ندوات المخبر

سلسلة كتب ندوات معرفية محكمة تعنى بقضايا النقد ومصطلحاته
تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته - كلية الآداب واللغات - جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ندوات المخبر

المصطلح النقدي العربي: إشكالية الوضع والترجمة

تعنى كتب هذه الندوات المعرفية المحكمة الفصلية التي تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته بكلية الآداب واللغات بجامعة ورقلة، تعنى بالدراسات التي محورها النقد في اللغة والأدب خصوصا، والدراسات المرادفة للدراسات اللغوية والأدبية عموما، لذلك؛ فكل ما موضوعه النقد تهتم به هذه الكتب من أجل تنمية ملكة التفكير والإبداع، وتمحيص وتدقيق المسائل العلمية.

وعليه ستسعى هذه الكتب إلى نشر البحوث التي جوهرها النقد في الدراسات الآتية:

- الدراسات اللغوية
- الدراسات الأدبية
- الدراسات المصطلحية

أعمال الندوة الوطنية الافتراضية

المصطلح النقدي العربي: إشكالية الوضع والترجمة

إشراف وتنسيق:

أ.د حسين رحو

الكتاب الأول/ ربيع الثاني 1442هـ/ ديسمبر 2020

إيداع قانوني رقم: 978-9931-806-06-6 / السداسي الثاني 2020

ندوات المخبر

سلسلة كتب ندوات معرفية محكمة تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته

كلية الآداب واللغات ـ جامعة قاصدي مرباح ورقلة

مدير السلسلة

أ.د حسين دحو ـ مدير المخبر

رئيس التحرير

أ.د حسين زعطوط

هيئة التحرير

أ.د العيد جلولي　　أ.د فوضيل دحو

أ.د عبد الحميد هيمة　　أ.د حسين زعطوط

د أحمد التيجاني سي كبير

ر.د.م.ك: 978-9931-806-06-6 **ISBN**

السداسي الثاني 2020

مطبعة بن سالم للطباعة والنشر ـ الأغواط

هاتف: 029.14.21.70

Gourine83@yahoo.fr

حقوق التأليف محفوظة.

الكتاب الأول

أعمال الندوة الوطنية الافتراضية

المصطلح النقدي العربي: إشكالية الوضع والترجمة

عقدت يوم 24 ربيع الثاني 1442هـ / 09 ديسمبر 2020م

إشراف وتنسيق:

أ.د حسين رحو

الهيئة العلمية الاستشارية للندوة

أ.د حسين رحو (الجزائر) — د.نوال قرين (الجزائر)

أ.د العيد جلولي (الجزائر) — د.عالي محمادي (الجزائر)

أ.د حسين زعطوط (الجزائر) — د. محمد الصالح بوعافية (الجزائر)

أ.د عبد الحميد هيمة (الجزائر) — د. أحمد بلعزي نور الدين (الجزائر)

د. أحمد التيجاني سي كبير (الجزائر)

ر.د.م.ك: ISBN 978-9931-806-06-6

السداسي الثاني 2020

الكتاب الأول | 2020
ديسمبر/ربيع الثاني 1442هـ

الفهرس

افتتاحية الكتاب
أ. د حسين دحو (مدير المخبر)

كلمة رئيس الندوة
د.أحمد التيجاني سي كبير

المصطلح النقدي العربي بين التصور والمفهوم

01 **المصطلح النقدي بحث في الماهية والإشكالية**
آسيا حمادي: طالبة دكتوراه /أ.دأحمد حاجي (جامعة ورقلة ـ الجزائر)

15 **تأصيل المصطلح الزمني في السرديات المغاربية**
د. علي سخنين (جامعة معسكر ـ الجزائر)

31 **الاغتراب في المصطلح النقدي: الجذور، الماهية والأنواع**
صلاح الدين هني: طالب دكتوراه/ د. إسماعيل زغودة (جامعة الشلف ـ الجزائر)

51 **من الأسلوب إلى الأسلوبية ـ بحث في التأصيل المصطلحي**
د. رشيد بلعيفة (جامعة خنشلة ـ الجزائر)

70 **مصطلح النسوية بين البعد الفلسفي والتفكير النقدي**
لطيفة موهوبي: طالبة دكتوراه/ د. أحمد التيجاني سي كبير (جامعة ورقلة ـ الجزائر)

80 **المصطلح النقدي السيميائي عند عبد الملك مرتاض**
عمر أكني: طالب دكتوراه/ محمد رزيق (جامعة البليدة ـ الجزائر)

90 **مصطلح الأسلوب بين فهم الدرس البلاغي وإمكانات الأسلبة**
أحمد ملياني (جامعة الشلف ـ الجزائر)

110 **تشكلات المصطلح النقدي العربي الحديث التأرجح بين الترجمة والتعريب لصناعة الهوية**
يوسف غيناوي: طالب دكتوراه/أ.د عمر بن طرية (جامعة ورقلة ـ الجزائر)

118 **المصطلح اللساني في الدرس النقدي المعاصر**
خديجة بن أودينة: طالبة دكتوراه/أ.د مباركة خمقاني (جامعة ورقلة ـ الجزائر)

آليات توليد المصطلح النقدي العربي وطرق وضعه

130 **الإبداع في المصطلح النقدي المعاصر تجربة عبد الملك مرتاض من خلال كتابه" نظام الخطاب القرآني" أنموذجا.**
سامية حروز: طالبة دكتوراه/ د. سامية حروز (جامعة غرداية ـ الجزائر)

144 **توليد مصطلح "الافتراضية" منهج توليدي حديث في الاصطلاح النقدي عند الناقد والباحث " فوزي الخُطبا" – نموذج النقد العربي المعاصر**
إيمان توهامي (جامعة بسكرة ـ الجزائر)

164 **وضع المصطلح في النقد الجزائري المعاصر عبر آلية التعريب والمجاز والإحياء بين القبول والرفض**
عبد السلام حميدي: طالب دكتوراه/ د. شريف نهاري (جامعة تيارت ـ الجزائر)

176 **الاتباع والاختراع في المصطلح النقدي عند ابن عبد الغفور الكلاعي**
وردة مزابية: طالبة دكتوراه/ أ.د حسين دحو (جامعة ورقلة ـ الجزائر)

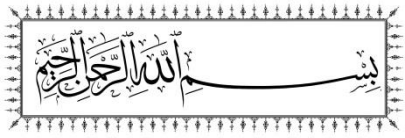
198 **المصطلح النقدي العربي إشكالية الوضع والترجمة**
راضية جراد باحثة وناقدة (الجزائر)

ترجمة المصطلح النقدي العربي بين الأصالة والتحريف

216 **إشكالية ترجمة المصطلح النقدي ومفهومه: مصطلح "الوحدة العضوية" عند جماعة الديوان أنموذجا.**
د. محمد الصديق معوش (جامعة الوادي ـ الجزائر)

231 **إشكاليات ترجمة المصطلحات عبر لغات وسيطة مصطلحات جمالية التلقي الألمانية أنموذجا**
د. عبد القادر خليف (جامعة تبسة ـ الجزائر)

241 **إشكالية ترجمة المصطلح النقدي قراءة في المسببات وبحث في التباينات**
د. نبيل قواس (جامعة خنشلة ـ الجزائر)



الافتتاحية

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين سيدنا ومولانا وحبيبنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وبعد:

تعنى كتب هذه الندوات المعرفية المحكمة الفصلية التي تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته بكلية الآداب واللغات بجامعة ورقلة، تعنى بالدراسات التي محورها النقد في اللغة والأدب خصوصا، والدراسات المرادفة للدراسات اللغوية والأدبية عموما، لذلك؛ فكل ما موضوعه النقد تهتم به هذه الكتب من أجل تنمية ملكة التفكير والإبداع، وتمحيص وتدقيق المسائل العلمية. إذ تسعى هذه الكتب إلى نشر البحوث التي جوهرها النقد في الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية والدراسات المصطلحية.

ولسنا في مخبر النقد ومصطلحاته؛ ممن يدعي السبق أو ينسب إليه الفضل والتميز في محاولة طرق ومعالجة أزمة النقد العربي منهجا وخطابا، بل نروم السعي الحثيث لنثري حقل البحوث العلمية الرصينة المشتغلة بالنقد العربي؛ اهتماما وعناية من أجل تأثيثه والتنظير له بما يسمح أن تؤسس الدراسات النقدية النظرية والتحليلية لمرجعية معاصرة للنقد العربي، تضمن للباحث المبتدئ والمتلقي الناشئ أيسر السبل في التعامل مع نصوص الأجناس الأدبية المختلفة.

وتترك هيئة التحرير للقارئ والمتلقي اكتشاف مضامين هذا الكتاب الأول المتمثلة في جملة من الأوراق البحثية التخصصية الرصينة، التي تسترعي اهتمام القارئ والناقد وتثير فضولهما بالكثير من التساؤلات التي تبحث في قضية المصطلح النقدي العربي ، آملين أن نكون قد وفقنا في

إصدار وإخراج هذا الكتاب الأول من سلسة كتب الندوات المعرفية المحكمة لمخبر النقد ومصطلحاته، والتي لن ترتقي إلا بملاحظات قرائها وتوجيهاتهم وتصويباتهم، وعلى الله قصد السبيل.

ورقلة في: 2020/12/02

مدير السلسلة

أ.د حسين رحو

كلمة رئيس الندوة

إن المصطلح النقدي هو ثمرة العلوم والمعارف وغموضه سيعكس حتماً غموض المفاهيم التي يحملها ويشير إليها، والمصطلح النقدي العربي عرف أزمة حادة ولازال يتخبط فيها جراء التماس الحاصل بين العلوم ومحاولات تعريب مصطلحاتها، وقد اهتمام النقد الأدبي العربي الحديث بقضية المصطلح النقدي_في بداية السبعينات، رغم قلة الاهتمام بقضايا المناهج المعرفية الحديثة والتراث النقدي العربي من قبل، وفي الحين الذي وجد النقد العربي المعاصر نفسه_في حاجة للاستفادة من المفاهيم النقدية التي أنتجت_في النقد الغربي تعثر_في وضع استراتيجية ناجعة للاستفادة من التجربة النقدية الغربية التي أفرزت مصطلحات نقدية كان لها أثرها_في تنشيط الحركة النقدية العربية، و المتتبع لحركة النقد العربي المعاصر يدرك بيسر الأزمة الخانقة التي يمر بها من ضبابية المصطلحات وتداخلها وعدم قطعيتها_في الدلالة على مفاهيم موحدة.

وتنشأ إشكالية المصطلح النقدي العربي أساسا_في أصوله التكوينية المعقدة والتي ترتكز على حصيلة متضاربة لقوى جذب وطرد متباينة هي:

①المصطلح النقدي_في موروثنا النقدي والبلاغي معقد ومتشعب ومتجذر.

②المصطلح النقدي_في أصوله الغربية المترجمة بشكل فردي وعفوي لا يخضع لضوابط علمية موحدة.

③صراع المناهج والمفاهيم والنظريات والعلوم اللسانية والسيكولوجية والاجتماعية والأنثروبولوجية وغيرها.

④الترجمة من غير المختصين أو من دون تحديد معايير معروفة أو متفق عليها.

⑤محاولة تجاهل المصطلح النقدي بأنواعه أو السعي لتوليد مصطلحات جديدة بطريقة فردية (اعتباطية أو انطباعية).

ومن المعروف أن النقد العربي الحديث نشأ في مطلع هذا القرن بتداخل مباشر مع القوى السالفة وهو يمتلك جذورا تراثية نقدية وبلاغية وكلامية وفلسفية ومنطقية عميقة جداً تقيده تراثياً من جهة، وهو من جهة أخرى بدأ في محاولة استيعاب القيم والمفاهيم النقدية والاصطلاحية التي أنتجها نقاد الغرب، وبدا الصراع جلياً ومكشوفا بين هذين الاتجاهين، ومن الطبيعي، أن يعمل كل اتجاه على اشاعة مصطلحاته النقدية الخاصة. فالاتجاه الاحيائي للموروث توسل بالمصطلح البلاغي واللغوي والاخلاقي والفلسفي ليبين أصالة المصطلح وقوة اللغة العربية، والاتجاه المترجم المباشر توسل بالثقافة الغربية ومعرفة اللغات الأخرى (الفرنسية والانجليزية)

وقد رأى بسام قطوس الناقد الأردني أن الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد من شأنه أن يفاقم الاختلاف النقدي، ويعود ذلك إلى أسباب منها:

❶عدم استقرار المصطلح النقدي. فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى والمفهوم عند النقاد، فضلاً عن تأرجح المعنى للمصطلح النقدي عند الناقد الواحد، ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضحة للنظرية النقدية العربية دون توحيد المعنى والمفهوم للمصطلح النقدي العربي وتحديدهما.

❷اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد مما يؤدي إلى تضارب الآراء أحياناً واختلاف النتائج.

❸إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإشكالية التعريب والترجمة.

ولهذا جاءت هذه الندوة محاولة التركيز على هذا الإشكال المعرفي المتعلق بضبط وتحديد المصطلحات النقدية في الساحة العربية، وهذه المداخلات التي وفدت إلينا من مختلف الباحثين من جامعات الوطن المختلفة تميط بعض اللثام عن هذا الطرح الإشكالي المستعصي لقضية المصطلح النقدي العربي.

د.أحمد التيجاني سي كبير

المصطلح النقدي بحث في الماهية والإشكالية

آسيا حمادي: طالبة دكتوراه
أ.دأحمد حاجي
مخبر: اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
جامعة قاصدي مرباح –ورقلة.

ملخص :
يهدف هذا البحث إلى الوقوف على قضية المصطلح النقدي من خلال تحوّلاته المعرفية من مجرّد تصوّر إلى تشكيل المفهوم، كما يسعى من ناحية أخرى إلى البحث عن أسباب هذه القضية أو الإشكالية من خلال مُساءلة بعض التّصوّرات النقدية التي سجّلت حضورها في الخطاب النقدي أو الكتابات العربية المعاصرة.
الكلمات المفتاحية: المصطلح النقدي، التحولات المعرفية، النظرية، الخطاب النقدي، التصورات النقدية .

ABSTRACT
This research aims at shedding the light on the issue of the critical term through its cognitive transformation from being just a perception to form the concept. Moreover, it seeks, on the other hand, to figure out the causes of this issue or problem through questioning some critical perceptions that marked its existence in the critical discourse or the Arabic contemporary literatures.
Key words : Critical term, cognitive transformations, theoratical ،critical discourse, critical perceptions.

مقدمـة :

إذا كانت اللغة بمفهومها العام هي وسيلة للتواصل أو للتخاطب، فإنّ المصطلح هو روحها والفرع الذي لا يُمكن بترُهُ من شجرتها، لأنّ حضارة وثقافة أيّ أمّة من الأمم لن يقوم لها عودٌ إلا بهذه اللغة ومصطلحاتها، وربّما كان المصطلح أكثر قيمةً من هذا، لأنه مفتاح العلوم والمعارف، وهو جزءٌ من اللغة التواصلية .

لا يخفى على أحد أنّنا نعيش في عصر السّرعة، عصر التكنولوجيا والحداثة، حيثُ الكثيرُ من الاكتشافات والمعارف، وبالتالي شهد العصر الراهنُ انفجارًا علميًا ضخمًا نتج عن تلك التراكمات المعرفية في شتّى المجالات والميادين، بما فيها المجال النقدي والفكري.

إنّ الذي نرمي إليه هنا من منظومة المصطلحات –السابقة الذكر– هو المصطلح النقديّ، الذي نأملُ أن يثبتَ ويستقرّ في ساحة نقدنا العربيّ المعاصر. وممّا لا شكّ فيه أنّ هناكَ جهودًا معتبرةً في نقل هذا المصطلح، ولعلّ الكتابات العربية في هذا المجال كثيرةٌ، حاولت وبطرقٍ جادّة الوقوف على ماهية هذا المصطلح وعلى أسباب تلقّيه، والبحث في اقتراحات أو حلولٍ تسعى للكشف عن تلك الأسباب ومعالجتها.

المصطلح النّقدي، من التصوّر إلى المفهوم .

كثيرةٌ هي الرّؤى والزوايا التي انطلق منها الباحثون والنّقّاد لتحديد المصطلح النّقدي، فكلّ واحدٍ منهم إلا ويُؤسّس لهذه المسألة بناءً على فلسفته وإيديولوجيته الخاصة، وربّما تعدّد تلك الرؤى ناتج عن وساعة المجال الذي أصبح فيه هذا المصطلح شائعًا، فكثرة العلوم والمعارف تؤدي إلى اختلاف الرؤى والتصورات.

والمُصطلح النّقدي يمثّل العمود الذي يقوم عليه أيّ خطاب نقديّ، والعلاقة بينهما علاقة تكامل وتفاعل، إذ لا فهْمَ للخطاب النّقدي دون وعي جهازه المصطلحي، وعليه يُمكنُ القولُ إنّه: "النّسقُ الفكريّ المترابطُ الذي نبحثُ من خلاله عملية الإبداع الفنّي وتختبرُ على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها، والعناصر التي شكّلت ذوقه"[1].

يتراءى من خلال هذا التّصوّر أنّ المصطلح النّقدي نظامٌ أو بنيةٌ، من خلاله تتأطّرُ النظريات أو التّصوّرات الفكرية التي يُنتجُها فعلُ القراءة أو المُمارسة النّقدية تحت غطاء منهجيّ معيّن .

ولقد اهتم علماؤنا ونقادنا القدامى بهذه المسألة، وأطنبوا فيها الكلام ووضعوا لها أبوابا خاصة وأولوا لها عناية بالغة، ولعل الخوارزمي كان أحدهم حين أدرك قيمة المصطلحات وصلتها بمختلف العلوم والبحوث ، قائلا : "بل هي ليست مفاتيح العلوم فحسب، وإنّما هي خلاصة البحث في كلّ عصر ومصر ببدايتها يبدأ الوجود العلنيّ للعلم وفي تطوّرها يتلخّص تطوّر العلوم"[2].

يبدو أن كل عصر يحتاج إلى مصطلحات تخدمه ، وهي صالحة أحيانا لكل زمان ومكان شرط إحيائها أو تجديدها لمواكبة العصر لخلق جوّ التقدم والرقي. ونظرا لقيمة قضية المصطلح زاد شغف باحثينا ونقادنا العرب المعاصرين في إلقاء أو تسليط الضوء عليها، يقولُ المسدّي: "إنّ مفاتيح العلوم مُصطلحاتها،

ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما يتميزُ به كلّ واحدٍ منها عمّا سواه، وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتّى لكأنّها تقومُ من كلّ علم مقام جهاز من الدّوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته، ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال"[3].

إنّ أيّ مصطلح نقديّ لا بدّ أن يرتبط بنظرية معرفية ما، التي بدورها تنبني على خلفيات معرفية وأسس ثقافية معينة. فإذا كانت النظرية "هي عُصبُ التوجهات العلمية في الجهاز المعرفيّ، فإنّ المصطلح هو عصبُ هذه النظرية في الجهاز النّقدي، ولمّا كانت بعضُ هذه النظريات تحتمل الخطأ كما تحتمل الصّواب، فإنّ مصطلحاتها تفقدُ مصداقيتها إلى حدّ كبير وتُصبح ضربًا من الرّجم بالغيبِ حتّى يلفظها السياق النّقدي ما استطاع أن يحتكم الناقدُ إلى المرجعية الثقافية والسّعة المعرفية التي تُحتّم مشروعية الظاهرة"[4].

يبدو أنّ المصطلح النقدي من خلال هذا التّصوّر مرهونٌ بالسّياق النّقديّ، إذ لا مصداقيةَ لهُ إلّا إذا أنتجه السياق النّقديّ، ولا يمكنُ وعي أيّ مصطلح – بكلّ موضوعية وعلميّة– إلّا بوعي وإدراك سياقه أو محيطه. فإذا أخذنا على سبيل المثال مصطلح "الماثول" أو "المؤشّر" في السّيمياء فإنّ القارئ لا يعي طبيعته أو ماهيته إلا في سياق نقدي يتمثل في حقل السّيمياء، ولفهم هذا الأخير لا بدّ من النّبش في أصوله المعرفية وخلفياته الفلسفية التي ينطلق منها.

أشرنا فيما سبق إلى أنّ الباحثين ينطلقون من زوايا متعدّدة لتحديد مفهوم المصطلح النّقدي، ومن إيديولوجيات معيّنة، وبحسب رؤيته ومنطلقه الخاص، فهذا يوسف وغليسي يُدلي بدلوه تجاه هذه المسألة، مُحاولًا تحديد المصطلح النّقدي على أساس أنّه "رمزٌ لغويٌ (مفردٌ أو مركبٌ)، أحادي الدلالة منزاحٌ نسبيًا عن دلالته المعجمية الأولى، يعبّرُ عن مفهوم نقديّ محدّد وواضحٌ، متفقٌ عليه بين أهل هذا الحقل المعرفيّ، أو يُرجى منه ذلك"[5]. وكأنّ وغليسي يُشيرُ في هذا الطرح إلى شروط تحديد المصطلح النّقديّ، حيثُ لا بدّ أن يعدلَ أو ينحرفَ عن الدّلالة اللغوية له، فيكونُ غيرَها، ثمّ يجبُ أن يكون واضحًا لا شيّةَ فيه، وأخيرًا ضرورة التنسيق بين أهل الاختصاص لوضع مصطلح نقديّ دقيق وبخاصة في حالة الوضع والترجمة.

ولقد أشار بعض النّقّاد العرب إلى اضطراب تحديد هذا المصطلح، ولعلّ مردّ ذلك إلى تداخله وصلته بعلوم أو حقول معرفية مختلفة، لكنّ توفيق الزّيدي يُشيرُ إلى

قضية مهمّة في هذا الصدد، وهي قضية الانفتاح، ذلك أنّ المصطلح النقدي ينفتح على الباع أو الرصيد اللغوي، وعلى مصطلحات العلوم المجاورة كاللسانيات والبلاغة والفلسفة والعروض...، ومن جهة أخرى ينفتح على مستعمليه حيثُ تتغيرُ بعضُ سماتهم في ما بينهم[6].

غير أنّ المسدّي يشير إلى ضرورة الاهتمام بهذه القضية، وذلك بالانكباب على مدارستها والدعوة إلى الإبداع والابتكار من خلال المثاقفة والاحتكاك يقول : "إنّ المصطلح النّقدي تزداد حظوظ مقبوليته في التّداول والتأثير كلّما توفّرت فيه مقوّمات المواءمة الإبداعية"[7].

تلك كانت إشاراتٌ إلى بعض التصورات التي أوردها النقاد والدارسون العرب المعاصرون حول تحديد مفهوم المصطلح النقدي، وما هذه الآراء والتصورات إلا سطر من قمطر، وإلا فإن هذه القضية تحتاج إلى بحوث كثيرة ودراسات معمقة يقوم بها المتخصصون في مثل هذه المجالات،

المصطلح النقدي، قراءة في إشكالية التلقّي :

تأزّم الخطاب النقدي العربي المعاصر لسنوات طوال ، وبخاصة في العصر الراهن، ولعلّ قضية المصطلح النقدي من أبرز هذه الأزمات أو الإشكاليات، وتبرز بشكل جليّ في مسألة تلقي هذا المصطلح في ثقافتنا العربية وخطابنا النقدي، والذي زاد الطّين بلّة هو فكرة استيعابه، خاصة وقد ترعرع في بيئة غير البيئة العربية، وتمخّض في رحم غير رحم ثقافتنا. وعليه سعى الباحثون والدارسون إلى تشخيص هذه الأزمة، والكشف عن أسبابها ونتائجها، والبحث عن سبل تسهيل وتبسيط العملية على الناقد أو القارئ العربي الذي لم يألف مثل هذه المصطلحات الجديدة الوافدة مُعرّبة كانت أو مترجمة وحتى دخيلة.

لمّا انفتح العالمُ على مصراعيه، وامتزجت الثقافات واختلطت المعارف برزت الكثير من القضايا ذات الصّلة بعالم الفكر والنّقد، وقد شهد هذا الأخير تحوّلات عدّة وعلى أصعدة متباينة. ولا يجحدُ جاحدٌ ما لهذا الامتزاج والاختلاط من أثرٍ إيجابي على ثقافتنا العربية، بما فيها الخطاب النقدي الذي غدا يتخبّط خبط عشواء في غياهب المجهول ومتاهات الخمول "خصوصًا وأنّ أبرز مظاهر الأزمة التي يتخبّط فيها الخطابُ النّقديّ العربيّ المعاصرُ تعودُ فيما تعودُ إليه إلى الانفتاح

اللامشروط الذي شهدته الدّوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية في تربة الثقافة العربية"[8].

لا شكّ أنّ القارئ العربيّ المعاصر أصابه الذّهول والانبهار أمام هذا الزّخم الهائل من المصطلحات الدّخيلة الوافدة من ثقافة الآخر، ولعلّ فكرة الانبهار هذه كانت إحدى أسباب إشكالية المصطلح في خطابنا النقدي. الأمرُ الذي جعلَ الممارسات النقدية العربيّة الأولى تأتي "في شكل يسمحُ غالبًا بالتلقي ولا يسمحُ بالمناقشة، وكانت أغلب الدراسات تفتقد إلى المرونة، وكأنّ النّقّاد في تطبيقهم المناهج الأوروبية يُطبقون مبادئ منطقية محددة ومصطلحات جاهزة، ظنًا منهم أنّ الأدب يُمكنُ أن يتحوّل إلى علم صارم، ممّا أدّى إلى التباس الخطاب النّقدي لدى المتلقّي"[9].

إنّ هذا التّصوّر يحاول أن يتحرّى الموضوعية في الطّرح، ذلك أنّ نقل المصطلح النقدي واستعماله في خطابنا النّقدي كان استعمالًا شكليًا، إنْ لم نقل سطحيًا، لأنه – بكل بساطة – يفتقر نوعا ما إلى العلمية والموضوعية، بعيدًا عن مدلوله المعرفيّ الذي وُلد في بيئته، وبالتالي نتج الاضطراب في الفهم والفوضى في الوضع، يقول سمير حجازي: "أمّا عن موقف النّقّاد أو الباحثين العرب من إشكالية المصطلحات والمفاهيم النقدية فإنّنا نُلاحظُ أنّ هناك عددًا غير قليل من النّقّاد والباحثين يستعملون مصطلحات أو مفاهيم نقدية على نحوٍ يدلّ على أنّهم لم يستعملوها إلّا من قبيل اللغو من قبيل الموضة الفكرية دون أن يعرفوا كيفية الاستعمالات الدقيقة لهذه المصطلحات، أو بعبارة أخرى يستعملونها استعمالا شكليًا معزولًا عن مدلولاتها المعرفية واللغوية"[10].

لقد اعترف الكثير من النقاد والباحثين العرب بشرعية المصطلح النقدي الوافد دونما توأدة أو تأنٍّ، والسبب يعودُ –فيما ذكرنا سابقا– إلى الانبهار والتبعية، وفي هذا انتصارٌ لروح هذا المصطلح الوافد. وعلى الرغم من كلّ مبررات وأسباب هذه الإشكالية إلّا أنّ القارئ المُطّلع على بعض الكتابات العربية لا يجدُ ما يُشفي غليله، ويقنع ضميره، لأنّ "الذي يُعيدُ النّظر في مسألة شيوع المصطلح الغربيّ قُبالة غياب أو انحسار المصطلح العربيّ، يجدُ أنّ هناك عددًا كبيرًا من النّقّاد العرب أخذ على عاتقه مهمّة الترويج للمصطلح الغربيّ والاعتراف الضّمنيّ فيما يقوم به من إلحاح على المصطلح الجاهز بسيادة الأخير وفاعليته وعدم إمكانية استبداله بآخر،

وأكثرُ ما يمكنُ أن يقدّمهُ في هذا الباب هو التعديل والتّحويرُ أو الإضافة الطفيفة التي لا ترقى لمستوى البدائل أو حتّى المقترح، وغالبًا ما يأتي هذا الاستعمالُ مشفوعًا بمبرّرات هي في الأغلب انتصارٌ لروح المصطلح الدّخيل"[11].

إنّ أيّ مشروع نقدي لا بدّ أن ينبني على أسس أو قواعد تحكمه وتضبطه، كذلك مشروع المصطلح النقدي، لن يستقيم أو يخرج إلى النّور إلا إذا تفاعلت فيه أطراف ثلاثةٌ على حدّ تعبير سمير حجازي : المصطلح، الناقد والموضوع، فلربّما إذا اتّحدت هذه الأطراف أو العناصرُ زال اللّبس وانجلى الغموض على المصطلح النقدي، لذلك كان حريًا "أن يُحرّر النّقد مصطلحاته أوّلا من الغموض كي تكون أهلًا للدخول في نطاق العلوم الإنسانية وإن كان هذا الأمرُ عسيرَ المنال نظرًا لأنّ ذلك لا يأتي إلا بعد تحوير لغة النّقد الأدبيّ بوجه عام من طبيعتها الكيفية... نحنُ نرى أنّه من الضروريّ أن تتوافر في المصطلحات النقدية عددٌ من الشروط أهمّها أن تكون هي المصطلحات الموصلة مباشرة إلى المعنى الواضح الدقيق، وأن تؤدّي بنا إلى فكرة واحدة محدّدة"[12]. ويُضيفُ قائلا : "والناقدُ أو الباحثُ قد يضطرّ في أحوالٍ معيّنة إلى استعمال مصطلحات نقدية معيّنة على أساس أنّ تلك المصطلحات تمثّل علامة مثالية بين بنائه الذهنيّ، وبين موضوع بحثه، ونحن نفترضُ أنّ تلك العلاقة المثالية تنشأ نتيجة تفاعل بين هذه الجوانب الثلاثة (مصطلح، ناقد، موضوع) بصفة عامة، ونتيجة اكتشاف الناقد قدرة هذا المصطلح على التعبير المحكم لما يقصده أو ما يريده"[13].

إنّ خطابنا النقدي المعاصر بما فيه قضية المصطلح النقدي يحتاجُ إلى الإلمام بالثقافة الغربية ومرجعياته الفلسفية، لكنّ السؤال المحيّر في هذا الشّأن، هو لماذا لا يمكنُ العودةُ إلى التراث العربيّ والنّبش في مختلف علومه البلاغية والنّقدية، عسى أن نجتهد في إحيائه، علّنا نجدُ ما يُشفي غليلنا تجاه هذه المسألة، فنقرأه قراءة معصرنةً تليقُ بما يتماشى والحضارة، ويواكب الحداثة النقدية ؟.

هناك محاولات عربية حثيثة، وإسهامات فعّالةٌ نظرت في هذه القضية نظرة موضوعية وعلمية، ولقد تمظهرت هذه الإسهامات في شكل مؤتمراتٍ أو ندواتٍ علمية وفكرية نشطت على مستوى المجامع، همُّها إيجاد حلول واقتراحات لهذه المعضلة، إلا أنّ هذه المحاولات أحيانًا تبوءُ بالفشل، نظرًا لذلك الزّخم المعرفيّ من المصطلحات والمفاهيم، ناهيك عن اصطدامها بين الفينة والأخرى بصعوبات أو

معوقات تحولُ دون بلوغ الهدف، ولعلّ أهمّ هذه المعوقات، تلك الجهود الفردية التي تَسِمُ بالتّعالي والنّرجسيّة، الأمرُ الذي أدّى إلى تفاقم الأزمة، ومنه إلى خلق جوّ من الفوضى والاضطراب في الأفكار والمفاهيم، ذلك أنّ أيّ نظريةٍ مرهونةٌ أساسًا ومرتبطةٌ أصلا "بقدرتها على المثول أمامنا على شكل لغةٍ صوريةٍ شكليةٍ، أي باعتبارها سلسلةً من المصطلحات، وحقيقة أنّ الوجه مرئيٌّ لأيّة نظرية يمثّله سجلٌّ اصطلاحيّ يرسُمُ لهذه الأخيرة حدودها وامتداداتها داخل غيره من النظريات الأخرى، وأيّ إخلال بهذا السجلّ هو إخلالٌ بالنظرية ككلّ، وببنائها ذاته"[14].

لعلّ الذي يلزمُ لإدراك المصطلح النّقدي وفهمه، هو معرفة المحيط الذي تشكّلَ فيه والحفر في مرجعياته الفلسفية التي تأسّس عليها، وقام على أنقاضها، وإلا ساد الضباب واغتربت المفاهيم التي يتلقاها الخطاب النقدي العربي المعاصر يوميًا. و"الواقع أنّ استخدام المصطلح النقدي المترجم وغير المترجم كان يلزمه في البداية مرحلة لإعداد فكر القارئ لمواجهة المصطلح والتعامل معه، حتى يتخلّص القارئ من الشعور بالاغتراب وهو يتعاملُ مع هذه المفاهيم التي أصبح تحديدُ معناها ضرورةً علمية، وضرورة ثقافية تُشير إلى إمكانية التواصل مع نموذج ثقافة المجتمع الصّناعيّ أو ما بعد الصّناعيّ بطريقة موضوعية رغم ما يوجد بين هذا المجتمع وبين مجتمعنا من هوّة تاريخية وحضارية"[15].

إنّ كثرة هذه المصطلحات النقدية ناتجٌ –لا محالة– من تداخل وتفاعل العلوم بعضها ببعض، ولا شكّ أن تلاقح العلوم والمعارف يؤدي إلى إثراء المفاهيم وتوزيع الأفكار. وهذا الذي حصل لنقدنا العربي الجديد عامة، وبخاصة في استيراد تلك المناهج والمصطلحات إلى ثقافتنا (النّامية). ولا ريبَ أنّ هذه الصورة حقيقية وقائمة "ويلمسها القارئ بسهولة في أغلب نصوص النقد العربي الجديد"[16].

لقد أصابَ الغموضُ والاضطرابُ مختلفَ الحقول المعرفية بما فيها الخطابُ النّقديّ العربيّ الحديث أو المعاصر، ذلك أنّ "استخدام مصطلحات ليس لها مدلولٌ في بنية اللغة العربية، وعدم تحديد المدلول أسهَمَ بطريقة مباشرة في صبغ معنى النص (مُترجمًا أو غير مترجم) بصبغة مضطربة جعلت القارئ يشعرُ بعجز من فهم المعنى الجوهريّ للنّص، حتى بدا استعمالُ المصطلح في النص وكأنّه من قبيل الآخر الشّكليّ أو من قبيل إعطاء النّصّ مظهرًا من مظاهر الحداثة"[17].

يقولُ سمير حجازي: "لقد أخرجَ الناقدُ أو المترجمُ المصطلح من دائرة نموذجه الثقافي الغربيّ، وعجز عن الرّبط بينه وبين نموذجنا الثقافيّ العربيّ، فأصبح مجافيا لسياقه الأصليّ وبلا مدلول في السياق الذي نقل إليه لأنّ النّاقد أو المُترجم كان وما زال غير قادر على أن يتحرّك بين النموذجين الثقافيين لاكتشاف معناه، وأصبح استخدامه للمصطلح في النص استخدامًا شكليًا لا جوهريًا"[18].

يتراءى من هذا القول أنّ المصطلح لا بدّ أن يُفهَم في سياقه أو بالأحرى، هو مرهونٌ بالسياق أو المحيط الذي وُلدَ أو نشأ فيه، فمعرفة السياق شرطٌ لفهم المصطلح، وهذا الذي لم ينتبه إليه بعضُ نقادنا العرب ، فلجأوا إلى تلك الجهود الفردية التي زادت الطينة بِلّةً وأضفت ضبابيةً على المصطلح، "ودليل ذلك شيوعه في نصوصنا دون اهتمام أحد النّقّاد أو الباحثين بالبحث عن مدلوله، وتبدو الجهود التي بذلت لعلاج مشكلة المصطلح جهودًا فردية مُتواضعة لم تتجاوز حدود مقالات نشرت في مجلّات أو فصول ضمن كتاب، أو فقرات وردت في ثنايا الحديث عن النّقد فكانت النتيجة الطبيعية أن أصبح القارئُ –في أحيان كثيرة– عاجزًا عن فهم معاني النّصّ أو الوصول إلى الدّلالات التي ينطقُ بها، لأنّ القارئ لا يعرفُ مدلول المصطلح من جهةٍ، ولا يعرفُ شيئًا عن الظروف الثقافية التي أحاطت بظهوره من جهة أخرى، لا يعرفُ سوى وجوده المفاجئ في بناء النّص وفي بناء واقعه الثقافيّ"[19].

يرتبط فهم المصطلح النقدي ووعيه بظروف نشأته، وعلى الناقد معرفة تلك الظروف جيّدًا، والتي من خلالها يُمكن نقل المصطلح إلى بيئة أو ثقافة أخرى أو إلى واقع آخر، وهو في ذلك مرهون بثقافة العصر، يقول سمير حجازي : "فالباحثُ أو الناقد حينما يستعين بمصطلح مُعيّن يعرف معناه مسبقا ويعمل في بنائه الذّهني نموذجًا لاستعماله، وهذا النموذجُ يختلفُ من ناقد لآخر، ويتغيّر بتغيّر مجال النّقد وبتطوّر ثقافة العصر"[20]. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ عملية هضم المصطلح ووعيه تصبح سهلة المنال بالنسبة للقارئ. ولكن إذا حدث العكس كانت المصيبة، إذ "ليس هناك بين مضمون المصطلح ومضمون اتجاهات ذلك الواقع أيّ تناقض، وإنّما التناقضُ يظهرُ حين ينزعُ الناقد هذا المصطلح من واقعه الحداثيّ أو ما بعد الحداثيّ ويستخدمه في بناء ثقافيّ ما زال يبحثُ عن سُبُل الخروج من إطاره

التقليدي. وفي عجز الناقد عن صبغه بالصّبغة المحلية، أو إعادة صياغته على ضوء معطياتنا اللغوية والثقافية مثال بارزٌ على ذلك"[21].

وربما توافق هُيام عريعر هذا الطّرح بقولها : "فالمصطلح ليس من اللغة الأمّ إنّما ينتقل بالواسطة غير المقطوع بصحّتها، والتي تدخلُ فيها كثيرٌ من المعايير الذاتية، فالترجمة تتعلّق بفهم المُترجِم للمصطلح في الأعمّ الأغلب، والذي غالبًا ما يكون فهمًا يحتاج إلى نظر وتمحيص وإعادة سبك، ثمّ إنّ حياة المفهوم نفسها وفحواه ليست وليدة البيئة العربية، بل هو صنيع العقل الأجنبيّ والحياة الثقافية الأجنبية، وفي مسألة أخذ المصطلح على هذه الحال تبعية واضحة"[22]. وفي قضية وعي المصطلح النقدي يشير سمير حجازي قائلا: "فالباحثُ أو الناقد حينما يستعين بمصطلحٍ مُعيّن يعرف معناه مسبقا ويعمل في بنائه الذّهني نموذجًا لاستعماله، وهذا النموذجُ يختلفُ من ناقد لآخر، ويتغيّر بتغيّر مجال النّقد وبتطوّر ثقافة العصر"[23].

سبقت الإشارة إلى أنّ تلقّي هذا المصطلح الوافد يمكنُ له إثراء الفكر النّقديّ العربيّ المعاصر، وبخاصة إذا صاحبته عملية تحديده، من واقع الآخر إلى واقع الأنا، ولعلّ بواسطة هذا التّحديد "تتمّ عملية الاتصال اللغوي، وتتمّ عملية نقل الأفكار المضمرة في النّص، ويُصبح هذا الأخير بنية دالة في بنيات إطارنا الثقافي أو المعرفي، وعلى العكس من ذلك، فإنّ عدم تحديد مدلول المصطلح – وهو وضع أغلب نصوصنا- يقضي على التواصل الذي تضطلعُ به لغة النّص، ويشيع اللّبس والاختلاط في ذهن القارئ"[24].

لعلّ البعثات العلمية والندوات الفكرية التي حضرها بعض النّقّاد العرب في أوربا جعلتهم يتأثرون بفكرهم وواقعهم النقدي المرتبط لا محالة بالحداثة أو ما بعد الحداثة، وبنزعات وضعية وخلفيات فلسفية، وليست المشكلة في تلاقح هذه الأفكار وامتزاج الثقافات، وإنّما في طريقة تلقّيها وحُسن استعمالها في واقعنا العربي استعمالًا يليقُ بعقولنا وواقعنا. ولذلك نجدُ "أنّ نصوص الدراسات المترجمة، وغير المترجمة يُسيطرُ عليها كمٌّ ضخمٌ من الاصطلاحات أو المفاهيم، لا نجدُ مثيلها في نصوص الدّراسات النقدية في عقد الستينات أو السبعينات، واطّلعوا هُناك على النظريات والاتجاهات النقدية الحديثة. وهذا أمرٌ طبيعي، ولكن كان ينقص هذه الجهود البحث في كيفية الإفادة من علمهم، بمعنى العناية بتعريف الاصطلاح المنقول عن النقد الأوربيّ، وإلا فليس ثمّة ما يدعو إلى نقلها من إطارها الثقافي إلى إطار

الثقافة العربيّة. إذ عن طريق وضع هذا التّعريف وفق قواعد موضوعية محدّدة يُمكن الإفادة من هذه الجهود ويتمّ التّطوّر بمعنى ما في كثير من جوانب الحياة الأدبية والنقدية في وقت واحد"[25].

إنّ فهم المصطلحات يؤدّي حتمًا إلى وعي المناهج النقدية الوافدة، ذلك أنّ لكلّ منهج جهازه المصطلحي الذي يقوم على أساسه. ومن ناحية أخرى، والمتعارفُ عليه أنّ أيّ ناقد أو باحث يتناول ظاهرةً أو موضوعًا ما لا بدّ له من توضيح مصطلحاته، لأنه يكتبُ لغيره، وبالتالي هو يحاول إزالة ما هو مُبهم، أو "يحاول على الدّوام إجلاء مفاهيمه، وأن يتّخذ من إجلاء المفاهيم جسرًا يُحقّق له المزيد من الوضوح، وعلى هذا الأساس تتّسعُ دائرةُ نفوذه وتضيقُ دائرة الغموض، ومن هنا كان تحديد مدلول المصطلح جوهريًا فيما يتعلّق بالمنهج، وكان تجاهله في النّص النقديّ الدّراسيّ أو النّصّ المترجم ضربًا من التّقهقر إلى العشوائية حيثُ التّخبّطُ والفوضى الفكرية وإن بدا هذا التقهقر في ثوبٍ جميل، ومنا هُنا كان لزامًا علينا أن نُعيد النّظر في وظيفة النقد وفي وظيفة المصطلح المنقول"[26].

إنّ المتتبع لبعض النصوص النقدية المترجمة، بما فيها مصطلحاتها، يجد وكأنّ أصحابها لم يعُوا جيّدًا ما في مدلولها، وربّما لم يفهموا أصلًا خلفيةً تلك النصوص، ما يؤدي إلى تغليط القارئ وإدخاله في متاهات الوعي أو الفهم، يقول حجازي: "إنّ اصطلاحات النصوص المترجمة وغير المترجمة تبدو في ذهن أصحابها غامضة، ودليل ذلك أنّهم أحالوا التعامل المنطقي مع المصطلح إلى طريقة طبيعية من ناحية وغير دالة من ناحية أخرى، وهذا يُبيّن لنا السّبب الذي من أجله نرفض مثل هذه الأعمال لعدم اكتمال مهامها وعدم وضوحها في ذهن المتلقي"[27].

يبدو جليا في الخطاب النقدي العربي المعاصر ذلك الغموض في عمليتيْ الوعي والاستيعاب، حتى غدت مصطلحاته مضطربة وغامضة، ذلك -أنّنا في بعض الأحايين- أقحمنا أنفسنا في نقل أو تلقّي ثقافات أمم أخرى، وليس هذا بعيب، وإنّما العيب في عدم الاستيعاب أو النّظر إلى القضية من باب الموضة أو حبّ الظهور، يقول مصطفى ناصف: "لقد اغتربنا عن النّقد العربي أو بعض فصوله لأنّنا لم نستطع تقدير أهميّة مصطلحات تبدو غريبة، إنّنا نريدُ أحيانًا أن نعيش في دائرة ضيّقة، في عبارة، أو كلمة، أو اصطلاح"[28]. ويُضيف قائلًا: "المصطلح النّقديّ يُيسّر البحثَ، ويرسمُ المعالم رسمًا مُختصرًا، ولكنّه أيضًا أشبه بصلصة الجرس. الجرسُ

يدقّ فيسمعه الأدباء ويسمعه أهل الثقافة العربية في مجموعها –المصطلح إيماءٌ إلى قوى متنوعة، لذلك يتمتّع المصطلح بالقدرة على تبنّيه أكثر من فئة وأكثر كم مشغلة، كل مصطلح مهم علامة على وجود شاغل جماعيّ يلبسُ أكثر من لبوس واحد"[29].

يكتسبُ المصطلح أهمية بالغةً في الخطاب النقدي، وهو دليل الولوج إلى معترك الخطاب النّقديّ، ولا بدّ من فهم سياق المصطلح. وإن العلاقة بينهما هي علاقة اتصال لا انفصال، وربما يحتاج المصطلح إلى السياق أكثر ممّا يحتاجه هذا الأخير، ولقد "تعوّدنا أن ننظر إلى المصطلحات باعتبارها أدوات تملكنا، لا نملكها ولا نصرفها، وغاب عنّا شيء كثير في زحام السلطة المخادعة التي أعطيت لفكرة المصطلح. ومن المطلوب أن نفهم هذه السلطة باعتبارها توجيهًا لا تحديدًا، إيماءً لا تعريضًا، تداخلًا إلى جانب التّمايز. يجبُ أن نتعلّم كيف نمارسُ ذوّب المصطلح كما تعلّمنا كثيرًا مع الأسف تحكّم المصطلح. يحتاجُ المصطلح إلى السّياق أكثر ما يحتاج السياق إلى المصطلح"[30].

إننا نلمس في كتابات سمير حجازي النقدية الكثير من الأسباب والعوامل التي جعلت هذه الأزمة تتفاقم لتعود – في الأخير – على القارئ العربي بالسلبية ، وتتصدّر مشكلة الوعي سواء عند المترجم أو عند القارئ هذه العوامل، وبخاصة الأوّل رابطا ذلك بثقافة المترجم وواقعه الثقافيّ، يقول: "وكأنّ النّاقد أو المترجم يقول للقارئ لانهاية للحدّ من الغموض في النّصّ. لم يولِ اهتمامه نحو هذه المشكلة، وركّز اهتمامه على نقل واستخدام المصطلح لأنّه عاجزٌ عن القيام بأداء هذه المهمة، ولو كان بوسعه أن يحدّد مدلوله على المستوى اللغوي والنقدي لفعل ذلك بلا تردّد حتّى يتمّ القضاءُ على الاضطراب في معنى النّصّ؛ لذلك نقولُ أنّه عجزٌ واعٍ أو غير واعٍ عن التّعامل مع المصطلح النّقديّ الغربيّ بطريقة موضوعية، وهذا يعني أنّ الناقد أو المترجم قد استخدم عقله أداةً آليةً في نقله واستخدامه في النّص دون أدنى تفاعلٍ أو تكيّف لغويّ وفكريّ أو حضاريّ، ويمكن اعتبار غياب عنصري التّفاعل والتّكيّف مع المصطلح المستخدم في النّصّ صورة من صور الاغتراب النفسيّ والفكريّ نظرًا لأنّ المترجم أو النّاقد عاجزٌ عن دمج المصطلح في بنية واقعه الثقافيّ والمعرفيّ"[31].

تفتقر المكتبة العربية الحديثة لقواميس ومعاجم تختصّ بالمصطلح النقدي إلا ما ندر، ولا مجلّات كذلك أسهمت في نقل هذا المصطلح من نقد الآخر، أي تندر

القواميس والمجلات التي تأتي في شكل معجم أو مجلة واحدة خاصة بقضية المصطلح. ولعلّ هذا الجانب أسهم بشكل مباشر في قصور أو عجز ثقافتنا العربية. وربما الحديث عن هذا الجانب "يقنع القارئ بالقصور والعجز في حياتنا الثقافية في هذا المجال. الأمر الذي يجعلنا نكرّر في هذا المقام: إنّ تحديد مدلول الاصطلاح ليس لازمًا لإجلاء الغموض عن جوانب البحث أو الدّراسة فحسب، ولكنّه لازم كذلك باعتباره أداةً معرفية ضرورية لضمان سلامة العمل واكتمال جوانبه وصَبْغِهِ بالدّقة والموضوعية، ولا قيام للنقد العربي الجديد أو الترجمات بدون علاج هذا النقص والاستجابة لمتطلبات استخدام الاصطلاح"[32].

لا مِراء في أنّ أصل هذا الاصطلاح ليس عربيًا، وهو دخيلٌ على واقعنا وثقافتنا، إذ لا بدّ من إقامة دلالة له في بِنْيتنا أو نسقنا الثقافي. وربّما الأمرُ يتجاوز ذلك "بل لا بدّ من إقامة البحوث اللغوية والثقافية المقارنة حتى يصل الباحثُ أو النّاقد إلى معرفة أشمل للحقيقة النقدية واللغوية للاصطلاح الذي تعتبر معلوماتنا عنه معلومات منقولة من نظريات، وبحوث أجريت على الأدب الأوربي لا الأدب العربي"[33].

يشترط في نقل المصطلح إلى ثقافتنا أو خطابنا النّقدي تَوافُقُهُ مع معايير وقوانين الثقافة المنقولة إليها، فمشكلة اختلاف اللّغات والثقافات حالتْ دون نقل أو ترجمة المصطلح كما ينبغي، وربّما الترجمة تفقدُ بريق النّصّ، وتشوّهُهُ. وعلى هذا الأساس فإنّ المسؤولية هُنا "تقع على عاتق الناقد أو الباحث لأنّه لم يُدرك طبيعة مشكلة الفوارق بين الثقافتين، ولم يستعنْ بمنهج علميّ قائم على أساس الوعي بهذه الفوارق والوعي بخصوصية كلّ من الثقافتين"[34].

وإذا أردنا تجاوز محنة المصطلح النقدي، لا بدّ أن نشرعَ "بالعكوف على دراسة المصطلح وتطوّره في النقد العربي القديم، في ضوء سياقيه الداخلي والخارجي، فهذه مهمّة مُلحّة، إذ قد تغيّر نتائج مثلَ هذه الدراسات الكثير من المفاهيم الراسبة وتُلقي بأضواء جديدة على كثير من قضايانا الأدبية والنقدية واللغوية التي استهلكها التكرار والألفة. وهي مهمّة تفرضُ إقامة موازنات ومقارنات مع ما أنجزه علماؤنا ونقادنا من أمثال الجاحظ في بيانه، والجرجاني في وساطته، وابن طباطبا في عياره، وقدامة في نقد الشعر، وعبد القاهر في أسراره ودلائله، وحازم في منهاجه، وابن خلدون في مقدمته وغيرهم وغيرهم"[35].

خاتمة:

نخلُصُ في الأخير إلى أنّ ضرورة الاشتغال بموضوع أو قضية المصطلح النّقدي لابد منها، وذلك بعقد ندوات أو ملتقيات يقوم بها المتخصّصون في هذا المجال لمحاولة توحيد هذا المصطلح، وعدم تعقيده على المتلقّي، ولا يُمكنُ التّعصّب للذّات أو الإكثار من وضع عدّة ترجمات عربيّة لمصطلح أجنبي واحد. ومع ذلك لا بدّ من التّرجمة النّاتجة التي تخدمُ خطابنا النّقديّ، ولن يتأتى هذا إلّا من خلال مُترجمٍ خبير ومتمرّس، مُلّمٍ بعملية الترجمة وفنونها، ودراسة معمّقة للسياق الذي انتقل منه هذا المصطلح لتلبية حاجيات المتلقّي، ثمّ ضرورة تنظيم مجامع لغوية تقومُ على إثراء ومناقشة مثل هذه المسائل.

الهوامش والإحالات:

1- عبد العزيز الدّوسوقي، نحو علم جمال عربيّ، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج9، ع2، ص 128.

2- السّاعد البوشيحي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط3، 1995، ص 13.

3- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1 ،1994، ص 170.

4- عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، 2002، ص 85.

5- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 130.

6- ينظر، توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي، ط1، قرطاج، ع 2000، تونس، دط ، 2007، ص 38.

7- عبد السلام المسدي، المصطلح النّقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994، ص 21.

8- عبد الغاني بارة،إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب،دط ،2005، ص 135.

9- زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر من النّسقيّة إلى الإبداع، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي، الحادي عشر، 2006، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، 2008، ط1، ص 65.

10- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 144.

11- المرجع نفسه ، ص 162 .

12- المرجع نفسه ، ص 143.

13- المرجع نفسه ، ص 140.

14- سعيد بنكراد، المصطلح السيميائي، الأصل والاحتواء، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع 14، 2000، ص 7.

15- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص 161.

16- المرجع نفسه ، ص 166.

17- المرجع نفسه ، ص 160.

18- المرجع نفسه ، ص 161.

19- المرجع نفسه ، ص 161.

20- المرجع نفسه ، ص 140.

21- المرجع نفسه ، ص 161.

22- هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، دمشق، ط1، 2012 ، ص 545.

23- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 140.

24- المرجع نفسه ، ص 162.

25- المرجع نفسه ، ص 164.

26- المرجع نفسه ، ص 163.

27- المرجع نفسه ، ص 163.

28- مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 9.

29- المرجع نفسه ، ص 10.

30- المرجع نفسه ، ص 11.

31- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 161.

32- المرجع نفسه ، ص 165.

33- المرجع نفسه ، ص 165.

34- المرجع نفسه ، ص 169.

35- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 2013، ص 227، 228.

تأصيل المصطلح الزمني في السرديات المغاربية

knowing origin of the temporal term in the Maghreb Narratology

سحنين علي
أستاذ محاضر قسم -أ-
جامعة مصطفى اسطمبولي -معسكر-

الملخص:
تسعى هذه المداخلة إلى محاولة توصيف مظهر من مظاهر التعامل مع المصطلح النقدي الزمني المترجم في السرديات المغاربية، وذلك من خلال معاينة بعض الاجتهادات المغاربية التي نحت منحى تأصيليا في وضع المقابلات الاصطلاحية وترجمتها، رغبة في إيجاد الحلول الملائمة، ومن أجل الحد من فوضى المصطلح واضطراب ترجمته والتباسها. وقد حاولنا في إطار هذا التوجه التأصيلي مناقشة بعض الاستعمالات الاصطلاحية وتبريرها عن طريق إيجاد سند لها من التراث اللغوي والبلاغي العربي، في محاولة لاصطناع منظومة اصطلاحية عربية أصيلة، بعيدا عن الترجمة الحرفية والتعريب المباشر.
الكلمات المفتاحية: التأصيل، الترجمة، المصطلح الزمني، السرديات، المغاربية.

Summary:
This research seeks This paper seeks to attempt a deep description of the aspect of dealing with the temporal critical term translated in Maghreb Narratology, And this is by examining some Maghreb interpretations that have drawn an original approach to the status of conventional interviews and their translation,
In order to find appropriate solutions, to reduce the chaos of the term and its translation disorder and confusion,
We have tried to discuss some of the formal uses and justify them within the framework of this authentication approach by finding a basis for them from the Arab linguistic and rhetorical heritage,
trying to create an authentic Arabic terminology, far from literal translation and direct Arabization.
Keywords: rooting, translation, chronology, Narratology, Maghreb

مقدمة:

لقي النموذج الزمني الذي اقترحه "جيرار جينيت" في دراسة المحكي الروائي وتحليله ترحابا شديدا وإقبالا كبيرا منقطع النظير في الأوساط النقدية العربية والمغاربية على وجه الخصوص، وذلك بحكم نجاعته الإجرائية والتطبيقية، وإمكاناته

التحليلية الهائلة التي يوفرها للباحثين والدارسين في مقارباتهم المختلفة لزمن الخطاب السردي؛ لذلك يكاد يكون هذا النموذج مثالا لدراسة الزمن في السرد الأدبي-على الأقل-على المستوى الشكلي والتقني.

ومع هذا الإقبال الشديد اختلفت درجات الوعي والتعامل مع هذا النموذج، ومع مصطلحاته ومفاهيمه المستقاة من التراث الغربي والبلاغة اليونانية، كما أفضى هذا الاختلاف أيضا، إلى تبلور بعض التوجهات والمظاهر في التعامل مع المصطلح الزمني، ومنها التوجه التأصيلي الذي لجأ أصحابه إلى التراث العربي اللغوي والبلاغي من أجل التنقيب والبحث عن مقابلات وبدائل ترجمية لمصطلحات الزمن السردي، والعمل على إحيائها وبعثها لتنهض بمهام جديدة وأدوار مشتركة تجعل المصطلح يحتفظ بدلالته التّراثيّة، ويستوعب في الوقت نفسه المفهوم الجديد للمصطلح الحداثيّ.

هذا وإن كنا -مع هذا التوجه- ندرك جيدا صعوبة المأمورية وخطورتها، التي قد تؤدي إلى تشتيت دلالة المصطلح وانشطارها بين تأدية وظيفتين، وحمل مفهومين أو معنيين، الأول تراثي، والثاني حداثي. لكننا رغم ذلك نروم تدعيم هذا التوجه الذي شقه بعض النقاد المغاربيين بحثا عن مبررات تسوغ لهم استدعاء المنجز النقدي والمصطلحي الغربي واستحضاره والإفادة منه، وبحثا -كذلك- عن إحداث نوع من التوازن، وعن تبيئة هذه المصطلحات والمفاهيم الوافدة وتكييفها، من أجل تحقيق أدنى شيء من شروط المثاقفة، وقوانين التحاور، والأخذ والعطاء مع منجزات الثقافة الغربية.

وتجدر الإشارة في هذا الإطار إلى أن بروز هذا التوجه في تأصيل مصطلحات الزمن السردي نابع من محاكاة الصنيع الذي قام به "جينيت" نفسه في اصطناع مصطلحات جهازه الزمني، التي استقاها في غالبيتها من الإرث البلاغي اليوناني.

وقبل أن نخوض في استعراض جهود النقاد المغاربيين في تأصيل مصطلحات الزمن السردي، آثرنا أولا أن نعرف، ولو بإيجاز بمصطلحات النموذج الزمني لدى "جينيت"[1] بحكم أن معظم اشتغالات النقاد والدارسين المغاربيين بعنصر الزمن في الخطاب السردي، لا تخرج عن إطاره، وفي الجدول الآتي تحديد لأبرز التقنيات المكونة للجهاز الاصطلاحي لهذا النموذج:

مستويات النموذج الزمني الذي وضعه جينيت لدراسة الخطاب السردي		
الترتيب Ordre	المدة Durée	التواتر Fréquence
المفارقات الزمنية Anachronies temporelles الاسترجاعات Analepses الاستباقات Prolepses التأليف الزمني Syllepses temporelles المدى Portée السعة Amplitude	الوقفة Pause الحذف Ellipse التلخيص Sommaire المشهد Scène الحجب Paralipse	-المحكي المفرد Récit singulatif -المحكي المفرد المتعدد Récit anaphorique -المحكيّ التّكراريّ Récit répétitif -المحكي المؤلف Récit Itératif

بعد هذا العرض الموجز لأهم المصطلحات والمفاهيم المكونة للتقنيات الزمنية الثلاث (الترتيب، المدة، التواتر)، أمكننا الآن استعراض مختلف أشكال ومظاهر تعامل أصحاب التوجه التأصيلي في النقد المغاربي مع هذه المفاهيم والتقنيات الزمنية.

1-خطاب التأصيل المصطلحي في السرديات المغاربية:

1-1-تأصيل مصطلحات الترتيب الزمني:

يعد الناقد المغربي "محمد سويرتي" من النقاد الأوائل الذين ساروا في هذا النهج التأصيلي للمصطلحات الغربية، وبالأخص في تعامله مع نموذج "جينيت" الزمني، وذلك من خلال اصطلاحه على Analepse تسميّة البعديّة وعلى Prolepseالقبليّة، مبرّرا مقترحيه باشتقاق صياغتهما من ظرفي الزّمان والمكان (قبل وبعد) تحقيقا للدّلالة النّحويّة، وأمّا دلالتهما البلاغيّة فتتحقّق -في نظره- حينما يشيران إلى مقطعين سرديّين يدلاّن على زمنين متباينين، هما زمن الما قبل، وزمن الما بعد، بإضافة ياء النّسبة لكلّ من الظّرفين[2]. غير أنّ الباحث لا

يحافظ دائما على صيغة المفرد التي اعتمدها في ترجمتهما، منصرفا إلى استعمال صيغة الجمع حينما أشار إلى البعديّات الدّاخليّة Analepses intèrnes والبعديّات الخارجيّة Analepses externes قبل أن يعدل عن هذا التّصريف عائدا إلى الاستعمال الأوّل مرّة أخرى بإطلاق مصطلح القبليّة الدّاخليّة على intèrne Prolepse والقبليّة الخارجيّة على Prolepse externe.

ولاعتبارات نحويّة وبلاغيّة كذلك يترجم "محمد سويرتي" Syllepse Temporelle بالمناسبة الزّمنيّة[3]، الذي يحفّه كثير من الغموض والالتباس، خاصّة وأن تبريرات الباحث له جاءت غير مقنعة وغير واضحة تماما. فاختيار الباحث لهذا المصطلح كان انطلاقا من التعريف الذي وضعه "السّجلماسي" لمصطلح المناسبة[4]. وبالرّجوع إلى هذا التّعريف يجد القارئ اختلافا وتباينا شاسعا بين هذا التّعريف وبين التّعريف أو المفهوم الذي وضعه جينيت لمصطلح Syllepses؛ إذ إنّ المناسبة حسب تعريف "السّجلماسي" تكون بين جزئين أو معنيين متّفقين في المادّة والمثال والجنس، أمّا مفهوم مصطلح Syllepses فيعبّر عن معنى الجمع والتّأليف بين مجموعة من الأزمنة المتباينة والمتغايرة في محلّ مكاني واحد[5]. وهنا يتّضح جليّا بأنّ البلاغة العربيّة ليس بمقدورها أن تقدّم -دائما- البدائل الملائمة والمناسبة للمصطلح الغربيّ، وذلك بحكم الاختلافات الجوهريّة والفوارق البيّنة والشّاسعة القائمة بين محاضن هذه المصطلحات ضمن البلاغتين العربيّة والغربيّة.

من هذا المنطلق، فالباحث يسعى إلى اصطناع أرضيّة اصطلاحيّة بلاغيّة عربيّة يستهدف من ورائها المحافظة على جنس المصطلح الأجنبيّ وأصله وطريقة اشتقاقه المستمدّة من الحقل البلاغيّ الغربيّ، من خلال محاولته محاكاة صنيع "جينيت" في نحته لمصطلحاته التي استقاها من حقل البلاغة الغربيّة. غير أنّ ما ذهب إليه النّاقد قد لا يلقى إجماعا بين الباحثين والدّارسين في جميع أحواله وأشكاله؛ لأنّ بعض الاعتقاد السّائد ينفي أن يكون هناك أوجه للتّشابه والانسجام بين البلاغة الغربيّة والبلاغة العربيّة، وكذلك بين طرائق إنتاج المعرفة النّقديّة والمصطلحيّة وكيفيّاتها عند الغرب وبين طرائق إنتاجها وكيفيّاتها عند العرب كذلك، وأنّ عمليّة التّبيئة التي يخضع لها المصطلح الغربيّ، لا يمكن أن تسلم جرّتها في جميع حالات التّعانق والتّضايف المقامة مع المنجز النّقديّ الغربيّ؛ لأنّ هذه المصطلحات الغربيّة ترتبط ارتباطا وثيقا بأسيقة ثقافيّة وحضاريّة مختلفة،

وبمرجعيّات فلسفيّة وعلميّة مغايرة، قد تعجز البيئة الجديدة عن الإحاطة بها والإلمام بمختلف جوانبها.

وفي سياق الاستعمالات الموضوعة في مقابل Syllepses temporelles تمّ تفضيل مصطلح التّأليفات الزّمنيّة الذي يعدّ أقرب إلى تأديّة المعنى الذي أراده "جينيت" لهذا المصطلح، وهو عمليّة التّأليف أو الجمع -التي يقوم بها السّارد- بين الأزمنة المختلفة والمتباعدة بحكم علاقاتها وروابطها المكانيّة والموضوعية[6]. جاء في لسان العرب "وألّفتُ بينهم تأليفا إذا جمعتَ بينهم بعد تفرّق، وألّفتُ الشّيء تأليفا إذا وصلتَ بعضهُ ببعض؛ ومنه تأليف الكتب. وألّفتُ الشّيء أي وصلته"[7]. وفي تاج العروس "وألّف بينهما تأليفا: أوقع الألفة، وجمع بينهما بعد تفرّق، ووصلهما (...) وتألّف فلان فلانا: إذا دارهُ، وآنسهُ، وقاربهُ، وواصلهُ، حتى يستميلَه إليه. وتألّف القوم تألّفا: اجتمعوا، كائتلفوا ائتلافا، وهو مطاوعا ألّفهم تأليفا"[8].

وينضاف إلى ذلك أنّ هذا المصطلح قد اعتمده مؤلفو "معجم السّرديّات"[9]، وكذلك "محمد الخبو" في كتابه "الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة"[10]، مفضّلا إيّاه على مصطلح الزّمن المؤلّف الذي استعمله "شكري المبخوت"[11]، الذي وإن كان يؤدّي المعنى نفسه الذي يؤدّيه مصطلح التّأليفات الزّمنيّة، إلاّ أنّ اعتماد مصطلح (التّأليفات) يبدو أكثر ملاءمة وانسجاما لتطابقه مع الصّيغة الأصليّة للمصطلح ولدلالته على فعل الجمع والتّأليف.

وفي إطار هذا التوجه التأصيلي ينزع "سعيد يقطين" إلى ترجمة مصطلح Hétérodiégétique ببرّاني الحكي وHomodiégétique بجوّاني الحكي إشارة إلى قسمي الاسترجاعات الدّاخليّة[12]. وممّا أورده الأزهريّ للدّلالة على ذلك "ما روي عن سلمان أنّه قال: [إن] لكل امرئ جوّانيا وبرّانيّا، فمن أصلح جوّانيّه أصلح الله برّانيّه، ومن أفسد جوّانيّه أفسد الله برّانيّه. وأضاف الأزهريّ، قال: شمر، قال بعضهم: عنى بجوّانيّه سرّه، وببرّانيّه علانيّه. وقال أيضا: وجوّ كلّ شيء بطنه وداخله، وهو الجَوّة"[13]. بمعنى أنّ الجوّاني إشارة إلى الشّيء الدّاخليّ، والبرّاني ما يدلّ على الشّيء الخارجيّ.

2-تأصيل مصطلحات المدة الزمنية:

استعمل معظم النقاد المغاربة مصطلح المدّة في مقابل Durée، وقد بدا أنّ استعمال هذه التّرجمة هو الأصوب والأسلم مقارنة ببعض الترجمات الرائجة

(الديمومة والاستغراق الزمني والسرعة)، كون مصطلح المدّة يدلّ بوضوح على المدّة الزّمنيّة التي تستغرقها أحداث القصّة مقاسة بالثّوانيّ والدّقائق والسّاعات والشّهور والسّنين؛ أي إنّ هذه المدّة الزّمنيّة التي يدلّ عليها هذا المصطلح تكون محدّدة ومضبوطة، وهو المعنى الذي أراده "جينيت" لمصطلحه Durée. الذي يدلّ على الزّمن أو البرهة منه كما هو في المعجم[14]، كما بإمكانه أن ينهض بأداء الوظيفة الأصليّة للمصطلح Durée، وهي الإشارة إلى العلاقة التي تفترضها هذه التقنيّة بين مدّة زمن الأحداث في مستوى القصّة، وما يقابل ذلك بالأسطر والصّفحات في مستوى الخطاب أو النّص[15].

وبالانتقال إلى التواضع الاصطلاحي الذي وضع للتقنيات الأربع التي تشتغل في نطاقها المدة الزمنية في الخطاب (Pause، Ellipse، Sommaire، Scène) وقع الاختيار على الوقفة في مقابل Pause لملاءمتها وتطابقها، فضلا عن تداولها وشيوعها. كما أنّ المعنى الذي وضعه لها المعجم العربيّ يجعلها قادرة على حمل وظيفة المفهوم الذي حدّده جينيت لمصطلح[16]Pause. ومن هذه المعاني ما أورده الزَّبيديّ في تاج العروس تحت مادة وقف: "ووقفَ وقفةً، وله وقفات. وتوقّف بمكان كذا. ووقَفَ القارئُ على الكلمة وقوفا، ووقّفه توقيفا: علّمه مواضع الوقوف"[17]. فهذا الاستعمال ينسجم مع الوقفات الزّمنيّة التي تتخلّل السّرد ويحدثها السّارد من خلال لجوئه إلى الوصف.

أما مصطلح Ellipse فوضع له مقابلان أصيلان هما الحذف والإضمار وأمّا من جهة تعبير هذه المقابلات عن معنى Ellipse، وإحاطتها بمرجعيّته الأصليّة؛ فإنّ الأفضليّة تعود لمصطلح الحذف، كونه مصطلحا شائعا ومستعملا بكثرة، وكون دلالة المصطلح الأجنبيّ في أصله الغربيّ أقرب إلى الانسجام مع المعنى النّحويّ والبلاغيّ الذي وضع للحذف، وهو الاستغناء عن ذكر بعض الأشياء وحذفها في أثناء التّعبير أو الكلام، وهو المعنى الذي عبّر عنه "عبد القاهر الجرجاني" في "دلائل الإعجاز"؛ إذ يعرّف الحذف قائلا: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ"[18]. ويعرفه "الزّركشي" بأنّه: "إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل"[19]. وخصّص له "ابن جني" في خصائصه باباً سمّاه "بابٌ في شجاعة العربيّة" يقول في مستهلّه:

"اعلم أنّ معظم ذلك إنّما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف"[20].

بذلك يُستهجن مصطلح الإضمار لعدم استقرار دلالته من جهة أولى، ولتعارضها مع معنى الحذف عند النّحاة والبلاغيين من جهة ثانيّة. فأمّا من النّاحيّة الأولى؛ فلأنّ من معانيه الإخفاء وعدم التّصريح بالشّيء وإسقاطه مع بقاء آثاره المعنويّة، كما يعني في علم العروض إسكان الحرف الثّاني من التّفعيلة مثل إسكان تاء مُتَفَاعِلُنْ فتصبح مُتْفاعِلُنْ ثم تنقل إلى مُسْتَفْعِلُنْ ويسمى إضمارا[21]. وأمّا من ناحية تعارضه مع الحذف فإنّ بعض النّحويّين والبلاغيّين يفرّقون بينه وبين الحذف على الرّغم من أنّ الغالبية يستعملونهما بمعنى واحد[22]. ومن هؤلاء "الزّركشي" الذي يرى أنّ شرط الإضمار بقاء أثر الشّيء المقدّر في اللّفظ على خلاف الحذف الذي يُشعر بالطّرح أو الاستغناء عن الشّيء كلّية[23]. وممّا جاء في باب التّفريق بينهما أيضا، ما أورده "أبو علي الفارسيّ" في حذف حرف الجر وإضماره؛ إذ قال: "وقد يحذف حرفُ الجر، فيصل الفعلُ إلى الاسم المحلوف به وذلك نحو: اللهَ لأفعلنَّ، وربما أُضمِر حرفُ الجر، فقيل: اللهِ لأفعلنَّ"[24]. وكذلك ما حدّه "ابن مضاء" بينهما بقوله:"والنحويون يفرقون بين الإضمار والحذف، ويقولون-أعني حذاقهم-: إنّ الفاعل يضمر ولا يحذف. فإن كانوا يعنون بالضمير ما لابد منه، وبالمحذوف ما قد يستغنى عنه، فهم يقولون: هذا ينتصب بفعل محذوف لا يجوز إظهاره. والفعل الذي بهذه الصفة لا بد منه، ولا يتم الكلام إلا به، وهو الناصب، فلا يوجد منصوب إلا بناصب. وإن كانوا يعنون بالمضمر الأسماء، ويعنون بالمحذوف الأفعال، ولا يقع الحذف إلا في الأفعال أو الجمل لا في الأسماء- فهم يقولون في قولنا : الذي ضربت زيد، إنّ المفعول محذوف تقديره: ضربته"[25]. وممّا رآه "مهدي المخزومي" مدارا للتّفريق بينهما هو تقدّم الذّكر وعدمه؛ فإذا استغني عن اللّفظ أو الفعل بعدما ثبت ذكره سابقا يصدق الحديث عن الحذف، وأمّا إذا أسقط اللّفظ أو الفعل ولم يتقدّم ذكره، ودلّت عليه القرائن والمناسبات والملابسات يحقّ القول عن الإضمار[26].

وبهذا يكون استعمال مصطلح الحذف أولى من الإضمار؛ لأنّ المعنى الذي دلّ عليه الحذف في النّحو والبلاغة يجعله الأقدر على حمل المعنى الذي يقتضيه مصطلح Ellipse في أصله، وهو حذف أحداث -من زمن الخطاب- قد حقّ لها

الذّكر في زمن القصّة. ثمّ إنّ الإضمار حتىّ وإن كان مستعملا، إلاّ أنّ استعماله يكاد ينفرد به النّقاد التّونسيّون لوحدهم.

أما فيما يتعلق بمصطلح Sommaire فقد ترجّح مصطلح "التلخيص" لتداوله وشيوعه، ولدلالته أكثر على حضور دور السّارد وبروزه في عمليّة التّلخيص التي تتعرّض لها أحداث القصّة في الخطاب. في حين أنّ المسألة بدت محسومة بشأن مصطلح Scène، الذي ترجم بالمشهد للدلالة على المشهد الحواري الذي يتخلل المقاطع السردية.

ويتكئ "سويرتي" في ترجمته لمصطلح Paralipse[27] على قاعدة تراثيّة بلاغيّة أيضا؛ إذ يرى أنّ التّرجمة الأنسب له من حيث الدّلالة والوظيفة، هي الاكتفاء التي اشتقها من التّعريف الذي وضعه "السّجلماسي" لهذا المصطلح البلاغيّ في كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"[28]. وسار في هذا المنحى التأصيلي البلاغيّ أيضا، كلّ من "محمد الخبو" و"أحمد السّماوي" في ترجمتهما للمصطلح السّابق، حيث ترجمه "الخبو" بالحجب السّردي paralipse[29] وترجمه "السّماوي" بالتستّر paralipse[30]. كما ترجمه "سعيد يقطين" بالحذف المؤجّل paralipse[31]، ومترجمو "خطاب الحكاية" بالنّقصان paralipse[32]. لكننا نؤثر عليها جميعا مصطلح الحجب كونه أقرب إلى الإحاطة بالمعنى الأصليّ للمصطلح، وهو أن يحجب السّارد عمدا أفكارا أو معلومات ثانويّة متعلّقة بالقصّة، لا يتمّ الإعلان عنها إلاّ لاحقا في مستوى الخطاب[33]. وقد يؤكّد ذلك ويدعمه ما جاء في المعجم العربيّ تحت مادّة (حجب)، ومنه "الحجاب: السِّترُ. [و] حَجَبَ الشَّيءَ يحجُبُهُ حجبا وحجابا وحجّبه: سَتَرَهُ. وقد احتجب وتحجّب إذا اكتنّ من وراء حجابٍ. وامرأة محجوبةٌ: قد سُترت بسترٍ"[34]. ومنه كذلك ما أورده الخليل ضمن المادّة نفسها بقوله: "الحَجْبُ: كلُّ شيء منع شيئا من شيء فقد حجبه حجبا. والحِجابَة: ولايَة الحاجب. والحجاب، اسم: ما حجَبْتَ به شيئا عن شيء، ويُجمع على حُجُب. وجمع حاجب: حجَبةٌ"[35]. أما مصطلح الاكتفاء الذي اقترحه "محمد سويرتي"، حتى وإن كان مصطلحا أصيلا، وكان معناه البلاغي[36] يؤدّي معنى التّجاوز على ذكر أحد الأجزاء المكوّنة للقصّة، إلاّ أنّه قد يلتبس -من جهة أولى- بمعنى الحذف، كونه لا يحدّد بوضوح أو يشير إلى طبيعة هذا التّجاوز أوالحذف.

3-تأصيل مصطلحات التواتر:

إذا كان مصطلح Fréquence قد قوبل بترجمة واحدة أصيلة وهي (التّواتر) تمّ تداولها على نطاق أوسع في الدّراسات السّرديّة المغاربيّة، وأنّها لم تكن محلّ اختلاف كبير بين النّقاد المغاربيّين؛ لأنّها الأقرب -من الاستعمالات الأخرى- إلى الدّلالة على تواتر الحدث السّرديّ وتكراره بين القصّة والخطاب[37]. وقد جاء في المعجم: "فالتواتر: التتابع، وقيل: هو تتابع الأشياء وبينها فجوات وفترات. [و] تواترت الإبل والقطا وكل شيء إذا جاء بعضه في إثر بعض ولم تجئ مصطفّة، وليست المتواتِرة كالمتدارِكة والمتتابِعة. وقال مرّة: المتواتر الشيء يكون هنيهة ثم يجيء الآخر، فإذا تتابعت فليست متواترة، إنما هي متداركةٌ ومتتابعةٌ. [وقال الأصمعي] واترتُ الخبرَ أتْبَعْتُ وبين الخبر هنيهة. وقال غيره: المواترة المتابعة، وأصل هذا كلّه من الوَتْرِ، وهو الفرد، وهو أني جعلت كلّ واحد بعد صاحبه فردا فردا"[38].

فإنّ الأمر مختلف تماما مع المقابلات الاصطلاحيّة الموضوعة لمختلف أشكال التّواتر أو أنواع المحكيّ المندرجة ضمن هذه التّقنيّة المتعلّقة بدراسة الزّمن؛ إذ بالرّغم من أنّ مفاهيم هذه الأنواع من المحكيّ وأنماطها جاءت في معظمها متطابقة مع المفاهيم التي وضعها لها "جيرار جينيت" في أصل استعمالها وتداولها، إلاّ أنّ مقابلاتها العربيّة تفتقر إلى الدّقة والوضوح، كما أنّه يلفّها الكثير من الغموض والالتباس. لكنه في مقابل ذلك سجلنا بعض المواضعات الاصطلاحية التي عمل أصحابها على تأصيلها. وفي هذا السياق نفضيل ترجمة Récit singulatif بالمحكيّ المفرد، أو بالحكاية المفردة التي تواضع عليها الباحث "رشيد بن مالك" في قاموسه السّيميائيّ[39]؛ لأنّهما الأقدر على النّهوض بالمراد، والأقرب إلى توضيح معنى وقوع الحدث مرّة واحدة في القصّة ومرّة واحدة في الخطاب.

وإذا كان هذا النّمط السّابق من أنماط التّواتر قد تفرّع عنه نمط آخر عدّه "جينيت" ضربا من ضروب المحكيّ المفرد، ووسمه بـ: Récit anaphorique، اعتقادا منه بأنّ المحكيّ المفرد لا يتحدّد بعدد مرّات تكرار وقوع الحدث بين القصّة والخطاب، وإنّما بتساوي هذا العدد بينهما[40]. فإنّ "سادولاي" قد أطلق على هذا النّمط مصطلح Récit singulatif multiple وعده ضربا خاصا من ضروب المحكيّ المفرد[41].

ولأنّ هذا الاصطلاح الأخير يبدو واضحا ودقيقا من سابقه، فإنّ اعتماده بدل Récit anaphorique قد يكون اختيارا مبرّرا ومقابلا ملائما بإمكانه النّهوض بوظيفة هذا النّمط من المحكيّ الذي يفترض معه أن يحكى مرّات عديدة في الخطاب ما حدث مرّات عديدة في القصّة، كما بإمكانه الإسهام في تجاوز الالتباس الحاصل والتّداخل بين المفاهيم لدى ترجمة المصطلح الأصليّ Récit anaphoriqueعند جينيت.

وفي مقابل ذلك وكمحاولة متواضعة للجمع بين المصطلحين السّابقين يمكن أيضا إطلاق تسميّة Récit singulatif anaphorique على هذا النّوع من التّواتر إشارة إلى النّوع الذي ينتمي إليه هذا النّمط من المحكيّ، وحفاظا أيضا على آثار الصّيغة الأصليّة للمصطلح.

أما مصطلح Récit répétitif فقد وضع في مقابله اشتقاقات متنوّعة يؤدّي معظمها معنى التّكرار، فضلا عن كونها مواضعات أصيلة، ولا سيّما الصّفات التّكريريّ والتّكراريّ والمكرّر. فقد جاء في المعجم "وكرَّره تكريرا وتَكرارا [و] كرّر الشّيء أي كرّره فعلا كان أو قولا [ومنه] المكرّر"[42]. غير أنّه يستثنى من ذلك صفتا الإكراريّ لعدم أصالتها، والإعاديّ لالتباسها وعدم دقّتها؛ ذلك لأنّ الإعادة لا تطلق إلاّ على ما وقع مرّة واحدة، أمّا التّكرار فيطلق على ما وقع مرّة وعلى ما وقع مرّات. وهو ما عبّر عنه "أبو هلال العسكريّ" حينما فرّق بين الإعادة والتّكرار، مبيّنا "أنّ التكرار يقع على إعادة الشيء مرّة، وعلى إعادته مرّات، و[أنّ] الإعادة للمرة الواحدة. [وبذلك فهو يرى] أن قول القائل: أعاد فلان كذا لا يفيد إلا إعادته مرة واحدة، وإذا قال: كرر كذا كان كلامه مُبْهَمًا لم يُدْرَ أعاده مرتين أو مرات، وأيضا فإنه يقال: أعاده مرات، ولا يقال كرره مرات إلا أن يقول ذلك عاميّ لا يعرف الكلام، ولهذا قالت الفقهاء: الأمر لا يقتضي التكرار، والنهي يقتضي التكرار، ولم يقولوا الإعادة، واستدلوا على ذلك بأن النهي: الكف عن المنهي ولا ضيقَ في الكف عنه ولا حرج؛ فاقتضى الدوام والتكرار، ولو اقتضى الأمر التكرار للَحق المأمور به الضيق والتشاغل به عن أموره، فاقتضى فعله مرة"[43]. فمن هذا المنطلق وقع الاختيار على صفة التّكراريّ بوصفها مقابلا أصيلا ملائما لـ: Répétitif، وبوصفها أيضا صفة يصحّ إطلاقها على هذا النّوع من المحكيّ الذي يحدث مرّة واحدة ويتكرّر مرّات عديدة في الخطاب، وعليه يصبح المصطلح المفضّل في مقابل Récit répétitif هو المحكيّ

التّكراريّ، أو الحكاية المكرّرة[44] التي وضعها "رشيد بن مالك" لأصالتهما وتأديتهما للمعنى المراد.

يبقى أخيرا مصطلح Récit itératif الذي وضع لتأديّة معنى الحدث الذي يقع مرّات عديدة في القصّة ويحكى مرّة واحدة في الخطاب، غير أنّ أغلب التّرجمات الذي وضعت في مقابله لم تقو على النّهوض بهذا المفهوم، وابتعدت كثيرا عن الدّقة والوضوح، فضلا عن اختلافها وتباينها الذي وصل إلى حدّ التّناقض والالتباس، ولعل ممّا كان سببا مباشرا وراء ذلك هو الفهم السّيء لدلالة هذا المصطلح الذي أشكل كثيرا والتبس مفهومه على كثير من النّقاد المغاربيّين. ومن أوجه ذلك الاختلاف والالتباس الاصطلاح الذي أطلقه "محمد القاضي" على itératif Récit في كتابه "الخبر في الأدب العربيّ" وهو مصطلح القصّ التّكرّريّ[45] الذي التبست دلالته بمصطلح Récit répétitif؛ لأنّ معنى لفظة التكرّريّ التي استعملها في مقابل Itératif لا تختلف عن معنى لفظة الإعاديّ التي استعملها في مقابل Répétitif، وهذا بغض النّظر عن التباس ترجمته لمصطلح Récit بالقصّ. لكنّ الطّريف الذي حصل أنّ "القاضي" قد تراجع عن استعمال هذا المصطلح في كتابه الآخر"تحليل النّص السّردي" مستعيضا عن لفظة التكرّري بلفظة المؤلّف (القصّ المؤلّف)[46]، التي اعتمدها "الخبو" و"بوطاجين" في ترجمتهما لمصطلح Récit itératif بالسّرد المؤلّف[47]، و"أحمد السّماويّ" بالتّواتر المؤلّف[48] و"الصّادق قسومة" و"علي عبيد" في ترجمتهما للمصطلح السّابق بالقصّ المؤلّف[49] أيضا، وكذلك أصحاب معجم السّرديّات في ترجمتهم للمصطلح بالقصّ التّأليفيّ[50]؛ لذلك ارتأت الدّراسة أنّ لفظة التّأليف هي الأنسب من غيرها لحمل معنى Itératif.

أمام هذا الوضع الاصطلاحيّ الذي لا يبعث على الاطمئنان أو الارتياح، ومجانبة لمعنى التّكرار الذي يلازم الاصطلاحات السّابقة، يمكن ترجمة itératif Récit بالمحكيّ المؤلّف، والمتمسّك في هذا مقترح النّقاد التّونسيين في استعمالهم مصطلح التّأليف الأصيل والدقيق بدل مصطلح التّكرار، وهو ما عبّر عنه النّاقد "محمد الخبو"، بعد استعراضه لبعض التّرجمات الموضوعة في مقابل Récit itératif، قائلا: "ونحن إذ نعرض هذه التّرجمات، نتخيّر استعمال مصطلح التّأليف على التكرار، لأنّ التأليف في هذا المجال يخصّ الحدث يقع مرات مختلفة في [القصة]، ويقع الحديث عنه مرّة واحدة بالتجريد في الخطاب وهو على خلاف السرد

المكرّر الذي يكرّر_في الخطاب ما وقع مرّة واحدة_في [القصّة]"[51]. وبهذا، فإذا كان النّقاد التّونسيون -ومنهم "الخبو"- قد شكّلوا الاستثناء بتفضيلهم مصطلح التّأليف على التّكرار للأسباب التي وضّحها قول "الخبوّ" السّابق، وكادت الدّراسة -مع هذا المقترح المصطلحيّ- تنتهي إلى تسجيل انفراد التّونسيّين مرّة أخرى بتوليد المصطلحات واشتقاقها؛ فإنّه قد عُثر بعد عمليّة التّنقيب_في بعض الدّراسات السّرديّة المغاربيّة على ترجمة متميّزة تقترب كثيرا من هذا الفهم السّابق، هي للباحث الجزائريّ "رشيد بن مالك" حينما أقدم -في قاموسه السّيميائيّ- على ترجمة Récit itératif بالحكاية المؤلّفة، وهو ما يؤكّده حديثه عن هذا النّوع من التّواتر؛ إذ يقول: "يسمى هذا الشّكل الحكاية المؤلفة وقد تكون عبارات وروده_في النص مثل "كل يوم"، أو "كل أسبوع" أو "نمت باكرا كل أيام الأسبوع" وفي هذا الصنف من النصوص يحتوي مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث"[52]. من هذا المنطلق بدا جليّا مدى تفطّن الباحث لإشكاليّة التباس Itératif بمعنى Répétitif، وتجلّى كذلك مدى وعيه بمفهوم المصطلح.

خاتمة:

يبقى -أخيرا- أن نشير إلى أن هذا التوجه_في تأصيل المصطلح النقدي، الذي سار في فلكه بعض النقاد المغاربيين، وحاولت هذه الدراسة تعزيزه وتفعيله_في نطاق التعامل مع مصطلحات الزمن السردي، وإن كان يعد توجها مشروعا، وغاية منشودة؛ فإن اللجوء إلى التحصن بالتراث اللغوي والبلاغي والمعجمي القديم، ومحاولة توظيفه واستثماره من أجل مواجهة الترسانة الاصطلاحية والمفاهيمية الغربية، لا يمكن أن يكون توجها صائبا، وطريقا آمنا لاصطناع منظومة مصطلحية لغوية وتراثية أصيلة؛ لأنه يعدّ مسلكا محفوفا بكثير من المخاطر والمزالق التي قد تفضي إلى زعزعة استقرار دلالات هذه المصطلحات ومفاهيمها وفقدانها لهويّتها الأصليّة، حين ربطها بالبيئة العربيّة، وحين إقحامها بحقول معرفيّة ونقديّة جديدة ومغايرة، فضلا عن عدم صلاحية هذا التوجه التأصيلي وتجاوبه مع جميع حالات التعامل مع المصطلح النقدي وترجمته. لكنه يبقى -رغم ذلك- يشكل مقترحا لإيجاد بعض الحلول الممكنة للحد من فوضى المصطلح، ولتبرير بعض الاختيارات المصطلحية، والبدائل الترجمية_في الساحة النقدية العربية المعاصرة.

الهوامش والإحالات:

1: للاطلاع على النموذج الذي اقترحه "جيرار جينيت" لدراسة الزمن في خطاب المحكي ينظر مقالنا الموسوم: "مقولة الزمن في سرديات جيرار جينيت"، المنشور ضمن العدد الثالث من مجلة دراسات معاصرة، التي يصدرها مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، بالمركز الجامعي الونشريسي تيسمسيلت، سنة 2018. ص.69-78.

2: ينظر، محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي (الزمن-الفضاء-السرد)، إفريقيا الشرق، دط، 1991، 53/2، 54.

3: ينظر، المرجع نفسه،65/2، 66.

4: ينظر، أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق، علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980، ص. 403.

5: VOIR, GENETTE (GÉRARD), FIGURES III, ÉD, SEUIL, PARIS, 1972, 179.

6: VOIR, IBID, P. 179. CÉRÈS ÉDITIONS, TUNIS, 1996, P.

7: ابن منظور ، لسان العرب، تح، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، د ت، ، مج1، باب الهمزة، مادة (ألف).

8: الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس، ج23، تح، عبد الفتاح الحلو، مراجعة، مصطفى حجازي، وزارة الإعلام، الكويت، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، د ط، 1986، باب الفاء، فصل الهمزة مع الفاء، مادة (ألف).

9: مجموعة من الباحثين التونسيين، معجم السرديات، إشراف، محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010،ص. 62.

10: الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، ط1، 2003، ص. 89.

11: شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص. 71.

12: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص. 77.

13: الأزهريّ ، تهذيب اللّغة، ج11، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، مراجعة علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، القاهرة، دط، دت، باب اللّفيف من حرف الجيم، مادة (جو-الجواء).

14: لسان العرب، مج6، باب الميم، مادّة (مدد).

15: GENETTE (GÉRARD), FIGURES III, VOIR P. 182.

16: IBID, VOIR P. 197.

17: الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج24، تح، مصطفى حجازي، مراجعة، وزارة الإعلام، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، د ط، 1987، باب الفاء، فصل الواو مع الفاء، مادة (وقف).

18: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص. 170.

19: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط3، مصر، 1972، 102/3.

20: ابن جني، الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1955، 360/2.

21: ينظر، الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، 2004، ص. 27.

22: من النحاة والبلاغيين الذين ارتأوا عدم التّفريق بينهما نذكر: سيبويه في أبواب نحوية كثيرة من كتابه، منها: باب ما يضمر فيه الفعل المستعمل إظهاره في غير الأمر والنهي، وباب ما يضمر فيه الفعل المستعمل إظهاره بعد حرف، وباب ما جرى منه على الأمر والتحذير، وباب ما يحذف منه الفعل لكثرته في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل...إلخ ينظر، سيبويه، الكتاب، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988،257/1، 258، 273، 280. وباب الإضمار فيما جرى مجرى الفعل، وباب ما لا يجوز فيه الإضمار من حروف الجر...إلخ. ينظر، سيبويه الكتاب، تح، عبد السلام هارون، 360/2، 383. ويستعملهما "أبو حيان" بمنزلة واحدة في البحر المحيط دو أن يفرّق بينهما، حيث يقول:"وهو موجود في اصطلاح النحويين، أعني أن يسمى الحذف إضمارا، وإنما قلت ذلك لأنّ من النحويين من زعم أن الفاعل مع المصدر لا يحذف وإنما يكون مضمرا في المصدر". أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق، عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، 643/1.

23: ينظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مصر، ط3، 1972 102/3، 103.

24: أبو علي الفارسي، الإيضاح، تح، كاظم بحر المرجان، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1996، أبو علي ص. 210.

25: ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، تح، محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، القاهرة، ط1، 1979، ص. 83، 84.

26: ينظر، المخزومي (مهدي)، في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص. 222، 223، 224 .

27: تناول "جينيت" هذا النوع من الحذف في إطار دراسته لمقولتي الزّمن والصّيغة، وإذا كان قد ربطه بالحذف، إلاّ أنّه يميّزه عنه كونه لا يشكّل حذفا لمقطع زمني من مقاطع القصة في الخطاب سواء أكان هذا الحذف صريحا أو مضمرا أو افتراضيا، وإنّما يمثل مظهرا من مظاهر الإخفاء والتجاوز عن ذكر بعض المعلومات من القصة التي يمارسها السّارد في الخطاب؛ إذ يتعمّد عدم التصريح أو البوح بها، كأن يحكي طفولته وهو يحجب عن القرّاء ذكر أحد أفراد أسرته، ولا يتم اكتشاف ذلك إلا لاحقا. وأما تناول "جينات" له ضمن مقولة الصيغة فقد كان في نطاق حديثه عن التبئير الداخلي الذي يتعمد فيه السّارد، أو يمتنع عن تقديم معلومة مهمة يقتضيها هذا النوع من التبئير، ممّا تقوم به الشخصية أو تفكر فيه، وممّا لا يسعها جهله هي ولا السّارد. -VOIR, (GENETTE) GÉRARD, FIGURES III, P.134, 135, 322, 324.

28: ينظر، أبو القاسم محمد السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص. 188.

-يعرف "محمد سويرتي" الاكتفاء بقوله: "يعني الاكتفاء الاقتصار على ذكر جزء من القول المكون أصلا من جزئين وترك الثاني لعلاقته بالأول. كما يعني ذكر الشيء والسكوت عن شيء آخر له به علاقة حتى إذا تم التصريح بأحدهما تبادر الثاني إلى الذهن بصورة تلقائية". ينظر، محمد سويرتي، المرجع السابق، ص. 57 (الهامش).

29: ينظر، محمد الخبو، نظر في نظر في القصص، مدخل إلى سرديات استدلالية، مكتبة علاء الدين، صفاقص، تونس، ط1، أفريل 2012، ص. 100، 157.

30: ينظر، أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، ط1، 2002، ص. 140.

31: ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: ص. 77، 78.

32: ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر، محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي ، المجلس الأعلى للمطابع الأميرية، الهيئة العامة للثقافة، ط2، 1997ص. 62.

134. VOIR, (GENETTE) GÉRARD, FIGURES III, P.:33

34: لسان العرب، مج2، باب الحاء، مادة (حجب).

35: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، تح، عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، باب الحاء، مادة (حجب).

36: يعرّف السجلماسي "الاكتفاء" بقوله: "هو قول مركب من جزئين فيه مرتبطين، ترك منهما للدلالة عليه جزء شأنه أن يصرّح به. وقد نرسمه أيضا بما هو الاجتزاء من أحد المرتبطين بالثاني". السجلماسي، المرجع السابق، ص. 188.

16.2 VOIR, GENETTE (GÉRARD), FIGURES III, P. :37

38: لسان العرب، مج6، باب الواو، مادة (وتر).

39: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائيّ للنّصوص (عربي -إنجليزي- فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص. 83.

218 VOIR, GENETTE (GÉRARD), FIGURES III, P. :40.

VOIR, E.L SADOULET, TEMPS ET RÉCIT DANS L'ŒUVRE :41

ROMANESQUE DE GEORGE BERNANOS, ED, KLINCKSIECK, 1988, P. 251.

-نقلا عن، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية، ص.211.

42: الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج14، تح، عبد العليم الطحاوي، مراجعة، عبد الكريم العزباوي، عبد الستار أحمد فراج، وزارة الإعلام، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، دط، 1974، باب الراء، فصل الكاف مع الراء، مادة (كرر).

43: أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح، محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، دط، 1998، ص. 39.

44: ابن مالك (رشيد)، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص. 84.

45: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب بمنوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص. 398.

46: محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2003، ص. 59.

47: محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة، ص. 211. وينظر، بوطاجين السعيد، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص. 88.

48: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص. 165.

49: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000، ص. 125. وينظر، علي عبيد، مقاله الموسوم "في تحليل النص السردي القديم" النادرة أنموذجا، مجلة الراوي، ع25، دورية تعنى بالسرديات العربية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، شوال 1433هـ- سبتمبر2013، ص. ص. 45.

50: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص. 323.

51: محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة، ص. 212.

52: رشيد ابن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص. 84.

الاغتراب في المصطلح النقدي: الجذور، الماهية والأنواع

الطّالب: صلاح الدّين هنّي، طالب دكتوراه
إسماعيل زغودة، الرتبة: أستاذ محاضر – أ –
مخبر نظرية اللّغة الوظيفيّة
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف–

الملخّص:
يتناول هذا المقال مصطلح الاغتراب، من حيث المفهوم، مع تبيان أنواعه وكذا الفرق بين المدلولات التي يحمها، إذ يسهّل على القارئ تتبّع هذا المصطلح وتطوّره من جذور ظهوره إلى ما رسا إليه في عصرنا الحديث؛مع اختلاف زوايا النّظر بين الفكر العربيّ والغربيّ قديما وحديثا حول طبيعة هذا المصطلح الزّئبقيّ إذ يصعب الاستقرار على معنى واحد.
لذلك يحاول هذا المقال تسليط الضّوء على الاغتراب وتوضيح بعض من جوانبه...
الكلمات المفتاحيّة: المصطلح النّقدي ، الاغتراب ، الغربة

Abstract
This essay deals with the term alienation, its definition, types and significances. It facilitates for the reader to know about the term from the time it emerged till its current concept inspite the differences between the views of the Arabic reasoning and the occidental one before and now, which leads to a difficulty to have one single meaning. That is why this essay aims to spotlight the term alienation and clarify it from different sides.
key words : Term criticism, alienation, eeriness.

مقدّمـــــــة:

إنّ الاغتراب باعتباره ظاهرة إنسانية شغلت اهتمام الكثير من الباحثين و المفكّرين لما لها من أثر بالغ في حياة الفرد والمجتمع، الأمر الذي دعا إلى اختلاف الرّؤى وتعدّد زوايا النّظر تجاه هذا المصطلح الذي ولج دائرة الأدب بقوّة ...كونه يتجذّر مع الوجود الإنساني، فهو قديم قدم الإنسان في حدّ ذاته، لكون هذا الأخير يتأثر بالظروف والعوامل المحيطة به والطّارئة عليه، وبذلك يكون عرضة للاغتراب الذي هيمن على الدراسات الأدبية والنّقدية قديما وحديثا...

1 -ماهية المصطلح والمصطلح النّقدي:

1-1-المصطلح :

1-1-1-لغة: ورد في معجم المقاييس أنّ الدّلالة اللّغويّة للفظة مصطلح ترجع إلى مادّة (ص.ل.ح) فالصاد واللّام والحاء أصل واحد يدلّ على

خلاف الفساد، يقال صلح الشيء يصلح، يقال صلح بفتح اللّام[1]، كما نجد هذه المادّة حاضرة في القرآن الكريم في أكثر من موضع، وفي معجم الوسيط نجد أنّ اصطلاح القوم على الأمر تعارفوا عليه واتفقوا، والاصطلاح هو اتّفاق طائفة على شيء مخصوص ولكلّ علم اصطلاحاته[2]، ومما سبق نجد جلّ التعريفات اللّغويّة تصب في مجرى واحد وهو الاتفاق.

1-1-2- اصطلاحا:

يعرّفه الدكتور يوسف وغليسي على أنّه علامة لغويّة تقوم على ركنين أساسيين لا سبيل إلى فصل دالّها التعبيريّ عن مدلولها المضمونيّ أو حدّها عن مفهومها، أحدهما الشّكل أو التسمية والآخر معنى أو المفهوم أو التصوّر يوحّدهما التحديد أو التعريف أي الوصف اللّفظي للمتصوّر الذّهنيّ[3]، من وجهة نظر أخرى نجد أن المصطلح عبارة عن كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللّفظية والمعجميّة إلى تأطير تصوّرات فكريّة وتقسيمها في إطار معيّن تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معيّنة والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحّدة للمفهوم والتمكّن من انتظامها في قالب لفظيّ[4].

يتّضح ممّا سبق أنّ كلّ معرفة علمية تستوجب مفهوما خاصّا يحيل إليها ويدلّ عليها، ويرسم حدودها التي تفصلها عن معرفة أخرى، أو بمعنى آخر لا توجد معاني متشابهة لأنّه ليس هناك ألفاظ متشابهة بل إن لفظ مصطلح وما أسال من حبر حول القضايا المتعلّقة به لهو أبرز علامة على أهمّيته في ضبط العلوم وسهولة تناقلها ونقلها وترجمتها وشرحها وتعلمها وتعليمها، إذ الاتفاق على المعجم المصطلحي يولّد الاتفاق في الرؤى و المفاهيم.

2-1-مفهوم المصطلح النّقدي:

كغيره من المفاهيم الأخرى لقي المصطلح النّقدي حيزا واسعا من الاهتمام لدى النّقاد وعلماء اللّغة، إذ حظي هذا الأخير بجملة من المفاهيم والتعريفات التي ألمت به على اختلافها وتعدّدها، ومن ذلك نذكر تعريف عبد العزيز الدوسقي الذي يرى أنّ المصطلح النّقدي هو ذلك النّسق الفكريّ المترابط الذي تبحث من خلاله عمليّة الإبداع الفنّي، وتختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنّية وسيكولوجيّة مبدعها، والعناصر التي شكّلت ذوقه[5].

من خلال التعريف السّابق ندرك أن المصطلح النّقدي هو ذلك اللّفظ الذي يخصّص ويبرز مفهوما معيّنا في النّقد، حيث تكون تسميته غير ثابتة أو مستقرة، ويصبح التلفّظ بها حسب اختلاف العصور وكذا البيئات النّقديّة وذلك راجع إلى الثّقافة اللّغويّة وتنوّعها، بل إنّ المصطلح يختلف في بعض المرّات بين اتّجاهات المجال النّقدي الواحد.

أمّا الدكتور يوسف وغليسي فيرى أنّ المصطلح النّقدي رمز لغويّ مفرد أو مركّب أحاديّ الدّلالة، منزاح نسبيّا عن دلالته الأولى، يعبّر عن مفهوم نقديّ محدّد وواضح، متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفيّ أو يرجى منه ذلك[6].

يعطي الدكتور وغليسي في تعريفه صفة الرمزيّة للمصطلح النّقدي ويجعله كالشفرة اللّغويّة تتّجه نحو دلالة واحدة على اختلاف نوعيتها، كما أنه منحرف نسبيّا عن دلالته الأصلية، ليعبّر عن مفهوم نقديّ متفق عليه بين النّقاد، أي أنّه ينتقل من وظيفة التعبير عن المفهوم الأصلي إلى التعبير عن مفهوم نقدي آخر قريب من المعنى الأصلي قصد الإحاطة به وإبرازه.

على العموم طالما كان المصطلح النّقدي أداة من أدوات التفكير العلميّ ووسيلة من وسائل التقدم العلميّ والأدبيّ، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتمّ التفاهم والتواصل بين النّاس عامّة، أو على الأقلّ بين طبقة أو فئة خاصّة، في مجال محدّد من مجالات المعرفة والحياة[7].

حسب التعاريف السّابقة يمكن القول إنّ المصطلح النّقدي وإن بقي في دائرة مفهوميّة واحدة انفلت أحيانا من تحديد المعرّفين الذين لهم صلة بمكابدة قضايا المصطلح، وهذا لتباين العدّة المعرفية والمنهجيّة الكافية التي تحيط في مجاله خاصّة إذا كان يتقارب في مفهومه مع مفاهيم أخرى.

1-2-1-لغة:

مصطلح الاغتراب مأخوذ من الجذر اللّغويّ "غرب" وهو جذر يدلّ على حدّ الشّيء، يقال: غرب السّيف أي حدّه، ويقال: استغرب الرّجل إذا بلغ حدّه الأبعد من الضّحك، فالغرب هو الحدّ من كل شيء"[8]

ورد في لسان العرب: " غَرَبت الشّمس، تغْرُب غُروبا، غابت في المَغْرب، والغَرْبُ: الذّهاب والتّنحّي عن النّاس...والغَرْبةُ والغَرْب النّوى والبعد ...والتّغريب النّفي عن البلد، ويقال: اغرب عنّي أي تباعد، والتّغْريب: النّفي عن

البلد الذي وقعت الجناية فيه، وفي الحديث أنّ رجلا قال له: إنّ امرأتي لا تردّ يد لامس فقال: غَرِّبها أي أبعدها، يريد الطّلاق، والغُرْبة والغُرْب: التّروّح عن الوطن،قال المتلمّس:

ألا أبلغا أفناء سعد بن مالك رسالة من قد صار في الغرب جانبه

والاغتراب والتّغرّب كذلك...ورجل غَرُبٌ وغريب بعيد عن وطنه والجمع غرباء ... وفي الحديث : "إنّ الإسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء"، واغترب الرّجل: نكح في الغرائب وتزوّج إلى غير أقاربه ... والاغتراب افتعال من الغُربة وأغرب الرّجل جاء بشيء غريب... وأغرب الفرس في جريه وهو غاية الإكثار ... والغَرْب الدّلو العظيمة ... والغروب :الدّموع حين تنهمر أي تخرج من العين ... والغرَب الخمر؛ والغرْب الذّهب وقيل الفضّة ...[9]

ويذهب أحمد مختار عمر إلى أنّ مصطلح الاغتراب مصدر من الفعل اغترب: هو دال على معنى الضّياع وفقدان الإنسان شخصيّته وكيانه، ممّا يجعله يحسّ بالحاجة إلى الثّورة والخروج على المألوف كي يستعيد هذا الكيان، وتلك الشّخصيّة"[10]

وممّا سبق نكتشف أنّ الاغتراب يدور في معناه اللّغوي حول البعد والابتعاد والضّياع، وأنّ الإنسان الغريب هو البعيد عن وطنه وأهله...

1-2-2-اصطلاحا:

لا يعدّ مصطلح الاغتراب وليد اليوم أو السّاعة، بل كان له حضور قويّ منذ القدم، حيث وجد بوجود الإنسان، إذ يطالعنا: "بشكل أو بآخر في الكتابات الفلسفيّة واللّاهوتية القديمة، وكذلك عند فلاسفة الإغريق القدامى ، وأيضا يطالعنا هذا المعنى في سفر التّكوين في الدراما الإنسانية المتعلّقة بخلق وسقوط الإنسان وانفصاله عن جنّة عدن، ويتمتّع هذا المفهوم بحيويّة عالية في الفكر الدّيني المسيحي، ثمّ استمرّ هذا المفهوم كموضوع يجذب إليه كثيرا من المفكّرين في الحضارة الغربيّة، وبعد أن كانت التّفسيرات القديمة لهذا المفهوم تنطلق من الأسس الغيبيّة والرّوحية صارت مع مرور الزّمن تعتمد على عناصر الواقع الاجتماعي في معالجة وتحليل هذا المفهوم" [11]

1-3-في الفكر العربيّ قديما وحديثا:

نال مصطلح الاغتراب اهتمام العلماء والمفكرين العرب على مختلف مشاربهم فكلّ واحد منهم أعطى له تعريفا حسب مذهبه وتوجهه الفكري، ومن أهمّ من طرق هذا الباب، أبو حيّان التّوحيدي الذي عايش الاغتراب جراء التّهميش الذي لقيه في مجتمعه.

الأمر الذي دفع به إلى إحراق بعض كتبه ليبرر سبب ذلك في قوله: وإنّي جمعت أكثرها للنّاس، ولطلب المثالة منهم، ولعقد الرّياسة بينهم ولمدّ الجاه عندهم، فحرمت ذلك كلّه ... وممّا شحذ العزم على ذلك ورفع الحجاب عنه، أنّي فقدت ولدا نجيبا وصديقا حبيبا وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا، ورئيسا منيبا، فشقّ عليّ أن أدعها لقوم يتلاعبون بها ويدنّسون عرضي إذا نظروا فيها، ويشمتون بسهوي وغلطي إذا تصفّحوها ... وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صحّ لي من احدهم وداد؟ ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ، ولقد اضطررت بينهم بعد العشرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى بيع الدّين والمروءة وإلى ما لا يحسن بالحرّ أن يرسمه بالقلم، ويطرح في القلب صاحبه الألم [12]

وقد استفاض أبو حيّان التّوحيدي وتوسّع في حديثه عن الاغتراب كونه عايش هذه التّجربة المريرة، فراح يعبّر عنه من عدّة زوايا مختلفة ...

أمّا الجاحظ فشأنه كشأن أبي حيّان إذ كان له رأيه الخاصّ في موضوع الاغتراب وتغرّب الغريب عن وطنه، حيث يقول: الغريب النّائي عن بلده كالثّور النّاد عن وطنه الذي هو لكلّ سبع قنيصة، ولكلّ رام دريئة [13]

ومن خلال ما ذكر يتجلى لنا أن الغريب عن وطنه يعد فريسة سهلة وهدفا لكل ما يواجهه من مصائب وعقبات...

ولما كان لمصطلح الاغتراب مكانة واهتماما عند القدامى ظل على ما هو عليه في العصر الحديث، حيث شهد اهتماما منقطع النظير بجكم الزخم المعرفي المميز لروح العصر، وكذا التطور الهائل الذي لحق مفهوم المصطلحات النقدية، وهذا ما نلمسه في قول عمر بوقرورة: " الغربة ظاهرة قديمة رافقت المجتمعات البشرية منذ بدأ الخليقة ولكنها كانت غربة واضحة المفهوم والمصطلح، بينما اتخذت لها صورا معقدة في العصر الحديث بل صارت من أكثر المفاهيم إثارة للجدل بسبب التعاريف الكثيرة التي وضعت لها"[14]

وقد ينحى الاغتراب منحى آخر حينما يجعل الذات منقطعة عن كل ما يحيط بها، فتعيش على وقع التشتت والضياع والإحساس بعدم الانتماء لذلك المحيط وفق ما يراه صلاح أبو ناهية عن مفهوم الاغتراب الذي يشير إليه حسبه إلى أنّه: حالة انفصال بين الفرد والموضوع وإلى الفرد والأشياء المحيطة به، وبين الفرد والمجتمع، علاقة الفرد بالأشياء أو بالموضوع علاقة غير سويّة، فهو يعيش في مجتمعه وبين أهله في دائرة الغربة، يعيش في عالم مجرّد من القيم يسوده جوّ كريه لدرجة أنه لا يرفض الحياة فقط بل يعاديها أيضا والحالة الأخيرة تعني أنّ الفرد دخل إلى عالم اللا انتماء، وأنّه في هذه الحالة قد يتميز بفقدان الحس وغياب الوعي [15]

ولعلّ بعض الباحثين عملوا على جمع معاني ودلالات مصطلح الاغتراب في حقل واحد، وسعوا إلى ضمّها تحت إطار واحد ليسهّلوا على الباحث من جهة، ومن جهة أخرى لحصر المصطلح في نطاق الدائرة التي ينتمي إليها، أمثال الدكتور عبد الإله الصّائغ الذي يقول: الاغتراب هو عشق التّجديد تغريب المتلقي وإبقاؤه منفصلا، حيث لا يحدث الاندماج الانفعالي بالنّص، الاغتراب عن الذّات لحظة تشكيلها صورة للعالم، نقدا للآخر الذي يعيش خارج الجلد، يجعل شيئا ما ملكا للآخر، انعكاس لزيادة الوعي على السّلوك والهيئة، شعور بخلل ما، نقص في المغترب يقابله اكتفاء أو زيادة في الآخر، أو زيادة في المغترب يقابلها نقص في الآخر ، الاغتراب أسئلة غامضة بلا أجوبة، الاغتراب طغيان الحرية على منظومة استيعاب المبدع، فقدان الحريّة نتيجة القناعات الفيزيقية أو الميتافيزيقية، خوف من الموت أو رغبة فيه ، نهم للحياة أو زهد فيها ، النّص المغترب عمل شاذ كتبه شاذ لمجتمع شاذ، الغربة عن الطّبيعة والأصحاب والذّات جزء من تصاعد المبدع في معراج النّمو، الاغتراب كامن لكل الأزمنة والأمكنة والحضارات ولكن تعبيراته مختلفة [16]

1-4-في ترجمة المصلح ونقله إلى اللّغة العربيّة :

من المعروف أنّ الترجمة من لغة إلى أخرى لا تكون قطعية ولا تشفي غليل المترجم في إيصال المعنى الحقيقي لما يريد إيصاله في أحايين كثيرة ، فنقل المصطلح مثلا من اللّغة الأصل إل اللّغة الهدف يتعدّد ويتنوّع حسب اختلاف توجّهات المترجم ، وحسب خصوصيّة اللّغة(سواء اللّغة الأصل أو اللّغة الهدف)، وهو الأمر الذي وقعت فيه ترجمة المصطلح النّقدي ، فمصطلح الاغتراب مثال حيّ

لذلك إذ أنّ ترجمته في اللّغة العربيّة لم تستقرّ على معنى ثابت بدليل أنّ مصطلح Alienation ترجم إلى اغتراب أو عزلة [17]، غربة أو تغريب أو تغرّب ، أو ألينة أو انسلاخ [18] ، أو استلاب [19] أو ارتهان وانسلاب [20]

وهذا الأمر يؤدي إلى ارتباك القارئ وسوء استعمال المصطلح في مجاله المحدّد الذي وضع له ، خاصّة وأنّ كل واحد ممّن سبق ذكرهم تعرّضوا للمصطلح حسب تخصّصاتهم وميولاتهم ...

والواقع أنّ مصطلح الاغتراب عند الغربيّين قد عرف اختلافات من الجذر اللّغوي فالكلمة العربية اغتراب هي الكلمة الانجليزية Alienationو الكلمة الفرنسية Aliénation، وفي الألمانية Entfremdung وقد اشتقّت كل من الكلمة الانجليزية والفرنسيّة من الكلمة اللاتينيّة Aienatio [21] ، وهي اسم مستمدّ من الفعل اللاتيني Alienare، الذي يعني نقل نلكية شيئ ما إلى آخر أو يعني الانتزاع أو الإزالة .

1-5-عند الغربيّين :

مثلما حظي مصطلح الاغتراب بالاهتمام من قبل المفكّرين العرب قديما وحديثا، فقد كان له نصيب أوفر وحضور قويّ عند المفكّرين الغربيّين قديمهم وحديثهم، وفي كل التّخصّصات، حيث ظهر البون بين مدلولاته جليا عبر مختلف العصور على اعتبار أنّه حتميّة ونتيجة طبيعيّة لا مفر منها، إذ يحسّ الإنسان بالاغتراب تجاه ما ينتجه، فالإنتاج يصبح موضوعا غريبا بالنّسبة لمنتجيه ، ولا يشعر منتجه بأيّ رابطة به، هذه العملية تولّد اغترابا شاملا بسبب آليّة الاستغلال التي يتحكّم بها ربّ العمل [22]

ولعلّ دراسة هذا الموقف تحيل إلى التّقاطع بين المفكرين العرب والغربيّين إلى أصل هذا المصطلح ، إذ اتّفقوا على أنّه وجد بوجود الإنسان ، وذلك لأنّه ظاهرة ملازمة له ... فهاهو أفلاطون يؤسس لفكرة الاغتراب بوعي حيث جعل فكره بذاته أوّل اغتراب واع ، عندما قسّم العالم إلى مطلق ووجود ، والمطلق هو عالم المثل والوجود هو عالم الظّلال والصّور المشوّشة ، ثمّ كانت جمهوريته تجسيدا لهذه الفكرة الاغترابية [23]

وهنا تجدر الإشارة إلى الماهية الحقيقية للاغتراب عند الوقوف على مقولة سقراط "اعرف نفسك" ، التي تجسّد غربة وضياع الإنسان نتيجة عدم معرفته لنفسه وماهيّته، وبعدها انتقلت ماهيّة الاغتراب إلى أوروبا لتنمو هناك إذ وجدت

المناخ المناسب والأرضية الملائمة ، لتشغل حيّزا واسعا لدى المفكّرين وعلماء النّفس ، وهو ما نلمسه عند جون جاك روسو، عندما تحدّث عن اغتراب حقوق الفرد الطّبيعية لصالح المجتمع [24]

وقد وجد هيغل دواء الغربة الاجتماعية وذلك بالاغتراب نفسه حيث يرى أنّه من الضروري الاندماج داخل المجتمع والاغتراب عن الذّات الشّخصيّة والانفصال التّام عنها، وهكذا بإمكانه الانسجام مع محيطه ، حيث يحدث اتحاد الفرد بالجوهر الاجتماعيّ نتيجة لتنازله عن فرديّته [25]، وكأنّه يعالج الاغتراب بالاغتراب ، فدواء هذه العلّة حسب ما يراه هيغل هو أن يتجرّد الفرد من ذاتيّته وينصهر ويذوب في المجتمع من أجل تجاوز هذه العزلة ..

كما يمكن الحديث عن نوعين من الاغتراب: إيجابيّ وسلبيّ وبذلك يكون قد وصل إلى ازدواجيّة الدلالة في المصطلح، فهو يرى فيه معنيين ، معنى إيجابي وسلبي [26]فالايجابيّ يتّسم بالتّوجّه نحو الإبداع ، والكشف عمّا يكتنز في النّفس البشريّة ويضبط تقلّباتها حسب الظروف المحيطة بها، أمّا الاغتراب السّلبيّ فيقود صاحبه إلى التّشتّت والضّياع لعدم معرفة الذّات لذاتها وبقائها حبيسة الغموض والتّقوقع ..

في حين أنّ كارل ماركس ربط الاغتراب بالجانب الاقتصادي وجعل منه الأصل لكلّ اغتراب آخر ، إذ ركّز على التّناقضات بين الفرد وذاته وبين الفرد وعمله وبين الفرد ومجتمعه، وهو يرى بأنّ الرّأسماليّة جرّدت الفرد من إنسانيّته وحوّلته إلى مجرّد سلعة حين أكّد بأن" العامل مستغلّ وأنّه مغترب في عمله في النّظام الرّأسمالي، حيث يصبح منتوجه غريبا عنه[27]

وهنا يصبح الاغتراب حتميّة لا مفرّ منها في عملية الإنتاج لكون الفرد يحسّ بالاغتراب عمّا ينتجه وهو ما ينعكس على ذاته ووجوده، فالعامل يكد ويجدّ لتكون الاستفادة في النّهاية لربّ العمل، فهو إذن يصنع المنتوج ولا يستطيع امتلاكه بسبب الملكيّة الخاصة ، وهذا ما تؤكده المقولة التّالية: كلّما زاد نتاج العامل قلّ ما يستهلكه، وكلّما ازدادت القيم التي يخلقها تدنّت قيمته، وكلّما ازداد كمال شكل ما ينتج زاد تشوّهه(العامل) ، وكلّما ازداد الطّابع الحضاري لما ينتج ازدادت همجيّته، وكلّما ازدادت القوّة الكامنة في العمل أصبح العامل عاجزا، وكلّما توهّجت الروح التي يودعها في العمل تقلّصت روحه وغدا عبدا للطبيعة [28]

وبعد ذلك انتقل مصطلح الاغتراب إلى ميدان الفلسفة أين عرف رواجا كبيرا ، إذ كان موضوعا خصبا لدى أعلام الفلسفة وبالخصوص الفلسفة الوجوديّة التي انقسمت إلى شقّين : أولى تعتمد على الدّين و الثّانية تعتمد على الإلحاد، ومن خلال ما استندت إليه الوجوديّة جعلها تختلف مع غيرها ولعلّ الاختلاف الأساسيّ يكمن في أنّ الفلسفات والعلوم السّابقة على الوجوديّة ترى إمكانية علاج الاغتراب ، حيث رأى ماركس وعلماء النّفس أنّ الاغتراب ظاهرة عرضيّة تنشأ في ظروف نفسيّة واجتماعية وفي أوضاع اقتصادية يمكن تجاوزها [29]

كما ورد عند جون بول سارتر Jean Paul Sartre أنّ الإنسان يوجد أوّلا وقبل كلّ شيء، ويواجه نفسه ، وينخرط في العالم ثمّ يعرف نفسه فيما بعد [30]

1-6-بين الغربة والاغتراب :

عادة ما يرتبط مفهوم الاغتراب بالغربة ولكن يصعب تحديد الفرق بينهما، لما لهما من تداخل في المعنى وتشابه في اللّفظ، وقد يؤدي أحدهما إلى الآخر ولا يكون الفيصل إلّا بتذوّق النّص واكتشاف أبعاده، وقد استخدمه الدّارسون الغربيّون للتعبير عمّا يستشعره الإنسان الحديث من غربة كونيّة وما يحسّه من زيف الحياة وعمقها وما يلحظه على علاقات الأفراد ببعضهم البعض من سطحيّة واستغلال ولا إنسانيّة [31]

الغربة تتجلّى عند شعرائها من خلال تطرقهم إلى الطبيعة فالجمال المادي المحسوس لا يستهويهم ، وجمال الكون ليس غاية في نظرهم وإنّما مجرّد ملاذ للهاربين وتسلية للمبدعين، فالغربة تتجلّى في إثارتها لمشاعر وأحاسيس الوطنيّة والشّوق والحنين حينما يبعد الشّاعر عن وطنه ... والغربة في عمومها هيّ رباط وجدانيّ لشعراء المهجر كونت شعرهم بالبكاء والأنين وأصبح إحساسهم تصويرا لحياتهم ولقلوبهم الممزّقة [32]

أمّا الاغتراب فتختلف نظرة شعرائه للطّبيعة إذ يجعلون منها مأوى لهم ويرونها مثالا لسلام الإنسان لدرجة امتزاجهم بالطبيعة واندماجهم معها إذ يسكنون إليها لتزول وحشتهم، فالاغتراب فيه نزوع صوفي وعودة إلى الله والنّظر نحو السّمو وترقّي العابد وتطلّع أصحاب الأرواح الخفيفة والنّفوس الشّفافة وكما يأوي شعراء الغربة للمكان فشعراء الاغتراب مسافرون دائما عبر الزّمان يسترجعون فيه الطّفولة والأحلام [33]

هناك فرق كبير بين الغربة و الاغتراب لكون الغربة تحمل بين ثناياها معاني العزلة التي تعني انفصال الإنسان عن محيطه وعالمه المرتبط بالمكان، في حين يتجلّى الاغتراب في الانفصال المعنوي حتّى وإن عاش الإنسان في عالمه وبين أهله ومجتمعه.

2-مظاهر الاغتراب:

ينبغي أن تتوفر مجموعة من المميزات والعناصر الضرورية لتحسّ الشّخصيّة بالاغتراب سواء الداخلي(ذاتي) أو الخارجي (الاجتماعي) وهذه المميزات قد تكون مشتركة بين الأفراد الذين يشعرون بالاغتراب ، وفي هذا الصّدد حري التنويه إلى تصنيفات ليفين سيمان التي لخصها في: العجز، اللا معيارية ، العزلة الاجتماعية وفقدان المعنى أو المغزى ، والاغتراب النّفسيّ كله هذه العناصر التي نوه إليها سيمان تمثل مظاهر الاغتراب لدى الشخصية الإنسانية وأخذ سيمان بتفسيرها وفقا لما تمليه عناصر التحليل النّفسي لهذه المكوّنات[34]

2-1- العجز :

وفيه يحسّ الفرد بالعجز، والفشل نحو ما يصبو إليه، وشعوره بالإحباط النّاتج عن وجود فجوة بين ما يتوقعه من نتائج، وما يتمناه حقيقة[35] فالفرد يصير مغتربا إذا انتابه إحساس بالعجز والفشل إزاء مالم يستطع تحقيقه من مطامح وآمال، فلا يكون مستعدا لتلك النّتائج.

2-2- اللا معياريّة:

يدلّ هذا المظهر على ضياع الفرد وتشتّته وزوال المعايير واضمحلالها لكون الفرد مفتقرا للمعايير الاجتماعية التي تساعده على ضبط السلوك أو عدم قدرته على الاندماج في القيم الجديدة للمجتمع، أو شعورهم بضياع المعايير التي كانت تحظى لديهم بالاحترام [36]

هذا الإحساس بالتّشتّت نتاج مقارنة الفرد لظروفه والظروف الطّارئة عليه، ووضع تلك المعايير في ميزان القياس حسب ما يرغب.

2-3-العزلة الاجتماعية:

في هذا المظهر يحسّ الفرد بالانعزال التام أو الجزئي عن المجتمع الذي يعيش فيه، سواء كانت العزلة ثقافية أم غير ذلك، كما يحس بأنّه غير قادر على التكيّف ضمن المجتمع ، والعيش فيه ضمن أطر الحياة المختلفة كما يريدها هو،

وإنّما يبقى إحساسه متلخّصا في طبيعة الانعزال الاجتماعي للمكوّنات التي تحيط به[37]

يمكن الإشارة هنا إلى ذلك الفرد الذي يحسّ أنّه يعيش في مكان لا يناسب طريقة تفكيره ممّا يجعله يعاني من الكبت وبالتالي يمتنع عن إخراج أفكاره وهو ما يدخله في دوامة مع نفسه تقوده حتما إلى الاغتراب.

2-4-انعدام المعنى أو فقدان المغزى:

يعدّ هذا المظهر من أشدّ المظاهر وقعا على النّفس، ويزداد شدّة حينما تسلم النّفس بأنّ الحياة التي يعيشها لا معنى لها، وأنّ كلّ ما يحيط به لا مغزى له، ولا قيمة لوجوده ، فإنّه يأخذ بالإحساس أن هذه المكوّنات لا تؤدي هدفا، ثمّ يتبع ذلك إحساسه بعدم الرّضا عن هذه المكونات و الأعمال والأحاسيس، خاصة إذا ارتبطت في بعض الأحيان بما يتبنّاه المجتمع من حوله كالتّفرقة العرقيّة على سبيل المثال[38]

2-5-الاغتراب عن النّفس:

يثير هذا المظهر مسألة عدم الرّضا عم النّفس، والشّعور بالانفصال عن الذّات، كما يحسّ أنّه لا ينتمي إلى نفسه أو ذاته، فهو يعاني من هذه الازدواجية في الطّرح، ويعاني من فقدان الثّقة بالنّفس، وربّما كانت هذه المشاعر نتيجة لحالات مرّ بها الإنسان في سنوات عمره الأولى، بقيت في مكنوناته الدّاخليّة، وأخذت بالتأثير في عناصر الحياة لديه[39]

الاغتراب عن النّفس هي التي يعبّر عنها بالاغتراب النّفسي، أو الاغتراب الذّاتي وكلاهما يدل على الإحساس بالغربة تجاه النّفس وعدم الانتماء .

تعدّ هذه مجمل المظاهر التي يمكن للفرد أن يتعرّض لها ، وليس شرطا اجتماع كلّ هذه المظاهر في فرد واحد حتى يصح تسميته بالمغترب، فيمكن للفرد أن يتّصف بمظهر من المظاهر السّابقة، وقد يتّصف بها كلّها.

3-أسباب الاغتراب وعوامله:

تتنوّع أسباب الاغتراب، ويختلف مدى تأثيرها من شخص لآخر ومن مجتمع لآخر، ويمكن حصر التّقسيمات التي قسّمت لأجلها أسباب الاغتراب إلى ما يلي :

3-1-أسباب ذاتيّة:

تعتبر الذّاتية من أبرز الأسباب التي تقود إلى للاغتراب ، ذلك أنّ الإنسان إذا أحسّ أنّه غريب عن ذاته، وأنّه قادر على التّعامل معها، فإنّ ذلك من شأنه أن يقوده إلى اغتراب مؤكد وحتميّ ، فلا بدّ للإنسان أن يكون قادرا على فهم ذاته، ومتمكّنا من التعامل معها[40]

ومعرفة الإنسان لذاته غير كافية وحدها رغم أهمية ذلك، بل يجب تقبّل الأمر على ما هو عليه، وعدم التّقبّل الذّاتي يؤدي إلى وضع أهداف للحياة ومستويات طموح غير منسجمة مع الإمكانيات المتاحة زيادة أو نقصان وفي الحالتين خيبة أمل وضعف ثقة وسوء تكيّف ، فلابد من تقدير الذّات واحترامها وإعطائها قيمة إيجابيّة وأن يشعر معها الفرد بجدارة كافية لإحراز الرضى الذّاتي، فالعوامل الذّاتيّة تكمن في داخل الفرد الذي توجهه تكويناته واستعداداته وقدراته البدنية والعقلية والنّفسية نحو التكيّف والسّواء السلوكي أو اللا تكيف والاغتراب[41]

3-2-أسباب اجتماعية :

الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا يتأثّر بالعوامل البيئيّة والمجتمعيّة التي تحيط به، ويكون لهذه العوامل سببها في تشكيل شخصيّته، وإظهار عناصر نفسيّته، فإنّ المجتمع بكل ما فيه من مكونات له تأثير المباشر على الفرد، وهذه المؤثرات تختلف من بيئة إلى أخرى ، ومن زمان إلى آخر، فالمؤثرات التي كانت قبل قرنين من الزمان، ليست هي ذاتها في العصر الحاضر، كما أنّ المؤثرات التي تبرز في عصرنا الحاضر ليست هي ذاتها التي ستؤثر في القرون المقبلة على البشريّة[42]

3-3-الأسباب الثّقافية:

إنّ المكونات الثقافية التي تحيط بالفرد في مجتمعه تؤثر فيه ، فإذا كان ثمّة اختلال في هذا المكوّن الثّقافي، فإنّه لا شكّ سيؤدي إلى اختلال في نفسية هذا الإنسان، ومن ثمّ تقوده إلى الاغتراب والغربة[43]

3-4-الأسباب الاقتصادية:

لا تعدّ الأسباب الاقتصادية أقلّ شأنا من الأسباب التي ذكرت سابقا، لكون الجانب الاقتصادي وثيق الصّلة بالعجز ، فالفرد المعدم الذي يقع في ضائقة اقتصادية يحسّ بالعجز وانغلاق الأبواب والسّبل في وجهه ليجد نفسه في خانة الاغتراب، والإحساس بالغربة في مكانه وموضعه ، الأمر الذي يؤدي به إلى التمحور حول ذاته،

وربّما قاده ذلك إلى مشكلات نفسيّة كبرى، قد يكون الاغتراب واحدا من أهمّها وأبرزها[44]

ومن هنا فإنّ الأسباب السالفة الذّكر تعتبر من أهمّ الأسباب المؤدية إلى إحساس الفرد بالاغتراب والغربة في المجتمع، أو في الدّين أو في النّفس أو في الفكر أو في المهنة ، أو ضمن أيّ شكل من أشكال الاغتراب.

ويبيّن المستشرق فروم أنّه يمكن التّخلّص من الاغتراب بأسبابه المختلفة عن طريق ربط الأفراد أنفسهم بالآخرين بروح من العمل الجماعي المشترك أو في الخضوع للسلطة والامتثال للمجتمع، ففي الحالة الأولى يستخدم الإنسان حريّته الحقيقيّة لتنمية مجتمع أفضل يسود فيه الانتماء والتّرابط، بينما في الحالة الثّانية يكتسب الإنسان قيدا جديدا يعطيه شكلا جديدا من الأمان[45]

4-أنواع الاغتراب :

يعدّ الاغتراب ظاهرة إنسانيّة تتجاوز حدود الزّمان والمكان فحيثما وجد الإنسان حتما ثمّة اغتراب بمختلف أنواعه، ونظرا لغموض المصطلح وميوعه الذي يستوجب تحديد أنواعه حسب ما وصلت إليه استنتاجات الدّارسين، ومن أهمّ الأنواع :

4-1-الاغتراب الاجتماعي :

يعتبر هذا النّوع من الاغتراب من السّلبيّات التي تؤثّر على المجتمع والفرد على حدّ سواء، فيكفي أن يتعرّض الفرد وسط مجتمعه للتّهميش والإقصاء التّام ما يضطرّه إلى العزلة أو الانعزال، ليترتّب عن ذلك شعور بعدم الانتماء والانفصال عن مجتمعه، فيقطع بذلك كلّ الرّوابط التي تربطه بالمجتمع ، فينكفئ المرء وينطوي على ذاته، ويشعر بالفردانيّة، ومن ثمّ تنجم عن هذه الحالة توترات نفسيّة من عقدة وكآبة وحزن .[46]

فالاغتراب الاجتماعي عبارة عن انفصال الفرد عن المجتمع وعمّا يسوده كليّا، والتّعايش مع المشاعر التي تعقب ذلك من ألم وحسرة وإحباط، وهذا الأخير عائد إلى طبيعة مخزون اللاوعي الذي استقرّ في نفس هذا الإنسان ومن ثمّ وجد أنّ هذا المخزون لا يتوافق مع طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، الأمر الذي يخلق شيئا من التّغاير والتّخالف بين ما لدى هذا الإنسان ، وما يمليه مجتمعه عليه من جانب آخر، ومن هنا يقضي هذا الإنسان حياته غير كامل النّمو.[47]

ويتعلّق الاغتراب الاجتماعي غالبا بحياة الفرد ضمن المجتمع الذي ينتمي إليه، فإذا غاب التّوافق بين الفرد ومجتمعه فإنّه سيصل به إلى الإحساس بنفسه غريبا عن الجماعة خصوصا إذا كان المجتمع لا يستطيع تلبية رغباته، ومن أجل هذا تظهر مجموعة من العوامل والأسباب التي تؤدي بالفرد إلى الوقوع في براثن الاغتراب الاجتماعي ، وقد يشعر بالاغتراب إن لم تكتمل فرديّته من خلال رفض التّوافق مع المؤسسات الثّقافية والاجتماعية وتوقعات الآخرين ، كما يحدث الاغتراب للإنسان عندما لا تتاح له الظّروف الملائمة لتطوير شخصيّته من خلال المشاركة في نشاط إنتاجي موجّه ذاتيا يجسّد ذاته.[48]

4-2-الاغتراب النّفسي :

هذا النّوع من أشدّ أنواع الاغتراب ففيه يشعر الإنسان بالعجز عن التّواصل مع محيطه، وصعوبة التّفاهم مع النّاس رغم عيشه بين أبناء جلدته وفي بلده ، ومن ثمّة يظهر التّقاطع جليّا بين الاغتراب النّفسي والاجتماعي، فكلاهما يؤدي إلى الآخر، وفي حالة الاغتراب النّفسي ينتقل الصّراع بين الذّات والموضوع من المسرح الخارجي إلى المسرح الدّاخلي في النّفس الإنسانيّة، إنّه اضطراب علاقة الذّات بالموضوع على مستويات ودرجات مختلفة تقترب حينا من السّواء وحينا آخر من الاضطراب وقد تصل إلى اضطراب الشّخصيّة[49]

وثمّة مظاهر متنوعة لهذا النّوع وأسباب عدّة تعو صاحبها إلى اعتزال النّاس والانطواء حول الذّات ، فمن بين الدّواعي والأسباب ما يرتبط بالتّغرب عن الأوطان والابتعاد عن الأهل، وهذا التّخلي عن الوطن يتسبب في إحداث خلل بمشاعر الإنسان ويخلق في نفسه مزيجا من مشاعر الحنين للوطن والأهل ومشاعر الأسى على فقدان تلك الأيام بحلوها ومرّها داخل الوطن، مثلما كان عند الشعراء الصّعاليك حين ابتعدوا عن أوطانهم وفارق بعضهم دياره التي عاش فيها، إلّا أنهم أخذوا يحضون على التغرّب والاغتراب ، وذلك واضح في قصائدهم التي نقلت إلينا كما جاء في شعر عروة بن الورد يحض فيه على الغربة والاغتراب[50]

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الشّعراء هم أكثر من يعانون من هذا الاغتراب كونهم أرهف حسّا وابلغ تأثّرا من غيرهم، ومرجع ذلك إلى رغبتهم في تحقيق تلك الذّات المثالية، الأمر الذي يجعل الإحباط يتسلّل إلى نفوسهم وهو ما ينعكس في أشعارهم ..

4-3-الاغتراب الزّماني والمكاني :

الاغتراب المكاني اغتراب ماديّ محسوس يعانيه الفرد جرّاء بعده عن وطنه وأهله وأحبّته، إن بالنّفي وإن بالهجرة، فيستبد به الحنين ويقدّ مضجعه لتراوده صور المكان الذي ترعرع فيه، وما يزال يخشى فراق الأرض التي ينشأ بها ويحسّ بالحنين والغربة أينما اتّجه فالنّفي يفزعه والهجرة تضنيه .[51]

الاغتراب المكاني لا يتمّ إلّا بالعودة إلى المربع الأوّل الذي نشأ فيه، وبذلك يخمد نار الشّوق والحنين.

أمّا الاغتراب الزّماني والذي يحسّ فيه الفرد أنّه يعيش في زمان غير زمانه وما ذاك إلّا نتاج لاتساع الهوّة والفجوة بينه ومن يعيش معهم، فهو محتاج إلى هروب نفسيّ وروحيّ إلى عالم مثالي يصبو إليه تتعايش فيه روحه بأفكاره التي يؤمن بها وانتمائه الذي يريده، وتتمثّل الغربة الزمانيّة في شعور الفرد بحاجته إلى الفرار من بيئته فيختار لنفسه بيئة أخرى يحيا بروحه فيها ويحلّق في أجوائها بخياله، ويجد فيها ما يتصوّره من فسيح رحابها متنفّسا له وعوضا عمّا ضاق من بيئته التي لم يحتملها.[52]

4-4-الاغتراب الدّيني :

يعدّ أحد أبرز أنواع الاغتراب إذ يحسّ فيه صاحبه أنّه يقيم في مجتمع لا يلبّي رغباته الدّينيّة، ولا يساهم في بناء حياته الدينيّة التي يتمنّاها، والاغتراب الدّيني يبصم على وجوده في الأديان الثّلاثة المهيمنة ممثّلة في الإسلام، المسيحيّة واليهوديّة، غير أنّها تتّفق على مفهوم واحد للاغتراب ويتمثّل في انفصال الإنسان عن الله وانفصاله عن الطّبيعة – الملذّات والشّهوات وانفصال الإنسان (المؤمن) –عن الإنسان (غير المؤمن)، حيث أنّ الاغتراب ظاهرة غير حتميّة في الوجود الإنساني وحياة الإنسان على الأرض ما هي إلّا غربة عن وطنه السّماويّ .[53]

4-5-الاغتراب الفكري :

يتقاطع الاغتراب الفكري مع الاغتراب النّفسي لكونهما ينحصران في خانة الغربة المعنويّة غير الماديّة، ويفترقان في كون الاغتراب النّفسي يستوطن القلب وما يحويه من هموم الرّوح، أمّا الاغتراب الفكري فيستوطن العقل والفكر وما يحويهما من هموم وتأمّلات متعطّشة للمعرفة ومتحرقة لكشف حجب الغيب، يقول فهمي

ماهر حسين في هذا الصّدد لا يكاد يجد فلسفته هادية وسط دراسات الفكر المتصارعة في العالم .[54]

4-6-الاغتراب السيّاسي :

هذا الاغتراب متفش بشكل كبير في المجتمع المعاصر عموما، وعلى وجه الخصوص المجتمع العربي لكون الفرد المغترب يحسّ أنّه لا يساهم في الخروج بقرارات مؤثرة من النّاحية السيّاسية ، حيث يشعر أنّه ليس لديه دور في السياسة وأنّ صانعي القرارات لا يضعون له أيّ اعتبار [55]

ويقصد بالاغتراب السياسي كذلك الشّعور بالعجز في مجال السيّاسة وكذا العزلة وعدم صنع القرار المتعلّق بمصلحة بلده وأنّه عنصر غير فعّال في المجتمع السيّاسي .

4-7-الاغتراب المهني :

هذا النّوع حديث مقارنة بباقي الأنواع ولديه ارتباط وثيق بالجانب الاجتماعي حيث يطمح كلّ فرد في المجتمع للحصول على عمل يوفّر له ما يبتغيه ويغنيه عن سؤال النّاس، حتّى يكون به طرفا فاعلا، فضلا عن تأثيره في الجانب الاقتصادي، فالعمل إذا تحقيق للذّات وفقدانه يدخل الذّات في الاغتراب، فقد أحدث التقدّم التّقني الذي حصل في القرنين الماضيين تغيّرات عميقة في طبيعة العمل، ففي ظل التخصّص الدّقيق والتّعقيد الشّديد أصبح العامل لا يرتبط إلّا بجزء صغير من عمله ، ممّا أفقده الانسجام والتّأقلم مع هذا العمل ، وبالتالي برزت مظاهر الشعور بالوحدة والغربة عن محيط العمل ، وهذه المشاعر تحمل بين طيّاتها عدم الرّضا، وفقدان الانتماء الوظيفي واختفاء روح المبادرة والمسؤوليّة وغيرها من المظاهر السلبيّة التي تختلف بين العاملين.[56]

تختلف الأسباب وتتنوّع حتى تؤدي إلى نوع من أنواع الاغتراب السّالفة الذّكر، وتبرز قوّة التّأثير متفاوتة من شخص إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر بحسب حدّتها ، وعلى العموم تساهم هذه الأسباب في تشكيل عناصر الاغتراب، ويمكن حصرها في أسباب ذاتيّة تتعلّق بالنّفس الإنسانيّة، وأخرى اجتماعية ترتبط بالعوامل المحيطة بالإنسان، كما نلمس وجود الأسباب الثّقافيّة التي تتمحور حول الجانب الفكري والثّقافي لدى الإنسان، علاوة على وجود أسباب اقتصاديّة باعتبار أنّ الإنسان يتأثّر بالجانب المادي ، وللتّخلّص من الاغتراب يتوجب مواجهته والوقوف

أمام كلّ التّحدّيات النّفسية والاجتماعيّة ،الثّقافيّة والدّينيّة التي من شأنها أن تكون عوامل لبعث ظاهرة الاغتراب ...

الهوامش والإحالات:

1- ابن فارس، معجم المقاييس في اللّغة، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ص 574.

2- مجمّع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادّة(صلح)ن مكتبة الشّروق، مصر، ط4،2004، ص: 383.

3- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي الجديد،الدّار العربيّة، الجزائر، ط1، 2008، ص: 28.

4- محمّد الدّيداوي، إشكاليّة المصطلح المتخصّص وتوحيده، موسوعة شرطيوة، مكتبة الأمم المتحدة، جنيف، سويسرا، ص: 17.

5- لحسن دحو، كاريزما المصطلح النّقدي العربي، مجلّة مختبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة ، الجزائر، ع7، 2011،ص: 211.

6- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد، مرجع سابق، ص:24.

7- محمّد عزّامن المصطلح النّقدي في التراث الأدبيّ، دار النشر العربيّ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2010، ص:7.

8- ابن فارس، معجم المقاييس في اللّغة، بيروت، لبنان، ج 4مرجع سابق،ص:420.

9-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ، مج5، 1997، ص: 17-20.

10-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة،دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، ج2، 200م، ص: 1602.

11-قيس النوري، الاغتراب مصطلحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر ، مج10، ع 1،الكويت، 1979، ص: 19.

12-المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط36، 1997، ص: 18.

13-الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، ت الشيخ طاهر الجزائري، مطبعة المنار، مصر، ص: 6.

14-عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر العربي الحديث في الجزائر، منشورات جامعة باتنة، 1997، ص: 13.

15-صلاح أبوناهية، الاغتراب، المنهاج، التطوير، مجلة التقويم والقياس النفسي والتربوي، ع6، 1995، ص: 173.

16-عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، 1999، ص: 300-301.
17-لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ص : 7.
18-محمد ذنون زينو الصائغ، مفاهيم في الاغتراب ، ع89، ص:216.
19-عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية ، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، ص: 5.
20-عبد اللطيف خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب ، دار غريب ، القاهرة، ص: 27.
21-عبد اللطيف خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، المرجع السابق، ص: 28.
22-محمود إبراهيم، حول رواية الكافكاوي ورواية المسخ أنموذجا ، عالم الفكر، ص: 83.
23-عادل الألوسي، الاغتراب والعبقريّة، دار الفمر العربي ، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 12.
24-السيد علي شتا، الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، مكتبة الاشعاع الفنية، الإسكندرية، 1997، ص: 32.
25- قيس النوري، الاغتراب مصطلحا مرجع سابق ، ص : 50.
26-نور الدين صبار، الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، مجلة الموقف الأدبي ،موقع اتحاد الكتاب العرب WWW.AMU.DAMORG
27-هادي أحمد قيس، الإنسان المعاصر عند هاربيرت ماركيوز،م العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط190،1، ص: 97.
28-السيد جاسم عزيز، تأملات في الحضارة والاغتراب ، ص : 146.
29-كاميليا عبد الفتاح، الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، 2008،ص:10-11.
30-جون ماكوري، ت إمام عبد الفتاح، م فؤاد زكريا، المجاس الوطني للفنون والآداب والثقافة، الكويت، 1982، ص: 78.
31-أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة في الشعر العربي ، دار العودة، بيروت ، ط1، 1979، ص: 15.
32-علي عبد الخالق علي، ظاهرة الاغتراب بمنطقة الخليج ، مجلة الوثائق والدراسات الإنسانية، ع1999،7، ص: 102.
33- علي عبد الخالق علي، ظاهرة الاغتراب بمنطقة الخليج، مرجع سابق، ص: 106.
34-قيس النّوري ، الاغتراب مصطلحا، مرجع سابق، ص: 15.
35- قيس النّوري ، الاغتراب مصطلحا، المرجع السّابق،ص: 16.

36- قيس النّوري ، الاغتراب مصطلحا، المرجع نفسه ، ص: 17.
37- قيس النّوري ، الاغتراب مصطلحا، المرجع نفسه ، ص: 18.
38- قيس النّوري ، الاغتراب مصطلحا، المرجع نفسه ، ص: 16.
39- قيس النّوري ، الاغتراب مصطلحا، المرجع نفسه ، ص: 19.
40-ريتشارد شاخت، الاغتراب ، ت كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر ، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص: 84.
41- نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1988، ص: 39.
42-محمد إبراهيم عيد ، أزمات الشّباب النّفسية ، مكتبة الزّهراء ، القاهرة ، مصر، ط 1، ص: 28.
43- محمد إبراهيم عيد ، أزمات الشّباب النّفسية، المرجع السابق، ص: 29.
44- نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص: 40.
45-مصطفى فهمي، علم النّفس الإكلينيكي ، دار مصر للطباعة والنّشر، القاهرة، مصر ، ط1، 1976، ص: 375.
46-محمد هادي بوطارف، الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي ، دار الكتاب الحديث كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، 2010، ص: 200.
47-نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، مرجع سابق ، ص: 32.
48- نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، المرجع السابق، ص: 33.
49-إيريك فروم، المجتمع السليم، ت محمود محمود،مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1، ص: 102.
50-ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة، مصرط7، 1988، ص: 204.
51-ماهر حسين فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات الأدبية، بيروت، ط1970،1، ص: 37.
52- ماهر حسين فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ، ص: 37.
53- نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، مرجع سابق، ص: 35.
54- ماهر حسين فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 37.
55- عبد اللطيف خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، مرجع سابق، ص: 97.
56-حليم بشاي ، الاغتراب، مجلة العلوم الاجتماعية ، جامعة الكويت، ع 4، الكويت، 1981، ص: 143.

من الأسلوب إلى الأسلوبية – بحث في التأصيل المصطلحي-

د .رشيد بلعيفة ـ أستاذ محاضر أ
كلية الآداب واللغات
جامعة عباس لغرور خنشلة-الجزائر.

الملخص:

لا شك أن الواجهة الخلفية لتأصيل المصطلح تقف على أرض متغيرة، تتبدى فيها مجاذب التأصيل لتفسح المجال واسعا لرؤى التحول واللاثبات، والمصطلح ـ في ارتحاله وفي تبيئته– وإثر الهزات المعرفية المختلفة الناتجة عن تشبع المصطلح بميزات إيديولوجية أو ضرورات أدبية، أو حفريات على مستوى الخطاب– يأخذ دلالات أخرى تُضاف إلى ميزاته المعجمية، لتصبح الدلالة تنوعًا وإغناءً يعثر فيها المصطلح على بعده الثالث، بُعده التداولي كما يقول بيرس، الذي تندرج فيه مساحات تحقيق المصلحة لرؤية تعددية اللفظة والكلمة، فتتجلى مع كل ذلك ملامح الاتصال لبلوغ الفهم.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، الدلالة، اللسانيات، المصطلح.

Abstract

The background for meaning identification of a term is undoubtedly set on an ever-changing basis. Terms are continuously adopting new meanings as they get loaded with ideological considerations, literary necessities or discursive functions that lead to the diversification and enrichment of the meaning. Consequently, in addition to its lexical meaning, the term acquires, as stated by Searle, a new dimension: the pragmatic significance. The pragmatic meaning offers the term or the utterance a functional flexibility that contributes to a successful communication.

Key words: style ; stylistic ; semantics ; linguistics; term

1 -توطئة:

ترتكز كل عملية قراءة –تهدف الوصول إلى سبر كنه النص، وفكّ شفراته وفتح مغاليقه، ونزع أستار الحجب عن المعنى– على منهج نقدي معين، ترتاد به هذه المتون وتحاول مستعينةً به تفكيك البنى اللغوية الكبرى، والوصول إلى دلالات تقع ـ في العمق من العملية الإبداعية، ولا مناص لأيّ باحث من الاحتكام لآليات منهج معين، بغيةَ الوصول إلى كشف الحقيقة/المعنى/الظاهرة المنطوية ـ في شكل نص أو إبداع، والمنهج بهذا الطرح "يتعدد بتعدّد أنماط المعرفة، وأنّه يلحق بها ولا

يسبقها، وأنه تبعًا لذلك معرّض للتطور والتجدّد والنسبية في كل ذلك، وأنه بهذا لا يقبل الوصف بالشمولية والإطلاق، ولا يحتمل أن يفرض أو يعمم أو يلصق بأي مجال معرفي – كيفما كان – ينقل إليه أو يُتبنّى فيه"[1].

تأسيسا على هذا، لا يعتبر المنهج منبتّ الصلة بالحاضنة الفلسفية الحاملة له، ولا يمكن عزله عن الحقل المعرفي الذي أُنتج فيه، ولا عن خلفياته الفكرية ومرجعياته الفلسفية التي عملت على بلورته ونضجه، إذ "يمكن النظر في علم المناهج بصفته نظرية عامة شاملة للمناهج المفردة، أي المناهج الموظفة والمستثمرة في مختلف العلوم، وحقول المعرفة... وترتيبا على ذلك يفضي البحث في المنهج إلى مجال فلسفة العلوم أو نظرية المعرفة أو ما يمكن تسميته اختصارا: الإبستمولوجيا، وهو ما يتولّد عنه خطاب نظري من درجةٍ ثانيةٍ يصطلح عليه بالخطاب النظري الواصف أو ما بعد النظري"[2].

إنّ محاولة تأصيل مناهج البحث والدراسة الأدبية هي ما يرومه عدد غير قليل من نقادنا المحدثين، وعملية التأصيل في حقيقتها هي البحث عن أصل لهذه المناهج في التراث النقدي والبلاغي العربي، على اعتبار أن الموروث النقدي حافل بالكثير من اصطلاحات العلوم والفنون، غير أنّ الأمر لا يمكن التسليم به بهذه البساطة، فالكثير من القضايا النقدية الحديثة والمعاصرة لم تجد ما يماثلها على الصعيد الفكري والفلسفي تراثيا، والكثير من المقولات البلاغية والنقدية القديمة أثبتت عقمها، وعدم جدواها على الساحة النقدية المعاصرة، ما أدى إلى التوجه رأسًا صوب الحضارة الغربية في محاولةٍ لاستثمارها والإفادة منها، يقول محمد برّادة: "معظم نقادنا منذ حسين المرصفي قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الأوربي (=الغربي)، بحثا عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقييم روائع التراث العربي، وهذا ما ترك في نفوسنا الانطباع عند قراءة العقاد والمازني وطه حسين وهيكل... بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة، حتى لا يكون مختلفا في شيء عن التراثات الأدبية للأمم المتقدمة"[3].

واستتباعا لما تمّ تقديمه حول العلاقة بين النقد العربي الحديث والنقد الغربي، وما نجم عن عمليات المثاقفة التي لا غنى للنقد العربي عنها، وعمليات التلاقح التي تمت بين التيارين العربي والغربي، فما من شكّ في أنّ هذه العلاقة منذ

مرحلة البدايات، أو بداية الاتصال بالثقافة الغربية كانت علاقة الأستاذ بالتلميذ، أو التابع بالمتبوع، والإقرار بذلك يدخل في صميم العملية النقدية والحضارية التي من شأنها أن تدفع بالتيارات النقدية والأدبية إلى مزيد من التقدم على الصعيد المعرفي، ولا نغالي في الاعتراف بأن مرحلة النقل والاستنساخ والإسقاط مثّلت مرحلة قاتمة في تاريخ النقد العربي الحديث، ذلك أن كثيرا من النقاد العرب سار في اتجاه الأخذ من الغرب دون وعي بمختلف المرجعيات والخلفيات التي تحتكم إليها هذه المناهج، إنما حصلت عملية تدافع نحو المُنتَج الغربي، ومحاولة محاكاته باعتباره المثال والنموذج والمركز، يقول نبيل سليمان مبرزا عملية التدافع الحاصلة لاستثمار الوافد الغربي، فالناقد العربي "يستورد من الآخر ما هو جاهز استيرادا شرعيا أو تهريبا يحاول التوليف مع مقتضيات الواقع الفكري والنقدي والأدبي، تتصاغر ذاته أمام الآخر الكلي ذي الجاذبية والتفوق"[4].

وتماشيا مع هذا الطرح، فإن لكل دراسة أو مقاربة مصطلحاتها التي تتميز بها عن غيرها من المقاربات، وبما أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ستحاول هذه الدراسة أن تقف عند حدود بعض المفاهيم لجملة من المصطلحات التي جعلتها عينة للمدارسة والتقصي، وهي إذ تهدف التعريف بأحد أهم الحقول المعرفية التي يحتاجها الطالب كما الأستاذ، فهي كذلك ستحاول التمييز بين جملة من المعارف لعل من أهمها؛ معرفة الأسلوب والأسلوبية، ولما كان الأسلوب أحد أبرز الظواهر اللغوية والأدبية التي تمت مناقشتها من زوايا متعددة، فهو كذلك نقطة تقاطع علم اللغة بالأدب، إذ من بين موضوعات الدراسة اللسانية "الأسلوب اللغوي" وموضوع الدراسة الأدبية "الأسلوب الأدبي"، ولأن الدراسة الأسلوبية تعنى بداية بالأسلوب ستحاول هذه الدراسة إعطاء مفاهيم لغوية واصطلاحية لهذا الأخير، في بيئات مختلفة عربية وغربية، وستقف بشيء من التفصيل عند التعريفات الاصطلاحية لمصطلح الأسلوب ثم الأسلوبية.

أولا الأسلوب؛ نبش الأصول

في اللغة:

ورد مصطلح الأسلوب في المعاجم العربية القديمة، كما ورد أيضا في المعاجم والموسوعات الحديثة، أما قديما فقد عُرّف بأنه "... السطر من النخيل، والطريق يأخذ فيه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال: هم من

أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه أي طريقته، وكلامه عن أساليب حسنة، والأُسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه."[5]

وهو عند الفيروز أبادي ".... الطريق. "[6] وعند الفخر الرازي "الفن."[7] وهو عند الزمخشري "... سلكت أسلوب فلان: طريقته، كلامه على أساليب حسنة، ويقال، للمتكبر: أنفه في أسلوب، إذا لم يلتفت يمنة أو يسرة."[8] وكذلك يورده ابن منظور على هذه الشاكلة: "... يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، وهو بذلك الطريق والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع: أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه."[9] يتضح مما سبق أن الأسلوب يعود في المعاجم العربية القديمة إلى المجال الأصلي المستعمل في الواقع وهو أصله اللغوي الذي يفيد: السطر، الطريق، المذهب، الوجه، الفن.

في الاصطلاح:

2-1 مباحث الأسلوب في التراث النقدي والبلاغي العربي:

لقد كان للفظة أسلوب متصورات عديدة، ذلك أنها لم تستعمل مباني ومعاني معينة في مواجهة الخطابات الفنية الخاصة، إنما كان المضمون الدلالي لهذا المصطلح يتمركز في التصور النقدي والبلاغي واللغوي العربي القديم دون أن يذكر لفظ "أسلوب ".

يشير الباحث محمد عزام إلى أن النقاد والبلاغيين العرب القدامى لم يعرفوا الأسلوب بهذا المفهوم أبدا، وإنما تحدثوا عن الصياغة والجمال[10]، إذ نجد الجاحظ مثلا، يتحدث عن الأسلوب في ممارسته المعرفية، التي هي في حاجة ماسة لهذا المصطلح في مقولته المشهورة: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير."[11]

إن ربط الجاحظ الشعرَ، في هذا النص، بالصورة والصناعة والنسج، يشكل نظرية في الشعر أرسى دعائمها الجاحظ، وسار على إثره الكثير من النقاد والبلاغيين

العرب القدامى، وهو ربط شائع في عصور مختلفة منذ "هوراس" حتى قيل: "الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة."[12]

ويعد هذا التحديد البنيوي لمصطلح الصورة –الذي يعادل في الكثير من الأحيان مصطلح الأسلوب في الدراسات الحديثة– نظرة استشرافية للمدلولات الشكلية وحجر الزاوية لنظرية في الشعر، باعتبار عملية التصوير أحد أهم المكونات الهامة لنظم القصيدة وربط أجزائها، ويعد هذا التحديد كذلك "خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة، لاسيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء دلالته، فضلا عن تعلق مفهومه بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدامى، القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا للمفهوم الصياغي أو الصناعي للشعر."[13]

إن ما ذهب إليه الجاحظ من خلال هذا الطرح، يعبر عن ذلك الترابط الوثيق بين الأسلوب واللغة المتوسل بها، وهي قضية ماثلة في نظرية الجاحظ الشعرية والأسلوبية، ذلك أن" الاهتمام بالصياغة الفنية من صميم الدراسات الحديثة في النقد." [14]

ويضيف عبد الملك مرتاض متتبعا ذلك التحديد الجاحظي الذي لا يختلف كثيرا عن طروحات النقد الأدبي الحديث في التعرف على قيمة الأثر الأدبي، إذ تكمن هذه القيمة "في كيفية توظيف هذه الدوال وتحميلها معاني لم تكن فيها، ثم في كيفية الربط بين هذه الدوال ثم في وضع نظام لسانوي للعلاقات فيما بينها داخل الخطاب."[15]

ومن النقاد العرب القدامى الذين وقفوا عند هذه القضية الجوهرية التي لازمت الإبداع الشعري ردحا طويلا نجد القاضي الجرجاني، الذي سعى إلى تأصيل المنهج والطرق التي تخدم الإبداع، وهو بهذا يشير إلى الأسلوب بالمفهوم فقط دون المصطلح بقوله: "... ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون عزاك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك،... بل رتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه."[16]

وإذا تأخرنا قليلا فإننا نجد الإمام عبد القاهر الجرجاني يساوي بين الأسلوب والنظم، فهما يشكلان تنوعا لغويا خاصا بكل مبدع، وحتى بكل نص مهما اختلفت درجة وحدة هذا النص عن غيره من النصوص، لذلك عدّ الأسلوب ضربا من النظم

وطريقةً فيه، فهو يرى أن الأسلوب يقتضي من المبدع أن يحسن اختيار الكلمة التي ينفرد بها عن غيره من المبدعين، ومراعيا في الوقت ذاته مقتضى الحال والمقام، دون أن يَغفَلَ عن أهم أصل من أصول اللغة العربية وهو الصحة النحوية، التي يوليها الإمام مرتبة متقدمة من بين الشروط النظمية الأخرى، يقول في ذلك: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه."[17] فالصحة النحوية هي الضامن الوحيد حسب الجرجاني للوصول إلى أي معنى يكتنزه الخطاب الأدبي، وإلا انخرمت تلك الرابطة المعنوية بين الكلمات فيما بينها لتكوين الجمل، لذلك تتأكد المفاضلة بين المبدعين انطلاقا من اختلافهم في نظم الكلمات ورصفها بعضها ببعض، وتندرج هذه الشروط في السلامة النحوية للتأسيس لما اصطلح عليه الإمام "معنى المعنى"، إذ هو المعول عليه انطلاقا مما قعّد له الشيخ.

وعدم الفصل بين النظم والأسلوب عنده يكاد يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعي، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتيبا بإجراء الاحتمالات النحوية القائمة في بنية التركيب، لأنّ توالي الألفاظ في النطق لا يصنع نسقا أبدا، وإنما يصنعه مبتغى المبدع إلى التأليفات بتكوينها الأسلوبي الذي يميزها عن غيرها من الإمكانيات، ويربطها بالغرض العام في الوقت نفسه: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أَتَرجو رَبيعٌ أَن يَجيءَ صِغارُها بِخَيرٍ وَقَد أَعيا رَبيعاً كِبارُها

واحتذاه البعيث فقال:

أترجو كُليبٌ أن يجيءَ حديثُها بخيرٍ وقد أعيا كليباً قديمُها "[18]

وانطلاقا مما سبق، تتضح الطبيعة الذهنية التصورية للنظم بما هو أسلوب عند عبد القاهر، ويصبح والحال هذه اكتساب هذا التصور والتحرك فيه شيئا قابلا

للتحقق، وهذا ما ذهب إليه بمقولة الاقتباس والأخذ، وذلك التصور الذهني يحيله الإمام إلى صورة نفسية مرتبة ترتيبا خاصا في النفس، وذلك بما يقابلها في العالم الخارجي من صور مجانسة.[19]

هذا فيما يخص بعض المحطات النقدية لمصطلح الأسلوب في بيئة البلاغيين العرب القدامى، فإذا انتقلنا إلى بيئة أخرى وهي بيئة المناطقة فإننا نقف عند مفاهيم متباينة حينا ومتجانسة حينا آخر، ولعل من أهم من يمثل هذه الطبقة حازم القرطاجني في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، إذ ينفرد حازم القرطاجني (ت، 684هـ) في نظرته إلى النص الأدبي، عن باقي البلاغيين والنقاد العرب الذين سبقوه إلى التأليف والتنظير في تحسس المقاييس الأسلوبية في النصوص الإبداعية، فكانت نظرته أكثر شمولا إلى النص باعتباره السابق إلى تقسيم القصيدة العربية إلى فصول، إذ رأى أن لها أحكاما في البناء، وهو أول من أدرك الصلة الرابطة بين مطلع القصيدة وهو بدايتها، وبين مقطعها الذي هو خاتمتها التي تحمل نتائج القصيدة وانطباعاتها الأخيرة.

وما شد حازم إلى هذا التقسيم هو اهتمامه الكبير بوشي القصيدة وحلّيها، وما ينبغي للشاعر أن يوفره في بناء أجزائها ومفاصلها، ولينقل القارئ من حسن إلى أحسن، ومن جيد إلى أجود، لذلك يشترط على الشاعر المجيد أن يضّمن قصيدته التصريع في المطلع، ويشترط عليه أن يكون المصراعان متناسبان مع ما يأتي في حشو القصيدة، لذلك يولي حازم أهمية بالغة لهذه الخاصية الشكلية والبنائية. يقول حازم: "فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك."[20]

وعملية التدرج الداخلي للمعاني من القضايا الأساسية في الفكر النقدي لدى حازم، فلا يجوز في نظره أن تكون الخاتمة مقطوعة الصلة عن ما سبقها من المعاني، أو أن تحمل نتيجة لم تكن سببا في مطلعها، يقول حازم: "... إنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمه، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحساس المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو، أو ترميد بعد إنضاج."[21]

تتأسس هذه النظرة المتدرجة للمعاني من دافع النزوع نحو مراعاة شعور القارئ، ومحاولة مساوقة التأثير الوجداني والعاطفي للقصيدة، فلا مسّوغ أن تتضارب أحاسيس القارئ نتيجة عدم التوازن في البناء التدرجي للمعاني داخل القصيدة، وفي عملية التناسب التي خصها حازم باهتمام بالغ يضرب لنا مثلا من الشعر العربي القديم في مدح سيف الدولة الحمداني وبني كلاب من قبل أبي الطيب المتنبي، ففي هذه القصيدة نجد ملمح التناسب بارزا على نحو تلتحم فيه المعاني مع ذلك التدرج المنطقي داخل القصيدة في اتساق وتجانس ظاهرين؛ يقول المتنبي:

بِغَيرِكَ راعِياً عَبِثَ الذِئابُ وَغَيرَكَ صارِماً ثَلَمَ الضِرابُ

فإضافة إلى حسن التصريع، نلحظ المناسبة بين معنى البيت الأول وسائر الأبيات داخل القصيدة، ذلك أنه امتدح سيف الدولة بصفتين أساسيتين: القيادة الحكيمة للرعية التي تمنعها من الفوضى، والصفة الثانية هي الشجاعة في الحرب، وإذا تتبعنا القصيدة من مجراها إلى مرساها لا نجدها تشذ عن الاحتكام إلى هذين الصفتين؛ إما أن يصف سيف الدولة بالشجاعة والإقدام وحسن التدبير، وإما أن يصف بني كلاب بأنهم صنيعته سواء في الحرب أم في السلم.

إضافة إلى ما سبق يفرد حازم لمسألة الوحدات التي يتألف منها النص الشعري فصلات في كتابه تندرج تحت باب "طرق العلم بإحكام مباني الفصول وتحسين هيئاتها ووصل بعضها ببعض" وهو باب مهم من ناحية التركيز الكبير الذي أولاه حازم للتنظيم الداخلي للنص ومغايرته لغيره من وجوه الخطاب الكلامي سواء المكتوب أو المنطوق، يقول: "اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ، فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك. وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما وجب."[22]

يتقاطع حازم القرطاجني في هذه المسائل المعنوية واللغوية والدلالية مع الكثير من الطروحات اللسانية الغربية الحديثة؛ كتقاطعه مع العالم اللساني الهولندي "فان ديك Van Dijk" في حديثه عن ترابط البنى المؤلفة لكل نص، في كتابه

"النص والسياق Texte et contexte" في إشارته إلى الروابط النحوية التي تساعد انسجام النص، ومنها الضمائر النحوية، ويشير كذلك إلى استخدام المبدع لبعض الظواهر الصوتية كالتنغيم والنبر، وذلك لإشعار القارئ بالانتقال من مقطع إلى آخر.

ويتقاطع كذلك حازم مع بعض اللغويين المحدثين في استعماله مصطلح "الاقتران" ذلك أن النص في نظر هؤلاء العلماء إما أن يقوم على قاعدة (الاتساق Cohésion) وإما (الانسجام Cohérence)، وأثناء حديثه عن الصلة بين أجزاء قصيدة المتنبي وباقي الأجزاء المشكلة لها يستخدم حازم مصطلح الانتقال من المعاني الجزئية إلى المعاني الكلية، في القصيدة التي مطلعها:

أُغالِبُ فيكَ الشَوقَ وَالشَوقُ أَغلَبُ ***وَأُعجَبُ*** مِن ذا الهَجرِ وَالوَصلُ ***أَعجَبُ***

ويصل إلى نتيجة مؤداها أن القصيدة وما حملته من ذكرٍ للفراق والبعاد، ستصل حتما وبلا مجال للشك إلى ذم الدنيا وما تؤول إليه أحوالها من تقلب، إذ يقول المتنبي:

لَحى اللَهُ ذي الدُنيا مُناخاً لِراكِبٍ فَكُلُّ بَعيدِ الهَمِّ فيها مُعَذَّبُ

وفي ذلك يقول حازم: "فاطّرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطّراد، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب ويجمعه وإياه غرض. فكان الكلام بذلك مرتبا أحسن ترتيب ومفصلا أحسن تفصيل وموضوعا بعضه من بعض أحكم وضع."[23]

وفي الختام فالحديث عن الاقتران والتجانس يقودنا حتما للوقوف عند الرابطة القوية بين المباني والمعاني والتي تجعل من اطّراد الأسلوب قرين اطّراد النظم، يقول حازم: "ومما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلهما معا مخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك. فإن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل، تخيل رقة نفس القائل، ولو وقع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم تخيل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية، وكذلك لطف الأسلوب ورقته يخيلان لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب."[24]

في الختام لاشك أن حازما يقف من مسألة التناسب، بين الألفاظ والمعاني، موقفا جادا حيث أن الأسلوب للمعاني بمثابة النظم في الألفاظ، ولابد أن يخضع

الأسلوب للمبدأ ذاته، "ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة."[25]

أما ابن خلدون فقد عرّف الأسلوب بقوله: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنّما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص." [26]

لم يؤصل ابن خلدون الأسلوب على معاني النحو فقط؛ إنما جعل النحو والبلاغة والعروض آليات تغذي سلوك الأسلوب كما يسميه هو، لكنه لم يمتح من معين التقعيد الذي وقعت فيه العلوم اللغوية في زمانه، لأن الصناعة الشعرية في نظره تتعدى معرفة العلوم المذكورة، ولا تقوم الشاعرية عند الشاعر بإدراك هذه العلوم. إنما ترجع الصناعة الشعرية حسب ابن خلدون إلى "تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصّا كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام. ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة."[27]

إن الأسلوب حسب تصور ابن خلدون، صورة ذهنية تغمر النفس وتطبع الذوق، الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص المتفردة إبداعيا، ذات البعد الجمالي الأصيل، وبمثل ذلك تتكون وتتآلف التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب، وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها هو اللغة –التي هي الأداة المثلى لتشكيل الصورة الذهنية–، فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تجمل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة، ولا يتحقق

ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب من جهة والذوق من جهة ثانية. إضافة إلى ذلك فالأسلوب عند ابن خلدون مرتبط بالمتكلم، كونه عبارة عن عملية ذهنية تنتج ألفاظا وعبارات لتنتظم في أسلوب خاص بالمتكلم، الذي يصبها بدوره هو الآخر في قالب لغوي وفق القواعد والأعراف المتداولة بين الناس. فصورة الأسلوب عنده صورة متكاملة لتركيبة عجيبة، لم ينف منها أي عنصر من عناصر الكلام الإبداعي.

2-2 مصطلح الأسلوب في التراث الغربي:

يعود الأصل اللغوي الإنجليزي لكلمة[28]Style إلى الاشتقاق اللاتيني STILUS الذي يعني "ريشة" ويعود الأسلوب "إلى اللغة اللاتينية، حيث كان يعني عصا مدببة تستعمل في الكتابة على الشمع." [29]

غير أن المعنى انتقل مجازا إلى مفاهيم تتعلق أساسا بطريقة الكتابة فارتبط بطريقة الكتابة اليدوية، ليدل بذلك على المخطوطات الأدبية، ثم تطور المصطلح فأخذ يطلق على التعبيرات اللغوية في العصر الروماني أمام الخطيب المشهور "شيشرون Cicéron " على سبيل الاستعارة، يشيرون بها إلى صفات اللغات المستعملة من قبل الخطباء والبلغاء، وظلت هذه الصفة عالقة إلى حد ما بكلمة"STYLE"، حتى وقتنا الحاضر في اللغات الأوربية وتعلق مفهوم الأسلوب بها يشير إلى بعض الخواص الكلامية، فنجد مثلا في اللغة الفرنسية أن هذا المصطلح يعني التعبير عن الخصائص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

واكتسب المصطلح شهرة التقسيم الثلاثي، الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب؛ الأسلوب البسيط، المتوسط، السامي، وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاث نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني العظيم "فرجيل VIRJILE "، الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، وهذا التقسيم جاء من خلال ديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان "قصائد ريفية"، يعد نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي عنوانه "قصائد زراعية" يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة "الإنياذة" فتعد نموذجا للأسلوب السامي.[30] ولذلك شاع ما يعرف عند البلاغيين بدائرة فرجيل في الأسلوب.

وبهذا تم تفريع الأسلوب بحسب طبيعة المتكلمين، فكان منه البسيط والمتوسط والسامي، والملاحظ أن هذا التقسيم يعتمد اعتمادا أساسيا على الوضع الاجتماعي لكل طبقة، لكن مصطلح الأسلوب لم يتم اعتماده في اللغات الأوربية الحديثة إلا في بدايات القرن التاسع عشر، وبالتحديد في "النقد الألماني في معجم "Grimm"، وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام 1846 طبقا لقاموس أكسفورد، ودخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام 1872".[31]

وقد كان "للكونت بوفون Conte Buffon" مفهوم مشهور، قدمه للأسلوب في خطابه إذ يقول: "إن المعارف والوقائع والمكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يهدم."[32] فالأسلوب عند بوفون سمة شخصية فردانية، لا يمكن نقلها لأن ذلك يشوه ملامح الكاتب، وهو يربط التعبير الأسلوبي بشتى أنواع النشاط الإبداعي للشخص.

أما مصطلح الأسلوب عند "بيير جيرو Pierre Guiraud" فهو طريقة للكتابة، وهو من ناحية أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور.[33] وفي موضع آخر يربط بين الأسلوب وطريقة التفكير، يقول: "الأسلوب هو طريقة للتعبير بوساطة اللغة".[34]

وإذا رمنا أن نورد تعريفا أكثر دقة وشمولية، عدنا قليلا إلى ذلك المفهوم الذي جاء به: عبد السلام المسدي، باعتباره السبّاق إلى ترجمة المصطلح ونقله إلى البيئة النقدية العربية، فهو يساعد القارئ العربي على معرفة ماهية المصطلح الذي تبناه على ثلاث وجهات نظر:

الأسلوب من وجهة نظر المخاطِب.

الأسلوب من وجهة نظر المخاطَب.

الأسلوب من وجهة نظر الخطاب.

فأما الأولى فتبرز في كونه يكشف عن نمط تفكير صاحبه، بل يتعدى ليصبح الإنسان نفسه، كما ظهر ذلك عند بوفون Buffon وفلوبير Gustave Flaubertوجون ستاروبنسكي Jean Starobinski الذي يعتبر الأسلوب إقامة توازن بين ذاتية تجربة المخاطِب ومقتضيات التواصل.

أما الثانية فهو لا يعدو أن يكون ضغطا لغويا مسلطا على المستقبل اعتبارا لمقاييس الاختيار والانزياح، وهو ما يجعلنا نصل إلى تعريف الأسلوب من وجهة نظر الخطاب نفسه، فهو وليد النص ذاته، ويشكل بالتالي تقاطع الدوال مع مدلولاتها.

وتتآلف وجهات النظر هذه وتمكننا من إيراد تعريف شامل لمصطلح الأسلوب على أنه النسيج النصي الذي يبوئ الخطاب منزلته الأدبية.[35]

وتأسيسا على ما تم فالأسلوب لا يخرج معناه الذي وضع له عند العرب والغرب، فهو متعلق بالقول، وأوجه إيراده للسامع والمتلقي، فيجعل من الأخير واعيا بطرق وسبل التعبير الذي ينتهجه المتكلم أو المرسل فيتفاعل معه بطريقة ما.

الأسلوبية / المصطلح.

عودٌ على بدء، يأخذ مصطلح الأسلوبية مسارا تنوعت فيه المفاهيم والرؤى، فقد ظهر عند الغربيين في القرن التاسع عشر، وكان ظهوره مرتبطا إلى حد بعيد بالجهود اللغوية التي سادت ذلك القرن، إلى أن نظّر العلاّمة دي سوسير F.D.Saussure لعلم اللغة الحديث، بدراسته العلاقة بين اللغة والكلام، وتحليله الرموز اللغوية، وكذا دراسة التركيب العام للنظام اللغوي، والتفرقة بين مناهج الدراسة الوصفية والتاريخية، ودون التوسع في فلسفة سوسير اللغوية نرى أن هذا الجهد الخارق كان متاحا لأكبر تلامذته، وهو شارل بالي Charles Bally الذي تأسست على يديه الأسلوبية كعلم، وعلى إثر ذلك يمكننا أن نعتبره واضع الأساس أو اللبنة الأولى لهذا العلم، فاللغة عنده تتكون من نظام لأدوات التعبير التي تتكفل بإبراز الجوانب الفكرية من الإنسان، وفي الوقت ذاته هي مسئولة عن نقل الإحساس والعاطفة. ويرى أغلب مؤرخي الأسلوبية أن شارل بالي أصل عام 1902 علم الأسلوب، وأسس قواعده النهائية باعتباره يدرس العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري. وقد نشر كتابه الآخر سنة 1906 "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بدراسات أخرى، أسس فيها أحد أهم الاتجاهات الأسلوبية الحديثة وهي الأسلوبية التعبيرية، وقد رأى "أن اللغة مجموعة من وسائل التعبير التي تتناوب مع الفكرة، أي الدلالات المضافة مع الفكرة، وأن علم الأسلوب يعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة."[36]

وهي المرة الأولى التي تم فيها نقل الدرس الأسلوبي من الدرس البلاغي في الثقافة الغربية، بتأثير من اللسانيات منهجا وتفكيرا إلى ميدان مستقل، صار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية.[37]

ومصطلح الأسلوبية يطلق عليه في الإنجليزية Stylistic وفي الفرنسية Stylistique والباحث في الأسلوب Stylisticien وكلمة Style تعني طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية Stylos بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، وكانت تعني:

دراسة الصلة بين الشكل والفكرة.

الطريقة الفردية في الأسلوب.[38]

يقول عبد السلام المسدي: "فمنذ 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه" ف.دي. سوسير F.D.Saussure" أصول اللسانيات الحديثة".[39]فهي تستمد معاييرها من النظرية العلمية أو من العلم الذي تنتمي إليه كفرع جزئي، لذلك نجد عملية البحث الأسلوبي، التي تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية، تقوم مقابل "علم اللغة التطبيقي"، الأمر الذي يجعلها فرعا من فروع علم اللسان.[40]

وفي سنة 1960 يبارك ستيفن أولمان Stefan Ullmann استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا، قائلا: "إن الأسلوبية اليوم، هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، و لنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا."[41]

أما مايكل ريفاتير Michael Riffaterre، فيرى أن الوقائع الأسلوبية لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة، و ينبغي من جهة أخرى أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلا لا يمكن تميزها عن الوقائع اللسانية.[42] لأن موضوع الدراسة الأسلوبية عنده هو النص في حد ذاته، فالنص يضمن نوعا من التواصل بين الكاتب والقارئ، ولأن الكاتب فاقد لوسائل التعبير غير اللغوية، كالإشارة مثلا، فإنه عليه استخدام ما يمتلك من صيغ وأساليب، بهدف التأثير في أكبر عدد من القرّاء، ومن جملة هذه الأساليب المبالغة والاستعارة والتقديم والتأخير.[43]

الأسلوبية علم ألسني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود الواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة،[44] كما أنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، وعلى هذا الأساس يستخدم عبد السلام المسدي مصطلح "الأسلوبية" مرة ويستخدم "علم الأسلوب" مرة أخرى، فالمصطلح عنده حامل لثنائية أصولية، فسواء كان انطلاقنا من الدال اللاتيني، وما تولد عنه في مختلف اللغات الأخرى، أو كان انطلاقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له بالعربية، وقفنا على دال مركب "أسلوب Style" و لاحقة "ية Ique"، فالأسلوب ذو مدلول إنساني، وبالتالي اللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، لذلك فالأسلوبية في عرفه: "هي البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب." [45]

إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تخدم التعبير، وتبرزه في صور وأشكال مختلفة، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير، بل مع نوع معين منه، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبي.[46]

وتأسيسا على ما تم فإننا نستطيع إجمال القول في تعريف الأسلوبية أو علم الأسلوب بأنه علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه من غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعد الأسلوب ظاهرة لغوية، في الأساس، تدرسها ضمن نصوصها.[47]

أما رومان ياكبسون Roman Jakobson فقد عرّف الأسلوبية بأنها" البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا."[48]

من هنا يتضح، أن الأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي، إلى أداء تأثير فني، وتعرّف عادة بأنها الدراسة العلمية للأسلوب. واهتم ياكبسون بالنص الأدبي باعتباره خطابا تغلب فيه الوظيفة الشعرية للكلام على باقي الوظائف التواصلية الأخرى، الأمر الذي نجم عنه التفريق بين دراسة الأدب بوصفه طاقة مكتنزة داخل اللغة، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في حد ذاته.

4-خاتمة:

بعد أن تم استهلاك رؤية هذه الدراسة، التي اهتمت بإبراز مصطلح الأسلوب والأسلوبية_في التراث العربي والغربي، ننتهي إلى جملة من الاستخلاصات المعرفية، منها أن مصطلح الأسلوب تباينت مجالات الاهتمام به_في التراث النقدي والبلاغي العربي كما هو الحال_في التراث الغربي، أما الثابت فيه فهو بعده الذاتي الفرداني أو الشخصي، فالمصطلح يأخذ نوعا من الثراء المعجمي والدلالي باعتبار الحقول المعرفية التي يرتادها، أما مصطلح الأسلوبية فيكاد يحصل على شبه إجماع من لدن النقاد واللسانيين على مستوى الدلالة الثانية، وهي اهتمامه بإبراز الجانب الجمالي أو الشعري_في الخطاب، بما أن العناية الأسلوبية تتجه صوب الخطاب لاستجلاء مظان التميز والتفرد فيه، على اعتبار أنها الوجه الجمالي للسانيات.

الهوامش والإحالات:

1- عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري 8، ط2، 1995، ص: 14.
2- عبد الجليل بن محمد الأزدي: أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة، مراكش، ط1، 2009، ص: 62.
3- محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1985، ص: 05.
4- نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983، ص: 48.
5- مرتضى الزبيدي: تاج العروس، مادة سلب، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1994، مج02، ص: 82.
6- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصل السين، باب الباء، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط2، 1952، ج1، ص: 86.
7- الفخر الرازي: مختار الصحاح، مادة سلب، مكتبة لبنان، بيروت، ص: 130.
8- الزمخشري: أساس البلاغة، مادة سلب، دار المعرفة، بيروت، ج2، ص: 56.
9- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1995، مج1 ، ص: 473.
10- محمد عزام: المصطلح النقدي، دار الشرق العربي، بيروت، دط، دت، ص: 35.

11- الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، دط، 1357هـ ، ص: 171.
12- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981، ص: 12.
13- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 20.
14- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص: 16.
15- المرجع نفسه، ص: 19.
16- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، دط، 1966، ص: 24.
17- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، دط، 1991، ص: 94.
18- نفسه، ص: 417-418 .
19- ينظر: محمود علي مكي: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1995، ص: 44.
20- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص: 283.
21- نفسه ، ص: 285.
22- نفسه، ص: 287.
23- نفسه، ص: 299.
24- نفسه، ص: 364.
25- نفسه، ص: 364.
26- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص: 460.
27- نفسه، ص460، 461.:
28- أحمد درويش: الأسلوب، الأسلوبية، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ع1، م5، ص: 60.
29- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب- مفاهيم وتطبيقات- منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، دت، ص: 53.

30- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، دط، دت ، ص: 130. وينظر أيضا: أحمد درويش: الأسلوب، الأسلوبية، مجلة فصول، ص: 60.61 .

31- صلاح فضل: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص: 94.

32- بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط2، 1994، ص: 37.

33- نفسه، ص: 05.

34- نفسه، ص: 06.

35- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب ، تونس، ط3، دت، ص: 21-25. وينظر أيضا: توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب ، تونس، 1984، ص: 91-92.

36- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب- مفاهيم وتطبيقات-، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، دت، ص: 66.

37- عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1999، ص: 14.

38- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، ط1، 1994، ص: 172، وينظر أيضا: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية- مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، مج 5،ع 1-2، ص: 60-61.

39- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 20.

40- ينظر: فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، نجد للنشر،بيروت،ط1، 2003، ص: 26.

41- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 24.

42- ينظر مايكل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، تر: حميد لحميداني، دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص: 17.

43- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية – الرؤية والتطبيق- دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص: 140.

44- ينظر فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: 27.

45- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 33.

46- ينظر: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، ص: 61.
47- عدنان بن ذريل:الأسلوبية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت،1982، ع 25، ص: 249.
48- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، ص: 66.

مصطلح النسوية بين البعد الفلسفي والتفكير النقدي.

لطيفة موهوبي ـ طالبة دكتوراه
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
د.أحمد التجاني سي كبير ـ أستاذ محاضر"أ"
مخبر النقد ومصطلحاته
جامعة قاصدي مرباح ورقلة

الملخص:
تأسس الفكر النقدي المعاصر على مرجعيات فلسفية متعددة، وجمع بين مركزيات ذات إيديولوجيات مختلفة؛ التي وسعت بدورها المساحة المعرفية الثقافية. وهذا الانفتاح من جهته انعكس في الجهاز المفاهيمي الاصطلاحي، والمنهجي، فتحولت آليات التحليل النقدي. ويعد مصطلح "النسوية" من المحاور الاصطلاحية التي انتقلت كمفهوم من خلفية فلسفية إلى حركة نقدية بفعل الحاجة لتعزيز الذات وبناء مركزية موزاية، ولأنّ عملية التأسيس هنا تستدعي خلخلة الآخر وهدمه كان لابد من استحضار قاعدة نقدية تقويضية .
الكلمات المفتاحية: النسوية، المركزية، الجهاز الاصطلاحي، الذات ، الآخر.

Abstract:
The contemporary critical thought has been founded on the basis of multiple philosophical backgrounds. It gathered various ideological centralisms which, in turn, expanded the cultural knowledge spaces. Such an extraversion has been reflected in the terminological and methodological concept system which transformed critical analysis mechanisms. “Feminism” as a term is one terminological pivot that moved as a concept from the philosophical background to the critical movement, effected by the need to self-strengthening and parallel centralism building. Having the fact that the founding process requires troubling and destroying the other, it was necessary to invent an undermining critical base.
Keywords: Feminism, Centralism, Terminological System, the Other,

مقدمة:

بنت المناهج النقدية أسسها وآلياتها على قاعدة إيديولوجية؛ والتي غيرت الفكر النقدي المعاصر، فالمتتبع للحركة النقدية يلحظ أثر البعد الإيديولوجي في المفاهيم والرؤى المشكلة للخطاب النقدي،هذا الأخير الثابت كسمة وبنية في العملية النقدية، والمتغير كمركزية ورؤية خصوصية، فبين الثبات والتغير وإحداثيتي المطلق

والنسبي. أنتجت الدراسات الثقافية عدة مناهج وعززتها أمام القارئ والمتلقي، الذي لابد له من خلق حميمية مع النص وصاحبه لتحقيق الفعل القرائي النقدي.

ـ فكان النقد النسوي المنهج العاكس لصراع المركزيات، وتعد السلطة وانتقالها من الأنا الذكوري إلى الآخر النسوي؛ وبتغير المركزيات تتغير الآليات النقدية وبدرجة أولى المصطلح، بحيث أبدلت المرأة عدة مفاهيم وأوجدت مصطلحات وفق نظرة نسوية .وفي مقالنا هذا نسعى جاهدين لدراسة مصطلح النسوية بالإجابة عن الإشكالية التي ترى في مفهوم النسوية مفهوما ثابتا باعتبار المعرفة معرفة إنسانية تتجاوز أي تجنيس وتصنيف، وتتبع هذه الإشكالية عدة فرضيات تتمثل في عامل التجنيس وأثره في تغير الجهاز الاصطلاحي، إضافة إلى كتابة المرأة وإنتاجها لمصطلحات وفق المركز والهامش...وغيرها من الفرضيات، ولنضبط إشكالية مصطلح النسوية توسلنا الوصف، التحليل، الاستقصاء وتبقى هذه الإشكالية مفتوحة في الدرس النقدي المعاصر.

ـ1) تتبع انتقال مصطلح النسوية من دائرة الفلسفة إلى الخطاب النقدي:

ـ كان مصطلح " النسوية" ردة فعل على مجموعة رؤى فلسفية وأفكار دينية التي تبنت الصورة الدونية للمرأة، فالقارئ للتاريخ الفلسفي يلحظ انتقال المرأة من مخلوق مرفوض وجوديا إلى ذات مبدعة وصانعة للمعرفة<<المتأمل في بعض المرجعيات الدينية، يقف على تلك الصورة السلبية للمراة، بل مكانة دونية، تفتقر إلى الرفع من مكانها إلى مرتبة الإنسان .فنجد التحريم والتجوير بل أن النظرة للمرأة تستند إلى بنية فكرية مستندة إلى أفق فكري يكاد قبرا ووأدا، إنها اللعنة التي تحيط بالمرأة...>> [1]هذه المكانة لم تثبت أمام قرارات الذات النسوية في بناء هوية ومركزية تهدم بها سلطة الرجل ومركزيته <<في القرن الثامن عشر ومع بروز الأنوار ظهر فلاسفة راحوا ينادون بالمساواة الفكرية بينهنا وبين الرجل أمثال: هلفسيون، كوندورسيه، جون ستيوارتمل>>[2] فمن هنا نتج مصطلح النسوية وتشكلت ملامحه.

ـ2) النسوية (Feminism)**:**

ولّد انتقال مصطلح النسوية من الحقل الفلسفي إلى النقدي إشكالا في فهمه أولا، والاشتغال عليه ثانيا.بمعنى لم يفهم كماهية وكينونة محورية تختزل العديد من المدلولات والرؤى؛بحيث إشكالية مصطلح "النسوية" انتقلت بطريقة عكسية من العملية النقدية الثانية إلى الأدبية الأولى، ومنه نجد الفوضى الاصطلاحية جعلت من

الأدباء يحصرون حيز كتاباتهم الإبداعية بحجة الانتماء،في حين أن المصطلحات المشتقة من"النسوية" كأدب المرأة، أدب الجسد،الأدب الأنثوي،الأدب النسائي،أدب الحريم وغيرها ما هي إلا صفات نسبية تلامس المرأة كتيمة وذات مبدعة وتبقى محصورة في المصطلح الأم " النسوية" << وقد أثار مصطلح النسوية Feminism منذ ظهوره أول مرة على يد الفرنسية (هوبرتين أوكلير) في العام 1882م ، كثيرا من الإشكاليات والجدل وزوايا النظر في شتى الأنواع الفكرية، وكذلك على صعيد الإبداع والكتابة الأدبيين، إذ ظهر هناك ما يسمى بالأدب النسوي، والسرد النسوي، ولم يستقر المصطلح على هيئة واحدة، بل تعددت هيئاته ودلالاتها، فظهر كثير من الاشتقاقات من مثل : النسوي، والنسائي والأنثوي، ولكل من هذه الاشتقاقات مناصروه ومناهضوه، كما له دلالاته المختلفة، ومن هنا نتج الارتباك والخلط بين هذه المصطلحات دون تفريق أو انتباه إلى أبعادها الفكرية والبيولوجية والإيديولوجية والثقافية،فهي كلها مصطلحات تحمل بشكل مباشر و/أوغير مباشر خصائص بيولوجية جنوسية وثقافية، تثير الخصيصة الأولى حساسية المرأة، وتستفزها بالدونية، والاختلاف الجنسي، وتثير في الثانية حساسية التمييز والتفريق وخلق الصراع ، وتثير في الثالثة حساسية التأسيس للحرية والإبداع المغاير.لذلك تعددت وجهات نظر الباحثين في هذه المصطلحات ،ومن هنا لابد للباحث من إعادة النظر عند طرحها ،وغربلتها،وتبيان مواقف المبدعات والمبدعين منها، والفروق فيما بينها على صعيد الممارسة...>>[3] نجد الناقد "عصام واصل" يوضح طبيعة الاختلاف ويدعو في نفس الوقت إلى ضرورة فهم هذا التمايز لتتضح معالم المصطلحات ويسهل الاشتغال عليها من قبل المبدع والناقد،لكن كيف نفسر هذه الاشتقاقات كمركزية فكرية اصطلاحية من جهة؟ وهل نستطيع تفسيرها بعدم فهم وإدراك فحوى مصطلح"النسوية"بطريقة سليمة وبالتالي الاكتفاء بالجزئية وفقط؟

مجموعة التساؤلات المقدمة من شأنها أن تثبت لنا أن إشكالية مصطلح "النسوية" متعلقة بمسألة الفهم وليس بماهية المصطلح وذاته،وهذا ما أشار إليه بعض النقاد ومنهم "حفناوي بعلي" والذي بدأ دراسة المصطلح بتناول ومعرفة تاريخ المرأة الفكري، إذ نجده يقسمه إلى تاريخ فكري خاص بالمرأة وتاريخ الحركة النسائية << تاريخ المرأة، كما يدل عليه اسمه، يتعلق بالمرأة، بينما تاريخ "الحركة النسائية" يتناول أفكارا أو مؤرخو النقد النسوي، قد يقومون أيضا ببحث مداخل أو

موضوعات،مثل الجنوسة /التذكير والتأنيث،والمعرفة النسوية؛ نسوية ما بعد الاستعمار، النسوية النفسية، النسوية الاشتراكية؛ النسوية الزنجية، نسوية ما بعد الحداثة /أو ما بعد النسوية >>[4].هنا يؤكد على الرابطة الإيديولوجية للنسوية، والتي تبين ثبات مصطلح النسوية داخل حركته الانتقالية المعرفية وكان هذا الثبات بتحول "النسوية" من مصطلح إلى منهج؛ إذ النقد النسوي يرتكز على القاعدة الإيديولوجية. وتلك التصنيفات المنهجية المتمحورة داخل جهاز اصطلاحي يمكنها أن تكون مجموعة من الأنساق الثقافية المعبرة عن هوية المرأة.لكن عادة المصطلح ينتقل من حقل إلى آخر بنفس الدلالة والمفهوم ،بينما هنا انتقل إلى منهج نقدي له أسسه وإجراءات خاصة،وهذا الانتقال هل يرجع إلى كينونة المصطلح في حد ذاته وحمولته (الثقافية، الاجتماعية، البيولوجية والسياسية ؟ أو إلى نمط ونسبة الممارسة والاشتغال عليه؟

3ـ النسوية / النقد النسوي:

كما أشرنا أعلاه سنحاول تتبع انتقال "النسوية " المتنوع من نظرية فلسفية إلى مصطلح ثم منهج نقدي .

ـالأدب النسوي الأدب النسائي الأدب الأنثوي، النسوية والنسائية؛ مجموعة من المصطلحات هي نتاج للنظرية النسوية، بمعنى كلها تسعى لدراسة وإبانة علاقة النسوية مع الآخر، وهنا يظهر تأثير البعد الإيديولوجي، فتنوع وتعدد المصطلحات لم يسقط ثنائية المركزية القائمة على هدم وخلخلة الآخر وبناء الذات بحيث نجد "توريل موي "<< تؤكد بأن النسوية عبارة نعت سياسي بدعم أهداف حركة المرأة الجديدة، ومن ثم تحدد النقد النسوي بأنه عبارة عن نوع خاص من الخطاب السياسي، وأنه تطبيق نقدي ونظري يلتزم بنظام الأبوة (Patriarchy)، وضد التمييز الجنوسي وليس مجرد اهتمام بالجنس (Gender) في الأدب (...) ومن جانبنا نميل إلى تقسيم "موي"؛ نظرا إلى نزوعه المنطقي وتصنيفه المنهجي عند استخدام كل مصطلح بناء على حمولته التاريخية والثقافية بالإضافة إلى أنه ينأى بالقارئ عن الاضطراب والخلط بين كل مفهوم مع ما يجاوره >>[5] إذ يتبين لنا هنا طبيعة الخصائص والمكونات الثقافية ،التاريخية ... والتي عززت من قابلية انتقال مصطلح النسوية إلى منهج نقدي.

نجد أيضا الناقدة "شيرين أبو النجا " في كتابها "نسائي أم نسوي" تركز على خصوصية طبيعة مصطلح النسوية ؛بحيث تدعم فكرة الآخر والأنا الحاصلة داخل حيز مركزيتي الرجل والمرأة ، وهذه العلاقة ترجمت وعكست في مصطلح النسوية << وهي إعادة تستلزم تغيير علاقات القوى،والمقصود ليس محاولة تمكين النساء على حساب الرجل ،فهذا الطرح ساذج بدائي لا يغير من الأمر شيئا .المقصود هو إعادة التوازن لهذه العلاقات>>[6].إذن لا يكمن إخراج مصطلح النسوية من دائرة الفلسفة والإيديولوجة،إذ النسوية تسعى لخلق علاقة معتدلة مع الآخر الرجل؛ وهذا الاعتدال يكون أولا بهدم مركزية الرجل ومحوره هدما وتقويضا ليس بداعي الإلغاء والإقصاء التام بل لخلق نوع من الموزانة بوجود طرفين وليس سلطة مهيمنة واحدة << يمكن لمصطلح النسوية feminism أن يوصف كلل الأفكار والحركات التي تتخذ من تحرير المرأة، أو تحسين أوضاعها بعمق هدفها الأصلي>>[7]. ونستنتج هنا النسوية يكمن هدفها في بناء ذات مستقلة لها تاريخ ثقافي، معرفي ، إيديولوجي خاص بها .

<< فالنسوية ـ إذن ـ تيار سياسي ثوري فكري إيديولوجي ثقافي، يهدف إلى مناصرة المرأة وإعادة توازن القوى، ويكشف عن تيماتها وخصائصها في الخطاب الإنساني عامة، وكتابة المرأة التي تشتغل على هذه التيمات خاصة، وهو بذلك نشاط إنساني يمارسه الرجل والمرأة اللذان يدافعان عن المرأة>>[8]. إذن النسوية تتجاوز جدلية الجنوسة والكتابة النسوية وتتمسك بالمرأة التيمة بدل المرأة الكاتبة.

4)النسوية وخطاب النقد:

ـ لابد من تقديم وعرض أحد الكتب النقدية لنبين الرأي المطروح أعلاه،ولقد اخترنا مدونة "بانورما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات"لصاحبه "حفناوي بعلي"،وكان الاختيار لدافيعن اثنين، أولهما يتمثل ثقل المدونة المعرفي والنقدي والذي من شأنه أن يبين بشكل جيد انتقال مصطلح النسوية إلى منهج، بينما الثاني هو قصدية اختيارنا لناقد رجل لنلغي فكرة ارتباط النسوية بالمرأة.

قراءة في كتاب بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات لصاحبه حفناوي بعلي.

ـ تحدث في مقدمة كتابه عن بدايات ظهور الكاتبة النسوية العربية << يعد عقد التسعينات من القرن العشرين، هو عقد ظهور الكتابات النسوية، لاسيما في مجال الأدب والنقد، والفنون والإعلام، والبحوث في العلوم الاجتماعية والدراسات النسوية؛ في مصر والمغرب والجزائر ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي وسوريا والسودان، إن اتساع مساحة تداول المصطلح/الخطاب النسوي،وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربي .ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات ،عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعن كنساء،ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها (...) فقد جاء ظهور هذه الحركة مترافقا مع صمود الحركات النسوية في الغرب ،ونضالها (...) وحاول النقد النسوي كغيره من المناهج النقدية الحداثية، أن ينفتح على العلوم الإنسانية، ويتمثل معارفها في مجال صياغة النظريات النقدية النسوية، وبلورة مفاهيمها وأدواتها المنهجية.>>[9]

التحليل:

الخطاب النسوي العربي؛ المغاربي منه، المصري، المشرقي، الخليجي، حمل خصوصية عوامل مختلفة من المكان الجغرافي ونوع الثقافة، كذلك طبيعة المستعمر المؤثرة في اللغة وطريقة التفكير الناتجة عن ترسبات عميقة، والتي بدورها أوجدت مع الوقت فردا يحمل ثقافة خاصة ومعينة.. وكلها عوامل تشكل الفضاء الروائي، نستطيع تصنيفها بأنها خارجية وعامة تأثر على نوع الخطاب المنتج من قبل المرأة ولكن هذه العوامل ليست وحدها المشكلة والمتحكمة في الفضاء الروائي، بل أخرى خاصة بالمبدعة ؛ كيفية عيشها لمرحلة الطفولة خاصة علاقتها بالأب باعتبارها نقطة مهمة وعاكسة لوجود النزعة النسوية في الأدب والكاشفة عن تراكمات نفسية وعاطفية لدى المرأة المبدعة. يهمنا أيضا نوعية الثقافة التي تمتلكها هل هي ذات طبيعة تراثية ضاربة في عمق الأصالة أم أنها أجنبية متجددة منفتحة على الآخر،أيضا نحاول تبين علاقتها بالوطن والحرية كونها من أبرز تيمات الخطاب النسوي العربي، والحديث عن الحرية تظهر ملامحه في الهجرة، البقاء في الوطن الأم، اللجوء وغيرها من صور حميمية المرأة والوطن،فعمق الصلة ومتانتها هو نقل مفهوم الوطن من رقعة جغرافية ذات أبعاد فكرية ثقافية واجتماعية قومية إلى الرجل فاتسعت الحدود والرؤى، وهنا وجه من خصوصية الخطاب النسوي العربي، فالمرأة

العربية جاوزت البعد المكاني إلى الفضاء الروحي التخيلي من جهة، والمقدس لوجود الرجل من جهة أخرى، لكن هل تقديس المرأة للرجل الوطن سيقف أمام خلخلتها لمركزيته؟ أم أنها تخلق رمزية متكاملة بين الرجل والوطن؟

بمعنى الخطاب أو الفضاء الروائي النسوي له الوجه العام الثابت والآخر الخاص المتغير تعلق الأول بالعوامل الخارجية والثاني بالخاصة ،والدمج بينهما هو الجانب الإبداعي لأي كاتبة .والإبداع الكامل الذي تترك فيه مساحة بين موقعي القراءة والكتابة لإنتاج الرؤى النقدية.

هذه الرؤى النقدية بدورها تبلورت من هيكلة النص المقدم ،الممارسة القرائية ومقاصد المؤلف.وبين العناصر كانت هناك حوارية انتقالية نقدية خاصة بالمتلقي، والحوارية تحدث بعد تحليل البنية النصية وتفكيكها ثم التفاعل معها وتلقيها بشكل حواري موضوعي ينتج لنا عدة تأويلات، هذه الأخيرة قد تتوافق مع الخطاب الأول وصاحبه، وقد تكون قراءة مغايرة أنتجها القارئ المتفرد والمتمرس.

ومن ما ذكر أعلاه يكون التفاوت الفكري، القرائي، المعرفي السبب المباشر في تباين الفضاءات النصية، القرائية (من مشكلات الفضاء الروائي) وبينهما يكون الفضاء التخيلي أي بنية نصية خطابية تتفاعل مع ممارسة قرائية تشكل الفضاء الروائي للخطاب.ونفس البينة تتفاعل مع مقاصد المرأة الكاتبة أو الرجل (الكاتب)تنتج فضاءً روائيا نسويا.

الفضاء الروائي = بنية نصية خطابية + تفاعل القارئ مع + المبدع.

ـ جاء أيضا في مقدمة إشكالية الكتاب نقطة مهمة وهي ظهور مصطلح الخطاب النسوي واتساع تداوله وحضوره القوي في الأدب العربي والثقافة ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات (مميزات هذا الجيل نقطة بارزة في البحث)بحيث حقق الوصول إلى نقطة إدراك قوية لحالهن ووضعن كنساء، وهذا أسهم وانعكس في تطور الأفق النظري والجمالي ما عمق من فاعلية هذه الممارسة.وعمق التفكير الأدبي تزامن مع تطور واتساع الحركات النسوية في المجتمع العربي والحياة بجميع ميادينها.

ليبرز بعدها العلاقة بين الأدب النسوي العربي والتيار الغربي ، فالنقد النسوي حاول كغيره من المناهج النقدية الانفتاح على العلوم الإنسانية، ومعاشرة معارفها في مجال صياغة النظريات النقدية النسوية ببلورة مفاهيمها وأدواتها

المنهجية ،والسؤال المطروح لماذا لم يكتفي النقد النسوي بالمادة الأدبية_في دراسته باعتبارها مادة نصية شكلية منتجة من المرأة وتدرس من قبل ناقدة_في الوقت نفسه؟ كذلك يجب إبراز العلاقة بين النقد النسوي والعلوم الإنسانية لإبانة فحوى النقد النسوي كمنهج نقدي، وكفاعلية منهجية وليدة النظرية النسوية .

ـ العلوم الإنسانية نسبية، وتأثر بشكل كبير_في المبدع والخطاب، المتلقي ومنه المعنى والتأويل يكون بتلازمية العلاقة بين العناصر الخطابية التواصلية، أيضا ما تقدمه هذه العلوم هو مادة انثروبولجية مضمرة وفي نفس الوقت كاشفة لحقيقة اجتماعية، إيديولوجية ونفسية حول الرجل والمرأة وبالتالي ما هو كائن.فالنقد النسوي وجد ركائزه الأساسية_في العلوم الإنسانية؛ والتي توضح لماذا المركزية للرجل؟وبحكم بالنسبية تنتقل هذه المركزية للمرأة لتتوازى مع الأولى أو تستبدل الهامش بالمركز. وهو ما ينبغي أن يكون حسب وجهة نظر الأدب والنقد النسويين.

وانطلاقا من مسلمة نسبية العلوم الإنسانية وانتقالها لحقل النقد النسوي يحسب على هذا الأخير ربط الظاهرة الأدبية والنقد بالمنهج النفسي، لفهم المرأة وطبيعتها المتحولة واللاثابتة والذي أثر على علمية النقد النسوي وتحويل الأدب والنقد ولي عنق الخطاب ليتوافق مع مناهج العلوم الإنسانية الاجتماعية والنفسية.

ـ الناقد ارجع يقظة المرأة العربية إلى نقاط ،تمحورت الأولى_في تأثير التيار الغربي المتمثل_في الحركة النسوية العالمية خلال السبعينيات والتي تشكل_في نظرنا المرجعية الأساسية للحركات النسوية الحالية_في الوطن العربي. وبينما الثانية كانت_في تولد الوعي لدى المناضلات من النساء بأوضاعهن الاجتماعية والجنسية، اعتقد أن نقطة الوعي أنتجت تيار الإصلاح والذي كان له الأثر الايجابي_في بلورة الوعي النسائي خاصة ،كونه وليد المجتمعات العربية نفسها أي عامل اجتماعي وثقافي داخلي .

وتحليل هذا رأي الذي نستشف منه كينونة النقد النسوي العربي المكون من عوامل تراوحت بين الخارجية والداخلية، والسؤال الذي نطرحه هل النقد النسوي العربي زاوج_في ممارسته النقدية بين الداخلي والخارجي (العوامل)؟ نظرا لخصوصية الثقافة التي فرضت نفسها كبداية انطلاق ،لكنها تلاشت أمام التأثير المنهجي الغربي_في الممارسة .

فالنقد النسوي وليد الثقافة الغربية كباقي المناهج، وحتى بفعل المثاقفة والترجمة تبقى الفجوة بين النقد النسوي والخطاب العربي الأدبي منه والنقدي، وما بينهما هي إشكالية المصطلح النقدي، يعني الأداة النقدية غربية والنص المعالج عربي لذا صعوبة تطبيق المنهج من جهة، ومن أخرى اختلاف الترجمة عند المدارس النقدية العربية؛ المغاربية، والمشرقية أو نقول بين الفرنسية و الإنجليزية.

وهذا ما عبر عنه الناقد بقوله «إن الحديث عن صدى النقد النسوي الغربي وانعكاساته على الفكر النقدي النسوي العربي، يأخذ منهجاً حاسماً، في تأكيد انقياد وتبعية الفكر النسوي العربي لأفكار النسوية العربية في إطار المثاقفة ومن الصعوبة أن نجد كتابة نقدية نسوية عربية ،لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية .فهل النقد النسوي العربي انعكاس للأفكار الغربية في الفكر والنقد؟» [10]

تحليل رؤية الناقد: النقد النسوي وليد نظرية نسوية لها قواعد إيديولوجية، فكرية وأنتجتها ظروف اجتماعية واقتصادية، هدفها الأول خلخلة سلطة ومركزية الرجل، كسر التفكير الكنسي الذي قهر المرأة وبالتالي إثبات قدرة المرأة على التفكير العقلي، هذه القدرة تنعكس في الإبداعات ومنها الإبداع الأدبي والنقدي، ومن هنا تشكل الأدب النسوي ثم تلاه النقد النسوي، هذه هي حلقات متتابعة منطقيا وزمنيا وفكريا أيضا، انتقل منها الجزء فقط إلى الجهة العربية بفعل عوامل: الترجمة، المثاقفة، الهجرة وغيرها .

وحسب وجهة نظرنا فإن التفاوت والتبعية الفكرية يكمن سببها في جهل الفلسفة التي بنت الأدب النسوي الغربي، فالملاحظ التبعية لم تتجاوز الحدود الأدبية لفهم القاعدة الإيديولوجية، والفلسفية فأي منهج نقدي ينبثق من خلفية فلسفية .

والناقد " حفناوي " وجب عليه أن يتساءل هل يوجد عندنا ما يسمى بالنقد النسوي العربي؟ أولا ثم يبحث عن أسباب التبعية، وهذا الطرح لا ينفي الجهود البحثية في تخصص النسوية ولكن قبل الحكم بالتبعية وجب تتبع اركولوجيا النسوية العربية. وبعد الإشكالية التي طرحها الناقد نجده يحلل ما يقدمه ويقف على جهود الناقدات العربيات والإشارة إلى جل الانجازات الفكرية وربطها على اختلافها بتأثرها الجوهري بالمنجزات الخاصة بالمرأة العربية.

الخاتمة:

يمكننا أن نجمل نتائج ورقتنا البحثية في نقاط :

1) ارتباط مصطلح النسوية بالنظرية النسوية الفلسفية ارتباطا عميقا .
2) انتقال النسوية من الفلسفة إلى النقد كان بفعل الحاجة لبناء مركزية وذات جديدة للاشتغال على الخطاب بطريقة مختلفة لكنها موازية للأولى.
3) تعدد الاشتقاقات في حقل النسوية يعكس أوجه هوية المرأة المختلفة.
4) ثبات مصطلح النسوية بين الفلسفة والنقد دليل على قوته المعرفية والفكرية وكذا الدلالية.
5) تطور مصطلح النسوية إلى منهج نقدي راجع إلى المركزية المفتوحة المدعمة بالفكر الإيديولوجي.
6) النسوية هي نظرية فلسفية، مصطلح، ومنهج نقدي يعترف بالذات الموضوع وليس الكاتبة فقط.

الهوامش والإحالات:

1-(ينظر)، علي عبود المحمداوي، الفلسفة والنسوية، منشورات الاختلاف،ط1434،1ه/2013م، ص:22.

2- (ينظر) نفسه، ص:43.

3- عصام واصل، الرواية النسوية العربية- مساءلة الأنساق وتقويض المركزية- دار كنوز المعرفة،ط1439،1ه/ 2018م، ص ص: 19/18.

4- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، مطابع الدار العربية للعلوم،ط1430،1ه/2009م، ص: 29.

5- عصام واصل،الرواية النسوية العربية - مساءلة الأنساق وتقويض المركزية- ،ص ص :21/20.

6- شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، د/ط، 2000م، ص:8.

7- ريان قوت، النسوية والمواطنة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2003،1م، ص:45.

8- عصام واصل، الرواية النسوية العربية- مساءلة الأنساق وتقويض المركزية- ص: 21.

9- حفناوي بعلي ،بانوراما النقد النسوي- في خطابات الناقدات المصريات ،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية،2015 م،ص :7.

10- المرجع نفسه، ص : 8.

المصطلح النّقدي السيميائي عند عبد الملك مرتاض

إكني عمر- طالب دكتوراه
د .رزيق محمّد ـ أستاذ محاضر ب
مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

الملخص:
يعتبر علم السيمائيات علما قائما بذاته، يطبّق على كل الأجناس الأدبية ،فدراسة المصطلحات الخاصّة بهدا الفنّ جزء لا يتجزّأ منه، هذا ما جعل الناقد عبد الملك مرتاض يعتني بدراسة أهم المصطلحات النقدية الخاصة بهذا المجال، انطلاقا من هنا يحاول بحثنا تسليط الضوء على أهمّ المصطلحات النقدية السيمائية التي درسها ووظفها الناقد عبد الملك مرتاض، في مؤلّفاته.
الكلمات المفتاحية : علم السيمائيات ،الأجناس الأدبية ،المصطلحات ،الفن، الناقد.

Summary:
The science of cymology is a self-contained science, applied to all literary races, and the study of the terminology of the deed of art is an integral part of it, which makes critic Abdul Malik Murtaad take care of studying the most important critical terminology in this field. Here, our research seeks to highlight the most important CIMs studied and employed by critic Abdel Malik Mertad in his works .
Key words: Psychology, literary races, terminology, art, critic

1 - مفهوم المصطلح:

أ-لغة:

ورد في لسان العرب :" الصلح، يصالح القوم بينهم، والصلح: السلم، وقد اصطلحوا وصالحوا وتصالحوا، الصالحوا مدة الصاد، قلبوا التاء صادا وادغموها في صاد واحد[1].

ب-اصطلاحا:

جاء في كتاب محمود فهمي حجازي " المصطلح كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محددة، عندما يظهر في اللّغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد "[2]

2- المصطلح النقدي:

عرّف بعض النّقّاد المصطلح النقدي " النقد الأدبي الجديد على الساحة العربيّة لم تعرفه لغتنا إلاّ في العصر الحديث بعد الاتصال بالعرب وهو ترجمة حرفية للمصطلح العربي الّذي يعني مجموعة الأساليب المشبعة مع اختلافها باختلاف النّقاد لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى والمحدثين بقصد كشف الغامض، وتفسير النّص الأدبي والأدلاء بالحكم عليه في ضوء المناهج بحيث يختص به ناقد من النقاد "[3].

المصطلح النقدي يسير البحث، ويرسم المعالم رسماً مختصراً ولكنه أيضا أشبه بصلصلة الجرس يدق فيستعمله الأدباء ويسمعه أهل الثقافة العربية في مجموعها المصطلح إيماء إلى قوى متنوعة، المصطلح النقدي ينبت في قاع المجتمع، ويظهر على السطح في شكل أدبي، والمصطلحات مؤلف فيما بينها مجموعاً دالاً ويمكن أن تقرأ قراءات متنوعة ولكنها لا تكشف كثيراً من تلقاء نفسها، المصطلحات نداءات لا تستغني عن التنقيب والدخول في جو ثقافي يشارك في صنعه المفسر "[4].

فالمصطلح النقدي :" أداة من أدوات التفكير العلمي ووسيلة من وسائل التقدم التعلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتم التفاهم والتواصل بين النّاس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة "[5].

2. مصطلحات عبد الملك مرتاض السيميائية:

المصطلحات التي عني بها كثيرة نذكر منها:

السمةSigne :

يأتي مصطلح' سمة' في طليعة المصطلحات السيمائية النقدية التي اهتمّ بها وحدّدها في محورين هما: محور التراث، ومحور الحداثة، ضمن بعض المقالات التي أوردها في هذا المجال ،وذلك انطلاقا من أنّ السّمة هي المكوّن الأساسي والوحدة الرئيسية في أي سيميائية يعنيها ، ولأنّ المفهوم في اعتقاده، مرجعه إلى العرب، حيث أنّهم تعاملوا منذ القدم بأسلوب إشاري ، وبالألوان أثناء

الأفراح و الأقراح، كما أورد مصطلح العلامة مرادفة لهذا المصطلح ، واستخلص أوجه الاختلاف بين المصطلحين من ذلك أنّ العلامة تنصرف إلى معنى قريب من مادّة(وسم)، دون أن يكونه في الاستعمال العربي، ولعلّه أن يكون آتيا من العلامة والعلم[5].

يقول في هذا الصدد: «إنّ الأمم عرفت مفهوم السمة ،وتعاملت معه في جملة من المظاهر التي ربّما أهمّها (الإشارة)،واستخدام اللون وإقامة الطقوس المتعلقة بممارسة الشعائر الدينية والتعبير عن الأفراح »[6].

ب .السيميائية Sémiotique:

ينبذ مرتاض مصطلح (سيمائية)، ويرى «أن السيميائية صيغة نادرة في اللّغة العربية...، بيد أن سمعت النّاس، ولا أكاد أستثني أحداً ممن سمعت، ينطقون ميم السيميائية ساكنا فيلحنون، والّذي ورطهم في ذلك طول هذا اللفظ امتداد حرفين منه (السين والياء الأوّلى).

تعرض "حرف آخر منّه للشد الّذي لا يتم إلا بالتسكين (الياء الأخيرة) و من العسير على أي من النّاس أن ينطبق هذا البناء دون أن يقع في هذا المحظور ، و هو الجمع بين ساكنين في اللفظ متجاوزين"[7].

ولقد فضّل مرتاض هذا المصطلح "سيمائية"، المأخوذة من الفعل (س و م) ، والتي تعني العلامة والرموز الخاصّة بكلّ شيء يدبّ على الأرض، على باقي المصطلحات في دراساته.

ج.الأيقونةIcone:

ذكر عبد الملك مرتاض هذا المصطلح في تحليله لنصّ ' أين ليلاي' قائلا: «فإنّنا ظفرنا فيه بنماذج ممّا يعرف في مصطلحات السيمائيين بالأيقونة، الصورة المنعكسة عن استعمال شئ في حاضر النّصّ لشئ شبيه في الخارج ،معروف في الذّهن بصورة اوضح»[8].

د. الشعرية La poétique:

ورد في كتابه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟):«مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية ، بعد مقابلا مقبولا ،إن ترجمته بالإنشائية أو الشعرية ،لا يعني كبير شيء، 'فالبيوتيك' عند جاكوبسن هو وظيفة اللغة ،الفنية للكتابة ، أو(Le langue)، التي بواسطتها يمكن أن تكون رسالة عملا فنييا على الرغم من أنّ البيوتيك لا يقتصر

على دراسة مشاكل اللغة الفنية للكتابة ، وإنّما يجاوز هذا المجال الضيّق إلى نظرية الإشارات»[9]

ويقول في موضع آخر: «لم نعد نجد فرقا كبيرا بين الشعر الفني والنثر الفنّي ،الذين يجب أن يتعانقا ليشكّلا رافدا أدبيا واحدا هو الشعرية أو البيوتيكا »[10].

لم يفرّق مرتاض بين الشعرية والأدبية والبيوتيك بل فهما شيء واحد موحّد لديه ، إلاّ أنّه وردت مصطلحات أخرى مثلها في كتبه نذكر منها :الشاعرية ، الماء الشعري، الشعرانية ،الشعريات.

ه .الخطابDiscours:

يقول مرتاض في كتابه 'بنية الخطاب الشعري ' متحدّثا عن الخطاب :«والنسج الذي كان الشيخ [11]،يريده فيما نخال هو ما قد نريده اليوم نحن ب الخطاب ،وأحسب أنّ هذا المصطلح من أقدم مصطلحات النّقد الأدبي في العربية ، فلم يقل الشيخ هنا الديباجة ولا التركيب ،فقد تمثّل الكلام بنى ،وهذه البنى تنضاف إلى بعضها ، لتؤلّف نسجا له سطح ،فالنّسج هنا يجمل كلّ خصائص الخطاب الخارجية او السطحيّة ،وذلك هو موضوع النقد الحديث في النّصّ الأدبي»[12].

يذهب مرتاض إلى القول بأنّ الخطاب لا يطابق النّصّ من خلال قوله :«لا يكون النّصّ خطابا والخطاب نصّا،؟ ذلك شئ قيل به ، لكننا نحن نأبى القول به ،فالنّصّ لدينا أشمل وأرحب ،أمّا الخطاب فتضيف داخلي، تفصيل من مجمل ،وفرع من أصل كبير ،النّصّ هو كلّ كتابة على وجه الإطلاق ،في حين أنّ الخطاب تصنيف لنوع الكتابة ،وتخصّص فنّي داخل في تجنيسها»[13].

فالنّسج هو خطاب له خصائص تميّزه عمّا سواه من الكلام عند القدامى ، أمّا الخطاب مصطلح حديث لدى السيمائيين يرادف مصطلح Discoursفي المدرسة الغربية الحديثة.

و .الانزياحEcart:

يرى مرتاض أنّ الانزياح مصطلح ينتمي إلى المصطلحات السيميائية ، حيث اختاره دون غيره من المصطلحات للاعتبارات التالية:

لأنّ الانحراف غير متداول سيميائيا ، وهو متداول في المعاني المادية.

العدول يفتقر إلى قوة مفهومية ،وخلفية معرفيةّ، بل هو مجرد أداة لقراءة نحوية.

ويميّز مرتاض ما بين اللغة الأدبية واللغة الوظيفية –كما يسمّيها– ومعياره في ذلك هو الانزياح، فالانزياح هو الذي يحكم اللغة الأدبية ،بين الدلالة الواقعية البسيطة أو العميقة .كما أنّ لهذا المصطلح تقلّبات كثيرة عند كبار النقّاد الغربيين تتمثّل فيما يلي :

الانزياح(Écart) والتجاوز(Abus)عند فاليري.

الانحراف(Déviation) عند سبيترز

الاختلاف(Distorsion) عند رينة ويليك و أوستن وارين

الإطاحة(Subversion) باتيار

المخالفة(Infraction) تيري

الشناعة(Scandale) بارط

الانتهاك(Viol)كوهن

خرق السنن واللّحن عند تود وروف

العصيان(Transgression) أراغون.

التحريف(Altération)جماعة "مو".[14].

ز. التّشاكلIsotopie:

يعرفه عبد الملك مرتاض بقوله: «إنّ مصطلح تشاكل اسم مشتق منحوت في أصله ،من كلمتين اغريقيتين هما التي تعنيIso التساوي وtoposالتي تعني المكان ،ليصبح في الاخير الاسم يدلّ على المكان المتساوي ، أو تساوي المكان ، ثمّ أطلق للتّعبير عن الحال في المكان أي في مكان الكلام. »[15]

ويقول أيضا في موضع آخر: «إنّ المشاكلة او التشاكل فرع من فروع السيميائية ،وغايتها تتمخّض لخدمة الدلالة عبر الجملة وبالتالي عبر النصّ، وبالتالي عبر الخطاب الأدبي ...كما يتألف من أصناف سيمائية ،تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه»[16].

فالتّشاكل عند مرتاض يقصد به المشابهة في التعبير والنحو والتركيب لتحقيق الخطاب المقصود.

ح .لغة اللّغةMétalangage:

مصطلح لغة اللغة من المصطلحات اللسانياتية، وهو يتكوّن من عنصرين (Meta) التي تعني ما بعد/ما وراء، و(Langage) وتعني لغة تستعمل لوصف

وشرح لغة أخرى طبيعية ،وهي الكلام على الكلام ،ويعني الكلام المبني لوصف الكلام الطبيعي ،ويعرّفها بنيفست 'لغة النّحو' ،أمّا غريماس فيقول :"أنّها لغة اصطناعية تحتوي في مضامينها على قواعد بنائها الخاصّة"، ولقد عمّم عبد الملك مرتاض هذا المصطلح في كتاباته السيميائية ،موظفا مصطلح ما وراء اللغة، ترجمة للفظ Meta-méta-langage،ومصطلح نصّ النّصّ، وهو معادل لنقد النّصّ وتأويله إذا انصرف الوهم إلى أثر مقدسي، كما أطلق مصطلح 'قول على قول' كاسم مناسب لهذا اللفظ السيميائي اللّغوي، كما أورد مصطلح قراءه القراءة ،مقابلا للفظ-Meta Lecture،وفي ضوئه صاغ مصطلح قراءة-قراءة القراءة ،كمفهوم أقرب إلى نقد-نقد النقد[17].

اهتمّ مرتاض بهذا الإجراء واستخدمه كثيرا في أعماله الفنية، خاصّة في كتاب نظرية القراءة .

ط .التفكيكيةDéconstruction:

يصطلح مرتاض على التفكيكية ب ' التقويضية' ،حيث تشبّع النّاقد بأفكارها كإجراء منهجي لا فلسفي ،حيث يوضّح قائلا: "مصطلح تفكيك لا ينبغي أن يحيل بالضرورة على المذهب الدريدي (جاك ديريدا)،وإنّما نريد به خصوصا إلى حلّ الأجزاء ،والعناصر اللّسانية ،...لا يكون التّحليل إلاّ بهدم أو تقويض للنّصّ، في أيّ صورة من صور التّقويض ،ثمّ إقامة عمل فنّي جديد على أنقاضه "[18].

لكن مرتاض استعمل في بدايات مؤلفاته مصطلح' التشريحية'، في كتابه "في الأمثال الزراعية "و " بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ،حيث لم يذكر التّفكيكية بتاتا، وهذا ما يتحدّث به قائلا : «جئت إلى نصّ لأبي حيّان التوحيدي ،من (الإشارات الإلاهية) يقع في زهاء ثمانية سطور ،أخذت أحلّل النّصّ بطريقة متحذلقة ،إلى حدّ ما ، بطريقة جامعية ،ولكنّي شعرت بأنّي لم أشبع النّصّ تحليلا ،فأصبح التّحليل او الذي أطلقت عليه فيما بعد ' التّشريح'،»[19].

لخصّ مرتاض التشريحية في وظيفتين هما :

1-اهتمام القارئ بالنّصّ وتحليله مثلها مثل التشريح الداخلي للجثّة من طرف الطب الشرعي.

2-بعد تعمّق القارئ في النص وتحليله تحليلا جيدا يبوح النّصّ بألغازه وأسراره، وهذا في الطب الشرعي ما يحدّد أسباب الوفاة.

ي . التناصIntertextualité:

يعد التناص مصطلحا من المصطلحات السيميائية الحديثة ،ومفهوم له فعاليته الإجرائية ،كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة ، والتحليل البنيوي ،وهو مظهر استقطب كثيرا من الباحثين ورواد الدّرس السيميائي فب أروبا وفي البلدان العربية ،ففي الجزائر يعدّ الدكتور عبدالملك مرتاض من الباحثين الجزائريين القلائل الذين تعاطوا هذا المصطلح السيميبائي ، واشتغلوا عليه في تحليل الخطاب الأدبي [20].

وأشار إلى ذلك من خلال قوله :«التناص تفاعل وتبادل العلاقة بين نص وآخر إما على سبيل الاقتباس أو المعارضة أو التّضادّ»[21].

اقترح مرتاض مصطلح 'التّكاتب' الذي برهن على اطلاقه ومواءمته للمفهوم انطلاقا من قوله :«فعلينا أن نتصوّر جريان مصطلح التناص في الكتابات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية واللاهوتية وسواها، ممّا يزيد من تنصيب مفهوم التناصّ، وخطورة تعميمه ، هما أمران يجعلانه غير لائق ، بأن يقوم مفهوما في مجال الإبداع الأدبي الخالص...وتأسيسا على هذا التصوّر ، استحدثنا ما نطلقه عليه بالتّكاتب »، أمّا بخصوص المبرّرات التي استند إليها الباحث لإطلاق هذا المصطلح نشير إلى:

1-أن التناص هو عام يشمل اللغة والأسلوب والأفكار السابقة المكتوبة.

2-إنّ التكاتب أكثر خصوصية من ذلك التناص، ونقترحه لن يكون التّأدّب.

3-إنّ التّناصّ مفهوم اغتدى يطلق على كلّ شيء، ممّا يجعل من اطلاقه على تبادل التأثر بشكل أو بآخر.

4-إنّ مصطلح التّكاتب ينصرف إلى تأثّر الكاتب بكتابات أخرى ،بصرف النظر عن جنس هذه الكتابة ،وطبيعتها[22].

كما اقترح عبد الملك مرتاض مصطلح' التفاعل' في قوله :«أمّا التّفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثّرات الأخرى الشفوية والعامّة ، فهي تنضوي تحت مفهوم ' التناص'، كما تنضوي تحت مفهوم 'التّكاتب'»، كما دعا النّاقد إلى الالتفات إلى إنجازات النّقد العربي في عهوده الراهنة ، مقترحا ما يلي:

أوّلا: مصطلح 'الاقتباس' ، وذلك من خلال قوله :« وهو ان شئت (أي التناص)،اقتباس، وهذا مصطلح بلاغي محض، ولكنّه الآن مسطو عليه من قبل

السيميائية التي لحقت بالتّناصّات واستراحت ، بل إنّها ألحقت أيضا الأدب المقارن نفسه بنظرية التّناص وبكلّ جرأة»[23].

ثانيا: مصطلح' السرقات'، كمرادف أوجدته آراء البلاغيين والنقّاد القدماء ، من ذلك ،آراء ابن سلام الجمحي وقدامة بن جعفر والآمدي ،وأبي عثمان الجاحظ ، واب رشيق وابن هلال العسكري ، وعبد القاهر الجرجاني ، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني ، وحازم القرطاجنّي، ثمّ أشار إلى مسألة 'حفظ النّصوص 'ونسيانها في تصوّر "ابن خلدون" على أساس أنها فكرة تناصية ، وليست التناص نفسه، وفي ضوء كلّ هذا ، خلص الباحث إلى رفض التسوية بين فكرة التناص ، ومفاهيم أخرى مثل السرقات والاقتباس، وآخر الإشارات فيما تناوله ، عبد الملك مرتاض ، في هذا الإجراء السيميائي ، إثارة مصطلح 'التّناصّ العائم'، ثمّ اقتراحه لمصطلح 'الابتداع'، كضرب من ضروب التناص المجسّد الذي من خلاله يظلّ المبدع يحوم حول نصّ واحد ، هو أصلا ثمرة لجملة من النصوص[24].

عموما اعتبر مرتاض أنّ التناص مصطلح يتّصف بالغموض في المدرسة الغربية على عكس البيئة العربية ،التي جميع مصطلحاته واضحة وضوح الشمس ولها خصوصياتها.

خاتمة:

يستخلص ممّا سبق ما يلي :

النّاقد ' عبد الملك مرتاض' اهتمّ كثيرا بالاتّجاه السيميولوجي الغربي ، لكن لم يغفل عن تراثنا العربي القديم ، معتبرا الفرق بين المدرسة الغربية والعربية مجرّد مصطلحات ، وأنّ اللّغة العربيّة غنيّة بمفرداتها ومستقلّة استقلالا تامّا بمصطلحاتها الجوهرية.

لم يلتزم ' عبد الملك مرتاض' بمنهج واحد فقط ، بل عالج الظواهر الأدبية بمنهجه الخاص، الذي ركّز فيه على الجانب الأسلوبي في تشريح معظم القصائد التي درسها .

كان 'عبد الملك مرتاض' شديد الاهتمام بالمنهج المركّب ، كمل حلّل بعض النصوص الشعرية بالسيميائية والتّفكيكية في بعض مؤلّفاته.

قدّم مصطلحات جديدة للثقافة الغربية ابتكرها العرب القدماء، فجمع بين التراث البلاغي الأصيل والحداثة الغربية ، فوفّق كثيرا في ربطه الأصالة بالمعاصرة من خلال الجمع بين التّراث العربي الإسلامي الأصيل و الحداثة الغربية المعاصرة.

اهتمّ 'عبد الملك مرتاض' بالمصطلحات الأجنبية في بداية مؤلفاته متأثرا بالمناهج الغربية سرعان ما أدرك أنّ الموروث العربي الإسلامي أكثر غنى ممّا وصلت إليه المناهج الغربية المعاصرة

السيميائية عند ' عبد الملك مرتاض' لا تزال في حاجة ماسّة إلى دراسات معمّقة سواء على مستوى المنهج أو المصطلح أو القراءة.

تعتبر مؤلفات 'عبد الملك مرتاض' ذات نقلة نوعية واعدة لابدّ أن تحتضنها دراسات، وتقام بخصوصها مؤتمرات ، لتكشف الجديد ، وتبتكر رؤى مستقبلية في هذا الفنّ المعاصر، فهي بحق مشروع استشرافي للجامعة الجزائرية .

. الهوامش والإحالات:

---

1 - هشام خالد، صناعة المصطلح الصوتي في اللسان العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط1) ، 2010، ص:.104

2- ممدوح محمد خسارة، علم المصطلح وطرائف وضع المصطلحات في العربية، دار الفكر دمشق (ط1)، 2008، ص:.17

3 - محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، (ط1)، 2006، ص:.57

4-مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة كتب ثقافية شعرية، يصدرها المجلس الوطني، للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د ط)، 2000، ص:.10

5- محمد عزّام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشر العربي بيروت – لبنان، (د ط)، 2010 ، ص.07

6-مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،(د ط)،2005،ص:.123،124

7- ينظر: عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة ،جامعة وهران،مجلد1،عدد2 ،جوان1993،ص:.9

8- عبد الملك مرتاض: قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل، تحليل سيميائي لقصيدة قمرة شيراز للبياتي)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض السعودية، عدد 46،47، السنة 1997، ص :.333

9- عبد الملك مرتاض :أ/ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،(د ط)،1992،ص.80

10-عبد الملك مرتاض: النّص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1983،ص:.26

11-المرجع نفسه، ص :.27

12- يقصد بالشيخ: الجاحظ.

13-عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة ، لبنان ، بيروت ،(ط1)،1986،ص:.16،17

14- عبد الملك مرتاض: نظرية النّصّ الادبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،(د ط)، 1992،ص:.80

15-ينظر:عبد الرشيد هميسي: اشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر(عبد الملك مرتاض أنموذجا)،أطروحة ماجستير ،جامعة فرحات عباس سطيف ،ص:.106،107

16- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري(تحليل مستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبي")،اتّحاد دار الكتاب العرب، الجزائر،(د ط)،2001،ص:.19

17- المرجع نفسه:ص:.132

18-ينظر:بوشنتوف فوزية، سالمية فاطمة الزهراء، المصطلح السيميائي عند عبد الملك مرتاض، مذكرة ليسانس ،إشراف علوات كمال ، جامعة البويرة ،2012/2011،ص:41.

19-يوسف وغليسي: عن عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة ،مجلة علامات، المغرب مكناس، ج15، ع 50،س 1995،ص:.201

20-جهاد فاضل : أسئلة النقد(حوارات مع النقاد العرب)،الدار العربية للكتاب ،تونس،(د ط)،دس،ص:217

21- مولاي بوخاتم : المرجع السابق،ص:.134

22-عبد الملك مرتاض: بين التناص والتكاتب-الماهية والتطور-مجلة قوافل، مؤسسة اليمامة، الرياض، ج4، ع7،،س1996،ص:196

23- مولاي بوخاتم: المرجع السابق ،ص:135

24- المرجع نفسه:ص:136.

مصطلح الأسلوب بين فهم الدرس البلاغي وإمكانات الأسلبة.

د. أحمد ملياني
جامعة حسيبة بن بوعلي. الشلف

الملخص:
إنّ هذه الورقة البحثية؛ تتضمن تقديما لفهم الأسلوب لدى البلاغيين العرب القدامى، الذين لم يخرج فهم الأسلوب عندهم عن كونه الموافقة بين أجزاء الكلام في إطار منتظم تعلّق بتلاؤم التراكيب والمعاني وفق ما تقتضيه التجربة أو السلامة النحوية، ثم تسعى إلى تبيان مفهوم الأسلوب والأسلوبية في الدراسات الغربية، وأهم اتجاهات الأسلوبية، التي وإن تعدّدت توجهاتها بتعدّد آراء المنظّرين لها وفلسفتهم، إلا أن هذا التعدد كان مسايرًا للمراحل التطورية التي عرفها علم الأسلوب بداية من المخاض اللساني إلى باقي النظريات الأخرى.
الكلمات المفتاحية: المصطلح، الأسلوب،الدرس البلاغي،النظرية الأسلوبيّة، اللسانيات.

Abstract :
This research paper includes the concept of style among the ancient Arab rhetoricians. For them, style is the compatibility between parts of speech within a regular framework related to the compatibility of structures and meanings according to the requirements of experience and grammatical integrity, then seeks to clarify the concept of style and stylistics in Western studies; And the most important stylistic tendencies, even if their orientations were multiplied by the multiplicity of opinions of theorists and their philosophy, but this multiplicity was consistent with the stages of development that the science of stylistics knew from lingual parturition to others theories.
Key words: term, style, lesson of rhetoric, stylistic theory, linguistics

مفهوم الأسلوب لدى البلاغيين العرب القدامى:

ورد مفهوم الأسلوب عند ابن منظور (ت.711 هـ) في لسان العرب في مادة (سلب): "يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطّريق، والوجه والمذهب، يُقال أنتم في أسلوب سوء ويُجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفَنُّ، يُقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه"[1]، فَوَصْفُ الأسلوب بالفن هو تمييزه عن الكلام العادي، فهو يأخذ لونًا فريدًا مميّزًا له في الشكل والتركيب، وهو كذلك التفنّن في صياغة المعنى الذي يفترضه صاحبه، فيجتهد في تنميقه وتزويقه وتفريقه عن كلامه المعتاد، ليجعله في حلّته البهيّة؛حتى يَحْسُنَ تسميه فنًّا.

يُعرفُ الأسلوب على أنّه "الطريق، ويُقال سَلَكْتُ أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتابه، والفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والصف من النخل ونحوه والجمع أساليب"[2]، وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيّن أمرين:

-البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، ودلالة ذلك انتظام الأسلوب وضرورة أن يكون في شكله المتناسق، فالسطر دلالة على الاستقامة في الطريقة ووضوح معالمها وتميّزها وسلامتها من الاعوجاج.

- البعد الفني الذي يتمثل في ربط كلمة الأسلوب بأساليب القول وأفانينه.[3]

إذا بحثنا عن مفهوم الأسلوب عند البلاغيين العرب فإننا نلفي ابن طباطبا (ت. 322هـ) من الأوائل الذين تجلّى مفهوم الأسلوب عندهم، وارتبط لديه بالشّعر وقوانينه التي تحكم إيقاعه الداخلي والخارجي بما يَحسنُ نظمهُ، فمدار "المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يَسْلُسُ له القول عليه. فإذا اتفّق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يتعلّق كل بيت يتفق نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها"[4].

فالأسلوب عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر وقائمٌ على أساس جمالي، يُراعي فيه الشاعر جودة اللغة واتّساقها، وهذا لا يتأتّى إلا لمن حذق الصّنعة، وملك ناصية اللّغة وطوّع المعنى، وعلى الأسلوب من منظوره أن يساهم في تماسك وترابط أجزاء النّص أو القصيدة، من مطابقة الألفاظ للمعاني وموافقة القوافي للأبيات بما يُحدث تناسبا بينهما، فليست المزية للّفظ دون المعنى بل من خلال التناسب الذي يتحقّق في النّظم، فابن طباطبا يرى أنّ "للمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"[5]، والمشاكلة هي استخدام اللفظ المناسب للتّعبير عن المعنى المراد.

لا يتوقّف مفهوم الأسلوب عند ابن طباطبا على اعتباره مذهبًا في الشّعر، قائمٌ على براعة الشّاعر في النّظم، بل هو كذلك عمليّة اختيار واعية يقوم بها الشاعر، فهو "يتأمل ما قد أراد إليه طبعه ونَتَجَتْهُ فكرته، يستقصي انتقاده ويرمّ ما وَهِيَ منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطلَ ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"[6]، ومن ثم فإن الشاعر يقوم بتغيير الألفاظ والقوافي حسب موهبته وخبرته، بما يساهم في إيضاح المعنى وتجلية الفكرة التي يرغب في إيصالها للسامع، فهو في الأخير يسعى للفت انتباه المتلقي.

تطرّق عبد القاهر الجرجاني (ت. 471 هـ) لمفهوم الأسلوب، الذي لا يكادُ يرى من مفارقة بينه وبين مفهومه للنّظم، فهو تارةً يساوي بينهما على اعتبارهما تنوّعًا لغويا خاصًا بكل مبدع يميّزه عن غيره، خاضعٌ لمبدأ الاختيار الواعي، ومراعاة الألفاظ التي تهيئ أسلوبا خاصًا بكل مبدع أو شاعر غير قابل للتقليد، فهو سمة شخصية لا يمكن انتزاعها أو نقلها لشاعر آخر، وتارة أخرى يذهب إلى اعتبار الأسلوب ضربًا من النّظم وطريقة فيه"واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- و الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره..."[7]، ويصطلح عبد القاهر الجرجاني هنا على الأسلوب بالاحتذاء، ويجعله طريقة الشاعر في الأخذ بالمعنى.

لم يجعل عبد القاهر الجرجاني مفهوم الأسلوب خاضعًا لمفهومه للنّظم فقط، إنما أخضعه كذلك لمعاني النحو التي ينضبط داخلها النّظم، هذا ما أشار إليه في كتابه "دلائل الإعجاز" بقوله:"واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتَعمل على قوانينه وأصوله وتَعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها"[8]، فقد جعل النحو ضابطا لكل نظم، لا تتحقّق به سلامة التركيب الإعرابي فحسب، إنما يتجلى به المعنى ويتّضح، فالألفاظ مشتملة على المعاني ما دام بناؤها النحوي قائمًا على الصّواب.

يكمن الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني في تركيب الألفاظ بعضها مع بعضٍ؛ على نحوٍ يؤثّر في السّامع، ومزيّة الألفاظ" بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"[9]، وقد ضرب لذلك مثلا حين رأى بأن سبيل تلك المعاني سبيل الأصباغ التي تُعملُ منها الصور والنقوش التي يختارها صاحبها بعناية، فيجيءُ تصويره من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، فكذلك حال الشعراء في توخّيهم معاني النحو؛ ووجوهه التي تعدّ محصولا لذلك النّظم.[10]

يبدو أن حازم القرطاجنّي (ت.684 هـ)، قد أفاد كثيرا مما قدّمه عبد القاهر الجرجاني حول مفهومه للنّظم، فراح يوسّع دائرته لتتخطّى حدود الجملة الواحدة، وجعل النظم كامنًا في النّص ككلٍ، والأسلوب مرتبطًا بنظم المعنى وتألفيه، حيث يقول:"ولما كانت الأغراض الشعريّة يوقَع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطول، وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النّسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنُقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطّراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النّظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في وصف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النّظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفيّة الاستمرار في الألفاظ و العبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النُقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[11]، فالأسلوب عند حازم القرطاجنّي مشتملٌ على المعاني الكامنة في النّص الشعري كلّه، مهما تعدّدت مضامين القصيدة الواحدة، لأنّ الأسلوب يرتبط عندهُ بالصّورة الذّهنية والتأليفات المعنويّة التي تسهم في بناء النّص الشعري كوحدة متكاملةٍ، لذلك رَبَطَهُ بمصطلحاتٍ أخرى كالجهة والغرض الشّعري، على العكس من النّظم الذي يرتبط بالألفاظ والعبارات والتأليف بينها.

أما ابن خلدون (ت.808هـ)، فقد اختلف مع عبد القاهر الجرجاني في أنَّ الأسلوب لا يخضع لمعاني النحو فقط، وإنما جعل من العروض والبلاغة عناصر

أساسية تخدم المعنى، فالأسلوب عنده هو"عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القوالب التي يفرغ فيها، ولا يرجع على الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية"[12]، فالأسلوب عند ابن خلدون لا يعدم إلاّ أن يكون هيكل الكلام الذي ينبني عليه المعنى.

ينفي ابن خلدون بهذا التصوّر قيام الأسلوب على معرفة علوم البلاغة والنحو والعروض، ويراها وحدها لا تعبّر عن الوظيفة الشعرية، التي تقوم أوّلا على الذائقة الفنية والاستعداد الفطري اللذان يمتلكهما كل شاعر، فهي"ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال،ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبناء، فيرصّها فيه رصًا؛ كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام"[13]، فالأسلوب صورةٌ ذهنية تغمر النفس وتطبع الذوق، الأساس فيها الدربة والملكة الناتجة عن الزاد اللغوي الذي أتاحته قواعد البلاغة والنحو والعروض، وكثافة القراءات الإبداعية التي تساهم في صقل هذه الملكة التعبيريّة؛ التي تصبح قادرة على إنتاج تراكيب أسلوبية تتجانس فيما بينها لتحقيق الوظيفة الشعرية انطلاقا من اللغة واستثمارًا للذائقة الأدبية.

ما يمكن ملاحظته من خلال استعراض مفهوم الأسلوب عند هؤلاء البلاغيين، أن هناك اختلافا جليًّا في الرؤى، فابن طباطبا ربط الأسلوب بمناسبة الكلام بعضه بعضا، فلا يظهر عليه خلل يشوب تناسقه، بذلك لا يفقد التركيب معناه، فالأسلوب في الشعر لا يتحقق إلا إذا اكتمل المعنى وانسجمت الأبيات الشعرية وحافظت على نظام القصيدة العام، أما عبد القاهر الجرجاني فقد أخضع نظم الكلام للنحو، وجعله معيارا أساسا لقيام الأسلوب المتمثل في النّظم، في حين أن ابن خلدون رأى أن الأسلوب صورة ذهنية تتطابق إزاءها التراكيب المنتظمة على التركيب الخاص. ورغم هذا الاختلاف،لم يخرجوا عن كون الأسلوب هو الموافقة بين أجزاء الكلام في إطار منتظم تعلّق بتلاؤم التراكيب والمعاني وفق ما تقتضيه التجربة أو السلامة النحوية.

مفهوم الأسلوب لدى الدارسين العرب المحدثين:

إذا عرجنا إلى مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب المحدثين، نجد اختلافا كبيرا في مفاهيمه لديهم، ذلك راجعٌ لتباين مصادرهم واعتمادهم على الترجمة في بلورة علم الأسلوب ذي المنشئ الغربي، ومن بين أهم هؤلاء النقاد نلفي عبد السلام المسدي، الذي كان له إسهام كبير في حقل الدراسات الأسلوبية من خلال كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، حيث لا يتحدّد الأسلوب عنده إلا على أسس ثلاث هي: المُخاطِبُ والمخاطَبُ والخطاب، ويربط مفهومه بما أسماهُ بالركائز الثلاثة في تحديد الأسلوب،"فإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقّه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزّمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المُخاطِب والمخاطَب والخطاب"[14]، غير أنّه يركّز في تحديد مفهوم الأسلوب على عنصر المُخاطِب، على اعتباره التمثّل الحقيقي له، وانعكاسٌ لشخصية الباث "المؤلف"، وطريقة تفكيره، فالأسلوب كذلك هو "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعيّة الرسالة اللسانية المبلّغة مادة وشكلا"[15]، فالأسلوب بذلك يختلف من مبدعٍ لآخر، وكذا باختلاف الأنماط الإبداعية التي ينتهجها كل واحدٍ.

أما الأسلوب من زاوية المخاطَب في منظور عبد السلام المسدي، هو القوة الضاغطة التي تأثر في المتلقي، من أجل تقبّل أسلوب كاتب ما، فهو حكم القيادة في مركب الإبلاغ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها"[16]، بذلك يدفعه إلى الاقتناع بأسلوبه عن طريق زعزعة يقظته بحصول المتعة والإثارة لديه، أما من زاوية الخطاب فهو ماثلٌ في النص ذاته، يربط العلاقة بين الباث والمتلقّي، فالنّص إن كان وليدًا لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته [17].

استقى أحمد الشايب في تحديده لمفهوم الأسلوب من معين التراث البلاغي العربي، حيث ربط مفهومه بالنّظم،"فالصورة التي هي أول ما تُلقى من الكلام لا يمكن أن تحيى مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم تكوّن التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة، وهو

يتكوّن في العقل قبل أن ينطق به اللّسان أو يجري به القلم"[18]، فالأسلوب نظمٌ للكلام أي تآلفٌ الكلمات والعبارات، وهو عملية نفسيّة داخلية يقوم بها الكاتب؛ ليأتي بعدها التجسيد الفعلي للّغة عن طريق الملفوظ، فالأسلوب عملية اختيار يجسّدها المبدع من جملة التعابير المتاحة له، المنتظمة فيما بينها، خدمة للمعنى المراد إيصالهُ، "فاختيار الأفكار وتنسيقها وإيثار الكلمات الدقيقة، والجمل الواضحة، فذلك عمل أسلوبي، لأنه طريقة يقوم بها الكاتب متأثراً بموضوعه من جهة، وبشخصيته من جهة أخرى"[19]، وباعتبار اللّغة قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، "فالأسلوب عملية الاختيار الواعي لأدوات التعبير"[20]، بما يناسب رغبة الكاتب ويكون قادرًا على التأثير في المتلقي وتحقيق استجابته.

لم يقتصر أحمد الشّايب في تحديده لماهية الأسلوب على معيار الاختيار وحده، وإنما وظّف معيارا آخر يتلخّص في أن الأسلوب انعكاس لشخصية الكاتب أو المبدع، وهو بهذا يحدث تقاربا في مفهوم الأسلوب لدى بوفون (Buffon) "الأسلوب هو الرجل نفسه"، الذي علّق عليه بقوله: "يريدون بذلك أن أسلوب الأديب مرآة صافية لشخصيته كلها، نقرأه فنحس صاحبه يطالعنا دائماً بعقله وشعوره وخلقه ومزاجه وعقيدته، وكل ما يميزه عن سواه فإذا عرفناه وقرأنا له أثراً أدبياً أضفناه إليه وإن لم يكن عليه اسمه، فهذا الكلام يدل على أن أظهر خواص الأسلوب إنما نشأ في شخصية كاتبه"[21]، فلكلّ أديب أو شاعر طريقته الخاصة في التعبير تنبع من ذاتيته ووجدانه تميّزه عن غيره، فالأسلوب إذ ذلك "صورة خاصة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب، والمقلِّدُ يفنى في غيره"[22]، فالأسلوب انبصامٌ شخصيٌ فريد من نوعه، وتميّز ذاتي أصيلٌ لا يمكن تقليده؛ لما يتضمّنه من خصائص متعلّقة بذهنية الكاتب أو المبدع، والمتجسّدة في طرائق التعبير والصياغة الفنيّة خاصته.

ارتبط مفهوم الأسلوب عند أحمد درويش بالخصائص العامة والفردية التي تحكم حياة الأشخاص والجماعات، فالأسلوب من حيث هو النّظام والقواعد العامة يتمثّل في أسلوب معيشة معيّن لدى شعب ما، أو أسلوب العمل لدى جماعة معيّنة، ومن حيث هو مجموعة من الخصائص الفردية التي يتميّز بها شيء عما سواه، فالأسلوب حينئذ يتعلّق مثلا بأسلوب كاتب معيّن أو الميل إلى سماع أسلوب موسيقى خاص أو التمتّع بأسلوب كلاسيكي في أثاث المنزل[23].

بهذا التصوّر لم يبتعد أحمد درويش كثيرا في تحديده لمفهوم الأسلوب عن مفهومه التاريخي خلال نشأته الغربيّة الأولى، في تقسيمه إلى طبقات ثلاث هي: الأسلوب البسيط، الأسلوب المتوسط والأسلوب السامي، هذه الطبقات التي كانت ممثّلة في قصائد الشاعر الروماني (فرجيل)، فالقصائد الريفية دلّت على الأسلوب البسيط، والقصائد الزراعية على الأسلوب المتوسط، ودلّت الإلياذة على الأسلوب السامي[24]، وبهذا ربط أحمد درويش مفهوم الأسلوب بالخصائص العامة التي تحكم الأسلوب كما أشير إليه آنفا. أما الخصائص الفردية فقد أوثقها بمفهوم الأسلوب عند بوفون(Buffon)"الأسلوب هو الرجل نفسه"، والذي هو السّمة الشخصية التي تميّز كل شخص عن الآخر.

يذهبُ منذر عيّاشي إلى تقسيم مفهوم الأسلوب إلى ثلاثة أقسامٍ وهي: "التعريف الشائع، تعريف الكتّاب، والتعريف اللساني"[25]، وهذه التعريفاتٌ يمكن اعتباراها توافقات مع عناصر التواصل: المُرسِل، الخطاب، والشفرة، فالتعريف الشائع يرتبط بالطريقة الخاصة التي ينتهجها المرسل في أسلوبه فتكون الكاشفة عن فكره، والسّمة الشخصية المميّزة له، وتعريف الكتّاب يتعلّق بالخطاب وما يضمّنه صاحبه من طاقة تعبيريّة، "ويكون الأسلوب فيه أداة، واهتمام الكاتب به يأتي من كونه يُستخدم في العمل الكتابي"[26]، فالأسلوب من زاوية الخطاب وليد النّص ذاته، ينفصل عن صاحبه لحظة إبداعه، أما التعريف اللساني فهو مرتبطٌ باللّغة، فالأسلوب من خلال هذه الرؤية طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة [27].

يتلخّص مفهوم الأسلوب عند منذر عياشي في موافقة الكلام للنّظام اللغوي من جهة والأدبي الجمالي من جهة أخرى، "وقد يكون الأسلوب كلمة، أو لونًا أو إشارة، أو أي مادة من المواد، غير أن مادته الخارجية لن تكون ما لم يكن النظام أداة تشكّلها، ولذا يمكننا أن نقول فيه: الأسلوب شكلٌ يقيّمه نظامه"[28]، فالأسلوب يخرج عن سطوة قواعد النّظام اللغوي ليصبح أداة جمالية في يد صاحبه، يمزج فيه دربته وحنكته اللغوية، وما يتيح له نظامها لتوصيل المعاني إلى المتلقي في صورتها المثالية، فالأسلوب كذلك "موسيقى بالصوت، ورسم بالكلمة، وإيحاء بالعبارة وصورة يبيّنها النّص"[29]، فالمبدع يجعل من اللّغة وأدواتها التعبيريّة وقواعدها النحوية وأنظمتها الصوتية والتركيبية والدلالية أداة طيّعة تحقق لهُ الجودة الفنية والجمالية في أسلوبه، فيتّخذ من قواعد اللّغة جسرًا لرصف أفكاره وتوصيلها.

يتتبّع محمد عبد المطلب مفهوم الأسلوب في التراثي البلاغي العربي القديم، ويربطه بالأشكال الفنية وقدرة المبدع في إحكام اللفظ والمعنى،" على نحو ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى، أو بينه وبين النوع الأدبي وطرق صياغته، كما أنها ربطت – أحيانا- بينه وبين شخصية المبدع ومقدرته الفنية، كما أنها ربطت – أيضا – بينه وبين الغرض الذي يتضمّنه النص الأدبي، وقد يتساوى مفهوم الكلمة مع مفهوم النّظم الذي يمثّل الخواص الأدبية في الكلام"[30]، فدلّت كلمة الأسلوب عندهم على الطريقة التي يؤدى بها المعنى أو اللون الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا، وأسلوب خاص بمبدع أو بغرض معيّن، ودلّت كذلك على النّظم.

لا يقتصرُ الأسلوب عند محمد عبد المطلب على علمٍ أو فنٍ أو طابعٍ معين إنما هو "طريقة التفكير والتصوير، وهذا التحديد – كما نرى – يتناول بالدرجة الأولى عناصر الأسلوب التي تتحقق بوجود الصلة بينهما، كما أنه يتضمن المراد من الأسلوب في سائر الفنون من حيث هو تفكير وتصوير وتعبير"[31]، ولهذا فالأسلوب مرتبط بكل نتاج إنساني، ولا يقتصرُ على مجال معينٍ.

رغم هذا البون في تحديد مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب المحدثين حسب اختلاف مشاربهم في استقاء نظرياتهم، إلا أنه لم يبتعد عن جوهره باعتباره الطريقة المميزة التي يسلكها الكاتب أو المبدع في صياغة ألفاظه وعباراته لبلوغ المعاني، وتبقى تلك التّجاذبات مرتبطة بزاوية نظر كل ناقد، محاولا بها الإحاطة بخصائص أسلوب كاتب معيّن أو لون أدبي ما يتجسّد في أعماله.

3/- الأسلوب والأسلوبية في الدراسات الغربية

أ/- مفهوم الأسلوب:

ارتبط مصطلح الأسلوب (style)لغة باللّفظ اللاتيني (stilus)، الذي كان يعني في البداية المثقب الذي يستخدم في الكتابة[32]، وهو أداة مكونة من قصبة جوفاء تستعمل في الكتابة اليدوية كما دلّ هذا اللفظ على قلم الكتابة، إلا أن نُقل معنى أداة الكتابة (قلم) إلى الطريقة الخاصة للكتابة والتعبير التي يسلكها الفرد في صياغة أفكاره[33].

دلّت كذلك كلمة أسلوب في أصلها اللاتيني على الريشة،"ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية،

فاستخدم في العصر الروماني -في أيام خطيبهم الشهير (شيشرون)- كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة"[34]، حتى صار يشمل جميع مجالات اللّغة باعتباره الطريقة في التعبير عن الفكر أو نمط العيش والسّلوك.

أمّا من ناحية الاصطلاح فقد تعدّدت الآراء حول تحديد مصطلح أسلوب (style)وذلك للصعوبة الكبيرة في ضبط ماهيته، وهذا ما أدى إلى التّشكيك في وجوده أو الاقتناع بتعريف ثابت له، مما عطّل كثيرا مسار الدراسات الباحثة فيه، إلى أن ظهر تعريف بوفون (Buffon)، الذي أشارت إليه أغلب الدراسات الحديثة واعتمده كثير من النقاد والباحثين الغربيين، ونال حظا كبيرا من الشهرة والذّيوع، وجاء تعريفه ضمن عمله الشهير (خطاب في الأسلوب)، وقد عرّف بوفون الأسلوب بقوله:"الأسلوب هو الرجل نفسه، لذا لا يمكن انتزاعه أو تحويله أو تشويهه"[35]، فالأسلوب هو السّمة الشخصية التي ينمازُ بها الكاتب أو المبدع عن ما سواه، وهو خاصيّة فردية يسلكها في صياغته المخصوصة للّغة، بغية التعبير عن مقاصده وأفكاره، فهو البصمة التي لا يمكن تقليدها أو نقلها.وقد حاول "بوفون" من خلال هذا التعريف ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحيّة والمتغيّرة من شخص إلى آخر، من دون قوالب التّزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها الفنيةأو استغلال جيد لها[36].

لقد تزاحم المنظّرون الغربيّون للدرس الأسلوبي على مفهوم "بوفون" للأسلوب وراحوا يضعون تعاريف تتقارب كثيرا مع تعريفه، مسايرة منهم لمباحثه واجتهاداته في حقل الأسلوب حتى اعتبر معيارًا يستقون منه تصوراتهم ويبنون عليهِ مفاهيمهم، ومن النقاد الذين بدا تأثرهم جليا بنظرية "بوفون" المبنيّة على مبدأ الطّبقيّة نلفي شوبنهاور(Schopenhauer)، الذي يعرّف الأسلوب بقوله:"الأسلوب هو التعبير عن معالم الروح"[37]، فهو عملية عميقة ضاربة في أغوار الرّوح، فالمبدع بما يتصوّره من مشاعر وأحاسيس يصوغها في أفكاره إنّما هي نابعة من معين روحه ودسائسها، وما الأسلوب إلا تمثلٌ لها.

أما الكاتب الفرنسي مارسيل بروست (Marcel proust)فهو ينظر للأسلوب من وجهة أخرى، ويربطه بالجمال والذوق على اعتباره " بالنسبة إلى الكاتب تماما كاللّون بالنسبة إلى الرسام، إنّه مسألة رؤيا (خيال) لا مسألة ثقافة"[38]،فالأسلوب هو أداة تشكيل ترتبط بالذوق والحسّ الجمالي والإبداع أكثر من الزاد المعرفي،

فالكاتب يعمدُ إلى تنميق صوره بالتراكيب اللفظية والتعابير الفنية التي تخدم مشاهده، بيد أن الرسام يتّخذ من اللّون الواحد عدة تعابير تتراوح بين الحدّة والفتور تظهر ماثلة في لوحاته الفنيّة.

يحدّد برونو (Bruneau)مجال الأسلوب في الكتابة حين يرى بأنه"إجمالي المزايا والخصائص التي يصفها الفرد في الأثر المكتوب والمنطوق معتمدا على المادة التي تضعها اللّغة (المجتمع) بين يديه"[39]،فالأسلوب هو استعمال لغوي شخصي يظهر في الكتابة. بهذا التحديد للأسلوب يحيلنا إلى مجال الأدب، على اعتبار الكتابة هي ممارسة أدبية، ولا يتعارض هذا مع التفسير الجديد لقول بوفون القائل بأن العمل الأدبي هو الأسلوب، والأسلوب هو العمل نفسه[40].

أما بيير جيرو (Pierre Guiraud) فقد عرّف الأسلوب على أنّه طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور، فإذا عدنا إلى القواميس وجدنا فيها ما لا يقل عن عشرين تعريفا لكلمة أسلوب، ما بين من يعدّه طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، ومن يعتبره طريقة في العيش بصفة عامة، ومن يراه طريقة خاصة للكاتب، أو الفنان، أو الفن وما إلى ذلك[41].

كان لجورج مولينيه (Georges Molinié)إسهام كبير في تحديد مفهوم الأسلوب، فهو لديه يتوزّع إلى ثلاث مستويات، وهي: البسيط (الشائع) والجزل قليلا، والمستوى الرفيع، ومقتضى الحال وأحوال السامعين هما من يتحكّمان في استخدام هذه الأساليب "فاختيار هذه المستويات وملاءمتها يتمّان تبعا للجمهور المقصود والنوع الأدبي الممارس، هكذا يتولّد النظام اللغوي الخاص بكل نوع أدبي"[42].

يَعتبر جورج مولينيه الأسلوب نشاطا فريدا في تحقيق النظام أو الأنظمة اللغوية، فهو "طريقة متميّزة وفريدة خاصة بكاتب معين"[43]، تميّزه عن غيره من الكتّاب، وهو بهذا يتقارب ومفهوم الأسلوب لدى بوفون، وهو في الوقت نفسه "طاقة كامنة وهو مجموعة من التحديدات اللغوية من جهة ومن جهة أخرى فإن الأسلوب هو ما يعرف خارج الأنواع الأدبية، فليس الأسلوب هو اللغة فقط بل هو خرق للقواعد وهو إحياء، وهو فعل يتعلق بالوظيفة الشعرية، إنه بحق ركيزة شروط التّلقي"[44]، فالأسلوب لا يقتصر على ما تتيحه اللغة للمبدع، إنما ما سعى هو إلى

تحقيقه عبر تجاوز قواعدها، وانزياح عن مفرداتها لتوليد تعابير جديدة تحقّق له القيمة الجمالية التي من خلالها يستقطب تركيز المتلقي.

يرى"مولينيه"أن الأسلوب مصطلح أستعمل قديما ولايزال يدل على ما يعرف بالصور التركيبية (البيانية) الصغرى، ويرتبط مفهوم هذا المصطلح قديما بحسبه أيضا بالأشكال الخطابية والحجاجيّة، وهي ما يسمى بصور المستوى الثاني. [45]

وسط هذا الزّخم من التعريفات، وإشكالية تحديد مفهوم واحد للأسلوب يقول سعد مصلوح: "أيا ما كان تعريف الأسلوب فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة، يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات الخاصة"[46]، وبذلك كان الأسلوب استعمالا مخصوصا للنظام اللغوي، وفق ما تقتضيه كفاءة كل كاتب أو مبدع.

ب/- مفهوم الأسلوبيّة واتّجاهاتها:

يتعرّض عبد السلام المسدي للمفهوم اللّغوي لمصطلح الأسلوبيّة، فهو يرى بأنه "حاملٌ لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمةً له في العربية وقفنا على دالٍ مركبٍ جذره "أسلوب" "style" ولاحقته "ية" "ique"، وخصائص الأصل تقابل انطلاقاً أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلولٍ إنساني ذاتي وبالتالي نسبيٍ، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليْهِ بما يطابق عبارة: علم الأسلوب(Science de style)، لذلك تعرّف الأسلوبيّة بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[47].

يفضّل الباحث عبد الملك مرتاض مصطلح الأسلوبيات بدلا من المصطلحين الأسلوبية وعلم الأسلوب، ويفسّر ذلك على أنه مواكبٌ لمصطلح اللسانيات التي نشأ من رحمها الأسلوب[48]. وأوّل من استخدم مصطلح الأسلوبية هو نوفاليس(Novalis) واعتبرها ذات صلة بالبلاغة، وهيلانغ (1837) الذي عدّها علما بلاغيا[49].

- الأسلوبية التعبيريّة:

يُعتبر شارل بالي (Charles bally) المؤسس الأول لعلم الأسلوب، منطلقا من تصورات ومبادئ لسانية تلقاها على يد أستاذه فردينان دي سوسير

(Ferdinand de Saussure) مؤسّس علم اللّغة الحديث، ويُعرّف بالي الأسلوبية على أنها "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويًا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[50]، فقد ركّز بالي في دراسته على الجانب العاطفي والشّحنات التعبيرية الكامنة في اللّغة والأثر الناتج عنها خلال عملية التواصل بين المرسل والمتلقي،. فموضوع الأسلوبية عنده هو العلاقة بين المضمون الوجداني وطريقة التعبير عنه لغويا، واللغة عنده لا تعبّر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني، أي أن الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل أو الترجي، أو الصبر، أو النهي[51].

اهتم بالي في أسلوبيّته التعبيرية بدراسة لغة التواصل اليومي العادية، أي بالخطاب الفرنسي المنطوق، "ومن هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبّع السمات والخصائص داخل اللّغة اليوميّة، ثم استكشاف الجوانب العاطفيّة والتأثيريّة والانفعاليّة التي تميّز أداءً عن أداء"[52]، فالأسلوبية لا تخرج عن وصف محددات اللغة وربطها بالوعي والجانب النفسي الذي يخضع للتحليل، مادام أن الإنسان تحكمه العلاقات الوجدانية.

بذلك؛ فالأسلوبية التعبيرية تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة في النص، وتتجاوز أنماط التعبير التقليدية لتمتدّ إلى اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية، و"شارل بالي" حين حصر مجال الأسلوبية في وقائع تعبير اللغة المنظم من وجهة محتواه الانفعالي، يقصد التعبير عن وقائع الحساسية ومدى فعل وقائع اللغة، وهو بذلك متأثر بأستاذه "دي سوسير"[53].

تردُ أسلوبيّة "شارل بالي" عند جورج مولينيه (Georges Molinié)تحت اسمأسلوبية التأثيرات (Stylistique des Effets)، فهي تعتمد على عزل الظواهر اللغوية في الخطاب، من ثمة تصنيفها حسب تنوّعها الشّكلي، الذي يصل بالمتلقي لمرحلة للأثر، فأسلوبية التأثيرات تشتغل على دراسة هذا الأثر، وتسمى هذه العملية برصد المقاطع التي تحمل أثرًا ما، من ثم تفكيكها لكشف الخواص الأسلوبية المكونة لها.[54]

ما يسجل لصالح هذا المنهج من إيجابيات في حقل الدراسات الأسلوبية، هو توسيع مجال البحث عن القيمة الأسلوبية، وعدم اقتصارها على الصور البلاغية

التقليدية، وتوسيع دائرة البحث في المستويات اللغوية في إطار المنهج الوصفي العلمي[55]، غير أنّه ضيق حقل الدراسة الأسلوبية وجعلها مرتبطة بالناحية الوجدانية الانفعالية مستبعدا كل اهتمام جمالي أو أدبي.

- الأسلوبية النفسية:

ينطلق ليو سبيتزر (Ieo Spitzer) في تحديد معالم أسلوبيته، مما غفل عنه "شارل بالي"، وهو اللّغة الأدبية، فعمد سبيتزر إلى ربط الدراسة الأسلوبية اللّغوية بالدراسة الأسلوبية الأدبية محاولة منه الصّلة بين علم اللّغة والأدب، ويعتمد على الأعمال الأدبية بوصفها أدوات للغور في نفسية الكاتب، انطلاقا من محمولاتها الدلالية والمعجمية، فينتقل من مرحلة الدراسة اللغوية إلى مرحلة الدراسة النفسية لتنكشف لهُ شخصية المؤلف، فأسلوبية "سبيتزر" تبحث عن روح المؤلف في لغته.

ينظر "ليو سبيتزر" إلى العمل الأدبي على أنه وحدةٌ متكاملةٌ، نواتها هو المبدع الذي يشكّل تلاحما طرديًا مع العمل الأدبي،"فروح المؤلف تعدّ نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها، ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هذا المحور الأساسي لما يسمّيه "سبيتزر" المركز الرّوحي أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببا وتفسيرا لها"[56]، هذا ما يفسّر إمكانية الولوج إلى العمل الأدبي الذي يعدّ كُلاً متكاملا انطلاقًا من جزئية واحدة.

أما الأسلوبية عند "ليو سبيتزر" فهي "تتعلق بالتحليل لأعمال فنية بتحليل اللغة، وأما الحدث الأسلوبي فيقدم عرضا جيّدا عن الفكر تماما مثلما يحلل المشاعر"[57]، فأسلوبيته تدرس علاقات التعبير بالمؤلف، ولا تفصل بين الذات المبدعة ومحيطها الاجتماعي، فهي جزء متداخل قد يكون له أثره في منحى النص، فهو يكاد "يلامس كذلك المنحى الاجتماعي بحسبان تلك الذات جزءا من شريحة اجتماعية ضخمة، وهي كذلك واحدة من سلاسل أفراد وجماعات لها روحها العام بجانب روح الذات الخاص"[58].

اهتم "سبيتزر" في أسلوبيته النفسية بالعمل الفني الواقعي، واعتبره نقطة الانطلاق، بعيداً عن السياقات الخارجية التي تحيط بالعمل، أما النقد فعليه أن يبقى ملازما للعمل الفني فهو لا يتعدى أن يكون نقدًا ظريفًا يأخذ بالحسبان العمل ومبدعه ويتعاطف معهما[59].

يقوم التحليل الأسلوبي عند "سبيتزر" على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي "وأن عملية الدخول إلى الأثر الأدبي تكون من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة، وأن السمة المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي"[60]، فاتجاهه قائم على التذوق الشخصي المستمد من الموهبة والكفاءة والتجربة التي تعكس الانفعالات المنتقلة من النص إلى القارئ .

تلوّنت الأسلوبيّة النفسيّة بالصبغة الانطباعية والمثالية، لأن الأحكام الصادرة في حق كاتب ما قد لا تكون واحدة إذا تعدد الدارسون، وربما تتأثر هذه الأحكام بالمحمولات المسبقة التي هي في خلد الدارس الأسلوبي، ومن ثمة قد تكون النتائج المتوصل إليها مجحفة أو متأثرة بمرجعيات قبلية هي بالضرورة ليست في صالح النص.

- الأسلوبية البنيوية:

عرفت الأسلوبيّة توجهًا جديدًا مع رومان جاكبسون(R. Jakobson)، حيث عرّف الأسلوبية بأنها "بحثٌ عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا" [61]، فالأسلوبية ترتبط بخصائص اللغة الفنية وما يجعلها مميزة عن الكلام أو النشاط العادي الذي يمارسه الإنسان على اعتباره فنًا من الفنون.

يُعَدُّ "جاكبسون" مؤسس الأسلوبيّة البنيوية، ويطبّق هذا الاتجاه مناهج التحليل اللساني على الأدب، ذلك بالبحث عن "المكونات الكلامية للخاصية الأدبية"[62]، فالأسلوبية بحث لساني عن أدبية الأدب، والأدبية من منظور "جاكبسون" هي أحد وظائف اللغة الشعرية، التي عرّفها على أنها "تسقط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التنسيق"[63]. فقد ركزّ "جاكبسون" في أسلوبيته على نظرية التواصل اللساني، القائمة على عناصر التخاطب الستة وهي: المرسل،المرسل إليه، الرسالة، السياق، النظام والقناة، هذه العناصر تشكّل وظائف اللّغة الست وهي: الانفعالية، الإدراكية، الشعرية، المرجعية، الانعكاسية، الميتالغوية.

كان لميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) الإسهام الأكبر في حقل الأسلوبيّة البنيوية من خلال آرائه ونظرياته التي عبّر عنها في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية"، التي كانت تنزع نزوعًا صارما إلى علمية الدراسة الأسلوبية، ثائرة

بذلك على الأسلوبية الانطباعية التي كانت تترك المجال الأوسع للذات وأحكام القيمة في اعتمادها على الحدس، فعمد "ريفاتير" إلى توسيع مفهوم الأسلوب ليشمل المكتوب والشفوي، وقد عرّفه بأنّه كل شكل ثابت وفردي قصد به أن يكون أدبًا[64]، فهو بهذا لم يخرج النص الشعري من دائرة الأسلوب مادام قادرا على لفت انتباه القارئ لخصائصه التعبيرية.

وفي تحديده للظاهرة الأسلوبية لا يخرج "ريفاتير" عن مفهوم الانزياح، ويعرفه بكونه "انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءًا إلى ما ندر حينا آخر"[65]، ويعرّف "ريفاتير" الأسلوبية بقوله:"علمٌ لساني لتأثيرات الإرسالية ولمردودية فعل التواصل، ولوظيفة الإكراه التي تمارسها على انتباهنا"[66]، فهي تهتم بالنص في ذاته بعيدًا عن السياقات الخارجية المحيطة به، مركّزة على عناصر التواصل، بغية لفت انتباه المتلقي، الذي تربطهُ علاقة شائكة بالمرسل.

يعتمدُ "ريفاتير" على مفهوم القارئ النموذجي، على اعتباره الذات الواعية للعناصر الأسلوبية داخل النص الأدبي، فهو أحد معايير التحليل الأسلوبي عنده، والقائمة على مبدأ "ليسهناك دخان بدون نار"، فالقيمة التي يصدرها القارئ هي نتيجة لمثير ماثل في النص، حتى وإن كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا، إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتًا[67]، فالقارئ العمدة كما يسميه "ريفاتير" هو مرحلة استكشافية أولى للتحليل، وهو "مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء ويقرّر "ريفاتير" أن استجابة القارئ العمدة لا تعني الباحث الأسلوبي كاستجابات قيميّة، بل إن أحكامه بالاستحسان أو عدمه يجب إسقاطها من الحساب وإنما تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها"[68]، هذا ما يبرره تعدّد القراء وتغيّر الدلالة الأسلوبية بتغير الزّمن.

يضيف "ريفاتير" معيارًا آخر تفاديا للأخطاء التي قد يقع فيها القارئ العمدة، وهو السياق الأسلوبي الذي يعرّفه على أنّه "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقّع"[69]، وينتج عن هذا الاختلاف المثير الأسلوبي، فكل واقعة أسلوبية تتشكّل بالضرورة على سياقٍ وتضاد.

ثالث معيار من معايير التحليل الأسلوبي عند "ريفاتير" هو التضافر الأسلوبي، وهو معاملٌ مهمٍ في زيادة قوة إثارة انتباه الباحث الأسلوبي، ويعرّفه بقوله:

"هو إركام جملة من الإجراءات الأسلوبية المستقلة في نقطة معيّنة من النص"[70]، وهذه الإجراءات تكون عبارة عن ظواهر صوتية أو تركيبية أو دلالية تلفت انتباه القارئ لخاصية التكرار فيها أو تجسيد لصور البلاغة والإيقاع في النص المتضافر.

نخلص مما سبق أنّه حتى وإن تعدّدت مفاهيم الأسلوبية وتوجهاتها بتعدّد آراء المنظّرين لها وفلسفتهم، إلا أن هذا الاختلاف كان مسايرًا للمراحل التطورية التي عرفها علم الأسلوب بداية من المخاض اللساني إلى باقي النظريات الأخرى، التي حاولت الإمساك بتلابيب هذا العلم الذي تنازعته عديد العلوم والنظريات، محاولة استجلاء أسرار النص الأدبي انطلاقا من تمثّله الخارجي وانتهاءً إلى تحليل شخصية المبدع التي تحدّد أسلوبه.

الهوامش والإحالات:

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان ، ط:01،1997، مادة "س ل ب"، ص:314.

2-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر،ط:04، 2003، سلب، ص:441.

3- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط: 01، 1994، ص:10.

4- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 2005، ص:11.

5-نفسه، ص:14.

6- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص:11.

7-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط:1، 2008، ص:430.

8-نفسه، ص:122.

9-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:128.

10-ينظر: نفسه، ص:128،129.

11-حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،ط:3، 2008، ص:327.

12-ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط:4، ص:570، 571.

13-نفسه، ص:570، 571.

14-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3، ص:61.
15-نفسه، ص:64.
16-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص:81.
17-ينظر: نفسه، ص:88.
18-أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط:8، 1991، ص:40.
19-نفسه، ص:51.
20-بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط:2، 1994، ص:11.
21-أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، مصر، ط:8، 1973، ص:258.
22-نفسه، ص:134.
23-ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، مصر، 1998،ص:21.
24-ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص:23، 24.
25-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط:1، 2002، ص:33.
26-نفسه، ص:34.
27-ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص:10.
28-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:38.
29-نفسه، ص:85،86.
30-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص:172.
31-نفسه، ص:109.
32-ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص:17.
33-ينظر: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق،ط:1، 2003، ص:47.
34-صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط: 1، 1998، ص:93.
35-"LE STYLE EST L'HOMME MEME. LE STYLE NE PEUT DONC NI S'ENLEVER, NI SETRANSPORTER, NI S'ALTERER". BUFFON, DISCOURS

SUR LE STYLE, TEXTE DE L'EDITION DE L'ABBE J. PIERRE LIBRAIRIE CH,POUSSIELGUE,PARIS,1986, P.06.

36-ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ص:18.

37-فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص:30.

38-نفسه، ص:31.

39-فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص:32.

40-ينظر: نفسه، ص:32.

41-ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص:09،10.

42-جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط:2، 2006، ص: 40.

43-جورج مولينيه، الأسلوبية، ص:66.

44- GEORGES MOLINIÉ, VOCABULAIRE DE LA STYLISTIQUE, PARIS, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE,1989, P.340.

45-ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط:1، 1993، ص: 116.

46-سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط:3، 1992، ص:49.

47-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص:34.

48-عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط:1، 2003،ص: 95.

49-ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص:09.

50-نفسه، ص:54.

51-ينظر: رابح بوحوش، "الأسلوبيات وتحليل الخطاب"، مختبر جامعة عنابة، 2006،ص:32.

52- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص:60.

53-ينظر: عبد الجليل مرتاض، اللسانيات الأسلوبية، دار هومة، الجزائر، 2013، ص:117.

54-ينظر:جورج مولينيه، الأسلوبية، ص: 60.

55- ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص:32.

56-صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص:69،70.

57-عبد الجليل مرتاض، اللسانيات الأسلوبية، ص:115.

58-رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص:53.
59-ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص:79-81.
60-موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الندي، الأردن، ط:1، ص:12.
61-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص:37.
62-جورج مولينيه، الأسلوبية، ص: 85.
63-نفسه، ص: 86.
64-ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،ترجمة وتقديم: حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط:1، 1993،ص: 05.
65-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص:103.
66-ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 68.
67-ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص:219.
68-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،ج:1، 2010، ص:92.
69-ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 56.
70-نفسه، ص: 10.

تشكلات المصطلح النقدي العربي الحديث التأرجح بين الترجمة والتعريب لصناعة الهوية

غنياوي يوسف ـ طالب دكتوراه
أ.د عمر بن طرية
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة

الملخص :

إن الكثير من النقاد الذين كتبوا في مجال المصطلح النقدي العربي الحديث وحتى المعاصر يجمعون أن أزمة هذا المصطلح هي أزمة مرجعية وذلك أن المصطلحات الغربية الوافدة إلينا لها أصولها الفلسفية وخلفياتها الإيديولوجية . وبالرغم من وجود هوية وأصول عربية للمصطلح فإنها منسية ومغيبة لمحو الأصالة النقدية من حيز الاستعمال . وترك المصطلح يتأرجح ويتخبط بين الترجمة والتعريب والتغييب، إلا أن الأصوات العربية والمغاربية تحاول أن تثبت وتؤسس لأرضية نقدية عربية مستقلة عن الغرب الوافد إلينا .

Summary :

Many of the critics who have written in the field of the modern and even contemporary arab critical term agree that the crisis of this ter mis reference crisis .since the westen terminology coming to us has its philosophical origins and ideological backgrounds. Despite the existence of an arab identity and origins for the terme , it is forgotten and absent to erase the monetary authenticity from its usage . and let the term fluctuate and falter between translation , arabization and absence .

However , arab and maghreb voices establish an the west that is coming to us

تكاد تجمع البحوث والدراسات المتتبعة لظهور المصطلح النقدي العربي على وجود أزمة في تحديده، ولعل من بين أزماته نجد أزمة الهوية وأيضا أزمة المرجعية أو المرجعيات باعتبار أن المناهج النقدية التي ولدت لنا المصطلحات كان لها أرضيات فكرية ومرجعيات فلسفية . في حين تفتقر المصطلحات النقدية العربية لذلك، لأن أغلبها أو الكثير منها ورد إلينا عن طريق الترجمة والتعريب الذي سببه الأول هو خطاب الثقافات أو الحضارات . وحتى لا نجحف في حق المصطلح العربي لا ننفي أنه في النقد القديم كان ذا مرجعية .

وإذا تكلمنا عن المصطلح العربي الحديث فإننا نلاحظ أنه أوسع دائرة من القديم ويتبوأ لنفسه مدارس فلسفية ونقدية باعتباره مصطلح غربي مترجم أو معرب : " بعد اهتمام مجموعة من النقاد العرب بالنقد الغربي ظهر سعي حثيث من هؤلاء النقاد في مجال الدراسات الأدبية، حيث حاولت كتاباتهم أن تبرز سمات هذا الاهتمام، وهكذا ظهر السعي المتواصل والمدعو فلسفيا "[1] ومن بين مجموعة المهتمين نختص بالذكر نقاد المغرب العربي وجهودهم في التأسيس لنقد عربي حديث وعلى رأسهم الدكتور **عبد الملك مرتاض** والدكتور **السعيد بوطاجين** والدكتور **يوسف وغليسي** الذي ألف كتابا قيما سماه " إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي " الذي جسد فيه الأزمة العربية في ضبط المصطلح ومفهومه، يقول : " إن التأخر في إيجاد المصطلح البديل للمصطلح المعرب، يسهم في ديمومة الصيغة المعربة وترسيخ بعدها التداولي "[2] فالتعريب للمصطلح الغربي ليس حلا نهائيا للأزمة وإنما حل مؤقت كان الغرض منه كسب الوقت لضبط المفهوم الحقيقي والفعال لهذا المصطلح . ولأننا أيضا نعاني من مشاكل الترجمة زادت الأزمة تعقيدا . لأنه وبهذا التصور يكون المصطلح المعرب عبارة عن مرآة عاكسة لما يحمله من زخم ثقافي في اللغة الأم.

ثم " إن إشكالية المصطلح النقدي تعد من أهم القضايا النقدية التي يشخصها هذا النقد، ويمكننا توضيح ماهية هذه الإشكالية، بتعدد الدوال لمدلول واحد . أو تعدد المدلولات لدال واحد، والشطر الأول من التعريف هو الأكثر شيوعا في النقد العربي الحديث "[3] ُهذا أيضا من بين المشكلات القائمة عندنا – كعرب – فالجهود المتشتة لمصطلح واحد جعلت منه ذا صبغة هلامية، وعلى سبيل المثال ما حصل مع البنيوية والسيميائية حيث اتخذ كل منهما عدة مسميات، فالبنيوية structure صارت بيناويات وبنيويات وبنائية وغيرها . أما السيمياء فعرفت على عدة وجوه كالسيميولوجيا والسيميوطيقا وعلم العلامة وعلم الصورة . . . إلخ هذا التفرع وحده يوقع النقاد ككل والناقد المبتدئ بالخصوص في عثرات وحيرات كبيرة حول ما هو اللفظ أو المصطلح الدقيق الذي يجب استعماله . وأيضا في التداولية التي تفتح أمام المشتغل عليها آفاقا كثيرة ومتشعبة، فمن بين دلالتها مفهوم فيه التكرار والتوالي والاستعمال المتكرر ونجد لها مفهوما آخر بمعنى البراغماتية أو النفعية فيصعب على الداخل في هذا الميدان أن يحدد هدفه ويستعمل ما هو أدق وصائب . و" بالإضافة

إلى ذلك فإن ترجمة المصطلح بالمعنى الاشتقاقي – أحيانا – تعطيه مدلوله الصحيح "[4] . فنجد في غالب المرات أن الناقد العربي يدفع ثمن سوء الترجمة . ولأن الترجمة ترجمات فرضت على الناقد أن يكون ملما باللغات الأجنبية، وأن يتعلم اللغات التي ورد منها المصطلح، ومن جهة أخرى يمكننا القول إنه ليس كل مدرك للغة يمكن أن يكون مترجما بالضرورة . لأنه ومع وجود مترجمين محترفين وأفذاذ أمثال **جابر عصفور** ووجود مؤسسات ومشاريع قومية للترجمة مازالت الصعوبات تعترض سبيل الالمام بالمصطلح النقد بالخصوص. وللناقد محمد مندور أيضا رأي في الترجمة حيث يقول الدكتور رشيد سلاوي في هذا السياق : " وهذا ما لم يقع – في رأي مندور – في مصطلح Acteالفرنسي الذي ترجم بمصطلح "فصل" وكان من الأولى أن يترجم بمصطلح الحدث الذي يعطيه مدلوله الصحيح "[5] فهذا الانفتاح الواسع جعلنا كعلقة صغيرة تسبح في محيط وتحاول النيل منه .

وفي نفس السياق و" لأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع إلى حضارة الإغريق والرومان وما نشأ من آداب أوروبية منذ عصر الانبعاث فإن ترجمتها إلى العربية لا يمكن أن تتخذ صيغة نهائية تقف عندها "[6] وبطبيعة الحال ما دامت المفهومات والمصطلحات ذات تربة غربية فإنه من الصعب جداً ضبطها لأن تعريبها سيعترض بدقة اللفظ في اللغة العربية واتساع مدلولاته مما يربك النقاد والمترجمين في ضبط ترجمة المصطلح .

ولو عرجنا على مفهوم التعريب سنجد قول الدكتور أحمد بوحسن هو الأقرب بمفهومه حيث يقول : " هو عملية عرفتها اللغات حيث يعمد الناطقون بلغة ما إلى استعارة ألفاظ من لغة إلى لغات أخرى عندما تدعو الحاجة إلى ذلك"[7] . وهذا المفهوم اذا طوعناه إلى اللغة العربية فإننا نلمس فيه شمولية عملية الترجمة والتعريب بشكل دقيق ومحدد . وأيضا ما جاء في كتاب " محاضرات في قضايا اللغة العربية " للدكتور صالح بلعيد فهو يرى العملية بأنها " تضمين الكلمة العربية معنى جديدا غير معناها السابق . اشتقاق ألفاظ جديدة من أصول عربية أو معربة . إيجاد مقابلات لألفاظ أجنبية واعتمادها بشكل رسمي ومنتظم في حلقات التدريس والبحوث العربية . . . "[8] وبهذا لا يمكننا تجاهل الدور الفعال الذي أسهمت به عملية التعريب وما تضفيه من قيمة علمية وفنية معرفية لتضاف للمكتبة النقدية العربية عموما والمغاربية خصوصا بحكم التبادل الثقافي. وبخصوص عمليات نقل

المصطلح من اللغات الأجنبية إلى العربية ومحاولة تجنب التشعب والتوسع، ترى الناقدة وجيهة السطل أن عملية النقل يجب أن ترتكز على المعنى دون اللفظ فحسب تصورها لا يمكن نقل المصطلح بحذافيره، فتقول : " نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، فيتخير المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل المصطلح الأجنبي "[9] . فنستنتج من هذا أن صياغة المصطلح النقدي تخضع لضوابط وقواعد من أجل تكوين مفهوم فعال بالعربية كما كان فعالا باللغة الأم أو الأجنبية . وتحيينه وتطويعه بما يخدم النقد العربي وإيجاد نقاط توافق حتى لا تحمل الترجمة أو التعريب ما يشوب مكنوناتنا الثقافية والحضارية الراسخة . وغربلة الأنساق المضمرة الدخيلة والتي تتنافى والعقلية العربية الأصيلة حتى تحافظ على معدنها.

وفي البحث عن التوافق ـفي الفكرة بين اللغتين، الأجنبية والعربية كما ذكرنا يؤكدها الناقد يوسف وغليسي بقوله : " ومن الشروط المنهجية لوضع المصطلح العلمي وجود علاقة تربط المدلول الاصطلاحي بالدلالة اللغوية "[10] إذ لا تتم العملية اعتباطيا وكما أن بحر المدلولات بحر عميق فالأولى أن نضيق الخناق ونقلم أغصان المصطلح الوارد أو الوافد إلينا من الكم الهائل من المدلولات أي تجريده . ونأخذ التفكيكية على سبيل المثال إذا أردنا الاشتغال على آلياتها فإننا نواجه جملة من المفاهيم والمصطلحات كالتشتيت والبعثرة والتناثر والضياع والخلخلة والنسف والتقويض . . .

وإذا أردنا إفرازها فإننا نختار فكرة الهدم والبناء أو إعادة الهندسة للمعاني النصية وتشكيلها تشكيلا جديدا، أو ميلاد على ميلاد أو الكتابة على الكتابة على الكتابة حسب آراء وأفكار الدكتور بشير تاوريريت [11] فيمكننا انتهاج هذه المنهجية حين نريد التعامل مع المصطلح الجديد ونطبق عليه ذاتيا آلياته، فعند الترجمة أو التعريب يجب تمحيص وتنقيح هذا اللفظ – المصطلح – المعنى الوارد إلينا ووضعه ـفي خانته المناسبة بدون أي بهرجة أو تسليط مبتذل للضوء عليه . لأننا بثقافتنا العربية نرفض رفضا كليا مطلقا تطبيق آليات نقدية نابتة ـفي تربة غير تربتنا أن تتعامل على وجه الكلية مع نصوصنا كي يتسنى لنا حماية النصوص المقدسة . والبحث ـفي أصول المصطلح الغربي أمر ضروري محسوم فيه . كي يتاح لنا كشف مكوناته ومحتوياته ومدى صلاحيته مع نقدنا العربي الحديث، ففكرة موت المؤلف

واستنطاق النص في حيز مغلق لذاته ومن اجل ذاته التي جاءت بها البنيوية . فموت المؤلف مستمدة من فكرة موت الإله التي نادى بها الفيلسوف " نيتشه " . وهذه الفكرة أو الآلية لا تصلح على النتاج العربي عموما وعلى النص المقدس (القرآن الكريم) بالخصوص . فلا تتوافق لدينا فكرة عزل النص صاحبه . وهذا مفتاح لأزمة جديدة في النقد العربي الحديث وهي أزمة التطبيق، فلو قمنا بعملية إحصائية حول النتاج النقدي بين التنظير والتطبيق لوجدنا أن ما أنتج من خطاب تنظيري سواء عن طريق الترجمة والتعريب أو الكتابة على الكتابة كما ذكرنا سابقا، لوجدنا ضعف الخطاب التطبيقي أو يفوقه بثلاث أو حتى أربع مرات على ما هو نظري . وأن التنظير المستقل العربي يمكن أن نقول انه لا زال لم ير النور بعد في جميع المحاولات العربية والمغاربية عموما " فالممارسة النقدية المغاربية، بل وحتى العربية عموما لم تستطع بعد تأسيس أو بلورة نظرية نقدية عربية متميزة . تنطلق في تنظيراتها من خصوصية النص العربي وآفاقه وعلاقته بتراثه"[12]. فبالرغم من تطور العالم ودخول الحداثة وسيطرة العولمة الثقافية إلا ان النقد العربي في العصر الحديث لازال في طريق محاولة تأسيس نفسه إما على أنقاض النقد القديم أو بالاحتكاك بالثقافات الغربية الأخرى . والذي لا بد أن يخضع لاهتمام أوسع من قبل ذويه من العرب وتوسيع تلك الدائرة أكبر . وتثمينا لما ذكرناه من جهود النقاد العرب وبالأخص المغاربة، لازال يجب على الجامعة والإطارات الأكاديمية النظر في تأسيس خاصية نقدية عربية وتكثيف الجهود وتكاتفها مع جميع رجال الأدب والأكاديميين بصورة عامة وتفعيل دور الجامعة لبناء قاعدة نقدية تحاول الاستقلال عن استغلال الجهود الغربية وتفادي وقعات وعثرات الترجمة والتعريب .

ومادام أنه لا زلنا نفتقر للنقد العربي الأصيل فلا بأس أن نبقى مع حركة "التعريب" لمدة أخرى كي نحرك بها أمورنا الأدبية والنقدية وقضايانا العالقة فـ "لا حرج في استعمال الكلمات الدخيلة أو المستعربة حين اللزوم . ولا سيما حين يتعذر تأدية المعنى المراد "[13] وليس التعريب دائما هو نقطة الضعف في النقد العربي . ففي كثير من الأحيان يعجز النقاد الذين لا يلمون الماما واسعا باللغة العربية عن وضع اللفظ الصحيح للمعنى المراد فتفشل عملية الترجمة وتزيد من تقق مفهوم المصطلح فتزيده تشويها وغموضاً وغرابة.

فالتعريب قد يكون الطريق المختصر والموصل إلى لب المعنى . وأحيانا تكون الكلمة العربية أسمى من المصطلح النقدي الوارد، فتتجاوزه بشساعتها . " حين تكون الكلمة العربية أشد عجمية من الكلمة الدخيلة "[14] والعجمية هنا يقصد بها " مبهمة " وتفرض على الناقد هنا اللجوء إلى غير العربية لإيصال فكرته إلى المتلقي .و هذا الأمر نجده كثيرا في جميع العلوم وبالخصوص في المجالات الطبية والصيدلانية التي توقع بالمستعمل في شباك فخها . فمثلا الطبيب حين يكون في مرحلة تشخيص وفحص المريض يستعمل في خطابه المصطلحات الأجنبية أكثر من الألفاظ العربية لإعطاء الوصف الأدق لحالة المريض . ولعدم وجود مصطلح مقابل للكلمة الأجنبية باللغة العربية . فلا بأس باستعمال الكلمة الدخيلة، ولكن يجب مراعاة الشروط والتوافق في حالة التعريب لن " التعريب باب ينبغي أن ندخله حذرين وإلا صادفنا ما لا لزوم له "[15] وقد ذكرنا سالفا ما جاء في هذا الباب.

وبما أن استحللنا وأعجبنا بالتعريب ومحاولة سك المصطلح النقدي وصبغه بصبغة عربية نرى رأي الناقد يوسف وغليسي في تتبعه لكيفية صناعة المصطلح عند الناقد عبد الملك مرتاض نجده يقول : " أن عبد الملك مرتاض إنما يقوم بتعريب المفهوم الغربي، ويعيد صياغته بثقافة عربية صافية، مستنطقا السؤال الكامن في أعماق القارئ العربي الذي لم تسمعه ذاكرته التراثية يوما "[16] فالبحث عن نقاط التوافق بين المصطلح الوافد والمكنون الثقافي العربي لا يعبر بالضرورة عن انتحال أو سرقة مجهودات . بل هو عمل جبار يجب أن يثمن كي تتم العلاقة القائمة بين لفظ المصطلح ومعنى المصطلح في التربة العربية كما في التربة الأجنبية، وهي نقطة استحسان تحسب لجهود النقاد العرب في إبراز علاقة كانت دفينة بسبب جهل أصحابها بها .

وعلاوة على ذلك قد يكون المصطلح الوافد ذو أصل عربي حقيقي ومع تداخل الثقافات سلب منها وضم إلى الثقافة الغربية، وهو ما يذكره التاريخ حول الحركات الاستعمارية والغزو الثقافي وما نجم عن ما يسمى الحركات الاستشراق . وهنا نعرج عن قضية الأنا والآخر أو ما يسمى بالاستغراب، أي جعل الغرب مركزا دائما والشرق هو الهامش والتابع دائما . فتيسيرا لما جاء به عبد الملك مرتاض هو البحث عن الجذور الأولى للمصطلح الوافد والتحقيق فيها لتظهر أنها مسلوبة عنوة بطريقة أو بأخرى من الثقافة العربية المستقصدة من غير العرب . والذين استغلوا

الوضع منذ زمن الانحطاط إلى العصر الحديث . وجعلوا أنفسهم مركزا تحت راية التنوير.ومحاولة طمس الهوية العربية في شتى الميادين واستبدالها بالمركزية الغربية . لصناعة وهم عربي وتغييب للجهود العربية كما فعلوا قبل بالشيخ حسين المرصفي صاحب كتاب " الوسيلة الأدبية " .

ويعزز هذا الطرح كل من الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه حيث يقول : " إن الفكر النقدي العربي القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية ، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا لآن في ثوب مبهرج بالحداثة . فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا النقدي مع اختلاف في المصطلح والمنهج والاجراء، بطبيعة الحال "[17] .

ولعل البحث في موضوع الهوية الأصلية للمصطلح النقدي العربي الحديث قد أرهق كاهل العديد من الباحثين إلا انه هناك اصوات تنادي بعد وجود أي هوية عربية للمصطلح النقدي الحديث وأنه نتاج لحركتي الترجمة والتعريب , وضرب حركة التأسيس للنقد العربي الحديث عرض الحائط , ويدافع بتحليلاته عن تأخرنا – نحن العرب – عن مواكبة الركب . ونذكر هنا الدكتور محمد كريم الكواز في كتابه " البلاغة والنقد , المصطلح والنشأة " حيث يقول : " يبدو أن المدة الزمنية التي بدأنا نعرف فيها المصطلح الجديد تعود مطلع القرن العشرين ' ولا شك أن هناك فروقا جوهرية بين المصطلح القديم والمصطلح الحديث . تعود إلى طبيعة كل منهما .

فالنقد الحديث أوسع دائرة وأكثر شمولا لعناصر الأدب . وأكثر ارتكازا على الثقافات المتعددة . والمعارف المتنوعة . فهو نقد اتجاهات وفلسفات ينتهي آخر الأمر إلى مدارس نقدية . ويفرض البحث في فلسفة الأدب . وأهدافه ومصادره ووظائفه في الحياة . وفي خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية وأصالته المتميزة . بينما النقد القديم وفي معظم أحواله , نقد جزيئات ...." [18] فظاهر كلام الدكتورة بأن كريم الكواز يصف تاريخ النقد ولكن المتأمل بنظرة نقدية مدققة يلاحظ أنه ذكر النقد العربي يوم كان قديما وبوسائل بسيطة أما حين نفرد الكلام عند النقد الحديث يلمس في كلامه نسق خفي بانبهاره بما أنتجته الغرب باعتبار أن القادم إلينا من المصطلحات والمناهج النقدية يتبناها الغرب .

إن الكلام عن هوية النقد العربي في العصر الحديث ما يزال إلى الآن لم ينتج نظرية أو منهجا نقديا أو مصطلحا ممتعا بالمفهوم التماسكي والاستقرار الدلالي النظري الأمر الذي يزيد من تعقيد الأزمات وينقلها إلى مستوى إشكالي أكبر . وعدم وجود الاستقرار هذا هو ما يحدث الميوعة الملحوظة في استعمال المصطلح وصولا إلى تخبيب الفكر العربي الناقد .

فالأمر عند هؤلاء النقاد – ما يصبو إليه – هو رفض تصنيف الفكر العربي الحديث كما الأمر عند الغرب، وأنه لا يرقى إلى ما هو موجود اليوم في الساحة النقدية العالمية . وكما ذكر سابقا عبد الواحد لؤلؤة في ترجمته لموسوعة المصطلح النقدي أن جل المفاهيم أوروبية وترجع حتى إلى حضارة الإغريق [19] .

لا تزال البحوث والأقلام قائمة على الكشف عن هوية المصطلح النقدي الحديث، والجدال لا يزال قائما بين أطراف عدة .وكل يدلي بدلوه لإثبات هوية حقيقية سواء كان بالتعريب أو الترجمة . أو أنه عربي الجذر غربي المظهر مثل ما حدث مع الأسلوبية التي عرفت أنها بلاغة جديدة . وأما المشكلة الحقيقية لأزمة المصطلح النقدي الحديث هو انصباب النقاد العرب بدراسة الغرب ونقده والانبهار بثقافته، في حين أساء استعمال المصطلح العربي، وأهمل جماليته وقيمته الفنية والذوقية .

الهوامش والإحالات :

1عبد الحليم كبوط : سيميائية الخطاب الأندلسي في رسالة طوق الحمامة، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر، 2016، ص 19. 1

2 يوسف وغليسي : اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت–لبنان ،2008، ط1 ، ص : 88 .

3 محمد فليح الجبوري : الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، منشورات الاختلاف ، 2013 ،ط1 ،ص : 19 .

4 رشيد سلاوي : مصطلح النقد في تراث محمد مندور ، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع ،اربد–الأردن ، 2009 ، ط1 ، ص :59 .

5 المصدر نفسه ، ص : 32 .

6 موسوعة المصطلح النقدي : ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت –لبنان ، 1993 ، مجلد 4، ط1 ، ص :5 .

7 ينظر : احمد بوحسن ، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث ، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1989 .

8 صالح بلعيد : محاضرات في قضايا اللغة العربية ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة – الجزائر ،1999 ، ص : 6 .

9 وجيهة السطل : جسم الانسان ، ص :36 .

10 ينظر :يوسف وغليسي ، اشكالية المصطلح ، ص : 74 –77 .

11 بشير تاوريريت سامية راجح : التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر ،دار الفجر للطباعة والنشر ، قسنطينة _ الجزائر ، 2006 ،ط1 ، ص: 12 .

12 قادة عقاق : الخطاب السيميائي في النقد المغاربي ، دار الألمعية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،2014 ، ط1 ، ص : 127 .

13 ابراهيم السامرائي : معجم ودراسة في العربية المعاصرة ، ص : 118 .

14 المصدر نفسه ، ص : 118

15محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص : 195 .

16 يوسف وغليسي : اشكالية المصطلح ، ص : 306 .

17 عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2010 ، ط2 ، ص : 188 .

18 ينظر : محمد كريم الكواز ، البلاغة والنقد والمصطلح والنسأة والتجديد ، ص : 98 .

19 ينظر : موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ص : 5 –6 .

المصطلح اللساني في الدرس النقدي المعاصر

خديجة بن أودينة: طالبة دكتوراه
أ.د مباركة خمقاني
مخبر لتراث اللغوي والأدبي
في الجنوب الشرقي الجزائري
جامعة : قاصدي مرباح ورقلة

ملخص:

إن مسألة المصطلح من المسائل المهمة في كل العلوم و الحقول الدلالية، خصوصا في عصرنا هذا، و من تمّ صار لزاما ضبطه، من أجل استمرارية العلم و توضيح معالمه وأركانه. و من هنا فإن هذه المداخلة تتمحور حول المصطلح اللساني في ضوء الدرس النقدي المعاصر، و ذلك بتسليط الضوء على ملامح الممارسة النقدية و مدى استفادتها من المصطلح اللساني، و كدراسة تطبيقية سنحاول تسليط الضوء على طبيعة الممارسة النقدية لدى بعض النقاد، و أهم المصطلحات اللسانية الموظفة عندهم.

الكلمات المفتاحية : المصطلح، النقد ، اللسانيات، نماذج مصطلحية، الترجمة.

Summary:

Terminology is premordial issue in all sciences and semantic fields especially nowadays ،it has to be adjusted for the sake of science and hence to identify and clarify its main principles. Hence ، this intervention tackles the linguistic terminology in light of contemporary critical studies through highlighting the features of critical practice and the extent to which it got benefited from the linguistic term ،and as a practical study we will try to highlight the nature of the critical practice for some critics.

Key word :Term - cash - Linguistics - Terminology models- Translation

إن أول ما نريد أن نصدح به هو أن النقد الأدبي في عصرنا الحديث قد تطور كما لم يسبق له أن تطور من قبل، و أن تطوره قد اقتفى نسقا فيه من التسارع و فيه من التنوع والغزارة ما لم يعرفه من قبل في حياته المديدة منذ كان لنا عن اللفظ الشعري و الكلمة الأدبية و القول الفني وثائق دونتها الإنسانية عبر تاريخها الطويل. و الذي نريد أن نصدح به تاليا هو أن النقد الأدبي مدين في جل ما يعرفه

في أيامنا من نماء و ازدهار إلى المعرفة اللغوية الحديثة، فهي القادح لوقود محركه وهي المفجر لثورته الزكية اليافعة.[1]

وتعتبر اللسانيات من المناهج التي أولت أهمية لوصف نظام اللسان البشري وذلك بالوقوف على المكونات الأساسية المحددة له و التي بنائه، فتوزع وصفها على وصف هذه الفروع، فالصوتمية تدرس النظام الصوتمي للألسنة و القواعد الصوتمية المتحكمة في التوليف بين الصواتم، و يدرس التركيب نظاما لقواعد الكامن في النحو الذي على أنه مجموعة شروط تحدد نحوية الجمل في لسان ما، وأخيرا تعنى الدلالة ببنية المعجم و بالمبادئ أو القواعد المتحكمة في إسناد دلالة إلى جملة ما انطلاقا من دلالة الكلمات المكونة لها.[2]

كما يجدر بنا القول إن المصطلح و خاصة المصطلح النقدي قد حظي بمكانة مميزة في الأبحاث و الدراسات النقدية الحديثة نظرا لأهميته، كما جاء عند رزيقة طاوطاو " أن المصطلح هو شفرة الخطاب النقدي و بدونه لا يقع التواصل المعرفي، و هو علامة مميزة لهوية النص و من ثم لهوية الأمة"[3]

ماهية المصطلح:

" تراءى لنا، و نحن نبحث في حفريات هذه الكلمة، أن مجمل الكتابات المعجمية العربية الحديثة تستعجل الهجوم على مفهومها من موقع المادة اللغوية (صلح)، و هذا ليس خطأ في ذاته، لكنه قفز على تحول صوتي واضح للكلمة من (الصلاح) إلى (الاصطلاح) وإغفال بين لعلاقة هذا المصدر بذاك، فكيف حدث هذا التحول؟ " .

" من المؤكد أن "المصطلح" مصدر ميمي للفعل "اصطلح" (مبني على وزن المضارع المجهول " يصطلح" بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، ورد فعله الماضي (اصطلح) على صيغة الفعل المطاوع (افتعل)، بمعنى أن أصله هو (اصتلح)".[4]

ينحدر " المصطلح " ـ كما رأينا إذن ـ من الجذر (صلح)، و قد ورد في (مقاييس) ابن فارس أن الصاد و اللام و الحاء أصل واحد يدل على خلاف الفساد.كما ورد في (اللسان) أن " الصلاح" : ضد الفساد (....) و الصلح : السلم، و قد اصطلحوا و صالحوا واصّلحوا و تصالحوا و اصّالحوا. أما (المعجم الوسيط)

فيضيف: " صلح، صلاحا ، و صلوحا: زال عنه الفساد (...)، اصطلح القوم : زال ما بينهم من خلاف و على الأمر : تعارفوا عليه و اتفقوا (...) والاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول، و إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما. و قيل : الاصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر، لبيان المراد. و قيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معيّنين.[5]

وهكذا تتحد الدلالتان المعجمية و الاصطلاحية في كلمة (مصطلح) أو (اصطلاح) لتغدو اتفاقا لغويا طارئا بين طائفة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص أما بالنسبة للمصضطلح في اللغات الأوروبية فهي تصطنع لهذا المفهوم كلمات متقاربة النطق و الرسم، من طراز (terme) الفرنسية، و (term) الانكليزية، و (termine) الايطالية، و (termino) الاسبانية، و (termo) البرتغالية، و كلها مشتقة من الكلمة اللاتينية (terminus) بمعنى الحد أو المدى أو النهاية .[6]

وعموما فإن " المصطلح " علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدها عن مفهومها، أحدهما : الشكل (forme) أو التسمية (denomination). و الآخر المعنى (sens) أو المفهوم (notion) أو التصور (concept)... يوحدهما " التحديد " أو " التعريف " (definition)، أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني.[7]

المصطلح اللساني:

ينبغي أن نفرق بين لسانيات المصطلح، و المصطلح اللساني، فأولهما ينبئ عن جهة الدرس اللساني المتصل بالمصطلح، فتكون بذلك خارجة عن عمومية الدرس اللساني إلى خصوصيته، فيكون المصطلح هو محور ذلك الدرس الخاص من اللسانيات. والبحث اللساني في المصطلح أعم من المصطلح اللساني، لأن خصوصية هذا الأخير متأتية من كونه واقعا ضمن دائرة لسانيات المصطلح.

على أن " المصطلح اللساني " و إن كان يشير إلى هوية المصطلح باعتباره تقييدا له بكونه لسانيا، يمكن أن يكون مظلة بحثية، تضم تحت جناحيها أعمالا علمية تبحث في المصطلحات اللسانية، لا في المصطلح بعامة، فيكون بذلك مساويا في معناه ودائرة اختصاصه للسانيات المصطلح. و علم المصطلح يبحث في

التفكير المصطلحي، يبحث في خصائص هذا التفكير، وفي طرق بناء المصطلح، و صوره، و مشكلاته، و المعايير النفسية standardzation و توحيد المصطلحات.[8]

خصائص التفكير المصطلحي:

للتفكير المصطلحي خصائص عامة يصدر عنها و يتصف بها، و هذه الخصائص هي التي تجعل المصطلح تفكيرا و منهجا ـ ضرورة علمية قابلة للتطبيق في البيئات الثقافية و الحضارية و اللغوية المختلفة، و من أهمها :

النزعة التنظيمية، النزعة المنطقية، النزعة التجريدية، النزعة المركزية، النزعة الإبداعية، النزعة العملية، النزعة الاقتصادية، النزعة التوزيعية، النزعة التعليمية، ونزعة التقييد، ...الخ.[9]

معايير وضع المصطلح:

تعتبر المصطلحات رحيق العلوم، فهي عبارة عن خلاصات معرفية يفترض فيها أن تمثل صورا مصغرة وافية للمفاهيم التي تعبر عنها، حيث أن كلمة اصطلاحية واحدة تكفي و تغني عن عشرات الكلمات الأخرى التي من شأنها أن تعرف المفهوم المعرفي المرجو تقديمه.[10]

"ليس وضع المصطلحات بالأمر الهين اليسير، لأنه يتطلب تمكنا من المادة وفقها في اللغة، و إحاطة بالتاريخ، ووقوفا على النشاط العلمي المعاصر، وفي حال الترجمة فإن الأمر يقتضي ـ إلى جانب التخصص المعرفي ـ أن يكون المترجم " مخضرما لغويا " إذا صح هذا التعبير".[11]

من بين الشروط العامة التي لابد للمصطلح أن يتقيد بها و التي بدورها تميزه عن الكلمات اللغوية العادية، مثل:

أن يكون قصيرا لا يتجاوز الكلمة الواحدة.

قد يكون عبارة قصيرة .

أن يكون ذلقا خفيفا على لسان المتلفظ.

أن يكون واضح المفهوم.

أحادي الدلالة .

موصول الدلالة الاصطلاحية بالدلالة اللغوية .

أن يراعي خصائص لبنية الصوتية للغة، مع إمكانية إخضاعه للصيغ والموازين الصرفية القياسية المتعارف عليها حتى يسهل إدراك دلالاته العامة من خلال الصيغة الصرفية المجردة.

أن يوضع بحسب طرائق الوضع الاصطلاحي وآلياته تبعا لأولوياتها في النسيج الأصيل لروح اللغة.

و بعد استيفاء هذه الشروط تبقى حياة المصطلح مرهونة بمدى الاتفاق عليه وحجم استعماله و درجة شيوعه.[12]

طرق بناء المصطلح :

يمكن تصنيف طرق بناء المصطلح، قديما و حديثا، على النحو التالي:

الطريقة الابداعية: و ذلك بوضع المصطلح و مضمونه معا.

الطريقة الاتباعية : و هو أن واضع المصطلح يتأسى طريقة معينة في وضع المصطلح، و يسير على منهجها في ذلك.

النقل : أن ينقل المصطلح كما هو من اللغات الأخرى كالإنجليزية أو الفرنسية، دون تعديل.

الدمج : تجمع هذه الطريقة بين استعارة المصطلح من لغة ثانية، ة إخضاعه إلى القوانين الصوتية و الصرفية للغة التي ينقل إليها.[13]

اللسانيات و فلسفة النقد:

إن للنقد الأدبي مع اللسانيات ارتباطا وثيقا، و كتلة من الروابط تتعدد بتعدد وجهات النظر، و تتكاثر منطلقات البحث و مقاصده حتى لكأن الحديث عن هذه العلاقة بخطاب التعميم الذي ما انفك يسود منابر القول العربي لهو الحديث المتكرر، لأنه المستعاد.[14]

ولا يمكن أن ننتقص من شأن الحديث عن رحلة النص بين المعرفة اللغوية و المعرفة النقدية لأنه ليس بوسعك أن تستصغر خطر الحديث عن رحلة اللغة بين علم الأدب و علم اللسان، فإن أنت وجهت ناظرك صوب التحصيل و المراجعة عرفت أن علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي موضوع هو واحد في ظاهره، متعدد في ما

وراء ظاهره: يتكاثر من حيث المضمون، و يتكاثر من حيث المقاصد، و لكنه في البدء يتكاثر باختلاف زوايا النظر و مواقع الرصد.[15]

والناقد حينما يخطر له أن يستلهم من المعرفة اللسانية بعض طرقها في التناول، أو أن يقتبس منها بعض المسالك يتوسل بها لاقتحام القلعة الأدبية فإنك تراه يستدعي بذور المعرفة اللسانية من أهلها و كأنها مشاتل يزرعها في جزيرته مسلما سلفا بأنها ستنبت، و ستثمر، وسوف لن يغير المناخ الذي نقلت إليه من شكل أفنانها شيئا، و لن تغير البيئة الجغرافية من طعم ثمراتها ـ إذا أثمرت ـ قليلا أو كثيرا.[16]

ويقول عبد السلام المسدي أيضا إن بعض الاختصاصات كتمازج اختصاصين او اكثر بما يسمى المجالات التضافرية مثل اللسانيات النفسية و اللسانيات الاجتماعية لم تنل حظها في الأبحاث التصنيفية. و يقول أيضا : " و بين أيدينا ما هو أبعد غورا و أدق مسلكا، و هو هذه المعرفة التي تجيء وليدا من تصاهر علم اللغة و علم الأدب و التي مدارها الأسلوب، و به تسمت الأسلوبية اختزالا لعلم الأسلوب. أفليس بوسعنا أن نلتمس سداد الثغرة التصنيفية في مسيرة العلاقة بين اللسانيات و النقد الأدبي إذا ما نحن انطلقنا من الموقع الجديد الذي حددناه و الذي عكسنا فيه المسار الموروث على جسر الاقتران بين الحقلين".[17]

النص النقدي و حيثيات كتابته :

كل نص فكري هو نص نقدي، و كل نص نقدي هو نص فكري بالضرورة، و إن النقد هو أن تكون صاحب حق شرعي في أن تسكن داخل بيت الأدب فتختار أن تخرج منه لتقيم لنفسك بيتا يحاذيه فيشارفه و تطل منه عليه دافعا به إلى موالجته، فمسكنك الجديد هو بيت النقد، و الناقد ينتمي إلى الأدب انتماء ضرورة بينما ينتمي الأديب إلى النقد انتماء صدفة أو انتماء اختيار .في الدائرة الأولى يتشكل الحس النقدي و في الدائرة الثانية يتشكل الخطاب النقدي.

إن النقد معرفة و يطمح أن يكون علما، و لكنه علم بغيره و ليس علما بنفسه، والسبب أن موضوعه الذي هو القول الأدبي ليس معطى جاهزا من معطيات الطبيعة، و ليس واقعة عارضة من واقعات الوجود، و إنما هو بنفسه شاهد على فعل إبداعي يؤلفه الإنسان ولا يؤلفه أي إنسان كما اتفق.[18]

وللنقد خصيصة يمتاز بها عن سائر المعارف التي هي تعوض له هذا الخسران الظاهر إذا ما قيس إلى غيره، ذلك أن النقد يتمتع بصلاحية الاختراق شأنه شأن العلم اللغوي ، فكلاهما قادر على أن يلج إلى كل العلوم الأخرى من خلال التأمل في بنية خطاباتها، أما المعارف التي لها الاستطاعة على اختراق حدود موضوعها نحو حدود غيرها فمحدودة و التي منها مخول لها أن تقتحم مجال النقد فأقل عددا.[19]

آليات صياغة المصطلح النقدي:

في ظل ما يعرفه الغرب من تطور حضاري، فهم يمطرون العالم يوميا وبوتيرة سريعة بمئات المصطلحات و الألفاظ الجديدة. و أمام هذا الوضع تجد العربية نفسها مجبرة على مواكبة هذا الركب و مسايرة زخمة المصطلحات في شتى الميادين المعرفية، و لن يتأتى ذلك إلا بقيام رجالات هذه اللغة بتوليد المصطلحات لتسمية المفاهيم التي ترد عليهم من الغرب والمصطلح النقدي كغيره من المصطلحات يخضع في صياغته لثوابت معرفية و لنواميس لغوية. فأما الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية، و أما النواميس اللغوية فتقضى تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها، وما تختص به من فروق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها.[20]

وحسب الناقد محمد مفتاح فإن أي نقل لابد له من شروط مثل:

الشمولية، الخصوصية، التدريج، الترجمة و التعريب، ...، و لعل من أبرز النقاد في العصر الحديث الناقد محمد مفتاح الذي تتسم كتاباته النقدية بطابعها الإجرائي الكلي، الذي يبنى على خصيصة الجمع و التأليف بين التصورات الغربية و العربية في تحليل الخطابات الإنسانية عامة و الأدبية خاصة، لكم ما يميزه أكثر ذلك التأرجح بين النسقية و المقصدية، إذ نجد لهما حضورا بارزا في مشروعه النقدي انطلاقا من كتابه في سيمياء الشعر القديم إلى النص بين القراءة و التنظير.

تعتمد الكتابة النقدية لدى محمد مفتاح على التأسيس المنهجي و التأصيل المعرفي للمنجز الفكري، فنجد تحديدا نظريا للمناهج بذكر منشئها كضرورة بحثية.[21]

تنطلق الكتابة النقدية لدى مفتاح من محاولة الجمع و التركيب بين تيارات غربية حديثة، و دراسات عربية قديمة، و مما لا شك فيه أن مسار البحث عند محمد مفتاح تميز باقتراح فرضيات و البحث في إجرائياتها، فإذا كانت الأعمال الأولى قد اتجهت إلى تحليل الخطاب الصوفي و الخطاب الشعري، فإن العمل اتجه في دراسات لاحقة إلى مقاربة خطابات أخرى تتميز بخصائص مغايرة، و يمكن أن نقدم في هذا المجال كتاب مجهول البيان الذي انصب في مجمله على مساءلة الخطاب البلاغي العربي من خلال اقتراح مفهوم الاستعارة النصية. و قد درسه اعتمادا على أدوات السيميوطيقا السردية و النصية و نظرية العوالم الممكنة...[22]

إسهامات بعض النقاد في المجال اللساني :

تعد المفاهيم و المصطلحات من أهم القضايا التي تثير جدلا معرفيا حول المشروع النقدي لمحمد مفتاح و التي تأتي في طليعة اهتماماته، إذ ما يميز خطاب المفاهيم عنده طابعها النسقي الناجم أصلا عن رؤيته الشمولية المتعددة الأبعاد إلى المعارف و العلوم. و أهم تلك الأبعاد هو التوليف بين أطراف كانت تبدو متناقضة، مثل الجسم و الروح والعقل والقلب، والطبيعي و الإنساني و هو نشر قيم التسامح في غير تخل والاختلاف من غير تشردم وعصبية والحرية في إطار المسؤولية ومحمد مفتاح يرفض أن يأخذ المصطلح جاهزا بل يسعى إلى مناقشته و تعديله، وهذا ما يؤكد فعلا بأنه يملك من الوعي ما يمكنه من إحداث تغييرات على المصطلح.[23]

بعض المصطلحات اللسانية المستعملة في النقد الأدبي:

" السيميوطيقا " و " السيميولوجيا " و " السيميائيات " : اختلف الباحثون والدارسون على ضبط المصطلح المناسب، و بالنسبة لمحمد مفتاح فقد اختار مصطلح" السيميائيات "، و هو المصطلح الرائج بين صفوف المغاربيين.[24]

التناص: تتعدد مفاهيمه و تتداخل، إلا أن محمد مفتاح يختصرها في النقاط الآتية:

فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

ممتص لها يجعلها من عنداياته، بتصييرها منسجمة مع فضاء بتائه و مع مقاصده.

محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالاتها، أو بهدف تعضيدها.[25]

أما عبد المالك مرتاض فيعرفه قائلا إنه : " تبادل التأثير و العلاقات بين نص أدبي راهن، و نصوص أدبية أخرى سابقة، و كان الفكر النقدي العربي عرف هذه الفكرة معرفة معمقة تحت مصطلح السرقات الشعرية.[26]

التشاكل: يعرفه محمد مفتاح بأنه: " كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت ... و أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة و معنى هذا أنه ينتج من التباين.[27]

ويقول عنه عبد المالك مرتاض أنه: " تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا و عمقا و سلبا و إيجابا"[28]

وفيما يلي بعض المصطلحات اللسانية المستعملة لدى رشيد بن مالك في كتابه السيميائية:

سيميائية، سيميولساني، ملفوظ، لسان، تعاقبي، تزامني، مدلول، دال، فونيم، ألسن، نظرية اللغة، إبدال، دلالية، علم التشكل، استدلال، سيميولوجيا، بنية، كفاءة، أداء، دلالية، وظيفي، تولديدي، تركيبية، تداولي، .....الخ.[29]

وخلاصة القول أن النقد استقى مصطلحاته من اللسانيات، و أن الإنجاز الذي وصلت إليه الآن الدونة النقدية نابع من اللسانيات، حيث انتقل إلى بنية النص الأدبي واعتباره هو مرجع ذاته. دون أن نغفل عن التغيير الذي أحدثته اللسانيات على مستوى جميع الميادين، إن كتابات النقاد تسعى إلى الكلية، بدل أن تقتصر على التقييم نجدها تصنع لنفسها فضاء معرفيا لإنتاج المفاهيم قصد تجسيد رؤية نقدية عامة في تحليل النصوص والخطابات، مستعينين بالمصطلح اللساني الذي يعتبر بوابة لمصطلحات النقاد.

يعد محمد مفتاح، فعلا، رمزا و هرما و واجهة ثقافية في المغرب و في العالم العربي؛ لما ألفه من مراجع يخدم بها الفكر و النقد على حد سواء.

انشغلت العديد من المجامع اللغوية والمؤسسات المسؤولة على تعريب المصطلحات اللسانية بالنظر إلى أهمية دراسة إشكالية المصطلح اللساني في صيغته الحديثة واستخدامه في الدرس اللساني.

يعاني المصطلح في النقد الأدبي العربي أزمة كبيرة نذكر بعض أسبابها :

تعدد الحقول التي يستمد منها المصطلح وتشابكها، كعلوم اللغة والنقد والبلاغة والفلسفة وعلم النفس والاجتماع ومباحث الحفريات ودراسات الأساطير القديمة ، ومن هنا نلاحظ تردد مصطلحات واحدة في علم أو أكثر من هذه العلوم الإنسانية التي تشابكت حقولها المعرفية ، وتداخلت قضاياها وأدواتها البحثية ... ومن هذه المصطلحات :

القول ، اللغة ، الكلام ، الخطاب ، المنطق ، النص ، الشفرة ، الأيقونة ، اللسانية – الأسلوب ، البنيوية – التفكيكية – المحاكاة – التاريخية ، المادية ، الجدلية ، الجمالية ، المثالية ، المعيارية ، الظاهراتية ، الشكلية ، التحليلية,... الخ، و كذلك من بين الأسباب أيضا: تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، وذلك نتيجة لفردية جهود التعريب والترجمة وعدم التنسيق بينها ، وضعف حضور الدور المؤسسي في توحيد المصطلحات وتعدد ثقافات النقاد واللغات التي يستقون منها ومن ظواهر هذا التعدد :

تعدد مصطلح (الأسلوبية) كأن يقال : الأسلوبيات – علم الأسلوب – التحليل الأسلوبي. علم اللغة الأسلوبي.

ومصطلح (الألسنية) : اللسانيات – الألسنيات – علم اللغة – فقه اللغة ومصطلح (علم العلامات) وهو يعني (بحث القواعد أو الأعراف التي تنتج الدلالة) وهذا المصطلح يتردد بين:

السيمولوجيا – الرموز – الإشارات – السيموطيقا – السيموتيك – السيمياء ... ومصطلح "الانحراف" وقد تجاوز استخدامات العرب له أربعين مصطلحا منها : المخالفة ، المفارقة ، العدول ، التجاوز ، الكسر ، الاستبدال ، الانزياح ، الخرق .. إلخ.

وغيرها الكثير من المصطلحات : كالقارئ والمستقبل والمتلقي ، والنص والسياق ومقتضي الحال، والخطاب والرسالة وعلم النص والنصاتية، و أيضا: الاستخدام الشكلي للمصطلح، عدم استخدام اللغة العربية القياسية في الترجمة والتعريب،

استخدام الكلمات الشبيهة بالمصطلحات، أخطاء التسرع في توليد المصطلحات، مدى استخدام المصطلح البلاغي القديم، النزوع المفرط إلى التقنين.

وعليه نقول : إن المصطلح اللساني في النقد الأدبي ليس له حدود، فالنقد الأدبي و اللسانيات بينهما علاقة ارتباط قوية، لا يمكن الفصل بينهما. وإن النقاد المعاصرين يعتبرون المصطلح اللساني بوابة وعتبة يبنون عليها وجهات نظرهم ونقدهم. كما أن للمدارس اللسانية دوراً كبيراً في بلورة مصطلحات النقد المعاصر، حيث صار لزاما على الناقد الاطلاع على المصطلحات الآنفة في بحر اللسانيات ليواكب الجديد و يبدع أكثر في نقده لمختلف النصوص الأدبية.

الهوامش والإحالات:

1 عبد السلام المسدي: الأدب و خطاب النقد, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, لبنان, ط1, مارس 2004, , ص ص: 8- 9.

2 جاك موشلر آن ريبول : القاموس الموسوعي للتداولية, تر مجموعة من الباحثين بإشراف عز الدين المجدوب, دار سيناترا, تونس, (دط), 2010, ص:23.

3 رزيقة طاوطاو: المصطلح النقدي و اللساني العربي المعاصر بين ذاتية المفهوم و بيئة الاغتراب, مجلة العلوم الإنسانية, الجزائر, العدد 43, جوان 2015, ص: 144.

4 يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط 1, 2009, , ص : 21.

5 المرجع نفسه, ص :22.

6 يوسف وغليسي: مرجع سابق, ص : 22.

7 المرجع نفسه: ص ص : 27- 28.

8 سمير شريف استيتة: اللسانيات المجال, و الوظيفة, و المنهج, عالم الكتب الحديث, اربد, الأردن, ط1, 2005, ص : 341.

9 ينظر: المرجع السابق, ص ص : 342-353.

10 ينظر : يوسف وغليسي, مرجع سابق, ص : 69.

11 المرجع نفسه, ص : 69.

12 ينظر: يوسف وغليسي: مرجع سابق, ص ص 69- 70.

13 سمير شريف: مرجع سابق, ص ص : 354- 360.

14 المرجع السابق, ص ص : 73ـ 74.
15 عبد السلام المسدي, مرجع سابق, ص :74.
16 المرجع نفسه, ص : 79.
17 المرجع سابق, ص: 81.
18 عبد السلام المسدي, مرجع سابق, ص: 295.
19 المرجع نفسه, ص : 296.
20 حياة سيفي: إشكالية ترجمة المصطلح النقدي في سرد المصطلحات لكتاب مناهج النقد الأدبي المعاصر للدكتور سمير حجازي, مذكرة ماجيستير, جامعة أبي بكر بلقايد, تلمسان, 2013ـ 2014, ص ص:23 ـ 24.
21 زياني لبية: الإجراء النقدي في كتابات محمد مفتاح ـ بين النسقية و المقصدية ـ, مجلة بحوث, المجلد 7, العدد 2, ص :127ـ 128.
22 المرجع السابق, ص : 128.
23 د/ عمر عبلان و أ/ فاضل دلال: مجلة العلوم الإنسانية, المصطلح في استراتيجية النقد الأدبي محمد مفتاح نموذجا, مجلة العلوم الإنسانية, جامعة محمد خيضر, بسكرة, العدد: 24, ص ص: 363ـ 364 .
24 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية, لونجمان, مصر, ط1, 2003, ص : 366.
25 مكي مريم: الإجراء اللساني في تحليل النص الأدبي قراءة في إشكالية المنهج, مجلة جسور المعرفة, , جامعة أحمد بن بلة, وهران العدد 3, المجلد: 5, 2019/09/21, ص:299.
26 عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي, دار هومة, الجزائر, ط3, 2015, ص: 260.
27 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت, ط 3, 1992, ص : 21.
28 ينظر: مكي مريم: مرجع سابق, ص:301.
29 رشيد بن مالك: السيميائية الأصول, القواعد, و التاريخ, دار مجدلاوي للنشر و التوزيع, عمان, الأردن ط1, 2008, ص ص : 385- 386.

الإبداع في المصطلح النقدي المعاصر
تجربة عبد الملك مرتاض من خلال كتابه" نظام الخطاب القرآني" أنموذجا .

حروز سامية ـ طالبة الدكتوراه
د - مصيطفى عقيلة ـ أستاذة محاضرة أ
مخبر مخبر تحليل الخطاب والدراسات
المعجمية والأدبية والمقارنة
جامعة غرداية

الملخص:
لم يعد النقد الأدبي المعاصر يبنى على أسس وقواعد ثابتة متعارف عليها كما كان عليه في القديم، وعليه تأتي هذه الدراسة لتوضح جانبا من سمات النقد المعاصر، الذي بعد أن كان ذا قوالب ثابتة مصطلحاته متواضع ومتفق عليها بين النقاد، صار الناقد ينهل من مناهل ومناهج متعددة كثيرة الاصطلاحات وأصبح ينتج مصطلحاته الخاصة به، فتحول النقد من علم إلى إبداع، شأنه في ذلك شأن النص الأدبي،حتى أصبح هو الآخر يحتاج إلى نقد، وعليه إلى أي مدى يمكن للناقد المعاصر أن ينشئ مصطلحاته الخاصة فيحيد عن المألوف من المصطلحات النقدية سواء انتمت إلى منهج بعينه، أم خصت العملية النقدية عامة ؟.
الكلمات المفاتيح: النقد- المصطلح- الإبداع- الخطاب- المعاصر.

Abstract:
Contemporary literary criticism is no longer based on common fixed foundations and rules as it was in the past. This paper aims at shedding light on some of the features of contemporary criticism. Contemporary literary criticism was of fixed forms and agreed upon terminology among critics. The critic has taken knowledge from numerous resources with many conventions. He produces his own vocabulary, thus criticism turned from science to creativity, just like the literary text, which itself needs creativity. So, to what extent can the contemporary critic create his own terminology and deviate from the familiar from the critical terms; whether it belongs to a specific approach, or relates to the critical process in general?
Keywords: Criticism, term, creativity, discourse, contemporary.

إن الانفتاح الذي عرفه الأدب والنقد العربي في العقود الأخيرة في ظل الحداثة ،أثر على الكتابة التي صارت تتسم بشيء من الحرية في التعامل، وتخفف كلاهما الأدب والنقد من الضوابط والشروط المسبقة ،فلم يعد الأديب يمجد أي نمط، ولا يرى أي نموذج أحق بالاتباع، وكذلك الأمر طال النقد، فبعد مرحلة مظلمة

مر بها النقد المعاصر متخبطا باحثا عن هويته صار فيها صعب التلقي ،مال إلى التخفف من تلك المصطلحات الوافدة التي غابت في الكثير من الأحيان دلالاتها، وهوما جعل العملية النقدية نصا ملغزا غامضا ،توجه بعض النقاد إلى إنتاج مصطلحاتهم الخاصة بهم؛ لتقريب النقد إلى المتلقي، وآمنوا أن النقد ليس نصا ثانيا تابعا وحسب بل يمكن أن يحقق ريادته بأن يصل إلى مستوى إبداع النص، أو قد يفوقه، فخرج النقد العربي من المصطلحات الغربية ذات المفاهيم المتعددة بتعدد النقاد، إلى المصطلحات المبدعة المتعددة أيضا بتعدد النقاد .

ولقد صار من أهم مشكلات الدرس النقدي المعاصر كيفية إنتاج المصطلحات النقدية في ظل التجريب، ثم كيفية تداولها بطريقة سلسة، لاسيما بعد أن غلب على الدراسات النقدية المعاصرة التوجه الحداثي .

ومنه تهدف هذه الدراسة أساسا لمعرفة مدى استفادة النقد المعاصر من المصطلح الإبداعي الذي صار سمتا عاما على أغلب الممارسات النقدية، وكذا معرفة مختلف الضوابط التي على الناقد أن يلتزم بها في خطابه النقدي الإبداعي .

تأتي هذه المقاربة لتجيب عن إشكالية جوهرية هي :

إلى أي مدى يمكن للناقد المعاصر أن ينشأ مصطلحاته الخاصة دون أن يخرج عن حدود المنهج الذي يعتمده ؟

والتي نرفقها بالإشكالات الجزئية التالية :

- هل أسهمت المصطلحات النقدية في شكلها الإبداعي في تجاوز معضلة النقد العربي المعاصر فقربت خطابه من القارئ ؟

-كيف يمكن أن يفرق القارئ بين اللفظة المصطلح واللفظة العادية ؟

- إلى أي مدى يمكن أن يوصف المصطلح في ظل النقد الإبداعي المعاصر بالعلمية التي هي من سمات النقد لا الإبداع ؟

و لما صار الناقد ينتج مصطلحاته، هل يمكن عد النقد فنا من فنون الإبداع، أم أنه في منزلة أدنى منه ؟

اخترنا لمعالجة هذه الإشكالية تجربة خاصة وشهيرة في النقد الجزائري والعربي المعاصر، وهي تجربة عبد المالك مرتاض من خلال كتابه "نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان ".

يعتبر النقد الإبداعي ذلك النـقد الذي يـنظر فيه الناقد إلى فعله النقدي بوصفه كتابة، وليس سلطة تفرض قيودها على النـص، ويقارب النص الأدبي مقاربة إبداعية لا تكتفي بالشرح والتحليل والتفسير المقارنة، بل تثير الأسئلة من حول النص .

مقدمة :

يعرف النقد العربي المعاصر أزمة تتعلق بمصطلحاته التي صارت تعكس شيئا من الغموض والاضطراب، بسبب وفود أغلبها من النقد الغربي الذي وصلنا عبر الترجمة، وهو ما انعكس سلبا على الخطاب النقدي الذي كثرت مصطلحاته وتعددت، واختلفت من ناقد إلى آخر في الفهم والتوظيف، وأصبحت العملية النقدية مرهونة بوضوح مصطلحاتها وقرب مأخذها من القارئ .

يعد المصطلح أساس العلوم، يعكس مرحلة من النضج العلمي والحضاري لدى الأمم، تذلل صعاب العلوم به، في هذا الشأن يقول محمد عزام :« فإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي يعد مفتاحه فقد هذا العلم مسوغه وتعطلت وظيفته، ومن هنا كان لابد من تحديد الألفاظ والمفهومات، لأن مثل هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي» [1].

و عن أهمية المصطلح في تيسير الخطاب النقدي يقول أحمد حسن عزام :« فالمصطلح هو العنصر القادر على امتلاك القدرة التأطيرية للمفاهيم، التي قد تبدو مشتتة في الفكر، لأن التصورات الفكرية يصعب على الإنسان، ترجمتها إلى مفاهيم علمية ،محددة ،مادامت تفتقد إلى مدلول فكري يستطيع جمعها في لفظ دقيق محدد يعبر عنها، ويوضح مفهومها الدلالي، وينقلها من الذهن التصوري إلى المصطلح الدلالي»[2].

فإذا لم يتوفر للعلم صطلحه العلمي الذي يعذد مفتاحه فقد هذا العلم مسوفه وتعطلت وظيفته ومن هنا كان لابد من تحديد الألفاظ والمفهومات، لأن مثل عذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي [3]

و لقد اختلفت النظرة للنقد لدى الدارسين المعاصرين ،فلم يعد علما ذا قواعد وأسس ومصطلحات ثابتة ،بل مارسه الكثير من النقاد على أنه نمط آخر من الفن وإن تأسس على نص سابق، يسمه بهذه الصفة عناد غزوان حين يقول عنه بأنه «

فن دراسة الأساليب وتمييزها وصولاً بها الى تقويم فني قائم على أساس التحليل والموازنة »[4].

و بذلك لم يعد ينظر إلى النقد بوصفه نقدا وتحليلا واستقصاء فقط، بل هو مساحة أخرى لممارسة لغة الأدب ،فصار الناقد المعاصر يطمح أن يعالج نصا أدبيا ذا فنيات وجماليات أسلوبية ولغوية بنص آخر ينافسه في فنيته وأدبيته، عن طريق التماهي في النص المقروء .

يؤمن هؤلاء النقاد المجددون أن النقد خطاب منفصل عن النص الأدبي متم للعملية الإبداعية،و لما صاروا لا يخضعون لسلطة المنهج في خنوع، ومنحوا لأنفسهم رخصة الكتابة بلغة الأدب صار النقد إبداعيا موازيا للنص الأدبي.

فصار الناقد المعاصر يطمح أن يعالج نصا أدبيا ذا فنيات وجماليات أسلوبية ولغوية بنص آخر ينافسه في فنيته وأدبيته، عن طريق التماهي في النص المقروء ، ويطمح النقد الإبداعي إلى الارتقاء بالعملية النقدية إلى عوالم أخرى من الخلق والإبداع .

إذ لا يمكن للناقد المعاصر أن يواجه الخطاب الأدبي المعاصر خاصة الشعري بوصفه نصا منفتحا إلا بنص منفتح، وبين استنساخ المناهج النقديّة الغربيّة الحديثة، وتمثل النظرية البلاغية العربية القديمة يتلاشى النقد الإبداعي.

يفسر الناقد محمد لطفي اليوسفي هذا الجديد الذي طال النقد العربي المعاصر بأنه محصلة اقتناع بعض الدارسين العرب بجدوى الانخراط في حركة الحداثة أدبا ونقدا، تلك الحركة التي منحت الأديب والناقد على حد سواء حرية الكتابة بحثا عن تحقق الذات، وبحثا عن الاختلاف في ظل الائتلاف ، يقول :« أنّ التّحديث الذي تمّ في ثقافتنا على مستوى اللّغة وعلى مستوى الرّؤية للعالم وكيفيّة الإقامة على الأرض، إنّما هو من صنع بعض المبدعين الذين أعلنوا منذ نهاية القرن الماضي شِرعة الخروج نحو المخالف والمغاير والجديد. وهذا بالضّبط ما عجز الخطاب النقديّ السّائد عن تمثّله، لأنّه خطاب افتتح مجراه في رحاب التّحايل، التّحايل على الذّات وعلى الآخر، على التّاريخ وعلى اللّحظة الحاضرة. فعجز عن الإسهام في تجديد أسئلة الثقافة العربيّة »[5].

و هكذا خرج المصطلح من كونه أداة جامعة للنقاد موحدة للفكر إلى أداة لإبراز الذاتية والقدرات الشخصية ،عكس ما كان ينظر إليه في عقود سابقة على نحو

ما يقول أحمد حسن عزام : « فالمصطلح ليس لفظا يطلق على علم معين، من قبل مجموعة اتفقت على استعماله، فحسب وإنماهو أداة من أدوات توحيد الفكر عند الأمة الواحدة ووسيلة رئيسة لنشر الثقافة ، وتبادل المعرفة بين الأمم ولهذا فالأمة الحضارية هي التي تعنى بتطوير مصطلحاتها، وتحديد مدلولاتها الاصطلاحية »[6]

وكثيرا ما تجاوز هذا النقد بوصفه إبداعا، الإبداع نفسه الذي كتب من حوله، فصار يخرج عن حدود المنهج، ويخرج أيضا عن حدود مصطلحاته، فصار النقد خلقا آخر، وهو ما يقصده محمد غنيمي هلال بقوله: « وغالبا ما يكون النقد في مفهومه الحديث لاحقا للنتاج الأدبي لأنه تقييم لشيء سبق وجوده، ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى إنتاج جديد في سماته وخصائصه، فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب »[7].

وقدرة الناقد ليست في إيجاده مصطلحاته الخاصة فقط، وإنما في مقدرته على الإقناع بها وبأحكامه النقدية التي اتخذها، ولا يعني إنشاء الناقد لمصطلحاته الخوض المطلق في الذاتية والفردية، فالقدرة على التبرير والتعليل دعائم يرتكز عليها أي نص نقدي بصرف النظر عن حداثته أو قدم طريقته، يقول في ذلك محمد غنيمي هلال :« فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده وإن صيغ في عبارات طلية طالما كانت تتردد محفوظة في تاريخ فكرنا النقدي القديم، وقد يخطئ الناقد في الحكم ،و لكنه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات وتضليلات على نقده قيمة، فبيسمى ناقدا، بل قد يكون مع ذلك من أمير النقاد، على حين لا نعد من يصدر الأحكام النقدية على العمل الأدبي دون تبرير فني ناقدا وإن أصاب، إذ ما بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات في وقت من الأوقات ،و لكن لا يلبث أن يتكشف زيفها في اللحظات »[8] .

إن سلمنا بإمكانية وجدوى إبداع الناقد لمصطلحاته، وخروجه عن القاعدة المتفق عليها، فإن الأمر ليس متروكا دون قيد، إذ لايزال محكوما بشروط وضع المصطلح التي في مقدمتها الدقة والوضوح، فلا يعقل أن تتحول العملية النقدية إلى طلاسم وألغاز تحجب المعنى، وتخفي الدلالة، على نحو ما يذهب إليه محمد عزام حين يقول : « وإذا كان المصطلح رمزا وضع بكيفية ما اعتباطية أو اتفاقية بين فئة من المختصين في حقل ما من حقول العلم والمعرفة، فإن هذا الوضع يحتاج إلى الوضوح والدقة ،ذلك أن المعاني متفاوتة ،و متنوعة، فهناك معنى

اصطلاحي وآخر استعمالي، وثالث معجمي ،فالمعنى الاصطلاحي عرف خاص ،لأنه ثمرة اتفاق طائفة_في علم ما، على أمر ما ،و المعنى المعجمي عرف عام مشترك بين الناس جميعا»[9].

يرى الكثير من الدارسين أن الحرية التي منحها النقد المعاصر للنقاد يجب ألا تكون مطلقة بلا مرجع أو نظرية نقدية واضحة، فيصدر أحكامه استنادا إلى التذوق فقط، بل يجب أن يجد الناقد مستندا نظريا يركن إليه_في تحليله، لكنه يحتفظ بحرية الأداء والتطبيق ،و هو ما يمنح العملية النقدية الحركية والتجدد .

ولعل من أهم أسباب نجاح العملية النقدية حرص الناقد على مناسبة المنهج للنص محل الدراسة، فالنص هو الذي يختار منهجه وليس العكس، ذلك أن فرض أي منهج على النص يدخل القراءة_في دائرة التعسف والإكراه، فيرغم النص على الاستجابة لطرائق نقدية لا تتلاءم مع بنيته وجوهره الإبداعي، فإخضاع النص إلى مقاييس جاهزة من شأنه أن يعرقل المسار الصحيح نحو دلالاته الخبيئة، وجمالياته الخاصة، ومحصلة ذلك على عملية إبداع المصطلح يجب أن تتلاءم مع طبيعة النص المدروس من جهة، ومع المنهج المستعان به_في الدراسة حتى لايقع_في التناقض المعرفي .

إن الإيمان بأدبية العمل النقدي معناه أن يمتلك هذا العمل الجانب الإبداعي مثله مثل أي عمل إبداعي يتصدى له هذا النقد، لأن النقد لا يصلح للتصدي والمواجهة إلا بالوسائل نفسها التي يتوسل بها العمل المتصدى له، فأهمية القاعدة هنا تتساوى_في كل من النقد والعمل الإبداعي المنقود،. فالفنان الخالق هو الذي يخلق القواعد الجديدة دوماً بعفوية، أو بمدارسة، وعن وعي وإدراك

لجدارة تلك القواعد ومدى ديمومتها في الواقع الأدبي لذلك، فإن العمل النقدي الذي يتصدى لهذا العمل الذي يتمثل_في هذه القواعد، وتتمثل به، لا يخرج عن هذا الوصف [10].

لجأ الناقد إلى وضع مصطلحاته بعد أن لف الغموض العملية النقدية المعاصرة، التي تعددت مناهجها وتعددت مصطلحاتها، وصار لكل مصطلح أكثر من مفهوم، ولكل مفهوم أكثر من مصطلح، وساد هذا الخطاب الفوضى والاضطراب، وعليه صار من الواجب على الناقد المنشئ لمصطلحاته أن يبرر لها _في عمله النقدي، حتى لا يصير النقد إنشاء خالصا ،ينقل فتحي بحة قول شكري عياد الذي يرى "

«أن الناقد الذي يقدم مصطلحا جديدا بالنسبة للنقد المألوف، عليه واجب أيضا أن يكون الناقد له رؤية لهذا المصطلح» [11].

ولم يكن هذا الوضع الجديد للنقد العربي إلا تطورا فرضه واقع النقد لاسيما على مستوى مصطلحاته التي أدخلته في حالة من الفوضى والاضطراب تضرر منها المتلقي، وصلت في الكثير من الحالات إلى وضع العجز عن التلقي، يضيف فتحي بحة قائلا:

« إن المهتمين بالنقد العربي الحديث سئموا فوضى المصطلحات التي تسود هذا الحقل المعرفي، ذلك أن هذه الفوضى العارمة قادت المعنيين بهذا النقد وبدرجات متفاوتة إلى حيرة مربكة، وتشمل التفكير والتعبير والفهم والتواصل والتحاور والتناظر وماذا يبقى من النقد الأدبي إن تعرضت جوانبه المختلفة لهذا الاضطراب المقلق»[12]

في ظل النقد المعاصر يكون القارئ فد استعاد سلطته والثقة بنفسه، وتم النظر إليه على أنه مبدع ثان للنص يضاهي النص المدروس في إبداعيته، وهكذا بدأ يتخفف شيئا فشيئا من القواعد الجامدة والقوالب الراسخة، والمصطلحات الشائعة .

وبعيدا عن التصورات والإجراءات المنهجية الثابتة التي يجب أن يعالج بها النص الأدبي ثمة جملة من الشروط يجب أن تخضع لها العملية النقدية، شروطاً من أهمها الغوص الواعي إلى طبقات النص الخفية لملامسة دلالاته وجمالياته وجوهر التجربة الفنية " هو مفهوم يحمل أدبيته التي تضعه بموازاة أدبية النص المنقود، ليتحول إلى فعل إبداعي وليس فعلاً جامداً يقوم على الآلية المتكررة عند أية ممارسة

«ينبغي تقديم ما هو فني على ما هو إجرائي ».[13]على أن النقد في ظل المناهج النقدية المعاصرة ينطلق من البنية النصية في ذاتها ملغيا كل سياق أسهم في تشكيل بنيته ولو كان سياق المؤلف، وتبقى بنية النص العامة وفنياته الخاصة هي وحدها التي ينبثق عنها الحكم النقدي، وليس سياقه الخارجي .

و هكذا ضاعف النقد الجديد من حريات الممارسة النقدية ؛ فصار الناقد مجرد قارئ، وصارت العملية النقدية إبداعا آخر يضاهي النص المنقود، حين يبحث عن فنيات النص وجمالياته وبنياته بلغة شبيهة بلغة الأدب .

كل ذلك كان مخرجا بغية الهروب من الوضع الذي أوقعنا فيه المصطلح الوافد ؛ الذي تعددت ترجماته، وتعددت مفاهيمه ومقابلاته، يرى فتحي بحة أن «هذه الفوضى التي ارتبطت بالمصطلح النقدي الذي أفرزته أطر ثقافية مختلفة عن أطرنا الثقافية والمعرفية في العالم العربي؛ هي حقيقة يجب على النقاد المعاصرين التسليم بها للخروج من الأزمة، بدلا من اتهام كل من يختلف على الآخر بالتقصير»[14]

وسواء كان النقد إبداعيا أم غير إبداعي تبقى الأهداف واحدة، وإن تغيرت الوسائل والأدوات التي منها المصطلحات ،فعليه أن يتناول النص بالتحليل والتعليل في النص، باحثا عن مدى قدرة الأديب على التعبير وفق الخيال، وتوظيف اللغة لتأدية ذلك الدور عن طريق أساليب لسانية كثيرة كالانزياح، يقول عناد غزوان : « إن نقد القصيدة هو نقد لقدرتها في التعبير عن الخيال، ونقد الشاعرية هو نقد لمهارة الشاعر الخاصة جداً في خلق تلك القدرة، فالقصيدة / الشعر والشاعرية / والمهارة الفنية عنصران متداخلان في تركيب فني واحد له أهميته المشروعة في المناهج النقدية التطبيقية ومنها التأثرية أو الانطباعية الصافية» [15]، فينفد إلى جوهر تختلف فيه الوسائل والإجراءات والمصطلحات، لكن تتوحد الغايات وهي النظر في النسج والخطاب، فليس ثمة ما يمنع من أن يكون الناقد مبدعا إن توفرت له شروط النقد والإبداع معا، فيمعن النظر فيما خلف بنيته السطحية النحوية والصرفية والإيقاعية حين يتبصر مواطن الجمال فيه والتفرد، بعيدا عن القوالب المألوفة في الكتابة .

وليس شرطا أن يكون الناقد شاعرا أو أديبا حتى يقدر على نقد الشعر، وتقليب أوجه النظر فيه، وتلك نظرة مخالفة تماما لما اشتهر به من فكر لدى القدامى.

نقل ابن رشيق في العمدة أن البحتريَّ سئل : فقيل له: « يا أبا عبادة، أمسلِم أَشْعَر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس؛ لأنَّه يتصرَّف في كلِّ طريق، ويبدع في كلِّ مذهب؛ إنْ شاء جدَّ، وإنْ شاء هزل، ومسلمٌ يلزم طريقًا واحدًا لا يتعدَّاه، ويتحقَّق بمذهبٍ لا يتخطَّاه"، فقيل له: "إنَّ أحمد بن يحيى ثعلبًا لا يوافقك على هذا،

فقال :ليس هذا من عِلم ثعلب وأضرابه ممَّن يَحفظ الشِّعر ولا يقوله؛ فإنَّما يَعرف الشِّعر من دُفِع إلى مضايقه »[16].

كذلك نورد هنا ما نقله ابن رشيق في كتابه العمدة من قول لأبي نواس « حين سُئل عن رأيه في كلٍّ من جرير والفرزدق، ففضَّل جريرًا، فقيل له: إنَّ أبا عبيدة مَعْمر بن المثنَّى لا يوافقك على هذا، فقال" :ليس هذا من عِلم أبي عُبيدة؛ فإنَّما يَعرفه من دُفع إلى مضايق الشِّعر».[17]

و إن صار النقد إبداعا فإن من متطلبات الناقد لأداء حسن امتلاكه خبرة معرفية عميقة بما ينقد، واتصافه بمهارات عقلية كثيرة وسعة اطلاع،على مناهج النقد ومصطلحاته، ولغة اصطلاحية واضحة الدلالات، بينة المفاهيم وإن أبدعت ، بالإضافة إلى ذوق مصقول يهديه إلى مكامن الإبداع .

بيّن عبد الملك مرتاض وضعا شائعا في نقدنا العربي يتمثل في التبعية المطلقة للنقد الغربي، فيستقبل الناقد مصطلحاتهم دون تمحيص أو معاينة اكتفاء بالترجمة، ثم الترويج غير المحدود لها، والأمر يحتاج إلى كثير من التأني للفهم والبحث عن المصطلح المقابل فالخطأ في التوظيف مترتب عن الخطأ في الفهم أساسا ،يقول: « إن الكثير من المصطلحات لايفهمه حتى الذين يروجون له في كتاباتهم، لأن هذه المصطلحات في الغرب نفسه في فرنسا نفسها، تجد النقاد غير متفقين عليها فكيف يجيز أحدنا لنفسه أن يترجم باجتهاده هذا المصطلح وذاك، ثم يتعصب له ويروج له ،ويعممه في الكتابات العربية المعاصرة »[18]

ولا يقصد بالمصطلح الإبداعي أن تتحول الألفاظ العادية إلى مصطلحات كل كيف يراها، بل إنه حتى في ظل الإبداع تبقى قاعدة التوليد والإنشاء هي نفسها، إذ لابد من احترام القواعد والآليات التي يتيحها فقه اللغة، وأقرها مجمع اللغة العربية في جانب المصطلحية، يرى يوسف وغليسي أن تلك الآليات تنحصر فيما يلي : الاشتقاق، الاستعارة أو المجاز، النحت، بالإضافة إلى آلية أخرى متأخرة ،و هي العودة إلى مستودع التراث عن طريق الإحياء بعد التراث مصدرا من مصادر إنشاء المصطلحات [19].

و بذلك فالمقاربات النقدية التقليدية صارت مرفوضة في ظل النقد المعاصر لكثرة ضوابطها وشروطها، تلك المقاربات التي تنظر إلى هذا النمط الجديد من النقد بأنه انحراف عن مسار النقد الصحيح ووظيفته الأصلية، بينما يرى أنصار

الحداثة أن النقد لم يعد فن الموازنات والغربلة والتمحيص، بل هو حفر في طبقات النص العميقة، وصار يقدم نفسه نصا موازيا لنص المبدع .

فأن يأتي الناقد ملما بالمناهج والنظريات المسبقة، ثم يحملها إلى النص يضر تقييمه بالنص كثيرا .

صار الكثير من النقاد يروجون لهذا النمط من النقد الذي يسعى لأن يلفت الانتباه إلى نفسه ككيان مستقل، ولو تأسس على نص سابق الوجود، والذي لا يمكن أن يعد أدبا بالأساس، لأنه يحتفظ بالحد الأدنى على الأقل من الضوابط التي تحكم لغته وأسلوبه مما هو متعارف عليه في الخطاب النقدي بكل أنواعه

« النقد فن شأنه شأن الفنون الأدبية الأخرى، وعندما نقول بفنية النقد لا نعني انضمام النقد إلى العمل الأدبي كتصنيف منهجي، وإنما نعني ضرورة امتلاك النقد الخاصية الفنية والإبداعية، مثل تحصله على القاعدة المنهجية التي يتوسل بها، النقد فن يرتقي بالفنون الأدبية الأخرى، وترتقي به، فن يميزها عن بعضها في مستويات داخلية خاصة بكل فن على جانب، وتميزه بفنيته الكاشفة عن روح الفن فيها وبعد ذلك يكون النقد» [20]، ثم إن العملية النقدية تتم وفق خطوات ومراحل يجب أن يتدرج عبرها الناقد في كل نقد .

«ذلك أن عملية الاقتراب من النص الفني ينبغي أن تتم بفنية، وأدبية وبخطوات لا بد أن يتبعها الناقد ووفق هدا المسار تصبح الممارسة النقدية ممارسة إبداعية شبيهة بالنص الأدبي المنقود » [21] .

وأكبر تجربة نقدية معاصرة في الجزائر عرفت حرية في إنشاء المصطلح وتوليده من اشتقاقات لغوية كثيرة، نجد تجربة عبد المالك مرتاض التي ترتكز على إنشاء توليفة نقدية بين مجموعة من المناهج، وقد وقع اختيارنا على مدونته نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان) التي يبدو فيها كثير الإنشاء والاصطلاح والتخريج لمصطلحات عديدة من أصول اشتقاقية متنوعة، لذلك تروم هذه الدراسة اتخاذ هذه المدونة مجالا للبحث.

وبعد معاينة مدونة عبد الملك مرتاض " نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان "، عكفنا على استخراج الألفاظ التي أنتجها وأنشأها وعدها مصطلحات يتداولها في نقده، نعثر على المصطلحات التالية، والتي كثيرا ما صرح باصطلاحيتها نحو :

1-« نظام النسيج_في الخطاب القرآني من خلال سورة الرحمان».[22] فقد وظف لفظة النسيج كمصطلح بدل مصطلح التركيب أو البناء .

2-« فالآية من وجهة نظر نسجية خالصة تشبه الجملة من الكلام الدنيوي» [23]أي من وجهة نظر بنائية أو تركيبية .

3-«و هذا هو سر هيمنة هذه النسيجة (يقصد الآية)»[24] أي التركيب اللغوي .

4- « وقد لاحظنا أن النسيج الاسمي هو الأغلب على كل هذه النسيجة الرباعية التي تهيمن على آي هذه السورة» [25] أي التركيب الاسمي، أو المركب اللغوي .

5-« إن هاتين الآتين فعليتان_في نظامهما النسجي » [26] أي_في نظامهما التركيبي أو البنائي أو المعماري .

6- « لقد استوحينا هذا الضرب من التحليل لفضائية النص الأدبي من النظريات الغربية المتمخضة لتحليل النص من حيث هو» [27] .

أي للمكان أو الفضاء أو الحيز، لكنه أورد اشتقاقا آخرا .

7-«و انشأنا مصطلحا خالصا لها هو الحيز Espaceثم لم نلبث أن أخذنا منه الحيزية فجعلناه مقابلا لقولهم spatialitéثم التحييز»[28]، لها علاقة بالمكان وطرق تحليله .

8- « كما كنا طبقنا بعض ذلك_في تحليل أخطبة (جمع خطاب على القياس) سردية وشعرية_في أعمال سردية منشورة أو هي بصدد النشر»[29]، إذ يقوم باشتقاقات لغوية جديدة، أو منسية_في معاجم اللغة العربية، فيقوم بإحيائها، وترقيتها إلى مصطلح نقدي أو لغوي .

9-"« بل لعله أن يقوم أطوارا في أكثر ذلك بحكم العلاقات الحيزية التي يتاح لنا استنباطها من المقوم المعروض للتحليل» [30] أي دراسة بنية المكان وعلاقاتها البنائية مع باقي المكونات .

10-« وتلك سيرة جعلتنا ننشئ مصطلحا خالصا لنا هو مانطلق عليه "اللوحة الحيزية الخلفية " التي هي لوحة مكانية تفرزها العلاقات الحيزية المتفاعلة» [31]، يبدو هنا قد صرح بإنشاء وإبداع المصطلحات .

11-و العلاقة الرابطة بينهما هي مانطلق عليه تحييزا(إنتاج الحيز أو إفرازه أو استخلاصه واستخراجه) طورا، و"تحايزا "، وهو «تفاعل الحيز الأمامي مع الحيز الخلفي»[32]

يبدو أنه وضع مصطلحاته ثم قام بشرحها .

12- «و قد جئنا في مدارسة هذا الزمن القرآني من خلال سورة الرحمان مسعى لعلنا لم نسبق إليه وهو التماسه في المسميات لا في المفعلات » [33]يقصد بذلك آليات التحبيل الزمني .

13- « سمتان أخريتان لا يمكن لأي كلام أن يكون خلوا من إحداهما وهو ما نطلق عليه في بعض مصطلحاتنا "الانتشار" و" الانحصار» [34]و هي من الثنائيات الضدية التي يقوم على نحوها الدرس السيميائي لدراسة الدلالة البعيدة .

14-« ثم توقفنا طويلا لدى ظاهرة الترداد- لا أقول التكرار(....)بينها في جدول يبين تواترها في النص قبل أن تنقل إلى نظام النسيج في حد ذاته» [34]

وقد شرح بنفسه مدلول المصطلح .

15-« وقد توقفنا طويلا أيضا لدى البنية النسجية لنكتشف أنها تتشكل مما أطلقنا عليه"نسائج كلامية "و قد بلغ عدد هذه النسائج في هذه السورة من وجهة نظرنا هذه سبعا» [35]، يقصد بها تراكيب كلامية .

16- « ذلك وإننا لنرفض مكننة النص ومكنكتها جميعا » [36]، أي تحويل الدرس النقدي إلى تجميع لإجراءات وتقنيات جريا نحو التطبيق الآلي للمنهج .

خاتمة

من خلال استقرائنا لمدونة عبد الملك مرتاض هذه وجدنا أن له فيها سمة إبداعية خاصة تجلت في مصطلحاته، فالجانب الأدبي الفني واضح في اللغة التي يقارب بها هذا النص القرآني ، وفي الآن ذاته يصعب علينا من خلال استقراء هذه المدونة تصنيف عبد الملك مرتاض ضمن منهج معين، إذ يبدو أن له رؤية خاصة أفصح عنها كثيرا في مقاربته هذه، فهو يؤمن مسبقا أن الناقد الحق هو من يتمازج مع روح النص وفنياته بروحه وذوقه قبل آلياته وإجراءاته المنهجية ،و بلغة فنية جمالية، دون أن يخرج تماما عن ضوابط المنهج، فعمله النقدي ليس خالصا لمنهج أو طريقة بعينها ،أو تصور واحد محدود، بل تبدو طريقته مزيجا من مناهج عديدة يركبها كيف يشاء، ولايلتزم بمصطلحاتها، بل يبدعها وفق ما تقتضيه خصوصية

النص المدروس، وبذلك يندرج نقده في هذه المدونة ضمن النقد الإبداعي بمصطلحات إبداعية، فلا ينبغي للخطاب النقدي أن يكون متعاليا باصطلاحاته التي قد تغدو طلاسم وألغازا، كما لا ينبغي له أن له أن يتجرد من كل المقاييس والضوابط ويعيث في النص فسادا .

الهوامش والإحالات:

---

(1)محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي لبنان،بط، بت، ص:07

بديع أحمد حسن العزام : المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، جامعة مؤتة، ب ط ،ص:06(2)

(3) محمد عزام، دار الشرق العربي لبنان،بط، ب ت ،ص:07

عناد غزوان :مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1994، ص : 106(4)

(5) .حمد لطفي اليوسفي، البيان عن النّقد(عن مكر القدامة وأقنعة الهلع)، مجلّة حقائق، عدد 584، جانفي فيفري، تونس، 1997،ص: 190-191.

بديع أحمد حسن العزام، المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، جامعة مؤتة، ب ط،ب ت، ص:06(6)

(7)محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر ،ي ط ،1997، ص:10 .

المرجع نفسه، ص:10(8)

(9) محمد عزام :المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، مرجع سابق، ص:07

(10) أ.م.د ضياء راضي الثامري، عناد غزوان، الناقد الإبداعي، جامعة البصرة- كلية الآداب مجلة القادسية في الآداب وعلوم التربية، العدد:01، المجلد 2009،08،ص:29

(11) فتحي بحة، أزمة المصطلح النقدي المعاصر وهموم الناقد الجزائري في ظل تراكمية المصطلحات، مداخلة بالملتقى الدولي الأول حول الخطاب النقدي العربي بين التنظير والممارسة، جامعة بجاية، ص: 02

المرجع نفسه، ص: 03.(12)

(13) أ.م. د.ضياء راضي الثامري، عناد غزوان الناقد الإبداعي مرجع سابق،ص:30.

(14) فتحي بحة، أزمة المصطلح النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص: 03.(14)

(15)عناد غزوان: أسفار في النقد والترجمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005 :87 .

(16) ابن رشيق :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط1981،مج2، ص:10.
المرجع نفسه ،ص 10.(17)
(18)فتحي بحة، أزمة المصطلح النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص:03.
يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:79. (19)
(20) أ.م. د.ضياء راضي الثامري، عناد غزوان الناقد الإبداعي، مرجع سابق،ص:30.
(21)ينظر: المرجع السابق، ص: 30.
(22)عبد الملك مرتاض : نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، دار هومة، الجزائر ،ب ط،2001 .ص :237
(23)المصدر نفسه ،ص: 238
(24) المصدر نفسه ،ص: 239
(25)المصدر نفسه ،ص: 241
(26)المصدر نفسه ،ص: 244
(27)المصدر نفسه ،ص: 117
(28) المصدر نفسه ،ص: 117
(29)المصدر نفسه ،ص: 117
(30)المصدر نفسه ،ص: 117
(31)المصدر نفسه ،ص: 118.
(32) المصدر نفسه ،ص: 118
(33) المصدر نفسه ،ص: 19
المصدر نفسه ،ص: 20(34)
(34)ينظر: المصدر نفسه ،ص: 22/21 .
(35) المصدر نفسه ،ص: 22
(36) المصدر نفسه ،ص: 23

توليد مصطلح "الافتراضية" منهج توليدي حديث في الاصطلاح النقدي عند الناقد والباحث " فوزي الخُطبا" – نموذج النقد العربي المعاصر

د. إيمان توهامي
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة

الملخص:
فرض التطور الروائي المعاصر على النقاد استحداث مناهج ومصطلحات نقدية لمقاربته، ليبرز هذا في الحركة النشيطة للنقاد (فوزي الخطبا) من خلال انتاجه النقدي، ليسعى إلى تأصيل نفسه النقدية بتدفقها الفكري في الحركة النقدية المعاصرة، لخلق ذوقية نقدية جديدة تخلق معها ذوقية في التلقي ذات حساسية فنية عالية، من خلال مصطلح "الافتراضية"، فما محموله فكري، وما هو المشروع الثقافي النقدي الموجه للحركة النقدية العربية المعاصرة، وما أسلوبه في بلوره الوعي النقدي ، وما التأويلية الإنتاجية التي يسعى الناقد للوصل إليها؟.
الكلمات المفتاحية: النقد، المعاصرة، التوليد، الرقمية، الافتراضية.

Summary:
Contemporary fictional development forced critics to develop critical approaches and terminology for his approach, to show this in the active movement of critics (Fawzi Al-Khattab) through his critical production, seeking to root his critical self with its intellectual flow in the contemporary critical movement, to create a new critical taste that creates with it a taste for sensitive reception. High artistic, through the term "virtualization", what is my ideology implied, what is the critical cultural project that directs the contemporary Arab criticism movement, what is its method for crystallizing critical consciousness, and what is the productive interpretation that the critic seeks to reach?.
Key words: criticism, contemporary, generation, digital, virtual.

1- مقدمة

يعتر كتاب (الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا) للناقد والباحث فوزي الخطبا، كتابا نقديا يؤسس من خلاله الناقد (فوزي الخطبا) للمفهوم النقدي (الافتراضية) بوصفها واقع يتعامل معه المتلقي المستخدم لفضاء الأزرق، وهنا نحدد المتلقي بوصفه المستخدم أو المتعامل التكنولوجي مع عالم الرقمية، بمختلف تقنياتها ومجالاتها وصفحاتها الشبكية، وما تتيحه من امكانات تواصل عالية السرعة والدقة والجودة، في اللون والخلفيات والصور التي

أصبحت الخامة الجديدة المستخدمة في عالم السرد الرقمي أو أدباء النات، لنسج نصوص رقمية لها أبعادها المختلفة عن النص الرقمي.

وهي من التحديات المعاصرة للنقاد في الفترة الراهنة هي الوقوف أمام النص الإبداعي أو العمل الفني بكل ثقة وجدارة، لما يحمله من خبرة ذوقية كبيرة تسهل عليه عملية الولوج إلى العمل الفني مهما كان فيه من الغرابة أو المفارقة، فنرى أن الابداع المعاصر صار يميل كثيرا إلى عملية التجريب فخلق لنا أشكال ابدعية غرائبية تجريدية ومواضيع أعقد وفلسفية، كما أن التحدي الأكبر هو اثبات مدى تمكن الناقد من الأدوات الإجرائية التي يتبناها وفق المدرسة أو المنهج الذي يعتمد عليه في مقاربة النصوص و الفنون بمختلفها، ذلك أن التحدي يمكن في احقاق البراعة التي ليست فى الأخذ وإنما فى التمثّل وإعادة الإنتاج.

ولا يمكن تعميم هذا الحكم على كل النقاد سواء قديمهم أو حديثهم باعتبار أن النقد عملية تحليلية للعمل الإبداعي، بهدف اكتشاف مواطن الجمال الموجودة أو الأبعاد الفكرية والقيمية المحتواة فيه، لذا إن الناقد الحقيقي هو من يتفرد بأسلوبه الخاص في دراسة أي عمل فني هو في مواجهة أسرار الإبداع والتميز الموجودة فيه، وكأنه في مواجهة امتحان للبرهنة على قدرته التحليلية والفكرية في تعقب الأثر الجمالي والبنى التركيبية المختلفة والمضامين الثقافية الخفية في الأطر الرمزية، لذا إن صفة الناقد الحقيقي تظهر في الذي يتعامل فقط مع العمل الإبداعي بعيدا عن أي توجه فكري مسبق يحصر زاوية النظر وتذوق العمل الفني، لذا نرى الناقد (فوزي الخطبا) اليوم يصب كل جهده الفكري والعملي في دراسة الأعمال الإبداعية ذات البعد الرقمي للبحث عن الجديد فيها بهدف التميز معها.

لذا فالتنظير النقدي للدكتور (فوزي الخطبا) يعتبر حركة نقدية حديثة وليدة مفرز ابداعي مغير ، ومن هنا"لم تبدأ الاتجاهات الجديدة النقدية من فراغ، ولم تتكون فجاءة.، وإذا كانت الاتجاهات الجديدة في جوهرها تعبيراً عن نزوع علمي ومعرفي، وتعبيراً عن التطلع إلى التحديث، فإن عشرات النقاد المنتشرين في الوطن العربي قد مثلوا الانعطافة إلى الاتجاهات الجديدة من خلال سعيهم إلى تأصيل المناهج النقدية طلباً للموضوعية والعلم والتقليدية، بمعنى إدراج النقد ضمن تقاليده الأدبية والنقدية، والتأصيل يعني في الوقت نفسه استنهاض الأصول والاستمرار في السعي المشترك لتحديثها"[1].

حيث تناول فيه (فوزي الخطبا) ملامح الرواية العربية التي انتقلت إلي المجتمع الافتراضي (الفيسبوك) لتوسع من شبكة تلقيها، ووضح أثر الفضاء الأزرق_في الرواية العربية على مستوى الحكاية والخطاب وتقنيات السرد، متخذا من رواية (أنثى افتراضية) للروائي الأردني الدكتور "فادي المواج الخضير" نموذجا تطبيقيا يحلل فيه مفهوم الخيال والوهم عبر عنصر الافتراضية، متتبعا فيه التحولات التي ظهرت_في السردية الافتراضية على مستوى نصوصها من النص الورقي إلى النص الرقمي، حيث صدرت_في الفترة الأخيرة ثلاثة كتب تعكس هذا التلاحق الإبداعي مع التقني، وهي " الفضاء الأزرق_في الرواية العربية رواية "أنثى افتراضية" نموذجا للأديب الروائي الأردني(فادي المواج).

وتعتبر الحركة النقدية المبنية على " الافتراضية" عند (فوزي الخطبا) عملية نقدية جديدة_في طابع تعاملها مع الرواية العربية الرقمية، ومدرسة جديدة فتحت أعيان النقاد المعاصرين على عملية تذوق مخالفة للفن الروائي بمجلها تركز على الشكل والمنبع الابداعي_في مقامها الأول، ليخرج النقد من قالب التقيم وتفسير الظواهر القيمية والفكرية الموجودة_في الرواية الرقمية، لينظر إليه من زاوية جديدة تنمي وعي الناقد أكثر وتكسبه مهارات جديدة_في التعامل النقدي ليميل إلى التشخيص و التجريد والتمثيل، وهو اتجاه نقدي يلقي بصداه على النقاد بوصفه تجربة جديدة لقراءة العمل الفني والتماشي مع تغيراته الشكلية على المستوى الداخلي والخارجي، لأنه يمكن الناقد بالعودة إلى المستوى التجريدي لحظة بناء العمل_في خطاطاته الأولية ومحاولة ربط العلاقات التماثلية بين العمل الفني والعالم الواقعي والافتراضي الرقمي، خاصة_في فصل المستوى الخيالي من المستوى الواقعي والمستوى الافتراضي، وكأنه دراسة تجريدية بحتة للشكل الهيولي لأي عمل الفني قبل مرحلة التجلي الشكلي وهي أعلى درجات الصيغ التجردية التي يستطيع الناقد أن يصل إليها للقبض على المعنى وكنه العمل الفني وهي أعمق عمليات التحليل.

غير" أن النقد_في سعيه لاستقلاليته يحتاج إلى بعض البيانات حول النص الأدبي_في تاريخه وظروف تشكله، وقد باتت الحاجة إلى ذلك أكثر راهنية واستجابة لمتطلبات إنتاج المبدعات الأدبية مع شيوع النقد النصي وانتشار الاتجاهات النقدية الجديدة التي تعول كثيراً على فهم الظاهرة الأدبية، ولا سيما عمليات إنتاجها ضمن

تاريخها وحاضنتها الاجتماعية والفكرية، فليس النص الأدبي نبتاً شيطانياً غريباً عن تاريخه واستحقاقات إنتاج"[2].

فالسردية العربية الجديدة في تحولاتها الراهنة اتجهت نحو العالم الرقمي لتنهل من امكانياته لعرض محتواها القصصي بكل حمولاته، خاصة في عنصر الوهم المتداخل مع المفترض والمتشابك مع الواقع، ليتحول المحتوى السردي من مختزن ذهني إلى مختزن رقمي يمكن العودة إليه متى تلح الحاجة له، ومن روائي واقعي إلى روائي افتراضي يتحول في واقعيته العينية إلى معطيات رقمية تتغير حسب الحاجة، وفي تقنيات الأسلوب السردي العادي الذي تطور مع عالم الرقمية في تقنيات العرض المرئي والصوتي والبعد الثلاثي، فنجد من النصوص المنتجة ما تكون مرفقة بقطعة موسيقية تساعد المتلقي على الاندماج في جو النص وخلق عنصر الراحة والاسترخاء، ومنه ما يكون مرفق بصورة من نفس موضوعه ليتخيل الحدث ويفعل قدراته الذهنية، ومنه ما يرفق بتعليق صوتي أو فلم قصير أو يعرض على شكل فلم مصور قصير يحتوى على عنصر السردية ليعيشها المتلقي بوصفها واقعا حقيقيا.

إذ إن الحدث السردي لم يعد حدثا تقليديا مثلما عهده المتلقي ولا ما يحتويه من أساسيات أولية لبنائه في الزمان والمكان والشخصيات ولا عنصر التواتر والتشويق، وما يصنعه من عوالم قصصية افتراضية وكأنه لا يحتاج إلى تخييل يصنع به ما يقدم له، ففي عصر الرقمية اختلفت مفاهيم السردية التي بنيت عليها الرواية العربية زمنا كبيرا قبل الثورة الرقمية، من جانب قص الحدث السردي المتحول إلى حدث رقمي يتفاعل مع التكنولوجيا ويستثمر امكانيتها ليؤسس لمفاهيمه الخاصة به.

لهذا فالإيهامية التي كانت تميز الرواية العربية وتؤسس لعالمها التخيلي معتمدة على الواقع في كله أو بعضه لتصنع منه عالمها التخييلي، تحول مع الرقمية واقع تخييلي ايهامي إلى واقع افتراضي يصنع حسب رغبات مستخدميه، من معطياتهم الخاصة في صناعة ما هو مفترض ومفروض على المتعامل أو المتلقي أو المتصفح، ليظهر الواقع المفترض بوصفه البديل الواقعي الذي يؤسس للواقعية هنا، فالناقد هنا يعامل العمل الفني كنقطة أنطلاق لخلق جديد، وهذا ما نراه في تعامل الناقد **(فوزي الخطبا)** مع الرواية الرقمية أو الرواية التي تدمج العالم الرقمي في بنائها، بوصفها منطقة تأسيس لفكر نقدي معاصر.

2- المنبع التوليدي لمصطلح " الافتراضية":

ساهم الناقد (**فوزي الخطبا**) بفكره النقدي الفذ على تسهيل عملية كشف الغموض الذي يكتنف المعنى لمصطلح " الافتراضية"، باعتباره علما التأويل الذي يهتم قراءة المعنى الثاوي بين السطور والخفايا، ما يصطلح عليه بالمضمر النصي عبر الاعتماد على آليات اجرائية تركز على الدوال اللفظية التي تبني الشبكة الدلالية للنص، فكل نص هو بنية قائمة في حد ذاته من متعدد المركبات اللغوية، تقوم رؤيته النقدية بالبحث في معانيها العامة والخاصة، العامة التي يقصد لها المبدع عبر الخطاب الثاوي في مدلولاته اللغوية الذي يشكل رؤيته للوجود والمعبر عن مشروعه الثقافي، أما الخاصة فهي البحث في علاقة النص بالكون والوجود والعلم والدين و الفلسفة و التاريخ و المعتقد والعادات والتقاليد والتطورات الفكرية المختلفة والتغيرات المناخية والجغرافية، عبر تتبع نوعيه الدوال الموظفة في النص، من حيث هي رموز تترجم التجربة الانسانية بكل حيثياتها، أو دوال لفظية ايحائية لأي معنى سابق ذكرناه، كما أنها تساعد على معرفة اللفظ التواصلي بين المبدع ومتلقيه؛ لذا فهي تعد معرفة عميقة للنص في فهم خلفياته المرجعية و مستويات تشكل المعنى وطرق تصويره وتقديمه، كما تسهل للناقد الدخول إلى عالم المعنى واكتشاف لعبة تشكله، والكامن في النص الأدبي أو الإبداعي .

لذا فمصطلح " الافتراضية يفرض " أن ظهور المصطلح العلمي في أية حضارة يمثل مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي، فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية، ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة>> [3].

يعتبر الاشتغال النقدي مصطلح " الافتراضية" هو المسار الإبداعي أو ظاهرة النقدية بعد ظهور الإبداعات الأدبية في هذا المسار، والحقيقة أن عددا من الروائيين اتجهوا إلى تناول أدوات الإعلام الاجتماعي أو وسائل التواصل الاجتماعي في أعمالهم الروائية، فظهر ما يشبه المسار الإبداعي أخذ يتكئ على الفيسبوك والتويتر والانستغرام وغيرها، مما أصبح من اللازم معه ظهور حركة نقدية تواكب مثل هذا الاشتغال الأدبي، خاصة أنه يشكل ملمحا من ملامح التحول الرقمي والتفاعل

ومحاكاة أنشطة الحياة اليومية على شبكات التواصل الاجتماعي، مع ظهور رواية "أنثى الافتراضية" للروائي الدكتور فادي المواج، وجدتُ أنها مكتملة الأركان اللازمة في العمل الروائي الذي يتأثر بالفيسبوك ويظهر ملامح التعاطي اليومي معه.

حتى ظهرت في هذه الرواية ملامح التحول في البنية السردية واللغة الروائية والتقنيات المصاحبة، فوجد الناقد "فوزي الخطبا" من الضرورة بمكان أن يتم توفير مرجع نقدي تطبيقي على هذا المسار الروائي، يسعى فيما يسعى إليه التأطير للرواية الورقية ذات المحتوى الرقمي، وهي بلا شك لون مفارق نوعا ما للرواية الرقمية لكنه لون يتقاطع معه ويمكن أن يشكل محورا فرعيا من محاورة، لكنه مهم وأساسي، وتكونت سلسلة من الإبداعات العربية فيه، فجاء كتاب "الفضاء الأزرق في الرواية العربية رواية أنثى افتراضية" نموذجا للأديب الروائي "فادي المواج"، أول كتاب يقف عند هذا الفضاء يبحث في مسار الرواية من حيث بنيتها السردية وخطابها اللغوي والفكرة وشخوصها وأسلوبها وأبعادها الفنية، إلى تأثرها بهذا الفضاء المدهش الذي يستمد فكرته من الحياة اليومية وصور واقعها وتجاربها المعيشة.

فالأدب الرقمي مسار أدبي جديد في التسمية والتقنيات والوسيط الناقل، لكنه أثار موجة عالية من فوضى المصطلحات حد التداخل وعدم وضوح الحدود الفاصلة بينها، لا سيما مع وجود اختلافات في حدود المصطلح " الجامع المانع " الذي يجمع أركان المفهوم كلها ويمنع غيرها من الدخول في حدود المفهوم، فهناك خلط نقدي أو تنظيري أحيانا بين " الرواية الرقمية " و " الرواية الفيسبوكية " و " الرواية الورقية " ذات المحتوى الرقمي و " الرواية التفاعلية "، وهناك تسميات تسمي النص نصا رقميا بالقياس إلى الوسيط فقط، مع أن التحول من وسيط إلى وسيط آخر حدث عبر التاريخ ولم يحدث أن رافقه تغيير في المسميات، فقد كان الوسيط يوما ما" الحجر " إلى " الجلد " ثم أصبح " الورق " حتى الورق تعددت أنواعه وأشكاله، لكن ما نراه اليوم هو نوع من الإصرار على تسمية كل عمل إبداعي وسيطه الحاسوب عملا رقميا، والحقيقة أنه ليس هذا هو المعيار في تحديد مفهوم الأدب الرقمي بكل الأحوال، فالتحول ضروري والثابت الوحيد هو التغيير، وينبغي أن يصاحب التغيير الإبداعي تغيير في الأدوات النقدية وظهور نظرية نقدية تواكب نظرية الأدب الرقمي، والحقيقة أن هناك اشتغالات نقدية ظهرت من المغرب العربي على سبيل المثال، قام عليها "سعيد يقطين" و "زهور كرام" وغيرهما، ولكن ما

زالت هناك حاجة إلى نظرية متماسكة للأدب الرقمي لأن القضية ليست قضية وسيط ناقل بقدر ما هي قضية تقنيات.

ليساهم الأدب الرقمي في بروز الرواية التفاعلية التي حصلت على القيمة يمكن أن تضيفها للأدب ليكون عنصر التفاعل مع النص الإبداعي موجود منذ القدم، ولكن الأدب التفاعلي أصبح يطلق عموما على الأدب الذي يبني العلاقة بين المبدع والمتلقي عبر الوسيط الحاسوبي الأنترنتي، بحيث يستطيع المتلقي التعليق على النص أو التفاعل معه " بأي شكل من أشكال التفاعل "، لدرجة أنه يمكن للمتلقي أن يقترح تعديلا للفصل في الرواية أو لمسار شخصية فيها، أو عاطفة قصيدة أو مشهد في مسرحية .وهذا التفاعل يجعل من النص ملكية مشاركة بين المبدع والمتلقي مما يمنح القارئ فرصة الانتماء للنص، وهذا من شأنه أن يوجد مساحة للقاء العقول والأفكار، وتحقيق نقلة نوعية في نظرية التلقي.

3-التأصيل النقدي للافتراضية عندي فوزي الخطبا:

يقع هذا البحث في إطار النظر في حقيقة الإبداع السردي في تحديد الجانب الخالي والافتراضي منه، من أجل أن يجلي الناقد الباحث مفهوم الافتراضية الروائية الجديدة، حيث تناول الناقد (فوزي الخطبا) في كاتبة عالم الأزرق بوصفه الوسيط الرقمي الأكثر استخدما وتداولا بين المستخدمين والمتصفحين، وما يحويه من عوالم افتراضية متداخلة مع الواقع ليكز أكثر على المتضادات والمفارقات التي تجمع العالم الافتراضي والعالم الواقعي، في المعطيات والمعلومات والصور والقيم المحتواة في منشوراته المختلفة والمتعددة، وأكثر ما شد انتباهه أسلوب تقديم المعطي بوصفه حقيقة عينية مؤسسة، أو حقيقية بوصفها قيم أو حقيقة تخيلية، لتكون الحياة الافتراضية مؤسس لها انطلاقا من الفضاء الأزرق.

ليركز الناقد (فوزي الخطبا) هنا على آليات تداخل العالمين الواقعي والافتراضي في عالم الرواية العربية من حيث هيكلها البنائي، وكيف سيطر البعد الافتراضي على نسيج الأحداث الروائية وسيرها متقاطعة مع البعد الواقعي، فالرؤية النقدية هنا للكاتب (فوزي الخطبا) نفذت من العنوان باعتباره النص الموازي لما في المتن ويحيل مباشرة على محتواه بصورة واضحة، استنطق من خلاله الخلفية المرجعية التي انطلق منها الروائي في تصوير عمله السردي، ظهرت هنا درجة وعيه

بكيفية استحداث مصطلح نقدي من لب العمل الفني الذي تعامل معه، الممتد في مشاربه النسقية إلى عالم الرقمية الذي فرض نفسه على الأدباء و المبدعين.

إذ أن الرقمية هي الشكل الفني والقالب الإبداعي للروائية المعاصرة فرضت نفسها على الروائيين اللاهثين وراء الجديد الشكلي والفكري، الذي يخرجهم من قالب الروتين واتخذوه مطية ليحدثوا من مفهوم الكتابة الروائية، فالعالم الروائي هو محفز الحركة النقدية للتجديد لذا فـــ" النقاد يضعون أنفسهم في صميمه كي يقموا بعملهم، ولذلك فالمكان يتضمن العلاقات وصلات القرابة التي يتقاسمها النقاد مع نصوصهم والجماهير التي يتوجهون إليها، فضلا على أنه احتلال المكان الديناميكي الذي يحتله نص الناقد نفسه بالشكل الذي ينتجه فيه"[4]، لذا فالشكل النصي النقدي الجديد هنا سيأخذ البعد الرقمي في أهم مفاهيمه ألا وهي (الافتراضية)،

ما يدلنا أن مصطلح (الافتراضية) هو بحث من الناقد في علاقة الرواية بالفضاء الرقمي خاصة الفايسبوك بكل معالمه وملامحه، والتدليل الحقيقي على رؤية الناقد الثاقبة في الطريقة التي وظف فيها الكاتب الروائي هذا الفضاء، باعتباره ساحة سردية ذات أبعاد افتراضية تخضع لذوق مستعمليه فهم المتلقي الأول قبل المتلقي العادي، لكون العالم الرقمي والفايسبوك ذو البعد الأزرق استطاع أن يحتل مكانة في واقعنا الحالي، المكتظ بهيمنة المعلوماتية وعلى وجه الأخص الفايسبوك الذي أصبح بديلا عن واقعنا المعاش ذو البعد الحسي، ومن هنا يدل هذا المصطلح في رواية "أثنى افتراضية" على مدى تأثير الشبكة العنكبوتية على حياة الانسان المعاصر ولعمق الارتباط الشديد بها، ليرى الناقد هنا أ هذه الظاهرة الروائية الجديد هي التي انبتت أول ملامح تشكل مصطلح نقدي جديد ينبع منها ويعود إليها في علاقة متشابكة ومتغلغلة في أدق تفاصيل الحياة اليومية.

لأن الفضاء الأزرق يعتبر الوسيلة الأسرع والأمثل للنشر وتبادل الأفكار والتواصل البرقي السريع والميسر في أي مكان وزمان، إذ أن هذا الفضاء الرقمي استطاع استحداث رواية عربية معاصرة لزمنها الرقمي الملامح والتقني إلى التكنولوجي الهوية، فنهلت منه هويتها الحداثية التي صبغت بيها بعد ذلك الحركة النقدية الحديثة، وهذه الخطوة تشكل نموذجا صادقا وناضجا لهذه المرحلة الجديدة في الكتابة الابداعية و النقدية على السواء، مستجلية كوامن وأسرار الشبكة الرقمية بكل ما تنصح به من مفارقات ومستجدات وطفرات ومستويات لغوية وإبدعية،

وذلك أن هذه الرواية حسب ما يرى الباحث الأكاديمي (فوزي الخطبا) تولف بين المستويات الوصفية والشعرية والفكرية والسردية، ومن خلال تحويل العالم الافتراضي وطنا لشخوصها التي_في أصلها حسابات تواصلية متعددة وأسماء مستعارة ورسائل قصيرة إلى أيقونات.

فيعد مصطلح (الافتراضية) مظهرا من مظاهر التجريب الاصطلاحي النقدي السمة التي انطبعت بها الحركة النقدية المعاصرة، ليعمل التنوع الاصطلاحي_في تفعيل البعد الفكري للناقد العربي المعاصر_في الآليات والأدوات، التي يقارب بها الظاهرة الابداعية التي تطفو باستمرار على سطح التجريب الإبداعي والروائي خاصة، ليعيد هنا صياغة تجربة إبداعية نقدية متميزة_في تتبع الناقد الفذ كل جديد على مستوى الحركة الابداعية، ليظهر_في رواية " أنثى افتراضية" نموذج الدراسة التماهي الكبير بين الوهم والحقيقة، _في مصطلح (الافتراضية) الذي يخلق الحقيقة السرابية المتعالية عن الحقيقة الواقعية ليلج الحقيقة الفنية، مما جعل الأحداث تقترب من الواعية رغم وجود إشارات داخلية لكون أبطلال ما هي إلا لعبة لغوية يمارسها الكاتب داخل الرواية، في محاولة منه صنع عالم افتراضي حية يبث من خلالها منظوره حول المجتمع والعادات والتقليد ومختلف ما يحيط بها، حيث أن هذه الافتراضية هي المعمار الفني للرواية وهي شبكة اللغوية التي تستمد منها الرواية بنائها الفنى العام، لتكون رواية "أنثى افتراضية" شاهد امتزاج بين الممكن واللامتوقع بين العجائبي و السحري، لتحمل الأيقونات الجمالية أبعاد إنسانية لتجربة الحياة، التي تأسس عليها خطاب الروائي الافتراضي بتشكيلاته الرمزية الإيحائية المختلفة، فإن استشراف الرواية على المتخيل الافتراضي الرقمي_في أصله يطبعها بصبغة الامتداد الزمني، _في تحفز مخيال القارئ لاستدرار الصور الخيالية _في تلق تأويلي تفكيكي إنتاجي لخطاب التخييل السردي ببعد تخيلي جديد رقمي الهوية.

وهنا يقودنا التمعن_في دراسة_في الرؤية الموضوعية للباحث الأكاديمي (فوزي الخطبا) حينما أشار بسرعة بديهته إلى أن العالم الأزرق وجه دفة الرواية العربية إلى منبع سردي جديد، كما أنه أضفى للنقد العربي بهذا الاصدار الجديد من نوعه_في الدراسة فكرا جديدا يتوجه له النقد العربي، _في دراسة موضوع جديد ألا وهو الافتراض والوهم_في العالم الرقمي خاصة (الفايسبوك)، الذي يصنع الافتراضية

وصناعة الوهم التي تؤسس للواقعية الافتراضية التي نعيشها مشيرا إلى العلاقات التفاعلية بين العالمين، في الحسابات الشخصية المختلفة التي تساهم في صناعة و تطوير السرد العربي، عبر رواية (أنثى افتراضية) النموذج التحليلي الذي اشتغل عليه ليؤسس للقيمة النقدية التي يشغل عليها الافتراض في العالم الأزرق، حيث أشار هنا أن الروائي الأردني اعتمد على عالم الأزرق في المنشورات الموجودة في حسابات المستخدمين.

لتظهر هنا لنا جملة من مصطلحات النقدية تنبع من عالم الرقمية منها الفضاء الأزرق البديل على الفضاء الروائي المعتاد أو الطبيعي، ومن الشخصيات الروائية إلى المستخدمين، دراسة بصورة معمقة وجدية وهي فريدة من نوعها لهذا الموضوع، درس فيها كيف تناول العالم العربي السرد الرقمي بالدراسة والتحليل وكيف تناول السرد العربي العالم الرقمي بكل معطياته لصناعة عالمه هو الشخصي، ومنها انطلق بالبحث لمعرفة منطلقات تأسيس الصورة السردية هل هي نفسها الصورة السردية الموجودة في الكتاب الورقي التي تعتمد على الوحدات اللغوية بوصفها بطاقة وصفية لكل مركبات الشخصية، أم العالم الافتراضي مدعم بصورة مختلفة من التقنيات تعد هي المركبات الأيقونية للصورة السردية، فالرواية بصفة عامة قديمها أو حديثها هي صورة ذهنية مختزنة في ذهن المبدع من متخيل ثقافي يتفاعل معه يضفي عليه ويستثمره، تحول مع عالم الافتراضية حسب الناقد (فوزي الخطبا)، من صورة ذهنية مختزنة إلى صورة ذهنية منشورة، وتحولت معها الأبعاد الذهنية إلى الأبعاد العينية، وتتحول إلى صورة سمعية بصرية متضافرة مع بعضها البعض.

ليركز الناقد هنا على عالم "الافتراضية" وما يتسم به من حرية عالية المستوى سمحت للرواية العربية من التميع مع معطياته التقنية لتبلور نفسها، ليضيف أن العالم الافتراضي الذي سيطر مؤخرا على الرواية العربية فرض منطقة الفكري والتصوري والقيمي، ونجده حاضرا في معظمها ويعد هذا مظهرا تجريبيا ولج إليه الروائيين العرب ليجددوا من أساليبهم السردية ويخرجوا من قالب الروتين، لترى هنا أن الافتراضية النقدية التى يؤسس لها (فوزي الخطبا)، لا تنطلق من عالم الرواية العادية بوصفها ما يصنعها الروائي من خياله الفياض، بل هي افتراضية صنعها العالم الأزرق ورواده ومستخدموه بما ينشروه على مستوى صفحاته، لنرى حسب الناقد (فوزي الخطبا) أن العالم الازرق برقميته فرضت علينا مصطلحات ومفاهيم نقدية

أول ما تم ملاحظتها من خلال عالم الرواية_في انفتاحها عليه، " لأن الواقع الافتراضي هو النشاط الذي يسمح لنا من خلال التفاعل مع التكنولوجيا بأن نستغرق بأنفسنا ونندمج_في الصورة وعالمها، و أن نتفاعل معها أيضا" [5].

فيعتبر المصطلح النقدي (الافتراضية) تمثلا للخزان الفكري الذي تتداعى منه العوالم التخيلية المشكلة معها بناء هندسيا للمعنى_في توليفات سردية، تستعرض الواقع الرقمي أو الافتراضي بما فيه_في من قوالب شكلية متعددة، تفيض بهما_في روح المبدع من رؤى و قضايا ومفاهيم يقارب بها كونه الحقيقي_في معطياته وملابساته، فالاصطلاحية النقدية هنا تفعيل للواقعة الفكري النقدي عند (فوزي الخطبا) بما يختزن ذهنه من المعالم الرقمية والأدب الرقمي المتشربة لمناخها الثقافي الذي تولد فيه، وتأصيل للبعد ثقافي أخر_في علاقة جدلية بين التمثيل والمسائلة النقدية لمنظومة القيم الثقافية، يحاول المبدع من خلال تحديث النظرة النقدية نحو مشرب فكري لبلورة الوعي_في بث خطابه نقدي معاصر، الذي يعد انعكاسا للمشروع الثقافي عبر المتغير الذوقي_في مفاهيم الفن النسق العام لعلاقة الإنسان بواقعه الحضاري الراهن، و رصدا للمجتمع الإنساني المحاط بالغموض بين عدمه ووجود، وعكسا للخطاب الفكري الذي غزى الواقع الافتراضي حياته.

فكانت الافتراضية استنطاق للرواية الرقمية عبر بمصطلح باعتباره الواقع الثقافي_في التحديث المعرفي والمناهضة القيمية الرتيبة_في النظرة النقدية، فكان توليد المصطلح هنا علامة ثقافية يختزل النظرة النقدية عند (فوزي الخطبا)_في تشكيلاته الهندسة، فالرواية الرقمية هنا تعد كونا علاماتيا تتحدد معالمه من خلال الكون الرقمي خاصة الفضاء الأزرق أو (الفايسبوك) المصدر التوليدي هنا، التي يكشف فيها عن الرؤى الثقافية التي تتحكم_في متخيل المبدع، مستظهرا من خلاله الأبنية الثقافية ذات الدلالة الكلية وربطها بالدلالات الجزئية للخطاب الدلالي العام للمصطلح النقدي هنا الافتراضية.

كما درس التحولات التي ظهرت على الرواية العربية على مستوى البناء حينما يدخل لها الفايسبوك_في شبكية بنائها؛ ويصبح هو الخامة الاساسية_في منطلقات التخيلية والفكرية، لينتج عن الاستراتيجية الإيهامية _في عالم الفضاء الأزرق حسب الناقد (فوزي الخطبا)، مرحلة العبور من الواقع إلى عالم التوهم الحسي على أساس التمثل يدخل العقل_في مرحلة الهلوسة، لأن _في حالة الوعي

والواقع تتتالى الصور وتستدعى بحسب تتتالي إدراكاتنا وما نتخيله، إنما يتقدم قليلا فإنه يتحول إلى مرحلة الحلم، لتعيش الذات نفس الصورة بسبب عدم الفصل، فالهلوسة تعد عبارة عن إدراكات غير واعية و غير مكتملة المعالم، في تكوين صورها لتخالط الأشياء الواقعية بما هو حلمي، بوصفها تأثيرات عقلية على مدركات الذهنية مستخدمي التقنية.

لتتضافر في الصورة الذهنية قديمها كل ما هو سمعي وبصري وحسي التي تأسس لواقعيتها عند المتلقي الوحدات اللغوية، فحسب النقاد (فوزي الخطبا) فان بديل الوحدات اللغوية أصبحت التقنيات في الموسيقي والصورة المرئية والمتحركة أو عنصر التعليق الصوتي أو المكتوب، كلها استثمرتها الرواية العربية المعاصرة لصناعة صورتها السردية، فالصورة الموجودة هنا والتي حللها الناقد هي صورة الأنثى العربية المنتشرة في كل صفحات الفايسبوك بوصفها بوسترات، أو المواقع الالكترونية المختلفة في كل الصور أكانت متحركة أو ثابتة، كلها تؤسس لصورة افتراضية هي النموذج الأمثل والأول في ذهن المستخدم الالكتروني العربي خاصة.

4-المدرجات النقدية المستشهد بها من قبل فوزي الخطبا:

لقد أدرج الناقد (فوزي الخطبا) في دراسته النقدية لمفهوم الافتراض والعلم الافتراضي خاصة الفاسبوك، جملة من آراء النقاد العرب من مختلف البلدان العربية ليدلل على أهمية الدراسة التي قام بها في تناولهم للعالم الرقمي خاصة الفايسبوك، في تأثيره على نمط الحياة العربية في أسلوب تفكريها وتوجهاته القيمية، مركزا على نظرتهم للفضاء الأزرق كيف أثر في كاب الرواية العربية عموما الورقية منها والرقمية، والتفاعل بين البعدين وما يخلقه من انتاج أشكال ابدعية جديدة ليس الرواية فقط .

لتكون حسبهم الرواية العربية المعاصرة الرقمية منها مؤسسة على مجموعة من الأنساق الثقافية التي شكلت صورة المتخيل الروائي الافتراضي، عكست معها خبرة معرفية يتم من خلالها تحليل المختزن الذهني بأنماطه المعلوماتية المختلفة الموظفة داخلها بصورة مرمزة، تشكل في مجموعها تصور موحد للعالم الرقمي داخل المتن الروائي، تترجم في مظهريتها بنية الهندسة الذهنية للروائي الذي أبدع بينتها الثقافية في توليفاته المشهدية الروائية، ليتحول السرد هنا ووفق التنظير النقدي "لفوزي الخطبا" ومع ما أدراجه من تنظير نقدي، إلى مسار نسقي ذهني فكري عالي

التجريد مبتعدا عن الطفو الحسي الشاعري وإن حضر مدعما لخلق شاعرية الرواية وجماليتها.

يقول : " لقد أ ار ى غير ناقد وناقدة إلى ما كنت أتوقعه عندما كنت أكتب الرواية، وهو أن الرواية الأردنية دخلت مع " أنثى افتراضية "عهد جديد باعتبار الرواية، أول رو اية ورقية تتناول العالم لافتراضي وتعالج لحياة لافترا ضية بهذا الشكل وهذا الحجم – من الضوء – المسلط على هذ لعالم " [6].

5- البعد النقدي الجديد في كتاب (الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا)

1- المفرز المصطلحاتي:

ظهر منظور نقدي جديد عند (فوزي الخطبا) يتماشى مع التطورات التي شهدتها الرواية العربية في تمازجها مع العالم الرقمي، من خلال دراسته أفرز لنا تنظير مصطلحاتي نابع من عمقه نشئ من خلال اشتغاله على الأرضية الرقمية متفحصا إيها من خلال رواية (أنثى افتراضية)، مثل المجتمع الرقمي الفايسبوكي والعلاقات التفاعلية في الفايسبوك إلى صفحات المستخدمين الشخصية، الرسائل الالكترونية، فالمستخدمين والنصوص ومنشورات والإعجاب والتعليقات، بوصفها الحوارات بين الشخصيات الروائية لتصبح حوارات بين المستخدمين الافتراضين بأسماء مستعارة عن طريق المحادثات الافتراضية، من حيث أنها الموازنات بين عناصر ومركبات الواقعين الافتراضي والعالمي.

ليشير أن الافتراضية التي نشأت بوصفها تصورا روائيا بديل عن تقنية الوهم الروائي المعهود عليه، فالرواية العربية قبل تلج عالم الرقمية كانت تعتمد على فرضياته وما تصنع من عوالم تخييل، بوصف أن " الوهم يشتغل على المعاني الذهنية المنسلخة عن حسيتها المادية، وتتحدد الخاصية الذهنية للقوى الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثاوية خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، من المفاهيم والقيم المجردة، ونحو ذلك من معاني غير مادية التي لا تدركها النفس اعتمادا على الجوهر المادي للظواهر الحسية أو الخيالية، بل تدركها انطلاقا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة وموضوع الإدراك" [7]، فالوهم الافتراضي بنائه رقمي في المقام الأول يعتمد على

الوسيط التكنولوجي_في المخزون المصور والمنشور على صفحات النات، ليس مرجعه خيال المبدع الصرف بل مرجع تختلط فيه خيالات رواد العالم الرقمي.

يتعلق الأمر هنا عند المتلقي بدال فني نقدي ومدلول لغوي افتراضي، يبنيه المتلقي وهو_في حالة افتراض ما هو موجود من خلال الرقمية، ليكون على الصعيد الافتراضي تأصيلا لما سيقبله وليجسد نفسه من حالة تصديق بما هو معروض له إلى ما هو مفروض عليه مسبقا، من صور وهمية إلى ما هو معروض له من صور افتراضية، بل يصل إلى مرحلة الاقتناع التام بمدلولها الذهني الذي تغلغل عميقا_في بنيته الإدراكية، وهو يتعامل مع العمل الروائي ذي الصيغة الافتراضية، يمكن أن نستخلص أن صورة العالم الروائي الافتراضي_في ذهنية المتلقي تتجلى بين بعدين بصري وآخر وهمي مرجعه الافتراضية الرقمية؛ أي ما تعلق بالصورة_في هيئتها البصرية_في عالم الرقمية، وآخر معنوي نفسي توهم الصور السردية باعتباره ضربا من التوهم الذي يحصل_في نفس الذوات المتفاعلة مع الفايسبوك و الرقمية سواء.

لكون كل الصورة السردية جاءت_في مجملها بوصفها إعادة إنتاج لمتوهم الفضاء الأزرق المدرك ممتزجا بإحساس الروائي الداخلي بديمومة حضوره_في ذهنه، لكون الصورة_في عمومها رؤية داخلية لكائن أو شيء يعاد إنتاجه تخييليا، لتستحيل مع الذوات الساردة إلى علامة صنع المغيب الإدراكي لعالم الرقمية ومنحه وجودا بصريا، فالصورة السردية المتخيلة على مستوى المادي انعكاس يمنح نفسه للرؤية ويتخذ شكلا بصريا، _في الرواية المعاصرة تعددت_في صيغ تمظهريتها المختلفة من الشبحية إلى الطيفية، وصولا إلى الافتراضية، وفي بعدها الذهني والنفسي حيث يتم اعتبار الصورة نتاجا ذهنيا مرتبطا بالمخيلة التصويرية[8].

6- التحديث النقدي عند "فوزي الخطبا" :

إن الدراسة النقدية بالنسبة للناقد هنا عمل نقدي تقتضي بالضرورة النظر إلى مفهوم العملية النقدية عند الناقد المتميز، بوصفها تجليا فكريا عميق للمنتوج الفني الذي يتعامل معه، وملاحظة الظواهر الجديدة_في الابداع الفني عامة و الروائي مقام الحديث هنا، وهذا ما ركزت عليه دراسة (فوزي الخطبا) _في ترصده لعالم الرواية_في تطورها المفاهيمي حينما تعاملت مع الرقمية، وتحقيق عميق _في أثره على منهجها البنائي والفكري والتخييلي وكيفية تعامل الأدباء معه، ما أفرز لنا أسلوب نقدي

يكشف التعامل النقدي مع المعطي الجديد الذي ظهرت به مقومات التخييل والسرد والبناء الفني، حسب ما قدمته الرواية الرقمية أو المتعامل مع الفضاء الأزرق.

ليوضح الناقد فوزي الخطبا مفهوم العالم الأزرق المصطلح النقدي الجديد الذي أتى به لقوله:" والحقيقية أن هذا العالم الأزرق المرصوف بلوحات متعددة تتباين وتتنوع تبعا لتنوع أصحاب الحسابات والصفحات فيه، من حيث مشاربهم الفكرية وخلفياتهم الثقافية، وتبعا لاختلاف ميولاتهم ورغباتهم واهتماماتهم، بات عالما يشبه أن يكون لوحة فسيفساء متعددة الأشكال و الألوان"[9].

فهو من خلال كتابه النقدي "الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا)، يلح على أن النقد العربي الحديث والمعاصر بحاجة إلى نظرية جديدة عصرية متجددة ندخل بها إلى فضاء الأزرق، بفكر واع وبصيرة وفق معطيات العصر كما في هذا الكتاب النقدي، الذي قراء العلاقات الداخلية الجديدة واستطاع أن يستخدم المصطلح النقدي المناسب، وأن يطوع كل سياقاته من زواياه الواسعة إلى عوالم الرواية الحديثة، كما لمح عبر كتابه أننا نحن بحاجة إلى نقد وبلاغة جديدة تواكب العصر وتحدياته ولغتنا العظمية قادرة، أن تواكب التطور رأينا ما ورد في الكتاب من خطاب نقدي بعيدة عن العموميات وقريب من الخصوصيات، في اقتصاد المعرفة علينا نفكر في جدية أن الفضاء الازرق هو انجاز ومكسب إلى العالم كله، لذا علينا أن نفكر في جدية أن الفضاء الازرق هو انجاز ومكسب إلى العالم كله.

فالرؤية النقدية المعاصرة مع الباحث الناقد (فوزي الخطبا) تعمل على فرض نفسها على النقد الجديد اذ به يؤصل لمنهج نقدي معاصر تماما، في الرؤية النقدية المنطلقة من الرقمية والفاسبوك والافتراضية يمكن أن تشكل مع تطور الدراسة والبحث " المنهج الافتراضي"، الذي بظهر في تعامله مع النصوص التي درسها وحللها في كتابه، "الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا)، ليؤصل للافتراضية بوصفها منهجا ومصطلحا في الوقت نفسه، باعتبارها حسبه منهجا نقديا معاصر لدراسة البعد الرقمي في الرواية أو الرواية الرقمية، في طرح المفاهيم الفكرية الرقمية والاشارية والرمزية والأبعاد المفترضة لتكون بوصفها كلها الأدوات الإجرائية و التحليلية في الدراسة النقدية من هذا النوع.

لتأسس معها الواقعة النقدية الرقمية عبر اللغة الروائية الوسيط التأسيسي لعالمه في علاقاتها اللسانية والاستبدالية والتركيبية والاشارية، فالمؤولات الأيقونية

والملفوظات الإحالية، ما ساهمت_في تثبيت التحقق الوجودي للحيثيات الفضاء الأزرق_في الرواية، بوصفها الحامل الدلالي للمعنى الافتراضي الوهمي عبر لعبة الكتابة بين الوجود الفعلي والوجود الوهمي، لتفقد الرواية المعاصرة الرقمية الملمح حسب الناقد (فوزي الخطبا) الاحساس بما هو واقعي لتعيش الخيالي الافتراضي، جعل قيمة الخيال الافتراضي تتعالى على حساب قيمة الواقع، وفعل دوره أكثر للتوغل أكثر_في الإيهامية الضبابية التي أنتجت حالات جديد نربطها بالفاسبوك والرقمية مباشرة_في عوالمه المتعددة .

وهكذا مثلت الرواية المعاصرة ومعها نظر الناقد (فوزي الخطبا) صورة الرقمية الذهنية كافة التصورات المختزنة_في الوعي الجمعي وهي الصورة التي تحدد الفكر الانساني وشعوره وسلوكه اتجاه جسده وعالمه، فهي النموذج المختزن الذي نقارب به حياتنا اليومية ووجودنا الواقعي، ونقترب به من صورتنا الافتراضية التي تخطط أفعالنا المستقبلية وهويتنا التي سنكون عليها مستقبلاً مفترضين إياها مسبقا في الذهن، فبسبب هذه الصورة الذهنية تتجلى قيمة الجسد بين الجميل والقبيح لأن الصورة الذهنية متحكمة_في الذوق بوصفه عملية مختزنة_في العقل.

فجاء التحديث النقدي عند الناقد (فوزي الخطبا) ليتناول هنا مفهوم الاستعارة من منظور نقدي جديد يبتعد به على الدرس البلاغي المعتاد أو المحدث عنه، فالاستعارة هنا لا تنطلق من خلال إلحاق صفة من صفات المشبة به لوجود علاقة شبه حسب درجاتها المختلفة بين الجزئي والكلي والنصفي، أو حتى إسقاط المنظور الشبهي بين ما مركبات الصورة الاستعارة، فحين يقوم المستخدم باستعارة اسم آخر وإلحاقة لنفسه بوصف وجوده الافتراضي_في عالم الازرق ليحيل كل منها على الآخر بصورة ما، فهنا هو يلغي صفة الاستعارية_في العلاقة الشبهية، فتتحول إلى علاقة استلاب للحقيقة الوجودية للمستخدم بوصفه شخصا حقيقيا، ليتحول وجوده هنا إلى وجود افتراضي ليلغي الاسم الاستعاري صفة الواقعية عليه ويؤسس لواقعية افتراضية له.

كما أشار الباحث إلى التغير الإحالي والعلاقاتي_في العنونة من ناحية بينتها الشكلية اللفظية و علاقتها بالمتن الروائي الذي تحيل إليه، فقد تغيرت عنونة الرواية حسبه لتكون عنونة متماشية مع عالم الفاسيبوك، هذا ما يدل على تغير مصطلحاتي_في العنونة مثل رواية (حب_في زمن الفايسبوك وأنثى افتراضية)

وغيرها كثير، ليلاحظ هنا تغير العلاقة الإحالية بين العنوان والرواية_في الدرس الروائي القديم، أما العلاقة الإحالية_في عالم الرقمية هنا فقد تشير إلى عالم الافتراضي أو الفايسبوك عموما، لتدل على موضوع الرواية من صلبه وليس على موضوع الروائي_في حد ذاته.

فكشف_في دراسته النقدية إلى تغير بنية شبكة اللغة الروائية وتحديث لجغرافيتها مع ما يتماشى مع العالم التكنولوجي، بدخول وحدات لغوية تنمي إلى المعجمي لعالم الفايسبوك أولا؛ أذ إن الرواية العربية المعاصرة تعتمد شبكة لغوية مستعارة من لغة رواد ومستخدمي العالم الأزرق أو أدب البروفايل المدرج_في لوحاتها المشهدية، مثل (الأرقام- الرموز- والحروف- منشور- تعليق- قائمة أصدقاء- بروفايل- هشتاغ-نكز- صديق افتراضي- جام وإعحاب وغيرها كثير)[10]، لتكون لغة رقمية بامتياز تستمد مفرداتها من معجم الحاسوب والرقمية والفايسبوك، والملاحظ هنا هو التقصي الشامل للمدرجات الرقمية التي طفت على سطح لغة الرواية المعاصرة من قبل الناقد(فوزي الخطبا)، ليحكم أنها جعلت من الرواية نسقا فكريا وأعطتها شكلا هندسيا مغايرا للمعهود، فالتغير الملاحظ حسبه_في مبدأ الاقتصاد_في المفردات المكونة لها بالتركيز على الحذف والايجاز، ليكونا السمتان البلاغيتان البارزتان على الرواية الرقمية ما دعى لطغيان الجانب التكثيفي والإيحائي على اللغة السردية الرقمية، بوصفها كتابات ومنشورات مختصرة وحوارات قصيرة.

أما فيما يتعلق بالحوار فقد تغير إلى الحوار الافتراضي عبر صفحات المستخدمين المنتشرة_في عالم الفايسبوك، بين المستخدمين_في إطار العلاقات التفاعلية التي تعتمد على الوسيط الرقمي بوصفه قناة تواصلية، عبر عنصر الرسائل أو يطلق عليه (الشات)، أو من خلال التعليق عبر الرد بمختلف الردود حول منشور معين ليبقى عنصر الافتراضية هو المتحكم_في العملية الحوارية بين المستخدمين، ليذكر كذلك الباحث تداخل عنصر الحوار مع الرسالة_في زمنها ولكن ليس الزمن السردي المعهود_في خطية الرتيبة_في الراوية العربية قبل الانفتاح على الرقمية، بل حوار و زمن رسائل حسب (فوزي الخطبا) يركن إلى الرقمية_في زمن الارسال وزمن التلقي، فالتلقي هنا محكوم أولا بلحظة اتصال المستخدم بشبكة "النات" ما يضمن وصولها والاطلاع، عليها ثم التفاعل مع بالرد أوالصمت وأولوية الرسالة بين قائمة

الأصدقاء المفترضين بدرجة قرب المتحاورين الافتراضين من بعضهم البعض، ليكون الزمن هنا زمنا افتراضيا من صلب عالم الرقمي.

وهنا يحدثا (فوزي الخطبا) بوصفه ناقدا فذا أن الشخصية الروائية تطورت مع عالم التقيات حينما اختلط منظورها الفكري بمنظور الروائي، فالتغير الذي أشار إليه في الشخصية ارتباطها بمصطلح افتراضية ليبعدها أولا عن مجال الروائية، ليدخلها الى عالم الافتراضية فتصبح المستخدم أو الحساب الشخص أو الصديق الافتراضي، أشار إلى ما يحكم هذا المجال من الزيف والوهم والبعد عن الحقيقة، فجاء لنا بما فرض عليها من كونها شخصية الكترونية رقمية ليست ورقية، فالتعددية والتخفي والزيف والمجهول والوجود والغياب، فالتفاعلية هنا تفاعلية يحكمها المصير المغيب وغير معروف، وهي شخصية تعتمد على ثنائية البناء المغاير عن الشكل والمعنى ليصبح الداخل والخارج داخل النوايا وخارج اسم المستعار النكز أو المزيف، يقول الخطبا :" فإذا كانت الروايات قبل الفضاء الأزرق تصنع شخصية ورقية متخيلة توازي الشخصية الحقيقية الواقعية؛ فإن الروايات بعد شبكات التواصل الاجتماعي تصنع شخصيتين: إحداهما ورقية متخيلة والأخرى افتراضية تختلف في صفاتها وبنائاتها وجنسها و اسمها وربما لغتها عن شخصيات الآخرين؛ فالشخصية هنا في هذا الفضاء غير ثابتة وغير دائمة الوجود"[11].

حيث نرى هنا أن تأسس الواقعة الشخصية هنا يتم عبر اللغة الروائية الوسيط التأسيسي لعالمه في علاقاتها اللسانية والاستبدالية والتركيبية والاشارية، فالمؤولات الأيقونية والملفوظات الإحالية، ما ساهمت في تثبيت التحقق الوجودي لشخصيات الرواية بوصفها الحامل الدلالي للمعنى الجسدي الوهمي عبر لعبة الكتابة بين الوجود الفعلي والوجود الافتراضي، لتفقد الشخصيات الاحساس بما هو واقعي لتعيش الخيالي بفعل حالات الاستيهام التي تعيشها في عالم الرقمية، جعل قيمة الخيال الافتراضي تتعالى على حساب قيمة الواقع، وفعل دوره أكثر للتوغل أكثر في الإيهامية الضبابية التي أنتجت حالات تخييل للشخصية تنبع من الرقمية.

وهكذا مثلت صورة الجسد الذهنية كافة التصورات المختزنة في الوعي الجمعي وهي الصورة التي تحدد الفكر الانساني وشعوره وسلوكه اتجاه جسده وعالمه، فهي النموذج المختزن الذي نقارب به حياتنا اليومية ووجودنا الواقعي، ونقترب به من صورتنا الافتراضية التي تخطط أفعالنا المستقبلية وهويتنا التي

سنكون عليها مستقبلاً مفترضين إياها مسبقا_في الذهن، فبسبب هذه الصورة الذهنية تتجلى قيمة الجسد بين الجميل والقبيح لأن الصورة الذهنية متحكمة_في الذوق بوصفه عملية مختزنة_في العقل.

تماشيا مع تطورات الثقافة الرقمية وقواها المهيمنة على الفكر الانساني على العموم والروائي على الخصوص، بمنتهى الوضوح والدقة_في النشاط الفكري العالي الثاقب، موقع الناقد "فوزي الخطبا" لنفسه_في الحركة النقدية المعاصرة، وموضحا لوجهة نظره_في التفاعلية القائمة بين الابداع و الرقمية ،حيث أن " موقف الناقد موقف حساس بعض الشيء، بطريقة مماثلة، إذ إن عليه، فضلا عن ذلك وفي كافة الأحيان أن يكون موقفا خلاقا، بطرحه_في المعنى التقليدي البنائي الذي تعنيه كلمة، بالشكل الذي استخدمها فيه "فيكو" إذ تعنى العثور على الأشياء وتعريتها تعرية لولاها لبقيت خبيئة تحت ستار الطاعة أو اللامبالاة أو الروتين" [12].

الخاتمة

نختتم حديثا هنا أن الباحث الناقد (فوزي الخطبا) حاول التأصيل لمصطلح نقدي جديد هو "الافتراضية"، _في الرواية الرقمية أو تلك التي تتخذ من العالم الرقمي مادة ابداعية لها، من لحظة تشكله هذا المفهوم مع ظهور الأدب الرقمي، وهو جهد جبار قام به الناقد من خلال حصر كل الدراسات والمحاورات التي صبت_في هذا الاتجاه، ليكون كتابه أو بحثه هذا منطلق تشكل الدراسة النقدية للافتراض أو الرواية الرقمية والتغيرات التي طرأت على الرواية العربية المعاصرة، وهو مرجع علمي ثمين لأي باحث أكاديمي متخصص_في عالم السرد أو التجريب الروائي أو الأدب الرقمي، فهو مرجع يؤصل لدراسة نقدية فريدة من نوعها_في تناول أثر الرقمية_في انتاج المعنى السردي، لنقول عن (فوزي الخطبا)

*- أنه مدركا تماما لهذه الأبعاد ويتعامل مع المصطلح النقدي لهذا الفضاء الخطير بذكاء واقتدار وفن الذي غزا العالم من أوسع الأبواب.

*- وهو قادر على التأصيل التقدي للمصطلح لما يملكه من قدرات كبيرة_في عوالم النقد الحديث الكشف عن ودائرة المتعددة وخفاياه، _في عصر انتاج المعرفة وثورة التكنولوجيا المعلومات الهائلة وعلاقة هذا بالثورة وبالإبداع.

*- إن ما ورد ما في الكتاب يدل دلالة واضحة في أننا قادرين كالعرب على التجديد والابتكار، ومواكبة الثورة الكبيرة في الرقمية والتكنولوجيا في قالب ابداعي حدثي معاصر ومتجدد فمتطور.

*- ظهر الناقد (فوزي الخطبا) مبدع من نوع آخر مبدع بمنهجه الأكاديمي الذي يقارب به الفن ولغته الخاصة وطريقة تحليله الميمزة له.

الهوامش والإحالات:

---

[1]- عبدالله أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 2000، دمشق، سوريا،ص 80

2- عبدالله أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، ص 40.

3- فاضل ثامر، اللغة الثانية(في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 170.

4- إدوارد سعيد، العالم والنص والنقد، ترجمة/ عبد الكرم محفوض، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط 2000، ص 60.

5 - محمد علي حيدر، نافذة على الداخل- مقاربة تحليلية، طوب أيدسون، مكتبة السلام، المغرب، ط1، 2014، ص 143،144.

6- فوزري الخطبا، الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا، عمان، الأردن، ط 1 ، 2019، ص 233.

7- يوسف الإدريسي التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 136.

8- ينظر، عزيز القاديلي، عبد الرحمان منيف، مقال بعنـــوان " الصورة الإنسان والروايـة، في الشرق الأوسط"، ص 19، ص 20.

9- فوزري الخطبا، الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية، ص 22.

10- فوزري الخطبا، الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا، ص 26.

11- فوزري الخطبا، الفضاء الأزرق في الرواية العربية – رواية أنثى افتراضية نموذجا، ص 71.

12- إدوارد سعيد، العالم والنص والنقد، ص63.

وضع المصطلح في النقد الجزائري المعاصر عبر آلية التعريب والمجاز والإحياء؛ بين القبول والرفض

حميدي عبد السلام. طالب دكتوراه
د. شريف نهاري. أستاذ محاضر أ
مخبر الخطاب الحجاجي، أصوله وآفاقه في الجزائر
جامعة ابن خلدون ، تيارت (الجزائر)

الملخص:
يتناول هذا البحث بالدراسة قضية وضع المصطلح في النقد الجزائري المعاصر ، نسعى من خلاله إلى الكشف عن الاستعمال النظري والتطبيقي لآليات نقله من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية، حيث ستقتصر هذه الدراسة على نقله عبر آلية التعريب ، المجاز والإحياء، وإبراز موقف المصطلحيين والنقاد من هذه الآليات الثلاث، بين مؤيد ورافض في استعمالاتها في الوضع.
الكلمات المفتاحية: المصطلح النقدي؛ النقد الجزائري المعاصر؛ التعريب؛ المجاز؛ الإحياء.

Abstract:
The issue of putting the critical term in contemporary Algerian criticism, through which we seek to reveal the theoretical and applied use of the mechanisms of transferring it from the foreign language to the Arabic language, as this study will be limited to transferring it through the mechanism of Arabization, metaphor and revival, and highlights the position of terminologists
Key words: the critical term; contemporary Algerian criticism; Arabization; figurative speech; retrieval

1 .مقدمة:

سعى النقاد الجزائريون والمهتمون بأمر المصطلح النقدي سعيا حثيثا إلى مد الجسور لتلقي مستجدات النقد الغربي المعاصر، وما أنتجه من مناهج ونظريات ومفاهيم ومصطلحات لإعادة تبيئتها في تربة النقد الجزائري على المستوى التنظيري وكذا التطبيقي عبر وسائل الصياغة والوضع ، وتأتي الترجمة في طليعة آليات صياغة المصطلح، ثم تليها الآليات الأخرى من الاشتقاق والتعريب والنحت والمجاز ، هاته الممرات التي تعد الطرائق التي تنقل بها المصطلحات والمفاهيم من لغة إلى أخرى. فكانت هذه الآليات عاملا في إثراء الرصيد اللغوي والجهاز

المصطلحي الذي يستفيد منه النقاد والدارسون في ميدان النقد الجزائري، باعتبار المصطلح النقدي لغة النقد الخاصة. فهو الآلية التي يتوسل بها الناقد لسبر أغوار الظاهرة الأدبية.

والحديث عن آليات نقل المصطلح الغربي إلى النقد الجزائري المعاصر يقودنا إلى الحديث عن آراء النقاد ومواقفهم منها، لذا سنحاول من خلال هذا البحث عن الإجابة عن التساؤلات الآتية: ما هو واقع توليد مصطلحات النقد الجزائري المعاصر عبر آليات التعريب ، المجاز والإحياء؟، ما موقف المصطلحيين منها؟، وما مدى احترام واضعي المصطلحات لمبدأ الأولية في استعمال آليات الوضع؟. هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال هذه الورقة البحثية عبر دراسة تحليلية وصفية إحصائية.

2 .وضع المصطلح في النقد الجزائري المعاصر:

أظهرت الأعمال النظرية والتطبيقية التي قدمها النقاد حول قضية المصطلح النقدي تباينا حول الطرق المجدية لاستقبال المصطلح الأجنبي، فنجد كل باحث مصطلحي يضع له ما يقابله في اللغة العربية بالطريقة التي يجدها أنسب والوسيلة التي يراها أنجع، و للمرء أن يتساءل: كيف يمكن لنا إيجاد مقابلات لهذا الكم الهائل من المصطلحات؟، وللإجابة عن هذا الطرح، نقول: أن اللغة تستعمل آليات متنوعة لوضع المصطلح النقدي، وتكييفه حسب طبيعة النقد الأدبي في الجزائر، وقد تعددت هذه الآليات واختلف النقاد في فهمها وتصنيفها وترتبها حسب مبدأ الأولوية في مجهودات تميزت بالنزعة الفردية والذاتية، بعيدا عن العمل الجماعي المؤسسات، وقد ذكر الناقد بوعبد الله لعبيدي في كتابه "مدخل إلى المصطلح والمصطلحية "ست وسائل لوضع المصطلح وهي على التوالي(الاشتقاق-الترجمة-الاقتراض-النحت-المجاز)، وذكرت حبيبة طاهر مسعودي[1]: الاشتقاق وما يتفرع عنه من توليد ونحت ثم القياس بأصنافه، ثم الترجمة وما يندرج ضمنها من معرب ودخيل، واعتمد السعيد بوطاجين ويوسف وغليسي و علي مولاي بوخاتم: الترجمة والتعريب والاشتقاق والنحت والتركيب و المجاز والإحياء والتعريب، مخالفين بهذا كبير المعجميين العرب علي القاسمي الذي ذكر ست وسائل(المجاز-الاشتقاق-الابدال-الاقتراض اللغوي-النحت-التركيب)وممدوح محمد خسارة الذي وضع ثلاث وسائل لصياغة المصطلح وهي الترجمة، التوليد وأنواعه(الاشتقاق-

الارتجال-المجاز)، ثم الاقتراض ومنه(التعريب-الدخيل) ومتفقين مع رجاء وحيد دويدري الذي يرى أن وسائل نمو اللغة العربية ثمانية، وهي: (الاشتقاق-المجاز-النحت-التوليد-القياس-التعريب-الترجمة-الاقتراض).

3.الطرائق الثلاث في صياغة المصطلح؛ التعريب، المجاز والإحياء بين القبول والرفض:

أ-المصطلح المعرّب:

التعريب من الوسائل التي عرفها الباحثون والعلماء العرب منذ القديم، خاصة مع انفتاحهم على الثقافات المجاورة؛ الفارسية، الهندية واليونانية ونقلهم أهم الفنون والعلوم، وقد استطاعت اللغة العربية عبر التاريخ أن تؤدي مهامها حضارية كاملة، كأداة أساسية للاستيعاب والتبليغ والإبداع، هذا فيما يتعلق بعلوم المادة والتقنية، أما فيما يخص نقل المناهج النقدية الغربية ومصطلحاتها إلى الجزائر، فقد نصت جل المجامع اللغوية العربية، على أن آلية التعريب تبقى حلا أخيرا يُنقل به المصطلح، عندما يتعذر ذلك باستعمال وسائل أخرى، وقد أشار ممدوح خسارة إلى «أن التعريب كان دائما عنصرا من عناصر نماء اللغة وتكثيرها، لكن لا بد من التنبيه على أنه لم يكن العنصر الأهم ولا الأفعل في تطويرها»[2]

يُعرّف التعريب بأنه «اللفظ الذي تقرضه اللغة العربية من اللغات الأخرى، وتخضعه لنظامها الصوتي والصرفي، عن طريق الزيادة فيه أو الإنقاص منه أو القلب إي إبدال حروف عربية ببعض حروفه، وعملية تغيير اللفظ الأجنبي لينسجم مع الذائقة العربية»[3]، أما مولاي علي بوخاتم فقد ذهب بعيدا، عندما جعل الاقتراض مرادفا للتعريب، على حد تعبيره «لقد سبق خلال تقدمة هذا الفصل التلميح إليه_يقصد التعريب-بمصطلح (الاقتراض)كطريقة من الطرائق التي نمت بها اللغة العربية»[4]، وفي هذا خلط واضح بين المصطلحين، في حين أن التعريب نوع من الاقتراض كما حدده أهل الاختصاص، ما أورده علي القاسمي عندما وضع الاقتراض، وأدرج تحته آليات التحديث والتعريب والدخيل، وميز بينهما بالتعريفات والخصائص، أما ممدوح خسارة فقد أدرج التعريب والتدخيل ضمن آلية الاقتراض، كما أن بوخاتم اصطنع لنفسه مصطلحات مقابلة لمصطلح التعريب، أما الأول؛ فقد سمّاه "الرسم"، يراه بديلا للفظ التعريب ويعتقد أنه صورة أيقونية للمدلول الأعجمي من دون تحريف في الحروف الأصلية، أما الثاني؛ فهو مصطلح

"الاستنساخ الكلي"، ذلك لأن الاستنساخ كلمة قريبة من ذلك اللفظ الصنو (التطابق الكلي)»[5] ، كما هو ظاهر من التعريفين؛ يبدو أن الناقد اختلطت عليه المصطلحات، فلا الرسم هو التعريب ولا الاستنساخ يمكن أن يكون كذلك، لأن التعريب كما أسلفنا الذكر هو نقل المصطلح الأجنبي مشروطا بقواعد الصرف ومخارج الحروف، أما التعريفان اللذان وضعهما مولاي علي بوخاتم لا يستوفيان هذه الشروط، فهما يوافقان تعريف آلية التدخيل، التي هي نقل حرفيّ للمصطلح الأجنبي إلى العربية دون شروط.

نعود إلى الناقد لعبيدي بوعبد الله ورأيه حول آلية التعريب، حيث اعتبره من أكثر الوسائل إثراء للغة العربية على مر العصور، وبرزت أهميته عندما احتك العرب بالثقافات الأجنبية وأخذوا من علومها وفنونها وآدابها، فقد صنفه كنوع من الاقتراض إلى جانب النوع الثاني وهو الدخيل، ووضع طرق التمييز بينهما من خلال التحقيق التاريخي، أو الطريقة الصوتية أو الميزان الصرفي أو الاشتقاق، مراعاة الخصائص الاجتماعية والاقتصادية وأخيرا المقارنة، كلها طرق نميز بها بين المعرب من المصطلحات والدخيل، يقول حول تعريفه للتعريب: «إذا جاءت لفظة أجنبية وهذّبت من حيث ألفاظها حيث أشبهت الأبنية العربية في ميزانها الصرفي اعتبرت من "المعرّب»[6]

أما حظه في الاستعمال، فقد لقي التعريب اللفظي اهتماما لدى المشتغلين في قضايا المصطلح، وفاق غيره «لا عند جمهور الناطقين وفي اللغة المنطوقة فقط، بل في اللغة المحررة وعند العلماء اللغويين أنفسهم، وحجة هؤلاء في تبرير التعريب اللفظي وإدخال الألفاظ الأجنبية هو كما يزعمون شهرة هذه الألفاظ وذيوعها عالميا، وكون التداخل اللغوي أمر طبيعي»[7]، وقد اعتبره صاحب مشروع الذخيرة العربية الدكتور عبد الرحمان الحاج صالح نوعا من أنواع الاقتراض، إضافة إلى الدخيل والمحدث من الألفاظ، لكنّه يراه غير محمود إذا ما تم تقديمه على الوسائل الأخرى، إنّه «دليل في كثير من الأحيان على نوع من الكسل(إذ هو أسهل الطرق)وأحيانا –وهي قليلة والحمد لله–على جهل لأسرار اللغة والتطور اللغوي أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمن»[8]، ويشدد على ضرورة احترام النظام النّحوي والصرفي، فهو كنه اللغة وجوهرها، وإهماله عند نقل المصطلحات، يؤدي حتما إلى صيرورة اللغة العربية إلى لغات أخرى.

إذا ما عدنا إلى حقل المصطلحية Terminographie، وجدنا أن المصطلح النقدي المعرب أخذ سمة بارزة، وأن آلية التعريب قد نافست الترجمة في وضع المصطلح، ففي كتابه، قاموس «مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص»، نقل رشيد بن مالك 285 مصطلح منها، عشرة مصطلحات معربة وهي: إيزوتوبيا، موتيف، سيمينتيم، سيم، سيميم، سيميولوجيا، تيمي، تيم، طوبيقي، إيطوبيقي، وقد اعتاد الدكتور أن يُذيّل مؤلَفاته بمسارد وقوائم مصطلحية، فقد أحصينا له في كتاب "السيميائية-الأصول، القواعد والتاريخ"سبعة مصطلحات معربة وهي على النحو الآتي: إيبيستيمي، ليكسيمية، موتيف، تيمي، إيبستيمولوجيا، مورفولوجيا، ليكسيم، والمصطلحات نفسها تعرّب في كتابه"البِنية السردية في النظرية السيميائية"، ويتكرر بعضها في كتابه"مقدمة في السيميائية السردية"، في حين أننا نجد الناقد ينقل بعض هذه المصطلحات وفق آلية الترجمة، كمصطلح"إيزوتوبيا"الذي وضع له مصطلح"التشاكل"، ومصطلح"تيمي"، سماه في موضع آخر "موضوعا"، أما عبد الملك مرتاض؛ فقد عبّر بكثير من المصطلحات المعرّبة، في الدراسات النقدية النّظرية منها و التّطبيقية، ومن هذه المصطلحات نذكر: تقنيات السرد-هيرومونيطيقا-البويتيك-ليكسيم-مونيم-سانتاقم-مورفيم-ليكسيم-كلاسيم-قرافيم-إيقونة-المرفولوجية-، أما الأستاذ بورايو فقد ترجم عن"برنار فاليت"كتابه"الرواية-مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي"، يشتمل على عدد من مصطلحات معربة في مجال النقد السردي والمسرحي منها: الفعل الدرامي-الموضة-منولوج داخلي-فوطوغرافية-ديكور-سيناريو-الأطوبوغرافية-الفولكلورية-السكريبت-الكرونولوجي- الرواية البوليسية-المونولوجات الداخلية-دليل إيقوني-ومصطلحات أخرى منها التقنيات-هيرمينوطيقية-سيميولوجية، وهذه المصطلحات المعربة كان بإمكان الناقد أن يضع لها ما يقابلها بالترجمة "هيرمينوطيقية" بـ "تأويلية" و"المنولوج" بـ "المناجاة" و"الرواية البوليسية" بـ "رواية الجوسسة"، كما حصل مع الكثير من النقاد. «وعلى العموم، ومثلما فعل الأولون، فإن التعريب حل مؤقت يطبعه غموض الدلالة التي ربما قاربت الصفر، وينتظر المقابل الأصيل و البديل الصائب، و لربما كان المعرب هو ذاته من يوفق إلى ذلك بعد المحاولة والمكابدة والمطالعة والممارسة ، ولو بعد حين»[9]، هذه المصطلحات يمكن ترجمتها، فذهاب النقاد إلى تعريبها أمر لا مبرر له، فكلها من المصطلحات النقدية الدالة «على

نعوت وصفات نقدية قابلة للترجمة (Tradition)ولا يجوز تعريبها» [10]، كما أن هناك العديد من وسائل وضع المصطلح في اللغة العربية «لمن يحسن استخدامها، وباب القياس، والاشتقاق، والمجاز واسع ، ولذلك لا ينبغي الأخذ بالتعريب إلا عند الضرورة القصوى، لأن فتح الباب أمامه يعني إشاعة الدخيل والقضاء على فعالية اللغة العربية، ولم ينزع العرب إلى التعريب إلا مكرهين»[11]لأنه يشجع على الدخيل بنسبة كبيرة، مما يؤثر سلبا على مفردات اللغة العربية التي تتراجع في الاستعمال وتصاب بنوع من

ب-المصطلح المجاز:

المجاز: استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلا، أي نقله من دلالته المعجمية أو الأصلية إلى دلالة علمية مجازية جديدة، على أن تكون هناك مناسبة بين الدلالتين، ويصبح المجاز «وسيلة مهمة تستعين بها اللغة كي تطور نفسها بنفسها، مكتفية في ذلك بوحداتها المعجمية الثابتة، التي تغدو من السعة الدلالية، بحيث تستوعب دلالات جديدة لا تربطها الدلالات الجديدة سوى وشائج المناسبة والمشابهة»[12]، وقد أطلق عليه النقاد مصطلح "الاستعارة" عندما تكون العلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي هي المشابهة، وقد حذّر الدكتور يوسف وغليسي من «أن التمادي في الركون إلى المجاز قصد الصياغة الاصطلاحية، دون ترو واحتياط قد يوقع في "الاشتراك اللفظي" الذي يخلق الالتباس والخلط حين تتعدد مدلولات المصطلح الواحد وتختلف بين قديمها وحديثها، لا سيما حين تتراكم الدلالات المجازية الاصطلاحية على الدلالات اللغوية الأولى في الكلمة الواحدة»[13]، وهذا ما ينافي شروط وضع المصطلح، والملاحظ أن المجامع اللغوية لم تعتمد كثيرا في صوغ مصطلحاتها على المجاز، كونه «يمثل انزياحا على معيار اللغة، ويتجلى ذلك أن المجاز يرتبط بإسناد صفات غير معهودة للكلمات ترتبط أساسا بالسياق والمقام»[14]، بشرط ألا يحمل الإبهام، عرفه مولاي علي بوخاتم بأنه «وسيلة أساسية يستعين بها اللغويون بغية إثراء اللغة نفسها بنفسها، بحيث تغدو هذه المصطلحات تنحرف عن مدلولاتها الأساسية، لتستوعب دلالات جديدة لا تربطها بالدلالات الأصلية سوى وشائج المناسبة والمشابهة»[15]، بينما يبين السعيد بوطاجين كيفية استغلال المجاز في التعامل مع المفاهيم «كالاعتماد على الأشكال والوظائف أو الأجزاء

الكبرى و الصغرى التي لها علاقة مجاورة أو مماسة مع الكلمة»[16] ، توجب على الواضع اجتهاد خاصا لتجنب الترجمة الحرفية التي قد لا تفي بالمعنى.

لم يكن حظ المجاز موفورا في صناعة المصطلح النقدي في الجزائر، فعدد المصطلحات التي نقلت مجازا ضئيل جدا، إلا ما جادت به يد الناقد عبد الملك مرتاض، هذا الناقد الذي عرف بحرصه الشديد على التراث وإيمانه القوي بما يحتويه الوعاء اللغوي للعربية، لاستيعاب ما يُستجد من مصطلحات ومفاهيم على الساحة النقدية والأدبية العالمية، واجتهادا منه فقد أحصينا له مجموعة مصطلحات نقدية مجازية، كوضع مصطلح "التقويضية" مقابلا للمصطلح الأجنبي " décostriction" الذي جاء به جاك دريدا، وقد سبق له وأن قابله بمصطلح "التفكيك"ثم عدل عنه، اشتق مصطلحه من الفعل "قوَّض" بمعنى"بنى"دون أن يهدم، وقد مثَل النص الأدبي على سبيل المجاز بمثابة صرح أدبي يجري تقويضه لإنشاء صرح أدبي، ومصطلحات أخرى منها "المفتاح السردي" و"الماء الشعري" وهو الجمال الذي ظلت القصيدة تؤسس لمعرفتها بالعالم والأشياء، ومصطلح "السلّم الصوت" الذي يعني تتابع النغمات صعودا وهبوطا، "والمخاض الإبداعي" الذي يقصد به زمن ما قبل الكتابة، أما عن غيره فقد ترجم عبد الحميد بورايو مصطلح "النص المرصّع" عن رولان بارث ومصطلح "شظايا نص"(Eclats de texte)عن سارج فيدرمان(Serge viderman)، ومصطلح "ظل الكتابة" عند بختي بن عودة الذي اصطلح عليه الطاهر روابنية"أطياف المعاني"، أما علي القاسمي وعبد القادر الفاسي ومحمد بوعناني فقد وضعوا مصطلح "ظل المعنى"، الذي يقابله في اللغة الأجنبية مصطلح"conotation"والحقيقة أن الظل هو ضوء شعاع الشمس، ومنه يجوز أن يكون ظل الكتابة هو ذلك المعنى الإيحائي الضمني المستتر وراء الكتابة، المتموقع في الظلال بعيدا عن أشعة الشمس الحارقة، ومصطلح "عتبات" عن المصطلح الأجنبيSeuil، وضع هذا اللفظ في غير موضعه الأصلي، لأن المعنى الحقيقي للعتبة، موضع مرتفع عند مدخل أو باب كخشبة لسد الباب بإحكام، فأعطى لها بختي بن عودة معنى آخر مجازي، بها يُسد النص ويُغلق بإحكام حتى يصعب على القارئ فهمه للوهلة الأولى. كما عثرنا على مصطلحات مجازية منها: "التصدع السردي"، "النسيج التخييلي" ومصطلح "جغرافيا العالم السردي" لعبد القادر فيدوح

أما أحمد يوسف فقد وضع مصطلح "يتم النص-الجينيالوجيا الضائعة" عنوانا لكتابه، فأطلق صفة اليتم على النص مجازا، عالج من خلاله «الدراسة الباحثة في حفريات القصيدة الجزائرية الموقوفة على جيل اليتم ، الجيل المنكفئ على ذاته، اليتيم في السلالة الشعرية الجزائرية، المقطوعة الصلة بنا قبله»[17]، و"اليتم" في اللغة فقدان أحد الأبوين والانقطاع عن الجذور يشابهه النص الشعري الجزائري، كتبه جيل السبعينيات، منفرد الخصوصيات، لم يجد منطلقا يتكئ عليه. كما وضع تعبيرا مجازيا بمصطلح "جينو نص"، وأطلق محمد بلوحي مصطلح"جينولوجيا الشعر" وخصّ به جذور الشعر العربي، كما وضع عبد الملك مرتاض مصطلح"مخاض النص"، أما عبد الله حمادي أورده بصيغة أخرى"ولادة النص"[18]، حيث خرجت الولادة عن اقتصارها على الكائن الحي إلى كائن معنوي غير حي، وأصبح النص مولودا يخرج من رحم الأنثى كما يخرج الجنين، بهذه الخاصية يتحول النص الإبداعي إلى موضوع كبير تتوالد منه النصوص وتتناسل في صورة لا متناهية، فلبس بذلك المصطلح ثوب المجاز الصفر، كما نجد له مصطلحين آخرين، "موت المؤلف"ويعني به أن سلطة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة هذا المصطلح جاء به بارث ويعني به الكتابة في الدرجة، والمصطلح الثاني"اليم الدلالي" ويقصد به «تعدد الدلالات النصية ، فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية ، بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي»[19] .

وإذا ما عدنا إلى تعريف مصطلح "المصطلح" في المجامع اللغوية العربية نجده يتضمن شروط الدقة والوضوح والإيجاز ، ينافي مفهوم مصطلح"المجاز"الذي يحتمل التأويل.

ج-المصطلح الإحيائي:

الإحياء: ويقصد به الاستفادة من التراث اللغوي لألفاظ اللغة العربية ووضعها مقابلا لمفاهيم المصطلحات الجديدة، عرّفه يوسف وغليسي بأنه «وسيلة جديدة لاستيعاب بعض الكم الاصطلاحي الأجنبي الوافد»[20]، فبالرغم من حرص الندوات العلمية التي تقام لتوحيد منهجيات وضع المصطلحات على هذه الآلية لإحياء «التراث العربي، وخاصة ما استعمل منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث، وما ورد من ألفاظ معربة»[21]، إلا أن وغليسي قد سلّم بأن الإحياء وسيلة سليمة، و نبّه إلى ما «ينجرّ عنها من مخاطر أثناء الاستعمال، ومعنى

ذلك أنه ينبغي التسلح بالحيطة الدلالية والحذر المفهومي أثناء الفعل الاصطلاحي»[22]، أما السعيد بوطاجين، فقد وضع مصطلح "التوليد" مقابلا لمصطلح "الإحياء»، عرّفه بأنه "شحن ألفاظ قديمة بدلالات جديدة"، وذكر أنه متواتر في عدّة لغات عالمية، واقترح مصطلح "الأطراس" و معناه الكتابة على الكتابة، أو النسخ بالاتكاء على أثر سابق للكتابة الثانية التي تكون تابعة له، هذا المصطلح يقابله في اللغة الأجنبية"Palimpsestes"الذي اقترحه جيرار جينيت، أما مصطلح"Texte"قابله بمصطلح "النسيج"، الذي له علاقة بالجانب الحرفي وأن «النص يتشكل وفق ما يحدث للصناعة النسيجية، تمت استعارة الكلمة القديمة للتدليل على مفهوم جديد يتعلق بالأنظمة اللغوية، في تحديد مفهوم النص تحديدا دقيقا ومنتهيا بسبب منطلقات المدارس والنقاد والمنظرين»[23]، واقترح "العقدة" مقبلا لمصطلح "Noeud"، في حين أنه وجد مفارقات كثيرة بين المعاني القديمة والمعاني الجديدة لبعض "المصطلحات من نوع"dialogue، style، ellippse، terme، chronologie"، تحيل على مدارك أخرى غير التي تُتداول حاليا في مختلف المناهج، والحال نفسه مع لعبيدي بوعبدالله؛ وضع مرادفا للإحياء من الآليات التي ذكرها ضمن عبارة "توظيف اللفظ العربي الأصيل"، وقد اعتبرها طريقة للاستفادة من التراث اللغوي الكبير لألفاظ اللغة العربية، ولا سيما الأسهل الذي يستسيغه الذوق، للاصطلاح بها للدلالة العلمية والحضارية الحديثة، ونجد هذه الآلية عند هذا الناقد، هي الأداة الرئيسة المستعملة لوضع المصطلحات الجديدة في اللغات الأوروبية عموما، فهم يرجعون إلى أصول اللغة اللاتينية أو اللغة اليونانية القديمة، وهذا قول صحيح و مقبول، لأن تلك اللغات في الأصل جذور لهذه اللغات الأوربية الجديدة، وللتشابه بينهم في البيئة المحيطة والأنظمة الاجتماعية والسياقات الثقافية، أما في ثقافتنا العربية في الجزائر لا يمكن ذلك، للاختلاف الكبير بين البيئتين، ثم أن المصطلح التراثي المراد إحياؤه له مفهومه الذي يُشاع به، وإفراغه منه واستبداله مفهوما جديدا، هذا ما جعل الإحياء «لم يلق ترحابا لدى أبرز النقاد العرب المعاصرين واللغويين منهم الفاسي الفهري، حيث دعا إلى الابتعاد عن استعمال المتوفر القديم في مقابل المصطلح الداخل، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة من شأنه أن يفسد علينا تمثل المفاهيم الواردة المحلية على حد سواء»[24]، ويوافقه وغليسي في ذلك، ويعي أن الإحياء يوقع في المغالطة بين

المفهومين القديم والجديد، ويستدل بذلك بمصطلح "الجناس" الذي وضعه عبد الملك مرتاض مقابلا للمصطلح "Alittitération"وهي مجازفة غير محمودة العواقب، قد بحث الناقد عن ترجمات هذا المصطلح فألفى أن عبد السلام المسدي يترجمها في معجم(المصطلحات العربية في اللغة والأدب)بمصطلح "الجناس الاستهلالي"، والترجمة نفسها في (معجم المنهل)، ويتوصل إلى أن المطابقة بين المصطلحين لا تخلو من التجاوز، لأن مفهوم المصطلح(الجناس)في القواميس الأجنبية يعني تكرار لصوت أو مجموعة من الأصوات في المقاطع، في حين أن الجناس في البلاغة العربية غير ذلك، ومن مثل هذا نبّه الناقد من الإحياء لتفادي الوقوع في المغالطات المفاهيمية، وإلى جانب هؤلاء فقد ألفينا عبد الملك مرتاض كعادته دائما مهتما بما يزخر به التراث النقدي العربي من مصطلحات، واستحسن هذه الآلية، «حين أوجد بعض المصطلحات الإحيائية المستقاة من التراث القديم مثل(أدبية الشعر والماء الشعري)وقابلها بالمصطلح الأجنبي"La poétique" كما ورد في قوله «هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: "أدبية الشعر" أو"البويتيك" أو "الإنشائية" أو "الشعرية" Poétique، و"النص" بـ " Texte" وقرنه بدلالة النسج وأضفى في الحديث عن النسج والديباجة مقابلا للفظ Texture"

4.خاتمة:

استقبل المصطلح الغربي في تربة النقد الجزائري المعاصر بصورة ميزتها فوضى الوضع والتوليد، حيث تعددت آليات وضع المصطلحات، فنقل المصطلح الواحد على عدة أوجه؛ فأحيانا مترجما وأحيانا أخرى معربا وأحيانا مركب من مصطلحين أحدهما باللفظ الأجنبي والآخر باللفظ العربي.

لم تكن هذه الآليات على نسبة واحدة من المقبولية في الاستعمال، فبعضها مقبول ذو أولوية والآخر مرفوض معارض، كما هو الشأن مع التعريب بين متقبل ورافض بحجة أن الإكثار منه يؤدي إلى انقراض مصطلحات عربية ، وكذلك المجاز الذي يراه البعض أنه لا يناسب المصطلح باعتباره وعاء يعبر عن مفاهيم بصورة دقيقة، والإحياء الذي يؤدي إلى الترادف المصطلحي لدى البعض، ويرجع هذا الاختلاف إلى تعدد مرجعيات التفكير النقدي لدى النقاد المصطلحيين، فبعضهم يرى في اللغة العربية أنها اشتقاقية باستطاعتها استيعاب هذا الزخم المفاهيمي

المصطلحي ، والبعض الآخر يرى أن لا مانع في استعمال آليات التعريب أو النحت أو الاقتراض ولو كان هذا على حساب اللغة الأم.

.لكن تعدد الآليات أدخل القضية المصطلحية في إشكال، يتمثل أساسا في تعدد المصطلحات لمفهوم واحد، وكذا تعدد المفاهيم لمصطلح واحد، ناهيك عن الترادف المصطلحي، إضافة إلى خلق مصطلحات مشوهة يشوبها التعتيم والغرابة.

الهوامش والإحالات:

---

1 حبيبة طاهر مسعودي:قراءة جديدة للمصطلح في التراث النقدي العربي، مكتبة وهبة ، القاهرة(مصر)، ط1 ، 2008، ص65..

2 علي القاسمي: علم المصطلح؛أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ، 2008، ص414

3 مولاي علي بوخاتم: مولاي علي بوخاتم:المصطلح والمصطلحية؛الجهود والطرائقية، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ط1، 2014 ، ص115.

4 مولاي علي بوخاتم:م ن، ص134.

5 بوعبد الله لعبيدي : بو عبد الله لعبيدي: مدخل إلى علم المصطلح والمصطلحية ، دار الأمل للطباعة، الجزائر، ط1، 2012، ص 118.

6 عبد الرحمان الحاج صالح :ذخيرة اللغة العربية ، المجمع الأردني، ع 30 ، يناير 1986، ص50 .

7محمد الديداوي: محمد الديداوي:إشكالية وضع المصطلح المتخصص و توحيده و توصيله و تفهيمه و حوسبته، مكتب الأمم المتحدة ، جنيف 2008، ص05.

8 عبد الرحمان الحاج صالح:م ن، ص50.

9 سمير سعيد حجازي:قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 ، 2001، ص10

10 أحمد مطلوب:معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1 ، 2001، ص 6

11 بوعبد الله لعبيدي :م ن، ص 118

12 يوسف وغليسي: يوسف وغليسي:فقه المصطلح النقدي الجديد، مجلة علامات، السعودية، ج55، مج، 14، مارس 2005 ، ص325.

13 يوسف وغليسي:آلية المجاز في توليد المصطلحات النقدية المعاصرة ، البيان الكويتية، ع 448، نوفمبر 2007، ص1.

14 بوعبد الله لعبيدي:م ن، ص139.
15 مولاي علي بوخاتم:م ن، ص130
16 السعيد بوطاجين:م ن، ص106
17يوسف وغليسي آلية المجاز في توليد المصطلحات النقدية المعاصرة ، البيان الكويتية ، ع 448، نوفمبر 2007، ص14
18 عبد الله حمادي، بشير تاوريريت:السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر، علامات في النقد، السعودية، ع 57، سبتمبر2005 ، ص204
19 عبد الله حمادي، بشير تاوريريت:م ن، ص218.
20 يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2009، ص85.
21 يوسف وغليسي:فقه المصطلح النقدي الجديد، ص323.
22السعيد بوطاجين:الترجمة والمصطلح؛دراسة في إشكالية المصطلح النقدي الجديد، ص 107
23 مولاي علي بوخاتم:م ن، ص133.
24 عبد الملك مرتاض:أ، ي؛دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص146.

الاتباع والابتداع في المصطلح النقدي عند ابن عبد الغفور الكُلاعي .

الاسم واللقب: وردة مزابية ـ طالبة دكتوراه
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
أ.د حسين دحو
مخبر النقد ومصطلحاته
جامعة قاصدي مرباح ورقلة(الجزائر)

الملخص:
تهدف هذه الورقة البحثية إلى طرح قضية الاتباع والابتداع في وضع المصطلح النقدي من خلال كتاب إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكُلاعي؛ بوصفه واحدا من النقاد الذين أسهموا في توليد المصطلحات النقدية؛ جاعلاً منها أساسًا علميا في إرساء نظرية نقدية للأجناس النثرية؛ ما جعل كتابه ثرياً بالمصطلحات النقدية والبلاغية، حيث وردَ منها ما قام على الاتباع والتقليد، كما وردَ منها ما قام على الابتداع والتجديد مُعتمدًا على جملة من الآليات في صياغتها. وهكذا جاءت هذه الدراسة محاولة لإجلاء رؤية الكلاعي النقدية وتثمين جهوده وإسهامه في إرساء منظومة مصطلحية للنقد العربي القديم.
الكلمات المفتاحية: المصطلح النقدي؛ الكلاعي؛ الاتباع والابتداع؛ نظرية؛ الأجناس.

Summary:
This research paper shed a light on the question of immitation and innovation in the development of the critical term through the book of "IhkamSa'naatAlkalam" by IbnAbd al-Ghafoor al-Kula'ii, considering him as one of the critics who contributed to the production of critical terms, by creating it a scientific basis in establishing a critical theory of prose genres . What made his book rich in critical and rhetorical terms .Whereby, these terms are mentioned as imitation and copy and somtimes it is called innovation and newness, by using a number of mechanisms in its formulation.
Hence, this study wants to clarify Al-Kula'ii's critical vision and to evaluate his efforts and contribution in the establishing a terminological system for ancient Arab criticism.
Keyword: the critical term;al-Kula'ii;imitation and innovation ;theory of genres.

مقدمة:

تُعد إشكالية المصطلح هي الخطوة الأولى في طرح قضايا النقد العربي مسائله طرحا صحيحا؛ ذلك أنه الحجر الأساس في صياغة مادته، وفهم قضاياه. فالمصطلح يعد مفتاحاً لكل علم، وإذا لم يتوفر للعلم مصطلحاته فقدَ هذا العلم

مسوغه، وتعطلت وظيفته. وتحديد تلك المصطلحات ومفاهيمها يعد المنطلق الأول للتفكير العلمي[1]، ومن ثم تبرز لنا أهميتها في صياغة نظرية للنقد الأدبي. فالمصطلح هو أكثر المفاهيم رواجا وتداولا في الدرس النقدي العربي، تتجلى أهميته في تيسير عملية التواصل بين الناقد ومتلقيه؛ لذلك اهتم العرب به، وبذلوا جهدهم في إرسائه[2]، وهو يشكل مفاتيح المعرفة العلمية، وآليات بنائها[3]، ليتأكد لنا مدى أهمية المصطلح في بناء المعرفة وإرساء منظومتها الاصطلاحية ومن ثمّ نجاح التواصل بين الأفراد. كما تجدر الإشارة هاهنا أن المصطلح النقدي يشمل مصطلحات علوم عديدة كالنقد، والبلاغة، والأدب، والعروض، والقافية..إلخ[4]. وقد «عني كثير من الدارسين المعاصرين-أفرادا ومؤسسات- بدراسة المصطلحات العربية التراثية، في العديد من العلوم والفنون، في أفق تغطية مراحل تاريخنا الأدبي والنقدي؛ وهذا مشروع ضخم وطموح، يتطلب تجند العديد من الباحثين لإنجازه»[5]، فالباحث في تراثنا النقدي، يعثر فيه على مختلف المصطلحات النقدية الواردة اتباعا أم اختراعا هي بحاجة إلى قراءة جديدة وطرح إشكاليات وضْعها وصياغتها، وهو الأمر الذي دفع بنا إلى اختيار مدونة "إحكام صنعة الكلام"* للناقد الإشبيلي الأندلسي أبي القاسم ابن عبد الغفور الكلاعي**موضوعا لهذه الورقة البحثية. فكيف وردت مصطلحات الكلاعي في كتابه "إحكام صنعة الكلام" بين اتباعٍ والاختراع؟ وماهي آليات صياغتها؟

المصطلح (المفهوم والوظيفة):

يعد المصطلح أداةً من أدوات التفكير النقدي، ووسيلة التفاهم والتواصل بين الناقد ومتلقيه، تكمن أهميته في الكشف عن مدى عبقرية اللغة واتساع جذورها المعجمية وتعدد آليات الوضع وطرائق الاصطلاح، كما يكشف عن قدرة اللغة على استيعاب المفاهيم المتجددة[8] والتعبير عنها، وهذا الدور الذي ينهض به المصطلح يمنح اللغة القدرة على مواكبة التطور الحضاري ومستجدات كل عصر، وهنا تبرز لنا جلياً تلك الأهمية التي حظي بها المصطلح فجعلت منه قضيةً لفتت أنظار الدارسين لا تقل أهمية عن قضايا النقد الأخرى، فعرضوا لقضاياه وطرحوا إشكالاته، وأول قضية تشغل بال الدارس حين يعرض للمصطلح هو تحديد مفهوم له.

فالمصطلح ينحدر من الجذر اللغوي (صلح)، وقد ورد في لسان العرب أن «الصلاح ضد الفساد؛ صَلَح، يصْلَحُ، يصْلُحُ، صَلاحاً وصُلُوحاً، وأصلح الشيء بعد

فساده: أقامه، والصلح: السلم، وقد أصلحوا وصالحوا وتصالحوا..بمعنى واحد»[9]، فلم يخرج المعنى اللغوي لمادة صلح عن الإصلاح بعد الفساد والسلم بعد الخلاف، ومن ثمّ تُناقض هذه المادة كل معاني الفساد والخلاف. واتفقت سائر المعجمات العربية على دلالات هذه المادة التي لم تتجاوز مفاهيم السِّلم والمصالحة والاتفاق والتعارف والمواضعة وكل ما يناقض الخلاف والفساد[10]، وهذا المفهوم المعجمي للمصطلح يقودنا حتما إلى المفهوم الاصطلاحي بسبب العلاقة الوثيقة التي تربط المعنى اللغوي بالمعنى الاصطلاحي، وقد ألفينا في كتاب "التعريفات" للجرجاني دلالة اصطلاحية للمصطلح كانت أكثر دقة وتحديدا من خلال ذكره لبعض التعريفات السابقة له فيقول: «الاصطلاح: عبارة عن اتفاق قام على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول. وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر بمناسبة بينهما، وقيل: الاصطلاح: اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى، وقيل: الاصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد، وقيل: الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين»[11]، فالاصطلاح في تصوره يقوم على الاتفاق على نقل اللفظ من حقله اللغوي إلى حقل جديد ليحمل مفهوما جديدا انطلاقاً من علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، وهكذا يتأكد لدينا اتفاق الدلالة المعجمية مع الدلالة الاصطلاحية للفظة "مصطلح" لقيامهما على معنى الاتفاق، ليكون المصطلح اتفاقاً على إرساء مفهوم لغوي جديد لدى فئة خاصة في مجال خاص.

ولا يتوقف المصطلح عند حدود الدلالة على مفهوم جديد تربطه وشائج مع الدلالة اللغوية وإنما ينهض بجملة من الوظائف يجملها يوسف وغليسي في النقاط التالية:

الوظيفة اللسانية: وتتمثل في قدرة المصطلح على استيعاب المفاهيم المتجددة.

الوظيفة المعرفية وتتمثل في اختزال المصطلح للمعرفة فهو مفتاح العلوم ومسوغها.

الوظيفة التواصلية: وهي التي تجعل من اللغة الاصطلاحية سبيلا للتواصل بين أهل الاختصاص.

الوظيفة الاقتصادية: وتتمثل فيجعل المفاهيم المعرفية تُخزّن في وحدات مصطلحية قليلة اقتصاداً في الجهد واللغة والوقت.

الوظيفة الحضارية: و ينهض بها المصطلح حين يعمل على بناء جسر حضاري يربط بين لغات العالم ليكون المصطلح سفير الألسنة بعضها إلى بعض.[12]

ولا ريب أن تلك الوظائف المتعددة التي يحملها المصطلح على عاتقه تكشف عن مزيد من الأدوار التي ينهض بها في مجال اللغة والتواصل اللغوي، لتتكشّف لنا أكثر حجم الأهمية التي يحظى بها ؛ ذلك أن «المصطلح وُضع أساساً للشرح والتبيين والتوضيح، وغايته الأساسية إحداث نوع من التواصل والانسجام بين المبدع والمتلقي»[13].

الاتباع في المصطلح عند الكلاعي:

يقوم الاتباع في المصطلح النقدي على السير على منوال النقاد المتقدمين في وضعه والاكتفاء بتحديداتهم والالتزام بمفاهيمها[14]،ومن ثم تكون المصطلحات المتبعة هي ما أخذه النقاد عن سابقيهم وتابعوهم في مفاهيمها[15]، وبالعودة إلى مدونة الكلاعي ألفيناه قد أورد الكثير من المصطلحات المعروفة قبله، تارة يعرض إلى تفاصيلها وكأنه أول من ابتدعها وصاغ مفاهيمها، وتارة أخرى يذكر لفظها وأهميتها مع التمثيل لها دون التطرق إلى مفاهيمها؛ لأنه يرى بأنها مصطلحات أساسية في النقد متعارف عليها ومتفق على مفاهيمها الثابتة ولا حاجة لشرحها وإيضاح دلالاتها، والخوض فيها ضرب من الإعادة والتكرير الذي لا طائل منه، وهو ما صرّح به الكلاعي نفسه حين قال: «وتأملت –أدام الله توفيقك– النثر فوجدت فيه أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب؛ لأن كثيرا من العلماء قد عُنوا بهذا الباب»[16]، لكن هذا التصريح لم يمنعه عن ذكر تلك المصطلحات المعروفة لفظا أو لفظا ومفهوما، ومن أمثلة ذلك ما ورد على لسانه وهو يبحث في ضروب النثر بحثاً دقيقاً يتلاءم مع الواقع الراهن لتلك الأجناس النثرية في عصره فيقول: «وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الحكم المرتجلة، والأمثال المرسلة، ومنها المورّى والمعمّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف»[17]، ومن ثم يمكن القول بأنه قد حافظ في دراسته على استخدام أغلب مسميات الأجناس النثرية التي كانت معروفة ومتداولة في النقد العربي قبل عصره كالترسل، والخطبة، والتوقيع، والحكم

والأمثال، والمقامات والحكايات. ومع ذلك نجده يضيف إليها بعض المسميات الأجناسية الأخرى التي اكتسبت قيمة اصطلاحية على يديه، مثل جنسي التوثيق والتأليف[18] والمورَّى والمعمَّى حيث أفرد لكل جنس فصلا خاصا[19] معرِّفاً ومفصِّلاً بقدر الحاجة.

ومن المصطلحات التي عرض لها عرض لها الكلاعي – على سبيل المثال لا الحصر- مصطلح "السجع" والذي يصنّف ضمن مصطلحات البديع، وهو ما يؤكد عدم التزامه بما ألزم به نفسه من عدم الخوض في أنواع البديع؛ ولعل ذلك يرجع لارتباط السجع بفن النثر أكثر من الشعر وهو القائل كما ذكرنا آنفا: «وتأملت النثر فوجدت فيه أنواع البديع ما في النظم» فعمد إلى عدم الخوض فيما اشترك الشعر والنثر فيه من البديع، غير أن السجع هو أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، فكان ذلك –في رأينا- ضرورةً ملحّة حتّمت عليه الخوض في مفهومه من أجل عرض قضايا نقدية وبلاغية تتعلق بهذا المصطلح، والأمر الآخر الذي جعله يعرض للسجع أيضا –من وجهة نظرنا- هو ما رآه واجب الذّكر لِجهد انفرد به من تقسيم جديد ومصطلحات مبتكرة له .

وقد افتتح الكلاعي حديثه عن السجع بوضع مفهوم له فقال: «السجع مصدر سجعَ الرجل سجعاً: اذا تكلم بكلام له فواصل، كفواصل الشعر، والحمام تسجع، وهي سواجع سجّع»[20]وهو شرح لغوي لا يختلف عما جاءت به المعاجم، فيذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت174ه) في معجمه العين إلى شرح لفظ "سجع" في قوله: «سجع الرجل: اذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن..»[21]، وهو الأمر نفسه عند ابن فارس (ت395ه) في معجمه مقاييس اللغة: «سجع : السين والجيم والعين أصلٌ يدلّ على صوت متوازن. من ذلك السّجع في الكلام، وهو أن يؤتى به وله فواصلُ كقوافي الشعر.. ويقال سجَعت الحمامة، إذا هدَرت»[22]، كما جاء في أساس البلاغة للزمخشري (ت538ه) «سجع: حمامة ساجعة وسَجوع، وحمام سجّع وسواجع، وسجعت إذا جاء صوتها على وجه واحد. وكذلك سجعت الناقة في حنينها. ومن المجاز: رجل سجّاع وسجاعة، وكلام مسجوع ومسجّع، سجعه صاحبه وسجّعه وسجّع فيه وهو أن يأتي بالقرنين فصاعدا على نهج واحد»[23]، وكلها شروح تجعل السجع فواصل الكلام وتربطه بمعناه اللغوي وهو سجع صوت الحمام؛ لذا لم يختلف شرح الكلاعي للسجع عن الشروح المعجمية

التي لا تخرج عن مفهوم واحد مأخوذ من سجع الحمام مفاده أنه كلام له فواصل، فنجده يربط بين السجع والفواصل كما يربط بين السجع والشعر من خلال مصطلحات اختصّ بها الشعر دون النثر كالقافية التي عبّر عنها بفواصل الشعر، والملاحظ في تعريف الكلاعي للسجع الخلط بين مصطلحي السجع والفواصل رغم اختلافهما. ذلك أن الفواصل تُطلق على رؤوس الآيات[24]لنفي السجع عن القرآن؛ «فتسمى مقاطعه فواصلَ لا سجعاً ولا قوافي، لاختصاص القوافي بالشعر والسجع بالمنافرة عن معنى الكلام، مأخوذ من سجع الطائر»[25]؛ فسموا ما في القرآن فواصل ولم يسموه سجعاً رغبة في تنزيه القرآن عن كل وصف يلحق بغيره من الكلام والمروي عن الكهنة وغيرهم[26]، ولم يكن هذا الاضطراب المصطلحي بين السجع والفواصل أمراً ظهر على تعريف الكلاعي فحسب، وإنما ظهر ذلك في تعريفات المعاجم التي أوردناها للسجع وهي دليل على ذلك الاضطراب المصطلحي لديهم جميعاً.

إن السجع يُعدّ من أقدم المصطلحات البلاغية التي تداولها النقاد والبلاغيون على السواء. وسمّاه تسجيعاً قدامة وابن الزملكاني والمصري وابن مالك والعلوي والمدني[27]، وعُرف هذا اللون من الكتابة منذ الجاهلية من خلال "سجع الكهّان"، «وهو أسلوب مسجّع حافل بالأقسام والإبهام»[28]، ونقلت إلينا طائفة من الكتب الأدبية بعضا من أخبار هؤلاء الكهنة وأقوالهم كقول الجاحظ: «إن كهان العرب الذين كانوا أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم، وكانوا يدّعون الكهانة،،إن مع كل واحد منهم رَئِيا من الجن، مثل حازي جهينة وشقّ وسطيح وعزّى سلمة وأشباههم يتكهّنون ويحكمون بالأسجاع»[29]، وقال أيضا : «وقالوا: فقد قيل للذي قال: يا رسول الله، أرأيت من لا شرب ولا أكل، ولا صاح ولا استهلّ، أليسَ مثلُ ذلك يُطَلّ. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "أسجع كسجع الجاهلية"»[30].

والجدير بالذكر في هذا المقام هو أن الكلاعي لم يكتف بهذا الشرح المعجمي وإنما طرح قضية لطالما اختلفت فيها الآراء بين مؤيد ومعارض ومعتدل وهي قضية موقف العلماء من السجع، والتي استفتحها بقوله: «وقد اختلف العلماء في السجع: فطائفة ذمّته، وطائفة مدحته»[31]، ثم يقدّم حجج كلِّ طائفةٍ، منتقدا مواقف ذمّ السجع مفندا حججهم؛ ليبدي لنا موقفه المؤيد لتكلُّف السجع صراحة؛ لأنه لم ير وجها لذمه إلا أنه يدلُّ على التكلف فيستدعي ذلك التكلف وضع

اللفظة في غير موقعها[32] . ثم ينتقل الكلاعي إلى تقسيم السجع وفق معايير يستند إليها كالمعنى وطول الجمل المسجوعة والزيادة والنقصان في أحرف الكلمات المسجوعة[33]دون وضع مصطلحات لتلك التقسيمات، ربما رأى أن الأمر لا يستدعي صياغة مصطلحات لتلك التقسيمات رغم ولوعه بابتكار المصطلح، وربما رأى أن الأمر ليس بجديدٍ وهناك من تفطن إلى تلك التقسيمات قبله، ومن ثم لم يكلف نفسه عناء صياغة مصطلحات لمفاهيم اهتدى إليها ناقد قبله. كما تجدر بنا الإشارة إلى أنه قد تبيّن لنا من خلال تقسيمه للسجع باعتبار الزيادة والنقصان في أحرف الكلمات المسجوعة أن تلك الزيادة والنقصان تقع لضرورة في السجع كي تستوي رؤوس الفِقَر؛ وهي عادة العرب في الكلام، ومن هنا يمكننا القول أن للنثر ضرورة يستدعيها السجع كضرورة الشعر التي يستدعيها الوزن والقافية.

ومن خلال ما تقدم ذكره وجدنا الكلاعي حين عرض لمصطلح السجع واتَّبع من سبقه من النقاد والبلاغيين في توظيف هذا المصطلح لفظاً ومفهوماً لم يتوقف عند حدود ذلك وإنما وظفه بوعي نقدي يكشف عن مدى اطلاع هذا الناقد وسعة ثقافته وعبقريته. فالكلاعي لم يكتف بعرض الشرح المعجمي للمصطلح وإنما فصّل في آراء العلماء في هذه الظاهرة البلاغية بين مؤيد ومعارض مدعما ذلك بحججهم وشواهدهم كما أبدى رأيه محاولا صياغة الحجج الدامغة له. كما عرض لنا أقساما للسجع باعتبار معاني الجمل المسجوعة وطولها، وباعتبار الحذف والزيادة في حروف الكلمات المسجوعة. وهذا التوظيف الجديد للمصطلح القديم كان تحاشياً منه للتكرار المملول، بسبب طبيعته التي تنفر من التقليد في طرح قضايا النقد والبلاغة وصياغة مفاهيمها، ولم يتوقف عند هذا الحد وإنما وضع للسجع تقسيماً جديداً اخترع له اصطلاحات جديدة قائلاً في ذلك :«وتأملت أيضا –أكرمك الله– الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع. فمنها ما يجب أن يسمى المنقاد، ومنها ما يجب أن يسمى المضارع، ومنها ما يجب أن يسمى المشكِل. وقد أثبتُّ ما ذكرت من التفصيل والتبويب على التدريج والتبويب، إن شاء الله.»[34]، وهي في الحقيقة مصطلحات مبتكرة ليس هذا بمقام ذكرها.

الاختراع في المصطلح:

ويراد به تجاوز مصطلحات المتقدمين والتفرد في وضعها، واستحداث الجديد وابتكاره تسميةً وتعريفاً[35]، ومن ثم تكون المصطلحات المخترعة هي

المصطلحات التي اجتهد وأبدع النقاد في ابتكارها وتحديد مفاهيمها[36]. وقد كان موقف النقاد والبلاغيين العرب من الاختراع المصطلحي واضحاً، فقالوا بجوازه؛ ويُعد الجاحظ (ت255ه) من الأوائل الذين تفطنوا إلى هذه القضية ما يدل على انشغال النقاد بالمصطلح وقضايا الاصطلاح منذ وقت مبكر، وذلك من خلال ما ذكره في هذا الصدد قائلاً: «وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن في لغة العرب اسماً، فصاروا بذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع»[37] فتحدث الجاحظ عن وضع المصطلح وابتكاره، مما يثبت موقفه المؤيّد لجواز الاختراع المصطلحي مما يدل على تفطنه المبكر لقضية صياغة المصطلح ووضعه، كما يعد تصريح قدامة بن جعفر (ت337 ه) باستنباط المعاني ووضع مسميات مبتكرة لها موقفاً مؤيداً لجواز اختراع المصطلحات، وذلك من خلال ما ذكره في قوله: «ومع ما قدمته فإني لما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يُسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فإن قنع بما وضعته من هذه الأسماء وإلا فليخترع لها من أبى ما وضعه منها ما أحبّ فإنه ليس يُنازع في ذلك»[38]، ويتفق موقف قدامة مع موقف ابن وهب (ت335 ه) وهو يعرّف الاختراع ويقدم أمثلة عليه في قوله: «وأما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب أسماء مما لم تكن تعرفه.. وكل من استخرج علماً أو استنبط شيئاً وأراد أن يضع له اسماً من عنده ويواطئ عليه من يخرجه إليه، فله أن يفعل. ومن هذا الجنس اخترع النحويون اسم الحال والزمان، والمصدر، والتمييز، والتبرئة، وأخرج الخليل ألقاب العروض... وقد ذكر أرسطا طاليس ذلك وقال : إنه مطلق لكل أحد احتاج إلى تسمية شيء ليعرفه به أن يسميه بما شاء من الأسماء، وهذا الباب مما يشترك العرب وغيرهم فيه وليس مما ينفردون به»[39]فمن خلال هذه المقولة نجد بأن ابن وهب يجيز الجهود الفردية للعلماء في ابتكار المصطلح، مبيّنا حقيقة هذا الإنجاز المصطلحي الذي يعتمد –في رأيه– على اختراع العرب لمسميات غير معروفة سابقا بعد استنباط مفاهيم جديدة توضع لها مصطلحات جديدة تستوعبها. ولا شك بأن هؤلاء مضطرون إلى جواز الاختراع المصطلحي، بل ويرونه ضرورة ملحّة لتواكب اللغة التطور الحضاري وتستوعب ما استجدّ من مفاهيم. وذلك ما وقف عليه الكلاعي في مجال الاصطلاح وهو يصرّح

باختراعه لألقاب جديدة للترسّل حين قال: «والترسيل – أعزك الله – مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حِسان. بوّبتها أبواباً، واخترعت لها ألقابا، لتكون بها موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة، فرأيت منها ما يجب أن يسمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي، ومنها ما يجب أن يسمى المغصّن، ومنها ما يجب أن يسمى المفصّل، ومنها ما يجب ان يسمى المبتدع»[40]، وقبل الخوض في مفهوم الاختراع المصطلحي عند الكلاعي علينا الإشارة إلى اللفظ الذي اختاره للدلالة على المصطلحات، وهو لفظ "الألقاب"؛ ذلك أن النقاد والبلاغيين المتقدمين عبّروا عن مفهوم "المصطلح" بألفاظ أخرى تُعدّ مترادفات له، وقد ذكر أغلبها الخوارزمي(ت387ه) في كتابه "مفاتيح العلوم"، والذي جمع فيه اصطلاحات العلوم والصناعات «متضمناً ما بين كل طبقة من العلماء من المواضعات والاصطلاحات..»[41]، فجاءت المصطلحات «أسامي وألقاباً اخترعت، وألفاظاً من كلام العجم أُعْربت»[42]، وسمى كتابه "مفاتيح العلوم" لأنه كان مدخلا إليها ومفتاحا لأكثرها[43]، ومن ثم يمكن القول بأن "المصطلح" وإن قلّ استعماله بهذا اللفظ فإن ذلك لم يمنع العلماء المتقدمين من استعمال مترادفات له كما ذكرها الخوارزمي كالمفاتيح والأسامي والألقاب والألفاظ وغيرها من المرادفات التي تحمل هذا المفهوم، ومن ثم لا نستغرب استعمال الكلاعي لفظ "الألقاب" للدلالة على المصطلح باعتباره مرادفاً له، وهو ديدن النقاد قبله .

1 .3 - مفهوم الاختراع المصطلحي عند الكلاعي:

ويمكن استخلاصه من مقولته: "والترسيل – أعزك الله – مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حِسان. بوّبتها أبواباً، واخترعت لها ألقابا"؛ حيث نجده يصرّح بلفظ الاختراع على دأب بعض النقاد السابقين له كقدامة بن جعفر وابن وهب كما أسلفنا الذكر وذلك للدلالة على الابتكار والتجديد في صياغة المصطلح؛ باختراع مصطلحات نقدية تنأى به عن التقليد إلى التجديد المصطلحي، واختراعه كما يظهر على قوله يقوم على تحديد الظاهرة الأدبية من خلال التصنيف الذي يقوم أساسا على التقسيم للظاهرة الأدبية الأصل المتعارف عليها قبله والمتواضع على مصطلحها، فيقسّم الأصل إلى فروع وفق معيار معين، ثم يضع لكل فرع مصطلحاً يلائمه وفق آلية يعتمدها في صياغته؛ ففي مقولته هذه يعرض إلى جنس "الترسّل" وهو كما نعلم جنس نثري معروف قبله، وهو من المصطلحات الأساسية المتداولة في

النقد العربي القديم المتفق على مفهومها، فيقسمه إلى فروع وفق معيار يختاره للتصنيف، ويخترع لكل فرع مصطلحا يحمل مفهوما يصوغه له مبررا لسبب التسمية ويسوق لذلك أمثلة سيأتي الحديث عن ذلك لاحقا.

ويرى الكلاعي بأن المفهوم هو الذي يفرض لفظ المصطلح الذي يلائمه لقوله: «فرأيت منها ما يجب أن يسمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي..»؛ لذلك يفصّل في شرح تلك الألقاب التي اخترعها ويمثّل لها. ومن ثم يكون مفهوم الاختراع المصطلحي عنده يقوم على وضع مسميات لمفاهيم تكون فروعا تتولّد عن المفهوم الأصل المتعارف عليه المتواضع على مصطلحه لفظاً ومفهوماً، شرط أن يكون لفظ المصطلح يلائم مفهومه؛ لأن المفهوم يفرض مصطلحه ولا يمكن وضعه ارتجالا بشكل اعتباطي؛ لأنه بين المصطلح ومفهومه وشائج دلالية تربطهما؛ لذلك وجدنا الكلاعي يضع تقسيما جديدا خاصا بالترسل يتماشى وطبيعة واقع هذا الجنس النثري آنذاك، ويصنفه تصنيفاً جديداً وفق معيار الأسلوب الغالب على الخطاب مصرحاً بذلك في قوله: «ولكني أنسب الكتاب إلى ما غلب عليه، وأذكره في باب ما يميل طبعه إليه»[44]، مبتكراً لكل صنف لقباً جديداً صاغ له مفهوماً يشرحه ويوضحه.

والأمر نفسه نجده وهو يخترع ألقابا جديدة للسجع مقسماً إياه تقسيمات جديدة كما فعل في جنس الترسّل حين قال:« وتأملت أيضا – أكرمك الله – الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع. فمنها ما يجب أن يسمى المنقاد، ومنها ما يجب أن يسمى المضارع، ومنها ما يجب أن يسمى المُشكِل»[45]غير أنه لم يصرّح بلفظ اختراع المصطلح كما ذكر في اختراع ألقابٍ لأنواع الترسّل، وإنما يُفهم ذلك من خلال قوله: "وتأملت الأسجاع.. فوجدتها على ضروب وأنواع"، وقوله أيضا "منها ما يجب أن يجب أن يسمى المنقاد.." وهي دلالة واضحة على أن هذه التقسيمات من اجتهاده، وهذه المصطلحات من وضعه. وهذا الابتكار المصطلحي والإسهام في إثراء المنظومة المصطلحية ما هو إلا رغبةً ملحّةً لدى الكلاعي في الإبداع والتجديد والابتعاد ما أمكن عن الاتباع والتقليد.

3 .2-المصطلحات المخترعة في المدونة:

ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر تلك الأقسام الخمسة التي اخترعها الكلاعي لجنس الترسّل، حيث صنّفها بحسب ما غلب عليها من ألوان البديع

والأخبار والأشعار وآي القرآن وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم معتمداً في التصنيف غالباً على ألوان السجع، وهو في الحقيقة تصنيف أسلوبي يقوم أساساً على الوظيفة الجمالية باعتبار ما يتجمّل به الخطاب من البديع وغيره مما ذكرناه آنفاً. أما أقسام الترسّل التي اجتهد في تصنيفها وابتكار مسميات لها فهي على الترتيب: العاطل والحالي المغصّن والمفصّل والمبتدع، وقبل الخوض في الحديث عنها علينا أن ننبه على أمر لفت انتباهنا وهو إغفاله في مقولته التي جمع فيها أقسام الترسّل عن ذكر قسمين هما: "المصنوع والمرصّع" لكنه استدرك ذلك في تفصيل أقسامه فذكرها مفصلا فيها.

العاطل: ويفتتح الحديث عن هذا المفهوم بذكر سبب وضع المصطلح فيقول: «إنما سمينا هذا النوع: العاطل لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل. وهذا النوع هو الأصل. والتجمّل بكثرة السجع فرع طارئ عليه»[46]، فالسجع فيه يأتي عفواً دون أن يعمدوا إليه أو يتكلّفوا استجلابه، «فكانوا إذا عنّ لهم السجع ذكروه، وإذا أعرض عنهم لم يستجلبوه»[47]، ويصوغ لذلك أمثلة كثيرة منها: «فأحببت –أبقاك الله– لموقعك مني، ولطف منزلتك عندي، أن أذكّرك بحق النعمة عليك ما لم آمن أن يلمّ بك نسيان له، أو تعرض لك غفلة عنه..»[48]. وبالعودة إلى المعنى المعجمي لأصل هذا المصطلح في المعاجم نجد ابن فارس يقول:«العَطَلُ وهو العُطُول، يقال امرأة عاطل، إذا كانت لا حَلْيَ لها، والجمع عواطلُ»[49]، فالمرأة العاطل هي المرأة التي لا حلي لها والعاطل في الترسل ما قلّ تزيينه وتحليته بالأسجاع، ومن ثم يمكننا القول بأن الكلاعي قد أطلق مصطلح العاطل مجازا على هذا النوع من الترسّل لقلة تحليته وتجمّله بالأسجاع، والمجاز كما نعلم من الآليات التي تُعتمد في صياغة المصطلح. ويعرف السكاكي المجاز بقوله: «أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالا في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها»[50]؛ فالمجاز إذن «يقوم على تحوير معنى كلمة مأخوذة من متن اللغة العربية وإكسابها دلالة جديدة غير دلالتها الأصلية دون مساس ببنيتها الشكلية الدالة»[51]ليكون المجاز بذلك عملية نقل اللفظ من معناه اللغوي الأصلي إلى معنى اصطلاحي جديد شرط أن تكون بين المعنيين علاقة مشابهة، فيكتسب هذا اللفظ شرعية الانتماء إلى منظومة مصطلحية، وهذا النقل الدلالي للفظ من حقله اللغوي إلى حقله الاصطلاحي أسهم كثيرا صياغة المصطلحات مما يكسب اللغة حركية. ومما سبق يتوكّد لنا أن المصطلحات لا توضع

ارتجالا، ولابد في كل مصطلح من وجود مناسبة، أو مشاركة، أو مشابهة صغيرة كانت أو كبيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي[52] .

الحالي: وسمي كذلك «لأنه حلّي بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة. وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأتِ في باب العاطل، وربما أغفل في بعض الكلام استجلابها، وأُمل في مواطن من هذا الباب استدعاؤها. ولكني أنسب الكتاب إلى ما غلب عليه، وأذكره في باب ما يميل طبعه إليه..»[53]، ومثاله قول إبراهيم بن هلال الصابي***:«وإنما نقلت يا سيدي –أعزك الله– من موطن إلى موطن، ومن معرس إلى معرس، ومن مأوى بر وانعطاف إلى مأوى كرم وألطاف، ومن منبت درت له نعماؤه، إلى منشأ تجود عليها سماؤه..»[55]. والحالي لفظ مشتق من الحِلية لأنه حلّي بزينة الكلام من بدائع التمثيل والاستعارة والأسجاع، ويظهر من خلال اصطلاح لفظ الحالي على هذا النوع من الترسل أن الكلاعي اعتمد على الاشتقاق بوصفه آلية اعتمد عليها في صياغة هذا المصطلح فصيغ مصطلح الحالي من فعل حلّي، كما يظهر هنا مدى التلاؤم بين المصطلح ومفهومه؛ لأن لفظ الحالي اشتقه من الحليّ الذي يُلبس للزينة، للدلالة على تحلية القول بالسجع والاستعارة والتمثيل.

المصنوع: وسمي بالمصنوع لأنه نُمّق بالتصنيع، ووشّح بأنواع البديع، وحُلي بكثرة الفواصل والأسجاع، واستجلب منها ما يلَذُّ في القلوب ويحسن في الأسماع وهي كتابة أئمة الفصاحة ورؤساء البلاغة كالصاحب الأصبهاني، وأبي الفضل الهمذاني، وأبي بكر الخوارزمي.، ومن جرى مجراهم في الكتابة[56]، ومن أمثلته قول بديع الزمان: «حضرته التي هي كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج. ومشْرع الكرم لا مشْعر الحرم. ومُنى الضيف لا مِنى الخيف.»[57]. ومن خلال شرحه لمفهوم هذا النوع يتجلى لنا مدى توافق دلالة المفهوم مع المصطلح الذي صاغه الكلاعي للدلالة عليه، فقد اشتق لفظ مصطلح "المصنوع" من لفظ التصنيع الذي يُنمّق به الخطاب؛ لأن التصنيع «هو الكلام المنمق والموشح بأنواع البديع»[58]المُحلّى بألوان الأسجاع ما تهتز له القلوب وتطرب له الأسماع.

المرصّع: وسمي «المرصّع لأنه رُصِّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وآيات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحلِّ أبيات القريض»[59] ومن أمثلته التي ساقها ما أخذه عن أبي العلاء المعري في رسالة

"الاغريض" «السلام عليكِ أيتها الحِكم المغربية والألفاظ العربية. أي هواء وقاك، وأي غيث سقاك؟برقه كالاحريض، وودقه مثل الاغريض، حللت الربوة، وجللت عن الربوة»[60]. وجاء في اللسان: «الترصيع: التركيب، يقال: تاج مرصّع بالجوهر وسيف مرصّع أي محلًّى بالرصائع، وهي حلق يحلى بها، الواحدة: رصيعة. ورصّع العقد بالجوهر: نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض»[61]، من خلال هذا الشرح المعجمي للفظة الترصيع يتبيّن لنا أن هذا مصطلح المرصّع مشتق من الترصيع بمعنى تزيين وتحلية القول بالأخبار والأمثال والأشعار وآيات القرآن وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم.

المغصّن: وفيه يقول الكلاعي: «وسمينا هذا النوع المغصن، لأنه ذو فروع وأغصان. وقلما يستعمله الا المحدثون من أهل عصرنا.»[62]، وقد تتقابل فيه سجعتان بسجعتين نحو قوله: (وقد يكون من النعم والإحسان ما يصدر من الفم واللسان. ومن النعماء والمعروف ما يسر من الأسماء والحروف), ويمكن أن يُقابَلُ فيه ثلاث بثلاث، نحو قوله: (ويا عجباً وكيف انقلبتُ من ذلك الجانب بيد صفر، ولم تحظ من الجواب بمسجد ولا صفر، بل انتسب برسمه أملها، ووُصف بشطر اسمه عملها)[63]، وقد تأتي فيه مقابلة أربع بأربع أو خمس بخمس أو ستٍّ بست، أو سبع بسبع، وهناك من جعل في عصر الكلاعي الزيادة غرضا له حتى مقت هذا النوع ونقضه[64]، والظاهر هنا أن هذا النوع يقوم على نوع من أنواع السجع الذي شبهه بالأغصان، تتقابل فيه السجعات كتقابل الأوراق والفروع والأغصان، وقد اصطلح على هذا النوع بمصطلح المغصّن مجازا، لأنه استعار هذه الكلمة من حقل الطبيعة إلى حقل اللغة.

المفصّل: وسمي «هذا النوع من البيان المفصل، لأنه فُصّل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصّل»[65]، ومثال ذلك قول أبي محمد المهلّبي***:

قد نظرته فرأيته جسما معتدلاً، وفهما مشتعلاً:

ونفساً تفيض كفيض الغمام وظرفاً يناسب صفو المُدام[67]

وجاء في اللسان عن المفصّل «فصّلت الوشاح إذا كان نظمه مفصّلا بأن يجعل بين كل لؤلؤتين مَرجانة أو شذرة أو جوهرة تفصل بين كل اثنتين من لون واحد»[68]، وبمقارنة المفهوم الاصطلاحي بالمفهوم المعجمي فإننا نجد تقاربا بينهما في الدلالة؛ لأن الكلاعي شبه فصل المنظور بالمنظوم كالفصل بين اللؤلؤ بالمرجان، ودليل ذلك تشبيهه لهذا النوع من الترسل بالوشاح المفصّل، ومن ثمّ

يمكن القول بأنه استعار لفظ المفصّل من الوشاح إلى هذا النوع من الترسّل مجازا، وهي الآلية التي اعتمد عليها في صياغة هذا المصطلح.

المبتدع: ويعرفه بقوله: «وللبدائع -أعزك الله- بعض التعلق بفصل المفصّل المذكور، لامتزاج المنظوم بالمنثور»[69]، أي أن هناك شبها بين هذين القسمين وهو إيراد المنظوم في المنثور باعتباره زينة تُحلّى بها هذه الصنعة غير أن امتزاج المنثور بالمنظوم في المبتدع يختلف عنه في المفصّل، وذلك ما سيُبينه الكلاعي شارحاً به هذا النوع المبتدع من الترسّل بقوله: «وصنعة البدائع -أعزك الله- غريبة الموضوع، عجيبة المسموع، تقع فيها كلمات تُقرأ من جهتين وثلاث، وربما قُرئت من أربع جهات»[70] فيأتي المنثور شبيها بالمنظوم غير أن طريقة بنائه غريبة عجيبة تجعل قارئه بإمكانه أن يقرأه من عدة جهات في حين أن المفصّل هوما "فُصّل فيه المنظوم بالمنثور"؛ أي يفصل فيه المنظوم بين فصول المنثور. غير أنه لم يمثّل لهذا النوع المبتدع بحجة ضيق الصفحات، وعدم إمكانية إثباته في الورقات، واكتفى بالإشارة إليها للبحث عنها من رام هذه الصنعة[71]، والمبتدع لفظ مشتق من أصل (بدع). ويعني ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، وأبدعت الشيء قولا وفعلا إذا ابتدأته لا عن سابق مثال[72]، كلها معاني تدل على صنع الشيء بداية دون أن يسبق إليه أحد في صنعه؛ ولاشك بأن هذا المعنى المعجمي له علاقة بالمعنى الاصطلاحي لمصطلح "المبتدع" الذي يحمل مفهوم ابتداء صنع الشيء دون أن يسبق إليه أحد، يكون غريب الموضوع عجيب المسموع، أي يكون الاختراع في المضمون والشكل معا، فيأتي بطريقة جديدة لم يُسبق إليها، ومن ثم يمكننا القول بأن المفهوم الذي صاغه لهذا القسم من الترسل أنه يقوم أساساً على غريب الموضوع وعجيب المسموع؛ ذلك لغرابة بنائه الذي يقوم على المزج بين المنظوم والمنثور بطريقة غريبة تجعل من عباراته تتجاوز قراءتها من جهة واحدة إلى جهتين وثلاث وأربع. أما صياغة هذا المصطلح فقد قامت على آلية الاشتقاق؛ لأنه اشتق مصطلح "المبتدع" من ابتداع الصنعة فيه، واعتماده على الغريب والعجيب شكلا ومضمونا.

ومما يجدر الإشارة إليه هاهنا هو المعيار الذي اتبعه الكلاعي في تقسيمه لجنس الترسّل والذي ينأى عن المعيار التقليدي الذي اعتمد عليه النقاد قبله وهو معيار الموضوع (المضمون)؛ حيث ألفينا تلك التقسيمات القديمة للترسّل تعتمد أساساً باعتبار موضوعاتها فصنّفت إلى: رسائل إخوانية، ورسائل سلطانية، ومن ثم

اعتمد على معيار آخر يقوم على أسلوب الكتابة ومدى اعتماد صنعة الكاتب على التوشيح والتزيين بأنواع البديع والأشعار وحل القريض؛ فالعاطل والحالي والمغصّن فجاء تصنيفهم اعتمادا على آلية توظيف السجع، حتى سُميت بعض أنواع السجع بالعاطل والحالي[73] والمغصّن[74]، أما المفصّل والمبتدع جاء وفق توظيف الشعر في النثر، أما المرصّع فكان وفق ما ورد فيه تحليةً بالأخبار والأمثال والأشعار، وآي القرآن وأحاديث النبي عليه السلام، وحلِّ أبيات القريض، ومن ثم يمكن القول بأن الكلاعي جعل تصنيفه لجنس الترسّل بناءً على عفوية وتكلف استخدام السجع ومدى تحليته بألوان البديع والأشعار والأخبار والقرآن وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، ليكون معياره شكلياً محضاً. أما التعريفات التي صاغها لمفاهيم مصطلحاته المبتكرة فقد صاغها بطريقة يعلّل فيها سبب وضع تلك المسميات مع التمثيل، وهي الوسيلة الأنجع – في تصوره– التي تشرح المفهوم وتوضحه.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول بأن الكلاعي لم يخرج عن الخطوات المعروفة في صياغة المصطلح؛ لأن المصطلح لا يمكن صياغته بشكل اعتباطي، وإنما يُصاغوفق مراحل منطقية تمنح له شرعية الانتماء إلى منظومة مصطلحية. وأول خطوة تمر بها صياغة المصطلح هي ضبط مفهوم له بناءً على تحديد الظاهرة الأدبية، يعد هذا المفهوم دلالة اصطلاحية تختلف عن الدلالة المعجمية للمصطلح، أما الخطوة التي تليها هي اختيار اللفظ الذي يحمل دلالة هذا المفهوم، ثم صياغة تعريف واصف يشمل خصائص هذا المفهوم[75]، ولاشك بأن ذلك التفصيل الذي قدمه الكلاعي بشأن أقسام الترسّل يكشف عن تلك الخطوات التي مر بها في ابتكار مصطلحاته؛ حيث بدأ بتحديد الظاهرة الأدبية من خلال تقسيم الأصل وهو"الترسل" إلى فروع واضعاً لها ألقاباً مبتكرة هي: "العاطل، الحالي،المصنوع، المغصن، المفصل، المبتدع"، ثم صاغ لكل مصطلح تعريفاً يصفه ويحدد خصائصه مع التمثيل معلّلاً تلك الألقاب التي وضعها لها. وتلك المراحل في حقيقتها تكشف عن مدى وعيه بضرورة الربط بين لفظ المصطلح والمفهوم الذي صاغه له من خلال تعليله لهذا الاصطلاح، فنجده يجمع بين العلة والمفهوم في صياغة تعريف شارح للمصطلح، ذلك الربط الذي يبين بطريقة ضمنية عن العلاقة القائمة بين الدلالة المعجمية والدلالة الاصطلاحية فتتكشّف لنا من خلال ذلك الآلية التي اعتمدها في صياغته كالاشتقاق والمجاز.

وهنا يتأكد لنا مدى وعيه بأهمية المصطلح ودور تحديد مفهوم له وضبطه في صياغة نظرية نقدية للنثر العربي تواكب التطور الذي شهدته الأجناس النثرية في عصره. ومن ثم يمكن القول بأنه قد استطاع أن يساهم في إرساء منظومة مصطلحية بابتكاره عدة مصطلحات بلاغية ونقدية للتعبير عن قضايا نثرية أثارها وأبدع في طرحها.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أمر يتعلق بابتداع الكلاعي لتقسيمات جديدة لجنس الترسل وإطلاق تسميات مبتكرة عليها وهو سبْق الثعالبي(ت429ه) إلى الإشارة إلى نوع المفصّل قبله وتفطّنه لهذا النوع من الترسّل، حيث خصّص له قسماً من كتابه وهو يضع ترجمة للوزير المهلبي وسمه بعنوان "ما أُخرج من فصوله المردفة بأبيات الشعر"،وهو يقصد بهذه الفصول ما امتزج فيها النثر بالشعر والذي عبّر عنه الثعالبي بلفظ "الإرداف"، كما يورد الكلاعي أغلب الأبيات التي استشهد بها الثعالبي من كتابات المهلبي[76]، ويكون فضل الكلاعي هنا يكمن في وضع مصطلح له، فيتأكد لدينا أن تصريحه بابتداع تقسيمات جديدة للترسّل «لا يعني –دائما– أنه هو من تنبه إلى كون كل منها يتميز ببعض السمات الخاصة التي تؤهله ليصبح نوعاً من أنواع جنس الترسّل»[77]، مما يثبت لدينا أن تصريحه بابتكار تقسيمات ومسميات لضروب النثر وأقسامها لا يعني دائما أسبقيته لتلك المفاهيم والتقسيمات.

أخيراً مهما قيل فإنه علينا الاعتراف بأن تلك التقسيمات التي وضعها الكلاعي لجنس الترسّل قد اكتسبت قيمة اصطلاحية على يديه، والاعتراف أيضا بالجهد الذي بذله في مجال الاصطلاح والمساهمة في إثراء المنظومة الاصطلاحية.

ومجمل القول هو أن الجهد الذي قام به الكلاعي في المجال الاصطلاحي كان محاولة جادة لإثراء المنظومة المصطلحية للنقد والبلاغة من خلال فهم المصطلحات المعروفة قبله فهما جديدا ابتكار مصطلحات مستحدثة وصياغة مفاهيم جديدة تستوعبها وتعرّفها.

الخاتمة:

وأخيرا نخلص إلى النتائج التي أفرزتها هذه الدراسة :

إن المفاهيم التي صاغها الكلاعي والمصطلحات التي ابتكرها اختزلت ما كان معروفا وسائدا في النثر العربي آنذاك. كما عكست تلك النزعة التجديدية لدى صاحبها.

حرص الكلاعي على ابتكار مصطلحات جديدة دليل على مدى وعيه بأهمية المصطلح في تأسيس نظرية نقدية للنثر العربي لِما يحمله من حمولة دلالية توفر جهد الناقد وتختصر عليه مسافة الشرح والإيضاح. ويعد هذا الجهد الذي انفرد به دليل على مساهمته الجادة في إرساء منظومة مصطلحية للنقد العربي القديم وإثراء الدرس النقدي والبلاغي.

إن تصريح الكلاعي بابتكاره تقسيمات جديدة للنثر العربي وأقسامه وصياغة مصطلحات جديدة لها لا يعني بأي حال التسليم المطلق لأسبقية هذا الناقد في ابتداعها، والجزم بأنه أول من سبق لذلك ّ ذلك أن المفاهيم تتوارد على الأذهان كتوارد المعاني غير أنه يبقى ينقصها مصطلحاً يستوعبها وتعريف يشرحها، وهنا يتنافس النقاد والبلاغيون لإحراز السبق إلى ذلك.

يعد إسهام الكلاعي في ابتكار مصطلحات للنقد العربي من المبادرات الأولى في التقنين للنثر العربي القديم متخذا المصطلح أساساً في صياغة نظرياته، ومن ثم يمكن القول بأن هذه المبادرة تعد نقطة تحول في مسار النقد العربي الذي كان موجها للشعر دون النثر، كما تعد إضافة بارزة ومهمة في مجال التنظير النقدي الذي عني بالنثر عموما وبالمصطلح خصوصاً. كما تعكس ذلك الجهد الفردي في إنتاج المصطلح الذي كان سائدا في عصره.

إن ظاهرة الابتكار المصطلحي ضرورة تقتضيها ضرورة التجديد والبعد عن التقليد في مواكبة التطور الحضاري وسيرورة التطور المعرفي واللغوي.

إن المصطلح المبتكر يبقى نجاحه رهن الاستعمال؛ لأن ذلك يتوقف على مدى قبوله وانتشاره ورواجه، كما تبقى حياته مرتبطة بمدى توظيفه واستخدامه.

وخلاصة القول : يعد كتاب الكلاعي منعطفا مهما في تاريخ التأليف النقدي العربي ومساهمة جادة في بلورة وصياغة مصطلحات نقدية وبلاغية جديدة، ليكون إضافة تُحسب له في تاريخ المصطلح النقدي العربي.

الهوامش والإحالات:

1-ينظر: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي بيروت لبنان، حلب سوريا، دت، دط، ص:7.

2-ينظر: سامية بقاح، المصطلح في التراث النقدي و البلاغي العربي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء "لحازم القرطاجني" أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، العدد 7، 2018، ص:300.

3-ينظر: نفسه، ص:202.

4- ينظر: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، حلبن سوريا، (دط)، (دت)،ص:7.

5-ينظر: محمد أزهري، أسئلة المنهج في دراسة المصطلح ، أعمال الندوة الدولية في موضوع سؤال المصطلح البلاغي، كلية الآداب والعولم الإنسانية، بني ملال المغرب، يومي 26-27 سنة 2016، نقلا عن زكريا بوشارب، اشكالية وضع المصطلح النقدي في التراث العربي ،ص:35.

*- من الكتب التي أثارت قضايا النثر ، تكمن أهميته في كونه كتاب يبحث قضايا النقد والبلاغة معا. دبّجه صاحبه لدراسة النثر و ضروبه دون الشعر بسبب الغبن الذي لحق بالنثر على يد النقاد ، ينظر الكلاعي ، إحكام صنعة الكلام ، مقدمة المحقق، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1968مقدمة المحقق ، ص: 05-06، ينظر أيضا صالح بن معيض الغامدي ،منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة جامعة الملك سعود ،م 7،الآداب (2) الرياض ،المملكة العربية السعودية،1415ه-1995م، ص:383.

** - هو الوزير الاشبيلي الأندلسي أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، من أعلام القرن السادس للهجرة ، تولى وزارة القلم فكان وزيرا وكاتبا للسلطان أمير المسلين علي بن يوسف بن تاشفين ملك المرابطين، ينظر ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام ، ص : 05 ،07-10.

8-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،، منشورات الاختلاف، ط1، 1430ه/2002م، ص:42.

9-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط2، دت، مج:2،مادة صلح،ص:516-517.

10-ينظر: نفسه، ص:22.

11-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، دت، دط، ص:27.

12-ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:42-43.

13- سامية بقاح، المصطلح في التراث النقدي والبلاغي العربي "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني نموذجا، مجلة الآداب و اللغات، العدد 7، 2018، ص:301-302.

14-ينظر: محمد برحو، الاتباع و الابتداع في المصطلح النقدي"قانون البلاغة" لأبي طاهر البغدادي (517ه) نموذجا، مجلة المدونة، المجلد 7، العدد 1، 2020، ص:414.

15-ينظر: ابراهيم محمد الحمداني وفاتن طه الحاج يونس، المصطلح النقدي في الخطاب الأندلسي بين الاتباع و الابتداع، دار الكتب العلمية، دت،دط، ص:5.

16-الكلاعي إحكام صنعة الكلام، ص:95.

17-نفسه، ص:95.

18-ينظر، صالح بن معيض الغامدي، منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة جامعة الملك سعود، م7، الآداب(2)، ص:404.

19 -ينظر: الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 96،160،166،181، 188،198،210،229.

20-نفسه، ص:235.

21-الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دت، دط، مادة (سجع) ص:244.

22-أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمد هارون :ج3 ،دار الفكر، دت، دط، ص:135.

23-الزمخشري، أساس البلاغة، محمد باسل عيون السود، بيروت لبنان، دار الكتب العلمية، 1419ه-1998م، ط1،ج1، ص: 439.

24 -ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، 1427ه-2006م، ط1،ج3، ص:128.

25 -ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، تح حفني محمد شرف، نهضة مصر، دت، دط، ج2، ص: 89.

26 -أبو محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي(ت466 ه) ، سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، 1402ه- 1982م ، ص: 174.

27 -أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،ج2، ص:144.
28 -حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص: 110.
29 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، دت، دط،ج1،ص: 289-290.
30 الجاحظ، البيان و التبيين، ص: 287.
31 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص:235.
32-ينظر: الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 235-237.
33-ينظر: نفسه، ص: 238-242.
34-الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص:95-56.
35-محمد برحو، الاتباع والابتداع في المصطلح النقدي "قانون البلاغة" لأبي طاهر البغدادي (417ه)نموذجا،ص:414.
36-إبراهيم محمد الحمداني، فاتن طه الحاج يونس، المصطلح النقدي في الخطاب النقدي الأندلسي بين الاتباع والابتداع، ص: 5.
37-أبو عمرو بن بحر الجاحظ، تح عبد السلام هارون، دت، دط، 139/1.
38 -أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، دت، دط، ص: 68.
39 -ابن وهب، البرهان في وجوه البيان،، تح حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، دت، دط، ص: 126.
40-الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص:96.
41 -محمد بن أحمد يوسف الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تح إبراهيم الأبياري، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1409ه-1989م، ص:13.
42 -نفسه، ص: 15.
43 نفسه: ص نفسها.
44 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 97.
45 -نفسه، ص:95-96.
46 -نفسه، ص:96.
47 -نفسه، ص:97.
48 -نفسه، ص:97.
49 -ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (عطل)،ص:351-352.

50 -أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 1407ه-1987م، ص: 359.
51 -زهيرة قروي، مفهوم المصطلح وآليات توليده في اللغة العربية، ص: 221.
52 -عوض حمد القوزي، المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عمادة شؤون المكتبات الرياض، 1401ه- 1981م، ص: 23.
53 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 97-98.
*** -ابرهيم بن هلال الصابي (313-384 ه) من كبار كتاب الدولة العباسية، خدم معز الدولة البويهي ثم ابنه. ينظر: الكلاعي إحكام صنعة الكلام،(الهامش)، ص: 98.
55 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 99.
56 -ينظر: نفسه. ص: 114-115.
57 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام،ج3، ص: 121.
58 -أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص: 265.
59 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 130.
60 -نفسه، ص: 131.
61 -ابن منظور، لسان العرب، مادة(رصع)، ص:125.
62 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 141.
63 -ينظر: نفسه، ص: 141 - 142.
64 ينظر: نفسه،(الهامش)، ص: 142.
65 -نفسه، ص: 144.
***الوزير أبو محمد حسن بن محمد المهلبي (291-352) من كبار الأدباء، الوزراء، الشعراء، كتب لمعز الدولة البويهي ثم له، وللخليفة الطائع العباسي، ولقب بذي الوزارتين. ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 144.
67 -ينظر: الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 145.
68 -ابن منظور ، لسان العرب، مادة (فصل)، ص:522.
69 -الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 157.
70 -نفسه، ص: 160.
71 -ينظر: نفسه، ص: 160.
72 -ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (بدع)، ج1، ص: 209.
73 -ينظر: عبد الرحيم بن علي شيت القرشي، تح الخوري قسطنطين الباشا المخلصي، المطبعة الأدبية بيروت، 1913، ص:68-69-70.

74 -ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،ج3، ص:283.
75-زهيرة قروي، مفهوم المصطلح وآليات توليده في اللغة العربية، مجلة الآداب، العدد 10، ص:116-218.
76 -ينظر: الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 145-146، أبي منصور عبد الملك الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن العصر، تح مفيد محمد قمييحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1403ه- 1983، ج2، ص: 275-276.
77- صالح بن معيض الغامدي، منحى الكلاعي في نقد النثر، ص: 404.

المصطلح النقدي العربي: إشكالية الوضع والترجمة

راضية جراد ـ باحثة وناقدة (الجزائر)

الملخص:

إذا كان العمل الأدبي هو الروح الإبداعية، فالنقد هو تذوق هذه الروح، فالناقد هو من يحيي النص ويجدده، ويعطي أبعاد أخرى للنص كالبعد البنيوي والتفكيكي والسميولوجي، ونظرا لأهمية النقد وتأثيره على الادب العالمي عامة والعربي خاصة، فإن هدف هذا البحث هو تعريف مفهوم المصطلح النقدي، وإشكالية الوضع والترجمة فيه؛ بهدف إبراز أهميته، ومحاولة النهوض به في العالم العربي، وللوصول إلى الهدف المنشود كان لا بد من الغوص في التاريخ العربي عبر تتبع تطوره بهدف طرح حلول لإنشاء مدرسة نقدية عربية، ولما لا تكون نواتها من الجزائر.

الكلمات المفتاحية : النقد الأدبي، المصطلح النقدي، الترجمة، الأدب العربي، الآداب العالمية

Abstract:

If the literary work is considered as the scene façade of the creative soul, works of critics are otherwise considered as the taster of this soul's creativity. The work of the critic is to add dynamism and vitality to the literary work; he is the one supposed to sort out the best of the work and to dig into the semantic and interpretive horizons offered by the work. In this sense, the literary analyst flavours the text with further dimensions amidst which the structural, the deconstructive, and the sociological. Given the import of literary criticism and its impact on international literature in general and Arabic literature particularly, this study aims at giving a meticulous definition to the concept of critical term and the problematic of context in translation. It aims mainly at shedding light on this problem in the Arabic context. In order to arrive to the already set objective, it is necessary to delve into the details of Arabic history in this field and to trace its developments through ages to set forth a solid basis for establishing an original Arabic school of criticism and why not to have its nucleus in Algeria .

Key words: criticism - dimensions - context - history - critical school - resolutions.

التمهيد

إذ ما كان العمل الأدبي هو الروح الابداعية، فالنقد هو تذوق هذه الروح، إذ إن الناقد هو من يحي النص ويجدده، ويبعث فيه الحياة، فهو من يعطي أبعاد أخرى للنص؛ كالبعد البنيوي والتفكيكي والسميولوجي، وغير ذلك. فالناقد يولي النص اهتمامه بالتحليل والفحص ، باحثا عن مظاهر الجودة والابتكار أو كاشفا عن مواطن

الخلل ليحكم في الاخير عن جودة النص ليقدم رؤيا وقراءة جديدتان للنص الأدبي، وتجاوَزَ ذلك ليُقدّم الرؤية للإنسان، والحياة، والعالم.

الشائع عن النقد أنه يبحث عن عيوب النص، ولكن المهمة الفعلية للنقد هي البحث عن مواطن الجمال في العمل، ومحاولة اخراجه للعالم، ويقيم الجوانب الرديئة فيه عبر أسس ومعايير، فالأدب بحاجة إلى النقد لاضاءة الزوايا العاتمة فيه، حيث يتم تفسير الأعمال الأدبية من خلال الظروف التاريخية والحضارية والنفسية والاجتماعية. والنقد لن يكون موجود بغياب النص الأدبي، المادة الاولية، بحيث يقوم الناقد بدور الطبيب المشرح، الذي يشرح جسم الانسان بهدف اكتشاف خبايا الجسم ومواطن العلة .

والنقد الأدبي هو نوع من أنواع الفنون الجميلة، وهي الفنون التي لا يراد منها حصيلة مادية نفعية وان تكون هي الغاية في حد ذاتها[1]. ولقد تطور في قرننا هذا إلى درجة أن القرن العشرين أصبح يسمى بقرن النقد، إذا إنه لخص كل التيارات الفكرية الحديثة مثل: التحليل النفسي أو الماركسية أو البنيوية، وغير ذلك.

إن معرفة المعنى الحقيقي للنص ليس بالأمر السهل، وهو ليس بالمطلق، مما جعل النقاد يتنافسون عبر العالم في القراءات والتفسيرات؛ بل إن انفتاحهم على مختلف المدارس الأدبية جعله ميدانًا يعج بالنشاط والحيوية.

النقد الأدبي لغة

عُرف مصطلح النَّقْد لغةً، بأنّه تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها، وكان يطلق على صاحب المهنة النقاد، أما أدبيًا فهو عملية تقدير النصّ الأدبيّ تقديراً صحيحاً بكشِف مواطن الجودة والرداءة فيه، وإبراز درجته وقيمته، ومن ثمّ الحكم عليه بمعايير مُعيّنة، وتصنيفه مع من يشابهه منزلة.[1]

والنقد هو عملية تحريرية أو شفهية هدفها القاء الضوء على نقاط القوة فيكون بناءً فيها، ونقاط الضعف فيقوم بتصويب الخطأ فيها، وتعزيز الصواب. ومن ثم تختلف معاييره وأسسه حسب ميدان تخصصه، فالنقد الفني يختلف عن النقد الذي يُوجَّه للأدباء، والنُّقاد الأدبيين يختلفون عن النَّقْاد في علم الفقه، كما أنّ النقاد الأصوليّين يختلفون عن النقاد المُحدِّثين؛ فلكلٍّ منهم أسلوبه وأحكامه، إلّا أنّ المشترك بينهم هو النَّظر في الأثر الأدبيّ وتحليله مضموناً وشكلاً، ثمّ الحكم عليه

وتقويمه، وهو يمر بمراحل ملزم الناقد باتباعها وهي: القراءة، التحليل، التصنيف، التفسير والتقييم.

والنَّقْد قد يكون في مجال الأدب، والسياسة، والفلسفة، وفي مختلف المجالات الأُخرى، ومن الجدير بالذّكر أنّ هناك مفردات مقاربة للنَّقْد، كالتقييم، والردود، والمناظرات، والمحاورات، والجدل، والمباحثة، إلّا أنّ لكلٍّ مصطلحٍ ما يميِّزه عن غيره من حيث الأساليب، والأحكام، والغايات.[2]

الشروط التي يجب ان تتوفر في الناقد:

النقد ليس بالمهمة السهلة، إذ يتطلب مجهودا فكرياً وضميرا مهنياً، لأن ما سينشره الناقد من قراءة أو عمل أو تطوير نظرية سيستعمل من طرف أجيال أخرى، وهنا سيكون أمام محاسبة تاريخية من حيث جودة ودقة ما يكتبه، وليكون الشخص ناقدًا يجب أن يتوافر فيه شرطين هما: السمات الفطرية، والسمات المكتسبة.

إذ يجب أن يتميز الناقد بسمات فطرية يولد بها تسمى بالموهبة النقدية، وتتميز بحدة الذكاء، فيكون قادرا على معرفة المفارقات الموجودة بين النصوص، وما يميز بين نص وآخر، بالإضافة إلى رهافة الحس، وسلامة الذوق.

كما يجب على الناقد أن يكون متطلعا على مختلف الاصدارات الادبية العالمية، فاكتساب ناصية التمييز بين عمل وآخر تكتسب بالقراءة لمختلف أدباء العالم، ولمختلف الفترات الزمنية، ويكون على إدراك تام للمناهج النقدية الأدبية، كما يجب على الناقد أن يكون متمكنا من علوم اللغة العربية كالنحو، الصرف والبلاغة، ويجب أن يعرف علوم أخرى مثل الفسلفة، التاريخ، وعلم الاجتماع.

وأخيرًا يجب أن يكون موضوعيا، فلا ينقد ايجابا للمجاملة، ولا سلبا للانتقام والاحباط، فالموهبة وحدها لا تكفي، وإنما يجب أن تصقل بالتعليم الأكاديمي والدراسة المتخصصة، لوضع النقد في مكانه الصحيح. ومن ناحية أخرى لا يكون المتكون أكاديمياً من دون موهبة ناقدًا، لأنه سيجعل العمل النقدي جاف خالٍ من الروح الأدبية، ولهذا يتميز نص نقدي على آخر، فهناك نقاد يطبقون ما درسوا فيحررون مقالا نقديًا يستوفي الشروط الأكاديمية، ولكنه يفتقر الى الروح الأدبية التي تنفثها الموهبة.

النقد العالمي:

كان النقد في بدايته تأثريًا انطباعيا، إذ كان يعتمد على الإحساس والذوق والانطباع، ثم ظهر النقد التاريخي لأول مرة بفرنسا، والذي يعتمد على تحليل وربط العلاقة بين العمل وتاريخه وبيئته وظروفه المحيطة به. وقد أدى هذا النوع من النقد إلى ميلاد ما يعرف بمقاربة النص بكاتبه باعتبار العملية الابداعية واقعة تاريخية، إلا أن هذا النقد سلط الضوء على جهة واحدة وجعل العمل الأدبي وليد التاريخ فقط. ولكن هذا المنهج النقدي أدى إلى اجتهاد النقاد في تطوير مناهج نقدية أخرى ليظهر منهج نقدي جديد، وهو النقد الاجتماعي الذي ظهر مع هيغل[3]، والذي ربط ظهور الرواية بالتغيرات الاجتماعية، ليأتي بعده كارل ماركس، حيث اعتمد منهجه على الربط بين الانسان والبيئة الاجتماعية، لأن المجتمع يتطور بفعل أفراده، وبالتالي ينعكس على تطور الأدب، ليأتي جورج لوكاتش ويُدعم نظريته في الأدب، ولقد كان له بالغ التأثير على الواقعية، وقد أخذ أعمال بالزاك كنموذج لتطبيق منهجه الماركسي الواقعي، لتكون أعماله نواة ولادة المناهج النقدية المعاصرة لكريستيفا وبارتز وريفاتير وغيرهم.

إلا أن المناهج السابقة ركزت على النص من الناحية الخارجية، لغاية ظهور النقد البُنيوي مع سوسور[4]، الذي اعتمد في قراءاته للعمل الأدبي نسقا لغويا ينبغي الغوص في أعماقه لمعرفة العلاقة الموجودة بين عناصره إلا أن هذا النقد أهمل الكثير من الجوانب في النص، وجعل النص ذو بنية داخلية تتأثر عناصره فيما بينها، ولكن الفيلسوف والباحث الروماني لوسيان غولدمان[5] اعتبر النظريات السابقة متشددة تحمل المطلق بين طياتها فكانت نظريته "نظرة العالم" بمثابة رد مخالف للمناهج النقدية السابقة التي تعتمد على الفكر الجماعي، وليس الفردي، والتي في مجملها نسبية خاضعة لعوامل، وتتغير مع تغير العوامل والظروف المحيطة.

نستنتج من هذ العرض المبسط لتطور المناهج النقدية أنها عبارة عن مجموعة مبادىء وقواعد التي كانت في البداية ذاتية لتصبح موضوعية بعدما أدرج فيها علمي النفس والاجتماع، وغيرهما من العلوم لتصبح أكثر دقة وشمولية، وتبرهن للعالم أن كل العلوم متصلة مع بعضها تؤثر وتتأثر فيما بينها، وهذا ما قصده غولدمان حين قال: "كل الإبداعات الثقافية هي عبارة عن ظواهر فردية واجتماعية

في نفس الوقت تصنف في إطار بنيوي لشخصية المبدع والجماعة التي أثرت في البناء الفكري له"

النقد العربي:

إذا بحثنا عن المصطلحات النقدية في الموروث العربي، فسنرجع إلى ألف وسبعمئة سنة أي قبل مجيء الاسلام، حيث كان ملازما للشعر و ملائمًا لروح العصر امتاز بالبساطة والعفوية في طريقته، وكان يعتمد على تفسير الشعر الجاهلي والنثر، وذلك وفق المعايير المجتمعية في ذلك الوقت، وبنزول القرآن الكريم على سيد الأنام صلى الله عليه وسلم أثبت للعالم أنه يوجد ما هو أقوى في الاساليب الابداعية و البلاغية والبيانية.

يعتبر التراث العربي الاسلامي خزان للثقافة الانسانية العالمية، فلقد عرف الفلسفة وغاص في مكنوناتها وطور علم البلاغة و التنظير, وفي الجهة المقابلة لهذا التطور تطور النقد مع فئة من عباقرة تلك الحقبة مثل: قدامة بن جعفر، ابن الاثير، حازم القرطاجني.

في العصور الأولى من العصر الاسلامي، كانت هناك عقول ناضجة جهابذة في النقد والبلاغة أعمالهم تعتبر نواة النظريات النقدية الحديثة نذكر منهم: ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"[6] في القرن الثاني للهجري، والذي ذكر اسمه في الموسوعة الفرنسية على أنه المعلم الأول في النقد الأدبي، إذ إنه أول من تطرق إلى الشكلانية في مرحلتها الجنينية، هذه الاخيرة التى رأت النور على يد الباحثين الروس، من دون أن ننسى العالم عبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى في مؤلفه "أسرار البلاغة"[7]. والدور الذي لعبه فيما بعد في العالم الغربي، فأعماله توازي أعمال تشومسكي لدى الغرب. وقد استعمل النقاد العرب في تلك الحقبة مصطلحات نقدية على قدر كبير من النضج والوضوح، منها: "المحاكاة" و"التخيل" و"المشاكلة بين اللفظ والمعنى" و"الطبع والصنعة" و"الصدق والكذب"، وكلها مصطلحات استقوْها من الواقع الاجتماعي والبيئة الخاصة، واستطاعت أعمالهم النقدية أن تحقق إنجازات عظيمة بالنظر إلى زمانها. ولقد بقوا متمسكين بمناهجهم النقدية، ولم يحاولوا تغييرها إلا مع سقوط الحضارة الاسلامية. إذ نستنج أن النقد وليد العرب إلا أن الظروف التي مرت بها الامة العربية ابتداء من عصر المماليك،

الذين لم يعيروا اللغة العربية اهتماما بعدما كان أسلافهم يتسابقون في امتلاك أكبر المكتبات، ويوزعون أكياس النقود على فحول الشعراء وصولا الى العثمانيين.

ترتب على ذلك أن شهدت اللغة العربية ركودا في كل الميادين، واقتصرت على بعض الأعمال إلا أن القطيعة الحقيقة مع الأدب العربي واللغة حدثت مع الحركات الاستعمارية التي شنت على العالم العربي، وخاصة الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي، الذي ساهم بشكل كبير في تثبيط النشاط الادبي باللغة العربية، بل وصل الى تدميره كما هو الحال في الجزائر التي عاشت مئة وثلاثون سنة حربا ضد طمس الهوية العربية وكل ما هو عربي، ليعود بعدها في العصر الحديث أقوى ولكن باللغة الفرنسية، ومع هذا ولدت حركة نقدية عربية على أيدي كبار الكتاب والنقاد نذكر منهج طه حسين في النقد التشككي والجمالي في وقت واحد، ومنهج أحمد أمين في النقد الموضوعي، ومنهج العقاد في النقد العلمي النفسي من ناحية البحث عن نوازع النفس البشرية في مفتاح الشخصية كالنرجسية أو غيرها من أمور سيكولوجية. وقد تطورت الفنون الشعرية و النثرية في الساحة العربية، والتي لم يعهدها العرب بالصورة والنضج التي ظهرت بها حديثا مثل الرواية، والملحمة، والمسرحية، والمقالة، وهو ما ترتب ثراء النقد الحدٌيث فًي البلاد العربُية، وتعدت نظرة النقد للشعر وحده.

في الجهة المقابلة من العالم ومع عصر التنوير وميلاد العلوم الانسانية على رأسها أم العلوم "الفلسفة" ولد النقد الأدبي ومن هنا كانت الانطلاقة الفعلية له ، ومن يومها لم يتوقف النقاد الغربيين عن التطوير والابتكار فيه الى غاية يومنا هذا، يعتبر "شارل سانت بوف" أول من وضع أسس النقد الغربي الحديث، إلا أن النقد الأدبي كان ملازما للفلسفة، وكان صعب التطبيق وله بعد فلسفي انطباعي، ليقوم الألماني هيدجر في خمسينيات القرن الماضي بتبسيطه بفصله عن المفاهيم الفلسفية فأصبح اكثر رواجا وأضفى عليه الصبغة العلمية الموضوعية وبدأ يعتمد على الدراسة المستفيضة للتركيبات والعناصر الأدبية للنص ويستعين بالعوامل النفسية والتاريخية ليسهل ظهور مدارس نقدية أدبية غربية.

كل هذه المعطيات أدت إلى رفض النقد المؤسس على التراجم الذاتية، خاصة من طرف الكاتبين أندريه جيد وبول فاليري، وقد كانت أعمالهما ذات أثر بالغ على الساحة النقدية؛ بحيث ركزا اهتمامهما على فن الكتابة ، وقضية الكاتب وبالنسبة

لهما هي قضية اللغة ودراسة خصائصها ليؤكد بعدها الناقد المعاصر جيرار جنيت أن الخلق الشخصي بالمعنى الحرفي للكلمة لا يوجد بالنسبة لفاليري، لأن ممارسة الأدب بالنسبة له تقتصر على عناصر تركيبية واسعة داخل نظام موجود بصورة مسبقة وهو اللغة. تأثرت حركة النقد في القرن التاسع عشر بالنظريات العلمية وبالاتجاهات السياسية والاقتصادية ونظريات علم النفس التي كانت سائدةً في تلك الفترة. وكانت نظرية داروين في النشوء والارتقاء والانتخاب الطبيعي naturalselection التي طرحها في كتابه المسمى في أصل الأجناس[7] On the Origin of Species من أكثر النظريات العلمية التي تأثرت بها حركة النقد والأدب في القارة الأوروبية، بالإضافة إلى نظريات فرويد في التحليل النفسي، وآراء ماركس في السياسة والاقتصاد، فبإمكاننا أن نلاحظ الداروينية Darwinianism في روايات توماس هاردي[8] Thomas Hardy .

أما في أمريكا فقد كان إيليا كازان صاحب منهج جديدفي النقد، فقد ارتبط بالأدب الأمريكي في تطوراته الجديدة، وهذا المؤلف يرى أن المنهج الواقعي الذي نعرفه لم يعد له وجود، وأعلن أن هناك منهجا جديدا هو "الواقعية الجديدة". وبالطبع هناك مناهج أخرى وجدت بعد هذا الناقد إلى يومنا هذا، ومن الواجب علينا الاطلاع عليها ومعرفتها دون أن نستوردها مع إدراك ما يتفق مع خصوصية إبداعاتنا الأدبية العربية، والاطلاع على تطور الأدب والنقد في العالم يقوي لنا حس الملاحظة لايجاد الفرق بين مختلف المناهج، والذي يساعدنا على تطوير منهاجنا الخاص.

ومن هنا نستنتج أن النقد الأدبي العربي قديم النشأة وهو جزء من موروثنا لأنه بلغتنا الأصلية، إلا أنه كان انطباعيًا يعتمد على الذوق الفردي ويفتقد للدقة بسبب عدم إضفاء الصبغة العلمية عليه. هذا السر الذي اكتشفه الغرب من خلال اطلاعهم على الأعمال النقدية العربية المترجمة فقاموا بتطويرها، ليصبح النقد مادة علمية تخضع لقوانين وضوابط شأنه في ذلك شان العلوم التجريبية. هذا الذي لعب دورًا في تطور الكتابة الأدبية، وساهم في ارتقائها وإعطائها أبعادًا فلسفية وسيكولوجية واجتماعية، لتنعكس مرة أخرى على النقد وتنعشه ليصبح النقد الغربي في ديناميكية مستمرة متجددة.

أصول المصطلح النقدي الغربية:

قبل الحديث عن المصطلح النقدي في أصوله وتناقضاته، يجب أن نعرف أن المصطلحات النقدية الغربية هي كذلك نتاج ترجمات قبلية، لان معظم الحضارات ترجمت عن بعضها فاليونانيون ترجموا على الاغريق والفراعنة المصريين، والعرب ترجموا عنهم ولا ننسى دور اختراع آلة الطباعة ولعبها الدور الاساسي في ترجمة أعمال الاغريق والعرب في عصر النهضة الأوروبية .

يجب معرفة دور الترجمة في عالمنا الأدبي فهي ليست النقل الحرفي لمحتوى نص من لغة إلى لغة، وإنما الترجمة مسؤولة على نقل القارىء والباحث من عالم إلى عالم آخر وادماجه في الثقافة المراد ترجمتها، فهي سلاح ذو حدين إذا استعملت إيجابًا، فهي تساعد الشعوب على الانفتاح على بعضها، وتكون سببا مهما في نشر السلم والسلام بينها في ظل صراع الحضارات والثقافات الحاصل في الوقت الراهن. أما إذا استعملت سلبا فستعطي نظرة خاطئة على المستوى الثقافي للشعوب، بل تتعدي إلى حد نشر الأفكار الخاطئة، وبالتالي نشر الكراهية بينها لهذا يجب على المترجم أن يعي حجم المسؤولية الملقاة على عاتقه أثناء الترجمة، فلا يلتزم بالترجمة الحرفية للنص، وانما عليه الاعتماد على ترجمة الفكر الموجود خلف النص، وواجب عليه أن يكون على دراية بالفلكلور والتاريخ وهو المسؤول عن خلق نص ليس بالضرورة أن يكون صورة طبق الأصل عن النص الأصلي، ولا يجب ان يكون مختلفا عنه، وهذه المعادلة الصعبة هي سر نجاح أعمال مترجمة دون أخرى.

بالرغم من أن الترجمة الأدبية وجدت حلولا لمشكلات تعدد اللغات واختلافاتها كونها أصبحت الجسر الواصل بين مختلف الثقافات غير أنها واجهت إشكاليات عدة في ترجمة النصوص النقدية، ومع انتشار اعمال الشكلانيين الروس في العالم بعد ترجمتها إلى الإنجليزية والفرنسية انتشر مفهوم النظرية، الذي جذب النقاد الجدد لأنه ولأول مرة يصبح النقد مادة علمية خاضعة للقوانين. وأمام هذه الحركة غير العادية للأدب ظهرت مدارس ومناهج نقدية ساهمت في ازدهار الساحة الأدبية العالمية، وسلطت الضوء على أعمال ظلمت من قبل مثل رواية "موبي ديك"[9] للكاتب الامريكي هرمان ملفيل، التي نشرت سنة 1851 إلا أنها لم تلق النجاح إلا بعد الدراسات النقدية، التي أبرزت مواطن الجمال فيها.

إلا أن هذه المدارس وجدت الكثير من التناقضات فيما بينها من خلال ضبط التعاريف والمصطلحات، وكان التناقض بين الباحثين أنفسهم، فمثلا مفهوم التناص أثار الجدل في تعريفه وتصنيفه مما انعكس على الترجمة إلى العربية، فوجد المترجمين أنفسهم بين تعريف هذا المصطلح على ما يفهمه المترجم وما يتصوره.

وفي ستينيات القرن الماضي عرفت جوليا كرستيفا التناص على أنه إنتاجية النص تحتوي على وجود نصوص داخليه أخرى داخله وهو ما أطلقت عليه مصطلح التناص، ورأت أنه ليس تقليدًا أو إنتاجية جديدة، وانما هو تكيف نظام أو عدة انظمة من الاشارات لميلاد نص جديد واعتبرته مركز الكتابة الأدبية، واتفق معها رونالد بارت[10] في هذا الضبط إلا أن هذا التعريف أوقع الباحثين في الكثير من الإشكالات من بينها: ما هي الهيئة التي يمكن ان يوجد بها التناص؟ وماهي الاشارة التي تدل على وجوده؟ وقادت هذه التساؤلات بجيرار جينت الى مخالفة راي زميلته بحيث أطلق مصطلح transtexualite بدل l'intertextulite ولم يعتبر مركز الكتابة لولادة النص الجديد وانما هو كل علاقة موجودة بين النص السابق مع النص الوليد واقترح خمسة أشكال لها. وهذا للرد على تساؤل الهيئة التي يوجد بها التناص في النص الوليد[12] إلا أن ريفاطار خالف الرأيين السابقين، إذ رأى أن التناص لن يكون موجودا إلا إذا قام باكتشافه القارىء الذي يعتمد على مكتسباته القبلية من القراءة فكيف له اكتشاف وجود نص داخل نص ويحدد نوعه ووجوده والهيئة التي يظهر بها وهو لا يعرف النص القديم ولم يطلع عليه؟

هذه الإشكاليات انعكست كذلك على ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية، فهناك من المترجمين من ترجموا هذه التعاريف حسب ما تصوروها، وهناك من قام بترجمتها الحرفية، وهناك من قام بترجمتها حسب مفهومه الخاص؛ فمثلا تعددت الترجمات العربية للمفهوم الوافد الواحد تعدداً لافتاً؛ حيث ترجم مصطلح Thème خمس عشرة ترجمة ، اما مصطلح Intertexte (Intertext)، (Intertextuality) Intertextualités تجاوز عدد ترجمته عشرة مصطلحات: التناص، التناصية، التناصصية، التضمين النصي، التداخل النصي، المداخلة النصوصية، تداخل النصوص، النصوص المتداخلة، البنيصية، بين نص، تفاعل النصوص. أضف إلى ذلك تنويعات اصطلاحية أخرى للمصطلح نفسه، من نحو مقترح محمد بنيس، حيث ترجمه إلى "هجرة النص". أما يوسف وغليس فقد قدم مقترحين: النصوص

المتقاطعة، وقد اشتقها من تقاطعات النص، التي شرحها عز الدين المناصرة في "جمرة النص"[11]

ولكم أن تتصوروا الكم الهائل من التعاريف التي وضعت حول المصطلحات الوافدة مما انعكس على الأبحاث الأدبية فجعلها أبحاثًا غير مستقرة، ووضع الباحث أمام عدة مفترقات لا يعلم أيها يختار وما هذه إلا مثالا واحدًا على نظرة بسيطة على الاشكاليات التي يعاني منها المترجمون والنقاد الأدبيون والباحثون المتخصصون جراء ترجمة المصطلحات الأدبية والعلمية عامة، لان الاختلافات الثقافية بين البلدان توقع في إشكاليات كبيرة في الترجمة، وذلك لأن المترجم يترجم مصطلح نقدي وحده ولا يستطيع ترجمة كل المفاهيم الثقافية والتي تحمل أبعادًا نقدية فلسفية عميقة.

وكما هو معروف فإن فئة من النقاد راحت تتطلع إلى القيم والمفاهيم النقدية والاصطلاحية، التي جاء بها النقاد الغربيون، لينشأ في الربع الأول من القرن العشرين صراع بين اتجاهين نقديين عربيين، سعى كل اتجاه منها إلى أن يشيع مصطلحاته النقدية الخاصة. فالاتجاه الموروث كان يعتمد أساسًا على المصطلح البلاغي واللغوي والاخلاقي والفلسفي أحيانا عند تحليل ظاهرة أدبية أو نص إبداعي. إلا أن هذا الاتجاه الذي بالغ في ارتباطه بالموروث لم يصمد كثيرا أمام الاتجاهات النقدية الحديثة، التي راحت تتخذ من النقد الغربي ومصطلحاته النقدية مثالا لها. وهكذا احتل المصطلح النقدي الأوروبي مكانة في الخطاب النقدي العربي عن طريق الترجمة تارة، أو عن طريق التعريب تارة أخرى، ولقد أثار دخول المصطلح النقدي الغربي إلى الخطاب النقدي العربي جدلا واسعًا بين متقبل ورافض، وهو ما ساهم في انتشار المصطلحات النقدية الغربية قابلية ادماجه في العالم الأدبي لدى الجيل الجديد، ولدى عدد من الجامعيين الشباب وخريجي الجامعات الغربية لتداول المصطلح الغربي واشاعته، مما أدى إلى حدوث شرخ كبير بين منهج الموروث والتحديث ليبتعدا في المنهاج والرؤيا وبدل أن يكون هذا التحديث إضافة ومصدر قوة لهما لكي يندمجا في اتجاه واحد يجمع بين الأصالة والحداثة فلقد كان سببا لابتعادهما ولم يصمد منهج الموروث كثيرا لأن منهج التحديث كان في ديناميكية مستمرة يقدم الجديد وهكذا ضاع أمل صياغة مصطلح نقدي عربي يجمع في آن واحد المصطلح النقدي الموروث والمصطلح النقدي

الغربي ليضعف المصطلح التراثي إلى حد كبير، وأصبح النقد العربي الحديث استنساخا لما اكتشفه الاخر.

لقد كان لثورة اللسانيات في أوروبا في ستينيات القرن العشرين الأثر البالغ على المعجم الاصطلاحي النقدي، الذي شهد تدفق غير مشهود للمصطلحات الغربية اللسانية إليه، هذا ما أعاد خلط أوراقه بعد فترة من الاستقرار إلى حد ما، ولمقاومة هذا المد من تغريب المصطلحات كانت هناك مجهودات لضبط المصطلح النقدي بين ترجمته وتعريبه كما أنجز مكتب التعريب التابع للجامعة العربية (ومركزه الرباط) مهمات كبيرة إذ قدمت مجلته (اللسان العربي) خدمات جليلة للمصطلح النقدي، الا انه فعليا ما نقص هذه الخطوة هي توليد المصطلح ، نحن بحاجة الى توليد مصطلحات نقدية ليست هجينة خاصة لنا نحن العرب بكل خصوصيتنا .

إلا أن المصطلح النقدي بقى غير مستقر منذ سبعينيات القرن الماضي بسبب الحركة التجديدية للنقد الغربي، وظهور نظريات في كل مرة مثل: "نظرية السيرة الذاتية" لي فليب لوجون وتأتي بعدها في التسعينيات نظرية "السيرة الخيالية" كتطوير للنظرية السالف ذكرها من طرف قسبريني، وهو ما خلق أرضية غير مستقرة لترجمة المصطلح النقدي فأصبح يتأرجح ما بين الدقة والتحريف خاصة في المصطلحات الخاصة بالشعرية والسردية ونقد النقد وغيرها فعلى سبيل المثال مصطلح "الشعرية Poetics "ظل عرضة للتقلب بين عدد من المقابلات الترجمية منها: الانشائية، فن الشعر، نظرية الأدب، الشاعرية، قضايا الفن الابداعي، علم الأدب، صناعية الأدب قبل أن يستقر مصطلح "الشعرية " في الخطاب.

إشكالية ترجمة المصطلح النقدي

يجب أن يكون واضحا أن كل كتاب يقدم محتواه الخاص، ولهذا لا يجب تطبيق أسلوب ترجمة واحد في كل الاعمال المترجمة، ولهذا فان المترجم الأدبي مسؤول على اتخاذ القرار الحاسم فيما يخص نوع الترجمة وفق ما يمليه عليه ضميره المهني، ويجب أن يضع نصب عينه ان ما يترجمه سيحاسب عليه من الأجيال القادمة .

إن الترجمة الحقيقية هي تلك التي تنفث الروح والطاقة في النص الأصلي بدلا من الترجمة الدقيقة والحرفية له، وهذا هو الدور الرئيسي للمترجم، ويجب أن يضع نصب عينه أن الترجمة الحرفية للنص لا تعني الوفاء له، فقد يحرفه بطريقة غير

مباشرة، فالتعابير والمعاني تختلف من لغة إلى أخرى، ويختلف في اللغة نفسها حسب المنطقة ويجب على المترجم أن يمتلك المهارات اللازمة لترجمة النصوص الأدبية وأن يكون متمكنا من ترجمة المفاهيم والفوارق الثقافية وان يمتاز بالحس النقدي فالترجمة مجال مملوءة بالصعوبات والتحديات.

فالمفاهيم النقدية تختلف من مترجم لأخر ومن أكاديمي لآخر كل وحسب اطلاعه ومفهومه للترجمة، وهو ما خلق أرضية غير مستقرة للنقد العربي، وجعلها أحد الأسباب التي تحول دون تطوير المصطلحات الأدبية العربية، فهناك أعمال أدبية ترجمت وأضافت للأدب العربي، وأثارت فضول الباحثين والمهتمين للبحث عن النص الأصلي لقراءته، وتذوق جماليته مثل تذوقها في اللغة العربية، فمثلا أعمال المنفلوطي المترجمة، ولكن وهناك أعمال مترجمة ظلمت العمل لأن المترجم لم يلتزم بمصداقية الترجمة، وجعل من الترجمة وسيلة لكسب المال فجعل همه الترجمة الكمية، فأصبح كل ناقد يختار المنهج الذي يعتقد أنه الأصلح لدراسة النص الأدبي، ولكن أغلب كتاباتهم بعضها يفتقد المنهج، وبعضها منهجها النقدي شديد الغموض، وأغلبها مجرد انطباعات سطحية لا تغوص في طبيعة العملية الإبداعية وللقضاء على هذه العبثية، التي سيطرت على النقد توجب علينا تأصيل التراث العربي فعلاً ولن يكون ذلك إلا بالغوص العميق في أعماق هذا التراث لينطلق منه كركيزة أساسية للإبداع وإلا سيكون مصير النقد الفوضى ثم الزوال. وخير دليل على ذلك مفهوم التناص، والذي يعتبره الكثيرون مصطلح غربي، ولكن المحجوب عنا أنه مفهوم عربي، وهو ليس وليد فكرة لجوليا كرستيفا لأن النقاد الغربيين اعتمدوا في بحوثهم على الغوص في الموروثات الأدبية لمختلف آداب العالم من بينها الموروث الأدبي العربي مثل أعمال ابن سلامة الجمحي في كتابه "فحول الشعراء" الذي تطرق إلى التناص في طبقات الشعراء، والملاحظ ان دراسته كانت غاية في الدقة.

نستنتج مما سبق أن تاريخ الأدب العربي زاخر بالمفاهيم النقدية، ولكنها أهملت من طرفنا واستغلت من طرف الغرب ليتم تطويرها وخلق مفاهيم أخرى جديدة لنستوردها نحن ونقوم بترجمتها ويجب أن نعلم ان المناهج النقدية المعاصرة تنقسم إلى أنواع متعددة كل وحسب الطريقة المتبعة في دراسة النص الأدبي والزاوية التي يرتكز عليها في النص لدراسته فكل منها تبحث عن إيجاد المعنى المكافىء

لعناصر النص الأصلي_في اللغة الهدف مثل :الأسلوب ،الفكرة العامة، البلاغة، البعد، التعريف، وتعدد المعاني والدلالة.

مقترحات للنهوض بالنقد العربي

الحضارة العربية الإسلامية من أقدم الحضارات التي تمتلك نتاج ثقافي غني، غير أن الحركة النقدية العربية _في صيغتها العلمية لم تر النور الا بعد ترجمة الأعمال الأدبية للغرب، فكانوا السباقين للإبداع_في النقد الأدبي وكنا نحن العرب نتخبط_في مشاكل عدة اقتصادية ثقافية اجتماعية وغيرها من مخلفات الانحطاط والحركات الاستعمارية الغربية لأمتنا العربية، قمنا_في العصر الحديث باستيراد أعمالهم وترجمتها إلا أن الترجمة لم تكن كفيلة بنا للنهوض بهذا المجال ولا كافية لإشعال مصباح النقد الأدبي العربي وتنوير ساحة الأدب_في أوطاننا العربية ولا يزال النقد الأدبي في الغرب متقدما بأشواط عنه_في أوطاننا وهذا راجع لعدة أسباب كإشكالية الترجمة الاحترافية، وللنهوض بالنقد العربي لا بد أن تكون هناك دراسات وبحوث خلاقة ومتقدمة_في النقد وليدة العرب أنفسهم لتضع له قواعد وأسس ونظريات نقدية تحدد أساسياته وإطاره الخاص، فتميز النقد العربي عن الغربي_في قيمته تماما كتميز ثقافاتنا العربية عن غيرها من ثقافات العالم، وذلك دون الخروج عن الاطار العام للنقد العالمي فتكون متناسقة علميا وأدبيا متميزة_في ابراز جمالية أدبنا العربي وتقويمه، وبذلك تتكون حركة نقد أدبي عربي معاصرة تنير ساحة الأدب العربي وتكون اللبنة الأساسية_في تقويم ما اعوج من أعمدة المنتوج الأدبي الحديث وتستكمل بناء صرحه الذي وضع قواعده أدباءنا الأولون كما تحدد شخصية الناقد العربي_في مخرجاته العلمية النقدية فتفرق بين الناقد والنقاد وبذلك يخضع النقد الأدبي العربي الى معاييره العلمية والأكاديمية الخاصة ويمارس من طرف مختصين فيه فليس كل من ينقد هو ناقد وعمله يصنف_في خانه النقد، وهذا بغية تطوير المنتج الأدبي العربي.

وبذلك كان لابد من الاهتمام بالناقد فمنه تتحقق الغاية وبه تتم وهو الذي بنقده يوضح القراءات ويبين التفاعلات المختلفة مع النص المكتوب، فإذا لم يمارس الناقد نقده وفق المعايير الصحيحة سيكون المسؤول عن تحريف أعمال أدبية وتغليط القارىء من خلال قراءاته النقدية الخاطئة، وبالتالي ستقبر أعمال أدبية إبداعية، وتبرز أعمال رديئة وهو ما يفسر حالة الفوضى التي تشهدها الساحة الأدبية

وهذا كله يصب_في مستنقع انحطاط أدبي أبحر فيه الكثيرون بأعمالهم وجُر بعضهم إلى الغرق فيه وقليلون من أدباء عصرنا الحديث تمسكوا بضفافه طالبين نجدة النقد الموضوعي البناء لا النقد الذاتي السطحي، وقد أصبح دور النقد_في يومنا هذا ينتهي مع انتهاء دراسة مقياس النقد_في الجامعات، مما أثر سلبا وأدى إلى تراجع البحث الأكاديمي الذي يلعب دوره المحوري_في ظهور المدارس النقدية.

وهذا يقودنا الى طرح السؤال التالي: لماذا لا نملك نظريات مهمة_في النقد كتلك الموجودة_في العالم الغربي؟

ما ينقصنا_في عالمنا العربي ليست المادة الأولية والمتمثلة_في أساسيات النقد_في الادب العربي فنحن العرب من أخرج للدنيا الكتابة من بين الرافدين ونحن من استولد النقد_في مرحلته الجنينية من أدبنا وأقصد بهذا ابن قتيبة_في عمله "الشعر والشعراء " والجمحي وغيرهما. إن ما ينقصنا هو الغوص_في تاريخنا العربي والقراءة أكثر، والبحث_في تفاصيل الموروث الأدبي، المنظرين الشكلانيين الروس ليومنا هذا يتكلمون عن أعمال ابن قتيبة، والفضل يرجع له_في الهامهم للانطلاق_في النظريات، اذن جوابنا عن السؤال هو أن البحث_في غياهب التاريخ الأدبي من طرف الغرب هو أحد الأسباب لصعود النقد لديهم، أما نحن فلم نطلع على تاريخنا العربي الأدبي بدقة لم نتحر الدقة_في الأعمال الأدبية العربية القديمة، سبب آخر حال دون تطويرنا لنظريات خاصة بنا هو التغني بأمجاد الدراسات النقدية الغربية، وأخذها كمسلمات غير قابلة للتغير مع أنهم هم أنفسهم لم يعتبروا أعمالهم مسلمات، وفي كل مرة يتم تطوير نظرية تعتمد على الكم المعرفي المكتسب من التاريخ الادبي كتلك الموجودة_في النقد العربي وغير العربي مما أدى عندهم إلى ظهور المدارس النقدية التي أثرت الساحة الأدبية العالمية أما نحن فنتغنى بماضينا العربي الحضاري دون العمل به.

كذلك اعتماد كبار النقاد على الكتابة باللغة الأجنبية خاصة منها الفرنسية ما خدم الساحة الأدبية الغربية أكثر من الساحة العربية التي هي بأمس الحاجة إلى أعمالهم، وهنا يجب وضع ضوابط على الباحثين العرب الذين يقومون بأبحاث بغير لغتهم بإلزامية نشر العمل بالعربية مقابل نشره باللغة الأخرى، وهذا ما قصده الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي بقوله "النص المغربي الناطق باللغة الفرنسية يتحدث عدة لغات" ما فتح أبواب كثيرة لتكهنات الترجمة الأدبية عامة والنقدية خاصة،

وفيما يخص الترجمة فإن تأسيس هيئة خاصة تتبنى ترجمة موحدة أصبح ضرورة حتى يتم ضبط فوضى التعاريف للمصطلحات، وهي تعتبر من اهم العراقيل التي ساهمت في عدم تطور النقد العربي إذ انه يصعب علينا تحديد المصطلح الصحيح من الخاطئ وبضبطها سيساهم بشكل كبير في ولادة نظرية أدبية عربية.

بدلا من ترجمة المصطلحات النقدية الغربية فإن توليد مصطلحات نقدية عربية ونظريات نقدية عربية بمفردات عربية تعبر عن الهوية والثقافة العربية والتراث الإسلامي أفضل من ترجمة المصطلحات، فالعمل على توليد مصطلحات النقد الأدبي وجمعها في معجم اصطلاحي خاص يوحد الجهود الفردية والجماعية، ويضع قواسم عمل مشتركة ومقبولة من قبل المترجمين والباحثين والنقاد العرب وهذا ما قمت به من خلال توليدي لمصطلح نسبية الالهام ومطلق القرار في الرواية.[12]

كما أن السعي لتأسيس مصرف للمصطلحات النقدية، وهو اتجاه حضاري بدأت تأخذ به الكثير من الدول المتقدم، وكذا التأكيد على أن مهمة الباحث العربي الحديث لا تقتصر على عملية ترجمة المصطلح الاجنبي وإنما تتعدى ذلك إلى عملية توليد مصطلح جديد.

لذلك وجب علينا أن نفكر بجدية في اللغة العربية عامة والنقد الأدبي خاصة وهذا بتفعيل مجامع اللغة العربية بأجهزتها ودوائرها المختلفة ومكاتب التنسيق التابعة لها وأن تسند مهمة وضع المصطلحات العلمية إلى فر يق عمل متخصص علميا ولغويا و نقديا وعلى دراية بعلم المصطلح لتوحيد المصطلحات العلمية حتى لا يتيه الدارسون في هذه الفوضى الواقعة.

العمل على التحقيق العلمي في الموروث العربي وتأثيره على العالم وتوثيقه ليعتمد كمرجعية علمية وخير مثال على أهمية ذلك هو الكاتب ميغال دي سيرفنتاس مؤلف كتاب "دونكيشوت" الذي صنف هذا الكتاب من ضمن الفولكلور الأسباني ،ميغال دي سرفنتاس اعترف في مقدمة عمله أن مصدر الإلهام والفضل في تأليف رواية دون كيشوت يعود إلى رواية أحد المثقفين الموريسكيون الاندلسيين[13]. ولا ننسى تأثير التراث الجزائري على دي سرفنتاس خاصة وأنه قضى خمس سنوات سجينًا في الجزائر، ولكن النقد الأسباني خاصة والأوروبي عامة تجاهل ذلك بل أنتج دراسات وبحوث ليثبت أن الموريسكيون ألهموا فقط دون كيشوت ولم يكن لهم

علاقة بعمله بل هو عمل خاص بسرفنتاس وحده مع أنه هو بنفسه قد اعترف بذلك[14].

وهناك الكثير من الأعمال الغربية، التي كان للموروث العربي الفضل في ظهورها قد طمست من بعض النقاد، الذين ابتعدوا عن الموضوعية، ولهذا وجب علينا كنقاد وباحثين الغوص أكثر في التاريخ الأدبي العالمي، والبحث بين طياته عن موروثنا العربي، وتأثيره على تلك الأعمال حتى نثبت لأنفسنا، و نؤكد للجميع أننا أمة لا نستورد فقط، ونرجع الثقة التي افتقدها إلى أبنائنا من الطلبة والطلبات والباحثين الأكاديميين في النقد الأدبي العربي، وافتقارنا لتلك الثقة هو أحد الاسباب التي جعلت الكثير منهم يتبنى المناهج النقدية الغربية واعتبارها من المسلمات التي لا تقبل الخطأ.

إن المصلح النقدي الجديد نتاج الثقافة الغربية المعاصرة، والذي أخذ الكثير من روح الفلسفة الغربية، التي تعد الأساس له. وهذا يعني أنّ أي حركة نقدية لا بد أن تسندها حركة فلسفية لأن النقد يولد من خلال وجهة النظر الفلسفية، أي يقوم بإعادة صياغة العمل الأدبي من خلال شخصية الناقد وأفكاره الفلسفية، بدون اللجوء إلى أحكام القيمة، وبدون التستر خلف موضوعية مزيفة بهدف إخفاء الذات، نجد هذا الشكل من النقد على سبيل المثال عند كل من سارتر، بلانشو، وجان بيار ريشار هذا يقودنا إلى الإشكال التالي: إذا كان المصطلح النقدي الجديد ثمرة ثقافة المصدر (الغربي) هل بهذا سيحدث اختلال في اللفظ والدلالة للمصطلح في ثقافة المصدر أثناء انتقاله إلى ثقافة الهدف، أو الثقافة المستقبِلة سواء بالترجمة او بالتعريب؟

أثناء استرداد مصطلح نقدي ينبغي أن نعتمد استراتيجية ثقافة «حضور الماضي»، لأن المصطلح النقدي بحمولته الدلالية تتطلب الوعي، لا بما يعنيه في ثقافة المصدر فحسب، بل كذلك بما يحمل من دلالة في ثقافة النص المستهدَف، وهذا يتحقق بإحياء ثقافة الحوار مع الماضي، بإحياء الجذور التي تمتد أغصانها إلى الحاضر، بخلقنا جسرا مع موروثنا سنتصالح مع حاضرنا، وتبدأ كل العواقب تتلاشى تدريجيا بتلقائية.

إن الفكر النقدي العربي القديم ثري بالنظريات، وهو خاص باللغة العربية وحدها لأن كل لغة لها خصوصيتها، وما يعيبنا حاليا هو تطبيق النظريات الغربية

كالسيميائية وغيرها على اللغة العربية التي تعج بالألفاظ والمعاني البلاغية التي قد تتقاطع مع بعض النظريات كالتناص والأسس الجمالية إلا أن لكل أدب خصوصيته، ولهذا فساحتنا بحاجة إلى مترجمين مبدعين يترجمون المصطلحات ويصوغون الجمل التي لا توقع القارئ والباحث في التناقضات مثلما يقع فيها أصحاب اللغة الأصلية الذين يواجهون اشكالية ضبط المصطلحات النقدية اين يختلف تعريفها من مدرسة الى اخرى.

وأخيرًا نقول إن ما ينقص النقد العربي هو الفكر النقدي الخاص لأن المناهج النقدية الأوروبية فرضتها ظروفها الخاصة التي عاشتها تلك المجتمعات لأن كل تغير في مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة في المجتمعات.

ولذلك كانت ولادة هذه المناهج وتطورها يحدث بصورة طبيعية، والعالم العربي يختلف وبشكل كبير على العالم الغربي، ولهذا لا يمكن تطبيق نظرياته بحذافيرها على نقدنا ولا ننسى أن المجتمعات العربية تطورت وتجددت ولأن تغير كل مجال لا يحدث عن معزل عن الأحداث السياسية والثقافية والاقتصادية ولهذا استردادنا للنظريات لم يلق نفس النجاح الذي لاقته في موطنها الأصلي، ولأنه وببساطة عمود أي مجال يبدأ من الفكر لا بد وأن يلق الرعاية في هذا المجال عن طريق انشاء مخابر للنقد، واعطاء فرص للنشر وتسليط الضوء على أهمية النقد من خلال التطرق إليه عبر مختلف وسائل الإعلام السمعية والمرئية والمكتوبة، ولكن قبل ذلك لا بد من عملية إبداعية جديدة تقوم على الجمع بين التراث والمعاصرة، من أجل ابتكار منهج نقدي جديد ومصطلحات نقدية جديدة لا لبس فيها.

الهوامش والإحالات:

1كاظم جاسم منصور العزاوي، محضارة مفهوم النقد 2018-2019

2 د. بليل عبدالكريم (2-4-2012)، "تعريف النقد"، WWW.ALUKAH.NET

3هيغل فيلسوف الماني(1770-1831) صاحب الحركة المثالية الالمانية

4فرديناد دوسوسور(1857-1913) أب المدرسة البنيوية ويعتبر كتابه دروس عامة في اللسنيات المرجعية الاساسية لهذا المنهج

5 LUCIEN GOLDMAN, MARXISME ET SCIENCES HUMAINES 1970 P27

6 ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ،الشعر والشعراء، سنة 276 للهجرة ما يوافق889م

7 CHARLES DARWIN , ON THE ORIGIN OF SPECIES , 1872

8 THOMAS HARDY 1840- 1928 ينتمي الى تيار داروين معظم اعماله تدور احداثها في المدينة الخيالية واسكس، اما شعره فلم ينشر الا بعد تجاوزه لسن الخمسين.

9سنة1851 هيرمان ملفيل رواية من تأليف الامريكي موبي ديك "

10 رونالد بارت 1915-1980، فيلسوف الماني وناقد أدبي أثر في تطور مدارس عدة كالبنوية والماركسية بالإضافة الى تأثيره في تطور علم الدلالة.

11عز الدين المناصرة،جمرة النص الشعري، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع ، 2007.

12جراد راضية، الرواية بين نسبية الإلهام ومطلق القرار، مجلة انزياحات، العدد الرابع، 2020 م.

13سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي،ص9 منشورات النادي الادبي جامعة قسنطينة،الجزائر2001.

14 نفس المصدر.

إشكالية ترجمة المصطلح النقدي ومفهومه:
مصطلح "الوحدة العضوية" عند جماعة الديوان أنموذجا.

د. محمد الصديق معوش، أستاذ محاضر-أ-
جامعة الشهيد حمة لخضر- الوادي.

الملخص:
نسعى في هذا البحث إلى بيان أعراض إشكالية مهمة في مسيرة ترجمة المصطلح النقدي ألا وهي اختلاف ترجمة المصطلح والمفهوم رغم الاعتماد على اللغة نفسها والمرجعية نفسها حيث نجد كلا من: العقاد والمازني وشكري قد تلقوا مصطلح "الوحدة العضوية" ومفهومها من الرومانسية الإنجليزية، ولكن أحدهم: ترجمها بمصطلح "الوحدة المعنوية" والآخر ترجمها بمصطلح "الوحدة" والأخير ترجمها بمصطلح "الوحدة الفنية".
الكلمات المفتاحية: إشكالية- ترجمة- المصطلح النقدي- الوحدة العضوية- جماعة الديوان.

Abstract
In this research, we seek to clarify important problematic symptoms in the process of translating the critical term, It is the difference in translating the term and the concept despite relying on the same language and the same reference Where we find both: Al-Akkad, Al-Mazni and Shukri, who received the term "organic unity" and its concept from English Romanticism, but one of them translated it with the term "moral unity" and the other translated it with the term "unity" and the last translated it with the term "artistic unity".
Key words: Problematic - Translation - Critical Term - Organic Unity - Diwan Group.

تقديم:

من أهمّ الأصول التي ثار فيها جماعة الديوان على مدرسة التقليد، هي تفكك القصيدة لاعتمادها على وحدة البيت، فالبيت في القصيدة العربية التقليديّة وحدة مستقلّة بذاتها، وفي أغلب الأحيان يمكن التقديم والتأخير ولا ضير على القصيدة لأنّ البيت لا يرتبط بما بعده ولا بما قبله، لذلك دعوا إلى وجوب أن تكون في القصيدة وحدة معنوية أو وحدة فنيّة، وهكذا تردّد المصطلح عندهم مرّة وحدة معنوية ومرّة وحدة فنيّة ممّا جعل بعض الدارسين يختلفون في: هل ما يقصده جماعة الديوان بهذه الوحدة هو الوحدة العضوية المعروفة عند شعراء الرومانسية الإنجليز، ولكنّ

جماعة الديوان أنفسهم لم يكونوا على مستوى واحد في فهم هذه الوحدة كما سيتبين من كلامهم فيها وهذا رغم مرجعياتهم الموحدة، وكذا اتجاههم الأدبي والنقدي.

مفهوم الوحدة العضوية عند جماعة الديوان:

ورغم كون القصيدة العربية على وزن واحد وقافية واحدة إلا أنّه لا يحقق لها الوحدة المعنوية المطلوبة حسب رأي العقّاد إذ يقول: " فأمّا التفكّك فهو أن تكون القصيدة مجموعا مبدّدا من أبيات متفرّقة لا تؤلّف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكبر من أن تحصى فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخلّ ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز، ولتوفية البيان ينبغي أن نقول إنّ القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيّا تامّا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقيّ بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيّرت النّسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعريّة كالجسم الحيّ يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلّا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة..."[1].

فالوحدة الفنيّة التي يطلبها العقّاد هي وحدة الخاطر أو تجانس الخواطر حتى تصير القصيدة كالجسم الحيّ في انسجام أعضائه وتناسقها وتكاملها فلا يأخذ أحدها مكان الآخر ولا يغني عنه.

والعقاد لم يقف عند مميّزات هذه الوحدة المعنوية وإنّما رآها مجسّدة في أمرين: أحدهما تماسك الأبيات تماسك الأعضاء في الجسم الحيّ، وثانيهما اختصاص كلّ جزء من أجزاء القصيدة بوظيفة لا يعدوها مثل أعضاء الجسم وأجهزته سواء بسواء والجزء هنا كما يتبيّن من كلامه هو البيت، ويبدو هنا جدّ متأثر بالمدرسة التطورية حيث يصطنع حججها كما تقدّم.

وافتقار القصيدة لهذه الوحدة الفنيّة يجعلها مشوّهة مضطربة، يقول: " ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشّعر فلم تجدها فاعلم أنّه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه

ببعض أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا تميّز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة"[2]

ويؤكّد العقاد على أنّ الوحدة الفنيّة ليست ترتيبا منطقيا أو ترابطا رياضيا بين أبيات القصيدة، بل هي انسجام الخواطر وتدفقه من أولها إلى آخرها، يقول: " وقبل أن نتحوّل من كلامنا على التفكّك وفقدان الوحدة الفنيّة ننبّه من يستبهم عليه الأمر إلى أنّنا لا نريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية وإنّما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كلّ بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلّقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة"[3]

تقول سعاد محمد جعفر عن الوحدة الفنيّة عند العقّاد ما نصّه: " وهذه الوحدة كما هو ظاهر.. وحدة شعوريّة فكريّة تقوم على خيط نفسي رفيع يربط بين أجزاء القصيدة، فالقصيدة عنده تتشكّل من أجزاء متداخلة بعضها ببعض، وفي الوقت نفسه متصلة بالتيار العام للقصيدة، ذلك التيّار الذي يربط بين أجزائها المختلفة"[4].

والعقاد في نقده التطبيقي[5] كما فعل مع قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل يتخذ من مسألة ترتيب الأبيات أو إعادة ترتيبها مقياسا لوجود الوحدة الفنية أو عدم وجودها، وهذا يدلّ على إدراكه للشكل منفصلا عن المعنى، وأنّه كان يهتمّ بالمضمون والمعنى أكثر من اللفظ والشكل، كما يدلّ أيضا على أنّه يدرك البيت كوحدة قائمة بذاتها مميزة عن غيرها ولها وظيفته الخاصّة، ممّا يدلّ على أنّ العقاد ما زال تحت تأثير النقد العربي القديم[6].

وكذلك في كلامه عن ابن الرومي الذي يعتبره محققا للوحدة المعنوية في شعره مخالفا لتقاليد الشعر العربي التي كانت قبله، ومقياس العقاد في ذلك هو استعصاء التقديم والتأخير بين أبيات القصيدة، كما يؤكّد على وحدة الموضوع وكماله فهو يرفض تعدد الموضوعات المعروف في القصيدة العربية، يقول: " فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدّة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وبهذا الاسترسال خرج عن سنّة النّظامين الذين جعلوا البيت وحدة النّظم وجعلوا القصيدة أبياتا متفرّقة يضمّها سمط واحد، قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدّة أبيات وقلّ أن يتوالى فيه النّسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير فخالف ابن الروميّ هذه السنّة وجعل القصيدة « كُلّا » واحدا لا يتمّ إلا بتمام المعنى الذي أراده على النّحو الذي نحاه، فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل

العناوين وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة"[7].

وقد نادى المازني أيضا بوجوب النّظر إلى غرض الشاعر في القصيدة جملة حتى يدرك ما يهدف إليه كاملا إذ لا يمكن أن يغني النّظر إلى جزء من القصيدة دون غيره من الأجزاء، يقول: " إنّ مزيّة المعاني وحسنها ليسا فيما زعمتم من الشّرف، فإنّ هذا سخف كما أظهرنا فيما مرّ، ولكن في صحّة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشّاعر أن يحلّها عليك في البيت مفردا أو في القصيدة جملة، وقد يتاح له من الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة في بيت أو بيتين وقد لا يتأتّى له ذلك إلّا في قصيدة طويلة، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتا بيتا كما هي العادة، فإنّ ما في الأبيات من المعاني إذا تدبّرتها واحدا واحدا، ليس إلّا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشّاعر، وشرحا إليه وتبيينا"[8].

فالوحدة التي يطالب بتحقيقها في القصيدة هي وحدة الفكرة أو المعنى أو الغرض وهذه الوحدة يصل إليها القارئ أو الناقد عن طريق قراءته الواعية للنّص كلّه متدبّرا الأبيات بيتا بيتا حتى يكتشف الغرض الذي أراده الشاعر وبعبارة أخرى إنّ المعنى الكلّي للقصيدة عنده هو مجموع المعاني الجزئية التي تتعانق وتتألف في القصيدة لتكشف عن غرض الشاعر أو فكرته.

وفي نقده التطبيقي عالج المازني في كتابه حصاد الهشيم فكرة الوحدة الفنيّة في قصيدة (ترجمة شيطان) للعقاد، فقال: " لأوّل مرّة في تاريخ الأدب العصريّ ــ والعرب أيضا ــ يرى القارئ عملا فنيّا تامّا قائما على فكرة معيّنة تدور على محورها القصيدة وتجول، ولعلّ هذا من أظهر مميّزات الأدب الحديث وأكبرها، فقد كان الرّجل يقول القصيدة مسوقا إلى غرضها بباعث مستقلّ عن النّفس ولكنّك هنا ترى بناء مشيدا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلّة طبيعيّة مشروحة وأعمل الشّاعر ذهنه في جملتها وتفاصيلها ثمّ أفرغها في قالب تغيّره لها بعد الرؤية، وعرضها في أسلوب فنّيّ موسيقيّ أبدعه لها"[9].

فالمازني فيما سبق يقرّر أن قصيدة العقاد هي أوّل عمل فنّي قائم على فكرة معيّنة تدور على محورها القصيدة، وهذا كلام فيه نظر إذ أنّ بعض الدارسين يرون أنّ كلّ عمل قديما أو حديثا يتمتع بهذه الميزة ومنهم الدكتورة سعاد محمد جعفر في

بحثها: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، والدكتور مصطفى ناصف في كتابه: دراسة الأدب العربي.

وفي كلام المازني السابق ما يدلّ على فصله بين الشكل والمضمون، واهتمامه بالمضمون أكثر، ولكن نظرته إلى الشكل كانت أوسع من نظرة العقاد، فهو عنده يشمل مكونات الشعر المختلفة من وزن وأسلوب وعاطفة وخيال.

مثلما دعا العقاد والمازني دعا شكري القارئ والناقد إلى النظر إلى القصيدة جملة واحدة لا بيتا أو أبيات، لأنّ قيمة البيت عنده في الصلة التي تربطه بموضوع القصيدة، يقول في ذلك: " إنّ القرّاء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب ذوقهم، ثمّ ينبذون ما بقي من غير أن يبحثوا عن السّبب الذي جعل الشّاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني، فهم كالمريض الذي فقد شهوة الطّعام، يأخذه مكرها، فهم لا يغتفرون للشاعر أن يكون أوسع منهم روحا، وأسلم ذوقا، وأكبر عقلا، ويريدون منه أن ينزل إلى مستوى عقولهم، ونفوسهم، وأذواقهم، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوي أنفسهم إمّا بحقّ وإمّا بباطل، لأنّهم يعدّون كلّ بيت وحدة تامّة، وهذا خطأ: فإنّ قيمة البيت في الصّلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة؛ لأنّ البيت جزء مكمّل ولا يصحّ أن يكون البيت شاذّا خارجا عن مكانه من القصيدة، بعيدا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهّم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصحّ أن تحكم على البيت بالنّظرة الأولى العجلى الطّائشة، بل بالنّظرة المتأمّلة الفنيّة. فينبغي أن تنظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلّة: فإنّنا إذا فعلنا ذلك وجدنا أنّ البيت قد لا يكون ممّا يستفزّ القارئ لغرابته، وهو بالرّغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة"[10].

ولكنّ شكريا رفض القول بتفكّك القصيدة العربية، ورأى العلة في القرّاء لا فيها، وقد أشار الدكتور لطفي عبد البديع إلى هذه الحقيقة عندما قال: " كان شكري فيما نعلم أول من ألمّ بهذه الحقيقة وقد دونها سنة 1916 في مقدّمة ديوانه الخامس ثمّ لم يتابعه فيها أحد من النقاد بعده"[11].

لذلك لم يطالب شكري بوحدة المعنى أو وحدة الموضوع لأنّه يعترف بوجودها في كلّ قصيدة ناضجة، وإنّما طالب بالوحدة العضوية المتمثلة في مراعاة الانسجام في الخيال والتفكير والعاطفة في كلّ جانب من جوانب موضوع القصيدة

يقول في ذلك: "ومثل الشّاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقّها، مثل النّقّاش الذي يجعل نصيب كلّ أجزاء الصّورة التي ينقشها من الضّوء نصيبا واحدا...

وكما أنّه ينبغي للنّقاش أن يميّز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميّز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كلّ جانب من الخيال والتفكير، وكذلك ينبغي أن يميّز بين ما يتطلبه كلّ موضوع فإنّ بعض القراء يقسّم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مغالطة غريبة، إذ أنّ كلّ موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصّا من العاطفة والتفكير."[12]

فالوحدة العضوية التي يقصدها شكري هنا هي مراعاة التناسب والانسجام بين مكونات الشعر المختلفة والعاطفة والخيال والتفكير مع مراعاة ما يتطلبه كلّ موضوع من هذه المكونات وأن يكون هناك تمييز بين جوانب القصيدة المختلفة بحيث لا تسير على وتيرة واحدة.

وشكري لا يطالب كما العقاد والمازني بوحدة الخاطر أو المعنى، ولا يفصل مثلهما بين الشكل والمضمون، والمعنى الكلّي للقصيدة عنده يتمثّل في الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات الفنيّ في السياق، وليس مجموع الجزئيات المتناثرة في العمل الفنّي كما ذهب العقاد والمازني، والدليل على ذلك قوله: " هذه قصيدة (الملك الثّائر) لقد حاول غبيّ أن يقرأها مرّة، فقرأ منها أبياتا، ورأى عصيان الملك، فأخذ منه الغضب كلّ مأخذ ولم يتمّ قراءة القصيدة فلما قرأت له ما لاقاه الملك الثّائر من العقاب لعصيانه، انشرح صدره وقال: << إنّه جدير بهذا العقاب>>!

وهذه الحادثة تشرح السّبب في سوء الفهم الذي يعتور بعض النّاس في قراءة القصائد التي تشرح أمثال هذه الخواطر والعواطف النّفسيّة التي لها علاقة بالحياة والخلق، فإنّه لا يحاول تفهّم مغزى القصيدة الذي لا يستخلص من أبيات مفردة من القصيدة، بل يستخلصه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنيّة وما تقضيه المقابلة الفنيّة من اختلاف جوانب الرأي فيها واختلاف حالات النّفس التي ضمّنتها القصيدة"[13].

ورغم أنّ جماعة الديوان اتفقوا على المناداة بالوحدة الفنيّة في القصيدة كما طالبوا بقراءة العمل الفنّي كاملا لا أجزاء، لكنّهم اختلفوا في فهم حقيقة هذه الوحدة، ويمكن رصد بعض نقاط الاختلاف بينهم فيما يلي:

ــ شكري بتحقق هذه الوحدة في كلّ قصيدة ناضجة، وما على القارئ أو الناقد إلا البحث عنها، أمّا العقاد والمازني فعندهما بعض القصائد مفككة، وبعضها يتمتع بالوحدة.

ــ المعنى الكلّي عند العقاد والمازني يتكوّن من مجموع المعاني الجزئية الموجودة في القصيدة، وأمّا عند شكري فهو ممثّل في الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات الفنية في السياق.

ــ يرى شكري أنّ تعدّد الموضوعات التقليدية في القصيدة العربية لا يخلّ بوحدتها لأنّ النّفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنّه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، أمّا العقّاد والمازني فيرفضان تعدّد الموضوعات فيها، كما أنّهما يرفضان المطالع الغزلية...

وهكذا نصل من خلال ما سبق إلى أنّ جماعة الديوان لم يستعملوا مصطلح الوحدة العضوية بلفظه ولكنّهم استعملوا مصطلح الوحدة الفنيّة، غير أنّ الدارسين الذين تناولوا تراثهم النقدي كانوا يستعملون مصطلح الوحدة العضوية إشارة إلى مفاهيمهم السابقة، نعم لقد نادى جماعة الديوان بالوحدة الفنية في القصيدة وكذا النظر إليها كوحدة متكاملة وهذا بصفة عامّة، ولكنّهم اختلفوا في تفاصيل ذلك، فقد رآها المازني والعقاد في المعاني الجزئية المتناثرة في القصيدة تترابط لتشكل المعنى الكلّي، ورآها شكري في أفق القراءة الأخير الذي تنتهي إليه دلالات القصيدة، وترتّب عن فهم العقاد والمازني أن رفضا تعدد الموضوعات التقليدي ورأيا الوحدة الفنية متحققة في بعض القصائد دون أخريات، أمّا شكري فلا يرى تعدد الموضوعات مناقضا للوحدة الفنيّة، كما يراها متحققة في كلّ قصيدة ناضجة، فهي عنده تلاحم كلّي بين الشكل والمضمون والعواطف المتباينة.. وهو بذلك يكشف عن مدى أصالته وعمق فهمه لحقيقة هذا المصطلح كما عند كولردج مثلا، فقد كان شكري يستوعب بمنطق الشاعر الذي يشعر ويتأمّل ويستبطن، أمّا صاحباه فقد كان يحدوهما منطق المفكّر الدارس الذي لا تتجاوز ملاحظاته أحيانا سطح الشعر وظاهره.

الوحدة العضوية بين التراث وجماعة الديوان:

تعدّ قضية الوحدة العضوية من أهمّ القضايا التي شغل بها النّقاد المحدثون، نتيجة لما لاحظوه من وحدة القصيدة في آداب الغرب هذا في حينّ أن النقد العربيّ

القديم" ولم يبذل جهدا كبيرا في النّظر إلى العمل الفنّي كوحدة شاملة فقد فصل النقاد بين اللفظ والمعنى..."[14]، كما أنّ الشعراء منذ العهد الجاهلي لم يهتمّوا بهذه الوحدة الفنيّة، يقول شوقي ضيف: " ومن الحقّ أنّ القصيدة العربيّة لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلّا نادرا، وربّما كان مرجع ذلك إلى تقيّد شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي، حيث نجد القصيدة متحفا لموضوعات مختلفة، لا تربط بينها أيّ رابطة قريبة"[15].

ويفسّر شوقي ضيف عدم تمتع القصيدة العربية بهذه الوحدة بطبيعة الحياة التي كان يعيشها الإنسان بما تتوفّر عليه من استقلالية فردية، يقول: " وعلى هذا النّحو تألّفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحيّ وخيامه، فكلّ بيت له حياته واستقلاله، وكلّ بيت وحدة قائمة بنفسها، وقلّما ظهرت صلة وثيقة بين سابق ولاحق، وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لا من حيث الموضوعات المتباينة التي تنتظم فيها فحسب، بل أيضا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد، فهي تتجاور مستقلّا بعضها عن بعض"[16].

وتلعب الثقافة الشفهيّة دورها في افتراض أن يكون البيت وحدة مستقلّة تامّة المعنى كي يسهل حفظه وروايته والتمثّل به في مختلف الأحوال، لذلك شاع عندهم: أشعر بيت، وأغزل بيت، وأفخر بيت...

ولذلك لم تكن" للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال، لأنّه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلّا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النّفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح، وكان لهذا الرباط الواهي مبرّر من المبررات في العصر الجاهلي، ثمّ صار تقليدها على مرّ العصور"[17]، فإنّه لم يتغيّر الحال أيضا في العصر العبّاسي رغم ما شهده من ثورة على القصيدة الجاهلية، فقد كان " المحدثون العبّاسيون يحتكمون غالبا إلى هذا النّموذج القديم قي صنع القصيدة، فهم يعدّدون موضوعاتها، وهم لا يعنون بالربط النّفسي بين أبيات الموضوع الواحد، بل يستمرّ لكلّ بيت استقلاله وانفصاله حتى أصبحت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه في قصيدته، وكانوا يسمّونه بيت القصيد، فهو كلّ غايتهم وغاية النقاد من حولهم"[18].

أمّا إذا بحثنا في النّقد العربيّ القديم فلا يمكننا إغفال بعض النّصوص التي تظهر عناية بعض النّقاد بمسألة ارتباط أبيات القصيدة بعضها ببعض وانتظامها فيما بشبه الوحدة، يقول ابن قتيبة: " وتتبيّن التكلّف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجإ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذلك؟ فقال: لأنّي أقول البيت وأخاه، ولأنّك تقول البيت وابن عمّه، وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مت يا أبا الجحاف إذا شئت! فقال رؤبة: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبني، قال رؤبة: نعم ولكن ليس لشعره قران، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه"[19].

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمي: " من حكم النّسيب الذي يفتتح بها الشاعر كلامه أن يكون مخرجا بما بعده من مدح أو ذمّ، متصلا به غير منفصل فيه، فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل الواحد عن الآخر وباينه في صحّة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله"[20].

ويقول ابن طباطبا: " أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ينسّق به أوّله مع آخره على ما نسجه قائله، فإنّ قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل إذا نقص تأليفها فإنّ الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا...حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا...لا تتناقض في معانيها ولا هي في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها"[21].

ويقول عبد القاهر الجرجاني: " واعلم أنّ ممّا هو أصل في أن يدقّ النّظر ويقيض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك"[22].

ويبدوا أنّ مثل هذه النّصوص لا تقيم حجّة قويّة على أنّ القدماء من نقادنا العرب قد فهموا الوحدة العضوية بالمعنى المعاصر المتأثر أساسا بالمرجعية الأوربية، ولكنّها تشير على الأقلّ إلى تطلّب نوع من النّظام في ترتيب أبيات القصيدة، وأنّ مواقفهم لا تعدو الدعوة إلى تنظيم أجزاء القصيدة وأبياتها وفق مفاهيم حسن التخلّص، وبراعة الخروج، وصحّة التقسيم وبراعة الاختتام، وغيرها من المصطلحات التي تداولها النقد العربيّ في العصور السابقة".

لذلك نجد غنيمي هلال ينفي أيضا فهم الوحدة العضوية بمعناه المعاصر عن النقاد العرب القدماء: " ولم يكن النقد العربي القديم يحفل بالوحدة العضوية، ولا بوظيفة الصور العضوية، ولم يكن الشاعر كذلك يلقي بالا إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامّة أو الشعور الذي يهدف إلى تصوير، وغالبا ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متآلفة في إبراز الصور الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم"[23].

فما لوحظ من اهتمام بعض النقاد بنوع من التناسق والانسجام بين أبيات القصيدة لم يرق إلى مستوى الوحدة العضوية المنشودة في التجربة الشعرية الحديثة حسب رأي غنيمي هلال إذ يقول:" ولكنّ هؤلاء النّقاد في فهمهم لتآلف المعاني في الشعر، لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كلّا يتطلّب أجزاء خاصّة، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتآلف، إذ أنّ مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت أو البيتين المتجاورين، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء في عمود الشعر.. فلم يصلوا في فهمهم له إلى وحدة الموضوع، ولا إلى تآلف أجزائه في داخله، فضلا عن وحدة التجربة العضوية"[24].

وهو ذاته عندما يستعرض تلك الأقوال لنقادنا القدامى يرجعها إلى تأثّر غامض بما قاله أرسطو في مجال الوحدة العضوية، ولم يكن فهمهم لها كما أراد هو، كما أنّ مواقفهم هذه لم تأت بثمارها في واقع القصيدة العربية، يقول: " وتقفنا مثل هذه النّصوص على أنّ العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو، ولكن على نحو خاص، إذ فهموا أنّ معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عمّا أراد أرسطو، ولم يؤثر إدراكهم شيئا يذكر في بناء القصيدة القديم...فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أي أثر في ذلك التجديد"[25].

لذلك يمكن القول بأنّ ما نادت به جماعة الديوان من وحدة عضوية يعدّ قفزة مهمّة في تصوّر النموذج الجديد للقصيدة العربية، فقد بدأت هذه الوحدة المنشودة غامضة عند مطران واتضحت معالمها عند العقاد وشكري خاصّة، هذا وإن انتقد بعض الدارسين العقاد في فهمه لهذه الوحدة إذا جعلها وحدة موضوع ووحدة معنى بحيث لا يمكن تقديم بيت على آخر، أمّا شكري فقد فهمها على أساس وحدة الصورة فهي خيالية متأثرة بنظرية كولردج.

الوحدة العضوية بين الإحيائيين وجماعة الديوان:

لقد سارت الشعريّة الإحيائية على النّموذج العبّاسي، والقصيدة في ذلك العهد رغم ما شهدته من تجديد فلم تخرج عن بناء القصيدة الجاهلية المؤسسة على استقلالية البيت إلّا فيما ندر، فهي تبعا لذلك لم تحفل بقضية الوحدة العضوية، ولكننا نجد المرصفيّ بعد انتهائه من شرح إحدى قصائد البارودي، يقول هذا الكلام: " انظر هداك الله ــ لأبيات هذه القصيدة، فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر، أفردت كلّ جوهرة لنفاستها بظرف، ثمّ اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النّسق، فإنّك لا تجد بيتا يصحّ أن يقدّم أو يؤخّر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلوّ همّتك إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى"[26].

وقد عقّب مندور على هذا الكلام قائلا: "وهذه العبارات ــ وإن تكن تقريظا خالصا ــ إلّا أنّنا نحسّ فيها بشيء يعتبر جديدا كلّ الجدّة في عصر الشّيخ حسين، وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة وأنّك لا تجد بيتا يصحّ أن يقدّم أو يؤخّر.. فمثل هذا النّقد لم نسمع به في نقدنا الأدبيّ المعاصر إلّا بعد ذلك ممّا يقرب نصف قرن، عندما رأينا الأستاذين العقّاد والمازنيّ يطالبان متأثرين بالشعر الغربيّ بوحدة القصيدة العضوية، وتنسيق تصميمها، حتى رأينا الأستاذ العقّاد ينقد قصيدة شوقي في رثاء الزعيم مصطفى كامل نقدا لاذعا، ويستخدم في هذا النّقد تفكّك القصيدة وانعدام النّسق فيها، بحيث استطاع أن يقدّم ويؤخّر كيفما شاء من أبيات القصيدة، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة"[27].

ولكنّنا إذا عدنا إلى كلام المرصفي في تعريف الشعر وجدناه لا يزال يقرّر أنّ للبيت مثلا وحدة شعريّة مستقلّة بذاتها، حيث يقول: " إنّه كلام مفصّل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة، وتسمّى كلّ قطعة من

هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمّى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويّا وقافية، وينفرد كلّ بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنّه كلام وحده مستقلّ عمّا قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامّا في بابه، في مدح أو تشبيب أو رثاء..."[28]، وقد يوهمنا كلام المرصفي الأول بأنّه يشير إلى الوحدة العضوية، لذلك يعتبر محمد مندور ما قال به المرصفي " لا يخرج في شيء عن منهج النّقد التقليديّ عند العرب هو ما يعتبر اليوم قديما باليا بالنّسبة إلينا، بعد أن اتسعت آفاقنا النّقدية"[29].

وأمّا محمد مصايف فيعلّق على كلام المرصفي السابق قائلا: " وإذن فالمرصفيّ لا يتصوّر وحدة القصيدة كما تصوّرتها جماعة الديوان فيما بعد، إذا لا زال يتكلّم على المقاصد المتعدّدة، مثل: الرثاء والتشبيب والمدح وما إليها.. وعن استقلال البيت،(بإفادته في تركيبه) كلّ ذلك يجعلنا نتأكّد من أنّ المرصفي لم يكن يدع مطلقا إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وأنّه إنّما يدعو إلى طريقة الرّبط بين أجزاء القصيدة الواحدة"[30].

ويؤكّد كلّ من شوقي ضيف[31]، وغنيمي هلال[32] أنّ الشاعر خليل مطران هو أوّل من نبّه إلى قضية الوحدة العضوية من خلال ملاحظة التفكّك في القصيدة العربيّة التقليديّة، وقد صوّر وجهة نظره الجديدة هذه في مقدّمة ديوانه الذي أصدره، سنة: 1908[33].

ولكنّ غنيمي هلال يلاحظ أنّ "الأستاذ العقّاد أوضح منهجا وأكثر عمقا في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة"[34].

ويشير شوقي ضيف إلى أنّ العقّاد أكثر الثلاثة (هو وشكري والمازني) حديثا عن هذه الوحدة في كتاباته، وقد جعلها المحور الذي دار عليه نقده لشوقي في كتابه الذي ألّفه مع المازني باسم (الديوان)[35].

هذا. وبينما تضمّ الدكتورة سعاد جعفر رأيها إلى رأي الدكتور لطفي عبد البديع في اعتبار شكري أوّل من فهم الوحدة العضوية كما أرادها الرومانتيكيون الإنجليز خاصّة منهم (كولردج)[36].

خاتمة:

ـ مصطلح "الوحدة العضوية" مصطلح وافد على المعجم المصطلحي النقدي العربي، وقد شهد مرحلة التلقي الأول عند جماعة الديوان.

ـ شهد المصطلح على غرار مفهومه مرحلة اضطراب وعدم استقرار.

ـ يشهد هذا المصطلح على لحظة مثاقفة ـ في تاريخنا النقدي العربي.

ـ يجسد هذا المصطلح أحد أعراض المشكلة المصطلحية العربية، والمتمثلة في إشكالية الترجمة المصطلحية والتي غالبا ما ينجم عنها تعدد ـ في المصطلح لمفهوم واحد أو العكس أيضا.

ـ إن إحدى أهم علاجات هذه المشكلة هي تفعيل العمل الجامعي وتلافي الاعتماد على الجهود الفردية ـ في الترجمة المصطلحية والعلمية.

الهوامش والإحالات:

1 العقّاد، الديوان، في النّقد والأدب، ، دار الشّعب، القاهرة، ط4، 1996، ص: 130

2 نفسه، ص: 130

3 نفسه، ص: 141

4 سعاد محمّد جعفر، التجديد في الشعر والنّقد عند جماعة الديوان، (رسالة دكتوراة ـ مخطوط ـ) قسم الدكتوراة ـ كليّة الآداب ـ جامعة عين شمس، 1973. ص: 271

5 ينظر: العقّاد، الديوان، ص: 130 وما بعدها

6 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 276

7 العقاد، المجموعة الكاملة (تراجم وسير1 : ابن الرومي ـ أبو العلاء) دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ودار الكتاب المصري ـ القاهرة، مج 15، ط2، 1991، ص: 240

8 المازني، حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص: 191

9 نفسه، ص: 42

10 شكري، مقدمة ج 5 ، ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق: يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998ص: 404 و405

11 لطفي عبد البديع، اللغة والشعر، ص: 126 نقلا عن: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 285

12 شكري، مقدمة ج 5 ، ص: 405

13 نفسه، مقدمة ج 7 ، ص: 549

14 دخيل الله حامد أبو طويلة الخديدي، الرؤية الجديدة للشعر والنقد عند عبد الرحمن شكري (رسالة ماجستير ـ مخطوط ـ)، كلية اللغة العربية، فرع الأدب، جامعة أمّ القرى، ص: 128

15 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004ص: 154

16 نفسه، ص: 155

17 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 ص: 374 و375

18 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 155

19 ابن قتيبة، الشعر والشعراء تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة. ج1، د ط، د ت، ص: 90

20 أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج2، ط5، 1981، ص: 117

21 ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006 ص: 131

22 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004 ص: 93

23 غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 422

24 نفسه، ص: 203

25 نفسه، ص: 204

26 المرصفي، الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ج2، ط1، 1292هـ، ص: 479

27 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1997 ص: 17

28 المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 464

29 مندور، النقد والنّقاد المعاصرون، ص: 18

30 محمد مصايف،جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 27

31 ينظر: شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 158

32 ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 381

33 يقول مطران: " هذا شعر ليس ناظمه بعبد، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح. ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع وقاطع المقطع في تركيبها وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصوّر وغرابة الموضوع ومطابقة كلّ ذلك للحقيقة، وسفوفه عن الشعور الحرّ، وتحرّي دقّة الوصف واستيفائه فيه على قدر". عن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 381

34 غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 381
35 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 159
36 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 284

إشكاليات ترجمة المصطلحات عبر لغات وسيطة مصطلحات جمالية التلقي الألمانية أنموذجا.

د. عبد القادر خليف ـ أستاذ محاضر-أ-
جامعة العربي التبسي-تبسة.

الملخص:
يهدف البحث إلى مقاربة إشكاليات ترجمة المصطلحات النقدية عبر لغات وسيطة، حينما تتعذر الترجمة من اللغة الأم. وهذا ما عانته مصطلحات جمالية التلقي الألمانية من تحريف وسوء ترجمة، حيث نُقلت مصطلحاتها من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، مع ما يتبع ذلك من فقدان المصطلح لوهجه، ويسبب خللا ـفي الترجمة الأولى أو الثانية.
الكلمات المفتاحية: ترجمة، المصطلح، جمالية التلقي، أفق التوقع، النقد.

Abstract :
The research aims to approach the problems of translating critical terms through intermediate languages, when translation from the mother language is not possible. This is what the German aesthetic reception terms suffered from distortion and mis-translation, as their terms were transferred from the French and English languages.
Key words : translation, term, aesthetic reception, horizon of expectation, critic.

مقدمة:

يهدف البحث إلى مقاربة إشكاليات ترجمة المصطلحات النقدية عبر لغات وسيطة، حينما تتعذر الترجمة من اللغة الأم. وهذا ما عانته مصطلحات جمالية التلقي الألمانية من تحريف وسوء ترجمة، حيث نُقلت مصطلحاتها من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، ومن لدن نقاد ومترجمين مختلفي التكوين والتوجهات، من المغرب العربي، وكذا من المشرق. مع ما يتبع ذلك من فقدان المصطلح لوهجه، ويسبب خللا ـفي الترجمة الأولى أو الثانية، ويؤدي بالقارئ إلى استقصاء الترجمات، نتيجة تعدد المصطلحات للتعبير عن المفهوم الواحد. وأبرزها تسمية النظرية ذاتها، التي أطلقت عليها عدة تسميات وكذا مصطلح 'أفق التوقع'، الذي نُقل خطأ 'مصطلح الانتظار'.

الترجمة بوصفها جسرا للمثاقفة:

عرف النقد العربي المعاصر جمالية التلقي الألمانية عن طريق الترجمة، وهي إحدى آليات صياغة المصطلح، ذلك أن "الترجمة هي نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، فيتخير المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي"[1]. لذلك ينبغي التثبت في نقل المصطلح، ومراعاة النسق المعرفي الذي نشأ ونما فيه، وهذا يحيل إلى مسألتين: "الأولى ترجمة المصطلح (ضرورة معرفة أبعاده وامتداداته) والثانية كيفية استخدامه وتداوله (ضرورة معرفة مفاهيمه، الدقة، الاتساق)"[2] لذلك وجبت الإحاطة بالظروف والملابسات التي صيغ وفقها المصطلح، وتحري المرجعيات التي يستمد منها أصوله.

تتم عملية الترجمة عادة بين لغتين، اللغة الأم التي كتب بها الأصل، واللغة الهدف التي ينقل إليها، غير أن ترجمة جمالية التلقي الألمانية إلى اللغة العربية حادت عن هذا الطريق، نظرا لندرة المؤلفات المترجمة من اللغة الأم، ونقصد بها هنا اللغة الألمانية التي كتبت بها أغلب التنظيرات حول هذه النظرية من لدن روادها الألمان، ذلك أن أغلب الترجمات العربية حولها نقلت من لغات وسيطة، إما الفرنسية أو الإنجليزية، مع ما يتبع ذلك من فقدان المصطلح لوهجه، مما يسبب خللا في الترجمة الأولى أو الثانية، ويؤدي بنا إلى استقصاء الترجمات، للبحث عن أيها نعتمد، حيث وجدنا اختلافا في ترجمة المصطلحات، ما يؤدي إلى تعدد المصطلحات للتعبير عن المفهوم الواحد.

ترجمة النظرية إلى العربية:

عُرفت جمالية التلقي في أوضح صورها في النقد العربي المعاصر بـ'نظرية الاستقبال' وذلك حين ترجم رعد عبد الجليل جواد كتاب روبرت سي هولب 'Reception Theory'بهذا العنوان سنة 1992، والذي ترجمه فيما بعد عز الدين إسماعيل بعنوان 'نظرية التلقي' سنة 1994.

وسبق هذا، بعض المقالات النقدية المترجمة في ثمانينيات القرن العشرين، في بعض المجلات الأدبية المتخصصة، كمجلة الفكر العربي المعاصر، ومجلة آفاق، ومجلة دراسات سال حيث لم ترق هذه الكتابات إلى درجة الرؤية الشاملة المعبرة عن هذه النظرية.

ومنذ تسعينيات القرن العشرين، توالت الترجمات للتعريف بهذه النظرية، من خلال ترجمة كتب أبرز روادها، حيث برز هذا الجهد خاصة في المغرب، مع ما رافق ذلك من تخبط في ترجمة المصطلحات، إذ كان كل مترجم يعتمد على جهده الشخصي، ولم يكن هناك جهة تنسق لتوحيد المصطلحات، "هذا التخبط في المصطلح يؤدي إلى سوء في الفهم ينعكس على الاتجاه الذي نود أن يأخذ دوره في تطوير النقد العربي الحديث"[3].

وما زاد الأمر تعقيدا أن أغلب الترجمات لم تنقل من الألمانية إلى العربية، وإنما عن طريق لغة وسيطة، "إذا لقد تمت ترجمة ما ترجم عن لغة وسيطة (الإنكليزية أو الفرنسية)، وسبب هذا الأمر لبسا مصدره المترجمون إلى هذه اللغة الوسيطة ثم إلى العربية"[4]. وهذا ما يدعو إلى ضرورة تحري الترجمات العربية وكذا المنقول منها.

ومن الجدير بالتأمل أن أهم كتابين يعبران عن آراء هذه النظرية نقلا إلى العربية من لغتين مختلفتين، فلقد ترجم حميد لحمداني والجلالي الكدية كتاب فولفغانغ إيزر "فعل القراءة" نقلا عن الترجمة الإنجليزية، بينما ترجم رشيد بنحدو كتاب هانز روبرت ياوس "جمالية التلقي" نقلا عن الترجمة الفرنسية ، يحدث هذا رغم أن هناك العديد من المترجمين العرب الذي يتقنون الألمانية.

ومن أبرز مظاهر اللبس والخلط المصطلحي في الترجمة، هو تسمية هذه النظرية، إذ نجد أنفسنا أمام تعدد التسميات للمفهوم الواحد، وأشهر ما عرفت به في النقد العربي المعاصر من تسميات ما يلي:

الرقم	المترجم	الترجمة	سنة الترجمة	المصدر
01	نبيلة إبراهيم	نظرية التأثير والاتصال	1984	مجلة فصول
02	سعيد علوش	جمالية التلقي والتواصل الأدبي	1986	مجلة الفكر العربي المعاصر
03	أحمد المديني	نظرية الوقع الجمالي	1987	مجلة آفاق
04	رعد عبد الجليل	نظرية الاستقبال	1992	كتاب نظرية الاستقبال

05	شكري المبخوت	جمالية الألفة	1993	كتاب جمالية الألفة:(النص ومتقبله في التراث النقدي)
06	شكري المبخوت	نظرية التقبل	1993	كتاب جمالية الألفة:(النص ومتقبله في التراث النقدي)
07	أحمد بوحسن	نظرية التلقي	1993	كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات
08	عزالدين إسماعيل	نظرية التلقي	1994	كتاب نظرية التلقي
09	حميد لحمداني والجلالي الكدية	جمالية التجاوب في الأدب	1995	كتاب فعل القراءة
10	محمود عباس عبد الواحد	جماليات التلقي	1996	كتاب قراءة النص وجماليات التلقي
11	رشيد بنحدو	جمالية التلقي	2004	كتاب جمالية التلقي
12	حميد الحمداوي	نظرية التأثير والتقبل	2006	مجلة أفق الإلكترونية
13	حميد الحمداوي	نظرية التلقي	2006	مجلة أفق الإلكترونية

تبرز أزمة المصطلح في هذه الترجمات التي لا تخدم تطور النقد، ولا تمثل إضافة، بقدر ما هي إعاقة، تجعل من المتتبع لهذه الترجمات في حيرة من أمره، وبدل البحث في مفاهيم هذه النظريات، يشغله الخلط المصطلحي عنها، ويضيع وقته وجهده في تتبع أي الترجمات أصدق وأقرب إلى الأصل، "وعلى أية حال، فإن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تؤدي، من دون ريب، إلى تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحين إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والاتفاق من دون أي مماحكة وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها"[5] .

يمثل المصطلح لغة خاصة، داخل اللغة العامة، تتجاوز البنية المعجمية للكلمة، إلى إطار معرفي خاص، كما أنّ هناك ضوابطا وشروطا لصحته، أهمها الدقة

والوضوح لتجنب اللبس، لغرض تحقيق تواصل معرفي يؤدي إلى النقل السليم للمعرفة، ويحقق الغاية المرجوة. وقد عدد أحمد مطلوب أربعة ضوابط علمية لابد من مراعاتها لتتم عملية صياغة صحيحة للمصطلح وهي[6]:

_ اتّفاق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية.

_ اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى.

_ وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي.

_ الاكتفاء بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد.

يبرز الشرط الأول الخاصية الرئيسة في المصطلح وهي اتفاق أهل الاختصاص عليه، ليعبر عن مفهوم علمي محدد، أما الشرط الثاني فيوضح الفرق الدلالي بين اللغتين العامة والخاصة، فحين يكتسي اللفظ صفة المصطلح يتمايز عن جذره اللغوي، مع وجود رابط يحيل إلى أصله، وهذا ما بينه الشرط الثالث بضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين المدلولين. ويبرز الشرط الرابع خاصية الاقتصاد اللغوي، بالاكتفاء بمصطلح واحد لكل مفهوم، ذلك أن تعددية المصطلحات للتعبير عن مفهوم واحد تؤدي إلى تشويش معرفي، كما أن تعبير المصطلح عن عدة مفاهيم في المجال الواحد لا يخدم المعرفة ويعطل التواصل السليم، وكل هذا يخلق أزمة المصطلح التي تنعكس بدورها على المعرفة، فالمصطلح يجب أن يعبر عن مفهوم ثابت ونهائي في مجاله المعرفي الخاص.

تكشف الجهود المتعددة لترجمة جمالية التلقي عن رغبة أصيلة في تقريبها للقارئ العربي، بيد أن هذه المصطلحات «التأثير والاتصال»، «التلقي والتواصل»، «الوقع»، « الاستقبال »، «التقبل» و«التجاوب»، لم تلق رواجا لدى أغلب النقاد العرب إذ إن "هذا النوع من الترجمة يسعى إلى الإبقاء على المضامين المعرفية للنص المنقول حتى إن بدت غريبة في لغة المتلقي. ويقوم المترجم في هذا النوع من الترجمة بفهم أفكار النص الأصلي، ثم التعبير عنها بما يقاربها في اللغة الهدف، ناسيا، أثناء النقل، كلمات النص الأصلي وتراكيبه. ومع أن هدف هذا النوع من الترجمة هو فهم المفاهيم وتفهيمها للمتلقي، فإنه لا يرقى إلى استثمار تلك المفاهيم وتفعيلها في البنية المعرفية للحضارة المتلقية"[7]، وهذا ما يفسر تعدد

المصطلحات بتعدد الفهوم للأصل الواحد، إذ التركيز هنا على المفهوم، وفي خضم محاولات استيعابه، أُهمل المصطلح.

استقر المقام لمصطلح «التلقي» ليكون بديلا فعالا ومقبولا، ذلك أن " التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية. فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة «التلقي» بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا، أو خطابا، أو شعرا، وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم عول على هذه المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة « الاستقبال » في هذا المجال"[8]. ويبدو أن القبول الذي لاقاه مصطلح «التلقي» حقق الاستقرار المصطلحي، إذ "إن من شروط الجهاز المصطلحي في مجال النقد الأدبي أن يستبقي اللفظ كل طاقته الإيحائية لأن التماهي المنشود بين المتصور الذهني والكلمة المصطلح بها عليه هو ليس من ضروب التطابق المعجمي بقدر ما هو من التماثل الوظيفي ولذلك كان للتخييل فيه نصيب وافر"[9].

وعليه فلا نريد أن نزيد المسألة تعقيدا، ويكفي الرجوع إلى الأصل المعرفي لهذه النظرية حتى نتحرى حقيقة تسميتها، وإذا اعتبرنا مصطلح التلقي مقابلا لما أراده ياوس، فيكفي إضافة الجمالية له لتصبح " جمالية التلقي" معبرة عن حقيقة هذه النظرية كما جاءت باللغة الألمانية «Rezeptionasthetik» ويعني مفهوم «التلقي» هنا معنى مزدوجا يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معا. كما أن مفهوم «الجمالية» هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة ليحيل، بدل ذلك، على هذا السؤال المهمل منذ عهد طويل: كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج-التلقي-التواصل كافة تجليات الفن ؟"[10].

ويأسف ياوس لسوء الفهم المحتوم الذي ينتج عن الترجمة، حيث أن ما يقابل كلمة Rezeption الألمانية في اللغة الفرنسية Réception و الإنجليزية Reception يوحي بالاستعمال الفندقي، في حين أن التلقي بالمفهوم الجمالي هو تفاعل مزدوج بين القارئ والنص[11].

كل هذا الخلط المصطلحي الذي يعاني منه النقد العربي المعاصر سبب "فوضى المصطلح واضطرابه وتعدده من بلد إلى آخر، بل بين مختص وآخر، وقد لا

نبالغ عندما نشير إلى أن هذا الاضطراب قد نجده عند الباحث الواحد"[12]. كما نجد بعض النقاد العرب يستخدمون مصطلح «القراءة» للتدليل على هذه النظرية، مع أن مصطلح «القراءة» في الغرب يشير إلى جملة من النظريات التي ركزت اهتمامها على القارئ بوصفه منتجا للدلالات.

ترجمة مصطلح أفق التوقع:

اشتغل هانز روبرت ياوس على إعادة دراسة تاريخ الأدب، انطلاقا من تجاوزه للرؤية السائدة حينئذ بين تجاذب تيارين، إذ حاول "التغلب على الانقسام الماركسي-الشكلاني الضالع في الرأي إزاء الأدب من منظور القارئ أو المستهلك. إن «جمالية الاستقبال» كما سمى ياوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات تتضمن أن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة. بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال"[13].

لذلك ركز عمله على إعادة الاعتبار للقارئ، لأنه يمتلك الخبرة الأدبية، والتي تعمل بدورها على صنع أفق التوقع لدى القارئ. هذا المصطلح الذي يترجم غالبا بأفق الانتظار، تتبعا للترجمة الفرنسية"Horizon d'attente" ، ويرى هولب أن ياوس أخذ هذا المصطلح من كارل بوبر(Karl Popper)وكارل مانهايم (Karl Mannheim)، وزاوجه بمفهوم الأفق عند غادامير[14]، وقدم بذلك مفهوما جديدا له. لذلك يرى خيرالدين دعيش أن مصطلح التوقع أقرب إلى الصواب من مصطلح الانتظار، حيث أن بوبر "يستخدم كلمة Expectation التي تعني التوقع، في حين كلمة Attente تعني الانتظار. والأصل عند بوبر هو أن التوقع يبنى على إمكانية الدحض .فما كان مبنيا على قابلية التكذيب هو من باب التوقع وليس من باب الانتظار"[15]، وهنا تبرز إشكالية الترجمة عن لغة وسيطة، إذ يفقد المصطلح وهجه كلما ابتعد عن لغته الأم، فالتوقع فعل إيجابي، يوحي بالتفكير ومحاولة استباق الدلالة، في حين أن الانتظار فعل سلبي، يوحي بالجمود، وهو هنا يتنافى مع الطرح الذي يريده ياوس، ولأن اللغة الفرنسية تقبلت هذا المصطلح، لا يعني بالضرورة اعتماده في اللغة العربية التي تتوفر على بديل أفضل هو التوقع.

ترتكز رؤية ياوس للدراسة التاريخية وفق تصوره الخاص، على تشكل أفق التوقع عند القارئ، سواء كان هذا القارئ في الزمن الحاضر، أم في أزمان

سابقة، حيث يجب مراعاة أفق النص، وكذا أفق القارئ. "إن القارئ يشرع في فهم العمل الجديد (أو الذي كان يعد مجهولا بالنسبة إليه) بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي من خلال إدراك الافتراضات التي وجهت فهمه. بيد أن التعاطي مع النص هو دائما منفعل وفاعل في آن واحد. فلا يمكن للقارئ "إنطاق" نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص. وهذا الفهم القبلي يحتوي على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه"[16].

لذا ينتج عن اندماج أفق النص مع أفق القارئ، أفقا جديدا، بحيث يتحقق للقارئ "بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدما أو بشكل أعم في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل. لكن بإمكانه أيضا أن يكتسي شكلا استبطانيا (المسافة النقدية في أثناء البحث، معاينة الاغتراب، اكتشاف الأسلوب الفني، الاستجابة لحافز ثقافي)، بينما يقبل القارئ أو يرفض اندراج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة"[17].

ويرى ياوس أن القيمة الفنية للنصوص تكمن في الحوار مع أفق التوقع عند القارئ، "فإذا استجاب له بالتماهي معه، كان رديئا. وإذا استجاب له بتخييبه، كان عديم الأثر. أما إذا استجاب له بتغييره –وهذا أفضل الاحتمالات– فهذا يعني أنه جيد"[18].

وتبرز في هذا الإطار «المسافة الجمالية»، كمصطلح يرتبط بأفق التوقع، حيث يعتبرها ياوس بأنها المسافة بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق توقعه لدى القراء، وهكذا يتم تحديد جمالية النصوص الأدبية انطلاقا من تتبع آفاق تلقي النص.

خاتمة:

يمثل حضور جمالية التلقي في النقد العربي المعاصر، إضافة إيجابية لحركيته التفاعلية مع مختلف التيارات النقدية، مع ما يتبع ذلك من نقاشات وحوارات تثري الساحة النقدية، بتجديد التوجهات والأطروحات النظرية، والممارسات الإنجازية. مع أن جهازها الاصطلاحي مازال يعاني من الرؤية الفردية،

على حساب التسمية المهيمنة، وهذا ما يجعل المصطلح يفقد صفة الاستقرار، التي تعتبر ضرورية وشرطا رئيسا كي يحظى بالقبول والتداول.

كما ينبغي تبني الترجمة الفاعلة من المصدر، باعتماد النقل من اللغة الأم، مع مراعاة الخصوصيات اللغوية، وتفهم السياقات المعرفية الذي نشأت فيها النظرية. وهذا ما يحتم توحيد الجهود بين النقاد والمترجمين، ولا يتحقق ذلك إلا تحت راية أكاديمية تلم الشمل، وتكون بمثابة المرجع الذي يعطي الكلمة الفصل فيما يخص توحيد المصطلحات، التي يجب أن تنبع عن أصالة وتفكير عميقين.

الهوامش والإحالات:

1- علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، المكتبة الثقافية، بغداد- العراق، (د. ط)، 1985، ص: 101.

2- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط 1، 2005، ص: 205.

3- شوير فيجن فرانك وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ط1، 1998، ص: 31.

4- نفسه، مقدمة المترجم ص 32.

5- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط 1، 2003، ص: 30.

6- أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد- العراق، ط 1 ، 2002، ص: 8.

7- علي القاسمي: علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط 1، 2008، ص: 177.

8- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، مدينة نصر- مصر، ط1، 1996، ص: 13.

9- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 1994، ص: 21.

10 - هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2004، ص: 101.

11- نفسه، ص: 101.

12- علوي حافيظ إسماعيلي و آخرون: اللسان العربي وإشكالية التلقي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2007، ص: 72.
13- روبرت هولب: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط1، 1992. ص: 75.
14- نفسه، ص: 76.
15- خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة قراءات، ع1، 2009 ، جامعة بسكرة، ص: 88.
16- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص: 135.
17- نفسه، ص: 136.
18- نفسه، مقدمة المترجم، ص: 11.

إشْكاليةُ ترجمَة المُصطلح النَّقديّ قراءةٌ في المُسبّبَات وبحْثٌ في التّبايُنَات .

د .نبيل قواس ـ أستاذ محاضر ـ ب ـ
كلية الآداب واللغات
جامعة عباس لغرور خنشلة ـ الجزائر ـ

الملخص:
تروم هذه الورقةُ البحثيةُ إلى تسْليط الضّوء على أزْمة أو إشكاليّة ترجمة المُصطلح النّقدي وتلقّيه، التي طالما جثمَتْ على الخطاب النّقديّ العربيّ المُعاصر حينًا من الدّهر، فاستفزّت الفكْرَ و الوعيَ النقديّ عند الكثير من الباحثين والنّقاد، ممّا أدى بهم إلى النّبش في مُسبّباتها والبحْث في مُقترحَات لها عسَى أن تكونَ مُحاولات جادّة وسبيلاً من خلالها يُمكن الخروج من دياجير الظّلام إلى برّ الأمان .
الكلمات المفتاحية: التّرجمة، المُصطلح النقديّ ، الخطاب النقديّ ، التلقّي ، الوعْي النقديّ .

Abstract :
This research paper seeks to spot the light on the crisis and the problem of the translation of the critical term and recieve it. This later has always crouched on the Arabic contemporary critical discourse a period of time. Hence, it provoked the intelct and the critical consciousness of the researchers and critics. This led them to dig up for its causes and the philosophical background, and also look for suggestions that might be a serious attempts and clear way through which it can get out of the deep darkness to safety.
Key words : Translation, critical term, critical discourse, reception, critical consciousness.

تقْديم :

أفرزَ التحوّلُ المعرفيُّ في عصرنا هذا أزْمات ومعضلات عدّة وعلى أصعدة ومستويات مختلفة، وكان الجانبُ النقديّ أحد هذه المستويات. وممّا لا شكّ فيه أنّ الثّقافةَ العربيّةَ لا تزالُ تعاني أزْمات معرفيةً شائكةً ولأسباب كثيرة ، كونُها تتلقّى وتستوردُ من ثقافة الآخر وتُهلّلُ للوافد . وما دام العصرُ الرّاهنُ يحتاجُ إلى الانْفتاح وتوسيع دائرة المعرفة، فلا بدّ لثقافتنا العربيّة من مُواكبته ومُسايرة الواقع المعرفيّ الجديد الذي يتطلّب الاحتكاك والانفتاح على ثقافات الأمم الأُخرى وحضاراتها. ولقدْ مثّلَ المصطلح النقديّ أحد المظاهر التي شكّلت أزمةً في حقل الخطاب النقديّ العربيّ المُعاصر، الأمر الذي أدّى إلى تهافُت الكثير من الباحثين والنقّاد العرب إلى الانكباب على مُدارسة ومُطالعة الكتب الأجنبية، وإلى ضرورة الاعتقاد بترجمة الكتب

والأفكار أو التصوّرات النّقدية استزادةً في ثقافتنا وتوسيعاً لدائرة الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر، وبخاصة إثراء قاموس اللغة العربية من خلال تلك المصطلحات الوافدة أو المُترجَمة.

ليس مرامُ هذه الورقة البحثيّة هو الوقوف على إشكالية المصطلح النّقدي في حدّ ذاتها، وإنّما تسعى للبحث عن إشكالية ترجمة هذا المصطلح في الخطاب النّقديّ العربيّ المُعاصر، بل وأبعد من ذلك تصْبُو - كمُحاولة - لقراءة بعض مُسبّبات المُصطلح النّقدي وتبايُناته من ناقل لآخر ، وتبحثُ في طُرق ترجمته إلى العربيّة ومدى نجاعتها أو نجاحها في إثراء المعاجم و القواميس العربية من ناحية، وتوسيع دائرة الفكْر النقديّ سواء للنّاقد المترجم أو للقارئ المُتلقّي من ناحية أخرى .

وربّما يجدُر بنا في هذا المقام - قبلَ البدْء - أنْ نُقرَّ بأنّ الكثيرَ من الدّراسات النّقديّة العربيّة المُعاصرة قدْ تطرّقتْ أو عالجت هذه المسألة حتّى لا ندّعيَ السّبقَ أو البدارَ ، وما هذه الدّراسة إلاّ جزءٌ من كلّ ، غيضٌ من فيْض، وهيَ تُحاولُ خوضَ غمار هذه القضيّة عسىَ أنْ تُسهمَ ولوْ بالنّزر القليل في إثراء حقل الخطاب النّقديّ وتوسيع آفاقه . إنّها دراسةٌ تفتقدُ الكمال، ولكنّها تصبو إلى بحْث جادّ وطَمُوح لتُضيفَ جهداً أو بعضاً منه لإضاءة ما تيسّر من دُروب وعْرة ومسالكَ زلقَة كانت عائقاً أمامَ هذه المعضلة النّقديّة.

1/ المصطلح النّقدي والتّرجمة / قراءةٌ في المُسبّبات :

يتواصلُ الإنسانُ – منذ بدء الخليقة - بطرق شتّى، وبما أمكنَ من وسائلَ مُتاحة، وكانت طرقُ التّواصل هذه مختلفةً من عصر لآخر، ومن مجتمع لآخر كذلك، ولكن مع انتشار وسائل التّكنولوجيا ومُختلف العلوم – حديثًا- تطوّرت هذه الوسائل، وعبْر طُرق جديدة أو مستحدثةٍ.

إنّ تبادل الثقافات ونموّ المعارف بين بني البشر استطاع أن يسهّل عملية نموّ الفكر ورقيّه لدى الفرد، ربما بواسطة الاحتكاك أو الانفتاح، وربمّا بواسطة الترجمة من ناحية أخرى. هذه الأخيرة التي تعدّ أرقى الطّرق والوسائل، والتي بإمكانها تسهيل عمليّة تلاقُح الأفكار والمعارف، ولقد كان العرب منذ القدم- وبخاصة في العصر العباسي - بارعين في هذا المجال، فنقلُوا الكثير من النصوص أو الكتب المترجمة إلى العربية، وربّما عدّلوها وأضافوا لها ما يُمكن إضافته، ولعلّ هذا ما يُثبتُ تمكّن العربية وقدرتها على شمْل مختلف العلوم واحتواء المعارف

والآداب، ولا يُمكن أنْ نُنكرَ ما في ثقافة الآخر التي تمثّل حقًا مصدرًا أو مَنْهلاً تنهل منه العربيةُ مُختلف التصوّرات والأفكار، ممّا جعلت منها أساسًا للنّهضة والرّقي، وعليه يبدو "أنّ الثقافات الأجنبية كانت مُعينًا انتقى منه الفكرُ الإسلاميّ الكثير من المعارف. فاتّسعت بذلك آفاقُه وتطوّرت إبداعاتُه وتعدّدت مناهجُه، وحقّق في فترة وجيزة جدًا من الزمن نهضةً شاملةً"[1].

ولعلّ الانفتاح اللاّمشروط الحاصل – في عصرنا هذا – للفكْر أو الخطاب النّقدي العربيّ كان أحد العوامل التي أفْرزتْ تلك الفوضى في ترجمة المصطلحات، وأثمرت اضطرابًا وغموضًا فيها من خلال الانبهار بالوافد، وربما مثل هذا وأكثر جعل الإجراءات النقدية العربية الأولى – بما فيها المصطلحات – تأتي "في شكل يسمحُ غالبًا بالتلقي ولا يسمحُ بالمناقشة. وكانت أغلب الدراسات تفتقد إلى المرونة، وكأنّ النقاد في تطبيقهم المناهج الأوروبية يطبّقون مبادئ منطقية محددة ومصطلحات جاهزة، ظنّا منهم أنّ الأدب يُمكن أن يتحوّل إلى علم صارم، ممّا أدّى إلى التباس الخطاب النقدي لدى المتلقّي"[2].

لقد كان الانبهار بثقافة الآخر، والتأثّر بالوافد من مظاهر قُصور العقل وتغييب إعمال الفكر لدى الأنا، وبالتالي كان هذا الأخير بمثابة الملهوف وراء كلّ دخيل أو مجهول، وعليه انكبّ على الشّكليات من المصطلحات دون وعي أو البحث في مضامينها ومدلولاتها المعرفية. وهنا الطامّة الكبرى، وبخاصة في التوظيف الفوضويّ لهذه المصطلحات. يقول سمير حجازي: "أمّا عن موقف النّقاد أو الباحثين العرب من إشكالية المصطلحات والمفاهيم النقدية فإنّنا نُلاحظُ أنّ هناك عددًا غير قليل من النّقّاد والباحثين يستعملون مصطلحات أو مفاهيم نقدية على نحو يدلّ على أنّهم لم يستعملوها إلا من قبيل اللّغو من قبيل الموضة الفكرية دون أن يعرفوا كيفية الاستعمالات الدقيقة لهذه المصطلحات، أو بعبارة أخرى يستعملونها استعمالًا شكليًا معزولًا عن مدلولاتها المعرفية واللغوية"[3].

ولمّا راج المصطلح النقدي من خلال الانبهار والتهليل للوافد، كان لا بدّ من الانتصار له، والاعتراف بشرعيته، ذلك أنّ "الذي يُعيدُ النظر في مسألة شيوع المصطلح الغربي قبالة غياب أو انحسار المصطلح العربيّ، يجدُ أنّ هناك عددًا كبيرًا من النقاد العرب أخذ على عاتقه مهمّة الترويج للمصطلح الغربيّ والاعتراف الضمني فيما يقوم به من إلحاح على المصطلح الجاهز بسيادة الأخير وفاعليته وعدم إمكانية

استبداله بآخر، وأكثر ما يُمكن أن يقدّمه في هذا الباب هو التعديلُ والتحويرُ أو الإضافةُ الطفيفةُ التي لا ترقى لمستوى البدائل أو حتّى المقترح، وغالبًا ما يأتي هذا الاستعمال مشفوعًا بمبرّرات هي في الأغلب انتصار لروح المصطلح الدخيل"[4].

كان المُصطلح النّقديّ وسيظلّ يُمثّل بوابةَ أو عَتبةَ الوُلوج إلى مُختلف العلوم والمعارف، ولقد أقرّ بعض النّقاد بضرورة وضوحه لأنّ في ذلك وضوحٌ للخطاب النّقديّ برمّته، وغموضه هو تعقيدٌ للمفاهيم والخطابات. وعليه فإنّ "غموض المصطلح يعكسُ غموض المفهوم، فإذا كان المصطلح النقدي غامضًا، فإنه سينعكسُ سلبًا على المنهج النّقديّ أو الحقل الذي أُستعمِلَ فيه ذلك المصطلح، ممّا يستدعي ضرورة معرفة طبيعة المفاهيم التي تستندُ إليها تلك المصطلحات، وكذلك فهم العلاقة فيما بينها، لكي تخصّص المصطلحات الخاصة بتلك المفاهيم"[5].

لقد بات من الواضح أنّ فَهْمَ أيّ خطاب أدبيّ يستوجب فهْمَ مُصطلحاته، ذلك أنّ المصطلحات مفاتيح العلوم كما قيل قديماً، وبالتّالي يترتّب على النّاقد العربيّ استيعابَ ومعرفة المصطلح والإحاطة بها خُبرًا، وعليه فإنّ "المصطلح هو شفرة الخطاب النقدي وطلعه المثمر الذي لولاه ما كانت المعرفة، وما وقع التواصلُ، إنّه ما زال حدّ التعريف ولبنة النظرية التي تستوي على بنائها به، وقد يكون أحد مثيراتها، ثمّ باكتنازه التّصوّر يصيرُ مطمحًا بلاغيًا في غير حالة، إنه يوشكُ أن يُصبح فارسَ النصّ الذي يقود قطيع الفكْر فتنتظم من خلفه جيوش (الكلام)، وتفتح له قلاعُ الزمن والوجدان، فيدخل النص إلى معيّة المتلقي دخول الفاتحين الظّافرين، وهو لا يحدوهُ روع، ما دام على أمن من تصوّره، وأمان من صوته الدّال، فيقعُ التواطؤُ والشيوعُ، وتقوم قيامة المعرفة"[6]. ولا غرابةَ في أنّ المصطلح النقدي يتبوّأ منزلةً خاصّةً في حقل الخطاب النقديّ، إذْ به تنفكّ الشفرات، وتتضح الرؤى، وبشيوعه وانتشاره تعمّ المعرفة ويستمرّ التّواصل .

ازداد شغفُ الباحثين والدارسين – حديثًا – بقضية المصطلح النقدي، فأولوا له العناية، وبخاصة لمّا أدركوا حقيقته وطبيعته، ذلك أنّ المصطلح – عامّة – يؤدّي إلى التحّكم في المعرفة. وأنّ المناهج العلمية أو النقدية بحاجة إلى جهاز مصطلحي تتميّزُ به عن غيرها. وعليه كان لزامًا على المتخصّصين في مجال الترجمة إلى العربية وعيَ الحمولات الدلالية للمصطلح النقديّ، ومعرفة خلفياته وبيئته التي نشأ فيها أوّل مرّة، إذْ لا بدّ من تمحيص هذه المصطلحات وتدقيقها قبلَ نقلها أو

ترجمتها، ثمّ السّعي لتوحيدها عن طريق إنشاء مجامع للغة العربية أو عقْد ندوات علمية متتالية في هذا الميدان، وما على المترجم في الأخير إلّا أن يكون حَذِقًا، حذرًا في نقل الأمانة العلمية نقلًا علميّاً وأمينًا. ولقد أشار الجاحظُ قديما إلى هذه المسألة قائلا : "لا بدّ للترجمان من أن يكون بيانهُ في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتّى يكون فيها سواء وغاية"[7]. وفي هذا إيماءةٌ إلى التّمكّن في مجال التّرجمة، فكان لزامًا على المترجم أن يكون واسع المعرفة، غزير العلم بعملية التّرجمة برُمتّها، شرط أن تكون النّية والقصد في تحقيق الغايات والأهداف.

تُعدّ الترجمة قناةً أو وسيلة هامّة في تجديد أو استحداث المصطلحات، كما أنّ هذه الأخيرة بدورها تتأثّر كما يتأثّر البشر بعوامل البيئة، فتتغيّر وتتحوّل بين الفينة والأخرى، وممّا لا شكّ فيه أنّ المترجم نفسَهُ يُجدّد معارفه وأفكاره، وبالتالي هو في تجدّد مستمرّ لفكره وتصوّراته التي تضغط عليه ليغدوَ مبدعاً ومُبتكراً، فهو الذي يُبدعُ أو ينتجُ المصطلح فينقله إلى بيئة غير البيئة التي نشأ فيها، لتبدأ عمليةُ التّعامل مع هذا المصطلح. يقول محمد الديداوي: "إنّ إيجاد المصطلح يكون إمّا بالترجمة أو الاختراع وغالبًا ما يسبقُ هذا تلك، لذا فإنّ المترجم مهما كان نوعه، هو على العموم أوّل من يصطدم بالمصطلح ويتعامل معه سلبًا أو إيجابًا، وله دورٌ مؤثّرٌ في هذا الاتجاه أو ذلك حسب مستواه وما يتاحُ له"[8].

لقد حاول النقاد العرب المعاصرون الإلمام بموضوع الترجمة، فانكبّوا على مُدارستها والاطّلاع على فنونها، من أجل توسيع دائرة المعارف العربية، وإثراء معاجم وقواميس اللغة العربية، وبخاصة أمام هذا الزّخم الكبير من المصطلحات النقدية الوافدة، فسعوا لوعيها وتكييفها وفق قوانين لغتنا وثقافتنا، وتشكّل الترجمةُ جسرًا أو مَعْبَرًا تلتقي فيه مختلف الحضارات والملل، وهمزة وصل بين الشعوب والأمم، وهي تمثّل "الحبل العصبيّ الرئيسيّ في سريان فعالية نظرية المعرفة وتدفع آلية البناء الحضاريّ إلى تمثّل التواصل بين الثقافات وبعضها بعضًا، حتى أوشكت أن تكونَ الوسيلة الأولى لتحقيق عالمية الخطاب الفكريّ بين الجماعات البشرية والاجتماعية، وكذلك بين الحقول المعرفية المختلفة إلى الدّرجة التي يُمكنُ أن تتوقّف بدونها عجلة العلم والتطور"[9].

إذًا، تسعى الترجمة إلى تحقيق التواصل بين الثقافات، وربّما تمثّل المحور الأساس الذي تتلاقح فيه مختلف اللغات والأفكار، وإذا كان هدف اللغة هو التواصل والتبليغ، فإنّ أيّ مجتمع يحاول أن يضعَ مصطلحاته الخاصة به لدعم عملية التواصل . يقول عزّت جاد : وإذا كانت كلّ شُعوب الأرض تعني بلغتها القوميّة من أجل تحقيق جوهر الاصطلاح وجوهر اللّغة المنتمي إلى صقل التّواصل ودعم البناء المعرفيّ، فإنّ الترجمة حسبما تنشطُ فعاليتها تُصبح المعبر الأوّل لتوسيع دائرة هذا التواصل، وإخصاب تلك الحقول المعرفية، في منحى النهوض بهذه القوميات"[10].

يبدو أنّ اللّغة والتّرجمة يسعيان لهدف واحد، هو توسيع دائرة التواصل المعرفي بين الشعوب والأمم، ولا يتأتى ذلك إلا بفعل التلاقح بُغيةَ إخصاب مُختلف الحقول المعرفية، من أجل النهوض بالمجتمع. لكن إذا عالجنا هذه المسألة من زاوية أخرى، وجدنا أنّ الترجمة أكثر تأديةً للدور عن اللغة، فيظهرُ أنّ هذه الأخيرة مجرّد مساعد أو يُعين الترجمة على الرّقيّ والإنتاج، وعليه "فالترجمة في تجلّيها القرائيّ هي وسيلة ثانية نستكمل بها معارفنا ومدركاتنا للأمور بما لم نقدر على تحقيقه من خلال وسيلتنا الأولى (لغتنا القومية)، وهذه بدورها تتحولُ من عامل فعّال رئيس لتحقيق التّواصل إلى عامل مساعد ترقى معه الترجمة كلّما نأتْ في تساميها عن قضايا الوسيلة"[11].

لم تقفْ قضيةُ المصطلح النّقدي عند الترجمة فحسب، وإنما تجاوزت ذلك إلى قضايا فرعية كاضطراب الحقل الدلالي ككلّ، ومنها إلى قضية الوضع، ولعلّ هذه الأخيرة شكّلت صعوبةً في سُبُل وضع المصطلح النقدي موضعه، وربّما سبب ذلك يعودُ إلى اعتماد "الترجمة الحرفيّة وحدها دون الاتّكاء على الأصل المعرفيّ الذي يُمكنُ أن يتجلّى من خلاله مدى التّصدّع الذي انتاب المصطلح في مُواضعته الأولى، إمّا إفراطًا في الثّقة في الأصل المأخوذ عنه، وإمّا جهلًا بطبيعة الحقل المعرفي المتخصّص للنّقد الأدبيّ"[12].

يُشير هذا التّصوّر إلى وجوب مُراعاة ثقافة المترجم، الذي لا بدّ أن يكون مُتمرّسًا، مُجرّبًا، متمرّنًا، مُحدِّدًا المصطلح تحديدًا دقيقًا، حتى لا يقع المتلقّي أو القارئ العربي في اضطراب الفهم. وإذا كان الأمرُ كذلك يُمكن للتّرجمة أنْ تؤتى أُكلها، وعليه فإنّ "المعرفة المصطلحية جزء من آليات النّاقد المتخصّص التي يحصلُ عليها بطول الممارسة، ودقة التعامل مع النصوص النقدية، (التراثية أو

المترجمة). فتحديد المفاهيم ورسم الحدود وتأصيل التّعريفات تستوجبُ الدّقّة، وترتكزُ على حالة ثقافية ومعرفية واسعةٍ"[13].

كثيرًا ما يُواجه المترجمُ صعوبات وعراقيلَ أثناء ترجمة المُصطلحات النّقدية من لُغة إلى أُخرى، ولأسباب مُختلفة، حينها يحاولُ نقلَ المصطلح كما هو موضوعٌ أصلًا في اللغة الأمّ أو الأصلية، ومثال ذلك (Poétique) الذي أُشتُهر بمصطلح (الشعرية) في اللغة العربية ، فمن المترجمين من وجدَ صعوبةً في ترجمة ونقل هذا المصطلح إلى العربية، فلجأ إلى نقله كما هو، أي لجأ لعملية التّعريب فوضعه بالشكل الآتي "البويتيك"، والأمثلة كثيرة على هذه الشاكلة، ومثل ذلك أيضًا مصطلح (Dynamique) المنقول إلى اللغة العربية بهذه الصورة: (الديناميكية) أو(الدينامية)، حتى أصبح المصطلح متداولًا على الناطقين باللغة العربية، لكنّ أساس المشكلة هي وجود مقابل عربيّ لهذا المصطلح، وهو (الحركية). وهنا مربط الفرس أو بيت القصيد، هل اللغةُ العربيةُ قاصرةً على إيجاد مقابل لمصطلح أجنبيّ؟

الجوابُ : لا، لأنّ المشكلةَ ليست في العربية، وإنّما في المترجم، أو ربما يعود ذلك إلى "إخفاق الترجمة في تحقيق صيغة معيارية للغة، تحفظُ هويتها، وتحقّق مصداقيتها في احتواء المعرفة، دون الخروج عن مشروعيتها التناسلية بالحفاظ على خليتها الوراثية المتمثلة في الاشتقاق والقياس، وعندها يقع المترجمُ على إحدى حالات التعريب أو الاقتراض، فيكتفي بنقل المصطلح نقلًا مُباشرًا من لغة إلى أخرى بتركيبته الصوتية الأصلية أو بتصرّف يسير، ولا يتغيّر سوى الشّكل الكتابيّ – أو الرّسم الكتابيّ- في اللغة المنقول إليها كنوع من الاتساق الخادع"[14].

يبدو أنّ تعامُلَ الفكر النقديّ العربيّ المعاصر مع المصطلحات المترجَمة أو المُعرّبة من ثقافة الآخر لم يكنْ متأصّلاً كما ينبغي، بل ذهب بعضُ المفكّرين والنّقّاد إلى تعقيد هذا النقل أو التعريب ليجد القارئ نفسه أمام هذا الاضطراب أو الغموض، وعلى رأس هؤلاء النّقاد الباحث علي يوسف الذي سعى إلى مُناقشة هذه القضية من خلال اقتراحه بعدين أساسيين "الأول يتعلق بترجمة المصطلح المنتج في ثقافة خاصة، والذي عند نقله قد يستعملُ في حقل معرفيّ آخر دون مراعاة خصائصه التي اكتسبها في لغته الأصلية، أمّا الوجه الآخر فإنّه يتعلّق بتحديث المصطلح القديم وسحبه إلى الممارسة النقدية الجديدة ومدى صلاحيته للاجتهاد في إكسابه دلالات جديدة"[15].

إنّ المترجم لا بدّ أن يُراعي أسسَ وقواعدَ الاصطلاح، لأنّ تغييبَ ذلك يؤدي إلى تسلّل العديد من المصطلحات المعرّبة، التي لا بدّ – في الأخير– أن يضعها وينقلها كما هي أيْ مُعرّبة. يقول عزّت جاد "وإذا كُنّا بصدد آلية الوضع، فإنّ المصطلح واقعٌ لا محالة على مائدة الاختيار وفق أسس الاصطلاح، واتّكاء على الأصل المعرفيّ أيضًا فإنّ ثمّة فعالية تأصيلية لذلك الأصل في كلّ من اللغتين في تحديد جدّة المصطلح وجدّة التّصوّر من عدمه، حتى إنّ المترجم ذاته يصبحُ قاب قوسين أو أدنى من الوقوع في هاوية الضّبابية بأحد خياريه، الترجمة أو الاقتراض"[16].

أقرّ الكثير من الباحثين العرب المعاصرين بوجوب التّعامل مع المصطلح النقدي بكلّ جديّة ودقّة، وبشروط، ذلك أنّ "القيمة الحقيقية لأيّ مصطلح لا تتحقق إلّا بشرطين أحدهما التّوحّد، وثانيهما الشيوع، وأعني التوحد أن يكون لكلّ شكل اصطلاحي مفهوم واحد لا يتعدّاه، أمّا إذا أصيبت اللغة الاصطلاحية بالترادف، أو تعدّد الدلالة فإنها تفسد، وأعني بالشيوع انتشار المصطلح ودوراته في ميدان استعمال، لأنّ المصطلح لغة للتواصل بين المشتغلين به في ميدان خاص، ومتى فقد هذا الشرط أصبح ذاتيا لا قيمة له"[17].

إنّها دعوةٌ صريحةٌ لتوحيد المصطلح المترجَم النّقديّ ذي الدّلالة الواحدة التي يستوعبها النّقاد والمتلقّون على حدّ السّواء، مع ضرورة شيوعه في أوساط الكتابات والبحوث المُتخصّصة في هذا الحقل. ليكتسب في الأخير قيمةً في دائرة الفكر النّقدي . أمّا إذا حدث العكس – وقد حصل فعلاً عند البعض، وتعاملوا معه بعفويّة وسذاجة في نقله أو ترجمته – فإنّه لا محالة يعودُ بالسّلب على الثّقافة النّقدية بما حملتْ. ولذا يعتقدُ عبد القادر الغانميّ "أنّ أهمّ ما يتّسمُ به وضع المصطلح هو طابعه العفويّ، وهي عفوية لا تقترنُ بمبادئ منهجية دقيقة، ولا بالاكتراث بالأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي، وقد قادت هذه العفوية إلى الكثير من النتائج السّلبية في مقدمتها الاضطراب والفوضى في وضع المصطلحات وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبية"[18].

إنّ ترجمةَ المُصطلح النقديّ إلى اللّغة العربيّة، وتلقّيه كانت تشوبُه شوائب مختلفة ، وربّما تلك الجهود الفردية لبعض النّقاد كانت إحداها ، ومن خلال ثقافة المترجم ومرجعياته أو إيديولوجياته نتج نوعٌ من الاضْطراب في عمليّة التّرجمة

وفوضى في التلقّي، وربّما يعود هذا إلى الثقافة المحدودة للناقد العربي، وبخاصة في مجال الترجمة وعدم إتقان اللغات، وكذا عدم تهيّئِهِ لاستقبال هذا المصطلح الوافد (الجديد). وعليه: "إذا كانت صناعة المصطلح الغربيّ محكومة بتراكمية المعارف والفلسفات المتجذّرة في الثقافة الغربية، ما يعني أنّ الناقد الغربيّ مهيّأ لتداولية المصطلح، فإنّ النّاقد العربيّ وجد نفسه – في السبعينات من القرن الماضي- أمام مصطلحات أقلّ ما يُقال عنها أنّها غريبةٌ عنه وعن بيئته وثقافته، فلم يجد – أمام ضغط الحراك النّقدي في الغرب، وأمام الرغبة في مسايرة الرّكب- من بُدّ في إيجاد مُقابلات هي من إفراز الاجتهاد الذّاتي"[19].

صحيح أنّ الثقافة الغربية مبنيّة على أُسُس فلسفيّة مُختلفة وخلفيّات معرفيّة متنوّعة، الأمر الذي جعلَ عملية وضع المصطلح لهُم سهلةً ودقيقةً إلى حدّ ما عكس ما يحدثُ للعربيّ، إذْ يجدُ صعوبةً أوّلًا في استيعاب هذا المصطلح وفهمه، وثانيا في نقله إلى ثقافته ولغته، وبالتالي يحدثُ اضطرابٌ في سوء في الفهم أو التلقي، ذلك أنّه أصلًا – كما أشرنا سلفًا- لم يكن مُهيّأً لاستقباله، وربما السّبب الأساسُ في هذا كما يرى توفيق الزّيدي أنّنا " لم نتهيّأ بعدُ لتقبّل تلك المصطلحات... لنقل وبكل صدقٍ ودون تهويلٍ بأننا لم نهتم بالمصطلح النقدي، وما لدينا إنّما هي أعمالٌ فردية تُعدّ على رؤوس الأصابع"[20].

إذًا، الاجتهاد الفرديّ مبرّرٌ غيرُ كافٍ لحلّ أزمة المصطلح النقدي، إذْ لا بدّ من التّنسيق الجماعيّ والتمرّس على لُغات الغير وإتقانها، ثمّ محاولة الإلمام بمضامينها حتى تسهل عملية النقل، ومن الضّرورة هنا الاعترافُ بالمعاناة والأزمة التي صاحبتْ المصطلح في الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر، ويُمكن القول: "إنّ من استظلّ به كان كمن استظلّ بأوار الهجر، ومن ركن إليه كأنما ركن إلى جُرفٍ هارٍ، ولم تكنْ لتبلغَ لديه القلوبُ الحناجرَ إلّا جرّاء الهُدى إلى بيّنة، ولم تكن هذه البيّنةُ، سوى مُراوغة طيْف الحقيقة حال مُكابدة الوصول"[21].

إنّ نقلَ وترجمةَ المصطلح النقديّ في بعض الكتابات العربية كان اعتباطيًا ، وغير مؤسّس على قواعد منطقية أو أُسس معرفية وموضوعية، والقضية هنا لا تتجلّى في النقلٍ أو الترجمةٍ فحسب، وإنما في اللغة والفكر بين الثقافات واللغات، أي المعايير والقواعد التي تتأسس وتنطلق منها كلّ لغة، فلا بدّ من الاعتراف بوجود اختلافات وتباينات، وبخاصة في اللغة والبيئة التي نشأ فيها المصطلح، وبالتالي

يدخل القارئ أو المتلقي في متاهات أو غياهب الدّلالة، مما يخلق صعوبة في الفهم والاستيعاب وقبلها في النّقل والترجمة، ذلك أنّ المصطلح يُفهم من السياق الذي يوردُ فيه، وأنّى للمترجم أو الباحث العربي فهم وإدراك سياق الثقافة أو اللّغة الأجنبية إلاّ من استطاع إليها سبيلا . يقولُ عبد العزيز حمودة في هذا الشّأن : "حينما ننقلُ نحن الحداثيّين العرب المصطلحَ النقديّ الجديد في عُزلة عن الخلفية الفكرية والفلسفية، فإنه يفرغ من دلالته، ويفقد القدرةَ على أن يُحدّد معناه، فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية أدّى إلى الفوضى والاضطراب، إذ أنّ القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلفُ، بل تتعارضُ أحيانًا مع القيم العرفية التي طوّرها الفكر الغربيّ المختلف"[22]. ويضيفُ مُصرّحاً : "إنّنا نرتكبُ إثمًا لا يُغتفَرُ حينما ننقلُ المصطلحَ النقديّ الغربيّ، وهو مصطلح فلسفيّ بالدرجة الأولى بكلّ عوالقه الفكرية إلى ثقافة مختلفة في الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف"[23]

ولقد اعترف بعضُ النّقّاد العرب المعاصرين بأزمة هذه القضية، مُعلنًا أنّ الإشكالية ليست في التلقي فحسب، وإنما القضية تجاوزت ذلك، كونها متعلقة بالفكر والمعرفة، بل إنّ أزمة المصطلح النقدي هي في الحقيقة أزمة ثقافة وفكر بالدرجة الأولى، حيث استطاع النّقّاد القدامى التعامل مع الدّخيل، إلّا أنّ حال النّاقد المعاصر يختلف، فهو لم يستوعب فكرة أنّ هذا المصطلح يحملُ في ثناياه ذخيرة معرفية وفكرية للحضارة التي أنتجته[24].

لقد سعى سمير حجازي لتشخيص أزمة المصطلح النّقديّ ، وحاول بكلّ موضوعية ربْط ذلك بثقافة المترجم وواقعه الثقافيّ، يقول: "وكأنّ النّاقد أو المترجم يقول للقارئ لانهاية للحدّ من الغموض في النّصّ. لم يولِ اهتمامه نحو هذه المشكلة، وركّز اهتمامه على نقل واستخدام المصطلح لأنّه عاجزٌ عن القيام بأداء هذه المهمة، ولو كان بوسعه أن يحدّد مدلوله على المستوى اللغوي والنقدي لفعل ذلك بلا تردّد حتّى يتمّ القضاءُ على الاضطراب في معنى النّصّ؛ لذلك نقولُ أنّه عجزٌ واعٍ أو غير واعٍ عن التّعامل مع المصطلح النّقديّ الغربيّ بطريقة موضوعية، وهذا يعني أنّ الناقد أو المترجم قد استخدم عقله أداةً آليةً في نقله واستخدامه في النّص دون أدنى تفاعلٍ أو تكيّف لغويّ وفكريّ أو حضاريّ، ويمكن اعتبار غياب عنصري التّفاعل والتّكيّف مع المصطلح المستخدم في النّصّ صورة من صور الاغتراب النفسيّ

والفكريّ نظرًا لأنّ المترجم أو النّاقد عاجزٌ عن دمج المصطلح في بنية واقعه الثقافيّ والمعرفيّ"[25].

وبيتُ القصيد أنّ هناك محاولات جادة وقراءات مُعتبرة أضاءت دربَ هذه القضية، وسعتْ لتوضيح الشائك فيها. كما لا يمكن التغافلُ على الكثير من الحلول أو المُقترحات التي وضعها بعض الدّارسين والنّقاد، وهي تُعدّ كفضاء واسع للخروج من هذه المعضلة النّقدية الشائكة. وبدون تردّد يمكن الاعترافُ بها وجعْلها لبنةً صلبةً يستطيع الكثيرُ من القُراء الانطلاقَ منها لبناء مختلف معارفهم وتصوّراتهم.

2 / إشْكالية ترجمة المصطلح النّقدي/ بحثٌ في التّباين :

إنّ المتصفّحَ للكتابات النّقدية العربيّة المعاصرة يجدُ كمّا هائلًا من المصطلحات المترجمة أو الدّخيلة أو حتّى المُعرّبة منها، والقارئ لهذه الكتابات أو البحوث يُصيبه الذّهول والحيرة ! بلْ أكثرَ من ذلك، يلْحظُ المتتبّع في تلك الكتابات أنّ " هناك تباينًا بين النّقاد والمترجمين في عملية نقل المصطلح النقدي من واقعه في أرض النشأة إلى الواقع العربيّ، وفي غياب هيئة أو مؤسسة تهتمّ بقضايا المصطلح تبقى الجهودُ الفردية للنّقّاد والمترجمين هي السّائدة، ولا يخفى على أحد هذه الاجتهادات من اختلاف في ترجمة المصطلح الواحد، فيطغى الجانب الذاتي على المفاهيم الاصطلاحية، وتختلطُ الكلمةُ العادية بالمصطلح المختص"[26].

أوردَ كثيرُ من النّقاد والدّارسينَ في ثنايا كتاباتهم ما يتعلّقُ بقضيّة ترجمة المصطلحات النّقدية وما ينجمُ عنها من تبايُنات، ولا يعنينا هنا التّطرّقُ إليها أو الولوجُ في تفاصيلها، إنّما همُّنا هو الوقوف عند بعضها لمعرفة ذلك الاضطراب المُصطلحيّ الذي أثمر تلك الفوضى في التلقّي ومنهُ نتج التباينُ سواءً على مستوى التلقّي أو على مستوى التّرجمة، ومن أمثلة ذلكَ مُصطلح (Structuralisme)، فقد نُقلَ إلى العربية بترجمات عدّة ومتباينة، منها: البنيوية، البنوية، البنيانية، البنائية، البنيوائية،..... الهيكلية، التركيبية، ..... وربما وصل بها بعض الباحثين إلى ما يُقاربُ عشرين مصطلحًا، "وهو رقمٌ يعكسُ حقيقة تلقّي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة. وهي أنّه تلقٍّ فرديّ مُشتّت تعزوه روح الانسجام والتناسق، قائمٌ على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، وفي حالة العكس فإنّه مطبوع – على العموم- بالتّعصّب للأنا الفرديّ أو القبيلة اللغوية، فالتونسي يتعصّب للهيكلية، والمصريّ للبنائية، واللبناني للبنيانية، والجزائري للبنوية، وهلمّ جرّا..." [27].

ومن الأمثلة كذلك مصطلح (Sémiologie) أو (Sémiotique)، فقد أورد يوسف وغليسي مجموعة كبيرة من المقابلات الاصطلاحية لهذا المصطلح من خلال بحوث كوكبة من النّقّاد العرب. فأمّا مصطلح (Sémiologie) يُقابلهُ في العربية: سيميولوجيا، وساميولوجيا، وعلم الرموز، وعلم الدلائل، وعلم الإشارات والأعراضية، وأمّا المصطلح الثاني (Sémiotique)، فإنّ أبرز ترجماتها سيميائية، السيميائيات، سيميوتية، السيميوتيكا، الدلائل، علم الدلالات، السيميوطيقا، الإشارية....[28].

لعلّ تبرير مثل هذه الاختلافات في الترجمة والتباينات لمصطلح السيميولوجيا أو السيميائية راجعٌ إلى اختلاف مشارب ومدارك الأفراد الذين أسهموا في وضعها، أضف إلى ذلك النرجسية والتّعصّب للرّأي الذاتي دون الالتفات إلى جهود الآخرين، ممّا أنتجَ الكثير من الاضطراب عند القارئ العربيّ ، وهذا الذي جعل رشيد بن مالك يعتقدُ أنّ "ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر تتّسمُ بالاضطراب الذي يحولُ دون بثّ وتلقّي الرسالة العلمية، ويؤدي في جميع الحالات إلى نسق الأسس التي ينبغي أن ينبني عليها التواصلُ العلمي"[29]. ليقترحَ بعدها بعض الخطوات لعملية الترجمة قائلا: "إنّ أوّل خُطوةٍ يُمكن أن نقوم بها في عملية ترجمة المصطلح السيميائي، هي أنْ نبدأ أوّلا بحصر المصطلحية في المعاجم والبحوث العربية المتخصصة، ونتجه ثانيا إلى ترجمة ما استعصى نقله وفق عمليات التوكيد والاشتقاق والتعريب، وينبغي أن تدرج هذه الخطوة المنهجية ضمن مشروع علميّ، لا يملك قيمته الحقيقية إلّا إذا تحوّل إلى موضوع تحرٍّ جماعي"[30].

وربّما أقنعت فايزة يخلف بتصوّرها تجاه هذه القضية لمصطلح السيمياء، تقول: "فالمتأمّل في مصطلح (سيمياء) و(سيميائية) وما يتقاسمهما من حيثُ الجانب التَّرجمي في اللغة الإنجليزية من (Semiology) و(Semiotics) يُدرك بأنّه ظلّ عُرضةً لتأثيرات مَساعي وجهود الباحثين لتحقيق المكافئ المعادل لهذين الاستخدامين أو هو ما أفضى إلى إيجاد عدّة مقابلات عربية من قبيل: السيميولوجيا والسيميوطيقا والسيميوتيك وكذا علم الإشارات والإشاراتية وعلم العلامات والعلاماتية وعلم الأدلّة والدلائلية... وغيرها ممّا تزخر به ترجمة المصطلح بإجراءاتها النظرية والتطبيقية"[31].

لكن السؤال المطروح هو: هل تعدّد المصطلح النقدي يخصّ ثقافتنا وخطابنا النقدي فحسب، أم هو أصلًا متعدّد ومتنوّع في ثقافة الآخر أو الخطاب الأجنبيّ الذي وضعهُ أوّل مرّة؟ !.

إنّ هذا التّعدّدَ أو التّباينَ في ترجمة المصطلح النقدي ونقله إلى العربية لم يكن وليد الصّدفة، فإقبالُ الكثير من الباحثين والدارسين العرب لتهليل الوافد والترحيب به كان سببًا وجيهًا لذلك، وركود الثقافة العربية حينًا من الدّهر يُعدّ عاملًا بارزًا في هذه المسألة. ولعلّ هذا التّعدّد لم يكُن "ناتجًا عن مشكلة الترجمة بقدر ما هو تعدّد في المصطلحات المستعملة من قِبل المنظّرين الغربيين أنفسهم، ولكن هذه المصطلحات المتعدّدة تدلّ على قدر الاستهواء والإغراء الذي مارسته الظاهرة على الباحثين، بحيثُ أثبتت جدارتها وعدم إمكان تجاهلها"[32].

يبدو من خلال هذا التّصوّر، أنّ التعدّد في المصطلح النقدي وليدُ البيئة الغربية نفسها التي وضعتْهُ أوّل مرّة، وهنا لا بدّ من الاعتراف بالضّبابية التي سادت هذا المصطلح عند القارئ العربيّ الذي يجدُ نفسهُ مُرْهَقًا لاستيعابه وتوظيفه، وربّما يُمكنُنا أن نسوقَ مثالًا على هذه القضية، فمصطلح (Ecart) أو (Déviation) تُرجم بعدّة مُسمّيات في اللغة العربية، وصلت حدّ الأربعين مصطلحًا، ويُمكن الإشارة هنا إلى بعضها ممّا أورده عبد السلام المسدّي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) من خلال الجدول الآتي[33]:

الانزياح	L’écart	فاليري
التجاوز	La bus	فاليري
الانحراف	La déviation	سبيتزر
الاختلال	La distorsion	ويلك ووارين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L’infraction	تيري
الشناعة	La scandale	بارت
الانتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation des normes	تودوروف
اللحن	L’incorrection	تودوروف
العصيان	La transgression	آراجون

التحريف	L'altération	جماعة مو

إذًا، سبقت الإشارة إلى أنّ هذا التعدّد لمصطلح (Ecart) لم يكن عند العرب فحسب، بل هو وليد الثقافة أو البيئة الغربية، وهو ناتجٌ أصلًا في البداية عند الغرب أنفسهم، "وقد عبّروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقاربُ عددها العشرين"[34].

إنّ تعدّد المصطلح النقدي في بعض الأحايين ربّما يسيء لمصطلح الانزياح في الحقل الأسلوبي، وهذا ما عبّر عنه محمد ويس بقوله: "ولكن من المؤكّد أنّ هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فبعضٌ منها – ولعلّ هذا البعض كثير– يُسيء إلى لغة النقد"[35].

ممّا لا ريبَ فيه أنّ المصطلح النّقدي مأزومٌ في خطابنا النقدي المعاصر وأسباب هذا التّأزّم متعدّدة ومختلفة منها ما ذكرنا سلفًا، وبخاصة فيما يتعلّق باستعمال عدّة مصطلحات لمفهوم واحد، ومنها ما هو مُتعلّق بالترجمة وطرق النّقل . ومهما تعدّدت الأسبابُ ستبقى النتائجُ واحدةً إلاّ إذا تكاثفت الجهودُ وتفاعلت الأقلامُ لمجابهة هذه الأزمة وحينها يزدهرُ الفكرُ النّديّ العربيّ وتتّسعُ دوائره المعرفية، وربّما يلج بوابةَ النّقد العالميّ من أبواب متفرقة ولحاجة في نفسه.

خاتمــة :

وبعد الكشف عن بعض مسبّبات المصطلح النّقدي ومحاولة البحث في خلفياته ومرجعياته، نخلص في الأخير إلى مجموعة من المقترحات – وإن كانت معلومةً لدى أغلب النّقاد والدّارسين – التي يمكن أن تكونَ اجتهادا أو سعْيا متواضعا للحدّ من هذه القضية أو الأزمة التي انتشرت وبشكل لافت في خطابنا النّقديّ العربيّ المُعاصر، لعلّ أبرزَها :

– عقد ندوات علمية أو ملتقيات دورية ومتتالية للحدّ من فوضى الترجمة واضطراب المصطلح النقدي، ذلك من أجل ترجمة المصطلح ترجمة دقيقة تليق به، ولذا لا بدّ للنّاقد العربيّ "أن يكون على دراية وإحاطة بالمصطلح النقدي وما ينطوي عليه من مفهوم وعوالق ثقافية وإيديولوجية، ثمّ ما يستلزمُ بعد ذلك من مقابل عربيّ قادر على استيعاب المفهوم وحمولاته الفلسفية والإيديولوجية أو كم هو عزيز هذا المطلب، نظرًا لما يقتضيه من جهد وصبرٍ ووقتٍ وأناةٍ وموضوعية وتحكّم في اللغات..." [36].

– مُخطئٌ من يعتقد أنّ المصطلح الغربيّ يحتاجُ إلى مُقابل عربيّ فحسب، إنّما القضية أبعد بكثير من ذلك، كون هذه القضية تحتاج إلى ناقلٍ متمرّسٍ، متمكّن ومتشبّعٍ بثقافة ولغة الآخر، ثمّ هو يحتاج من ناحية أخرى إلى معرفة أصول المصطلح المعرفية وفصوله الفلسفية.

– ضرورة التنسيق بين النقاد والباحثين لاستجلاء المصطلح النقدي، مع تفادي وتجنّب التّعصّب للذات، وربما يمكن هنا أن نُشير إلى خزانة التراث العربي، التي لا بدّ من العودة إليها وإحيائها شرط مواكبتها أو تلقيمها بثقافة الغير أو مسايرتها للمعرفة المعاصرة.

– محاولة وضع معاجم أو قواميس عربيّة لهذه القضية، ومن المناسب وضعها تحت غطاءٍ جماعيّ، تحكُمها جماعةٌ من المختصّين في هذا المجال، ولا يتأتّى ذلك إلا بوعيٍ وفهم المصطلح النّقديّ وعيًا جيّدًا وبخاصة في بيئته التي انتشر فيها، وثمّة يُمكنُ نقله إلى العربية بدراية وخبرةٍ، وإلا بقي غريبًا.

الهوامش والإحالات:

1– عبد الفتاح مصطفى غنيمة، الترجمة في الحضارة العربية الإسلامية، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، 2007 ،ص 15.

2– زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر، من النسقية إلى الإبداع، تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1 ،2008 ، ص 65.

3– سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 144.

4– هيام عبد زيد عطية عريعر، النظام النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، دمشق، ط1، 2012، ص 545، 546.

5– علي حسين يوسف، إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2015، ص 126.

6– نفسه، ص 7، 8.

7– السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح – دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد. بيروت : الدار العربية للعلوم.2009 .ص103 .نقلا عن: الحيوان، أبو عثمان الجاحظ. ت. عبد السلام هارون.ج 5 ،ص289

8- محمد الديداوي، منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهوية والاعتراف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 103.

9- عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 97.

10- نفسه، ص 97.

11- نفسه، ص 97.

12- نفسه، ص 138.

13- هيام عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص 539.

14- عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 138.

15- علي حسين يوسف، إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 126.

16- عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 138.

17- عبد الرحيم محمد ، أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج7، ع 3، 4 أبريل، سبتمبر، 1987، ص 98.

18- عبد القادر الغانمي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات كويرات، بيروت، ط1، 1986، ص 394.

19- حمزة بسو، إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر، رؤية إبستمولوجية، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 11، عدد 1، مارس 2019، ص 448، 449.

20- توفيق الزّيدي، المنهج أوّلًا، في علوم النقد الأدبي، قرطاج للنشر، تونس، ط1، 1997، ص 37.

21- عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 7.

22- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 55.

23- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2001، ص 19.

24- يُنظر، عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، 2005، دط، ص 250.

25- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 161.

26- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، ص 209.
27- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 130.
28- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 229، 231.
29- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، القصبة، دط، 2000، ص 72.
30- رشيد بن مالك، سيمات سيميائية، مجلة كتابات معاصرة، العدد 39، كانون الأول، كانون الثاني، 1999، 2000، ص 45.
31- فايزة يخلف، مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2012، ص 11.
32- مسعود بودوخة،البلاغة العربية والمقولات الأسلوبية،مقال ضمن كتاب الأسلوبية، مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية،بيت الحكمة،ط1، 2015، ص 72.
33- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط4، 1993، ص 100، 101.
34- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 204.
35- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد، بيروت، ط1، 2005، ص 33.
36- حمزة بسو، إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر، رؤية ابستمولوجية، مجلة دراسات وأبحاث ، المجلّة العربيّة في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مج 11، ع 1 ، مارس 2019 ، ص 448.

مصطلح الثقافة بين الرؤية العربية والرؤية الغربية

د. إبراهيم زرقي
أستاذ محاضر (ب)
جامعة العربي التبسي - تبسة

الملخص:
إن المتتبع لحركة المصطلح النقدي يجد إجماعا لدى النقاد والدارسين على ما يعانيه من إشكاليات، باعتباره المفتاح الرئيسي للولوج إلى بوابة العلوم، وعالم المفاهيم والأفكار، ذلك أن غموض المصطلح يعكس غموض المفهوم، فإذا كان المصطلح النقدي غامضا سينعكس سلبا على المنهج النقدي أو الحقل الذي يستعمل فيه، مما يستدعي ضرورة معرفة طبيعة المفاهيم التي تستند إليها تلك المصطلحات، ومن هنا تكمن إشكالية ترجمة المصطلح في بعدين؛ الأول يتعلق بترجمة المصطلح المنتج في ثقافة خاصة، والثاني يتعلق بتحديث المصطلح القديم وصحبه إلى الممارسة النقدية الجديدة.
الكلمات المفتاحية: المصطلح، النقد، الثقافة، النقد الثقافي، الثقافة العربية والغربية.

Abstract:
The follower of the movement of the critical term finds a consensus among critics and scholars on the problems he suffers from, as it is the main key to accessing the science portal and the world of concepts and ideas, because the ambiguity of the term reflects the ambiguity of the concept, and if the critical term is ambiguous, it will reflect negatively on the critical approach or field that is used In it, which calls for the necessity to know the nature of the concepts on which these terms are based, and hence the problem of translating the term in two dimensions; The first concerns the translation of the term produced in a particular culture, and the second concerns the updating of the old term and its companions to the new critical practice.
Key words: term, criticism, culture, cultural criticism, Arab and Western culture.

مقدمة:

إن وضع المصطلح النقدي ليس بالأمر الهين اليسير لأنه يتطلب تمكناً في المجالات المعرفية المختلفة، سواء أكانت لغوية أو اجتماعية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، ومن هنا غدا المصطلح عموما رحيق العلوم كما عبّر عن ذلك يوسف وغليسي، فالمصطلح يمثل صورة مصغرة وافية للمفاهيم التي يعبر عنها، حيث تنوب الكلمة الاصطلاحية الواحدة عن عشرات الكلمات اللغوية الغائبة والتي من شأنها أن

تعرف المفهوم المعرفي المرجو تقديمه، ومن هنا يغدو المصطلح حالة لغوية خاصة تتصف بمواصفات استثنائية تقوده إلى أن يعبر عن مجال وأفق يتراءى للأذهان بتمامه وكماله، فهو دليل اختزالي يوضح إلى المتلقي ما يريد أن يسعى إليه.

وقد ارتقى المهتمون بهذا المجال ارتقاءً كبيرا جعل المصطلحية تقود عالم الأفكار والمعارف إلى طرق الصواب، حتى غدا عالم اليوم يطلقون عليه بعالم المصطلحات.

أولا: الخلفية المعرفية للمصطلح النقدي:

تعريف المصطلح النقدي:

يشكل المصطلح النقدي عمود الخطاب النقدي بشأنه في ذلك شأن بقية المصطلحات في مختلف الحقول المعرفية، وقد أصاب الخوارزمي (ت287هـ) عندما أشار إلى المصطلحات بأنها "مفاتيح العلوم"، فوسم بذلك مصنفة المعروف.

وإذا كانت دراسة المصطلحات من وجهة نظر اللغة الخالصة غاية في ذاتها، فإنها من وجهة نظر المشتغلين بالعلوم التي تنتمي إليها نقد من باب فرض العين في فهم موضوعات العلوم التي تنتمي إليها[1].

فرغم ازدحام التعريفات حول المصطلح النقدي قديما وحديثا إلا أنه لا يزال مضطربا غير مستقر، لذا لابد أن يستقر وضع المصطلح على حال تجعل منه ذلك الحقل الواسع الذي يضم في رحابه ركام المعرفة الإنسانية التي تتخذه وسيلة تمتطي به وسيلة الوجود، إذ لا وجود في الحياة دون امتطاء ركاب يجعلك تسير وفق خطوات مبرمجة، أو شيفرة تستطيع أن تفك رباط الخيل لتحوز غنيمتك إلى روح الوجود المعرفي، ولهذا ظل المصطلح النقدي على مركزية مفهومه يتلفت من تحديد المعرفين ممن لهم صلة لمكايدة أمر المصطلح، ومن تأطير الباحثين لتباين العدة المعرفية والمنهجية الكافية التي تحيط بمجاله، وبما يتصل به في السياقين الدلالي والتداولي، وبخاصة إذا كان يتوافق مع مفاهيم مجاورة أو مماثلة له من مثل المصطلح البلاغي عبد العزيز الدسوقي المصطلح النقدي بأنه "النسق الفكري المترابط الذي نبحث من خلاله عن عملية الإبداع ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها والعناصر التي شكلت ذوقه"[2].

إن المتمعن في هذا التعريف يجد حقيقة أن المصطلح النقدي بما يمثله من درجة عالية من التجريد المفهومي لغة واصفة تؤطر التصورات الفكرية التي ينتجها

فعل الممارسة في العملية النقدية، وفقا لضوابط منهجية تقتضي توضيح دلالته، وتحديد طبيعة توظيفه، وتسمح له باختراق المنظومات الفكرية السائدة عن طريقة الكشف الاشعاعي.

فكل ما يقال في خصوصية المصطلح النقدي في مجال اتكائه على الأصل اللغوي هو أنه إذا كانت ألفاظ المصطلحات في شتى العلوم مجرد ممر عارض، فإنها في النقد الأدبي مقصود لذاتها في بعض وجوهها، وفي جميع الأحوال فإن المصطلح يتمتع بحقه الإرثي في اللغة باعتباره نتاجا من نتائجها ونمط من أنماطها التي تخضع لمنظومة عامة التي تحكم الشرعية ومعيارية توجهاتها البنائية.

وتجدر الإشارة إلى أن المصطلح النقدي بوصفه علاقة لا يغدو أن يكون أداة إجرائية يتوسل بها الناقد في كل ممارسة نقدية بالكيفية التي تجعلها منتجة، مع إدراكه بوعي تام بأن حمولة المصطلح الذي هو بصدد توظيفها يجب أن تستخلص من الفضاء الفكري الذي استعملت فيه، أما المعنى الذي يعطيه لها الإطار المرجعي الأصلي فيجب أن يؤخذ كدليل فقط وليس كمدلول، حتى يؤمن المصطلح النقدي السياج المنطقي الذي يحوط المعرفة النوعية المتضمنة في عمق مكوناته التركيبية والدلالية، ويباشر وظائفه بعيداً عن أي تهديد كان لازما أن يلامس بمجموعة من الخصائص التي بها يحدد وجوده الأدبي ومفهومه الدلالي، وحضوره التداولي ليظل صورة مطابقة لبنية قياسات هذه المعرفة النوعية[3].

مكانة المصطلح النقدي في النقد العربي المعاصر:

لقد أضحى المصطلح النقدي أكثر من ضرورة ملحّة، إذ يعوّل عليه في تنضيد الأطر الفكرية والمعرفية لمختلف المجالات والاختصاصات، إذ نجد أن النقد العربي المعاصر قد تأثر بحمولة النقد الغربي، حيث توسل بمختلف آلياته وأدواتها التي يتموقع المصطلح ضمنها، فقد انفتح على الخطاب النقدي الغربي متلقفا منه ترسانة من المصطلحات مما طرح فوضى مصطلحية قد تعيق سبيل الدارس وتجعله في دوامة بحثية يتخبط بين الدوائر المفرغة معرفيا، إذ يتعسّر على الباحث الغربي ضبط المقابل العربي لها.

فلا يخفى على أحد أهمية المصطلح النقدي ودوره في ضبط عملية النقد الأدبي لأنه يتواشج بحضوره مع المعرفية والمنهجية والاصطلاحية ومختلف عناصر

التمثيل الثقافي الأخرى، حيث برزت عدة جهود تسعى للملمة عوالم النقد الثقافي وتطويره عبر ما يقع وفقا للتصورات المصطلح الثقافي ومختلف أشكاله.

المصطلح النقدي الثقافي:

يقترح النقاد العرب مشروعاً بحثياً يطلقون عليه النقد الثقافي، وذلك على خلفية إعلانهم "موت النقد الأدبي" الذي يرونه مسؤولا عن حالة من العمى الثقافي التي أصابت الساحة العربية، وكرست عيوباً نسقية في الشخصية العربية المتشعرنة بتعبير عبد الله الغذامي[4]، حتى صارت نموذجا يحتذى سلوكياً، ويتحكم فينا ذهنياً وعملياً، وصارت نماذجنا الشعرية من أبي تمام والمتنبي إلى أدونيس ونزار قباني أمثلة على الخلل النسقي، وعليه فإن كل ما يتراءى لنا جمالياً وحداثياً هو رجعي ونسقي في المقياس السحري للنقد الثقافي[5].

مسعى النقاد العرب المعاصرون إذا ينصب أساساً في الكشف عن مواطن الخلل والنسقية في النص الجمالي، انطلاقاً من الاهتمام بما هو ثقافي، لذلك لابد لهم من ابتكار مفاهيم جديدة تحدث نقلة اصطلاحية للأدوات النقدية بُغية الكشف عن الأنساق الثقافية العربية التي لبست ثوت الجمالي وتسربت إلى الاجتماعي والسياسي والعقلاني.

المخزون المعرفي للنقد الثقافي:

يبدأ مشروع النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر باستعراض ذاكرة المصطلح الذي يتبناه معظم النقاد العرب وعلى رأسهم "عبد الله الغذامي"، فيجدونه في الأعمال والدراسات النقدية لاتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة الأمريكية تحديداً، فتبدأ هذه المعالجة بعرض أطروحات "جوناثان كولر" الذي اعتبر أن الدراسات الثقافية كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بوصفه نصاً ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي كان يظن أنه من إنتاج النص، بل أخذت من النص ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، وصار النص مادة بكراً تستخدم لاستكشاف أنماط معينة مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل وسواها، ثم أطروحات "دوغلاس كلنر" الذي يؤسس رؤيته النقدية على أخذ الثقافة كمجال للدراسة بغض النظر عن قيمة النص، لأننا نعيش ليس في عصر التكنولوجيا الجديد فقط، بل في عصر ثقافي جديد نحتاج معه إلى كشف الخطاب المعبر عنه

كخطاب مرحلة، مرحلة الما بين، مستفيدين من الحداثة ومن التكنولوجيا، وكذلك من ما بعد الحداثة.

وبما أن الحداثة خطاب مركزي أوروبي فيكن التعدد غير الأوروبي فإن العديد من النقاد العرب المعاصرين ينقلون العرض الذي قدمته "يولين ماري روزينو" عن حالة الانكسار المعرفي الذي_في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، والتي تصور ما بعد الحداثة كردة فعل على اخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث، ويعرض رائد النقد الثقافي العربي المعاصر "عبد الله الغذامي" كذلك أطروحات "فنشت ليتش" _في النقد الثقافي الرديف لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بوصفه خطاباً، مما يعني تغيّر منهج التحليل باستخدام المعطيات المنهجية والنظرية السوسيولوجيا والتاريخ والسياسية والمؤسساتية، فضلا عن مناهج التحليل الأدبي النقدي، ثم يمر الغذامي على الجماليات الثقافية متمثلة_في التاريخانية الجديدة كنظرية_في القراءة والتأويل، وتسعى إلى أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ، بوصف النص علامة ومؤشرا عليها كشفه، مؤكدا بذلك الاستغلال الخاطئ لمقولة جاك دريدا "لا شيء خارج النص"، وبعد ذلك يعرج الغذامي على النقد المدني الذي طرحه ادوارد سعيد_في كتابه "العالم والنص والناقد"، وهو مصطلح يضع الناقد ما بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى ذلك الفعل_في حيويتها كحدث غير ممنهج، ويسحب الغذامي هذا المصطلح على العديد من النقاد العرب وعلى رأسهم "ادوارد سعيد" من خلال موقفه من القضية الفلسطينية التي ظل مشاركا فعالا فيها دون أن ينتسب إلى تنظيم من تنظيماتها، مما ضمن له موقفا نقديا حرا ما بين النظام والثقافة، مجسدا صورة الناقد المدني التي طرحها.

الخلفيات الفكرية للمصطلح النقدي:

تطمح الدراسة النقدية الحديثة إلى بلوغ مسعاها المتمثل_في الاتصاف بالعلمية الرائدة_في المجال الفكري والفلسفي، ويظهر ذلك من خلال كثرة المصطلحات التي تستعملها، والتي تشكل إشارات دالة على نوع المعرفة التي تزاولها الدراسة ذلك أن المصطلحات ترتبط بمرجعيتها الفلسفية ارتباطا كليا، وبالتالي تعكس الخلفية المعرفية التي تنطلق منها الدراسة.

هذه هي مهمة المصطلح الذي هو "في شكله السطحي الظاهر لا يعدو أنه ملفوظ مفرد أو مركب من مكونات معجمية محدودة العدد، ولكنه في بنيته العميقة كشف الدلالة يختزل تصوراً بعيد المدى[6].

هذا الملفوظ يتكون إذا من مجموعة من الكلمات أو من كلمة واحدة "تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية"[7]، وهو بهذا المعنى يعمل على "ضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما، والقدرة على الامساك بالعناصر الموحدة للمفهوم"[8]، ويشكل حضوره عنوانا للمنهج المعتمد في الدراسة النقدية هو الذي يتولى الافصاح عنه فينوب بذلك عن الباحث الذي قد يسكت عن منهجه، فيكتفي بتطبيقه دون الإعلان عنه أو الإشارة إليه.

من هنا تكمن أهمية المصطلح في الدراسة النقدية، فهو المعين الرئيسي على ضبط ميكانيزمات اشتغال المنهج النقدي، ذلك لأنه إحداها، عبره نسبر أغوار الدراسة ونكشف الحقول المعرفية التي تستند عليها رغم ما يمكن هذه العملية من صعوبة على الباحث النقدي، خاصة ما تعلق منها بالمصطلح نفسه، وبالتحديد بأصوله، ذاك أن المصطلح النقدي له انتماء إلى أصول معرفية مختلفة كالفلسفة والتاريخ واللسانيات والعلوم الحقة كالفيزياء والرياضيات والاقتصاد والبيولوجيا، لذلك "يثير التباسا أثناء الاشتغال به"[9]، بل إنه كيان مهاجر يرتحل من ميدان معرفي إلى آخر، وما يمكن أن تطرحه هذه الهجرة أو ما تخلقه من تشويش على الدراسة النقدية.

وقد أثبت التاريخ أن كثيرا من المصطلحات التي تستعمل في الوقت الحالي في الأدب والنقد هي في الواقع دخيلة عليهما، ولم ينبعا من صلبهما، بل هي وليدة التقاطعات التي تحدث بينهما وبين كافة العلوم، فإذا كان النقد في الماضي "يستعمل الاصطلاحات الميتافيزيقية"[10] المستعارة من الفلسفة، فإن النقد الحديث "أكثر من استعمال المصطلح اللغوي أو النفسي"[11]، أو الاجتماعي أو ما شاكل ذلك من الحقول العلمية والمعرفية الحديثة وخاصة البيولوجيا التي ألهمت اللسانيات لدعم علم جديد هو علم المصطلحية (Terminologie) الذي يهتم بدراسة المصطلح.

بل للتوضيح أكثر نسير في اتجاه القول أن المصطلح يهاجر أيضا من حضارة إلى حضارة ومن ثقافة إلى ثقافة، وما تسجله هذه الهجرة من مشاكل معرفية حقيقية تتعلق بطبيعته وخصوصيته أولاً، وبالتحول الذي يمكن يحدث له ثانياً، وبما

إذا كنا قد حددنا مفهومه بشكل جيد، وأيضا حول ما إذا كان المصطلح لم يطرح عقبات في لغته الأم أو في مصدره المعرفي أو الثقافي الأول الذي أنتجه.

وقد أشار الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه "المرايا المقعرة"[12]، لبعض الصعوبات التي يطرحها المصطلح الوافد على الثقافة والنقد العربيين من الثقافة والنقد الغربيين، منها تسببة دلالة المصطلح والمشاكل المترتبة عن ترجمته وما ينتج عن ذلك من "قصور المصطلح وفوضى دلالته"[13]، لتصبح أمام أزمة المصطلح.

ثانيا: دراسة المصطلح:

إن بداية تاريخ المصطلح المعاصر تعود إلى نشأة المناهج النقدية وتعدد المذاهب الأدبية في القرن التاسع عشر التي ظهرت في ظل العديد من العلوم والنظريات والمفاهيم الحديثة، وإليها جميعا يرجع الفضل في إفراز المصطلحات الجديدة التي استعاد منها النقد الحديث لغته الخاصة.

ونحن نركز في هذه المداخلة على دراسة مصطلح "ثقافة" بين الثقافة العربية والثقافية الغربية، ونحن نعي جيداً أن هذا التناول سيشكل عقدة أكثر تأزماً في الثقافة العربية بعد أن ننتهي من الملاحظات التي سنشير لها أثناء الدراسة، وهذا في حد ذاته يقربنا من الوعي الذي يمكنه تفكيك سنن التفاعل النصي واختراق طبقاته، ولو كان ذلك مؤقتا إلى حين الوصول إلى حل الأزمة الحقيقية التي ارتبطت بالمصطلح، ذلك أن تحديد المصطلح ضروري في الدراسة النقدية وإلا انفرط عقدها.

مصطلح ثقافة في الحضارة العربية:

لقد تناولت الكتب القديمة والحديثة هذا المصطلح بالدراسة والتنقيب عليه من زواياه المختلفة اللغوية والاصطلاحية، لكنه ظل بعيدا عن الرؤية الفاحصة التي سنركز عليها في هذا الطرح.

وعلى الرغم من الدراسات المتعددة لهذا المصطلح المأخوذ من الجذر اللغوي "ث.ق.ف" فقد تعاملوا معه على أنه لفظ يراد به أكثر من معنى، فقد ورد هذا اللفظ في لغة العرب بعشرة معان حسب ما هو مدون في القواميس والمعاجم الموثوق بها عند علماء اللغة، وإن كانت هذه المعاني مجتمعة تجمع بين:

الوجود والمصافة: كقوله تعالى: {وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ}[14]، أي اقتلوا مشركي مكة أينما وجدتموهم وصادفتموهم.

الأخذ من باب الغلبة: كقوله تعالى: {إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً}[15]، أي إن يغلبوكم يكونوا لكم أعداء من حيث القتل، وقد قال الشاعر أيضا:

فإما تثقفوني فاقتلوني وإن اثقف فسوف ترون بالي[16]

تقويم الشيء: وقد كانت تستعمل قديما للمثاقف الذي يقوم السيوف ويشد اعوجاجها، كقول الشاعر:

وكأن لمع يروقها في الجوّ أسياف المثاقف[17]

تدل أيضا على كثرة الخصام والجلاد بين الناس، فإذا كثر الحديث بينهم كان ذلك يدل على الثقف والثقاف.

تدل أيضا على المهنة التي يقوم بها.

تدل أيضا على الحموضة فيقال ثقف الخلّ أي ازداد حموضة وصار استعماله جاهزاً.

وتدل أيضا على سرعة تلقف الأفكار في المجامع الفكرية والأدبية وغيرها، فسرعة التعلم تدخل أيضا في هذا الباب.

وتدل أيضا على قيد الشيء وأسره من باب المعنى، أي أنها تقيّد الأفكار وتأسرها في الذهن.

وتدل أيضا على المهارة في اتقان الشيء.

وتدل أيضا على الفهم والذكاء والفطنة، وثبات المعرفة اليقينية.

وقد أوردنا هذه المعاني اللغوية الموجودة في الكتب القديمة بكثرة، لكن كل هذه الدلالات اللغوية في جميعها مرتبطة بالمعنى وليس لها أية علاقة بالعمل الذي هو مقلوب العلم، فالعمل من الناحية الفهمية مرتبط بالممارسة والنشاط، والحركة الجسمية التي تساهم بشكل أو بآخر في تهذيب أخلاقيات الإنسان وصفاته وصفائه، وأبعاده عن العلة التي تسبب المرض للجسم على سبيل المجاز، فإن كان الجسم مريضا فسيبقى كذلك إلى حد الخمول، وهذه الصفة ارتبطت بذهنية العربي، فراحت تؤثر في أفكاره ومفاهيمه وحضارته، حتى أصبحت هذه الحضارة عليلة مريضة تعاني فقدان اصطلاحاتها، فكل هذه المعاني ابتعدت كل البعد عن العمل الممزوج بالفكر الذي يدل عليه، ولذلك كانت ثقافة الغربي ذهنية لم ترتبط بالواقع، فغدا الفهم الدلالي بعيداً كل البعد عن الفهم الواقعي.

مصطلح الثقافة في الحضارة الغربية:

إن لفظ ثقافة_في الحضارة الغربية مشتقة من لفظ (Culture)، وقد ظهرت اللفظة حقيقة حسب ما تذكر المصادر الغربية_في القرون الوسطى وبالضبط سنة 1509م، وهي مشتقة من اللفظ اللاتيني (Cultura)، وكل هذه المعاني التي ارتبطت بها تدل على خدمة الأرض وفلحها وبذر الحبوب فيها، وغرس أشجارها وقطف ثمارها وحصد الزرع، وكل ما يتعلق بالعمل والجهد، وقد توسع الفكر الغربي_في مدلول هذا اللفظ "ثقافة" (Culture) فوضعها للكثير من المعاني المجازية وذلك حسب ما تقتضيه الضرورة، وهذا الوضع لم يكن مبني على المصادفة بل كان نتاجاً لتروٍ عميق وتفكير هادف، لأن الأرض متى عُني بها الإنسان وسقاها وغرس فيها وزرع تجود عليه بثمارها اليانعة وتغذيه بخضارها، كذلك بالنسبة للإنسان قد عُني بتغذية عقله بالعلوم والمعارف وتنمية الشعور والعواطف على حب الخير وحسن الأخلاق واستقامة السلوك، تبين له من خلال ذلك أن الحياة الجميلة تكمن_في اطمئنان الضمير وسلامة التفكير، وحسن التدبير، ولذلك كان مفهوم الثقافة عند الغرب متعدد، لكن هذا التعدد لم ينفصل عن الدلالات العملية أي المرتبطة بالجهد والذي يتسبب_في توفير الحياة السعيدة، ومن هذه التعاريف ما يلي:

قد يرتبط مفهوم الثقافة عند الغرب بالتنمية أو النتيجة المتحصل عليها من خلال تفعيل بعض القوى العقلية أو الجسدية التي ستنتج بالطبع فعاليات إضافية يستعملها الإنسان الطبيعي_في حياته، والذي أمضى حقباً زمنية يريد أن يتجاوز محنة التفاعل مع الطبيعة والسيطرة عليها.

إنها تعني أيضا خاصية معينة لشخص ما متعلم بالضرورة قد استطاع أن يُنمي ذوقه وإحساسه وإدراكاته.

قد تعني الثقافة عند الغرب المجموعات المعرفية العامة_في الآداب والفلسفة والفنون طبقا للطبيعة الإنسانية الموروثة فيه، ويدخل_في هذا النمط عامة الناس الذين لم يتلقوا دروسا تلقينية، بل علمتهم الحياة هذه الثقافة المتآتية نتيجة للتفاعل الطبيعي للإنسان مع ما يحيط به.

وقد تعني الثقافة أيضا تهذيب العقل بالتربية والتعليم، ومن هنا تكمن وراء التربية والتعليم القدرة على الذكاء الذي وهبته الطبيعة للإنسان.

وقد تكون الثقافة أيضا هي التربية والتعليم نفسها.

وقد تكون الثقافة كل مركب يتضمن المعارف والعقائد والفنون والأخلاق والعادات والتقاليد والقوانين والخصال التي يكتسبها الإنسان في مجتمع ما.

خلاصة القول أن الثقافة لدى الإنسان العربي أو بتعبير مميز في الحضارة العربية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصفات المعنوية الخاصة بذات الإنسان، ويدخل في ذلك عامل الوراثة، فهي تهتم بالمجرد الذي ليس له علاقة بالعمل والقيام، ولذلك ظلت ثقافة العربي مجردة يريد الإنسان أن يتصف بها وتظهر في شخصه فقط، بينما الثقافة عند الغرب أو بالأحرى في الثقافة الغربية مرتبطة عند العام والخاص بالعمل والتعب، ويشمل ذلك الأنشطة العادية كالعبادات والاحتفالات والزواج وغيره، مضافا إليها العادات والتقاليد، إضافة إلى ذلك تشمل الثقافة عند العرب مجمل الأنشطة الفكرية كالأدب والعلم والفلسفة والفن بجميع أنواعه.

خاتمة:

إنه لمن الخطأ بمكان أن نلتمس ولادة مفهوم في غير ظروفه المواتية، فالمفاهيم أحداث لا تولد إلا في تربة معينة تحقق بها وجودها على الأرض (الواقع)، كما أنه من الخطأ أن يتسلح المؤلف بأحكام مسبقة فرضتها الثقافة المهيمنة كي يطبقها بطرق غير واعية، لأن في ذلك إغفال للأصول التاريخية، وعليه نستطيع أن نتيجة لهذا التدخل وهو أن النقاد العرب عندما يتحدثون عن النسق فهو لم يولد في أي عصر من عصور الأدب والثقافة العربية بداية من العصر الجاهلي مرورا بالعصر الأموي والعباس وفترة التدوين، كما لم تعيده الحداثة في صورتها العربية، فهذا الكلام تضليل كونه يعتمد صفة العموم والإطلاق فضلا عن أن مفهوم النسق وليد عصر ما استطاع عليه بالحداثة وما بعدها، ولم يحقق أقلمته العربية إلا في صورة مشوهة تستند إلى القسر والمصادرة وتنحو نحو التعتيم والهروب من واقع الحال حسب تحققه السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية عامة.

الهوامش والإحالات:

1 فهمي الغزوي: مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب والعلوم الإنسانية، مج6، ع2، 2009، ص203.

2 لحسن دحو: أبحاث في اللغة والأدب، مجلة المخبرل، ورقلة، ع7، 2011، ص210.

3 عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص8.

4 المرجع نفسه، ص8.

5 نفسه، ص9.
6 نفسه، ص10.
7 محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص103.
8 عبد الكريم درويش: أضواء على المصطلح النقدي الغربي، مجلة الكرمل، ع60، صيف 1999، ص201.
9 المرجع نفسه، ص201.
10 إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1993، ص11.
11 المرجع نفسه، ص11.
12 عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، ع272، أغسطس 2001، ص97.
13 عبد الكريم درويش، مرجع سابق، ص201.
14 سورة البقرة، الآية 191.
15 سورة الممتحنة، الآية 02.
16 ابن منظور: لسان العرب، ج9، دار صادر، بيروت، (دت)، حرف الفاء.
17 الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، 1998، باب الطاء، فصل الثاء.

[16] *"Prequel"*,Encyclopædia Britannica,(17 Sep 1999) retreived from https://www.britannica.com/art/narratology

[17] Lawlor, Leonard (2019), Zalta, Edward N. (ed.), "Jacques Derrida", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, retrieved 2020-11-11

[18]Abadis dictionary online

https://abadis.ir/?lntype=entofa,entoen,abbr&word=genetic&from=ac

common European languages, when the critical literary term is coined in a non-European environment.

G- Since knowledge is cumulative, multi-layered and multidisciplinary, it is very important that we choose a unique term , in Arabic, for all the common disciplines, regardless of their different levels, because, in the end, they all run into the same estuary.

The references

[1] - le Robert illustré d'aujourd'hui, Dictionnaire Langue Française et Nom propres, édition mise à jours en 1997 , p 1593.

[2] - Oxford advanced learner's Dictionary of current English, Oxford University Press ,7th Edition , p 1583.

[3] - الجرجاني علي ، **كتاب التعريفات**، دار الكتب العلمية، بتَوت ، 28.

[4] - جازي لزمود فهمي، **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ت.) ص11

[5] أنيس ابراييم ، **من أسرار اللغة** ، مكتبة الألصلو الدصرية ، ط ،1987، ص6.

[6] - أنيس إبراييم، نفسه، ص 86.

[7] - وغليسي يوسف ، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد** ، ص80.

[8] --le petit Larousse illustré 2009,librairie Larousse ,Paris , ,p 270 .

[9] Saeed Farzaneh Fard ,"A Short Introduction to Literary Criticism", *INTERNATIONAL JOURNAL OF HUMANITIES AND CULTURAL STUDIES* ,Sepecial Issue March, (2016):330, retrieved from https://books-library.online/files/books-library.online-12311322Ua9N0.pdf

[10] https://books-library.online/files/books-library.online-12311322Ua9N0.pdf

[11] Harper Lee, "Genetic Structuralism Analysis in "Go Set A Watchman" Utopía y Praxis Latinoamericana, vol. 25, núm. Esp.1, 2020, retrieved from https://www.redalyc.org/jatsRepo/279/27963086045/html/index.html

[12] "*Theme*" (11, Nov, 2020) retrieved from https://literarydevices.net/theme/

[13] Hall, G. (2014). Stylistics as literary criticism. In P. Stockwell & S. Whiteley (Eds.), *The Cambridge Handbook of Stylistics* (Cambridge Handbooks in Language and Linguistics, pp. 87–100). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139237031.008

[14] Stéphanie Walsh Matthews, *"Semiotics"* Oxford Bibliographies,(26, July, 2017) , retrieved from https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0024.xml

[15] Gérard Genette (2005), Essays In Aesthetics, Volume 4, p.14

Relying on the table, we can state the following notes:

- ✓ All the terms are derived from Greek or Latin origin
- ✓ The European terms tend to all imitate the same source
- ✓ Even though some AFFIXES are not used by some Germanic languages but they do take the terms containing these prefixes & suffixes without changing them according to their morphology
- ✓ Persian language has a lot of equivalent terms as does Arabic compared to the other European languages though it belongs itself to the same big family (Indo-European family)
- ✓ The reason is that some Persian translators do imitate the Arab translators in the way they adopt in dealing with foreign terms.

Getting out of chaos is never an easy thing; this requires careful planning and hard work.

As a positive contribution, we suggest and recommend the following:

A- Standardization of terminology across the similarity dimension: the Gulf, the Levant, Egypt and the Maghreb.
B- Relying on the original language of the term when Arabizing to avoid any ambiguity.
C- The use of literal translation in dealing with terminology of literary criticism, so no translator should generate any new term according to his/her understanding or inclinations or according to the views of the school to which they belong.
D- Literal translation of terms make translators avoid falling into the trap of multiple translations, and consequently, meanings.
E- Establishing reading committees that check all available translations on the market on literary criticism and to highlight the similarities and underline the differences.
F- Avoid medium translation from the mother tongue. Especially from French and English, or any of the

مضمون انشاء موضوع	واسازی	خبر، داستان، سرگذشت، توصیف، داستانسرایی، گویندگی	شاعرانه، شعری، نظمی	مکتب علائم رمزی، نمادشناسی	نشان رسانه شناسی، نشانه شناسی، نشانه شناسی عمومی، گفتاردرعلائم ناخوشیها	سبک شناسی، سلیس نگاری، فن نگارش	ساختارگرا یی، ساخت گرایی	ساختارگرا یی تکويني	**Persian**

European Language	Genetic Structuralism	Structuralism	stylistics	Semiology	Semiotics	Poetic	Narratology	deconstruction	Theme
Italian	Strutturalismo genetico	Strutturalismo	stilistica	Semiologia	Semiotica	Poetica	Narratologia	Decostruzione	Tema
German	Genetischer Strukturalismus	Strukturalismus	Stilistik	Semiologie	Semiotik	Poetisch	Narratologie	Dekonstruktion	Thema
Romanic	Structuralismul genetic	Structuralismul	stilistică	Semiologie	Semiotică	X	Naratologie	deconstruire	Teme
Portug	Estruturalismo Genético	Estruturalismo	Estilística	Semiologia	Semiótica	Poética	Narratologia	Desconstrução	Tema
Spanish	Estructuralismo genético	Estructuralismo	Estilística	Semiología	Semiótica	Poética	Narratologia	Deconstrucción	Tema
French	Génétique structurel	Structuralism	stylistique	Sémiologie	Sémiotique	Poétique	narratologie	Déconstruction	Thème

We can sum up the above-mentioned deficiencies in the following points:

- Each stream or school wants to adopt its own term.
- There is no league that standardizes or monitors terms and each translator belonging to this or that school adopts a different term of his/her own.
- The country differences between the Gulf, the Levant, Egypt and the Maghreb in adopting a given term. The extent of the difference sometimes extends even within the same territory in the same geographical area as it is the case between Morocco & Algeria.
- The extent of differences sometimes extends to the same local area as there in no reference for the practitioners in the field.

If we see how the previous terms were translated into the European languages, we see that the chaos we have in Arabic is fully absent in the European context for one simple reason: the terms are all taken from one gene "Latin or Greek" language.

This table as well shows the European family languages and how the Arabic critical literary terms are expressed [18]

"SEMIOTICS". But the translators did not look deeply and thought that each term has a self standing meaning, but actually both terms are the same.

- **Poetics** is distinguished from hermeneutics by its focus not on the meaning of a text, but rather its understanding of how a text's different elements come together and produce certain effects on the reader.[15]

This is also one of the terms that is making a big chaos due to the translators' lack of understanding of its true meaning and function in literary analysis. Most of the translators have decided to convey the meaning literally, and hence many succeeded in that. However, some others went beyond the utterance and tried to analyze and interpret the term according to their understanding or according to the school to which they belong.

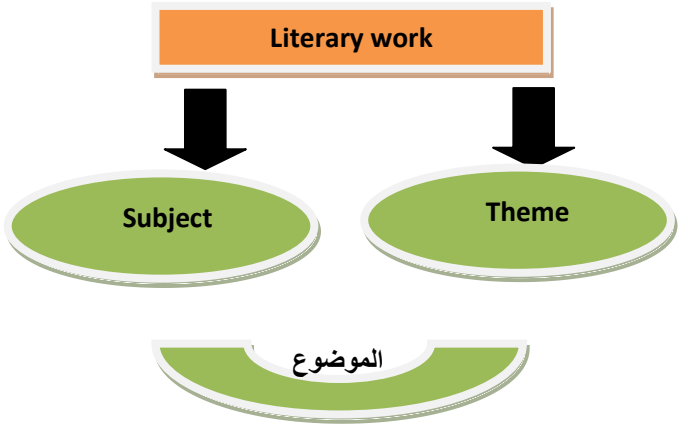
- **Narratology**, in literary theory, the study of narrative structure. ... Narratology looks at what narratives have in common and what makes one different from another.[16]

Most of the Arabic counterparts do all revolve around the stem " سرد " which is a good start to unify the terms in one unanimous reference that all the translators do agree upon.

- **Deconstruction** denotes the pursuing of the meaning of a text to the point of exposing the supposed contradictions and internal oppositions upon which it is founded—supposedly showing that those foundations are irreducibly complex, unstable, or impossible.[17]

As it is shown with the previous terms, this one is no exception for it has seven different stems to express the meaning and function of deconstruction. We can note here that the Arab translators go beyond what is allowed for them, for they , sometimes, try to make the term clear by itself but unfortunately they, doing this, make the term more ambiguous and more complicated to understand.

So, a theme is the author's own view about the topic or the subject expressed in the literary work. It is really confusing why all the translations did ignore this detail in particular and opted for موضوع with all its derivations as an equivalent for it !



- **Stylistics:** Whereas, generally speaking, literary criticism directs attention to the larger-scale significance of what is represented in verbal art, stylistics focuses on how this significance can be related to specific features of language, to the linguistic texture of the literary text.[13]

The majority of the corresponding terms did all agree on the stem "STYLE" أسلوب and that is why it is deemed as a unanimous counterpart which all revolves around the same stem.

- **Semiotics / Semiology:** the role of semiotics in literary criticism is to establish key theoretical models that can provide insights so that the connection of the texts to broader meaning structures within literary practices can be better understood.[14]

Unfortunately, Arab linguists did not agree on the term "semiotics", and that is why this very equivalent has a lot counterparts in Arabic, as every author claims that his/her term is the closest to the Western's. In fact, there are two terms: European "SEMIOLOGY" and the other one is American

		Heidegger that Derrida sought to apply to textual reading.

It is obvious that the terms in English are all taken from definite sources " Greek or Latin" and that is why the chaos we try avoid in Arabic is not even debatable on the Western table. The linguistic and literary terms are mostly taken and derived from these main languages and by consequences all the other languages within the same area do adopt the same term as it is adopted in any of the European languages.

5-Analysis of some of literary criticism terms

- **Genetic structuralism theory** tries to uncover the author's own view of the world reflected in the literary text that might only be revealed after doing a deep analysis on the intrinsic element of the literary work, the author's social background, and the sociological and historical background have their impact at the time the work was produced. According to the definition we find that البنيية التكوينية is more appropriate as an equivalent for this theory's ultimate aim is to know how the text was written (the contexts & circumstances surrounding the text) .These circumstances contribute in structuring the text as it is.[11]

- **Theme** :It is important not to confuse a theme of a literary work with its subject. Subject is a topic that acts as a foundation for a literary work, while a theme is an opinion expressed on the subject. For example, a writer may choose a subject of war for his story, and the theme may be his personal opinion that war is a curse for humanity. Usually, it is up to the readers to explore the theme of a literary work by analyzing characters, plot, and other literary devices.[12]

		15c.). Coleridge used *poematic* (c. 1819), from Greek *poiēmatikos.*
Naratology	السردية–ّ نظرية القصة–ّ السردانية–علم السرد–السرديات–ّ علم القص– علم الرواية– دراسة السرد–ّ المسردية–التحليل السردي– علم السرد القصصي–علم السرديات–فن السرد ا– لنظرية السردية–ّ السردلوجية– القصيات–دراسة الرواية–دراسة الحكاية	early 15c., *narracioun*, "act of telling a story or recounting in order the particulars of some action, occurrence, or affair," also "that which is narrated or recounted, a story, an account of events," from Old French *narracion* "account, statement, a relating, recounting, narrating, narrative tale," and directly from Latin *narrationem* (nominat ive *narratio*) "a relating, narrative," noun of action from past-participle stem of *narrare* "to tell, relate, recount, explain," literally "to make acquainted with," from *gnarus* "knowing," from PIE **gne-ro-*, suffixed form of root ***gno-** "to know."
Deconstruction	التفكيكية–التفكيك– التشريحية–التقويضية– اللابناء–النقد اللابنائي– نظرية التفكيك–التحليلية– البنيوية–التقويض–نظرية التقويض–ّ النقضية–التهديم	1973 as a strategy of critical analysis, in translations from French of the works of philosopher Jacques Derrida (1930-2004). Derrida's original use of the word "deconstruction" was a translation of Destruktion, a concept from the work of Martin

	سيمائيات– سيمياء–ّ سيميّات–سيميوتية–علم السيمياء–الإشارية –السيميوتيكا–السيميوتيكية – علم الرموز–الدلالية– الدلائلية–الدلائليات–علم الأدلّة–علم الدلالات–الدلائلي–علم الأدلّة اللفظية–علم السيميولوجيا–العلامية–السيميوطيقا–السيماطيقا نظرية الإشارة–علم العلامات–	Borrowed from Ancient Greek σημειωτικός (sēmeiōtikós, "observant of signs"), ultimately derived from σῆμα (sêma, "mark, sign").
Poetics	الشعرية–ّ الشاعرية–ّ الشعريات–الشعرانية– الشعري–الشاعري–ّ فن الشعر–القول الشعري–علم الشعر–الدراسة اللّغوية للشعر–أدبية الشعر–نظرية الشعر–الإنشائية–علم الأدب–علم الظاهرة الأدبية– التأليف–أصول التأليف–نظرية الأدب– صناعة الأدب–الإبداع –الفن الإبداعي – الأدبية–الجمالية–علم النظم–علم العروض–العروض–علم النظم والعروض– الماء الشعري–البواييتيك–البويتيك–البويطيقا	"of or pertaining to poetry; of or pertaining to poets," 1520s, from **poet** + **-ic**, or else from or influenced by French *poetique* (c. 1400), from Latin *poeticus*, from Greek *poiētikos* "pertaining to poetry," literally "creative, productive," from *poiētos* "made," verbal adjective of *poiein* "to make" (see **poet**). Related: *Poetics* "branch of criticism which treats of the nature and laws of poetry" (1727); *poetically* (early 15c.). By 1854 as "endowed with the feeling or faculty of a poet; poetically beautiful or elevated." The earlier adjective was ***poetical*** (late 14c.); also obsolete *poetly* (mid-

		expression," and "way of life, manner, behavior, conduct," from Old French *stile*, *estile* "style, fashion, manner; a stake, pale," from Latin *stilus* "stake, instrument for writing, manner of writing, mode of expression," perhaps from the same source as **stick** (v.)). Spelling modified incorrectly by influence of Greek *stylos* "pillar," which probably is not directly related. As distinguished from *substance*, 1570s. Meaning "mode of dress" is from 1814.
Semiology	سيميولوجيا-سيميولوجية-علم السيميولوجيا-ساميولوجيا-سيمياء- علم السيمياء-السيميائية-السماتية- السيميائيات-السمانية علم الرموز- الرموزية-علم العلامات-العلامية-العلاماتية-علم العلاقات-علم الدلائل-علم الأدلّة-الدلائلية-علم الدلالة-علم الدلالة اللفظية-علم السيمانتيك-علم الإشارات الأعراضية-دراسة المعنى في حالة سنكرونية	Coined by John Locke from Ancient Greek σημειωτικός (sēmeiōtikós, "fitted for marking, portending"), from σημειῶ (sēmeiô, "to mark, interpret as a portend"), from σημεῖον (sēmeîon, "a mark, sign, token"), from σῆμα (sêma, "mark, sign").
Semiotics	سيميائية-سيميائيات-	

Genetic Structuralism	البنيوية التوليدية–البنيوية التوالدية–البنيويةّ الدينامية – المنهج الهيكلاني التوليدي– الهيكلية الحركية– البنيوية التركيبة– البنيوية الجدلية– البنيوية الماركسية– الواقعية البنيوية–ّ البنيوية التكوينية.	1831, "pertaining to origins," coined by Carlyle as if from Greek *genetikos* from *genesis* "origin" (see **genesis**). Darwin used it biologically as "resulting from common origin" (1859); modern sense of "pertaining to genetics or genes" is from 1908 (see **gene**). Related: *Genetically*. *Genetical* is attested from 1650s as "pertaining to origins."
Structuralism	البِنيوية–ُ البنيوية–البنيانيّة– البِنائية–ّ البنوية–ّ البنيوانية– البنيية–ّ الهيكلية–الهيكلانيّة – التركيبية–الستروكتورالية– الوظيفية–المنهج–الشكلي	mid-15c., "action or process of building or construction;" 1610s, "that which is constructed, a building or edifice;" from Latin *structura* "a fitting together, adjustment; a building, mode of building;" figuratively, "arrangement, order," from *structus*, past participle of *struere* "to pile, place together, heap up; build, assemble, arrange, make by joining together," related to *strues* "heap," from PIE **streu-*, extended form of root ***stere-** "to spread."
Stylistics	الأسلوبيات–الأسلوبية– علم الأسلوب–علم الأساليب–علم الإنشاء– علم دراسة الأساليب وتحليلها–علم الأسلوبية	early 14c., *stile*, "writing instrument, pen, stylus; piece of written discourse, a narrative, treatise;" also "characteristic rhetorical mode of an author, manner or mode of

years because they deal with ideas of timeless and universal interest with exceptional artistry and power. This can include poems, stories, novels, plays, essays, memoirs, and so on."[9]

4-The critical term : It Is as clear cut that the critical term is deemed as the pillar upon which the critical discourse is based. It distinguishes the different streams of critics and identifies which approach is adopted by which school.

This table illustrates the many Arabic terms adopted by a variety of Arab translators and checks why there are so many counterparts for the same term in English.[10]

The term in English	Equivalent in Arabic	Etymology of the term
Theme	-التيماتية- الثّيمية- التيماتكيّة -الغرضية-الأغراضية- ّ الجذرية -المضمونية- المنهج المداري الموضوعية-المنهج الموضوعي -الموضوعاتيّة- ّ المواضيعيّة نظرية الموضوعات- المنهج -الثّيمي -المدرسة ّ الجذرية -الاتجاه الثّيمي-التيميّة الموضوعات الثّيمية	early 14c., "subject or topic on which a person writes or speaks," from Old French *tesme* (13c., with silent *-s-* "indicating vowel length" [OED], Modern French *thème*) and directly from Latin *thema* "a subject, thesis," from Greek *thema* "a proposition, subject, deposit," literally "something set down," from PIE **dhe-mn*, suffixed form of root ***dhe-*** "to set, put." Meaning "school essay" is from 1540s. Extension to music first recorded 1670s; *theme song* first attested 1929. *Theme park* is from 1960.

a-Derivation: is deemed as one of the main features of the Arabic language; it is to extract (or derive) a term from another that is consistent with the meaning and the stem letters[5]

This latter is divided into two other sub-derivations

1-Full derivation: it is reordering the combining letters of the word to get a new term.

2-Quasi- derivation: it is well-known and the mostly adopted as it is easy to deal with ; its stem letters do not change as in : *kataba- katib- maktabat_kitab-maktob-* (to write –writer -library- book-manuscript)

b-Blending: *Ibrahim Anis* said that it is to create a new word out of two or three other words. It is as well coining a new word by clipping or by abbreviating.(Intertextual :بينصي) .It is made up of two words in Arabic : بين and نصي .[6]

c- Clipping Combination : to combine two terms by clipping the letters that sound difficult to be left. As in AMPHIBIAN which is translated via a combination of two words بر and ماء

d- Metaphor : when the term shifts from its lexical meaning to another metaphorical one. This means that a given word is given a technical meaning (terminological) that fits the two parts : the conception and the term.[7]

e- Arabization: An arabized text is a text translated into Arabic. It is as well introducing a foreign word into the Arabic language after being submitted to the Arabic morphology rules.

3-Literature criticism: Criticism according to the French dictionary Larousse «*Art de juger les œuvres littéraires ou artistiques* » [8]the art that evaluates the literary or artistic works. This means that this discipline judges what is good and acceptable from what is bad and not acceptable.

Literary criticism is the study, discussion, evaluation, and interpretation of literature.“ it is the discipline of interpreting, analyzing and evaluating works of literature. Literature is most commonly defined as works of writing that have lasted over the

The term according to *Fahmi Hidjazi* is idiomatic; it can be an individual or compound noun whose meaning & function are clearly set, and may have its counterpart equivalent in another foreign language. It is always used in a very specific technical context which in turn makes it specific in use.[4]

A term for him should be clearly defined and clearly set within a specific context. It means to say that a term is coined to work within a narrow space of a given field.

We can sum up the rules upon which a term is set up:

- ✓ Scientifically unanimous
- ✓ Specifically set.
- ✓ Technically functions
- ✓ Non-arbitrary for there is a logical link between it as a signifier and the concept it denotes as a signified.

However, these rules are unfortunately not in use in the Arabic context for one unique term can have, as equivalence, dozens of counterparts within the same field. Though, many have talked about the unification and the standardization of terms in the Arabic technical fields.

2-Mechanism of coining critical terms into Arabic

Since the critical terms are mostly Western, the Arab translators are always confronted with hundreds of new terms in the field and hence are sometimes overcome. The problem is that some of the translators are just bilingual and not specialized in the field and by consequence more ambiguity and more complexity are there.

However, the Arabic associations of translation have all agreed upon some mechanisms to follow when dealing with new terms so that the chaos is avoided.

The initiator produces the term within his/her own language context and by consequence, when adopted, no disagreement or misunderstanding may occur, save a few. But when this very term travels inter-lingually as knowledge is universal, the concept needs to be identified with a signifier that is agreed upon in this new linguistic context .It is through this process (translation of terms) that a concept may have a different name than the one given in its own initial context.

1-Terminology translation

When knowledge is produced in a foreigner language, translation becomes a must so that this new knowledge is imported, reproduced through translation and then be appropriately applied according to the needs. Accordingly, terminology translation plays a primordial role in connecting us to the others and in bridging the gaps between what we lack and what they have.

To begin with, a term is: « *mot appartenant à une vocabulaire special*» [1] (A word belonging to a particular vocabulary)

The same definition is found in the Anglo-Saxon dictionaries as in Oxford: « *a word or phrase used as the name of the especially one connected with a particular type of language: a technical, legal, scientific* »[2]. The two definitions focus on the two main streams: Specialized word and particular field , for all terms are but particular words adopted in some particular technical fields to distinguish a given field from another.

The word "term" is not a new word in itself , for a lot of scholars investigated it and tried all find a definite definition that identifies it and clarifies its limits. *Aljurjani* for instance sees it as an arbitrary word that certain people agree upon. He says that a term is a shift from the linguistic space to the "pragmatic" area for certain reasons.[3]

According to him, a term is what is made unanimously. However, we can add that this arbitrary is not done arbitrarily for a term, when coined, is a result of some contextual restraint options.

which we reached through translation. Later on, these very ones became deficient in providing an accurate linguistic expression of the Western term. Many translations of one unique term became common, so every critic adopts a translation that is consistent with his/her taste and approach. This paper tries shed light on the dilemma of the criticism terminology that is addressed by both the specialized translators in the field and the men of literary criticism to adopt a common terminology framework of criticism that works for a unified Arabic criticism glossary adopted by all the researchers within the field in order to avoid the chaos and move steadily forward away from conflict into a stable practical environment of research.

Needless to say that terms are made to name what is universal in essence; a term in the field of critical literature is , upon this , a universal one that is taken as it is in all institutions and forums within the already-mentioned field. The same is true in all technical areas : maths, geography , history , critical literature …etc .Each language has to identify this very concept with an identifier which we call "term" according to the linguistic potentials that the language enjoys (Phonological, phonetic, syntactic, semantic, conceptual & even pragmatic).

As it is well known, in the Arabic culture, to name is to parent and hence, he who gives birth to a concept is the one entitled to name it . In this regard, all the new born-terms after the initial leader one are but imitated ones. This imitation creates for sure different names for the same concept as each language looks at the signifier from a different perspective and consequently different languages give different names for the same conceptual term.

It is upon the initiator that all the successor terms in all the languages are made known and hence , if the leader chooses a reliable fitting term ,the translations then may be easily produced and no disagreement may be risen. However, if the initiator does not put the term appropriately then all the translations will be misleading or at least be numerous according to the schools or the approaches the term is adopted.

Translation of Literary Criticism Terminology: Moving into chaos or Moving away.

Doctorant : Lazhar Sadouki
Dr.Ahmed Noureddine Belarbi
Laboratoire: Le FEU
Université: Kasdi merbah – Ouargla

الملخص:
إن توحيد المصطلحات ليس بالمهمة السهلة أبدا خاصةً عندما تكون الأخيرة نتاجًا لثقافة غير الثقافة العربية. لا ينكر عاقل ما قدمته الترجمة من منافع و فوائد جمّة ، و لكنه لا يخفى مطلقا أنه قد تكون أحيانا أخرى سلاحًا ذا حدين ,فكثرة المترجمين ستنتج دون ريب كثيرا من المصطلحات المقابلة لمصطلح واحد أَوْحَد للمصطلح النقدي في بوتقته الغربية ؛و هذا في حد ذاته معضلة كبيرة حيث أن أهم ميزة تميّز المصطلح هي الثبات و الوضوح والبعد عن التنوّع.
الكلمات المفتاحية: النقد, الترجمة , المصطلحيّة, الفوضى, الاستراتيجيات

Abstract
Standardizing terminology is not an easy task. Especially when the latter is a product of a culture other than the Arab's .Verily, we have got a lot from translation, but translation has sometimes been a double-edged sword, for several translators, certainly, create for us, several corresponding terms for one unique term in all European languages; this in itself is a major problem as the most important feature of the term is being clear & unified.

Key terms: *Criticism* , *Translation* , *Terminology*, *chaos* ,*Strategie*

Verily, many Arab researchers have developed their own terms in the field of literary criticism. However, this very effort is unfortunately characterized by a total chaos, which actually made their own terms lose the objective semantic load associated at the very beginning with one specific reference, then was replaced & substituted by multiple others from a variety of sources and languages mainly English, French and German, which negatively affected the procedural adequacy of the criticism term and the role it may play to standardize and circulate information. In fact, most of the modern criticism terms have been multi-lingual and as well of Western origin ,