المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر

The critical term in contemporary Algerian criticism

سعاد طبوش *

[1]جامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل(الجزائر)، souad.tebbouche@yahoo.fr

الملخص:

أثناء تصفحي لكتاب الناقد الجزائري المعاصر "محمد الصالح خرفي" "بين ضفتين دراسات نقدية"، شدت انتباهي بعض المصطلحات النقدية الموظفة في متنه النقدي، مصطلحات متداولة في العرف النقدي العام استعملها الناقد استعمالا نوعيا، وأخرى اتخذت مفاهيم خاصة تكشف عن توجهه النقدي الخاص.

"بين ضفتين"كتاب نقدي يضم مجموعة من الدراسات النقدية حول نصين قصصيين ، وآخرين شعريين (ضفة النثر-القصة، وضفة الشعر). وهي مقاربات بمناهج مختلفة حاول من خلالها الناقد الكشف عن الملامح الجمالية التي تمنحها النصوص النثرية القصصية والنصوص الشعرية.

حاولت من خلال هذه الدراسة الوقوف عند عدد من المصطلحات التي استعان بها الناقد في مقارباته النقدية، من خلال بيان مفهومها عنده وما يقابلها من مفاهيم عند النقاد الآخرين.

الكلمات المفتاحية: المصطلح النقدي، النقد الجزائري، محمد الصالح خرفي

Abstract:

While browsing through the book of the contemporary Algerian critic "Mohamed Saleh kharfi ""between two banks of Critical Studies", my attention was drawn to some of the critical terms employed in its critical body, terms that are common in the general critical custom used by the critic qualitatively, and others have taken special concepts that reveal his own critical orientation.

"Between two banks" is a critical book that includes a collection of critical studies on two narrative texts, and poetic others (prose bank-story, poetry bank). These are approaches with different approaches through which the critic tried to reveal the aesthetic features that are given by narrative prose texts and poetic texts.

Through this study, I tried to identify a number of terms that the critic used in his critical approaches, by explaining their concept to him and the corresponding concepts to other critics.

Keywords: monetary term, Algerian criticism, Mohamed El Saleh kharfi

* **سعاد طبوش**

مدخل حول المصطلح:

يمثل المصطلح النقدي في كل العصور والمجالات الدرجة الأكثر عمقا وأهمية في الوعي المعرفي والتصنيف الواعي الذي ينتظم المعرفة وأشكالها المختلفة، فهو يتحكم باستمرار في الإبداعات على اختلاف أنواعها، والإنتاجات والخلق الدلالي الفكري . فللسلطة الاصطلاحية دور فعّال في تحديد المنظومات المعرفية، وتحقيق الانتظام والضبط النظري والمنهجي كون "الحقول الإبيستمية تتحدّد بتحدّد دلالات مصطلحاتها واستقرار مفاهيمها .وبقدر رواج المصطلح وشيوعه، يحقق العلم أو الحقل المعرفي ثبات منهجيته"[1].

إن التحكم في المصطلح وصياغته ومختلف أشكال وضعه، هو في الأخير تحكم في المعرفة وجزئياتها، وفي مختلف أنساقها، لذلك لا يمكن تجاهل نسقية المصطلح وانتظامه ضمن محيطه المعرفي، الذي يشكل فيه المصطلح بنية صغرى من مجموع بناه الكلية أثناء النقل أو أثناء الوضع، من أجل القبض على كل تجليات المفهوم المعرفية– وهو فعل ينطبق على كل المصطلحات، بما في ذلك المصطلح النقدي الذي يستقي مواد جهازه المفهومي من حقول معرفية واسعة ومتباينة ينبغي الإحاطة بها.

فمفهوم المصطلح النقدي يتحدد بكونه" رمزا لغويا (**مفرد أو مركّب**)أحادي الدلالة، منزاح نسبيا عن دلالته المعجمية الأولى، يعبّر عن مفهوم نقدي محدّد وواضح، متّفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك[2]".
تطرق إلى هذا المفهوم من النقاد المعاصرين،" عبد السّلام المسدي "وتجلى ذلك في قوله: "المصطلحات هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتهم الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه، وينهضون بأعبائه ويأتمنهم الناس عليه ولا يحق لأحد أن يتداولها بمجرد إضمار النية بأنها مصطلحات في ذلك الفن إلا إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها وما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما"[3]

المصطلح (term(e هو علامة لغوية خاصة تتشكل من وحدة مركبة من دال و مدلول، ويجمع علماء المصطلح على تحديد مفهومه بوصفه " مفهوم مفرد أو عبارة مركّبة استقرّ معناها أو بالأحرى استخدامها وحدّد في وضوح، وهو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى ويرد دائما في سياق النظام الخاص بالمصطلحات"[4].

والاصطلاح هو تعيين للحدود، والمفاهيم، ينطلق من البحث عن المماثل، واكتشاف الوحدة وما يمكن أن يقتضيه ذلك من اختزال المختلف وتذويب التناقض، أو إقصائه "وهو في جوهره بحث عن الهوية ، التي يمكن الركون إليها بعد الاطمئنان إلى ما تقوم به من عمليات الإدخال والإخراج والنسبة والعزل " ويتطلب الاصطلاح الاتفاق على مدلول ما اصطلح عليه أي أن يكون مفهومه دقيقا لا يقبل الزيغ وحسب التعبير المعجمي ، فهو " اتفاق على لفظ أ ورمز معين لأداء مدلول خاص ولكل علم اصطلاحاته "، ومعرفة المصطلح عنصر أساسي يدخل في صلب العلم ومناهجه.

والمصطلحات إذا عبارة عن مجموعة من الكلمات التي يتم الاتفاق على توصيفها من مجموعة من الباحثين لتقوم بوظيفة تتمثل في تجسيد نتائج البحث ووصفها في قالب لغوي يضمن تواصلا فعالا ومفيدا بين مختلف فئات المستعملين

وظهور المصطلح العلمي النقدي في أية حضارة ، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي والإبداع، فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية.

والمصطلح ليس مجرد نحت كلمة أو تحديد لفظ ، أو ترجمة مدلول وإنما هو مدلول هو " تركيبة معرفية وجمالية ، وثقافية متشابكة ومتفاعلة تتناوبها سياقات شتى ، لا تكف عن الحراك والجدل والتغيير والتحول والسيرورة " وهو في نفس الوقت قادر على أن يتحول إلى لغة تفاهم بين الثقافات والشعوب ويمكنه أيضا أن يتحول إلى مواضعة ثقافية أو أداة اجتماعية تساعد على الفهم والتداول والتوصيل « comminication » مواضعة أو أداة تعمل على تحجيم أثار العشوائية والانتقائية العفوية وتجاوز اللامنهجية في التفكير ومنح كل خطاب طابعه المميز .

والأهم أن المصطلح وحضوره بدليل لكشف المعنى واللانهاية والتخيل " فالتخيل هو الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع.

والمصطلح في أبسط تجلياته صورة مصغّرة عن المفهوم؛ لأنه عبارة عن أيقونة أو مماثل يمثل حضوره غيابا للمفاهيم المكثفة التي تستوعبها التسمية وتعبر عنها بوضوح وبدقة وشفافية وبأقل لفظ، بعدّه" علامة لغوية تقوم على ركنين أساسيين لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني أو حدّها عن مفهومها، أحدهما الشكلForme (أو (التسمية) (Dénomination والآخر المعنى (Sens) أو المفهوم) (Notion أو التصور) (Concept يوحّدهما التحديد أو التعريف) Définition (أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني".[5]

1.المصطلح النقدي في كتاب "بين ضفتين":

الناقد "محمد الصالح خرفي" من جملة الكتاب الفاعلين الذين أثروا المكتبة الجزائرية بنتاج نقدي كبير يكشف عن الوعي النقدي الجمالي لدى الناقد، وعن حركيته الدائمة في متابعة النشاط الإبداعي والعربي عامة. وتشهد على ذلك سيرته العليمة الحافلة بالمنجزات، وإضاءاته الواسعة والنيّرة في سماء الأدب والدراسات النقدية.

بأكثر من عشرين مقالا منشورا في مجلات وطنية ودولية، ودراسات منشورة في الكتب، وأكثر من عشرة كتب مطبوعة، وعشرة كتب مخطوطة خاض الناقد محمد الصالح خرفي غمار التجربة النقدية، وكشفت عن ثرائها، ونضجها، وصاغ من خلالها توجهه النقدي.

أثناء تصفحي لكتاب الناقد الجزائري المعاصر "محمد الصالح خرفي" "بين ضفتين دراسات نقدية"[6]، شدت انتباهي بعض المصطلحات النقدية الموظفة في متنه النقدي، مصطلحات متداولة في العرف النقدي العام استعملها الناقد استعمالا نوعيا، وأخرى اتخذت مفاهيم خاصة تكشف عن توجهه النقدي الخاص.

"بين ضفتين" كتاب نقدي يضم مجموعة من الدراسات النقدية حول نصين قصصيين، وآخرين شعريين (ضفة النثر–القصة، وضفة الشعر). وهي مقاربات بمناهج مختلفة حاول من خلالها الناقد الكشف عن الملامح الجمالية في المجموعة القصصية للقاص "عز الدين جلاوجي"، وإبراز صراع القيم في روايات الطاهر وطار من خلال اللاز، والعشق والموت في الزمن الحراشي، والبحث عن تجليات المكان في الشعر الجزائري الحديث من خلال شعراء الثورة مع التركيز على الشاعر صالح خرفي، وتناول الرؤية الثورية عند الشاعر عياش يحياوي من خلال ديوان "تأمل في وجه الثورة"[7].

حاولت من خلال هذه الدراسة الوقوف عند عدد من المصطلحات التي استعان بها الناقد في مقارباته النقدية، من خلال بيان مفهومها عنده وما يقابلها من مفاهيم عند النقاد الآخرين.

2.أفق القراءة:

ورد مصطلح أفق القراءة في سياق حديث الناقد "محمد الصالح خرفي" عن سيميائية العنوان ضمن الدراسة التي قدمها للمجموعة القصصية تحت عنوان "جماليات القصة في لمن تهتف الحناجر"، وهو مصطلح أراد من خلاله التعبير عن الحمولات الدلالية التي يلج القارئ مسلحا بها حدود الخطاب الأدبي، وهي الحمولات التي تشكلت جراء الأسئلة التي أثارتها –من جهة– الشعرية الأجناسية التي ينتمي إليها النص، وتفاعله الشكلي والمضموني مع نصوص أخرى، ودرجة تخييله من جهة ثانية. يقول الناقد: "أما حين يشرع في القراءة ، فهو ينتظر من النص أن يجيب عن أسئلته تلك بحيث يكون مهيئا مسبقا لتلقيه بطريقة معينة.. أما الكاتب فلا يكون قبل شروعه في الكتابة، خاضعا فقط لاشتراطات وإكراهات الشعرية الأجناسية والسجل الجمالي اللذين يصدر عنهما نصه"[8].

هناك بعد أساسي وجد ويوجد دائما في عملية الكتابة ، وحين تتحد المناهج النقدية المعاصرة فإنها تعتبره مصدرا أساسيا لا غنى عنه (المرسل إليه) ، انه المتلقي أ والمستقبل le destinataire –recepteur ، " فعملية التلقي باتت لا تخرج عن كيان الكتابة ومرجعياتها، وممارسات النقد الأدبي الجديد اختلفت إلى حد أن هنالك مدرسة مستقلة في سوسيولوجيا الأدب وقراءته ، تبعث العمل الأدبي على ضوئها .

ينطلق الناقد "محمد الصالح خرفي" من مسلمة مفادها أن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع أو ينتظر شيئا ما، وأن العمل الأدبي غالبا ما يحمل إلى القارئ مجموعة من المعطيات التي تشكل نسقا من الانتظارات، والعلامات التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي. مما يخلق لدى جمهوره نمطا

معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السابقة عن النصوص التي سبق أن قرأها. فالقارئ عنده لم يعد طرفا مستهلكا لمعنى النص وقصدية المؤلف، وإنما تحول إلى عنصر فاعل في عملية إنتاج المعنى.

إن النص ليزداد ثراء بالمحمولات الدلالية بقدر ثرائه بالعلامات، أو لنقل بقدر توفيقه في اختيار علاماته، ومن ثم تزداد مساحات التأويل وتجد المقاربات السيميائية مثلا لذتها في الكشف عن العلاقات التي تربط بين مخفيات الخطاب الأدبي عبر تعقب سيرورة المعنى (أي عبر اقتفاء حركة الشفرات داخل النص)، وهذا هو الجوهر الأساس الذي تنبني عليه المقاربات النقدية للنص الإبداعي.

كما أن مهمة التلقي تبدو أكثر صعوبة عندما يتعلق الأمر بالخطاب الأدبي المعاصر، وذلك لكون هذا الخطاب ينبني في الكثير من سياقاته على لعبة الانتهاك والمراوغة والمخاتلة والزئبقية، وعليه فإن تلك اللعبة تفرض على التأويل مهمة مَنْطَقَةِ النص من خلال قراءة الشفرات، أو – بتعبيرٍ آخر– من خلال اقتفاء حركة العلامات بين العلاقات المنتشرة عبر الخطاب الإبداعي. والمقصود بالمَنْطَقَةِ – هنا – هو جعل ما لا يبدو منطقيا في علاقات الظاهر العلاماتي منطقيا من خلال الكشف عن منطق العلاقات التي تربط بين مخفيات (دلالات) هذا الظاهر أي في العلاقات الدلالية وليست في العلاقات بين الدوال بحد ذاتها. ومن هذا المنطلق، فإن المصطلح النقدي المعاصر يتوسل التأويل كنقطة مركزية، تتصل بالمقاربات النقدية الحديثة، بل تنطلق منه هذه المقاربات و تتفرع عنه كقراءات لمستويات النص و الخطاب الأدبي المعاصر.

إن أول ما واجه النص الأدبي المعاصر في بداية تشكله و ارتسامه هو مسألة اللغة، عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة، و بتقاليدها الممتدة، في مسار القول، بدءا بالنظرة الجديدة، للغة الشعرية، بوصفها لغة لازمة؛ وظيفتها الخلق؛ أي أنها لغة تكتفي بذاتها و بعناصرها، تبني عالما شعريا جديدا، لم تعهده من قبل، عناصره الأولية، تمارس لعبتها اللغوية من وحدة الأضداد والمتفارقات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وظيفتها تكمن بالدرجة الأولى ، في السحر والإشارة والإيماء؛ فهي لا تبوح و لا تصرح ولا تتكشف، لغة الغموض و التأويل، أي أن وظيفة الأدب هي الخلق لا التعبير، وبهذا يتصل مفهوم القراءة المعاصر بالبحث داخل قانون الخفاء والغموض، من أجل التوصل إلى نتاج معرفي يكشف عن قدرات الذات القارئة وكفاءاتها القرائية، باعتمادها على النظام الرمزي الثانوي للأدب، الذي يقوم على النظام اللغوي؛ و لكنه يتجاوز حدود ذلك، لارتباط مظهره الدلالي بالظواهر الأخرى التي يتشابك النص الأدبي مع فضاءاتها وأبنيتها.

القراءة الشاعرية بعد من أبعاد النص؛ واحتمال من احتمالاته الكثيرة والمتعددة؛ ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، و سيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة، ومتعددة بعدد مرات قراءته وعدد قرائه. و لذلك فإن النظريات القرائية، لا تعدو أن تكون إشارات توجيهية مساعدة للمتعامل مع النص، وهذا سمح لبعض النصوص أن يتم تناولها مرات متعددة، و في كل مرة ، يأتي كشف جديد لمعطياتها الإشارية .

3.المتعة الجمالية:

إنّ الالتفات إلى الدّور المركزي الذي يلعبُه القارئ لحظة القراءة، كان قد اضطلع به عددٌ من الدّارسين، وإن بقي ذلك في حدود الملاحظات، التي لا تكاد ترتقي لتتبلور في إطار نظرية نقدية، قائمة على تصوُّر متكامل للظاهرة الأدبية.. وفي هذا الصّدد يستوقفُنا قولٌ لـ **أنطونيو بنيتيز– روجو *Antonio benitez–rojo***:" لكي يتمَّ تحوُّل الـ **قبل–نصّ** إلى **نصّ**، لا بُدَّ من المرور بمراحل محدَدة ومتطلبات محدّدة (...) وسوف أكتفي هنا بالقول، بأنّ النصّ يُولد حينما يقرأه الآخر، وهو القارئ"[9]. فوجود النصّ –كما يرى هذا الناقد– رهين بوجود القارئ وتفاعله معه، ومن ثم فإن البحث عن المعنى، في غياب (قارئ) يعمل على استكناهه، سيكون ضربا من العبث والجهد الذي لا طائل من وراءه.

يتساوق هذا الموقف -إلى حدّ بعيد- مع موقف كلّ من ''الظاهراتية''*la phénoménologie*، و''التأويلية'' *L'herméneutique* من اللّغة والمعنى؛ وهو الموقف القاضي بألاّ وجود للمعنى خارج وعي القارئ[10]. فلقد اعتبر **مارتن هيدغر *Martin Heidegger*** – في سياق رفضه لبعض مقُولات أستاذه **هوسيرل *Edmund Husserl*** – أنّ الفهم لم يَعُد نمطا للمعرفة، بل أضحى نمطاً للوجود، وظاهرةً تنغرس في صميم التجربة الكلية، التي يعيشها الإنسان (*وقد قُذِفَ به في هذا العالم*). والوظيفة التي خَصّ بها **هيدغر** الهرمينوطيقا –بعيدا عن المحاولات التي كانت تريد الزجّ بها في أحضان نظرية المعرفة– هي التفسير والتأويل من أجل الفهم. وتأسيسُ عملية الفهم، يستند –في نظره– إلى طابع وجودي، يفترض أنّ الوجود يكشف عن نفسه للذّات المؤوِّلة عن طريق اتّصال الوعي ببنية الظواهر.. لذا فنحن "لا نستطيع أن نتبنّى اتّجاها تأمّليا محايدا، اتّجاها ينظُر إلى العالم من عَلٍ كما لو كان ينظر من قمّة جبل، فلابُدّ أن نكون مُمتزِجِينَ بموضوع وعينا نفسه"[11]. ولقد عمل **غادامير *Hans–Georg Gadamer*** – في أعقاب **هيدغر–** على تطبيق مبادئ هذا التصوّر في مجال الأدب، فذهب إلى "أنّ العمل الأدبي لا يَخرُج إلى العالم بوصفه حُزمةً منجزةً مكتملةَ التصنيفِ لمعنىً، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل"[12].

أقر الناقد "محمد الصالح خرفي" أن المتعة الجمالية لا تتحقق إلا بشرط أساسي هو "الخبرة الجمالية" التي تمكن القارئ من بناء افتراض سابق ينتظر تحققه من العمل الأدبي الذي سيتلقاه أثناء القراءة، حيث لا يمكن أن تكون قراءة ما هي القراءة الأولى ولا قراءة وليدة لحظة تفاعل مع النص فكل قارئ يقبل على النص وهو محمل بأفكار وأحكام يطرق بها باب هذا العمل. وهو في هذه النقطة –وفي غيرها كما سنلاحظ– يلتقي مع **إيكو *Umberto Eco***، الذي يرى أنه دون كفاءة (الخبرة الجمالية) لا يمكن التعاون مع النص، أو مُساعدته على إنجاز مهمته، ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك الفعال الذي يملأ الفراغات، ويحمل التناقضات، ويستخلص المقولات... فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى قوته الدلالية المحتملة. وبعبارة أخرى، إنّه مُنتج لواحد قادر على تحيينه، حتى إذا كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبي معدوما.[13]

والمتعة الجمالية –حسب الناقد محمد الصالح خرفي- ليست واحدة وبالكيفية ذاتها، بل تختلف من قارئ إلى آخر "نتيجة اختلاف الميول، ودرجة الإثارة، والانفعالات والشعور بقيمة الشيء المقروء واختلاف المرجعيات الفكرية والمعرفية والتقاليد الفنية المقبولة لكل فرد، بل إن القراءة تختلف بالنسبة للقارئ الواحد باختلاف الزمن والظروف، لأن القيمة الجمالية نسبية"[14] .

المتعة الجمالية عند "الناقد محمد الصالح خرفي" ليست متعة فكرية أو معرفية مجردة، وفي الوقت ذاته ليست متعة حسية أو لذة (جسدية) فحسب بل إنها متعة أخرى تجمع بين متعة العقل (الإدراك) ومتعة الإحساس (الشعور)، ما يطلق عليه بـ (المتعة الجمالية) التي تحرك العقل وتثير الحواس لذا فقد تدخل السعادة التي تنبع عن قدرة العقل على اكتشاف ما هو غامض في الإحساس والمشاعر والانفعالات على الرغم من ردود الفعل التي ينتجها العمل الفني سواء كان تطهيرا أو اكتفاء فأنها في كل الأحوال تخلف المتعة الجمالية وسعادة الإنسان لتنقله من موضع إلى آخر أكثر تقدما ونقاء وإدراكا.

إن القارئ حسب الناقد "محمد الصالح خرفي" بحاجة إلى جرعة جمالية، فهو يسعى للإحساس الجمالي لأجل تحقيق الاكتفاء الجمالي، وهو ما تمنحه النصوص الأدبية أو الأشكال الفنية الأخرى، كما أنه موجود في مواضع أخرى يسميها الناقد (الأمور الصناعية). وهذه المتعة الجمالية لابد أن تتحقق بعيدا عن الإيديولوجيات والأفكار التي يحملها النص، والخلفيات التي يستند إليها والأهداف المرجوة منه[15].

ويؤكد الناقد حقيقة مفادها أن أي نص أدبي لا يخلو من فكرة ما أو طرح معين أو هدف محدد، ففكرة الفن للفن أو الكتابة لأجل الكتابة لم يعد لها في عالمنا العربي مكان في ساحة النقد، فلا يمكن كتابة نص تتوفر فيه الشروط الجمالية دون حمله لرسالة ما.

إن عملية بناء المعنى تحتاج إلى تتبع دقيق، وفطنة، وروية من جانب القارئ لما يعتريها من تناقضات وتراكمات دلالية، يمكن أن تثقل كاهله، فيؤدي به ذلك إلى النفور من النص، والسأم من العملية ككل. من هنا تبدو أهمية المفهوم، الذي أراد **إيزر** تحليل ظاهراتية القراءة من خلاله؛ **فوجهة النظر الجوالة** *point de vue errance*، تُمكِّن القارئ من أن يستثمر النص في تعدُّد منظوراته، وتنتقل في النص ذهابا وإيابا لتصنع الموضوع الجمالي. فهذا الأخير، لا يوجد فقط في بعض أجزاء النصّ أو في بعض لحظات القراءة، وإنّما في التركيب الكلي والنهائي للنص والقراءة معا[16].

4.الإنشائية والجمالية:

يرى الناقد "محمد الصالح خرفي" أن ا"لجمال" هو الغاية الأزلية التي لازمت الإنسان منذ وجوده، "فعلى طول تاريخ البشرية لم تستغن أي أمة عن القيم الجمالية، بل بقيت تسعى إلى تحصيلها والقبض عليها في أي مجال فني أو أدبي"[17] . ويستدل على ذلك بالآثار الأدبية الباقية للأمم كالإلياذة والأوديسا لليونان، والإنيادة للرومان، والشهنامة للفرس، والمعلقات للعرب..ويشير إلى الدور الذي لعبه الدين الإسلامي وخصوصية المجتمع العربي في تشكيل الرؤية

الجمالية وإرساء ركائزها لدى المبدع العربي؛ فاعتماد الشعر في بداياته على السماع، واستعمال النبر، وخصوصية المكان الذي يلقى فيه الشعر، والجماليات التي تتضمنها النصوص (عمود الشعر)، ومراعاة الذوق الفني السائد، كلها عناصر تساهم في تشكيل صدى النص عند السامع وتضمن انتشاره وبقاءه.[18]

يصادف القارئ في أحايين كثيرة سرا يحمله النص الأدبي، حيث يجعله ينطبع في الذاكرة الفردية والجماعية لفترة زمنية ما بالرغم من تغير الظروف والأحداث، إلا أنه ينجذب إلى هذا النص دون ذاك، ويفضله على غير، لما يحمله من عناصر جمالية تميزه عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى فتؤثر على القلب و النفس معا.

فالقارئ يتوق للإحساس الجمالي، وذلك للحصول على لذة النص ، لأن " الحاجة الجمالية هي أرسخ الحاجات التي تميز الكائن البشري، ومن أكثرها ثباتا وقوة . وهذه الحاجة لا يصار إلى ممارستها في الميدان الخاص و المحدود للفنون الجميلة فقط حيث – تجد في الحقيقة كفاياتها الأكثر سموا و صفاء و كثافة – و إنما تلقاها أيضا كقوة محركة وموجهة ومتممة ومشرفة مستشرفة معا في مختلف ميادين النشاط الإنساني، كما نلقاها في الإطار العلمي البحت ، بمقدار ما نجدها في الإطار الروحاني والمعنوي الأسمى ." وبالتالي فالجمال هو الذي يمنح القيمة الحقيقية للنص و هو الذي يسعى القارئ للحصول عليه.

تولدت الجمالية من علم الجمال حيث تعنى بالبحث فيه؛ فقد بقي –على مر العصور –البحث الجمالي يبحث في مبادئ النقد الفني و الإحساس بالجمال و إبداعه ، و تجلياته السلوكية و الفنية عند الإنسان لأن " الجمال و إن كانت القيمة العليا التي يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه و يتذوقه من آثار فنية و أدبية فإنه على صلة بالخير الذي هو القيمة العليا التي توجه أحكامه بالخير و الشر على السلوك و على الحق الذي هو غاية المعرفة و لما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث التي تختلف باختلاف الزمان و المكان و باختلاف حاجات الإنسان و رغباته.

فقد تعددت فلسفات الجمال و اختلفت مذاهبه ، و من هنا كان لتاريخ الفكر الجمالي أهميته[19].

إن مصطلح الجمالية —حسب الناقد "محمد الصالح خرفي"– يتداخل مع مصطلحات أخرى مثل : الفنية، الأدبية، الإنشائية، الشعرية، ويتقاطع معها ولو بشكل نسبي . إلا أنه أشملها جميعا و تدخل في إطارها المصطلحات السابقة ف " الجمال أشمل من الفني ، فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود ، و عامة تتبدى ماهيتها و نتائجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي. أما الفن فنشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون، يتبدى الجمالي

عناصر و خصائص و صفات في الظواهر و الأحياء والأشياء ويعمل الفن في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات، الجمالي كيفية تعامل أساسية مع الواقع، والفني يعتمد هذه الكيفية، لكنه لا يستغرقها[20].

يتبنى الناقد "محمد الصالح خرفي" الرؤية التي طرحها الناقد التونسي"فتحي التريكي"؛ إذ يجعل الإنشائية تكمل جانبا من جوانب الجمالية، وهي الجوهر الذي لا يمكن الاستغناء عنه مهما كان، وهي تعود بصيغة أو بأخرى إلى الجمالية التي تتعدد موضوعاتها ومواقفها[21]. فالجمالية تعني علم يدرس هيكلية الأعمال الفنية، و الانفعالات السيكولوجية والاجتماعية التي تحدثها في الذات المدركة

أما الإنشائية فهي العلم الذي يدرس عملية الخلق و الإبداع في دينميتها " في الأجناس الأدبية المختلفة ، حيث تبقى أدبية الجنس الأدبي هي حقيقته أو هي جوهره الذي لا يمكن الاستغناء عنه مهما كان " والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب، و أصدق ما في عاطفته، وأدفأ ما في جوه، وأروع ما في نسجه، فإذا كان الأدب هو ما نعرف من النصية الجمالية أو الجمالية النصية أو من الإبداعية القائمة على تمثل علم تم إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تحكمه شبكة من العلاقات و الشفرات التي لا تنتهي أبدا ، إذ صيغتها التجدد و التعدد معا ، فإن أدبية هذا صفته ، يجب أن يكون أجمل من كل ذلك وألطف و أعمق و أشمل وأروع وأبهر." ولكي يلقى النص الأدبي قبولا لدى المتلقين لابد أن يتوفر على القيم الجمالية والشعرية . لأن " الشعرية تطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال المتفجر التعبير ، و الشعرية صفة تستعمل في الشعر و النثر على السواء ، و الشعرية تستمد تعبيرها من النظام الشعري ، تستعير عناصره أيضا قدر الإمكان، و بنسب متفاوتة عند كل نوع أدبي ، والشعرية قريبة من الغنائية ، حيث تلعب الوجدانية بدرجة عالية في التعبير إلى جانب الخيال.

يلخص الناقد "محمد الصالح خرفي" مفهوم الجمالية في قوله: "الجمالية تمثل رؤيا خاصة للفن، وطريقة لملامسة شغاف الجميل في النص لأجل تذوق فني يكشف حقيقة تلك النصوص وآثارها على الفرد الباحث أو الأفراد الآخرين المتذوقين"[22]، وموضوع الدراسة الجمالية –حسبه- هو كل ما يقع تحت بصر الإنسان سواء تعلق الأمر بمواضيع تاريخية أو اجتماعية أو سياسية أو علمية.. أي كل ما يتصل بالحياة العامة أو الخاصة، وحيوية الجمالية تنبع من ارتباطها بمجالات الحياة المختلفة[23].

5.تداخل الأنواع الأدبية:

يشير الناقد "محمد الصالح خرفي" في مواضع كثيرة من كتابه "بين ضفتين " إلى حقيقة موجودة في النصوص الإبداعية، وهي حقيقة تعايش النصوص وتداخلها، فالمزج بين الأجناس –حسبه- "أصبح هو الموضة الأدبية التي نراها

اليوم والتي بدأ يباركها النقاد لا لأنها كشف جديد وإنما لأنها إضافة إلى المتن الأدبي"[24].ومن ملامح هذا المزج حسب الناقد التداخل بين "شعر التفعيلة والشعر العمودي في النص الواحد، أو بين شعر التفعيلة والشعر النثري (...) أو بين الشعر والقصة، أو الشعر والمسرح"[25] وعليه، يمكن القول إن النظرية الأدبية المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع الأدبيّ، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد، والتطلع إلى كل جديد، وظهرت أعمال تضرب بعرض الحائط بكل تقاليد الأنواع الأدبية ونقائها مثل: التراجيكوميديا، والمأساملهاة وغيرها، وغدت الأنواع – الآن–مجرد وهم يخلقه كل من المؤلف والقارئ على السواء، وهي ليس لها وجود حقيقي في النصوص الإبداعية[26]. وأصبح النص كمصطلح حر للكتابة يستثمر خصائص أنواع أدبية متعددة باعتباره جنساً أدبياً تتماهى في ظلاله كثير من الأجناس المتعارف عليها[27].

ولا يمكن أن نتناول المسألة الأجناسيّة دون أن نشير إلى مجهود «جيرار جينيت» الذي تغيا تأسيس منظور مختلف للمسألة في كتابه «مدخل لجامع النص « Introduction à l'architexte » «حيث يعيد طرح مسألة الأجناس الأدبية من منظور جديد عن طريق مراجعة بعض التقسيمات التي قام بها بعض الكتاب والدارسين والنقّاد القدامى الذين كان اتجاههم تقليديّا في تصنيف الأجناس الأدبية، فانطلق «جيرار جينيت» منذ عهد أفلاطون لكي يعيد مناقشة نظرية الأجناس عند كل من أرسطو والكلاسيكيين والرومانسيين. ويمكن أن نلاحظ بأن النتيجة التي توصّل إليها في تحديد الإطار النظري للتمييز بين الأجناس يستند، في الأساس، إلى ثلاثة ثوابت جوهرية هي الثيمة «Thème» ، الصيغة«Mode» ، الشكل «Forme» في تحديد معمارية نصّ من النّصوص، فإنّ هذا الأخير ليس هو موضوع الشعرية بل جامع النّص أي مجموع الخصائص العامّة التي ينتمي إليها كل نص على حدة وبذلك تكون العناصر الأساسية أو جوامع النّص هي القادرة على دراسة مستمرة للجنس الأدبي كشروط أوّلية لدراسة التحولات التاريخيّة التي تطرأ على الأجناس. ومن جهة أخرى تحدد معمارية النّص والعلاقة بينه وبين نصوص أخرى من جنسه أو من خارجه[28].

ومن خلال ذلك يتضح أن «جينيت» يقر بوجود أنواع وكذلك بوجود صيغ كما يؤمن بوجود نص أدبي، وهذا الأخير لا يهمّ، في حد ذاته، وما يهمّ هو العلاقات الظاهرة التي تجمع بين النصوص وهو ما يسميه بالتعالي النصي «Transtextualité»التي تشمل خمسة أنماط[29] :

*التناص : «Intertextualité» أي الحضور الفعلي لنص في نص آخر كاملا أو جزئيا.

*النصيّة الواصفة : «Métatextualité» وتشير إلى العلاقة التي تربط تعليقا ما بنص «أي أن يكون التناصّ متعلقا بوصف أو دراسة نصّ آخر.«

–المصاحبة النصية : «Paratextualité» تدلّ على العلاقة بين النّص والفضاء المحيط به ويشمل ذلك العلاقة مع العنوان، العناوين الفرعية، التنبيه، المقدمة، الخاتمة، وما يوضع من إشارات حول النّص.

–الاشتقاق النّصي : «Hypertextualité» أي علاقة التّحويل أو التقليد التي تجمع نصّا بنصّ آخر.

–النصيّة الجامعة : «Architextualité» أي علاقة الانتساب التي تربط نصّا ما بمختلف أنماط الخطاب الناتج عنها، وفيه تندرج الأجناس وتحديداتها الصيغية والمضمونية والشكلية.

ويؤكد «جيرار جينيت» أن موضوع الشعرية ليس النّص وإنما معماريّة النّص/ جامع النّص. أو إذا شئنا هو معماريّة نصّية النّص «Architextualité du texte» أي مجموع المقولات العامة أو التّعاليات المتمثلة في أنواع الخطاب وأنماط التلفظ، الذي يقوم عليها كل نصّ مفرد...[30]

إن موضوع الشعرية هو التّعالي النصي «Transtextualité» أي ما يجعل النّص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى... فموضوع الشعرية هو التّعالي النّصي في عمومه الذي يتجاوز جامع النّص ويتضمنه مثلما يتضمن باقي العلاقات الأخرى «التّناص، النّص المصاحب، النّص الواصف، الاشتقاق النّصي»[31] فقد خصص «جيرار جنيت» كتابه أطراس «Palimpsestes» لدراسة أنواع هذه العلاقة.

وتعد قضية تطوّر وتغيّر الأجناس الأدبية بالإضافة إلى تداخلها من أهم القضايا التي تحول دون التّحديد الصّارم والحصر الدقيق لمفهومها «إن أهم ما يحول دون تحديد أي جنس أدبي تحديدا صارما، وحصر مفهومه حصرا دقيقا هو ما للأجناس الأدبيّة من مرونة وما تتّسم به من ظاهرة التداخل فيما بينها، هذه الظاهرة التي أضحت في النقد الحديث من الأمور المفروغ منها على عكس ما كان رائجا في النقد القديم من دعوى صفاء الأجناس»[32].

6.النص الرؤيا/القصيدة الرؤيا

وردت مصطلحات أدب الرؤيا والنص الرؤيا والقصيدة الرؤيا في مواضع مختلفة من كتاب "بين ضفتين" للناقد "محمد الصالح خرفي"، ورد المصطلح الأول "أدب الرؤيا" أثناء حديث الناقد عن جماليات القصة في "لمن تهتف الحناجر؟"، حيث صنف هذه القصة ضمن ما أسماه بـــ"أدب الرؤيا (قصة الرؤيا)"، وورد المصطلحان النص الرؤيا والقصيدة الرؤيا في سياق حديثه عن "الرؤيا الثورية في ديوان تأمل في وجه الثورة لعياش يحياوي".

النص الرؤيا حسب الناقد "محمد الصالح خرفي" تعبير عن النص الناتج عن تفاعل المعطيات السياسية والثقافية و الاجتماعية والذاتية والتاريخية داخل الأديب أو الشاعر، والمنصهرة فيما بينها جميعا لتعبر عن موقف محدد إزاء حدث ما، برؤية شخصية تحتمل الموضوعية كما تحتمل الذاتية في تفسيرها للحدث أو الموقف[33].

شعر الرؤيا هو الشعر الذي يطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا، ويراد بمصطلح (الرؤيا)، «البعد المتجاوز لكل ما هو مادي وواقعي وجزئي، فالرؤيا بهذا المعنى مرتبطة بمنطقة الحلم، تتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة».

أما في مجال الإبداع الشعري، فإن الرؤيا «تشكل موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي بذلك عنصر أساس من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة، إلى حد أصبح فيه الشعر، عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها المنظرين رؤيا، أي: التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس، ليكشف علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا الشاعر في تلك التجربة.

وبذلك، فإن مصطلح الرؤيا يقابل لفظة الرؤية التي تعني النظرة الثابتة والحسية التي تلتقط الأشياء في مظاهرها الخارجية. من ثم، فإن الفرق بين الرؤية والرؤيا هو بالذات ذاك الفرق الموجود بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية أو الشعرية. الشعر ليس مجرد نظم أو محاكاة للنماذج القديمة، كما كان الأمر عند شعراء البعث والإحياء، بل هو تعبير

خاص مرتبط برؤيا الشاعر، تلك الرؤيا التي لا يستند فيها المبدع إلى الحقائق المتعارف عليها والمتداولة بين الناس. إنه بمنطق الرؤيا يستوحي حركية التاريخ الإنساني، ويقرأ من زاويتها قضايا عصره، محققا بذلك وشائج بين التاريخ العام وما تمتلئ به مخيلته من طاقات وقدرات على الخلق المتجدد لعالمه.

ويؤكد الناقد "محمد الصالح خرفي" أنه لا توجد قصيدة دون رؤيا، حتى الشعر اللامنتمي هو في حد ذاته رؤيا مغايرة لما هو سائد، وترتبط الإيديولوجيا بالرؤيا بشكل خاص، إن لم تكن هي نفسها، أو تحتمل الكثير من سماتها التي تنطبع على النص الشعري وللقارئ البحث عنها أو اكتشافها[34].

يعتبر شاعر الرؤيا القصيدة ملاذا للتعبير عن رؤيا ذاتية ووجودية وإنسانية، لا يكتفي فيها بنقل الأحاسيس أو المشاعر أو الصور والمظاهر الحسية الظاهرية، بقدر ما يعمل على كشف كلي للآفاق والكون في رؤى عامة بعيدا عن التفاصيل والجزئيات، وما أنتجه السلف من مضامين شعرية متداولة.

لا يمكن الاعتداد بأن "الرؤيا الشعرية هي تصور فكري وشعوري فقط ، بل هي ذات أجنحة عديدة : أولها يتصل بموقف الشاعر من الوجود ، والذي يتأسس على ثقافته و وفلسفته وأفكاره ، وهو موقف ليس ثابتا ، وإنما ينمو ويتعمق مع تجربته، ومع الروافد المغذية لفكره التي يقرأ بها الكون والحياة والوجود . وثانيها : موقفه من البشر أنفسهم ، الناتج من تصوره الفلسفي، وتفاعله المستمر مع الناس أفرادا أو جماعات في معيشتهم، وفي تقلب أحوالهم وهمومهم ، وأفراحهم وأتراحهم، حبهم وعشقهم وكرههم ، بالإضافة إلى مشكلات مجتمعه ذاته (الرؤيا مصطفى عطية جمعة، الرؤيا الشعرية وإشكالية الوجود في شعر الحداثة"[35].

بذلك يكون مضمون شعر الرؤيا قد ركز على البعد الذاتي في علاقته بالبعد الموضوعي (القومي منه والإنساني). وإبراز رؤيا النص أو رؤيا الشاعر هي من المهمات التي يضطلع بها النقد، عل اختلاف درجات النقاد ومستوياتهم عن طريق عمليات التفكيك والتركيب.

على هذا الأساس، تعتبر الرؤيا بؤرة توتر في الشعر، وجوهر الانفعال الوجداني، تمكن الشاعر من نسج خيوط لغوية كفيلة بالتعبير عن رؤيته للوجود عبر تجارب واقعية وأخرى متخيلة، تتخطى فيها المقاييس الزمنية لتدع المشاعر تعيش في عالم خاص يمتزج فيه الرمز بالأسطورة.

إن الكثير من شعرية الرؤيا، وما فيها من تجديد وحداثة، تتجاوز إلى حد بعيد ما دأبت عليه القصيدة التقليدية. فإذا كانت هذه الأخيرة تنطلق في بناء مضمونها وشكلها من الإدراك المباشر لمكونات المحيط الخارجي، ومن ذاكرة تقليدية ماضوية في حدود ما هو معيش وملموس، فإن قصيدة الرؤيا تتجه إلى تقديس الذات الشاعرة والكشف عن كنهها العميق، بكل ما يُخفيه من أحلام وآمال وقلق وغربة ...

إن الصور الشعرية في قصيدة الرؤيا صور تركيبية، تصل في كثير من الأحيان إلى درجة الغرابة والغموض والتعقيد، ذلك أن شاعر الرؤيا دأب على التعبير بلغة غير مألوفة عن عالم غير مألوف، لغاية تخص التجربة، كأن يريد بها شرح عاطفة أو بيان حالة، فهي عنده أداة يتوسل بها للتعبير عما تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، وليست زخارف وأصباغا تراد لذاتها.

بهذا الأسلوب حمل شاعر الرؤيا مشعل التجديد والتحديث فأعاد تشكيل عناصر القصيدة، من حيث الإيقاع والصورة الشعرية، وذلك بتأويل عوالم تلك القصيدة ودلالاتها، في ارتباطها بمستويات الحلم والخيال الخصب. «ولذلك نجد شعر الرؤيا مفعما بحضور مكثف للرموز والأساطير التي تجعل النص الشعري منفتحا على أعماق الذات الإنسانية، سواء في أبعادها الفردية الخاصة بالشاعر، أو في أبعادها الجماعية التي تشكل فضاءات مشتركة للإنسانية بصورة أشمل، مع ما يتولد عن ذلك كله من تجليات جمالية ووجدانية وثقافية.

هكذا يكشف شعر الرؤيا الجديد أول ما يكشف عن خصوبة في مخيلة الشاعر وغنى موهبته وإبداعه، وقدرته الفائقة على إعادة تشكيل الواقع من منظور يتجاوز فيه الطرائق التعبيرية القديمة. وبذلك تصبح اللغة ذات حمولة دلالية وتعبيرية تمنح الألفاظ معاني جديدة، وشحنات رمزية تتجدد معها القراءة الفاعلة من قراءة إلى أخرى بل ومن قارئ إلى آخر. ذلك لأن شاعر الرؤيا لا يقدم نظرة ثابتة لمظاهر الأشياء، بل يقدم رؤيا شعرية خارج المفهومات السائدة عن خصائص الوجود وظواهر الكون.

7.الخاتمة

-تحفل اللغة النقدية عند الناقد الجزائري "محمد الصالح خرفي" بزخم من المصطلحات النقدية التي تعتبر مفاتيح لقراءاته النقدية المتنوعة، وتكشف هذه المصطلحات عن الخبرة العميقة في مجال النقد، وتمكن الناقد من الأدوات المنهجية التي يعاين بها الخطابات الأدبية.

-تتعدد المرجعيات النقدية والفكرية عند الناقد محمد الصالح خرفي بتعدد وتنوع الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي الذي يتكئ عليه.

-تنوع الخطاب النقدي عند الناقد محمد الصالح خرفي، إذ كشفت المصطلحات النقدية المدروسة عن تمثله لمناهج سياقية (المنهج الموضوعي)، ومناهج نسقية (المنهج السيمائي).

-يعطي الناقد محمد الصالح خرفي للمصطلحات المتضمنة في صلب خطاباته النقدية مفاهيمه الخاصة، وهو ما يكشف وعيه العميق وقدراته الفكرية والمنهجية.

8.الهوامش والإحالات:

[1]–نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1 ، دار هومة، الجزائر، دط،2010 ،. ص13.

[2]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الدار منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2008ص24 .

[3]– عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت –لبنان، ط1، 2004، ص146.

[4]–محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، دت، ص 12.

[5]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص 27 ،28 .

[6]– بين ضفتين (دراسات نقدية) منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،2005.

[7]–ينظر المرجع نفسه، ص4(المقدمة).

[8]– محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص45.

[9]– نقلا عن: عبد العزيز حمودة– الخروج من التّيه (دراسة في سلطة النص)– سلسلة عالم المعرفة –ع: 289–2003/ ص:112.

[10]– المرجع نفسه، ص:114.

[11]– رامان سلدن– النظرية الأدبية المعاصرة– ترجمة: جابر عصفور– دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع– القاهرة–1998/ ص:171.

[12]– المرجع نفسه، ص:171.

[13] – Umberto Eco, Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset – paris- 1979) p:64

[14]– محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص33.

[15]–ينظر، محمد الصالح خرفي، المرجع نفسه، ص19-20.

[16] – Wolfgang iser- l'acte de lecture théo l'effet esthétique(ed. Pierre Margada -Liège- Bruxelles 1985)- p: 201-

[17]–محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص24.

[18]– ينظر محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص26.

[19]– محمد – البارودي : في نظرية الرواية تقديم فتحي التريكي ،سراش للنشر ، تونس، ط 1 ،1996

[20]– منذر – عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب . مركز الإنماء العربي ، سوريا ، ط 1 ،2002 .

[21]– ينظر محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص29.

[22]–المرجع نفسه، ص22.

[23]– محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص28.

[24]– محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص31.

[25]– محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص31

[26]–ينظر:علقم، صبحة أحمد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2006،1،ص19.

[27]–ينظر:مراشدة، عبد الرحيم: أدونيس والتراث النقدي، دار الكندي للنشر، عمان، 1995، ص149.

[28]– إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، فتيحة عبد الله، مجلة علامات في النقد، مارس، 2005، ص 367.

[29]– حميد لحميداني : التناص في الخطاب الأدبي ودور السياق، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1999-2000، ص 22-23.

[30]– جير جنيت، (الآدب في الدرجة الثانية) قراءة وتقديم، المختار حسين، مجلة فكر ونقد، السنة 2، ع 16، فبراير 1999، ص 130.

[31]–Gerard Genette, Palimpsestes, Seuil, 1987, P 7-8.

[32]– رشيد يحياوي : مقدمات في نظرية الأنواع، الشركة العالمية للكتاب، ط1، ص 26.

[33]–محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص145.

[34]–المرجع نفسه، ص145.

[35]– مصطفى عطية جمعة، الرؤيا الشعرية وإشكالية الوجود في شعر الحداثة مجلة مدارات في اللغة والأدب، مركز مدارات للدراسات والأبحاث، جامعة تبسة، المجلد1، العدد1، 2018، ص115.