تزفيتان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ[1]

الدكتور غسان السيد

يعد هذا الكتاب من أهم ما كتب عن الناقد الفرنسي، البلغاري الأصل، تزفيتان تودوروف، الذي أسهم مع الناقدين الكبيرين، رولان بارت، وجيرار جينيت، في إطلاق حركة نقدية لا تزال آثارها تتفاعل في النقد العالمي. يحاول كاتب هذا الكتاب مناقشة أفكار تودوروف النقدية، والتي أعطته مكانة متميزة بين النقاد العالميين، وخاصة تلك الأفكار المتعلقة بفهمه للشكلانيين الروس، ورومان جاكبسون، وميخائيل باختين، الذي خصه بكتاب عام 1981، عنوانه: (ميخائيل باختين، المبدأ الحواري). لقد اشتغل تودوروف على المبدأ الحواري الذي لاقى معارضات عديدة، تحت عنوانات مختلفة تم تجاوزها، مثل: بين الشكل والدلالة، والهوية والغيرية، والخاص والعام. ويبدو أن الكاتب الروسي دستوفسكي هو الكاتب الذي توقف عنده تودوروف مطولاً لكي يحاول أن يزيل كثيراً من الأوهام المتعلقة بدراسة هذا الكاتب الكبير. أراد الناقد البلغاري أن يجدد قراءة دستوفسكي عبر إظهار وحدة المعنى والشكل، ووحدة المسائل التقنية الروائية، والمسائل الفلسفية. ومثلما اهتم الناقد بمسألة المبدأ الحواري، اهتم أيضاً بمسألة الشكل والمضمون، وموضوع الشعرية، والرمز، والقيمة في الأدب. ولا يخفى على أحد أهمية هذه الموضوعات لكل مشتغل في النقد الأدبي. ومن هنا تأتي ضرورة وجود هذا الكتاب في المكتبة العربية. ويعد فصل الشعرية محور هذا الكتاب، مثلما يشكّل موضوع الشعرية اليوم محور النقد الأدبي الحديث بعد أن أصّل

---

[1] ــ تأليف جان فيرييه، باريس، دار لاكوست، 1995. ترجمة: غسان السيد، دمشق، 2002.

عنوان الكتاب باللغة الفرنسية: Tzvetan Todorov, Du formalisme russe aux morales de l, histoire , Par Jean verrier , Bertrand – Lacoste , Paris , 1995.

الناقد الفرنسي جيرار جينيت هذا المصطلح. ولذلك ارتأيت أن أقدّم هذا الفصل نموذجاً عن هذا الكتاب.

الشعرية*

إن أستاذ الفلسفة البرجوازي النبيل علمه أن "كل ما هو ليس نثراً هو شعر، وكل ما هو ليس شعراً هو نثر"، وما زلنا إلى الآن نحدد الشعر من خلال معارضته للنثر. وقد يختلط في أذهان بعضهم الاسم "الشعرية" مع الصفة "الشعرية" والمقصود بها اللغة الشعرية. وهذه المخاطرة في الخلط بين الاثنين كبيرة إلى حد أن كثيراً من نصوص الشكلانيين الروس، بما في ذلك نصوص جاكبسون، تعارض بين "اللغة الشعرية"، و"اللغة النثرية"، التي هي مرادف للغة اليومية (نظرية الأدب، ص. 42، 44، 45، الخ.) إن تعبير الفن الشعري (مثل الفن الشعري عند بوالو) يقدم نموذجاً معروفاً حيث يقترب فيه معنى الصفة " الشعرية " من معنى الاسم الموصوف. ولكن من المؤكد أنه من أجل تعريف الشعرية، علينا العودة إلى كتاب أرسطو (فن الشعر)، الذي هو "نص مؤسس للنظرية الأدبية في أوروبا"، مثلما يشير تودوروف في تمهيده للترجمة التي شرحتها روزولين دوبون ــ روك Roselyne Dupont – Roc، وجان لالو Jean Lallot ، وصدرت عن دار سوي عام 1980: إنها قراءة لأرسطو من قبل الإغريقيين الذين هم أيضاً "منظرو شعر"، (من أجل التمييز جيداً بين هذين المعنيين الأساسيين لكلمة شعرية، يمكننا العودة إلى هذين الاشتقاقين: فمن جهة هناك كلمة "شاعر" ومن الجهة الأخرى يوجد تعبير "منظر الشعر"). ويجب أن نضيف أنه "بخلاف الفنون الشعرية في عصر النهضة فإن الشعرية اليوم تقول كيف هي الأعمال، وليس كيف

* هذا البحث مأخوذ من كتاب (تزفيتان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ)، لمؤلفه جان فيرييه)، در لاكوست، باريس، 1995.

عنوان الكتاب باللغة الفرنسية Tzvetan Todorov, Du formalisme russe aux morales de l histoire

يجب أن تكون " (نقد النقد، ص. 110). إن تـودوروف، مثلـه مثـل جاكبـسون، وجينيت، هو منظر شعر مع شيء من الخصوصية. يتضمن الفصل الحادي عشر من كتاب جاكبسون (دراسات في اللسانيات العامة): (اللسانيات والـشعرية)، والـذي صدر في اللغة الإنكليزية لأول مرة عام 1960، وترجمه إلى اللغة الفرنسية وقدمه مع دراسات أخرى عام 1963، نيكولا رويه Nicolas Ruwet وصدر عن دار (مينويـه)، يتضمن هذا التعريف للشعرية: " إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابـة عن سؤال: ما الذي يجعل من رسالة قولية عملاً فنياً ؟ ". اعتقـد تـودوروف، مـن خلال مجموع كتابات الشكلانيين الروس التي استطاع الوصول إليهـا، أنـه يقـرأ " مشروع. تأسيس الشعرية " وهو مشروع غير منسجم كثيراً " ولم يصل إلى نهايتـه ". وكان عمله يهدف إلى منهجة هذا المشروع وتحقيقه، من خلال مـشاركته بالعمـل الجماعي: ما البنيوية ؟ الصادر عن دار سوي عام 1968، ومن خلال تأسيـسه، مـع جيرار جينيت، لمجلة النظرية والتحليل الأدبيين " الشعرية " التي صدر العـدد الأول منها في شباط عام 1970 (والعدد مئة عام 1995)، ورافقها سلسلة تحمـل الاسـم نفسه وتشتمل اليوم على نحو ستين عنواناً. ومن جهته، حدد تودوروف ما يقـصده بالشعرية في مجلة الشعرية عام 1973:

ليس العمل الأدبي هو موضوع الشعرية: إن ما تسبره الشعرية هو خصوصيات هـذا الخطاب المتميز الذي هو الخطاب الأدبي. لا ينظر إلى أي عمل إلاّ بوصفه تعبيراً عن بنية مجردة أكثر عمومية، وتعد هذه البنية واحدة من التحقيقات الممكنة. ولهذا فإن هذا العلم يهتم بالأدب الممكن، وليس بالأدب الحقيقي، بعبارة أخـرى: إنـه يهـتم بهـذه الخصوصية المجردة التي تجعل من الفعل الأدبي شيئاً متميزاً، إنها الأدبية. إن هـدف هذه الدراسة ليس تقديم شرح، أو ملخص معقول للعمل المجرد، ولكن الهدف هو تقديم نظرية للبنية، ولآلية الخطاب الأدبي، وهي نظرية تقدم مخططاً عن الإمكانيات الأدبية، كما لو أن الأعمال الموجودة تبدو وكأنها حالات خاصة متحققة. (شعرية النثـر، ص.

19). من بين منظري الشعر في القرن العشرين، يذكر تودوروف، بول فاليري Paul Valery، الذي كتب في (من تدريس الشعرية إلى كوليج دو فرانس) (متفرقات 5، دار غاليمار، 1945): " يبدو لنا أن اسم الشعرية مناسب له، عبر فهم هذه الكلمة من خلال اشتقاقها، أي كاسم لكل ما له علاقة بإبداع الأعمال وتأليفها، هذه الأعمال التي تكون اللغة فيها هي الجوهر والوسيلة، وليس بالمعنى الدقيق للقواعد، أو القضايا الجمالية التي تتعلق بالشعر. "

أما بخصوص استخدام جاكبسون لكلمة الشعرية في مقالته المشهورة (اللسانيات والشعرية) ضمن كتابه (دراسات في اللسانيات العامة، الجزء الأول، دار مينويه، 1963)، فيشير تودوروف إلى أن فيها نقاطاً مشتركة مع استخدامه نفسه، " خاصة ما يتعلق منها بعلاقتها بالعلم بصورة عامة، وباللسانيات، بصورة خاصة، ولكن استخدامه يختلف عن استخدام جاكبسون بحيث أنه لا يشتمل على وصف الأعمال المحسوسة " (الشعرية، 1973، ملاحظة، ص. 21).

1 – الشعرية / النقد

إن الشعرية، التي لم يكن لها في فرنسا أي وضع عام 1963، لم تسعَ قط لأن تحل محل النقد الأدبي، بل رافقته، وتكاملت معه. إن الهجوم على منظري الشعر، الذين اتهموا بالتجريد البارد، وببنيوية جافة، جاء تحديداً من أن نشاط منظر الشعر اختلط بنشاط الناقد. كتب جاكبسون عام 1960 في (اللسانيات والشعرية): " إن لقب الناقد الأدبي الذي يطلق على عالم يدرس الأدب هو لقب غير صحيح مثله في ذلك مثل لقب الناقد النحوي أو المعجمي، الذي يطلق على لغوي." كان على جينيت الذي ميّز هو أيضاً بين الاثنين في (النقد والشعرية) في كتابه (أشكال 3، 1972، ص.10)، كان عليه أن يشرح هذا مع مارك فومارولي Marc Fumaroli في العدد 29، من مجلة (النقاش Le Debat)، في آذار عام 1984، مثلما فعل تودوروف في رده على تعليق جدلي لكتاب (نقد النقد) كتبه ميشيل كروزيه Michel Crouzet في مجلة اتصالات

العدد 31، 1985. يعترض تودوروف على المعارضة بين البحث النظري، وبين ممارسة النصوص: إن كروزيه يعتمد شكلين من النقد متناقضين بصورة كلية: النقد السيء (وهو الحديث الذي أشكل جزءاً منه على الرغم من جهودي)، والنقد الجيد (وهو القديم الذي يمثله هو نفسه) ؛ إن هذه المعارضة تتوافق مع المعارضة بين النظرية (العميقة) وبين العمل التجريبي (المفيد)، " بين السيادة النظرية والأعمال الواقعية ".

هذه الملاحظة ليست جديدة. فقد رد عليها تودوروف منذ عام 1969: يمكن توجيه اللوم إلى الشعرية بسبب عدم انتباهها إلى خصوصية النص الفردي، وبسبب اهتمامها بتحديد مفهومات مجردة ودراستها، هذه المفهومات ليس لها وجود مدرك. يترافق هذا اللوم، تاريخياً، بموقف تسبب سابقاً بكثير من الأخطاء اتجاه النقد الأدبي، ويمكن وصف هذا الموقف بتعبير لم نجد أفضل منه وهو (موقف النعامة). إن رفض شرعية نظرية عامة للأدب لم يكن يوازي قط غياب مثل هذه النظرية، ولكنه يوازي التحيّز الذي يؤدي إلى عدم جعل هذه النظرية واضحة، وإلى عدم التساؤل عن وضع المفهومات المستخدمة. (نقد النقد، ص. 243).

ميّز تودوروف، بدءاً من كتابه الأول (الأدب والدلالة)، المنبثق عن أطروحته، عام 1965، بين الشعرية وبين دراسة عمل خاص، حتى وإن كانت دراسة الشعرية تستطيع الاعتماد على عمل أدبي خاص، وفي هذه الحالة كان العمل هو (العلاقات الخطيرة): لن تكون مهمة الشعرية، إذن، وصف أعمال الماضي، أوتفسيرها بدقة؛ ولكن دراسة الشروط التي تجعل وجود هذه الأعمال ممكناً.

بعبارة أخرى، إن موضوع الشعرية ليس الأعمال، ولكن موضوعها هو الخطاب الأدبي.. (الأدب والدلالة، ص. 8).

إن التمييز بين أهداف الشعرية وأهداف النقد لا يمنع، مع ذلك، من ملاحظة أن " كتاب النقد هو غالباً انتقال دائم بين الشعرية وبين التفسير" (الشعرية، ص. 22). ولكن

داخل هذا " الولوج الحميم" من الصعب الإبقاء على التوازن بين الشعرية وبين تفسير العمل المفرد: إذا كنا نركز اليوم على الشعرية، فذلك يعود إلى أسباب استراتيجية خالصة: بالنسبة إلى كاتب مثل ليسينغ Lessing الذي حدد قوانين الحكاية، كم من المفسرين شرحوا لنا معنى هذه الحكاية أو تلك. هناك عدم توازن كامل، لصالح التفسير، يميّز تاريخ الدراسات الأدبية: ويجب مواجهة عدم التوازن هذا، وليس مبدأ التفسير. ظهر خطر مماثل ومعاكس في هذه السنوات الأخيرة، وهو خطر تضخم التنظير: ضمن حركة متضامنة مع مباديء الشعرية ولكنها " تحرق المراحل"، يقترح نماذج من الشعرية بدأت تصبح أكثر شكلانية شيئاً فشيئاً، ضمن خطاب لم يعد له من موضوع إلاّ ذاته. (الشعرية، ص. 27).

إضاءة

" الشعرية " (1973)

فهرس الموضوعات

(طبعة مزيدة ومنقحة، سوي، بوان).
مقدمة عامة (ما البنيوية ؟) لفرانسوا واهل
1 – تعريف الشعرية
2 – تحليل النص الأدبي
مقدمة ؛ الجانب الدلالي ؛ سجلاّت الكلام ؛ الجانب القولي: الطريقة والزمن ؛ الجانب القولي: الرؤى والأصوات ؛ الجانب النحوي: بنى النص ؛ الجانب النحوي: النحو السردي ؛ الجانب النحوي: التعيينات وردود الأفعال.
3– المنظورات
الشعرية والتاريخ الأدبي ؛ الشعرية وعلم الجمال ؛ الشعرية كمرحلة انتقالية.
المصادر والمراجع

بعد عشر سنوات، لم تعد كلمة " الشعرية " تظهر في كتاب (نقد النقد) إلاّ فيما نـــدر. فلم يعد يطرح، مثلما يشير العنوان، إلاّ النقد، وتحديداً نقد النقد، أو " التفـــسير " (ص. 126).

الشعرية تقدم الأدوات المفهوماتية " للنقد البنيوي " (ص. 163 وما بعدها). إذا كـــان يجب التمييز بين بعض هذه التعبيرات حتى المعارضة فيما بينها، يبقى أن " التفسير " و " والشرح " و " النقد " لهم أحياناً التوزيع نفسه في جمـــل متـــساوية فـــي مختلـــف نصوص تودوروف. مع ذلك، نستخلص من حديثه عن نقد النقد مع بول بينيشو Paul Benichou الذي يتهمه تودوروف بأنه " لم يهتم كثيراً ببنية الأعمال نفسها، وبنماذجها البلاغية، والسردية، والجنسية " (ص. 144) هذا الاقتراح الذي يشير إلـــى موافقـــة الحد الأدنى: " ألا يمكن جعل كل بحث في تنظيم العمل لحظة ضرورية، ولكنها غيـــر كافية، من النقد الأدبي، بدلاً من استبعاده ؟ " (ص. 165)، وهذه صيغة يمكن أن نجد فيها الاهتمام " بالانتقال الدائم بين الشعرية والتفسير " (الشعرية، ص. 22).

إن الطبعة الأولى من الشعرية في العمل الجماعي (ما البنيوية ؟) عام 1968، انتهت بفصل فرعي بعنوان: " للشعري موضوعه الخاص ". استبدل هذا العنوان في طبعـــة عام 1973 (سوي، بوان) بعنوان " الشعرية بوصفها مرحلة انتقالية ". إن التبديل ذو دلالة. إن سبب ذلك يعود إلى أنه لوحظ أن سمات الخطاب الموضحة في نصوص تعد أدبية موجودة في نماذج أخرى من النصوص. ولكن لم يعد يوجد، اليـــوم، أي ســـبب لحصر أدب واحد في نموذج من الدراسات ترسخ في الشعرية: يجب أن نعرف أن هذا يتعلق بكل النصوص وليس فقط بالنصوص الأدبية (ملاحظة في أسفل الصفحة):

ما زال تعليمنا إلى اليوم يفضل الأدب، على حساب كل النماذج الأخرى من الخطابات. يجب أن نعي أن هذا الخيار هو خيار أيديولوجي خالص، وليس له أي تـــسويغ فـــي الواقع. لا يمكن تصور الأدب خارج تصنيف الخطابات. مطلوب من الشعرية، إذن، أن تقوم بدور انتقالي: وستفيد في الكشف عن الخطابات، لأن الأنواع الأقل شفافية من هذه

الخطابات تلتقي في الشعر، ولكن بعد أن تم هذا الاكتشاف، دشن علم الخطابات، واقتصر دوره الخاص على أشياء قليلة: مثل البحث عن الأسباب التي تجعل من بعض النصوص أدباً، في بعض العصور. بعد نشأتها مباشرة، رأت الشعرية نفسها مدعوة، بسبب قوة نتائجها نفسها، لأن تضحي بذاتها على مذبح المعرفة العامة. وليس من المؤكد أنه يجب الأسف على هذا المصير. (الشعرية، ص. 108 – 109).

هذه هي الجملة الأخيرة من خاتمة الكتاب المعنون (شعرية). من الخطأ التفكير والكتابة، إذن، بعد أحد عشر عاماً عندما ظهر كتاب (نقد النقد) عام 1984، أن تودوروف قد تخلى عن تجريدات الشعرية لكي يعود إلى الإنسانية القديمة الطيبة. عبر، منذ عام 1973، عن " الصفة الانتقالية للشعرية "، ولكنه لم ينف قط " صحة العلاقات البنيوية "، ولم يتخل عن " البحث عن تنظيم العمل "، بوصفه " مرحلة ضرورية للنقد الأدبي ولكنها غير كافية " (نقد النقد، ص. 165).

2 – شعرية النثر، شعرية القص، علم السرد

إن التمييز بين معنيي كلمة " شعرية "، معنى الشعراء، ومعنى منظري الشعر،لم يكن قد استقرّ بعد في النفوس عام 1971، ويمكن أن نرى في عنوان (شعرية النثر)، الذي جمع تحته تودوروف نصوصاً كان قد كتبها بين عامي 1964 – 1969، نوعاً من التحدي. قيل إن الشكلانيين الروس، وعلى رأسهم جاكبسون، فضلوا دراسة النصوص النثرية، وإن على تودوروف الذي يعد مدخلهم الأساسي إلى فرنسا، أن يفضل التحليلات والنظريات مستنداً إلى نصوص نثرية لكي يعرف جهل أكثر المتلقين الفرنسيين باللغة الروسية.

نجد في (نظرية الأدب) " بناء القصة والرواية " عند شكلوفسكي، " كيف صنع عمل معطف غوغول " لإيخينبوم، " في نظرية النثر " للمؤلف نفسه، و " تحولات الحكايات الغرائبية " عند بروب (أصبح هذا العنوان: تحولات الحكايات العجائبية، في طبعة " مورفولوجيا الحكاية " عام 1970). أعاد تودوروف طرح هذه المسألة " للتحولات السردية " في شعرية النثر، عام 1971.

نرى تودوروف، منذ كتابه " الأدب والدلالة " حتى " شعرية النثر " يؤسس تفكيره حول الشعرية على تحليلات لنصوص نثرية، وبصورة أكثر دقة، على السرديات أي القصص والروايات، مثل: العلاقات الخطيرة، والأوديسا، وألف ليلة وليلة، ولو ديكاميرون، وبحث غرال، وأدولف (لكونستان)، وملاحظات من نفق، لدستوفسكي، وقلب الظلمات لكونراد، وقصص هنري جيمس، وقصص خيالية، وروايات بوليسية (تصنيف الرواية البوليسية في، نقد النقد). لم يكن يبحث عن معنى مختلف هذه المحكيات، لقد كتب ذلك في مناسبات عديدة، ولكنه كان يبحث عن استخلاص الأنواع الأدبية للسرد، ويقال اليوم " النص السردي "، وعن تأسيس (علم السرد) (وهذا واضح في مقالته الأخيرة التي ذكرت،وفي، قواعد ديكاميرون). بين الطبعة الأولى والطبعة الثانية من كتاب (الشعرية) أصدر جينيت " خطاب الحكاية، ودراسة في المنهج" (أشكال 3، سوي، عام 1972)، وقد أخذ تودوروف هذا بعين الاعتبار، على الأقل بالنسبة إلى الفصل المخصص "للجانب القولي في الحكي"،التبئيرات والأصوات.

إضاءة

دراسات السرد في السبعينيات

عرفت دراسات السرد في فرنسا، حول عام 1970، ازدهاراً كبيراً. بالإضافة إلى أعمال تودوروف وجينيت، نذكر عام 1966، العدد الثامن المشهور من مجلة " اتصالات " التي ساهما فيها والتي خصصت، بإشراف رولان بارت، " للتحليل البنيوي للسرديات " (وقد أعيد نشر ما فيها ضمن سلسلة بوان، دار سوي). جمع غريماس، سنة 1970، في (من المعنى، ودراسات علاماتية) الصادرين عن دار سوي، " عناصره لقواعد سردية " والتي ظهرت عام 1969، في مجلة (الإنسان)، بالإضافة إلى " بنية الفواعل في السرد ". من جهته، أصدر كلود بيرموند سنة 1973 ضمن سلسلة (شعرية)، عمله الضخم (منطق السرد)، الذي اقترح فيه أن تعمم نتائج بروب كلها، على أي نوع من السرديات، عبر محاولة وصف " الشبكة الكاملة للخيارات المقدمة منطقياً لسارد معين، في أي نقطة من نقاط سرده، وذلك لكي يكمل القصة التي بدأها ".

اهتم تودوروف، بدءاً من كتابه غزو أمريكا، بالسرديات غير الأدبية، بالسرديات التي لم تكن قد كتبت كسرديات تخييل: مثل حكايات الفاتحين الإسبان، والحكايات الأزتيكية للغزو، في كتابه (الحكايات الأزتيكية للغزو)، وحكايات ضحايا المعتقلات وبعض المشاركين في الحرب العالمية الثانية، في كتبه (باسم الشعب، وفي مواجهة المطلق، ومأساة فرنسية). في موازاة ذلك، دفعه اهتمامه بكتاب المقالات الفرنسيين (نحن والآخرون) إلى دراسة نصوص نثرية ليست كلها قصصاً. ولكنه درس (حكايات نموذجية) وكتبها حتى عام 1994.

هذه السردية، أو هذه (الشعرية للحكي)، سمّاها تودوروف أولاً (قواعد الحكي) (قواعد ديكاميرون، وبصورة خاصة " قواعد الحكي: لوديكاميرون "، هناك في شعرية النثر ملخص لقواعد ديكاميرون، الذي ألف، إذن، بعد الكتاب، ولكنه صدر قبله). وقد تأثر

بأعمال بروب عن الحكايات الغرائبية الروسية. اختار بروب تحليل عينة من مئة حكاية مأخوذة من مجموعة أفاناسييف Afanassiev ، واختار تودوروف مئة حكاية من مجموعة بوكاس Boccace . ومثلما يستخلص اللغوي قواعد عمل لغة معينة بالاستناد إلى عينة من الملفوظات في هذه اللغة لكي يضع قواعدها، كذلك حاول تودوروف بناء قواعد (تتجاوز الجملة) لكي تكون قواعد عامة. وقد استند إلى فكرة فاليري Valery التي تقول إن الأدب هو توسيع لحدود اللغة، وحاول أن يجد، في قواعد الحكي، أنواع قواعد اللغة. وبسبب خطأ " النظرية اللسانية للخطاب " إذ انحصرت القواعد الكلاسيكية ضمن إطار الجملة، جرّب تحديد وحدات نحوية تتجاوز الجملة، مثل المتوالية، مثلما فعل بروب بالنسبة إلى الحكايات ؛ وبحث عمّا يوازي الصفة والفعل، وأراد بناء جمل سردية درس مختلف نماذجها (الإلزامية، والتمني، والشرطية، والإسنادية)، الخ...إذا كان تطور الأعمال في لسانيات الخطاب، والقواعد النصية، قد جعلها تتجاوز، منذ ذلك الحين، النتائج الأولى المستخلصة من تحليل (ديكاميرون)، فإن الحركة التي دفعت هذه الأعمال إلى الأمام لم تنته بعد، ومن المفيد ملاحظتها عند ولادتها.

إضاءة

شعرية النثر (1971)

فهرس الموضوعات

(الطبعة الأولى)

1 – الإرث المنهجي للشكلانية

2 – اللغة والأدب

3 – الشعرية والنقد

4 – تصنيف الرواية البوليسية

5 – السرد البدائي (حول الأوديسا)

6 – الرجال – القصص (حول ألف ليلة وليلة)

7 – مقدمة لما يمكن حدوثه

8 – الكلام بحسب كونستان Constant (عن أدولف، لبنجامين كونستان)

9 – قواعد الحكي (حول لو ديكاميرون، لبوكاس)

10 – البحث عن الحكي (حول البحث عن غرال)

11 – سر الحكي (حول قصص هنري جيمس)

12 – أشباح هنري جيمس

13 – العدد، والحرف، والكلمة (حول نظرية اللغة عند الشاعر الطليعي الروسي خليبينيكوف Khlebnikov)

14 – الفن من وجهة نظر أرتو Artaud

15 – التحولات السردية

16 – كيف نقرأ ؟

3– مسألة الأجناس

بين إعداد الأنواع الأدبية العامة للشعرية، والتحليل الأدبي لنصوص معينة، اهتم تودوروف بالرواية البوليسية (انظر إضاءة " شعرية النثر "، " 4. تصنيف الرواية البوليسية ")، واهتم بالأدب الخيالي (مقدمة في الأدب الخيالي). وبين هذين النوعين وضع مسألة الأجناس، وقدم، تودوروف، لدراسته حول الأدب الخيالي، باختبار لمفهوم " الجنس الأدبي "، أدى إلى تعريف الأجناس بوصفها " انتقالاً دائماً بين وصف الأحداث وبين النظرية في تجريدها " (مقدمة في الأدب الخيالي، ص. 26).

استند في كتابه المذكور أعلاه إلى أعمال الكندي نورثروب فري Northrop Frye (تشريح النقد، الطبعة الإنكليزية سنة 1957، والترجمة الفرنسية عام 1969). وفي عامي 1970 و 1984 رأى تودوروف، في (نقد النقد) أنه كان أكثر (بنيوية) من فري. نجد في تفسير تودوروف، منذ عام 1970، تمييزاً مهما، غير موجود عند فري، بين الأجناس التاريخية والأجناس النظرية: لكي نتحاشى أي غموض، يجب أن نضع، من جهة، الأجناس التاريخية، ومن الجهة الأخرى، الأجناس النظرية. تنتج الأجناس الأولى من ملاحظة الواقع الأدبي ؛ وتنتج الثانية من استنباط ذي طبيعة نظرية. إن ما تعلمناه في المدرسة عن الأجناس يستند، دائماً، إلى الأجناس التاريخية: إننا نتحدث عن مأساة كلاسيكية، لأنه كان يوجد، في فرنسا، أعمال تعلن صراحة انتسابها إلى هذا الشكل الأدبي. في المقابل، نجد أمثلة عن الأجناس النظرية في أعمال منظري الشعر القدماء.. وعليه، فإن نظام فري، مثل نظام منظر الشعر القديم، يتشكل من أجناس نظرية، وليس من أجناس تاريخية. (مقدمة في الأدب الخيالي، ص. 18 – 19).

كان تودوروف، عام 1970، يريد أن يسير باتجاه منهجة الأجناس النظرية التي حددها فري، وهو، في هذا الوقت، كان يعمل على تأسيس شعرية جديدة كانت غير معروفة في فرنسا على الرغم من وجود مقعد الشعرية الذي احتله فاليري في (كوليج دو فرانس). كان يبحث عن مبادىء منظمة. ولكنه عرف، مباشرة، حدود مشروعه: يجب أن نتأكد من الأجناس التي نستنبطها من النظرية من خلال النصوص ؛ إذا لم تكن استنتاجاتنا متطابقة مع أي عمل فذلك يعني أننا نسير في الطريق الخطأ. ومن جهة أخرى، يجب أن تخضع الأجناس التي نجدها في التاريخ الأدبي إلى اختبار نظرية منسجمة ؛ وإلاّ فإننا سنبقى أسرى أحكام مسبقة تنتقل عبر العصور وتقول إنه كان يوجد جنس مثل الكوميديا وهذا، في حقيقة الأمر، وهم خالص. وعليه، فإن أي ملاحظة للأعمال لا يمكنها أن تؤكد أو تنفي، بدقة، نظرية للأجناس.. لننظر الآن من الجهة الأخرى، وهي انسجام الأجناس المعروفة مع النظرية. إن الكتابة بدقة ليست بسهولة

الوصف.. إن الأجناس التي نعمل عليها يمكن أن تقودنا دائماً خارج الأدب.. ويجب ألاّ توقفنا هذه الأفكار المشككة.. يسعى العمل المعرفي إلى حقيقة تقريبية، وليس إلى حقيقة مطلقة.. إن الشيء المتناقض هو أن عدم الكمال ضمان للبقاء. (مقدمة في الأدب الخيالي، ص. 26 – 27).

لنأخذ انحرافين أساسيين توقعهما تودوروف. يأتي الأول من أن الأجناس النظرية، التي يسعى إلى معارضتها مع الأجناس التاريخية، مسجلة، في الواقع، في التاريخ: إن الخيالي تميز، في الوقت نفسه، من العجائبي والغريب في لحظة من التاريخ، (وهذا ما يسميه تودوروف الصفة الاختلافية للخيالي)، ضمن منظومة من الأجناس في تطور دائم. في فصل " أصل الأجناس " (أجناس الخطاب، وأعيد نشره في، مفهوم الأدب، ص. 29 – 31)، والذي يسوغ دراسة الأجناس رداً على بيانات موريس بلانشو Maurice Blanchot ، يؤكد أن: " تمرد العمل على جنسه لا يجعل هذا الجنس غير موجود ؛ ونميل إلى قول عكس ذلك ". ويقول بعد ذلك: " لم يكن يوجد، قط، أدب من دون أجناس، إنه نظام في تحول دائم ". بالإضافة إلى ذلك، لم تكن الأجناس أجناساً أدبية خالصة، (الأجناس الأدبية، كان عنوان الفصل الأول من مقدمة في الأدب الخيالي). وفي عام 1978، عنون كتاباً يضم أكثر من ثلاثمئة صفحة، ويحوي مقالات كتبت بين عامي 1971 – 1977: أجناس الخطاب (وهذا العنوان مأخوذ من عنوان لباختين)، إذ ضمنّه "الأجناس الأدبية". ومما له معنى أنه اهتم، بصورة خاصة، بالقصة الخيالية وبالرواية البوليسية، اللتين لم يكن قد اعترف بهما بصورة كاملة في مجتمعنا لكي تدخلا في منهاج البكلوريا. " إن الرائعة الأدبية المألوفة لا تدخل ضمن أي جنس، هذا إذا لم تكوّن جنسها الخاص ؛ ولكن الرائعة الأدبية في أدب الجماهير، هي تحديداً الكتاب الذي يدخل، بصورة أفضل، ضمن جنس محدد" (شعرية النثر، 1973، تصنيف الرواية البوليسية، ص. 10). عليه، إذن، أن يمارس الانتقال الدائم، ليس فقط بين النظرية والتطبيق على النصوص، ولكن أيضاً بين التزامن والتعاقب، وبين الأدب

وبين ما هو خارج الأدب، وبين ما سماه جينيت عام 1991 " الكتابة التخييلية " وما سماه " الكتابة الواقعية ". إن التطورات اللاحقة في بحث تودوروف ظهرت، إذن، في أعماله الأولى عن الشعرية.

إضاءة

أجناس الخطاب

فهرس المواد

1 – مفهوم الأدب ؛ فن الشعر والشعرية وفق ليسينغ ؛ أصل الأجناس.

2 – مبدآ السرد ؛ الخطاب الذهاني ؛ القراءة كبناء ؛ حول الشعر: نظريات الشعر. رواية شعرية (Heinrich von Ofterdingen لنوفاليس Novalis). الشعر من دون البيت (القصيدة النثرية من بودلير إلى أيامنا عند سوزان بيرنارد ،Suzanne Bernard قصائد نثرية قصيرة لبودلير، وإشراقات لرامبو).

3– ملاحظات من نفق، لدستوفسكي ؛ حدود إدغار بو ؛ قلب الظلمات لكونراد ؛ العمر الصعب لهنري جيمس ؛ الإشراقات لرامبو.

–4 الأحجية ؛ خطاب السحر ؛ الكلمة الروحية ؛ ألعاب الكلمات.

وهكذا شرح تودوروف تقسيم كتابه إلى أربعة أقسام: " القسم الأول ذو صفة عامة ونظرية.. ويتألف القسم الثاني من دراسات عن أكبر جنسين أدبيين، التخييل والشعر. ويضم القسم الثالث تحليلات لنصوص خاصة.. وخصص القسم الأخير للأجناس غير الأدبية " (أجناس الخطاب، ص. 9).

4 – الأجناس والقارئ

في "الرواية اللغز" (مثل روايات أغاتا كريستي) مثلما حددها تودوروف في تصنيفه للرواية البوليسية (انظر شعرية النثر)، القارىء مسجّل في النص، الذي يأخذه إلى خدع، ويقدم له عنصر التشويق. هناك قراءة ثانية، تلت الأولى مباشرة، وأخذت نصاً مختلفاً جداً. إنها القراءة التي صنعت النص. درس إمبيرتو إيكو Umberto Eco بعد ذلك، في عام 1979، ما سمّاه " المساعدة التفسيرية في النصوص السردية" (انظر كتابه، القارىء في الحكاية، غراسيه، 1985).

إن دور القارىء، في الأدب الخيالي، أكثر أهمية. في الواقع، يضع تودوروف القارىء في قلب تعريفه للخيالي: " إن حيرة القارىء هي، إذن، الشرط الأول للخيالي" (مقدمة في الأدب الخيالي، ص. 36). الخيالي هو دخول ما فوق الطبيعي على العالم الطبيعي: فهو مختلف، في الوقت نفسه، عن " العجائبي " الواقع ضمن إطار ما فوق الطبيعي، وعن " الغريب " الواقع، بصورة كاملة ضمن العالم الطبيعي. ولكن لا يكفي أن تحار الشخصية في تفسير المغامرات التي تجدها (في العجائبي، وهي لا تحار قط، إنها تقبل ما هو فوق طبيعي). يجب أن تكون الحيرة عند القارئ، الذي يتطابق مع الشخصية أو لا يتطابق معها: " يحتل الخيالي زمن هذا الشك ؛ منذ أن نختار أحد الأجوبة، نترك الخيالي وندخل ضمن جنس قريب، الغرابة أو العجائبي" (الأدب الخيالي، ص. 29). إن (نحن) المقصودة، هي القارىء الحقيقي.

بين الأنواع المجردة من الشعرية، وتفسير الأعمال الخاصة الذي ينخرط فيه الناقد، تمثل الأجناس، إذن، مستوى وسيطاً يقوم فيه القارىء (القارىء العادي) بدور مهم. الأجناس محددة بوصفها عقود قراءة " معاهدات ". وهذا لا ينطبق فقط على الحكاية (كان في قديم الزمان)، أو على الأدب الخيالي، ولكنه ينطبق أيضاً على "العقد السيري الذاتي" مثلما حدده فيليب ليجون Philippe Lejeune في كتابه الذي يحمل هذا العنوان (سوي، 1971). وهنا أيضاً نرى كيف أن الأعمال الحديثة عن التلقي، ودور القارىء

في بناء معنى النص كانوا في أساس دراسات تودوروف الأولى لتعريف الأجناس. إن مسألة القيمة لم تعد تهمل. ابتعد التعريف الجديد للأجناس عن العصر الكلاسيكي إذ: كان يحكم على العمل بأنه سيئ إذا لم يكن يخضع، بصورة كافية، لقواعد الجنس. كان يبحث هذا النقد، ليس فقط عن وصف الأجناس، ولكن أيضاً عن فرضها ؛ كانت شبكة الأجناس تسبق الإبداع الأدبي بدلاً من أن تتبعه. (بحوث جديدة في السرد، ص. 9)

5– الشعرية، البلاغة وعلم الدلالة

إن فصل "الشعرية" في كتاب (القاموس الموسوعي في علوم اللغة)، يقع بين " البلاغة والأسلوبية" و"علم الدلالة". إن تطورات الشعرية من جهة " التأثيرات " في القارىء: تأثير الواقع (بارت)، وتأثير الشخصية (فانسان جوف Vincent Jouve)، قربتها من البلاغة بدءاً من أصولها الإغريقية واللاتينية، عندما كانت تسعى لأن تؤثر، أولاً، في المستمع لإقناعه أو إغرائه. " ولكن جعل الخطاب أكثر تأثيراً يتطلب معرفة خصوصياته. كان الأمر يتعلق، في زمن أرسطو وبلاغته، بمجموعة من المعارف في الأنواع والقواعد." بعد ذلك فقدت البلاغة هدفها النفعي "ولم تعد تدرس كيف نقنع ولكن كيف نقدم خطاباً جيداً " (القاموس الموسوعي في علوم اللغة، ص. 99–100). تحاول بعض البحوث المعاصرة التي تعمل على تقديم بلاغة جديدة الإفادة من مكتسبات الشعرية مثلما استطاع تودوروف أن يقدمها.

ما علم الدلالة ؟ إن الشعرية التي انفتحت على كل أنواع الخطاب ستجد نفسها على أرض علم الدلالة عند شارل بييرس Charles Pierce ، أو على أرض علم العلامة عند فيرديناند دو سوسور

أي علم العلامات سواء أكانت شفهية أم غير شفهية. يمكن تلخيص موقف تودوروف من علم الدلالة بأنه يعتبر أن " اللسانيات غطت على علم الدلالة، بطريقة من الطرائق"وأن "على علم دلالة أي نظام غير لساني أن يستعير طريقة اللغة ". وبالنتيجة،

فإن الشعرية التي يعرف تودوروف طابعها الانتقالي، ليس عندها الشيء الكثير الـــذي تتعلمه من علم الدلالة" (القاموس الموسوعي في علوم اللغة، ص. 120– 121).