الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الصديق بن يحي تاسوست جيجل

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الخطاب الشعري عند إبراهيم رماني في كتاب أوراق في النقد الأدبي – نموذجـــــا –

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

* بوسنينجة سعاد

* ثيثوس هاجر

إشراف الأستاذة:

* بوكيل أمينة

لجنة المناقشة:

سلمى شويط	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	رئيسا
بوكيل أمينة	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	مشرفا ومقررا
ليلى بوعكاز	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	ممتحنا

السنة الجامعية: 1443هـ/1444هـ 2021م/2022م

إهداء

إلى الوالدين الكريمين الذين ركبا الصعاب

و تكبّدا المشاق من أجل تربيتي .

إلى كل طالب علم خاض غمار الطلب، و سعى في التحصل بجد.

نهدي هذا البحث العلمي المتواضع، و نرجو من الله القبول

و الثواب الجزيل.

و الحمد لله رب العالمين

شكر وتقدير

أول من يشكر بحمده آناء الليل و أطراف النهار، هو العلي القهار، الأول والآخر، و الباطن الذي أغرقنا بنعمه التي لا تحصى، وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى، و أنار دروبنا، فله جزيل الحمد و الثناء العظيم.

لله الحمد كلّه أن وفّقنا و ألهمنا الصّبر على المشاقّ التي واجهتنا لإتمام هذا العمل المتواضع.

و الشكر موصول إلى كلّ معلّم أفادنا بعلمه، من أولى المراحل الدراسية حتى اللّحظة، كما نرفع كلمة شكر إلى الأستاذة المشرفة " بوكيل أمينة " و إلى الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي الذي لم يبخل علينا بعلمه و توجيهاته.

كما نشكر كلّ من مدّنا يد العون من قريب أو بعيد.

و في الأخير لا يسعنا إلى أن ندعو الله عزّ و جلّ أن يرزقنا الرّشاد و العفاف و الغنى،

و أن يجعلنا هداة مهتدين.

مقدمة

مقـدّمة:

تعدّدت المناهج النّقدية المعاصرة الآتية إلينا من الغرب، و شكّلت البؤرة السّخيّة التي ينهل منها أغلب النّقاد العرب، لتطبيق مختلف مبادئها و إجراءاتها على الخطاب الشّعري العربي الذي شهد تطوّرا في بنيته الشّعرية.

إنّ المتتبّع لمسار الدّراسات والبحوث النّقدية المعاصرة، يلاحظ محاولاتها الوقوف على الجماليّة للأثر الأدبي فهي تحاول في أغلبها استنطاق الخطاب من خلال بنيته المركزية و لغته المؤثّرة التي تجد لها أثرا في نفسيّة القارئ المبدع.

فالخطاب الشّعري خطابان، و هو من المصطلحات الحديثة التي ولجت عالم الدّراسات و البحوث النّقدية العربية، متنوّع بتنوّع المناهج و النّقاد، و هو متمايز عن الممارسات الفنيّة بعنصر اللغة، المالك الحقيقي لمؤشّرات قراءاته، فإذا لم يملك الدّارس الواعي – النّاقد– هذه المؤشّرات،فإنّ قراءاته ستبقى أبعد من أن تحظى بما يمنحها شرعيّتها في المعالجة و التّحليل.

و موضوع دراستنا يدور في هذا الفلك و من هذا المنظور اخترنا أن نمارس قراءة نقدية في مدونة حديثة للنّاقد الجزائري **إبراهيم رماني** و المعنونة ب" **أوراق في النّقد الأدبي**".

و لهذا خصّصنا الدّراسة لمعالجة الخطاب الشّعري من خلال **أوراق في النّقد الأدبي** عند " **إبراهيم رماني**"،

و قد طرحنا الإشكالات التّالية للوقوف على أطروحات النّاقد و رؤاه في دراسات غيره من النّقاد و منها:

– ما مفهوم الخطاب الشّعري؟.

– ما هو المنهج الذي اتّبعه **إبراهيم رماني** في هذه الدّراسة؟

– ما هي أهمّ القضايا التي عالجها **إبراهيم رماني** في، كتابه " **أوراق في النّقد الأدبي**"، وما هي أهم النّتائج التي توصل إليها من خلال تلك القضايا؟.

وللإجابة عن التّساؤلات السابقة وغيرها: جاءت هذه الدّراسة في فصلين تسبقهما **مقدمة** وتتلوها **خاتمة** ثم **قائمة المصادر والمراجع**، و**فهرس الموضوعات**، وفيما يلي تفصيلها، فقد تناولنا في الفصل الأولّ الخطاب الشّعري، المفهوم عند كل من الغرب والعرب،كما تناولنا أهم المناهج شيوعا في النّقد الجزائري، وأبرز المدوّنات والنّصوص التي تناولها النّقد الجزائري أما الفصل الثاني، فكان دراسة تطبيقيّة بعنوان **ملامح الخطاب الشّعري في**

كتاب (أوراق في النّقد الأدبي)، حيث وقفنا من خلاله على حياة **إبراهيم رماني وأعماله**، وكذلك **قراءة نقدية في كتاب أوراق في النّقد الأدبي**، وأخيرا القضايا النّقدية في كتاب **أوراق في النّقد الأدبي**.

وبما أنّ المنهج يعتبر الرّكيزة الأساسيّة لأي عمل فكري، فقد اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على **المنهج الوصفي التّحليلي** كونه الأنسب لهذه الدّراسة ومن بين جملة الأسباب والدّوافع التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع مايلي:

1- قلّة الدّراسات التي تهتم بالخطاب الشّعري الجزائري.

2- اهتمامنا بالنّقاد الجزائريين قبل غيرهم من منطلق ذاتي.

3- الرّغبة الملحة في أن تكون دراستنا حول النّقد الجزائري بالتّركيز على النّاقد الجزائري **إبراهيم رماني** من خلال كتابه " **أوراق في النّقد الأدبي**"، نظرا لإعجابنا بطرحه للقضايا النّقدية فيه.

4- الاهتمام أكثر بالسّاحة النّقدية الأدبية الجزائرية كونه ضرورة ملحة وإعطائها العناية الكافية شأنها في ذلك شأن السّاحة الأدبية.

5- خصوصية اللّغة الشّعرية عند **إبراهيم رماني** في جميع المستويات.

والهدف من هذه الدّراسة يكمن في دراسة الخطاب الشعري عند **إبراهيم رماني** دراسة نقدية، نستعرض من خلالها الطّرائق التي استطاع بها توظيف لغته الشّعرية، ومن ثمّ الكشف عن النّواحي الإبداعية التي تفرد بها.

ولا يخلو أيّ بحث من المتاعب والصعوبات والتي نخص بالذكر منها:

* قلّة الدّراسات النّقدية التي تناولت الخطاب الشعري.

* قلّة الدّراسات التي تناولت **إبراهيم رماني** و كتابه.

وعلى الرّغم من ذلك فقد استعنا بمجموعة من المراجع والمصادر التي التمسنا فيها تذليل الصّعوبات القائمة، وعلى رأسها الكتاب موضع الدّراسة " **أوراق في النقد الأدبي**"، " **النّقد الجزائري المعاصر من " اللاّنسونية إلى الألسنية ليوسف وغليسي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية لعبد الله الغذامي**.

وأخيرا نتوجّه بالشّكر إلى كل من كانت له يد المساعدة من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل، ونخص بالذّكر **الأستاذة أمينة بوكيل**، التي رعت البحث بتوجيهاتها السّديدة وصرامتها العلمية، سائلين الله عزّ وجلّ أن يجعل ذلك في ميزان حسناتها وأن يجزيها عنا خير الجزاء.

وفي الختام نحمد الله الذي وفّقنا في إنجاز هذا البحث المتواضع، ونأمل أن نكون قد ألممنا بعناصر البحث قدر المستطاع، ولا نقول أنّ هذا البحث كامل، فإنّ الكمال من صفة الله عز وجل....فإن أصبنا ومال البحث إلى كما له، فذلك ما أردنا فنحمد الله على ذلك، وإن أخفقنا فمنا، ويكفينا بذلك شرف المحاولة.

ونسأل الله التوفيق والسّداد وما توفيقنا إلا بالله.

الفصل الأول

الخطاب الشعري في النقد الجزائري

1 - مفهوم الخطاب الشعري

2- أهم المناهج شيوعا في النقد الجزائري

3- أبرز المدونات والنصوص التي تناولها النقد الجزائري

1- مفهوم الخطاب الشّعري:

أ- في التّصوّر الغربي.

ب- في التّصوّر العربي.

ت- خطاب/ نص

انتشر مصطلح الخطاب في الدّراسات اللّغوية والنّقدية واللّسانية الحديثة وكثر الحديث عنه، وتعدّدت تعريفاته ولعلّ كثرة هذا الحديث ترتّب عنه صعوبة في ضبط المصطلح وتحديد خصائصه وسماته تحديدا دقيقا.

ومن الأفضل أن ننطلق في تحديد دلالة المصطلح ممّا يحمله من معان في اللّغات الأوروبية وفي اللّغة العربية حتى تتّضح لنا دلالته أكثر وهذا ما سنلاحظ من خلال المقاربات التّالية:

أ- في التّصوّر الغربي:

لفظة الخطاب كلمة مشتقّة من الأصل اللاّتيني للكلمة الأجنبية Discurrere الذي يعني الجري ذهابا وإيّابا. وهو فعل يتضمّن معنى التّدافع الذي يقترن بالتّلفّظ اللغوي وإرسال الكلام.[1]

وقد تكلّم **سعيد يقطين** في كتابه"**تحليل الخطاب الروائي**" أن هذا المصطلح بدأ يرتسم في مناخه الدّلالي بعد ظهور كتاب **فرديناند دي سوسير** "**محاضرات في اللّسانيات العامة** " لما فيه من أسس ومبادئ أساسية ساعدت في فهم هذا المصطلح وتحليل شفراته، ومن هنا انطلقت البحوث اللّسانية في تحديدها لمصطلح الخطاب، حيث نجد أصحاب معجم اللّسانيات (1973) يقدمّون ثلاثة تحديدات للخطاب.

فهو أولاّ يعني اللّغة في طور العمل، أو اللّسان التي تتكلّف بإنجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد **دي سوسير**، وهو يعني ثانيا وحدة توازي أو تفوق الجملةّ، وتتكوّن من متتالية تشكل مرسله لها بداية

[1]- أيمن عبد القادر العمر: الخطاب الشعري، مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيرا، مجلة الذاكرة، جامعة البحث للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، العدد02، جوان 2002م، ص 150.

ونهاية.[1] أمّا التّحديد الثالث يتكوّن من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل.[2]

أمّا فيما يخصّ الخطاب فيمكننا الإشارة إلى تعريفاته عند عدد من الباحثين ويأتي في طليعته النّاقد التوزيعي الأمريكي **هاريس** وقد أكّد ذلك العديد من النّقاد أمثال **سعيد يقطين** و**نور الدين السّد** ويعرف **هاريس** الخطاب**3" بأنّه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكوّن من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنيةسلسلة من العناصر بواسطة المنهجيّة التّوزيعية و بشكل يجعلها تظلّ في مجال لساني محض**"[3] وبمقتضى هذا التّعريف يمكننا القول أن **الخطاب عند هاريس** يرتكز على **الجملة** وهذه الجملة أضفى عليها سمة الانغلاق التي تحظى بها متتاليات الجمل بواسطة المنهجية التّوزيعية.

ويرى **سعيد يقطين** أن باحثا فرنسيا سيكون تعريفه للخطاب من منظور مختلف أبلغ الأثر في الدّراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية[4] وهذا الباحث هو **بنفنست** الذي يقول أنّ "**الخطاب هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأوّل هدف التّأثير عن الثّاني بطريقة ما**".[5]

من خلال هذا التّعريف يتّضح لنا أن **بنفنست** يشترط في الخطاب عملية التّواصل بهدف التّأثير. من خلال عدد من العناصر التي تشترك في بلورة عملية التّواصل في الخطاب وهذه العناصر هي: **المرسل والمرسل إليه والعناصر المشتركة مثل العلاقة بين طرفيّ الخطاب، والمعرفة المشتركة والظّروف الاجتماعية العامّة.**[6]

وهذه العناصر شخصها "**رومان جاكبسون**" في كتابه "**نظرية الإتّصال**" وحصرها في ستّة عناصر أساسية تغطّي كافة وظائف اللّغة، بما فيها الوظيفة الأدبية.

فالقول يحدث من (المرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك عمليا، فإنّه يحتاج إلى ثلاثة أشياء وهي:

(1)- (**سياق**): وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقّي كي يتمكّن من إدراك مادّة القول ويكون لفظي أو قابلا للشّرح اللفظي.

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 1997م، ص16.

[2]- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2005 م، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

[4]- المرجع نفسه، ص18.

[5]- المرجع نفسه، ص19.

[6]- عبد الهادي بن ظافرالشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2004 م، ص39.

(2)- (**شفرة**): و هي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة. ولابدّ لهذه الشّفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) و(المرسل إليه) تعارفا كليا أو على الأقلّ تعارفا جزئيا.

(3)- (**وسيلة اتصال**): سواء حسيّة أو نفسيّة للرّبط بين الباعث والمتلقّي لتمكّنها من الدّخول والبقاء في اتّصال.[1]

أما النّاقد "**بول ريكور**" فإنّه يعرف الخطاب بأنّه " **الواقعة اللّغوية**" ومن وظائفه التّحديد والإسناد،" فالخطاب ذو بنية خاصة به.... هي بنية التّحليل التّأليفي، أي التّواشج والتّفاعل بين وظيفتي الإسناد والتّحديد في الجملة الواحدة.[2]

ومن خلال هذا التعريف الذي طرحه **بول ريكور** نجده يتفق مع كل من **هاريس** و**بنفنست** باعتبار وحدة الخطاب هي الجملة.

ب- في التّصوّر العربي:

أولى النّقاد العرب اهتماما كبيرا للخطاب، حتى أصبح أكثر تداولا نتيجة احتكاك النّقاد العرب بالتيارات النّقدية العالمية، فقد لمعت أسماء كثيرة تتناول الخطاب من بينهما **عبد الله الغذامي** الذي يرى أنّ الخطاب " **هو ما يختاره المتحدّث من ذلك المخزون ليعبّر به عن فكرته أو رسالته** "[3]. وبمقتضى هذا التّعريف نجد أنّ الخطاب عند **الغذامي** مرتبط بالمخزون الفردي والمتكلّم الذي يختاره من أجل تعبير أو توصيل رسالة ما.

أمّا النّاقد **منذر عياشي** فقد اكتفى بتقسيم الخطاب إلى: **نفعي** و**إبداعي**، فالأوّل مباشر يقوم على الحياة اليومية، أمّا الثّاني فيكون القصد غاية تأليفه، والاختيار من مجريات تركيبه وتشكيله أي يقوم بالقصد أو الاختيار أو بالانتقاء.[4] وهو ما يجعلنا نرى أنّ هناك شرطين في العمل الأدبي يجب أن يتوافر أو أن يتحقق من غير نفعية، بل ربّما من غير الموقف والمقام أيضا.

هذان الشّرطان هما شعرية الخطاب وأدبية الأسلوب، ولا يمكن لهذين الشّرطين أن يكونا ما لم يكن الخطاب قائما على الخصائص التّالية:

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية،مكتبة أبو العيس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط04، 1998م، ص 09.

[2]-بول ريكور:نظرية التأويل الخطابوفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2006م، ص34.

[3]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتّفكير من البنيوية إلى التّشريحية، ص31.

[4]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01 ، 2002 م، ص 143.

1- أن يكون هو مرجع ذاته، فلا تفسّر اللّغة المستخدمة فيه ولا تؤول إلاّ به.[1]

2- أن يفتح للتّخيل بابا، بحيث يصبح هو فيه مكان الفعل المتبادل بين اللّغة فاعلة في الخيال، وبين الخيال فاعلا في اللّغة.

3- وأن يكون الأسلوب فيه ليس موضوعه فقط، وإنّما أداته التي يتميز بها عن غيره.

معنى هذا أنّ الخطاب يجب عليه أن يتوفر على هذه الخصائص لأمر يجعل من النّص الأدبي حدثا، ويجعل من هذا الحدث شكلا خاصّا من أشكال اللّغة و إنتاج المعنى، أي أسلوبا يقول الخطاب و يحيله إلى جنسه الأدبي.[2]

ويضيف "**صلاح فضل" أنّ بلاغة الخطاب لا يقع في منطقة فلسفة العلوم، وإن كان ينبثق من تصوّر مقارب لها، بل يدور في فلك علوم الاتصال التي تخضع بدورها لمنطق استدلالي علمي، وتتبع إجراءاته المنهجية والتّجريبية**"، كما أنه أضاف إلى خصائص الخطاب الأدبي خصائص أخرى تخرج عن مجال اللّغة، وذلك:

"وحسبنا أن نشير منذ الآن إلى أن مجموعة الخصائص التي تنظم الخطاب الأدبي لا تنتمي كلّها إلى مجال اللّغة، فالقواعد المعرفية وشروط تأويل الدّلالة والإشارة السيميولوجية والمفاهيم التي تستخدم في معرفة العالم والعمل والوظائف النّفعية قد اندمجت كلّها بسلاسة في مهمّة التّحليل الأدبي ".[3]

وبهذا المفهوم فإنّ الخطاب الأدبي عند **صلاح فضل** لا يقتصر على ذاته ومن أجل ذاته، بل هو منفتح على السّياقات الخارجية التي تساهم في إنتاجه.

أمّا من خلال ما قدّمه **عبد السّلام المسدّي** عن الخطاب الأدبي فإنّنا نجد أنّه خالف رأي **صلاح فضل** واتّبع المسار الذي أتبعه **منذر عياشي** في اعتبار الخطاب الأدبي هو مرجع ذاته، و ذلك من خلال قوله" **ما يميّز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعيّة، لأنّه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا وإنّما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت** ".[4] **فالمسدّي** اعتبر أنّ الخطاب هو تحويل لذاته وليس لشيء خارجي.

[1]- المرجع نفسه، ص 143.

[2]- المرجع نفسه ، ص144.

[3]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، د/ط ، 1992 م، ص11.

[4]- عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط03 ، ص 116.

وما يلاحظ من خلال هذه المقاربات هو اختلاف أنواع الخطابات، وما يهمّنا الخطاب الأدبي الذي ينقسم بدوره إلى **شعري** و **نثري**، أما الخطاب الشعري فهو كل إبداع أدبي بلغ الحد الأدنى من إجماع النّاس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكريّة.[1]

فالخطاب الشّعري هو الخطاب التي تغلبت فيه الوظيفة الشّعرية، كما أنّه يتميّز من خلال مكوناته التي تنفرد بها والتي تمنحه جمالية خاصّة لأنّ " **الشّعر قوة ثانية للّغة، وطاقة سحر وافتنان**".[2]

ت– خطاب/نص:

بعد هذه المحاولة في تحديد مفهوم الخطاب، لابدّ أن نعرج على مفهوم المصطلح الذي يذكر دائما معه وهو النّص، فعندما نبحث عن مفهوم النّص نجد أنفسنا أمام كمّ هائل من التّعريفات الخاصة به، حيث نجد **رولان بارت** يعرفه على أنّ:" **النّص نسيج الكلمات منسّقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا و وحيدا**". ثم يقدّم شرحا لتعريفه فيقول: **أمّا النّص من حيث أنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التّأليف، وذلك لأنّه في صيغته الحرفية رسم بالحروف فهو إيحاء الكلام وأيضا تشابك النّسيج**.[3]

ويعرّفه **محمد مفتاح** بأنّه:" **مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة**"[4] أما **جوليا كريستيفا** فهي تنظر إلى النّص

على أنّه جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللّسان (**Langage**) عن طريق ربطه بالكلام (**Parole**) التّواصلي.[5]

أمّا **هيلمسليف** فهو يرى أنّ النّص ملفوظ كيفما كان، منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، قديما أو حديثا[6] في حين **فرانسوا راستيي** يرى أن النّص متتالية لغوية وأمبريقية قد تمّت المصادقة عليها، ويعتبر إنتاجا في إطار حركة اجتماعية محدّدة، وهو ثابت بالاعتماد على ركيزة ما ".[7]

ومن هذا المفهوم يتبين لنا أنّ **فرانسوا راستيي** يربط النّص بالمجتمع، و يرى أنّ له مرجعية خاصة به.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشّعري "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنيّة"، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 01 ، 1986 م، ص34.

[2]– جون كوهن: النّظرية الشّعرية بناء لغة الشعر اللّغة العليا، ج 02، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، د/ط، 2000 م، ص 259.

[3]– أيمن عبد القادر العمر: الخطاب الشّعري، مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيرا، ص 158.

[4]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (إستراتجية النص)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط03، 1992م، ص120.

[5]– عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السّردي وقضايا النّص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط01 ، 2009 م، ص 39.

[6]– أحمد مدّاس: لسانيات النّص ونحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2007 م، ص 11.

[7]– فرانسوا راستيي: فنون النّص وعلومه، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2010 م، ص 42.

وفي سياق حديثنا عن الخطاب/النّص، نجد أنفسنا أمام مجموعة من المفاهيم التي استخدمت بمدلول واحد، أي أنّ العلاقة بينما نستطيع حصرها في موقفين رئيسيّين هما:

الموقف الأول: يسوّون بين الخطاب والنّص، أي لا يوجد فرق بين النّص والخطاب في رأيهم. فالخطاب هو النّص والنّص هو الخطاب، ودلالتهما هو العمل الأدبي، وممن ذهب هذا الاتجاه **محمد مفتاح**، حيث يقول **أحمد مداس** معلّقا عن مفهوم النّص لدى **محمد مفتاح** بأنّه: " **جمع صريح بين النّص والخطاب، وكلاهما يرتكز على وظائف التّواصل** ".[1]

أمّا **الموقف الثّاني**: فنلمسه عند **عبد المالك مرتاض** فهو يأخذ النّص مأخذ الخطاب دون تمييز بينهما على امتداد كتابه" **التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري** " [2] حيث يرى أنّ النّص هو كل كتابة على وجه الإطلاق، في حين أنّ الخطاب **تصنيف لنوع الكتابة**: وتخصّص فني داخلي في جنسيتها.[3] ومن هذا المنطلق يتبيّن لنا أن النّص أشمل وأوسع مجالا من الخطاب الذي يقتصر على تصنيف نوع الكتابة.

وعليه فإنّ " **أحمد مداس**" يرى أنّ العلاقة بين النّص والخطاب علاقة تبادلية تعاقبيّة كما يظهر في قوله:

" ويظهر لي أنّ حديث النّص والخطاب، يمرّ بمرحلتين أوّلهما: يكون فيها الخطاب شاملا للنّص، وفيها لا يتعدى الفهم طرفيّ التّخاطب.... وهي السّابقة زمنا قبل عملية التّدوين. والثّانية: يتحوّل فيها الوضع بعد التّدوين، فيكون النّص هو مرآة الخطاب، وحينئذ يصير القارئ – خارج طرفيّ التّخاطب – طرفا جديدا في عمليّة تواصل جديدة بينه وبين محمول النص.[4]

انطلاقا من هذا الرّأي يمكننا القول أنّ الخطاب يكون حاضرا بحضور طرفيه، بينما النّص فيكون عندما يصير القارئ طرفا جديدا في عملية التواصل.

وهناك من يرى أنّ الإختلاف والخطاب يكمن في أنّ النّص هو مجمل القوالب الشّكلية: النّحوية والصّرفية والصّوتية، بغض النّظر عما يكتنفه من ظروف أو يتضمّنه من مقاصد، في حين يحيل الخطاب على عناصر السّياق الخارجية في إنتاجه وتشكيله اللّغوي وكذلك في تأويله[5]، وما يمكن التّسليم به بعد هذا الإختلاف الذي يكاد

[1]– أحمد مداس: لسانيات النّص ونحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري، ص 12.

[2]– عبد المالك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 02، 2010م، ص 12.

[3]– أحمد مداس: لسانيات النّص (نحو منهج تحليل الخطاب الشّعري)، ص16.

[4]–المرجع نفسه، ص16.

[5]– عبد الهادي بن ظافر الشّاهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2004 م، ص 39.

يحيل إلى نتيجة واحدة و هي أنّ النّص يقتصر على البنية الخارجيّة بينما الخطاب يمثّل ما هو داخلي أي مضمونه الباطن.

2- أهمّ المناهج شيوعا في النّقد الجزائري:

إنّ الحديث عن النّقد الجزائري يحيلنا بالضّرورة إلى معرفة أهمّ المناهج النّقدية التي مرّ بها هذا الأخير، بهدف تأسيس ورصد راهن الكتابة النّقدية في الجزائر، فالمنهج يمثّل الهاجس الأوّل لدى النّاقد إثر تعامله مع النّص الأدبي بحثا المعنى والجمالية الأدبية فيه، إذ يرى الباحث **يوسف وغليسي** أنّ " **معظم الدّراسات التي تناولت المادة النّقدية الجزائرية قبل سنة 1961م ، أكّدت على أنّ لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحقّ الدّراسة والتّمحيص ضمن أطر الخطاب النّقدي وحدوده المنهجية و الإصطلاحية و كل ما هنالك هو مجرد محاولات قليلة و فقيرة متناثرة في بعض الصحف و المجلاّت. كان يدبّجها بعض الكتّاب أمثال: رمضان حمّود، محمّد السّعيد الزّاهري، الإبراهيمي، ابن باديس، حمزة بوكوشة، أحمد بن ذياب، وعبد الوهّاب بن منصور، و أحمد رضا حوحو و غيرهم**".[1]

وكانت هذه المحاولات على شكل مقالات مقتضبة " يعوزها التّصور النّظري والإطار المنهجي، تقوم على النّظر الوظيفي (الإرسالي) إلى النّص الأدبي، برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء اللّغوية والعروضية التي تعتري النّصوص إضافة إلى بعض التّعاليق السّطحية العامّة (البلاغة خصوصا)، التي تفتقر إلى الشّواهد الكافية، فضلا عن نزعة توجيهية صارمة، والآية على كلّ ذلك أنّ بيبليوغرافيا النّقد الجزائري لا تدلنا على أيّ كتاب نقدي قبل **سنة 1961م**، تاريخ صدور كتاب **أبي القاسم سعد الله (محمد العيد آل خليفة رائد الشّعر الجزائري في العصر الحديث)**."[2]

ثم بعد هذا التّاريخ، بدأ النقد الجزائري بدراسة النص الأدبي بروح منهجية أخذت تتطور شيئا فشيئا، والملفت أن الفترة الممتدة من **عشرينيات القرن الماضي" لم تحظ بدراسة نقدية واحدة مخصصة للنقد الجزائري في هذه الفترة أو غيرها، باستثناء وقفة محدودة نجدها في مؤلف (النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي) للدكتور (محمد مصايف)، أملتها عليه طبيعة بحثه الذي غطى فيه بلاد المغرب العربي الثلاث: الجزائر، المغرب وتونس، ولم يكن بمقدوره– أمام هذه الرقعة الجغرافية الواسعة– أن يفعل للنقد الجزائري أكثر مما فعل، باستثناء هذه الوقفة**".[3]

[1]– يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر من "اللاّنسونية" إلى " الألسنية"، رابطة إبداع الثّقافية، الجزائر، 2002م، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص 09.

[3]– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، (د،ط)، (د،س)،ص 07.

والباحث في هذه الفترة لا يكاد يعثر سوى على التفاتات بسيطة ودراسات أدبية عامة عنيت جميعها بالأدب الجزائري الحديث، قام بها ثلّة من الباحثين أمثال (**أبو القاسم سعد الله و عبد الله الركيبي، وصالح خرفي و محمد ناصر وغيرهم**).

والمتصفح للمتون النقدية الجزائرية قبل **ثمانينات القرن الماضي** يجد نوعا من التشابه الذي يكاد يجمع كل ما كتب والاختلاف فقط يكون حول النصوص المدروسة وهذا طبعا نظرا للظروف التي عرفها نقادنا عصرنا، والتي لم تسمح لهم بالخروج من تلك الدائرة، إلا أنه من واجبنا الاعتراف لهم بما قدموه لساحتنا النقدية من مجهودات متعددة مهّدت الطريق لتلك الدراسات التي اكتسحت الساحة النقدية لدينا بعد ثمانينات القرن الماضي.

1)- المرحلة السياقية:

لا يختلف اثنان في أن النقد الجزائري مع إرهاصاته الأولية كان نقدا ذاتيا انطباعيا يكاد يخلو من أية منهجية، ولكن مع بداية الستينيات بدأ يعرف طريقه نحو المنهجية، وبات تبنّي هذه المناهج أكثر وأشد وضوحا انطلاقا من فترة بداية الستينيات كما سبق وأن ذكرنا.

1- النّقد التاريخي:

يجمع النّقاد والدّارسون على أنّ" **المنهج التاريخي أحد المناهج القديمة التي واكبت الظّواهر الأدبية وحاولت مدارستها وتفسيرها وتدوين أخبارها ومعطياتها وأسسها، فهو يعتمد على تفسير نشأة الأثر الأدبي وعلاقته بزمانه ومكانه وشخصياته، حرصا منه عللا البعد التاريخي للظاهرة الأدبية، ولذلك نجده في كثير من طرائقه أشبه بالدراسات التي تهتم بتاريخ الأدب**"[1]، وعموما فالنقد التاريخي " **هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب، فهو يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة، والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم نفسه**"[2]، والمنهج التاريخي في النقد مفيد – كما يرى **محمد منذور**– من حيث أن" **من يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي الذي أمامه بل لابد من أن يحيط بكافة ما ألف الكاتب ليكون حكمه صحيحا شاملا، وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته في النقد**".[3]

[1]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النّقدي العربي (الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السّياقية)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004م، ص15.

[2]- محمد منذور : في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988م، ص 17.

[3]- المرجع نفسه ، ص 18.

أما في الجزائر فيمكننا القول بأن" **النقد التاريخي هو البوابة الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها ابتداء من مطلع الستينيات من هذا القرن**(....) " .[1]

وإذا عدنا إلى تاريخ هذا المنهج فإنه وفي " العصر الحديث اتخذ طابع القراءة المنهجية المؤسسة وذلك بفضل جهود (**سانت بيف، وهيبوليت تين، وفرديناند برونتير وغوستاف لانسون، ورايموند بيكار**)-، فاجتهدت القراءة التاريخية من أجل تحقيق النصوص وتوثيقها واستحضار حياة المؤلف وبيئته وجيله من أجل شرح الظواهر الإبداعية، معمدة على إبراز العوامل الجغرافية والدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية كما سعت لدراسة الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب وأنواعه".[2]و على وجه التحديد فإن **سنة1961 م** هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التاريخي في النقد الجزائري، وهي السنة التي ظهر فيها كتاب الدكتور **أبي القاسم سعد الله عن الشاعر محمد العيد أل الخليفة**، وهو في الأصل رسالة ماجستير أشرف عليها الدكتور **عمر الدسوقي**".[3]

لتليها دراسات وأبحاث أخرى لمن تبنّوا هذا المنهج أمثال (**عبد الله الرّكيبي**) و (**صالح خرفي**) و(**محمد ناصر**) و (**عبد المالك مرتاض في أولى مراحل تجاربه النّقدية**).

أ- أبو القاسم سعد الله:

يعد هذا النّاقد أول من تبنّى المنهج التّاريخي في دراساته النقدية في الجزائر، لا بكتابه عن **محمد العيد آل الخليفة** فحسب، بل بما نشره من دراسات ومقالات في أشهر الدّوريات العربية جمعها لاحقا في كتابه (**دراسات في الأدب الجزائري الحديث**)، بيد أنّ كتابه عن **محمد العيد آل الخليفة** هو باكورة حسّه المنهجي التّاريخي والذي مهّد له السّبيل إلى الجمع بين الأدب و التّاريخ، ثم تخصصه فيما بعد باحثا دؤوبا مجتهدا في تاريخ الجزائر.

وقد قسّم كتابه إلى ثلاثة أقسام: ففي **القسم الأول** تعرض إلى حياة الشاعر من وجهات ثلاث (البيئة والمنشأ والثقافة ثم آرائه و تجاربه)، أما **القسم الثاني** فتعرض فيه لشعره، حيث قسم هذا الشعر إلى أنواع ومضامين وأغراض، أما **القسم الثالث** فاستحضر فيه نماذج من هذه الأنواع والأغراض الشعرية التي تناول الشاعر. وفي معظم كتاباته الموالية ظل **سعد الله** وفيا للمنهج التاريخي وبالأخص في كتابه (**تجارب في الأدب والرحلة**).

ب- عبد الله الركيبي:

كان **الركيبي** أقل حدة من **أبي القاسم سعد الله** في اتخاذ المنهج التاريخي أداة لنشاطه النقدي، إذ يصرح في مطلع دراسته للقصة الجزائرية قائلا:" **اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ، فالتاريخ ليس**

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللاّنسونية" إلى" الألسنية"، رابطة إبداع الثّقافية، الجزائر، 2002م ، ص22.

[2]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النّقدي العربي (الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السّياقية)، ص15.

[3]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللاّنسونية" إلى " الألسنية" ، ص 22.

مقصودا لذاته، وإنما هو بيان يخط تطور القصة ومسارها العام، وما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لأن الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان، والتاريخ مساعد على تحديد مراحل هذا التطور."[1] ويعتبر هذا المؤلف أول من تعرض لتاريخ القصة الجزائرية من 1928م إلى 1962م.

2- النّقد الاجتماعي:

يمكننا القول أن الانطلاقة الفعلية للقراءة الاجتماعية للأدب ظهرت مطلع **القرن الماضي** برؤى سوسيولوجية عمادها الفلسفة المادية الجدلية التي أسسها **كارل ماركس وفريدريك انجلز**، وطورها **لينين** بعد ذلك " داعية إلى تحليل الإنتاج الأدبي باعتباره أساس الوجود برؤية علمية مادية جدلية تاريخية (...) هذا وقد ترجمت الفلسفة المادية أدبيا على أيدي نخبة من كبار النقاد، أمثال **بلينسكي وبلخانوف**، في مرحلة متقدمة، ثم **جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان**، رائد البنيوية في مرحلة لاحقة."وترسخت فكرة النقد الاجتماعي مع الناقد السوفييتي الشهير (**غريغور ريفيتش بلينسكي**) عند عودته إلى " التشديد على الرؤية التاريخية الاجتماعية إلى الإبداع الفني من زاوية الجدل الطبقي، وقد وجد في أعمال **بوشكين وليرمانتوف وغوغول** مساحة إبداعية خصبة (...) حيث أعلن وهو بصدد دراسة إحدى روائع **بوشكين** أن الشاعر القومي العظيم هو الذي بوسعه أن يتحدث بلغة الإقطاعي والنبيل والفلاح، فإن كان العمل الفني الذي أخذ موضوعه من حياة الطبقات الراقية لا يخدم الأدب القومي، فإن هذا يعني أن لا قيمة له فنيا لأنه لا يعكس بصدق روح الواقع."

وقد عرف هذا النوع من النقد بمسميات مختلفة منها (**المنهج الإيديولوجي، المنهج الواقعي، المنهج الماركسي، المنهج المادي، المنهج الجماهيري....**) مفرزا طائفة من المصطلحات منها (**الواقع، والواقعية، رؤية العالم، الالتزام، الأدب الهادف، الرؤية المأساوية.....الخ.**

تعود جذور هذا المنهج في النقد العربي إلى " **طه حسين و أحمد أمين و سلامة موسى** (...) ثم تطور على أيدي **محمود أمين و لويس عوض و محمد منذور** (...) ليمتد بعدها عبر أعمال **غالي شكري و فيصل دراج ومفيد الشوباني وحسين مروة ونبيل سليمان** من جهة، ونظرائهم البنيويين التكوينيين من جهة مقابلة (**محمد برادة، إلياس خوري، محمد بنيس، يمنى العيد**) الذين وإن اختلفوا في المنطلق الإجرائي (**النص أم السياق**) فإنهم يلتقون في النهاية عند محاولة البحث عن معادل اجتماعي للظاهرة الأدبية في إطار التصور الواقعي الماركسي."[2]

[1]- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983م ، ص06.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص 40.

وقد هيمن هذا النقد على الساحة النقدية العربية خلال **ستينيات وسبعينيات القرن الماضي** (فترة الهيمنة الاشتراكية)، قبل أن ينكمش انكماشا شاملا خلال **الثمانينيات** مع بروز البنيوية وما لحقها من مناهج.

وكغيرها من البلاد العربية، فقد استحوذ هذا النقد على مساحة كبيرة من خريطة الكتابات النقدية الجزائرية خاصة **سبعينيات القرن الماضي** " حيث هيمنت الإيديولوجية الاشتراكية على الحياة الجزائرية العامة، سياسة واقتصاد وثقافة....، وأفرزت الثورات الثلاث (**الزراعية، الصناعية، الثقافية**).

ضمن هذا الإطار، ظهرت موجة نقدية عارمة تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي (...) وبدأ الخطاب النقدي الجزائري ينفتح على خطابات إيديولوجية خارجية (**لينين، ماركس**...) وأخرى أدبية نقدية (**لوكانش، غولدمان**...) ،مثلما بدأ البحث يتعمق في علاقة الأدب بالإيديولوجيا على النحو الذي فعله **عمار بلحسن** ويفعله **واسيني الأعرج** في جل دراساته".[1]

وقد امتد هذا النشاط إلى حقل الترجمة أيضا " حيث ترجم **مرزاق بقطاش** كتاب (الرواية) **لجورج لوكاتش** (...) وكان من نتائج ذلك أن ظهر كم نقدي معتبر يتحرك ضمن هذا الفضاء المنهجي (**محمد مصايف، واسيني الأعرج، محمد ساري،زينب الأعوج، عمر بن قينة**....)"[2]

1- محمد مصايف:

رغم ما أساله هذا الناقد من حبر حول منهجية النقدية إلا أن ما صرح به حول ذلك يبدو واضحا أكثر قائلا:" **فالقضية عندي ليست شعارات اختبئ وراءها، وإنما هي مواقف أدبية مدروسة تنظر إلى الأدب على أنه أدب، لا على أنه وثيقة سياسية تعبر عن نزعة برجوازية أو ماركسية فقط، فالأدب عندي ظاهرة اجتماعية وحضارية بالدرجة الأولى، وفي هذا الإطار أدرسه غير متغافل عن جانبه الفني والتقني، ولا أرى لي أي حق في أنّأنُوبَ عن الأديب في التّعبير عما لم يرد التعبير عنه، و أرى لي كل الحق في تحديد اتجاهه و مضمونه الاجتماعي في إطار المذهب الذي يؤمن به** ".[3]

ومن هنا يبدو لنا اتجاهه الاجتماعي واضحا لإيمانه القاطع بالرسالة الاجتماعية للأدب، ولو مثلنا لذلك، فإننا لا نجد أحسن من دراسة (**للرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**).

[1]- المرجع نفسه ، ص 41.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

[3]- محمد مصايف: دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1988م ، ص36.

2- واسيني الأعرج:

خلافا للدكتور **محمد مصايف**، يتضح لنا أن الدكتور **واسيني الأعرج**" هو أكثر النقاد الجزائريين تغلغلا في الجهاز المفهومي للنقد الاجتماعي وأصوله المادية الجدلية، ويمكن أن يكون كتابة الضخم (**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**) خير دليل على ذلك لاسيما أن طابعه الأكاديمي قد أهّله لأن يكون أول دراسة منهجية منظمة للرواية الجزائرية في ضوء التصور الاجتماعي (الواقعي)".[1]

3-النقد الانطباعي (التأثري):

يعتبر النقد الانطباعي منهج ذاتي حر، يسعى من خلاله الناقد إلى نقل ما يشعر به اتجاه النص الأدبي، تبعا لتأثره الآني و المباشر بذلك النص دون تفكير منطقي صارم، وآليته الأساسية هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي، إذ يتخذ الناقد من العمل الأدبي مطية الحديث عن ذاته وأفكاره الخاصة، وما يتداعى في ذهنه من مشاعر وذكريات، محتكما في نقل انطباعاته على الذوق أساسا.

"ويعد الدكتور محمد منذور من أبرز النقاد الذين مهدوا السبيل لدخول الانطباعية (التأثرية) إلى النقد العربي (...) فقد ظل يؤمن بأن المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا، لا يزال قائما وضروريا، ما دام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس بالمتر والسنتي أو توزن بالغرام والدرهم".[2]

أما في الجزائر، فقد استحوذت الانطباعية على مساحة شاسعة من الخارطة النقدية، و لعل مرد ذلك أن " **الناقد الجزائري ناقدا متواكلا لا يجشم نفسه مشقة البحث و التنقيب في أغوار الظاهرة الأدبية (...) بقدر ما يؤثر أن يحصر علاقته بالنص الأدبي في دائرة الذوق."**[3]

ولا تجيد معظم الكتابات الانطباعية الجزائرية عن هذا النهج، نذكر منها" **كتاب فواصل" لمحمد زتيلي، وكتاب " التجريب في القصيدة العربية " لجروة علاوة وهبي، وكتاب " جولة مع القصيدة لأم سهام، فوجدناها لا تختلف عن عناوينها ومقدماتها، بل كانت تطبيقا أمينا للإطار الانطباعي العابر الذي أريد لها".**

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص 50.

[2]- المرجع نفسه، ص 69.

[3]-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص70.

4- النقد النفسائي:

يعد علم النفس من العلوم التي كان لها كبير الأثر في دفع حركة النقد الحديث، ومن المعروف أن النقد النفساني يستمد آلياته و رؤاه المنهجية " من أصول الفلسفة الفرويدية التي أسسها **سيغموند فرويد** ودعاها نظرية التحليل "**psychanalyse**" النفسي التي تقوم أساسا على تبيان المعنى اللاوعي لكلام وأفعال شخص ما، وكذلك معنى إنتاجه الخيالي من أحلام وهوامات وهذايانات".[1]

وأول مظاهر هذا المنهج في النقد العربي هو بعض ما كتبه طه حسين متأثرا بالناقد الفرنسي **سانت بيف**، والذي يلح كثيرا على السيرة الذاتية لصاحب النص، ويتجلى النقد النفساني لدى **طه حسين** فيما كتبه عن (**أبي العلاء المعري، وأبي الطيب المتنبي**)، بينما بدأ النقد النفساني واضحا وشبه مكتمل مع الناقد **عز الدين إسماعيل** " منذ بداية **الستينيات** وآتت أكلها بكتابه (**التفسير النفسي للأدب**) الذي ركز ممارسته التطبيقية – خلافا للسابقين– على النص ذاته بمرتبة أولى (...) ولكن **عز الدين إسماعيل** الذي اعتنق المنهج النفساني أكثر من عشرين سنة ، فاجأ الساحة النقدية مؤخرا بعدوله عن هذا المنهج."[2]

أما إذا عدنا إلى ساحتنا النقدية، فإنه يعسر البحث عن موقع للنفسانية منها، وقد يرجع ذلك" إلى قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، وإلى أن الجامعة الجزائرية (المعقل الرئيسي للممارسة النقدية) لم تعتمد مقياس " **علم النفس الأدبي**" إلا في وقت متأخر، فضلا على أنه يوكل إلى أساتذة لا صلة لهم بعلم النفس عموما، إضافة إلى أن صلة نقادنا بالنقد النفساني قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية".[3]

ورغم ذلك نسجل بعض المحاولات الجزائرية للقراءة النفسانية – خاصة الأكاديمية– وعلى رأس هذه المحاولات والتي برزت بصورة منهجية منظمة للنقد النفساني. ما ألفه الدكتور (**محمد مقداد**) والذي درس ديوان (**أطلس المعجزات**) **للشاعر صالح خرفي دراسة سيكو عسكرية** بتطبيق بعض المفاهيم وإجراءات علم النفس العسكري عليه، وهو أحد الفروع التطبيقية لعلم النفس والذي يستهدف تطبيق مبادئ علم النفس النظري في حل مشاكل الحياة العسكرية.

بيد أن دراسة الباحث (**سليم بوفنداسة**) الموسومة بـ (**عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة، دراسة تحليلية**) تعتبر أول ممارسة نقدية نفسانية تستحق التنويه، حيث يخلص الباحث في دراسته إلى أن **رشيد بوجدرة** حبس عقدة أوديب، ولم يصدر هذا الحكم على أساس القراءة القبلية لرواياته، وقد لمس ذلك في أربع

[1]–المرجع نفسه، ص 79.
[2]– المرجع نفسه ، ص 81.
[3]–المرجع نفسه ، ص 82.

روايات على الأقل (**الإنكار، والموت، وفوضى الأشياء، والرعن**)، كون هذه الدراسة النفسانية التي تتجاوز ببساطة التحليل السيكولوجي على أهميتها القصوى في إضاءة بعض المضامين الخفية في النصوص الأدبية، إلا أنها – كسابقتها- لا تكاد ترى في النص الأدبي إلا محتواه، وتعجز عن الاختراق السيكولوجي لفنياته الجمالية، عكس دراسات عز الدين إسماعيل-مثلا- القادرة على أن تنفسن البنية النصية".[1]

ثانيا: المرحلة النسقية (النصانية):

يرى أصحاب هذا الاتجاه بأن النص الأدبي شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط، معنى هذا أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالتها من أشكالها في حد ذاتها ومن أنظمتها الداخلية.

ونستطيع القول أن **المناهج النصانية** تحاول كشف أبنية النص الأدبي مظهره الاتساقي التي تحتكم إليها وطرق قيامها بوظائفها بغية إنتاج الدلالة الكلية، وتقتضي فاعلية هذه المناهج بيان الشفرات المسؤولة عن هويات التموقع والمنتجة لقوى الدلالة تقصيا للصورة النهائية المكونة لقراءة التشكيل وفضاء العلاقات...[2] وسوف يتناول البحث **المناهج النصية** الآتية، **المنهج البنيوي، المنهج السيميائي، المنهج الأسلوبي، المنهج التفكيكي**).

1- الأسلوبية:

مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلاّ بداية **القرن العشرين -20-** مع ظهور الدراسات اللّغوية، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي[3] والأسلوبية تستند في منطلقاتها إلى اللسانيات وهي تتخذ من الوجه الثاني من ثنائية **دي سوسير** (1857-1913) (اللغة- الكلام) قاعدة الانطلاق.[4] ولا يخفى على أحد أن هناك علاقة بين الأسلوب والأسلوبية، إذ يرى البعض أن الأسلوبية هي علم الأسلوب، وهذا الأخير مرتبط بعلم اللغة الحديث فهو مدخل لغوي لفهم النص، كما أن له تقنيات ومعطيات ألسنية "**كانت بمثابة أرضية التي انطلق منها تلامذة دي سوسير** للوصول إلى ما يسمى بالأسلوبية[5]، وإذا كانت الأسلوبية هي علم الأسلوب، فإن الأسلوب Style مشتق من الكلمة اللاتينية Stilus يعني أي مثقب يستخدم في الكتابة هو طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية.[6]

[1]-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر ، ص88.

[2]- عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي السياقية و النسقية، دار القلم للطباعة، بيروت ، لبنان، د/ط، ص 113.

[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، ط01، 2007م ، ص 39.

[4]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد ، ط01 ، ص11.

[5]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 41.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

والأسلوبية هي الوريث الشرعي **لعلم البلاغة**، قامت عن أنقاضها بعد أن جردتها من معياريتها، ووحدت رؤيتها الفاصلة بين دال النص ومدلوله، ... لذلك يمكن أن تكون الأسلوبية بمثابة " **امتداد للبلاغة و نفي لها في نفس الوقت**"، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا على حد تعبير **المسدي**[1].

كما يعد **فون درجبلنشت** أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875م على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية، أما عن انتشار هذا المصطلح في الدراسات العربية، فقد كان **لعبد السلام المسدي** السبق في نقله[2] وترجمته وهو يستعمل مصطلح علم الأسلوب كذلك مرادف للأسلوبية، أما الباحث العربي **سعيد صلوح** فيؤثر مصطلح الأسلوبيات، ويعلل ذلك بأنه أخضر من مصطلح علم الأسلوب وأطوع في التصريف، كما أنه جاء في سنة السلف في سلك المصطلحات الشبيهة بالرياضيات والطبيعيات، ولأنه ينسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات إلا أننا نجد مصطلح الأسلوبية هو الذي طغى استعماله وجرى على الألسنة، أما مصطلح الأسلوبيات فقد استعمل غالبا للدلالة على اتجاهات الأسلوبية.[3]

كما يعد **شارل بالي Charles Bally** مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية ويرتبط تحديد الأسلوب لبالي باللسانيات، إذ أن الأسلوب عنده يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها وقارئها، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، ولهذا الأسلوبية عنده هي" **العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية**".[4]

وكان **شارل بالي** يعد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات، وعلم التراكيب، وعلم الصيغ، وكان يدعو إلى عدول علم اللغة عن المنهج التاريخي في الدراسة ليتناول عصرا محددا في تطور اللغة، معتمدا على اللغة التلقائية الطبيعية المتكملة، وهذا ما يجب اعتماده في علم الأسلوب حسب "**بالي**" وإذا كان **بالي** قد اهتم باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان، فإنه لم يخص لغة الأدب بذلك، و إنما تحدث عن اللغة الطبيعية التوصيلية أيضا.[5]

وكان " **شارل بالي**" يقتصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة، وحسب "**بالي**" أن هناك قيما تعبيرية لا

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"-، ص 144.

[2]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص100.

[3]- المرجع نفسه ، ص 11.

[4]- حسن نظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2002 م، ص 31.

[5]- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، ط01، 2010م ، ص 62.

واعية في هذا النظام، وهناك قيم تأثيرية واعية تنتج عن قصد[1] ثم جاء بعده طائفة من الأسلوبيين الذين شقوا طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد من بينهم: **رومان جاكبسون، ميخائيل ريفاتيير، ليوسبيتزر، ماروزو**.....الخ.[2]

ويقسم **جورج مونان** الأسلوبية تقسيما ثلاثيا (أسلوبية اللغة، أسلوبية المقارنة، الأسلوبية الأدبية) ويشير إلى **بير جيرو** ضمن القسم الثالث منها، في حين يقسمها **جيرو** إلى أربعة أقسام:

1-الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير: (يأتي على رأسها "**بالي**" وتعنى بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية).

2-الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد: (ويسميها آخرون **الأسلوبية الأدبية** حينا و**الأسلوبية النقدية** حينا آخر، وحتى **أسلوبية الكاتب**، لقربها من الأدب واعتماد أسلوبية **سبيتزر** على روح المؤلف في لغته، وترصد علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي، ومن هنا اتسمت الأسلوبية بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.[3]

3-الأسلوبية الوظيفية:(يمثلها **رومان جاكسون**، و تعنى بوظائف اللغة و نظريات التواصل).

4-الأسلوبية البنيوية: (و يمثلها **ريفاتير** ويرى أن النص يشكل بنية خاصة أو جهازا لغويا، يستمد الخطاب قيمه الأسلوبية منه.[4]

فالبحث الأسلوبي عند **ريفاتير** يستدعي اقتناء وقائع أسلوبية متميزة، ولا يمكن فهم هذه الوقائع إلا في اللغة، بمعنى أن الإطار الذي يضم هذه الوقائع إنما هو اللغة و على الرغم من ذلك فإن النصوص الأدبية لا تعد كذلك إلا إذا دخلت في علاقة مع القارئ، فمن الصحيح أن النصوص إنما هي كلمات، بيد أن هذه الكلمات لا تستوفي شروط تحقيق سمة الأدب إلا في ضوء علاقتها بالقارئ، ولهذا ماري **ريفاتير** استثناءات عدة من أجل إعلاء مكانة البحث الأسلوبي، و إعطائه الأولوية على سائر الدراسات الأخرى.[5]

ومعنى ذلك أن الأسلوبية ليست منهجا قائما بذاته، يستوفي كافة الضوابط المنهجية، إنما هي علم أصلا، وإذا كان من شروط أي علم أن يكون له موضوع ومنهج، فإن موضوع الأسلوبية هو دراسة الأسلوب.[6]

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 64.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 144.

[3]- حسن نظم: البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر للسياب" ، ص 34.

[4]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 145.

[5]- حسن نظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 74.

[6]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية" ، ص 146.

وإذا عدنا إلى الأسلوبية في النقد العربي فأمكن القول بأن الأسلوبية- بالمفاهيم السابقة- لم تعرف طريقها إلى الخطاب **النقدي العربي المعاصر** إلا في أواخر **السبعينيات**، ومن النقاد العرب الذين اهتموا بها وقدموا لها تعريفات عديدة نذكر:

عبد السلام المسدي: كان الباحث التونسي **عبد السلام المسدي** الفضل الأكبر في ذلك انطلاقا من كتابه " **الأسلوبية و الأسلوب**"-1977 – الذي تكمن ريادته للدراسة الأسلوبية العربية في بسطه الشافي لمفاهيم الأسلوبية، مشفوعة بكشف الإصطلاحي وثبت للمصطلحات الأجنبية وبيبلوغرافيا للدراسات الأسلوبية والبنيوية مرورا بكتب لاحقة يأتي على رأسها كتاب (**قراءات**...) و (**النقد والحداثة**) اللذان قدم من خلالهما دراسات أسلوبية تطبيقية في نصوص **المتنبي والشابي وشوقي**.[1] أما إذا عدنا إلى مفهوم الأسلوبية عند **عبد السلام المسدي** فنجده يعرفها بأنها:" **علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود قواعد بنيوية لانتظام جهاز اللغة**" وهي تعريف غائي" **البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب**".[2]

وحين نذكر **المسدي** يجب أن لا ننسى مواطنه الدكتور **محمد الهادي الطرابلسي** الذي اشترك معه في تأليف (**الشرط في القرآن**)-1980- ثم تلاه بكتاب تطبيقي حول (**خصائص الأسلوب في الشوقيات**)-1981- وانتهاء إلى حد الآن بكتاب (**تحاليل الأسلوبية**)-1994- الذي لا يستغرق فيه التنظير الأسلوبي إلا قدرا يسيرا، لينتقل إلى الممارسة الأسلوبية مع نصوص السياب والبحتري وجبران....[3]

كما لا نغفل عن تلك الدراسات التي يقدمها كل من **عدنان بن ذريل** في سوريا، الذي يعرف **الأسلوبية** بأنها "**علم لغوي حديث يبحث عن الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فيتميز عن غيره.**"[4] و**صلاح فضل** في مصر الذي اعتبر الأسلوبية بأنها " **وريث شرعي لبلاغة العجوز، التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، أو ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث أو الألسنية، أو إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب، وعلم الجمال الذي أدى إلى مهمة الأبوة الأول من جانب آخر**".[5]

[1]- المرجع نفسه، ص 147.
[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، ط01، 2009م، ص 86.
[3]-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 147.
[4]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، ط01، 2009م، ص 87.
[5]- المرجع نفسه، ص 88.

ليس للأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري مقام يستأهل البحث في جوانبه و التنقيب عن خصوصياته، و كل ما هو كائن لا يغدو أن يكون مجرد محاولات متواضعة في كمها و كيفها، قدمت-أصلا- بحوثا أكاديمية في نطاق جامعي محدود، قصارها الظفر بدرجة جامعية ما لا أكثر.[1]

أما خارج هذا الإطار، فلا نعثر إلا على لمسات أسلوبية محدودة لدى الدكتور **عبد المالك مرتاض،** تتجلى بشكل واضح وظاهر في أحد فصول كتابه(**الأمثال الشعبية الجزائرية**) موسوم بـ- (**دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية**)- عرض فيها – باقتضاب- مفهوم الأسلوبية و تاريخها، ثم أردفها بجانب تطبيقي. و تعد هذه الدراسة أول عهد النقد الجزائري بالأسلوبية، فيما بدا لنا.

كما قدم الأستاذ الشاعر **علي ملاحي،** محاولة طيبة (عن شعرية السبعينيات) ، نلمس خلالها بعض الملامح الأسلوبية في التجربة الشعرية الجزائرية خلال **السبعينيات** (**عبد العالي رزاقي، أحمد حمودي، زينب الأعوج....)**

ولكنها واجهها بمعول معياري صارم، حيث حكم عليها- في جملة ما أصدره من أحكام- بأنها " تكشف عن عدم النضج في التعامل مع المفاهيم اللغوية تعاملا شعريا" وأن " العلامة اللغوية البارزة في شعرية السبعينيات هي هذا التكرار الخجول للمضامين...." وأنها تستهدف في كثير من ملامحها " تأسيس لغة أحادية إلحادية استقرارية منكرة لكل المفاهيم والرؤى الاجتماعية الأخرى" وما إليها من الأحكام المناهضة للأساس الوصفي للبحث الأسلوبي.[2]

وإلى جانب هذه الدراسة، نضير إلى دراسة أخرى هي (**البنية اللغوية لبردة البويصري)** للأستاذ **رابح بوحوش،** وهي دراسة تسعى إلى " **إبراز الظواهر اللغوية و الأسلوبية التي تميز البردة"، وفي التميز الأسلوبي مركز ثقل الأسلوبية، ويؤكد الباحث ثانية أن " اتجاهه في البحث لغوي أسلوبي"**.

كما يعول **الأستاذ بوحوش**– في دراسته- هذه على الإحصاء كثيرا و في ذلك إشكال منهجي، يقر البعض سلامته، وينفيه الآخرون من باب أن الظاهرة الأسلوبية ظاهرة كيفية-أساسا- ، وهي لذلك عصية عن الإخضاع الكمي. و يأتي **بيار غيرو** في طليعة من أشاروا إلى هذه الإشكالية.

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"،ص 148.

[2]-المرجع نفسه، ص 148.

ويمكن – أخيرا– أن نضيف إلى هذه الدراسات المحدودة كتاب (**البنية السردية في القصص القرآني**) للأستاذ **طول محمد** الذي خص أسلوب السرد القرآني بدراسة أسلوبية مستفيضة، وثيقة الصلة بعلمي البلاغة والنحو، كشأن الدراسة السابقة.[1]

1- البنيـــــوية:

تستمد البنيوية وجودها من الإرث اللساني المنبثق أساسا عن أفكار العالم السويسري **فرديناند دي سوسير** مؤسس علم اللسانيات الحديث.[2] كما أنها تتكئ على مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية، بتحليلها و إعادة تركيبها، وشرحها على هدي التصميم الداخلي الذي تخضع له، ألا وهو البنية وجوهر هذا المذهب هو الفلسفة الوضعية (فلسفة **أوغس كونت**) (1798-1857) المناهضة للآهوتية والميثافيزيقية والداعية إلى الخبرة الحسية والعلوم الوضعية، بديلا لهما، وهي تؤمن بخصوصية الظاهرة (الاجتماعية مثلا) واستقلالها عن الظواهر الأخرى (العضوية و النفسية).[3]

أما إذا عدنا إلى تاريخ البنيوية فنجد أن المتتبع الواعي لتاريخ البنيوية، لا يحتاج إلى إطالة النظر في هذا التاريخ حتى يعلم أنها نشأت في أصلها من خلال تعارضها مع ما سبقها من مدارس ومناهج دون إلغائها. كالماركسية، والظواهرية والوجودية.[4] وهذا لاشك – يثبت أن البنيوية جذورا فلسفية تمتد إلي مثالية **كانط**، التي تؤكد على أهمية العلاقات الداخلية للنسق الكامن في كل معرفة علمية، وتسعى إلى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل[5] النفاذ إلى تركيبها الباطن وهو الأمر ذاته الذي أكدت عليه البنيوية فيما بعد، وبخاصة فيما يتعلق بمصطلحي **النسق** (**البنية**) والعلاقات الداخلية، حيث أصبح انطلاقا من مقولات **دي سوسير** عمود الدراسة البنيوية[6] – في شكلها الأول– هي الواجهة المنهجية **للسانيات الآنية** ذلك بأن " **الآنية**" التي هي قوام الفلسفة البنيوية تمثل مبدأ الرؤية الأفقية لأنها مقولة لا تؤمن بالأشياء، وإنما تؤمن بالعلاقات الرابطة بين الأشياء على عكس الزمانية أو التطورية التي تتأسس على بأن حقيقة الظواهر كامنة في غيرها، لا في ذاتها. ويمكن أن نتتبع الروافد الأولى للبنيوية، فيما يلي:

[1]–يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللاّنسونية إلى الألسنية"، ص 150.

[2]– عبد القادر رحيم: البنيوية مفهومها و أهم روادها، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014م، ص 168.

[3]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص116.

[4]– فوزية لعيوس غاري الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2011م، ص 35.

[5]– المرجع نفسه، ص 36.

[6]– فوزية لعيوس غاري الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية ، ص 36.

أ– مدرسة جنيف: وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية (والفكر الألسني عموما) والفضل كله يعود إلى الرائد الأول للألسنية العالم اللغوي السويسري " **فرديناند دي سوسير** " ومع هذه المدرسة ظهرت فكرة (**النظام**) **و** (**النسق**) **وثنائيات** (**اللغة والكلام**) **و** (**الدال والمدلول**) **و** (**الآنية والزمانية**).[1]

ب– مدرسة الشكلانيين الروس: وهي حركة نقدية قادها مجموعة من الطلبة الشباب في **روسيا**، تأسست عامي 1915-1916م نتيجة اتحاد تجمعين علميين هما **حلقة موسكو اللغوية وجمعية دراسة اللغوية الشعرية** التي تسمى اختصارا (**أوبوجاز**) و كان من أهم أعضائها[2]**رومان جاكسون و بوريس توماشوفسكي ويوري ثينيانوف وفيكتور شلوفسكي**.[3]

وتكاد تتفق معظم البحوث التي تناولت أعمالهم على أنهم قاموا بدور ريادي في التأسيس النقدي الجديد، يتلخص في اعتمادهم مفهوم الأدبية على النحو الذي أوضحه **رومان جاكسون**، منطلقا تحليليا، إضافة إلى رفضهم ثنائية (**الشكل و المضمون**). فقد ركزوا اهتمامهم على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى وظيفتها في السياق النصي، كما طوروا مناهج لتمييز تلك العناصر ووظيفتها وحللوا العناصر البانية للنصوص، وأسسوا للغة نقدية شارحة تستمد خصوصيتها من مثل هذه الإجراءات الاصطلاحية (**السلسلة،النسق،الهيمنة، العامل، المبنى، الحافز**.....).

ومع **الشكلانيين الروس** كان أول ظهور للاصطلاح (**البنيوي**)، في البيان المنهجي الذي أصدره اثنان منهما لعلهما (**جاكسون و يوري ثنيانوف**) سنة 1928م، في خصوص العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي، وقد جاء– ضمن ما جاء– في هذا البيان " **تحليل القوانين البنائية للغة و الأدب**..." حيث ظهر المصطلح بطريقة منهجية مقصودة، عكس استعمالاته العفوية السابقة.[4]

وهذا وقد ظل **الشكلانيون** على منهجهم، يقاومون " **النزوع الإيديولوجي**" طيلة **عقد ونصف** من الزمن (1915-1930) حيث كانت سنة 1930م بداية لنهايتهم، وذلك عندما دخلوا في صراع مرير مع **الماركسية**، انتهى بجنوحهم إلى الصمت أولا، ثم إلى التشرذم والانقسام ثانيا.[5]

ج– حلقة براغ: بعد انهيار الشكلانية في روسيا بفعل الضغط الشيوعي، انتقل ميراثها إلى **تشيكوسلوفاكيا**، وتحديدا إلى العاصمة براغ، حيث أسس مجموعة من اللغويين الشباب– يؤمهم العالم **التشيكي فيلام ماثيزيوس**

[1]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 117.

[2]– عبد القادر رحيم: البنيوية مفهومها و أهم روافدها، ص 474.

[3]– المرجع السابق، ص 474.

[4]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 118.

[5]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 118.

((**Vilen Matlesus**حلقة **براغ اللغوية** عام 1926م، متكئين على خبرة **رومان جاكسون** و**نيكولاي تروبسكوي** و**سيرج كارشيفسكي** الفارين حديثا من روسيا، والمحملين بالزاد الشكلاني الوفير.

ولاشك أن هذه الخبرة التي بدأت تؤتى أكلها ابتداء من سنة 1928م (وهو تاريخ انضمام هؤلاء الثلاثة رسميا إلى **حركة براغ**)، هي التي مهدت – في السنة نفسها- لانعقاد أول مؤتمر دولي لعلماء اللغة في **لاهاي**، شارك فيه أعضاء الحلقة بورقة بحثية ضمت" **جملة من المبادئ الهامة**" ، سموها: (**النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية**)، ومن المشاركين في هذا المؤتمر زعيم الحلقة **فيلام ماثيزيوس**، **رومان جاكسون**، **وتروبسكوي وموكاروفسكي**.[1]

بعد هذا المؤتمر بعام واحد، أي عام 1929م قدم أعضاء هذه الحلقة الجزء الأول من مجموع دراساتهم اللغوية بعنوان(**الأعمال**)، و " ذلك في مؤتمر فقهاء اللغة السلافيين" الذي تبين من خلاله أن للحلقة مبادئ محددة تقوم عليها، سنحاول حصرها في النقاط الآتية:

1- التركيز على الجانب الوظيفي للغة، على اعتبار أن البنى " النحوية والدلالية والفونولوجية للغات تحدد بالوظائف المختلفة التي تقوم بها في المجتمع".

2- التأكيد على الدراسة الوصفية للغة، والابتعاد قدر المستطاع عن الجانب التاريخي.

3- الاهتمام بدراسة علاقة المتكلم بكلامه، أي النظر في وظيفة الكلام، و كيفية التعبير عنها.

4- التأكيد على نظام الكلية أو الشمولية في التحليل، وذلك بأن تشمل الدراسة مستويات اللغة جميعها، الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.[2]

وعموما فالبنيوية منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية تحول النص إلى جملة طويلة، ثم تجزئها إلى وحدات دالة كبرى فصغرى، وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال لها (يمثلها **سوسير** بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته بما فيها مؤلفه، وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا، مع الاستعانة[3] بما تيسر من إجراءات منهجية علمية كالإحصاء مثلا.

وأرى أن عزاء البنيوية في كل ذلك، يكمن في أنها جاءت رد فعل مباشر على مناهج أفرطت في إعطاء الأولوية للمضامين والأفكار وسياقاتها، وفرطت في بنية النص وخصوصيته، بل لم يكن النص – في أبشع حالاتها- إلا هامشا لمتن إيديولوجي مسطر سلفا.

[1]- عبد القادر رحيم: البنيوية مفهومها وأهم روافدها، ص 476.

[2]- المرجع نفسه ، ص 476.

[3]-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 120.

لذلك جاءت البنيوية التكوينية أو التوليدية (**أو الواقعية البنيوية بتعبير يمنى العيد**) على يد **لوسيان غولدمان** لتجدد الدم في البنيوية الشكلية وتعطيها دفعا جديدا، وتتكئ البنيوية التكوينية على الفلسفة المادية الجدلية، وتقوم على مفهومي: الفهم comprehension و الشرح Explication حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكثر في البنية الاجتماعية.

وإذا كانت سنوات **الخمسينيات** و **الستينيات** في عهد الوفاء البنيوي في أوروبا، فإن البنيوية لم تظهر في النقد العربي إلا خلال السبعينيات، بفعل الإسهامات البارزة التي قدمها: **حسين الواد** (**البنية القصصية في رسالة الغفران**)، **وصلاح فضل** (**نظرية البنائية في النقد الأدبي**)، **وكمال أبو ذيب** (**جدلية الخفاء والتجلي**)، وبعض البنييوين التكوينيين أمثال: **يمنى العيد ومحمد برادة وجابر عصفور وحميد لحميداني**.....[1]

ومن النقاد العرب الذين اهتموا بالبنيوية نذكر منهم: الأستاذ **أحمد شريبط** في قراءاته **البانورامية** للنص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية) إلى التأريخ لمرحلة " **النقد الجديد**" سنة1983م، على أساس أنها السنة التي ظهر فيها كتاب **مرتاض** (**النص الأدبي من أين وإلى أين؟**) رائد هذه المرحلة، مشيرا في ذات الوقت إلى دراستين صدرتا سنة1982م، هما (**الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث**) **للدكتور مرتاض**، و (**قراءة أولى في الأجساد المحمومة**) **للأستاذعبد الحميد بورايو**، لأنه الأشمل والأعمق، والأكثر عملية، وإغراء للقارئ كما أن مادته أسبق من حيث الإبلاغ والإستقبال).

ومن النماذج الأخرى التي حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر نذكر كتاب (مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص) الذي اشتركت في تأليفه طائفة من المدرسات في قسم اللغة الفرنسية بجامعة الجزائر (**دليلة مرسلي، زينب بن بوعلي، نجاة خدة، كريستيان عاشور، بوبة ثابتة**) ويتراوح الكتاب بين البسيط التأسيسي لنظريات: **جاكسبون وبروب وبارت وغريماس وهامون**.... وسحبها تطبيقيا على بعض النماذج الأدبية (**حكايات جزائرية، نماذج لمحمد ذيب**).

ومن هذه النماذج أيضا كتاب (**بنية الخطاب الأدبي**) للأستاذ **حسين خمري**، وهو محاولة مبكرة نسبيا (وإن تأخر ظهورها إلى سنة1994/) لدراسة تموضع النص على السلم المنهجي والقرائي والمعرفي...دراسة نظرية، تنزاح إلى التموضع[2] البنيوي انزياحا واضحا، و تقدم الدراسة جهازا مصطلحيا جديدا و واعيا.

إضافة إلى نماذج أخرى للأستاذ **رشيد بن مالك** ، و بعض اللمحات البنيوية لدى **شايف عكاشة** و **إبراهيم رماني**.[1]

[1]- المرجع نفسه، ص 120.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 122.

3- النقد السيميائي:

اقترنت لفظة السيميائية Semiotique بالسيميولوجية Semiologie "فأما السيميائية، فهي معطى ثقافي أمريكي على يد الفيلسوف **شارلز ساندرس بيرس** يقوم على مفاهيم فلسفية شاملة و علامات غير لغوية، وأما السيميولوجيا فهي " معطى ثقافي أوروبي على يد العالم اللغوي **السويسريفيرديناند دوسوسير** ، وهو أدنى إلى العلامات اللغوية، والمجال الألسني عموما منه إلى مجال آخر."[2]

ثم انتقلت إلى الوطن العربي في أواخر الثمانينات، وأخذ هذا العلم مكانه كمنهج نقدي لمعالجة النصوص الأدبية، " ومن الأسماء التي أسست لها في النقد العربي المعاصر، نشير- بوجه خاص- إلى الجناح المغربي صاحب الفضل الأكبر في هذا الشأن (**محمد مفتاح، عبد الفتاح كيليطو، أنور المرتجي، محمد الماكري**...."، إضافة إلى أسماء أخرى موزعة هنا وهناك: **عبد الله الغذامي** في السعودية، **عبد المالك مرتاض وعبد القادر فيدوح** في الجزائر، **قاسم المقداد** في سوريا...."[3] مما أدى إلى ظهور كم هائل من المصطلحات (**السيميائية، السيميولوجيا، السيميوطيقا، علم العلامات، الدلائلية، الإشارية**.....).

أما في الخطاب النقدي الجزائري " فإننا نعثر على جملة من الممارسات السيميائية، كذلك التي قام بها كل من **رشيد بن مالكوحسين خمري**، و**أحمد يوسف وعبد الحميد بورايو**....، ولكنها لا تكاد تأخذ طابعها المنهجي المنظم إلا عند الدكتورين **عبد الملك مرتاض** و**عبد القادر فيدوح**".[4]

إذ نجد أن **عبد المالك مرتاض** يستهل مشواره السيميائي بكتابه (**ألف ليلة و ليلة**) الصادر سنة 1989م، " و إن كان تاريخ تأليفه يعود إلى سنة1986م" بمنهج سيميائي تفكيكي، ثم يواصله بكتب أخرى مثل (**آي**)،(**سيميائ (تحليل الخطاب السردي**)، (**شعرية القصيدة- قصيدة القراءة-**)... في حين صدر للثاني كتابان نقديان ، والبقية تأتي".[5]

4- النقد التفكيكي (التشريحي):

ظهرت التفكيكية مع **جاك دريدا** كرد فعل على البنيوية اللسانية، وهيمنة السيميوطيقا على الحقل الثقافي الغربي، والتفكيكية هي المقابل الشائع لمصطلح Deconstruction، " ويمكن أن نسمي من أشهر ممثلي

---

[1]-المرجع نفسه، ص 128.

[2]- لطرش خديجة: الاتجاه السيميائي في نقد الرواية العربية بالجزائر، كتاب السيميائيات السردية لرشيد بن مالك -أنموذجا-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة و الأدب العربي، تخصص نقد أدبي حديث، إشراف: ثامن كوثر، جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي، 1435هـ-1436هـ/2014م-2015م ، ص 12.

[3]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص 133.

[4]- المرجع نفسه، ص134.

[5]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص134.

هذه الحركة **جاك دريدا، وجان لاكان، وجيل دولوز، وميشال فوكو، وفيليكس غاتاري**.....وليست التفكيكية (Déconstruction) إلا مظهرا نقديا لهذه الحركة الفلسفية، بل هي مرادف لها في كثير من الكتابات النقدية والفلسفية".[1]

وإذا عدنا إلى الخطاب النقدي العربي، أمكن القول أنه حديث العهد بالتفكيكية ولعل أول محاولة واضحة تجهر بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية تعود بالضبط إلى سنة 1985م، وهي محاولة الدكتور (**عبد الله الغذامي**) الموسومة بـــ(**الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر**)، وقد جاز الناقد في ترجمته المصطلح الغربي، قبل أن يستقر على المقابل العربي (التشريحية)، لأنه لم يجد أحدا من العرب تعرض إلى ترجمته".[2]

وعلى صعيد الجزائر، فقد " سجل الدكتور الناقد **عبد المالك مرتاض** اسمه فقارب قصيدة (**أين ليلاي**) **لمحمد العيد آل خليفة**، و قبلها (**ألف ليلة و ليلة**) حيث ألفه سنة 1986م، و نشره في العراق سنة 1989م، قبل أن يعيد طبعه في الجزائر سنة 1993م، ثم أردفه بكتب لاحقة تنهج نهجا مركبا (سيميائيا تفكيكيا).

وإذا غضضنا الطرف عن **مرتاض**، فإننا لا تكاد نعثر على نموذج تفكيكي يستحق الذكر، إلا دراسة واحدة قدمها الأستاذ **الطاهر روابنية** بعنوان (**الثقافة وإشكاليات قراءة في بنية التفكك في رواية " تجربة في الغسق"**) **للطاهر وطار**)، وقد أفاد فيها بعض الشيء من بعض المفاهيم التفكيكية (الكتابة، القراءة، التصدع السردي، التباين.....) التي استقاها من **ميشال فوكو** و**رولان بارت**، ومن كتاب **وليم راي** الذي أحلنا عليه سابقا."[3]

فضلا عن ترجمة الشاعر لثلاثة نصوص تفكيكية من النقد الانجليزي، ودراسة الدكتور **سليمان عشراتي** النظرية حول (**التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك**) واللتين سبقت الإحالة عليها.

وفي الأخير يمكننا القول أننا يمكننا العثور على بعض المفاهيم التفكيكية موزعة في بعض كتابات الناقد الراحل **بختي بن عودة**، كمفهوم الملحق supplement في دراسته (**انسحاب الكتابة**).[4]

نموذج عن القراءة النقدية وفق المناهج النسقية:

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط01، 1428هـ/2007م ، ص 168.

[2]- المرجع نفسه، ص 161.

[3]- المرجع نفسه، ص 163.

[4]-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص 164.

*– قراءة عبد المالك مرتاض لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة " أنموذجا ":

يعد **مرتاض** من بين هؤلاء النقاد الذين لفتت أنظارهم قصيدة "**أين ليلاي**" **لمحمد العيد آل خليفة** بدراسة نقدية موسومة ب(**ألف ياء تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي**)، والملاحظ بداية أنه وضع " أ–ي" كعنوان رئيسي معللا بسبب اختياره لهذين الحرفين، ثم يتبعه بعنوان فرعي ينفي عنه أحادية المنهج، معتمدا التركيب الإجرائي، وهذا ما يؤكد لنا أن الباحث على وعي كبير بهذا المسعى، هذا الأخير الذي تصدر عنه قراءاته للخطاب الشعري، محاولا التقرب من النص وسبر أغواره والبحث عن كوامنه.

1–مستوى البنية:

استعان الباحث بالإجراء الإحصائي لعد معدل أبيات **القصيدة العيدية**، كما تحدث عن الإيقاع مقرنا إياه بالتفعيلة.يعرج الباحث إلى تقصي دلالة المادة اللغوية، مستعرضا المواد المعجمية الجامدة الدلالة (**ليلى، الحيلولة، البيت، المحبوب، القلب**....) ويستخلص أن بنية هذا النص تعكس بنية التاريخ، وبنية التاريخ تعكس بنية الزمن نفسه، ففي السنة التي نظم فيها الشاعر نص " **أين ليلاي**" كان حال الشعب الجزائري من حال هذا النص، كما استعان **عبد المالك مرتاض** بالإجراء الإحصائي لتبيان البنية اللغوية، وأعطى التفوق للفظ **ليلى** الذي ورد **22 مرة**، وقد استبعد عنها المضمون التقليدي، وهي تمثل صلب المعجم الفني.

2– مستوى الحيز الشعري:

وقد عرفه كمقابل ل**La Pocéméque**، كما حصره في معاني المصطلحات الآتية (**الفضاء، المكان، المجال، والحيز**)، و اعتمد الباحث الحيز نظرا لدلالته الواسعة، مقسما إياه داخل النص إلى خمسة أنماط: **الحيز التائه، الحيز الممنوع، الحيز المتحرك، الحيز القاصر عن الإحتواء، الحيز الحالم** حيث تعامل الباحث مع حيز النص الشعري بدقة، وهذا ما يعكس قدرته اللغوية واتساعه المعرفي.

3– مستوى الزمن الشعري:

ربط الباحث الزمنية بتفكير الناس وحركاتهم وسلوكهم مخالفا بذلك النحويين الذين يعدونها مرتبطة بالفعل فقط، وقد تتبع الباحث بدقة زمن كل مكونات النص اللغوية وأبعادها، إذ حصره في أربعة أنواع:

الممنوع/ اليائس/ المربع/ الحالم

إضافة إلى الزمن التقليدي (الماضي، المضارع،...).

4- المستوى الصوتي:

تناول فيه التركيب الإيقاعي للنص، مصرحا أن أدبية النص تكمن في إيقاعه، مسجلا أن التركيب الصوتي عنصر هام في توضيح جماليات الشعر و تكوين المعنى، فهو عنصر أساسي في النص الشعري، وقد حصره في ثلاثة أوجه:

* الإيقاع التركيبي

* الإيقاع الداخلي

* الإيقاع الخارجي

استطاع **عبد المالك مرتاض** متابعة نص (**أين ليلاي**) بقدرة بالغة على التحليل والتفسير والفهم، إذ تمكن من الكشف عن كوامنها وسير أغوارها، حيث استغرق تحليل **ثلاثة عشر بيتا 280 صفحة**، محللا فيها مكونات الخطاب الشعري ومحددا الأبعاد، معتمدا الإجراء المستوياتي.

الفصل الثاني

ملامح الخطاب الشعري عند إبراهيم رماني

1- حياة إبراهيم رماني

2- قراءة نقدية في كتاب أوراق في النقد الأدبي

3- أهم القضايا النقدية في كتاب أوراق في النقد

4- ملامح المنهج المتبع

1-التعريف بإبراهيم رماني:

إبراهيم رماني من مواليد 19-12-1962م **ببسكرة**، تخرج من معهد الآداب بجامعة باتنة سنة 1984م، بشهادة الليسانس في الأدب العربي، ثم انتقل إلى الجزائر العاصمة ليواصل دراساته العليا، حيث أحرز درجة الماجستير (بتقدير مشرف جدا مع التهنئة) في أفريل سنة 1987م، عن بحث بعنوان (**الغموض في الشعر العربي الحديث**) أشرف عليه الدكتور محمد ناصر، كما أحرز درجة الدكتوراه (بتقدير مشرف جدا) سنة 1994م، عن بحث بعنوان (**المدينة في الشعر الجزائري الحديث**). اشتغل أستاذا في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، ثم ملحقا إعلاميا بسفارة الجزائر في مصر.[1]

*- أعمالــه:

1-أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، 1985م.

2- الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

3- أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992م.

4- فهرس الأدب العربي في الجزائر، 1920-1989م(بالاشتراك مع الدكتور (عبد الله الركيبي)، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها (عدد خاص)، جامعة الجزائر، د.ت[2]

2- قراءة نقدية في كتاب " أوراق في النقد الأدبي ":

2-1- قراءة الغلاف:

إذا كان الغلاف هو واجهة أي عمل أدبي أو نقدي فهو أيضا يحمل بين طياته أيقونات تضيف للقارئ اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف لجعل التعاقد يحصل بين المؤلف ذاته والقارئ، ولو تمعنا جيدا في غلاف المدونة التي نحن بصدد دراستها لشدّ انتباهنا الألوان التي وظفها الناقد في غلاف مدونته، حيث اجتهد على ثلاثة ألوان دون غيرها:

* **الأصفر (بنوعيه الأصفر و الأصفر الباهت)**
* **البرتقالي**
* **الأسود**

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، ص 218..

[2]- المرجع نفسه، ص 219.

ولكن اللون الأصفر الباهت هو الذي يغطي المساحة الأكبر من الغلاف، هذا اللون الذي بالمرض والذبول الذي يعكس واقع النقد الجزائري تماما، لتسطع عليه شمس"**أوراق**" مجسدة في شكل قرص خصه باللون البرتقالي، تلفه من كل الجوانب هالة **باللون الأصفر**، وتتناثر من لدنه **أوراق** مشبعة بلوني ذلك القرص والهالة حوله (**البرتقالي والأصفر**)، اغترفت من نبعه حتى اكتست حلته المشرقة المتوهجة وتناثرت على ساحة النقد الباهت الآيل إلى الذبول، لتضفي عليها حيوية ونشاطا، فكما هو معروف أن **اللون البرتقالي** يعتبر لونا نشيطا، يثير مشاعر الإثارة والحماس، كما يستخدم أيضا لجلب الأشياء، وكما هو الحال بالنسبة لكتاب "**أوراق**" الذي أراد به صاحبه شدّ انتباه النقاد إليه، إضافة لقدرة هذا **اللون** (**البرتقالي**) على تحفيز النشاط العقلي، وكأن الناقد هنا ينشط العقول لتنهض بالنقد، كذلك الحال بالنسبة **للون الأصفر** الذي يوحي بالإشراق والأمل، وهو لون يعطي لناظره الفرح و الايجابية والتفاؤل، وهذا ما أراده الناقد من خلال كتابه هذا، كما أنه يحفز النشاط العقلي ويدل على التفكير العميق، كأن الناقد هنا يتنبأ ببصيص أمل للساحة النقدية العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص.

أما عنوان الكتاب فقد خصّه الناقد **باللون الأسود** ملك الألوان، وهو من أقوى الألوان المحايدة، حيث أنه لون يمتص جميع الألوان ويخفي الضوء، فهو يخفي الأشياء، كما يدل على التمرد والجاذبية والعمق والتحدي، وهو لون يوحي بالقوة و التحكم، وما كتاب"**أوراق**" إلا تحدي من الناقد **إبراهيم رماني** الذي كان حينها لا يزال طالبا في مرحلة الليسانس أراد به أن يضفي على النقد الجزائري بأفكار مميزة مبهجة تبعث على الإثارة والحماس والتفاؤل جسدها كل من اللونين **البرتقالي والأصفر**.

2-2- قراءة العنوان:

إنّ المتأمل في عنوان المدونة التي نحن بصدد دراستها يلحظ انه متكون من أربعة ألفاظ (**أوراق، في، النقد الأدبي**) ولكن الملفت للنظر هو تصدّر لفظة "**أوراق**" دون غيرها وجه الغلاف، وأخذها المساحة الأكبر، حيث جاءت بخط عريض ثم تندرج تحتها باقي العنوان، هذا الأخير الذي جاء بخط مغاير تماما، حيث خصّه الناقد بخطّ صغير الحجم ينتمي إلى خط النّسخ، أحد أشهر الخطوط العربية، و لكن ماذا يقصد الناقد بذلك؟

أولا: لو تمعنا جيدا في مدلول كلمة" أوراق" جاءت هذه اللفظة نكرة تعكس حال الناقد الذي لم يذع صيته بعد، ناقد غير معروف، ورغم أن هذه اللفظة نكرة إلا أنها وردت بصيغة الجمع، والتي أكسبتها بعض المصداقية، فالتعدد و الكثرة يوحيان بالإنتاجية والفعلية، وقوة التأثير، وهذا هو مطمح هذا الناقد الطموح، كذلك هذه اللفظة "**أوراق**" تمهّد ببساطتها الطريق للقارئ وتفتح شهيته على القراءة، فالنقد الأدبي كما هو معروف بحر واسع كلما نهم منه النقاد ازداد اتساعا، ولهذا حين اقترنت لفظة" **أوراق**" بـ" **النقد الأدبي**" أوضحت ذلك الفرق الشاسع، بمعنى أن هذه الأوراق ما هي إلا قطرة في بحر عظيم، ولكنها من جهة أخرى أكسبتها قيمة خاصة،

فعلا هي أوراق ولكنها ذات قيمة عالية، هي قليلة في عددها، عظيمة في مدلولها، تختزل في عبارة " خير الكلام ما قلّ و دلّ".

2-3- قراءة نقدية للكتاب:

يعد كتاب "**أوراق في النقد الأدبي**" فاتحة أعمال **رماني** النقدية، وهو ينطوي على صوت جديد فريد في الساحة النقدية الجزائرية، يتناول مسائل الأدب وأعمال الأدباء، وقد وزعت جهود المؤلف بين نوعين من المقالات النقدية احتواهما بابان في الكتاب:

الباب الأول: نظري، اهتم فيه بمجموعة من القضايا النقدية النظرية، ومن أمثلة ذلك مقاله الذي عنوانه" **النقد بيت متعدد النوافذ**"، حيث يحاول الناقد تعريف المفهوم الغامض للنقد، وحسبنا أن نقول أن النقد بسبب طبيعة الفن الذي يعالج أموره، ليس هدفه الوصول إلى نتائج قاطعة أو نهايات محددة للرؤية التذوقية، وربما يكون تعدد وجهات النظر و تعارضها إزاء العمل الأدبي الواحد مرجعه إلى اختلاف زاوية النظر التي اتخذها كل ناقد إزاء هذا العمل، وبمعنى آخر فالنقاد يختلفون حول أشياء وليس حول الشيء نفسه، وإذا كان النقد بيتا متعدد النوافذ كما يقول المؤلف فهذا راجع إلى ما تفرضه طبيعة الإبداع الفني ذاته التي تعطي تشبعها للوعي الإنساني كله.

كذلك نذكر مقاله الذي عنونه بـ " **الشعر العربي الحديث في الجزائر،مراجعة أولى و البقية تأتي**" الذي تحدث فيه عن حركة الشعر العربي الحديث في الجزائر،و بيّن مدى تأثرها بزميلتها في المشرق وبشهادة شعراء هذه الحركة بأنفسهم، ثم نلاحظه في مقاله الموسوم" **حول المنهج النقدي العربي**"، حيث تحدث فيه بادئ الأمر عن المناهج النقدية الأوروبية وخلص إلى أنها ترتكز على أسس فلسفية هي نتاج منهج تفكير أوروبي يرتبط في جدلية حتمية بالنمط المجتمعي الحضاري الأوروبي، ثم راح يعرض نظرية أدبنا العربي وأساسنا الفلسفي وتصورنا الخاص الذي يرتكز على لازمة ثابتة هي الدين الإسلامي، وتطرقه كذلك لمشكلة الحداثة، ومسألة التعامل مع المناهج النقدية الأوروبية، دون أن ننسى مقاله الذي عنوانه" **الترجمة الأدبية**" حث سعى فيه الناقد وضع مشكلة الترجمة بأبعادها الفعلية أمام القارئ، فبدأ بإبراز الصعوبات الجوهرية فيها على المستويات اللغوية والصوتية والموضوعية، وقد يرى القارئ أن صعوبات الترجمة وخاصة ترجمة الشعر مسألة مسلّمة لا جديد فيها، غير أنّ الناقد قدّم الأدلة والأمثلة التي تجسد هذه المقولة القصيرة تجسيدا تاما، وإلى جانب ذلك، عرض لحال الترجمة في عالمنا العربي ومنها لما تعانيه من تأخر وتخلّف وضعف تواضع في كمّ الأعمال المترجمة، وفي هذا الباب من الكتاب أيضا عرض الناقد كذلك لموضوع " **التجديد في موسيقى الشعر العربي**" وهو بحث للدكتور السعيد عبد الله الأستاذ **بمعهد الآداب بباتنة**، يعرضه الناقد بوضوح استيفاء. وخاصة ما فيه من إظهار إيقاعات الشعر المعاصر في التصرف في عروض الشعر بالاعتماد على التحكم في أصوات المدّ. فهذا الجانب وحده كفيل بالكشف عن الجوانب الصوتية الخافية في البناء الشعري، وهي جوانب قلّما كان النقد يوليها اهتماما وعناية.

فإذا انتقلنا إلى **الباب الثاني** وجدنا انطلاقة بعيدة المدى للنقد التطبيقي، حيث يكشف الناقد عن ذوق خاص في تناول الشعر و حساسية في إضاءة جوانب الجمال التي تخفى على جمهور المتلقين عند محاولتهم القيام بتجربة التذوق الفني.

فيعرض لقصيدة **سميح القاسم" تغريبة"** ويرى أنها تتمتع بإيقاع سريع حافل بالغنائية الباكية، وتصور صرخات "**بيروت**" وقت الحصار الغاشم، وهي جريمة ملتهبة، وتنجح القصيدة في رأيه في معادلة الجو الذي عاشته هذه المدينة المنكوبة وسط لجّة الدّمار والخراب والهزيمة والإحباط.

ثم يعرض لقصيدة من ديوان الشاعر –**عثمان لوصيف**– و هي القصيدة التي تحمل عنوان الديوان "**الكتابة بالنّار**"، وهي من الشعر الحر الذي برع **عثمان لوصيف** في استخدام صورة الرمزية واستطاع الناقد أن ينفذ إلى صميم تلك الصورة ، ويرى أن الكتابة هي الكشف والإبداع، وهي الجمع بين الذات والموضوع، والنار هي المعرفة التي عرفها الإنسان واستحق من أجلها التضحية والموت، والارتباط واضح بين النار والثورة، لكن الناقد يأخذ على **عثمان لوصيف** ضعف العنصر الموسيقي ونقص الإيقاع، لغياب ما يسمى عنصر التوقّع والهيبة، ويأخذ عليه كذلك النثرية من خلال بعض الأدلة والشواهد، وفي النهاية يعتقد انه فقد التكامل الواجب بين الشكل والمضمون.

وأما مقاله في نقد قصيدة –**نزار قباني**– " **حوار مع أعرابي أضاع فرسه**" فهو عرض ممتع لهذه القصيدة الثائرة الساخرة الراقصة و قدرة الناقد هنا لا تقل عن قدرته على تحليل قصيدة **عثمان لوصيف** فهو تتبع الخطة نفسها في التحليل، حيث يقدم القصيدة تقديما عاما ثم يتبع ذلك بتعمق في الجوانب التصويرية و الصوتية و العروضية التي يتفوق فيها التحليل النقدي عنده على النتائج التي يتوصل إليها.

ووراء ذلك كله يقن الناقد برؤيته الوجدانية العصرية، فتراه في مقاله الأخير" **بحثا عن الشعر المفقود في مجموعة تعال أيها الطوفان" للعربي دحّو**" تراه يؤكد على أن المتابعة النقدية في أحد الإجراءات السريعة لمقاومة ما يسمى بأزمة النقد التي هي في آخر الأمر نتيجة إهمالنا للنقد وتركه، ومن أزمة النقد تولد بالضرورة أزمة الأدب.

فترى **إبراهيم رماني** من خلال هذه " **الأوراق**" قد أشغف حبا للأدب وللنقد على حد سواء، وأنه امتلك القدرة على تصوير مظاهر هذا الحب من خلال أسلوبه المباشر الذي يسهل فهمه على معظم القرّاء.

3– القضايا النقدية في كتاب " أوراق في النقد الأدبي "

1– التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر:

لقد كانت الموسيقى سابقا غريزة فطرية في المرحلة الأولى من حياة الإنسان أدركها من خلال الطبيعة التي عاش فيها، من غناء الطيور وخرير المياه وهدير الأمواج....ولكن مع تطور فكر الإنسان واتساع ثقافته صار ذلك

علما له قوانينه خاصة موسيقى الشعر الحر التي لها قدرة خاصة على النفاذ إلى أعماق الروح، باعتبارها فنا سمعيا له قدرة فائقة قادرة على إيقاظ عواطفنا ومشاعرنا وجميع أحاسيسنا الذهنية.

ولقد تحدث **إبراهيم رماني** في كتابه " **أوراق في النقد الأدبي**" عن هذه المسألة بشكل دقيق فعال " هو دراسة علمية معمقة لجوانب الموسيقى وتحديدها في الشعر العربي الحديث، ورجوع إلى الشعر العمودي، ومناقشة بعض المسائل الهامة التي أثارها نقاد كثيرون ولا يكادون ينتهون منها إلى رأي واحد".[1]

وهذه الدراسة تستوجب أن نقف عند الفرق بين عمود الشعر والشعر الحرّ.

أ- عمود الشعر العربي:

نسبت القصيدة الشعرية إلى عمود الشعر العربي وقيل لها قصيدة عمودية، وعمود الشعر اصطلاح ظهر في **العصر العباسي في القرن الثالث الهجري**، وتردد على ألسنة النقاد العرب في تلك الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية و النقدية، وأخذه عنهم من جاء بعدهم من النقاد، ولا يزالون يكورونه فيما يكتبون من نقد ودراسات نقدية حتى اليوم، ويتسع معناه حينا، ويضيق حينا آخر، بحسب البيئات والشخصيات والأحوال."[2]

ب- الشعر الحر:

بدأت الدعوة إلى الشعر الحر تظهر بين بعض النقاد المعاصرين، ومن بينهم مطران وأبو شادي، وهذه الدعوة تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر " **والت هوتمان**" الذي عصر الأوزان في معظم شعره، وكذلك لم يهتم بالقافية ووجّه اهتمامه للإيقاع الموسيقي للشعر.[3]

فالشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية، ويتنوع النغم فيه، كما لا يقيد البيت فيه بنظام الشطرين كما هو معروف في القصيدة العمودية.

ج- قبول مبدأ التجديد في موسيقى الشعر:

إنّ قبول مبدأ التجديد في موسيقى الشعر من قبل كثير من النقاد والشعراء جعلهم يدركون متطلبات العصر، وضرورة التحرر من قيود الوزن والقافية التي تجعل من الشعر مقيدا فتتقيد بذلك قريحة الشاعر.

ننتقل الآن إلى **إبراهيم رماني** ونحاول كشف الستار عن دراسته في مسألة التجديد في موسيقى الشعر المعاصر من خلال كتابه "**أوراق في النقد الأدبي**" محاولين الكشف عن أهم الخطوات التي قام بها مع إبراز رأيه حول هذه المسألة المهمة فنجد أنه تطرق وأشار في هذه القضية إلى التجديد في عروض الشعر الحر في الفصل الأول من بحثه، ثم ناقش في الفصل الثاني بعض قضايا الشعر الجديد مثل: الزّحاف ومسألة التدوير.

---

[1]-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر، ط01، 1415هـ 1985م، ص 128.

[2]- محمد عبد المنعم ، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، 1412هـ/1992م، ص 09.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط01، 1985م، ص 185-186.

1-1- التجديد في عروض الشعر الحر:

قبل الولوج إلى طرح أهم نتائج عروض الشعر الحر عند "**إبراهيم رماني**" يستوجب علينا أن نتعرف أولا على " **علم العروض العربي**" وما المقصود بهذه التسمية.

أ- علم العروض:

العروض لغة: الناحية، الطريق ، السحاب الرقيق، مكة والمدينة....

اصطلاحا: صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وقاصدها وما يعبر عنها من زحافات وعلل.[1]

ب- تسمية علم العروض:

العروض على وزن فعول، كلمة مؤنثة تعني القواعد التي تدل على الميزان الدقيق الذي يعر به صحيح أوزان الشعر العربي من قاعدة. وقد اختلف علماء العربية في معاني كلمة (العروض) وسبب تسمية هذا العلم:

1- فمن قائل: هي مشتقة من العرْض، لأن الشعر يعرض ويقاس على ميزانه.

2- و من قائل: إن الخليل أراد به مكة والتي من أسمائها العروض، تبركا لأنه وضع العلم فيها.

3- و من قائل: إن المراد بالعروض الناقة الصعبة، وقد سمي هذا الاسم باسمها لصعوبتها.[2]

ب- المولدون و التجديد في البحور العروضية:

استخدم المولدون أوزانا سموها بالأوزان المولدة، وهي عكس الأوزان الخليلية، محاولة منهم التعبير عن المعاني بإيقاعات شعرية تناسب روح العصر، وأطلقوا عليها مقلوب مسميات بعض البحور، أو المخترع من الأوزان وهي:

1-المستطيل وهو مقلوب الطويل ، و2- الممتد ،3 -المتوفر، 4 - المنسرد.[3]

أما التجديد في الأوزان فنجد الموشح الذي هو نوع من الشعر لا تدخله العامة ولا ينحرف عن " الفصحى".

أما إذا عدنا إلى الناقد إبراهيم رماني في كتابه"أوراق في النقد الأدبي" فإننا نجده قد نظر إلى مسألة التجديد في موسيقى الشعر العربي، والتي يندرج تحتها التجديد في عروض الشعر الحرّ، فنجده يقول:" فكان الفصل الأول خاصا بعروض الشعر الحر الذي يستخدم التفعيلة كوحدة بنائية للموسيقى وقد تطول وقد تقصر حسب ما

---

[1]- محمد عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف محمد بن الخطيب، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط01، 1425هـ/2004م، ص 20.

[2]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح و علم القافية، دار القلم و النشر و التوزيع و الطباعة، دمشق، سوريا، ط01، 1991م، ص09.

[3]- بن علجية سناء : مسائل النقد الأدبي في أعمال إبراهيم رماني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص نقد أدبي، إشراف آجقو أسامة، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 1436هـ/1437 هـ،2015م/2016م، ص 16-17.

يقتضيه مضمون التجربة الشعرية، وهي طبيعة التشكيل...لقصيدته[1]. ثم يضيف قائلا:" والتشكيل الموسيقي مما يتوافق مع مدى الحركة التي تموج بها نفسه بحيث أن هذه الحركة التشكيلية تتمثل في صياغة أبعاد الوزن على أبعاد المضمون".[2]

والأساس التشكيلي للشعر الحديث يقبل استخدام أية تفعيلة تكون مكررة أصلا على هيئة التتالي في أي صورة من صور الأوزان التقليدية أو من البحور الصافية عامة، ومن البحور الممزوجة من تفعيلتين تتكرر الأولى منها فقط على صورة متتالية، وهي " **الوافر التام**" و " **السريع**".

وهناك من التنويع في التفعيلة داخل التقطيع الواحد أو داخل القصيدة من مقطع إلى آخر، وهذا التنويع في الإيقاع لابد أن يكون ضروريا لمصاحبة إيقاع النفس ومستويات الشعور ودقة التعبير، وإلا عدّ إخلالا بالإيقاع النفسي والموسيقي العام للقصيدة.

" وقد يأتي التنويع من مقطع إلى آخر على منوال القصاد الطوال المتخفين من إطراء النسيج الموسيقي على منوال واحد، وليس لحاجة فنية كما في قصيدتي "**أناشيد حرام**" " **لصلاح عبد المصور**" و " **انتظار رسالة** " لـ" **السياب**"".[3]

فنستنتج من هذا أن الناقد " **إبراهيم رماني**" وجد حسب دراسته لهذا البحث الخاص بعروض الشعر الحر أو الحديث، أنه يعتمد على نقطة مهمة في أساسه التشكيلي، وهي التنويع في التفعيلة سواء داخل المقطع الواحد أو داخل القصيدة من مقطع إلى آخر، هذا يؤكد أن التعبير في الوزن والإيقاع والتفعيلة راجع إلى حالة الشاعر النفسية من عواطف وأحاسيس ومشاعر، أو قد تكون من تجربة اجتماعية أحسها، وليس فقط لحاجة فنية.

1-2- قضايا الشعر الجديد:

إن قضايا الشعر الحر كثيرة ومتنوعة، وهذا راجع طبعا إلى التغيير الذي حدث في بنية القصيدة شكلا ومضمونا، ومن بين القضايا نذكر: التوازي بأنواعه، العلّة، الزحاف ومسألة التدوير، هاذين الأخيرين تطرقا إليهما الناقد **إبراهيم رماني.**

أ- الزحاف:

***-تعريفه:** الزحاف يدخل في ثاني التسبب الدقيق أو الثقيل، ولا يدخل في غيره بأي حال، وحكم الزحاف أنه إذا دخل في بيت من أبيات القصيدة لا يجب دخوله فيها يأتي بعده من الأبيات" مفاعلن" تكون في بيت من الأبيات تامة، ويجوز أن تكون في البيت الذي بعده محذوف الألف وهكذا، وتعبير الزّحاف يكون بحذف الحرف

[1]- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 129.
[2]- المرجع نفسه، ص 129.
[3]- المرجع نفسه،ص 129.

المتحرك أو الساكن، وتسكين المتحرك كحذف تاء " متفاعلن" وحذف سين "مستفعلن" وتسكين تاء " متفاعلن".[1]

*– الحروف التي يدخلها الزحاف:

الزحاف كما معلوم مقتضب ثنائي الأسباب، فيدخل الحرف الثاني من التفعيلة (الميزان الشعري)، وكذلك الرابع والخامس والسابع، لأنها قوانين أساسا، ولا يدخل الزحاف الحرف الأول ولا الثالث ولا السادس لأن هذه الحروف لا تكون ثواني أسباب مطلقا.[2]

أقسام الزحاف:

– **زحاف مفرد:** وهو ما كان ناشئا عن تغيير واحد في التفعيلة.

– **زحاف مزدوج:** وهو ما كان ناشئا عن اجتماع تعبيرين فيها.

فنجد **إبراهيم رماني** قد تطرق إلى هذه القضية " **الزحاف في الشعر الحديث**" في هذا الكتاب الذي نحن بصدد دراسته محاولين التغلغل فيما قاله:

" أما الفصل الثاني فقد كان لمناقشة بعض قضايا الشعر الحديث مثل الزحاف وما قد يردي إليه أحيانا، من نثرية تنقص من الناحية الجمالية لموسيقى القصيدة، فيرى أن الزحاف مصدر هام للتوزيع الموسيقي داخل القصيدة وليست العبرة في الموسيقى بكثرة مظاهره أو قلتها، وإنما بتحسس ما يصلح وما يسيء، فتنفي هذا وتبقي ذلك لرغبة تلقائية في تحقيق الجمال الموسيقي عن طريق الانسجام بين الألفاظ، والزحاف ليس خروجا على القاعدة الموسيقية أو استثناء من التفعيلة الأصلية، إذ لا قاعدة في أوزان الشعر ليكون استثناء، ولا أصول لتنسب إليها فروع".[3]

فالشاعر يوقع تفعيلاته دفعة واحدة على أنها تموجات موسيقية لكل منها مذاقها الخاص الذي يفرّدها عما سواها، قد تختلف أبعادها وتأتلف فيما بينها، لكنه لا يدرك أنه يأتي زحافا و إنما هو يعزف موسيقاه تحت مراقبة ذائقته الموسيقية".[4]

استخلص **إبراهيم رماني** فيما يخص مسألة الزحاف نقطة مهمة، وهي: أن الشاعر حين ينظم شعره لا يضع في سياقه أنه أمام قواعد جبرية لابد منها، بل يعرف موسيقاه رجوعا إلى ذائقته وإحساسه ومشاعره، فلا يشعر أنه يأتي زحافا فيصير عنصرا هاما للتوزيع الموسيقي.

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

[3]– إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 130.

[4]– المرجع نفسه، ص 130.

ب- التدوير:

* مصطلح التدوير:

إن الباحثين في التدوير لم يولوا أمر تعريفه ما يستحق من الاهتمام، فقد خلطوا بين التدوير في الشعر الحر وبين ظاهرة أخرى عروضية قائمة في الشعر العمودي يطلق عليها المصطلح نفسه، ولما ماثل الباحثون بين الظاهرتين قاسوا هذه على تلك، وسحبوا عليهما التعريف نفسه.[1]

استخدام هذا المصطلح يشير في مجال بحث العروض جملة من القضايا تتعلق بمصدر هذا المصطلح وبتعدد المصطلحات التي تنافسه في تسمية هذا البحث، نريد أن نتوقف عند ظاهرة التدوير في الشعر الحر، وهي مسألة عروضية في ظاهرها إيقاعية في جوهرها، غفل عنها بعض الباحثين، فاصطدموا بها في أبحاثهم وأربكتهم تحاليلهم، وانتبه إليها آخرون.[2]

وظائف التدوير:

للتدوير عدة وظائف:

1- يساعد على تحقيق المعرفة الأدبية لدى المتلقي حين يفرغ الشاعر كل ما بداخل وحداته، إثر ذلك تتحقق المتعة، وهي عنصر مشترك بين القارئ والشاعر، فالشاعر يتمتع عندما يتنفس شعرا، والقارئ يستمتع بالقراءة التي تبدّد المجاهل لديه.

2- يعكس الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر والرغبة في السرد ومواصلة الإنشاد، ويبقى بمثابة نبع يتدفّق لا ينتهي إلا بانتهاء الفكر أو انطفاء جذوة الإبداع عند الشاعر.

3- كلما واصل الشاعر في التدوير زاد مبنى القصيدة، والزيادة في المبنى كما هو متعارف عليه زيادة في المعنى.

4- يعمل على استمرار الحدث.

5- يلغي تعدد الأوزان في الجزء الواحد من القصيدة الحرة.[3]

وإذا انتقلنا إلى **إبراهيم رماني** فإننا نجده قد تناول هذه القضية في كتابه " **أوراق في النقد الأدبي**"، حيث يناقش هذه القضية قائلا:" أما مسألة التدوير الذي يعني انشطار التفعيلة بين سطريين متتاليين في القصيدة الحديثة، ويعني في القصيدة العمودية انشطار الكلمة بين شطري البيت.

---

[1]- فتحي النصري: التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 377، أيلول، 2002م، ص 08.

[2]- المرجع نفسه، ص 03.

[3]- عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2003م، ص 147-148.

فقد يأتي في الشعر الحديث على أشكال متعددة، فهو تارة تدوير للتفعيلة، وأخرى تدوير لشطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، وتارة ثالثة تدوير لمقطع أو بعض المقاطع في القصيدة وتدوير لكل مقاطع القصيدة أو تدوير يشمل القصيدة كاملة من أولها لآخرها بوصفها مقطعا واحدا.[1]

كما يرى **إبراهيم رماني** أن للتدوير أسباب كثيرة، فقد يقصد إليه الشاعر لتطاول العبارة مما يحتمله الشطر الواحد، وهذا في حالة الاضطرار لذلك، وليس لسبب فني في ذاته، وقد يحدث التدوير كذلك لتوزيع مضمون السياق للتنبيه أكثر على محتوياته الفكرية والنفسية عن طريق فصلها وإبراز كل على حدة، وكذلك لتحرير الوحدة النغمية من حاز القافية والرويّ الموحّدين في صورتهما التقليدية، ولتحريرهما من نشاز البتر في القصيدة الحديثة. فيتدفق النغم حتى يبلغ خمسين تفعيلة، ولتحقيق العفوية والبساطة في أصوات اللغة.

ومن هنا، يتضح لنا أن التدوير في الشعر يأتي على أشكال كثيرة منها:

1- تدوير التفعيلة.

2- تدوير مقطع أو بعض مقاطع القصيدة.

3- تدوير يشمل كامل القصيدة.

إذن: نقول إن " **إبراهيم رماني**" بيّن لنا فعلا كيف تمّ التجديد في القصيدة الحديثة من عروضها والقضايا التي تشغلها من زحاف وتدوير، ولكن الشيء الذي نؤكد عليه هو أنه لم يطبق لهذه القضية بأمثلة شعرية، بل اكتفى بالتنظير لها فقط.

كما نلحظ في آخر الكلام في مسألة التجديد في موسيقى الشعر المعاصر رأي " **إبراهيم رماني**" حول الشعر العمودي (المحافظ) والشعر الحر الذي قبل التجديد شكلا ومضمونا، فنجد رأيه لا يخالف المعتدلين حول هذه القضية، فيقول:" ويبقى آخر سؤال يطرحه الباحث في قائمة الدراسة، هو أي الشكل أصح؟ فيكون الجواب عليه هو رأي المعتدلين القائلين بأنّ لكل من الشكلين – التقليدي و الحديث– دائرة موضوعية يجيد الحركة فيها دون سواء وأن التجربة هي صاحبة الاختيار، وهي التي تحدّد منهما الأنسب لطبيعتها والأصلح لأدائها.[2]

2-الترجمـــة الأدبية:

الترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح وما يليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة، أي الترجمة في شتى فروع المعرفة، من علوم طبيعية كـ(**الفيزياءو الكيمياء و الأحياء**) وإنسانية كـ(**الفلسفة و علم النفس و الاجتماع و التاريخ**)، وتجريبية مثل (**الهندسة و الزراعة و الطب**) على سبيل المثال.

[1]- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 131.

[2]- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 139.

وها هو **إبراهيم رماني** يعرض لنا مميزات المترجم، فيقول في هذا الصدد:" الترجمة الأدبية عملية شاقة تستلزم شروطا خاصة حددها – **الجاحظ**– في كتابه "**الحيوان**" قائلا:" ولابد للترجمان من أن يكون بيانه في علم الترجمة في وزن علمه، وفي نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيها سواء."[1]

ثم يضيف في نفس الصدد: " أنها الشروط الأربعة التي يجب توافرها في المترجم في أي عصر من العصور، تكون القاعدة الأساسية التي ينطلق منها إبداع ترجمة جيدة، وهي متكاملة فيما بينها، بحيث لا تستطيع أن تسقط منها أي شرط كان".[2]

وفي هذا السياق نرى أن **رماني** استند على الجاحظ في رأيه جول شروط المترجم، حيث نجده يوافق الجاحظ

– على غرار باقي النقاد– في الشروط التي سطرها الجاحظ، ويرى بأنها هي الأصح و الأنسب، كما يؤكد **رماني** على اجتماع هذه الشروط وتداخلها مع بعضها البعض، وهذا يؤكد لنا مدى تأثر الناقد بآراء القدامى والسير على دربهم.

إنّ " **إبراهيم رماني** " بحسب خبرته الواسعة تطرق إلى عرض بعض إشكالات الترجمة الأدبية التي حسب رأيه يقوم بها سوى الأكفّاء من – أولي العزم– و هذه المزالق وقع فيها الكثيرون سواء الغرب منهم أو العرب على حد سواء."[3]

وقد تطرق الناقد إلى عدة مشاكل نذكر منها:

أ– ترجمة الإيقاع في الشعر:

تحدث الناقد في هذا الصدد من الإيقاع قائلا:" إنّ الإيقاع هو أحد خصائص اللغة، وتصرف الكاتب في هذا الإيقاع بامتياز هو ما يجعله متميزا في إبداعه، وإذا كان من المستحيل أن يترجم الإيقاع ذاته من لغة إلى أخرى، لأن لكل لغة إيقاعه الخاص، كما أن لكل كاتب عبقري إيقاعه الخاص".[4]

إذن نستنتج من هذا أنّ لكل لغة خصائصها المميزة لها، شكلية كانت أو ضمنية، كما أنّ لكل نص خصائصه وخاصة خاصية الإيقاع " فالإيقاع أو الطبقة الصوتية هي التي تنهض عليها طبيعة المعنى الخاص بكل

[1]– إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 107.

[2]– المرجع نفسه، ص 17.

[3]– بن علجية سناء: مسائل النقد الأدبي في "أعمال إبراهيم رماني"، ص 14.

[4]– إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 111-112.

كلمة مفردة، والتي تكون بارتباطها بكلمات أخرى في وحدات ضمن السياق في نظام تركيبي، وطراز لترتيب الجمل الطبقة الثالثة أو الطبقة الممثلة لعالم الروائي."[1]

لكننا نرى الناقد هنا يؤكد على أنه لا يمكن المترجم أن يترجم الإيقاع بين لغتين أو أكثر – أمام هذه المشكلة- إذ تراه يقول:" فإنّ آخر حل قد يتدبره المترجم هو إيجاد إيقاع جديد ملائم لطبيعة البنية، وما ضمنها الكاتب من أفكار و معاني."[2]

ونخلص من هذا كله إلى أنّ المشكلة حسب **إبراهيم رماني** تكمن في مدى استطاعة المترجم أن يخلق ويجد أسلوبه الخاص في ترجمته بحيث لا تضيع فيه خصائص لغته ولا روح النص الأصلي وليست المشكلة فقط في ترجمة كلمة أو فكرة أو إيقاع شعري.

ب- ترجمة الأعمال النثرية:

طرح **إبراهيم رماني** فكرة صعوبة ترجمة الأعمال النثرية مما يتميز به من أسلوب مميز وتركيب خاص، فكما نعلم أنّ ترجمة الأعمال النثرية سواء رواية أو مسرحا أو قصة تعد من أصعب الأعمال التي يقوم بها المترجم، وفي هذا الصدد نجده يقول:" إنّ الترجمة تصطدم في كل خطوة تخطوها بجدار منيع من الصعب تجاوزه، وحتى في تناولها الأعمال النثرية فإنها تسقط في متاهات شائكة، وتتكلف أمورا عسيرة تضعها في موقف حجر- بعض المرات-.[3]

ثم يضرب لنا مثالا، وهي رواية " **صحوة فنجان**" " **لجيمس جويس**" الكاتب الايرلندي الكبير، هذه الرواية المشهورة يقول **رماني**:" الذي قضى في تأليفها- وهو شبه أعمى – سبعة عشر عاما، وظلت سجينة في لغتها الانجليزية أربعين سنة دون ترجمة رغم شهرتها العالمية إلى أن جاء المهندس الإعلامي والمترجم الفرنسي البارع " **فيليب لافرن**" ليترجمها إلى اللغة الفرنسية ويجدد ولادتها."[4]

فالمعاناة- **حسب رماني**- هي السبب الأصلي لانتظار رواية مشهورة كهذه دون ترجمة طوال هذه السنوات، يقول رماني:" بالتأكيد لأنّ ترجمتها معاناة أخرى تشبه إلى حد ما معاناة **جويس** الذي احتمل أثناء كتابتها كل آلام المرض والإرهاق والكحول والغربة، وكانت خاتمة كفاحه الأدبي، إذ توفي بعد سنتين من انتهائه عن عمر لا يتعدى الستين."[5]

[1]- المرجع نفسه، ص 111.
[2]- المرجع نفسه، ص 112.
[3]- المرجع نفسه، ص 112.
[4]- المرجع نفسه ، ص 113.
[5]- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي ، ص 113.

إذا كان **جيمس جويس** يشكل نسيج اللغة و كأنه ينحت حجرا و إيمانه بامتلاك اللغة خاصيات خفية و شبه سحرية جعلته يبتكر من التراكيب و الأساليب الصعبة ما لا حصر له."[1]

يقول **رماني**: " فالأسلوب عنده يقوم على الثورية المحضى التي تصبح لغزا غامضا دقيقا، بمعنى من المعاني المزدوجة، وهنالك التشويهات البنائية الخفيفة، والثوريات الخيالية بضغط المثال والحكمة، الإيقاع الشاسع، اللحن الأساسي التمزقات اللفظية المركبة التي تبث شظايا من المعنى الطائر في اتجاهات خمسة أو ستة مختلفة في التوالي وهناك أيضا إضافات غنية من اللغات المختلفة التي يعرفها **جويس**.... وأخيرا فإنّ التركيب النحوي لرواية " **صحوة فنجان** " غير ثابت مثلما هو في القاموس."[2]

وهنا يتضح لنا أن البيان هو أكثر مشكلة قد يقع فيها المترجم كما في رواية " **صحوة فنجان**"، هذا البيان الذي يتركب من أسلوب يقوم أساس على الثورية و الغموض.

ج- ترجمة الأعمال الشعرية:

يشير **إبراهيم رماني** إلى هذه القضية في مجال الترجمة الأدبية فيقول:" فالشعر باب – ما يمتحن بالطبع إلا بالفكر- كما يرى القاضي الجرجاني – له خفاياه وأسراره، وعوالمه الداخلية المغلقة التي لا يفتح أبوابها إلا العارف بالشعر حقا، و لهذا السبب كانت ترجمته صعبة جدا، وتحتاج إلى دقة وفهم محدد للمعنى أو الحالة النفسية."[3]

وها نحن نرى **إبراهيم رماني** يستند إلى رأي القاضي الجرجاني حول مسالة الشعر الذي يصاحب مبدعه أولا بالطبع لا بالفكر.

ويرى بأن ترجمته لا يستطيعها سوى العارف بالشعر حقا، ثم بعد ذلك – ولنوضح الصورة أكثر- يضرب لنا مثلا ، إذ يقول:" فاستخدام كلمة – مائدة – قد يقلب المعنى كله، إذ لا يمكن تشير مائدة في اللغة العربية إلى طاولة العمليات، كما يرى **د/ سعد زروق** في ترجمة قصيدة " **العاشق بروفروك**" **لإليوت**، و**إليوت** نفسه واعتمادا على تجربته الشعرية والنقدية وخبرته الطويلة في ممارسة عملية الإبداع تأليفا ومراجعة، يعترف بأن(الشعر أكثر الفنون عنادا في محليته)"[4]

[1]- المرجع نفسه ، ص 113.

[2]- المرجع نفسه،ص 113-114.

[3]- المرجع نفسه، ص 116.

[4]-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي ، نقلا عن في ترجمة الشعر، خيري منصور، مجلة الطليعة الأدبية، العدد06، ص 37.

ثم يضيف قائلا:" والمسألة في ترجمة الشعر ليست في اتفاق لغتين، واستخدام المعجم فحسب لأن هذا سيؤدي إلى ضياع الشعر، بل يجب أن يتوفر – الصدى – الذي تجده القصيدة في نصها الأصلي لدى ترجمتها، كالذي نجده لدى متلقيها الحقيقي في اللغة نفسها."[1]

فالقطعة الشعرية الأصلية تكون ذات صدى كبير لدى متلقيها الأصلي الذي يفهم لغتها ويحس بها، فالشعر ينبع من قلب شاعر، ويستوطن قلوب مستمعيه.

ويخلص **إبراهيم رماني** إلى أن الأعمال الشعرية تفقد ترجمتها، إلا أن البراعة في الترجمة تجعل المقطع الشعري أكثر جمالا في لغته الثانية ومثّل لنا بمقاطع من قصيدة " **المقبرة البحرية**" **لبول فاليري**، التي ترجمها – **نيستور إبارا**– من الفرنسية إلى الاسبانية، وكذلك مثّل بالترجمة المشهورة **لتزجرالد** لرباعيات الخيام الذي تخطى الأصل بما حققه في ترجمتها، وهو ما يؤكد أيضا أن عملية الترجمة إبداع وفن لا يتقنه إلا المتمرس والمتمكن الذي يتجاوز المعنى المباشر للنص الأصلي."[2]

3– النقد:

يعتبر النقد ميدان الأدب الذي يعمل فيه ويمارس فيه وظيفته التنقيحية التي لابد أن تعكس المظهر الحضاري لأي امة، فالأدب هو عملية خلق و إبداع ، و النقد هو الذي يقف على أصالة الأدب أو عدمه ويميز بين جيده ورديئه.[3]

يعد **إبراهيم رماني** من النقاد الجزائريين في العصر الحديث وحسب ما سبق في حديثنا عن القضايا التي تناولها نجد انه من دعاة التجديد والإبداع وبالطبع شأنه شأن النقاد والمحدثين كانت له نظرة خاصة في مفهوم النقد وهذا ما لمسناه في كتابه " **أوراق في النقد الأدبي** "، فقد حاولنا أن نقدم مفهوم موجز عن النقد من خلال القراءة والنظر **فإبراهيم رماني** يبين لنا يكون النقد حوار مفتوح هذا العنوان آثار فينا نوعا من الفضول، فحاولنا أن نلتمس مفهوم النقد من خلاله، ولهذا سنحاول عرض رأيه حول هذه المسالة يقول: " **النقد حوار لا إلغاء، وحياة الأنا " ليست مرهونة بموت الآخر " لان الذاتية لا تناقض بالضرورة الغيرية...انه يتميز بالانفتاح المستمر، والخروج الدائم من " الذات الناقدة" إلى الموضوع " " النص– الأديب " للالتقاء به والتعرف عليه واكتشاف قضاياه التي هي بعض من حقيقته و وجها آخر لذاته**".

[1]– المرجع نفسه، ص 116.

[2]– ينظر: للمرجع نفسه، ص 117-118.

[3]– بن علجية سناء: مسائل النّقد الأدبي في أعمال " إبراهيم رماني " ، ص 72.

هنا يعلن **إبراهيم رماني** أن النقد حوار مرهون بتقبل آراء الآخرين، وأن النقد الأصح له أن ينطبق على تجارب الماضي ليحلم بولادة كتابة نقدية من نوع آخر، كتابة تختزل المسافة بين المبدع والنص والواقع لتعطي صورة كلية واضحة....[1]

وفي فكرة أخرى تدور حول هذا الفلك يقول **إبراهيم رماني**:" فالنقد إبداع شامل تأطير للنص والعالم داخل فضاء لا ينتهي أبدا أنه المصطلح الذي لا يتحدد مفهوم واحد، والرمز المشبع بالدّلالات المتاحة، الذي يتأتى على التأويل معلقا لا ينتج إلا مقدماته بل معرفة تنزع إلى السؤال والبحث لا إيديولوجيا تجنح نحو الحكم والتبرير والنقد عمل متفتح يعمل على اكتشاف نفسه باستمرار، واستعادة معقوليته الحقّة."[2]

من خلال هذا القول الذي طرحه **إبراهيم رماني** يتّضح لنا أنّ النقد مرجعية إبداعية تتفتّق بين الحين والآخر، تبعا لذخيرة المبدع، وثقافته المعرفيّة، وهذه الخبرة تتنامى تدريجيا، وتتفتّق بمقدار موهبة النّاقد، ورؤيته وأحكامه النّقدية المؤسّسة على وعي معرفيّ، وخبرة إبداعيّة راقية في الكشف، والإستدلال ومن أجل أن تتنامى هذه المرجعية لابدّ من روافد إضافيّة تزيدها منها: الثّقافة المتطوّرة، والحساسيّة الجمالية، والموجة الرّؤيوية التي تتفتّق من صميم المعرفة، والتّشوف الرّؤيوي المتوهّج على ما هو جديد ومبتكر ولهذا، لا غنى عن هذه المرجعيّة في ثراء تجربة النّاقد وغناها [3] والنّقد عنده أيضا عقل متفتّح أي أنّه نقد منفتح الآفاق على مختلف المجالات يسعى دائما إلى إثبات نفسه.[4]

فالنّقد من هذا المنبر هو محاولة منضبطة يشترك فيها ذوق النّاقد و فكره، فهو استعداد إنساني و ميل فطري في أساسه، فما من أحد إلاّ وله آراء وتصوّرات لمشاهد وأفكار يبديها الآخرون، إمّا إعجابا بها أو رفضا لها وقد تكون متحفّظة.[5]

4- ملامح المنهج النّقدي المتّبع:

بعد عرضنا لأهمّ القضايا النّقدية في كتاب **إبراهيم رماني** المعنون **بأوراق في النّقد الأدبي**، وتلخيصنا لكتابه، سنحاول بفضل دراستنا وبحثنا عرض المنهج الذي اتّبعه في تقديم كتابه.

[1]- إبراهيم رماني: أوراق النّقد الأدبي، ص 145.

[2]- المرجع نفسه، ص 145.

[3]- عصام شرتح: النّقد ممارسة أم إبداع:diwana larab. Com ، سنة 20 جانفي 2016 م.

[4]- إبراهيم رماني: أوراق في النّقد الأدبي، ص145.

[5]- بن علجية سناء: مسائل النّقد الأدبي في أعمال إبراهيم رماني، ص 06.

يعدّ المنهج أو الميثودولوجيا مصطلح للإشارة إلى المنهج المتّبع في كتب أو أبحاث معيّنة، وهو مجموعة من الإجراءات والخطوات والاختيارات والقواعد التي يتّبعها الباحث للوصول إلى حقيقة ما في موضوع من موضوعات الأدب أو قضيّة من قضاياه، منذ أن عزم على تحديد الموضوع دراسته أو خوض عملية البحث فيه، حتى وصوله إلى تقديم ثمرة عمله وبهذه في قالب أيكولوني متاحا للقرّاء والباحثين والنّقاد.

فالمنهج يوفر للباحث الطّريق الواضح الجليّ الذي يوصله إلى بلوغ حقيقة من الحقائق في مجال من المجالات التي يسعى إلى دراستها.[1]

ولدراسة نصّ من النّصوص يلزم الولوج إلى أعماقه بالاستعانة بفنون المعرفة المكتسبة، وذلك لبلوغ الغاية المنشودة، ويكون ذلك في إطار دراسة أدبية تكتمل محاسنها بإتباع منهج مؤسّس.[2]

يعد **إبراهيم رماني** من النقاد الجزائريين في العصر الحديث والمعاصر وحسب ما سبق في قراءتنا واطلاعنا على كتابه يتبين لنا أنّ إنتاج **إبراهيم رماني** يتميز بالحفاظ على جوهر العملية النقدية وهو النّص، وقد اختار ناقدنا المنهج العربي الإسلامي الذي كان يحلم بوصول النقد العربي إليه. لكن ليس معنى هذا أنه طبّق هذا المنهج على أوراقه بل طبّق مزيجا من المناهج النّقدية، وسوف نتطرّق إلى معرفة هذه المناهج.

تعتبر المناهج النقدية مجموعة من الأدوات و الإجراءات التي يستعين بها الناقد، أو المحلل كي يفك لغزه، ويدخل إلى عالمه المجهول لترويضه وتطويعه وإرشاده والإمساك به.

فالناقد الأدبي يتبع خطوات منظمة يتخذها لمعالجة قضية أو أكثر بغية الوصول إلى نتيجة تثمين جهده وتلك الخطوات تكون مؤطرة في إطار منهجي محدد، فلابد للناقد الأدبي من السير وفق كفيل بتوجيهه وإنارة الطريق أمامه للتحكم بفضله في دراسته.[3]

والمناهج النقدية متعدّدة بتعدّد إجراءاتها وأدواتها ونحن بصدد تحديد المناهج التي طبّقها إبراهيم رماني في كتابه " أوراق في النقد الأدبي ".

ففي إطار ما يسمّى بنقد النّقد والذي يندرج ضمنه هذا الكتاب، يظهر لنا أنّ النّاقد يؤمن إيمانا شديدا بفكرة تعدّد المناهج حيث تجده طبّق المنهج الفنّي والمنهج الاجتماعي.

[1]– سيّد البحراوي: البحث عن المنهج في النّقد العربي، دار شرقيات للنّشر و التّوزيع، القاهرة، مصر ، د/ط ، 1993م ، ص 48.

[2]– رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر و التوزيع، عنابة، الجزائر، د/ط، 2010م، ص 75.

[3]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط01، 2006م، ص22.

ممّا سبق نستطيع القول أنّ المنهج هو الرّكيزة والأساس في أيّ عملية عن خصائص النّص بما يجعل المتلقّي قريبا من المعنى، وذلك من خلال الوقوف على النّصوص الأدبية بأشكالها المختلفة وصدى تأثيرها على القارئ.

خاتمة

خاتمـــــــة:

في خاتمة هذا البحث الذي تطرّقنا له تبيّن لنا مما سبق ذكره سابقا،أنّ دراسة الخطاب الشّعري تتطلب من الباحث أن يكون أكثر دراية بأصول هذه الدّراسة.

وفي آخر هذا العمل توصّلنا إلى مجموعة من النّتائج يمكن أن نلخّصها فيمايلي:

1- أنّ البحث يتميز بطاقة منهجيّة ومعرفية كبيرة هي بلا شكّ دليل على سعة ثقافة النّاقد واطّلاعه وإحاطته بالمنجز المعرفي العربي.

2- الخطاب الشّعري هو نوع من الخطاب الأدبي وهو متعدّد الدّلالة، ومفهومه غير قارّ، يصعب على الباحث تحديده، ومجالاته متتالية بحسب زاوية الإنشغال عليه.

3- كشفت الدّراسة أنّ **إبراهيم رماني** لجأ في كتابه **أوراق في النّقد الأدبي** إلى استخدام الأساليب المتنوّعة بهدف تغذية مضمونه بدلالات خاصّة.

4- إنّ هدف **إبراهيم رماني** في كتابته النّقدية هو إثراء الأدب الجزائري بدراسات وأفكار مناقشات، كان النّقد الجزائري بحاجة إليها.

5- اعتمد **إبراهيم رماني** فيما يخصّ قضايا الشّعر الجديد على توظيف محاور مهمّة وهي: التّوازي وأنواعه، الزّحاف، ومسألة التّدوير.

6- عالج **إبراهيم رماني** مسألة الترّجمة الأدبية وتطرّق من خلالها إلى أهم الإشكالات وحصرها فيما يلي:

- ترجمة الإيقاع الشّعري.
- ترجمة الأعمال النّثرية.
- ترجمة الأعمال الشّعرية.

أمّا المشكلة في نظره فلا تكمن في مدى صحّة ترجمة تلك العناصر بل يكمن في كيفية خلق وإبداع أسلوب خاصّ بالمترجم، فعملية التّرجمة إبداع وفن.

7- كما نجد مفهوم النّقد في رأي **إبراهيم رماني** هو تشكيل المحو الأفضل ضمن محاولة ثابتة ومستقرّة، فهو يتمّ على باطنه المنفرد، ومواكبته للحداثة.

8- لقد أثرى **إبراهيم رماني** السّاحة النّقدية بكتابه **أوراق في النّقد الأدبي** ونحن بحاجة إلى وقفة تأمّل في هذا المحصول النّقدي وما يحتويه من دراسة وما يحمله من قضايا بارزة.

9- **إبراهيم رماني**، ناقد جزائري، صاحب كتاب " **أوراق في النّقد الأدبي**" الذي حمل في فجواه مجموعة من القضايا النّقدية، وأخيرا يمكن القول أنّ نقاد الجزائر رغم الصّعوبات التي واجهتهم في محاولة إنتاج أعمال تخصّ

السّاحة النّقدية الجزائريّة فقد استطاعوا الوصول إلى مبتغاهم، بانفتاحهم على الغرب والأخذ منهم لا يعني عجزهم وإخفاقهم بل على العكس تمام فقد عكس لنا سعة اطّلاعهم وقوة قدرتهم من الأخذ من الآخر.

وفي ختام هذا البحث يمكننا القول أنّ النّتائج والخلاصات التي توصّلنا إليها تبقى مجرّد محاولة ورغبتنا لتقديم الصّورة النّقدية لـ **إبراهيم رماني** تقديما نقديا حاولنا من خلال الإطّلاع والوقوف على أهمّ القضايا النّقدية التي تطرّق إليها، وتبقى هذه المحاولة عرضة للمناقشة والنّقد والجدل، لأنّنا لا ندّعي الكمال في هذه الدّراسة.

و الله وليّ التّوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المـــــــــراجع:

أولا: المراجع العربية:

1-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، ط1، 1415هـ/ 1985م.

2- أحمد مداس: لسانيات النص ونحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007م.

3- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2006م.

4- حسن نظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2002 م.

5-رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، د/ط، 2010م.

6-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 1997م.

7- سيّد البحراوي: البحث عن المنهج في النّقد العربي، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د/ط، 1993م.

8-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، د/ط ، 1992م.

9- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، مكتبة أبو العيس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط04، 1998م.

10- عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة، بيروت، لبنان، د/ط.

11- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983م.

12-عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

13-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط03.

14-عبد القادر رحيم: البنيوية مفهومها وأهم روادها، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014م.

15-عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط01، 2009م.

16-عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينية"، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 01، 1986 م.

17-عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط02، 2010 م.

18-عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2004 م.

19-عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د،ط)، (د،س).

20-فوزية لعيوس غاري الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2011م.

21-محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي (الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة

22-محمد بنيحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد ، ط01.

23-محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط01، 1985م.

24-محمد عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف محمد بن الخطيب، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط01، 1425هـ/2004م.

25-محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم والنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط1، 1991م.

26-محمد عبد المنعم، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، 1412هـ/1992م.

27-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية النص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبينان، ط03، 1992م.

28-محمد مصايف: دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.

29-محمد منذور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988م.

30-منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 2002 م.

31-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، ط01، 2010م.

32-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط01، 2007م.

33-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

34-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى " الألسنية"، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

35-يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 1428هـ/2007م.

المراجع المترجمة:

34- بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2006م.

35-دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2005م.

36-جون كوهن: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا،ج 02 ، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، د/ط، 2000 م.

37-فرانسوا راستي: فنون النص وعلومه، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2010م.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

38- بن علجية سناء: مسائل النقد الأدبي في أعمال إبراهيم رماني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص نقد أدبي، إشراف آجقو أسامة، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 1436هـ/1437 هـ، 2015م/2016م.

39- لطرش خديجة: الاتجاه السيميائي في نقد الرواية العربية بالجزائر، كتاب السيميائيات السردية لرشيد بن مالك-أنموذجا-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، تخصص نقد أدبي حديث، إشراف: ثامن كوثر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1435هـ-1436هـ /2014م-2015م.

رابعا: الدوريات والملتقيات:

40-أيمن عبد القادر العمر: الخطاب الشعري، مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيرا، مجلة الذاكرة، جامعة البحث للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، العدد02، جوان 2002م.

41- فتحي النصري: التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، العرب، دمشق، العدد 377، أيلول، 2002م.

42- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، نقلا عن في ترجمة الشعر، خيري منصور، مجلة الطليعة الأدبية، العدد06.

خامسا: المواقع الالكترونية:

43-عصام شرتح: النقد ممارسة أم إبداع:diwana larab. Com ، 20 جانفي 2016م.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–ت
مدخل: عتبات البحث	
الفصل الأول: الخطاب الشعري في النقد الجزائري:	05
1– مفهوم الخطاب الشعري:	05
أ– في التصور الغربي.	05
ب– في التصور العربي.	07
ت– خطاب النص.	09
2– المناهج الأكثر شيوعا في النقد الجزائري (المناهج السياقية و النصانية)	12
نموذج عن القراءة النقدية وفق المناهج النسقية: *– قراءة عبد المالك مرتاض لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة " أنموذجا"	32
الفصل الثاني:ملامح الخطاب الشعري عند إبراهيم رماني	34
1– التعريف بإبراهيم رماني.	35
2– قراءة نقدية في كتاب أوراق النقد الادبي.	36
3– القضايا النقدية في كتاب أوراق في النقد الأدبي.	40
4– ملامح المنهج النقدي المتبع.	53
خاتمة	55
قائمة المصادر و المراجع	56
فهرس الموضوعات	61

ملخص

تناولنا في هذا البحث موضوع الخطاب الشعري عند **إبراهيم رماني** في كتابه **أوراق في النقد الأدبي – نموذجا –** تعرفنا من خلال هذه الدراسة أن مصطلح الخطاب الشعري مصطلح متعدد الدلالة ومفهومه غير قار يصعب على الباحث تحديده ...

ولكن رغم كل ذلك لم يمنعه من أن يحتل موقعا محوريا في جميع الأبحاث و الدراسات التي تندرج في مجال تحليل النصوص، و يرجع دافعنا وراء هذه الدراسة هي حداثة الموضوع و عدم كثرة الدراسات عليه، فاخترنا أهم القضايا النقدية في كتاب " **أوراق في النقد الأدبي** " و التي تمحورت الدراسة عليها أكثر إلا وهي: التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر، قضايا الشعر الجديد، الترجمة الأدبية، النقد .

و قد أضافت لنا هذه الدراسة جهة غير مرئية في الأعمال النقدية من جهة نظر " **إبراهيم رماني** ".

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الخطاب الشعري، القضايا النقدية، أوراق في النقد الأدبي.

Résumer :

In this research, we dealt with the subject of the poetic discourse of **Ibrahim Ramani** in his book **Papers in Literary CriticismAs an example**, we learned through this study that the term poetic discourse is a multi-connotation term and its concept is irresistible, and it is difficult for the researcher to define it..... But despite all that, it did not prevent him from occupying a pivotal position in all research and studies that fall into the field of text analysis. On which the study focused more, namely: renewal in the music of contemporary Arab poetry, issues of new poetry, literary translation, criticism. And this study has added to us an invisible side in monetary business from the point of view of "**Ibrahim Ramani**".

Keywords: discourse, poetic discourse, critical issues, papers in literary criticism