخالصة ...) أشبه بوهم: فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله الذين هما عنصران البنيويان الملائمان⁴¹ وهو يميز بين النظام التزامني Diachronique ومفهوم الحقبة Epoque حيث إن النسق لا يمكنه أن يتألف من أعمال متقاربة زمنيا لأن ذلك يؤدي إلى تجاهل السياق والمحافظة على النسق المغلق للنص، إنما من جملة أسئلة تنحدر من حقب تاريخية مختلفة.

عبر هذا الحاصل، يمكننا القول بأن أسس ومبادئ مقولة الحوارية تتقاطع مع المنهج الشكلي وتعارض معه: تتقاطع معه في جملة النقاط التي أوضحنا وتعارض معه في جملة نقاط أخرى أهمها "السياق" « Le contexte » وهو السبب الذي أدى بهم إلى خلق أدبية لا جدلية نتيجة إيمانهم الكبير بمبدأ المحايثة للمحافظة على خصوصية وأدبية الأدب ومن ثم، غلّو هذه المدرسة في النزعة المادية (ولا أقصد بالمادية حضور للمادة، وإنما صمودا للنص أمام كل محاولة لاحتوائه (...) هذا ما يحدد العلامة المكتوبة)⁴² إلا أن إبداع عمل أدبي ما لن يتحقق إلا داخل النسيج العام الذي يسمح بحوار النصوص والثقافات عبر كتابة إبداعية مقوضة لا تؤمن إلا بالاختلاف والتعدد و إرجاء المعنى باستمرار وهو ما دفع (باختين) إلى تجاوز (النسق المحايت الذي سجن الشكالية الروسية النص فيه، وقد اجتاز عتبات الدراسة البنيوية للمحكي التي كادت لا تفارق التقطع التزامي للخطاب لينتقل إلى طور آخر من البحث عن العلاقة التي تربط البنية الأدبية ببنى أخرى)⁴³ ضمن نسق جامع تحركه العلاقات الحوارية.

3-4/ معالم النظرية الحوارية:

على نقيض المدرستين اللسانية والأسلوبية وتحديدًا بين موقفهما يقع الموضوع المفضل للدراسة لدى (باختين) بوصفه لبنة مبدئية عبرها يؤسس نظرية الحوارية وهو (التلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ

علائق حوارية بوصفها كلمات خارجة عن سياقها ... إنّ الكلمة التي نشدها المقولة الحوارية هي (الكلمة (النص) متلقى كلمات (نصوص) أين نقرأ على الأقل كلمة أخرى (نص آخر)⁵³ ومن ثم، فهي تقاطع جملة من المجالات وصيغ نصوص التي لا تصدر عن ثقافة بعينها بل عن حوار ثقافات وحضارات وتعاقب أزمنة وبوصفها كذلك فهي لا تحمل معنى جامدا بل "شبكة" «un réseau» «ملتقى» «Carrefours» يجتمع ضمنها السابق واللاحق، المهمّش والمعترف به، الحاضر والغائب، الشعر والنثر ... إلخ كونها (تولد في الحوار بوصفها ردّه الحيّ، وتشكل في التفاعل الحوارى مع كلمة الآخر داخل الموضوع)⁵⁴ لخلق سيروية دلالية لا تنتهي نتيجة تشكيلها الهجين.

4-3-4/أسلوبية الرواية الحوارية:

يعد الخطاب الروائي من منظور "باختين" الخطاب المفضّل والأنسب للحوارية كونه خطابا خليطا يتأسس على هجنية الصّيغ وتعدّد الأصوات وتشاكل التراكيب وتنوّع الأساليب ... فيؤدى الحوار فيه الدور الأساسي والمظهر الجوهري ممّا يجعل منها ذلك "رواية متعدّدة الأصوات" أو "رواية حوارية" وتبعاً لذلك يمكننا الإقرار مع باختين أنّ (الرواية ككلّ، ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللسان والصوت)⁵⁵. و بما أن الرواية خطاب كبير فإنّ الأسلوب الأنسب لها ليس الأسلوب الفردي الذي تهض عليه الرواية الأحادية الصوت التي تعكس رؤية الكاتب المباشرة إنّما أسلوب (خطاب الرواية (...)) أشبه بجوقة مكوّنة من خطابات مختلفة، قادمة من مصادر متباينة شفاهية أو كتابية لنقل مواقف إيديولوجية متعددة (...)) تتفاعل فيها بينها، دون أن تخضعها في أي لحظة لحكم قيمة أو لتأويل شمولي⁵⁶ وتبعاً لذلك، فإنّ الرواية المتعدّدة تهض على "أسلبة الأساليب" أي جمعة جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للنصّ الروائي ومن هذه الأساليب⁵⁷:

- السرد المباشر الأدبي، في مغايراته المتعددة الأشكال.
- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.
- أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة، الرسائل، المذكرات الخاصة... إلخ.

المختلف عني لتحقيق غاية الحوار، إذ (ليس الحوار اندماج الواحد في الآخر ونفياً للمغايرة، بل هو الاختلاف والاتفاق في حيز مشترك هو "الدازين" يفتح على اللانهاية)⁴⁹ من هنا، فإن الكائن الإنساني غير سابق عن المجتمع وعن الآخر، إنّما المجتمع سابق على الفرد وهو المؤسس لكيونته؛ أي أنّ الكائن الإنساني ينبثق من المجتمع من الآخر من الغير حيث (إنّ الغيرية (الآخريّة) لا تنضاف من الخارج إلى الهوية الذاتيّة، كما لو كانت تريد أن تحميها من الانجراف المتوحدي (Solipsiste)، ولكنها تنتهي إلى فحوى معنى الهوية الذاتية وإلى تكوينها الأنطولوجي)⁵⁰ بمعنى أنّ النزعة الاجتماعية هي نزعة خلقية في الفرد وعليه فهي سابقة عن الذات ومكوّنة لها.

تماشياً مع ما تم ذكره، يذهب (تودروف) إلى القول (لا تعدّد الحياة في مجتمع خياراً من الخيارات، فنحن من قبل اجتماعيون على الدوام كما لاحظ ذلك باختين إنّنا لا نستطيع أبداً أن نرانا مادياً على نحو كلي، ويكمن هنا تفاعل يتكلم عن نقصها التكويني، وعن حاجتنا للآخر لكي نقيم وعينا بذاتنا، ولكي نوحّد إذن)⁵¹ الأمر الذي يفضي إلى إنشاء فلسفة جديدة تمثلت في "أنثروبولوجيا التفاعل الذاتي" التي تهدف إلى نفي الاكتفاء البدئي للذات الفردية الإنسانية وتأكيد نزعتها الاجتماعية التعدّدية وبنيتها الحوارية.

إنّ الذات إذن، ليست ذات كائنية إنّها ذات تماسفية بل حوارية تنبني على التنوع والتعدّد والاختلاف وعلى مبدأ الشراكة و التعايش مع الآخر «L'autre» وهو ما جعل (فكتور هوغو) «Hugoo». يذهب إلى القول بأنّ: (الحيوانات تعيش في حين أن الإنسان يوجد (...)) أمّا دافع الكائن فنحن نتقاسمه مع كل مادة، وأمّا دافع العيش، فننتقاسمه مع الكائنات الحية ولكن دافع الوجود دافع إنساني خاص⁵² بمعنى أنّ الذات الإنسانية تنماز عن باقي الكائنات الأخرى التي تنتمي إلى عالمها بميزة الوجود التي تتأتى من خلال انفتاحه على الآخر واختلافه عنه وتفاعله معه.

4-3-3/ الكلمة / النص:

أولى (باختين) اهتماماً كبيراً "بالكلمة Le mot"، لكن ليست الكلمة المحايدة التي لا تعترف إلّا بذاتها، وليست الكلمة التي لا تعرف إلّا موضوعها المباشر والذي لا ينبغي لأيّ شيء عرقلة مسارها إثر توجيهها إليه، ولا الكلمة الحاملة للغة الأحادية الصوت والفاقة للنبرة الاجتماعية التي لو صادفت كلمة أجنبية عنها تفرّ منها ولا تتفاعل معها تجنّباً لإقامة أيّ

خصص (باختين) كتاباً إجرائياً لدراسة الرواية المتعددة الأصوات بعنوان "عريّة دستوفسكي (LA POETIQUE DE DOST OIEVSKI " حيث إن هذا الثاني خلص إلى تقديم روايات ذات نمط جديد مخالفة تماماً للكتابات التي كانت متداولة في عصره ، روايات أخذت على عاتقها مهمة (خرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي كذلك في توحيد أكثر العناصر اختلافاً عن بعضها والانسجام فيما بينها)⁶⁰ ولعله السبب الذي دفع ب(باختين) إلى أن ينهنا بأن التعامل مع أدب "دستوفسكي" (لا يعني بالضرورة التعامل مع المؤلف الفنان وحده ، كاتب الروايات والقصاص بل حول سلسلة كاملة حول الآراء الفلسفية لعدد من مؤلفين المفكرين (...) إن أعمال "دستوفسكي" الإبداعية توزعت إلى سلسلة من البنى الفلسفية المستقلة عن بعضها والمتعارضة مع بعضها)⁶¹ كي تفرز تلك الشبكية العلانقية التي تؤدي في الأخير إلى فعل التجاوب و التلاقح و التداخل.

انطلاقاً من ذلك ، يمكننا القول بأن الغاية التي كانت وراء دفع (باختين) إلى أن يلتفت إلى خطابات "دستوفسكي" الإبداعية هي نفسها التي لم توفرها له الأجناس الشعرية، خاصة إذا علمنا أن من بين الخصائص المميزة بلوأساسية لروايات "دستوفسكي" الإبداعية (كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها البعض وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة).⁶² إن شخصيات "دستوفسكي" الروائية شخصيات واعية وذوات فاعلة تتمتع بقدر من الحرية مما أفضى بملفوظاتهم التي يعبرون من خلالها على مواقفهم من العالم ، تحظى بنفس الأهمية التي تحظى بها كلمة المؤلف باعتبارها ملفوظات مزدوجة نسمع فيها صوت الآخر حيث إن (أصداها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترب منها اقترباً فريداً من نوعه كما تقترب مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين)⁶³ فينزع صوت المؤلف ليحل محله أصوات الشخصيات بوصفها ذواتاً فاعلة.

4-3-7/الحوار السقراطي:

إن الحوار السقراطي le dialogue socratique الذي وصل إلينا بفضل كتابات أفلاطون (ليس جنساً بلاغياً بقدر ما هو شعبي وكرنفالي)⁶⁴ وبما أن الحوار السقراطي تشبع بلاغة الخطاب الكرنفالي فإن بحثه عن الطبيعة الحوارية للحقيقة سيختلف عن بحث مقولة الجنس الأدبي ،

- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار "الفن الأدبي" مثل كتابات أخلاقية وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إنثوغرافية، عروض مختصرة، وهلم جرا.
- خطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوباً.

4-3-5/التفاعل الحواري:

يشكل الحوار أهم عنصر من عناصر التفاعل اللفظي، غير أن مهامه لم تعد مقصورة عند حدود مراجعة العملية الكلامية بين متخاطبين، بل إنّ مفهوم الحوار تعدّي ذلك ليضمّ كلّ أنواع التبادل اللفظي وغير اللفظي، حيث إنّ العملية الكلامية إثر انفتاحها نتيجة تجاوزها مقولة الجنس الأدبي انتقلت من مرحلة الاتصال إلى مرحلة التواصل للتناصير الاجتماعية على حساب الفردي بهدف تحقيق التعددية الصوغية و التلفظية ضمن نسق الخطاب الروائي المفتوح بغية ترسيخ (أخلاق جديدة في التواصل ترفض منطق التصادم، وتدعو إلى منطق الحوار. إن الآخر يسكن في ذاتنا، ونحن بدورنا نسكن في ذات الآخرين)⁵⁸ ومن ثم ، أولى (باختين) أهمية كبيرة بالذوات داخل الخطاب الروائي.

أثبتت المقولة الحوارية أنّ الملفوظ الذي يسهم بشكل أساسي في خلق علاقات حوارية وتناصير هو شاهد على حضور الذات المتلفظة داخل الخطاب الروائي المتعدد الأصوات وعليه، أولى باختين اهتماماً كبيراً بالتلفظ Emonciation. إن هذه التعددية تندرج ضمن إستراتيجية الكاتب إثر تركيبه للخطاب كي (يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد، وداخل خطابه ولغته (...))، وإنّما كذلك داخل موضوع المحكي، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد)⁵⁹ وفي خضمّ هذه التعددية الصوتية يتخذ صوت المؤلف مكاناً محايداً فلا يتطابق مع أي شخصية من شخصيات الخطاب.

عليه، ترمي النظرية الحوارية إلى أن تنهنا بالدور المهم الذي تؤديه الضمائر في البنية السردية، حيث إنّ الملفوظ بوصفه الشاهد على حضور الذات في الخطاب الروائي وفي كلّ خطاب، فإنّ هذه الذات تحول الملفوظ إلى تلفظ ، لأنّ حضور الذات في اللغة يحول النشاط من اللغة إلى الخطاب العملي .

4-3-6/الرواية البوليفونية"المتعددة الأصوات":

شعبيا تمارسه شعوب خرجت عن حياتها الاعتيادية المفروضة عليها إلى ممارسة نمط جديد من الحياة الخارقة نحو كل ما هو مفروض ومعطى سلفا.

من بين أهم جوامع الخطابات التي تشبعت بروح الكرنفال - ومن بينها طبعاً روايات "دوستوفسكي ورايبله" - الحوار السقراطي والهجائية المينيبيية، فيتجاوز الخطاب الأدبي صرامة الشعرية الكلاسيكية (ليدخل في حوار مع معارف إنسانية تأخذ في حسابها أن المهمش في الثقافة يسهم في تلوين المعنى).⁶⁹

إن الكرنفال ظاهرة احتفالية شعبية وممارسة ثقافية يتجه بالنقد إلى مقولة الجنس الأدبي التي لا تنتج إلا الأدب الرسمي، فيقوم بخرق قانونها المونولوجي الملغى للحوار بغية الولوج إلى عالم مفعم بالنسبية اللسانية، وأهم ما يميز الظاهرة الكرنفالية بوصفها نظرية في الثقافة، اجتماع أكثر العناصر تناقضاً نحو اجتماع المقدس بالمدنس، السامي بالوضيع الشعر بالنثر، ضمن الخطاب الواحد وبما أن الرواية من أكثر الأنواع الأدبية تجسيدا للحوارية نجدها (تمتص ازدواجية حوارية المشهد الكرنفالي) ⁷⁰ فيتخلق لدينا خطابا روائيا مزيجا يعطل كل أشكال التراتب ولا يعترف إلا بالحوار نتيجة توحيد أكثر العناصر تناقضاً.

لا تتوقف أهداف الخطاب الكرنفالي le discours carnavalesque بوصفه مشهداً مسرحياً، عند حدود تأديته لبعض العروض التمثيلية الساخرة والمضحكة، بل إن الخطاب الكرنفالي موقف من العالم يعبر من خلاله المجتمع الواعي والحامل للإيديولوجيات عن رأيه من العالم وموقفه منه بصورة مقلوبة فما (يتميز به التفكير الكرنفالي شيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (...)) ويتميز حتى باستخدام الأشياء استخداماً عكسياً⁷¹ نحو تحول القاضي إلى لص والمالك إلى عبد والعاقل إلى مجنون... ارتداء الملابس بطريقة عشوائية ، الحروب البيضاء... وغيرها من الطقوس .

إن أهم طقس في نظر (باختين) التنويع ونزع التاج " بوصفه طقساً (يتكون من وحدتين متضادتين ومتكافئتين ambivalence)⁷² وهو إضافة إلى ذلك، يعتبر من أهم الطقوس الكرنفالية التي نقلت إلى الأدب فتأثر بها حيث إن مفهومه (الانقلابي له وظيفة ثورية تتحقق بواسطة الضحك الذي بدونه يفقد الكرنفال بعده الإنساني والاجتماعي)⁷³

حيث إن هذه الثانية، بوصفها شعرية ذات اتجاه مونولوجي يلغي التفاعل الحوارية ولا ينتج إلا الأدب الرسمي التي تدعي امتلاكها للحقيقة الكاملة والجاهزة، والتي لا ينبغي لأي فرد الطعن فيها في حين جعل (الحوار السقراطي بطابعه التهكمي أو المتعالم (...)) الحقيقة الموسومة بالخصيصة العلانية نتاج حواريا بين المتجادلين الذين يستعملون مختلف أنماط العلامات استعمالاً معقولاً في مطارحاتهم الفكرية⁶⁵ وعليه، فإن الحقيقة نتاج تواصل مجتمعي وليست نتاج اتصال فردي تولد بين المتحاورين، إن المعنى نتاج تواصل مجتمعي أيضاً، لأنه ينشأ من خلال اللقاء بين ذاتين (على الرغم من وجود سمات العبقرية الكامنة في الملفوظات (...)) إلا أنه يتمخض عن علاقة حوارية مع أصوات أخرى فيتألف معها كما قد يختلف معها)⁶⁶.

4-3-8/ الأسلوبية المينيبيية:

تعد المينيبيية ménippée نوعاً من الهجاء الساخر، أسهم بشكل كبير في تطور النثر الإغريقي الأوروبي... والأدب المسيحي نظراً لأنها من أكثر الأنواع قدرة على ممارسة الحوارية ومن ثم، الرواية لأن (العادات الكرنفالية امتصت من المينيبيية، وطبقت من قبل الرواية المتعددة الأصوات)⁶⁶ من هنا، يبدو أن الحوار السقراطي والهجائية المينيبيية بوصفهما خطابين تشبعا بروح الكرنفال يمكن اعتبارهما إرهاباً "لدوستوفسكي" غير أن، تأديتهما للفعالية الحوارية والتعددية الصوتية تختلف عن تأدية "دوستوفسكي" لها ومرد ذلك، أن المبدأ الحواري يقدم في إبداعاتهم (وهو في بداية تطوره ، بينما يقدم عند "دوستوفسكي" وهو في قمة تطوره)⁶⁷ لكن، ما هو الكرنفال الذي مارسه الحوارات السقراطية والهجائيات المينيبيية كأسلوب واجهت به مقولة الجنس الأدبي، فأضفى على نصوصها طابعاً حوارياً؟.

4-3-9/ الخطاب الكرنفالي:

إن تتبع (باختين) خطى الطابع الحواري المميز لروايات "دوستوفسكي" المتعددة الأصوات قاده إلى الغوص عميقاً في جذور الثقافة الإغريقية والرومانية وقرون العصور الوسطى. إذ إن هذه الشعوب أفرزت نوعاً من الأدب الهجين الذي بدا لمنظري مقولة الجنس الأدبي أمراً (غير اعتيادي وفهم على أنه خرق فظ وغير مبرر " للاستتيك الخاص بالأصناف الأدبية)⁶⁸ فقامت باستثنائه وتهميشه بوصفه أدباً غير رسمي مشبع بالخطاب الكرنفالي بوصفه احتفالاً

نسميه مونولوجيا هو غالبا حوارية⁷⁹ وهو ما يبرر قرينة انفتاح الخطاب الأدبي عامة والروائي خاصة ، حيث إن الخطاب كل خطاب استطاع أن يثبت حضوره وانفتاح نسقه بفضل مقولة الحوارية فتحوّل إلى بؤرة تتفاعل فيها جملة نصوص وشفرات خطابات عبر إجرائية الكتابة.

5 - خاتمة:

إن الحوارية بوصفها مشروعا تصوريا ورد كي يخرق سلمية تلك الصناعات التي اتخذتها مقولة الجنس الأدبي مرتكزا كي تبني عبرها أسس شعريتها التفتت إلى تلك الكتابات التي استثنيتها صرامة الشعرية الكلاسيكية وعلى هذا الأساس، ولجت الحوارية إلى تلك المضائق التي قوضت جاهزية الكتابة عبر صرامة الجنس الأدبي من ثم، لا تعد الحوارية مشروعا تصوريا يتوقف عند حدود تقويضها لمتصور الجنس الأدبي و صرامته السننية بقدر ما أفرزت مولجا لتلك الكتابات المسكوت عنها.

من هذا المنطلق، أعادت الحوارية الاعتبار إلى تلك الأنماط الكتابية التي أهملها النقد التقليدي كما أنها دعت المتلقي للالتفات إلى تلك الأنساق الأنواعية و ما يدق تحتها من أنماط الصيغ: كونها شفرات متجاوبة يحق لها ضمن مبدأ الحوارية أن تتشافع و تتراحم و تتسالم بدل الاحتكام إلى صرامة نحوية الفواصل و اللافت للنظر، أن الحوارية تصور أفرز فكرة الالتفات إلى فردة الخطاب و انغلاق الكتابة و نسقية اللغة حيث يتم لهذا المجموع أن تؤديه الحوارية بوصفها مأخذا جامعا لتجاوب الصيغ ضمن الكتابة لا ضمن سلطة صرامة التفرع الأرسطي. و بما أن الحوارية مشروع يتقصد الكشف عن الطبيعة البنائية لأنساق النصوص و الخطابات فإنها نظرية في القراءة تهدف إلى التحرر من القراءة المغلقة قصد تجاوزها و إثر ذلك، يتراجع دور المؤلف ليحل محله المتلقي فينبو أنصب المساهم في عملية إنتاج النصوص و المنظم لعلاقاتها فتتعتق القراءة من ضيق الانغلاق نحو سعة من الانفتاح كي يدرك الخطاب في تعدديته.

ليس من الضرورة أن نتخذ من (باختين) مسلكا محايا لا ننفلت عن محدداته و إنما، يمكن للدراسة أن تنفتح صوب ما أفرز من مقولات تشبع هذا الطرح و تزي فاعليته إلى تصورات أخرى لم يأخذ بها (باختين) ، كما أن هذا المنظر أوشك على الانفلات من تلك المضائق الإيديولوجية في زمنه، حيث لا يكاد الحوار يأخذ مخرجه إلى الانفتاح صوب الآخر و

فالتتويج مثلا، يراد به الإطاحة عن العرش ومن خلال مشهد الموت إنما يراد به ولادة ثانية ، عمر جديد وعليه، فهو يسعى إلى تحرير العالم من الخوف .

بما أن النظرية الحوارية تأثرت بصيغ الخطاب الكرنفالي وصوره تأثرا كبيرا فإن ذلك أدى إلى أن (يحمل معنى الحوارية بعد الانعتاق)⁷⁴ ضد كل ما هو معياري ، لأن (الخطاب الكرنفالي يكسر قوانين اللغة التي فرضها النحو والدلائيات ...هو معارضة اجتماعية وسياسية)⁷⁵ وهو ما عززه (باختين) في كتابه: "أعمال فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية في العصر الوسيط والنهضة" الذي ألحقه بمؤلف "شعرية دوستوفسكي " بغية تعدي كلية الجنس الأدبي للوصول إلى الجزئيات وتحقيق التعددية الصوغية والكثافة التلفظية عبر استدعاء المهمش أو المستثنى من الثقافة الرسمية. تشمل (المهمة الأساسية "لرأبليه" على تدمير المشهد الرسمي لأحداث عصره وإلقاء نظرة جديدة عليها وتبسيط الضوء على تراجيديا أو كوميديا العصر من زاوية الجوق الجماعي الشعبي الساخر في الساحة العامة)⁷⁶ بهدف التأسيس لكتابة جديدة تنأى عن المعيار وتزاح عنه إلى ممارسة إجرائية كتابة من نوع خاص ، كتابة مقوضة تستوعب كل أنواع النصوص وصيغ الخطابات و لا تؤمن إلا بالحوار والاختلاف وبحضور الآخر .

من ثم، تعد (الكتابة الأصلية فعل إبداعي وحواري، لا ينبثق من ثقافة رسمية مطلقة ومعطاة سلفا بل إنه يقع خارج حدودها و يعبر عن رؤيا مغايرة وجديدة للهوية ويفتح أفقا جديدة للتواصل من أجل بناء أخلاق للاختلاف، وقبول الآخر ومحاولة الإقناع بدل الإكراه⁷⁷.

وفق هذا المعطى، يتعدى الخطاب الكرنفالي كونه مجرد تمثيلات مسرحية ، للمشاركة في الحوار الكبير مثله مثل الرواية المتعددة الأصوات le roman polyphonique التي عدها (باختين) أرقى أنواع النثر في التعبير وإثر ذلك، لا وجود للتعارض المزعوم بين الخطابين الشعري والنثري، الأدب واللاأدب الخطاب الحوارية والخطاب المونولوجي ...لأن هذا التعارض غريب عن مبادئ الحوارية النقدية.

ليست الروايات فقط التي (لا تقوم لها قائمة دون انبنائها على المبدأ الحوارية)⁷⁸ بل إن كل الخطابات تحضرها الظاهرة الحوارية حتى الحوار المونولوجي monologique حوارية ويمتلك بعدا تناصيا (فالينسبة لباختين (.....) ما

- 12- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر/غسان السيد، دط، دتوثيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا.
- 13- لحمداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء- المغرب، 2003.
- 14- المرتجي (أنور)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، زاوية للفن والثقافة، الرباط- المغرب، 2009، ص172.
- 15- يحيوي (رشيد)، شعيرة النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، ط01، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 1994.
- 16- يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، ط01، منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطابات، جامعة وهران، 2000.
- 1-Eikhenbaume, Théorie De La Méthode Formelle In T.Todarov , Textes Des Formalistes Russes Paris, Ed, Seuil, 1965.
- 2-Jakobson (Roman), Essais De Linguistique Générale, Traduit Par Nicolas Ruwet, Paris, Ed, Minuit, 1963.
- 3-Jakobson (Roman), Huit Questions De Poétique, Ed. Du Seuil, 1977, P16.
- Jausse (Hans Robert), Littérature Médiévale Et Théorie Des Genres, In Théorie Des Genres, P.68. -4
- Kristeva (Julia), Séméioliké, Recherche Pour Une Sémanalyse, Paris, Ed Du Seuil, 1969.-5
- 6Mikhaïl (Bakhtine), Loeuvre De François Rabelais Et La Culture Populaire Au Moyen Age Et Sous La Renaissance , Paris, Ed .Gallimard ,1970.

المقالات:

- يحيوي رشيد)، حوارية الشعر عند باختين، البحرين الثقافية، مجلة فصلية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع/30، أكتوبر، 2001.
- الهوامش:

- 1- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر/غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، صص18-19.
- 2- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر/غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، صص18-19.
- 3- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، نقل/أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي، تر و تح/شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة-مصر، 1387هـ-1967م، صص93-94.
- 4- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، نقل/ أدبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي، تر-تح/ شكري محمد عياد، دار

على الرغم من ذلك، تعدى (باختين) تلك الصرامة في الممارسة الاجتماعية كي ينحو بها باتجاه التعدد من حوارية المجتمعات إلى حوارية النصوص إلى حوارية الكتابة مع جماليات الفنون و الأنواع الأدبية و الأدبية و أسنن التواصل و الأنساق البصرية

قائمة المراجع:

- 1- أحمد (ابراهيم)، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، 1429هـ-2008.
- 2- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، نقل/أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي، تر و تح/شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة-مصر، 1387هـ-1967م.
- 3- إرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/ الوالي محمد، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2000.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، الشركة المغربية للنشر المتحد، الدار البيضاء-مغرب، 1982.
- 4- باختين (ميخائيل) الخطاب الروائي، تر وتقي/ محمد براءة، ط02، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب.
- 5- باختين (ميخائيل)، شعيرة دستوفسكي، تر/جميل نصيف الديكريتي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب.
- 6- باختين (ميخائيل)، الكلمة في الرواية، تر/ يوصف حلاق، ط01، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا 1988.
- 7- باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، تر/محمد البكري و يمني العيد، ط01، دار توبقال للنشر-الدار البيضاء-مغرب، 1986.
- 8- بول (ريكور)، الذات عيناها كآخر، تر-تعل-تقد/جورج زيناتي، ط01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ن2005.
- 9- تودوروف (ترفيتان)، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر/ فخري صالح، ط02، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 1996.
- 10- تودوروف (ترفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، مراجعة/ خليل أحمد خليل، ط01، كلمة، أبو ظبي- الإمارات العربية المتحدة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- المغرب، 1430هـ-2009م.
- 11- جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمان أبوب، ط01، دار توبقال للنشر - المغرب، 2000.

- 28- Jausse (Hans Robert), Littérature médiévale et théorie des genres, in Théorie Des Genres, p.68.
- 29- Eikhenbaum, Sur la théorie de la prose, in T.T odorov Théorie de la littérature, P. 197.
- 30- Ibid, P199.
- 31- Ibid, P. 202.
- 32-Jakobson (Roman), Huit questions de poétique, ***** P 15.
- 33- إيكهنباوم (بورس)، نظرية "المنهج الشكلي" ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، ص56.
- 34- إيليك (فكتور)، الشكلاية الروسية، تر/ الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط01، 2000، ص72.
- 35- نفس المصدر، ص72.
- 36- يحيوي (رشيد)، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط01، 1994، ص93.
- 37- إيكهنباوم (بورس)، نظرية "المنهج الشكلي" ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، ص55.
- 38- Eikhenbaum, La théorie de la méthode formelle, in T. Todorov Théorie De La Littérature, P. 60.
- 39- Ibid, P.58.
- 40- إيكهنباوم (بورس)، نظرية "المنهج الشكلي" ط01، ص42.
- 41- جاكسون (رومان)، تينا نوف (يوري)، مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية، ضمن نظرية المنهج الشكلي، تر/ إبراهيم الخطيب، ط01، ص102.
- 42- دريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، ط01، ص52.
- 43- يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والليات، ط01، منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطابات، جامعة وهران، 2000، ص108.
- 44- تودوروف (ترفيتان)، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تر/ فخري صالح، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط02، 1996، ص16.
- 45-Kristeva (Julia), Séméioliké, recherche pour une sémanalyse, Paris, éd. Du Seuil, 1969, P87.
- 46- باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ط02، ص44.
- 47- باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، ط01، ص150.
- 48- تودوروف (ترفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، مراجعة/ خليل أحمد خليل، كلمة، أبو ظبي- الإمارات العربية المتحدة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- المغرب، ط01، 1430هـ-2009م، ص21.
- الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 1387هـ-1967م، ص42.
- 5- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر-تح/ محمد شكري عياد، صص 42-40.
- 6- المصدر السابق، ص40.
- 7- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟ تر/ غسان السيد، ص32.
- 8- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر و تح/ محمد شكري عياد، ص28.
- 9- المصدر السابق، ص64.
- 10- نفسه، ص40-44-46-48.
- 11- نفسه، ص46-48.
- 12- شيفر (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، ص13.
- 13- أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تروتح/ محمد شكري عياد، ص203.
- 14- يحيوي (رشيد)، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، ط2، 1991، ص49.
- 15- جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمان أيوب، ط01، دار توبقال للنشر، 2000، ص17-18.
- 16- المرجع السابق، ص17.
- 17- لحداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2003، ط01، ص23.
- 18- باختين (ميخائيل)، الكلمة في الرواية، تر/ يوصف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا 1988، ط01، ص25.
- 19- Jous (Hans Robert), Littérature médiévale et théorie des genres in Théorie Des Genres, p P.56 .
- 20- Jaus (Hars Robert) et autres, Littérature médiévale et théorie des genres, in Théorie Des Genres, p39.
- 21-ibid,p.39.
- 22-ibid,p.43.
- 23- باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، تر/محمد البكري و يمنى العيد، ط01، دار توبقال للنشر-الدار البيضاء-المغرب، 1986، ص80.
- 24- باختين (ميخائيل) الخطاب الروائي، تروتح/ محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب، ط02، ص10.
- 25- Jakobson (Roman), Essais de linguistique générale, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, éd, Minuit, 1963, P 210.
- 26- Eikhenbaume, théorie de la méthode formelle in T.Todorov, textes des formalistes russes paris, éd, seuil, 1965, P. 33.
- 27- Jakobson (Roman), Huit questions de poétique, éd. Du Seuil, 1977, P16.

- 49- أحمد (ابراهيم)، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط01، 1429هـ-2008، ص 104.
- 50- بول (ريكور)، الذات عينها كآخر، تر-تعل-تقد/جورج زيناتي، ط01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، 2005، ص588.
- 51- تودوروف (تريفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، ط01، ص218.
- 52- تودوروف (تريفيتان)، الحياة المشتركة، تر/ منذر عياشي، ط01، ص20.
- 53- Kristeva (Julia), Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse, P.84.
- 54- باختين (ميخائيل)، الكلمة في الرواية، ط01، ص34.
- 55- باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ط02، ص32.
- 56- المرتجي (أنور)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، زاوية للفن والثقافة، الرباط-المغرب، 2009، ص172.
- 57- باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ط02، ص32.
- 58- يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، ط01، ص181.
- 59- باختين (ميخائيل) الخطاب الروائي، ط02، ص73.
- 60- باختين (ميخائيل)، شعرية دستوفسكي، تر/جميل نصيف الديكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط01، ص21.
- 61- المصدر نفسه، ص09.
- 62- المصدر نفسه، ص10.
- 63- المصدر نفسه، ص11.
- 64- Kristeva (Julia), Séméiotiké, P. 102.
- 65- يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، ط01، ص173.
- 66- المرجع نفسه، ص182.
- 67- باختين ميخائيل، شعرية دستوفسكي، ط01، ص176.
- 68- المصدر نفسه، ص153.
- 69- يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ن ط01، ص180.
- 70- Kristeva (Julia), Sé méiotiké, p. 28.
- 71- باختين (ميخائيل)، شعرية دستوفسكي، ط01، ص184.
- 72- المصدر نفسه ص182.
- 73- المرتجي (أنور)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص160.
- 74- المرجع نفسه، ص163.
- 75- Kristeva (Julia), Sé méiotiké, p. 83.
- 76- Mikhaïl (Bakhtine), L'oeuvre de François rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance, paris, éd. gallimard, 1970, pp. 434-435.
- 77- يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، ط01، ص177.
- 78- يحيواوي (رشيد)، حوارية الشعر عند باختين، البحرين الثقافية، مجلة فصلية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع/30، أكتوبر، 2001، ص63.