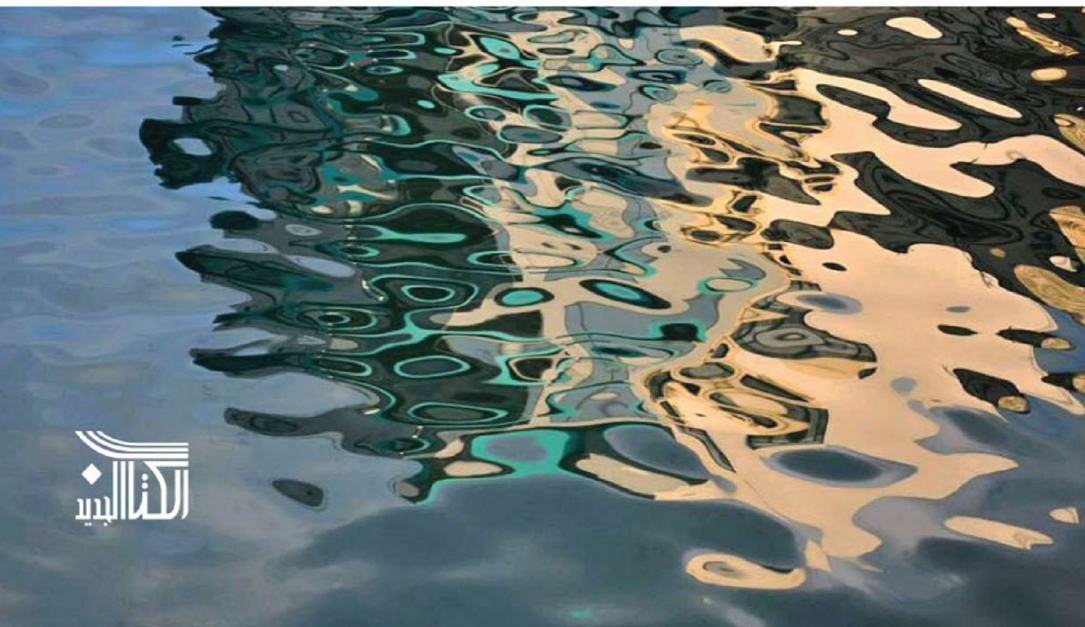
سعيد علّوش

# مُعجَمُ مُصطَلَحاتِ
# النَّقْد الأَدَبيِّ المُعاصِر

فرنسيّ - عربيّ

شرحٌ وافٍ لنحوِ 750 مُصْطَلَحاً

مراجعة
د. كيان أحمد حازم يحيى  د. حسن الطالب



الكتاب الجديد

# مُعجَمُ مُصطَلَحاتِ
# النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر

سعيد علّوش

# مُعجَمُ مُصطَلَحاتِ
# النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر

## فرنسيّ - عربيّ

شَرحٌ وافٍ لنحوِ 750 مُصطَلَحًا

مراجعة
د. كيان أحمد حازم يحيى  د. حسن الطّالب

دار الكتاب الجديد المتحدة

# مُعجَمُ مُصطَلَحاتِ النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر

سعيد علّوش

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2019
جميع الحقوق محفوظة للناشر بالتعاقد مع المؤلف

**الطبعة الأولى**
آذار/مارس 2019

**موضوع الكتاب** المصطلح النقدي المعاصر
**تصميم الغلاف** دار الكتاب الجديد المتحدة
**الحجم** 17 × 24 سم
**التجليد** فنّي مع جاكيت
لوحة الغلاف للفنان علي العباني

**ردمك** ISBN 978-9959-29-668-9
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

**رقم الإيداع المحلي** 2015/32

**دار الكتاب الجديد المتحدة**
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
**هاتف** 04 03 75 1 961 + **خليوي** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
**ص.ب.** 14/6703 بيروت ـ لبنان
**بريد إلكتروني** szrekany@inco.com.lb
**الموقع الإلكتروني** www.oeabooks.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopyings, recording or by any information storage retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة للدار، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

**توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا** دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
**هاتف** 04 03 75 1 961 +/**بريد إلكتروني** szrekany@inco.com.lb

**توزيع داخل ليبيا** شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
**هاتف وفاكس** 013 07 34 21 218 + **نقّال** 463 45 21 91 218 +
**بريد إلكتروني** oeabooks@yahoo.com

«لا بُدَّ لأَهلِ كُلِّ عِلم وأَهلِ كُلِّ صِناعَةٍ مِن أَلفاظٍ يَختَصُّونَ بها لِلتَّعبيرِ عَن مُراداتِهِم ولِيَختَصِروا بها مَعانيَ كَثيرةً».

**ابنُ حَزمٍ الأَندلسيّ**

«إنِّي رأَيتُ أَنَّهُ لا يَكتُبُ أَحَدٌ كِتابًا في يَومِهِ إلّا قالَ في غَدِهِ: لَو غُيِّرَ هذا لَكانَ يُستَحسَنُ، ولَو قُدِّمَ هذا لَكانَ أَفضَلَ، ولَو تُرِكَ هذا لَكان أَجمَلَ. وهذا مِن أَعظَمِ العِبَرِ، وهو دَليلٌ عَلى استيلاءِ النَّقْصِ عَلى جُملَةِ البَشَرِ».

**العِمادُ الأَصفَهانيّ**

«يَتوقُ كُلُّ مَن يُؤَلِّفُ كِتابًا إلى المديحِ، أَمّا مَن يُصَنِّفُ مُعجَمًا فَحَسْبُهُ أَن يَنجُوَ مِن اللَومِ».

**د. جنسن**

# مقدمة

وَرَدَ في **المُعجَم المُفَصَّل لِلأَدَب** لِلدُّكتور محمَّد التونجي: ص342، ما يَأتي: «كانَ القُدَماءُ يُسَمُّونَ **الهَوامِشَ حَواشِيَ الكِتابِ**... ثُمَّ صارَت الحَواشي **كُتُبًا يُؤَلِّفونَها تَعليقًا على بَعضِ الكُتُبِ المَشهورةِ**... ثُمَّ يُتابِعونَ تَحشِيتَهُم **وهو أَشبَهُ ما يَكونُ بِالشُّروحِ، وهو مَفهومٌ قَديمٌ**». فما أَشبَهَ حَواشِيَ الأَمس بِمُعجَماتِ اليَومِ في إيضاحِ ما يَستَعجِمُهُ قُرّاءُ النُّصوصِ الكلاسيكيَّةِ، فَضلًا عن مُترجَماتِ الآدابِ المُعاصِرَةِ.

وتَتَجَدَّدُ الحاجَةُ إلى مُعجَمٍ لِلنَّقدِ الأَدَبيِّ بِتَجَدُّدِ قَضايا الدَّرسِ الأَدَبيِّ والنَّقديِّ والمقارنِ في الآدابِ المحلِّيَّةِ والعالميَّةِ. وهي حاجَةٌ تَزدادُ حِدَّةً لِما وَسَمَ، ولا يزالُ يَسِمُ، المقارَباتِ الأَدبيَّةَ، على اختِلافِها، مِن تَعَدُّدٍ وتَنَوُّعٍ وتَشَعُّبٍ، معَ تَنامٍ عَزَّ نَظيرُهُ في الاهتِمامِ بالمفاهيمِ والمصطَلَحاتِ، وهو ما يَفرِضُ مُواكَبَةَ الجَديدِ النَّظريِّ والمعرفيِّ في حُقولِ الأَدَبِ عُمومًا وما تَجودُ بِهِ قرائحُ المنَظِّرينَ والنُّقّادِ والأُدباءِ، ولا سِيَّما بعدَ أَن شَهِدَت الدِّراساتُ الأَدبيَّةُ والنَّقديَّةُ في ثمانينيّاتِ القَرنِ الماضي وتسعينيّاتِهِ وبدايةِ الأَلفيَّةِ الثّالثةِ تحوُّلاتٍ ونَقلاتٍ نوعيَّةً زادَتْ مِن حَجمِ مَنظومتِها الاصطِلاحيَّةِ والمفاهيميَّةِ التي ما فَتِئَت تَنفَتِحُ على تَخَصُّصاتٍ ومَباحِثَ كانَ يُنظَرُ إليها إلى زَمَنٍ قريبٍ على أَنَّها خارِجَةٌ عن دائرةِ الأَدَبِ أَو أَنَّها لا تُفيدُهُ إلّا من حيثُ كَونُها شُروحًا تعليليَّةً، كالثَّقافةِ، والتّاريخِ، وعِلمِ الاجتِماعِ، وعِلمِ النَّفسِ، والأَنثربولوجيا، وغَيرِها.

لذلك، يُزامِنُ صُدورُ **مُعجمُ مُصطَلَحاتِ النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر** تحوُّلاتٍ استلزَمَتْ إعادةَ النَّظَرِ في طَبيعَةِ الأَدبيِّ والنَّقديِّ. وهو مُعجَمٌ مَوسوعيٌّ هَدَفُهُ الرَّئيسُ أَن يُحيطَ، ما استطاعَ إلى ذلك سَبيلًا، بمنظومةِ المصطَلَحاتِ الأَدبيَّةِ في أَجناسِها وفُروعِها التَّمثيليَّةِ المختلفةِ، كنظريَّةِ الأَدَبِ، والنَّقدِ الأَدبيِّ، والأَدَبِ المقارنِ، وتاريخِ الأَدَبِ، ومَناهجِ الأَدَبِ على اختلافِها، وتاريخِ الأَفكارِ الأَدبيَّةِ، والحَرَكاتِ الأَدَبيَّةِ، والمسرحِ، وغَيرِها، لِعَرضٍ مادَّةٍ شُموليَّةٍ، والاحتِفاءِ بمفاهيمِ الآدابِ الهامِشيَّةِ والصُّغرى والملحَقَةِ ومُصطَلَحاتِها، وبِمفاهيمَ ومُصطَلَحاتٍ أُخرى مُستَحدَثَةٍ قَلَّما يَقِفُ عليها القارئُ المختَصُّ

في المعجَماتِ التَّقليديَّةِ المتداوَلَةِ التي غَلَبَ عليها الاتِّجاهُ الوَضعيُّ الذي لازَمَ مُعظَمَ ما أُنجِزَ مِن مُعجَماتٍ أدبيَّةٍ ونَقديَّةٍ في سَبعينيّاتِ القَرنِ الماضي وثمانينيّاتِهِ وتسعينيّاتِهِ بِصِفَةٍ خاصَّةٍ.

ولا يَتوخّى **مُعجمُ مُصطَلَحاتِ النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر** إعفاءَ قُرّائِهِ من إرادةِ المعرفةِ، ولا يَزعُمُ قَولَ كلمةِ الفَصلِ، بل غايتُهُ التَّشديدُ على المُشتَرَكِ والذّائقةِ الأَدبيَّةِ بامتِداداتِها الإبستمولوجيَّةِ وتَداخُلاتِ اختِصاصاتِها، بُغيَةَ الخُروجِ من شَرنَقَةِ ثُنائيَّةِ (الحُسن/القُبح)، والوُلوجِ في نوعٍ مِن الهَيكَلَةِ البَينِيَّةِ للأَشكالِ، عَبرَ صِياغاتٍ تَخترِقُ حُدودَ الإيهامِ، لمُعانقةِ الرَّصيدِ الكَوْنيِّ للكُلِّيّاتِ الإنسانيَّةِ.

لِذلكَ، يَطرَحُ **مُعجمُ مُصطَلَحاتِ النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر** صِراعَ قِراءاتٍ وأَشكالًا بَينِيَّةً، لِتَيسيرِ الفَهمِ بأَقربِ طرائقِ التَّهوينِ بَدَلًا مِن أَساليبِ التَّهويلِ. ذلكَ بِأَنَّ المُستَهدَفَ هوَ المعتَمَدُ النَّقديُّ والمُشتَرَكُ الموازي لِمَدِّ جُسورٍ لِمَقبوليَّةِ تَكييفِ النَّقيضِ والمُعارِضِ بِصِفَتِهِما وَسيلتَينِ لتَطبيعِ تَآلُفِ نُصوصيٍّ، تكونُ فيهِ الأَسبقِيَّةُ لِلفَهمِ على الجَزمِ، والانتقالِ بالقارئِ الاعتِياديِّ إلى المُتَمَيِّزِ بإرادتِهِ.

ولا نَتَرَدَّدُ في إعلانِ أَنَّنا نَقِفُ معَ الفَوضى المنَظَّمَةِ وبالضِّدِّ مِن المدرَسِيَّةِ التَّلقينِيَّةِ؛ لأَنَّ سُنَّةَ النَّقدِ الأَدَبيِّ تَقضي باختِراقِ القَواعِدِ لِبُلوغِ نَقيضِها الدّينامِيِّ في صِراعِ القِراءاتِ، تَوخِّيًا لأَن تَكونَ أُلفَةُ المُختَلِفِ والمُستَبعَدِ كأُلفَةِ المؤتَلِفِ. فـ **مُعجمُ مُصطَلَحاتِ النَّقدِ الأَدَبيِّ المُعاصِر** إنَّما يُقَدِّمُ بوصلَةَ هِدايَةٍ إلى الاتِّجاهاتِ والتَّوَجُّهاتِ، ولا يُقَدِّمُ وَصفَةً جاهِزَةً لا تَستَدعي جهدًا فِكريًّا أَو تَلَقِّيًا تَفاعُليًّا.

ولا يَكفي إعلانُ المنهَجِ لإظهارِ الطَّريقِ اللاحِبِ، بل لا بُدَّ مِن تَطبيقاتٍ وتَكييفاتٍ للمُمارَساتِ الاستِبداليَّةِ بِفِعلِ التَّحوُّلاتِ السَّريعةِ لِلآدابِ المُعاصِرَةِ، بِمطالِبِها النَّقديَّةِ العالميَّةِ وسَعيِها إلى الكَشفِ عَن ديناميَّةِ الأَشكالِ وعَدَمِ الاكتِفاءِ بإحصائِها في شَكلِ وَصفاتٍ مَدرَسيَّةٍ.

فالنَّقدُ جَزيرةٌ مُتَحرِّكةٌ بينَ العُلومِ الإنسانيَّةِ والمحضةِ، والأَمرُ فيهِ لَم يَعُدْ أَمرَ قاعدةٍ نَحويَّةٍ أَو بَلاغيَّةٍ أَو أَراجيزَ تعليميَّةٍ، بَل باتَ تَمَرُّسًا بِالنُّصوصِ وتَجاوُزًا لحِيَلِها الكِتابيَّةِ والاشتِباهيَّةِ.

والمنهَجُ في مُعجَمِنا هذا إنَّما يَعتَمِدُ على تَقديمِ النَّماذِجِ النَّقديَّةِ مَقرونةً بالإحالةِ على

المرجعيّاتِ المُتَداوَلَةِ في الجامِعاتِ شَرقًا وغَربًا. وقَد اقتَضى ذلكَ مِنّا أَن نَستَقرِيَ الكِتاباتِ والدَّوريّاتِ والمعجَماتِ الموازِيَةَ والموسوعاتِ؛ لأَنَّ صِناعَةَ المُصطَلَحاتِ صِناعَةٌ ثَقافيَّةٌ تَكادُ تَقتَرِبُ مِن صِناعَةِ الأَمثالِ؛ فهيَ تَتَنَكَّرُ لِمُبدِعِيها الأَصليِّينَ لِتَظَلَّ نِتاجَ عُصورٍ وأَجيالٍ وتَيّاراتٍ.

ولا يَعودُ القَولُ الفَصلُ إلى المعجَمِ وَحدَهُ؛ لأَنَّ مُصطلَحاتِهِ لَيسَتْ سِوى مَفاتيحَ لِمُستَغلقاتٍ، فلِذلكَ ارتَأَيْنا تَقديمَها طِبقًا لِهجائيَّةٍ لاتينيَّةٍ، كما قُدِّمَتْ مُصطَلَحاتُ مُعجَمٍ مجدي وهبة؛ لإحالةِ أَغلَبِها على مُثاقَفَةٍ تُعَدُّ عَلامةَ العَصرِ بِسَلبيّاتِها وإيجابيّاتِها بِصِفَتِها اجتِهاداتٍ فرديَّةً، ما دامَتْ صِناعَةُ المعجَماتِ في الأَصلِ مَسؤوليَّةَ المؤَسَّساتِ والمَجامعِ اللُّغَويَّةِ.

مِن ثَمَّ، كان اعتمادُنا على أَهَمِّ المصادرِ المعجَمِيَّةِ الفرانكوفونيَّةِ الصّادرَةِ خِلالَ النِّصفِ الثّاني من الأَلفيَّةِ الثّانيةِ؛ لِما لَها مِن تَقاطُعاتٍ معَ ما هو رائجٌ في الكِتاباتِ النَّقديَّةِ العربيَّةِ التي قدَّمْنا عَيِّناتٍ منها بِصِفَتِها مَصادرَ ومَراجِعَ لِكُلِّ مُصطَلَحٍ نَقديٍّ عَرَبيٍّ مُتداوَلٍ شَرقًا وغَربًا، بِإحالاتِها المعرفيَّةِ على أُمّاتِ المصادرِ التي اعتَمَدْناها عَرْضًا وتَقديمًا وتَرجَمَةً، وهذه نماذِجُ منها نَذكُرُها على سبيلِ التَّمثيلِ لا الحَصرِ:

- Vachek J., *Vocabulaire d'initiation à la critique et l'explication litt.* ed. Didier, Paris 1981.
- Morie H, *Dictionnaire de poétique et de Rhétorique* ed. PUF, Paris 1961, 1981.
- Marc Angenot, *Glossaire de Critique littéraire contemporaine*, ed., Hurtubise, Montréal, Canada, 1972.
- Joelle Gardes-Tamine et Marie-claude Hubert, Dictionnaire de Critique littéraire, Ed. A. Colin 1993.
- Paul Aron et Denis Saint Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire littéraire*, ed. PUF, Paris 2002.
- Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, ed. Gallimard, Paris 2002.

وقَبْلَ الخِتامِ، لا بُدَّ مِن أَن نَقولَ إنَّ هذا المعجَمَ لَم يَكُنْ هَدَفُهُ إجراءَ نَوعٍ من السِّياحَةِ في مُختَلِفِ حُقولِ المعرفَةِ الأَدَبيَّةِ، القَديمَةِ والحَديثَةِ، بَل غايَتُهُ الاستِفادَةُ مِن تَجرِبَةٍ مُمتَدَّةٍ في مَجالاتِ النَّقدِ الأَدَبيِّ وتاريخِ الأَدَبِ والأَدَبِ المقارنِ، ومِن تَجرِبَةٍ مُبَكِّرةٍ بَدَأَتْ بـ (مُعجَم المُصطَلَحاتِ الأَدَبيَّة). وقَد كُنّا نَستشعِرُ على الدَّوامِ ضَرورَةَ العَودَةِ إليهِ لِتَوسيعِهِ والإحاطَةِ بِكُلِّ فُروعِ الدَّرسِ الأَدبيِّ وتشعُّباتِهِ وإشكالاتِهِ الاصطِلاحِيَّةِ، ولا سيَّما بعدَ التَّراكُمِ الذي حَدَثَ في حُقولِ النَّقدِ والتَّنظيرِ والتَّرجمةِ في العُقودِ الأَخيرةِ،

ودَعا إلى التَّفكيرِ في مُعجَمٍ جَديدٍ ومُغايِرٍ لا يَدَّعي السَّبقَ ولا الرِّيادَةَ، ولكِنَّهُ يَطمَعُ أَن يَكونَ لَبِنَةً في صَرحِ النَّقدِ الأَدبيِّ العربيِّ المُعاصِرِ.

ولا يَفوتُني في النِّهايَةِ التَّنويهُ بِجُهودِ المُراجَعَةِ والتَّصحيحِ التي بَذَلَها الدُّكتور كِيان أَحمد حازِم والدُّكتور حَسَن الطّالِب بِالتَّنسيقِ معَ مُديرِ دارِ الكِتابِ الجَديدِ المتَّحِدَةِ الأُستاذِ سالم أَحمد الزّريقانيّ، فلَهُم منِّي جَميعًا جَزيلُ الشُّكرِ ووافِرُ الثَّناءِ، وبِاللهِ التَّوفيقُ.

# A

## الوَضع الانْدماجيّ
**Abyme (mise en)**

يُطلَقُ على عمل يندمج داخل آخر (مَحْكي داخل مَحْكي)، (صُورة صغيرة داخل كبيرة شبيهة)، وهي:

1. وظيفة حافز سردي، قابلة لأن تَعكسَ في شكل مُختزل، من موقع استراتيجي، مجموعَ البِنْيات الأساسيَّة في العمل الرِّوائي، الذي تندمج فيه؛

2. ويعني الوضع الانْدماجيّ كلّ عمل يظهر داخل عمل آخر، مثال ذلك:

(الحكاية في الحكاية) و(الشَّريط في الشَّريط) و(لوحة مرسومة في لوحة)؛

3. وكذلك يرتبطُ اصطلاح الوضع الانْدماجيّ بـ (البِنْية الانْدماجيَّة) و(الحكاية الانْدماجيَّة) و(حكايات الدرجة الثانية)، ونَمُوذَج: **ألف ليلة وليلة** في تسلسلاتها لحكايات انْدماجيَّة؛

4. والأعمال الانْدماجيَّة هي تلك التي تمتلك بِنْيات انْدماجيَّة سيميائيَّة، تُؤهِّلها لوصف سيميائيّات أُخرى، بحُكم أنها ذات طبيعة مُزدوجة (تأمُّليَّة/ قابلة للمُزايدة)؛

5. تعبير مُقتبس من الشِّعارات، وتكون وضعًا انْدماجيًّا حين يكونُ مجموع فنّ شعارات مُمثَّلًا بإحدى جُزئيّاته، ويكون الوضع الانْدماجيّ نصّيًّا، حين يُعَدُّ النصّ نفسه موضوعًا لذاته، أو يُقدِّم نفسه عُنصرًا من مَحْكي (رواية في رواية) أو (مسرح في مسرح).

ونتحدثُ أحيانًا عن «أثر المرآة» في تعارض مرآتين وجهًا لوجه إذ تعكس إحداهما الأُخرى، وقد كان أندريه جيد وراء نجاح العبارة في **مُزيّفي النقود** (1925)، وفي **يوميات (1889/ 1939)** ومنذ عام (1893) بِوَصْفِه روائيًّا يكتب عن **مُزيّفي النقود**، وهي طريقة تقوم على التَّرصُّد في عمل أدبي صُوَري أو سينماتوغرافي، عبر تطويق يُعدّ النقطة المركزيَّة لفنّ الشِّعارات، فهو كذلك يُمارس على شخصيَّته مَحْكي نشاط السّارد نفسه. فَفِي العمل الفنّي، نجد نقلة على مُستوى الشَّخصيّات إلى موضوع العمل، إذ لا شيء يُضيئه أكثر

ويُنجز كلّ جُزئيّات الكلّ غيره. فالجُزء الانْدماجيّ يرتبطُ بعَلاقات تَشابه نصّي مع النَّص الذي يحتويه، لهذا فهو يتضمَّن بِنْيته الشكليَّة، فالشَّكل النَّمَطي لمسرَح في المسرَح يُعدّ في مسرحيَّة هاملت قطعة ثانوية، لكن نشاطها يُنتج الأساسي في المسرحيَّة. ذلك أنّ (هاملت) مثّل أمام الملك والملكة بقصد مدّهما بمرآة جريمتهما.

ويسمحُ الاصطلاح بتوالد ألعاب ظواهر التأمُّل. وبذلك يُعدّ عضو حركة دورة العمل حول نفسه، فهو طريقة تُستعمل باستمرار مع كتّاب (الباروك). من ثم، نجده يخلف أثره في التصوُّر الزمني للتخيُّل، وهو منظور مُستقبلي يشتملُ على تاريخ مُقبل يُفكر في التاريخ المُنجَز، وهو بذلك أحد أعمدة الرواية الجديدة.

من ثَمَّ، يُعَدُّ الوضعُ الانْدماجيُّ وظيفة سرديَّة قابلة للانعكاس، عبر شكل مُختزل في نقطة استراتيجيَّة، لتشاكل مجموع البِنْيات أو أساسيّاتها في العمل الذي تندرج فيه.

فَفِي *Watt* إحدى روايات صمويل بيكيت، نجد أنّ اللّوحةَ التي يتأمَّلها البطلُ على حائط الغرفة (1942) تُمثِّل دائرة ومركزها يتقصّى أحدهما الآخر فكل إشكاليَّة ـ هذه الرواية الموروثة عن «دانتي وجيوردانو برونو» مسجّلة في اللّوحة.

**التَّقاطُعات:**

انْدماج؛ مَحْكيّ؛ صورة؛ وظيفة؛ المرآوية؛ التشاكل؛ رواية في الرواية؛ مسرَح في المسرَح؛ أثر المرآة.

Recit; Fonction; Reflet; Adhesion; Roman dans le roman.

**المصادر:**


- بشير الوسلاتي، **البِنْية القصصية في رسالة الصاهل والشاحج**، لأبي العلاء المعرّي، دار الإتحاف، تونس، 1999.
- سعاد عبد الوهاب، **القراءة الأُخرى، إعادة النَّظر في بعض المسكوكات الأدبيَّة**، دار قباء، القاهرة، 2000.
- جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب**، تر: محمد أحمد حمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- PIEGAY-GROS, NATHALIE, *Introduction à l'intertextualité*, (éd.) Dunod, 1996.
- KRISTEVA, JULIA, *Polylogue*, (éd.) Seuil, 1977.
- MANNONI, M., *Travail de la métaphore*, (éd.) Denoël, 1984.
- LUCIEN DALLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abiyme*, (éd.) Seuil, 1977.
- GIDE A., *Les Faux monnayeurs*, 1925.


## الاستطراد Abondance

اطّرد الشيء واطّرد الكلام: تتابع؛ والاستطراد «الجاحظي» انتقال عبر موضوعات دفعًا لمَلَل القارئ وطلبًا لحُسن التخلُّص عند الشُّعراء، إذ يتحوّل بهم إلى الإدماج، الذي عُدَّ من أنواع الفصاحة.

لهذا كان الاستطراد قليلًا في القرآن وكثيرًا في الشِّعر والنثر.

قال زهير:

إنّ البخيلَ ملومٌ حيثُ كان ولـ
ـكنّ الجوادَ على عِلّاته هرمُ

ويُفرّق القرطاجنّي بين الاستطراد والتخلّص.

وهو أحدُ طوابع الأُسلوب الرفيع، يقوم على تمديد الزمن، بفضل استعمال زخارف مُتعدّدة وصور تكرارية، واستثمار قوالب، واستغلال مجازات، والانجراف وراء الاستطرادات. وهو اصطلاح يُقارب التضخيم، بل هو إحدى طرائقه، فهو مُرادف تقليدي وليس تسوية تعارض. وبذلك يكون الاستطراد الصّفة الكبرى لنوع من خاتمة كلام، وهو فعل لتحريك مشاعر المُستمع الباتوسية (Pathos).

يُقابلُ المُصطلح غالبًا النوعَ الوصفيَّ النازع إلى الاستطالة. من ثَمّ، كان الاستطراد سَوْق كلام على وجه يَلْزَمُ منه كلام آخر، يوجب الانتقال من واحد إلى آخر، لهذا كان كبير المُستطردين العرب هو «الجاحظ» الذي ابتدع لكلّ استطراد من استطراداته علامةً كلاميةً خاصةً مفادها (عود على بدء).

ويعودُ الاستطراد إلى نوع من تزاحم الأفكار أو إلى معرفة واسعة، تجعل المُستطرد مُضطرًّا إلى سَوْق مجموعة من الإحالات والنماذج توسيعًا للفكرة الأصلية، بعدد من الشواهد الفرعية بِوَصْفِها نوعًا من إبراز للإحاطة، أو طريقة لتوضيح المُستغلَق. لهذا، كانت طبيعةُ الموضوع هي التي تفرضُ هذا الاستطراد المَعرفي.

لكن طبيعةً كهذه تقتضي مُخاطرة من نوع آخر، هي الانزياح وراء:

1. تداعي المعاني.

2. ترجيح الوظيفة اللّغوية على التواصلية.

وحين يُقال: «خير الكلام ما قلَّ ودلَّ»، نجد المُستطرِد ينساق وراء مُتعة الإفاضة في المقامات، من أجل إبراز المهارة اللّغوية والنسج على منوال تسالي الراوي الشفوي أو مُهرّج السلاطين.

من ثَمّ، لا يُعْنَى الاستطرادُ بموضوعٍ بعينهِ، بل يسعى إلى التوليد والاشتقاق، إذ يفتقد منطق (ما قلَّ ودلَّ)، لينساق وراء تكرار تعليمي، وشفوية تقفزُ على الحواجز نحو هدف ترسمه اللُّغة والسيولة والإلمام البلاغي بالزخرفة في أنواع خطابية. لهذا، كان الاستطراد عند الجاحظ انتقالًا من موضوع إلى آخر لكي لا يملّ القارئ. وهو كذلك حُسن تخلّص لجعل قول ثانٍ سببًا لقول أول، كما يكون تخلّصًا.

**التَّقاطُعات:**

الوصف؛ الباروك؛ التوسّع؛ التوشيح؛ المراحلية؛ الأُسلوب؛ التسامي؛ الاستعارة.
Démonstratif; baroque; atticisme; asianisme; amplification; expolition; ornement; pathos; période; style; sublime; métaphore.

المصادر:
- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- مصطفى ناصف، **اللُّغة بين البلاغة والأسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- BANFIELD, A., *Phrases sans parole: théorie du récit et du style indirect libre*, (éd.) Seuil, 1995.
- SAMOYAULT, T., *L'intertexualité, mémoire de la littérature*, (éd.) Nathan, 2001.
- DALLENBACH, L., *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, (éd.) Seuil, 1977.
- FLAHAULT, F., *La parole intermédiaire*, (éd.) Seuil, 1978.
- SENÉCAL, J., *Manière de dire Manière de penser*, (éd.) Liber. Montréal, 2004.

## المُوجز Abrégement

صيغة نص مُختصر لأصل (نقدي/روائي/تاريخي)، يستهدفُ التعليم وتلقين الخطوط العريضة، يتوخّى الحدّ الأدنى من الاختزال، ولا يقبل الزيادة أو النقص إلا في الحدود المشروعة لمُقتضيات الأصل، بحيث تتقلّصُ المعاني إلى حدّها الأدنى في الكتب المدرسيَّة التَّلقينيَّة، بغرض استيفاء مُعطيات مُشتركة، لإعطاء القارئ أقصى فهم بأقلِّ جُمل وأوضح تعبير.

من هُنا، يأتي الاختصار الكتابي الذي يقتصرُ على بعض حروف الكلمة أو الجُملة بدلًا من النطق بها كاملة؛ إذ يُلجَأُ إلى (إلخ)، أي: إلى آخره؛ و(مج)، أي: مجموع.

وفي مثال **موجز القانون** لابن النَّفيس الطبيب (687هـ) واختصار كتاب **القانون** لابن سينا، يتقاطع (المُوجز) مع (الجرد)، لإبراز صفة ما يُدرك ذِهْنيًّا لا حِسِّيًّا. وهو في الفنّ صفة لنوع من (التصوير والنحت والاشتقاق) في الأشكال والألوان، بغضّ النظر عن واقعية الموضوع.

وكذلك يتقاطعُ مع الخُلاصة في أهمّ ما يُقدّمه عمل أو وثيقة أو كتاب، مُغربلًا من سقط الكلام ولغْوه، على غرار (التلخيص في علوم البلاغة) للخطيب القزويني (739هـ) بِوَصْفِه موجزًا لكتابَيْ عبد القاهر الجرجاني والسّكّاكي، يقصد تقريب ما خفي معناه وصعُب فهمه، وهو بذلك يندرجُ في أُسلوب التعميم ومُعتمد الأدب، بِوَصْفِه مُؤسَّسة ترويجيَّة لأُمّاتِ الأعمال.

من ثَمّ، كان المُوجزُ إشارةً إلى الاحتفاظ من الظاهرة ببعض العناصر والخطوط العامّة. من هُنا، فكلّ كلمة تُعدّ إيجازًا، لأن تعريفها لا يحتفظ من إحالاتها إلا ببعض الخُصُوصيّات السِّياقيَّة، التي تشترك مع إحالات أُخرى من النَّمط نفسه. ويُعد المُوجز بذلك أثرًا يرتبط بنوعٍ من التعميم، كما هو شأن المجاز المرسل في صُوَره البلاغيَّة، التي تأتي بقوام (ذكر الجزء وإرادة الكلّ والعكس)، وتعمد إلى استعمال اسم النوع للدلالة على اصطلاح خاص، أو استعمال المُفرد وابتغاء الجمع (مثال ذلك: الإنكليزي

وابتغاء كلّ الإنكليز)، واستعمال موصوف للنعت في الكتابة الفنية (مثال ذلك: الغَيظ بسلوك شائن لعِناق فظّ).

وكذلك تأتي الخلاصةُ مُرادفًا للمُوجز بتقديم مُختصر أطاريح ورسائل جامعية، تشديدًا على مِلكية ثقافية لأصل البحوث الجامعية.

ويكون المُوجز بذلك مُختزل فكرة أساسيَّة أو كتاب أو مقال أو خطاب، لتقطير عُصارة تُحيل على مجال (نقدي/ سيرة/ تاريخ/ أدب). من ثَمّ، فهو يُشير إلى حجّة أو مفهوم أو جمالية تجريدية أو محسوسة في (ما قَلّ ودَلّ).

وبذلك، يكونُ المُوجز نوعًا من استقصاء بيان شيء والاقتصار على ما يحتاج إليه. لهذا، ارتبط المُوجز بالوضوح خلافًا للمُعقّد.

**التَّقاطُعات:**

البلاغة؛ الأُسلوب؛ الخطاب؛ الإحالة؛ الشاهد؛ المُلخّص؛ الاختزال.

Abstrait; Résumé; Abrégé; Citation; Discours; Référence; Rhétorique.

**المصادر:**

- د. سعيد بنفرحي، **المُوجز في الشّعر المغربي الملغز**، جمع ودراسة، 1998.
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- مصطفى ناصف، **اللُّغة بين البلاغة والأُسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- WITTGENSTEIN, L., *Grammaire philosophique*, (éd.) Gallimard, 1980.

## الغياب Absence

يفترضُ اصطلاح الغياب استعادة ثنائيَّة (الحضور/ الغياب)، باعتبار تشديد الأول على التاريخ والوعي، وقيام الغياب على مفصلة عالم الوجود السيميائي.

لهذا يغلبُ على الغياب محور لُغة استبدالية، فيما يُطلق عليه الوجود الحقيقي، فكلّ مُغيّب يوحي بمؤجّل دريدا، يُفكّك (لوغوس) اللُّغة، لزحزحة الميتافيزيقا المُهيمنة على الموضوع.

لهذا، نلحَظُ هيمنةَ الغياب على أبطال الملاحم، إذ تظلّ **بنلوب** تنسج عسى أن يتقلّص الزمن بين أصابعها، لكنها تعود لتُفكّك خيوطَ المنسوج، لأن الزوج الغائب لا يحضر لفكّ الحصار عن المرأة، حبيسة الانتظار الطويل، كما أنّ الكتابة تُعدّ نوعًا من تسجيل الغياب بطريقة جدلية تراوحُ بين غنائيَّة الذات وملحمة الموضوع؛ أي: بين مُتخيّل الأنا وتاريخ الجموع.

لهذا، يرتبطُ مفهوم (الأثر) في تقويضية دريدا بمفهوم (الحضور) و(الحضور الذاتي)، وهو ارتباط يرى فيه الفيلسوف شيئًا لمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر كما للحضور، ويصبح المحو بمنزلة غياب للضدّ الميتافيزيقي، الذي لا يظهرُ إلا في علاقته بالنقيض المُغيّب. لهذا، فالمُفردة التي تتسمُ بالامتياز في عملية التضادّ البِنيوي

الاختلافي تظل غائبةً بذاتها، دون الاختلاف والتضاد في النظرية «الدريدية». لهذا، كان مفهوم الأثر يقوم على إمكانيّة المحو واحتماليّته؛ أي: الغياب؛ لأنه ماهيةٌ قابلة للظهور والحضور بالنسبة للاختلاف كحركة (إيجابية وسلبية)، تعتمدُ على الإرجاء والتأخير والإحالة والحفظ والادّخار.

لهذا، يستعصي تشكّل الحضور ـ نفيًا للغياب ـ لكونه نتيجة ماضٍ مُطلق، إذ يزعمُ الخطاب العربي أنّ ثقافة الكتابة تُعدّ حالة نقص، وهي بذلك مُجرد رغبة وحنين إلى أصل أول غائب أو مُغيّب، لأنه غير موجود، ولا يتأتّى له الوجود إلا باختلافه عما سواه.

ويُعرف الغياب عادة بنقيضه: (الحضور) في الاصطلاح السيميائي.

فالوجودُ في حالة الغياب فلسفيًا هو وجود افتراضي لموت، يعني: غيابًا عن الحياة الموجودة في حالة غياب.

من ثَمّ، نتحدّثُ عن السارد الغائب كسارد خفي لدواعٍ فنّية، حيث يُقدّم الأحداث والوقائع بأقلّ تدخّل أُطروحي.

**النَّقاطُعات:**

المحو؛ الاستبدال؛ الافتقاد؛ الأثر؛ الحداد؛ الحضور؛ الإرجاء؛ التأخير؛ الإحالة؛ الحفظ؛ الادّخار؛ السرد غير المسرود؛ السرد الخاضع للتوسط.

Trace; Déconstruction; Supplement; Dissimulation; Différence; Déplacement.

**المصادر:**


- لويز روزنبلات، **الأدب عملية استكشاف**، تر: عزت بن عبد المجيد خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1998.
- روبوت أورنشتاين وبول إيرليس، **عقل جديد لعالم جديد**، تر: أحمد مستجير، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1994.
- DERRIDA, J., *Chaque fois unique la fin du monde*, (éd.) Galilée, 2003.
- GLAUDES, P. et RABATÉ, D., *Deuil et littérature*, (éd.) Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- PICARD, M., *La lecture comme jeu*, (éd.) Minuit, 1986.
- DERRIDA, J., *La dissémination*, (éd.) Seuil, 1972.
- JEANDILLOU, J.F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994.


## المُطلَق Absolu

في التعريف العام، يُطلق على ما لا يحتمل تضييقًا ولا تحفّظًا، فهو كلّي في «السلطة المُطلقة» و«الثقة المُطلقة».

وهو ميتافيزيقا كلّ ما يتمّ في ذاته ولذاته، في استقلال عن أيّ شيء، إنه كينونة ذاته (الله). والفكرة التي تتحقّق وتنمو عبر سيرورة ذاتية كالطبيعة. من ثَمّ، كان المُطلَق فكرةً عالميةً تخصّ نَسَقًا يُحيل على حقيقتها.

لهذا نكون أمام طريقتين مُختلفتين لتعرُّفِ الأشياء:

1. طريقة تعتمد على وِجهة نظر تموقعنا وعلى طريقة تعبيرنا الرمزية، ومن هذه المَعرفة الأُولى نتوقّف عند حدود النِّسبي.

2. طريقة يكون فيها المُطلق غشاوةً ميتافيزيقية، لتكسر الحُدوس وبروز العجز، لهذا يستعمل الأدب مُطلقه في علاقته بالمُتجاور.

ويرتبطُ المُطلَق بالمواقف والشخصيّات والحبْكات عبر عَلاقة خضوع إلا في حالات الخوارق الفانتاستيكية. كما أن مُعارضة هذا المُطلَق تتمّ عبر الآداب المُلحدة والزندقات الشّعرية.

من ثَمّ، ارتبط المُطلق بالكتابات الصُّوفية، إذ يعدُّ «أدونيس» بلوغ السوريالية هدفها الأساس، الذي هو هدف الصُّوفية: «وحدة التناقضات أو وحدة الوجود، التوحّد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمَعرفة الداخليَّة. كلّ شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقضُ بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يُمكن إيصاله وما لا يُمكن»، وهو ما يُطلق عليه «بريتون»: «النقطة العُليا» ويُعبِّر عنه الحلّاج بقوله:

أدعوكَ بل أنتَ تدعوني إليكَ

فهل ناديتُ إيّاكَ أم ناديتُ إيّاي

وكذلك يبرزُ المُطلَق في الآداب الأُخروية: **الكوميديا الإلهية** و**رسالة الغفران**، التي تُطلقُ العنَان لتصوّراتها لمُطلق العالم الآخر، استلهامًا لكُتُب العقائد والتصوّرات البشريَّة عن خفايا، ظلّت موضوعًا للآداب الفلسفية والعقائديَّة لنظريّات الأدب الإسلامي، التي تُراوحُ بين هذا المُطلَق والشّرط البشري.

لهذا كان المُطلَق ما يُوجد مُستقلًّا عن كلّ الشّروط وكلّ التمثيلات المُعارضة للبِنْية، وهو وجود بذاته الكاملة (الله)، وهو مبدأ جوهري، وواقع يفلت من كلّ تحديد وكلّ عائق لعَدِّه القيمة العُليا.

وقد خاضت الآدابُ بجمهورياتها المُتعدّدة في المُطلَق العقائدي والفلسفي، عبر اختراقات الخيال العلمي والفانتاستيك.

**التَّقاطُعات:**

المنطق؛ العوائق؛ الخيال؛ الفانتاستيك؛ الميتافيزيقا؛ الماوراء؛ الأُخرويات؛ الفلسفة؛ العقائد.

Sublime; Réligion; Logique; L'Absolu; Philosophie.

**المصادر:**

- أ. داهان دل مديكورو وشابيرو شملان، **الفوضى والحتمية**، تر: هاني حداد، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.

دانتي - المعري.

- CHARLES, M., *L'Arbre et la source*, (éd.) Seuil, 1985.
- DELEUZE, G., *Logique du sens*, (éd.) Minuit, 1969.
- BREMOND, C., *Logique du récit*, (éd.) Seuil, 1973.
- GADAMER, H-G., *Vérité et méthode*, (éd.) Seuil, 1976.

**التجريد** **Abstraction**

1. يُعارض مُصطلح (التجريد) (الملموس) في اللُّغة الطبيعية.

2. ويُطلَق التجريد على ما يكون سيميائيَّة ضعيفة، أو على ما يشتمل على سِمات مائعة.

3. يتعارضُ التجريدي مع التصويري، كما يُميّزُ على مستوى دلالة ثُنائيَّة المُكوّن التصويري التجريدي أو الموضوعاتي.

4. ويرتبطُ التجريد عادةً بالمنظور الفلسفي والمثالي والصّوفي.

5. لكن الكتابةَ الأدبية بحكم تعاملها مع لُغة الحِياد الأدبي، تقتحم بالضرورة عوالم التجريد على الرَّغْم من ادّعاءات (الواقعية/ التجريبية/ الانطباعية)؛ لأنّ عمليات التفكيك تكشفُ عن تقنيات مُغرقة في تجريد مَعرفي، ضارب في مُختلف دروس التسامي.

6. يُشيرُ معناه الأول إلى فعل لا يحتفظ من ظاهره إلا ببعض العناصر والخطوط. من هُنا، فكلّ كلمة تُعدّ مجردةً لأنّ تعريف الكلمة لا يحتفظ من المرجع إلا ببعض الخُصوصيّات المُشتركة مع بعض مرجعيّات النَّمط نفسه. فالمُصطلح يرتبطُ فعليًّا بالتعميمات. من ثَمّ، يقوم مجاز التجريد على ذكر الجزء وإرادة الكلّ، وعلى استعمال اسم النوع للإشارة إلى الخاص أو المُفرد، رغبة في الجمع بين مُؤتلف ومُختلف.

وكذلك يُسْتَعْمَلُ الاسم الموصوف بقصد النعت في الكتابة الفنّية مثال ذلك: مَقُولة موباسان: (يُثير حَفيظته بعناقه الفظّ)، وهي حالة أُخرى من التجريد. وبذلك، يُعارضُ التجريد الملموس. وفي هذا التعارض، نجد أن لكلّ ملموس محسوسه، ويُمكنُ إدراكه عَبْر الحواسّ، في حين أنّ المُجرد لا يتمّ إلا عبر حَدْس الروح. وهكذا، نجد الحزن مجرّدًا والدمعة محسوسة، وهو تعارض يصعبُ ضبطه في الأدب كما في العلم.

فَفِي التشكيل، نجدُ استعمالًا قريبًا من السابق لمعارضة التجريدي التصويري. فاللّوحة التجريدية لا تُمثّل بشكل مباشر الواقع، كما لا تقترح مُحاكاته أو نقله.

ويتقاطع المُصطلحُ مع (الكتابة الفنية/ المُحاكاة/ المرجع/ والمجاز المرسل)، وفي هذا التقاطع، تبرز علائقه بالأدب ككتابة حضارة وثقافة لإبراز الأثر في أُمّات الأعمال وكلّ المَحْكيّات التخيّلية، التي تفترضُ مرآوية الوسيلة للتعبير عن الغاية. لهذا تعدّدت الأشكال الفنية بِوَصْفِها قنواتٍ تُضفي طابع المحسوس على المُجرّد، لتنخرط نظرياتُ الفن والأدب في إضفاء طابع

الواقعية والطبيعية على الأحداث والشخصيّات والأحاسيس، على الرَّغْم من أنّ الشُّعراء قد تُسعفهم الكأسُ ولا تُسعفهم العبارة، وتُسعفهم الدَّواة ولا تُسعفهم الأداة؛ ليظلّ المُجرّد حالة ذِهْنية للتصوّرات والتكهّنات، بأن «كلّ شيء قيل ولم يَعُدْ هُناك ما يُقال» بتعبير بورخيس.

لذلك، لا تُدرك الحقيقةُ التجريديةُ من طريق الحواسّ الخمس، إذ إنّ الخير والشّر والحبّ والكراهية تُعَدّ مفاهيم وكلّيات يُسلّم بها، لكنها تحرم من الواقع الملموس أو الإحالة على عناصر مادّية صِرْف.

**التَّقاطُعات:**

التجسيد؛ التصوير؛ الموضوعاتية؛ التشكيل؛ الرمز؛ الكتابة الفنية؛ المُحاكاة؛ المرجع؛ المجاز المرسل.

Ecriture; Symbole; Thématique; Imitation; Inspiration; Métaphore; Référence.

**المصادر:**


- بناصر البعزاتي، **الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية**، دار الأمان، الرباط، 1999.
- بناصر البعزاتي، **خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة - دراسات إبستيمولوجيَّة**، دار الأمان، الرباط، 2007.
- WINNICOTT, D.W., *Jeu et réalité*, (éd.) Gallimard, 1971.
- DUMOULIE, C., *Littérature et philosophie*, (éd.) A. Colin, 2002.
- «Technique et esthétique», *Rev. Le Portique*, N°3, 1999.
- WITTGENSTEIN, L., *Grammaire philosophique*, (éd.) Gallimard, 1980.


## اللامعقول Absurde

يُعبّر المفهومُ عن حسّ يتولّد من الطلاق بين الإنسان والعلم، ورفض كلّ أمل.

فالمفهوم فلسفي عبّر عنه «ألبير كامي» في أعمال **أسطورة سيزيف** (1942) و**الغريب** (1942) و**سوء التفاهم** (1944). وقد نظر له «ج.ب. سارتر» في **الوجود والعدم** (1943)، وكان ظهور المفهوم في روايته **الغثيان** (1938).

وقد ترسّخت نزعةُ اللامعقول مع نهاية الحرب العالمية الثانية، ولا سيّما في المسرح مع «بيكيت/يونسكو/جان جينيه» بِوَصْفِها تحلّلًا من الأعراف والمُواصفات المنطقية، في مُحاولة لتجسيد الانفصام والتناقض والمُفارقات في الحلم والحياة والواقع.

ويظهرُ أن الحربَ العالمية، تركت مُخلّفاتها على عوالم الأدباء. فالعُزلة والإهمال، كانا وراء عمل «سيلين» (Celine)، بصوته المتميّز في توصيف يأس شبه مَرَضي للانتماء إلى المُجتمع، وفضح لامعقول العالم بِوَصْفِه نوعًا من الغربة الداخلية دون تعالٍ ديني أو تاريخي، لأبطال دون ماضٍ. ولا أمل في العثور على الزمن الضائع، والمحروم من تكوين جوهره إلى الأبد، مع إقرار بوجود للذكاء، ولا دلالة الواقع.

فأن توجدَ دون ضرورة، وأن تفعلَ دون ضمانة، وأن تغامرَ في العالم دون آفاقٍ روحية، تلك هي علاماتُ الحَتْف وهي كذلك طوابع مسرحيات اللامعقول، التي تسرّبت إلى العالم العربي عبر توفيق الحكيم في **يا طالع الشجرة** وأعمال أُخرى لا ترى في الوجود غير تقدّم نحو تحلّل في الثبات النهائي أو الموت البطيء، حيث يُنكر المُتخيّل أيضًا، مع الاعتراف للرواية بتوازن مُتحوّل؛ إذ لا أسباب لتوقّفها ولا أسباب لاستمرارها. أما المسرحيَّة، فتعمد إلى استنفاد الانهيار العام للديكور والزمن والشخصيات والفعل واللُّغة.

من ثَمّ، يتزحلقُ اللامعقول من الرواية نحو المسرحيَّة، بحكم تساؤله عن معنى اللُّغة ودلالتها، ولكونه لا يعرف بغياب معناه، بل باستحالة العثور عليه.

وكذلك يَرِثُ تزحلق اللامعقول من عَدَمية «نيتشه» الكثير. من هُنا، يبدو أن تخلّي كُتّاب اللامعقول عن العناصر التقليديَّة للأدب (رواية/ مسرحيَّة)، لا يعني التخلّي عن الأدب، لأنّ عزاءهم الوحيد في حضور مجهول كلام عتيد، بصوت يتلفّظ دون كَلَال عوالم اللامعقول، ويُعزّزه حضور فلسفي سابق لـ (كيركيغارد)، بتساؤله عن غياب معنى يوجد في قلب اللُّغة. لهذا، ينخرطُ الكُتّاب في مسرحيَّة المظهر المُخادع للشرط الإنساني، وزحزحة تعاقدات المسرح البورجوازي ومبادئه، في مسرحيات يونسكو **المغنّية الصلعاء** (1950) و**الدرس** (1951) و**الكراسي** (1952) و**ضحايا الواجب** (1953) ومع صمويل بيكيت في **يا للأيام الجميلة** (1961). ليتحوّل إلى مسرح سياسي وأخلاقي تنتهي قوّته عامَ (1960) بدخوله مُدوّنة مسرح كلاسيكي، عُرف كتّابه بفرديتهم وطوابع مُشتركة، لولادتهم خارج فرنسا، واستقرارهم بباريس وكتابتهم بلُغة طبيعية تجمعُ بين التراجيدي والكوميدي، في مُعارضات سوداوية، تجمعُ بين شخصيات هامشية عند صمويل بيكيت ومُغتربة عند أداموف وبطل مُضادّ عند يونسكو دون سيكولوجيَّة، لاستحالة التواصل وغلبة الحوارات الفارغة القوالب الفجّة، الرافضة للطبيعي والواقعي والسيكولوجي والالتزام، في ارتباط ببُعد ميتافيزيقي، ليمتدّ أثرها إلى الإنكليزي هارولد بينتر والأميركي إدوارد ألبي والتشيكي فاكلاف هافل والعربي توفيق الحكيم في **يا طالع الشجرة**، وإلى الرواية الجديدة والموجة الجديدة للسينما.

**التَّقاطُعات:**

المُجرد؛ الالتزام؛ المقال؛ الاغتراب؛ الوجوديَّة؛ الفلسفة؛ المنطق؛ التراجيديا؛ الكوميديا؛ المُحال؛ الخُلف؛ العَبث.

Absurde (théâtre de l'Engagée (litt.) Essai Exil Existentialisme Nouveau théâtre Philosophie Roman Tragique Comédie.

**المصادر:**

- صمويل بيكيت؛ هارولد بينتر؛ إدوارد ألبي؛

توفيق الحكيم؛ ألبير كامي.
- سارتر- نيتشه - كيركيغارد.
- أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، بيروت، 1992.
- AMIOT, A-M., MATTÉ, I.J-F., *Albert Camus et la philosophie*, Paris, PUF, 1997.
- BECKETT, S., *Cahiers de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1976.
- CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, (1942, 1965), 1990.
- POULET, G., *Etudes sur le temps humain*, 3. Le point de départ, Paris (Plon, 1964), Presses Pocket, 1990.
- ROSSET, G., *Le réel: Traité de l'idiotie*, Paris. Minuit, 1977.
- BRATER, E., COHN R. (dir.), *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Univ. of Michigan Press, 1990.
- ESSLIN, M., *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1963.
- GAENSBAUER D., *The French Theatre of the Absurd*, Boston, Twayne, 1991.
- HUBERT, M-C, *Langage et corps fantasmé dans le théatre des années cinquante: Ionesco Beckett, Adamou* Paris, Corti, 1987.
- JACQUART, E., *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, (1974), 1998.

## الأكاديمي Académique/Académie

مَجْمَع أدباء وعلماء أو فنّانين، عبر جماعات سوسيو سيميائيّة، تُمثّل مرصد قواعد الأكاديميين للتعبير عن نزعات ومُمارستها منذ القرون 17 و18 و19، لمُراقبة التعاليم الشكلية للأكاديميين وأشكالها.

1. صفة لكل مُتميّز بالعلم وجدّية البحث، في إطار علاقته بجامعة أو مَجْمَع أو مُؤسَّسة.

2. كذلك تُمثّل (الأكاديمية) تجمّعًا للباحثين في مجال درس مُعيّن.

3. و(الأكاديمية) تظاهرة ثقافية لترسيم المَعْرفة.

4. و(أكاديمية الآداب) تَجَمُّع تقديري للأعمال الأدبية.

وتعني في الأصل مكان تعليم. فالأكاديمية، مَجْمَع يجمعُ علماء وأدباء في اجتماعات مضبوطة. وكانت الأكاديمية عند الإغريق تدلّ على مقرّ «أفلاطون» للفلسفة. ولكن تاريخَ الأكاديميّات بدأ فعلًا مع عصر النهضة: بإيطاليا، فَفِي عام (1462) تأسَّست حلقة أدباء إنسية وتوالدت إلى أن صارت مئات في القَرْن 16. وبعد ذلك تميّزت نزعتان، الأُولى: ترتبطُ بالموسوعة الإنسانية، تقومُ على اجتماعات خاصة تتعامل مع كلّ أنواع المَعرفة، كما هو عليه الشأن في فرنسا في القَرْن 17. والثانية: تقومُ على تكوين جماعات مُتخصّصة كما هو شأن أكاديمية (فلورنسا) (1582)، وكانت غايتها الترويج للتوسكانية، ثم الأكاديمية الفرنسية (1635) الخاصة بالأدب واللُّغة الفرنسية عبر إنجاز قاموس ونحو وشعر وبلاغة. وهذه النزعة الثانية هي التي أسهمت في توزيع الحقل الثقافي إلى شُعَب مُتميزة، هي التي استحوذت على أكاديمية الدولة لإنشاء الأكاديمية الملكية للرسم والنحت (1648)، وأكاديمية العلوم (1666)، وأكاديمية الآداب الجميلة (1701). وعلى غِرار الأكاديميات الفرنسية ظهرت أكاديميات

أُوروبية، ثم جاءت أكاديمية الجِهات التي أسهمت في نشر أفكار الأنوار، عبر منشوراتها ومُراسلات أعضائها كما تسهرُ على انسجام اجتماعي ولساني، مع أنها أصبحت فضاء مُحافظة اجتماعية وسياسية وجمالية.

وفي القَرْنين 19 و20، ظهرت أكاديمية مُضادّة في شكل الكونكور (1902)، وهي المُوجّهة إلى مُساعدة الروائيين الشباب، لتتحوّل الأكاديميّات إلى قِلاع مُحافظة ثقافيًّا وأدبيًّا، بِوَصْفِها مُؤسَّسات حياة أدبية وأشكال اجتماعية ثقافية، تتميّزُ بممارساتٍ احتفالية تقليديَّة، وفضاءات الاعتراف ومُساعدة مُتبادلة. تحتفظ بقواعد مكتوبة وطُقوس لمُثقفين وأعلام، دون عَلاقة بالأدب وارتباط بالسُّلطة، على الرَّغْم من إسهامها في وضع مقاييس لُغوية وأدبية، كسلطةٍ رمزيةٍ تُساهمُ في استقلالية ثقافية تخضع لإرادة سياسية. وبذلك، أصبحت مكانًا لمعارك الكلاسيكيين والرومانسيين مع انتخاب لامارتين (Lamartine) (1829) وهيغو (Hugo) (1841) وموسيه (Muset) (1852).

يتقاطعُ الاصطلاح مع الكلاسيكية والعقيدة، ومعارك القُدماء والمحدثين.

**التَّقاطُعات:**

الحقل الأدبي؛ القاموس؛ الدولة؛ المُؤسَّسة؛ مجامع اللُّغة؛ المعيار؛ جمهورية الآداب؛ الصالونات.

Champ littéraire; Dictionnaire; Etat; Institution; Langue française; Norme; république des lettres; Salons; Sociabilité.

المصادر:


- **الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب**، كلية الآداب، الرباط، 1991.
- سعيد علّوش، **بيبليوغرافيا الدراسات الجامعية**، كلية الآداب، الرباط، 1980.
- FUMAROLI, M., «La Coupole», in *Trois Institution littéraire*, Paris, Gallimard, (1986), 1994.
- MERLIN, H., *L'excentricité académique*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001.
- ROCHE, D., *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux*, 1680-1789, Paris, (éd.) de l'EHESS, 1978.
- SAPIRO, G., *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- YATES, F., *Les Académies en France au XVI siècle*, Paris, PUF, (1947), 1996.


## المقبول، المقبولية
## Accéption/Accéptation

1. يُطلق اصطلاح المقبول على خبر يتقيّد بشِفرة مُستعملة، لكلّ ما يقع عليه الإجماع المُشترك.

2. يُعَدّ المقبول والمقبولية من بين مفاهيم تشتمل على وحداتٍ معجميّةٍ تنتهي إلى شفرة سيميائيَّة مُحدّدة.

3. خضوعُ الاصطلاح إلى مُكوّنات تركيبية وصرفية مُعتمدة.

4. يفترض كلّ مقبول تملّكه مُكوّنًا سيميائيًّا ونوعيًّا.

5. لا يُمكن الحسمُ في مقبولية الجُمَل بنعم أو لا، لكونها حَدْسية في

الاستعارات التي نحيا بها، فهي لهذا لا تمتلك استقلالًا دلاليًّا، ذلك لأن بعض الجُمَل غير المقبولة، قد تكون دالّةً في تواصلها وتداولها، وهذا شرط من شروط تطوّر اللُّغات والآداب والحضارات.

6. يُعَدّ اصطلاح المقبوليَّة من المفاهيم غير المُحدّدة في النحو التوليدي، لاعتماده على مفهوم آخر هو المقصدية، كما هي مُستعملة في خطاب التواصل. ولا تفترضُ هذه المقصدية كِفاية مُرسلها فقط، بل كِفاية المُرسل إليه، ما دام التلقّي يفرض قدرة قبول التعابير المُقترحة أو رفضها.

7. ويمتلك اصطلاحُ المقبولية في الآداب المُعاصرة مُقدرة مثاليَّة وبداهة تكاد تتعادلُ عند الجميع، وإن كانت عملية التقصّي والتأكد تكاد تكون مُستحيلة، لأنّ للمقصدية أدوارًا خاصّة في تحديد الكفاية اللِّسانيَّة، للتعابير اللِّسانيَّة المقبولة أو المرفوضة، وكذا لتدخّل الاضطرارات الخارجيَّة أو الداخلية في الحدّ من مُمارسة كِفاية مُخاطبها فيما يتعلّق بفكّ شفرات الخطاب أو انزياحاته.

8. من ثَمّ، كانت نسبيةُ المقبولية مطروحةً على جميع مستويات اللُّغة الأدبية، بشتّى مُكوّنات أنواع خطاباتها. لأنّ العبارات أو الخطابات لا تكون مقبولة اعتباطًا أو مرفوضة منطقيًّا، بل تكون مقبولة إلى حدٍّ ما، لكون ذلك يعود إلى سيكولوجيَّة الطابع المُحدّد للذاكرة والانتباه وإلى فيزيولوجيَّة المُتلقي، وكلّها عوامل تخرجُ بنا من مجال السيميائي، لتدخل بنا في عوالم المُمكنات.

9. وتُقدّمُ المقبولية نفسها حكمًا إبستيمولوجيًّا، يقومُ على نَمَطية سلطة إنجاز من جِهة، وعلى مقاييس نحوية - دلالية من جِهة ثانية.

من هُنا، فنحن نقبلُ عملًا أدبيًّا، ونمنحه (أُلفته) في مُقابل (غرابة) تحول دون إنجاز التواصل المَعرفي اللازم. وقد يقتربُ من هذا في البلاغة الكلاسيكية (قُرب المَأخذ) لما يؤخذ عفو الخاطر ويتناول صفو الهواجس دون كدّ للفكر ولا إتعاب للنفس، تعبيرًا عن نوع من المطبوع.

**التَّقاطُعات:**

الشفرة؛ الإجماع؛ المِلْكية؛ المعيار؛ المُعتمد؛ الآداب المُوازية؛ المقصديَّة؛ الخطاب؛ الكفاءة؛ اللِّسانيّات؛ المُرسل؛ المُتلقي؛ السيميائيّات؛ الأُلفة؛ الغرابة؛ قرب المأخذ؛ قبح المأخذ.

Code; Canon; Intention; Discours; Linguistique; Etrange; Réception; Paralittérature.

**المصادر:**

- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1995.
- **صناعة المعنى وتأويل النص**، ندوة كلية الآداب، منوبة - تونس، 1992.
- دافيد دويتس، **نسيج الحقيقة**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.

- PAUL-ANTOINE, MIQUEL, *Comment penser le désordre*, (éd.) Fayard, 2000.
- DUCHET, CLAUDE et VACHON, STEPHANE, *La Récherche littéraire, objets et méthode*, (éd.) XYZ, Montréal, 1993.

## النَّبْر Accent, Accentuation

يُعَدّ النَّبْر عُنصرًا لُغويًّا وظاهرة مقطعية تَشُذُّ عن تحليل أصوات الكلام، وهو درجات مُختلفة، تعمل على إدخال كثافة صوتية، باستمرارِ ارتفاعِ الصَّوت وانخفاضه.

من ثَمّ، يُمكن تمييز نَمَطين للنَّبْر، هما:

1. النَّبْرُ الخارجي المشدّد على حروف كلمة نريد إبرازها، في التشديد على كلمة من عبارة: (إنه حقًّا مُثير للإعجاب)؛

2. النَّبْرُ الداخلي اللِّساني الخاص، وتبدو أهمّيته في أداء الأغاني الشِّعرية والنغمات الترتيلية والعزف على آلة موسيقية. لهذا، نَلحَظُ وقع النَّبْر في اللُّغات (الإسبانية الإيطالية والعربيّة)، حيث يشدّد على كلّ الكلمات غير النحوية في «الفاجعة تبكي»، ويُركّز في لغات أُخرى مُتعدّدة على نَبْر جمعي لا يطبع الكلمات، لكنه يتموضعُ في آخر حروف الكلمة أو المجموعة اللفظية والسيميائيَّة. إلا إذا كان الحرف صامتًا لا يُمكن التشديد على نَبْره «في البعيد يرتفع لهب أبيض»؛

3. لهذا نلحَظُ أنَّ النَّبْر يستقرّ في تكرار حروف صوتية (شقشقة/ خرير/ أزيز/ زقزقة)، لإبداع إيقاع صوتي يسكن قواميس اللُّغة وبلاغتها، عبر حفريات إيقاع لساني غالبًا ما يجد في السّجع والأوزان والقوافي ضالّته.

ومفهومُ النَّبْر مُثير للنقاش في حدود كونه غير بديهي، لأنَّ ما يُعلم على وحدات التنفّس لا يُطلقُ عليه اسم (النَّبْر)، بَيْد أنه ما يتأثّر من اللُّغات والأشعار (الإيطالية/ الإسبانية/ والعربية). يُعدّ وجوده علامة نطق نَبْرًا، يعترفُ له بالأثر، وتتموضعُ العلامة النَّبْرية آخر كل مقطع لفظي لكلمة أو مجموع كلمات.

ويسمحُ النّبْر الصَّوتي بهذا المفهوم بتحليل أثر الإيقاع في النثر كما في الشِّعر.

فَفِي بيت الشاعر «أبولينير»: (ولكن، هذه الـ (لكن) الجميلة، ترفع شراعها فوق نهر الراين).

تبدو (لكن) تأكيدًا لنوعٍ من النَّبْر لخدمة خاتمة جُملة (لا نُخاتل في الحب) في شطر آخر.

وهو النَّبْرُ نفسه في بيت «ألفرد دي موسيه»: «أنا الذي عشتُ وليس كائنًا وهميًّا أبدعه كبريائي وسأمي».

من ثَمّ، يُمكنُ الحديث عن (النَّبْر الشِّعري) حيث يتحدّد الإيقاع بعدد نَبْره، وتردّداته الصوتية وانتظام حالات

الأوزان. لذلك، كانت (السُّوناتات) نوعًا من الإيقاع المطبوع بتعالقات تكرارية، عبر أبيات أو مقاطع بِوَصْفِها مُجانسة صوتية تعمد إلى تكرار حرف أو أكثر في مُستهل لفظتين مُتجاورتين. لهذا، كان جِناسُ النَّبْر اليوم نوعًا للإيقاع الداخلي، لتقديم مُختلف الآثار الانفعالية للشاعر الذي نظمه، عبر ضرورات الأوزان في الشِّعر الكلاسيكي أو عبر وحدة التفعيلة في الشِّعر الحر أو المُتحرّر مُطلقًا من كلّ ذلك، في النثر المُمارس لنَبْره حسب مواقفه الخطابية.

**النَّقاطُعات:**

النَّبْر؛ الإيقاع؛ التفعيلة؛ السّجع؛ أوزان الشِّعر؛ ميزان الذهب؛ الدندنة.

Césure; Contre- accent; Coupe; mètre; Oxyton; Rythme; Consonance.

**المصادر:**


- جون كوين، **اللُّغة العليا - النظرية الشِّعرية**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
- جان كوهن، **بِنْية اللُّغة الشِّعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، البيضاء، 1986.
- رومان ياكبسون، **قضايا الشِّعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، البيضاء، 1988.
- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية**، دار الفكر، القاهرة، 1996.
- COHEN, J., *Théorie de la poéticité*, (éd.) José Corti, 1995.
- KRISTEVA, J., *La Révolution du langage poétique*, (éd.) Seuil, 1974.


## المنحوت Acronyme

يتكوّن مُصطلحُ المنحوت من الحروف الأُولى لعدّة كلمات، كما هو الشأن في مثالي البَسْملة والحَوْقلة، وهو اشتقاق لكلمة من غيرها. ويُعدّ بذلك، صيغة مُختزلة لمجموعة من الحروف الأُولى أو الأخيرة، إذ يُمكن أن تُقرأ أفقيًّا أو عموديًّا في نَمُوذَج:

Mary
Area
Real
Yale

وهو سلسلة من مُبادرات مُختصرة، يُمكن نطقها بِوَصْفِها وحدةً لُغوية كاملة نحو (ENA) بالنسبة (للمدرسة الوطنية للإدارة)، أي: بنُطق أوائل كلماتها اختزالًا.

وقد ارتبطت أدبيًّا بالتطريز لشعر أو مقطع شعر، كما هو شأن أول حرف في الأبيات المُكوّنة لاسم أو صفة، لما يكون شعار كاتب أو مرسل، وهو أمر شائع في العصور الوسطى في شعر صالونات القَرْن 17، كما أنه طريقة تركيب شعري تكون فيه بداياته الأُولى مُكوّنة لاسم شاعر مطرّز للألفاظ بِوَصْفِها توقيعًا شخصيًّا.

وكذلك يكونُ المنحوت نوعًا من التطريز لأبيات شعرية، إذا جُمعت حروف أوائلها وشكّلت اسم ناظمها أو اسم مَنْ تُهدَى إليه أو رمز شيء ما. وقد شكّلت قصائد المُطرّزات نَمَطًا للتلاعب وإظهار البراعة في النظم البلاغي، لإبراز السيطرة على ناصية اللُّغة.

وكذلك ارتبطت المُطرّزاتُ

بالبَلاطات والإخوانيّات والمُناسبات، وكانت سائدةً عند اليونان والرومان كما هي عند العرب، في مَنْ كان يُطلق عليهم اسم (الطراز المُذهّب)، وهم طبقة شُعراء دولة بني حمدان: السلامي/ ابن نُباتة السعدي/ ابن حجّاج.

**التَّقاطُعات:**

الاختصار؛ الاختزال؛ التلاعب؛ اللُّغة؛ المقطع؛ الأبيات؛ التوقيع؛ الرمز؛ الشِّعار؛ البلاغة؛ النّظم؛ البراعة؛ اللّسانيّات؛ الشفرات؛ التطريز؛ المُطرّزات.

Abréviation; Jen; Langue; Fragment; Rhétorique; Code; Réduction; Symbole; embléme.

**المصادر:**


- صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر، القاهرة، 1995.
- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- عبد النبي ذاكر، **عتبات الكتابة**، دار وليلي، 1998.
- GERARD, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- LAKOFF, GEORGE, *Linguistique et logique naturelle*, (éd.) Klincksieck, 1976.
- AMOSSY, RUTH et ELISHEVA, ROSEN, *Les discours du cliché*, Paris, CDU, 1982.
- MANNONI, M., *Travail de la métaphore*, (éd.) Denoël, 1984.


## الفاعل Actant

1. يتموضعُ الفاعل وسط عدّة تقاليد (فلسفية/ منطقية/ لسانيَّة)، وهو مفهوم يفتحُ الباب أمام عدد من الإبهامات، ونُميّزه عادة على النحو الآتي:

أ ـ عادةً ما نتحدّثُ عن الفاعل في خضوعه للتأمُّل والمُلاحظة، وهكذا نتطرّقُ إلى (الفاعل المنطقي) و(الفاعل الظاهر) و(الفاعل النحوي).

ب ـ ويُحيلُ الفاعل في التقليد الفلسفي على (الكائن) و(المبدأ الحركي) في امتلاكهما مُميّزات وأفعالًا. وهكذا يعالجُ (الفاعل المُتكلّم) و(الفاعل العارف) أو الإبستيمي و(الفاعل الخطابي)، بِوَصْفِها استبدالاتٍ سِياقية.

2. تسمية تُطلقُ في الاصطلاح الكلاسيكي على الشخصية القصصية؛

3. ويُشيرُ الفاعل إلى ثلاثة عناصر: أ - الفاعل؛ ب - الموضوع؛ ج - المستفيد؛

4. ويعني الفاعل عند غريماس الوحدة الخفيّة لظهور المضمون، في إدراكه بِوَصْفِه دعامةً تندمجُ فيه مُسندات أُخرى، وتُمثّل هذه الوحدة شخصًا/ موضوعًا... إلخ؛

5. ويتفرّعُ الفاعل عند غريماس إلى ستة عناصر: الفاعل والموضوع/ الباعث والمُتلقي/ المُساعد والمُعارض؛

6. ويُحدّد تودوروف الفاعل في الشخصيات الحِكائيَّة، في حدود تُميّزها، عبر فضاء الوظائف التي تُشغلها؛

7. ويعني الفاعل عند فلاديمير

بروب في الحكاية الشَّعبية: التسويغ/ المُموّن/ المُساعد/ الشخصية المبحوث عنها/ الوكيل/ البطل/ البطل المُزيف؛

8. ويرى د.ل تيسنيير أنَّ الفاعلَ هو الكائن، أو الأشياء في صورتها البسيطة أو السلبية، بشرط إسهامها في دعوى؛

9. وكذلك يُشيرُ الفاعل إلى وحدة تركيبية ذات طابع شكلي سابقة لِكلِّ استثمار دلالي أو أيديولوجي.

ونُشيرُ في السيميائيَّة الأدبية بهذا المُصطلح إلى كلّ شخص أو مجموع شخوص، وكلّ شيء يحتلّ وظيفةً مُحدّدة في حبكة (فاعل حركة/ عائق/ مُساعد)، ويسمحُ هذا النَّمط بتجاوز المفهوم الضيّق للشخصيات، إذ يصف بطريقة دقيقة اشتغال المَحْكي أو الدراما. فَفِي **ألْسَيد** *Le Cid* مثلًا يُعدّ الحب أو الانتصار فاعلين دراميين، والفاعل نفسه يُمكنه أن يكون فاعلًا مرتين في مَحْكيٍّ ما، مُستهدفًا أفعالًا وعوائق تواجه تحقّقها. ذلك أن الكثير من المُنظّرين مثل سوريو/ غريماس/ بريمون يبحثون عن تعداد ما لا يُحصى من الوظائف التي يُمكن أن يتقلّدوها في مَحْكي لتنظيمها في مُسوَّدة ما.

من ثَمّ، يتقاطعُ الاصطلاح مع الشخصية/ بِوَصْفِها مُسَوَّدَةً فعلية، وقد دخل المفهوم مع السيميائي غريماس انطلاقًا من أعمال النحويِّين في عناصر النحو البِنْيوي، كما نجده عامَ (1965) عندَ د.ل تيسنيير (L. Tesnière).

**ومورفولوجيا الحكاية** (1928) عندَ فلاديمير بروب V. Propp.

**ومئتا موقف درامي** (1950) عندَ Sourian.

وكلّها تُشيرُ إلى وظيفة شخص مُتخيّل، سواء أكان أُسطوريًّا روائيًّا أم دراميًّا، في حدود رغبة غريماس في إنجاز معجم (لنحو أوّلي) للدّلالة؛ إذ يسبق الوصْف السيميائي بالضّرورة التحليل الأُسلوبي، حيث يتعارضُ الفاعلون ثنائيًّا: (الفاعل والموضوع، المُرسِل والمُرسَل إليه، المُساعد والمُعارض). ذلك أن المُساعدَ في اصطلاح غريماس (Greimas) هو من يُساعدُ على تحقيق رغبة الفاعل، في حين أنّ المُعارض يُعارض هذا الإنجاز، وتجمعُ هذه الوظائف عَلاقات بديهية عبر النَّمطِ الفاعلي.

وتعودُ بساطة هذا النَّمُوذَج الفاعلي إلى كونه يتمحْور حول موضوع الرغبة الذي يستهدفه الفاعل الذي يتموضع بِوَصْفِه موضوع تواصل بين المُرسل والمُرسل إليه، ما دامت رغبةُ الفاعل تتكيّف حَسَب مشروع مُساعد ومُعارض. وأهمّية هذا النوع من المنهج هي ألّا يُفرّق اصطناعيًّا بين مزاج الشخصية والفاعل ومُعالجة الشخصية لا بِوَصْفِها حالةً سيكولوجيَّة، بل بِوَصْفِها وحدةً

تنتمي إلى نَسَقٍ عام للأفعال، وتكمنُ الخطورة في التعميم والإغراق في المُسوَّدات.

من هُنا نُشيرُ إلى شخصيات مَحْكية في حدود طوابعه والوظائف المنوطة به عند تودوروف، فنجد **الفاعلين السبعة في الحكاية الشَّعبية** لـ فلاديمير بروب **والفاعلين الخمسة** لـ سوريو **وثنائيّات فاعلي** غريماس.

**التَّقاطُعات:**

الفعل الدرامي؛ الحكاية؛ الشخصية؛ الطابع؛ البطل؛ النَّمط العاملي؛ النَّمُوذَج العاملي العامل؛ الخطة السردية الأدائيَّة؛ العامل.
L'héro; personnage; Schéma; Conte; Roman; Drame; Tragédie.

**المصادر:**

- انظر: **السيميائيّة البِنيويّة** (1966) لغريماس؛ كورتيس 1976؛ هامون 1972.
- فيليب هامون، **سيميولوجيَّة الشخصيات الروائيَّة**، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- GREIMAS, A., *Sémantique Structurale*, (éd.) Larousse, 1966.
- GERMAIN, C., *La sémantique fonctionnelle*, (éd.) PUF, 1981.

## فصل (مسرحيَّة) Acte

يُعدّ الفصل قسمًا رئيسًا من أقسام المسرحيَّة المكتوبة كالممثّلة، وهو توزيع بِنيوي لفصول المسرحيَّة التي تقوم على فصل أو فصول مُتعدّدة. وقد كان المسرح الإليزابيثي سبّاقًا إلى اعتماد خمسة فصول، مع أنها اليوم ثلاثة فصول أو أربعة، كما يُوزّع الفصل إلى عدّة مشاهد على خلاف النظرية الكلاسيكية، التي حافظت على خمسة فصول إلى حدود القَرْن 19، ويعودُ الفضل إلى إبسن في اختصار المسرحيَّة إلى أربعة فصول.

من ثَمّ، يتوجّهُ النوع المسرحي الآن إلى اختصار يُفضّل البِنْية الثلاثية للفصول مع تعدّد المشاهد.

ويعود تقسيم النص الدرامي إلى توزيع مسرحي، يُمكن الإلمام به انطلاقًا من وجهات نظر مُختلفة وغير مُنسجمة ظاهريًا، ذلك أن التقديمَ الدرامي من الوِجهة المادّية يعاني عوائق مُتعدّدة، ترتبط بشروط استراحة المُمثّلين والمُغنّين والجمهور. فكلّ المُتطلّبات تقطع مدّة فرجة الجمهور، لذلك كانت بعض هذه العوائق مُرتبطةً بمَحْكيات مادّية، كضرورة استبدال الديكور، وعلائق المَحْكي الدرامي بقواعد العمل، ذلك أن توزيع الفعل إلى فصول المسرح الكلاسيكي، يسمح بقبول المُدّة المُتخيّلة في التمثيل (الذي يُمكن أن يمتدّ إلى يوم كاملٍ)، بالنسبة إلى استمرار واقعية الفعل. من هُنا تُمكّن الفصول من مرور الزمن، كما أنَّ التقسيم إلى فصول يعتمدُ على مفهوم الفعل الذي يعرف تطوّرًا، أوجد له المنظر الكلاسيكي تسويغًا شعريًا يتبنّى فن شعر هوراس بشأن تحديد الفصول الخمسة للمسرحيَّة.

أما مسرح القَرْنين 17 و18، فقد

اعتمد التوزيع بين الفصول أنفسها إلى مشاهد، يعلّم عليها من خلال خروج كلّ الممثلين وتقديم وصلة موسيقية، دون إسدال السّتار أو تغيير الإضاءة في القاعة، وقد يتمّ القطع عبر إسدال السّتار أو الإظلام.

ومنذُ القَرْن 19 فُضِّلَ استعمال اللوحات، وهو ما تبنّاه المسرح المُعاصر، حيث يتمّ التمثيل دون توقّف، بوصف ذلك جمالية مُخرج وكاتب يعتمدان في الفعل الدرامي على سلسلة أحداث مشهدية، حيث يقتضي تحقّقها الاستفهام عما سيحدث فيما بعد، ليأتي الردّ من خلال قوة الموقف نفسه. ذلك أن الحدث يكتسي دائمًا شكل صراع شخصيّات ذات مصالح مُتعارضة، تُسهم في تنامي الحدث عبر دينامية القوى الحاضرة، إذ يشتدّ الصراع حسب منطق داخلي يستمرّ إلى لحظةِ الاحتداد، وهو ما يُطلق عليه تقليديًّا اسم العُقدة أو الحبْكة؛ إنها لحظة اشتداد العوائق التي تعترض رغبات الأبطال، في مواجهة الاستحالات لتُكَوِّنَ أزمةً لا تلبث أن تجد حلّها في نهاية سعيدة أو حزينة. إلّا أنّ المسرحَ المُعاصر قد تحوّل إلى مسرحة تتمرّد على القواعد.

**التّقاطُعات:**

فعل درامي؛ كورال؛ لوحة؛ مشهد؛ دراما؛ الكوميديا؛ التراجيديا.

Burlesque; Comedy of Humors; Comedy of Manners; Drama; Farce; High Comedy; Low Comedy; Pastoral Comedy; Tragicomedy.

**المصادر:**


- محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، دار دار النهضة، القاهرة، 1955.
- ميشيل ليور، **فن الدراما**، منشورات عويدات، بيروت، 1965.
- SOURIAU, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flamarion, Paris.
- GROTOWSKI, J., *Vers un théâtre pauvre*, (éd.) La Cite, 1968.
- PROPP, V., *Morphologie du conte*, (éd.) Gallimard, 1970.


## أفعال اللُّغة غير المُباشرة
## Acte de Langage indirect

### فعل الكلام

نظرية ترتبطُ بأعمال أوستن (Austin)، ويُميّز فيها بين فئات كلمات ذات وظائف مُختلفة، مُقاومًا بذلك أنصار وضعية اللُّغة، مُنتصرًا للألفاظ الأدائيَّة التي لا صلة لها بالصحة والخطأ بل بالأعراف، لذلك كانت الألفاظ المنطوقة كافّة أفعال كلام.

وقد طوّر سيرل (J. Searle) أفكار أوستن بتحديد قواعد تُميّز صِيَغ فعل الكلام كما لجأ هابرماس إلى مفهوم الأدائيَّة لإيضاح نظريّته عما يُناقض الميراث البِنيوي وما بعده، مُستعملًا الأدائيَّة في اعتماد النّموذج المعياري للإجماع لأداء وظائف الوجود.

يوجد فعل لُغة غير مُباشر حين لا يكون للملفوظ وَضعٌ مُعلنٌ في عبارة: (كم الساعة الآن؟) الذي ليس سؤالًا بل

هو إيعازٌ. ويُمكن القول: إنّ التلفّظ الأدبي يكون دائمًا فعل لُغة غير مُباشر، بدعوى تعبيرها عن انفعال أو حَكْي قصة. فالشِّعر الغنائي أو الرواية يستهدفان هدفًا آخر، هو منح المُتعة عبر لعب بالكلمات والخيال ووظائف شبه لُغوية.

من ثَمّ، يُعَدُّ فعل اللُّغة غير المُباشر فعلًا بإنجازات قصدية، كفعل يُنجز كلمات لإعطاء أمر أو شكوى عبر استفهام.

ثُمَّ إنَّ أفعالًا مُتعدّدة تحدّد في الغالب نَبْر نص في الأدب أو مقطع نص أو خطاب، ليتموضع اصطلاح (الفاعل) ضمن تقاليد مُتعدّدة لدروس (فلسفية/ منطقية/لسانيَّة). من ثُمّ، فهو مفهوم يفتح الباب أمام إبهامات شتى، وهذا يفترض تمييزه من الوجهات الآتية:

أ - ارتباط الفعل، عادة، بنوع من الخضوع للتأمل والمُلاحظة، تدفع إلى استدعاء (فاعل منطقي) و(فاعل ظاهر) و(فاعل نحوي)؛

ب - إحالة الفعل في التقاليد الفلسفية على كائن ومبدأ حَرَكي، لامتلاكهما ميزات وأفعالًا، تسمح بمُعالجات مُمكنة لفاعل مُتكلّم وفاعل عارف وفاعل خطابي، وتعوّد النقّاد في الاصطلاح - كلاسيكيًّا - على فعل الشخصية القصصية بمنزلة استبدال وتطوّر في المُقاربة.

لكن المُقاربات الجديدة تُشير إلى كلّ فعل بِوَصْفِه مُحيلًا على ثلاثة عناصر: (الفاعل/ الموضوع/ المُستفيد).

من ثَمّ، يعني (الفعل) في الدراسات السيميائيَّة لـ غريماس تلك (الوحدة الخفية) لظهور مضمون يدرك بِوَصْفِه دعامةً تندمج فيه مُسندات أُخرى.

وعادةً ما تمثّل هذه الوحدة الخفية: (شخصًا/ موضوعًا)، بل ذهب غريماس إلى تفريع فعل الفاعل إلى ستة فروع، هي:

- الفاعل والمفعول؛
- الباعث والمُتلقي؛
- المُساعد والعارض؛

أما تودوروف، فيُحدّد فعل الفاعل في شخصيّات حِكائيَّة، عبر حدود تميزها، ومن خلال الوظائف التي يشغلها الفعل والفاعل. لكن فلاديمير بروب في **مورفولوجيا الحكاية** جَعَلَ الفعل فاعلًا في **الحكاية الشّعبية** من خلال: (التسويغ/ المُموّن/ المُساعد/ الشخصيَّة المبحوث عنها/ الوكيل/ البطل/ البطل المُزيّف)، وكلها وظائف أو شبه وظائف تندرج في وظيفة الحَكْي الشَّعبي.

وإذا انتقلنا إلى منطق الفعل، وجدنا أنّ ل. تيسنيير يُقدّم له تعريفًا شبه فلسفي: (الفعل هو الكائن، هو الأشياء في صورتيْه (البسيطة/ السلبية) شريطة إسهامه في دعوى ما).

ومن المنظور الفلسفي نفسه، يُشير الفعل إلى وحدة تركيبية ذات طابع شكلي يسبق كلّ استثمار دلالي أو أيديولوجي.

وتُميّز نظرية الفعل أربعة أنماط مثالية للأفعال التقليديَّة بِوَصْفِها حالة مُقيّدة من حالات الفعل، والأفعال العاطفية، والأفعال الرشيدة الهادفة، والأفعال القيّمة الرشيدة الإيجابية.

لهذا تخضعُ النظرية لنيّات وبواعث وأهداف تتمّ بِوَصْفِها ضرورة.

**التَّقاطُعات:**

الخيال؛ التداولية؛ الشخصية؛ المُسوَّدة؛ الحكاية؛ الدراما؛ أفعال الكلام؛ الصّيغ؛ الأشكال؛ العتبات.

Fiction; Pragmatique; littérarité performance; modalité; énoncé; Apostrophe.

Personnage, Schéme; Actanciel; Action Dramatique; Conte; Personnage.

**المصادر:**

- جون كوين، **اللُّغة العليا - النظرية الشّعرية**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
- GREIMAS, A., *La Sémantique Structurale*, Paris, Larousse 1966, PUF, 1986.
- SENÉCAL, J., *Manière de dire, Manière de penser*, (éd.) Liber, Montréal, 2004.
- FALHAULT, F., *La parole intermédiaire*, (éd.) Seuil, 1978.
- BALANDIER, G., *Sens et puissance*, (éd.) PUF, 1971.

## الفعل Action

حدث يتموضع داخل دراما أو سرد للإشارة إلى حركة فاعل، ووضعه داخليًّا أو خارجيًّا للإحالة على طابع أو فكرة أو إحساس؛ لهذا:

1. يتحدّد الفعل، بِوَصْفِه تنظيمًا تركيبيًّا للأفعال؛

2. يُمكن عَدّ (الفعل) في السّيميائيَّة التركيبية نتيجة تحوّل في لحظة ما، من المسافة السّردية أو البرنامج السّردي، سواء كان بسيطًا أو معقّدًا؛

3. لا تدرس السِّيميائيَّة السّردية الأفعال بمعنى الكلمة، بل تدرس أوصافها المكتوبة، إذ يسمح تحليل الأفعال المسرودة بتعرُّفِ قوالب الأنشطة الإنسانية، وتحديد أنماطها وتركيباتها.

أما الدور الفاعل (Rôle actanciel):

1. فيُمكن الفاعل، بمقدار تغلغله في المسافة السّردية، أن ينضمّ إلى عددٍ من الحالات السّردية أو (الأدوار الفاعلية) التي تُتَعَرَّفُ عبر وَضع الفاعل في المسافات السّردية؛

2. وترتبط فاعلية الفاعل بتجسيدها في إرادة الإنجاز (معرفة الإنجاز/سلطة الإنجاز)، وهكذا يُنجز الفاعل أدواره (الفاعلية)، طبقًا لإرادة ومعرفة وسلطة تُسجّل جميعها قدرتها؛

3. ويتحدّد مقياسُ فاعلية الفاعل في لحظة من المسافة السّردية؛ حيث يتمثّل دور الفاعلية في حدوث فائض ينضاف إلى مرحلة من مراحل المسافة السّردية؛

4. ويرتبطُ الدور الفاعلي بالوظائف السطحية للنحو السّردي.

من ثَمّ، يتكوّن الفعّال (Illocutionnaire) عبر ثلاثية:

أ - وظيفة تعمل اللُّغة بوساطتها على تلقّي الخبر؛

ب - ويُقابل فعل الكلام في اصطلاح ج.ل.أوستن، التعبير بِوَصْفِه فعل كلام يُؤثّر في عَلاقات المُتحدّثين (مثال ذلك: «اغسل الأواني» أي: «آمرك بغسل الأواني»)، وهكذا دواليك في كل ما يتعلّق بـ (الأمر/النصيحة/الوعد/الاستجواب...) إلخ؛

ج - ويُحيل فعل الكلام على ميدان التواصل، وكذا على الكفاية الإدراكيّة للفاعل.

أما المُنفعل (Prolocuteur) فتتدخّل في تحديده إحالتان.

1. لا يرتبطُ المُصطلح لا بالمضمون الخاص بالتعبير ولا بالشكل اللّساني، لأن الأمر يتعلّق هُنا عند ج.ل.أوستن بأثر ثانوي، كذاك الذي يخلّفه خطاب الانتخابات، في إثارة الحماسة/اليقين/الضجر؛

2. يرتبطُ المُصطلح بسيميائيَّة انفعالية عامة وإدراكية عند غريماس؛

3. من ثَمّ، فإنّ كل فعل ودور فاعل وفعال لا يتمّ إلا ضمن حالة الانفعال (passion).

والانفعال هو:

1. حالة نفسية تُعبّر عن الرضا والسُّخط بِوَصْفِهما ردّ فعل لمُثيرات خارجيَّة؛

2. يُطلق الانفعال على الظواهر الوجدانية بوجهٍ عام كاللذّة والألم، ويقتصر على الانفعالات الشّديدة كالخوف والحب؛

3. والانفعال الأدبي تأثير وحصول لغاية العمل الأدبي.

ويتمّ كلّ ذلك عبر الفعالية (Efficacité):

1. تعني الفعالية في الاستعمال العام قدرة الإنتاج بأقل مجهود.

2. ونُطلق فعالية تشكّل نظرية حين تثبت إجرائيَّة القواعد المُشكلة، أي: تَشِي بقُدرة التنفيذ.

**التَّقاطُعات:**

فعل اللُّغة؛ الدور الفاعلي؛ الانفعال؛ الخُرافة؛ الحل؛ الشخصية؛ اللّوحة؛ العرض؛ التواصل؛ السّيميائيات؛ السّرد؛ الدراما؛ التراجيديّا.

Actant; Acte; Acte de language; Rôle actanciel; Illocutionnaire prolocuteur; Passion; Efficacité; Dénouement; Exposition; Fable; Intrigue; Nœud; Péripétie; Personnage; Scène; Tableau; Unité.

**المصادر:**

- أمبرتو إيكو، **العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007.
- فيليب هامون، **سيميولوجيَّة الشخصيات**

**الروائيَّة**، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
- GERMAIN, C., *La sémantique fonctionnelle*, (éd.) PUF, 1981.
- GREIMAS, A., *Sémantique Structurale*, (éd.) Larousse, 1996.

## الاستحداث/التحيين Actualisation

1. يُقابل اصطلاح الاستحداث ـ من المنظور اللِّساني ـ العبور من النظام إلى الأطروحة. مثال (استحداث اللُّغة في الكلام).

2. يتحوّل مفهومُ الاستحداثِ من هنا إلى عملية لإثبات حضور وحدة لُغة في سِياق لساني مُعيّن.

3. يُقابل الاستحداث نوعًا من التحويلية المرحلية، أو التحويلية المُفكّر فيها.

4. يُطْلَقُ اسمُ (القيمة المُستحدثة) على كلّ قيمة تستمرّ في موضوع مُتغيّر من موضوعات الفكر والأدب.

5. سيرورة تسمح بعبور مرجعية العَلامة الافتراضية إلى مُخطّط حالي لمُواجهة مرجعية مُعجميَّة بمرجعية خاصة بسِياق، في تشكّل عملية لسانيَّة يبدو فيها التلفّظ غير مُستغنٍ عن تكوّن كلّ جملة، تمنح بالضرورة سِلْسِلَة تحيينات. وهكذا، فإنّ اسمًا موصوفًا لا يُمكنه أن يشغل فاعلًا دون مُحدّد يسمح له بالإحالة على مرجع خاص.

6. أما التحيينُ الأدبي فهو الذي تُعبّر عنه جملة: (معاصرونا القدماء)، للتعبير عن ثوابت تتجدّد في تاريخ الأفكار والآداب وطرائق التربية المُعتمدة. فتحقيق المخطوطات تحيين لأُسلوب ظلّ حبيس الرفوف والأرضة، كما أنّ التحيين يُعدّ حركة إحياء وبعث واقتباس لما يعتقد أنه دينامية نهضة أو طفرة ثقافية.

لهذا يُعَدّ التحيين بمنزلة زرع أعضاء في الجسد الثقافي، حيث نجد القبول كما نجد الرفض على غِرار الثنائيَّة العربية - السائدة - عن الأصالة والمُعاصرة، مع ما تحمله من مُفارقة؛ ذلك أنّ الأصالةَ تعتقد تحيين سلفيّةٍ (راديكالية/مُتوازنة/رخوة)، والمُعاصرة تتبنّى تحيين حداثة (راديكالية/مُتوازنة/رخوة)، لأنّ التحيينَ الحقيقي هو جدلية الاثنين وتلازمهما.

فالتحيين ليس عمليةً اعتباطية، بل هو فكر فلسفي وأدبي يخضعان لمنطق العصر وشُروطِهِ وقِيَمه العُليا؛ إذ إنّ التحيين ليس مُجرد موضة لتلبية استهلال ظرفي، بل هو اصطلاح التحويل إلى فعل (معرفة- قدرة) و(افتراض- تفعيل) و(ذات- هدف).

لهذا، كان التحيينُ ضد الافتقاد والحرمان، وهو بذلك إنجاز لافتراض الفعل.

**التَّقاطُعات:**

اللِّسانيات؛ العبور؛ الحضور؛ الغياب؛ التحويل؛ القيمة؛ المرجعية؛ التشكّل؛

ثوابت؛ مُتغيّرات؛ تاريخ الأفكار؛ المُعتمد؛ الموازي؛ التلازم؛ الفلسفة؛ المنطق؛ الافتقاد.

Référence; énoncé; Deixis ; Linguistique; Présence; Absence; Transformation; Valeur; Forme; Norme; Logique.

المصادر:


- رشيد الحاج صالح، **النظرية المنطقية عند كارناب، دراسة فلسفية لجدل العَلاقة بين المنطق والعلم والفلسفة**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- محمد عزام، **اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- أحمد بريسول وكنزة بنعمر، **المعجم العربي العصري وإشكالاته**، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، 2007.
- غالي شكري، **النهضة والسّقوط في الفكر**، دار الطليعة، بيروت، 1978.
- زياد الزعبي، **المُثاقفة وتحولات المُصطلح**، وزارة الثقافة، الأردن، 2007.
- CALINESCU, M., *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Décadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- MESCHONNIC, H., *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, 1988-1993.
- BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulations*, Paris, Gallilée, 1981.


## المَثَل (السائر) Adage

مُصطلح قرآني ﴿ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِي ٱلتَّوْرَىٰةِ وَمَثَلُهُمْ فِي ٱلْإِنجِيلِ﴾ [الفتح: 29].

من ثَمّ، يرادُ به المعنى العام أو التشبيه أو الاستعارة. ومنه جاء (المَثَل السائر): أفضله أوجزه، أحكمه أصدقه، بتعبير ابن رشيق.

المَثَل بالمعنى الأول:

1. عِبرة كثيرة الذيوع والتداول، تُكَثِّفُ ملحوظاتٍ عامة، غالبًا ما تكونُ مجازية.

2. حكمة تتناقلها الأجيالُ للدَّلالة على الاستمرارية، وقوة الماضي في الحاضر.

أما المَثَل بالمعنى الثاني فهو:

1. جملة مُشفّرة تنقل نصيحة عملية أو حقيقة أخلاقية.

2. وتكون الأمثال القاعدة الشّعبيَّة لشفرات سوسيو - ثقافيَّة وأيديولوجيَّة. وككلّ الصِّيَغ، لا يُمكن أن تُفهم الأمثال حرفيًّا بسبب الشّفرة التي تدمج تقليد القدماء (مثال: رضينا بالويل والويل ما رضي بنا).

والمَثَل بالمعنى الثالث:

1. عِبرة كثيرة الذيوع والتداول تُكَثِّفُ ملحوظاتٍ عامة، غالبًا ما تكون مجازية.

2. حكمة تتناقلها الأجيال، للدّلالة على الاستمرارية، وقوة الماضي في الحاضر.

لذلك غالبًا ما يكون قائل المثل مجهولًا ينطق بحكمة يتبنّاها الجميع بِوَصْفِها شاهدًا على موقف أو وضعٍ بإحالته على أقوال الأوّلين.

والمَثَل المُتداول حكمة ذائعة بعِبَر قديمة مُغرقة في المجازات والإيحاءات.

والمَثَل السائر دلالة على حياة جديدة عبر الأجيال والعصور.

من ثَمّ، يرتبطُ المثل بأُصول شعبية مأثورة أو عالمة تُعبِّر بطريقة مُوجزة عن فكرة أخلاقية أو عقائدية. من هُنا، فالخطابُ المُختصر للمَثَل يلتجئ في غالب الأحيان إلى شكل تصويري يتطلّب تفسيرًا، كأمثال العوامّ التي تُثير أهمّية إنسانية تبدو سجلًّا للأجداد بحكمة عامة.

وقد برع، إيرازموس في القَرْن 15 بتجميعه لـ (4151) مدخلًا. ثُمَّ إنَّ «أمثال العوام في الأندلس» و«المَثَل السائر» يشدّدان على ذائقة تنزع إلى التعليم والتثقيف بِوَصْفِهما موروثًا وثائقيًّا يُلقّن الحكمة من أفواه رجال مجهولين أو مُعلّمين خبروا الحياة.

ويُعدُّ المَثَل، بِوَصْفِه نوعًا، ثقافة عصر تظهر مع التقاليد الشفوية، لتندمج في الكتابي دعامةً وفاعلًا مُساعدًا.

**التَّقاطُعات:**

الشكل البسيط؛ الأنواع الصغرى؛ الحِكَم؛ المعتمد؛ السلطة؛ المُوجز؛ الثوابث.
Essai; Forme simple; Genre; Canon; Pouvoir Sentence; Proverbe.

**المصادر:**

- محمد بن شريفة، **أمثال العوام في الأندلس**، 1971.
- يوسف الحوراني، **جمالية الحكمة في التراث الثقافي**، دار النهار، بيروت، 1994.
- الحسن اليوسي، **زهر الأكَم في الأمثال والحِكَم**، دار الثقافة، البيضاء، 1981.
- SUSINI ANASTOPOULOS FRANÇOISE, , *L'écriture Fragmentaire*, (éd.) PUF, 1997.
- NAOMI, S., *Lecture du détail*, (éd.) Nathan, 1994.
- BEAUNE, J-C., *Le Déchet, Le Rebut, Le Rien*, (éd.) ch. Vallon, 1999.

## الاقتباس Adaptation

1. أَخْذٌ حرفي أو مضموني أو فكري.

2. تحويل خطابي عبر إعادة سبْك العمل الأدبي وتكييفه مع الدخيل.

3. يزدهر النوعُ في مراحل النهضات الأدبية.

مفهوم تحويل عمل (نص/ صُوَر) من نَمَط تعبير إلى نَمَط آخر، ولا يتعلّق الأمر بالأدب وحده فقط، بل بمجموع الفنون وبتحديد فضاءاتها التحيينيَّة.

لكن الاستعمالَ الشائعَ للاقتباس يدلّ على تحويل نص أدبي إلى مَشاهد (سينمائيَّة/ تلفزية/ مسرحيَّة/ أوبرا)، أو إلى آداب مُلحقة للأشرطة المُصوّرة أو الرواية المُصوّرة الجيدة أو السيئة.

فالسيناريست أو المُقتبِس ينهل من مَحْكيّات كاملة أو شخصيات أو مواقف سردية لإخراج أحسن للأفلام.

وتعود الاقتباساتُ إلى قديم التراجيديّات، لاستلهام موضوعات أسطوريّة أو قصائد ملحمية، حيث تُهيمنُ الفرجة على الأدب.

فَفِي السينما وحدها، يظلّ الاقتباس

نَسَقًا منذ بدايته، على خلاف المسرحيَّة والأُوبرا، لكون صناعتها تخضعُ لضوابط إنتاج، حيث تبدو الأعمال التاريخية مثيرة.

ومع موجة فيلم الفن منذ عام (1908)، أصبح الاقتباس مُمارسةً رائجةً مُوجّهة إلى غزو جُمهور بورجوازي مُثقّف يُقاطع المسرح. فقد اقتُبست روايةُ (البؤساء) منذ عام (1907) بثلاثين صيغة، جعلت النُّقاد يتحدّثون عن طبيعة ما قبل- سيميائيَّة لهذا الأدب.

وعبر تاريخ الاقتباس السّينمائي، حظي كُتّاب أمثال شكسبير ودوما (الأب) وديكنز وتولستوي وهيغو وبلزاك وبوشكين وجاك لندن وإميل زولا ودوستويفسكي باقتباسات مُتعدِّدة.

وتكون شعبيةُ الأعمال دافعًا لاقتباسها أكثر من قيمتها الأدبية للاستفادة من جُمهورها الواسع. من ثَمّ، تُلغي هذه الشَّعبية التمييز بين أدب عالم وأدب شعبي يُقاسم السينما شروط إنتاجها الاقتصادي الواسع، كما أن بنْية مسلسلات الروايات تسمحُ بإيجاد مثال المُلاحقة الجماهيرية بالنسبة إلى الأعمال الطويلة.

ويتميّزُ الاقتباس مِن باقي أشكال التناصّ والترجمة والتقليد والاستعادة والاستمرار والشاهد والسّرقة والمُعارضة والخليط. فليس الاقتباس امتلاكًا لنصّ أصلي، وهو تحويل ونقل لشكل فنّي إلى آخر. من الشِّعر إلى الأغنية، ومن الملحمة إلى المسرح، ومن الرواية إلى السينما، ومن الحكاية إلى شريط مُصوّر... إلخ؛ أي: من لغة إلى أُخرى، وهذا مما يفترض نوعًا من الترجمة الضِّمنية.

فالاقتباس، كالمُحاكاة أو الاستعارة، يقتضي عَلاقة نصٍّ تشعّبي بنصّ الأصل، بعمل تحويلي بقدر من الأهمّية والانتقائيَّة.

وتُعَدُّ مشكلة الاقتباس مشكلةً فاسدةً؛ ذلك لأن بعضَهم يطرحُ أخلاقية الاقتباس بِوَصْفِها إخلاصًا لا خيانةً. فالخضوع الحَرْفي لروح النصّ الأصلي، يظلّ مطروحًا باستمرار، ولو كان ذلك مُجرّد ادّعاء لتحويل طبيعة النصّ وفرض خطاب آخر عليه. فَفِي كثير من الأفلام نجد الأفكار أنفُسَها، لكننا نُواجه حذفًا لخُصُوصيات النصّ؛ أي: الأُسلوب، إذ لا يوجد اقتباس يتبع صفحة بأُخرى من النصّ الأصلي أو جُملة بجملة أو فصلًا بفصل، ولو اعتمدت تقنيَّة (Voix-off) بقراءة مُقتطفات روائيَّة أصليَّة. لأنّ احترام النصّ الأصلي أصبح اليوم مُتجاوزًا، لأنّ الاقتباس النزيه ضربٌ من الخُرافة. فالاقتباسُ السّينمائي المشهدي للنصّ الأدبي يقتحمُ بالضرورة تداخلًا للصّوَر وتنقيلاتها من صُوَر قراءة مكتوبة إلى مشاهد صور للمُشاهَدَةِ زيادةً على فرض نظرة تنتمي إلى حِقبةٍ أُخرى وثقافةٍ أُخرى وحساسيةٍ أُخرى.

وسواء أشئنا أم أبينا، يظلّ الاقتباسُ خيانةً مشروعة؛ فأهمّ ما يُعتبر هو طرائق التحويلات والاختيارات الجمالية المفترضة ونزاهة الترجمة.

والاقتباسُ في نهاية المطاف أخذ حَرْفي أو مضموني أو فكري، يعمد إلى تحويل خطابي، عبر إعادة سبك عمل مُفترض وتكييفه مع وسط اجتماعي وأدبيٍّ ما.

لهذا، يزدهرُ الاقتباس في نهضات مُعيّنة أو نَقلات مُجتمع صناعي أو مَعرفي.

**التَّقاطُعات:**

المسرح؛ السّينما؛ التناصّ؛ المُعارضة؛ السيناريو؛ الترجمة؛ الإعداد؛ التهيئة؛ الاقتباس.

Cinéma; Image; Intertextualité; Parodie; Pastiche; Scénario; Traduction.

**المصادر:**


- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- إيريش أورباخ، **محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب**، تر: محمد جديد وروفائيل خوري، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
- BAZIN, A., «Pour un cinéma impur», in *qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, le Cerf, 1959.
- CLERC, J.-M., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- HELBO, A., *L'adaptation, du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- VANOYE, F., *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.
- *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.


## المعادلة Adéquation

يعني اصطلاح (المعادلة) نوعًا من المُطابقة بين سيميائيتين، بحيث نتعرَّفهما من خلال الطريقة التي يُنظَرُ بها إلى السيميائيتين. من ثَمّ، تُسْتَدْعَى مُعادلة عمودية تفترض مطابقة بين مستويين لُغويين مُتميّزين، وبين البِنْيات العميقة والبِنْيات السطحيَّة للخطاب.

وكذلك تُسْتَدْعى مُعادلة أُفقيَّة مُطابقة بين المشروع وتحقّقه والنظرية وتطبيقاتها. إذ يُقابل المُعادل من الوِجهة الدّلالية هُويَّة سيميَّة جزئيَّة، تقع بين وحدتين أو أكثر من الوحدات المعروفة. ويسمحُ الاصطلاح بفهم سيرة الخطاب اللِّساني وتحليله الدّلالي، المُرخّص له بالاختزال. وكذلك تُتَعَرَّف عَلاقات المُعادل في تحليل خطابات أُخرى تفترضُ مستويات مُتعدِّدة للمسافة التوليدية، وندرك العَلاقات نفسها في التوازن المُنجز، انطلاقًا من المُستوى الأكثر تجريدًا نحو المُستوى الأكثر محسوسية.

أما المعادلُ الموضوعي الأدبي، فهو اصطلاح يرتبط بـ مواقف/موضوعات/ أحداث تُعبّر عن انفعال في صورة فنّية أو أدبية يستهدف تقنية وجمالية. لهذا، سنجد اهتمامًا به؛ إذ عُرف اصطلاح المُعادل الموضوعي في المُقاربات النقدية لـ ت.س.إليوت خاصة، وكذلك

يشيرُ الاصطلاح إلى مُقابل لغوي لواقع مادي يبتغي استهداف واقعية أو طبيعية. فمُعادل ما يقابل موضوعه ويساويه، هو علّة المُعادلة عند اسبينوزا، وكذا الفكرة المُعادلة. أما ليبنتز، فيرى أنه «حين يتميّز ويعرف كلّ ما يدخل في تعريف مُتميّز ومن ذلك المفاهيم البدائيّة، يحق لنا أن نُطلق على هذه المعرفة اسمَ المُعادلة».

لذلك، تحاول كلّ حدادات الأدب والفنّ دخول متاهة المُعادلات، لتحقيق الأُلفة والمُتعة لأعمالها بمقصدية تواصل المُمكن بين المُبدع ومُتلقّيه. واستحالة هذا التواصل، يعني القطيعة وفشل المُعادلة.

لهذا، يُمكن عَدّ كلّ أدب مُحاولة لإنجاز مُعادلة بين تجربة كاتبها ومُتلقّيه عبر وسائط رمزية لبلاغة تشتغلُ فيها الأداة والدواة وَسيلتَينِ لتحقيق نجاح بالمعنى الواسع.

**التَّقاطُعات:**

المُطابقة؛ الطريقة؛ المُستوى؛ البِنْيات؛ الخطاب اللِّساني؛ الاختزال؛ الموقف؛ الألفة؛ القطيعة؛ البلاغة؛ اللُّغة؛ الثقافة.

Niveau; Discours; Linguistique; Rhétorique; Culture; Structure.

**المصادر:**


- هومي. ك. بابا، **موقع الثقافة**، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2006.
- محمد كامل الخطيب، **المُغامرة المُعقدة**، وزارة الثقافة، دمشق، 1976.
- ت. س. إليوت، **ملاحظات نحو تعريف الثقافة**، تر: شكري محمد عياد، وزارة الثقافة، مصر، (د.ت).
- BARTHES, R., *Système de la mode*, (éd.) Seuil, 1967.
- MORIN, E., *Science avec conscience*, (éd.) Fayard, 1982.
- CHOMSKY, N., *La linguistique cartésienne*, (éd.) Seuil, 1969.


## الانْدماج Adhésion

يعني اصطلاح (الانْدماج) في الاستعمال الشائع، قبول الانصهار في مذهب أو أيديولوجيا أو جمالية مُهيمنة، ويُعدّ تحصيل القبول أو الانتماء الكُلّي أو الجُزئي الجماهيري، انتهاء الإبداع الفنّي أو الأدبي إلى شكل قارّ.

من ثَمّ، يدلّ الاصطلاحُ على ظاهرة في كلّ أشكالها المُؤملة (سواء أحصَلَ قبولها أم لا)، ليدلّ على إشكالية كبيرة للأدب وجماليته، حتى حين يُعدّ نهاية في حدّ ذاته لانطلاقه من ذاته، لهذا يرى بول ريكور (Paul Ricœur) أن أشكالَ التخيُّل أو الصّوَر الأدبية تكون مُسوَّدات إدراك العالم لتجعل هذا الأخير واضحًا ومُمكن التفكير فيه. وبذلك، تؤكّد عناصر تُمثل المُجتمع الانْدماج الأدنى للناس في مجموعة ثقافية، ويُمكن هذه الإشكالية، كما يلزمها، أن تدرك بطريقةٍ تاريخية. إذ منذ القديم كان الفنّ البلاغي يستهدف في خطابه مُستمعيه. وكان أفلاطون يقرن الجميل في الشِّعر (الإحساس الجمالي والمُتعة) بالحقيقي والخير. فالجميل خير بحسب الفلاسفة إذ ظلت غاية الشِّعر

كذلك حسب منطق الممتع والمفيد عند هوراس، الذي يرى فيه (الإعجاب والتكوين) المُحيلين على فكرة الانْدماج ما دامت المُتعةُ الجمالية تفترضُ قبولًا ومُقاسمة الذوق نفسه. في حين يفترض التكوين القبول والالتحاق بطريقة رؤية وبأخلاق. وهذا ما يجعل الانْدماج أيديولوجيا تفرضها سلطة أو تدعو إليها، وهو ما يُمثل غايةَ الأدب الرسمي.

وعلى نحوٍ أوسع يُعَدّ الاصطلاح تحزّبًا لقيمة. وبذلك يكون الإبداعُ الأدبي تقليدًا لأنماط أوجدتها كلاسيكية. ويُمكن هذه الأنماط أن تجد اعترافًا على مُستوى مُجتمع كاملٍ (كما هو عليه الاتجاه الكلاسيكي في البرامج المدرسيَّة) أو الجماعات الصغيرة. من ثمَّ، تحيلُ إشكاليةُ الانْدماج على قضايا الذوق والجمالية، كما هو أمر التراجيديا ومُحتملها فيما يتعلّق بوحدة (الزمان والمكان والفعل) التي تستجيبُ لذوق عام جيد يُعارض الذوق السيّئ لعامة العامّة، فالانخراط في المُتعة يفترض الانتماء إلى ذوق وإلى طريقة تفكير وكينونة وتميّز اجتماعي.

أما ما يُخالفُ جدليًّا الانْدماج فهو (المعارك وعدم الاتِّفاق والتمرّد) التي تكون نمطًا دائمًا للإبداع الأدبي في مواجهة الأنماط القائمة. لذلك، فالإبداع الجديد يُنجَزُ في الغالب عبر فعل قطيعة، جمالية وأيديولوجيا تتم في الغالب بالموازاة مع السابق.

لهذا، تُعرف الجمالية بِوَصْفِها مُتعة جميل يُستشعَر عفويًّا دون غاية تربوية، لأنّ تحصيلَ الإعجاب لا يفترض بالضَّرورة تكوينًا. فمنذ القَرْن 18 نحن نُميّز ظاهريًّا بين انْدماج ذوقي وانْدماج أيديولوجي. لكن المُشكلةَ تبرزُ في شكل آخر: حين يضع الأدب موضع تساؤل أشكال الانْدماج الجمالي القائمة. كما يتساءل عن الدواعي الأيديولوجيَّة التي تحتملها ولا سيّما عندما يدعو «هيغو» إلى خلط المُبالغة بالتسامي، مُعارضًا بذلك التمييز الكلاسيكي بين الأنواع للتعبير عن لايقين مصير الإنسان في التاريخ. إذ يبرز التغيير الجمالي تحوّلًا في إدراك الشرط الإنساني، أما في القَرْنين 19 و20، فقد ظهرت الطليعةُ الأدبية بِوَصْفِها قَطيعةً مع أُطر تفكير وحساسية مُهيمنة، أي: فعلًا يرفض الانْدماج كما يشهد على ذلك اللامعقول والرواية الجديدة لما بعد الحرب العالمية الثانية. وبذلك فأثر الانْدماج يضعُ حركية للقِيَم الجديدة للأشكال والطرق التي تحدّد مُعطيات الكتاب والإيتوس وصورهما، ليكون تقاسم هذا الإيتوس جوهريًّا في الحقل الأدبي.

ويمثّلُ تنامي اللائكية في الغرب نقلةً نوعيةً للقِيَم إلى المدارس والآداب بِوَصْفِها هويّةً ورهانًا مُشتركًا. ومنذ ذلك الحين، ظلت التوتّرات مصدر تقاسم حساسيّات وأذواق أدبية بقيمها

المُتجاوزة للحقل الأدبي، بل جعلت منه فضاءً رمزيًّا ورهانًا لانْدماج مركزي. ليتبدّى هذا في المُستعمرات القديمة لما وراء البحار، التي قطعت أو تشبّثت بالأنماط القائمة للمستعمر. وهذا مما يدلّ على جدلية الانْدماج بمُجتمع لساني، ورفض التماهي مع النَّمط الاستعماري نفسه، ليظل انْدماج القراء الأدبيين بالأنماط القائمة لطليعة حقل أدبي (ولا سيّما الفنّ للفنّ) مُجرد شعور استعبادي وإحساس بقلق الأغلبية من أشكال الانْدماج وموضوعاته.

**التَّقاطُعات:**

الجمالية؛ إيتوس؛ أيديولوجيا؛ الأدب؛ المجتمع؛ الفائدة؛ الانصهار؛ القبول؛ التخيّل؛ المُسوَّدة؛ المدارس؛ الذوق؛ القيم؛ الأنماط؛ الفنّ للفنّ.

Affects; Catharsis; Esthétique; Ethos; Goût; Idéologie; Littéraire; Société; Utilité.

**المصادر:**


- جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، البيضاء، 1996.
- جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب**، تر: محمد أحمد حمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية، الأردن، 1997.
- EAGLETON, T., *Théorie de la littérature, une introduction*, trad. fr., 1999.
- RANCIERE, J., *Le partage du sensible, Esthétiques et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RICŒUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, *Temps et récit*, ibid., 1983.


## التلاحقية Adjonction

1. تُعَدّ التلاحقية عمليةً تحويليةً تنتج خطابات.

2. كل ما يتعلّق بطُرق العبور من حالة بِنْية إلى أُخرى ومن معنى إلى المعنى الدقيق الذي لا يُعَدّ مُرادفًا للتاريخ.

3. ولا يتدخّلُ عنصر الزمن بِوَصْفِه زمنًا في مفهوم التلاحقية.

4. وِجهة نظر يقتفيها الألسني لوصف لُغة من اللُّغات بتتبع المُعطيات اللّغوية في تغيّرها بين حقبة زمنية وأُخرى.

5. ترابط بين وحدات ذات مُستويات مُختلفة داخل بِنْيات مُختلفة، ومُتعدّدة الأبعاد والمقاييس في المفهوم «البارثي».

6. كما نتحدّث عن العَلاقة الإلحاقية في كل (تلاحقية).

من ثَمَّ، يُمكن إدراجُ الآداب المُلحقة بِوَصْفِها آدابًا غير مُعتمدة تكمل أو تعارض المُؤسَّساتي لتقدّم الآدابَ الصّغرى أو الدونية، ويدخل في ذلك الشّفوي والأيقوني.

وكذلك يُمكن إدراج ما اصطلح عليه بـ «الذيل» و«التكملة» و«الهوامش» و«الحواشي» و«التعاليق» و«التحقيقات» و«العنوانات الصغرى» بِوَصْفِها عتباتٍ لتجلية أُصول النص بِوَصْفِها تفسيرات لا تجد مكانها في الأصل، لتشتغل بِوَصْفِها ظلالًا عبر فُسيفساء نُصُوص إضافية تستمدّ وظيفتها من تجاورها ومواكبتها تعليميًّا وتربويًّا.

وعلى الرَّغْم ممّا تشحن به التلاحقية من عمليات تحويلية، تُحيلُ باستمرار على مركزها الإبداعي، طلبًا لعبور ظرفي أو لـمُقتضيات المُراجعة بِوَصْفِها تاريخًا للمحْكي ومتحرّكًا للثوابت.

وتظلّ التلاحقيةُ عنصرًا زمنيًّا يصف الأدب من خارجه، متتبّعًا مُعطياته، رابطًا بين أصالته ومُعاصرته.

**التَّقاطُعات:**

التحويل؛ الخطاب؛ البِنْية؛ المعنى؛ اللّسانيات؛ الروابط؛ الآداب المُلحقة؛ الموازية؛ المعتمد؛ الآداب الصغرى؛ الأيقوني؛ السمعي البصري؛ الهوامش؛ العتاب؛ التعاليق؛ التفسير.

Discours; Structure; Paralittérature; Marge; Seuil; Explication; Media.

**المصادر:**


- حسن الوزاني، **دليل الكُتّاب المغاربة**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 1993.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- FONTANILLE, J., *Pratiques Sémiotiques*, (éd.) PUF, 2008.
- «Variation sur le Thème», *Rev. Communication*, N°47, Seuil, 1988.


## الإعجاب Admiration

مفهوم في نقد عصر النهضة، وحالة وجدانية مُمتزجة بالتقدير، لذلك ارتبط هذا المفهومُ في القَرْن 17 (بالشفقة والفزع) بِوَصْفِهما وظيفتين للمأساة. ليتحول إلى صورة بلاغية تُعبِّر عن دهشة لما هو غاية في جماليّته.

وقد ارتبط الاصطلاحُ بالناقد الإيطالي «منتورنو» الذي يُعرف الإعجاب بحالة وجدانية، يمتزج فيها الخشوعُ بالتقدير أمام إبهار ظاهرة، كتعليق على وظيفة الشّعر عند «هوراس» المُبهجة.

أما البلاغيون في القَرْن 16 فعدّوا الإعجاب صُورةً بلاغيةً تُعبّر عن شدّة الدهشة، لما هو في غاية الحسن والجمال أو القبح.

ثُمَّ إنَّ الإعجابَ ارتبط بالمُتعة والدهشة أمام الأعمال الكبيرة التي تحدث مفاجأة قرائها الذين يكتشفون ندرة النَّمُوذَج.

من ثمَّ، ارتبط الاصطلاحُ بانفعال الروح، لذلك هو لا يخضع لمعايير مُحدّدة، ويرتبط بنوعٍ من الاعتباطية والذائقة، التي تلمّ بعصر وتفتتن بالظرفي. فما يُعجب القدماء ربّما لا يُعجب المُحدثين. ثُمَّ إنَّ الإعجابَ قد يخضع لِمَا تفرضه أُمّات الأعمال على قرائها من عصور مُختلفة، لهذا كان الإعجاب عبارة عن أذواق ومقبولية أثر الأعمال، بفعل رصيد ثقافي ومَعرفي ترسّخه المُؤسَّسةُ الثقافية في الأجيال، وتُروّج له بِوصفه شرطًا اجتماعيًّا وحساسية عصر.

لهذا، كان الإعجابُ كالألوان

والأذواق لا تُناقش، ولكنها تخضعُ للمزاج. فقد يُشكل أثر «عَجَبٌ عُجاب» مصدرَ مقبولية، وقد يكون مصدر إزعاج للمُعتمد الثَّقافي، على شاكلة ما تُحْدِثه الآداب المُلحقة اليوم مع عمل «هاري بوتر»، والأشرطة المُصوَّرة والمرسومة والمُتحركة وكل الوسائل السمعيَّة البصريَّة التي تُهمِّش الآداب المُعتمدة بالإقبال على النُّصوص الشعبيَّة كظاهرة عصر الاستهلاك السَّريع. ومع ذلك يظل الإعجاب مصدرًا أوَّلَ للمُتعة والمُؤانسة، ومرحلة أوليَّة لأُلفة الأعمال وغرابتها.

**التَّقاطُعات:**

المفهوم؛ المأساة؛ البلاغة؛ الجمالية؛ الوجدان؛ الظاهرة؛ الصّورة؛ النَّمُوذَج؛ الانفعال؛ المعيار؛ الذائقة؛ المقبولية؛ المُؤسَّسة؛ الجيل؛ المُعتمَد؛ الآداب الموازية؛ الألفة.

Concept; Tragédie; Rhétorique; Esthétique; Phénomène; Image; Type; Canon; Institution.

**المصادر:**


- كارلوس يوسونيو، **اللاعقلانية الشّعرية**، تر: علي إبراهيم منوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أحمد شايب، **الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله**، دار أبي رقراق، الرباط، 2004.
- BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, (éd.) PUF, 1960.
- ROMAN, J., *Question de poétique*, (éd.) Seuil, 1973.
- TODOROV, T., *Théories du symbole*, (éd.) Seuil, 1977.
- WINNICOTT, D.W., *Jeu et réalité*, (éd.) Gallimard, 1971.


## التكلّف/التصنّع Affectation

ينزعُ التكلّف إلى مُحاولة ترك أثر الابتعاد عن الطبيعي أُسلوبًا وأفكارًا، تضحية بالأُسلوب الطبيعي وارتياد المُبالغات في الأقوال، إلى حد الحذلقة والتفيْهق. لذلك عَدَّهُ الجاحظ إكثارًا من البديع وكدّ ذِهْن، وقد يراد بالتكلّف سوء النسج وفساده لمجيئه بما ينافرُ الطبع وطلب الغرض، لصعوبة الجهل بطرائق طلب السّهولة.

وكذلك يأتي التكلّفُ بمعنى استعمال الغريب الذي عُدَّ عِيًّا وضِيقًا في الكلام وتعسُّفًا، وقد ارتبط عند العرب بالإكثار من البديع (تطبيقًا/تجنيسًا) وهو ما عِيب على «أبي تمام».

وقد قرن حازم القرطاجني التكلّف بالتوعّر بدل التسهيل. لهذا، ارتبط التكلّف لديه «بتوعّر الملافظ أو ضعف تطالب الكَلِم، أو بزيادة ما لا يُحتاج إليه أو نقص ما يُحتاج إما بتقديم أو بتأخير، وإما بقلب، وإما بعدل صيغة عن صيغة هي أحقّ بالمواضع منها، وإما بإبداع كلمة مكان كلمة هي أحسن موقعًا في الكلام منها» كما جاءَ في **منهاج البلغاء**. لهذا كان أُسلوب المقامات نَمُوذَجًا لإظهار البراعة والقُدرة على استعراض بلاغة صاحبها وارتبط التكلف بمراحل انحطاط النَّماذِج ومُحاكاتها بدلًا من الإبداع. وتبدو الظاهرةُ في الكتابات السَّلفية والمُحافظة على الموروث كاستعادة للقوالب

والمُستنسخات، كما تظهر في المُعارضات الشِّعريَّة.

وعلى الرَّغْم من أنّ التصنّع جاء للمُبالغة في الصِّناعة المطلوبة أدبيًّا (شِعْرًا ونَثْرًا) في (كتاب الصِّناعتين)، يرتبطُ بالوجه السَّلبي لرداءة الصَّنعة التي تذهب برونقها.

**التَّقاطُعات:**

الفصاحة؛ الخَطابة؛ الأُسلوب؛ الأثر؛ الصَّنعة؛ المُبالغة؛ البَلاغة.

Eloquence; Orateur; élocution; Action; Composition; Diction; Style; Vices; Qualité; Enflure.

**المصادر:**


- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966.
- مصطفى ناصف، **اللُّغة بين البلاغة والأُسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- FLAHAULT, F., *La parole intermédiaire,* (éd.) Seuil, 1978.
- DALLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, (éd.) Seuil, 1977.
- ZUMTHOR, P., *Le masque et la lumière,* (éd.) Seuil, 1978.
- GWEUHAËL, P., *La folie dans la littérature fantastique,* (éd.) PUF, 1997.


## عاطفي/انفعالي/مُؤثّر
## Affectif/Affective

يُشيرُ الاصطلاح إلى حالة واستعداد رُوحي ظهر في القَرْن 12 مُرادِفًا (للإحساس والانفعال)، وفي نهاية القَرْن 19 عُمِّمَ الاستعمال لترجمة «شحنة وحافزيَّة»، وهما تستهدفان حرّيَّة الروح وتتطلّعان إلى التَّوازن النَّفسي للكائن الحيّ، ليَظَلّ الاستعمال الحالي مُحتفظًا بالمعنى الواسع.

وقد دأب القُدماءُ على تحليل الظّاهرة الشّعوريَّة عبر انفعالات وأمزجة تربطها بالشِّعر، كما عَرَّف «أرسطو» المشهد التراجيدي من خلال وظيفتين انفعاليتين هما: الرُّعب والشَّفقة في التطهير، في عَلاقة بالبلاغة، حيث على الخطيب أن يُولِّد في مُستمعيه الانفعالات الخاصَّة لجلبهم إلى أُطروحته. وقد استعادت الفلسفةُ المُعاصرة الاستعمال القديم مع ديكارت واسبينوزا ومالبرانش ومان دوبران وكانط في **نقد ملكة الحكم**، مُميزًا بين الانفعالات بِوَصْفِها إحساسًا غير مُفكَّر فيه وسائبًا كالغضب مثلًا، وبين انفعالات دائمة يضبطها العقلُ كالحقد. كما قدَّم الأدب العاطفي نماذِجَ من الشِّعر الغنائي، الذي يمنح تشكيلات روحيَّة عبر مُحاكاة العواطف لا الأفعال، مُركِّزًا على انفعالات الكاتب.

أما الرومانسيُّون فقد أعطوها مكانةً كبيرةً، في حين يذهبُ «الفنّ للفنّ» إلى عكس ذلك. وقدم فرويد وظائف للانفعال بموضعتها في قلب ميكانيزمات العُصاب، عادًّا الهيستيريا والهَوَس والقَلَق نِتاج تكييفات للحالة النفسيَّة للانفعال.

أما السُّوريالِيَّة فقد أعطت هذه الافتراضات أهمِّيَّة؛ ليأخذ الأدب في النَّهل من نتائج التحليل النفسي، عبر إبراز الانفعالات الجماليَّة.

وكذلك أسهمت البلاغةُ عبر التَّحفيز والإقناع والأمل والتَّيئيس، في إثارة الإعجاب أو الإدانة، وقد ذكر شيشرون ثلاثة انفعالات على الخطيب إثارتها في مُستمعيه هي: (الغضب والشكوى/ والخوف والعُنف/ والفرح والمُتعة).

لقد كوّنت بلاغةُ الانفعالات تقليدًا طويلًا عبر التَّطهير والملاحم والشِّعر الغنائي. من ثمَّ، استبعدت الانفعالات السّافلة (الشَّكوى والهمّ والخوف)، لمصلحة الانفعالات العُليا والمُتسامية، لعدِّها وليدة تمثُّلات عقليَّة. وتُسْهم هذه الصُّورة في أداء دورٍ أساسيٍّ في الشِّعر الغنائي، لاستدعائها المُتلقي لتقاسم انفعالات شاعرها. مع أنّ إسهام الانفعالات يُعدّ مركزيًّا في بعض نظريّات الإلهام، لجعلها الانفعال يسري كحالة مُمغنطة لإثارة الحماسة. وبذلك، ينصبُّ الاهتمام على كآبة وقَلَق يلازمان الإبداع.

من ثمّ، ففكرة العبقريَّة تستحوذُ على هذه الرؤية القريبة من الجنون، إذ تجعل بطلها التراجيدي أو الروائي حالة مرضيَّة للانفعالات.

**التَّقاطُعات:**

الأنثروبولوجيا؛ التَّطهير؛ إيتوس؛ العبقرية؛ المَزاج؛ الإلهام؛ الكآبة؛ التَّلقّي؛ السِّجِل.

Anthropologie; Catharsis; Esthétique; Ethos; Génie; Humeurs; Inspiration; Mélancolie; Passions; Réception; Registres.

**المصادر:**


- الطاهر لبيب، **سوسيولوجيا الغزل العربي**، دار الطليعة، بيروت، 1987.
- سمير أبو حمدان، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991.
- موسى ربابعة، **جمالية الأُسلوب والتلقّي**، مُؤسَّسة حمادة، الأردن، 2000.
- محمد بنعمارة، **الأثر الصوفي في الشِّعر العربي المعاصر**، طبع المدارس، البيضاء، 2001.
- GALAND-HALLYNE, P., *Les yeux de l'éloquence (poétique humanistes de l'évidence)*, Orléans, Paradigme, 1995.
- GREEN, A., «L'Affect», *Revue française de psychanalyse*, XXXIV, sept. 1970, p.885-1169.
- KIBEDI VARGA, A., *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *Saturne et la mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, (1939-1964), 1989.


## الاستلاب Aliénation

يُحيل على أُصول ماركسيَّة وهيغليَّةٍ لعمليَّة تَشْييءٍ أو تشكيل مادّي للإبداع الإنساني، وهو تحريف يعوق معرفة الذوات من خِلال تصنيع يُؤدّي إلى مظاهر اغترابيَّة: عزل عن الشيء المُنتَج:

سلعة دون قيمة لاستبدالها،

أداء وظيفة لا تعاونيَّة،

اغتراب عن الوجود النَّوعيّ البشريّ،

العجز عن السيطرة على البيئة،

افتقاد الجدوى،
ضياع الإحساس بالانتماء،
الغُربة الذاتيَّة،
النفي نَمُوذَجًا لخبرة،
القَلَق وانعدام الثِّقة،
المعياريَّة،
مُواجهة القفص الحديدي للبيروقراطيَّة،

يطرح اصطلاح الاستلاب حالة انبهاريَّة وانسحاقيَّة بفعل ظروف خارجة عن الإرادة في العادة.

وهو انقطاع عن الانتماء إلى الذات، وتَشَيُّؤٌ قهريٌّ أمام عوائق قاهرة، أما «استلاب بطل» روائي فإشارة إلى حالة نفسيَّة تسمحُ بتحليل ثنائيَّة (فاعل/ روائيّ).

وكذلك يُلازم الاستلاب كل كتابة بِوَصْفِها جِدادًا. كيفما كانت توجُّهاتها الأدبيَّة، فالشُّعور بالغُربة والوحشة واللاانتماء كلّها طوابعُ الاغتراب الأدبي، ذلك أن الحالة الشّعوريَّة تجاه العالم الخارجي تقطع الفرد عن مُحيطه ونفسه.

فالشُّعور بالتَّشَيُّؤ والغرابة يُطارد الفرد والجماعات في المُجتمع الرأسمالي، لهذا ارتبطا في الأدب الغربي بإحالة على هيغل وكارل ماركس وإنجلز وكافكا وصمويل بيكيت كإفرازات لهذا العالم بوعي تنظيري ولاوعي إبداعي. من ثَمَّ، كانت العبوديَّة للأشياء وللإنجازات الشَّخصيَّة والاختراعات مُولّدة لحالات مُضادة يتقاسمها الأدب والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع؛ إذ يظهر الفرد عاجزًا أمام إنتاج نشاطه بِوَصْفِه إنتاجًا يهيمنُ عليه حتى الهَوَس، حيث يستقل الإنتاج ليُصبح خارجيًّا بل عدوانيًّا.

من ثَمَّ، يُعدّ الاصطلاح من أصعب الكلمات في اللُّغة، بمعزل عن استعمالاتها المُتداولة في السِّياقات العامّة، التي تحمل معاني دروس مُختلفة، بتعدّد المعارف وتداخلها، وهذا مما يُسبّب التباسات.

وعلى الرَّغْم من حداثةِ الاصطلاح، نجدُ حُمولته القديمة تُحيلُ على انهيار العَلاقات وانتقال الملكيّات الفكريَّة بالمعنى السلبي والقسري، ليزيد التوسُّع ليشمل الافتقاد وتعطيل القدرات الذِّهْنيَّة واستلاب العاطفة.

من هُنا، أصبح الاصطلاحُ مفهومًا أساسًا في نُظُم ذِهْنيَّة واقتصاديَّة مع الماركسيَّة والمعاني الدِّينيَّة للإقصاء من رحمة الله، أو العزل عن الطبيعة الأساسيَّة في أعمال جان جاك روسو من خلال تطوُّر حضارة مُصطنعة وإكراهاتها.

ويتقاطعُ الاستلاب مع الاغتراب الفرويدي في الشَّهوة الجنسيَّة حيثُ تطرح استعادة الشُّعور بالمُقدَّس لتطهير الرُّوح الذاتيَّة التي تفترض التَّجاوز عَبْر التَّسامي، حيثُ يجعل شيئًا ما خارج

الذات بِوَصْفِه تشيُّؤًا، يعُدُّهُ هيغل تطوُّرًا رُوحيًّا وجدليَّة بين فاعل ومفعول، غالبًا ما يُتجاوز عبر الإسقاط والتحويل للمُقدرات الإنسانيَّة العُليا ويُعدّ تقسيم العمل والملكيَّة وأُسلوب الإنتاج الرأسمالي افتقادًا للجهد الشخصي واغترابًا وفقدان الاتصال بحاجات الذات العميقة وشعورها داخل مُجتمع استلابي يشي بالعجز وفقدان المعنى والنَّمُوذَج، وكلها تقود إلى انتهاج وسائل غير مشروعة وحيل تُوصل إلى أهداف العجز عن مُمارسة النشاطات المَرضيَّة إلى اختزال الغياب والفشل لتحقيق الذات.

**التَّقاطُعات:**

استلاب؛ اغتراب؛ فقدان؛ غياب؛ العزل؛ الحضارة؛ الموضوع؛ التَّشَيُّؤ؛ التحويل؛ الإنتاج.

Absence; Production; Perte; Sujet; Transformation; Dépendance.

**المصادر:**


- فاطمة حميد السويدي، **الاغتراب في الشّعر الأموي**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997.
- سرجيو مورافيا، **لغز العقل**، تر: عدنان حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- بيلا غرانبرغر، **النرجسيَّة**، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- هنري لوفيفر، **نهاية التاريخ**، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- فرانسيس فوكوياما، **نهاية التاريخ**، تر: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام، القاهرة، 1993.
- BOUDRILLARD, J., *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD, J., *Société de Consommation*, Paris, Denoel, 1970.
- BAYARD, J.F., *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1966.
- BONNOT, TH., *La Vie des objets*, Paris, Maison des Sciences, 2002.


## المرمُوزة Allégorie

**العمل (الفنّي) الرَّمزي**

ارتبط العملُ بالمسرحيّات الأخلاقيَّة للعصور الوسطى عبر وصف صراع النفس الإنسانيَّة، ويُمكن إيجازه بصورة مُلغزة بِوَصْفِه سلطة قوة وقوة سلطة عند فالتر بنيامين (Walter Benyamin) (1977) إذ يُفهَمُ العمل على وَفْق مفاهيم تقليديَّة يُمكن أن تُستبدل بها مفاهيم أُخرى مُضمرة أو ظاهرة. إذ يظهر نوع من التناظر بين عملية استبدال المعاني والتبادل المادّي في مُعالجة رمزية للقوة.

يعودُ الاصطلاح إلى الكلمة اليونانية (Allos) التي تعني الآخر و(ogorien) التي تعني التكلّم.

ويُحيل على طريقة أدبية تقتضي الكلام على الشيء بالإشارة إلى غيره. ومنذ الأُصول الأُولى كان اصطلاح المرمُوز يعني من الوِجْهة الأدبية شكلًا مجازيًّا مُستمرًا، مثل طريقة تأويل للأشكال والأنواع.

وقد اتّبعت القرونُ الوسطى تقليدًا كانَ فيه المرمُوز وسيطًا لإعادة قراءة النُّصُوص القديمة لجعل هذه المُمارسة الأدبية وسيلةً لنشر مُختلف المعاني الخفية للنُّصُوص المُقدّسة. من ثمَّ، سارع الكُتّاب القدماء إلى اقتباس هذه الطريقة من النّصوص الدِّينيَّة.

ومع بِداية النُّصُوص الأُولى للنهضة، استُعْمِلَ المرمُوز طريقة تعبير لتمثيل فكرة أو مفهوم، بعد أن كان في القَرْن 12 بتأثير المرمُوز الدِّيني قد أصبح أساس الأعمال كاملة. أما الأشعارُ الأُولى المرمُوزة باللُّغة الشّفهية فتعود إلى القَرْن 13. وشهد على لائكية المرمُوز الدِّيني هذا تحوُّل الإحالات شيئًا فشيئًا إلى أدبيَّة تُسْهِمُ في إبداع بلاغة مزدوجة حقيقيَّة؛ إذ يستحيل إحصاء مُختلف طرائقها (عديَّة/ وصفيَّة/ سرديَّة/ . . . إلخ). أمّا الاستعارة التي تطبع هذا النوع الأدبي في القُرُون الوسطى والأُطر الأكثر استعمالًا فهي (الحكم والرحلة والمعركة والاكتشاف). وكذلك عرفت الآدابُ ذات الموضوع الغزلي هي أيضًا مُحاولاتٍ مرمُوزيَّة أنتجت أُمّات أعمال النوع، في (Romaine de la Rose) (1220/ 1240) وهو شِعْر طويل يتغنَّى بتجربة الحب في إطار الحلم كمُغامرة سِيَر ذاتيَّة ومثاليَّة.

ومع النهضة ظل البحثُ ساريًا بشأن مَوْضعة المفاهيم والأفكار عبر الصّوَر، إلّا أنّ القصيدةَ المرمُوزة اختفت من مسرح الأدب لمصلحة أنواع مُختصرة كالشعارات. وإذا كان الكُتّاب قد ابتعدوا عن النوع المرمُوز فإنّهم لم يتركوه نهائيًّا، بل اقتصروا على طريقة بلاغية بسيطة يستعملونها في تقريظ السّلطة في المُناسبات والكِتابات الرسميَّة للقَرْنين 17 و18، إذ كان المرمُوز والرَّمز شكلَيْن للطرائق أنفسها، ولا سيّما في القُرُون الوسطى. لكن منذ القَرْن 19 بدأ نهج التمييز بين المفهومَيْن.

من ثمَّ، يحيلُ المرمُوز على وسيلة تُمثل الواقع وحده، وإن كان هذا لم ينل تقدير الوَضْعَيْن، فقد ظهر أن المرمُوز عرف مصيرًا آخر مع الرمزيِّين والمُراسلات «البودليريَّة»؛ إذ قُبِلَ وجود رابط تاريخي بين استثناءات القُدماء وقواعد المُعاصرين عن المرمُوز.

فَفِي القُرُون الوسطى كان المرمُوز أكثر من وجه بسيط للأُسلوب، لأنّ النُّقّاد كانوا يتحدَّثون عن جماليَّة المرمُوز بالنسبة إلى المرحلة الزمنيَّة، لأنّ النوع المرمُوز يرتبط برؤية حياتيَّة وبشكل تفكير؛ إذ يُؤسس مرمُوز القُرُون الوسطى على عقيدة وجود شبكة مُوازية للمُخاطبات بين العالم الواقعي وعالم الأفكار وبين الدّنيوي والإلهي، فكل عُنصر يُمكن أن يكون انعكاسًا لآخر. ومن لحظة استحالة هذه القراءة لم نعد نعتقد وجود عَلاقة بين النَّسَقَيْن أو ببساطة سلطة الحرف، لأن المرمُوز تحوّل إلى تزويق ونمط تعبير، وُضِعَ فيه وجود الأنساق الكبرى للمرمُوز موضع تساؤل؛ من هُنا كان اختفاء الأشعار المرمُوزة مع نهاية القُرُون الوسطى بعداء الكُتّاب- ولا سيّما الرومانسيِّين- لنَمَط هذا التعبير الذي عُدَّ شيئًا فشيئًا باردًا ومُتصلِّبًا. فالرمزيُّون وحدهم، وفي مُقدّمتهم بودلير، عدّوا المرمُوز أحد

الأشكال البدائيَّة والأكثر طبيعيَّة للشِّعر، بقدرتهم على إعطاء حياة للكتابة المرمُوزة. أمّا نقّادُ الأدب المُعاصر فقد وجدوا صعوبةً في مُقاربة نُصُوص المرمُوز، متناسين الأحكام المُسبقة التي تُهيمن على هذا الشكل الخاص، فالكثير منهم حاولوا عقلنة المرمُوز وتفسيره مُكَسِّرين بذلك بِنْية القصيدة، في حين اقتصر آخرون على إبداء تحفّظات بشأن طريقته التي وجدوها آلية غالبًا وعرفية، مُتناسين أنها الشكل الأدبي الغالب على القرون الوسطى. وننسى في الأغلب الغنى السيميائي لمُصطلح مرمُوز القرون الوسطى الذي لم يكن مُجرد مُرادف شخصنة أو تجريد، بل يُحيلُ على طريقةٍ شاملة للقراءة والتمثّل والتأويل للواقع.

**التَّقاطُعات:**

الرمز؛ الشعار؛ البلاغة؛ تعالق الفنون؛ الأخلاق؛ التسامي؛ الاستعارة.

Correspondance des arts; Emblème; Moralités; Rhétorique; Symbole.

**المصادر:**


- كارل غوستاف يونغ، **الإنسان ورموزه**، تر: سمير علي، وزارة الثقافة، بغداد، 1984.
- سعيد علّوش، **الفن التاسع، نهارات الحكي في شريط القصة المصورة**، دار أبي رقراق، الرباط، 2003.
- سعاد عبد الوهاب، **القراءة الأخرى، إعادة النظر في بعض المسكوكات الأدبية**، دار قباء، القاهرة، 2000.
- ماري تيريز عبد المسيح، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001.
- روبرت أورنشتاين وبول إيرليش، **عقل جديد لعالم جديد**، تر: أحمد مستجير، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1994.
- JUNG, M.R., *Etude sur le poème allégorique en France au Moyen Age*, Berne, Francke, 1971.
- MURRIN, M., *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline*, Chicago/Londres, Univ. of Chicago Press, 1980.
- STRUBEL, A., *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Champion, 1988.
- TUVE, R., *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton Univ. Press, 1966.


## الخطبة Allocution

يُعَدّ الخطاب والمُخاطبة مُراجعة كلام. لذلك كان الخطاب أقسامَ كلام للإفهام بأشكال مُختلفة وأحيانًا اضطرارية لأقوال مشهورة وأُخرى مقبولة أو مُختلفة، لذلك كان الخطاب (بُرهانيًّا/ جدليًّا/ شعريًّا/ مُغالِطًا)، ويُقدّم القرآن منها ما يزيد على أربعين وجهًا. ويدل الاصطلاح أحيانًا في اللِّسانيات على فعل خطيب يتوجه به إلى مُخاطب.

أما في البلاغة فيُشير إلى توجه موجز نحو جمهور مُحدّد بخطاب ظرفي احتفالي إلى حد ما. وقد نطلق اسم (الخطبة) على حدث إيقاف تطور ما، لمُفاجأة مُباشرة للمُستمع أو القارئ، أو في التوجه إلى شخص أو مجموعة غائبة أو مُهيمنة؛ وإلى المُخاطب (Allocutaire).

وتفترض كل خطبة خطيبًا (Allocutaire) للدّلالة في اللِّسانيات على مُرسل الرسالة، يُطلق عليه بخاصّةٍ اسم

(السارد) سارد المَحْكي، إذ في الإمكان الإشارة إليه في نصّ (بِوَصْفِه شخصيةً ثانية) كما يظلّ ضمنيًّا. ذلك لأنّ الخطيبَ لا يتماهى مع القارئ بالقوة؛ إذ يحدث في التلفّظ المسرحي والأدبي عَدّ الخطيب مُباشرة شخصًا وخطيبًا غير مُباشر (بِوَصْفِه قارئًا أو مُشاهِدًا)، فنحن إذن في موقف مزدوج للتلفظ.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ البِنْيات الصغرى؛ المستوى؛ الفضاء؛ الخطابة؛ الحوارية؛ الوصف؛ البلاغة؛ التلقي؛ المسرح؛ الجمهور؛ الفصاحة؛ الأنواع.

Figure; Macrostructurale; Niveau; Lieu; Oratoire; Exercice; Exploitation; Apostrophe; Interrogation; Dialogisme; Prosopopée; Description; Personnification.

Compétence du lecteur; Double énonciation; Lecteur; Narrateur.

**المصادر:**


- والترج أونج، **الشفاهية والكتابية**، عالم المعرفة، الكويت، 1994.
- **الخطاب الأدبي بالمدرسة المغربية**، 1979.
- DUBOIS, J., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.
- ZUMTHOR, P., *Le masque et la lumière la poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil, 1978.
- MEYER, M., *Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos Jours*, Paris, Poche, 1999.


## تلميح/إلماح/إلماع/إيماء

## Allusion

- التلميح اختلاس نظر، أو إشارة إلى فحوى الكلام عبر مثل سائر، أو شعر نادر، أو قصة مشهورة... من غير ذكرها.

- قد يتحوّل التلميحُ إلى تلغيز وحسن تضمين إلى حد تحوله إلى تلويح وإشارة وتعريض، ويصل إلى حد (اقتضاب الدّلالة على الشيء بنظيره وإقامته مقامه).

- إحالة غير مُباشرة على (حدث/ شخصية/ فكرة/ فضاء/ صفة). من ثمَّ، يخدم التلميح توسيع الدّلالة الشّعرية للصّورة أو المقطع النثري.

ونجد النَّمُوذَج البارز له عند ت.س. إليوت في «الأرض اليباب» (1922)، إذ بلغت التلميحات مئة (أسطورية/ عقائدية/ أدبية/ تاريخية/ فلسفية). لهذا يُعدّ الاصطلاح طريقةً لبعث الإحساس بمعنى ضمني يُحيل على خارج لعالم سِياقي؛ فهو يوحي للعقل بفكرة لا يُصرح بها.

مثال (أطراف الأحاديث) في قول الشاعر:

أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا

وسالتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ

فَفِي العبارة إيحاءات وتلويحات وإيماءات، دون تصريح.

لهذا عَدَّ ابن جنّي الإيماء نوعًا من الاكتفاء. وعده «ابن رشيق» من أنواع الإشارة في قوله تعالى: ﴿فَغَشِيَهُم مِّنَ ٱلْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾ [طه: 78].

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ البِنْية الصغرى؛ الشاهد؛ التناص؛ التلغيز؛ التضمين.

Figure; macrostructure; syllepse; Citation; intertextualité.

**المصادر:**

- صبري حافظ، **تكوين الخطاب السردي العربي**، تر: أحمد بو حسن، دار القرويين، البيضاء، 2002.
- JEANDILLOU, J.F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*. Paris, Minuit, 1994.
- BREMOND, C., *Logique du récit*, (éd.) Seuil, 1973.
- DELEUZE, G., *Logique du sens*, (éd.) Minuit, 1969.
- DERRIDA, J., *La déssimination*, (éd.) Seuil, 1972.

## اللَّبس Ambiguité

يُشيرُ الاصطلاح إلى طبيعة خطاب لُغوي لأي نظام دال، يجد عند مُتلقّيه أكثر من معنى، ويستحيل عليه تأويله بدقة.

وبذلك يفترضُ الاصطلاح إعلان باعثه خبرًا واضحًا لافتراضه تبليغ معنى واحد، إلا إذا كان باعث الخبر يرغب في توصيل المعاني المُختلفة أو المُلغزة.

ويعود غموضُ اصطلاح اللّبس إلى تعدّد (القراءات/ التأويلات/ المقاصد) بسبب تعدّد الاحتمالات. وكذلك يُعزى اللَّبس إلى تعدّد المعاني المعجميّة للكلمة الواحدة وازدواجيَّة توظيفها. لذلك تُسهمُ البِنْية السطحية للخطاب عبر تمثيلاتها وسيميائياتها المُتعدّدة في توليد اللَّبس التركيبي، لاحتمال اللفظ أو العبارة أكثر من معنى، نتيجة تعقيدات بلاغية تعدّ سمة الكلام وجوهره. لذلك عُدَّ اللّبس سمة لا مفرّ منها بل جوهريًا في الكلام، لأن أي أثر يتركه الكلامُ قد يُضيفُ معنى يُستخلص مُباشرة من صريح العبارة. ولأن الكلامَ تركيبٌ وتوريةٌ ومجازٌ واستعارةٌ وتناقضٌ ومُفارقة، كان عليه أن يكوّن شحنات نحوية ودلالية، بل لُغوية بوظائف مُتعدِّدة.

فَفِي (سبعة أنماط من الغموض) لوليم أمبسون (William Empson) نجد الجواب عن مُغلقات اللّبس أثرًا لكلامٍ يُلقي بظلاله على صريح عبارة، مع احتمال إلقاء هذه الظلال على الكلمات أو التراكيب وتعدّد الدّلالات، لعدم استقامة المجازات والصّوَر البلاغية أو لتعقد التأويلات؛ ذلك أن إمكان التعبير تقديم عددٍ من التأويلات بسبب التركيب والتوسع بالغ الأهمّية، ولأن الخوف من الأعداء يولد الخوف الذي يستشعره العدو، بسبب المعنى والكثير من الكلمات المُكونة للجُملة وبسبب تعدّد الاحتمالات، أو لأنّ السِّياقَ لا يسمح بمعرفة أي عدو يُمكن مواجهته أو تحديده.

فاللَّبسُ خُصُوصية لُغة طبيعية لكون الدّلالات اللّسانيَّة لا ترتبط بعَلاقة واحدة بمرجعيتها، فهي غالبًا ما تكون غير إرادية، تؤدّي فيها بعض الخطابات أدوارًا في خداع الآخرين، عبر تلاعب باستعارات الشِّعر لإغناء صوَره.

ذلك أن الصّوَر تُعدّ إمكانًا لإعطاء ملفوظ لساني واحد لعددٍ من التحليلات والتأويلات. من ثمَّ، فالتواصل المُعقّد كالعادي لا يملك سلطةَ تجنّب اللّبس، فهو يُحاول قدر الإمكان تجنّب مصادر الغموض، لكنه يستعمل على عكس ذلك غناه. فاللّبس هو لبس صوتي في الأبيات الشّعرية لـ «سان جون بيرس».

واللّبس اللفظي يُراوحُ بين كلمتين مُختلفتين لكنهما مُتشابهتان صوتيًّا وكتابيًّا؛ إذ تُشيرُ الكلمة إلى غموض نحوي، وهو كثير في الشّعر المُعاصر، مع غياب كل المظاهر الخاصّة للإحالات الثقافية الغريبة وغير المألوفة عندَ القارئ العادي.

إنّ استعمالَ الكلمة والجملة والمقطع بمعنيين أو أكثر وبمفارقاتٍ مُتعدِّدةٍ هو ما يوقع في الشكّ واللّبس، ويدعو إلى تعديل الفهم وتكييفه مع جون كيتس في «نشيد الكآبة» (1819) الذي يستهدف ثنائيَّة معانٍ تبرز التناقض بين عناصر الأبيات، وما يحصل في الشّعر يحصل مع جيمس جويس «الموت» (1914) الذي يبدع لحظات إبهام تفترض نقيضها باستمرار لأن لها أكثر من وجه.

لذلك سمّاه «السَّكّاكي» «التوجيه» لاحتماله الوجهين المُتباينين، ويكون في الجمل المُؤتلفة المُفيدة ويختص بفنون (المدح/ الهجاء/ العتاب/ الاعتذار/ الفخر/ الرثاء/ النسيب) وهذا مما يُفيد بلاغة ويُكسب الإعجاب والفخامة، وهو ما يصدق على إبهام «المتنبّي» في كافورياته:

فما لك تُعنى بالأَسنّةِ والقَنا

وجدّك طَعّانٌ بغيرِ سنانِ

ويُشبه الذمُّ هُنا المدحَ، لذلك عَدَّهُ «السجلماسي» تنويهًا وتعْمية أفاضت فيها البلاغة العربية.

ويتقاطعُ اللّبس مع الغموض بِوَصْفِه خلافًا للوضوح. لذلك دعا القدماء إلى تجنّب الإشارات البعيدة والحكايات المُغلقة والإيماء المُشْكِل والاستعارات البعيدة والوحشي الغريب لإغلاقه المعنى وجعله غامضًا ملتبسًا- بتعبير عيار الشّعر-. ويرد سبب ذلك إلى غموض المجاز أو غموض التركيب، حتّى إنَّهما ليسا مما يُعاب؛ فقد يُؤتى بالإبهام لتعظيم الشيء وتفخيمه عند القارئ، لحمله مزيّة ليس للوضوح مثلها.

لهذا يعيد حازم القرطاجني وجوه الغموض في المعاني إلى المعاني أَنفُسها أو إلى ألفاظها وعباراتها.

**التَّقاطُعات:**

العلامة؛ الإحالة؛ اللّسانيات؛ المُعارضة؛ الخطاب؛ الصناعة؛ الاستعارة؛ المعنى؛ التعقيد؛ النحو؛ فن الكتابة؛ المقصدية؛ غموض.

Amphilogie; Ponctuation; Signe; polysémie; paronomase; ellipse; antanaclase; ponctuation; référent; linguistique; syllepse; Paradoxe.

المصادر:
- إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي، ديوان المطبوعات الجزائري 1991.
- وليم أمبسون، **سبعة أنماط من الغموض**، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- كارل غوستاف يونغ، **الإنسان ورموزه**، تر: سمير علي، وزارة الثقافة، بغداد، 1984.
- قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، دار الكتب العلمية، 1977.
- ابن طباطبا، **عيار الشّعر**، دار العلوم، الرياض، 1985.
- السكاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد، 1982.
- القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق د. محمد الحبيب ابن الخوجة.
- DECHANET-PLATZ, F., *L'écrivain, le Someil et les rêves*, (éd.) Gallimard, 2008.
- EMPSON, W., *Seven Types of Ambiguity*, New York: Meridian Books (World Publishing Co.), 1955.

## التوسّع/الإفاضة Amplification

– تعبير عن معانٍ بألفاظ كثيرة، كلّ منها يقوم مقام الآخر؛ إذ يكفيك بعضه في الدّلالة عليه، بحيث عُدَّ التوسّع عيًّا وعيبًا وتكلفًا، فيه الكثير ممّا يكفي منه القليل، لهذا يتقاطع مع الإطناب ويُعارض الإيجاز.

– نمو فكرة عبر أُسلوب يُعطيها غنى وقوة. ويُعارض التوسُّعُ التكثيفَ، وهو يستعمل على الخُصُوص التجميع وإعادة التركيب والتكرار.

ويُمكن أن يخصّ التوسّع الخطاب في مجموعه، وبمعنى آخر فالتوسع يُعارضُ البعد التصغيري، بإشارته إلى وضع قائم على تكبير.

فالاصطلاح بلاغة كلاسيكية تُشيرُ إلى فنّ إعطاء قيمة لِمَا نقوله، لتحقيق الانْدماج بالمُتلقّي أو إثارة انفعالاته. من ثمَّ، ينتمي التوسّع إلى النوع الوصفي، حتى وهو يتدخل في أنواع أُخرى، ولا سيّما الخطاب القانوني لنمو فكرة عبر أُسلوب.

لذلك كان استعماله بكثرة للتكرار مُرادفًا مثال: «فإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على». ويبدو في عصور الانحطاط أنّ التوسّع في المقامات مُهمةُ ناظِمها، ولا سيّما من وِجهة تقعّره اللّغوي وتمطيط الكلام الكمّي بدلًا من النوعي، لحد ابتغاء الوظيفة اللّغوية.

لذلك، كان التوسّعُ هو العمل عبر تجميع من أجل التطويل. وتُتيحُ بذلك الصُّورة ومُقارنتها بالتوسّع البلاغي لبلاغة القدماء كلّ المجال للصُّوَر التكرارية شبه التعليمية؛ إذ يكون التوسُّعُ إفاضةً في شرح المُوجز بأساليب بلاغية تضرب أمثلة مُتعدّدة للإفاضة والتفخيم والتفريع بقصد.

التوسّعُ هو العمل عبر تجميع من المجال للصُّوَر التكرارية، شبه التعليمية، بقصد التوسّع في شرح عبارة موجزة بأساليب بلاغية مُختلفة، واستعمال مُرادفات لإبراز التمكّن من ناصية اللُّغة.

من ثمَّ، يُشيرُ التوسّعُ في البلاغة

الكلاسيكية إلى فنّ إعطاء قيمة للقول، لاكتساب مهارة تقترب من الحشو والاتكاء في بلاغة البيت:

نحن الرؤوسُ وما الرؤوسُ إذا سَمَتْ
في المجدِ للأقوامِ كالذَّنَبِ

لذلك كان التوسّع:

- إدخال لفظ في الكلام وهو زائد؛
- التعبير عن معنى بكلام طويل؛
- اعتراض كلام في كلام، وهو حشو مليح.

فالتوسع من ثمّ، (قبيح/متوسط/مليح)

**التَّقاطُعات:**

الإفاضة؛ التفخيم؛ التفريع؛ التوسّع؛ التطويل؛ الشرح؛ الحشو؛ التكلّف؛ الإطناب.

Abondance; asiatisme; éloquence; gradation; hyperbole; ornement; période; style; sublime; tapions.

**المصادر:**


- فرانك موريتي، **علامات أُخذت على أنّها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية**، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- CHARLES, M., *L'Arbre et la source*, (éd.) Seuil, 1985.
- PAGEAUX, D-H., *L'œil en Main*, (éd.) Maisonneuve, 2009.
- TADIÉ, J.Y et MARC, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- BLANCHOT, M., *L'éspace littéraire*, (éd.) Gallimard, 1955.
- HALL, E., *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, 1984.


## المفارقة (الزمنية التاريخية)
## Anachronisme/Anachronie

تعني المُفارقة من الوِجهة السّردية: الاختلاف بين نظام القصة ونظام الحكاية.

وكذلك يُمكن أن تكون المُفارقة التاريخية استعادة لرؤية، ونجدها في الأدب حين تبدعُ أثرًا دراميًّا خاصًّا، يوظّفها «مارك توين» بأثر هزلي (1899). لذلك، غالبًا ما تقتضي وضع الشيء أو الحادث في غير مكانه التاريخي.

فَفِي «رسالة التربيع والتدوير» و«البخلاء» و«المؤتلف والمختلف» «للجاحظ»، نماذج أدبية بارزة للمُفارقة، ويُقدّم كونديرا في «البطء» و«خفة الكائن» نماذج سردية لمُفارقات المَحْكي. أما الحداثةُ المُضادة فتكاد تضع المُفارقة في قمة اهتمامها عبر السُّخرية والمُعارضة.

المُفارقة وصفاتها -حسب د. سي. ميويك- تُعدّ مُجابهة بين ما لا تاريخ له وما لا يُمكن أن تعرفه. وبذلك، فالمُفارقة غامضة غير مُستقرّة ومُتعدّدة الأشكال، منها:

- المُفارقة بِوَصْفِها تنفيذًا بلاغيًّا: (الاضطجاع مع المرأة الخطأ)؛
- التواضع الزائف، أو مُفارقة الاستخفاف بالذات (قصير البصيرة، طويل العنت)؛

- هزء المُفارقة (حياة العبقريات)؛

- المُفارقة بالتشابه (مزرعة الحيوان)؛

- المُفارقة غير اللفظية (ضحك كالبكاء)؛

- غرور المُفارقة (أسد عليَّ وفي الحروب نعامة)؛

- المُفارقة الدرامية أو منظر الحكمة (اعمل لدنياك كأنما تعيش أبدًا ولآخرتك كأنك تموت غدًا)؛

- المُفارقة غير الواعية (جد الأربعين حفيدًا)؛

- مُفارقة تنمّ على نفسها (القلب صياد مُستوحد)؛

- مُفارقة الإحداث: (لا شاذ يدوم طويلًا)؛

- المُفارقة الكونية: (الشمس السوداء)؛

- المُفارقة المزدوجة (المُتشائل)؛

- المُفارقة الرومانسية (أزهار الألم)؛

أما المِيزةُ الأساس في المُفارقة فتباين بين الحقيقة والمظهر. لكن المُفارقة الصادقة تكونُ وسيلتها اللُّغة لرفض زيف وضعٍ يُساء استعمالُهُ.

**التَّقاطُعات:**
تيارات؛ صور؛ أطروحة؛ مثل؛ نمط؛ أُسلوب؛ الأنواع؛ الآداب.
Paradoxe; Figure; Macrostructurale; Antithèse; Doxa; Maxime; Noème.

**المصادر:**

- عبد الواحد لؤلؤة، **المُفارقة وصفاتها**، موسوعة المُصطلح النقدي، دار المأمون، 1985.
- أدريان مارينو، **نقد الافكار الأدبية**، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- JOURDE, P. et TORTONESE, P., *Visage du double*, (éd.) Nathan, 1996.
- COMPAGNON, A., *La seconde main*, (éd.) Seuil, 1979.
- SENÉCAL, J., *Manière de dire Manière de penser*, (éd.) Liber, Montréal, 2004.

## التجنيس (بالقلب) Anagramme

يُعدّ التجنيس بالقلب إعادة ترتيب لحروف في الكلمة أو العبارة لتكوين أُخرى: (مودة/ تدوم) بالحروف نفسها. لكن بترتيب مُختلف، مثال: (ضرب/ ربض).

وتصنعُ الكلمة انطلاقًا من حروف كلمة أُخرى بالقلب في نظام مُختلف، أو في معنى أوسع يُغلّف حروف كلمة بإلباسها سِياقًا آخر.

من ثمَّ، يفترض أن يتوافر لنا مقياس لنمط النص الذي يحتمل لُغة مُشفّرة أو طريقة لمُمارسة كاتب يتلاعب بصناعة نمط ثان من التجنيس بالقلب، إلّا إذا كان الإغراقُ في الذاتية يمنع من ذلك، ولا يُجيز العثور على الكلمة داخل بيت أو قصيدة.

فالتجنيس، من هُنا، صورة بِنيويَّة مُصغّرة تقومُ على التصرّف في توزيع حروف الكلمة لإبداع أُخرى جديدة، أو لإظهار كلمة أُخرى موجودة سابقًا، لكنها ترتبطُ بها عبر عَلاقة ما.

لذلك، يُمكن إنجازُ التجنيس بالقلب انطلاقًا من الأسماء، كتلك التي يبدعها «رابليه».

**التَّقاطُعات:**
صورة؛ فصاحة؛ بِنْية؛ نظام؛ السِّياق؛ المعيار؛ الشفرة.
Paronomase; Métathèse; Figure; Elocution; Métaplasme; Microstructurale.

**المصادر:**

- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- سمير أبو حمدان، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991.
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- STAROBINSKI, J., «Les anagrammes de Ferdinand. de Saussure», Paris, *la pensée sauvage*, 1971.
- DELAS, D., «Les enjeux de la stylistique», Rev. *Langage*, N°18 Juin, 1995.
- *Analyse sémiotique des textes,* groupe d'entrevernes, (éd.) PUF, Lyon, 1979.


## المُنتخبات الأدبية Analectes

تُعدّ المُنتخبات الأدبية مُختارات شعرية أو نثرية، من كتاب أو كُتب مُتعدّدة، تستهدفُ الإحاطة بنُضج حقبة أدبية أو عصر أدبي عبر مُمارساته الأُسلوبية والفكرية والأطروحية.

وتُعدّ المُنتخبات شبه قراءات انتقائيَّة تعتمدُ على فرز الأعمال وترتيبها، لتصنيفها حسب النوع أو الأفكار أو الأساليب.

فالمجموعة المُختارة من كاتب أو كُتب مُتعددة تخضعُ لذائقة العصر، أو لطرائقَ مُؤسَّساتية لتقديم آداب مُعتمدة مدرسيَّة تُقرر على الفصول، لإعطاء نبذة عمّا يُمثل الدولة أو الوطن أو الإقليم. من هُنا، فهي تراعي الأجيالَ وتاريخ الأفكار وتاريخ الأدب ونظرياته ونقده.

لذلك، ازدهرت «حماسة» الأدب و«الأُنطولوجيات» و«المجاميع»، بِوَصْفِها محطّاتٍ أساسيَّة، لاختزال العدد الهائل للنُّصُوص إلى ما يُمثّل زبدتها في الآداب (الأُوروبية/ الأفريقية/ الأميركية/ الآسيوية)، لتقديم أُمّات الأعمال بِوَصْفِها سجلّاتٍ مرجعية.

**التَّقاطُعات:**
المُختارات؛ المُنتخبات؛ الحماسة؛ المجاميع؛ الموسوعات؛ تواريخ الأدب.
Anthologie; Erudition; Bibliothèque; Congnitif; Inventaire; Utilité; Connaissance; Ecole; Tradition.

**المصادر:**

- أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، دار الكتب المصرية، 1927.
- عبد الله كنون، **النبوغ المغربي في الأدب العربي**، دار الكتاب اللبناني، 1975.
- أحمد متفكر، **معجم شعراء مراكش في القَرْن العشرين**.
- الحسين أفا، **الشّعر العربي في سوس خلال القَرْن العشرين**، ط. كلية الآداب، أغادير، 2004.

- BECQ, A., *L'encyclopédisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1991.
- OULIPO, I., *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.
- OULIPO, I., *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

## التوقّع (السّردي/الاسترجاعي)
## Analepse

يُعدّ التوقّع مُفارقةً زمنيةً تسترجع ماضي اللّحظة التاريخية باستعادة حدث أو واقعة، تلازم السرد لفتح الباب أمام استدعاء تذكر عملية تُصاحب المَحْكي الأساسي وتدعمه بمَحْكي فرعي. فالاستشاطة غضبًا في لقطة سينمائيَّة أو روائيَّة قد تكون مُفارقةً لإثارة جزئيَّة تخدمُ الحدث وتُعزّزه من منطق نفسي للتداعيات، لهذا يرتبطُ التوقّع ببُعد منطقي يستغرق زمنًا بمنزلة بُعد مَعرفي لإعادة تقويم الحدث، أو ملء الفجوات المَعرفية الناتجة من إغفال الجزئيّات أو حذف سيرة حياة في السرد. لهذا، كان التوقّع أو الاسترجاع وسيلةً (واعية ولاواعية) لإعادة تثبيت دور التفاصيل في السرد:

1. تجسيدًا للقصة التوقعية في كل سابق للحكي.

2. ويدخل التوقّع في التوعية (القصص التبشيرية/ القيامية/ تكليم الآلهة/ الفلكية/ القراءة-الكفية/ الورقية/ التفسير حلمية).

أما اللاتوقّع فهو:

1. ما أصبح غير واقع، يُطلق على موضوع تمثيلي، دون أن يكون كشف هويته التمثيلية بسبب الفارق الفضائي أو الزمني.

2. ويقدّم لنا (السرد/الشريط/ البرنامج) موضوعات (لاتوقّعية).

أما ما يتعلّق بالتوقّع السّردي فيُقال:

1. يعني التوقّع سرديًّا الحدس بمُفارقة تتمّ عبر استعادة الرؤية.

2. ويُقابل (التوقّع) في الحكاية (الفلاش باك) السينمائي.

يُعَدّ المَحْكي نوعًا من تسجيلية تعلم على حدث مرّ سابقًا قبل الفعل المُعتبر لحدوثه.

ويُمكن أن يكونَ موجزًا في مثال:

(قبل مدة قتل الزنجي ملاك الشمس سيدته) ج. جوني (1948).

أو طويلًا لمُكون مَحْكي مُنتظم في رواية أو مسرحيَّة.

والتوقّع مُصطلحٌ سردي يُشيرُ إلى وضع حبكة روائيَّة، بالعودة إلى أحداث سابقة، ويبرز المُصطلح تفاوتًا بين نظام الأحداث في السّرد ونظام الأحداث في شبه عالم أبْدته الرواية، وهو ما يُسَوِّغ الإحالة والتفاوت في مثال:

«كانت زوجته أكبر منه، وكانت ذات أُصول كريولية، جميلة على الدوام، ولكنها بطيئة كزوال آخر أيام يونيو».

«في البداية حسبناها مُتوحّشة، لكن لا شيء من ذلك، فهي تخرّجت فيما يظهر في رهبنة إسبانية مشهورة، تمنح فتياتها تكوينًا عاليًا كبنات أُسَر مكسيكية مُحترمة) جيونو (ملك بلا تسلية).

والتوقّعُ على العكس يبدي التفاوت نفسه لكنه يُعلن الحدث سلفًا، غير أنه أقل تردّدًا من (La prolepse).

**التّقاطُعات:**

الاستباق؛ التتابع؛ استرجاع؛ استعادة؛ التكرار؛ الإغفال؛ الحذف.

Temps; Narration; Intrigue; Ellipse; Prolepse.

**المصادر:**

- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- فيليب هامون، **سيميولوجيَّة الشخصيات الروائيَّة**، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
- GREIMAS, A., *Sémantique structurale,* Paris, Larousse, 1966.
- COQUET, J.-C., *Sémiotique: L'Ecole de Paris*, (éd.) Hachette, 1982.

## القياس/النظير/المثيل
## Analogue/Analogie

1. تُعدّ «التناظرية» في معناها الدقيق، هويةً للعَلاقة، التي تربط بين مُصطلحين، أو مُصطلحات مُتعدّدة؛

2. أما «التناظرية» بمعناها الشائع والغامض، فتُشير إلى تشابه بعيد، بين شيئين أو أكثر، حيث يُواجه القبول الضمني، بالاختلاف الأساسي بينهما؛

3. وهكذا يقصد بـ «التناظرية» في الغالب عَلاقات نظام أو قضية سيميائيَّة، في روابطها بالمرجع الخارجي؛ أي: بالعالم الطبيعي.

أما التناظر، فهو:

1. مفهوم اقتبسه «غريماس» من الفيزياء، وهو مفهوم مركزي في السيميائيَّة، إذ يعني مجموع المقولات السيميائيَّة التكرارية التي يتضمّنها الخطاب؛

2. ترداد مقولات سيميائيَّة تُسهم في إمكان التأويل الأحادي الشّكل للخطاب والقصة، وذلك باختزال الإبهامات التي تقودُ البحث إلى التأويل الواحد؛

3. من هُنا، جاء إطلاق «التناظر النحوي السيميائي» و«التناظر الفاعلي» و«التناظر الجزئي» و«التناظر الكلي» و«التناظر السيميولوجي» و«التناظر التصويري» و«التناظر التيمي».

وفي العمل الأدبي يظهرُ النظير والمثيل والقياس في نوع من التّشابه الموضوعي الذي تُبرزه نقاشات الأكاديميين بشأن أصالة عمل كاتب.

من هُنا يُرَدّ النصّ إلى نظيره في اللُّغة والأدب، عبر عمليّات منطقية تحمل الفرع على الأصل، كتواصل مُشترك لإلحاق الجزئي بكلّه الفلسفي، وهو بالمعنى العام وضع عَلاقة تشابه. لهذا

نطلق عبارة (أوجه الشبه) على الصّوَر المُؤسَّسة على عَلاقة مُعينة، ولا سيّما الاستعارة وكذا المُقاربة. ويفضّل الأُسلوبيّون والبلاغيّون الكلام على التقارب بدلًا من التناظر وهو اصطلاح أقل مُعادلة في حدود الابتعاد عن تسمية القياس بِوَصْفِه مفهومًا لسانيًّا منذ القديم.

فالنظير عَلاقةٌ قريبةٌ من التشابه الذي لا يجمع العناصر فقط بل يَضُمُّ إليها العَلاقات أيضًا. أما المُصطلح فهو تشابه عَلاقات:

(أ) بالنسبة إلى (ب)؛

(ج) بالنسبة إلى (د)؛

أو: (المساء بالنسبة إلى النهار)؛

و(الشيخوخة بالنسبة إلى الحياة)؛

أي: النهاية.

وبذلك، تديرُ التناظرية تناميًا يسمح لها بتأدية دور كبير في الاحتجاج، بردّ الشيء إلى نظير ومثيل عَلاقات (سردية/شعرية) أو نظرية، على اعتبار تحكم المنطق في كل تجاوز للخطابات وكل فُسيفساء نُصُوص.

لقد أُلِّفَ أكثر من عشرين نسخة من «الملك أوديب» لـ سوفوكل، فما موقع «ملك أوديب» «توفيق الحكيم» من هذه النّسخ؟

**التّقاطُعات:**

الاستعارة؛ الحِجَاج؛ المجاز؛ المُقارنة؛ الكتابة؛ التناظر؛ السّيميائيات؛ النحو المنطق.

Métaphore; Argumentation; Allégorie; Métaphore; Comparaison.

**المصادر:**


- طه عبد الرحمٰن، **تجديد المنهج في تقويم التراث**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1994.
- بناصر البعزاتي، **الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية**، دار الأمان، الرباط، 1999.
- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- DUCROT, O., *Les Echelles Argumentatives*, (éd.) Minuit, 1980.
- GERMAIN, C., *La sémantique fonctionnelle*, (éd.) PUF, 1981.
- FONTANILLE, J., *Pratiques Sémiotiques*, (éd.) PUF, 2008.
- BANFIELD, A., *Phrases sans parole*, (éd.) Seuil, 1995.


## التحليل Analyse

يُشيرُ مُصطلح التحليل، بغضّ النظر عن الاستعمال الشائع، في سيميائيَّة هلمسليف إلى الطرائق المُستعملة في وصف موضوع سيميائي، من أجل إيجاد عَلاقة بين الجزء والكل، وتحديد الوحدات الدنيا المُكونة للموضوع.

وتتحددُ أنماط «التحليل» باختيار المنهجيَّة والمُستويات المَعرفية.

**التحليلي:**

ويعني اصطلاح التحليلي طابع حكم ما، من الوِجهة المنطقية. وشكلية (التحليلي) هي تعبير جازم، نحو: (النساء المسنّات هنّ نساء/الدرهم هو الدرهم).

ثُمَّ إنّ إشكاليةَ التحليل تعبيرٌ جازم،

نحو: (التفاحة فاكهة/السقوط عثرة).

أما التحوّل الدّلالي التحليلي، فتعبيرٌ جازم، نحو: «كل مُتعدّد القوى قوي» و«إعادة عمل هو عمل جديد» و«التقويم هو فعل تقويم».

**التحليلية:**

تُعارض «التحليلية» مُصطلح «التركيبية».

وتُطلق (التحليلية) على حكم تعبير جازم وحقيقي دائمًا، من حيث مضمونه، لا في علاقته بالأحداث، (مثال ذلك: التفاحة فاكهة/بعد الساعة لا ساعة). وتُعَدّ الأحكام التحليلية أحكامًا سيميائيَّة، إذ إنّ ما كان تركيبيًّا يُصبح تحليليًّا، طبقًا لعُرف عام.

والتحليلية عمليةُ تفكيك لمكوّنات نصية ما.

والتحليل منهجٌ عام يردّ الشيء إلى عناصره عبر التفكيك والتركيب، مُهتَمًّا في العمل الأدبي بـ (المواقف/الشخصيّات/الأفكار/الأساليب/الموضوعات). ويُعَدّ تقنية أو طريقة يكون من طريقها الإعلام بوسائل إخضاع الانطباعات والمعارف إلى لغة عالمة تُحدّد الإجراءات المُستخدمة لوصف موضوعها، وتأسيس عَلاقات بين عناصر مُختلفة أو مؤتلفة اعتمادًا على ظاهرة أدبية ونحوها السردي ووظائفها وأدوارها التمثيلية في المُدونة المُحلّلة، بحثًا عن القواسم المُشتركة بين الوحدات الدّلالية.

**التَّقاطُعات:**

المنهج؛ السيميائيّات؛ المنطق؛ الفلسفة؛ القيمة؛ التركيب؛ المواقف؛ الشخصيات؛ الأفكار؛ الأساليب؛ الموضوعات.
Méthode; Sémiotique; Logique; Philosophie; Valeur; Position.

**المصادر:**

- محمد الماكري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991.
- DANIEL, B., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, (éd.) Nathan, 1990.
- *Analyse sémiotique des textes*. Groupe d'entrevernes, (éd.) PUL, Lyon, 1979.

## تحليل المحتوى والخطاب
## Analyse de contenu et de discours

مُقاربة هيرمينوطيقية ترتبط بالرغبة العلمية في الكشف عن المُكونات الخطابية عبر مجموع دراسات، تُغذيها اللّسانيات وتستهدف استخلاص دلالات تمظهر اللُّغات المُستبعدة في الأدوات التقليديَّة التي لا تسمح بتأويل يتجاوز الجُملة، فتعتمد عليها المجاميعُ الخطابية مكتوبةً أو شفوية؛ إذ يكون تحليلُ المُحتوى المُتمركز في الخبر تقنية بحث عامة تستهدفُ إنتاج تأويلات حقيقية، أما تحليل الخطاب فيقعِّد التنظيم الدّلالي للنُّصُوص مُبرزًا علاقته بشروط الإنتاج.

فالتحليلُ وليد بداية القَرْن العشرين

في الدراسات الأميركية للتواصل، لذلك يبحث تحليل المحتوى في البداية عن كمية مُحتوى الدوريات ثم تقويم المكانة الممنوحة للدعاية خلال الحربين العالميّتين، وهذا يدلّ على أن العمل كان يعتمد التحليل الأيديولوجي.

ومنذ سنة 1960 عُدَّ الحاسوب أداةً مثاليةً لمُعالجة المجاميع المُعجميّة للكم الكبير للنُّصُوص؛ إذ تمثل إعلاميات المُعطيات ثورة منهجيَّة تقوم على حساب التردّدات.

وبمزاوجة العملية بتأثير السيميولوجيا، أصبحت الطريقة تفتح شيئًا فشيئًا سبيل تحليل المُحتوى نحو تحليل الخطاب. وما يُشارُ إليه اليوم بِوَصْفِه تحليلًا للخطاب أصبح يجمع مناهج مُتعدّدة، فمنذ ظهور أعمال ز.س.هاريس (Discourse analysis (Reprints (1963) نمّى الفرع الأميركي تحليل خطاب عُدَّ في البداية فعلًا شفويًّا مُتداخل الأفعال: إذ نَظَرَ في دراسته في أشكال التواصل الشّفوي من منظور إثنومنهجي.

أما الفرعُ الفرنسي لتحليل الخطاب، انطلاقًا من التأملات النظرية لباختين وفوكو وألتوسير وبيشو، فقد عُنِيَ أكثر بتوزيع السّلطة في التبادلات الشّفوية، ثم نظر إلى النُّصُوص المكتوبة المُحللة في سِياقاتها المُؤسَّساتية والاجتماعية والسياسية. إذ انفتح تحليلُ الخطاب على مُمارسات أُخرى غير السياسة، مُدمجًا الخطابات الأدبية والدِّينيَّة والعلمية والفلسفية والإشهارية. وباستعمال التحليل في الشّعب المُتعددة (سوسيولوجيَّة، وأنثروبولوجيَّة، وتواصلية تاريخية، ودراسات أدبية)، أخذ تحليل المُحتوى والخطاب يهتمّ بالقيم والمُتخيل الاجتماعي والتمثلات، مُسهمًا في تاريخ الأفكار.

ويفترضُ تحليل المُحتوى أنه انطلاقًا من مقولات الاصطلاحات المُستعملة في نصّ، يُمكن أن يُمارس التحليل على المُحتوى تأثيرات قابلة لأن يُثبِتَها باحث آخر يدرس المجموع نفسه. لكن هذا يتطلبُ مجموع قراءات؛ أي: مقولات قائمة قبليًّا حسب هدف البحث؛ إذ يفترض في تحليل الخطاب تحديد الوحدات الخطابية الدنيا أولًا، وإن كانت الأسبقية المُعطاة تقليديًّا لِلسِّياق السوسيو-سياسي تجعل تقعيد المُعطيات الأُخرى للأوضاع إشكالية، تخصّ (عوائق خاصّة بالتداخل الفعلي الشّفوي والتحديدات العامة والحقول المُتداخلة الاختصاصات والأبعاد السيكولوجيَّة).

وهذه المناهجُ المُتولّدة من دراسات التواصل تُثير عددًا من الصعوبات فيما يتعلّق بمادة دراسات الأدب، إذ يتغذى التحليلُ الخطابي الاجتماعي بعددٍ من دراسات الثيمات وتواريخ الأفكار، لأنها تُؤسَّسُ حقًّا على مُعطى أن انتقال

الخطاب يقومُ على محتواه. وهذا الوضع يُخاطِرُ بتذويب الخُصُوصيّات الشكلية للأعمال الأدبية، كما أن تحليل الخطاب يتوزعُ بين التحليل السردي لاستهدافه وضع بِنْيات مَحْكيّات، وكذا أيديولوجيَّة النصّ ووضعه في تكوين خطابي ما . . .

ويُشيرُ التحليل إلى الطرائق المُستعملة في وصف موضوع سيميائي، بغية إيجاد عَلاقة بين الجزء والكل وتحديد الوحدات الدنيا المُكونة للموضوع. وبذلك تتحدّدُ أنماط التحليل باختيار المنهجيَّة والمُستويات المَعرفية.

أما التحليلُ فيعني طابع حكم ما من الوِجهة المنطقية و(شكلية تحليل) تعبير جازم نحو (المسنّات نساء) (الدرهم هو الدرهم).

ثُمَّ إنَّ لاشكلية التحليل تعبير جازم نحو: (التفاحة فاكهة/السقوط عثرة).

أما التحوّل الدّلالي التحليلي فتعبير جازم عن كل مُتعدّد للقوى قوي، وإعادة عمل عمل جديد (التقويم هو فعل تقويم).

وتعارض التحليلية التركيبية.

وتُطلق الأُولى على حكم بتعبيرٍ جازم وحقيقي من حيث مضمونه، لا في علاقته بالأحداث، (بعد الساعة لا ساعة).

وتُعَدّ الأحكام التحليلية أحكامًا سيميائيَّة، إذ إنّ ما كان تركيبيًّا يُصبح تحليليًّا، طبقًا للعرف العام.

وبذلك تكونُ التحليلية عملية تفكيك لمُكونات نصية معيّنة.

**التَّقاطُعات:**

المنهج؛ السيميائيّات؛ المنطق؛ الفلسفة؛ القيمة؛ التركيب؛ المواقف؛ الشخصيّات؛ الأفكار؛ الأساليب؛ الموضوعات.
Méthode; Sémiotique; Logique; Philosophie; Valeur; Position.

**المصادر:**

- محمد الماكري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- DANIEL, B., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, (éd.) Nathan, 1990.
- *Analyse sémiotique des textes*, Groupe d'entrevernes, (éd.) PUL, Lyon, 1979.

## اللازمة السّردية
## Anaphore (narrative)

اللازمة السّردية هي:

1. اشتراك عدّة عبارات مُتتابعة في لفظة واحدة؛

2. امتلاك الأشكال اللّسانيَّة لقدرة الإحالة على مُلاحظات سابقة؛

3. ويستعملُ المُصطلح في معانٍ مُختلفة التركيب (البِنيوي/البلاغي) لكلاسيكية تكرار الصدارة؛

4. واللّازمة هي عَلاقة هوية جزئيَّة تربط بين (عبارتين/فقرتين/خطابين). من

ثمَّ، فهي عملية بلاغية لتكرار كلمة أو جُملة مع كل بداية أو تلاحُق مقطعي أو أشطر شعرية تُشبه في دورها الحكمة والمثل والعبرة، وتشتغلُ بِوَصْفِها أطروحاتٍ مُضادة تعمل على تكرار الكلمة أو العبارة في أبيات وجُمل مُتتالية لغرضٍ بلاغي في الأصل.

ويُشيرُ الاصطلاح إلى ظاهرتين مُختلفتين تحرصانِ على عدم الخلط بين المعنى البلاغي والمعنى النحوي للكلمة؛ فَفِي البلاغة تعني وجهًا أُسلوبيًّا تُحدّده استعادة الكلمة أو الكلمات، في افتتاح جُمل أو فقرات، كما عليه النَّمُوذَج الآتي:

(القلب الذي حلم طويلًا

يا للقلب الرهيف

يا للقلب غير المكتمل

القلب الأبدي) بيكي (1911).

وفي اللِّسانيات نجمعُ تحت المُسمّى كل الأشكال للإحالة على ما سبق ذكره قبلًا في النص والمُصطلح على العموم إضماري كما في: (قرأت روايتك الأخيرة إنها رائعة)، أو لفظي يستعيدُ الكلمة نفسها بمُصاحبة مُختلفة لمرادف (قرأت رواية نجيب هذا الكتاب رائع).

ويُمكن قيام المُصطلح على أساس تقاربي: (قرأت آخر رواياتك؛ أيُّ مَرَدَةٍ هؤلاء الناس). وهو كذلك ظاهرة استعادة: (يطبخ جيّدًا، لكنه نادرًا ما يفعل ذلك).

(قلت لكم: حقًّا، إنها ستمطر).

والمُصطلحُ في البلاغة حالة خاصة من التكرار، إذ إن الوحدةَ المُتكررة تقعُ في رأس البيت أو الجُملة، ويُعارض المُصطلح الخاتمة، إذ إن العنصر المُكرر يقع في نهاية الوحدة في مثال:

(لنا موعد مع نهاية العصر لكننا وجدنا أنفسنا مع أناس من عصر آخر).

وهي حالة مُتجنبة في الشِّعر كإيقاع لكلمة مع نفسها، لكنها حالة مُلازمة للسردية الكلاسيكية ومسرح عبث «بيكيت» (في انتظار غودو) والرواية الجديدة (السنة الماضية في مارينباد) لـ «ألان روب غرييه».

**التَّقاطُعات:**

الانسجام؛ الإحالة؛ الموضوعاتية؛ الصُّورة؛ الفصاحة؛ التكرار؛ البلاغة؛ السيميائيّات؛ الاشتراك؛ اللِّسانيّات؛ البِنيويَّة؛ القوالب.

Hyperonyme; Cataphore; Chaine de référence; Cohérence; Cohésion; Épanalepse; Progression; Thématique; Figure; Micro Structurale; Elocution; Répétition; Epanaphore.

**المصادر:**


- أُمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- FONTANILLE, J., *Pratiques Sémiotiques*, (éd.) PUF, 2008.
- FONTANILLE, J., *Sémiotique du discours*, (éd.) PULM, 2003.
- GREIMAS, A., *Du sens, Essai sémiotique*, (éd.) Seuil, 1970.
- PLANTIN, CH., *L'argumentation*, (éd.) Seuil, 1996.

## المُلْحة Anecdote

طُرْفة تُذكر للاستملاح لجودتها، لاستعْظام الناس كل غريب واستطْراف كل بعيد، لهذا ينصح الجاحظ برواية المُلْحة كما سُمعت بحشوها، حتى لا يفسد الإمتاع وتخرج عن صُورَتها وتذهب استطابتها واستملاحها.

وكذلك تُعدّ المُلَح والنوادر طرائف، ينظمها الشُّعراء تملّحًا واستظرافًا، كما أنّها سرد قصير لواقع شائقٍ، وحدث صغير دون أهمّية، يأتي على هامش التواريخ الرسمية، ويعود فضل المُلْحة إلى السّرد الذي يبرز طابعها الفكاهي الفاضح أو السري.

وتُشيرُ المُلْحة توسّعًا إلى مَحْكي: موضوعات مُختلفة تدّعي دائمًا شرعيَّة، وتكون سردية مُستقلّة، عليها لفت انتباه مَن تُوَجَّه إليه بأقلِّ كلمات.

أمّا المُحادثات فغالبًا ما تندرج في مكتوب خطاب أول، غالبًا ما يكون روائيًّا أو تاريخيًّا، إذ تتعدّد وظائفها؛ فهي:

- مثالية توضح الفكرة العامة؛
- أو بلاغية تمنح الخطاب الذي تندرج فيه سلطةً؛
- أو ترفيهية تُثير انتباه القارئ؛
- أو مقدّمة قصة حقيقية لتعزيز ادّعاء شرعيَّة الخطاب.

ويعودُ اصطلاح المُلْحة إلى عمل المؤرخ البيزنطي بركوب دوسيزاري (562/ 590) بإطلاقه (Anekdoto)، الموجهة إلى الجهات الرسمية، عن حياة جوستينان الفضائحية والسرية لتقديمه طاغيةً مُتكبرًا. والشيء نفسه يجري على كشف خفايا لكبار الشخصيات، وهو ما فَعَلَهُ كذلك تيليمان دي روي (1619/ 1692) في أقاصيصه (Historiettes) وتضمّ 350 أقصوصة عن الملكين الفرنسيين هنري الرابع ولويس الثالث عشر .

تزدهرُ المُلَح في العوالم الخاصّة وتكون أقاصيص لاذعة، أكثر منها مُحتويات رواة حذاق، حيث ينتصر الفضول على الشرعي، والسّردي على التاريخي؛ لأنّ المُلَح هي بخاصّة كلمات جيدة عليها جعل المُحادثة شائقة. من ثمَّ، ظهرَ نوعان من الأعمال المُلْحيّة، مُلَحٌ شائعة بين الجمهور وموجّهة لتغذية المُحادثات، وتُمثل عملية الحدث الصغير الحقيقي: وتعود تعقيدات المُلَح إلى أسباب مشهورة، منها: مُقتطفات تورد كل مُلابسات مُحاكمة ما وأقاصيص أو نُصُوصًا من صفحات ينشرها الكاتب دون انشغال بالأُسلوب أو بعناصر معركة أو مُحاكمة تهمّه. وقد ظهرت هذه الأعمال بخاصّة في منتصف القَرْن الثامن عشر ووجدت استمرارها في القَرْن التاسع عشر في الأحداث العابرة التي تنشرها الصحف.

وتُعْنَى باقي النُّصُوص بالمظهر السردي للمُلْحة: ولا سيّما في مُنتصف القَرْن التاسع عشر، إذ كانت المُلح والأقاصيص تُعَدّ شكلًا راقيًا وبورجوازيًّا وحديثًا، وقد تعدّدت مقطوعاتها الشَّعبية المصحوبة بالموسيقى، كما وجّهت أحيانًا أُخرى إلى المسرح. وتشتركان معًا في اختصارهما وقلّة بحثهما، وغالبًا ما تُنسى هذه المقطوعات. لذلك، علينا العثور على أزهى المُلَح في الروايات.

ويُعدّ النشر وحده حدث المُلْحة، حسب أنماط مُتعدّدة لإشاعة شفوية أو كتابة صحافية، غالبًا ما تُنسى باستثناء إعادة توظيفها في نص ثان؛ حيث يُمكن أن تكون مصدرًا، وهي حالة جُلّ الأعمال المُستلهمة من الأحداث الواقعية التي يختارها الكتَّاب من كُتب المُلَح. فقد قدم تيليمان دي روي أقصوصة ألهمت موليير تارتوف وهي المأخوذة من (أقصوصة الأب جوزيف)، وكذلك تُسْهم أعمدة الأحداث العابرة في الدور نفسه، فمن مقال جريدة يستلهم ستاندال فكرة رواية الأحمر والأسود، فالمُلْحة ليست أكثر من مادة علينا ردّ الحياة إليها عبر أُسلوب حتى تُصبح موضوعًا أدبيًّا، مع أنّ المُلْحة الواحدة يُمكن استعمالها في عملين نُميِّز بينهما.

لكن المُلْحةَ لا تتحوّل دائمًا، حتى وهي عارية من الأُسلوب في حالتها الخام. لأنها تكون شكلًا سرديًّا كاملًا قابلًا لإيقاف زمن القصة وتيار السرد، إنّها مَحْكيّ في مَحْكيّ، لأنّ المُلَح تغني النصّ، ولإيجازها تسهل قراءتها كباقي الروايات المُمكنة، وهي تفتح بذلك فضاء حرية يستغلّه الكتَّاب، على غرار الكونكوريين، في يومياتهم التي تمثل معينًا لا ينضب لمختلف الأساليب والموضوعات. ويبدو أن المُلْحة عبر هذه الاستعمالات الأدبية قريبة من أشكال موجزة أُخرى، إذ تتقاسم شكلًا مقطعيًّا (مقاميًّا)، على الرَّغْم من تميّزها بالمظهر السردي، لكنها شكل أدنى وهو ما يُميّزها عن الحكاية أو الأقصوصة.

إنّها سرد قصصي لحادث طريف مشوق لحدث تاريخي خاص بإمكانه سرد خفايا موجزة.

**التَّقاطُعات:**

النوادر؛ الطرائف؛ الملح؛ المستظرفات؛ التاريخ؛ القصة؛ السرد؛ الشفوية؛ الأُسلوب؛ الشكل؛ الأنواع الصغرى.
Ana; Exemple; Fait divers; Formes brèves et sententiales; Nouvelle.

**المصادر:**


- حكمة شريف الطرابلسي، **نوادر جحا الكبرى**، مطبعة السعدون، بغداد، (د.ت).
- محمد رجب النجار، «فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي»، **م.ع.ع. الإنسانية**، مجلد 20، خريف، 1985.
- الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، الشركة اللبنانية، بيروت، 1969.
- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- محمد اشماعو، **كراس الأحاجي**، بنشرة، البيضاء، 1984.

- JOLLES, A., *Formes simples,* (éd.) Seuil, 1972.
- HOURCADE, PH., *Problématiques de L'anecdote à l'âge classique,* Littératures classiques, 1997, nº30.
- MONTANDON, A., *Les formes brèves,* Paris, Hachette, 1992.
- ANECDOTES JOSEPH SPENCE'S (1820), primarily about Alexander Pope, is an important literary collection. Wordsworth's lyric, "Anecdote for Fathers", uses the word in another sense, that of exemplum or moral lesson.
- GERIESH, I., *Un genre littéraire arabe, Al. Mahasin wa-l-Masawi,* (éd.) Maisonneuve, 1977.

## الحوليّات Annales

الحوليّات سجلّات سنوية تاريخية، تستعمل النثر لمُقاربة أحداث أدبية حسب انتظام مُعيّن لتغطية مجال الأنواع والحقب والأجيال، تعرض عبر تحليل موضوعيّ.

وقد ارتبطت الحوليات العربية بقصائد الجاهليّين التي أخضعت للتنقيح لإخراجها على أحسن وجه. كما أنها سجل بأهمّ أحداث العام، كحوليّات زهير بن أبي سلمى.

وهي أعمال تاريخية تؤرّخ للأحداث سنويًّا دون إطالة، وكانت في القَرْنين السابع والثامن ملحوظاتٍ موجزة تُكتب على هامش الأعمال، وتستهدفُ الحفاظ على ذكريات أحداث مُهمّة للعام بالنسبة إلى مُجتمعات مُعينة، لتتحرّر فيما بعد من هذا التقليد والطقس، مع احتفاظها بجفاف النُّصُوص وإيجازها من المنظور الأدبي، لتتوسّع إلى أنواع تدوينيَّة أُخرى.

وفي المُدونة العربية يُعدّ حوليًّا ما حالَ عليه الحَوْل من قصائد ومُعلّقات تخضعُ للتنقيح حَوْلًا كاملًا قبل ظهورها للناس؛ لهذا كان «زهير بن أبي سلمى» يُطلَق على بعض قصائده: الحوليّات.

يقول الجاحظ في البيان:

(ومن شعراء العرب من كانَ يدعُ القصيدة تمكث عنده حولًا كَريتًا وزمنًا طويلًا يُردد فيها نَظَرَهُ، ويُجيلُ فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه اتهامًا لعقله وتتبّعًا على نفسه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه، ورأيه عيارًا على شعره إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوّله الله تعالى من نعمته).

وكانوا يُسمّون تلك القصائد: الحوليّات والمقلّدات والمنقّحات والمُحْكَمات ليصير قائلها فحلًا صنديدًا وشاعرًا مُفلقًا.

**التّقاطُعات:**

الأجيال؛ المُدونة؛ المُعلّقات؛ التنقيح؛ المُحكمات؛ المُنقّحات.

Annal; Registre; Congnitif; École; Inventaire; Connaissance.

**المصادر:**

- حوليات شعراء المعلّقات.
- حوليات كلية آداب الكويت.
- *Annuaire de L'Afrique du Nord,* Paris, C.N.R.S
- BECQ, A., *L'encyclopédisme,* Paris, Aux Amateurs de livres, 1991.
- OULIPO, I., *Atlas de littérature potentielle,* Paris, Gallimard, 1973.

## مجهول Anonyme

مُمارسة طباعية تقومُ على إخفاء هوية الكاتب. وقد تنوّعت هذه المُمارسة خلال التاريخ حسب مقاييس مُتعدّدة، ولها أهمّية نسبية تعود إلى شخصية الكاتب، وخطر النشاط الأدبي في مواجهة الرّقابة وعادات الطباعة وقواعد النشر.

وقد ظلّ التنكّرُ وراء مجهول البيان سائدًا منذ القديم البعيد، قبل الخضوع إلى أحكام النهضة بِوَصْفِها مرحلة تحول نحو النّزعة الفردية لاستعراض نجاح اسم الكاتب، وزيادةً على هذه المُسوَّدة المقبولة عادة، علينا الإشارة إلى تصحيحاتها؛ إذ كيف يُمكننا الكلام على مجهول بيان القدماء، حين يُعلن هموم كُتّاب الزمان وتناقل أسمائهم بكبرياء، نجده في استهلال (تحولات) أوفيد قائلًا: (واسمي لن يتحلل أبدًا). ومع ذلك يسخر مونتين من اعتباطية الأسماء المُنتصرة.

وقد زِيدَ في القَرْنين السابع عشر والثامن عشر التخفّي وراء الأسماء المُستعارة للتخفّي في أمكنة مزيّفة بغية تجنّب الرقابة مع «فولتير» الذي استغلّ التنكّر واستعارة الأسماء المُستفزّة، وكذا بالنسبة «لديدرو» الذي قَبِل الذّوبان في عالم المجتمع الأنسكلوبيدي، وكذلك نجد «روسو» قد جعل اسمه تهمةً لهويته الاجتماعية وطريقة للتفرّد.

وتوالت الفانتزمات في القَرْن 19 مع هيغو/ شاتوبريان/ لامارتين بأسبابٍ مُختلفة، للتعبير عن كتابة هوية شاعر، مجهول بيان لإثارة فضول الجمهور عبر تخفّ تمويهي، على الرَّغْم من أنّ ذلك لم يعُد طبيعيًّا اليوم.

فَفِي مقال لميشيل فوكو عنوانه «مَنْ الكاتب؟» يُحبذ أُطروحة نوع من اللّعب الطائش في كل تنكر يُراوحُ بين الأعمال الأدبية والعلمية، على حين كان الاتكاءُ في العصور الوسطى على اسم الكاتب ضرورةً افتقدت في العلوم الحديثة. وهكذا، نتخلّى في الأدب عن تقليد التنكّر إلى مُمارسة حديثة، تدور حول دوران الكل حول شخصية الكاتب: وهو ما يُقابل مُحاولة المُطابقة المُعاصرة لموت الكاتب عند رولان بارت. وهي أطروحة حاول ر. شارتيي تصحيحها بمُلاحظته حاجة العلم إلى الاتكاء على سلطة العالم، لأن الأدب القديم لم يكن مُنساقًا وراء التنكّر وراء مجهول بيان، إذ علينا أن نُفكّر فيه في علاقته بالمُمارسة الاستعارية للأسماء التي تُعدّ شكلًا آخر لعبيًّا لإخفاء هوية الكاتب، من ثم يُلاحظ أن مُختلف اختراق القواعد (السلبية) لاسم الكاتب تعود إلى عوائق واقعية ووضعية الكاتب ومُتخيله المُتعدّد عبر التاريخ.

**التّقاطُعات:**

المؤلّف؛ الرقابة؛ الكتاب؛ الملكية؛ التوقيع؛ الاسم المستعار؛ المدارس؛ النقد.

Auteur; Censure; Livre; Mystification; Propriété. Litt.; Pseudonyme; Signature.

المصادر:


- محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال، البيضاء، 1990.
- CHERTIER, R., *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèque en Europe entre le XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
- FOUCAULT, M., «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969, LXIV, p.73-104, puis Littoral, 1983, nº9, p.3-32.
- LAUGAA, M., *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, 1986.
- TAYLOR, A., MOSHER F.J., *The Bibliographical History of Anonyma and Pseudonyma*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1951.
- TRAVERS DE FAULTRIER, A. de, «Le nom d'acteur. Une histoire de légitimité et de bâtardise», Elseneur, nº; *le sujet de L'écriture*, Presses Universitaires de Caen, 1994.


## الأُنطولوجيا Anthologie

هي المُقتطفات، والمُختارات، والأُنطولوجيا عمل يتكوّن من نُصُوص أو مقاطع نُصُوص مُختارة ومُنتقاة من مجموع قائم بذاته، يُمكن أن يكون عمل كاتب بعينه، كما يكون لعدد من الكتّاب ينتمون إلى جماعة لسانيَّة وإلى حقبة وإلى منطقة، أو ما يُمكن نسبته إلى تيّار أو نوع أدبي.

وللإشارة إلى نمط هاته الأعمال، نجد أنّ مُصطلحَ الأُنطولوجيا هو الأكثر استعمالًا اليوم، مع وجود تسميات قريبة (florilège/spicilège/chrestomathie) كالمُنتخبات والفرائد والجوامع والمُنتقيات، لكنها نادرة التداول.

ويعود أصلُ الأُنطولوجيا إلى الإغريق، ودخلت التسمية إلى الفرنسية مع النهضة، لتعني (مقتطف زهور) أو (ورود).

وكانت أُولى الأُنطولوجيّات مع شاعر إغريقي في القَرْن 2. ق.م حسب الأبجدية أو الموضوع أو الأغراض. فظهرت الأُنطولوجيا الإغريقية واللاتينيَّة التي ألّفت في القَرْن 5 بإفريقيا، وتألّفت من مقاطع شعرية لكُتّاب إفريقيا.

وكان فونتونيل وراء الأُنطولوجيا الفرنسية سنة (1962).

1950= مُختارات تعليمية؛

1968= تجميع حسب الأشكال وتراتبية قِيَم وحقب؛

1921= أُنطولوجيا زنجيَّة لبليز سندراس مدوّنًا الأدب الشّفوي الإفريقي؛

1940= أُنطولوجيا السُّخرية السوداء «لبروتون».

كلّ أُنطولوجيا تفترضُ اختيارًا وتصنيفًا وتجميعًا حسب وِجهة نظر مُقرَّرة سلفًا، تلتجئُ إلى مفاهيم غير مُتداولة عند الكُتّاب المعنيّين. وهكذا، لا تكتفي الأُنطولوجيا بعكس ذوق المرحلة واهتماماتها؛ إذ يُمكنها إبداع طريقة جديدة للقراءة والتأويل للنُّصُوص القديمة. من ثمَّ، عُدَّت الأُنطولوجيا:

1. مُقتطفات ومُختارات نثرية و/أو شعرية، تُمثّل أُسلوب الفكر وتطوُّرَهُ خلال حقبة أو حقب زمانية، وفضاءات أو فضاء معين؛

2. تمنح الأُنطولوجيا نظرة شُموليّة، لإنتاج الحقبة والشخصيات التي تُقدّمها؛

3. يدخل تقليد إنتاج الأُنطولوجيّات في تخصص مؤرّخي الأدب والنقّاد معًا؛

4. تُعَدّ كل أُنطولوجيا عملًا ناقصًا وجزئيًّا لغلبة النظرة التعميمية عليها.

لهذا، توجّه انتقادات حادّة لها (كبدائع زهور وروائع دهور)، تعتمد حس الانتقاء والاختزال وتتدخل فيها موجات تاريخ أدب وضعي أصلًا.

**التَّقاطُعات:**

المُقتطفات؛ المُنتخبات؛ المُختارات؛ الفرائد؛ الجوامع؛ المقاطع؛ الأنواع؛ المُنتقيات.

Enseignement de la littérature; Recueil; Florilège; Spicilège; Chrestomathie.

**المصادر:**


- سيد حامد النساج، **الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى**، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
- فؤاد صروف ونبيه فارس، **الفكر العربي في مائة سنة**، الجامعة الأميركية، بيروت، 1967.
- عبد الله الجراري، **التأليف ونهضته في القَرْن العشرين**، مكتبة المعارف، البيضاء، 1985.
- FRAISSE, E., *Les anthologies en France*, Paris, PUF, 1997.
- There are many English Renaissance poetry collections, with titles such as A Handful of Pleasant Delights, A Bower of Delights, The Posies, Idea: The Shepherd's Garland, and poems with titles such as "A Coronet for His Mistress". The Greek Anthology is a collection of about six thousand short poems by more than three hundred writers from the seventh century B.C to the tenth century A.D., beginning with the poems of Meleager referred to as "The Garland of Meleager".


## أنثروبولوجيا المُتخيّل
## Anthropologie de l' imaginaire

تنقسم الأنثربولوجيا إلى بيولوجيَّة وثقافية، تهتمّ الأُولى بالتنوّع والاختلاف والثانية بطرائق التفكير وأبنيته مع الأساطير و«العقل الهمجي» لستراوس بِوَصْفِهما تجلّيات لبناء عميق للعقل والنسبية الثقافية، واهتمام بتنوّع الثقافات الأُخرى كأنساقٍ مَعرفية ذات تفرعات. وحسب الاشتقاق الإغريقي (anthrops= الإنسان). يكون الاصطلاح (علوم الإنسان) عامًّا. وحسب الاستثناء التقليدي تحوّلت إلى دراسة الطوابع الفيزيقية والبيولوجيَّة للإنسان. لكن بالمعنى المُعاصر تعني كل طوابع الإنسان؛ ومنها: العقلية والثقافية للُّغة والأدب. من ثَمّ، تمتدّ عَلاقة الأنثروبولوجيا بالأدب إلى تنوير مفهوم إنساني وسلوكه المُعبَّر عنه في النُّصُوص، وكذا تحليل الأدب بِوَصْفِه مُكَوّنًا أنثربولوجيًّا ثقافيًّا.

والأنثروبولوجيا بِوَصْفِها علمًا حديثًا ظهرت في القَرْن 19، وعَرَفت سوابق مُتعددة غنية، ذلك أن نظريّات السلوك

الإنساني حسب عَلاقة الجسد بالروح تعود إلى القديم. ثُمَّ إنَّ تحليل الانفعالات يَعُدّ خاصية الإنسان أن يكون كائنًا محاكيًا (ميميًّا) وهو ما يجعل جوهر الأنثروبولوجيا مؤسَّسًا على مبدأ كل نشاط فنّي. وبذلك، يقومُ مصدر السلوك الإنساني على شرط إنساني لا على مُسوَّدة فيزيقية ونفسية. من ثمَّ، فالرحلات الأُولى وكتبها العائدة إلى الاكتشافات الأُولى ألهمت أصحابها مُقارنات بين الشعوب الجديدة والأشكال الأُوروبية السائدة، وهذا ما زحزح عالم التأويل، فمنذ ظهور «مقال الانفعالات» **انفعالات النفس** (1649) لديكارت، عُدَّت الأخيرة أثر دينامية حياة وطاقة لا هي جيدة ولا هي سيئة في حد ذاتها. ومع ولادة الذّوق الجمالي في القَرْن 18 ازداد الذوقُ ومعنى الجمال والقبح ولذة الفن وأوجد تمثيلًا لأنماط الكيان الإنساني. وكان على الأنثروبولوجيا أن يستقرّ تكوينها في القَرْن 19 مُستفيدة من الحركة العامة لتكون العلوم الإنسانية والاتجاه الوضعي.

وهكذا خَلَّفَ هذا الصدى أدبيًّا عَلاقة إميل زولا بإبداع (قصة طبيعية لأسرة)، حيث تمتزجُ المُعطيات الطبيعية بشأن الوراثة والأمزجة بمُعطيات اجتماعية تؤسس سيكولوجيَّة شخصيّاته، ومع ظهور السيكولوجيا التجريبية ولا سيّما التحليل النفسي أُعطِيَت الأنثروبولوجيا دفعة حاسمة في نفس وقت تأثيرها في الإبداعات الأدبيّة ولا سيّما السوريالية، لأن الأنثروبولوجيا هي أيضًا تأثَّرت بالعلوم الاجتماعية مع دوركهايم (1912) وموس (1912) وكروبر (1948)، الذي يُعرّف الأنثروبولوجيا الثقافية بأنها دراسة عَلاقة بين ما هو بيولوجي في الإنسان وما هو اجتماعي وتاريخي.

يُزادُ على ذلك إسهام فرويد (1913) و كلود ليفي ستراوس (1958) و يونغ (1953) وديميزيل (1941) وم. إلياد وديران (1969). وتوالت الأعمال بشأن المُتخيل والأُسطوري في الدراسات الأدبية التي تكلّلت بالنقد الأُسطوري للنقد الموضوعاتي، زيادةً على نقد التحليل النفسي.

وهكذا أبانت أعمال كلود ليفي ستراوس مفاهيم عوالم ومُمارسات فنّية كالوشم والحكاية والأُسطورة، وخضوعها لبِنْيات عميقة في التفكير والسلوك.

من ثمَّ، فدراسةُ الأدب يُمكن أن يُنظر إليها من وِجهة نظر أنثروبولوجيَّة لإضاءة ظواهر جوهرية للانفعال وسجلّات أُخرى أُسطوريّة. وهكذا، فالبعد الأنثروبولوجي يُمكن أن يُنظر إليه بِوَصْفِه منظور تحليل عناصر معنى يتجاوز المواقف والسِّياقات التاريخية، شريطة الاشتغال على نُصُوص الأعمال بِوَصْفِها فضاء تحليل. وهكذا، فإنّ

الأنثروبولوجيا الثقافية تسمحُ بالمُلاحظة والمُقارنة للخطوط المُشتركة للأدب في فضاءات ومراحل زمنية طويلة، بِما يسمح بافتراض (الكلّيات) للعناصر الدقيقة على مُستوى المناخ الثقافي، بل تحليلها عبر تاريخيّتها. وتسمحُ كذلك بمساءلة لافتراضات السيميائيَّة.

الأنثروبولوجيا الثقافية تدرك بِوَصْفِها بعد تاريخ عام مُدَّةً طويلة لأن بعض المُسوَّدات الثقافية تُحدّد أنماط الكينونة وبِنْيات التفكير في الأعمال، بحيث تُظهر ما لا يظهر في الخطاب العلمي والقانوني، وتسمحُ لأنماط التمثيل التخيلية عبر الصُّوَر الشِّعرية بالإسهام في توجيه أشكال الخطابات الأُخرى عبر إناسة أدبية.

**التَّقاطُعات:**

الجمالية؛ الإثنولوجيا؛ الخيال؛ الأُسطورة؛ الانفعال؛ التحليل النفسي؛ الأمزجة؛ الدينامية؛ الأنثروبولوجيا؛ العقائد؛ المذاهب.

Caractères; Esthétique; Ethnologie; Humeurs; Imaginaire et imagination; Médecine; Mythe; Passions; Psychanalyse; Registres.

See Personification; Prosopopoeia.

**المصادر:**


- نورثروب فراي، **الخيال الأدبي**، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- عبد الباسط الكراري، **دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط 2004.
- علي آيت أوشان، **التخييل الشّعري في الفلسفة الإسلامية**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2004.
- CORBIN, A., *Historien du sensible, entretiens avec Gilles Heuré,* Paris, La découverte, 2000.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, (1969), 1992.
- VAN DELFT, L., *Littérature et anthropologie, Nature humaine et caractère à l'âge classique,* Paris, PUF, 1993.
- LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale,* Paris, Pocket (1958), 1998.
- Homer's gods and goddesses in the Iliad and the Odyssey are anthropomorphized deities, and Milton's God in *Paradise Lost* often displays human qualities.


## القدامة Antiquité

تَدلّ القدامةُ على الموروث الواسع للحضارات الإغريقية واللاتينيَّة والعربية القديمة، على الرَّغْم من أنّ الاصطلاحَ الأُوروبي ظهر مع النهضة للإحالة على مجموعة نُصُوص ومعارف مكتوبة، إذ قلّصت قرون الأدب أثر المُكون الإنجيلي المسيحي، موجِّهةً اهتمامها إلى المرحلة الكلاسيكية للإغريق والرومان. من ثَمَّ، كان ظهورُ الاصطلاح خلال النهضة مُفارقةً خاصة عدّت القدامة خلال القرون الوسطى مُجرد موروث دون استمرارية.

لقد نَمَّت مجموعة الثّريا la pléiade عقيدة مُحاكاة القدماء بِوَصْفِها القاعدة الجماليّة القصوى، إذ على الكاتب والشاعر الاستنفاد الكلّي للخرافات والأساطير والتنميقات الضرورية، والأشكال والأنماط الناجحة في التركيب والإيقاع، وفي الفكر بِوَصْفِه مَعينًا لا ينضبُ للإلهام. فالإبداع

والامتلاك والتلفّظ هي المراحل الثلاث لبلاغة فنّ الخطاب الجميل الذي حذق فيه اللاتينيّون والرومان.

وقد ظلّت القدامةُ تستلهم كلاسيكيات جديدة تدعو إلى عودتها، وهي واضحة في الفنّ التشكيلي أكثر من الأدب في نَمُوذَج **رواية المومياء** (1885) لتيوفيل غوتييه، وتأسيس البرناسية لنظرية الفنّ للفنّ، المُحيلة على القدامة التي عُدّت نمطًا كلاسيكيًّا، يُدافعُ عن المفهوم «الأفلاطوني» للشعر.

وفي القَرْن 20 أسهمت الأساطيرُ والخُرافات والتاريخ القديم في مُساعدة كتّاب المسرح على التعبير عن قلق زمنهم وتناقضاته في أعمال:

ج. كوكتو (الآلة الجهنمية) (1934)؛

أ. كامي (كاليغولا) (1945)؛

ج.ب. سارتر (الذباب) (1942)؛

جيرودو (حرب طروادة لن تقع) (1935)؛

أنوي (أنتيغون) (1944).

وهي الأعمالُ أنفسها التي تعطي التحليل النفسي والأدب والنقد الأدبي رمز انتشارها، عبر أساطير «أوديب/أورفي» «أستيريكس/أليكس».

وكذلك تظهر القدامةُ في (معارك القدماء والمُحدثين) وآثار قضايا الجميل والذوق وعَلاقة الأدب بالزمن.

**التَّقاطُعات:**

الحفريات؛ الكلاسيكية؛ الإناسة؛ المُحاكاة؛ البرناسية؛ المعارك؛ النهضة؛ البلاغة.

Archéologie; Classicisme; Humanisme; Imitation; Parnasse; Querelles; Renaissance; Rhétorique.

**المصادر:**


- فيليب فان تيغيم، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1967.
- نبيل راغب، **المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.
- نجيب العقيقي، **المستشرقون**، دار المعارف، القاهرة، 1964.
- جورج كينيدي، **النقد الأدبي الكلاسيكي**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- COLL., M., *Antiquités imaginaires: La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, PENS, 1996.
- GUYON, G., *Moyen âge chrétien et Antiquité*, (éd.), Paris, L'Harmattan, 1999.
- CHEVALIER, R., *La Révolution et l'Antiquité*, (éd.), Tours, 1991.
- CASSIN, B., *Nos Grecs et leurs modernes les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*, (éd.), Paris, 1992.
- GRAITSON, J.-M., *Péplum, l'Antiqute dans le roman, la BD. et le cinéma*, (éd.), Liégé, Céfal/Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, 1993.


## اللارواية Antiroman

1. رواية تقحمُ القارئ في حوار ذِهْني، من غير تركيز على الوظيفة الإيهامية.

2. تُسْهم اللّارواية في أبعاد الشخصية الروائيَّة، وقد تُخاطبُ القارئ

مُباشرةً، تاركةً له حُرِّيّة المُشاركة التأويلية في الأحداث الناقصة مثلًا.

3. اللّارواية، نفي للروائي، وعدم تخلّص منه.

4. هي رواية تدخل في حوار فكري أو خيالي مع مؤلّفها، أو تتقمّصها شخصية من شخصياتها من أجل دفع قارئها إلى وضع بُعد بينه وبين المقروء.

5. نَمُوذَج «جاك القدري» لديدرو (1796) الذي يُخاطب قارئه، تاركًا له حُرية إتمام القصة لِتَساوي معرفته ومعرفة المُؤلف.

وبذلك تضعُ اللّارواية -بِوَصْفِها روايةً جديدة- قارئها في حالة حوار فكري أو خيالي، يستمرّ طوال العمل، برفع كل إبهام بواقعيّتها، إذ تدفع المُتلقّي إلى تقمّص إحدى شخصياتها من أجل إبداع حالات نفسية مُستقلة تلتحمُ بالعالم الخارجي.

وكذلك يقتربُ اصطلاح اللّاسرد بِوَصْفِه نصًّا - قوليًّا أو لاقوليًّا- من تبنّي سمات السردية مُخترقًا منطقها وتقاليد حكْيها في روايات آلان روب غرييه ولا سيّما «الغيرة». ويلحق بالرواية واللّاسرد اللّابطل الذي يتّسمُ بسمات سلبية لا تثيرُ الإعجاب لمُفارقاتها وخرقها للتقاليد الأُفقية للقراءة، كما هو الحال في أعمال سيلين.

وكذلك نجدُ في اللّارواية اشتغال عنصر آخر هو اللّاذروة بِوَصْفِها واقعة أو سلسلة وقائع ترتبطُ بنهاية سِياق سردي قليل الوهمية يُعبر عن قطائع في حدة تنامي الأحداث.

وهو ما يُفضي إلى سارد كامل لكنه مضاد يُمثل مجموعةً من القيم المُغايرة، يفضي بذات سارد اللّارواية إلى مطلب يُناقِضُ أهداف العمل، وهو بذلك مُضاد للذات الروائيَّة، يقف فيها خصمًا.

**التَّقاطُعات:**

الرواية الجديدة؛ النص المفتوح؛ الأطروحة؛ السارد.

Nouveau roman; La Fragmentation; Roman à thèse.

**المصادر:**


- كولن ولسون، **فن الرواية**، تر: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986.
- أحمد الزعبي، **في الإيقاع الروائي**، دار الأمل، الأردن، 1986.
- *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Sous la direction de Jean Ricardou et Française Van Rossum-Guyon,* (éd.) U.G.E, 1972.
- DOUBROVSKY, S., *Le livre brisé,* (éd.) Gallimard, 1989.
- ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman.* (éd.) Minuit, 1963.
- BAKHTINE, M., *L'esthétique et théorie du roman,* (éd.) Gallimard, 1978.


## نقيضُ الأطروحة Antithèse

تقوم هذه الصُّورة على مُعارضة قوية بين كلمتين أو فكرتين.

وهي بَنْيَنة احتجاج من خلال كتابة عَبْريّة: (الانفعال يصنعُ الرجل، ويتحوّل أحيانًا الأكثر غباء إلى حاذق) مع

«لاروشفوكو»، كما يُمكنه بَنْيَنة نص كامل...

وكذلك تقوم الصُّورة على تقريب وحدتين ذواتي دلالتين مُتعارضتين، ويُمكن المُراهنة بكلمات ترتبطُ فيما بينها بكل أنماط العَلاقات.

لكن الاصطلاحَ يعتمدُ كذلك في الغالب تركيبًا نحويًّا خاصًّا كالنفي (إنه رهينة وليس ابنك) أو القلب (الرجل يرفض سماع الحقيقة ويتلافى قولها للآخرين) كما يقومُ على الموازنة (أحيانًا أعاقبك، وأشكوك الآن).

ويُمكنُ عَدُّهُ حالةً خاصةً تربط نحويًّا بكلمات مُتعارضة: (شمس سوداء يشعّ منها الليل).

وهو مُطابقة وطباق ومُقابلة تجمع بين معنيين مُتقابلين أو أكثر في بلاغة المثال القرآني:

- ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾ [الكهف: 18].
- ﴿فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا﴾ [التوبة: 82].

وهو نقيضُ الدعوى في الفلسفة لمُعارضة فكرة أو معنى أو مقطع أو جملة أو سطر أو نصف سطر، وبذلك يكون نقيضُ الأطروحة مُعارضًا لها، كما هو الشأن في «قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز (1859)، بِوَصْفِه شكلًا للأُطروحة ونقيضًا لها:

ويُعارض نقيض الأُطروحة فكرتين أو كلمتين، عبر بَنْيَنة الاحتجاج.

وكذلك يُمكنه بنْيَنة نصّ كامل، لكونه صورة لبَنْيَنة (مُكبّرة/مُصغّرة) لتعارض مفهوميّ في خطاب بين المبادئ والأفعال والذوق والحرية، والسلوك والتسلط في نَمُوذَج شاتوبريان «مذكّرات من وراء القبر».

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ الوصف السلبي؛ الأخلاق؛ المثال؛ الإيجاب؛ القيم؛ وِجهة النظر؛ العقيدة.

Figure; Macrostructurale; Anteisagoge; Description négative; Epanorthose; Microstructurale; Concetto; Gongorisme; Marinisme; Oxymore; Pointe; Antonisme; Parallélisme; Caractérisation non pertinente.

**المصادر:**


- جون كيروز، **في الرواية الأخلاقية**، تر: إيشو إلياس يوسف، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- روبان سوزان سليمان، **رواية الأطروحة**، 1983.
- SCARPETTA, G., *L'âge d'or du roman*, (éd.) Grasset, 1966.
- RICARDOU, J., *Nouveaux problèmes du roman*, (éd.) Seuil, 1978.
- SULEIMAN, S., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.


## التدخّل السافر Aparté

يُطلقُ التدخل السافر على التدخّلات المكشوفة والمُباشرة في توجيه مَحْكي الحكاية، ويتّخذُ شكل مُناجاة السارد لنفسه أو المُمثل في المسرح، حيث لا يسمعه رفاقه ويسمعه الجمهور، ويُعدّ

التدخل السافر تِقنيةً لتكسير الإيهام الكلاسيكي، واستبداله بإيهام إقناعي ولعبي يُراوحُ بين مجموعة من التدخّلات.

وفي عُرف لعب مسرحي، يفتعل المُمثل تكليم نفسه على غرار باقي شخصيّات الخشبة. إنّ المُتناجي حتّى حين يكون هادئًا يفترض فيه الابتعاد عن كل شخص سوى الجمهور، لاشتغاله بالتعليق على الحركة بطريقةٍ مُضحكة، موصلًا إلى الجمهور إحساس الشخصية، وهذا يسمحُ بألعاب مسرحيَّة مُتعدّدة، تُدخِل في الغالب بُعدًا جديدًا في حدود توجّهها إلى المتفرجين، عبر كلام توجهه الشخصية إلى نفسها خلافًا لما يتم في المونولوغ لإنجازه بإيجاز، مفترضًا في الجمهور مفاجأة كلامه بالمُصادفة، وهذه الطريقةُ سائدة في الكوميديا التي تحافظُ على عَلاقة (مُمثلين/مُشاهِدِينَ) في الدراما «الإليزابيثية»، ونادرًا ما يكون ذلك في التراجيديا الكلاسيكية، وقد استُعملت أكثر في مسرحيَّة كورناي «الكذّاب» بسبب موضوع الكوميديا حيث يُهيمنُ التباس دائم تجليه الاعترافات.

من ثمَّ فالتدخلُ السافرُ للكاتب أو السارد الكامل المَعرفة في المَحْكيّ، يُعدّ طريقة «رواية الأُطروحة» و«رواية المثل»، وهي طريقة مُعيبة ظاهريًّا ومُعمّقة لتقنية رفع الإيهام ضمنيًّا.

لهذا، غالبًا ما يُدان التدخّلُ السافر عبر مُباشرته، ويُصبح وظيفةً مَعرفيةً في الكتابة الجديدة بِوَصْفِه نوعًا من (سقوط الجدار الرابع) في المسرح.

ويُعدّ الاصطلاح الإيطالي: (a parte) = (à l'écart) = (عن بعد) عرفًا مسرحيًّا يوهم فيه الممثل بالحديث إلى نفسه فقط، حتى وهو على خشبة المسرح يَصحَبُ شخصيات مسرحيَّة أُخرى.

لهذا يُعَدّ التدخّل السافر هَرَبًا وانفلاتًا من كلّ الشخصيّات، وتوجّهًا إلى الجمهور، عبر تعليقه على كل الحركات والأفعال بطريقةٍ هزليةٍ في الغالب الأعمّ، بُغيةَ التواصل مع المُتفرج، بسماحة الألعاب المشهدية المُتنوعة، ذات البُعد الخاصّ، بالقياس إلى نوع العمل.

**التّقاطُعات:**

البُعد؛ الكوميديا؛ المُناجاة؛ المسرح؛ التراجيديا؛ السارد الكامل؛ المعرفة؛ المَحْكي.

Distance; Distanciation; Comédie; Monologue; Théâtre élisabéthain; Tragédie.

**المصادر:**


- روبان سوزان سليمان، **رواية الأطروحة**، 1983.
- جون كيروز، **في الرواية الأخلاقية**، تر: إيشو إلياس يوسف، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- BEAUJOUR, M., *Miroire d'encre*, (éd.) Payotèque, 1972.
- LUKACS, G., *Le roman historique*, (éd.) Payothèque, 1972.
- CARRELL, SUSAN LEE, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, (éd.) Gunter, Tübengen, 1982.

## الأبولونية Apollinien

تُشيرُ الأبولونية - نسبة إلى الإله اليوناني أبولو- إلى طابع الهدوء والنظام وإلى معنى التوازن في كل شيء. من ثمّ، كانت الأبولونية فنًّا مثاليًّا لصُورة (أورفيّة)، تعمل فيها الموسيقى على تهدئة الطبع على خلاف (الديونيسوسية) الصاخبة، وهي مفهوم نحته نيتشه في كتابه «ولادة التراجيديا» (1872)، وفي الوقت نفسه نحت (الديونيسوسية)، للتعريف بعَلاقة جدلية بين قوَّتَي العمل في الفنّ الإغريقي، وفي حضن كل عمل إبداعي بعامّةٍ.

فالأبولونية هي فنّ الكياسة وتشكيل المواد المُنظمة في مُعارضة للديونيسوسية التي تجاهرُ باللّاقياس. فَفِي مواجهة مثال الجمال السامي، الذي يُجسّده أبولو إله الموسيقى، نجد مثال الجمال الغاضب الذي يُجسّده «ديونيسوس» إله الخمر، تشريفًا لمكرمي اليونان القديمة في حفلاتهم، وعلينا ألّا نخلط هذا الاصطلاح بالنعت الأبولوني الذي يُشار به إلى أنماط جمال ذكوري يُميز المثال الإغريقي، وهو خليط من الرجولة واللّطف، كما هو مُلاحظ في مُنجز التماثيل القديمة لأبولو، وهذا يقودُ بلا شكٍّ إلى المدرسة العربية التي أطلقت على نفسها اسم (مدرسة أبولو) والتي تبنّت عقلانيةً تميّزها من الغريزة، وفردية تُميّزها من الجماعة، وحضارة تُميِّزها من البداوة.

وجَرَى تداولُ اصطلاح الأبولوني، تبنّيًا لمُعارضة «نيتشه» أبولو بديونيسوس لحمولته الحماسية، لتعبيره عن حاجة إلى التخلق الذاتي وتمثيل ذات نمطية متميزة في كتاب «نيتشه» عن (إرادة القوة).

**التَّقاطُعات:**

أورفي؛ النظام؛ التوازن؛ الديونيسوسية؛ التراجيديا؛ مدرسة أبولو؛ عقلانية؛ التخلق. Dionysien; Orphée; Tragedie; Symbole.

**المصادر:**


- بيلا غرانبرغر، **النرجسية**، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- برتران سان-سرنان، **العقل في القَرْن العشرين**، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- جيلبير دوران، **الخيال الرمزي**، تر: علي المصري، المُؤسَّسة الجامعية، بيروت، 1991.
- أبو القاسم الشابي، **الخيال الشّعري عند العرب**، المُؤسَّسة الجامعية، بيروت، 1991.
- مدرسة أبولو - العربية.
- NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949.
- NIETZSCHE, F., *Le gai Savoir*, (éd.) littéraire Générale, 1993.


## الخُرافةُ الأخلاقية

## Apologue/apologie

دفاع شفوي أو كتابي لشخص أو جماعة أو مُؤسَّسة أو فلسفة. وهي ليست نوعًا أدبيًّا فعلًا إذ في إمكانها اتّخاذ أشكال مُتعدّدة، كلّما عبرت المُجتمع تيارات مُتعارضة. وقد عرفت الإناسة «أبولوجيَّة سقراط» لأفلاطون، وكانت

مزدهرة في فرنسا في القرون 16 و17 و18، وقد ردّ إيرازموس تهم أعداء وادّعى مونتين الدفاع عن فلسفة رايموند يسيوند في فصل من مقالاته. لذلك يعود الاصطلاح إلى فنّ الدفاع والإقناع في البلاغة الكلاسيكية.

وأدبيًّا، يُعدّ الاصطلاح كلامًا حِجاجيًّا يتخذُ شكلًا إقناعيًّا للدفاع عن فكرة أدبية أو عقائدية خاصة في عصر الأنوار، وعصور الجدل بين المدارس والتيارات.

لذلك، اتّخذ شكل خطاب أو نصّ يعود إلى النوع الذي يقومُ على تسويغ فرد أو مفهوم وتقريظه، فأفكار باسكال تُمثّل منتهى تقريظ العقيدة المسيحية، لذلك تُطلق بطريقة مُطلقة على الذين يُدافعون عن العقائد ويجعلون منها مُنتهاهم فكريًّا وأدبيًّا ولا سيَّما في معارك القدماء والمُحدثين. فالدفاع عن آراء كاتب وعقيدته المذهبية كانَ وراء كتابات مُتعدِّدة، على غرار «دفاع» أفلاطون عن سقراط. وكذلك استغلّ الاصطلاح اعتمادًا على قناعاتٍ سابقة في توضيح أُسس عقيدة فن نظرية: (دفاع عن الشِّعر) (دفاع عن الأيديولوجيا).

لكن الاصطلاحَ تحوّل إلى ترجمة ذاتية في القَرْن الثامن عشر وما بعده في السِّير الذاتية.

وكذلك يتخذُ الاصطلاح شكل عرض فكرة أخلاقية في شكل مَحْكي خُرافي يندرجُ ضمن مجموع واسع في رواية سيلين «رحلة ليلة» (1932).

من ثمَّ، تُعدّ الخُرافة الأخلاقية صُورة بِنْية مكبّرة من الدرجة الثانية؛ أي: إنها خُرافة لا تتميزُ من المثال، بحكم أنها مَحْكي يروي طرفة بطريقة تجعل قيمتها عالمية، وعامة، لتوضيح قضية أخلاقية فيما يتعلّق بالماضي بخاصّةٍ، حيث تقدم مثالًا حيًّا لنجوع سلوك يتحول إلى خُرافة الأولين، عبر أسطرة عامة وترميز جوهري، يخلط في تشفيره بين القصص الحقيقية والخيال بكل احتمالاته، في نماذج خُرافات «لافونتين» الحيوانية و(كليلة ودمنة) العربية. من هُنا، تبدو سلطة الخُرافة المُزدوجة للروح الإنسانية.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ المُستوى؛ الفضاء؛ الكناية؛ الرمز؛ المُعارضة؛ الجدال؛ العقيدة؛ النقد؛ المثل؛ البلاغة؛ الخُرافة.

Figure; Macrostructurale; Niveau: Lieu; Allégorie; Symbole humanisme; Epidictique; Judiciaire (littérature); Parodie; Polémique; Religion; Satire; Parabole; Rhétorique; Fable.

**المصادر:**

- جون كيروز، **في الرواية الأخلاقية**، تر: إيشو إلياس يوسف، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
روبان سوزان سليمان، **رواية الأطروحة**...
- فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، تر: نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1973.
- FREDOUILLE, J.-C., «L'apologé-

tique chrétienne antique: naissance d'un genre littéraire», Revue des études augustiniennes, 1992, n°38.
- MONOD, A., *De Pascal à Chateaubriand. Les défenseurs français du christianisme de 1670 à 1802*, Paris-Genève, Slatkine reprints, (1910), 1970.

## اعتباطية (العلامة)
## Arbitraire (du signe)

تُعدّ الاعتباطية مُرادفًا للعرفي عند ف. دو سُوسير في اللّسانيات العامة، وتطبع العَلاقة بين الدالّ والمدلول في العلامة التي لا عَلاقة طبيعية لها بالموضوع.

وتُعرف اعتباطية العلامة مع ف. دو سُوسير (1857/ 1913) بِوَصْفِها علامةً لسانيَّة اعتباطية، للتذكير بعدم وجود عَلاقة ضرورية بين الدّال والمدلول لكلمة: فلا توجد صلةٌ بين صوت كلمة (شجرة) وشيء (الشجرة)، إذ نقول: إن عَلاقة دالّ/مدلول غير مُحفزة، وخير دليل على طابع اعتباط العلامة أنّ المدلول يُقابله دال مُختلف، حسب اللُّغات (tree, albero, ki). فالعلامة ذات الأسس الميمية هي وَحدَها توجد كاملة أو مُحفزة جزئيًّا (onomatopée) (dring) أو مُركبة (d'onomatopées) (chuchoter) أو كلمة طفل (واواو).

إذ بعد إعادة استثمار ثانوي يسقطُ الدالّ على المدلول ليُمكن إدراك أنّ الكلمة «عانق» ناعمة و«كسر» عنيفة. لهذا نجدُ بعض الرمزيين يشدّدون على هدفِ الخطاب الأدبي، ولا سيّما الخطاب الشِّعري لتكسير بداهة اعتباط العلامة: باعتماد مادّية صوتية للنص وإيقاع البيت الشِّعري، لبلوغ تمظهر ازدواجيَّة محتوى سيميائي للملفوظ...

من ثمَّ، تُعرف الاعتباطية بعُرْفيتها، لأنها تقومُ على عُرْف جماعي، لا على عَلاقة طبيعية، (مثال ذلك: العلامة المثلّثة الصفراء، مع نقطة في أسفلها، التي تُعلن أسبقية المرور).

وتُرادف الاعتباطية، عند ف. دو سُوسير، العُرْف كما تُميز العَلاقة بين دالّ ومدلول في العلامة.

وتُعَدّ الاعتباطية مُصطلحًا غير دقيق في اللّسانيات العامة، ومع ذلك أدّى هذا المفهومُ دورًا تاريخيًّا مُهمًّا في استقلالية اللُّغة وعَدِّها شكلًا.

**التَّقاطُعات:**

اللّسانيات؛ الدالّ والمدلول؛ التداولية؛ الرمزية؛ الخطاب؛ الإيقاع؛ الازدواجيَّة.
Cratylisme; Signe; Linguistique; Arbitraire du signe.

**المصادر:**

- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- أُمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007.
- كارلوس يوسونيو، **اللاعقلانية الشِّعرية**، تر: علي إبراهيم منوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- GERMAIN, C., *La sémantique fonctionnelle*, (éd.) PUF, 1981.
- BAUFIELD, A., *Phrase sans parole*, (éd.) Seuil, 1995.

## الحفريّاتُ المَعرفية Archeologie

ترتبطُ الحفريات المعرفية بدراسة الحضارات القديمة، وتكوّنت بِوَصْفِها درسًا علميًّا في مُنتصف القَرْن التاسع عشر، وهذا العلم الذي يُقارنه فرويد بالتحليل النفسي المحيط بآثار الذاكرة، ترك علاماته في الأدب بِوَصْفِه موضوعًا ونمطًا. وقد استعمل م. فوكو مجاز الحفريات المعرفية لإنجاز نظريّته في المُمارسة الخطابية، إذ كان نمطُ القدماء بين عصر النهضة ونهاية القَرْن الثامن عشر موازيًا لنمط الفضول العلمي. فالاهتمام الذي حظيت به آثار القدماء عند الكُتّاب يتأسس بقوة على شعرية الآثار. فحساسية النهضة تغنّت بسجلّات مآثر ذاكرة اللاتين (1558)، أما في نهاية القَرْن الثامن عشر فكان الاهتمام بمآثر الشرق الهيليني الذي ألهم الكثير بمآثر المصريين واليونان والرومان والغاليين (1557)، ومن ذلك بعثة بونابرت (1798) واكتشافات شامبوليون (Champollion) التي وجّهت الانتباه إلى الهيروغليفية، لذلك كان اهتمامُ الأدب بالقدماء الكلاسيكيين، بعد الاكتشافات الأركيولوجيَّة بإيطاليا واليونان، مما كان وراء كتابات القصائد الغنائيَّة لهيغو عن (المشارقة) (1829) تخليدًا لمُخيلة القدماء وآثارهم.

ثُمَّ إنَّ كُتّاب الفن ونُقّاده أعادوا بعث القدامة (المصرية/ اليونانية/ الرومانية) في روايات وأقاصيص تيوفيل غوتييه «رواية المومياء» (1858) وميرمي «فينوس الجزيرة» (1852)، وجاءت هيلينيَّة البرناسيّة زيادةً على الرومانسية، وترجم الكونت دوليزل أعمال هوميروس ووااليشيل وسوفوكلس وأُوروبيديس بِوَصْفِها حفريّاتٍ أدبية.

وكذلك استلْهمت الرحلات إيطاليا واليونان مع أمبير/ هوساي/ رينان، وانخرطت نهاية القَرْن في بحث الإسكندريّات والبيزنطيّات وعلامات انحطاطهم مع أناتول فرانس/ ماسبيرو في القَرْن 20. وكذلك ألهمت حفريات الحضارات غير الأُوروبية السُّوريالية والتعبيرية، وأثرت في الروايات والأفلام، لتعرف حفريات المغامرين نجاحًا شعبيًّا في السينما (Indiana Jones) والأدب مع جيرار ماسي «آخر المصريين» والأشرطة المصوّرة مع هيرجي «سيجار فرعون».

وكل هذه الموضوعات كانت نخبويةً في الأصل، لأن وساطة تقديم المآثر تعود إلى أرستقراطية. وبطريقة خفية نجد آلان روب غرييه في (الروائيات) هو أيضًا، إذ كانت استعادة الماضي هويةً تاريخيةً يُسْهِمُ فيها الكاتب بدور شاهد وذاكرة أمكنة، لتُصبح الحفريات مجازًا لمُقارنة فرويد الحفريات ومُقاربة التحليل النفسي. ثُمَّ إنَّ الفلسفة مع ميشيل فوكو استلهمت «حفريات المعرفة» (1969)، مُحاولَةً إخفاء تحوّلات مُمارسة الخطاب مُكَوِّنًا للعلوم الإنسانية، بحثًا عن سِياق

الخطابات، بحسب بِنْية العقليّات (الإبستيم) لا بحسب الأحداث، لأنّ إقامة خطاب تاريخي يفترض تاريخًا ينزعُ إلى الحفريات المَعرفية.

وهي بذلك تمثل بالمعنى الخاص لميشيل فوكو درس الآثار الجامدة، والآثار المندثرة، والأشياء التي لا تمتلكُ سِياقًا، لأنّها من بقايا الماضي. ثُمَّ إنّها بحث في الحفريات المَعرفية التكوينيَّة.

وبحكم أنها اقتباس مُمارسات أركيولوجيَّة، لاستعمالات مفهومية، لدروس أُخرى، عُدَّتْ رافدًا معرفيًّا مهمًّا للأدب والعلوم الإنسانية.

**التَّقاطُعات:**

الاستشراق؛ فقه اللُّغة؛ التحليل النفسي؛ الاستغراب؛ الفلسفة؛ التاريخ؛ نظام الخطاب؛ الحضارة؛ المعرفة؛ العقيدة؛ الإثنولوجيا؛ الأنثروبولوجيا.

Orientalisme; Philologie; Philosophie; Psychanalyse.

**المصادر:**


- ميشيل فوكو، **نظام الخطاب**، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1984.
- كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، **مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية**، تر: محمد معتصم، دار عيون، 1988.
- فرانسوا جاكوب، **لعبة الممكنات**، تر: أحمد صالح، دار الحصاد، دمشق، 1991.
- BASCH, S., *Le mirage grec, La Grèce moderne devant L'opinion française*, (1846-1946), Paris-Athènes, Hatier, 1995.
- DESHOULIERES, V.;, VACHER, P. (éd.), *La mémoire en ruines, Les songes archéologiques de la littérature moderne et contemporaine*, Cahiers du CRLMC, Clermont-Ferrand, Printemps, 2000.
- FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- HADDAD, A. et G., *Freud en Italie. Psychanalyse du voyage*, Paris, Albin Michel, 1995.
- MORTIER, R., *La poétique des ruines en France; ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.


## الأنماطُ (الأصلية) Archétypes

يُشيرُ الاصطلاح إلى حوافز أصلية غريزية في مُتخيل كل الناس وكل المُجتمعات والعصور، لذلك كانت الأنماطُ الأصلية سلسلة صُوَر تُلخّص التجربة الإنسانية في مواجهة وضعية نمطية؛ فهي:

1. الحوافز الأصلية والفطرية، في تخيّل الناس كافة، كيفما كانت انتماءاتهم المُجتمعية؛

2. سرد أو حبكة أو شخصية، تُحيل القارئ على الذاكرة الجماعية، استنادًا إلى أنها موروثٌ سلفيٌّ، يظهر على السطح في شكل أساطير وأشعار؛

3. يستلهم باشلار مفهومه بشأن «الأنماط الأصلية» مما قام به ج.ج. يونغ؛

4. طرق مُتعدّدة، تسمح بالتّعرف وإنجاز عَلاقات بين موضوعين سيميائيين أو أكثر؛

5. يقتربُ المُصطلح من التصنيفية، التي تختلفُ عنها بالبحث عن مُجابهة تراتبية؛

6. يقوم المُصطلحُ جزئيًّا باختيار عدد قليل من مقاييس المُقارنة أو بربط موضوعين سيميائيين، نتيجة تحليل مُنسجم يُراعي (الوحدات/ المستويات/ المُخططات)؛

7. يسمح تكوين نمط عبر تداخل تعريفاته المُتسلسلة بتمييز البِنْية (النَّمطية) الأساسيَّة؛

8. تُعرف كل نمطية بِوَصْفِها مقولةً قابلة لأن تمثل على المربع السيميائي لغريماس.

9. هكذا يُمكننا التمثيل لبعض الأنماط المعروفة إلى الآن في الجدول الآتي:

- (النَّمطيات؛ والتحديث؛ والإنجاز؛
- الغرائبية؛ والتحديث؛ والسلطة؛ والعمل؛
- الإرادة؛ والمعرفة؛ والكائن).

ولا ينبغي أن ننسى الأنماط الأصلية للعصور الوسطى التي تجدُ تداخلات بين الاصطلاح وتحقيق المخطوطات (أصلية وفرعية)، حيث لا يُخلَطُ بين المخطوط ونسخ المُدوّنين، ليظل الشكل الأقدم الذي يُمكن العودة إليه.

ظلّ تحقيق المخطوطات ونشرها مُدَّةً طويلةً رهينًا بالشكل الأقرب والمُمكن في أعمال المُحقّقين المُحدثين.

**التَّقاطُعات:**
النسخة؛ المخطوط؛ جامع النُّصُوص؛ الذاكرة؛ القوالب؛ الشكل؛ التدوين.
Copiste; Lachmannisme; Manuscrit médiéval; Variance; Archetypes.

**المصادر:**

- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- GENETTE, G., *Introduction à l'architexte,* (éd.) Seuil, 1979.
- SAMOYAULT, T., *L'intertextualité, Mémoire de la littérature,* (éd.) Nathan, 2001.
- FOUCAULT, M., *L'ordre du discours,* (éd.) Gallimard, 1971.


## جامعُ النص Architexe

لا يُعدّ المفهوم أدبيًّا محضًا، بل يُزاوج بين استعمال مُشترك عام واستعمال مخصوص، يُحيل أصله على فكر كُتّاب مُقتَدِرينَ ولا سيّما أفلاطون ويونغ.

ويقتبسُ جامع الأنواع بمعناه التداولي من النَّمُوذَج الأصلي خُصُوصية نَمُوذَجيّته الأُولى، إذ إنّه يُستدعى بِوَصْفِه نمطًا وهو ما كان رابليه مُنساقًا إليه (1548) إذ ظهر الاصطلاح أوّل مرة بِوَصْفِه شخصيّةً وحادثًا وموقفًا وتزيينًا كذلك. لكن بتشديد أفلاطوني فرض الاصطلاح نفسه نمطًا أبديًّا أو نَمُوذَج إتقان لا يُمكن الإلمام به بسهولة، وفي هذه الحالة يرتبطُ بالرمز أكثر من الصورة (أيقونية أو شعرية) بكثير من الخُصُوصيات.

وتعودُ القدامة النظرية لجامع الأنواع إلى الأفلاطونية التي أسندها إليها يونغ

منذ عام (1912) بِوَصْفِها وجهًا ديناميًّا حاملًا لتمثيلات رمزية تُقيمُ في لاوعي جماعي تخضع له الطبيعة النفسية للأفراد. وهو ما يُغذّي الأساطير والحكايات والفولكلور والعقائد، ويطبع التظاهرات النفسية الفردية (حلم/ نرفزة) ويُخصب الأعمال. لكن اقتحام عالم الأدب كان مع شعرية باشلار والتجديد النقدي لما بينَ عامَيْ 1940 و1950، حيث وضع التحليل النفسي للمادة سلطة إبداع جامع أنواع اللاوعي، ومنه انطلقت تجربةُ النقد الموضوعيّ الذي بالرَّغْم من الزخم الذي منحته علوم اللُّغة الدراسات الأدبية منذ عام (1960)، حافظ على استقلاليته لاستدعاء جامع النص.

ويَصعُبُ تحديد فضاء تدخل جامع الأنواع في الميدان الأدبي، لامتلاكه طوابع عالمية تجعلنا نبحثُ عنه في كل مكان، فالعودة إلى جامع الأنواع - التي تُعَدُّ نمطًا بسيطًا أو صورة أولية- هي بخاصة تيار طبيعي للنقد الموضوعي، حيث يختارُ موضوعًا (شخصياتٍ/ حافزًا/ ثيمًا/ ديكورًا)، في عمل عند كاتب في حضن حركة أدبية داخل نوع أو في حقبة.

ذلك أن بحث جوامع الأنواع في مفهوم أو مُتخيل أو رمز لا تَعارُضَ فيه، بل هو هدف التيار الذي يمثله جيلبير ديران في استغلال التوجّهات الباشلارية والأُسس اليونغية، إذ يوجد في بحث المُسوَّدات التي تُحدّد الأعمال وإرادة ضمّ الأدب إلى الرصيد الذي يُغذي المُتخيل دوافع كثيرة.

ونفهمُ من هُنا كيف يتحوّلُ هذا التوجّه النقدي إلى النقد الأُسطوري، وهكذا وخارج هذا المنظور- يظل لجامع الأنواع المعنى الضعيف الذي تتجاوَرُ فيه الأُصول والقوالب.

وإذا كان العصر الوسيط يُطلق الاصطلاح على نُصُوص مخطوطة مفقودة، فإن يونغ (1875/ 1961) قد استعارَه في التحليل النفسي للإشارة إلى بعض الأنماط الأصلية للتمثيل الرمزي، المُندرج في اللاوعي الجماعي. من ثمَّ، يستغل نُقّاد الأدب باشلار/ فراي نظرية يونغ لتوظيفها في المُتخيل الأدبي الجمعي، لأنّ الصورة عند باشلار ليست وجهًا بلاغيًّا، بل تحولات ثيمية لأنماطٍ أصلية، وأثر كتابة عالم مُتخيل يعيش فيه الفنان قيمة النَّمط الأصلي عبر عناصر الحياة الأربعة.

أما جامعُ النصّ في اصطلاح غريماس فتسجيل نصّ داخل نوع شبه أدبي (أُقصوصة مناخ/ كوميديا التقاليد/ شعر غنائي) لأنّ عَلاقة جامع النصّ يُمكن الإشارة إليها عبر علامة مُلحقة بالنصّ: (عنوان صغير عام مثلًا) لكنه مُتضمن غالبًا؛ إذ نضع النصّ في صنفه انطلاقًا من بعض المقاييس الشكلية والثيمية (بيت/ حوار/ نَبْر/ تخيل) ذلك أن الاعتراف بالنوع يشرط بروتوكول قراءة

النصّ؛ فنحن لا نقرأ بالكيفية نفسها المَحْكي الروائي أو التاريخي مثلًا، وهو شرط فهمنا لطريقة الكاتب الذي ندخل معه في عَلاقة بتقليد عامٍ يتفق عليه أو يحتج عليه. ذلك أن الرواية الجديدة لِعام (1950) تُسْلِمُ نفسها للقراءة في حدِّ ذاتها، لأنها تتأكد أولًا بِوَصْفِها رفضًا للمشروع الروائي كما حُنّطَ منذ القَرْن التاسع عشر.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ الخيال؛ النَّمط؛ النقد الأسطوري؛ التحليل النفسي؛ القوالب؛ الرمز؛ الموضوعاتية؛ النَّمُوذَج.

Anthropologie; Image; Imaginaire et imagination; Modèle; Mythocritique; Psychanalyse; Stéréotype; Symbole; Thématique (Critique); Type.

المصادر:


- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، **مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية**، تر: محمد معتصم، دار عيون، البيضاء، 1988.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- BACHELARD, G., *Lautréamont*, Paris Corti, 1939.
- DURAND, G., *Le décor de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.
- FRYE, N., *Anatomie de la critique*, trad; fr., Paris, Gallimard, (1947), 1969.
- SORIANO, M., *Les contes de Perrault*, Paris Gallimard, 1968.

- See: Biographical Criticism; criticism; Freudian Criticism; Historical Criticism; Impressionistic Criticism; Marxist Criticism; New Criticism; Textual Criticism.

## الحِجَاج Argumentation

يشملُ الحِجَاج مجموع الوسائل التعبيرية التي تسمح بحيازة أو تقوية انتباه الجمهور إلى الأُطروحة أو النظرة إلى الأشياء. وبِوَصْفِه نظريّةً لأثر الخطاب، فهو مُرادفٌ لبلاغة إدراك فن الإقناع. وفي مُحيط البلاغة القديمة يتحدّد الحِجَاجُ بالخِطاباتِ التي تستهدفُ الإقناع لنزوع التداولية المُعاصرة إلى عَدِّ كل تبادل تعبيري مُشتملًا على بُعد حِجَاجي. بل إنّ النظرية في أعمال أنسكومبر وديكرو (Anscombre et Ducrot)، تذهب إلى أنّ الحِجَاج ليس حدثًا خطابيًّا، ولكنه يُلازمُ اللُّغة ولا يختلف عن المعنى الملفوظ.

فَفِي سنة (1950) عاد الحِجَاج بقوة بفضل عمل بيرلمان في (البلاغة الجديدة)، اعتمادًا على تقليد أرسطي؛ إذ يُفرق بيرلمان بين الحِجَاج الذي يستهدفُ الرأي المُوزع، والوصف العلمي، حيث اعتقادات السامع لا تأثير لها. من هُنا تأتي أهمّية عناصر الاتفاق التي ترتكزُ عليها الدّلالة: فالخطيب عليه أن ينتقل إلى خلاصات الإقناع بفضل استراتيجيَّة خطابية خاصة باستعمال الفضاءات المُشتركة. ويرى بيرلمان أن الحِجَاج يسمحُ هو وحده بوضع مقاييس العقلنة القادرة على توجيه القرارات في ميدان واسع للحياة الاجتماعية المنفلتة

من المنطق الشكلي، لمُعانقة الخطاب الفلسفي والأدبي وكذا العام والقانوني.

ومنذ المُدّة المحصورة بين سنتي 1960 و1970 همت أعمال بيرلمان شعب تواصل أميركا، قبل أن تعرف انتشارها في فرنسا مع تطوّر دراسات التواصل. وقد استفاد الحِجَاج من اهتمام كبير للتدّاولية التي تدرس استعمال ملفوظات السِّياق. فمفهوم فعل اللُّغة شدّد على القول بِوَصْفِه فعلًا مع أوستن، ذلك أن نظريات المُحادثة التي ساقها غرايس (1975)، بتحليل تداخلات التعبير جاءت بدراسة لِسنية للحِجَاج في المُحادثة مع Moeschler، ومُعالجة طرق عقلنة خُلاصات مُتعددّة. وفي الوقت نفسه، فإنَّ التداوليةَ معناها تمدُّد الحِجَاج إلى اللُّغة كاملةً؛ فالمعنى يُدرك بِوَصْفِه توجُّهًا، لأن الحِجَاج اليوم تعتمده دروس مُتعدِّدة. فَفِي علوم اللُّغة نجده في الواجهة، لا تداوليًّا فقط بل حاضرًا في الأبحاث بشأن الخطاب السياسي والصحافي والإعلامي والإشهاري. أما في الأدب فإنّ المسألةَ التي هي أكثر أهمّية في مادة تحليل الحجاج هي تلك الخاصة بالتوسّع الذي نمنحه المفهوم. فالكثيرُ من نُصُوص الأدب تدينُ له بمقالات وخطابات من ديكارت إلى روسو في النُّصُوص الجدالية ونُصُوص الأطروحة، وأُخرى عبر خُرافة الحكاية الفلسفية بمُعطيات مُعقّدة جدًّا. ومن ثمَّ أخيرًا بإظهار التخيل والشِّعر الشكلي في انفلاتهما من منظور هذا التحليل.

إنّ الحِجَاج إقناع عند بعضهم وعند آخرين إغراء وتهديد. من ثمَّ، يُمكن تمييز نزعتين أساسيتين في دراسة الحِجَاج؛ إحداهما: تعطي التداخُلَ مع المُستمع الامتيازَ وتجعل تكوين الإيتوس مُقدِّمةً لعقلانية الحِجَاج؛ والأُخرى: تَعُدُّ الحِجَاج مُكونًا لمعنى كل تلفظ. وتمنح الثانية دراسةَ الأَدبِ غنى كبيرًا من الإمكانات، إذ يُسْهِمُ في أداء دورٍ كبير في الرهان الجمالي.

وهكذا تُقدّم دراسةُ الحِجَاج في الأدب نفسها في شكلين مُختلفين: دراسة لنشاط الحِجَاج بِوَصْفِه مُمارسةً خطابية مُعقلنة. وأُخرى تخصّ أثر حِجَاج النُّصُوص كما هو شأن دراسات كيبيدي فارغا (Kébidi Varga) (1970).

من ثمَّ، فليست النُّصُوصُ الأُطروحية هي موضوع الحِجَاج، إذ إنّ التحليل الحِجَاجي يُدركُ النص الأدبي بِوَصْفِه خطابًا بقائل مُتعدّد الأصوات، يوجه أو يُحاول الإقناع بتأويل الواقع، لإنجاز إشكالية أو إثارة انتباه البلاغة، بتقديم دلائل الخطاب وتمكينه بطريقة منطقية ومُنسجمة من استمالة الجمهور، وعلى خلاف الجدلية المتَّكئة على قواعد حقيقية، ينطلقُ الحِجَاج من افتراضاتٍ احتمالية، تنتهي إلى عقائد مُتقاسمة مع

الجمهور؛ إذ يتعلقُ الأمر بتكوين مجموع براهين مُكيفة مع الجمهور أو إغرائه عبر الإيتوسية؛ حيث على الخطيب أن يكون مُطابقًا لصورته، وعليه: التحفيز (أي: إثارة الانفعالات).

من ثمَّ، يكون اللوغوس وسيلةً عقلانية للحِجَاج، لارتباطه بالمنطق بِوَصْفِه مبدأً للسببية والهوية واللاتناقض والإغراء الأيديولوجي، لذلك تكون البراهينُ تقنية لتكوين فنّ الحِجَاج واستعارته: لتوزعها إلى براهين خارج التقنية (قوانين/ شواهد/ إثباتات). لهذا يتميز الحِجَاجُ بأنماط أربعة؛ هي:

1. شبه المنطقيّة؛
2. القيام على بِنْية الواقع؛
3. سوق الأمثلة؛
4. التفريق بين المفاهيم (مظاهر/ واقع) (ذاتي/ موضوعي) (وسائل/ غايات).

وتسمحُ بذلك تقنية الحِجَاج باقتراح قِيَم نعتقدها، بإغراءات تقود إلى أفعال جديدة أو تغيير المواقف والأحكام والمشاعر. من هُنا لا يقنع الحِجَاج في حد ذاته، بل يعمد غالبًا إلى مصادر خارج خطابه، باستدراج أخلاقي للمُتلقي بصدق أو عقلنة أو بتعاطف أو إثارة مشاعر، مُتكيفًا مع من يريد استمالتهم اعتمادًا على طبائع:

- الاقتراحات المعروفة والمُقنعة لبلوغ اقتراحات جديدة؛
- المُفاجأة والإثارة.

فالحِجاج درس مُعقّد يتقاطعُ مع اللِّساني والبلاغي والمنطقي والنفسي والاجتماعي بوضعية خاصة لموضوع مادة، ولنا في نماذج (الجنة المفقودة) بخواتمها النثرية مُلخصات أطلقت عليها الحُجّة.

ونخلص في النهاية إلى أنّ الحِجَاج:

1. عَلاقة يَعُدُّها مُؤَوِّلُها علامة على قانون عام أو نمط؛
2. علامة فهم تتضمّن الإرهاص والخلاصة؛
3. حجة وبرهنة ترجِّحانِ كفة التأويل.

**التَّقاطُعات:**

الفصاحة؛ الإيتوس؛ المنطق؛ السرد؛ البلاغة؛ التداولية؛ الخطاب؛ الاستدلال.

Adhésion; Affects; Discours; Eloquence; Epidictique; Ethos; Lieu commun; Logique; Logos; Narration; Orateurs; Pragmatique (Littéraire); Rhétorique; Topique.

Doxa; Mention; Pathos...; Lieu; Raisonnement.

**المصادر:**


- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- بناصر البعزاتي، **الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية**، دار الأمان، الرباط، 1999.
- AMOSSY, R., *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2001.
- ANSCOMBRE, J.C. et DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, 1988, p.30.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, introd. Mi-

chel Meyer, Paris, Le livre de poche, 1991.
- DECLERCQ, G., *L'art d'argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions universitaires, 1992.
- PERELMAN, Ch. et OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Les Presses de l'ULB, 1970.

## الفنّ للفنّ L'art pour l'art

يُعارض الاصطلاح الوضعيين وانتصاراتهم (1845/ 1855) فكل ما هو مُفيد يُعدّ مُلْغًى.

فالفنّ للفنّ أو الفنّ الخالص شعار ولد في منتصف القَرْن 19، في الوقت الذي تأكَّدَ فيه استقلال الحقل الأدبي، وهو سجل إرادة الفنانين في التحلل من كل حكم آخر غير الجمالية، بإنتاج أعمال تحمل في حد ذاتها غايتها، بحثًا عن حرية الكاتب الحديث. ونجد في تحديد الرومانسية لتقليد العبقرية والحماسة توليدًا لأُسطورة شاعر لا يرتبطُ فنّه بغير حرية الإلهام.

وقد استمرّ الصراعُ مع البرناسية إلى سبعينيّات القَرْن التاسع عشر وإلى نهايتها ليمتد إلى القَرْن 20.

وتظهرُ الدعوى كلّما شعر الأدباء بتهديد من الخارج (قانونيًّا بالمنع/ اجتماعيًّا بالالتزام). لكن المدافعين عنه لا يجعلونه مبدأ ثابتًا، فالأعمال التي تبنَّت الجمالية (المَحضة) طالما تجاهلتها سوسيولوجيا الأدب، لأنها لا تقدّم أي رهانٍ إلى جمالية انعكاس الواقع الاجتماعي في التقليد «الماركسي»، لأُطروحات مدرسة (فرانكفورت)، فولتير بنيامين قاطع هذا الإغفال، كما علق «أدورنو» على مالارميه واجدًا في الألغاز واللّاشيء ترجمة لعَلاقات اختزلتها الرأسمالية في عَلاقة بين الأشياء. وألحّت أعمال بودلير على عالم الفنّ المحض الذي لا يكون وسيطًا محضًا بعيدًا عن كل المعارك، فَفِي المُطالبة باستقلال الفنّ يكمُنُ إبداع الفنان المهني الكبير.

فقاعدة (الفنّ للفنّ) تُشكّل عقيدةً ظهرت بفرنسا زمن الرومانسية، واستعيدت إلى حدود القَرْن 19، بتأكيد استقلالية الفنّ الذي لا غاية له غير ذاته، وليس عليه الخضوع إلى قِيَم الحق والخير، بل إلى الجمال وحده، مُعارضًا بذلك كل القواعد التي تجعل الفنّ في خدمة التزام سياسي اجتماعي أو ظرفي، وكان تيوفيل غوتييه من الرومانسيين الذين دافعوا عنه (1935)، (فلا يوجد جميل حقًّا إلا في ما لا يخدم شيئًا) و(الجميل ليس خادم الحق).

أما بودلير فيرى أنّ الشّعر لا هدف له غير ذاته ويذهب هيغو (1829) إلى أنّ الكتاب الذي لا فائدة فيه يُعبّر عن شعر خالص، ومع ذلك نجد البرناسية لا تقصد الحياد تجاه المجتمع، بل مُعارضة البورجوازية.

والفنّ للفنّ يستدعي استثناءات

أُخرى مع لافونتين الذي يقول: «يجب الإفادة لإثارة الإعجاب»، بفكرة أنّ الفنّ الأدبي يتحدّد بوظيفة تأسيس أخلاقي عقائدي اجتماعي مفيد في جميع الحالات.

من ثمّ، فالفنّ للفنّ يُمثّل قرنًا ونيفًا من التحولات القيمية الأدبية، دون غاية أُخرى غير الجمالية. فالتفريقُ بين المُتعة والفائدة هو اختزال الثالوث (حق/ جميل/ خير) إلى قيم مُختصّي الأدب.

ذلك لأنّ قدرَ المُختصّين الذي هو إثبات جدارتهم بِوَصْفِهم مُصدِري أحكام أدبية، قادهم إلى التشديد على الأعمال والكُتّاب المُتمردين على القيم والسلطة الرمزية. من هُنا كانت النقاشات بشأن ساد وفلوبير ومالارميه وسلين، والإلحاح على فكرة الأدب والنثر بالدفاع عن الأدب بالضدّ من الأخلاق، وتأكيد إمكان قول كل شيء، لتعد إحدى نتائج الفنّ للفنّ (القراءة المحضة) نمطًا خاصًّا للقراءة العالمة، الفارضة لفكرة قراءة الأعمال في حد ذاتها، لا فضاءات تجيبُ عن رهانات أخلاقية، حيث تُصبحُ اللّذة الجمالية السبب الوحيد للقراءة، وأصبح هذا المنظورُ هو أيضًا مُهيمنًا على الكتابة. فهل علينا أن نُقارن الحالة الحالية للإنتاج الأدبي الأُوروبي بالإفريقي، مع نادين غوليمر (Nadine Goulimer) أو أميركا توني موريسون (Toni Morrison) لتقويم حدود هذا المنظور الأدبي؟

من ثمّ، يرتكزُ الفنّ للفنّ على:

1. شعار نزعة جمالية، سادت الأدب في منتصف القَرْن 19 لتستمرّ بعده بدرجات متفاوتة؛

2. تستهدف النزعة تفضيل الحسّ الجمالي على غيره من الاعتبارات الأُخرى؛

3. تتخذ شكل مقولة رومانسية للتحلّل من ضرورات الظرفية.

**التّقاطُعات:**

الحقل الأدبي؛ البرناسية؛ الشّعر؛ الوضعية؛ البوهيمية؛ الفن؛ الفانتاستيك؛ الرومانسية.

Autonomie; Autotélisme; Cénacle; Champ littéraire; Parnasse; Poésie pure; Positivisme; Utilité.

Bohème; Dandysme; Décadentisme; Ecriture artiste; Fantaisie; Parnasse; Romantisme; Autonomie.

المصادر:


- عبد الحكيم حسان، **النظرية الرومانتيكية في الشّعر**، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- ف. ل. سولنيه، **الرومانطيقية في الأدب الفرنسي**، تر: أحمد دمشقية، منشورات عويدات، بيروت، 1960.

محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، دار نهضة مصر، القاهرة، 1971.

- ABASTADO, C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979.
- ADORNO, T.W., *Notes sur la littérature*, (éd.) Flamarion, 1984.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- CASSAGNE, A., *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premièrs réalistes*, Paris, Champ Vallon, (1906), 1997.
- *Actes de la recherche en sciences sociales*, Juin 1998. 123.

## المظهرُ الشّفوي Aspect verbale

1. مظهر ثالث، لتشكّل القصة، عند تودوروف، زيادةً على المظهر التركيبي والمظهر السيميائي.

2. والشّفوية تعبير بالكلمات عمّا ينتمي إلى نظام دالّ، غير لُغوي.

وهو مفهومٌ لسانيّ يعودُ إلى ملفوظ ويُشير إلى طريقة مُتكلم أو فاعل مُتكلم، لذلك فهو يرتبط بقاموسية.

مثال ذلك: فِعْلا (خرج) و(دخل) يحيلان على فِعْلين بالضَّرورة مُنغلقين يُعارضان فِعْلَيْ (مشى) و(جرى) المحيلين على حركة مُستمرة لانهائيَّة.

ويهمّ اصطلاح (المظهر) الناقد، بحيث يُترجم غالبًا خيار القائل، فإذا كان بعض الحركات أو وضع بعض الأحداث تسجيليًّا يُحَدِّدُ المظهر جزئيًّا، فإننا نخلص بالطبع إلى ذاتية المُتكلم في المثالين الآتيين:

(هذا اليوم تُغنّي الفنانة بالأوبرا)؛

أو (هذا اليوم بالأوبرا تُغنّي الفنانة).

وفي الحالتين فإنّ الأحداثَ تقعُ في الماضي، لكن الماضي البسيط يبرزها مُنتهية، في حين أنّ الحاضر يبرزها مفتوحة وهذا الأخير نُصادفه في بداية النصّ، حيث يعمل بِوَصْفِه إعلانًا عن اللّاحق، في حين أنّ الأول يشتغل في حضن سلسلة سردية، لوجود قرابة بين المظاهر وبعض الأصناف السّردية، فعَلاقة الحاضر بالوصف تُعدّ مثالًا على ذلك.

فالمظهر التعبيري يُعَدّ مستوى ثالثًا في تشكيل المَحْكي عند تودوروف، من خلال تحليله لـ «الديكامرون»، حيث تتكلم الجُمل المحسوسة في كل مَحْكي.

**التّقاطُعات:**

التشكل؛ الحكاية؛ السرد؛ المظهر التركيبي؛ المظهر السينمائي؛ الوصف.
Deixis; Description; Enoncé; Narration; Aspect Syntaxique; Aspect sémantique.

**المصادر:**


- أكرم قانصوه، **التصوير الشّعبي العربي**، عالم المعرفة، الكويت، 1995.
- والتر ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، عالم المعرفة ع 182 الكويت، 1994.
- حسن بحرواي، **حلقة رواة طنجة**، عكاظ، الرباط، 2002.
- VALIÈRE, M., *Le conte populaire*, (éd.) A. Colin, 2006.
- PROPP, V., *Morphologie du conte*, (éd.) Gallimard, 1970.
- FLAHAULT, F., *La parole intermédiaire*, (éd.) Seuil, 1978.
- ZUMTHOR, P., *Le masque et la lumière*, (éd.) Seuil, 1978.
- MIQUEL, A., *Un conte des mille et une nuits*, (éd.) Flammarion, 1977.


## تداعي الأفكار
## Association des idées

**تداعي الأفكار:**

1. إحداث عَلاقة بين مدركين لاقترانهما في الذِّهْن بمنطق أو بسبب ما.

2. يرتبطُ اصطلاح تداعي الأفكار بثلاثة محاور:

أ ـ حاسة الجمال، إذ إنّ جمال الشيء يأتي نتيجة لتجربة ذاتية؛

ب ـ عودة جميع الصُّوَر المجازية إلى التداعيات؛

ج ـ الارتباط بالروايات التي تعتمد (تيار الوعي/ تيار الشعور).

**تداعي الأفكار الجمعية:**

1. يقال عن العالم السيميائي: إنه جمعي، حين يتمفصل قاعديًّا عبر المقولة السيميائيَّة إلى طبيعة/ ثقافة مُعارضًا في ذلك العالم الفردي المؤسس على ثنائيَّة الحياة/ الموت.

2. ويقال عن فاعل: إنه جمعي، حين يعتمدُ على مجموعة فاعلين مُنفردين.

3. وعَلاقة عناصر بعناصر أُخرى (مثال ذلك: كلمة «كاتب» التي تثير في النفس كلمات «كتاب» و«مكتبة» و«كتابة»).

4. والجمعي تداعيات تخضعُ لمسببات مُحدّدة.

فتداعي الأفكار، من ثمَّ، إحداث عَلاقة بين مدركين، لاقترانهما في الذِّهْن دون أن يكون للتسلسل منطق.

تتّحد في ثلاثة اتجاهات:

1. تجربة ذاتية تربطُ بين صفات واستدعاءاتها الذِّهْنية؛

2. تداعي أفكار في الصُّوَر البلاغية ولا سيّما المجاز والاستعارة؛

3. توظيفات المونولوغ للهذيان والحلم والفانتاستيك.

**التَّقاطُعات:**

الرواية؛ السيرة؛ التخيل الذاتي؛ الحوار الداخلي؛ المُناجاة؛ الهذيان؛ الحلم؛ الفانتاستيك؛ السيرة الذاتية.
Roman; Le Moi; Le Délire; Rève; narration; Fantastique; L'autobiographie.

**المصادر:**

- بيلا غرانبرغر، **النرجسية**، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- BEAUJOUR, M., *Miroire d'encre*, (éd.) Seuil, 1980.
- BARRÈS, M., *La culture du moi*, (éd.) Plon, 1966.
- TAYLOR, C., *Les sources du moi*, (éd.) Seuil, 1998.
- RIGOLI, J., *Lire le délire*, Paris, Fayard, 2001.

## الكاتب Auteur

شخصية كاتبة لعمل أدبي أو غيره، ويُحدّد الكاتب بلغة قانونية حق الكاتب ويتعلقُ الأمر بمفهوم مُعقّد، إذ إننا نجد كثيرًا من الأعمال الكبرى، بل كتابين معروفين هُما «الإلياذة» و«الأوديسة»، وعددًا من الملاحم الوسيطيّة تقود نحو ظواهر تداخل النُّصُوص المُعقّدة لهذا المفهوم. فقد كان سارتر و لوتريامون ينقلان نُصُوصًا ويدمجانها في أعمالهما.

فالأصالة لم تكن يومًا ما علامة على

قيمة، فمُختلف الإسهامات الأدبية تجعل من المُستحيل نسبة نصّ إلى كاتب عبر الاسم المُستعار والتنكّر والتباعد بين الأسماء المُستعارة التي تنزع أحيانًا إلى الخلط بين الكاتب والسارد والناقل بل بطل العمل، إذ تضطرّ إلى نسبة الكاتب إلى بعض أنماط تقديم النصّ نحو «تدخل الكاتب» و«كلمات كاتب». وفي المسرح يكون الإبداع جماعيًّا بالضرورة في «المسرح الفقير» لغراتوفسكي، وبهذا المفهوم يظل الكاتبُ إشكاليًّا.

كاتب نصّ أدَبي أو كاتب في مجال آخر، هما معًا يعنيان ملكية ذات قيمة قانونية، ونَستعمل كلمة (مُؤلف) للإشارة إلى كاتب عدد من الأعمال، وفي الأدب تُعدّ هذه التعريفات دون إبهام حتى وهي تتعاقد مع كاتب أصلي يمنح أعماله قوة الإبداع عبر نشر مكتوب يتميّز من كاتبه المُرتبط بالأدب وحده على خلاف الكاتب العام.

فظهور توقيع الكتب في القَرْن 6 ق.م واستعماله في المدن الإغريقية، كان مرحلة تكوينيَّة للكاتب الذي يوقّع اسمه بِوَصْفِه فردًا يتحمّل مسؤولية كتابته، بدلًا من أن يكون مُجرد ناطق رسمي بحقيقة خارجة. من ثمّ، فنشاطه يُقرن غالبًا بعمل حرفي.

وكلمة كاتب ترتبطُ باللاتينيَّة وتعني (نمى/ ضمن)، فالكاتب يُنظر إليه بِوَصْفِه شخصًا يحمل شيئًا إضافيًّا إلى الثقافة بِوَصْفِها قيمةً أكيدة. فشيشرون يُطلق على أفلاطون اسم (الضامن والمُعلّم العميق). وبذلك كان اللّاتين أصحاب سلطة ومصداقية مُعتبرة. لذلك، كان المُدوّنون ينقلون ويؤلّفون بهوامش وحواشٍ، مُعلّقين على نُصُوص المُعلّمين وناسبين إلى غيرهم تحقيقات كتب.

لكنّ نمطَ كتابة المطبعة في القَرْن الخامس عشر غَيَّر مَقاس الإنتاج بين النشر والكاتب، ليعود المخطوط إلى الدرجة الثانية بِوَصْفِه حالةً غير مُنتهية للعمل. ومنذ القَرْن 17 أصبح الكاتب مُجمعًا لكتابات تقليديَّة شفوية شعبية، وليس مُبدعًا للنصّ، بعيدًا عن النحل.

فَفِي سينما الكُتّاب الفنية، ظهرت اشتراكات الممثل والمخرج ومُصَمِّم الديكور والمُنتج.

ويظل بالنسبة للأدب مفهوم الكاتب أداة مَعرفة، فالبيوغرافية أصبحت وسيلةً لدراسة النُّصُوص الكاملة، ليُقدم سانت بيف (Saint Beuve) ولانسون (Lanson) تقليدًا جسّده رامبو (Rimbaud) بقوله: «أنا هو الآخر» هذا الآخر الذي أصبح موت الكاتب (1960) بِوَصْفِه منهجًا جديدًا مع بارت (1968/ 1984) وفوكو (1969) الذي يَعُدّ الفردية إشكالية.

وعلى الرَّغْم من ذلك ظلّ مفهوم الكاتب يُغذي النقد وتاريخ الأدب عند «كومبانيون» (1999).

**التَّقاطُعات:**

المجهول؛ الشرعي؛ السلطة؛ الكتبة؛ التخيل الذاتي؛ السارد؛ النشر؛ التوقيع.

Anonymat; Authenticité; Autorité; Écrivain; Ethos; Pseudonyme; Archi; énonciateur; Autofiction; Collage; Narrateur; Publication; Signature; Société d'auteurs; Stratégie littéraire.

**المصادر:**


- ألفين كرنان، **موت الأدب**، تر: بدر الديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- CHARTIER, R., *Le livre en révolution*, Paris, Textuel, 1997.
- DIAZ, J., «La notion d'acteur (1750-1850)», *Histoires littéraires*, oct.-déc. 2000, 4, p.77-93.
- FOUCAULT, M., «qu'est ce qu'un auteur?» in *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1995.
- LECLERC, G., *Le sceau de l'œuvre*, Paris, PUF, 1998.
- VESSILIER-RESSI, M., *Le métier* d'auteur, Paris, Bordas, 1982.


## الطليعةُ الأدبية Avant-gard

اصطلاح مجازي يُشيرُ إلى قيادة نخبوية تفترض التقدم في الحداثة، وهذا يقتضي اللجوء إلى أساليب غامضة ومُجدّدة، تُقاوم احتواءها واستيعابها ضمن الثقافة الشَّعبية والجماهيرية.

من ثمَّ، كانت الطليعةُ نخبةً فكريةً تُقاوم الوعي الزائف، وهذا جعل الاصطلاح محلّ شك وارتياب هو أيضًا.

وتُعدّ الطليعة بالمعنى الحرفي مُقدمة الجند التي تتقدّم المعركة. واستعارة الكلمة سياسيًّا وفنيًّا للدّلالة على أفكار وأشكال تعبير تقطع مع الأيديولوجيَّة والجمالية المُهيمنتين، يُعبّر عنها ويدافع عنها عبر بيان جماعة مُبَنْينة.

ومفهوم الطليعة يُمكنُ استعماله للدّلالة على التيارات والحركات والمدارس التي تدّعي ذلك تاريخيًّا بِوَصْفِه مُحرك التزام جمالي وسياسي، ويُمكن أن يتقدّم الاصطلاح كذلك بِوَصْفِه نَمُوذَجًا يسمح بوصف تطور الأدب بإثارة نقاط القطائع واستراتيجيّات التمايزات ومُمارسات الجماعات وتظاهراتها. ويُمكن بهذا المعنى الكلام على طليعة مثلًا للرومانسية في مُعارضتها للكلاسيكية والبرناسية كما قادها الكونت دوليزل أو الواقعية، وكذا باقي المدارس التي تأكدت عبر القرون ومارست قطائع جمالية.

تُعدّ هذه المُقاربة للطليعة وسيلةً فعّالة، بلا شكٍّ، لتحليل مكونات جماعات الكُتّاب وتأكيد الاختيارات الجمالية الجديدة وصراعات الهيمنة في الحقل الأدبي. وللتوسّع، فهي تخاطر بإفراغ مفهوم جوهرها التاريخي الخاص، لأن فكرةَ الطليعة تعودُ إلى حقبة كان فيها التجديد يُمثل القيمة القُصوى للأدب، لهذا لا تنطبق تمامًا على ذلك بالنسبة للقرنين 19 و20،

وتدل الطليعةُ بالمعنى الواسع والاستعاري على كل جمالية في قطيعة مع التقليد، ومِنْ ثمَّ، تنعت سيرورة التبادل الدينامي بأنّها أساس لتاريخ الأدب، وفي هذا الاستثناء تعتمدُ الطليعة على ركيزة وحركة تاريخية مجدّدة لكل إبداع.

ويُمكنُ الإحاطة بمنطقها عبر اصطلاح معارك القدماء والمُحدثين، لكن المفهوم لم يستوفِ وضوحه إلا عبر وظيفة المفهوم الحديث للأدب وكذا فلسفة التاريخ. فَفِي القَرْن 19 حين حدد الأدبُ حقل ممارسته متخلّصًا من (الآداب الجميلة) ومن البلاغة، دخل تعبير الطليعة مُعجم المُمارسة والنقد الأدبي. فَفِي سنة 1830 ظهر الاصطلاحُ في الخطابات السياسية والفنية والأدبية في الوقت نفسه تقريبًا. فَفِي السياسة كان يُشير إلى الطبقة الاجتماعية التي تتكوّن بِوَصْفِها أقلّيّةً معارضة للبورجوازيّة المُنتصرة وهو ما استعملته الماركسية. أما الأدب فقد استعمله النقد المُحافظ لإدماج المُعارضة الحداثية لجيل الشباب. فالكُتّاب المعنيّون والرمزيّون ومُختلف الجمعيات التي برزت نهاية القَرْن، وكذلك الانطباعيّون في الفنّ لم يكونوا يستعملون الطليعة لنعت أنفسهم، لكن بطريقة استرجاعية فإن نقد القَرْن 20 استطاع نعت هذه الحركات بالطليعية مثال ذلك ج. كريستيفا، التي تنعت مالارميه ولوتريامون بطليعيَّي أدب عصرهما. وفي بداية القَرْن 20 يُستعاد التعبير ويُستوعب عبر جماعات أدبية لاحقة. إذ تولّدت هذه الطليعة في حضن مفهوم جدالي وإلزامي بالأدب، لأنه ينوي إخراج هذا الأدب من قوقعته ومُصالحته مع الحياة. وبالضدِّ من القيم المُهيمنة للرمزية، فإنّ أغلب الأزمات التي ظهرت بين سنتي 1890 و 1914 كانت تنتظرُ عبر مشروع سياسي مصالحة الفنّ مع الحياة في عمل «الحيوية والإنسانية» «ف. Gregh» (1902).

وكان اتخاذ مواقف راديكالية يؤكّد أسبقية الحياة الجماعية والمُتناسقة والخصبة، إشارة إلى عصر السرعة وآلية القوى الحيوية. فَفِي ألمانيا سادت قِيَم مُماثلة، حتى إنّ التعبيرية كانت أكثر تشاؤمًا بشأن مصير الإنسانية وأكثر راديكالية بشأن وضع الأدب والفن، ومن التعبيرية تولدت الدادائيّة، لمؤسسها في زيوريخ (1916) ترازا.

وبعد الخروج من الحرب العالمية الأُولى، أدرك السّورياليّون ضرورةَ خوض معركة الطليعة الراديكالية (1919/ 1924) مع «بروتون وسوبولت وأرغون» واضعين استراتيجيَّة لمجلة الأدب، وكانوا أكثر الطلائع بَنْيَنة في تاريخ الأدب الفرنسي.

أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد

ظهرت (Tel quel) لفيليب سوليرز و(Change) «ج.ب.فاي» و (TXT) كريستان مرتجان وجان لوك ستاينمتز Prigeut et J.L Steinmetz.

كانت المجلاتُ الثلاث تحت رعاية ثلاثة ناشرين (Ch. Bourgois + Seghers+Laffont + Seuil) ذوي نظرة ثورية مُشتركة وتأمّل عملي بشأن سلطات تحوّل اللُّغة إلى عَلاقة بنظرية الحوافز، وقد ظلّت الجماعات الثلاث تُميز نفسها من مفهوم الأدب المُلتزم الذي تُعزّزه «الأزمنة الحديثة» لسارتر.

وعلى خلاف برنامج الوجودية، فإنّ هذه الطليعة تنتشرُ مُطالبة الماوية والماركسية والفوضوية (1968) بمشروع نظري تطبيقي ومعهم يختفي تمييز الأنواع وتنهارُ الأطرُ القديمة بمُمارسة الكتابة أو النصّ نفسه، مُعلنين أسبقية الكتابة أو النصّ والإنهاء مع المعنى الذي لم يَعدْ فضاءَ يقينٍ ولا شكًّا ولا حاملًا فكريًّا حركيًّا. أما اكتشاف استغلال الشكل فقد كان آلة حربية مدّعمة بسلطة تحويلية تتغذّى بلسانيات «جاكبسون وتشومسكي»، وحجج شعرية ثورية كوّنت حالة مجموع الاقتصاد المتعي، مُحرّك الموضوع في العالم. وكان شاعرهم فرانسيس بونج (Francis Ponge) يُحطّم بمُمارسته الشِّعرية باقي شعر الرومانسيين. والمجموعات الثلاث تُعدّ اليوم آخر طليعة القَرْن، لأن ما بعد الحداثة ترفضُ مفهومًا للفنّ يعودُ إلى الأصالة أو التقدّم، بعد أن كانت الطليعة كوكبة تتميّز من مُعاصريها بالتجديد والسبق، وتُعدّ واجهة الأدباء بإصدار البيانات وتوجيه القراء نحو مُغامرة الاكتشاف.

**التَّقاطُعات:**

الحداثة؛ المراحلية؛ الرمزية؛ السوريالية؛ الإبداع؛ المقاهي الأدبية.

Automatisme; Cafés littéraires; Innovation; Modernités; Périodisation, Surréalisme; Symbolisme.

**المصادر:**


- روزنتال، **شعراء المدرسة الحديثة**، ترجمة جميل الحسيني، الأهلية، بيروت، 1963.
- انظر: أعداد (شعر) (فصول) (الآداب) (الأديب) (المواقع الإلكترونية).
- ESTIVALS, R., Schémas pour l'avant-garde», *Revue de l'université de Bruxelles,* 1976, nº 3-4, p.242-291.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIXe* s.: *Lautréamont et Mallarmé, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974.*
- LOURAU, R., «Sociologie de l'avant-gardisme», *L'homme et la société,* 1972, nº 26, p.45-68.
- SOMVILLE, L., *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique,* 1912-1925, Genève, Droz, 1971.
- COLL., M., «Exploration des avants-gardes», nº spécial de *La Revue de l'Université de Bruxelles,* 1975-1.


## الغائيّة Autotélisme

مبدأ جمالي، يقضي أن يكونَ العمل الفنّي غايةً في ذاته، يتحدّد العمل بموجبه مُستقلًّا مُنغلقًا على ذاته، يُحيل دون أن يستهدف فائدة أو تعليمًا، فهو يُسجل مُعارضته للأعمال ذات الطابع المُحاكاتي والتداولي. ودخل الاصطلاح

مع الحداثة عند ت.س. أليوت في «وظيفة النقد» (1923).

وقد استعمله النقدُ الشكلاني الأميركي الذي يُطلق عليه اسمُ النقد الجديد، مُستلهمًا تحليلات الطبيعة الرمزية للُّغة كما قام بها الناقد البريطاني آي.أ. رتشاردز ووليم أمبسون في بحثهما الذي استهدف استخلاص الوحدة العضوية للعمل، بإظهار عَلاقة كل عنصر نصي بفكرة أو (تيمة) شاملة. وهو ما سمح لهما بافتراضات تخصّ عمل المعنى في الشِّعر. أسهمت في ذلك المنهجيَّة النقدية لهما في الغالب، وكذا مفهومهما للأدب، ومفهوم الشّكلانيين الروس جاكبسون/ فلاديمير بروب/ م.باختين والبِنيويين تودوروف/ بارت/ جيرار جينيت وقد كانت الحركات الثلاث النقدية وراء التشديد على الأدبية، لكن روادَ النقد الجديد أوْلوا إيجاد معنًى موحَّد للشكلانيين والبِنيويين أهميةً، محاولين تأسيس شرعيَّة الدراسات الأدبية على أسبقية الشكل، ومُستهدفين وصفًا علميًّا وتنميطًا أدبيًّا. وقد قدّم بارت الغائيَّة في «مقالات نقدية» (1964)، دون العودة إلى اصطلاح دقيق للأدب والنقد الأدبي بِوَصْفِهما أنشطةً مُتأملة لذاتها، لصيقة بموضوعها؛ لأن اللُّغةَ نفسها تُصبحُ غايةً خاصة لهذا النَّمط من الإنتاج: (المنتج/ محدّد قواعده/ خلاف اللُّغة العادية). وهذا المنظور له عَلاقة بأبحاث رومانسيي نهاية القَرْن 18، بإقرار إنتاج عمل شعري يُعلن نظريته الخاصة، في مُحاولة للإحاطة بظاهرة الأدب نفسها.

ظهر هذا في: (الفنّ للفنّ)= بودلير ومالارميه، ومع إدغار ألان بو في «مبدأ الشِّعر» (1850) ردًّا على الاغتراب.

إن افتراض إحالة العمل على ذاته هو ما يُقدّمه الاصطلاح كما هو شأن الوضعية الانْدماجيَّة. وهو مفهوم قريب لكنه سابق لشكلنة مفهوم التمثيلية. ويُعيد المفهوم النقاش بشأن المقاييس التي عليها أن تقود التأويل، بل فتح الفضاء النقدي المُعاصر الذي يقودُ مسألة الأدبية. ويظهر أن النقدَ المُعاصر، استرجع المسألة عن الرومانسيين والمُحدثين ليطرحها انطلاقًا من قضية العَلاقة بين المُتخيل والواقع. في حين يؤكّد الشكلانيون أنّ استقلالية العمل وحدها يُمكنها اعتبار البعد والواقع. ذلك أن مُنظّري التلقّي يُطالبون بأن يُراعى فعل القراءة، حتى نخلص للمعنى الجمعي. وفي زحمة أعمال بارت وريفاتير (Riffaterre) والمنظّرين الألمان للتلقّي إيزر/ جيوس، فإن النقد الذي يدعو إلى إدماج بُعد التلقّي بِوَصْفِه عنصرًا أساسيًّا، يُسائل إدراك الإيهام الإحالي وآثاره. أما أعداء الاصطلاح فيُسجلون أن إعلان اللا-إحالة العمل، يقود إلى عدم الالتزام ويُثيرُ قضايا أخلاقية.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ الشكلانية؛ النقد الجديد؛ التلقي؛ البنيويَّة؛ الآداب الموازية.

Art pour l'art; Formalistes; Littérarité; Nouvelle Critique; Réception; Structuralisme.

**المصادر:**


- دافيد دويتس، **نسيج الحقيقة**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- لويز روزنبلات، **الآداب عملية استكشاف**، تر: عزت خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1998.
- سيرجيو مورافيا، **لغز العقل**، تر: عدنان حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- ستيفن تشان، **نهاية اليقين**، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- BARTHES, R., «Écrivains», *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.147-154.
- LACOUE-LABARTHE, P. et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- RIFFATERRE, M., «L'illusion référentielle», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p.91-118.
- TODOROV, T., *Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- COLL., M., «L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs», (numéro spécial), *Texte*, Toronto, 1982, nº 1.


## الشّرعية Authenticite

الاصطلاح اللّاتيني من أصل يوناني ينطبقُ على من له سلطة لا مُنازعة فيها، بِوَصْفِه فاعلًا مسؤولًا عن فعله الخاص.

وتشمَلُ الشرعيّة في النقد الأدبي استعمالين، أحدهما: فقه لُغوي يخصّ نسبة النُّصُوص إلى كُتّابها الواقعيين، والآخر: نقدي، يخصّ قيمة محتوى نصّ لأنّه شهادة انفعالية يُعارضُ الكذب. لكن هذا المفهوم يعود إلى القانون بشأن الفعل الرسمي المضمون بالنسبة لوثيقة صحيحة وأصلية وليست نسخة، فقد نُسِبَ الكثير من النُّصُوص الجاهلية إلى غير أهلها وكان النَّحْل لإضفاء طابع الشّرعية التي لها فضاءات مُتميزة، هي: الخزائن والأرشيفات حيث تخزن الوثائقُ الأصلية، التي تعتمدُ طرائقَ علمية تُحدّد صحة الوثيقة، عبر تحليل علمي أُسلوبي أو تاريخي. لهذا، استبعدت الوثائق المُزيفة، إذ أصبحت الشرعيَّة مركزية في فقه اللُّغة، وكذلك كان وضع تاريخ الأدب بحسب لانسون (1911)، الذي يُحدّد أول عملية لمَعرفة نصّ صحيح بتحليل العَلاقة التي تجمعه بالكاتب. وفي استعمالاته الأدبية عرفت الشرعيَّة نَمُوذَجًا، مع ظهور المطبعة، التي أسهمت في تحديد نوع الكاتب والنصّ في مواجهة عدد من تحايلات المُدوّنين والانتحالات. ومع أشكال السِّيَر والسِّيَر الذاتية، أصبحت النّيات الحسنة للكاتب مرادفة للشرعيَّة، وهذا لم يَحُلْ دون انتشار المذكّرات المُزيفة، وهذا جعل تقصّي الشرعيَّة يمتدّ إلى السِّيَر الذاتية ومُتخيل الشاهد في الأدب الحربي والبروليتاري، حيث يُصبح مُقابل الشرعيَّة مُساويًا للصدق.

أما اليوم، فمفهومُ الشرعيَّة يعرف وضعًا مُفارقًا. فإحدى قيمها: تخصّ النصّ ونسبته الصحيحة إلى الكاتب. والأُخرى: تخص قيمة الحقيقة في المضامين، لكن الامتيازَ المُكتسب في الأدب المُتخيل يجعل نصًّا وهميًّا كاذبًا، لكاتب معروف، نصًّا ذا قيمةٍ أدبية تفوقُ الشرعيَّة.

فتعدّد الشرعيات يُشير إلى أن الأدب انفصل عن قِيَم الحقيقة التي ظلّت على الدوام أساسيَّة في الأدب، ما دامَ نوعُ الفنّ قد أصبحَ المقياس الأكبر؛ من ثمَّ:

1. نطلق اسمَ الصحة على كل عمل يتميزُ بالجودة والابتكار والمشروعية؛

2. وكذلك تنزعُ تيارات أيديولوجيَّة إلى إطلاقه على الثقافة والأدب اللّذين لم يتعرضا لمثاقفة ما؛

3. والصحة شرعيَّة وجود العمل الأدبي المُجْمَع على موضوعيّته.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ السلطة؛ الاكتشاف؛ العمل؛ فقه اللُّغة؛ الملكية؛ النص؛ المنوعات.

Auteur; Autorité; Mystification; Œuvre; Philologie; Propriété littéraire; Texte; Variante.

**المصادر:**


- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- **القصة، الرواية، المُؤلف**، جماعة، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997.
- GUENEE, B., «Authentique et approuvé. Recherches sur les principes de la critique historique au Moyen Âge», *La lexicographie du latin médiéval* et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge (1978), Paris, CNRS, 1981, p.215-228.
- MINNIS, A., *Medieval Theory of Authorship*, Londres, Scholar Press, 1984.
- TRILLING, L., *Sincérité et authenticité*, Paris, Grasset, 1994.


## ما قبل النصّ
## Avant-texte/ pré-texte

مجموع تكوّنه الوثائق المهَيَّأة لعمل أدبي تظل في حكم المخطوط والمُسوَّدات والخطاطات التي يعتمدها النقدُ التكويني حاليًّا.

وهو اصطلاح أدخله سنة 1972 جان بيلمان نويل (Jean Bellemin Noël) في كتابه (النصّ وما قبل النصّ)، للإشارة إلى مجموع المواد الموجودة قبل نهاية العمل: (التسويد/ المخطوط) إذ إن النقد التكويني تخصص في دراسة ما قبل النصّ مُحاولًا تكوين طريقة إبداعية تُعالج المُسوَّدَات والمخطوطات. وقد قدّمت مجلة **الأدب** الفرنسية (*Littérature*) عددًا خاصًّا بمكونات النصّ (genre du texte) (1977).

وهو وثائق تحضر للعمل الأدبي: جذاذات، ومُسوَّدات، وخطاطات، لذلك أطلق على صيغة تصويب أو نسخة مُصحّحة ما قبل النصّ أو النصّ الأُولي، من ثمَّ؛ يُعدّ التركيب النصّي:

1. طرائق نصّيّة يُمكن توظيفها في المسافة التوليدية؛

2. فهمًا للنصّ عبر خطابات معينة؛

3. أُسلوبًا يتبنّى تقنية ما.

أما النّصية؛ فهي:

1. طرائق تستحضر لتكوين نحو نصي، واستمرارية خطابية؛

2. وكذلك تتّخذُ النصّية شكل تمثيلية سيميائيَّة للخطاب؛

3. وتدل النصّية على توقّف المسافة التوليدية، في لحظة من سيرورتها ونزوعها إلى الظهور؛

4. ولإعطاء تمثيلية لمستوى ما من مستويات المسافة التوليدية لـ (النحو العميق/نحو السطح/الدعوى)، علينا أن نمرّ بالضرورة بالنصّية.

خارج النص:

1. يُعرَّف خارج النص، من منظور النقد المُبتذل للمُحتمل، بأنه «كل ما يُعارض النصّ وما يتبنّى أحيانًا بِوَصْفِه واقعًا» والاصطلاح في الواقع هو «حثالة الاعتقادات المُلقّنة»، من منظور جماعة (تيل كيل).

2. الإحالة على «خارج-النصّ» هي إحالة على مكونات مرجعية.

3. و«خارج النصّ» يُعارض «داخل النصّ» ويفترض ثنائيَّة مُعقدة.

فوق النص:

يحدّد بارت ما فوق-النصّ في كل خطاب غير مقروء، إلا أنه مُنسجم مع الكتابة الاستعارية، إذ لا يُمكن بلوغه إلا عبر المعنى الحرفي.

**التّقاطُعات:**

النقد التكويني؛ المخطوط؛ المُسوَّدات؛ الأنواع؛ الطرائق؛ الأُسلوب؛ النصّ؛ الاستعارة.

Critique génétique; Manuscrit; Genre; Style; Texte; Métaphore.

**المصادر:**


- عبد النبي ذاكر، **عتبات الكتابة**، دار وليلي، 1998.
- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1995.
- رولان بارت، **الكتابة في درجة الصفر**، تر: نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 1970.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- MONCELET, C., *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, (éd.) PUF, 1972.
- COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, (éd.) Seuil, 1979.


## السُّلطة Autorité

تُشير السُّلطة إلى مؤسس الحقيقة ومالكها، وفي المعجم الدِّيني تُحيل التسمية على الإنجيل؛ أي: أولئك الذين لهم قدرة التأويل ومعارك السلطة تحتفظ للكلمة بدلالات واسعة، لكن قبول الخاصّة تأويل النُّصُوص أو رفضهم لها أو تعديلهم إيّاها هو ما يُعطي الكلمة الثقة بسلطتها على النُّصُوص وهي تُحيل على مُتلفظ السّلطة في البلاغة للخطيب المُفَوَّه.

ويُمكن أن تطبع السُّلطة عمومًا مُختلف تراتبيّات الأعمال في الحياة الأدبية (انْدماج/ قيم/ تقليد/ مُعتمد) وكذا باقي الإحالات على أنماط الأعمال وأبويّتها (انظر: شرعيَّة، توقيع).

فالكتبُ المدرسيَّة للقرون الوسطى كانت تُعطي آباء الكنيسة ثقلَ السُّلطة وحجّتها بانتقاء شواهد.

لكن النهضة كسرت من جِهة هذه الوحدة بين الخالق والمخلوقات حين أبرزت نقدًا نحويًّا للنُّصُوص يُغيّر من فحواها، وهذا نشّط تقليد بلاغة شيشرون فجعلت الكاتب الضامن الأول للحقيقة؛ أي: السُّلطة، مع أن شواهد الحكماء تقدّم بِوَصْفِها سُلطة ضرورية لنظام الأشياء.

إنّ المقدمة أو الإهداء يقتسم مع الكاتب جزءًا من سُلطة النحو المُنتج.

ثُمَّ إنَّ اللائكية أصبحت مُعطى أساسيًّا للأدب وتاريخ الفلسفة بموازاة مُطالبة الكُتّاب بأبرز حقوقهم في عملهم الأدبي. فبحث المصدر الوحيد يوازي بحثًا عن إرادة كاتب واحد مُنفرد في أُنشودة رولان مثلًا أو المخطوطات.

إذ إنّ صيغة النصّ تُصبح سُلطةً بالنسبة إلى غيرها. ثُمَّ إنَّ سُلطة فيلولوجيَّة القَرْن 19 جاءت في مرحلة انتصار مفهوم الكاتب-المنتج.

فنظرية المُتعدّدات وضعت موضع تساؤل مفهوم سلطة الكاتب ماركس/ فرويد وهو تنقيل لفضاءات السّلطة لا ينقص من شأن دقة الاصطلاح، لأنّه ينقل فقط الأهمّية نحو مفاهيم (القيم/ الإيتوس/ الأيديولوجيا) وإذا كانت السّلطة قضية عامة (قانون/ حكومة/ عَلاقات اجتماعية وأُسرية)، فإنّها تتمظهر بخاصّة في عالم المَعرفة (بمعنى سلطة المُفكّر والعالم) لكنّ السُّلطةَ يُمكنها التأثير في الحياة الأدبية بطريقة صريحة عبر (الرقابة، القواعد الأخلاقية والسياسية/ اللياقة)، وبطريقة ضمنية عبر سلسلة أجهزة (الدولة/ الكنيسة/ المدرسة) التي تفرض قوانينها أو تقطر أيديولوجيّتها. وبعض الأنواع تبدو فضاءات مُتميزة للتنديد والاحتجاج على السُّلطة، وهي حالة الكتب المدرسيَّة والحكم والأمثال والجدالية والمُقدّمات والشواهد والإهداءات، وكذلك الشأن بالنسبة للحجج العالمية أو المعجمية، فالكتابات التعليمية كالخُرافة أو رواية الأُطروحة تكون سلطة وهمية عبر مقاييس شكلية (شخصيات تؤول قصتها الخاصة وحضور راسخ لنظام قِيَم أحادية وقاعدة فعل مثلًا) وتقترح طرائق السُّخرية والمُعارضة أو النقد وأنواع كالهزل صورة معكوسة للعالم ولتنظيمه الاجتماعي والسياسي، وإنّ هذا القلب للنظام القائم تصحبه أحيانًا دعوة إلى نظام آخر جديد أو مُجدد طوباوي أو قديم بالنسبة لسلطة مُفتقدة.

وأخيرًا، فانتقاد السّلطة السياسية والدينيَّة والأخلاقية وكذا تقديم معارك عن وجوه السلطة التقليديَّة (الأب/ الراهب/المعلم) تؤسس جزءًا مهمًّا من الخيال. ولانتمائه إلى عالم منظّم، لا يُمكن أن يخضع الأدب فيه لقوة السلطة.

**التَّقاطُعات:**

المصادر؛ التقليد؛ فقه اللُّغة؛ التعليمية؛ المعتمد؛ الكاتب؛ القيمة؛ التنوع؛ المذاهب؛ التيارات؛ الطليعة؛ المُؤسَّسة؛ الأكاديمية.

Adhésion; Auteur; Bible; Canon, Canonisation; Didactique (Littérature) Philologie; Sources; Tradition; Valeurs; Variante.

**المصادر:**


- شكري محمد عياد، **المذاهب الأدبية والنقدية**، عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- **سلطة الواقعية**، 1981.
- **سلطة المسرح**، 2000.
- BOURDIEU, P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- LECLERC, G., *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, PUF, 1996.
- SCHAPIRA, C., *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, 1997.
- STAROBINSKI, J., *Table d'orientation. L'auteur et son autorité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1989.
- SULEIMAN, S., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.


## التخييل الذاتي Autofiction

وضع اصطلاح «التخييل الذاتي» سنة (1977) سيرج دوبروفسكي ابن (Serge Doubrovsky) لتحديد كتابه (Fils).

والاصطلاح نوع وسيط بين السيرة الذاتية والرواية، ويَعُدُّهُ صاحب المُبادرة. ويقدّم ف. غاسباريني (Filippe Gasparini) عبر ملاحقة اتِّباع تطور الأفكار المنهجيَّة للشكل الجديد، توضيحًا للنقاشات المُلتبسة غالبًا، التي تمزجُ بين الوصف والتعريف والحكم، لتحديد النوع الأدبي المُستعصي على الإلمام البسيط.

لقد مضى على اصطلاح التخييل الذاتي عقدان قبل ولوج معجم الصحافة؛ إذ إن رواية Fils كانت خاصة بقراء لهم إلمام بالنقاش النظري. لكن الحدثَ يُسجّل ظهور نوع يقتحم حلبة الأدب، بعد أن كان موضوع دراسة وحوار الحقل الجامعي. إذ ظل التخييلُ الذاتي يُعَرِّفُهُ ويوضِّحُهُ كاتب وأستاذ وناقد فرنسي، ويُدرّس بأميركا ضمن التخييل الجديد بها.

ويرى «دوبروفسكي» أنَّ تعريفَ النوع يعودُ إلى وعي لكون الرواية التي يشتغل عليها جاءت لملء الفراغ، في جدول مُختص بالسيرة الذاتية «لفيليب لوجون»، للتفريق بين رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية.

من ثمَّ، جاء التخييلُ الذاتي ليملأ خانة الكاتب والسارد وشخصية الرواية، إذ يحمل الثلاثة الاسم نفسه.

من ثمَّ، كان الحوارُ مع مُنظر الأدب الشخصي وراء اكتساب النوع لتعريفه

المعتمد بِوَصْفِه نصًّا يدور فيه تخيل الأحداث بأحداث واقعية.

وبعبارةٍ أُخرى يُعبّر التخييل الذاتي من لُغة مُغامرة إلى مُغامرة اللُّغة، وتعود صعوبة التعريف إلى التباس كلمة التخييل، التي تُعارض أحيانًا مفهوم الأحداث الصادقة والحقيقية، وأحيانًا أُخرى مواجهة سيناريو الأدب عن الواقع والمعيش.

يتفرّدُ النوع إذن حين يُحيل على مفهوم ما بعد حداثة السيرة الذاتية، مع ما يفترضه الاصطلاح من نقد لكل فكرة بشأن هوية ثابتة للأنا؛ لأنّ ما يشتغل عليه هو تقديم وجه «هوية سردية»؛ وهي مفهوم ندين به إلى بول ريكور الذي أسّسه جزئيًّا انطلاقًا من التحليل النفسي.

من ثمَّ، يُصبح مفهومُ ما بعد الحداثة نفسه إشكاليًّا، لذلك اقتضى الحال مُعارضة التخييل الذاتي الذي يسمح بربط الظاهرة بسِياقها الثقافي الخاص بالعولمة. وبذلك، يكون السرد-الذاتي شكّل مقاومة سيطرة الاقتصاد على الفرد.

**التَّقاطُعات:**

السيرة الذاتية؛ التخييل؛ السرد؛ الفانتاستيك؛ الهذيان؛ الحوارية؛ الأطروحة.
Autofiction Personnelle (Littérature).

**المصادر:**

- رولان بارت، **لذة النص**، تر: محمد خير محمود البقاعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- محمد اسويرتي، **الكتابة بالذات**، أفريقيا الشرق، البيضاء، 1987.
- مصطفى الكيلاني، **نص الوجود، وجود النص**، الدار التونسية، تونس، 1992.
- GASPARINI, PH., *Autofiction une aventure de Langage*, Seuil, pratique, pp.343, 24E, 2008.
- TAYLOR, C., *Les sources du Moi*, (éd.) Seuil, 1998.
- RIGOLI, J., *Lire le délire*, Paris, Fayard, 2001.
- BOURGEOIS, M.-L., *Les Schizophrenies*, (éd.) PUF, 1999.
- RAIMBAULT, G., *Parlons du deuil*, (éd.) Payot, 2004.

## السّيرةُ الذاتية Autobiographie

ظهر الاصطلاحُ في مُعجم النقد الفرنسي في النصف الأول من القَرْن 20، وكلمة السيرة الذاتية تعني حياة يسردها صاحبها ويُستعمل للدّلالة على صنف ذاكرات تشتغل على حياة كُتّابها أكثر من الأحداث التي شهدوها، وتعريفها حاليًّا يُمثل الاتفاق الدقيق بشأن «مَحْكي استرجاعي نثري، يُجريه شخص واقعي عن حياته، حين يشدّد على هذه الحياة الفردية ولا سيّما تاريخ شخصه» (ف. لوجون) (1975).

ذلك أن أنا البطل الحقيقي لروايتي داسوسي (1677)، هو ما يوجد السيرة الذاتية بطريقة واعية منذ القَرْن 17 والمصير العام للذاكرة يقعُ على حدود الشهادة والاعتراف بِوَصْفِه سيرة «حياة مُهداة للأبناء» (1629)، بِوَصْفِه ذكريات مكتوبة بطريقة يُغلّفها ضميرُ الغائب. لهذا اشتهرت أعمال:

«اعترافات القدّيس أوغسطين» في القَرْن 5 بِوَصْفِها مَحْكيَّ الحياة في التقاليد الدينيَّة.

و«اعترافات روسو» (1789/ 1782) بِوَصْفِها إعلان ترسّخ النوع.

و«مذكّرات قبر آخر» لشاتوبريان (1848/ 1850) وتكون اللحظة القصوى عبر الحساسية الرومانسية والمُطالبة بالحقوق الفردية استنادًا إلى أنّ الإنسانيةَ لها تاريخها الحميم في كل إنسان.

و«تاريخ حياتي» لجورج صاند (1854/ 1855) وهو رواية تعلّم وسيرة ذاتية. وفي بداية القَرْن 20 أُعيد النظر في السّيرة مع جيد في «لو كانت الحبة تموت» (1921/ 1922) وفاليري (1929) الذي يتساءل عن وجود السّيرة بِوَصْفِها فعلًا أدبيًّا ذا شرعيّة ووحدة وميزات جمالية. ومع ذلك، سار النوعُ شعبيًّا ومشهورًا نظر إليه النقد حسب مبدأ الهوية السّردية باصطلاح ريكور، مع أنّ الأشكال المُصاحبة للسيرة مُتعدّدة: (ذكريات/ يوميات/ مذكرات/ روايات/ سير ذاتية) وبلغ بها سيلين وبروست قمة التخيل الذاتي مع دوبروفسكي الذي عرف نجاحه في نهاية القَرْن 20.

وبين التعريف التخصيصي للسيرة الذاتية الذي يسعى إليه النقد المُتخصّص وبين التعريف الموَسَّع، نستدعي عوالم الكتابة والقراءة مُمارسة في أشكال مُتعدِّدة نقدية وتاريخية، لأن تعريف النوع يُعدّ رهانًا نظريًّا بِوَصْفِه مفهومًا مُحدّدًا يرى ربط نمو النوع بالوعي، وقلق الفرد حيال قيمته ومكانته في المجتمع، إذ عُدَّت اعترافات روسو نصًّا مُدَشِّنًا؛ ويُمكن أن نَعُدَّ النوع حدثًا حديثًا ولائكيًّا مُستبعدين كل مَحْكيّ قديم.

هذه المُمارسة تعودُ إلى رغبة القول للآخر، الذي يتعالى على العصور والطبقات ويُقاوم المراحلية والتنميط. من ثمَّ، فالاقتصار على السّيرة الذاتية المُعاصرة يسمحُ بتوصيف أكثر منهجيَّة، ولو فقد الكثير من الدور التاريخي والاجتماعي للمُمارسة؛ لكن علينا الاعتراف بزمنين للسيرة الذاتية هما:

1. سيرة ذاتية ذاكريّة؛

2. المُطالبة بالذاتية.

ومع ذلك يظل النوعُ تقصّيًا ذاتيًّا وجهدًا لبناء قبر شخصي.

من ثمَّ، تتحدّد السيرةُ الذاتية بعقد يربطها بالقارئ، زيادةً على عناصرها الشكلية. وهذا ما جعل مُنظّريها يُعنونَ بـ «ميثاق السيرة» و«مشروع السيرة».

لهذا يرى فيليب لوجون تشديدها على:

أ. تحليل أنساق الميثاق؛

ب. تحليل أنماط سرد المتكلم؛

ج. تحليل مظاهر نصّ السيرة الذاتية.

تتحدّد السيرةُ بكونها سردًا إحاليًّا،

يُوَجَّهُ فيه الاهتمام إلى التاريخ الشخصي، لهذا وجب التفريق بين هذا النوع و(المُذكرات/ اليوميات/ الرواية الشخصية/ المُفكرات...).

ولا يُعارض ف. لوجون وجود تطابق بين الراوي والبطل في (السيرة)، حتى في حالة استعمال ضمير الغائب.

**التَّقاطُعات:**

التخييل الذاتي؛ اليوميات؛ المذكّرات؛ الخطاب الجنائزي؛ الحداد؛ السرد؛ المُناجاة؛ اللوحة القلمية؛ التشظيات؛ المُراسلات.

Autofiction; Journal intime; Apologie; Biographie; Discours funèbres; Mémoires; Personnelle (Littérature); Portrait.

**المصادر:**


- **السيرة الذاتية عند محمد شكري**، 2003.
- **السيري والتخييلي في الرواية المغربية**، 2004.
- شاكر عبد الحميد، **الأسس النفسية للإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
- GUSDORF, G., *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob; 2 vol., 1991, 1992.
- LECARME, J., LECARME-TABONE, E., *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1977.
- LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MAY, G., *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1979.
- *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n.6.


## التلقائيَّة Automatisme

تقنية كتابة نَسَقية مارسها السُّورياليون، وتقومُ على كتابة فكر لا يتوقف وإملائه، في غياب كل الضوابط العقلية وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي، يُشير إليه «بروتون» في «بيان السوريالية» (1924).

وكذلك بدأ الرومانسي الألماني كليست في «مسرح الماريونيت» (1810) في كشف منطقة الظل التي يستبعدها العقل وتَرَصُّدها، وهكذا توجه الاهتمام القديم نحو الظواهر الموازية للتلقائيَّة كالجذبة أو الصرع في رومانسية مُضادة للعقل. فَفِي الربع الأخير من القَرْن العشرين اهتمّ الطب بأحلام اليقظة وحالات التنويم المغناطيسي والحالات المُنفلتة للنفس التي يدرجها التحليل النفسي في مفهوم لاوعي (القَرْن العشرين).

والاصطلاح مأخوذٌ من علوم الإنسان وبالتحديد من (L'automatisme psychotique) لـ «Janet» (1889).

وحين كتب بروتون «الحقول المغناطيسية» (1919) هو وسوبولت (Soupolt)، جعلا التلقائيَّة تعريفًا للحركة لإبراز الاستغلال الواقعي للفكر تمديدًا للرومانسية الألمانية، وصدى للاكتشافات السيكولوجيَّة بشأن التنويم، وهذا جعل التلقائيَّة أداة الروح لا تقنية كتابة أدبية فقط. فَفِي ميدان الفنّ التشكيلي، ظهرت هذه التلقائيَّةُ بشكل قوي مع أوائل السّورياليين جي شان/ دالي/ سيريكو، تلاهم التجريد الغنائي لكوننج/ بولوك/ روتوك.

في الكيبيك (1940) قادت السوريالية إلى رفض طرائق التشكيل لمصلحة التجريد.

لقد ظهرت التلقائيَّةُ تاريخيًّا قبل السّوريالية بِوَصْفِها تحدِّيًا لكل أشكال التشفير ومثالًا للتعبير المحض. وهي كذلك ترتبطُ بفكرة الإلهام لترك التعبير المقنَّع والمكبوت ينطلقان. إنّها طوباوية تفترض وجود بدائيَّة تعبيرية، وكيفما كانت درجة الحرية وتجاوز القواعد، فإنّه لا يُمكن إلا الخيانة، وهذا دفع رامبو إلى خلخلة المعاني، مقدّمًا التلقائيَّة بِوَصْفِها موروثًا مُشتركًا.

لذلك دعت السّوريالية إلى «مساواة كاملة لكل الناس أمام خطاب التسامي» مع بروتون في الرسالة التلقائيَّة (1933) موظفًا فكرة لوتريامون «الشِّعر يكتبه الجميع لا الواحد»، تحطيمًا لكل الاغترابات الاجتماعية.

لكن التلقائيَّةَ في الأدب وجدت في القَرْن العشرين سُبلًا جديدة مع جماعة (L'ou lipo)، بِوَصْفِها جمالية تقطع مع أُسطورةٍ للإلهام، لأن الإبداع يولد مع سحر المُصادفة، الذي ينبعُ من عوائق يواجهها الكاتب ويتجاوزها تلقائيًّا.

**التَّقاطُعات:**

السوريالية؛ الرومانسية؛ الصوفية؛ التحليل النفسي؛ الإلهام؛ العبقرية.

Genie; Romantisme; psychanalyse; inspiration; spontaniété.

**المصادر:**


- كارلوس يوسونيو، **اللاعقلانية الشِّعرية**، تر: علي إبراهيم منوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- علي حرب، **الممنوع والممتنع**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.
- سلوميت ريمون كنعان، **التخييل القصصي**، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، البيضاء، 1995.
- ويليام رو وفيفيان شلبخ، **الذاكرة والحداثة**، تر: منى برنس وأحمد علي مرسي، المركز القومي للترجمة، 2005.
- BANFIELD, A., *Phrases sans parole,* (éd.) Seuil, 1995.
- SAMOYAULT, T., *L'intertextualité, Mémoire de la littérature,* (éd.) Nathan, 2001.
- THUAN, TRINH XUAN, *Le chaos et l'harmonie,* (éd.) Gallimard, 1998.
- GIRARD, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde,* (éd.) Grasset, 1978.


## الاستقلالُ النسبي

## Autonomie relative

انتشر الاصطلاحُ وعُرف عبر أعمال سوسيولوجيا الحقول، وهو بذلك يطبع نزعة عامة لتطور الجماعات الاجتماعية التي لها موضوع نشاط خالص، والتي تكون قادرةً على إدارة هذا الموضوع حسب شفرات ودواعٍ خاصة بها. من ثمَّ، فالاستقلالية الاجتماعية للأديب تنمو حين يبدي الكُتَّاب سلوكات تنفلت من المحدّدات المُباشرة للفضاء الاجتماعي، وتترجمُ العوائق الخارجة في حدودها حسب رهانات فضاءات نشاطها. والحقل الأدبي، شأنه شأن باقي الحقول الأُخرى، ليس مستقلًا

بطبيعته بل ينزع إلى استقلالية تأتي من الاعتراف الاجتماعي للسلطة الخاصة للكتاب، والدور الذي يناطُ به لفهم العالم والفعل فيه.

وعلى المُستوى النظري تغطي الاستقلالية استثناءات مُختلفة ومُتناقضة أحيانًا.

إنها أولًا حقيقة حياة اجتماعية، تعودُ إلى وضع الحقل الأدبي في سِياقه، ويوضح ذلك ب.بورديو بكون فضاء المُمارسة والاستفادة بخاصّة يُعدّ مفتوحًا، بسماحه لبعض الفاعلين أن يخصّوه بجوهر وجودهم؛ مُستخلصين ارتياحات حيوية؛ إذ إنّ مقدّس الكاتب يُمكن تأويله بِوَصْفِه انْدماجًا لواقعيْن كانا مفترقيْن قبل الآن عبر الاشتغال الخاص بشأن اللُّغة المُشتركة في تقنيات وقُدرات مُعترف بها. لهذا عُدَّ تكوين جماعة اجتماعية لمُختصين بهذا العمل واقعًا اجتماعيًّا يُنظر إليه بِوَصْفِه انتماء هويّة وطنيًّا في الغالب.

لقد بيّن سان جاك في «تاريخ الأدب» أنّ العصرَ يُحدّد أيضًا الحقل الفرنسي المركزي، وكذا الآداب المُحيطة به.

وتُعدّ الاستقلالية كذلك خطابًا مُشتركًا لبعض عناصر الحقل، لهذا يستعيدُ الخطاب جوهر سابقه في القَرْن 19 والخاص بالفنّ بِوَصْفِه غايةً بلا هدف أو الفنّ للفنّ. ويظهر هذا الخطابُ عادة لتأسيس تضامن مهني بين الكُتّاب، المُستهدفين باقتحام توجّهات اجتماعية أُخرى لهم (منع ديني، رقابة، زجر قضائي).

والاستقلالية في النهاية واقع جمالي، يُعدّ مكونًا لفنّ شفوي في عَلاقاته بالواقع وفنون أُخرى. ومن خلال هذا المنظور الثلاثي، تُعد سيرورة الاستقلالية طابعًا لحقل تطور مُتقدم، وتبلْور مؤقت لبعض آثار المعارك والسُّلطة.

ونُشيرُ إلى أنّ بروز الحقل يعود إلى حلقتين عالميتين تجمعهما أحداث ووضعه تجاه حقول اجتماعية أُخرى.

فتاريخُ الأدب لا يُفسَّر حقًّا بديناميته الداخلية فقط، ولكن بسِياق تكوّنه، ولحظات استقلاله الفعليّ عن حقل يتبع إمكان الكاتب أن يكون على هامش السُّلطة، حسب اعتقاده في نشاطه الأدبي، الذي يتجاوزُ العوائق.

ويُمكنُ أن تُقدم هذه اللّحظات البحث المُعاصر فيما يخصّ العالم الفرانكوفوني في بعض مراحل كشفه.

فَفِي القَرْن 16 وضعت جماعة الثريا أُسس الفضاء الوطني للأدب وتطوّر الحقل، انطلاقًا من حركة تكون تاريخ ولادة الكاتب، تعزز بالانتشار الأكاديمي وتحطم بفعل احتجاج فلاسفة القَرْن 18. إلا أن نزعةَ الكاتب تفرض نفسها حين يحترف الكُتّاب الكتابة القَرْن 19.

وفي نهاية القَرْنين التاسع عشر والعشرين ظهر استقلال هويّة لحقول (بلجيكية/ كندية/ سويسرية) لِلمُستعمرات المُستقلة. لهذا نجد في مجال النقد الماركسي أو البِنيوي التكويني تعارضًا بين أُطروحة الاستقلال النسبي للمُمارسة الأدبية والتأكيد القديم لأدب الانعكاس عبر:

1. تعارض أُطروحة الاستقلال النسبي في ميدان النقد الماركسي والبِنيويَّة التوليدية، بشأن مفهوم (أدب- الانعكاس) في المُمارسة الأدبية الدوغمائيَّة.
2. وتستحيلُ دراسة الاستقلال النسبي وإقامة روابط بين السلسلة الأدبية ومُختلف المظاهر الثقافية الأُخرى، كما تعني دراسة الأنظمة في إغفال تام للقوانين الداخلية لكل نظام فردي، واقتراف خطإ منهجي من وِجهة نظر «جاكبسون».

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ المركز والهامش؛ الحقل الأدبي؛ الأدب.

Art pour l'art; Centre et périphérie; Champ littéraire; Littérature.

**المصادر:**


- روبرت أورنشتاين وبول إيرليش، **عقل جديد لعالم جديد**، تر: أحمد مستجير، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1994.
- **الفوضى والحتمية**، (جماعة)، تر: هاني حداد، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- BÉNICHOU, P., *Le sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- CASANOVA, P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- COLL., M., *L'autonomisation de la littérature*. C. Moisan et D. Saint-Jacques (éd.), *Etudes littéraires*, 1987, 20.
- *L'histoire littéraire. Théories, méthodes, pratiques*, C. Moisan (dir.), Québec, Les presses de l'Univ. Laval, 1989.

# B

**تهريج** **Badinage**

تهريج، وحمق، وهزل، واصطناع الغفلة للتسرية والتسلية الخفيفة. ويستعمل النقد المُصطلح بخاصّةٍ لاستدعاء السّذاجة... فَفِي المشاهد الوسيطيّة عُرف يقول الحقيقة ببساطة، تجعل المُشاهد يحدس الحيلة الشَّعبية، وقد استغلها لافونتين (1663) وروسو وفولتير، إلى حد أن المُصطلحَ يجمع أعراضًا مرضية للتهريج.

ومفهوم الجمع يندرجُ في تداخل النُّصُوص بِوَصْفِه مُحاكاةً لنَبْر أو مُخطَّطًا لسانيًّا وأُسلوبيًّا، يُمارس في الأنواع الصغرى، مع ضرورة تميّزه من السخرية.

وللتهريج معناه الأَولي في «التحامق» (1954) الذي ظلّ مُتعارفًا منذ القَرْن 17 مع موليير (1666)، وإن كان الشائع هو التهريج بِوَصْفِه تسليةً خفيفة عند البورجوازية والأرستقراطية الأدبية في القَرْنين 17 و18.

أما التمثيليةُ المُضحكة والفُكاهة الخادعة ذات المقالب والمُداعبات المُستخفّة الوسيطيّة، فقد ظلّتا رافدًا لكل بلاهة عُرفية تلمح إلى المسكوت عنه في النوع الإسباني (Gracioso) أو المقالب الشكسبيرية، حيث تكشف طيبة القلب والفجاجة والتلفظ بكلام فظّ عن مظهر تحايله وظرفه. فَفِي القَرْن 18 كان مارو، يتلاعبُ بهذه الشخصية مُستثمرًا هزأها الذاتي الخفيف، مزخرفًا شعره باصطلاحات شعبية متقادمة.

أما جماعةُ الثّريا، فلا تجد في التهريج مذاقًا مُستساغًا، وإن كانت صالونات القَرْن 16 تستأنس بهزله وتنتصر له مع سارازان/مالفيل/بيلسون الذين استثمروه في موشّحاتهم الغنائيَّة المؤلّفة من ثلاثة مقاطع، يتألف كل واحد منها من ثمانية أبيات إلى عشرة، لتقديم أسطورة شعرية أو أغنية راقصة، ذات أدوار كانت وراء شيوع نوع كتابي خاص بالهزء، حيث يتحولُ التهريجُ إلى سمة مُتميّزة لجمالية غزلية لحياة اجتماعية تستجيب لأفق انتظار تسلية ظرفية ويومية في كتب الرحلات النثرية المُمتزجة بالشِّعر (1656)، كما في

كتابات لافونتين (1663). ثُمَّ إنَّ التهريجَ يتخذُ قواعده حين يسعى الشاعر إلى عطاءات الأعيان. وبذلك يفرضُ نفسه على الشِّعر الاجتماعي في مرحلة انحسار القيمة السياسية للنبلاء تحت ضغط الاستبداد.

وقد وجد التهريجُ تعبيره المُرهف في كتابة «لافونتين»، التي لا تلاحق ما يثير الضحك، بل بعض السّحر وأجواء السعادة، التي يُمكن أن يُمنَحها كلُّ أنواع الموضوعات التي هي أكثر الموضوعات جدية في حكاياته (1665/ 1666). وكذلك خاض بوالو في النوع داعيًا إلى مُحاكاة أعلامه في «فن الشِّعر» (1674).

لكلّ ذلك وجد النوع صداه في البلاطات والصالونات التي تناقلته في القَرْن 18، واستأنست بتسليته مع جان باتيست/ روسو/ بيرون/ فولتير، ولا سيّما في بعض كوميديات ماريفو، مع أنّ النوعَ لم يكن ثمّة إجماع لِعَدِّه مرض عصور تسعى إلى الهزء بكل شيء، حيث لا يبقى لغيره من الأنواع مجال لاسترداد الأنفاس.

من ثَمَّ، يُسْهِمُ النوع في تناصٍّ أدبي، بِوَصْفِه مُحاكاةً لأصوات في علاقتها بعالم مُتأصِّل في الشِّعر، لكننا نُميّزه مِن باقي المجالات التي مُورِس فيها خلال العصور الكلاسيكية، كما نُميّزه على المُستوى اللِّساني والأُسلوبي، بِوَصْفِه طرازًا قديمًا واصطناعيًّا يُمارسُ في الأنواع الصغرى. أما على المستوى الشكلي والعام، فهو يُحاكي القصائد الغنائيَّة والهجائيَّة والترسّلية ويستثمرها، وبالنسبة للمُستوى الروحي فيتموضع التهريج بين السذاجة الخاطئة والألفة الحميمة للمرسل. لهذا يعارضه بوالو بالهزلي الذي يتقاطعُ معه أحيانًا، ذلك لأن التهريجَ يُسجّل نوعًا من البعد المَعرفي في تميّزه من السخرية الفظّة وتلطيف الهزء الذي يُعَدّ مزاجًا بريطانيًّا.

**التَّقاطُعات:**

السخرية؛ الهزل؛ التناه؛ الطرفة؛ الإيتوس؛ البلاغة؛ المفارقة؛ الوظيفة اللّغوية.
Ballade; Burlesque; Ethos; Galanterie; Humour; Intertextualité; Ironie.

**المصادر:**


- محمد علي الزعبي، **فلسفة الجد والهزل عند الجاحظ**، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- إمام عبد الفتاح إمام، **مفهوم التهكّم عند كيركجارد**، حوليات كلية الآداب، الكويت، 1983.
- الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، الشركة اللبنانية، بيروت، 1969.
- محمد رجب النجار، «فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي»، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، مجلد 20، خريف، 1985.
- FONTANIER, P., *Les figures du discours,* Paris, (18309, 1968).
- GENETIOT, A., *Poétique du loisir mondain, de voltaire à la Fontaine,* Paris, Champion, 1997.
- LERBER, W., de, *L'influence de Clément Marot au XVIIe siècle,* Lausanne-Paris, 1920.
- HAMON, PH., *L'ironie littéraire,* (éd.) Hachette, 1996.
- SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie,* (éd.) Seuil, 2001.
- FEUERHAHN, N. et STORA-SAN-

DOR, J., «La culture comique d'europe», Rev. Humoresques, 2003.

## الباليه Ballet

مشهد راقص وغنائي غالبًا ما يشتملُ على نصّ، وبذلك فهو ينتمي إلى مُمارسة أدبية؛ إذ إن الكثير من الباليهات تستلهمُ الأدب والمسرحيَّة.

وتجمع باليهات البلاطات بين الشِّعر والموسيقى والرقص والفنّ التشكيلي والإخراج المسرحي (1581)، وتعود فورتها بِوَصْفِها نوعًا خاصًّا إلى أعمال الإناسيين لأكاديمية الموسيقى والشِّعر (1571) التي حاولت تطويعَ الشِّعر للنمط القديم، بإدماج أُسلوب جديد للموسيقى والرقص. وبذلك كانت ولادتها نتيجة تجربة تستهدفُ إعادة الحياة إلى التراجيديّات القديمة. فالجمع بين الرقص والموسيقى يظهر قدرة على إنجاز انسجام سماوي يشتغل على انفعالات وتحفيز روحيّات.

وقد توجّه النوعُ إلى الشكل الأدبي حيث يأخذ الشِّعر دورًا في المشهدية، على أن الموسيقى والرقص يُستعادان بِوَصْفِهما قيمةً محاكاتية ترفعُ إيقاع اللّوحات الدرامية. وهكذا يمنح الشِّعر مَحْكيات ينشدها أبطال، شارك كُتّاب في تأليفها: ماليرب/ رامان/ تيوفيل.

ومع موجة الباليه (1620/ 1630) كان الرقص و(البانتوميم) غالبين.

ومع تأسيسِ الأكاديمية الملكية الموسيقية (1672)، وُلِجَ في التراجيديا الموسيقية مع استمرار كوميديا الباليه بِوَصْفِها قطيعة بين الباليه والأدب، حتى إنّ البعدَ الأدبي يظل مُستمرًّا في الكثير من النقاشات النظرية، وقد ظل حلم المُشاهدة الكاملة يقضّ مضجع كُتّاب مثل «**روسو**».

وفي القَرْن 19 ألف سيلين وكوكتو نُصُوص باليه (أي: سيناريوهات)، علامة على أن عَلاقة الجسد والأصوات والكلمات تظل رغبة ضمنية للأدب، تطلعًا إلى إيجاد أشكال الشِّعر الأُولى.

والباليه في الأصل تسلية بلاط وأرستوقراط وبورجوازية في إقامتها الخاصة، ليتحول إلى احتفالات عمومية. ووعيًا من اليسوعيين لأهمّيّة الباليه التربوية أدمجوه في مسرحهم المدرسي.

وعلى الرَّغْم من الأصوات الإيطالية للباليه، استطاع تجسيد نوع وطني يتركّز في التسلية والراحة، يوظف بِوَصْفِه آليّةً دعائيَّة سياسية في حقبة كان فيها العرضُ مُرادفًا للعظمة والقوة.

وهكذا اختفى باليه البلاطات ليظل رغبة تجمع وانْدماج فنون الشِّعر والموسيقى والرقص.

وقد حاول الباليه الروسي (1920) تجسيد كل ذلك. وجاراه الباليه الأُوروبي بدرامية تجمع بينه وبين (الميم)، لتُشير إلى شِعْر يستعيد مكانته في فضاء العرض.

والباليه شكل غنائي وَسيطيّ كوريغرافيّ يستلهم طقوس الأرستوقراطية، أما باليه البلاط فهو رقص تصويري مُتنامٍ مصحوب بموسيقى خاصة، بموضوعٍ شعري أُسطوري أو بطولي يُقدّمه راقصون. ظهر في إيطاليا في القَرْن 15، وفي فرنسا في نهاية القَرْن وعصره الذهبي مع لويس الرابع عشر، حيث أبدع موليير الكوميديا - الباليه.

**التّقاطُعات:**

الجسد؛ الكوميديا؛ الموسيقى؛ المسرح الغنائي؛ الأسطورة؛ الغناء؛ الإيقاع؛ العرض؛ الاحتفالية؛ الآداب الملحقة.

Corps; Comédie-Ballet; Cour (Littérature de); Musique; Théâtre lyrique. Courtoise; Refrain; Mythe; Chant royal; Envoi; Rondeau; Serventois.

**المصادر:**


- عبد القادر محمدي، **بلاغة الجسد واللّون والموسيقى في طقوس كناوة بالمغرب**، أطروحة، كلية الآداب بالرباط، 2006.
- محمد حنا، **معجم الأوبرا**، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- BONNIFFET, P., *Un ballet démasqué: l'union de la musique au verbe dans le printans de Jeant-Antoine de Baif et Claud Le Jeune*, Paris-Genève, Champion, 1988.
- CANOVA-GREEN, M-C., *La politique-spectacle au grand siècle: les rapports franco-anglais*, Tübingen, Biblio 17, 1993.
- CHRISTOUT, M-F, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1715. Mises en scène*, Paris, Picard, 1967.
- FRANKO, M., *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, CUP, 1993.
- McGOWAN, M., *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, CNRS, 1978.


## الحكاية الغنائيَّة Ballade

يُشيرُ الاصطلاح إلى أصل إيطالي (Ballade) يعني الرقص في ارتباطه بالحكاية الغنائيَّة، وربّما لا يعني الشمول، بل المُمارسة التي ارتبطت بالنوع عبر تطوره كالتقاء بين فنّين تعبيريين تمثل الحكاية الغنائيَّة في القَرْن 14 أناشيد غنائيَّة استعملها القَرْن 16 استعمالًا سائبًا، قبل أن يتلقّفها القَرْن 17 ليُطلقها على كل أغاني الشارع، ليُضفي عليها القَرْن 18 طابع الأغنية العاطفية الفياضة ذات الحكاية المُعدلة بشعر بسيط قابل للَّحْن.

من ثَمَّ، كان النوع صياغة عصور وروايات شفوية سجّلت فيما بعد بِوَصْفِها عادةً تتأرجح بين البطولة في أعمال روبن هود: مرغريت الجميلة/ انهض وأقفل الباب.

استعملها كولردج/ سكوت/ كيتس/ روزيتي بِوَصْفِهم رُوّادًا للحركة الرومانسية، قبل أن تتحوّل إلى أغانٍ رخيصة. لكنها تظل صُوَرًا شعرية للأدب الفرنسي. تتألف من ثلاثة مقاطع ولازمة، حيث تكون الأبيات الأخيرة لكل مقطع شبيهة بالبيت الأخير من اللّازمة، وتعود قواعدها إلى القَرْن 14 مع كيوم دي ماشو، حيث يُثبتها جان مولينو في «فن البلاغة» (1493)، وهو ما مارسه شارل دورليان/ وفيلون/ شوسو.

ولم تحظَ الحكايةُ الغنائيَّةُ باستحسان ظاهر إلا عند الإنكليز في القَرْنين 15 و16، لكنها انحسرت في القَرْن 16 لتعود في القَرْنين 19 و20.

**التَّقاطُعات:**

الباليه؛ أغاني البلاط؛ الإنشاد؛ الشكل الثابت؛ الشِّعر؛ الرومانسية؛ التراجيديا؛ الخُرافة.

Ballet; Chant royal; Envoi; Refrain; Rondeau; Serventois; Badinage; Chanson; Fantaisie; Formes fixes; Médiévale (Littérature); Poésie; Romantisme; Tragique.

**المصادر:**


- **سيرة بني هلال**، موفم للنشر، الجزائر، 1988.
- محمد عمر الطالب، **أثر البيئة في الحكاية الشَّعبية العراقية**، دار الجاحظ، بغداد، 1981.
- لطفي الخوري، **في علم التراث الشَّعبي**، وزارة الثقافة، بغداد، 1979.
- يوسف حسين بكار، **نحن وتراث فارس**، دمشق، 2000.
- عبد السلام هارون، **التراث العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1978.
- فاروق خورشيد، **السير الشَّعبية**، دار المعارف، القاهرة، 1978.
- عبد الله سالم مليطان، **معجم الأدب الشَّعبي في ليبيا**، دار مداد، ليبيا، 2003.
- ASSELINEAU, CH., *Histoire de la ballade*, Paris, Lemerre, 1873.
- DEGOTT, B., *Ballade n'est pas morte: étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- GROS, G. et FRAGONARD, M.-M., *Les formes poétiques du Moyen Âge à la renaissance*, Paris, Nathan Université, 1995.
- ROUBAUD, J., *La ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- ROUGET, F., «Une forme reine des Puys poétiques: la ballade», *Première poésie de la Renaissance: autour des puys poétiques normands*, colloque de L'Université de Rouen (1999).


## شريط القصة المُصورة
## Bande dessinée

يُعَدّ الشريط المرسوم نظامًا سرديًّا مُعقّدًا لاعتماده على قناة بصرية، وصياغة الخبر على شكل سلسلة رسوم مصحوبة بحوارات مكتوبة.

يفترضُ النظام السردي للشريط المرسوم شكلًا مُحدّدًا عبر شريط أفقي لبعض الرسوم، توقع على صفحة مُبَنْينة أو صفحات، تكون وحدة: (كتاب/ألبوم) في مُحاولة ائتلاف، بين الانسجام الكتابي الأُسلوبي والتكرارات الإخبارية.

وتُدْمَجُ اللُّغة المكتوبة عبر ثلاثة أشكال هي:

التموضُع في الصورة؛

وإحاطة النُّصُوص بفقاقيع؛

واعتماد استدارات تُشير بسهم إلى شخصية المُتحدث.

ويتميزُ الشريط المرسوم من السّرد والسّردية بمصاحبته للرسوم وتقاطعه معها، كما يرتبطُ الاصطلاح بإنتاجات سوسيو-ثقافية، يطبعها الإنتاج المُكثف، دليلًا على دمقرطة ثقافية تُرضي قراء الجرائد اليومية والدوريّات المُختصة وألبومات الأطفال والمُراهقين ولِمَ لا الكبار كالصغار.

وقد استحقّ النوعُ تسمية الفن التاسع تشديدًا على النقلة النوعية من الكتابة إلى الصُّورة شبه-السينمائيَّة المُعتمدة على فنّ اللّقطات والقوالب الاستنساخية المُراوحة بين سيناريو وإخراج وتوضيب بحس هزلي وسخرية ودعابة وكاريكاتورية، ذلك أن الكتابي والأيقوني يصبّان معًا في طاحونة الشريط المُصوّر، للأعمال المشهورة تانتان وأستيريكس والمانكا، بِوَصْفِها أعمالًا جدية تقدم فنها بطريقة غير جدية، كآداب مُلحقة بالآداب المُعتمدة.

لقد أنتج الفن التاسع ألبومات عن أغلب موضوعات الساعة، وأعاد كتابة أهمّ الأعمال الكلاسيكية والرومانسية والواقعية (نثرية/ شعرية)، لأُمّات الأعمال الأدبية.

إن ما يُسمّى بالآداب المُلحقة جاء ليُرضي ذوق العامة بهدهدة الفنون البصرية من أجل الانخراط في الثقافة الجماهيرية والاستهلاكية، لتواصل مشروط يقعُ عبر تقاطع الكثير من وسائل التعبير: (غرافيكية وسينمائيَّة وأدبية)، بِوَصْفِها نوعًا يتألفُ من فنّ اللقطات وتراكيب الصُّوَر ولعبة الظلال والتصويتات والمَحْكيّات.

ومع ذلك يتميّزُ الفنّ التاسع بخُصُوصيات نوعية؛ هي:

- الإطارات أو (الخانات) التي يتغيّرُ حيزها من لوحةٍ إلى أُخرى؛

- البالونات أو الفقاقيع التي تربطُ اللُّغة بالصُّورة؛

- التصويتات المُشيرة إلى تعابير الجسد أو أصواته ومحيطه؛

- زوايا النظر التي تستكملُ تعبيريًّا الخطط لتلافي الرتابة؛

- الأضواء، الإسهام في لعبة الظلال؛

- التلوينات برونقها القوس-قزحي؛

- اختيار الموضوع الطريف وانتهاج المُعارضات والهزليّات.

من ثمَّ، فالشريطُ المُصوّر يُعبِّر عن مَحْكي بتتابع صور مرسومة مصحوبة غالبًا بنصّ دلالة على نمط خاص بالقَرْن العشرين، حتى إن ولادته تعود إلى زمن سابق.

ويتميّزُ الشريط المصوّر من باقي الأنواع السردية التي ينتمي إليها كالرواية والرواية -المُصورة- بخُصُوصية نشره لوحات مُتعدّدة في الصحافة اليومية والأسبوعية والعامة، عبر صفحات وسلاسل أو ملاحق، قبل ولوج الصحافة المُختصة والألبومات المُستقلة.

وكذلك تتميّزُ قصص الشريط المُصوّر بالهزل. ومع ذلك فهي تحتضنُ المُغامرة البوليسية والتجسّس ورعاة البقر والفانتاستيك والغرام وهذا جعل النوع يستحق تسميته الفنّ التاسع بعد فنّ التصوير الذي يُعَدّ فنًّا سادسًا.

**التَّقاطُعات:**

الآداب الموازية؛ السمعي البصري؛ الرسوم المُتحركة؛ المركز والهامش؛ المعتمد؛ الأنواع.

Autonomie; Centre et Périphérie, Enfance et Jeunesse; Paralittérature.

**المصادر:**


- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- علية توفيق وكمال درويش، **حكايات عربية وإسلامية: القاضي العادل وحكايات أُخرى**، الأهرام، القاهرة، 1986.
- هـ. بن حفصي ومحمد خدا، **تاريخ الإسلام في شريط القصة المصورة- بالفرنسية**، 1990.
- سعيد علّوش، **الفن التاسع، نهارات الحكي في شريط القصة المصورة**، دار أبي رقراق، الرباط، 2003.
- انظر مجلات: (**كابتن سهير؛ مجلتي؛ براعم الإيمان؛ سامر؛ قوس قزح؛ مشاعل؛ فراس؛ نونو؛ الأذكياء؛ مصطفى؛ لونا؛ باسم؛ أشبال**).
- BOLTANSKI, L., «La constitution du champ de la bande dessinée», *Actes de la recherche en science sociale,* 1975, nº1, p.37-59.
- FRESNAULT-DERUELLE, P., *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique,* Paris, Hachette, 1972.
- PEETERS, B., *Case, planche récit. Comment lire une bande dessinée?,* Bruxelles, Casterman, 1991.
- GAUMER, PATRICK et MOLITERNI, CLAUDE, *Dictionnaire mondiale de la Bande dessinée*, (éd.) Larousse, 1994.


## البارُوكية Baroque

يُشيرُ الاصطلاح إلى معنى واسع يشملُ العمران والتشكيل، ويُطلق الباروك في الغالب على الأعمال المشحونة بالزخارف اللفظية وربما الغريبة في الأدب.

ولم يجد أدباءُ أُوروبا من لفظ الباروك بديلًا للتعبير عن تقليد أدبي كلاسيكي عُرف بنزعته نحو تكثيف المُحسّنات والحذلقات التعبيرية.

أما إسقاط الباروكية على عمل حديث، فهو ضرب من تداعيات تاريخية مُتجدّدة.

ويرتبطُ ظهورها بالقَرْنين 16 و18، وعرفت ازدهارها بين عامَيْ 1550 و1750 بِوَصْفِها نزعة جمالية ترتكزُ على الخيال/ الحسية/ التجاوز/ الفوضى، برؤية فلسفية ونزعة صوفية عن العالم، إذ إنّ اختلافاتها تغلب على تشابهاتها، لتبخُّر أشكالها في التعميم، ليظل المفهوم مُلتبسًا وغير مُحدّد، كما هو شأن التسمية التي تحيل على (Barocco) البرتغالية، وتعني الجوهرة المُتعدّدة الأشكال، لذلك أُطلقت على الأشكال الغريبة بجماليتها المُبالغة واصطناعيتها التكثيفية التي لا تخضعُ لمقاسات بل لأهواء الفنّان والأديب. لهذا كانت الموسيقى الباروكية تعبيرًا عن تناغم مُلتبس، وهو التباس المعمار وتزاحم أشكاله أنفسهما.

ذلك أن اكتشافَ العالم الجديد أوجد شعورًا بالفوضى والقلق المزحزحين لمكانة الإنسان في العالم. وهذا ما أوجد نزعةً مُضادة لإعادة غزو الفضاءات المُفتقدة، وتحقيق (باروكية) انتصارية، تترجمُ الخلل بإرادة مواجهة الشك، عبر أنماط عبارة عن:

- تشكّلات تغلب مظاهر التحوّل مع مونتاني؛

- إيهامات تُفضل المسرح لتعبيره عن سراب الشبيه المُزيف والخدع؛

- الإلحاح الزائد في إبراز الفخامة والإبهار عبر نزعة بلاغية مُفرطة.

كما وجدت الباروكية فضاءاتها في:

- الطبيعة بِوَصْفِها دلالةً على عدم الاستقرار؛

- الغرابة الانفعالية ذات المُقاربات الصارخة؛

- النظرة المأساوية إلى العالم، فالموت وحده هو ما يُسكن الحياة.

من ثَمَّ، اعتمدت الأعمال (الباروكية) على التوالد والاختلاف، في كتابات رونسار/ مونتاني/ كورناي/ لافونتين/ موليير، لذلك تحدّد التيار كميًّا لا نوعيًّا في المسرح/ الرواية/ الشّعر.

أما «الفردوس المفقود» فيُمثل أقصى أعمالها.

والأُسلوب الباروكي مُصطلح يُطلقُ على أشكال كثيرة من الفنّ الذي ساد غربي أُوروبا وأميركا اللاتينيَّة. ويمتدّ إلى عصر الباروكي وهو المدّة المُمتدة من سنة 1600 إلى سنة 1700 في تاريخ أُوروبا.

وباروك هو اصطلاح مُستعمل في فنّ العمارة والتصوير معناه الحرفي شكل غريب، غير مُتناسق. وقد ظهر أول مرة في روما في السنوات الأخيرة من القَرْن السادس عشر الميلادي، ويتميّز الأُسلوب الباروكي بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المُثيرة. وفي القَرْن الثامن عشر تطور الفنّ إلى أُسلوب أكثر سلاسة وخُصُوصية، ويُسمّى بفنّ الروكوكو. وكان فنّانو الباروك يغرمون بالجانب الحسي للأشياء، ويعتنون بِوَصْفِها بالتفصيل والتنميق. وكانت عاصمتها روما في القَرْن السابع عشر المركز الرئيس للنشاط الفنّي الكبير للباروكية كما كانت أهمّ مصدر لها في أُوروبا.

**التَّقاطُعات:**

الكلاسيكية؛ النهضة؛ الرومانسية؛ المذاهب؛ المدارس؛ التيارات.
Classicisme; Maniérisme; Renaissance; Romantisme.

**المصادر:**


- جورج كينيدي، **النقد الأدبي الكلاسيكي**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- محمد غنيمي هلال، **دراسات في مذاهب الشّعر ونقده**، دار نهضة مصر، القاهرة. (د.ت).
- محمد مندور، **الكلاسيكية والأُصول التقليديَّة للدراما**، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- فيليب فان تيغيم، **المذاهب الأدبية الكبرى**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، 1975.
- CHARPENTRAT, P., *Le mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967.
- HALLYN, F., *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Droz, 1975.
- MATHIEU CASTELLANI, G., *Anthologie de la poésie amoureuse de Baroque*, 1570-1640, Paris LGF, 1990.
- RAYMOND, M., *Baroque et renais-*

*sance poétique*, Paris, Corti, 1955.
- ROUSSET, J., *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953.
- SYPHER, W. , *Four Stages of Renaissance Style* (New York: Anchor Books [Doubleday], 1945).
- WARREN, A.; CRASHAW, R., *A Study in Baroque Sensibility* (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1957).
- DANIELLS, R., *Milton, Mannerism and Baroque* (Toronto: University of Toronto Press, 1963).

## الآدابُ الجميلة Belles lettres

ظهر مُصطلحُ الآداب الجميلة للإشارة إلى الأدب بِوَصْفِه فنًّا جميلًا.

وقد اقترح شارل بيرو إنشاء أكاديمية تضمّ قسمًا خاصًّا بالآداب الجميلة، يشمل فروع النحو والفصاحة والشِّعر، ويبدو أن لدلالة الاصطلاح عَلاقة وطيدة بالآداب الإنسانية لسنة (1704)، دون مُغالاة في تذوق الأدب لذاته خارج المعيارية النقدية والأغراض الأخلاقية والتقويمات الجمالية.

لهذا وجد الاصطلاحُ انتشاره الأنغلوساكسوني مع توماس رايمر (1692) وهيوبلير (1762) وهو أوّل أستاذ للبلاغة والأدب في جامعة أدنبره.

ويظل تعريفُ الأدب في المعجمات الكلاسيكية «مذهب معرفة مُعمّقة للآداب» (1721) وأول تبحُّرٍ في معرفة الآداب الجميلة.

استعمل الاصطلاح في بداية القَرْن 17 ومنتصف القَرْن 18 في لعب تجاوري وتمايُز مع الآداب الكنسية والآداب الجيدة. ويُشير المعنى المُهيمن إلى كل المُمارسات النصّية المُحتملة لبعد جمالي: القصة والخطابة والشِّعر.

ومع الإنسية أعطت الآداب الجديدة قدماء كُتّاب الإغريق واللاتينيين قيمة. وفي القَرْن 17 قادت إعادة تنظيم حقل المَعرفة الذي يُشير إليه الأدب، إلى التمييز بين آداب القدّيسين (نُصُوص دينيَّة، تاريخ ديني) والآداب الإنسية، وتضمّ باقي النُّصُوص التي نُميِّز داخلها الآداب الجميلة، حيث يدلّ النعت على قيمة مُضافة إلى الجمالية. ويُمكن موضعة استعمالها الدارج والمُهيمن في حقبة معارك القدماء والمُحدثين (ما بين عامَيْ 1630 و1750)، إذ نجد من يُطلق اسمَ الآداب الجميلة على النحو والخطابة والشِّعر، لذا استحقّ هذا التعريف تسمية علم الناس النزيهين، في مُقابل علم الآداب الجديدة، وبذلك كانت الآداب الجميلة منافس الأدب. من ثمَّ، يُمكن أن يُقدِّمَ تعريف الاصطلاح عيِّنات مُختلفة لحمولته، تبعًا للقواميس أو الكتب المدرسيَّة التعليمية أو مُؤسَّسات الحياة الثقافية، التي تشهد بتوزيعات مفهومية غير مُختلفة عن نقاشات لاحقة لتوسّع مفهوم الأدب، إذ جرى تداول الاصطلاح عبر حِقَب استقل فيها التاريخ عن الآداب، في حين استحقّت الرواية والمقالة سوقهما. وتُعدّ الاستعمالات الأُولى

خلاصة عمل أدباء بإحالات لاتينيَّة.

ويُلحَظُ من ثمَّ أنه حتى عام 1750 كانت الآداب الجميلة تُشير إلى الأدب لا إلى دراساته.

ويُلحَظُ كذلك أن نعت الجميلة يحتملُ حمولة جمالية، لكن هذه الأخيرة لا تُعدّ غاية في ذاتها، كما هي عليه بعد عام 1850 في إنتاج واسع اليوم، حيث الجمالية وظيفة مُدركة بِوَصْفِها مُكوِّنًا لمجموع أدبي.

لهذا تتميزُ الآداب الجميلة بأنَّها فنٌّ من العلم والتقنية.

**التَّقاطُعات:**

الآداب؛ الفن؛ الإناسة؛ الذوق؛ المعيار؛ البلاغة؛ المعرفة؛ القدماء والمحدثون؛ الإبداع؛ الجمالية؛ الوظيفة؛ المعارك الأدبية.

Bonnes lettres; Littérature; Eloquence; Philoliogie; Rhétoriqe; Querelle.

**المصادر:**


- ألكسندرو روشكا، **الإبداع العام والخاص**، تر: غسان عبد الحي أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، 1989.
- محمد العبد، **اللُّغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر، القاهرة، 1989.
- غيورغي غاتشف، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، 1990.
- CARON, Ph., *Des «Belles Lettres» à la «Littérature»*, Louvain-Paris, Peeters, 1992.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. X.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.


## خرافات (حيوانية) Bestiaires

يدلّ الاصطلاحُ على تتابع تمثيلات حيوانية عبر أعمال مُنظّمة لكل الأشكال الحيوانية رواية الثعلب أو الخرافات.

يتميّزُ هذا النوع من المُعالجات الحيوانية منذ تاريخ الحيوانات لأرسطو الذي يُصنف ويصف الحيوان. وهو شكل أدبي وسيط، يجمع مقالات تخص كلّ صنف حيواني واقعي (أسد/ ثعلب/ . . .) أو فانتاستيكي إذ نجد فيه أوصافًا فيزيقية وعاداتية خاصة بالحيوان، لكنها تؤول مجازيًّا لاستدعاء إحالات عقائدية. ومبدأ تنظيمها هو التعارض بين قِيَم صالحة وقِيَم مُضادة شيطانية وحيوانية.

وتشهد الطوابعُ العامة الحيوانية على رؤية فانتاستيكية لا واقعية، ترمز إلى موازنة بين سلوك إنساني وحيواني، يُعدّ تعليميًّا ومجازيًّا كالخرافات، تُقدّم عبر كتب تعليمية موجزة بتواريخ طبيعية بهدف أخلاقي، وقد تجدّدت رمزية الحيوانية في القَرْن 13 بتجديد قواعد اشتغالها الرمزي المُستلهم لإبراز استراتيجيَّة غزو قلوب المحبوبات. وهذا التشفير الحيواني يجعل رمزية الحيوانية تستعمل بكل أشكال الفن الوسيطيّ في الأدب رواية الثعلب، كما في الفنّ التشكيلي والرسم والنحت والزرابي.

والحيوانية نوع أساسي وسيطيٌّ، لأنّ المجاز وجه مُفضّل لمرحلة لا تموت.

وقد قدّم أبولينير في «الحيوان»

(1911) مجاميع شعرية مُصوّرة.

وكذلك ارتبط النوعُ بالعصور الوسطى للتعبير المجازي عن الخرافات الحيوانية، خضوعًا لأخلاق عقائدية. اتخذت أحيانًا طابعًا ملحميًّا يمثل فيه الحيوان إناسة رمزية، وهو ما عبّرت عنه «كليلة ودمنة» وخرافات أحمد شوقي المُقتبسة من لافونتين.

تجدر الإشارةُ إلى أن ألفونسو الحكيم أمر عام (1261) بترجمة كليلة ودمنة إلى القشتالية، وكذلك نُسجل قيام عبد الرزاق حميدة في «قصص الحيوان» (1956) بجرد للإنتاج الحكائي على ألسنة الحيوانات في أوروبا، ليخلص إلى أنّ كل ما وصل من العصر اللاتيني إلى العصور الوسطى من آثار هذا الفن كان إغريقيًّا، كما اشتهر من بين حكاياتها حكاية الثعلب التي تعاقب عليها عدد من الكُتّاب؛ منهم: «غوته» في منظومته.

**التّقاطُعات:**

قصص؛ الحيوان؛ الخُرافة؛ الحكاية؛ السرد؛ الاستعارة؛ الألغاز؛ الأنواع؛ الأسلوب؛ الرمزية؛ الحكمة.

Allégorie; Emblème; Médiévale (Littérature); Lapidaire; Plantaire; Volucaire.

**المصادر:**


- ابن المقفع، **كليلة ودمنة.**
- الجاحظ، **الحيوان.**
- عبد الرزاق حميدة، **قصص الحيوانات**، القاهرة، 1956.
- نفوسة زكريا سعيد، **خرافات لافونتين في الأدب العربي**، مُؤسّسة الثقافة، الإسكندرية، 1967.
- HASSIG, D., *Médieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge UP., 1995.
- LUCKEN, C., «Les hiéroglyphe de Dieu. La démonstrance des Bestiaires au regard de la senefiance des animaux selon l'exégèse de Saint Augustin», *Compar(a)ison*, 1994, I, p.33-70; «écriture et vocation des Bestiaires», *Compar(a)ison*, 1996, I, p.185-202.
- McCULLOCH, F., *Medieval Latin and French Bestiaries*, University of North Carolina, 1962.
- Coll., M., *Le bestiaire, prés. Et comm.. X. Muratova* et D. Poirion, Paris, Philippe Lebaud, 1988.
- Clark, W. and McMunn M., *Beats and Bird of the Middle Ages/the Bestiary an its Legacy*, Pennsylvania UP, 1989.


## الكتبُ الرائجة Best seller

تُعدّ التسمية ذات أصل أميركي، وهي تُشير إلى عمل ناجح ينال حظوة المكتبات من حيث البيع.

وتعني تقنيًّا عنوانًا يظهر في لائحة كتب تعرف مبيعات أكثر على امتداد مدّة مُعيّنة، توازي المدّة الأسبوعية غالبًا للنشر الذي تظهر فيه اللائحة. وتوسعًا، فالإشارة تنطبقُ على أعمال لا يظهر أنّ طابعها ينطبق على هذا النوع، لكن الإقبال عليها جعل نشرها يتسع، ولو تعلق الأمر هُنا بترتيب خاص بسوق استهلاك كبير، لأننا نجد نُصُوصًا أدبية يظلّ الإقبالُ عليها مُستمرًّا (الكلاسيكيّات والإنجيل والقرآن).

فمنذ نهاية القَرْن 19 بدأت الصحافة الأميركية تنعت أكثر الكتبَ مبيعًا بـ (B.S)

أما في القَرْن 20، فإنّ هذه المُمارسة انتشرت عالميًّا بِوَصْفِها وسيلة إشهار خاصة في الصناعة الثقافية (الكتب والصوتيات).

أما في فرنسا فإنّ تداول الاصطلاح بدأ في عام 1950 إذ أعلن الناشر روبير لافون سلسلة (B.S) التي أخذت تُترجم الأعمال الأميركية الناجحة. واليوم نجد المجلات المُحترفة (Livre hebdo) ودوريات إخبارية (Express) تخصص أعمدة دائمة للكشف عن (B.S) الشائعة. وبمعنى واسع أمكننا استعمال الاصطلاح للدّلالة كذلك على أكثر الأعمال مقروئيَّة مُدَّةً أطول (الإنجيل/ القرآن/ هيغو/ الكلاسيكيات)، وهذا جعل مُمْتهني الكتاب يَعدّون هذه الأعمال أساسيَّة. يُعدّ تسجيل النجاح الواسع أمام الجمهور مقياسًا للقيمة التجارية التي تُحدّد سوق الاستهلاك الأكبر، لتعارض بذلك النقد المُتخصّص واختياراته المعروفة داخل أوساط ضيقة للأدب. وهذا الشكل من التقويم يُقدّم مقياسًا جازمًا للصَّدى الشَّعبي للأعمال المطبوعة، فالحركة تقودُ بهذا الفرز إلى إعادة طبع الأعمال في سلاسل أقل كلفة، عبر سلسلة أو اقتباس لفائدة جماهير أُخرى.

وظهور أكثر الكتب مبيعًا في كتب الجيب يُعيدُ في الغالب نجاحًا سابقًا لطباعة أُولى. في حين أنّ أعمال السلاسل البوليسية والمَحْكيات العاطفية وغيرها لا تظهر أبدًا في اللوائح الخاصة.

ولأهمّية الرهانات المالية لهذا النوع من الأعمال، فإنّ الإنتاجَ والتوزيع الموجّه إلى هذه السّوق يتطلبُ عنايةً خاصة، فالاستثمار يتمّ حسب ما ينتظر من الأرباح الهائلة.

من ثمَّ، فادعاء أنّ (B.S) يأتي نتيجة التطبيل هو مُجرّد هراء، لأنّ تسليع الثقافة ليس مُجرّد إشهار، فعدم فهم التعدّد الأقصى للعرض في سوق مُنافسة حادّة لا تعرف هيمنة خاصة، يُقدِّم للمُستهلك اختيارات واسعة ومُتعدّدة.

فَفِي فرنسا يبلغُ نسخ هذه الأعمال مليون نسخة، في حالات استثنائيَّة في حين أنّ النجاح يمس بخاصّةٍ مئات الآلاف من النسخ.

**التَّقاطُعات:**

المصادر؛ الحقل الأدبي؛ تاريخ الكتب؛ السوق الأدبية؛ الآداب الملحقة؛ الجمهور؛ النشر؛ النجاح.

Bibliographie; Champ littéraire; Histoire du livre; Marché littéraire; Paralittérature, Public; succès.

**المصادر:**

- عبد الواحد المرابط، **الدراسات الأدبية المغربية الحديثة**، وزارة الثقافة، الرباط، 2010.
- حسن الوزاني، **الأدب المغربي الحديث**، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2002.
- HACKETT, A. P., BURKE J. H., *80 years of best sellers, 1895-1975*, New York, R.R. Bowker Co, 1977.
- SAINT-JACQUES, D., LEMIEUX, J., MARTIN, C., NADEAU, V., *Ces*

*livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997.
- TODD, C., *A Century of French best-sellers* (1890-1990), Lewiston, E. Mellen Press, 1994.

## البيبليوغرافيا Bibliographie

فنّ وصف الكتب ويخصّ الوصف عامة عناصر كشف النص (كاتب وعنوان وناشر وسمة طبع وحجم وعدة صفحات) ويدلّ كذلك على قائمة كتب مُتعلقة بموضوع يُمكن أن يخصّ (مسألة/ مُدّة/ شخصية).

وبمعنى خاصّ فهي مادّية، حين يتوجّه الوصفُ إلى مظاهر مادّية للكتاب (تيبوغرافية/ ورقية/ حالة الطبع/ غلاف).

ويهدفُ سجل المخطوطات إلى إحصاء الذخيرة والإشارة إلى أماكن وجودها، إذ ظهرت مع النهضة قوائم تعودُ إلى خزانات مُعينة وموضوعاتها، إذ إنّ نموَ الإنتاج الكلاسيكي للكتب سيدعمُ هذا النشاط البيبليوغرافي.

مع عصر الأنوار ظهرت أعمال مُختصة بتعليقات على الأنواع. ومع العصر الصناعي سيشملُ الإحصاء الوقائع المادّية والحرفية، التي تُعززُ خزانات العلوم الإنسانية بمناهج علوم الكتاب لمعرفة شاملة، وقد أبدعت تصانيف تُسهّل عمل البيبليوغرافي ومع الإعلاميّات تظهر صعوبات، لا تقدم على الإنترنت غير جزئيّات من التصانيف الورقية المُكملة لها. ووعيًا للمرحلة، قاد مؤرخ الأدب والثقافة والتداخل بين إنتاج النُصُوص، والكيفيات المادّية لانتشارها وتلقيها، إلى تسجيل الاصطلاح كتقنية في خدمة إطار علمي واسع يرتبطُ بالتحليل المادّي والكمّي.

من ثمَّ، تكوّنت حركة مزدوجة وحاسمة في دراسة الأدب، تقودُ إلى التركيز على قائمة نُصُوص بالإشارة إلى مجموع، إذ إنّ كل عمل أدبي لا يستقيمُ إلا عبر وظيفة مجموع يتأسس حوله. وهو ما يوضحه مثال كشف، أنجز بشأن العمل المُستعار وغير المطبوع «لرامبو». ومن جِهةٍ أُخرى كانت إسهامات اختيارات فقه لغوية إذ إنّ كلّ تحليل لا يستقيمُ إلا حسب الحالة التي يرتئيها، (مثال ذلك: عمل كورناي قبل تعديلات عام 1660 وبعدها، لأنّه غالبًا ما يُنجزُ البيبليوغرافيا خبراء وأساتذة وباحثون ومكتبيّون- حيث نجد المستعملين - نقّادًا وطلبة وباحثين، وفضوليين- يخضعون لاختيارات الأوائل.

من ثمَّ، فالبيبليوغرافيا دراسة علمية للكتاب والمراحل وقائمة مراجع الموضوعات، ولوائح مرجعية موظفة في مجال مُعيّن لهذا، فنحن نواجهُ أنواعًا متعدّدة؛ منها:

- البيبليوغرافيا الشاملة والعامة تسعى إلى حصر الإنتاج ووصفه، لاستيعاب كلّ المؤلّفات دون تميّز، وهي قومية تشتغلُ داخل حدودٍ وطنية

ودولية أو قارية أو تجارية لوصف ناشرين وموزعين ودور طباعة وآثارها الفكرية.

- البيبليوغرافيا النقدية، التي لا تقتصرُ على اللوائح بل تُقدم تحليلات نقدية للأعمال من صفحة إلى صفحتين للعمل.

**التَّقاطُعات:**

الخزانات؛ المُكونات؛ فقه اللُّغة؛ البحث الأدبي؛ النصّ؛ بنوك المعلومات؛ التدوين.

Bibliothèque; Génétique (critique); Philologie; Recherche en littérature; Sociologie de la littérature; Texte.

**المصادر:**


- عيسى الناعوري، **دراسة في مصادر الآداب الأجنبية**، سلسلة إقرأ، دار المعارف، (د.ت).
- الطاهر أحمد مكي، **دراسة في مصادر الأدب**، ط. دار المعارف، القاهرة، 1976.
- بدران حسين وآخرون، **الثبت البيبليوغرافي للأعمال المترجمة**، القاهرة، 1972.
- سعيد علّوش، **بيبليوغرافيا الدراسات الجامعية**، كلية الآداب، الرباط، 1980.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- CHARTIER, R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.
- KIRSOP, W., *Bibliographie matérielle et critique textuelle, vers une collaboration*, Paris, Minard, 1970.
- McKENZIE, D-F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Cercle de la librairie, 1991.


## رواية تكوّن البطل Bildungsroman

تعني رواية تَكوّن البطل عند لوكاش شكلًا ينتهي بتحدّد ذاتي إرادي لِبَطَلٍ يقبل عدم مُتابعة القِيَم التي يعتقدُها. في حين يتبع تلك التي يظهر له تحقّقها من الوِجهة التجريبية.

والاصطلاح ألماني، يُطلق على وصف الأطوار التي يمرّ بها البطل في الرواية منذ طفولته إلى نضجه بتعرّف ذاته أو حقيقة شخصيته.

وتجد هذه الرواية نماذجها عند ديكنز (1861) وغوته (1774) وجيمس جويس في «صورة الفنان في شبابه» (1916) بخاصّةٍ و«الجبل السحري» لتوماس مان.

والرواية هي رواية تربية وتعليم، يعود إطلاق تسميتها الأصلية في الألمانية إلى فيلهلم ديلتاي (1906)، وسار على نهجه النقّاد الألمان، نعتًا لكل عمل يُلاحق تنامي أطوار التعلّم عند الشخصيات من طفولتها إلى نضجها.

**التَّقاطُعات:**

الخيال؛ النوع؛ النثر؛ الواقعية؛ المَحْكي؛ التعليمية؛ الحقل الأدبي؛ السجل؛ رواية الأطروحة.

Fiction; Genre; Prose; Réalisme; Didactique; Roman à thèse; Chronique.

**المصادر:**


- ويليام رو وفيفيان شلبخ، **الذاكرة والحداثة**، تر: منى برنس وأحمد علي مرسي، المركز القومي للترجمة، 2005.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- سعيد علّوش، **الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي**، دار الكلمة، بيروت، 1982.
- JOSTE, F., «La tradition du Bildungsroman» *comparative littérature*, nº21, 1969.
- MONTANDON, A., «Le roman romantique de la formation de l'artiste», in *Romantisme*, 1986, nº54.
- PERNOT, D., «Du Bildungsroman au roman d'éducation un malentendu créateur» in *Romantism* nº76, 1992.

## الازدواجيَّة اللّغوية Bilinguisme

1. إتقان لُغتين عند فرد أو جماعة، بحكم ظروف خاصة أو سوسيو-ثقافية كالاستعمار، أو تعدّد القوميّات.

2. تظهر الازدواجيَّة اللّغوية بشكل مُباشر في الترجمات، وبشكل ضمني عبر مُثاقفة ما.

3. الازدواجيَّة اللّغوية انفتاح على حكمة برج بابل.

## والازدواجيَّة المُتعارضة: Ambivalence

1. تعني الازدواجيَّة المُتعارضة تضمن رمز أو علامة لقِيَم مُتناقضة.

2. والازدواجيَّة المُتعارضة جدلية أُنطولوجيَّة تستمدّ قوّتها من التعارض الطبيعي.

3. وكل ازدواجيَّة تفرض التعارض.

صفة لثنائيي اللُّغة وللنصّ المطبوع بلُغتين على شاكلة الأعمال النقدية والتحليلية التي توجه إلى طلّاب الدراسات المُقارنة، إذ تقابل كل صفحة من اللُّغة صفحة أُخرى بِوَصْفِها ترجمة لها في نَمُوذَج مُختارات من شعر المتنبي للمستشرق آربري.

وتُعدّ ازدواجيَّة اللُّغة بشكل عام وضعية لُغوية تضطرّ صاحبها إلى استعمال تناوبي للُغتين وثقافتين وحضارتين مُختلفتين.

**التَّقاطُعات:**

الترجمة؛ اللّسانيات؛ الأُسلوبية؛ الثنائيَّة؛ ما بعد الاستعمار؛ المعدل؛ الاختلاف؛ المقارنة.

France; Langue française (Histoire de le); Péritexte; Polysystéme; Traduction.

**المصادر:**

- أحمد بريسول وكنزة بنعمر، **المعجم العربي العصري وإشكالاته**، معهد الأبحاث والتعريب، الرباط، 2007.
- بيتر نيومارك، **الجامع في الترجمة**، تر: حسن غزالة، دار الحكمة، 1992.
- محمد عناني، **فنّ الترجمة**، مكتبة لبنان، بيروت، 1992.
- أمبارو أورتادو ألبير، **الترجمة ونظرياتها**، تر: علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- CANONICA, E., RUDIN E., (éd.), *Literatura y biblingüismo*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- COMBE, D., *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- FORSTER, L., *The Poet's Tongues*, Londres, Cambridge UP, 1970.
- GAUVIN, L. (éd.), *Les langues du roman*, Montréal, PUF, 1999.
- GIORDAN, H., RICARD A; (éd.), *Diglossie et littérature*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976.
- GRUTMAN, R., *Des langues qui résonnent*, Montréal, Fides, 1997.

## السّيرة الذاتية (الأدبية)
## Biographie

ترجمة ذاتية تُلاحقُ حياة شخصية أدبية، وتندرجُ في فنّ ترجمة الحياة الأدبية، كما أن النوع يُشيرُ إلى جنس أدبي يتقصّى حيوات الكتاب من أجل الإلمام بالمكونات الأُولى للكتابة، بل تفسيرها في ضوء كتابة صاحبها.

وهي نوع يخصّ إنجاز حياة كاتب عبر مَحْكيات موضوعها كاتب: (مذكرات، ويوميّات، وسير ذاتية). ولد النوع لاتينيًّا في القَرْن 5 وفي فرنسا في القَرْن 17 ولم يَعد رائجًا إلا في القَرْن 19، مع وجوده منذ القديم بأشكال مُتعدّدة، تخصّ حيوات كبار الشخصيات، عبر تقريظ الحيوات المثالية والتاريخية إلى حيوات القدّيسين و(التروبادور) في القَرْن 13 وحياة دانتي وبوكاشيو في القَرْن 14 وحياة رونسار (1585).

وكذلك نما فنّ «البورتريه» في الأدب والفنّ تخليدًا لذكر رجال الأدب بِوَصْفِهم أبطال بيوغرافيا.

ويُعطي سانت بيف البيوغرافية وظيفةً تفسيريةً وأوّلية للعمل «الإنسان والعمل»، بِوَصْفِها جوهرًا لتاريخ الأدب ودرسًا مستقلًّا. وفي القَرْن 20 أصبحت تخصصًا ناجحًا للحديث عن «موت الكاتب» عند بلانشو وبارت.

وحياة بودلير وفلوبير مع سارتر على ضوء النقد النفسي والسوسيولوجي والبيوغرافي.

أما البيوغرافية النقدية فجاءت للحديث عن كيفية تأثير حياة الكاتب في عمله، كعَلاقة «فلوبير» بمدام «بوفاري».

**التَّقاطُعات:**

التاريخ؛ المذكّرات؛ الأيام؛ اللوحة القلمية؛ التخييل الذاتي؛ النوع؛ مَحْكيات؛ التسامي؛ موت الكاتب.

Autobiographie; Epidictique; Hagiographie; Histoire; Histoire littéraire; Mémoires; Personnelle (Littérature); Portrait.

**المصادر:**


- تيتز رووكي، **في طفولتي، دراسة في السيرة الذاتية العربية**، تر: طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2002.
- فاروق خورشيد، **أدب السيرة الشّعبية**، مكتبة لبنان، بيروت، 1994.
- عبد العزيز جدير ومحمد المرابط، **مسارات سيرة جماعية**، دار أبي رقراق، الرباط، 2005.
- باتريشا كارنغتون، **التأمل**، تر: إقبال أيوب، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- BOURDIEU, P., «L'illusion biographique», *ARSS*, Juin 1986, 62-63, p.69-73.
- MADELENAT, D., *La biographie*, Paris, PUF, 1984.
- Coll. M., Diogène, Juillet-Septembre 1987, nº 139, nº spécial «La Biographie», p.31-52.
- «La Biographie», Politix, 27, 1994.
- «Le biographique», RSH, 1991-4, nº224.


## البُوهيمية
## Bohème

ارتبطت البوهيميةُ بالحقبة الرومانية، انطلاقًا من شهرة الهامشيين بالتجوال،

لذلك استُعملت التسمية للإشارة إلى ما يُمثّل مُقاطعة للأحلام أكثر من سلوك شبابي، ذلك أنّ قصة (ملك بوهيميا والقصور السبعة) لشارل نوديي (1830)، تُشيرُ إلى القطب التخيلي الفانتازي والمجازي، كما أنّ أقصوصة بلزاك عن (أمير بوهيميا) (1840)، تقدّم موضة أبناء أُسر من غير مال مؤقتًا مع أناقتهم وانتظارهم مُهمّات كبيرة يستحقّونها، كما نجد في (القصور الصغيرة لبوهيميا) لـ جيرار دونيرفال (1853)، التي يستعيدُ فيها نُصُوصًا سابقة تحت عنوان (البوهيمية الأنيقة)، يسترجع فيها بحنينيَّة شبابه وأول أشعاره، كما لو كانت البوهيمية تنتمي إلى الماضي. أما هنري مور في «مشاهد من حياة بوهيمية» (1848)، فيرى فيها مرحلة ضرورية للحياة الفنية مع بعض السخرية، ويستعيد رامبو، الموضوع الذي لم يتوقف عن إنشاده تيهًا وحرية، فقرًا وسموًّا. وتُشير البوهيمية منذ القَرْن 19 إلى مبتدئين في حياة فنية ونمط حياة بأسطورة فنّ للفنّ، بوصف ذلك مصدرًا لتقليد طويل لهامشية ما بين عامَيْ (1830 و1840)، بعد تمكّن الرومانسية دون قدرة المجتمع على استيعابها، وتنامي ذاتية وفانتازيا تنتقدان مادّية بورجوازية، وافتقادها الذوق، إذ تُعارض باسم الجمال وأيديولوجيَّة وسطية وطوباوية بطابع تناقض وكآبة، ووضع متخلّف هو إخفاق اجتماعي وقطيعة تنتظر ثورتها المُقبلة، لهذا كانت البورجوازية مُتسامحة معها.

من ثمَّ، كانت البوهيميةُ في الأدب أُسلوب حياة لا يُقيمُ وزنًا للمعايير والقِيَم السائدة، وقد تجسّدت في كتابات شبه رومانسية في منتصف القَرْن 19.

وتستلهمُ الحالة حالة الغجر الرُّحّل، لكن كتابها يضفون مسحةً خاصةً على ارتحالهم الباحث عن الذات المُتمرّدة.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ الاستقلالية؛ المقاهي الأدبية؛ الحقل الأدبي؛ الهامش؛ الشُّعراء الملاعين؛ التفرد.

Art pour l'art; Autonomie; Cafés littéraires; Champ littéraire; Marginalité; Poète maudit; Sociabilité; Stratégie littéraire.

**المصادر:**


- نازك سابا يارد، **الرحالون العرب وحضارة الغرب**، مُؤسَّسة نوفل، بيروت، 1979.
- حسن فهمي، **أدب الرحلات**، عالم المعرفة، الكويت، 1989.
- BROWN M, R., *Gypsies and Other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.
- GOULEMOT, J.M., OSTER D., *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.
- SEIGEL, J., *Paris Bohème: culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1900*, [1986] trad. O. Guitard, Paris, Gallimard, 1991.
- STEINMETZ, J.-L., «Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème)», *Romantisme*, 1988, vol. 18, n°59-69.
- ONFRAY, M., *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, (éd.) Libraire, 2007.

## التشويش Bruit

1. يرجعُ إلى التشويش كل ما يحول دون نقل الخبر الأدبي بشكل طبيعي.

2. ويُمكن أن يكون التشويش بمعناه العادي، في كلمة غير مقروءة، أو بموضوع يحول دون ظهور الخبر.

3. ويدخل التشويش في كلّ لحظة من لحظات نقل الخبر وعمليات كشف الشّفرة.

4. ولتعويض الأثر السلبي للتشويش يقوم التكرار بضمان فعالية التواصل.

لهذا، كان التشويشُ في نظرية الإعلام والتواصل مَعرفة وتقنية تُحيلُ على تنظير مهندس شركة بيل (Bell company) المدعو شانون (C.E. Shannon) الذي نشر «النظرية الرياضية للتواصل» (1949)، مُستهدفًا زيادة مردودية خطوط الهاتف، بإلغاء التشويش، الذي عُدّ مُسيئًا ومُسبّبًا لضياع الخبر. وكذلك عُدّت تكرارات الخبر بمنزلة فائض قيمة ضائعة، لاتّخاذه طابع ضجيج مُزعج لمسار التواصل الطبيعي، وتحويل وظيفة الخبر أو الإرسال إلى مُجرّد عبث تقني وصوتي مُهيمِنَين. من هنا كان المفهومُ الأول للتشويش مفهومًا إعلاميًّا قبل أن يكون أدبيًّا، يُحيل على حالة من الفوضى تجتاح النظام الفيزيائي. لهذا كانت الظاهرة موضوع تحليل الفيزيائي ليون بريلوين (Leon Brillouin) عبر عنصرين، هما:

1. التأويل الفيزيائي للتشويش في الإعلام بِوَصْفِه وظيفةً سلبية؛

2. التمييز بين صنفين من الإعلام: (الرمزي الحر والسيار/ البِنيوي المفهومي).

وبذلك يُمكّن العنصران من فهم حدسي لزيادة الإعلام، بِوَصْفِه تقليلًا للتشويش، لاختلاط هذا الأخير بالإرسال، ولكونه يُمثلُ النقلةَ النوعية الأُولى للاصطلاح.

أما النقلةُ النوعيةُ الثانية فتُنجز ضمن بيولوجيَّة تكوينيَّة كاشفة عن مُفارقة نمط التعقيد في التشويش، ذاك الذي يقترح له البيولوجي هنري أتلان (Henri Atlan) (1972)، وظيفة إيجابية عبر تنميته للتعقيد. لذلك، يعمل على تطويع وظيفة التشويش باستبعاد التكرار وإلغائه وتحويله إلى مصدر خلل، تتصدّى له الأعصابُ بوساطة نظامها الداخلي، لتترجمه إلى رد فعل إيجابي يوقف فوضاه، عبر انتظام ذاتي يُعاكسُ مساره، وتحويله إلى نظام مقبول.

ذلك لأن النظامَ ينطلقُ من التشويش، وكل الظواهر العشوائيَّة والطّفيلية المُزعزعة للتواصل الواضح. فمنذ اكتشاف السبرنيطيقا، أصبح ينظر إلى الجسم البشري الحي بِوَصْفِه آلة، بتفريق بين (المصنع والطبيعي). فهذه الأخيرة تستوعبُ التشويش لمرونتها وقدرتها على تحويله إلى نظام، وهي مرونة تفوقُ أية آلة

حاسوب. من ثمَّ، فكلّ الأبحاث المنطقية الشكلانية تؤكّد ضرورة وجود التشويش لا بِوَصْفِه خطابًا بل بِوَصْفِه مبدأ تنظيم ذاتي يتجاوز مسارات الاستيعاب والتكييف الحركي، لا بِعَدِّ التشويش أحد المُحفّزات الطبيعية والعادية، بل بِعَدِّهِ مُجرّد مُحفز يوتّر الجسد الإنساني.

فالسلبي والإيجابي يُمثلان معًا تاريخًا مُزدوجًا في نظرية العماء المشكّكة منهجيًّا في المبدأ الديكارتي من منظور «إدغار موران» الذي يبحث عما يُقصيه العمل التقليدي المُهيمن على مُقارباتنا باسم الحقيقة.

**التَّقاطُعات:**

التعقد؛ العماء؛ الشفرة؛ نظرية الإعلام؛ التواصل؛ المُتلقي؛ السلبية؛ الوظيفة؛ النظام؛ الخطاب.

Bruit; Chaos; Complexité; Discours; Fonction.

**المصادر:**


- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات التواصل**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- سعيد علّوش، **نظرية العماء وعولمة الأدب**، فيدبرانت، الرباط، 2000.
- أدريان مارينو، **نقد الافكار الأدبية**، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- SHANNON, C. E., *The mathematical theory of communication*, Univ illinois Press, 1949.
- BRILLOUIN, L., *La science et la théorie de l'information*, (éd.) Masson, 1959.
- «Informatique et littéraire», Rev. *Littérature*, nº 96, Bec, 1997.


## معارضة هزلية Burlesque

يعودُ الكوميدي أو الهزلي إلى أصل إيطالي، إذ يُشير القَرْن 17 إلى أُسلوب يلجأ إلى التناقض في الصَّوت، فالشاعر يتكلّم على الأبطال التراجيديين مُستعملًا سجلًّا قاموسيًّا سافلًا وهابطًا، بالمُقارنة باللُّغة التقليديَّة العالية. وتقوم الطريقة في طلبها على تراتبيّة تقليديَّة للأساليب، كما يُحدّدها أرسطو في «فن الشِّعر»؛ إذ إنّ كلّ شخصية عليها أن تتكلّم بأُسلوب يُطابق مرتبتها «كأُسلوب عال في التراجيديا يضع على الخشبة أمراء، وأُسلوب سافل في الكوميديا، يضع على الخشبة علية القوم». والطريقة ناجحة من وِجهة النقد الأدبي من خلال دوره في تكوين أشكال جديدة. أما في القَرْن 17 فنجد جمالية اعتماد الذاكرة أو المُحاكاة، أظهرت مُعارضاتها باستلهام أعمال سابقة كخُرافات لافونتين. تلاه القَرْن 18 مع «مونتسكيو» في (الرسائل الفارسية) التي لاقت استحسان الأنوار، ليتلوه القَرْن 19 الذي يخلط أصوات جمالية موسيه، الذي أعاد لهذا الهزل نبله، كما اشتغلت عليه السّوريالية. فالشكل الهزلي يرتبطُ بالثقافة الشَّعبية واحتفالاتها الكرنفالية الوسيطية أو النهضوية، تلك التي يُشيرُ إليها باختين بِوَصْفِها نوعًا يُستعمل لقلب علامات العالم الحاضر وميدانه المُفضّل هو

مُشاهدة كوميديا ديل أرتي أو البهلوانية كأشكال تحضر عند كبار هزليي سينما ما بينَ عامَيْ 1920 و1930 مع شارلي شابلن بعد أن كان هذا الهزل موضة في القَرْن 17 أشهره سكارون (Scarron) في (باقة بعض الأبيات الهزلية) (1643)، وش. بيرو في «جدران طروادة» (1653)، نازعين عن كبار الأبطال أسطوريتهم بجعلهم عاديين فقط، وقد تولّد الضحك في هاته الأعمال من التفاوت بين نبل الموضوعات وسفالة التعبير. وبسبب مُبالغته سقط النوع، أدانه بوالو في «فن الشِّعر» (1674). لكن ماريفو عاد إلى النوع (1736)، ليتحوّل في خليط البطلة الهزلية إلى مُعارضة لبطولة وشكل هزل. لاستهزاء موليير بالأطباء في **مريض الوهم**.

من ثمَّ، يستقرّ النوعُ بانزياحاته الساخرة ومُحاكاته، في أسلوب أدبي لأعمال دون جوان بايرون (1824/ 1891) وفي ملحميّات عرفية وروايات فردوسية، كما هو الشأن في دون كيشوت سيرفانتيس (1615).

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ الفانتاستيك؛ التناص؛ إعادة الكتابة؛ السجل؛ القوالب؛ المستنسخات؛ النقد.
Antiquité; Fantaisie; Grotesque; Intertextualité; Parodie; Pastiche; Récriture; Registres; Satire.

**المصادر:**


- أحمد زنيبر، **المعارضة الشّعرية**، دار أبي رقراق، الرباط، 2008.
- عبد الرحمن إسماعيل، **المعارضات الشّعرية**، النادي الأدبي، جدة، 1994.
- BAR, F., *Le genre burlesque en France au XVII siècle*, Etude de style Paris, d'Artrey, 1960.
- HEBERT, C., *Le burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.
- JUMP, J. D., *Burlesque* , Londres, Methuen, 1972.
- Coll., M., *Burlesque et formes parodiques*. Actes du Colloque du Mans, 94-7 déc, 19860.
- LANDY-HOUILLON, I., Ménard M. (éd.), *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle-Tübingen, 1987.
- BERTRAND, D., *Poétiques du burlesque*, éd., Paris, Champion, 1996.

# C

## إطارُ القراءة Cadre de lecture

1. يُطلق م. ريفاتير في الرواية والمجتمع اصطلاح إطار القراءة على البِنْيات الذِّهْنية المُكونة عند قارئ لرواية ما من خلال القراءات السابقة، إذ يجد نفسه مُنقادًا إلى إعادة تكوين العمل الذي يقرؤه بحكم الرصيد السابق الذي يمتلكه (مثال: قراءة رواية لسولرس كما لو كانت رواية لبلزاك).

2. ويُحيلُ إطار القراءة على الفهم السابق أو/ الفهم المُقارن.

3. ويُساعد إطار القراءة على القراءة، كما قد يعوق كلّ تجاوز للمعروف.

لقد مهّد مفهوم «الكتابة القراءة» لإطار القراءة مع البِنيويَّة وإكسابها البعد الأوسع للتحليل وكان التركيزُ على المفهوم يرتبط بانتقال بؤرة اهتمام المُؤلف، بِوَصْفِه المصدر إلى العمل وبِوَصْفِه الموضوع، نحو شبكة عَلاقات تناص فُسيفسائيَّة تجعلُ الكتابة منظومة قواعد ذات تفاعلات نصّية مُنفتحة على أوجه تحليل تسمحُ لقارئها بتكوين إطار قراءة مُمكنة بإشراكه في توليد المعاني وتحميلها تأويلات مشروعة.

من ثمّ، كانت المقروئيَّةُ صفة كل ما تسهل قراءة مُسوّدته، يقدّم فهمًا للقراءة العالمة أو العادية للقراءة المُتعدّدة أو المحدودة بمستويات مُتعدّدة أو مستوى أحادي. من هنا تبرز مقروئيَّة عمل أو تعقداته.

لقد قدم ألتوسير القراءة الأعراضية في (قراءة رأس المال) (1968) بِوَصْفِها قراءة مزدوجة تكشف عن بياضات القراءة وفجواتها.

**التَّقاطُعات:**

البِنْيات الذِّهْنية؛ الرصيد الثقافي؛ الفهم؛ البِنيويَّة؛ الموضوع؛ التناص؛ القواعد؛ التفاعل؛ توليد المعاني؛ التأويل؛ المُسوَّدة؛ المقروئيَّة.

**المصادر:**


- أُمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة**

للأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996.
- PICARD, M., *La lecture comme jeu,* (éd.) Minuit, 1986.
- NAOMI, S., *Lecture du détail,* (éd.) Nathan, 1994.
- PAGEAUX, D.-H., *L'œil en Main,* (éd.) Maisonneuve, 2009.
- LEENHARDT, J. et JÓZSA, P., *Lire la lecture,* (éd.) Sycomore, 1982.
- CHARLES, M., *Introduction à l'étude des textes,* (éd.) Seuil, 1995.
- RIFFATERRE, M., *La Production du texte,* (éd.) Seuil, 1980.

## الترسيم Calque

1. يعني مُصطلح الترسيم من الوِجهة اللِّسانيَّة الترجمة الحرفية لوحدة مُعقّدة، ذات شفرة، حيث لا يرتبط المعنى بالعناصر المُكوّنة؛

2. ويتكونُ الترسيم من وحدات ذات شفرات مُعقّدة (كلمات وعبارات وأمثال) ووحدات بسيطة (كلمة أو علامة)؛

3. إعادة إنتاج رسم حُصِلَ عليه عبر استنساخ ورق شفّاف؛

4. مُحاكاة حرفية للأصل؛

5. نقل كلمة أو تركيب لُغة إلى لُغة أُخرى عبر الترجمة، مثال (ناطحة سحاب) ترجمة لـ (gratte-ciel)؛

6. جُملة أو تعبير أو فكرة تشغل، ولكثرة استعمالاتها يُنسى أصلها؛

7. كما يُستعملُ الاصطلاح للدّلالة على سلبية السِّياق في الثقافة المُعاصرة للإحالة على فعل أو فكرة سابقين، ضد مقولة (كل شيء قيل ولم يعد هناك ما يقال).

**التَّقاطُعات:**

القوالب؛ المستنسخات؛ الأنماط؛ المُسوّدات.

Cliché; Stéréotype; Code; Complexe; Code; Traduction; Imitation; Linguistique.

**المصادر:**

- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- سعيد علّوش، **نظرية العماء وعولمة الأدب**، فيديرانت، الرباط، 2000.
- BEAUNE JEAN-CLAUDE, *Le Déchet,* le rebut le rien, Paris, Ch. Vallon, 1999.
- AMOSSY, RUTH et ELISHEVA, ROSEN, *Les discours du cliché,* Paris, CDU, 1982.
- MANNONI, M., *Travail de la métaphore,* Paris, Denoël, 1984.

## القناة Canal

1. وسيلة تواصل، في النظرية الإعلامية، كما نقول: القناة الفيزيائيَّة/ الكيميائيَّة/ البصرية/ السمعية/ اللمسية/ الكهربائيَّة... إلخ.

2. وتُعَدّ القناة مُصطلحًا حاسمًا في تعريف اللُّغة عند ف. دو سُوسير وبلومفيلد، وفي غير ذلك عند هلمسليف وبريتو اللّذين يميزان بِنْية التواصل في السيميائيَّة.

3. وإذا كانت القناة تُشيرُ إلى الأداة المادّية التي تعمل على نقل الأخبار، فمن المُستحيل أن تعمل علامتان في القناة الواحدة نفسها.

**التَّقاطُعات:**

الاتصال؛ التقنية؛ اللُّغة؛ الشفرة؛ السيميائيات؛ نظرية العماء؛ التشويش؛ النقل.

Communication; Technique; Sémiotique; Bruit; Transfert; Theo du Chaos.

**المصادر:**

- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
- ARMAND et MATTULART, M., *Histoire de la Communication*, Paris, la Decouvert, 2004.
- HERMAN, B., *Création Littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966.

## المعتمدُ الأدبي Canon/littéraire

اصطلاح قانوني يدلّ في الأدب على قائمة أعمال مُعترف بها بِوَصْفِها نماذج، فَفِي قوائم الكُتّاب المُعترف بهم نتحدثُ عن القواعد الجمالية الراسخة. والمعتمد هو عملية تتمّ بحسبها رمزية عمل داخل قائمة، غالبًا ما يكون رديفًا للكلاسيكي، والـ (kanôn) في الإغريقية مقياس يُستعمل في الفنون الجميلة لقياس المربّعات في التشكيل الأكاديمي الذي طالما روجع عبر القرون، وظلّ نَمُوذَجًا للإحالة. فَفِي (مُعتمد ألكساندرا) نجد شكل قائمة كتّاب يُمثّلون ذاكرة الأدب الإغريقي، أنجزها في القَرْن الثاني الميلادي «أريستوفان» البيزنطي، وتجمّع الكُتّاب النَّمُوذَجيين في أنواع شتى: الشِّعر والقصة والخطابة والفلسفة والتشكيل. من ثم، يوجد مُعتمد قانوني وتشكيلي ونحتي ومُعتمد كنسي.

ويعتمد مُعتمد الكتابات كتبًا مُعترفًا بها، ثم مُعتمد القديسين لمن ماتوا من أجل معتقدهم على الحدس المُشترك.

وفكرة المُعتمد عادت إلى الظهور في الأدب في القَرْن 16، في شكل استعارة تُشير إلى نمط شهرة يسعى إليها الكُتّاب، ومن القَرْن 16 إلى القَرْن 19 أخذت إحالات فنون الشِّعر ودروس الأدب تعود إلى المُعتمد القديم الذي يحتفظُ بفكرة تقعيد مجموع أعمال توضّحها الأنماط. وفي القَرْن 18 حين ظهر الأدباء في برامج التعليم، عادت كلمة المُعتمد للظهور للإشارة إلى قائمة كُتّاب وأعمال، ليُصنّف كورناي ورابليه ضمن التراجيديين، و«موليير» في الكوميديا و«لافونتين» في الخُرافة. وظلّت المُقرّرات المدرسيَّة تتداول قوائم الكُتّاب في برامج تدريس الأدب عبر القرون، وفي مُنتصف القَرْن 19 أُعيد النّظر في المُعتمد الثابت والعالمي والبريء، بِوَصْفِه حركةً كانت وراء النقد الجديد وسُمّيت انفتاح المُعتمد (opening up the canon) وانتشرت في مجموع الدول الأنغلوفونية، وقد وجدت صداها في النقد الجديد الفرنسي، مع مقولة بارت «الأدب هو ما يدرس فقط» (1968) (1984).

من ثمّ، يعارض «بارت» الأدب

المُعتمد الذي أصبح نوعًا من الطبيعة الميتة، أو معرض صُوَر كُتّاب الماضي بمفهوم فعال لـ (الكتابة)، وبذلك وجدت فكرة المُعتمد نفسها مُفكّكة بنفس قدر رفض سلطتها وشرعيَّة طرقها التي أسهمت في إيجادها. وقد ظلّ النقاشُ بين قائمة المُعتمد وانفتاح مجموع الإحالات حساسًا جدًّا إلى اليوم. فتاريخ مُعتمد الأدب يظلّ مُرتبطًا بطريقة تعليم كل مجتمع القراءة والكتابة، وكذا قوائم أنماط ظهرت مع تعليم البلاغة. ذلك أنّ إنجاز المُعتمد الأدبي هو قبل كل شيء أداة تكوين بيداغوجي، يستمدّ شرعيته من اعتماد المدرسة له، فهو يعودُ إلى عملية انتقاء كما يقوم على عقيدة وجود قِيَم جمالية مُشتركة، لكن القضيةَ تتعقدُ بحكم أنّ هذه القِيَم تظهرُ على مُستوى وطني، وعلى مُستوى أوسع لفضاء أُوروبي أو إفريقي أو عالمي.

من ثمّ، ما دامَ زمنُ التلقين مُحدَّدًا، فإنّ الكُتّاب المُقرّرين في الفصل الدراسي يظلون هم راسين أو شكسبير أو المتنبي أو البحتري. ثم تأتي قضية التمثيلية الأُوروبية العرقية أو القارية أو الوطنية، ليكون إدماج العمل في المُعتمد عند بعضهم اعترافًا بأُمّات أعمال كما هي، وعند آخرين فإنّ تشكيل المعتمد يتحدّد بمصالح ذات طبيعة سياسية وأيديولوجيَّة، ولا سيّما أنّ القِيَمَ الجمالية لها مُكونات سياسية وأيديولوجيَّة، ويظل المُعتمد مُعقّدًا جدًّا لأنه لا يُنجز بتصويت شعبي، بل يفترض انتقاء النُّصُوص فعل حكم ضروري وغير كاف، لأنّ ما قرأه جمهور وأجيال يتطلّب مُمارسة إنجاز نُصُوص تأويلية؛ أي: حضور كتابة ثانية للتعليق وتاريخ الأدب، لضمان سيرورة الأدب، كما يتطلّب قيام الانتقاء على تصنيف الأنواع المُعتمدة وعلى نواة مقاييس وقِيَم محاكاة وصفاء اللُّغة، وكلّها ظلّت مُدّةً طويلة أعمدة مقاييس الإبداع والأصالة.

فالمُعتمد يقدّم نفسه موضوع لائحة ونَسَق قواعد، تسمحُ بولوج النُّصُوص الجديدة واستبعاد أُخرى أصبحت مُتجاوزة.

وقد تفكّك بعد ما بعد الحداثة مُعتمد الأصالة والمُطلق ليظهر «المُعتمد المضاد» و«المُعتمد الموازي»، مُتوجّهًا إلى جمهور خاص: (النساء/العرقيات/الأقليات/كُتّاب العالم الثالث)، وكذا تراتبية الأنواع: (كتب الرحلات) نوع صغير من وِجهة نظر الميتروبول، ولكنه تأسيسي للمُستعمرين السابقين، وكذا تراتبية اللُّغات: (أدب فرنسي) بلُغة أُخرى غير الفرنسية. إنّ مُختلف المعارك الأدبية التي تخترقُ مُعتمد الأدب تُعدّ الضمانة الفضلى لحياة الأدب.

**التَّقاطُعات:**

الكلاسيكية؛ جمالية التلقّي؛ السلطة؛ أُمهات الأعمال؛ المدارس؛ النسوية؛ تاريخ الأدب؛

البلاغة؛ الآداب الملحقة؛ المعيار؛ الذائقة.
Classique; esthétique de la réception; Fortune de L'œuvre; Autorité; chef d'œuvre; Ecole; Enseignement de la littérature; institution; Modèle; Féministe (critique); Histoire littéraire; Réception.

المصادر:


- جيرالد برنس، **المُصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
- برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، **معجم مُصطلحات السيميوطيقا**، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- JEY, M., *La littérature au lycée: l'invention d'une discipline* (1880-1925), Metz-Paris, Université de Metz-Klincksieck, 1998.
- LAUTER, P., *Canons and Contexts,* Oxford and New York, Oxford University Press, 1991.
- LECKER, R., (dir.), *Canadian Canons. Essays in Literary Value,* Toronto, University of Toronto Press, 1991.
SAINT-JACQUES, D. (dir.), *Que vaut la littérature? littérature et conflits culturels,* Québec, Nota Bene, 2000.
- Coll., M., *Cambridge History of American Literature,* Cambridge, Cambridge University Press, Vol 8, Poetry ans Criticism, 1940-1995.


## مزاج طابع (شخصية)
## Caractère/Caractérisation

الطوابعُ، أو اصطلاح الطابع، مجموع خطوط مُتميّزة خاصّة بشخص أو طبقة أفراد، ويفترض المفهوم سلوكًا أو مظهرًا أو علامة امتلاك أساسي. وتعودُ فكرة الطابع إلى فلسفة أخلاقية ترتبطُ بالوصف السيكو-فيزيولوجي للأمزجة. وهو كذلك تسمية نوع أدبي تتمثّل أمثلته التقليديَّة في طوابع الفيلسوف الإغريقي تيوفيراست ولابرير في القَرْن 17. وبمعنى مُلتبس فإنّ اصطلاح الطابع يُستعملُ في الغالب أدبيًّا، للإشارة إلى وصف أنماط سيكولوجيَّة، فنحن نتحدّث عن كوميديا الطابع.

وفي الإغريقية القديمة تُشيرُ كلمة (charakter) إلى علامة مُسجّلة، وهو ما دفع تيوفيراست تلميذ أرسطو وخلفه إلى إعطائها معنى وصف أخلاقي للسلوك الإنساني (319 ق.م)، فهو يَهَبُ عنوان الطوابع لمعرض لوحات تُسمّى التقريظ والعمل يبدو من ثمّة، يمتحُ من وصف تخيلي وتنميط عملي. ويعود غنى الطابع في القرون اللّاحقة بِوَصْفِه شكلًا وصفيًّا إلى بيداغوجيَّة بلاغية، بأوجه وصف سلوك ووصف مظهر فيزيقي.

ويقدم ألانسي كاسوبون في القَرْن 16 ترجمة عن اللاتينيَّة لينعت الاصطلاح نوعًا أدبيًّا في إنكلترا القَرْن 17 في (220) عنوانًا.

وظهرت في القَرْن 17 في فرنسا طوابع لابروسيل (1614/ 1688)، وعرفت نجاحًا كبيرًا وتقليدًا لكونها تُشكّل كتابةً موجزةً تطبع أعمال الأخلاقيين. وسنُصادفها في القَرْن 18 مع ماريفو (Marivaux) بِوَصْفِها لوحة ورسم شخصية أو تقاليد، وهو ما

أدخلها القاموس الفرنسي. وسيحاول ج.ك. لافاتير في القَرْن 18 إحياء المفهوم القديم الصوفي للتشابه الأساسي بين الجسد والروح في وحدة الخلق الإلهي. وهو ما أثّر في أدب القَرْن 19 في ألمانيا وفرنسا، مع «بلزاك وبودلير» في جمعهما بين تمثيلية التفاصيل ومفهوم رؤيوي للفن. كما سيغني علم غير أكيد (الطابع) بتمثيلية تخيلية، فالأساليب التي يقدّمها للقراءة توجد كذلك في الكاريكاتور وفي كثير من الأعمال الأدبية والسينماتوغرافية.

فمنذ القديم والطوابع تراوحُ بين نمط علمي وتمثيلية تخيلية، فحين تستهدف العلمية، فهي تقودُ إلى سلوكات وأنماط أخلاقية ترتبطُ بالأمزجة والمناخات. وينفتح الطابع بِوَصْفِه شكلًا أدبيًّا على فرديات وعلى أثر الشروط الاجتماعية، حيث يستحيلُ التركيز على الأفراد في حالات ثابتة ولا زمنية.

من ثم، يجمع بلزاك بين مُسوَّدة فيزيونومية وتمثيلية محدّدات اجتماعية.

ويستعمل في الدراسات الأدبية الطابع بأقل دقة، فما يطلق عليه كوميديا الطابع يحيلُ غالبًا على ظواهر سوسيو-تاريخية أكثر مما يحيل على أنماط إنسانية لا زمنية.

وكما تتحدّدُ الطوابع بتحليلات سيكولوجيَّة غير مُكتملة في نَمُوذَج الشخصيات التراجيدية لدارسين، نجد لديهم التعبير الغنائي يمتزج بعَلاقة الإنساني بالإلهي والمُقدس، حيث تُؤدّي الانفعالات دورًا كبيرًا.

ويُعَدّ المزاج مجموع خطوط نفسية وسلوكية مُميزة لشخصية، ومنها تأتي شخصية مسرحيات (البخيل والعاشق والمغامر)، ويستعمل الاصطلاح لترجمة (الإيتوس) (Ethos) في شعرية أرسطو. حيث يتلقى تعريفًا غير دقيق، حسب مُعارضة متسترة لخُرافة ميتوس (Motos)، إذ يخضع الطابع إلى نشاط تبديه، بِوَصْفِه مجموع محدّدات ترتبط بالكلام والأفعال المميزة للفاعل أي الشخصية، وبالتوسيع يعدّ الطابع مرادفًا لشخصية أصبحت منذ القَرْنين 17 و18 تُشيرُ إلى المحتوى النفسي والأخلاقي المُميز لكلّ شخصية. وفي النظام الدرامي للقرنين يقابل الاصطلاح طريقة إنجاز شخصيّات انطلاقًا من الخطوط المُميزة والفارقة التي تمنحها فرديتها في التراجيديا، وتجعل منها أنماطًا عامة في الكوميديا التي تتعارضُ فيها الشخصيّات الرفيعة للتراجيديا بانفعالاتها مع الشخصيّات الوضعية للكوميديا (كوميديا الطابع) بنظامها الدرامي الذي حلله ديدرو ولينسج، فالأول يُعارض طوابع مشروطة (القاضي/التاجر/المالي) بالعلائقية (الأسرة) وكلها تعرف الشخصية بحالتها الاجتماعية، أما في القَرْنين 19 و20 فيتخذ الطابع بعدًا نفسيًّا أكثر وضوحًا، ليتحول الاصطلاح إلى مفهوم متجاوز مع مسرحه.

ويُقصدُ بالمزاج أو الطابع في الرواية عادات ومُثل، يتميّز بها البطل وتجعل أفعاله ثابتة نسبيًّا. لهذا نطلق مزاج الشخصية ووصف المزاج على كل ما يتعرض للسجايا والسّمات والنمذجة.

**التَّقاطُعات:**

الشكل البسيط؛ الأخلاق؛ اللوحة؛ النَّمط؛ الفاعل؛ الكوميديا؛ الدراما؛ الوصف؛ الذاتية؛ التراجيديا.

Authropologie; Forme brève et sententielles, Humeurs; Moralistes; Portrait; Type; Acteur, Chœur, Comédie; Drame; Bourgeois; Personnage de théâtre; Actualisation; Description; Subjectivité; Tragédie.

**المصادر:**


- سوسن ناجي، **صورة الرجل في القصص النسائي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.
- ريان فوت، **النسوية والمواطنة**، تر: أيمن بكر وسمر الشيشكلي، المجلس الأعلى للثقافة، 2004.
- AZOUVI, F., «Remarques sur quelques traités de physiognomonie», *Les études philosophiques*, Oct.-déc. 1978.
- BURY, E., «LA Bruyère et la tradition des Caractères», *Littératures classiques*, janv. 1991, nº13.
- COURTINE, J.-J., HAROCHE C., *Histoire du visage*, Paris, Rivages, 1988.
- DANDREY, P., «La Physiognomonie comparée à l'âge classique», *Revue de synthèse*, Janv.-Mars 1983.
- VAN DELFT, L., *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.


## الكرنفالية
## Carnaval/Carnavalisation

سجل بطوابع وسيطية ونهضوية، يتميّزُ ببِنْيات ذِهْنية وموضوعيّة وبلاغية مطبوعة بمؤسَّسيّة كرنفالية قديمة عن «احتفالات الحمقى» و«احتفالات الحمار» والمُصطلح مقتبسٌ من ترجمات أعمال باختين المُخصّصة للأشكال الشَّعبية لضحك النهضة ولا سيّما عند رابليه. ومبدأ الكرنفالية يُعدّ قلبًا لنظام الأعلى والأسفل والأمام والخلف. والإشادة بمفاهيم قِيَم الجسد ضد قِيَم الروح (الأكل/الشرب/الجنس)، وهدف هذا القلب العودة إلى «سافل الجسد» وهو التكسير الرمزي لنظام مُغلق من أجل البعث دون أن يكون ثوريًّا. لذلك كان التعامل مع هذا المبدأ يُثيرُ دائمًا تناقضات.

ويُشيرُ الاصطلاح إلى طابع هزلي مُثير، وهو يعود إلى تقليد للكرنفال أو احتفاليّات تمنح مشاهدة عالم بالمقلوب.

إذن كلّ واحد بإمكانه التخلّي عن دوره الاجتماعي وانتقاء دور مُقتبس، ويُمكن هذه المشاهَدَة أن تكونَ سعيدةً أو مُثيرةً للانقباض مع «رابليه أو جاري أو يونسكو».

يعودُ اصطلاح الكرنفالية في النقد الأدبي إلى حلقة باختين، إذ إننا نتحدّثُ عن الكرنفال والكرنفالية، حين يتعلّق الأمرُ باستفزاز وقطيعة وتعارض مع عالم المَحْكيات، إذ إنّ الكتابة التي تطبعها رؤية العالم تقوم بتجاوز المعايير المُجتمعية وخرقها. من ثمّ، يلحق بالمفهوم تعدّد الأصوات والحوارية والاختلاف والتباين التي تطرح إشكال

المُفارقة بِوَصْفِها سيرورة لا تنتهي أبدًا في مواجهة انبثاقات آداب العالم الثالث ضد الهيمنة الثقافية للمركزيات الثقافية. إذ إنّ الآداب لا تتطورُ ضمن عَلاقة مُحاكاة أو استمرارية، بل عبر كرنفالية فكر يتنكّر لمفهوم المركزية مُقترحًا استبدالًا لها، أي: تمثيلية عالم خاص بها بطريقة أصيلة إلى العالم.

**التَّقاطُعات:**

الحوارية؛ التعدّدية؛ الهزل؛ الخُرافة؛ التعبير الجسدي؛ الحلقة.

Confrérie; Fabliau; Fatras; Fatrasie; Sermon joyeux; Sottie; Dialogisme; Comique; Farce.

**المصادر:**


- م. باختين، **قضايا الفن والإبداع عند دوستويفسكي**، تر: جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتّحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- BAKHTINE, M., *Esthétique du roman*, (éd.) Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, M., *La poétique de Dostoie vski*, (éd.) Seuil, 1970.
- KRISTEVA, J., *Polylogue*, (éd.) Seuil, 1977.
- BAKHTINE, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, (éd.) Minuit, 1977.


## المربّع السّيميائي

## Carré sémiotique

1. يُشيرُ مُصطلح المُربّع السيميائي إلى البِنْيات الأولية للدّلالة عند غريماس.

2. وهو في الوقت نفسه مُسوَّدة تربط بين تعارضات وتناقضات مُتعدّدة داخل النصّ.

3. ونجد أمثلةً مُتعدّدة في المضامين السردية لثنائيات: (وصف/منع) (لا وصف/لا منع) ذلك أن العَلاقات المسموح بها، هي الوصف واللامنع في حين أنّ العَلاقة المُستبعدة هي المنع واللاوصف.

4. وكذلك نُطلقُ اصطلاح المربع السيميائي على التمثيلية البصرية وعلى التمفصل المنطقي في مقولة سيميائيَّة كيفما كانت.

والمُربّع الأرسطي أو المُربّع السيميائي تمثيلية عَلاقات منطقية تجمع كل اقتراح بآخر مُناقض أو مُكمّل، مثال:

(كل الناس مصيرهم الموت)؛

(لا إنسان قابلًا للموت) مع أنهما يرتبطان بعَلاقةٍ منطقية مع تعارض؛

(من الخطأ القول: إنّ كل الناس إلى فناء) أو (بعض الناس يخلدون إلى الأبد)؛

(من الخطأ القول بخلود بعض الناس)؛

(بعض الناس فانون).

وتُشكّل هذه الافتراضات مُربّعًا يكون بِنْية أولية لعَلاقة منطقية.

من ثمّ، فإنّ النُّصُوصَ الأدبية تُعبّر في الغالب عن أحد محاور المُربّع لوضع دينامية جدلية، وهي حالة التراجيديا الكلاسيكية مثلًا، حين تتكونُ من بِنْية نمط:

الحق في الحب؛

افتقاد الحق في الحب؛

الاضطرار إلى الحب؛

عدم الاضطرار إلى الحب.

وما دامت الدّلالة لا توجد إلا في الاختلاف، فإنّ اللُّغةَ ليست إلا نظامًا من عَلاقات. بهذا يُنطَلَق من إدراك اختلافات العَلاقات ويُعَدّ المُربّع السيميائي لـ غريماس تمثيلًا للبنْية وتعبيرًا عن منطق دلالي للتباين والتعارض والنقض والتضمين أو التكميل.

لهذا يُوظفُ الاصطلاح في تحليل المفاهيم الدّلالية، تلك التي اختبرها غريماس في قصص غي دي موباسان (Guy De Maupassant).

**التّقاطُعات:**

الدلالة؛ التعارض؛ الثنائيَّة؛ السرد؛ السيميائيات؛ المنطق؛ الافتراض؛ الدينامية؛ العَلاقات؛ البِنْية.

Carré semiotique; La narration; Logique; Dynamie; Semiotique; Structure.

**المصادر:**


- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- فيليب هامون، **سيميولوجيَّة الشخصيات الروائيَّة**، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- GREIMAS, A., *Sémiotique et sciences sociales*, (éd.) Seuil, 1976.
- GREIMAS, A., *Du Sens*, (éd.) Seuil, 1970.
- GREIMAS, A., *Sémantique Structurale*, (éd.) Larousse, 1966.


## المقولةُ (اللّسانيَّة)

## Catégorie (Linguistique)

نُطلقُ الاصطلاح على المعايير والتقلّبات والتحوّلات التي تلحق باللُّغات، وتنعكسُ هذه على الآداب فيما يخص النَّمط والأُسلوب والكتابة، لحاجات التواصل العقلاني أو العاطفي أو الثقافي أو الاستمراري أو السلطوي. ومِنْ ثَمّ تصيبُ المقولة كل المكوّنات (صوتيًّا/ نحويًّا/ تداوليًّا)، وتكشفُ هذه التنوعات عن ثلاثة محاور ذات عَلاقة وطيدة فيما بينها: الزمن (تنوّع دياكروني) الفضاء (تنوّع نحوي) والمجتمع (تنوّع طبقي وتنوّع أُسلوبي أو مرحليّ). ويُعاني كلّ من هذه المحاور نوعين من القوى المُتعارضة التي تُميّز بعضها من بعضٍ، حسب الظروف التاريخية، بِوَصْفِها قوى مركزية وتنويعية وقوى مركزية للتوحيد. وبذلك تكونُ المقولات اللِّسانيَّة خلاصة هذه التوتّرات، ويُعدّ إنتاج التنويعات الفضائيَّة لهجات أو تنوّعات محلّية للغات.

في حين أنّ الطّرق المركزية هي اللُّغة العامة الدارجة التي تتولّد وتتعمّم في أوضاعٍ تتطلّب تواصلًا واسعًا على تنوُّع صعوبات التأويل المُتعدّدة الظهور قدر الإمكان، لتوجب اختزال الاختلافات المحلّية، كما هو شأن الدول الغربية خلال القَرْن 19، من أجل الاستجابة إلى الحاجات

التواصلية؛ لأنّ التطبيعَ يخدمُ كذلك غايات أُخرى أقل مُباشرة، كتلك التي تضمن سمو الجماعة في ارتباط بطريقة شرعنة. من ثمّ، فاللُّغة العامة مؤسسيَّة قوية تتدخل فيها عوامل سياسية اقتصادية وعقائدية، (كما تبرز ذلك اللُّغة العربية الفصحىٰ في البلدان الإسلامية، أو الاصطلاح في مُختلف دول أُوروبا)، فاللُّغة المكتوبة تبدو من بين الأجهزة اللِّسانيَّة لشرعنة (التعليم/المعجمات/النحو/نُصُوص القوانين والإدارة)، بانتقاء بعض تنوّعات اللُّغة، وتحصيل البداهة لبعض خطوط هذه التنويعات، بمنحها استقلالًا بالنسبة للُّغة الشفوية، كما هو شأن الفرنسيّة بأكاديميتها المُؤسَّسة أصلًا على استعمال مدينة باريس والبلاط، ولا سيّما أعمال كتاب يشتغلون على إحدى اللُّغات.

أما على محور الزمن فتدرس التنوّعات اللِّسانيَّة باسم التطوّر اللِّساني، وتدرك في الاستعمالات السائدة، كما تتمظهرُ بخاصّة في النُّصُوص الأدبية. والحق أنّ قراءة النُّصُوص القديمة تمنحُ إمكانية استغلال العمق التاريخي للُّغة، مهما كانت درجة قدمها، وهي تستثمر في القَرْن 19 رواية تاريخية، أو حكايات رومانسية، أو طُرفة شعرية بتنشيط سيميائي لكلمة عبر اشتقاق فانتازمي، لأنّ الاصطلاحَ يستغلّ التنوّع نفسه بطرائق عكسية.

واللُّغةَ تتنوّعُ كذلك حسب الوضع (الاقتصاديّ/الاجتماعيّ/الثقافيّ) للمُتكلمين حسب سِياق التلفظ، وبذلك تموضع اللِّسانيّات الاجتماعية هذه السِّياقات في مرتبتين؛ الأُولى: تنطلقُ من وضعية سلطة تستعمل عام المُتنوع، نحو وضعية تضامن الجماعات المُهيمن عليها، وهي تستعمل تنوّعًا أقل شرعيَّة للعامية مثلًا.

وتخضعُ الثانية لوضع أكثر مؤسّسيّة بشفرة تفرضُ استعمال تَنوّع دقيق للُّغة التأدب والاحتفال، وتمتدّ إلى الأقل تشكّلًا باختيارات متروكة. فاقتباس سجلات وأساليب ومستويات لُغة يُعدّ مُحدّدًا جدًّا في هذه التنويعات. وهي حالات تتدخل في تلوين الأدب بِوَصْفِه وسيطًا يُميّز الأنواع والسجلات، كما هو شأن استعمال المُفردات الملحمية، أو لأنّ الأدب يُعطي تمثلات كلامية للشخصيّات أو الأوساط أو المواقف. من ثمّ، فالمقولات اللِّسانيَّة تُعدّ وسائل تحليل مُفيدة للأحداث والأشكال والتعابير بما هي جماعية، تلحق بمسألة الكتابة بالمعنى «البارثي» للكلمة، تمييزًا لها في تحليل الخطوط الفردية للأُسلوب.

وتُمثّل المقولة في اللِّسانيات الإرث التقليدي الأكثر خُطورة، لامتزاجه باعتبارات فلسفية ومنطقية ونحوية، بحيث يقصدُ بها المفاهيم الأساسيَّة في كل نحو أو نظرية.

وكذلك يُمكنُ تمييز طبقات في المقولة.

**التَّقاطُعات:**

الأكاديمي؛ المعجم؛ الكتابة؛ النحو؛ مستوى اللُّغة؛ المعيار؛ الأُسلوب.

Académies; Dictionnaire, Ecriture; Grammaire; Niveaux de langue; Norme; Style.

**المصادر:**


- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، **نظرية اللُّغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.
- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- جميل عبد المجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللِّسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- جاكوب كورك، **اللُّغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب**، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989.

- BALIBAR, R., *L'institution du français, Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF, 1985.
- BRUNOT, F., *HISTOIRE de la langue française des origines à nos jours*, Paris, A. Colin, [1916-1938], 1966-1972.
- KLINKENBERG, J.M., *Style et archaïsmes dans LA Légende d'Uienspiegel de Charles De Coster*, Bruxelles.
- ARLLF, 1973; *Des langues romanes*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.


## التطهير Catharsis

1. يُشيرُ اصطلاح التطهير إلى تنقية نفوس قراء المسرح وجمهوره وفي المأساة بخاصّة عبر التهويل فيما يُصيب الأبطال؛

2. ولا يقفُ التطهير عند حدود الأنواع التراجيدية أو الكوميدية بل يتعدّاها إلى باقي الأنواع؛

3. وعلى الرَّغْم من ارتباط التطهير بـ أرسطو في تحليله لأثر العمل المسرحي، يشتغل في عصرنا على روايات الخيال العلمي والروايات البوليسية والألعاب الإلكترونية.

اصطلاح إفريقي يعني (التطهير/ التنقية/ Purgation)، استعمله أرسطو في تعريف التراجيديا التي تُثير الشفقة والخوف وتعمل على تطهير هذه الانفعالات. وقد أثار الاصطلاحُ الكثير من التناقضات، حتى إنّه يستحيل تعريفه دون اعتماد تأويل، وتاريخ هذا التأويل يرتبطُ بمفاهيم التراجيديا. فَفِي القَرْنين 17 و18 يُترجمُ الاصطلاح إلى تنقية الانفعالات، بحيث تؤول أحيانًا إلى المعنى الأخلاقي والجمالي لتكييف الانفعالات وأحيانًا أُخرى إلى المعنى التكميلي الأخلاقي للتطهير. ذلك أن التراجيديا تعملُ على التصفية الأخلاقية للجمهور، وننسى أنّ أرسطو يُطبّق الاصطلاح على الرعب والشفقة ونؤوله مؤشرًا على أثر تراجيدي في المُتفرج الذي يستشعر خوفًا أو شفقة دون إحساس بمخلّفات سيّئة تُصاحب الشعورين في الحياة. وهذا التأويل الأخير يُحيل على ترجمات القَرْنين 19 و20 ليجد نفسه عامة استعادة تخضع لمُختلف اقتباسات مُنظّري المسرح والتراجيديا نيتشه/ بريشت. ومنذ مُنتصف القَرْن 20 يُستعادُ الاصطلاح الإغريقي عمومًا دون ترجمته وبتأثير من فرويد نُشيرُ

إلى أنّ التطهير يدلّ على حدث مُعايشة موقف بُغيةَ استبعاد الآثار المرضية المُرتبطة به، إذ إنّ المسرح يستثمرُ وظيفة اغتسال نفسي (Homéopathique).

وقد لازم هذا المفهوم الكثير من التجارب المسرحيَّة لثلاثة عقود أخيرة من القَرْن 20.

إنه اصطلاح شعرية أرسطية للإشارة إلى أثر التراجيديات التي عليها إثارة انفعالات الرعب والشّفقة في المُتفرج بطريقة إحساس حي لها في عرض مُتخيل يقيه التعرض لها بطريقة مُبالغة في حياة المدينة.

أمّا ما يتعلّق بالتعليق العربي على أرسطو، فيبدو أنّ ابن رشد في القَرْن 12 في الترجمة اللاتينيَّة لهيرمان الألماني (1256) قد أبقى التطهير مبهمًا جدًّا.

لقد رغب أرسطو في «كتابات المسرح» (1938) في أن يكون المُشاهِدُ مُستشعرًا الخطرَ أو الرعب في مسرح القسوة الذي يخلخل حضور المجتمع السياسي وصورته، والقطيعة مع النَّمط الجاهز وقلب المُسوّدات الموروثة بتقاليدها، بِعَدِّ التطهير أثرًا للعرض بدلًا من النصّ (على خلاف أرسطو الذي يَعُدُّ العرض والموسيقى وسيلتين قويتين للانفعال) وهو ما ألهم «المسرح الفقير» لـ (غروتوفسكي) و«مسرح Lincing» و(Happening Arrabal) الإلحاحَ على الدور الانفعالي والتحفيزي في العرض.

فالفنّ المسرحي على الرَّغْم من مُحاكاته يُمكنه بِوَصْفِه موضوعًا واقعيًّا إثارة الانفعال باختياره اللحظة والطبيعة والتوتّر والإسهام في مُراقبة العواطف، إذ عبر الانفعال الجمالي والإفادة الحضارية واللاتوازن الانفعالي للجمهور يُمكنُ تحقيق التوازن المدني، وهو مفهوم يخدم (المُتعة والفائدة) الكلاسيكية التي تمتزجُ أحيانًا مع تساؤل مُتجدّد باستمرار عن غاية المُتخيل الأدبي.

**التَّقاطُعات:**

التراجيديا؛ الجمالية؛ المُحاكاة؛ الانفعال؛ التلقّي؛ الأثر؛ المسرح؛ الكلاسيكية.
Pitié; Terreur; Tragédie; Framée; Esthétique; Mimesis; Passions; Réception; Adhésion; Affect ;Théâtre; Utulité; Classicisme; Adhésion.

**المصادر:**


- أرسطو، **فن الشّعر**، تر: عبد الرحمٰن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- عباس أرحيلة، **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين**، كلية الآداب، الرباط، 1999.
- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- UBERSFELD, A., *L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Belin, [1981], 1996.
- ABDULA, A. K., *Catharsis in Literature*, Bloomington, Indiana U.P., 1985.
- BIET, CH., *La tragédie*, Paris, Hachette, 1996.
- DANDREY, P., *Molière et la maladie imaginaire, ou: De la mélancolie hypocondriaque*, t.I, Paris, Klincksieck, 1998.
- OXENBERG RORTY, A. (éd.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

## النادي الأدبي Cénacle (Littéraire)

يُشير إلى كل أشكال تجمّعات رجال الأدب ويُرادف المدرسة الأدبية، وبمعنى ضيّق يُشيرُ إلى حلقات أدبية للمدارس الرومانسية. وشاع الاسم منذ عام (1829)، والنادي الأكثر شهرة بين عامي 1824 و1830 هو الذي ضَمَّ نوديي، وف. هيغو، ومدام دوستايل، وفينيي، وبلزاك، وموسيه، ودولاكروا.

فَفِي **الأوهام المُفتقدة** (1943/ 1837) يصف بلزاك **الصداقة الأدبية**، حيث نادي (الاحترام والصداقة والسلام بين الأفكار وأكثر العقائد تعارضًا)، لأنّ الأندية الرومانسية لم تكن غريبةً عن التناقضات الأيديولوجيَّة، ولا سيّما التعارض بين الشّرعيين والليبراليين، لأنّ الجيلَ الأول الرومانسي هيغو/ لامارتين/ فينيي/ نوديي، كانوا ملكيين عمومًا. في حين أنّ ستاندال/ وميريمي يدافعان عن الملكية الدستورية. فالبوهيمية الجديدة (طليعة المستقبل) أُصيبت بخيبة من ثورة عززت صفوف البورجوازية، فانطلقت تبحث عن الأصالة. لذلك نمت نُزوعات رومانسية كذوق الحلم عند نيرفال، والفانتازيا والفنّ للفنّ عند غوتييه. من ثمّ، فالحلقات الأدبية لم تَعدْ تلجأ إلى تسمية النادي ناديًا.

فنادي الجيل الأول الرومانسي كان وراء نَمُوذَج المدارس الأدبية: (جماعة/ مكان/ مُتزعم/ نظرية/ نظام/ نشر)، والطلائع الأدبية في عالم أدبي تخضعُ لضغط السوق الذي يُرغم على ابتداع استراتيجيّات الاقتباس واعتماد القلم مصدرًا للعيش، أما الجيلُ الثاني الواعي لِوَضع شعرائه الملاعين، فقد جَعَلَ الهامشية علامةَ استقلال اجتماعي، في مواجهة الأندية بِوَصْفِها مُؤسَّسات نمطية للحياة الأدبية، وتُمثّل مرحلة أساسيَّة في سيرورة استقلالية الحقل الأدبي.

وتظلّ الأندية قببًا أدبية وجماعة مناضلة لنوادٍ رومانسية لتجمّعات الجيل الجديد الذي ينتظمُ من أجل شحذ طاقاته ضد الكلاسيكية والأكاديمية لتوضيح مبادئ الجمالية الجديدة.

**التَّقاطُعات:**

المقهى الأدبي؛ الحقل الأدبي؛ المدارس؛ المُؤسَّسة؛ الرومانسية؛ الفنّ للفنّ؛ البوهيمية؛ الدراما.

Autonomie; Café litt; Champ litt; Ecole litt; Institution; Romantisme; Sociabilité; Art pour l'art; Bohême; Drame romantique; Romantisme.

**المصادر:**


- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- JULIEN, M.-P. et ROSSELIN, C., *La culture matérielle*, (éd.) la decouverte, 2005.
- LAHIR, B., *La culture des individus*, (éd.) la decouverte, 2004.
- VIALA, A., *La culture littéraire*, (éd.) PUF, 2009.


## رقابة أدبية Censure

يُميّز معجم الأكاديمية الفرنسية (1694) بين مفهومي رقابة:

المعنى العام: «الحكم النقدي» المتبوع بعقوبة؛

المعنى الخاص: (محاكمة كتاب) من قِبَل سلطة.

فَفِي الحالة الأُولى يتعلقُ الأمر بفرض معيار يُمليه الرأيُ العام السائد، ومنه المعنى المُشتقّ من استعمال التحليل النفسي الذي يُشيرُ إلى ميكانيزم منع الولوج إلى وعي بعض الرغبات.

في الحالة الثانية تستدعي الرقابةُ تدخّل سلطة عبر «رقابة مُسبقة» تمنعُ عملًا منشورًا، وهذه المُمارسة القانونية للرقابة هي ما يعطي مكانًا للمُحاكمة الأدبية. ذلك أنّ الرقابةَ توجد منذ وجود الأدب فقد طالبت جمهورية أفلاطون بمراقبة الفلاسفة للشعراء، وقد نُفي «أوفيد» بسبب كتابته. كما أنّ الحكم النقدي يستعمله بوالو في (فنّ الشِّعر) (1674) بِوَصْفِه بداهة، إذ يدعو الكُتّاب إلى استشارة مُراقب صارم، ومنذ العصور الوسطى مارست الكنيسةُ رقابتها باسم الأرثوذوكسية الدِّينيَّة السياسية.

لكن مع ظهور المطبعة والتوزيع الكثيف للنُّصُوص ظهرت قوانين رسمية تدّعيها ثلاث هيئات: (الجامعة/ الكنيسة/ الدولة)، وفي القَرْن 16 دفع صراع العقائد إلى تنسيق هذه التدخلات. كما أنّ الدولة انشغلت بحماية السلطة المدنية، ليظهر دور الرقيب الذي يفرض على الناشر (1566) طلب ترخيص طبع. كما أنّ مقياسًا آخر يُوجِدُ وظيفة المُراقب الملكي (1617) في فرنسا، وكانت الإدارة الملكية تُحدد قواعد جهاز الرقابة وجمركة الكتاب المطبوع سرًّا. وتوزّعت العقوبات بين السجن ومصادرة الكتب وتوقيف عرض المسرحيات «تارتيف»/ «دون جوان» والتجريد من المُمتلكات، والحكم بالإعدام (13 حكمًا بين عامَيْ 1610 و1698) بفرنسا. وعلى الرَّغْم من هذه الصّرامة، لا تراقبُ الرقابة غير المراقب، لتعدّد الأسماء المُستعارة والصحافة السّرية والطبع بالخارج، والتداول الممنوع، فخلال القَرْن 18 فاقت سوق المُتداول الممنوع المسموح به.

لذلك، خوفًا من تقهقر الصناعة الوطنية للكتاب وجدت سياسة مُبهمة لعجز يُظهر تسامحًا. ومع إعلان حقوق الإنسان (1789) تخلّي عن الرقابة الصارمة.

مُحاكمة مدام بوفاري لفلوبير وأزهار الشر لبودلير 1857 الذي انتزعت منه ست قطع تتأسف على مشاهد منها وإخلاء سبيلها.

وفي أيامنا هذه انتقلت الرقابةُ إلى الأعمال البورنوغرافية (his d'o) الموجّهة إلى الشباب والسينما بسبب عنف (X).

فالرقابةُ الأدبية تُثيرُ أربعة أنواع من المشكلات:

1. حرية التفكير ومسؤولية الكتابة وحقوق المُؤلف (تُخُلِّيَ عنها في نهاية القَرْن 18) باسم حق حرية التفكير؛

2. تُصيب بعض أشكال الكتابة الأدبية؛

3. كل منع يُسْهِم في دعامة وفضول؛

4. الحكم النقدي والنفاق الأخلاقي. (عنصرية/ سامية)؛

5. رقابة ذاتية وأنماط الحكم.

**التَّقاطُعات:**

الإيروسية؛ الأيديولوجيَّة؛ السياسة؛ الامتياز؛ النشر؛ العقيدة؛ الدولة؛ المجتمع.
Autonomie; Doka; Erotisme; Etat; Indologie; Institution; Politique; Privilège d'imprimeries, Publication; Religion.

**المصادر:**

- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- DRANTON, R., Edition et sédition. *L'univers de la littérature clandestine au XVIII siècle*, Paris, Gallimard, 1991.
- HEBERT, P., *Censure et littérature au Québec*. Le livre crucifié (1925-1919), Montréal, Fides, 1997.
- KRAKOVITCH ,O., *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.
- LECLERC, Y., *Crimes écrits. la littérature en procès au XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.
- MINOIS, G., *Censure et culture sous l'ancien régime*, Paris, Fayard, 1995.

## المركز والهامش
## Centre et Périphérique

يُعدّ المركز والهامش مفهومين سوسيولوجيين يسمحان بإيجاد أنماط عَلاقات التمييز والسلطة والاستقلال التي تقومُ بين المحاور الجغرافية للحقل الأدبي. إنّ تعارض المركز بما هو ولوج تمثيلية دولية، وغالبًا ما يكون ولوجًا إلى النشر (بالهامش) الذي يدلّ على مناطق أقل وسائل مادية أو رمزية، وأكثر من ذلك، نجدُ أدب اللُّغة الفرنسية مطبوعًا بالتباس بين العاصمة السياسية والعاصمة الأدبية، فمنذ القَرْن 17 إلى حدود الربع الثالث من القَرْن 20 كانت المركزية، دون انقطاع، تُركّز على تجمّع بباريس للمُؤسَّسات ودور النشر والصحافة بكبريات المدارس والخزانات الأكاديمية، وهذا ترك باقي المُقاطعات صحارى ينسحبُ إليها بلزاك وديدرو... ونادرونَ هم الكُتّاب الذين يُسهمون في الحياة الأدبية من خارج العواصم، ما عدا هجرات كُتّاب أمثال «فولتير، وهيغو».

ثُمَّ إنَّ كما أنّ استقلال الدول السياسي التابعة للإمبراطورية الاستعمارية (الفرانكو/ الأنغلو/ الإسبانو) غالبًا ما يحتفظ بتبعية ثقافية، مع أنّ الكيبيك أكّد استقلاله الثقافي وبلجيكا تبحثُ عن ذلك، وإفريقيا تراوحُ بين الفرانكو والأنغلو، وآسيا الجنوبية تبحث عن التوازن وسط منطق الجذب نحو المركز.

ويسمحُ نَمُوذَج مركز الهامش بالتفكير في منطق العمل في تاريخ الأدب والثقافة؛ إذ يُمكن الهامشَ الخضوعُ للمركز ومُحاولة اتّباع نَمُوذَجه، ويُمكنه

كذلك الإلحاح على هويّته السياسية أو الثقافية، وفي هذه الحالة يُمكنه التحوّل هو أيضًا إلى مركز (بمُؤسَّسات أدبية خاصّة كأكاديميّات أو جوائز مثلًا)، إذ توجد موضوعات دراسية مُهمّة لتاريخ الأدب تولي آداب وطنيات صغيرة أهمّية خاصّة على حساب المركزيّات.

من ثمّ، فقد وجد الثنائي (مركز/ هامش) تقعيده الأكثر دقة خلال سبعينيّات القَرْن العشرين داخل نظرية الأنساق المُتعدّدة وسوسيولوجيَّة الحقل الأدبي، إذ إنّ العَلاقة بين المركز والهامش عَلاقة مهيمِن ومُهيمَن عليه فالأدبُ الهامشي مطبوع بتبعيته في مواجهة المركز، وإن كان نَسَقًا تحتيًّا أقل تميزًا، فالبُعد بين المركز والهامش زمني، يتمظهرُ تحت أنواع التأخر؛ إذ إنّ الإبداعات (الشكلية والثيمية) للمركز لا تصل إلى المناطق الأُخرى، إلا بعد مدة تعلّم على وضعية هيمنتها.

ومفهوم أدب الهامش يشمل في الأقل ثلاثة أنواع مُتميزة لأوضاع:

1. الآداب المُتموقعة جغرافيًّا على حافة نظام أدبي مُهيمن (أدب: فرنسي بلجيكي، سويسري)؛

2. الآداب المنعوتة عمومًا بالفرعية أو الدارجة التي تكون مجاميع صغيرة أو آدابًا مُلحقة، حيث العَلاقة بين المركز والهامش تراتبية بين مُهيمن ومُهيمَن عليه، إذ يُمكّن المقاييسَ الجغرافية والسوسيولوجيَّة أن تجد تركيبتها.

وقد وضعت الدراساتُ ما بعد الكولونيالية استراتيجيات كتابة خاصة بالآداب الهامشية والمتعددات الثقافية التوفيقية، وذلك بإعادة كتابة مُعارضات ساخرة من النماذج الكبرى المركزية، ومن خلال الهجانة اللِّسانيَّة عبر إقحامات وتحت أشكال مُتعدّدة، ومنوّعات وطنية، داخل النماذج الموروثة عن القوى الاستعمارية، لاستلهام مُثقّفي تنظير الكولونيالية فانون/ ميمي/ دورسانفيل، وهذه الدراسة تقومُ في الآن نفسه بالاحتجاج على عَلاقات التبعية للمركز، في مُحاولة لعكس معنى الإبداع، الذي يتدفقُ أحيانًا من الهوامش نحو المركز.

ويُمثّل الاصطلاح الموضوع الأثير للدراسات الثقافية.

**التَّقاطُعات:**

الحقل الأدبي؛ الفرانكفونية؛ الأنغلوفونية؛ الجغرافيا الأدبية؛ تعدّد الأنساق؛ ما بعد الاستعمار؛ الإقليمية؛ الاستراتيجيَّة الأدبية.
Champ littéraire; France; Francophonie; Géographie littéraire; Polysystème; Postcolonialisme; Régionalisme; Stratégie littéraire.

**المصادر:**

- بيتر جران، **ما بعد المركزية الأُوروبية**، تر: عاطف أحمد وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- سعد البازعي، **مقاربة الآخر**، دار الشروق، القاهرة، 1999.
- إيناس طه، **الذات والآخر في الرواية**

الإفريقية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
- EVEN ZOHAR, I., «Polysystems Studies», [= *Poetics Today*, 11;1] 1990.
- KLINKENBERG, J., *«La production littéraire en Belgique francophone.* Esquisse s'une sociologie historique», Littérature, 1981, nº44, p.33-50.
- LAMBERT, J., *«L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires»*, dans Angelet Chr. (dir.), Langue, dialecte, littérature. Etudes romanes à la mémoire de H. Plomreux Louvain, Universitaire pers Leuven, 1983, p.355-370.
- MOURA, H.M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

## الحقل (الأدبي) Champ (litt)

يُعدّ الحقل الأدبي مشروعًا لنظرية الحقل المُنجزة بعد عام (1965) عندَ ب. بورديو، في أعمال تخصّ الأدب والعقيدة والجامعة، ويرتبطُ الحقل الأدبي بالحقل الثقافي بِوَصْفِه جُزءًا يندرج ضمن مجموع هذا الأخير. ويعرف الحقل بِوَصْفِه بِنْية عَلاقات بين فاعلين ومُمارسات وموضوعات في الأدب والكُتّاب أو الناشرين والنقّاد والقراء والإبداع والإشهار والقراءة والأعمال؛ إذ لا يُمكننا الكلام على نشاط بتعبير حقل إلّا إذا كان يُمثّل ميدانًا كاملًا للكشف في مُجتمع، يتوفّر على استقلالية؛ أي: إن له شفراته وقيَمه وقواعده الخاصة.

ويتحدثُ ب. بورديو عن الحقل الثقافي بِوَصْفِه كلًّا محسوسًا تُسيّره قواعد خاصة، كما يُطبعُ الحقل بتاريخ خاص وشكل واستقلالية مُعينة. فإنجاز تحليل على حقل يعود إلى القيام بمُقارنات منهجيَّة، فمفهوم الموقف له في التحليل دور مركزي يُشابه دور ما يقوم به التقليد في تاريخ الأدب بالنسبة إلى (الإنسان/ العمل/ العبقرية).

وتميّز بِوَصْفِه موقفًا في حقبة تاريخية لحقل نظرية أو عقيدة جمالية (الفنّ للفنّ) بعد عام 1830.

ويُمكن تقديم موقف المدرسة الأدبية البرناسية (1870) أو الطبيعية (1885) أو نوع أدبي (الرواية القروية/ البوليسية)، لينطبع الحقلُ الأدبي بإمكانات تعبيرية ومهنية للكتاب.

والموقفُ حسب ب. بورديو، ينطبعُ بعبارات تقنية في شكل مركز عمل، تكون كل إشارة إليه عبارة عن الأحكام الصادرة في حقّه. فالكاتب الذي يُبدعُ في حقل أدبي يُمكنه الانتقال إلى موقف موجود سابقًا، بانتقائه مُمارسة أدبية معروفة ومُشفّرة جيّدًا، كما يُمكنه إبداع موقف آخر والاشتراك مع آخرين كطليعة، وإذا ما نجحت المُقاولةُ يكون من اللّازم إحداث تغيير بِنيوي على مجموع الحقل الأدبي. وبذلك، يُمكن تحليل الأعمال بِوَصْفِه نوعًا من اتّخاذ موقف، وعَدّ أشغال الكُتّاب بمنزلة قطع مسافات داخل الحقل الأدبي؛ أي: تحقيق سلاسل مواقف.

وتفترضُ دراسة الحقل الأدبي تحليل

الخُصُوصيّات الاجتماعية بالضبط للكُتّاب: العمر والأصل الاجتماعي والجغرافي ونمط الدراسة ومُستواها والوضع وشروط البداية من أجل استخلاص الطابع المورفولوجي الاجتماعي للحقل الأدبي. ويقتضي ذلك تحليل الكتاب والأعمال المُعتبرة فرديًّا بموضعة داخل الشبكة العامة. لأنّ الحقلَ الأدبي وسيطٌ بين الأدب وباقي الأنشطة والقِيَم والتمثيلات الاجتماعية.

فالإشكالية التي يُقدّمها مفهومُ الشرعيَّة -المأخوذ عن «ماكس فيبر»- توجه تأمل الحقل الأدبي نحو سوسيولوجيَّة تاريخية حول تشكّل التراتبيات الثقافية والأحكام. فمنذ عام (1980) استُعمل الاصطلاح في الحقل الأدبي بالمعنى الواسع. وقد تدخّل مفهوم الشرعيَّة للإشارة إلى شكل خاص للتميّز، و(رهان) يُعبّر عن قواعد المُنافسة والصراع للتفوق. ومن هذا المنظور فإنّ الجماعات الأدبية يُمكنُ مُعاملتها بِوَصْفِها مُقاولات، من أجل تحقيق شرعيَّة مُعتبرة ومُمكنة. لذلك يكشفُ تحليل العَلاقات بين تطور التكوّن وبِنْية هذه الجماعات الأدبية، وكلمات سرّ نظامها وجماليتها من جِهة، والمواقف المُتلاحقة التي تتّخذها بحسب وظيفة تأثيرها والسلطة المُكتسبة، عن دينامية التطور الجمالي.

**التَّقاطُعات:**
الجمالية؛ تاريخ الأدب؛ علم الأدب؛ علم اجتماع الأدب؛ الاستقلال؛ البِنْية؛ الشّفرة. Autonomie; Esthétique; Histoire littéraire; Sociologie; Sociologie de la littérature.

**المصادر:**

- فؤاد مرعي، **مقدمة في علم الأدب**، دار الحداثة، بيروت، 1981.
- إيمانويل فريس وبرنار موراليس، **قضايا أدبية عامة**، تر: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، 2004.
- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- PONTON, R., *«Naissance du roman psychologique»*, Actes de la recherche en sciences sociales, 1975, 4.
- SAPIRO, G., *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- THIESSE, A.-M, *Le roman du quotidien*, Paris, Seuil, [1984], 2000.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.


## الأُغنية Chanson

تعرفُ تقليديًّا بِوَصْفِها مقطوعةً شعريةً موجّهة للغناء أو شكلًا شعريًّا شفويًّا يؤدى موسيقيًّا، لذلك كانت الأُغنية تعبيرًا عن تظاهرة ثقافية قديمة وأكثر عالمية. وتتميّز منذ القَرْن 19 من (الميلودي) المُندرج في سجلّ خاصّ، وهي تُصاحبُ طقوسًا عقائدية خلال الاحتفالات والأعياد. وفي المجال الأدبي تشهد بعَلاقة وطيدة بين الخيال والسّمر في (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، أو أي عمل يحمل قيمة خاصة بالنّصوص المُرتبطة بالحياة الليلية والغنائيَّة، حيث تُصبح نوعًا غنائيًّا يتميزُ من المُمارسات الأدبية، على الرَّغْم من

أن الشُّعراء يستمرّون في غنائيتهم التي ظلّت قريبةً من الأدب الشَّعبي وأدب البلاطات.

وفي عام (1851) عند إنشاء جمعية الكُتّاب المُؤلفين وناشري الموسيقى تمت تبعية الأُغنية للموسيقى لترك المجال إلى الأغنية المطبوعة في الأدب وأغاني الشُّعراء الموزّعة بين قيم بريفير وبودلير وأراغون. فسلسلة «شعراء اليوم» تدمج بريل وبرانس في مدوّناتها.

فالواقع المزدوج: أدب وموسيقى وشعرية وتجارة الأُغنية، يفتحُ النقاش في شرعيَّة الأُغنية، وإعجاب السوريالية ببعض المُغنين يُمكن أن يكون رهانًا أدبيًّا على مدرسة بِوَصْفِها نوعًا غير شرعي.

من ثمّ، فالأُغنية موضوع دراسة الإثنولوجيين والموسيقيين والفولكلوريين منذ القَرْن 19 بمقاربة سوسيولوجيَّة وتاريخية للشفوي، هي ما يشهد على الذِّهْنية الطوباوية الاجتماعية (الدوك/ البونك/ الراب) المُرتبطة بظاهرة الأجيال والأُغنية كفضاء احتجاج أو توحّد لنشيد دولي للأُغنية الانتقادية والأُغنية الشَّعبية.

**التَّقاطُعات:**

الفولكلور؛ الغنائيَّة؛ السوق الأدبية؛ الموسيقى؛ الشفافية؛ الشِّعر؛ الأدب؛ الملحقة.

Folklore; Lyrisme; Marché Litt; Musique; Oralité; Poésie.

**المصادر:**


- حسن بحراوي، **فنّ العيطة بالمغرب**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2002.
- ماري تيريز عبد المسيح، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001.
- نجيب عز الدين، **أغنية الدمية**، دار الفكر، القاهرة، 1975.
- حسن نجمي، **فنّ العيطة**، دار توبقال، البيضاء، 2007.
- CALVET, L.-J., *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.
- LAFORT, C., *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Québec, PUL, 1993.
- TIERSOT, J., *Histoire de la chanson populaire en France*, Genève, Minkoff reprint, [1889], 1978.
- ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.


## أُمّات الأعمال Chef-d'œuvre

ظهر الاصطلاحُ في الفرنسية في القَرْن 13، في لُغة المهن للدّلالة على موضوع صعب الإنجاز على مُحترف إنتاجه الذي يستحقّ لقب مُعلم حرفة.

ويحيلُ الاصطلاح هُنا على معناه الأصلي: مصنوع منتوج باستعمال فنّ، وبمعنى أولي فهو تقنية ومعرفة عمل. أما قيمة العمل فهي تُشيرُ إلى عمل أساسي أو ما يخطر بالرأس. وفي الفنّ والأدب واللُّغة العادية تُشيرُ أُمّات الأعمال إلى عمل مُهمّ وأساسي يُكلّل مجهود كاتب أو نوع في أحد الإنجازات. ويفترض الاستعمال للمفهوم حكم قيمة. وهو بذلك اعتراف بعمل، ولا يصبح موضوعيًّا إلا بعد امتلاكه حساسية

مُشتركة تعترفُ بقيمة، لكن التقديرات تختلف مع الزمن عن الأعمال نفسها.

فهوميروس الذي كان قمّة تقدير القدماء صار المُستهدف لنقد الحداثيين، كما تختلفُ القيمةُ داخل المُجتمع نفسه. وهو ما يكون جوهر المعارك الأدبية، ومع هذا؛ لم يكن المفهوم موضوع تنظير، بل موضوع تردّدٍ في اللُّغة العادية والمؤسَّسيَّة، إذ إن سلاسل المطبوعات والكتب المدرسيَّة للأدب، تقترحُ جردًا لأُمّات الأعمال، وهذه العادة ترتبطُ بتصنيفات (كبار الكُتّاب) (النماذج) (الكلاسيكيّات)، وقد استُعملت بكثرة في تاريخ الآداب وتقطيعها إلى مراحل مطبوعة بتدرّج في مدرسة وجمالية تقود إلى عَدِّ المُصطلح يتكوّن داخل الأعمال.

ويبدو أن البيداغوجيَّة تتحكّمُ في كون العمل المُعترف به عامة بِوَصْفِه ناجحًا، هو في الواقع نهاية حتمية لقمة مُتقاسمة مع أعمال أُخرى سابقة لها. لذلك تبدو الظاهرةُ لعب مُحاكاة لاستعادة الموروث عبر تناص متحولة إلى أثر لقدر جمالي وتاريخي. من هُنا؛ نصادف تحليلًا آخر عند بعض المؤرّخين والنقّاد، يَعدّ العمل عند كاتب كبير قابِلًا لقمة صناعة أُمّات أعمال، أسهمت فيها كتابات آخرين صاحبته وحضرته للحدث. وهذا النّوع من المُقاربة لقي تقعيدًا مع غ. لانسون لأنه كان يتبنّى تاريخًا أدبيًّا قادرًا على إنجاز قانون تقدير أُمّات الأعمال، عبر ظرفية نضج جمالية النوّع والإلمام الفنّي للكاتب، ونضج جمهور «منهج تاريخ الأدب» (1905/ 1925)، وإن عورضت الفكرة قبل (أُمّات أعمال مجهول) لـ سان هياسينث، الذي سخر منها.

ومفهوم «أُمّات الأعمال» تابع لمفهوم العمل والفنّ، وضعهما موضع تساؤل: م. بلانشو (1959)، حين عَدّ أُمّات الأعمال مُجرّد وهم ضروري لكاتب يدفعه إلى الكتابة، لكنه وهم ضارّ لأنّ العملَ القوي ليس ثمرة فنّ بقدر ما هو نتيجة تهيؤ روحي، استطاع فرض نفسه ليُصبح قابلًا للتلقّي والتوتّر بين هذه المفاهيم، كاشفًا عن عدم استقرار المفهوم، لكن تردّد الاستعمال يُترجمُ حاجة ورهانًا؛ لأنّ مجموع الأعمال يتطلبُ تمييزًا لما يستحقّ أن يعترف به والاحتفاظ به. من هنا ظهرت سلسلة «أُمّات الأعمال» و«الخزانة المثالية»، ومُمارسة الحكم الفردي ثم الجماعي الذي يُعدّ جزءًا أساسيًّا في الحياة الأدبية؛ إذ تُعبّر فكرة «أُمّات الأعمال» عن رهانات جمالية وأيديولوجيَّة للنماذج التي يرغب المُجتمع في تقاسمها.

**التَّقاطُعات:**

المُعتمد؛ الكلاسيكية؛ تاريخ الأدب؛ المُحاكاة؛ المُؤسَّسة؛ النَّمط؛ العمل.

Canon; Canonisation; Classisme; Histoire littéraire; Imitation; Institution; Modèle; œuvre.

المصادر:
- جان بول سارتر، **ما الأدب**، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.
- سعيد يقطين، **الأدب والمُؤسَّسة**، منشورات الزمن، الرباط، 2000.
- أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، دار العودة، بيروت، 1978.
- BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- LANSON, G., *Méthode de l'histoire littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1925; repris dans *Essais de méthode, de critique, et d'histoire littéraire*, L. Peyre (2d.), Paris, Hachette, 1965.
- *«Qu'est-ce qu'un classique?»*,Littératures classiques, automne 1993, nº19, 2d. A. Viala.

## التسجيلية Chronique

الأصلُ الإغريقي (chronos)؛ أي: الزمن. ومع ذلك فإنّ الاصطلاح لم يستعمله المؤرّخون القدماء للدّلالة على نوع مُعيّن؛ لكن الاصطلاحَ استُعمل في القرون الوسطى للإشارة إلى أعمال تاريخية تُميّز النظام الزمني للأحداث التي تظل عالقةً بالذاكرة.

أما استعمال القَرْن 19 فَلِنَعْتِ سلك روايات تُحيط بتاريخ أسرة، كما يُشير إلى مقال جريدة يُحيط بالأخبار الجديدة في ميدان خاص، مصحوب بتعليق غالبًا.

أما التقليدُ الوسيطيّ للاصطلاح، فيُركّز على قوانين التاريخ المُقارن لمُختلف الأوطان. ومُختصرات تاريخ العالم. وتتالت تآليف وتجميعات بمرايا التاريخ، تلتها تدوينات الصليبية وملوك فرنسا وحروب القَرْن 14.

ومن البديهي أن يكون النظامُ الزمني للسرد التاريخي هو ما يهمّ الاصطلاح الذي يظهر شكلًا شعاريًّا لتاريخ القرون الوسطى. ويستمدّ الاصطلاح في القَرْن 19 استعماله من مَحْكيات تاريخية أو شبه تاريخية، كما هو عليه شأن:

- (تسجيلات عن ملكية شارل التاسع) لميرمي (1839)؛

- التسجيلات الإيطالية لستاندال (1839).

وكانت هذه التسجيلات تمنحُ الكُتّاب ودارسي تواريخ المُجتمعات شكلًا خاصًّا، تبلور مع إميل زولا الذي يمثل لتسجيلات أسرة تحت حكم الإمبراطورية الثانية، وكذلك نهج دوهاميل في (1944/ 1933) السبيل نفسه؛ إذ أخذ الاصطلاح يتوسّع ويشهد على ذلك تنوّع المَحْكيات بعنوانات (التسجيلية) أنفسها وهي نُصُوص سير ذاتية تنزع إلى الإدلاء بشهادة: لجوهاندو (1938) أو مَحْكيات رحلات أو أشعار.

وتقترح في المعجم الصحافي التسجيلية مقالات ظرفية تظهر باستمرار بشأن موضوع معيّن، وكذلك ينطبقُ الاصطلاح على النقد، وهكذا ظهرت (الإثنينيات) (1849) لـ سانت بيف، تسجيلات عبر مقالات يُمكن أن تجمع بين دفتي كتاب كما هو شأن أراغون (1947)، وقد ورث التسجيلي جزءًا من

تسجيلية عالمية، نجدها في الحوليات التي تروي الأحداث سنة بعد سنة. وهي تتميّزُ بذلك من التاريخ بوحدة تستجيب لقواعد البلاغة التي نُطالبها بتنظيم الأحداث، ونحن نربطُ بينها بروابط سببية، بإعطاء مَحْكيات مِثالية ذات قِيَم أخلاقية. وحين يفترضُ التاريخ نظريًّا شهادة الكاتب ورؤية تفسيرية، نجد التسجيلي مُجرد تدوين لأحداث في تلاحقها الزمني.

ويكونُ التسجيلي، حسب نظام زمني، تعاملًا فيه أحداث العالم كما خلقها الخالق، ويُعدّ تجسيدًا تاريخيًّا وسيطيًّا، ينطبقُ على المفهوم الإسلامي والمسيحي للنظام الزمني. لهذا، فمنذ النهضة نزع الاصطلاح إلى تقديم طابع بطريقة تجميعية للتقاليد.

وسنعرف تحوّلات التسجيلي فيما بعد، وانتشار استعماله منذ القَرْن 19، مؤسَّسًا على فكرة تتابع الأحداث يومًا بعد يوم، لإعطاء التسجيل المعنى الصحافي الذي يخطّ النظام التاريخي، مُثيرًا بذلك التسجيل الروائي ولا سيّما فكرة الأدلّة بشهادة والتعليق عليها كحدّ أقصى.

لذلك كانت التسجيلية:

1. مُلاحقة تلتزم التسلسل الزمني أساسًا لترتيب الأحداث؛

2. و (التسجيلية) في الرواية هي نقل للأصوات الواقعية التاريخية؛

3. ولا تعارض (التسجيلية) التاريخ بل تنظر إليه بِوَصْفِه تراكمات.

**التَّقاطُعات:**

التاريخ؛ اليوميات؛ المذكرات؛ الرواية العائلية؛ الذاكرة؛ الحداثة.

Guerre; Histoire; Historiographie; Journalisme; Médiévale (littérature); Roman familial.

**المصادر:**


- ويليام رو وفيفيان شلبخ، **الذاكرة والحداثة**، تر: منى برنس وأحمد علي مرسي، المركز القومي للترجمة، 2005.
- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- لويز روزنبلات، **الأدب عملية استكشاف**، تر: عزت بن عبد المجيد خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1998.
- فان دايك، **النص والسِّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- ANGENOT, M., «La chronique parisienne» in 1889, *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p.547-550.
- BUSCHINGER, D. (éd.), *Chroniques nationales et chroniques universelles*, Göttingen, 1990.
- GUENEE, B., «Histoires, annales, chroniques, Essai sur les genres historiques au Moyen Âge», *Annales ESC*, 1973, 28, p.997-1016; Histoire et culture historique dans l'Occident médieval, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.
- POIRION, D., *La chronique et l'histoire au Moyen Âge*, Paris, 1984.


## الزمن ـ الفضاء Chronotope

مفهوم دخل النقد الأدبي في عشرينيّات القَرْن العشرين مع باختين الذي اقتبسه من الفيزياء والرياضيات، ليستعمله بمعنى مجازي، فالزمكان هو

تصنيف أشكال ومضامين تقومُ على تضامن الزمن والفضاء في العالم الواقعي كما في المتخيل الروائي. والمفهوم يؤسس لمقاييس زمانية ومكانية في كل واضح وملموس، إنه المركز المُنظّم لأهمّ الأحداث المُضمّنة في موضوع الرواية، مثل: الطريق بِوَصْفِه فضاءً مُجرّدًا يتحقّق فيه الزمن، وهو زمان في رواية البيكاريسك في الدون جوان، كما في روايات والتر سكوت، وأعمال استندال وبلزاك.

وانطلاقًا من المفهوم يَعدّ م. باختين الاصطلاح قابلًا لرصد تحوّلات المتخيل الروائي. والاصطلاح صورة لِبْنَية مُصغّرة من الدرجة الثانية لكونها فضاء خطاب أدبي وزمنه في الغالب، إنه تعدّد يعتمد أوصافًا ترتبطُ بتمثيل الزمن والفضاء وزمن خطاب أدبي مُتجذّر في العصر السابق أو المُستقبلي، إنّه تلاعب دقيق يقود مبدأ الإنتاج بِوَصْفِه نوعًا لمَحْكي تاريخي أو طوباوي للأعمال في الخيال العلمي مثلًا.

ذلك أن السّمة الطبيعية بين الفضائي والزمني تجعلهما يتبادلان الأهمّية في تعاملهما مع الواقع وإيجاد صُوَر للعالم على وَفْق معايير اختلاف في توليفاتهما. إذ إنّ اتّسام قصص المُغامرات بزمن تجريدي يستبعد الأزمنة التاريخية، لكنه لا يحول دون ارتباط بالفضاء.

**التّقاطُعات:**

الصورة؛ المستوى؛ الفضاء؛ الوصف؛ البِنْيات المصغّرة؛ المتخيل؛ السرد؛ الزمن.
Figure; Macrostructurale; Niveau; Lieu; description.

**المصادر:**


- جيل دولوز، **الصورة ـ الحركة، أو فلسفة الصورة** ، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الزمن**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- W.J.T. MICHELL, *Iconology*, (éd.) univo/chicago, 1986.
- MAURICE BLANCHO, T., *L'éspace littéraire*, (éd.) Gallimard, 1955.
- JEAN-YVES et TADIÉ, MARC , *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.


## السينما Cinema

ظلّ مُعتمد الأدب قرونًا طويلة سيد مُتخيل عصوره السابقة دون مُنازع، مُكتسبًا بذلك سلطة رمزية نخبوية، إلى أن أزاح قرن الصّورة عنه هالة القداسة، حادًّا من هيمنة الكتابي أمام زحف سمعي بصري على أخضره ويابسه في مُحاولة جادّة لزحزحة عرش بلاغة صناعة النثري والشّعري، وإخضاعهما إلى تقنية التصنيع الماكر، إعلانًا لعصر آداب مُلحقة (La paralittérature)، تراوح بين (كتابي/ أيقوني)، يعتمدان تقنيات (السرد/ اللقطة)، للتعبير عن تداخلات خطابات تُبشّر بإبداع نوعي لا يقتصرُ على أُمّات الأعمال، وإنما يتجاوزها إلى وسائل إنتاج كثيف يسعى إلى نشر أمبرياليته على

كل الفنون (الجميلة/التصويرية/الدرامية)، عبر حفريات فنون:

- فضائيَّة (رسم/نحت/معمار/تخطيط/تشكيل)؛

- زمانية (شعر/موسيقى/سينما/ميم/سرد).

من ثمّ، اندرج الروائي والسّينوغرافي ضمن مجموع معارف وتقنيات، ضرورية للإلمام بالمُمارسات السهلة لفنون صعبة، تغلب نشاطها الروحي، في سعيها إلى بلورة (آلية/دينامية/صناعية)، تغلّف المتخيل الجمالي بالمُتوهّم السمعي البصري. إنها إذن، هيمنة ضد مُعتمد الروائي للأدب على باقي الفنون، لتتحوّل معه النخب الثقافية الكلاسيكية إلى مُكوّن من بين مُكوّنات الآداب المُلحقة النازعة إلى ملء فراغات في صرح المُجتمعات الحديثة، بما يلذّ ويطيب للمُدوّنات (الشَّعبية/الجماهيرية/التصنيعية/الاستهلاكية) التي استهوتها الأنواع الجديدة (الشَّعبية/الأشرطة المُصوّرة/الأغاني العاطفية/سينما النجوم/مسارح الشارع/الدراما التلفزية).

لقد كانت الإغراءات السمعية البصرية أقوى من إرادات جمهورها الكلاسيكي الذي أسلم قياده لخيال علمي ورعاة بقر كرينكو وأبطال دالاس وهوليود، بفعل سحر تقنيّات التصنيع. وهكذا استطاعت الآدابُ المُلحقة زحزحة الآداب المُعتمدة، حتى حين تكون محكومة بالقواعد أنفسها، على الرَّغْم من شذوذها عنها، فكان أن انفتحت أبوابُ الأدب الروائي على السينما في شكل زواج كاثوليكي، يتشبّه فيه خطاب الواحد بالآخر في شكل تمازج ظاهر وتعارض خفي، تُحاول المُمارسة الثقافية ضبطهما (كتابيًّا/أيقونيًّا)، بأساليب تترك بصماتها الواضحة على فنّي (التخيلي/الإيهامي)، حين يلج فاعلون مُعتمدون، أمثال بانيول/كوكتو/بازوليني/دوراس/غرييه/ن. محفوظ، عوالم الصّورة بأرصدتهم الأدبية، تاركين آثار خُطاهم على فنّ جديد عليهم، ساعدهم في ذلك تواطؤ مُخرجي نُصُوص أدبية برونيل/رونو/أبو سيف أصابت شظاياهم كتاب سيناريو «أرتو/ديلاك/ن. محفوظ».

من ثمّ، تأصّل هذا الزواج في الأفلام الأدبية ليقدم:

- J. Huston, African queen
- M. Duras, Hiroshima mon amour
- A. R Grier, L'ané derniere à Marinbade

على سبيل المثال لا الحصر.

وكان طبيعيًّا اجتذاب أدباء إلى السينما أو اقتباس السينما للأعمال الأدبية، نقلًا للمتخيّل الكتابي إلى إيهام الصّورة، فلم يَعد جيل فرن (J. Verne) مُجرّد قراءات فانتاستيكية، بل متعة مُشاهدة في فيلم (Le château des Carpates)، كما أن عوالم الكاتب فيلي

دوليـزل آدم (Villiers de L'isle Adam)، وجدت تجسّدها في (L'Elève Future)، وإن كان هذا لا يعني الإقرار بسلطة الصّورة على البلاغة، فقد ظل كبارُ الأدباء يُقاومون الإغراء الجديد، مُستمزجين العملية التحويلية، إلى حدّ أنّ مكسيم غوركي كان لا يتورّعُ عن نعت السينما بمملكة الظلال تعبيرًا عن مُقاومة داخلية وعدم تقدير الآداب المُعتمدة للآداب السّينوغرافية، وإن كانت هذه المُقاومة لم تحل دون ظهور نزعة تصالحية لنوع أطلق على نفسه رواية السينما (Cinéroman) في مرحلة متقدمة مع باثر (Pathre) (1905)، يوم كانت السينما مُجرّد صور صامتة.

ولم يكن مكسيم غوركي وحده المُعارض لهذا التوجّه، بل لحق به مونترلان وأناتول فرانس وجورج دوهاميل في عَدِّهم السينما مُجرّد تسلية بليدة لقتل الوقت، بحكم أنّها (عنصر فجاجة)، تفتقرُ في نظر «رولان بارت» إلى التفكير دون إخفاء إعجابه بسينما (ريكوتوكانودا) والشيء نفسه بالنسبة لأندريه جيد الذي لم يخف اعترافه بفيلم (La rueé ver L'or) لشارلي شابلان، لكنه كان أقل راديكالية من سابقيه، لأنّه يقرّ أنّ علينا ألّا نحتقر ما يُقدّره الجمهور، ولحق به الشُّعراء أبولينير وبليزسندراس وماكس جاكوب، عادّين السينما أمل مُصالحة اجتماعية، لفنّ يتوجّه إلى الجماهير والمُثقفين. ومع توالي ردود الفعل وجدت الطليعة الأدبية في السينما وسيلة لتحقيق حلم مُعاصر، هو فنّ مُساواة ودمقرطة ثقافية، في مواجهة آداب مُعتمدة لم تستطع تغيير جلدها ولا استبدال تعاليها البلاغي على قُرائها المُحتملين. فما كان من أبولينير، إلا أن وجّه دعوة إلى أقرانه من الشُّعراء بالتهيؤ للفنّ السينمائي الجديد، لتجد الدعوة صداها عند «فيليب سوبلت» الذي أبدع (قصيدة سينمائيَّة) في (indifférence). ونشر رومان ما أطلق عليه اسم (حكاية سينمائيَّة) في (Donogoo-Touka) لينطلق العمل المُشترك بين «بليزسندراس وأبيل غرانس» وكانت حصيلته فيلم (La roue)، تعبيرًا عن تواطؤ أُسلوبين وتقنيتين تلتهما تجربة إخراج (La fin du monde) بسيناريو وقصيدة قيامية بعنوان (Roman).

وولجت هذه الهجانة الجديدة عالم المُؤسَّسة حين أقدمت دار نشر كبيرة كغاليمار على إصدار سلسلة كتابية بعنوان دالّ، هو (Cinario) (1925)، لتحفيز الكتابة السينمائيَّة على ولوج عصر جديد يُعزّز إعجاب الاتّجاه السّوريالي الذي انخرط بدوره في بعث المسرح السينمائي بأشكال جديدة لاقت استحسان «مارسيل بانيول»، انطلاقًا من اقتناعه باعتماد وسيلة العمل المسرحي والروائي لتحميل السينما بشحنة أدب فذّ، حول غيتري (Guitry) إلى كاتب

أفلامه، وبريفير إلى مُسهِم أساسي في الأفلام المُعزّزة لإلحاق الأدب بالسينما، وهي مُقاربة كانت وراء تحويل الاحتكاك بالصورة إلى أشكال تعبيرية، قابلة للانفتاح على الرواية - السّينمائيَّة لكبار الكُتّاب العالميين: «دوس باسوس/ شتاينبك/ فولكنر/ هيمنغواي»، الذين تحولوا إلى مناهج سردية، بنكهة سينمائيَّة: (رؤيوية/ موضوعية/ لوحاتية/ تركيبية/ تسارعية)، برزت بوضوحٍ فيما سمّي بأُسلوب سيمونون.

**التَّقاطُعات:**

الاقتباس؛ السيناريو؛ الحوار؛ الصورة؛ السرد؛ المسرح؛ السمعي-البصري.
Adaptation; Dialogue; Image; Narration; Scénario; Théâtre.

**المصادر:**


- عبد الرزاق الزاهير، **السرد الفيلمي**، البيضاء، 1994.
- جان بول توروك، **السيناريو**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- جان ألكسان، **الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- إليزابيث مالكموس وروي آرمز، **السينما العربية والإفريقية**، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- سعيد علّوش، **جدل الأدبي والسينمائي**، دار أبي رقراق، الرباط، 2008.
- CLERC, J.-M., *Ecrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985; Littérature et cinéma, Paris, Nathan, 1993.
- GAUDREAULT, A., *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens, Klinchsiech, 1988.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C., *De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970.
- VIRMAUX, A. et O., *Le ciné-roman, un genre nouveau*, Paris, Edilig, 1983.
- Coll., M., «L'écriture du «je» au cinéma», *Revue belge du cinéma*, printemps 1989, n°19.


## السّيرك Cirque

لا يتعلّقُ السّيرك هنا بما ظهر عند الرومان الأقدمين المُتوجّه إلى الألعاب الشَّعبية، بل بنَمُوذَج المشاهَدَة في العصر الحديث، الذي كان له تأثير في الأدب منذ أن أصبحت باريس عاصمة عالمية للسّيرك، نتيجة النجاح الذي تحقّق سنة (1774) مع الإنكليزي أستلاي (Astelay) الذي قدّم أول عرض فروسي ببِنْيات مؤقتة خشبية بسيطة، قبل ظهور بنايات عمار (1875) وسيرك الصيف وسيرك الشتاء (1852) وسيرك ميدرانو (1875) والسيرك الجديد (1886) ومُختلف ملاعب الفرسان.

لقد ظهر السّيرك بِوَصْفِه إبداعًا في القَرْن 19 عبر عمارةٍ خاصّةٍ به بِوَصْفِه فنًّا خاصًّا يجلب انتباه التشكيليين والكُتّاب نحو فرادة المشاهَدَة التي اكتسبت بُعدًا أسطوريًّا، بعد أن كانت بداياته فروسيةً موجّهةً إلى جمهور أرستوقراطي يستبعد الأطفال، لكن العروضَ اغتنت بوسطاء القفز والإضحاك، وتعزّزت خلالها عروض المُعارضات والمُبالغات القولية والمُحاكاتية، حيث ظهرت شخصية البهلوان الأبيض بموروث كوميديا (ديل أرتي) الإيطالية بمُنافسة البهلوان الإنكليزي الذي يصف بودلير سوداوية تكشيرته في (جوهر الضحك والهزل عمومًا في الفنّ التشكيلي) (1868/

1588). وقد تلقى السّيرك موروث المسرح الجَوّال مُسيطرًا بذلك على تمثيلات (البانتوميم).

وفي نهاية القَرْن 19 نزعت هويّته إلى الامتزاج بـ (Music-hall) الذي أزاح شيئًا فشيئًا مقهى (الكوسرتو) بتقديم الفصول الأولية، كما جاورت تيمة السّيرك الاحتفال المحبّب للشّعراء رامبو/ فيرلان/ مالارميه الذي ألهم فيما بعد رايموند كينو في (بيير صديقي) (1943). وخصّ تيوفيل غوتييه منذ عام (1830) تسجيلات مُستمرّة لاشتغالات الحلبات، حيث يجدُ التعبير المثالي هجانة الأنواع العزيزة على الرومانسيين في (تاريخ الفنّ الدرامي بفرنسا منذ ربع قرن)، وقدّم الكونكوريّان بين عامَيْ 1851 و1880 يومياتهما، وأُولي هذا الشكلُ من العروض أهميّةً خاصةً وبدأ يبهر التشكيليين «رونوا/ ديكا/ سورات/ بيكاسو».

وفي بداية القَرْن 20 لفتت العروض انتباه الموسيقيين، إذ قدَّم جان كوكتو فانتازيات موسيقية تستلهم السّيرك، ومع تطور السّينما تلاحقت سيناريوهات ودرامات مع مارسيل أثار، في (هل تريد اللعب معي؟) (1923) وهذا حمل السيرك إلى الشاشة باقتباس أعمال أدبية تتعلق بالسيرك مع بلزاك، في (الخليلة) من إخراج أندريه كايات.

وبسرعة ظهر عالمُ السيرك للكتابات أداةً جدالية لتفنيد عنجهية مُمارسة الشّعر مع «غوتييه» والكونكوريين، ولا مقبولية المسرح بل حمق المُعاصرين. ومن بين المُعجبين بالسّيرك نجد النافين لعقيدة التقدم «بودلير/ هيزمان»، والإعجاب بعروض السّيرك التي لم تُسْهِم ديموقراطيته في تبيان أصالته، بل كانت تُثير موقفًا مُتراجعًا ومُعارضًا وعازلًا سياسيًّا، ولا نستغرب أن نُصادف ما بين الحربين مجموعة مقالات عن السيرك تظهر بالمجلات المُحافظة.

من هُنا، دفع السوريواليون والدادائيون المسرح إلى التجدّد، بتأثير من جمالية السّيرك إذ دعا ج. كوكتو الكوميديين إلى ملاحظة لعب بهلوانات فراتيليني.

ومنذ عام (1970) تطوّر سيرك جديد بشعار طليعة تُحاول تحديث المسرح على غرار السّيرك، في بحث عن تحويل السّيرك إلى مسرحة، وهذا التكييفُ الذي حطّم رهان السّيرك نفسه جلب الفنانين إلى اختزالية، لم تؤثّر في الأدب الذي استمرّ في الإحالة على أدوار السّيرك الخرافي وصُوَره، كما قدّمهما رومان فينكارتن في «موت أوجست» (1986) وميشيل برودو في «كابوس حشرة» (1985).

**التَّقاطُعات:**

الآداب المُلحقة؛ كوميديا؛ الرومانسية؛ المسرح؛ وسائل التعبير الجسدي؛ المُحاكاة.

Commedia dell'arte; Romantisme; Théâtre.

المصادر:
- بوتس ل.ج.، **الملهاة في المسرحيّة والقصة**، تر: إدوار حليم، المُؤسّسة المصرية (د.ت).
- بيركسون هـ.، **الضحك**، تر: سامي الدروبي، اليقظة، دمشق، 1964.
- PIERRON, A., *Dictionnaire de la langue du Cirque*, (éd.) Stock, Paris, 2003.
- AMIARD-CHEVREL, C. (éd.), *Cirque au théâtre, Lausanne, L'Âge d'Homme, «Théâtre des années 20»*, 1983.
- BASCH, S. (éd.), *Romans de critique*, 1870-1914, Paris, Laffont-bouquins, 2002.
- DELANNOY, J.-C., *Bibliographie française du cirque*, Paris, Odette Lieutier, 1944.

## الشيشرونية Cicèronianisme

اصطلاح يُشيرُ إلى مُحاكاة لاتينيَّة لأُسلوب الخطيب الروماني شيشرون (106/ 43 ق.م) الذي اشتهر بخُطبه النارية ومقالاته النظرية التي أسّست تأمّلًا بشأن تعلّم اللُّغة العالمة والخطابية منذ القديم، هو الذي عزّز التقليد الإناسي لها في كل أُوروبا. فأغلب الأساليب الخطابية يرتبطُ باستعمال شامل لمعجم شيشرون، إذ يحفظ عن ظهر قلب قوالب خُطبه ومراحله لإعادة توظيفها مجدَّدًا في سِياقٍ مُعاصر. من ثمّ، كانت الشيشرونية صيغةً مدرسيَّةً للكلاسيكية كوّنت أجيالًا من الكُتّاب إلى حدود القَرْن 18، مع فولتير بِوَصْفِه طالبًا يسوعيًّا، تعلّم الكتابة من طريق قراءة شيشرون.

ومع ذلك؛ انتقدها مفكّرو القَرْن 16 ولا سيّما الإناسي الهولندي إيرازموس الذي أدانها في حواره (الشيشروني) بِوَصْفِها مُبالغة في مُحاكاة مدرسيَّة، كان من نتائجها عدم تكييف اللُّغة العالمة مع الوقائع الحديثة (ولا سيّما العقائدية). ومن ثمَّ فالخطابةُ بِوَصْفِها مرادفًا للأُسلوب الشّفوي المُتوسّع والمرحلي، عورضت غالبًا بالأُسلوب المُوجز والمُتقطع المُحاكي للفيلسوف سينيك أو المؤرّخ تاسيت.

**التَّقاطُعات:**

الفصاحة؛ المعارك؛ البلاغة؛ التسامي؛ الخطابة؛ الأنواع.

Abondance; Ossianisme; Atticisme; Eloquence; Querelle des anciens et modernes Rhétorique; Sublime.

المصادر:
- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.
- جميل عبد المجيد، **بلاغة النص**، دار غريب، القاهرة، 1999.
- فرانسوا مورو، **البلاغة**، تر: محمد الولي وعائشة جرير، الحوار، المحمدية، البيضاء، 1982.
- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار المعرفة، القاهرة، 1996.
- محمد العمري، **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، دار الثقافة، البيضاء، 1986.
- THOMAS, P., *Univers de la fiction*, (éd.) Seuil, 1988.
- DALLENBACH, L., *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, (éd.) Seuil, 1977.

## الشاهد Citation

الاستشهاد أو الاحتجاج جنس كثير في كلام القدماء والمُحدثين مجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى وتأكيده.

1 - يُعدّ اصطلاح الشاهد تعبيرًا غير تشفيري أو جزءًا من التعبير غير المشفّر لإعادة إنتاجه إراديًّا من فاعل آخر للتعبير عن اقتران باسم الفاعل الأول، وهذا ما تشدّد عليه الأقواس؛

2 - ويُرمّم الشاهد كلام أو نص كاتب في حرص تام على عدم تغيير الدّلالة التي ينتجها محتوى الشاهد؛

3 - ويُمكن عزل اصطلاح الشاهد أو إدماجه في عبارة المُستشهِد، حين يكون الشاهد والمُستشهَد به الشخصية نفسها؛

4 - ونُصادف الشاهد المُدمج في الأُسلوب المُباشر أو غير المُباشر، داخل القوسين، كما يفترضُ في هذا الإمكان المُزدوج، اتخاذ بعد من المُستشهد في الحالة الأُولى، بدل تحمّل تبعات كلام هذا الآخر في الحالة الثانية، كما يُطلق على تحمّل تبعات الشاهد عند المُستشهد الشاهد الخفي.

لذلك كان الشاهدُ اقتباسًا كتابيًّا من خطابٍ آخر، وعلى المُستوى الشكلي يُعدّ الشاهد عمومًا بداهة بعلامة لسانيَّة أو تيبوغرافية، ويُمكنه أن يكون ضمنيًّا، يمرّ مرور الكرام دون تَعرّف عليه، وفي الحالتين معًا يُعرف بوظيفته الإحالية: وترتبطُ دلالته بالتذكير بالسّياق الأصلي. أما في التقليد القديم منذ أرسطو إلى كونتليان، فكان الشاهد زخرفة خطاب ومصدر سلطة معًا. أما في العصور الوسطى فقد أصبح شكلًا مُميزًا للتعليق.

وكانت الاستشهاداتُ بالكتب العقائدية (شعرًا أو نثرًا) لصناعة خطابها الخاص. فالسيطرة على الشواهد تُعد سيطرةً على الخطاب الخاص. وقد أسهم التعليم في اكتساب هذا المُتطلب الجوهري في الثيولوجيا والقانون وعنعنات المُتحدّثين وطبقات الشُّعراء والأطباء؛ حيث كلّ الدروس تحاول تكييف الحالات والظواهر المُستحدثة مع التصوُّر الأصلي، ولم يفلت العلم من هذه الطريقة الاقتباسية، ومنذ القَرْن 14 أخذ الإبداعُ الأدبي مع بيترارك ينظر إلى انتقال هذا الموروث، مُحدّدًا شروط جمالية أكثر شخصية وفرادة، لكن النهضة سجّلت أول تكسير لهذه الهيمنة العقائدية للشاهد، إذ إنّ الطباعة أوجدت قواعد هذه البداهة التي هي في الوقت نفسه عملية استبعاد للمادّة المُستشهد بها، لإشكاليتها ومُناقشة معناها ودلالتها مُساءلة عبر أشكال صغيرة (أمثال/عبر/حكم/شعارات)، إلا أنّ الأشكال اللّعبية للشاهد عرفت نجاحًا كبيرًا مع المُعارضات والنقود التي تحول الشواهد.

وهكذا تُغَيَّر مقاييس الشاهد بإعطاء قيمة للنصّ لا بِوَصْفِه معرفة بل بِوَصْفِه طبيعة، إذ عُدّ الشاهد من مُثقلات الأُسلوب، كما عُدّت قدرتهما على قول الحقيقي مشكوكًا فيها لعدم عقلنتها، إذ

يُفضل عليهما المُحاكاة المُبدعة بدلًا من التبجّح المَعرفي. فالشاهد كالمُحاكاة لا يُمكن اختفاؤهما من الإبداع الأدبي. . . لذلك تغيَّرَ وضعهما ليُصبحا علامة مُثاقفة تكون جزءًا من مادّة الأدب، تندمجُ بالكتابي والشّفوي كما في إلصاقات الشاعر بروتون، بِوَصْفِها إحالات مقروءة وشكلًا من إعادة الكتابة تتوجه إلى قارئ يفكّ شفرتها المُلغزة التي سارعت الطليعة إلى توليدها بِوَصْفِها أجسادًا أجنبية مندمجة بالنصّ، ليحتفظَ الشاهدُ بدور بِرهاناتٍ وسلطة في النُّصُوص العالمة والقانونية. من ثم، يميز أ. كومبانيون بين الشاهد واشتغاله بين ما لا تاريخ له وما يخضعُ لأنماط براهين اجتماعية تحدّد طرقًا أدبية للمُعارضة أو تحلّلًا إحاليًّا للشاهد في الحضارات.

وبذلك لم يخضع الشاهد لمُتعة الكاتب، إذ تحكمه قواعد حقوق المُؤلف ومحاذير السرقات والشرعيَّة والخطاب المدرسي.

**الشاهد الذاتي: Citation auto**

1 - شاهد شخصي يُحيلُ على نفسه في اللُّغة أو في أي نظام آخر.

2 - يكون المُستشهِد والمُستشهَد به في الشاهد الذاتي شخصًا واحدًا، يُقدم له فاعلان.

3 - بإمكان الشاهد الذاتي أن يكون خطابًا مُباشرًا، كما يُمكنه أن يكون ضمنيًّا.

4 - لا يمتلكُ (الشاهد الذاتي) سلطته إلا حين يصيرُ مُهمًّا، في أخباره وإنتاجاته المشهورة.

**الشاهد اللا-إحالي Citation crypto**

1. ورود الشاهد دون إشارة إلى كاتبه، وبدون علامة خاصّة - الأقواس مثلًا - بحيث يدفع الشاهد إلى اعتقاد أنّ النصّ المُنتج هو نصّ للفاعل نفسه.

2. يُعدّ الشاهد اللا-إحالي من وِجهة الشّفرة إما فاسدًا، أي: يحاكي شخصًا آخر، وإما أنّه يُساق على النَّمط الضمني، إذ يُمكن أن يتعلقَ الأمرُ في هذه الحالة بإحالة ذاتية.

3. لا يكشفُ عن الشاهد اللا-إحالي، من وِجهة استخلاص الشّفرة، إلا إذا ارتبط بكاتبه (عبر التعرّف على خطابه الفردي ومقدرته الثقافية).

4. يعمل الشاهد اللا - إحالي الضمني، خُصُوصًا، في إطار الشاهد المشهور، الذي يكشف عنه القارئ.

**التَّقاطُعات:**

التناص؛ الكاتب؛ الإلصاق؛ الشعار؛ الشكل البسيط؛ الفضاء المشترك؛ السرقة؛ التوقيع؛ الإنتاج؛ إعادة الكتابة؛ التأليف؛ الهوامش؛ القوالب.

Intertexte; Auteur; collage; Emblème; Formes brèves et sententiales; Lieu commun; Plagia; Réécriture; Signature.

**المصادر:**

- جيروم. ج ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، تر: نجدت كاظم موسى، وزارة

الثقافة، بغداد، 1988.
- عبد المجيد حنون، **اللانسوية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
- محمد ولد بوعليبة، **النقد الغربي والنقد العربي**، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.
- بول ديفيز، **كيف تبنى آلة زمن؟**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- P. DUPRÉ, *Dictionnaire des Citation*, (1959).
- P. OSTER, *Dictionnaire des Citation Française*, (1979).
- COMPAGNON, A., *La seconde main ou l'art de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- MEYER, H., *The Poetics of Quotation in the European Novel*, trad. Th., Y. Ziolkowski, Princeton University Press, 1968 (éd. or. Allemande, 1961).
- WEISGERBER, J., *«Propos sur la citation, sa forme et ses fonctions dans la littérature contemporaine»*, in Ecritures à Maurice-Jean Lefebve, A. Mingelgün, A. Nysenholc (éd.), Bruxelles, Editions de l'ULB, 1983, 281-293.

## كلاسيكية Classicisme

تكوّنت الكلاسيكيةُ على نمط الرومانسية، لتُشير إلى نَمُوذَج جمالي أو مرحلة تاريخية ارتبطت بما سمّي منذ فولتير بـ (قرن لويس الرابع عشر)، حتى إنّ التسمية أبدعت في القَرْن 18 في مواجهات بين الكلاسيكيين الجُدد الذين وجدوا في التقليد والقِيَم المُنجزة غير الزمنية والرومانسية أساسًا؛ فأسسوا ثورتهم الجمالية بشأن وعي سببية الذوق وتجذّره في التاريخ.

والاسم مشتقّ من الكلمة اللاتينيَّة (Classicus) التي تُشيرُ إلى انتماء طبقي عالٍ للمواطنين، ونادرًا ما كان يُنعت بها الكُتّاب الجيّدون، وعندما وظّفها الإنسانيّون أدخلوا بها الكُتّاب القُدماء بِوَصْفِهم نماذج، قبل نعت كُتّاب القَرْن 17 في ميدان الأدب بجمالية مُشتركة، موجّهة لإثارة الإعجاب بمقاييس النظام والانسجام والسمو والتقوى والعقل والتحليل، إنّها قِيَم تحظى بها مُحاكاة القدماء في صراعهم مع المُحدثين أو مع الكلاسيكيين الجُدد للقرن 18.

زيادةً على الصراع الداخلي تدخل الاصطلاح في المُعارضة بين الثقافات: فالكلاسيكية الألمانية تُشيرُ إلى جيل غوته وشيلر، في رفضهما طرق الفرنسيين. أما الفلسفةُ الجمالية فتستعيد الاصطلاح للإحالة على قُدماء الإغريق. إذ يرى فيها هيغل شكلًا فنّيًا عن القياس والعقل، في حين يرى لانسون في تاريخه الأدبي أنّ الاصطلاح مرحلة نضج عبقري (عصر وسيط = طفولة) (الشباب = النهضة) (الرومانسية = زمن التقهقر).

وقد شهد القَرْن 20 انشقاقًا بين كلاسيكية تُشيرُ إلى فن لويس الرابع عشر، وأُخرى تُشير دون حدود الزمن أو الوطنية إلى الكُتّاب المُستحقين لتلقين الكتب المدرسيَّة.

ويفترضُ المفهوم الاهتمام بالتوتّر السيميائي بين نَمُوذَج جمالي، قابل لتعميم مقياس وأعمال مُعتمدة، وكشف

مرحلة أو مجموع كُتّاب يكونون قلب الموروث الثقافي وقمّته بمسحة إغريقية/ لاتينيَّة، إلّا أنّ التأمل يوجد مُعارضة زمنية وجمالية (كلاسيك/ باروك) (رومانسية/ كلاسيكية) (كلاسيكية/ أكاديمية).

وتُحاول المُقاربةُ الجمالية للكلاسيكية تكوين مجموع مُنسجم للخطوط العامة، انطلاقًا من (نظام/ وحدة/ انسجام/ توازن) بين أسباب النقد دون إهمال قواعد الوحدة بِوَصْفِها عقيدة للكلاسيكية بل توتر بين مقياس سلطوي يجمعُ بين مُطلق جمالية ومُطلق سياسة ومقياس موضوعي قديم وأصالة إبداعية مُقبلة واختيار مادّة وأُسلوب وذوق.

وعلى خلاف الرومانسيين لا أحد من الكُتّاب بإمكانه ادّعاء كلاسيكيته، إذ إنّ حلقة قراءة هي التي تمنحه الصفة زيادةً على المدرسة والأكاديمية أو النشر، المُستمد من الوظيفة البيداغوجيَّة والأيديولوجيَّة للموروث الثقافي الموجّه إلى تكوين هوية وطنية ومنطق التلقّي، وبتاريخ الذوق. وهكذا نجد «موليير وراسين»، وكُتّاب القَرْنين 18 و19 يلجون التعليم مع فلوبير وبودلير وجيد وكُتّاب (خزانة الثريّا) بِوَصْفِهم كلاسيكيين، حيث يستحيلُ وضعهم ضمن وحدة جمالية.

من ثَمَّ، فقضية الكلاسيكية تبرزُ استحالة تأسيس قيمة أدبية، حول مقاييس مستقلة عن منطق تاريخ التلقّي والذوق، فمِنَ الصعب الفصل بين عقيدة فظّة ونسبية تامّة، لأنّ المفهومَ يجرّ وراءه معارك القُدماء والمُحدثين، بإثارة تعارضات مُتجدّدة على غرار ما أثاره «بارت» بين حداثيي لذة النّص وعقلاء مُتعة النصّ، بِتَحَدٍّ وهَمٍّ كلاسيكيين، فكلما كانت هناك ثقافة كانت المُتعة كبيرةً ومتنوعةً عبر السخرية، والأناقة، والإلمام، وأمان فن الحياة.

**الكلاسيكي:**

1. إنتاج أدبي ينتمي إلى مرحلةٍ سابقة، ويتميّز بروائعه.

2. تحقيق الاستمرارية عبر العصور من خلال الإنتاج الأدبي.

3. نمط أدب قديم يتميز ببناء، يخضعُ للاتزان والوحدة والتناسب والاعتدال والبساطة.

**الكلاسيكية:**

1. مذهب أدبي يتوخى نقاء اللُّغة وسموّ المعاني.

2. مذهب لتقعيد أدبي صارم يقتدي بأساليب القدماء.

3. تقليد أدبي ينطلقُ من نظرية المُحاكاة الأرسطية، مُطوّرًا إياها.

**التَّقاطُعات:**

الباروك؛ الذوق؛ التاريخ؛ المعارك؛ التلقّي؛ الرومانسية؛ القيمة؛ المدارس.

Baroque; Enseignement de la littéra-

ture; Goût; Histoire; Institution; Querelles; Réception; Romantisme; Valeurs.

المصادر:

- النقد الأدبي الكلاسيكي، **موسوعة كامبردج**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- فيليب فان تيغيم، **المذاهب الأدبية الكبرى**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1975.
- شكري محمد عياد، **المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين**، عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- BRAY, R., *La formation de la doctrine classique en France,* Paris, Hachette, 1927.
- BURY, E., *Le classicisme,* Paris, Nathan, 1993.
- PEYRE, H., *Qu'est-ce que le classicisme?,* Paris, Hachette, 1953.
- VIALA A. (dir.), *«Qu'est-ce qu'un classique?»*, Littératures, 1993, n°19.
- ZUBER, R., *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique,* Paris, A. Colin, 1968 et 1995.

## مفاتيحُ النصّ Clés (texte à)

يُعدّ المفتاح إحالةً على الأبطال والفضاءات والشخصيّات والأمكنة الواقعية. إذ يُمكن تقديم المفتاح من كاتبه بِوَصْفِه هامشًا لمَحْكيه الذي يُعيد القارئ تركيبه.

منذ القديم كانت مُحاولات كشف المعنى المخبوء للأشكال السردية المُختلفة، كما هو شأن خرافات فيدر أو في مَحْكي ساخر (للحمار الذهبي) لابيلي، سواء لاكتشاف حكمة فلسفية أو دينيَّة، مخفية خلف ستار السّرد بِوَصْفِه نقدًا اجتماعيًّا وسياسيًّا مقنَّعًا بأسماء فانتازية.

فالعصرُ الذهبي لرواية المفتاح بدأ في أُوروبا في نهاية القَرْن 16 مع الروايات الرعوية بين عامَيْ 1558 و1607 والتقليد الخرافي (1659) الذي يعرض للأبيقورية في شكل روائي. لكن المفتاحَ هو آثار الرواية المُقنّعة باقتباسات من أزمنة سابقة أو من عجائبيّات مُتخيّلة، وهذه المَحْكيات تكشفُ مُغامرات مُعاصريها وأناقتهم من أجل تقديم مثالي.

وقد تحولت كتابةُ المفاتيح في أعمال الرواية إلى ظاهرة مُجتمعية، ترى في العَلاقة الوطيدة بين القُراء الذين يجدون في مُحادثات الرواية ولعبها وألغاز النصّ ما يُشركها. أما في القَرْن 18 فقد غادرت المفاتيح الدوائر الأنيقة لتقديم نَسَقها إلى جمهور واسع عبر مطبوعات مُستقلّة، وأصبحت مَحْكيات المفاتيح أدوات النقد الفلسفي والاسم المُستعار لتجاوز الرقابة في أعمال فونتونيل في القَرْن 17.

وقد أصبحت روايةُ المفتاح نادرةً في القَرْنين 19 و20 في الأدب الجاد، حتى حين نجدها مع سيمون دي بوفوار، في (المانداران) وفيليب سولير في «النساء» و«جاك فيرون» في سماء كيبيك، لكن التشفيرَ هُنا غير نَسَقي والإيهامات الموزّعة لا تكفي لصناعة مفتاح. وتظلّ كتابةُ المفتاح مُلحةً إلى يومنا في مَحْكيات، ترتبط بكشف حياة الشخصيّات الرسمية أو الفضائح السياسية.

لكن قراءةَ المفاتيح أُسِّسَت في القَرْن 19 بِوَصْفِها نمط بحث مَعرفي، لأنّ المفاتيح تُثيرُ فضول الكتبيين مع نوديي ودريجون، في (كتب المفاتيح) (1885) مُعطين مكانًا لسلاسل ومزايدات لموضوع مُتميّز هو الرواية والأحداث المُلهمة للخيال، ويُلاحظ أنّ كتابةَ المفاتيح نُصادفها في جداليات الرواية مع سيلين، مثلًا.

ونادرًا ما يُعلنُ الكُتّاب مفاتيحهم، كما أن النقّاد موزّعون بين رغبة اللّغز وكراهية الإحالة. من ثمّ، تطرح أعمال المفاتيح قضية عَلاقة ما بعد اللّساني والخيال؛ لأنّه منذ القَرْن 19 قاد استقلال الأعمال إلى أبرز خطر (انكفاء النص على مرجعيته)، فالمفتاح هُنا يوجد في قلب النقاش بشأن عَلاقة الأدب بالسّياق الاجتماعي والكتابات المُستبعدة من تعريفه المُعتمد، نظرًا لطابع الوثائقية في (التراسل/مجمع الطرائف)، لأن (ما هو مفتاح) يفتقدُ الصفة الأدبية لكي يظلّ لعبًا اجتماعيًّا أو جداليًّا مُقنعًا، لكن المفتاحَ هو كذلك مكان انفتاح العمل على مُستويات مُتعدّدة للمعنى الذي يُحرّك مجموع قدرات القراء، حيث الكشف ليس اختزالًا للعمل إلى انعكاس واقعي، بل هو اعتراف بتحوّل وجوهه عبر الخيال. فتحليل كتابات المفاتيح يُمكن إنجازها انطلاقًا من تاريخ طرق امتلاك النُّصُوص.

**التَّقاطُعات:**

الشفرة؛ السِّياق؛ التفسير؛ التاريخ؛ القراءة؛ الأدب؛ الأصالة؛ التوقيع.

Allégorie; Anonymat; Cod; Contexte; Exégèse; Galanterie; Histoire; Lecture;lecteur;Littérarité; Mystification; Référent; Référence; Signature.

**المصادر:**


- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- جيرالد برنس، **المُصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
- برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، **معجم مُصطلحات السيميوطيقا**، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- BEUGNOT, B., «Œdipe et le Sphinx», *La mémoire du texte,* Paris, Champion, 1994, p.171-186.
- DENIS, D., *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe*s., Paris, Champion, 2001.
- ESCOLA, M., «Le lisible et l'illisible», *la lecture littéraire,* 1999, nº3, p.123-133.
- MAITRE, M., *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France,* Paris, Champion, 1993.
- MESNARD, J., «pour une clef de Clélie», *dans Les trois Scudéry*, Paris, Klincksieck, 1993, p.371-408.
- *Les romans à clefs,* J.-J. Lefrère et M. Pierssens (dir.), *Tusson*, Editions du Lérot, 2000.


## مُستنسخ Cliché

كان المُستنسخُ في العصر الوسيط أساس الجمالية والتركيب الشِّعري ولا سيّما في الشِّعر الغنائي وأنشودة رولان؛ حيث كان الأول مُشترك

الشُّعراء يُمارس عليه كل واحد فنّه الشكلي، لأنّ مبدأ الشِّعر الوسيطيّ كان أقلّ إبداعًا وأكثر تنويعًا للأشكال. وكان الثاني يستعمل المُستنسخ مُسَوَّدَةً لتحيين مُختلف تغيرات القوالب وحوافز الأشكال.

من ثمّ، فالاصطلاحُ لم تكن له قيمة قدحية، إذ يُشيرُ فيما بعد إلى الفضاء المُشترك. فالمُستنسخ تصنعه اصطلاحات غير مُرتبطة بجمود، بل بجهاز تلقائي يعودُ إلى تردّداته القُصوى:

- (الضيعة الخضراء)؛
- (مقاليد الحكم)؛
- (الشابة اليانعة)؛
- (مضيئة كماء).

فالمُستنسخُ عبر طابعه العادي في المُعارضة والسخرية يُثير السخريةَ من مُستنسخ بطبيعة مثالية.

**المستنسخ:**

1. يُطلق المُستنسخ والكليشي والرسوم على مسمّى واحد، ليغطي:

أ ـ العالم التيبوغرافي؛

ب ـ الصُّورة السالبة في الفنّ الفوتوغرافي؛

ج ـ فنّ بلاغة التكرار والقوالب والأشكال الأدبية الجاهزة.

2. وخطاب المُستنسخات هو خطاب يُعيد إنتاج التراثي مُستحدثًا ومُخضعًا إياه إلى سِياق مُعاصر.

**النسخية:**

1. يُحدد بارت، (النسخة) عبر تقطيع معجمي، نازعًا بذلك نحو (النص النسخي) المثالي الذي يستهدف لانهائيَّة اللُّغة.

2. النصّ النسخي يحضر دائمًا، فهو النحن، بصدد كتابة سلسلة دلالات.

3. يُصبحُ القارئ في النصّ النسخي مُنتجًا ومُستهلكًا لنصّ ما في الوقت نفسه، وبقدر ما يكونُ النصّ بصيغة الجمع، يكون غير مكتوب، قبل قراءته.

4. ويحدّد «إيكو» إمكان انفتاح (النصّ النسخي) بمداومة العمل بِوَصْفِه كلًّا.

**الناسخ:**

1. مُصطلح ينزعُ إلى الحلول محل «الكاتب»، في حدود انمحاء الأدب، بحلول الكتابة والنصية.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ الحافز؛ الكلمات - المفاتيح؛ الهامش؛ الأُسلوب؛ المُحاكاة؛ القوالب.
Chanson de geste; Image; Motif rhétorique; Mot-valise; Peripharse; Style formulaire.

**المصادر:**

- جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، البيضاء، 1996.
- جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب**، تر: محمد أحمد حمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد**

الأدبي الحديث، الأهلية، الأردن، 1997.

- AMOSSY, RUTH et ELISHEVA, ROSEN, *Les discours du cliché*, Paris, CDU, 1982.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- MANNONI, M., *Travail de la métaphore*, (éd.) Denoël, 1984.
- LAKOFF, GEORGE, *Linguistique et logique naturelle*, (éd.) Klincksieck, 1976.

## الشّفرة Code

يعود أصلُ المُصطلح إلى لُغة الكتاب والشكل المخروط الذي كانت النُّصُوص (القديمة) والقانونية تُكتَب وتدل الشّفرة انطلاقًا من موروث المعنى الثاني على أعراف تسمحُ لرسالة بالتكوين والفهم. إنّها إذن مفهوم ضروريّ في السيميولوجيا. أمّا ما يتعلقُ باللُّغة الشفوية فهي مركزية في اللِّسانيات، وأخيرًا؛ فَفِي الميدان الأدبي تشملُ الأعراف الضمنية غالبًا، التي تحدّد الأشكال؛ لذلك كانت الأنواع الأدبية شفرات.

ومن وِجهة سيميولوجيَّة تكونُ الشّفرة سلسلة أعراف تواصل، تفترض وجودًا لتفسير إمكان تواصل بعض الرسائل إيكو (1972)، وهذا التعريف المقبول عمومًا كافٍ للإشارة إلى أنّ مفهوم الشّفرة لا يستدعي بخاصّة تاريخًا: لأنّ هذا التاريخ هو تاريخ مُختلف أنواع الشّفرات في تحققها، إلّا إذا تعلّق الأمر باختزال أدبي إلى تاريخ الفنّ الشّعري، الذي هو مجموع شفرات موزّعة باستمرار على الأشكال والأنواع والجماليّات. ويجري المفهوم بقوة في اللِّسانيات، والنقد الأدبي- ولا سيّما في التيار البِنيوي- الذي يستعمله بكثرة منذ (1960). وهكذا يخرج بارت من قراءته لـ «سارازان بلزاك»، بخمس شفرات تُمثّل (نسيج أصوات)، تخترقُ النص الكلاسيكي (المقروء)، تهب نفسها لكشف جمعي.

أما «جاك لينهارد» و«زوزا» قراءة القراءة (1982)، في مقارنتهما لقراءة فرنسيين وهنغاريين، في قراءات مُتقاطعة للروايات نفسها، فقد أبانا أن ردود أفعالهما تُشيرُ إلى نمط قراءة يتغيّر تبعًا لوظيفة شفرات الإحالة ونَسَق كل ثقافة. فكل نص من ثمَّ، يفترضُ كثيرًا من مستويات الشّفرات (أو التشفير)، فشفرة لُغة توازي حالة لُغة ما وشفرة عامة هي شفرة أُسلوبية تشملُ علامات التعبير، بمقاييس مرحلة فردية لكاتب ولجماعة أدبية. وهكذا، فإنّ استعمال أو استبعاد الشّفرات يخضعُ لسوابق حالات شعر حر أو شعر منثور، كما يُحيل كذلك على شفرة بلاغية أو شفرة جمالية، وهذا يقتضي مفهومًا مائعًا ومُتعدّد المعاني، يُحيل على نظام قِيَم وأعراف مُهيمنة في وضعية تاريخية واجتماعية، حيث يحمل كل نص علاماته. وهكذا يجدُ كل نص مكانه في فضاءٍ منسوج من شفرات ثقافية وأيديولوجيَّة تؤكد تلقيه

ومقروئيته. من ثمَّ، تكون العتبة (العنوان والمقدمة) وفي النصّ نفسه شفرة خطابات السارد والشخصيّات والفضاءات المتميزة.

وإنّ المُستنسخات والأمكنة المُشتركة والحكم والآراء العامة تُعدّ، بحسب بارت، ذات وضع تضميني - استشهادي يُحيل على مقاييس مشفّرة، لا تمتلك دقتها إلا بتلقّيها، لأنّ تعرف القراء الشفرات هو شرط تلقّي النُّصُوص وتكون الفعل الأساسي. وهو ما يفترضُ كفاية قراءة تتكوّن في المدرسة. وتختلف الشّفرات تاريخيًّا كما أنّ كشفها يكون أحيانًا تقريبيًّا إذا لم يكن خاطئًا: بوصف النّبل أُسلوبًا كان في مرحلة تحريره (وسيلة). بالإضافة إلى إمكان الحديث عن شفرة خاصة بكل كاتب يدلّ عليها أُسلوبه أو خطابه. ومن ثَمَّ فلا يُمكننا تعرّف كلّ الشّفرات بدقة في نصّ ولا كل آثار المعنى التي ينتجها حقيقة، وهو ما يُعطي النقد مُهمة تحليل شفرات النصّ، كما أنّ مفهومَ الشّفرة يستدعي تأمّلًا مُعمّقًا للسيميولوجيين والشّعريين رولان بارت/ غريماس/ تودوروف، بشأن طبيعة العوائق العامّة والشكلية للنصّ. لهذا فإنّ ج. بودريار يَعُدّ ذلك (إرهاب) شفرة، كما أن «ف. كايارد» يَعدُّهُ (تشييئًا) لمفهوم يفتح الكلّ.

وتظلّ الإجرائيَّة واسعةً في مُمارسة المُحاكاة وخليط المُعارضات وعوائق تداخل النُّصُوص التي تقوم على تشابه الشّفرات وتعارضها. كما أنّ تحليل الأنواع والجماليات لا يُمكن أن يكونا تامَّيْنِ دون إظهار طبيعية الشّفرة الاجتماعية، إنّ أحد طوابع الآداب الفرانكفونية خارج فرنسا يقوم على لعب بالشّفرات الجمالية والثقافية للهوامش، وتواجهات إشكاليات الهوية الثقافية للهايتية والكربولية والمغاربية، مع مُعتمد الجمالي الفرنسي، وهو ما يفتحُ الباب لمعارك شفرات كيبيكية في خطاب الأدب الفرنسي.

**الفرز الشّفري: Décodage**

1. يُشيرُ الفرز الشّفري في نظرية الإعلام إلى عملية أو برنامج عمل؛

2. ويقوم على استعمال شفرة لتعرّف العناصر الرمزية المكوّنة للخبر، والكشف عنها، انطلاقًا من الوحدات الخفية للُّغة التي صنعت الشّفرة.

**الشّفرة:**

1. كل نظام رمزي يستهدفُ في العرف تمثيل خبر ونقله من المصدر إلى المقصد، في تعارض مع الخبر.

2. وتمتلكُ أغلب الأنظمة السيميائيَّة تشفيرًا مُعقّدًا أحيانًا، ومكونًا من شفرات مُتعدّدة الطبائع، كما قد تتشكل، من علامة واحدة (مثال: العصا بيضاء في يد الأعمى).

3. وتقاسم الشّفرة هو اشتراك المُرسِل والمُتلقي في الشّفرة نفسها،

وهي حالة مِثالية تتحقّق لشفرات بسيطة مُحدّدة ومعروفة.

4. وتغيير الشّفرة هو تغير في الأعراف التي يفرضها المُرسِل و(التشفير - المنبّه) الذي هو تشفير حركي، لإدراك الأشكال الأولية. و(تشفير - التعرف) هو شفرة تعرّف موضوع من بين موضوعات أُخرى. و(التشفير-المرمُوز) يُنجز التعادل بين علامة كتابية وعنصر دقيق من شفرة التعرّف. ونقول كذلك بـ: (التشفير الأدبي/ التوليدي/ السوسيوثقافي).

**الشّفري:**

1. اشتمال وحدة ما على شفرة ما؛

2. ويجب تمييزُ معجم لُغة ذات شفرة من الوحدات الأكثر بشاعة، كالعبارة والعبرة؛

3. وللوحدات غير التشفيرية دالّ مُتغيّر لتعيين النتاج السيميائي لعناصرها، (مثال: التعريف للكلمة).

**الشّفرية:**

1. إنجاز شفرة الرمز وإدخاله في معيار ما؛

2. والشّفرة لسانيًّا هي الإجراءات التي تتشكّلُ بوساطتها مجموعة من الاستعمالات التي تدخل في تشفير، مثال: (شفرة حدث صرفي/ اقتباس معجمي/ تعبير جديد)؛

3. ويرتبطُ التشفير أساسًا بنوع من التواتر وتوزع الاستعمالات في التواصل.

**ما فوق الشّفرة:**

1. حاول ليفي ستراوس، العبور إلى مفهوم استمراري، لـ (ما فوق الشّفرة) بالتجائه إلى افتراض نظام للأنظمة، مُدمجًا ثوابت الأنظمة الخاصّة، انطلاقًا من الاعتبار الإبستيمولوجي للبِنْية «بِوَصْفِه تخيّلًا إجرائيًّا».

2. ولا يعترف إيكو بفانتازم «ما فوق الشّفرة».

**التّقاطُعات:**

المعتمد؛ المركز والهامش؛ الشكل؛ النوع؛ المُحاكاة؛ القراءة؛ النّمط؛ المعيار؛ الشّعرية؛ البلاغة.

Canon Canonisation; Centre et périphérie; Forme; Genres littéraires; Imitation; Institution; Lecture; Lecteur; Modèle; Norme; Poétique; Rhétorique.

**المصادر:**


- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، مركز البحث العلمي، الجزائر، 2007.
- صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر، القاهرة، 1995.
- جون كوين، **اللُّغة العليا - النظرية الشّعرية**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
- جون لاينز، **اللُّغة والمعنى والسّياق**، تر: عباس صادق الوهاب، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.
- BARTHES, R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BELLEAU, A., «*Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise*»

in: Y a-il un intellectuel dans la salle?, Montréal, Primeur, 1984.
- DUBOIS J., «Code, texte, métatexte», *Littérature*, décembre 1973, nº12, p.3-11.
- ECO, U., *La structure, absente [1968]*, Paris, Mercure de France, tr. Fr. 1972.
- GRIVEL, CH., *La production de l'intérêt romanesque*. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- JAKOBSON, R., *Question de poétique*, (éd.) Seuil, 1973.

## الإدراك المَعرفي Cognitif

يعني المُصطلح سيرورة المَعرفة، ونتحدّث اليوم عن علوم المَعرفة في السيكولوجيَّة والذكاء الاصطناعي.

ويدلّ بالمعنى القديم الأدبي على مجموع المعارف، إذ إننا نتحدّث الآن عن الأدب الطبي. ويُمكن القول: إنّ الأدب مُقاربة عُرفية في حدود توليد المعارف، وهو مِن ثَمَّ موضوع مَعرفة عبر سيرورات هيرمينوطيقية.

وتُعَدّ الآداب منذ القديم أدوات مَعرفية، ووسيلة تطور الذاكرة وخزانًا أخلاقيًّا وحكميًّا ومجموع مُمارسات علمية. فقبل الكتابة علينا تعلّم التفكير. لهذا، كان العصرُ الكلاسيكي يَعُدّ المَعرفة وسيلة تعبير وطريقة تعليمية لأنواع أدبية أُخرى لنشر الفكر العلمي، المُرتبط بتطور المعارف التقنية، كما أسهمت الطوباويات بِوَصْفِها موضوعًا أدبيًّا. وعبر هذه الأعمال يرتسمُ الصراع ضد التقليد المدرسي والسوداوية. غير أنّ عكس هذه النزعة العقلانية تبرزُ في الآداب الأكثر صوفية، التي تقترحُ طريقة معرفة تتأسس على الحدس واللاعقلانية أو العقائدية. من ثَمَّ، كان الأدب مُرتبطًا بالمَعرفة من وجهتين، إما توجيهية وإما طريقة خاصة بالمَعرفة. فبحسب الأُولى الأكثر عمومية، فالأدب يحتضنُ كل ميادين الواقع التي يرى الإنسان أنها قابلة للكشف في العالم كاللُّغة والإنسية، فهما يُسجّلان بدقة الفردي أنماط سيكولوجيَّة تحليلية الاجتماعي عبر انتشار النوع الروائي، والأنا عبر المذكّرات والسّير الذاتية، والعالم النفسي (أدب الرحلات) والتاريخ (من المذكرات إلى الرواية التاريخية)، أو المتخيل (من مفاتيح أحلام النهضة إلى الكتابة الآلية للقرن 20)، فَفِي كل مرة كانت الاكتشافاتُ العلمية أو الطبِّية تُسهم في دفع الخيال.

فَفِي القَرْن 20 وحسب التوجه الثاني الذي خطه بول فاليري (إبستيمولوجيَّة الرياضيات)، نجد توجّه التأمل عند بعض المُهتمّين بنظرية الأدب نحو قُدرات خاصة بالأدب، في تكوّن للمعرفة عبر اللُّغة مع سيميوطيق كريستيفا (1970/ 1978) ونظرية النصّ (1974) عند بارت.

وفي النصف الثاني من القَرْن 20 اتخذت كلمةُ الإدراك معنى أكثر دقة مع موجة العلوم المَعرفية، فهذه لا تكون شعبية مُؤسَّساتية لكنها تكون بالأحرى مُجتمع اهتمامات، تُشكّل قاعدة مكان

تقاطع، حيث تحضر السيكولوجيَّة والاجتماعية والأنثروبولوجيَّة والبيداغوجيَّة وعلم الأعصاب والجينيالوجيا والسوسيولوجيا والاعلامياتية وعلوم اللُّغة (ولا سيّما فلسفة اللُّغة والسيميائيّات)، وفي هذا الميدان الأخير تُؤَسَّس الأبحاثُ بشأن مُعطى استقلالية اللُّغة التي هيمنت على نقاشات ما بين عامَيْ 1960 و1970 أو في التعاقدات، حيث يُلزم القانون بطريقة آمرة بقواعد التبادل، وإعطاء مكانة للأعمال القابلة لإيجاد تمفْصلات بِنْيات اللُّغات، مع النشاط المكوّن لمَعرفة العالم واستعماله.

ويسمحُ هذا التوسّع بإعادة النظر في نظرية التواصل التي هي أبعد من أن تكونَ مُجرّد نقل أخبار تطرح قدرات الكائن الإنساني في تمثيل مُحيطه وإعطائه معنى بطريقة تُوجّه فعله. كما يسمحُ المنظور المَعرفي كذلك باستعادة جديدة للمفهوم الكلاسيكي للأصناف اللِّسانيَّة، إذ إنّ البحثَ (السيمانطيقي) جعل من البداهة وجود مُستويات تمثيلية في التنظيم التراتبي للأصناف المُتنوعة حسب البلدان والأوساط؛ إذ لم تَعدْ تُعالج بِوَصْفِها مجاميع خاصة، بل باعتبار أنماطها، وبعبارةٍ أُخرى بإيجاد بُعد بالنسبة لنمط مُعيّن. فالنظريات المَعرفية للُّغة تسمحُ بإعطاء مكانة مُهمّة لظواهر كالتعميم والانتقال.

وهكذا تسمحُ بتقديم وجوه بلاغية جديدة، بعيدًا عن كونها أدوات شكلانية جمالية فارغة، فهي تؤدّي دورًا هيرمينوطيقيًّا مشروعًا. إذ تقوم بإجراء وصف تجربة جديدة وصعبة التعبير، باصطلاحات تُحيل القارئ على تجربة أكثر استئناسًا وأكثر ولوجًا، ومِن ثَمَّ فإنّ وجهًا غير منتظر يفترضُ إمكان تجربة غير مسبوقة.

وتُفضي هذه المُقدّمات إلى تحديد المعنى الذي لم يعد فقط مفهوميًّا إذ يُصبح المعنى جهازًا يسمح باستباق الأحداث أو الإدراكات الجديدة لجعلها حقيقة عبر أفعال رمزية داخلية للُّغة. فالبلاغةُ والشِّعر والخيال تكون مجاميع سيناريوهات مُمكنة للمَعرفة أكثر منها تسجيلًا لمَعرفة. وهكذا نعثرُ على طرف يُقدمها تاريخ عَلاقات الأدب بالمَعرفة.

وإذا كان المنظورُ المَعرفي لم يؤثّر إلى الآن إلا قليلًا في الدراسات الأدبية، فإنَّ التقاءهما حاصل في حدود كون الأدب يُمكنه جزئيًّا أن يعرف بِوَصْفِه مسارًا رمزيًّا استباقيًّا، وسلسلة عمليات هيرمينوطيقية، حيث تجري انتقالات الأصناف كفضاء للذاكرة العارفة.

**الإدراكي:**

ا. مُصطلح يُستعملُ بقصد التعرّف، ويطلق المعنى الإدراكي أحيانًا على المعنى التعييني، في تعارض مع المعنى

المفهومي، الذي يُزادُ على الخُصُوص على المعاني ذات القيمة العاطفية.

2. ويستعملُ المُصطلح الإدراكي لتخصيص سيميائي، يُحيل على عدة أشكال من التمفْصلات: (الإنتاج/ الدفع/ التنظيم/ الاستقبال).

3. وينمو البُعد الإدراكي للخطاب، في موازاة مع ازدياد المَعرفة. أما الإنجاز الإدراكي فيُقابل تحوّلًا، يُعادلُ عَلاقة فاعل بموضوع المَعرفة. والأوضاعُ الإدراكية أو الحالات الإدراكية تسمحُ بتمفْصلات طبقًا للمربّع السيميائي: (الحق/ الخطأ/ السر/ الكذب). أما الفاعل الإدراكي فيُطلق على مالك المَعرفة عند المُعبر، ويعني الفضاء الإدراكي العَلاقات الإدراكية بين الفاعلين عبر فضاء: (النظر/ اللمس/ السمع).

4. وتتنوعُ أنماط الخطاب الإدراكي إلى:

أ ـ الخطابات التأويليّة، كالنقد الأدبي والتاريخ والتفسير.

ب ـ الخطابات الإقناعية، كالبيداغوجيا والسياسة والإشهار.

ج ـ الخطابات العلمية بتوضيحها وتأويلها ومرجعيّتها أو قيمتها.

**الإدراكات الخارجيّة:**

1. يستهدفُ المُصطلح تقصّي مقاييس ترتيب المقولات السيمية، التي تُمَفْصِل العالم السيمانتيكي. ومن هُنا، كان الالتجاء إلى بعض سيكولوجيّات الإدراك، التي تُميّز مجالات المُصطلح.

2. ويُعاني المُصطلح مُخاطرة تأسيسه على مقاييس خارج - سيميائيّة.

**التّقاطُعات:**

الاتصال؛ التلقين؛ اللّسانيات؛ البلاغة؛ علوم الأدب؛ السيميائيات.

Communication; Didactique (Littérature); Linguistique; Rhétorique; Sciences et Lettre; Sémiotique.

**المصادر:**


- طه عبد الرحمٰن، **اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.
- طه عبد الرحمٰن، **فقه الفلسفة، كتاب المفهوم والتأويل**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.
- بناصر البعزاتي، **خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة - دراسات إبستيمولوجيَّة**، دار الأمان، الرباط، 2007.
- ANDLER, D. (dir.), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 1992.
- OUELLET, P., *Voir et savoir*, Candiac, (éd.) Balzac, 1992.
- PELISSIER, A., TÊTE A., *Sciences cognitives. Textes fondateurs* (1943-1950), Paris, PUF, 1995.
- RICŒUR, P., *La métaphore vive*, et *Temps et récit*, Paris, Seuil, [1975], 1983-1986.


## الانسجام Cohérence

ينظر اللّسانيون إلى وحدة نصّ من وجهتين:

- المستوى الأول: يدلّ ببساطة على الاستمرارية السيميائيَّة والمنطقية بِوَصْفِها

انسجامًا يتضمّن الروابط بين الافتراضات والجمل؛

- المُستوى الثاني: هو الخاص بالمنظور العام للنصّ، وهو بذلك يتضمّن كل الافتراضات دون عَلاقة نحوية تربطها في توجهها نحو الاتجاه نفسه.

إذ يُمكنُ الإلصاقاتِ السّوريالية أن تمنح الانسجامَ النحوي والسيميائي ضماناتٍ مكتملةً، وتظل غير مُشفّرة تمامًا لأنها دون انسجام. وبعكس ذلك فإنّ سلسلةَ الملفوظات دون علامات، يُمكن أن تخدم منظورًا قابلًا للكشف عنه تمامًا. أي: يجد انسجامه كما هو شأن كلمة (يعني) التي تُراكم ببساطة أقوالًا مجازية، وتُقدّم دون رابط نحوي نقلات تصويرية واسعة عن اليومي.

ويُعدّ الانسجام وحدة ملفوظ يعمل على تعداد عناصر، أولها: انسجام يعودُ إلى عناصر تداولية، إذ على نصّ أن يُقدّم مثلًا موضوعًا واحدًا أو مركزيًّا، كما يُشدّد لوي كارول على ذلك في نصه:

«اكتشفتُ من بين أوراق خالي المحترم، ما يُشبه ورقة منزوعة من عمل فلسفي للمدّة، وكانت الفقرةُ اللاحقة مُعلمًا عليها: (هذه الوردة هل هي لك؟ إنها لي. هي وردتك. وهذه الدّور هل هي لك؟ إنها لي، أعطني يدك. لكنها صفعته) وفي الهامش: ملاحظة كُتبت بيد خالي: «إننا نَعُدّ أحيانًا هذا الأُسلوب مُرقّعًا، تلك فكرتي عنه. إنها أيضًا شاعرية جميلة دائمًا».

فالعبور من الدّيك إلى الحمار يقودُ إلى لا انسجام، إذ على النصّ أن يُقدّم أيضًا وحدة النّوع، إذ لا نَعْبِر من نصّ مسرحي إلى المقال أو إلى خطاب سياسي ووحدة النَّبْر. فالخلط بين الأنواع والنَّبْرات إذا لم يكن بالضرورة غير مُنسجم، يكون علينا عدُّهُ مُعارضًا لهذا العرف العام، الذي يقتضي انسجام النصّ.

وفي مرحلةٍ ثانية يرتبطُ الانسجام بعناصر منطقية سيميائيَّة، إذ على مضمون النصّ أن يكون مُطابقًا لقواعد المنطق، لا يُقدم مثلًا تناقضًا، أو نظامًا لا ينسجم مع نظام الأحداث. من ثمَّ، فَفِي غياب العلامات الزمنية فإنّ نظام الجُمَل يقتضي إنتاج نظام أحداث كما هو شأن الجملة:

«مات في الصباح، ونام بالمساء جانبي» وهي جملة غير مُنسجمة.

وأخيرًا؛ فإنّ الانسجامَ يرتبطُ بعناصر لسانيَّة يُمكن تجميعها في اصطلاح التآلف، ويقوم على طُرق ربط جملة بأُخرى وهذه الطّرق قاموسية تستعمل اصطلاح تكرار مرادفات أو اصطلاحات عامّة وخاصّة:

فالطّرقُ القاموسية ثرّةُ الأُسلوب والمقطع والأُسلوب المُترابط، إذ يُمكن

أن يكون النصّ متآلفًا ومشكلًا، دون أن يكون مُنسجمًا.

من هنا فإنّ الانسجام:

1. عمل ما، في اللُّغة الشائعة، وهو كذلك كل ما يطبع عقيدةً أو نظام التفكير أو النظرية؛

2. ولا يُعَدّ الانسجام، من وِجهة نظر «غولدمان»، منطقيًّا، بل يُعَدّ وظيفيًّا، وهو أحد العناصر الثلاثة، المكوّنة للقيمة الجمالية، والمُميّزة للأعمال الأدبية الكبرى من حيث الغنى والطابع المفهومي للتخيل؛

3. ومن المنظور السّيميائي لا يتعلقُ الأمر بادعاء الانسجام فقط، بل بقدرة تجريبية على الوصف، ويظهر أن الوسيلة المؤكدة لهذا، هي التي تتجسّد في إخضاع النظرية نفسها لِلُّغَةِ الشكلية، فهل علينا إذن أن نرضى بالتثبّت من انسجام نظرية على مُستوى تشكّلها المفهومي، بوساطة التحليل المُقارن لتعريفات المفاهيم المُعينة؟

أما الانسجامية فهي:

1. تطابق صورتين أو تعادلهما المُتشابه في المنطق الصّوَري.

2. وتقوم سوسيولوجيَّة الرواية عند «غولدمان» على الأطروحة التي يوجد، بموجبها (الانسجام)، بِنْية الرواية الكلاسيكية، وبِنْية التبادل، في الاقتصاد الليبرالي.

**التَّقاطُعات:**

الإلصاق؛ الاحتجاج؛ التنسيق؛ الكذب؛ المرحلة؛ المرادف؛ البلاغة؛ الأُسلوبية.

Anaphore; Cataphore; Chaîne de référence; Collage; Isotope; Progression thématique autorynie; argumentation; Coordination; Falrasie; Hyperonymie; Monsonge; Période; Synonymie.

**المصادر:**

- محمد خطابي، **لسانيّات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- RIFFATERRE, M., *La production du texte*, (éd.) Seuil, 1979.
- VAN DIJK, *Text and context*, (éd.) Longman, London, 1977.

## الإلصاق Collage

تقنية تقومُ على اقتطاع مقاطع من مجموع ما، موجود سلفًا لإدماجه في إبداع جديد، وهي مُمارسة رائجة في الفنّ البلاستيكي وعند التكعيبيين والـ (Pop'art)، ويُقابل في الأدب عمل الشاهد ويندرج في التناص. وقد ظهر الإلصاق مع الطليعة المُعاصرة، والتقنية الموروثة عن الملصقات التكعيبية مع براك/ بيكاسو/ ماتيس.

وقد استقى المُستقبليون وأبولينير، دروسهم من رامبو (1873) الذي توخّى تأسيس شعر جدير على أنقاض النماذج الشَّعبية والأدب المُتقادم وكتب العشق، وهكذا خاض كتاب في تجميع صيحات جمهور معدلين خطابات إشهارية؛ إذ قام

لوتريامون في «أناشيد مالدورو» بإلصاق سرقات مقاطع كاملة من الروايات الشَّعبية ومقالات علمية. فَفِي أشعاره (1870) نجد حكم باسكال ولاروشفوكو ضمن مُلصقات مُعارضاته. وهكذا نجد عمل الأفكار الكبرى التي تأتي من القلب لفوفينارك، وتتحوّل عند ديكاس إلى الأفكار الكبرى التي تأتي من العقل. وفي سنة (1910) نجد أبولينير في أشعار-محادثة وتحت تأثير (كلمات حرّة) للمُستقبليين والروح الجديدة يدخل غنائيَّة يومية عبر شاهد، ويجمع أقوالًا مأخوذة بالمُصادفة من الجولات المدنية في عمله. ومن منظور استفزازي يتّخذ «دادا» من الإلصاق وتقنيات أُخرى وسيلة لإعادة ترتيب كل الأصناف الفنية، وفي الوقت نفسه يتّخذها أشكالًا لإبراز لُغة جديدة شاملة وبدائيَّة، تستغلّ إجراءات مطبعية لاستفزاز شفرتها. كما جعل السّورياليون الإلصاق عملية أدبية تربطهم بسابقيهم. أما رامبو ولوتريامون وأراغون في قروي في باريس (1926) فقد أدمجوا مُلصقات ولافتات وإعلانات إشهارية ومُقتطفات جرائد. في حين اقترح ماكس إرنست الأكثر راديكالية رواية مُلصقة بعنوان: «المرأة ذات الـ 100 رأس» (1929).

ونجدُ الإلصاق كذلك في قلب مُمارسات الرواية الجديدة في الخمسينيّات والستينيّات بطريقةٍ إيحائيَّة مع أ.ر.غرييه أو ن.ساروت، أو بطريقة نَسَقية عند بيتور Butour في كتب كانت كلّها مصنوعة من نُصُوص مُلصقة في روايته: (6810000 ليتر ماء في الدقيقة) (1965)، حيث يُموضع جُمله ضمن جُمل شاتوبريان. وفي كيبيك كندا، نجد ج.ميرون، يتلاعبُ بالتناقضات. ويُعلّق يانس على اغتراب هذياني في (L'homme rapaillé) (1970) في حين أنّ مجموعة كُتّاب (Tel quel) و(Change) و(TXT) يُمارسون الإلصاق بِوَصْفِه تعبيرًا مُحدّدًا في ما بين عامَيْ 1960 و1970. وباسم التناص بِوَصْفِه جوهرًا جماليًّا وأيديولوجيًّا كان الإلصاق يؤكّد سيرورة الخطابات في المُجتمع المُعاصر. وهكذا عبرت بطريقتها مجلات (Codex) لد.روش (1974) و(Parodia) لفردينان دو سُوسير (1981) عن اندراج في خط (Finnengan's Wake) لجويس (1939) بِوَصْفِها عمليّات حقيقية للاستشهاد.

ظهر الإلصاقُ بِوَصْفِه تقنية استفزاز للشفرات الأدبية، كما هو شأن باقي المُمارسات الفنية، في تنكّر الميث الرومانسي للعبقرية والإلهام، وفي الوقت نفسه الذي تدّعي فيه إمكان فنّ للجميع، بسخرية ومُعارضة ومُخالفة، تضع مقاطع خطابات مُختلفة من كل التوجّهات النازعة إلى تعدّد يمتح من مُختصرات، مستعيدًا تكوينها وتنسيقها حيث يُلصق المقطع لإبراز القطيعة

اعترافًا بإعطاء شعار للرؤية المُعاصرة، لعالم غير خاضع لمبادئ الوحدة، لكنه دينامي عبر جموعيّته وفُسيفساء معناه.

إبداع صوري للتكعيبيين، أبدعه بيكاسو وبارك (1912)، حيث تدمج باللّوحة أوراق مُلصقة، وبذلك يكون الإلصاق إدماجًا لشذرات واقع باللوحة، بوضع مواد مُتنافرة، تعطاها قيمة مُساوية تفترض إخراجًا واضحًا أو خفيًّا كما هو عند «ماكس إرنست». إذ يُشدّد على تلاحقه، لأنّ الإلصاق ينتمي إلى جمالية مقطع ظهر في نهاية القَرْن 19. أما في الأدب فيقومُ الإلصاقُ على إدماج مقاطع مُقتبسة من كتبٍ أُخرى ومعاجم ومقالات، فالإلصاق من ثمَّ، هو نمط خاص من الشاهد والاقتباس لا يظهر كما هو في (أناشيد مالدورو) وأحيانًا مع أبولينير وسان جون بيرس في شكل استشهادات ذاتية.

ويقتضي الإلصاقُ عدم تواصل الحياة المُعاصرة، بتكسير خطيّة الخطاب بحوار المقاهي مثلًا، إلى عدد من الاهتمامات والمقاصد كجمالية المفاجأة والإبهار بتنوّع الحياة المُعاصرة، أو خلاصة موقف فلسفي أو فرض فوضى على النظام عند «ج. بيرس».

**التّقاطُعات:**

المستقبلية؛ التناص؛ الظاهراتية؛ السّوريالية؛ الآداب الموازية؛ الرسوم المتحركة.

Futurisme; Intertextualité; Phènomologie; Surréalisme.

**المصادر:**


- سوزانا ميلر، **سيكولوجيَّة اللعب**، تر: حسن عيسى، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- فرانسوا جاكوب، **لعبة الممكنات**، تر: أحمد صالح، دار الحصاد، دمشق، 1991.
- وليم جيمس، **معنى الحقيقة**، تر: أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- ARAGON, L., *Les collages,* Paris, Hermann, 1965.
- DUBOIS, Ph., «Esthétique du collage: un dispositif de ruse», *Annales d'Esthétique*, 1976-1977, t.15-16.
- GROUPE (dir.), «Collages», *Revue d'Esthétique,* 1978, Paris, IGE «10/18», 1978.
- AMOSSY, RUTH et ELISHEVA, ROSEN, *Les discours du cliché,* Paris, CDU, 1982..


## أدبُ الكولونيالية

## Coloniale. (Littérature)

يضمّ الأدب الاستعماري مجموع الأعمال التي هي وليدة التوسّع الاستعماري الأُوروبي في القَرْنين 19 و20 أو ذات عَلاقة مباشرة به. ولا تتحدّد فقط بالنُّصُوص المُنتجة في المُستعمرات، ولا بتلك التي تنتمي مُباشرة إلى أيديولوجيَّة استعمارية. وتضمّ جزءًا من أدب الرحلات، وترتبطُ بعَلاقة مُعقّدة بالثيمات العجائبية لأدب المراكز. فمنذ الاكتشافات الأُولى إلى القَرْن 19 كانت الآداب الاستعمارية غير مُحدّدة إلا في النادر، تُعَدّ آدابًا غرائبية صادف ظهورها بداية الاكتشافات، وقمة الإمبريالية الأُوروبية (1870/ 1914). سيتّضح مفهومُ الأدب الكولونيالي، باستعماله العجائبية حافزًا، كما يظهر في

عنونة الكتاب الذي خصّه به الإخوان لويلوند ما بعد غرائبية لوتي: الرواية الكولونيالية (1926)، في مُنافسة بين المركز والهوامش. فالكُتّاب الاستعماريون البعيدون أحسّوا بعزلهم عن موضوعهم المُمكن بِفِعل كُتّاب المراكز الذين يُصدرون كتبهم بسهولة في باريس ولندن بنجاح، بعد سياحة فصل جاف على حساب معرفة للأمكنة. إذ نجد أحد الجونيفيين، ولا نتحدث هنا عن «جيد» أو الأخوين تارو، يُقدّم عملًا يشتهر بعد لوتي. وتتناقض الوضعية الفرنسية مع وضعية أدباء الأنغلوفونية الذين يجدون مكانًا أهمّ من كُتّاب المُستعمرات: فنَمُوذَج كيبلينغ وموغان وكونراد، وهذا الأخير بالذات يترجمُ في سلاسل مُؤسَّسات كجمعية الكُتّاب الاستعماريين المُؤسَّسة، (1926) ثم الجمعية الوطنية لكُتّاب البحر وما وراء البحر (1964) التي كانت وراء تأسيس «جمعية كُتّاب اللُّغة الفرنسية»، والأخوان لوبلوند، في جزر لارينيون، يقدّمان لائحة بكتاب استعماريين كلوي برناند في «دم الأجناس» (1899) وبيير لوتي الذي يفترض أنّه يفوقُ كيبلينغ وفيكتور سيغالين (1907).

بدأ الأدب الاستعماري في بلجيكا باحتلال الكونغو سنة (1908)، لكن النشاطَ الاستعماري بدأ سنة (1870) بمُبادرة من ليوبولد الثاني بروايات، كانت من بينها كتابة الكونغولي ستيفانو كواز (1911)، وتوسّع الاحتلال البلجيكي إلى رواندا وبوروندي بعد عام (1918).

وقد عرفت الأفريقانية الأدبية والثقافية والعلمية تطورًا بظهور نقاد أدب استعماري.

فَفِي «تاريخ الأدب الاستعماري الفرنسي» (1931) لرولان لوبيل، حُدِّدَ هذا الأدب حسب ثلاثة مقاييس:

على الكاتب الكولونيالي أن يكونَ وليد مُستعمرة، أو عاش فيها سنوات، ويقوم على فهم سيكولوجي للمُستعمرات والمُستعمر.

والنُّصُوص تعضدُ الاستعمار وتُسْهِمُ في الدعوة إليه (مزارعون، رهبان، قانونيّون وإداريون).

وقد أبدى بعض الكُتّاب نقدًا أو تحفّظًا. فالأدب الاستعماري هو موضوع نقاش مفتوح بشأن الطريقة والعمل.

ويُمكن إقامةُ هذا الأدب على الوظيفة الأيديولوجيّة القصوى، فالرواية الاستعمارية تُقدّم صورة المُستعمر لغاياتٍ تسويغيّة، لكنها تُعلّق التحليل؛ وهذا يجعل قراءة الأعمال في تنوّعها وفرادتها موضوع حافز دراسات ما بعد الاستعمار.

**النَّقاطُعات:**

المنفى؛ الغرائبية؛ ما بعد الاستعمار؛

الرحلة؛ المراكز والهوامش؛ الآداب الملحقة.

Exil; Exotisme; Postcolonialisme; Voyage.

المصادر:

- تيبري هنتش، **الشرق المتخيل رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي**، تر: غازي برو، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- بيل أشكروفت، **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، تر: خيري دومة، دار أزمنة، الأردن، 2005.
- بيتر جران، **ما بعد المركزية الأوروبية**، تر: عاطف أحمد وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- ASTIER-LOUTFI, M., *Littérature et colonialisme. L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque* (1871-1914), Paris, Mouton Editeur, 1971.
- HALEN, P., *Le petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*, Bruxelles, Labor, 1993.
- MOURA, J.-M., *L'europe Littéraire et l'ailleurs*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.
- SAID, E., *Culture et impérialisme*, trad. P. Chemla, Paris, Fayard et le Monde diplomatique, [1992], 2000.

## الكوميديا Comédie

كانت الكوميديا في البداية تشملُ كلّ مسرحيَّة كيفما كان نوعها، كما هو شأن الكوميديا الفرنسية. ودَلَّتْ منذُ القَرْن 15 على مرحلة كانت فيها الإنسية تستعيدُ النَّمُوذَجَ القديم لمسرحيَّة هدفها رسم ملامح خاصة أو عاهات اجتماعية، (وهو معنى الكوميديا الإنسانية)، وشيئًا فشيئًا انضمت فكرة الهزلي إلى النوع، بِوَصْفِها شكلًا ميميًّا يُراوح بين لعب وإرادة تعليمية، ظلت الكوميديا عبر القرون إطارًا واسعًا لاستقبال أشكال درامية مُتعدّدة، لم يكن الأساسي فيها دائمًا هو الضحك. والكوميديا، كما ظهرت في فرنسا في الأوساط الإنسية في خمسينيّات القَرْن السادس عشر، لها أُصول في الكوميديا اللاتينيَّة منذ القَرْنين 2 و3 ق.م ذات الأُصول الإغريقية ويعود الاقتباس إلى أنها كانت جماعة أدباء صغيرة لمُعارضة أشكال القرون الوسطى التي عُدَّت سافلة، لكن العروضَ أمام الجمهور الواسع لم تبدأ إلا في ثلاثينيّات القَرْن السابع عشر، فكورناي في مسرحياته الأُولى أوجد كوميديات ناجحة رسمت مُحادثات الناس الأقّاقين.

وفي تيّار التراجيديا نفسه وضد التراجي-كوميدي، اقتبست الكوميديا الكلاسيكية قواعد الوحدات السابقة وبتأثير الكوميديا الإسبانية (1650) أصبحت الكوميديا نوعًا كبيرًا مع «موليير»، إذ استغلت أعماله كل أشكال الهزل.

ونجح في مُصالحة فانتازمات جمهور المسرح، مُطورًا كوميديا - الباليه وكوميديا الطبائع مع تارتوف (1664) و«المريض بالوهم» (1673)، وفي القَرْن التالي تظهر مسرحيَّة «حلاق إشبيلية» (1775) لبومارشيه مُستفيدة من كوميديا العادات والدراما البورجوازية.

لم يعُد الدراماتورغ الأكثر إبداعًا منذ عام (1950) يُطلق كوميديا على مسرحه، إذ تُطلقُ الكوميديا على كل نوع مسرحي يخدم تمثيل نقد العادات وموجهات المُجتمع، لكن الكوميديا

تُحدّد دائمًا بالنسبة إلى أنواع أُخرى كالتراجيديا.

وظلّت الكوميديا منذ بدايتها نوعًا غير مُستقر، يُراوح بين مُحاولة التعارض والواقعية، وهذا مما جعلها تستبعد الهزل، وهذا يُفضي بهذه الإرادة إلى مُلاحقة الطبيعة إلى النهاية حيث تداخل الجدّي بالهزلي، والمرضي بالتهريجي، كما أنّ ذوق الفانتازيا دفعها إلى الرومانسية.

من ثمّ، ظهرت الكوميديا عبر العصور بنعوت (السعيدة/ العاطفية/ الجادة)، بطبيعة ميمية (واقعية/ شعرية) وميزات شخصيات (البطولة) أو المظهر الأخلاقي والتعليمي (الأخلاقي)، وهذا يفترضُ فضاء التركيب المُمكن لتعدّد الأنواع. ويبقي العرض دائمًا على بُعد بينه وبين الجمهور، وهو بُعد يُعدّ شرطًا للنقد والطريقة الأساسيَّة للهزل.

**أما كوميديا باليه**: فهي عرض يمزج الموسيقى بالرقص بالنصّ الهزلي، وكانت موضة القَرْن 17 ظلّت مُرتبطة باسم موليير في عام (1661).

تطوّر هذا النوع في إيطاليا مع عروض الميدسي بفلورانسا. وأنتجت فرنسا مسرحيّات منها مستشفى الحمقى (1634) لباي و«أحلام الناس اليقظين» (1646/ 1645) لبروس، وارتبطت كوميديا الباليه بأبّهة البلاطات واحتفالاته.

وكانت الأعمالُ تستجيبُ لمُعطى جمالي يجمع بين أنواع تُلبّي الأحاسيس بدل الذكاء، وهي طريقة لترجمة (الإبهار والتكوين) في الدراما القديمة، عبر مُحاولة نيل إعجاب البلاط والمدينة، تنويهًا بالحبّ وفنّ الحياة المؤدبة والراقية كما أسهم نقد البورجوازية بذوق مسرحي فرجوي كان موضة العصر، وإذا كانت مشاهد «موليير»، تصدر باسم كوميديا فإنّها كانت ملهاة ممزوجة بكوميديا وموسيقى ومداخل باليه.

**أما كوميديا ديل أرتي**: فهي تعبير إيطالي يعني المسرح الاحترافي، وتعارض كوميديا المعرفة المسرح العالم، ظهرت في القَرْن 15 لتدل على مسرح شعبي مطبوع بغياب النصّ الدرامي النهائي، وتقوم على لعب ممثلين يتصرفون في الحوارات انطلاقًا من أساسيَّة وشخصيات نمطية، وهي كوميديا حبكة بهدف تسلية عبر كاريكاتورية ونقد اجتماعي. والفنّ عندها مَعرفة عمل يرتبطُ بتكوين الفرق الاحترافية في منتصف القَرْن 15 تظهر فيه فرقة بادو (1545) قبل حفظ المونولوغات في القَرْن 16 وكانت الفرق تتجولُ عبر أوروبا ليختفي النوع في القَرْن 18، مع أنّ تقنياته ظلّت ذات أثر في تاريخ المسرح عبر البانتوميم والإخراج الشَّعبي، وتعطي هذه الكوميديا المسرحيّة والمشهدية والحركة والتعبير الجسدي أسبقيةً.

ويظلّ تأثيرها في موليير وماريفو ظاهرًا. وأسهمت في القَرْن 20 في تحديد الإخراج وأفلام «تشارلي شابلن» لأثرها في لعب المُمثلين.

**والكوميديا:**

1. ملهاة تنتهي نهايةً سعيدة، ويقلّ موضوعها سموًّا عن المأساة.

2. تُحدّد معنى الكوميديا في القَرْن 17 ليعني حبكة تضمّ شخصيّات ذات انتماء طبقي مُتواضع، وتعرض مفاجآت تكشف عن طبائع الناس، وعادات المُجتمع، بطريقة نقدية ساخرة.

**التَّقاطُعات:**

مسرح الشارع؛ الهزلي؛ الباليه؛ الباروك؛ الموسيقى؛ المسرح؛ الأنواع.

Boulevard (Théâtre de); Comique; Commedia dell'arte; Proverbe; Satire; Vaudeville.

Ballet; Baroque; Comédie; Cour (Littérature de); Galanterie; Musique; Théâtre.

**المصادر:**


- دانتي، **الكوميديا الإلهية**، تر: حنا عبود، ورد للطباعة، دمشق، 2002.
- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- فوزي فهمي أحمد، **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- CANOVA, M., *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993.
- CORVIN, M., *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- GAIFFE, F., *Le lirire et la scène française*, Paris, éd. de Paris, 1931.
- REY-FLAUD, H., *La comédie*, Paris, Laffont, 1997.
- VOLTZ P., *La comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.
- ABRAHAM, C., *On the Structure* of Molière's Comédies-Ballets, Tübingen, Biblio 17, 1984.
- BOTTEGER, F., *Die «Comédie-ballet»* Von Molière-Lully, rpt Hildesheim, Olms, 1997.
- COUVREUR, M., JEAN-BAPTISTE LULLY, *Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, Marc Vokaer, 1992.
- MAZOUER, Ch., *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993.
- PELLISSON M., *Les comédies-ballets de Molière*, Paris, Hachette, 1914.
- BOURQUI, C., *La commedia dell'arte*, Paris, Sedes, 1999.
- DUCHARTRE P., *La commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Librairie théâtrale, 1955.
- JOLIBERT, B., *La commedia dell'arte et son influence en France du XIVe au XVIII sicle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- JONARD, N., *La commedia dell'arte*, Lyon, (éd.) L'Hermès, 1982.
- MAMCZARZ, I., L'improvisation et les techniques du jeu théâtral dans la commedia dell'arte», *Revue d'esthétique*, 1977, nº1-2, p.113-138.
- Coll., M., *Arlequin et ses masques*, Dijon, Pu Dijon, 1992.


## Comique هزلي

يمتحُ من الكاريكاتورية والمُسلسلات الفكاهية المُصوّرة والثقافة الشَّعبية والتلفزة ويُطور سردًا خاصًّا، يتفاعل فيه المرئي والمكتوب بِوَصْفِهما ثقافة فرعية ومُلحقة تُحاكي تصاميم لوحات جدارية بتهكّم، يربط العمل الفنّي بالقِيَم الخاصة للثقافة المُضادة، على الرَّغْم من ارتباطه بالتسلية، استثمر تقنيّات الطباعة بالألوان، كما وظّفت المُغامرة والخيال مع سوبرمان والرجل الوطواط، وأدخلت موضوعات رعاة البقر

والقصص الغرامية والخيال العلمي، لاستغلال الفنّ الجماهيري المُرتبط بالصحافة والمطبوعات المُستقلّة الخاصة بالأطفال، مع مُغالاة في النزعة الفوضوية. تَعزّز النوع في الثمانينيات مع ظهور الرواية المُنفذة على الحاسوب المتبنِّية للبطل الخارق، بتوجه واقعي ساخر في «الرجل الوطواط» «عودة الفارس القديم» وافتراض تحوّل الخوارق إلى حقيقة، تحكي فيها الحيوانات الشبيهة بالإنسان قصصًا واقعية.

ينتمي الهزلي إلى مسرح كوميدي ظلّ مدّةً يعني قطعةً مسرحيَّة، ومنه جاءت عنونة (الإيهام الساخر) لكورناي (1936) لإبراز ميوعة الحدود بين الواقع والمتخيل الدرامي.

من ثمّ، كان الهزلي مُثيرًا للضحك، فالاسم مُرادفٌ للتسلية، مع أن أصل الضحك يوجد في الموضوع أو الشكل، لمادة جدّية أو حزينة تُعالج هزليًّا. وبالمعنى الواسع فالهزلي سجلّ يخصّ أشكال الضحك وتظاهرة البعد الذي يتّخذه النوع والحصيلة التي نخرج بها من سجلّ الهزلي، تقوم في عَلاقة بالمعايير والتابوهات وتجاوزهما. إذ يتولّد الضحك مما هو آخر وأجنبي، فالضحك يحاكم من يتجاوزه دون معرفته، كما يمتلك الضحك حقّ مُعالجة الممنوع والمُقدّس والجنسي والسّلطوي أمام مُتفرج، يبدو حكمًا يستهلك الهزل مُستمتعًا بإحساس تعاليه، بالتباعد بين الواقع وتمثيله. وهو بذلك تنفيس عن النفس في حالات التلاعب بالتجاوز، مع أنه يتميّز بسعادة تعود إلى غنائيَّة لا إلى هزل.

ما يُثيرُ الضحك والهزل يرتبطُ بعَلاقة الأسباب بالمسبّبات، لوضعهما ثلاث لحظات:

1. الضاحك؛ 2- المُضحك؛ 3- المضحوك عليه. وهي عَلاقة تلازم بين (1 و2) وبُعد هزلي في الفنّ كما في الحياة، يعودُ إلى وِجهة نظر يتّخذها الشاهد، فالضحك يشتغل بِوَصْفِه فنتازيا الانتظار حسب شارل موران، أما فرويد فيُميز ثلاثة أنماط هزلية في (كلمة الروح):

1. يسمحُ الروحي بفضل إيهام تعبيري إلى اقتصاد منع (مثال: جنرال ينتظر مولوده الثامن لكنه يرسب في الانتخابات؛

فالمقاطعةُ الوحيدة التي ينتج فيها هي هاته؛

2. يسمح الهزل باقتصاد الاقتباس المؤسف لموقف في «المحامي المدّعي عندما يفشل في دفاعه يفقد احترامنا»؛

3. ويسمح الهزل الأسود باقتصاد الانفعال «المحكوم بالإعدام يُحدد تنفيذ الحكم في أحد أيام الإثنين فيعلق:

يبدأ الأسبوع جيدًا».

فالهزلي الذي يُحدّد ميدانه في الكوميديا، علينا ألّا نخلطَ بينه وبين النوع، لوجوده في الدراما والرواية والشِّعر كما في كلّ الفنون، عند رابليه كما عند يونسكو.

**التَّقاطُعات:**

هزلي؛ كوميدي؛ سخرية؛ مُفارقة؛ سجل؛ نقد؛ تراجيديا؛ جنون؛ اللامعقول؛ المسرح.
Absurde; Boulevard (Théâtre de); Burlesque; Comédia; Folie; Humour; Ironie; Paradoxe; Registres; Satire; Tragique.

**المصادر:**


- ميشيل ليور، **فن الدراما**، منشورات عويدات، بيروت، 1965.
- محمد مندور، **المسرح العالمي**، دار النهضة، القاهرة، 1970.
- دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض، **مجلة مُختبر المسرح**، كلية الآداب، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، 2009.
- أحمد شايب، **الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله**، دار أبي رقراق، الرباط، 2004.
- EMELINA, J., *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
- GAIFFE, F., *Le rire et la scène française*, Paris, éd. de Paris, 1931.
- GOLDZINK, J., *Les Lumières et l'idée du comique*, Fontanay-aux-Roses, Ecole normale supérieure Fontanay-Saint-Cloud, 1992.
- JARDON, D., *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988.
- SAREIL, J., *L'Ecriture comique*, Paris, PUF, 1984.
- NELLY, FEUERHAHN et JUDITH STORA-SANDOR, *Humoresques*, univ Paris 8, 2003.


## الاتصال Communication

يُعدّ قضية دراسات ثقافية ذات توجّهات مُتعدّدة، إذ يُحَلِّلُ الاتصال في علم العلامات انطلاقًا من شفرات ذات دلالة، في اهتمامها بالنُّصُوص السّمعية والبصرية والمكتوبة والمقروءة.

لهذا يُبدي أصحابُ النزعة التفاعلية الرمزية والمنهجيَّة اهتمامًا بمُمارسة القدرات الاتصالية الحرة والمشروطة اعتمادًا على طرح ش.س. بيرس في الشرط المُسبق للعلم الصحيح، وافتراض ي. هابرماس للموقف المثالي للتخاطب المُراوح بين مثالي وفعلي، بعيدًا عن تحريف أيديولوجي أو تمويه أدبي.

1. نقل الأخبار بوساطة العلامات والإشارات من مُرسل إلى مُتلقّ عبر قناة ما.

2. يعمل التواصل على نحوٍ جيد في حال تقاسم الشفرة وغياب التشويش.

3. تُعَدّ وظيفة التواصل وظيفة إنتاج الدالّ، تتوجّه إلى المُتلقّي في تعارض مع وظيفة التعبير.

4. أما التواصل المُتعدّد الأنماط فهو تواصل مُتنوّع الأنظمة والقنوات (مثال: اللُّغة/ الإشارة/ الميم/ في الخبر نفسه).

5. يُعدّ التواصل العاطفي في الرواية تخلّيًا عن اللُّغة، واعتماد قاعدة توافق الأذواق.

من ثمّ، يتحددُ التواصل بأنّه فعل تحقيق عَلاقة بين المُرسل والمُتلقي، من أجل نقل موضوع أو خبر. ويُمكننا أن نقصد في إطار التواصلات مجموع الوسائل والتقنيّات التي تسمحُ بنشر الرسائل (المكتوبة/السمعية البصرية)، بالنسبة لجمهور واسع إلى حدٍّ ما.

لذلك كان التواصل اللّغوي موضوع الكثير من الأبحاث النظرية. وتظلّ المسألة: هل كان عليها التوسع إلى التواصل الأدبي، بإيجاد عَلاقة بين كاتب مُرسل وقارئ وسامع، عبر وساطة نص مقروء أو مسموع، يخضعُ لوسائل مُتعددة (كتاب/عرض) ووسائط (مطبعة/مكتبة/ممثل).

فكلمة تواصل تعود إلى القَرْن 14 بالإحالة على فكرة وضع مُشترك والدخول في عَلاقة، لكن الكلمةَ ترتبطُ بعَلاقات اقتصادية وطبوغرافية: لأنّ الاهتمام بتواصل القَرْن 17 قام على دراسة بِنْية الفضاء التجاري، عبر إنجاز طُرق تحريرها لفتح منافذ منذ القَرْن 18 عبر ميادين عديدة.

ويعودُ التواصل إلى مصادر اللُّغة والكتابة وتاريخها، يقرأ عبرها المطبوع والعرض، ذلك أنّ الاحتفاظَ في الذاكرة بالخبر ظلّ مدّةً طويلة شفويًّا ومخطوطًا، إلى أن جاء اختراعُ المطبعة ليُغيّر شروط ذلك بسبب النشر الواسع، عبر وساطة الكتاب ضمن حلقة تسويقه، وبفضل التقنيّات الجديدة للإنتاج والتوزيع الذي بارك الخبر الأدبي توطدت العَلاقات بين الثقافة والتواصل.

أما القَرْن 19 فكان زمن نمو التواصل بأشكالٍ مُتعدّدة (قطار/تلغراف/هاتف/سيارة/طيارة)، وتُعدّ الجرائد وازدهار النشر (موطدين لعَلاقة الثقافة بالصناعة وسوق الإشهار) الرأسمال في التواصل.

من ثمّ، أصبح التواصل وسيطًا جماهيريًّا منذ عام 1930 فضلًا عن دور الإلكترونيات (إذاعة/تلفاز/إعلاميات)، وبذلك أخذ الحديث عن ظهور مُجتمع الصورة بدلًا من مُجتمع الكتاب، الذي سماه مارشال ماكاوهان كوتنبر (Galaxie)، ولا يُمكن الإنتاج الأدبي أن ينفلتَ من السّياق بتكيفه مع سوق الأدب بإنتاج ضخم أو بالتسليم بالآثار السلبية لعَلاقة الإنسان بموضوعة اللاتواصل أو مُقاومة اللُّغة المُشتركة.

فاتّساع الأبحاث في تواصل القَرْن 20 واستعمال الاصطلاح في العلوم والتكنولوجيا، كان وراء وصف لسانيات اللُّغة بأنّها أداة تواصل، كما حلّلت السيميائيات أنظمةَ العلامات والشّفرات الشّفوية وغيرها.

وقد طبّقت بعض نتائجها على الأدب. إذ سارع «جاكبسون» إلى اقتراح تعديل للمُسوّدة الأساسيَّة للتواصل لإدخال الوظيفة الشّعرية (1963)،

وحاول هابرماس مُقاومة تسرّب (اللاعقلانية) والمُعاصرة بنقده خطاب المُعاصرة، الذي يتأصّل على الخُصُوص في تجربة أدب القَرْنين 10 و20 لأن التواصل الأدبي يطرحُ ثلاث مُشكلات:

1. نمو نشر النُّصُوص وتكثيفها وجمهرتها؛

2. مصير تواصل الصُّورة المُنافسة للكتابي؛

3. دقة هذه التحليلات لأن نقل الخبر يقوم على محتواه. ولأن النصّ الأدبي يُشدّد على الدالّ. فإنّ قضية الشكل تطرح مشكلاتٍ خاصة بالنقل (كالترجمة ولا سيّما بالنسبة للنوع الشِّعري). من ثمَّ، يُمكن تحليل التواصل الأدبي حسب وظيفة مقياس سائد يرتبط بالموضوعة والشخصيات... إلخ. وكذلك تلك الخاصة بكيفيّات التعبير في الأدب.

ولاستعمال قاعدةٍ خاصة بنظريات الإعلاميات هي (التشويش)، بِوَصْفِها أخبارًا جديدة وغير مُنتظرة، يعمل التشويش على الخبر بقوة فيما نسمّيه الحلاكة والعماء والدعم والتلغيز... إلخ، أي: كل ما يُميّز الأدب كما تُدركه الجمالية المُعاصرة من أنواعٍ أُخرى من الرسائل. مُفارقة أُخرى في مُعالجة هذا النَّمط من التواصل تخصّ العَلاقة القائمة بين المُرسل ومُتلقي الرسالة. إذا كان وجود جمهور مُستهدف حسب وظائف بعض الأنواع الخاصة (سلاسل أدبية)، فإن الكاتبَ لا يُمكنه إخضاع نصه كاملًا لِمُحَدِّدات جمهور مُعيّن، لأنّ سلسلة عناصر تتدخل بين الكاتب وجمهوره المُحتمل: كالنقد والإشهار والصدى وراهنية النصّ بالنسبة لأحداث سوسيو-تاريخية، وإمكان اقتباس النصّ مسرحيًّا وسينمائيًّا. ومن جِهةٍ أُخرى، فإنّ قراءةَ النصّ تتغيرُ في الزمان والمكان والفضاء وهذا يُعدّد التأويلات إذ يمنح تعدّد أصوات النصّ الأدبي قراءات مُخالفة.

فالأدب لا يُمكن أن تُسَوِّغَهُ التحليلات المُتنامية في النظريات المُعاصرة للإعلام والتواصل: فخُصُوصيته الجمالية لا تنفصل عن الطابع المُعقّد لتوجّه يفترض تواصلًا مُتباينًا يقتضي اختلافًا.

ومن جِهةٍ أُخرى يقتضي تنامي الطبع الإلكتروني وتعدّد النصّ التشعبي مُعطيات جديدة للتواصل الأدبي ضمن اصطلاحات جديدة.

**التَّقاطُعات:**

الإعلام؛ الأنباء؛ الأخبار؛ الخطاب؛ الشّفرة؛ الوسائط المُتعدّدة؛ الجرائد؛ الرأي العام.

Code; Discours; Information (Théorie de); Lecture; Lecteur; Média.

**المصادر:**

- عبد المنعم خفاجي، **التفسير الإعلامي للأدب العربي**، الجيل، بيروت، 1991.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص**

(**مقالات في الجمهور والتأويل**)، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر. نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- BRETON, P. et PROULX S., *L'explosion de la communication*, Paris-Montréal, La Découverte-Boréal, 1989.
- ESCARPIT, R., *L'information et la communication*, Théorie de l'agir communicationnel, trad. J.-M. Ferry et J. L. Schlegel, Paris, Fayard, (1981), 1987.
- MATTELART, A., *L'invention de la communication*, Paris, La Découverte, 1994.
- ONIMUSS, J., *La communication littéraire: culture et savoir*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970.

## كفاية القارئ
## Compétence du Lecteur

مجموع معارف عملية ومُكتسبات ثقافية يفترضها النصّ في قارئه.

فبعد تحرير عام (1657) افترض باسكال استئناسًا لدى قارئه لبعض المفاهيم الثيولوجيَّة الكبرى وانفتاحها على نقاش العصر. إذ يرى أنّ كل كاتب المُعارضات يُعَدُّ كفاية قارئ ثقافية، تسمح له باكتشاف النصّ.

الكفاية إذن تجعلُ الفعل مُمكنًا عبر فعالية الذات العارفة في محور الرغبة أو الفعل أو الاضطرار إلى إنجاز أو معرفة كيفية التصرّف في لحظات تاريخية مُعينة.

1. تضمن المَعرفة لفاعلين، إذ يوجد نظام نحوي في كل عقل بالقوة.

2. الكفاية هي مَعرفة شفرة، وهي إما معرفة مثالية وإما مَعرفة بسيطة.

3. من هُنا جاءت إطلاقات «الكفاية اللِّسانيَّة»، و«الكفاية النَّمطية»، و«الكفاية السيميائيَّة». و«كفاية الفاعل» و«كفاية التواصل»، للتعبير عن القدرات في كل حقل من الحقول السالفة.

والكفاية في اصطلاح «غريماس» ملكة.

**التَّقاطُعات:**

الجمالية؛ التلقّي؛ القراءة؛ الشِّعرية؛ الأنماط.

Esthétique; Lecteur; Poétique de la lecture; modalité performance.

**المصادر:**

- جون لاينز، **اللُّغة والمعنى والسِّياق**، تر: عباس صادق الوهاب، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- فان دايك، **النص والسِّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- CHARLES, M., *Introduction à l'étude des textes*, (éd.) Seuil, 1995.
- LENHARDT, J. et JÓZA, P. , *Lire la lecture*, (éd.) Sycomre, 1982.
- SCHOR, N. , *Lecture du detail*, (éd.) Nathan, 1994.
- PICARD, M. , *La lecture comme jeu*, (éd.) Minuit, 1986.
- PAGEAUX, D.H., *L'œil en Main*, (éd.) Maisonneuve, 2009.

## التصنيف
## Compilation

1. يُعَدّ التصنيف عملية جمع لحقائق ومُقتبسات أدبية مُختلفة.

2. يخضعُ الاصطلاح لترتيب ألفبائي أو تيمي.

3. يدخل في التصنيف: الأنتولوجيّات/ الطبقات/ المُدوّنات/ الفهارس/ المعاجم/ الموسوعات.

4. والتصنيف عملية تجريدية لترتيب عالم الأشياء.

**أما التصنيفية: (Taxinomie)، فهي:**

1. ترتيب للمُصطلحات لاستبعاد كل إبهام.

2. التصنيفية المُعقّدة هي المُشجّرة، والمُكونة لحقول دلالية تُحلل بسهولة كل مجموع موحّد ومُغلق.

3. تنظيم لوحدات في عَلاقات انْدماجيَّة وتراتبية.

4. أما المنهج التصنيفي فيقوم على مُلاحظة أكبر عدد من الأحداث المُمكنة، وتجميعها وترتيبها، بحسب مقاييس يُمكن معها استخلاص نظام ما.

**التَّقاطُعات:**

الجمع؛ الجرد؛ الطبقات؛ الفهارس؛ القيم؛ الترتيب؛ الحقل؛ تاريخ الأدب؛ تاريخ الأفكار.

Rapsodie; Anthologie; Histoire litterature; Valeur; Classe; Contenu.

**المصادر:**

- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- مارك ستلويرت وموريا كووى، **معجم دراسات الترجمة**، تر: جمال الجزيري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- **معجم أعلام النقد العربي في القَرْن العشرين** (جماعة) جامعة عنابة، الجزائر (د.ت).
- BULLETIN, S., *Histoire et science de la littérature*, (C.N.R.S), Paris, 1968.
- *Index bibliographique des Valeurs Culturalles arabes contemporaires*, Unesco, 1965.
- *Dissertation Abstracts international* (The humanities and Science), USA 1960-1978.

## التشكّي Complainte

يُقدَّم المُصطلح عبر مَحْكي أو لوحات مُتتابعة أو توجهات أو أوضاع مُحزنة. ذلك أن التشكّي يُعدّ خطابًا جماهيريًّا، يُعبّر به شخص أو شخصيّات عن ألم يعود إلى افتقاد أو كارثة، ويعودان معًا إلى سجلّ. وفي القديم كان الحداد يُعبّر عنه عبر سلوك مُشفّر بحركات التمرّغ في رماد أو التسويط الشّيعي للجسد، عبر خطابات مُقدّمة في شكل أشعار مُغنّاة في حالات موت قريب كما تُقدم مقاطع شفوية أو مكتوبة في عمل هوميروس وأناشيد إلياذة، حين يقتل أخيل هيكتور، إذ تفجع فيه أمه هيكين وزوجته أندروماك، ويشهد عليهما الحضور وهم يستدعون قِيَم الموت والحياة الأليمة. ونجد في الإنجيل كتاب الأحزان الذي تُعبّر فيه خمسة أناشيد بِوَصْفِها شكلًا أدبيًّا عن ألم اليهود بعد تحطيم مدينة القدس سنة (587). وفي القرون الوسطى يُعبّر عن الحزن في لوحات تأبين موت شخصية واقعية، وكذلك في أناشيد الحركات كما عند هوميروس، حين يُعبّر

عن ألم الأبطال كما في بكاء شارلمان، في أناشيد رولان، ونجد مُمارسات في مناطق من العالم كما في كورسيكا، مع نوع (Vosero)، مع أن التشكّي أخذ في الاختفاء شيئًا فشيئًا من الأدب، إذ لا يعودُ إلا بطريقة مُعارضات، فيما يخصّ اختفاء حيوان أو مُمتلكات مادّية كما هو الشأن في «بخيل» موليير، حيث يُشابه مونولوغه حالة التشكّي، كما يعود الشكل القديم ليظهر في القصيدة الطويلة لديكي «إلى ما لا ينتهي» (1995) أَسَفًا على موت المحبوبة.

ويصعبُ أحيانًا التفريق بين التألم والتشكّي حين يكون موضوع هذا الأخير موت عزيز. ولم يُشر الاصطلاح في القَرْن 12 إلا إلى نصّ شعري يلفت فيه السارد الانتباه إلى كارثة شخصية، للتوجه إلى شخص يحتمل مساعدة الشاعر الذي يقدّم نفسه منكسرًا يهمله الجميع. وفي القَرْن 15 كتبت «تشكّيات منهار» بمحتويات (تشكّيات امرأة مفاجأة بالحب)، حيث تتحدّث شخصية، تحلل انزعاج الأحاسيس «بتشكّيات فقراء» تُثير الانتباه إلى ألم الشعوب.

ومنذ القَرْن 17 أصبح التشكّي نوعًا شعبيًّا، يبرز الصور عبر أناشيد موجّهة إلى جمهور بموضوع مَحْكي مكتوب حزين، ويُمكن أن يتعلق الأمر بشخصية خرافية لليهودي التائه. وبانتهاء القَرْنين 18 و19 برزت تشكّيات شخصيات واقعية كان تصرّفها سببًا لنكبتها، إذ كانت العادة تقتضي إنشاد تأسيات وبيع نُصُوصها للإشادة بإعدام عُصاة، تجد تجاوبها مع جمهور يبكي لمطالعها، وقد أبدع شعراء أشكالًا أدبية تستلهمُ التشكّي الشَّعبي بهزل سوداوي مع لافورك، مجدّدًا النوع بِوَصْفِه تجربة كبيرة في (التشكّيات) (1885)، مكثرًا الاستعارات والإيقاعات لإبراز مظاهر الأمل والحزن معًا بعنف مضامين العمل الشِّعري، لكن التشكّيات ارتبطت بالأناشيد الشَّعبية.

إنه نوعٌ شعريّ ينتمي إلى أشكال ثابتة، حتى وهو يتحدّد في شكل نوع صغير، ويتعلّق الأمر بنوع ظهر في العصور الوسطى، لكن موضوعاته كانت أهمَّ الموضوعات، وكما يدلّ عليه الاسم الذي يقترح سلسلة تأوهات، غالبًا ما تكون حاملة لآهات تنتمي إلى حقل التأسفات، كما هو شأن «آهات الموريسكي» لسلمان رشدي.

وقد استعمل النوع قبل ذلك مع فيرلان وفي الشِّعر الشَّعبي وهذا يعني أنه لا يخضع لعوائق مضبوطة.

**التَّقاطُعات:**

الغربة؛ العاطفة؛ المراثي؛ الأغاني؛ الحداد؛ الجنائزية؛ الأناشيد.

Forme Fixe; Lai; Chanson; Deuil; forme simple.

**المصادر:**

- فاطمة حميد السّويدي، **الاغتراب في الشِّعر الأموي**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997.
- إبراهيم الحاوي، **رثاء النفس**، مُؤسَّسة

الرسالة، بيروت، 1988.
- أحمد مُختار البرزة، **الأسر والسجن في شعر العرب**، مُؤسَّسة، دمشق، 1985.
- محمد غنيمي هلال، **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية**، الأنجلو، القاهرة، 1960.
- BERTRAND, J.-P., *Les complaintes de Jules Laforgue, Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997.
- LYOTARD, J.F., Article «Performance», in Encyclopoedia *Universalis*.
- Coll., M., *Mille et cent ans de poésie française, de la Séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genêt*, éd. Et ann. Par B. Delvaille, Paris, Laffont «Bouquins», 1991.

## المسلكية التفضيلية
## Comportement (préférentiel)

1. سلوك كائن حي، يعمل على الاحتفاظ بحضور موضوع أو وضعية.

2. يدخل مفهوم المسلكية التفضيلية في نظرية الحركة، مُشيرًا بشكل ضمني إلى التواصل العاطفي.

3. وكذلك تعمل المسلكية التفضيلية على فرز العناصر الدينامية في الواقع.

وتُعدّ المسلكية مجموع ردود الفعل أو مُحفّزات تظهر واضحةً للعيان، ذلك أن المُلاحظة الخارجيَّة تكشف عنها، لذلك فالاصطلاح يُترجم التصرف.

ويُمكن أن يوصَفَ السلوكُ الإنساني بأنّه إثارةٌ واستجابةٌ في علم النفس السّلوكي الذي يُلاحق سيكولوجيَّة السلوك اعتمادًا على مُلاحظة بعدية لا تتطلب تحليلًا مُعمّقًا.

**التّقاطُعات:**
السلوك؛ الحضور؛ الوضعية؛ الحركة؛ التواصل؛ الدينامية؛ الحوافز؛ الملاحظة.
Présence; Communication; motif; Observation; Position.

**المصادر:**
- جيل دولوز، **الصورة ـ الزمن**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الحركة، أو فلسفة الصورة**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- عبد الله المغامري الفيفي، **الصورة البصرية في شعر العميان**، النادي الأدبي، الرياض، 1997.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA, J., *Chaque fois unique la fin du monde*, Paris, Galilee, 2003.

## الفهم
## Compréhension

1. طبقة مُحدّدة تُقدّم تعريفًا مقبولًا لكل العناصر، ويُمكن الطبقةَ المُحدّدة أن تظلّ مفتوحةً على طبقة موضوعات ما فوق لُغوية.

2. (الفهم) يُطلق ليعني معناه المُحدّد والمُعرّف في الموضوعات التي تُشير إليه.

3. يُلحَظُ في الطبقات الضعيفة البناء كالمعاجم نقصٌ في (الفهم)، بحيث تولّد المزايدات بشأن معاني المُصطلحات والمفاهيم.

والتفهم هو فعلُ الإلمام بمجموع، أو قُدرة الإحاطة الفكرية بالمفاهيم والأفكار والظواهر أدبية كانت أو عادية، شريطة حدوث الاستيعاب، إذ يُمكن أن يُشير الاصطلاح في اللُّغة إلى

وضع ذي بُعد عاطفي، إذ يتموضع في أوضاع الآخرين لتفهم مواقفهم.

والاصطلاح منطقيًّا هو مجموع طوابع، وفلسفيًّا يُعدّ نمط مَعرفة حدسية وتحليلية لعَلاقة الأسباب بالمُسببات.

لهذا، فنحن نُطلق فهم فكرة على المُعطيات التي تختزنها ذاتيًّا، والتي لا يُمكننا انتزاعها منها دون الإضرار بها. من هنا يطرح منطق فنّ الفهم ويُطلق ديلتاي التفهم على سيرورة معرفتنا للدواخل، بمُساعدة علامات مُدركة خارجيًّا بإحساسنا ورصيدنا النفسي عن رصد المظاهر والتظاهرات.

وهكذا، نحن نتكلّم على الفهم حين تستخلص المَعرفة دلالات الواقع التي فكّر فيها مُنجز الظاهرة وعايشها عبر عالمه الروحي. ولا يتعلّق الفهم بموهبة خاصة ولا قدرة حسّية خاصة، لأن هذه المَعرفة المطلوبة هي ببساطة حركة جدلية، تفُسّر فعل دلالتها النهائيّة.

**التَّقاطُعات:**

الموضوعات؛ المعاجم؛ تاريخ الأفكار؛ اللُّغة؛ المواقف؛ المنطق؛ المعرفة.

Thematique; Glossaire; His, idées, langue; Logique, Situation, Connaissence.

**المصادر:**

- يوسف وغليسي، **إشكالية المُصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- رشيد بن مالك، **السّيمائيَّة بين النظرية والتطبيق**، أطروحة، جامعة تلمسان، 1995.
- خمري حسين، **نظرية النص في النقد المعاصر**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- TODOROV, T., *Poétique*, (éd.) Seuil, 1968.
- TODOROV, T., *Poétique de la prose*, (éd.) Seuil, 1971.

## Concept مفهوم

1. يعني المفهوم كل فكرة عامة لموضوع طبقة، يُعبّر عنه بمُصطلحات في لُغة أو لُغات مُتعدّدة.

2. المفهوم وحدة قابلة للجدال، بحيث يُمكننا إدراجها خارج اللُّغة، كما لو كانت مُستنبطة من دوالّ. ويُقابل المفهوم موضوعًا خياليًّا أو واقعيًّا.

3. يُعَدّ المفهوم من الموضوعات المُفردة، وهو أفكار.

والمفهوم فعل احتواء، في مُعارضة للتخيل والثقافة، أي: إنه عملية ثقافية تعود إلى التفهم، لهذا فالروح المُكونة للمفهوم تعمل سيكولوجيًّا على إدراكه بِوَصْفِه فعلًا ومظهرًا إداريًّا. لهذا، يُعَدّ المفهوم تمثيلًا عقليًّا عامًّا وتجريديًّا عن شيء أو فكرة.

من هُنا، تتشكّلُ المفاهيم في استقلال عن اللُّغات، لتُحدّد إنتاجًا في علاقته بالمحيط.

**التَّقاطُعات:**

الفكرة؛ الموضوع؛ اللُّغة؛ الخيال؛ الواقع؛ تاريخ الأفكار؛ الثقافة؛ الفضاء؛ الإدراك؛ التجريد.

Logique; Idée; Langue; His des idées; Culture; Espace.

المصادر:
- لويز روزنبلات، **الأدب عملية استكشاف**، تر: عزت بن عبد المجيد خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1998.
- دافيد دويتس، **نسيج الحقيقة**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- HAMBURGER, KATE, *Logique des genres littéraires*, Paris, Gallimard, 2002.
- GIRARD, R., *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002.

## التكثيف Condensation

1. يُعدّ التكثيف إمكان لُغة طبيعية تكثيفَ بعض التركيبات غير المُشفّرة في مَعانٍ مُعادلة، باستعمال تورية أو تعريف كلمة لتقليص مفهومها.

2. يُعَدّ التكثيف خطوةً من خطوات حل مُشكلات الكلمات المُتقاطعة.

3. تظهر مطاطية خطاب أدبي ما عبر التكثيف أو التوسّع، في إطار مُعادلة سيميائيَّة بين وحدات هذا الخطاب في أبعادها المُختلفة.

**أما الكثافة السّيميائيّة فيقالُ عنها:**

1. يُمكن تحديد الكثافة السّيميائيَّة بارتفاع عدد السيميائيات التي تدخل في تركيب ما.

2. تُشير الكثافة السّيميائيَّة إلى مقياس سيميائي كمّي، يسمح بقياس درجة تجريد مفهوم ما.

لهذا يحدث نوع من التكثيف النفسي في سيرورة تكون اللاوعي ولا سيّما الأحلام، إذ تجتمع عناصر مُتعدّدة أو تمثيلات في تمثل واحد، لتجمع طاقات فاعلة. لهذا، يَرى فرويد أنّ المثير في الأحلام هو نزوعها إلى التكثيف والربط بين العناصر التي تظل في اليقظة مشتتة.

**التَّقاطُعات:**
اللُّغة؛ التركيب؛ الشفرة؛ الخطاب؛ السميائيات؛ اللاوعي؛ الأحلام؛ العَلاقة؛ البلاغة.
Langue; Rhetorique; Discours; Semiotique; Reverie; Relation.

المصادر:
- جون لاينز، **اللُّغة والمعنى والسِّياق**، تر: عباس صادق الوهاب، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.
- جاكوب كورك، **اللُّغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب**، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989.
- WITTGENSTEIN, L., *Grammaire Philosophique*, Paris, Gallimard, 1969.
- MORIN, E., *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1982.
- BAKHTINE, M., *Le Freudisme*, Paris, L'age d'homme, 1980.

## الاعتراف Confession

1. ترجمة ذاتية تتعمّد عرض مواقف نفسية وعاطفية خاصة.

2. تمتلك الاعترافات جُرأةً خاصةً على الوصف والإدلاء بالأحداث الأكثر شخصية والأكثر إخلالًا بالأعراف والأخلاق العامة.

3. تُعَدّ اعترافات ج.ج. روسو نَمُوذَجًا للترجمة الذاتية والجزئيَّة التي نالت تحليلات «دريدا».

التَّقاطُعات:
السيرة؛ المواقف؛ الوصف؛ الرحلات؛ اليوميات؛ الأشكال.
Autobiographie; Description; Voyage; Forme; Intinité.

المصادر:
- شمس الدين موسى، **تأملات في إبداعات الكاتبة العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- محمد اسويرتي، **الكتابة بالذات**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987.
- HUBIER, S., *Littérature intime*, Paris, A. Colin, 2003.
- «La Nouvel esprit utopique» Rev., *Mouvement*, nº45-46, Paris, La decouvert, 2006.

## المعارك الأدبية
## Conflits (littéraires)

1. تعارض نزعات أو شخصيّات في إطار ذاتي أو مذهبي.

2. المعارك الأدبية جدالات بين جيلٍ أو أجيال بشأن خصومة تتّخذ في الغالب صبغةَ صراع بين القدماء والمُحدثين، بشأن تاريخ الأفكار الأدبية العامة.

3. وتُعدّ معارك طه حسين ومُعاصريه من أطول المعارك في الأدب العربي الحديث.

لكن الصراعَ الذي يخوضه مُمثّل المسرح بمواجهة القدر أو المصير أو الوسط الاجتماعي في مسرحيَّة يُعدّ صراعًا تمثيليًّا. ليظل الصراع مواجهةً وتعارضًا وتضادًا، بطبائع أخلاقية وأدبية وسياسية. وهو عبارة عن تصادم بين شخصيات ونزاعات تؤدّي إلى حدث داخلي في عمل أدبي بين مجموعة من الشخصيات وقوى خارجيَّة كالقضاء والقدر أو بين المتخيل والسّلطة المُؤسَّسة في رواية «اللصّ والكلاب» لنجيب محفوظ، وصراع الأجيال في الثلاثية للكاتب نفسه.

التَّقاطُعات:
المذاهب؛ الجدال؛ الصراع؛ القدماء والمحدثون؛ تاريخ الأدب؛ تاريخ الأفكار.
Querelle des anciens et des moderne; combat; histoire littéraire; histoire des idées.

المصادر:
- محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي**، دار الثقافة، البيضاء، 1979.
- محمد حسين الأعرجي، **الصراع بين القديم والجديد**، بغداد، 1976.
- فيليب فان تيغيم، **المذاهب الأدبية الكبرى**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986.
- CLOUDON, F., *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Nathan, 2004.
- STALLONI, Y., *Ecoles et Courants Littéraires*, Paris, Nathan, 2004.

## المطابقة
## Conformité

1. تُشير المُطابقة في معناها الدقيق إلى تقابل مُصطلح مع مُصطلح آخر، وفي وحدات أو موضوعات سيميائيَّة مُتقاربة أو مُستويات لُغوية مُعينة.

2. يقتربُ مُصطلح المُطابقة في

معناه الواسع من المُعادلة.

3. وكذلك قد تعني المُطابقة مُسايرة العرف الأدبي العام لمُجتمع ما.

وتُترجم كذلك بالامتثالية تعبيرًا عن مُسايرة للعرف العام في الوسط الاجتماعي، مع أن الاصطلاحَ يُمثّلُ نقطة صراع الأدباء في مواجهة مُؤسَّسة المُعتمد.

**التَّقاطُعات:**

التقابل؛ الترادف؛ اللُّغة؛ المُقاربة؛ المُعادلة؛ العرف؛ المُعتمد؛ الأداب المُلحقة.

Canon; Langue; Semiotique; Comparaison; Paralitterature.

**المصادر:**


- رشيد الحاج صالح، **النظرية المنطقية عند كارناب**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- إريش أورباخ، **محاكاة الواقع كما يتصورَّه الغرب**، تر: محمد جديد وروفائيل خوري، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
- POPPER, *La Connaissance Objective*, Paris, Flamarion, 1991.


## المعرفة Connaissance

1. يُمكن عَدّ التواصل من وِجهة نظر ما نقلًا للمَعرفة، من لحظة تعبير إلى أُخرى.

2. تتقدّم إلينا المَعرفة بِوَصْفِها موضوع تيار، نتحدّثُ عن إنتاجه وتلقّيه في حضوره وغيابه.

3. تظهر مَعرفة العمل بِوَصْفِها كفاية إدراكية، لتنظيم البرامج السّردية.

4. تضمن مَعرفة الكائن ومَعرفة الموضوع ميزة نمطية لهذه المَعرفة في شكل كفاية إبستيمية.

وتُعدّ المَعرفة فعل إلمام الروح بالأشياء والحاضر، بتكوين تمثّلات تُعبّر عن عوالم الرؤية لتكون في النهاية خلاصة تعرّف واستيعاب.

وتقودُ المَعرفة إلى يقين يتولّد من موازنة الأفكار وتمييز المادة والشيء وأشكالهما؛ أي: طريقة تعرّفنا هاته الأشكال.

ويرى هيغل أنّ المَعرفة هي العَلاقة بين المفهوم والواقع الفعلي، لهذا فهي تمثيل شيء حسب مُحدّداته الحاضرة، كما أدرك في الفهم، وبذلك تكون المَعرفة نقلًا لما هي في ذاته إلى ما هي عليه. ومن جوهر الشيء إلى موضوع وعي.

من ثمّ، تتدخّل نظريةُ المَعرفة لدراسة العلائق الموجودة بين العارف والمُتعرف.

**التَّقاطُعات:**

الاتصال؛ التيار؛ الموضوع؛ الموسوعات؛ الإدراك؛ الثقافة؛ التمثل؛ المُقارنة؛ الأفكار؛ الأشكال؛ المفهوم؛ الواقع.

Communication; Courant; Sujet; Encyclopedie; Culture idée; Forme.

**المصادر:**


- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي

للترجمة، القاهرة، 2005.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- BENAC, H., *Guide des idées Littéraires,* Paris, Hachette, 1988.
- ROMAN, J., *Chronique des idées contemporaines,* Paris, Breal, 2000.

## الجسد Corps

يلزم الفنّ الأدبي الجسد لا الروح فقط، ذلك أنّ التعبير الجسدي للمُمثل وكذا اللهجة والحركة للخطيب والتخطيط المادّي للكتابة يفترض إلمامًا بالصوت والحركة. لهذا، لا يُمكن تاريخَ الأدب إهمال أنّه يرتبط كذلك بالمُكونات الفيزيقية التي أنتجته ونشرته، وبمعنى آخر فالجسد قيمةٌ كبيرة في الإبداع الأدبي، ولأن الجسد ترك بصماته في القديم وفي العصر الحديث بالساحات العمومية، فإنّ الأدب يظلّ مصحوبًا بحركية الفعل البلاغي ولعب المُمثل وطقوس قفز الجمباز. فالخطيب يضبط كثافة صوته وارتفاعه، فهو يتعلّم الحركات التي تُعزز الحمولة والأثر، كما أنّه يعرف كذلك ترميز المشاهد المُقدّسة وتعريفها. والمُدافع يقيس آثار حنجرته، فالكلام بصوت مُرتفع يرتبط بالحركة كما هو الشأن مع الميم، وعضلات الفكّين وحركات العينين والوجه وتقلّصات الأعصاب وتوتّراتها، وتبديل حركات أعضاء الجسم تُشكّل كلها وجوهًا واضحة تشهد عليها شفرات الفنّ البلاستيكي، كما أنّ بعضَ أنواع الأدب كالحكاية تقول ذلك. وتقتضي الخُرافة والمسرح وكل الأشكال المُرتبطة بالموسيقى، الحضور المادّي لمؤول أعمال وسائل تعبير تُصاحب التلفظ الشّفوي.

من ثمّ، فإنّ الكتابة تفرضُ ضروراتها الخاصة، فالتمثيلات تفيض بالكتابات التي تختار طرق اشتغال خاصة ضرورية لإلهامها، فروسو يجمع بين المشي والتأليف الأدبي. من هُنا برزت أمراض الكُتّاب وعاهات تعويضهم «التدخين والحكّ وقضم الأظفار»، وبعضهم وصف الأمراض المُرتبطة بالكتابة كالكآبة أو اعتلالات الجسد التي قد تقود إلى الانتحار.

من جِهةٍ أُخرى فالكتابة التي تسبق الكلام تلحق به علامات الالتزام الفيزيقي، فالإيقاع والوقف والارتجال والتقطيع في البيت الشّعري ترتبط كلها بالنفس. كما هو شأن المراحل والتدرّجات والتنظيم واختيار الكلمات والوقف أو الترتيب التبوغرافي. ومن يكتب يتهجَّ غالبًا الكلمة، لأنّ الكتابة ترتبطُ هي أيضًا بالشّفوية، وهي نِتاج أجساد تعرف فنّ الكلام العام والخاص. وقد كان فولتير يُملي رسائل كثيرة في الوقت نفسه الذي يُصلح فيه قاعة عمله. وفلوبير يحاول لفظ جُمله في (gueuloir) ويكتشف جيد أعمال أصدقائه بقراءتها بصوتٍ مُرتفع. فما الذي نقوله عن كُتّاب بالمسرح حيث تسود المشاهد ضمن اشتعال التدريبات؟ وأحيانًا تُصبح

الحركة مقياس تأليف: فالكتابة التلقائيَّة تتأسس على تسريع حركات اليد التي تفترض مُراقبة الأنا الواعي. وأخيرًا، فإن «الأجساد-المكتوبة» مُتعدّدة ومُختلفة تقطعُ التاريخ الأدبي إذ يقوم خطاب الحبّ عبر الغنائيَّة والأوصاف بتقريظ الأجساد المحبوبة والمرغوب فيها، لذلك كانت آداب العشق موجودةً منذ القديم بطريقةٍ شبه سرّية. فعبر أنماطها تنتمي الأجساد إلى تعريف الأنماط والطوابع الأدبية. انطلاقًا من المرض والموت في (الكآبة والسيدا والسّرطان) حيث تظل الكتابةُ مكانًا للتعبير عن الذات والآلام. فَفِي أزمان، ولا سيّما نهاية القَرْن 19، كانت الأزمة مفهومًا مركزيًّا للخطاب الأدبي كما في «أزمة قصيد» مالارميه (1896/ 1886)، تلتها التحليلات النفسية والباتولوجيا وترجماتها تشكل إحدى كبريات التّيمات الأدبية للقرن 20 مع أرتو أوبايرون، في «ثقب أذن اللوكسمبورغ» (1928). ويُصيب الجسد الأدبي كل استعمالات تعبير الكتابة، إذ لا يُمكن اختزال جسد الأدب في تيم أو موتيف، لانتمائه الحميمي إلى تاريخية الأدب نفسها.

**التَّقاطُعات:**

الجسد؛ البلاغة؛ الكآبة؛ الذاتية؛ الطب؛ الإلهام؛ علم النفس؛ وسائل التغيير الجسدية.

Eloquence; Inspiration; Médecine; Mélancolie; Oralité; Rhétorique; Théâtre.

المصادر:


- فريد الزاهي، **النص والجسد والتأويل**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2003.
- عبد الكبير الخطيبي، **الاسم العربي الجريح**، د. العودة، بيروت، 1980.
- جمال بو طيب، **الجسد السردي**، طباعة ونشر، آسفي، 2006.
- TUNNEY, D., *Ecriture du Corps de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992.
- CLR, JAMES et COLL., *Sur la question du noir*, Paris, Fayard, 2001.
- DENIEL et Littérature, Rev., *Modernite Univ* Bordeaux, 2005.
- RIGOLI, J., *Lire le délire*, Paris, Fayard, 2001.
- *Corps Ecrit*, Paris, PUF, 1982.


## التراسل Correspondance

مجموعة رسائل بُعثت فعليًّا، بوضع ضمير مُخاطب غير استعاري في التوجه نحو مُرسل إليه، غير استعاري كذلك.

ويتميّزُ الترسّل من الرواية الترسّلية أو الرسائل التخيلية. ومع ذلك فالرسائل صادقة لأنها تفترض غياب المُرسل إليه، وتعرف اختلافًا يظهرها أساسيَّة لكل إبداع أدبي.

وتتوافر المُمارسة التراسلية على أنماط لاتينيَّة، ذات أهمّية لـ «شيشرون» وسينيك، ومن جِهة أُخرى فإنّ نوع المُراسلة يُحاور نوع الشاهد الشِّعري القائم منذ عهود الرومان. كما عرفت القرون الوسطى (فنون الإملاء) نظمها. وفي القَرْن 15 عمّت الرسالة شيئًا فشيئًا، وظهرت أعمال صغيرة تجمع نماذج ونصائح لمُستعملي الرسائل (الكتابة). وفي القَرْن 17 شهد العصر

الذهبي للترسّل لدى الطبقات المُهيمنة، إنشاء خدمات عامة للبريد، بما يسمح بعَلاقات تراسلية مُستمرة. وقد ظلّ النوعُ خاضعًا لهيمنة مُمارسة التراسل البلاغي والتقليد العالم، وكانت مرحلة مارس فيها المُتعلّمون عَلاقات تراسلية بنيّة نشر المَعرفة أكثر منها عَلاقات خاصة. وقد طبّقت المرحلة شكلًا تراسليًّا، مع رسائل فولتير (1650)، التي أسّست لنَمُوذَج (رسائل المجاملة) والتي تجمع بين التراسل الخاص وفنّ الأدب. ثُمَّ إنّ نشر مراسلات مدام دو سيفينيي (1725) رسّخ الاتّجاه.

ومن القَرْن 18 إلى الآن، ازداد الاهتمام بنشر الرسائل الحميمية، ومن ذلك نشاط نشر مُراسلات كاتب ضمن أعماله الكاملة. فهل تُعدّ الكتابات الخاصة عملًا أدبيًّا؟ لا شك في أنّ تعلّم طرائق القدماء والتّلقائيّة والأُسلوب البسيط يُعدّ من بين المُستلزمات الأساسيَّة لهذه المُمارسة التي تبحث عن تقديم إحساس أنها حقيقية وصادقة. وهذه العَلاقات الضِّمنية مع الاستعمالات الأدبية دفعت الكثير من النقّاد إلى اعتقاد إمكان قراءة المُراسلات بِوَصْفِها نصًّا أدبيًّا، وإخضاعها لتحليلات الأدب نفسه، وبعكس ذلك لا أحدَ يَعُدّ الرسالة الخاصة من الأدب، لأنها ليست عملًا. وأخيرًا؛ يُمكننا النظر إلى المُراسلة في علاقتها بالعمل، بإعطائها وضعية مُخالفة، جعلت «فانسان فوكمان» وج.ب. ريشار يريان في أعمال فاليري استمرارية بين السجل التراسلي والمُمارسة الأدبية، وكذلك الأمرُ مع ريلكه وبودلير وبروست وكافكا، مع عدم وجود استمرارية بين العمل والترسّل. وفي جميع الحالات فقراءة المُراسلات الخاصة تُقدّم إحساسًا بولوج حميمية، وهذا يلحقها برواية التراسل واليوميات.

أما التراسلُ الفنّي فيخص التشكيل والموسيقى والمعمار وكل لُغة تكشف عن سلطة مقارنة بفنّ آخر، لأنّ المراسلة تطرح الوضع الخاصَّ للأشكال الفنية والتمثيلية.

**التّقاطُعات:**

السيرة الذاتية؛ الأدب النسوي؛ الخطاب؛ الأنواع؛ الآداب المُلحقة.

Autobiographie; Epistolaire; Femme Des personne (litt).

**المصادر:**


- سهام الفريح، **الوصايا في الأدب العربي القديم**، طبع الربيعان، الكويت، 1988.
- صالح بن رمضان الرسائل الأدبية مشروع قراءة شعرية، دار الفارابي، ط2، 2007.
- محمد كرد علي، **رسائل البلغاء**، مكتبة البابلي، القاهرة، (د.ت).
- عبد البديع صقر ومصطفى جير، **الوصايا الخالدة**، مكتبة وهبة، القاهرة، 1977.
- JACKOBSON, *La question du Moi*, (éd.) la Baconniere, Suisse, 1978
- MAY, G., L'*autobiographie*, (éd.) PUF, 1984.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Semiotique du sujet*, (éd.) Complexe, 1977.

## الكوسموبوليتية Cosmopolitisme

تعني كلمة (kosmos) اليونانية فكرة (عالم مُنظّم)، أما كلمة (Polîtes) فتدُل على (المواطنة)، فقد كان ديوجين، منذ القديم، يدعو إلى كوسموبوليتية (مواطن العالم)، وهي التي كانت موجودة عند «سقراط»، ولم يُستعمل الاصطلاح فرنسيًّا إلا في القَرْن 18 للدّلالة على شعور بالانتماء إلى حضارة أُوروبية مُشتركة بل إلى الإنسانية جمعاء، بعيدًا عن الحدود والاستعمالات الخاصة التي تُفرق بين الدول والشعوب، بافتراض أنّ الناس والأفكار تتحرّك بحُرية، وهو شرط ضروري لوجود العادات والتقاليد التي تعدّها الأوطان مُطلقة، من هُنا فالكوسموبوليتية والتسامح لا يفترقان. فمنذ العهد اليوناني قعّد الرواقيّون المثالية الأُولى الكوسموبوليتية بِوَصْفِها مُجتمعًا راقيًا يجمع كل الناس. وعند الإناسيين في القَرْن 15 تُسجل النهضة عودة (الكوسمو) بِوَصْفِه مواطنة عالم أسهمت فيه الاكتشافات وجمهورية الآداب، كما تشهد على ذلك تربية مونتين، أو عمل إيرازموس، فاللاتينيَّة لم تمكن من ثقافة مُشتركة للنخبة فقط، بل خلدت ذكر الإمبراطورية القديمة، التي غذّت وعي الوحدة الأُوروبية، وفي هذا السِّياق ظهرت سنة (1560) كوسموبوليتية فرنسية مع ج.بوستيل، في (جمهورية الأتراك) عنوانًا صغيرًا، لكن غنى المُصطلح يعود إلى القَرْن 18 مع قاموس تريفو (1721) واليسوعيين، ثم مع روسو في «الأرواح الكبرى» التي تطمح إلى عالمية شعوب (1775). حتى إنّ المُصطلح يرتبط بالأنوار.

وقد ظهر في القَرْن 19 مع البورجوازية والدول الوطنية انحسارها إلى وضعية قِيَم ثقافية واجتماعية بِوَصْفِها شكلًا دوليًّا، فتح الحقل الثقافي بإنكلترا وألمانيا وإسكندنافيا، زيادةً على الرمزية في الأدب والأدب المُقارن بالجامعات التي شهدت تجدّد (الكوسموبوليتية) في أوساط الطليعة (1930). ومع جرائم النازية ثم الكوكبية الحالية للاقتصاد والسياسة والفنون والآداب استدعى الأمر مُساءلة جديدة لفكرة الكوسموبوليتية مع دريدا (1997).

وهكذا فالعالم كتاب لم نقرأ منه غير صفحاته الأُولى حين لا نُشاهد غير موطننا ووطننا الضيّق بخُصُوصياته. من ثمّ؛ فالخاص والعالمي كانا وراء تأمل الكوسموبوليتية مع «كازانوفا» (1999) حيث تُهيمن إشكالية العولمة.

**التّقاطُعات:**

المنفى؛ التأثير؛ الأنوار؛ الوطنية؛ جمهورية الأدب؛ الترجمة؛ التيارات؛ تاريخ الأفكار.
Exil; Influence; Lumière; Nationale (litt); République des lettres; Traduction.

**المصادر:**

- أدريان مارينو، **مراجعة الأدب العالمي**، تر: عبد النبي ذاكر، دار الغرب الإسلامي، وهران، 2005.

- أدريان مارينو، **نقد الافكار الأدبية**، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1995.
- CASANOVA, P., *La république mondiale des lettres,* Paris, Seuil, 1999.
- COULMAS, P., Weltbürger: *Geschichte einer Menschheitssehnsucht;* tr.fr. J. Etoré, Citoyens du monde.
- *Histoire du cosmopolitisme*, Paris, A Michel, 1995.
- DERRIDA, J., *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Paris, Galilée, 1997.
- DERRIDA, J., *Nationalité et modernité*, Montréal, Boréal, 1998.
- POMEAU, R., *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au XVIII siècle*, Paris, Stock, 1991.

## التيار الأدبي Courant (litteraire)

**التيار الأدبي:**

1. اتّجاه عام يوجّه الأذهان نحو فكرة مُعينة، بطغيان ذوق أدبي مُعيّن.

2. ويرى العالم الروسي جيرومونسكي التيار الأدبي ظاهرةً عالمية ترتبطُ بالتطور العالمي وحركة تبادل الآداب؛ أي: بجوهر الدراسة المُقارنة للآداب نفسها وهدفها.

التيارات الأدبية قنوات مَعرفية تخدم كل التطور في الوسائل والغايات التعبيرية للأدب العربي، كغيره من الآداب، التي تظهر بها التيارات مؤكدة محلية في مرحلة أوّليّة وعالمية في مرحلة ثانية، عبر مجموعة من الزيادات الفردية والمُمارسات الجماعية ولا يوجد أي سبب للحديث عن «تيارات أدبية» عالمية، إذ يتعلّق الأمر فقط بتقابلات بين الأنواع الأدبية المُتلاحقة على نحوٍ طبيعي في مرحلة ما من حياة شعب ما إذ تلازم الأنواع الصغرى وظائف مُحددة لا تلبث أن تختفي نهائيًّا، أو لتظهر مُعدلة ومحوّلة في أنواع كبيرة، ولا يُمثّل الأدب العربي في ذلك أي استثناء.

وإذا تأملنا أدب المرحلة المُعاصرة، منذ بداية تكوّن المجتمع البورجوازي، أدركنا عند مُختلف الشعوب تلاحقًا طبيعيًّا للتيارات الأدبية، فالتغيرات المُتتابعة، وصراع الأساليب الأدبية الكبرى الخاصة بكل تيار، لا يُمكن أن تكون تشابهاتها مُجرّد نتيجة مُصادفيّة، ولكنها تتحدّد تاريخيًّا بشروط مُشابهة للتطوّر الاجتماعي/النهضوي/الكلاسيكي/الرومانسي/الواقعي/الطبيعي/الحداثي في الفضاءات التي شهدت تطوّرًا تاريخيًّا مطّردًا وطبيعيًّا.

أما فضاء العالم العربي الذي تلقّى أغلب هذه التيارات طفرة واحدة، فمن الصعب تحديد تاريخ استعمال اصطلاح اسم «التيار» لديه لغلبة استعمالات المذاهب والمدارس والاتجاهات. ويُلاحظ خارج العالم العربي أنّ الاصطلاح المُستعمل حاليًّا، للإشارة إلى تيار أدبي عالمي، أهمله المُحدثون الذين لم يعوا طبيعة الروابط العالمية وطموحها الشاعري...

لقد اقتبست تسمية «التيارات الأدبية»

من الفنون التشكيلية، واستقرّت بفعل ظهور الصراعات الحادة بين القدماء والمُحدثين في جميع العصور وكذا سيطرة قِيَم ومفاهيم توجّه أصحابها إلى توافق أو تناقض عاملة بذلك على تحقيق إنسجام الجماليات الأدبية، وتطوير المفاهيم الأدبية، بما تنزع إليه من حداثة وطليعية، فَفِي كل عصر تظهر قطيعة بينه وبين التقاليد الأدبية للعصور السابقة إذ نكاد نعتقد قيام الأدب على نوع من المزايدات على الآداب السابقة والمُزامنة له، وهي مُزايدات على القِيَم والأساليب والأنواع والنظريّات تُراهن على عمليات تحويلية، لا تقف عند حدود الاستنساخ، ولكنها تتعدّاها نحو الانفتاح على قوالب تجريبية تسمح بتوسيع فضائها.

وعلينا أن نُشير إلى الحدث الخاص والمهمّ الذي يُمثّله التيار الأدبي بِوَصْفِه ظاهرةً تاريخية تُمثّل نظامًا غير مُغلق، بل ينفتح على سُبل التطور والتحول ليُصبح نظامًا تاريخيًّا آخر يخلف ما قبله.

**التّقاطُعات:**

المدارس؛ المذاهب؛ القِيَم؛ الجمالية؛ الذوق؛ الصالونات؛ الفلسفة.

Ballet; Comédie-ballet; Courtoise (littérature); Didactique (Littérature); Galanterie; Goût; Honnête homme; Moraliste.

**المصادر:**

- سعيد علّوش، **إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1986.
- أنيس المقدسي، **التيارات الأدبية في العالم العربي**، جامعة بيروت، 1952.
- إبراهيم سلامة، **تيارات بين الشرق والغرب**، الأنجلو، 1951.
- COUPRIE, A., *De Corneille à la Bruyère*, images de la cour, Lille, 1984.
- ELIAS, N., *La société de cour* (1930), intro.R. Chartier, Paris, Flammarion, 1985.
- MARIN, L., *Le portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981.
- OSSOLA, C., *Miroirs sans visage, Du courtisan à l'homme de la rue*, Paris, Seuil, 1997.
- SMITH, P.M., *The Anticourtier trend in XVI the century french literature*, Genève, Droz, 1967.

## Création Littéraire الإبداع الأدبي

الأدب إبداع بمعنى إنتاجه نُصُوصًا جديدة، وبالمعنى الضيق يُعدّ الإبداع كتابة نصّ أصيل. من ثمَّ، فالإبداع الأدبي في المُمارسة يشتمل دائمًا على جزء من استعادة أنماط قديمة. وبالمعنى الواسع فالأدب إبداع بحكم تصوّره الأفكار والصُّور والشخصيّات بل العوالم الجديدة.

ومنذ القديم كانت هناك أربع طرائق لتُمثّل فعل الإبداع حاضرة ومُتصارعة، الأُولى تقوم على النظر إلى الشاعر مُنفعلًا مسكونًا بالإلهام الإلهي، أفلاطون وتراه الثانية صانعًا وحرفيًّا يمتلك تقنية خاصة أرسطو.

من هُنا، يُمكن تحديد الخطوات الخاصة لإنتاج الأعمال، موضوع شعرية أرسطو. وترتبطُ الثالثة بكُتّاب النُّصُوص

البليغة للخطباء، وتتوزّع إلى قسمين حسب عدِّنا الخطيب إنسانًا خيِّرًا، يتكلّم بالعقل والعدل والعاطفة الصادقة (أرسطو/ البلاغة)، أو عَدِّنا إيّاهُ مُتلاعبًا باللُّغة والآراء كسفسطائي (مدينة أفلاطون)، أما الرابعة فتمثيلية تتعلّق بمُتكلم أو كاتب يتلفظُ بالحقيقي كما يراه عقل الحكيم والفيلسوف، تُزاد على ذلك صورةٌ أُخرى للشاهد المؤرّخ الخير والكاذب الذي يلحق بالسفسطائي والشاعر.

وهكذا يقومُ إطار جدالي يؤثّر في كل تاريخ مفاهيم إبداع الأدب، بما يطبعه بقضية إضافية للمُحاكاة والإبداع.

ونجد فيرجيل في الإلياذة يُحاكي النَّمُوذَج (الهوميري)، حتى إنّ هوراس، في «فنّ الشِّعر» يُدافع عنه، لامتلاكه العقل والمَعرفة دون ادعاء عبقرية إلهام أو أصل. من هُنا، تأتي فكرة كون الإبداع يتمّ عبر مُحاكاة، هيْمنت على ساحة الأدب دون إلغاء الإلهام، مع منح الأهمّية للعمل على اللُّغة والنزعة نحو الشكل. وقد استعاد الأخلاقيون من باسكال، إلى لابروبير، فكرة (كل شيء قيل) لكن يُمكن (قوله كما لو كان لنا). من ثمّ، جاءت الاصطلاحاتُ للإشارة إلى مُبدعي النُّصُوص (الشاعر) أو المُلهم، ثم الكاتب الذي يفترض عدم وجود شكل فقط بل حمولة جديدة. وبدءًا من القَرْن 17 يُشير الكاتب إلى أنّ الشكل هو حمولة في حد ذاتها، لتسود مرحلة الأنوار (العبقرية) بِوَصْفِها طبيعة خاصّة بكل واحد.

وفي القَرْن 18 تحوّل الإبداع مع ديدرو إلى موهبة خاصة تخص أحدهم، وهو ما سيفرض نفسه على الرومانسية.

من ثمَّ، عدَّ الكاتب والشاعر عبقريين مُلهمين وناطقين رسميين، أما هيغو فيكشف الحقائق التي لا يُمكن اللُّغةَ المُشتركة قولها، فهو نبي وشخصية مُقدسة تبدع رسالة أصلية مُتعالية.

ويُقدم موقف آخر فعل الكتابة عملًا وحرفية كلمات وأُسلوب، سيطرا على برناسية «الفنّ للفنّ». ويأتي أخيرًا الكتاب الأوسع انتشار، مع روائيي المُسلسلات والصحافيين الذين عُدّوا مُنتجين لا مُبدعين، وامتد هذا إلى القَرْنين 19 و20 ليُصبح الإبداع تعاليًا مع رامبو في «صورة الرائي» ومع مالارميه والسوريالين وبلانشو، فالمُبدع مُختلف وغير مفهوم في الوجوه الرمزية مع ألباتروس بودلير.

وظهرت صورة الإبداع عملًا دقيقًا للشكل، يعْبر الفضاء الأدبي ليبلغ تقنيات الرواية الجديدة.

ويَرى فاليري أنّ (الإله) يُقدّم الفكرة الأساسيَّة، في حين يظل الباقي رهينًا بعمل الكاتب.

كما برز مفهوم آخر مع ظهور وجه المُثقف الباحث عن الشكل الجديد واتخاذ المواقف. وفي هذه الحالة لا

يُسْهِم الإبداع الأدبي في إيجاد علم آخر مُختلف عن الحاضر ولا لُغة أُخرى، بل ينمي اللُّغة والعالم في مُحاولة تغييرهما، ليُصبح الكاتب فنانًا مُحترفًا للُّغة. فَفِي أميركا الشمالية منذ ستّينيّات القَرْن العشرين نجد أنّه زيادةً على أن الإبداع موضوع تعليم في «مختبرات الكتابة» لكُتّاب مُعترف بهم، يندرج في برامج تكوين الثانويات والجامعات، ويُمكن أن يقود إلى تحصيل شهادة. فتاريخ فكرة الإبداع الأدبي تبرز أنّه موضوع تمثيلات مُتعدّدة ومُتناقضة وجدالية في تواريخ الآداب، فتاريخ هذه النقاشات يفترض إدراكين وافتراضين، ذلك أن مفهوم الإبداع ربما يرتبط بالأدب، بتضمين أو استبعاد الخطابة والتاريخ، والاقتصار على التخيل أو إدخال الغنائيَّة والسيرة بتغيير المفاهيم بما يقتضيه التعبير الشّفوي أو الكتابي من تأثير في صور الإبداع. فالكتاب المطبوع يفترض استقرارًا للنصّ، بإعطاء الامتياز لصورة الكاتب الحرفي، في حين أنّ الشّفوي يستدعي الإلهام. أما المُلاحظة الثانية فتستدعي التوتر الدائم بين فكرة الإلهام والعمل، ذلك أن الأُولى حماس وغضب وشيطانية أو عبقرية وتفسير أنثربولوجي، فَفِي الطب القديم يؤدي التوازن المزاجي إلى غلبة الحلم والكآبة. من هُنا؛ كان الإبداع وسيلة لا غاية لمُقاومة الزمن، ويُصبح الإبداع وسيلة وجود ومُقاومة الموت، أي: قيمة في حد ذاته وهو إشكالية استعادتها الأنثروبولوجيَّة والتحليل النفسي لتوضيح فعل الإبداع، دون قول بموضوعات القِيَم الجماعية.

من هُنا، يبرزُ تأمل ضروريّ لطبيعة الإبداع الأدبي بِوَصْفِه فعلًا اجتماعيًّا لكتابة تأتي لتقرأ بِوَصْفِها انعكاسًا للتاريخ. لأنّ إبداع عمل هو إعطاء الحاضر والمُستقبل منظورهما، وهو ما ساد القَرْن 19 لأن الرواية مرآة مع ستاندال في «الأحمر والأسود» كما أنّ الإبداع هو التاريخ مع بلزاك، ليُصبح الإبداع خزانة مشاهد ومُسوّدات سيناريوهات المتخيّل الإنساني، لأنّ الحكايات والأساطير وأنماط السّرد توجد في مُختلف أجواء الثقافات ويكون الإبداع بذلك ليس إبداع الجديد بل استعادة تأويل وإعادة تنظيم لمُسوّدات أساسيَّة، وتكييفها مع الوضعيات التاريخية والثقافية المُتغيرة، لأنّ الأدبَ يقوده التاريخ والمجتمع والأيديولوجيا، كما أنّ الأدبَ يقود فعل الإبداع ضمن تاريخ مُتنوع، من أجل التكيف مع مُسْتَحدثاتِ الزمن، فَفِي الحالة الأُولى يبدعُ المُجتمع الأدب، وفي الحالة الثانية يُعدّ الإبداع الأدبي طريقة لإبداع المُجتمع الإنساني.

**وتكون الإبداعية الأدبية بذلك:**

1. إمكان نظام دال في إبداع وحدات جديدة انطلاقًا من شفرة موجود.

2. توجد إبداعية تخضعُ لقواعد (إبداعية) أُخرى، تبدّل القواعد وتولّدها.

3. الإبداعية تعليم على نوع من الميتافيزيقا المسكوت عنها.

4. الإبداعية مفهوم سيكولوجي يُمكن إدراكه بِوَصْفِه نتيجة لتداخل اللُّغة الاجتماعية والكلام الفردي.

5. اقتبس تشومسكي مفهوم الإبداعية ليمنحه تعريفًا دقيقًا، هو قدرة الإنتاج وفهم الجُمل الجديدة.

6. الإبداعية إنتاج عند ماشري، ومقدرة تخيلية من منظور شاعرية التخيل.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ الكاتب؛ الخيال؛ الإلهام؛ العمل؛ الملكية؛ النشر؛ القيمة؛ الفائدة.
Art pour l'art; Auteur; Ecrivain; Imaginaire et imagination; Imitation; Inspiration; Oeuvre; Poète; Propriété littéraire; Publication; Utilité; Valeurs.

**المصادر:**


- ألكسندرو روشكا، **الإبداع العام والخاص**، تر: غسان عبد الحي أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، 1989.
- محمد العبد، **اللُّغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر، القاهرة، 1989.
- غيورغي غاتشف، **الوعي والفن**، عالم المعرفة، الكويت، 1990
- شاكر عبد الحميد، **الأدب والجنون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1999.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F., *Saturn and melancholy* (1964), trad. Saturne et la mélancolie, Paris, Gallimard, 1989.
- ZILSEL, E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* (1926) trad. de Michel Thevenaz, préf. de N. Heinich, Paris, Minuit, 1993.
- Coll., M., *Critique et création littéraire en France* au XVII siècle, Paris, CNRS, 1977.


## النقد الأدبي Critique Littéraire

يعني النقد فنّ تطبيق مقاييس الأحكام وإصدارها، وكان الاصطلاحُ غريبًا لكونه مُجرّد نعت لميدان طبّي عام (1372)، قبل أن يخص جزءًا من النشاط الأدبي (1580). ويدلّ في عمومه على مُمارسات صاحبت حياة الأدب منذ القديم، تقويمًا وتأويلًا للأعمال. ويتأسس النشاطُ النقدي على ذوق وقِيَم، يدّعي الاشتغال حسب وظائف وقواعد ومناهج تخدم تحسين أو تجميل الإنتاجات الأدبية، ويُمكن أن يكون من عمل هواة أو مُحترفين.

ويُمكن تمييز ثلاثة أشكال له:

- النقد الصحافي الذي يُخبر ويحكم.

- نقد الكُتّاب الذين يحكمون ويؤوّلون.

- النقد الجامعي الذي يُراوح بين البحث والتأويل.

وتتعدّد موضوعاته بتعدّد تعريفات الأدب نفسه، ويُركّز النقد على الكُتّاب والأعمال، وعلى أدبية النصّ والأفكار

الصريحة أو الضِّمنية واحترام القواعد. ويُمكن أن يتّخذ في النهاية أشكالًا مُتعدّدة: (تعليقات وتلخيصات وصف وفيلولوجيَّة أو تاريخية) مُستلهمًا سجلّات (جدالية وتقريظية أو انْدماجيَّة). وبالمعنى الحديث والضيّق المُرتبط بتحديد فلسفة القدرة النقدية «الكانطية»، يُعدّ النقد الأدبي مصدر حكم جمالي شخصي بشأن كل موضوع يخضع إلى قيمة مُشتركة.

وتعود الآثارُ الأُولى للنشاط النقدي الغربي إلى إحالة أعمال أريستوفان على أُوروبيدس أو سقراط).

وقد أخذ النقدُ ينفصل عن النحو والبلاغة، مُغذّيًا الجدالات الأدبية المُتنامية في بداية القَرْن 17 سواء في نقاشات القدماء والمُحدثين أو في تلقّي الأعمال، لهذا وقع التركيز على احترام القواعد وأخذ النقد منذ (1750) يتجاوز المعيارية لمُعالجة التحليل لوسائل الأدب ووظائفه لأهمّية مُقارنة أنواع تقعيد فن الأدب، وهو ما كان موضوعًا خاصًّا لمعركة تواجه الأنسكلوبيديين بالمُدافعين عن التقليد السياسي والدِّيني.

وظهر ما بين 1830 و1860 النقد الاحترافي والمُختص تبعًا لتأكد المفهوم المُعاصر للأدب ولتكوّن الحقل الأدبي المُعاصر استجابة لجمهور وتطوّر المطبعة وازدهار الصحافة، إذ فرض «سانت بيف»، وجهًا جديدًا للنقد أكثر انتباهًا للتفسير والفهم بدل الحكم الحدسي، وأول نقد حرفي مارسه الصحافيون جيل لوميتر/بول دوسان فيكتور وكُتّاب سانت بيف/تيوفيل غوتييه/إميل زولا كان بإعطاء الامتياز للصحافة والدوريّات، وهكذا بدأ الكُتّاب في مُمارسة هذا الشكل الخاص للمقالات المُقدّمة لإنتاجات زملائهم، والإدلاء برأيهم في ظواهر الأدب، وفي الوقت نفسه وبفعل إعادة تنظيم التعليم الجامعي نهاية القَرْن 19 ظهر نقد عالم ووضعي وتاريخي، وكان من أهم مُمثليه هبوليت تين/فيرديناند برونتيير/غوستاف لانسون.

ويُمثّل القَرْن 20 عصر النقد، إذ لم تبرز أهمّية التعليق إلا في هذا الوقت للحدّ من سيطرة نقد الكُتّاب والأساتذة على حساب نقد صحفي، اختزل وأصبح موضوع دراسة هو أيضًا، وليس النقد وتطوّره هما ما أصبح ظاهرة نزعات وأنماط تتلاحقُ بسرعة في الحقل الجامعي، فقد غزت أعمال مُتعددة تصدّت لتنظير المتخيل أو التعاليق على نُصُوص واقعية أو تخيلية، حتى إنّ مجموعة نقاد ظلّوا يُدافعون عن إلغاء الحدود بين الإبداع والنقد مونتين/رونسار/بوالو وبعضهم الآخر تبنّى خُصُوصية عمل البحث.

**النقد الأدبي:**

1. يُمكن إدراك النقد، بِوَصْفِه

مدرسة ذوق عند الانطباعيين، أو نظريّة للإنتاج الأدبي عند ماشري، أي: فنًّا وعلمًا. ومن المُلائم أن يُصبح النقد علمًا، أو نظرية بالمعنى الألتوسيري.

2. والنقد عند بارت يتوسطُ بين العلم والقراءة الذاتية المحْضة. فالنقد يحتلّ مكانةً متوسّطةً بين علم الأدب والقراءة، وهو يهب للُّغة الكلمة، المقروءة، ويهب الكلمة للُّغة الميثية، التي وضع فيها العمل ليُعالجه العلم.

3. تُعدّ الوظيفة النقدية عند ج.ل.بوري عودة بالوعي إلى النظام الأيديولوجي الذي عليه أن يبقى بريئًا حتى يُحقّق عالميته.

4. أما جان بولهان، فيرى في النقد تأملًا يُعلن استحقاق عمل أدبي أو عدم أحقّيته في نيل الاعتبار والوجود أو اللّاوجود.

5. النقد البِنيوي هو نقد يستعمل البِنيويَّة في تكوين نمط يثبت الموضوع. أما (النقد الهيرمينوطيقي) فيستهدف مُكونات و(ديناميز) الموضوع.

**التَّقاطُعات:**

النقد؛ تاريخ الأدب؛ الأُسلوب؛ المذاهب؛ المعيار؛ الذوق؛ القيم؛ المعرفة.

Histoire litt; style; valeur; connaissance; le gout.

**المصادر:**


- جورج كينيدي، **النقد الأدبي الكلاسيكي**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- جين تومبكنز، **نقد استجابة القارئ**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016.
- ويلبريس سكوت، **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي**، تر: عناد غزوان، دار الرشيد، بغداد، 1981.
- عز الدين إسماعيل، **الأُسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر، القاهرة، 1968.
- WELLEK, R., *A History of Modern Criticism*, 1750-1950, Cambridge, (1955)/1981/1983.
- DELFAU, G., ROCHE, A., *Histoire littérature: Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 1977.
- FAYOLLE, R., *La critique*, Paris, Armand Colin, (1965), 1978.
- TADIE, J.-Y., *La critique littéraire au XXe* siècle, Critique intutive; Critique psychologique et pschanalytique; journalisme; Polémique; querelles; Recherche en littérature; Théories de littérature.
- EAGLETON, T., *La fonction de la critique*, (1983), (Paris, PUF, 1994) trad. De the Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism, London & N.Y, 1984; Critique et et Théorie littéraires (1983), trad. Paris, PUF, 1993.
- MACHEREY, P. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1996.
- RANCIERE, J., *Le partage du sensible. Esthétiques et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.


## النقد التحليلي النفسي

**Critique psychologique et psychanalytique**

يتوسعُ النقد النفسي بِوَصْفِه مُلاحظة وتأويلًا للأعمال حسب مفهوم نفسي إنساني. وبذلك نجده حاضرًا طوال التاريخ بطريقة تلقائيَّة، ليستقرّ درسًا في مُنعطف القَرْنين 19 و20، ليُهيمن على مفهوم الأبحاث المُستهدفة (للإنسان والعمل)، وتعزَّزَ فيما بعد بنقد التحليل النفسي.

فَفِي نهاية القَرْن 19 ظهرت نزعةٌ جديدة في طريقة اعتبار النُّصُوص الأدبية، إذ عُدَّ النقد القديم معياريًّا حسب المبادئ الجمالية القائمة، في حين أنّ النقد الجديد الذي ظهر آنذاك يرى العمل نظامًا حيًّا ومتحرِّكًا يجب تحليله كما هو، إذ كان بول بورجيا المُنظّر الرئيس في (مقالات نفسية مُعاصرة) (1883) وكان يرى أنَّ: على النقاد الارتباط بـ (قواعد القواعد أو الذكاء) للعمل (بوساطة الآداب لإيجاد تاريخ طبيعي للروح) وكانت هذه الفكرة حاضرةً عند تين: فـ (الأدب هو علم نفس حي) ومُهمةُ الناقد هي إعادة الاعتبار إلى ذلك من منظور التوسّع والانخراط في مَعرفة الروح الإنسانية. لقد كان بورجيا يردّد أن (الاعتبارات الأدبية والفنّية تُعدّ أقوى وسائل نقل الموروث السيكولوجي. وعلينا إذن دراسة هذه الأعمال بِوَصْفِها مربّية للروح والقلب).

ومن هذا المنظور يقرأ فلوبير والكونكوريين أو ستاندال الذي أهمل في مرحلته الزمنيّة لكشفه عن بِنْيات روحية مُناقِضَة لكشفه العميق عن القلب الإنساني. وكانت مُقارباتُ الناقد مُرتبطةً بالسّياق التاريخي لمرحلةٍ كشفت فيها فرجيل بين عامَيْ 1860 و1880 عن (شرور القَرْن)، نتيجة مُقاربة طبيعية للجمالية والوضعية العلمية والفلسفية. فكانت النظرة إلى الناقد بِوَصْفِه مُحلّلًا يشتغل على ما يتوفر عليه من ملموس وواضح في المادّة الإنسانية (اعتبارًا لكون السيكولوجيَّة تُمثّل للأخلاق ما تمثله الـ Autonomie للـ Thérapeutique تلحق بها وتتميّز منها بطابع إدراك غير فعال، أو بكشف أعراض دون تدوين الدواء).

فالنُّصُوص وثائق ولهذه الغاية تقوم على أُسس إبستيمولوجيَّة دفعت المُهتمّين إلى تطوير تأملات ثيمية أو أُسلوبية تُفسّر ظواهر التعبير بشروط سوسيو-ثقافية (على غرار عدمية «فلوبير»).

وما لبثت السيكولوجيا أن اغتنت من الاكتشافات التي حملها التحليل النفسي عن اللّاوعي، فقد ظهرت نزعتان، الأُولى: لفرويد ثم لاكان، وكانتا موضوع حوار التحليل النفسي والأدبي، والثانية: كانت ترغبُ في التحليل النفسي للكاتب بِوَصْفِه حالة إكلينيكية. وانطلقت الدراساتُ التأسيسية عن إدغار ألان بو لماري بونابارت وفلوبير لمارث روبير ولسارتر أقل تحليلية وأكثر قُربًا، ثم تلا ذلك النقد النفسي لشارل موران وأعمال بيلمان نويل بُغيةَ الإلمام بالحوافز اللّاواعية لسيرورة الإبداع واستخلاص التضامن الجامع من الحياة النفسية للإنسان وإنتاجه الفنّي.

فالنقدُ السيكولوجي يظهر اليوم مُتجاوزًا، لكنه كان حاضرًا بكثرة إلى حدود عام (1960) في «معارك النقد

الجديد»؛ إذ كان بارت يؤاخذُ التقليديين بتأسيس يقينهم على مفهوم سيكولوجي يعود إلى نهاية القَرْن 19.

وعلى الرَّغْم من اختلافاتهم وكون الروابط مُفارقة، استقرَّ التحليل النفسي المُطبّق على النقد الأدبي؛ إذ علينا التمييز بين استعمال المفاهيم المُقتبسة من التحليل النفسي من أجل تطبيقها على الأدب الذي أصبح عاديًّا، أما الدراسات الثيمية لباشلار (وهم إنجاز سيرة ذاتية نفسية للكتاب)، فتدرس في الأعمال آثار صدمة الطفولة انطلاقًا من تمظْهر حالة بالعمل ليأخذ المؤول في تأويل نفسية الكاتب، اعتمادًا على السّيرة النفسية في دراسة التداخل بين الأنا والعمل ووحدتهما المُدركة في حوافز اللّاواعي، في مُحاولة رسم رغبة الكتابة والسيرورة الأُولى للإلهام. وبهذه الصفة يُمَدِّدُ النقد السّيكولوجي على نحوٍ آخر.

**التَّقاطُعات:**

السيرة؛ التكوينيَّة؛ التأويل؛ الصورة؛ التحليل.

Biographie; génétique (critique); interprétation; Image, imagologie; psychanalyse.

**المصادر:**


- شاكر عبد الحميد، **الأُسس النفسية للإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
- مصطفى سويف، **الأُسس النفسية للإبداع الفني في الشِّعر**، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- جنورة عبد الحميد، **الأُسس النفسية للإبداع الفني في المسرحيَّة**، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- ASSOUN, P.L., *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996
- BELLEMIN-NÖEL, J., *Psychanalyse et littérature*, Paris PUF, 1978; Vers l'inconscient du texte, Paris, PUF, 1979.
- BONAPARTE, M., *Edgar Poe, Une étude psychanalytique*, Paris de-Noël & Steele, 1933.
- MAURON, CH., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, corti,1988.
- ROBERTM, M., *En haine du roman (étude sur Flaubert)*, Paris, Balland, 1982.


## النقد (الجديد) الأنغلو-أميركي
## Critique (New)

يُشيرُ الاصطلاح إلى جماعة نقد أنغلوساكسونية، ترى منذ ثلاثينيّات القَرْن العشرين العمل الأدبي كلامًا مُبنينًا يقترح تحليلًا مُلازمًا، مؤكّدًا استقلالية العمل الأدبي، اعتمادًا على التمييز بين اللُّغة العلمية واللُّغة الشِّعرية وكذا أسبقية بِنْية القصيدة. ويعودُ الاصطلاح إلى الشكلانيين الروس والتشيك، ويتميّز منهما باستهدافه القراءة المُنفصلة عن كل تجذّر تاريخي. ظهر التوجّهُ في أميركا بحيث يستمدّ اسمه من عمل ج.س رانسوم (J.C. Ransom) (The New Criticism) (1941) ومُساعدَيه آلان تات (Allen Tate) وكلينت بروكس (Cleanth Brooks).

لكن أغلب الأعمال هي لمجموعة جامعيين يُعارضون المُقاربات التقليديَّة

للتحليل الأدبي الذي كان تاريخًا وسيرةً وكذا مُعارضة السوسيولوجيَّة وأنثروبولوجيَّة الشخصيّات والقراءة، ودون تكوّن تيار منظّم يتقاسم هؤلاء النقاد مفهومًا للأدب يقتبسونه بخاصّةٍ من ت.س. إليوت (1932) في مُعارضته مفهوم الرومانسية للقصيدة بِوَصْفِها انعكاسًا لشخصية استثنائيَّة وكذا قطيعة النقد مع القراءة الانطباعية، وتفضيل السيرة التاريخية من أجل النزوع نحو موضوعية علمية، واعتماد الدقة والوضوح في الوصف. وهي دقّة الوصف نفسها التي يُمارسها إيزرا باوند وهولم بِوَصْفِهما شاعرَين ناقدَين.

وقد قدّم البريطاني رتشاردز «مبادئ النقد الأدبي» (1924) و«النقد العمليّ» (1929) مُحتفظًا بتعريف القصيدة بِوَصْفِها بِنْيةً عضوية ومُمارسة قراءة مُلازمة بل مُصغّرة للنصّ، تقتضي تحليل كل كلمة بتفصيل ضمنيًّا وقبل تدخّل التأويل. وعلى ردود فعل القارئ خلال قراءته للقصيدة أن تُراعى بُغيَةَ توضيح الانفعال في النصّ نفسه، تمييزًا في الوقت نفسه بين الوظائف الانفعالية والإحالية للُّغة. وقد انتقد أمبسون هذا التفريق الوظيفي مقترحًا قراءة للإيهام عبر البلاغة، ومقعّدًا بعض المبادئ الأساسيَّة للنقد الجديد كالسّخرية والتوتّر في سبعة أنماط من الإبهام (1930)، ونَمُوذَج هاته «القراءة المُغلقة» هو أساس تحليلات مجلة (Scrutiny) (1932) لمؤسسها ف.ر. ليفيس، التي عرفت شعبية مُتزايدة عبر عمل رينيه ويليك وأوستن وارين «نظرية الأدب» (1949) في محاولتهما الجمع بين الشِّعرية والنقد والمَعرفة والتاريخ الأدبي، الذي استعمل كتابًا جامعيًّا بريطانيًّا أميركيًّا إلى نحو عام 1960. وبحسب ويليك فما يجمع النقّاد الجدد هو رفضهم المُشترك لأربعة إيهامات:

1. إيهام إرادة القول التي تخلط بين النصّ وأُصوله بتشجيع القراءة التاريخية والسّرية.

2. الإيهام السيكولوجي الذي يخلط النصّ بأثره في القارئ.

3. الإيهام الميمي والتعبيري الشكل، القائم على اعتقاد أنّ النصّ يُمكن أن يحاكي ظاهرة وموضوعًا وتجربة.

4. الإيهام بالرسالة التي ينقل بحسبها النصّ المُحتوى الخاص الذي عليه الكشف عن شفرته.

ويؤكّد الناقدُ عكس ذلك، لأنّ على القصيدة ألّا تدلّ على الرسالة بل أن تكونَ هي الرسالة، من ثمّ، يُجمِع النقّاد على أهمّية تحليل تفصيلي، على النصّ وحده أن يُقدّم عناصره، وعلى العمل أن يُدرك في كلّيته، لأنه مُكوّن من بنْية تستدعي رد فعل حقيقيًّا، وأخيرًا؛ ومنذ أعمال أمبسون، ظلّت السّخرية جوهر القصيدة ومركز إشكالية النقد الجديد.

وقد ارتبطت بالنقد الأميركي الأدبي مدرسة شيكاغو للنقد الجديد، مُستبعدة

التحليل اللّساني للقصائد لمصلحة مُقاربة بلاغية تُنعت بالأرسطية الجديدة، لتُعطيَ الشعرَ الأسبقية على حساب باقي الأنواع، إلى حد أنّ القراءة المُغلقة عجزت عن الإحاطة وانخرطت في الانتقاد. لقد وضع الماركسيون والبِنيويون المُقاربة المُتذكرة للواقع السوسيو سياسي للأدب موضع تساؤل، وفي فرنسا تدخّل النقد الجديد مُتأخّرًا للإدلاء بمقاييس مُشابهة لكنها مُخالفة جزئيًّا . . .

**التّقاطُعات:**

الشّكلانية؛ النقد الجديد؛ البينونة؛ النصّ؛ النصّية.

Formalisme; Nouvelle Critique; Structuralisme; Texte; Textualite.

**المصادر:**


- فنسنت ب. ليتش، **النقد الأدبي الأميركي**، تر: محمد يحيى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البِنيويَّة**، تر: جماعية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2006.
- RANSOM, J.-C., *The New Criticism*, Norfolk, New Directions, 1941.
- WELLEK, R., *A History of Modern Criticism*, (éd.) Yale Univ. 1986.


## النقد الجديد الفرانكفوني
## Critique (Nouvelle)

منذ عام 1950 ظهرت منظورات جديدة بفرنسا عن مادة النقد الأدبي، تقترح إعادة التفكير في الأدب انطلاقًا من كبريات أيديولوجيات الوجودية والماركسية والتحليل النفسي والفينومينولوجيا، مع رولان بارت/ سارتر/ غولدمان/ باشلار/ ج.ب. ريتشارد/ ل. موران/ م.روبرت/ ج.بولي/ ج. ستاروبنسكي، وقد نما هذا النقد التأويلي ضد التقليد الجامعي لتاريخ الأدب ومعارفه، لكنّ المعركةَ العنيفة لسنة (1960) هي التي جعلت السوربون وعلى رأسها رايموند بيكار، يبدو وجهًا نقديًّا قديمًا من منظور حداثة بِنيويَّة أضاءتها اللّسانيات بِوَصْفِها درسًا جديدًا ومنارة يُقدّمها رولان بارت. وفي الستينيّات وبالضبط بين عامَيْ 1963 و1966 تحلّق حول النقد الجديد نُقّاد أدب، على الرَّغْم من اختلافاتهم وأحيانًا على كرهٍ منهم، وهم جامعيون عمومًا يؤاخذون باعتماد نقد خارجي في موضوعاتهم الوضعية في مواجهة آخرين كذلك دون وحدة، ويؤكّدون خُصُوصية الأدب ويدافعون عن تاريخ أدبيّ يعُدُّهُ أعداؤه مُختزلًا لتاريخية تمنح مُلحقًا تسجيليًّا، حيث تتضح حياة كبار الكُتّاب. وفجأة ينشر بارت مقال «معاصرنا راسين»، (1963) مُعلّقًا على أكبر وجه كلاسيكي فرنسي، ومُعلنًا حركة مُستعرة باسم «حقيقة راسين»، لكن بيكارد يكشف عند مُعارضة بارت عن انطباعية أيديولوجيَّة ذات جوهر عقائدي، ولم يتوانَ النقّاد الجدد ولا سيّما دوبروفسكي عن إدانة الحياد الذي

أعلنه معارضوهم، مُستخلصين تفكيرًا أعمى بشأن ما افترض أيديولوجيَّة. وفي سنة 1966، يأتي رد بارت الذي يستغلّ الانتصار الجماهيري لتكتل الجديد في «النقد والحقيقة» الذي يفتحُ طريقًا خلال عقد وعلى أرض الشكلانيين حيث يخطو النقد. في حين كان المُتحلّقون حول تاريخ الأدب يُجدّدون درسهم في احتكاك بالسوسيولوجيا الماركسية بخاصّةٍ.

ويرفضُ النقد الجديد الفرنسي الذي لا يُمكن القول عنه: إنه وليد مُباشر للنقد الأنغلوساكسوني، الذي ظهر منذ عام (1930) والذي يرفض هو أيضًا نظام المُسبّبات التاريخية مبدأ تفسيريًّا للعمل، وأمّا الجامعة الفرانكفونية فقد عدّلت بعد عام 1968 تعليمها وبِنْياتها اعتمادًا على توجّهات جديدة أفرزت جامعة فانسان المضادة للسوربون، التي فتحت أبوابها عام (1968) بشعبة الآداب تحت إشراف ج.ب. ريتشارد، وانتقت فاعلي النقد الجديد، ومع ذلك وُجِدَ في التعليم نقد التأويل (الأدب والعلوم الإنسانية) ونقد المَعرفة (الأدب وتاريخ الأدب) ونظرية الشكلانية (الأدب واللّسانيات).

وقد تطلّب ذلك عقودًا للإنجاز، على الرَّغْم من أنّ النقد والحقيقة أعلنا النقاش باصطلاح النقد الجديد، وهو اصطلاح اختاره بارت للإحالة الإرادية على «التاريخ والحقيقة» لريكور (1955) لتقديم إمكان انتقال مطلوب. فإذا كان الناقد لا يُعدّ مؤرّخًا للأدب فقط، فإنّ النقد يرتقي إلى درجة علم من منظور الأنثروبولوجيا التاريخية وليدة مدرسة الحوليات كما يراها م. بلوخ/ ل. لوفيفر ومن جِهةٍ أُخرى مع ريكور الذي يراها (موضوعية الفكر المنهجي). من ثَمَّ، يؤكد بارت أنّ موضوعية النقد لا تعتمد على اختيار الشّفرة فقط، بل على الدقة المُطبقة على العمل واختيار النَّمُوذَج، لا على بديهيات بيكارد، حيث تمحي ذاتية الناقد. وبالنسبة لنقد التأويل فالمهمّ هو مواجهة انسجام اللُّغة بالمجموع الرمزي للعمل داخل هدف منهجي، يموضعه بارت في العلم (لا علم مُحتويات) بل شروط مُحتويات أي: (الأشكال)، وتقوم القراءة التي تختلف أهدافها النقدية عن تلك التي تتمّ في قراءة عادية على إعطاء العمل وضوحًا ما، أي: بُعدًا.

وإذا كانت تسمية (النقد الجديد) وليدة زمانها، فقد غيّرت بطريقة مُستمرة ودالّة وجه البحث في دراسات الأدب.

**النقد الجديد إذن :**

1. نزعة ظهرت بأميركا مع الناقد ج.ك. إتسوم، وتقوم على مبدأ (الناقد المُختص بالنقد الأنطولوجي)، أي: الاهتمام بموضوع النقد، بغض النظر عن الموروث.

2. ويَعدّ النقد الجديد العمل الأدبي كائنًا عضويًّا مستقلًّا.

**أما النقد السيكولوجي فهو:**

1. منهج أدبي يستلهم (الفرويدية)، ويدعو له شارل موران.

2. يزعم النقد السيكولوجي تجنّب تعبير التحليل النفسي عند كل كاتب، لإبعاد الالتباس الحاصل بين النظرية التحليل-نفسية والتطبيق الكلينيكي للتحليل النفسي.

**وتُعدّ السوسيو-نقدية:**

1. سوسيولوجيا نصّية تلتزم الأدبَ، بِوَصْفِه تعبيرًا اجتماعيًّا يتمّ عبر الكتابة.

2. تستهدف السوسيو-نقدية القانون الاجتماعي في النصّ لا قانون النصّ، فهذا الأخير ليس سوى تجربةٍ اجتماعيةٍ عبر واقع مُتخيل، غير قابل للاختزال إلى خطاب أيديولوجي سائد.

**التَّقاطُعات:**

الفرانكفونية؛ النقد الموضوعاتي؛ الاتجاه الوضعي؛ الشكلانية؛ البِنيويَّة.
Francophonie; Structuralisme; Posivitivisme; Thematique.

**المصادر:**


- كارلوني وفيللو، **النقد الأدبي**، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1980.
- بول هازار، **أزمة الضمير الأوروبي**، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
- STAROBINSKI, J., *La rélation critique*, (éd.) Gallimard, 1970.
- TODOROV, T., *Le nouveau desordre mondial*, (éd.) laffont, 2003.
- RICHARD, J.P., *L'univers imaginaire de Mallarme*, (éd.) Seuil, 1961.
- LUSSET, F., *Frenche theory*, (éd.) la decouvert, 2003.


## النقد الموضوعاتي
## Critique (Thématique)

نعدّ النقد الموضوعاتي بالمعنى الواسع تحليلاتٍ تُراعي الثيمات التي يُعالجها العمل بطريقة دالة ومهمة م. برينكير (1985).

وهكذا نتحدّث عن الاصطلاح بالنسبة لأبحاث تُقدّم أحيانًا بِوَصْفِها نقدًا للوعي، وكانت وراء ظهور مدرسة جنيف مع جورج بولي وج.ب. ريتشارد وج. ستاروبنسكي، ويُمكن إضافة مارسيل رايموند/ألبير بيكين/جان جاك روسو. ولأول وهلة يبدو النقد الموضوعاتي مُرتبطًا بكل تأمل مُنظّم بموضوعات أدبية قليلة التداول، مُتعالقًا مع أبحاث تمنعها رقابة ثيمات لا أخلاقية أو تُعَدّ اليوم جنسية أو عنصرية، من ثم، يعود المجال الذي يكون موضوع مدرسة جنيف إلى إنتاجات منشورة بين عامَيْ 1950 و1970 إذ أسس بولي وريتشارد عملهما بشأن مفهوم ظاهراتي للأدب والوجود، في انسجام مع النزعات الفلسفية السائدة للمرحلة، بعيدًا عن الإشكالية المُعاصرة للالتزام السياسي. فقد عُدَّت أعمالهما جزءًا من النقد الجديد، وهي خطوة لم تنتظم في تيّار مبنين، إذ فقدت الكثير بعد ظهور النقد البِنيوي إلى حدّ أنّ النقد الموضوعاتي يظهر اليوم مُتجاوزًا، فقد

عرفت الثيمات اعتمادًا على إطارات المتخيل بالاتكاء على مُعطيات التحليل النفسي، إذ ارتأى ج. ستاروبنسكي في هذا المجال الذهاب بعيدًا عما قام به باقي أعضاء الاتّجاه، باعتماد سيرورة المعنى أكثر من سيرورة الثيمات.

من ثمّ، فالنقد الموضوعاتي بمعناه الواسع لا يُعالج خطابات الأعمال إلا كآخر، إذ يُمكننا عدّه مُحلل مُحتوى كما يُمارس في دراسة الإعلام وتاريخ الأفكار مع «تروسون»، وهذا الافتقار إلى الانتباه إلى عوائق الحقل المُستقل للآداب يلقي بالمُقاربة أحيانًا إلى الإهمال عند الأدباء. ولكنها تظل نسبية دائمًا.

ويتأسسُ مفهومُ النقد الموضوعاتي الظاهراتي على خُصُوصية مفهوم (التيم)، حسب فكرة يضعها الوعي في عَلاقة بالموضوع أو العالم الذي يندرج فيه، إذ يُمكن أن يسجل الناقد طريقة كينونته في العالم الخاص للكاتب أو العام بالواقع المحسوس، كما يكشف عنه وضع النص. وتقوم القراءةُ النقديةُ على تكوين شبكة تناقضات، تستخلص معمارًا عميقًا وانسجامًا مؤسسًا على عودة العناصر الفاعلة والتلفظية أو الثيمات. ويُمكن أن يُقال عن هذا النقد (تيمي) بالمعنى الذي ندرك به تيمًا موسيقيًّا وحافزًا متردّدًا يوحي بانسجام معماري بِنيوي، عبر ظهوره بِوَصْفِه استعادة خاصة، وأخيرًا فما بين ناقد وآخر يُحال مفهوم (التيم) على وقائع مُختلفة، لإطارات هويّة الإدراك مع ج. بولي، وموضوعات وتيارات وحركات وجواهر واحتكاك مع ج.ب. ريتشارد، مُسوّدات عقلية ولسانيَّة مع ج. ستاروبنسكي خريطة وعي وإدراك تخيلي يكتشف النقد الموضوعاتي كما مارسه هؤلاء الكتاب، انطلاقًا من كوجيتو الكاتب نحو اكتشاف الناقد لبِنْيات أعلام وكشف طريقة التفكير والإحساس، ومعنى الوجود كما ينظمه وعي الذات.

**التَّقاطُعات:**

النقد الجديد؛ السيميائيات؛ الموضوع؛ الحافز؛ التعالقات؛ الشِّعرية؛ الحلمية؛ التكرار.

Theme; motif; poetique; Reverie; Redandance.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **النقد الموضوعاتي**، بابل، الرباط، 1989.
- عبد الكريم حسن، **الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**، المُؤسَّسة العربية، بيروت، 1983.
- STAROBINSKI, J., *L'œil vivant, la relation critique*, (éd.) Gallimard, 1970.
- RICHARD, J.P., *L'univers imaginaire de mallarmé*, (éd.) Seuil, 1964.
- «Variation sur le thème», in. Rev. *Communication*, (éd.) Seuil, 1988.


## النقدُ النسوي Critique (féministe)

النقدُ النُسوي مُمارسة مُلتزمة في حركة تحول اجتماعي تمارس فعلها في الحقل الأدبي بِوَصْفِه أحد الحقول الكثيرة، إذ تفترض أن كلّ كتابة مطبوعة بهوية جنسية تتطلب تحليل آثارها.

وظهر النقدُ النسوي في عام 1960 بأميركا نتيجةً لديمقراطية التعليم العالي والدخول المكثف للنساء إلى الجامعة، فهو وارث مطالب النسوية، وهو مدموغ بموقف «سيمون دو بوفوار» التي تصوّرت النسوية أُخرويّة اجتماعية، مكونة في الجنس الآخر (1949) الذي ارتبط بتحرر نسوي يطالب بالمساواة السياسية، متبنّيًا طريقة جدالية في إدانة لغياب الأعمال النسوية في معتمد الأدب. واستمرار قوالبها الموزعة في أعمال الرجال مع ك-ميت في (ساسة الجنس) (1970) التي ناصرت الدعوة. وظهرت دروس وبرامج جامعية لـ (women's studies)، وقد اقتضت حركة المُؤسَّسات مرحلة ثانية للنقد النسائي، الذي ينتمي إلى راديكالية ترتكزُ على إعلان الاختلاف بين الجنسين بإيجاد تقليد أدبي نسوي خاص بل إيجاد مُعتمد مواز مع شوواتر، في عمله: E. Showalter, *A literature of (their own*, 1977).

أما النقدُ النسوي الفرنسي فكان وليد ما بعد عام (1968) وجاء نتيجة قطيعة بين الحِجَاج السياسي المؤيَّد بمجلة questions feministes وحِجَاج التحليل النفسي لمجموعة نساء لسانيّات التكوين مثل سيكسو/كريستيفا وهما وارثتا نسوية ترتكز على طبقة نساء.

وقد طوّرت وتيغ Wittig جمالية الشّذوذ النسوي العاري من كل إحالة على الرجال، وكانَ قريبًا من لاكان أكثر من فرويد ذلك أنّ مفاهيم كلام المرأة لـ إيريغاراي (Irigaray)، أو الكتابة النسوية لـ ليكسوس (Lixous)، تصف النسوية بأنّها مقاومة في النظام الرمزي الأبوي، وهي مقاومة تندرجُ في الاقتصاد اللّعبي النسوي، الذي يتمظهر في الانحراف أو تجاوز المقياس اللّساني ونظام الخطاب. وقد قدَّمَ التضامن مع الأقلّيات الإثنية والجنسية طابعًا نضاليًّا مُتمركزًا في الاستبعاد والتجاور الاجتماعي.

وعلى الرَّغْم من تمركز الأدب النسوي في أميركا وكندا، حيث تمثيلية النساء الجامعيات واضحة، وجد هذا الأدب صعوبةً في فرض نفسه أُوروبيًّا وإفريقيًّا، مع أنه تموضع منذ البداية مُقاطعًا للنقد الجديد، لإدراجه قضية الموضوع في الدراسات الأدبية، ذلك أن النظرية الفرنسية تمركزت في النسوية بِوَصْفِها دلالة، في حين أنّ المقاربة الأنغلوساكسونية تتمركزُ في النسوية بِوَصْفِها تجربة ملموسة، مع أنّهما يدينان معًا لسيمون دو بوفوار لأنّ النقدَ النسوي تطوّر عبر اقتباس أدوات مفاهيمية ومنهجيَّة تعود إلى التقاليد نفسها التي تنتقدها من فرويد وماركس إلى لاكان ودريدا.

يفتقر إذن تأمل المُنظّرات الكاتبات بنظريتهن النسوية عن الكتابة فعليًّا إلى نظرية حقيقية للأدب.

فمع شوواتر نجد نحت النقد النسوي (gynocritique) للإشارة إلى دراسة نسوية تُحاول فكّ الارتباط مع الالتزام السياسي، وإبداع مُقاربة هجينة بين حمولة سوسيولوجيَّة وتحليل نفسي ونظريات التلفظ وتركيز النقد حول موضوع الأدب.

**التَّقاطُعات:**

الموضوع؛ الجنس؛ التفكيك؛ الدراسات الثقافية؛ ما بعد الاستعمار.

Psychanalyse; Deconstruction; Etudes culturelles; Postcolonialisme; Sujet; Sexe.

**المصادر:**


- العنود محمد الشارخ، **الغضب الناعم**، تر: سامي خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- ريان فوت، **النسوية والمواطنة**، تر: أيمن بكر وسمر الشيشكلي، المركز القومي للترجمة، 2004.
- سوسن ناجي، **صورة الرجل في القصص النسائي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.
- عبد الله الغذامي، **المرأة واللُّغة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
- CARELL, S.L., *Le Soliloque de la passion feminine ou le dialogue illusoire*, Tübingen, Gunter, 1982.
- KRISTEVA, J., *Polylognae*, Paris, Seuil, 1977.
- SAINT-MARTIN, L., *Contre Voix*, Québec, 1997.


## النقد التكويني
## Critique (génétique)

يُركّز الاصطلاح على فعل كتابة يدرس عملًا عبر كتابته، في اهتمام بالمخطوطات والمُنوّعات والمُسوّدات والمُلاحظات الأولية، والرسم والخطاطة المُسبقة وأدوات الكتابة ونوع الورق المُستعمل وخط الكاتب، بما يؤهل هذا النقد لولوج مُؤسَّسات تحقيق موروث المخطوط، فَفِي بداياته كان يُبدي رغبة الخروج عن أيديولوجيَّة النصّ المُغلّق.

وهو ما طرح السؤال بشأن أهمّية النقد التكويني من منظور التحليل النفسي مع بيلمان نويل في (النصّ وما قبل النصّ) (1972) حيث تعالج مُسوّدات الكتاب، وهو ما لقي تفعيلًا مع (الكاتب والمخطوط) (1991) لـ كونتات وهاي (1993) وكريسيون (1994) ودوبيازي (1999)، باقتراحاتهم مُقاربة سيرورات الإبداع الأدبي للعمل منذ حرفية الكلمات إلى تحليل التشطيبات والهوامش وتمييز (الكتابة البرامج) من (الكتابة السيرورة).

من ثمّ، يتغذّى النقدُ التكويني على الوثائق ويفترض حفظ الكاتب لوثائق اشتغاله، أو على وقف مُؤسَّسات وما قدم من هبات:

- «هيغو» أوصى بمخطوطاته للمكتبة الوطنية؛

- أوصى بها أراغون للمركز الوطني للبحث العلمي؛

- أوصى بها آلان روب غرييه لـ (IMEC).

وهكذا تعود مُقاولة التكوين إلى وجود مراكز حفظ المخطوطات، وما كان لها أن تكون كذلك لولا حقوق المُؤلف وتناسي تقنيات إنتاج المخطوطات الأصلية. وقد قدّمت (اليونسكو) (1987) وثيقةً تعتمد فيها المخطوط المُعاصر موروثًا ثقافيًّا. فالمُمارسات المخطوطية غير التامة في ثيماتها وتصحيحاتها، تبرزُ ما يفرق النية الأُولى للكاتب والعمل المُنتج عبر فضاء العمليات التي يتولد منها النصّ.

فالنقد التكويني يُحلل طرائق الكتابة اعتمادًا على موضوع المُسوّدات والمُلاحظات، وكذا إنجاز تحرير لإضافة المخطوط إلى العمل والتشطيبات، وكلها آثار دالّة في علاقتها بالعمل التام.

يُمكن عَدّ التشطيب علامة ميتالفظية عند هـ. ميتران، يحكم عبرها كاتب على عمله. وانطلاقًا من هذا تستهدف التكوينيَّة إعطاء نصّ نهائي مُمكن، بل تقديم وصف وتحليل ورش لاستخلاص وسائل بإمكانها إفهامنا أفعال صانع العمل. من هذا المنظور، يظلّ الكثير من أوجه التكوينيَّة بلا تحديد أو موضوع نقاش، وهذا يعودُ جزئيًّا إلى تعدّد اهتمامات باحث هذا النزوع، فبعضهم يرى دراسة المخطوطات عملًا فيلولوجيًّا، ويندرج عند آخَرينَ في تحليل المصادر والتأثيرات بحكم أن المُلاحظات تُمكّن من الكشف عن عناصر تناصية، وبالنسبة للجميع فهذا يكون صعوبةً تلازم الدراسات التكوينيَّة وهذا يتطلّب عملًا تأويليًّا ووصفيًّا.

يُمكن السوسيو-نقدية أن ترى في المخطوط نمط خطاب اجتماعي يصنع النصّ عبر عمليات كتابة تحول وتقنع عبر صيغة نهائيَّة، كما يُمكن التحليلَ النفسي استخلاص مكبوتات نصّية، وإلى حدّ الآن فالحوار بين التاريخ والنقد التكويني لم يسمح بإنجاز نمطية لطُرق تحرير تطبع الحقب والمدارس، فضلًا عن أن المخطوطات ليست من كتابة مُحققيها بالضرورة.

والآن، نجد الكثيرَ من الكُتّاب يشتغلون على الكمبيوتر، لهذا فآثار حالات النصّ تخاطر بالامحاء على الرَّغْم من حفظها.

**التَّقاطُعات:**

المخطوطات؛ المسودات؛ التحقيق؛ النص المغلق؛ الهوامش؛ الوثائق؛ الكتابة.
Manuscrit; Texte; Marge; Documents; Ecrit; genre.

**المصادر:**


- رحمان غركان، **النقد التكويني من الرؤية إلى الإجراء**، الانتشار العربي، 2010.
- سعيد علّوش، **مكونات الأدب المقارن في العالم العربي**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1982.
- FOREST, P. et SZKILNIK, M., *Théorie des marges littéraires,* (éd.) Cecil, 2005.
- BOUTINET, J.P., *Anthropologie du projet,* (éd.) PUF, 1990.
- GIRARD, R., *La voix meconnue du reel,* (éd.) Grasset, 2002.

## النقد الأيديولوجي
## Critique (idéologique)

تُحيل اصطلاحات النظرية السياسية للثقافة أو النقد الأيديولوجي والسياسي على أعمال الناقد البريطاني «تيري إيغلتون» في (النقد والأيديولوجيا) (1976).

ويُمكنها - فضلًا عن ذلك - الإشارة إلى النقد الفرنسي والكيبيكي، وعلى بعض أعمال رولان بارت (ميثولوجي) (1957) وب. ماشيري. من ثمّ، كان علينا دراسة الأدب في الحقل العام للتطبيقات الثقافية، وتحليل الآثار التي تنتجها الخطابات الثقافية وطريقة هذا الإنتاج. ويرى إيغلتون أنّ هذه النظرية غير سياسية بالمُقارنة بأُخرى لن تكونها أبدًا، لأنها لا تقتبس سوى مُقاربة تعترف ببعدها السياسي، في الحين الذي تختار فيه الدراسات الأدبية غالبًا إخفاء ذلك البعد أو إغفاله. ويُعدّ إيغلتون أحد مؤسسي الدراسات الثقافية كما نمت ببريطانيا، متأثرة بلوكاش ثم غولدمان، أي: الماركسية والبِنيويَّة، فقد نشرا في البداية مقالات عن الأدب «شكسبير والمجتمع» (1967) أو «ميث السلطة تحليل ماركسي» (1975) ثم بعد ذلك بتأثير لوي ألتوسير ووالتر بنيامين وبيير ماشيري، عبرت المُقاربة من نقد يبحث في توضيح عَلاقة النصّ بالمُجتمع إلى إنجاز نظرية تدرس الأدب بِوَصْفِه مُمارسة اجتماعية في الماركسية ونظرية الأدب (1976) وفي اشتغال إيغلتون على أعمال و. بنيامين (1981) عبّر بقوة عن ضرورة الالتفات إلى قضايا ذات عَلاقة بالإنتاج الثقافي، والاستعمال الاجتماعي للإنتاجات الثقافية. تتضح هذه المبادئ في «النقد ونظرية الأدب: مدخل» (1983) بتقديم نظرة شاملة عن نظرية الأدب المُعاصر والشكلانية والتحليل النفسي مُرورًا بنظرية التلقي وما بعد الكولونيالية. وقد عالجت أعمال أُخرى الوظيفة الاجتماعية للنقد الأدبي والجمالية في عَلاقاتها بالأيديولوجيا «أيديولوجيا الجمال» (1990)، وبموازاة هذه الأعمال بفرنسا نجد عددًا من تحليلات رولان بارت «ميثولوجيا» و«مقالات نقدية» (1964) و«درس» (1978) مرورًا بـ «نَسَق الموضة» (1967) وكلّها تُشير إلى الرهانات الأيديولوجيَّة للمُمارسات الثقافية ومنها الأدب، حتّى إنّ التقارب يبدو مُفارقًا. وقد ألحّ بيير ماشيري في «نظرية الإنتاج الأدبي» (1966) هو أيضًا على الرهانات الأيديولوجيَّة للأدب، كما تطور النقدُ من النظام نفسه بأميركا في بداية سبعينيّات القَرْن العشرين على يد فريديريك جيمسون، في «اللاوعي السياسي: السرد فعلًا اجتماعيًّا رمزيًّا» (1981).

وأخيرًا، فقد جمع إيغلتون تحت عنوان «أيديولوجيا» (1994) أُنطولوجيا النقّاد المُنتمين إلى هذا الاتجاه

ل. غولدمان/ل. ألتوسير/ ج. رانسيي/ ر. بارت، الذين يحضرون إلى جانب كـ. ماركس/كـ. مانيهام/ن. بولانزاس/ ج. هابرماس/ر. وليم.

وقد تساءل إيغلتون عن استقلالية الأدب رافضًا الطابع اللّاسياسي للنقد الأدبي، مُطالبًا بالاعتراف بالأول بِوَصْفِه مُمارسة خطابية ترتبطُ بأُخرى والثاني بِوَصْفِه نشاطًا أكثر أيديولوجيَّة إلى حد إغفال بعده السوسيو-سياسي، مبينًا أن الكثير من النظريات الأدبية تلتفت إلى المُتخيل والميث والحقائق الأبدية والجمالية في حدّ نفسها؛ أي: إنها ترفض اعتبار السوسيو-سياسي، حيث تتجلى أيديولوجيتها نفسها، فهي تُريد مواجهة النقد الأدبي المُنغلق على ذاته بنظرية مُمارسات دالّة تعي برهانها وأهدافها. ومن هذا المنظور فإنّ موقفها يستدعي موقف رولان بارت في «النقد والحقيقة» (1966) الذي يرفض نقدًا وضعيًّا مدعيًا العلمية والموضوعية. لقد أثار رولان بارت استعادة تأمل البلاغة، كما أنّ إيغلتون يُقاربُ النشاط النقدي مُطلقًا عليه اسم البلاغة، حيث تدرك الخطابات بِوَصْفِها أنشطةً مُلازمة للعَلاقات الاجتماعية الواسعة، وغير المفهومة خارج الشروط الاجتماعية.

فرهان الهويّات الجماعية والمُجتمعات الثقافية المُندمجة أو المُهمّشة تقع في قلب هذا الأدب، وهذه القضايا تلحق بما يُقاربه ج. رانسيير، بشأن رهانات التقسيم الجمالي بِوَصْفِه موحدًا أيديولوجيًّا، وما قدمه رولان بارت في «ميثولوجيا» و«الدرس» حيث مُساءلة اللُّغة، إذ يُموضعُ الأدب في مجموع المُمارسات الثقافية، كما تدرس في فضاء الدراسات الثقافية من خلال مُقاربة شاملة للخطابات.

**التَّقاطُعات:**

تاريخ الأفكار؛ العقائد؛ المذاهب؛ القيم؛ الوعي الشقي؛ الماركسية.
His. des idées; Valeur; Dogme; Conscience; Critique; Marxisme.

**المصادر:**

- سعيد علّوش، **الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي**، دار الكلمة، بيروت، 1981.
- صالح هويدي، **الوعي الشقي**، دار فضاءات، عمان، 2010.
- GOLDMANN, L., *Marxisme et Sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970.
- GOLDMANN, L., *Structure Mentales et Création Culturelle*, Paris, Anthrops, 1975.

## النقد الحدسي Critique (intuitive)

النقدُ الحدسي افتراض تعاطفي في «العَلاقات المُنسجمة للأفكار والحساسيات» هلين (1967) إذ يوجد بين النقد والعمل فنّ يُضفي على النُّصُوص هالةً يُقربها من الذات القارئة، مُستثمرًا في ذلك الإلهام والأفكار الحسّاسة التي يوحي بها العمل للناقد الذي يتخلى عن إيجاد طريقة منهجيَّة، إذ يتعلقُ الأمر بنقد أثر جمالي موجّه

نحو ذاتية القارئ. ويُشار إلى هذا النقد عادة بالنقد الانطباعي تمييزًا له من النقد المزاجي، الذي يُحيل على المُقتضيات الصحافية الجزئيَّة. ويُمكن أن نُطلق عليه اسم النقد غير الموضوعي الذي يُمارس في الصحافة الأدبية، داعمًا تأملًا مُنفصلًا عن الأحداث الخاصة بالكاتب الناقد مثلًا. لنتحدث إذن عن نقد الكاتب أو نقد المبدع.

وتظهر استحالة رسم تاريخ الحدس النقدي. فعبر كل الأزمنة، كان يقود الحكم والعمل الأدبي ومن ذلك طرائق المُطالبة بالمزيد من العلمية، لأنّ النقد الانطباعي يُشير إلى موقف حاضر في التاريخ، ظهر بِوَصْفِه نَمُوذَجًا في نهاية القَرْن 19 وبداية القَرْن 20، وقد جسّده أناتول فرانس وجيل لوميتر، مارسه قبلهما رواد أمثال سانت-بيف والكونكوريين وإرنست رينان. وقد نما بِوَصْفِه رَدَّ فعل ضد النقد العقائدي-الأخلاقي والكلاسيكية الجديدة- وضد النقد الوضعي لهيبوليت تين على وجه الخُصُوص، مُتشكّكًا في ادّعاءاته العلمية التي سيناهضها فيما بعد شارل بيكي وغوستاف لانسون، دون تضحية بالانطباعية المُناضلة من أجل نقد مبدع، باستدعائهما المَعرفة المهنية أكثر من حدس القارئ.

وفي القَرْن 20 فرض النقدُ الجامعي نفسه إلى جانب النقد الصحافي ونقد المُبدع، بظهور نقد الكتاب مع مارسيل بروست/ج.ب. سارتر، اللَّذين استطاعا فرض تأمل نقدي كبير أتاح المجال للحدس. ومن جِهةٍ أُخرى، أوجد النقد الجامعي مكانةً واسعةً له مع فيليب هامون (1985) الذي يرى أنّ التحليلَ الموضوعاتي اتخذ معنى مُتناميًا في التحليل الذاتي والتحليل الانطباعي وتحليل السطح، فهو حاضرٌ في نقاشات النقد الجديد إلى جانب بيكارد، ثُمَّ إنّ بارت يستدعي حدسه كما يهتمّ بأثر التعاطف مع النُّصُوص.

يُسْهِمُ وضع الموضوع في قلب المشروع النقدي لما بعد الكولونيالية بالعودة المحمودة إلى الحدس والذاتية. ويُمكن من ثَمَّ التساؤل: هل كان نقد المُبدع الأكثر حرّية منذ بداية القَرْن؟ ألم يؤثّر في النقد الجديد؟ كما نتساءل: هل كان أغلب مُمارسات النقد الحدسي مُجرد رغبة في الانفلات من كل نظام هو الأساس سواء أكان بلاغيًّا أم شعريًّا أم تحليلًا نفسيًّا أم سوسيو نقديًّا؟ ألا يُعبر كل ذلك عن معارف مُتشعّبة والتزام يتجاوز التوظيف الشخصي لمواجهة النصّ رأسًا لرأس؟ من ثمّ، يُحيل النقد الحدسي على اختيارات أيديولوجيَّة وجمالية.

**التَّقاطُعات:**

النقد الأدبي؛ الاتّجاه الوضعي؛ الموضوع؛ الموضوعاتية؛ التحليل النفسي.
Critique littéraire; Positivisme; sujet.

**المصادر:**

- موريس سيرولا، **الانطباعية**، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

- ألكسندرو روشكا، **الإبداع العام والخاص**، تر: غسان عبد الحي أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، 1989.
- DELFAU, G., et ROCHE, A., *Histoire/littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 1977.
- HAMON, PH., «Thème et effet de réel», *Poétique*, novembre 1998, 64, p.495-503.
- HELLENS, F., *Essais de critique intuitive*, Paris/Bruxelles, Sodi, 1967.
- MOREAU, P., *La critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, 1960.
- POULET, G. (dir.), «Une critique d'identification», *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p.9-24.

## المُحلل الخبري Cryptanalyse

1. باحث يُحاول تحليل أخبار أدبية توجه إليه ويجهل كونها وماهيتها.

2. يفترض في المُحلّل الخبري خبرة وتجربة، تُمكّن من تفكيك عناصر الخبر الأدبي.

3. يُنجز المُحلل الأحكام المُسبقة، ويكتفي بطرح نتيجة التحليل.

## تحليل الصورة Photogramme

1. وحدة تحليل الصورة تعتمدُ على مقاييس بصرية بأبعادها الفضائيَّة.

2. تحليل الصورة هو تحليل للأشكال والألوان والقياسات.

## التحليل النفسي الوجودي Psychanalyse existentielle

1. اصطلاح يلازمُ منهاجًا خاصًّا عند سارتر وس. دوبروفسكي.

2. يعتقدُ المُحلل الوجودي توضيح الكل الدال للحياة، عبر مُختلف المظاهر، بإنجازات ديناميكية لبعض المُسوّدات التخيلية.

3. موضوع التحليل النفسي الوجودي إظهار لمشروع أساسي، ينتقل عبر العمل الفنّي ويمنحه انسجامه.

**التَّقاطُعات:**

التحليل؛ الخبر؛ الوحدة؛ الصورة؛ المُسوّدة؛ الفضاء؛ الأشكال؛ الدينامية؛ التحليل النفسي.

Methode; Analyse; Image; Espace; Forme.

**المصادر:**

- محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
- سعيد جبار، **الخبر في السرد العربي**، المدارس البيضاء، 2004.
- BEREEZ, DANIEL, *Méthodes critiques pour l'analyse Littéraire*, Lyon, PUF, 1979.
- CLANCIER, A., *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris, Privat, 1973.
- COLL., M., *Analyse Semiotique de textes* , PUF, Lyon, 1979.

## الثقافة Culture

يكتسبُ الاصطلاح معاني مُختلفة السِّياقات، مُراوحًا بين الرفيع والمُتدنّي (الصّفوة والجماهيرية) مُتخلّيًا عن قُدرة التشييد والبناء واستعمال اللُّغة بِوَصْفِها جامعًا لأشكال العلامات. إنها عمارة بابل ورمز للصدام بين الثقافات المُختلفة للمدنية التي تُواجه التحدّي والتشكيك وتقع في تصادم الحضارات.

تعريفات الثقافة مُتعدّدة وإشكالية، ويُمكن أن نُميّز بصفة عامة :

1. تحديدًا نخبويًّا للاصطلاح باستعمال سائد يُشير إلى معارف تُميّز الإنسان المُثقّف من الإنسان العادي في الإحاطة بالموروث الفلسفي والفنّي والأدبي الإنساني.

2. مفهومًا غير تراتُبي موروثًا عن الإثنولوجيا، يُشير إلى أنظمةٍ رمزية مُتناقلة عبر مُجتمع ما، ومن ذلك المُجتمعات البدائيَّة.

يُمكنُ توسيع الثقافة للإشارة إلى الإنتاجات الرمزية (لُغة/ أفكار/ عادات/ أساطير)، أو حسب مفهوم موسع تدخل فيه المظاهر المادية (الأدوات/ اللّباس/ طبائع/ الأكل)؛ فالثقافة الأدبية تَشمَلُ المعارف والكفايات الخاصة بالإنسان الصادق مثلًا، ومجموع مُمارسات تعود إلى الثقافة بالمعنى الضيق.

وكان الاصطلاحُ الغربي للثقافة يُطبّق على الاشتغال الفلاحي، ولم يُعدّ سائدًا إلا في القَرْن 18 من وِجهة نظر الأنوار بِوَصْفِها شيئًا خاصًّا بالإنسان، ويُشير إلى تراكُمات مَعرفية ترتبطُ بفكرة التربية والتطوّر، ويُرادف إلى حدّ ما الحضارة. وأصبح التعارض بين الثقافة والحضارة في القَرْن 19 واضحًا بين مفهوم عالمي ومفهوم خاص، إذ يجد الأوائل في الحضارة تطوّرًا وإتقانًا للمُجتمع الإنساني ارتباطًا بإلغاء العُنف والبربرية. في حين أنّ الألمان يتبنّون منافحة هيردر، في القَرْن 18، عن العبقرية الوطنية لكل شعب، ويرون في الثقافة الوطنية أساس هوية ووحدة كل دولة.

مفهوم الثقافة يدخل في مجال الاستثمار العلمي عبر الأنثروبولوجيا (البريطانية) لتايلور كمعرفة مُعتمد يشملُ المَعرفة والعقائد والفنّ والأخلاق والقانون والعادات والقُدرات الأُخرى أو العادات المُكتسبة للإنسان بِوَصْفِه فردًا من المُجتمع. فدراسة الثقافات البدائيَّة ومُختلف الثقافات تفترضُ بِوَصْفِها مُعْطًى يوضح طريقة تكييف الثقافة الشخصية. وأصبح الاصطلاحُ موضوع بحث مركزيًّا في أنثروبولوجيا كلود ليفي ستراوس، الذي يُعرفها بأنّها مجموع أنساق رمزية تتموضع في صفوفها الأُولى اللُّغة وقواعد الأُمومة، والعَلاقات الاقتصادية والفنّ والعلم والدّين، خلال مُعالجة كل ثقافة بِوَصْفِها مجموعًا مُستقلًّا بمنطقه الخاص. ويتوخى كلود ليفي ستراوس استخلاص الكُلّيات الثقافية كالمقدّس والمدنّس.

وقد احتلّت الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا مكانةً مركزيةً في علوم الثقافة، وكذلك التحليل النفسي باستهدافه العام الذي يمنحه إياه مؤسسه س. فرويد حين يدمجه في استثماره النفسي واللّاواعي بِوَصْفِه إنتاجات إنسانية، وسنرى فيما بعد تيارًا يستلهمُ التحليل النفسي، يستعمل هذه المفاهيم

حسب طرائق مُختلفة لتحليل ثقافة باستخلاص انسجامها، وهو تيار يُطلق عليه الهيرمينوطيقا. إلى هذا تُضافُ دروس أُخرى كعلم النفس الاجتماعي، الذي أخذ يدرس انطلاقًا من عام 1950 قضية الهوية الثقافية للأفراد والجماعات، ثم السوسيولوجيا والسيميوتيك التي تولّدت من سيميائيَّة ثقافة مع السيميائيين الروس المُتحلّقين حول إ. لوتمان، ومريدي نظرية تعدّد الأنساق عندَ إيفان زوهار. أما المؤرّخون المُعاصرون فقد انتهوا إلى مجال استثمار التاريخ الثقافي الذي يدرس أشكال تمثلات العالم في حضن المُجتمع الإنساني.

وتستهدفُ السيميائيَّة الثقافية فنّ تنظيم دينامية الثقافة المُدركة بِوَصْفِها نَسَقًا مُعقدًا لعلامات مُختلف القواعد. وفي استلهام اللِّسانيات اقترح باحثون من جامعة موسكو مثل بوريس أوسبنسكي وطارتو إ. لوتمان وصفًا بِنيويًّا مؤسسًا على عَلاقات أنساق ثقافية ثابتة، وهذا الوصف لا يختلط بوصف ثقافة تكون جزءًا من مجموع الدراسات الميتا لُغوية، وفي الوقت نفسه يكشفُ السيميولوجيون الروس عن دينامية الثقافة بدراسة طريقة تدخل عناصر خارج نَسَقية احتياطية في حالة سابقة للثقافة، سواء تعلّق الأمر بأدوات مُستبعدة خارج النَّسَق، أو مُفترضة لنَسَق آخر أجنبي أو خارجي. وتسمح قواعد هذه الدينامية بتفسير التطور التاريخي في شكل عبور من الخاص إلى العام أو تبادل بين الأنوية والهوامش.

وتربط هذه السيميائيَّة بمكانيزمات عامة، وتأخذ في الاعتبار مُكيّفات التصرّف كالخجل والخوف، وكذا دور الميث والشِّعر في تطوّر الثقافات، ونجد على الخُصُوص أنّ دراسةَ الشِّعر تتمّ بِوَصْفِها حالةً مثالية لنَسَق مُعقد وديناميّ بالنسبة إلى الأنساق الأولية المَحصية، ولا شكَّ في أنّ كلَّ سيميائيَّة ثقافية تتكون ضمن توتّر بين دعامتي المُعقد والدينامي.

وفي خط الدراسات النَّسَقية نفسه نجد فريق إيفان زوهار يقترح سيميوطيق قراءة يندرج في نظرية تعدّد الأنساق. من ثم، يُحدد زوهار الثقافة بأنها لائحة (repertoire) مُمكنات تنظم وجودنا، تصنع ذلك إما بإنتاج أنماط تأويلية للواقع، وإما بإعطاء مجموعة تعليمات توجه السلوك. فاللّوائح الثقافية تقدّم انسجامًا يسمح لمُختلف الفرق الاجتماعية بتأسيس هويّاتها بِوَصْفِها وحدات اجتماعية، وهذه اللائحة أو العناصر يحملها أفراد أو جماعات بطريقة تلقائيَّة أحيانًا، إذ يُعدّ الأديب من هنا مُنتج أنماط تأويل الواقع.

تُفسر مُقاربة أُخرى أكثر سوسيولوجيَّة منطق المُمارسات الثقافية، بربطها بعَلاقات القوى القائمة بين الطبقات والجماعات الاجتماعية، كما هي عليه أعمال ب. بورديو و ت. إيغلتون. ويرى

الأوّل أنّ على منطق الدينامية الثقافية أن يُحلل بِوَصْفِه صراعًا من أجل السلطة. فالطبقة التي تُسيطرُ على السلطة تفرض شرعيَّة مفاهيمها ومُمارساتها الثقافية، وتُمرر تلقائيًّا مفهومها للعالم وقيمه، لأنّ الثقافةَ المُهيمنة تُمارس عنفها الرمزي بفضل تواطؤ المُهيْمَنِ عليهم أي جهل عَلاقات الهيمنة، فالثقافة المُهيمن عليها أو الشَّعبية لا يُمكن فهمها من هُنا إلا في علاقتها بالثقافة المُهيمنة. فعناصر الركن المُهيمن يدعمه رأسمال ثقافي كبير يُحافظ على وضعيّته عبر استراتيجيّات التميّز التي تحتفظ بالبعد في علاقتها بباقي الطبقات، وهذا التميّز يطبعُ الذوق وتترجمه مُمارسات ثقافية مُختلفة، ولا سيّما المُتعلقة بالحقل الأدبي. ويهتمّ التاريخ الثقافي من جهته على الخُصُوص بوسائل تكون المعارف والتمثيلات وانتقالها، أي: الكتاب خُصُوصًا والقراءة في العروض. وتؤكد أعمال م. دوسيرتو، الخاصة بتاريخ الكتاب والقراءة، العَلاقة بين الثقافة والهيمنة والتبعية. وإذا كانت الثقافة تظهر معارف مشروعة، فالثقافة بالمعنى الواسع تدرك بِوَصْفِها سِياقًا يُسهم في إنتاج أعمال أدبية، تُعدّ صوتًا أساسيًّا لولوج وضعية الشخص المُثقف إذ إن المدرسة تؤدي دورًا أساسيًّا في هذا الإطار.

وإذا كانت الثقافة مُمارسات كل أنظمة، فإنّ الأدب يُعَدّ كباقي المُمارسات مفهومًا ثقافيًّا.

فالدراسات الأدبية موزّعة بين منظورات، تبعًا لتوتّرات مفهوم الثقافة، ما دام الأدب يؤدي دورًا أساسيًّا في الانْدماج الثقافي، وهو بحق يُسْهِم في إدماج اللُّغة ويُقدّم نماذج تمثيلات العالم وتأويلاته، بِوَصْفِه شكلًا مشروعًا لثقافة مشروعة، تجعل دراسته تنزع إلى الانْدماج بباقي العناصر الأُخرى.

وتُعَدّ إعادة الإنتاج الثقافي (Reproduction culturelle) مُرتبطة باصطلاح ب. بورديو (1973) وهي عمليّة الحفاظ على ثقافة طبقة مُسيطرة من خلال نظام تعليمي مُتناقل عبر تنشئة الأجيال واستقرار النهج الذي يمنح النُّظُم المُؤسَّساتية شرعيتها.

**التَّقاطُعات:**

الثقافة؛ المركز والمحيط؛ الحقل الأدبي؛ التعليم؛ التاريخ الثقافي؛ الأيديولوجيا؛ السيميائيات.

Anthropologie; Centre et périphérie; Champ littéraire; Enseignement de la littérature; Histoire culturelle; Idéologie; Polysystème, Psychanalyse; Sémiotique.

**المصادر:**


- هومي.ك.بابا، **موقع الثقافة**، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، 2006.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2000.
- عبد الله الغذامي، **ثقافة الوهم**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1998.

- عبد الله الغذامي، **ثقافة الأسئلة**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1992.
- لـورانـس إي، هـاريـزون وصـمـويـل ب. هنتجتون، **الثقافات وقيم التقدم**، تر: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- BOURDIEU, P., *La distinction,* Paris, Minuit, 1979.
- CERTEAU, M., de, *L'invention du quotidien,* Paris, Gallimard, (1980), 1990.
- CUCHE, D., *La notion de culture dans les sciences sociales,* Paris, La Découverte, 1996.
- LOTMAN, I., OUSPENSKI B. (éds.), *Travaux sur les systèmes de signes.* Ecole de Tartu, trad. Du russe A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, 1976; *Sémiotique de la culure russe,* trad. Du russe F. Loest, Lausannet, l'age d'Homme, 1990.

## الدراسات الثقافية Cultural studies

يعني الاصطلاح الفضفاض جميع جوانب الثقافة. وبالمعنى الضيّق يُشير إلى «مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المُعاصرة» (1964) الذي تصدى للأفكار المُسبقة للنقد الأدبي وعلم الجمال في تدارسها بمعزل عن سِياقات إنتاجها واستهلاكها، وأنساق العرق والطبقة والنوع. لهذا كان الأولى دراسة كل المُنتجات الثقافية المادية والرمزية. وهو ما يجعلها تتموضعُ بين اتّجاهين: أحدهما: يُعارض الاحتفاء بالرفيع للمُعتمد، والآخر: يستمدّ من الأنثروبولوجيا الثقافية.

تندرجُ الدراسات الثقافية في إشكالية دراسة كل أنماط الإنتاج الثقافي في عَلاقاتها بالمُمارسات اليومية (الأيديولوجيّات والمُؤسَّسات واللُّغات والسلطات)، وهي خلاصة ترتيق نقدي لا يرتكزُ على منهجٍ مُحدّد ولا على حقول استثمارات واضحة، لذلك تعدّ هي نفسها مُتداخلة الاختصاصات ومُجاوِرَة لِلّااختصاصات وضد الاختصاصات، في حدود تمرّدها على المناهج المُحصلة، دون الخضوع لأحدها، لتظهر المُمارسة النقدية في البداية ببرمنغهام، مع مركز الدراسات الثقافية المُعاصرة (Centre for contemporary Culturel Studio (1960). ويعود الفضل فيها لريتشارد هوغار (Richard Hoggart) وستيوارت هال (Stuart Hall)، بتأثير من الأول في عمله The use of literacy (1975) الذي اتّخذ المُمارسات الثقافية والقراءات مثالين، بإدراجهما ضمن قناة تتكوّن من مُمارسات أُخرى، هي: العمل والحياة الجنسية والأسرية، بإسهام مُحدّداتها الوظيفية. وبذلك تقطع الدراسات الثقافية مع انغلاق النصّ، لتلتفت إلى مُمارسة مُلتزمة، تأخذ في الحسبان المُجتمعات التي تنتمي إليها، واستبعاد الثقافات العالمة والثقافات التراتبية الشّفوية. من ثمّ، كان هدف المدرسة البريطانية مُراجعة القاعدة الأدبية وإعادة الاعتبار إلى الثقافة البروليتارية، بتجديد مفهوم الثقافة في ضوء مفهومَي الهيمنة عند غرامشي والسلطة عند فوكو.

ولم يَعد الإنتاجُ الثقافي يُدرك بِوَصْفِه تعبيرًا محليًّا محضًا وذاتيًّا، ولكن بِوَصْفِه إنتاجًا يندرج في مجموع قوى اقتصادية وسياسية واجتماعية، تتحدّد عَلاقات الهيمنة داخلها جميعًا. ومع أنّ الدراسات الثقافية تستعمل على نحوٍ موسّع الأعمال الفرنسية (فوكو/ألتوسير/ لاكان/ليوتار/بورديو)، لإسهام هؤلاء بالخُصُوص إلى جانب الأنغلوساكسونية والنقّاد الأميركيين والأستراليين والكنديين الذين كشفوا عن اهتمام خاص بقضايا هوية الطبقة والهوية الثقافية والهوية الجنسية، بأعمالهم في النقد ما بعد الكولونيالي ودراسات المرأة (Women studies)، بل دراسة المثليين (Gay studies)، اعتمادًا على فكر أعلام فرنسا: جان بودريار وميشيل دوسيريو وكوليتك يومان.

من ثمّ، أسهمت الدراسات الثقافية بما تُعطيه من أهمية لثقافة الوسائطيات وللإبداع اليومي (invention du quotidien) والتمثيلات الهوياتية في نسج الإشكالية المُشتركة لمُتزعّمي الدراسات الثقافية، في علاقتها بمفهوم الهيمنة، التي تُشير هي أيضًا إلى عَلاقات سيطرة، يتأسس حولها النظام المُجتمعي، وهي عَلاقات تعمل كميكانيزمات تنظيمية وإخضاعية.

فالهيمنة كالسيطرة تجعل من أعضاء مُجتمع ما مُجرّد كائنات وديعة، في تقاسمها لمعلومات سمعية-بصرية ومُمارسات وإحالات. وبذلك تسعى الدراساتُ الثقافية إلى توضيح فضاءات الهيمنة أولًا، ثم المُمارسات المُتناقضة، تلك التي تستهدفُ الإثارة والتشويش، بتسجيل علامات السلطة الذاتية، في مواجهة ما يكشف عنه ميشيل دوسيرتو من تكتيكاتٍ: الحيل والترتيق وفنّ الضعيف الذي يعمل في مُعارضة استراتيجيّات عائدة إلى الأفراد المُتموضعين في السلطة والقادرين على تسجيل خُصُوصيّتهم.

فالأشكالُ الأدبية الانعطافية في آثار السُّخرية واللعب المُزدوج والاقتراض والشواهد كلّها مُمارسات مُعارضة، مُتداولة أدبيًّا، تسعى إلى الكشف عنها الدراسات الثقافية كتقنيّات مُقاومة؛ فاختيار الدراسات الثقافية لهذه الموضوعات والإشكاليات يُعدّ مُعارضة قاعدة وبِنْية درس، يكشف عمله شأنه شأن الإنتاجات الثقافية المدروسة عن رغبة تمرُّدية تشويشية عارمة.

يبدو أن لفظَة الثقافة تُعَدّ من أعقد الكلمات في اللُّغات، نظرًا لطبيعة الظروف التاريخية لنموّها، وكذا لاستعمالاتها غير المُتكافئة في الأنثروبولوجيا الثقافية، التي أبدعتها بِوَصْفِها مبدأً أساسيًّا ضمن حقول مُختلفة، اقتضت مُناقشتها إدراجها ضمن إطار شامل للتوجّهات الكبرى بِوَصْفِها صياغةً لثلاثة عناصر:

هي:

1. السِّياق الثقافي العام بنزوعاته الروحية والجمالية.

2. التوجّهات الخاصة لحياة الشعوب والجماعات والنّخب.

3. الإبداعات اليومية لنشاطات لا محدودة.

من ثمّ، لم تَعد الثقافة مُجرّد تعبير عن كتل الأعمال الفنية، أو تراكُمات للأفكار الفلسفية، أو تجميع للمفاهيم المنهجيَّة المُكوّنة لهرم اجتماعي، ولكنها تعبيرٌ عن حلول للمُشكِلات الحيوية لجماعة اجتماعية، همّشتها السلطات المركزية.

فَفِي النقاشات النقدية الثقافية، نلحَظُ نُزوعًا إلى موضعة الأدب في سِياق سوسيو-تاريخي، يعتمد مُقاربة خاصة للنُّصُوص والخطابات المُتقاطعة مع ثقافة مادية، فهي بمنزلة مظلّة (ماركسية أو بِنيويَّة تكوينيَّة أو ما بعد بِنيويَّة) و«ألتوسيرية أو فوكوية أو باختينيَّة أو دريدية»، تشتركُ جميعها في نظرتها إلى النقد الثقافي والدراسات الثقافية، بِوَصْفِها أنساق خطابات مُمثلة أو غير مُمثلة لتوجّهات أو هامشية، تظهر بسيطة في أُسلوبها، بقدر ما هي مُعقّدة في مناهجها وأطاريحها.

من ثمّ، يبرز مفهومُ الدراسات الثقافية بِوَصْفِها ظاهرةً تُميز بين تقاليد البحث ونظرياتها، في الحقول الأنثروبولوجيَّة والاجتماعية التاريخية واللِّسانيَّة والدراسات الأدبية، وهذا ما يجعل من النقد الثقافي حقلًا موزّعًا ومُتداخلًا، يبدأ من حيث تنتهي باقي الاختصاصات، وهو حقل يدفع مُنظّري الدراسات الثقافية إلى إيجاد إطار مُؤسَّساتي، يحضنها ضمن ما أطلق عليه مركز الدراسات الثقافية المُعاصرة، مع الأكاديميّين ريتشارد هوغار (Richard Hoggart) ورايموند وليم (Raymond Williams)، في رفضهما للحدود الأكاديمية لحقلهما الأدبي، بدعوى التوسّع التاريخي والثقافي والسياسي، تحقيقًا لتداولية الخطاب وإبرازًا للطبيعة التنظيرية التي توخّت مناهج ومبادئ، نمت خارج الدراسات الأدبية، ساعية إلى تطبيقها بطريقةٍ جديدة كانت وراء انطلاق مولود الدراسات الثقافية التي اعتمدت مُقاربة النقد الأدبي رافدًا لدراستها، النازعة إلى إقامة عَلاقة بين التاريخ ونظريات مُجتمع، بإنجاز لوائح تحليلية للآداب الشَّعبية والتواصل الجماهيري، في ضوء مُستجدات سوسيولوجيا المَعرفة والدراسات النسوية لِمَا بعد الكولونيالية، عاملة على تحويل الدراسات الثقافية إلى واجهة درس نقدي ثقافي غير مُؤسَّساتي، يمتحُ من تاريخانية جديدة، تسعى إلى تكسير مركزية النصّ، بالتشديد على تحقق نصيته وأنظمته الثقافية، بِوَصْفِها وسيلة وأداة، لا بِوَصْفِها غاية نهائيّة.

من ثمّ، يأتي إلحاح الدراسات الثقافية على أهمّية التشكل وتنميط التاريخ عبر عمليات (إنتاج/توزيع/استهلاك) النُّصُوص، خارج هيمنة الأنماط، إلى حدّ أنّ الدراسات الثقافية تبدو كما لو كانت تطبيقًا بحتًا للنظرية، نظرًا لتشابك رأس المال الثقافي ـ من منظور بورديو مع المادية الثقافية والجدلية التاريخية للوكاش، والبِنيويَّة التكوينيَّة لغولدمان، والنقد الثقافي لليتش، الذي يجعل من نقده مُرادفًا لِمَا بعد الحداثة والبِنيويَّة، بإخراجه من مظلة التصنيف المُؤسَّساتي، وإدخاله ردهات الخطابات، بتوقّعات جديدة ووعود كبيرة، في إشارة ضمنية إلى إخفاق المشروع الحداثي الذي لم يعد قوة تحرير، بقدر ما هو مصدر استبعاد في أطروحة ألان تورين، لإعلان حداثة مُضادة للحداثيّين مع أنطوان كومبانيون، الذي كان لا يخفى أن كتابته في البلاغة الكلاسيكية ولمصلحتها إنما كانت ضد رولان بارت الذي طالما نوّه باستمرار بما يُسمّيه حداثتنا، تلك التي كان يفقأ بها عين العتاقة، باسم كابوس الرجل العام والإجماع المُلتزم بالموضات الثقافية.

فأنطوان كومبانيون الذي تحوّل إلى الأدب بتأثير رولان بارت، قرأ مخطوطًا آخر درس له بالكوليج دو فرانس (23/ 2/ 1980)، ليتبيّن له أنه أمام نَمُوذَج مُضاد للحداثة، ولاسيّما أنّ الأدب ومفهوم العمل الأدبي أخذا في التقهقر، بفعل عوامل الاستهلاك ونظريّات النصّ والنصية. من ثم، يستخلص الناقد كيف يعود رولان بارت إلى إيلاء أهمّية خاصة للقلق التنبيئي لدى فلوبير وشاتوبريان إلى حد إدانة اللُّغة الفاشية.

فالذوقُ الكلاسيكي لرولان بارت يتشكل في الطبيعة الأدبية، مُنكرًا أي تقدم أدبي، فقد كان يتموضع أواخر سنة (1971) ضمن (آخر طليعة)، بِوَصْفِها اعتراضًا على حداثة تختزل الأفراد، بتقدم فرديتهم التي تتطلّب إيمانًا بتقدُّم يمنعهم من رؤية خلفيّته الهدّامة، لأنّ رولان بارت أعلن في آخر دروسه أن تكون الطليعة هو أن تعرف من مات وأن تكون خلفية لهذه الطليعة معناه أن تحبها أكثر.

وبذلك يُقرّ بأن الحداثة المُضادة هي الحداثة الحرّة.

ويتوزع كتاب الحداثة المُضادة للحداثيين إلى ستة وجوه، هي: الثورة المُضادة ومُعاداة الفلسفة والتشاؤم الأخلاقي والوجودي، وتأتي الثلاثة الأُخرى لتُقدم الوجوه الثيولوجيَّة والتسامية والأُسلوبية بِوَصْفِها خطئيَّةً أصليّةً ومُحدّدات جمالية، عبر فصلي الكتاب: (الأفكار/الرجال). فَفِي نحو خمسمئة صفحة من مطبوعات غاليمار، تندلق الحداثة المُضادة للحداثيين، لتضع حدًّا لجدال ما بعد الحداثة وحداثة

الحداثة، بتعريف الحداثة المُضادة بأنّها حداثةٌ حقيقية، وفي مقدّمتها بودلير الذي يُنشد:

«أنا ملك بلد ماطر، غني، لكنني عِنّين، شاب ولكنني كبير السّن» «باريس تتغير، لكن لا شيء في كآبتي يتغير».

فالحداثةُ المُضادة للشاعر لا تنفصل عن مُقاومته للعالم الحداثي بهدف تحقيق واقع استمرارية حداثته. لذلك تبرز الحداثةُ المُضادة رسولًا وضحية للتاريخ. لربطها عَلاقة خاصة بالموت والكآبة والتأنق، مع شاتوبريان وبودلير وباربي دورفيلي.

ثُمَّ إنّ أول النّقاد المؤسّسين للتقليد الأدبي ضد الإمبراطورية الرومانسية يرتدّ عبر وصف جميل لحداثة مُضادة يُجسّدها سانت بيف، بِوَصْفِه مُخلّصًا للقرن 18 من قرن الرومانسية.

ويُعدّ كتاب «عبقرية المسيحية» لشاتوبريان و«البحث عن الزمن الضائع» نَمُوذَجين لعبقرية الحداثة المُضادة، التي تلتجئُ إلى الأدب بِوَصْفِه خِفَّةً جمالية، لمواجهة سوداوية تُصاحب الحياة السياسية للقرنين 19 و20.

فالحداثة المُضادة هي حداثة حرّية، عبّرت عن نفسها سياسيًّا في الثورات المُضادة والعداء ضد فلسفة الأنوار، وكذا من خلال تشاؤم أخلاقي ووجودي، يواجه فكر الشرّ بِوَصْفِه خطيئةً أصلية في مُحاولة للتسامي، من أجل تحديد جمالية أُسلوب يفسح المجال للصوت والطريقة والاحتجاج.

ألم يكتب فلوبير عن موت تيوفيل غوتييه قائلًا: (لقد مات قرفًا من الحياة الحديثة)؟

ويبدو أن رُوّادَ الحداثة المُضادة يأتون في غير زمانهم، لأنهم غير ظرفيين، وبذلك استحقّوا أن يكونوا المؤسّسين الحقيقيين للحداثة وأكثر مُمثليها حِذقًا.

لقد كان شاتوبريان لا يطمئنّ في أي مكان، في حين يفتقد بودلير الفضاء الخاص والمائدة الخاصة والسّرير الخاص، وبذلك كانا يُمثلان روح القَرْن لا أفكار القَرْن. ألم يكن بلزاك نبيّ كل كوارث القَرْن 19؟ فالتقدّم كما يصفه بودلير كارثي:

«هذا الفانوس الحديث الذي يذرفُ الظلام حول كل موضوعات المعرفة».

ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يُقرر قائلًا:

«الايمان بالتقدم يُعدّ عقيدة الكُسالى، إنّه الفرد الذي يعتمد على الآخرين لقضاء حاجته».

كان سيوران يُردّد صداه قائلًا: «فكرة التقدم لا تشرّف المُثقف». من ثمّ، يبدو أنّ أنطوان كومبانيون يجد في التشاؤم «حيوية يائسة»، لأنها تُعبّر عن «أحسن ما في العالم المُمكن»، لأنّ الأكثر يأسًا تلك «الأناشيد التي هي أجمل الأناشيد»، إذ إنّ الألمَ قانونٌ

للحياة وليست اللّذة غير نفي للألم، ما دامت الحياة مُجرّد مصيدة. أليس الشعار: (اربح تخسر) تعبيرًا نكوصيًّا؟

وبذلك تكونُ الحداثة المُضادة بمنزلة وقوف على حافة شفرة حلاقة، يجعل الأدب يتنفّس بصُعوبةٍ كتيّار حداثي خائب، ومع ذلك تُعَدّ الحداثة المُضادة عند أنطوان كومبانيون بمنزلة ملح طعام الحداثة. فهل وفّق أنطوان كومبانيون، في إقناعنا بنظرية عماء أصابت النقّاد منذ زمنٍ سحيق، ومنعتهم من رؤية الوجه الآخر للعملة النقدية، أو أنه كان يجد تسويغًا شخصيًّا لتردّده بين الحداثة والحداثة المُضادة، كحداثة مُركبة ذات ذوق كلاسيكي ونزعة انعتاقية؟

فما رأي كُتاب مجلة «فصول» المصرية، في عددها الخاص عن «الحداثة» الزئبقية والأعداد الخاصة من المجلّات المغربية والعربية، وكل ما أهرق من مداد على مقبرة حداثة اللاحداثيين، أو ما ينتفض ضده من ينعت بالحداثة السلفية؟

تلك عناصر خلل فتحت الأبواب أمام الدراسات الثقافية بحثًا عن التوازن في المُعادلة الصعبة للمُعتمد الأدبي من خلال مُلاحقة.

**الثقافة الجماهيرية (الشَّعبية)**
**Popular Culture**

يخفي الاصطلاح مظاهر تعقيد في الدراسات الثقافية، لنزوعه إلى فرض ثقافة مُضادة أو استكمال الثقافة المُؤسَّساتية.

لهذا يختلفُ الاصطلاح عن استعماله في مجال ثقافة وسائل الاتصال الجماهيري أو الثقافة الراقية. بإشارته إلى أُسلوب معيش ونمط إبداع ومُمارسات وأشكال تفاهم تُحيل على هويّات خاصة في علم الفولكلور بِوَصْفِه إنتاجًا عفويًّا وتلقائيًّا في مواجهة الثقافة الجماهيرية الصناعية (سينما/إذاعة/تلفزة) الاستهلاكية الواقعة تحت تأثير وسائل الاتصال الجماهيري، وهو ما كان موضوع مدرسة فرانكفورت كصناعة ثقافية.

لهذا عملت الاتجاهاتُ السيميولوجيَّة والبِنيويَّة على تأكيد أن تفسير هذه الثقافات ليس بديهيًّا، لأنّ مهارات الجمهور مهارات تفسيرية تستطيع المُقاومة في ضوء الصراعات الأيديولوجيَّة.

لهذا غالبًا ما يُميّز بين النظامين الاقتصادي والثقافي، إذ يولّد الأولُ القِيَم التبادلية ويولّد الثاني إنتاج المعنى وأشكال الاستمتاع. لهذا تُعدّ الأخيرة موقعًا رئيسًا لمُقاومة الرأسمالية.

**الصناعة الثقافية** **Industrie Culturel**

يعود نحتُ الاصطلاح إلى مدرسة فرانكفورت - مع هوركهايمر وأدورنو - في «جدل التنوير» (1972) لتوضيح

إنتاج الثقافة الجماهيرية في العالم الرأسمالي للمُجتمع البيروقراطي. وهو تصوير اقتصادي يُعيدُ تفسير المادية الجدلية بِوَصْفِها محور إعلان تحويل القيمة الاستعمالية إلى فائض قيمة القَرْن العشرين وهو ما يُعزّز الرأسمالية ويقوّضها.

لهذا لا يسلم بوقوع الذوات ضحية صناعة ثقافية لا تُعدّ أداة سيطرة ضيّقة، لذلك يتخذ الاستهلاك صورًا مُختلفة، قد تمتلك قدرةً على النقد واستيطان الذات في جميع أشكال الفن المُستقل. لذلك لا تتصفُ الفنون بالاستسلام الساذج للسلطة.

**الثقافة الفرعية** **Subculture**

يرتبط الاصطلاحُ بثقافة أقلّية في مواجهة أغلبية ترتبط بها وشائج لكنها أقلية مُتأنقين، مولعين بفوضى الموسيقى وحليقي الرؤوس والبانك والخشنين والمُسترجلين المُنتهكين لقِيَم ثقافة ضيقة متوسّطة بِوَصْفِها شكل مُقاومة ظاهرة في اللّباس وأنماط سلوك شبابي.

**الدراسات البصرية** **Vusual Studies**

فرع من فروع الدراسات الثقافية يُركز على الاستهلاك البصري (تلفزة/ سينما/ إشهار) وتُعدّ تحوّلًا عن النصّ الشفهي أو الأدبي نحو دراسة العمل في عصر النسخ الآلي وفنّ الفوتوغراف والنزعة الاستهلاكية، ولكلّ ما يُعدّ نظرة مُحدقة في المناهج المُستعارة من نظريات الآداب والفنون التي غالت في الاهتمام بالثقافة الراقية للصفوة. لذلك يُركّزُ على الهويّة والتركيبات الاجتماعية لمشاهدي الفوتوغراف والفيلم والتلفاز والفيديو والإنترنت، على غرار مبحري الأخيرة. لهذا يُعدّ ميدان الدراسات البصرية الإطار النظري لدراسة فنّ الطليعة، مع أنه محلّ خلاف في طبيعة أشكال البحث المُلائمة ومناهجه، وكذا الاعتراف بأهمّية بعض الأشكال الثقافية كقصص الأشرطة المُصوّرة.

**التّقاطُعات:**

الثقافة؛ التفكيك؛ النسوية؛ الأيديولوجيّة؛ ما بعد الاستعمار؛ المُعتمد؛ الآداب الموازية.
Canon; culture; deconctruction; feminisme; idiologie; postcolonialisme.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **نقد ثقافي أم حداثة أدبية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010.
- عبدالله الغذامي، **النقد الثقافي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 2000.
- إبراهيم غلوم، **الثقافة وإنتاج الديموقراطية**، المُؤسّسة ع.د.ت، بيروت، 2002.
- CEREAU, M., *L'invention du quatidien*, (éd.) Gallimard, 1990.
- BARKER, C. , *Cultural studies. Theory and practice*, (éd.) Sog, london, 2000.


**سلك** **Cycle**

يُفهم من مُصطلح سلك تلك النُّصُوص التي تدور حول الموضوع نفسه أو تُمثل الشخص نفسه. وينطبقُ التعبير خُصُوصًا على النوع الملحمي،

ويُمكن أن يَسِيمَ من هنا سلسلة ملاحم تعودُ إلى الحقبة نفسها.

يُمكن أن يتكونَ السلك عبر إبداعات مُتلاحقة، دون افتراض أن كاتبه نمى منذ البداية نظرة عامة. ويُمكن أن يتكوّن السلك من كاتب أو كتاب من منظور مُكثف، وتعبير «سلك ملحمي يوناني» أو «سلك هوميري» يُستعمل عادة للتعبير عن مجموع القصائد الملحمية للتقليد الهيلليني، الذي يحتفي بالأحداث والحركات للآلهة والأبطال منذ خلق العالم، ويدخل في إطارها الإلياذة والأوديسة، لأنّ هذه المَحْكيّات تُغذّي جزءًا كبيرًا من الإنتاج الشّعري والمسرحي القديم، وكذا تأملات الفلاسفة، بِوَصْفِها نماذج للآداب الغربية.

ويُمكن عَدّ الكتب المُقدّسة سلكًا من خلال بعض مكوناتها كسلك موسى ويوسف وإخوته مثلًا. أما ملحمةُ القرون الوسطى فقد تطورت هي أيضًا في أسلاك، وصُنّفت ضمن ثلاث مجاميع كبيرة أو مواد. فالسلك القديم يتمركز في ألكسندر الكبير في القَرْن 12 في رواية «طيبة» ورواية «إيني» أو رواية «طروادة». أما سلك بروتون، فتجمع حول الملك أرثر وفرسانه، وهو سلك موضوعه شارلمان، في «أُنشودة رولان»، هُناك أسلاك أُخرى كسلك صليبيي القَرْنين 12 و13، وهو يُشير إلى أنّ هذه السّيرورة الجامعة لعناصر مُتعارضة بعضها ناضج التكوين وبعضها الآخر موزع، جُمع في أشكال ولأسباب مُتعدّدة ليكون أساس الإبداع التخيلي القديم. وأمّا الشكل المُركّب فيُمكن عَدّ «الديكامرون» (1350/ 1355) مُمثلة لسلك، لكن الاصطلاحَ الذي اختفى من القاموس الأدبي إلى حدود القَرْن 19، يعود إلى الاختفاء والظهور للسبب نفسه.

فالسلك يُدرك بِوَصْفِه شكلًا ملحميًّا أساسيًّا، وتعود شهرته إلى الملاحم، وقد حرر الرومانسيون الألمان أسلاكًا جديدة مع نوفاليس (1800) وديوان «المُؤلف الغربي للمُؤلف الشرقي» لغوته (1819) و«خُرافة القرون» لهيغو (1883/ 1859). وهم بذلك ينتمون بلا شك إلى هذا التيار، لكن الرواية مع بلزاك وزولا هي ما كوّنت سلكًا ظهر بوضوح تام. وكذلك فتحت الكوميديا الإنسانية الطريق الروائي إلى جانب الميدانِ الشّعري من خلال تنظيم المجاميع النازعة أحيانًا إلى نمو سلكي مع بودلير (1857) وفير هارن (1895) وميرون (1970). وكذلك تُعد السلاسل والحلقات المُعاصرة أسلاكًا في الغالب لنَمُوذَج إنتاج كاتب يُركّز على شخصية أساسيَّة، وينشره بلا أدنى وحدة مجموع، وهي حالة أرسين لوبان البطل البوليسي أو فانطوماس البطل الساخر.

وفي مجال الأدب الشّعبي ليس من النادر أن يُعوض كاتب سابقه لاستكمال

حياة بطل، فأدب الحلقات يظهر من ثَمَّ شكلًا حديثًا للسلك، فالطابع السلكي لهاته الأعمال ولجزء مهمّ من الخيال العلمي لا يفاجئنا، باعتبار الروح الملحمية التي تنشطه في الغالب.

ويُعدّ السلك، لارتباطه بالملحمة، إنتاجًا أدبيًّا يُمكن أن ينمو دون توفّره على مشروع مدرك أو كاتب بالمعنى الحديث للكلمة، لكن كُتّابًا آخرين يُمكن إدراجهم ضمن سلك موجود في وعي تام لإمكاناتهم وحمولتهم، فالبِنْية السلكية لا تنتمي إلى القصيدة الملحمية بخاصّة، لوجودها عُنصرًا مُكونًا في الكثير من الأعمال، لكن بمُجرّد ما تُصبح صريحةً من النادر ألّا تُحيل على الأساطير القديمة والعقائديات، أي: على السلك المُكوّن لها، وعند الكُتّاب المُعاصرين يُعبَّر في الغالب عن إرادة احتضان كلّية أسرية اجتماعية وثقافية، حين لا يتعلّقُ الأمر باستغلال نجاح شخصية فقط.

**التَّقاطُعات:**

الموضوع؛ الملحمة؛ الأدب الشَّعبي؛ السلاسل.

Antiquite; Epopee; Feuilleton; Medievale; Roman Familial.

**المصادر:**


- بول هازار، **أزمة الضمير الأوروبي**، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
- رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البِنيويَّة**، تر: جماعية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2006.
- DROUIN, J., Un *Cycle Oral Hagiographique dans le Moyen, Atlas Marocain*, Sorbonne, 1975.
- INGRAM, F-L., *Representative Short Story Cycle of the Twentieh Century: Studies in a Litterary Genre* la Haye, Mouton, 1971.

# D

## الحذلقة Dandysme

يُطلق الاصطلاحُ على كتابة مُتعدّدة الإيماءات إلى النُّصُوص التقليديَّة مُطعّمة بعبارات أجنبية واستشهادات واقتباسات، تتوخّى استعراض المَعرفة إلى حدّ عبودية الاهتمام بالتفصيلات وقواعد المُعتمد المُحيلة على الكتب مع افتقار إلى الحكمة العلمية.

كلمة إنكليزية تُشير إلى نمط عيش وهندام مُبالغ في العناية به، يُجسّده برامل (Brummell) (1778/ 1845). وقد عبرت الفكرة والكلمة إلى فرنسا سنة (1820). من هُنا، تُشير الحذلقة إلى طريقة أدبية للكشف عن (إيتوس) كاتب، يدّعي عدم الاندهاش من الأشياء بدعوى أصالة ورُقي في طرائق الحياة وتَميز في الأفكار والأذواق الجمالية وتعارض الحذلقة بالجلف وتسطح العالم المُعاصر.

وقد عبرت الحذلقة القَرْن 19 وتكيّفت مع تتابع التيّارات الأدبية، تجسّدت من بداية الرومانسية إلى نهايتها في عدد من الشخصيات الروائيَّة التي ترفض قيمًا اجتماعية مُنطوية على ما يُطلق عليه داء العصر mal du siècle مرة، وأُخرى عصاب التقهقر. وقد انتقدها بلزاك في (traité de la vie elégante) (1833) كما سخر منها ستاندال. وقد وجدت صورة المُتحذلق صداها الإيجابي والعميق عند كاتبين عَدّاها شيئًا آخر غير ربطة عنق هما: باربي دورفيلي وبودلير، فالأول ترك تحذلق جورج برامل (1845) مفسّرًا ولادة الاصطلاح من خلال الرتابة الإنكليزية، وأنّ الظاهرة بعيدة عن السطحية لتعبيرها عن مفهوم وجود، لهذا يُصنّف الداندي كالتاريخ فمنذ القِدَم إلى الآن ظلّ يعطي الانطباع عن أقصى درجات الرقي الحضاري.

ومن جِهة يخص بودلير (رسام الحياة الحديثة) (1863) المُجسّد لمقاومة جمالية عبر نزوع نحو الاصطناعي والأرستوقراطي في عالم يُسرع الخطى نحو ديمقراطية وحتفها. فالداندي يبحثُ عن بساطةٍ مُتميزة ومُفارقة تُعبّر عن الرغبة الحارقة في إيجاد أصالة، من هُنا

يتعرف فلوبير نفسه في (الداندي الحقيقي) ذلك الذي يُبدع قاعدته الخاصة. وهكذا يلتقي الانشغال الجمالي بالاستراتيجيَّة الأدبية للتمييز. فتتوقّف الداندية عن إدراكها كنقية وتزهد، كما يتصوّرها باربي. الذي يُهدّد بالنزوع إلى (Snobisme) والـ (Snobe)، هو ما يطبع (Mondanité) الأدبية لآخر القَرْن كما يبرز كراسوس، الذي يكتسب قيمة التمييز المُطلق إذ يُواجه (الداندي) (substité) استراتيجيّات الانتماء والانخراط في جوانب مدنية أكثر منها أدبية. ويوضح الكونت روبير دو مونتسكيو المُنعطف (الداندي) نهاية القَرْن الذي يُعد «بروست» مدوّنه.

وقد أصاب الداندي عددًا من الكُتّاب من بورجي إلى باريس، عبورًا بموباسان و«فرانس». ومع نهاية القَرْن 20 كان هم نشر الصّورة الشخصية يظهر في بعض الحالات كاستمرارية للداندية التي تُثير مسألة الكاتب خلال القَرْن 19 أكثر مما تُعبّر عن جمالية واقعية. والحق أن وعي العمل وحده لا يكفي لإعطاء كاتبه اعترافًا وشرعيَّة، فالمدنية كانت تتحقّق في الانتماء إلى شريحة اجتماعية لرجل الأدب الذي يمهر بعلامات خارجيَّة للاعتراف به وانتمائه، وهي ظاهرة باريسية يبدو فيها الداندي. من هذا المنظور كان معيار الكاتب الذي يرغب في مواكبة الموضة بل سبقها. فدراسة الداندية أو أنماط أدبية أُخرى تعود إذن إلى سيميولوجيَّة الكاتب في جلساته وأنماط عيشه حيث تُعبّر عن ذاتها عبر توجّه جمالي لبحث الشكل المحبوك والأصيل معًا. وكذا كتعبير عن انفصال بل التحرّر من الغرور الذي يُعدّ ظاهرة مُجتمعية داخل الأرستوقراطية ورد فعل لها ضد صعود بورجوازية رجال الأعمال المادّيين.

يُعدّ «بايرون» و«أوسكار وايلد» نَمُوذَجي (الداندي) الإنجليزي وفي فرنسا نجد «موسيه وبودلير ومنتسكيو».

إنّها كراهية تُقدّم البورجوازية لثقافة وأصالة للاحتفاء بالفنّ بِوَصْفِه قيمة أساسيَّة.

حياة الداندي حياة فن ينتهي إلى الداندية (1870).

اصطلاح استُعمل في فرنسا (1838) يُشير إلى تمييز إرادة التأنق وضد الانْدماجيَّة.

رغبة الأناقة والأصالة والتألق هي القيمة الثقافية لوضع الفنّ في الحياة بسط. «بودلير» (1863) مفهومه «إنّه نمط من عبادة الذات»، إنها مُتعة الإبهار، إنّها آخر شرارات البطولة في التقهقر، تمنح النُّصُوص الاصطلاح بُعدًا روحيًّا في «الرجل الثائر» (1951) لكامي.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ الجمالية؛ أتيوس؛ الأصالة؛

الرومانسية؛ الرمزية؛ البوهيمية.
Art pour art; Avant-garde; Décadence; Diction; Esthétique; Ethos; Originalité Romantisme; Salon Litt; Stratégie Litt. Symbolisme; Bohème.

**المصادر:**

- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر، القاهرة، 1995.
- CARRASSUS, E., *Le snobisme et les lettres françaises*, Paris, A. Colin, 1971.
- KEMPF, R., *Sur le mythe du Dandy*, Paris, A. Colin, 1971.
- KEMPF, R., *Sur le dandysme*, Paris, UGE «10/18», 1971.
- KEMPE, R. *Dandies Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1977.

## التقهقر/الانحطاط Décadence

يعني التقهقر في تاريخ الأدب شكل حساسية خاصة. ويُعدّ بالمعنى الواسع طابع حنينيَّة إلى العصر الذهبي، وقد أصبح انطلاقًا من عصر النهضة نَمُوذَج تأويل تطور حضاري. ثم اكتسب بعد القَرْن 18 المعنى التاريخي، وفي مُنتصف القَرْن 19 صار إبراز الطابع اختيارات جمالية. وفكرة تقهقر الحضارات كانت حاضرةً في الفكر اليوناني وطاردت المؤرّخين الرومان وهذا جعل النهضة تتأمل سقوط روما القيصرية بشعرية خراب لا بتأمّل تاريخي. وفي القَرْن 18 يكون التقهقرُ متبوعًا بخطاب بشأن التاريخ عند مونتسكيو (1731) و«جيبون» (1776).

وفي القَرْن 19 كان التقهقر تأسفًا على نهاية العظمة الوطنية.

وعلى المُستوى الأدبي نجد بودلير في (ملاحظات جديدة عن إدغار ألان بو) (1857) يؤكّد أن اللُّغةَ الكلاسيكية (غير كافية) لترجمة الانفعالات الخاصة بحقب الانحطاط الذي يوازنه بعظمة غروب الشمس. أما غوتييه، فهو يتعامل مع استعارة التحلل حرفيًّا لإبراز طابع أُسلوب الانحطاط. وبعد عام 1870 كان النقاش حادًّا، إذ نجد مقالات نقدية ولوحات تخيلية تنشر نمطًا موضويًّا يقدم كما لو كان أرستوقراطية جمالية وعصابية تبتعدُ عن العالم المُعاصر مع هوسمان (1884) وجماعات (الرمزيين والتقهقريين)، إذ يتعلّقُ الأمر بترجمة انبهار الروح المُعاصرة عبر (عصاب اللُّغة) وهو ما دفع لاورث وبول آدم، إلى نشر «مُعجم صغير لخدمة ذكاء كُتّاب التقهقر والرمزية» (1888)، وقد اقترحت مَحْكيات عِدّة اكتشاف المناطق السوداء للنفس، مُستفيدة من تقدّم الأبحاث الطبية في العصاب، والغاية هي الإثارة وتجاوز المُصطنع والتساؤل عن العادي.

ويُمكن فهمُ التقهقر بِوَصْفِه تعبيرًا عن تحلل الموضوع، ولا سيّما أنّ متخيل التقهقر أثار بلبلة نماذج التعبير عبر أدب تجريبي بلوره بورجي في (نظرية التقهقر) (1881/ 1883) وهو دراسة لبودلير، تلصق به الفوضى الاجتماعية الحديثة، ذلك أنّ أُسلوبَ التقهقر هو ذاك الذي

تتحلّلُ فيه وحدة الكتاب لترك مكان لاستقلال الصفحة، وأنّ هاته الأخيرة تتحللُ لتترك المكان لاستقلال الجُملة، والجُملة تترك المكان لاستقلال الكلمة، وهكذا يتجاوزُ التقهقر المدارس الأدبية ويسقط نفسه على التاريخ والمجتمع والفن، إنه متخيّل عضوي وأنثروبومورفيك.

كتّاب وفنّانون ذوو حساسية صادرة عن حذلقة القَرْن 19 لا يكوّنون مدرسة أو حركة بمعنى الكلمة، ذلك أنه خلال مدّة دون آفاق تقدم الحالة الروحية تقهقرها، ومنها صدرت الرمزية مع أعلام فيرلان ومالارميه وتشاؤم شوبنهاوري.

ويستمرّ التقهقريّون في (Le spleen) معلمة بودلير، بانتقاد للمُجتمع الصناعي وادّعاءات التقدم والمادّية، فلا يجدون مُبتغاهم إلا في الاصطناعي ضدًا في الطبيعة والطبيعي توظيفًا لصوفية عامة. يُعدّ أهمّ شعرائها فاغنر قمّة الفن الكلي.

ويظهر تيار جمالي (1880) مع تصادم تاريخي فلسفي أدبي، بتفكير في التقهقر التاريخي على غرار النَّمط الروماني بشأن الحقيقة الحزينة، إذ يُردّد رينان، بتأثير من شوبنهاور (1788/ 1860) وتأثير بودلير في مقدّمة «أزهار الشّر» «أُسلوب تقهقر أقصى» (1881) ويبرز في «نظرية التقهقر» (1881) لبول بورجي عن بودلير. ذلك أن التقهقر الأدبي يتحدّى التقهقر المزعوم والجماعي باحثًا عن مصدر إلهام جمالي، حيث نجد تماهي «القط الأسود» لفيرلان (1883) مع تقهقر الإمبراطورية: (أحب كلمة تقهقر فكل شيء يعكس الرخام والذهب وأستبعد كل قدحية وكل فكرة انهيار). فهذه الكلمة تفترضُ على العكس من ذلك أفكارًا مرهفة، بأقصى حضارة وثقافة عالية أدبية قادرة على تكثيف اللحظة.

**التّقاطُعات:**

الكتابة؛ الحداثة؛ الطبيعة؛ الأُسلوب؛ العلموية؛ تاريخ الأدب.

Art pour l'art; Ecriture artistique; Fantaisie; Fumisme; Modernité; Naturalisme; Dandysme; His (de la litt); Style Symbolisme; Naturalisme; Romantisme; Scientisme.

**المصادر:**


- غالي شكري، **النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث**، دار الطليعة، بيروت، 1978.
- **الفكر العربي في مائة عام**، الجامعة الأميركية ببيروت، 1967.
- MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent en France,* Paris, PUF, 1986.
- PRAZ, M., *La chair, la mort, et le diable dans la littérature du XIX siècle,* Paris, Denoël, (1930), 1977.
- COLL., M., «Aspects du décadentisme européen», *Revue des sciences humaines,* 1974, 1.
- COLL., *L'esprit de décadence,* Paris, Minard, 1980 et 1984.
- «La littérature fin se siècle»: une littérature de décadence?», *Revue de littérature générale et comparée,* Luxemboug, 1990.

## التفكيك Déconstruction

يوحي الاصطلاح بخروجه من معطف البِنيويَّة مع دريدا «علم الكتابة» (1976) في استهداف كشف أَبْنِية المعنى. من ثمّ ليس التفكيك منهجيَّة لرفضه الشكل القار. بل هو تطوير للبِنيويَّة المُختزلة للُّغة والمجتمع والتاريخ والمعرفة.

لهذا كان التفكيكُ نوعًا من نقد ذاتي للحضور الموحي بالسيطرة، يدلّ على عجز عن توليد المعنى ونزعة لتقويض الشكل المُحايد للُّغة.

من ثمّ، يُركّز بول دي مان على البُعد البلاغي للُّغة وإرساء التفكيك بِوَصْفِه مُمارسةً نقدية كما سعى دريدا إلى قلب أسبقية الكلام على الكتابة للدّلالة على عدم وجود فاعل لُغوي تلقائي. لذلك لا يُمكن التسوية بين اللُّغة واللّوغوس.

لهذا يدرسُ التفكيك الأعمال بتحليل منطقها البنائي والأُسلوب المُتوارث لمُقاومة أيديولوجيا النصّ، إذ يرفض التمييز بين النصّ والسِّياق، وهذا فسح المجال أمام تفكيك ماركسي ونسوي ينبّه على مزاعم مفروضة بأُسلوب تسلّطي.

تطوّر التفكيكُ في فرنسا (1960) انطلاقًا من كتابات ج.دريدا، بِوَصْفِه طريقة فلسفية تُعيدُ مُساءلة التقليد الميتافيزيقي الغربي، وهو بروتوكول قراءة يُعالج النُّصُوص بتفصيل، يضع الأدب والفلسفة في كفّة واحدة دون إدماجهما. وتجمع كتابات جاك دريدا سلسلة اقتراحات تستهدف مُساءلة كل خطاب مؤسس على مفاهيم مُشتركة كالحقيقة والحضور والأصل. من ثم، يستبعد التفكيك نزعة البِنيويَّة التي ركّزت على البِنْية وجمّدت حركية لعب المعاني في النصّ. وقد كان تأثيرها محسوسًا بفرنسا في بداية سبعينيّات القَرْن العشرين حتى إنّها شاعت في أميركا في ثمانينيّات القَرْن العشرين خلال زيارة «دريدا» لجامعتي يال وكاليفورنيا، وكان موضوع نقاش حاد بين نقّاد الأدب، إذ أصبح التفكيك مدرسةً حقيقيةً بمنظرها بول دي مان، مع أنّ التمييز بين تفكيك جاك دريدا وصيغته الأميركية، كان يرتكز أكثر على تحليل استراتيجيّات البلاغة لبعض نُصُوص الأدب بمُساءلة إحداهما للأُخرى، ووضع مواجهة بين قراءة لهيغل وقراءة لجيرار جينيت. ذلك أنّ نقّاد أميركا وروّاد التفكيك يجعلون طريقتهم مُمارسة قراءة مشكّكة، تبحث عن عرض الطبيعة المُناقضة للمعنى، كما نجد ذلك في (مجاز القراءة) (1979) لبول دي مان حيث يكشف في سلسلة مقالات عن النُّصُوص الرومانسية، مُستخلصًا عماها في «العمى والبصيرة».

فمُصطلح التفكيك اختاره جاك دريدا من المعجم في مُحاولة ترجمة مُقابله الألماني (Destrucktion) عند هايدغر، إذ لا يقتضي (تفكيكًا) فقط بل يقتضي تشريح

المفاهيم الأساسيَّة للميتافيزيقا والأُنطولوجيا. فالمصدر إذن هو الفينومينولوجيا، ذلك أن التفكيكَ يقومُ على تشكيك في الطريقة التقليديَّة لإدراك المعرفة والذاتية والتاريخ، أي: على رفض مُحاولات المُفهمات النهائيَّة. وتُشكّل كتابات جاك دريدا من هُنا حوارًا مع مُفكّرين كأفلاطون وكانط وروسو ومالارميه وسُوسير وفرويد وماركس، مُبرزًا كيفيّة عدم مُفارقة الفلسفة الخطاب الذي يكونها والتعارضات التراتبية التي تُثيرها. فبتحليل العمليات البلاغية التي تكون قاعدة الحجج يتمّ الإلمام بتفاصيل مُهمّة غالبًا، لتمييز التناقضات الخاصة بالعمل ومجازات المفاهيم التي تُقدّم نفسها كمبادئ، فتفكيك نصّ هو إذن إنجاز انقلاب استراتيجي من أجل إعادة مُساءلة معناه.

والكتابة إدراكًا في تقليد الفلسفة الغربية ليست سوى إعادة إنتاج إضافي لكلمة تنتقد هذا الصّوت المركزي، الصّوت المُرتبط بمركزية لوغوس، بحثًا عن فعل الصّوت. وبقلب هذه التراتبية بين الكتابة والكلمة، يؤكّد جاك دريدا أنّ الكتابة تُعدّ جزءًا من كلمة خطاب عام لجامع كتابة، وأن الاثنين معًا يطبعهما الغياب واللعب الأبدي للدّلالة.

لكن اعتباطية العلامة وتفاعليتها نفسها غير مُفكّر فيها، قبل إمكان الكتابة وخارج أفقها كما درس «جاك دريدا» الكتابة مُستعيدًا المفهوم السُوسيري للُّغة كنَسَق اختلاف مُقدّمًا المفهوم الذي يُشير إلى فضاء بوساطته يُحيل بعض العناصر على بعضٍ (1972)، إذ يبرز لعب معنى يُقدّم اختلاف سيرورته في مواجهة نُصُوص أدب لا يبحث عن مُحتوى أو تيم موحد، بل يدرس الطريقة التي تنتهي إليها عَلاقات ووجود النصّ من انقلابات غير مُنتظرة أو منطق مُزدوج.

ويؤاخذ بعضهم طابع التفكيكية اللّاتاريخي واللّاسياسي، وأمّا «جاك دريدا» فقد جعل طريقته وسيلةً للعودة إلى مُساءلة أخلاقية في أعمال «من القانون إلى الفلسفة» (1990) و«أطياف ماركس» (1993) و«قوة القانون» (1994) وهذا يدخله في النقد الأيديولوجي.

التفكيكُ إذن نظرية ومنهج نقدي يستلهم أعمال جاك دريدا في (علم الكتابة) (1967) ولا سيّما تأثيرات أميركا (1970/ 1980) مع ب.دي مان/ ج.هارتمان/ ج.هيلبر تمبلر، إذ يتعلّقُ الأمر بمقصدية. فالتناقضات تعبر النُّصُوص وتحول دون بلوغها دلالة كاملة، فكل التحاليل الأدبية المُدعيّة لمعنى نص تقوم بتعنيف، باسم موضوع يضمن الانسجام العام؛ إذ غالبًا ما تقفزُ على تفاصيل النصّ التي تشوّش على تكوين تأويل له يتجاهل المقالب. من ثمّ، فالمشروع التفكيكي أخلاقي لأنّه يعترف بغير النصّ. فوضعه يتمّ قبل أن

يكونَ موضوعًا أيديولوجيًّا أو جماليًّا، فالأدب هنا يُدرك بِوَصْفِه عملًا لتحويل عدم تمامية اللُّغة، بتجاوز عجزه عن الإحاطة بالواقع، لذلك فهو عمل سيزيفي محكوم عليه بالفشل، فالدلالة الكاملة لا تُبْلَغُ. من ثم، فالنُّصُوص لا تتجاوز تناقضاتها أبدًا.

**التَّقاطُعات:**

النقد الأيديولوجي؛ المنطق؛ اللوغوس؛ الظاهراتية؛ الفلسفة؛ البِنيويَّة؛ النصّ؛ فنّ الكتابة؛ التأويل.

Critique idéologique; Logique; Logos; Phénoménologie; Philosophie; Structuralisme; Texte; Rapport Sociaux de sexe: Grammatologie; Hermétique Logocentrisme.

**المصادر:**


- بيير. ف. زيما، **التفكيكية**، تر: أسامة الحاج، المُؤسَّسة الجامعية، بيروت، 1996.
- وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، دار المأمون، بغداد، 1987.
- كريستوف نورس، **نظرية لانقدية**، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999.
- هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البِنيويَّة**، تر: جماعية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2006.
- BENNINGTON, G., *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991.
- DE MAN, P., *Allégories de la lecture*, trad. T. Trezise, Paris, Galilée, (1979), 1989.
- DERRIDA, J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; *Positions*, Paris, Minuit, 1972; *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.


## الاستنباط Déduction

توجد طريقتان شائعتان للتفكير هُما: الاستنباط والاستقراء.

يهدفُ الاستنباط إلى الوصول إلى نتيجة يُبرهنُ على أنّها تنجم بالضرورة أو تُستخلص انطلاقًا من مبدأ أو حقيقة ذات طابع عام، ماثلين في المُقدمة المنطقية.

وفي الاستنباط تتجهُ حركة الفكر المُصرّح بها أو الضمنية دائمًا من الكلي إلى الجزئي.

لذلك يهدفُ الاستقراء إلى الوصول إلى حقيقة كلية أو مبدأ أو مُقدمة مُنطقية.

وتبدأ العمليةُ الاستقرائيَّة بمُلاحظات تنصب على عدد من الوقائع، ثم تقوم بتصنيفها والبحث عن أوجه الشّبه بينها، لتصل إلى استخلاص نتيجة تؤسس مبدأ بناء الوقائع أو الجزئيّات. وبعد تقرير تلك النتيجة أو ذلك المبدأ تدعمه وقائع أُخرى، واتّجاه حركة الفكر هنا هي دائمًا من الجزئي إلى الكلّي، من الخاص إلى العام، والأدب يبني «أفكاره» بهاتين الطريقتين معًا.

يُعدّ الاستنباط والاستقراء أكبر نمطي الاستدلال المعروفين في الفكر الغربي، فالاستنباط يقترحُ تعميمًا انطلاقًا من حالة خاصة دقيقة: فلان مات مُطمئنًا.

(في مواجهة الموت يظل المال أقل قوة من الحب).

أو اقتراح تطبيق على حالة خاصة

مقبولة بالنسبة لحالة أُخرى:

(فلان رعديد) (أخوه عليه أن يكون كذلك).

فالاستنباط يتصرّف على العكس من ذلك: إذ يطبق على حالة خاصة ما هو حقيقي عمومًا:

(كل الناس أوغاد) فلماذا تُطالب فلانًا أن يكون بخلافهم؟

**الاستنباط:**

1. هو سلسلةُ عمليات إدراكية تسمح بالوصول إلى نتيجة دقيقة.

2. يطبع المنهج الاستنباطي طريقة تنازلية، تُعلّم على العبور من العام إلى الأكثر خُصُوصية، ومن الطبقة على مكوّناتها، كما يطبع خُصُوصًا بطابع تكويني، في تجنّب استحضار مُعطيات التجربة.

3. نُميز نوعين من طرائق الاستنباط هُما:

أ. المقولة الاستنباطية التي تطرح مجموعة من الاقتراحات تُعْلَنُ بِوَصْفِها اقتراحات حقيقية؛

ب. والافتراض الاستنباطي يكتفي فقط بافتراض الحقيقي، ويُعتمد على هذا الافتراض في الوقت الحالي في السيميائيَّة واللِّسانيَّة.

4. يظهر تجاوز التعارض التقليدي بين الاستنباط والاستقراء اليوم، بحكم تزعم الاستنباط لفكرة تكوين نظرية وإقامة اقتصاد عام.

**التَّقاطُعات:**

الاستنباط؛ الحقيقة؛ الأطروحة؛ المنطق؛ المنهج؛ الإدراك؛ المعرفة.

Verité; Thése; Pensée; Logique; Methode.

**المصادر:**


- بناصر البعزاتي، **الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية**، دار الأمان، الرباط، 1999.
- سالم يفوت، **التفسير والتأويل في العلم**، كلية الآداب، الرباط، 1997.
- محمد بن عياد، **في مناهج البحث**، كلية الآداب، صفاقس، 2007.
- محمد الهادي الطرابلسي، **البنى والرؤى...**، صفاقس، 2006.
- AODOT, JE et autres, *L'erreur Pulypon*, 1982.
- ARMENGAUD, F., *La pragmatique*, Paris, PUF, 1985.
- FEYERABEND, P., *Contre la methode*, Paris, Seuil, 1979.


## التعريف Définition

جُملة تقوم على تقديم كائن أو شيء، فَفِي القاموس نُميّز نمطين كبيرين من التعريفات:

النَّمط الأول: يُعدّ تعريفًا كاملًا، وهو تعريف بالنوع والاختلاف الخاص، ويدرج الشيء المعروف في إطار عام، مظهرًا ما يتميّز به من العناصر والأنماط الأُخرى. فهو مَحْكي نوع موجز بأحداث خاصة واختلافات خاصة، إنّه تعريف منطقي.

أما النَّمطُ الثاني فتعريف بالترقيم

للأجزاء، يظهر خُصُوصًا لمُصاحبة نوع أكثر إبهامًا للإخبار عنه: مثال «المكنسة الحديدية، إنها آلة ذات أسنان حديدية أو خشبية ثانية تتوفر على قبضة عصا طويلة» وهو تعريف غير جيد.

ومن حيث المبدأ، على تعريف الجُملة أن يواجه اصطلاحًا محدّدًا: «الإنسان قناع وكذب ونفاق تجاه ذاته وتجاه الآخرين».

وغالبًا ما يكون التعريف الفاسد مجازًا لا يمتلك غير الإطار النحوي للتعريف، لكنه يقترحُ خُصُوصيات جديدة أو غير جوهرية: «الإنسان وحده سلم».

ويكون التعريفُ في البلاغة حجّةً على الإبداع، فهو وسيلة تربط الاقتراحات فيما بينها، وهي في الوقت نفسه قاعدة يقوم عليها الاحتجاج. فتعريف الخطاب ينتمي من ثمَّ إلى الحِجَاج بحكم افتراض دائم لقائل، يختار بتوجيه من أُطروحته بين العديد من التعاريف: «أعتقد أنني أسعدُ الفنانين».

يقول مونتسكيو: «يُمكن أن أجعل الناس يتّعظون من أحكامهم المُسبقة، وأطلق هنا الأحكام المُسبقة لا على تجاهل بعض الأشياء، بل ما يجعلنا نتجاهل ذواتنا».

وهو ما يحدث خُصُوصًا حين يتعلّقُ الأمر بتعريف مفهوم أساسي كبير ومائع، كالديموقراطية والحرية اللتين تفترضان حجاجًا.

**التعريف إذن :**

1. فعل تميز طبقة تفاهمية، مثال: تعريف الوظيفة.

2. و«التعريف» هو إعطاء هويّة لكائن.

3. هو حكم سيميائي يُصوّب الشّفرة، ويربط بين الفاعل والمحمول، وهو تحليلي في استخلاص شفرة وأثر لامتلاك المُتلقّي لمقدرة معجمية مثالية.

**التّقاطُعات:**

الحجاج؛ الفضاء؛ الاستعارة؛ الكتابة؛ المنطق؛ تداخل؛ الاختصاصات.
Argumentation; Lieu; Métaphore; Métonymie; Synecdoque.

**المصادر:**


- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- يوسف وغليسي، **إشكالية المُصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- BAYLON, C. et XAVIER, M., *Sémamtique du Langage,* Paris, Nathan, 1995.
- ORECCHIONI, C. KERBRAT, *La Connotation,* PUF, Lyon, 1983.
- ORECCHIONI, C. KERBRAT, *L'implicite,* Paris, A. Colin, 1986.


## الحل Dénouement

جزء نهائي من مسرحيَّة حيث ينتهي الصراع، سواء بجلاء العائق في الكوميديا، أو بموت البطل في

التراجيديا. ويقعُ الحل في نهاية مشهد أخير من الدراما، حيث يقطعُ الفعل إلى مشاهد، وهي حالة المسرح الفرنسي في القَرْن 16 وبداية القَرْن 20.

والحل يُخبرُ المُشاهِدَ بمصير كلّ الشخصيات، ومن غيره تُعدّ المسرحيَّة غير مُنتهية، ويُمكن أن نستخلص فعلًا عبر تصارع القوى، أو توالد من تدخّل خارق، وهذا الحل يدينه أرسطو والكلاسيكية بسبب عدم احتماليّته.

إنّه إذن آخر لحظات الفعل أو الحبكة في النظام الدرامي الكلاسيكي، إذ بعد العقدة يتمّ الحل الذي يأتي طبيعيًّا. وبعد تعرّف الهويّة أو الأديب، يأتي الحلّ بموت جوكاست وعقاب «أوديب» فالعُقدة تنحلّ ويخفّ التوتّر ويعود التوازن.

ويُمكن أن ينتج الحلّ من أثرٍ مَحْكي أو تحت أنظار المُتفرج؛ إذ المفهوم التقليدي للحلّ يفترض المفهوم الكلاسيكي للفعل، وعلينا أن نتفقَ على الحل بالمعنى الواسع في المسرح الرمزي أو مسرح القَرْن 20 إذ يُمكنه فتح أو إغلاق أو ترك الفعل مُعلّقًا بجعله إشكاليًّا.

**الحل إذن:**

1. انتهاء سرد أدبي بحدث ما، نتيجة صراع بين وجدانات مُتعارضة أو بسبب فاجعة مُفاجئة.

2. الحل تعرف المصير النهائي لشخصيات رواية أو مسرحيَّة.

3. يرتبطُ الحل بتقليد كلاسيكي في الكتابة السّردية.

**التَّقاطُعات:**

الفعل الدرامي؛ المُحتمل؛ الكارثة؛ المسرح؛ العقدة؛ النهاية السعيدة؛ المفاجأة.
Action dramatique; Péripétie; Vraisemblable: Enjambement.
Acte; Catastrophe; Coup de théâtre; Intrigue; Tableau; resolution.

**المصادر:**

- كولن ولسون، **فن الرواية**، تر: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986.
- **الفضاء الروائي** (جماعة)، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2002.
- KUNDERA, *L'art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- THOMAS, P., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

## الوصف Description

الوصف خطابٌ مُفصّل يضع تحت عينيه ما يُشير إليه. لهذا نقدّم أوصافًا لشخصيّات وأحداث وفصول وحالات وأمكنة مُتعدّدة من الموضوعات، ومنذ القَرْن 5 والمُصطلح يُطبق خُصُوصًا على موضوعات الفنّ. واليوم وبعد نقاشات نظرية مُتعدّدة، يُمكن تقديم الوصف بِوَصْفِه وحدة نصّية لإنماء تيمة مع ف. هامون لأنّ الوصفَ يلمّ بالخُصُوصيات الكاشفة عن (شخصية/مكان/موضوع/موقف).

وقد ولد فنّ الوصف في الثقافة الغربية

مع هوميروس، الكاتب المرجع للقدماء ولاحقيهم. فقد كان البلاغيون القدماء أول مُحلّلي الوصف في ارتباطه ببداهة إيهام النصّ الناجح وقوّته. وظلّ مفهومُ الوصف مرتبطًا بالميمية منذ أفلاطون وأرسطو. ذلك أن المفهومَ الكلاسيكي يجعل الوصف تزيينًا ومكانًا للإبراز الشِّعري والنثري، ولأنّ مصادره تعود إلى قواعد قديمة للخطابة القانونية، بحجج خاصة وبظروف ما، يطغى على تشفير الوصف الأدبي للمناظر والموضوعات وحجج الأفراد المُنخرطين في مُسببات السبب، وهذا دفع البلاغةَ إلى البراعة في معايير الوصف خلال القديم المُتأخّر، لهذا لم يكن الوصف قط مُحايدًا سواء كان تقريظًا أو توبيخًا، وهو يحمل دائمًا علامة ذاتية الواصف. وهذا التشفير الأولي أثّر في الكثير عبر الفضاء المُشترك للمنظر المثالي أو المكان الطبيعي، الذي تغنى به هوميروس واحتفى به الشِّعر الترسلي لتيوكريت أو فرجيل، وهو ما تأكد بسرعة بِوَصْفِه عنصرًا مُشتركًا في كل الآداب الأُوروبية.

ويعود الوصفُ في الفنون الشِّعرية للقرون الوسطى أساسًا إلى طرائقه في حين ظلّ منظّرو القَرْن 15 مُرتابين في الإلمام بالواقع من خلال توظيف قوة إيهامية، فإيرازموس يرى فيه وسيلة أساسيَّة لإغناء النصّ وتوسيعه وتزيينه. فكلّ شيء قابل للوصف من الشيء العادي إلى الرؤية تحت أثر إلهام الشاعر والرسّام في تنافسهما لتوسيع الوصف وكشف إمكانات اللُّغة، وهذا ما يتعلّق بالأنواع الكبرى من وِجهة نظر بوالو في القَرْن 17 في الوقت الذي بدأت فيه اللّوحة تستقلّ بذاتها، وأخذ الوصف يخرج من حدود الجزء. وفي النصف الثاني للقرن 18 أخذ المنظور البلاغي في المُقاربة النّظرية يتضح، مع نقاشات بشأن إمكانات قيام نوع وصفي.

ظهرت قطيعةٌ أُخرى مُهمّة مع ليسينغ، الذي انتزع الوصف من العقيدة الكلاسيكية لمُحاكاة الواقع، مُميزًا بقوة بين الروابط المُعتمدة بين الأدب والفنون التشكيلية إلى حدود زمنه، وذلك بالتمييز بين الوسائل المُتوافرة لـ «فنّ الزمن وفنّ الفضاء» الذي يطبع وصف جزء كبير من القَرْن 19، فَفِي وقت مُتقدّم كان دولاكروا يُحيل على الفوتوغرافية، في حين كان ذوقُ المناظر ينمو مع «سانت بيف»، أما «غوتييه» فاهتمّ بتقنيات اللوحات والانطباع العميق فالفنّ والرسم كانا وراء التأثير في الواقعية التي تُعطي الوصف المكانة المُنتقاة.

يهتمّ بلزاك وروائيّون آخرون بالديكور وبتحديد إطار الفعل، مُبرزين المظهر الفيزيقي للأبطال لسيكولوجيَّة الشخصيات وحوافز الفعل. أما فلوبير والكونكوريون وإميل زولا، فكانوا يُهيئون للوصف عبر المُلاحظة القبلية بحزمة مُلاحظات مُلصقة. وكان

التقهقريّون يُفضّلون المُدن الميتة وسحاباتها وسحر التشبيهات على الوصف الوثائقي وكاتالوغات الطبيعيين. وقد سمحت الفوتوغرافية بحُكم ضماناتها تمثيلات الأشياء لفاليري، بتصوُّر كتابة مُتحرّرة من وظائفها التمثيلية، كما سمحت لبروتون بإعطاء أبدال لوصف ينزع لفرض نفسه عبر سهولته التي تُعدّ مصدر ضعفه. أما أ. روب غرييه وروّاد الروايات الجديدة فيرفضون إعطاء الوصف وظيفةً تجميلية، ولا يبحثون عن وسيلةٍ لبلوغ الموضوعية، ومن ثمَّ فهم يهتمّون بقُدرته على إيقاظ المُتخيل، ومنح حركته مُقارنة بحركة صُورة السينماتوغرافية مُحركًا للعمل.

وحديثًا شدّد ج. بيرس على اقتراح كتابة وصفية غير أدبية للإحصاء والتصنيف، قادرة على وضع نظام للعالم، مع ما يتضمّنه ذلك من سخرية. من ثمّ، فالوصف يُتاخم الخطاب الحجاجي والاستدعاء الافتراضي، لذلك فبإمكانه اتّخاذ شكل لوحة ورسم شخصية وإحصاء بِنْيات أو وظائف، مُتجاوزًا حقل الأدب لتعلّقه بفهارس وعمليات الترقيم والإحصاء. ومنذ البداية، أثارت الكتابةُ الوصفية ردود أفعال مُختلفة، لذلك طالما انتقدت الاشتغالات بالتفاصيل على اعتبار مُخاطرتها بالإساءة إلى مقروئيَّة النصّ، بسبب عدم أهمّيتها، فَفِي «فن الشِّعر» يُعدّ «التفصيل دون جدوى والإطناب قاتلًا» حتى وهو مُستعمل في أنواع مُختلفة.

فالوصف بسبب سلطته الاقتراحية وقوّته الانفعالية أثار على الدوام قلقًا ومؤاخذات، حتى وهو يخضعُ منذ القديم إلى عوائق شكلية مُتعدّدة، فالمُنظّرون يسعون دائمًا إلى إرغامه على الإيجاز والدقّة والانسجام الداخلي والخارجي، مُباركين التضخم أو الإغراق في كل انطلاق قابل للتشويش على انسجامه. فالشِّعر يبدو مُرتبطًا على الخُصُوص بالمُمارسة الوصفية لهوميروس، وحول أوصاف وتحديدات موضوعات فنّ الأدب لبونج، التي نمت بمُتعة استقلال عابرة للقرون الوسطى. فاللّوحات الباريسية وأزهار الشرّ (1857) لبودلير وإشراقات رامبو (1886) وكذا صفحات نثر الشِّعر لجان جاك روسو أو شاتوبريان كلها متع وصف. أما مالارميه فيجد الوصف جدّ نثري، في حين أن فاليري يجد الاستقلالية بين وصف «جرد مُقدّم بطريقة ما» وشعر يستدعي اختيارات الإرغام.

أما قضيةُ الحدود بين الوصف والسرد كلُعبتي توازٍ وتوّسع نمط كنائي، فإنّ الوصفَ ولا سيّما وصف الحركة ليس بالسهولة نفسها دائمًا تمييزه من السرد، بل يتميّز بمحتوياته الوصفية والاحتمالية، إذ يقومُ على الاعترافات

الثقافية، وأفعاله القوالبية تتلاحق حسب نظام مُنتظر، غالبًا ما يكون كرونولوجيًّا، على عكس الأفعال المُندرجة في سرد حقيقي، كما يُقرّ بذلك جيرار جينيت (1966) في مُناسبات مُتعددة، ذاهبًا إلى أنَّ الحدود بين النصّ الوصفي والنصّ السردي تظل مائعةً على الرَّغْم من العودة إلى مقاييس مُتعددة للكشف، باعتبار وضع الموضوع الموصوف ونمط وجوده الزمني أو الفضائي، وكشف عناصره الحكائيَّة عبر التحليل السيميولوجي أو اللِّساني. كما يبحث ف. هامون الخروج من الضائقة مُتعلقًا باختلاف الكفايات وآفاق الانتظار، التي تقترحُ نفسها على القارئ بِوَصْفِها وصفًا وسردًا، وهذا الأخير يُطالب حقًّا بكفايةٍ ذات نمط منطقي، أما الوصف فيُطالب بكفاية معجميّةٍ. فالاعتراف بمَعرفة موسوعية يمنح مُتعةً خاصة. ومن ثَمَّ فالاهتمام الذي يَهَبُهُ ف. هامون للعمليات المُنجزة في الملفوظ الوصفي يسمحُ بتجاوز التعارض التقليدي بين السّرد والوصف. إنّ بعض حركات القوالب المُتردّدة والمُنتظرة تُمارس مُهمة يُمكن أن تبدو وصفًا، وهو ككل وصف يعرف بأنّه توسّعٌ معجميٌّ وفكرةٌ مركزيّةٌ؛ فوصف منزل هو إحصاء أجزائه ونحوته وترقيم سلاسله.

**الوصف إذن:**

1. يُطلقُ على تركيب أو خطاب يُميّز طبقة موضوعات، دون وقوف عند الخطوط الدقيقة والمُختلفة سواء أكانت لها بِنْية وصفية أم لا.

2. الوصفُ بالنسبة للتعريف الذي يدخل في عَلاقة مُباشرة بالبِنْيات المعجمية لا يُصوب الشّفرة اللِّسانيَّة تحديدًا، ولكنه يعمل على تفسير الموضوع، مُستقلًّا في ذلك عن الاسم الذي يحمله، ولا سيّما من الوِجهة التوليدية، لهذا نقول عن الوصف الموسوعي: إنّه وصف للموضوع.

3. يعني الوصفُ سرديًّا الخطاب الذي يتعرضُ لوجود فضائي، حيث لا يتدخل زمن الدّال.

4. الأوصاف الأدبية أو السّيميائيَّة تأتي عمومًا تتويجًا للخطاب السردي.

**أما الوصف المحدّد فهو:**

1. تعبير يدلّ بطريقة خاصة على موضوع مُفرد واقعي يحمل اسمًا، مثال ذلك: «كاتب السراب»؛ أي: نجيب محفوظ، و«أكبر مرتفع عالمي»؛ أي: الهملايا.

2. يسمحُ الوصف المُحدّد باختزال نظام الأسماء الشخصية في كيفيّات ذات تعيين قابل للكشف عنه، وآخر غير قابل لذلك، مثال ذلك: «أكبر مسن يستحمّ في أكبر تيار ماء».

3. تورية غير مُشفّرة تُشيرُ إلى موضوع مُفرد دون إبهام.

4. على الوصف المُحدّد أن يُشيرَ

بنظامه الحُر مُستثنيًا التركيبات المُعجمية في التشفير الاجتماعي، مثال ذلك: جزيرة الجمال، للتعبير عن كورسيكا.

5. يُحيل الوصف المُحدّد غالبًا على الأسماء الخاصة بطريقة ضمنية.

**التَّقاطُعات:**

الفضاء؛ الصورة؛ التشكيل؛ اللّوحة؛ الإحالة؛ الشعار؛ التفاصيل؛ اللقطات.
Emblème; Epidictique; Espace; Image; Peinture; Portrait; Référence; Referent...

**المصادر:**


- محمد داود، **الرواية الحديثة، كتابة الآخر والهناك**، م.ب.، وهران، 2006.
- جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب**، تر: محمد أحمد حمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- سيد عطية مطاوع، **قصص التوراة في ضوء النقد الأدبي**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- ADAM, J.-M., PETITJEAN, A., *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- GALAND, HALLYNE, P., *Le reflet des fleurs Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1989.
- GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969; «Frontières du récit», Communications, 1996, nº8.
- HAMON, P., *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991.
- FARAL, E., *Arts poétiques des XII et XIII siècles*, Paris, Champion, 1971 (rééd).


## الرغبة الثلاثية Désir triangulaire

**الرغبة:**

1. مُصطلح سيكولوجي غالبًا ما يُعارضُ الإرادة، ولا ينتمي إلى الاصطلاح السيميائي.

2. تَعدّ السيميائيَّة الرغبة أحَدَ مُفردات تنميط الإرادة.

3. يهدفُ مُصطلح الرغبة إلى تنمية منطق إرادي يعمل على تسمية مُتغيّرات الإرادة في علائقها بالبِنْيات السيميائيَّة التي هي أكثر تعقيدًا.

**الرغبة الثلاثية:**

تعني الرغبة الثلاثية، عند رينيه جيرار ولوسيان غولدمان في دراستهما للوسيط الروائي، الإشارة إلى العَلاقة التي تتكوّن بين الفاعل الراغب والوسيط والموضوع المرغوب فيه.

من هُنا، تُصبحُ الرغبة جوهر الإنسان، كما شدّد على ذلك اسبينوزا في القَرْن 17، وهي الفكرة التي عمّقها «هيغل» في القَرْن 19 عبر البُعد الدينامي والتكويني للرغبة، وهي التي يربطها سارتر بالقلق الوجودي للوعي وافتقاد الكينونة.

تُعبرُ الرغبة عن حاجة - فلسفيّةٍ ونفسيّةٍ- تحملنا إلى واقع نتمثله بِوَصْفِه ينبوعًا مُمكنًا للانتشاء، تتحدّد معه الرغبةُ بِوَصْفِها نزعة واعية وعامة.

أما التعريفُ الخاص للرغبة فهو أنّها شهوة وإرادة عارمة في بلوغ المُتعة الجسدية والروحية، ولهذا يَعدّها «ديكارت» فورة روحية تنزعُ نحو المستقبل لامتلاك ما تعتقده مُناسبًا.

من ثمّ، فنحن لا نرغبُ في حضور الخير الغائب فَحَسْب، بل الحفاظ على الحاضر كذلك.

الرغبةُ شهوة واعية للذات، لذلك كانت جوهرًا إنسانيًّا لعزم انفعالي وإقبال على واقع فردي في ظاهرية الروح «لهيغل».

لهذا؛ لكي تكونَ الرغبة رغبة، عليها التعالي على ذاتها، بالنزوع إلى الشيء المرغوب فيه إلى حدّ افتقاد الكينونة والاصطدام بكائن مرغوب فيه، من منظور «الوجود والعدم» لسارتر. أما بول ريكور فيعدّ الرغبة نمطًا روحيًّا لمقاولة تصدر عن جسد الإرادة، التي لا تكون فعالة إذا لم توجّهها الرغبة العارمة.

**التَّقاطُعات:**

الحاجة؛ النزعة؛ الآخر؛ اللاوعي؛ الافتقاد؛ الانفعال؛ الاعتراف؛ الحلم؛ الإرادة؛ السيميائيات.

Besoin; pulsion; tendance; autrui; inconscience; institut; manque; passion; reconnaissance; rêve; volonté.

**المصادر:**


- جورج طرابيشي، **شرق وغرب، رجولة وأنوثة**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1971.
- العنود محمد الشارخ، **الغضب الناعم**، تر: سامي خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- RICŒUR, P., *Philosophie de la volonté,* (éd.) Aubier, 1980.
- «Figure de la négation» in Rev *Textual univ*, Paris, 1995.
- BETTELHEIM, B., *La Forteresse Vide,* Paris, Gallimard, 1996.


## الانحراف Déviation

انحراف عن معيار عام كذعر أخلاقي يخرق الأعراف، لهذا؛ يحمل الانحراف بدلالة قيمية تحتمي بثقافة فرعية.

وقد ظهر الانحرافُ مُصطلحًا في علم الاجتماع، بِوَصْفِه انتهاكًا للقاعدة والقانون، بِوَصْفِه انحرافًا عن معيار من معايير السلوك، وهو ما يُثيرُ مُشكلات نظرية لافتراضه وجود إجماع سابق لوجود الفرد كذعر أخلاقي تُصوّره وسائل الاتصال مُهدّدًا لقِيَم مُتداولة يخرقها البطلُ الروائي الذي ينتهكُ المعيار المُعقد للسِّياق الاجتماعي.

لكنّ الأدبَ غالبًا ما ينتهك القواعد بصُورة مشروعة ضمن مجال تخيلي لأبطال يُمثلون أدوار اللصوصية «اللصّ والكلاب» في ثقافة فرعية لتصوير سلوك اجتماعي «الجريمة والعقاب» كخرق شاذ لتضخيم الظاهرة وتوسيع مفهومها في الثقافة الفرعية. لهذا عدَّ الانحرافُ شُذوذًا عن القاعدة ومُخالفة للقياس في البلاغة عبر إيجاد تباعد قابل لإصلاح ذاتي يُكيف المُستوى الطبيعي للتكرار في اللُّغة باصطناع صيغ جديدة للتعبير الأدبي عبر إبداع شخصية شيطان المسرحيات والروايات في تاريخ الأدب العالمي من خلال الإغراء وتحقيق رغبات الجسد «لوليتا» نابوكوف، حيث يبيع البطلُ روحه للشيطان «خفايا

تيوفيل» وجحيم «الكوميديا الإلهية» و«الساحر العظيم» لكاليدورن ديلاباركا، و«الفردوس المفقود» لميلتون تحررًا من كل الضغوط في «الدكتور فاوست» محبّ الحرية ومدرك زيف الحياة.

شاع اصطلاحُ الانحراف في الكتابات الحديثة، وهو يختار عمليًّا أو أيديولوجيًّا لتجاوز معايير جماعة أو ظاهرة أو قضية، مُثيرًا بذلك ردود أفعال مُتفاوتة بالنسبة لبطل إشكالي يبحث عن قِيَمٍ مُغايرة.

## الحوار Dialogue

يُحدّد المُصطلح الوحدة القولية في بِنْية الكلام بين مُتخاطبين. لهذا؛ نميزه من السّرد الحواري المُتداخل الأصوات وذي الأصوات المُتعدّدة، حيث لا يمتلك أي واحد منها تفوّقًا أو سلطة على غيره. لذلك، فهذا الحوار لا يُشكّل مرجعًا نهائيًّا، لأنه مُجرّد إسهام في السّرد الحواري لـ «الإخوة كارامازوف» نَمُوذَج تحليل باختين.

والاصطلاح يُرادف المُحادثة في الحياة الواقعية، لكنّ الحوارَ هو الكتابة الأدبية بأُسلوب مُباشر للمُحادثة الواقعية أو المُتخيلة وبهذه الصفة يكون نوعًا أدبيًّا روائيًّا ومسرحًا، على ألّا يخلط بهذا الأخير، لأنّ الحوار يضع على الحلبة نقاش أفكار بدلًا من فعل درامي بغية قراءته بدلًا من تمثيليته ويعود أصل نوع الحوار إلى تقاليد مُتعدّدة: إذ يمنحنا أفلاطون نَمُوذَج الحوار الفلسفي بغاية كشفية يطبعها الاستئناس باللّهجة والسّخرية وفن الحوارية كما يضعُ شيشرون حوارًا بلاغيًّا وبالضبط تعليميًّا ويدشن لوسيان دوساموسات القَرْن الثاني الحوار النقدي في «حوار الآلهة وحوار الأموات» كما عرف القدماء قصائد حوارية وهذا التقليد ما لبث أن تمسح بسرعة ليُعطي ولادة القصيد المسيحي والحوار الرمزي الوسطوي والممارسات المدرسيَّة للمُناظرات... لكن النَّمُوذَجَ الأفلاطوني يظل مُتميزًا في إناسة النهضة ويستعمل الحوار في الأعمال الصّوفية، ويُمكن افتراض أنّ الشكل الذي صاغ به باسكال «أفكاره» يلامسُ الأدب الدنيوي، ثم امتدّ النوع إلى التاريخ والسياسة والفنون التشكيلية والموسيقية والعلوم حيث يفرض نفسه على حساب الأنواع التعليمية أو البلاغية.

وقد عرف الحوار غالبًا باسْم استجواب وموجة مُحادثات أوقات فراغَ المُجتمع. وقد أصبح استجوابات أحد الأشكال المُفضّلة للمُعاصرين بعد أن حضر للحوار الفلسفي للأنوار، وهو في الوقت نفسه كجدال وبيداغوجيا. فَفِي الحوار السُّقراطي نجد المنهج التكويني... ومع ديدرو نجد «الحوار الدرامي» شكلًا مُفضّلًا وكاشفًا عن دوافع أُخرى غير تلك التي تُحرّكه. ولم

يتوصل فوليتر إلّا مُتأخرًا إلى هذا النوع الذي يُعدّ صغيرًا، لكن منذُ عام 1760 أصبح الحوار تنويعًا لهجاءات نشرت موزعة تتجمع في الحوارات والاستجوابات.

فَفِي المرحلة التي رفضت فيها الرومانسية اصطناعية الأنواع الكلاسيكية، كان البحث جاريًا عن قيمة الشاهد دون استجوابات حقيقية في محادثات غوته وأكرمان. وفي القَرْن 20 بَعَثَت الوسائل التقنية الجديدة وإلحاح جمهور والجرائد المكتوبة والسمع بصرية على الاقتراب من استجوابات الكُتّاب والشخصيات كما هو الشأن مع كوكتو (1951) وبروتون (1952). وإدراكًا من سيلين لأهمّيّة النوع، عارضه بتفوق (استجوابات الأستاذ y) 1955.

من ثم فوظيفة الحوار مُتعدّدة، بحكم أُصوله اليونانية في الحوار «الأفلاطوني» والسوفسطائي بِوَصْفِه آليّةً تعليمية وترويجيَّة، لهذا كانت إحدى وظائف الحوار الأساسيَّة هي التساؤل والمحادثة بدلًا من التأمل، استهدافًا لقيمة المواجهة والمعركة التي توقظ الانتباه وتُحرك الروح وتحفز الذكاء.

وفي السّياق البلاغي الكلاسيكي الذي يرى نجاح النوع في مُمارسة حوار يسمح بنوع من تحرير النثر من تشفيراته، مُحلّلًا كاتبه من عوائق البلاغة التقليديَّة ومحرّرًا من الأُسلوب الشّفوي للآداب فهو وسيلة ضد الفصاحة بفصاحة أُخرى وفن إقناع يخضع لذوق استجواب يروم الاستئناس بمُجتمعه مُدَّةً مُعيَّنةً، بِوَصْفِه نَمُوذَجًا مقاليًّا للتبادل الاجتماعي ومثالًا حضاريًّا بدلًا من مُحادثة عادية.

من ثمّ، كان علينا امتلاك فنّ حوار العالم لمواجهة المُحادثات العادية.

**التَّقاطُعات:**

الحوار المُباغت؛ الكلام المباشر؛ المشهد؛ الحوار الداخلي؛ المُناجاة؛ نمط؛ تواصل؛ سرد؛ تلفظ.

Accident; aposiopése; archi-enonciateur; dialogue; discours; rapporté; réplique stichomythe; tirade; farce; sottie; moralité; point de vue.

**المصادر:**


- حسن محمد حماد، **تداخل النُّصُوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- وليد منير، **جدلية اللُّغة والحداثة في الدراما الشّعرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- TODOROV, T., BAKHTINE M., *Le Principe Dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- DALLENBACH, L., *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.


## الحوارية Dialogisme

يُشيرُ مفهوم الحوارية إلى وجود تنافس بين أصوات مُتعدّدة في نص تُعبر فيه وجهات نظر أيديولوجيَّة أو اجتماعية

مُتعارضة وغير متكافئة. فالحوارية التي يعدّ نوعها هو الرواية يُعارض المونولوجيَّة التي تُطابِقُ عالَمًا مغلَقًا. وهي تُعبر بالأحرى عن نفسها في الملحمة أو الشِّعر الملحمي.

لقد وضع الفيلسوف واللِّساني م. باختين (1895/ 1975) في نهاية عام (1920) أسس نظرية مادية وتاريخية للتواصل تعارض تحليل اللُّغة السنكرونية الملازِم لسُوسير. إذ يؤاخذها باختين بكونها لا تلمّ بغير الدلالة الثابتة للملفوظ، دون استخلاص المعنى الخاص. ويعدّ م. باختين اللُّغة وسيطًا اجتماعيًّا تحمل كل الكلمات آثاره ونياته وتشديدات ملفوظاته التي استُعملت سابقًا. فالأدب والرواية بخاصّةٍ يُنجِزُ بذلك شكلًا مُنفردًا للإلمام بخطابات اجتماعية، إذ إنّ وِجهة نظر الكاتب لا تستحقّ الالتفات إلى الآراء التي تدور في مُحيطه أو التي ينسبها إلى شخوصه دون أن ينسبها إلى نفسه. فَفِي سنة (1929) وفي دراسة عن دوستوفسكي يجعل الناقد «الإخوة كارامازوف» مُؤسَّسة للرواية المُتعدّدة الأصوات. وعند الروائي الروسي نجد أنّ (الكلمات والالتفاتات تدمج بطريقة تجعل خُصُوصيتها وذاتيتها وطابعها النوعي تُدرَكُ بوضوح).

فالأقواس والحروف المائلة والاستشهادات تُعدّ تقنيات تسمحُ للروائي بالإشارة إلى التباعد بين أخذ الكلمة عند السارد وتعبير شخوصه. وفي النُّصُوص الأدبية يوسع م. باختين هذا المفهوم إلى كل الفنّ الروائي، إذ يرى في الضحك الكرنفالي لرابليه وفي النقد أو في رواية «البيكاريسك» الثقافة الغربية بنزعة مُتمرّدة (عمل فرانسوا رابليه)، فعالم الكرنفالية وعالم القرون الوسطى هما حركة نحو الأسفل بمنزلة قوة جاذبة تنهج اللامركزية والاختلاف، في حين أنّ الثقافة والآداب القيمية والشرعيَّة تكون قوة مركزية تُثيرُ الوحدة الأيديولوجيَّة. ففكرة كون كل تأويل يقوم على سيرورة الحوار وأنّ تحليل اللُّغة يسمحُ باستخلاص خلاصات عن الفكر توجد سلفًا عند «أفلاطون».

من هُنا يُحيل على المبدإ المعماري للمَعرفة الإنسانية حسب كانط في عمله الأول «الفن والمسؤولية» (1919)، فأطروحاته ترتبطُ من ثمّ بتأمل المدّة بشأن النقد والأنماط. فَفِي مجال المسرح، نجد إلياس كانيتي يُنجزُ منذ عام 1937 انطلاقًا من القراءات الجماهيرية لكارل كلراوس نظرية بشأن «الأقنعة السمعية» التي تسمح للكاتب الذي يقرأ مسرحيته بأن يُشدّد على إسماع تعليماته وطوابع اجتماعية مُنفردة مسموعة أو متخيلة لكنها موجودة في المسرحيَّة نفسها، بمعزلٍ عن صوت الكاتب. فأفكار م. باختين عن رابليه و«دوستوفسكي» كان لها وقع في الأوساط الثقافية للاتحاد السوفياتي سابقًا. وكان علينا انتظار أعمال ج.

كريستيفا حتى يكونَ لباختين صيت دولي، فنظريتها في التناص تستلهم طابعًا عامًّا لأنّ كل نصّ أدبي يمنح إضافة وظيفته ملفوظًا يرتكز في الكتابي ليتّخذ شكلًا مُتعدّد الأبعاد وفُسيفساء شواهد. أما جمالية التلقّي لهانز روبير ياوس ومدرسة كونستانتان فتستعيد كذلك المبدأ الحواري بتقديم وجه قارئ وحيد قادر بنشاطه الفعلي أن يُجسّد النص الأدبي ويُنهيه. أما التداولية ونظريات التلفظ فتدين بالكثير لباختين ولا سيّما عندما تُعالج من منظور سوسيو-لساني. وهذا النجاح عليه ألّا يُخفي بعض الضعف العائد إلى تعميمات «باختين» في مُحاولاته لا إلى الميوعة المُحيطة بالمفاهيم المُرتبطة بالتناص والشاهد أو إعادة الكتابة. فتقويم م. باختين للثقافة الشَّعبية الوسيطيّة نوقش كذلك. لذلك كان علينا وضع الحوارية في سِياقها التاريخي وعدم تذويبها في نظرية صالحة لكل شيء اقتباسًا وتأثيرًا.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ الأُسلوب؛ الموضوعاتية؛ الحبكة؛ الكرنفالية؛ تعدد الأصوات.

Bucolique; Didactique (Littérature); Eloquence; Epistolaire; Essai; Galanterie; Philosophie; Polémique; Salons littéraires; Théâtre.

Citation; Discours; Formalistes; Intertextualité; Narration; Réception; Roman; Sémiotique.

**المصادر:**

- طه عبد الرحمٰن، **في أُصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1987.
- أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق وتقديم: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، 1984.
- BENOU, M., *Le dialogue dans la littérature française du XVI siècle*, La Haye, 1976.
- BEUGNOT, B., «L'entretien [au XVIIe s.]», *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994.
- CHOMICZ, M., «Dialogue. Contextes et significations du terme», *Romanica Wratislaviensa*, XXXI, 1988, p.29-37.
- MONTIER, R., «Pour une poétique du dialogue :essai de théorie d'un genre», Litterary théory and Criticism. Festchrift presented to R. Wellek, Bern, Peter Lang, 1984, I, p.457-474.
- COLL., M., *Le dialogue au temps de la Renaissance*, M.-T. Jones-Davies (dir.), Paris, J. Touzot, 1984.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- KRISTEVA, J., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- TODOROV, T., BAKHTINE M., *Le Principe Dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

## التلقينيَّة/التعليمية

## Didactique (litt)

تعني كلمة Didaskalos في اليونانية معلم المدرسة ومنها جاءت كلمة Didactique الفرنسية لنعت عمل يبتغي تقديم تلقين. أما كلمة (Didascalica) فظهرت في روما لتعني الأدب التعليمي عند فيرجيل ولا سيّما أشعاره في الأعمال الفلاحية. ومنذ ذلك الوقت والديداكتيكية تُشيرُ إلى سجلّ مَعرفي وأعمال تعرض عقائد علمية فلسفية دينيَّة

أخلاقية، وفي التوظيف الحديث يُركَّز على طريق التعلم.

وكانت القصيدة تُعرف بِوَصْفِها نصًّا ينقل الحقائق (الدينيَّة/ التقنية/ الأخلاقية) زيادةً على جمالية منح فرصة حفظه في الذاكرة، فجاء فن الشِّعر لهوراس لتأكيد ذلك مع لافونتين وفولتير وغيرهما فلسفيًّا وخرافيًّا وتعليميًّا.

وتكون الروايةُ تعليمية حين تنقل معرفة عن العالم بلزاك زولا وتقدّم العلم جيل فيرن وأدب الأطفال والشَّعبي والمسرح الثوري لبريشت.

والسجلات التعليمية تشيرُ إلى مسألة انتشارها. فالأعمال التي تندرجُ فيها هي الكتب المدرسيَّة والإنتاجات الشِّعرية والتخيلية وتؤسَّس على إرادة الإعجاب والتكوين عبر التقليد الكلاسيكي. علينا إذن إدراك حضور التعليمية في رواية الأُطروحة فهي تكون نماذج تحليل ضرورية للإلمام بالآثار المُقترحة في الكثير من الأعمال...

قضية أُخرى تتعلّقُ بالرابط بين شكل المعرفة والخيال، ذلك أن أرسطو يُعيدُ قيام فنّ الشِّعر إلى المُحاكاة؛ وهذا يعني أن الأعمال الفلسفية الشِّعرية لا يُمكن أن نُسمِّيها شعرًا؛ وهذا مما يعني أن الوحدة بين المَعرفة والمُتعة من المُستبعد أن تكون عامل انسجام في الأراجيز العربية.

**التعليمية:**

1. تطلق (التعليمية)، على العمل الأدبي، الذي يستهدفُ تلقين أُطروحة ما: (أدبية/ سياسية/ دينيَّة/ أخلاقية).

2. وتسود التعليمية، أدب فترات تاريخية مُعينة، تُعاني غياب قِيَم خاصة.

**النَّقاطُعات:**

العقائد؛ الثوابت؛ المعرفة؛ الأُصول؛ الكلاسيكية؛ المدرسة؛ المعتمد؛ المُؤسَّسة.
Canon; Ecole; Classique; Connaissance; dogme; Originalite.

**المصادر:**

- محمد حمود، تدريس الأدب، م. ديداكتيكا، البيضاء، 1993.
- حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، تونس، 1984.
- ESCARPIT, R., *L'écrit et la communication,* Paris, PUF, 1968.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.
- MANUSY, M., *L'enseigement de la Littérature,* Paris, Nathan, 1977.

## الاختلاف Differance/Différence

مفهوم يُمثلُ أساس بناء معنى علامة داخل اللُّغة، لهذا يُقدّم هذا المعنى بِوَصْفِه نظامًا للاختلاف الفلسفي عند دريدا الذي يقصدُ به الإمساك بحركة المعنى كشرط لمُختلف ومؤجّل. لهذا؛ إذا أقحمَ التباين فلاستكمال نوع من انزياح المعنى يتضح في تباينه وحيلولته دون حضور ذاتي لأنه مُجرّد تداعيات غير مُكتملة، لكنها شرط إجرائي يتوسعُ في النظرية النقدية الأدبية التي تمضي في

اتجاهات مُضادة لتحليل دريدا للميتافيزيقا الغربية.

1. يعدّ الاختلاف من المفاهيم المُهمّة عند (سُوسير) وجاك دريدا ويعتمد عليه في النظرية الأدبية.

2. وفي اللُّغة اختلافات، أي: إن العلامة لا تملكُ مضمونها، وهذا ما يُميّزها من باقي العلامات داخل محور الاستبدال.

3. ويكون الاختلاف أول شرط لظهور المعنى ويُمكن تعرّفه انطلاقًا من رصد التشابهات (الهوية/ الغيرية).

**المباينة:**

1. ما يُحدّد شكلًا بالنسبة لآخر في تشكله.

2. وتسمح المباينة بتمفْصل العلامات فيما بينها داخل النظام المُجرّد نفسه: (الكتابي/ الصوتي مثلًا) أو في نظام تعبيره بـ (الكتابة/ الصوت/ الكلام).

3. ويرى دريدا أنّ المباينة أثر يظهر في الكلام والكتابة معًا بطريقةٍ تُصبح معها اللُّغة كتابةً مُسبقة.

4. وتتخفى المباينة وراء الأيديولوجيا البِنيويَّة التي يؤاخذها دريدا بذلك. ويسجّل أنّ علينا أن نفهمَ من هذا أنّ أي خطاب لا يكون مُمكنًا بغير نسيان عمل المُباينة الذي ينتجه.

5. والمباينة ليست مُجرّد مفهوم، ولكنها إمكان لصياغة مفهومية.

6. وقد اعتمدت جماعة تيل كيل في نظرية الكتابة النصية مُصطلح (المباينة) وطوّرته.

**التَّقاطُعات:**

الكتابة؛ الانحراف؛ اللُّغة؛ الأصل؛ النسخة؛ المُحاكاة؛ الاستعارة؛ التقويض؛ الإجراء؛ اللوغوس.

Logos; Anagramme; Archi-ecriture; bricolage; deconstruction; deplacement; destruction; presence.

**المصادر:**

- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- DERRIDA, J., *De la grammatologie*, (éd.) Minuit, 1967.

## الاستطراد Digression

انتقالٌ من موضوع إلى آخر لدفع الملل عن القارئ، وهو كذلك حسن خروج كما في قول السَّموأل:

وإنّا أناسٌ لا نرى القتلَ سُبّةً
إذا ما رأته عامرٌ وسَلُولُ
يقرّبُ جدّ الموتِ آجالنا لنا
وتكرهُهُ آجالُهُمْ فتطُولُ

وكذلك يدخل الاستطراد الإدماج، وعُدَّ من أنواع الفصاحة.

ويُفرّق حازم القرطاجني بين الاستطراد والتخلص:

فالأول: ما لا يكون بتدرّج ولا

بهجوم بل بانعطاف طارئ على جِهة الالتفات.

أما الثاني: فهو خروج بتدرّج.

وهو عودٌ إلى الكلام الأول كما في «عود على بدء» الجاحظ لتجميل الكلام الذي يتخلّص في إدخال ما لا يتصل بالكلام مُباشرة بغاية وظيفية تتوخّى التوسع بإضفاء حجج خارجيَّة على الأُطروحات للخطاب الأساسي المُطعّم بانتقاد أو سخرية أو مدح، لزيادة اهتمام المُستمع أو القارئ.

ويُعدّ الاستطراد ظاهريًّا نوعًا من الإقحام لا يتصل بالموضوع، يوظف للإحالة على عَلاقات بعيدة تخدم الموضوع الأساسي.

ثُمَّ إنَّ الاستطرادَ حالة موسوعية - جاحظية - تتزاحمُ فيها الأفكار والقوالب على الكاتب إلى حد إخراجه عن موضوعه. لهذا يُسْهِمُ الاصطلاح في الانفصام الشكلي للخطاب ويُعوض عن ذلك بتعميق أُطروحته.

لهذا يأتي الاستطراد بجُملة أو قفزة أو صفحات كما هو الشأن في رواية جيل فيرن التي تستطرد علميًا وتقنيًّا كاسِرَةً بذلك خط السرد.

من ثمّ، يُعَدّ الاستطراد - الكلاسيكي في البلاغة - جزءًا من الخطاب، يُعبّر عن استعداد لمُلاحقة سرد أو سبقه خلال عرض ما. إنه معركة كلمات وصيغ انزياحية تتوجه أصلًا إلى هدفٍ أساسي لإبراز فضاء ربّما لا يُعبّر عن إحالة قريبة لاستدراج عواطف المُتلقّي أو أُفُق انتظاره، لتوجّهها إلى فوضى حواسه وبذلك يكون الاستطراد إضافة مُضادّةً للنظام الطبيعي للخطاب.

لهذا يأتي الاصطلاحُ مُعالجةً سردية خارجة عن القصة أو الحبكة المركزية.

**التَّقاطُعات:**

الفصاحة؛ الجزء؛ الاستعداد؛ التوسّع؛ السّرد؛ الاحتجاج؛ التصوير؛ الخطاب؛ البلاغة.

Eloquence; Partie; disposition; narration; cause; lieu; figure; macrostructure; niveau.

**المصادر:**


- إدريس بلمليح، **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، 1984.
- محمد مشبال، **البلاغة والأُصول**، 2007.
- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار المعرفة، القاهرة، 1996.
- رولان بارت، **البلاغة القديمة**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، الفنك، 1994.
- فرانسوا مورو، **البلاغة**، تر: محمد الولي وعائشة جرير، الحوار، المحمدية، 1989.
- MOLINIÉ, GEORGES , *Dictionnaire de Rhetorique*, (éd.) Librairie générale, 1992.


## البُعد Dimension

1. مُصطلح تصويري فضائي اقتُبس من الهندسة، ويُستعملّ في جُلّ المَفاهيم الإجرائيَّة المُستعملة والسيميائيَّة.

2. يقترح غريماس التمييز بين بُعدين (مثال: الكيس الثقيل/الوعي الثقيل).

3. نُميزُ البعدين (التداولي/ الإدراكي) بِوَصْفِهما مُستويين مُتميّزين وتراتبيّين، تتموضع داخلهما الأحداث التي يصفها الخطاب.

**البُعد الجمالي** **Distance esthétique**

1. ويقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة تفصل بين شخصية القارئ والعمل الفنّي الذي يظهر بعيدًا عن مجال تجارب القارئ.

2. تمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل.

3. يتحدّد البُعد الجمالي بمعايير العصر: مغامرة/ اكتشاف.

**التباعد** **Distanciation**

1. ظاهرة تعبيرية يبتعدُ فيها المُعبّر عما يقوله ولا يتحملُ تبعاته كلّيًا.

2. التباعد يصحبُ عادةً بملاحظة ما فوق لُغوية، (مثال ذلك: «إن أمكن القول»/ «ولكي أعبّر بوقاحة»).

3. يُمكن أن ينطبقَ اللّاتباعد على تعبير يعود إليه المُعبّر، موظفًا إياه لحسابه الخاص، («كما يقال»/ «كما يقول»)، ويكفي القوسان للإشارة إلى التباعد، (مثال ذلك: «لم يرد التصويت على الأحمر»).

**التّقاطُعات:**

الفضاء؛ التصوير؛ المفاهيم؛ الاجراء؛ السيميائيات؛ التداولية؛ الإدراك؛ الجمالية.
Espace; Esthetique; Pragmatique; concepte.

**المصادر:**


- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- GREIMAS, A., *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- FONTANILLE, J., *Pratiques Semiotiques*, Paris, PUF, 2008.
- GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.


**الخطاب** **Discours**

طريقة تشكيل نظام معنى ووسيلة لإنتاج في سِياق مُعيّن، ضمن لُغة تُجسّد صيغةً منطقية لأنماط مَعرفية لا تقتصرُ على الاحتواء أو الاستمالة أو الاستبعاد.

وقد أبدع جنس الخطاب مع ليوتار بِوَصْفِه تنظيمًا لواقع استنادًا إلى مجموعة مُعينة من القواعد المُزودة لروابط العبارات على أن توجد أغراض وغايات تجعل الخطاب جوهريًا في تنظيم المعنى.

من ثمّ، يهدفُ تعدّد أجناس الخطاب إلى منع أولوية أي جنس وكفايته للقيام بسردٍ شامل، مع أن ي. هابرماس يرى إمكان تفسير الخطاب في ضوء قدرته على اتّخاذ شكل نَمُوذَج يُحافظ على إعمال الفكر دون خضوعٍ للضغوط.

تفهم تعريفات الخطاب في التأمل الحديث انطلاقًا من مُعارضة دو سُوسير بين اللُّغة بِوَصْفِها نَسَق علامات مستقلًا

عن الإنجازات الخاصة والكلام الذي هو مجموع الإنجازات في تعداداتها، مُستبعدًا الكلام من حقل بحوثه. وقد جاء الخطابُ لتجاوز مكان هذا التعارض وتفنيده وتغييره. وفي تعدادات تعريفات الخطاب نجد نُقطةً مُشتركةً تُشيرُ إلى إنجازات اللُّغة في أوضاعٍ مُحدّدة؛ إذ يُمكننا بتعريف عام الإشارةَ إلى الخطاب بِوَصْفِه لُغة بصدد الفعل. وبمعانٍ أكثر خُصُوصية عبر التاريخ يدل الخطاب على شكل خاص أي نوع خطاب، الخطيب مثلًا، يُمكن أن يكون شعرًا وإن كان الرواج للنثر. ويُشيرُ الاصطلاح بحسب اللِّساني بنفينيست إلى جزء من النصّ ينجز فعلًا في المُرسل إليه في مُعارضة ما يُمثّله النصّ ويُطلق عليه مَحْكي مُعارضة الخطاب.

وتُعدّ البلاغةُ منذ القديم فنّ خطابات نمت مع السفسطائيين (بروتاغوراس/ غورجياس) واضعي مفهوم ما نطلق عليه اليوم اسم النثر الأدبي، وجاء أرسطو ليُدرك الخطاب مُرتبطًا بالشّفوية. من ثمّ، يُحدّد بِوَصْفِه فنًّا شفويًّا مُبنينًا حسب قواعد وانتقالات عبر العصور كأساليب لتنتهي إلى تعبير لساني وإلى كل الأدب بفضل فنّ الشِّعر. وبهذا المعنى فتأمل الخطاب يُجاري تأملًا الأنواع كشكل لعدد من نماذج التعبير.

وبحسب العصور، كانت التشكلات الخطابية جزءًا واسعًا من الإنتاج الأدبي: حين كان هذا الأخيرُ يُسمّى الآداب الجميلة إذ تُدمج فيه كل الفصاحة الشيشرونية والأخلاقية والجنائزية والحكايات الفلسفية «لفولتير» وآداب الأُطروحة وأدب الالتزام. ولمدّة أدمجت المدرسة في تمارينها الأساسيَّة كتابة الخطاب إلى منتصف القَرْن 19 كنوع خاص: خطاب الاستقبال، وخطاب الجوائز، وخطاب التدشين، والخطاب السياسي.

من ثمّ، يظهرُ الخطاب بِوَصْفِه تمظهرًا علنيًّا لخطابات النُّصُوص: تشهد عليه الشّفوية كما يُمكن أن يتخذَ شكلًا كتابيًّا كما هو عليه شأن المُقررات الأكاديمية أو مع جان جاك روسو في «خطاب بشأن أصل اللامساواة بين الناس» (1754).

ومنذ سنة 1960 أصبح مفهومُ الخطاب مركز الإشكالية اللِّسانيَّة ليطغى على الدراسات الأدبية.

لقد لحظ بنفينيست (1966) عدم كفاية (سيمانتيك) مُختزلة في نَسَق اللُّغة. لذلك اشترط ضرورة دراسة الخطاب الذي يُعرف بعلامات خاصة مُعارضًا التاريخ. وتتقاطعُ هذه الأبحاث بانشغالات الفلسفة التحليلية الأنغلوساكسونية التي اهتمّت بـ (اللُّغة العادية) مع ج.ل.أوستن (1962) في أفعال لُغة ترتبطُ بوضعيات خطاب مُحدّد ومُؤسَّساتي غالبًا. وعند أوستن كما عند بنفينيست يظلّ مفهومُ (الوضعية) مُجرّدًا.

وفي مُقاربةٍ سوسيولسانيّة

وأنثروبولوجيَّة لسانيَّة تنطلق من وضعيات اجتماعية يعتمد و. لابوف 1972 على موضوع المُؤسَّسة الاجتماعية. فبدلًا من إدماج (وضعيات الخطاب) في التحليل اللِّساني يضعُ «لابوف» اللُّغةَ في صلب الدراسة السوسيولوجيَّة وفي السَّنة نفسها اكتشفَ الغرب أعمال م. باختين التي تعود إلى عام 1930 في روسيا حيث تتقاطعُ مع الشِّعرية والسوسيولوجيَّة واللِّسانيَّة. فباختين يرفضُ استبعاد نَسَق لُغوي مؤكّدًا في الآن نفسه الطبيعة الاجتماعية التي يَعُدُّها حوارية أساسًا، أي: إنها مُخترقة بتعدّد أصوات العالم الاجتماعي وخصوماته، ذلك أنّ أبحاثَ م. باختين انفتحت لدراسة خطاب يبرزُ اختلافات الملفوظ...

وهذه المحطات الفاعلة في حقل الدراسات حية لارتباطها بالتداولية حينًا وبالبلاغة أحيانًا أُخرى ولكنها تُشيرُ إلى قضايا جديدة مطروحة على دراسة اللُّغة والأدب. من ثمّ، كان من المُمكن القول إنّ الأدب كله يُعدّ طاقة خطاب يظهر في حالات كما هو، وفي حالات أُخرى يتخلّى عن حالته الخطابية.

وتأمل الخطاب ينطلقُ من مبدأ كون اللُّغة غير ذات نَسَق مُغلق، فهي غير مُستثناة من الاستعمالات ولا خاضعة للواقع، ذلك أن نظريات الخطاب موزّعة بين موضعة الخطاب ضمن مواد لسانيَّة أو في مواقف اجتماعية خارجيَّة تُحدّد (معنى) الملفوظ. ومع ذلك فكل تأمل للخطاب يفترضُ نظرية الوظائف الأساسيَّة للُّغة: (تواصل/ تمثيلية/ تعبير). فدراسات الخطاب تُصادف تجديد البلاغة فالأنواع التي يُطلقُ عليها اسم (خطاب) تمنحُ تحليل المصادر اللّغويّة مكانًا مثاليًّا... فقد كانت التقاليدُ تفرض مُعارضة البلاغة بالشِّعرية، وهي مُعارضة ترتبطُ بمصير الفنّ للفنّ.

من ثمّ، فدراسة الخطاب لا تخص كلّيًّا الجمالية ولا الأدب بل تقبل عَدّ كل إنتاج نصًّا.

لهذا يُعَدّ الخطاب:

1. مجموعًا قصصيًّا، لتعابير تتحدّد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي.

2. يحدّد بنفينيست الخطاب باستيعاب اللُّغة عند الإنسان المُتكلم.

3. من هُنا يُطلقُ مُستوى الخطاب ونمطية الخطاب والخطاب النقدي.

4. يمتلك الخطابُ الأدبي أبعادًا شعرية تُميزه من الخطابات المُباشرة.

**الخطاب الضِّمني** **Orato-oblique**

1. يُعارضُ الخطاب المُباشر، ويُفسّر في ضوء هذا التعارض الذي يفترض قدرة حدسية بالمرجعية.

2. الخطاب الضِّمني توليد لمُستويات التأويل إلى ما لا نهاية له.

3. يمتلكُ كل خطاب ضمني خلفيةً

تُحيلُ على الجماعة-السوسيو-ثقافية المُنتجة لخطابه.

**الخطاب المُباشر Orato-recto**

1. خطاب يمتلك إحالات بسيطة على الشيء.

2. يُعارض الخطاب المُباشر الخطاب الضمني، وفي ضوء هذا التعارض يُمكن أن يتحدّد تعريفه الأساسي.

3. الخطاب المُباشر خطاب حواري يستغني عن الكثير من تقنيات المجازية.

**عالم الخطاب Univers du discours**

1. مجموع منطقي لطبقات يُشيرُ إليها الخطاب.

2. عالم سيميائي تنمّيه العلاماتُ الحاضرة في الخطاب.

3. يُمكن أن يكونَ عالم الخطاب واقعيًّا/تخيليًّا، ويفترضُ الحوار قبول المحاور لعالم خطاب المُتكلم.

**التركيب الخطابي Syntaxe discursive**

1. يُعَدّ الاصطلاح مُحاولات في طريق الإنجاز، ومن المُستحيل الإثبات، بطريقة نهائيَّة، قاعدة وحداته وعمليّاته.

2. يُمكن تمييز ثلاثة مُكوّنات من مُكونات التركيب الخطابي، هي:

أ ـ الفاعلية.

ب ـ الزمنية.

ت ـ الفضائيَّة.

**أجزاء الخطاب Les parties du discours**

1. الألفاظ المُفردة التي تتألفُ منها الجُمل المُفيدة.

2. أجزاء الخطاب في النحو الكلاسيكي هي: (الاسم/الأداة/الصفة/الضمير/الفعل/الظرف/حروف الجرّ/حروف العطف/صيغ التعجب).

3. أنماط كلمات جمعت بحسب وظيفتها وخُصُوصيّتها الصرف- تركيبية.

**مطاطية الخطاب Elasticité du discours**

1. تمفصُل مُضاعف، وخُصُوصية في اللُّغات الطبيعية.

2. تعمل مطاطية الخطاب بين نوعين من نشاطات الخطاب؛ أي: بين توسّعه وكثافته.

3. تطرح (مطاطية الخطاب) نفسها بحدة في الدّلالة حيث يتحدّد عملها في لغتي: تسمية التكثيف، وتعريف التوسع.

**ما فوق الخطاب Métadiscours**

1. خطاب بشأن خطابٍ آخر أو بشأن اللُّغة.

2. افتراض خطاب ما، واتّخاذه موضوعًا، ولا يُتَجاوزُ بالضَّرورة.

3. ثنائيَّة خطابية تقابل «اليد الثانية»

أو عمل الشاهد في الكتابة الأدبية المُعاصرة.

**تحليل المضمون Analyse du contenu**

- مدخل خاص بتحليل الاتصال لعيّنات مُتعدّدة لا لِنُصُوص فرديّة، موضوعه تقارير نشرات الأخبار، وغايته تجنّب الوقوع في التحيز الذاتي.

**الخطاب الجنائزي Discours Funèbres**

يُشيرُ الاصطلاح إلى أنواع أدبية تخليدية ترتبطُ بموت الفرد: التأبين الجنائزي وشعائر الموت والقبر والعزاء والوصيّة والأناشيد الجنائزية. وهذه الأنواعُ تعود إلى الثيمات الجنائزية أنفسها ذات الوظيفة التأملية للموت، ولكنها مُشخّصة بطريقةٍ مُنوعة (مشاهير/ رسميون/ خواص/ مجاهيل)، وبحسب العصور يحتفظ بصدى مُعيّن، تشهد على ذلك مأثوراتهم. من ثمّ، تقيم الخطابات الجنائزية حواراتها مع كاتب الخطاب والمُرسل إليه وكذا المرحوم بمكانته في وسطه (دولة/ أسرة) ويستهدفُ دائمًا نشر الموت ودلالاتها في سجل تقريظ أو سجل تراجيدي وأحيانًا يتّخذ أشكال معارضات...

وهذا النوعُ من النُّصُوص قديم ومُستمرّ، لهذا يُمكن موضعته انطلاقًا من أكثر السمات فردية، فالتأبين الجنائزي يُعدّ شعار موت وخطابات جنائزية ذات طابع مُؤسَّساتي وشفوي يستهدف جمهورًا ويشهر برجل له صيت، إذ يتكلّم الخطيبُ باسم الدِّين والدولة. وبعض التأبينات تجمع في مجاميع بحسب وظيفة صاحبها وسمعته. وهذا النوع يسعى إلى تقريظ الفقيد وتوعية الجمهور بالأخلاق والميتافيزيقا. ولغزارتها في القَرْنين 16 و17 لم تَعدْ بذلك الشيوع في أشكالها المنشورة بعد ذلك مع بوسوي (Bousseut) في (Sermon sur la mort) (1662). والقبر بِوَصْفِه نوعًا جماعيًّا يُمجدُ الفقيد ومُشيّعيه. فَفِي القَرْن 16 كان ثمّة عدد من القبور تجمع أبياتًا لعدد من الشُّعراء بأشكالٍ مُتعدّدة وكتابات فردية بشعائر اجتماعية: وشيوعها يدل على اعتراف لكتابها بشرعيَّة تأبين كبار القوم. فالقبر يؤكد المكانة الاجتماعية للشّعراء ويعطي الكتاب والفقيد (هذا قبر الشاعر كذا) مكانة في ذاكرة الجماعة... (قبر مالارميه)...

العزاء هو الشكل الأكثر حريةً بتيمة فلسفية، وهو مطبوع بغنائيَّة وتأمل وتداعيات عامة عن الحياة القصيرة فشهرة الخطباء لا الفقيد هي التي تُعطي أهمّية الخطاب.

من ثمَّ كانت شاهدة كتابة الشِّعر أو النثر المنقوش على قبر تعطي تقريظًا عن حياة الفقيد بحكم أخلاقية وروحية وهو خطاب موجّه للجمهور. وظهرت مجاميع شواهد قبور تدعى: حدائق الشواهد، وهذا أسهم في انتشارها وقد ترك

لافونتين وألفريد دو ميسي شواهد مشهورة.

ومن ثمّ، يأتي الأسف والوصايا لإبراز أهمّية هذا الأدب المُرتبط بقلق الموت.

**التّقاطُعات:**

تحليل الخطاب؛ الاتصال؛ الحوارية؛ الفصاحة؛ المنطق؛ الشّفوية؛ التداولية؛ البلاغة؛ الجنائز؛ الحداد.

Analyse de contenu et de discours; Communication; Dialogisme; Eloquence; Enonciation et énoncé; Genres littéraires; Linguistique; Logique, Logos; Oralité; Pragmatique littéraire; Rhétorique.

**المصادر:**


- محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1991.
- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة 164، الكويت، 1992.
- ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001.
- صبري حافظ، **تكوين الخطاب السردي العربي**، تر: أحمد بو حسن، دار القرويين، البيضاء، 2002.
- BAKHTINE, M., *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, PARIS, Minuit, 1977.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1966-1974.
- DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- LABOV, W., *Sociolinguistique* [1972], trad., Paris, Minuit, 1976.
- MAINGUENEAU, D., *Genèses du discours, Liège*, Pierre Mardaga, 1984.
- TODOROV, T., *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.


## الإنشاء Dissertation

للمُصطلح اليوم معنيان مُتميّزان يُستعملان لميدانين مُختلفين، فمن جِهة نجد الاستعمال الشائع في مجال التعليم (تاريخ/ فلسفة/ أدب) يُشيرُ منذ قرن إلى مُمارسة اجتماعية مكتوبة تقتضي اقتراح النقاش الحجاجي والمُنظّم بشأن موضوع ما. وهو من جِهةٍ أُخرى نوع أدبي جدّ قديم؛ ذلك أن المُصطلح يُشير إلى كتابة موجزة نسبيًّا تُناقش قضية خاضعة للأخذ والرد.

وظهور المُصطلح في فرنسا (1645) يوافقُ الإشارة إلى نوع نقدي وجدالي كان إطارًا للمعارك الدِّينيَّة والأخلاقية غير الجمالية. أما الكلمة اللاتينيَّة فتدلّ على مُذكرة تودّ التعبير عن اتخاذ موقف من قضية معرفية خاضعة لاحتجاجات مع لوثر (1521). والنوع موجز جمالي قريب من المُحاورة والمُحادثة أصبح في مُنتصف القَرْن 17 نوعًا خاصًّا اقتبسه النقاشُ الأدبي بعيدًا عن كل اختصاص يبحث عن إغراء جمهور الناس الطيّبين.

وفي القَرْن التالي أصبح الإنشاء مُحركًا كبيرًا في خطاب الترويج العلمي ونشر المعارف الجديدة. مُكونًا بذلك الجواب عن سؤال طرحته الأكاديمية أو الجماعات العالمة. من هُنا بدأ الإنشاءُ يستهدفُ تقديم مشكل تاريخي فلسفي وعالم إلى جمهور في طريق التوسّع على نحوٍ مبسّط ونقدي كما هو عليه إنشاء

بشأن سياسة الرومان في الدِّين وهو الذي قرأه مونتسكيو أمام أكاديمية بوردو (1716).

لكن القَرْن 18 كان فاتحة معنى جديد لتمرين مدرسي مُتحذلق، فيه مكانة خاصة لمُحاكاة كُتّاب قدماء، حيث كان الإنشاء باللاتينيَّة فلسفيًّا وبالفرنسية أدبيًّا، وفي النصف الثاني من القَرْن 18 أصبح مُمارسة جامعية حاضرة في التبريز والإجازة والدكتوراه بدعوى تكوين الطلاب للتعبير طبقًا لبلاغة تقليديَّة.

ولم يتغيَّر الوضع كثيرًا في القَرْن 20 على الرَّغْم من احتجاجات المُثقفين، إذ يرى فيه كلود ليفي ستراوس خطر التفكير الجاهز (1955) والبرامج المدرسيَّة لِعام 1969 تجد فيه أحد أشكال المقالات الأدبية، وفي عام (1983) عدَّ تطبيقًا لتمرين في مُباريات الجامعة الأدبية ليظلّ بذلك الإنشاء في قلب الجهاز التربوي الفرنسي.

يقود التفكير في الإنشاء إلى التساؤل عن الأشكال المُهيمنة للعقلنة في مُجتمع ما لأن تاريخَ التمارين المدرسيَّة للإنشاء يبرز قوة التقليد البلاغي في التعليم الفرنسي بفن خطاب بلاغي يجمع بين الخطاب الإقناعي القديم والجدلية باسم ديموقراطية التعليم. فهل خص الوضوح وعقلنة الكتابة بُعدًا مُحايدًا؟

المُمارستان اللتان يُشير إليهما الإنشاء في الأدب لا يختلفان في تحديد الاستعمال الجيد للثقافة كنوع وتمارين مدرسيَّة إذ يلتقيان في نفس تقويم العَلاقة الطبيعية بالمعرفة والتعبير. ويرى السوسيولوجيّانِ بورديو وباسيرون أنّ الخطر يكمُنُ في تفضيل انتقالات الإنشاء عبر الاستيعاب الثقافي أكثر من التلقين المدرسي.

**التَّقاطُعات:**

المُمارسة؛ النوع؛ الإيجاز؛ المعارك؛ التعليق؛ الترويج؛ التعليم؛ المدرسة؛ المعتمد.

Argumentation; Critique littéraire; Ecole; Enseignement de la littérature; Explication de texte, Rhétorique.

**المصادر:**


- محمد حمود، **تدريس الأدب**، م. ديداكتيكا، البيضاء، 1993.
- حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، تونس، 1984.
- BRUNEL, L., *La dissertation de Litterature Générale et* Comparées, Paris, A. Galin, 1996.
- SOUILLER, D. et TROUBETZKOY W., *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- BOURDIEU, P., PASSERON J.-C., *La reproduction*, Paris, Minuit, 1970.
- GENETTE, G., «Rhétorique et enseignement», *Figures II* (1969), Paris, Seuil «Points», 1979, p.23-42.
- JEY, M., *La littérature au lycée*, Metz-Paris, U. de Metz-Klincksieck, 1998.
- LANSON, G., *L'université et la société moderne*, Paris, A. Colin, 1902.
- *Pratique*, n°68, Décembre, 1990.


## تسلية Divertissement

يرتبطُ الاصطلاح اشتقاقيًّا بفكرة تحويل الانتباه ويُشيرُ بذلك إلى تحويل

الاهتمام عن الجدي بمُتعة تسرية. والمعنى الذي في الخطاب النقدي بشأن الأدب يُفند أحيانًا لتفاهته ويُثمّن أحيانًا أُخرى لما يمنحه من مُتعة تجد مكانتها في المسرح بوصف مشهد غنائي راقص. والثقافة الشّعرية للقدماء لا تُميز بين الكتابي والشفوي، إذ غالبًا ما تكون النُّصُوصُ مُرتبطةً بمجموع نشاطات مُتراصة، تتطلب قابلية تلقٍّ يُمكن أن نطلقَ عليها اسم وقت فراغ طبع حسب الأوساط والأفراد. لذلك كان الملحمي أو الشّعري للقدماء يُدرك بِوَصْفِه آليّة مُتعة مُشتركة.

من هُنا كان تاريخُ التسلية مُرتبطًا بالعادات والتقاليد الاجتماعية دون أن نستطيعَ تحديد أشكاله ومحتوياته. فالشّفوية الوسيطيّة عبر الحكايات والألغاز كانت تربطُ الأدب بلحظات الاستراحة أو الأعياد. لذلك كان لهذه الأنشطة حمولة مُتميزة، لأننا لا نتسلى بالطريقة نفسها في البلاطات والصالونات الأرستقراطية بالمدن أو القرى. فالبلاطات تبدعُ حلقات الإنشاد الشّعري والحكايات.

وفي القَرْن 17 أصبح المسرحُ فضاء تسلية موضوعية عبر (مُحاكاة/ مُعارضات/ حذلقات/ بلاغات/ ألعاب أدبية) تستثمرُ المتع والتسريات والهزليات بما تمتلكه من خطوطٍ مُشتركة بجمالية تواصل عبر أنواع غنائيَّة موجهة إلى الجمهور نفسه (مثقفًا/ أميًّا) لكنه لا يخفي رغبة التسلية. لذلك نجدُ الأنواع التراسلية ومسرح المُجتمع والحوار الفلسفي كلها رائجة في القَرْن 18. أما في القَرْن 19 ومع تنامي التعليم فسنجد توسّع الفراغ الأدبي في كلّ طبقات المُجتمع وسوق الكتاب مما يدفعُ إلى اقتراح أشكال وتقعيدات مُلائمة للجمهور الواسع ولمُختلف ظروف القراءة. لهذا كان الإقبال الجماهيري على هذا الأدب يُثيرُ بعض الحذر بسبب القدرة التمرّدية للكتابة، وكردّ فعل على هذه الديموقراطية نمّى بعض الكُتّاب فكرة الفنّ المَحضْ آملين أن يُصبح الأدب موضوع عقيدة لا تسلية.

أما في القَرْن 20 فتوجّهت قراءات أوقات الفراغ إلى قراء يبحثون عن تسلية، إذ كان الكتاب قد فقد في الوقت نفسه وضعه الجماهيريّ المتميّز لمصلحة الإذاعة والتلفزة والإنترنت، وأخذ جزء من الجمهور يستثمر بطريقة جدّية مُتعة النّص. فالتمييز بين الجيد والرديء والتردد على الثقافات تحوّلا إلى مُهمّتينِ لوسائل الإعلام وهذا جعل بعض الكُتّاب يستفيدون من (قراءة مزدوجة) للثقافة والتسلية. فلذة الأدب لم تكن دائمًا لذة قراءة بل لذة سماع ومُشاهدة. فالتسلية في حدّ ذاتها مفهوم مُتغيّر، لها قيمة اللّارتابة بِوَصْفِها عُنصرًا ضروريًّا في الحمولة الروحية المُنشغلة بالقضايا الجدية. وفي استبعاد الرتابة

قيمة حمل المعارف والانفعالات التطهيرية على الرَّغْم من المظهر الخادع.

من هُنا، تمتزجُ المُتعةُ بالمنفعة لدى الكلاسيكية، وهي إمكان تحويل الجوهري إلى زوائد، فأدب التسلية لا يخلو من التفاهات وهي مؤاخذة يُمكن أن تُلحَظ في مُستويات مُتعدّدة للعمل، فَفِي القَرْنين 19 و20 كان الكُتّاب الجيدون والأُطروحيون يوبّخون المُتسلين بالآداب الشَّعبية، كما وبَّخهم هم أيضًا المُمسكون بالآداب المُطلقة و(الفنّ للفنّ).

ومنذ القَرْن 19 خلال الانقسام الكبير بين القراءة العالمة والقراءة الشَّعبية نجد أنّ الأُولى بتقويمها المُغالي تُحدث تمييزًا بين مُختلف استعمالات الكتابة الأدبية؛ إذ توجد متع نبيلة تخص نصّ الفنّ الخالص ومتع مشكوك فيها تنعت بالمُباشرة والفجّة كما أنّ الجمهورَ الذي يُقبل عليها ينعت هو أيضًا بالطريقة نفسها فمُتعة الأدب رهينة مُقاربة مُؤسَّسة مفهوم التمييز. لكن العمق التاريخي لواقع أنماط المُتعة التي يمنحها الأدب يُعَدُّ بلا شكٍّ معقَّدًا جدًّا.

**التَّقاطُعات:**

الأنواع؛ المُتعة؛ البلاطات؛ المُحاكاة؛ المُعارضة؛ الحذلقة؛ البلاغة؛ اللعب؛ الشهرة.

Antiquité; Best-seller; Distinction; Lecture; Lecteurs; Littérature générale; Plaisir littéraire; Religion.

**المصادر:**


- الجاحظ، **فلسفة الجد والهزل**، تحقيق: محمد علي الزعبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- إمام عبد الفتاح إمام، **مفهوم التهكم عند كيركجارد**، حوليات كلية الآداب، الكويت، 1983.
- الجاحظ، **البرصان والعرجان والعميان والحولان**، مُؤسَّسة الرسالة، بيروت، 1981.
- ANDRE, J.-M., DANGEL, J., DEMONT, P. (2D.), «*Les loisirs et l'héritage de la culture classique*. Actes du XIIIe Congrés de l'Association Guillaume Budé (Dijon, 27-31 août 1993)», Bruxelles, Latomus, *Revue d'études latines*, 1996, vol. 20.
- CHARTIER, R. (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille/Paris, Rivages, 1985.
- DUPONT, F., *L'invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1998.
- GENETIOT, A., *Poétique du loisir mondain, de voiture à la Fontaine*, Paris, Champion, 1997.
- SAINT-JACQUES, D., (dir.) *L'acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche Editeur, 1994.


## الوثيقة Document

الوثيقة أثر مادّي لحدث أو فعل في كتابات يُمكن استعمالها مصادر وبراهين معرفة تاريخية. وفي الميدان الأدبي تُحددُ الوثيقة موضوع بحث يُمكن إعطاء تسمية العديد من المعاني، حسب نظرتنا إلى النُّصُوص الأدبية بِوَصْفِها وثائق تاريخية، حيث نتحدّث عن الأدب الوثائقي، أو نُفكك التنظيم الشكلي للأدب حسب الطّرق مثلًا.

وقد ظلّ اصطلاحًا في اللاتينيَّة لمدة أي وِجهة نظر ودرس وسيلة التكوين.

وفي القَرْن 17 أَلَحَّ المعنى القانوني

على دور المصدر والحدث في البرهنة، أما المفهومُ الوضعي للتاريخ في القَرْن 19 فقد حدّد في الإحالة على المعلومة بدلًا من التلقين. أما في التاريخ الجديد والبِنيويَّة ولا سيّما أعمال فوكو فقد تطورت المُعارضة بين الوثيقة والأثر. ومن هذا المنظور لم تعد الوثيقةُ وسيلةَ ولوج الأحداث الخفية والمنسية، بل الموضوع الذي علينا الاشتغال عليه لتجسيد تمثيلات الناس لوجودهم. فهذا المأثور أو الوثيقة والأحداث التي يُقدمانها لا ينفصل بعضها عن بعض لأنّ طموحها ترميم حفريات المَعرفة.

ويستعمل التاريخ الأدبي الوثائق في شكل نُصُوص وكتب، ومُؤسَّسات، وقواعد تقنية وعادات، أي: كل العناصر الكفيلة بالتفكير في الحياة الأدبية في تاريخانيتها، كما أنّ مادة هذه الوثائق يَدرسُها هي أيضًا المُحقق وفقه اللُّغة والنقد التكويني...

إنّ المؤرّخَ يتساءل عن القيمة التي عليه أن يُعطيها الأعمال الأدبية المُدركة لوثائق تاريخية، إذ يُمكننا الحديث عن (وثائق أدبية) حسب سِياق الأصل. فالنصّ يُمكن أن يكون شاهدًا على مظهر واقع يستدعيه العمل أو يُمثّله، من قاعدة إخبار إلى دراسة موضوعية تندرجُ في تقاليد التوثيق شأنها شأن أيّ مَحْكي. فالمُذكّرات واليوميّات والسّير لها قيمة وثائقية في حد ذاتها، ومعلوماتها تعزز مُحتمل المَحْكي المتخيل وأحيانًا تُعطي الأعمال وسيلة لمَعرفة الواقع «جيرمينال».

تندرجُ مدارس كالواقعية أو السّير الذاتية أكثر في هذا المنظور التوثيقي بِوَصْفِه أثرًا يتركه الماضي، ويُمثل منتوج مُجتمع ونتيجة وظيفة وجُهدًا ثقافيًّا يتعالى على الدور الأول للتواصل أو الفكرة أو البِنْية الشخصية، وهذا يُكسبه نظرة جمالية واعية تجعل الأدب بوضع وثائقي يحيلُ على نظرية الانعكاس.

**الوثائق:**

1. كل ما يحتفظ به من صُور وكتابات وتسجيلات.

2. للوثيقة الأدبية أهمّية تاريخية، تتجلّى في الأهمّية التي يحظى بها تحقيق المخطوطات في عصرنا.

**التَّقاطُعات:**

السيرة؛ الذاكرة؛ المصادر؛ التاريخ؛ السِّياق؛ الشكل؛ الواقعية؛ النسخة.
Autobiographie; contextualisation; His; Mémoire; (théorie du) sources.

**المصادر:**

- ديفيد كوزنز هوي، **الحلقة النقدية - الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، تر: خالدة حامد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- فولفانغ إيزر، **نظرية الأدب من منظور تحقيبي**، تر: عز العرب لحكيم بناني، مكتبة المناهل، فاس، 1997.
- **كتابة التواريخ** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1999.
- **التحقيب، التقليد، القطيعة، السيرورة**، كلية الآداب، الرباط، 1977.
- CRISTIN, C., *Aux origine de L'histoire*

*Littéraire*, Grenoble, PUF, Grenoble, 1973.
- BEHAR, H., et FAYOLLE, R., L'*Histoire Littéraire aujourd'hui,* Paris, A. Colin, 1990.
- FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- LE GOLF, J., «Documento/monument», *Enciclopédia Einaudi*, 1980, Vol. V, p.38-48.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, t.III, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- ZUMITHOR, P., «Document et monument. a propos des plus anciens textes de langue française», *Revue des sciences humaines,* 1960, nº57, p.5-19.

## المُبتذل/العادي/الشائع Doxa

يُشيرُ الاصطلاح إلى مجموع الآراء والأنماط المقبولة على العموم بِوَصْفِها أشياء عادية، فهي إذن مُهيمنة على حضن مُجتمع في مرحلةٍ تاريخيّةٍ. من ثمّ تدخل الفضاءات المُشتركة والمُستنسخات والأفكار الجاهزة في خطاب المبتذل إذ كانت (doxa) عند اليونان ردًّا على الـ (Paradoxa) التي تعني «على هامش الرأي العادي».

وتستدعي الأُصولُ الاشتقاقية للتسمية الغربية معنيين أساسيين، أحدهما يتعلقُ بالمظهر ويُشيرُ إلى طريقة ظهور شخص أو شيء موضوعيًّا في عيون الآخرين. أما الآخر فيعودُ إلى الرأي ويتعلّق بالعقائد والمبادئ القائمة، ومع ذلك فإنّ الكثير من الاشتقاقات الأدبية للكلمة ترتبطُ بتعقد الترجمة التي تُشير إلى صعوبة كل تمييز داخل السِّياقات المُختلفة.

فالاصطلاح نمط مَعرفة تطبيقية ونفعية تستلهم روح التقليد، وهي تُعارض بذلك -عند الإغريق- (L'épistèine) أو المَعرفة العلمية... ومنذ عصر الأنوار ومع ظهور الروح النقدية ثم عصر الرومانسية مع تقويم الأصالة ورفض كل ما يستلهم الرأي المُشترك والعادي، سنجد أن كل ذلك يقود إلى معجم الأفكار الجاهزة (1880)، حيث فكَّكَ فلوبير جُمل الخطابات الجاهزة، وبداهات الخطابات البورجوازية المُترجمة للأيديولوجيا. وفي عصرنا الحاضر ازدهر نقدُ الاصطلاح في مسرح بريشت ثم في مسرح العبث وفي نقد العَقدَينِ السادس والسابع من القَرْن العشرينَ مع بارت (درس) (1978).

وقد دفع الأدبُ إلى أبعد من ذلك بعده الساخر الذي يُصادف رفض تراتبية الخطابات، بتأكيد بداهة الافتراضات الأيديولوجيَّة المُدوّنة في اللُّغة: فالكاتب إذا لم يستطع الإفلاتِ من الاصطلاح فما عليه إلا أن يحرص على الإشارة في كتابته إلى الوعي به. فالتأمل يستدعي العودة إلى سلطة اللُّغة. إذ يُمكننا عدّ الاصطلاح معرفةً عرفية، شائعة، أو مجموع كلمات نَسَقية نسبيًّا، أو نقاشات يتفاهم أغلب الناس بشأنها.

من ثمّ، يتحددُ الاصطلاح بالجامد في اللُّغة، وما لا نجهد أنفسنا في التلفظ به بدقة لعدم ضرورة ذلك، إنّه شكل أيديولوجيا فعّالة مُهيمنة، أي:

معنى مُشترك دون نقد، وبداهة مُخطئة وحكم مُسبق، وكل ما يُطلق عليه بارت اسم أقنعة الأيديولوجيا، ويُقابل ذاكرة جماعية، بعمق خطابي مُشترك، وهذا الخطابُ العالمي يُمكنه اجتذاب مُعارضيه كذلك؛ لأن مُعارضةَ المُستنسخ تُعدّ مُستنسخًا للمُعاصرة، وهذه الآثار تستشعرُ أدبيًّا على مُستوى الشّفرات المُكونة (للأنواع) وعلى مُستوى اللُّغة.

فخطاب الاصطلاح يُحيلُ على أنماط وتحديدات عامة تندرج فيما يطلق عليه إسكاربيت (Escarpit) اسم مُجتمع البداهات، وهكذا فالتقويمُ الاصطلاحي للنصّ يُراعي فرادة عمل بالنسبة لخضوعه للتحديد التقليدي لنوع مُعالجته للموضوع ولطريقتها. وغالبًا ما يكونُ الكاتب حبيس دور قار في صورة (أو سلاسل صور) مزاج حسب وظائف العقائد والأحكام القيمة الخاصة بمرحلته الزمنيّة.

وفي تفاصيل اللُّغة، يستعملُ النصّ الأدبي بالضرورة وجوهًا عرفية للأُسلوب أو البلاغة أو لفضاءات مُشتركة تعود إلى المقول والمُفكّر فيه سابقًا حيث يجد المُستنسخ نفسه وسط عَلاقة تربط الفكرة الجاهزة والاصطلاح والفضاء المُشترك بالمعنى الحديث لاصطلاح الأيديولوجيا مع أموسي (1989). وهُنا، لا توجد جدة محضة إذ يُحيلُ الاصطلاح على تساؤل على الأصالة كفضاء تمظهر الأيديولوجيا.

**التّقاطُعات:**

الحوار؛ الخطاب؛ الأيديولوجيا؛ الفضاء المُشترك؛ المُفارقة؛ القوالب؛ المُعتمد؛ المُستنسخ.

Dialogisme; Discours; Idéologie; Institution; Lieu commun; Paradoxe; Stéréotype; Topique.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **نظرية العماء وعولمة الأدب**، فيدبرانت، الرباط، 2000.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- AMOSSY, R., «*la notion de stéréotype dans la réflexion contemporaire*», Littérature, février 1989, 73, p.29-46.
- GRIVEL, CH., «*Vingt-deux théses préparatoires sur la doxa, le réel et le vrai*», *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1986, 201, p.49-55.
- MECHOULAN, E., «*Theoria, Aisthesis, Mimesis et Doxa*», Diogéne, automne 1990, 151, p.131-148.
- PINTO, L., «*La doxa intellectuelle*», Actes de la recherche en sciences sociales, décembre 1991, 90, p.95-100.


## الدرامية Dramaturgie

تُشير الدرامية إلى المسرح أو ما يقدّم طابعًا مسرحيًّا. فَفِي القَرْن 17 نما معنى ضيّق يتعلقُ بالدراما، حيث كان الاستعمال قدحيًّا، وظهرت في الوقت نفسه درامية لتنطبق في البداية على فن تأليف المسرحيَّة، توسّعًا في مُؤلفات كاتب أو مرحلة زمنيّة. ومنذ القَرْن 18 توسّعت الدّرامية لتمتدّ إلى فنّ المسرح كلّه لتُصبح مُرادفًا لنظرية المسرح.

والدرامي عندَ بريشت يُعدّ من جهته المعنى الخاص (للمُعلق) الفاهم

المُشارك للمُخرج المسرحي. من ثمّ، فالمفهومُ الغربي للفنّ الدرامي يستمدّ مصدره من شعرية «أرسطو» الذي ميّز بين الشِّعر الدرامي والشِّعر الغنائي والشِّعر الملحمي، ليُطَوِّرَ مجموع قواعد تأليف مُؤسَّسة على مبادئ فلسفية وعلى دراسة عملي سوفوكل وأريستوفان معًا، مُستبعدًا من حقله العرض نفسه الذي برز قريبًا من فنّ الشِّعر. وعلى الرَّغْم من مُمارسة مسرحيَّة مُهمّة خاصة في الخفايا فإنّ المسرحَ الوسيطيّ المُرتكز على تقاليد، ولا سيّما الشّفوي بدلًا من الكتابة، لم يخلف أثرًا في الفنّ الدرامي. ومع إعادة اكتشاف الشِّعرية شَفَّرَ كتاب إيطاليا النهضة دانتي/كاريني النُّصُوص الدرامية لمُختلف الأنواع، مُستعيدين مفهوم الاحتمال؛ إذ على الشِّعر الدرامي أن يُشبه الحياة وعلى الشخصيّات أن تتصرف حسب رتبتها وجنسها ووضعها، باعتماد مبدإ وحدات الفعل والزمان والمكان الثلاث. وقد انتشرت هذه الأفكارُ بسرعة في إسبانيا وإنكلترا وفرنسا حيث كانت رهان معارك مُتعدّدة. فقد أثارت مسرحيَّة (Le cid) (1636) جدلًا بشأن أسبقية المُحتمل على الحقيقي، وضرورة بحث التوازن بين الضرورات النظرية لاحترام القواعد وإثارة إعجاب الجمهور، فكانت موضوع مُقدّمات المؤلّفين لمسرحهم كما هو الحال مع كورناي (1660)، وخلال هذه المعارك تطرح جمالية كلاسيكية تجعل الإخراج مرحلة تالية وإضافية كما هو الشأن عند «أرسطو».

وفي القَرْن 18 كتبَ ديدرو «خطاب في الشِّعر الدرامي» سنة 1758 مُعطيًا دور المُمثّل المسرحي قيمةً في تعريف المسرح وتقويم الأنواع الوسطية، ومعطيًا عضويّة العمل أهميّةً بدلًا من وحداته.

أما الدراميةُ الجديدةُ فجاءت من هامبورغ مع ليسينغ (1769) في (دراما هامبورغ) ككتاب ضد تراجيديات كورناي وفولتير وصداها في ألمانيا، وبتأثير من «فاغنر» ونظريات تجديد المسرح الغنائي في نهاية القَرْن 19 ثم ظهور الرمزيين.

وعُدَّ الفن الدرامي فنًّا أدبيًّا مع أنطونين أرتو وغروتوفسكي اللَّذين يرفضان الأسبقية التقليديَّة للنصّ الدرامي، ودفع بريشت الفكرة بعيدًا في نقد النَّمط الأرسطي برفضه المسرح الدرامي حيث يُهيمنُ الفعل الناتج من جدل الشخصيّات لمصلحة مسرح ملحمي مؤسس على فكرة التناقض بِوَصْفِه نتيجة لجدل قوى اجتماعية تتجاوزُ الشخصيّات. من ثمَّ يُدافعُ عن المسرح الدرامي أغلب الكُتّاب المُعاصرين مثل سارتر/يونسكو حيث تُهيمن فردية الشخصيّات وإشكالية علاقتها بالعالم...

وبين كاتب المسرحيَّة ومُخرجها عرف المسرحُ المُعاصر وظيفةً وسيطةً

جديدة، هي وظيفة مُختص مسرحي ومُستشار أدبي من مُهمّاته تحليل نص يهيّئ لإخراجه، بموضوع شعرية كتابة درامية وتمثلها. من ثمّ، كَشَفَ التطور السيميائي (الدرامي) و(الدرامية) عن تاريخ مفاهيم غربية للمسرح، وقدَّمَ شيلر ككل الرومانسيين موقفًا نقديًّا ينقل موضوع الدرامية من المسرح إلى المسرحة، أما «بريشت» فاعتمدَ طريقة جدلية لسلاسل اختيارات جمالية تُنجز انطلاقًا من تحليل النصّ الدرامي لتحويله إلى مسرح.

وقد أُعيد أخيرًا النظر في تعريف الدرامية بالمسرحة، وهكذا تحرر المفهومُ من ضرورة عَدّ النشاط المسرحي تركيزًا على درامية تُحدّد شروط إعلان العرض والوضعية الدرامية ولعب الممثلين لإثارة الإعجاب والإفادة وإعادة الإنتاج أو الإدانة، المُباركة والمُستفزّة.

**الدراما:**

1. تقليد أدبي، يختلف عن المأساة والملهاة.

2. تُعالجُ الدراما مُشكلة الحياة.

3. والدرامية نزعة تُلازم بِنْية عمل تخيلي ما، تتعارض مع الغنائي والملحمي.

**التَّقاطُعات:**

التطهير؛ فن الشِّعر؛ الخطاب؛ الرومانسية؛ الرمزية؛ المسرح؛ الباليه؛ التراجيديا.

Arts poétiques; Catharsis; Classicisme; Distanciation; Drame; Mimésis; Plaisir littéraire; Théâtre.

Littérature engagée; Mélodrame; Naturalisme; Nouveau Théâtre; Romantisme; Symbolisme; Théâtre.

**المصادر:**


- ميشيل ليور، **فن الدراما**، منشورات عويدات، بيروت، 1965.
- محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، دار النهضة، القاهرة، 1955.
- محمد مندور، **المسرح العالمي**، دار النهضة، القاهرة، 1962.
- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- AUTANT-MATHIEU, M.-C., *Ecrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS éditions, 1995.
- LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés*, 2e éd. Paris, Armand Colin, (1972), 1990.
- PAVIS P., «Etudes théâtrales», dans *Théorie littéraire*. Problèmes et perspectives, M. Angenot et al. (dir.), Paris, PUF, 1989, p.95-107
- ROBERT L. (dir.), «Dramaturgies», *L'Annuaire théâtrale*, printemps 1997, 21, p.13-157.
- VINAVER, M. (dir.), *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.
- FRANTZ, P., *L'esthétique du XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.
- LIOURE, M., *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- SARRAZAC J.-P., *L'avenir du drame*, Lausanne, L'aire, 1981.
- SZONDI, P., *Théorie du drame moderne*, trad. de l'allemand, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.
- UBERSFELD, A., *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.

# E

## التبادل الثقافي
## Echanges Culturels

1. يستدعي التبادل استحضار ثنائيَّة المُرسل والمُرسل إليه.

2. تُهيمنُ على المُسوّدة السّردية من هذا المنظور البِنْية التبادلية، كما تفترض العملية التبادلية وجود الفاعل المُقتدر والمُمثل لوضع نمطيٍّ في لحظة الانتقال السّردي نحو التبادل.

3. يُمكن سلسلةَ تنظيمات التبادل أن تكون أنظمة فرض واضطرار كما طرحها م. موس وكلود ليفي ستراوس، في التبادل الضيّق والتبادل التعميمي.

فالاستبدال:

1. مُصطلح يعني تقليديًّا الإشارة إلى مُسوّدة التأمل أو تشديد الكلمات.

2. يُجدّد المُصطلح بإعادة تعريفه، للإسهام في تكوين الطبقات النحوية والصوتية والسيميائيَّة.

**التَّقاطُعات:**
الثنائيَّة؛ المُسوّدة السردية؛ النَّمط؛ الانتقال؛ التنظيم؛ السيميائيات؛ ثقافة.
Semiotique; Type; Narration; Culture.

**المصادر:**

- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.
- لورانس إ. هاريزون، صمويل ب. هنتنجتون، **الثقافات وقيم التقدم**، تر: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- نسيمة الغيث، **البؤرة ودوائر الاتصال**، قباء، مصر، 2009.
- فريدريك جيمسون، **ثقافات العولمة**، تر: ليلى الجبالي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2004.
- JOURDE, L., *La Littérature Sans Estomac,* Paris, Esprit, 2002.
- MATTELART, A. et NEVEU E., *Introduction aux Cultural Studies,* Paris, La Decouverte, 2008.


## المدارس (الأدبية) Ecoles (litt)

تَهَبُ أنظمة التعليم مكانة للأعمال الأدبية بمحتوياتها المُتنوعة ولا سيّما وظيفة غايات التكوين ومُستواها، لأنّ تدريسَ الأدب تطبعه دروس النحو وتفسير النُّصُوص الكلاسيكية وتمارين البلاغة، فالأدب يخدم الهوية الوطنية، فنادرًا ما تدرسها الأعمال في حدّ ذاتها أو لتنمية طاقة الإبداع، فبالاحتكاك

بالنماذج نتعلّم التفكير بوصفنا مُواطنينَ صالحين، وإذا كان الجميل والخير والحقيقي شيئًا واحدًا، فلأن الاعتبارات الأخلاقية غير غائبة عن مُقررات القَرْن 20، لأنّ اختيار الأعمال يتمّ تبعًا لقيمها المثالية.

وتُشيرُ المدرسة الأدبية بالمعنى الدقيق إلى تحلّق جماعة أدباء حول البرنامج الجمالي، وغالبًا حول المنشورات وقد توسّع النقد في الاصطلاح ليُطلقه على جماعات حركات توجّهات كما هو شأن جماعة الثريا (la pleiade) حول «رونسار»، وكانت أول مدرسة وطوال مدّة طويلة ظلّت الجماعات والنزاعات الأدبية تُعرف بوحدة التفكير والشكل الأدبي وجماعة كُتّاب مُنسجمين. فالمدرسة تُشيرُ إلى تيّارات جمالية قبل القَرْن 19، إذ ظهرت سلسلة اصطلاحات للإشارة إلى جماعة كُتّاب، وكانت الرومانسية أول تيار مبنين لتسويغ تسمية مدرسة، لكن النَّسَقَ المدرسي ينزع إلى تجميد التصنيفات الأُنطولوجيَّة.

لقد أبدع تاريخُ الأدب مدارس حتى حين لا توجد، وهو ما جعل الكلاسيكية تُعدّ حركة مُبنينة إلى درجة توفّرها على عقيدة كوّنت مدرسة عام 1660. وكذلك تعمل المدارس الأدبية حسب مبدإ تراتُبي غالبًا ما يفترضُ تعليمًا نظريًّا وجمالية (معلم ومريد)، كما تفترض أيديولوجيَّة جماعية وبرامج وتظاهرات. وتفترض في الغالب إرادة زحزحة النظام الجمالي القائم من أجل احتلال مكانة السلطة، إذ يرتبط التجمّعُ في مدارس كُتّاب وفنانين تجمعهم مواقف ويستهدفون جمع رأسمال رمزي مُمكن لاكتساب شرعيَّة يؤكدونها عبر طليعة وزعامة وجهاز نشر الأفكار.

لقد جعل تاريخُ الأدب هذا المبدأ أحد أُسس دراسته العقلانية لموضوع الأدب، لذلك فضّل بعضهم الحديث عن الأجيال، لأنّ جدلية التبعية والتداخل تجعل المدارس تتنازع شرعيَّة الحقل الأدبي بِوَصْفِه مفهومًا إشكاليًّا، لكون المدارس حساسة جدًّا للاحتفالات الخارجيَّة. إنّها إذن ظاهرة تجمّعات غير مُستقرة على غير ما توصف به، ويجري ذلك على ما يُطلق عليه النقد اسم «مدرسة جنيف» و(مدرسة فرانكفورت) التي تجمع بطريقة اعتباطية شخصيات مُختلفة.

**مدرسة فرانكفورت**

يرتبط اسم المدرسة بماكس هوركماير وتيودور أدورنو وهربرت ماركوز وإيريك فروم ووالتر بنيامين بين عامي 1924 و1930 لشكل ماركسي - هيغلي يُناقش التاريخ والوعي التاريخي، نازعًا إلى مشروعية بحث مُتعدّد المداخل يعبر عن النظرية النقدية وجدل التنوير لتبديد الأُسطورة عبر جدل سلبي يقبل التناقض ويُفضي إلى علم اجتماع أدب يعدّ الفنّ وطليعته مصدري مُقاومة

رأسمالية لا تُحقق فائض قيمة سلعة، بل تُحطم الأوهام وتُفلِتُ من أشكال التواصل المُعتادة بعيدًا عن التحذلق.

لهذا يتحاشى الفنّ المُعاصر إخفاقه في مُخاطبة جماهيرية الثقافة الشَّعبية أو الصناعة الثقافية.

**التَّقاطُعات:**

النقد الأيديولوجي؛ الماركسية؛ الوسائط؛ الانعكاس؛ النظرية؛ التيارات؛ المعارك؛ الطليعة.

Canon; Enseignement (de la littérature); institution; Lecture; Norme; Réception.

Avant-garde; Cénacle; Champ littéraire; Histoire littéraire; Institution; Périodisation.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **مدارس الأدب المُقارن**، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1986.
- سعيد علّوش، **إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1986.
- جي أنبال وآلان وأوديت فيرمو، **المدارس الجمالية الكبرى**، تر: مي التلمساني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، (1999).
- COMPAGNON, A., *La Troisième République des lettres*, Paris, Seuil, 1983.
- DAINVILLE, F., de, *Les Jésuites et la formation de l'honnête homme moderne*, Paris, minuit, 1966.
- HOUDART-MEROT, V., *La culture littéraire au lycée depuis 1880*, PUF, 1998.
- MELANCON, J., MOISAN, C., ROY, M., *Le Discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Nuit blanche, 1988.
- PROST, A., *Histoire de l'enseignement en France* (1800-1967), Paris, A. Colin, 1977.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- BRAY, R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.
- CHARLE, C., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979.
- DUBOIS, J., *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labos, [1978], 1986.
- SAPIRO, G., *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- ADORNO, T.W., *Notes sur la littérature*, (éd.) Flamarion, 1984.
- CLAUDON, F., *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Nathan, 2004.


## الاقتصاد النصّي

## Economie textuelle

1. يستعمل مُصطلحُ الاقتصاد بالمعنى الدقيق للإشارة إلى تنظيم نظرية أو سيميائيَّة تتطابق ومبادئ الانسجام والبساطة.

2. يقصد الاقتصاد إيجاد نظام سيميائي، وتوازن مؤقت.

3. يقوم مبدأُ الاقتصاد في نظرية الإعلام على العَلاقة بين الحدّ الأدنى في نقل الأخبار وكمّية الخبر المُروّجة، ومراعاة عناصر التشويش والتكرار.

4. العَلاقة التي تربط الكتابة بِوَصْفِها مُمارسة بآثارها واندماجاتها في الحقل السوسيو ثقافي لتكون فعلًا مُمكن للتطبيقات الاجتماعية التي تُباشر ضغوطها على الحقل النظري الأيديولوجي عند جماعة تيل كيل.

5. يُعدّ اصطلاح الاقتصاد هُنا

اصطلاحًا ماركسيًّا ينزع إلى التقليل من أهمّية الأثر الاقتصادي كلحظة، حيث يختزل البنى العليا ولا سيّما الإنتاج الأدبي في مُجرّد انعكاس للقاعدة الاقتصادية.

**التّقاطُعات:**

التنظيم؛ الاختزال؛ النظرية؛ الإعلام؛ التشويش؛ العماء؛ الثقافة؛ الماركسية؛ الانعكاس.

Marxisme; Ideologie; Theorie; Chaos; Culture; Production; Reflet.

**المصادر:**


- لطفي عبد البديع، **ميتافيزيقا اللُّغة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- بول ديفيز، **كيف تبنى آلة زمن؟**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- BOURDIEU, P., *Ce que parler Veut dire L'evonomie des échanges linguistique*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU, P., *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.


## الكتابة Ecriture

يقترحُ بارت في كتابه الأول **درجة صفر في الكتابة** (1953) تعريفًا للكتابة ويعدّها وظيفةً مُكلفةً بالتعبير عن عَلاقة الإبداع والمجتمع، لأنها - عنده - اللُّغة الأدبية المُحولة عبر توجّهها الاجتماعي، ذلك أن الشكل في بنيته الإنسانية يرتبطُ بكبريات أزمات التاريخ، فَفِي اختلافها عن اللُّغة (فعل جماعي) وعن الأُسلوب (طبيعة فردية) تجد الكتابة مكانتها، لأنّ اللُّغة والأُسلوب بالنسبة للكاتب فعل تضامن تاريخي، وما دامت قضية كاتب فإنّ لبارت قوى عُمْيًا لا أحد يُمكنه الوقوف في وجهها.

الكتابة على خلاف ذلك تُعدّ مُناسبة اختيار مفهوم حديث يعود إلى نهاية القَرْن 19 مع إدموند كونكور في **الإخوة زيمكانو** (1879) **والكتابة والفنان**، حيث تعمل بِوَصْفِها علامة مُسجّلة لصناعة تيارات أدبية، وفيما بعد أصبحت مسألة الكتابة مسألة تجربة داخلية أساسًا، وإذا كان الناقدُ الكاتب يُدركُ أنّ الأدبَ بدأ مع كتابة بارت (1959) في (الكتاب القادم) فلا أدب دون رفض الكتابة؛ أي: دون رفض الحقل الاجتماعي الذي تُمارس فيه. و«ما الكتابة؟» على غرار «ما الأدب؟» لسارتر (1948) تأكيد طموح تاريخي لإثارة طريق بارت نحو كامي و«درجة صفر» كتابة بيضاء، ذلك أنّ درجة كلام (الكتابة) تعني أنّ الكتابات المُعاصرة توجد في الخُصُوصية والاختلاف، فالتعارض بين مُمارسة فردية (أُسلوب) ومُمارسة مُؤسَّساتية (كتابة) ظلّ نشيطًا عند بارت زيادةً على مفهوم النصّ عند (Tel quel) وتأمل دريدا في **الكتابة والاختلاف** (1967)، المؤسس على تعارض بين الكتابة والكلام. ولأنّ الكتابةَ تفترضُ حرية الكاتب، فالمفهوم يعود إلى مرحلة الالتزام «السارترية». فبارت يرى أن

تفجر اللُّغة الأدبية كان حدث وعي؛ إذ يقود «الوعي الشقي» للكاتب إلى (تراجيديا الكتابة) التي تظهر الكتابة (بِوَصْفِها أخلاق شكل). فعبر اختيار اللُّغة لا عبر إعلان المحتوى- يقوم الكاتب بإشهار المسؤولية الاجتماعية. من هُنا، تبدو (كتابة البورجوازية الصغيرة) و(الكتابة الشيوعية) هويةً شكليةً للكاتب إذ تتجاوزُ المُسوّدات الأيديولوجيَّة لتظهر عابرة للتاريخ.

وينطلقُ اسم الكاتب من أدوار اجتماعية تتنوع في مُختلف الثقافات واللّحظات التاريخية، ومنذ القَرْن 17 أخذ يدلّ على الكاتب الأدبي المُعترف به، والخاضع لتقويم مُستمرّ من الجمهور، لذلك نُميز بين كاتب صغير وكبير وحقيقي على خلاف الشاعر والأديب، إذ إنّ الكاتب لا يخرج عن المفهوم القدحي في العادة.

ويرتبطُ تاريخ الكتاب بتاريخ الكتابة بعيدًا عن شروط الإنتاج وانتشار الأفكار في مُجتمعات تكون فيها الكتابة كفاية تقتصرُ على أقلّيَّة يكون فيها الكاتب مُنتميًا إلى طبقة النخبة. ويُمكن أن يكون الكاتب العمومي المُبدع لما يُملى عليه شفويًّا كاتبًا مرتبطًا بتقليد عام، كاتبًا في خدمة الإدارة أو كاتبًا لشخصية كبيرة أو أستاذ، مُدوّن لنُصُوص مُقدّسة.

ومع توسّع جمهور المدن ازداد تميّز الكاتب الفنان باحتلال الحقل الأدبي أهمّية في الحياة الثقافية حين شاع اصطلاح المُثقف في نهاية القَرْن 19 أما في عصرنا فقد تغيّرت الشروطُ الاجتماعية مع الجوائز الأدبية والتلفاز، إذ نُفاجأ بترقّي الكاتب إلى مكانة النجم هاينريش في تجربة العظمة (1999)، لكن الصورة الحضارية للكاتب تتأكد بقوة.

1. يقتضي تعريفُ الكتابة، ضرورة الاحتياط من المعنى الشائع، فهي مُستعملة في النقد المُعاصر للدّلالة على ثلاثة معانٍ جديدة ومُختلفة، هي:

أ ـ (الكتابة) بالمعنى البارتي في (درجة الصفر في الكتابة).

ب ـ الكتابة عند جاك دريدا بِوَصْفِها تعددًا للمكتوب.

ج ـ الكتابة النصّية عند ف.دو سُوسير.

2. الكتابة مفهوم يتوسطُ بين شفرة مُتداخلة الفردية والأُسلوب كاختيار ذاتي. والكتابة من هنا أوصاف لُغوية يفرضها العصرُ والجماعة الاجتماعية والأيديولوجيَّة، دلالةً على انتماء العمل إلى لحظةٍ تاريخيةٍ خاصة.

3. ينبثق مفهومُ الكتابة عند دريدا من تكوّن المُباينات التي تظهر بِوَصْفِها تسجيلًا لعنف الشكل في الطبيعة، وهو واقع مُفكر فيه قبل عملية التسجيل، بل يُفكر فيه بِوَصْفِه تعارضًا مع الكتابة.

4. يُمكنُ الحديث عن: الكتابة غير المكتوبة، وكتابة ما قبل الحرف، وتعدّد الكتابات، والكتابة العامة، وقوة الكتابة.

5. ويرى دريدا أنّ تاريخَ الفلسفة وتاريخ النحو هما تاريخ إغفال الكتابة منذ «أفلاطون».

6. الكتابة النصّية مُمارسة إنتاج النُّصُوص، وهي عملية إجرائيَّة غير تعبيرية، بحيث لا يُعدّ المعنى أصلًا أو غاية، كما أنّ طابعها غير تمثيلي، ولكنه مُنتج.

7. لا تُحيلُ الكتابة على مرجع، بل على كتابة أُخرى؛ أي: كتابة علامات الشاهد.

**الكاتب** **Ecrivain**

1. يرى «جيرار جينيت» أنّ الكاتبَ شخصية تُفكّر في صمت وتعرف سر الكتابة.

2. الكاتب عارف يُبرهنُ في كل لحظة يكتب فيها على أنه لا يُفكّر من خلال لُغته بل اللُّغة هي التي تُفكّر خارجه.

3. يُعدّ الكاتب كاتبًا للنصّ حين لا يستشهدُ ويتعاطى الكتابة.

4. يمكن أن يكونَ الكاتبُ هو الراوي، كما يتميزُ منه بنقله أقوال السارد، ويتعارض في هذه الحالة مع السارد وشخصيات الحكي التي يستنطقها، ومنها ذلك البطل وكذا الشخصيّات خارج الحكي كيفما كان سوقها، من هُنا، يكون الكاتبُ مُهندسًا للنصّ، بِوَصْفِه مجموعًا مُتشابكًا من الشواهد.

5. الحقّ أنّ السارد المُمثل غالبًا ما يكون هو الكاتب المُقنع، في حين تُمثّل الشخصيات الكاتب-المُتفجّر. من هنا، تأتي مسؤولية الكاتب في اختيار الموضوعات الثانوية، والخطابات.

6. تمتزجُ أصوات السّرد أحيانًا في الكتابة العصرية لدرجة يستحيل معها الكشف عن هويتها، بطريقة شكلية.

**الكتابة الشّفرية** **Cryptographie**

1. كتابة تستعمل الرموز، ويتحدّد فهمها في جماعة سوسيو-ثقافية، مثال ذلك: كتابات البرقيّات.

2. الكتابة الشّفرية ترميز من قبيل (أبجد هوّز).

**الكتب الرائجة** **Best seller**

1. تُطلق الكُتبُ الرائجة على كُتب تتفوق في عدد نسخها ومبيعاتها، لافتراض اشتمالها على عناصر النجاح عند الجمهور.

2. تحتلّ الروايةُ والسّيرةُ الذاتية مكانةً خاصة في مجال الكتب الرائجة.

**المُكتتب** **Ecrivaint**

1. كل من يتعامل مع اللُّغة،

بِوَصْفِها وسيلة لتقديم خبر في تعارض مع (الكاتب).

2. المُكتتب إنسان ناقل لا تُعدّ الكلمة عنده أكثر من وسيلة؛ فهو يشهد ويُفسّر ويعلم، طبقًا لغاية مُسبقة.

**التَّقاطُعات:**

الوظيفة؛ الحداد؛ الإبداع؛ النقد؛ الحرية؛ النشر؛ الإشعاع؛ الشكل؛ اللُّغة؛ الأُسلوب؛ الحقل.

Création littéraire; Doxa; Ecrivain; Engagement; Forme; histoire de la Langue française (Histoire de la); Style.

Auteur; Champ littéraire; Edition; Esthétique; Littérature; Manuscrit; Propriété littéraire.

**المصادر:**


- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر، القاهرة، 1995.
- BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture* [1953] suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1972; «Ecrire, verbe intransitif» [1966], p.973-980, Œuvres complètes, E. Marty (éd.), t.2, 1966-1973, Seuil, 1994; Leçon, Seuil, 1978.
- BLANCHOT, M., *Le livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986.
- BEAUDET, M., *Langue et littérature au Québec*, (1895-1914), Montréal, L'Hexagone, 1991.
- BENICHOU, P., *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.
- DURKHEIM, E., *L'évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1938.
- TORRES, A., *La science-fiction française*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.


## أثرُ الواقع — effet (du réel)

1. يُعدّ أثرُ الواقع أساسًا لمُحتمل، غير مُعلن يكون جمالية العمل الأدبي.

2. يجعل أثرُ الواقع من المفهوم محطّ لقاء بين الموضوع وتعبيره، بهدف إدماج تسجيلات، زائدة في الحكاية.

3. أثر مَحْكي بمُلاحظات غير مُفيدة وغير وظيفية وغير إشارية لكنها تخضعُ لبِنْية سيميائيَّة حكي ينتجُ كأثر واقع وجوهر مُحتمل غير مُعلن، يكون جمالية كل الأعمال السائدة في الحداثة ويجعل المُلاحظة مُجرّد لقاء شيء والتعبير عنه عند بارت.

**أما أثر المعنى فهو:** **Effet du sens**

1. انطباع ينتجه الحسّ في احتكاكه بالمعنى.

2. يُمكنُ القول: إن عالَمَ الإحساس المُشترك هو أثر معنى يأتي نتيجة الفاعل الإنساني، وموضوع العالم.

3. ينبني على المُعطيات السابقة عدم عدّ السيمانتيكية وصفًا للمعنى.

**التَّقاطُعات:**

المحتمل؛ الجمالية؛ المفهوم؛ الموضوع؛ الحس؛ المعنى؛ السيميائيات.

Esthetique; Sens; Semiotique; Conception.

**المصادر:**


- محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع**، الحداثة، بيروت، 1981.

- وائل بركات، **الواقعية الاشتراكية**، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- DUCROT, O., Les *échelles Argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- GERARD, R., *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002.

## الأولي Elémentaire

1. يُستعملُ نعت الأولي في تعارض مع المُعقد، لتمييز أكثر المظاهر بساطة.

2. التجربة الأوّلية تُعدّ تجربة مواجهة النصّ الأدبي بمفاهيم مُسبقة.

3. الأولي افتراض لحالة تجاوز نحو الأساسي في الهيرمينوطيقي والفينومينولوجي.

**العناصر:**

1. يُميز غاستون باشلار بين ثلاثة أنماط من التخيل: الشكلي والمادّي والدينامي.

2. ما دام التخيلُ المادّي هو النَّمطَ الذي ينتج صورة المادّة؛ أي: الصّوَر الأولية، فيتبيّن قانون العناصر الأربعة التي تسمح بتصنيف مُختلف الصّوَر، بحسب ارتباطها بالنار والهواء والماء والتراب، وهو قانون يتحدّد عبر التخيل.

**التّقاطُعات:**

التعقيد؛ البساطة؛ التجربة؛ النصّ؛ الأنماط؛ التخيل؛ الدينامية؛ المنطق.

Complexité; Texte; Logique; Imagination; Type.

**المصادر:**

- شلوميت ريمون كنعان، **التخييل القصصي، الشّعرية المعاصرة**، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة، البيضاء، 1995.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- SHEPARD, R.N., *L'oeil qui pense*, Paris, Seuil, 1992.
- PAGEAUX, D.H., *L'oeil en main*, Paris, Maisonneuve, 2009.
- DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

## الفصاحة Eloquence

تُشيرُ الخطابة إلى جزء من الإنتاج النصّي العائد إلى الفن الشفوي وبهذا المعنى نقول: إن الآدابَ الجميلة تفهمُ الخطابة والتاريخ والشّعر، وهي تلحق بالبلاغة. لكن الاصطلاحَ يُشير كذلك إلى ميزة من خطاب أو خطيب مُقنع، يُعدّ أحيانًا موهبة طبيعية، فالفصاحة كانت مثار المُنظرين القدماء مثل شيشرون/ كونتليان بِوَصْفِها نتيجة عطاء لقواعد البلاغة. فالفصاحة تستهدف- حسب المُنظّرين الكلاسيكيين للبلاغة- الإقناع الروحي عبر حجج الخطاب والإقناع باستمالة القلب عبر الطابع الأخلاقي للخطيب والتلاعب بعواطف مُستمعيه.

فَفِي خضمّ الخطاب نجد أن الإقناعَ يَدعمه الأُسلوب ودقة الخطيب. لأنّ الإقناع لا يتوخى الحقيقي أو المُستحيل، ما دامت الأشياء الضَّرورية أو المُستحيلة تفرضُ نفسها عبر كينونتها. نحن إذن أمام مُمكن الخطابة

كمجهود لاقتراح نظام اعتقاد قابل لإثارة استجابة المُستمع. وتشترك الخطابة في فضاء الأدب كما تؤثّر في باقي أنواع النُّصُوص. لهذا كان أرسطو وهو أول مُنظّر للفصاحة، يُميز بين ثلاثة أنماط للفصاحة: سياسيّة/ قانونية/ تقريظية. كما يُعطي «شيشرون» الفصاحة وظيفة مدنية ومبدأ فضيلة ومَعرفة... لكن السفسطائيَّةَ أثارت قطيعةً بين الفصاحة الأخلاقية والفلسفية... ومع المسيحية وجدت الفصاحة طريقًا آخر يتحدّد كصدى الكلام الإلهي، مع القديس أوغسطين الذي يضع أُسس الفصاحة غير المحمولة على جناح البلاغة المطبوعة بقدر ما هي محمولة على عظمة الروح وشهامتها فصاحة النهضة مطبوعة بذوق المَعرفة والشواهد.

وقد فسحت الثورة المجال لنقاشات خطابية القَرْن 18. أما في القَرْن 19 فتوجّهت الخطابة إلى شكل المُحاضرة تماشيًا مع البيداغوجيا، وكانت الأشعار الرومانسية فصاحة في نقاشات الأفكار السياسية لهيغو والأخلاقية لفينيي.

أما الأدب المُلتزم للقرن 20 فقد كان شعر المقاومة وارث فصاحة سياسية ثورية، حيث الكثير من الخطباء مُحامون، كما أن تأثير الصحافة والرأي العام كانا وراء مُتطلبات خطابة فعالة وسريعة لم تعُد تُركّز على الإقناع بل على الخبر الإعلامي.

في خطب الأكاديميات والمؤتمرات الجامعية، ترتبطُ الخطابة بالأدب من خلال عَلاقة مزدوجة، فهي مجال جزء كبير من الإنتاج الأدبي شيشرون/ بوسوي والمُمارسة النصّية (الجملة المسرحيَّة) والاجتماعية (المُحادثة وأنواعها كالحوار) وفنّ الكلام (جزء من ثقافة) إلى حدود مُفارقة فنّ الصمت الناطق والفصيح. لكنّ الخطابةَ فقدت مكانتها الأدبية مع (الفنّ للفنّ) لأنّ فيرلان كسر عنقَ الخطابة، في المدرسة لمصلحة الكتابي وفي الحياة العامة مع التقنيات الجديدة للإعلاميات.

ويخضعُ الإقناع للنظر لا للصوت، لذلك تعاد مُركزة هذا الإقناع جماهيريًّا، وهذا يطرح السؤال: هل ستظهر خطابة لا يحضر فيها الخطيب مباشرة؟

**التَّقاطُعات:**

الشكل؛ الأنواع؛ الشفوية؛ البلاغة؛ الفصاحة؛ الحجاج؛ اللغوية.
Fonction; Eloquence; Rhetorique; Genre; Forme.

المصادر:

- أحمد زكي صفوت، **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة**، القاهرة، 1933.
- أرسطو، **الخطابة**، تر: عبد الرحمٰن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.
- جان ماري شيفر، **ما الجنس الأدبي؟**، تر: غسان السيد، اتحاد كُتّاب العرب، دمشق، 1997.
- إحسان النص، **الخطابة العربية في عصرها الذهبي**، المعارف، مصر، 1964.
- HAMBURGER, K., *Logique des genres Littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- GOIMARD, J., *Critique des genres*, Paris, Pocket, 2004.

## الشّعار Emblème

يُشيرُ الشّعار عند الإغريق إلى نوع يُصاحب الصورة ويخدم العين والأمر، بحكم أنه توضيح وتمثيل رمزي يصاحبه شعر أو نثر يُعبّر عن معنى، يوجه في الفصاحة القديمة خُصُوصًا إلى جمهور ضيّق من أدباء بعنوان وصورة وخُرافة بِوَصْفِها سلطاتٍ تُناطُ بفصاحة إثارة الإعجاب وتعليم الأخلاق والإقناع عبر الجمع بين الصّوَر والنصّ من أجل أن يشدّ اهتمام القارئ.

ويعترفُ الإناسيون للنوع بميزات الإقناع والأناقة والأُسلوب الثاقب، وأول نجاح للشعار يقرن ببلاغة الإقناع لأنّ الصورة أثارت انتباهًا مُتزايدًا للشعار، لتوسيع دائرة قرائه نحو جمهورها، ويُركز على دور الصّورة لتسهيل فكّ شفرته.

وبتطور الفلسفة الأفلاطونية الجديدة وتقنية التصوير الشّعري أضحى الشعار هو الإنجاز المنظور للمثال الأفلاطوني الجديد، فهو يجمع بين فنّ اللُّغة وفنّ الصُّورة؛ إذ تطلب الاستعمال التلفزي الالتجاء إلى الصُّورة، في حين أنّ الرهان يقعُ على التعليق التفسيري.

في القَرْن 17 أصبح الشعار رسم قصة وخُرافة أو إبداعات أُخرى لاستخلاص أخلاق سياسية فلسفية.

وتطرح دراسةُ الشعار إشكالًا عامًّا بشأن وضع الصّورة في علاقتها بالنصّ، فالشعار له دور تعزيز الانتماء إلى القاعدة، وهذا يُفسّر التجاء الخرافات والانتقادات إلى الشعار لتوضيح الأخلاقيات، لأنّ أول مُهمة للشعار هي مُفاجأة الخيال لإقناعه؛ فهو لا يوضح المدلول ولكنه يجعله حاضرًا في الوعي، يوسّع الانفعال ولكنه لا يُفسّره، وهو بذلك يكسب قيمة تأويلية يُمكنه أن يكون تمثيلًا رمزيًّا، تقومُ خُصُوصيّته على وصف يُعدّ مزيجًا من شعر وبلاغة توضيحية وتشكيل بجمالية تقدم نفسها بِوَصْفِها فنًّا شاملًا في موضوع مُصغّر يكون صورة أساسيَّة لفنّ تلخيص الروح وإثارتها.

**التَّقاطُعات:**

المُصاحبة؛ التمثيل؛ الصورة؛ الإقناع؛ الأُسلوب؛ البلاغة؛ التجسيد؛ الانفعال؛ الشكل البسيط.

Correspondance des arts; Espace; Formes brèves et sententiales; Illustration; Image; Peinture; Proverbe; Symbole.

**المصادر:**


- فرانكو موريتي، **علامات أُخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية**، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- CRESCENZO, R., *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate* en *France, de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.
- DALY, P., *Literature in the light of the embleme*, Toronto, Toronto Univ. Press, 1979.
- DONNÉ, B., *La fontaine et la poétique*

*du songe: récit, rêverie et allégorie, dans les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995.
- *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, CDU-Sedes, 1982.
- DAVIES, J. (éd.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, J. Touzot, 1981.

## الالتزام (الأدبي)
## Engagement (Litt)

يُشيرُ الالتزام بالمعنى الضيّق إلى مذهب تبناه فريق «الأزمنة الحديثة منذ عام 1945»، إذ نظر له سارتر في «ما الأدب؟» و«مواقف 2» 1948 ويفترض انخراط الكاتب تمامًا في العالم الاجتماعي وعليه أن يتدخل بأعماله في نقاشات عصره. وهذا التعريفُ التاريخي المُتموضع يتميزُ من التحديد الواسع للالتزام والعابر في التواريخ؛ وقد كوّن الأدب المُلتزم قضيةً أساسيَّةً لنقاش أدب القَرْن 20، بفعل إسهام مُثقّفي ما بعد الحرب العالمية 2 وقبلها مع ثورة أكتوبر الروسية ليستقرّ مع الوجوديين. وقد كان بروزه مع نزعة استقلالية الإبداع الأدبي وإسهام الكتاب في الصراع الاجتماعي إذ انصبّ النقاشُ على إمكان التطابق بين الحداثة والجمالية والثورة مع السُّورياليين ومالرو وكذا الالتزام الإنساني الخاص وتصاعد الفاشية وظهور كتاب اليسار دفاعًا عن الثقافة والمُقاومة، وهذا جعل سارتر ينظر في مواقفه لكون الأُولى: لا تفصل النظرة الجمالية عن المشروع الأخلاقي وهذا ما يؤسس للحرية ومسؤولية الكاتب.

وفي الثانية: يُعدّ كل عمل أدبي اتّخاذًا لموقف (سياسي/أخلاقي/فلسفي) في المسرح السياسي 50/ 1960 مع فيلارو جاتي. كما ظهر التزام الشكل مع بارت 1960 للتمييز بين الكاتب والمُكتتب، مُعرفًا الكاتب بكونه مُستغرقًا في عمل اللُّغة والكتابة ومُفارقة هذا الالتزام هو أنّ مساءلة العالم خيبة لانهائيَّة. وفي عام 1980 كان تراجع طوباوية الثورة سببًا لإفقاد بداهة قضيّة الالتزام.

وقد طرحت قضيةُ الالتزام خُصُوصًا انطلاقًا من /افتقاد بداهة/ عَلاقة الأدب بالسياسة، حين قُعِّدَت في إطار الحقل الأدبي المُستقل: والحقّ أن قيام «أدب حق» أي: حين بدا للأدب إمكان وجوده وظيفيًّا ورمزيًّا خارج معارك المُجتمع طرح قضيةَ الالتزام بِوَصْفِها وجهًا آخر. فَفِي أنواع المسرح ورواية الأُطروحة وشعر المُقاومة، كيفما كان النوع الأدبي، كان يحتجّ على هذا الأدب الذي يفتقد خُصُوصيته.

أما الالتزامُ بالمعنى الواسع فهو ظاهرةٌ أدبيةٌ حاضرة في كل العصور لإعطاء تيار الآراء دعامة أو لإضفاء طابع الرهان الفردي على مُجتمع سياسي، لهذا كان التزام الكاتب حاضرًا عبر كلّ العصور فالإنتاجات المُقرظة أو الداعية إلى عقيدة مع الخوارج والشّيعة

وأدب البلاطات كلها تُسهِم بدرجات مُتفاوتة. على حين نجد أنّ الرومانسية عبر لامارتين/ج. صاند/هيغو تشبثت بمفهوم للأدب بِوَصْفِه عنصر نقاش اجتماعي وسياسي تحت مُسمّى: (الفنّ الاجتماعي) مع هيغو في «آخر أيام محاكم» و«البؤساء» و«العقاب».

**التَّقاطُعات:**

الواقعية؛ الاشتراكية؛ الوجودية؛ المُثقف العضوي؛ المقاومة؛ الكتابة؛ الطوباوية؛ الظاهرة؛ التيار.

Adhésion; Argumentation; Belles-Lettres; Corps; Discours; Engagement; Epidictique; Ethos; Orateurs; Rhétorique; Sublime.

**المصادر:**


- رجاء عيد، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة، 1975.
- غسان السيد، **الحرية والوجودية بين الفكر والواقع**، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 2000.
- جفري بارندر، **المُعتقدات الدينيّة لدى الشعوب**، تر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- هنري رياض، **محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي**، دار الجيل، بيروت، 1967.
- BERTRAND, D., *Parler pour convaincre*, Paris, Gallimard, 1999.
- BREDIN, J.-D., LEVY T., *Convaincre. Dialoque sur l'éloquence*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, [1980], 1994; (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* Paris, PUF, 1999.
- STAROBINSKI, J., «La chaire, la tribune, le barreau», in *Lieux de mémoire*, La Nation III, sous la direction de P. Nora, Paris, Gallimard, *L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1998.


## الموسوعة Encyclopédie

عمل يعتمد طريقة تقديم مُختصر وتقطيعات مقالية بمَعرفة أساسيَّة شاملة أو جزئيَّة لمجالات النشاط الإنساني والطبيعي وتنطبعُ الموسوعة ببُعدها التصويري والتفسيري لصُوَر توضّح اصطلاحات خاصة أو تقنية وهي أداة شبه علمية تكونُ مدخلًا لمادة مُعينة تُعفي السائل من معلومات عن قُراء سابقين.

وتعني في السيميائيات معنى مشتقًّا ورصيدًا ثقافيًّا لفرد أو جماعة؛ أي: أنماط التفكير والشّفرات المَعْرفية والعاطفية والتكوينيَّة التي نستطيعُ عبرها إدراك الواقع وهي تؤدّي دورًا فاصلًا في تأويلنا للعالم وما هو خارج النصّ.

ويُمكنُ العثور على الأُصول البعيدة للمشروع الموسوعي في إطار تصنيف الفنون التسعة، (أو السبعة) ومعجَمَيْ ديدرو/ابن منظور لغاية تحرّر الروح عبر المَعْرفة؛ لأنّ الموسوعة ليست أداة نشر الاكتشافات العلمية، ولكنّها مُقاولة لإقناع الأرواح حسب قوى الذاكرة والخيال والعقل. والحقّ أنّ عكس عَلاقات (مَعْرفة سلطة) يجعل الموسوعة تُغيّر مُحتواها، لا مَعْرفة تُمثلها سلطة مُهيمنة لِموسوعة منهجيَّة أو بحسب مُحْتوى (1782/ 1832).

واستمرّ التقليدُ في القَرْن 19 في عَلاقة مع الأيديولوجيا الوضعية للموسوعة الكُبرى (1885/ 1902) أو

المجلّة الموسوعية (1891/ 1900) (L'Encyclopédie Universalise) (1768/ 1771) (L'Encyclopédie Britanica) بامتدادات إعلامية.

وعلى خلاف معجم اللُّغة، فخطاب الموسوعة ليس تعريفيًّا محْضًا ولكنّه وصفي يُصنّف أنماط التعبير ويُرتّبها وحين يشمل معجم اللُّغة كل الألفاظ تختار الموسوعة وتُرتب، مع ما في ذلك من خيانة للاهتمامات الأيديولوجيَّة والتجارية والسياسية، إنّها نافذة على الثقافة وسوسيو-ثقافة العصر تسمحُ بتحليل عَلاقة أنماط التخيل للكاتب بأنماط تفكير عصره. ويعترض مشروع الموسوعية التنظيم العقلاني للمَعْرفة، عبر نَسَق ترتيب هجائي. مِن ثمّ، فالنوع يجدُ نفسه في ظلّ الأعمال الأدبية والسّردية، إذ إنّ الجرد الموسوعي والببيليوغرافي أصبح صورة أُسلوب أدبي، ومشروع أكاديمية مَعْرفية تولد قضية أنماط استغلاله الأدبي وأثره في طرائق التخييل.

**التَّقاطُعات:**

الشمولية؛ الاختزال؛ المعرفة؛ التصوير؛ التفسير؛ المداخل؛ الرصيد؛ القواميس؛ السلطة.

Bestiaires; Bibliothèque; Cognitif; Connaissance; Dictionnaire; Didactique; Erudition; Humanisme; Inventaire; Lumières; Utilité; Vocabulaire.

**المصادر:**

- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- سي ميويك، **موسوعة المُصطلح النقدي**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1990.
- BECQ, A., *L'encyclopédisme,* Paris, Aux Amateurs de livres, 1991.
- DARNTON R., *L'aventure de l'Encyclopédie 1775-1800. Un best-seller au siècle des Lumière,* Paris, Perrin, 1982.
- DIDIER, B., *Alphabet et Raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIIe siècle,* Paris, PUF, 1996.
- KAFKER, F. A. (éd.), *Notable Encyclopedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Nine Predecessors of the Encyclopédie*, In Studies on Voltaire 194, Oxford, 1981; *notable Encyclopedias of the late Eighteenth Century: Eleven Successors of the Encyclopédie*, in Studies on Voltaire, 315, Oxford, 1994.

## التلفُّظية Enonciation/Enoncé

يعدّها إميل بنفينيست (1974) توظيفًا للُّغة عبر فعل فردي للاستعمال. وتُعدّ حدث لُغة يترك في الملفوظ آثار المُتكلم أو الكاتب أو علاماتهما. فالملفوظ موضوع لساني سواء أكان شفويًّا أم نصًّا مكتوبًا، ينتجه كل فعل تعبيري كيفما كان طوله.

وتعريفُ الاصطلاحين يشهد بتداخلهما، فكلّ فعل تلفّظي ينتج ملفوظًا لا يوجد إلّا انطلاقًا من تلفّظ سابق. وقد تولّد المفهومان في حضن البِنيويَّة اللِّسانيَّة لـ ف. دو سُوسير الذي حلّل قواعد اللُّغة وخطوطها بِوَصْفِها أنساقًا. وتحليل الملفوظ يوسّع حقل الدراسة اللِّسانيَّة البِنيويَّة، مُتجاوزًا حدودَ

الجُملة الواحدة موضوع لسانيات سُوسير لمُعالجة وظيفة الخطاب والنُّصُوص ومجال الكلام الذي يُعدّ عمائيًّا وفرديًّا، وهذا يسمحُ بإعادة اعتبار الذاتية الخطابية، ودراسة علامات الفاعل في خطابه والسّياق والفضاء الزمني للنشاط اللّغوي والأنماط الزمنية للخطاب وتداخل الأبطال مع الملفوظات في مُختلف سجلّات التلفّظات ووضعية الإحالة لفتح آفاق نحو التداولية والسيميائيَّة الأدبية.

ومنذ العدد الخاص لمجلّة «اللُّغات» (langages) (1970/ 1983) عن «الملفوظ»، أصبحت هذه الإشكالية موضوع عديد من الدوريات ومجلّة «الدراسات الأدبية» (1983) ومجلّة «أبحاث سيميائيَّة» (1984) (1995).

وقد اعترضت دراسة فعل التلفّظ عوائق منهجيَّة كاستحالة التحليل بما هو تحليل، لتعلّق الأمر بدعوى، إذ لا نلجُ إلا ملفوظات تلفظت (آثار، فعل، مُنتج، يقين، شك، مُفاجأة) فحضور الآثار الذاتية في الخطاب وغيابها قادا بنفينيست إلى اقتراح مُخططين للملفوظ هما التاريخ والخطاب، ويتميّز الأول ببُعد بين الفاعل وخطابه، أما الخطاب الأكثر ذاتية فيشتمل على الكثير من علامات الفاعل وزمنه.

وقد ظهر التيار المُتوسّع لدراسة الملفوظات ذات النظام التداولي مع أوريكيوني (1980) التي تتبنى الملفوظات بِوَصْفِها فعل تواصل يُحرك استراتيجيات (حجاجيَّة/ خطابية/ إقناعية)، فكتابات أغلب التداوليين تتميزُ من الدراسات الخاصة فقط بآثار الفاعل ووضع التلفّظ والسّياق السوسيو تاريخي والقيمة الحجاجيَّة للملفوظات وطبيعة فعل اللُّغة وقضايا المقصدية.

فَفِي تحليل نُصُوص الأدب تسمحُ مفاهيمُ التلفّظ بتحليل أشكال اللُّغة واستراتيجيات الأدب النصّية التي تنتجها. كما في دراسة الرواية المُعاصرة خُصُوصًا؛ إذ تُسهمُ في اعتبار الظاهرة السردية كما هو شأن تزحلق الأسماء ومُختلف مُستويات الحكي لمُختلف سجلاته، بحيث تنتظمُ مع مُعطيات علم السّرد. وتسمحُ كذلك بتأمّل مُختلف مُخطّطات النصّ المسرحي (شخصيّاته وكاتبه وإخراجه) والمفهوم يخدم كذلك تحليل مُختلف النُّصُوص غير التحليلية (المقال والحوار والرسائل والنصّ التاريخي والسياسي والسينمائي والعقائدي والفنّي والتحليل النفسي والنقد النسوي).

أما اليوم، فتتموضعُ تحليلات الملفُوظات الأدبية في عَلاقاتها مع الدراسات السِّياقية لمُقاربات مُتنوّعة مع جينيت (1991) الذي يرى في الأُسلوب خطابًا في حد ذاته حتى وهو لا يضعُ أبحاثه في عَلاقة مع سوسيولوجيا كلام بورديو «ce que parle veut dire»

(1982) وكوفمان في «Façon de parler» (1981).

ويظهر أن نمطَ «الميتوس» القارئ يُمكنه وضع عَلاقة بين هذه المعارف (أموسي (1993)).

**التَّقاطُعات:**

تحليل الخطاب؛ السِّياق؛ المكونات؛ اللِّسانيات؛ السرد؛ التحليل النفسي؛ الاستراتيجيَّة؛ اللُّغة؛ الإقناع.

Analyse de contenu et de discours; Auteur; Contextualisation; Génétique: Linguistique; Narration; Psychanalyse; Stratégie Litt; Sujet.

**المصادر:**


- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، 164، الكويت، 1992.
- محمد العمري، **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، دار الثقافة، البيضاء، 1986.
- PARAIN, B., *Recherche sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard, 1942.
- BAYLON, C. et MIGNOTX, *Sémantique du Langage*, Paris, Nathan, 1995.
- «Le Sens du Commun», in rev *Etude Française*, PU, Montreal, 2000.


## اللغز Enigme

طَرْحُ قضية باصطلاح مُعقّد لاختبار ذكاء مُخاطب بمعنى أولي يُحدّد نوعًا صغيرًا مستقلًّا وعبره يعبر مجازًا.

وعمومًا، فإنّ إشكالية سرّ الكشف حاضرة في الفولكلور والأُسطورة، وتكونان موضوعات أدبية عبر أنواع حدس وتخمين وتصوُّر أو المثل، وكذا عبر مَحْكي خفايا أو رواية بوليسية. وأخيرًا، ولأنّ كلّ نصّ يضعُ مسألة المعنى المطلوب الكشف عنه فإنّ اللّغز يطرح نفسه من منظور هيرمينوطيقي بِوَصْفِه تعريفًا مُمكنًا للأدب نفسه.

في الإنجيل تضعُ ملكةُ سبأ ألغازًا على سليمان لاختيار حكمته، وفي الأساطير اليونانية يُصبح أوديب ملك طيبة بعد فكّ لغز الوحش في «الملك أوديب» لسوفوكليس.

واللّغزُ نوع شعريّ لاتيني في العصر الوسيط، وهو كذلك مُمارسة ترتبطُ بالتقاليد الشَّعبية، عرف مع النهضة شعبية واسعة. وظهرت كتابات «فلسفية الصّوَر الملغزة» (1694) مع ب. مينستريي في مُحاولة وصفية تستهدفُ مُصالحة اقتصادية مع عرضه، وكانت الألغازُ في النهضة أشعارًا لمقطوعات تُقرأ أمام الملأ، يُلمّح كُتّابها للأشياء دون تسميتها، وفي عام (1558) سرد رابليه بعضها.

وذاع في القَرْنين 16 و18 هذا النوع من التسلية في الصالونات الأدبية (1655)، كما أنّ الجرائد تقترحُ ألغازها في الأعمدة، ولم يحتقر بوالو/روسو/ فولتير النوع. وقد خاض المثل الدرامي تسليته الصالونية مع لويس 13 مقدّمًا لُغزًا توضّحه مَحْكيات تسمح للمُشاهد بحدسها قبل كشفها نهاية المسرحيَّة في القَرْنين 18 و19.

وقد اشتغل الكثير من تقاليد الأدب على مضامين مُلغزة على نحوٍ مُباشر.

وفي الأشكال الكلاسيكية للروايات البوليسية تتعدّدُ الاستحالات المنطقية والسّردية مع الأبطال للإجابة عن تساؤلات القارئ، أمّا الأعمال الفانتاستيكية فتتلاعب بوضع الأحداث المشكوك فيها.

فاللّغز وكلّ الأشكال المُشتقّة منه توظّف سرديًّا في أعمال كثيرة تخيلية في رواية التكوين والتعليم كخفايا واستعارات.

ويقتضي حلّ اللّغز الابتعاد عن حرفية النصّ، وهذا يفترضُ قراءة مجازية. لهذا، كان نمطُ اللّغز توسّعًا يتمركز في قلب التساؤلات عن طبيعة النشاط الأدبي. فحين يُغادر النص شفافيته الإحالية لمصلحة خطاب يتمركزُ في ذاته وخبره في حد ذاته، مستقلًّا عن سِياق ملفوظه، فإنّه يعززُ طابعه التلغيزي، ويضطرّ القارئ إلى فكّ الشفرة. وبعض النُّصُوص تقترح مَحْكيًّا مُتخيّلًا لشعر لا يحكي شيئًا آخر غير خطاب هذا المَحْكي نفسه، مُنتجًا تلغيزه الأقصى. ويُعدّ هذا التأمل الذاتي للأدب الذي يعرفه الرمزيون في نهاية القَرْن 19، بِوَصْفِه جوهرًا للأدب نفسه عبر تقليد نقدي لاحقته أعمال موريس بلانشو، كما يُحيلُ الهيرمينوطيقيون على فعل قراءة كل معنى يُلح على الطابع التلغيزي والباهر لفعل الإبداع الأدبي، ما دام اللّغز يُكثفُ جزءًا من النشاط التأويلي للنقد المُعاصر.

**التَّقاطُعات:**

المعرفة؛ الخفايا؛ الفانتاستيك؛ التأويل؛ الشِّعر؛ الأمثال؛ النهضة؛ الرواية؛ النوع.
Autotelisme; Cognitif; Connaissance; Fantastique; Galanterie; Herméneutique; Poésie; Proverbe; Renaissance; Roman; Policier.

**المصادر:**


- محمد رجب النجار، «فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي»، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، مجلد 20، خريف، 1985.
- محمد اشماعو، **كراسة الأحاجي**، بنشرة، البيضاء، 1984.
- BESSIERES, J., *L'énigmaticité de la littérature,* Paris, PUF, 1993.
- CAILLOIS, R., *Approches de la poésie,* Paris, Gallimard, 1978.
- DUBOIS, J., *Le roman Policier ou la modernité,* Paris, Nathan, 1992.
- JOLLES, A., *Formes simples,* [Einfache Formen], trad. de l'allemand par A. M. Buguet Paris, Seuil, 1972, p.103-119.
- ZUMTHOR, P., *Langue, texte,* Énigme, Paris, Seuil, 1975.


## مُناجاة Enthymème

اصطلاح يوناني يُشيرُ أصلًا إلى ما نكنّه في النفس بِوَصْفِه فكرة مع أرسطو تُشيرُ في مجال الحجج إلى مُناجاة مُكونة من دعوتين يكون تتابعهما حجاجًا، ثم خُلاصة مُؤسَّسة على إمكان يعود إلى رأي احتمالي، لا إلى حقيقة ظاهرة.

من ثمّ، فالمُناجاة تُشيرُ إلى مُختصر مقطوعة حاضرة في الأدب وفي نُصُوص فكرية. وعلى خلاف الفلسفة والجدلية في بحث الحقيقة فإنّ البلاغة حسب أرسطو تُعالجُ المُحتمل والآراء

والمُمكن، وتستعملُ كالجدلية مُناجاة من نوع :

1. كل الناس فانون.

2. «سقراط» إنسان.

3. «سقراط» فانٍ.

وهي تُعرف من بين الاختبارات الاصطناعية؛ أي: تلك التي يُبدعها البليغ لا تلك التي تصنعها الأحداث:

1. الخيرُ هو ما لا نستعمله بوصفِهِ شرًّا.

2. الفضيلةُ لا يُمكن استعمالها بِوَصْفِها شرًّا.

3. الفضيلة خير.

من ثمَّ، تُقدّم المُناجاة البلاغة بِوَصْفِها استدلالًا، لكنّها لا تحتفظُ بمنطق الإقناع. لكن بفضل إيجازها وكثافتها تبدو أكثر صفاء. وهي حاضرةٌ في البلاغة وتتردّد كثيرًا في الكتابات الجدالية المتخيلة مع فولتير في «كانديد»: «كان السيد البارون أقوى سادة ويستفالد، لأنّ لقصره بابًا ونوافذ» وفي الشِّعر يوجد تجاوزًا في مواساة ماليرب (1598) في موت ابنة صديق:

«كانت من عالم
أجمل أشيائه
لها مصير أسود».

ويُمكن أن تشمل المُناجاة شُحنة قوية كما يشهد بذلك بيت راسين:

«أحبك غير راض
بحيثُ إنّي صرتُ مُخلصًا».

فالمُناجاة الكاملة تُقلّل من قوة الاستدلال وتقضي على الأثر المرضي.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ الصور؛ الأيديولوجيا؛ البلاغة؛ الحوار الداخلي.

Adhésion; Argumentation; Figure; Idéologie; Problème; Rhétorique; Syllogisme.

**المصادر:**


- شاكر عبد الحميد، **الأُسس النفسية للإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
- مصطفى سويف، **الأُسس النفسية للإبداع الفني في الشِّعر**، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- شاكر عبد الحميد، **الفن والغرابة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
- ADAM, J. -M., «Syllogisme et enthymème: de la logique au texte publicitaire», Revue *européenne des sciences sociales*, 1987, XXV, nº77, p.231-241.
- BARTHES, R., *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- CONLEY, T. M., «The enthymème in perspective» *Quarterly Journal of Speech*, 1984, 70, p.168-187.
- KIBEDI-VARGA, A., *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- PATILLON, M., *Eléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990.


## إبستيم Episteme

1. حقل تتحدّد فيه الخلفيات النظرية شرطًا لإمكان المَعْرفة ومبادئ التوجيه.

2. مجموع مُبَنْيَن لمعارف ما.

3. يحتمل إبستيم إمكان تعريفين:

- الأول: يُشيرُ إلى التنظيم التراتبي

الذي يتموضعُ في البِنْيات السيميائيَّة العميقة.

- والثاني: يُحيلُ على عدد من الأنظمة السيميائيَّة القابلة للتوالد.

4. يرى ج. لوتمان وميشيل فوكو إمكان تعريف الإبستيمي بما هو فوق - سيميائيّ - ثقافيّ؛ أي: موقف مُجتمع، سوسيو - ثقافي.

**الإبستيمية** **Epistemique**

1. تعودُ الأنماط الإبستيمية إلى قُدرة مُعبّر لا يدخل في اعتباره بعد عملية التأويل، ويُنفذ الوضعيات الإدراكية التي شكّلها التعبير.

2. يُمكن الحديثُ، من الوِجهة السيميائيَّة، عن بِنْية نمطية إبستيمية عبر تحديد نمطية الاعتقاد.

3. تتمّ الكفاية الإبستيمية، في عدم خضوع الحكم الإبستيمي، لقيمة العمل التأويلي فقط، بل كذلك لإدارة الاعتقاد وسلطة الاعتقاد، عند الفاعل الإبستيمي.

**نظريةُ المعرفة** **Epistemologie**

تحليل قصد المَعْرفة ومُقوماتها ومدى اعتمادها على العقل أو الحواس.

من ثمَّ، تطرحُ المَعرفة القائمة على أحكام تعليلية وأُخرى تركيبية مفْضية إلى «مَعْرفة أن» و«مَعْرفة كيف» و«المَعْرفة المُحصلة» و«المَعْرفة الوصفية». لهذا تقومُ المَعْرفةُ على مُجمل الدوافع والمصالح في إرادة القوة.

**التَّقاطُعات:**

الشكل المَعرفي؛ الصيغة؛ النظرية؛ العلوم؛ الآداب؛ نظرية العماء.

Episteme; Epistemologie; théorie de la connaissance.

**المصادر:**


- أبو يعرب المرزوقي، **الإبستمولوجيا البديل**، الدار التونسية، تونس، 1985.
- ريتشار موريس، **حافة العلم من الفيزياء إلى الميتافيزيقا**، تر: مصطفى إبراهيم فهمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1994.
- محمد وقيدي، **ما هي الإبستمولوجيا**، دار الحداثة، بيروت، 1983.
- بناصر البعزاتي، **خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة - دراسات إبستيمولوجيَّة**، دار الأمان، الرباط، 2007.
- SOLER, L., *Introduction à L'epistémologie*, Paris, Ellipses, 2000.
- HEMPEL, C., *Element d'épistémologie*, Paris, A. Colin, 1991.
- HACKING, I., *Concevoir et experience*, Paris, Bourgears, 1989.


**الملحمة** **Epopeé**

نوع من أكثر الأنواع تميُّزًا في الأدب القديم، وحسب قواعد شعرية أرسطو يتكونُ من مَحْكي بأُسلوب يعضده أبطال أمراء وآلهة ومُحاربون بتدخّل قوى خارقة عجائبية، وقد تغيّر المعنى وهوية النوع خلال القَرْن 18 حين صنع منها مُنظّرو ما بعد الرومانسية قصيدةً مطبوعةً بحضارة أو وطنية ساذجة. وكانت توصف بالقصيدة الملحمية مع هوميروس وهيرودوت وأحداث طيبة، وهي عند أفلاطون واحد من ثلاثة أنماط تخيّل شعري، إلى جانب القصيدة

الغنائيَّة والتراجيدية، لكن أرسطو يراها مُحاكاةً سرديةً ذات طابع درامي مُشابه للتراجيدي، بوحدة فعل تُفضّل المُحتمل على الحقيقي، مُخصصة للأفعال البطولية، احتفاء بالانتصارات.

ومع إلياذة فرجيل الرومانية وجدنا استمرارية تستلهمها العصور الوسطى في «أنشودة رومان» (1190)، وجدنا «الشِّعر الملحمي» لبوالو (1674) يصفها بأنها حركة طويلة وبطولية مُعارضة للتاريخ اتكاء على المُتخيل وزخرفة الخُرافة.

تهتمّ أبحاث الفيلولوجيا والأنثروبولوجيا وحدها بالملحمة بطابعها البدائي، ومرجعيتها الثقافية بأُوروبا والشرق «ملحمة رامانار جلجامش» أو في دراسة ج. ديمزيل (G. Dumzel) (الأُسطورة والملحمة) (1968/ 1973) وفي مجال الإبداع الأدبي عوّضت الرواية الملحمية بِوَصْفِها نوعًا رئيسًا سرديًّا، حتى إنّ السجل الملحمي لم يختلف نهائيًّا عن أُسلوب يُطلق عليه الملحمي ونظرة إلى العالم حيث الأبطال الاستثنائيون يُقرّرون مصير الجماعة التي يُمثلونها، أو تدخل قوى لا عقلية وخارقة (قدر/ مصير) وهو سجل استلهم في ميادين أُخرى غير الأدب (في السينما وشريط القصة المصوّرة والصحافة الرياضية).

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ النوع؛ البطل؛ الصورة؛ العجائبي؛ الشفوية؛ الأُسلوب؛ المعارضة؛ الرواية.

Antiquité; Burlesque; Cycle; Genre Litt; Héros et antihéros; Image; Imâgologie; Merveilleux; Oralité; Parodie; Registre; Religion, Roman, Style...

**المصادر:**


- نائل حنون، **عقائد ما بعد الموت**، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- هوميروس، **الإلياذة**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2004.
- CSUROS, K., *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999.
- MADELENAT, D., *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.
- COLL., M., *L'Epopée, Actes du Xe Congrès Budé*, Paris, Les Belles-Lettres, 1980.
- Mathieu-Castellani, G. (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000.


## التراسل Epistolaire

يُعدّ التراسل بالمعنى الواسع إحاطةً بمجموع تبادل رسائل، وبالمعنى الدقيق ينطبقُ على الأدب المؤسس على الرسائل، سواء أبعثت هذه الرسائل أم لا، وسواء أكان المُرسِل والمُتلقّي حقيقيين أم مُتخيلين؛ لأنّ التراسل ينطبعُ بفضاء وبتبادل وحوار يفترض تلفّظًا مزدوجًا، فالمُرسِل ومُتلقّيه يكونان المُخطط الأول ومجموع تبادلاتهما هو ما يقرؤه الجمهور.

ولا ينفصلُ تاريخ أدب التراسل عن المُمارسات الفعلية للرسائل، فالمُراسلات الكبرى للقدماء كوّنت نَمُوذَجًا بسبب صعوبات التواصل.

فرسائل أبيلار إلى هيلويز كانت بين أستاذ وتلميذه يرتبطان بحب ممنوع،

ظهر بِوَصْفِه اعترافاتٍ في القَرْن 12، كما نشرت المطبعة أو مجاميع رسائل خاصة (رسائل رجال لفون هوتن ضد المُحافظة العقائدية في القَرْن 17)، وشدّدت رسائل بلزاك (1624) على الشكل البلاغي الجدالي وكذا مع باسكال في «القرويون» (1656/ 58)، ثم ظهر الشّكل الشّعري للرسائل مع بوالو (1668) أو نثرية وشعرية مع فانتونيل.

وظهرت «روايات الرسائل» لـ أوبيناك (1667) و«الرسائل البرتغالية» (1669) تعبيرًا عن عواطف، حيث تُصبح الرسالة وسيلة تمثيلية رومانسية حميمة ترفضُ وِجهةَ النظر البانورامية لسارد دائم، مُفضّلة استعمال ضمير المُفرد.

وخلال قرن، عرفت رواية التراسل نجاحًا مع «جولي أو هولويز الجديد» لروسو (1761) و«آلام فرتر» لغوته (1774) و«العَلاقات الخطرة» للاكلو (1782) وريستيف دولابروتان «رسالة مدام سفيني» (1716) و«الرسائل الفلسفية» لفولتير (1734) و«رسائل عن العميان» لديدرو (1749) ورواية (الرسائل الفارسية) لمونتسكيو (1721) وتعدّد طرائق التراسل تجعلها شكلًا أساسيًّا للإبداع الأدبي.

وفي القَرْن 19 نجد «دلفين» لمدام دوستايل (1802) و«الأب أوبين» لميريمي (1846) و«مذكرات زوجين» لبلزاك (1842/ 1841) وهذا لم يحل دون تقهقر النوع لمصلحة نمو التراسل المفتوح مع «إني أتّهم» لزولا (1898) وجيد في «مزيفي النقود» (1925).

من ثمَّ يطرحُ التراسل بطريقةٍ مِثالية قضية حدود الأدب، برسائل تُنشر لتتحوّل إلى أدب دون استهدافه فلوبير ومدام سيفينيه، كما يتخفى المُتخيل وراء التراسل الخاص المُكتشف فيما بعد «العَلاقات الخطرة» (1782) التي تكتشف في بيت مهملات، أو يدّعي مونتسكيو أنه مجرد مُترجم لرسائل فارسية لأصدقاء.

من ثمّ يؤدّي التراسلُ دور إيهام نصي في مُحاولة كتابة الحقيقي والصادق والحميمي، ويدخل قارئه في حوار خاص لإنتاج دلالات ذات بنْية مُزدوجة (ملفوظ وإيهام)، ويقتبس التراسل شكلًا سرديًّا ذا صوت واحد أو أصوات مُتعدّدة لإلغاء صوت السارد الكامل، ليضع قارئه وجهًا لوجه وأحيانًا تتحوّل الرسالة إلى مونولوغ ومُناجاة. من ثمَّ، تُشدّد رواية التراسل على إيهام إحالي ينطبع به كل تراسل روائي، لأنّ الرسالة هنا لا توجد إلا بوجود بُعد يفصل بين مُتحاورين. وبحسب السّياق فالمُتراسل يُركّز على ما يجمعه بالآخر. فالرسالة جسر محبّة وحميمية أو حاجز وانفصال، تُراوحُ بين الثقة واللاثقة الأنا والأنت، الهنا والهنالك، وهي في جميع الحالات تُحاكي مواقف المُحادثة والتواصل؛ لذلك كان أدب التراسل

إخراجًا للنصّ بِوَصْفِه أساسًا أدبيًّا في نَمُوذَج للرواية التراسلية.

ثُمَّ إنَّ أدب الرسائل العربية يُمثل أبهى الصور من عصر عبد الحميد الكاتب إلى باقي العصور.

**التَّقاطُعات:**

الحوار؛ النوع؛ الفضاء؛ المُتلقي؛ المُرسل؛ التبادل؛ تاريخ الأدب.
Correspondance; Dialogue; Enonciation et énoncé; Personnelle (Litt).

**المصادر:**


- صالح بن رمضان، أدب الرسائل.
- محمد كرد علي، **رسائل البلغاء**، مكتبة البابلي، القاهرة، (د.ت).
- أحمد زكي صفوت، **جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة**، القاهرة، 1971.
- **رسائل العشاق**، (د.م.ت).
- ALTMAN, J. G., *Epistolarity. Approches to a form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.
- HAROCHE-BOUZINAC, G., *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.
- VERSINI, L., *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.
- COLL., M., *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, B. Bray & Ch. Strosetzki (éd.), Paris, Klinckseick, 1995.
- PLANTÉ, Ch. (éd.), *L'épistolaire, un genre féminin?*, Paris, Champion, 1998.


## المُعادل (الموضوعي)
## Equivalence (objetif)

1. تعني (المُعادلة) نوعًا من المُطابقة بين سيميائيتين.

2. يجري الحديثُ عن المُعادلة العمودية والبِنْيات العميقة، والبِنْيات السطحية للخطاب.

3. المُعادلةُ الأُفقية تفترض مُطابقة بين المشروع وتحقّقه بين النظرية وتطبيقها.

**المُعادل:**

1. يُقابل المُعادل من الوجهة الدلالية هوية سيمية جزئيَّة، تقعُ بين وحدتين أو أكثر من الوحدات المعروفة.

2. وكذلك يسمح المُعادل بفهم السّير اللِّساني للخطاب، والتحليل الدّلالي مُرخّصًا بالاختزال.

3. وتُعْرَفُ، في تحليل الخطابات التي تفترض مُستويات مُتعدّدة من قبيل المسافة التوليدية، عَلاقات المُعادلة والتوازن التي تُنجز انطلاقًا من المُستوى الأكثر تجريدية نحو المُستوى الأكثر محسوسية...

**المُعادل الموضوعي:**

1. مواقف وموضوعات وأحداث تُعبّر عن الانفعال، في صورة فنية أو أدبية ما.

2. عُرِف المُعادلُ الموضوعي في المُقاربات النقدية عند ت. س. إليوت خُصُوصًا.

3. يُمثّل المُعادل الموضوعي مُقابلًا لُغويًّا للواقع المادي.

**التَّقاطُعات:**

المُطابقة؛ الموازنة؛ البِنْية؛ المشروع؛ الإجراء؛ الخطاب؛ التجريد؛ الانفعال.
Structure; Discours; Rhetorique; Poetique; Theorie.

المصادر:

- عبد القادر قنيني، **المرجع والدلالة في الفكر اللساني**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1988.
- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- LACOUE-LABARTHE et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1979.
- RABATE, D. et VIART, D., *Ecritures Blanches*, PUF, Saint-Etienne, 2009.
- BOUCHOU, H., *L'Ecriture et les circonstance*, UCL, Lomain, 1988.

## الشَّبَقية Erotisme

يُشيرُ الاصطلاح إلى عُنصر أدب عشق يلحّ على لذّة الجسد ظهرت الإشارة إليه أول مرة في الآداب القديمة ومع ريستيف دولابروتان بالمعنى المُتقادم (الرغبة الشَّبَقية). ويُشتقّ الاصطلاح من إيروس: (حب ورغبة)، وهو إله الحبّ في الأساطير اليونانية. وقد صدر لريستيف (1769) البورنوغراف مُعالجة عهر ومنه جاءت البورنوغرافية، وتدلّ في أيامنا على كل تمثّل ملموس ومُباشر لـ (رسم/بورنو/كتاب/فيلم) للأشياء الفاضحة، بُغيةَ إشاعتها وإثارة القارئ أو المُشاهد.

وتُمثّلُ الحدودُ بين العشقي والبورنو اليوم في مجال القانون نقاشًا بلا حدود، لأنّ الفاضحَ الذي يحرج الأخلاق يُعدّ مفهومًا تطوّر تعريفه على مرّ القرون حسب البلدان والأوساط الاجتماعية والعقائدية. وإذا قيل: إنّ هدفَ العشقي والبورنو واحد؛ أي: تمثيل المتعة الجنسية دون تقاسم طريقتها، فالعشق يقوم بذلك بطريقةٍ جماليةٍ حتى إنّه يَصْعُبُ الفصل بين الاثنين. وبحَسَب أ. ر. غرييه فالبورنوغرافية هي عشقُ الآخرين.

أما التقليد الأدبي العشقي فيؤكّد أنّ الأدب يقول وفي إمكانه قول ما لا يقال، كما أن البورنو أدّى كذلك دور احتجاج وتحرّر، لكنّه يظهر اليوم على خلاف العشق بمظهر استلاب، ويكون إشكالًا ثقافيًّا واجتماعيًّا ثقيلًا. وإذا كان الأدباء لا ينسبون دائمًا أعمالهم الشَّبَقية مُستعملين الأسماء المُستعارة لتوقّعها، ومثال أراغون دال في مواجهة الحزب الشّيوعي والسّوريالية في مجنون إلزا (1945) بإثارة الفضول إلى موضوع ممنوع.

ويُمكنُ أن يظهر العشق في كل الأعمال، مُتميّزًا بصفاء شكلي وموضوعيّ وغالبًا ما يُعالجُ بواقعية مخدومة النُّصُوص، فهو يُبرز دور الأدب بِوَصْفِه ناقلًا لشفرات وما تؤكده بقِيَم سرّية.

ويظل فنّ الحب نصًّا عشقيًّا في «الكاماسوترا» الهندية التي تعود إلى القَرْن 8، وبالنسبة لبعض المُعلّقين فالأدب قديمًا كان أشكالًا شَبَقية لتعاطي

الموائد كلحظات اجتماعية مُكثفة أو لخمر يلتصقُ بالمُحادثة ونظم الشِّعر وتعاطي الموسيقى، مما لا يفصل عن المنع في المُجتمعات الراقية. فمائدة أفلاطون تُشير إلى مدعوّين يتغنّون بالحب، حتى إن تدخّل «سقراط» يُقدّم تراتبية للأشكال ومقاصد للحب؛ فلا شيء في القديم يُميّز نُصُوص الحب من تلك التي تهتمّ بسجل العشق عبر غنائيَّة استراتيجيَّة التعاشق مع أوفيد في فن الحب في القَرْن 1 حيث يظهر بِوَصْفِه أحد أنماط الأدب العشقي إلى جانب جيك سافو بِوَصْفِها أول امرأة تُعبّر عن الرغبة.

في العصور الوسطى لم تترك هيمنةُ الكنيسة مكانًا للتعبير الكتابي عن الرغبة الشَّبَقية، فمع تباشير من أوفيد والعشق العربي عبر ابن حزم في القَرْن 9 كان الشِّعر الغربي يشهد بحيوية العشق وكذا بهامشيته، فهو في الغالب زندقة. أما في القَرْن 13، فتعدّ فيه «رواية الوردة» لغيوم دولوريس مثالًا لتحرّر المرأة ورغباتها في حريمية خارج الزوجيَّة، كما أسهم الأدب الشّعبي في إبراز عُري العَلاقات الشَّبَقية، في حين كان شعر التروبادور يعي التحايل على الممنوع الاجتماعي حيث يتغنّى بالحب الإباحي في القَرْن 13. ليجد عصر النهضة أنّ جزءًا من الإنتاج الأدبي يستلهمُ تقليد الغزل، وبتأثير من بترارك كان التغنّي بالجمال المثالي، لكن الشُّعراء حاولوا الاتّكاء على المُعتمد البتراركي باقتراح شعر أكثر مراودة للعري، كما أُثيرت خيبات الشُّعراء من الحب.

وفي القَرْن 17 تبدّل المفهومُ مع روايات «مدرسة الفتيات وفلسفة السيدات» (1655) و«أكاديمية السيدات» 1659 لتظهر بورنوغرافية كُتبت على نحوٍ حواري بين النساء موجّهة إلى الذكور. ومع ساد في «جونستين أو 120 يومًا لسودوم وكومورث» نقل البورنو إلى أقصاه العنيف والإجرامي ضدًا في العقيدة. كما خصّص قسم «الجحيم» لكل الكتابات الخارقة للأخلاق، وظهر ناشرون مُتخصّصون نشروا بيبليوغرافية خاصة بالحب (1896/ 1894) في «كاميلي أو ليلة إفراط» (1833) وفي رواية فيرلان (الذكر المُتفوق) ومع أبوليني في «العذراوات» (1902) ليتحوّل البورنو إلى هزل.

وفي القَرْن 20 حول العلم والتحليل النفسي المفهوم إلى خطاب طبي وموضوعي.

**التَّقاطُعات:**

الإمتاع؛ المؤانسة؛ العاطفة؛ العذرية؛ الغزل؛ الرغبة؛ الأُسلوب؛ الشِّعر؛ الأغاني.

Censure; Corps; Courtoisie Litt; Fabliau; Libertinage; Plaisir (Litt).

**المصادر:**

- أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الثقافة، بيروت، 1981.
- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 1953.
- محمد ناصر الصقري، **عشاق العرب**، البيان، القاهرة، 1997.

- ALEXANDRIAN, S., *Histoire de la littérature érotique,* Paris, Seghers, 1989.
- GOULEMOT J. -M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livre pornographiques au XVIIIe siècle,* Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.
- NELLI R., *Erotique et civilisations,* Paris, Weber, 1972.
- PAUVERT J.-J., *Anthologie historique des lectures érotiques: DeGuillaume Apollinaire à Philippe Pétain,* Paris, J. C. Simoën, 1979.
- STORA - LAMARRE A., *L'Enfer de la IIIe République: censeurs et pornographes,* Paris, Imago, 1990.

## الفضاء Espace

يُميّز لسينغ بين الفنون التي ترتبط بالزمن (أدب/موسيقى) وتلك التي ترتبط بالفضاء (تشكيل/نحت) وتستمدّ المُعارضة نفسها من كون اللُّغة معمولة لتنجز في الزمن، في حين أنّ الفنونَ النظرية تنتج نفسها بتلقائيَّة. ومع ذلك، فالفضاء يهمّ الأدب من جِهاتٍ مُتعدّدة، لأنّه مأخوذ بتخيل الكاتب، فهو لا يدرك في وضعية العلم، بل ضمن خُصُوصيات المُتخيل، فهو تمثيل تغزوه الذاتية. من ثمَّ، يقترح المسرح بطبعه (إخراجًا) للفضاء، أما في الشِّعر فقابليةُ النصّ على الصفحة هي التي تُحاول أحيانًا أن تجعله منظورًا، وفي الرواية يُصبح الفضاء غالبًا نوعًا من بطولة الفعل.

هكذا يهتمّ الأدب بالفضاء في بُعده الانفتاحي على الآخرين، في تلقّيه كما في تبادله ليشمل الأدب كي يولّد فضاء اجتماعيًّا وعامًا يرتبط بشروط وجوده وإنتاجه.

وتُطرح قضيةُ الفضاء بطريقةٍ بديهية في المسرح، من حيث ارتباطه بالشِّعر والفعل، في وحدة مكان لحلبة يُمكن أن يبرز فيها تعدّد الأمكنة الوهمية، فالتجربة المرئيَّةُ ليست نتيجةً فقط بل تُعدّ مكونًا أساسيًّا للشكل نفسه، الذي ينتج فضاء الجمالية، ويجعل الأخيرة مادية. وهكذا يخضعُ الفضاء الواقعي عبر الأعمال المسرحيَّة الكلاسيكية إلى مبدإ وحدة الفضاء المرتبط بالمُحتمل، مع وجود صعوبة في استمراريتها، إذ لا يلبث أن يتخلى عنها، لمصلحة الوحدة المُتعدّدة المُتلاحقة، وأحيانًا التلقائيَّة، وهو ما يعكس جزئيًّا طابعها.

فَفِي الحوار الدائم للشعر مع التشكيل يُعدّ الفضاء التصويري عمقًا بالمعنى الذي يمنحه الشِّعر لوضع اللُّغة في حالة انبثاقها، حيث يتكلّمُ الشاعر من أعلى عتبة تتموضع في أصل الوعي نفسه، مُدركًا ككائن مُتوحّش. فاللُّغة تُكتَبُ حسب نظام تلاحق لا يُمكنها من مُراعاة الفضاء كاملًا، فالوصف لا يُمكن أن ينتج غير تجميع تفاصيل مُتلاحقة، تُقدِّم صورةً مشوّشة، على حين يعطي التشكيل تفاصيل في حضورها كاملًا. هل يُمكن من ثمَّ عدّه واقعًا في حدّ ذاته؟ وهل يأتي التمثيل خُلاصة سلسلة عمليات مُجردة للروح؟ وهل يُمكن عدّ الفضاء واقعًا يُحوّل

الملفوظ إلى خطاطة وجوه تصويرية؟

هكذا يُبدع فضاء خاص بالصور كما تظهر في محاولات أبولينير (1918) أو سيكالان (1912) كأُسلوبية مُتطرّفة في الترابط بين الكتابة وتسجيلها المرئي في فضاء الصفحة، وهو ما يُمدّده بلانشو إلى العمل كلّه بِوَصْفِه منظورًا، حين يوضح دخول الكاتب في فضاء الأدب وفي مُطلق الانبهار؛ حيث الوجه الأكبر هو الصورة. وبتأثيرٍ من مالارميه (1897/ 1870) الذي حاول منح الغياب قوة مكان يبرز بلانشو أنّ العمل نفسه من خلال الفضاء الذي يُبدعه هو المستهدف.

وفي الرواية، فإنّ حرية تمثيل الفضاء كاملة. ويُمكنها أن تُصبح مُعطى تامًا للفعل. وكذلك يُمكن اقتراحها لتفسير الخطوط النفسية للشخصيات، كما هو شأن نظرية المناخ في «الرسائل الفارسية» لمونتسكيو (1721)، فالمُنجم ينظر إليه بِوَصْفِه ماردًا في «جيرمينال» زولا، والمدنية بِوَصْفِها فضاءً خطرًا في الرواية البلزاكية أو تقديم طبيعة تستدعي البوح الرومانسي.

من كلّ ذلك يتحولُ الفضاء الوهمي إلى وسيلة نقد الموجود في الطّوباوي. وأكثر من هذا، وبتأثير المنظورات الشّعرية للفضاء، ينظر إلى الفضاءات مع بروست خُصُوصًا لا بِوَصْفِها محطّات بل بِوَصْفِها جزرًا في فضاء عوالم صغيرة مُستقلة، وهو ما يربط بينها سارد (البحث عن الزمن الضائع).

ويُعدّ رفض فلوبير للواقع من طرف البطلة وسيلةً لغزو الفضاء نفسيًّا عبر الأحلام. أما عند بروست فيُقدم الفضاء في شكل مكان داخلي يمتلك بُعدًا إضافيًّا وبعض عمق ديمومة.

من ثمّ، ليس الكاتب وحده هو الذي يُكيف تحول الزمان إلى فضاء، بل يتموضعُ داخله ويدفعه إلى أقصاه جاعلًا منه جوهر عمله. وقد احتفظت الرواية بهذا الوله بالفضاء بتعميق هذا التقصّي للرؤية في الرواية الجديدة، كما في الرواية المُعاصرة.

**التّقاطُعات:**

الصورة؛ التشكيل؛ الشّعر؛ الرواية؛ الزمن؛ المسرح.

Calligramme; Correspondance des art; Géographie Litt; Image; Peinture; Poésie; Roman; Temps; Théâtre; Unités.

**المصادر:**


- **الفضاء الروائي** (جماعة)، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2002.
- **الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة** (جماعة)، 2001.
- **الفضاء المتخيل في الشّعر الجاهلي**، 2000.
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace,* Paris, PUF, [1957], 1998.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1955.
- JENNY, L., *La parole singulière,* Paris, Belin, 1990.
- OUELLET, P., *Voir et savoir,* Candiac, (éd.) Balzac, 1992.
- POULET, G., *L'espace proustien,* Paris, Gallimard, [1963], 1982.

## المقال Essai

يتضمّن المقال فكرة تمرين بشأن تأمّل أدبي بموضوعات ومواد مُختلفة، لكنها تحيلُ جميعًا على نمط، كما هو شأن مقالات مونتين (1580) التي نظر إليها باكون (1597) بِوَصْفِها نوعًا أدبيًّا وتقليديًّا حجاجيًّا قديمًا، بأشكالٍ مُتعدّدة تسمح بتطوير التأمّل الشخصي (الأخلاقي/التشكيلي/النفسي)، ومع شكله الكبير، يظل الأدب أفكارًا ونقطة تقاطع الأنواع النثرية، بحكم تقديم فكر مقالي، يتمرّس بالمَعرفة، مُفضلًا انتقاء طرق مُتحركة بل تأمّل مُنْتَهٍ ومُغلق. من هُنا، فهو يقتضي ذوق المُخاطرة وتجريب الذات وتوضيح الأُطروحات.

وفرض في نهاية القَرْن 16 وبداية القَرْن 17 مفهوم المقال نفسه، للإشارة إلى نوع خاص بمصداقيةٍ تتغذّى بعناصر السّيرة والتأمل الذاتي، لكن ديكارت في «خطاب المنهج» (1637) يُفضّل مُقاربة ثقافية أكثر نَسَقية.

ومع تنامي التأمل النقدي والأخلاقي والفلسفي أُنتجت نُصُوص مُتعددة من مقالات تستعمل تسميات مُتعددة: (خطاب/ حوار/ محادثة/ رسائل/ إنشاء/ منوعات). ومع أدب أفكار القَرْن 18 استعمل النوع بكثرة لتحريك الأنوار ونقد عقائد دينيَّة وسياسية مع فولتير في «مقال في التقاليد وروح الأوطان» (1756) وديدرو في «أفكار فلسفية» (1746) وكوندياك في (مقال في أصل المعارف الإنسانية) (1746)، وإلى جانب هذه المقالات التحليلية نجد «أحلام المُتجول الوحيد» لروسو (1782).

وفي القَرْن 19، مع النموّ السريع للصحافة وظهور دوريات «مجلّة العالمين»، أُتيح للكُتّاب فضاءات نشر المقالات الفلسفية، أو التاريخية، أو السياسية، أو النقد أدبية والفنّية، نحو «مقال في الثورات» لشاتوبريان (1797) و«في الأدب» لمدام دوستايل (1800)، وهي مقالات تكون فضاء تُدخل المُثقفين في مُختلف النقاشات الاجتماعية الجدالية والنقدية، مع «أحاديث الاثنين» لسانت بيف (1862/ 1851) أو «مقالات في الأخلاق والنقد» لرينان (1859) و«ثقافة الأفكار» لكورمون وفي القَرْن 20 مع برنانوس في «مقابر كبيرة تحت القمر» 1938 وسنغور «اللُّغة والشِّعر الزّنجي الإفريقي» 1954 وسيوران (1973) وباطاي «الأدب والشِّعر» (1943) و بارت (ميثولوجيا) 1957.

ومع تعدّد الإنتاج المُعاصر، فإنّ نوع المقال ظلّ غير مدروس بِوَصْفِه شكلًا؛ إذ ظلّ عملًا لا يقترح فيه الكاتب تعميق المادة المُعالجة وهو تعريف لا يسمح بسهولة الإلمام بأي نمط نصّ يُحيل عليه التعريف، أو أن يُعد نوعًا أدبيًّا يتميّز بطوابع خاصة، بحضور الأنا الذي يُهيمن على تنظيمه، حتى إنّ الأمر لا

يتعلقُ بكتابة حميمية ترتبط بنظام خاص، لكن بتدخل خطاب حجاجي يتوجّه به الكاتب إلى مُعاصريه، زيادةً على أنّ الأفكار المُقدّمة لا تنفصل عن تجربة خائضها، من غير استهداف الشمولية لا النَّسَقية، فالمقالي يقترحُ تأملًا مؤسسًا على وِجهة نظر خاصة عن العالم المُتجذّر في سِياق وزمن وفضاء خاص. وأخيرًا، فاللُّغة في المقال لا تخدم نقل الفكر فقط، بل تسهم كذلك في المستقبل وتُقصي المعنى.

من ثمّ، سينظر إلى المقال بصفته نوعًا خاصًا بالنسبة لمُختلف أشكال نثر الأفكار والأدب الشخصي، بطوابع تُميزه من السير الذاتية. فهو وحيد النوع مُتعدّد النُّصُوص وهو تحت نوع نثر الأفكار والأدب الشخصي، يجمع النُّصُوص التي لا تنتمي إلى التخيل ولا إلى الشِّعر ولا إلى المسرح، فهو يبحث في قواعد وجماليات تلزم الأدب، وهو نوع تعدّدي يرفضُ الخضوع للنوع؛ وهو اختيار غير حذر، لأنّ المقالاتي لا يُعدّ على الدوام كاتبًا بل غالبًا ما يُصنّف مع المُفكّرين أو الجداليين لكثرة استعمال الجامعيين له.

**المقال إذن:**

1. نوع أدبي مُحدّد، بحيز الجريدة أو المجلّة، يُعالج مجموعة مُعينة من الأفكار.

2. المقال الأدبي تقليد يعود إلى ظهور الصحافة.

3. عرض نقدي وتلخيصي وتقديمي لعمل ما.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ الإقناع؛ النقد؛ الخطاب؛ الفصاحة؛ الأُسلوب؛ السيميائيات؛ النوع؛ التحليل.

Argumentation; Autobiographie; Critique (Litt); Discours; Eloquence; Genre (Litt): Personnelle (Litt).

**المصادر:**


- أحمد بلشهب، **المقالة الأدبية في المغرب**، أطروحة، كلية الآداب، الرباط، 1985.
- أحمد السهاوي، **مقالات في التاريخ الأدبي**، الشفير، صفاقس، 2003.
- جان ماري شيفر، **ما الجنس الأدبي؟**، تر: غسان السيد، اتحاد كُتّاب العرب، دمشق، 1997.
- عبد القادر رؤوف، **المقالة في أدب العقاد**، د. المصرية، 1978.
- ANGENOT, M., *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- CHEVALIER, T., *Encyclopedia of the Essay*, Londres et Chicago, Fitzroy Dearborn publishers, 1997.
- FRIEDERICH, H., *Montaigne*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1968.
- LITS, M., «*Pour une définition de l'essai*», Les lèttres romanes, 1990, nº4, p.283-296.
- VIGNEAULT, R., *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, 1994.


## الجمالية Esthétique

فرع فلسفي، تعريفه يكمُنُ في عَلاقة الفنّ بالفنّ ودور التمثيل والمُحاكاة ووسائل التعبير المُختلفة، وكيفية تكوّن أحكام التذوق.

ومنذ القَرْن 18 عقب انفصال الأعمال الفنية عن الحرفية تكونت

ملامح جمالية أُطلق عليها اسم «الفنون الجميلة» (1746) في مواجهة «علم الجمال» (1750). وقد أسهم (كانط وهيغل وشوبنهاور) في صياغة فلسفة جمال، وما لبثت أنّ ووجهت في القَرْن 20 بجحود أن علم الجمال يُمثل للفنّ ما يُمثله علم الطيور للطيور، كما يعود ظهور الدراسات الثقافية إلى رد فعل تجاه صفوة الاتجاهات النقدية الأدبية.

ثُمَّ إنَّ الفنّ الحديث وما بعد الحداثة رفعا شأن أشكال تُلحق الأذى بسمعة الفنّ إذ عرض ديشان (Duchamp) صورة مبولة بِوَصْفِها فنًّا أُطلق عليه اسم (النافورة) (Fontain) (1917). كما أنّ أطروحة سعيد البستاني عن «جمالية القبح» تُعيد فعل عقارب الأحكام إلى الصفر. لقد كانت «نظرية علم الجمال» (1984) لأدورنو (1903/ 1963) آخر النظريات الكُبرى على نهج كانط وهيغل المُدافعة عن طليعة الفن لامتلاكه قوة تكفل له الاستقلال الذاتي والحرية التي تحفظه من الخضوع للحتمية. إذ يسمح بالتفكير على وَفْق طرائق مُتعددة تحتفي بجذوة مقاومة.

والجمالية درس فلسفي يُعالجُ قضيةَ الجمال، وهو علم موضوعه حكم تقديري يُميّز الجميل من القبيح كما أنّه درس يُعالج الفن عمومًا والفنون خُصُوصًا.

ونتفق على أنّ الجمالية تبدأ مع فلسفة أفلاطون، لكن تكوينها بِوَصْفِها درسًا فلسفيًّا لم يتم إلا في القَرْن 18، إذ فرض المفهوم نفسه مع كانط في (نقد قدرة ملكة الحكم) (1790) الذي لم يجعل من الجميل مُجرّد خُصُوصية شيء، بل أثر حكم ذاتي للذوق.

من ثمّ، ففكرة الفنّ تختلفُ حسب الوضعيات مع أفلاطون الذي استمر طويلًا مُنظّرًا للفنّ والأدب، في فنّ يُحاكي الجميل الطبيعي الذي لا يُمكن أن يكون إلا أدنى من النَّمط المثالي للجميل. أما جمالية هيغل (1829/ 1818) فمُؤسَّسة على نقد وضعية كانط وترى أن الجمالَ الصناعي روحي أساسًا وأكثر سموًّا من الجميل الطبيعي. فالجمالية وعلم الجميل يمتزجان بفلسفة الفن. لهذا، نجد تيودور أدورنو في «النظرية الجمالية» (1970) يتأمل التجربة الفنية ليُدرك أنّ مفهوم (الجميل) تحول عبر التاريخ دون أن تتخلّى الجمالية عنه.

أمّا عَلاقة الجمالي والتأملي بالأدب، فإنّ دلالة إبداع الجمالية مع كوتليب بومارتن قد تولّدت من شعرية مُجهضة تدعو إلى الجمع بين الفلسفة والشِّعرية، موزعة حول النَّمط المنطقي إلى شعرية فلسفية نظرية وشعرية تطبيقية «فنّ الشِّعرية»، انطلاقًا من تأمّل الشِّعر لبلوغ جمالية هي: «علم معرفة حسية» وتأسيسها على فن شعرية دال ما دام الشِّعر كالتشكيل.

وبالتفكير في الجمالية بِوَصْفِها فلسفة ظهرت الجمالية الأدبية؛ لأنّ الأدب يندرج في نظرية عامة للجميل، ولأنه يتميّز كذلك عند المُنظّرين بوضعهم له في سلّم قِيَم داخل فلسفة عامة للفنّ. وهكذا يؤكد كانط وهيغل أسبقية الشِّعر بِوَصْفِه طبيعة حساسة قريبة من المفهوم، لأنّه تعبيرٌ سام للفكر. من هُنا، كانت الجمالية بِوَصْفِها علمًا تعتمدُ على تنظير الحسي في مُعالجة الخُصُوصية الأدبية للشعرية بِوَصْفِها حالة لهذه الإشكالية العامة. لهذا نجد موقف جينيت في كتابه «Fiction et diction» (1991) الذي يرى القضية طقوسية بالنسبة لـ «ما الأدب؟» عليه أن يتحلل أو يستخلص ما يجعل من النصّ موضوعًا جماليًّا، وهو الموقف نفسه الذي تقترح التداولية الأميركية بِوَصْفِها نقدًا لميتافيزيقا الجميل وعلاقته الانتقائيَّة السياسية بانفتاح حقل التجربة الفنية على عالم الانفعال الجمالي دون تمييز مُسبق بين التشكيل الأدبي والترتيق والخياطة العالية والسِّياقة الرياضية مع ريتشاسوسترمان (1991) (L'art à l'état vif).

من ثمّ، لن يكونَ الفنّ الوحيد ولا أحسن فرصة للعَلاقة الجمالية، لأنّ الوظيفة الفنية ليست سوى حالةٍ خاصةٍ للعَلاقة الجمالية. ومن هذا المنظور، فالفنّ والأدب يعودان إلى نظرية الجميل والتجربة والحسية في بحث عن قواعد فنّ الكتابة والخُصُوصية الأدبية. ذلك أن المُقاربات المُعاصرة للجمالية تُركّز على تلقّي الأعمال الفنية، مع مقاربات هـ. ر. ياوس في جمالية التلقي إذ يُقيم تجربة الجميل الأدبي على الكشف الجمالي التلقائي الذي يجعلنا نضحك أو نبكي تعاطفًا (1978)، انطلاقًا من الموقف الجمالي. أما بيير بورديو في (قواعد الفنّ) (1992) فيعود إلى المكوّنات الاجتماعية للحقل الأدبي ليُقابله بالبِنْيات العميقة للتلقّي الوسيط، لكنّ الأدبَ لا يُميزُ بين المعنى والأُسلوب والقيمة: وهذه الأخيرة هي التي تُعطي الأعمال قوّتها التحويلية الاجتماعية، وظهرت مع محاكمتي «أزهار الشر» و«مدام بوفاري» مواجهةً بين أخلاق الفنّ وشعرية التفرد. فالأخذ باعتبار البعد الأخلاقي والسياسي للأعمال، هو ما يُميّز الشِّعرية من الجمالية الأدبية. ذلك أن لحظة تأسيس باومغارتن للجمالية واستبعاد الشِّعرية يظهر دالًّا على الاستحالة التاريخية والنظرية لمُقاربة الجمالية للشعرية؛ أي: تكون علم عالم حسي ودرس لخُصُوصية الأدب معًا.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفن؛ الشِّعرية؛ الإبداع؛ المُحاكاة؛ القيم.

Art pour art; Art poétique; correspondance des arts; création litt; critique d'art gout; Imitation; Littérarité; Poétique; Valeurs.

المصادر:
- عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ط2، 1988.
- محمد المعزوز، **علم الجمال في الفكر العربي القديم**، اتحاد الكتاب، الرباط، 2003.
- سعيد توفيق، **تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي**، دار قباء، القاهرة، 1997.
- سعيد توفيق، **مداخل إلى موضوع علم الجمال بحث عن معنى الإستطيقي**، دار الثقافة، القاهرة، 1992.
- سعد الدين كليب، **البِنْية الجمالية في الفكر العربي**، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- BAUMGARTEN, A.G., *Esthétique* (1750, 1758) [extrais], *précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* (1735) [texte intégral] *et de ma Métaphysique* (1739] [extrais]; trad. fr. J.Y. Pran-chère, Paris, L'Herne, 1988.
- FERRY, L., *Homo Aestheticus,* Paris, Grasset, 1990.
- GENETTE, G., *L'œuvre de l'art,* t.1, *Immanence et transcendance,* Paris, Seuil, 1997.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception,* (recueil d'études publiées en 1972, 1974, 1975); trad. fr. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978; *Pour une herméneutique littéraire,* Paris, Gallimard, 1988.
- KANT, E., *Critique de la faculté de juger,* trad. A. Philonenko, Pris, Vrin, 1993.

## الإثنوسيميائيَّة Ethno-semiotique

تكوّن الاصطلاح بِوَصْفِه درسًا خلال القَرْن 19، لدراسة السلوك الاجتماعي للإنسان في مُختلف المُجتمعات والثقافات، وتعبير الأنثرو-الاجتماعية والثقافية الحديث له معنى قريب.

وتنتظمُ العَلاقة بين الإثنوسيميائيَّة حول محورين: تكوين خطاب بشأن الآخر، وبحث البِنْيات الجوهرية التي تسمحُ بوضوح أقصى تنوّع للأشكال الثقافية. ومنذُ القَرْن 16 نمت الاكتشافاتُ والغزواتُ الاستعمارية وهذا أوجد معلومات مكتوبة عن الشعوب غير الغربية. وبموازاة ذلك، ظهرت بأُوروبا تحولات سوسيو-اقتصادية أثارت تأمّلًا بشأن المُؤسَّسات ومبادئ تنظيم المُجتمع. إذ استعمل «المتوحش» (1796) في النسبية الثقافية واعتباطية القواعد الغربية، إذ تسمح اللامركزية من وِجهة «الرسائل الفارسية» (1796) للآخر بأن يكونَ موضوعًا للأدب: بِوَصْفِه تعبيرًا استفزازيًّا للنقد الغربي.

من ثمّ، فالبحث الإثنوسيميائي تكوّن ليتخلّى عن هذا الفهم للآخر بِوَصْفِه مُجرّد نقد للذات. ذلك أنّ المُجتمعات البدائيَّة كوّنت منذ مدة الموضوع المُفضّل لتتوسّع إلى الثقافات الشَّعبية التقليديَّة القروية أساسًا في المُجتمعات الغربية. وأخيرًا، فإنّ التطور الحالي يُسجّل خفّة التمييز بين السوسيوسيميائي والإثنوسيميائي فالأُطروحاتُ التطورية النازعة إلى عَدّ الثقافات البدائيَّة - كالتي قبل تاريخ الحضارة - ذات تأثير دائم، وبتطور الإثنوسيميائيَّة وإعادة الاعتبار إلى مبادئ اشتغال الجماعات الإنسانية في دراسات ميدانية جعلت منها علمًا إنسانيًّا لمجموع الثقافات من منظور مُقارن؛ إذ استغلّت البنى والوظيفة

لتجاوز الكشف الوصفي، لمُحاولة إعادة الاعتبار للعَلاقة بين الثقافات والوحدات الإنسانية، كما هو الشأن مع **مورفولوجيا الحكاية** لفلاديمير بروب (1928) الذي كوّن أول تطبيق في الأدب، حيث يُشير الكاتب إلى وجود عدد محدود للثوابت ضمن مجموع حكايات واسعة (حوافز/ شخصيات) تكون بِنْية الحكاية.

وفي أواخر الخمسينيات استعاد كلود ليفي ستراوس في (الإثنوسيميائيَّة البِنيويَّة) (1950) الموضوع وحاول تجاوزه اعتمادًا على اللِّسانيات البِنيويَّة لسُوسير مُستعملًا أنماط اللُّغة لتحليل عَلاقات القرابة والأساطير ومجموع الوظائف الرمزية، وقد ترك عمله أثرًا في تطوّر البِنْيوية خلال عقد الشِّعرية والسيميائيات في الستينيات.

وبمُوازاة الأعمال الإثنوسيميائيَّة عملت نُصُوص أدبية كثيرة على وصف الشعوب البدائيَّة: كالرواية العجائبية خلال الحقبة الاستعمارية. وكذلك الأعمال التي تبحث في مُقاربة الثقافات الأُخرى، وبذلك تُشارك الإثنوسيميائيَّة والأدب في أعمال لبريس «إفريقيا الشبح» (1934) واهتمّت الثقافةُ الغربيةُ بفنّ الزّنوج ثم البدائيَّة أو الأولية أو المسرح التقليدي (للرامايانا).

فكيف نتحدثُ عن الآخر دون خيانته وفهم أنماط تفكير لا تنتمي إلى ثقافة الباحث؟

تُطرح القضية باستمرار منذ نهاية الإمبراطوريات الاستعمارية التي تتساءل عن شرعيَّة الخطاب الغربي، فالتعاقد الكتابي في العلوم الاجتماعية خطي أو بافتراض حياد الملفوظ لا يسمح بالتعبير عن ذاتية الإثنوسيميائي والآخر. وكذلك اقتبست الإثنوسيميائيَّة من الكتابة الأدبية بعض مصادرها: (حوارية، وتنوّع تسويغات، وانْدماج مُباشر للكتاب في النصّ)، لأنّ مُمارسة اليوميات الميدانية تسمحُ بالذاتية وتعدّد السجلات. وأشدّ راديكالية أنّ كل ثقافة عُدَّتْ نصًّا قابلًا للقراءة. ويلجأُ النقدُ الأدبي أحيانًا إلى المَعرفة الإثنوسيميائيَّة في تأويل الثقافة العالمة والشَّعبية، حين يتعلقُ الأمر باستخلاص أثر الثقافة الشَّعبية في العمل الأدبي كما هو شأن أعمال باختين عن الحوارية في عمل رابليه.

**التَّقاطُعات:**

الحكاية؛ الخُرافة؛ الثقافة؛ الفولكلور؛ الأُسطورة؛ الشَّعبي؛ البِنيويَّة؛ الاستعمار؛ الدراسات الثقافية؛ الاستشراق.

Colonial litt; Conte; Culture; Biologisme; Extatisme; Folklore; Identitaire mythe; Populaire litt; Structuralisme.

**المصادر:**


- فرانك سينوبولي، **الأدب الأُوروبي من منظور الآخر**، تر: مجدي يوسف وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- تيري هنتش، **الشرق المتخيل**، تر: غازي برو وخليل أحمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- بيل أشكروفت وآخرين، **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، تر: خيري دومة، أزمنة، الأردن، 2005.

- LEVI-STRAUSS, C., *Race et Histoire*, Paris, Gauthier, 1961.
- RICARD, M., *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
- GARREAU, B.-M., *Les Représentations de la Mort*, PUF, Rennes, 2002.

## الإيتوس Ethose

يُشيرُ الاصطلاح في البلاغة إلى مُكوّن حجاجي يعودُ إلى شخص خطيب. وللتأثير في المُستمع لا يكفي استعمال الحجج المقبولة ومُخاطبة القلب فقط، بل يجب تأكيد السّلطة وإسقاط صورة ذات قابلية لإيجاد الثقة. وبمعنى مُختلف وواسع، فإنَّ الإيتوس يُشيرُ إلى مجموع مبادئ وقِيَم تكييف السلوكات؛ فالإيتوس بذلك هو طرق كينونة وعمل كإمكانات ذات أبعاد أخلاقية.

ويرى أرسطو أنّ «الإيتوس» يتكوّن من مظاهر ثلاثة هي: الحكمة والكفاية واليقظة.

فعلى الخطيب أن يجد الحجج المعقولة وتقديمها بصدق، مُتظاهرًا باستعداده للفعل الخير تجاه مُستمعيه. فالإيتوس صورةٌ يُكوّنها المُتكلمُ عن نفسه في خطابه، وليس هو التمثيل المُسبق الذي يُكوّنه الجمهور عنه. وفي البلاغة الرومانية يُشدّد على الوضع الاجتماعي للخطيب. حتى إنّ سلطته تخضعُ في جزءٍ كبيرٍ منها إلى مُعطيات خارجة عن كلامه، كانتمائه الأُسريّ ووظائفه وسمعته. وفي العصر الكلاسيكي ظلَّ (الإيتوس) جزءًا لا يُجْتَزأُ من البلاغة التي تولي الصورة التي ينتجها الخطاب وكذا سلوك الخطيب أهمية كبيرة، فأحدهما عليه أن يعكس الآخَرَ. فالفكرة الجاهزة منذ «شيشرون» و«كونتليان» ترى أن على الخطيب أن يكون رجلًا حسنًا يتكلمُ بالحسن. لهذا، فَفِي نقاش بشأن الخطابة ظهرت منذ القديم نزعة التقليل من دور «الإيتوس» لمصلحة «الباتوس»؛ أي: إنّ استمرار فنّ القول الحسن يُعطي الصور والاستعارات الامتياز. وقد ظلّ هذا النقاشُ سائدًا عند البلاغيين إلى حدود القَرْن 17.

وانتقلت قضيةُ الإيتوس إلى أنواعٍ أُخرى غير تلك الخاصة بالفصاحة، إذ تطوّرت بِوَصْفِها مُذكّرات انطلاقًا من القَرْن 16 وخُصُوصًا في القَرْن 17 ثم سيرة ذاتية في القَرْن 18 عبر قضية صور من يتكلم ليكونَ أساسيًّا، وكذا بالنسبة لنوع المقالة. ومع انتشار المطبعة وظهور أنواع فصاحة الكتابي ثم الرسائل المفتوحة أو الرسائل الجدالية كما هو الشّأن مع الأقاليم لباسكال (1658)، زيادةً على أدب المتخيّلِ الذي يعتمدُ على شخصيات ناطقة رسمية باسم الكاتب في نُصُوصه «رواية الأُطروحة مثلًا» و«اعترافات» جان جاك روسو (1782).

لكن المُفارقةَ تأتي من تقهقر البلاغة إلى بلاغة محدودة تجعل مفهوم الإيتوس أقل استعمالًا وتحليلًا وبالعودة إلى تأمّل

بلاغة ما بعد الحرب العالمية الثانية عادت القضيةُ إلى الأضواء، وتعزّزت مع اللّسانيات التي شدّدت على الملفوظ وطريقة تمظهر المُتكلّم عبر أنماط أقواله وقوة الخطيب (بما يُعطي الكلمة قدرتها على الفعل) والتداخلات القولية، التي تشغل فيها الذات مكانة في الخطاب. ثمّ ساد انتشار تحليل المُحادثة في علوم اللُّغة ولا سيّما ظواهر التأدّب التي قادت إلى عدّ (الإيتوس) معنًى آخر ليُشيرَ إلى مجموع المعايير الضمنية التي كيّفت طرق الكينونة وتمظهرات أنساق القيم في المجتمع.

وبشأن قضية السلطة التي يتوفر عليها الخطاب والدور الذي يُمثله تقديم أنا المُتكلّم ظهر تعارض بين وجهتي نظر:

إحداهما: تلحّ على قوة ملازمة للكلمة، تعدّ القول عملًا من المنظور الصادر عن البلاغة «الأرسطية».

والأُخرى: إعادة فلسفية للُّغة لاعتبارها، إذ أخذ الإيتوس يؤدي دورًا أساسيًّا يخصّ صورة الأنا التي يُسقطها المُتكلم على خطابه، لإعطائه طابعه. من هُنا، تربط تداولية ديكرو الإيتوس بالمُتكلم بِوَصْفِه كائن خطاب يتغذى برؤاه؛ من هُنا يظلّ تحليل مانغو (Mango) مُخلصًا لبديهة كون الخطاب يُعطي المُتلفّظ الذي يطبعُ نمط حقبة تمثيلًا ويمنحه جسدًا يتماشى مع طريقة الفضاء الاجتماعي.

من ثمّ، تُلهم مادة الأدب منظورًا سوسيولوجيًّا لبورديو في عدّه سلطة الخطابات تعبيرًا عن الوضع الذي يحتلّه المُتكلم في الحقل ومجموع الإمكانات الأخلاقية المُكتسبة عبر طرق اجتماعية مُجسّدة في طرق الكينونة والقول...

من ثمّ، يُوجد ڤيالا (1993) رابطًا بين الإيتوس الأرسطي والمُعطيات الاجتماعية بإلحاحه على دراسة التلفظ في النُّصُوص، وما يعتمده كاتب من مواقف تسمحُ بتكوين إيتوس وصورة شاملة للكاتب تربطه بموقعه ومسيرته في الحقل الأدبي.

وهكذا، فصُوَر التحذلق والتأدب والشاعر الملعون والملهم يُمكن أنّ تُعد إيتوسًا مُعلنًا مرغوبًا فيه ومُجسّدًا. من هُنا، تظهر العَلاقة بين الموقف الأخلاقي المُطالب به والاختيار الجمالي.

ويبدو أن مفهومَ الإيتوس اليوم وعبر مُختلف الآراء يحتلّ موقعًا كبيرًا في تحليل الخطاب، وكذا في دراسة النُّصُوص الأدبية، فصورة الأنا التي تكون المُخاطب في خطابه لا تبدو مُحدّدة فقط في الأنواع المُتمركزة في تمثيل الذات (كما هو شأن مُختلف كتابات السِّير، بل كذلك في أدب الأفكار والشِّعر الغنائي والمُتخيل بأشكاله، من اعترافات روسو إلى خرافات لافونتين وإلى الرواية الطبيعية

لترسيتيان شاندي لستيرن إلى الغريب لكامي.

ذلك أنّ الطُّرقَ التي يعتمدها الساردُ عبر أنماط القول المكتوب تُكيّف كلها قدرته على التأثير أو التحريك.

**التَّقاطُعات:**

تحليل المضمون؛ الحجاج؛ السيرة الذاتية؛ الحقل الأدبي؛ الغنائيَّة؛ البلاغة؛ الجمالية.
Analyse de contenu et de discours; argumentation; Autobiographie; Champ Litt; Corps esthétique; lyrisme; rhétorique.

**المصادر:**

- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- سعيد علّوش، **نظرية العماء وعولمة الأدب**، فيدبرانت، الرباط، 2000.
- AMOSSY, R., *Images de soi dans le discours, la construction de l'Ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.
- WISSE, J., *Ethos and Pathos from Aristotle to* Cicero, Amsterdam, Hakkert, 1989.
- MOLINIE, G. et VIALA A., *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

## الحدث Evénement

1. يُمكن إدراكُ الحدث في السّيميائيَّة السّردية كفعل ـ فرديًّا كان أو جماعيًّا ـ في حدود تعرّفه وتأويله من الفاعل ـ المدرك، لا الفاعل ـ المنجز، سواء كان فاعلًا مُلاحظًا مُتموضعًا في الخطاب بِوَصْفِه شاهدًا أو كان ساردًا يُمثل التعبير أو القصّ مثلًا.

2. لا يُعَدّ الحدث وحدةً سرديةً بسيطة، بل يُعَدّ تصويرًا خطابيًّا. من هُنا، كانت استحالة تعريف الخطاب أحداثًا مُتتابعة على غرار ما يُحاول بعضهم إقراره.

3. تتميّزُ السيميائيَّة السّردية ببُعدين في الخطاب السردي، هُما:

أ. البُعد التداولي.

ب. البُعد الإدراكي، ويُطلق على البعد الأول كذلك اسم البعد الحدثي في الخطاب التاريخي؛ إذ يعودُ التاريخ الحدثي إلى السيميائيَّة السطحية.

## والاستحداث: Actualisation

1. يُقابل الاستحداث ـ في المنظور اللِّساني ـ العبور إلى الأطروحة، مثال ذلك: استحداث اللُّغة في الكلام.

2. يُصبح الاستحداث من هُنا عملية يُثبت بها حضور وحدة لُغة في سِياق لساني ما.

3. يُقابل المُصطلح التحويلية المرحلية و/أو التحويلية المُفكر فيها.

4. نُطلق اسم القيمة المُستحدثة على أية قيمة تستمرّ في موضوع مُتغير.

**التَّقاطُعات:**

السرد؛ الفاعل؛ الخطاب؛ التداولية؛ الإدراك؛ الأطروحة؛ الحضور؛ السِّياق.
Valeur; Narration; Discours; These; Contexte; Presence.

المصادر:
- جاك فوازين، **ما الأقصوصة؟**، تر: عبد النبي ذاكر، مطبعة تينمل، مراكش، 1995.
- فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، تر: نبيلة إبراهيم، وعز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1973.
- CHARLES, M., *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- GREIMAS, A., *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Sémiotique du Sujet*, Paris, Complexe, 1977.

## الشرح Exégèse

اصطلاح خاص يشمل أعمال فقه اللُّغة والتأويل والهيرمينوطيقية (المعنى الحقيقي الخفي) في العقائدي، وتعليمية تلقّن المُتعلم وهو كذلك تعليم الفكر الرمزي.

وقد أنشأ التفسيرُ نظامًا ضخمًا للميتا نص عدل عَلاقاتنا بالنُّصُوص عامة بعيدًا عن النُّصُوص العقائدية وحدها.

من ثمّ، ينجز تحت شكلين هما: تعليق مُستمرّ ثم تعليق شفوي في البداية على مقطع تتولّد منه كل أشكال المُلاحظات، أو نوعين من المُشكلات هُما: الفقهي والتأويلي، وقد بدأ نقد إنجاز النُّصُوص والتحليل الفقهي قبل المسيحية التي اتّبعت تقليدًا يهوديًّا وإغريقيًّا.

وقد كان استشعار صعوبة اللُّغة القديمة غير المُكتملة والمُترجمة للوقائع التاريخية، هو ما يُحيلُ عليه «الاصطلاح» لكنّ المرحلةَ الحاسمةَ كانت مع تاريخ لُغات القَرْن 17 إذ كشفت عن أنّ النُّصُوص المُقدسة كانت أقل قدمًا مما يتصوَّر، بإلصاقات وإعادة كتابة أبانت أسبقية الفقهي على العقائدي، وهذا ما جعل الكنيسة تتقبلُ تفسيرَ التاريخي النقدي منذ عام (1943) في الغرب وهو ما يرفضه الشرق لأركون ونصر حامد أبو زيد.

لقد بحث التأويلُ عن أن يُستخلص من النصّ الإنجيلي السّردي والقانوني دعامات عقائدية خاصة عبر سلاسل قراءات مجازية لخّصت تسهيلًا - في العصر الوسيط العقائدي - ثلاثة معانٍ للكتابة (أدبي/تاريخي/إحالي)، يقرأ بحسبها الإنجيل بِوَصْفِه شاهدًا على التاريخ الواقعي، ومعنى تيبولوجي ومعنى مجازي أو روحي يُشيرُ الإنجيل به إلى حقائق الإيمان بغية سلام الروح، ومعنى يبرز الحياة بين عالمين؛ إذ تنمو مجموع القراءات الحالية والرمزية في أنواع التعليق وتشغل قاعدة لتدخل النص في كل المُستويات.

من ثمّ، يُعدّ التفسير عملًا للتحقّق من العقائد الأساسيَّة بخُصُوصياتها، إلى حد أنّ التفسيرَ كان وسيلة هوية جماعات تمتح كل واحدة منها من معين المعارف السابقة في ارتباط بالفلسفة الأفلاطونية الجديدة، وهذا الخليط يكون قاعدة الفكر الغربي. وكانت في الغالب مجال نقاشات كبيرة قبل استقلال العلوم في القَرْن 19، إذ إنّ

(أول بيت المكونات) و(النّبوة) و(القيامة) كانت دعامات التأمّل الأُسطوري المُقارن بشأن الكوسمولوجي وطبيعة العالم، وبنْية الزمن، التي غذت تفاسيرها الأدب. ثُمَّ إنَّ التفسيرَ ترك أثرًا قويًّا في التعليم الغربي للنُّصُوص في البداية لنزعة قداسة النُّصُوص، ولا سيّما أن القراءة اكتشاف تقدّمه القراءة. وإنَّ قراءةَ النصّ العقائدي تُعدّ مُختبرًا للتجربة الإنسانية للكتابة وتنظيرها.

**التَّقاطُعات:**

الخُرافة؛ الفصاحة؛ البلاغة؛ الحجاج؛ الحدث العابر؛ فقه اللُّغة؛ الرمز؛ الملخص؛ النصّ.

Bible; Commentaire; Explication de texte; Patristique; Philologie Symbole. Texte.

**المصادر:**


- وسيلة بلعيد بن حمدة، **التفسير واتجاهاته بإفريقيا**، ش.ف. الرسم، تونس، 1994.
- محمد حسين الذهبي، **التفسير والمفسرون**، الكتب الحديثة، القاهرة، 1992.
- **صناعة المعنى وتأويل النص**، ندوة كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992.
- LUBAC, H., *Exegese Medievale: Les quatres sens de l'écriture*, Paris, Le Cerf, 1993.
- BELLEMIN-NÖEL, J., *La psychanalyse du texte litteraire*, Paris, Nathan, 1996.


## أمثلة Exemplum

اصطلاح لاتيني ومنه المثال الذي يطبعُ العمليةَ البلاغيةَ باستهدافه إقناع الجمهور باستعمال خُرافة تاريخية يُضفي عليها هدفًا حجاجيًّا. ومن التقديم لفعل قديم يعمل الخطيب على استخلاص قانون عام أو إدراك أخلاقي قابل للتطبيق على الدعوى التي يدافع عنها. وبذلك يقفُ استعمال الاصطلاح على الفصاحة القانونية، لأنَّ العقائدَ أسهمت في تحويل تقنية الإقناع في حقل تسام. سواء تعلّق الأمر بيقين أو حثّ على احترامِ الأخلاق.

ذلك لأنّ العقائدَ لا تتخلّى عن دعم البلاغة لها باعتماد الخطاب الأمثولي، وهذا ما جعل الفصاحة المُقدّسة تنوع حقولًا تطبيقية في كتابات تزوّدنا بسجلات لانهائيَّة لِصور الأمثلة وشواهدها، للحاجة إلى إعطاء المؤمن نمطًا فعالًا لتقليده. لهذا، ظهرت في كل الأزمنة حاجة جمع الأمثلة في سلاسل تُخرجها عن سِياقها الحِجاجي.

ويُمثّل العصر الوسيط قمّةَ هذه المُمارسات في شكل قصصٍ لإضاءة عقائدية. وكذلك كانت الأماثيل اللاتينيَّة تجمع الخُرافات المُستخلصة من الآفاق المُتنوعة: (معجزة/ ظاهرة خارقة/ أمثلة عفة/ سيناريو حكاية).

وبموازاة ذلك نَلحظُ اهتمام الأدب بمَحْكي الأمثولي في مجاميع الخُرافات والمُستلهمات المشرقية، وفي روايات حكماء القَرْن 12 ليستمرّ ذلك إلى القَرْن 14 مع ديكامرون بوكاسيو (1355/ 1350) الذي قعّد افتراضات الخطاب الإقناعي سواء تعلّق الأمر بمقالات أدبية

أو كتابات صحفية. فالأمثلة الوسيطيّة قدّمت للمؤرّخين منجم معلومات عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي وكذا عن عقليات زمانها. وهي كذلك شواهد ثرّة على انتشار مَحْكيات، وأما منظّرو الأدب، فتمنحهم حقلًا واسعًا للاستثمار لتنوع مصادر استلهامها ولإيجاز تقديمها، الذي يسمح ببداهة استغلالها البِنيوي للمَحْكيات التي تتعامل معها. فاللقاء بالأدب يسمح بقياس غِنَى التقليد السردي بالعطاء المُتنوع للمَحْكي نفسه...

وباعتراف كُتّاب بمتعة الاستماع إلى هذه المَحْكيّات، فإنّ سحر هذه الخُرافات يفوقُ قيمتها العقائدية وإخراج مجاميعها إذ يُعطي الأمثلة السّردية نوعًا من الاستقلالية ويمنح تعريف النوع السّردي شكلًا بسيطًا (Forme simple) بحسب اصطلاح اقتبسه André folles..

**التّقاطُعات:**

الخُرافة؛ الحجاج؛ الفصاحة؛ البلاغة؛ الحدث العابر؛ العبرة؛ الأمثال.

Anecdote; Apologie; Argumentation; Eloquence; Fable; Fait divers; Rhétorique; Sermon.

**المصادر:**


- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- سوزان روبان سليمان، **رواية الأطروحة** (بالفرنسية)، 1983.
- WELTERS, J.-TH., *L'exemplum dans la Littérature religieuse et didactique du Moyen age*, Geneve, Slatkine, 1973.
- JAUSS, H.-R., *Approche medievale: Les petits genres de L'exemplaire*, Geneve, Slatkin, 1984.

# F

## الخُرافة Fable

يُحيل الاصطلاح على كلام شفوي أو كتابي وعلى كل مَحْكي مُتخيّل. ويُعدّ التخريف فن ابتداع قصصه، لهذا تُشير الخُرافة إلى مجموع واسع من مَحْكيات يُنتجها فنّ شفوي قديم، لكن الاصطلاحَ تخصّص حيوي لكائنات غير حيّة أو مَحْكيات موجزة عامة لتعليم أخلاقي يُطلق عليها كذلك اسم الخُرافة الحكمة. من ثمّ، يُشيرُ مَحْكي الخُرافة إلى مُسوَّدة عامة للسرد، لأنّ المَحْكي يتلقّى عادة مُستقلًّا عن إنجازه الخاص في عمل موضوع أو خطاب. وهذا التمييزُ الأرسطي تُنافِسُهُ الشكلانيّة وعلم السرد، ذلك أنّ الخُرافات كما نعرفها هي خلاصةُ وضع مَحْكي تقليدي شفوي قديم جداً، يعود مخزونه المُشترك الذي تمتح منه الآداب الأُوروبية إلى التقليد اليوناني واللاتيني والشرقي السّنسكريتي الذي وصل إلينا عبر صيغةٍ عربيةٍ مُتأخّرة لبيدباي (Bidpâi) أو بلباي (Pilpay) في القَرْن 8، واقتباس لاتيني في القَرْن 12. ثُمَّ إنَّ الكاتبَ اليوناني الأشهَرَ هو إيسوب (Esope) كاتب مجموع خرافات حكمية تستلهمُ المصادر المشرقية لآسيا الصغرى، وهي خُرافات أغلبها مجهول وصل إلى أثينا في بداية القَرْن الرابع الميلادي، وكان اسم كاتبها مرتبطًا بأصل نوع أدبي يُطلق عليه اسم (Esopique). ومن بين الكُتّاب اللاتينيين عرف الخرافي فيدر، وهو عبد عاش في عصر الإمبراطور أوغست (في القَرْن الأول الميلادي) وهو كاتب مجموع خرافات حيوانية كانت بداية عدد من السلاسل الوسيطيّة، حتى إنّ اسمها لم يُكشف عنه إلا في نهاية القَرْن 16 بفضل طبعة بيربيتو (1596).

وقد حاكى بابريوس (القَرْن الثاني) حكايات بالشِّعر اليوناني ترجمها إلى اللاتينيَّة أفيانوس في نهاية القَرْن الرابع. وقد استغلّت الخُرافة الوسيطيّة بِوَصْفِها تمرينات مدرسيَّة، وكانت ماري دوفرانس في القَرْن 12 أول كاتبة وسيطيّة ألَّفت خُرافات بلُغة سوقية شعرية وعددها مئة بلغة أنغلو-نورماندية استلهمت جلّها من اللاتينيين، وهذا

استهوى القُرّاء والكتّاب الذين وجدوا فيها وظيفةً مجازية تُلائمُ نمط التفكير، مع أنّ هذا النوع لم يكن له صدى في الإناسة، على الرَّغْم من أن النوع استمرّ خلال النهضة وعرف نجاحه في ترجمات جوليان ماشو في «خرافات إيسوب» (1480)، وظلّ إلى عام (1542). وكان على الخُرافة الفرنسية انتظار القَرْن 17 ولافونتين لإحراز استحقاقاتها بنجاح خُرافات (1678/ 1668). وعرف النوع في ما بينَ القَرْنين 17 و18 تجديدًا للموضوعات التقليديَّة للتعبير عن الأفكار والأساليب، لتُصبح الخُرافة فلسفية وسياسية وتربوية بإخراج موسيقي ومسرحي، وباعتراف النقّاد بمكانة فلوران ونظمه الشِّعري لها. ومع الرومانسية فضّلت عليها الحكاية العجائبية، التي تستغل بطريقة مُخالفة ولا تعلم الأخلاق المُباشرة.

وفي القَرْن 20 فقدت الخُرافة نفسها ما عدا عمل فرانس نوهان (1921/ 1933) وخُرافات جان أنوي (1962) وبعض الخُرافات في مجاميع أشعار لجورج ديهاميل وأبولينير وهنري ميشو وفرانسيس بوغ. حتى إنّنا لا نصادفُ اليوم غير خُرافيين ظرفيين في الآداب الإقليمية مع الخُرافة الحيوانية في أدب الأطفال والأشرطة المرسومة والرسوم المُتحرّكة بمُغامراتها.

وتؤدّي الخُرافة كباقي الأشكال القديمة وظيفةً إبستيمولوجيَّةً وتربويةً، تُلقّن معايير وسلوكات وقيمًا تُساعد الفرد على مُساكنة الجماعة وتعزيز الأخيرة لوحدتها. لهذا، فمن السهل التمييز بين الخُرافة وباقي المَحْكيات التي لها الوظيْفة نفسها، حيوانيًّا ولُغزيًّا وحكميًّا وحكائيًّا وأُسطوريًّا، بِوَصْفِها أنماطًا نصية اختلطت بصُلب الخُرافة.

من هُنا، فالخُرافة بِنْية تتنوّعُ بحسب الكُتّاب والعصور بطوابع مُشتركة، لمَحْكيات حيوانية تخيلية ماكرة تُشير إلى عَلاقات القوى بين الأفراد والطبقات، تتكيّفُ مع الظروف بِوَصْفِها نمطًا سرديًّا لا يستمرّ في مجتمع كتابي وأيقوني إلا لإبداع أشكال أُخرى لنقل المعارف.

**التَّقاطُعات:**

الحكاية؛ التلقين؛ التمثيل؛ الخيال؛ الأخلاق؛ الأُسطورة؛ الكوميديا؛ الأنواع؛ الشكل البسيط؛ الشفوية.

Apoloque; Argumentation; Conte; Didactique; Exemplum; Fiction; Moralité; Mythe.

Comique; Conte; Erotisme; Exemplum; Fable; Lai; Médiévale (Littérature).

**المصادر:**

- فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، تر: نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1973.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، تر: أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدة، 1998.
- نفوسة زكريا سعيد، **خرافات لافونتين في الأدب العربي**، مُؤسَّسة الثقافة، الإسكندرية، 1976.
- محمد عثمان جلال، **العيون اليواقظ**، مصر، 1950.
- DANDREY, P., *La fabrique des fables,*

Paris, Klincksiek, 1992.
- MOMBEI, LO. G., *Les recueils français de fables ésopiques*, Genève, Slatkine, 1981.
- NOJGAARD, M., *La fable antique*, Kobenhavn, Nyt Nordisk Forlag. A. Busk, 2 vol., 1964-67.
- BEDIER, J., *Les fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire populaire du Moyen age*, Paris, Champion, (1983), 1925.
- BLOCH, R.H., *The scandal of the fabliaux*, Chicago, PUF, Chicago, 1986.
- BOUTET, D., *Les fabliaux, rire du Moyen Age, Paris*, PUF, 1983.
- NYKROG, P., *Les fabliaux, étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz, (1957), 1973.

## الحدث العابر Fait Divers

يُعدّ الاصطلاح حدثًا يوميًّا عابرًا يتميّزُ من بين أحداث أُخرى مجهولة تنقل الصحافة طابعها المُثير، وبذلك يتحول الهامشي إلى حدث جماهيري، لا عَلاقة له بباقي الأخبار اليومية، إذ يظلّ على هامشِ الأعمدة العامة للصحيفة، لكنه يُغذّي فئةً خاصةً من الناس. من هُنا فهو يُشير إلى مَحْكي حدث في الآن نفسه، وإلى صفحة الصحيفة الجامعة للمَحْكيات.

وعلى خلاف النادرة والمُلْحة والطُّرفة المُفترضة لفنّ الحكي، يُعدّ الخبر العابر مَحْكيًّا مُلازمًا يكتفي بذاته حسب بارت ويرتبط مصير النوع بصحافة القَرْن 19 عن أحداث المدن ومَحْكياتها ونوادرها عن الحياة اليومية ومنها تستمدّ أهمّيتها، وبما نعرفه من أخبار ظرفية قد تُمثل شائعة. وهذا النَّمط من النشر ليس جديدًا، فمنذ القَرْن 16 كانت تنتشرُ أخبار شفوية تفترض صحتها ظرفيًّا، لتشمل كل مجالات الأخبار عن حياة الحُكّام والاحتفالات الشّعبية والجرائم والحرائق، أو أخبار مكتوبة بخط اليد منذ ظهور الدوريات والطبع الكثيف الخاص بالعابر المُثير.

وفي نهاية القَرْن 19 تحوّلت المنشورات الظرفية إلى منشورات دورية خاصة بالنوع، الذي اغتنى مع حرفة المُخبرين السرّيين (1928) وأصبح خليطًا شفويًّا يدل فيه العابر على رمز جريمة أو حادث دموي، لمُختلقي الأحداث الصحافية لإشعال لهب تراجيدي في الحياة الواقعية، يُنتقى بعناية من بين أخبار مُتعدّدة حسب معايير جد روائيّة تبعًا لذوق الجمهور، إذ تطورت موضوعاتها عبر قرون، استجابة لقصص سحرة القَرْن ومُتابعة الجرائم الكبرى للقرن 19 الدموية. وبفضل الدرامية السّردية التي تُميزُ الحدث يتحوّل الخبر العابر إلى مُكوّن روائي للحياة الواقعية، التي يتفهّمها الجميع بِوَصْفِها خُلاصة تجربة واقعية يتقاسمها جميع الناس. من هُنا، كان من المنطقي أن يستلهمَ الكتاب الخبر العابر لإضفاء طابع تخيلي عليه. فَفِي القَرْن 18 يستلهمُ ديدرو في (1757) إشاعة عبارة عن تخيل، وفي القَرْن 19 يهتمّ بلزاك وستاندال وزولا بالنوع بنظرة ملحمية ومثالية، يُقدّمها النوع عن المُجرمين الكبار، إذ لم يكن عليهم إلا نقلها إلى

الرواية، لبلْورة الخوف والهلع والرغبة والانْدماج بالمُغنين والهزليين والسّوريالين (1933) في أشعار مارسيل تيري وروايات سيمنون وأغاثا كريستي، لتتحول الأخبار العابرة إلى مخزون قصصي يستلهمه سينمائيون في أفلام كلود شابرول أو تنسج بِوَصْفِها أخبارًا عابرة.

ولنا في نَمُوذَج رواية «اللصّ والكلاب» لنجيب محفوظ دلالة على هذا الاستلهام للخبر العابر باعتراف صريح من الكاتب.

**التّقاطُعات:**

الطرفة؛ الجريمة؛ الصحافة؛ المَحْكي؛ اللغز؛ السينما؛ الرواية؛ الأنواع الصغرى.
Anecdote; Cinéma ;Création Litt; Journalisme; Populaire Litt; Presse; Récit Roman; Société.

**المصادر:**


- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- **نَمُوذَج الحادث العابر: رواية (اللص والكلاب)**، نجيب محفوظ.
- BARTHES, R., «*Structure du fait divers*», *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- ROMI (Mique R.I), *Histoire des faits divers*, Paris, Del Ducal, Laffont, 1962.
- WALKER, D.H., *Outrage and insight: modern french writers and the «fait divers»*, Oxford, Berg French Studies, 1995.
- COLL., M., *Romantisme*, septembre 1997.
- EVRARD, F., *Fait divers et Littérature*, Paris, Nathan, 1997.


## الحدث الأدبي Fait (litt)

الأدبُ حدثٌ اجتماعي وتاريخي له وجود مادّي يُمكن أن يكون موضوع مَعْرفة وذاكرة. وهو من ثَمَّ مُبدع أحداث تقدم كما لو كانت حقيقية أو مُتخيلة، وللاثنين معًا تاريخهما، إذ يُحيل الأول على عمل مُؤسَّساتي، والثاني على حادث مُصطنع، أي: متكلف.

ومنذ القَرْن 19 قدّمت السوسيولوجيا مفهومًا جديدًا للأدب، نظرت له بِوَصْفِه ظاهرة جمعية، إذ إن دوركهايم (1912) يعرف الحدث الاجتماعي في دراسات يُلحَظُ فيها عدم جدوى الإلمام الجردي لردود أفعال جماعة إنسانية، لذلك يفترض:

1. أنّ الجماعةَ التي يكوّنها الأفراد المُشاركون تُعدّ واقعًا من نوعٍ خاص لكل فرد على حدة.

2. أن الحالات الجماعية موجودة في المجموعة بطبيعتها قبل أن تُصيبَ الفردَ وتنتظم فيه تحت شكل جديد بِوَصْفِه وجودًا داخليًّا (1912).

وعلى هذا الأساس عَدّ لانسون في بداية القَرْن 20 الظاهرة الأدبية حدثًا اجتماعيًّا بالأساس، تندرجُ كلّيًّا من البداية في النَّمُوذَج العلمي للعلوم الاجتماعية، لأنّ مؤسس تاريخ الأدب يبحث إنجاز طبيعة الموضوع الخاص في علم عليه الاهتمام به ما دام مؤسَّسًا على أحداثٍ فردية قبل كل شيء، إذ إنّ

المُلاحظة والمَعرفة تكتسبانِ مناهج غير كمّية، فالحدث الأدبي حدث خاص ليس اختزاليًّا عن الحدث التاريخي أو عن حدث تاريخ الفنّ، إذ علينا تحليله حسب معيارَي الحس والمَعرفة.

فالأدب المُقارن الذي أسّس في العشرينيات يدّعي انتماءه إلى حدث أدبي مرن يصعب تشكيله. وعلى مُستوى التطبيق فإنّ التوازنَ المُكتسب للطبيعة المُزدوجة للحدث الأدبي غالبًا ما يُفتقد، لأنّ الأبحاث الوضعية تُعطي أحداثَ التفاصيل التاريخية الامتيازَ على حساب المفهوم الكُلّي وعناصر الواقع المحض وإقامة الحساسية. لقد سمح لانسون بالاختزال العلمي للتاريخ الأدبي بعدم الإحساس في ما نتعرّفه، وعدم الاعتقاد في مَعرفتنا حين نحس. وقد حاولت الدراسات المُنجزة بعده ملاءمة الأحداث مع المَعرفة التي يُمكن تحصيلها، أو نفضل ربط نظام الأشياء بنظام معرفتها. وهذه التقعيدات أثارت ردود أفعال خارج الجامعة، إذ يُلحّ النقدُ الشّكلاني والبِنيوي منذ عام (1960) على نسبية التأويلات، بل يذهب جزءٌ مما بعد الحداثة إلى تذويب تام في التأويل، لأنّ الوضعَ الاجتماعي والجنسي والتاريخي للمُلاحظ، يُمكنه وحده تحديد واقعية العناصر المُحللة في التأويل، لأنّ الأدبَ لا يشترك في هذه النسبية العامة، بل ينزع بالأحرى إلى تطوير مجال الوقائع المتوَخّاة.

فبالنسبة إلى الحدث الأدبي المعزول عن كل سِياق (كاتب/ نص/ حركة/ تأثير) والمُقدر عند لاحقي لانسون، يواجه بمجموع مُعقّد لعناصر ذات نشاط اجتماعي، حيث يعني الحدث الأدبي استعمالًا لُغويًّا داخل تقليد ثقافي لمجموع المُتدخلين في الإنتاج والنشر والاستهلاك الأدبي. ذلك، أنّ اختيارات كل الأنواع يطرحها الكاتب، زيادةً على تلقّي النُّصُوص وغناها النقدي في مُمارسة القراءة، ذلك أن السوسيو-لُغوية تُقدّم مضمونًا لتأكيد ويليك ووارين، في ذهابهما إلى أنّ لا وجود لحدث مُحايد في الأدب، لأنّ اختبار المواد يوجد الانخراط في أحكام القيمة، أما بعض المؤرّخين المُعاصرين فَيَرون ضرورةَ البحث في الأعمال الأدبية عن مصادر تكشف عن أحداث الثقافة والسّلوكات الاجتماعية، لأنّ تقصّيهم يُركّز على مُشكلة وضع المتخيل وقيمة الشاهد في الواقع أكثر من المتخيل والشّفرات التي يكوّنها الأدب. فالحدث الاجتماعي للأدب يطرح نفسه إذن بِوَصْفِه فضاءً مركزيًّا للأبحاث في العلومِ الإنسانية.

**التَّقاطُعات:**

الحقل؛ التاريخ الثقافي؛ الواقعية؛ الإحالة؛ التخييل؛ المعتمد؛ الآداب الملحقة؛ علم اجتماع الأدب.

Champ Litt; Fiction; His. Culturelle; His. Litt.: Institution; Litt. C; Réalisme; Referant; Référence; Sociologie de la Litt.

المصادر:
- محمد داود، **رشيد بوجدرة وإنتاجيّة النص**، منشورات الجامعة، وهران، 2006.
- فرانكو موريتي، **علامات أُخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية**، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.
- LANSON, G., *Méthode de l'histoire littéraire*, Paris-Genève, Slatkine, 1925, 1979.
- WELLEK, R. et WARREN, A., *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1949, 1989.
- COLL., M., *La littérature comme objet social, Discours social/Social Discourse*, 1995, vol 7, 3-4.
- BRUNEL, P. (dir), Y. Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

## الفانتازيَّة Fantaisie

يُعدّ الاصطلاح في المجال الموسيقي نوعًا خفيفًا، وفي التشكيل تُعدّ اللّوحة أو المنظر فانتازيَّيْن حين يُنجزانِ دون تعديل. من هنا يصعب تعريفُ الاصطلاح أدبيًّا، فالمعنى الحالي يستدعي إبداعًا حرًّا ومرحًا. وفي القَرْن 19 أدّى الاصطلاح دورًا مُهمًا ومُستمرًّا في الحقل الأدبي، حيث يُمثّل شبه نظام ونوع وأُسلوب في الآن نفسه، ويُماثل نزهة عميقة للأدب غير واضحة وأحيانًا مؤكدة، تتحلّل من روح الجد. وتأتي الفانتازيا من اليونانية، أي: الظهور والبروز، وهو اصطلاح فلسفي يُشيرُ عند أفلاطون إلى أثر خداع نظر، ثم عند أرسطو إلى تخيل مُنتج، وإلى فكرة إيهام شيطاني في العصور الوسطى، لكن الكلمةَ تفقدُ خلال النهضة طابعها القلق لتُشيرَ إلى الروح والأفكار والرغبات والأحلام في القَرْن 17، ويُشير «المعجم الأكاديمي» إلى ولوج الكلمة المجال الفنّي بنعت شيء مُختزل للمُتعة يصدر عن الأهواء بدلًا من قواعد الفن، كفانتازيا التشكيلي والشاعر والموسيقي ولاعب المزمار. من ثمَّ، يرى «فولتير» أنها رغبةٌ فرديةٌ وذوقٌ عابر، وتُعدّ سلوكًا لطفل مُدلّل أخلاقيًّا. وهذه التفاوتات لم تُغادر الكلمة خلال القَرْن 19، وبين عامَيْ 1820 و1840 كان دخول الاصطلاح دخولًا مُهمًّا في المعجم الأدبي.

لهذا يُنكر هيغو على النقد حق مُساءلة الشاعر عن فانتازيّته (1829) أما سانت بيف فبحث الطابع العام الذي تنتمي إليه (1840). لكن استعمالاتها تُحيل على تقويم المُتخيل الإبداعي، كما أخذ الاصطلاح يدلّ على نوعٍ خاصٍ مع ت.أ هوفمان، يُعيد فيه الاصطلاح مزحة الحقيقة والحلم والهزل كأُسلوب. وانطلاقًا من عام (1840) شهد ظهور جيل موله بانسِياق الرومانسية إلى حياة بوهيمية مع بودلير، ليهتمّ بغرابات الزمن بذوق غرائبي مُبالغ، مُدشنًا مدرسة الفانتازيا بِوَصْفِها مُعارضة لمدرسة الحس الجيد، بتأسيس مجلّة فانتازيا عام (1861) في مُحاولة لتحديد جمالية لها ضمن برناسية.

وما لبث الاصطلاحُ أن كفَّ عن تمثيل تيّار أدبي رفضه زولا، كتيار لهيغو

والرومانسية، واستبعدها مالارميه كنزق، ورامبو أهملها. وما لبث أن ارتبط الاصطلاحُ بعروض التسلية أو هزل الصحافة، ليعود قبل عام (1914) مع «جماعة فانتازيا» التي ميّزت نفسها من الطليعة الأدبية، لكنها لازمت الأعمال الأدبية والسّينمائيَّة دون ادّعاء المُبدع لها؛ لأنّ نزقها عدّها تسلية وموضة نسوية لأُصول غير جادة.

من ثمّ عدّ الاصطلاح:

1. عملية تشكيل تخيلات لا تملك وجودًا فعليًّا ويستحيل تحقيقها.

2. عملًا أدبيًّا يتحرّر من منطق الواقع والحقيقة في سرد يبالغ في فتنة خيال القراء.

3. أما الفانتازيا القصصية فتُعدّ هدهدة للّاوعي القارئ ومكبوتاته المُبهمة، لهذا ارتبطت بهذيان محموم.

**التَّقاطُعات:**

البوهيمية؛ الأنواع؛ الرومانسية؛ الواقعية؛ الأشكال؛ الفانتاستيك؛ العجائبية؛ السوريالية.

Bohême; Fantastique; Genres Litt; Realisme; Romantisme.

**المصادر:**

- الجاحظ، **فلسفة الجد والهزل**، تحقيق: محمد علي الزعبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- سعيد علّوش، **نظرية العماء وعولمة الأدب**، فيدبرانت، الرباط، 2000.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- BADESCO, L., *La génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971.
- BENOIST, M., *La fantaisie au XIX* s., l'art, Paris, le Seuil, 1992.
- GRAHAM, R., *La poésie de Baudelaire et la poésie française* (1838-1852), Paris, Aubier, 1993.

## العجائبي Fantastique

الفانتاستيك سجل يُقابل انفعالات الخوف والقلق، وينطبعُ بقلب الإدراك العقلاني للواقع بخلط الشّك في التمثيلات القائمة بالاقتراب ممّا فوق الطبيعة أو ما يعارضها، وبذلك يتجاوز الفانتاستيك الأدب إلى باقي أشكال الفن.

فمن العصورِ الوسطى إلى القَرْن 18 وبداية الرومانسية تحتلّ الشّيطنة والسّحر والبهرجة جزءًا من الأدب الشّعبي والشفوي غالبًا، وتنتمي إلى نمط العجائبي ومن ذلك «الشيطان العاشق» (1772) لكازوت، وقد امتزجت الحمى الفانتاستيكية بالتقليد العجائبي الذي قدّم مكانًا لخوارق يُغذّيها نمو أسطورتين حديثتين: لـ «دونجوان» بصورة مثال ينتعش إلى حد الموت وضبط المخطئ، والثانية: لفوست المؤسس على فكرة عقد شيطاني، كما أنّ تيارًا جرمانيًّا حمله هوفمان في (le chat Murr) (1822) والرومانسيّون مع كليست/ برينتانو/ جان بول والرواية الغوتية في «راهب» لويس (1796) و«قصر أوطرانط» لوالبول (1764)، وكلها حملت موضوعات وصورًا كبيرة للقصور المسكونة المفزعة.

وكذلك نجدُ إرهاصات (العجائبية) في أعمال شارل نوديه/ نيرفال/ كوتييه/ بلزاك/ ميريمي لتزدهرَ مع صحافة المسلسلات، وتكلّل كل ذلك بترجمة بودلير لإدغار ألان بو «قصص غير اعتيادية» (1856) إرهاصًا للرواية البوليسية والشِّعر المنثور، حيث اكتسب الفانتاستيك خُصُوصيته بالجمالية والحداثة، إذ أصبح الغريب يتجاوز المُرعب والهائل كقلب نابض للفانتاستيكي. وهذا الغريبُ القلق هو ما يجد هواه عند ج.د.موباسان في (Le Herpa) (1887)، حيث مُساءلة أكثر اليقينيات علمية لإدخال الشك والتردّد والتشويش على العقل، وهي طريقة لترميز حدود الهوية وهشاشة استقلالية الفاعل المُفكر، وانتشر ذلك بموازاة انبثاق التقهقر والرمزية.

وظهرت العجائبيةُ في القَرْن 19 بِوَصْفِها مُقاومة لهيمنة العقلانية الوضعية، أما في القَرْن 20 فقد انتعش الفانتاستيك ليُصبح نوعًا أدبيًّا صغيرًا، كما يجد مكانه عند لوكليزيو (نوبل 2008) أو إيشنوز اللّذين يجعلان منه تعلّة وأكثر من حبكةٍ في مُعالجة غالبًا ما تكون إيهامية. كما أنّ أشكالًا مبسّطة منه غزت قصصَ الشريط المُصوّر وأدب التسلية بِوَصْفِها محطّات على غرار سلاسل «معلمي الخفايا». كما أنّ السّينما جعلت الفانتاستيك مصدرًا قويًّا لها مع فريتزلانج وهيتشكوك في لعبهما بالصور الخاطئة للواقعي، لإثارة الخوف الذي يمنحه الشك، إذ يُقابل الفانتاستيك هُنا المُفاجأة.

ويرى تودوروف أنّ الفانتاستيك يقوم على إمكان التردّد بين التفسير الطبيعي والتفسير فوق الطبيعي، لا على قبول الاعتيادي للغريب الذي يعود إلى العجائبي والباهر. من ثمّ، فكلّ مُتخيّل يكون في وسعه افتقاد توازن التمثيلية ورؤى العالم، إذ اختص الفانتاستيك بمُساءلة العقائد الراسخة، لكنه تخصص غالبًا فيما يقتصر على دور تسلية أدبية، تحول بيننا وبين بلوغ تمام المَعرفة المُؤسَّساتية. وكما هو شأن الرواية البوليسية فإنّ الفانتاستيك لا يبلغُ نهاية مشروعيته، لكنه مع ذلك يطرح مسألةَ السّلطة التخيلية للأدب، بافتراض توليد أنماط موازية مُمكنة أو احتمالية تُعدّ طرائق مُتعدّدة لإبراز أولوية الواقع على الفكر، وهذا يُفسّر جُزئيًّا إنكار دقة التقليد الفانتاستيكي بِوَصْفِه موضوع قِيَم عقلية غريبة، وهو ما يتطلّب من أنماطه انغماسًا في القلق (المُتميز من أدب الرعب وسينما الرعب) لأنّ الانفعالَ الذي يمنحه هو الخوفُ المُتولّد من الإحساس الصادر عن نظام العالم بطريقة غير قابلة للتفسير.

**التَّقاطُعات:**

الأداب الملحقة؛ العقلانية؛ السجل؛ الشفوية؛ الشَّعبي؛ الرواية؛ الرومانسية؛ الرمزية؛ الرحلات.

Décadence; Merveilleux; Paralittérature; Rationalisme; Registre; Roman Gothique; Romantisme; Symbolisme.

المصادر:

- تودوروف تزفيتان، مدخل الأدب العجائبي، تر: الصديق بو علام، 1994.
- نوراك تشادويك وجيرمونسكي، **ملاحم آسيا الوسطى**، تر: رباب ناصف، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، تر: أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدة، 1998.
- CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1975.
- CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- CHAREYRE-MEJAN, A., *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- GRIVEL CH., *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature* fantastique, Paris, Seuil, 1970.

## كُدية Farce

مسرحيَّة هزلية موجزة غايتها الإضحاك، عبر بسطٍ سخيفٍ للعارض والمُبالغات والمعارك السخيفة لشخصيات من بيئاتٍ مُتواضعة وطبقات وضيعة. ولا نستغرب أُصول الكلمة اللاتينيَّة التي تعني الحرث، وكذلك يستعمل النوع وسيطًا ملحميًّا في عرض جاد.

إلّا أنّ الاستعمالَ الفرنسيّ القديم يعني الخيانة، وهذا ما يُفسّر أنّ الكثير من العروض يقتصر على نوع من الخيانة. وقد استثمر المسرح اليوناني مع أريستوفان والروماني مع بلوط مُختلف أنماط الكديات، لكن خلال العصر الوسيط ولا سيّما في ما بين سنتي 1450 و1550 عرف النوع مرحلة نجاحه بعرض ما يفوق مئة وخمسين مسرحيَّة أغلبها مجهول، بطول يتردّدُ بين 300 بيت و400، وكذلك نجد تظاهرات مُتعدّدة لها بأُوروبا. وعلى خلاف باقي الأنواع الوسطية ظل تأثيرها مُستمرًا بتقليده إلى القَرْنين 16 و17، إذ بدأ موليير بهذا النوع ولم يُغادره إلّا لمامًا في «غيرة الملتحي» (1660) و «الطبيب على الرَّغْم من أنفه» (1666).

ويشهد الكثير من الكوميديات على تأثير الكديات ومنها الكوميديا «ديل آرتي» زيادةً على القَرْن 18 مع (Parode Poissard Vaudeville) ثم (Labiche/ Faydeau/Courtelive) بأعمال كلها استفادت من الهرجات وفي المقدّمة جاري في «أب الملك» (1888)، لتتوالى توظيفات بريشت وجيلديرود وداريوفو، ثُمَّ إنَّ الكثير من المُمثلين استثمروا هذه التقنيات، ولم تستثن السّينما من تلك الهرجات التي منحتها مكانة منذ بدايتها مع شابلن/لوريل وهاردي في إثارة التسلية الشَّعبية، إذ لا تخلو الاستعمالات اليومية منها.

ولا يوجدُ أفراد في الكديات، بل أشخاص يستنسخون ويتحدّثون عبر مكانتهم في المُجتمع مهنيًّا، أو في المجال الخاص داخل أُسرة ثلاثية وحولها (زوج/زوجة/عاشق)، وتأتي

هذه الأدوار الواقعية لإنجاز لوحاتٍ اجتماعية، تُقدّم صورةً مُشوّهةً عن عالم مُكوّن من كائنات خاضعة لرغباتها الأولية من طعام وشراب وامتلاك مال أو امرأة أو رجل (الآخر/الأُخرى) بالقوة أو الحيلة، عبر الخيانة الماهرة. وهكذا تؤكد الكدية مفتاح خيانة يُعدّ باب النوع حيث العَلاقة الوحيدة لإنسانية ضعيفة قادرة وحدها على الخداع والتبادل غير المُتكافئ الذي يتركُ دائمًا بقايا وديونًا. ثُمَّ إنّ قلب الأوضاع التي تأتي لختم المسرحيات ليس سوى نهاية مؤقّتة واعتباطية في سلسلة الكديات التي نواجه بها الآخر؛ فالتقنّع ومواجهة الشخصيات والإيقاع الشّيطاني للفعل يُنمي حظوظ الاحتقار الضروري للهرجات كما لكل هزلي كيفما كان مظهره؛ فعبر التكشيرات وحركات مُبالغات المُمثلين وارتجالاتهم يُصبح الجسدُ كاريكاتوريًّا وكذا اللُّغة، عبر استعمال الرطانة والعامية، لتُصبح الكدية هي أيضًا فرصةَ ادّعاء وسوء فهم أو فظاظة عبر شتائم مُقذعة. لتُصبح الكديات مصدر ضحك حياة في مظهرها اللاأخلاقي، وتضطرّ المُشاهد إلى النظر في كواليس وجوده إذ يبدو الجسدُ في خضوعه مُخزيًا وشائبًا. من هُنا، كانت الكديات خديعة، حيث يتوزعُ النوع إلى تحقير وإعجاب مُنزعج أمام هذا السجل الساخر المُكوّن من التشهير والتواطؤ معًا.

**التَّقاطُعات:**

الهزلي؛ الجسد؛ الخرافي؛ الأخلاق؛ الخفايا؛ الانفعال؛ النوع؛ المسرح؛ الشَّعبية.
Comique; Corps; Fabliau; Moralité; Mystères; Passion (Genre de la; Satire; Théâtre populaire; Vaudeville.

**المصادر:**


- الجاحظ، **فلسفة الجد والهزل**، تحقيق: محمد علي الزعبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- إمام عبد الفتاح إمام، **مفهوم التهكم عند كيركجارد**، حوليات كلية الآداب، الكويت، 1983.
- محمد رجب النجار، «فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي»، **م.ع.ع. الإنسانية**، مجلد 20، خريف، 1985.
- فرشوخ محمد أمين، **أدب الفكاهة في لبنان**، الفكر، بيروت، 1989.
- قزيحة رياض، **الفكاهة في الأدب الأندلسي**، العصرية، بيروت، 1998.
- BOWEN, B. C., *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, Univ. Of Illinois Press, 1964.
- LEWICKA, H., *Etudes sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck, 1974.
- REY-FLAUD, B., *La farce ou la machine à rire*, Genève, Droz, 1984.
- COLL., M., «La farce, un genre médiéval pour aujourd'hui», B. Faivre (éd), *Etudes théâtrales*, 14/1998.


## مُسلسل Feuilleton

ينطبقُ المُسلسل أحيانًا على نقد المزاج المُندمج في اليومي، ويُفهم منه غالبًا مُختصر رواية المُسلسلات. ويُشيرُ مؤلّفها إلى محرر عمود بطابع ثقافي أو علمي، يُنشر على صفحة جريدة في البلدان الجرمانية، لكن مؤلّفَ المُسلسلات الفرنسي يُرادف الكاتب الشَّعبي الذي يعود نشره الروائي في

الصحافة إلى عام (1836) مع «الفتاة العانس» لبلزاك.

وقد عرف التقليدُ نجاحًا مُتناميًا طوال القَرْن 19، إذ إنّ نشرَ الروايات المُسلسلة رافق التحول الجذري للصحافة في النمو الكثيف الكمّي وتعدّد العناوين وغزو جمهور جديد. وقد كان العمود مُغريًا لمُسلسلات زادت عدد القراء، كما أُخرجت النشر من الدائرة المُغلقة للنشر المحدود. لذلك، كان هذا النشرُ دعايةً للرواية ولجمعية أهل الأدب (183) في دفاعها عن الحقوق المادية والأخلاقية وارتباطها بالنظام الجديد للإنتاج الأدبي. إنّ أغلب روائيي القَرْن 19 نشروا مسلسلات غوتييه/ هيزمان/ زولا/ ديكنز/ دوستوفسكي، لكن الاحتفاظ بلقب المُسلسلات ظلّ عالقًا بأولئك الذين لم ينالوا اعتراف الآداب المُعتمدة، لكونهم كتبوا من منظورٍ ارتزاقي يُنتجُ سلاسل أعمال بلا قيمة، تُغري جمهورًا غير مُثقفٍ عبر طرق هجينة ذات أُسلوب ونمط سردي وموضوعاتية خاصة.

وخلال النصف الثاني للقرن 19 قادت المُسلسلاتُ وكلّ الأشكال المُشتقة منها إلى قراءة روائيّة لجمهور واسع، جعل رواية المُسلسلات قرينة التكوين التدريجي لطبقات جمهور شعبي مع الرواية التاريخية والبوليسية والعاطفية والمُغامرة في القَرْن 20 الذي اعتمد على إعادة طبع المُسلسلات والأعمال الجديدة المُشابهةَ، لتدخل السّينما في المُنافسة زيادةً على الإذاعة والتلفزة؛ وهذا مما حثّ على المُقاربات التاريخية والسّوسيولوجيَّة في دراسة الأعمال الأدبية، إذ إنّ استبعاد المُسلسلات من الدراسة بدعوى مقاييس جمالية ترتبطُ بإحالة اجتماعية، يُعادُ لها الاعتبار (1970) مع تنامي العَلاقة بتاريخ الطبع والمكتبة ودراسة مُمارسات القراءة.

**التَّقاطُعات:**

الشَّعبي؛ الصحافة؛ المغامرة؛ التاريخ؛ الأشكال؛ المتعة؛ المفاجأة؛ الرواية؛ الوسائط.

Média; Paralittérature; Populaire Litt; Presse; Roman His.; Roman Policier.

**المصادر:**


- فرانكو موريتي، **علامات أُخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية**، تر: ثائر ديب المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.
- عبد الباسط الكراري، **دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال**، اتحاد الكُتّاب، المغرب، 2004.
- نورثروب فراي، **الخيال الأدبي**، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- ANGENOT, M., *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1975.
- GUISE, R., «Le Phénomène du roman-feuilleton, (1828-1848)», Thèse d'Etat, Nancy, 1975.
- QUEFFELEC, L., *Le Roman-feuilleton français au XIX siècle*, Paris, PUF, 1989.
- THIESSE, A.-M., *Le roman du quotidien, lecteurs et lectures populaires à la belle Epoque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984.

- COLL., M., *Litérrature «bas de page», Literatur unter dem Strich,* (Hans Ulrich Jost, Peter Utz et Françaois Valloton (dir)), Laussane, Antipode, 1996.

## تخيل Fiction

التخيل تاريخٌ مُمكن لتعبير: «كما لو»، إنّه مُراوغة وتصنيع يُحدّد في عموميّته قدرةَ الروح الإنسانية على إبداع عوالم غير مُدركة مُباشرة، ذلك أنّ الاستعمالات الاجتماعية لهذه القدرة مُتعدّدة تمتدّ من الكذب إلى الأُسطورة مُرورًا بالمَحْكي المثالي والحكايات الفانتاستيكية أو المُسلية والقصص والروايات... إلخ. وكل فنون المُحاكاة تُحرّك مصادره، إلى حدّ أننا نُترجمُ المُحاكاة بالتخيل، لأنّ جزءًا من الأدب يعود إلى التخيل، في حين أنّ التخيل لا يعودُ إلى وضعٍ أدبيٍّ.

فمن الصعب الإلمام بتاريخ التخيل، لأنه لا يقومُ على قواعد ثابتة، ذلك أن أرسطو لا يستعمل مفهوم التخيل بِوَصْفِه فهمًا يقتصرُ على المُحاكاة. من ثمّ، فشعريته لا تذكر إلا الأنواع التي نعود إليها، لأنها بالنسبة إليه أنواع تفلتُ بطبيعتها من التخيل. كالنقد والشِّعر الغنائي والأنواع البلاغية، والأنواع الأُخرى كالشِّعر الملحمي أو التراجيديا. وقد دخل المفهومُ إلى فرنسية القَرْن 13 وظلَّ مدّة طويلة لا ينتمي إلى مُعجَم البلاغة ولا إلى النقد الأدبي؛ لأنّ الكنيسةَ كانت مُعاديةً له لمرادفته الكذب. فالمجاز كان يُدرك بِوَصْفِه وسيلة لقول الحقيقة الأخلاقية عبر مَحْكي أحداث مُبتدعة.

ومنذُ عصر النهضة وجد المُتخيل مكانه في الشِّعر، إذ يُعارض المؤرّخ بِوَصْفِه قائلًا للحقائق والخطيب الذي يقول الحق، بالشاعر الذي يقول المُمكن بوساطة التخيل. ومنذ ذلك الوقت استُعيدت فكرة قديمة تعدّ الأعمال تخيلًا يُمكنه أن يمنحَ مُشاهدة أنماط حقائق أكثر تعميمًا مما تُقدّمه الفصاحةُ والتاريخ، لاقتصارهما على إعطاء أهمّية للأحداث والمواقف الخاصة، زيادةً على أنّ للناس طبيعةً خاصةً في التعامل مع الظّروف والعصور المُختلفة، وهذا يسمحُ بتخيل تاريخي للمواقف والسلوكات المُمكنة التخيلية المُشابهة للحقيقي. وكذلك ظهرت نزعة في القَرْن 17 تُعطي التخيّل شرعيّة لاستعمال المسيح له في حكمه، وهكذا أُعيد الاعتبار للتخيل ليُصبحَ مُحركًا أساسيًّا للآداب المُعاصرة. من هُنا، كانت الموازنةُ بين تقليص أرضية الآداب الجميلة لأشكال أدبية لا تُعطي التخيّل مكانًا، فثَمَّةَ جزء من الشِّعر الغنائي فقط وربما بعض مُحاولات الطليعة كمسرح الحقيقة، تزعّم الانفلات من إمبراطورية التخيل. بل أصبح التخيل في نهاية القَرْن 20 حجة على وحدة عالم الأدب، فهو وحده يسمحُ بترتيب الإنتاجات تحت التسمية نفسها، كيفما كانت مقاصدها: رواية جديدة أو سيرة ذاتية.

فالكذب الحقّ عند أراغون (1980) يُشيرُ إلى عدد ألعاب غامضة أصبحت مُكّونًا إبداعيًّا أدبيًّا مُعاصرًا. وكونها تفرض نفسها على النظرية ليس مُجرد مُصادفة منذ عام (1970). إذ أصبح التخيلُ مفهومًا مُهمًّا للنظرية الأدبية، فالأدب والتخيل لا يبدوان من النَّمط نفسه، فالبُعد المُؤسَّساتي الذي يطبعُ الأول يُقلل من شأن الثاني الذي يُعَدُّ مفهومًا مُحايدًا يقوم على عَلاقة خاصة بين العلامات ومُستعمليها ومرجعياتهم. لكنّ التخيلَ يُمكنه الاقتصار على أنماطٍ خاصة، تُحدد حسب درجة الإمكان التي تُعطاه، وإلى الذّين ندين له (عقائديًّا/ شعريًّا/ أخلاقيًّا) أو إلى الأشكال الأدبية التي تُقرّر فعاليته. فالمنطقُ الشكلي استُعمل لتحديد قيمة حقيقة التلفظات التخيلية. وشدّدت التداوليةُ من جهتها على التزام القارئ في مواجهاته. ومن هذا المنظور، يُمكن عدّ التخيل استعمالًا مُشوّشًا للُّغة مع أوستن أو تعليقًا لقاعدة الحقيقة مع سيرل. من ثمّ، نَلحظُ أنّ هذه المُقاربات تشتركُ في اعتبار التخيل من زاوية خارجيَّة أي إطار تخيل وهو ما يُميّزه من الواقع، كما أنّ المُقاربةَ الداخلية تتساءلُ عن وظيفة التخيل داخل إطاره الخاص. ذلك أن التأمّل/ التخيل يُحيلُ على أنثروبولوجيا ثقافية.

**التَّقاطُعات:**

الفصاحة؛ التاريخ؛ المتعة؛ المحتمل؛ المسرح؛ الرواية؛ الشّعر؛ الأشكال.

Eloquence; Histoire; Imagination et Imaginaire; Hermesis; Plaisir Litt; Théâtre de la Litt; Vraisemblablement.

**المصادر:**


- أبو القاسم الشابي، **الخيال الشّعري عند العرب**، المُؤسَّسة الجامعية، بيروت، 1991.
- لوكليزيو، **الحلم المكسيكي أو الفكر المبتور**، تر: وفاء شوكت، وزارة الثقافة، دمشق، 2001.
- علي آيت أوشان، **التخييل الشّعري في الفلسفة الإسلامية**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2004.
- عبد الباسط الكراري، **دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال**، اتحاد الكُتّاب، المغرب، 2004.
- BOOTH, W.C, *The rhetoric of fiction*, Londres-Chicago, U.P., 1961
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- PAVEL, T., *Univers de la fiction*, Paris, le seuil, 1988.
- RONEN, R., *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge Univers. Press, 1994.
- SAINT-GELAIS, R., *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, La Salle (Québec), Hurtubise HMH, 1994.
- SCHAEFFER, J.M., *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.


## صورة Figure

تُشير الصورةُ إلى طرق أُسلوب يُعدل الشكل الأكثر بساطة للملفوظ. من هُنا، تُميزُ البلاغة صور الكلمات أو الاستعارات وصور الفكر، ولها دور تنظيم مجموع الخطابات، ذلك لأنّ الأدبَ يقتضي حضورًا قويًّا للآثار والوسائط التي تحتل فيها الصورُ مكانةً مهمّةً.

فنظريةُ الصُّوَر تأخذ مكانها داخل البلاغة، وبالتحديد في العبارة التي تدرس وضع أشكال الخطابات فقد ظل مفهومان للخطاب يتنافسان في تاريخ البلاغة، الأول: حجاجي وجدالي، والثاني: زخرفي ولعبي.

عُدّت الصُّوَرُ أحيانًا أدواتٍ جدلية وأحيانًا أُخرى مُجرّد زخرفة، فَفِي العصر الكلاسيكي ظلّ بحث البلاغة الأكاديمية مشروع كتابات (1674)، وهذا قلّل من دور الحجاجي لمصلحة الزخرفي؛ لأنّ النظام السياسي لا يتطلّبُ فنًا حجاجيًّا في مُداولاته، إذ يُفضّل عليها فن التقريظ، أي: التعبير الزخرفي، في حين قدّمت الكُتب التعليمية في القَرْنين 18 و19 الامتياز إلى الصّوَر الزخرفية. أما القَرْن 20 فإنّ مفاهيمَ الصّوَر تجدّدت فيه مع بلاغة الحجاج، ليظهر اسم المُسوّدات مع شعرية جاكبسون الذي قعّد أطروحة عدّ بحسبها الوظيفة الشّعرية إسقاطًا لمبدأ مُعادل لمحور الاختيار على محور الترتيب.

من ثمّ، يُعطي القريض الشطر وضعًا خاصًّا بوضعه في عَلاقة مُعادل لكلِّ الأشطر والمقاطع نفسها، وهكذا يُعيد المجاز حضور وحدتين مُفترقتين في النصّ ليُصبحا جزءًا من طبقة، وأخيرًا مع اللّسانيات والسّيميانتيك في إلحاحهما على دور الهيرمينوطيقي والمَعْرفي للصورة.

فالصورةُ البلاغية تُعدّ تقليديًّا جهاز استبدال، إذ نتحدثُ عن معنى صُورَي يُعوّض معنًى خاصًا، لكن هذا لن يتأتى فعلًا إلا لإنارة بعض صُوَر الكلمات. وعلى العموم، فالصورة جهاز ضمّ يستهدف إرغام المُتلقّي على ألّا يكتفي بعنصرٍ واحدٍ أو بعددٍ من العناصر الحاضرة على سطح الملفوظ وهو ما يُطلَقُ عليه اسم جماعة درجة التلقّي؛ إذ عليه إنتاج مجموع تأويلات تُعارض درجة التلقّي هاته، بتكوين درجة تصميم. فالصورة تُثيرُ إذن افتراضًا حواريًّا لا مُجرّد استبدال فقط. فالأثر البلاغي يأتي فعلًا من التداخل الجدلي بين درجة تلقّ ودرجة تصميم، لأنّه يطبع أُسلوبًا (عبر إيتوس القدماء) ومُتلّقيه حيث معارفه أو أجهزته (الباتوس) تعدل عبر الصورة. من ثمّ، يُمكنُ أن تُصنّف الصُّور في أربع خانات، حسب إصابتها للمظهر الصوتي أو الغرافيكي للكلمات، أو لوحدات ذات نظام أقل حسب المظهر السيمانتيكي للوحدات والموقع الشكلي للجُمل أو القيمة المنطقية والإحالية للجُملة. وهي صُوَر تعمل على المُستوى الشكلي، تُطلق عليها البلاغة القديمة اسم صُوَر التفكير.

وفي كل مجال مُحدّد تُحقق الصّوَر عمليات إلغاء وإرباك واستبدال أو قلب، وهكذا يُركز تأمّل الأدب اهتمامه على القواعد، ويُمكن تقسيم المجاز المُرسل إلى أنماط مجاز بالنسبة للفضاء، ومنه

إلى النوع ومن الكل إلى الجزء إلى الكل.

ولكون المجاز ملك الاستعارات، فهو يُنجزُ مُعادلات بين مناطق مُتباعدة للموسوعة الثقافية لامتلاكه دورًا تأويليًّا ومَعْرفيًّا لا يُعادل. من ثمَّ، نفهم الاستعمال الرئيس له لا شعرًا فقط بل في الخطاب العلمي والفلسفي.

**التَّقاطُعات:**

الشِّعرية؛ المعرفة؛ التأمل؛ النص؛ الخطاب؛ البلاغة؛ السيميائيات؛ الحجاج؛ الإدراك؛ النظرية؛ الأُسلوب.

Argumentation; Cognitif; Connaissance; Image; Poétique; Théorique; Style; Texte.

Discours; Figure; Rhétorique; Sémantique; Topique.

**المصادر:**


- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الزمن**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الحركة، أو فلسفة الصورة**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، عالم المعرفة، الكويت، 2005.
- GROUPE, MU., *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- MOLINIE, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1996.
- FORGET, D., *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nuit Blanche, 2000.
- MOLINIE, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1996.
- RICŒUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- ROBRIEUX, J.-J., *Elements de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993.


## جُنون Folie

يأتي الجُنون في الأدب صورةً للاستلهام ورمز تمزّق مُطلق أو سُخرية للتعبير عن أوهام أو ضعف الإنسان. وهو يفرض نفسه في السّجلات الهزلية كالتراجيدية لبعض الكُتّاب. ومن ثمَّ فعدم الخضوع للمعايير عند الكُتّاب ورغبتهم في التهميش غالبًا ما يتبنّيان اعتماد شخصية أحمق أو مجنون يتغذّى بمُستنسخ رهيب. ويرى أفلاطون أنّ الشِّعر هذيان تلهمه الآلهة، وهذه الفكرة عن الشِّعر بِوَصْفِه حماسةً أسهمت على الدوام في تقديم الشاعر في الشرق والغرب، حيث يلحق بصورة النّبي، إذ يُعدّ الشاعر صاحب حقيقة يُقيم خارج معايير العقل، وداخل صورة الجُنون كصورة استلهام، فهو يُقدم مُعاقبًا، ذلك أننا نجد الأبطال التراجيديين يغرقون في الهذيان المحموم بسبب أخطائهم، كما هو شأن الأبطال الهزليين الذين يُستثنى جُنونهم من الطابع الاجتماعي، ليظل مُفارقة.

فَفِي العصر الوسيط نجدُ أن الهرجة والحمق تُحوّل صورهما إلى حاملة للحقيقة بشأن عالم ذي هموم لا يستطيع العقل التعبير عنها. وهكذا، يستعيد الأدب العام مسألة النهضة الخاصة باقتراح إيرازموس تقريظ الجُنون (1515)؛ حيث يبدو الجُنون تعقّلًا للمُجتمع الذي يدينه، ولا سيّما رجال الدِّين وقد استعمله رابليه لكي يكشفَ عن الوجه الآخر للأشياء، إذ نجد بطله

بانتاغرويل ينصح بانورج باستشارة مجنون ليعرف: هل عليه أن يتزوج؟ من هُنا، كانت صورة مُهرّج الملك نمطًا لقائل الحقيقة.

والمُعادلةُ بين الجُنون والأدب تمظهرت بجلاء في فكرة الشاعر المُتحمس، ففنون الشِّعر تطالب بإعطائه المقاييس العادلة للعقل، ليُصبح دون كيشوت سرفانتيس مجنونًا بسبب قراءاته. كما يقترح شكسبير رؤية تراجيدية لعقاب الجُنون عبر شخصيات ماكبث/ أوفيلي/ لير وعلى نحوٍ أوسع، نَعدّ المجنون الشخص الغريب الأطوار والخارج عن المعايير، يُسارعُ إلى إدانة مُعاصريه مع «Le neveu de Rameau» (1762) الذي يقترحُ المثال المُلائم. فالعديد من كُتّاب الرومانسية يرفضون ربط الروح بالعقلنة الوضعية، مُقترحين الانفتاح على عالم تخاطب الأحلام والهذيان بتشويشهما على حدود الواقع. من هُنا، ظهرت صورةُ الشاعر المجنون لدفع وعيه إلى أقصى حدوده مع هولدرلين ونيرفال وبو، إذ إن العشرة الكبيرةَ لأدب «الفانتاستيك» تجعل من الجُنون الملجأ الوحيد في مواجهة عالم على فوهة بُركان. وهو كذلك مُتخيل تُصاحب فيه رموز القيامة انبعاث نبوة مُهلْوسة. وفي القَرْن 20 انتُقِدَ الجمع بين الجنون والمرض العقلي، إذ طالب السّورياليون بتعبير لا وعي دون رقابة العقل، وأبدعت أنماط جُنون أدبي مع أندريه بلافييه في «مجانين الأدب» (1982) لاكتشاف الكُتّاب الذين عبّروا عن تخيل مُتحلل من العوائق العقلية والمنطقية.

فَفِي «تاريخ الجُنون في العصر الكلاسيكي» يُميّز ميشيل فوكو بين هوية رومانسية وجنون لمُجرّد حدس مع دون كيشوت وبين جُنون العقاب والانفعال اليائس. وهذه الأنماط تسمحُ بتمييز نُصُوص كثيرة مع أنّ الصعوبة تظل في الكلام على جُنون يُعدّ مُفارقةً تستعمل لُغة لاستبعاده. فَفِي مُحاولة قول الجُنون نفسه فنحن ننهجُ خطابًا بشأنه؛ أي: بشأن لُغة تختنق في غياب العمل، فقول الجُنون بأشكال واقعية يُعدّ نظرة من الخارج بإثارة عمياء، يدخله موباسان في الفانتاستيك (Horla) (1887) وبراديكالية يقدم وليم فولكنر (Le bruit et la fureur) عبر المونولوغ.

**التَّقاطُعات:**

الإبداع؛ الإلهام؛ الانفعال؛ العبقرية؛ التحليل النفسي؛ الأشكال؛ الهذيان؛ السوريالية؛ النقد.

Création littéraire; Passions; Psychanalyse; Satire.

**المصادر:**


- أحمد الحسين، **في أدب الحمقى والمتحامقين**، الحصاد، دمشق، 2001.
- ابن الجوزي، **أخبار الحمقى والمغفلين**، الآفاق، بيروت، (د.ت).
- شاكر عبد الحميد، **الأدب والجنون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- شاكر عبد الحميد، **الأدب والغرابة**، عالم المعرفة، 2012.
- FELMAN, S., *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à*

*l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961.
- GILLIBERT, J., *Folie et création*, Paris, Champ Vallon, 1990.
- PONNAU, G., *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS, 1987.
- RIGOLI, J., *Lire le délire*, Fayard, 2001.

## الفولكلور Folklore

اصطلاح اقترحه الإنكليزي وليم طومسون (1846) للإشارة إلى علم جديد خاص بالثقافة الشَّعبية (Folk-lore) في مُقابلة الاصطلاح الألماني (Volkskunde)، وقد تلقّفته لُغات مُتعدّدة كما هو للإشارة إلى الدرس بدلًا من موضوع دراسته (الأناشيد/الطقوس/العقائد/الرقص)، مع الحطّ من مفهومه الذي ارتبط به بسبب طابعه وبعض مظاهره الثقافية التي أُعيدت صياغتها، ليُصبحَ الفولكلورُ مُرادفًا لغير الشرعي والعجيب في الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا الثقافية.

ارتبطت مُكوناتُ الفولكلور بِوَصْفِه درسًا ثقافيًّا بحركةٍ كبيرةٍ لتكون الهويّات والثقافات الوطنية مع بداية القَرْن 18 لتنمو خلال القَرْن 19 ضدًا في هيمنة ثقافة النّخبة. إذ يفترض أنّ الشعوبَ حافظت عبر القرون على تقاليد ثقافية وأخلاقية للأجداد، وكانت المرحلة الأُولى مع مجاميع الأغاني الشَّعبية (1760) وتكييفات تبنّتها النّخبُ الاجتماعية والثقافية بأشكالٍ وموضوعات جديدة استلهمت التقليد الشَّعبي.

ومع الثورة الفرنسية كانت الضَّرورةُ تقتضي تكوين أمة ثقافية موحّدة اقتضت مُمارسات بإنشاء أكاديمية (سلتية) (1804) وغالية فيما بعد. وفي ألمانيا ظهر الأخوان غريم لتنظير وجمع ومنهجة نَسَقية للحكايات والخُرافات الشَّعبية، إذ قدّمت بِوَصْفِها أساطير قديمة، وكان عملهما نَمُوذَجًا لكل الدراسات الشفوية الشَّعبية بأُوروبا. وكذلك اهتمّت الرومانسيةُ بالثقافة الشَّعبية بموازاة الحركات الوطنية، وهذا دفع فرنسا إلى اقتراح مشروع مجاميع عامة للشّعر الشّعبي الفرنسي (1852) بإشراف الأكاديمية الفرنسية وإعادة الطبع (1997) بإشراف المُقارن «ج.ج. أمبير»، الذي ألحّ على ضرورة تمثيل مُختلف اللهجات الوطنية (باسكية/بروطون/أوكستيان/كورس) مع الامتداد إلى الشفوي الفرانكفوني للمُستعمرات الكندية واللويزيانية.

وتعدّدت تقديماتُ الثقافة الشَّعبية في القَرْن 19 لِوصف الاحتفالات والعادات القروية الروائيَّة والمسرحيَّة، لتُصبح مُؤسَّساتية مع الجمعيّات. وفي نهاية القَرْن، أصبح الفولكلورُ دلالةً ثقافيةً جماهيرية واحتفالية للقرويين، في ظلّ الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا، بحثًا عن بِنْيات الأدب والسرد الشَّعبي مع فلاديمير بروب في **مورفولوجيا الحكاية** (1928) - ترجمت عام 1968 - لتتلقّفها الجامعاتُ بسبب العَلاقات التاريخية بين الفولكلور وتكون الثقافة

في «الكتاب المدرسي للفولكلور الفرنسي المُعاصر» (1958/ 1937)، ومع ليفي ستراوس اكتسبت الدراسةُ قيمة عالمية في بنْيويّته، لتؤثّر في الدراسات الأدبية.

**التَّقاطُعات:**

الحكاية؛ الثقافة؛ الإثنولوجيَّة؛ الشفوية؛ الشَّعبي؛ التقاليد؛ الأدب الوطني.
Conte; Culture; Ethnologie; National Litt; Oralité; Populaire Litt. Tradition.

**المصادر:**


- عبد الحميد يونس، **معجم الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.
- محمد الجوهري، **مصادر دراسة الفولكلور العربي**، مطبعة القاهرة، 1978.
- BELMONT, N., *Paroles païennes, mythe et folklore*, Paris, Imago, 1986.
- FABRE, D., «Le manuel de Folklore français d'Arnold van Gennep», in *Les lieux de Mémoire*, (de Pierre Nora (dir), volume III, «*Les France*», tome 2, Gallimard «Traditions», 1992, p.641-675.
- FAURE, CH., *Le projet culturel de Vichy. Folklore et Révolution nationale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- GAIGNEBET, C., *A plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
- THIESSE, A.-M., *La construction des identités nationales*, Europe XIX-XX siècles, Paris, Seuil, 1999.


## الأُصولية Fondamentalisme

موقف جماعات دينيَّة مُحافظة تنادي بالعودة إلى السّلف، وترفضُ التفسيرات التاريخية للنصّ العقائدي في الديانات الثلاث.

عرفتها البروتستانتيةُ الأميركيةُ في عشرينيات القَرْن 20 عبر مجلّدات (الأُصول الأُولى) بأنّها:

1. الحقيقة الحرفية المُطلقة للكتاب المقدّس؛
2. ميلاد المسيح من بتول؛
3. تكفير المسيح عن خطايا البشر؛
4. قيامة المسيح جسديًّا؛
5. صحة مُعجزات الإنجيل؛

وانعكس ذلك على مُناوأةِ جميع القِيَم التحررية للتعدّدية والفردية والتعبير ومعاداة الداروينيَّة.

أما الأُصوليةُ الإسلاميةُ فتظهر من خلال صراعها مع تفسيرات أركون وأبو زيد التاريخية للقرآن المنطوية على إشكالية العقيدة والمُمارسة.

ولا تخلو الهندوسيةُ واليهوديةُ والبوذيةُ من أُصوليات.

وقد انعكست الأُصولية على الآداب في مظاهر الاحتجاج على رواية «آيات شيطانية» لسلمان رشدي (1988) وفتوى آية الله الخميني.

وكذلك فهمت الأُصولية على أنّها ردّ فعل مُضادّ للحداثة على نحوٍ مُلتبس، وتوجيه النقد اللاذع إلى جلّ المُمارسات الثقافية التنويرية كاغتراب القَرْن العشرين وجاهليّته، مع عدم إنكار الأُصولية للتكنولوجيا الرقمية تجنّبًا للرقابة الرسمية.

**التَّقاطُعات:**

الأُصولية؛ العقائدية؛ السّلفية؛ القديم؛ الديانة؛ الأصالة؛ الطقوس؛ المذاهب؛ الهوية.
L'origine; la religion; Secte; les Dogmes; Verité; Identité.

**المصادر:**

- أحمد رحماني، **النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق**، جزءان، مركز فيصل، الرياض، 2004.
- سعيد علّوش، **نقد المركزية العقائدية في نظرية الأدب الإسلامي**، دار أبي رقراق، الرباط، 2002.
- GIOVANNANGELI, D., *La passion de l'origine,* Coll. La philo en effet, 1980.
- KANT, E., *La Religion dans les limites de la simple raison,* (éd.) Vrin, 1983.

## وظيفة اللُّغة

## Fonction (du Langages)

نَمُوذَج نظريّ في الأنثروبولوجيا الثقافية، لتفسير النظام الثقافي. وهي بديل من التفسيرات التاريخية. ومن مُتطلباتها التكيّف وتحقيق الأهداف وتكامل المُجتمع والمُحافظة على النَّمط:

**الوظيفة الرئيسة:**

1. يرى بارت الوظيفة الرئيسة فعلًا يحالُ عليه بِوَصْفِه فتحًا أو إقفالًا، نتيجة تعاقب مُستكملات القص.

**وظيفة اللُّغة:**

1. ترتبطُ وظيفةُ اللُّغة عند جاكبسون بعناصر التواصل الستة: السِّياق/ المرجعية/ المرسل الحافز/ الخبر الشِّعرية/ المُتلقي الالتقاء اللّغوية/ الشفرة (المابعد-لُغوية).

2. يقصد بوظيفة اللُّغة في السيميائيَّة السّردية فعل شخصية يتحدّد من وِجهة دلالته في سبك الحبكة، كما يُعرّف بروب ذلك.

3. تمتلك وظيفةُ اللُّغة استقلاليةً في طريقة إنجازها من المُنجز الذي يستهدفُ تعزيز العناصر المُركّبة للحكاية الشَّعبية.

4. يرى بريمونـد أنّ روابطَ كل عنصر بغيره هي وظيفته بالنسبة للنظام.

ومع شيوع مُصطلح الوظيفة في اللِّسانيات والسّيميائيات عمومًا، فإنّ استعمالها في نظرية ما يتمّ حسب الاستعمالات الآتية:

أ. بالمعنى النفعي أو الأداتي.

ب. بالمعنى التنظيمي.

ج. بالمعنى المنطق - رياضياتي.

**ومنها الوظيفة اللّغوية:**

1. وظيفة من الوظائف السّت عند «جاكبسون» و«مالينوفسكي»، وتقوم على إنجاز التّواصل في وقت لا نملك فيه ما نَقول، مثال: التعابير المؤدّبة/ ملاحظات بشأن أحوال الجو... إلخ.

2. الفعل اللّغوي عند أوستن هو فعل تعبيري نستعمله، بوساطة لُغة نخضع لمعجمها ونحوها، بغضّ النظر عما نريدُ الدلالة عليه، أو ما نريد

الإحالة عليه، مثال ذلك: المُمثل الذي يُمثل نص كاتب دون أن يُعدّ مسؤولًا عنه.

3. يعود فضلُ استعمال التواصل اللّغوي إلى مالينوفسكي، إذ يُمكن التحدث عن لا شيء وعن كل شيء.

4. أما جاكبسون فيستعمل الوظيفة اللّغوية أو القصد اللغويّ أو الفعل اللّغوي.

**التّقاطُعات:**

الخطاب؛ الوظيفة؛ اللغوية؛ الوصف؛ الإنشاء؛ الكتابة؛ فقه اللُّغة؛ اللّسانيات.
Langue; discours; fonction; Description; dissertation; Ecriture; philologie; linguistique.

**المصادر:**


- جون كوين، **اللُّغة العليا - النظرية الشّعرية**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
- مصطفى ناصف، **اللُّغة بين البلاغة والأُسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- PARAIN, BRICE, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, (éd.) Gallimard, 1942.
- GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, (éd.) Seuil, 1979.
- HJELMSLEV, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, (éd.) Seuil, 1966.
- BENVENISTE, E., *Langue, discours société*, Paris, Seuil, 1975.


## الشّكلانية Formalisme

ظلّت الشّكلانيةُ منذ عام 1920 يُطبّقها حسب قيمة قدحية المُثقّفون الروس والتشيك، الذين حاولوا إقامة علم جديد للأدب، بِوَصْفِه رد فعل تجاه تاريخ الأدب الأكاديمي وضد النقد الانطباعي، باحثين عن تحديد هذا العلم بِوَصْفِه علمًا أدبيًّا. ومنذ عام 1980 امتدّ الاصطلاح إلى النقد المُطبق لتحليل يتحدّد في البِنْيات المُلازمة للعمل.

فَفِي سنة 1915 أسّس جاكبسون، وكان آنذاك طالبًا، الحلقة اللِّسانيَّة لموسكو (1915/ 1920)، وفي سنة 1996 أسّس شكلوفسكي بسان بطرسبورغ «جمعية دراسة اللُّغة الشِّعرية» مع تينيانوف، وقد اتّحد الاثنان (1921) لوضع مسألة خُصُوصية الأدبية بتأثير من حركة الفنّ المُستقبلي، وكانت النظرية باعتراف تروتسكي في «الأدب والثورة» نظرية ومُعارضة للماركسية والواقعية الاشتراكية، وفي وقت توقّفها بروسيا وجد امتدادها في تشيكوسلافيا مع حلقة براغ (1926/ 1939) (ويليك/ إميل بنفينيست) وتوقّفت هي أيضًا في أثناء الحرب لتستأنف في ما بينَ عامَيْ 1945 و1948، لكن بضغط من الجدانوفية مُنعت من النشر.

وبعد انتهاء الستالينيَّة عادَ الإرثُ الشكلاني إلى الجامعة الأستونية لتارتو، بمُبادرة السيميائي يوري لوتمان، في (درس الشِّعرية البِنيويَّة) (1964)، لتجد الشكلانية تطبيقاتها في دراسات الأدب والعقيدة والأُسطورة إلى حدود عام (1980). ثم كانت تجربة كلود ليفي ستراوس وجاكبسون، في تحليل (قطط)

بودلير (1962) بفرنسا، وتلاها نشر تودوروف لكتابه «نظرية الأدب» (1965) لكن التأثيرَ الشكلاني بين عامَي 1960 و1970 ما لبث أن خفّ.

أما المسألةُ المركزيةُ للشكلانيين فتجلّت في الأدبية، فالطريقة لم تعد وسيلة تعبير بل أصبحت موضوع الخطاب الأدبي نفسه، من أجل إبداع علم الأدب في أول عمل شامل خصه باختين للشكلانية بشأن «المنهج الشكلي في علم الأدب» (1928) باسم مُستعار، مُنتقدًا نَسَقية الوظيفة الشِّعرية وطرائق الاستئناس مُهتمًا بالتقويم الاجتماعي. من ثم، يعارض تودوروف/ جاكبسون/ باختين، إذ إنَّ الأول يصف عالم الإبداع والفكر بِوَصْفِه موضوعًا غير شخصي، في حين أنّ الثاني يختارُ منظورًا يبدو فيه البُعد الشخصي واضحًا.

من ثمّ، يُطلق الاصطلاح:

1. على تيار تنظيري أدبي ظهر بين عامَي 1915 و1930، كان من أبرز أعلامه (باختين/ أوبيرك/ إيخنباوم/ ف. بروك/ تينيانوف/ شخلوفسكي/ ف. فينوغرادوف).

2. تعتمدُ الشكلانية في تحليلها على: الوصفية/ شبه-الإحصائيَّة/ تراكيب الأعمال الشاعرية/ بِنْيات العمل.

3. تضعُ الشكلانية الروسية مبدأ الالتصاق بالنصّ الأدبي من منظور بنْيوي يُعالجُ الشكل بِوَصْفِه مجموع وظائف.

**التَّقاطُعات:**

الإبداع؛ الشكل؛ اللِّسانيات؛ الأدبية؛ الشِّعرية؛ البِنيويَّة؛ نظرية الأدب؛ الواقعية.
Création littéraire; Forme; Linguistique; Littérarité; Poétique; Réalisme; Structuralisme; Théories de la littérature.

**المصادر:**

- **نُصُوص الشكلانيين الروس**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، 1985.
- كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، **مساجلة بصدد تشكل علم الحكاية**، تر: محمد معتصم، دار عيون، البيضاء، 1988.
- AUCOUTURIER, M., *Le formalisme russe*, Paris, PUF, 1994.
- CHKLOVSKI, V., *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1973.
- DELAS, D., *Roman Jakobson*, Paris, Bertrand Lacoste, 1993.
- TYNIANOV, I., *Formalisme et histoire littéraire*, traduit du russe, annoté et présente par C. Depretto- Genty, Lausanne, l'Age d'Homme, 1991.
- COLL., M., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.

## شكل Forme

تقليد فلسفي يُميّزُ بين المادة والشكل، وهو تمييز يربط الشكل بالمظهر الخاص لكل كائن، ليظل الاصطلاحُ مفتوحًا على استعمالات وتحديدات مُتعدّدة. وفي الأدب تُعادل فكرة الشكل النوع والبِنْية والطريقة، ويُمكن القول: إنّ الأدب هو إعطاء شكل لأي عمل بشأن الأشكال

المُستعملة للُّغة لتمييز خطوطها العامة.

ولا يوجد أي مجال في العلوم الإنسانية لا يهتمّ بالشكل، إذ من الصعب مُقاربة كل أشكال الأدب، لأنها في حالة تنامٍ تاريخي من جِهة، ولأنها خليط في الغالب بأُخرى ذلك أنّ البلاغةَ تُميز بين العمق (محتوى/ رسالة/ فكرة) والشكل (أُسلوب/ طريقة/ قول).

ويطرحُ تأمّل الشكل قضيتين:

إحداهما: علمية؛ مجموع اللُّغات ومنها الأدب يُمكن النظر إليها باصطلاح مُعارضة مُعتمد بين شكل بسيط وشكل مُعقّد وشكل شعبي وشكل حر وشكل ثابت وشكل مشفّر، وهذا يفترض أشكالًا عالمية. هكذا يكونُ الشكل موضوع شعرية تاريخية، ودعوات إلى تاريخ الأشكال الأدبية.

والقضيةُ الأُخرى: أيديولوجيَّة؛ تعود إلى مفهوم الفنّ نفسه: هل هو طريقة قول شيء أو طريقة قول فقط؟ فَفِي الحالةِ الأُولى: نجد أن الشكلَ وظيفيّ في الخطاب، وفي الحالة الثانية: هو غاية الإبداع في الفنّ للفنّ. وفي هذا الأخير يُمكن الحديث عن الشكلانية بالمعنى العام، حيث إنّ الأدب ليس مُجرّد شكلانية بل هو شكل والأدب وتاريخه يتغذى بالاثنين معًا.

**الشكلانية إذن:**

1. مجموع عَلاقات تعرف نظام علامات في تعارض مع الجوهر، عند هلمسليف.

2. اللُّغة نظام أشكال.

3. شكل المضمون تقطيعٌ للمفاهيم بوساطة العلامات، أما شكل التعبير فهو تقطيعٌ للفونيمات والحروف بوساطة العلامات.

4. لا أساس في السّيميولوجيا لتعارض الاستعمال الرائج بين الشكل والمضمون والمعنى والعمق.

5. تعكسُ استعمالات الشكل تاريخَ الفكر المُستعمل وأسسه الإبستيمولوجيَّة في نظرية من النظريات السيميائيَّة.

6. مفهومُ الشكل موروث أرسطي يُعارض المادة، ومن هذا التقسيم يقتربُ الشكل من مفهوم البِنْية.

7. يسمح تأويل هلمسليف للمفهوم السُوسيريّ للشكل بتحديد سيميائيَّة لهذا الأخير من الوجهتين المنهجيَّة والإبستيمولوجيَّة.

**أما الشكلية فهي:**

1. إطلاق مبتذل يُقابلُ الأتيكيت، وقد أصبح الإطلاق شائعًا للحد الذي فقد دقته.

2. يتجنّب الشكلاني استعمال (الشكلية) لتلافي هذا الالتباس.

3. الشكلية إغراق في مظاهر ظاهرة ما.

**والتشكيلية:**

1. تسجيل لنظرية في لُغة شكلية تفترضُ وجود نظرية ذات مجموع مفهومي مُتداخل التعاريف والتراتيب.

2. لم تصل النظريةُ السيميائيَّةُ بعد إلى مجال يسمح بالتفكير في تشكيلها، إذ علينا أن نعترفَ بأنها ما زالت في وضع ما قبل التشكل.

**والتشاكلية:**

1. وحدة انسجامية تنزعُ إليها عناصر الخطاب.

2. هي الهويةُ الشكليةُ لبنْيتين أو أكثر، تُحيل على تصميم أو مُستوى سيميائي مُختلف يُتَعَرَّفُ بفضل التماثل المُمكن لقنوات العَلاقة المُكوّنة له.

**والتشكل الخطابي:**

1. نحصل على تشكل خطابي حين يُمكننا تحديد قاعدة في مجموعة تعريفات لتحديد نظام الروابط ومواقع الوظائف والتحولات، داخل موضوعات التعبير والمفاهيم وأنماطها كما يرى ذلك ميشيل فوكو.

2. التشكيلُ الخطابي هو ما يسمحُ باكتساب خطاب لهويته.

**والتشكل الخارجي:**

1. يظهرُ التشكل الخارجي للخطاب نوعًا من أنواع القصة الصغرى ذات التنظيم النحو-سيميائي المُستقل، والقادر على الانْدماج في وحدات خطابية مُتسعة، وهذا يعني أنه يخضعُ لسِياقٍ آخر.

2. ترتبطُ إشكالية التشكل الخارجي بإشكالية الحوافز في ميدان الفولكلور.

3. التشكلُ الخارجي مظهر من مظاهر تشكل الخطاب الأدبي لدى القارئ المُتوهم.

**التَّقاطُعات:**

المقطع؛ الشفوية؛ النوع؛ الشكلانية؛ الشكل البسيط؛ الشِّعرية؛ البِنيويَّة؛ الأُسلوب؛ النشيد؛ الشِّعر.

Bonnes Lettres; Didactique (Littérature); Doxa; Fragment; Maxime; Oralité; Proverbe; Satire.
Formalistes: Formes brèves et sententiales: Formes Fixes; Genres littéraires; Poétique; Structuralisme; Style.
Ballade; Chanson; Complainte; Poésie; Sonnet; Vers; versification.

المصادر:


- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية**، دار الفكر، القاهرة، 1996.
- فرانكو موريتي، **علامات أُخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية**، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم وآخرين، النجاح، البيضاء، 1996.
- BRENNER, C.D., «*le développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII siècle*», Publications in Modern Philology, 1937-1941, XX, 1.
- SAULNIER, V.L., *Proverbe et paradoxe au XV et XVI s., Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e s.*, Paris, CNRS, 1950, p.88-92.

- SCHAPIRA, C., *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, 1997.
- SCHULZE-BUSACKER, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age Français*, Paris, Champion, 1985.
- ECO, U., *L'œuvre ouverte*, trad. Fr. par C. Roux de Bézieux et A. Boucourechlieve, Paris, Seuil, [1965], 1979.
- FONTAINE, D., *«Formes simples», La poétique. Introduction à la théorie générale des formes* littéraires, Paris, Nathan, 1993.
- JOLLES, A., *Formes simples*, Paris, Seuil, (1930), 1972.
- *Le récit littéraire des années 80*, A. Mercier et F. Fortier (dir.), Voix et Images 69, vol. XXIII, n°3, printemps 1998.
- ROUSSET, J., *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.
- GRAMMONT, M., *Petit traité de versification française*, Paris, Colin, 1965.

## المقطع Fragment

المقطع بقيةُ عملٍ قديم تخلّف عن المجموع ووضعته المُصادفة في طريقنا، وهو بذلك يُمثّلُ شاهدًا على الماضي ومُساعدًا على فهمه.

ويُمكن كذلك تعريف المقطع بأنّه خُلاصة مأخوذة بطريقة إرادية من كتاب أو خطاب، والمعنى الثالث يُشيرُ إلى نوع نما مُبكرًا بِوَصْفِه جماليّة مقطع، ينظر إليه في حد ذاته دون إحالة على تنظيم شامل، وبذلك فهو أحيانًا يُعدّ شعار بعض المُعاصرين.

ويُخاطرُ المقطع عمليًّا بالخلط بينه وبين بقية نصّ بالنسبة إلى النُّصُوص القديمة، على غرار فلسفة «هيراقليط» التي وصلت إلينا في شكل مقاطع بأُسلوب مقطعي، وكذا حكم إيرازموس التي ظهرت (1500) و(مقالات) مونتان (1580) من هُنا، جاءت مجاميعُ المقاطع (مقاطع تاريخ هزلي) ليتوفيل دوفيو (1623) وحكم لاروشفوكو (1665) و(أفكار) باسكال (1670) ولابرويير (1688). وكلها تنتمي إلى منطقٍ غير مُترابط، وهو ما يظل مُفتقدًا للانسجام ويبحثُ عن لُغةٍ جديدة في عالم تُعدّ فيه الوحدة واليقين غير بديهيتين.

ويخلصُ تأمّل الرومانسيّين الألمان إلى أن المُتطلّبات المقطعية تُترجمُ أزمة تتجاوز الأدب نحو الأخلاق والسياسة والعقيدة والفن، لأنّ إرادةَ الشّمولية أصبحت مُستحيلةً في تلبية الرغبات. لهذا، كان المقطع أثرًا لذلك وعلامة عليه.

فالكتابةُ المقطعية لسيوران في القَرْن 20 تتموضعُ بشكل واضح في هذا الاتجاه، وكذا (مقاطع من خطاب عاشق) لـ «بارت» (1977)، والمُفارقة الصارخة أنّ استحالة الانتهاء وختم كتاب أصبحا محرّكًا للكتابة؛ فالكتابة المقطعية لم تَعُد دون رأس أو ذيل بل غدت ذات رأس وذيل. وهذا المفهومُ أسهم هو أيضًا في تطور القَرْن 20 بالنسبة إلى رواية ترفض أدبية المَحْكي وتُسهمُ في تعداد طرائق القراءة على حساب الانسجام والعمق النفسي

للشخصيات، مُتغذية بتأثير مُتزايد لوسائل الإعلام التي تفرضُ تقطيعًا للأخبار، مُعزّزًا استحالة النظرة الشاملة إلى العالم. فمن فاليري إلى بارت مرورًا ببلانشو نما جزءٌ كبيرٌ من الأدب ونظريته تأملًا في المقطع، بِوَصْفِه أحد أعراض أزمة الأنواع والموضوعات، بإبراز مشروع ثقافي مؤسس على اللاتمامية، ورفض ادّعاء شمولية الأجزاء الموزّعة لمخطوط تتعدّد اختلافاته، ويظل الجانبُ السلبي للمقطع قائمًا. فربما كان طريقةً لتمييزِ الأشكال المُوجزة.

وإذا كانت الحكمة تتميزُ بانغلاقها فالمقطع يتميزُ بعدم استمراريته؛ لأنّ انفتاحه الراديكالي والنوافذ التي يفتحها الفكر تحتمل مُخاطرات مَعرفية، بإرادة ترك المسائل مفتوحة، بما يُثيرُ تناقضًا خطيرًا، وحالة النازية مع نيتشه في تحريف أقواله واضحة. فهل يُمكن تعريف المقطع كالحكمة عبر وظيفة نمط عام؟ إن قوةَ المقطع تعودُ إلى عدم حسمه، فَفِي (أتذكر) لبيريك (1978) خليط ذكريات حميمية أو مُشتركة، بما يبعدُ المقطع عن الجرد، لكنه يبرزُ تعقّد جمالية المقطع وغناها وأهمّية القضايا الإبستيمولوجيَّة التي يُثيرها.

**التَّقاطُعات:**

فن الشِّعر؛ اللغز؛ القوالب؛ الأشكال؛ المجاميع؛ الأمثال؛ البلاغة؛ التشظي؛ الرومانسية.

Arts poétiques; Enigme; Formes brèves et sententiales; Maxime; Receueil; Romantisme.

**المصادر:**


- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- سمويل ليفن، **البِنْيات اللّسانيّة في الشّعر**، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، الحوار، البيضاء، 1989.
- عبد القادر قنيني، **المرجع والدلالة في الفكر اللساني**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1988.
- صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر، القاهرة، 1990.
- ESCOLA, M., *Introduction de la Bruyère, les caractères*, Paris, Champion, 1999.
- HEYNDELS, R., *La pensée fragmentée: discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, et la modernité)*, Liège, P. Mardaga, 1985.
- LACOUE LABARTHE, P. et NANCY, J.L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1979.
- MARIN, L., «L'écriture fragmentaire et l'ordre des Pensées de Pascal», dans B. Didier et J. Neefs (dir.), *Penser, classer, écrire*, Paris, PUV, 1990, p.11-26.
- MICHAUD, G., *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989.

# G

## عبقري Génie

العبقريةُ هي قوةُ إبداع الكاتب أو الفنّان حين يكون رائعًا، أما المعنى الأصلي فهو مزاج واستعداد فردي.

ظهر المفهومُ مع دي بيلي بالمعنى اللاتيني في الملاح الحارس، أما شيوعه فكان في القَرْن 18 في التشديد على القوى الشّيطانية، أما العبور إلى الرومانسية فلم يكن إلا تدريجيًّا.

ويُشيرُ عبقري القَرْن 18 حسب الفلاسفة إلى روح جميلة وإبداع إلهي وطاقة إبداع في عصر الموسوعات (1755/ 1750)، تقديسًا للكائن الاستثنائي بعطائه، زيادةً على المآسي التي يجرها العطاء لعدم فهم المعاصرين له. وتحوّلت العبقريةُ مع الأنوار إلى قضية مزاج وتضافر القدرات الثقافية (الانتباه/ العقل/ التخيل)، فالعبقريّ يُعارض (الروح/ الذوق/ علو الكعب) (سكرة/ هذيان/ حماسة)، وكل أحداث العالم تترك آثارها فيه حسيًّا وعضويًّا عبر التجربة الوجودية.

ويتساءل عصرُ ما قبل الرومانسية عن أعراضها المرضية لأنّ الكاتبَ مُبدع هشّ، فالعبقرية ليست سعادة بل هي أزمة، إنّها أسطورة الفكر القاتل، ولا سيّما أن مُعادلة العبقرية بالجنون لدى الرومانسيين حاضرة باستمرار.

لهذا، تُوافق مقولةُ لامارتين في «مملكة العبقرية» 1830 مقولة موسيه «اضرب على قلبك فهناك مقرّ العبقرية» ومقولة بلزاك «العبقريّ يعيش، يستدين، يمرض، يُغامر عاطفيًّا».

لهذا، غاظت العقائدية القوالبية الإناسة والأجيال اللاحقة مع رينان الذي عدّ العبقرية جذامًا ضد الفردية النخبوية.

حتى إنّ فلوبير يرى «العبقرية هي الصبر». لهذا يُقرر «معجم الأفكار الجاهزة» عدم جدوى تقديرها، إنّها عصاب سيرة ذاتية وخفايا مُعجزات.

من ثمّ، يُركزُ عصرُ العقلانية على عمل الكاتب لاستبعاد صوفيته، واختفت العبقرية من الشّعرية المُعاصرة، في حين

أنها تظل قائمة في الخطاب العادي، تركيزًا على النصّ وماديته الملحوظة.

العبقرية إذن:

1. يعرفها غولدمان بالقدرة على تحقيق أقصى ما يُمكنُ من الانسجام، على مُستوى التحليل الأدبي.

2. تمتزجُ العبقرية بنوعٍ من الميتافيزيقا في التفكير الكلاسيكي.

3. العبقرية هي سُمعةٌ أدبيةٌ تتعدّى الحدودَ الفضائيَّة والزمانية.

أما العربُ، فيحيلون على «عبقر» وهو فضاءٌ كثير الجِنّ، ينسب إليه الحذق أو جودة الصنعة وقوتها، وحين يتحدّثُ عن العبقري فهو مُجرّد بسط أو كل جليل، نفيس، فاخر.

من ثمّ، جاء تصوُّر جنّة عبقر، لكن الإجماع يتمّ بشأن دلالة العبقري على النابغة الذكي الذي يأتي بما لا يأتي به غيره.

**التَّقاطُعات:**

الإبداع؛ الإلهام؛ الجنون؛ الهذيان؛ الكآبة؛ التسامي؛ الموضوعات؛ التكوينيَّة؛ الشِّعر.
Création litéraire; génétique (critique); inspiration; mélancolie; Poète; Sublime.

**المصادر:**

- شاكر عبد الحميد، **الأدب والجنون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- شاكر عبد الحميد، **الأدب والغرابة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
- GRAPPIN, P., *La théorie du génie dans la préclassicisme allemand*, Paris, PUF, 1952.
- MATORÉ, G. & GREIMAS A.J., «La naissance du «génie» au XVIIIe siècle. Etude lexicologique», le Français moderne, octobre 1957, p.256-272.
- ZILSEL, E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. De Michel Thevenaz, réf. De N. Heinich, Paris, Minuit, (1926), 1993.
- ZUMTHOR, P. & SOMMER H., «A propos du mot génie», *zeitschrift Fur Romanische Philologie*, 1950, p.169-201.

## أصل الخطاب
## Généalogie du discours

يعود الاصطلاحُ إلى نيتشه في كتابه «في أصل الأخلاق» (1887) وفوكو في كتابه «حفريّات المعرفة» وهو تركيبة كيميائيَّة لتفاعل مشاعر وقِيَم تتكوّنُ منها أشكال خطاب معرفي، فالجنون عَلاقة قوة في تكوين المَعرفة وتخفي أشكال خطابات شبه موضوعية، ذلك أن نيتشه يرى أنّ أساسَ النظم الخلقية ومعانيها لا يشتقّ من أنماط تقويميّة بل يُمكن أن تدرك في أصلها التاريخي بِوَصْفِها تعبيرًا عن اختلاف في تقويم الهويّة.

والاصطلاح من وِجهة نظر دولوز يعني النظم الخلقية القائمة على رد فعل أكثر منها نظمًا خلقية فعالة وإيجابية.

ويعودُ الاهتمام النيتشوي بأصل الخطاب إلى «إنسان مُفْرِط في إنسانيّته» (1878) بِوَصْفِه تركيبة لشكل من أشكال كيميائيَّة لتفاعل المشاعر والقِيَم التي

يُمكن فهمها علميًّا أو تاريخيًّا لاكتشاف أُصولها الخلقية.

ونخلصُ من هذا الطرح إلى أن كلّ مُقدّس يُمكن تفسيره ماديًّا بكفاية. وهذا ما دفع فوكو إلى الانطلاق من تاريخية أشكال الخطاب المَعرفية لتأكيد أهمّية عَلاقات القوة في تكوين المَعرفة. وهذا يعرض طرحه للانتقاد وأنه خاضع هو أيضًا للعوامل التاريخية نفسها.

**التَّقاطُعات:**

الإبداع؛ الأدب؛ الكتابة؛ العبارة؛ التوضيح؛ المخطوط؛ عتبات النص؛ فقه اللُّغة؛ النص.
Creartion; litterature; ecriture; Enonciation; illustration; Manuscrit; Peritexte; Philologie.

**المصادر:**


- محمد الماكري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- جوناتان كولر، **النظرية الأدبية**، تر: رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
- BELLEMIN-NÖEL, J., *Le texte et l'avant texte*, (éd.) Larousse, 1972.
- GRAFTON, *Les origines tragique de l'erudition*, (éd.) Seuil, 1998.
- HAY, L., *Les manuscrits des écrivains*, (éd.) Hachette.


## النوع الأدبي Genre (Litt)

يُشيرُ النوع إلى طبقة موضوعات تتقاسم سلسلة طوابع مُشتركة في المجال الثقافي، ويشمل الاصطلاح استعمالين غالبًا ما يمتزجان:

- أحدهما: استعمال تنظيري للنُّصُوص واللُّغات، يُحدّد قواعدَ الأشكال ومُحتواها وهدفها على غرار التراجيديا المُستدعية للشكل المسرحي.

- والآخر: استعمال تجريبي يعمل عبر التاريخ على تجميع الأعمال في مجاميع قارة إلى حدٍّ ما حسب معايير رواية تُحدّد بِوَصْفِها مَحْكيًّا ينقسمُ إلى أنواع صغيرة. وقد اقترح المُفكّرون والكُتّاب نظرية الأنواع، لأنّ جمهورية «أفلاطون» وفنّ شعر «أرسطو» يرتئيان شعرية تمثيلية سرديًّا ودراميًّا. ذلك أنّ أفلاطون يُدشّن تمييزًا بين تقديم مُباشر لمُحاكاة وسرد حكائي، أما أرسطو فلم يُعالج غير التراجيديا والملحمة حتى وهو يُشيرُ إلى الحوار والشِّعر الغنائي دون مُعالجتهما، كما قوربت أنواع بلاغية في (فيدر) أفلاطون و(بلاغة) أرسطو.

والشائع هو تقسيم (الملحمي/ الدرامي/ الغنائي) ولا سيّما في (فنّ شعر) رونسار وبوالو في القَرْن 19.

ويُطلق جيرار جينيت اسم «غبار الأنواع» على باقي جرد الأنواع، ونمت توجّهات فلسفية مثالية مع غوته وهيغل وهيغو (1827)، لهذا كانت الأنواعُ تُطابق عصورَ الإنسانية فكان امتزاج الأنواع في القَرْن 20 مع تنظيرات تودوروف/ جينيت/ شافير واقتراح شعرية عامة وصفية لمُصالحة

التاريخ ونَسَق النوع بِوَصْفِه تشفيرًا. وهكذا يؤسس النوع لعقد مبدئي للمُتلقّي (كان يا مكان) حتى كانت حكاية.

تمنح أنساق النوع بداهة تُقدّم انسجامًا، لكنها تظلّ تقريبيةً تتردّد بين أنماط واسعة وخُصُوصيات ضيقة. فلكلّ مرحلةٍ زمنيّةٍ تصنيفها النوعي مُباشرة في مُدونة ضمنية للآداب المُعاصرة بِوَصْفِها أنواعًا كبيرة وأنواعًا صغيرة، لتُغير مفاهيم الأدب وطرائق إدراك الشّعرية.

لقد كانت الفنونُ الجميلة تضمّ الفصاحةَ والشِّعر، أي: إن الأنواع ترتبط بالبلاغة، في حين كان الأدب الشخصي (مذكّرات/ أيام/ سير) مغيبًا في فن الشِّعر وغير مُتموضع في الشّعرية العلمية.

وثمّة صعوبة أُخرى في الإبداع الأدبي هي أنّ كثيرًا من الأعمال تُمارس إزعاجًا للنوع في أعمال دانتي/ رابليه/ سرفانتيس/ جويس لأنّ الكثير يمزج بين الأنواع كدينامية جديدة تستجيب لما يَجدُّ من إبداع، فالأعمال الكبرى تتجاوزُ الأنماطَ القائمة دون قطيعة مع القوانين العامة.

لقد فرضت (ديكاميرون) بوكاشيو نوعًا جديدًا للأقصوصة، مع أنها كانت تذوبُ أنماطًا مُتعدّدة لمَحْكيات موجزة.

من ثمَّ، تبرزُ قضيةُ الأنواع مُفارقة، مُؤسَّسة لفن الأدب حسب حساسيات عصرها وجماليّاته.

**النوع:**

1. يُشيرُ النوع إلى طبقة خطاب، تُتَعَرَّف بفضل مقاييس اجتماع-لغوية.

2. النوع أو الجنس تنظيمٌ عضويّ لأشكالٍ أدبية، ويُمكن تمييز الأنواع الكبرى من الأنواع الصغرى في نظرية الأنواع الأدبية، التي تقوم على محورين مُتمايزين:

أ: مفهوم كلاسيكي يقوم على تعريف غير علمي لـ الشكل/ المضمون، ولبعض طبقات الخطاب الأدبي (الكوميديا/ التراجيديا).

ب: مفهوم «واقع» أصالة، تكشف عن عوالم مُختلفة وتسلسل سردي.

**التَّقاطُعات:**

الفن الشّعري؛ الجمالية؛ الشكل؛ التاريخ الأدبي؛ القراءة؛ التلقي؛ البلاغة.
Arts poètiques; Esthétique; Forme; Histoire littéraire; Lecture, Lecteur; Poétique; Réception; Rhétorique.

**المصادر:**


- جان ماري شيفر، **ما الجنس الأدبي؟**، تر: غسان السيد، اتحاد كُتّاب العرب، دمشق، 1997.
- جان ماري شيفر وآخرون، **نظرية الأجناس الأدبية**، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي، جدة، 1994.
- جيرار جينيت وآخرون، **نظرية السرد**، تر: ناجي مصطفى، الحوار، البيضاء، 1989.
- ك. فانسان، **نظرية الأنواع الأدبية**، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.

- FOWLER, A., *Kinds of literature. An Introduction to the theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard UP, 1982.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1984.
- SAINT-GELAIS, R., *Nouvelles tendance en théorie des genres*, Québec, NB, 2000.
- SCHAEFFER, J.M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 1989.
- GENETTE et TODOROV (dir). *Théorie des genres*, G. , Paris, Seuil, 1986.

## الإشارية Gestualité

1. دخلت الإشاريةُ بِوَصْفِها حقلًا إشكاليًّا خاصًّا في التأمل السيميائي شيئًا فشيئًا.

2. كانت الإشاريةُ وما زالت تُعدّ ظاهرة فوق لسانيَّة ذات وظيفة مساعدة في إطار التواصل.

3. يُمكن تحديد الإشارية المُصاحبة للكلام، التي يشكّ في نقلها المضمون الموضوعي، بِوَصْفِها عمليّة لتأطير التعبير، لكون المقولات مُجرّدة وهذا ما دفع إلى اقتراح دراسة الإشارية بِوَصْفِها لُغة ينطبقُ عليها التقعيد السُوسيري لنظام العلامات، وذلك بدراسة النُّصُوص الإشارية (الرقص/ الفولكلور/ الباليه/ الميم).

**التَّقاطُعات:**

النشيد؛ الفروسية؛ الكلاسيكية؛ الأُسلوب؛ التواصل؛ العلامة.

Chanson de geste; chevalerie; cycle; enfances; moniage.

Bienséance; classicisme; cour (littérature de; distinction; esthétique; honnête homme; style.

**المصادر:**

- أُمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- بيير جيرو، **علم الإشارة**، تر: منذر عياشي، طلاس، دمشق، 1988.
- ترنس هوكز، **البِنيويَّة وعلم الإشارة**، بغداد، 1986.
- BARRÈRE J.B., *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, Paris, Klincksieck, 1972.
- GENETTE G., *La relation esthètique*, Paris, Seuil, 1997.
- KLEIN, R., *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
- MICHAUD, Y., *Critères esthétiques et jugment de goût*, Nîmes, J. Chambon, 1999.

## حاشية Glose

يُقدّم العرب «حواشي الكلام» تعبيرًا عن جوانبه ورقيق تعبيره. من هُنا جاء تعبير «حلو الشِّعر رقيق حواشي الكلام» تعبيرًا عن رقّة الكلام وجماله وجودته وحسن أُسلوبه. لكن النقلة النوعية لقرننا تمنح الحواشي والحاشية دلالاتٍ أُخرى.

تُشيرُ الحاشية إلى مُلاحظة موجزة توضع على صفحة النص نفسه، من أجل تفسير معنى كلمة غير واضحة أو فقرة غامضة. وهي بهذه الصفة مُمارسة فقهية وطباعية. ويُمكنها توسُّعًا الإشارة إلى إعادة كتابة تأويلية لنمط، يتعلقُ بالتلقينيَّة والتأويلية. ويُميزُ المُستويان حاشية الفقرة والتعليق النقدي في

الاقتراب من النصّ. فَفِي العصور الوسطى كانت الحاشية تعليقًا على كتاب عقائدي وسلطة تلقينيَّة للثقافة اليونانية واللاتينيَّة، وبذلك نُميّز حاشية ما بين السّطور بِوَصْفِها مجموع مُلاحظات تفسيرية ونحوية وتاريخية، كما نُميّزُ حاشية هامش عادية لإنارة مُختلف المعاني الخفية للملفوظ.

من ثمَّ، يُفسرُ التعاطي للحاشية عددًا مُختلفًا من النُّصُوص المنقولة عبر العصور، بغاية إبداع على هامش نقل الموروث الثقافي، لإبراز أفضليّة المُعاصرين على القدماء، بإدماج الحاشيةِ في النصّ أحيانًا لتكييف طبيعة النص النَّمُوذَج وكثافته. وقد اعترضت النهضةُ على هذه المُمارسة التي عُدَّت بعثًا غير مُخلص للمادة، باتِّهام المُحشِّين بخداع طبيعة النُّصُوص المُقدّسة لمصلحة إقامة تعليم مدرسي في الوسط الجامعي، وبذلك سارع المُعلّقُ النهضوي إلى إنجاز تحقيقاته من خلال أُصولها لا مقولاتها، من أجل تنقيح معانيها عبر تعليق نقدي نهضوي.

من ثمّ، لم تغب الحاشيةُ عن التعليق النقدي، لكن وضعها كان حسب الحاجات الجديدة للنصّ المُقبل على الطبع، لتتحول إلى مُلاحظةٍ في أسفل الصفحة، ومُجرّد مُلحق يعمل بوظيفة تكميلية للتأويل والتعليق، كبِنْية وإضافة وإخبار مُهم للفهم.

تُدرك إذن الحاشية الوسيطيّة والتعليق الأدبي الحديث سلطة نصّ، لإعطاء شرعيَّة للدراسة في حُضن برنامج تعليم خاص، لكن الاختلافَ بين النَّمطين يقوم على القيمة الاستبدالية للحاشية التي عليها أن تفهم بِوَصْفِها طريقةً واسعةً مجازية لنقل معنى ومُتداخلات نصية، تسمحُ بالعبور إلى مُختلف مستويات المعنى والأنماط الأدبية والرمزية، انطلاقًا من الجزء إلى الكلّ.

وبإدماج الحاشية في النصّ أحيانًا تُقدّم الحاشية وظيفةً جديدةً بِوَصْفِها فعل تأويل وإبداع، واضعة بذلك المؤول مُعادلًا للمُؤلف، كما لو كان المؤول قد اكتسب سلطة احتلال مكانة المُؤلف.

تُدمج شفرة المجاز في نظرية لُغز يقتضي كتابة استبدالية للنصية السابقة. ومن هذا المنظور، ترتبطُ القراءةُ بالكتابة عبر حاشية تُجدّد وتُكيّف النصّ أكثر من إصلاحه. من هُنا، فالحاشية مُكوّن أساسي لفعل الإبداع الأدبي السابق، وتبدو واضحةً في كثير من التحقيقات. وحاليًّا، ينتظرُ من التعليق على النصّ إنجاز تناصّ دقيق، يقوم على هيرمينوطيقية واضحة، فتاريخ سوسيولوجيا الأدب يُعارضُ الحاشية ويختزلها إلى مُجرّد تعليق داخلي محض.

**التَّقاطُعات:**

السلطة؛ الملخص؛ النشر؛ فقه اللُّغة؛ الهيرمينوتيك؛ الإناسة؛ الشرعيَّة؛ النقد الأدبي.

Allégorie; Authenticite; Autorite;

Commentaire; Edition; Philologie; Humanisme.

المصادر:

- حاشية المهدي الوزاني على شرح التهامي البوري على منظومة الطيب ابن كيران في المجاز والاستعارة، 1924.
- عمر عمور، حواشي كشاف الكتب المخطوطة بالخزانة الحسنية، الوراقة الوطنية، مراكش، 2007.
- IRVINE, M., *The Making of Textual Culture*, Cambridge Univ Press, 1994.
- CASTELLANI, GM, *Les Commentaires et la Naissance de la Critique Littéraire*, Paris, A. Livre, 1990.

## الكلوسيماتيكية Glossématique

1. كلمة يونانية يقتبسها هلمسليف ويطلقها على النظرية اللِّسانيَّة التي أنجزها بمُساعدة صديقه هـ. ج. أولدال، ويطبع المُصطلح أربعة خطوط:

أ. الطريقة التحليلية السابقة للتركيب.

ب. الإلحاح على الشكل.

ج. اعتبار شكْلَي التعبير والمضمون.

د. مفهوم اللُّغة بِوَصْفِها نظامًا سيميائيًّا من بين أنظمة أُخرى.

2. أدّت الكلوسيماتيكية دورًا خاصًا على الرَّغْم من قلّة انتشارها، لأنّ نظرية اللُّغة التي يُقدّمها هلمسليف تحت هذا الاسم تقدّم نفسها بِوَصْفِها نظريةً منسجمة وتامة، كما كانت عنصرًا حاسمًا في تشكيل السيميائيَّة الفرنسية.

التَّقاطُعات:

النظرية اللِّسانيَّة؛ التحليل؛ التركيب؛ الشكل؛ المضمون؛ النظام؛ السيميائيات.

Theorie; Linguistique; Analyse; Forme; Contenu; Systeme; Semiotique.

المصادر:

- محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991.
- POPPER, K., *La Connaissance Objective*, Paris, Flamarion, 1991.
- HJELMSLEV, L., *Prolégomènes à une Théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.
- CHOMSKY, N., *La Linguistique Cartésienne*, Paris, Seuil, 1969.

## الذوق Goût

يكون الذوقُ فيما يُكره ويُحمد، وكَثُر حتى جُعل كل تجربة تخص لطائف الكلام. لهذا، صار معيارًا في نقد الكلام وتمييز جيّده من رديئه، وهذا ما يُصنف أهل الذوق والمَعْرفة في «دلائل الإعجاز» ضمن ذوق وإحساس روحاني.

لهذا، يُربَطُ بين الذوق وإدراك الإعجاز، ومُخالطة اللِّسان وحصول ملكة البلاغة للّسان. من هُنا كان الذوقُ السليم مُرتبطًا بالثقافة والدّرْبة والرياضة.

المعنى الحرفيّ للذوق قُدرة على التذوق واستجلاء النكهة، أما المعنى التصويري فهو حكم جمالي وقُدرة على تمييز الجميل. وقد ارتبط الذوقُ في الغرب النهضوي بنظرية طبية للأمزجة المُفسّرة لتنوّع الاختيارات الفنية الذاتية، اقتبسه الفنّ الإيطالي لإبراز الأذواق النافذة. أما في التأمل الأفلاطوني ثم

الوسيطيّ، فقد ظلّ الجميلُ تمثيلًا حسيًّا للحقيقي، ومع استقلال المُتَع الفنية أصبح نوعًا لما يرْغب فيه، في عَلاقة بالفردية النفسية والفيزيائيَّة وعَلاقة بالطرائق الخاصة للحكم، وهذا يُحافظ على فكرة التعارض بين المعايير العقلية العالمية والذاتية الخاصة.

وترتبطُ فكرةُ الذوق الرفيع بقِيَم أساسيَّة للرجل الناضج والمُستقيم. وقد جمع القَرْن 17 بين الأبعاد الجمالية والأخلاقية والاجتماعية. من ثمَّ، ظهرت نزعتان للذوق ترتبطُ إحداهما بمعيار تضمن الفن عنصر دقة تحس وتحب، لذلك كانت الأذواق والألوان لا تُناقش، حتى ونحن نواجهها بالعقل والحس الجيد. أما النزعةُ الأُخرى فترتئي جمالية حس يُغلِّب الحدس، مع أنّ القاعدة والذوق يشتغلان معًا. فمنذ عام 1630 أوجد شابلان قاعدة وحدة الزمان انطلاقًا من ذوق الناس الرفيعين.

أصبحت القضيةُ مركزية في نقاشات الجمالية مع كانط في عرضه للأذواق في مواجهة الذوق المُطلق الحدسي المُطبق لقواعد لا يعرفها إلا عبر مُمارسة العادة، ويختزل فولتير الذوق إلى مرض الروح، كما عدَّه حكم تجربة. فالجميل دون منفعة مُباشرة نسبي وحساسية مُشتركة، ناهضها الرومانسيون بثورتهم على المُعتمد الكلاسيكي، ذلك أن هيغو يرى في الذوق وعيًا نقديًّا للعبقرية يتعالى على القوانين.

من ثمّ، تحوّل الذوق ضحيّة هذا المُنعطف الداخلي إلى وهم وحنين إلى ماضٍ يُعدّ خلطًا للقِيَم أو تماشيًا مع الجاهز. أما فنّ الطليعة فكان ضدّ الذوق، إذ يخفي النقاش الجمالي الحديث عنه في مُجتمع الاستهلاك.

وقد استنكرت السوسيولوجيا الشروطَ التاريخية والاجتماعية لإنتاج الأحكام الجمالية المُرتبطة بالرأسمال المدرسي والعادات الثقافية، لكن النقاشَ يستمرّ في تقاسم دعاة الموضوعية والذاتية الاهتمام بالعَلاقات الجمالية.

**التَّقاطُعات:**

النشيد؛ الكلاسيكية؛ الجمالية؛ الأُسلوب؛ المذاهب؛ القيم؛ الذات.

Chanason de geste; chevalerie; cycle; derimage; enfances; moniage.
Bienséance; classicisme; cour (littérature de; distinction; esthétique; honnête homme; style.

**المصادر:**


- إليزابيت درو، **الشِّعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- صلاح ذِهْني، **تذوق الأدب**، المعرفة، القاهرة (د.ت).
- محمد علي أبو حمدة، **في التذوق الجمالي**، الجيل، بيروت، 1984.
- مصري حنورة، **سيكولوجيَّة الذوق الفني**، دار المعارف، مصر، 1985.
- BARRÈRE J.B., *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, Paris, Klincksieck, 1972.
- BOURDIEU P., *La distinction*, Paris, 1979.
- GENETTE, G., *La relation esthètique*, Paris, Seuil, 1997.
- KLEIN, R., *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
- MICHAUD, Y., *Critères esthétiques et jugment de goût*, Nîmes, J. Chambon, 1999.

# H

**الهيرمينوطيقية Herméneutique**

يُحيل الاصطلاح على تفسير الكتب المُقدسة، لكن حداثته ترتبطُ بشلايرماخر (1769-1837) الذي عَدَّه:

- تأويل فن من فنون التفسير.

- معنى النصّ يرتبطُ بقرائه الأصليين.

- دورية التفسير ترتبطُ بمُجمل النصّ.

- وضوح الفهم لا سوء الفهم.

أما ديلتاي (1833-1911) فيُفرق بين الفهم والشرح.

ويرتاب هايدغر في دور الذات في تفسير النصّ وتكوين المعنى.

فالمعنى والتفسير ضرورتان وجوديتان.

ويرى غادامير (1900) معاني النُّصُوص لا تعتمدُ على مفهومها الأصلي لدى كاتبها بل تعتمد على لُغة ومعايير وتقاليد.

ويُشيرُ المُصطلح إلى تفسير النُّصُوص الدِّينيَّة والفلسفية، مُستحضرًا عَلاقة النصّ بمرجعه ومُعطياته الخارجيَّة، ومن ذلك السِّياق الاجتماعي والتاريخي.

ويُعد التأويل:

1. طريقة تأويل وتخريج تدرس المبادئ المنهجيَّة في التعامل مع النُّصُوص لتفكيك رموزها وكشف أغوارها في التقليد القديم.

2. الهيرمينوطيقية - حديثًا - نظرية تأويل رموز اللُّغة الأدبية، بِوَصْفِها كلًّا لعناصر ثقافية ما.

3. الهيرمينوطيقية درس يُجاور السيميائيَّة، ويأخذ منها عناصر كثيرة في حدود تمفْصل نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنصّ من منظور بول ريكور.

4. نُلاحظُ أنّ ميدان الهيرمينوطيقية ميدان خاص، يُقيمُ عَلاقة بين النصّ والمرجعية، مُتشبّثًا بالمُعطيات الخارج-لسانيَّة للخطابات بشروط إنتاجها وقراءتها.

5. تعمل الهيرمينوطيقية على إدخال السِّياق السوسيو-تاريخي، ومن ذلك سِياق الفهم في مُحاولة لاستخلاص المعنى، انطلاقًا من افتراض وضع فلسفيٍّ للمرجعية بِوَصْفِها مقياسًا للتقويم عبر لُعبة مُعقّدة.

6. مجموع معارف وتقنيات تسمح بتكليم العلامات والكشف عن معانيها. من هُنا، كانت السيميولوجيا مجموع معارف وتقنيات تسمح بتمييز العلامات وتحديد ما يؤسسها، كعلامات لمَعرفة روابطها وقواعد تسلسلها مع «ميشيل فوكو».

وتعود أُصولُ الاصطلاح إلى مُمارسة قديمة في تفسير الكتب المُقدّسة، ويتأصل مع شلايرماخر (1868/ 1837) الذي يرى أن معنى النصّ لا يهمّ إلا جمهور القراء الأصليين، وأنّ التفسير عملية دورية تعتمدُ على مُجمل النصّ وأنّ سوءَ الفهم شرطٌ سابق لفهم النصّ بخلاف حركة التنوير العقلية المؤكّدة لوضوح الفهم.

أما ديلتاي (1911/ 1833) فيُركّز على الفرق بين الفهم والشرح. في حين يُشكك هايدغر في دور الذات في تفسير النصّ وتكوين المعنى ويربط غادامير (1900/ ؟) بين الاصطلاح والتأويل الفلسفي والحيازة المُسبقة والبصيرة والتصوير والتحيّز. لهذا لا تعتمدُ معاني النُّصُوص على مفهومها الأصلي أو المقصود بل على اللُّغة والمعايير والتقاليد المُزدوجة بوِجهة النظر المُرتبطة بالعَلاقة غير المحدودة والمفتوحة.

أما هابرماس فيرى في الواقع حدودًا يتوقف عندها نطاقُ تحليل التأويل بخلاف هيرش (1967).

**التَّقاطُعات:**
التأويل؛ التفسير؛ فقه اللُّغة؛ العقيدة؛ الدلالة؛ الشرح؛ التعليق.
Bible; Critique littéraire; Exégèse; Lieu commun; Philologie; Religion; Signification; Topique.

**المصادر:**

- سعيد علّوش، **هرمنوتيك النثر** الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- محمد الفاضل بن عاشور، **التفسير ورجاله**، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- الحبيب الفيفي، **التأويل - أسسه ومعانيه في المذاهب الإسماعيلية**، الجامعة التونسية، 1980.
- محمد سالم أبو عاصي، **مقالتان في التأويل**، دار البصائر، القاهرة، 2003.
- وسيلة بلعيد بن حمدة، **التفسير واتجاهاته بإفريقيا**، القصبة، تونس، 1994.
- مصطفى ناصف، **نظرية التأويل**، النادي الأدبي، جدة، 2000.
- COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- ECO U., *Les limites de l'interprétation*, trad., Paris, Grasset, 1992.
- GADAMER, H.G., *Vérité et méthode, trad.*, Paris, Seuil, (1976), 1996.
- RICŒUR, P., *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique* II, Paris, Seuil, 1986.
- TODOROV, T., *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.


## البطل والبطل المضاد
## Héros et Antihéros

البطلُ الأدبي شخصية يعودُ الاعتراف

بها إلى نهج طرائق تعريف وظيفي لشخصية رئيسة، غالبًا ما تحمل اسمًا ذا طابع قيمي، تضع موضع تساؤل القِيَم المُهيمنة للمُجتمع عبر بطل ملحمي أو تراجيدي، بطل حكايات وخُرافات وبطل رومانسي. وقد أخذت صورةُ البطل تتحولُ إلى إشكاليةٍ بقدر ما تُهيمنُ الرواية على الأدب، إلى حد الحديث عن بطل مُضاد يتموضع في مركز التاريخ، مُحتجًّا على القيم الجماعية، كما كان على بطولة القَرْن 20 إبداع البطل الإيجابي لمُعارضة السلبية الضِّمنية للبطل المُعاصر.

وبسبب اشتراط أن يكونَ للأسطورة شكلٌ أدبيٌّ، نجد أنّ للبطل في الأدب قصةً طويلةً بدأت في الغرب مع بطل الأُسطورة اليوناني كنصف إله مولدًا مع أخيل الذي أشهرته الإلياذة أو بسبب أدواره، لأنّ بطلَ الأُسطورة يوجد في قلب البُعد الأنثروبولوجي لتقاسمه الطبيعية والثقافة. لذلك كان مصدر مَحْكيات خُرافية، فَفِي الملحمة نُصادف بطلًا حربيًّا يُحقّق الانتصارات الشَّعبية، وعبر أناشيد الأبطال الذين يمزجون التاريخ بالخُرافة تشحذُ الذاكرة الاجتماعية حول اختبارات بطلها وانتصاراته في «أنشودة رولان» في القَرْن 10، فالبطل ينعمُ بطابع خُرافيّ حتى بعد موته مُحتفظًا بعَلاقة إلهية كما أنّ بطل التراجيديا هو أيضًا يُحقّق مجده، ويكون علينا انتظار العصر الكلاسيكي حتى يُصاب البطل بقدرية المصير.

إنّ البطلَ فيدر غير قادر على التحكّم في طبيعته لانقياده لفينوس، لذلك ينتحر. كما يدفع هيبوليت حياته مُقابل حُب مَنْ غيّرت نظام أثينا. أما الروايةُ فتُعطي البطل بُعدًا إشكاليًّا؛ إذ يؤمن دون كيشوت بقِيَم فرسان ملحمية لكنها مُخيبة، حاول إصلاحها في عالم لا يخضعُ للقوانين نفسها (1605/ 1615)، ذلك أن سرفانتيس يعتمد على بطل اختلطت عليه القِيَمُ، فهو غير مُنسجم مع مُجتمع تبرجز، وهذا أوجد لديه بطلًا مُضادًا يحتفظ بيقينه كاملًا؛ وهذا الأُسلوب البطولي هو ما يكون مصدر البطل الهزلي وموجة الهزليات خلال النصف الثاني للقرن 17.

أما في الدراما الرومانسية فيستبدل في التراجيديا بهدف مواجهة بين البطل والمدينة، لكن ولادة فرد القَرْن 18، يجعل منه المُعقّد والنقيض والمُتعدّد والشّرير والخيِّر والعبقري والحقير؛ أي: وحيد عصره، مع لوراترو (1834)، وهو يُقبل على قتل دوق فلورانس وتحريره من الطاغية، إنه مُطلق الإخلاص لليقين الذي يُعطي البطل الرومانسي طابعه. فبطل القَرْن 19 يُعاني ضعفًا قدريًّا، أما بطل القَرْن 20 فيُحاول وضعه في مُجتمع الأفكار الأخلاقية أو السياسية، للدفاع عن عقائده في رواية الأُطروحة بأبطال إيجابيين، مع مالرو وسانت أكزيبيري، إذ يغرقُ القَرْن في

العُزلة والسلبية في رواية سفر في قلب الليل (1932) و«غريب» كامي (1942). إنّ الكشف عن هوية البطل في إطار تقدير وظيفي مُراهنة على مراتبية الشخصيات، فأكثر الشخصيات أهمّية هي المُحرك لأنّ رغباتها تولّد القصص التي تجد نهاية لتقصّيها.

يُعدّ البطل في الأشكال البسيطة والأنواع المُشفرة، وباصطلاح السّردية فاعلًا يواجه فاعلًا مُنافسًا يُعدّ وجوده دينامية خير وشرّ، مع أنّ فضاءات التقويم مُتعددة مع «مَعْرفة القول» و«مَعْرفة الفعل» و«مَعْرفة الإمتاع» و«مَعْرفة الحياة». فلا تعرض الرواية شخصياتها لقوى مُعارضة للقص، بل تنزع عنها مسار تكونها. فالبطل يفتقدُ أو ينجو حسب طابعه بل حسب قدرة تكيفه مع العالم، إذ يبدو أنّ الروايةَ تحاولُ القول إنّ أول رجل عابر يُعدّ بطلًا كافيًا وهو رجل بلا مزايا يمشي بلا هدفٍ في صمت المعنى.

**البطل:**

1. يُعادل البطل الفكرة، ويعني سرديًّا البطل الذي يروي قصة.

2. يُمكن أن يكونَ البطل السارد، كما يُمكنُ أن يكون هذا الأخير هو الكاتب.

3. يُقابل البطل في الاصطلاح السيميائي الفَاعل، ولا سيّما عند «غريماس» في المسافة السردية.

4. لا يُصبح البطل بطلًا إلّا إذا امتلك كفاية خاصة (سلطة/أو معرفة-عمل).

5. ونُميزُ في البعد الإدراكي تعارض البطل المُتخفّي مع البطل المُستحدث بالبطل المُنجز.

**والبطل الإشكالي:**

**Héro problématique**

1. يطبع بطل الرواية الكلاسيكية.

2. يعبر المُصطلحُ من منظور لوكاش وغولدمان عن شخص يموضع وجوده وقيمته ضمن مُشكِلات مُستعصية، حيث يصعبُ عليه التسلّح بوعيٍ واضحٍ وحاسمٍ أمام الأحداث.

**التَّقاطُعات:**

الآداب الملحقة؛ الخُرافة؛ الأُسطورة؛ الشخصية؛ السرد؛ القيمة؛ الفكرة؛ الأطروحة؛ المقاومة؛ المعارضة.

Bande dessinée Epopée; Légende; Mythes; Personnage; Roman; Valeur.

**المصادر:**


- جان روسي، **أسطورة دون جوان**، تر: زياد العودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1985.
- فانسان، **نظرية الأنواع الأدبية**، تر: عبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- جان ماري شيفر وآخرون، **نظرية الأجناس الأدبية**، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي، جدة، 1994.
- HAMON, P., *Texte et idéologie:* valeurs, *hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.
- HEGEL, G.W.F., *Esthétique* (1835), Paris, Flammarion «Champs», 1979.
- JOUVE, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

- LOTMAN, I., *La structure du texte artistique*, trad. du russe par M. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1973.
- RANK, O., *Le mythe de la naissance du héros (1909) suivi de la légende de Lohengrin*, E.Kleim (é.d), Paris, Payot, 1983.
- ROBERT, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, (1972), 1981.

## الاصطلاح العام Heronymie

1. يعني الاصطلاح، عند غريماس وجود كلمة:

أ. بالنسبة لـ.

ب. بحيث يكونُ بالمقدور القول إنّ (أ) هي (ب) مكوِّنتينِ بذلك عَلاقة انْدماجيَّة بين الطبقات التي تُشير إليهما الكلمتان، مثال ذلك: الكرسي/المقعد.

2. يُطلقُ على الاصطلاح العام مُعارضًا بذلك الاصطلاح الخاص.

3. الاصطلاحُ العام يعتمدُ على جرد جاهز العرف.

## الاصطلاح المُشترك: Koinè

1. لُغة مُشتركة لأُمة ما، وهي نِتاج انْدماج مُنسجم للعاميّات.

2. ينبني «الاصطلاح المُشترك» على انتشار يحاولُ التحقّق عبر نزعات الدرس العلمي.

3. لا ينجزُ «الاصطلاح المُشترك» إلا في ظلّ تحقّق حدّ أدنى من الإجماع.

المُصطلح إذن، أداة بحث ولُغة علم، لذلك كانت مصادره هي المُصنّفات اللُّغوية العامة (معجمات الألفاظ/معجمات المعاني) التي تُصنّف حسب ترتيب مخرجي أو ترتيب هجائي عادي أو حسب الأبنية. أما المصادرُ اللُّغوية الخاصة فتخضعُ لموروث دون العودة إلى المُستحدث.

**التَّقاطُعات:**

الكلمة؛ الشيء؛ الجرد؛ الفضاء؛ اللُّغة؛ المعاجم؛ اللِّسانيات؛ الموروث.

Le mot; La chose; Langue; Dictionnaire; Linguistique.

**المصادر:**

- أحمد بريسول وكنزة بنعمر، **المعجم العربي العصري وإشكالاته**، معهد التعريب، الرباط، 2007.
- خالد الأشهب، **الوجيز في الاصطلاح**، معهد التعريب، الرباط، 2008.
- محمد القاضي، **معجم السرديات**، د. محمد علي للنشر، تونس، 2010.
- RUHLEN, M., *L'origine des langues*, Paris, Gallimard, 2007.
- ARON, P. et VIALA, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

## المراتبية Hiérarchie

1. تُعرّف المراتبية بأنها طبقة الطبقات.

2. تُعرّف المراتبية عند هلمسليف بأنها كلّ سيميائيَّة.

3. المراتبية مبدأ تنظيمي للبِنْية الأولية، للدّلالة أو المقولة.

4. وتفوقُ المراتبية تراتبيًّا المُصطلحات التي تكونها وتُعدّ أجزاء فيها.

5. يجبُ تمييز المراتبية بِوَصْفِها تنظيمًا شكليًّا، يقومُ على مبدأ الافتراض المنطقي، عند استعمالها في الإشارة إلى عَلاقة الفوقيّة والدونية والسيد والمسود التي تتدخّلُ في إطار قيمي ونمطية سلطوية، مثال ذلك: الوظائف الثلاث عند ج. دوميزيل.

والمراتبية - أو الهرمية - في النظرية السينمائيَّة تُعدّ المبدأ المنظم للبِنْية الأولية للدّلالة، عند تباين المُصطلحات اللازمة لإنتاج دلالة أدنى رتبة من قاسمها المُشترك.

**التَّقاطُعات:**

الطبقات؛ تاريخ الأدب؛ الجرد؛ القيم؛ المعتمد؛ التنظيم؛ البِنْية؛ الموضوع؛ المنطق؛ أنواع؛ الوظيفة؛ الدّلالة.

Logique; Valeur/His; Litteraire/His; des idees; Canon; Structure objet; Genre

**المصادر:**


- **كتابة التواريخ** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1999.
- **التحقيب** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1997.
- **أشكال التحقيب** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1996.
- *History of European ideas*, New york, Pergamon Press, 1982.
- CRISTIN, C., *Aux Origine de l'histoire Littéraire*, PUF, Grenoble, 1973.


## التاريخ الثقافي Histoire culturelle

يُعرّف التاريخُ الثقافي بأنه دراسة للعوالم الذّهنية والمُمارسات الثقافية، ويتعلقُ الأمر هُنا بمُفترق طرق أكثر منه درسًا يمتحُ من الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا الدِّينيَّة والسيكولوجيا الجماعية والتحليل النفسي، إذ يرتئي الاصطلاح تاريخًا اجتماعيًّا للتمثُّلات مُتوخّيًا تفسير طرائق تمثيل الجماعات الإنسانية وتمثيل العالم المُحيط، ولم تتحدّد تسميةُ التاريخ الثقافي إلا سنة (1960) مع ف. بروديل الذي اتّبع طريقتين مع البريطانيين في برمنغهام (1950) الذين جدّدوا مُقاربة الجماعات الإنسانية مع ر. هوفار و إ.ب. طومسون وطلبتهما الذين عبروا نحو كندا وأميركا بدراستهم لأدب الأقلّيات. وازدهر التاريخُ الثقافي وتاريخ الذِّهْنيات مُهتمًا بثلاثة أنظمة اجتماعية: السحرة وجذور الثقافة الشَّعبية ومُجتمعات التفكير الأكاديميات والزوايا والدوائر السّرية والسياسية بموازاة تاريخ المُمارسات العقائدية (1974) والتاريخ الثقافي للوطنيات أو رفض مُمارسة الاستهلاك الثقافي.

من ثمّ، ترفضُ أنماط الثقافات الصُّغرى أو الآداب المُلحقة، ويُفضَّل التوسّع إلى ما لا نهاية له في منظورات أبحاث تُقبل على أشكال التمثُّلات الاجتماعية والإمبريالية النزعة لاحتواء الواقع كله كمُقاربة دينامية وفضاء تبادل بين أدباء يستلهمون دراسات الحضارة والتاريخ المُقارن للمُجتمعات وكلّ حساسيات أشكال تطور الثقافة غير

المحدودة، لكن جزءًا من إفريقيا وآسيا يشعر بصعوبة ترجمة المفهوم الذي لا عَلاقة له بوجود الفولكلور الذي يفترض فيه الحفاظ على الأُصول الثقافية الوطنية. فَفِي التاريخ الثقافي يُعدّ تكوين موضوع البحث مركزيًّا منذ البداية، مع مُحاولة دراسة الأدوات الذِّهْنية للماضي وتلك الخاصة بتاريخ حساسيات المُجتمعات لا الأفراد.

**التَّقاطُعات:**

التاريخ؛ السرد؛ الوثيقة؛ السجل؛ المدونة؛ التاريخ الثقافي.

Histoire; Narration.
Culture; Etude culturelles (culturel studies) Féministes (critique); Histoire; His. Litt.; Historiographie; Marxisme; Structuralisme.

**المصادر:**


- أقلمون، **الرواية والتاريخ**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009.
- هومي ك. بابا، **موقع الثقافة**، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2006.
- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2000.
- عبدالله الغذامي، **ثقافة الوهم**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1998.
- CERTEAU, M., *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, (1980), 1990.
- CHARTIER, R., «Le monde comme représentation», *Annales ESC*, nov-déc. 1989, nº6, p.1505-1520.
- CORBIN, A., «Le vertige des foisonnements», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, nº39, p.103-126.
- LAMONDE, Y., BOUCHARD G., *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fides, 1995.
- ORY, P., «Qu'est-ce que l'histoire culturelle?» L'université de tous les savoirs, Paris, CNAM, 2000, t.3, Qu'est-ce que la société, p.255-265.
- RIOUX, J.P. et SIRINELLI, J.F. (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.


## التاريخ (الأدبي) Histoire (Litt.)

يطمح ترسيخُ الأدب إلى درس علمي يبحث وصف الأحداث الأدبية وفهمها، مُرتئيًا التنوّع في زمن مُمارسات الكتابة الفردية والجماعية، للإلمام بها من خلال ثلاث زوايا هي:

1 - الإنتاج؛ و2 - التشفير؛ و3 - تلقّي النُّصُوص.

ذلك أن النهضات أوجدت تاريخ أدب عالم يُمد التقاليد القديمة الخاصة بالتقاريظ وحيوات الأعلام ومسارات الأعمال، وقد كان ظهورُ الخزانات نتيجة امتزاج هذه الأنواع (الخزانة الوطنية) (1584/ 1686). وكانت تُقدم حسب (ألفبائيَّة) الأعمال في كل مجالات الفكر مُجتمعة، مُقترحة بعض الإشارات إلى مُحتويات وأحكام قيمة عن كبار البلاغيّين، وكانت الخزانات الأُولى موجّهة إلى العلماء وهذا ازدهر في القَرْن 17 بأحكام (أخلاقية/ سياسية/ فنية) عن الأعمال واختياراتها الخاصة بالفنون الجميلة التي تخلّت عن (الألفبائيَّة) لمصلحة البِنْية حسب نشاط الأعمال/ الإعلام وتلقّيها، توجّهًا لأدب وطني باستعمال نقدي مع التاريخ النقدي «لجمهورية الآداب» لساموبل ماسون (1712/ 1718) ودوريتي «صحيفة

الأدب» (1705) و«أوروبا العالمة» (1718/ 1720)، ليظهر فيما بعد «التاريخ الأدبي لفرنسا» (1733) بتقسيم حسب القرون كما ظهر «درس الفنون الجميلة» (1747/ 1773) مدرسيًّا و«درس الأدب القديم والحديث» (1799/ 1805) عندَ ج.ف. لاهارب و«درس الأدب الفرنسي» (1828/ 1829) عندَ أ.ف. فيلمان، وما لبث سانت بيف، بتأثير فقه اللُّغة الألماني وتين وريتان وبرونتير وكوستاف لانسون، أن حَدَّدَ منهجًا يعتمدُ على الأحداث والموضوع لتأسيس تاريخ أدب علمي بِوَصْفِه عملًا جامعيًّا، لأنّه ظاهرةٌ اجتماعية لتطور بحث المصادر والتأثيرات في تفسير العمل (1950/ 1960)، وظهرت أعمال تستلهم سوسيولوجيا غولدمان وايسكاربي ثم أُخرى شكلية (1960) مع جينيت وتودوروف.

وكذلك برز سنة (1970) تنظيرٌ منهجي يتغذّى بالتاريخ الثقافي المُنبثق من مدرسة الحوليات وسوسيولوجيا الأدب، بمُقاربة مُتداخلة الاختصاصات تنزع نحو الموروث الأدبي الأُوروبي، لتظهر المُختارات والأُنطولوجيات وتاريخ التيارات والمدارس والمذاهب والمراحل والمفهوم النَّسَقي ونظرية تعدّد الأنساق.

ومع سوسيولوجيا الحقل اقتُرِحَ إلغاء كل القيم المُسبقة، لاعتبار قيم الحقل المدروس، إذ تمنحُ دراسة الحقل الأدبي إمكان تصوّر مراحلية المُؤسَّسة على تطور المُمارسات مع فيالا وموازان (1989).

ومن الصُّعوبات الكبرى لتاريخ الأدب ارتباطه التعليمي الذي يحثّ على التقطيع، لذلك نجدُ الجهود الحالية ترتكزُ على تحليل السّياقات التي يبنيها دون مُحاولة طرح إطارات تاريخ شامل.

**التَّقاطُعات:**

المعتمد؛ السّياق؛ التعليم؛ الدراسات الثقافية؛ الحدث الأدبي؛ سوسيولوجيا الأدب؛ التبادل؛ التحقيب.

Canon; Canonisation; Change Litt. Contextualisation; Enseignement; Etudes culturelles; Fait Litt.; Histoire; Sociologie de la Litt.

**المصادر:**


- كليمان موازان، **ما التاريخ الأدبي؟** تر: حسن الطالب. دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.
- حسن الطالب، **مفهوم التاريخ الأدبي**، دار أبي رقراق، الرباط، 2008.
- عبد المجيد حنون، **اللانسوية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
- شكري فيصل، **مناهج الدراسات الأدبية في الأدب العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.
- حسين الواد، **في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج**، المعرفة، تونس، 1980.
- CHARTIER, R., «Histoires et significations», *Lettres actuelles*, oct.-nov. 1993, nº3, p.66-72.
- COMPAGNON, A., *La Troisième République des lettres*, Paris, Seuil, 1983.
- CRISTIN, C., *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, PUF, Grenoble, 1973.
- MORTGAT, E., «Les origines de l'his-

toire littéraire nationale», Thèse Paris III, 1995.
- VIALA, A., «Etat historique d'une discipline paradoxale», *Le Français aujourd'hui*, déc. 1985, n°72, p.41-49.
- COLL., M., *L'histoire littéraire: théories, méthodes*, pratiques, C. Moisan (éd.) Les Presses de l'Université Laval, 1989.

## التاريخ Histoire

ليس التاريخ كتابة نوع من السّرد عن أحداث ماضية موثّقة تفترض جمع الحقائق ثمّ تفسيرها، لاتّباع (حقيقة تاريخية) تُجسّد تقديمه بإسقاط الحاضر على التطلّعات.

- الماضي قوة لإضاءةِ المُستقبل.

- إضفاء موضوعيةٍ على الخطاب التاريخي.

- استقامة وأمانة.

- المؤرّخ جزء من موضوعه.

هايدن وايت: يتعينُ فهم الخطاب التاريخي بِوَصْفِه خطابًا مجازيًّا للتوضيح (1978).

سرد خيالي.

ميشيل فوكو في أركيولوجيا المَعْرفة وأُصول العلوم الإنسانية والعقل والجنون والشكل المعرفي الحديث.

جينالوجيا تاريخ عَلاقات القوة في خطابات المَعْرفة.

تعليق إمكان السّرد التاريخي الشامل.

إ. سعيد - هامشية السرد التاريخي واستشراف شكل مَعْرفي لتمفصل مصالح القوة.

يُشيرُ التاريخ بالمعنى الكامل إلى مَعْرفة أحداث الماضي، وهو بهذا المعنى يجعلُ الأدب ماضيًا ينتمي إلى تاريخ يدرس الماضي، كما أنّ مَحْكيه يُقابل شكلًا كتابيًّا. وبهذا المعنى، فالتاريخُ نوع عدّ مُدَّةً طويلة جزءًا من الفنون الجميلة، وبذلك يكون معطى سيمانتيكيًّا أساسيًّا بِوَصْفِه مادّة أدبية وسِياقًا. فحين ظهر باليونان لم يكن مُجرّد نوع صغير في مواجهة الملحمة والشِّعر والمسرح والفصاحة، بل تحدد بِوَصْفِه كلامًا شاهدًا خلافًا للشاعر المُبدع والخطيب، ومنذ تلك المرحلة لم يكن التاريخ دون كبير اختلاف عن الأُسطورة في الأصل إذ يُزوِّد الشُّعراء بالمادة الخام، وما دام الأدبُ فضاء ذاكرة وتكوينًا قصصيًّا في ذكريات هوميروس عن حرب طروادة، فإنّ أدبَ الفصاحة السياسية فعل قصة تتأكد مَعْرفيًّا مع إنشاد انتصارات الملوك مع راسين وبوالو، كإشكال جديد لكتابة التاريخ.

من ثمّ، ظهرت مقالاتٌ تاريخيةٌ عامة، وتاريخ عالمي ونقد مصادر ومادة تعليمية لإعطاء دروس أخلاقية وتواريخ أدب ومسرح تاريخي لدى الكُتّاب مع شاتوبريان في «عبقرية المسيحية» (1802) وعند الروائيّين بلزاك وهيغو. والتاريخ يطبع الفنّ مع دولاكروا بِوَصْفِه

مادّة أساسيَّة للأدب لتأكيد هم إنساني يرى في مَحْكي التاريخ رواية شعوب، وبتأثير من الوضعيين استقام التاريخ درسًا مستقلًّا لا نوعًا أدبيًّا.

فالأدبُ يتغذّى بالتاريخ (شهادات عن الحروب/ مذكرات/ تسجيلات/ مقالات/ أعمال تخيلية شعرية)، وكانت الفنونُ الجميلة مدّة طويلة تُدرجه في الفصاحة والشِّعر إنتاجًا أدبيًّا؛ حيث يُطعّم الكتاب مُتخيلهم بالتاريخ والشخصيات التاريخية وإن افترقا اليوم إلى أشكال تاريخية للكتابة ظلّت مُستمرة (تسجيلات/ مذكرات/ شهادات/ سير) بِوَصْفِها أنواعًا أدبية دينامية.

وإذا كان التاريخُ بِوَصْفِه مَحْكيًّا حقيقيًّا يعودُ إلى سجلّ تعليمي، فهو غالبًا ما يتحوّل إلى تقريظ وحجاج وجدال يُلحقُ بالإشكالية الأدبية لحاجة المؤرّخين إلى أشكال كفيلة بالتوضيح للأحداث والإقناع بها، فَفِي الكتابة يُعدّ رهانًا بالنسبة لدوسيرتو، وهذا يجعل النقد الأدبي يهتمّ بالأعمال التاريخية مع قراءة بارت لمشيلت.

فالأدب يُسهمُ في التاريخ بِوَصْفِه مجالًا مُتميزًا لتاريخ العقليات والحساسيات وطريقة التفكير الثقافي فتاريخ الأدب هو جزء من التاريخ؛ فمنذ أرسطو عدّ الشِّعر حقيقة عالية بالنسبة إلى التاريخ، وبذلك يتجاوزُ الأدب التاريخ نحو رؤية أنثروبولوجيَّة وتناصية وتاريخ أشكال النشر.

**أما التاريخانية فهي:**

1. نزعة ترمي إلى تفسير الأشياء في ضوء تصوّرها التاريخي.

2. التاريخانية في الأدب دراسة لحركة أدبية، بِوَصْفِها وظيفة للتطور: (الفنّي/ السياسي/ الاجتماعي/ الدِّيني أو في مجتمع ما).

**التَّقاطُعات:**

التاريخ؛ السرد؛ الوثيقة؛ السجل؛ المدونة؛ التاريخ الثقافي.

Histoire; culure; Narration.
Adhésion; Belles lettres; Contextualisation; Document; His. Culturelles; His. Litt.; Historiographie; Reflet théorie de); Roman His; Utilité.

**المصادر:**


- أقلمون، **الرواية والتاريخ**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009.
- عبدالله العروي، **مفهوم التاريخ**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1992.
- عبدالله العروي، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1983.
- BARTHES, R., «Histoire ou littérature», (*Annales*, 1960), rep. Dans Sur Racine, Paris, Seuil, 1963.
- CERTEAU, M., *de L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DELFAU, G. & ROCHE A., *Histoire Litterature*, Paris, Seuil, 1977.
- FEBVRE, L., *Combats pour l'histoire*, Paris, A. Colin, 1953.
- GENETTE G., «Poétique et histoire», *Figures, III*, Paris, Seuil, 1972.
- VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979.


## الأمزجة Humeurs

تُعدّ نظريةُ الأمزجة نظريةً طبيةً أصلًا، تُفسّر صحة الجسد وكذا الروح

عبر توازن أربعة أمزجة؛ أي: أربعة سوائل موجودة في الجسد. ويُعدّ المرض هيمنة زائدة لواحد من هذه الأمزجة، مع أنّ التوازنَ التام يكاد يكونُ مُستحيلًا. من ثمَّ، تنزعُ النظرية لا إلى تحديد الأمراض بل الأمزجة المُختلفة، أي: التوازن النسبي، وقد قدّم نظامُ الأمزجة أرضيةً لتفسير العالم، فالأمزجة الأربعة تُطابقُ مزايا فيزيقية: (الساخن والبارد والناشف والرطب) ثم العناصر الأربعة: (النار/التراب/الهواء/الماء)، أو الفصول الأربعة والأعمار الأربعة للحياة والنجوم الأربعة وقدرات التفكير. وعقيدة الأمزجة يظهر أنها تكوّنت قبل 400 سنة ق.م وتأكدت مع غاليان القَرْن الثاني، ونقلها الأطباءُ العرب لتُقدّم في الغرب أُسس الطّب الوسيطيّ، وظلّ الأساس ثابتًا إلى العصر الحديث مع تطور الأمزجة عبر القرون.

فَفِي القديم تطوّرت نظريةُ الأمزجة مع تصارع معارف الطب والفلسفة بإرادة تفسير تعقّد العالم بعناصر مُبسّطة تندرجُ ضمن نظرية الانسجام، لكن الرهان تجاوز الإطار نحو حالة الاضطراب واللاانسجام وتقويماتها، ذلك أن تأمل مُفارقة الكآبة مع أرسطو أسهم بدور أساسي، إذ ما لبث نظام المُعادلة أنْ تكون: بإدخال النجوم والإلهيات (جوبيتير يرتبطُ بالدم وساتيرن بالكآبة)، وفي العصور الوسطى ربطت الأمزجة بالفضائل والرذائل والانفعالات.

- ربط السوداء بالعدالة وكذا الغضب.

- والبرودة بالتسامح والضعف.

- والكآبة بالجذور والرؤية.

وفي نهايةِ العصور الوسطى ارتسم في الشِّعر تأويل بعض الأمزجة، كحالةٍ روحيةٍ لمزاجٍ فرديّ وعابر.

وفي عصر النهضة ارتسم مفهوم إنسان توحده مجموعة عَلاقات التشابه وتأثير (الكوسموس)، وظلّت الفكرةُ مُستمرة إلى القَرْن 17 لتفقد قيمتها في القَرْن 18 مع تطور الطب، ليُصبح تعريف الأمزجة بحالة نفسية عابرة، على الرَّغْم من أنّ نظريةَ الأمزجة كونت طوال قرون نقطة التقاء أساسيَّة بين الفكر الطّبي والفلسفي والشِّعري في تفسير الحالات العابرة للروح، عبر حالات الجسد الفيزيولوجيَّة والكونية والمُزايدات الميتافيزيقية. فَفِي التراجيديا ربط بين السّوداوية والكآبة بغضب البطل التراجيدي أورست أونيرون، وكذا مُفارقة العبقرية المُبدعة وإسهام الكآبة بدور أساسي في مُكوناتها.

**التَّقاطُعات:**

الأنثروبولوجيا؛ الطابع؛ التطهير؛ الطب؛ الكآبة؛ الانفعال؛ الشخصية.

Anthropologie; Caractère; Catharsis; Médecine; Mélancolie; Passions Personnage.

المصادر:
- إمام عبد الفتاح إمام، **مفهوم التهكم عند كيركجارد**، حوليات كلية الآداب، الكويت، 1983.
- الجاحظ، **فلسفة الجد والهزل**، تحقيق: محمد علي الزعبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1983.
- محمد عزام، **اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- JACKIE PIGEAUD, J., *L'homme de génie et la melancolie*, Paris, Rivage, 1988.
- KLIBANSKY, R., *Saturme et la melancolie*, Paris, Gallimard, 1990.
- PIGEAUD, J., *La maladie de l'âme*, Paris, Les belles lettres, 1981.

## الهزل Humour

تكوّن الاصطلاح انطلاقًا من الكلمة الإنكليزية (Humor)، وشاع في القَرْن 18 مع فولتير (1762). ويرتبطُ الهزل بالفكاهي والبُعد الذي نُقيمه تجاه العالم، وقد أسهم في إنتاج العبث بِوَصْفِه رؤية تُزحزح نظام الأشياء، حيث لا انسجام للدّلالة على أزمة المعنى وافتقاد القِيَم الشّفافة والخطاب الواضح، وهو ما ينزع إليه جمهورُ الفرجة.

وقد قدَّم بنغسون في كوميدياه (Every Man out of his humor) تعريفًا للكلمة، إذ ينسب إلى العقيدة القديمة هزليات وطرائق أفكار ثابتة وهزلًا غريبًا، كما نجد عند كورناي (تابع الكذب) (1645)، كما تنسب مدام دوستايل (1800) إلى الهزل الإنكليزي طابعًا خاصًا وشعبيًّا في أعمال ستيرن وسويفت (1861)، وهو بذلك يُحقق طموحَ الرومانسية نحو المُبالغة عند هيغو (1827) وط. غوتييه (1844) وبودلير (1855) وقد أعطت مُزايدات الرومانسية الألمانية الهزل نبلًا مع هيغل (1840) إذ لم يعدّه تكسيرًا بل عدّه مُنجزًا للأنا في الشّعر الهزلي والهزل الملحمي الدرامي والغنائي مع ج.ب. ريستر (1862)؛ ذلك أن هزلي سقراط مارد يدفعُ العالم نحو العماء للخضوع إلى الحكم الإلهي، فالهزل يُجرّبُ العدم وسلطته، مُقاومًا التسامي والتعالي.

من ثمَّ، يمتزجُ الهزل بالتجربة الشّعرية المزايداتية والفلسفية الغالية على الكتّاب المُتقصّين للمُطلق الأدبي، المُتجسّد في عمل ط. غوتييه (قصص وفانتازيات هزلية) (1876) ومارك توين وأو. هنري ثم الممثل وودي آلان، إذ يوجد هزل خاص بكل ثقافة، فهو يشمل (الفانتازيّ/ اللاانسجام/ اللامعنى/ الصوفية) إذ يُلّون الأعمال المُتنوّعة مع الهزل الأسود لهيزمان (1883) وكتابات لوتريامون أو ميشو وسوريالية صمويل بيكيت ويونسكو وفي (أُنطولوجيَّة الهزل الأسود) 1940 لبروتون.

من ثمَّ، يُثيرُ الهزلي صعوبةً في تعريفه، ذلك أن قاموس لاروس وليتري يعرفانه بأنّه سعادة جادة تجمع بين التهريج والجد مُتخللًا الأنواع وكل الإنتاجات الفنّية. من هُنا، فمن المشروعية أن نجدَ الهزل في أعمال رابليه وسخرية فولتير وألعاب أدب

«ديدرو» الذي يُعالجُ الجِدّي بالهزلي بِوَصْفِه ضحك روح مع جمهور البوهيميّين والأوساط الفنية والجمهور الواسع، كما يشهدُ على ذلك مسرح يونسكو وعروض رايموند ديفوس، فالهزل أصبح مُرادفًا للتسلية، ليكشف عن حالة الروح خارج التظاهرات الأدبية.

**الفُكاهية أو الهزل:**

1. نوع أدبي يُثيرُ الضحك، وينحو إلى تسلية قرائه.

2. الفُكاهية نزعةٌ للإضحاك والسُّخرية غير اللاذعة.

3. المسرحيَّة الفُكاهية مسرحيَّة للفرجة والمُتعة.

**التَّقاطُعات:**

الانفعال؛ الجسد؛ القيم؛ الذوق؛ الحذلقة؛ النقد؛ الاستعراض؛ الفرجة؛ النقد.
Dermique; Dandysme; Fantaisie; Grotesque; Humeurs; Satire.

**المصادر:**


- محمد رجب النجار، **حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي**، عالم المعرفة، الكويت، 1981.
- الجاحظ، **البرصان والعرجان والعميان والحولان**، مُؤسَّسة الرسالة، بيروت، 1981.
- مراد عباس، **حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- أحمد شايب، **الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله**، دار أبي رقراق، الرباط، 2004.
- CAZAMIAN, L., *The Development of English Humor*, New York, Ams Press, (1930), 1965.
- FREUD, S., «L'humour» (1927), dans *L'inquiétante étrangeté*, et *autres essais*, *Gallimard*, 1995.
- *L'humour européen* (Actes du colloque de Dublin 1990), 2vol. Lublin-Sèvres, 1993.
- NOGUEZ, D., *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier, 1996.
- PIRANDELLO, L., «Essence, carctères et matière de l'humorisme», *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Gallimard, (1908 et 1920), 1990.


## الفرضية Hypothese

1. كل نشاطٍ إدراكي لفاعل يقومُ على علم مُسبق مُباشر أو ضمني، ويفترض كفاية إدراكية.

2. تظهر فرضيةُ العمل بِوَصْفِها تفسيرًا لهذه الكفاية الإدراكية، التي تستهدفُ الإثقال في شكل خطاب علمي.

3. تُقرن فرضية العمل بعقد يُقترحُ على المعبّر بِوَصْفِه تفسيرًا، يطرح سلفًا على خطاب البحث نفسه.

4. يُقصدُ بالفرضية استنباط الطريقة التي تخصّ تكوّن النظرية القائمة، على طرح مجموعةٍ من المفاهيم غير المُحدّدة أو الاقتراحات غير المطبوعة بقِيَم الحقيقة.

## الافتراض Présupposé

1. مضمون جُملة كما هي عبر استمرارها.

2. ينتمي الافتراض إلى مكوّن لساني سيميائي لا يخضعُ للوضعية،

ويُعد غياب تقسيم الافتراضات من أسباب إخفاق التواصل.

3. نُميزُ إلى جانب الافتراض البسيط الافتراض المزدوج للمُفترِض والمُفترَض.

4. تسمحُ قراءة القصة في السيميائيَّة السّردية بإقامة نظام منطقي لـ (الافتراض) بين مُختلف الاختبارات.

**التَّقاطُعات:**
الإدراك؛ الضمني؛ التفسير؛ الخطاب؛ الاستنباط؛ المفاهيم؛ الجملة؛ المنطق؛ اللّسانيات.

Logique; Conception; Discours; Linguistique.

**المصادر:**

- بناصر البعزاتي، **الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية**، دار الأمان، الرباط، 1999.
- بناصر البعزاتي، **خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة - دراسات إبستيمولوجيَّة**، دار الأمان، الرباط، 2007.
- طه عبد الرحمٰن، **اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1998.
- AMSELLE, J.-L., *Logiques Métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs,* Paris, Payot, 1990.
- MOURALIS, B., *Littérature et Développement*, paris, Silex, 1984.
- TOURAINE, A., *Production de la sociéte,* Paris, Seuil, 1973.

# I

**الأيقونة** **Icône**

تُعدّ الأيقونة سيمياء تُشبه الشيء الذي تدلّ عليه، كما هو شأن الصّورة التي تُعدّ أيقونةً لشبهها بالذات التي تُمثلها.

أما الأيقونية فتعني مُشابهة الواقع الطبيعي والمرجعي للتصوُّر. وبذلك يُشيرُ الاصطلاح إلى عملية توليد انطباع إحالي.

من ثمَّ، فالأيقونة:

1. نمطٌ من العلامة في تصنيف بيرس، حيث توجدُ عَلاقة تماثل صورية بالمرجع الملموس، كما يظهر ذلك في الكاريكاتور وبعض الأوسمة وعلامات الطرق.

2. تُحيلُ الأيقونة عند بيرس على الموضوع الذي تُسجّله، اعتمادًا على ما تملكه من مُميزات.

3. تُماثل العلامة في بعض مظاهرها.

**أما الأيقونولوجيا فهي:**

1. علم الصور في الفنّ التشكيلي إلى حدود القَرْن 19.

2. وتعني عند بانوفسكي علم تأويل مضامين الفنون التشكيلية، اعتمادًا على نظرية الفنّ بِوَصْفِه شكلًا رمزيًّا للحضارة: (تاريخيًّا/دينيًّا/فلسفيًّا/سوسيولوجيًّا).

3. تشملُ الأيقونولوجيا ثلاثة أنواع من التحليل:

أ. مُستوى وصفي ما قبل - أيقونولوجي.

ب. مُستوى ثانوي أو تحليل أيقونولوجي.

ت. مُستوى تأويلي أو تحليل أيقونولوجي.

**أما الأيقونوغرافيا فهي:**

1. وصف قواعد وثيمات ورموز في الفنّ التشكيلي.

2. الشّفرة الأيقونوغرافية تُمثّل في أيقونوغرافيا إشهار السيارات.

3. تمثيلات بصرية لموضوع طبيعي أو رسم أو عمل غرافيكي أو صُوَر أو منحوتات أو معمار، تُشكّل نصًّا أو

عملًا فنيًّا، في أيقونات كتاب أو سلسلة زجاجيَّة.

4. تظهرُ الأيقونوغرافيا الكثير من المُستويات السيّميائيَّة، في حدود إعطائها التمثيلات صورة لوحة مرسومة كصورة في كتاب.

**أما الأيقونوغرام فهو:**

1. صورة مُشفّرة تُطابِقُ تعبيرًا ما.

2. الأيقونوغرام تمثيل لمعنى في شكل أيقوني.

3. يُحيل الأيقونوغرام على الأيقونية التاريخية.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ النَّمط؛ العلامة؛ التماثل؛ التشكيل؛ الرمز؛ الشفرة؛ الآداب الملحقة.
Signe; Symbole; Code; image; paralitterarture.

**المصادر:**

- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الزمن**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الحركة، أو فلسفة الصورة**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- MITCHELL, W.J.T., *Iconology. Image, text, ideoloy*, (éd.) univ of Chicago, 1986.
- VANOYE, F., *Récit écrit, recit filmique*, (éd.) CEDIC, 1979.

## الهوية Identité

تُشيرُ الهوية إلى تكوين إنتاج أدبي يُحيل على نمطٍ عام من قبيل (نحن/ الآخرون) بما يُمكن من إثارة تأمُّل هوياتي. فمنذ القَرْن 19 عُدَّ هذا البُعد من الإنتاج والتلقّي للنُّصُوص تحييناً، بسبب صراعات تخصّ أنماط الوطن والجماعات الاجتماعية والجنسية والفضاءات المُهيمنة أو المُستعمرة. من ثمَّ، لا يوجد الاصطلاح في معجمات الاستعمال السائدة، لظهوره في نهاية القَرْن 20 في أعمال سوسيولوجيَّة، ثم بشكل متّسع في العلوم الإنسانية للإشارة إلى مجموع تأملات في تكوينٍ ما، أو تفكيك الهُوِيّات الجماعية الناتج من تطوّر المجتمعات.

من ثمَّ، ظهر الإصطلاح مع حركات تحرر القَرْن 20 في آداب فرانكفونية زنجيَّة مغاربية كندية، آداب حتى قبل تحوّلها إلى وطنية. لذلك، يبدو النقاشُ بشأن الهوية الوطنية مُفارقًا في الهوامش التي تُدافع عن اختلاف ثقافي وجعل الهوية فوق كل اعتبار، مُخاطرة بالانغلاق على إنتاج برنامج هامشي (زنجي/ أفريقيّ)؛ لأنّ كلّ رفض لحق الهوامش في إبراز طوابعها المحلّية يُعدّ تجريدًا من قوة مُؤسَّساتية مركزية. فالمعركة النسوية والجماعات الإثنية أو اللِّسانيَّة ذات الأقلية يتكونُ لها انطباع بالاستبعاد من التظاهرات الثقافية. إذ إنّ كل حوار يُعبر بتقويم راديكالي للاختلاف والخطاب المُهيمن في مُحاولة إعادة كتابة تاريخ يأخذُ في الاعتبار عَلاقات القوى. لهذا يظلّ الرهانُ على النّقاش الأدبي المُعاصر،

لخوض دراسة خطاب هوياتي (الفرانكفونية/ الأنغلوفونية/ الإسبانية) (الوطني/ المحلي/ النسوي) انطلاقًا من تعارض ثُنائي بين التحرّر والعَلاقات بالآخر. فنظريةُ التحرر تُلحّ على وجود خطابٍ اجتماعي خاص للمجموعات الثقافية المُهيمن عليها. من هُنا، فنظرية العَلاقة تدّعي عدم تقنيعها لعَلاقات القوى خارج الحوار بين المجموعات. فهل تلهم الكتابات الهامشية أو الهجينة مُقاومة الإمبريالية الثقافية الغربية؟

من ثمَّ، نلاحظ الآتي:

1. تعارض مفهوم الهوية مع مفهوم الغيرية.

2. تُستعمل الهوية للإشارة إلى مبدأ دائم، يسمحُ للفرد بأن يبقى (هو هو) وأن «يستمرّ في كائنه»، عبر وجوده السردي، على الرَّغْم من التغيرات التي يُسببها أو يُعانيها.

3. نقصد باكتشاف الهوية مظهرًا من مظاهر التأويل عند قارئ التعبير، حين يُقابلُ بين عالم الخطاب أو جزء من هذا العالم وعالمه الخاص، في مثال القارئ الذي يجدُ هويته في بطل رواية.

**التَّقاطُعات:**

المعتمد؛ المركز والهامش؛ الاستعمار؛ النسوية؛ الوطنية؛ الاختلاف؛ الإثنية؛ الأنثروبولوجيا.

Canon; Canonisation; Centre et périphérie; Colonial. Litt.; Féministe (critique); Nationale Litt.

المصادر:


- إيناس طه، **الذات والآخر في الرواية الإفريقية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
- صالح هويدي، **الوعي الشقي**، دار فضاءات، عمان، 2010.
- شمس الدين الكيلاني، **الآخر في الثقافة العربية**، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- سعد البازعي، **المكون اليهودي في الحضارة الغربية**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- AMSELLE, J.-L., *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.
- CASANOVA, P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- MOURALIS B., *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984.
- SIMON, S., L'HERAUT P., SCHWARTZ WALD R. & NOUSS A., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.
- TOURAINE, A., *Production de la société, Paris*, Seuil, 1973.


## الفرادة Idolécte

استعمالات لُغوية لفرد تخصّ اصطلاحات وقوالب تعبيرية لشخص، إذ إنّ الفرادةَ تتكوّنُ عبر احتكاكات لسانيَّة مُختلفة اجتماعية ووظيفية وعامية تُصادف رابليه مع بطله **بانتاغرويل** (1532). من ثمّ، يُمكنُ القول: إنّ أُسلوب كاتب يُمثل فرادته.

**الفرادة:**

1. مفهومٌ لسانيّ مُتنازعٌ فيه، وقد استعمله نُقادُ الأدب في حدود ما يسمح به من إعادة إدماج مفهوم الأُسلوب الفردي في النظرية.

2. يُشارُ بالفرادة إلى شفرة بين اللُّغة والكلام، تُعدّ شبه ملكية عند فرد ما.

3. يرى هاينرش أنَّ الفرادةَ «مجموع عادات لسانيَّة لفرد في لحظة ما».

4. ويدافع هيردان عن الفرادة في الوقت الذي يهاجمها فيه «جاكبسون».

5. يُترجمُ مفهوم الفرادة الحاجة عند بارت، إلى إيجاد كيان وسيط بين الكلام واللُّغة، وتُعدّ الفرادة شفرة مُخاطب واحد، بحيث لا يوجد تشابه قويّ بين فرادتين.

**والإفرادية: Singulatif**

يُحدد جينيت المُصطلح في ارتباطه بالقصّة الإفرادية التي تروي ما مضى مرةً واحدة في حدثٍ واحد.

لهذا تبرزُ اللهجة الفردية في استخدام فردي للُّغة ونشاط سيميائي، يعتمدُ تنويعات قواعد فردية تفترضُ عدم المُبالغة فيها حتى لا تتحوّل إلى تشويش على التواصل الأدبي في الأعمال الطلائعية.

**التَّقاطُعات:**

الأُسلوب؛ النظام؛ القوالب؛ الوظيفة؛ النقد؛ الشفرة؛ التقليد؛ الكيان؛ المبالغة؛ الطليعة؛ السيميائيات.

Fonction; Etymon spirituel; style; stylème; Canon.

**المصادر:**

- بيلا غرانبرغر، **النرجسية**، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- محمد اسويرتي، **الكتابة بالذات**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Sémiotique du Sujet*, Paris, Complexe, 1977.
- BOUAZIS, CH., *La théorie de L'écriture comme domaine de l'objet*, Paris, Urbaino, 1974.
- RABATE, D. et VIART, D., *L'écriture Blanche*, PUF, Saint-Etienne, 2009.

## الأيديولوجيا Idéologie

مُصطلحٌ يتقاطعُ مع علم الأفكار، لكنه يُعبّر عن قِيَم أفراد ومُجتمعات (ماركسية/رأسمالية) أو طبقات، لهذا تُميّز النظرية السيميائيَّة بين مبدأين يتحكّمان في التعبير، هما: أنظمة قِيَم تولد الدّلالات بالتماثل أو التباين، وعلم قِيَم خاص بتصريفها.

من ثمّ، تُعبّر الأيديولوجيا عن:

1. جلّ الأفكار (الأحكام/الاعتقادات) الخاصة بمجتمعٍ في لحظة ما.

2. نظام يمتلكُ منطقه وصرامته الخاصة في التمثيلية على مُستوى: الصّورة والميث والأفكار والمفاهيم، بحسب حالات يُحدّد ألتوسير وجودها ودورها التاريخي في ظلّ مجتمعٍ ما.

3. تخصّ تمثيلية الأيديولوجيا جماعة اجتماعية لا استمرارية نسبية، وهي نظام قيمي يرتبطُ بطبقات اجتماعية مُنتجة، عبر هيمنتها الاجتماعية.

4. لا تُمثّل الأيديولوجيا نظام

عَلاقات واقعية تحكم الوجود الفردي، بل تحكم العَلاقات الخيالية لأفرادها بالعَلاقات الواقعية التي يعيش هؤلاء في ظلها كما يُحددُ ذلك ألتوسير.

5. ويُعدّ المُصطلح مفهومًا أساسيًّا في الإبستيمولوجيا الماركسية، إذ يرى بليخانوف أنّ ما نُطلق عليه اسم الأيديولوجيات ليس سوى مُختلف أشكال الانعكاس في نفوس أُناس يعيشون تاريخًا زاخرًا لا يقبل التجزئة في العلائق الاجتماعية.

6. يُعارض ألتوسير النظرية بِوَصْفِها علمًا بالأيديولوجيا إذ يعلم على العبور من الأيديولوجيا إلى العلم بأنه قطيعة إبستيمولوجيَّة، في حين لا تُستثنى الأيديولوجيا عند ميشيل فوكو من العملية.

**الأيديولوجيم:**

1. يُطلَقُ الاصطلاح على وظيفة مُشتركة تربط بين بِنْية محسوسة، لتكن الرواية، ببنى أُخرى في خطاب العلوم داخل عملية تناص ما.

2. تُحدّد ج. كريستيفا الأيديولوجيم في إعادة تقاطع مُمارسة سيميائيَّة ما، مع تعابير تستوعبها أو تُحيل عليها في فضاء مُمارسة سيميائيَّة خارجيَّة.

**المشروع الأيديولوجي:**

**Projet idéologique**

1. يُحدد ماشيري المشروع الأيديولوجي في وظيفة ثيمية أيديولوجيَّة عامة داخل عمل ما.

2. مقصدية تعملُ في عمل مقروء كبرنامج.

3. وصف التصنيف التنظيمي للقِيَم.

4. سعي مُستمرّ في البِنْية العاملية للخطاب.

**التَّقاطُعات:**

النقد؛ الماركسية؛ المعيار؛ الطوباوية؛ الرومانسية؛ الحسية؛ السوسيولوجيَّة.

Critique idéologique; doxa; idéologique; marxisme; Norme; Utopie, idéologie; Illuminisme; Romantisme; Sensualisme; Sociologie.

**المصادر:**


- عبدالله العروي، **الأيديولوجيَّة العربية المعاصرة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1980.
- سعيد علّوش، **الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي**، دار الكلمة، بيروت، 1981.
- DUBOIS, J., *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973.
- EAGLETON, T., *Critique et théorie littéraires*, trad fr., Paris, PUF, (1984), 1993; Idéology, Harlow, Longman, 1994.
- HAMON, PH., *Texte et idéologie*, Paris, PUF, (1984), 1997.
- MARX, K. et ENGELS, F., *L'idéologie allemande (1845-1846)*, Paris, Messidor, Editions sociales, 1082.
- GIRARD, L., *Les libéraux français*, Paris, Aubier, 1985.
- GUSDORF, G., «La conscience révolutionnaire. Les idéologues», in *les sciences humaines et la pensé occidentale*, Paris, (1891), Reprint OLMS, 1972.
- COLL., M., *Les idéologues, sémiotique, théories et politiques françaises pendant*

*la Révolution française*, W. Busse & J. Trabant (éd.) Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins publishing Company, 1986.
- «*Les idéologues (1795-1802) et leur postérité*», colloque de Cerisy, septembre 1998.

## الصُّورة Image

1. تمثيل بصري لموضوع ما، وتُعدّ المُعارضة بين الصورة والمفهوم عند باشلار أساسيَّة، لأنها تسمحُ بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين. فالصورة إنتاجٌ للخيال المحض، وهي بذلك تُبدعُ اللُّغةَ وتُعارضُ المجاز الذي لا يُخرج اللُّغة عن دورها الاستعمالي.

2. يُعدّ المجاز المُصطنع إراديًّا صورة خطأً تلحقُ المفهوم، أما الصورة الحقيقية فهي الأصلية والمُنتجة، ولا تُعدّ تمثيلية بشكلٍ من الأشكال.

**الصورة البلاغية:**

1. تعني الصورة عند هلمسليف المقطع اللّغوي غير الدالّ.

2. هي وحدة ذات تمفصُل من الدرجة الثانية.

3. فالرسم وحدةٌ تركيبيةٌ تصويريةٌ دالّة ووحدة تمفصُل من الدرجة الأُولى.

4. من هُنا كان الحديثُ عن الصورة المعجمية والصورة الفكرية.

5. تكون الفونولوجيا والسيميائيَّة في أوصافها (تصوُّرات) لا علامات.

**التصويرية:**

1. تُستعملُ التصويرية فيما يخص المضمون المُعطى للُّغة الطبيعية في تعبير السّيميائيَّة الطبيعية أو العالم الطبيعي.

2. المُكوّن التصويري مُندرج إلى جانب المُكوّن التيمي في إطار السيميائيَّة الخطابية.

3. التصويرية إسهام تجريديّ لعالم الأشياء.

**عنونة الصور:**

1. نصّ يظهر تحت الصورة السيميائيَّة يُترجمُ ما يقال في لُغةٍ أُخرى (كليًّا أو جزئيًّا).

2. تُترجم عنونة الصورة اللُّغات الأجنبية إلى اللُّغة الخاصة في الأدب الخاص.

3. تُروّج عنونة الصورة في الشريط المرسوم والموجّه للأطفال.

**الصورلوجيَّة:**

1. اصطلاح يظهرُ في الأدب المُقارن ليُشيرَ إلى دراسة صورة شعب عند آخر، بِوَصْفِها صورة خطأً.

2. الصورلوجيَّة حقل لدراسة تكون الصور الخطأ في شهادات أدب الرحلات، كما عالجها ج.م. كاري وأ.لوقا.

3. تعتمدُ الصورلوجيَّة على مفاهيم الدرس السيكولوجي/السوسيولوجي/

الإثنولوجي، وهي بذلك تداخل دروس العلوم الإنسانية بالأدبية.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ الخيال؛ الميث؛ الرمز؛ الموضوعاتية؛ التحليل النفسي؛ النَّمط؛ الحكم.

Archetype; Image; Imaginaire; Mythe; Symbole; Thematique; Psychanalyse.

**المصادر:**


- عبد الجليل الحجمري، **صورة المغرب في الأدب الفرنسي**، الشركة الوطنية، الجزائر، 1973.
- عبد النبي ذاكر، **المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والاتحاد السوفياتي**، كلية الآداب، أكادير، 2004.
- عبد المجيد حنون، **صورة الفرنسي في الرواية المغربية**، د. المطبوعات، الجزائر، 1986.
- شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، عالم المعرفة، الكويت، 2005.
- فرانسوا مورو، **المدخل لدراسة الصورة البيانية**، تر: محمد الولي وعائشة جرير، الحوار، البيضاء، 1982.
- LAHJOMRI, A., *L'image du Maroc dans la litterature Française* Alger, sived, 1973.
- EL-NOUTY HASSAN, *Le proche orient dans la littérature Française*, Thése, Paris, 1953.
- BACHELARD, G., *La poétique de la réverie*, Paris, PUF, 1960.


## الخيال Imagination

1. يُعدّ الخيال قدرةً على تشكيل صور (الأشياء/الأشخاص/مشاهد الوجود).

2. يحتفظُ الخيال بمُدركات الحس المُشترك وصور المحسوسات.

3. يُطلقُ اسم الخيال الزُّخرفي على قدرة تنسيق المُدركات وترتيبها، كما يُطلق الخيال على الاستعداد لتشكيل الصور الإبداعية.

4. الرحلة الخيالية قصة تقومُ على بطل وهمي، وتصوُّر لخوارق تستهدف التسلية وإثارة الخيال.

**التَّقاطُعات:**

التاريخ؛ الصورة؛ الميت؛ الحلمية؛ القوالب؛ التحليل النفسي؛ الانفعال.

Archetype; Histoire; Image; Imagologie; Mythe; Psychanalyse; Reverie; Stéréotype.

**المصادر:**


- علي آيت أوشان، **التخييل الشِّعري في الفلسفة الإسلامية**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2004.
- عبد الباسط الكراري، **دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال**، اتحاد الكُتّاب، المغرب، 2004.
- DURAND, G., *Les structures authropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1960.
- DURAND, G., *Champs de l'imaginaire* Gronable, Ellug, 1996.
- SARTRE, J., *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- STAROBINSKI, J., *L'oeil Vivant*, Paris, Gallimard, 1970.


## المُحاكاة (التقليد) Imitation

تُعدّ المُحاكاة قضيةً مركزيةً في الإبداع الفني والأدبي من وجهتين:

1. تعريف هذا الإبداع في علاقته بالواقع: كيف يُحاكي العمل التخيلي الواقع؟ إنه مُشكل محاكاتي.

2. كون الأعمال تندرجُ في عَلاقة

تمفصُل أو قطيعة مع السابقة. من ثمَّ، تكون تقييد بحث على مُحاكاة الأعلام السابقين (تعليمًا/نقلًا) عبر مُمارسات مُحاكاتية، إنّه إذن المعنى السائد للمُحاكاة لأنّ أفلاطون عالج في «الجمهورية» الاصطلاح، باعتبار أنه في العالم المحسوس تُعدّ الأشياء المادّية نسخًا تُحاكي الأشياء التي هي أيضًا مُحاكاة لأفكار، فالأعمال تُعدّ مُحاكاةً للمُحاكاة. من ثمَّ، ينخرطُ الفنّ في المزيّف والطيف، فهو منزوع المَعْرفة الشرعيَّة التي يتحدث عنها أو يُمثلها. لهذا يَعدّ أفلاطون التراجيديا شكلًا مُحاكاتيًّا كالمَحْكي الذي يُحاول تصحيحَ أخطاء الصور التي يقترحها. أما عند أرسطو فكل شعر مُحاكاة والمُحاكاة تمتلك طابعًا تعميميًّا وهي ليست نسخة محضة بل هي نقلٌ صوريٌّ للواقع أو لمُعطى سردي.

ويتعقّدُ هذا النقاش لكون الثقافة اللاتينيَّة القديمة كانت تتغذّى باليونانية، إذ كان كتّابها يستلهمون النماذج فرجيل مع هوميروس وشيشرون مع الفلاسفة، وهم بذلك ينجزون استعمال مُحاكاة بالمعنى الثاني. وفي العصر الوسيط كانت شعرية أرسطو غير معروفة، لكن كانت موقفًا تيبولوجيًّا قريبًا من الأفلاطونية يدّعي أننا ننتجُ ما أبدعه الخالق. فالفنان قرد طبيعة حسب «رواية الوردة» لجان دومون (1277)، فهو يُعيدُ الإنتاج بتشويهه بطريقة شيطانية تدّعي إبداع الأشكال.

أما فنونُ الشِّعر الوسيط فتّدعي أننا نكتبُ لنُحاكي معرفة الشرق في الغرب في القَرْن 16. ومُحاكاة القدماء تُقدّم بعثًا لمثال أُسلوبي ينبثقُ منه التعبير الفردي، وبشأن هذه المُفارقة ظلَّ الأمر إلى القَرْن 19 عَلاقة بين القديم والحديث، حتى إنّ لافونتين يَعدّ مُحاكاته عُبودية، لأنّه يأخذُ الفكرة والقواعد والصِّيغ التي اتّبعها القدماء، فالكاتب يَعدّ نفسه سلسلةً مُتصلةً لإظهار صوته وسيلةً لمُحاكاة الواقع، بِعَدِّ الاقتباس حوارية للمدرسة وتمرناتها على الخطابات. من ثمَّ، تُعلن الحداثة قطيعةً مع النماذج باسم التقدم الفردي. وبهذا يتحولُ سِياق المُحاكاة إلى تناص لم يَعد يُعدّ خضوعًا لنَمُوذَج، ذلك أنّ جمالية الفردي والعبقري الرومانسي تكوّنت حول هذا الأساس. فالتعامل مع اللُّغة بِوَصْفِها فضاءً مُشتركًا أصبح هاجسًا للبحث عما في العالم. وهكذا يبحث بودلير ورامبو عما هو جديد جذريًّا بِوَصْفِه موضوع فنّ وجمال. ومن ثمَّ، فرفض المُحاكاة يُقدّم وهم الاستقلالية النسبية. وإذا كان عصرُ النماذج الأُسلوبية والبطولية قد تطوّر، فإنّ المُحاكاة بِوَصْفِها توترًا ديناميًّا يفترض بُعدًا، لارتباطها برهانات أيديولوجيَّة وفلسفية للقطيعة، مع ما ظلّ مُسيطرًا إلى العصر الكلاسيكي. لذلك، عدَّ جينيت المُحاكاة مُجرّد استشهاد بالأشياء. فكل عمل هو تواطؤ بين الجديد والمكرر؛ إنه فسيفساء «كريستيفا».

**المحاكاة:**

1. تقليد نمط سابق في الزمن/ الطبيعة.

2. تقومُ نظرية المُحاكاة على مبدإ مُحاكاة الطبيعة لا بِوَصْفِها شكلًا، بل لِما فيها من مظاهر عامة ودائمة صالحة لكل مكان وزمان.

3. تطورت المُحاكاةُ منذ زمن أرسطو إلى الآن، لتدل على مفهومِ العَلاقة بين الأصل والإنتاج.

**التَّقاطُعات:**

العبقرية؛ التناص؛ النَّمُوذَج؛ المعارضة؛ الكتابة؛ المعارك؛ المصادر.

Classicisme; Création Litt. Génie; Inovation; Inscription; Intertextualité; Modèle; Parodie; Querelles; Récriture; Source.

**المصادر:**


- إيريش أورباخ، **محاكاة الواقع كما يتصورّه أدب الغرب**، تر: محمد جديد وروفائيل خوري، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
- ماري تيريز عبد المسيح، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001.
- سهير القلماوي، **فن الأدب: المحاكاة**، دار الثقافة، القاهرة، 1973.
- عصام قصبجي، **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، د.ع. العربي، بيروت، 1980.
- GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969; Palimpseste, Paris; Seuil; 1982.
- COLL. M., *Les modèles de la création littérales*, Nanterre, 1989, n°5.
- *L'imitation, aliénation ou source de liberté?* Rencontre de l'Ecole du Louvre, La Documentation Française, 1984.


## اللا-مفكّر فيه Impense

1. يُطلقُ اصطلاح اللا-مفكّر فيه على كل مسكوت عنه وما لم يقل وما فكّر فيه في نصّ، وما من غير وجوده ما كان لكاتب النصّ أنْ يُفكر فيه.

2. يكونُ على القارئ إظهار اللا-مفكّر في إطار مسلّمة إبستيمولوجيَّة ما قبل توعوية، لا يتعرفُ النصّ بها كما هي ولكنّها تضمن انسجامه.

3. يُعدّ اللا-مفكّر فيه للكاتب لا للناقد كلّ ما يأتي من ذاته، أي: إنّ ما أثر فيه ليس سوى ذاك الأثر لما لا أُفكّر فيه.

4. يستنسخُ (اللا-مفكّر فيه/ المفكر فيه) مقولة (اللا-وعي/ الوعي).

**التَّقاطُعات:**

المسكوت عنه؛ المقصد؛ النص؛ البصيرة؛ العماء؛ الأثر؛ اللاوعي؛ الحلية.

Intention; Pense; Detail; Memoire; Reverie.

**المصادر:**


- محمد عزام، **اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- سعاد عبد الوهاب، **القراءة الأُخرى، إعادة النظر في بعض المسكوكات الأدبية**، دار قباء، القاهرة، 2000.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- DOUBROVSKY, S., *Le Livre brise*, Paris, Gallimard, 1991.
- BACHELARD, G., *La poétique de la réverie*, Paris, PUF, 1968.
- SCHOR, N., *Lecture de detail*, Paris, Nathan, 1994.

## الضِّمني Implicite

1. يقابل الضِّمني الجزء غير الظاهر من التعبير في جملة أو خطاب، مُعارضًا بذلك مُصطلح المُباشرة المُكوّن للجزء الظاهر.

2. لا يُمكنُ الكلام عن الضِّمني في السّيميائيَّة إلا في حدودِ التسليم بوجود عَلاقة وإحالة تربطان عنصرًا ما بالتعبير الظاهر.

3. لمزيدٍ من التوضيح يُمكنُ التمييز بين ضمني مُتداخل-السيميائيَّة؛ أي: هو المُباشر داخل لُغة طبيعية وضمني داخل السيميائيَّة، حيث يُحيلُ التعبير المُباشر والمُشكل لسيميائيَّة على ضمني و/أو مباشر يرتبطُ بسيميائيات أُخرى.

4. من البديهي أن يُعرّف الضمني بأنه افتراضٌ مُباشرٌ يحتفظُ به في كل مُستويات التحليل.

**أما القارئ الضمني:**

فهو جمهور يفترضُ النصّ وجوده كذات قارئ حقيقي، يتماهى مع كتابه الضمني ثقافيًّا وانفعاليًّا وأخلاقيًّا، مع أنّ القارئَ الحقيقيّ يقرأُ نُصُوصًا مُتعدّدة تفترض عددًا من القراء، يتشكلون على وَفْق رأي عام وحس مُشترك.

لهذا نُميزُ القارئ الضمني أو المُحتمل من المسرود له، أو جمهور السارد.

**التَّقاطُعات:**

الخطاب؛ المباشر؛ العَلاقة؛ الافتراض؛ التحليل؛ النص؛ الفضاء؛ القراءة؛ المحتمل؛ الجمهور؛ القصدية.

Discours; Relation; Analyse; Espace; Lecture; Semiotique.

**المصادر:**

- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، كلية الآداب، الرباط، 1993.
- EDWARD, H., *Le Langage silencieux*, Paris, Seuil, 1984.
- YVES, TADIE JEAN et MARC, *Le sens de la Memoire*, Paris, Gallimard, 1999.

## الانطباع Impression

1. تمرير ذاتي للمؤثّرات الخارجيَّة.

2. الانطباع مُصطلحٌ تشكيلي، إلا أنَّه يقصد في الأدب الشّعور الأولي الحاصل بعد قراءة عمل ما.

3. يُحدّد الانطباع، نتيجة كتابة ما في ارتباطها بأدب السّيرة والرحلات والوقائع والمُذكّرات واليوميات.

**والانطباعية:**

1. نزعةٌ تشكيليةٌ ظهرت في القَرْن 19، وجاءت ردّ فعل للطبيعة والرمزية معًا، بِوَصْفِها تعبيرًا عن مُدركات الحس.

2. الانطباع وصف للانطباعات التي تُثيرُ موقفًا في النفس.

3. النقدُ الانطباعي تقديم جذّاب للعمل الأدبي انطلاقًا من تأثير العمل في الناقد.

**التَّقاطُعات:**

الذات؛ الموضوع؛ التشكيل؛ الشعور؛ الحدس؛ السيرة؛ الرحلة؛ الرمزية؛ الطبيعية؛ الموقف؛ العمل.

Objet; L'oeuvre; Genre; Nature; Intition; Sujet.

**المصادر:**


- ألكسندرو روشكا، **الإبداع العام والخاص**، تر: غسان عبد الحي أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، 1989.
- موريس سيرولا، **الانطباعية**، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
- PICKELS, A., *Un Goût Exquis*, Paris, Ah, 2006.
- CHELEBOURG, CH., *Le Surnaturel, Poétique et Écriture*, Paris, A. Colin, 2006.


## دليل/كشّاف Index

خواص أفعال وأقوال في ارتباطها بالسّياق لضبط المعنى النسبي عبر شرح كيفي لوحدة سردية موصولة بأُخرى ضمن سِياق تيمي دون أن يكون سببيًّا أو زمنيًّا، ويطلق عليها «بيرس» اسم (الدليل الموضوعي) بِوَصْفِها سيمياء مُتصلة طبيعيًّا أو مُتأثرة بهدف.

1. دليل ألفاظ أو جدول أبجدي لكلمات نص أدبي مُحدّد.

2. قائمة تظهرُ عادة في نهاية العمل للإشارة إلى (الأعلام/الأماكن/الموضوعات).

3. سرد تأشيري على مضامين مُعينة.

## الاستكشافية: Heuristique

1. نقول عن فرضية عمل إنها استكشافية حين يعملُ الخطاب الذي يُطوّرها على إنتاج طريقة اكتشاف وتشكيلها.

2. يعني المُصطلحُ فرضيةً غير حقيقية ولكنها غير مُخطئة، ويُمكن طرائقَ الكشف بمُجرّد تشكّلها تسهيل تكوين فرضيات جديدة.

3. يُحيل المُصطلح على موقفٍ علمي عبر مُقاربته البِنيويَّة التي تبحث عن الإلمام بعَلاقات وتفرضُ التنبؤ بأوضاع مُصطلحات لا يُعدّ ظهورها أوّل وهلة مُسلّمة.

4. ويُطلقُ عليها كذلك اسم الإرشادية.

**التَّقاطُعات:**

دليل؛ كشاف؛ السِّياق؛ الشرح؛ قائمة؛ المفردات؛ الموضوعات؛ فهارس.

Index; Heuristique; sujet; Liste; contexte.

**المصادر:**


- جوزيف أسعد داغر، **معجم المسرحيات العربية والمُعرّبة**، ط. وزارة الثقافة، العراق، 1978.
- جوزيف أسعد داغر، **مصادر الدراسات الأدبية**، بيروت، 1980.
- *Index bibliographique des valeurs culturelles arabes contemporaines* Unesco, 1965.
- *Dissertation Abstracts international*

The humanities and science, USA, 1960/1978.
- BULLETIN, S., *Histoire et science de la littérature* (C.N.R.S), Paris, 1968.

## المقياس Indice

1. يعني المقياس عند بيرس علامة تُشيرُ إلى موضوع تُسجلّه.

2. المقياس وحدةٌ سرديةٌ مُزدوجة تُعارضُ الوظيفة، وتسمح بالعبور إلى المُستوى السيكولوجي/الأيديولوجي الآخر، ويُحيلُ المقياس على شفرة سيميولوجيَّة مُدمّجة في سيميائيات سردية.

3. يعني المقياس في السيميولوجيا نمط العَلاقة التي تكون فيها العَلاقة طبيعية لا عرفية بين الدال والمدلول.

4. المقياس حدثٌ يُدرك مُباشرة، ويعرفنا شيئًا آخر غيره.

يُعدّ المقياس أو المعيار بالطبع جنسًا عامًا لفضاء، ويُمكن عدّه بالتحديد نمط براهين تقنية، بعضها أكيد بالضَّرورة وبعضها الآخر مشكوك فيه.

**التَّقاطُعات:**

الخطيب؛ الفضاء؛ التفنيد؛ الحجة؛ التجربة.
Orateur; preuve; argument; lieu; réfutation.

**المصادر:**

- طه عبد الرحمٰن، **اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1998.
- بناصر البعزاتي، **الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية**، دار الأمان، الرباط، 1999.
- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- DUCROT, O., *Les échelles Argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Sémiotique du Sujet*, Paris, Complexe, 1977.

## الفردية Individualisme

يُشيرُ الاصطلاح وَسيطيًّا إلى نظرية دشّنها جوزيف بيدي (Joseph Bedier) في الأساطير الملحمية (1908/ 1913)، التي بموجبها يعدّ أناشيد الإشارة بعيدًا عن كونها ثمرة إبداع شعبي وجماعي عبر الزمن تأليفًا فرديًّا دقيقًا واعيًا بفنه، وهي نظرية تُعارضُ النظرية التقليديَّة.

من ثمَّ، يُقال عن عالم سيميائي إنّه عالم فردي يتمفْصل عن قاعدته عبر مقولةٍ سيميائيَّة (الحياة/ الموت)، يُعارض كذلك العالم الجمعي المؤسس على تعارض (الطبيعة/ الثقافة).

وتُطلقُ الفردية على الفاعل الفردي في تعارضه مع الفاعل الجمعي الذي يُعرفُ بكفاياته النَّمطية أو الفعلية المُشتركة.

**الفردانية:**

1. نزعة تجعلُ الفرد مقياس عددٍ من القِيَم الكونية.

2. ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب في ضوء مكونات الفرد.

وكذلك يصطلحُ بالفردي على عامل تمييزه من الجماعي في وصف عالم دلالي كما هو الشأن في رواية «اللصّ والكلاب» مع بطلها سعيد مهران.

**التَّقاطُعات:**

التقليد؛ الأساطير؛ النرجسية؛ الإبداع؛ الفاعل؛ القيم؛ الظاهرة؛ السيرة؛ الذاتية؛ الفرادة؛ الإلهام.

Cantilène; chanson de geste; traditionalisme.

**المصادر:**


- بيلا غرانبرغر، **النرجسية**، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- شاكر عبد الحميد، **الأسس النفسية للإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
- شاكر عبد الحميد، **الأدب والجنون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1968.
- DOUBROVSKY, S., *Le Livre brise*, Paris, Gallimard, 1991.
- COMPAGNON, A., *Nous Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1980.


## التأثير Influence

يُمكنُ أن يُعرّف بأنه بُعد لمُكوّن حياة أدبية في عنصر آخر ينتمي إلى تواصل أدبي يكون شكلًا للتداخل، يُحيلُ على تناص واحتكاك وتبادل، مُكوّنًا حلقة تعتمدها نظريةُ الأدب المُقارن. فالتأثير لا يمتزجُ بالسّلطة ولا بالهيمنة، حيث يشتغلُ بطريقةٍ خفيةٍ عبر الإقناع والتعاطف والمرونة وأحيانًا عبر ضرورات مُباشرة، تُثير ردود أفعالٍ مُختلفة تمتدّ من المُقاومة المفتوحة إلى النهل المُغلق.

وقد دخل التأثير في الإشكالية الأدبية الحديثة مع التأملات الألمانية لمدام «دوستايل»، في نهاية القَرْن 18 ومونتسكيو في «ملاحظات بشأن أسباب عظمة الرومان وتقهقرهم» (1734) و«روح القوانين» (1748).

إنَّ التأثيرَ عرف صداه مع الوضعيين وعَلاقات الكُتّاب والنُّصُوص في كل الأوطان، وهو ما احتضنه الأدبُ المُقارن بأعماله عن عَلاقات التأثير بين الثقافات، وقبله فقه اللُّغة عبر مُساءلة نُصُوص العصر الوسيط ثم مُقاربة الفولكلور. ويُعدّ ب. ف. تيغيم مؤسسًا للتأثيرات (1931). أما التعريف المرن للتأثيرات فيُعدّ ميكانيزمًا غريبًا يمكن من العمل على توليد الآخر واللا-مُفكّر فيه، وهو ما احتج عليه الشّكلانيون والبِنيويون والبِنيويَّة التكوينيَّة.

**والمؤثر:**

1. يظهر المؤثّر في إطار جرد الأدوار السّردية، إذ إنّ على كل شخصية القيام بوظيفتها الأساسيَّة في القصة، وذلك بعملها التأثيري في الآخرين.

2. يرى بريموند ضرورة تحديد العامل المؤثّر والمعمول فيه المتأثر وكذا التعديل المستهدف.

وبذلك يكونُ التأثير الأدبي:

1. تقبل سلطة رمزية لنصّ سابق أو مُعاصر.

2. الخضوع لنزعةٍ أدبيةٍ أو تيار عالمي.

3. التأثر بمُشاقفة أدبية بحكم عَلاقات القوى التي تُخضعُ الآداب بعضها لبعض.

**التأثيرية:**

1. تُطلقُ التأثيرية على خبر موجّه إلى إنتاج أثر ما في المُتلقّي.

2. تأتي الوظيفة التأثيرية في اللُّغة عند جاكبسون.

**التَّقاطُعات:**

سِياق؛ النوع؛ التثاقف؛ التناص؛ الأدب المقارن؛ التأمل؛ التلقي؛ الانعكاس؛ المصادر.

Champ littéraire; Contexte; Genres littéraires; Interculturel; Intertextualité; Littéraire comparée; Médiation; Réception; Reflet (Théorie du) Sources.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1986.
- عثمان موافي، **التيارات الأجنبية في الشّعر العربي**، مُؤسَّسة الثقافة، مصر، 1973.
- أنيس المقدسي، **التيارات الأدبية في العالم العربي**، جامعة بيروت، 1952.
- ANNA, B., *L'origine et l'original distance poetique, Actes du congres de l'AILC*, Fribourg, 1964.
- BRUNEL P., PICHOIS C., & ROUSSEAU A. M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, A. Colin, 1939.
- DJAAIT HICHAM, *L'Europe et l'islam*, Paris, Seuil, 1978.
- RODINSON, M., *La Fascination de l'islam*, Paris, Maspero, 1980.
- MANAF, M., «Influence de Symbolisme Française sur la Poesie Arabe» Thèse, Paris, 1925.


## نظريةُ الإعلام

## Information (théorie de)

خُلاصةُ أعمال رياضياتية حيث تدرس نظريةُ الإعلام سيرورةَ الأخبار في مُجتمع مُعيّن، بالتركيز على مرسلٍ ما لقياس درجة التواصل نفسه.

وقد أمكن تطبيق هذه النظرية على الأدب الذي عولج بطريقةٍ نَسَقيةٍ بِوَصْفِه مُرسلًا داخل إطار يشتملُ على مُرسل عبر قناة عمل، يُروج تجاريًّا عبر طبعه حيث ينجز عملًا ارتداديًّا لقارئ نصّ وكاتبه، لأنَّ نظريةَ الإعلام تُعدّ خُلاصة أعمال تتموضع في أول تطور للسيبرنطيقا بعد الحرب العالمية الثانية، وأول عرض بشأن المسألة اقترحه المهندس شانون، في نهاية الأربعينيات.

وتُعدّ نظريته نظرية علامة بالمعنى العام، عبر استعمال وسائل نقل الخبر بطريقةٍ دقيقة، وتحليله وتحديد قنواته التي اندرجت في دروس مُتعدّدة. أمّا نقل النظرية إلى مجال الفنّ والأدب فيعود إلى عام (1950) في (نظرية الخبر والتلقّي الجمالي) (1958) لـ أ. موليس عن الشِّعر والموسيقى.

وفي سنة (1962) قام مفهومُ العمل المفتوح لإيكو على اقتراحات قدّمها

عالم الرياضيّات ن. فينر وهي خاصّةٌ بالإعلام في نظرية السيبرنطيقا، إذ أسهمت أبحاثه بدورٍ مُهّم في تقريب الخطاب العلمي من الخطاب الأدبي في أميركا، وكوّن جزءًا من تأمل سيميائيي مدرسة تارتو.

لقد تجلّى تطبيقُ نظريةِ الإعلام على الأدب في التشويش/الخلل/الترداد؛ إذ نُطلق اسمَ التشويش على كل علامة غير مرغوب فيها في نقل خبر يشوّش على الفهم. أما الخلل فيُشيرُ إلى درجة فوضى داخل نَسَق يقول شيئًا لمُكتشفه، ويقيسُ الترداد المُبالغة في عدد الرموز المُستعملة بالنسبة لما هو ضروري لتقديم خبر مُعيّن.

ولا يُمكنُ في سِياق عمل مُتخيل أن يتحدّد التشويش بالسلبية فقط، لأنّ العملَ الفنّي يُعدّ رسالة مُبهمة أساسًا، لتعدّد الدّلالات في العبارة، لهذا، فالتشويش الزائد في شعر سوريالي يُمكن أن يعيدَ الاعتبار إلى غنى التأويلات المُمكنة وقيمة الخبر، فليست الشفافيةُ التامة للخبر ولا درجة التردّد للقواعد المُمكنة للُّغة هي الأهم، فخلل الخطاب يمتلك حظوظًا لإعطائه إعلامًا أكثر، وبالنسبة لإيكو، فالفوضى تظهرُ بِوَصْفِها علامةً مُميزة لثقافة القَرْن العشرين، فلإنجاز الإبهام بِوَصْفِه قيمةً يلتجئ الفنّانون المُعاصرون إلى غير العادي والمصادفيّ وغير المُحدّد النتائج، كما يُلّح بعضهم على دور القارئ وبعضهم الآخر يَعدّ الأدب تشويشًا على الخطاب الاجتماعي.

1. يُقصدُ بالإعلام في نظرية الإعلام كل عُنصر يقبل التعبير عنه بمُساعدة شفرة.

2. وما من تقليل في حجم الإعلام إلا ويرتبط بالعوائق والتكرار، لأنَّ هذا الأخير يُقلّلُ الأثر السّلبي للتشويش.

3. تستهدفُ نظريةُ الإعلام عدّ أنماط نقل الأخبار مقاطع وعلامات مُنظمة بحسب شفرة تنقل من مُرسِل إلى مُرسَل إليه.

4. تشمل مُسوَّدة الإعلام والتواصل:

أ. المُرسل أو المصدر والمُتلقّي.

ب. القناة، أي: الوسيلة المادية أو الحسّية لنقل الأخبار.

ج. الخبر وهو مقاطع علامات تخضعُ لقواعد.

**التَّقاطُعات:**

الاتصال؛ القراءة؛ الأدب؛ التلقي؛ علم الأدب؛ السيميائيات؛ الأحداث العابرة؛ المقالات؛ الأعمدة الصحافية.

Communication; Lecture, lecteur; Littérature; Réception; Science et lettres: Sémiotique.

**المصادر:**

- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.

- أدريان مارينو، **نقد الأفكار الأدبية**، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1995.
- CALVINO, I., *Una pietra sopra* (1980), trad. fr. M. Orcel et F. Wahl, *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984.
- ECO, U., Opera Aperta (1962), trad. Fr. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, (1965), 1979.
- ESCARPIT, R., *L'information et la communication. Théorie générale*, Paris, Hachette, 1991.
- MOLES, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, DENOÊL/Gonthier?, 1972.
- PAULSON, W., *The Noise of Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1988.

## الإدراج Insert

1. مُسوَّدة مُستقلة تكون نصًّا تركيبيًّا.

2. يُمثلُ الإدراج الحكائي موضوعًا خارجيًّا عن الحركة، أي: قيمة مُقارنة.

3. يُمثل الإدراج الذاتي موضوعًا غائبًا للبطل الحركي عبر ذكرى هاجس.

4. الإدراج الحكائي المنقول صورة محشورة في تركيب ما لاستقبال عُنصر أجنبي.

5. يُعدّ الإدراج التفسيري تفاصيل مُبكرة.

## الاندراجيّة السّردية Enchassement

1. تعملُ الاندراجيّة السّردية في سيميائيَّة سردية أحيانًا للإشارة إلى إدراج قصة في قصة أوسع، دون تحديد طبيعة هذا القص الصغير أو وظيفته.

2. الاندراجيّة السّرديةُ استعمال مجازي يُحيلُ على معنى شائع، أكثر مما يُحيلُ على معنى نحوي توليدي.

**التَّقاطُعات:**

المُسوَّدة؛ التركيب؛ الحكاية؛ الغياب؛ الحضور؛ التفسير؛ السرد؛ المجاز؛ التداولية؛ السيميائيات.

Shema; Conte; Absence; Presence; Narration; Pragmatique.

**المصادر:**

- عبد الفتاح كيليطو، **الغائب، دراسة في مقامات الحريري**، البيضاء، 1987.
- **نظرية السرد من وِجهة النظر إلى التبئير** (جماعة)، تر: مصطفى ناجي، الحوار، البيضاء، 1989.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- HUBIER, S., *Littératures intimes*, Paris, A. Colin, 2003.
- DELEUZE, G., *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DORRIT, C., *La Transparence Interieure*, Paris, Seuil, 1981.

## الإلهام Inspiration

يُعدّ الإلهام أول تكوين عمل بمُحتويات كثيرة. وتُحيل الفكرة على النفخ في شيء وقبض روح قوى خارقة، تُملي الإيحاء بقوة. وكان قُدماء الإغريق يرون في الإلهام شكل امتلاك قوة إلهية. فالشاعر ليس ملك نفسه لأن الشِّعر فنّ إلهي ينفلتُ من رقابة العقل، لأنَّه بمنزلة لهيب داخلي، كما أنّ الكتابةَ تُعدّ خُلاصة عصاب وعوائق شكلية تحتّ

على معنى، لأنَّ البِنْيةَ لا تسبق الكتابةَ بل تولد في فعل الكتابة ومعها المعنى، وتظل رغبة الكتابة وحب الفن شكلًا يُقعّده الإلهام الأول.

فمسألة انطلاق فعل المبدع تُعدّ قضية هوس بتأمل الأدب وتأويل الأعمال والأثر الجمالي. فإذا كان مصدرُ الإلهام تعاليًا فإنّ على معنى النُّصُوص أن يكون كذلك بالمعنى العبقري تساميًا أو عصابًا.

من هُنا، تحضر عند غولدمان فكرة الإلهام إذ إنَّ الكاتب يستلهمُ سوء التفاهم؛ أي: يستشعره كباقي أفراد الجماعة بِوَصْفِه رؤية للعالم بوعي مُمكن أو شقي، وفي الحالتين فإنَّ الإبداعَ جهد لا يتناقضُ مع باقي المُكونات، بل يُمكن الجمع بين الذوق والعبقرية والعقل والقواعد بالتمييز بين أدوارها.

من ثمَّ، ففكرةُ الإلهام تلوَّنت عبر العصور، فهي تُشيرُ أحيانًا إلى أصل إبداع وأحيانًا إلى محتواه، وأحيانًا تُعدّ استجابةً إلى ليبيدو، وأحيانًا تعوّض الافتقاد، لكونها وظيفةَ حساسية تُعارض قديم مصدر إلهي ضد أسباب بشرية.

ويرى بروست أنّ الحافزَ بِوَصْفِه إحساسًا يكونُ دافعًا أوليًّا، للشروع في الكتابة بنَفَسٍ طويلٍ يتغذّى بالقراءة والمُلاحظة والإنصات إلى اللُّغات والآداب.

ويظلّ الإلهامُ قضية تأويل نظرية أدب وفن أيديولوجيا وإبستيمولوجيا، اعتمادًا على عبقريات ذات قِيَم حوارية ونَمُوذَجيَّة بأصالة تُعدّ فعلًا ذاتيًّا تُشدّد على فرادتها التي لا تُعوض.

**الإلهام:**

1. حساسية الأديب نحو عالم يعيش فيه.

2. تُقرر السيكولوجيا أنّ الإلهام أو الإبداع ينبثق من اللاوعي، وهو نتيجة مكبوتات انفعالية تظهر على السطح عبر قناة إبداعية ما.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ الإبداع؛ العبقرية؛ المحاكاة؛ الكآبة؛ النَّمُوذَج؛ الإحالة؛ المصادر.
Auteur; Création littéraire; Ecrivain; Génie; Imitation; Mélancolie; Modèle; Originalité; Poète; Sources.

**المصادر:**


- عزاوي المحجوب، **الظواهر النفسية الخارقة**، النجمة، الرباط، 1987.
- بيتر بوبر، **تدريب المشاعر**، تر: إلياس حاجوج، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- الطاهر لبيب، **سوسيولوجيا الثقافة**، الملتقى، فضالة، 2006.
- BENICHOU, P., *Le Scare de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.
- BRUNN, A., *L'auteur*, Paris, Garnier-Flammarion, 2001.
- DANDREY, P., *Molière et la maladie imaginaire, ou: De la mélancolie hypocondriaque*, t.I, Paris, Klincksieck, 1998.


## المُؤسَّسة Institution

تُطلق المُؤسَّسة على مُمارسة

اجتماعية قيمية، وهذا يُضفي على شكلها الاستقرار على نحوٍ دائم بِوَصْفِها أجهزة محسوسة.

من ثمَّ، يُمكن أن تُشيرَ المُؤسَّسة الأدبية إلى مجموع معايير وشفرات وعادات تُشرف على الإبداع والقراءة بِوَصْفِها أنواعًا. من ثمّ، تُشير المُؤسَّسة الأدبية إلى طرق تاريخية، أصبح الأدب بفضلها شكلًا اجتماعيًّا مشروعًا. فمنذ القديم وكلمة مُؤسَّسة تُعدّ سياسة قوانين مدينة وتداول نقل قوانين عبر التلقين، وهذا المنظور المُزدوج يظلّ حيًّا مع تركيبة القواعد وعرف البلاغة الموروثة من مُؤسَّسات الآداب الإلهية والبشرية التي مارست تأثيرًا قويًّا على فصاحة النهضة. لأنّ أغلبَ الأعمال تنهجُ حجاجًا وتعليمًا ونَسَقًا إحاليًّا على التقليد اللاتيني أو اليوناني.

من ثمّ، يُميّز مونتاني بين قوانين المُؤسَّسات والتشريعات والعادات والطرق بِوَصْفِها مؤسّسات وطن عام في «روح القوانين» (1748)، وكما نهجت مدام دوستايل في «الأدب في علاقته بالمُؤسَّسات الاجتماعية» (1800) تأثيرًا ألهم بذلك لاحقيها، إذ كتب هاري لوفان (الأدب مؤسّسةً) (1946) ردًا على النظرية الانعكاسية للماركسية وعلى النقد الجديد الذي يرى أن الأدبَ موضوعٌ اجتماعي مُقارنةً بالقانون والعقيدة، وهو اقتراح ما زال يجدُ صداه لدى الأميركيين.

من ثمَّ، تُحاولُ المُؤسَّسة تحديد فضاء تأمّل بين الأدبي والاجتماعي، بين النصّ والطبقة الاجتماعية، وكل ما يشتغلُ بقوة التقليد والتعليم والحقل والجهاز الأيديولوجي مع ألتوسير في «مُؤسَّسة الأدب» (1978) قبل إدماجه في بلاغة جديدة للنصّ في «مُؤسَّسة النصّ» (1985). ثُمَّ إنَّ أعمال آلان فيال تُحلل التمفصُل السوسيولوجي للقِيَم الأدبية ضمن «مُؤسَّسات الحياة الأدبية» (1985)، على حين يربط فوماريولي بين فكرة المُؤسَّسة بالمفهوم التاريخي لفضاءات الذاكرة، في «ثلاث مُؤسَّسات أدبية» (1994)، وبذلك يُجسّد مفهوم المُؤسَّسة الأدبية نظرية مدرسة فرانكفورت ونظرية تعدّد الأنساق مع إيفان زوهار.

فالكثير من الأعمال المُنجزة اليوم يسمح بتمييز المراحل الأساسيَّة للتاريخ المُؤسَّساتي للأدب، فالحاجة إلى تشفير الأنواع والأساليب ظلّت رغبةً قديمةً قدم الإنتاج الأدبي نفسه، ومع ذلك لن يكون بوسعنا الحديث عن مُؤسَّسة أدبية إلا حين تكونُ دعواها مُعلنةً، ومُعترفًا بتناغمها وتجمع أواصر كتابها. فالصالونات والأكاديميات وحقوق التأليف واتحادات الكُتّاب كلها تصبّ في سيرورة الأدب بِوَصْفِه قيمةً اجتماعية مُعترفًا بها، كما هو شأن الفنّ للفنّ الذي طبع نوعًا من قداسة الكتاب، وأسهم في إيجاد آداب وطنية تدرس في

المدارس والثانويات والجامعات بطريقةٍ طوباوية. فالمُؤسَّسة تعرف بطابعها الإلزامي الذي لا يتكئُ على سلطةٍ مادية بل على سلطةٍ أخلاقية. من هُنا، ترتكزُ انفعاليتها على شرعيَّة الإيمان بقدرة الأفراد على تطبيع العَلاقات الاجتماعية وإقامة قِيَم ذات سبق مُنسجم مع القواعد والمعايير، وهكذا تدخلُ في حوار مع الحقل الأدبي الذي يُميزُ الكتابة بأنواعها وأساليبها والدينامية البِنيويَّة لحقلها. من هُنا، يكون علينا الحديث عن وضعيةٍ مُؤسَّساتية لكاتب، لتمييز درجة الامتياز والتأثير المزاولين عبر محسوسات أجهزة نقل القيم والمعارف. من ثمَّ، يقترح آلان فيال إطلاق تسمية مُؤسَّسات الأدب الراقي على كل أشكال التنظيم المُعقّد (المدرسة/ الصحافة/ العقيدة)، التي تُدرج الأدب في مجموع أوسع لمُمارسات مُؤسَّسات الحياة الأدبية، وهي أجهزة تُبَنْين وتُقعّد مُمارسات فعل حقل أدبي وطرائقه لتشفير النُّصُوص وطرائق كتابتها وقراءتها.

من ثمَّ، تُدركُ المُؤسَّسات بِوَصْفِها اعترافًا جماعيًّا بهذه المُمارسات والقِيَم الخاصة، لأنّ ما يُميّزُ المُؤسَّسة الأدبية هو قدرتها على تحويل المعايير والقواعد إلى عادة تحدّد طرائق الكتابة والقراءة. فالتحليل المُؤسَّساتي يُحاورُ التحليل النصّي لأنّ الرهان يتجلّى في دراسة التوتّر بين القوى المُحافظة للمُؤسَّسة والقوى الإبداعية للمُمارسة وهو توتّر مؤسسي لكل إبداعية.

**التَّقاطُعات:**

المعتمد؛ الحقل؛ التعليم؛ النوع؛ القيمة؛ الوطن؛ الأكاديمية؛ المقررات.

Académies; Canon, canonisation; Champ littéraire, Enseignement de la littérature; Genres litéraires; Sociologie de la littérature; valeurs.

**المصادر:**


- سعيد يقطين، **الأدب والمُؤسَّسة**، منشورات الزمن، الرباط، 2000.
- عباس الجراري، **هويتنا والعولمة**، ط. الأمنية، الرباط، 2000.
- عمار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، المُؤسَّسة الوطنية، الجزائر، 1984.
- محمد محمود، **تدريس الأدب**، م. ديالتيك، البيضاء، 1993.
- DUBOIS, J., *L'institution de la littérature,* Paris, Nathan et Bruxelles, Labor, 1978.
- GAUVIN, L., & KINKENBERG J. M., *Trajectoires et institutions au Québec et en Belgique francophone,* Bruxelles, Editions Labor, et Montréal, PUF, «Dossiers Media», 1985.
- HEINSTEIN, J. (dir.), *Littérature et institutions,* Wroclaw, Acta universitatis Wratislaviensis, «Romanica wratislaviensia», 1991.
- ROBERT, L., *L'institution du littéraire au Québec,* Sainte-Foy, PUF, 1989.
- VIALA, A., *Les institutions de la vie littéraire en France à l'âge classique,* Lille, ART, 1985, Approches de la réception (section II, 1), Paris, PUF, 1993.


## المُثاقفة Interculturel

تُحيلُ المُثاقفة على ميدان واسع للدراسات الثقافية التي تجمعُ مُقاربات دروس مُختلفة تتوزع بين الأنثروبولوجيا والسيكولوجيا واللّسانيَّة والأدب. ذلك أنَّ للدراسات العابرة والمُثاقفة موضوعات خاصة في هذا الميدان. لأنَّ

الالتقاء في إطار وطني أو عابر لوطنية الثقافات المُختلفة، يُحللُ بالمعنى الدينامي في سلسلة طرائق النقل المُتبادل. وفي مادّة الأدب يتعلقُ الآخر بمُلاحظة تداخل أفعال العناصر الخاصة بمُختلف الثقافات التي ترتبطُ بعَلاقةِ الإنتاج والترويج وقراءةِ النُّصُوص.

ذلك أنّنا نُصادفُ طريقتين مُختلفتين خلال عام (1980) تتلاحقان لتكونا مجال دراسة المُثاقفة، فالدراسة التاريخية ولا سيّما بين بلدين أو أكثر تأتي ردَّ فعل على المُقارنة التقليديَّة أو تاريخ التأثيرات. ويتعلقُ أمر دراسة العبور الثقافي بين البلدان بمُعالجة الحاجات المُحدّدة في بلد مُعيّن، القاضية بالالتجاء إلى مظهر من مظاهر ثقافة أجنبية، وطرائق الاستبدال الثقافي لاستقبال مُقتبس لا يُعد مُجرد تأثير بسيط، ذلك أن هدفَ هذه المُقاربة هو مُساءلة تأملات تواصلية ولا تواصلية بين ثقافتين. هل هي مُخلصة أو غير مُخلصة لنَمُوذَج وطني؟ لإيجاد مكان التاريخ الاجتماعي للتطبيقات وتبادلات المُثاقفة، لأنّ الدراسات الأنثروبولوجيَّة وظواهر المُثاقفة شهد ولادتها شمال أميركا، وهي بمنزلة وعي مُتنامٍ بطابع تعدّد ثقافات المُجتمعات المُعاصرة. وفي مجال الأدب فإنَّ إدراكَ الأفعال وتلاقي التقاليد والأنماط المُختلفة للكتابة والقراءة في البلد نفسه، يقود نمط مُقاربة المُثاقفة لمصلحة قضايا خُصُوصية النماذج والمُثاقفة الاستقبالية، وهو ما لا يعني بالضرورة تعادلًا بين اثنين.

وهكذا، نجدُ من بين القضايا المُثارة في أبحاث المُثاقفة تحديد الحدود وتعريفها. لأنّ كلّ نقل ثقافي يوجب وجود حدود وطنية أو إقليمية لتعرّف ثقافة في اختلافها عن أُخرى، وإنْ كان هذا النَّمط من الطرائق لا ينطبق بقوة على بعض الأوضاع التاريخية لأُوروبا الوسيطيّة وحدها في استعمال لاتينيَّة المثقفين.

الدراسات الثقافية إذن إنتاج توزع ثقافي وإنتاج فعال يفترضُ طرائقَ بالضرورة ضمنية، تقبل اختلاف الثقافات بِوَصْفِه معطىً أساسيًّا لتحديد خُصُوصية كل واحدة بهوياتها الإثنية والوطنية. وعلى الرَّغْم من الإعلانات المبدئيَّة تنزع مُقاربات المُثاقفة إلى إثارة عناصر ثقافية تخصّ تقاليد القراءة والسّماع وحال الأدب والكاتب في ثقافة من الثقافات، تفضيلًا لها على عناصر اجتماعية تعبر الوطنيات عبر توزيع غير مُتعادل للقِيَم والرأسمال الثقافي أو هيمنة ثقافة على أُخرى في البلد نفسه.

**التَّقاطُعات:**

الثقافة؛ الدراسات الثقافية؛ الهوية الوطنية؛ المقارنة؛ الأنثروبولوجيا.

Anthropologie; Culture; Etudes cul-

turelles; Exil; Francophonie; Géographie littéraire; Identitaire; Littérature comparée; Nationale (Littérature).

المصادر:

- حووست سمايزر، **الفنون والآداب تحت ضغط العولمة**، تر: طلعة الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- بيل أشكروفت وآخرين، **الرد بالكتابة**، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة، بيروت، 2006.
- CREPON, M., *Les géographies de l'esprit*, Paris, Payot, 1995.
- ESPAGNE, M., & WERNER M., «La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et hisoire (1750-1914)», *Annales E.S.C.*, 1987, 4, p.969-992.
- LABAT, C. & VERMES G., *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles. Du contact à l'interaction. Colloque de l'ARIC* «Qu'est-ce que la recherche interculturelle?», vol. 2, Paris, *ENS/L'Harmattan*, 1994.
- TANON et VERMES, G., *L'individu et ses cultures. Colloque de l'ARIC* «Qu'est -ce ce que la recherche interculturelle?», vol.1, Paris, *ENS/L'Harmattan*, 1993.

## مقصد Intention

1. كلمة تستعمل أحيانًا بمعنى الفهم بسبب تعارضُها مع الانتشار.

2. للإلمام بالتواصل بِوَصْفِه فعلًا. يدخل مفهوم المقصد في النقد، حيث يفترضُ فيه التحفيز والتسويغ، وهذا ما يُعرّض مفهومَ المقصد للنقد، لافتراض التواصل بِوَصْفِه فعلًا إراديًّا، على حين أنَّ الأمرَ غير ذلك. إذ يفترضُ تواصل فعل وعيًا يندرجُ مفهومه في سيكولوجيا، وهذا يجعله غير بسيط.

3. يُعالجُ المقصد من زاوية أُصوله الفينومينولوجيَّة التي تسمحُ بإدراك الفعل بِوَصْفِه نيّةً تتموضع بين نمطي وجود التقدير والإنجاز.

**المقصدية:**

1. تُعدّ المقصدية مفهومًا فلسفيًّا شائعًا عند الظاهراتيين.

2. اقتبس السلوكيون المقصديةَ في علم النفس، ليعتمدها بعضُ نقّاد الأدب وفلاسفة اللُّغة أمثال سيرل.

3. تنزعُ المقصدية إلى إعادة الاعتبار للذات التي كادت البِنيويَّة تُلغيها.

4. تُشدّد المقصدية على الذات بِوَصْفِها مركزًا وسبب معنى موجه للقارئ.

**التَّقاطُعات:**

الانتشار؛ التواصل؛ النقد؛ الظاهراتية؛ الإدراك؛ الفعل؛ الإنجاز؛ الفلسفة؛ الذات؛ القارئ.

Philosophie; Critique; Phenomology; Sujet; Lecture.

المصادر:

- ميجان الرويلي، **سيادة الكتابة، نهاية الكتابة**، النادي الأدبي، الرياض، 1996.
- كريستوف نورس، **نظرية لانقدية**، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- GERMAIN, C., *La Sémantique Fonctionnelle*, Paris, PUF, 1981.

- FONTANILLE, J., *Pratiques Semiotiques*, Paris, PUF, 2008.

## التناص Intertextualité

يعودُ أصل الاصطلاح إلى ج. كريستيفا تعبيرًا عن عدم الاكتفاء بالذات، وعن حصيلة نُصُوص وتعالقاتها من خلال مُشاهدة فيلم أو قراءة رواية الآمال العظيمة لديكنز وإخراج دافيد لين. إذ لا توجد قراءةٌ نهائيَّة.

التناصُّ بالمعنى الدقيق هو طرائق مُحدّدة أو لانهائيَّة لنقل المواد النصية إلى مجموع خطابات. ومن هذا المنظور، فكل نصّ يُمكن قراءته مُرتبطًا بملفوظات أُخرى في عَلاقة بين قراءة وتحليل يُمكنها تركيب عمل أو تفكيكه حسب الرغبة. وبمعنى الاستعمال يُشيرُ التناص إلى حالة ظاهرة لعَلاقة نصّ بآخر، فَفِي تعريف أولي ومن الوِجهة التاريخية يُعد مفهوم التناص لصيقًا بأعمال الشّكلانيين الروس ولا سيّما عمل السيميائي الروسي «م. باختين»، فقد انتقل إلى الخطاب النّقدي الغربي الأُوروبي والأنغلوساكسوني في الستينيات خلال ترجمة أعمال وتطبيقاتها مع «ج. كريستيفا» وجماعة (TEL quel) لأنّ الكلمةَ الأدبيةَ ليست (المعنى الثابت) بل تقاطع سطوح نصية وحوار مجموع كتابات: كاتب مُرسل إليه أو (شخصية)، وسِياق ثقافي حالي أو قديم عند ج. كريستيفا (1969) التي تَعدّ التناص شكلًا، وفي النقد يتعلقُ الأمر بتحليل وظيفة النصّ بتفكيك التنافر الخطابي الذي يُكونه. وكان المفهومُ خلال هذه المدّة يسمحُ بقطيعةٍ مع المفاهيم غير المُحدّدة للشّعر أو الرواية اللّذين من خلالهما يُحيل الكتاب على المبدع المنتج بعبقريته وأُسلوبه.

ثُمَّ إنَّ الاصطلاح يرتبطُ عند ج. كريستيفا بمفهوم مُقتبس هو أيضًا من م. باختين، ويعني «قبول نصّ بِوَصْفِه أيديولوجيًّا يُحدّد الطريقة السيميائيَّة التي تدرس النصّ بِوَصْفِه تناصًّا وتفكر فيه بِوَصْفِه نصّ المُجتمع والتاريخ».

إنَّه حقلٌ واسع لمجاهيل وقوالب ومُستنسخات لا يقفُ عند سلسلة استشهادات أو إيحاءات أولية، لكنّه يكونُ بالأحرى انتشارًا حقيقيًّا يتطلب التفكير في النصّ داخل مجموع خطابي شامل. وهذه المزيةُ الشمولية للتناص التي تكون جزءًا مهمًّا لنجاحه النقدي هي ما عبّر عنه «بارت» (هل هذا التناص بما هو استحالة عيش خارج النصّ النهائي سواء كان نص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة؟ ذلك أن الكتاب يصنع المعنى الذي يصنع الحياة) (لذة النصّ) (1973).

يقول بورخيس: (إنّ كل كتب العالم تُعدّ عملًا واحدًا) وهي جُملة تُشير إلى أهمّية التناص وكذا العادة التي تُثيرها. فغنى الكلمة يعود إلى أثر العالم أو إلى التأويل العادي الذي نصنعه بها. فمن

جِهة يُمكن أن يُدرك التناصُّ بِوَصْفِه دراسةً للمصادر والإيحاءات والمراجع ومنها الضمنية، وهو ما يظهر بدقه تحويلًا للمعنى الأولي لأنّ فكرة التناص تُقيم النقل لمصلحة أصل مسبق/يُشدّد على المُتنافر والمقطعي. وبالمُقابل فهذا ينفلت من الخطورة العكسية التي يرتئيها المفهوم عن سلطته حسب القارئ والناقد اللّذين يريان أن كلّ العَلاقة المُنجزة مع خطاب آخر يتلقّاها النصّ الذي نحن بصدده تكون دقيقة. من هُنا يأتي قبول النقاد بالمُصطلح حسب التوسّع المُعطى للنصّ الرائد، لأنَّ التناصّ عمل نقل وتطويع لمجموعة نُصُوص يقوم بها النص المركزي لمبدعه مُجدّدًا تأمل التناص. من ثمَّ، يُمكن فهم عمل جويس في «عوليس» (1992) حين يستعمل هوميروس والإنجيل وشكسبير وقصاصات الجرائد بما يضمن للدّلالة أنْ تظل مُلازمة للنصّ المركزي.

من ثمّ، يبحث جينيت عن تعريف سلسلة مُمارسات نصية في (طروسه) ليخلص إلى إعطاء التناص تعريفًا اختزاليًا هو أنّه (عَلاقة حضور بين نصّين أو أكثر وغالبًا حضور فعلي لنصّ في آخر) (1982)، مُقترحًا النصّ التشعبي للحديث عن (اشتقاق أدبي) لمُصطلح ج.كريستيفا بحكم أنه عَلاقة تجمع التشعبي بنصّ سابق (النصّ اللاحق) يُزرع بطريقة ليست للتعليق، حيث توجد عَلاقة حضور تجمع (الشاهد المرجع/ الإيحاء/ السرقة)، أي: مجموعة أشكال انْدماجيَّة وعَلاقات اشتقاقية تفرض إعادة كتابة للنصّ المُدمج. وهكذا، يُعبّر التناصّ عن تمظهر أدب من الدرجة الثانية، يستعمل قواعده وتاريخه الخاص، لأنَّ النُّصُوصَ الكبرى للآداب هي التي تُسهمُ في الدور الأول.

أما ريفاتير فيرى التناص رؤيةً أوسع فهو عنده «إدراك من طريق القراءة للعَلاقة بين عمل وآخر سابق أو لاحق»، وهو انزياح نحو النصّ المركزي. ومنذ عام (1970) أصبح الاصطلاحُ كلمة عبور تنفلت من توافق يكسرُ كل حواجز الإنتاج الأدبي المُعتمد لوضعها في شبكة واسعة للعبور بين الأنماط والخطابات الرمزية. وبذلك يقودُ التناصّ إلى تخاطبات بعيدًا عن تأمل النصّ الأدبي لافتراض شبكة شاملة، تجعلنا نَعدّ الأدبَ مُختبر خطابات عامة.

**التناص:**

1. يُعَدُّ التناص عند ج. كريستيفا، أحد مُميزات النصّ الأساسيَّة التي تُحيل على نُصُوص أُخرى سابقة لها أو مُعاصرة لها.

2. يرى سوير التناص في كل نصّ يتموضع في مُتلقّي نُصُوص كثيرة، بحيث يُعدّ قراءة (جديدة/تشديدًا/تكثيفًا).

3. يكونُ التناص طبقات جيولوجيَّة كتابية تتمّ عبر إعادة استيعاب غير مُحدّد

لمواد النصّ، بحيث تظهر مُختلف مقاطع النصّ الأدبي تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أُخرى داخل مُكوّن أيديولوجي شامل.

4. وظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند ج.كريستيفا في النصّ الروائي.

5. يرى فوكو أنّه «لا يوجد تعبير لا يفترض تعبيرًا آخر ولا وجود لما يتولّد من ذاته، بل من وجود أحداث مُتسلسلة ومُتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار».

6. أما بارت فيخلص إلى أنّ «لانهائيَّة التناص» هي قانون هذا الأخير.

**التَّقاطُعات:**

النص؛ الشكلانية؛ الخطاب؛ الحوارية؛ التفكيك؛ الشاهد؛ السرقة؛ المعارضة؛ المُحاكاة.

**المصادر:**


- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- حسين خمري، **نظرية النص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، 2007.
- ANGENOT, M., «L'intertextualite» Rev des sciences humains, 1983.
- GENETTE, G., *Palimpsestes, La littérature au second degre*, (éd.) Seuil, 1982.


**التأويل** **Interpretation**

1. يُستعملُ مفهومُ التأويل في السيميائيَّة بمعنيين مُختلفين يرتبطان بفرضية الأساس الذي يُحيل عليه ضمنيًّا أو مُباشرة؛ أي: الشكل والمضمون.

2. التأويلُ السّيميائي يُعيدُ إنتاج التمفصلات نفسها، ويُمكن أن يُقدم تحت نفس قواعد الشكل والمؤول، وهُنا يكْمنُ التحديد المُمكن للُّغات الشكلية من الوِجهة السيميائيَّة.

3. ويعتمد التأويل على تفسير النصّ وبحث معناه وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغةٍ ثانيةٍ وثالثة.

**المؤول:**

1. هو أحدُ عناصر لسيميوزيس يُسجل رد الفعل تجاه العلامة التي يتلقاها، ويُمكنُ أن يُعدّ ردّ الفعل هذا علامةً جديدة مُعدّلة للأُولى أو مُطوّرة لها.

2. المؤول وسيط بين رمز وموضوع يُشار إليه، وهو موجود وإن كان المُتلقِّي غير حاضر أو حركي، وهو تمثيل يحيلُ المُتلقِّي على موضوعِ العلامة.

3. المؤول مؤوّت داخل سلسلة لامُتناهية من العلامات، لهذا يربط بيرس بين معنى العلامة ومؤولها، ونتيجة للسابق جاءت إطلاقات المؤول المُباشر، والمؤول الديناميكي والمؤول النهائي.

**التَّقاطُعات:**

نقد؛ الشرح؛ الفضاء المشترك؛ فقه اللُّغة؛ العقيدة؛ الدلالة؛ المقصدية؛ التلقي.

Herméneutique; Traduction; Critique; Exègese; Lieu Commun; Philologie; Signification; Topique.

**المصادر:**


- **صناعة المعنى وتأويل النص**، ندوة كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992.
- الحبيب الفيفي، **التأويل - أسسه ومعانيه في المذاهب الإسماعيلية**، الجامعة التونسية، 1980.
- محمد سالم أبو عاصي، **مقالتان في التأويل**، دار البصائر، القاهرة، 2003.
- RICŒUR, P., *De L'interprétation*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, T., *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- LEENHARDT, J. et JÓZSA, *Lire la lecture*, Paris, Sycomore, 1982.


## الحبكة Intrigue

1. يُمكنُ تمييز الخُرافة من الحبكة، وذلك بإدراج الأخيرة في نظام تتابع مجموع الأحداث والحوافز المُكوّنة للخُرافة داخل القصة فعليًّا.

2. تُطلقُ الحبكة أو العُقدة على تتابع حوادث تُفضي إليها نتيجة قصصية تخضعُ لصراع ما وتعمل على شد القارئ المُتوهم إليها.

3. لحظة احتداد في قصة يبلغ التأزم فيها أقصاه قبل النهاية عند توماشوفسكي.

**أوج الحبكة:**

1. تُشيرُ البلاغة الأدبية إلى جزء من الشِّعر أو النثر تبلغ فيه الحبكة أو العقدة قوتها، إذ تأتي إعلانًا عن فاجعة أو نهايتها.

2. يُطلقُ أوج الحبكة على أقصى درجات التأزم في عمل قصصي ما.

3. يُعد أوج الحبكة إعلانًا عن نهاية غير مُعلنة.

**التَّقاطُعات:**

السرد؛ الوصف؛ الحكي؛ المحتمل؛ الأطروحة؛ الإشكالية.

Intrigue Boulevard; Comédie; Narration; Vraisemblance.

**المصادر:**


- ميشيل ليور، **فن الدراما**، تر: أحمد بلجة فانصوه، منشورات عويدات، بيروت، 1965.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- LAFOREST, M., *Autour de la narration. Les abords du récit conversationnel*, Québec, Nuit blanche, 1996.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
- ORTEMANN, M.-J., *Le Narratif, le poétique, l'argumentatif*, Université de Nante, 1997.
- JOLLES, A., *Formes simples*, Paris, Seuil, 1979.


## الجرد Inventaire

يُقدمُ الجرد على التوالي الميزات والأجزاء أو ظروف مجموع، ويُمكن أن يُقدم لائحة مُختصرة تقترب من الكاتالوغ أو المُدونة، حيث نعرض مبدأ تصنيف اعتباطي ولعبي أو شعري، فَفِي

استعمال الجرد الأدبي نجد تأسيسًا لاستشعارات أو أنواع أدبية مُتعدّدة، كما يُعبّر عن الحضور في أنواع تكوينيَّة كالرواية والشِّعر. وبِوَصْفِه طريقة بلاغية تُعدّ استعمالاته مُتعدّدة لترقيمتها.

فالنُّصُوصُ الكبرى المُؤسَّسة للثقافة الأدبية (العربية/الغربية) تستعملُ بغزارة مصادر الجرد باستعمال طريقتين لازمتا باستمرار الكتب وتصفان كل أشكال القوة في شكل إحصاءات لتكرار مُكثّف لبعض الاصطلاحات. فعند هوميروس كما في أناشيده نجد أنّ الملاحمَ تقتحمُ البلاغة وتتوسّع إلى كمّ هائل للأموات والضحايا. فَفِي العصور الوسطى، وانطلاقًا من القَرْن 14 كانت الأنواعُ البلاغية أنواعًا تؤسَّس على الجرد الذي يُعدّ علامةً مُتميزةً للمَعْرفة الإنسانية والنهضوية. ويُمثل الجرد طريقة تنظيم لمَعْرفة (في الخزانات ومُدونات تاريخ الأدب) وهو قدرة أدبية عالمة للكاتب. وبهذا الوضع يوجد في الكثير من الأهداف المُتميزة لرابليه الذي ينجز كتالوغات مُعارضات لخزانة (كاركانتيا) لتُصبح هذه استعارات أدبية تستلهمها تقاليد المُعارضات الباروكية، كما فتحت كاتالوجات فاسدة لخزانات وهمية (1840) ومقاييس شعرية بجداول لكتابات مُتعدّدة عن الترويج العلمي لزمن جيل فيرن مثلًا في القَرْن 19 كما ترجم كتالوغات مُتنافرة للعالم المُعاصر أنجزها و. تيمان عن الجرد العاطفي للشعر، وكذا الجرد الحدائي للنثر. كما وضع فلاسفة ألمان كيرتيس/سبتزر أسسًا شعريةً تاريخيةً للجرد بلائحة تُميّز بعض مراحل التقليد الأدبي على خلاف البلاغة التي تدرس التكرار، فإنّ الأدبَ ركز على بِنْيات الكاتالوغات واللوائح والترقيمات والمُنتخبات والمجاميع العالمة والثقافة، لبلورة الأحداث التمثيلية للأفراد وتاريخ أشكال التعبير.

**التَّقاطُعات:**

المكتبة؛ الإبداع؛ المعارضة؛ المجاميع؛ البلاغة؛ التصنيف؛ الأنطولوجيا.
Bibliotheque; Création littéraire; Parodie; Recueil; Rhétorique; Epidictique.

**المصادر:**


- المعالجة الآلية للُّغة العربية، ندوة معهد للتعريب، 2007.
- جميل صليبا، **الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام**، ج.د. عربية، 1985.
- محمد الجوهري، **مصادر دراسة الفولكلور العربي**، مطبعة القاهرة، 1978.
- وجدي رزق الله، **المعجمات العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971.
- OLIVERO, I., *Invention de la Collection*, Paris, Imec, 1999.
- SPITZER, L., *La enumeracion Caotica*, Buenos Aires, Conil, 1945.
- BROCHU, A., *Roman et enumeration de Flaubert a Perec*, Univ de Montreal, 1996.


## السُّخرية Ironie

شكل كلامي ننطق فيه بعكس ما نعنيه، ونستعمل فيه اللفظَ في غير قصده بنوع من الذكاء والبراعة في قلب المعاني التي تُصبح ذات أهمّية في خداع السامع والمُتلقّي، عبر تهكُّم وتعليق لاذع للاستهزاء بجبناء يفتقرون

إلى الشجاعة. وكذلك تنقذ السّخرية صاحبها من الظهور برأي قاطع وتُبْقيه في حياد بشأن قضاياه. والنَّمُوذَجُ هو دفاع سويفت (Swift) عن التهام أطفال إيرلندا لحل المُشكلة الإسكانية في رواية الاقتراح البسيط (Modest Proposal) (1972).

وللسُّخرية أُسلوبها في تمييز الحنكة من السذاجة في حوارات سقراط وتظاهره بالجهل إلى أن تبدو المُفارقة الكاشفة عن الزيف والتكلف. لهذا تُشدّد السّخرية على الطبيعة الإشكالية للنظرية الأدبية المُعاصرة بِوَصْفِها جوهرًا للكتابة المبينة لعجزِ الكاتبِ عن التحكّم في تفسير النصّ.

ظهرت السُّخريةُ أول مرة عند أريستوفان بمعنى من «يُسائل ويستفسر ويستجوب»، وقد استعمل أفلاطون الاصطلاح بمعنى التخفّي وراء أسئلة تصطنع جهلًا يستغفل المُتكلم أو يوقعه في شرك. وعلى الرَّغْم من المفاهيم المُبهمة للكلمة، تحتلّ السّخرية السّقراطية مكانًا مركزيًّا في مُحاوراته، إذ تُعدّ منهجًا لجدلية تقودُ إلى الحكمة. وحين دخل الاصطلاح بِوَصْفِه صورة (صورة لعكس ما نريد قوله)، كان ذلك لكي تذكر بحكم قيمة يُمكن تطبيقها على جملة خاصة كما تطبّق على مجموع نصّ، يرتبطُ بسجل ولد في الفلسفة والأخلاق ثمّ عبر نحو البلاغة ليعني تسمية الأشياء بمغايرها، فهي (تعبيرية/ موقفية/ تراجيدية).

وقد عرفت السُّخرية مع فولتير (كانديد) (1759) وديدرو (جاك القدري) (1792) وستيرن (تريسترام شاندي) (1767) واحتفى الرومانسيون الألمان بها بإعادة الاصطلاح إلى الفلسفة مع شليغل الذي وقع حداثة الرومانسية عبرها، أو من خلال ازدواجيَّة الأنا الفنان بواحد يرى وآخر يفعل. (فدون جوان) بيرون (1824) يتحولُ إلى سُخريةٍ مرةٍ بسبب رومانسية بودلير قبل أن يصير علامة شك أناتول فرانس ومُعاصريه.

من ثمّ، تُعدّ طريقة باغية في خدمة النقد بِوَصْفِه فعلًا اجتماعيًّا في حين أنّ السّخرية صورة أُسلوبها الأكبر، لتلج النقد الجديد الجرماني والأنغلوساكسوني بِوَصْفِها شبه مُرادف للأدبية عند «جويس/ كافكا/ موزيل/ ت. مان» وبعض النقّاد الفرنسيين يُلحّون على ازدواجيَّة النظرة في نُصُوص فلوبير/ مالارميه/ بروست أو الرواية الجديدة. ليصبحَ الاصطلاحُ علامةَ تأمّل أدبي مُعاصر، يتطلب تحليلًا اجتماعيًّا أكثر منه أُسلوبيًّا. ودون تواطؤ المخاطبين تتبخّر آثاره لنزوعه إلى التفرقة بين من يعرفون الاستماع (بنصف كلمة) وأولئك الذين لا يُدركون، لأنّ القدرةَ على فهم السّخرية لا تقومُ على الذكاء أو الثقافة أو الغزيرة، بل على معرفة القيم التي يُحيل عليها مجتمع. لهذا، يُعبر عنها في أي مجال لخدمة كل أيديولوجيا تمتدّ من عقائدية جمعية إلى أكثر الديمقراطيات انفتاحًا.

**السُّخرية:**

1. تتمثل السُّخرية في منهج جدلي يعتمد على الاستفهام بمفهومه البلاغي، إذ تُعتبر طريقة في توليد الثنائيَّة والتعليم على البعد المَعرفي.

2. يُحدد لوكاش وغولدمان السُّخرية في وضع الروائي بالنسبة للعالم الذي أبدعه، حيث يتجاوز بطريقة تجريدية الوعي المُمكن لبطله.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ التأويل؛ الهزل؛ التهكم؛ المعارضة؛ السجل؛ البلاغة؛ النقد؛ السّخرية؛ الكاريكاتورية.

Figure; Hermeneutique; Humour; Parodie; Registre; Rhétorique; Star.

**المصادر:**


- إمام عبد الفتاح إمام، **مفهوم التهكم عند كيركجارد**، حوليات كلية الآداب، الكويت، 1983.
- BOOTH, W.C., *A Rhetoric of irony*, (éd.) Chicago University Press, 1974.
- HAMON, PH., *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- JANKELEVITCH, V., *L'ironie ou la bonne conscience*, (éd.) Alcan, 1950.
- JAPP, U., *Théorie der ironie*, (éd.) Klosterman, 1983.


## التعارض Isothétie

1. يعمل المُصطلح على تمييز عَلاقة تقوم بين العمل الأدبي، والمجموعة الاجتماعية.

2. ويسمحُ المُصطلح، عند ش. موازي في كتابه عن «الأدب والمجتمع» بنقد المفهوم الغولدماني للانسجام.

3. ويُشيرُ المُصطلح إلى عملية توريط مُتبادلة وتعارض نسبي بين العمل والبِنْية الاجتماعية.

**الاعتراض:**

1. عمل أصيل يُقلّد ما هو مُتفرّد في طريقة فنان بطريقة تُمكّن نسبته إليه.

2. ولا يُعدّ الاعتراض تقليدًا للعمل ولا نسخة منه، بل هو إنتاج أصيل ينطلق من شفرات إنتاج آخر.

3. ثُمَّ إنَّ الفاسدَ في التشكيل إما نسخة وإمّا اعتراض.

**التَّقاطُعات:**

العَلاقة؛ العمل الأدبي؛ الانسجام؛ البِنْية؛ التفرد؛ الأصالة؛ الشفرة؛ النسخة؛ الأُسلوب.

Style; Code; Structure; relation; cliché; forme; parodie.

**المصادر:**


- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1995.
- أدريان مارينو، **نقد الأفكار الأدبية**، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- إحسان عباس، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المُؤسَّسة العربية للنشر، بيروت، 1993.
- «La parodie théorie et lecture». Rev. *Etude littéraire* vol 19, Univ Laval, 1986.
- LUKACS, G., *L'ame et la forme*, (éd.) Gallimard, 1974.
- QUENEAU, R., *Exercices de Style*, (éd.) Gallimard, 1947.

# L

**اللُّغة** **Langue**

اللُّغة أو (اللِّسان) نظام أو شفرة تتحكّم في إنتاج الكلام وتلقّيه في أية لُغة، تشكل الهدف الرئيس للألسنية. وبذلك يُشير الاصطلاح الى نظام (قولي/موسيقي/مرئي/إشاري) في استحضار العَلاقة بين دال ومدلول أو تعبير ومُحتوى. من ثمَّ، يستخدمُ اللِّسان للإشارة إلى قواعد تجريدية اللُّغة، في حين يُشيرُ الكلام إلى طريقةٍ ملموسةٍ لاستخدام الأفراد.

وهي نظام تعبير وتواصل إنساني، تجمعه ميزات مُشتركة باللُّغة المطبوعة عبر تمفْصل ثنائي لا اعتباطية العلامة. وليس التفرع الثنائي اللُّغة/الكلام، سوى هذا التمييز بين لُغةٍ عامةٍ لأُسلوب من جهة، واللُّغة بِوَصْفِها لُغةً وبِنْية نحوية للُّغة بِوَصْفِها ظاهرةً اجتماعية، نصطنعُ لُغتنا انطلاقًا منهما.

ويُعدّ الإبداعُ اللُّغوي تمثّلًا لتأويل واستعمال نَسَق لُغوي مُعيّن يُشكل المضمون الحقيقي لما يُسمّيه «سُوسير» بالكلام.

**لُغة الحركة** **Langue de l'action**

لُغة موروثة عند الإنسان، وهي عالمية ولُغة الحركة نظام علامة تُمثّل سلوكات.

**اللُّغة الداخلية** **Langue Intérieur**

نشاط مرسل يُفكّر فيه دون أن يظهر في الكلام.

تتحدّد اللُّغةُ الداخلية كالكلام الظاهر، إذ تُقدم في شكل خطاب مُباشر، مثال ذلك: أفكر «أنه يبالغ».

إنجازُ اللُّغة الداخلية خارج وضع التواصل يُعدّ نوعًا من المُناجاة غير الظاهرة، وهي ذات بِنْيات حوارية تدورُ بين مُعبرين تمثلهما لحظات.

**اللُّغة الملحقة:** **Langue Object**

1. امتزاج أو عدمه للُّغة فعل بالخطاب العادي.

2. يُمكنُ عدّ بعض أنظمة التواصل (الميم/الضحك/البكاء/الإشارات) لُغات لاحقة، تتميزُ من الكلام دون أن تقصر عن العمل.

3. تعودُ جلّ الخطوط غير الدقيقة لسانيًّا إلى اللُّغة المُلحقة عبر (تشديد الصوت/ ارتفاعه/ نبره/ الترتيل/ الضجيج/ التنفس)... إلخ.

**لُغة الموضوع: Paralangage**

1. لُغة تُتخذ موضوعًا للدراسة.

2. لُغة الموضوع اصطلاحٌ نسبي، إلا أنّه يُسهمُ في كل مستويات مراتبية اللُّغة.

**ما فوق اللُّغة: Métalangage**

1. لُغة ثانوية في مراتبية لُغات تُنجز بها حقيقة ما.

2. تُعدّ اللُّغة الطبيعية وظيفة خُصُوصية تعمل على تكلم اللُّغة نفسها.

3. ما فوق اللُّغة أداة تعملُ على تكلم لُغة الموضوع.

4. كلّ لُغةٍ قابلة للتكلّم على نفسها أو على غيرها.

5. ينظر إلى ما فوق اللُّغة في وظيفتها المألوفة وغير العلمية تارةً، وتارة في وظيفتها العلمية التي تقتضي وصف اللُّغة على نحوٍ يقتربُ من وصف المناطقة.

**أما الفعل اللُّغوي**

فيعني القوة الدّلالية لكل عملية تلفظ من منظور سيرل (J. R. Seaire)، وهي قوة لا توصل مُحتوى الأفكار، بقدر ما تؤسس لعَلاقة قصدية بين اثنين (ملفوظ/ ملفوظ له). لهذا يكونُ التلفظ تشكيلة من الأفعال اللُّغوية (أمرًا/ وعدًا/ التماسًا) وتتفرّع من اللُّغة (لُغة الأديب) و(لُغة الشِّعر) و(لُغة النثر) و(تداخل اللُّغات).

**التَّقاطُعات:**

اللُّغة؛ الطبيعة؛ المحاكاة؛ اللّسانيات؛ التداولية؛ الاستعارة؛ البِنْية؛ القراءة.
Locuteur; Structuralisme; Nature; Dictionnaire; parole.

**المصادر:**


- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- تمّام حسّان، **مناهج البحث في اللُّغة**، دار الثقافة، البيضاء، 1974.
- جاكوب كورك، **اللُّغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب**، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989.
- محمد العبد، **اللُّغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر، القاهرة، 1989.
- جون لاينز، **اللُّغة والمعنى والسِّياق**، تر: عباس صادق الوهاب، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.
- HJELMSLEV, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, (éd.) Minuit, 1968.
- BAKHTINE, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, (éd.) Minuit, 1977.
- PARAIN, B., *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, (éd.) Gallimard, 1942.


## القراءة Lecture

تُعدّ القراءة فكّ الرموز المكتوبة بصوتٍ عالٍ أو بطريقةٍ صامتة. ويفترض هذا النشاط فهمًا للنصّ في الحين، كما تتطلّبه قدرة تأويلية خاصة وربما إبداعية تُشيرُ إليها القراءة الأدبية منذ عام (1970) لتُعزّز ظهور القارئ منذ قرونٍ

لأخبار تكون مُتعة مُحترف. من ثمَّ، يرتبطُ تاريخ القراءة بالكتابة الرمزية والتاريخ المادي للكتاب، لأنّ القراءة تتمّ بصوت مُرتفع أو مُنخفض حسب تطور المكتوب وتقلّص الخطابة.

فَفِي الغرب في القَرْن 17 توزع النصّ إلى فقرات خطاب المنهج لديكارت (1637) الذي دشّن تقاليد ترسّخت باختراع المطبعة، إذ يُعدّ العبور من قراءة عدد قليل من الكتب إلى عدد كبير تحولًا كبيرًا، بتطور طبع صحافة القَرْن 19، والتصنيع والتعليم والخزانات التي كانت تقتصرُ على الأُسر والنُّخب، لتتحوّل إلى ديمقراطية شعبية أوجدت أنماطًا خاصة للقراءة بذاكرة واهتمام أسهما في أدوار مُختلفة، لتظهر القراءة المحضة مع الفنّ للفنّ، وفي القَرْن 20 ازدادت القراءة المدرسيَّة والسّينمائيَّة والمسرحيَّة للأشرطة المُصوّرة، مع أنّ القراءة تطرحُ إشكالًا، لأنّها ليست تقاسمًا تامًا ولأنَّ بعض النُّصُوص تضعُ صعوبةً أمام القراء، إذ تُزاد القدرة على الحافز وأهداف القراءة والقِيَم الرمزية وإحساس الاستئناس ووضعية القارئ، وكلها تؤثر في اختيارات القراءة، كما أنَّ تدخُّل الوسائل السّمعية البصرية والإلكترونية يُهدّد القراءة لتعدّد أنشطة ملء الفراغ، لتظهر الإحصاءات أنَّ واحدًا من أربعة قراء سنة (1990) لم يقرأ كتابًا واحدًا طوال السنة، خلافًا للبلدان الإسكندنافية التي حقّقت رقمًا قياسيًّا في القراءة، لأنّ ظهور الحاسوب أحدث تحوّلًا في أنماط القراءة، بإمكانات قراءة تشعبية أوجدت وهم ديمقراطية الإلمام الواسع بالمَعْرفة.

من ثمَّ، فالبحثُ المُعاصر يُحلّل القراءة حسب ثلاثة عناصر تأمّل سيميائي مع إيكو (1985)، الذي يستهدف إنتاج نماذج تجريدية تُحدّدها عوائق نصية، فالتحليل الكمي يبرز المُمارسات الواقعية للقراءة، كما أنَّ التحليلينِ الشِّعري والفلسفي يلحّان على إسهام القارئ في الكتابة مع بارت ودريدا ولا تربط تيارات القراءة عَلاقات واضحة، لأنَّ القراءةَ فعلٌ اجتماعي، ذلك أنَّ القارئ الضمني عندَ أيزر (1988) يُواجهنا حين نصف القارئ المُنتظر للنصّ. من ثمَّ تظلّ بلاغة القراءة مع م. شارل (1977) إشكالية مفتوحة، أما بلاغة القارئ لسميث وفيال (1982) فتميز مراحل: (اختيار/توجه/ نقل/فعل/تذكر) وكلها تعليمية، ليظل دور الأدب مُهمًّا في تكوين قُدرات القراءة، بتسهيل بروتوكولها المُتعدّد للمُتعة والجمالية.

**القارئ المُتوهم:**

1. يمتلكُ كل كاتب قارئه المُتوهّم، إذ تستحيل كتابة عمل ما دون مقصدية تتوجه إلى نوعٍ من القراء.

2. القارئ المُتوهم عند جي.

ديكارت ويوسف السّباعي ليس هو القارئ نفسه عند أ.ر.غرييه.

3. وكذلك يوجد قارئ مُتوهم يوجد كاتب مُتوهم؛ أي: (الشهير/المُبتدئ/الساخر/المُلتزم).

**القراءة:**

1. ينزع التعارض الشائع لـ (القراءة/الكتابة) إلى الإشارة إلى لحظات تبادل الإنتاج نفسه عند «بودري» ووجود وحدة للقراءة والكتابة عند دريدا.

2. القراءةُ هي فكّ شفرة خبر مكتوب وتأويل نصّ أدبي ما.

3. القراءة الجمعية تأويلات مُتعدّدة لنصّ عبر مُستويات مجازية غالبًا.

**القراءة الاعتراضية:**

1. منهج قراءة نقدية لقصة يدّعي الكشف عن غير المكشوف في النصّ، وتبيان علاقته بنصّ آخر في غياب عن الأول.

2. يرى ألتوسير أنّ إمكان قراءة تلقائيَّة لنصيْن قادرٌ على إظهار فجوات النصّ، بِوَصْفِه وسيلة عمل إبستيمولوجيَّة.

**المقروء:**

1. ما يُمكن أنْ يقرأ لا أنْ يكتب؛ أي: النصّ التام الذي ينحصرُ دور القارئ في استهلاكه.

2. يُمكن الحديث عن قراءات مُتتابعة للعمل الواحد، بغاية التعليم على قراءات أيديولوجيَّة وكتابية مُتباينة، وهذا ما يشدّد عليه م. زرافيا في الرواية والمجتمع.

**الاستقراء:**

1. سلسلةُ عمليّات إدراكية تتمّ عبر الوصف أو تكون نمطًا، كما تقوم على العبور من مُكّون نحو طبقة ما ومن اقتراح خاص إلى اقتراح عام... إلخ.

2. تُعدّ الخطوة الاستقرائيَّة قريبةً من مُعطيات التجربة التي تعكسُ الواقع بشكل جيد.

3. لا يمنحُ الاستقراء أساسًا مقبولًا بالنسبة للعمل المُقارن في حالة إمكان إعادة الاعتبار إلى موضوع سيميائي مُستقل.

**التَّقاطُعات:**

المفاتيح؛ النقد الأدبي؛ التسلية؛ المدارس؛ المُؤسَّسة؛ المعتمد؛ اللذة؛ التلقي؛ القيمة.
Clés (textes); Critique littéraire; Divertissement; Ecole; Institution; Plaisir littérare; Réception; Valeurs.

**المصادر:**

- سعيد علّوش، **اشتغالات الحداد الأدبي**، دار أبي رقراق، الرباط، 2005.
- وليم أمبسون، **سبعة أنماط من الغموض**، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- BAUDELOT, C., CARTIER M. & DETREZ, C., *Et pourtant ils lisent*, Paris, Seuil, 1999.
- CHARTIER, A.M., HÉBRARD J., *Discours sur la lecture, 1880-2000*,

Paris, Fayard, 2000.
- MANGUEL, A., *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes sud/Léméac, (1996), 1998.
- ROBINE, N., *Lire des livres en France: des années 1930 à 2000*, Paris, (éd.) Cercle de la librairie, 2000.
- SAINT-JACQUES, D. (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche, 1994.

## الخُرافة الأُسطورية Légende

تُشيرُ الخُرافة في الأصل اللاتيني إلى ما عليه أن يقرأ أو ما تجب قراءته في مَحْكيّات تشتمل على مُعجزات وغرائب، أُطلق عليها توسّعًا اسم خُرافات قديمة، تُقدّمُ أحداثًا عجيبة كما لو كانت حقيقية تاريخيًّا. وتتجسّدُ المُسوَّدة المِثالية لقصصها في النوافذ الزجاجيَّة للكنائس، بصور حيوات قدّيسين وفي فولكلورية أناشيد شفوية أُعيد نشرها في القَرْن 19 موزَّعة بين القداسة والزخرفة. من ثم، يستولي الأدب على الخُرافة مع «هيغو» بِوَصْفِها نوعًا شعريًّا منثورًا في خُرافة القرون (1859)، مُسجّلًا مَحْكيه في سجل ملحمي أُسطوري، ويقترحُ فلوبير في ثلاث حكايات (1877) صيغة أدبية للخُرافة التراجيدية.

من ثمَّ، تحتفظُ الخُرافة بعد نزع ثوب القداسة عنها بأُصول قديمة توهم بالحقيقي، لأنّها ليست حكايةً لإغراقها في زخرفة تدل على عدم الإيمان بها وإحالتها على الشعبوية، لكنها استثمرت قصةً مُثيرةً للفضول مُسلّية، مع أنَّ المَحْكي الخُرافي يستحقّ دراسة تكونه وانتشار أساطيره ومُعتقداته؛ لأنَّ قوة الخُرافة لا تقومُ على درس تقترحه بل على أسطورة تقربها من المتخيل، لإسهامها في تكوّن مخزونها الثقافي الجماعي الذي لا يؤخذُ مأخذ الجدّ على الرَّغْم من انْدماجها في اللاوعي الجمعي.

من ثمَّ، فالخُرافة أو الأُسطورة تُعدّ سردًا قصصيًّا لا يُسند إلى مُؤلف مُعيّن، كما يتضمّنُ تاريخًا وعبرًا شعبية للأولياء والصالحين. لهذا، عُدَّت مصدر أباطيل وأحاديث لا ناظم لها، لذلك ارتبطت بسرد الوقائع والأحداث غير الحقيقية، ولا سيّما في الكتاب العقائدي للمسلمين: ﴿إن هذا إلا أساطيرُ الأولين﴾ [الأنعام: 25] من هُنا، كان ارتباطها بالخرافات والأكاذيب.

**التَّقاطُعات:**

المَحْكي؛ الغرائبي؛ السجل؛ الزخرفة؛ الإثارة؛ الأُسطورة؛ المعتقد؛ الهزلي؛ السرد.

Conte; narration; mythe; dogme; genre; Forme simple.

**المصادر:**

- فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، تر: نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1973.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، تر: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدة، 1998.
- كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، **مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية**، تر: محمد معتصم، دار عيون، البيضاء، 1988.

- PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- MIQUEL, A., *Un conte des mille et une nuits*, (éd.) Flammarion, 1977.
- TADIÉ, J.Y., *Le récit poétique*, (éd.) Gallimard, 1994.

## الشرعيَّة Légitimation

يرتبطُ الاصطلاح بماكس فيبر بِوَصْفِه مُرادِفًا للاعتراف بقضية محورية في الدراسات الثقافية. وتُضْفَى الشرعيَّة وتُعطَّل داخل سياج نظر مزدوج من جِهة ج.ف.ليوتار، في اهتمامه بملاءمة الوسائل لتحقيق الأهداف لغياب معيار عام وظهور عداء ثقافي بين الأغراض المُتعارضة للقواعد والقوانين اللُّغوية. أما عند يورغن هابرماس في قراءة جماعته القائمة على التوافق في فعل التواصل فإنّ الشّرعية الوحيدة في الأدب هي البراعةُ وعلوّ الكعب، إنّها شرعيَّة نكاد نتجاهلها لتعارضها مع السلطة والاستحقاق.

وتتقاطعُ الشرعيَّة مع الأصالة والابتكار والطرافة، إذ تُحيلُ جميعها على معنى سلطة ارتجاعية تتميّز بنوع من الفرادة تنال التقدير الناشئ تلقائيًّا من عبقرية تدبير نصي ينمو ولا يصنع.

من هُنا يتوسّع المعنى المجازي للشرعيَّة الأدبية إلى الجوائز العالمية والوطنية إلى المقرونية المرتبطة بنبوغ مادتها من ذاتها.

وهكذا ارتبطت الشرعيَّةُ بتعبير شائع لإطراء الفنّ والأدب، حيث لا يُقارن العمل الجيد بأعمال أُخرى أو بمعايير بل حسب شروطه الخاصة.

من ثمَّ، تكاد الشرعيَّة الأدبية تتنكَّرُ لإكراه المُحاكاة وتنزع إلى فرادة مُلتبسة بمزايدة لإضفاء الأُلفة على ما يُمكن أنْ يُعدّ غرابة في الأطوار كما هو عليه الفن الطليعي والكتابة الطليعية، ليتردّد اصطلاح الشرعيَّة بين عماء الإيجابي وبصيرة السلبي في الفرادة.

ومع ذلك احتفظت الشرعيَّة بالمعنى الارتجاعي - شبه الميتافيزيقي لموهبة رسولية - وجدّة تمتح من الحدس بالمُستقبلية، وفي الحالتين معًا يمتزج العقائدي بالتكهني لإضفاء قِيَم الصفاء والسلطة والموضوعية.

**التَّقاطُعات:**

الشرعي؛ الأصالة؛ القدامة؛ الابتكار؛ الطرافة؛ الفرادة؛ الكلاسيكية.

Génie; Créative; Organique; Classicisme.

**المصادر:**

- محمود فهمي حجازي، **أُصول الفكر العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
- يورغن هابرماس، **التقنية والعلم كأيديولوجيا**، تر: إلياس حاجوج، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- جوزيا رويس، **الجانب الدِّيني للفلسفة**، تر: أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- BOURDIEU, P., *Les Règles de L'art*, paris, Seuil, 1992.
- VIALA, A., *Naissance de l'Ecrivain*, Paris, Seuil, 1985.

## اللازمة Leitmotif

1. يُطلقُ المُصطلح عند توماشوفسكي على الحافز الحُر؛ أي: الخارج عن الحُرافة الذي يتكرَّر بشكلٍ أو بآخر.

**المُلازمة:**

2. تُعارِضُ المُلازمة التعالي في الفلسفة. من هُنا، كان إطلاق مُقاربة المُلازمة ونقد المُلازمة، ويعني هذا الأخير مُقاربة نصّ أدبي وادِّعاء تفسيره في نفسه، دون الالتجاء إلى الانْدماج في بِنْية تفسيرية شاملة.

3. ترتبطُ اللازمة بالسِّمة المُهيمنة التي تتكرر كثيرًا وتتعلق بشخصية قصصية أو موقف سردي أو واقعة شعرية.

4. ارتبط الاصطلاح في بدايته بموسيقى فاغنر، على الرَّغْم من ابتداع الناقد الموسيقي هانزفون فولتزجين له، لوصف ألحان دالة في أوبريت «فاغنر».

5. اتَّسع الاصطلاحُ ليشمل الموضوعات والأساليب والأنواع الصغرى والكبرى في القَرْن العشرين.

6. وعلى خلاف اللازمة أو السمة المُهيمنة، يأتي لزوم ما لا يلزم للتعبير عن إعنات أو التزام أو تضييق أو تشديد.

**التَّقاطُعات:**

الحافز؛ التكرار؛ المقاربة؛ التفسير؛ الموسيقى؛ الموضوعاتية؛ الأساليب.

Thématique; Stylistique; Approche.

**المصادر:**


- أحمد شايب، **تاريخ النقائض في الشّعر العربي**، النهضة، مصر، 1954.
- ابن رشيق، **العمدة**، ت.م.م. عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972.
- الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ت.م.م. عبد الحميد، المسيرة، بيروت، 1987.
- PICARD, M., *La Lecture comme* jeu, Paris, Minuit, 1986.
- SCHOR, N., *Lecture du detail*, Paris, Nathan, 1994.
- BURK, E., *Recherche Philosophique sur l'orgine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.


## اللفظة Lexie

1. يطلقها هلمسليف على وحدة وظيفة دالّة للخطاب، كما يؤكد ذلك «ميتران» هو أيضًا في (الكلمات الفرنسية).

2. يُطلق بارت اللفظة على كل دالّ دون تفويضية، وكذا على وحدات القراءة بأبعادها المُتغيرة.

3. وحدة نصّية أو قرائيَّة يختلفُ طولها وقصرها، لكنها تملأ الفراغ الأمثل لمُلاحظة الدّلالة.

4. تُعدّ اللفظة وحدةً معجميةً تُمثّل مجموع دلالات افتراضية أو مُمكنة، ترتبط بوحدة مُعينة، لاختيار دلالات بعينها لإنجاز الخطاب.

5. يتحقّق المعنى المجازي أو التصويري للفظة أو الوحدة المعجمية في سِياق وحدة قولية تُعبر عن سِمة دلالة.

6. تكون اللفظة تلاحم المعجم حين تتعلّق كلمتان أو أكثر على وَفْق دلالتيهما أو مضمونيهما، بضمائر أو تكرار أو اقتران لفظي أو مُترادفات.

7. يولّد الحقل المعجمي بتجميع كلمات تحت مظلّة اصطلاحية واحدة.

8. يُشيرُ علم المُفردات إلى دراسة علمية للكلمات، تُعالج مُشكِلاتٍ تتعلّقُ بدلالات كلمات انتهت بالاعتراف بعلم الدّلالة بِوَصْفِه فرعًا مُستقلًّا.

9. جاء اهتمامُ العرب بالقوة الحافظة والصانعة للّفظ يتضمّن مع كل نقلة أكثر مما يتضمّنه سابقًا، لأنَّ الألفاظ (أدلة على المعاني وأمثلة للإبانة عنها) في نظر «ابن الأثير»، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعنى في مقام المُبالغة في لفظتي خشن واخشوشن، والمثال القرآني: ﴿فَأَخَذْنَاهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ﴾ [القمر: 42]، استعمل لفظ (مُقتدر) الذي هو أقوى وأبلغ من لفظ (قادر).

10. تتميزُ اللفظة بقوة مائزة تُميّز بها ما يُلائمُ الموضع والنظم والأُسلوب والغرض وما يصحّ مما لا يصحّ.

**التَّقاطُعات:**

الوحدة؛ الخطاب؛ الدال؛ القراءة؛ المجاز؛ التصوير؛ السّياق؛ المعجم؛ الغرض.
Unité; Discours; Lecture; Dictionnaire; Contexte; Metaphore.

**المصادر:**

- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2007.
- عبد القادر الفاسي، **البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة**، البيضاء، 1990.
- ROMAN, A., *Création Lexicale en Arabe*, PUF, Lyon, 1999.

## الفضاء المُشترك Lieu Commun

يُمثِّل مفهوم الفضاء المُشترك نَمُوذَجًا للإلهام ولعَلاقة البلاغة والأدب، فَفِي الإطار الاستعاري الأرسطي لا تُشير الفضاءات إلى مُحتوى الخطاب، بل إلى خزان مفتوح الرفوف لصف الحجج عبر قضايا تسمح بتصوُّر مُختلف مظاهر الفاعل؛ إذ يتدرّب الخطيب على استثماره حسب حاجاته، فالاستعارة تولد علو كعب صاحبها حسب بارت. وزيادةً على العناصر الموضوعاتية، تُقدّم الفضاءات طرائق وأنماطًا شكلية للحجاج، وكذا تحديدًا وتوزيعًا للكل في معنى جزئي لتحليل الظروف، إذ يُزود فضاء المُمكن بحجج لإبراز إمكان حدوث شيء عبر مُتشابه. لهذا ينجز مُشترك الفضاءات حين ينطبقُ على ثلاثة أنماط خطاب: (مُتداولة/ قانونية/ حجاجيَّة)، خلافًا لفضاءات خاصة مطبوعة بأنماط مُعينة.

لهذا، انزاح الفضاءُ المُشترك من العصر الوسيط إلى العصر الكلاسيكي، ومن مجال الإبداع البلاغي إلى الأدب، وهو عبور تشهد عليه أعمال كيرتيس عبر إلحاق تسمية مُشتركة للأدب بوظيفة جديدة، ومُستنسخات باستعمال عام يتسع لكلّ مجالات الحياة المُدركة

والمُحضرة، حسب وظيفة الأدب بِوَصْفِه لاوعيًا جماعيًا.

من ثَمَّ، يندرجُ الفضاء المُشترك طبيعيًا في مفهوم كتابة أدبية تُعطي تنوّع الأنماط المقبولة فكريًا وتعبيريًا أهمّيةً؛ إذ يكفي تأكد مطلب التجديد والتأصيل حتى يُصبح المُشترك عاديًا. فمنذ القَرْن 18 لم نعد نرى في الفضاء المُشترك إلا عادي الكلام. وفي القَرْن 19 يقف فلوبير، ضد الأفكار الجاهزة للبلاغة، بلجوء إلى فضاء أصبح اعترافًا بالعجز الإبداعي مع أندريه بروتون في **البيان السّريالي** (1984). وكان علينا انتظار العصر الحديث مع نظرية القراءة، لإعادة النظر في الدور الأساسي لظواهر مُستنسخات فتحت طريق الباحثين، لإعادة الاعتبار إليها في (أفق الانتظار)، بِوَصْفِه رهانًا جديدًا.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ الأيديولوجيا؛ الأدب؛ البلاغة؛ القوالب؛ الوصف؛ الفضاء؛ القيم؛ المعايير؛ المعتمد.

Argumentation; Doxa; Epidictique; Idéologie; Littérature; Rhétorique; stéréotype; Topique; Topos; demonstratif.

**المصادر:**


- **الفضاء الروائي** (جماعة)، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2002.
- محمد داود، **الرواية الحديثة كتابة الآخر والهناك**، م.ج.، وهران، 2006.
- محسن جاسم الموسوي، **عصر الرواية**، التحرير، بغداد، 1985.
- BARTHES, R., «*L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*», *Communications*, n°16, 1970.
- CURTIUS, E.R., *La littérature européenne et le Moyen ôge latin [1947]*, tard. Fr., Paris, PUF, 1956.
- DUFAYS, J.L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994.
- KIBEDI, VARGA A., *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- PATILLON, M., *Eléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990.


## السّطرية Linnearite

1. طابع خبر تتتابع عناصره خطّيًا.

2. يُمكن أن تكونَ (السطريّة) مؤقّتة، مثال ذلك: لُغة كلام أو فضاء زمنية، مثال ذلك: لُغة مكتوبة بطريقةٍ يحتفظ فيها بالأثر المادي، وكذا ببداية الرسم ونهايته.

3. يُلحَظُ أنَّ الكثير من الأنظمة السّيميائيَّة لا تُعبر بالسطرية، مثال: الرسم.

4. تُعدّ السّطرية توليفة مسافات سردية لمَحْكي لحظة أو لحظات تاريخية، تجمع روابط سابق بلاحق، تُمثل نهايته مساق بداية جديدة، تُعدّ نتيجة ربط أو تواصل، يُعد فيه التناوب طريقة من بين الطرائق الأساسيَّة للتوليف بين المسافات السّردية.

**التَّقاطُعات:**

الخبر؛ الفضاء؛ الأفقية؛ الأثر؛ السرد؛ المَحْكي؛ الروابط؛ التأليف؛ السيميائيات.

Espace; Narration; Style; Horizon; Relation; Recit.

المصادر:
- محمد أ منصور، **مَحكي القراءة**، كلية الآداب، مكناس، 2007.
- جان إيف تاديه، **الرواية في القَرْن العشرين**، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
- GREIMAS, A., *Maupassant, La Sémiotique du Texte*, Paris, Seuil, 1976.
- BREMOND, C., *Logique du Récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BANFIELD, A., *Phrase sans paroles*, Paris, Seuil, 1995.

## اللّسانيات Linguistique

لُغة وطريقة كلام وعلم لُغات. لهذا تتكوّنُ مادة اللّسانيات من كل تمظهرات اللُّغة الإنسانية، وبذلك فوظيفتها تُعدّ وصفًا وتأريخًا للّغات بكل أُسرها، وإعادة تكوين في حدود مُمكن اللُّغات الأُم لكل أُسرة، كما أنّ اللّسانيات تبحثُ عن رهان قوة بطريقةٍ دائمةٍ وعالميةٍ في كل اللُّغات. لهذا كان للدرس هدفه المزدوج بِوَصْفِه علم لُغة وعلم كلام.

ومنذ زمن سُوسير ظلَّ الدرس لا يستهدف فلسفة اللُّغة أو تطوّر الأشكال اللّسانيَّة فَحَسْب بل الواقع الملازم للُّغة، دراسة اللُّغة بِوَصْفِها نظام علامات.

وتتميزُ اللّسانيات المحضة من السيكو-لسانيَّة والسوسيو-لسانيَّة بابتعادها عن وصف الدّلالات.

ويعدّ سُوسير اللّسانيات فرعًا من السّيميولوجيا، في حين يَعُدُّها بارت عكس ذلك، لأنّ اللُّغةَ نعمل بِوَصْفِها نمط تكون نظام تامّ يُمكنه أن يُساعدَ على التأويل.

### ويلحق باللّسانيات ما فوق اللّسانيَّة Métalinguistique

1. تُعدّ الوظيفة المافوق لسانيَّة للُّغة منذ جاكبسون وظيفة يتداخل فيها الخطاب مع خطابات أُخرى.

2. الكلمات المافوق - لسانيَّة هي كلمات يتضمّنُ دالها مفهومًا لُغويًّا يُسهم في الشّفرة المعجمية للُّغة، وتُمثلها كأجزاء خطاب، مثال: (قول/اسم/ نحو).

3. والألعاب المافوق - لسانيَّة، ألعاب تُحيل على لُغة مثل (الكلمات المُتقاطعة/ سكرابل/ لُعبة أسماء المهن).

### ما حول اللّسانيَّة Paralinguistique

يُطلق موريس اسم الماقبل- لسانيَّة على علامة ترتبطُ بسلوك الطفل قبل تلفظه بالكلام، أو على ما يستقل عن اللُّغة عند الكبار.

يُحيلُ ما قبل اللّسانيَّة على مُكوّنات طبيعية.

**التَّقاطُعات:**
الشكلانية؛ النحو؛ اللُّغة؛ الشّعرية؛ السيميائيَّة؛ الأُسلوبية؛ الدلالة؛ الأدبية.
Formalistes; Grammaire; Langue. (Histoire de la); Poétique; Sémiotique; Signification; Style; Stylistique.

المصادر:
- محمد خطابي، **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991.
- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، **نظرية اللُّغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.
- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- توفيق الزيدي، **أثر اللِّسانيات في النقد العربي الحديث**، د.ع. للكتاب، تونس، 1984.
- موريس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي**، الجيل، بيروت، 1985.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.? 1987; Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, [1979], 1984.
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique*, Paris, Minuit, 1963; *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- WEINRICH, H., *Le temps*, Paris, Seuil, [1964], 1973.

## الأدبية Littérarité

تُعدّ الأدبية خاصية تجعل الأدب أدبًا محلّ دراسة وموضوع علم الأدب، إذ وجد الشّكلانيون الروس أنفسهم مُضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، ولا سيّما الأدوات (كالقافية، الإيقاع، الجَرْس، المُفردات، البِنْيات، واللُّغة عمومًا). لذلك، كانت في نظرهم وسيلة أساسيَّة لتحقيق التغريب.

ويُعدّ الشكلانيون الروس أول من نبَّه على أنّ النصّ منظومة تُحدّد وظيفة الأدوات الأدبية؛ إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم الأدبية، لا أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي آخر.

فقد بزغت في روسيا في مُنتصف العقد الأول من القَرْن العشرين حركة أدبية نقدية تزعّمها شكلوفسكي، جعلت همّها تكريس الأدب وتحديد موضوع الدراسة الأدبية. وقد كانت جمعية دراسة اللُّغة الشِّعرية ومركزها بطرسبورغ ثم حلقة موسكو اللُّغوية بِوَصْفِهما رائدتين لهذه الحركة الأدبية النقدية، بفعل اهتمامهما باللُّغة وبالنصّ الأدبي نفسه.

وكانت حلقة موسكو اللُّغوية تطمحُ بحكم تخصّصها اللُّغوي إلى توسيع مجالات الألسنية لتشمل الشِّعرية، ومن أبرز أعضائها وقتئذ رومان جاكبسون الذي صار يُغذّي الحركة بدراساته، ونقل مبادئها معه إلى حلقة براغ اللُّغوية. وبفعل اتجاه الشّكلانيين الروس إلى إظهار الخُصُوصية الأدبية وتمييز ما هو أدبي ممّا هو غير أدبي وتحليل أدوات الأدب، اتهمهم خصومهم بالشكلانية. ويقول إيخنباوم إنّهم لم يكونوا شكلانيين وإنما كانوا مُخصصين.

ويُعدّ الاصطلاح ترجمةً لمُصطلح روسي للدّلالة على طابع ما هو أدبي. واقترح جاكبسون سنة 1919 هذا المفهوم في مقالته عن «الشِّعر الروسي الجديد» الذي خصّ به الشِّعر المُستقبلي، لتُترجم المقالة إلى الفرنسية (1965 و1973) إذ نجد أنّ موضوع علم الأدب يرغب في أن يكون علمًا، وعليه أن يعترفَ بطريقة شخصياته المُتفردة.

من ثمَّ، فالاصطلاح يعودُ إلى أبحاث شكلانيي بداية القَرْن. وفي هذا السِّياق تُعدّ المُقاربة داخلية ومُجرَّدة بالنسبة للحدث الأدبي المُستهدف الذي يجعل موضوع الأدب لا يعزل الأدب في خُصُوصيته التاريخية والسرية للكشف عن حضورها فيه. إذ يُمكن أن يُحقّق الاعتراف بالسّيرورة الشكلية المُشتركة اللُّغوية أو التكوينيَّة الطابع الأدبي للأعمال في تبعيتها لطبيعتها. فمنذ عام (1917) جعل شكلوفسكي الفن طريقةً لتحليل غرابة اللُّغة الأدبية أمام قارئ يرى ولادة إدراك الواقع المُتحلل من العادي اليومي للُّغة.

وبفعل تيار شكلاني مهمّ، كان علينا انتظار عام (1960) مع الحدث البِنيوي لجاكبسون الذي جعل الوظيفة الشِّعرية علامة أدبية، ظهرت آثارها مع علم السرد والسّيميائيات في مُقاربات بارت/ تودوروف/ جينيت/ غريماس، في إطار إبستيمي مُختلف، إذ أصبحت السّردية شرطًا للمعنى. فقد اقترح تودوروف (1978) التخلّي عن كل تعريف بِنيوي للأدب لمصلحة نمط خطاب مُختلف عن تقسيم الأدب واللّاأدب، ليتدخلَ في العَلاقة المُتميزة بين الشِّعري والجمالي مع جينيت، مع استبدال موضوع الأُسلوبية بالمفهوم الفردي للأُسلوب.

من ثمَّ، لم يكن هدفُ أبحاث الشّكلانيين تحديد توسع المجال الأدبي، بتقليص حدوده وتوزعه العام، بل كانَ هدفهم تقديم فهم للعناصر الوصفية لفضاء مُعيّن. وهكذا يُقْرَأ ادّعاء تكوين علم الأدب وفهم رغبة جعل الشِّعرية جزءًا مُندمجًا في اللِّسانيات مع جاكبسون (1963)، دون إهمال للمُعطيات الجمالية والسوسيو-تاريخية للأدب؛ إذ يظل مفهوم العمل مُحتفظًا بدقّته، لأنَّ ما يصنعه من رسالة العمل الفنّي يُعد القضية المفتاح للشعرية. أما رد فعل أعداء الشكلانيين للتاريخ الأدبي بسيره أو اجتماعيته المُصادفيّة، فلا يعني تأملهم ضد البعد التاريخي؛ لأنَّ فهمهم للتاريخ الأدبي خاضعٌ لأهداف بِنيويَّة، لا تقوم على الأخذ بالنَّسَق السوسيو تاريخي بِوَصْفِه مبدأ سببيًّا، للاعتراف بالتاريخ بِوَصْفِه ديناميّةً تنظم التطور الداخلي للأشكال الأدبية.

لذلك، كان طموح توحيد مفهوم الأدب يواجه بتوزع الأدب إلى المتخيل والشِّعري الحاضر في شعرية أرسطو الذي أهمل الشِّعر الغنائي بسبب المُحاكاة. لهذا، يعيد جينيت الشرعيَّة إلى ثنائيَّة (المتخيل/ الأُسلوب)، انطلاقًا من مفهوم تداولي للحدث الأدبي، مُفرّقًا بين نظام أدب تكويني تعود إليه الأنواع المُؤسَّساتية، وأدبية مشروطة خاضعة لحُكم جمالي.

**من ثمَّ فالأدبية:**

ا. طابع ما هو خالص في الأدب: أي: ما هو شاعري منذ بدايته.

2. ليس موضوع علم الأدب عند جاكبسون هو الأدب، بل هو الأدبية؛ أي: ما يجعل عملًا ما أدبيًّا، يُضعف مبدأ السّببية المُباشرة بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي، بِما يسمحُ بتفسير دوافع الإنتاج لا الإنتاج نفسه.

3. المُصطلح مقياس سيميائي يخصّ النُّصُوص الأدبية وحدها.

4. تُعرف الأدبية في النظرية السّيميائيَّة للأدب بكونها تسمحُ بتمييز كل نصّ أدبي بالنسبة للنُّصُوص غير الأدبية في دراسة الشكلانيين الروس خُصُوصًا.

**الأدبية:**

تبني صورة معنى حرفي في تعبير ما له معنى آخر في لُعبة العلامات الأدبية، مثال ذلك: (لا تتركوا أموالكم تنام) في مُلصق تشخص فيه الأموال وهي راقدة على سرير.

وتستهدفُ الأدبية مقصدية مُحدّدة في خطابها الاستعماري.

**اللا- أدب:**

1. يعود استعمالُ مُصطلح (اللا-أدب) إلى كلود موريالك، ويقصد به التعبير عن الالتزام بالتلقائيَّة والبساطة والابتعاد عن المُحسّنات اللَّفظية والتكلف في التعبير عن الموضوعات الأدبية.

**التَّقاطُعات:**

الشكلانية؛ النوع؛ اللِّسانيات؛ الشِّعرية؛ السرد؛ الأدب؛ الخيال؛ النظرية.
Formalisme; Genres littéraires; Linguistique; Littérature; Narration; Poetique.

**المصادر:**


- جون كوين، **اللُّغة العليا - النظرية الشِّعرية**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
- صلاح فضل، **أساليب الشِّعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995.
- **نُصُوص الشكلانيين الروس**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، 1982.
- توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، سراس، تونس، 1985.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- JAKOBSON, R., «Linguistique et poétique». In. *Essai de linguistique generale*, Paris, Minuit, 1963.
- JAKOBSON, R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.


## الأدب Littérature

1. يُعدّ الأدب لُغة ونظام علامات، لا تتمثل كينونته في نظر بارت في هذه اللُّغة، بل في نظامها.

2. الأدب موضوعات وقواعد وتقنيات وأعمال. ووظيفته في الاقتصاد العام لمُجتمعنا هي تطبيعُ الذاتية.

3. يرى ريكاردو الأدب فيما يجعلنا نرى العالم أحسن كما يكشفُ عنه، في حين أنّه تثبُّتٌ عند بارت مما نزعم كونه، حتى وإنْ كان هذا الإملاء فاسد مقصد.

4. أما الأدب عند جينيت، فهو

خبر ينزعُ جزئيًّا إلى التوسع إلى العرض، على حين يتعلقُ الأمر عند كلوكسمان بوصف حدود ما يطرح نفسه في مُجتمع ما.

5. يُمكن إطلاقُ الأدب من وِجهة نسبية على مجموع كتابات يتخذها مُجتمع وزمن ما أدبًا له.

6. تُقرر جماعة تيل كيل الإنهاء مع الاسم المُمتهن والشَّعبي للأدب، وترى ضرورة تعميق الهوّة بين الإنتاج المُسمّى الأدب بِوَصْفِه استمرارًا للمثالية البورجوازية. ذلك أنَّ انبثاق مفهوم الكتابة كما يتعامل معها اليوم يُعدّ نواة نظرية لحالة تحويلية رمزية عامة، تجذب نحو الخارج مع سولير.

**ما تحت الأدب:**

1. يري ميشونيك أنَّ ما تحت الأدب هو ما يوجد.

2. كل أدب لا يرقى إلى الأدبية يوجد قراءه لأسباب تتعلقُ بظروف الإنتاج الاقتصادي والرمزي.

**الأدب الملحق:**

1. تُلازم تسمية الأدب الملحق (الفاحش/ الداعر/ الناعم) كتابات جنسية وغرامية تُعَدّ مُحرمات تقليديَّة ودينيَّة.

2. والأدب المُلحق تحليل لجانب خاص من النزوعات الإنسانية الغريزية خارج التقديس.

3. يُغري هذا الأدب قراء من سن مُعيَّنة.

**الأدب العام:**

1. مُصطلح ابتدعه الأدب المُقارن لتمييز دراسة التيارات المُشتركة بين شعوب كثيرة في فضاء وزمن ما خارج الحدود الوطنية.

2. الأدب العام تجسيدٌ لطموح الأدب المُقارن عند الأميركيين، إلى درجة تنظيره لجمالية أدبية.

3. الأدبُ العام ليس تصفيفًا للآداب الخاصة، بل هو تنظير لفعالياتها الأدبية.

**الأدب العالمي:**

1. الأدبُ العالمي كل أدب خاص استطاع اختراق حدوده الجغرافية والقومية، ليُعانق رؤى إنسانية تتسمُ بالشمولية.

2. تخضعُ تسمية الأدب العالمي لمُلازمة عالمية آداب الدُّوَل الكبرى، ذات الاقتصاد المُتقدّم تقنيًّا في الشرق كما في الغرب.

3. ومع هذا، فلا يُمكنُ إفراغ الأدب العالمي من دلالة نسبية على إشعاعات إنسانية، غالبًا ما تهدهد الحس الميتافيزيقي المُعاصر.

**الأدب الخاص:**

1. أدب يتناول نشاطًا إقليميًّا ووطنيًّا خاصًا لا يتعداه.

2. يُمكن إطلاقُ اسم الأدب الوطني على الأدب الخاص الذي لازم ظهور القوميات خلال القرون (18 و19 و20).

3. يقومُ الأدب الخاص على الإلمام باهتمامات ورؤى جغرافية وعرقية، من هُنا، جاءت تسميات: (الأدب المغربي/ الجزائري/ التّونسي/ البرازيلي/ الهندي/ الأميركي/ الألماني).

4. يستمدّ الأدبُ الخاص ديناميته من قُدرته على اللّحاق بالأدب العام.

**الآداب الجميلة:**

1. آداب تقصد لذاتها، لا لمعارفها وحقائقها.

2. تعودُ الآداب الجميلة إلى مرحلة أدبية أخذ التخلي عنها يظهر جليًّا في الأعمال الأدبية المُعاصرة.

3. لا يخلو استعمالُ الآداب الجميلة من إسقاط معنى قديم على معنًى جديد.

**الأدب الشَّعبي:**

1. يقترنُ الأدب الشَّعبي بالأدب الشّفوي بِوَصْفِه أدب لهجات غير مكتوبة، ولم يحظَ هذا الأدب بالاهتمام إلّا في القرون الأخيرة حين خاضت الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا في حياة جماعات بدائيَّة في زعمها.

2. الأدبُ الشَّعبي يستمدّ خياله من الحياة اليومية لصراع طبقي عبر القرون.

3. الإشكالية المطروحة على هذا الأدب هي علاقته بالمكتوب.

**الأدب البروليتاري:**

1. نوع من الأدب ظهر بأُوروبا الشرقية، ويتميزُ بالتعبير عن مُشكِلات الطبقة العاملة عبر صراعها مع المالكين لرأسمال رمزي ومادي.

2. الأدب البروليتاري أو العمالي نزوع إلى ربط إنتاج الأدب بالإنتاج اليدوي.

3. يُمكن القول: إنّ أغلب مُحاولات الأدب البروليتاري أخفقت لسقوطها في مُباشرة تعاديها الأدبية.

**الأدب العمالي** **Litt. (Ouvrière)**

يُقصدُ بالتسمية التعميمية النُّصُوص التي كتبها مهنيون أو عُمّال عُدُّوا شاهدين على عالم الشغل. ظهر هذا النوعُ منذ القَرْن 15 مع مُحاولات تنمية تقنيات تكوّن ثقافي خاص، إلّا أنّ الأدبَ العمالي بالمعنى الدقيق لم يظهر إلّا في القَرْنين 19 و20 لأسبابٍ أيديولوجيَّة ظهرت معها متون الأدب البروليتاري، مع أنَّ كتابات العمال تشكل مجهول الأدب لكن الكتاب ذوي الأُصول المُتواضعة أخذوا في الظهور بين عامَي 1830 و1848 بأشعار وأناشيد ومُذكّرات ورسائل في محيط

الاشتراكية الطوباوية مع «السان سيمونية».

وكذلك ظهرت أول أُنطولوجيا عن الشِّعر الاجتماعي للعمال (1841) مع أولبيند رودريكيز بموضوعات في الأخوة والوحدة، وبعض كتابات الفوضويين. وكان علينا انتظار حركة الأدب البروليتاري في بداية القَرْن 20 باعتراف مُؤسَّساتي سنة (1968) إذ يبدو مَحْكي ر. لينهارد رمزًا لهذا التقليد.

وقبل ذلك كانت بوادرُ هذا الأدب مع الرومانسية دليل/ لامارتين/ هيغو وأناشيد بيرانجير كحلم تحرر.

**السمعة الأدبية:**

1. مُصطلح يُحيلُ على درس مُقارن يقصد شهرة كاتب أو بلد آخر؛ أي: الرصيد الثقافي الذي يحظى به كاتب في وعي القراء الوطنيين أو العالميين بفعل رواج إنتاجه ونجاحه.

2. السمعة الأدبية هي صدى كاتب في عصر ما أو عبر العصور.

**التَّقاطُعات:**

التأثير؛ التناص؛ الأدب العام؛ التشكيل؛ السجل؛ النوع؛ الشِّعرية؛ النقد؛ الموسيقى؛ النظرية؛ الأيديولوجيا.

Histoire littéraire; Influence; Interculturel; Littérature générale; Musique; Peinture; Polysystème; Registres/Générale.

Anthropologie; Genres littéraires; Littérature comparée; Mondiale Littérature; New Criticisme; Poétique; Théories de la littérature.

**المصادر:**


- شكري المبخوت، **جمالية الألفة**، بيت الحكمة، تونس، 1993.
- دانييل هنري باجو، **الأدب العام المقارن**، تر: غسان السيد، اتحاد كُتّاب العرب، دمشق، 1997.
- جان بول سارتر، **ما الأدب؟**، ت.م.غ. هلال، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1971.
- DUPONT, F., *L'invention de le littérature*, Paris, La Découverte, 1998.
- FRAISSE, E. & MOURALIS B., *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2000.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- TODOROV, T., *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1989.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Situations, II, Paris, Gallimard, 1948.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.
- BRUNEL, P., PICHOIS, C. et ROUSSEAU, A.M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Colin, 1983.
- BRUNEL, P., et CHEVREL, Y., *Précis de la littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- PAGEAUX, D.-H., *La littérature générale et Comparée*, Paris, A. Colin, 1994.
- SOUILLER, D. et TROUBETZKOY, W. (dir.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- ETIEMBLE, *Essais de littérature (vraiment générale)*, Paris, Gallimard, 1974.
- JEUNE, S., *Littérature Générale et Littérature comparée. Essai d'orientation*, Paris, Lettres modernes Minard, 1968.
- MARINO, A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988.
- WELLEK, R. et WARREN, A., *La théorie littéraire*, trad. J.-. Audigier et J. Gatténo, Paris, Seuil, [1946], 1971.


## Litt (Comparée) الأدب المُقارن

يُشيرُ الاصطلاح إلى نُصُوص بمعنى

مَعْرفة تُمثّل حمولتها، وهو مفهوم ظلّ مُهيمنًا، لكن المعنى الحديث يُحيلُ على نُصُوص ذات منظور جمالي. لكن الكلمة استعملت في تعابير تجمع بين قديم وحديث، بما يجعل المعنى نسبيًّا وإشكاليًّا في إشارة إلى الآداب المُلحقة أو أدب المحطات.

وقد ظلّ الأدبُ خاضعًا للانسونية، إلى أن جاء النقدُ الأميركي مع ويليك واستنفاره النقد الجديد ليزحزحَ منظور عَلاقة الأسباب بالمسبّبات في أعمال بيشو وروسو، لينخرط الأدب المُقارن في الأدب العام.

**المُقارنة الأدبية:**

1. طرق إدراكية تستهدفُ إقامة عَلاقات شكلية بين موضوعين سيميائيين أو أكثر.

2. تكون المُقارنةُ نَمُوذَجًا مثاليًّا لمُتغيرات موضوعات مُعالجة.

3. الأدبُ المُقارن مُقارنة بين أدبين أو أكثر للغتين أو أكثر، تُعالجُ تأثيرات وتيارات تتعدّى الحدود اللُّغوية والجنسية والسياسية.

4. يتفرّعُ من الأدب المُقارن دراسة تاريخ العَلاقات الأدبية والدولية في تبادلاتها للموضوعات والأفكار والكتب خلال تطور الأجناس في أكثر من بيئة.

5. ينتجُ الأدب المُقارن دراسة الأساطير والموضوعات والشّهرة والترجمة، مُلاحقًا نتائج انتهت إليها تواريخ الآداب القومية ومُستهدفًا إقامة درس تاريخ الأدب العام.

**التَّقاطُعات:**

تاريخ الأدب؛ التأثير؛ التناص؛ الأدب العام؛ التشكيل؛ الموسيقى؛ السجل؛ الأنساق؛ الترجمة.

His Litt; Influence; Interculturel; Musique; Peinture; Registre; Polysystème.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **مكونات الأدب المُقارن في العالم العربي**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1982.
- محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، مصر، 1952.
- PAGEAUX, D.H., *La Littérature générale et Comparée*, Paris, A. Colin, 1994.
- BRUNEL, P., et CHEVREL, Y., *Précis de la Littérature Comparée*, Paris, PUF, 1989.


## مركزيّة اللوغوس Logo-centrisme

1. إيهام ميتافيزيقي يجعل اللوغوس أصلًا لحقيقة الخطاب عند دريدا.

2. يُشار بمركزيّة اللوغوس إلى استحضار تلقائي لحقيقة خطاب ما.

## اللوغوس Logos

1. اصطلاح يوناني يعني: (الكلام/ الخطاب/ العقل)، وقد أخذت بهذه المعاني الفلسفية الكلاسيكية.

2. يعضد هايدغر، في مقاله عن اللوغوس، وجود قيمتين مهيمنتين لهذه الكلمة عند الإغريق هما:

المعنى المعروف بالقول ومعنى آخر هو «الامتداد»، وبهذا يُثير اللوغوس الإحساس بامتلاك الحقيقة.

3. يرث دريدا تحليل هايدغر ليعرضه من هذا المنظور بِوَصْفِه شكلًا ملموسًا لوجود خطاب ونمطية حقيقته.

4. يستعمل دولوز مُصطلح (ضد-اللوغوس) ليدل على تفكير يتحدّد في مُعارضة للمفهوم الإغريقي للتفكير.

**التَّقاطُعات:**

العقل؛ الحقيقة؛ الخطاب؛ الفلسفة؛ القيمة؛ المعنى؛ الشكل؛ النَّمط؛ التفكير.
Verité; Discours; Philosophie; Forme; Type; Pensée; Raison.

**المصادر:**


- أورتيغا غاسيت، **دروس في الميتافيزيقا**، تر: علي إبراهيم أشقر، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- CANETTI, E., *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1960.
- HABERMAS, *Profil Philosophiques et Politiques*, Paris, Gallimard, 1971.
- DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.


## منطقي Logique

تُشير كلمة (Logos) في اليونانية إلى خطاب وعقل معًا، إذ يكوّن العقل عملياته في الخطاب بمثالية فضاء نظام عقلي. لكن الاثنين معًا يعرفان تفرقًا قاد إلى تمييز منطق شكلي بِوَصْفِه فضاءً للعقل المحض، ومنطق طبيعي لفضاء مُحتمل أغلب خطاباته خاصة بالأعمال الأدبية. وبالنسبة لليونان، فالمنطق هو لغةُ الحقّ أي: العلم، أما الجدلية وتأمّل شروط الحقيقة فهما بامتياز فضاء الفلسفة، أما البلاغة ففضاء المُحتمل ومُمكن الحجاج، كما في التمثيل التخيلي؛ إذ يُهيمنُ المنطق الشكلي في المجالين، في حين تُعيد التخيلية الخطابات إلى استعمال الكلام.

من ثمَّ، يُميزُ أرسطو بين ثلاثة مصادر يُنتجها الخطاب، هي الإيتوس بِوَصْفِه صورةً إيجابية للمُتكلّم، في حين يدل الباتوس على الأحاسيس التي تستيقظ في المُستمع، لأنّ اللوغوس فضاء محتويات وموضوعات مُعالجة.

لقد استعادت الفلسفةُ التحليلية الأنغلوساكسونية رهان المنطق بِوَصْفِه عقلانيّة لتسلسل الخطابات. من ثمَّ، نجد التفكيكية عند ديريدا تستهدف كشف منطق وهمي لعددٍ من الخطابات، ومِن ثَمَّ فإنَّ الأعمال الخاصة بالاستعمال العادي والأدبي للُّغات ترتقي بالأحرى بإنجاز خطابات مُحمّلة عاطفيًّا لا تعود إلى المنطق الشكلي، بحكم أنها فضاءات مُساءلة بشأن الأيديولوجي لما يُعَدّ حقيقيًّا تمييزًا له من غيره وهكذا في مُنتصف القَرْن 20 أعادت أعمال جاكبسون وأوستن وسيرل تنشيط الأنماط الثلاثة (الإيتوس/الباتوس/

اللوغوس). ثمَّ لحقت بهم البلاغة الجديدة لشارل بيرلمان، ثم نظرية حجاج ديكرو، ومنطق مُحادثة غرايس، الذي يُشيرُ إلى دور التداولي بِوَصْفِه نمطًا طبيعيًّا قادرًا على الإقناع.

من ثمَّ، جاءت المظاهر الثلاثة لأخذ الكلمة بما عُرف عنها من عَلاقات تشييد مُؤسَّسة على نمط الخطاب، وكانت وراء تنظيم الأنواع والسجلات، من ثم يُهيمنُ فنّ اللوغوس على نوع المقال، ويتدخل في مَحْكي أطروحي وفي الشِّعر، حيث ينخرطُ في المُحادثة. وقدَّمَ جان كوهن من جهته، في اللُّغة العليا نظرية الشِّعرية (1979)، الوظيفة الباتوسية أو الأوستينيَّة بِوَصْفِها طابعًا شعريًّا أوجد إشكاليته بين تسلسل المنطقي ومنطق الخطاب. وتُلح هذه الإشكاليةُ على ثلاثة مستويات هي:

1. ضرورة التحليل المنطقي ودقّته لكل أنواع النُّصُوص والخطابات، لتمييز مجالات (فلسفية/ منطق/ جدلية/ الأدب).

2. التجاء النُّصُوص ومنها الأدبية إلى أثر منطق شكلي وانفعالي وأيديولوجي، وهي حالة خطاب الإشهار والسياسة وعددٍ من نُصُوص الأدب.

3. النُّصُوص الأدبية حتى في حالة انفلاتها من الأيديولوجيا كما في (الفنّ للفنّ)، فإنَّها تعودُ إلى منطق خطابي يعتمدُ صورة كاتب في الشِّعر الغنائي أو التخييل الذاتي المُعاصر أو انفلات القارئ، إذ تفترض الجمالية نفسها منطق انفعال يتغلّب على المنطق الشكلي.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ فن الخطاب؛ الإيتوس؛ الخيال؛ الانفعال؛ البلاغة؛ الموضوع.

Adhésion; Argumentation; Arts du discours; Discours; Enthymème; Ethos; Fiction; Passions; Poésie; Rhétorique; Sujet.

**المصادر:**


- عادل فاخوري، **المنطق الرياضي**، العلم، بيروت، 1974.
- أرسطو، **منطق أرسطو**، تر: عبد الرحمٰن بدوي، دار القلم، بيروت، 1980.
- أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق وتقديم: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، 1989.
- دغيم وجهامي، **موسوعة مصطلحات علم المنطق**، مكتبة لبنان، بيروت، 1966.
- DUCROT, O., *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989.
- MEYER M., *Logique, langage et argumentation*, Paris, Hachette, 1982.
- PERELMAN, Ch. & OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, (éd.) Université Libre de Bruxelles, 1992.


## الغنائيَّة Lyrisme

تُعدّ الغنائيَّة في الميثولوجيا الإغريقية (Lyre) أداة أبولو، التي أبدعها هرمس، ورافقت أورفي، بِوَصْفِها الصورة الكبرى للشاعر، وهي تعود إلى لُغة موسيقية؛ إذ كان الشِّعرُ والموسيقى متزامنين. لذلك، ظلّ المسرحُ الغنائي مُحتفظًا بالمعنى الأول للموسيقى، لكن التقليد الغربي منذ زمن اليونان احتفظ للغنائيَّة بتعبيرٍ شخصي. من ثمَّ، يُميّز «أرسطو» بين

شعر ملحمي وشعر غنائي، يتحدث الشاعر في الأول باسمه، وظلّت الغنائيَّةُ منذ أُصولها الأُولى تعبيرًا عن أحاسيس (أنا)، يُحدّد سجلًّا إيقاعيًّا وذاتيًّا عبر التاريخ. لهذا، استجابت غنائيَّة العصور الوسطى للتعريف الأول، مع التروبادور في أناشيد مُغنّاة وعاشقة، لأنَّ الأغنيةَ هي موضوع ذاتها النرسيسية، ليكون الشِّعر مرآتها. وفي القَرْن 16 تُشيرُ الغنائيَّة إلى أشكال شعرية تغلب تعبير الإحساس الشخصي على النشيد منذ القَرْنين 18 و19.

وقد توسَّع معنى الغنائيَّة في القَرْن 18 إلى أشكال أدبية يتحقّق فيها فاعلان يُعبّران عن الأحاسيس الحميمة، القريبة من السّيرة الذاتية ومُحاولة تأصيلها، بعيدًا عن المُحاكاة ونزوعًا إلى التحرر الفردي؛ إذ انخرط الكُتّاب في تعبير غنائي لتجربة إنسانية عامة لتوصيل انفعالات تُعبّر نثريًّا كما تُعبّر شعريًّا، وقد أكملت الرومانسية تطور حدث الغنائيَّة بطريقةٍ مُنفعلة بالحياة والإحساس بالعالم.

وكذلك احتفظت الغنائيَّةُ بطابع وجودي في القَرْن 20 فلم تَعدْ شكلًا كتابيًّا، بل أصبحت طريقة كينونة في العالم تسكن اللُّغة، والنقطة القصوى لذاتية تقول وتُحلل تأكيدًا للإيمان بسلطة لُغة تحرك قطاعًا عريضًا من الخطابات الأدبية إلى حدّ كبير، حيث يتلاقى الشِّعر والأُغنية والمسرح والسّينما وكذا المُسلسلات التلفزية، بل أشكال اعترافات السيرة الذاتية.

وتكْمن حقيقةُ الغنائيَّة عبر تحولها في حضن مُجتمعات تستثمرها إلى أنماط ظهور مُتعدّدة، يُمكن أن تلحقَ بها الأُغنية التي تصحبها عبر زمان الاحتفالات الخاصة والعامة ومكانها، بِوَصْفِها شعرًا شعبيًّا يحاكيه شعراء القَرْنين 19 و20. لهذا تصحب الغنائيَّة كل لحظات الحياة الكبرى، عبر موضوعات مُتميّزة للحب والهرب من الزمن والحنينيَّة أو الكآبة المُرتبطة بها، في انسجام وتنافر مع طبيعة الموت والافتقاد. ولأنَّ الغنائيَّةَ تجعلُ الأدب مُحركًا مُتميزًا لانفعالاتها وعواطفها، فإنَّ غنائيَّة فاليري هي تطور للتعجب.

**الغنائيَّة:**

1. مُصطلح يُعارِضُ في نظرية تقسيم الأنواع الدرامية والملحمية.

2. تقومُ الغنائيَّة على تعبيراتٍ انفعالية ذاتية.

3. نزعة تعتمد اعترافية وخطابية.

**التَّقاطُعات:**

السيرة الذاتية؛ الشِّعر؛ السجل؛ المسرح الغنائي؛ الموسيقى؛ النشيد؛ الذاتية؛ الكآبة؛ الإبداع.

Autobiographie; Chanson; Courtoise (Littérature); Elégie; Musique; Ode; Poésie; Registres; Théâtre lyrique.

**المصادر:**

- أحمد يزن، **حركات التجديد في نقد الشّعر**

- MAULPOIX, J.-M., «La voix d'Orphée», Paris, Corti, 1989.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

**العربي الغنائي في مصر**، عكاظ، الرباط، 1990.
- محمد غنيمي هلال، **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية**، دار النهضة، القاهرة، 1950.

# M

## توليد حواري Maïeutique

**البِنيويَّة التوليدية:**

1. البِنيويَّة التوليدية منهجٌ يستهدفُ تفسير كل إنتاج إنساني في اعتماد على تحليل البِنْيات.

2. البِنيويَّة التوليدية منهجٌ ماركسي أسهم في إرساء دعائمه لوكاش وغولدمان.

3. تتوخّى البِنيويَّة التوليدية بلوغ الجماعات الاجتماعية لفاعليتها الحقيقية في الإبداع والنقد الأدبيين.

**التوليد الحواري:**

منهج سقراطي يوظَّف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات، لاستدراج المُخاطب إلى البحث عن الحقائق.

واستثمار مسرحي وروائي لتوزيع الأصوات واللُّغات.

**المنهجيَّة التوليديَّة:**

1. تقتضي عند تشومسكي وصف النحو لعدد محصور من القواعد والوحدات، القابلة لتوليد تعابير مُمكنة ومقبولة في لُغة ما.

ويُمكن تطبيقُ المنهجيَّة التوليديَّة على دراسة التعابير المُعقّدة ومنها الأنواع الأدبيَّة.

**التَّقاطُعات:**

البِنيويَّة؛ الحواريَّة؛ السخريَّة؛ الإبداع؛ التوليد؛ الاحتجاج؛ الإقناع؛ البلاغة.
Structure; Production; Dialogisme; Argumentation; Ironie.

**المصادر:**


- طه عبد الرحمٰن، **في أُصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1987.
- أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق وتقديم: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، 1989.
- JOURDE, P. et TORTONESE P., *Visages du double*, Paris, Nathan, 1996.
- CHOMSKY, N., *La Linguistique Cartésienne*, Paris, Seuil, 1969.
- SENÉCAL, J., *Manière de dire, Manière de Penser*, éd. liber Montréal, 2004.


## الافتقاد Manque

1. يُدمج الافتقاد في الوظائف

البروبيَّة، إذ يشترك في ما يُسببه المُعتدي.

2. يحتلّ الافتقاد موقعًا أساسيًّا في سير السّرد، حيث يمنحُ الحكاية حركيتها، فرحلة البطل وبحثه وانتصاره تشمل جميعها هذا الافتقاد وتُصلح الفاسد.

3. يُعدّ الافتقاد في المُسوَّدة البروبيَّة تعبيرًا تصويريًّا لفقد الروابط الأوليَّة، بين الفاعل وموضوع البحث؛ إذ يؤدّي التحوّل الذي يعمل على ربطهما دور المحور السّردي الذي يسمح بالعبور من حالة الافتقاد إلى التصفية، ويُقابل الاختباريَّة الحاسمة.

4. ليس الافتقاد وظيفةً بمعنى الكلمة، ولكنّه حالة تنتج من عمليَّة سابقة للنفي.

**التَّقاطُعات:**

الوظيفة؛ الحرمان؛ الغياب؛ السرد؛ البطل؛ المسوَّدة؛ الاختبار؛ النفي؛ الحضور؛ الهامش.

Absence; Presence; Narration; Negation; Fonction.

**المصادر:**


- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيَّة، الرباط، 1986.
- فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافيَّة**، تر: نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1973.
- MIQUEL, A., *Un Conte des Mille et une Nuits*, Paris, Flammarion, 1977.
- BREMOND, C., *Logique du Récit*, Paris, Seuil, 1973.
- PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.


## البيان Manifeste

ترجمة إيطاليَّة تعود إلى القَرْن 16، فالبيان هو في البداية إعلان مكتوب، وقد توسّع المعنى إلى حدود ضمه لكل مُمارسة بيانات منها بيانات الكتاب. أما معناه الحالي فيُسجل منذ مُنتصف القَرْن 19 في بيان ضد الأدب السهل (1833)، للإشارة إلى إعلان عمومي لجماعات تنشرُ طرائق جديدة للنظر في الأدب والسياسة والفنّ في شكل (مُقدّمة/ منشور/ مقال/ كتاب)، ليظل البيان خطابًا مُبرمجًا يخضع إلى قواعد حجاجيَّة مُنظّمة. ويُمكن أن يضمّ هذا التعريف التوسيعيّ إلى نوع البيان بعض نُصُوص في عمل دوبلييه دفاع عن اللُّغة الفرنسيَّة (1549) ورونسار في مقدمة الكتب الأربعة الأُولى (1550)، تعبيرًا عن اعتقاد في تمثيليَّة نقاش أدبي، كما أن الانخراط في صراع القدماء والمُحدثين في القَرْن 17 يُبين أُطروحة الدفاع عن الأنواع. فَفِي مُقدمة هيغو لكورناي (1827) نقد لبعض عناصر المسرح الكلاسيكي وتأسيس جماليَّة مسرح رومانسي. وكما يحتجّ غوتييه على النظرة المُهيمنة للفنّ النافع في (الآنسة موبان) (1835) يفرض البيان نفسه على الحياة الأدبيَّة مع موریاس في بيان الرمزيَّة (1886)، وبوهيلييه في بيان الطبيعيين (1897) وتزارا في بيان

الدادائيَّة (1918) وبروتون في بيان السّوريالِيَّة (1924).

وهذا يُصادف تعدّد جماعات وبرامج، حيث يُقدمُ البيان الشكل المُتميز لتأكد المواقف. من ثمَّ، تُقدّم بيانات النصف الثاني من القَرْن 20 طوابع أُخرى لبيانات مُضادة مع بيان (Oulipo) (1973) الذي يدعو إلى مشروع أصيل لكنه لا يبحثُ عن التميُّز أو فرض نفسه بطريقةٍ مُباشرةٍ وحاسمة، وهو ما قد يعني نهاية البيانات في حدود احتجاجات ضمنيَّة، ويُمكنه إثارة نزعات جديدة للنوع مُلائمة للطوابع الحاليَّة للحقل الأدبي الأقل حدة وعقائديَّة والأكثر توافقيَّة.

فالخطابُ البياني يتوجّه إلى الكُتّاب أكثر من توجّهه إلى القُرّاء، لاحتفاظه بعَلاقات مُفارقة تجاه المُؤسَّسة الأدبيَّة مُعترضًا على المُمارسات الشّرعيَّة وباحثًا عن الاعتراف به.

من ثمَّ، ارتبطت البياناتُ بالطليعة الأدبيَّة، ويمتحُ شكلها من بلاغة دقيقة، فهي أحيانًا تعليميَّة وأحيانًا جداليَّة، وهما يندرجان معًا في استراتيجيَّة قطيعة وإقناع، يفترضان نوعًا من المسرحة والكثير من الشواهد والمرجعيات والمُفاجآت والاستفزازات.

**التَّقاطُعات:**

الطليعة؛ المدرسة؛ التيار؛ الجداليَّة؛ الاستراتيجيَّة؛ السجل؛ التظاهرة؛ الجماعة الثقافيَّة.

Avant-garde; Ecole; Pamphlet; Polémique; Stratégie littéraire.

**المصادر:**

- بيانات السورياليين.
- بيانات المسرح الاحتفالي المغربي.
- البيان الشيوعي.
- CHOUINARD, D., «Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828)», *Etudes françaises*, n°3-4- octobre, 1980, p.21-29.
- MEMERS, J. et MC MURRAY, L., L'enjeu *du manifeste/Le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986.
- DESONAY, F., «*Les manifestes littéraires de la Renaissance*», Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance, 1952, 14, p.250-265.
- MITCHELL, B., *Les manifestes littéraires de la Belle Époque* (1886-1914), Paris, Seghers, 1966.
- COLL., M., *Littérature*, 1980, n°39.

## المخطوط Manuscrit

يُحيل المخطوط على نصّ مكتوب بخطّ اليد في تعارض مع المطبوع، فمُمارسة الكتابة على ورق البردي تعود إلى أُصولِ الثقافة.

فقبل غوتنبرغ كانت المخطوطات أدوات حفظ الإنتاج الثقافي وتوزيعه، وبعده أصبحت في الغالب شهادات عن عَلاقة الكاتب بنصّه ومكونات نصّ مُعيَّن وأحيانًا وسيلة لتوزيع سرِّي. ومنذ زمن البحث عن تثبيت الأفكار والثقافة على قاعدة ثابتة، ولِدت الكتابة بمصر واليونان، أما الكتاب الذي ظهر على شكل مخروط مكتوب من جِهة واحدة، فقد جعل منه المصريون واليونانيون وسيلةً مُتميزةً لنقل الأدب والمَعْرفة عمومًا، إلّا أنَّ الشكل تغيَّر مع دخول المخطوط إلى أُوروبا وإدخال الورق من

طريق العرب إليها في القَرْن 10، لكن إنتاجَ الورق والمخطوط لم يبدأ في فرنسا إلا في القَرْن 14. وفي القَرْن 18 بدأ الكُتّاب يحتفظون بمخطوطاتهم الأصليَّة بِوَصْفِها شهادةً على أُبوَّة الكاتب لعمله، وهذا ما أسهم في تشكيل مخزون مخطوطات أبولينير وبروست. وقد ولِد المخطوط من أجل الحفاظ على المكتوب وثقافة الشعوب.

واليوم يُعْنَى النقدُ التكويني بتقسيم الصِّيغ القديمة للنصّ المطبوع في اهتمام بمخطوط كاتبه، وقد غيَّرت التكنولوجيا المُعاصرة (الآلة الكاتبة/الحاسوب) العَلاقة، فالنصّ المُقدّم إلى الطابع أصبح نسخة لا مخطوطًا، لكن فكرة الأصل تظل علامة توقيع، كشعار كاتب يُضفي عليها الطابع المادي.

**تحقيق المخطوط:**

هو دراسة المخطوطات ولا سيّما النُّصُوص والوثائق الأدبيَّة القديمة.

وتشتملُ التحقيقات على تحليل مادي للمخطوطات وعلى إنجاز النُّصُوص ونشرها، وكذا دراسة أحداث الكتابة واللُّغة، ومن ذلك الدّلالات الفرديَّة والجماعيَّة التي تبرز تاريخ الكتابة.

ويكاد درس التحقيقات ينغلق على درس فقه اللُّغة، ولا يتعدّاه إلى الاستنطاق الحضاري والفلسفي للنُّصُوص.

**النَّقاطُعات:**

الكاتب؛ النشر؛ التحقيق؛ التكوينيَّة؛ فقه اللُّغة؛ التأريخ؛ الملكيَّة.

Auteur; Edition; Génétique (Critique); Histoire du livre; Philologie; Propriété littéraire; Variante.

**المصادر:**


- عمر عمور، **حواشي كشاف الكتب المخطوطة بالخزانة الحسنيّة**، الوراقة الوطنيَّة، مراكش، 2007.
- BOZZOLO, C. et ORNATO, E., *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, Paris, (éd.) du CNRS, 1980 et suppl. 1983.
- CERQUIGLINI, B., *Eloge de la variante*, Paris, Seuil, 1988.
- COLL., M., *Les manuscrits des écrivains*, Louis Hay (2d.), Paris, CNRS éditions/Hachette, 1993.
- *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, H. Martin et J. vezin (éd.), Paris Promodis, 1990.
- CONTAT, M. (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991.


## المادة Matière

1. يستعمل هلمسليف مُصطلح المادة للإشارة إلى المواد الأوليَّة التي تظهر بفضلها السّيميائيَّة بِوَصْفِها شكلًا مُلازمًا على أنه يقصد بها الشكل والمضمون معًا.

2. من هُنا كان على السّيميائيين اختيار سيميائيَّة ماديَّة أو مثاليَّة.

## الماديَّة التاريخيَّة Matérialisme (His)

1. فلسفة تاريخيَّة تستمدّ عُضويتها من منهج ماركسي يعتمدُ على ارتباط أشكال الوعي الاجتماعي بالإنتاج المادي الاقتصادي في إطار الصراعات الطبقيَّة.

**التَّقاطُعات:**
المثاليَّة؛ الماركسيَّة؛ الفلسفة؛ الإنتاج؛ الواقعيَّة؛ الصراع؛ الأيديولوجيا؛ الشكل؛ الهُويَّة؛ الانعكاس.
Forme; Ideologie; Marxisme; Realisme; Production; Reflet.

**المصادر:**

- فرنان بروديل، **ديناميكيَّة الرأسمالية**، تر: محمد البكري ومحمد بولعيش، عيون، مراكش، 1987.
- عبد المطلب صالح، **في أدب البروليتاريا**، دار المعارف، بغداد، 1978.
- وائل بركات، **الواقعية الاشتراكية**، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- عمار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، المكتبة الوطنية، الجزائر، 1984.
- DUMONT, F., *Les Idéologies*, Paris, FUF, 1974.
- RAYMOND, P., *Matérialisme dialectique et Logique*, Paris, Maspero, 1977.
- HOGGART, R., *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970.


## الوسائط Médias

مُؤسَّسات تُنتجُ معلومات سمعية-بصرية وتوزّعها على نطاق واسع. وتشغل صناعة الطباعة الورقية والرقمية وهي تخضع لاستخدامات وإشاعات تُنمّي نزعة التهرب من متاعب الواقع وتُرسّخ دعائم أنماط عَلاقات لتشكيل هويات تُعيد إنتاج الموروث وتُعزز السلطات وتُلْغي اعتبارات الزمان والمكان وتفضي إلى قرية كونية.

أعادت السيميائيات تقويمها، إذ لم يَعد الجمهور مُجرّد ضحية وسائل الاتصال بل أصبح مُشاركًا يُفسر الأعمال بوجوه متعدِّدة ومُتناقضة. وأسهمت الدراسات الثقافية في إعطائها صياغة نظرية.

ويُركّز هابرماس على (الفضاء العام) لبورجوازية تتأمل الذات بِوَصْفِها انتفاعًا حُرًّا مُتاحًا ما لبث أن تقوض مع المُؤسَّسة وسيطرة الإعلام، بحيث إنّ العالم المُعاصر صار علامات وصورًا ذِهْنية لمتلقٍّ كسول مُستهلك بما يحول دون التفكير النقدي.

وهي تُشيرُ إلى تقنيات نشر وإعلام تمتدّ من العلم إلى التسلية ومن التربية إلى الدِّعاية، باستعمال الكتابة والصوت والصورة. وفي الأنغلوساكسونية تعني عبارة (mass média) (1923) الصحافة المكتوبة والإذاعة والسّينما والقرص والتلفزة والصوت والصورة التي تسمح جميعها بنوع جديد من الإدماج لكل الوسائط التقليديَّة في شكل الوسائط المُتعدّدة، عبر الإنترنت و(CD) و(DVD)، وعبر التاريخ كان الوسيط الأول الأكثر انتشارًا وتوسُّعًا هو الكتاب، ولكن بالمعنى المُعاصر تنطبقُ الفكرة على الصحافة منذ مُنتصف القَرْن 19 التي تُنجز توسّعًا عبر الإشهار وسلاسل الروايات ونشر الكتاب وحملة الكتاب التعليمي المدرسي وسلاسل روايات الصحافة.

وفي القَرْن 20 تطورت السينما في أقل من عقد على مُستوى المُتخيل وأصبحت عُنصر تصنيع ثقافي مُهمّ. ومنذ

الثلاثينيّات ظهرت الإذاعة، ومع نجاحها تصاعد حذرُ المثقّفين من ثقافة الجماهير المنظور إليها بِوَصْفِها شموليّة هي أيضًا، ومع الحرب العالمية الثانية هيمنت الشاشة الأميركية بهيمنة هوليود، وتفوّق الإنترنت في نهاية القَرْن يؤكد هذه الهيمنة. ومع كلّ مرحلة تتطور الوسائطُ في عَلاقة بالأدب ومن ذلك الأعمال الأكثر كلاسيكية واقتباساتها وترويجاتها، وأُنتجت أنواع خاصة لمُسلسلات، وكان هذا التعارض وراء توزّع الحقل الثقافي، بانتماء الوسائط إلى مُجتمع الاستهلاك واقتصاد السوق. تحوّل الإنتاج الثقافي إلى سلعة تبحث عن جمهورٍ أكبر، مع ما أثاره ذلك من ضعف الثقافة وغرابتها. وحسب هابرماس فإنّ ثقافةَ الجماهير تدفعُ إلى تقهقر الطبيعة الانتمائيَّة إلى الثقافة التقليديَّة، لتحويلها كل ثقافة إلى الاستهلاك.

**الوسيط:**

1. شخصية نمطية يُحاكيها ويبحثُ عنها بطل الرواية في تقصّيه للقِيَم الصالحة، وهي التي يُطلقُ عليها روني جيرار اسم الوسائط.

2. الوسيط نمط إلّا أنّه يكون كذلك حاجزًا للبطل، لأنّه يحول بينه وبين موضوع رغبته، وتحمل الرغبة بحسب الآخر الاشتياق والغيرة والجاذبية الحاقدة للبطل.

3. يرى جاك ديبوا أنّ البطل به حاجةٌ إلى أن يُشير شخص آخر إلى موضوع رغبته، وبأن يحوّل الوسيط كل شعوره إلى ميتافيزيقا.

4. ونتحدّثُ عن الوسيط الداخلي حين يكون النَّمط لشخصية داخل الحقل الروائي.

**التَّقاطُعات:**

السينما؛ الاتصال؛ النشر؛ المسلسلات؛ الإنترنت؛ الكتاب؛ الصحافة؛ المُؤسَّسة.
Cinéma; Communication; Edition; Feuilleton; Information (Théorie de l'); Internet; Livre; Presse.
Champ littéraire; Genres littéraires; Institution; Littérature; Marxisme; Vision du monde.

**المصادر:**


- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- عبد النبي ذاكر، **عتبات الكتابة**، دار وليلي، 1998.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994.
- BOURQUE, P.-A., «La marginalisation de la littérature» in H.6j. Greif (éd.), *Arts et littératures*, Québec, Nuit Blanche, 1987, p.115-135.
- HABERMAS, J., *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, tard. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1993.
- JEANNENEY, J.N., *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Le seuil, 1996.
- MORIN, E., *L'esprit du temps, essai*

*sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.
- WOLTON, D., *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1997.
- GOLDMANN, L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- KLINKENBERG, J.-M., *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000.
- COLL., M,, *Littérature; La médiation du social*, n°70, Paris, Larousse, mai 1988.

## الكآبة Mélancolie

أحد الأمزجة الأساسيَّة للجسد بحسب الطب القديم (La bile noire) وتُشير الكلمة إلى جاهزية الروح للحزن بسبب مُبالغة الكآبة. وبشكل أوسع، فهي حالة حزن بلا سبب مُباشر، تكون حافزًا أدبيًّا كبيرًا ولهذا فهي تُمثّل نوعًا من الإلهام. ويعودُ ربط مفهوم الكآبة بالأدب إلى القديم مع أرسطو الذي يَرَى أنَّ كل الفلاسفة والسياسيين والشُّعراء أو الفنّانين يُعانون الكآبة، وهو ما استعادته النهضة بقولها: إنّ المُبدعين لا تُفارقهم أمزجة كآبية، ليظل الاصطلاحُ فضاء مُشتركًا وموضوعًا مُتميّزًا للأدب، يعطيها شارل دورليان في القَرْن 15 شكلًا غنائيًّا في الكثير من أعماله، وتبعه دوبيليه (1558) وروشار (1552) وأكريبادوبيني (1570)، ليُصبح الموضوع في بداية القَرْن 17 مرض رجال الأدب. أما مع الرومانسية فقد ارتبطت عند شاتوبريان بحزنٍ شخصيّ مُتعالق مع وعي الانتماء إلى أرستوقراطية مصيرها الموت، كما في **مذكرات القبر الآخر** (1848/ 1850) كنشيد جنائزي، لتتحوّل الظاهرة مع باقي الرومانسيين مع موسيه إلى (ولادة مُتأخّرة في عالم ضارب في العمر والجيل) وهو ما كبر مع نابليون وعانى الإصلاح بِوَصْفِه زمن طلاق بين طاقة تسكنه وفراغ سياسي وأخلاقي لواقع اجتماعي، ليبلغ السيل زباه مع نيرفال، في قلق من يبحث عن عين الله حيث لا يرى غير حدقة سوداء واسعة بلا عُمق (1854). أما بودلير فيرى ضياع باريس العتيقة ما دام شكل المدينة يتغيّر بسرعة تفوق قلب ميت، وهي كآبة أوجدت **أزهار الشر** (1857) كعظمة ماض وتشيؤ شاعر في مدينة الضحايا وانعكاس الذات عند لافورك/ بروست/ ديسنوس لأنَّ (الأنا) مع رامبو أصبح (آخر)، ذلك أنّ المزاجيَّة وشحنتها هيمنت عليهما الكآبة المطبوعة بالحلم والحزن ورؤيوية قيامية، تُفسّر الإلهام الأدبي والفني بل العلمي، فهي مُلازمة لصخب غضب الإبداع، كما تُخاطرُ بجنون تمثيلات مجازية، كتأمُّل يسكنه حلم غير مقبول. من ثمَّ، تظهر الكآبة في المتخيل الجمعي شرطًا للعبقرية.

**التَّقاطُعات:**

المزاج؛ الإلهام؛ الغنائيَّة؛ الانفعال؛ العبقرية؛ الجنون؛ الاغتراب؛ الإيتوس.
Affects; Elégie; Exil; Folie; Génie; Humeurs; Inspiration; Lyrique; Passions.

**المصادر:**

- شاكر عبد الحميد، **الفن والغرابة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010.
- عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، توبقال، البيضاء، 2006.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E.,

SAXL, F., *Saturn and melancholy*, New York, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964 trad. Paris, Gallimard, 1989.
- DANDREY, P., *Molière et la maladie imaginaire*, ou: *De la mélancolie hypocondriaque*, t.I, Paris, Klincksieck, 1998.
- ZILSEL, E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, [1926] trad. Le Michel Thevenaz, préface de Nathalie Heinich, Paris, Minuit, 1993.

## المُذكّرات Mémoires

المُذكّرة مُلاحظات تبتغي الحفاظ على أثر حدث أو جَرد جاهز. لهذا تحتفظ الإنتاجات الأُولى بأثر هذه الوظيفة الأولية، لمُذكرات تاريخية أو علمية أو قانونية، تُعرف بِوَصْفِها عَلاقات أحداث خاصة لخدمة التاريخ في معجم أكاديمي. وهذا التسجيل لدراسة حدث أو ملف يوجد بغزارة اليوم أكثر من السابق، وهذا النوع الخاص كان وراء استعمال الكلمة جمعًا منذ القَرْن 16 بِوَصْفِها نوعًا ينتمي إلى التاريخ، بِوَصْفِه وارث حوليات وتسجيلات وسِيَر مَحْكي شخصي يرى الأحداث جديرة بالتسجيل وضرورية لشهادة أو تسويغ في مذكرات القَرْن 15، وفي القَرْن 17 تظهر مُذكرات لاروشفوكو (1662) وسان سيمون (1830).

وكذلك اتَّجهت المُذكّرات إلى سِيَر مع اعترافات روسو (1789) في مُحاولة مزج بين النوعين، كما تشهد على ذلك **مُذكرات القبر الآخر** لشاتوبريان (1850) لأنَّ الاختلافَ عمليًّا في كون المُذكرات تحتوي شهادات تاريخية ولا تشمل إلا جزءًا من حياة كاتبها، ولكون المُذكرات بالنسبة للكتاب وسيلة إظهار كاتب موضوع طفولة مع ساروت (1983) و(كلمات) سارتر (1963) ومذكرات شابة لسيمون دي بوفوار (1958). فالمُذكّرات بذلك تجمع في فعل إعادة إبداع ماضي الأنا والكتابة وحاضرهما، وتُحدّد مصير ما ينجم عنها وقراءته، كما أنَّ شبه المذكرات التخيلية تستعيرُ شكل المُذكرات في (مُذكرات زوجين) لبلزاك (1842) وفي شكل تراسلات أو مذكرات هارديان لمارغريت يورسينار (1951) كرواية تاريخية، والحالة النَّمُوذَجيَّة لهذا اللعب الخادع نجده مع دوسكير في مُذكرات حمار (1860) وهي من أدب الأطفال. وهذا ما يُشير إلى أنه منذ القَرْن 19 أُسِّسَ النوع على فكرة رواج محدود، يجد انتشاره الواسع فيما بعد. وفي الأصل كان النوع موضوع أعلام كبار، لإضفاء الشّرعية على أفعالهم إما بكتابة مُباشرة وإما من طريق كتّاب عاشروهم، في مُحاولة لتخليد الذكر، لاعتقادهم أنّ التاريخ لم ينصفهم.

ولمّا كان النوع يؤسَّس على نظرة فردية ورؤية تسام، اقتضى الأداء الذاتي كتابة نصّه في نقل حقيقة حياة باستراتيجيَّة مُتفرِّدة وفنّ إقناع لُغوي ورهان حميمية (أنا)، تتأكد في

الاعتراف والنقد الذاتي للّوحة والصورة الشخصية بِوَصْفِهما طابعًا للنوع. من ثمَّ، يستشعر التوتّر بين التاريخ والجمالية، إذ إنَّ المُذكرات تربطُ بين الأخلاق والجمالية، باستجماع قول الحقيقي لتكوين لحظة (أنا) أكثر من شهادة واقعية، إنّها فنّ إثارة الإعجاب باللُّغة والصُّوَر أكثر منها دقة في الإشهار، فهي جدالية تقنيع مظاهر خفية لأحداث كبيرة تستهوي ذوي الثقافة المُتوسطة، وهو ما يُفسّر أنها اليوم بتسمياتها (ذكريات/ مذكرات/ شهادات) تُمثِّل نمطًا رائجًا لأكثر من انفتاح نصّي وأدبي.

**التَّقاطُعات:**

السيرة الذاتية؛ اللوحة؛ الرواية؛ التاريخ؛ اليوميات؛ الشفوية؛ الأصول؛ الذات؛ الباتوس؛ البوح.

Apologie; Autobiographie; Biographie; Histoire; Personnelle (Littérature); Portrait; Roman..

**المصادر:**


- ويليام رو وفيفيان شليخ، **الذاكرة والحداثة**، تر: منى برنس وأحمد علي مرسي، المركز القومي للترجمة، 2005.
- لويز روزنبلات، **الأدب عملية استكشاف**، تر: عزت بن عبد المجيد خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1998.
- سوزان سونتاك، **الكتابة بالذات**، تر: محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987.
- BRIOT, F., *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime,* Paris, Seuil, 1994.
- GUSDORF, G., *Autobiographie et Mémoires: le moi et le monde,* in Lignes de vie, 1. Les Ecritures du moi, Paris, Odile Jacob, 1990, p.239-274.
- KUPERTY-TSUR, N., *Se dire à la Renaissance,* Paris, Vrin, 1997.
- NORA, P., *Les mémoires d'Etat de Commynes à De Gaulle*, Les Lieux de mémoire, 2, Paris, Gallimard, 1986.
- HEPP, N., *Les valeurs chez les mémorialistes français du XVII siècle*, Paris, Klincksieck, 1979.


## Mensonge الكذب

خبر خطأ لافتقاده الصدق وهو فعل إرادي، موجّه إلى خداع المُتلقّي ويقصد به قول ما لا يعتقده مكرًا بالقارئ أو لتعزيز الإيهام. لهذا كان (أعذب الشِّعر أكذبه) بوظيفة مُهمّة في اللُّغة. إذ لا يُمكن الكذب بأفعال حيل غير واقعية ولا مُتماهية.

ويُشير غريماس في المربع المشهور إلى أنماط معيش باسم الكذب الرومانسي لاستكمال (اللاكائن/ الظهور).

**التَّقاطُعات:**

الخيال؛ الخداع؛ المُتلقّي؛ الفانتاستيك؛ الوظيفة؛ اللُّغة؛ الاختلاف؛ الحضور؛ الغياب؛ الجمالية؛ الخيال.

Imagination; Fonction; Langne; Presence; Absence; Fantastique; Conte.

**المصادر:**


- علي آيت أوشان، **التخييل الشّعري في الفلسفة الإسلامية**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2004.
- عبد الباسط الكراري، **دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال**، اتحاد كُتّاب المغرب، 2004.
- نورثروب فراي، **الخيال الأدبي**، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- GIRARD, R., *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque,* Paris, Seuil, 1961.
- GIRARD, R., *La Voix Inconnue du Réel*, Paris, Grasset, 2002.
- CENTLIVRE, P. et autres, *La Fabri-*

*que des Héros*, Paris, Maison des Sciences, 1998.
- LAZORTHES, G., *L'imagination Source d'irréel et d'irrationnel*, Paris, Ellipses, 1999.

## الغرائبي Merveilleux

هو ما يُثيرُ دهشة بعضٍ وإعجاب بعضٍ آخَرَ حتى وهو أقلّ تفسيرًا، يُعارض مفهوم الواقع العادي، لهذا ففكرة العجائبي تتقاطع مع الأُنطولوجي والإبستيمي. وتقتضي بالنسبة للأشياء تداخل الأحداث التي تظهر خارقة للقوانين، وتتحكّم في عالم الكائنات بموضوعات تقتضي قُدرات (اعتقاد/ انفعال) وعدم قدرة (مَعْرفية/عقلية) على تأويل هذه الخوارق. ويُعدّ أول نصّ/ كتاب نظر للعجائبي هو فنّ الشِّعر لأرسطو الذي اهتمّ بمصادر المُفاجأة، التي تتولّد من المُصادفة المحضة لتدخّل الخارق. وبذلك كان العجائبي قضيةً مركزيةً في الأدب. فثقافة العصر الوسيط تُعدّ شرارة عجائبي طبيعة ومُغامرات سردية مع فرسان القَرْنين 12 و13 الذين استعملوها بِوَصْفِها سلاحًا ثقافيًّا في مواجهة الأرستقراطية والأوساط المُثقفة، باقتحام صورة الآخر القدّيس القادم من العالم الآخر، بِوَصْفِه عملاقًا أو أجنبيًّا يجمعُ السّحري والإعجازي بكثافة أنثروبولوجيَّة، لأنّ الحوافزَ الغربية نماها الخيال العقائدي والملحمي في نهاية العصور الوسطى، في ادّعاء جمالية تغذّيها التقاليدُ المُختلفة.

وعلى الرَّغْم من نمو العجائبي الجني الذي انتشر منذ القَرْن 17 مع حكايات بيرو وفينيلون، نجد مع فولتير تقلص العجائبي والشِّعري إلى الروح الهندسية التي تفردت بالفنون الجميلة، آسِفًا على منهج في مواجهة (قرن شيطان وذيله) محيلًا دون شيوعها، لكن عودة العجائبي إلى الرومانسية مع «شاتوبريان» وعلى خُطى فولتير وإعجابًا بميلتون، يضع (عبقرية المسيحية) العجائبية في قلب الشِّعرية المسيحية. ثُمَّ إنَّ ميرمي (1829) وهيغو (1831) وفلوبير (1879) ساروا على النهج نفسه.

وفي القَرْن 20 سوّغت السوريالية حقد البورجوازية على العجائبي الذي يراه بروتون (1924) يقتحمُ الجمالية بتغذيته الخُرافي. من ثمَّ، يتسلّل عجائبي العلم في الخيال العلمي، لتفسير المُستحيل عقليًّا لما يجهله العلم. وقد وجد العجائبي بِوَصْفِه موضوع تأويلٍ أصالته في ما فوق الطبيعة أو (ثقافة الآخر).

أمّا تودوروف فيفترض لولوج العجائبي بِوَصْفِه نوع قبول قوانين أُخرى يموضعها إيكو في العوالم المُمكنة. من ثم، يقودُ العجائبي إلى مسألة قُدراتنا الموضوعية على المعرفة والتعبير عن قوانين العالم الواقعي.

**العجائبي:**

1. شكل من أشكال القصّ، تتعامل فيه الشخصيات بقوانين جديدة تُعارض

قوانين الواقع التجريبي.

2. تُقرّر الشخصيّات في هذا النوع العجائبي ببقاء قوانين الواقع كما هي.

3. أما الفانتاستيك الذي يُقابل العجائبي فيقع بين الخارق والغريب، مُحتفظًا بتردّد البطل بين الاختيارين، كما يُحدد ذلك تودوروف.

4. من هُنا، كان إطلاق اسم القصة العجائبية والحكاية العجائبية.

**التَّقاطُعات:**

الحكاية؛ الملحمة؛ الفانتاستيك؛ الخيال؛ الخوارق؛ الرواية؛ الخيال العلمي؛ السوريالية.

Conte; Epopee; Fantastique; Imaginaire; Miracle; Roman; Science Fiction; Surréalisme.

**المصادر:**


- عبد النبي ذاكر، **الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب**، كلية الآداب، أكادير، 1997.
- نوراك تشادويك وجيرمونسكي، **ملاحم آسيا الوسطى**، تر: رباب ناصف، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- ECO, U., Lector in *Fabula, le role du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.
- MATTHEY, H., *Essai sur le merveilleux dans la littérature Française*, Lausanne, Payot, 1915.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- BETTELHEIM, B., *La Forteresse Vide*, Paris, Gallimard, 1964.


## رسالة Message

1. وحدة تامّة وفردية للتواصل عبر العلامة.

2. ينتج الخبر مُرسلًا يتوجه به إلى المُتلقي.

3. ينتمي الخبرُ إلى كل الأنظمة السيميائيَّة ذات الوظائف التواصليّة.

4. مجموعة من العلامات تخضعُ في تعاملها إلى قوانين مضبوطة.

5. وكذلك يستعملُ الخبر شفرة أو شفرات، تكون الأخبار اللُّغوية المُتمفصلة معيارًا له.

**التَّقاطُعات:**

الوحدة؛ التواصل؛ العلامة؛ التلقي؛ الشفرة؛ اللُّغة؛ السيميائيات؛ الخبر.

Unité; Communication; Signe; Code; Reception; Semiotique.

**المصادر:**


- **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، كلية الآداب، الرباط، 1993.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- شكري المبخوت، **جمالية الألفة**، بيت الحكمة، تونس، 1993.
- HUBIER, S., *Littératures intimes*, Paris, A. Colin, 2003.
- BOURDIEU, P., *Ce que Parler Veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- SENÉCAL, J., *Manières de dire Manière de Penser*, Montreal, Liber, 2004.


## المنهج Méthode

لا توجد وصفة جاهزة للمنهج كما لا يوجد التلقّي الدّلالي الجاهز لنظرية، بل تشترط كل عملية ديناميتها: وهذه الدينامية يصفها لوتمان، في شكل تحوّل

كبير، يرى فيه أهم الخُصُوصيات القصوى للفضاء السيميائي. ذلك لأنَّ الأشكال الأجنبية تستقبل في الفضاء السيميائي بكل حفاوة الأجنبي وامتيازه، مع أنَّ سِياق التعدُّد والمُحاكاة والترجمة أو الانتقال هو ما يدعم الانتشار والاعتياد لهذه الأشكال في مجموع الحقل الثقافي.

فالاستبعاد بل آلية الدفاع النفسي لما لا يندمج في اللاوعي الجمعي ينحسر إلى الاشتغال في الواقع بِوَصْفِه هوسًا، يُعيد للأشياء ألقها بغسل الذاكرة من الأُصول الأجنبية أو الجديدة التي تضمنها الجماعة وثقافتها للأشكال المُستوعبة، بل الاشتغال على انتشارها بِوَصْفِها قيمًا عالمية.

ذلك أنَّ قبول منهج أو نظرية يُعبِّر في الواقع عن حالتي ألفة أو غرابة يُذوبهما هوس بالواقع الجديد. فلا وصفة المعجم تكفي صاحبها لاقتحام فُسيفساء النُّصُوص، ولا النظريات تقي صاحبها عثرة العشوائيَّة. ويظهر أنَّ التواطؤ العضوي بين المنهج والنظرية وحواريتيهما هو ما يقود خُطانا نحو بصيرة بول دي مان، أو ما يوقعنا في عماء وضوحه، فالمُساءلة والحوارية وحضور الحس الترتيقي، كلها شروط لاقتحام مُستغلقات النُّصُوص...

وإذا كان لكلّ الأبنية مفاتيحها المنهجيَّة والنظرية بعد انفتاح السيميائيات على (الأهواء/الألوان/ الأذواق/الروائح/الطقوس) فإنَّنا لم نَعدْ نحتاج إلى مُجرَّد ترتيق عضوي يُشبه المُبادرة، بل نحتاج إلى ترتيق المنهج والنظرية معًا... إنَّنا نلحظ أنَّ بإمكان أكبر سيميائي عربي أن يمتلك ما يكفي من الوضوح النظري، لكنه سيظل عاجزًا عن الإلمام بمنهجه الخاص، إذا لم يتمكَّن من تطبيقاته السيميائيَّة، فأكبر مُنظِّر عربي قد يُردد قواعد النظرية بغير أمانة وأكبر تطبيقي ربّما لا تُسعفه البلاغة على الإيفاء بالغرض. (لنُخفف الوطء إذن، فما أديم النظرية والتطبيق إلا لُحمة ترتيق)، ومن يُشَكِّك في القول ما عليه إلا ترجمة عمله إلى لُغات محكمة.

إنَّ غريماس ليُبدي استغرابه من معارفنا الفائقة، في الحين الذي لا تحتاج مُعالجاتنا فيه إلى أكثر من ترتيق فني، وهو السر الذي علينا امتلاكه لسحر قرائنا، دونما تبجُّح أو تواضع زائدين، أمام إمبريالية العلامات.

والمُمارسة المنهجيَّة والنظرية وحدهما كفيلتان بترتيب البيت الأدبي؛ ذلك «أنَّ دور المُمارسات في تكوين الثقافات قد أضفي عليها صفة البداهة بفضل مفهوم الترتيق، وكذا طرائق استعمال تظلّ ذات حُمولة عامة. فالترتيق الحق كما يراه مُقترحه، يُعد فعلًا مطبوعًا بكل المُمارسات السيميائيَّة، لمُجرّد عدّها مُنتجة للأشكال

الثقافية الدّالة، وعلى عكس ذلك، فإنَّ الطابع الثقافي والدّالّ لهذه التطبيقات يتقدم إلى فهمنا عبر الترتيق الذي يُشرف على تنظيم الاستبدال، فالترتيق هو وحده ما يُميِّز الباحث من المُلقن وحامل الأسفار، لأنّه يمنح المُبادرة والمرونة والدينامية.

لقد ظنَّ ليفي ستراوس أنَّ خُصُوصية الفكر المُتوحش تتجلّى في التعبير بمُساعدة تشكيل مُتناقض غالبًا ما يظهر عبارة عن ترتيق ثقافي، وإنْ كان الترتيق لا يُعدّ أثرًا لسيميائيَّة الموضوع المُحلَّل، لأنَّ الظاهرة وجدت لدى السوريالية في إلصاقاتها، التي تقطع مادة أُسطورية وتُعيد تركيبها، حتى ينبثق المعنى الإضافي للترتيق الذي «يُعدّ أكثر من مُجرّد تنظيم استبدالي لممارسة من الممارسات. إنَّه شكّل حياة عمل في كل أبعاد إنتاج الأشكال الثقافية السيميائيَّة أو الميتا-سيميائيَّة. ومن هذا المنظور يُعدّ الترتيق اسمًا آخر للإنتاج السيميائي، وديناميةً تكون خطاطات تعبير؛ لارتباطاتها بخطاطات مُحتوى. إنه نوع من ماكرو مُمارسة سيميائيَّة، يُعطى الفضاء السيميائي، أي: ما سيكون دلالة الثقافات، شكلًا دالًّا. فالترتيق يُعدّ طريقة إنتاج الدّلالات وهو ضامن الإنتاج الثقافي لفرضه إعادة الاعتبار إلى مفهوم الدّلالة نفسها من منظور علمي.

من ثمَّ، يُعدّ الافتراض الأساسي في كل منهج ونظرية إشارةً إلى الأبعاد المَعْرفية وتشديدًا على كلمات نظرية العماء ومفاتيحها. فحين ظهرت مدرسة أبولو في الأدب العربي، لم يخطر على بال مؤرخي الأدب أنَّ الاختيار يرتهن بالكياسة والتوازن والمُكّون العقلاني كما لم يتساءل النقاد عن نقيض هذا الأخير في التوجه الديونيسوسي للغضب والعنف والمُبالغة لسلبياتها المُفترضة...

فهل معنى هذا أنَّ الأدب العربي حسم اختياره وقرَّر ما ستكون عليه بصيرته موليًا ظهره لكل جوانب العماء واحديداباته وتشظّياته، حتى إنّه يظهر بِوَصْفِه جزءًا من حياتنا اليومية، لأنَّه يسكن أكثر الأنساق وأكثرها قوة في الأجهزة الحية والعضوية؟

ذلك أنَّ سِياق الترتيق يتطلَّب استشارة الاصطلاح واستحضار النظرية ومهارة التأويل التكييفي، لما يُعدّ رغبة رومانسية إيجابية، في حين أنّ نظرية العماء تدَّعي إيجابية السلبي في المُقاربات الوضعية. فأي سيميائيَّة تُسعفنا لفهم العماء لا بِوَصْفِه ظاهرة مخبرية تقرأ عن الجواذب الغربية، ولا بِوَصْفِه مُجرَّد مظهر موضوعي، يُفسّر نجاحه الحالي، عبر اشتغاله خارج فضاء تكوّنه، عبر تعالقات مجازية، وتطبيقات المُشابهة والمُقايسة والمُقابسة...

ليست ديونيسوسية العماء إذن مُجرَّد

ركوب موجة غير مُتوقّعة، لنقلة تحظى باهتمام المعنى في الآداب العامة، التي وجدت نفسها تنخرط في مُقاربات مُتفاوتة، بشأن ظواهر اللاانتظام وسقط المتاع البلاغي والتشظيات المقطعية في الأنواع الكبرى والصغرى، والنظريات الأدبية.

من ثَمَّ، لن يعود العماء الديونيسوسي مُجرّد هوس بالمُخالفة التي تعرف، بل هو افتراض أساسي يعتمد على مُلاحظة اللاانتظام في الظواهر الأدبية، عبر شروط لُغوية وتخيلية مُعينة لتطور هذه الظواهر التي تُعدّ تمظهرًا لنظام تحديدي ومُعقد يسعى إلى استبدال التفسيرات الاختزالية والمثالية والجاهزة بنظرية عماء تستدعي ميكانيزمات فضائيَّة لتوضيح الطبيعة العقلانية للمُنفلت والهامشي والنفاياتي.

إنَّ الترتيق المنهجي والنظري يُعَدّ أكثر من مُجرَّد تنظيم استبدالي لتشكيل حياة عمل ثقافي سيميائي...

فالعصر عصر بحث عن جماليات يقين، لتعويض مفقود ومرجأ فُسيفساء النُّصُوص واللُّغات. فلا شيء يمنع من اقتحام عوالم الأخذ بأسباب الآداب في الفلسفات، لكونها عمليات تقود بالضرورة إلى المُزاوجة بين نقل التنظير ومُمارسة التطبيق في الأعمال الأدبية، بغض النظر عن منشئها، ما دامت قناة الترجمة المُقارنة تجمع بين المُتناقض والمُنسجم، إسهامًا في جلاء اشتغالات علامات النُّصُوص وانفتاح بعضها على بعضٍ. فعلم الآداب لا يكفّ عن تذكيرنا بافتراض مُحتمل للنشاط المَعْرفي، الخاص بكتابة أدبية تُحيل على معيار معجم سيميائيَّة آداب مُعاصرة يظل حاضرًا عبر مقروئيته وكتابته بِوَصْفِه فعلًا حضاريًّا، لأنَّ المُصطلح أداة إكراه وتمويه، وهو ينشأ من الحاجة إلى الإقرار بمصلحة عملية وتوقُّعات افتراضية وحدوسات عالمة، سعيًا إلى تفاعل وتصالب ثقافي، لما يُطلق عليه اسم التذويت والاستدعاء، في كل مواجهة بين ذواتنا الأصلية وخجلنا من حاضرنا المعقد. وهذا بالذات ما يدفع إلى عدّ ترجمة المُصطلح وتعريبه مُجرّد إضفاء طابع مثالي على عنف مَعْرفي، يُساعد على استثمار أمثل للوضعيات الثقافية الجديدة، دون دونية أو استعلاء.. فالإصابة بداء الإمبراطوريات الثقافية أو الرد عليها، لن ينعت الآداب بالخضوع ولا بالهداية ولا بالفتح المُبين، ولنا في موروثنا النَّمُوذَج البارز لمُثاقفةٍ مُثمرة بكل تعثراتها وعوائقها...

1. يُقصد عادةً بالمنهج سلسلة من عمليات مبرمجة، تستهدف الحصول على نتيجة مُطابقة لمُقتضيات النظرية.

2. يُقابل المنهج من المنظور السابق الطريقة.

3. يقوم المنهجُ أو المُستوى

المنهجي للنظرية السيميائيَّة على تحليل يستهدفُ اختبارَ الانسجام الداخلي للمفاهيم الإجرائيَّة، كـ (عنصر/ وحدة/ طبقة/ مقولة)، وكذا اختبار صدق (الاكتشاف/ التجزيء/ التبديل/ التعميم) عبر إسهامها في إنتاج تمثيلية سيميائيَّة لموضوع ما.

4. يُميّز المنهجي من الإبستيمولوجي من أوجهٍ مُتعدّدة.

**التَّقاطُعات:**

المعرفة؛ النظرية؛ الإجراء؛ التحليل؛ الانسجام؛ الاكتشاف؛ الفرضية؛ الترتيق.

Théorie; Analyse; Generation; Raison; Epistemologie.

**المصادر:**


- محمد بن عياد، **مناهج البحث**، كلية الآداب، صفاقس، السفير، 2007.
- علي أدريس، **مدخل إلى مناهج البحث العلمي في كتابة الرسائل الجامعية**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985.
- ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، تر: محمد يوسف نجم، صادر، بيروت، 1967.
- FEYERABEND, P., *Contre la méthode,* (éd.) Benil, 1988.
- BENKIRANE, R., *La Complexité, Vertige et Promesses*, Paris, Poninier, 2006.


## كناية Métonymie

1. مقولة فوق سيميّة، يُغيّر فيها المعنى عبر تماس فكري، وبعبارة أُخرى بانْدماج سيمات في مجموع سيميائي.

2. صورة يُشارُ بها إلى موضوع آخر يرتبط بالأول في التجربة.

3. اصطلاح يُطلقُ على علامةٍ غير لُغوية، إذ يُمكن أن تكون صورةٌ ما كنائيَّة (مثال ذلك: صورة صومعة حسان تمثل الرباط في شريط أو في بطاقة تذكارية).

4. ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملازم له.

**التَّقاطُعات:**

المقولة؛ المعنى؛ الفكر؛ الموضوع؛ التجربة؛ الانزياح؛ الصورة؛ التصريح؛ التضمين.

Sens; Semiotique; Sujet; Image; Explicite; Implicite.

**المصادر:**


- جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب**، تر: محمد أحمد حمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، البيضاء، 1996.
- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية، الأردن، 1997.
- LAKOFF, G., *Linguistique et Logique Naturelle,* Paris, Klinckseik, 1976.
- MANNONI, M., *Travail de la métaphore,* (éd.) Denoël, 1984.


## الاستعارة Métaphore

نقل كلمة مُتغيِّرة وتحويلها في بلاغة أرسطو، لفهم أفضل للُّغة، وهي أكثر من جليّة تُراوحُ بين موضوع (رئيس/ ثانوي) و(المُطابقة/ المُقارنة).

لهذا تُعدّ الاستعارة ذات أعماق وهي أساس التعبير الغريب ولا يُستغنى عنها

في التعبير عن الحقيقة عند نيتشه وهايدغر وجاكبسون، إذ يُعدّها الأخير ركيزةً لأداء وظيفة اللُّغة التي بلغت شأوًا مع دريدا الذي يرفض التمييزَ بين المعنيين (الواقعي والاستعاري).

لهذا يُطرح باستمرار التساؤل عن خلق الاستعارة للمعنى أو اكتفائها بإعادة سرده وهو ما يُفضي إلى التشكيك في دورها.

والاستعارة مجاز بلاغي يُنجزُ انتقالًا من المُجرّد إلى المُجسّد عبر استبدال من غير التجاء إلى أدوات التشبيه والمُقارنة.

لهذا تتميز الاستعارةُ بعدم وجود التشبيه في التعبير، بل تستخلص حدسًا لإدراك الفحوى.

من ثمَّ، يُعدّ الاصطلاح عملية تماثل بين الذِّهْني والجسدي من خلال القصد مع أنَّه أصعب وجه لتحليل الاستعارة الأدبية التي تتوزع إلى:

- استعارة مُجسّمة (الوديان الضاحكة).
- استعارة مادية (نور العلم).
- استعارة حيَّة (السماء الغاضبة).
- استعارة نقلية (لون حار).

وقد أُفْرِدَ للاستعارة في البلاغة الأدبية كتابات كثيرة في الأعمال العربية يقول المتنبي:

فلم أرَ قَبْلي من مشى البحرُ نحوهُ
ولا رجلًا قامت تعانقُهُ الأُسْدُ

وكذلك يُطلق المجاز على الاستعارة لإبراز الطريقة التي تُحَلُّ من خلالها وحدة معنوية محلّ أُخرى لتحويل حمولتها الدّلالية الأُولى عبر بديل: (النار للتعبير عن الحب) (المرأة زهرة). ويوضِّح جاكبسون عمليتين مُهمّتين في المُمارسة القولية: العملية المجازية والعملية الكنائيَّة التي تجعل السّرد كنائيًّا بالمقام الأول لانْدماج الحوافز والوظائف واتِّحادها من خلال عَلاقات التجاور. لهذا عُدَّ السرد وظيفة مجازية استعارية تكرارية جزئيَّة.

**التَّقاطُعات:**

الاستعارة؛ المجاز؛ الكناية.
Métaphore; Metonymie; transformation.

المصادر:

- جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، البيضاء، 1996.
- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية، الأردن، 1997.
- جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب**، تر: محمد أحمد حمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- MANONNI, M. et al., *Travail de la métaphore*, (éd.) Denoël, 1984.

## فضاء صغير Micro-espace

1. فضاء تقريبي ضيِّق يُمكن من التواصل مُباشرة.

2. الفضاء الصغير إدراك لمُكوِّنات خطابية عبر وحدات جزئيَّة.

3. يسمحُ كل فضاء بتحولات مُعيَّنة.

4. يُستعمل مُصطلح الفضاء في السيميائيَّة بِوَصْفِه موضوعًا تامًّا يشمل عناصر غير مُستمرّة انطلاقًا من انتشارها، لهذا جاءت مُعالجة تكوّن موضوع الفضاء، من الوِجهة الجغرافية والسيكوفيزيولوجيَّة أو السوسيوثقافية.

5. يفترض الفضاء اعتبار كل الحواس في سيميائيَّة الاهتمام بالفاعل بِوَصْفِه مُنتجًا ومُستهلكًا للفضاء.

6. يُقابل موضوع الفضاء جزئيًّا سيميائيَّة العالم الطبيعي، لأنَّ اكتشافَ الفضاء هو تكوّن مُباشر لهذه السيميائيَّة.

7. تبحث سيميائيَّة الفضاء عن التحولات التي تُعانيها السيميائيَّة الطبيعية بفضل تدخُّل الإنسان في إنتاج عَلاقات جديدة.

8. زيادةً على مفهوم الفضائيَّة والتحديد الفضائي، تُستعمل السيميائيَّة السردية والخطابية الفضاء الإدراكي.

9. نظام سيميّ في لُغةٍ ما إلّا أنّه يأخذ في اعتباره الفضاء.

10. يندرجُ إلى جانب الفضائيَّة عند غريماس البُعدية والعمودية والأفقية والمنظورية والجانبية.

**الفضاء الطوباوي:**

فضاء يحصل فيه البطلُ على الانتصار، إنَّه مُجرَّد مكان تُنجز عبره الكفايات، وهو مكان غالبًا ما يكون تحت الأرض أو في السماء، في الحكاية الميثية.

**التفضية:**

1. تظهر التفضية في المسافة التوليدية الشاملة بِوَصْفِها مكوِّنًا خطابيًّا.

2. مفهومُ التفضية الإدراكيةُ يُقحمنا في تقريبية تموضع مشروعه خارج السيميائيَّة الخطابية.

3. إيجاد فضاء طبقًا لمُسوَّدة سردية مُسبقة.

**التَّقاطُعات:**

الفضاء؛ السرد؛ الخطاب؛ الإدراك؛ البطل؛ المُسوَّدة؛ السيميائيات.
Espace; Semiotique; Narration; Discours; Heros; Schema.

**المصادر:**

- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- **الفضاء الروائي** (جماعة)، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2002.
- **الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي**، 2000.
- HAMBURGER, K., *Logique des Genres Littéraires,* Paris, Seuil, 1977.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Sémiotique du Sujet,* Paris, Complexe, 1977.
- GREIMAS, A., *Sémiotique et Sciences Sociales,* Paris, Seuil, 1976.

## المُحاكاة (الأرسطية) Mimesis

يوجد المعنى الأول للمُحاكاة في

(الميم)، أي: مُحاكاة واقع ينتجه عمل فني ولا سيَّما الشِّعر، وقد استُعملت الكلمة خُصُوصًا عبر التاريخ الثقافي الغربي، سواء بهذا المعنى أو للإشارة إلى المتخيل، أو بالمعنى التقني الضيق لتمييز ما يُمثّل على الخشبة ممّا يُحاكي تعارضًا بين اثنين.

ففكرةُ المُحاكاة تطوّرت كثيرًا مع أفلاطون في الجمهورية، حيث يرى أنّ أُصول الفن تكْمن في قُدرات تمثيل الواقع. لأنَّ الواقع المرئي يُمكن أن يكون كذلك أشياء مادية وطبيعة وأشخاصًا وأفكارًا أو عقائد، بحكم أنّها تُشيرُ إلى سلطة إيهام الفنون والشِّعر خُصُوصًا، مع حذر من الشُّعراء لامتلاكهم قُدرات مُراوغة هذه السلطة. ويرى أرسطو من جهته أنّ الإنسانَ يجد مُتعته في المَعْرفة لأنّ المُحاكاة أو قدرة التمثيل مُلازمة لطبيعة البشر، فهي وسيلة توصيل مَعْرفة، تصنع بالمُحاكاة مَحْكيًّا بِوَصْفِه أساس شعرية.

والمُحاكاة لا تُعالجُ كل إنتاج الشِّعرية والأدب، بل الأنواع التي تلجأ إلى التقليد عبر الكلمات فقط، لإقامة مُتخيل مُحتمل، فهي عمليًّا تُعالج الملحمة والتراجيديا. إنَّ مبدأ المُحاكاة هو الإيهام، لأنَّ ما يُقدم عليه يكون شبيهًا بالحقيقي، لكن المُحاكاة الكاملة تُنجز حين يتعرف المُتفرج أو المُستمع ما يُقدّم إليه ويعتقد شرعيته وأصالته. وأرسطو يُركّز على الحقيقي؛ أي: ما يُمثّل حقيقة مُتقاسمة مع الناس. من هُنا كان تفوُّق الشِّعر أو الخيال على التاريخ، يرسم المُحتمل أو المُمكن، يلج حقائق عُمومية أكثر منها تاريخية.

من هنا تبدو مُقاربتان:

1. تخصّان تقنيات إنجاز الإيهام المُحاكاتي.

2. الواقع الحقيقي الذي علينا تمثّله.

3. وقد ظلّ النقاشُ يدور عقائديًّا حول ظلّ الإنسان في الأرض أو الإنسان في صورة الله، وهو ما ولَّدَ حقدًا على الإبداع المُحاكاتي.

ظهرت خلال القَرْن 17 مع المسرح والإيهام الهزلي لكورناي لِتُعارِضَ حرية الإبداع، مُجسّدة في نوع التراجيد-كوميدي الكثير من الفضاءات، والكثير من الأزمنة، والكثير من مُغامرات رواد مُحتمل مُقعد، كقراء لفنّ شعر أرسطو مع وحدة مكان وزمان وفعل.

من هُنا كانت الروايةُ تُعاني شرعيَّة تطورها في القَرْن 19 بِوَصْفِها علامةً على مُقبوليتها، إذ جعل منها ستاندال حقيقة ومرآة يجولُ بها في شتى طرق المُجتمع، وكان بلزاك كاتب عادات وزولا مُخترع الحقيقة العلمية تمهيدًا لظهور الوعي واللاوعي، مع جويس/ بروست/ فولكنر، والآنويين فاليس/ بروست/ سيلين، والحكميين جيد/ بروست/ فاليري. وفي القَرْن 20 أصبحت قضية حقيقية للأحداث

والموضوعات في كثير من المَحْكيّات الثانوية، في اللّعب اللّغوي أو الحلم والهرب.

ثُمَّ إنَّ المسرحَ وضع موضع تساؤل مفهوم المسرحة مع بيراندیلو وبيكيت ودورا، مُختزلًا الخيال المُستعمل في لُغة تبحثُ عن نفسها. فقد وضعت المُحاكاة موضع تساؤل في أبحاث الآداب المُتقدمة، إذ إنَّ النقاش بشأن المُحاكاة تَركّز في عصرنا في مسألتين:

1. نظام لساني يُميِّز بين المَحْكي والخطاب، سرد من جِهة وحوار ووصف من جِهة أُخرى مُختزلًا المُحاكاة.

2. التمثيلية عامة للأدب المسرحي أو الروائي تُعدّ ماركسية الانعكاس مع لوكاش أو تمثيلًا غير أرسطي مع بريشت.

أما ريكور في «الزمان والسرد» فيُحلّل تمثيل الزمن بِوَصْفِه مُكتشفًا لأنماط الإلهام بالمعنى العام في مَحْكي المتخيل. من ثمّ، تظهر المُحاكاة بِوَصْفِها اكتشافًا لفضاءات ترغب فيها حالات ثقافية بالتمثيل (للأنا/التاريخ/الخاص). من ثمَّ، تفترضُ المُحاكاة موضعتها في معروف ومُتشابه (صُوَر/حدس)، إنّها صُوَر غير مُنتظرة كاشفة للحقيقي.

1. مُصطلح «أرسطي» شاعري يُشير إلى العَلاقة بين الأدب والواقع، بِوَصْفِها عَلاقة مُحاكاة لنَمُوذَج ما.

2. وقد أنكرت الأعمال النقدية المُعاصرة هذا المفهوم القديم للميمية وعدّلته.

3. ويتكلّم «نورثروب فراي» على المُحاكاة العليا لتمييز قصة نبل، حيث يُظهر البطل تفوقًا على الناس الآخرين، دون خروجه عن القوانين الطبيعية.

4. أما المُحاكاة السّفلى فتتمّ عبر عدم تفوّق البطل على الآخرين، ولا سيطرته على وسطه.

**التَّقاطُعات:**

المعرفة؛ الخيال؛ الصورة؛ المَحْكي؛ المرجعية؛ المحتمل؛ النظرية؛ الإدراك؛ التقليد.

Cognitif, Connaissance; Fiction; Image; Récit (Théories du); Référent; Théâtre; Vraisemblance.

**المصادر:**


- إيريش أورباخ، **محاكاة الواقع كما يتصورّه أدب الغرب**، تر: محمد جديد وروفائيل خوري، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
- ماري تيريز عبد المسيح، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001.
- عصام قصبجي، **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، دار القلم العربي، بيروت، 1980.
- AUERBACH, E., *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* [1946] Paris, Gallimard, 1968.
- GENETTE, G., *Figures, II et III,* Paris, Seuil, [1969], 1972.
- KIBÉDI-VARGA, A. (dir.), *Théorie de la littérature,* Paris, Picard, 1981.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

**النَّمط Modèle**

مقياس وطريقة فعل، إذ يمتحُ المفهوم من المَعنيين، فَفِي الإبداع الأدبي يُشير الإبداع إلى مثال جمالي نحذو حذوه، كما يُمكن القولُ: إنّ العمل الفنّي يُقدم نمطًا مُختزلًا للعالم، بدراسته لأشكال التنميط السيميائي. من ثمَّ، يعمل التحليل الأدبي بمُساعدة التكوينات النظرية للنماذج الشكلية، على تقدير مُختلف مظاهر الأعمال أو تاريخها.

فقد وُلِدَت الجماليةُ الغربيةُ من المفهوم «الأفلاطوني» كفكرة نَمُوذَج مُستحيل ومُجرّد دقة مرغوب فيها، تحيل على مثال يبحث عنه الفنان ليقاربه. إذ تُركز النُّصُوص التي اختارها ذوق بترارك والنهضة الإيطالية على شيشرون وتأويله للنَمُوذَج الذي تُجسِّده الخطابة. فخلال ثلاثة قرون ظلت الإناسة تبحث عن توجيه البلاغة، بالجمع بين المفاهيم الأرسطية والشيشرونية، التي مزجت بينهما حقبتا لويس الثاني عشر والرابع عشر في كل فنون الشِّعرية المُستلهمة لأرسطو وهوراس، حيث قدّمت معايير الكتابة الأدبية نماذج عامّة مأخوذة من كتاب كلاسيكيين، بِوَصْفِها نماذج للمُحاكاة تستجيب لمثال (الجمال/ الحقيقي/العقلي) التي قدّم لها القدماء مثالًا حيًّا، فيما يتعلق بالوحدات الثلاث بِوَصْفِها شكلًا شكليًّا لمسرح القَرْن 17 بالإحالة على ضرورات المُحتمل والنظام، وهي معايير خارجيَّة تُحيل على نماذج سوسيو-ثقافية أصبحت نماذج مدرسيَّة مُعتمدة.

وفي القَرْن 19 أصبح بحث النماذج أساس تأويل الأحداث الأدبية القائمة على المُلاحظة كما في العلوم الطبيعية والإناسة، اعتمدها بلزاك (فيزيونومي)، وزولا (فيزيولوجي)، ثُمَّ إنَّ النقدَ التجأ إلى نماذج مُماثلة مع تين والوضعيين (الجنس/الوسط/الزمن) انبهارًا بتناص المعرفة والعصر، وهذا جعل الأعمال نماذج وترجمة للمُؤلف العلمي، عبر استلهام الأدب لنماذج تأويلية من العلوم المُجاورة، في دور البِنيويَّة ضدًا للذاتيّة والمُصادفة والحدس، وبتأثير من بِنيويَّة لسانيَّة دو سُوسير وأنثروبولوجيَّة ليفي ستراوس وشكلانية جاكبسون، اعتمدَ البحث الأدبي نمذجة رمزية للعالم الخارجي في تعقّد عَلاقاته الداخلية بالنسبة للُّغات الطبيعية، حيث أوجد نمذجته الثانوية مع لوتمان (1973) واستلهم نماذج سوسولوجيَّة وتحليليّة نفسية في نمذجات تأويلية.

وكانت اللِّسانيَّةُ وراء تقدم السيمانتيك والبِنيويَّة وعلم السرد والسيميائيَّة الأدبية والأدب التجريبي، وقد اكتسب مفهوم النَّمُوذَج أهمّيةً منهجيَّةً واسعةً في الأبحاث الأدبية، ذلك أنَّ تأمّل اللُّغة كان مرجعًا أساسيًّا في العَلاقة بنظريات التحليل النفسي

لاكان/ فرويد/ سُوسير وتطبيقاتها الأدبية. إلا أنَّ تعدُّد النماذج في التحليلات الشكلية للأعمال أفضى إلى طابع عقيم وتكراري لاقتباس النماذج العلمية عندَ باديو (1969). ويؤاخذ باختين الموضوعية التجريدية للشكلانيين بانقطاعها عن نَسَق الأعمال، فالاستعمال المُتعدّد للنماذج كان مُجرّدَ شعارات العلم الحديث وتشيؤ للعلامة مع بودريار، واختزال سيميائي مع لينهارد، لينتهي الأمر إلى أن النصّ اخترقته شفرات مُتعدّدة مع بارت (1970).

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ فن الشِّعر؛ الكلاسيكية؛ المُحاكاة؛ اللِّسانيات؛ النَّمُوذَج؛ القوالب؛ العلم والأدب.

Antiquité; Arts poétiques; Classicisme; Imitation; Linguistique; Norme; Sciences et lettres.

**المصادر:**


- فرانكو موريتي، **علامات أخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية**، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.
- BADIOU, A., *Le concept de modèle*, Paris, Maspero, 1969.
- BAKHTIN, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, tr. Paris, Minuit, [1929], 1977.
- LEENHARDT, J., «Modèles littéraires et idéologie dominante», *Littérature*, décembre 1973, 12, p.12-20.
- LOTMAN, J., *La structure du texte artistique*, [1970], trad., Paris, Gallimard, 1973.


**اللحظة التاريخية Moment (his)**

1. أوجه النمو الفكري والاجتماعي في حقبة أو عمل أدبي مُعيَّن.

2. تسمحُ اللحظة التاريخية بموضعة العمل الأدبي في إطار فاعلي مُعيَّن.

**اللحظة السيكولوجيَّة:**

1. لحظة توقُّع القارئ في سرد أحداث قصة لشيء ما، نتيجة استعداد ذِهْني لتلقِّي حدث عبر سرد مُحْكم، يؤدي بالضرورة إلى لحظة التحقُّق.

2. تعمل اللحظة السيكولوجيَّة على بلورة حوارية بالمعنى الباختيني.

**التَّقاطُعات:**

التاريخ؛ الفكر؛ الجدلية؛ السرد؛ الحوارية؛ التقدم؛ التقهقر؛ التوقع؛ المادية.

Histoire; Pensée; Evenement; Narration; Dialogisme.

**المصادر:**


- م. باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي**، تر: جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، عيون، مراكش، 1998.
- م. باختين، **الماركسية وفلسفة اللُّغة**، تر: محمد البكري ويمنى العيد، البيضاء، 1986.
- LUKACS, G., *Le Roman Historique*, Paris, Payotheque, 1972.
- BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

## الحداثة Modernité

تُعرف الحداثة بأنها طريقة نسبية في مُعارضتها تقليد المُحافظة، إذ تبرز الحداثة انتماءها إلى جديد الإبداع، لهذا يعودُ الاصطلاح إلى سجل جدالي وإلى تصنيف قيمي ووضعية جمالية، ترتبط بنقاش العالم الثقافي والأدبي. وأول تظاهرة للحداثيين في الأدب تعود إلى القَرْن 16، حين شكك إيرازموس ورامـوس والإنـسـيـون فـي مـبـادئ المُحاكاة، ليستمرّ النقاشُ مدّة ثلاثة قرون بشأن جماليتها، ليبلغ الصراع حدته في معارك القدماء والمحدثين.

عـادت الـحـداثـة لـتـبـزغ فـي سِـيـاق رومانسية الفنّ للفنّ، ليفرض الإبداع الشكلي بِوَصْفِه مُعطىً بِنيويًّا للحقل الأدبي، مُعززًا الصراع، إذ يُحدد بلزاك الحداثة الثانية منذ عام (1823) ليفرضها بودلير اصطلاحًا أساسيًّا للنقاش الجمالي، وفي نهاية القَرْن طبعت الحداثة حركة الفنّ والمعمار وصراع النزاعات المُؤسَّساتية للمُجتمع مع الطليعة الأدبية التي حملت الحداثة إلى قمة القِيَم المشروعة للعالم الفنّي، وما لبثت ما بعد الحداثة المأخوذة من العِمارة (1960) أن انبثقت في النقد الأدبي الأنغلو-أميركي مع إيهاب حسن، للدلالة على ميتا-متخيل عندَ «جون بارت/ دونالد بارتليم» وأميركيين آخرين، لاحتضان فنون بصرية سينمائيَّة وموسيقية وفوتوغرافية إلى جانب الأدب في انتظار فرض ما بعد الحداثة ذاتها على ليوطارد (1979) وسكاربتيا (1985) بدلالتين تُشيران إلى الشروط السوسيو اقتصادية لعالمية النظام الرأسمالي والتكنولوجي والإعلامياتي، وكذا إنتاجات ثقافية وفنية مُخالفة لحداثة (السّخرية/ المُعارضات/ الشواهد/ لعب اللُّغة/ التأمل الذاتي).

وهكذا أصبح مفهومُ الحداثة رهانًا مهمًّا في النقاش التاريخي، حين فرضت البِنيويَّة قطائع أكثر من الاستمرارية، إذ ظهرت مـفـاهـيـمُ الإبـسـتـيـم لـفـوكـو والـقـفـزة الإبستيمولوجيَّة لباشلار في أزمة الفاعل. ذلك أن هابرماس يرى أن مثال الدقة منذ القَرْن 18، ومعه مفهوم التقدم، يدشّنان حداثة تحول علمي وتقني للثورة الصناعية الرأسمالية، اعتمادًا على عقلانية الأنوار لتكوين مُجتمع أحسن.

وكذلك لاحظ أدورنو أُولى علامات الحداثة الثقافية منذ عام (1850) في أعمال بودلير خُصُوصًا، لتبلغ قِمّتها خلال العقود الأُولى للقرن 20 مع التكعيبيين والتعبيريين الألمان والمُستقبليين الإيطاليين ومُستقبلية روس وتصويرية الأنغلو-أميركية وكتابات كافكا وريلكه وستونبرغ. من هُنا، فالحداثة تجمعُ خطوطًا متعدِّدة، قطيعة بالنسبة للتقاليد وأزمة معنى. فالحداثيون أفراد مُستقلون مثل رامبو/ أبولينير/ كافكا وأفراد طليعة (الدادائيّة/ السوريالّية) وكـتـابـات حـداثـيـة عـنـدَ مـوزيـل / فـاليـري/ مـالارميـه/ وولـف/ إليـوت/

بوند/ جويس بِوَصْفِهم شُهودًا على أبحاث شعرية شكلية.

من هنا تُمثل ما بعد الحداثة توجّهين:

1. إعادة إدخال التمثيلية والسّردية والتأمّل الذاتي المُضاد للتمثيلية، علامة على أزمة تمثيلية وافتقاد العقيدة في تمثيل الواقع، كاستنفادٍ وتحديد وهامشية.

2. هجانة وتناص ومُعارضات ولعب زمني وتعدّد مَحْكيات وتفكيك.

وقد أقام ف.جيمسون وبودريار عَلاقةً سببيةً بين بزوغ الرأسمالية المُتعدّدة الوطنيات منذ عام (1945) وظهور ما بعد الحداثة. من هُنا، يتحوّل الواقع إلى صور، أما الزمن فيتشظى إلى حاضر مُستمرّ مع الأُولى.

أما الثانية؛ فإنَّ النشرَ والشاشة غَزَوا الفضاء العام، وأصبح الاحتكاك بالواقع معدومًا بسب التقنية الإلكترونية، وهي نظرة سلبية أشاعها ج. فاتيمو الذي يرى أنَّ اختفاء اللحظات المُؤسَّسة للحداثة تسمحُ ببداية جديدة إيجابية.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ التفكيك؛ الإبداع؛ البِنيويَّة؛ الرومانسية؛ المعارك؛ الطليعة.

L'Art pour l'art; Déconstruction; Innovation; querelles; Romantisme; Structuralisme.

**المصادر:**

- سامي مهدي، **أفق الحداثة وحداثة النَّمط**، وزارة الثقافة، بغداد، 1988.
- آلان تورين، **نقد الحداثة (الحداثة المظفرة)**، تر: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
- آلان تورين، **نقد الحداثة (ولادة الذات)**، تر: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
- BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BERTENS H., *The Idea of the Postmodern: A History*, New York, Routledge, 1995.
- CALINESCU, M., *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Décadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- LYOTARD, J.F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MESCHONNIC, H., *Modernité*, Paris, Gallimard, [1988]. 1993.

## الأدب العالمي Mondiale (litt)

يُشيرُ الأدبُ العالمي منذ القَرْن 19 إلى الآداب الوطنية وإلى الأحداث الأدبية التي تربط الكثير من هذه الآداب الوطنية. وفي نهاية القَرْن 19 بدأ التعبير يشمل ظواهر مُرتبطة بإيجاد سوق أدبية على مُستوى الكوكب، وبزوغ حقل أدبي عابر للوطنيات والقارات.

ويعودُ تكوين أول فضاء أدبي إلى الإمبراطورية الرومانية، وإلى القَرْنين 15 و16 في مواجهة جمهورية الآداب، التي تتخذُ شكلها في القَرْنين 18 و19. فَفِي الوقت الذي ظهرت فيه الآداب الوطنية، اقترح غوته (1827) الفكرة الجدالية لأدب عالمي يستهدفُ سرعة التواصل للانفلاتات من هيمنة الوطني.

وقد ناقش الأدب المُقارن دقة

المفهوم الذي يطرح مسألة ربط الإنتاج الأدبي باللُّغة أو الوطنية، أو تأكيد القِيَم العالمية التي يعتدّ بها الأدب. وفي هذه الحالة كان من الأجدى استبدال الأدب العالمي بالأدب وحده، بالمعنى الذي يُقدّمه غوته. لكن حقيقةَ العالمية الاقتصادية في نهاية القَرْن 20 حساسة جدًّا في شراء الدولية أو بيعها، وتُعطيها رواجًا دوليًّا، ويُمكن الحديث عن حقل أدبي عالمي نتيجة مُنافسة الثقافات الوطنية التي رسّختها مُؤسّسات عالمية في جائزة نوبل بِوَصْفِها مصدرًا شرعيًّا دوليًّا، وأسهمت ترجمة كاتب أو عمل من منطقة جغرافية أو سياسية في قدرة قوة العواصم (باريس/ فرانكفورت/ لندن/ نيويورك) على تجميع الأعمال والفنون عالميًّا، إذ إنَّ مفهوم العالمية لا يستقرّ دون إشارة إلى عَلاقة المنفى بالعالمية.

**التَّقاطُعات:**

المعتمد؛ الحقل؛ الكوسموبوليتية؛ النشر؛ جمهورية الأدب؛ القيم؛ المعايير؛ الوطنية؛ الترجمة.

Canon; Canonisation; Champ littéraire; Cosmopolitisme; Edition; Géographie littéraire; Nationale (Littérature); Polysémie; République des Lettres; Traduction; Valeurs.

**المصادر:**


- أدريان مارينو، **مراجعة الأدب العالمي**، تر: عبد النبي ذاكر، دار الغرب، وهران، 2005.
- فرانك سينوبولي، **الأدب الأُوروبي من منظور الآخر**، تر: مجدي يوسف وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- بيتر جران، **ما بعد المركزية الأُوروبية**، تر: عاطف أحمد وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- CASANOVA, P., *La république mondiale des lettres,* Paris, Seuil, 1999.
- ESPAGNE, M., et WERNER, M. (dir.), *Philologique III,* Paris, Editions de la MSH, 1994.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence,* Paris, Droz, 1970.
- COLL., M., «Atlas des littératures», Paris, *Encyclopédie Universalis*, 1990.


## الحوار الداخلي Monologue

يوجد مونولوغ يتحدثُ فيه شخص أو شخصية بصوتٍ عالٍ مُخاطبًا نفسه، والمونولوغ يُستعمل في الأدب لولوج حميمية، حيث يُمكن أن نُميِّز هُنا بين ثلاثة أنواع من الاستعمالات:

1. في مسرح العصر الوسيط كوّن نوعًا، كما كوّن في المسرح عُمومًا تعاقدًا خاصًا، لتعريف الجمهور بأفكار الشخصية تعبيرًا عن موجات تفكير، كما أنَّه جزء من الشِّعر الغنائي وطريقة لاحتلال القارئ مكان الغياب في رواية إدوارد دي جاردان (1887).

وقد واجه مونولوغ الروائيين منذ عام (1900) الطبيعيين، بجهد وصف أعماق النفس مع الكُتّاب الأنغلوساكسون جويس/ ف. وولفم وفولكنر والفرنسيين ن. ساروت وصمويل بيكيت.

لهذا يُثيرُ المونولوغ مُشكلاتِ كتابة جمالية حول المسكوت عنه، أو أثر إقحام القارئ ضمنيًّا.

**المونولوغ:**

1. نشاط أحادي لمُرسل في حضور مُستمع حقيقي أو وهمي.

2. والمونولوغ وضعٌ حواريٌّ يتكلم فيه شخص واحد في حين ينصت الآخر، ولا يستعمل المونولوغ عمومًا إذا لم يكن المُتلقِّي مُخاطبًا؛ أي: غير قابل للإجابة.

3. تفترض بعض المونولوغات إجابات مُخاطب صامت.

4. والمونولوغ الداخلي تعبير رومانسي يفترض فيه النقل الأمين لنشاط واقع الوعي، ويُعَدّ دو غاردان ووليم جيمس رائدين للاتِّجاه.

5. والمونولوغ الداخلي سرد تلتزمه الكتابات الروائيَّة، للكشف عما يدور في نفوس شخوصها، خارج منطقة التراتبات، مُستغلًّا في ذلك التداعي والمُناجاة.

**التَّقاطُعات:**

السرد؛ الشفوية؛ المسرح؛ المناجاة؛ الهذيان.

Dialogue; Epistolaire; Narration; Oralité; Théâtre.

**المصادر:**


- أمجد ريان، **من التعدد إلى الحياد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- لطفي عبد البديع، **ميتافيزيقا اللُّغة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- محمد قطب عبد العال، **الذات والموضوع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- AUBAILLY, J.-C., *Le Monologue, Le dialogue et la sottie,* Paris, Champion, 1976.
- COHN, D., *La transparence intérieure. Modes de Répresentation de la Vie*, Paris, Seuil, 1981.
- DANAN, J., *Le théâtre de la pensée*, Rouen, (éd.) Médianes, 1995.
- DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931.
- WEISSMAN, F., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1979.


## الحافز Motif

1. الحافز يُثيرُ ردود أفعال إلا أنّه لا يُمثل علامة، كما أنّه البطل الذي يبكي في تعارض مع فيلم.

2. يُشَفَّرُ الحافز على أساس عُرف تاريخي واجتماعي.

**الحافزية:**

1. يُحدّدها توماشوفسكي في تسويغ إقحام حافز خاص.

2. والحافزية هي كذلك عَلاقة طبيعية للمُشابهة، بين العلامة والشيء المُشار إليه، أي: العلامة اللّغوية البسيطة.

3. وتنقسمُ الحافزية عند توماشوفسكي على:

أ. تركيبية تنتقل من الأحداث إلى الوصف.

ب. وواقعية لكل ما يرتبط بالأحداث.

ج. وجمالية تقدم بشكل يُخالفُ الواقع.

4. وتتمثلُ الحافزية في عَلاقة التركيب السيميائيَّة، وبين الدال والمدلول في العلامة النحوية.

**الحافز الاقتحامي:**

1. يُطلقُ توماشوفسكي اسم الحافز الاقتحامي على كل حافز يُطالبُ باقتحام حوافز إضافية عبر وضعه الوظيفيّ.

2. ويعمل الحافزُ الاقتحامي ضمن حوافز أُخرى ناقصة.

**الحافز الديناميكي:**

1. يُطلق «توماشوفسكي» اسم الحافز الديناميكي على تغيّر الوضع.

2. ويُنجزُ عبر الحافز الديناميكي تغيُّر موقف على خلاف حافز الاستقرار الذي لا يُغيّر شيئًا من أحداث الرواية.

**المُحفِّز:**

1. جُزئيّات الفعل في علاقتها بالوظيفة الرئيسة.

2. يفترضُ المُحفِّز بالضَّرورة وجود وظيفة رئيسة يرتبط بها في منظور «بارت».

3. يُعدّ المُحفِّز كذلك تفسيرًا للعناصر الناقصة في البِنْية السطحية للخطاب.

4. يُمكن تطبيقُ طريقة المُحفِّز على تحليل بِنْية خطاب سرد، وظيفة ثانوية في نظام.

**الحافز الحر:**

1. يظهر الحافزُ الحرّ بِوَصْفِه وحدة أنماط تصوُّرية تمتلك معنىً مُستقلًّا بالنسبة إلى مجموع قصة تعمل فيها.

2. يتغيّر الحافز الحرّ من حيث تحديد مُستواه المُستقل في موازاة التمفصُلات السردية.

3. يعمل الحافز الحر بموازاة الحوافز الخاضعة لأُخرى أو لوظيفة مُحدّدة.

**تجديد الحافز:**

1. طريقة تجد من طريقها استعارة جامدة إمكان ظهور صوريّ (مثال ذلك: الأعمى الذي ينظر كثيرًا).

2. تجديد الحافز هو إعطاء حادث مُتقادم دفقة جديدة.

3. يفترضُ تجديد الحافز وجودَ حافز في غياب عن ظروف إنتاجه.

**التَّقاطُعات:**

العلامة؛ البطل؛ الشفرة؛ الحدث؛ الوصف؛ الجمالية؛ الوظيفة؛ الخطاب.
Discours; Fonction; Esthetique; Heros; Narration; Thematique; Fait.

**المصادر:**

- عبدالكريم حسن، **الموضوعية البِنيويَّة**، المُؤسَّسة العربية، بيروت، 1983.
- سعيد علّوش، **النقد الموضوعاتي**، بابل، الرباط، 1989.

- حميد لحمداني، سحر الموضوع، سال، فاس، 1990.
- SOLLORS, W., *Thématique et Critique Littéraire*, Harvard, 1993.
- CLANCIER, A., *Psychanalyse et critique Littéraire*, Paris, Privat, 1973.

## الأُسطورة Mythe

اصطلاح سرد مجهول القائل، يُعَبّر عن كائنات خارقة ومُعتقدات وقِيَم جماعات واتجاهات فكرية أوديب ملكًا، لتحويل معايير الجماعة إلى رموز تُعبّر عن وعي جمعي للأكاذيب (الذهبية والنبيلة) لأفلاطون.

والقلوب (الذهبية والفضّية والحديدية) استلهامًا للطبيعة.

والأُسطورةُ إشارة إلى توتّرات تُعد تعبيرًا ظاهريًّا أو سطحيًّا.

من هنا يحاول كلود ليفي ستراوس في كتاب (الأساطير) تحديد قواعد تحولها. في حين يكتفي بارت بعلاماتها لتحليل صور تفهم عبر مستويين (صريح/ضمني)، بوصف العلامة أسطورة تعبرُ عن المُجرّد حسيًّا. لهذا تحوّل مُعتقدات الأُسطورة كل العمليات الثقافية المُعقّدة إلى الطبيعة.

1. استغلاق في فهم النُّظُم الكونية كما تبدو للإنسانية، أخلاقيًّا وميتافيزيقيًّا.

2. يُفسّر الميث أسرار الإنسان البدائي بكل تقلباته الميثية، وهو اسم لما لا يوجد إلا عبر الكلمة.

3. استعمل الميث عند بارت وإيتياميل في النظرية الأدبية، ليُرادف عند الأول الصورة الأيديولوجيَّة الخاصة، ويُشير عند الثاني إلى الأسيجة التي تفرضها الأيديولوجيا الأدبية على تشكّلات أُخرى بيوغرافية في عمل كاتب ما، وهذا الأخير لا تُعْرَفُ أبدًا حقيقته، بل يسبق بمعرفة ميثه البيوغرافي.

4. يُهيمنُ الفانتازم على الميث من الناحية السيكو-نقدية.

والأُسطورة:

1. وحدة مكوّنة لقص مقولب في مقاطع ثابتة.

2. ويعني الميث تيمًا عند ليفي ستراوس أو وحدة دالة.

3. لتحليل ميث ما، يُرتب ثيمات في جداول بِنيويَّة ثنائيَّة، حيث تبين القراءة الأفقية العَلاقة التراتبية.

**الميث ـ منطقية:**

1. يعني الميث - منطقية، في اصطلاح ليفي ستراوس، ميثية تعمل على منطق خاص.

2. ويستمدّ الميث - منطقية قوته من تعارضين حواريين.

**الميثولوجيا:**

1. مجموعةُ أساطير أو ميثات تعمل على فك مُستغلقات الحياة والموت والطبيعة والثقافة.

2. علم يُعالجُ تصنيف المُعتقدات ويُحللها ويوازن بينها.

**الميثولوجيا البيضاء:**

1. يطلق أناتول فرانس اسم الميثولوجيا البيضاء على الخطاب الميتافيزيقي، واستعارها دريدا في مقاله عن الميتافيزيقا الغربية.

2. والميثولوجيا البيضاء مفهومٌ يستهدفُ تحديد خط عام للتفكير.

**الميثوغرافيا:**

1. نظام تواصل عبر شفرات/لُغة عصرية وفضائيَّة، لا تمتّ إلى أية لُغة تكلم بِصِلةٍ، وتتواصل بوساطة الأشياء.

2. والميثوغرافيا لُغة فقيرة، لا تشمل سوى جزء من التجربة.

**النقد الميثولوجي:**

يحدّده جيلبير دوران (1979) بأنه بحثٌ يكشف عن نَسَقٍ من الدينامية التخيلية.

**التَّقاطُعات:**

الميث؛ الأُسطورة؛ الخيال؛ الملحمة؛ الإلهام؛ الأنثروبولوجيا؛ التحليل النفسي؛ القديم.

Anthropologie; Antiquite; Epopée; Imaginaire; Inspiration; Mythocritique.

**المصادر:**

- أرثرو كورتل، **قاموس أساطير العالم**، تر: سهى الطريحي، ط. المُؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1993.
- أحمد كمال زكي، **الأساطير دراسة حضارية مقارنة**، دار العودة، بيروت، 1979.
- روبرت يانج، **أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب**، تر: أحمد محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
- وليم أمبسون، **سبعة أنماط من الغموض**، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- عبد الملك مرتاض، **الميثولوجيا عند العرب**، المُؤسَّسة الوطنية، الجزائر، 1989.
- كلود ليفي ستراوس، **الأُسطورة والمعنى**، تر: شاكر عبد الحميد، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- BRUNEL, P., *Le mythe d'Electre*, (éd.) A. colin, 1995.
- *Dictionnaire des mythes littéraire*, (éd.) la Roche, Monaco, 1988.
- BRUNEL, P., *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, (éd.) Rocher, 1999.

## النقد الأُسطوري Mythocritique

عرفه جيلبير دوران (1979) بأنه بحثٌ يستهدفُ الكشفَ عن نظام دقيق لدينامية تخيّلية وميدانيّةٍ تُميّز الأدب. ويقوم على تحليل الأساطير أو البِنْيات الكبرى الصوريّة لثقافة زمن مُعيَّن. إنه إذن افتراض دراسة أنثروبولوجيَّة للأدب أو إدخال الأدب في الأنثروبولوجيا.

ويبدو أنَّ العَلاقةَ بين الأدب والأساطير ظاهرةٌ مُتقاربة، كانت موضوع دراسات ب. برونيل ونورثروب فراي وشارلو تشفيل في (الأُسطورة والمجاز) (1990).

ويكون الاصطلاح مشروعًا شكليًّا، ذلك أن جيلبير دوران يعدّ الأدب ولا سيّما مَحْكي الرواية شعبة أساطير. لذلك، ينطلق من النقد النفسي لشارل

موران (1950) وفرويد، إذ إنَّ بإمكاننا استخلاص الأُسطورة الشخصية في كل عمل كاتب بفانتازماتها وديناميتها القائمة على سطح الوعي، بفضل شبكة تجميع الصّور وتأويلها بِوَصْفِها تعبيرًا عن تطور شخصية لا واعية. من هُنا يتميزُ النقد النفسي من التحليل النفسي الذي لا هدف له في العلاج، كما يدرس «يونغ» اللاوعي الجماعي بإدخال الأساطير التي تتجاوز وظيفتها الجماعية والعقائدية، لترك آثارها في النفسية الفردية. من ثمَّ، يتموضعُ النقد الأُسطوري في سلّم الثقافة لدراسة الأعمال بدلًا من العمل الفردي، إذ يُقاربها حسب منظور أُسطورة بدل وحدة زمن وشكل نوع، مُفترضًا تعريفًا نَسَقيًّا للأساطير المُؤسَّسة لبحث دلالاتها ووظائفها، لينتهي إلى تحليل ميثي أو منهج تحليل علمي للأساطير، لا من أجل استخلاص معنى النقد النفسي بل من أجل استخلاص المعنى السوسيولوجي. من هُنا يسمحُ النقد الأُسطوري بتوسيع الحقل الفردي للتحليل النفسي، لأنَّ النقدَ الأُسطوري له عَلاقة مُعقّدة بالتحليل النفسي الذي يكون مصدره الأول. وبهذه الصفة يُتيح إمكان الاختلافات والنقاشات.

فدوران يستعيدُ عمل موران، ليستغل ارتباطه بالتحليل النفسي الفردي بوصف مفهوم الأُسطورة الشخصية ماردًا اصطلاحيًّا وزيغًا مفهوميًّا، لتقديره أن الأُسطورةَ تبتعد جدًّا عن الشخصية وسلوكها وأيديولوجيتها. من هُنا، نفهم توسع الحقل التحليلي الذي يقومُ عليه النقدُ الأُسطوري الذي يعتمد بِوَصْفِه قاعدة صورة هوسية، كرمز متوسط ربما، ولكنه غير مُندمج في عمل حتى وهو انْدماجيّ، أي: عنصر أساسي لتنظيم عمل كاتب، ولهذا عليه أن يتجذر في قاعدة أنثروبولوجيَّة أعمق من المُغامرة الشخصية المُسجّلة في لا وعي السيرة. وبذلك يتساءل النقد الأُسطوري عن الأُسطورة الأولية المطبوعة بالموروث الثقافي والأُسطورة الشخصية نفسها. وبهذا المعنى، يأخذ بها ب. برونيل، الذي يرى هو أيضًا أنَّ دوران يذهب بعيدًا.

فالخطابُ النقدي عليه اقتناص الإشارات النصية الدّالة على الأُسطورة. وهكذا يكونُ على التحليل الأُسطوري أن يبدأ النقد من حيث ينتهي النقد الأُسطوري التحليلي.

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ الكلاسيكية؛ الخيال؛ الإلهام؛ البِنيويَّة؛ الأنثروبولوجيَّة؛ الصورة؛ الميث.
Anthologique; Antiquité; Classicisme; Culture; Epopée; Imaginaire et imagination; Inspiration; Mythocritique; Psychanalyse; Structuralisme.
Anthropologie; Critique psychologique et psychanalytique; Image; Imagologue; Mythe; Psychanalyse.

**المصادر:**

- أحمد كمال زكي، **الأساطير دراسة حضارية مقارنة**، دار العودة، بيروت، 1979.
- كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، تر:

شاكر عبد الحميد، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- عبد الملك مرتاض، **الميثولوجيا عند العرب**، م. الوطنية، الجزائر، 1989.
- روبرت يانج، **أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب**، تر: أحمد محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
- ALBOUY, P., *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1968.
- BRUNEL, P., *Le mythe d'Electre*, Paris, A. Colin, [1971], 1995; *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1988.
- CAILLOIS, R., *Le mythe et l'homme*, Paris Gallimard, 1972.
- TROUSSON, R., *Thèmes et mythes*, Bruxelles, (éd.) de l'U. de Bruxelles, 1981.
- COLL., M., *Le mythe en littérature* (textes réunis par Y. Chevrel et Y. Dumoulie), Paris, PUF, 2000.
- BRUNEL P., *Mythocritique;* Théorie et parcours, Paris, PUF, 1992.
- DURAND, G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international, 1979.
- MAURON, CH., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.
- ROUGEMONT, D., *De, Les mythes de l'amour*, [1939], Paris, Albin Michel, 1961.

# N

**الأدب الوطني** **Nationale (litt)**

يُشير اصطلاحُ الأدب الوطني إلى الخطوط الموضوعاتية واللِّسانيَّة التي تسمح بربط متون أعمال ومُمارسات بجماعة أو مُجتمع تاريخي وسياسي ما، ويُعدّ كتاب دي بيلي الدفاع وبلورة اللُّغة الفرنسية (1549) من بين النُّصُوص الدّالة على تكوّن الفضاء الأدبي في المجال الوطني، كما يُعَدّ النبوغ المغربي لعبد الله كنون نَمُوذَجًا لوطنية أدب المغاربة، لتعبيرهما عن الأمنية المزدوجة للتحرر من هيمنةِ اللاتينيَّة بالنسبة للأول، والهيمنةِ المشرقية بالنسبة للثاني، والسيطرة القارية على الهوية الخاصة. وهكذا يتكئُ الكثير من مؤرّخي الآداب الوطنية على تأمل دور اللُّغة والأدب في تكوين وحدة الوطن، بموازاة الحركات السياسية الوطنية التي تُسهِمُ في بلورة مفهوم الأدب الوطني، وقد ترسَّخ هذا التقليد عبر التعليم الأدبي بمُقرراته الكلاسيكية في الثانوي. من ثَمَّ، يُفسّر تعليم الأدب في الخطابات السياسية بِوَصْفِه وسيلة تكوين روح وعبقرية وطنية في المكسيك وسويسرا وبلجيكا على سبيل المثال، حيث ظهرت آداب وطنية بهويات سياسية، اعتمادًا على تقاليد تكوين لحمة أدب وطني، كانت وراء ظهور آداب ما بعد الاستعمار في إفريقيا وآسيا. وفي نهايةِ القَرْن 20 أصبحت الآدابُ الوطنية موضوع إعادة تقويم، مع تعدّد الهجرات وظهور أدب المهجر العربي، بما استعصى معه تصنيف كتاب وأفعال على قاعدة وطنية، وأخذنا نتحدث عن أدب مغاربي مكتوب بلغاتٍ أجنبية، تُطابقُ بالطريقة التقليديَّة بين اللُّغة والأدب، وهذا تطلَّب إعادة مُعالجة نزعتين مُتعارضتين بفعل تنامي التبادل الدولي وظهور تقاطبات قارية وعولمية، تُزحزحُ سياسيًّا وثقافيًّا شرعيَّة النَّمُوذَج الوطني كما تكون في القَرْن 19، كما أنَّ رغبات الدول الصغيرة وردود الأفعال تجاه العولمة تُسهِمُ في التعدّد الثقافي للعالم، بدعوتها إلى آداب وطنية تُثير جدالاتٍ عميقة في الدراسات الخاصة بتواريخ الآداب القائمة على قاعدة وطنية.

**التَّقاطُعات:**

التعليم؛ التاريخ الأدبي؛ الأدب العام؛ الإقليمية؛ الأيديولوجيَّة؛ الهوية؛ المركز والهامش؛ الأدب العام.

Enseignement de la littérature; Histoire littéraire; Idéologie; Identitaire; Langue française (Histoire de); Littérature générale.

**المصادر:**


- سعاد محمد خضر، **الأدب الجزائري المعاصر**، العصرية، صيدا، 1967.
- **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر** (مجموعة)، بيت الحكمة، قرطاج، 1993.
- إ. السولامي، **الشّعر الوطني المغربي**، دار الثقافة، البيضاء، 1973.
- عباس الجراري، **الأدب المغربي**، دار المعارف، الرباط، 1979.
- ANDERSON, B., *L'imaginaire national*, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme, [1983], Paris, La découverte, 1996.
- CASANOVA, P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- LEMIRE, M. et SAINT-JACQUES, D. (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t.III et IV (1840-1869), (1870-1894), Québec, PUL.
- MAGGETTI, D., *L'invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995.
- THIESSE, A.-M., *La création des identités nationales*, Europe XVII-XX siècle, Paris, Seuil, 1999.


## السّرد Narration

يُقدّم السّردُ غالبًا بِوَصْفِه مُرادفًا تقنيًّا للمَحْكي، لكنه يُعرّف في الوقت نفسه بأنه فعل حكي لمنتوج هذا الفعل. من ثمَّ، فالسرد إنتاج يُعدّ عَلاقة كتابي أو شفوي بالأحداث التخيلية والواقعية، ليخضع بذلك إلى قواعد تنظيم تسعى إلى إقحام تسجيلية سابقة ومُحايثة ومُقبلة ومنطقية سببية وموازية ومُخالفة، ويكونُ السرد فعلًا يفترض حضور سارد ومسرود له، يمنحه قيمةً خطابيةً وتداوليةً. وبهذا، يُفسر اشتقاق (سرد) اصطلاح السرد، بِوَصْفِه ازدواجيّة مُتعارض ووجداني يدلّ على تعرّف وحكي عارف، حيث يُمثل السرد فعلًا معرفيًّا يُقدّم الأحداث ويُبدعُ في الآن نفسه. ولهذا السببِ ربما تُقدم الفصاحة بحسب شيشرون الجزء الجميل من السرد الذي يتموضعُ بعد الاستهلال، ليُقدم وظيفة حكي الأحداث المنوطة به، للإعلام عبر انتقائيّة ضرورية تكون مُفيدةً للخطيب، حتى يُنمي براهينه ويخضع حكم الجمهور لمصلحته، بما يمنحه وظيفةً إقناعية.

من ثمَّ، يُعدّ السرد تمرينًا كتابيًّا يحضّ عليه البلاغيون منذ زمن ظهور مُؤسَّسة الخطابة التي ظلّت راسخةً في الكتب المدرسيَّة إلى القَرْن 20. وبذلك أصبحت دراسة السرد قوية في الأبحاث الأدبية المُعاصرة منذ قام الشكلانيون الروس بتركيز أعلامهم حول بِنْيات المَحْكي، مقتبسين من أفلاطون وأرسطو تأملاتهما بشأن المُحاكاة، فبحسب الأول في جمهوريته يُمثّل الشِّعر الدرامي وَحدَهُ مُباشرةً عبر المُحاكاة البسيطة، أما حوارات المَحْكي فهي تكشفُ بشكل استثنائي عن التمثيل المُباشر، لأنَّ المَحْكي نفسه يُعدّ تمثيلًا غير مُباشر. أمّا أرسطو فيرى أنّ الشِّعر الدرامي

والسردي يُعدّان شكلين للمُحاكاة، إذ يُمكن أن يكون التمثيل مُباشرًا وغير مُباشر بطريقة مُتعادلة.

من ثمَّ، يُشير بول ريكور في (الزمان والسَّرد) إلى أنَّ أرسطو يرى تشكل المُحاكاة والأسطرة من زوجين لا يفترقان، تنظيمًا للأحداث في نظام، ذلك أنَّ الأسطرة تُعدّ إنجازًا لحبكة تسمح بتمثيل الفعل بالنسبة للشعر الدرامي، كما هو بالنسبة للشعر السردي.

وفي هذا الإطار يُنجزُ مُحلل السرد تمييزًا جوهريًّا بين التاريخ والخُرافة، حسب اصطلاح توماشوفسكي، أي: بين الأحداث المسوقة وطريقة حكيها، ويرجع تودوروف هذا التعارض إلى التقسيم البلاغي المُقترح على الإبداع والجاهزية، بِوَصْفِهما نمطين من أنماط المَحْكي الأدبي التواصلي. لهذا نجد اصطلاح السرد يُستعملُ للإحالة على تشفير السارد والقارئ في دلالاتهما، كما يُشير إلى ذلك بارت في **مقدمة التحليل البِنيوي للمَحْكيات**، وهذا لم يمنع من ظهور اصطلاحات سردية تُعطي امتزاج السرد ومَحْكي الوضوح أهمّيّة، لهذا يقترح جيرار جينيت، تخصيص اصطلاح السرد للفعل السردي المنتج، مُميزًا المَحْكي بِوَصْفِه دلالةً على الملفوظ وخطاب النص السردي نفسه، والتاريخ يُشير إلى دالّ أو مُحتوى سردي في عمله (مُقدمة خطاب السرد).

يُزادُ على هذه القضية التي تخص البِنْيات السردية للمَحْكي منذ عام (1980) سلسلة قضايا تتعلقُ بالنشاط السردي كما هو، إذ تهتمّ التداولية بطرائق إدماج السرد في خطاب موسّع يمنحه معناه، مفضّلًا السرد إلى ظروفه الخاصة وملفوظاته عبر دراسة موضوع السارد والسِّياق الذي يأتي فيه السرد. فمنذ زمن تحليل المُحادثة إلى أعمال السيميائيَّة المسرحيَّة، ظلّت مُشكلة العَلاقة بين الحوار والسرد قائمةً، إذ يُثير علم التاريخ المُعاصر مشكلة السرد بِوَصْفِها طريقة خاصة للإقناع، بطريقةٍ أوسع؛ فإنَّ فكرة السرد بِوَصْفِها فعلًا أو موضوعًا مُغلقًا تنزع إلى استبدالها بالسردية بِوَصْفِها مبدأً مفتوحًا وحقيقيًّا يعمّ مجموع الخطاب. من هُنا، تكون السردية بحسب بول ريكور الطابع المُميز للتاريخ في حقل العلوم الاجتماعية.

وتفترضُ العَلاقة بين السرد والمُحاكاة تساؤلًا بشأن العَلاقة بين السرد والوصف منذ القَرْن 18، لكونهما في وظيفتهما وطبيعتهما لا ينفصل أحدهما عن الآخر؛ ذلك أنَّ عناصرَ الوصف تؤكد انطباع واقعية الأحداث المسرودة، في حدود كون الوصف والسرد يسعيان معًا إلى تمثيلية، ذلك أن السرد المحدود يشتملُ على إشارات وصفية، كما أنَّ الوصف يشتمل عبر الاستعارة والمجاز على إشارات بشأن

ما يُحدّد الشخصيات، بتقديم علامات يكون إظهارها أو اخفاؤها مُحيلًا على أحداث.

ويتطلَّب تفسيرُ العَلاقة بين السرد والمُحاكاة عَلاقات بين الخطاب والأحداث المسوقة، وسواء تعلَّقت هذه الأحداث بالواقع أو المتخيل، فإنَّ طريقة حكيها لا تتنوَّع، لأنَّ تنظيمَ مُختلف العناصر المُكوّنة لها ينزع إلى تشكيل وحدة فعل في الإنتاجات الروائيَّة المُعاصرة، حتى حين تُحاكي عدم انسجام الواقع، لأنَّ الأزمنةَ المُستخدمة هي على العموم ماضية، وتأتي لتضمن وجود الأحداث المسوقة بدلًا من الإحالة على زمنية مُحدّدة، وهو ما عليه استعمال الزمن الماضي في أعمال الخيال العلمي، فاستخدام حاضر السردية المُستعمل للتعبير عن فعل ماض بأبعاد ذات بُعد درامي بارز، يُشير إلى أي حد يُمكن أن يتجاوزَ الاستعمال القضية البسيطة للزمنية، لأنَّ الحكي يعني إعطاء أحداثٍ غائبة عن حلبة السرد وجودًا.

إنَّ آثار الواقع تحصل عبر سلسلة ميكانيزمات شكلية، لا تسمحُ بتمييز سرود الأحداث الواقعية من سرود الأحداث المُتخيلة، فتأمّل السرد يسمح بإنجاز دقة الخطابات، لافتراض حضور سارد لا ينكشف بالضرورة لعين الكاتب. فالسارد يُنظمُ العناصر التي تكون حالة، تضع في الحبكة ما عليها قوله بإيجاد عَلاقات تسجيلية أو منطقية، وهو ما يفرضُ وِجهةَ نظر بشأن ما يُحكى. فللسارد مطلق السّلطة على الزمن بالمعنى التسجيلي والاستمراري؛ إذ بإمكانه عكس نظام الأحداث عبر (استرجاع/ فلاش باك/ تأثير) أو سبق باصطلاح جينيت، من أجل تقدّم معنى مرحلة أو تركها مُعلّقة، إذ بالإمكان الإلحاح على جزء من أجزاء المَحْكي. فجينيت يعرف مفاهيم المشهد بأنها لحظة مُتميّزة عند سارد يخصّها بعدد من الصفحات المُهمة في مرحلة مُعينة، والخُلاصةُ أنَّ عدد الصفحات المُختزلة للمدة المُعينة مُمثلة لأفعال حاصلة فعليًّا، ويظل الحذف المُعطل للعناصر بسبب المظهر التلغيزي مُحافظًا على المُفاجأة.

ويُمكنُ السارِدَ التعليم على حضوره، إما بظهوره المُباشر في السّرد بِوَصْفِه شخصيّة، وإما بتدخُّله للحكم واقتحام الوعي الدائم، وإما بتخفّيه وراء وِجهةِ النظر أو وراء شخصيات يتبنّاها، لأننا نتوفّر بحسب تودوروف على قَدْرٍ هائلٍ من المعلومات عن السارد، وهذا يسمح لنا بموضعته بدقة، لكن هذه الصورة الهاربة لا يلمّ بها بسهولة، لتلبسها بأقنعة مُتعارضة، تمتدّ من كاتبها بلحم وعظم إلى شخصية من الشخصيات. ذلك أنَّ السارد لا يكشف عن نفسه للقارئ بِوَصْفِه مُشاركًا له في التواصل السردي، سواء في شكل شخصية، أو

عبر تدخل مُباشر. فالقارئ يعتقدُ أنَّ الكاتب يظهر أو يظل بين السطور. فظهوره بِوَصْفِه شخصيّة يطبع لعبة ترصيع الكلام المُتردّدة ولا سيّما في رواية الترسل للعَلاقات الخطرة عند لاكْلُو.

**السرد:**

1. خطابٌ مُغلق يواجه زمن الدال في تعارض مع الوصف.

2. السرد خطابٌ غير مُنجز.

3. قانونُ السرد هو كل ما يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي.

**السارد:**

1. الشخص الذي يصنعُ القصة وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي.

2. الساردُ وسيط بين الأحداث ومُتلقيها.

3. ساردُ الرواية وسيط فنّي يلازمُ ضمير المُتكلم في الغالب.

**السردية:**

1. الطريقة التي تُروى بها القصة الخُرافيّة فعليًّا.

2. من مُشتقّات الأدبية وفرع منها، تبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية عن الشكل الأجوف العام، الذي تندرج فيه كل النُّصُوص.

3. السردية نمط خطابي مُتميز.

**المسرود له:**

1. يحدده «بارت» بالشخص الذي نصنع له قصة، في تعارض مع السارد.

2. لا يلتبسُ المسرود له بالقارئ، كما لا يلتبسُ السارد بالكاتب.

3. المسرود له قارئ مُتوهّم في الغالب.

4. البرنامج السردي سرد أولي يتكون من تعبير عمل.

5. يُمكن تأويلُ البرنامج السردي عبر تغيير الحالة التي ينجزها.

**علم السرد:**

1. هو علمُ القصة عند تودوروف.

2. دراسة السرد والبِنْيات السردية.

3. تقنيات خطابية في الرواية.

**المسافة السردية:**

1. سلسلةُ افتراضات، برامج سردية بسيطة أو مُعقّدة.

2. تتابع منطقي تقترحُ فيه مسافة سردية غيرها من المسافات السردية اللَّاحقة.

3. فضاء الحكي في القصة.

**المُسوَّدة السردية:**

1. تظهرُ بِوَصْفِها نمطًا أيديولوجي الإحالة وتُحفز باستمرار على تأمّل السردية.

2. المُسوَّدة السردية خُطاطة يُتصوَّر بموجبها السرد.

3. يستحيلُ كتابة عمل ما دون اعتماد المُسوَّدة السردية.

**التركيب السردي للسطح:**

1. اصطلاح يُحصلُ عليه عبر طرائق تقعيدية.

2. يتكونُ هذا المُستوى من ثنائيَّة تتعلّق من جِهةٍ بتوقع الشكل العام للوعي، ومن جِهةٍ أخرى باعتبار التركيب الجوهري الذي في إمكانه السماح بإظهار القواعد.

**البِنْيات السردية:**

1. شكل سردي ينتجُ خطابًا دالًّا مُتمفصلًا، وهو دعوى مُستقلة داخل الاقتصاد العام للسيميائيات.

2. البِنْيات السّردية أشكالٌ هيكلية تجريدية.

3. البِنْيات السردية هي إما بِنْيات كبيرة وإمّا بِنْيات صغيرة.

**المدار السردي:**

1. يُشار بالمدار السردي إلى تنظيم القصة أو المقطع وتركيبهما في مُختلف البرامج السردية المُتتابعة.

2. يستهدفُ المدار السردي استخلاص القواعد المنطقية والبرامج السردية عبر تحليل جزء من قصد ما.

3. والمدار السردي تمحور حول أطروحة ما.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ الحكاية؛ الوصف؛ الخُرافة؛ المُحاكاة؛ الواقعية؛ الرواية؛ نظرية السرد.
Argumentation; Conte; Description; Fable; Fiction; Mimésis; Réalisme; Roman; Théories de la narration.

**المصادر:**


- سعيد بنكراد، **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، الرباط، 2001.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيَّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- أمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- ويليام رو وفيفيان شلبخ، **الذاكرة والحداثة**، تر: منى برنس وأحمد علي مرسي، المركز القومي للترجمة، 2005.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- LAFOREST, M., (dir.), *Autour de la narration. Les abords du récit conversationnel*, Québec, Nuit blanche, 1996.
- ORTEMANN, M.-J., *Le narratif, le poétique, l'argumentatif*, Nantes. Université de Nante, 1997.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, 3 Col, Paris, Seuil, 1983.


## الطبيعية Naturalisme

استُعمِلَت الطبيعية في القَرْن 19 للإشارة إلى مُحاكاة الطبيعة في الفنون، وهي تسمية اعتمدها إميل زولا (1877) والأخوان كونكور وباقي الكُتّاب الذين تحلّقوا حولهم من جماعة عام (1880)، للدّلالة على طابع تحوّل

الرواية الواقعية، حيث كان الإلحاح على البعد الأُسلوبي لعملهم وعلى الموضوعات الجديدة التي عالجوها، ولا سيّما الموضوعات الاجتماعية منها، بطريقةٍ غير مُتقاسمة بشأن الطموحات العلمية للمنهج التجريبي، وهذا ما عجَّل بتفكك المدرسة الطبيعية، منذ زمن بيان الخمسة ضد الأرض (1887) إلّا أنَّ زولا الذي ظلّ ينشرُ روايةً كل سنة في المدة المحصورة بين سنتي 1871 و1893 كان يؤكد حضور المذهب الطبيعي، زيادةً على ظهور أماسي ميدان (1880) وهي مجموعة قصص أليكسي/ سيبرد/ هينيك/ هيزمان/ زولا التي كانت بمنزلة بيان لمدرسة جديدة، التفَّت حول زولا بأُصولها المُتواضعة. وهكذا، برز زولا في الرواية التجريبية (1880) مُستلهمًا منهج كلود بير، ومُعلنًا القطيعة مع الأُسطورية الرومانسية للكتاب الأنبياء، ليظل زولا رمزَ الطليعة والرومانسية النفسية.

وكذلك كان إبسن بالنرويج وهوفمان بألمانيا وبجورسن بالسويد، الطليعة الطبيعية لتنوير الإخراج المسرحي.

ومع ذلك، كان تاريخُ المذهب مملوءًا بالمُفارقات المُتلاحقة، يتبرأ فيه المريدون من شيوخهم، مع أنَّ خطابهم ينزعُ إلى علمية وموضوعية تعتمدان على وثائقية مثالية، تكون تعارضًا مع تنامي الكتابة الفنية بإرادة تقترب من موضوعاتية تقهقُر الإنتاج. وفي مُعاصرة الطبيعيين للانبثاق السياسي للبروليتاريا، خاطرت الطبيعية باقتحام المعركة السياسية مع تأكيد استمرارها على طبيعتها الأدبية، وهو ما جعل المذهب موضوع دراسة سوسيولوجيَّة الأدب والنقد الاجتماعي.

**الطبيعة:**

1. تعارض الطبيعة الاصطناعية، ومن هُنا جاء الحديث عن اللُّغات الطبيعية والعالم الطبيعي.

2. يصعب تعريف الطبيعة لاندراجها في سِياق سوسيو-ثقافي.

3. تعارض الطبيعة الثقافة في نظام ليفي ستراوس، أي: في إطار الأنثروبولوجيا البِنيويَّة.

4. من هُنا يصعبُ تصوُّر الطبيعة بِوَصْفِها مُعطىً أوليًّا وأصليًّا سابقًا للإنسان، بل تُلازمُ الطبيعة التصوُّر الثقافي وتحمّل آثاره.

**التَّقاطُعات:**

التلقين؛ المدارس الأدبية؛ التجربة؛ الوضعية؛ الواقعية؛ الرواية؛ الأُسلوب؛ المسرح الشَّعبي.

Didactique (Littérature); Ecoles littéraires; Ecriture; Expérimentale (Littérature); Positivisme; Réalisme; Roman; Roman familial; Sciences et lettres; Style; Théâtre populaire.

**المصادر:**

- أبو القاسم الشابي، **الخيال الشّعري عند العرب**، المُؤسَّسة الجامعية، بيروت، 1991.
- موريس سيرولا، **الانطباعية**، تر: هنري

زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
- BECKER, C., et al., *Dictionnaire d'Emile* Zola, Laffont, 1993.
- CHARLE, C., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979.
- PONTON, R., «Naissance du roman psychologique», *Actes de la recherche en Sciences sociales*, juillet 1975, 4, p.66-81.
- MITTERAND, H., *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

## الضرورة Nécessité

1. تُعدّ الضرورة عند هلمسليف مفهومًا غير معروف، إلا أنّه واجب في تعريف عَلاقة الافتراض.

2. يلْقَى الموقف السابق تفهمًا من وِجهة النظر المنطقية، التي تَعدّ الضرورة جزءًا من مفاهيم المُسلمات.

3. يُمكن عَدّ الضرورة من الوِجهة السيميائيَّة تسميةً للبِنْية النَّمطية لواجب الكائن، بحيث تُعارض الضرورة الاستحالة التي تُدرك واجب اللا-كائن.

4. بحكم انتماء مُصطلح الضرورة إلى الدرس المنطقي فهو مُبهم سيميائيًّا.

**التَّقاطُعات:**

المفهوم؛ العَلاقة؛ الافتراض؛ المنطق؛ البِنْية؛ الاستحالة؛ السيميائيات.
Concepte; Logique; Structure; Semiotique; Relation.

**المصادر:**

- **الفوضى والحتمية** (جماعة)، تر: هاني حداد، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- محمد عزام، **اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- BAUDRILLARD, J., *Le Systeme des Objet*, Paris, Gallimard, 1968.
- CHARPAK, G. et OMNÈS R., *Soyez Savants devenez Prophètes*, Paris, O. Jacob, 2005.
- HALL, E. T, *Le language silencieux*, Paris, Seuil, 1984.

## النفي Négation

يُعدّ النفي موضوع هذيان في الخطابات الكآبية، لحدّ اندراجه في إطار كلينيكي، تحت عنوان: (هذيان النفي)، بِوَصْفِه ظاهرة لسانيَّة تُشير إلى موقف ذِهْني في علاقته بالواقع أو برؤية للعالم عبر أساليب الأدبية. من ثمّ يُعد النفي حدثًا لُغويًّا بحافز وهدف مُعيّنين. والنفي من هُنا تجربة تتموضع في اللُّغة الأدبية بِوَصْفِها بِنْية ذِهْنية وثقافية، لبلورة تجاوز الأحداث في اللُّغة والفلسفة والعقيدة وتارخ الفن.

لهذا كانت صِيَغ النفي تقتحم الخطابات الجدالية، للتعبير عن الاختلاف وسلطة حدادية مُثيرة لدرامية اللُّغة أو مسرحيَّة الكلام، لإظهار قيمة مُحايدة وصفية ذات كثافة تعبيرية قوية تتجاوز العادي.

لذلك كانت القيمة الإقناعية للنفي أن تجعل من القول فعلًا ومن الكلام حركة نُحددها في القسم والإشهاد أو الولاء في العقيدة الإسلامية (لا إله إلا الله). أو رسم الحدود بين المشروع وغير

المشروع أو رفض يؤدي دورًا دفاعيًّا ضد الآخر وعنفه لاستبعاد الحظر أو نفي الذات بِوَصْفِه حجابًا لاتِّقاء الشرور وشعريّة نفي للماضي أو وضعية نقدية تُقدّم نفسها بِوَصْفِها إبداعًا وتحوّلًا وزحزحة للواقع.

من ثمَّ، فالنفي يُقلق نظام الواقع والخطابات الرسمية مع نيتشه وفوكو ولا يُعدّ النفي ظلًّا للإثبات، بل يُعَدّ شرطًا ضروريًّا لإنجاز فعل إلغائه، من خلال أدوار التفريق والقطيعة والحداد. وهو بذلك خصبٌ ومثيرٌ للمُستحيل يصف نظامًا انقلابيًّا يعبر عبر نفيه، ما على العالم أن يكونه لوظيفة أساسيَّة في (لا) العربية، التي تُقدم نفسها تجربة وحرمانًا وخبرة ورفضًا وظلامية وهربًا داخل الكآبة، في مواجهة استحالة بلوغ الهدف. إنه افتقاد ما لتجاوز كآبة اللُّغة حيث يكون الافتقاد النظام الرمزي لانتزاع الغياب الصوفي عبر هوامش غير مُحددة للتأمل.

1. يُعدّ النفي والإثبات مُصطلحين يندرجان في المقولة التحويلية.

2. يُعرّف النفي بأنه وظيفةٌ من وظائف تعبير العمل، ذلك أن النفي يُسايرُ تعابير الحال، مُكتنفًا الفروق بين الفاعل والموضوع.

3. كذلك يُعدّ النفي تأسيسًا سرديًّا يتجاوزُ المنع والافتقاد في تحوّلات حكايات بروب.

**التَّقاطُعات:**

الهذيان؛ الكآبة؛ الواقع؛ رؤية العالم؛ الفلسفة؛ العقيدة؛ الفن؛ الأُسلوب؛ الثقافة؛ الاغتراب.

Delire; Réel; Vision du monde; Style; Philosophie; Dogme; Alienation; Culture.

**المصادر:**


- لورانس إ. هاريزون، صمويل ب. هنتنجتون، **الثقافات وقيم التقدم**، تر: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- لطفي عبد البديع، **ميتافيزيقا اللُّغة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- ستيفن تشان، **نهاية اليقين**، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- JACOT, C. et TREVISAN, C., «Figure de la négation» *in* Rev *Textuel* nº29, Paris, Univ D. Diderot, 1995.
- BACRI, N., *Fonctionnement de la Négation*, Paris, C. Langage, 1976.
- CULIOLI, A., *La Negation: Marqueurs et Operations*, Paris, H., Langue, 1991.
- MULLER, C., *La Négation*, Geneve, Droz, 1987.
- DOMINICY, M., «Note sur le Parallelisme Négatif», *Le Sens à Venir*. Bruxelle, Univ. Libre, 1993.


## النقد الجديد (New) Criticisme

تعبير يُشيرُ إلى مجموعة نقّاد أنغلوساكسونيين يرون في العمل كلًّا مبنيًّا يقترحون له تحليلًا مُلازمًا، مؤكدين أسبقية بِنْية الشِّعر. وتبدو قُرابةُ النقد الجديد من الشكلانيين الروس والتشيك، مع استهداف قراءة مُنفصلة عن كل تجذّر تاريخي.

وقد ولد هذا النقد في أميركا مُستمدًا اسمه من كتاب جون كرو رانسوم (النقد

الجديد) (1941) ومساعده آلان تات (Allen tate) وتلميذهما كلينث بروكس (Cleanth Brooks)، وبذلك يُطلق الاصطلاح على أعمال جامعيّين يُعارضون المُقاربات التقليديَّة للتحليل الأدبي، المُرتكز على التاريخ والسّيرة وكذا السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية وعلم النفس والتحليل النفسي للشخصيات أو القراء.

ومن غير تكوين حركة مُنظمة، يتقاسمُ هؤلاء النقاد مفهوم أدب يستلهمونه أساسًا من ت.س. إليوت (1932) وتعريفات الشِّعر المُعارضة للمفهوم الرومانسي للشعر كانغماس لشخصية استثنائيَّة وللنقد الذي عليه أن يتخلّى عن القراءة الانطباعية والفضول التاريخي البيوغرافي، نازعين إلى الموضوعية العلمية والدقة والوضوح والإصابة في الوصف، وتلك الدقة هي ما يمارسها ت.إ. هولم (T.E.Hulme) وإيزرا باوند (E. pound) في صفة تجمع إليوت بباقي النقّاد الجدد في مُقاربتهم للنصّ. فالبريطاني رتشاردز في (مبادئ النقد الأدبي) (1924)، يَعدّ تعريف الشِّعر والنقد التطبيقي (1929) بِنْيةً عضويةً ومُمارسة قراءة مُلازمة، بل مجهرية للنصّ تتطلّب تحليل كل كلمة بالتفصيل قبل تدخّل التأويل. ثُمَّ إنَّ ردودَ أفعال القارئ تُراعى، من أجل التصريح بتسجيل الانفعال في النصّ نفسه، في فصل للوظائف الانفعالية والإحالية للُّغة، وقد انتقد هذا الفصل بين الوظائف مُقترحًا قراءة لإبهام غير البلاغة، مُقعّدًا بعض المفاهيم الأساسيَّة للنقد الجديد، كالسّخرية والتوتّر في سبعة أنماط من الإبهام. وهذا النوع من القراءة المُغلقة يُعدّ أساس التحاليل المُقترحة مع ليفيس (1932)، الذي عرف شعبية مُتزايدة، ولا سيّما عبر عمل بِنْية رينيه ويليك وأوستن وارين في (نظرية الأدب) (1949) في محاولتهما توحيد الشِّعرية والنقد مع المَعْرفة والتاريخ الأدبي، وقد استغل عملهما بِوَصْفِه كتابًا مدرسيًّا في الجامعات البريطانية والأميركية إلى حدود عام (1960).

من ثمَّ يرى ويليك أنَّ ما يجمع النقد الجديد هو الاستبعاد المُشترك لأربعة إيهامات:

1. إرادة القول الذي يخلط النصّ بأُصوله، والذي يُشجّع القراءة التاريخية والبيوغرافية.

2. وهم علم النفس الذي يخلط بين النصّ وأثره في القارئ.

3. وهم المُحاكاة والتعبيرية الشكلية التي تقومُ على اعتقاد مُحاكاة النصّ لظاهرة أو شيء أو تجربة.

4. وهم الرسالة التي ينقل بحسبها مضمونًا خاصًا علينا تشفيره.

وهو يؤكّد بخلاف ذلك كون القصيدة (عليها ألا تدلّ بل أن تكون). من ثمَّ،

على النقد الجديد أن يلحق باهتمامات تحليل مُفصّل يجب على النصّ وحده أن يُقدم عناصره؛ إذ علينا إدراك العمل في كلّيته بِوَصْفِه بِنْيةً تُثير رد فعل عادلًا. من ثمَّ، كانت السّخرية في قلب إشكاليتهما مع مدرسة شيكاغو التي استبعدت التحليل اللّساني للقصيدة لمصلحة مُقاربة بلاغية أرسطية جديدة، بإعطاء القصيدة أهمّيّةً دون باقي الأنواع الأدبية.

**التّقاطُعات:**

الشكلانية؛ النقد الجديد؛ البِنيويّة؛ النص؛ المقصدية؛ الأدبية.

Formalistes; Nouvelle Critique; Structuralisme; Texte; Textualité.

**المصادر:**


- بول دي مان، **العمى والبصيرة**، تر: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- COHEN, K., «Le New Criticisme aux Etats-Unis», *Poétique*, 1972, vol.3, nº10, p.217-243.
- RANSOM, J.-C., *The New Criticism*, Norfolk, New Directions, 1941.
- TATE, A., *Essays of Four Decades*, Chicago, Swallow Press, 1968, p.197-210.
- WELLEK, R., *A History of Modern Criticism*, 1750-1950.
- Volume *6 American Criticism* 1900-1950. Newhaven/Lenders, Yale University Press, 0986.
- WELLEK, R. et WARREN, A., *La théorie littéraire*, [1949], trad. de l'anglais, Paris, Seuil, 1971.


## النقد الجديد Nouvelle Critique

منذ عام 1950 ظهرت منظورات جديدة لمادة النقد الأدبي الذي اقترح إعادة التفكير الأدبي انطلاقًا من (كبريات أيديولوجيات) اللحظة، وجوديًّا وماركسيًّا وتحليلًا نفسيًّا وظاهراتيًّا، مع بارت وسارتر وغولدمان وباشلار وج.ب.ريتشار وبولي وموران وستاروبنسكي، عبر نقد تأويلي ينمو لمواجهة التقليد الجامعي للتاريخ الأدبي، وهذا أثار معركة (1960) سوربونية تزعّمها «رايموند بيكارد» بِوَصْفِه مُمثلًا للنقد القديم، ليواجه حداثةً بِنيويّةً تعتمدُ لسانيات درس ومنارة يُمثلها رولان بارت. وبين عامي 1963 و1966 تجمع نقّاد حول النقد الجديد، على الرَّغْم من اختلافاتهم، وربما بسببها لمقاومة نقد خارجي، اعتمادًا على العلوم الإنسانية.

من ثمّ، علّق بارت في مقال عن راسين على هذا الكلاسيكي كأحد مُعاصرينا، ليواجهه بيكارد بتفنيد الانطباعية الأيديولوجيَّة ذات الجوهر العقائدي، لكن بارت ردَّ سنة (1966) مُنتصرًا للنقد الجديد في (النقد والحقيقة) فاتحًا الطريق للشكلانيّة، حتى إنّها لا تلتقي على نحوٍ مُباشر النقد الجديد الأنغلوساكسوني (1930)، لكنهما يستبعدان عَلاقة الأسباب بالمُسبّبات التاريخية بِوَصْفِها مبدأ لتفسير الأدب. ولم يكن ثمّة بُدّ من انتظار عام

(1968) لتنخرط الجامعة الفرنسية في تعديل تعليمها وبِنْياته، مُراعيةً هذه التوجّهات الجديدة، مع جامعة فانسان المُضادة للسوربون. ومع ذلك تعايش نقد تأويل الأدب والعلوم الإنسانية والنقد المَعْرفي للأدب والتاريخ الأدبي، والنظريّات الشكلانية للأدب واللّسانيات. لهذا جاء كتاب النقد والحقيقة ليتقاطع مع التاريخ والحقيقة (1955) لبول ريكور، لإعطاء نقلة نوعية لنقد ليس هو تاريخًا للأدب فقط بما يرفعُ النقد إلى مصافّ العلم، بطريقة الأنثروبولوجيَّة التاريخية لمدرسة الحوليات مع بلوخ/ فيبر. لهذا أكّد بارت أنَّ موضوعيةَ النقد لا تعود إلى اختيارات الشّفرة، بل إلى دقة تطبيق النَّمُوذَج على العمل المختار (1966)، لا إلى البديهيات التي تختفي أمامها الذاتية. فالمُهمّ هو مواجهةُ انسجام اللُّغة الخاصة للتعدّد الرمزي للعمل، داخل هدف منهجي يموضعه بارت بين العلم لا علم مُحتوى بل شروط هذا المُحتوى، أي: الشكل. لهذا، فعلى القارئ بأهدافه النقدية المُختلفة عن القراءة العادية أن يُعطي العمل ذكاءه وبعده. من ثمَّ، فقد عدل النقد الجديد بطريقة مُستمرّة ودالّة مناخ البحث في الدراسات الأدبية.

**التَّقاطُعات:**

الماركسية؛ البِنيويَّة؛ الموضوعاتية؛ الوجودية؛ التحليل النفسي؛ الهيرمينوتيك؛ الأيديولوجيَّة.

Critique littéraire; Critique psychologique et psychanalytique; Herméneutique; Idéologie; Marxisme; New Criticisme; Structuralisme.

المصادر:


- جان إيف تاديه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.
- جان كوهن، **بِنْية اللُّغة الشّعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، البيضاء، 1986.
- آن موريل، **النقد الأدبي المُعاصر**، تر: إبراهيم أولجيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- BARTHES, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963; «Les Deux critiques», *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil «points», 1971; critique et vérité, Seuil, 1966.
- DOUBROVSKY, S., *Pourquoi la nouvelle critique*?, Paris, Mercure de France, 1966.
- PICARD, R., *Nouvelle critique, nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- STAROBINSKI, J., *La Relation critique* (1967), *L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970.


## مُستوى اللُّغة Niveau de langue

يُشير تعبيرُ مُستوى اللُّغة إلى أحد محاور تنوّع اللُّغة التي تتوزع بين (الصوتي/ التركيبي/ التداولي)، وكذا في معجمها، بحسب محاور ذات عَلاقة فيما بين ترتيب الزمن والفضاء ومُختلف الوضعيات (الاقتصادية/ الاجتماعية/ الثقافية) للمُتكلّمين، وللسِّياق (الاجتماعي/ الإحالي/ الأدواتي) للتعبير والتنوع الأُسلوبي الذي يُقابل الاختيارات بين مُختلف التنوّعات المُمكنة في تبادل مُحدد. وتقابل المُستويات أو السجلات اللُّغوية مُختلف

أوضاع السِّياق الاجتماعي، ويُميز التصنيف الأكثر تقليديَّة بين مُستويات: (السفلي أو المُستأنس/المتوسط/المدعوم)، وتدرك هذه التميزات تجريبيًّا لكنها تجذر المواقف والتمثيلات اللِّسانيَّة المُهيمنة في قراءة أغلب الكتب المدرسيَّة والمعجمات والنحويات، وتنجز مُستويات بتنوُّع لساني، تقرّر باستمرار حمل التنوُّعات إلى درجاتٍ أخلاقية، لأُسلوب أو صِيَغ عادية رائجة شعبية تعميمية الاصطلاحات أو صِيَغ أدبية تقنية بل تسجيلية مُتقادمة، لاقتباس يتنبأ بأثر ما يُخلّفه ظهوره في التعبير من مُفردات وصِيَغ تركيبية، كاحترام أو عدم احترام للبِنْيات التامة للنفي وصِيَغ تساؤله بالنسبة إلى المعيار.

ومدرسيًّا يُلقن المعيار اللُّغوي ويُمكن أن تحدث أنظمة الخضوع اللِّساني للمُستعمل بعض الملل في إنجاز التشفير، إذ تكونُ حصيلة الاختيارات المُنجزة في مُختلف الأعمال المُمكنة لحدث أُسلوب التعبير نفسه. فالأدب تحيينٌ للتنوّعات اللِّسانيَّة، ذلك أنَّ التاريخَ اللِّساني للأدب ما زال يحتاج إلى كتابةٍ تقوم على وصف الاستبعادات وتفسيرها، وشرعيّات مُختلف التنوّعات اللُّغوية وميكانيزمات تميزها ومراتبيتها. إذ عليه دراسة تطور تركيباتها مع الأنواع والثيمات وأنظمة اشتغالها الداخلي داخل النُّصُوص.

فمنذ مدة والفنون الشِّعرية تتعاورها تصنيفات مُنظّرة لحساسيات سجلات معجميّة الأنواع الأدبية والموضوعات، بِوَصْفِها أُسلوبًا شخصيًّا وموضوعات سامية للملحمة وأُسلوبًا متوسِّطًا لفاعلين عاديين بالنسبة لتعليمية الأنواع، ثم أُسلوبًا عاديًّا وشخصيات شعبية وموضوعات مُسلّية لأنواعٍ أُخرى، طوّرتها المرحلة الكلاسيكيةَ بِوَصْفِها نمطًا موازيًا اعتمادًا على مفاهيم أرسطية تهم شخصيات نبيلة ولُغة داعمة للتراجيديا والملحمة، وشخصيات ولُغة مُتوسطة بالنسبة للكوميديا ومُتدنّية بالنسبة لأنواعٍ أُخرى.

وفي لحظات أُخرى من تاريخ الأدب، طرحت هذه التصنيفات للتساؤل ليعاد تنظيمها شعريًّا وأُسلوبيًّا مع الثورة الرومانسية، حيث خلط هيغو بين المُتدني والسامي مُعبرًا بأُسلوب يستحضر التعابير الشَّعبية إلى جانب عناصر أُخرى. كما أدخلت الرومانسية الطبيعية اصطلاحات تقنية وعامية مع بلزاك/زولا أما سيلين/كينو فقد عدّلا التشفيرات الروائيَّة، بالالتجاء إلى تراكيب ولُغة شفوية. وكذلك سارع كتّاب الهوامش إلى التلاعب بهذه المُستويات للتعليم على الهوية الثقافية.

**المُستوى:**

1. يقصد المُستوى تصميمًا أفقيًّا يفترض وجود تصميم آخر يوازيه.

2. يتحدّث هلمسليف عن المُستوى

للإشارة إلى مُختلف المظاهر التي يُمكن الإلمام بجوهرها السّيميائي بغية وصفها، حيث يقومُ الجوهر الصوتي على المُستوى الفيزيولوجي، ويتمّ الإدراك على المُستوى السمعي والمُستوى السيكولوجي.

3. يندرج تنظيمُ الخطاب في العلوم الإنسانية عبر مُستويات هي:

أ. مُستوى موضوعي يصف موضوعات المَعْرفة.

ب. مُستوى إدراكي يسبق منطقيًّا المُستوى الموضوعي.

ج. مُستوى إحالي يأتي لتسويغ المُستوى الموضوعي.

4. نُميّز في السيميائيَّة الخطابية مُستويات خطابية تعمل بِوَصْفِها مُستويات بالمعنى البِنيوي في حدود الارتباط العضوي فيما بينها، أو بطريقةٍ مُستقلةٍ بِوَصْفِها خطابات.

5. من هُنا، كان الحديثُ عن المُستوى السيميائي العميق والمُستوى الخطابي السطحي ومُستوى لُغة الموضوع والمُستوى الوصفي والمُستوى المنهجي والمُستوى الإبستيمولوجي والمُستوى السيميولوجي والمُستوى الدّلالي.

**التَّقاطُعات:**
المعجم؛ النوع؛ النحو؛ اللُّغة؛ المعيار؛ الشفوية؛ السجل؛ الأُسلوب؛ اللّسانيات.
Dictionnaire; Genres littéraires; Grammaire; Langue française (Histoire de la); Norme; Oral; Registres; Style; Vocabulaire.

**المصادر:**

- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- سمويل ليفن، **البِنْيات اللّسانيَّة في الشّعر**، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، الحوار، البيضاء، 1989.
- **المرجع والدلالة في الفكر اللّساني الحديث** (جماعة)، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1988.
- BRUNOT, F. BRUNEAU, CH., *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Colin, 2 éd., 1966-1979.
- GRANGER, G., *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin, 1969.


## الاسم الشخصي Nom propre

1. موصوف يعمل على تسمية موضوع ينتمي إلى تشفير مَعْرفي، لا إلى لُغة خاصة.

2. ينفلتُ الاسم الشخصي من الصرف المعجمي، إذ يُعدّ ذاتي الدّلالة.

3. يُقابلُ المعنى الإدراكي للاسم الشخصي الوصف المُحدّد، إذ يتحدد المعنى اللُّغوي في المفهوم الذاتي للدلالة مثال ذلك: غوته هو الشخص الذي يطلق عليه اسم غوته.

4. يُمكن أن يتوزّع الاسم الشخصي إلى موضوعات مُتعدّدة تؤسّس طبقة ما فوق لسانيَّة تتحدّد بفهم اسم غوته مثلًا.

5. تُعدّ عنوانات الأعمال خارج سِياقها أسماء شخصية فوق لسانيَّة.

6. الاسم الشخصي في الرواية إشارة إلى الهوية أحيانًا، وإلى فكرة البطولة أحيانًا أُخرى.

**التسمية: Dénomination**

1. فعل تعيين اسم موضوع مُفرد: (اسم شخصي أو طبقة مع موضوعات، اسم مُشترك سواء أكان موجودًا حقيقة أم لا) مثال ذلك: تعيين اسم شخص/ نبات/ إنتاج موضوع سيميائي/ حيوان خيالي.

2. امتداد عَلاقة إلى موضوع مُفرد أو طبقة في اللُّغة.

3. يُمكنُ توسيع مفهوم التسمية إلى عَلاقة التعيين بين العلامات اللُّغوية.

**التَّقاطُعات:**

التشفير؛ اللُّغة؛ الوصف؛ الموضوع؛ العتبة؛ الرواية؛ البطولة؛ العلامة؛ السيميائيات.
Signe; Langue; Seuil; Roman; Code; Semiotique.

**المصادر:**

- عبد النبي ذاكر، **عتبات الكتابة**، دار وليلي، مراكش، 1988.
- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- غبريال وهبة، **دون كيشوت بين الوهم والحقيقة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
- HOEK LEO, H., *La Marque du Titre*, Paris, Mouton, 1981.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Sémiotique du Sujet*, Paris, Complexe, 1977.

## المعيار Norme

يعني المعيار بالمعنى العام حالة أشياء تظهر بِوَصْفِها قاعدة في نظر المجتمع، وفي مُستوى السّلوك الإنساني علينا التمييز بين نمطين من المعايير، يشتقّ كل واحد منهما من معنيين يُمكن إعطاؤهما لنعت التقعيد، كالمعيار الموضوعي أو المعيار التقويميّ، فالأول يُقدّم المقياس العملي الواقعي، ويصفُ الحالة الأكثر تردّدًا في مُلاحظة نظام أو طريقة. أما المعيار التقويميّ فيأتي نتيجة موقف اجتماعي يقومُ على تقدير تنوّعات الأنظمة أو الطرائق، بحسب درجة الشرعيَّة وهو ما يكون المقياس الأساسي في الأدب. فبمُجرد ما يقومُ مُجتمع ويتعقد يكون مُحتاجًا إلى مقاييس من كل نمط ومن ذلك السيميائيَّة، فالسيميائيات النَّمُوذَجيَّة تولد في وضعيات مُجتمع يحتاج إلى توظيف لُغوي مُشترك ومُمكن لكل أعضائه، وهو وضعٌ تطرح فيه قضية تأويل التنوّعات، كإقامة لُغة وطنية مُشتركة في مواجهة اللهجات المحلية.

وإذا كانت المعيارية تستجيبُ بالدرجة الأُولى إلى حاجات تواصل، فهي تُقابل كذلك حاجات أُخرى أقل مُباشرة كهيمنة طبقة على أُخرى، لأنَّ التنوّعات تُمثل مقاييس طرائق بين الجماعات الاجتماعية، تخدم علامات

الاعتراف بين هذه الجماعات، فهي تستبعدُ من ثمّ من جماعتها بعض الفئات من استعمالاتها. ولا تُميزُ تنوعات الجماعات فقط بل تُعطيها مراتب، فالأُسلوب مثلًا يُمكنه أن يكون عاليًا أو مُتدنيًا، لأنّ نظام القِيَم يُمكن عدّه مركزيًا أو هامشيًا، فتنوع ما يُمكنه أن يُهيمن على الشرعيَّة يُصبح معيار التقويم.

أمّا الأدبُ فإنّ مفهوم المعيار فيه ينطبقُ بالخُصُوص على أنماط الواقع:

1. درجة التنوع اللِّساني المُستعمل.

2. الأشكال.

3. الثيمات.

وكلّها اختيارات تؤسس مراحل الشرعيَّة والتقويم التي تنتجُ القِيَمَ وتكون أصل الظواهر كالمنع والاعتراف والانْدماج الذي يتطلّبه الأدب، يُصرح به أحيانًا في الفنون الشِّعرية أو في برامج المدارس الأدبية. وهو اختيار ظلّ ضمنيًّا منذ ظهور اللُّغة المكتوبة.

ومع ذلك، يظلّ المعيار مُتعدّدَ المخارج، لوجود أنماط لُغة مُتعدّدة، حسب الأقاليم والأنواع الأدبية التي تفرضها الإدارة والأكاديميات، بالحرص على حسن الاستعمال اللُّغوي لكبار الكتاب وتياراتهم:

1. تحديدات بحسب معايير اجتماعية.

2. تحديدات بحسب معايير إثنية.

3. تحديدات بحسب معايير جغرافية.

4. تحديدات بحسب معايير منطقية وتواصلية.

5. تحديدات بحسب معايير جماعية وتواصلية.

كل هذا يخضعُ عبقرية اللُّغة انطلاقًا من موقف خاص وحكم شامل على الثقافة والتاريخ.

6. مُطابقة الاستعمال.

وهذه المقاييس تخضعُ لأيديولوجيات ولخطاب غير علمي وانتقائي يفرض مُجمل الاستعمالات لسلطة الرمزي لفئة اجتماعية، كيفما كانت طريقة المعيار اللِّساني للُّغة المكتوبة. من ثمَّ، نجد فنون شعرية الأدب ونظرياته تستهدفُ تعريف معيار تنافس اللِّسان والجمالية والأيديولوجيا. وهكذا نجد مفهوم الوحدات الكلاسيكية يُقابل ذوق النخبة، على حين يخلط هيغو بين الأنواع، موظّفًا اللُّغة الشَّعبية مُعطيًا الكلمة للشعب.

فالشّفرة السيميائيَّة تنوّع للسيميائيات التي يقبلها المُجتمع الذي لا يُمكن الاقتصار على تعريفه بأنه مُستعمل يُمارس فعليًّا التنويعات النَّمُوذَجيَّة نفسها التي تجعل تراتبية المعايير اللِّسانيَّة مُنتجة لظواهر اجتماعية مُهمّة، لها أثرٌ في تطوير مُمارسة الأدب.

من هُنا يأتي تهديدُ اللُّغة عبر معايير التقويم الموضوعية، من خلال تمثيلات التنوعات الشرعيَّة وغير الشرعيَّة، لأنَّ المهمّ هو الإلمام بالمعايير:

1. يُقصد بالمعيار في السوسيو-لسانيَّة نمطية تتكوّن انطلاقًا من المُلاحظة، وكذا الاستعمالات الاجتماعية أو الفردية للُّغة.

2. المعيار اللِّساني استعمال علامة يحتفظ بها العرف، أما المعيار الاجتماعي فهو استعمالات مؤثّرة في لُغة تواصل. من هُنا يُمكن المعيارَ الاجتماعي مُعاكسة المعيار اللِّساني، إما بفرض علامات غير مُتداولة وإما بالخروج عن الشفرة.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ الشِّعري؛ النحو؛ الشفوية؛ الأُسلوب؛ القاموس؛ البلاغة؛ المنطق.

Arts poétiques; Catégories linguistiques; Centre et périphérie; Francophonie; Grammaire; Oralité; Style; Vocabulaire.

**المصادر:**


- وائل بركات، **مفهومات في بِنْية النص**، دار معد، سوريا، 1996.
- يوئيل يوسف عزيز، **المعنى الأدبي**، دار المأمون، بغداد، 1987.
- محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.
- BEDARD, E. et MAURAIS, J., (dir.), *La norme linguistique*, Québec, Conseil de la langue française, Paris, Le Robert, 1983.
- FRANCARD, M. et al (éd.), «L'insécurité linguistiques dans les communautés francophones périphériques», Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain, t. XIX, 1993.
- GAUVIN, L. (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1999.
- QUAGHEBEUR, M., JAGO, V et VERHEGGEN, J.-P. (éd.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990.


## الرواية الجديدة Nouveau Roman

تُطلقُ الرواية الجديدة على أعمال ظهرت أواخر عام 1950 للإشارة إلى فئة كُتّاب يلجؤون إلى تقنيات جديدة لكبار روائيّي الحداثة بروست/ جويس/ كافكا/ ولف، ومع ناتالي ساروت في عصر الشك (1956) وآلان روب غرييه من أجل رواية جديدة (1963)، اللَّذين عرضا بعض الرهانات الأساسيَّة كالحبكة والوصف. وبذلك تجمع الرواية الجديدة كتابًا مثل بيتور/ سيمون/ بنجي/ دورا/ بيكيت وبأساليب مُختلفة دون تنسيقٍ ملموس بينهم، بعد تأمّل نظري في طبيعة النشاط الروائي، لتخف حدة إنتاجهم بعد عام (1970) تأكيدًا للحضور النقدي. فَفِي عام (1950) نعتهم النقد بمدرسة النظرة الواقعية الجديدة والرواية الشابة بتأثير من الوجودية التي استعملها أوائلُ المُعلّقين نحو بارت/ بلانشو بِوَصْفِهم كتّاب المسكوت عنه في اللُّغة العادية، رافضين التقنيات السّردية الكلاسيكية ومُستبعدين من اهتمامهم السارد الحاضر باستمرار والشخصية والحبكة وتكسير التسجيلية واعتماد المقطعيات الهلوسية

واعتماد الوصف الدقيق للأشياء، نازعين إلى هجر (الإيهام الإحالي) وسائلين اللُّغة لإبراز انشغال الإنسان في عالم لا يدّعون الإلمام به. وهي حركةٌ ضيقةٌ في الأدب لطليعية أعلنت نفسها مدرسةً أدبيةً كبيرةً، دون اتفاق على طبيعتها ولا على انتشارها على الرَّغْم من انضمام ك. أوليي/ج. ريكاردو وتعدّد المُقاربات النقدية لغولدمان/ج. ريكاردو اللَّذين أكدا تمثيليتها. وفي نهاية عام (1960) انضمّت مجموعةٌ منهم إلى جماعة (تيل كيل) بحثًا عن الشكلانية، وفي عام (1971) تكلَّل عمل المدرسة بندوة دولية أدارها ج. ريكاردو عن (الرواية الجديدة اليوم والأمس)؛ حيث تجذّرت النظرة الشكلية المُشدّدة على تأمّل الكتابة، بِوَصْفِها مرحلة ثانية بسيميولوجيا انتهت بمنح س. سيمون (1998) جائزة (نوبل).

وقد ارتبطت الروايةُ الجديدة بدور في المناخ الثقافي الفرنسي للبِنيويَّة والنقد الجديد، اللَّذين قدّما تسويغات للبحث الروائي الجديد، يفصل بين المعركة السياسية والبحث الأدبي المُلتزم، مؤثّرين في كتاب أمثال ج.م.ج. لوكليزيو وموديانو/بيريك/ د. رولان ليتجاوز التأثير حدود أُوروبا.

**التَّقاطُعات:**

مدارس الأدب؛ الالتزام؛ النقد الجديد؛ الشخصية؛ الرواية؛ السيميائيَّة؛ المَحْكي؛ السرد.

Ecoles littéraires; Engagée (Littérature); Nouvelle critique; Personnage; Roman; Structuralisme.

**المصادر:**


- **دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة** (جماعة)، تر: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون، بغداد، 1989.
- عبده عبود، **الرواية الألمانية الحديثة**، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.
- فانسان، **نظرية الأنواع الأدبية**، تر: عبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- RICARDOU, J., VAN ROSSUM-GUYON, FR. (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* [colloque de Cerisy, 1971], U.G.E. «10/18», 2 vol., 1972.
- RICARDOU, J., *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.
- SIMONIN, A., *Les Editions de Minuit* 1942-1955, Paris, IMEC, 1994.
- WOLF, N., *Une littérature sans histoire: essai sur Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.


## المسرح الجديد Nouveau théâtre

يُطلقُ المسرحُ الجديد بين عامي 1950 و1970 على مسرح لا يُمكن تصنيفه بأنه عبثيٌّ ولا بأنّه مُلتزمٌ ولا بأنه بورجوازيٌّ، وهو جديد لقطيعته مع التقليد وإبداعه لُغة درامية بلعب كلام وأدوات صلبة، مع مسرح بريشت والسّوريـاليين، ويعود ازدهاره إلى ترجمات الطليعيين ولا سيّما بيراندیلو 1946 وأوديبرتي عبر لعب لُغوي استلهم الاحتفال الكرنفالي، يتلوه فينكارتن (1948) عبر هزل أسود يقتربُ من الحكاية الفانتاستيكية. وقد أثرا في

مسرح العبث مع جان جينيه في الخادمات (1947) والشرفة (1956) والزنوج (1959)، حيث تتعدّد الاحتفالات والطقوس ومسرح داخل المسرح، وهذا أثار فضيحةً كما هو شأن أعمال أربال الذي أبدع مسرحًا مُستلهمًا نظريات أرتو عن مسرح يجمع المُمثلين بالجمهور (1958)، وانضمَّ أداموف (1955) إلى الجماعة.

وبذلك فرضت اللُّغة الشفوية بِوَصْفِها قاعدةً جديدة للكتابة الدرامية بولوج عَلاقة مُباشرة بالجمهور، ووضع المُمثل في مركز النشاط المسرحي مع «بوشكين»، ومسرح الشمس والمسرح الفقير لغرتوفسكي.

ومع ذلك، فإنّ المسرحَ الجديدَ لم يُطالب به كُتّابه، بخلاف الرواية الجديدة، وقد ساعدت اللّامركزية على ظهور فرق جديدة تدّعي ثقافة مُضادة، بكتابة درامية جديدة وإخراج جديد مع بارو/ بلين/ فيتيز/ بلانشو الذين أسهموا بدورٍ فعال في إنجاح هذا المسرح.

**التَّقاطُعات:**

التجريد؛ الطليعة؛ مسرح الشارع؛ الدراما؛ الالتزام؛ الرواية الجديدة؛ المسرحة.
Absurde (théâtre de l') Avant-garde; Boulevard (théâtre de); Dramaturgie; Engagement; Nouveau Roman; Théâtre.

**المصادر:**

- برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، تر: جميل نصيف التكريتي، الحرية، بغداد، 1973.
- س. و. داوسن، **الدراما والدرامية**، تر: جعفر صادق، منشورات عويدات، بيروت، 1980.
- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- بعلي حنفاوي، **أربعون عامًا على خشبة مسرح الهواة في الجزائر**، اتحاد كتاب الجزائر، 2002.
- BELAIR, M., *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973.
- CORVIN, M., *Le théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1980.
- JOTTERAND, F., *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970.
- MIGNON, P.-L., *Le théâtre en France*, Paris, Gallimard, 1986.
- SERREAU, G., *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

## الأُقصوصة Nouvelle

ظهر الاصطلاح منذ القَرْن 12 مُحيلًا على فكرة الخبر الجديد في التعبير اللاتيني للُّغات الأُوروبية، إذ تحكي الأُقصوصة حدثًا خارقًا يُعدّ حقيقيًّا.

ومن أُصولها هاته احتفظت الأُقصوصة بطوابع أساسيَّة لمَحْكي تخيلي موجز مُحيط بحدث ملحوظ، وإن كانت نوعًا مرنًا مُتعدّد الأشكال.

فالديكامرون (1353/ 1350) لبوكاش مَحْكيات بأصوات وأساليب مُتنوّعة توحّدها قصة-إطار، توسّع مصادر النوع الذي يؤسس امتيازها. وإلى حدود القَرْن 16 كان هذا النَّمُوذَج محدودًا جدًّا من بين مجاميع مئة أقصوصة جديدة (1462).

وفي القَرْن 17 عُدّ نجاح الأُقصوصة باهرًا بترجمات قصص سرفانتيس،

وحكايات لافونتين وقصصه، وعلى خلاف الرواية الروائيَّة التي أخذت في التزايد، نجد الأُقصوصة تظهر بِوَصْفِها صُوَر تاريخ حقيقي أكثر مُفاجأة من القصصية والخُرافية.

وشهد القَرْن 18 تقهقرَ الأُقصوصة، لكنها عادت بقوة مع ستاندال وميرمي وموباسان في فرنسا وهوفمان وستروم بألمانيا وتشيخوف وتورغنيف بروسيا وميلفيل وهـ. جيمس وبو الأنغلوفون.

ازدهرت مع النشر الصحافي والمجلَّات المُختصة، لتندرجَ في التوزيع الواسع ومُنافسة الريبورتاج والأحداث العابرة. لهذا، التجأت إلى إعلانات سيتكئُ عليها الفانتاستيك والواقعي، لينتهي النَّمُوذَج إلى مَحْكي مُتقهقر.

ويبدو في القَرْن 20 أنَّ النَّمُوذَجَ قد خضع لإثارة لحظة أساسيَّة حاسمة أو عبثية، وأنَّ الحبكةَ تخلي عنها لمصلحة عودة إلى البطل نفسه، وأنَّ ظروف النشر لا تُسهمُ في نشر المَحْكي المُوجز للأقصوصة، وإن كانت قد تحوّلت إلى مُختبر لكتابة التكثيف والمقطعية الشذرية، وتجديدها يعودُ إلى مجهود نشر المجاميع الموضوعاتية على حساب الحديثة مع لوكليزيو.

فالأُقصوصةُ إذن لا تُشير إلى نمط نُصُوص ثابتة تاريخيًّا، فهي حسب العصور والبلدان تكتسبُ تسميات عامة مُجاورة لـ (الحكاية/ القصة/ اللغز)، كما أنَّ مُحاولات تعريف النوع مُتعددة. لهذا، فهي مُتناقضة لتمركز كل واحد منها حول بُعد خاص، ما دامت مُمارستها وطريقة نشرها وجوهرها وشعريتها الشكلية مُختلفة. لهذا، فمن أجل الانشغال التركيبي يُمكن الاحتفاظ بفكرة جِدَّتها، التي تُميزها من المَحْكي المُوجز للحكاية التي تحتفي بحدثٍ ماضٍ بعيد، في حين أنَّ مُصطلحَ الأُقصوصة ينطبقُ على ما يُروى أكثر من انطباقه على المَحْكي نفسه، بافتراضه حدثًا حقيقيًّا وحديثًا، وكذلك يُحيل على موقف شفوي لمَحْكي يعتمدُ الإيجاز الذي يعود في مجموعه إلى مُحدّدات النوع. من ثمّ، تَفوقُ الأُقصوصة الرواية بإيجازها الذي يُزاد على حدة الحدث، وهو ما يعني أنَّ جمالية الأُقصوصة ترتبطُ بطابع تكثيفها الذي يُقربها من القصيدة.

**الأُقصوصة:**

1. سرد مكتوب أو شفوي يدورُ حول أحداثٍ محدودة.

2. مُمارسة فنّية محدودة في الزمن والفضاء والكتابة.

**القصّ:**

1. يُستعملُ المُصطلح، في الغالب، للإشارة إلى الخطاب السّردي في طابعه التصويري واشتماله على شخصيات تنجزُ أفعالًا.

2. يُعرّف بعض السّيميائيين القصّ بأنه تتابع زمني لوظائف تعني الحركة، وهكذا يُدرك القص بِوَصْفِه تصويريًّا وزمنيًّا في حين يهتمّ السرد بطبقة خطاب.

3. أمام تعدّد أشكال السرد، كان التوجه نحو إمكانية تعريف القصّ البسيط، حيث يختزلُ هذا الأخير في جملة «أكل آدم تفاحة»، ويُحلّل باعتبار عبوره من مرحلة سابقة إلى حالة تالية يكشفُ عنها بمُساعدة عمل أو دعوى.

4. يقتربُ القصّ البسيط من مفهوم البرنامج السردي.

5. يُشيرُ القصّ على مُستوى البِنْيات الخطابية إلى وحدةٍ خطابيةٍ مُتموضعة في البُعد التداولي.

**القصّة الأدبية:**

1. القصّةُ عالم سيميائيّ يُعدّ موضوعًا للمَعْرفة ويقوم على تمفصل العناصر.

2. نسيج سردي يختزلُ الخطاب إلى منطق أفعال ووظائف، مُلغيًا بذلك أزمنة القصة ومظاهرها وأنماطها، كما يوضح ذلك تودوروف وبارت.

3. القصة وصف أفعال عبر حكايات سردية.

4. يظهرُ الخطاب القصصي على مُستوى السطح بِوَصْفِه خطابًا مؤقّتًا، حين تميز البِنْيات السيميا-سردية بِوَصْفِها أشكال تنظيم عميق للبِنْيات الخطابية، بِوَصْفِها طابعًا لطرائق القص.

**القصّة المُغامرة:**

1. المُغامرة عملية اكتشاف عبر التجربة الذاتية للعمل.

2. قصة المُغامرة تصيد للحوادث المُثيرة، حيث يتجشّمُ البطلُ أخطارًا لا حد لها.

3. يتوزعُ جمهور قصة المُغامرة بين الكبار والصغار، إلا أنّه غالبًا ما يتحدّدُ في جمهور بين العاشرة والسادسة والعشرين.

**القصّة في القصّة:**

1. قصّة مُنتظمة ومُستقلة في قصّة أساسيَّة.

2. نوع من القصص يعترضُ تضاعيف قصّة أُخرى، ويظهرُ في شكل استرسال للقصّة الرئيسة.

**قصّ القصّ:**

يُعرِّف توماشوفسكي الاصطلاح بأنّه مقطع من قصّة، يعرض الأسباب التي من أجلها تألّفت القصة.

**القصّ القصير:**

1. يُحدّد «تودوروف» القصّ القصير بِبِنْيات ثابتة تُقابل عددًا صغيرًا من الوضعيات الأساسيَّة في الحياة.

2. يكونُ القصّ الصغير وحدات أساسيَّة في البِنْية السردية.

**التركيب القصي:**

1. قانون تتابع الوظائف الأساسيَّة في القصة عند «تودوروف».

2. نَسَق سردي يتوخى وحدةً فكرية.

3. تجريب لأنماط خطابات حوارية.

**التَّقاطُعات:**

الخُرافة؛ الحكاية؛ الحدث العابر؛ النوع؛ التاريخ؛ المجاميع؛ الرواية؛ البِنْية؛ المحتوى؛ السرد؛ السيميائيات.

Anecdote; Conte; Fabliau; Fait divers; Genres littéraires; Histoire; Recueil; Roman.

**المصادر:**

- جاك فوازين، **ما الأقصوصة؟**، تر: عبد النبي ذاكر، مطبعة تينمل، مراكش، 1995.
- خيري دومة، **تداخل الأنواع في القصة القصيرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- مجدي محمد شمس الدين، **القصد بين الحقيقة والخيال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
- ALLUIN, B. & SUARD F. (dir.) *La nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1991.
- GALLAYS, F. & VIGENEAULT R. (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, 1996.
- GODENNE, R., *La nouvelle française*, Paris, Presse universitaires de France, 1974.
- MONFORT, B., «La Nouvelle et son mode de publication. Le Cas américain», *Poétique*, avril 1992, n°90, p.153-171.
- OZWALD, T., *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.

# O

## الموضوع Objet

1. شيء مادي يُنتجه مُجتمع، ويمتلك وظيفةً عند الإنسان عمومًا.

2. ترتبطُ الوظيفة بالموضوع عبر تشفير سوسيو-ثقافي، حيث لا يُمكن الوظيفةَ وحدها أن توجدَ دلالة، وبهذا يُمكنها أن تكون ذات فائدة جمالية أو رمزية.

**الموضوعية:**

1. تعارضُ القِيَم الموضوعية بالقِيَم الذاتية، وهو تعارض موروث من الفلسفة (السكولاستيكية).

2. الخطابُ الموضوعي أقصى إنتاج تنمحي معه كل علامات الفاعل في التعبير.

3. تستهدفُ موضوعية النصّ وصف التعبير وأبعاد المقولات المحلِّية في طرائق تعبير (الشخص/ الزمن/ الفضاء)، معلمة على الحضور الضمني للمُعبِّر داخل المُعبَّر عنه.

**التَّقاطُعات:**
الشيء؛ الوظيفة؛ الشفرة؛ الجمالية؛ الرمز؛ القيم؛ الذات؛ الخطاب؛ الفلسفة؛ النص؛ الإنتاج؛ الحضور؛ الفكرة.
Chose; Fonction; Code; Texte; Discours; Symbole; Esthetique.

**المصادر:**

- حميد لحمداني، **سحر الموضوع**، سال، فاس، 1990.
- ريموند وليامز، **الكلمات المفاتيح**، تر: نعيمان عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أندرو إدغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية**، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- ROMAN, J., *Chronique des idées Contemporaines*, Paris, Breal, 2000.
- BENAC, H., *Guide des idées Litteraires*, Paris, Hachette, 1988.


## المُلاحظة Observation

1. فاعل مدركي مثل المعبر.

2. وتتعدّد أنماطُ حضور الملاحظ على النحو الآتي:

أ. إمكان بقائه ضمنيًّا، لا يُتَعَرَّفُ بغير التحليل السيميائي.

ب. دخوله في توفيقية مع فاعل آخر للتواصل والسرد.

ج. تَعَرُّف العمل الإدراكي

لـ (المُلاحظ) من قبل الفاعل الذي تقعُ المُلاحظة عليه.

**المُلاحظة:**

1. المُلاحظةُ صورةٌ من صُوَر المَعْرفة التجريبية تتمّ عبر شاهد الظواهر الأدبية.

2. وصف للأجزاء المُكونة للعمل الأدبي.

**التَّقاطُعات:**

الحدث؛ الافتراض؛ القاعدة؛ المنهج؛ الظاهرة؛ الاستقراء؛ الاستدلال؛ العَلاقة.

Fait; Hypothese; Loi; Methode; Phenomene; Raisonment.

**المصادر:**


- طه عبد الرحمٰن، **اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.
- بناصر البعزاتي، **خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة - دراسات إبستيمولوجيّة**، دار الأمان، الرباط، 2007.
- رشيد الحاج صالح، **النظرية المنطقية عند كارناب**، وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
- ANDLER, D., (dir.), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 1992.
- OUELLET, P., *Voire et savoir*, Candiac, Balzac, 1992.
- POPPER, *La Connaissance Objective*, Paris, Flamarion, 1991.


## التخفّي Occulation

1. يُشار بالتخفّي في السيميائيَّة السردية إلى أبعاد كل برنامج سردي للفاعل خارج النصّ.

2. تعودُ العملية السابقة إلى مُضايقات تفرضها النصيةُ الأُفقيةُ للبِنْيات السردية من جِهة، وتعوقُ خطاب برنامجين من جِهة أُخرى.

3. التخفّي مُعارضة لـ (الظهور) في السيميائيَّة السردية، وهذا يُقابل كذلك ثنائيَّة المُباشرة/ الضمنية.

**التَّقاطُعات:**

التأويل؛ التلقي؛ البرنامج؛ النص؛ الخطاب؛ المباشر.

Décadence; Fantastique; Hermétisme; Illuminisme; Médiévale (Littérature); Réception.

**المصادر:**


- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- عبد الفتاح كليطو، **الغائب، دراسة في مقامات الحريري**، البيضاء، 1987.
- BÉHAR, P., *Les langues occultes de la Renaissance*, Paris, Desjonquères, 1996.
- RENAUD, A., «L'hermétisme. Enquête d'une définition, le paradoxe de la réception», *Œuvres et critiques*, XI, 1, Tübingen, Paris, 1986, p.11-20.
- VADE, Y., *L'enchantement littéraire. Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimboud*, Paris, Gallimard, 1990.


## قصيدة غنائيَّة: نشيد Ode

مادة قصيدة غنائيَّة يعرفها هوراس في فنّ الشِّعر بأنّها إشادة بالآلهة والناس الفضلاء بتأمل فلسفي، تحتفي بالحب والعشق. وشكلها خفيفٌ يُناسبُ الموسيقى. إنّها شكلٌ شعري غنائي عند

اليونان مع بيندار وعند الرومان مع هوراس وعند العرب مع أغاني «أبي الفرج الأصفهاني» وعند الفرنسيين مع رونسار (1488) لمواجهة عامية الأُغنية. وكذلك حذا حذوهم دوبيلي في (أبيات غنائيَّة وديوان الشِّعر) (1549) ورونسار في أربعة كتب عن القصيدة الغنائيَّة (1550) بأُسلوب قريب من الملحمة.

وكذلك يُعدّ التسامي شعار القصيدة مع جماعة الثريا، بِوَصْفِه نوعًا نبيلًا مارسته النهضةُ بتنويعات مُتعدّدة لأشكاله وسجلاته، لتجد القصيدةُ طريقها إلى موسيقى احتفالات البلاطات، لتظلّ شكلًا مُتميزًا لتقريظ الأعيان.

وقد أبدع جيل الرومانسيين القصيدة الغنائيَّة الحديثة، بصبّ دفقات القلب والأحلام والتخيلات، وكل تساميات الفلسفة بهزل وفانتازيا خفيفة مع «نيرفال»، وفي غياب القواعد الدقيقة للقصيدة الغنائيَّة، فقد عارضت جماعة الثريا التقليد الشَّعبي للنشيد، وهذا جعل المُحدثين يدعون إلى إخضاعها لِقواعد الحس الجيد والفنّ بِوَصْفِها فوضى جميلة، وهذا جعل الشاعر الغنائي شخصًا استثنائيًّا يستلهمُ شيطان الشِّعر الذي يقوده إلى الكشف عنه، وهو سرّ نجاح القصيدة الغنائيَّة الرومانسية التي ما لبثت أن تخلّت عن الموسيقى أو تخلّت الأخيرة عنها.

**التَّقاطُعات:**

الأغنية؛ البطل؛ الغنائيَّة؛ الموسيقى؛ الرقص؛ المقطع؛ اللازمة؛ الشِّعرية.
Cantique; Chanson; Épidictique; Héros et antihéros; Lyrisme; Musique.

**المصادر:**

- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.
- فانسان، **نظرية الأنواع الأدبية**، تر: عبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- ROUGET, F., *L'apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVI siècle*, Genève, Droz, 1994.

## العمل (الفني) Oeuvre

يُشيرُ العمل إلى ما أُنجز بِوَصْفِه إنتاجًا لاشتغال مقصود. ويُمكن أن ينطبقَ العمل على مُختلفِ الأشياء المصنوعة، لكن الاستعمالَ المُطلق الأكثر تداولًا يُحيل على فكرة العمل الفنّي لشيء أبدع بمقصدية جمالية، وهو بذلك يتلقَّى مُحتويات مفاهيم مُتعدِّدة تجعلُ العمل في المجال الأدبي اصطلاحًا واضحًا وموضوعًا لاشتقاقات مُتعدِّدة عمليًّا.

من ثمَّ، يُحيلُ العملُ على فكرة شاملة حينما نتحدّث عن ديوان المتنبي أو رسالة غفران المعري، للإشارة إلى عمل مُكتمل في مُعارضة لفكرة النصّ أو القصيدة كأجزاء من الكل.

وبالمعنى الضيِّق يُشير العمل إلى إنتاج كاتب. وللتوضيح أكثر، يُمكن الإشارة بالجمع إلى أعمال المقري من

أجل التدقيق؛ إنها الأعمال الكاملة.

وتستدعي فكرةُ العمل - فنيًّا أو أدبيًّا- إرادة الاشتغال بمَعْرفة عملية، وكذلك يذهب المعنى المُشترك إلى أنَّ الإرادةَ تُمارس بانسجامٍ تام؛ ذلك أنَّ:

- كل عمل كاتب يُعدّ جزءًا لا يُجْتَزأ من عمله الكامل.

- كل عنصر يكتسب معناه حسب مكانه في الأعمال الكاملة.

ومع ذلك يظل الإبهامُ سيد الموقف، لأنَّ العملَ الذي يكون كلًّا يُحيلُ على مقصدية الكاتب وإرادته، لإنجاز العمل في الكلّ على أن تكون الأجزاء شاهدة، شريطة التكامل فيما بينها، وهكذا نتحدثُ عن أُمّات الأعمال للإشارة إلى أكثر الأعمال تمثيلية لمقصدية الكاتب، وأكثرها توفقًا في مقابلة الأعمال الثانوية بالنسبة لأُخرى، وإن كان هذا الموقف يُعارضه كُتّاب يرون أنّ بعضَ أعمالهم لا تُعبِّر عن الصورة التي يريدون إعطاءها لعملهم. لهذا، نجدُ الكثير من الطبعات اللاحقة للأُولى تُعدّل وتُنقّح بالنقص والزيادة المشروعين في ضوء النقد، ومن الكُتّاب من يتنكّر لعمل من أعماله الظرفية، وهذا يضفي هالة شك على تحديد ما علينا تلقيه وتحليله بِوَصْفِه عملًا. فالإلغاء أو التعديل لبعض أجزاء العمل يقتضي تكييفًا لبِنْية المجموع وكذا لدلالته، أما الحالات القصوى فهي اكتشاف مخطوطات أعمال مجهولة لكاتب، تُعدل من منظورنا عن جماليته وأفكاره. ويُزاد على هذا الإبهام عندما نجمعُ بين أعمال كاتب أو نُصُوصه لتقاطع الاثنين غالبًا، فالعملُ يشتمل على نُصُوصٍ مُتعددة، والنُّصُوص لا يُمكن افتراضها لكاتب، إذ يُمكن أن تكونَ نُصُوصًا جماعية لكتاب أو خليط دون مقصدية جمالية، ما دام استعمالُ النُّصُوص يفترضُ بالمعنى الواسع والقديم للأدب كل متون الكتابات، في حين أنّ العمل بالمعنى الحديث محدود جدًّا، لأنَّ الإنتاجات النصية ذات هدفٍ جمالي، يُمكن التنظيرُ لها انطلاقًا من نصّ أو نُصُوص أو من عمل أو أعمال، وهو ما لا يقتضي النتائج نفسها ما دامت المُعطياتُ الأساسيَّة النصّية لا تقودُ إلى انتماء فني، بقدر ما تقود إلى تطبيقِ فكرة عمل.

لقد تكوّن مفهومُ العمل من تأمّل الأدب من منظور الإبداع والتلقّي، بِوَصْفِه وحدة تأمّل وتأويل ووحدة حفاظ على استعمال نشر الأعمال الكاملة، انطلاقًا من المُسوَّدة وإلى المُراسلات الخاصة مُكونًا تصنيفًا انتقائيًّا لبلوغ الأعمال الكاملة، المُحدّدة لإبداع الكاتب فيما يُمثلُ الأكثر نجاحًا وأهمّية للصورة الإيجابية والفردية والروحية، وهو ما يعني أنَّ النُّصُوص حلَّلت حسب معايير جمالية لا حسب بُعد اعتباطي.

وتأتي نظرياتُ النصّ لتُعلن موت

الكاتب لإنهاء مفهوم العمل بِوَصْفِه أداة تأويل، ليتحوّل اهتمامُ الظاهراتيّين إلى الظاهرة مع بلانشو والتفكيك والتناص بِوَصْفِها أُطروحاتٍ جذرية.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ أُمّات الأعمال؛ الإبداع؛ الجمالية؛ فقه اللُّغة؛ النص؛ النوع؛ التلقي؛ السيميائيّة.

Auteur; Chef-d'œuvre; Création littéraire; Ecrivain; Esthétique; Philologie; Texte.

**المصادر:**


- عبد الفتاح الديدي، **الأسس المعنوية للأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
- فدوى دوغلاس مالطي، **بناء النص التراثي دراسة في الأدب والتراجم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- FRAISSE, E. & MOURALIS. B., *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- MCKENZIE, D.F., *La bibliographie et la sociologie des textes* [1986], trad. Paris, Cercle de la Librairie, 1991.
- MARTIN, H-J. & CHARTIER R., *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984.
- COLL., M., *The New Historicism*, New York-Londres, 1989.


## الأدب الرسمي Officielle (litt)

يُعدّ الأدبُ الرسمي تعبيرًا عن نُصُوص أُنتجت بمقصد وطلب دعم سلطة مُعترف بها، يتبناها قادةُ السلطة ومُحيطها عواصم ودولة ووطن، للاحتفاء بنصر هذه السلطة. إذ تُعطى بعض الأنواع الأدبية الأهميّة كشعر المناسبات.

فالرسمي استعمله ستاندال (1825) بمعنى قدحي، ومنذ زمن الرومان ظلّت سمعةُ هذا الأدب سيئةً بوضع الفنّ في خدمة النظام القائم، مع أنّ الأدبَ ولد في مُحيط السلطة الرمزية والزمنية. فعند اليونان، كان الإنتاج الشِّعري والمسرحي مُرتبطًا بالحياة السياسية والعقائدية للمدينة، فقد كانت مُباريات نظم القصائد لِشَرَف ديونيسوس، وخصّت الكوميديا والتراجيديا النماذج العليا والسفلى التي احتفت بأبولو والمدن الظافرة، وفي روما كان هوراس وفرجيل مقرظي المدن والأباطرة. وفي فرنسا في القَرْن 15 كان أكبر البلاغيّين شعراء بلاطات ينشدون انتصارات حاميهم. وفي القَرْن 16 ألّف رونسار ملحمةً عن شارل التاسع مخلّدًا أجداد الملك، وفي ظلّ حكم لويس الرابع عشر ظهرت أعمال كثيرة لراسين (1664) وبوالو وموليير في شكل مسرحيات وباليهات تُمجّد الملك ومحيطه.

أما كُتّابُ الأنوار فقد تحولوا إلى تقريظ رجال الأكاديميات. وفي القَرْن 19 أعلن الحقل الأدبي استقلاليته مع بقاء الأدب مُرتبطًا بمُؤسَّسات دينيَّة أو مدنية، فكان هيغو يُعدّ شاعرًا رسميًّا للجمهورية الثالثة، وخلّدت أعماله في مُقرّرات التعليم، والشيء نفسه مع

أناتول فرانس وموريس باريس وفاليري الذين كيّفوا عملهم مع حساسية الأيديولوجيا المُهيمنة وأُسلوبها، وهكذا نجدُ شعراء الوطنية وشعراء الأمة وشعراء المغاربية، إذ عوضت خدمة الوطن خدمة السلطان. وخلال القَرْن 20 عرف الأدب الرسمي تطوّرًا كبيرًا في مُختلف البلدان مع أدب الإشاعة والترويج في الدول الشمولية، ليعلم على أزمة الهوية الوطنية خلال الحروب.

وقد تموضع أراغون وكلوديل في هذا التقليد، حين تغنيا بستالين أو الماريشال بيتان، وفي نهاية القَرْن 20 لم يعد للأدب الرسمي وجودٌ خاصٌّ إلا في خطابات بعض الأكاديميّين، ليظل الأدبُ الرسمي قائمًا على مواقف التبعية للسلطة السياسية والدِّينيَّة، وقد كان تصاعد الديمقراطيات وراء استقلالية الأدب.

**التَّقاطُعات:**

الأكاديمي؛ الدرس؛ الالتزام؛ الوطنية؛ البلاغة؛ المُؤسَّسة؛ المعتمد؛ الآداب الملحقة.

Académies; Cour (Littérature de); Engagement; Epidictique; Mécénat; Nationale (Littérature); Rhétorique; Rhétoriqueurs.

**المصادر:**


- عبد الملك مرتاض، **معجم الشُّعراء الجزائريين في القَرْن العشرين**، دار هومة، الجزائر، 2007.
- حسن الوزاني، **دليل الكُتّاب المغاربة**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 1993.
- حسن الوزاني، **الأدب المغربي الحديث**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2002.
- BONNET, J.C., *Naissance du Panthéon: essais sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.
- MESNARD, J. (dir.), *L'âge d'or du mécénat*, Paris, CNRS, 1983.
- POIRION, D., *Le poète et le prince*, Paris, PUF, 1965.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.
- COLL., M., *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques*, Paris, PSN, 1988.


## الأُنطولوجيا Onthologie

مبحث ميتافيزيقا يهتمّ بدراسة طبيعة الوجود وإمكاناته في (الكينونة والزمان) لهايدغر وفي (الوجود والعدم) لسارتر، مُلاحقة لأُنطولوجيا الذات بِوَصْفِها افتراضات.

1. مبحث وجود، دراسة الكائن في ذاته مُستقلًّا عن الظواهر.

2. يقتبسُ المُصطلح من الدرس الفلسفي للإشارة إلى الحالات الكونية.

3. الأُنطولوجيا تأمّل شمولي في الآداب العالمية والإنسانية.

علم وجود ومبحث فلسفي يُعنى بالأمور العامة، بِوَصْفِه مُعادلًا ميتافيزيقيًّا ونَسَق تعريفات كلّية تأمّلية، تداوله أرسطو، واستُخدم مصحوبًا بشكوك في الوجود الثابت والخالد عند أفلاطون الذي ضحّى بالوجود الحسّي المُتغير.

ومع ذلك ارتبط الوجودُ بالمَعْرفة التي أصبحت مدخلًا لكل علم مُمكن.

من ثمَّ، يُثير الاصطلاح في اللُّغة إشكالاتٍ كثيرة، عدَّها بول ريكور سؤالًا مُتجددًا ينهلُ من معين لا ينضب.

ورث الفلاسفة العرب أصالة الماهية والوجود من الفلسفة اليونانية. لذلك كانت أهمّ صعوبات الأُنطولوجيا في استخدامها غير الدقيق لفعل الكون. وهذا اضطرّ المناطقة إلى التفريق بين وظيفة فعل الكون المنطقي والمعاني اللُّغوية العادية. لهذا نجد أنفسنا أمام مُطلق نسبي وفعل الكون.

وتُعدّ الأُنطولوجيا أو مبحث الوجود من مباحث الميتافيزيقا التي تهتمّ بطبيعة الوجود لا بوجود الكائنات، إذ يهتمّ هايدغر في الوجود والزمن بالظروف المُمكنة لوجود الموجودات والطبيعة الجوهرية لها.

وعلى الرَّغْم من أنَّ الاصطلاحَ ينتمي إلى الفلسفة فهو يمدّ الأعمال الأدبية بزخم من العلامات في الأدب العقائدي والتوجّهات الخاصة بالآداب الأُخروية: رسالة الغفران والمعراج وقصص الأنبياء وحي بن يقظان وكل الأنواع المُهتمة بالوجود والعدم.

**التَّقاطُعات:**

الميتافيزيقا؛ الدين؛ الكائن؛ الوجود؛ التأويل؛ الماهية؛ المنطق؛ نظرية العماء.
Théorie du chaos; Logique; metaphisique; L'etre; Religiou.

**المصادر:**

- ستيفن تشان، **نهاية اليقين**، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- سرجيو مورافيا، **لغز العقل**، تر: عدنان حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- نيل براون وستيوارت م. كيلي، **طرح الأسئلة المناسبة مرشد للتفكير الناقد**، تر: نجيب الحصادي ومحمد أحمد السيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- وليم جيمس، **معنى الحقيقة**، تر: أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- أورتيغا غاسيت، **دروس في الميتافيزيقا**، تر: علي إبراهيم أشقر، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- RABATE, D et VIART, D., *Écriture Blanches*, (éd.) P.U.B, Uni de Saint etienne, 2009.
- MEHDI KACEM, B., *Ésthétique du chaos*, (éd.) Tristram, 2000.

## الاستغلاق Opacité

1. طابع علامة أو تعبير ما، بفهم سيئ يخفي داليهما.

2. الاستغلاقُ كلمةٌ مجهولة للمُتلقّي، وهي خارج الجودة في نصّ شاعري.

كلام غامض خلاف الواضح، لهذا دعا القدماء إلى تجنّب الإشارات البعيدة والحكايات المُغلقة والإيماء المُشكل والاستعارات البعيدة والحوشي الغريب، لإغلاقه المعاني وإغماضها.

فاستجادة الكلام بالوقوف على معناه، واستفصاحه يخليه من الغريب.

ذلك أنَّ السهلَ أمنعُ جانبًا وأَعَزُّ مطلبًا في المنظوم والمنثور معًا، بعيدًا عن المُطاولة والمُماطلة، وقد يكون سببًا

لاستغلاق مجازات واستعارات لا تُدرك إلا بقرائن، كما يعودُ إلى التركيب من اللفظ المُنفرد، الذي يحتاجُ إلى تفسير، مع أنَّ الاستغلاق ليس مما يُعاب، فقد يؤتى به لتعظيم شيء وتفخيمه أو لإبراز مزية؛ ذلك لأنَّ المعنى يُؤدّى بطريقةٍ واضحة الدّلالة أو غير واضحة لضروب ومقاصد، ترجع إلى المعاني أنفسها أو إلى الألفاظ أو إليهما معًا.

**التَّقاطُعات:**

العلامة؛ التعبير؛ المُتلقي؛ اللغز؛ الوضوح؛ الإيماءة؛ الاستعارة؛ المعنى؛ الكلام؛ البلاغة.

Signe; Expression; Rhétorique; Code; Parole; Metaphore.

**المصادر:**

- سمير أبو حمدان، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991.
- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- FINKIELKRAUT, A., *Ce que peut la Littérature*, Paris, Gallimard, 2006.
- MORIN, E., *La complexité humaine*, Paris, Flamarion, 1994.

## الشفوية Oralité

تُعارضُ الشفوية الكتابي، وهي نمط تواصل يؤسَّس على الكلام الإنساني، دون وسيلة أُخرى للحفاظ عليها خارج الذاكرة الفردية والجماعية. وبِوَصْفِه توسّعًا للشفوي نجده يُشيرُ إلى ما هو مكتوب كشهادة على الكلام عبر استظهار الأساطير والعادات بِوَصْفِها أَداتينِ لانتقال المَعْرفة. ويقومُ التقليدُ الشفوي على سلسلة تكرارات شكّلها أفراد خضوعًا لاشتغال ذاكرة حيّة، تنتقي ذكريات، وتُقدم أنماط تأويل بتزيين الألغاز. فالمُستظهر وحده بإمكانه أن يشهدَ على شرعيَّة الرسالة التي افتقدت أُصولها عبر الأزمنة؛ إذ لم يلغِ ظهور الكتابة التقليد الشفوي، لكنه يختزلُ فضاءه ووظيفته الاجتماعية، فمنذ القديم والأدب يُسْهِمُ في الشفوية عبر حكايات، تُمثل الكتابة مرحلة استقرار نُصُوصها، إذ يستهلك الأدب المكتوب باستمرار مخزون التقليد الشفوي، فالأدبُ الملحمي البطولي يستلهمُ مصادره من الأناشيد والخُرافات، مُستعملًا تقنيات تركيب خاصة بالتقليد الشفوي.

فمنذ العصر الوسيط وجذور أغاني المُفاخرة والأغاني الغنائيَّة والأدب الغزلي تغرف من الفولكلور، إذ إنَّ رابليه كوَّن هزله من هجانة اللُّغات والتقاليد الشَّعبية والعالمية، وهو نوع حمله التقليد الشفوي، كما أنَّ المسرحَ هو أيضًا يستعملُ مخزونَ الكوميديات الشَّعبية والهرجات، مُستفيدًا من طريقة النطق وفعل بلاغة الشفوي وذاكرتها، مُشفرًا استعمالًا فعالًا للكلام. وعبر حداثة القَرْنين 17 و18 أخذ الشفوي والكتابي يمتزجان في الأنواع التي تعود إلى فصاحة (تأبين/ طقس/ تقريظ). أمّا الأشكالُ الشِّعرية المُوجزة فقد سادت

الصالونات عبر (الأناشيد/ الأمثال/ المقطوعات/ الارتجالات)، لإخفاء آثار تحضير كتابتها.

وضد البلاغة طرح مشكلة اللُّغة الأدبية التي هي أكثر طبيعية في مُحاكاة لُغة الكلام، فاستبعاد البيت الشِّعري والالتجاء إلى النثر في الرواية والكوميديا يُعدّان لحاقًا بالظاهرة، أمّا كتابة التنوعات اللِّسانيَّة (مُستويات اللُّغة/ اللهجة/ والنبرة) الخاصة ببعض الشخصيات فقط، فخص بها الخدم والفلاحون في الكوميديا الكلاسيكية، قبل أن يمتدّ الأمر إلى حوارات الرواية مع جورج صاند، أما بالنسبة للحداثة الثانية فقد أصبحت الشفوية أحد استبدالات الإبداع الأدبي، تتخذُ أشكالًا مُتعدّدة كما هو شأن استدعاء حوافز وأنواع شفوية (الحكاية/ الخُرافة/ الأساطير)، وكذا إخراج الشخصيّات الحاكية مع موباسان، أو استعمال الكلمات العادية مع مالارميه، أو توظيف التعابير الشَّعبية ولُغة الرعاع في السرد الروائي لسيلين أو الاشتغال على الإيقاع والنثرية المُحاكيين للمُحادثة عند أراغون، أو الثرثرة مع كينو، أو الصيحة السياسية مع ميرون.

الشفوية إذن تأتي مطبوعةً بأنظمةٍ لسانيَّةٍ خليطة، تخدم تأكيد الأدب لمُختلف الوطنيات والأقليات. من ثمَّ، لا توجد نظرية موحّدة للشفوية، إذ تتوزعُ دراستها بين عدد من الدروس (إثنية/ لسانيَّة/ تاريخية)، فموضوعاتية الأدب الشفوية ظلت موضوع مُقاولتين كبيرتين هما:

1. (تحولات الحكاية) لفلاديمير بروب.

2. (الإنثروبولوجيا البِنيويَّة) لستراوس.

أما انتقالُ هذه المُقاربات إلى الأدب الكتابي فشهد منذ عام (1930) ولادةً جديدةً في أعمال باحثين في الكرنفالية، وتعدُّد الأصوات كبول زمتور وميشونيك الباحثين عن شعرية الإيقاع.

## التقليد الشفوي Orale (tradition)

نمط من الأقوال غير المُدونة، في الأعراف الاجتماعية.

ويدخل في التقليد الشفوي كل الحكايات والخُرافات والألغاز والأغاني المُتناقلة عبر الذاكرة.

ويرتبطُ التقليدُ الشفوي بالأبحاث الإثنولوجيَّة خُصُوصًا.

**التَّقاطُعات:**

الجسد؛ الفصاحة؛ الإيتوس؛ الشفوية؛ البلاغة؛ الحوارية؛ الفولكلور؛ الأنثروبولوجيَّة؛ الشَّعبي؛ الإيقاع؛ المسرح.
Corps; Éloquence; Ethos; Oralité; Rhétorique; Sermon; Sophistique. Dialogisme; Ethnologie; Folklore; Orateurs; Poésie; Populaire (Littérature); Rythme; Théâtre.

**المصادر:**

- والتر أونج، **الشفاهية والكتابة**، تر: حسن البنا

عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، 1994.
- أكرم قانصوه، **التصوير الشّعبي العربي**، عالم المعرفة، الكويت، 1995.
- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- COSNTIER, J. et KERBRAT-ORECCHIONI, C. (dir.), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- LANE-MERCIER, G., *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1989.
- MESCHONNIC, H., *Pour une poétique du rythme; politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- BLANCHARD, M. E., Saint Just et Cie, *La Révolution et Les mots*, Paris, Nizet, 1980.
- FUMAROLI, M., «Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique», *XVII siècle*, 1981, nº132.
- KAPP, V., «Le corps éloquent et ses ambiguïtés. L'action oratoire et le débat sur la communication non verbale à la fin du XVII siècle» in *Le corps au XVII siècle*, R.W. Tobin (éd.), Paris-Seattle-Tubingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1995, p.87-99.
- PARMENTIER, B., «Entre l'écrit et l'orale», *XVII siècle*, 202, 1999, p.135-146.
- SALAZAR, P.-J., *Le culte de la voix au XVII siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995.

## الخطباء Orateurs

الخطيب فصيحٌ يُمارسُ الكلام للإقناع، لذلك كان عليه امتلاك قواعد بلاغة تسمحُ له بتنظيم الخطاب ومَعْرفة أداء العواطف لتحريك الجمهور، وعليه كذلك بحسب التقليد اللاتيني امتلاك الإيتوس والصفات الأخلاقية، لإضفاء الشرعيَّة على ادِّعاءات قوله الحقيقة.

فيونان القَرْن 15 قبل الميلاد كان خطيبها سفسطائيًّا مُحترفًا يُقدّم عُروضًا أمام الجمهور أو دروسًا في فنّ الخطاب، لذلك لم يتورع «أفلاطون» عن مؤاخذته بالإغراء بخطاب مُزخرف، يُعطي البُعد الجمالي للكلام الأهميّة، ويقدر على الدفاع عن النقيضين بالضدّ من الحقيقة، مُعارضًا بين الفيلسوف والسُّفسطائي، وفاصلًا بين فنّ القول وفنّ التفكير، لكن أرسطو منح البلاغة شرعيتها بموضعة الديمقراطية والخطيب السياسي في الدرجة الأُولى، إذ كان ديموستين أشهر خُطبائها يستغل فنّ الخطابة بِوَصْفِه وسيلة فعل. أما في روما فكان شيشرون يرى الخطيبَ في عطائه الاجتماعي مواطنًا في خدمة السياسة والعدالة، دون استبعاد الالتجاء إلى الفنّ، إذ تعودُ جدة النَّمُوذَج الشيشروني إلى الأهمّية التي يولي الصوت والحركة إيّاها وإلى الأُسلوب وزخرفة الخطاب، وكلها تُضفي عليه بُعدًا أدبيًّا. وإلى حدود القَرْن 19 ظلّ الخطيبُ الشيشروني نَمُوذَج كاتب يُحرر أعماله في شكل حوارات. لهذا، كان هذا الحوار مُشتقًّا من فنّ الخطابة.

وفي العصر الوسيط ظهرت صورةُ الداعية والناطق بكلمة الحقّ المسيحي، وظلّت حاضرة إلى حدود العصر

الكلاسيكي لتندرجَ في بلاغةٍ يسوعية، عدّت خطابتها مرآة روح وتأمّل لتغيير الصوت والحركة، لتتعدّد المقالات بشأن فنّ الصوت والحركة وطقسيهما.

ومع الثورة الفرنسية حدثت العودة إلى فعالية القول السياسي وفنّ الإلقاء والارتجال، لكن العبورَ من الشكل الشفوي إلى الشكل الكتابي غيّر المعايير.

**التَّقاطُعات:**

الفصاحة؛ الإقناع؛ البلاغة؛ الإيتوس؛ المزايدة؛ الصوت؛ الحركة؛ الحجاج؛ الذاكرة.

Argumentation; Mémoire; Ethos; dogme; Oralité; Rhetorique; Sentiments.

**المصادر:**


- عبد الرحمن بدوي، **كتاب الخطابة**، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- أحمد زكي صفوت، **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة**، القاهرة، 1933.
- عبد الغفور الكلاعي، **أحكام وصنعة الكلام**، تحقيق الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966.
- DUCROT, O., *Les Echelles Argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- CHARPAK, G. et OMNES R., *Soyer Savant devenez Prophètes*, Paris, O. Jacob, 2005.
- JEAN-YVES et MARC TADIÉ, *Le Sens de la Memoire*, Paris, Gallimard, 1999.


## الأصالة Originalité

تشتملُ على معنيين، لتدل على ما هو أولي وبدائي؛ أي: ما لا يُدرك بِوَصْفِه نَمُوذَجًا في مُعارضة النسخة، وتدل في الأدب على مخطوط أو طبعة تكون أصل النصّ، وصيغته الشرعيَّة. كما تُستعملُ كذلك للإشارة إلى ما ليس خطأً ولا مُقتبسًا، وتدلّ في النهاية على الجديد، لتتحول الأصالةُ إلى قيمةٍ جماليةٍ منذ القَرْن 18. وقد ظلّ الإبداعُ الأدبي منذ قرون خاضعًا لقيمة ترتبط بمُحاكاة القدماء، وآثار ذلك واضحة في النهضة والعصر الكلاسيكي، لذلك كان الأصيل يبدو غريبًا في تلك الحقب. ومع ذلك، ظلّت أشكال تقويم الإبداع تتمظهرُ مع مونتاني في المقالات التي ظهرت بين عامَيْ 1560 و1595 لترسمَ نَمُوذَج كتابة جديدة، كما طالب كورناي بنصيب إبداعه في اعتذار للفنان (1637). وعلى العموم، فالمُحدثون يقطعون مع ضرورة المُحاكاة، إذ حدث تحول القيم بين عامَيْ 1740 و1770 بإنكلترا وفرنسا وألمانيا باستقلالية الأدب والدعوة إلى الأصالة، إذ عبّر بودلير في القَرْن 19 عن حلم الانغماس في أعماق المجهول للعثور على الجديد، وكانت إرادةُ الرومانسية ثورةً شعريةً، أما في القَرْن 20 فقد أصبحت الأصالةُ قيمةً مُهيمنةً على الإبداع الأدبي والنقدي، لتُطبق على المُحتوى كما على الشكل والأُسلوب.

ويلجُ المفهوم الأدب لإعلان استقلالية النماذج، وهو ما عبَّرت عنه أحلام لانسون في (تاريخ الأدب الفرنسي) (1895-1912) حين نوّه بمزايا الكتّاب الكبار من منظور الأصالة، مع أنَّ المُؤسَّسة ظلَّت تحتفظُ

بإبهام الصفة لعدم تحديد الجديد وغير المُنتظر والدقيق، ليظل التلقّي وحده محكّ الأصالة الشخصية، ضد النحل والسرقة، مع أنَّ الأصالةَ لا تقتضي صفة الجمالية العالية، لأنَّ كلّ نصّ يُحاولُ أن يكونَ أصيلًا بالنسبة للأعمال السابقة والمُحايثة، بقدرته على إنتاج تنوع معانٍ بالنسبة لدرجة صفر افتراضية للُّغة، منذ ليوسبيتزر ومع ذلك، تظلّ الأصالةُ مُرتبطة بإحالتها على النماذج المهيمنة على ثقافة ما، ولا يُمكن عدّها كذلك في حد ذاتها.

**التَّقاطُعات:**

النسخة؛ المخطوط؛ الشرعيَّة؛ الاستشهاد؛ القيمة؛ الجمالية؛ المحاكاة؛ الثوابت؛ النهضة؛ الكلاسيكية؛ النَّمُوذَج؛ النَّمط؛ الشكل؛ الأُسلوب؛ التلقي؛ النحل.

Copie; manuscrit; Valeur; Esthetique; imitation;argumentation; Forme.

**المصادر:**


- طيب تيزيني، **من التراث إلى الثورة**، دار ابن خلدون، بيروت، 1976.
- إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971.
- سعد البازعي، **ثقافة الصحراء**، العبيكان، الرياض، 1991.
- صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- MORIN, E., *Pour entrer dans le XXI Siècle*, (éd.) Seuil, 2004.
- SERRES, M., *Le tiers-instruit*, (éd.) Gallimard, 1991.
- RUHLEN, M., *L'origine des langues*, (éd.) Gallimard, 2007.


## الاستشراق Orientalisme

دراسةُ الشرق من منظور الغرب، بِوَصْفِها امتدادًا لمنطق إمبريالي بسمات سلبية لشكل من أشكال السيطرة والتفوق، ومع ذلك فالاستشراقُ حركةٌ مناوئة وغير مُوحدة لا تؤكّد ولا تدعم. وقد تحولت على يد إدوارد سعيد في (الثقافة والإمبريالية) (1993) و(الاستشراق) إلى نقد الاصطلاح وتمثيليات تُمليها مَحْكيات الشرق بمجاله الجغرافي الذي يُحيلُ على حوض المتوسط والشرق الأدنى؛ أي: إلى الإمبراطورية العثمانية التي تشمل العالم الهيليني القديم والإمبراطورية الرومانية الشرقية. وهذه الأراضي مثّلت عَلاقة الآخر بأُوروبا الغربية. من ثمَّ، واجه الاستشراق عَلاقةً مُعقّدة ومُبهمة بالمنطقة، بسبب دور المصادر الثقافية وهويته المُختلفة. لذلك ارتبط الاستشراقُ الأدبي بتقاليدِ الحجّ إلى الأرض المُقدسة وأغاني العصر الوسيط والصليبية، لكنه تطوّرُ مع عمل ماركو بولو في القَرْن 17 بتعدد البعثات العلمية والتجارية، وحرب الأتراك والإمبراطورية المسيحية، لتزدهر في القَرْن 18 مَحْكيات الرُّحل والتركيات الأدبية، ثمَّ الموسيقية والفنّية، لحقت بهما ترجمة كالان (ألف ليلة) (1704) ليظهر شرق فانتازي مع الرسائل الفارسية (1721) لتمتزجَ بالشرق العلمي للأنسكلوبيديا التي تقدّم معلومات تاريخية وفلسفية وفلكية. ولكن الاستشراقَ الفعلي ظهر مع الرومانسية،

إذ يمتدّ تقليد الرحلة إلى إيطاليا وإلى حوض المتوسط مع شاتوبريان (خط باريس القدس) (1811) بِوَصْفِه نَمُوذَجًا مسيحيًّا، تليه الرحلة إلى الشرق التي أصبحت نوعًا أدبيًّا عندَ لامارتين ونيرفال وفلوبير وكوتييه ورينان، إذ كتب هيغو (المشارق) (1829) مُبرزًا الغرائبية والألوان المحلّية فضلًا عن دور لاكروا.

من ثمَّ، يكتب معجم لاروس (1874): (لا شيء يعرف بشكل سيّئ أكثر مما نُطلق عليه هذا الاسم)، ومع ذلك يكتب لوي برنار (سراب الشرق) (1909) واصفًا مُتخيلًا، لتظهر صور أُخرى بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية (1914-1918) وترجمة ثانية للوي مادروس لـ (ألف ليلة)، ثم للوي ماسينون عن فارس (1922)، ويرى إدوارد سعيد في (الاستشراق) أنَّ الشرقَ كما قدّمه الغربُ يُعدّ خيالًا أكثر منه رسمًا، وتقديمًا استعماريًّا وفضاء فانتازمات سياسية شَبَقية، إذ علينا تمييزه في مَحْكيات رحل، يظل الشرقُ في الأدب فضاء بحث عن الذات بدلًا من اكتشاف الآخر.

**التَّقاطُعات:**

الحفريات؛ الاستعمار؛ ما بعد الاستعمار؛ الغرائبية؛ الرحلة؛ الآخر؛ الاختلاف.

Archéologie; Colonialisme; Exotisme; Voyage.

**المصادر:**


- نجيب العقيقي، **المستشرقون**، دار المعارف، القاهرة، 1937/ 1964.
- أنور عبد الملك، «الاستشراق في أزمة»، **مجلة ديوجين**، رقم 44، 1963.
- عبد الله العروي، **الأيديولوجيَّة العربية المعاصرة**، ماسبيرو، 1976.
- دوغلاس ليتل، **الاستشراق الأميركي**، تر: طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- BERCHET, J.C., *Le voyage en Orient Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX siècle*, Paris, Laffont (Bouquins), 1985.
- HENTSCH, T., *L'orient imaginaire. La vision Politique occidentale de l'Est méditerranéene*, Paris, Minuit, 1988.
- MARTINO, P., *L'orient dans littérature française au XVII et au XVIII siècle*, Paris, Hachette, 1906.
- MOUSSA, S., *La relation orientale*, Paris, Klincksieck, 1995.
- SAID, E., *L'orientalisme*, Paris, Le seuil, 1980.


## التوجيه Orientation

1. يرى هلمسليف أنّ التوجيه حركة منطقية.

2. يكونُ التوجيه استثمارًا إضافيًّا وضيقًا يُزاد على العَلاقة النَّمطية الموجودة.

3. من هُنا يستعملُ تحول غير توجيهي ليُعبّر عن عَلاقة بين وحدتين تعودان إلى نظامين أو قضيتين مُختلفتين على خلاف تحوّل توجيهي توليدي أو تاريخي.

**التَّقاطُعات:**

النزعة؛ الملاحظة؛ المنطق؛ النَّمط؛ العَلاقة؛ الاستبدال؛ النظام؛ التوليد.

Logique; Tendance; Relation; Type; Ordre; Observation.

المصادر:
- أدونيس، **الثابت والمتحول**، دار العودة، بيروت، 1978.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، 1986.
- GADAMER, H.G., *Verité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- GIRARD, R., *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette, 1998.

## المعارك الأدبية Querelles (Litt)

تُطلقُ المعارك الأدبية على صراعات نظرية تخصّ نقاشات الأفكار بشأن مفاهيم الأدب، وتُقدم مادة تبادل كتابات جدالية، وقد استُعمل التعبير خُصُوصًا منذ عصر النهضة إلى نهاية القَرْن 18.

وإذا كانت العصورُ الوسطى قد اخترقتها المعاركُ الفلسفية للكلّيات، فإنّ أُولى المعارك الكبرى التي سجّلها تاريخ الأدب تعود إلى بداية القَرْن 15 ذلك أنَّ الجزء الثاني من رواية الوردة كان كتابًا مشهورًا في نهاية العصر الوسيط، لأنَّ كاتبه الثيولوجي عالج موضوعَ العشق والعواطف، كما أنَّ كريستين دوبيسان في مدينة النساء (1404) تُدين بعض النساء بإثارة نقاشٍ بشأن الزواج، وهذا أثار معاركَ النساء في نهاية القَرْن 15، معركة شيشرونية، بشأن الجمالية الأُوروبية لمُحاكاة النَّمُوذَج الوحيد، وهو نقاش عبر تاريخ الأدب اللاتيني الجديد، يُغذّي معارك القدماء والمُحدثين، ليصل إلى الكلاسيكية والأصالة. أما القَرْن 16 فكان يستهدفُ هيمنة الإناسة الإيطالية.

وفي القَرْن 17 دخلت الدول في نقاش الأدب مع رسائل بلزاك (1624) ومعارك السيد (1637) ومعركة الأكاديمية ومعركة العجائبي (1650) مع كتاب التراجيديا والملحمة المُستلهمين للمسيحية، ومع بوالو في فن الشِّعر (1674). وكذلك استغلّت لُغة البلاط معركة الفرنسية ولُغة التقليد اللاتينيَّة، وتدخل الأكاديمية في براعة اللُّغة الفرنسية (1683) وظهور راسين ضد بيرو (1674) وإعلان اليسوعيين والجانسينيين عداوتهما لمتخيل باسكال، ومعركة تارتوف المسرحيَّة (1694). ومعركة شارل بيرو، ومعارضتها قرن لويس الكبير (1687) انتصارًا للمُحدثين.

وكذلك أثار القَرْن 18 معركةَ الأنوار بين الفلاسفة وبين روسو ومُناصريه، ثمَّ معارك المُهرّجين بشأن الأوبرا، بين روسو وغريم مُنتصرين للأوبرا الإيطالية (1752-1754).

وخاض القَرْن 19 معركةَ الرومانسية (1830) مع هيغو وحلفائه، ثم معركة النقد الجديد (1960) لتصبح القيمُ جمالية (تمييز الأنواع - احترام القواعد) دفاعًا عن الفنّ الحقيقي ورهاناته كظاهرة مُستمرة تُبَنْين الحياة الأدبية.

### صراع القدماء والمُحدثين:

صراعٌ ينشبُ بين الأجيال الأدبية

بشأن مُمارسة أدبية وقواعد ورؤى فنية.

وصراع القدماء والمُحدثين صراعٌ يستمدّ شرعيته من تطورية تاريخ الأفكار والتيارات.

وصراع جدلية التجاوز والمُحافظة في الإنتاج الأدبي الذي يُهادنُ ماضي الجماعة السوسيو-ثقافية وحاضرها أو يثور عليهما.

ويرتبطُ صراع القدماء والمُحدثين بالمفاهيم المُكونة لكينونة أدبية ما.

**التَّقاطُعات:**

الأكاديمي؛ الحقل الأدبي؛ المدارس؛ البِنيويَّة؛ الأنوار؛ النقد الجديد؛ الشِّعرية.
Académies; Champ littéraire; Ecoles littéraires; Féminine (Littérature); Jansénisme; Jésuites; Lumières; Nouvelle critique; Poétique; Quiétisme; Théâtre.

المصادر:


- مصطفى ناصف، **خصام مع النقاد**، النادي الأدبي، جدة، 1991.
- مصطفى صادق الرافعي، **المعركة بين القديم والجديد**، م.التجارية، القاهرة، 1965.
- محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد**، دار الثقافة، البيضاء، 1982.
- ب. أرمسترونغ، **القراءات المتصارعة**، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008.
- LAZARD, M., *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.
- LIBERA, A. de, *La querelle des universaux: de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1996.
- COLL., M., *La querelle des Bouffons*, textes réunis par D. Launay, Genève, Minkoff, 1973.
- *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes, Actes du XVI colloque du C. M. R. 17*, publ. Godard de Donville,-R. Duchéne (dir.), Marseille, CMR 17, 1986.

# P

**عقد القراءة** **Pacte de Lecture**

مفهومُ العقد واتفاق القراءة يستعمله علم السرد ومنظّرو القراءة لوصف العَلاقة بين السارد والمسرود له وبين الكاتب والنص والقارئ، إذ يتعلقُ الأمر بتعريف شامل لاتفاق شراكة بشأن نصّ، لإيجاد انسجام بين المادة وأهداف النص وبين المعارف وأهداف القراءة. فعبارة (كان يا مكان) تدلّ على نوع حكاية تُقدمُ أحداثًا فانتازمية أقلّ احتمالية أو مُحتملة، إذ على القارئ أن يقبلها حتى يجري النصّ مجراه. وهذا المثال يبرزُ مبدأ عقد القراءة ويُلخّصه، حين يبدأ لوكليزيو عمله (التقرير الشفوي) بـ (كانت المرأة الصغيرة)، أو حين يتلاعب لاكلو بالمُقدّمات في (العَلاقات الخطرة) المُتناقضة، فهذا يبرزُ أنَّ إعلان النيات الصريحة للكاتبين يُعد تعاقدات مُؤسَّسة لاتفاق ضمني، يُمكن إخضاعه لكل أشكال التعقيد. وهكذا نجدُ بالنسبة للمتخيل الروائي أنَّ عقدَ القراءة يتمظهرُ في عَلاقة السارد بالمُتلقّي المُفترض مع ج. برانس، وفي نوع السّيرة الذاتية عندَ لوجون (1973) الذي أدخل عقد سيرة ذاتية يعرفه بأنه تأكيد للهوية بين كاتب واقعي وشخصية رئيسة، فالتفاهمُ بين الكاتب والشخصية يقتضي ثقةَ القارئ والكاتب.

أما عقدُ الروائيَّة فيعترضُ على ذلك مبدئيًّا، لرفضه هذه الهوية واندراجه في المتخيل، وإن كانت الحدودُ مائعة بينهما. من ثمَّ، تواجه كل النظريات طريقةَ القارئ ووظيفته في مواجهة النصّ وحرية فعله وتجاربه ومعارفه. من هُنا، يظهرُ مفهوم (أفق الانتظار) أو بلاغة القارئ، في مواجهة بلاغة النص لإنجاز عقد القراءة، لأنَّ الإنجاز المثالي للعقد الذي يفترضه النص، يبدو شرطًا لقراءته الجيدة. لهذا، تُحدّد المُعارضات أو السّخرية هذا العقد الذي ينطبقُ على كل النُّصُوص وكل العصور. فالتعاقد يُشيرُ إلى واقع ضمني غالبًا، لكنه فعلي عمليًّا. لهذا نجد ديكارت في **خطاب المنهج** (1637) يقترحُ كتابته بوَصْفِه قصّة، إذا ما أحببناها عدَدْناها خُرافة، فالتلاعب يوجد في قلب الضمني

والإبداعي، وهذا لا يجعلنا نتجنّب المفهومَ أو استعماله آليًّا في تلقّي العروض الفنية أو الأعمال المسرحيَّة أو السينمائيَّة.

**التَّقاطُعات:**

النوع؛ القراءة؛ السرد؛ العتبات؛ التلقي؛ البلاغة؛ السيرة؛ النوع؛ النظرية.
Genres; Incipit; Lecture; Narration; Péritexte; Réception; Rhétorique; Théories de la narration.

**المصادر:**


- فؤاد مرعي، **مقدمة في علم الأدب**، دار الحداثة، بيروت، 1981.
- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- محمد كامل الخطيب، **المغامرة المعقدة**، وزارة الثقافة، دمشق، 1976.
- GOLDSCHLAGER, A., *Le contrat de lecture; Stendhal et le livre, Canadien Review of Comparative Littérature*, 19, n°1-2, 1992.
- JAUSS, H.R., *Pour une herméneutique littéraire* [1982], Paris, Gallimard, 1988.
- LEJEUNÉ, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MOLINIE, G. & VILLA A., *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.
- PRINCE, G., «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 1973, n°14.


## العجالة Pamphlet

يُعدّ الاصطلاح كتابة موجزة، في الغالب، تعودُ إلى نوعٍ جدالي مُحرر بحسب طابع الاستعجال، لهذا فهو يندرجُ في أشكال متعدِّدةٍ حجاجيَّة (الدعاء/ الرسالة/ الحكاية/ الإقناع/ المقال/ الحوار/ الكاريكاتير/ التسبيح) كما يكتسي مظاهر مُختلفة كالمنشور والمُلصق والكتاب ومقال الصحافة.

وقد اقتُبس المُصطلحُ الفرنسي (Pamphlet) من الكلمة الإنكليزية (Pamflet) في القَرْن 17 التي اشتُقَّتْ هي أيضًا من اسم كوميدي انتقادي لاتيني في القَرْن 12. ويشمل اصطلاح مجال المُهاترة دفاعًا عدوانيًّا عن وضع عبر وسائط النقد والسّخرية والعُنف الكلامي. لذلك، يصعب توثيقُ وجوده لامتزاجه بالأُصول الجدالية، لكن سِياقَ الحرب الأهلية خلال حرب السنوات المئة (1422) حوّل التراسلات إلى أهاجٍ، ومع ظهور المطبعة كانت فرصة توظيف النوع بين أنصار الإصلاح وخصومه، مع إيرازموس (1511) أو كلفان (1543)، وسيلة انتشاره عبر أُوروبا، يجد هواه في أدب الأفكار للقرن 18 مع فولتير (1752) وخلال القَرْن 19 مع تكون الرأي العام لنقاش سياسي فرض النوع نفسه طريقةً خاصّةً وعنيفة، ليُحرر في مقالات مع بول لوي كوري (1824) وشاتوبريان في انتقاد بونابارت الأول (1852) وانتقاد هيغو لنابوليون الثالث (1852) و زولا في (أتهم) (1898). وظلَّ النوع مُستعيرًا مع بيكي في (دفاتر الكانزين) وبروتون في (الجثة) وسيلين في (ترهات شناعة)، ليفقد النوع استقلاليته بسبب تمكّن الصحافة من الرأي العام، لكنه ظل حيًّا من خلال ما يطلق عليه (رسالة مفتوحة إلى).

ويُعدّ النوع تعبيرًا عن زمن الأزمة، لكنه غير مدروس لاندراجه في تاريخ الأفكار أكثر من تاريخ الأدب، ولانفعاليته فإنَّ إقناعه يعودُ إلى البيان النَّمُوذَجي، وهو نمطُ كتابة معرض لمُشكلات نقدية، تعودُ إلى شروط الكتابة والتلقي. وإذا كنا نرى الأدبَ يسهمُ في التسامي، فإنَّ النوع يُعدّ صغيرًا يجاور القدحيات، لاستفادته من نشر واسع وقيمي أحيانًا. ذلك أن تحريرَ النوع يعود إلى كُتّاب ينتقمون من افتقادهم لعلو كعب الكُتّاب الكبار.

والتوزيعُ المُؤسَّساتي بين جدالية مشروعة وانتقاد يقومان على عقلنة الحُجج والهجوم الشخصي أو فضائحيتهما، لكن الصعوبةَ الملموسة تقومُ على كون الانتقاد يُرَغْمُ النقد على أخلاقية وجمالية، لتقدير نجاح أُسلوبي، يُمكنه خلق تعقيد ضمني لما يُعبرُ عنه. فالرهانات المُتجاوزة (ضد أو مع) يُمكنها إثارة ولوج ميدان مُحايد لنقاش الأُسلوب، من خلال قراءة أو إعادة قراءة النُّصُوص برهانات مُضادة لا يُمكنُ أن ترقى إلى التقدير الأُسلوبي، فالأدب أثر حاسم بالنسبة للانتقاد بِوَصْفِه الشكل الأقصى لجره إلى التشكيك في تقدير أحادي غائي الذاتية النصية.

**التَّقاطُعات:**

الرقابة؛ الخطاب؛ السياسة؛ الالتزام؛ الأيديولوجيَّة؛ المثقف؛ الجدالية؛ الدعاية؛ النقد.

Burlesque; Censure; Discours Politique et littérature; Engagement; Idéologie; Intellectuel; Manifeste; Polémique; Propagande; Satire.

**المصادر:**


- إبراهيم شحادة الخواجة، **شعر الصراع السياسي في القَرْن الثاني الهجري**، كاظمة، الكويت، 1984.
- عيسى فوزي سعد، **الهجاء في الأدب الأندلسي**، دار المعارف، (د.ت).
- ANGENOT, M., *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- JOUHAUD, C., *Mazarinades: La fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.
- SAWYER, J., *Printed Poison. Pamphlets; propaganda, faction politics, and the public sphere in early XVII th c.*, Berkeley, University of California, 1990.


## المُفارقة Paradoxe

نُعطي، عمومًا، المُفارقة معنيين، فالشائعُ هو ربطها بملفوظ يصدمُ الحس المُشترك، بذهابه إلى مُعارضة الرأي القائم للقيمة؛ إذ يتعلقُ الأمر بالمعنى الاشتقاقي في اللُّغات اللاتينيَّة، أما المعنى الدقيق والمنطقي فالاصطلاح يشتغلُ استدلالًا ينتهي إلى خلاصة فاسدة أو عبثية أو مُتعارضة فيما بينها أو بمنطق استدلال يغلبُ الواقعي أو الظاهر للخطإ المنطقي في استدلاله، بحسب باريل في كتاب (المُفارقة والنظام، بحث في الفانتاستيك الاجتماعي) (1989).

ويُمكننا على غرار ميكائيل ريفاتير إدخال تمييز إضافي بين المُفارقة المنطقية والمُفارقة الأدبية، لنجدَ أنَّ

الأخيرةَ لها خُصُوصية مُفاجئة للرأي العام بمُخالفتها، وكذا بإبراز حقيقة عميقة تحت غطاء عبثي في حين أنّ المُفارقةَ المنطقية على خلاف ذلك، تنطلقُ من مُقدمة مقبولة لبلوغ خلاصة غير مُنتظرة وغير مقبولة.

وبين القَرْنين 5 و2 قبل الميلاد، اهتمّ اليونان بالمُفارقة وخُلاصتها فمن هذا العصر انطلقت المُفارقةُ المعروفة للكاتب (أخيل والسلحفاة)، وإلى جانب هذه المُفارقات الفلسفية نما النوعُ الأدبي المُقرظ للمُفارقة، حيث نجد السوفسطائي جورجياس الذي ينسبُ إليه فيلوشراط أبوة المُفارقة، بحكم أنه كاتب مدح هيلين طروادة مُعارضًا للمدائح البلاغية التقليديَّة السلبية التي سببت حرب طروادة، كما قام أفلاطون، في المائدة بتقديم تقريظ مُفارق للأسيباد كما تسلى كتاب بتقريظ ذبابة، وهذا الموروث المزدوج فلسفيًّا وأدبيًّا، هو ما اقتفته المُفارقةُ الوسيطيّة والنهضوية، تقريظ الجنون لإيرازموس (1509)، مُدافعًا عن الجنون للتشكيك في منطق الأشياء. ويلحقُ به تقريظ الشيخوخة لدولي، والحمار لباسيرا، والجبنة لميلانشتون، كما عدد مونتين أشكال المُفارقة (1595-1580). من ثمَّ، انطلق التقريظُ المُستعار لكي لا يفترق عن البلاغة الجدالية والفلسفية مع باسكال (1657-1656) ورسالة عن العميان (1749) لديدرو ودون جوان لموليير (1665) ومُفارقة الكوميدي (1773) لديدرو، فمن أجل تمثيل العواطف على المُمثل ألّا يكونَ ضحيتها، لأنَّ ذلك كان حُجةَ الكنيسة ضد المسرح.

ومنذ نهاية القَرْن 19 إلى الآن، ظلّ الأدبُ والفنون مجالين خصبين للمُفارقة، مع كبار الكتّاب السُّورياليّين خُصُوصًا والفوتوغرافيّين عمومًا، ومع أ.أ.بو في الاغتيال الثلاثي لزقاق مورغ 1841، كما استغل الخيال العلمي المُفارقة مع أسيموف. لذلك، كان ملفوظ المُفارقة مُرتبطًا بالتعلم، لاقتضائه قدرةً بلاغيةً وطقوسًا اجتماعية، لتأكيد خطاب مُضاد ساخر، بقدرة مُعارضة دون انغلاق في منطق احتجاج.

**المُفارقة:**

1. تناقضُ ظاهري لا نلبث أن نتبينَ حقيقته.

2. المُفارقة ذات أهمية خاصة بحكم أنها لُغة شاعر، لا مُجرّد مُحَسِّن بديعي.

3. المُفارقةُ إثبات لقول يُناقِضُ الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام.

**الفارق:**

1. مسافةٌ مُدركةٌ حدسًا بين التلفظ والمعيار، في شكل (شفرة لسانيَّة/لُغة عادية/لُغة علمية).

2. مفهومُ الفارق مفهوم خطأ، مرفوض ومُنْتَقَدٌ في النظرية الأدبية المُعاصرة.

3. يرتبطُ مفهوم الفارق بالأُسلوبية؛ إذ يظهر فيها مفهومًا أساسيًّا.

4. يلتقي البعد المعيارَ، حيث تعرف اللُّغة الأدبية بأنها فارق بالنسبة للُّغة العادية.

**المُعارضة:**

1. تُشيرُ المُعارضة، بمعناها العام، إلى مفهوم إجرائي، في علاقته بوحدتين كيفما كانتا، على أن تسمح هذه العَلاقة بتقاربهما دون قدرةٍ على تحديد هويتهما.

2. تنطبقُ المُعارضة بالمعنى الضيق على عَلاقة من نمط (أو/أو)، وتقوم على محور يُنسق بين وحدات الصف نفسه.

3. يتميزُ محورُ المُعارضة ومحور الفرز عند «جاكبسون»، من محور التناقضات أو محور الترتيب.

**التَّقاطُعات:**

الجنون؛ المعيار؛ البلاغة؛ الرواية البوليسية؛ النقد؛ الأيديولوجيَّة؛ المعارضة.
Doxa; Folie; Idéologie; Norme; Rhétorique; Roman policier; Satire.

**المصادر:**

- ميويك سي، **المفارقة وصفاتها**، موسوعة المُصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، 1990.
- محمد بن حسين، **المعارضات في الشّعر العربي**، النادي الأدبي، جدة، 1980.
- إبراهيم عوضين، **المعارضات في الأدب العربي**، القاهرة، 1981.
- نوفل محمد محمود قاسم، **تاريخ المعارضات في الشّعر العربي**، الفرقان، بيروت، 1983.
- DANDREY, P., *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997.
- MARGOLIN, J.-C., «Le Paradoxe est-il une figure de rhétorique?», *Nouvelle revue du Seizième siècle*, 1988, no 6, p.5-14.
- RIGOLOT, F., *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972.
- COLL., M., *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, R. Landheer et P.J. Smith (éd.), Genève, Droz, 1996.

## الاستبدالية Paradigmatique

1. يُطلقها هلمسليف على النظام والقضية في سيميائيَّة (باراديغماتية) و(سانتاغماتية)، وتؤسس هذه الثنائيَّةُ على نمط عَلاقة تطبعُ المحورين، إذ إن الوظائف التي تتموضعُ على المحور الأول تُعدّ عَلاقات فقد الروابط المنطقية، من نمط: «أو... أو»، في حين أنّ الوظائف التي تتموضعُ على المحور (السانتاغماتي) هي عَلاقات روابط منطقية، من نمط: (و... و).

2. تقوم السيميائيَّةُ الأدبيةُ على إسقاط المحور الأول على الثاني، وهي طريقةٌ تطبع من وِجهة نظر جاكبسون عالم وجود عدد كبير من الخطابات الشاعرية.

3. عَلاقات يُقارب بينها في الذاكرة الاختلاف والتماثل، مثال ذلك: (كنت جالسًا مُستلقيًا حين دخل شيخٌ شاب، وقال لي: في يوم ما كان الليل).

**الاستبدال الجزئي :**

1. عملية تقومُ على تغيير جزءٍ بآخر في تعبير ما على نحوٍ يُبقي هذا الأخير مقبولًا.

2. يخضع منطق الاستبدال الجزئي لبلاغة إنتاج الإبداعية التحولية.

3. يسمحُ الاستبدال الجزئي بالتحوير؛ إذ يُساعدُ على التطوير.

**التَّقاطُعات:**

القضية؛ السيميائيات؛ العَلاقة؛ الوظيفة؛ المنطق؛ الخطاب؛ التماثل؛ البلاغة.

Logique; Discours; Rhetorique; fonction; relation; Semiotique.

**المصادر:**

- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- فان دايك، **النص والسِّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- **المرجع والدلالة في الفكر اللِّساني الحديث** (جماعة)، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1988.
- HJELMSLEV, LOUIS , *Prolégomènes à une théorie du langage*, (éd.) Minuit, 1968.
- BANFIELD, A., *Nouvelles phrases sans parole*, (éd.) Seuil, 1995.
- SCHOR, N., *Lectures du détail*, (éd.) Nathan, 1994.

## الأدب الملحق Paralittérature

يُشيرُ الاصطلاح إلى إنتاج مطبوع يتوجّه إلى الاستهلاك وملء أوقات الفراغ، وهو ما لا يحظى بتقدير المُؤسَّسة الأدبية كما يُمكن مقابلته بالأدب الشَّعبي وأدب الجماهير وأدب التصنيع أو أدب الاستهلاك الواسع وأحيانًا الأدب المضاد.

ويتعلقُ الأمر بروايات شريط القصة المُصوّرة وأغاني الشارع ومسرحه وسيناريو الأفلام والدراما التلفزية.

لقد خصَّصَت زيرزي لاصال (1967) ندوتها مُحاورة الأدب المُلحق لاستعمال الاصطلاح، مُكوّنة أهمّية تاريخية لظاهرة لا تسمحُ بتحليلها، مع وجود أشكال مكتوبة منذ القَرْن 19 وثورة الصحافة الكثيفة وهو ما أطلق عليه سانت بيف: الأدب الصناعي للميلودرامات والأغاني الشَّعبية ورواية المسلسلات (1840). ومع ذلك، تُهيمنُ الرواية على الأدب الملحق (رواية مسلسلات/ رواية الحلقات/ رواية الصورة/ رواية المشاهير) في المدّة المحصورة بين عامَي 1840 و1930، وهي التي تحوّلت إلى مُسلسلات تلفزية اليوم.

**التَّقاطُعات:**

الشريط المصور؛ الأغنية؛ المسلسلات؛ الوسائطيات؛ الشَّعبي؛ الرواية المصورة؛ الخيال؛ المَحْكي؛ النوع.

Bande dessinée; Best-seller; Chanson; Colportage; Fantastique; Feuilleton; Médias; Mélodrame; Polulaire (Littérature); Roman-photo; Roman policier; Scienc-Fiction; Vaudeville.

**المصادر:**

- سعيد علّوش، **الفن التاسع، نهارات الحكي**

في شريط القصة المصورة، دار أبي رقراق، الرباط، 2003.
- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، دار الساحل، الرباط، 1994.
- BLETON, P., Ça se lit comme un roman policier, Québec, Nota Bene, 1999.
- BOYER, A.-M., *La paralittérature*. Paris, PUF, 1992.
- COUEGNAS, D. *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- SAINT-JACQUES, D., «les institution du texte, pour Jacques Dubois», Bruxelles, Labor, 1999, p.11-34.
- COLL., M., *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.

## البرناسية Parnasse

تيار شعري يرتبطُ بمنتصف القَرْن 19، إذ كانت مبادرات نشر أحسن أشعار المرحلة تحت عنوان البرناسية المُعاصرة أو مجاميع أشعار جديدة (1866)، من بينها نعثرُ على ما يزيد على عشر قصائد لبودلير وسبع لفيرلين وعشر لمالارميه، وقد لقيت المُنتخبات ترحيبًا من رامبو (1870) قبل نشر الجزء الثاني (1871) ثم الثالث (1876).

لهذا لم تكن البرناسية مدرسة تتجمعُ حول رائد وتخضعُ لعقيدة، كما أنّها ليست تيارًا يتوسّطُ بين الرومانسية والرمزية، لأنّ نعت البرناسية ينصبّ على نمطٍ شعري يطبعه الوفاء للشكل الشّعري التقليدي بهمِّ الدقة الشكلية وعبادة (الفنّ للفنّ).

**التّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ الحقل الأدبي؛ التقهقر؛ المدارس الأدبية؛ الالتزام؛ الطبيعة؛ الشّعر؛ الرومانسية؛ الرمزية.

Art pour l'Art; Autonomie; Champ littéraire; Décadence; Ecoles littéraires; Engagement; Naturalisme; Poésie; Romantisme; Symbolisme; Ballade; Fantaisie.

**المصادر:**

- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار النهضة، مصر، 1971.
- عبد الحكيم حسان، النظرية الرومانتيكية في الشّعر، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- سولنيه ف.ل.، الرومنطيقية في الأدب الفرنسي، تر: أحمد دمشقية، منشورات عويدات، بيروت، 1960.
- جورج كينيدي، النقد الأدبي الكلاسيكي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- BADESCO, L., *La génération poétique de 1860,* 2 vol., Paris, Nizet, 1971.
- GRIVEL, CH., «Matériaux pour servir à l'examen sociologique de la poésie à la fin du second Empire», *Néophilologues, janvier 1966, p.44-58.*
- MARTINO, P., *Parnasse et symbolisme,* Paris, Armand Colin, 1967.
- PONTON, R., «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse», *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p.202-220.

## المعارضات Parodies

تُعدّ المعارضة مُحاكاة نَمُوذَج يُعدّل معناه الأساسي، وتعمد إلى تحويل النصّ لغرضٍ هزلي أو نقدي؛ إذ تنطبقُ على كلّ عناصر تكون معنى المادة الأدبية، ومن ذلك موضوع المسرح أو الإيقاع أو الأُسلوب وحركاته، عبر تنظيم وأعراف نوع، تُشير إلى تحويل يُمكن أن يكونَ مُفيدًا ومُتميّزًا. والمُعارضة كشف وتحويل ساخر

للمُحاكاة ولكل شكل من أشكال المُؤسَّسة الأدبية التي تفرضُ طقوسًا قوالبيّة ربّما لا تسمحُ بالانحراف.

لهذا، تُعدّ المُعارضة حاضرةً في عصرنا في الصحافة والنشر، مُتعايشة مع الأشكال المُعتمدة للأدب، وكانت مع أريستوفان أنماطًا مُتعددة للاحتجاج على السلطة الرمزية للُّغة وفي المجال الأدبي يخوضها الكُتّاب بِوَصْفِها تقليدًا نقديًّا على طريقة مُعينة لإنجاح مسرح التسلية الإغريقية والرومانية؛ إذ تستمرّ آثارها في الأساطير والنُّصُوص الكبرى والحكايات والخُرافات، وهي في عمل رابليه تعمل عملًا مضادًّا للرومان مع شارل سوريل (1633).

وفي القَرْن 18 ازدهرت المُعارضة مع «أ. ديما» في (هنري الثالث) للاستهزاء بالأنواع النبيلة، وقد عُدّ النوع مُجرَّد عملية بسيطة وبلاغية كالإبداع. وهي عند شيشرون وكونتليان ومارسي طريقة فكاهية بلا قيمة، وإن كان الشكليّون ومنظّروهم يرون خلاف ذلك من خلال المظهر التناصي للمُعارضة مع شكلوفسكي، لأنّها تنظمُ العَلاقة بين نُصُوص مُتعدِّدة ومنظّريها مُشدّدة على تقادم الأشكال. من ثمَّ، تُسهم في تجديدها مع مدرسة تارتو إذ يرى لوتمان أن أثر تلازم إخراج النُّصُوص المُتناقضة في النصّ الفنّي يدفعُ الفنان إلى اختيار التنامي الفنّي كما ربطت المُعارضة بأنماط أنثروبولوجيَّة للعكسي والتحويل السِّياقي، بما يكون عنصرَ حِواريةٍ باختينيَّة. فهي نمط مركزي للإبداع منذ نهاية القَرْن 11. لذلك، علينا الإلحاح على استبدالات المُعارضة، لافتراضها مَعْرفة واعترافًا بالأنماط الأساسيَّة، لإسهامها في إعادة تقويم ما يستلهمه تلقّيها الجوهري، لاقتضائها كفاية تأويلية (لموقف/لمُعارضة/لنصّ) يكاد يغفل.

**التَّقاطُعات:**

السلطة؛ الهزلي؛ الحوارية؛ المُحاكاة؛ التناص؛ السخرية؛ النَّمُوذَج؛ التوليفة.

Autorité; Burlesque; Comique; Dialogisme; Fatrasie; Grotesque; Imitation; Intertextualité; Ironie; Modèle; Pastiche; Revue théâtrale.

**المصادر:**


- أحمد زنيبر، **المعارضة الشّعرية**، دار أبي رقراق، الرباط، 2008.
- ع. إسماعيل، **المعارضات في الشّعر العربي**، النادي الأدبي، الرياض، 1980.
- إبراهيم عوضين، **المعارضات في الأدب العربي**، القاهرة، 1981.
- ABASTADO, C., *Situation de la parodie* Cahiers du XX siècle, 1976, nº6.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, [1982] 1992.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The teachings of twentieth Centry Arts Forms*, New York and Lenders, Methuen, 1985.
- ROSE M. A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993.
- SANGSUE, D., *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.

**الكلام** **Parole**

1. يُعارضُ الكلام اللُّغة في الثنائيَّة السُوسيرية، دون أن يتعلّق الأمرُ بمفهوم مُحدّد، لتضارب المفاهيم اللِّسانيَّة وتوقف الكلام عن أن يكون مُصطلحًا إجرائيًّا.

2. يُمكن عدّ الكلام تأويلاتٍ جزئيَّة تتناول:

أ. القصة في تعارض مع النظام، وهي طريقة بنينة كينونة العالم عند هلمسليف، بحيث تشمل مظهرًا من مظاهر الكلام.

ب. الخبر في تعارض مع الشفرة ونتيجة تتولد منه.

ج. الخبرُ في تعارض مع اللُّغة، ويدرك عند «بنفينيست» بِوَصْفِه لُغة يستوعبها وينقلها فاعل مُتكلم.

د. السبق في تعارض مع الكفاية، ويُقابل الكلام في النظرية التوليدية في حدود إلحاحه على مظهر تحقّقه.

هـ. الاستعمالُ في تعارض مع المُسوَّدة، ويُقابل عند هلمسليف ميكانيزمًا سيكولوجيًّا للكلام والأُسلوبية في تعارض مع اللِّسانيَّة، بحثًا عن استغلال كل ما يرتبطُ في الكلام بالاستعمال الفردي.

**التفويض الكلامي:** **Délégation de parole**

1. وضعُ مُعبر حين لا يتكلمُ باسمه، ولكنه يصوّب خطابَ مُعبرٍ آخر أو يرتبطُ بنشاطٍ وظيفي للمُمثل الكوميدي أو يُمارس الفعل اللُّغوي.

2. ومفهوم التفويض الكلامي مهمّ جدًّا إلا أنه سيّئ التعريف ومع هذا، فهو ينقل مقدرة ويُحدّد أنماطها المَعْرفية أو السلطوية، كما يمنحُ الفاعل المعني هامشًا من الاستقلال والنظام.

من ثمَّ، يُعدّ الكلام تلفظًا فرديًّا أو فعل تكلم، نقيض لسان أو نظام لُغوي يجعله مُمكنًا. لهذا، كان التعارضُ بين اللِّسان بِوَصْفِه هدفًا أساسيًّا للألسنيات وبين الكلام يُشبه التعارض بين الشفرة والرسالة.

لهذا، نجدُ له آثارًا في دراسة الأنظمة الدّلالية لعلم السّرد والنظم والقواعد والأعراف.

**التَّقاطُعات:**

اللُّغة؛ المفهوم؛ التأويل؛ الخبر؛ المُسوَّدة؛ الإجراء؛ الأُسلوبية؛ الوظيفة؛ المعرفة؛ السرد؛ المنطق.

Langue; Concepte; Style; Fonction; Connaissance; Logique; Narration.

**المصادر:**


- طه عبد الرحمٰن، **اللِّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1998.
- أبو الحسن الجرجاني، **التعريفات**، التونسية، تونس، 1971.
- أبو حيان التوحيدي، **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1981.
- BANFIELD, A., *Nouvelles phrases sans Paroles*, Paris, Seuil, 1995.
- BARTHES, R., *Le Degrés Zéro de L'ecriture*, Paris, Goutier, 1964.

- ANASTOPOULOS F.S., *L'Ecriture Fragmentaire,* Paris, PUF, 1997.

## الانفعال Passion

من وِجهة النظر الأدبية يُعدّ الاصطلاح في العصر الوسيط إشارةً إلى أشكالٍ درامية، فالمسرحيات التعليمية تعرض في البداية الانفعال العقائدي، ليُصبح القَرْن 15 الأكثر تقديرًا لنوع الخفايا المُركّزة على الملائكة والبعث بأشعار سردية في مسرح يُقدّمه مُمثلون.

ويُحيلُ الانفعال اصطلاحًا على الباتوس (Pathos) الذي يعني الألم والمُعاناة. لذلك، فهو يُشيرُ إلى حالاتٍ انفعالية أو تقلّبات الروح كالحب والحقد والغضب والرغبة أو الحزن. إن فهم الانفعال يعودُ إلى فهم تعقيد يربطُ الروح بالجسد في التاريخ.

من ثمَّ، تُعدّ الانفعالات في الأدب موضوعًا مركزيًّا للشّعريات التي تُحدّد طابع الشخصيّات وبلاغة الأثر الذي تنتجه الأعمالُ في القارئ أو المُشاهد. لذلك، كان أول موضوع للآداب الغربية هو الانفعال في الإلياذة حيث ينشد هوميروس غضب أخيل. من ثمَّ، كان الغضبُ أول الانفعالات التي عالجها أرسطو في بلاغته، لأنها أدواتٌ مُتميزة للإقناع لارتباطها بالآخرين بِوَصْفِها حركةً غريزية فردية، لذلك يجعلها رهان جمالية شعريته، حين يفترضُ تطهير الانفعالات نهايةً تراجيدية. وتعدّ السفسطائيَّة الانفعالات حالة اضطراب تصيبُ النفس المُطمئنة، لذلك تعدل المسيحية المفعول وتجعله ثقلًا يرزحُ تحته الإنسان، لأنها مصدر توبته إذا سمت إلى الحب الإلهي، أما التجمل الطبي فيجعل منها حركة فقد توازن أمزجة، وفي ما بين القَرْنين 16 و17 ازدهرت (أبيقورية) جديدة، تصفُ آثار الأخطار ووسائل ضبطها، وازدهرت أعمال تخيلية تنتقدُ الانفعالات المهيمنة في مخيل موليير، وبِوَصْفِها محرِّكًا تراجيديًّا مع ديكارت في **انفعالات الروح** (1649)؛ إذ ترتبطُ بالمنفعة، وهي مصدر طلاقة وفعل يُمكن أن تكون وسائل للاستعمال. أما اسبينوزا وفلاسفة القَرْن 18 فلا يعدّونها طرائق سلبية للجسد أو الروح، بل مُجرّد أفعال تحولت إلى مراجع أساسيَّة لذاتية القَرْن 19 علينا الإحساس بها بدلًا من مُناقشتها. ومع ظهورِ الرومانسية كان الأدبُ يُدين بعض صورها وسوء استعمالها؛ لأنّ انفعالاتِ الحبّ ترتبطُ بحركات الحياة، لذلك غادرت الانفعالات مجال الأخلاق لتُصبح عاطفة تهمّ الأنثروبولوجي وعلم النفس منذ حُوِّل التواصل غير الكلامي إلى تحليل نفسي يُسائل جوهرها. أما في أيامنا، فهناك عودةُ النفسي والبيولوجي للانفعالات، كما يستمرّ الإنتاج السينمائي في التغذي بإشكاليتها في (انفعال بسيط) أو (انفعال جان دارك).

وتُحاكمُ الانفعالات لحدها من الحرّية الإنسانية والمُمارسة العقلانية، لكنها ضروريةٌ في ربط العَلاقة بالآخرين في الأدب. من ثمَّ، كانت مُراقبتها هدف الفلسفة السياسية والأخلاقية، إذ تندرج نظرياتُ التطهير في هذا الإطار، حتى إن المُحاكاة تُثيرُ حرج التمثيلية حين نتساءل عن تعبير الانفعال وشرعيته أو طبيعته أو اصطناعيته.

وهذا الاحتداد بين الانفعال وتقويمه يطبعُ الحداثة في مُعارضتها للرومانسية الانفعالية، ومصير السيرة الذاتية التي تصرف اهتمامها إلى الصدق أو الفنّ للفنّ الذي يدعو إلى الموضوعية؛ إذ نجد في الحقل الأدبي الحالي أنّ الموضوعاتيات التقليديَّة للانفعالات (حب غير طموح) يزدادُ حدةً في الأعمال الأكثر انتشارًا، في حين تظلّ فكرة انفعال الأشكال علامة بحث فن الأدب، وهذا يذكر بأنّ الانفعالات تكون الأثر الجمالي نفسه.

**التَّقاطُعات:**

التعليم؛ الخفايا؛ الخوارق؛ الفلسفة؛ العقيدة؛ التطهير؛ الجسد؛ المزاج؛ الكآبة؛ الفائدة.

Bible; Didactique; Mystère; Miracles; Philosophie; Religion.

Anthologie; Catharsis; Corps; Humeurs; Mélancolie; Personnage; Romantisme; Utilité.

**المصادر:**

- **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات** (جماعي)، كلية الآداب، الرباط، 1970.
- جمال مقابلة، **اللحظة الجمالية في النقد الأدبي**، أ. النشر، الأردن، 2007.
- رولان بارت، **لذة النص**، تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1988.
- ACCARIE, M., *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge: étude sur le sens moral de la passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979.
- BORDIER, J.-P., *Le jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français (XIII-XVIe s.)*, Paris, Champion; Genève, Slatkine, 1998.
- STICCA, S., *The Latin Passion Play: its Origins and Dévelopments*, Albany, 1970.
- AUERBACH, E., *Le culte des passions Essais sur le XVIIe Siècle français*, Paris, Macula, 1998.
- BODEI, R., *Géometrie des passions: peur, espoir, Bonheur de la philosophie à l'usage du politique*, Paris, PUF, 1997.
- DESJARDINS, L., *Le corps parlant. Savoir et représentation des passions au XVIIe siècle*, Paris-Québec, L'Harmattan-PUL, 2001.
- MEYER, M., *Le philosophe et les passions*, Paris, Librairie générale française, 1991.
- VICENT, J.-D., *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986.

## تولیفة Pastiche

يُشيرُ الاصطلاح إلى مُحاكاة أُسلوب لتطبيقه على موضوع آخر عند جينيت، لذلك يُمكنُ الإحاطة باستعماله من ثلاث زوايا تناول نظام أُسلوبي؛ إذ إننا لا نقوم بتوليفة عمل بل نمارس أُسلوب كاتب أو عصر لا يُعد بالضرورة هزليًّا، وهو ما يُميزه من المُعارضة، وهذا يفترضُ بُعدًا تعميميًّا للسخرية؛ إذ يُمكن أن يكونَ تكريمًا في بعض الحالات، كأدب من الدرجة الثانية أو مُجرّد نشاط لعبي يفترضُ ثقافةً رصينة ومهارةً عالية.

فاللُّغة الحالية تُميزُ التوليف من المُعارضة، ولم يكن الأمر كذلك في القَرْن 18، إذ أُعطيت المُعارضة قِيَمًا سيميانتيكية يُميزها الاستعمال اليوم. وتخصّ التوليفة مجال التشكيل وحده طبقًا للاشتقاق الإيطالي (Pasticco)؛ أي: مزج قطع من الأُصول المُتنوعة، ويجعل معجم لاروس بعد قرن من ذلك المُعارضة نمطًا موسيقيًّا ودراميًّا، رابطًا التوليف بسلسلة من التحقير والبشاعة، وهذا التردد مرده إلى تعريف جد شكلي، والحقّ أنّ كل إنتاج مشفّر مُختص بمَعْرفة وكفاية يسمح بالهزء من أي تواطؤ يعود إلى أولئك الذين يستأنسون بهذا التشفير؛ إذ حين يتعلّق الأمرُ بإنتاجات تدرك أدبيًّا يتمّ التوليف الحق. فَفِي اللحظة التي تفرضُ فيها اللُّغة الأدبية نفسها، تنمو التوليفةُ الأدبية بطريقةٍ مُستقلة إلى جانب المُعارضة، لتوجيه التحويل السّاخر نحو أشكالِ الإنتاج المُتميّز، فالأُسلوب يكون علامات يُحدّد من خلالها كاتب وضعه في الحقل الأدبي، ليُصبح توليفه علامة إلمام التوليفي بالشفرة الخاصة في حضن الشفرة الأدبية عمومًا؛ وبعبارةٍ أُخرى فلا توليفة إلا التوليفة المُؤسَّساتية.

فمنذ بداية القَرْن 20 يتأكد التوليف إلى جانب المُعارضة نوعًا خاصًّا، في حين تفترضُ هذه الأخيرة مَعْرفة حميمة بالعمل الأصلي الذي ينفتحُ على جمهور واسع يكتفي بالآثار الهزلية أو النقدية التي ينتجها نقل تقريبي للإحالات أو عبر تمثيلية الآثار الأكثر خارجيَّة للشفرة. من ثمَّ، ظهرت أُولى التوليفات (1830) جامعة بين النقد الأدبي ومُمارسة الأُسلوب والكاريكاتور. فحين بدأت علاماتُ اللُّغة المُختصة في الظهور مع الرمزية والتيارات التقهقرية، أصبحت التوليفة لا تنفصل عن الإبداع لتعاطي كثير من الكُتّاب لها على طريقة بول فيرلين ثم بروست (توليفات وخليط)، بِوَصْفِها تمييزًا بين الهزء وإنتاج لُغة خاصة تعززتا بشكل خاص مع ظهور مجاميع التوليفات الهزلية في القَرْن 20، لتحول وضع التوليف الذي أصبح نوعًا كوميديًّا مُستقلًا ينفتحُ على الطبيعة الأدبية، لتُصبحَ المُحاكاةُ الأُسلوبية مُجرّد تمرين للجمهور المُثقف، استجابةً للتمدرس الكثيف لقراء يلمون بشفرات الأدب، إلى حدّ استنزاف استراتيجيَّة التميز الأدبي المؤسس على إبداع لُغة فردية.

**التَّقاطُعات:**

الإبداع؛ المُحاكاة؛ التناص؛ السخرية؛ المعارضة؛ المصادر؛ الأنواع؛ الأساليب؛ الطروس.

Burlesque; Création; Littéraire; Imitation; Intertextualité; Ironie; Parodie; Réécriture; Sources.

**المصادر:**

- ابن المقفع، **الأدب الصغير والأدب الكبير ورسالة الصحابة**، البيان، بيروت، 1964.
- المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشُعراء**، تحقيق: علي محمد البجاوي، النهضة، القاهرة، 1965.
- علي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، دار القلم، بيروت (د.ت).

- ARON, P., «Histoires du pastiche les littéraires», in *Regards sociologiques*, 1999, 17-18, p.85-100.
- BILOUS, D., *Mallarméides: les récritures de l'œuvre de Mallarmé, poétique et critique*, Université de Nice, 1991.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil [1982] 1992.
- MORTIER, R., *Pour une histoire du Pastiche littérature au XVII siècle*, Beitrage zur Franzosischen Auflarung und zur spanischen Literatur, Berlin, Academie Verlag, 1971.

## الرعوية Pastorale

يُشيرُ الاصطلاح بالمعنى الواسع إلى كل أنواع الأعمال التي يكون أصحابها (رعاة)، فهو بذلك مرادف (رعوي). أما بالمعنى الضيق فيُحيل على نوع يندرجُ في محدودية رعوية لدرامية تُعدّ نوعًا من التراجي - كوميدي، بإطار ريفي تُرافقه جماعة غنائيَّة ازدهرت في إيطاليا وفرنسا في القَرْنين 16 و17. فالتقليد القديم للرعوية «الفرجيلية» ألهم الشُّعراء الإيطاليين دانتي/ بيترارك/ بوكاش وكثيرًا من الشِّعر الرعوي المُقرظ.

وبعد القَرْن 15 واكتشاف الدراما الإغريقية، ظهرت المُحاولات الأُولى لمسرحة العالم الرعوي القديم بِوَصْفِها تاريخًا أساسيًّا لازدهار مسرح لامتناهٍ لأُوروبا باعتماد الأساطير، لكن انحصار الدراما والتراجيديا مؤقتًا، ترك المجال للرعويات الأُولى في خمسة فصول مع (il sacritificio) (1554) لبيكاري.

أما في فرنسا، فالكثيرُ من حفلات البلاط اهتمّت بالرعوية منذ زمن شارل التاسع مع رونسار في بيرجوري (1564) وفيلول وكوميديا الأطلال (1566)، لكن النوعَ انحَسر بعودة التراجيديا والكوميديا في بعض أعمال موليير، قبل أن تتحوّلَ إلى الأوبرا. وتظلّ الرعوية بالمعنى الواسع حيةً بِوَصْفِها نغمة روائيَّة في عمل جيد (السّمفونية الرعوية).

من ثمّ يقترحُ النوع البساطة والبراعة للهرب من اغتراب المدن والبلاطات، مُعارضًا أخلاقيًّا واجتماعيًّا منذ النهضة إلى الآن، باعتراض النوع على القيم المُهيمنة من منظور إيتياميل (1968) مع احتفاظه بالتسلية منذ البداية، لتلبية طلباتٍ ملحةٍ للأعيان. لذلك، أسهمت الرعوية في طقوس الجلسات كما خدمت مسرحة البساطة، مُقترحة على الأرستوقراطية شكلًا للحلم الطوباوي، بتقديم صورة مثالية لها لتعزيز قيمها، بالإشارة إلى أحداث حياة البلاط ومدح الكبار، لهذا كانت قراءةُ الرعويات كرواية مفتاح، من قِبَل قراء اعتادوا تعبيرًا مزاجيًّا. إذ على الرَّغْم من التَّخفي الرعوي، ينقل الديكورُ القروي والمظاهرُ غير المُحدّدة للفضاء واقع البلاط الذي يُتَعَرَّفُ في الانعكاس المثالي لحوارات الحب الرعوي نَمُوذَجًا عاطفيًّا ومدنيًّا، غير مُعارض للقِيَم الأخلاقية والدِّينيَّة المُهيمنة. فالرعوية

تخضعُ فقط لقِيَم البطولةِ الحربية السائدة في المرحلة الزمنيّة، عبر ملاحم بمثال فروسية سلمية ومُخلصة للحب والمدنية، أما عن الرسالة السياسية، فالرعويةُ مع الانتصار على مُتمرّدي الله والملك.

**التّقاطُعات:**

البالي؛ الكوميديا؛ الشّعر؛ الرواية؛ المسرح؛ الغناء؛ تداخل الأنواع؛ وسائل التعبير.
Ballet; Bucolique; Comédie-Ballet; Poésie; Roman; Théâtre.

**المصادر:**


- **إشكالات وتجليات ثقافية في الريف** (جماعة) أمبريال، سلا، 1994.
- صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- سعد البازعي، **ثقافة الصحراء**، العبيكان، الرياض، 1991.
- محمد حسن عبدالله، **الريف في الرواية العربية**، عالم الفكر، الكويت، 1989.
- DALLA VALLE, D., *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII siècle*, Paris, Champion, 1995.
- GERHARDT, K., *La Pastoral, Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950.
- GIAVARINI, L., *La distance pastorale*, Thèse, 1997.
- MAURI, D., *Voyage en Arcadie. Baroque*, Paris, Champion, 1996.
- COLL., M., *Le genre pastoral en Europe du XV au XVII siècle*, Actes du colloque de Saint-Etienne (1978), Université de Saint Etienne, 1980.


## الإنجازية Performatif

1- ارتباط يُشكّل تعبيرًا عبر إحداث فعل ما، إعلان الحرب مثلًا.

2 - يُطلقُ المُصطلح على تعبير يكون فعلًا آخر غير فعل الكلام، مثال ذلك: حين يُعلن القاضي: «تصدر المحكمة عليهم الحكم بالأعمال الشاقة» فالتعبيرُ نفسه هو الحكم.

ويُعدّ الأداء أو الإنجاز اصطلاحية «غريماسية» تخصّ البرنامج السّردي للذات المُمتلكة لقُدرة تحوّل يطرأ على حالة مُعينة، تنتهي بتواصل الذات والهدف.

من ثمَّ، كان الأداء أو الإخفاق في تحصيله قيمة مُعيّنة، ومرحلة تُعرفُ بالاختبار الحاسم، لذلك كان الإنجازُ مُرتبطًا بافتراض القُدرة، لأنّ كل فعل يعني الرغبةَ في العمل والقُدرة على الأدائيّة، ذلك أن أوستن يرى أنَّ التلفظ الأدائي لا يصف فعل المُتكلم فقط، بل يؤدّي الفعل الذي ينضوي تحته.

**التّقاطُعات:**

الطاقة؛ البهلوانية؛ الشفوية؛ الأُسلوب؛ الضمني؛ فعل اللُّغة.
Energie; Jongleur; Oralité; Style formulaire; Acte de langage indirect; illocutoire; Perlocutoire.

**المصادر:**


- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائيّة للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- GREIMAS, A., *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS, A., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- SENECAL, J., *Manière de dire Manières de Penser*, Montreal, Liber, 2004.


## التشكيل Peinture

يرتبطُ التشكيل والأدب بعَلاقةٍ وطيدة

أسهمَ فيها الفلاسفةُ والكُتّاب أو التشكيليون أنفسهم في نقاشات دائمة ومُتبادلة ضمن تقليد قديم؛ إذ ينزع الفنان منذ القَرْن 17 إلى نوع من الاستقلال الذي يعصفُ بعلاقتيهما اللّتين تُثيران مُمارسات جديدة فنية وأدبية. فمنذ القديم والفلاسفة يومِئون إلى عَلاقة الاثنين، فحين يدين أفلاطون كل فنون المُحاكاة، فإنَّ أرسطو يقبلها في درجة العلوم الشِّعرية، مُموضعًا الشِّعرَ بِوَصْفِه فنًّا حُرًّا قبل تشكيل الفن الآلي، ويُحدّد هُنا الحكم المعياري قرونًا من المُنافسة بين الاثنين، إذ يُعارضان حسب توجههما السمع والبصر، ذلك أنَّ هوراس يرى أنَّ الروح تواجه بما يُسرِّبه الكاتب إلى السمع أكثر مما يضعه تحت البصر، وهو ما تلخّصه مقولةُ (القصيدة كاللَّوحة)؛ فالخطاب الفعّال عليه أن يرسمَ لوحةً لارتباط اللُّغة والصورة بتنافس دينامي إلى نهاية العصور الوسطى، حين يتغير الرهان.

أما مُنَظِّرو النهضة الإيطالية فيتبنّون مقولة هوراس، عاكسين معناها بالإحالة على اللُّغة لا على الصورة، فاللَّوحة قصيدة لما يمنح كبرياء أدب ولما ظلَّ تقنيًّا لمدة بمُقارنة الصورة بفن اللُّغة الذي يحظى باعتراف الجمالية الاجتماعية، وهذه الشّرعيةُ الاجتماعيةُ للتشكيل تزدوجُ بشرعيَّة نظرية، إذ انطبقت القواعد المُتحكّمة في البلاغة والشِّعرية على التشكيل عدّة قرون، لملء فراغ التقليد القديم لمادة النظرية الجمالية؛ إذ تخضعُ اللَّوحة للإبداع كالقصائد الدرامية التي تحكي تاريخًا، فاللُّغة تفرضُ شفرتها على التشكيل، وهو ما يدعمُ ازدهار اقتضاءات المعيارية في الأكاديميّات التشكيلية، حيث خضعت لمراتبية أنواع التشكيل حسب تراتبية نَمُوذَج الأنواع الأدبية، وصنّف التشكيل التاريخي الدِّيني والبطولي على نَمُوذَج فنون الصورة (1667)، وهكذا يدخلُ التشكيل المُجتمع والأدب، مع موليير، في (انتصار فال دوغراس) (1669) الذي يشهدُ على انتشار أدبي واجتماعي كثيف حول الفنين، لأنَّ إبراز أهمّية التشكيل في الأدب بِوَصْفِه موضوعًا أدبيًّا ينزعُ إلى الاستقلال بِوَصْفِه ولادةً للنقد الفني.

ويبدأ القَرْن 18 مع تأمّل في الشِّعر والتشكيل (1719) لدى بوس و(Laocoon) لليسبنك (1766) مُعارضًا لِلتأويل الهشّ والمُخطئ للمنظورات القديمة التي وجّهت أهمّية شعرية للنوع الوصفي في التشكيل على طريقة المجاز، ذلك أنَّ قيمةَ التشكيل لا تقومُ على التاريخ الذي يحكيه، بل على سلطة التعبير الخاصة به، وهو ما يعكسُ تطوير التشكيل، لأنَّ المُمارسةَ الاجتماعية والفنّية والأدبية دفعت ديدرو (1759) إلى فرض مقياس للحقل الأدبي بالنسبة للنقد الفني بِوَصْفِه نوعًا،

فكتابات «بودلير» تدينُ بالكثير لِصالونات التشكيل أكثر ممّا تدين للشعر، وهو ما يُفسرُ تقاطع الفنين في أعمال «دولاكروا/ فرومانتان/ روبس/ إنيسور/ صومفيل» بما أسهَمَ في ظهور نزاعات:

- كتابات جمالية مُؤسَّساتية.

- كتابات فن مُؤسَّساتية.

- الدراسات النقدية للأنواع التشكيلية.

وقد ظهرت فيما بعد جماليةٌ مُشتركةٌ عبر معركة الواقعي مع كوربيل شامفلور ديرانتي وزولا/ هيزمان/ أبولينير و(شراكة السوريالي‍ين) واستلهامات فاليري/ كلوديل/ مالرو للفن، وهذا ما يُبرزُ دينامية إبداعية تقاطع فنين، يسمحُ لكليهما بالتطور والتجدّد مع مشيو/ دوتريمون.

**التَّقاطُعات:**
التلقائيَّة؛ الإلصاق؛ تعالق الفنون؛ نقد الفن؛ الفضاء؛ النوع؛ الصورة؛ الشِّعرية؛ الصالونات.
Automatisme; Collage; Correspondance des arts; Critique d'art; Espace; Genres littéraires; Image; Poétique; Salons littéraires.

**المصادر:**

- دافيد لوبروتون، **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، تر: صاصيلا، المُؤسَّسة العربية، بيروت، 1993.
- كاثي هاس، **فن التمثيل السينمائي**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- دانييل فرامبتون، **الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- LEE R.W., *Ut Pictura Poesis, Humanisme & Théorie de la Peinture*, XV-XVIII siècle, Paris, Macula, 1991.
- VOUILLOUX, B., *La peinture dans le texte. XVIII*, Paris, CNRS Editions, 1994.
- COLL., M., *La peinture, sous la direction de J. Lichtenstein*, Paris, Larousse, 1995.
- Poésure et peintrie: *d'un art à l'autre*, Marseille, 1993.


## التحقيب Périodisation

يقوم التحقيب على تقطيع للاستمرارية التاريخية، لإبراز مجاميع زمنية نسبية موحّدة ومُنسجمة يُطلقُ عليها أسماء (المراحل) و(العصور) و(الأزمنة)، لأنَّ خُصُوصيةَ (التحقيب) في التاريخ الأدبي تمفصلٌ يُعدّ نشاطًا خاصًا مطبوعًا بزمنية مُستقلة وتاريخ عام.

وفي التعليم كما في البحث نجد مُسوَّدة (التحقيب) المُهيمنة تتمثلُ في تقطيع القرون، وهو ما يعني الجمع بين الزمن والمرحلة في (قرن الرواد)، تعبيرًا عن فكرة تأثير قواعد سياسية في التطور الثقافي الوطني، والشيء نفسه بالنسبة (لقرن البعث) بِوَصْفِه مرحلة نهضة في تاريخ الأدب، إذ فرضت على التعليم كنمط سهل يجدُ تنظيراته في أعمال سانت بيف ولانسون وشوقي ضيف، لتبرز العصور القديمة بِوَصْفِها ولادةً لاتجاهاتٍ وطنية كلاسيكية ورومانسية وواقعية، وسيخرج تنظيم تاريخ الأدب مُعطيات القرون بمفاهيم الأدب وحركاته. لذلك، كان (التحقيب) ضرورةً

لتوضيح التاريخ في تلاحقاته عبر الأحداث والوحدات الصّغرى القارة والمُنسجمة، لأنَّ كلّ تقطيع يخضعُ لاختيارات شبه اعتباطية، كمّا أنَّ كل أشكال التحقيب يُمكن الاعتراض عليها، لأنَّ مُشكلات التقطيع إلى مراحل مُتعدّدة نادرًا ما تُناقش لكونها تجريبية وعامة. **فالتحقيبات الخارجيَّة** تُؤَسَّس على التاريخ السياسي والاجتماعي وترتكبُ خطأ عدم اعتبار الزمنية الخاصة للأدب، بنزعة اعتبار عَلاقة الأدبي والاجتماعي كانعكاس، وهذا يظهرُ غير كافٍ للتفكير في تعقيدات مُحددات تطور الأدب.

أما **التحقيبات الداخلية** فلا تمتلكُ هي أيضًا حظوظًا أكثر لبلوغ الهدف، تطبيقًا على مجال خُصُوصياته؛ إذ غالبًا ما تلتبس بنظرة آلية لتاريخ مقرون بتتابع المدارس. من هُنا، تبرزُ صعوبة الإحالة على طريقة تمفصلات الاجتماعي والسياسي وتاريخ الأدب، وهذا يفسّرُ جزئيًّا: لمَ كان التقطيع بحسب القرون مُستعملًا وشائعًا، حتى وهو غير مُحايد لنعته تكوين وحدات لا تؤكدها مُعطيات السياسة والأدب؟ فالمشكلات التي تُثيرها هذه الاعتباطية تبرزُ بشكل واضح في اختيار تاريخ يُعلم على بداية مرحلة ونهايتها.

من ثمَّ، فالتحقيبات في تاريخ الأدب تكونُ في الغالب لامفكر الدرس، ومن ذلك إنتاج قيمة لإعطائه أيديولوجيا بدلًا من العلم، وإن عُدّت تقسيمات الأنواع مهيمنة، بما ينزعُ إلى تقوية تصنيفات لا تتساءل عن منطق تكوينها. وهذا ما يُسَوِّغُ الامتياز الذي يُعطاهُ مفهوما الأزمة والقطيعة.

ويقومُ الرهانُ على قدرة تحديد ما يقوم عليه التقطيع، هل يقوم على المُنتجين أو الكُتّاب أو الحركات أو المدارس؟ وهل يقوم على التلقّي أو الجمالية أو الإشكال أو الأساليب؟ ويُمكن إجراء (تحقيبات) انطلاقًا من مفهوم مرن، بالكشف عن قضايا مُتداخلة أيديولوجيَّة ومُؤسَّساتية وشكلية توجّه النشاطَ الأدبي نحو مرحلةٍ زمنيّةٍ.

**التحقيبية:**

1. تجزئة للزمن بمُساعدة مقاييس خارجيَّة واعتباطية:

2. التقسيم بحسب ولاية أو قرون يُكوّن زمنية طويلة تُعارض الزمنية الدائرية التي تُمثلها «السنوات» أو الأيام مثلًا.

3. تُشيرُ (التحقيبية) إلى توزيع برمجة زمنية في سرد أساسي، فإنجاز برنامج كامل يتطلبُ إسهام مرحلةٍ زمنيّةٍ مُعيّنة بحسب النتيجة النهائيَّة في كل برنامج سردي.

**الحقبة:**

1. عصر يتميزُ بسمات خاصة وتغلّب مذهب ما.

2. غالبًا ما تنسبُ الحقبة إلى وقائع سياسية غير أدبية.

3. الحقبة دائرةٌ مُغلقةٌ على الشخصيات الأدبية والفضاءات الجغرافية، وهي تتسمُ بفهمٍ مدرسي سطحي للأدب.

4. لا يُمكن تحديد حقبة بتاريخ معين، لنزوع الأحداث نحو الامتداد إلى السابق أو اللاحق.

**التَّقاطُعات:**

المدارس الأدبية؛ التعليم؛ الجمالية؛ التاريخ؛ الشِّعرية؛ تاريخ الأدب؛ التعميم.
Ecoles littéraires; Enseignement de la littérature; Esthétique; Génération; Histoire; Histoire littéraire; Poétique.

**المصادر:**


- **أشكال التحقيب** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1996.
- **التحقيب** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1997.
- **كتابة التواريخ** (جماعة)، كلية الآداب، الرباط، 1999.
- حسن الطالب، **مفهوم التاريخ الأدبي**، دار أبي رقراق، الرباط، 2000.
- DUBOIT, J. & BOUAZIS, *Analyse de la périodisation littéraire*, Paris, Editions universitaires, 1972.
- JEY, M., *La littérature au lycée: invention d'une discipline (1880-1925)*, Paris, KLINCKSIECK, 1998.
- LANSON, G., *Essais de méthode, de critique et l'histoire littéraires* [textes réunis par H. Peyre], Paris, Hachette, 1965.
- COLL., M., *Littératures Classiques*, 1998, 38.


## تعالق النص Prétexte

يُشيرُ الاصطلاح إلى الآليات التي تُحيط بالنصّ المنشور، ومن ذلك العلامات التيبوغرافية والأيقونوغرافية المُعيّنة له. ويشملُ هذا النَّمط العنوان والعنونة الصغيرة والمُقدّمة والإهداء والمُلاحظات والتعليق وتوضيح الاختيارات التيبوغرافية والعلامات التي ينجزها الكاتبُ أو الناشرُ أو الموزع، وهو ما يُجسّد الاستعمال الاجتماعي للنصّ الموجّه إلى المُتلقّي.

فَفِي القديم كان الهيرمونوت والشاعر والمُنشد يقولون شيئًا عن عملهم، لإغناء التعاليق غالبًا. لهذا، نجدُ التراجيديات تصحبها مُقدّمات تكون شكلًا لتعاليق النصّ، كما تُعدّ تحشية النُّصُوص العقائدية والتآليف والمجاميع وجهًا آخر.

وفي عصر النهضة ازدهر النشرُ مصحوبًا بتعاليق النصّ كوجه سائد وضروري للتعاليق على الوظيفة ما بعد النصية، لدرجة أنّ أغلب النُّصُوص القديمة لا تخلو من ملاحظات نشر، مُعلّقة على النُّصُوص القديمة، إذ إنَّ المُشرّعين فرضوا في القَرْن 16 تثبيت اسم الكاتب والناشر وعنوانه، وعلى كل كتاب أن يلحق بكل ذلك المُقدمة والتنبيه أو رأي القارئ والإهداء بِوَصْفِها عناصر مُلحقة بالنصّ نقدية ومعارضاتية، لما لها من أهمّيةٍ ورهانات استراتيجيَّة للكتاب، كما قادت الطبعات المُتعدّدة بأجزائها إلى تحرير مُقدّمات لكل واحدة منها أو لمجموع الأعمال الكاملة.

هكذا، نجد كورناي في أعماله

الكاملة (1637) يُقدّم المُقدمات بِوَصْفِها عملًا أساسيًّا وتفسيريًّا وتسويغيًّا. فالتلاعب بالتعالقات النصية يُمكن أن يتحول إلى مكون مُهمّ للأعمال لمُعارضة تعالقاته التي بدأت مع رابليه ولم تتوقف عن التلاحق، بحيث إنَّ جسد النصّ يلبس بحواش نقدية وانعطافية قد تقود إلى رقابة عليه. من ثمَّ، نجدُ أنَّ مقدمة هيغو في (كرومويل) (1827) أكثر شهرة من عمله، كما أنَّ الكتبَ المدرسيَّة التعليمية تحتفي بحيوات الكتّاب ورسائلهم، إلى درجة تُعقّد العَلاقة بين النصّ وتعالقاته التي حظيت بدراسة النقد والتحليل الأدبي (1970) مع س. دشيت/ كومبانيون/ جيرار جينيت كفضاء تبادل بين الكاتب وقارئه، وكفضاء انتقال في (عتبات) جينيت، تحدد دور تعالق النصّ مع نصه ببُعدٍ وظيفيّ للّوحة المحتويات وترقيم الصفحات والغلاف واسم النوع والاسم المُستعار ولا سيّما في نشر المخطوطات. لهذا يستعمل ج. جينيت النصّ المُلحق للإشارة إلى العناصر المُصاحبة والمُقدّمة للنصّ، مُميزًا تعالق النصّ بِوَصْفِه عناصر تحيطُ بالنصّ في الكتاب الذي يجمعُ إنتاجات بشأن النصّ الغائب من مادة الكتاب (حوارات/ رسائل)، مع أنّ النصّ يُمكن قراءته دون أداة النصّ المُلحق الذي يُحيطُ به إذ يُمكنها التشكيك في حقيقة النصّ، كما أنّ مُقدّمة لاكلو عن (العَلاقات الخطرة) يُمكن أن تكسر الحدودَ بين النصّ واللانصّ والواقع لقولها خلاف كتابها.

لهذا يَعدّ جينيت كل هذا عتبات نصّ تكونُ تداولية العمل وعلاقته بالجمهور، لإقامة بروتوكول وعقد قراءة يوجه بلاغة القارئ، وهو فضاء مثالي لإنجاز نظريةٍ أدبيةٍ تقومُ على تقعيد النصّ ضمن أيديولوجيا تحدث انسجام القارئ وشبه بيان كتابة مع موباسان. لهذا، يظهرُ تعالق النصّ وظيفة أساسيَّة للنشر الأدبي، مُكونًا خطابًا احتياطيًّا للتأثير في عدم استقرار النصّ على نوع مُعيّن يشهدُ على تنامي التأويل الالتفافي.

**التَّقاطُعات:**

الإدماج؛ السيرة؛ التغليف؛ السِّياق؛ الإهداء؛ الفضاء؛ البيان؛ عقد القراءة؛ النشر؛ التداولية؛ النص؛ العتبات.

Adhésion; Biographie; Commentaire; Contextualitsation; Correspondance; Dédicace; Espace; Manifeste; Pacte de lecture; Publication; Pragmatique littéraire; texte; Titre.

**المصادر:**


- عبد النبي ذاكر، **عتبات الكتابة**، دار وليلي، 1998.
- سعيد علّوش، **الفن التاسع، نهارات الحكي في شريط القصة المصورة**، دار أبي رقراق، الرباط، 2003.
- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- مطاع صفدي، **استراتيجيّة التسمية**، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
- عويس محمد، **العنوان في الادب العربي**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1988.
- COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

- CHARTIER, R., (ed.), *Histoires de la lecture dans le monde occidental; Un bilan des recherches,* Paris, 1995.
- GENETTE, G., Seuil, Paris, Seuil, 1987.
- HOEK LEO, H., *La marque du titre,* La Haye, Mouton, 1981.
- LELOUCH, C., «Le péritexte au services de al formation des esprits: l'exemple du Chef-d'œuvre d'un inconnu de Saint-Hyacinthe (1715)», *Littératures classiques*, 1999, 37.

## الشخصية Personnage

تُعدّ الشخصية في البداية تمثيلًا لشخص في مُتخيل، ظهر الاصطلاح الفرنسي في القَرْن 15 مُشتَقًّا من الكلمة اللاتينيَّة personne في إشارتها إلى القناع الذي يتقنع به المُمثلون على الحلبة. وتوسعًا يقصدُ به شخصية واقعية تؤدّي دورًا في التاريخ، وقد أصبحت صورة مَحْكية (شخصيات تاريخية). وقد ظلّت التسميةُ تُنافس المُمثل في الإشارة إلى كائنات تخيلية تقومُ بفعل عمله الأدبي وكان لها ذلك في القَرْن 17. ومنذ البداية، سواء أكان الأمر على خشبة المسرح أم في مَحْكي، تعدّدت صُوَر ظهور الشخصية في الملحمة كما في الرواية منذ العصور الوسطى، إذ تنطبقُ عمومًا على نمط مثالي، هو تارة بطل يخضع لواجب الانتصار بأعماله **أنشودة رولان**، وهو تارة أُخرى فارس مُغرم بامرأة ودائم المُغامرة.

وفي المسرح الوسيطيّ كانت الخطوطُ النَّمُوذَجيَّة بارزةً بصور أكثر المُسوَّدات الرائجة كما كان اصطلاح المُمثل قائمًا، لكن منذ عصر النهضة أخذت الشخصية تنحو نحو الفردية أكثر، لتُصبح موضوع تجربة ورغبة. وخلال القَرْن 17 مع فنّ شعر أرسطو وقضية الأمزجة أكسبتها نظرية الأنواع دورًا أساسيًّا تراجيديًّا بالنسبة للكبار أو كوميديًّا بالنسبة لصغارها، كما أنَّها تأصّلت في المسرح كما في الرواية مع أميرة كليف (1678) والدراما البورجوازية لديدرو في القَرْن 18.

أما الروايةُ الواقعية والطبيعية في القَرْن 19، فتُؤكدُ هذا التطور لحمل روايات عديد أسماء شخصياتها بانتاغرويل/ كانديد/ تارتوف بوضعية وهوية مُعقّدتين فالشخصية النَّمُوذَجيَّة تتسلّحُ بدينامية اكتشاف المُجتمع، بحيث تُرادِفُ مع وِجهة نظر العالم والوعي المُتفجر الذي يُحددُ إدراك الآخر، مع أنَّ الروايةَ الجديدة عبّرت عن أزمة الشخصية ورفضت إبرازها في وضعية مدنية أو انفعال قوي، لترك المجال لكتابة تجربة، مع أنَّ نوعَ السّيرة الذاتية أسهم في ظهور شخصيات تاريخية تتوسطُ بين التخيل والتاريخ، لتظل الشخصيةُ عنصرًا قويًّا لمَحْكي فاعل في تسلسل أفعال، بطل يتماهى مع قرائه بِوَصْفِه مصدرًا أساسيًّا للإيهام الأدبي ولإيهام الأنا. وقد أبان النقدُ الجامعي المُعاصر هذا الإيهام الواقعي، لأنَّ عقدَ القراءة الواقعية يفترضُ الاعتراف بالشخصية بِوَصْفِها شخصيّة حقيقية،

ذلك أنَّ الفعالية الخاصة للنص وأثره الجمالي يقومان على هذا الانْدماج، فجدالية الشخصية بِوَصْفِها مُعطًى سيميائيًّا تُعدّ مُكونًا للعلامات، لا شخصية حقيقية. لهذا، يُمكننا منحها خلفية نفسية.

**الشخصية:**

1. تُستعملُ الشخصية في الأدب الروائي، إلَّا أنّ المُصطلحَ أخذ يختفي ليحلّ محلّه مُصطلحُ (الفاعل) أو (المُمثل)، لدقتهما السيميائيَّة.

2. الشخصيةُ الروائيَّة فكرة من الأفكار الحوارية التي تدخلُ في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسة أو الثانوية.

3. الشخصية تمثيلية لحالة ما أو وضعٍ ما.

**الشخصية الرئيسة:**

1. الشخصية الرئيسة شخصيةٌ تتمحور فيها الأحداثُ والسرد.

2. فكرة رئيسة تدورُ حولها الحوادث.

3. الشخصية الرئيسة إيهام بموقف بطولي وفردي.

4. يندرجُ مُصطلح اللا-شخصية في النقد، مُستندًا إلى عناصر موضوعية لا تُبْنَى على فطرية فكرية قبلية، ولا تتأثرُ بالانطباع الشخصي، وتدخلُ في تأصيل هذا التقليد في النقد الجديد.

**التشخيصية:**

1. طريقة سردية تقومُ على نعت (موضوع/ شيء/ وحدة مُجرّدة/ كائن غير إنساني) بنعوت تسمح بِعَدِّه فاعلًا يمتلك برنامجًا سرديًّا.

2. تطبع (التشخيصية) نمطًا من الخطاب الإثنو- أدبي، الحكاية العجائبية مثلًا، حيث نصادف موضوعات سخرية وحيوانات إغاثية.

3. (التشخيصية) تجسيد لمواقف وأدوار مسرحيَّة.

**التَّقاطُعات:**

الطابع؛ البطل-المضاد؛ المزاج؛ المحاكاة؛ السرد؛ المَحْكي؛ القوالب؛ النَّمُوذَج السيرة؛ المذكرات.

Affects; Caractères, Héros et Anti-Héros; Humeurs; Mimésis; Narration; Récit (Théories du); Stéréotype; Type. Autobiographie; Epistolaire (Littérature); Mémoires; Prolétarienne (Littérature).

**المصادر:**


- جيلبير سيسبرون، **خريف دون جوان**، تر: معن أحمد عاقل، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- جان روسي، **أسطورة دون جوان**، تر: زياد العودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1985.
- أبو القاسم الفردوسي، **منظومة يوسف وزليخا**، تر: رمضان متولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- جوته، **فاوست**، تر: محمد عوض، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- HAMON, P., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- JOUVE, V., *L'effet-personnage dans le*

*roman*, Paris, PUF, 1992.
- ZERAFFA, M., *Personne et Personnage*, Paris Klincksieck, 1969.
- COLL., M., *Personnage et histoire littéraire. Acte du colloque de Toulouse*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.
- BRUNET, M. & GAGNON S. (dir.), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, IQRC, 1993.
- GIRARD, A., *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.
- VAN ROEY-ROUX, F., *La littérature intime au Québec*, Montréal Express, 1983.
- COLL., M., Entre l (*Histoire et le roman: la littérature personnelle*, M. Frédéric (éd.) Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1992.

## Personnel (litt) الأدب الشخصي

يُعدّ الاصطلاح تعميمًا يقصد به كل الأشكال التي يُمكن أن يتّخذها حكي الذات فهو يشمل مُمارسات مُتنوعة ذات منظورات استرجاعية (ذكريات/ يوميات)، حريصة على سِياق الذاكرة والسّيرة المُتخيلتين إلى حدّ ما (اعترافات/ رواية/ تذكُّر) المُنجزة لفرد يُعدّ مُحررها وفاعل حكيها، ذلك أنّ الاصطلاحَ تعود أُصوله إلى وقت قريب مع فرديناند برونتييه في قضايا النقد (1897)، إلّا أنّ مفهومَ الأدب الشخصي يشمل مجالًا واسعًا للأنشطة، ويُعدّ أصلًا للأدب المكتوب نفسه. فأن تعرف ذاتك وتعرف بها إما عبر المتخيل أو عبر أشكال أُخرى، يُعدّ رغبة كثير من الكُتّاب القدماء من كُتّاب العقيدة والصّوفية، الذين يشجعون تقديم الشهادة الشخصية على شكل اعترافات. ومرورًا بروسو في القَرْن 18 يُصبح التحليل الذاتي العام للكاتب فعلًا أدبيًّا مقبولًا ومُعترفًا به، ومع تداخل الحدود بين كثير من الأنواع ظهر **التخيّل الذاتي** مع دوبروفسكي في **الكتاب المكسر** (1991) و ر.روبان في **الرواية الذاكرة** (1989).

ولتعدّد هذه الكتابات ظهر خطاب يستهزئُ بنرسيسية ثقافة الذات إدانةً لهذا الإيهام الذي ظلّ يعتقدُ أنّ حياة معيشه يُمكن أنّ تُشبه حياة مَحْكي في رفض قيمة المعيش والشرعي والسير ذاتي كرهانٍ كبيرٍ للصراع الرمزي منذ القَرْن 19.

**التّقاطُعات:**

السيرة الذاتية؛ المذكرات؛ الأدب البروليتاري؛ الترسل؛ السيميائيات؛ الإيتوس.

Antobiographie; Epistolaire; Memoire; Proletarienne litt.

**المصادر:**

- شلوميت ريمون كنعان، **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة، البيضاء، 1995.
- تيتز رووكي، **في طفولتي، دراسة في السيرة الذاتية العربية**، تر: طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2002.
- BRUNET, M., et *Gagnon, Discours et Pratiques de l'intime*, Québec, IQRC, 1993.
- FRÉDERIC, M., *Entre L'histoire et le Roman: La Littérature Personnelle*, Bruxelles, Univ Libre, 1992.

## Persuasive الإقناعية

1. شكل من أشكال العمل

الإدراكي يستهدفُ فيه المُرسل اكتساب قبول المُتلقّي.

2. يُمكنُ أن يكتسب عملٌ إقناعيٌّ قبول البرامج (السردية/ النَّمطية/ المُعقّدة) الإنتاجيَّة.

3. يُصبحُ من مهمّات التحليل الخطابي تمييز مُختلف أشكال الخطاب الإقناعي.

**التَّقاطُعات:**

الشكل؛ الإدراك؛ المُتلقّي؛ السرد؛ النَّمط؛ التعقيد؛ التحليل؛ الخطاب؛ الشِّعرية.
Forme; Reception; Narration; Type; Poetique; Complexité; Analyse.

**المصادر:**


- حمادي صمود، **أهم نظريات الحِجَاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، كلية الآداب، منوبة، تونس.
- سمير أبو حمدان، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991.
- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- DUCROT, O., *Les Échelles Argumentatives*, Paris.
- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- DUCROT, O., *La Preuve et le dire*, Paris, Mame, 1973.


## الظاهرة الأدبية Phénomène (litt)

1. تُحيلُ الظاهرة الأدبية على حدثٍ أدبي أو قضية ما.

2. تفترضُ الظاهرة الأدبية انسجامًا تيميًّا لظهورها ورواجها في لحظة تاريخية ما.

3. تعمل الظاهرةُ الأدبية على تعميق الوعي بحالة أو دعوى تتعدّى حدودها الإقليمية.

**الظاهراتية:**

1. تعودُ الظاهراتية أو الفينومينولوجيا إلى هوسرل، وتقترحُ الاهتمام بالكيفية التي ينجزُ بها العمل الجاهز.

2. يُفيد التحليل الأدبي من الظاهراتية بما تلحّ عليه من مقصدية وحدس في الإنتاج.

3. أدّت الظاهراتيةُ دورًا خاصًا في التأويل الأدبي ولا سيّما عند ب. ريكور.

**التَّقاطُعات:**

الحدث؛ القضية؛ الوعي؛ المقصدية؛ الحدس؛ التأويل؛ النظرية.
Theorie; Conscience; Intuition; Interpretation; Litterature.

**المصادر:**


- تزفيتان تودوروف، **مفهوم الأدب**، تر: عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- ديفيد بشندر، **نظرية الأدب المعاصر**، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
- DUCHET, C., et VACHON, S., *La Recherche Littéraire*, Paris, Vincemes, 1993.
- ANGENOT, M., *Théorie Littéraire*, Paris, PUF, 1989.


## الظاهراتية Phénoménologie

يُعَبِّرُ الاصطلاح عن علم ظواهر يُشيرُ

إلى تيار تفكير في تاريخ فلسفة القَرْن 20، نَجَمَ عن (الأبحاث المنطقية) (1900) لهوسرل، مُستعيدًا قضايا الفلسفة منذ بداية التجربة بالعودة إلى الأشياء أنفُسها، كما يظهرُ دورها الواعي منظورًا إليها على أنّها مقصديّة تعودُ إلى قدرةِ الوعي على الإلمام بذاته عبر الاختزال، ويُعدّ «هايدغر/سارتر/ميرلو بونتي/ليفيناس بعد هوسرل» كبار أعلام الفلسفة الظاهراتية.

وتلتقي الظاهراتية الأدبَ بطريقةٍ غير مُباشرة، إما عبر قضايا المنطق واللُّغة، وإما في إطار تأمّل عام بشأن وضع العمل الفنّي. لهذا، فهي تُمارسُ عبر التيار الهيرمينوطيقي مع غادامير وريكور تأثيرًا في التحليل الأدبي والموقف التأويلي. ولم يهتم هوسرل وهايدغر مُباشرةً بالأدب، لكن الفيلسوف البولوني رومان إنغاردن، في العمل الفني الأدبي (1931)، يُسائل بِوَصْفِه رائدًا أسس العمل الأدبي لتحديد طبيعته المقصدية. أما «هايدغر» في مفهومه عن العمل الفنّي فيعلن قطيعته مع الأخلاق في (أصل العمل الفني) (1935) وعبر نظريات عامة للتأويل تفتحُ الطريق لهيرمينوطيقية نقدية، إذ عبر غادامير في (الحقيقة والمنهج) (1960) ظهرت نظريات قراءة مدرسة كونستانس (1970) التي يدين لها الكثيرون. فسارتر في (الوعي المتخيل) (1936/1940) وفي علاقته بالعدم لم يطبقْ ذلك على الأدب إلا في وقتٍ مُتأخّر من منظور وجودي.

ويعودُ الفضل في عام (1940) إلى باشلار في تخصيب المتخيل عبر الظاهراتية لإغناء النقد الموضوعاتي بتأثير من مدرسة جنيف التي مثّلها عام (1950) ج.بولي/ج.ب. ريتشارد/ج.روسي/ج.ستاروبنسكي لتستمرّ إلى عام (1960) بتأثير من ميرلو بونتي الذي اهتمّ باللُّغة الأدبية والشِّعرية. وقد أدار بول ريكور منذ (الاستعارة الحيَّة) (1975) تأمله بشأن الإبداع السيمانتيكي ولا سيّما السردي، مُستعرضًا قضايا الزمن والهوية انطلاقًا من مُساءلة شعرية وتاريخية حسب منظور الظاهراتية للأدب كأشكالٍ مُتناقضة؛ إذ يُمكنُ الحديث عن التوليد لا التبعية لنظام فلسفي، لأنَّ النقدَ الموضوعاتي اهتمّ بأنماط الأذواق والواقع الحسي للعمل بوضع الموضوعات والمُسوَّدات القادرة على كشف أشكال وعي كاتب لعلاقته بالعالم مع ج.ب.ريتشارد في (الأدب والحساسية) (1954) و(الشِّعر والأعماق) (1956). وعلى خلاف ذلك عبر الهيرمينوطيقية الألمانية حملت الظاهراتية إجاباتها الخاصة عن أسئلة قراءة الأعمال الأدبية. وفي خط رومان إنغاردن نفسه نجدُ جماليةَ القراءة أو التلقّي تعتمدُ على فكرة كون النص الأدبي غير تام، وهو في انتظار فعل قراءة ينجزها، ونعرف هنا أعمال إيزر

عن القراءة الفردية في فعل القراءة ونظرية الأثر الجمالي (1976) وياوس عن أُفق الانتظار (1976) وفي عمل جماعي من أجل جمالية التلقّي (1975).

**تقاطع:**

التأويل؛ الصورة؛ الخيال؛ القراءة؛ النقد الجديد؛ الفلسفة؛ الزمن.

Herméneutique; Image; Imaginaire et imagination; Lecture; Lecteur; Nouvelle critique, Philosophie; Temps; Thématique (critique).

**المصادر:**


- يوئيل يوسف عزيز، **من الظاهراتية إلى التفكيكية**، دار المأمون، بغداد، 1978.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, 1967.
- GADAMER, H.-G., *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], 1973.
- HUSSERL, E., *Recherches logiques* (1900-1901), 3 vol., PUF, 1962.
- INGARDEN, R., *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, [1931], 1983.
- RICŒUR, P., *La métaphore vive,* Paris, Seuil, 1975; *Temps et récit,* 3t., Points, Seuil, [1983-1985], 1991; *Soi-même comme un autre,* Points, Seuil, [1990], 1996.


## فقه اللُّغة Philologie

يُشيرُ فقهُ اللُّغة في التقليد القديم إلى نشاط مُنوعات وحواش تُشير عبر انتقالها إلى الكشف عن الشكل الصحيح للنُّصُوص الأدبية، لإنتاج تعليق (بمعلومات عن الكاتب/ ظروفه/ مكونات العمل/ تفسير الكلمات والأشياء التي أصبحت غير مفهومة/ حكم كمي). ويُمكنُ اليوم تعريف الاصطلاح بأنّه نقدٌ لموضوع أساسي، لإنجاز نُصُوص أصلية واستعادتها انطلاقًا من حالات طوابع التكويني وتواريخ الأدب على نحوٍ واسع.

فالدراسة الفقهية التي تُمثّل أحد المظاهر الأساسيَّة للثقافة اليونانية نشأت مُتأثرة بالسفسطائيَّة، ثم لحق بها الأدباء ونُحاة قدامى بعد مدّة إهمال، لتعرف ازدهارًا جديدًا بفضل عمل بلاغيي اللُّغة الوسيطة وتقنيِّيها مع الإناسيين والنهضويين، ليؤسَّس عملهم داخل فنون حرة وعلم يجمعُ بين التفسير والنقد للكتّاب الكلاسيكيين بين عامي 1668 و1744، بأهمّية أعمالهم في تطور العلوم التاريخية والمَعْرفية عمومًا وعلم فقه اللُّغة خُصُوصًا، كدرس جماعي يجمعُ المَعْرفة والنحو والشِّعر. وفي القَرْن 19، بأثر من الألمان، تجدّد بتنافس مع اللِّسانيات بِوَصْفِها عِلمًا عالميًّا للُّغات والآداب، لكن فقهَ اللُّغة ما لبث أن تشتّت عبر مجموع المُمارسات المُستقلة خارج إنجاز النصّ المحض، باعتماده على عملٍ تطبيقي خاص بمجاله.

من ثَمَّ، يرى بول زمتور صعوبةَ إعطاء المفهوم الفقهي معناه الدقيق، بسبب تنوّع حمولات مُمارسته عبر التاريخ، وكذا لتعدّد الاحتمالات الثقافية والأكاديمية والتاريخية التي تعاورت على فقه اللُّغة وميدان تطبيقه، فلذا استحال ظهور أثر مفهوم منطقي للدرس، فالقيمُ التي أنجزتها التقاليدُ

المَعْرفية طوال النصف الثاني من القَرْن 19 ونهاية القَرْن 20 صادفت مرحلة نزوع نحو تمييز بين ما يخص اللُّغة في حد ذاتها وما ينتمي إلى الأدب بِوَصْفِه تعبيرًا، وهو ما نحتفظ به هنا عبر المُمارسة الفعلية التي تقودُ فقه اللُّغة إلى تأويل نصي للكتابات الأدبية قبل غيرها. ومن هذا المنظور، انطبع الدرسُ أساسًا بطابع هيرمينوطيقي وتداوله عبر مُساءلة نشيطة ومُختزلة لنصه إلى نص أصلي.

من ثمَّ، يدخل الاصطلاح في عَلاقةٍ تكوينيَّة مع عمل الكتابة وآثارها بدراسة مُحتوى العبارة الوثيقة وانتقالها الفيزيقي على خلاف اللِّسانيَّة التي يتميزُ فيها بتشديدها على التاريخي والسوسيو-ثقافي للتحليلات، فليست اللُّغة هي التي تكون الموضوع الخاص لدرسها بسبب نزوعها إلى احتواء الدرس كنُصُوص في حدود كون الكتابة القديمة تحمل مُساءلة مفهوم النصّ نفسه ونشره. وإذا كان حقلُ تطبيقاتها يختلط بحقل الإنتاج الأدبي، فإنهما معًا يرتبطان في أصلهما بالتقليد النصي، من خلال رغبة إضفاء الشرعيَّة والتقويم والتفسير للأعمال، لتسهيل ولوجها بفضل تقنيات المَعْرفة الإنسانية بالمخطوط، وإن كان عمل فقه اللُّغة قد شرع في تصنيف عالم مُستقل في طرائقه ووظائفه، لأنَّ النصَّ يُمثلُ له مُعطى دراسة موضوعية للوقائع العقلية أو الإنسانية لكلّ حالة من حالاتها، بسبب هيمنة الأيديولوجيا الوضعية للقرن 19، ومع ذلك تندرجُ في الأبحاث المُعاصرة لمكوّنات النصّ وتاريخ الكتاب.

وقد كان آخر جيل فقهاء اللُّغة الألمان أورباخ/ كورتيس/ سبتزر. لذلك كانت وضعيةُ الدرس في مواجهة تقنيات أساسيات مُجرّد مُحاولة للإلمام بالفارق الزمني الإنساني وبأحد مظاهر إنتاجه الثقافي الخاص، إحساس بالزمن وقطائع العمل مع أُصوله كافتقاد وتقهقر، حيث يعيش الدرس على تقادم القرون، لذلك يقيمُ روابط مُعقّدة مع الآداب المُعاصرة، وأحيانًا مع ثقافات تخترقُ نصه، بل مع أُنطولوجيا تنسب إلى ماضي حقيقة في نفسها.

**الفيلولوجيا:**

1. طرائق تستهدفُ إنجاز نصّ وتسهيل قراءته ونقده بضمان شرعيته اللّغوية.

2. أسهمت الفيلولوجيا بدور خاص في القَرْن 19 من الوجهتين: التاريخية والمُقارنة.

**التَّقاطُعات:**

الإحالة؛ النشر؛ التحقيق؛ الموسوعية؛ التكوينيَّة؛ الهيرمينوطيق؛ تارخ الأدب؛ اللِّسانيات؛ المخطوط؛ النص.

Auteur; Authenticité; Edition; Erudition; Génétique (critique); Herméneutique; Histoire littéraire; Langue française (Histoire de la); Linguistique; Manuscrit; Œuvre; Texte; Variante.

المصادر:

- طه عبد الرحمٰن، **فقه الفلسفة كتاب المفهوم**

**والتأويل**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1999.
- طه عبد الرحمٰن، **اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1998.
- مصطفى ناصف، **اللّغة بين البلاغة والأسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- ENGELS J., *Philologie romane - linguistique-études littéraires*, Neophilologus, t.37, 1953, *Histoire de l'histoire de la philologie: étude d'un genre épistémologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2000.
- ZUMTHOR P., «Philologie», *Encyclopedia universalis*, Paris, vol.14, 1985, p.459-461.

## فلسفة Philosophie

تطرح عَلاقةُ الفلسفة بالأدب مُشكلة تعريف، فبالمعنى القديم يُعدّ الأدب شاملًا لكلّ المعارف ومنها الفلسفة بِوَصْفِها تقصّي حِكمةٍ تُعارض تسلية الأدب، وتتميزُ منه لارتباطها بالأدب الأخلاقي والميتافيزيقي والعلمي فقط. وبين المحورين تُعدّ عَلاقة الاثنين عَلاقة توتّر دائم، فالتوتّر والصراع مُتأصل، إذ نجد أفلاطون يستبعدُ الشُّعراء من الجمهورية، لما رآه من أنهم يعلمون الخطأ وإثارة الانفعال، وإن كان يعترف بسحر عملهم، ولم يستثنِ «هوميروس» الذي بدلًا من أن يحكي اكتشافات خُرافية كان عليه تأمُّل قواعد وتعاليم يُقدّمها لمواطنيه. فالفلسفة معرفةٌ شاملةٌ للإنسانية في (فن الشِّعر والخطابة). لكن حذر المفكّرين من التعبير الأدبي طال، وإن كان الرومان قد وجدوا مع لوكريس أنَّ ولادةً لقصيدة تغذّت بالفلسفة الأبيقورية، ما دامت الفلسفة تحتفظ بخُصُوصية تطبع شكلها المزايداتي وقوة مفاهيمها وتنظيمها، النازعة نحو النظام بتموضعها إلى جانب إبستيمولوجيا وعلم بدلًا من الأدب الذي تتركه للبلاغة، ومع هذا الاختلاف بين الدرسين فإنّه منذ الإناسة رفض هذا الفصل دفاعًا عن مَعْرفة موسوعية تعترف بدور مُهمّ للأدب في التكوين الثقافي والأخلاقي؛ فزيادةً على الوظيفة التعليميّة يدعو رابليه القارئ في (كاركانتيا) (1632) إلى الإحالة على أفلاطون وهوميروس معًا (بتكسير العظم ومصّ النخاع)، لأنَّ المُتخيلَ له حقيقة وحمولة فلسفية، ولأنَّ (الروائي يحمل مشعلًا داخل الكهف).

أما نهضةُ القَرْن 18 فقد اتّخذت الفلسفة شكل أدب لتبليغ قريب أو لتلافي رقابة. ومع العصر الكلاسيكي استهدفت غير المُختصّين والجمهور الواسع مع باسكال واليسوعيين الذين جعلوا الأدب وسيلةً لنشر أفكارهم وعقيدتهم عبر مسرح عقائدي. أما عصر الأنوار، فكان وراء تلاحم الدرسين، حيث مارس مونتسكيو وفولتير الرواية والشِّعر، وصالح روسو بين الأحلام والفكر، لكن التمييز كان في القَرْن 18 الذي ميَّز الأدبَ بالمعنى الحديث منذ عام (1750) مع أسف ديدرو على ذلك، لما رآه من أن (الحكيم كان في الماضي فيلسوفًا وشاعرًا وموسيقيًّا) (1957) ليستعر النقاشُ بشأن مراتبية

العالمين بالنسبة للُّغة والفكر، ذلك أن كانط يعطي الحقَّ الأسبقية على الجميل، مؤكدًا تأثير الجمال في الحكم على ملاحظات بشأن إحساس الجميل والمُتسامي (1764)، لكن الأدبَ عَرَف سلطته الثقافية بفضل قيمته الفلسفية بين عامَي 1750 و1830 بفضل (كتّاب-مفكّرين) ورومانسيين مثل غوته/ شيلين/ نوفاليس/ شليغل. أما «هيغل» في (الجمالية) (1832) فيرى في الفلسفة مُستقبل الفنّ وبلوغ التاريخ شأوه، إذ كانت الرومانسية المرحلة الأخيرة، قبل انكفاء الروح على ذاتها في الفلسفة المثالية، قبل أن تتبنّى الوجوديةُ فكرة الفن، مع «موريس بلانشو/ نانسي/ رانسيي/ فوكو»، إذ يكونُ تلاعب اللُّغة تجربة فكر «بيير ماشيري» الذي يُلحّ على خُصُوصية فلسفة الأدب بِوَصْفِها فكرًا دون مفهوم، بحدود مائعة للتبادل والجدالية للعقائد، بفضل السخرية وسعة انتشار الأفكار الفلسفية، مع «كامي/ سارتر» وعقلانية توجه الكاتب إلى الأشكال الأدبية، كما تمنح التحليل الأدبي مُسوَّداته الماركسية مع «لوكاش/ باختين/ غولدمان».

من ثمَّ، يُفكرُ الأدب بطريقته عبر كتابة الزمن وسلطة النقد في التمثيلات الأدبية المُسائلة للأفكار الجاهزة، وهكذا يتخلّى الفيلسوفُ عن منطق الإقناع، لاستعمال الأنواع الأدبية مع نيتشه في (هكذا تكلم زرادشت) (1885/ 1883) و«أوليس» (1922) لـ «جويس وبورخيس»، ليتحول الأدب في القَرْن 20 إلى معرفة سعيدة تُراقص الفكر.

**التَّقاطُعات:**

التحليل؛ التفكيك؛ الحوار؛ الخطاب؛ الجمالية؛ الوجودية؛ الهيرمينوتيك؛ المنطق؛ الأنوار؛ العقلانية؛ الزمن.

Analyse; Déconstruction; Dialogue; Discours; Essai; Esthétique; Existentialisme; Herméneutique; Libertinage; Logique; Logos; Lumières; Rationalisme; Marxisme; Temps.

**المصادر:**


- عبد الأمير الأعسم، **المُصطلح الفلسفي عند العرب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
- دولوز وغوتاري، **ما هي الفلسفة؟** تر: مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1997.
- طه عبد الرحمٰن، **فقه الفلسفة كتاب المفهوم والتأويل**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1999.
- BENICHOU, P., *Le sacre de l'écrivain*, Corti, 1973; *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977; Les mages romantiques, Paris, Gallimard, 1988.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire* [1955], 1986.
- LACOUE-LABARTHE, PH. et NANCY, J.L., *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- MACHERY P., *A quoi pense la littérature?*, Paris, PUF, 1990.


## التصوير Photographie

من أفضح الأكاذيب اعتقاد عدم كذب الكاميرا، لهذا كان التصوير موضوعًا للدراسات الثقافية من أجل الكشف عن وجوه الخلط والاضطراب بين الطبيعي والاصطناعي وهو ما يُطلقُ عليه بارت اسم المُفارقة الفوتوغرافية

برسالتين: (إشارية/ خُرافيّة) في حين يرى والتر بنيامين في (أثر الفن في عصر النسخ الميكانيكي) (1970) تحدّيًا لعلم الجمال التقليدي (الإبداع/ العبقرية/ الأصالة)، إذ تغير طبيعة العمل الفنّي، وتلفت الانتباه إلى الحياة اليومية العادية والعارض، لهذا أصبح المُصور جراحًا للأجسام.

ويظهر أنّ الإيمان بكاميرا لا تكذب يُصنف ضمن أيديولوجيا خطوات وإجراءات طبيعية وبصرية لِمَا هو موجود فعلًا في الواقع، لولا الرتوش والإلصاقات التي تحفل بها الصور في الإعلام الموجّه إلى الرأي العام لصناعته.

ويُعدّ عمل بارت بشأن التصوير جوهريًّا في التنظير (1973/ 1981) ولا سيّما فيما يُطلق عليه اسم المُفارقة الفوتوغرافية بما تُشيرُ إليه بِوَصْفِه شيئًا مُحايدًا من جِهة وإلى أُسطورة وخُرافة ما تخفيه لتمثيل الموضوع وتعزيز أشكال التحيز أو الأحكام المُسبقة.

ويُقدم والتر بنيامين الفوتوغرافية بِوَصْفِها فنّ استنساخ بطريقةٍ تلقائيَّة تتحدّى علم الجمال التقليدي للإبداع والعبقرية والأصالة. لهذا تُقرّب الصورة المُشاهد وتدمجه في أجوائها.

- ولا سيّما في شريط القصة المُصوّرة والفن التاسع والسابع على السواء.

- لكن النسخَ الميكانيكي يُغيّر طبيعة العمل الفنّي بتقديم تفاصيل تُعد من المُسلّمات، إذ يُعد المصوّر جرَّاحًا تجميليًّا.

**التَّقاطُعات:**

الصورة؛ اللوحة؛ التشكيل؛ الآداب الموازية.

Image; tableau Paralittérature; Media.

**المصادر:**


- دانييل فرامبتون، **الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الزمن**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- جيل دولوز، **الصورة ـ الحركة، أو فلسفة الصورة**، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري**، دار الساحل، الرباط، 1994.
- MITCHELL, W.J.T., *Iconologie, image, text, ideologie*, univ Chigago, 1987.
- DE LA CROIX, A. et ANDRIAT, A. F., *Pour lire la bande dessinée*, Bruxelle, 1992.
- VANOYE, F., *Récit écrit, recit filmique*, (éd.) CEDIC, 1979.
- CLERC, J.-M., *L'adaptation cinématographique et littérature*, (éd.) klincksieck, 2004.


## الشطارية Picaresque

تُعدّ الشطارية نوعًا صغيرًا للرواية بالمعنى الخاص، وهي تُركز على التفاوت الاجتماعي لأُصول غير مُحدّدة تُقرر معها الرواية رحلة تفريج عن كرب الوضع الاجتماعيّ السيِّئ، ذلك أنَّ بطلًا مُضادًا يصف مسارًا دائريًّا يُعيده إلى نقطة انطلاقه. وبالمعنى العام تُشير

الشطارية إلى أعمال يُهيمنُ عليها موضوع الهامشية الماكرة في مواجهة مُجتمع معادٍ يُلْجِئُها إلى ارتداء عددٍ من الأقنعة، للتكيف مع المواقف التي تواجه حياتها.

وتعودُ الأُصول البعيدة للشطارية بِوَصْفِها موضوعًا إلى الرواية الانتقادية القديمة مع الحمار الذهبي لأبيلي. وقد عرف الأدب العربي الوسيط للقرنين 11 و12 شخصية المقاضي المُرادف لبيكارو الذي ظهر في القَرْن 16 بإسبانيا، ليرتبطَ بالأزمة الاقتصادية بعد ولاية شارل كيني، وانتشار فقراء وطلبة وتجّار ومهنيين ورهبان وجند يجولون في المدن، فكان بيكارو، يعني الجائعين الذين كانوا نَمُوذَج مجهولين مع رواية (lazario de torme) (1554) بِوَصْفِها الرواية الأُولى. ثُمَّ إنَّ ظهور رواية شطارية يُصادفُ الظلم الاجتماعي للمسيحيِّين واليهود والمُرتدِّين، على غرار ماتيو ألومان، كاتب (Guzman D'alfarache) (1599)، وبيكسون (1604) وكيفيدون (1626). ذلك أنّ قزمان خُصُوصًا أثار موجة مُحاكاة وترجمة في كل أُوروبا، إذ كان التأثير الإسباني في ألمانيا قد ظهر بعد نصف قرن مع (مُغامرات سامبليسوس) (1669) لكريميلهاوسن الذي عارض (الشطاريَّة) بهلع حرب الثلاثين سنة. كما أثَّرث هذه الرواية في الرواية الهزليَّة لفرنسا مع سوليل وسكارون، وكان علينا انتظار القَرْن 18 لتظهر أُمّات أعمال النوع مع جيل بلاز دوسانتينا (1715/ 1735) لـ لوساج، والدون كيشوتية. وغادرت (الشطارية) تشاؤمها لتعتقد إمكان تكسير طوق انغلاق ولادتها ووضعها الاجتماعيّ مع (الفلاح الفقير) (36/ 1735) لماريفو، لتلتحقَ الشطاريةُ بالارتقاء الاجتماعي في النصف الثاني للقرن 18 مع (جاك القدري) (1796) لديدرو.

ولأنَّ تسميةَ الشطارية تطرحُ إشكاليةً، فإنّ الإسبان منذ عام 1960 خصُّوها بمُنوعات إسبانيا، في حين استعملها المُقارنون بالمعنى الواسع. ومن ثَمَّ، تروج الشطارية لكثير من الأشكال التي تكون بِنْية معمارية نصية، لولادة مشكوك فيها ومُغادرة الأُسرة والتيه الذي يتحول إلى سلسلة تجارب في خدمة السيد والعودة إلى نقطة الانطلاق، بحثًا عن وعي فردي وميتافيزيقي يظلّ حيًّا بِوَصْفِه موضوع أدبية عرفت تجديدها في القَرْن 20 مع كُتّاب مثل كافكا/ سيلين/ بيكيت/ كوميروتيز/ نابوكوف، بحساسية اجتماعية بالعصر، لإدانة الاغتراب في المُجتمع المُعاصر.

**التَّقاطُعات:**

الاقتباس؛ السيرة الذاتية؛ التأثير؛ الرواية؛ النقد؛ مَحْكي التعلم؛ السرد.

Adaptation; Autobiographie; influence; Roman de formation; Satire; Topique.

**المصادر:**

- عبد الملك مرتاض، **فن المقامات في الأدب**

العربي، م. الوطنية، الجزائر، 1988.
- ب.ز. الهمداني، **المقامات**، م. الكاثوليكية، مصر، 1923.
- محمد المويلحي، **حديث عيسى بن هشام**، مصر، 1923.
- محمد رجب النجار، **حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي**، عالم المعرفة، ع45، الكويت، 1981.
- GUILLEN, C., *The Anatomies of Roguery*, A comparative Study of the Novel, Part I, The picaresque Novel in Spain, New York, Garland, 1987.
- HAAN, T., *Postérité du picaresque au XXe siècle*, Assen, Van Gorcun, 1995.
- SOUILLER, D., *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1989.
- COLL., M., «Aspects du picaresque en Angleterre et aux Etats-Unis», *Caliban* n°XX, 1983.
- «Le récit picaresque», *Littérature*, 14, 1986.

## الانتحال Plagia

يُعدّ الاصطلاح مُرادفًا للسرقات. فهذا الفرزدق يُخاطب جريرًا قائلًا:

إن تذكروا كرمي بلؤم أبيكم
وأوابدي تَتَنَحَّلوا الأشعارا

وغضب على أحدهم فقال:

إذا ما قلت قافية شرودًا
تنحلها ابن حمراء العجان

ويرى الآمدي أنَّ السرقة تكون في المعاني لا في الألفاظ، لأنَّ الأخيرة مُباحة غير محظورة وإنّما السرقة تتحقق في المعاني البديعة المُخترعة.

فالسرقة تكون في بديع ليس للناس فيه اشتراك لهذا كانت السرقات: انتحالًا ونسخًا ومسخًا وإغارة وإلمامًا وسلخًا ونقصًا وقلبًا.

ويكون الانتحال: نسبة كلام إلى غير قائله، وهو ضرب من السرقة.

لذلك يُفرق بين الانتحال والادّعاء.

وقد دخل الاصطلاح كتب البلاغة وأصبح يدلّ على النسخ، ومنه كان التلفيق من السرقات وهو الالتقاط.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ الشاهد؛ المحاكاة؛ التناص؛ الكشف؛ الأصالة؛ الملكية؛ التوقيع؛ المصدر.

Auteur; Citation; Imitation; Intertextualité; Mystification; Originalité; Propriété littéraire; signature; Sources.

**المصادر:**

- مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي القديم**، المكتب الإسلامي، بيروت، 1981.
- بدوي طبانة، **السرقات الأدبية**، دار الثقافة، بيروت، 1974.
- كاظم جهاد، **أدونيس منتحلًا**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1991.
- CHAUDENAY, R. de, *Les plagiaires, le nouveau Dictionnaire*, Paris, Perrin, [1er éd. Dictionnaire, 1990], 2001.
- JEANDILLOU, J.F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994.
- MAUREL INDART, H., *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999.
- SCHNEIDER, M., *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- COLL., M., *Le plagiat*: actes du colloque tenu à l'université d'Ottawa, du 26 au 28 septembre 1991, ss la dir de Christian Vandendorpe, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

## لذّة الأدب Plaisir (litt)

تُعدّ اللذة أو المُتعة إحساسًا بالرِّضا

المُرتبط بالجسد، مع أنَّ المُتعةَ الأدبية في حد ذاتها تُعدّ إشكالية، لإثارتها متع الروح باستثناء حالة المسرح والأدب والإنشاد والخطب، فقد ظلّت منذ زمن مُتعةً للقراءة ومُتعةً للنَّصّ، ترتبطُ بانفعال جمالي، يضع رهان تعريف الأدب في مهبّ تمثيل لذة العشق وطبيعة الأدب وغايته وشرعيته، بربطه بالرغبة و(الليبيدو)، حتى حين يتعلق الأمرُ بالمُتعة الروحية. وهذا الإدراكُ يُثير رَدَّيْ فعلين، الأول: يتحدى المُتعة مُختلطًا بمِثالية جذرية مع أفلاطون، الذي يَعدّ الشِّعر والبلاغة خطِرَيْن لإثارتهما في الروح (باتوسية) مُعانقة المُتعة وانطباعًا مُستحبًا غير حقيقي، لكونه غير مُستحب في حد ذاته لمُخالفته الغريزة وصعوبة بلوغه.

وهذه الطريقةُ مُتداولة مع الأبيقوريّين ورواقيّي العقل الكلّي والفلاسفة المسيحيين مع أوغستين في مدينة الرب، فالكل يُدين مُتعة الإحساس كحيوانية إنسان، لتوجهها إلى المتخيل لا إلى العقل، في حين أنّ مُتعة المَعْرفة عدَّت خيرًا ساميًّا. وحين يفكر أفلاطون في المُحاكاة يُفكّر فيها بوصف الشِّعر والفنّ مُتعتين للإنسان تُسْهِمان في تبليغ رسالة أخلاقية.

أما أرسطو فيرى مُتعةَ الإنسان في المَعْرفة وتلبية رغبة الفضول في ميتافيزيقاه وشعريته، لأنّ المُحاكاةَ عنده مصدرُ مُتعة ودينامية مُرضية ومُفيدة. فالمُتعة التي يُثيرها المتخيلُ يُمكن أن تكون وسيلة لتحريك الانفعالات، لتُصبح مُمارستها من منظور التطهير بما يتضمّنه من الخوف في التراجيديا، وتُصبح المُتعة غاية في حد ذاتها ووسيلة. وفي العصر الحاضر يُعدّ تعريفُ الجمالية قيمةً في حد ذاتها مع كانط وهيغل وتأملًا للجمال (تسلية/تكوين/إزعاج)، لتُصبح المُتعة الأدبية فضاءً مُشتركًا، كالصراع من أجل تعريف أنماط ثقافية مشروعة.

فخُرافات لافونتين ترتئي تكوين متعة تلتقي مع أعذب الشِّعر أكذبه، فَفِي لذة نصّ بارت، يُميز نصّ المُتعة الذي يمنح العوالم لُغةً قريبةً تُقدّم صورة غير مسبوقة لأحاسيس تقطع مع كل العوالم، لكنها قريبة كعالم للأدب الحقيقي، مع أنّ الأدبَ الحديثَ يُعطي الذوق أهمّية، ليظل الصراع بشأن تعريف الأدب يراوح بين المُتعة واللّذة.

**التَّقاطُعات:**

الدمج؛ التعليم؛ التسلية؛ الجمالية؛ العشق؛ الذوق؛ القارئ؛ المحاكاة؛ البلاغة؛ التلقي.
Adhésion; Effects; Didactique; Divertissement; Esthétique; Erotisme; Gout; lecteur; Mimésis; Rhétorique; Réception; Religion; Utilité.

**المصادر:**

- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 1953.
- رولان بارت، **لذة النص**، تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2000.
- BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Seuil, 1971.
- COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie*, Paris, Seuils, 1999.
- DANDREY, P., *Le «cas» argan molière et la maladie imaginaire, ou: De la mélancolie hypocondriaque*, t.I, Paris, Klincksieck, 1998.
- RANCIERE, J., *Le partage du sensible, Esthétiques et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RICŒUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975; Temps et récit, id., 1983.

## التعدّدية Pluralisme

ترى التعدّدية أنّ الواقع والثقافة والحقيقة والقِيَم والأعراف ذوات طبيعة تعدّدية، لاتخاذها أشكالًا معيارية ليبرالية تُشكّك في أحقّية سلطة ما في فرض تصوّر واحد أو مُثُل عالية غير مُتعارضة، مع أنَّ التفكيرَ التعدّدي المُعاصر يتجلّى في النزعة الاشتراكية وفي كتابات ي. هابرماس عن أخلاقيات الخطاب.

لهذا كانت الطرائقُ اللّغويةُ المُختلفة وأساليب الخطاب والتفكير غير قابلة للقياس بالوحدات نفسها لاختلاف طبائعها، وهو ما جسّده الاتجاه الشكي للبنيويَّة من كل النزعات التي تلوذ بالأُصول.

من ثمّ، يأتي رفضُ الاختزال تعدّدية لأساليب التعبير التي حرمتها الحداثة إيّاها ذلك أنّ ضرورة الإقرار بالنسبية الثقافية، هي اعتراف بالتحولات التدريجيَّة لتاريخ الأفكار والأشكال.

ويرفض ليوتار اختزال التعدّدية في أساليب التعبير والأنواع الأدبية، بالضِّدِّ من تنوير يستخدم لونًا من ألوان النفوذ الإقصائي. لهذا كان التعدّد ما بعد الماركسي نوعًا من ديمقراطية ثقافية تسلم بالتقلب والمرونة. كما أنَّ دواعي الاختلاف المابعد حداثية أوجدت نسبيةً ووجهات نظر مُتساوية تتحولُ من النزعة الشكية الليبرالية ورفض العصمة.

**التَّقاطُعات:**

حوارية؛ الكرنفالية؛ تعدد الأصوات؛ الخطاب؛ الشفهية؛ الكتابة؛ البلاغة؛ الأُسلوبية.

Dialogue; carnaval; discours; oralité; écriture; rhétorique; stylistique.

**المصادر:**

- صالح هويدي، **لعبة النص**، دائرة الثقافة، الشارقة، 2007.
- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- إيريش أورباخ، **محاكاة الواقع كما يتصوَّره أدباء الغرب**، تر: محمد جديد وروفائيل خوري، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
- محمد الأوراغي، **التعدد اللّغوي**، كلية الآداب، الرباط، 2002.
- KRISTEVA, J., *Polylogue*, (éd.) Seuil, 1977.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, (éd.) Gallimard, 1978.

## الشّعر Poésie

الشّعر صناعة وإنتاج يدلّان على (فن لُغة أو صناعتها عبر إيقاع)، لكنه ارتبط

بتعبيرٍ لا عقلاني بِوَصْفِه مُجرّد حماسة عندَ أفلاطون، ونبوءة عند الرومانسيين، وطالع عند رامبو، وقتل لِلُّغة عندَ بارت. وقد كان للشِّعر علم وتعليم في القَرْن 16، وهكذا نتحدّثُ عن رؤية شعرية أو فضاء شعري للتعبير عن الشّحنة الانفعالية، ويرتبطُ الشِّعر في الميثولوجيا اليونانية بصورة أورفي، فربّات الفنّ تُمثّل كل واحدة منهن دقة مجالها المَعْرفي أو الفني الذي لا يُعد بالضرورة شعريًّا، يُجسّد فيه أورفي سلطةَ الإيقاع، لذلك يمتح أورفي من حمولة اعترف بها في التقليد الغربي منذ القديم إلى الآن، بِوَصْفِها استلهامًا إلهيًّا لقول وإثارة أحاسيس انفعالية يُحذّر منها أفلاطون في الجمهورية، لكن أرسطو يُعيد للشعر الاعتبار ولا سيّما مُحاكاته الملحمية والمسرحيَّة، مُدشِّنًا قيمة وضعه الشرعي والمُقدّس في مواجهة (لُغة/ حقيقي/ منطق تعليمية وخطاب مُحتمل البلاغة)، فشعر المُحاكاة يحمل قدرة بلوغ العام عبر قدرته على صناعة مُتخيل مقبول، يُثير الانفعال.

من هُنا، ينشأ التمايُز بين شعر المُحاكاة والتخييل وغنائيَّة البوح الحقيقي، وقد احتفظ الشِّعرُ اللاتيني بهذا التمايُز، مع إعطائه الأخير مكانةً مع أوفيد، والشِّعر التعليمي مع فرجيل. وخلال العصر الوسيط تميّز الأدبُ الملحمي من الشِّعر الغنائي بالقصائد الغنائيَّة الساردة حسب الإيقاع المقطعي والميلودرامي، فالشِّعر الغنائي تكون مادّته عند التروبادور الإحساس الغرامي، أما الملحمةُ الغنائيَّةُ الوسيطيّة فكان الشِّعر قبل كل شيء بِنْية ميلودية، في خدمة رسالتها أمام النهضة وظهور البلاغيين بين عامي 1450 و1555؛ إذ جعلت اللُّغة فضاء استثمار شعري أساسي، لكن شعراء الثّريا أعادوا ارتباطهم بالأُصول الأورفية. ورُجع خلال القَرْن 17 إلى هوراس ومالیرب وبوالو، بِوَصْفِه مؤسِّسًا للعقل الشِّعري في كتابه (فن الشِّعر) (1674) باعتماده المُحاكاة/ القياس/ الإيقاع/ الكياسة في الموضوعات، لأنَّ ما يُدرك جيدًا يُعبّر عنه بوضوح، قبل أن تُهيمن الكلاسيكيةُ طوال قرن مع فولتير ودليل وشينسي، إذ أصبح الشِّعر مُحركًا لأفكار سياسية وفلسفية وعقائدية.

وفي عصر الأنوار تمّت تحولات الشِّعر، وتلتها رومانسية هيغو/ لامارتين/ فيني/ مورسي قبل أن يحمل المشعل بودلير في (أزهار الشَّرّ) (1757) و(قصائد صغيرة نثرية) (1869). وما لبث الشِّعر أن استبعدته الرواية المسرحيَّة وأشكال أدبية أُخرى، ليخترق القَرْن مُقاومًا قيم البورجوازية مع السُّوريالية في مُحاولة لتجاوز حدود النوع حيث الحياة والشِّعر لا ينفصلان، ومع شعر المُعاصرين يظل إرث مالارميه/ رامبو حاضرًا، وما لبث تعبير الشِّعر المحض أن ظهر في القَرْن 19 باستبعاد الوظائف

غير الجمالية مع «بودلير» في مقدّمة (ملاحظات جديدة عن إدغار أ. بو) (1857) الشاعر الملعون.

**التّقاطُعات:**

الخيال؛ النوع؛ الإلهام؛ الموسيقى؛ الشّعر المحض؛ الإيقاع؛ القصيد.
Fiction; Genres littéraires; inspiration; Musique; Poésie pure; Poète; Rythme; Vers, versification.
Bohème; Décadence; Grotesque; Marginalité; Mélancolie; Symbolisme.

**المصادر:**


- صمويل ليفن، **البِنْيات اللّسانيّة في الشّعر**، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، الحوار، البيضاء، 1989.
- جان كوهن، **بِنْية اللُّغة الشّعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، البيضاء، 1986.
- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية**، دار الفكر، القاهرة، 1996.
- FRIEDERICH, H., *Structure de la poésie moderne*, tard, franç., Le Livre de Poche, [1960].
- JACKSON, J., *Poésie et son autre*. Essai sur la modernité, Corti, 1998.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- COLL., M., «Sociocritique de la poésie», *Etudes françaises*, printemps 1991, 27-1.
- BENDA, J., *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- COMBE, D., *Poésie et récit, Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.


## الشّعرية Poétique

تُشير الشّعرية إلى واقعين مُتميزين:

1. قواعد تُهيمنُ على إنجاز الأعمال الشّعرية، وكذا الدراسات المُستعملة لدى الكُتّاب كفنّ الشّعر لأرسطو وفنّ الشّعر لبوالو.

2. كلّ النظريّات العامة للشّعر التي توسّعت إلى أنواع ذات طابع تجريدي، تجعل النصّ الأدبي أدبية، وهذا المعنى الثاني هو موضوعُ الشّعرية، لأنَّ فنونَ الشّعر تندرج فيها بالضرورة نظرية الأنواع، لكنها جزئيّة وعامة وضمنية منذ زمن أرسطو، مع أنَّ ازدهارَ الشّعرية بِوَصْفِها درسًا ينتمي إلى القَرْن 20 مع الشكلانيّين الروس (1920) ولا سيّما رومان جاكبسون في نهاية عام (1950) إذ أعاد هذا الأخيرُ تحيين الشّعرية بإعطائها التعريف والبرامج، بتأثير من اللّسانيات، إذ إنّها لا تكتفي في الحقل الدراسي الأدبي بمُجرّد اهتمامات سابقة للنقد والهيرمينوطيقية، لأنّ موضوعها ليس العمل بل الأدبية، إذ إنَّ أبحاثها انطلقت من ثلاثة عناصر أساسيّة:

1. الشكلانيةُ الروسيةُ والنقد الجديد الأنغلوساكسوني.

2. كُتّاب ونُقّاد يستقصون الخطاب الدقيق بشأن الأدب «مالارميه/ فاليري/ بولهان».

3. تطور لساني وسيميائي وأنثروبولوجي.

كلّها أسهم في الشّعرية بِوَصْفِها نظريّة لُغة أدبية أكثر منها نظرية أنواع، وجاء عمل جان كوهن (بِنْية اللُّغة

الشِّعرية) (1966) مُحللًا لمُختلف مواقف الأدب من وِجهة بلاغية، ثم الشِّعرية الرياضية لسالومون ماركوس (1970) عبر سيمانتيكية شعرية ولُغة غنائيَّة، قبل دخول جدالية التناص مع فلاديمير بروب/إ. سوريو/كلود ليفي ستراوس ونظريات السرد (1960) زيادةً على جاكبسون ومجلّة الشِّعرية الفرنسية، إذ يُعرّف تودوروف الخطاب الأدبي بما نُدركه في حدّ ذاته عبر قوة تنظيمه النفسي (1973) لشعرية هي نظرية اللُّغة الأدبية.

**التَّقاطُعات:**

فنّ الشِّعر؛ الخيال؛ النوع؛ الشِّعر؛ البحث؛ البلاغة؛ الأُسلوب؛ نظرية الأدب.

Arts poétiques; Critique littéraire; Fiction; Genres littéraires; Littérarité; Poésie; Recherche; Rhétorique; Stylistique; Théories de la littérature.

**المصادر:**


- رومان ياكبسون، **قضايا الشِّعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، البيضاء، 1988.
- صلاح فضل، **أساليب الشِّعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995.
- جان كوهن، **بنْية اللُّغة الشِّعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، البيضاء، 1986.
- كمال أبو ديب **في الشِّعرية**، المُؤسَّسة العربية، بيروت، 1987.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- JAKOBSON R., *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- KINKENBERG, J.M., *Le sens rhétorique, Essais de Sémantique Littéraire*, Toronto, GREF-Bruxelles, Les Eperonniers, 1990.
- TODOROV, T., *Poétique*, Paris, Seuil, 1973; *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.


## وِجهة النظر Point de Vue

طريقة يستعملها المُرسل لتنويع القراءة، ويُنجزها المُتلقِّي للاستقبال انطلاقًا من المجموع أو الجزء، لبلوغ موقف يتَّخذه المُؤلف من موضوع أو شيء أو أُطروحة.

وتعني وِجهة النظر في الرواية الوجدان والمنطق المُتوجه بهما نحو قارئ السرد، حيث تتم وِجهة النظر عبر ثلاثة مواقف:

1. رواية الراوي بضمير المُتكلم، مع خروج الأحداث عن حيز التجارب.

2. سرد روائي من منظور إحدى الشخصيات.

3. سرد من زاوية العلم بالأشياء في رواية الأُطروحة.

**التَّقاطُعات:**

المرسل؛ القراءة؛ التلقي؛ السرد؛ الموضوع؛ المنطق؛ الوجدان؛ الأحداث؛ الشخصية؛ الأُطروحة؛ المُسوَّدة.

Lecture; Narration; Sujet; Logique; These.

**المصادر:**


- **نظرية السرد من وِجهة النظر إلى التبئير**، (جماعة)، تر: مصطفى ناجي، الحوار، البيضاء، 1989.
- م. باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي**، تر: جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- TADIE, J.-Y., *Le Récit Poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- MIEKE, B., *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.

**الجدالية** **Polémique**

تُشير الجدالية إلى مواجهة أو خُصومة عنيفة، وقد ظهر الاصطلاحُ في الغرب في القَرْن 16 لنعت أُنشودة حربية، أمّا في الأدب فالجدالية مجالُ مواجهةٍ يُمكن أن تسري على كل الموضوعات، ولا سيّما السياسية والعقائدية والجمالية أو العلمية. وبذلك تكون الجدالية سجل كلّ هذه المواجهات، ونتيجة لُغوية عامة لإنتاج نصي خاص بالأدب المكتوب أو الشفوي، الشخصي أو المُلتزم، للجماعات والأفراد وعداواتهم عبر العصور.

فالمعجماتُ أنفسها عرفت جدالاتها مع:

- المعجم الفرنسي لفولتير.
- معجم الأفكار الجاهزة «لفلوبير».

وفي عام (1792) استعرت جدالية معركة المهرجين، لتعارض المعجبينَ بالموسيقى الغنائيَّة الإيطالية «جان جاك روسو/ديدرو» والموسيقى الفرنسية رامبو/دالامبير.

وقد أنحى فولتير باللائمة على روسو الذي أنكر على الموسيقى الفرنسية ميلودية القياس.

وكان هدفُ الجدالي الاستخفاف بأُطروحة الخصم بكل الوسائل المُمكنة في المُفاجأة بحجةٍ لا يستطيع الخصمُ ردّها. وقد اقتضى خطاب الحماسة هذا اصطناع البلاغة لخدمة مشروع الحط والاستخفاف، ويعودُ الجدال إلى مجال قضائي، لأنَّ خطاطته تكْمن في رسم الاستراتيجيَّة، لاستمالةِ الشّهود أو الحط من الخصم، لكن التداولات والتوبيخات يُمكن أن تدفعَ إلى العنف، ومع أنَّ الجدالية لا تفرض الكذب، فغالبًا ما يلجأ الجدالي إلى تضخيم ملامح الخصم إلى حد الكاريكاتورية، والشتم لإسقاطه أرضًا حتى لا يحار جوابًا.

وقد تعدَّدت أشكالُ الجدالية الأدبية لمعارك القدماء والمُحدثين، كما يُمكن أن تكونَ الجدالية مُجرّد تلاعب أدبي يتحمّس فيه الشخص لطريقة للبرهنة على تمكّنه منها. وعمومًا، فالنصر الجدالي خطاب لقناعة انفعالية تُعبِّر عن غضب واحتقار، وتظل المخاطرة في تجاوز حدود نقاش الأفكار إلى الاعتداء الشخصي، حيث يوقف الشتم الجدال لانزلاق الأفكار إلى اللغويات.

**الجدالية:**

1. يوجد مبدأُ الجدالية في تعدّد التحاليل الملموسة للخطابات السردية.

2. يتمّ النشاطُ الإنساني عبر أشكال المواجهات التي تطبعُ الخيال الإنساني، ومن ذلك الحالات السردية غير المُنظمة، كمواجهة بين برنامجين

سرديين مُختلفين، يظهرُ معهما فاعل ونقيض هذا الفاعل.

3. البِنْية الجدالية بِنْيةٌ خاصةٌ، بعدد كبير من الخطابات التصويرية والتجريدية.

**والمُجادلة:**

1. تناظر بين اثنين أو أكثر وتتميّز بطابع التضاد اعتمادًا على تعارض المعايير القيمية أدبيًّا.

2. المُجادلة مُحاورة تدورُ حول اعتقاداتٍ وقناعاتٍ مُعيَّنة.

**التَّقاطُعات:**

الخطاب؛ الالتزام؛ المعارك؛ البلاغة؛ الأيديولوجيا؛ الحجاج؛ الإقناع؛ المعارضة.
Discours politique et littéraire; Engagement; Enthymème; Epidictique; Pamphlet; Politique; Querelles; Rhétorique.

**المصادر:**


- عبد الرحمٰن إسماعيل، **المُعارضات الشِّعرية**، النادي الأدبي، الرياض، 1994.
- محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد**، دار الثقافة، البيضاء، 1982.
- م.ص. الرافعي، **المعركة بين القديم والجديد**، م. التجارية، القاهرة، 1965.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. & GELAS, N., *Le discours polémique*, PUF, 1980.
- MARCELLESI, J.B., «Eléments pour une analyse contrastive du discours politique», *Langages*, septembre 1971, nº23.
- ROELLENBLECK, G., *Le discours polémique: aspects théoriques et interprétations*, Tübingen, G. Narra et Paris, J.-M. Place, 1985.


## السياسة Politique

السياسة فضاءٌ اجتماعيٌّ لمواجهة الآراء ومصالح المواطن.

والسياسةُ فنّ حكم وتدبير شؤون. من ثمَّ، فالمجال الأدبي لا يُمكنه التفكيرُ خارج المفهومين، لأنَّه فضاء انْدماج مدني للمواطنين في الحياة الاجتماعية، لسماحه بالإلمام باللُّغة والخطابات والمعارف والتمثيلات، ولأنَّه يمنح وسيلة إبداع وتسلية من جِهة، ومن جِهة أُخرى يُمكنه أن يكونَ موجّهَ رأيٍ ومصالح. فالمكانة والرسالة المنوطتان به تعودان إلى اختياراته السياسية.

فتاريخ الأدب تطبعه مظاهر سياسية، تربط الأدب عَلاقة مُختلفة بكل واحد منها:

1. فالتقليد الأفلاطوني يجعل اللُّغة أداة النظام الاجتماعي، المُكلفة بتنسيق الروابط بين الناس على صورة الإرادة الإلهية، فالإبداع المُستقل قد يقود إلى استبعاد الشاعر من المدينة الفاضلة والمثالية، أو إخضاعه إلى الفيلسوف. فمنذ العصور القديمة إلى عصر النهضة كانت النقاشاتُ تدورُ حول طرائق هذا النظام ووسائل ضمانه.

2. الحكم المُطلق يختزل هذه الحالة، لاحتفاظه بالإحالة الإلهية أو الهيمنة الأرضية للحاكم، ويكونُ على الأدب أن ينتظمَ داخلها. من هُنا، يكون

تدخّلُ السّلطة السياسة كثيفًا عبر الرقابة، إذ إنّ مكانة الكاتب في ملاعب السلطة تطرح ميكيافيلية كمقياس تضعه الأنوار وفلاسفتها لإيجاد مكانة للكاتب.

3. في مُنتصف القَرْن 19 ظهرت استقلالية الكاتب في الحقل الأدبي، بالنسبة لمُختلف شرائح المُجتمع في مطالب الفنّ للفنّ، بالنزوع إلى تمييز الإبداع الأدبي ووضعه في إطار ضيّق بأهدافٍ اجتماعيةٍ مُفيدةٍ للأدب، مع أنّ عَلاقة الأدب بالسياسة تظلّ فضاء تطاحن دائم، عبر الفنّ الاجتماعي والالتزام وعلاقتهما بالأيديولوجيا، وبموازاة ذلك فإنّ ديمقراطيةَ القراءة والكتابة تمنحُ الحرِّيَّةَ هامشًا.

وفي القَرْن 20، مع ظهور الوسائل السمعية البصرية، قلّ امتياز الكتّاب والأدب في التكوين العام للمواطن، مُغيرًا الرهانات بشأن أهمّية الأدب، مع أنّ أي شكل أدبي ليس في معزل عن السياسة، مع مسرح بريشت أو الدراسات الثقافية والثقافة المُضادة. وأخيرًا، فإنّ التحليلَ المُقارن للتاريخ الثقافي يطرحُ مُختلف مُعالجات الأدب وقيمه في العالم السياسي، فالعبور من عالم الكتاب إلى السلطة سائد مع هيغو/ لامارتين/ أراغون وسنغور/ سيزير.

**التّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ الرقابة؛ الخطاب؛ الفصاحة؛ الالتزام؛ الرسمي؛ الميكيافيلية؛ المقاومة؛ ما بعد الاستعمار.

Art pour l'art; Censure; Discours politique et littéraire; Eloquence; Engagement; Etat; Officielle (Littérature); Machiavélisme; Mécénat; Polémique; Postcolonialisme; Résistance; Utilité.

المصادر:


- بيل أشكروفت، **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، تر: خيري دومة، دار أزمنة، الأردن، 2005.
- فرانك سينوبولي، **الأدب الأوروبي من منظور الآخر**، تر: مجدي يوسف وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- بيتر جران، **ما بعد المركزية الأوروبية**، تر: عاطف أحمد وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- BONNET, J.C. *La carmagnole des Muses: l'homme de lettres et l'artiste dans la révolution,* Paris, A. Colin, 1988.
- DENIS, B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- JOUHAUD, C., *Les Pouvoirs de littérature et politique*, Paris, La Documentation française, 1996, Mars 1996, 11/112.


## تعدّد الأصوات Polyphonie

1. مُصطلحٌ يُميّز به م. باختين الرواية الدوستويفسكية.

2. نجد تعدّد الأصوات عند رولان بارت مُميّزًا للنصّ السردي.

3. لا يتوفر النصّ المُتعدّد الأصوات على أيديولوجيا خاصة به، لأنّه يتوفر على فاعل أيديولوجي. إنّه جهاز يُعرضُ عبر أيديولوجيات ويُستهلك داخل هذه التعارضات.

4. لا تمتلك الكلمةُ والخطاب عند باختين حقيقتهما في مرجع خارجي عن الخطاب الذي يعاكسانه، كما لا يلتقيان

مع الفاعل الديكارتي المالك لخطابه والمُنسجم مع نفسه، بل تُعدّ الكلمة والخطاب توزعًا بين مُختلف القضايا الخطابية التي يُمكنُ أن يحتلّها أنا مُتعدّد الأصوات في آنٍ واحد.

**وتعارض أحادية الصوت:**

1. طابع تسمية لا تمتلكُ غير تحديد واحد، كيفما كان السِّياق الذي تظهر فيه.

2. أحادية الصوت في العمل الروائي تكمنُ في اعتماد بُعد واحد للفكرة.

3. تلازم أحادية الصوت الأعمال ذات الرؤية المحدودة.

**التَّقاطُعات:**

الكرنفالية؛ النص؛ السرد؛ اللغط؛ التعارض؛ الخطاب؛ السِّياق؛ الرؤية؛ الرواية.
Roman; Narrtion; Ideologie; Discours; Contexte; Vision.

**المصادر:**

- ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، تر: جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللُّغة**، تر: محمد البكري ويمنى العيد، البيضاء، 1986.
- BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

## تعدّد المعاني Polysémie

يُشيرُ تعدّد المعاني إلى حالة حمل كلمة لمعانٍ مُتعدّدة، خلافًا للوحدة التي تطبع الكلمات. وتوسعًا، فإنّ تعدّد المعاني يسمحُ للنصّ بتلقّي قراءات مُتعدّدة أو تأويلات مُختلفة تُعارضُ المعاني الأحادية. والاصطلاح يُعدّ موضوع دراسة مُختلف النظريات اللِّسانيَّة كظاهرة لُغة طبيعية تتعرضُ لتأثيرات الإبداع الأدبي، ويُعدّ تقليد اعتماد تعدّد المعاني قديمًا عبر كلمات لغوية تمتح من روافد متعدِّدة. وقد استثمر رابليه إيهاماتها السيمانتيكية مُقترحًا قراءات بعدد من الأبعاد لنُصُوص تُعد هي أيضًا ذات معانٍ مُتعدّدة. ولا نستغرب أن يكون تعدّد المعاني مُحاربًا في العصر الكلاسيكي من طرف بوالو، لأنّ التطهريين والعقلانيين والمُنشغلين بالنظام يرون فيها مصدر اضطراب، مع أنَّ الأدب يحفلُ بالكثير من الإيهامات والاستبدالات والازدواجات، إذ نجد موليير في مدرسة النساء يجعل تعدّد المعاني مصدرَ قوة الهزلي، كما أنَّ التلاعبَ اللُّغوي يُقدّم الكثير من الاستعمالات، ولا تستهينُ بها جمالية الإطراء، كما أنَّ السُّخريةَ تُعدّ حالة نَمُوذَجيَّة لتعدّد معاني المواقف، وهي رائجة في الأدب، إذ لم يتوقف العمل بها منذ القديم إلى قرننا مع رايموند روسل، وإلى تقليعات التشعبيين، حيث تكتشفُ الكتابة باستمرار مصادر ازدواج اللُّغة وتعارض استبدال الكلمة الدقيقة.

ومن منظور مُخالف، نجدُ الرواية

الجديدة تستغلّ الطابعَ العام والتوليدي لتعدّد المعاني، ويعرف ريكاردو الظاهرة بأنّها توليدٌ ذاتيٌّ للنصّ، وأحيانًا نجد أنَّ ما يشتغل في النصّ هو نفسه الكلمة التي تُشيرُ بين مقطع وآخر إلى مظاهر مُتعددة لحقلها السيمانتيكي، فَفِي عمل كلود سيمون (معركة الجُمل) تعبر جُملة من المنظور إلى الجامد، إذ يتوزع تعدّد المعاني عبر فضاء المقاطع لإثارة تحوّلات حقيقية، حيث لا يُسْهِمُ تعدّد المعاني في الالتباس، بل يشهد على اتخاذ وضعية تتقدّم مكشوفة للاعتراض على مرح مَحْكي، حيث تُهيمن عادة الإحالة بالإشارة إلى كثافة الكلمات. من هُنا، نُلاحظُ أنّ تعدّدَ المعاني لا يتعلّق بالقِيَم السيمانتيكية المُتعدّدة للاصطلاح فحَسْبُ، إذ نعاينه عند مُبدعين وفي متون أدبية عبر العصور.

وتعودُ مُصادفة الاصطلاح إلى (تاريخ الكلمات) (1887) لميشيل بريال الذي يتحدث عن سلطة كلمات تُقدّم نفسها تحت أوجهٍ مُتعدّدة، ذلك أنّ المعنى الجديد للكلمة لا ينهي القديم، إذ يوجدان معًا جنبًا إلى جنب المعنى (الخاص أو المجازي، الضيّق أو المُتسع، المُجرّد أو المحسوس)، بالقياس على دلالة جديدة لكلمة تنتج أمثلة جديدة شبيهة الشكل مُخالفة القيمة، لا كقضية مطروحة على نحوٍ سيئ مع سُوسير، وبخلافه فإنّ بريال يلمّ بالخطابات كيفما كانت بفهم تداولي للُّغة. من هُنا، يقترحُ روبير مارتان تمييز تعدّد المعاني الداخلية والخارجيَّة (الكلمة تُعارض الموقف) (1983) أما بنفينيست (1974) فيرى الاصطلاح حصيلة مُؤسَّساتية بقِيَم سِياقية قابلة للاغتناء. من ثمّ، فتعدّد المعاني مُكوّن دينامي للمعنى (1996) مع فيكتوري وفوش، لذلك كان الرهان مزدوجًا عند «رابليه» وباختين في تبنّي إبداعية الكتاب وقدرات القراء، بحسب مفاهيم التناص عند إيكو، في العمل المفتوح الذي يفترضُ تعدّدًا لمعانٍ لانهائيَّة، بما يُثير عمل المُفسّر والمؤول.

**التَّقاطُعات:**

تاريخ الأدب؛ المقارنة؛ النظام؛ الخطاب؛ الأشكال؛ المفاهيم؛ النظرية؛ السيميائيات.
Historique Litteraire; Litteraire Comparée; Systeme; Sémiotique; Sociologie litteraire.

المصادر:


- فان دايك، **النص والسِّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- جون لاينز، **اللُّغة والمعنى والسِّياق**، تر: عباس صادق الوهاب، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.
- رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- EVEN-ZOHER, «Polysystems Studies», *Poetics Today*, 11;1, 1990.
- LAMBERT, J.H., *Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème*, Louvain, Université catholique de Louvain, 1983.
- MOISAN, C., *Qu'est ce que l'histoire littéraire?*, Paris, PUF, 1987.


**تعدّد الأنساق** **Polysystème**

يُشتقّ الاصطلاح من مفهوم النَّسَق، لهذا يُشيرُ تعدّده إلى مجموع مُعقّد مُنسجم ومُبَنْين إجمالًا من خلال أنساق مُستقلة ومُتناقضة ذات تطور مُتواز ومُتداخل. فنظريةُ تعدّد الأنساق تُقدّم نَمُوذَجًا سيميائيًّا لوصف الحياة الأدبية المُستعملة في أبحاث الأدب المُقارن، حيث طورت النظرية في نهاية عام (1960) على يد إيتمار إيفان زوهار، وتابعها طلابه وزملاؤه بجامعة تل أبيب ج. توري/ ز. شاقي/ س. يالهوم لحلّ بعض القضايا المُرتبطة بالتاريخ الأدبي، وتعود منابعها إلى أعمال الشكلانيّين الروس تينيانوف/ إيخنباوم/ ر. جاكبسون وأعضاء حلقة (براغ) بوكاتيريف/ موكاروفسكي/ فوديكا والسيميائيون السوفيات بوبوفيك/ دوريسين/ لوتمان. فمنذ زمن كتابَيْ زوهار **الدينامية الوظيفية** (1968) و**مُقدمة نظرية الترجمة** (1971) نجد تعريفًا للأدب لا بِوَصْفِه نشاطًا اجتماعيًّا معزولًا، بل بِوَصْفِه عنصرًا أساسيًّا يوحّد مُختلفَ الأنشطة الإنسانية، وقد ظهرت بوادرُ النظرية (1979) في مجلّة **الشّعرية اليوم** بجرد للأعمال المُنجزة عن الترجمة الأدبية، ونظرية الأنواع والأنظمة المعيارية. ويرى زوهار الأدب مجموعة أنساق مُتعارضة ومفتوحة تنمو حسب قوانينها الذاتية والمُستقلة، وهذا يجعلها تكون مجموعًا مُنوعًا. لهذا، عُرف الأدب بأنه تعدّد أنساق تتنوعُ في الزمن والفضاء، لا بأنّه نَسَق بسيط قار.

وظّفت النظرية في أبحاث الأدب المُقارن، حيث يتغيا التداخل دراسة التقاءات الأنظمة للآداب المُتعددة اللُّغة وما بعدَ الكولونياليّة (كندا/ الهند)، وكذلك تُسهمُ النظرية في تراتبية الأنواع شافي/ دهولست، وفي بعض مظاهر تاريخ الأدب «موازان»، وأشكال اللُّغة (سينما/ سلوك/ ثقافة)، حيث تتوجه إلى نظرية عامة للتداخل والانتقالات. من ثمَّ، يفترض أنَّ الظاهرة الأدبية ليست جوهرًا، بل هي نسيج عَلاقات تُديرها قواعدُ بسيطة محدودة وملحوظة (المُنتج/ المُؤسَّسة/ السوق/ الإنتاج/ الاستهلاك) بين عددٍ من الأنساق ولا سيّما في المُجتمعات المُتعدّدة اللُّغات والهامشية (الأدب الشفوي/ الشَّعبي/ الجماهيري/ الأدب الملحق) في تداخلها مع الأدب المركزي، ذلك النصّ أو طبقة النُّصُوص التي تُشكّل نماذج لاستخلاص الأنساق المُهيمنة.

**التَّقاطُعات:**

تاريخ الأدب؛ الأدب المقارن؛ السوسيولوجيا؛ السيميائيات؛ النَّسَق؛ المنطق.

Histoire littérature; Littérature comparée; Sociologie de la littérature; Sémiotique; Système.

**المصادر:**

- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- جون لاينز، **اللُّغة والمعنى والسّياق**، تر: عباس صادق الوهاب، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.

- فان دايك، **النصّ والسّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللُّغة**، تر: محمد البكري، ويمنى العيد، البيضاء، 1986.
- D'HULST, L., *L'évolution de la poésie en France (1780- 1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques,* Louvain, Presses de l'Université de Louvain, Symbole series D Litteraria, 1987, nº1.
- EVEN-ZOHAR, I., «Polysystems Studies», *Poetics Today*, 11;1, 1990.
- LAMBERT J., *Un modèle descriptif pour l'étude de la littéraire. La littérature comme polysystème,* Louvain, Université catholique de Louvain, 1983.
- MOISAN, C., *Qu'est ce que l'histoire littérature?*, Paris, PUF, 1987.

## الأدب الشَّعبي Populaire (Litt)

يُعدّ تعريفُ الأدب الشَّعبي موضوع خلافات بشأن مدى كون الأدب مُنْتَجًا للشعب أو موجّهًا لاستهلاكه، ومدى كون الشعب يُشير إلى نمطٍ اجتماعي أو إحالة على إثنية أو وطنية أو جماهيرية.

والحقّ أنَّ تعبيرَ الأدب الشَّعبي كان ينطبقُ على ملامح شفوية لشعوب بلا كتابة، وعلى رواية مسلسلات القَرْن 19 وعلى شعر الهواة وسلاسل الروايات المُعاصرة وسير العمّال والفلاحين والإنتاجات الواقعية الاشتراكية، وعلى أعمال هيغو وشكسبير وتولستوي، لكن المعنى الآخرَ يعملُ على تجريد الأدب الشَّعبي من قيمته وإعطاء الأهمّية لأدب دون آخر. والتعريف في النهاية ينعت كل ما لا يمتلك شرعيَّة الأدب المُعتمد. من ثمّ، يفترضُ هذا الأدب وجود آداب عالم شرعي بقيمة تُميّز لكن المُقاربةَ التاريخية تقودُ إلى تقليص الحدود بين الاثنين في آداب رابليه مثلًا، حيث تتغذّى كتابته بموضوعات ومَحْكيات تصدر عن مُخيلة شعبية، ذلك أنَّ الكثير من الاستلهامات العالمة أبانت عن اقتباسات شعبية منذ حكايات بيرو إلى شعر الواقعية. فشيخوخة الأدب الشرعي غالبًا ما تنزاح لتستمدّ قوتها من الأدب الشَّعبي مُباشرةً أو عبر نقلات (اقتباس أفلام/عروض موسيقية/أعمال كلاسيكية)، أما أعمال الأدب الشَّعبي القديمة فلا تجذب غير الأكاديميين اليوم.

من ثمَّ يُمكن تمييزُ مرحلتين تاريخيتين:

1. مرحلة تكون فيها الأغلبية أُمية بعيدة عن الكتابي، وهذا يعني آدابها الشفوية.

2. مرحلة انتشارُ التعلم حيث نعني بالأدب الشَّعبي أدبًا موجّهًا إلى أوسع جمهور.

أما الاستعمال المُشترك للاصطلاح فلا يُفهمُ إلا بالإحالة على الجدالات الأيديولوجيَّة والأخلاقية، والإيجابي أنَّ نُشيرَ إلى الأدب الشفوي والسلبي، حيث نُحيلُ على ثقافة الجمهور، فالأول مفهوم شرعي ضد معايير محنطة في بداية تكون الوطنيات، أما الثاني فيعبرُ عن الكتب السيئة التي انتقلت إلى الوسائل السمعية البصرية للإعلام.

لكن أدب البروليتاريا وأدب الأقاليم

منذ عام (1930) اقترحا أدب الهوية لغاياتٍ سياسية، وقد ظلّ هذا الأدبُ مُهملًا في الدراسات الأدبية، لكنه عاد منذ عام (1970) عبر تواريخ الثقافات وسوسيولوجيات الأدب والدراسات الثقافية.

**التَّقاطُعات:**

المسلسلات؛ الفولكلور؛ الوطنية؛ البروليتاريا؛ الرواية؛ الآداب الملحقة؛ الرواية البوليسية؛ الأنواع.

Best-seller; Colportage; Feuilleton; Folklore; Nationale (Littérature); Prolétarienne (Littérature); Paralittérature; Roman policier.

Oralité; Ouvrière (littérature); Populaire (Littérature); Prolétarienne Naturalisme; Réalisme; Prix littéraires.

**المصادر:**


- لطفي الخوري، **في علم التراث الشَّعبي**، وزارة الثقافة، بغداد، 1979.
- عمر الطالب، **أثر البيئة في الحكاية الشَّعبية**، وزارة الثقافة، بغداد، 1981.
- أكرم قانصوه، **التصوير الشَّعبي العربي**، عالم المعرفة، الكويت، 1995.
- عبد الحميد يونس، **معجم الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.
- CHARTIER, R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987; *Culture écrite et société: L'ordre des livres* (XIVe-XVIIe siècle), Paris, Albin Michel, 1996.
- HEBRARD, J., «*Discours sur la lecture*», dans Histoire de l'édition française, tome 3, Le temps des éditeurs, H.-J. Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1985, p.471-507.
- MUCHEMBLED, R., *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, XVe-XVIIIe siècle, Paris, Flammarion, 1987.
- SAINT-JACQUES, D., DE LA GARDE, R. (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation*, Le marché francophone, Québec, Nuit blanche, 1992.
- COLL., M., «*Littérature populaire*», Romantisme, 3e trimestre, 1986, nº53.
- GRIGNON, C. & PASSERON J.-C., *Le savant et le populaire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1989.
- LEMONNIER, L., *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- PERU, J.-M., «*Une crise du champ littéraire française*», ARSS, sept. 1991, 89, p.47-65.
- COLL., M., *Limoges*, PULIM, 1997.


## Portrait صورة قلمية

يُمكنُ أن يكون الاصطلاحُ وصفًا لكائن أو تمثيله الأخلاقي والنفسي، وهو شكل ثابت أحيانًا بل نوع أدبي خاص وأحيانًا مقاطع نصية مُستقلة تُقدم الوصف الفيزيقي ليظهرَ نمط خاص لوصف صورة أدبية تعود إلى خطوط فصاحة قديمة، إذ كان مُنظِّرو البلاغة القضائيَّة ومُختصّو نظرية الأُبهة قد وضعوا مُسوَّدات دقيقة لتشفير وصف شخصيات حيّة، إذ تكتسي الصورة الأدبية لدى مؤرّخي أخلاق القدامى قيمة إقناعية، فقد قدم بلوتارك في القَرْن الأوّل حيوات موازية لعرض رجال مارسوا تأثيرًا كبيرًا في الأجيال اللاحقة. أما نزعةُ الذاتية في رسم اللوحة فتقترن في القَرْن 12 بالرسم والشِّعر الغنائي. وتميز القَرْن 16 بوصف دقيق (تقريظ/ نقد) للشخصية أو موضوع الشِّعرية البلاغية مع لاروشفوك/ لابروبير وسان سيمون بأوصاف دقيقة في القَرْن 18. لهذا، احتل القَرْن 19 مكانةً مُتميزةً في

الرواية السوداء والواقعية والتاريخية ونوع المذكّرات، وقد اعتمد بلزاك على علم (الفيزيونومي) في صوره، لتظهر تقنية الصحافة وإعادة الإنتاج واللوحات المرسومة والفوتوغرافية، فَفِي نقد سانت بيف ظهرت الصورة الأدبية صورة كاتب عبر كتاباته، تطورت في الرواية النفسية عندَ بروست/ موریاك. وتندرجُ الصورة الأدبية في الرواية الجديدة، وانفتح الناس بتأثير من الوسائط على (سينما النجومية).

وطبيعيّ أن تكونَ الصورةُ الأدبية فضاء قول إنساني، لكشف رؤية كاتب أو عصر، وقدرتهما على إعطاء الكائنات فرديتها، أو إعطائها طابعها (النَّمطي/ النفسي/ السوسيولوجي). من هُنا، تدخل الصورة الأدبية في مُنافسة مع أنواع أُخرى ولا سيّما التشكيلية.

أما الدراسة الشكلية لها فتدين لأعمال النقّاد في الوصف وعلاقته بالسرد، إذ تلمحُ مآخذ إحالية على أهمّية مقاييس الإحصاء وتعدّد الوظائف، وحضور عناصر غير قابلة للوصف، وعلامات مُميزة حسب الأخبار؛ فكل المقاطع التي تُقدّم مزيدًا من الأخبار بدلًا من تسميات يُمكن عدّها صورة وصف، وهي أثر حكم يلحق بالتقريظ أو التقريع، لترتبطَ بأثر بلاغ لا يُقاوم؛ لأنّ رسمَ الصورة يُعدّ اختيار كائن بمُمارسة دقيقة.

**التَّقاطُعات:**

الوصف؛ الأخلاق؛ الشخصية؛ التشكيل؛ النَّمط؛ الكاريكاتور؛ تاريخ الأدب.
Blason; Description; Epidictique; Moralistes; Personnage; Peinture.

**المصادر:**

- الجاحظ، **البخلاء**، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، مصر، 1963.
- أحمد فارس الشدياق، **الساق على الساق في ما هو الفارياق**، م. التجارية، مصر (د.ت).
- البيهقي، **المحاسن والمساوئ**، تحقيق: محمد أبو الفضل، نهضة، مصر، (د.ت).
- PLANTIÉ, J., *La Mode du portrait littéraire en France* (1641-1681), Paris, Champion, 1994.

## الاتجاه الوضعي Positivisme

يُعدّ الاتجاه الوضعي عقيدة ونَسَق تفكير ارتبط بالقَرْن 19، ونشأ بِوَصْفِه علمًا انطلاقًا من مُلاحظة الأحداث المادية والحيّة في مُعارضة للمفاهيم الثيولوجيَّة والميتافيزيقية للعالم؛ إذ يستلهمُ الكتّاب والنقّاد من هذه الحمولة في مجال التاريخ والسوسيولوجيا، ويعد أوغست كونت (1857/ 1798) أبا الفلسفة الوضعية لربط الوضعية بالواقع.

فَفِي خطاب الروح الوضعية (1844) يرى أنّ المُلاحظة الفعليّة هي القاعدة الوحيدة والمُمكنة للمعارف المُلائمة لحاجات الواقع، ليخلص إلى قاعدة أساسيَّة مفادها أنّ كلّ افتراض لا يخضعُ للملفوظ البسيط لحدث، لا يُمكنه تقديم معنى واضح وهو ما يسمح باقتراح التعريف الآتي: (كلمة الوضعية باعتبار قبولها القديم والمُشترك، تُشير

إلى الواقع في مُعارضة الكلمة الوهمية). إذ يدّعي أوغست كونت انتماءه إلى نيوتن وكوندورسيه، لذلك لا يُمكن إدراك العلم الوضعي أو الروح الوضعية خارج التاريخ الذي يحمل الإضاءة للتجربة المُتحللة من المائع والميتافيزيقي وتقريبية المتخيل، فالبحث التاريخي عليه بلوغ درجة دقة تلائم قوانينَ الطبيعة، لأنَّ النظامَ الطبيعيّ يأتي نتيجة قواعد الواقع، فالتقدم يُصيب اليوم الدراسات العلمية في حل تمظهراتها المقبولة، وهو ما لا يمكن أن تتبيَّنه الثيولوجيا والميتافيزيقا. من ثمّ، فإنّ أوغست كونت اعتمد على هذا اليقين في تقصي قوانين قادرة على الكشف عن السيرورة الدائمة للمعارف التي تربطُ القاعدة بالتقدم، واجدًا فيهما الوساطة المُشتركة والضابطة الرئيسة للتنظيم، وعادًّا (الدليل/الحدث/الواقع) كلمات مفاتيح للوضعية التي تُعطي البحث في الكيفيّة الأهمّيةَ على حساب البحث في السبب مع ستيوارت مِل الذي ينتقدُ في (مُقدمة تاريخ الأدب الإنكليزي) (1864/ 1863) الأخطاء، ويُعدّ أهمّ مروّجي الوضعية، مؤكدًا انتصار روحها في رسالة مُتفائلة غذّت تاريخَ الأدب مع لانسون وبلزاك ولاحقيه والإخوة «كونكور» والرواية الطبيعية.

لهذا، أسهمت الوضعيةُ في الإيمان بحقيقة اكتشافها أهمّية الوصف على حساب التحليل. وهو ما عرض الوضعية لِنقدٍ يقرنها بالأيديولوجيا، بهذا حاربها فاليري والشكلانية قبل البِنيويَّة، والأكثر تهجمًا عليها كان مارك بلوخ ذلك أنَّ العلل في التاريخ لا تفترضُ بل يبحث عنها في التاريخ كما في الإبداع. من ثمَّ، لم تعد الوضعية توجه المُعاصرين.

1. يكمنُ التحليلُ الوضعي في السيميائيَّة الشِّعرية في إمكان الدراسة السيميائيَّة للنُّصُوص المُؤسَّسة على التمفصلات الوضعية.

2. تُعرفُ السيميائيَّة السردية دور الفاعل انطلاقًا من استثماره النَّمطي، ومن وضعه في المسافة السردية للفاعل.

3. البطل والخائن في العمل القصصي ليسا إلا في حدودِ الوضعِ السردي المُحدد.

**الوضعية المنطقية:**

1. نزعة علمية سيطرت على القَرْن 19.

2. ارتبطت الوضعيةُ المنطقيةُ في العالم العربي باسم «زكي نجيب محمود».

3. أسهمت هذه النزعةُ في الدرس الأدبي بقدر كبير عند أغلب المؤرّخين الأدبيين.

**الوضع الأنْدماجيّ:**

1. وظيفة حافز سردي قابلة لأن

تعكس في شكل مُختزل ومن موقع استراتيجي مجموع البِنْيات الأساسيَّة في العمل الروائي الذي تندمجُ فيه.

2. الوضع الانْدماجيّ يعني كل عمل يظهرُ داخل عمل آخر، (مثال ذلك: الحكاية في الحكاية/الشريط في الشريط/لوحة مرسومة في لوحة).

3. الوضع الانْدماجيّ أو البِنْية الانْدماجيَّة يرتبطان بالحكاية الانْدماجيَّة والحكاية التي هي من الدرجة الثانية، مثال ذلك: ألف ليلة وليلة التي هي حكايات انْدماجيَّة.

4. تُعدّ الأعمال الانْدماجيَّة تلك التي تمتلك بِنْيات انْدماجيَّة سيميائيَّة، تصف سيميائيات أُخرى ذات طبيعة (تأملية/مزايدة).

**الوضعية والمكان واللحظة:**

1. وضعية تعبير بالنسبة للمُعبّر عنه من المكان الذي يعبر منه وفي اللحظة المُعبّر فيها.

2. يسمحُ الاصطلاح بتقديم مرجعية دالّة.

**التَّقاطُعات:**

الأثر الأدبي؛ الأيديولوجيا؛ الطبيعة؛ علم الأدب؛ فقه اللُّغة؛ التوثيق؛ التحفة.
Fait littérature; Idéologie; Médecin; Naturalisme; Sciences et lettres.

**المصادر:**

- أحمد هيكل، **تطور الأدب الحديث في مصر**، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1976.
- عباس أرحيلة، **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين**، كلية الآداب، الرباط، 1999.
- محمد أديوان، **قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني**، كلية الآداب، الرباط، 2004.
- COMTE, A., *Discours sur L'esprit positif, présentation* Annie Petit, Paris, Librairie J. Vrin, 1995.
- KREMER, MARIETTI A., *Le positivisme D'august,* Paris, PUF, 1982.
- MULLER, M., *De Descartes à Marcel Proust,* Neuchâtel, Â la Braconnière, 1947.

## ما بعد الكولونيالية
## Postcolonialisme

يُعدّ نقد الخطاب الاستعماري وتحليل الآداب القديمة للاستعمار والواقعة تحت تأثير مركزيته موضوع إنتاج أدبي وموضوع أبحاثه، إذ تطورت في مُنتصف القَرْن 20 في البلدان الأنغلوساكسونية.

فقد سارعت الموجاتُ الأُولى للكتابات النظرية إلى إدانة الاستعمار مع أعمال فرانز فانون (جلد أسود وأقنعةٌ بِيضٌ) (1952) وإيمي سيزار (دفاتر العودة إلى الوطن الأم) (1956) وألبير ميمي (صورة مُستعمَر وصورة مُستعمِر) (1957) بِوَصْفِها تحليلًا وإدانة للآثار اللاإنسانية الفيزيقية والنفسية للاستعمار، بدراسة مواقف الأسود في العالم الأبيض؛ إذ حاول الأولُ تفسيرَ الأعراض النفسية والفلسفية للاغتراب، إذ لا قدر للزنجي غير أبيض يغربه عبر قالب عُنصري، أما الثاني والثالث فيُطوران مفهوم الزنجيّة والوعي الشقي، لأنَّ هويةَ المُستعمَر ليست سوى اختراع

مُستعمِر، إذ لا نولدُ زنوجًا بل نُصَيَّرُهُم. من ثمّ، ينتقد إدوارد سعيد الاستشراق من منظور م. فوكو وريمون وليامز، عادًّا الشرق بِنْيةً خطابيةً وشاشةً عاكسةً لفانتازمات غرب أبدع الشرق بدلًا من وصفه في (الثقافة والإمبريالية) (1992)، حيث كشف عن أنّ (المسكوت عنه استعماريًّا) يخترقُ الرواية بمركزية أُوروبية، رمزًا للفكر الاستعماري الذي يُحاول النقد ما بعد الاستعماري إدانته، وهو ما استلهمه كايتاري شاكرًا فورتي سبيفاك، في (عوالم أُخرى: مقالات في الثقافة السياسية) (1987) في تفكيكه (الدريدي) للمركز والهامش.

ويُعارض هومي بابا (1990) إدوارد سعيد، بالنظر إلى الغرب والشرق على أنهما وحدةٌ مُنسجمة، لقراءة ثقافية الخطاب الاستعماري، إذ لا يُمكننا افتراض أنّ سلطةَ الاستعمار وحدها هي حدثُ الاستعمار الذي يُعدّ قلقًا وضمانة (ذهابًا وإيابًا) ينتجان الهجانة الثقافية. ومع عمل ب. أشكروفت (1989) علينا ألّا نُدرك الثقافة بِوَصْفِها اختلافًا يفصل بين اثنين، بل على المركزية مواجهة تاريخ ما بعد استعماري لمُهاجريه وهويّاتهم. من هُنا، يعدّ ب. أندرسون الوطن مُجتمعًا مُتخيّلًا لا مجموعًا طبيعيًّا وعرقيًّا وجغرافيًّا (1991)؛ لأنّ الاتصال بالمُستعمر يحول أصحابه في تعاقدات إلى فضاء ترجمة وهجانة ما بعد استعمارية بسخرية ذات نسيج تكتيكي. والمُقاومة تقاطع الدلالات والمُفارقات، ومع أمادوكروما/ باتريك شموازو/ ط. بنجلون/ عزوز بغاغ إسهام فرانكفوني في نقد هجانات الأنواع والهُوّيات للتعريف بالأقليات. فآسيا جبار تصفُ الفرنسية بأنّها لُغة خروج من الحريم بِوَصْفِها بُعدًا إضافيًّا للنسوية.

**التَّقاطُعات:**

المعتمد؛ المركز والهامش؛ الأدب الاستعماري؛ النسوية؛ الدراسات الثقافية؛ العجائبية؛ الاستشراق.

Canon; Canonisation; Centre et périphérie; Coloniale (Littérature); Féministe (Critique); Etudes culturelles (Cultural); studies; Exotisme; Francophonie; Orientalisme.

**المصادر:**


- بيتر جران، **ما بعد المركزية الأُوروبية**، تر: عاطف أحمد وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- دوغلاس ليتل، **الاستشراق الأميركي**، تر: طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- روي آرمز، **صور ما بعد الكولونيالية**، تر: سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- ماريا تيموسكو، **الترجمة في سِياق ما بعد كولونيالي**، تر: خليل كلفت، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- ASHCROFT, B., GRIFFITHS G. & TIFFINH., *Postcolonial Studies the Key Concepts*, Londres, Routledge, 1998.
- BHABHA, H. K., *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, 1994.
- MEMMI, A., *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1987.
- MOURA, J.M., *Littératures francophones et théorie Postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

## التداولية الأدبية
## Pragmatique (litt)

تيار فلسفي أميركي، يرتبطُ ببيرس ووليم جيمس وديوي يدين للفلسفة الأُوروبية، ويعني تأكيد نتائج ملموسة لأفكارنا وسيلةً لتحديد قيمتها، لوجود عَلاقة وثيقة بين المَعْرفة والغاية العقلية، تتمثلُ في شكل سلوك والتزام ومُعتقد يُمليه منهجُ البحث. من ثمَّ، يتساءل فلاسفتها: هل للمَعْرفة نتيجة فعالة؟

إننا لا نستطيعُ الانفلات من اللُّغة إذ لا وجودَ لواقع مُستقلّ عنها، لذلك علينا تعيين موقعها على وَفْق الاعتبارات الثقافية ومعاييرها المُتاحة عبر نسبية ثقافية.

تنسب الكلمة الإنكليزية (pragmatics) إلى شارل موريس. وهي وليدة تداولية (1898) «وليم جيمس» وتداولية (1905) شارل.س.بيرس. والاصطلاح يُشير إلى دراسة اللُّغة بخُصُوصية (القول هو الفعل) وعامة الأفعال التي تحدثها الخطابات في المُخاطبين والنُّصُوص في القراء.

لقد قارب بيرس التداولية بِوَصْفِها دراسة لأفعال اللُّغة، كما اقترح كارناب وموريس نهاية (1930) نَسَقية موروثها بوساطة نحو يُعالجُ عَلاقة العلامات والسيمانتيك، تُعالج عَلاقة العلامات بالأشياء. من ثمَّ، ظهرت التداولية لتُعالج عَلاقة العلامات بالمُخاطبين، وتُعد مكونًا للسيميوزيس العامة، وهذا استدعى تعميم البُعد التداولي على كل الدراسات واللُّغة مع لاطرافيرس (1987). من ثمّ، أصبحت (التداولية) دراسةً للعَلاقات ضمن مواقف الخطابات، ذلك أن عمل أوستن **إنما القولُ الفعلُ** (1970) يُركّز على الخُصُوصيات والفعل الاجتماعي، في عَلاقة (المُتكلم والسامع) المُكونين للُغة الخطاب.

وتسمحُ (التداولية) في اهتمامها بلُغة الفعل بتجاوز فجوة اللُّغة والكلام «السُوسيريين»، لتجاوز الحدود اللِّسانيَّة جُملة مُسيجة النصّ. من ثمّ، تظهر (التداولية) بِوَصْفِها مكوّنًا سيميائيًّا، وهي اليوم درس مُستقل في عمل ج.فيسيت **من أجل تداولية دالة** (1996) يشمل مجالًا إشكاليًّا يصدرُ عن فلسفة اللُّغة واللِّسانيات والأدب في **القاموس الموسوعي للتداولية** (1996) لموشلر وريبول، مُقدمين المجموع النظري لاتفاق الباحثين بشأن نظريات أفعال اللُّغة والتحليل الحِواريّ والتداولية السوسيو- نفسية وأشكال السرد مُبرزين حيوية المجال المُتوالد والمُتناقض أحيانًا. من ثمّ، يُعدّ فهم فعلنا في الكلام والكتابة مُفترضًا لوضعنا ونياتنا، وفعالية أفعال كلامنا على المُخاطب وتأويلاتها. وكذلك اهتمّ التداولي بفرادة الكلام الأدبي في علاقته بتداخل الاختصاصات، ليكون الأدبُ مُكونًا

لفعل اللُّغة عندَ «تون» وفان دايك في **التداولية والشّعرية** (1976)، ذلك أن خُصُوصيةَ تداولية الخطاب الأدبي كون المُتكلم لا قصدَ له في مُحاورة القارئ، بل تكوين موضوع لساني يفترضُ في الأخير تكوينه مُجَدَّدًا. ويُعدّ الاعتراف بهذا التعاقد القرائي من النزعات الحديثة للتداولية الأدبية التي تعدّ وضع التداولية للمُتخيل بمنزلة مُراوغة (1989). فالتداولية بحث عن وصف التدخلات، اعتمادًا على نَسَق مُقدّر للأدب نفسه بِوَصْفِه رهانًا مع أ. جوبير (1990).

من ثمّ، فطموح التداولية هو استخلاص نماذج من ملفوظات الأدب، لمُلامسة الرهانات الجمالية، بالنظر إلى أنّ الوضع يطرح قضية أثر الخطاب؛ إذ تعرف دراسات السّخرية والمُعارضات هذه القضايا، لأنَّ موضوعها لا معنى له خارج علاقتها بالسِّياق، من هُنا، تلحق التداولية بتساؤلات دراسات التلقي وإرادة قول أنواع الأدب والبلاغة والأفكار. من ثمَّ، تظهرُ التشفيرات الجمالية كلًّا للأنواع، ووسائل لتجاوز البعد وتحديده، ويُعدّ إنجازها في عمل ما فعلًا تداوليًّا غير مُباشر وثانويًّا.

1. يحدّدها موريس بجزءٍ من سيميولوجيا تدرس العَلاقة بين العلامة واستعمالاتها، وتعود من هُنا مسائل التعبير إلى التداولية.

2. يُميزُ في مُعالجة الخطاب السردي- على المُستوى السطحي- البُعد الإدراكي والبُعد التداولي، ويُستعمل هذا الأخير بِوَصْفِه مُرَبِّعًا داخليًّا للأول.

3. الموضوعات التداولية موضوعات تُعرف بأنها قِيَم وصفية.

4. تستهدفُ التداولية بالمفهوم الأميركي استخلاص شروط التواصل بالأساس.

**التَّقاطُعات:**

التداولية؛ السِّياق؛ الخطاب؛ الجمالية؛ السخرية؛ اللِّسانيات؛ التلقي؛ نظرية السرد.

Adhésion; Contexte; Discours; Enonciation et Enoncé; Esthétique; Ironie; Linguistique; Réception; Théories de la narration.

**المصادر:**


- أرمينغو، **التداولية**، تر: سعيد علّوش، دار الحداثة، 1980.
- فان دايك، **النص والسِّياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- LATRAVERSE, F., *La pragmatique. Histoire et critique,* Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987.
- MAINGUENEAU, D., *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Bordas, 1993.
- MOESCHLER, J. et REBOUL, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique,* Paris, Seuil, 1996.
- WHTFIELD, A., Le Je (u) *illocutoire.* Forme et contestation dans le nouveau roman québécois. Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1987.
- COLL., M., *La pragmatique; Discours et Action*, D. Forget (dir.), Etudes littéraires, vol. XXV, 1992, nº1-2.

## التطبيق السيميائي
## Pratique (Sémiotique)

1. نُطلقُ اسم التطبيق السيميائي على الدعوى السيميائيَّة التي تُتَعَرَّفُ داخل العالم الطبيعي.

2. يشمل مفهومُ التطبيق السيميائي الخطابات الإشهارية والاستراتيجيَّة القريبة منها، أي: تلك التي لمّا تكتشف.

**التطبيق الكتابي:**

1. يفترضُ التطبيق الكتابي في مفهوم جماعة (تيل كيل) قلب مفهوم الأدب وتعديله.

2. التطبيقُ الكتابي مُمارسة سيميائيَّة لتوليد الرموز.

3. يفترضُ كل تطبيق تصوّرًا منهجيًّا له.

**التطبيق:**

1. التطبيق في المادية الجدلية نمط نشاط يمتلكُ فعاليته الخاصة، ويؤثر بها الفرد في التشكل الاجتماعي، ومن ذلك التطبيق النظري عند «ألتوسير».

2. يُحدّد كل تطبيق بحسب خُصُوصيته وكذا طبقًا لقواعد تلتصقُ بموضوعه، حيث يُعَدُّ التطبيق تكوينيًّا، في حدود تشكيله لموضوعه وتأثيره فيه.

3. ليست الفكرةُ في التطبيق النظري عملًا لفاعل مُفرد، بل هي مكانٌ لتداخل الأفعال الاجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

السيميائيات؛ الخطاب؛ الإشهار؛ التعديل؛ الرمز؛ التصوُّر؛ التشكل؛ الإجراء؛ الموضوع.

Semiotique; Discours; Publicité; Symbole; Theorie; Pratique.

**المصادر:**


- أمبرتو إيكو، **آليات تحليل الخطاب**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائية للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- GREIMAS, A., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- GREIMAS, A., *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.


## الحضور Présence

1. يُحيلُ مُصطلح الحضور على نظرية المَعْرفة، ومن هُنا جاءت تورّطاته الميتافيزيقية.

2. يبتعدُ التعريف الأُنطولوجي للحضور عن النظرية السيميائيَّة.

3. الحضور من المنظور السيميائي، هو الـ «كائن هُنا»، حيث تتحددُ الوحدة وتحول إلى موضوع مَعْرفة.

4. يفترضُ كل حضور نقيضًا هو الغياب، بما يسمحُ بموضعة مفهومية (حضور الوعي/غياب الوعي/غياب التاريخ) في نص أدبي ما.

**الحضورية:**

1. نمط من الرواية يكونُ فيها السارد حاضرًا باستمرار في وعي كل واحد من شخوصه وخارجها، يبرعُ في

حضور كل الأمكنة وفي ما قبل الوعي.

2. اصطلاح أطلقه ج.ب. سارتر في مقال له عن فرانسوا مورياك، حيث يُحاكمُ الكاتب هذه التقنية بنفيه لوجود مكان مُلاحظ مُتميز في الرواية الجيدة، كما في عالم «أنشتاين».

3. الحضورية تكاد تكون مُرادفةً للرواية «البلزاكية».

4. من هُنا، جاء إطلاقُ تسميتَي السرد الحضوري والرواية الحضورية.

**التَّقاطُعات:**

المَعْرفة؛ الميتافيزيقا؛ الموضوع؛ الغياب؛ الافتقاد؛ السرد؛ رواية الأطروحة؛ الأثر.
Connaissance; Roman; Absence; Perte; Narration; Trace.

**المصادر:**


- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- مصطفى الكيلاني، **نص الوجود، وجود النص**، الدار التونسية، تونس، 1992.
- ADAM, J., *Le Texte Narratif*, Paris, Nathan, 1994.
- GRILLET, A.R., *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.


## الصحافة Presse

تُشيرُ الصحافةُ إلى منشورات دورية ويومية. وبالمعنى الدقيق هي كتابة مطبعية وإلكترونية، لكن الاستعمالَ يوسّع الاصطلاح إلى الوسائط السمعية والبصرية والإعلاميّة، لتشملَ الصحافة الكبرى المُوجّهة إلى كل الجمهور، ومنها الدوريات المختصة والمجلّات الخاصة؛ ذلك أن نقلَ الأخبار كان شفويًّا في البداية، إلّا أنّه في الثقافة الكتابية اتّخذ شكلًا ورقيًّا، استعمله الرومان عبر مُلصقات موزّعة على أربع جِهات في الإمبراطورية. ومع ظهور المطبعة (1491) برزت الصحافة الرسمية والمُعارضة. أمّا ما يتعلّق بالأدب، فقد كانت الصحافةُ رافدًا للنقد، وفضاءات إبداع لمجاميع شعرية ومسلسلات روائيَّة، وهذا طور الحقل الأدبي بسلاسل عن الأدب الحديث والأدب الشَّعبي، تحتضنُ الكتاب من جميع المشارب في ملاحق ثقافية وأدبية. فالصحافة فضاء توزيع للأدب ونشر أخباره ونقاشاته في الحياة الأدبية.

**التَّقاطُعات:**

النقد؛ التدوين؛ النشر؛ الصحافة؛ المسلسلات؛ الوسائط؛ الدوريات؛ الإشهار.
Critique; Chronique; Edition; Journalisme; Feuilleton; Médias; Revue.

**المصادر:**


- أرمان وميشيل ماتلار، **تاريخ نظريات الاتصال**، تر: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
- نصر الدين لعياضي، **وسائل الاتصال الجماهيري والمجتمع**، القصبة، الجزائر، 1999.
- BELLANGER, C. et al (dir.) *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 1969-1976.
- DUDEK, L., *Literature and the Press*, Toronto, The Ryeson Press/Contact Press, 1960.
- LEPAPE, P., *La presse*, Paris, Denol, 1972.

- THIESSE, A.-M., *Le roman du quotidien, lecteurs et lecture populaire à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000.
- COLL., M., «*Presse et littérature*», *Etudes françaises*, 200, 36, 3.

## الأدب البروليتاري
## Proletarienne (litt)

يجمعُ الأدب البروليتاري أنشطةً ونُصُوصًا أدبية يُعدّ كتّابها عمال صناعات. وقد ظهر التعبير في أُوروبا في المدّة المحصورة بين الحربين العالميتين ومع بداية الحركة الشيوعية التي أخذت تُعيد تقويمَ الكتّاب المجهولين، وكذا التعريف بكتابة العمال والفلاحين، لأنّ معيش حياتهم يكون العنصر الأساسي لهويتهم الأدبية.

فَفِي المجال الأُوروبي الفرانكفوني أفرز هذا الأدب تيارين هما:

ما بعد عام 1900 مع إميل كيومان في (حياة بسيط) (1904) وآخرين، ومارسيل مارتيني في (فنّ الطبقة) (1914)، لتظهر بعد عقدين الثقافة العمالية الروسية مُعَزَّزة بالنشيد الدولي الشيوعي (1968).

من ثمّ، يندرجُ الأدب البروليتاري في استمرارية الفنّ الاجتماعي في القَرْن 19، لكنه يُغيرُ المقاييسَ لأنّ طموح هؤلاء الكتاب في غاية المُفارقة، إذ يودّون قول حقيقة عالم العمل، مُبتعدين عن الوثيقة والروبورتاج المُباشر، مُتحدين شراك الأُسلوب ومتخيل البورجوازية، مُتموضعين في بحث درجة صفر التحدي، بإبداع أشكال أدبية بفضلها مكّنت شهاداتهم من الاحتفاظ باختلافها وغزو الجمهور.

**التَّقاطُعات:**
الفن الاجتماعي؛ الكتابة؛ الالتزام؛ الشَّعبية؛ الواقعية؛ الإشكالية؛ المادية؛ الانعكاسية.
Art social; Ecriture; Engagement; Ouvrière (Littérature); Populisme; Réalisme socialiste.

**المصادر:**
- لوسيان غولدمان، **المنهجيّة في علم الاجتماع الأدبي**، تر: مصطفى المسناوي، الحداثة، بيروت، 1981.
- لينين، **عن الثقافة البروليتارية**، نوفوستي، موسكو، (د.ت).
- عبد المطلب صالح، **دراسات في أدب الواقعية الاشتراكية**، الفارابي، بيروت، 1974.
- عمار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، المكتبة الوطنية، الجزائر، 1984.
- AMBROISE, J-., *Henry Poulaille et le mouvement français pour la littérature prolétarienne*, Thèse de doctorat, Université de Rennes I, 1998.
- ARON, P., *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, 1995.
- MOREL, J.-P., *Le roman insupportable. L'internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985.
- PERU, J.-M., «Une crise du champ littéraire française», ARSS, sept. 1991, 89, p.47-65.
- RAGON, M., *Histoire de la littérature prolétarienne de langue Français*, Paris, Albin Michel, [1953], 1986.

## النهج الأُسلوبي
## Procédé stylistique

1. مُصطلح أُسلوبي يُشيرُ إلى طريقة العمل المُعبر عنها في إنتاج الخطاب.

2. غالبًا ما تُتعرَّف الطريقة الأُسلوبية حدسيًّا.

3. تستغل الطريقة الأُسلوبية الكثير من مفاهيم البلاغة القديمة، وطوّرت أدواتها الإجرائيَّة.

**الطريقة:**

1. يقصد بها في عُرف هلمسليف تتابع عمليات مُنظمة تستهدفُ مُعالجة وصف سيميائي بحسب مُستوى دقة ما.

2. نُميز نمطين من الطرائق هما:

أ. الطرائق التحليلية وتنطلقُ من موضوع سيميائي ككل، لتقيم عَلاقة بين أجزائه والكل.

ب. الطرائق التركيبية وتنطلقُ عمومًا من عناصر غير مُركّبة، بِوَصْفِها عناصر لوحدة مُتسعة.

3. يُميز في التقليد الأميركي بين طرائق الوصف وطرائق الاكتشاف التي تمتزج إبستيمولوجيًّا، إذ تطرحُ الأُولى تأملات بشأن التركيب المافوق-لُغوي وأنظمة تمثيلية للعمل العلمي، في حين تتطرق الثانية إلى بعض مُشكلات تتعلّق بقيم النظريات وفعالية المناهج.

**التَّقاطُعات:**
الأُسلوب؛ الخطاب؛ الحدس؛ البلاغة؛ الوصف؛ التحليل؛ التركيب؛ القيم؛ المنهج.
Style; Discours; Rhetorique; Analyse; Valeur; Methode.

**المصادر:**
- عبد السلام المسدي، **الأُسلوبية والأُسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977.
- كراهام هاف، **الأُسلوب والأُسلوبية**، تر: كاظم سعد الدين، آفاق عربية، بغداد، 1985.
- عبد الفتاح محمد أحمد، **المنهج الأُسطوري في الشّعر الجاهلي**، المناهل، بيروت، 1987.
- BOUAZIS, CH., *Essais de la Sémiotique du Sujet*, Paris, Complexe, 1977.
- RIFFATERRE, M., *Essais de Stylistique Structurale*, Paris, Flamarion, 1971.

## Procès (1) الإجراء

1. تعني الدعوى في النظرية الماركسية مكان الإنتاج المُستقل أو النسبي الاستقلال داخل المُكونات الاجتماعية.

2. المُصطلح مُرادف معنوي لـ (منطقة/مُستوى/مُمارسة)، حيث يُعَدّ الأيديولوجي إحدى الدعاوى.

3. تنزعُ تحليلات تيل كيل إلى القول: إنّ المُمارسةَ النصية دعوى مُستقلة.

4. نقصد بدعوى الجوهر أنماط حضور الفاعل العارف وإلمامه بالجوهر بِوَصْفِه موضوعًا للمَعْرفة.

من هُنا، يُمكن الحديثُ عن الدعوى التمفصلية والدعوى السمعية والدعوى البصرية.

## instance (2) الاجراء

1. يُؤول «هلمسليف» الدعوى بأنها حالةٌ خاصةٌ لمُقاربةٍ عامة، يتطرق

الفاعل من طريقها إلى موضوع المَعْرفة، ناظرًا إلى ذلك إما بِوَصْفِه نظامًا وإمّا بِوَصْفِه شكل دعوى سيميائيَّة تستغلّ جزءًا من تحديد المفهوم المضبب للكلام.

2. تعلم الدعوى في السيميائيَّة الخطابية على نتيجة الوظيفة السردية.

3. للعمل.

**التَّقاطُعات:**

المارکسية؛ الإنتاج؛ المستوى؛ الممارسة؛ الأيديولوجيا؛ التحليل؛ الموضوع؛ المادية؛ الوظيفة.

Marxisme; Production; Ideologie; Discours; Fonction; Systeme; Analyse.

**المصادر:**


- حافظ إسماعيلي علوي، **الحِجَاج، مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
- حمادي صمود، **أهم نظريات الحِجَاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، كلية الآداب، منوبة، تونس.
- BAKHTINE, M., *Le marxisme et la Philosophie du langage,* Paris, Minuit, 1977.
- TODOROV, T., BAKHTIN M., *Le Principe Dialogique,* Paris, Seuil, 1979.
- HJELMSLEV, L., *Prolégomènes à une Théorie du langage,* Paris, Minuit, 1971.


## الإنتاج الأدبي Production (litt)

تحويل شكل شيء موجود فعلًا، لإظهار الصلة بين الإنتاج الثقافي/ الاقتصادي خضوعًا أو مُحاكاة، وهو ما يُمثل تحييدًا لعلم الجمال التقليدي.

1. يُفضّل النقد الشكلاني والماركسي كلمة إنتاج على الإبداع الموسوم بأيديولوجيا روحية تجعل الكاتب فاعلًا مُطلقًا للإبداع المُشخّص بِوَصْفِه إلهامًا.

2. تسمح كلمة إنتاج بتقويم تشابه يُقارب بين الإنتاج الأدبي وأنماط أُخرى من الإنتاج الاقتصادي، داخل جدلية التشكل الاجتماعي.

3. يتكلّم ماركس في الأيديولوجيا الألمانية على إنتاج الأفكار والتمثيلات وعلى الوعي.

4. وكذلك يخصّ ماشيري الإنتاج الأدبي بعمل مُستقل ما دام الإنتاج في السيميائيَّة هو النشاط السيميائي إجمالًا.

لهذا يُعدّ اصطلاح الإنتاج الأدبي تحويلًا لأشكال عناصر المواد الطبيعية إلى وحدات مُصنّعة فنيًّا للجمع بينها وبين العمل في الثقافة الماركسية، من أجل إظهار الصلة بين إنتاج الإبداعات الثقافية والإنجازات الاقتصادية، وهو ما يطرح تحدّيًا لعلم الجمال التقليدي وما يوضّحه بريشت في عمل بنيامين **المُؤلف بِوَصْفِه مُنتجًا** (1937).

وهو ما أسهب فيه ماشيري وبورديو.

**التَّقاطُعات:**

الإنتاج؛ الماركسية؛ الاقتصاد؛ الصناعة؛ علم الجمال.

Production; Marxisme; Sens pratique.

المصادر:
- نيقولا برديانف، **رؤية دوستويفسكي للعالم**، تر: فؤاد كامل، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, (éd.) Maspero, 1974.
- PINTO, L., *Pièrre Bourdieu et la théorie du monde social*, (éd.) A. Michel, 1998.
- BOURDIEU, P., *Le sens pratique*, (éd.) Minuit, 1980.
- ALTHUSSER LOUIS, *Pour Marx*, (éd.) Maspero, 1965.
- LUKACS, G., *Le roman historique*, (éd.) Payothèque, 1965.

## الإشاعة Propagande

أدبٌ دعائي يتحدّد بموضوعه؛ أي: النشر والترويج لعَلاقة واعتقاد خاصين بسلطة مُؤسَّسة (عقائدية/ دولة) دعمًا لشأن حزب أو حركة أو طريقة، لكنها تتمّ عبر مظهر أدب أفكار أو أدب مُلتزم، بوسائل بلاغية وإقناعية تنتقلُ بين الأغنية والهجاء والمقالة والرواية، إذ إنّ كل الأنواع يُمكنها الخضوع لدعائيَّة كتب ودوريات وكل دعائم التوزيع.

ظهر الأدبُ الدعائي منذ القديم، إذ ما إن يتموضع رجل الأدب تحت مظلة سلطة حتى يتبنى قضيتها لخدمتها ضمن سِياق شرعيَّة المُحارب، فيأتي الكاتب ليروج عقيدة الجماعة مع (أقاليم) باسكال (1556) أو ظهور حركة الأنوار لمواجهة كتابات دعائيَّة، بحكم التوفر على دعامة تواصل مع جمهور واسع (صحافة يومية/ منشورات رخيصة) كما هو عليه شأن مُنظمات ترويج الرواية المسيحية أو أعمال فوضويي القَرْن 19 التي تتوجه إلى جمهور مُقتنع في عمل (إني أتهم) (1898) لزولا حيث أسهم في نقاش الرأي العام. وكذلك شأن الوطنيّة النضالية لحركات التحرّر الإفريقية، إذ أسهم اليسارُ كاليمين في إنجاز أدب الأيديولوجيا.

وهكذا نرى احتقار هذا الأدب من قِبَل فنّ يرى اختلافه عن السياسة. من ثمَّ، كان الدعائي مُجرّد مُروّج لخطاب كاذب، يخلو من كل نزعة جمالية في بيان (حزب/ نقابة)، وبين الاثنين توجد حدود مائعة. إنّ نصّ الدعاية لا يُمكن فهمه إلّا إذا كانت قراءته تأخذ في اعتبارها الحدث الذي تُعطيه ولادته، على غرار حكايات «فولتير» والأدب المكشوف لكثيرٍ من الكتابات التحريرية، كما أنَّ العملَ المُضاد للدعائيَّة يلحقُ بها باستمرار بِوَصْفِها أشكالًا صغيرةً للإسهام في إضفاء الشرعيَّة عليها. من هُنا، يُحددُ الكاتب الدعائي موقعه من السلطة وممثليها، حين يُعلنُ نفسه كاتبًا مُلتزمًا لتأكيد مُمارسة المسؤولية الاجتماعية والتاريخية.

**التَّقاطُعات:**

الانْدماج؛ الالتزام؛ الأيديولوجيا؛ الجدالية؛ الواقعية؛ العقائدية.

Adhésion; Apologie; Doxa; Engagée (Littérature); Epidictique; Idéologie; Pamphlet; Polémique; Réalisme socialiste; Religion.

**المصادر:**
- محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1988.

- سعيد كوبريت، **الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات**، المدارس، البيضاء 2004.
- CHARLE, C., *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, Paris, Minuit, 1990.
- JOUHAUD, C., *Mazarinades: La fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.
- MARX, J., «Catéchisme philosophique et propagande éclairée au XVIIe siècle», *Problèmes d'histoire du christianisme*, 1987, n°17, p.121-44.
- MOREL, J.-P., *Le roman insupportable, L'internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985.

## المِلكية الأدبية Propriété (litt)

المِلكيةُ الأدبية جزءٌ من المِلكية الثقافية والفنّية، ولا تتحدّد بحقوق المُؤلف فقط، بل تعود إلى مجموع مُعقّد بحقوق مادية وأخلاقية.

فالمِلكية الأدبية مِلكية كاتب لأعمال وموروث، وهو اعتراف بعمل إبداعي يتجسّدُ في تأصيل شكل نصّ مُتميز، لأنّ الأفكارَ مطروحةٌ في الطريق، وتظل سلطة الكاتب هي المِحَكّ الرمزي للحق الأخلاقي، كَأُبُوَّة نصّ جيد في حالة اقتباس (مسرحي/ سينمائي/ ترجمي). من هُنا، كان توقيعُ الاسم مؤسسًا للملكية بقيمها الأدبية المُنافية للسرقة في القانون، حتى إنّ هذا القانون يتهم فلوبير وبودلير باللاأخلاقية، وهذا اضطرهما إلى الدفاع برفض كفاية قضائيَّة حكم على عمل أدبي.

فَفِي اليونان القديمة كان شعراء المسرح يحصلون على جوائز المدينة، في حين أنّ العروضَ كانت تمولها الأرستقراطية، ولم تكن فكرة المِلكية قائمةً في العصور الوسطى، إذ غالبًا ما لا توقّع النُّصُوص بأسماء أصحابها.

ومنذ القَرْن 16 ظهرت دعاوى المِلكية الأدبية، إذ كانت شخصيات كبيرة تلجأُ إلى تحرير هجائياتها من طرف كُتّاب في خدمتها، كما أنَّ عددًا من الكُتّاب يُفضّلون البقاء مجهولين. وفي القَرْن 13 كان نجاحُ المسرح وسيلة الكُتّاب للضغط على الفِرق المسرحيَّة والناشرين، فكان كورناي أول من أكّد حقوقه، وهاجم برجراك السرقات الشائعة في عصره.

وهذه الشرعيَّةُ هي ما أكّدتهُ الأكاديميات، مع تأسيس (مُجتمع كتاب المسرح) لِبومارشيه (1777)، وظهور الوسائط السمعية البصرية التي أعفت الكاتب من الضرائب على مردوداته (1957)، وكذلك ظهرت اتفاقيات دولية لحماية الكُتّاب في (بيرن) (1882) و(جنيف) (1952/ 1991). وهكذا قُرِّر تحديد الشاهد والتصوير. أما ظهور الإنترنت فأعاد تعويم سمكة الأدبية باستعمال القارئ للقرصنة.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ النشر؛ الدولة؛ الأدب؛ الأصالة؛ السرقات؛ التوقيع؛ الأُسلوب؛ اتحادات الكتّاب.

Auteur; Ecrivain; Edition; Etat; Littérature; Originalité; Plagiat; Privilège d'imprimerie; Publication; Signature; Sociétés d'auteurs; Style; Valeur.

المصادر:
- ميجان الرويلي، **سيادة الكتابة، نهاية الكتابة وموت اللفظ، موت المُؤلف**، النادي الأدبي، الرباط، 1996.
- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- حسن رشاد، **الكتاب والمكتبة والقارئ**، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- COLOMBET, C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 9e éd., Paris, Dalloz, 1999.
- DESBOIS, H., *Le droit d'auteur en France: propriété littéraire et artistique*, Paris, Dalloz, [1963] 1978.
- GAUTIER, P., *Propriété littéraire et artistique*, 3e éd., Paris, PUF, 1999.
- GOULET, A., *Le sujet de l'écriture*, Presses Universitaires de Caen, 1994.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

## النثر Prose

كلّ ما ليس شعرًا فهو نثر في نظر م. جوردان، فالنثرُ شكل مُستعمل في التعبير اللُّغوي. لهذا، كان يحتفظ منذ زمن طويل بمكانة في فنّ اللُّغة. ويحتلّ النثرُ عبر مُختلف تعريفات الأدب موقعًا مُتميزًا في فنّ الأدب، لأنّه يكون الشكل الخاص لتمييز التعبير عن الحقيقة في الآداب الجميلة، ليُقابل تاريخ الفصاحة وفنّ الخطابة والمقال وأشكال الحوار منذ زمن أفلاطون. وقد كان التعارضُ بين الشِّعر والنثر منذ القديم البِنْية القصوى لتمثيلية الأدب، وإن كان قد وضع موضع تساؤل، إذ يرى «مونتاني» أنه يزرع شواهد نثر أفلاطون كما يزرع الشِّعر الأول. وفي القَرْن 17 تلاعَبَ بيليسون في شعر نثريّ ونثر شعري لتجنّب أخطار النثر في الشِّعر والمصادر الشِّعرية للنثر، حتى وهو يعترفُ أنّ القصائدَ هي الطرائقُ الملائمة للتعليم على الزمن اللُّغوي المُتميز. لكن التعارضَ بين الشِّعر والنثر أخذ يقلّ بحيث إنّ الشِّعرَ المنثور ألغى حدودَ الأدبية بين الاثنين، مع شعرية (الأشكال/ الإيقاع/ الوحدات العروضية/ الصوتية) و(السيمانتيك/ الغنائيّة/ المجاز). وتعودُ أصالة النثر إلى خدمة الفكر وتحصيل مُعادلة الشكل والمُحتوى دون زوائد ولا تكملة، فهو أداة خطاب وتشفير بلاغي في ضوء مُمارسة اجتماعية يؤكدها فنّ الخطاب.

من ثمّ، كان بودلير يستعمل مصادر إثارة النثر وزحزحته في الشِّعر. أما في القَرْن 19 فيُعدّ النثر مرحلة تجديد الحقل الإبستيمولوجي الغربي لِلُغَةٍ أُخرى، لتحريك قِيَم العقل والعلم.

من ثمَّ، فالاستغلال الروائي السردي لخطابات (السياسي/ النفسي/ الجمالي) فجَّر أنماط الأُنطولوجيَّة السابقة، لخدمة تخيل يُجسّد ديمقراطية مُبهم الخطابات، عبر عالمية خطاب كلُغة واقعية لنثر يُلاحق نبل الشِّعر.

**النثر الأدبي:**

1. سرد كتابي يعتمدُ تقنيات وتقاليد وشاعرية.

2. النثرُ الأدبي مُمارسة مُتحلّلة من

القيود، مُنشئة لغيرها عبر العصور.

3. النثرُ الأدبي يتوزعُ إلى أنواع أدبية تتوالد باستمرار كما تختفي باستمرار.

**التَّقاطُعات:**

الخطاب؛ الفصاحة؛ المقال؛ الحوار؛ التاريخ؛ الشِّعر المنثور؛ البلاغة؛ الأُسلوب؛ القصيد.

Belles-Lettres; Discours; Eloquence; Essai, Dialogue; Histoire; Poème en prose; Poésie; Rhétorique; Style; Vers, versification.

**المصادر:**


- عبد الملك مرتاض، **فنون النثر الأدبي في الجزائر**.
- محمد بن تاويت، **الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى**، بيروت، 1961.
- أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت، 1960.
- AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [1946], Paris, Gallimard, 1968.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- LANSON, G., *L'art de la prose* [1908], Paris, la table ronde, 1996.
- MALLARME, S., *La musique et les Lettres* (1895), *in Œuvres complètes*, H. Mondor & G. Jean-Aubry (éd.), Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1945.


## المثل Proverbe

قولٌ سائرٌ الأصل فيه التشبيه، يجتمعُ فيه إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية، لهذا إذا جاء الكلامُ مثلًا كان أوضح منطقًا وأنجح مطلبًا وأقرب مذهبًا.

يقومُ المثل على شكل شعبي موجز، يُعبّر بطريقةٍ مجازيةٍ عن حقيقة تجربة أو عبرة، فهو قريب إذن من القول المأثور والحكمة وأشكال أُخرى موجزة بالوظيفة نفسها، وهي مبدئيًّا غير مجازية. وبالمعنى الاشتقاقي يُشيرُ إلى شكل كوميدي موجز، كان شائعًا خلال القَرْنين 18 و19.

وظهر المثل في نهاية القَرْن 12 بترجمته من اللاتينيَّة في الغرب، كما يُشيرُ إلى مُنتقيات من الأدب القديم كأمثال حكماء، وهو يغري بوظيفته المزدوجة وزخرفته البلاغية والحِجاجيَّة بِوَصْفِه تقليدًا شعريًّا ونمط استهلال واختتام مقاطع. وقد جمعت نهضة الإناسة الأمثال القديمة بتعليق إيرازموس (1500-1536) لتمتدّ إلى المثلِ الشّعبي بِوَصْفِه سلطة في أعمال رابليه ودي بيلي ومونتاني ومولييير في (دون جوان) (1665) ولافونتين وفولتير اللّذين حولاه عن استعماله.

وامتدت لُعبة الأمثال من القَرْن 17 في الصالونات إلى القَرْن 18 في (أمثال) موسيه. وقد شاع الاستعمالُ الساخر لها في الآداب المُعاصرة. ثُمَّ إنّ بريفير وبوريس فيان جعلا حكمة الأوطان مخزونًا لا ينضب.

**التَّقاطُعات:**

الكوميديا؛ الحكم؛ العبر؛ الأشكال البسيطة؛ الأيديولوجيا؛ الأدب الشَّعبي؛ المسرح؛ الشفوية؛ القوالب؛ التداول.

Comédie; Doxa; Formes brèves et sententiales; Idéologie; Populaire (Littérature); Théâtre; Théâtre de société.

المصادر:
- **الأمثال العامية في المغرب تدوينها وتوظيفها العلمي والبيداغوجي**، 2003.
- محمد بنشريفة، **أمثال العوام في الأندلس**، تحقيق، 1971.
- فؤاد علي رضا، **أمثال العرب**، العودة، بيروت، 1977.
- الميداني، **مجمع الأمثال**، تحقيق نعيم ج.ز.، الكتب، بيروت، 1988.
- DAVIS, N.-Z., *Les cultures du peuple rituels*, trad., Paris, Aubier, 1979, p.366-400.
- RODEGEM, F., *Un problème de terminologie: les locutions sentencieuses*, «Cahiers de l'Institut de Linguistique», 1972, I, 5, p.677-703.
- SAULNIER, V.-L., *Proverbe et paradoxe du XVe au XXVIe siècle, dans Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XVe et XVIe Siècle*, Paris, CNRS, 1950, p.87-104.
- COLL., M., «Rhétorique du proverbe», *Rev des sciences humaines*, t. XLI, 1976, nº163.
- *Richesse du Proverbe*, actes du colloque de l'Université de Lille II (1981) réunis par F. Suard et C. Buridant, P.U. de Lille, 1984.

## الاسم المستعار Pseudonyme

توقيع عمل يختلفُ عن السائد بوظيفة أولية هي تغليفُ هوية مدنية لكاتب بسبب ظروف فانتازية أو ضرورية. يتخذ الاسم المُستعار أشكالًا مُتعدّدة من أكثرها بساطة إلى أكثرها تعقيدًا، إذ إنّ المقتبس يُصبحُ موصولًا بسيرة وعمل مُتميزين من كاتبهما.

ويعودُ استعمال الاسم المُستعار إلى اللاتين، مع أنَّ كثيرًا من المؤرّخين يربطونه بظهور الطباعة، وارتبط بالإثارة والحذر في مراحل زمنيّةٍ حرجة لاتّقاء القمع والرقابة، إذ لجأ فولتير إلى مئتي اسم مُستعار لتوقيع إنتاج نقدي. ومع المُعاصرين اقترن بالتدليس.

وكشفت معجمات عن (10,000) اسم مستعار لتمييز الاسم الشخصي من اسم الإبداع.

وتتنوعُ الأسماء المُستعارة بحسب العصور والتشفيرات الاجتماعية والأخلاقية والأدبية. فمنها ما هو وظيفي يجعلُ الكاتب يفلتُ من العقاب المُؤسَّساتي، لمحو الآثار المُرتبطة بمُمارسة كتابة ما غير شرعيَّة، كما أنه مُعارضات ترتبطُ بدرجة الاعتراف بالكاتب، وهي تكشف عن التوتّر بين المُمارسة الأدبية والوضعية الاجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

المجهول؛ الكاتب؛ الرقابة؛ التخفي؛ الملكية؛ التوقيع؛ الطليعة؛ المزايدة.
Anonymat; Auteur; Censeure; Mystification; Propriété littéraire; Signature.

المصادر:
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- عبد الفتاح كليطو، **الغائب، دراسة في مقامات الحريري**، البيضاء، 1987.
- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، م.ب. العلمي، الجزائر، 2007.
- مطاع صفدي، **استراتيجيّة التسمية**، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
- GENETTE, G., «*Le nom d'auteur*», Seuils, Paris, Seuil, 1987.
- JEANDILLOU, J.F., *Esthétique de la*

*mystification. Tactique et stratégie littéraire*. Paris, Minuit, 1994.
- LAUGAA, M., *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, 1990.
- COLL., M., «Le nom», spécial de *Corps écrit*, Paris, PUF, 1983.

## التحليل النفسي Psychanalyse

دراسة دور اللّاشعور في الحياة العقلية للذات، وتفسير التداعيات ضمن سِياق تحويل كيمياء النفس أحلامًا وهفوات. ولا يقتصرُ الأمر على العصابيّين بل يشملُ الأسوياء، لهذا عُدّ اللّاشعور بِنْية تشبه بِنْية اللُّغة عند لاكان تأثرًا بجاكبسون في (هستريا) (1895) ودور النشاط الجنسي في تفسيرها والتعارض بين الحب (إيروس) وغريزة الموت (ثانانوس).

يلتقي التحليل النفسي عندَ «فرويد» و«لاكان» بالأدب مُتسائلين عبر وساطة الفنّ، كما أنّه مفهوم لنسيج دالّ عن مصير الإنسان للإلمام بالفضاءات المُستحيلة لقول ما تتوقفُ اللُّغة عن قوله، إذ يكشفُ فرويد في (تأويل الأحلام) 1900 ودراسات عن الهستيريا عن اللّاوعي الموجود قبله دون عزله تحت شكل نظام تمثيلي وطاقي، لأنّ التحليلَ النفسيّ يعدّ أعراض الألم الأخلاقي والفيزيقي أمراضًا يُعالجها الطبّ والعلوم الطبيعية، فهي خطاب (Crypté)، ومن ثَمَّ، يقترحُ جهاز استماع. وهُنا تتموضعُ القطيعة الإبستيمولوجيَّة التي يعمل بها. إذ يقوم عند الإنسان على تصوُّر جسد آخر منزوع من قوانين الطبيعة عبر قوة اللُّغة. من هُنا، يؤسس فرويد كلينيك كشف (الأحلام، والأفعال المُفتقدة، والأعراض التي تُحدد جدلية الرغبة)، وكلها تشكيلات لا واعية مُبنينة حسب قواعد التكثيف والتحويل، إذ يكشفُ عنها بِوَصْفِها لُغة، ودقة هذه الوِجهة من الأعراض الروحية تتطلّب تحليلًا، للوقوف في غريزة الموت وجدلية الرغبة على كشف حساس مكوّن من قواعد لُغة تدورُ حول ألم حقيقيّ غالبًا ما يُفلِتُ من مُكونات اللّاوعي ويُمكن الإحاطة به من خلال أقوال المريض.

من هُنا، يقومُ تكون موضوع دراسات فرويد على تدخّل اللوغوس في الحياة والفكر والجنس الإنساني، فلم يكن مُستغربًا الاهتمام بالأدب انطلاقًا من أسئلة التحليل النفسي، إذ يُحددُ فرويد شروطَ الدراسة الدقيقة للعمل الأدبي وكتابات الشُّعراء والروائيين الذين يعرفون الكثير عما بين السماء والأرض، لا فكرة لحكمتنا عنها (1986)، أما لاكان فيرى أنَّ الفنّان يفتحُ الطريق للمُحلل النفسي (1985) مُنتقدًا ما بعد الفرويدية التي ترى تقنية الكاتب عصابًا وحمقًا؛ لأنّ التحليلَ النفسيّ لا ينطبقُ إلا على العلاج وعلى شخص يتكلم ويسمع (1966). لهذا، فهو يرى في الأعمال الأدبية مُكونات تحليلية تأخذ مكان

المُحلل لتشغيل القارئ والناقد.

فدراسات فرويد عن غوته/ دوستوفسكي/ شكسبير تهتمّ بالإلمام بوسائل إنتاج كُتّاب لا نراهم (1971). لهذا، يكشف لاكان منطق الرغبة والمجاز الأبوي والأنا والتراجيدي والكوميديا والأعراض في أعمال مثل: (أنتيغون لِسوفوكل و(هاملت) وثلاثية كلوديل وشرفة جينيه، في كشفهم عن الذاتية الإنسانية ومُشكلة الرغبة. فتحليل الأعمال الأدبية لا يعودُ إليها وحدها، بل يُطبقها ليرى كيف يُظهرُ التاريخُ عَلاقات جديدة للخطاب في واقع يشهد عليه العمل.

**التَّقاطُعات:**

اللوغوس؛ المنطق؛ العمل؛ الجسد؛ الأنثروبولوجيا؛ النقد النفسي.

Affects; Anthropologie; Corps; Critique psychologique et psychanalytique; œuvre; Logique; Logos.

**المصادر:**


- ب. دومولان، **العصاب والذهان**، تر: وجيه أسعد، وزراة الثقافة، سوريا، 2009.
- ستيفن تشان، **نهاية اليقين**، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- برتران سان-سرنان، **العقل في القَرْن العشرين**، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 2000.
- جيورجي جاتشف، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة 146.4 الكويت، 1990.
- حميد لحمداني، **النقد النفسي المعاصر**، سال، البيضاء، 1991.
- FREUD, S., *Le délire et les rêves dans* «La Gradiva» de W. Jensen, [1912], traductions nouvelles, Paris, Gallimard, 1986; Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, 1971.
- LOCAN, J., «Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol. V. Stein» [1985], in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001; *Sept leçons sur Hamlet*, in Ornicar., Rev du Champ freudien, Paris, Navarin. Leçons 1 et 2, automne 1981.


## الجمهور Public

يُشيرُ الاصطلاحُ إلى شخصيات أثر فيها عمل عبر الكتابة أو الشفوية، لكن الاصطلاحَ كان يُستعملُ لتسمية الفضاء الجماهيري، ومنذ نهاية القَرْن 16 وهو يُشير إلى مُجتمع هواة الأدب، ولا سيّما جمهور مسرح أو مُشاهَدَة تسعى إلى مُتلق مُحتمل للإنتاج الثقافي، ويرتبطُ تاريخ الجمهور بأنماط النشر والتوزيع للأعمال الثقافية لمُختلف شرائح الجمهور، ويُمكنُ تمييز ثلاث مراحل في تطور الجمهور:

1. من القدامة إلى اختراع المطبعة وهي مرحلة أقلّية أدبية وجمهور شفوي واسع.

2. من القَرْن 16 إلى 18 فقد تنامى الجمهور الأدبي بفعل الطباعة.

3. من القَرْن 19 إلى اليوم بتعدد سوسيو-ثقافي.

ومنذ زمن النظريات الأُولى للأدب والجمهور مركز تأمّل البلاغة والشّعرية اللّتين تتحدّدان بِوَصْفِهما فنًّا أثّر في المُتلقّي؛ إذ يرى أرسطو أنّ جمهور

التراجيديا مواطنون، في حين أنّ المأدبة موجّهة إلى جمهور محدود، أما الأغاني الشّعرية الطقوسية في العالم الروماني فتجذبُ جمهورًا يختلطُ فيه المُتعلم والشّعبي.

فجمهور عمل يتوجهُ إلى المُجتمع الصغير المُختار ظهر خلال العصر الوسيط عبر كتابة لاتينيَّة خاصة بجمهور رهبان مثقفين في مواجهة شفوية ضاربة أطنابها.

وبِنْية جمهور الأدب توسّعت وتعقّدت في القَرْن 20 مع تعدّد الوسائط (سينما/ ديسك/ إذاعة/ تلفزة/ إنترنت) وتطور التكنولوجيا الدولية والسوق التي عرضت الأدب إلى نوع من إزالة تقديس وضعه، وإلى ذوبان جمهوره في نماذج عامة للاستهلاك الثقافي.

وإذا كان تأمّل عَلاقة الأعمال بقرائها غنيًّا في نظرية الأدب وجمالية التلقّي ونظرية القراءة، فهو يقفُ عند الحدود الدنيا لعدّ الجمهور مُعطى مُجرّدًا يمتزج بالمُتلقّي المثالي الذي يكوّن العمل. فَفِي عام (1950) كانت هُناك مُحاولات لتعريف سوسيولوجي للجمهور الثقافي مع اسكاربيت في (سوسيولوجيا الأدب) (1958)، لكن التاريخَ الثقافي ينزعُ اليوم إلى خلاف ذلك، مُفضّلًا على المُعطيات الكمية مُعطيات الاستعمال الفردي، لأنّ إعادةَ النظر في عَلاقة الهوية الاجتماعية ومُمارسة الثقافة فتح المكان لنماذج مُعقّدة للعَلاقة بين العمل وجمهوره، وهي ليست عَلاقة تلاؤم وتكوين مُتبادل، بل هي عَلاقة تباعد وتأويل غير مُنتظر وبلاغة كتابة وقراء ومُستمعين ومُشاهدين غالبًا ما تهملُ في تحاليل الجمهور الأدبي. وهذه المنظورات تسمحُ باعتبار نمط جمهور في تأمّل تلقّي الأدب نفسه، في مواجهة تلقّيات فعلية وصور التلقّي كما يتخيلها الكاتب وكما يفترضها عمله، ذلك أنّ التحاليلَ تنشط العَلاقة بين الجمهور الأدبي والرأي العام. وما دامَ الأدبُ فضاء تعبير - في شكل تخيلي- وكذا تكوين ذوق وحساسيات وأيديولوجيات، فهو إذن قضية عَلاقة بين جمهور فعلي (مُتلقي العمل) وفضاء جمهور بأضواء جديدة.

**التَّقاطُعات:**

الانْدماج؛ الذوق؛ الأيديولوجيا؛ القارئ؛ المعيار؛ النشر؛ التلقي؛ القيم.
Adhesion; Goût; Ideologie; Lecture; Norme; Publication; Reception; Voleur.

**المصادر:**


- حسن رشاد، **الكتاب والمكتبة والقارئ**، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- MERLIN, H., *Puplic et Littérature en france du XVII siècle*, Paris, B., Lettres, 1994.
- CHARTIER, R., *Culture écrite et société: l'ordre des livres*, XIVe s., Paris, A. Michel, 1996.

- LYONS, M., *Le Triomphe du livre, Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe* siècle, Paris, Promodis, 1990.

## الإشهار Publicité

يعني الإشهار بالمعنى الأول الإشارة إلى حدث إشاعة خبر، كإشهار أعمال لحالة. وبالمعنى الاشتقاقي يُعدّ الإشهار شكلًا تواصليًّا يستهدف إقناع الجمهور بمزايا مُنْتَج أو خدمة للاستجابة إلى طلب. ويُمكننا تمييزُ نمطين من تحريره:

1. نمط دون ادِّعاء جمالي.

2. أنماط تعبير تلحقُ بالتعبير الأدبي.

وتعودُ أُصول الإشهار إلى مصادر نشاط تجاري، لكن هذا النَّمُوذَج اتّخذ نجاحًا خاصًا مع ظهور المُجتمع الرأسمالي، كمُنافسة زبائن مُتعدّدين وغزوهم، الذي أسهمت فيه الصحافة اليومية. ومنذ ذلك الحين ظهرت دعوة اليوميّات والمنشورات مع مُحررين مُتخصّصين في إبراز مُعجزات الإشهار وتقريظ الكتب، ليطبع الإشهار الحياة اليومية.

اقتحمت النُّصُوصُ التجارية النُّصُوص الأدبية في نهاية القَرْن، عبر مُعارضات في المعاني والشواهد والإلصاقات أو تعديلها، مُغذّيةً الأبحاث الأكثر جرأةً لطليعة تصارعُ الأدب التقليدي منذ زمن ظهور المُلصقات التيبوغرافية، ليصبح الإشهار رمز مُعاصرة. لهذا، لم يتردد أبولينير والدادائيَّة والسُّوريالية في اقتحام الإشهار السائد في أعمالهم. وكان بول نوجي وزملاؤه يُحرّرون شعارات شعرية موجّهة للعرض في المدن عن الساندويتش (1925).

وعرف الإشهار انتشارًا كبيرًا، ليُصبح بحسب مقولة والتر بنيامين الحيلة التي تسمحُ للحكم بأن يفرض نفسه على التصنيع بِوَصْفِه مهنةً، ذلك أنّ التقارب الخصب الذي يربط المُبدعين بالمُقاولات (1930) أوجد مكانًا لجماعات مُختصة في التواصل و(التسويق) لتنمية لحظات مهنيتهم، ولم يعد من النادر أن يَعْبر كاتب اليوم من عالم الإشهار إلى عالم الإبداع المجاني. وبعيدًا عن هذا البُعد التجاري للشعارات والمُلصقات، ينتج الكتاب كذلك شكلًا آخر للإشهار أكثر أيديولوجيَّة يرتبطُ بالنقاش السياسي؛ إذ تتحرّك في هذا المجال تقنيات تعبير وحجاج، تكاد تُشبهُ الدعاية السياسية في تقنياتها، بوجود فنانين فوتوغرافيين وسينمائيين وكُتّاب لحملات جماهيرية، بكتابات حائطية وشعارات مُقتبسة من بريشت على غرار خوف أقل من وقع الأحذية وأكثر من هدوء البنطوفلات.

تحركُ الكتابة تحت الطلب ظرفية وكتابة إشهارية لإبراز كل مخزون حجاجي لإظهار موقف من استعمال صُوَر تعبيرية مُحاكاتية تعديليّة

لمُعارضات يحصل داخلها اكتشاف أُسلوبي للأدب المُعاصر، حتى إنّ شرعيته مُفتقدة في نظر أقطاب الحقل الأدبي، لكنها تبحثُ عن نبلها الأدبي بقدر تكوينها لحقل مُستقل بذاته.

**الإشهار:**

1. تقنية إقناع تدفع بكل أنظمة العلامات والحوافز نحو اقتناء متاع أو خدمة ما.

2. يرتبطُ الإشهار في الأدب بأدب الأُطروحة أو الأدب الاحتجاجي.

3. وكذلك يُعدّ الأدب إشهاريًّا حين يُباشرُ الدعوة إلى عقيدةٍ وأيديولوجيا ما.

4. ما من أدب إلا ويحمل ضمنيًّا دعوة إشهارية تختلفُ درجتها باختلاف درجات التقنية.

**التّقاطُعات:**

السّياق؛ الخطاب؛ النثر؛ الشفوية؛ الشاهد؛ الإلصاق؛ التواصل؛ الوسائط؛ القيم؛ الجمهور.

Adhésion; Goût; Idéologie, Lecture; Lecteur; Norme; Publication, Réception; Valeurs.
Contexte; Contextualisation; Discours; Edition; Littérature; Oralité; Public.
Citation; Collage; Communication; Médias.

**المصادر:**


- عز الدين إسماعيل، **جمالية التلقي والتأويل** (أعمال المؤتمر الدولي للنقد)، المنار، القاهرة، 1999.
- أمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- أمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- CHARTIER, R., *Culture écrite et société: l'ordre des livres*, XVIIIe siècle, Paris, A. Michel, 1996.
- MERLIN, H., *Public et Littérature en France au XVIIe siècle*, Les Belles Lettres, 1994.
- LYONS, M., *Le Triomphe du livre, Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe* siècle, Paris, Promodis, 1990.
- ROBINE, N., *Lire des livres en France des années 1930 à 2000*, Paris, (éd.) du Cercle de la librairie, 2000.
- CHARTIER, R., *Culture écrite et société: l'ordre des livres*, XIVe siècle, Paris, A. Michel, 1996.
- MERLIN, H., *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- GRIHL, *La publication*, Paris, Fayard, 2002.
- ANGENOT, M., *L'œuvre poétique du savon du Congo*, Paris, Edition des cendres, 1992.
- DAVOINE, J.-P., «Calembour surréaliste et calembour publicitaire». *Studi-francesi, 1975.*


## العقاب Punition

1. يدخل العقابُ في مُسوّدة سردية، وهو شكل سلبي يُقابل الجزاء بوَصْفِه شكلًا إيجابيًّا.

2. يُمكن تمييز نمطي عقاب، هما: (العدالة/ الانتقام) في الحكاية.

3. وجه خطابي له عَلاقة بالمُسوَّدة السردية.

4. العقابُ التداولي حكم إبستيمي يُطلقه المُرسِل القاضي بمُطابقة السلوكات، وبالتحديد البرنامج السردي للفاعل.

5. يُعدّ العقاب الإدراكي حُكمًا على

عمل، وحكمًا إبستيميًّا على كائن فاعل وعلى تعابير حالة عامة.

6. يرى غريماس أنَّ المسافةَ السّرديةَ التي تُمثّل العقاب في نقلها إلى مُستوى التطبيق السيميائي والاجتماعي تقدر توقع إنجاز سيميائيَّة العقاب في عَلاقة بسيميائيَّة الفعل.

**التَّقاطُعات:**

المُسوَّدة؛ السردية؛ السلبية؛ العماء؛ الخطاب؛ الحكاية؛ الحكم؛ المسافة السردية؛ التوقع؛ الإنجاز؛ الحركان.

Conte; Discours; Schema; Narration; Performance; Chaos.

**المصادر:**


- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، 1986.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، تر: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدة، 1409هـ.
- BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des Contes de* Fées, Paris, Laffont, 1776.
- PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- MIQUEL, A., *Les Mille et une Nuits*, Paris, Flamarion, 1977.

# R

## العقلانية Rationalisme

مفهوم مفادُهُ أنّ كلّ ما هو موجود يمتلك أسبابًا مقبولة في العقل الإنساني. من ثمّ، تطبعُ العقلانية بعض الوضعيات الثيولوجيَّة المُعارضة للصوفية أو هي على العموم علم حديث خاص لا يعترف بحدود تقصياته. وبذلك تُعارض العقلانية بِوَصْفِها مُعتمدًا كل العقائد الروحية للعاطفة والحدس ولا سيّما الدِّين.

من ثمَّ، نتحدثُ عن العقلانيين قبل الكلام على عقلانية القَرْن 19، وهذا التباعد يُشيرُ إلى أنَّ الاصطلاحات تحيلُ على معارضةٍ في الحقل الثقافي، بالإشارة إلى القِيَم الإيجابية أو السلبية لمحور يتنوعُ في الزمن وبحسب الظرفية. والتعارض الأقدم للقرن 17 هو الطبي، فالطب العقلاني خلاف الطب التجريبي الذي لا يهتمّ بغير العلاجات، إذ يبحث في أسباب الأمراض. لهذا نجد موليير يسخرُ من الأطباء العقلانيين. من هُنا، جاءت نقود ديكارت وفولتير وديدرو، وما لبث التعارضُ أن انقلب مع الرومانسية والروحية المُنتقدتين لعقلانية الأنوار؛ إذ نُغادر مجالَ الفلسفة والعلم إلى مجال القيم الجمالية والأخلاقية والسياسية مع (عبقرية المسيحية) (1802) لشاتوبريان ضد روح الأنوار.

ويبدو أنّ الطابعَ الجدالي سيطر على العقلانية، حاملًا معه التمثيلية التاريخية، بِوَصْفِها تاريخًا للمعارك الفكرية والقيمية؛ لأنّ العقلانيةَ لا تختلطُ بالعقلنة، كما يبرز ذلك تاريخ العلم أو التاريخ الثقافي عمومًا.

**التَّقاطُعات:**

الدلائلية؛ الأنوار؛ الوضعية؛ المراحلية؛ الفلسفة؛ علم الأدب؛ المنطق؛ التداولية؛ الاستقراء؛ الاستنباط.

Laïcité; Lumières; Positivisme; Périodisation; Philosophie; Sciences et Lettres.

**المصادر:**


- عبدالله العروي، **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1997.
- **القومية والعقلانية** (جماعة)، المركز القومي للترجمة، 2006.
- فريدريك جيمسون، **ثقافات العولمة**، تر: ليلى الجبالي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2004.

- BACHELARD, G., *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], 12ème éd., Paris, Vrin, 1983.
- CANGUILHEM, G., *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie* Paris, vrin, 1977.
- GAUCHET, M., *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.
- FOUCAULT, M., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- LALOUETTE, J., *La Libre pensée en France*, 1848-1940, Paris, Albin Michel, 1997.

## الواقعية Réalisme

تحيلُ الواقعية على معنى دقيق وعلى مدرسة أدبية في منتصف القَرْن 19، وبالمعنى الواسع على ادعاء قول الواقع في حقيقته، وهو ما يُكوّن الفكرة المركزية للمدرسة، وقد اعتمدت هذه الفكرة بشكل عام، في مجال الأدب، وتُطلقُ الواقعية على كل ما يبدو إنتاجه لواقع بطريقةٍ صادقةٍ تُحيلُ عليه، وتنطبق الكلمة على السينما كما تنطبق على التشكيل.

فَفِي عام (1856) أطلق لوي دورانتي مجلّة (الواقعية) لمؤاخذة الرومانسية بمُجرّد تجديدها للشكل فقط دون تطرّق إلى المعنى، إذ علينا دراسة الحالة الاجتماعية للإنسان بدلًا من دراسة الإنسان، في مُحاولة لنقل المثال السياسي للديمقراطية الاجتماعية إلى تأمّل جمالي، فَفِي (الأحمر والأسود) نجدُ الروايةَ مرآة نجول بها عبر طريق كبير، لذلك عُدّت الكوميديا الإنسانية لبلزاك (48/ 1842) أول مشروع واقعي.

من ثمَّ، اتَّهم فلوبير في **مدام بوفاري** (1857) وبودلير في **أزهار الشرّ** بمُمارسة واقعية خادشة للحياء.

وعُدّ بلزاك وستاندال رائدي الطبيعية مع إدانة الطابع الشعبوي لمطالبهما الواقعية، أما الأخوان كونكور فدافعا عن واقعية راقية (1879) في مُحاولةٍ لمُصالحة الكتابة الفنّية بمُتطلبات أُسلوب الوصف للعالم الواقعي. أما التياران الماركسيان الواقعي والاشتراكي فقد أصبحا عقيدةً أدبية رسمية للاتحاد السوفياتي (1934) مع لوكاش في (نظرية الرواية) (1920) لكن السوريالية تُدينُ الواقعية المُضادة لكل جهدٍ ثقافي. وكذلك نجد الواقعية في أعمال رابليه/ بوالو/ ديدرو وبلزاك وفلوبير وديكنز وتولستوي في بحث التقدم.

من هُنا، يُثيرُ بارت أثر الواقع إذ إنّ النصّ الأدبي لن يكون مُجرّد انعكاس، فهو ينطوي على شبه بالواقع تحت أشكال تفاصيل ملموسة، لإنتاجه الإيهام المؤسس لجمالية المُحتمل. من هُنا، يرى فيليب هامون أننا لا نبلغ الواقع في الرواية الواقعية بل نبلغ نصّيته، وهو ما تعامل معه بيير بورديو في أثر الواقع في تحليله للتربية العاطفية، لأنّ الأدبَ يُعمّم أطياف الواقع الذي يُثيرُ شكلًا خاصًا لاعتقاد المتخيل الأدبي ينتجُ عبر إحالة، تسمح بمَعْرفة الكل رافضةً لما

هو كائن فعليًّا، في (قواعد الفنّ) (1992). فالواقعية بهذا المنطق تظهرُ بِوَصْفِها تحوّلًا للملحمي عبر إيهام، لكنّه يُقدمها بِوَصْفِها موضوعًا لاعتقاد، فهي مثال كتابة تبحثُ عن تمثيل حياة الإنسان في سِياق سوسيو-اقتصادي لواقعية اجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

الواقعية السحرية؛ الإدراك؛ المعرفة؛ الخيال؛ المحاكاة؛ الواقعية؛ الانعكاس؛ المحتمل؛ الماركسية؛ الطبيعية.

Realisme Magique Fantastique.

Cognitif; Connaissance; Fiction; Mimésis; Réalisme; Reflet (théorie du); Vraisemblance.

Marxisme; Naturalisme; Roman; Engagement; Officielle (Littérature); Politique; Prolétarienne (Littérature).

**المصادر:**


- وائل بركات، **الواقعية الاشتراكية**، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- عمار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، م. الوطنية، الجزائر، 1984.
- حنا عبود، **المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث**، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.
- إحسان عباس، **دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي**، المُؤسَّسة العربية للنشر، بيروت، 1980.
- AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1968.
- DUBOIS, J., *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.
- BARTHES, R., BERSANI L., HAMON, P., RIFFATERRE, M., WATT, L., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BECKER, C., *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Nathan, 2000.
- DUBOIS, J., *Les romanciers du Méel de Balzac à Simenon*, Paris, PUF, 1998.
- MITTERAND, H., *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.
- ANGENOT, M., *La critique au service de la révolution*, Montréal, CLADEST, 1996.
- MOREL, J.-P., *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.


## البحث الأدبي Recherche en (litt)

في دراسات الأدب يُعدّ الاصطلاح إشارةً إلى أعمالٍ علمية تستهدف كشف المَعْرفة الجديدة بشأن الأدب وقوانين اشتغاله. فلا يوجد اصطلاح دقيق للإشارة إلى باحث الأدب خلافًا للتاريخ واللّسانيات والفيزياء، ذلك أنّ تسمية الأدبي قابلةٌ للالتباس، إذ علينا عدم الخلط بين الأدباء بِوَصْفِهم كتّابًا ومقاليين؛ أي: أولئك الذين يصنعون الأدب، والباحثين الذين يجعلون الأدب موضوع دراسة، وكذلك لا يوجدُ اصطلاح للإشارة إلى الأدب في حد ذاته بِوَصْفِه فعل مَعْرفة.

منذ بداية القَرْن 20 أخذت تُؤسَّس أبحاثُ الأدب انطلاقًا من درس القَرْن 19 الذي له أهمية في ألمانيا مع الفيلولوجيا التي تُعدّ هي أيضًا وارثة المَعْرفة الهيرمينوطيقية، لأنّ الجامعات الألمانية أبدعت «سيمنارات» بحث عاملة على عمل دقيق هو دراسة المخطوطات، وفي فرنسا أوجد لانسون تاريخ الأدب من فرع إنساني علمي هو التاريخ، وهذا وعد بمُلاحظة الظواهر.

**التَّقاطُعات:**

بيبليوغرافيا؛ النقد؛ الهيرمينوتيك؛ تاريخ

الأدب؛ فقه اللُّغة؛ علم الأدب؛ نظرية الأدب.

Bibliographie; Philologie; Critique; Hermentique; His Litt; Philologie; Theorie; Science.

المصادر:

- **الأدب العربي الحديث** (جماعة)، تر: عبد العزيز السبيل وآخرين، النادي الأدبي، جدة، 2002.
- كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- FOKKEMA, D., «Questions Epistemologiques» in *Theorie Litt*, Paris, 1989.
- CHEVREL, Y., *L'Etudiant-Chercheur en littérature*, Paris, Hachette, 1993.

## التلقي Réception

تجمع نظريةُ التلقّي عددًا من الاقتراحات ووجهات النظر النقدية التي تطوّرت في منتصف القَرْن 20 مع نشاط القراءة وتأويل النُّصُوص، وأكثرها شهرةً جمالية التلقي لـ هـ.ر. ياوس باتجاهين لدراسة أثر القراءة المُسجّلة في النصّ، أو دراسة المُمارسات الفعلية للتلقّي، ويُمكن عدّ منظورات أُخرى للبحث جامعةً لكلا الاتّجاهين، فَفِي عام (1960) أشارت دراسات ياوس، إلى أن الهيرمينوطيقا القديمة كانت تطرحُ التلقي عبر التأويل اللُّغوي والتفسير المجازي، لكن الهيرمينوطيقا المُعاصرة تعترفُ بأهمّية فعل الفاعل اعتمادًا على تبنّي منظور فاليري وهيغل وهايدغر وتيبودي وبنجمان وسارتر. ثُمَّ إنَّ أُطروحتَي إنغاردن في (العمل الفنّي الأدبي) (1930) وغادامير في (الحقيقة والمنهج) (1960) ألهمتا ياوس الذي استهدف تجديد التاريخ الأدبي الذي كان موضوع انتقادات، وقد ظهر هذا البرنامجُ بموازاة الشكلانيّين ومُنظّري النُّصُوص والبِنيويَّة ونظريات التلازم، بِعدِّ المعنى خُصُوصية نصية. وبتأثير هايدغر والظاهراتية ابتعد ياوس من بعض مُقاربات السوسيولوجيا الماركسية، وتشكيل فكرة غادامير، مُقترحًا الحوارية بين الأعمال والقراء. فأثر عمل وتلقيه يقوم على حوار بين فاعل حاضر وخطاب سابق، وهو ما يفترضُ أنّ الفاعلَ الحاضر يكتشفُ الجواب الضِّمني المُحتوى في الخطاب السابق، ويتلقاه بِوَصْفِه إجابةً عن قضايا تخصصه وعليه طرحها الآن (1978)، لهذا يقترحُ أُفق الانتظار مُقترحًا أخذ رأي القارئ وقِيَم الجمالية والاجتماع، لأنّ الأعمالَ الكبيرةَ تتميزُ عبر ابتعادات عن المعيار عبر قطائع بالنسبة لأُفق الانتظار، في مواجهة تاريخ الوظائف وبتأثيرات الكاتب في الإبداع الأدبي.

أما أيزر وزملاؤه فينخرطون في مدرسة كونستانس للإقرار بأنّ المعنى نتيجة تبادل بين النصّ والقارئ، عبر دينامية وتداولية وليس مُجرّد انعكاس شروط انبثاق النصّ والقيم المُهيمنة على مرحلة الإبداع. وبذلك يقترح أيزر القارئ الضمني عبر تجارب قراءته (1985).

من هُنا يهتم التيارُ الأنغلوفوني

(Reader-response) بالقارئ الضِّمني، في حين أنّ نظريةَ التلقّي تهتمّ بالقارئ التاريخي النظري الأميركي، مع أن أحدهما مُكملٌ للآخر في نظر ياوس.

وأمّا ما يتعلّق بممثّلي أميركا فنجد أ. رتشاردز في (النقد التطبيقي) (1992) ولويز روزنبلات في (الأدب اكتشافًا) (1938) وجوناثان كولر في (الكفاية الأدبية) (1975) وستانلي فيش في (مجمع التأويل) (1980). وتجبُ الإشارة إلى أنّ نظريّة (Reader-response) تجد امتدادها في تيار التفكيكية، ويُمكن الإشارة إلى جامع القراءة لميشيل ريفاتير في (مقالات الأُسلوبية البِنيويَّة) (1971) و(الإلهام الإحالي) (1982) وأعمال بول ريكور في الهيرمينوطيقا (نصان في المواجهة) (1986) وميشيل شارل في (بلاغة القراءة) (1977) و(مُقدّمة في دراسة النُّصُوص) (1995) وبول دي مان في (مجازات القراءة) (1989) وأُمبرتو إيكو في (قراءة خُرافة) (1979) عبر نار جير في سماء القراءة (1993) من وِجهة سيميائيَّة.

**المُتلقّي:**

1. الكائن أو الآلة التي يصدر إليها خبر ما.

2. يُعارض المُتلقّي في نظرية الإعلام الباعث.

3. يُمثل الاختلاف بين السيميائيَّة ونظرية الإعلام فيما يخص المُتلقّي، لكون هذا الأخير يُمثلُ وَضعًا مُفرَغًا في الحالة الثانية الآلية، في حين يمتلك في الحالة الأُولى كفاية دينامية.

**التَّقاطُعات:**

الهيرمينوتيك؛ العادة؛ التأويل؛ القراءة؛ النشر؛ الجمهور؛ الدلالة؛ أفق الانتظار.

Hermeneutique; Habitus; Interpretation; Lecture; Publication; Public; Signification.

**المصادر:**


- عز الدين إسماعيل، **جمالية التلقي والتأويل** (أعمال المؤتمر الدولي للنقد)، المنار، القاهرة، 1999.
- **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، كلية الآداب، الرباط، 1993.
- ISER, W., *L'acte de Lecture, Théorie de l'effet esthetique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.
- JAUSS, H.R., *Pour une ésthetique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.


## نظرية المَحْكي Récit (Théorie)

تُعطي نظرية الأدب المَحْكيّ في القَرْن 20 معنى للتفكير فيه انطلاقًا من توجهين:

من جِهة، لأنّه يعودُ إلى خُصُوصية طريقة تُميّزه من الدرامية، لتجعل من المَحْكي حكايات وخُرافات وأساطير ومُذكّرات وتسجيلات الأحداث العابرة والأُقصوصة والملاحم والروايات، فالحياة الحقيقية كالمصير المتخيل.

ومن جِهةٍ أُخرى يُحلّل المَحْكي بِوَصْفِه ملفوظًا سرديًّا، عبر أصوات وسيرورة تستدعي تلقِّيه، فهو خطاب يُحلل كذلك مع جينيت/ بنفينيست/

ديكرو/ كوليولي. فالمَحْكي تاريخٌ قصصيّ لا هو تقريظ ولا هو أهجيَّة، لكون المُسوّدةِ السّرديةِ مُحرك اهتمام المنظر. وباسم التاريخ نجد السردية تمتدّ إلى الدرامي، ونتعرّف هُنا مشاريع موروثة من بروب عبر سيميائيَّة سردية غريماس ودراسات بارت/ بريموند/ تودوروف كما عبر نحو المَحْكي.

فتحليل الأشكال الأدبية يجد نقطة انطلاقه في جمهورية أفلاطون، لكن أرسطو هو مَنْ قدّم النظرية في شعرية عمل مؤسس تنطبقُ ضمنيًّا على المَحْكي في مشروع المُحاكاة «الأرسطية» التي تجعله موضوعها أفعال إنسانية تُقدّم في كل الأعمال التي انطلقت فعليًّا مع «فلاديمير بروب» في **مورفولوجيا الحكاية** (1928).

ويُعدّ كلود ليفي ستراوس أول من عرَّف به قبل أن يظهر (التحليل البِنيوي للمَحْكي) (1966) في مجلة (Communication) بإسهامات بارت/ بريموند/ إيكو/ جينيت/ غريماس/ ميتز/ تودوروف. وبسطت سيميائيَّة غريماس مع معجمه (1979/ 1986) نظرية نَسَقية مُؤسَّسة على مفهوم واسع للمَحْكي، حيث أصبحت السّردية مبدأ تعميم المَحْكي. وظهرت المُقاربةُ في مُستوى مادة الأدب سيمياء سردية على الرَّغْم من إرادة بديهية في جامع الأنواع الجوهرية بالنسبة للأشكال البسيطة بسبب ضعف استثمارها الخطابي. ومن جِهةٍ أُخرى، فإنَّ خطاب المَحْكي (1972) لجينيت، ثم الخطاب الجديد للمَحْكي، منظورًا إليهما بِوَصْفِهما إنتاجًا للسردية، يُقدّمان منهجًا لبلوغ وِجهة نظر مرتبطة بعمل بروست. لذلك، تبدو المُقاولة خاصة بوصف تعقيد الخطابة السردية في تطورها.

من ثمَّ، ظلت نظريةُ المَحْكي مُرتبطةً بتعديلات الانتقال اللِّساني منذ عام (1980) إذ يدرك النصّ في نهايته الوظيفية لاستبعاد التلازم في اتصاله بالتداولية. وهذا ما جَعَلَ جينيت ينفتحُ على النصّ المُلحق في عمله (مُقدمة جامع النصّ) (1979) و(الطروس) (1982) و(العتبات) (1987)، في حين أنّ نحويات مَحْكي أُخرى ظهرت مع ج.م.أدام في (النصّ السردي) (1985) من منظور تداولي نصي بطموح إدخال القارئ في مُسوَّدة سردية بطريقة إيكو (1979)، ذلك أنّ المَحْكي ليس نوعًا وليست المُشكلة في متى يُغادرُ مجال الأدب ليهم الأيسطوغرافيا الشفوية؟ فَفِي مجال النظرية يُعدّ المَحْكي الأدبي نَمُوذَجًا لكل علم للسرد، وهو ما يذكر به جينيت (1991) بطموح مُعالجة أنماطه السردية، بحسب التقسيم التخيلي، أما ريكور في (الزمان والسَّرد) (1983/ 1985) فيرى المَحْكي مُكونًا للأنواع (ذكاء مَحْكي) في حين يقرر ج.ب. فاي في «نظرية المَحْكي» (1978) أنّ كل نظرية مَعْرفية تفترض نظرية سرد.

**التَّقاطُعات:**

التعليم؛ الخطاب؛ النوع؛ السرد؛ الشِّعرية؛ السيميائيات؛ الهيرمينوتيك؛ العجائبي؛ الميث؛ الرواية.

Discours; Genres littéraires; Narration; Poétique; Sémiotique.

Didactique (Littérature); Hermétisme; Merveilleux; Mythe; Mythocritique; Roman de formation.

**المصادر:**


- كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، **مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية**، تر: محمد معتصم، دار عيون، البيضاء، 1988.
- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سيميائية للأيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- BREMOND, C., *Logique du Récit*, Paris, Seuil, 1973.
- GENETTE, G., «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; Nouveau discours du récit, Paris, Seuil 1983; «Récit fictionnel, récit factuel», *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- LEVI-STRAUSS, C., *La Structure et la forme», Anthropologie structurale*, t.2, Paris, Plon, 1973.
- MARIN, L., *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, t.1 (1983), t.2 (1984), t.3 (1985), Paris, Seuil, 1991.
- TODOROV, T., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- CELLIER, L., *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, â la Baconniére, 1977.
- FAIVRE, A., *Les contes de Grimm. Mythe et initiation*, Paris, Circé, 1978.


## مَحْكي أولي Récit initiatique

مَحْكي له فنّ ومَعْرفة أو خفايا، يشملُ نمطي نُصُوص يُمكن في بعض الحالات أنْ يلتقيا، فأحدهما يُتابع مراحل تكوين الشخصية، والآخر يحكي قصةً موجّهةً إلى تكوين القارئ. وإذا كان مُحتوى التعلم يُحدّد قُدراته فإنّ الاستعمال يختزلُ المفهوم إلى بُعده الأخلاقي.

ويُمكن عددًا من المَحْكيات أن تندرجَ في نعت التعلم، إلّا أنّ كثيرًا من الخطابات غير الأدبية تُقدّم نفسها طُرقًا لولوج مَعْرفة خاصة تعلم عبر طقوس دينيَّة. من ثمَّ، فإنّ كل المَحْكيات ذات بُعد أخلاقي، كما أنّ كلّ النُّصُوص تنشرُ مَعْرفة يُمْكن قراءتها من هذه الوِجهة.

وتطرحُ هُنا قضيةُ حدود المفهوم الذي يتقاطع مع رواية التعلّم ومَحْكي المُغامرات والتجربة ورواية التكوين، وفي كل هذه الحالات نجد مُسوَّدةً سرديةً ظاهرة؛ إذ تضع بطلًا وسلسلة نقد أسطوري، لتظل القضية الأساسيَّة هي كيف ولماذا يندرجُ المَحْكي في بعض لحظات الأدب؟ وهذا يُحيلُ على بُعد أنثروبولوجي لظاهرة الأدب، بِما يُقَدِّمُ فضاء خُصُوصيات تنفلت من القِيَم وتُعبّر عن رغبة الإنسان في الانفلات من عوائق العالم، لأنّ المَحْكي التعليمي يُحرك الحلم والخفايا ويفترضُ الهرب من الواقع اليومي لدخول غير العقلي.

فمبدأ التعلُّم يرتبطُ بمُمارسة اجتماعية في سنّ الرشد لدخول جماعة ضيقة. وهكذا، كان الحمار الذهبي لأبولي، يُعدّ أوّل رواية تَعلُّم تُربط بالموروث الدِّيني والمُغامرة.

وقد انتشرت هذه المَحْكياتُ في أُوروبا انتشارًا واسعًا، وغدت إنتاجات كثيرة كـ (دون كيشوت) (15/ 1605) سرفانتيس وتحولات أوفيد و(تليماك) (1699) وفنلون، بِوَصْفِهِم كُتّاب أطفال إلى حدود القَرْن 20 وإعادة كتابة حكايات (بيرو/ غريم/ مدام أولني) تدعي تحضير الأطفال لعالم الكبار، و(الرجل الضاحك) (1869) لهيغو و(كونسويلو) (1843) لجورج صاند، و(أوريلا) (1855) لِنيرفال، فغالبًا ما يكون تدّخل مُعلّم مُحولًا المُصادفة إلى قدر، كما أنّ الروايةَ التعليمية لعلم وضعي لا تنفلت من مُسوَّدة التعليم في أعمال جول فيرن.

ويُعدّ مَحْكي المَحْكي عبورًا من مَحْكي يعرض دواعي تكون مَحْكيه بحسب توماشوفسكي، وهو ما علينا أن نخلطه بالمَحْكي في المَحْكي الذي يُعَدّ قصةً مُستقلةً مُندمجةً في المَحْكي الرئيس.

أما المَحْكي المُصغّر فيندرجُ في مَحْكيات العالم المُكوّنة من مُختلف التركيبات التي تُعدّ بالعشرات وبِبِنْيات ثابتة تُلائم عددًا من الأوضاع الأساسيَّة في الحياة من منظور تودوروف.

**التَّقاطُعات:**

رواية التعلم؛ رواية الأطروحة؛ السرد؛ النقد الأُسطوري؛ العجائبية؛ التعليمية.

Didactique; Hermetisme; Mythe; Merveilleux; Mythocritique.

**المصادر:**

- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم وآخرين، النجاح، البيضاء، 1996.
- جون كاروز، **في الرواية الأخلاقية**، تر: إيشو إلياس يوسف، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- CELLIER, L., *Parcours initiatiques*, Paris, Neuchatel, 1977.
- VIERNE, S., *Romam, Initation*, PUF, Grenoble, 1987.

## التعرّف Reconnaissance

1. يتموضعُ التعرّف داخل البُعد الإدراكي للخطابات السردية.

2. التعرّفُ بالمعنى العام عملية إدراكية، يبلغ الفاعل بوساطتها الكشف عن الهوية بين عنصرين، أحدهما: حاضر، والآخر: غائب.

3. يعني التعرّفُ في الشاعرية الأرسطية الانتقال من الجهل إلى المَعْرفة، وهو انتقالٌ يتمّ في الأعمال الأدبية من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند شخصيات المأساة، وهكذا يتعرّف أوديب قتلة لايوس، وهذا يُقلبُ الأحداث رأسًا على عقب.

## ما فوق المَعْرفة Méta savoir

1. يُعَدُّ ما فوق المَعْرفة مَعْرفة فاعل بشأن مَعْرفة فاعل آخر على خلاف المَعْرفة التي تستهدفُ العمل التداولي لفاعل ما.

2. يُمكن ما فوق المَعْرفة أن يكونَ إمّا انتقاليًّا وإمّا تأمُّليًّا.

**التَّقاطُعات:**

الإدراك؛ السرد؛ الخطاب؛ الحضور؛ الغياب؛ الشِّعرية؛ التداولية؛ الأعمال؛ الأدب.

Narration; Poetique; Litterature; Pragmatique; Connaissance.

**المصادر:**


- لويز روزنبلات، **الأدب عملية استكشاف**، تر: عزت بن عبد المجيد خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، 1998.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- MEYER, M., *La problématologie*, Paris, PUF, 2010.
- COULANGEON, PH., *Sociologie des Pratiques Culturelles*, Paris, *La Decouverte*, 2010.


## مجاميع Recueil

أضمومة أو مجاميع تضمّ مُختارات نُصُوص كاتب أو ناشر. والاصطلاح يُحيلُ على مُمارسة نشر تجارية تعود إلى تاريخ الكتاب كفعلٍ إبداعي لكاتب، يعود عمله الشِّعري أو الجماعي إلى تاريخ الحركة الأدبية. فالانسجام يتوقفُ على بعض حالات تشابه أو اختلاف مع الأُنطولوجيات والمُختارات والروائع والخليط.

من ثمَّ، كانت مجاميعُ الأشعار هي أكثر المجاميع نُبلًا للنوع، لكن المُمارسةَ مُتعدّدة الأشكال، لأنّ الأشكال المُوجزة هي التي تتطلّب مجاميع (حزاني) أوفيد، وسلسلة رسائل شيشرون/ سينيك. وقديمًا كان تجميع تآليف كبار الكُتّاب يكون شكلًا لمجاميع (أغانٍ/ منوّعات/ فضول)، لكن مجاميعَ الشِّعر تطورت منذ عصر النهضة مع دي بيلي (1557) ورونسار (1552) ومونتاني (1580) وتلتها مجاميع جماعية في القَرْن 17 قبل ظهور نزاعات جمالية لتيارات أدب، لكن الشكلَ الفردي يطغى أبدًا مع هيغو/ بودلير/ فيرلان، وقصصيًّا مع آخرين.

**التَّقاطُعات:**

المُنتخبات؛ الكاتب؛ المدارس الأدبية؛ النشر؛ الموسوعة؛ العمل؛ النص؛ العنوان؛ تاريخ الكتب.

Anthologie; Auteur; Ecoles littéraires; Edition; Encyclopédie; Histoire du livre; Œuvre; Texte; Titre.

**المصادر:**


- سيد حامد النساج، **الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى**، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
- سيد حامد النساج، **بانوراما الرواية العربية الحديثة**، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- **مختارات من النقد الأنجلو-أميركي** (جماعة)، تر: ماهر شفيق فريد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- CHARTIER, R., *L'ordre des livres*, Aix en Provence, Alinéa, 1992.
- FOUCAULT, M., «*qu'est ce qu'un auteur?*» (1969), *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- LEVAILLANT, J., *Le manuscrit inachevé*, Paris, CNRS, 1989.
- PENSER, *classer*, Ecrire, P.U.V., 1990.
- «Poétique du recueil», *Etudes littératures*, Québec, Vol.30, nº2, hiver 1998.


## الترداد Redondance

اصطلاح يُخالف مبدأ الاختزال والتلخيص في اقتصار النص.

يَرَى مارتيني أنَّ ترداد كل خبر أو عددٍ من أخبار منقولة يضعف في مقابلة ما تنقله من عدد أخبار على حساب الكيف.

ويخص الترداد بالمعنى اللِّساني اللُّغات الطبيعية.

وقد ينزع الترداد إلى تنويع في نقل رسالته عبر تشابهات خلافًا لمبدإ الاقتصاد النصي في الأخبار.

وترتبط ظاهرة الترداد بطابع (تعليمي/تلقيني) وهذا يُقلل نوعيته على حساب تكراره في كتابات طه حسين على سبيل المثال لا الحصر.

**التَّقاطُعات:**

الاقتصاد النصي؛ التكرار؛ الخبر؛ النقل؛ التعليم؛ اللُّغة.

Economie; Code; Langue; Canon; Forme; Transfert.

**المصادر:**


- سعد مصلوح، **في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية**، النادي الأدبي، جدة، 1991.
- سعد مصلوح، **الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية**، البحوث، الكويت، 1980.
- عبد الغني أبو العزم، **النص والمنهج مدخل إلى التحليل الإحصائي اللغوي**، البيضاء، 1986.
- MULLER, M., *Principes et Méthode de Statistique Lexicale*, Paris, HU, 1977.
- GUIRAND, P., *Les Caracteres Statistiques du Vocabulaire*, Paris, PUF, 1954.


## الاختزال Réduction

عملية تحليل سيميائيَّة، تكون جزء طريقة عامة للبِنْية وتقوم على تحويل كتلة إلى طبقة على مُستوى لُغة الوصف. وكذلك يبحث الاختزال عن نوع من مَعْرفة لُغة الوصف. وعلى الرَّغْم من تقاطع الاختزال مع المُلخص فهو يسعى إلى معرفة الاصطلاحات المُتناقضة والمُختلفة، التي تكون جزء بِنْية ينبغي وصفها.

**التَّقاطُعات:**

تحليل؛ تحويل؛ لغة؛ بِنْية؛ موضوع؛ معنى؛ بلاغة.

Sens; Analyse; Rhetorique; Langue; Structure; Sujet.

**المصادر:**


- عبد النبي ذاكر، **عتبات النص**، دار وليلي، 1988.
- لطفي عبد البديع، **فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، النادي الأدبي، جدة، 1986.
- DELEUZE, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969.
- JEAN DILLOU, J.F., *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994.


## الإحالة Référence

تعبيرٌ عن تعالقات لُغوية ومفهومية في الفلسفة التحليلية، لتجنُّب النزعة الكلّية. لهذا تُراوح الإحالة بين نسبية س. كريبكه S.kripke (1980) ووصفية فريغه Frege (1982) إذ تتوقفُ الطريقةُ التي نُفكّر بها على المعاني المُتاحة لنا في اللُّغة.

والمرجعية، بالمعنى الواسع، ظاهرة إحالة تتموضعُ في نظام التجربة أو

الكفاية، تُحدّد في اللّسانيات والأدب كموضوع واقع أو تخيل عالم خارج لُغوي، تُحيلُ عليه علامةٌ أو نصّ كمجموع علامات عالم. وفي مجال الأدب تجدر الإشارةُ إلى التمييز الأساسي بين الأنواع غير التخيلية (مَحْكي الرحلات/المقال) والأنواع التخيلية (رواية/حكاية)؛ أي: بين وظائف أدب يُحلل عوالم تجربة طيف مُنسجم ومقبول ويُعلّق عليها. وهكذا، تطرحُ مفاهيم المرجعيات والمرجع لتكون مادة مُختلف النقاشات بشأن مسألة المُحاكاة والمُحتمل والواقعية، لتتطور بشأن قضيةٍ أساسيَّة هي: هل النص الأدبي مرجعية؟ والإجابة بالسلب عن هذا السؤال، كما تفعل ذلك بعض نظريات النصّ المُهتمة بالمظهر الشكلي وحده للكتابة، وهو ما يُعدّ مُناقِضًا لدرس كل قراءة. والشيء نفسه يُقال عن النصّ غير التخيلي الذي يُحلل مقاطعَ العالم، حيث نجد العمل التخيلي يُحيل على عالم موضوع خارج اللُّغة لم يَعدْ يتّضحُ إلا بفضل إدراكات التعالق التي تُسهم في ربط العالم الذي تُمثّله والمَعْرفة التي يمتلكها القارئ عن عالم يعيش فيه، وعلى صورة المُحتمل، لأنّ اشتغالَ العبارة المرجعية يُمكنُ أن يُختَزَل في مجموع تقنيات سردية وأُسلوبية تُحقق مقروئيَّة النصّ؛ حيث تحرص على تعدّد طُرق المرجعية وأداء التكرار الضامن لجعل المُمثل مقبولًا جيدًا.

فعمل المتخيل في اكتشافه للمناظر والموضوعات أو المشاهد بتبئير داخلي يمنح نفسه وسائل إحالته على نظرة بطل، يُحيل هو أيضًا على ما يراه والطريقة التي يرى بها. فاقتحام حاضره يضمن إطار الوصف، وهو ما يُقدّم خبرًا قابلًا للتحقّق منه ويربط الصلة بين العالم المُمثل وعالم القارئ، لأنّ الكتابات الخاضعة لقواعد المُحتمل تؤسس فضاء إحالة تصفه، والكلام الذي تتفوّه به الشخصيات لا يُعدّ قابلًا للتصديق إلا في حدود تعالقاته ببعض المُمارسات الاجتماعية، فعمل المرجعية يستدعي المَعْرفة الاجتماعية للقارئ، في حين أنّ حرمانَ الخيال العلمي من المرجع يضطرّ القارئ إلى البحث عن قواعد اشتغال العوالم المُمثلة، لأنّ قراءةَ نصّ تخيلي بهدف واقعي توجّهها المَعْرفة المُسبقة للقواعد المُحددة لمنطق تتابع الأحداث.

هكذا ترتئي المرجعية إمكان مُقابلتها بالخطاب الاجتماعي عند م. انجنو وبالمُستنسخ الذي ينقلُ القِيَم. إنها إذن أقلّ خارجيَّة من الإنتاج الخطابي وسِياق النصّ المُساعد الذي يؤسَّس عليه ويُسهم في انسجامه، بالإشارة إلى التناقضات التي يُمكن أن تقودَ إليها الصُّوَرُ الجديدة.

فالعالم يستدعيه النصّ بِوَصْفِه عُبور خطابات تكلمه لا تُحيلُ عليها المرجعية، بل تُحيل على الكلام الذي يتوسط له وينشره. فهي لا تُعطى بطريقةٍ

تواطئيَّة بل تتكوّن وتسري.

إنّ قضيةَ المرجعية لا يُمكنُ انفصالها عن قضية السلطة؛ لأنّ المرجعيةَ تشتغل على معايير مُقتبسة من عالم وصفي لسلطة تُعمّم الآثار المقبولة بكثير من الآثار السلطوية، فعبر إنتاج انطباع مرجعي يقومُ الكاتب بإعطاء بداهة لمَعْرفته الاجتماعية ومَعْرفة القول.

**والمرجع هو :**

1. حقيقة غير لسانيَّة تستدعيها العلامة.

2. كانت الغايةُ من تنقيحات سُوسير المنهجيَّة السماح بتمييز راديكالي بين الدّال والمرجع.

3. المرجع موضوع مُفْرد واقعي يُمكنُ أن يُشار إليه باسم شخصي أو بوصف مُحدد أو باسم مُشترك.

4. يتميزُ المرجع من المعنى، على حين يُقابله جاكبسون في تحليل بِنْية التواصل بين المرجع والسِّياق ومن هنا جاء اعترافه بالوظيفة المرجعية.

**أما المرجعية فهي:**

1. عَلاقة بين العلامة وما تُشير إليه.

2. الوظيفة المرجعية للُّغة وظيفة تُحيلُ على ما تتكلمُ عليه وعلى موضوعات خارجيَّة عن اللُّغة.

3. يُميزُ كذلك بين النظرية المرجعية والنظرية الدّالة.

**التَّقاطُعات:**

الخطاب؛ الواقعية؛ السيميائيَّة؛ العلامة؛ القالب؛ المحتمل؛ التوثيق؛ الشاهد.

Discours social; Doxa; Fiction; Réalisme; Réel; Sémiotique; Signe; Stéréotype; Vraisemblance.

**المصادر:**


- ريتشارد فندلتير، **المُؤلف! المُؤلف!** تر: حارث المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- رجاء عبد المنعم جبر، **دراسة في المصادر والتأثيرات**، مكتبة الشباب، مصر، 1988.
- محسن جاسم الموسوي، **ألف ليلة في نظرية الأدب الإنكليزي**، مركز الإنماء، بيروت، 1986.
- إحسان عباس، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المُؤسَّسة العربية للنشر، بيروت، 1977.
- ميجان الرويلي، **سيادة الكتابة، نهاية الكتابة وموت اللفظ، موت المُؤلف**، النادي الأدبي، الرباط، 1996.
- كاظم جهاد، **أدونيس منتحلًا**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1991.
- تزفيتان تودوروف وجماعة، **المرجع والدلالة في الفكر اللّساني الحديث**، تر: قنيني عبد القادر، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1988.
- ANGENOT M., «Le Paradigme absent. Eléments d'une sémiotique de la science-fiction», *Poétique*, 1978, nº16, p.446-454.
- HAMON, P., «Note sur la référence», *Fabula*, 1983, nº2, p.139-148; *texte de idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., «Le Statut référentiel des textes de fiction», Fabula, 1983, nº2, p.131-38.


## نظرية الانعكاس

## Reflet (théorie du)

تُشيرُ فكرة الانعكاس إلى طريقة إنتاج عمل فنّي للوقائع الاجتماعية؛ أي: ما يرتبط بالمُحاكاة، وهو إنتاج معروف خُصُوصًا بالاستعمال الذي

يصنعه الروائيون الواقعيون به في القَرْن 19، وكذا النظريات الماركسية.

فنظرية الانعكاس ترتبطُ بإشكالية الواقعية أو بالمُحاكاة القديمة التي تَعدّ الأدب تمثيلًا. ويُمكنها الاستجابة إلى مفهوم أوسع؛ إذ يُعدّ الأدب رسمًا لشهادة أو نقدًا حين يندرجُ في إحالة ماركسية تُؤَسَّس على مفهوم خاص للتاريخ. وبالنسبة لماركس، فإنّ التاريخَ الإنساني لا يُمكن أن يفكر فيه انطلاقًا من أفعال وأحداث ينجزها الأفراد، بل هو على العكس من ذلك يستقل نسبيًّا عن الإرادات الفردية؛ لأنّه يُقدّم العَلاقات الاجتماعية وأشكال التصوُّر الاقتصادي. وحسب هذه المُسوَّدة الأيديولوجيَّة، فهو يخضعُ في النهاية إلى وقائع مادية واجتماعية يعكسها بطريقة أو بأُخرى.

فالفنّ والأدب يُدركان من هذا المنظور بِوَصْفِهما إنتاجات أيديولوجيَّة. من هُنا، يُمكنُ تحليل قيمة الانعكاس الذي يُثير معارك اجتماعية أو وقائع اقتصادية، مع أنَّ الانعكاس لا يكون ميكانيكيًّا؛ إنّه حصيلة عمل وإنجاز أيديولوجي، وهو مِن ثَمَّ فضاء اختلال توازن الواقع المُعقد والمُتحرّك. فَفِي النقد الماركسي لا يُعدّ الانعكاس نقلًا مُحاكاتيًّا أو فوتوغرافيًّا، لأنّ النصّ الأدبي لا يُمكن أن يكون مُجرَّد ذاكرة للواقع؛ إذ يتعلقُ الأمر في كل الحالات بدعوى مُتحرِّكة، فكل انعكاس لا يتمّ إلا داخل مُمارسة بطابع عادي أو علمي يتطلَّب في تلاعب التناقضات إنتاج صراع طبقات.

ففكرةُ الانعكاس تُستعمل في تصوُّر الكاتب والرسّام للمُجتمع، وقد طالب بها «كورناري» في كوميدياته، وطُبقت في عصره بِعَدِّ العمل مرآة، وهو ما يدَّعيه ستاندال في (الأحمر والأسود) (1830)، لكن تنظيرَ الانعكاس كان على الأخص أثر أطروحات نقدية ماركسية، فعند ماركس وأنغلز كما عند بليخانوف أو لينين، يُمكن الأدبَ -بغضّ النظر عن آراء الكتاب- أن يعطي قراءة مَعْرفة عن العالم الذي يلحقُ بالتحليل الماركسي. وفيما بعد، نجد لوكاش وغولدمان يُعدِّلان مفهوم الانعكاس الموضوعي، لأنَّ العمل بالنسبة لهما يُمكنه إضفاء الانسجام على الرؤية للعالم التي تفرزها جماعة اجتماعيًّا. ومنذ عام 1930 وجدنا أدورنو وبريشت يُعارضان مفهوم لوكاش بإلحاحهما على الوساطة بين المجتمع وعمل الكاتب، وكذا على سلطة تحويل معنى يرتبطُ بشكل العمل الفنّي. فالنقد الماركسي كان عليه تقبل عملية الانعكاس، لكونها تقتضي مُختلف الترجمات النفسية والأُسلوبية. وفي عام (1960) وبتأثيرٍ من أعمال غرامشي وألتوسير وبيير ماشيري عُدَّ العمل الأدبي الحقيقي إمكانًا لإعادة رسم حدود الأيديولوجيا، للكشف عن نقاط العماء

وزحزحة الأيديولوجيا من داخلها؛ إذ إنّها لا تفكر في نفسها إلا عبر مرآة تُظهر مُختلف التناقضات أو التوزعات الدّالة، من أجل نظرية إنتاج أدبي. من هُنا، يُمكن القول: إنّ النُّصُوصَ الكبرى للأدب تكشف عن تناقضات التكون الاجتماعي عبر تناقضاتها الخاصة.

ويُقدم ماشيري نماذج بلزاك/ فيرن/ بورخيس بِوَصْفِها تمفصلات كُتّاب يُقدّمون عملًا حقيقيًّا لتعبير يجد فيه التخيل واللاوعي مكانة واسعة.

من هُنا، نجدُ أنّ التطورَ اللاحق لسوسيولوجيا الأدب يستلهم ماركسية النقد عمومًا، ويُدين أنماط الانعكاس ويتخلى عنها لمصلحة تظاهرة أكثر تفجرًا وتنوّعًا للواقع في النصّ، فالعمل فضاء يمتلك بِنْياته الخاصة أكثر منه مرآة.

أمّا نظريةُ الانعكاس وأدبُ الانعكاس فيُحيلان على أُطروحة «ماركسية» في النقد، وهي نظرية رفضها المُعاصرون بدعوى أنّ الأدبَ والفنّ هما مرآةُ الحياة الاجتماعية، لكن مع تغير عَلاقات القوى والأذواق الجمالية.

**الانعكاس:**

1. يستدعي الانعكاس إحدى أُطروحات النقد «الماركسي» التقليدي، وهي أُطروحةٌ تخلّى عنها الكثير من المُعاصرين.

2. يرى بليخانوف أنّ الأدبَ والفنّ مرآةٌ للحياة الاجتماعية، إذ تتحوّل العَلاقة الاجتماعية مع تحول الأذواق الجمالية للناس وكذا إنتاج الفنانين.

3. من السابق يظهرُ كيف روّج لنظرية الانعكاس وأدب الانعكاس.

4. تعبير يُصادفُ مرجعية في مثال: (أحس باطمئنان، منذ أن أخذت أكتب إليكم)، من منظور تودوروف.

5. تقومُ عَلاقة موضوع بنفسه على التعبير الانعكاسي.

6. لا توجدُ انعكاسية كلّية بين العلامة وما تُشير إليه.

**التَّقاطُعات:**

الأيديولوجيا؛ الوسائط؛ المُحاكاة؛ الماركسية؛ الوقع؛ الواقعية؛ المجتمع.
Idéologie; Médiation; Mimésis; Marxisme; Réel; Réalisme; Société.

**المصادر:**


- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- جابر عصفور، **هوامش على دفتر التنوير**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1994.
- جان ألكسان، **الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, Maspero, 1966.
- TROTSKY, L., *Littérature et Révolution,* Paris, Union Générale d'Edition, 10/18, 1974.
- VIALA, A., «Effets de champ, effets de prisme», *Littérature,* nº70, 1988.
- ZIMA, P.-V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

## الإقليمية Régionalisme

تُستعملُ الإقليمية في المجال اللّساني لنعت تعبير أو كلمة أو صيغة أُسلوبية تعودُ إلى اللُّغة الوطنية المُشفرة، حيث يطبع استعمالها فضاء ضيقًا، أما النقدُ الأدبي فيُطبقُ على الأعمال التي يُحال فيها على فضاءٍ مُحدد.

وفي الحقل الأدبي تُعدّ الإقليمية مُرادفًا لإنتاج الهامشية بدلالة قدحية، لكن الحركات الاحتجاجيَّة ضد المركزية ظهرت خلال القَرْن 20 مُطالبةً بالإقليمية في مُعارضة لمركزية العواصم. من ثمَّ، يندرجُ العمل الإقليمي في فضاء محلّي مُعيّن يشهد على تاريخ الأدب، عبر كل مراحله مع الرواية القروية أو الإقليمية. وكذلك ظهرت حركات دفاع وتجسيد لُغات أُخرى (بروتون/ أوكيستان/ باسك) منذ عام (1854)، مع أنَّ الإقليمية لم تتضحْ إلا في نهاية القَرْن 19 بِوَصْفِها حركةً سياسية وثقافية تدين للمركزية، وتجسّدت في ظهور مجلّات محلّية بأيديولوجيا وجمالية مضادة، بقِيَم جديدة لقوى حيّة وشعبية، مع جان شارّل برين في الآداب الإقليمية (1908). لهذا، عرفت الإقليمية نجاحًا ثقافيًّا لا سياسيًّا، إذ إنّ جزءًا كبيرًا من الرواية الإقليمية يندرج في الواقعية والطبيعية، بنزعات إثنية وطبقات بسيطة تقتربُ من الشفوية الشَّعبية المحلّية بفضل استراتيجيَّة جماعة بلا مدرسة ولا نظرية، وهو ما يسوِّغ غيابها في تاريخ الأدب.

**التَّقاطُعات:**

المركز والهامش؛ الجغرافيا الأدبية؛ المعيار؛ الدراسات الثقافية؛ ما بعد الاستعمار؛ الفرانكفونية؛ الإنغلوفونية.

Canada française; Centre et périphérie; Géographie littéraire; Norme; Suisse.

**المصادر:**


- شكري فيصل، **مناهج الدراسات الأدبية في الأدب العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.
- شوقي ضيف، **عصر الدول والإمارات**، دار المعارف، القاهرة، 1992.
- شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- BEAUDET, M., *Langue et littérature au Québec* (1895-1914), Montréal, L'Hexagone, 1991.
- MAGGETTI, D., *L'invention de la Littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot, 1995.
- THIESSE, A., *Ecrire la France, Le Régionalisme littéraire de langue française de la Belle Epoque à la Libération*, Paris, PUF, 1991.
- COLL., M., «Régionalismes», *Ethnologie de la francophonie*», Tangence, (sous la direction de Marie-Andrée Beaudet), mai 1993, nº40.


## السجلات Registres

يُطلقُ الاصطلاح على أنماط تمثيل وإدراك العالم الذي يُعبّر عنه الأدب، ويُقابل مواقف تجاه الوجود والانفعالات الجوهرية وكذا الأحاسيس المُتولّدة من وعي شرطي الموت واليأس. فالسجل التراجيدي يعرف (الإعجاب/ الغضب/ الجدال) ويتعلقُ الأمر بمفهوم يقتضي بُعدًا أنثروبولوجيًّا للأدب. من هُنا، فالسجلات الأدبية وسجلات مُستويات اللُّغة تُعدّ مُترابطةً وإن كانت متمايزةً.

لقد كان مفهومُ السجل فعالًا عند الإغريق، حتى إنّه لم ينظر إليه في شعرية أرسطو، إذ كان إجرائيًّا كباقي الأنواع المُختلفة المُستعملة لعمليات مُتعددة. فهو شرقي في الملحمة وأثيني في التراجيديا وآسيوي في الكوميديا، فهو إشارة إلى سجل لُغة، فاللهجاتُ القديمة والنبيلة في مواجهة العامية المُشتركة أكثر رواجًا في موضوعاتها وأنماط انفعالاتها المُقترحة على الجمهور.

واللُّغةُ النبيلة للقصص الجادة بشخصياتها نبيلة في الملحمة والتراجيديا، أما اللُّغة العادية فنجدها في الكوميديا، لأنَّ الانفعالات هي أيضًا مُتميزة وتراتبيةٌ، إنها إعجاب في الملحمة التي تُعطي العجائبيّ واليأس والرحمة مكانًا، وهي رعب ورأفة في التراجيديا التي تسمحُ بالتطهير والسعادة في الكوميديا. وهكذا، تجتمع مفاهيمُ شعرية الحزن، والمبدأ نفسه المُتميز استعاده فرجيل مُميزًا بين الملحمي والبطولي (نَمُوذَج الإلياذة) والتعليمي في الكلام على أعمال الناس الأحرار بأُسلوب مُتوسط وعلى الرعاع للكلام على تسلية الرعاع. وهذا الأُسلوبُ احتفظ به في فنون شعرية خلال عَصرَي النهضة والكلاسيكية، حيث إنّ الأنواعَ والسجلات تتابع مع بعض التعديلات، حتى إنّ المُمارسة أخذت ذلك في اعتباراتها للغنائيَّة والملحمية والدرامية.

من ثمَّ، تُثيرُ مفاهيم السجلات قضايا تصنيفية شعرية مع جينيت، فالنوع والسجل لا يتراكبان، فالأول: نمط أكثر شكلية منه سيمانتيكية، والثاني: يُحيلُ على الانفعال ويفترض معنى، كما أنّ السجل لا يُمكنه أن يكونَ مُرادفًا لرؤية عالم تفترضُ كثيرًا من الأحاسيس الاجتماعية في مرحلةٍ تاريخية ما. في حين يندرجُ السجل في نظامٍ عام للانفعال؛ ذلك أنّ الأدب يبدع باستمرار سجلاته، بمنظورات أنثروبولوجيَّة تاريخية حسب العصور والأوساط والثقافات والعقليات، لأنّ رهانات السجلات تعودُ إلى المكانة التي نُعطيها إيّاها في تحليل الأعمال، وهي بذلك مجال أبحاث لتطوير الأدب.

**السجل إذن:**

1. خصص السجل لتسمية ما يُطلقُ عليه السوسيولساني عمومًا مُستوى اللُّغة؛ أي: إنجاز لُغة طبيعية تتغيرُ بحسب الطبقات الاجتماعية، وذلك لتلافي الخلط في مفهوم المُستوى.

2. لا يرتبطُ مُصطلح السجل مُباشرةً باللُّغة بِوَصْفِها نظامًا سيميائيًّا، بل يُحيل على مُشكلة المفاهيم الاجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

الأنثروبولوجيا؛ الإدراك؛ المعرفة؛ النوع؛ تاريخ الأدب؛ السيميائيات؛ الأُسلوب؛ اللُّغة.

Affects; Anthropologie; Cognitif, connaissance; Esthétique; Genres littér-

aires; Histoire littéraire; Niveaux de langue; Sémantique; Style.

المصادر:

- BRES, Y., *La souffrance et le tragique*, Paris, PUF, 1992.
- DUVAL, S. et MARTINEZ, M., *La satire*, Paris, A. Colin, 2000.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991; *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- OUELLET, P., *Voir et savoir*, Candiac, (éd.) Balzac, 1992.
- RANCIERE, J., *Le partage du sensible, Esthétiques et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

## القواعد Règles

الأدب فنّ، وهو بذلك يفترضُ قواعد وطرائق اشتغال خاصة، تستهدف إنتاج عمل يستجيبُ لمقاييس تقويم جمالية، لذلك كانت القواعدُ موضوع فنّ شعرية نمت في أحضان مُمارس الأنواع، فشعرية أرسطو كانت أول عمل تقعيد فنّ الأدب في الثقافة الغربية، لاقتراحها مقاييس ومبادئ في اختيار موضوعات التراجيديا والملحمة، لتكوين الحبكة وطريقة تركيب مُختلف أجزاء العمل.

وقد تابعت بلاغةُ أرسطو قواعد سلوك النُّصُوص الفصيحة؛ فتاريخ القواعد يُمكنُ أن يمتزجَ بفنّ الشِّعرية، وقد اتّخذ النقاش بشأن القواعد سعته بعد عصر النهضة، مع معارك القدماء والمُحدثين والوحدات الثلاث في المسرح.

وفي القَرْن 18 زحزح الرومانسيون القواعد الكلاسيكية، وغيّرت الرواية طرائقها مع فلوبير، من أجل كتابة فنية، لتفتقد فكرة القاعدة مع بودلير ورامبو متكأها، مع بقائها في الكتب المدرسيَّة والتعليمية والجامعية، توجه الأشكال الأدبية للكتابة وتقنياتها وسلطة النماذج والذوق والإيهام.

من ثمّ، ارتبطت القواعدُ بانشغال الانسجام مع القراء، ومُزايدة على الجميل في حدّ ذاته رفضًا للذوق البورجوازي مع الحداثة الأُولى والثانية وظهور الوطنيات والعولمة؛ حيث إنّ رهانَ التقعيد أخذ يرتبطُ في الذِّهْنيات الاجتماعية والسياسية بالحريات لتُصبح مُرادفًا للإبداع دون عوائق.

**القاعدة إذن:**

1. معيار تحتكمُ إليه مُعطيات درس ما.

2. تقنين للعرف والمُمارسة الأدبية.

3. يُمكنُ استنباط القاعدة من الإبداع، أي: مما قبل القاعدة.

**التَّقاطُعات:**

الانْدماج؛ القدامة؛ الدراما؛ الجمالية؛ الخيال؛ الشكل؛ النوع؛ المحاكاة؛ الحداثة؛ الشِّعرية.

Adhésion; Antiquité; Dramaturgie; Esthétique; Fiction; Formes fixes; Genres littéraires; Mimésis; Modernités; Poétique; Théâtre; Tradition; Tragico-médie; Vers; Versification; Vraisemblance.

المصادر:

- عبد السلام هارون، التراث العربي، دار

المعارف، القاهرة، 1987.
- عبد السلام هارون، **تحقيق النُّصُوص ونشرها**، الخانجي، القاهرة، 1951.
- حسن رشاد، **الكتاب والمكتبة والقارئ**، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- BRAY, R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.
- BOURDIEU, P., *Les règle de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- SCHERER, J., *La dramaturgie classique en France [1940]*, Paris, Nizet, 1973.

## العَلاقات الأدبية Relation (Litt)

1. مُصطلح يعودُ إلى الدرس المُقارن، وتندرجُ تحته الترجمةُ والتأثيرات والرحلات والآداب الخاصة.

2. تفترضُ العَلاقات الأدبية من جِهة المدرسة الفرنسية عَلاقات الأسباب بالمسببات.

3. العَلاقات الأدبية مجموعةُ ظواهر مُشابهة وموازنة.

4. نشاط إدراكي يبحثُ عن الهُوِيّة والغيرية لوحدتين أو أكثر.

5. من هُنا، كان الحديثُ عن عَلاقات الاختلاف وعَلاقات التناقض وعَلاقات التكامل.

6. العَلاقة منطق صلات بين الأشياء والرموز والمفاهيم والإدراكات.

**العلائقية:**

1. تعني العلائقيةُ سيميائيًا مجموع عَلاقات تربط بين المرسل والمجموع المكون له.

2. يقوم الوصفُ في تعريفها على عَلاقة الانتساب والهوية، مثال ذلك: الهملايا أكبر قمة في العالم و«نجيب محفوظ» كاتب السراب.

**التَّقاطُعات:**

المقارنة؛ الترجمة؛ المؤثرات؛ الرحلات؛ الآداب؛ الظواهر؛ التشابه؛ الموازنة؛ الإدراك؛ الهوية؛ الآخر؛ الصورة؛ الصورلوجيَّة.

Comparatisme; Traduction; Recit; Voyage; Influence; Image; L'autre.

**المصادر:**

- شمس الدين الكيلاني، **الآخر في الثقافة العربية**، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- سعد البازعي، **المكون اليهودي في الحضارة الغربية**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- مرثيدس غارثيا أرينال، **بين الإسلام والغرب**، تر: ممدوح البستاوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- SAID, E., *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 1980.
- RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- MEMMI, A., *La Dépendance*, Paris, Gallimard, 1979.

## الدِّين Religion

إذا كان الدِّينُ يُشير إلى المُعتقد الإنساني في التعالي؛ أي: الإيمان والمُمارسات الاجتماعية، فهو يَصِل الناس فيما بينهم بالعَلاقات الاجتماعية والهوياتية بروح جماعية وقواعد سلوك رمزية، تُحاول إعطاء الحياة معنى وتمثيل المُقدس.

لهذا، كان الأدبُ والدِّين شكلين

ثقافيين يُترجمان المظاهر الوظيفية في إطار مُنظّم للطقوس بتلقائيّة، تعبيرًا عن الإيمان الشخصي أو الجماعي. فالغرب طبعته الديانات الكبرى (اليهودية/ المسيحية/ الإسلامية) بالمُعتقدات الكبرى، خارج (البوذية/ الكنفوشيوسية/ الطاوية)، وكذلك ورث من القدماء نُصُوصًا ونظريات تمزجُ بين الأدب والدِّين (الإلياذة والأوديسا) عند هوميروس في القَرْن 9 ق.م تنقلُ أساطير وثيولوجيات تُفسّر العالم وتعدّد العَلاقات العاطفية بين الآلهة والإنسان، ذلك أنّ أفلاطون والأفلاطونية الجديدة يريان الفنّ إلهامًا إلهيًّا، ووساطة لاختراق المنظور وغير المنظور.

من ثمَّ، هيمنت المسيحيةُ على الغرب منذ زمن العصور الوسطى إلى عصرنا، فكان تأثيرُ الدِّين في الأدب بتبنِّي المسيحية للمفهوم الأفلاطوني للفن، في (اعتراضات) القديس أوغسطين الذي يُقدمُ نظرية أُسلوب ديني (تبشيري/ صوفي). وهكذا نجدُ (الكوميديا الإلهية) «لدانتي» (1321) تُقدم رؤيا ثيولوجيَّة عن الشرط الإنساني، كما نجد رابليه في (كاركانتيا) (35/ 534) و(بانتاغرويل) (1532) يحطّ من الكنيسة، وتعود جماعةُ الثُّريا إلى اكتشاف آلهة اليونان، من هُنا يأتي اعتمادُ المسيحية على فينلون/ بوسوي والكتّاب اليسوعيين والجانسينيين باسكال والبروتيستان جوريو؛ إذ حارب شاتوبريان في (عبقرية المسيحية) (1802) رافضيها. ومع موت الله لنيتشه ظهر نوعٌ من الإلحاد.

وفي عصرنا، يُمكنُ الحديث عن دين الأدب من خلال نبوة كتاب مع ب. بنيشو في مقدس الكتاب (1973)، حتى إنّ الأدب يستلهمُ الدِّين في موضوعات (الخطيئة/ الخير/ الشّر/ التضحية/ السلام) بِوَصْفِها موضوعات ضاربة الأطناب في الغرب.

**النَّقاطُعات:**

العقيدة؛ الانْدماج؛ الدلائلية؛ الخفايا؛ الصوفية؛ الانفعال؛ الإصلاح.

Adhésion; Islam; Christianisme; Judaïsme,; Laïcité; Mystères; Mysticisme; Passion (genre de la); Quiétisme; Réforme; Réforme.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **نقد المركزية العقائدية في نظرية الأدب الإسلامي**، دار أبي رقراق، الرباط، 2002.
- أحمد رحماني، **النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق**، جزءان، مركز فيصل، الرياض، 2004.
- الطاهر أحمد مكي، **مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن**، ع. الدراسات، القاهرة، 1994.
- سعيد توفيق، **تهافت مفهوم علم الاجمال الإسلامي**، دار قباء، القاهرة، 1997.
- COURT, R., «Style esthétique et lieu théologique», *Récherches de science religieuse*, 10-12/1997, p.537-556.
- JOSSUA, J.-P., *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne, 1985.
- MINOIS, G., *Censure et culture sous l'ancien régime*, Paris, Fayard, 1995.
- SICHERE, B., *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, 1999.
- COLL., M., *Le sacré. Aspects et manifestations*, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag-Jean Michel Place, *Etudes Littératures françaises*, 1982.

**النهضة Renaissance**

تُعدّ النهضة حركةً ثقافيةً وفنيةً ولدت بإيطاليا في بداية القَرْن الرابع عشر بفضل اكتشاف بعث القديم، وبحث فصل مرحلته الزمنيّة عن العصور الوسطى الانحطاطية المُظلمة، ويُمكن موضعة قمتها الإيطالية بين عامَي 1420 و1520 وبين عامَي 1515 و1559 بفرنسا، وهي ظاهرة إيطالية لقُربها من الموروث العالمي القديم، والظرفية الاقتصادية والجغرافية، وهذا يُعطيها أسبقية أُوروبية تبلغها النهضة في القَرْن 16، وبِوَصْفِها حركةً فنية وثقافية اعترفت فيها النهضة بسُلطة الأدب.

وأكَّدَ توماس مور ورابليه نجاح الإناسة، أما أتباع (الثّريا) المتجمّعون حول رونسار ودي بولي فأجمعوا على أهمية الثقافة اللاتينيَّة لخلق شعرٍ جديدٍ قادرٍ على الحفاظ على جمال القدماء ومعرفتهم، بقراءة خطابة شيشرون وكونتليان وفن شعر هوراس المُجدّد لفلسفة الخروج من الظُّلمات إلى نور نهضة، لنقل موروث أثينا وروما إلى أُوروبا وإنشاء جمهورية آداب خارج الحلقة السياسية للقرن 18 بِوَصْفِها إبداعًا نهضويًّا مجهولًا للقدماء والعصر الوسيط، وكانت العبارة تعودُ إلى عام (1417) لمواجهة الجمهورية المسيحية، لتُصبحَ الأُولى مُمارسة روحية لرهبان بلا كنيسة، كمُجتمع علماء رحل يتداولون اللاتينيَّة بِوَصْفِها لُغة أُوروبية أدبية في صحافة عالمة (أخبار جمهورية الأدب) (1684)، لكن ازدهار الآداب الوطنية قسمَ هذا العالم الأدبي في القَرْن 18، مُغيرًا طبيعةَ الأدب بتحوّلين:

- انحسار اللاتينيَّة وصعود اللُّغات الوطنية.

- استقلال الأدب وانفصاله عن المعارف العلمية المُتخصّصة.

فطوباوية دولة المُثقّفين تندرجُ في أُسلوب المُطالبة؛ إذ كانت جمهورية الأدب قبل الثورة الفرنسية ذات وعي مُعارض تقيس تأثيرها على الرأي العام، لكنها ما لبثت أن ضعفت في (المقال النقدي بشأن الحالة الحاضرة لجمهورية الأدب) (1740) لفرانك بومبيكان، أو في (تأملات في الحالة الحاضرة لجمهورية الأدب) (1760) لأمبير.

ودَلّت فكرة مغربية إلى اليوم مع الجمهورية العالمة للأدب (1999) لـ ب. كازانوفا على وصف فضاء الانتشار وطريقة اعتراف خاص لا يدين بشيء للسياسة.

وبالمعنى الدقيق، فجمهورية الأدب ظاهرةٌ إنسانية أساسًا، لأنّ الاستعمالات تكشفُ عن حلم وحدة مُثقفين، يفترض مُتعة مُشتركة ورغبة استقلال، لمَعْرفة الأدب وتمييزه لأرستقراطية الذكاء.

**النهضة:**

1. مرحلة تاريخية تسبقُ كل تطور أدبي أو علمي.

2. تتميزُ النهضة بوعي تاريخي بالهوية.

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ التعليم؛ الإناسة؛ المحاكاة؛ اللُّغة؛ السياسة؛ الإصلاح.

Antiquité; Bonnes Lettres; Didactique (Littérature); Humanisme; Imitation; Langue (Histoire de la); Maniérisme; Politique; Préforme.

المصادر:


- وليم الخازن، **الشّعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية**، مشرق، بيروت، 1979.
- لويس شيخو، **تاريخ الآداب العربية**، اليسوعيين، بيروت، 1926.
- غالي شكري، **النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث**، دار الطليعة، بيروت، 1978.
- طيب تيزيني، **من التراث إلى الثورة**، دار ابن خلدون، بيروت، 1976.
- BURKE, P., *La Renaissance européenne*, Paris, Seuil, 2000.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence*, Genéve, Droz, 1980.
- GARIN, E., *L'Uomo del Rinascimento, Roma*, Laterza, 1988 (trad. Fr., *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990).
- HALE, J., *The Civilisation of Europe in the Renaissance*, Londres, 1993 (trad. *La Civilisation de L'Europe A la Renaissance*, Paris, Perrin, 1998).


## التمثيلية Représentation

1. مُصطلح فلسفي كلاسيكي تستعمله السيميائيَّةُ بمعنى أن يُفَوَّض إلى لُغة تحلّ محل شيء آخر تمثيلُ واقع آخر، حيث تُصبحُ الكلمات مُجرّد علامات وتمثيلية للأشياء.

2. تستعمل النظرية السيميائيَّة (تمثيلية سيميائيَّة) و(التمثيلية/ المنطق/ دلالية)، قاصدة بذلك تكوين لُغة وصف لسيميائيَّة موضوع.

**التمثيلية الذاتية:**

1. يرى «ريكاردو» أنَّ الرواية تمثيلية بل هي تمثيل ذاتي.

2. التمثيلية الذاتية هي في العادة كل طابع سردي يعمل بِوَصْفِه نصًّا أدبيًّا.

3. يقصد الاصطلاح كل ما يُمثل وحدة بصفة عامة (شخص/ حدث) في معاناة التصدّع عبر مُختلف التناقضات، بحيث يتعدّى كل ما هو عادي ويخضعُ في استيعابه لتشابهات غريبة.

4. يبعد التخيل الفردية كتشابه مُطلق ويوظف كمرآة في كل مكان وزمان.

**التَّقاطُعات:**

الفلسفة؛ التقويض؛ اللُّغة؛ العلامة؛ الكلمات؛ الأشياء؛ المنطق؛ السرد؛ الانعكاس.

Philosophie; Sémiotique; Signe; Mot; chose; Logique; Texe; Narration.

المصادر:


- ماري تيريز عبد المسيح، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، المجلس الأوعلى للثقافة، القاهرة، 2001.
- كاثي هاس، **فن التمثيل السينمائي**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- فاطمة عبدالله الوهيبي، **الظل، أساطيره وامتداداته المعرفية والإبداعية**، مكتبة الملك فهد، الرياض، 2008.
- CHELEBOURG, CH., *Le Surnaturel: Poétique et Écriture*, Paris, A. Colin, 2006.
- DOUBROVSKY, S., *Le Livre brise*, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBRAY, R., *Vie et Mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

## جمهورية الأدب
## République des lettres

تسجل بداية القَرْن 17 الإرهاصات الأُولى للآداب الجميلة، التي استعملت تعبيرًا عن تميز وقرابة في الآن نفسه مع آداب المُعتقدات والآداب العالمية والآداب المُعتمدة. لأنّ المعنى السائد في ما بين القَرْنين 17 و18 يُشير إلى كلّ المُمارسات النصية الجامعة لكل المعارف التاريخية والفصيحة والشِّعرية.

وقد كانت الإناسة تعرف أهمية الآداب القديمة اليونانية واللاتينيَّة قبل إعادة تنظيم الحقل المَعْرفي للأدب، تمييزًا له من الأدب الدِّيني والتاريخ العقائدي والنهضوي وباقي النُّصُوص.

من ثمَّ، تُعد الآداب الجميلة نواة جمهورية الآداب التي تفترض جمالية بقِيَم عالمية استمدت مُقوماتها من معارك القُدماء والمُحدثين، دون إشارة إلى الدراسات الأدبية.

**التَّقاطُعات:**

الأكاديمية؛ الحقل الأدبي؛ تاريخ الكتاب؛ الإناسة؛ المثقف؛ الوطنية؛ البرناسية؛ أُمّات الأعمال.

Académies; Bonnes Lettres; Cénacle; Biographie; Champ littéraire; Histoire du livre; Humanisme; Intellectuel; Nationale (Littérature); Parnasse.

**المصادر:**


- أدريان مارينو، **مراجعة الأدب العالمي**، تر: عبد النبي ذاكر، دار الغرب الإسلامي، وهران، 2005.
- أدريان مارينو، **نقد الافكار الأدبية**، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1995.
- BOTS, H., WAQUET, Fr., *La république des lettres,* Belin-De Boek, 1997.
- CASANOVA, P., *La république mondiale des lettres,* Paris, Seuil, 1999.
- FUMAROLI, M., *La République des lettres,* Diogène, juillet-septembre 1988, nº143, p.131-150.
- ROCHE, D., *Les Républicains des lettres,* Fayard, 1988.
- WAQUET, Fr., «Qu'est-ce que la République des lettres. Essai de sémantique historique», *Bibliothèque de l'école des Chartres*, t.CXLVII (1989), p.473-502.


## الحلمية
## Rêverie

نشاط نفسي لا إرادي، لأنّ الحلمية تُمثلُ قطيعةً عابرةً للشخص مع العالم المُتحرّك، عبر تأمّل حلم يمشي على غير هواه، ويستغرقُ الروح حتى تنسى ما يُحيط بها. وفي الأدب يُعَدّ موضوع (الحلمية) مثار غنائيَّة مُتدفقة، تتجسدُ في نقاط حساسة للمدرسة الرومانسية، حتى وهي لا تتحدّد لا في الرومانسية ولا في الشِّعر ولا في موضوعه، بل كانت نوعًا. فمجيئها من الخطاب الطبي يُشيرُ إلى الهذيان، وقد احتفظت الحلمية إلى القَرْن 18 بمفهوم قدحي أخذ يختفي من الخطاب الأدبي شيئًا فشيئًا، هو أنَّها اغترابٌ للروح وتيهٌ إلى حد الجنون، لذلك فإنّ (الحلمية) لم تَعد خُصُوصية أنا إلا منذ القَرْن 16 عصر إنسان يُعيدُ الصلة ببعض التيارات القديمة التي تجمع بين الإبداع والمتخيل، ليكتشف بِوَصْفِه فردًا. أما مع مونتاني فيحدث

انقلاب حاسم، إذ اقترنت (الحلمية) بتأمل حرّ غير خاضع للعقل يرتبطُ بحميمية الكتابة. وسيظّل سجل (القدح والتقويم) حاضرًا لتعريف الحلمية، بإحالة على أعراض كآبة ديكارت والحبّ والنشاط الخاص للوعي المُغني للانفعال، ومصدر مُتعة وخصب روح، وكذا بلاغة مُصطنعة للهرب من قواعد المُحتمل.

ومع أحلام جَوّال وحيد (1678/ 1776) لروسو، تتأكد نهائيًّا إيجابية الاصطلاح مع «لامارتين»، بل أصبحت حالة امتياز لمن ينصت للحياة الداخلية، حيث يلتقي الفرد بالعالم بِوَصْفِه مصدرًا ومُتعة إيجابية تُقابل التأمّل في النثر، حيث تتقدّمُ الكتابة بحريةٍ ومرونة، حسب تداعي معان تمزج بين (المَحْكي/ الوصف/ التأمّل).

وخلف الأحاسيس المُرهفة تظهرُ في القَرْن 19 رغبة الانخطاف عبر الحلمية من الشرط الإنساني للإحساس بالاقتراب من الطبيعة بفضل تأثير الأعمال الرومانسية الأُولى لدى غوته/ هوفمان في إبراز عالم التخيل بِوَصْفِه مملكة قُدرات وفضاء حقيقة.

وهكذا تُحرر الأحلام من مُعطيات الأحاسيس، وتكتسبُ قدرة الانفتاح على عالم غير واقعي لغوتييه، وعلى افتتان بلا وعي عند نيرفال، ومبدأ إبداع بودلير. أما في سوريالّية بروتون/ سوبولت فالحلمية ليست حالة روح إيجابية ولا تكذيبًا للواقع، بل هي علامة تحرر بتأثير فرويد لتبلغ مع والتر بنيامين نمط حركة ثورية في رؤية التاريخ. واستلهامًا ليونغ، حدّد باشلار الحلمية بأنها إبداعٌ مُتلاشٍ لعالم جديد مملوء بالرقة والراحة، وهو عالم خلاف الحلم لا نلتقيه، بل يُمكنُ أن يُكْتَبَ فقط، لكن الحلمَ ليس هو أيضًا حالة مُتلاشية يُعاد تكوينها عبر فعل السرد، كالحلمية التي يُعاد تكوينها عبر فعل الكتابة. فالحلم والحلمية يتقاربان في الحركة الأدبية، حين يُمثل الأخيرُ تجربةً ينسجها السرد. وبهذا تكون الحلمية بحثًا عن شكل خاص لتقبل اللُّغة الشِّعرية وأحلام اليقظة، دون تحطيم للعَلاقات المنطقية المُنجزة، لتظهر طريقًا مفتوحًا على تخيل عالم كآبة.

**التَّقاطُعات:**

الخيال؛ النوع؛ الغنائيَّة؛ التأمل؛ الكآبة؛ الرومانسية؛ السوريالية؛ الفانتاستيك.

Fantastique; Genres littéraires; Imaginaire et Imagination; Lyrisme; Méditation; Mélancolie; Romantisme; Surréalisme.

**المصادر:**


- لو كليزيو، **الحلم المكسيكي أو الفكر المبتور**، تر: وفاء شوكت، وزارة الثقافة، دمشق، 2001.
- محمد بن سيرين، **تفسير الأحلام**، الفكر، بيروت، 2000.
- أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، بيروت، 1992.
- BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- BEUGNOT, B., «Entre nature et cul-

ture: la rêverie classique», 1985.
- MORRISSEY, R., *La rêverie jusqu'à Rousseau*, Lexington (Kentucky), Franch Forum Publishers, 1984.
- RAYMOND, M., *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, 1978.

## المجلّة Revue

المجلّة نشرٌ بمحتويات مُتنوعة لدورية تتميزُ من الكتاب أو النشرة. ومنذ ظهورها في نهاية القَرْن 18 وهي تروّج للمقالات والنُّصُوص الأدبية والنقدية والتعليقات. فهي في الآن نفسه تناوب نشر وفضاء لترسيخ أهمية، تُلبي بالمرونة المطلوبة والوسائل المُتعدّدة ما يستثمره الأدباء في استراتيجيَّة الاعتراف (نشر نُصُوص موجزة، وإعادة نشر أوراق من عمل، ونقد، ونقاش).

ويُمكنُ استعراض الأحداث الأدبية بِوَصْفِها أثرًا لمحاور أُخرى: اليوميّات، والمجاميع الدورية، بأشكال شفوية وأدوار مُختلفة. وإلى حدود القَرْن 17 كانت الأخبارُ الأدبية تتناقل شفويًّا، تتبادل عبر الرسائل الشخصية أو شبه الرسميّة، كما تتبادل القصص يدويًّا والأهاجي ونشر المجاميع الجماعية، إذ ظهرت أُولى الجرائد والدوريات الأدبية مع ولادة الكاتب. وتطور الرأي العام الذي أخذ في اعتبار استراتيجيَّة السلطة، أما تخصصها في المجال الثقافي فيتقوّى. وبلغت الحركةُ ذروتها بين عامَي 1870 و1914 مع تكون حقلها الضيق، مع أنَّ أهمّية الدوريات لا تُقاسُ بكثافتها ولا طول عمرها.

أما المرحلة المُعاصرة فشهدت وسائطيات تبرز في مُنافسة وسائل أُخرى للتواصل (برامج تلفزية/إنترنت)، وعلى الرَّغْم من تحولات تقنيات الإنتاج والتمويل، برهن استمرارُ الدوريات على ارتباط الكتاب بهذا الشكل الدورياتي. فالمجلَّة من هُنا، رافعة خفيفة وغالبًا متلاشية، تحتل مكانًا مُتفردًا في أجهزة العالم الأدبي، وتُقدِّم عبر مخزونها المُتواضع إفادة مشروعة لا يُستهانُ بها في المراحل الصعبة للنشر التقليدي. لهذا، فهي تستجيبُ لاحتياجاتٍ تميز الجماعات والمدارس الأدبية ولا سيّما الطليعية بأقلياتها الدينامية لجماعة كتابها الدوريين، عبر إبداعات تبرز أثر القنوات الخاصة للفضاء الضيق. من ثمّ، يُمكنُ المجلّةَ عبر استثمارها التقليدي غالبًا واستمراريتها أن تضمنَ حياة أدبية في أوساط وسِياقات في غير مصلحتها، ذلك أنَّ جزءًا كبيرًا من الحياة الأدبية الإقليمية يرتبطُ بالدوريات، فاختفاؤها أو ظهورها أو توزعها الجغرافي يسمحُ بعَلاقة قرب مع الفاعلين الهامشيين، بأُصول بعيدة تُعطي المجلّة دورًا حاسمًا في النجاح المهني. بذلك كانت دراستها كفيلة بإيجاد حقل واسع للأبحاث، على هامش التاريخ الثقافي والأدبي.

**التَّقاطُعات:**

الطليعة الأدبية؛ النقد الأدبي؛ المدارس؛ الأدبية؛ النشر؛ الشِّعر؛ المجاميع؛ المعارضة؛ النقد؛ الكوميديا.

Avant-garde; Critique littéraire; Ecoles

littéraires; Edition; Francophonie; Poésie; Publication; Recueil; Revue théâtrale. Comique; Parodie; Satire; Vaudeville.

المصادر:
- أحمد المكي الطاهر، **دراسة في مصادر الأدب**، دار المعارف، القاهرة، 1976.
- حسن رشاد، **الكتاب والمكتبة والقارئ**، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- CAILLARD, M., *Les revues d'avant-garde*, 1870-1914, enquête, Paris, J.-M. Place, 1990 (éd. Or. 1925).
- PLACE, J.-M., VASSEUR, A., *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIXe et XXe*, 3t., Paris, 1973, 1974, Paris, Universités, 1991.
- COLL., M., *La Revue des revues*, Paris, Maison des sciences de l'homme, depuis 1986.
- *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*, Cahiers de l'IHIP, mars, 1992.
- DREYFUS, R., *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, Fasquelle, 1909.

## البلاغة Rhétorique

كلمة بلاغة الغربية تأتي من الأصل اليوناني (Rhetor) ويعني الفصيح، وهي بالمعنى الأول فنّ الخطاب، ومن هذا الأصل تتولدُ ثلاثة أنواع من الاستعمالات للمُصطلح، فَفِي الاستعمال المُتداول حاليًّا يستعمل خُصُوصًا للتعبير عن صُوَر بلاغية، وبمعنى أكثر تقليديَّة وأوسع تعود هذه المعاني هي أيضًا إلى تاريخ صراعات. أمّا المفهومُ الثالث الأكثر شمولية للبلاغة فيُراد به علم اشتغال اللُّغة، لكن معنى البلاغة الأكثر مقبولية علميًّا يبدو أنّه فنّ خطاب، مع أنَّ تعدّد معانيها يشهد على طابع استبدالات واقع مقصود، وهي استبدالات مُحرجة إلى حد أنّه منذ قرنين يستعمل اصطلاحها بالمعنى القدحي.

من هُنا، كان من الضروريّ موضعة موضوع الرهان قبل كل شيء، فالعالم اليوناني يُميزُ بين ما هو مادة مَعْرفة أكيدة بملفوظات علمية تشهدُ على الحقيقي بمنطق المُساءلة عن شروط الحقيقة كفضاء خاص بالفلسفة، يعود ملفوظه إلى الجدلية. ثمَّ أخيرًا الفضاء الواسع للآراء والاعتقادات التي لا تخضعُ ليقينيات مُبرهن عليها، لكنها مُمكنة ومُحتملة، وهذا المجال وحده يقود النقاش إلى آراء معقولة أو إنجاز أحاسيس مقبولة. وهذا المظهر بالذات هو ما يستثيره فن الخطاب أو البلاغة، فَفِي حضنها يُمكن تمييز أنظمة الأشياء لما ينتمي إلى الماضي أولًا، وما يُمكن البرهنة عليه كشهادة مؤرّخ، ثمّ ما ينتمي إلى الواقع الحاضر أو المُستقبل كموضوع نقاش؛ أي: لفصاحة بالمعنى الدقيق، وأخيرًا ما ينتمي لا إلى الواقع الحاضر أو المُستقبل كموضوع مُتخيل وصناعة شعر.

ويُستخلصُ من هذه التميزات أنّ عالمَ الأدب (النُّصُوص ذات الهدف الجمالي) ينتمي إلى فضاء المحتمل في مُجمله، أي: إلى بلاغة عامة. ومن هذا المجموع تبرزُ خُصُوصية مُمكنة بين البلاغة بِوَصْفِها فنّ فصاحة وما يُطلقُ

عليه عبر العصر الوسيط اسم بلاغة ثانوية تؤطر فضاء نُصُوص مُتخيل يقترن بالشِّعرية. من هُنا، تعبرُ النظرية الأرسطية فيما يخص فصاحة إطار البلاغة، عن ثلاثة خطابات تكون مقالًا نَمُوذَجيًّا يطرح ضمنيًّا قضيةَ العَلاقة بين البلاغة والأدب، وهذه الخطابات تكون مطبوعةً بنَمُوذَج فعل اجتماعي يحيل على زمنية وتقنية خطابية. ذلك أن القضائي يستهدفُ الاتهام والدفاع بإحالة على الماضي والقياس كميكانيزم أساسي.

أمّا التداولي فيستهدفُ الإقرار بارتباطه بالمُستقبل بإعطاء الأمثلة أهمّية، أمّا البياني فيستهدف التقريظ أو النقد للحاضر والتوسع كميكانيزم أساسي. وبهذا التقديم تُقارب البلاغة فنّ الأدب الذي يندرجُ في البيان، على نحوٍ يجعلها بلاغة مُفيدة ومقبولة في العالم اليومي، حيث إنّ الفكر الكلاسيكي يرتئي شعرية مُنفتحة على العالم التخيلي، وهو تمييز غير شامل وبسيط للمفاهيم المُنجزة في إطار تقنية بلاغية قابلة للانتقال من غير صعوبة إلى التقنية الشِّعرية. وهكذا، ينظر إلى أساليب (البسيط/ المتسامي/ الوسيط) في بلاغة الرومان مع شيشرون، لتنتقلَ إلى الاستعمال الأدبي. وربما كانت هشاشةُ التمييز بين البلاغة والإقناع والبلاغة الشِّعرية هي ما يُعطي تاريخ الدرس دينامية أكثر، بنزوع بعضها إلى الإبقاء على التعارض، كما ينزعُ بعضها الآخر إلى إلغائه. والقضية المطروحة حاليًّا هي التصفية أو الاعتراف بالبلاغة بِوَصْفِها درسًا كاملًا، لتقهقرها منذ نصف قرن، بحُكم أنَّ السيميائيَّة تُحاولُ احتلال مكانتها بتوحيد تأمّل النُّصُوص والخطابات، بحُكم أنّ تاريخها مشحون بصراعات، تُخاطرُ باستبعادها بدعوى المُبالغة في تقنياتها.

والحقّ أنّ البلاغةَ كانت وصفًا لأحداث الخطاب وتحديد وسائل بلوغ الإقناع، وهو استعمال يُشكك فيها، لكن مجال النُّصُوص المُتسع والأفكار والمحاجّات غير المُباشرة للأدب الأطروحي والأدب المُلتزم والبياني والتسويغيّ تتطلبُ كلها منظورًا بلاغيًّا، حيث يُسْهِمُ الكلام في دور توسطي يجسّد عقائدية تتموضعُ بين جدلية ونحوية مع السفسطائيين والفلاسفة، إذ يُطالب أفلاطون البلاغة بوضع علم مشروع لإحقاق الحق، في حين يدرس فيدر فنّ خطاب ضد البلاغة، في حين أنّ أرسطو يُعطي البلاغة شرعيتها في الشِّعرية، لكنها مُجرّد تعليم مع شيشرون وكونتليان. ومن هُنا، جاءت نظريةُ المراحل لإنجاز خطاب (إبداع/ تنظيم/ فصاحة/ ذاكرة/ فعل) وفي القَرْن 20 نهضت البلاغة بِوَصْفِها موضوع بحث وتنظير مع بيرلمان/ جاكبسون (1954) وبارت (1964)، ثمّ مع الشِّعرية السيميائيَّة لموليني ببلاغتين :

1. دراسة ميكانيزمات الخطاب

الاجتماعي والتداولي.

2. لسانيَّة مع جماعة (U).

بحيث لا توجد بلاغةٌ جديدة بل توجد بلاغتان:

فالأُولى: تُعدّ مبادئها المركزية مُسوَّدات إقناعية.

والثانية: ترتكزُ على صورٍ سيمانتيكية.

الأُولى: تهتمّ بالموضوعات المُشتركة وتستبعد خارج حقلها ما هو استثنائي. والثانية: تهتمّ بما يظهر استثنائيًّا، لأنّ الأدبَ يُمثّل فضاء قطيعة بصُوَر انزياح بالنسبة للطرائق العادية للتعبير. وإذا كانت هذه البلاغة الجديدة تستبعدُ العادي، فإنَّ بلاغة الإقناع تدرس دور الاستدلال، وهذا يقودها إلى مُناقشة وضع المجاز.

وعلى خلاف ذلك نجدُ الدراسة المُعمّقة للصُّوَر لا يُمكن أن تتمّ من غير مُركب نصي، ذلك أن مفهومَ المجاز لا يُمكن بلوغه، وعليه أن يستبدل بالضرورة بمجازٍ ملفوظ، من غير اعتبار لآلية صُوَر غير مُختلفة أبدًا. ويقوم فرعا البلاغة الحالية معًا على كفاية موسوعية يتقاسمها المُتلقّي، وهما معًا يُبرزان أنّ تكوين القراءة أو إنجاز قيم الملفوظ تعود إلى التداخل بين القراءات.

**البلاغة**

1. تقنيات وصُوَر هدفها الإقناع بموضوعٍ ما.

2. صُوَر وإشعارات وقواعد يدور حولها التعبيرُ الأدبي.

3. طرائق أُسلوبية خاصة بكاتب أو جماعة أو مرحلة زمنيّة أو نوع.

4. تتنوعُ القواعد البلاغية بحسب اعتبار الصُّوَر جماليًّا.

5. تتقاطعُ شفرة البلاغة مع الشفرة اللِّسانيَّة.

6. تكون البلاغة الأبعاد القابلة بتصحيحها الذاتي؛ أي: بتعديل المُستوى العادي للتكرار، بخرق القواعد أو بإبداع قواعد جديدة.

**التَّقاطُعات:**

الحجاج؛ الخطاب؛ الفصاحة؛ الصورة؛ الشِّعرية؛ التداولية؛ البلاغة؛ الأُسلوب؛ المحتمل؛ التجريبية؛ الانْدماج.

Adhésion; Affects; Argumentation; Discours; Eloquence; Enthymème; Figure; Poétique; Pragmatique; Littéraire; Rhétoriqueurs; Style; Vraisemblance. Expérimentale (Littérature); Sophistique.

**المصادر:**


- مصطفى ناصف، **اللُّغة بين البلاغة والأُسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- سمير أبو حمدان، **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991.
- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار المعرفة، القاهرة، 1996.
- FUMAROLI, M. (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l' Europe modèrne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999.
- MEYER, M. (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, le livre de Poche, 1999.
- PERELMAN, Ch. & OLBRECHTS-

TYTECA, L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, (éd.) de l'Université de Bruxelles et Vrin, 1976.
- REBOUL, E., *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.
- GROUPE, MU, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- JODEGNE, P., *Les Rhétoriqueurs et l'humanisme*, in *Humanisme in France*, Manchester, Manch.Univ. Press, 1970, p.150-175.
- OULIPO, I., *Bibliothéque oulipienne*, Paris, Seghers, 1990 [1973].
- ZUMTHOR, P., *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil, 1978.

## الدور Role

اصطلاح إشعاري يُعَبِّر عن تمثيل حالة أو تجسيد توقعات تُحاط بمعايير وقواعد وقِيَم تندرج ضمن وظيفية.

وكذلك يُشير الاصطلاح إلى نزعة تفاعلية رمزية مرنة، تقتضي بذل جهد وتفاوض وتخيل، لتحقيق التجاوب المطلوب مسرحيًّا، وهذا يتطلّب تعديل الأدوار من خلال التفاعل الإيمائي والإشاري، لإعطاء معنى للأفعال الدرامية لتحقيق استجابة. كما أنَّ صراع الأدوار وتباينها يوجد حوارية التلاعب بالأدوار.

من ثمَّ، يُعدّ الدور من الوِجهة السيكوسوسيولوجيَّة نمطًا مُنظمًا للسلوك لارتباطه بوضعية مُحددة في المُجتمع وكذا في مُتخيل الأدب.

يُعد طابع الدور في السيميائيات السردية والخطابية أكثر شكلية، لكونه يُعد مرادفًا للوظيفة بالمعنى الإجرائي.

لا غرابة في أن تُطلق تسمية الأدوار الفاعلية والأدوار الثيمية على بعض المُسوَّدات السردية.

**التَّقاطُعات:**

تمثيل؛ تجسيد؛ توقع؛ قواعد؛ قيم؛ نزعة؛ رمز؛ تخيل؛ حوارية؛ وظيفة؛ تداولية.
Dialogique; Symbole; Genre; Drame; Fonction; Semiotique.

**المصادر:**

- ستيفن كوهان وإناراي هارك، **الرجل على الشاشة**، تر: عصام زكريا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- فيليب هامون، **سيميولوجيَة الشخصيات الروائيَة**، تر: سعيد بنكراد، الكلام، الرباط، 1972.
- ZUMTHORE, P., *Parler du Moyen Age*, Paris, Minuit, 1980.
- BRUNEL, P., *Don Quichotte et le Roman Malgré lui*, Paris, Klinckesiek 2006.

## رواية Roman

الروايةُ في الأصل مَحْكي بلُغة سوقية. من ثمّ، كانت الرواية غير مُستقرّة، فهي شكليًّا تخيّل سردي بأحداثٍ ملموسة، بالمُعارضة مع مَحْكي تاريخي غير تخيلي وتخيل درامي (مسرح) وتخيلات تجريدية لإبداعات فلسفية وروايات وسيطيّة كانت شعرية. ويُمكنُ أن يُعالج هذا النوع كل أنواع الموضوعات، وهو قادر على تلقي كل الأنماط المُتخصّصة. لقد ظلَّ (لا تحدد الرواية) أول طابع لها يُقاومُ التصنيف التقليدي للبلاغة والفنون الأدبية، ولم يعرف قدماء الرومان الرواية.

من ثمَّ، يُمكن ربطُ النوع بمَحْكي اليونان، لكن الروايةَ بمعنى الكلمة ظهرت في القَرْن 12 بمَحْكيات تستلهمُ مخزون ملاحم (إنياس في رواية طروادة)، وفي عصر النهضة برزت الأُقصوصةُ وتمثيلات مُعارضات القرون الوسطى مع رواية «رابليه» و«دون كيشوت لِسرفانتس»، في تركيز المتخيل السردي على مزيدٍ من الواقعية والتأمّل الأخلاقي. كما أنَّ الانبثاقَ الفلسفي فاعل مُفكر مُتميز من الجماعة، فتح للرواية طريقًا للتحليل النفسي ومخزونًا أخلاقيًّا عشقيًّا وتنكّرًا رعويًّا.

وقد سمحت الحريةُ الشكلية للنوع باقتحام أشكال نقد وإدانة اجتماعية ودينيَّة له. فَفِي الرواية الهزلية تحقق لها نجاح واسع، تشهد عليه موجةُ الرواية البطولية والعاطفية، بمعين تاريخي مُستعار. وكذلك يرسم النوع أشكالًا جديدة في (أميرة كليف) (1678) ومَحْكيًّا رعويًّا في (الرسائل البرتغالية) (1669) وعودة إلى القديم تيلماك (1699).

وفي القَرْن 18 تطور التحليلُ العاطفي والواقعية الاجتماعية والإدانة الفلسفية السياسية، دون التخلي عن حكاية المُغامرات. من هُنا، ظهرت نزعات كثيرة كما في رواية الشطارية وهيلويز الجديدة (1762) ومَحْكي مكشوف عشقي. ولتجنُّب الرقابة اعتمدت المُذكرات حياة ماريان (41/ 1731) أو الرعوية كما في جاك القدري لديدرو روايةً مُضادة. هكذا هيمنت الرواية على الأدب مع (ولهلم مايستر) عند غوته (1776) ورواية روني (1802) لشاتوبريان، ثم رواية تكون (سوداء/ تاريخية/ فانتاستيكية/ مُسلسلات)؛ إذ أصبحت الرواية رواية مَعْرفة أصلية وتاريخ مع بلزاك الكوميديا الإنسانية وازدادت علمًا اجتماعيًّا بل علمًا محضًا، مع الفيزيولوجيَّة الوضعية التي ألهمت زولا، وفنًّا كاملًا مع فلوبير، وتأمّلًا جماليًّا للرواية نفسها.

مع بروست/ جوسي/ فيرجينا/ وولف ظهرت رواية عالمية ووثائقية، رواية صيحة وتخييل ذاتي وسيرة ذاتية بالإحالة على حقيقي الشاعرية الحوارية، لتُصبحَ الرواية تعبيرًا عن البورجوازية كما تُعبر الملحمةُ عن الأرستقراطية؛ فالرواية نص للقراءة لا للسماع، وتسلية وتكوين يُحاولان تجديد تعريفها باستمرار.

**الرواية:**

1. نمطٌ سردي يرسمُ بحثًا إشكاليًّا يُقيم حقيقة عالم مُتقهقر في تنظيم لوكاش وغولدمان.

2. الرواية طابعٌ مُتشابهٌ عند كريستيفا في عملها (نصّ الرواية)، حيث لا تكون وحدة العالم حدثًا، بل تكون هدفًا يقتحمه عنصر دينامي.

3. تُمثل رواية المثالية التجريدية عند غولدمان شكلًا روائيًّا، يتسمُ فيه

وعي البطل بالضيق لتعقد العالم التجريبي، مثال ذلك: دون كيشوت.

4. تعرف الرواية المُعاصرة بالنسبة للرواية الكلاسيكية بأنها رواية غياب الفاعل.

**رواية التكون**

(Bildungsroman) اصطلاح ظهر في نهاية القَرْن 18 مع كارل فون مورغنستيرن الذي استعمله للإشارة إلى (سنوات التعلم) وإلى (ولهلم مايستر) (1796) عندَ غوته ومجموع الأدب.

ويظلّ المفهومُ أقلّ استعمالًا قبل أن يستعيده فيلهلم ديلتاي للإشارة إلى الأعمال التي تَحْكي ولوج الحياة لبطل شاب، لذلك يستهدفُ النوع التعلم بإعطاء المراهقين دروسًا. من هُنا، تتموضعُ رواية التكوّن عبر تقاطع الشطارية والرواية التربوية، إذ تقتبس من الشطارية موضوع السفر وبيداغوجيَّة الأنوار، وتستلهم نَمُوذَج مُغامرات تلماك (1699) لفنلون. من ثم، تكتسي أهمّية عبر فرض النَّمُوذَج الروائي لإنتاج سرد كرواية فنان وتكوّن ثقافي بقيم (العمل/الحب) ضد سلطة الدولة على شاكلة التربية العاطفية (1869) لفلوبير، بِوَصْفِها روايةً لرفع الإيهام بادعاء تفسير اشتغال المُجتمع وفهم انتقال المَعْرفة والسلطة بين الأجيال، لتهيئ القارئ لعالمٍ اجتماعي ينتظره، ويختلط برواية الأُطروحة بِوَصْفِها نَمُوذَج تعبير مدرسي.

**رواية الأُطروحة:**

1. نوع من الروايات يُمثّل دعوى اجتماعية أو أخلاقية ما، ويُحاولُ الروائي عبرها الدفاع عن وِجهة نظر خاصة.

2. رواية الأُطروحة تظهرُ في مراحل تكون الوعي الوطني والنضالي، في مرحلة من مراحل الاستقلال الوطني أو سيطرة قِيَم أيديولوجيَّة مُعينة.

3. تفترضُ هذه الرواية تبني القارئ لأُطروحتها بشكلٍ قاطع، لذلك فهي تُلقنه.

**الرواية المُقنّعة:**

1. رواية نثرية طويلة تُعدّ أحداثها وشخصياتها حقيقية، إلا أنها تُقدم تحت أسماء مُستعارة.

2. الرواية المُقنّعة أو الرواية المفتاح تنحو نحو واقعية مُسطحة.

**رواية الخيال العلمي:**

1. رواية تستبقُ الأحداثَ العلمية بتخيلها.

2. تصوّرٌ لأحداث الغد، مع تأكيد عنصر التحوّلات الإنسانية.

3. يرتبطُ هذا النوع الروائي بالعالم الصناعي مع بعض الاستثناءات في العالم العربي.

**الرواية التاريخية:**

1. سرد قصصي يرتكزُ على وقائع تاريخية تنسجُ حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي مَعْرفي.

2. ترمي الروايةُ التاريخيةُ غالبًا إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية.

**رواية الأُسرة:**

تطبعُ الرواية بموضوع عبر مَحْكي تطور أُسرة عبر أجيال مُتعددة بنمط كتابة واقعية، تُعطي الطقوس الأسريّة الأهميّة القصوى، وتمنح جماعة عَلاقة صراع رمزي، لذلك عرفت بتنوعات سلبية وإيجابية.

**الرواية النفسية:**

1. رواية تعتمدُ تيار: الوعي/ تداعي المعاني/ المونولوغ/ التحليل النفسي.

2. تغلّبُ الرواية السيكولوجيَّة الجوانب السابقة على باقي البِنْيات الروائيَّة.

3. يُصادفُ ظهور الرواية السيكولوجيَّة الإقبال على الدرس النفسي بِوَصْفِه مكوِّنًا مهمًّا في لاوعي اللُّغة ومكبوتاتها.

**الرواية التراسلية:**

1. رواية تُكتب في شكل مُراسلات مُتبادلة بين شخصيات أو تكتبها شخصية واحدة، وقد تقوم كل رسالة مقام فصل.

2. تستهدفُ الرواية التراسلية الإيهام بحوارية مُباشرة.

3. نجدُ نَمُوذَجي التراسلية الروائيَّة في الحي اللاتيني وسداسية الأيام الستة.

**الرواية السياسية:**

1. نزعة روائيَّة تقومُ على أُطروحة الدعوة إلى أفكار سياسية مُعيّنة وتفنيد غيرها، بما يُتيح مجالًا أكبر لحوارات تتّخذُ شكل مُجادلات سياسية، على حساب التقليل من أهمّية العناصر السردية الأُخرى.

2. الرواية السياسية تنزعُ نحو نوعٍ من واقعية القرار.

3. لا تتميزُ الرواية السياسية من غيرها إلا بتأكيدها الحدث السياسي.

**الرواية العاطفية:**

1. رواية موجّهة إلى جمهور من المراهقينَ خُصُوصًا وإلى باقي الجمهور عمومًا.

2. تغلّب الرواية العاطفية سمات الحب والانتقام والغيرة على باقي المُكونات.

3. يُمثل يوسف السّباعي وإحسان عبد القُدّوس نَمُوذَجي هذه الكتابات.

**رواية المُغامرات:**

1. تزامن رواية المُغامرات حقبًا تاريخية، يتخلخلُ فيها الكثيرُ من القيم الاجتماعية والسياسية.

2. تتجهُ رواية المُغامرات إلى التسلية كما تتوجه إلى جمهورٍ مُعيّن.

3. يتغلّب التحايل على البناء العام للأحداث المُسيطرة على الرواية.

**الروائيّة:**

1. كل ما له عَلاقة بالرواية سيميائيًّا.

2. يُقدِّم رونيه جيرار في الكذب الرومانسي والحقيقة الروائيَّة دلالةً خاصةً للمُصطلح.

3. الروائيَّة تَميزٌ للخطاب التخيلي السردي من باقي الخطابات في الأنواع الصغرى.

4. تؤسس الروائيَّة عالمًا مُستقلًا عن المُباشرة اللاروائيَّة.

**التَّقاطُعات:**

الخيال؛ النوع؛ النثر؛ المَحْكي؛ المرجع؛ التعليم؛ الحقل الأدبي؛ العجائبي؛ السجل؛ المرجع؛ النجاح؛ الأطروحة.

Fiction; Genres littératures; Nouveau Roman; Nouvelle; Prose; Réalisme; Récit (Théories du); Référent, référence.

Didactique Enfance et jeunesse; Picaresque; Sociabilité.

Best seller; Champ littéraire; Chronique; Cycle; Succès.

Fantastique; Feuilleton; Mélodrame; Merveilleux; Traduction.

Histoire; Historiographie.

**المصادر:**


- محسن جاسم الموسوي، **نظرية الرواية**، م. التحرير، بغداد، 1986.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- مراد بك، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- عصام بهي، **الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.
- AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1968.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- CHARTIER, P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
- COULET, H., *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, A. Colin, 1986.
- HAMBURGER, K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- JOST F., «La tradition du Bildungsroman», *Comparative Littérature*, 1969, nº21, p.97-115.
- LUKACS, G., *Théorie du roman* [1917], Aris, Gallimard, 1989.
- MONTANDON, A., «Le roman romantique de la formation de l'artiste», in *Romantisme*, 1986, nº54, p.24-36.
- PERNOT, D., «Du Bildungsroman au roman d'éduction: un malentendu créateur?», *Romantisme*, 1992, nº76, p.105-1914, Paris, PUF, 1998.
- DRECHSEL, T.P., *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978.


## Romantisme الرومانسية

تستدعي النسبة إلى الرومانسية عبارة «كما في رواية»، وقد استُعمل الاصطلاح منذ القَرْن 17 مُرادفًا للتنقيص من الروائيَّة، لكن منذ زمن جان جاك روسو أخذ الاصطلاح يُشيرُ إلى إدراك مناظر تثيرُ إحساسًا حميمًا كالكآبة. ولم تدخل الرومانسية في الاستعمال الرائج إلا نحو عام (1820) بِوَصْفِها حركةً أدبيةً مُجدّدة تشمل كل الأنواع بانزياح أُسلوبي وموضوعاتي عن

الكلاسيكية، متبنّية حرية الأشكال للتعبير عن الأنا الموزع والكئيب، وهي جمالية ظلّت الإحالة القصوى طوال القَرْن 19 على حركة فنية أُوروبية تولّدت في ألمانيا (حلقة فيينا) (Cercle de vienne) وإنكلترا في نهاية القَرْن 18.

أمّا ازدهارها النوعي فكان مع اليوميّات الحميمة أو مَحْكي الرحلة، ارتباطًا بتحوّلات الإدراك الجديد، لأنّ منطقَ الطليعة وتكوين فضاء إنتاج محدود ومبدأ استقلالية الفنّ وقداسة المُبدع تُعدّ من الظواهر الوليدة، مع وضد الرومانسية التي تُحيل عليها أنماطنا الذِّهْنية، ففنّ الآمال والوعود كان مُتدفّقًا، يحمل تقدّمًا مأمولًا بإعادة تجديد الأنواع (الدراما/ التأملات/ رواية السيرة الذاتية). ثُمَّ إنَّ طابعَ التنبؤ والتقديس يستمدّ قوّته من الثورة بِوَصْفِها ديانةً جديدة تتوجه إلى شعب مُتلقٍ للعملِ الفني، يتضمن (انبهارًا بالأُصول/ اللُّغات/ الأوطان/ الحضارات)، وتؤسس لترسيخ أنماط أدبية خاصة، كالخُرافي القادر على ربط الأُسطورة بالتاريخ، والدِّين بالسياسة وإدماج المجتمع في الوحدة.

**الرومانسية:**

1. مذهب أدبي يُمثّل رد فعل تجاه تعقيدات الكلاسيكية.

2. الرومانسية نزوع ذاتي إلى استنطاق الـ (أنا)، وتغليب تصوُّره للعالم.

3. الرومانسية مُخاصمة للواقع ومُصالحة للأحلام.

**التَّقاطُعات:**

الدراما؛ المدارس؛ العبقرية؛ المبالغة؛ الغنائيَّة؛ الميث؛ الوطنية؛ الشِّعر؛ الكلاسيكية؛ الاستقلالية.

Autonomie; Cénacle; Classicisme; Drame; Ecoles littéraires; Génie; Grotesque; Lyrisme; Mythe; Nationale (Littérature); Poésie; Roman gothique.

**المصادر:**


- عبد الحكيم حسان، **النظرية الرومانتيكية في الشِّعر**، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، دار النهضة، مصر، 1971.
- سولنيه ف.ل.، **الرومنطيقية في الأدب الفرنسي**، تر: أحمد دمشقية، منشورات عويدات، بيروت، 1960.
- BENICHOU, P., *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- BRAY, R., *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963.
- MILLET, C., *L'esthétique romantique en France. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1994.
- UBERSFELD, A., *Le roi et le Bouffon*, Paris, José Corti, 1974.


## الإيقاع Rythme

يُعدّ الإيقاع في دلالته السائدة تكرارًا وعودة مضبوطة لظاهرة على غرار إيقاع الفصول. وفي الأدب، يُشيرُ إلى تنظيم نبري وعروضي في الجُملة وإلى مرحلةٍ زمنيَّةٍ سابقة، ويدلّ على شكل مُتميز وصُوَر مُتناسبة وجاهزة، عبر تصوّر يخضعُ لتغير الطرق، فهو يُعارضُ المُسوَّدة التي تُشير إلى شكل ثابت. معنى الإيقاع عودة مضبوطة لظاهرة تُقرن عند أفلاطون

بمفهوم وزن خاضع إلى العدد والمقياس. من ثمّ، كان مفهومُ الغرب للإيقاع مُطبقًا لوِجهة نظر الأعمال الفنية، وهذا أعطى اختلاط الموسيقى بالأدب الشرعيَّة، مع أنّنا نعرف أنّ النظامين لا يتطابقان.

ونجدُ الإيقاع في البيت الشِّعري، فهوراس في **فنّ الشّعرية** كان يبحثُ عن انسجام الأبيات في الأوزان اليونانية، حتى إنّ الإيقاع نستشعره في بعض النثر (نثر الكهان) بفضل تكرار مقاطع السَّجْع أو التقفية. وقد أشار شيشرون في الفصاحة إلى بعض أنواعه في النثر الخطابي. وفي نهاية القَرْن 19 مع فيرلان عُدّت الموسيقى في المقام الأوّل من الفنّ الشِّعري (1885) مع أنَّ مالارميه (1897) يرى أنَّ موسيقى الجوقة تظل غريبةً عن الآداب. وبين عامَي 1890 و1880 أصبح مفهومُ الإيقاع موضوع اشتغال نظري عميق، ينتهي بالشِّعر الحرّ الذي يتخلّصُ من الأوزان ويفترض مرونة، إذ تعودُ البِنْية إلى المُسوَّدة لا إلى الإيقاع. وعادت أبحاث الإيقاع (1980) من منظورات مُختلفة مع هنري ميشونيك (1982) الذي يعرفه داخل اللُّغة، لا بِوَصْفِه تظاهرة انسجام كوني ولا بِوَصْفِه ترجمة لحركة طبيعية أو نفسية، بل بِوَصْفِه تنظيمًا لموضوع في خطابه، سواءٌ أكان شعريًّا أم نثريًّا، لا بِوَصْفِه مكوِّنًا جماليًّا بل عُدَّت الشفوية انْدماج جسد في لُغة، لتكوين دينامية نُصُوص، تنتظم فيها الدّلالة عبر الإلحاح على الجُمل لا الكلمات وعلى السلسلة المُنتجة. فالتعارض بين الأوزان والإيقاع منذ القَرْن 19 أخذ يظهرُ بِوَصْفِه تعارضًا جذريًّا أيديولوجيًّا، لأنّ الأوزانَ مُحافظةٌ في حين أنّ الإيقاع تقدّمي، مع أنّ الأوزانَ بِوَصْفِها تنظيمًا اعتباطيًّا للُغة تندرج في الإيقاع العام للخطاب. من هُنا، يُمكننا افتراض أوزان في الخطاب بتشكيل ثابت يُزاد على تشكيل مقطعي وتشكيل عروضي.

**التَّقاطُعات:**

الموسيقى؛ الشفوية؛ الشِّعر المنثور؛ القصيد؛ النوع؛ الإيقاع؛ الأوزان؛ المعارضة.
Musique; Oralité; Poème en prose; Poésie; Prose; Prosodie; Vers; Versification.

**المصادر:**


- كمال أبو ديب، **في البِنْية الإيقاعية للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
- محمد شكري عياد، **موسيقى الشِّعر العربي**، المعرفة، القاهرة، 1968.
- كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- BENVENISTE, E., «*La notion de rythme» dans son expression linguistique*», [1951], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- DESSONS, G., MESCHONNIC H., *Traité du rythme, Des versets et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- MESCHONNIC, H., *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Grasse, Verdier, 1982; *Politique du rythme, Politique du sujet*, Grasse, Verdier, 1995.

# S

**الهجاء** **Satir**

نوع يستهدفُ إدانة الحماقات الإنسانية ببِنْية أخلاقية وتعليمية. وتتنوع لهجةُ النوع، إذ تمتدّ من السّخرية الهازئة بلُطف على غرار نَمُوذَج هوراس، إلى الإدانة الشتائمية. وبذلك يقتربُ النوع من مُعارضات وتوليفات عبر خط هزلي، لكنّه يتميزُ بأنّه ليس مُحاكاة، ويُشارك الرسائل الهجائيَّة في بُعدها الجدالي والقذفي بإيجاز تام لتوجهه إلى ذيوع واسع وسريع.

فالنوع يُشيرُ، توسُّعًا، إلى سجلّ خطابي ينطلقُ من موقفٍ نقدي، يُمكن أن يمتدّ إلى كل الأنواع الأدبية. من هُنا، نعثر على مظاهر الأهاجي في كوميديات أريستوفان، وقد كانت أُصولها لاتينيَّة تُحيل على خليط مُركب من الواقع والأخلاق، لذلك يُعطيها «هوراس» صفة نبل المُحادثة وإن كانت عند غيره إدانة جارحة.

وقد عملت الأهاجي على تشفير يُعارض المُمارسة الوسيطيّة كنقدٍ للكنيسة مارسه رابليه وجماعة (الثُّريا). أما بعدهما فامتزجت بالضحك الاعتباطي والتهريجي اللاأخلاقي، وهو تجاوز يُفسّر انزياح النوع. وما لبثت أن أخذت الأُهجيّة تستهلك بِوَصْفِها شكلًا شعريًّا لتتوزّع في باقي الأنواع الكوميدية لموليير وخُرافات لافونتين وحكم لاروشفوكو وطوابع لابروبير. وكذلك ظهرت في الحكايات الفلسفية في القَرْن 18 مع فولتير، لتُعطيها الثورة الرومانسية نكهةً جديدةً في قطيعة مع سخرية الأنوار، وتعبيرها في أعمال أندري سينيي (1794) و(عقابات) (1853) هيغو، ثم جاك بريفير في (مُحاولة وصف عشاء رؤوس بباريس فرنسا) في كلمات عام (1946).

وتحوّلت الأهاجي إلى سجل خطابي يرتبطُ بموقفٍ نقدي، ومورست في روايات فلوبير/ سيلين/ جيد ومسرح (يونسكو/ تارديو)، لتجد مكانها في صحافة (الكنار أنشيني) ولا سيّما الكاريكاتير. ويتمّ الاحتداد الخاص لها بين تأكيد الصوت الفردي ومعيار كلام

الإدانة، انطلاقًا من موضوع يُطالبُ بالفرادة على أساس (إيتوس) صادق وحر يضمنُ الوضوح النقدي؛ حيث يستلهمُ مُفارقة ترخيص فرادة تموضع تشفير أخلاق المُجتمع، إذ إنّ (الأنا) يطرح اختلافه بِوَصْفِه نَمُوذَجًا لمعيار مثالي عبر وظيفة (سجل هجائي) يمتدّ إلى ما بعد الأنواع المُعتمدة.

**التَّقاطُعات:**

الإيتوس؛ السخرية؛ الجدالية؛ الشِّعر؛ الكاريكاتور؛ النقائض؛ البلاغة؛ التلاعب.
Apologie; Epidictique; Ethos; Ironie; Pamphlet; Poésie; Polémique.

**المصادر:**


- إبراهيم شحادة الخواجة، **شعر الصراع السياسي في القَرْن الثاني الهجري**، كاظمة، الكويت، 1984.
- عيسى فوزي سعد، **الهجاء في الادب الأندلسي**، دار المعارف، (د.ت).
- ريمون طحان، **مصطلح الأدب الانتقادي**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984.
- سامح كريم، **العقاد في معاركه النقدية**، دار القلم، بيروت، 1980.
- ANGENOT, M., *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- ARNOULD, C., *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF, 1996.
- JONES DAVIS, M.T., *La satire au temps de la Renaissance*, Actes du 11e colloque du Centre de recherches sur la Renaissance, Paris, J.Touzot, 1986.
- COLL., M., *Irony and Satire in French Literature*, University of South Carolina, French literature series, 1987, n°14.
- "La satire en vers au XVII *siècle*", *Littératures* classiques, 1995, n°24.


## السيناريو Scenario

يُحيل السيناريو على أصلٍ إيطالي (scena) ليدل في البداية على حلبة مسرح بالمعنى المعماري قبل أن يُشير إلى تصميم عرض كوميديا ديل أرتي، لتتخذ التسميةُ معنى حجّة مسرحيَّة أو مع بلزاك (التصميم المُفصل لرواية). أما اليوم، فهو نصّ يُحرر بِنْية إحالة وثائقية. وعلى العموم، فإنّ سيناريو الفيلم التخيلي يشتمل على حوارات ووصف دائم في الحاضر للأفعال، وكذا إشارات تكميلية ذات عَلاقة بالشخصيات واللباس والديكور والآثار البصرية والموسيقى والصخب. ومع بداية السينما كانت الأفلامُ بلا سيناريو، فالمُقاولات الكبرى تقتني قصصًا صغيرة يعمدُ المُخرج انطلاقًا منها إلى ارتجال القصة المَحْكية عبر فيلم، كان فيه السيناريو عبارةً عن خُرافة حكاية، وإن كان لا يهتمّ في النهاية إلا بعثوره على حوافز. ومع طول مدة الفيلم منذ عام (1910) وتزايد نفقات الإنتاج وتطبيق مبدأ توزيع العمل، ارتأت المُقاولات الأميركية ضرورة وجود وثيقة أولية يُمكن اعتمادُ مرجعيتها، ليولد السيناريو من مُتطلب حسابي.

وهكذا، خاض كُتّاب السيناريو معركة كتابة واقتباس مع جاك بريفير/ كوكتو/ أنوي، على الرَّغْم من تنافر عملهم مع صناعة الفيلم أرتو/ بريشت، حتى إنّ الإستوديوهات الأميركية الكبرى وظّفت روائيين بتعاقد مثل فولكنر/ جيمس كان/ رايموند شاندلير/ دانييل هاميت. أما

غراهام غرين، فقد اقتبس عمله الروائي. وبعض الكُتّاب وقف وراء الكاميرا مثل كيتري/ بانيول/ مالرو/ أ.ر.غريس/ م.دورا ودخل الكثير من الروايات السينما والتلفزة ليجدوا نجاحهم، وأحيانًا ينشرُ الكاتب السيناريو ككتاب **امرأة الكانج** لدورا و(انزلاق متنام للّذة والخلود) لغرييه، ليكونا معًا الفيلم والرواية، ليتحوّل السيناريو إلى تكوين للكتابة في الشعب الجامعية للسينما. وهكذا، يكونُ العبور مُرتبطًا بالامحاء لمصلحة أشياء أُخرى، أي: الفيلم، لذلك، لا يُعدّ السيناريو أدبًا، فكتابته تُعدّ وثيقةَ عمل كاتب للمُنتج والمُخرج والمُمثّلين والتقنيّين، تشتغل عليه الاستديوهات الأميركية بِوَصْفِه نَمُوذَجًا أرسطيًّا مَحْكيًّا بمراحل هي (عرض/ مواجهة/ خلاصة)، ليُصبح المعيار هو القصة الأصلية والإلمام بالحوار وأثر المَحْكي في المشاهد، كمبدإ لانتقاء السيناريو الكلاسيكي. لكن هذا المبدأ أُعيد فيه النظر في عام (1950) مع الحداثيين مثل «روبرتو روسيليني» لتجريب إخراج بلا سيناريو في (رحلة إلى إيطاليا) ارتباطًا بالواقع. أما تريفو (1954) فيعمد إلى اقتباس أدبي، حيث يُصبحُ السيناريست كاتب فيلمه.

**التّقاطُعات:**

الاقتباس؛ السينما؛ الصُّوَر؛ التناص؛ الآداب الملحقة؛ التحويل؛ الاختزال؛ الإضافة؛ اللعب.

Adaptation; Cinéma; Image; Intertextualité.

**المصادر:**


- يوجين فال، **فن كتابة السيناريو**، تر: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- سدفيل، **السيناريو**، تر: سامي محمد، المأمون، بغداد، 1989.
- جان بول توروك، **السيناريو**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- CARRIERE, J.-C. & BONITZER P., *Exercice du scénario*, Paris, FEMIS, 1990.
- CHION, M., *Ecrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma-INA, 1985.
- PELLETIER, E., *Ecrire pour le cinéma*, Québec, Nuit Blanche, 1995.
- ROCHE, A. & TARANGER, M.-C., *L'atelier de scénario. Elements d'analye filmique*, Paris, Dunod, 1999.
- VANOYE, F., *Scenarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.


## العلم والأدب Science et Lettres

بين العلم الذي يعودُ إلى نظام الحقيقي القابل للاختبار والتعميم وبين الآداب التي تعودُ إلى مجال الآراء (الأفكار/ العقائد/ الصور/ الذوق) يبدو تنافر يبرز أنّ الأدبَ لا يعني مجموع المعارف، لذلك فهو يخضعُ إلى الأول، لكن عَلاقةَ الاثنين تطوّرت عبر جدلية مُعقّدة. فَفِي اليونان القديمة لم يكن العلم مفصولًا عن (فلسفة/ علم/ اعتقاد) وكلها تمتزج في فكر «فيثاغورس»، كما أنَّ روابطهما في أعمال أرسطو قائمة. فالفكر العلمي لِمَا قبل السقراطية عبر نحو الشِّعر اللاتيني. وهكذا فإنَّ بذرةَ ديموقريط تجد نفسها في عمل ليكريس وكذب سكربيون لشيشرون يحمل علامات فكر فيثاغورس.

من ثمَّ، ولدت روح جديدة بين عامي 1180 و1220 بفضل إعادة اكتشاف الفكر الأرسطي مع توماس داكين، عبر كتابات عربية شجّعت دراسةَ الظواهر الطبيعية والعقلنة. فالفصل بين الوجود والجوهر المُرتبطين بولادة روح علمية كانت نتائجه في الأدب عبر تقهقر الرمز لمصلحة كناية (رواية الوردة والوردة والبحث)، فالعالم يُمكنُ أن يكتسبَ معنى آخر لكنه ربّما لا يكشفُ عن خفايا واقعه، فهو يُلاحظ في حد ذاته. فالحيوانية تتخذُ الأيديولوجيا موضوعًا، وكل علم في الأدب يُعدّ مبنينًا موضوعاتيًّا. وذهبَ عصر النهضة مع الإناسة بعيدًا بتبني الموسوعية مع «رابليه»، كما ألهمت العلوم شعرًا تعليميًّا بِوَصْفِه نوعًا نبيلًا ومُتخيل مُغامرة، سمح بأفكار فلسفة أتلانتيد الجديدة (1626) لباكون، وطوباوية المدينة الفاضلة مع جيل فيرن (1726) و«سويفت»، ليهتمّ فولتير بأعمال نيوتن، وديدرو بأعمال الفيزيولوجيين في نهاية القَرْن دفاعًا عن الأنواع ورفضًا للميتافيزيقا مع تنامي الروح النقدية والعلمية وتطوّر التقنية.

ومع ذلك، أبان الأدبُ سوءات العلم مع ديكنز وآخرين. لكن الأدبَ أخذ يدخل في عَلاقة مع العلم والعلوم الإنسانية، التي أثارت فضول الأبحاث الأدبية مع باشلار/ فاليري والرواية الواقعية والطبيعية.

ويُمكنُ أن يُفسّر النقد الإبستيمي هذا الإنبات العلمي تخيليًّا، لهذا حَثَّتْ **حفريات المَعْرفة** (1869) لفوكو على طرح قضايا أُخرى غير التأثير والاقتباس والتبعية والأدبية للعلم، ذلك أن احتفاظَ الأدب بخُصُوصيته يعود إلى العَلاقة بتنظيم فكرة عصره والتحولات الإبستيمولوجيَّة في الكلمات والأشياء (1966) لفوكو.

**التَّقاطُعات:**

الإبداع؛ الإدراك؛ المعرفة؛ التعليم؛ الوثيقة؛ الخيال؛ الطبيعية؛ الفلسفة؛ الوضعية؛ العقلانية؛ العلموية؛ الطوباوية؛ الشَّعبية؛ الرحلات؛ الآداب الملحقة.

Création littéraire; Cognitif, Connaissance; Didactique; Document; Imaginaire et Imagination; Naturalisme; Philosophie; Positivisme; Rationalisme; Science-fiction.

Apologue, Best-seller, Conte; Utopie, Paralittérature; Populaire (Littérature); Sciences et Lettres; Voyage.

**المصادر:**


- يورغن هابرماس، **التقنية والعلم كأيديولوجيا**، تر: إلياس حاجوج، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- جوزيا رويس، **الجانب الدّيني للفلسفة**، تر: أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- رتشاردز. **العلم والشّعر**، تر: محمد مصطفى بدوي، القاهرة، (د.ت).
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- PIERSSENS, M., *Savoirs à l'œuvre*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- SERRES, M., *Feux et signaux de brume*, Zola, Paris, Grasset, 1975.
- VAILLANT, A., *Ecrire/Savoir. Littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Etienne, (éd.) Printer, 1996.
- CLUTE, J. et NICHOLIS, P. (dir.),

*The Encyclopédia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Griffin, 1995.
- GUIOT, D., LAURIE, A. et NICOT, S., *Dictionnaire de la science fiction*, Paris, Hachette, 1998.
- KLEIN, G., *Malaise dans la science-fiction*, Metz, H.-L. Planchat, 1977.
- SAINT-GELAIS, R., *L'empire du pseudo: modernités de la science fiction*, Québec, Nota Bene, 1999.
- VAN HERP, J., *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Marabout, 1973.

## الخيال العلمي Science Fiction

يُشيرُ الخيالُ العلمي إلى مَحْكيات روايات أو أقاصيص، إذ تُرَكَّب في قوالب علمية أو تقنية أو سردية حول حبكة تتموضعُ في فضاء زمنية مُستقبلية. إذ قاد الانفتاح على العلوم الإنسانية وظهور التنبؤات المُستقبلية وتكييف الاهتمامات الاجتماعية والشكلية في نهاية القَرْن 20 إلى اقتراح بعض المُختصين تسميات مُتنافسة كـ (تخيل مُزايدة). وعلى الرَّغْم من هذا الإيهام، يظلّ اصطلاحُ الخيال العلمي اليوم نوعًا يمتدّ نحو السينما وشريط القصة المُصوّرة. وككل باقي الأنواع يظلّ الخيال العلمي ظاهرةً لم تبرز فجأة، لكنه عرف انبثاقًا مُتناميًا، فقرابته من أعمال تُعالج الطوباوية مع موريل والرحلات الخيالية مع سويفت/ سيرانو وكذا الرواية الغوتية مع شيلي تُعدّ قرابةً واضحة.

وأول بلورة دالّة له كانت في منتصف القَرْن 19 مع جيل فيرن/ د.ج. ويلز في أعمال ظهرت بعنوان رحلات عجائبية والرواية العلمية موجّهة إلى جمهور استهلاكي. لكن الثقةَ المُطلقة بالعلم أسهمت في إبعاد شقّ يستبعده الأدب المُعتمد، الذي لا يُشاركهُ في المنظور نفسه، وهذا أدخله متاهة عزلة.

وظهرت مجاميعُ النوع في البلدان الأنغلوفونية حول مجلّة (new worlds) (1964-1970) وأُنطولوجيا (Dangerous Visions) (1967)، وفي نهاية القَرْن 20 تراكمت التجاربُ العلمية لتأخذ دراسة النوع منذ عام (1970) في تقعيد الأفلام لتُسهم هي أيضًا في شيوع النوع (1980)؛ إذ انفتحت حركة (Cyberpunk) على التقنيات الجديدة للإعلاميات، التي يظلّ معها النوعُ اليوم أدبًا مُلحقًا بالاستهلاك، لا يعرفه الجمهور إلا من خلال الأعمال الشهيرة وصيغ أفلامها، وهو ما يُقدّم فكرةً جزئيّةً عن تنوّع (مَحْكي المُغامرة/ مزايدة ميتافيزيقية/ نزعة يسار/ نسوية/ تجارب بشأن أشكال المَحْكي ورعب من نتائج العلم).

**التَّقاطُعات:**

الحكاية؛ الطوباوية؛ الآداب الملحقة؛ الشَّعبية؛ الرحلات؛ العلم والأدب؛ الأعمال الشهيرة.

Apologne; Best-seller; Conte; Utopie; Paralitterature; Populaire; Voyage; Science et Lettres.

**المصادر:**

- **أدب الخيال العلمي**، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- الرواية البوليسية، **مجلة فصول**، ع76، القاهرة، 2009.

- GUIOT, D., LAURIE, A., et NICOT, S., *Dictionnaire de la science Fiction*, Paris, Hachette, 1998.
- VAN HERP, J., *Panorama de la Science* Fiction, Yerviers, Marabout, 1973.
- KLEIN, G., *Malaise dans la science-fiction*, Metz H.-L, Planchat, 1977.

## السيمانتيك Sémantique

تندرجُ السيمانتيك في مجال السيميائيات ولا سيّما في التقسيم المهمّ للّسانيات. فهي درس فرعي يهتمّ بالمعنى، لأنّ مُختلفَ العناصر المُكونة للعلامة يكون دخولها تصميم التعبير وتصميم المُحتوى كنقطة بلوغ العلامة، ذلك أنّ هذا التصميمَ هو ما يكون موضوع السيمانتيك، فإذا كان الموضوعُ الأكثر مُباشرةً هو كلمات ووحدات تصميم ذات توسّع مقبول، فإنّ ذرات المعنى تكون هذه الوحدات، لأنّ جُملة مثلًا لها معنى لا يُستخلص من مُجرّد جمع مُكونات، بل لا بد لنحو النصّ والخطاب من أن يكون لهما مُكوّن سيمانتيكي.

فمسألةُ المعنى بلا شكٍّ توجدُ في قلب فلسفة اللُّغة التي تطورت منذ القدم، وتلتبس غالبًا بالنحو والبلاغة، لذلك علينا ألّا نستغربَ عثورنا عليها عند النُّحاة الإغريق وأوائل الميتافيزيقيين الوسيطيين والسكولاستيكيين. وهي تأمّل لا يتوقفُ عن التمدّد إلى يومنا هذا مع الظاهراتية والهيرمينوطيقية، ذلك أنّ المعنى يُعدّ موضوع اهتمام الأنثروبولوجيا التي ترى الإنسان حيوانًا رمزيًّا، أو التحليل النفسي الذي يرى تشكل الأنا في الملفوظ وفي اللّسانيات. من ثمّ، يُعدّ المعنى موضوع فهم، فهو بلا شكٍّ حاضرٌ في اللّسانيات ما قبل العلمية المسكونة بروح الاشتقاق، لأنّ معرفةَ حياة الكلمات هو حقًا بلوغ معناها الحقيقي، لكن كل قوانين تطوّر اللّسانيين والنّحاة الجدد تركّز على جزء اللُّغة أو تشكّلها الأسهل (الصوتية) لمصلحة السيمانتيك. أما اللّسانيات العامة المُعاصرة، فهي على الرَّغْم من افتراضها بالضرورة وجود سيمانتيك، كانت حذرةً مُدَّةً من هذا الموضوع بسبب عدم قدرة الملاحظة بطريقةٍ موضوعية.

من ثمّ، فعدد من مدارس اللّسانيات -التوزيعيّة والنحو التحويلي- عُدّت شكلانيّة، ذلك أنّ قضيةَ المعنى عادت بقوة منذ عام (1960) مع ظهور الدّلالة البِنيويَّة (1966) لغريماس التي تتطوّرُ اليوم في اتجاهات ثلاثة تقترح قواعد تحليل دقيقة مُستلهمة مُباشرة من المنهج البِنيوي وأبحاثه في المُعالجة الآلية للنُّصُوص والذكاء الاصطناعي والترجمة الحاسوبية، وكلها تسمحُ بالنظر إلى اللُّغة بِوَصْفِها أداة فعل اجتماعي للتداولية، وفي إطار الأخيرة تعمل السيمانتيك على مُعالجة حالات المعنى الضِّمني (المُفترض، المُضمن، التصويري). أمّا التطورُ الثالث فَفِي عَدّ

السيمانتيك المُعاصرة المعنى أثرًا لموضوعات تكلم العالم، إذ تمتد السيمانتيك المَعْرفية بجذورها في مُقترح سابير وورف بعكسها؛ حيث إنّ بِنْيات اللُّغة هي التي تسمحُ بتفكير العالم وتنظيمه. لكن الأبحاثَ الجديدة تُحاولُ إبراز كيفيّة دفع طرائق إدراك الواقع أنظمةَ العلامات إلى الانتظام بطريقةٍ أو بأُخرى. من هُنا، أصبحت السيمانتيك غير منفصلةٍ عن دراسة رؤية العالم، التي تطورها الثقافات. ذلك أنّ المُقاربةَ التي تُقاربُ الأدب تكون حقًّا مخزون معنى، كما أنّ الصُّورَ الشِّعرية يُمكنها إثارة تطورات جديدة، بِوَصْفِها صورًا غير مسبوقة، مُقدّمة معاني غير مُنتظرة.

**التَّقاطُعات:**

الهيرمينوتيك؛ اللّسانيات؛ النحو؛ الصورة؛ الفلسفة؛ السيميائيات؛ القاموس؛ البِنيويَّة؛ المجاز؛ التداولية.

Herméneutique; Linguistique; Grammaire; Figure; Philosophie; Sémiotique; Topique; Vocabulaire.

**المصادر:**


- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- **صناعة المعنى وتأويل النص**، ندوة كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992.
- AUROUX, S., *La philosophie du langage*, Paris, PUF, 1996.
- GREIMAS, A., *Sémantique structurale*, Paris, Seuil, 1966.
- RICŒUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.


## السّيميائيَّة Sémiotique

علم موضوعه وأداتُهُ العلامة. من ثمَّ، تكون السيميائيَّة فضاء تقاطع عدة علوم: (أنثروبولوجيَّة/ سوسيولوجيَّة/ سيكولوجيَّة/ علوم المعرفة/ الفلسفة/ اللِّسانيات/ التواصل)، ولا سيّما الإبستيمولوجيَّة. وهذا الدرسُ يشتمل على مُختلفِ مُستويات التعقيد، إذ يُمكننا الحديثُ عن سيميائيَّة عامة حين يكون طموحها الإحاطة بالنقطة المُشتركة لكل اللُّغات الإنسانية وغيرها، وهي المعنى.

وبالدرجة الثانية تأتي السيميائيَّة الخاصة، التي يُقدّمُ فيها كل عُنصر منها الوصف التقني للقواعد (الخُصُوصية أو النحوية) التي تُديرُ وظائف لُغة تتميز من غيرها بما فيه الكفاية، لتحقيق استقلالية وصفها في الأدب والصورة.

أما المُستوى الثالث لدراية السيميائيات فهو المُطبق للنتائج المُحصلة في المُستوى الثاني على موضوعات خاصة، كالأعمال الأدبية والسينمائيَّة.

وإذا كانت مصادرها تعودُ إلى القدماء بتحصيلهم القواعد الكبرى لتواصل المُجتمعات، فإنّ السيميائيَّة لم تلج حقل العلوم الإنسانية وموضوع التعليم إلّا حديثًا، منذ عام (1960) في مُحاولة تمأسسها، مع أنّ مجالَ كفاية السيميائيَّة لم يحصل الإجماع الضِّمني عليه إلّا اليوم، لأنّ اختلافاتها تعودُ إلى

بداية القَرْن، في وقت كان فيه وجود السيميائيَّة مُقترح الأميركي شارل بيرس والجينوي ف. دو سُوسير، فهذا الأخير يستعملُ اصطلاح السيميولوجيا مُلحًّا على دور العلامات في التواصل واضعًا الدرس ضمن العلوم الاجتماعية، في حين أنّ الأول يستعملُ اصطلاح السيميائيَّة، مُشدّدًا على مظهرها المَعْرفي والمنطقي بتسجيلها في حقل الدروس الفلسفية. لهذا يختلفُ الأبوان في نقطتين، فيما يتعلقُ بشهية علم المعاني، ثم تقديم فكرة وظيفتيهما كنظامٍ شكلي، فالدراسات السيميائيَّة وجدت مناهجها مع تطور اللِّسانيات العامة في مُنتصف القَرْن 20 مع تروبتسكوي/ هلمسليف/ جاكبسون/ مارتيني في مُحاولتهم التشديد على الطابع البِنيوي للُّغة، ذلك أنَّ تطبيقَ المناهج البِنيويَّة على مجالات أُخرى غير اللُّغة هو ما سمح للسيميائيَّة بالعبور من الحالة الافتراضية إلى الواقعية، مع أعمال لستراوس (الأنثروبولوجي) وبارت سيميولوجيا السوسيولوجيا وجاك لاكان (التحليل النفسي) وكريستيان ميتز سيميائيَّة السينماتوغرافيا.

وهكذا أصبحت السيميائيَّةُ بسرعةٍ بمنزلة علم، بادعاءات عدَّت إمبريالية في طرائق بحث تداخل الاختصاصات، بحُكم تعدّد المجالات بل تفجّرها مع **دراسة سيميائيَّة عامة** لإيكو. فالإمبراطورية السيميائيَّة في طريق تكونها تحت لافتة بِنيويَّة تجد نفسها تتشذر في الأقاليم، وهذا الموقف عليه ألا يُغلف الاتفاق الضمني الحاصل على نقطةٍ رئيسة، لأنَّ السيميائيَّةَ ليس لها موضوعها الخاص كالسوسيولوجيا والسيكولوجيا، بل تكون شبكة تحليل ظواهر تخص الحي؛ فهي تُقاربُ هذه الظواهر بوضع سؤال يصنع أصالتها: ما المعنى؟ وهذه النواة هي التي تُفسرُ النزعات الكبرى للسيميائيَّة المُعاصرة. فإذا لم يكن لها موضوعها الخاص فإنّها تضعف أمام بعض الأحداث، ونسوق هُنا الظواهر البصرية التي نعدّها فنية (الرسم/ الفوتو/ السينما/ الفيديو) وتلك التي تندرجُ في الفضاء (المناظر/ الحدائق/ الواجهات/ المعمار/ النحت) والأحداث العارضة التي تخدم التواصل (علامات الطريق/ الشعارات/ الحركات/ لُغة الصُّم) والظواهر الاجتماعية (القانون/ عَلاقات السلطة) ثم عموم ما يُحرك تداخلات الذاتية (الحب/ الانفعالات) وبين كل هذه الظواهر علينا الإشارة إلى ما يعبر القناة الكلامية من (فنون اللُّغة كالآداب والخطابات الاجتماعية).

ويُعدّ هذا الامتياز الذي مُنِحَتْهُ طبقة مُتناقضة للموضوعات عرضيًّا وغير أساسي، ذلك أنّه إذا كانت هُناك ظواهر كالمَحْكي والصُّورة البصرية تبدو اليوم موضوعات جيدة للسيميائيَّة، فلأنّ المناهجَ التي يعتمدها الدرسُ بدت خصبةً في حالاتها، ولأنّها لم تكن

موضوع مُقاربة سيميائيَّة إلى حد الآن، لأنّ الحدودَ بين العلوم غالبًا ما تكون خاضعةً لمصادفات التاريخ. إذ يوجد درس قوي ومؤسس منذ مدة يهتمّ بالسيميائيَّة الخاصة هو اللِّسانيات التي تدرس اللُّغة، وهي لسانيات وضعت مناهج تكشف عن السيميائيَّة بِوَصْفِها حقًّا من حقوقها، إلّا أنّ الأسبقيةَ التاريخيةَ للدرس تجعل قليلًا من اللِّسانيين والمُختصين بالسيمانتيك يقبلون أن يكونوا سيميائيين، وكذا مجال الصُّورة الخاص بالجمالية وسوسيو تاريخ الفنّ، وهي قرابة لم تتوقف عن إثقال كاهل ليوتار/داميش/ماران، وهو ما تُحاول السيميائيَّة البصرية المُعاصرة التخلّص منه مع ج.م. فلوش/ت. ثورلمان/ج. فونتانييه/ف. سانت مارتان/ج. سونيسون/جماعة U.

وهذه الميكانيزمات المُؤسَّساتية تجعلُ السيميائي أحيانًا يعكفُ على مُختلف الموضوعات اللِّسانيَّة التي يتركها اللِّساني، والتي لم تكن محطّ اهتمام آخر غير النقد الأدبي أو الأُسلوبية، ويَصْدُقُ ذلك على المَحْكي اللِّساني والميكانيزمات الخطابية والنصية أو سيميولوجيَّة الأدب التي اتخذت الشِّعرية تسميةً. وهكذا، وجدت السيميائيَّةُ مرعاها في (علم السرد/التحليل السردي/البلاغة الجديدة) واستطاعت الإسهام في تقدم المَعْرفة بشأن بِنْيات النصّ الأدبي، واقتراح تقنيات تحليل جدّ شكلية.

من ثمّ، فالتأملُ اللِّساني التزم توجّهين جديدين، إذ كسر عزلة الشفرة المُدركة بِوَصْفِها بِنْية فعل اجتماعي - مع التداولية بِوَصْفِها جهازًا فاعلًا يُكلّم العالم - للسانيَّة مَعْرفية، إلّا أنّ السيميائيَّة المُعاصرةَ لا تتبعُ هذا التطور بخضوع، إذ توقفت عن إيجاد نَمُوذَجها الكامل في اللِّسانيات.

فالمدرسةُ البيرسيّة ابتعدت عن اللِّسانيات، والغريماسية ابتعدت شيئًا فشيئًا عنها، إلّا أنّ بعضَ التحولات تُبرز أنّ السيميائيَّة تعرف تطورًا موازيًا يمكنُ استمرارها لخدمة البحوث الأدبية، وهي أهمّية تُعطاها ظاهرة التأويل الدينامي للملفوظات مع إيكو/راستي والتشديد على الدينامية الاجتماعية مع لاندوفسكي وبشأن تداخل الذوات «هـ. باريت/أ. هينولت» أو بشأن الطرائق المَعْرفية (جماعة U). وإذا كانت عَلاقة السيميائيَّة باللِّسانيات تتباعد، فيظهر على العكس أنّها تتلاحمُ مع الدروس التي تعمل معها عن بُعد عبر خيط يمتدّ إلى القدماء، وهُناك تعاضد مع البلاغة وفلسفة اللُّغة، لهذا تريدُ السيميائيَّة ألّا تكون وصفًا تقنيًّا للتواصلات، بل أن تكون مُساءلة أو مُزايدة على قضية معنى يُعدّ مُعطى أدبيًّا مهمًّا.

1. تعطي كريستيفا وجماعة (تيل كيل) الدرس السيميائي امتداده الأقصى،

بِوَصْفِه منهجيَّةً للعلوم الإنسانية والتطبيقات السوسيو-تاريخية والأنظمة الدّالة.

2. السيميائيَّة إعادةُ تقويم لموضوعها أو نماذجها ونقد هذه النماذج؛ أي: العلوم التي تُقتبسُ منها؛ ذلك أنّ لنَسَقها حقائق تُعدّ نمط تفكير قادر على تعديل ذاته دون انتصابه نظامًا.

3. دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادًا على افتراض أنّ مظاهر الثقافة أنظمة علامات في الواقع.

4. المنهجُ السيميائي تركيب للدراسات (الأنثروبولوجيَّة/اللِّسانيَّة/النفسية/الاجتماعية).

5. من هُنا كان إطلاقُ اسم السيميائيَّة (الوصفية/المحضة/التطبيقية/السردية).

**السيميائيَّة الطبيعية Nature sémiotique**

1. تُطلقُ السيميائيَّة الطبيعية على مجموعين دالّين هما:

أ. العالم الطبيعي.

ب. اللُّغات الطبيعية.

**البيوسيميائيَّة Bio sémiotique**

1. سيميائيَّة العالم الحي وغير الإنساني؛ أي: غير الثقافي.

2. يرى «يسبوك» في البيوسيميائيَّة مركز السيميائيَّة نفسها، في حين أنّها تُمثل عند «إيكو» الحد الأدنى.

**التحليل السيمي Analyse Sémiotique**

1. يستهدفُ التنظيم الدلالي لحقل معجمي.

2. يُمكن عدّ التحليل السيمي امتدادًا للتحليل التوزيعي.

**السيميائيَّة النفسية: Psycho Sémiotique**

1. يُعدّ المُصطلح أملًا لم يتحقق بعد على غرار لسانيَّة-نفسية.

2. يستهدفُ الجمع بين درسي السيكولوجيَّة والسيميائيَّة، وإنتاج حقل علمي جديد عبر تداخل الدروس.

**الدّلالة الجوهرية**
**Sémantique fondamentale**

1. تتحددُ الدّلالةُ الجوهريةُ بطابعها التجريدي، وهي تكمل السيميائيَّة السردية.

2. تظهرُ الدّلالة الجوهرية من هذا المُستوى جردًا للمقولات السيميائيَّة التي استغلّها من قبل فاعل العبارة، وككل الأنظمة القيمية تستحدثُ القِيَم على المُستوى السردي في علاقتها بالفاعل.

**الدّلالة الخطابية Sémantique discursive**

1. يستحيلُ تحديد الاقتصاد العام للدّلالة الخطابية في الحالة الراهنة للأبحاث السيميائيَّة.

2. لهذا لا يُمكنُ الإشارة إلى الخطوط العامة لمشروع يقومُ على بعض الافتراضات.

**الدّلالة السردية** **Sémantique narrative**

1. يُمكنُ عدّ الدّلالة السردية دعوى لتحديث القِيَم.

2. يقوم العبورُ من الدّلالة الجوهرية إلى الدّلالة السردية على فرز القِيَم الراهنة وتحديثها بربطها مع فاعل النحو السردي للسطح.

**الدّلالة العامة** **Semantique generative**

1. قلبت الدّلالةُ العامة مُعطيات المُشكلة، مُفترضةً أنّ المسافة التوليدية مُكونة من أشكال منطق- دلالية تتولدُ منها أشكالُ السطح.

2. تستهدفُ الدّلالة العامة اهتمامًا إيجابيًّا بالكلّيات الإنسانية مع افتقادها لنظرية عامة للدّلالة.

3. تقتربُ الدّلالة العامة من الدّلالة الفرنسية في أبعاد المُقاربة الشكلية.

**المظهر الدّلالي** **Aspect Sémantique**

1. يُحدد تودوروف المظهرَ الدّلالي في ما تُمثّله قصة أو تستدعيه من مضمون ملموس.

2. ينظر بنفينيست إلى المُصطلح في تعارضه مع السيميائيَّة، إذ يعني نمط دلالة يولّدها خبر، لذا كانت دراسة الدّلالة في اللُّغة الطبيعية.

3. تعني عند موريس جزءًا من سيميائيَّة تدرس العلامات في تعارض مع التداولية.

4. أمّا المحورُ الدّلالي فهو محورُ الاختلافات، التي تُحدّد مقولة سيمية.

**الحقل الدّلالي** **Champ Sémantique**

1. علامات تنتمي إلى تشفير مُحدّد.

2. يكون الحقلُ الدّلالي كلًّا مُنسجمًا.

**المستوى الدّلالي**
**Inventaire (niveau) sémantique**

1. حصيلة مضمون الوحدات اللّغوية المُكونة للنصّ.

2. المُستوى الدّلالي يمتلكُ فعالية خاصة في النصّ.

**اللا-دلالة** **Asémantique**

1. تطلق اللا-دلالة لسانيًّا على الجُمل التي لم يستقم معناها.

2. لا يُمكنُ الجُملةَ اللا-دلالية أن تكونَ حقيقيةً مع أنّها تمتلك مضمونًا، فهي لا تمتلك دلالة.

3. تُعدّ الجمل المُرمّمة لشفرة سيميائيَّة على خلاف تلك التي تناقضها، فهي دائمًا (غير-دلالة) مع خطئها المُستمر.

**التحليل الدّلالي** **Sémanalyse**

1. تفكير في ما لا يدخل في نظام

العلامة، بل في ما يُعبر عنها، أي: الدلالة، ولا يرى التحليل الدّلالي في موضوعه التحكّم في نظام العلامات فقط، بل تطبيقها بتجاوز النظام المُحلل، مُستبدلًا هدفه وطريقته في نظر كريستيفا.

2. التحليلُ الدّلالي نظريةٌ لدلالة خطابات ونُصُوص تأخذ دور الفاعل المُتكلم في اعتبارها.

3. يستلهمُ التحليل الدّلالي التحليل الفرويدي الذي يعدّ الفاعل المُتكلم فاعلًا مزدوجًا (الوعي/اللاوعي).

4. تُحللُ هذه النظرية كل آثار المعنى بِوَصْفِها إمكان إنتاج عبر صراع تحويلي بين مُتحدثين، حيث توضح الصُّوَر البلاغية بِوَصْفِها نتيجةً لاستراتيجيتين:

أ. سيميائيَّة قريبة من المسار الأُولي، لفرويد،

ب. رمزية خاضعة لمسارات ثانوية.

**المنطق الدّلالي Logico-sémantique**

1. كل ما يعودُ في الدّلالة إلى النَّمط المنطقي.

2. يلتزمُ المنطقُ الدّلالي نمطًا من التفكير المبين.

**الإفراغ الدّلالي Désémantisation**

1. فقد مضامين جزئيَّة لمصلحة الدّال الشامل لوحدة خطابية ذات اتساع كبير، مثال ذلك: (قتل الوقت/ربطة العنق).

2. يُمثلُ الاصطلاح في الأدب الشفوي عُنصرًا تفسيريًّا، لتقهقر القصّ الميثي إلى قصّ فولكلوري، بحيث نعثرُ على عددٍ من الأجزاء الميثية التي تعمل في برامج سردية شائعة.

3. يُعدّ الإفراغ الدّلالي من الوِجهة القيمية ظاهرةً مُبهمةً تختزل الإنسان في آلة مُستقلة، وهذا يوقعه في الاستلاب، مثال ذلك: العمل المتسلسل.

**الحكم السيميائي Jugement sémiotique**

1. حكم يؤكّد ما تُقرره شفرة اللِّسانيَّة والسوسيو-ثقافي.

2. تدخل في الحكم السيميائي (العبارات الخالدة/التعريفات/تحصيل الحاصل)، بحيث تُعدّ أحكامًا حقيقية لا تحتاجُ إلى حجة.

3. يُمكن أن يكونَ للأحكام السيميائيَّة التي تُحيلُ على شفرة لُغة ما شكلًا ما فوق لساني، مثال ذلك «العثرة» التي تعني «حركة فقد التوازن» أو الشكل اللِّساني، مثال ذلك: «السّقطة» وهي حركة فقد التوازن «بعد الساعة لا ساعة».

**المستوى السيميولوجي Niveau sémiologique**

يُطلقُ المُستوى السيميولوجي في

تعارض مع المُستوى الدّلالي، ويكون العالمان معًا العالم الدّال.

**الشحنة السيميائيَّة Charge sémiotique**

1. يقصدُ بالشحنة السيميائيَّة جُل الاستثمارات الدّلالية الموزّعة على مُختلف العناصر المُكوّنة للتعبير اللّساني في اللُّغة الطبيعية.

2. تركزُ الشحنة السيميائيَّة على الفاعل مرةً وعلى الوظيفة مرةً بحسب اختبار المُعبر.

**النحو السيميائي**
**Grammaire sémantique**

يُقابلُ النحو السيميائي في المشروع النظري لغريماس البِنْيات السيميو-سردية، إذ تمتلكُ مُكوّنًا نحويًّا أساسيًّا وسيميائيَّة أساسيَّة على المُستوى العميق، أما على المُستوى السطحي فتمتلك نحوًا سرديًّا وسيميائيَّة سردية.

**ما فوق السيميولوجيا Méta sémiologie**

1. تُصبحُ سيميائيَّة الموضوعات سيميولوجيا في ما فوق-السيميولوجيا.

2. تصف ما فوق السيميولوجيا كل السيميائيات المُمكنة، مُكونةً بذلك حلقةً لالتقاء العلوم.

**الحقل السيميائي Champ sémiotique**

1. يُطلقُ اصطلاح الحقل السيميائي أو المَعْرفي والمفهومي في السيميائيَّة القاموسية على مجموع الوحدات الممهورة بنظامٍ بِنيوي.

2. اقتبس الحقل السيميائي من ج. تريبر ويُمكن استعماله بِوَصْفِه مفهومًا إجرائيًّا، إذ يسمحُ بتكوين حدسي يُعدّ نقطةَ انطلاق المجموع المعجمي المُسهم في بِنْية سيميائيَّة.

1. نُطلقُ اسم الشحنة السيميائيَّة على جلّ الاستثمارات الدّلالية، الموزعة على مُختلف العناصر المُكوّنة للتعبير اللّساني في اللُّغة الطبيعية.

2. تُركزُ الشحنة السيميائيَّة على الفاعل مرةً وعلى الوظيفة مرةً بحسب الاختيار.

**السوسيو-سيميائيَّة Socio-sémiotique**

1. تأخذ السوسيو-سيميائيَّة على عاتقها سدّ فراغ تفجر اللُّغات واختفاء الأدب الإثني، لهذا نمت أشكالٌ سيميائيَّة جديدة أخذت تنزعُ إلى إعادة الانسجام المُهتز.

2. تهتمّ السوسيو-سيميائيَّة بمجال مُتسع يستعملُ وسائل انتشار كبيرة وغايات اجتماعية، ويُحاولُ معرفتها وتنظيمها.

**السيميائيَّة المسرحيَّة**
**Sémiotique théâtral**

1. جزء من السيميائيَّة الأدبية، تتقاسم اهتماماتها وتخضع التنظيم السردي للشكل الحواري.

2. والسيميائيَّة المسرحيَّة مفهومٌ آخر للمسرح وكل ما يجري على الخشبة لحظة العرض.

**الإثنو-سيميائيَّة** **Ethno-sémiotique**

1. تدخل الإثنوسيميائيَّة في مُنافسةٍ مع حقل مَعْرفي كُوِّن باسم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، إذ لا تخفى إسهامات هذا الحقل السيميائي، بحكم المُمارسة المنهجيَّة.

2. يرجعُ الفضل إلى ميدان الإثنو-سيميائيَّة في إدراك التحليلات التي تنصب على مُختلف الأنواع الإثنية وتأسيسها كالقصص الفولكلوري عند فلاديمير بروب، والميثي عند ج. ديميزيل وكلود ليفي ستراوس، حيث تحدّدت بفضلها إشكالية الخطاب الأدبي.

3. تُعارِضُ السيميائيَّة الإثنو-أدبية السيميائيَّة الأدبية الإثنية، دون تحديد الحدود الفاصلة بينهما بطريقةٍ قطعية، ومع هذا يُمكنُ تقديم بعض العناصر الفاصلة على النحو الآتي:

أ. الغياب أو الحضور الضمني لتشفير دلالي في الخطاب الإثنو-أدبي الذي يُعارض في إدماجه وتفسيره ضمن الأدبي.

ب. الاحتفاظ ببُعد بين إنتاج الخطاب وتنفيذه الخاص في الإثنو-أدبية.

**استبدال السّياق** **Fission sémantique**

1. يدل الاصطلاح، عند «كلود ليفي ستراوس» في الأنثروبولوجيا على انتزاع موضوع علامة من سِياقه وإدماجه في سِياقٍ جديدٍ يشحنه بدوال أُخرى، مثال ذلك: وجود المصباح الزيتي في غرفةٍ عصرية.

**السيميائيَّة الكبرى** **Macro sémiotique**

1. تُطلقُ على بِنْيات ذات أنظمة نمطية تنتمي إلى أخلاق مُجتمع ما.

2. يقترحُ «غريماس» إطلاق اسم السيميائيَّة الكبرى على كل من المجموعتين الكبيرتين الدالتين؛ أي: على ما يشمل العالم الطبيعي وعالم اللُّغات الطبيعية المكوِّنين لمجال السيميائيَّة الطبيعية.

**العلمية السيميوتيكية**
**Sémiotique scientifique**

1. تعني العلمية عند هلمسليف كل سيميائيَّة تأتي نتيجةً علميةً أو وصفًا يُطابقُ مبدأ التجريبية.

2. يُميز «هلمسليف» السيميائيَّة العلمية والسيميائيَّة غير العلمية انطلاقًا من المقياس السابق.

**ما فوق السيميائيَّة** **Métasémiotique**

1. مُصطلح مُرادف للاستمارة أو الكتابة عبر البُعد السيميائي في نظام البلاغة العامة.

2. يُبرزُ ما فوق السيميائي تنظيمات سِياقية، مثال ذلك: (في المُستوى المعجمي: و/أو/أقل/أكثر) على خلاف السيميائي التي تقصد صورية وقاعدة ما.

**اللا-سيميائيّة** **Asémiotique**

1. تُطلقُ اللا-سيميائيَّة على خبر نظام دال كيفما كان عدم استقامته من الوِجهة المضمونية.

2. تعارض اللا-سيميائيَّة السيميائيَّة دون نفيها.

**ما فوق-السيميائيّة** **Metasémiotique**

1. وصف سيميائيَّة لسيميائيَّة.

2. يرى «هلمسليف» في سيميولوجيَّة سُوسير مُمارسةً فوق-سيميائيَّة.

3. العملُ ما فوق-السيميائي عمل يتكلم على عمل آخر أو العمل نفسه، حيث تمتلكُ الأخبار قنوات مُشتركة.

4. الكلمة ما فوق-السيميائيَّة كلمة تُشيرُ إلى علامة ليست بالضرورة لُغوية، مثال ذلك: كلمتا: إشارة وعلامة.

**الوجود السيميائي** **Exisitence sémiotique**

1. تطرحُ مُشكلة أنماط الوجود مُستويات سيميائيَّة خاصة بالخطابات السردية التي يفترض فيها وصف الأوضاع والأفعال «الواقعية»، مع مُراعاة «واقع» الفعل الذي يُسهم فيه الفاعل على الورق، بحيث يتطلبُ التحليل التعامل معه كما لو كان حقيقة.

2. لهذا يُصبحُ تعريف الوجود السيميائي للفاعل والموضوع في الخطاب ضروريًّا، إذ لا يوجد فاعل إلا في حدود امتلاكه تعريفًا ما، وبعبارةٍ أُخرى إلا إذا كانت له عَلاقة بموضوع قيمي كيفما كان.

**التَّقاطُعات:**

التأويل؛ الشِّعرية؛ اللِّسانيات؛ البلاغة؛ الأُسلوبية.

Herméneutique; Linguistique; Poétique; Recherche en littérature; Rhétorique; Sémantique; Signe; Signification; Stylistique.

**المصادر:**


- أُمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائيات السردية**، 1994.
- رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، 1986.
- حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، 1987.
- KLINKENBERG, J.M., *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000.
- REY, A. (dir.), *Théoris du signe et du sens, Lectures*, Paris, Klincksieck, 2 vol., 1973 et 1976.


**المعنى** **Sens**

يتمثل المعنى في موضوع أو شيء، ويفترض عَلاقة بين العلامة اللّغوية الكلمة والموضوع الذي ترمز إليه، أي: ما يحتمل الصدق والكذب منطقيًّا. لهذا

ينفى معنى الميتافيزيقا لعدم توافر شروط إثباتها.

وتعود أُصول النزعة الكلية الدّلالية إلى فريغه وسُوسير، انطلاقًا من دور اللُّغة في بناء مفهومنا عن الواقع في الفلسفة التحليلية. إذ يتعين على اللُّغة تقديم بناء كلي يأتي خُلاصةً لاختبار افتراضات. لهذا تختلف المعاني باختلاف وجوه لُعبة اللُّغة المُتضمّنة فيها، وهذا أحدث تأثيره في ما بعد الحداثة والبِنيويَّة وما دعا دريدا إلى أن يرى أنّ قيمة العلامة اللغوية تأتي من اختلافها. وهذا يقتضي التمييز بين اللُّغة والكلام. وكذلك تُشكل الكتابة تهديدًا للُّغة. من ثمّ نفقد الاستقرار الضروري للحفاظ على المعاني الأصلية للعلامات اللُّغوية.

المعنى إذن:

- مُصطلح راسخ يدلّ على علامة، وينتمي إلى سميوزيس ودراسته هي موضوع الدّلالة.

- معنى كلمات تُسجله شفرات، طبقًا لمعايير.

- وكذلك يُطلق اسم (أثر المعنى) على كل دلالة مأخوذة من علامة أو علامات خطاب، دون امتلاك شفرة.

- من ثمّ، يكون بحث المعنى في الأنظمة التعبيرية أصعب منه في الأنظمة التواصلية.

**التَّقاطُعات:**

العلامة؛ اللُّغة؛ الموضوع؛ الرمز؛ المنطق؛ الفلسفة؛ المفهوم؛ الافتراض؛ الشفرة؛ الخطاب؛ الاتصال.

Langue; Sujet; ymbole; Logique; Philosophie; Code; Concept; Ecrit.

**المصادر:**


- وليم راي، **المعنى الأدبي**، تر: يويل يوسف عزيز، المأمون، بغداد، 1987.
- روني ويليك، **مفاهيم نقدية**، تر: م. عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، م. مختار، القاهرة، (د.ت).
- Sens Commun, in *Rev. Etude Francaise*, nº36, Montreal, PUF, 2000.
- CORPS, ECRIT, *Champs du Sacré*, Paris, PUF, 1982.
- BALAUDIER, G., *Sens et Puissance*, Paris, FUF, 1971.


## الحسية Sensualisme

مدرسة أو تيار فلسفي في القَرْن 18، مطبوع بنظرية مَعْرفية للوك (locke) تعارضُ النظرية الديكارتية للأفكار، وتفترض (الحسية) أنّ كل معارفنا وأفكارنا مصدرها الحس، ويُعدّ ممثل هذا الاتجاه كوندياك (دراسة الحسية) (1754) باقتراحه تقابلًا بين الإنسان ووضعٍ متناهٍ حسّاسٍ وذكيٍّ، وهكذا تُعدّ الأيديولوجيات حسيات مع «كابانيس/ ديستوت دي تراسي» تذهب مذهب «كوندياك».

من ثمّ، فأغلبُ الموسوعيين، ولا سيّما ديدرو، يُعدّون مروّجين للحسية ومتأثرين بها. ولا يعودُ الاصطلاح إلى القَرْن 18 لظهوره أول مرة في بداية

القَرْن 19 ويرتبطُ نجاحه بفكتور كوزان في (درس تاريخ الفلسفة) (1829)، حيث جعل الحسية تيارًا مُهيمنًا على القَرْن السابق، ناظرًا إلى المَعْرفة على أنّها المركزُ الأساسي للفلسفة. فالإجابات الأربع المُمكنة عن السؤال الجوهري الخاصّ بأصل الأفكار والمعارف يتجذّرُ في الزمن ويُصحّح نفسه تزامنًا مع تأمل الفلسفة لتاريخها، بأخذها من كل عقيدة أحسنها. وبذلك تكونُ الحسية مُستعيدةً لقِيَم (سكولاستيكية) ترى أنّه لا يوجد في الروح ما لا يوجد في الحس، وهي بذلك تُجيب عن مثالية ديكارتية بإظهار خللها بِوَصْفِها اختيارًا هيرمينوطيقيًّا. من ثمَّ، يطرح استعمال الحسية قضيتين لا تنفصلان ضمن عَدّ الجدالية مرتكز المدرسة، خلافًا للأيديولوجيا التي تُعدّ عارض مرحلةٍ زمنيّةٍ. لهذا، لا يُحيلُ الاصطلاح على عقيدةٍ فلسفيةٍ دقيقة بل على روح القَرْن. أما القضية الثانية فهي أنَّ تمثيلية القَرْن 18 تُشيرُ إلى تاريخ الأفكار وتأسيسها على فضاءات مُشتركة تأويلية لترويجيَّة فلاسفة الأنوار.

**التَّقاطُعات:**

التأثير؛ الأيديولوجيا؛ الأنوار؛ الدوريات؛ الانفعال؛ الموضوعاتية؛ الحافز؛ المراحلية.
Influence; Ideologie; Lumiere; Periodisation.

**المصادر:**

- سعيد علّوش، **النقد الموضوعاتي**، بابل، الرباط، 1989.
- عبد الكريم حسن، **الموضوعية البِنيويّة، دراسة في شعر السياب**، المُؤسَّسة العربية، بيروت، 1983.
- BLOCH, O., *Images au XIX^eS du Materialisme*, Paris, Desclie, 1979.
- CASSIRER, E., *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.
- DERRIDA, J., *L'archeologie du Frivole avant propos à l'essai sur l'origines des Connaissances Lumaines*, Paris, Galilée, 1973.

## العلامة Signe

اقتباس لاتيني ليكون المفهوم الحالي للكلمة على غرار (شعار/إشارة/إعراض/إنذار). فالعلامة تُشيرُ إلى عنصر يُمثل شيئًا أو فكرة غائبة، ومنذ عصر النهضة بات يدلّ الاصطلاحُ على شيءٍ مادي مُدرك يأتي بديلًا من واقع مُعقّد يختلف عن ذاته، ولا سيّما العناصر ذات الطبيعة اللِّسانيَّة التي يتكونُ منها كلّ شكل ملفوظ.

فتأمّلُ العلامة ظهر أوّل مرة في الفضاء الثقافي الغربي مع الرواقيّين. فإذا كان هُناك من فكر سيميائي للقدماء، فإنّ نحو العصر الوسيط خُصُوصًا أوجد الكثيرَ من التغيرات في المجال، بجمعه بين الأفكار العامة بالكلمات، إذ يُمكنُ عدّ مذهب التسمية أبًا روحيًّا لكل نظريةٍ تُحيل المعنى على العلامة بدلًا من المفهوم. فمنذ القَرْن 18 امتدّ الاهتمام إلى المُمارسات الدالّة كالشِّعر والأُسطورة وإلى أُخرى لا تستلهمُ مواد الكلمة. وفي القَرْن 20 نجد الثنائي ف. دو سُوسير/ش. ساندرس بيرس يُعطيان

نظريّة العلامة نظامها، لا المعنى الذي يندرجُ داخل هذا النظام؛ إذ تُقدّم أعمالهما انتشارًا جديد لتفسير النصّ الأدبي المُدرك بِوَصْفِه مجموعًا سيميائيًّا معقّدًا، إذ اعتمدت دراساتُ الأدب المُستلهمة للتحليل البِنيوي على مُكتسبات الصوتيات، لتقسيم العلامة على دالّ (كلمة الفيل) ومدلول (فكرة الفيل).

والنصّ نظامٌ مُعقّد للعلامات، إذ يُمكن افتراض توازيات بين مُختلف الوحدات البسيطة وبين المُكوّنات الصوتية والعروضية والنحوية والسيمانتيكية، ذاك هو مبدأ تحليل جاكبسون/ كلود ليفي ستراوس لـ (قطط) بودلير (1962) في (قضايا الشّعرية)؛ إذ تنتظمُ كل مُكوّنات النصّ بعضها في عَلاقة ببعضٍ، لتسمحَ هذه المُقاربة بتجاوز تعارض ظلّ حيًّا في الدراسات الأدبية بين المُحتوى والشكل، بالتحضير للنزاعات الكبرى للتحليل البِنيوي للأدب، والقراءة المجدولة للنُّصُوص ونحو مَحْكيها. وهذا جدّد تحليل النصّ كما يذكر بول ريكور، إذ إنّ التفسير لا يُمكنُ أن يخلص دفعةً واحدةً إلى التأويل، حيث يعترف التحليل البِنيوي بمحدوديته، كما يُدين العملُ الأدبي إلى النظام اللّساني وحده. وإذا كان مُمكنًا وضع كل وحدة دالّة في علاقتها البِنيويَّة مع باقي وحدات رسالة، فإنّ الخطابَ الذي يجمعها يستدعي بالضرورة عالمًا إحاليًّا على مُحاولات مُتعددة بتجاوز العقبات، إذ مدّدت السيميائيَّةُ مفهومَ النصّ، إلى حد اشتمال هذا المفهوم على أوجهٍ كاملة للتاريخ الثقافي، إذ بإمكاننا الكلام على تناص يوسع المفهوم الذي يستدعي في نظام العلامات مُتونًا غير محدودة للإنتاج الأدبي، على الرَّغْم من توسّع مجال سيميائيَّة تستعصي معها مُمارسة التأويل.

من ثمَّ، تُلحّ التداولية وتطورها الحالي، كما هو عليه تحليل المُحادثة، على أنّ فكرة معنى رسالة لا يُمكنُ الإلمامُ بها دون مَعْرفة سِياقها وإنتاجها. وهو ما يحصلُ في مجال الأدب في علاقته بالواقع من جِهة، وعبر تاريخية القِيَم التي تُعطاه في تعدّد تلقياته من جِهة ثانية إذ يتطلبُ النصّ الأدبي أن تحيلَ علاماته دائمًا على شروط ملموسة لكتابته وقراءته.

**التَّقاطُعات:**

الشفرة؛ الهيرمينوتيك؛ التناص؛ اللّسانيات؛ السيمانتيك؛ السيميائيات؛ البِنيويَّة؛ النص؛ السِّياق؛ السخرية؛ التداولية.

Code; Herméneutique; Intertexte; Linguistique; Polysémei; Sémantique; Sémiotique; Signification; Structuralisme; Texte.

Contexte; Ironie; Signe; Pragmatique.

**المصادر:**

- أُمبرتو إيكو، **العلامة**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2007.
- أُمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
- ECO, U., *Le signe: Histoire et analyse d'un concept*, trad. J.-M. Klincksieck,

Bruxelles, Labor, [1973], 1988.
- JAKOBSON, R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- PEIRCE, C. S., *Ecrits sur le signe, rassemblés*, traduits et commentés par G. Deladalle, Paris, Seuil, 1978.
- RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, tr. J.-J. Thomas, Paris, Seuil, [1978], 1983.
- DE SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, [1916], Paris, Payot, 1972.
- BERTRAND, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- BENVENISTE, E., *Problemes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome I, 1966; tome II, 1974.
- COQUET, J.-C., *La Quête du sens: le langage en question*, Paris, PUF, 1997.
- RASTIER F., *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1986.
- SZONDI, P., *Introduction à l'herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Mayotte Bollack, Paris, Le Cerf, 1989.

## الدّلالة Signification

يدل مفهومُ الدّلالة على عَلاقة سيمانتيكية تجمعُ الاصطلاح بمجموع يُركزُ على مُختلف الطرائق التي تُعرف بها الدّلالة وتُفهم لاختلافها عن المعنى الذي يُشيرُ إلى عَلاقةٍ ثابتةٍ بين دال ومدلول.

ولأنَّ الدّلالةَ تشكّلت في سِياق منطق وسيطيّ في ما بين القَرْنينِ 12 و14، كانت مثار مُناقشات بشأن الكلمات والعلامات بترك الخطابات والنُّصُوص للاهتمام الهيرمينوطيقي. فَحَسْب المفهوم الواقعي تُقابل دلالة مُصطلح مجموعًا موضوعيًّا، ذلك أنَّ العصرَ الكلاسيكي يُميزُ الأشياء والأفكار التي عُدّت صورًا للأشياء والأفكار في منطق «بور رويال». وفيما بعد أصبحت قضيةُ الدّلالة من اهتمام فلسفة المنطق، لتستعيدها فيما بعد علومُ اللُّغة مع دروس في اللّسانيات العامة (1916) لـ «دو سُوسير» الذي يُعرّفُ العلامة اللّسانيَّة بأنها مجموع ذو وجهين (دال ومدلول). وهذا المفهومُ اللُّغوي يؤكّد الطابع الاعتباطي العرفي للعلامة، مُستبعدًا كل مُزايدة على عَلاقة اللُّغة بالفكر واللُّغة بالواقع. من ثمَّ، فقد نظر إلى الدّلالة على أنّها لعبٌ لا اختلافاتُ علامات تستبدل قضية الإحالة، حيث نجد في (معنى المعنى) (1923) «لأوغدن ورتشاردز» أنَّ العلامةَ لا تُحيلُ مُباشرةً على الموضوع (أو الكلمة أو الشيء) بل يُشار إليها عبر وساطة مدلول يشتمل على فكرة الإحالة. ويميز «بنفينيست» (1964) (مستويات التحليل اللّساني) بما يسمحُ باعتبار تعقد الدّلالة، ذلك أن الوحدات تنتظمُ من بداية الخط المُميز للعلامة إلى الأكثر أهمّية في الجملة، وقد طُبّقت هذه المبادئ الجوهرية على تحليل الوحدات الصوتية والمعجميّة والجملية وعلى النصّ نفسه بمنأى عن الكلمة.

واقترحَ «بنفينيست» في شكل اللُّغة ومعناها (1966) التمييز بين خطاطتي تنظيم للُّغة؛ أي: بين السيميولوجي الخاص بالعَلاقات التي تُقيمها العلامات في النصّ والسيمانتيكي كعَلاقة مع

الإحالة. وبموازاة ذلك، فإنَّ فلسفةَ اللُّغة الطبيعية، وليدة نقد المنطق انطلاقًا من «ج. أوستن»، تلتزمُ تأمُّلَ مُستعملي اللُّغة، كما أنَّ تطوّر التداولية المدمَجَة بالسيمانتيك تطرحُ افتراض آلية معنى في (القول والمقول) (1985). وتعتمد وجهات النظر هاته على إعادة تعريف مفهوم لُغة لا يُدرك بِوَصْفِه نظام علامات بل بِوَصْفِه مجموع أدوار، ذلك أنَّ مجالَ السيمانتيك يمتدّ بذلك إلى دراسة مُختلف مظاهر التضمين (افتراض/ مُضمر)، فاتحًا الطريق لنظريةٍ عامةٍ تخص استراتيجيات الخطاب في النُّصُوص. ويتشكلُ في الوقت نفسه مشروع سيميولوجيَّة بطابع علم العلامات في الوسط الاجتماعي مع «بارت» في (ميثولوجيا) (1957)، حيث الاهتمام أقلّ بتحليل أنظمة الإشارات للتركيز على المفاهيم، أي: على اللُّغة التي تستثمرها الأيديولوجيا.

أمّا «بنفينيست» فيُقدم مفهوم (مدلول/ طريقة/ دلالة/ أنظمة/ علامات/ عبر اللِّسانيَّة)، بالكشف عن عَلاقات الاشتقاق الرابطة بين مُختلف الأنظمة.

ويقترحُ مُختلف السيميولوجيين الترجمة النسبية للأنظمة مع مدرسة (بالو ألطو) في (التواصل الجديد) (1981)، إذ نعبر من تزامن تحليل دلالة إلى مُعطيات معنى مُتمظهر في ثقافةٍ كاملة. وتندرجُ مُختلفُ هذه الأعمال في تحليل نُصُوص الأدب، لتلحق بموروث الدراسة الدّلالية وتأويل النُّصُوص والهيرمينوطيق لا يضمّ التأمل الحالي قضية التلقي مع «ق. راسيني» في **المعنى والنصية** (1989) الذي يرى أنَّ الاشتغال على النصّ بِوَصْفِه موضوعًا كاملًا للّسانيات يظلّ غير مُنفصلٍ عن تأمل المُحيط الثقافي والسِّياق. من هُنا، تعمل نظريةُ الدلالة ضمن منظور هيرمينوطيقية عامة. وتُصبحُ القضية المركزية هي تعدّد الدلالات المُمكنة حسب المواقف، إذ تتجلّى في ملفوظات مُزدوجة على غرار (كم أنت ذكي؟) فهي ساخرة في المعنى الحرفي، لكنها بدلالة مزدوجة حسب مُتلقّيها؛ فتأمل الدّلالة بغضّ النظر عن مدارسها وشعبها (لسانيَّة/ نقد أدبي) تُعدّ النقطة المركزية وأحيانًا العمائيَّة لكل مُقاولة تأويلية.

**العلامة إذن:**

1. حدث مُدرك يُشكّل دليلًا مُنتجًا لمُباشرة ما عند «بريتو».

2. مفهوم أساسي في السيميائيات يُمثلُ أشياء بصفة بديل، عند «بنفينيست».

3. يُمكنُ أن تكونَ العلامة (طبيعية/ عرفية/ اعتباطية/ محفورة/ مُشفّرة/ دون تشفير).

4. وتملكُ العلامةُ قيمة جُملة أو عنصر جُملة، مثال ذلك: الصليب الأخضر للصيدليات يعني هنا: صيدلية.

**ما فوق العلامة:**

1. علامة تُشيرُ إلى علامةٍ أُخرى لنظام سيميائي مُتباين أو طبق الأصل، مثال ذلك: إشارة تحمل إشارة.

2. تعليم علامة (لوحة في لوحة).

**المدلولية Signification**

1. إيماءة الرموز إلى الأشياء وموضوعات العالم.

2. من هُنا جاء الكلامُ على المدلول الإدراكي والمدلول الانفعالي ومعنى المعنى.

**المدلول Signifie**

1. جزء غير حساس من العلامة يرتبطُ بالدال في شفرة، حيث لا يُعبّر عنه إلا في اللُّغة.

2. مُصطلح يعني المضمون عند «هلمسليف».

**الدّال Signifiant**

1. جزء حساس من العلامة يرتبطُ بالمدلول.

2. يُستعملُ المُصطلح عند غير اللّسانيين في نُصُوص سيكولوجيَّة تحليلية غالبًا للدّلالة على اللُّغة اليومية.

**المدلولي Signifiance**

1. طابع ما يدلّ دون تحديد للمعنى.

2. يُشار بالمُصطلح إلى عمل مُباينة ومواجهة تطبّقان في اللُّغة.

3. يعني كذلك كل ما يضعُ على طريق الفاعل المُتكلم سلسلة دالة ومُبَنْينة للتواصل.

**التَّقاطُعات:**

المعنى؛ السِّياق؛ الخطاب؛ اللّسانيات؛ اللُّغة؛ الاعتباطية؛ اللعب؛ الإحالة.
Sens; Contexte; Linguitique; Langue; Jeu; Reference.

**المصادر:**


- فايز الداية، **نظرية الدلالة**، الملاح، بيروت، 1978.
- شلوميت ريمون كنعان، **التخييل القصصي**، الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة، البيضاء، 1995.
- جاكوب كورك، **اللُّغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب**، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989.
- **المرجع والدلالة في الفكر اللّساني الحديث** (جماعة)، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1988.
- GREIMAS, A., *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- HAMON, PH., *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.


## المقطع Séquence

1. مجموعة تركيبية تعزل في تعبير.

2. تتابع مُعقّد للوظائف عند «بروب» و«بريموند».

3. المقطعُ الأولي هو تتابعُ وظائف أساسيَّة عبر مجموع ثلاثي:

أ. وظيفة الحركة وإمكانها.

ب. سلوك مُنجز.

ت. نتيجة.

4. المقطع المُعقّد هو تسلسلُ مقطعين في تصوُّر «بريموند».

5. ويُشيرُ المقطع في السيميائيَّة السردية إلى وحدةٍ نصّية حُصِلَ عليها بطريقة تجزيئيَّة.

**التقطيع:**

1. يُشيرُ إلى طريقة تجزيء نصّ أدبي ما إلى مقاطع نصية، وهي عملية تتمّ عبر محور.

2. يعني التقطيعُ مقولة العالم و/أو التجربة، كما تتم في اختلافها بحسب اللُّغات الطبيعية.

3. يستعمل «ليفي ستراوس» تعبير التقطيع المفهومي في هذا المعنى ليحيل على نمطٍ خاص.

**التَّقاطُعات:**

التركيب؛ الوظيفة؛ التعقيد؛ النص؛ النَّمط؛ التشظي؛ السيميائيات؛ التجربة.
Fonction; Complexité; Semiotique; Langue; Texte.

**المصادر:**


- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمٰن أيوب، البيضاء، 1985.
- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.



- ANASTOPOULOS, F.S., *L'Ecriture Fragmentaire*, Paris, PUF, 1997.
- BANFIELD, A., *Phrases Sans Paroles*, Paris, Seuil, 1995.
- GALAY, J.L., *Problème de L'oeuvre Fragmentale*, in Poetique nº31, Paris, Seuil, 1977.
- POULET, G., *La Poésie Eclatés*, Paris, PUF, 1981.


## الألفة Sociabilité (litt)

تُعدّ الألفة تحضيرًا نفسيًّا لإحداث إعجاب لدى الآخرين، وهي كذلك ميكانيزمات اجتماعية في الحياة الثقافية. تتمظهرُ في مجال الأدب، عبر أنشطة الأكاديميات والصالونات الأدبية والمقاهي الأدبية. تؤسس لشبكات يرتبطُ الكُتّاب بفضلها فيما بينهم، وكذا بقرائهم ومؤيِّديهم ونُقّادهم، وهي عنصر توازن ونشاط معزول للإبداع الأدبي على نحوٍ أساسي، كما أنّها قناة نشر الأفكار والأنماط، وبغض النظر عن الأدب فهي عنصر ألفة.

ذلك أنَّ الحياةَ الروحيةَ غير مفصولة عن فضاءات مُمارستها، فَفِي العصر الوسيط كانت أماكنُ العبادة والبلاطات تؤدي دور المراكز الثقافية، وكانت الجامعات والمكتبات تقدّم إطار اللقاءات ومعارك الحياة الأدبية، وأسهمت الصالونات بِوَصْفِها مُؤسَّسات مُهمة في الحياة الأدبية من القَرْن 17 إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، بحرصها على اختلاط اجتماعي، بجمعها بين عالم الفنون والآداب

والأرستوقراطية، ثم بورجوازية سياسة الأعمال، حيث يجد فيها كُتّاب الأوساط المُتواضعة وسيلة ارتقاء السلالم الاجتماعية، قبل ظهورِ الجماعات الأدبية في القَرْن 19، إذ أعلن الحقل الأدبي نوعًا من الاستقلال للدفاع عن الأهداف المُشتركة للأبحاث والتجارب والمُزايدات الجمالية، باختيارات ثورية للمادة الأخلاقية والسياسية المُتخلية عن الحياة العادية إلى حد التقوقع في هامشية على صورة بوهيمية (1830)؛ حيث أصبحت المقاهي الأدبية موضة عصر، إذ نجد «جان موریاس» و«فيرلان» يجعلان وجودهما في المقهى عُنصرًا مركزيًّا لنمط حياتهما، وكانت المجلات المُتعدّدة لما بعد عام (1885) تُنظم موائد أدبية للغاية نفسها.

أما الطليعةُ الأدبية في بداية القَرْن 19 فكان المقهى حيّها العام مع «ب. نافيل»، في **زمن السّوريالية** (1977)؛ إذ سمح لتمركز الأنشطة الأدبية في المدن بتقارب يسمحُ بالتجمّعات والمُراسلات التي تظهر في **أوهام ضائعة** (1837/ 1843) «لبلزاك». وكذلك أسهم البريدُ والهاتفُ والإنترنت في ذلك بِوَصْفِها شبكة تواصلات، بحكم أنَّ الأدب قضية تواصلات. فَفِي تاريخ الأدب غالبًا ما نتحدثُ عن الأوساط المؤثّرة بِوَصْفِها مفهومًا يذكر أنّ الكاتب ليس كائنًا مُنقطعًا في برجه العاجي، بل هو كائن تبادل قرابات نخبوية في الأوساط الثقافية بقيمها المُتجاورة. ذلك أنّ السّيرةَ الذاتية للكاتب حسب سوسيولوجيا الحقل تُعطي فضاءات تراكم الرأسمال الرمزي أهميّة، فتحليلها للجماعات الأدبية يستعمل مفاهيم الطائفة الانفعالية، كما يلحّ التاريخُ الثقافي على التمييز بين أُلفة مفروضة لوسط اجتماعي وعادات وقيم، وبين أُلفة مُختارة ومُنظمة كالانتماء إلى جماعة.

فالأُلفةُ الخاصة بعالم أدبي تمارس أثرها على بعض أشكال الكتابة، إذ يُسيطر شعراء المُناسبات على صالونات التقريظ والأكاديميّات والمقاهي، في حين تجمع موائد الطعام الروائيين، وهذا ما يفتحُ أمامنا حقل أبحاث لدراسة شبكات نشر الأنماط الجمالية والأفكار، حتى إنَّ تحليل الأعمال الأدبية وتلقّيها يظهر أنَّ الأدبَ لا يقع تحت تأثير الأُلفة فقط، بل يكون لحمتها كموضوع تبادل وتعليم. لهذا، يُشيرُ الكتاب منذ مدّة طويلةٍ إلى إسهام أفكارهم وصورهم وشهاداتهم وانفعالاتهم في تنميط المواقف الجماعية وأُلفة الأفراد. فالمسرح يُعدّ نَمُوذَجًا بارزًا، كما أنَّ رواية التعلّم رهان على فائدة الأدب ومتعته في (تقاسم الحسية) (2000) «لجان رانسيي».

**التَّقاطُعات:**

الأكاديمي؛ الحقل؛ المدارس؛ التعليم؛

التاريخ الثقافي؛ اللذة؛ التلقي؛ الفائدة؛ السوسيولوجيا.
Académies; Champ littéraire; Ecoles; Enseignement de la littératures; Histoire culturelle; Plaisirs littéraires; Réception; Sociologie; Utilité.

المصادر:
- شكري المبخوت، **جمالية الألفة**، بيت الحكمة، تونس، 1993.
- عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، الطليعة، بيروت، 1997.
- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 1953.
- BANDIER, N., *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999.
- SIRINELLI, J.-F., *Génération intellectuelle*, Paris, Fayard, 1988.
- COLL., M., *«Sociabilités intellectuelles, Lieux, Milieux, réseaux»*, N. Racine et M. Trébistch (dir.), *Les cahiers de l'IHTP*, 20, mars 1992.

## علم اجتماع الأدب
## Sociologie de la (litt)

يُعرفُ الاصطلاح بأنّه علم للأحداث الاجتماعية، وككل علم يستهدف العام لا الخاص، فإذا كانت الظواهرُ الفنّية والأدبية أحداثًا اجتماعية فهي مطبوعة بمعيش يختلف من فرد إلى آخر، حسب مُنتجيه ومُتلقيه، فهذا الاحتداد في طبيعة الموضوع هو ما يؤسس مُفارقة سوسيولوجيَّة الأدب وأهمّيتها.

فمكانة الأدب في المُجتمع تطرح مع كل تأمل للأدب منذ «مدام دي ستايل» (1800)، حيث يكون شكل السوسيولوجيا علمًا في إطار فكر وضعي مع «أ. كونت» الذي حاول وصف القوانين المُحركة للظواهر الاجتماعية بأنّها علومٌ اجتماعية أثارت دراسات الفنّ من (الوِجهة السوسيولوجيَّة) (1889) «لكيو»، أو (المنهج السوسيولوجي) (1895) الذي أسهم في إعطاء العلم الجديد المُتشكل موضوعات جديدة.

من ثمّ، تجمع (سوسيولوجيا) الأدب عددًا من المُقاربات النقدية التي تبحثُ جميعها في فهم دلالة الأعمال وتفسيرها عبر الحياة الأدبية بِوَصْفِها جزءًا من الحياة الاجتماعية، للتميز من مُقاولة سوسيولوجيَّة تدرس الأدب من وِجهة نظرها. من ثمّ، فسوسيولوجيا الأدب ليست بالضرورة حدثًا سوسيولوجيًّا، لأنّ أغلب النقّاد والمُهتمين لا يمتلكون تكوينًا في العلم، ونادرًا ما نجد أحدهم يجمع بين الكفايتين. وتعود قضيةُ الاجتماعي والأدبي إلى جمهورية «أفلاطون» و«مونتسكيو» في (روح القوانين).

ونجد في نهاية القَرْن 18 عمل «مدام دي ستايل» (الأدب منظورًا إليه في علاقته بالمُؤسَّسات الاجتماعية) (1800) يُشير إلى أهمّية العناصر السوسيو-تاريخية في تكوين الأدب الوطني. وفي النصف الثاني للقرن 19 نجد «هيبوليت» و«تين» يُحاولان إبداع علم وضعي للأدب يعتمد تفسير شروط ولادته كالجنس والوسط واللحظة. وفي نهاية القَرْن، طوّر تاريخ الأدب مع

«لانسون» برنامجًا سوسيولوجيًّا لم يُطبق. ومع ذلك يُلحّ الشكلانيون الروس على ضرورة عدم فصل التحليل الشكلي عن السِّياق السوسيو-تاريخي، إذ يُشيرُ «تينيانوف» إلى التعدد التاريخي لعناصر الأدب وضرورة دراسة عَلاقة الأدب بالمُجتمع من منظور نَسَقي. ثم تلاه «م. باختين» الذي أبان كيف ينسج النصّ الأدبي، بامتصاصه وتنميطه للخطاب الاجتماعي والأدبي القديم والمُعاصر (1970).

وفي ما بين عامَي 1950 و1960 التفّت مدرسة (بوردو) حول «اسكاربيت» وأعمال «ماركسية» مع «لوكاش» ومدرسة (فرانكفورت) «أدرنو/لوونتال» والنقد الأيديولوجي والسياسي «لوليامز» و«إيغلتون» و«غولدمان»، بتأثير بِنيويَّة (الإله الخفي) ربطًا بين بِنيويَّة النصّ والبِنْية الاجتماعية من **أجل سوسيولوجيا الرواية** (1964)، وكذلك ظهر تيار «بورديو» (1970) الذي وضع العمل في منطق الحقل الأدبي بِوَصْفِه سوقًا للرمزي، ومع «لينهار» و«ب. جوست» في **قراءة القراءة** (1983) والسوسيو-نقدية والسوسيو-شعرية لتحليل الخطاب مع «هامون» (1984) وفيالا (1993) اعتمادًا على موضوعات النصّ (اللُّغة/الشفرة/الفاعل الموضوعاتي/التقليد) والسِّياق والقيم وشروط الإنتاج، عبر تاريخ شامل وحوار مع التاريخ الثقافي، باقتباس (الحقل/المُؤسَّسة) من السوسيولوجيا والخطاب من اللِّسانيات، والمدارس والتأثيرات والتلقّي من تاريخ الأدب، لأنّ كلّ أدب أيديولوجيا جمالية مع «بيكارد» (1985) و«إنجينو» (1989).

**التَّقاطُعات:**

الحقل؛ الاستقلال؛ الدراسات الثقافية؛ تاريخ الأدب؛ المُؤسَّسة؛ اللُّغة؛ الوسائط؛ الانْدماج؛ النقد.

Autonomies; Champ littéraire; Études culturelles (Cultural Studies); Histoire littéraire; Idiologie; Institution; Langue; Marxisme; Médiation; Sociabilité; Sociologie de la littérature; Adhésion.

**المصادر:**


- جورج لوكاش، **دراسات في الواقعية الأوروبية**، تر: أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
- جورج لوكاش، **التاريخ والوعي الطبقي**، تر: حنا الشاعر، د. الأندلس، بيروت، 1979.
- هدسن، **علم اللُّغة الاجتماعي**، تر: محمود عبد الغني عياد، وزارة الثقافة، بغداد، 1987.
- غالي شكري، **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**، د. الطليعة، بيروت، 1981.
- ANGENOT, M., SAINT-JACQUES, D. & VIALA, A. (dir.), *La littérature comme objet social dans Discours social*, Vol 7: 3-4, 1995.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature*?, Paris, Gallimard, [1948], 1975.
- ZERAFFA, M., *Roman et société*, Paris, PUF, 1971.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- ELIAS, N., *La société des individus*, Paris, Fayard, 1990.
- ESCARPIT, R., *Le littéraire et le social*, Flammarion, 1970.
- HEINICH, N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- ANGENOT, M., *1889. Un Etat du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989.

- DUBOIS, J., *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, [1970], 1978.
- DUCHET, C. (dir.), *Sociocritique*, Nathan. 1979.
- HAMON, P., *Le Texte et Idéologie*, PUF, 1984.
- MAINGUENEAU, D., *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993.
- VIALA, A. & MOLINIE, G., *Approches de la réception* (II), PUF, 1993.

## النقد الاجتماعي - الثقافي
## Sociocritique-culture

1. كل ما ينتمي إلى جماعة إنسانية وثقافتها.

2. وكذلك نقول أنثروبو-ثقافية وإثنو-ثقافية.

3. التشفير السوسيو-ثقافي تشفير يُكتسب عبر تربية منذ الولادة، لذلك يجعل «غريماس» الجماعة السوسيو-ثقافية شرطًا لفهم خطاب ما.

**الثقافة:**

1. خبر يجمع المُجتمعات الإنسانية وتُحافظ عليه وتتناقله.

2. تدرس الثقافة في تضمّنها للميثي والأيديولوجي بِوَصْفِها ظاهرة تواصل، بحيث تكون درجة من الرقي السيميولوجي.

3. الثقافة علم أنماط تشفير يُحدّد عينة سوسيو- ثقافية مُعينة.

4. يقوم مشروعُ السيميائيَّة الثقافية عند «لوتمان» على استحضار العالم السيميائي بكونين يُمثّلان اللُّغة الطبيعية والعالم.

5. يُعدّ مفهومُ الثقافة نسبيًّا وعالميًّا، إذ عنينا به ثقافة مُجتمع لساني مُستقل.

6. توجد أجواء ثقافية تخترقُ الحدود اللِّسانيَّة بِوَصْفِها ثقافة إنسانية كونية مطبوعة بالمُمارسات العلمية والتقنية وكذا بأيديولوجيَّة مُشتركة.

**الثقافة البروليتارية:**

1. يستدعي الاصطلاح المُركّب أُطروحة «جدانوف» سنة (1905) بشأن ضرب الثورة صفحًا عن المُستوى الجمالي والثقافي، لإيجاد ثقافة بروليتارية جديدة تمامًا.

2. لم تَلْقَ أُطروحة الثقافة البروليتارية صدى قويًّا في تطبيقها.

**اللهجي:**

1. لهجة اجتماعية تُقابل تشفيرًا مُتدنيًّا.

2. يُقابلُ المُصطلح تباينات الطبقة الاجتماعية والثقافية والمهنية ومراكز الاهتمام.

**التَّقاطُعات:**

الثقافة؛ المجتمع؛ الأُسطورة؛ الهامش؛ الأنماط؛ اللُّغة؛ الأيديولوجيا؛ الهيمنة؛ المركز.

Culture; Myth; Centre et peripherique ideologie; Pouvoir.

**المصادر:**

- جودة إبراهيم، **نظرية الأدب والمتغيرات**،

تنوير، حمص، 1996.
- محمد الدغمومي، **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1991.
- لورانس إ. هاريزون، صمويل ب. هنتنجتون، **الثقافات وقيم التقدم**، تر: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- JULIEN M.-P. ET ROSSELIN, C., *La Culture matérielle*, Paris, Le Decouverte, 2005.
- MATTELART, A., *Diversité Culturelle et Mondialisation*, Paris, La Decouverte, 2005.
- MICHANT, Y., *L'art et la culture*, Paris, O. Jacob, 2002.

## التكلف اللُّغوي Sophistique

يُترجم (السفسطائي) في اليونانية إلى الخبير المُحترف المُسيطر على فنّ أو تقنية، كما أنَّ الاصطلاحَ يُعدّ فرعًا من البلاغة المُهتمة خُصُوصًا بأشكال التعبير وبتقنيات مَحْكي تخيلي، بغض النظر عن عدالة الهدف الأخلاقي أو العالم. فهو لذلك يتخصّص في دراسة الاستعمالات الاعتباطية للُّغة والتسلية والتخيل؛ إنّه مركزُ اهتمام مُنظري اللُّغة، وإن كان عرضة نقد المُتسائلين عن الهدف والفائدة الاجتماعية للُغته.

ففنّ المُبالغة والتدليس هو التعريف الذي قدّمه السفسطائيّون القُدامى والوسيطيّون، وقد جعله «أفلاطون» مُصطلحًا قدحيًّا إذ ضمّه إلى فنّ بلاغة الاصطناعي، وبذلك كانت الإناسة وجماعة (الثّريا) تصفه بأنه فنّ البلاغيين مع «دي بيلي» (1580).

وفي القَرْن 17 أصبح عمل السفسطائي مُرادفًا للمُغالاة والمُزايدة واللاعقلانية، مُعارضًا بذلك الأُسلوب المُنسجم للكلاسيكية. فهو حاضر في كل النقاشات بشأن وضع البلاغة، وإن كان قد أُعيد إدماجه ببلاغة صورة كانت المدرسة اليسوعية تُروج لها، ذلك أنّ الأنواعَ البيانية (الأناشيد/ الفخر/ حياة الإعلام) والوصفية (شعر الرسوم/ الشعارات) والألعاب الروحية تكون حالة افتراضية لكُتّاب مَعْرفة عملية، لأنّ التقريظَ المُفارق يُعد لعبًا سفسطائيًّا بامتياز عبر تقريظ الجنون «لإيرازموس» (1515) و(تقريظ الذبابة) و(الرجال الأعلام) (1696) «لبيرو»، وكلّها أعمال أسهمت في تأسيس الأدب الفرنسي الكلاسيكي، بالاهتمام بالموضوعات الصغرى لإبراز عظمة تُدرك الفن بِوَصْفِه مُمارسة أُسلوب وخيال قادرين على تأكيد سلطة الكاتب وخلوده، وكلها علامة على أثر سفسطائي، وهي أحد مصادر الأدب بالمعنى المُعاصر للكلمة. ذلك أنَّ السفسطائي يُدين بنجاحه إلى الإلمام التقني بعلم اللُّغة، وهو بذلك يُرسّخ قداسةَ الكاتب عبر نوعي حياة الإعلام والألعاب الروحية، فقد أسهم منذ القديم في إنجاز مجاميع وموسوعات عن أحسن النُّصُوص لكبار الكُتّاب بكسب إعجاب الجمهور وهو ما ورثته الشِّعرية والبلاغة.

وبِوَصْفِه علمًا يحتفظُ بالقواعد العامة للإقناع، يُمارسه السفسطائي لمواجهة مُتطلبات التكيف مع عصره لظهوره بدقة

التلاعب باللُّغة. وسفسطائيَّة موضوع الأدب تظهرُ في قِيَم الاعتباطية واستقلالية الشكل بالنسبة للمُحتوى، إذ يُدرك بِوَصْفِه استراتيجيَّة لاستقلال الفنّ والأدب مع «بورديو» في **قواعد الفن** (1992)، فعبر التاريخ الطويل لعلم اللُّغة ومَحْكي المُتخيل تظهر السفسطائيَّة بِوَصْفِها آخرَ استراتيجيَّة استقلال، لاحتفاظها بمَعْرفة ومُمارسة أدبية وفنية عالمية.

**التَّقاطُعات:**

الأدب؛ الشِّعرية؛ البلاغة؛ الموضوع؛ البراعة؛ المزايدة؛ الحذلقة.

Bonnes Lettres; Littérature; Poétique; Rhétoriqueurs; Sujet.

المصادر:


- سامي سليمان أحمد، **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**، كلية الآداب، القاهرة، 2003.
- البطليوسي، **كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل**، تر: سعيد عبدالكريم، د. الرشيد، بغداد، 1980.
- ANDERSON, G., *The Second Sophistic, a Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres, Routledge, 1993.
- CASSIN, B., *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995.
- KOLB, D., *Postmodern sophistications: philosophy*, architecture and tradition, Chicago, Chicago Univ. Press, [1990], 1992.
- PATILLON, M., *Précis d'analyse littéraire: les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1995.


## المُناجاة Soliloque

**المُناجاة:**

1. نشاط فردي يتكلمُ فيه الشخص وحده.

2. تتّخذُ المُناجاةُ عادةً شكل حوار، يتكلّم فيه المرسل ويُجيب نفسه، مثال ذلك: «لن أنتظره وقتًا طويلًا، نعم، ولكنه سينزعجُ كثيرًا، لا يهم».

3. غالبًا ما يقعُ خلطٌ بين المُناجاة والمونولوغ، بشكل تعسفي، فَفِي علاقتها بالحوار نقول: (إنه يُفكر وحده)، ومع اللُّغة الداخلية، نقول: (إنّه يفكر بصوت عال).

4. تتمّ المُناجاة في السيميائيَّة المسرحيَّة خارج الجمهور، إذ يجري الخطابُ فوق الخشبة.

**التَّقاطُعات:**

الفرد؛ الحوار الداخلي؛ الهذيان؛ الرواية؛ السيرة؛ التحليل النفسي؛ المسرح.

Dialogue; Roman; Delire; Théatre; Autobiographie; Semiotique.

المصادر:


- أمجد ريان، **من التعدد إلى الحياد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- محمد قطب عبد العال، **الذات والموضوع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.
- لطفي عبد البديع، **ميتافيزيقا اللُّغة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- CARELL, S.L., *Le Soliloque de la passion feminine ou le dialogue illusoire*, Tubeugen, Gunter, 1982.
- COHEN, D., *La transparence intérieure. Modes de Répresentation de la Vie*, Paris, Seuil, 1981.
- DYARDIN, *Le Monologue Interieure*, Paris, Messein, 1931.


## المصادر Sources

بالنسبة لعلوم التأويل والتاريخ

والتعليق الأدبي أو التفسير، تضمّ المصادر مجموع مراجع بارزة في النصّ، إما مُباشرة عبر تَعَرُّف الاقتباسات وإما بطريقةٍ غير مُباشرة عبر طرائق تأويل الأدب أو إعادة تركيب فقه لُغوي.

ويُمكنُ أن تُشيرَ المصادرُ كذلك إلى وثائق تندرج في شبكة واسعة لتداخل النُّصُوص، لتأسيس درس بل ثقافة كاملة في مرحلةٍ تاريخية مُعينة.

لقد تخصص تعليقُ النصّ والنقد الأدبي مدّةً طويلة في الكشف عن تركيب الفقه اللُّغوي للمصادر وإعادته، ففقه اللُّغة مارسه أدباء ونُحاة مُنشغلون بالعثور في كم الحواشي والتآليف على الشكل الصحيح للنُّصُوص. وقد استعادت الإناسة خلال النهضة عملًا إصلاحيًّا للمصادر، بإعطاء الأهمّية للقراءات الصعبة، من أجل تركيب تاريخي للمخطوطات، تمثل في تكييف المُمارسة واعتماد التعليقات والنقد الأدبي. فَفِي تقاليد (الكاتب والعمل) فيما بعد لانسون، نجد جزءًا كبيرًا من الأبحاث الأدبية انخرطت في الكشف عن المصادر المُستعملة لكاتب لإبراز صحة الأصل، مع تعرّض هذا المنهج لانتقاد غشاوته الوضعية، لينقرض في منتصف القَرْن العشرين، أما دراستا التناص والنقد التكويني، فقد استعادتا القضية بطريقة جديدة، بحكم أنّ المصادر تُقدّم نفسها في ثلاثة مستويات:

1. مجموع المُمارسات الثقافية التي يبدو المصدر فيها برهانًا على صحة العمل، وهكذا عُدّ (سَوْقُ مصادر العمل) و(التحقّق من مصادر العمل) شرطين ضروريين لـ (الصحافي/ الشرطي/ المُحلّف) لإنجاز ضمان صحة (خبر/ اتهام/ ملكية). فالمؤرّخ يتقصى الوثائقَ الصحيحة لكتابة الأحداث، كما أنَّ الفقيهَ اللُّغوي يبحث عن الصيغ الأصلية للنصّ، عبر عدد من النسخ، مُمارسًا طريقة علمية في التعامل مع النَّمُوذَج نفسه، أما الخطاطة الأُخرى فتخصُ الأدب المُعتمد، حيث تكونُ المصادر علامة صحة ومشروعية. من ثمَّ، تلحق قضية المصادر بالمُحاكاة، فهما معًا ليسا برهانين على صحة، بل على مُطابقة لأرثوذكسية ثقافية، لأنَّ الأدب حين يستلهمُ الثقافة بشكل واسع، فإنَّ هذه المُمارسة تتّخذُ أشكالًا مُتعددة، اقتباسًا من الثقافة الشَّعبية للتطبيقات الكرنفالية عند رابليه، والحكايات الشَّعبية عند لافونتين وبيرو، والأحداث العابرة عند بلزاك، والعامية مع هيغو وسيلين.

تتعقدُ القضية حين نُعالج كفاية قراء في الكشف عن هذه المصادر وإمكان قبولها، ويظلّ وضع (الشاهد/ الإشارة/ التقليد/ التشابه) حاضرًا باستمرار.

أما التناصّ فقد استبدل المصادر المُعتمدة بعَلاقات مُتعدّدة بين الخطابات الأدبية أو غيرها، من هُنا تحدثت

كريستيفا عن (فسيفساء النُّصُوص) فضلًا عن استلهام (الموسيقى/التشكيل/المسرح/السينما). من هُنا، يُمكن افتراض أنّ التناص ظاهرة عامة يجد فيها كل قارئ العَلاقات التي تُناسبه، حيث تتحدثُ جماعة بهزء عن السرقة بالسبق، وهذا يجعل كل البلاغيين ضالعين فيها، كما أنَّ إعطاءَ الأهمّية لمصادر دون غيرها دال على أيديولوجيا تيارات وأنماط اجتماعيا وعصور. من هُنا، كان على دراسة المصادر والتأويلات ألّا تستهدف وهم جرد نهائي للمرجعية، بل عليها كشف أنظمة المصادر المُهيمنة، كمقياس للتغيرات التاريخية والاجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

الشاهد؛ التكوينيَّة؛ التاريخ؛ المُحاكاة؛ التأثير؛ التناص؛ المعارضة؛ فقه اللُّغة.

Citation; Génétique (Critique); Histoire; Imitation; Influence; Intertextualité; Parodie; Pastiche; Philologie.

**المصادر:**


- **الأدب العربي في شمال إفريقيا**، مقالات نقدية وببليوغرافية وصفية (جماعة)، د. مهاجر، كمبريدج، 1982.
- رجاء عبد المنعم جبر، **في الأدب المقارن: دراسة في المصادر والتأثيرات**، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988.
- محمد عيد، **الرواية والاستشهاد باللُّغة**، عالم الكتب، القاهرة، 1976.
- CERQUIGLINI, B., *Eloge de la variante*, Paris, Seuil, 1989.
- DRAGONETTI, R., *Le mirage des sources*, Paris, Seuil, 1987.
- MARICHAL, R., «La Critique des textes», in: Samaran C. éd., *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.
- ZUMTHOR, P., «Erich Auerbach ou l'éloge de la philologie», *Littérature*, n°5, 1972.
- COLL., M., «Décoder le texte-Texte, reading and comprehension», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire, LXIX, v.3*, 1991.


## القوالب/المُستنسخات Stéréotype

ينتمي القالبُ أوّلَ وهلةٍ إلى مجال الطباعة في بداية القَرْن 19، للإشارة إلى مُستنسخ معدني بنتوءات. أمّا مجازيًّا فهو طريقة إعادة إنتاج لا هدف نهائيًّا له.

من ثمّ، تُحيلُ القوالب منذ بداية القَرْن 20 على المجال النفسي والاجتماعي، حيث تفرض نفسها على فكرة أو رأي يقبلان دون تأملهما لِيُتَداوَلا باستمرار وتكرار.

هكذا، يعرف القالبُ بافتقاده للأصالة ولكونه مُتقاسمًا وهو فكرة توافق تتماشى مع انتشار تمثيلاته الجماعية في المُسوَّدات الثقافية. من ثمّ، يخص كل أنماط الخطاب ومنها الأدب الذي لن يكون على ما هو عليه إلا بفضل الموروث البلاغي للفضاء المُشترك الذي يقتبسُ النماذج أكثر مما يصنعها باعتماد المُتخيل الاجتماعي.

لقد فرضت الفكرة والاصطلاح أنفسهما على أدب كانت خطيئته هي التوافق، بالالتجاء إلى الأفكار الجاهزة والطرائق المُجربة وأشكال التعبير

المصقولة، لذلك هاجم فلوبير في (معجم الأفكار الجاهزة) (1850) القوالب، لإخفائها أخلاق البورجوازية. من ثمَّ، نظر إلى القالب بريبةٍ في مشروعية انحراف قاعدته اللامفكر فيها لمُلازمته الضمني الثقافي.

من ثمّ، يبرزُ القالب في الفضاء المُشترك ومُستنسخ الأفكار الجاهزة، لامتلاكه خُصُوصية التقوقع.

فالقالب عند «ر. اموسي» (Amossy) مُسوَّدة معروفة سلفًا، وخُصُوصية كونه مُتعددًا في تقعيده، على خلاف مُستنسخ يدركه «ريفاتير»، وصورة أُسلوب مُستهلك جاهز التفكير يغير الديكور، فهو مارد في كل علامة لأننا نتكلم على ما هو مبثوث في اللُّغة بِوَصْفِه سقط متاع، في مثال: (إن دلّ هذا على شيء فإنما يدلّ على).

من ثمّ، فالقالبُ واقع مُتنقل لموقف عام مرفوض، بسبب مُحتواه الجامد والساذج والبليد والمعدي، فهو مُتهم دائمًا بمُمارسة تأثير سيّئ على الأرواح الضعيفة، وهو في جميع الحالات عار يُلقى على خطاب، يستعمله لتأسسه على مُعتقد، لعدم تدخله في مجال الحقيقي والمُبرهن، لكنه يكون المعنى المُشترك بحكم أنّه مُؤسَّسة لاقتحام الخطابات. إنّ الدراسات الأدبية التي لا تفصل بين القالب والمُستنسخ، تعترفُ بالأول بِوَصْفِه داعمًا للتمثيل الاجتماعي والتكوين الأيديولوجي لـ (شخصيات/ أنواع/أنماط) بِوَصْفِها نقاط اتكاء، والثاني يسجل أساسًا في سِياق نقدي للسوسيولوجيا والأيديولوجيا.

**التَّقاطُعات:**

الأنماط؛ النماذج؛ رواية الأطروحة؛ المشترك؛ المتداول؛ الرائج؛ العقائدي.
Doxa; Idéologie; Lieu commun; Topiques; Type.

**المصادر:**


- سمويل ليفن، **البِنْيات اللِّسانيَّة في الشِّعر**، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، حوار، البيضاء، 1989.
- صلاح فضل، **أساليب الشِّعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995.
- سعيد علّوش، **عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي**، دار الحداثة، البيضاء، 1987.
- AMOSSY, R., *Les idées reçus: sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- BLOY, L., *L'exégése des lieux communs (1902 et 1913)*, Paris, Gallimard, 1973.
- FLAUBERT, G., *Le dictionnaire des idées reçus* [1881, posth.], A. Hersch berg-Pierrot (éd.), Paris, Le Livre de poche, 1997.
- GOURMONT, R. de, *La Culture des idées* [1900], Paris, UGE, 10/18, 1983.
- HERSCHBERG-PIERROT, A., *Problématiques du cliché: sur Flaubert*, Poétique, sept. 1980, nº43.


## الاستراتيجيَّة Stratégie (litt)

تُشير (الاستراتيجيَّة) إلى أفعال مُنسّقة من أجل الحصول على خُلاصة مُحدّدة، والكلمة مُقتبسة من القاموس الحربي، وتستعمل في السوسيولوجيا للإشارة إلى الاختيارات والمُناورات التي يُحقّقها فاعل اجتماعي بوعي أو بلا وعي. فَفِي تطبيقها على الأدب مُساعدة على وصف وقائع داخلية لحقل أدبي خاص إذ يُسهم

أثر هذا المسار في الحركية الاجتماعية للكاتب، لإنجاز تحرير الأعمال.

وتُعتمد الاستراتيجيَّة لتعرّف أقدم فنون الكتابة، لأنّ النشاط الأدبي يشملُ نقد سير كبار الكتّاب، عبر الانتقادات أو التقريظات التي تنتهي إلى تصنيف الأعمال حسب مقياس قيمها.

فالكفاية وولوج النثر إلى الذاكرة الجماعية كانا الرهان الذي يُدركه الكُتّاب حسب استراتيجياتهم الفعّالة، لفرض أنفسهم حيث احتل الأدب مركز النظام الثقافي، لأنّنا ننتظرُ من الكُتّاب إملاء القواعد عبر إلمامهم اللُّغوي وتشفيرات التعبير، لأنّ رجلَ الأدب يستفيدُ من الاعتراف الاجتماعي الرسمي عبر الأكاديميات والنجاح الجماهيري. من ثمّ، كان النجاح في هذا المجال طريق ارتقاء عبر تنظيم سيرورة الكتاب مع **أوهام ضائعة** لبلزاك (1837)، وعبر الجوائز والامتيازات التي تظلّ قائمةً عبر مُقدّمات الأعمال والبِنْيات والنقود والصحافة المُتخصصة، مع ف. ديفوار في **مقدمة لدراسة استراتيجيَّة الأدب** (1912) بغية إثارة الإعجاب، لأنّ الكتابةَ هي إغراء أُسلوب، حتى إنّ الفنّ للفنّ لا يعني الحياد عن رمزية فرض الذات، لذلك فدراسة الاستراتيجيَّة الأدبية تكون إحدى العلائق القوية بين التاريخ وسوسيولوجيا عالم الكتاب وتحليل أنماط الكتابة.

**الاستراتيجيَّة:**

1. مُصطلحٌ مُقتبسٌ من نظرية اللّعب دخل إلى السيميائيَّة ليشمل حقلًا إشكاليًّا يُعدّ مُحيطه مُبهمًا.

2. يجب تمييز الاستراتيجيَّة الخطابية المُتعلقة بفاعل العبارة، بِوَصْفِها طريقةً لإنجاز خطاب يستهدف الاستراتيجيَّة السّردية لإقامة مُسوَّدات تُمكّن من توليد الخطابات.

3. تضمّ الاستراتيجيَّة السّردية برمجة بالمعنى الواسع للسردية المُعقّدة في تكوينها للموضوعات القيمية، بفضل فاعلين مُمثلين يتكفّلون بإنجاز برامج سردية مُلحقة.

**النَّقاطُعات:**

الإيتوس؛ الكاتب؛ الأدب؛ الشّعرية؛ البلاغة؛ المعارك؛ الخطة؛ المزايدة.
Ecrivain; Ethos; Littérature; Poétique; Rhétorique; Sociologie de la littérature.

**المصادر:**


- ميجان الرويلي، **سيادة الكتابة، نهاية الكتابة وموت اللفظ، موت المُؤلف**، النادي الأدبي، الرباط، 1996.
- عبد الملك مرتاض، **النص الأدبي من أين وإلى أين؟**، د. المطبوعات، الجزائر، 1983.
- سعيد جابر، **الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات**، د. المدارس، البيضاء، 2004.
- مطاع صفدي، **استراتيجيَّة التسمية**، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris, Fayard, 1992.
- SAPIRO, G., *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- VIALA, A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

**البِنيويَّة Structuralisme**

اتّجاه منهجي في النقد الأدبي، يعود بدء اصطلاحه إلى جاكبسون ويُعدّ مفهوم التعارض الثنائي من مفاهيمه الأساسيَّة نحو (جيد/ رديء) (مُضيء/ مُعتم) بِوَصْفِه تشكيلًا أساسيًّا لأي لُغة، استثمره النقد وسيلةً لفكّ شفرة النُّصُوص وإيضاح الأبنية العامة، في مُحاولة لشرح الظروف الموضوعية لتشكيل العَلاقات...

هاجمها دريدا وبارت ليؤول بهما الأمر إلى ما بعد البِنيويَّة تشكيكًا في البناء الثابت والكلي للعَلاقات اللّغوية. وهي بذلك تختزلُ قضايا كيفية لتكوين الذات كما أنها تُعاني صعوبة في التوافق مع حقيقة التغيير.

فإذا كان المعنى يتحدّدُ على وَفْق الأبنية الصارمة فكيف يكون التاريخ مُمكنًا؟

إنها وليدة صراع عدد من التيّارات الشكلانية الروسية والبراغية والأنثروبولوجيَّة واللِّسانيَّة، وكلها وجدت مصدرها في أعمال دو سُوسير.

من ثمّ، تدّعي البِنيويَّةُ طريقةً علميةً تعتمد نظرية العلامة والدّلالة في منهج استبدالي لدراسة العَلاقات الثابتة نسبيًّا. وحين تتّخذُ الأدب موضوعًا لها، فهي تستهدف تعدّد الأعمال الواقعية، لا بِنْيات الفكر والبِنْيات السردية والأدبية؛ أي: ما يجعل عملًا ما عملًا أدبيًّا.

وفي ما بين عامَي 1910 و1920 طوّر الشكلانيون ر. جاكبسون/ ي. تينيانوف/ ب. إيخنباوم/ ف. شكلوفسكي عبر رد فعل ضد الرمزيين، نظرية (الأدبية) تأسيسًا على إدراك الشكل، لأنّ العملَ عندَهم مُهدّد بالرتابة والابتذال، لهذا تستمدّ الأدبية قدرتها من إبداع المُفاجأة وتنشيط الإدراك الجمالي، بوضع الخطوط الشكلية بِوَصْفِها خطاطة، بحيث إنّ تطور الأدب يعتمدُ تلاحق الأعمال والمدارس، ويظهر بِوَصْفِه إبداعًا ذاتيًّا دائمًا للأشكال الجديدة.

ونظرًا إلى طبيعة الأدب اللُّغوية، ورثت البِنيويَّةُ من الحركات السابقة التركيز على المظهر الدينامي للبِنْية، لكن هذا المظهرَ الصوتي سرعان ما تخلي عنه بتأثير «سُوسير» و«ستراوس».

**البِنْيوية:**

1. نظرية تصف البِنْيات.

2. مُصطلح قليلُ الإجرائيَّة نظرًا لاتساعه وهو أيديولوجي أساسًا، ويسمحُ بتجميعات غالبًا ما تكون زائغة في حقل البحث.

3. البِنْيوية المنهجيَّة نظرية تكون البِنْية بموجبها عَلاقات تُطبق على الموضوع الذي يجعلها واضحة.

4. يستهدفُ العمل البِنْيوي تأسيس تاريخ للبِنْيات المُدركة كتاريخ للتحولات.

5. يَعدّ «دريدا» النظريات البنْيوية تضمينات ميتافيزيقية غير مُعلنة تقنع فقد الصوت الأصلي.

**البِنْية:**

1. نظام تحويلي يشتملُ على قوانين، ويغتني عبر لُعبة تحولاته دون أن تتجاوز هذه التحوّلات حدوده أو تلتجئ إلى عناصر خارجيَّة.

2. تشتملُ البِنْية على ثلاثة طوابع هي (الكلية/ التحول/ التعديل الذاتي).

3. البِنْية مفهومٌ تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرائق استيعابها.

**البنْينة:**

1. طريقة تحليل سيميائيَّة تقومُ باختزال الطبقات وتقريب المقولات.

2. تنطلقُ البنْينة من مُسلمة امتلاك العالم السيميائي لبنْية.

وتتطلّبُ البنْينة إقامة مُسبقة لمُستويات تحليل مُنسجمة تقبل تداخل العناصر المُبَنْينة والمُصطلحات ذات العَلاقات المنطقية.

**البِنْية السطحية:**

1. تختارُ البِنْية السطحية حدسيًّا بحسب التغيير الذي يطرح نفسه بِوَصْفِه مُعطًى لا يمنح أكثر من سطحه الذي يفرز تنظيمًا يُساعد على تفسير التمفصلات السطحية الظاهرة.

2. مفهوم السطح لا يبعثُ على الاطمئنان بل يدفع إلى الخلط أحيانًا.

3. تستعملُ السّيميائيَّة مُصطلحي العمق والسطح بالمعنى النسبي للإشارة إلى درجة تقدّم المسافة السردية التي تنطلقُ من البِنْيات الأولية للدّلالة على إنتاج تعبيرها.

4. تُحدّد البِنْية السطحية في علاقتها بالبِنْية العميقة.

**البِنْية العميقة:**

1. تُعارض البِنْية العميقة البِنْية السطحية كما يُلاحظ ارتباط الأُولى بمفهوم أيديولوجي يُحيلُ على سيكولوجيَّة الأعماق، ويقتربُ معناها بذلك من معنى الشرعيَّة.

2. تندرجُ البِنْية العميقة في دلالية تفترضه ميزة ما، للدّلالة و/أو صعوبة تقصّيها، مع الرضا بوجود مُستويات مُختلفة للدّلالة.

3. يدخل الاستعمال السيميائي لثنائيَّة: (البِنْية العميقة والبِنْية السطحية) في مبدأ تعدّد المعاني.

4. مفهومُ العمق مفهوم نسبي، لأنّه ما من توليد خطابي إلّا ويحيلُ على أكثر اللحظات عمقًا.

**البِنْية الدالة الشاملة:**

1. يرى غولدمان أنّ كل حدث إنساني -ومنه الأدبي- يدخل في عدد

من البِنْيات الدّالة الشاملة، حيث يسمحُ توضيحها بمَعْرفة الطبيعة والدّلالة الموضوعية.

2. تكاد البِنْيةُ الدّالة الشاملة تكون مُرادفًا لاصطلاح رؤية العالم في هذا السِّياق.

**التباين:**

1. تمايز الأشياء بضدها.

2. التباين اصطلاحٌ تشكيليّ يعني تباين الألوان وبقع الضوء والظل في (الصورة/ اللوحة/ التمثال).

3. التباينُ في الأدب يدلّ على اشتمال الموقف على حالات مُتعارضة، تؤدّي إلى مُغايرة تُحدد أبعاد الصراع الدرامي.

4. التباين هو كذلك أحدُ قوانين الترابط الأساسيَّة، وحالة موضوعين مُتساويين في الذِّهْن.

**ما بعد البنْيوية: Pot Structuralisme**

حركة طغت على النقد الأدبي والدراسات الثقافية وحقول مُتعددة، جاءت ردَّ فعل لبنْيوية خمسينيات القَرْن السابق وستينيّاته في تبنّي منطق داخلي لمعنى يُحقّق حلم علم موحد وعلامات موحدة تفهم أنواع الأساطير كافة وظواهر ثقافية داخل نطاق نظرية تكتفي بقدر يسير من المفاهيم.

لكن النزعةَ المُضادة للتمركز في الذات الظاهراتية والوجودية ترى أنّه لا وجود لفاصلٍ بين النصّ وتفسيره واللُّغة وما وراءها، وتؤمنُ بتخيّل ذات قيد التشكل انطلاقًا من أنّ الحقيقة مصالح تتبنّى رغبة حيازة قوة وتعزيز وهم الحرية والاختيار والتعدّدية، حيث تتخلّى عن الفصل بين الخطاب الخيالي لسرديات الرواية وغيره من أنواع سرد الماضي أو الحاضر، تجلّى هذا في ما بعد حداثة ج. بودريار الذي يفضح زيف وسائل الاتصال الجماهيري بوجود واقع خلف ظواهر الأشياء، لتظل دعاوى ما بعد البنْيوية تتحدّى خضوعها لفحص دقيق، لخلافات بين مُختلف مشارب مُفكّريها واتجاهاتها.

**التَّقاطُعات:**

الشكلانية؛ اللّسانيات؛ الأدب؛ النقد الجديد؛ العلامة؛ النَّسَق؛ البِنْية.
Formalistes; Linguistique; Littérarité; Nouvelle critique; Signe; Système.

**المصادر:**


- أديث كريزويل، **عصر البِنيويَّة**، تر: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985.
- جان ماري أوزياس وآخرون، **البِنيويَّة**، تر: ميخائيل فحول، وزارة الثقافة، دمشق، 1972.
- ليونارد جاكسون، **بؤس البِنيويَّة الأدب والنظرية البِنيويَّة**، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 2001.
- عبد السلام المسدي، **قضية البِنيويَّة**، دار أمية، 1991.
- CULLER, J., *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- DION, R., *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac (Québec), Balzac, 1993.

- DOSSE, F., *Histoire du structuralisme, Paris, LA Découverte, 1991 (t.1 à et 1992 t.2 à-PAVEL T.), Le mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1988.
- TODOROV, T., *Qu'est-ce que le structuralisme*? Poétique, Paris, Seuil, 1968.

## الأُسلوبية Stylistique

يُعدّ الأُسلوب ظلال معانٍ. وهو يتداخل ووسائل التعبير المُختلفة، لهذا يحفل بأحكام قيمية وجمالية، موحيًا بارتباطات مُتعددة بعناصر وقواعد شفرات سيميائيَّة.

يُقابل الأُسلوب مفهومًا قديمًا يخدم كتابة على لوحات شمع، فالأُسلوب بذلك يشتمل على فكرة ترك الطابع، لكن أُسلوب المُعاصرين مع بارت في (درجة الصفر) (1953) يجعل الأُسلوب طابع المُسوَّدات الأساسيَّة المُشتركة لجماعة وشفرة ونوع. أما التقليديَّة فتربط فكرة الأُسلوب بمجال البلاغة، وهو ما يكون وضعًا قويًّا ودقيقًا ومحدودًا.

من ثمّ، نجدُ أنّ الأُسلوبَ يرتبط بقضية مُستويات لا تنفصل عن قضية الأنواع؛ إذ منذ القديم ونحن نُميز تراتبية مُستويات التعبير التي تُعدّ مُستويات لُغة تتحدّد بانتقاء بعض المُصطلحات وبعض صيغ الجمل، وهو ما يعطينا ثلاثية: (مُتَدَنٍ/ عالٍ/ وسيطٍ)، لمجموع يتوزع إلى أنماط (شعبي/ سافل/ بسيط/ وسيط/ ضعيف/ عال/ متسام).

وهو ما يُلاحظُ في تاريخ الآداب إلى حدود القَرْن 18. من ثمّ، علينا تمييز الأُسلوبية، أي: إحداث مفاهيم الأُسلوب، إذ يُمكن تعريفها بأنها درس جامعي أُسِّسَ عام (1905) مع س. بالي وكذلك يُمكنُ تعريفها بأنها مُمارسة. وهذا التأكيد الأساسي يُعدّ أُطروحةً تعودُ إلى الحيطة؛ إذ يُمكننا بالطبع عدُّها درسًا ونظرية تركز على أحداث الأُسلوب، مع أنه من المُلائم استعراض مفاهيم الأُسلوب الذي يُقدّم الأُسلوبية.

لقد عرفت الأُسلوبية تناسخات مُتعدّدة عبر القرون، بتكوينها جدّة ومُعاصرة في الدراسات الأدبية، وكذلك عرفت تصنيفًا مُتقدمًا مع ازدهار علوم اللُّغة التي أخذت على عاتقها جزءًا من موضوعاتها، لتكون كذلك قائمة تمارين في تكوين الآداب وتعليمها في الجامعات الغربية، كما تكون كذلك قائمة تمارين في تكوين تعليم مع تجدّد العلوم الإنسانية.

من هُنا، تطرح أسئلة عن عَلاقة الأُسلوبية بالنقد الأدبي إذ إنها تعمل بِوَصْفِها درسًا ثانويًّا يُسْهِمُ في فقه لُغة عبر إسناد نُصُوص تكون إشكالية، كما تستهدف طبع الأثر الخاص لطريقة كتابة فردية وأصلية لأُسلوب كاتب في مُلامسة القيم الأدبية الأساسيَّة، لأنَّ أصالةَ كاتب تظهر في الغالب عبر الشكل والطريقة، أي: عبر الأُسلوب. وهذا المجال الواسع هو كذلك إمبراطورية (دراسات الأُسلوب)

(1970) مع ليوسبيتزر. وإذا كانت هذه الدراسات تبلغُ أحيانًا الحدس بالخطوط الجوهرية لكاتب، فإنّها تختزل موضوع التحليل في اختيارات أحيانًا، وفي تنضيد الكلمات وبعض أنماط الصور. فالتضمينُ النظري لهذه المُمارسات يشي بوجود عَلاقة قرابة شاملة بين الأُسلوبية والأدب، وهو وضعٌ نادرًا ما نَعيهِ وهو غير بديهيٍّ ولا أكيد. ويظهرُ من المُناسب، ربما بسبب هذا الإحراج النظري، إمكان توسيع الأُسلوبية إلى مجالٍ آخر أكثر قدمًا خاصٍّ بإمبراطورية البلاغة؛ إذ نوسع بذلك تحليل المُكونات إلى مجموع طرائق التهيؤ والتركيب إلى الكناية والفعل والمُسوَّدات الحجاجيَّة، وهو شيء كبير وقديم، إلا أنَّ التقدمَ يفترضُ أحيانًا اعتبار التقليد التوضيحي، وفي الوقت نفسه تنوير العَلاقة بالأدب أو انحسارها لانْدماجه في تاريخ واسع، وكذا لإدخاله في مجموع الخطابات.

وهذا المنظور المُزدوج الذي يُحدّد برنامج عمل عام لا يكفي للإحاطة بالمُقاولة الأُسلوبية اليوم. والحقّ أنّ افتراض الربط بعلوم اللُّغة تمّ منذ الشكلانية، إذ إنّ الأُسلوبية تُعدّ جُزءًا مُهمًا من الدراسات الأدبية بل من علوم اللُّغة التي تُحدّد للأُسلوبية مخزونًا أداتيًّا ومنهجيًّا في أعمال «بنفينيست» كخطاب.

ذلك أنّ لسانيات أفعال الكلام والتداولية تكون إشكالية أُخرى لمُساءلة الأُسلوبية بشأن سلوكها التعبيري ومُحادثاتها وتحليل خطاباتها من وِجهة نظر سوسيو-لسانيَّة، لإبراز التضمينات العامة والأيديولوجيَّة، إلى حَدّ أنّها تُعدّ فرعًا من تحليل الخطاب في اللِّسانيات النصية. وأخيرًا، فإنّ السيميائيَّة هي الأكثر إسهامًا في تشكيل الأُسلوبية الفعالة والمُعاصرة في (سيميائيَّة السرد/ النظريات الوصفية/ شعرية الأنواع وأنماط النُّصُوص) من ثمّ، يُمكنُ الإلمام بالأُسلوبية من هذا المنظور بِوَصْفِها الخطابية الكبرى. وكذلك يُمكنُ الإلمام من وِجهة الخطابية الصغرى بدراسة مُكوناتها الأولية لمُستويات اللُّغة كأُسلوبية (سلاسل/ أفعال/ موضوعات).

إنّها برنامج يُمكن نعته بالسيميائيَّة الأُسلوبية التي تهتمّ بالمُمارسات الخطابية لنظام الفنّ ودرجة الأدبية الخاصة بالتقويم والتداخل السيميائي والعبور السيميائي، لتنفتح الأُسلوبية على التحليل الاجتماعي.

**الأُسلوبية:**

1. درس موضوعه دراسة الأساليب وميزات التعبير اللّغوية.

2. تُعدّ الأُسلوبية التي لم تتوصل إلى توضيح موضوعها درسًا مشلولًا، إذ يتوزع حقل الدراسة بين (اللِّسانيات التعبيرية/ البلاغة/ الشاعرية السيميائيَّة السردية/ الدلالة).

3. الصياغة الأُسلوبية بناء عقلي يتوفر على غاية.

**الأُسلوب:**

1. يُحيلُ الأُسلوب ضمنيًّا على مفهوم يُعارض بموجبه الاستعمال الفردي والإبداعي للتشفير بِوَضْفِه وظيفة اجتماعية.

2. مفهومُ الأُسلوب عُدّ مثاليًّا، وهذا حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالته.

3. الأُسلوب طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بالكلمات والتراكيب.

4. الأُسلوب، عند «بارت»، لُغة استكفائيَّة تغوصُ في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب.

**الجرد الأُسلوبي:**

1. دراسة تحليل الأثر الأدبي تحليلًا إحصائيًّا باعتماد عناصر أُسلوب التأليف التي تخضعُ لأنماط (قياسية/ تكرار الكلمات/ الجُمل/ الشذوذ عن النظام المألوف/ طول الجُمل وقصرها/ تلاحق كلمات/ جُمل دالّة ومتتابعة).

2. الجرد الأُسلوبي دراسة إحصائيَّة تستعملُ الكومبيوتر في بلوغ أهدافها.

**التَّقاطُعات:**

الكتابة؛ الأُسلوب؛ البلاغة؛ الأنواع؛ اللُّغة؛ الشّعرية؛ القيم؛ الأصالة؛ الأدب؛ الخطاب.

Ecriture; Genres littéraires; Herméneutique; Langue Française (Histoire de la); Littérarité; Originalité; Poétique; Registres; Rhétorique; Stylistique; Valeurs.

Discours; Figure; Langue; Originalité; Sémiotique; Style.

**المصادر:**


- غراهام هاف، **الأُسلوب والأُسلوبية**، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
- صلاح فضل، **علم الأُسلوب**، النادي الأدبي، جدة، 1988.
- صلاح فضل، **أساليب الشّعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995.
- مصطفى ناصف، **اللُّغة بين البلاغة والأُسلوبية**، النادي الأدبي، جدة، 1989.
- عبد السلام المسدي، **الأُسلوبية والأُسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977.
- CAHNÉ, P. et MOLINIE, G. (éd.), *qu'est-ce que le style*?, Paris, PUF, 1994.
- COMBE, D., *La pensée et le style*, Paris, Editions universitaires, 1991.
- GRANGER G., *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob 1988.
- MOLINIÉ, G., *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997; Essais de sémiolostylistique, PUF, Paris, 1998.
- FREDEREIC, M., *La stylistique française en mutation*, Bruxelles, ERLLF, 1997
- FROMILHAGUE, C, et SANCIER-CHATEAU, *introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996.
- GENETTE G., *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- HERSCHBERG-PIERROT, A., *Stylistique* de la prose, Paris, Belin, 1993.
- KLINKENBERG, J.M., *Le sens rhétorique*, Toronto-Bruxelles, GRAF-Les Eperonniers, 1990.


## السمو الرفيع Sublime

يرتبط السمو بارتباط المَعْرفة بالعقل. واستخدام القدرات الجمالية من خلال نَمُوذَجين (ديناميكي ورياضي) يرتبطان بالضخامة والقوة، أي:

بالأحجام غير المُستوعبة. اقتصاد المنطق واستحضار عملية تخيل تصوغ شكل مداركنا بالعالم. لذلك يرى كانط أنّ اللحظة السامية تكْمن في العقل الإنساني وتلمسها في أفكارنا وحدها التي تُقر بالعجز والمحدوديّة أمام عظمة الطبيعة لهذا يُساعد السامي على استقلال عن الطبيعة للحفاظ على إنسانيتنا، وسيلةً لترقية الخيال الإنساني وتعويض شعور الأسى والعجز عن مواجهة الطبيعة. لهذا نكتسي شعورًا بالبهجة، نتناغم فيه مع الأفكار، كتصوُّر ثقافي ووسيلة لتفسير وإيضاح نزعات المابعد...

ظهر الاصطلاحُ في لُغة العصر الوسيط للإشارة إلى عملية تقومُ على تحويل المعادن، استُعملت في القَرْن 15 بطريقةٍ عامةٍ للإشارة إلى ما هو رفيع وإلى رفعة معجب الناس والأشياء. وفي أدب القَرْن 17 عُد تأمّلًا للأُسلوب البطولي، ليتحول إلى جمالية وقِيَم رفيعة مع بوالو في (دراسة الرفعة) (1674)، وهي صفة تعود إلى بلاغيّي اليونان وإلى موقف مُضاد لأفكار شيشرون و«كونتليان»، عن الأُسلوب الرفيع كحصيلة طرق وأرواح كبيرة، تتجاوزُ تقنيات الأُسلوب لمُناقشة مفهوم جمال يعبر البلاغة نحو شعرية الأنواع الكبرى، لأنَّ الرفيعَ يتجاوزُ العادي نحو العجائبي ولحظة المابعد، فهو دينامية ضد المُحدثين مع الإنكليزي بورك في (أبحاث فلسفية عن أُصول أفكار الجميل والرفيع) (1757) والألماني ماندیلسوهن في (الرفيع والساذج في الفنون الجميلة) (1776) ويلحق بهما فولتير/دي بوا/ ديدرو/روسو عن إحساس جميل بموضوع كامل في قطيعة الرفيع مع الأنماط المُستعلة، ليجد مع كانط (تحليل الرفيع وجمالية التعالي) الذي يؤسس لنقد الحكم (1790) من وِجهة فلسفية، ليستلهمَ الأدب ذلك مع رومانسية ترى الرفيع مُكونًا للبطل الإشكالي، مُمهدًا لحكم السّورياليّين باكتشاف رفيع يتموضع وراء المظاهر والمُصادفات الموضوعية للحياة.

من ثمّ، كان الرفيعُ في حد ذاته مفهومًا إشكاليًّا، بِوَصْفِه تمييزًا بين الجميل والرفيع بِوَصْفِه مركز تحليل كلاسيكي، استثمر مفاهيم النوع والشفرة، بعيدًا عن كل تقعيد، مع تطور عبر العصور والثقافات؛ فهو نسبي بذلك وعالمي؛ أي: مطلق، لهذا ارتبطت به سجلات (الغنائي/الملحمي/التراجيدي).

من ثمّ، تُعدّ أنماطُ الرفيع مُحركة لإبداع يرتبطُ بأثر إعجاب (لا أدري ما هو)، وإلى ما نسعى إلى تقويمه ثقافيًّا، يُفاجئنا ويُبهرنا ويقودنا إلى قضية أنثروبولوجيَّة، لإثارته انفعالات تتجاوز الأنماط الثقافية المكشوف عنها اجتماعيًّا.

**التَّقاطُعات:**

الجمالية؛ الكلاسيكية؛ السجل؛ البلاغة؛ الأُسلوب؛ التراجيديا.

Classicisme; Esthétique; je ne sais quoi; Registres; Rhétorique; Style; Tragique.

المصادر:
- بول ديفيز، **كيف تبنى آلة زمن؟**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- وليم جيمس، **معنى الحقيقة**، تر: أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- دافيد دويتس، **نسيج الحقيقة**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- FOUMAROLI, M., *Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du Traité du Sublime aux XVIe et XVIIe siècles*, RHLF, 1986, nº1, p.33-51.
- GOYET, F., «*Le pseudo-sublime de Longin*, Etudes Littéraires, 3, Québec, 1991-1992, 24.
- PEYRACHE-LEBORGNE, D., *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme, Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo*, Paris, Champion, 1997.

## موضوع Sujet

يهتمّ الأدبُ بمفهومي الاصطلاح خارج النحوية، فالموضوع مادة عمل، ويُعالج المعنى المُشترك العام في (الحبكة/ الشخصيات/ العصر/ الفضاء) بِوَصْفِها روافد عمل. ويُحيلُ كذلك على مفاهيم الموضوعات (المرجع/ المُحاكاة/ الفضاء المُشترك) كما أنّه يُحيلُ على فردية طريقة الإبداع. وقد ظهر عامَ (1970) في إطار تأمّل مكانة موضوع الكتابة ومُساءلتها، حيث لا يخص الكاتب بل يتعداه إلى الاستلهام المعجميّ لموضوع نظرية النصّ. ومع مفهوم اللّسانيات لموضوع الملفوظ وموضوع التعبير والسيميائيَّة السردية والخطابية، يتقدم تعريف الموضوع بِوَصْفِه فاعلًا ولحظة تحليل أدبي.

وبذلك، كان موضوعُ الموضوع هو العثور على قول يرتبطُ بالبلاغة عبر إبداع يعدّ مجال فنّ خطاب يرتبط ببحث لا بالإبداع وحده فقط، لأنّ الأفكار وحجج الموقف الخارجي هي الكلام (المؤيِّد أو المعارِض) في خطاب الخطيب، إذ لا يتعلّق الأمرُ بإقناع الجمهور بل بإثارته. وزيادةً على المنطق العقلاني، يتدخل المنطقُ النفسي في توزع بين النحو والمنطق. لهذا، نجد في شعرية أرسطو أنّ الموضوع الذي ليس مقياس النوع يحيل على التاريخ، وهو سبب المُحاكاة بِوَصْفِها مُسوّدة فعل الشاعر.

ومع الكلاسيكية أصبح الموضوع رابطًا بين نمط الحبكة ونمط الشخصيات، ومع الرومانسية يتحوّل الإبداع إلى فضاء تخيل وتجربة، فالرومانسية ليست في اختيار الموضوعات ولا في الحقيقة المضبوطة، بل في طريقة الإحساس مع بودلير (1846)، إذ لا يوجد موضوع جميل أو قبيح عند فلوبير لأنّ الكتابةَ تُعطي العمل موضوعًا بِوَصْفِه خلاصة شكلية في رواية تعبر من كتابة مُغامرة عند ريكاردو، بِوَصْفِها أزمة موضوع. من ثمّ، تطور تأمل يضع قضية الكاتب في تاريخ فلسفة الموضوع التي تخضعه للُّغة

مقترنًا بنظريّة النصّ، حيث إنّ الموضوعَ الفردي والجماعي يوجد إيهام التقليد أو التعبير. من هنا، يُعلن موت الكاتب وطرح قضية الموضوع ضمانةً للمعنى، لأنّ وجودَ الإنسان هو وجود موضوع مُتنقل باستمرار عبر حضور وغياب لا واع.

لذلك عَدَّت السيميائيات منذ عام (1960) الموضوع فاعلًا (لإرادة/ سلطة/ مَعْرفة) تُطبق على الأدب، لأنّ غريماس يجعلُ الشخصية قوةً فاعلة عبر مُسوَّدة فاعلة، حيث يُحدّد الموضوع عبر تقصيه مُحتلًا مكانة بطل دينامي في التاريخ. أما السيميائيَّة الخطابية لـ ج.س. كوكي فتستهدف فاعل الموضوع، لإعطاء اللاموضوع (المحروم من الإرادة) مكانةً.

فالقضية الفلسفية للموضوع تُعدّ إشكالية في حد ذاتها، لأنّ الموضوعَ الإبداعي يأخذُ في التأمل النقدي المكان الذي افتقده موضوع العمل.

وعدَّ الموضوع بِوَصْفِه مادّة عبر عَلاقات العمل بالعالم موضوعًا (جيدًا/ سيئًا/ مقبولًا/ ضعيفًا/ خطيرًا/ مُمتعًا)، فقد كان مونتين يردد (أنا مادة كتبي). أما النقدُ الموضوعاتي لريتشار، فيجد أن الموضوع يختلفُ عن الموضوع، لأنّ حمولته الأساسيَّة تناصية محدودة في مجموع العمل الذي يُنتجه كاتب، لكن إحالة الموضوع في الأدب العام على قائمة الحوافز التي يُعالجها كل عمل بطريقة فردية، هي ما يقتربُ بمعناه من الموضوع.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ السيرة؛ الإبداع؛ الإيتوس؛ الظاهراتية؛ البلاغة؛ التاريخ؛ الموضوع.
Auteur; Biographie; Création littéraire; Ethos; Historiographie; Phénoménologie; Rhétorique.

المصادر:


- فريد الزاهي، **النص والجسد والتأويل**، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2003.
- عبد الفتاح كليطو، **الغائب، دراسة في مقامات الحريري**، البيضاء، 1987.
- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.
- BÉNICHOU, P., *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- COQUET J.-C., *La Quête du sens: le langage en question*, Paris, PUF, 1997.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence: rhétorique et «les littéraria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique [1980]*, Albin Michel, 1994.
- LACAN, J., «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien» (1960), *Ecrits* II, Points-Seuil, 1971.
- PIEGAY-GROS, N., «La mort du sujet: impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique», *Littérature*, nº98, 1995, p.84-96.


## السّوريالية Surréalisme

حركة طليعية أدبية وفنية ولدت بعد الحرب العالمية الأُولى وظلّت إلى حدود الستينيات، جمعت كتّابًا وفنانين راغبين في القطيعة مع العقلانية التي عُدَّت اختزالية، لذلك انساقوا وراء

تحرير الحياة الروحية والإلمام بعجيب الحياة اليومية.

لهذا، كانت حركتهم ردّ فعل لآلام ما بعد الحرب على نحو ما نجده عند بروتون/ أراغون/ سوبولت/ اليارد، القريبة من فاليري وأبولينير الذي أوجد التسمية عامَ (1917) في إحدى دراساته. وقد انضمّت الحركة إلى (دادائيَّة) ت. تزارا لتقطع معها عامَ (1923)، وكان أول بيانها عامَ (1924) لتحتضنَ اللاوعي الفرويدي والدعوة إلى كتابة آلية عبر الحقل المغناطيسي لبروتون (1919) و(الخطوات المفقودة) (1927) لناجا، ثم البيان الثاني لتختفي مع موت بروتون (1966).

**التَّقاطُعات:**

الطليعة الأدبية؛ البيان؛ التشكيل؛ السياسة؛ الخيال؛ المزايدة؛ الفانتاستيك؛ التلاعب.
Automatisme; Avant-garde; Manifeste; Peinture; Politique.

**المصادر:**


- أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، بيروت، 1999.
- نورثروب فراي، **الخيال الأدبي**، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- علي آيت أوشان، **التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2004.
- عبد الباسط الكراري، **دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال**، اتحاد الكُتّاب، المغرب، 2004.
- آلكية فرديان، **فلسفة السريالية**، تر: وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، 1978.
- ABASTADO, C., *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.
- BANIER, N., *Sociologie du surréalisme*, 1924-1929, Paris, La Dispute, 1999.
- NADEAU, M., *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, [1945], 1984.
- PASSERON, R. et BIRO, A., *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris PUF, 1982.
- COLL., M., *«Surréalismes de Belgique», Textyles*, 8, 1991.


## الرمزية Symbolisme

تقدّم بالمعنى الواسع طريقة حساسة لشيء غائب أو مُجرَّد. وبذلك تندرجُ في التقليد (الثقافي/ الديني/ السياسي) للأدب، وهي حركة شعرية تجمعُ كتابًا يدينون لفيرلان ومالارميه، في نهاية القَرْن 19، بِوَصْفِها مثالية لظواهر محسوسة يُعبر عنها بالرمز ربطًا للفكرة بالعالم. وبذلك، تندرجُ في فلسفة المثاليّ الألماني شوبنهاور، كما تحيلُ على بودلير ورامبو ولوتريامون.

**الرمز:**

1. مُصطلح مُتعدّدُ السّمات غير مُستقر، إذ يستحيلُ رسم كل مُفارقات معناه.

2. عَلاقة تحيلُ على موضوع تسجله طبقًا لقانون ما.

3. الرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء.

**اللارمزية:**

1. عدم قُدرة النقد القديم على إدراك شمولية معنى العمل الأدبي، وذلك لتعلقه المُطلق بصلاحية المُسلّم به.

2. يعودُ الأصل اللارمزي إلى مُعجمَ الأعراض المرضية للُّغة.

3. تنفي اللارمزية الرمزية دون أن تتخلّصَ منها.

**المرمُوزة:**

1. سرد أو تمثيل مجازي يُعبر عنه لُغة أو تصويرًا.

2. تسترجعُ كلمة المرمُوزة دلالتها في النُّصُوص البلاغية القديمة، لتدلّ على المعنيين الحرفي والروحي معًا.

3. تُطلق القصة المرمُوزة على قصة تحمل في تضاعيفها معنى أخلاقيًّا أو دينيًّا في الغالب، مثال ذلك: (رسالة الغفران/الكوميديا الإلهية).

**التَّقاطُعات:**

الشعار؛ الأُسطورة؛ الرمزية؛ التقهقر؛ الطبيعة؛ البرناسية؛ الشِّعر.

Allégorie; Anthropologie; Archétype; Embléme; Hermétisme; Mythe; Occultisme; Symbolisme.

Décadence; Naturalisme; Parnasse; Poésie; Symbole; Vers; Versification.

**المصادر:**


- إبراهيم محمد تركي، **فلسفة الموت عند الصوفية**، دار الوفاء، الإسكندرية 2003.
- كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- كارل غوستاف يونغ، **الإنسان ورموزه**، تر: سمير علي، وزارة الثقافة، بغداد، 1984.
- DECHARNEUX, B. et NEFONTAINE, L., *Le symbole*, PUF, 1998.
- DURAND, G., *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.
- PEYRE, H., *Qu'est-ce que le symbolisme?*, PUF, 1974.
- SPERBER, D., *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.
- TODOROV, T., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- DECAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française*, 1895-1914, Privat, 1960.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.
- PAQUE, J., *Le symbolisme belge*, Labor, 1989.
- PONTON, R., «Le champ Littéraire en France, 1865-1905», Thèse inédite, Paris, EHESS, 1977.


## التركيب Syntaxe

قواعد تحديد أساليب وضع الكلمات في الجمل الجيدة الصياغة، وهي كفاية لُغوية مُشتركة تتجاوزُ الفروق الاجتماعية والثقافية.

1. يؤدّي التركيبُ السردي والتركيبُ الوظيفي إلى تنويع الخطاب الأدبي بتشديدهما على طابعٍ مُعيَّنٍ.

2. التركيب هيكلٌ ضروري لكل نص أدبي.

3. يُعارض التركيب التحليل، ويعني المُصطلح في عرف هلمسليف الطرائق التي تُعبر بِوَصْفِها جزءًا مكوّنًا لوحدة تراتبية مُتفوقة.

**التركيب الجوهري:**

**Syntaxe fondamentale**

1. يكونُ الاصطلاح إلى جانب السيميائيَّة الجوهرية المُستوى العميق للنحو السيميائي والسردي، إذ من المفروض فيه أن يأخذَ في الاعتبار

الإنتاج والسير العادي والإلمام بالتنظيم الخطابي.

2. العمليات التركيبية الجوهرية التي يُطلقُ عليها اسم التحويلية تتوزع إلى النفي والتأكيد، وينتج الأول المُصطلحات المتناقضة ويجمع الثاني الاختلاف.

**المظهر التركيبي: Aspect Syntaxique**

1. أول مظهر من مظاهر سيميائيَّة القصة، ويعني ترتيب الوحدات الوظيفية فيما بينها وكذا تبادل عَلاقاتها.

2. المظهرُ التركيبي تعديل يُقابله المظهر الدلالي لـ «البطل الذي يُسافر»، أما المظهر الشفوي في السرد فهو ضمير المُتكلم لـ «أنطلق مسافرًا».

**التركيب الهندي: Composition indienne**

1. يقومُ على ترتيب الحكاية المروية الواحدة بعد الأُخرى.

2. يرى شكلوفسكي في التركيب الهندي ترتيبًا لشخصيات الحكايات.

3. في التركيب الهندي إشارة إلى نوع من التركيب الحكائي الهندي.

ويُطلقُ على التركيب كذلك اسم بناء الجملة وهو مبحث خاص بالقواعد لتحديد أساليب تنظيم الكلمات وترتيبها في لغة ما. من ثمّ، يكفل اتباع القواعد الحصول على صياغةٍ جيدة، ولا سيّما أنّ كل البشر يتمتّعون بكفاية لغويةٍ مشتركة تتجاوز الاختلافات الثقافية والاجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

التركيب؛ الصيغة؛ بناء الجملة؛ اللّسانيات؛ الأُسلوبية؛ السرد.

Syntaxe fondamental; Narration; Stylistique; linguistique.

**المصادر:**

محمد بلبول، **بِنْية الكلمة في اللُّغة العربية**، فكر، الرباط، 2008.

- CHOMSKY, N., *Essais sur la forme et le sens*, (éd.) Seuil, 1980.
- CHOMSKY, N., *Structure syntaxiques*, (éd.) Seuil, 1981.
- CHOMSKY, N., *Aspects de la théorie syntaxique*, (éd.) Seuil, 1982.

## النَّسَق Système

يُشيرُ مفهومُ الاصطلاح في اللُّغة العلمية إلى تكوين نظرية تعبر عن مُؤلف ومجموع اقتراحات ومبادئ وخُلاصات يصدر بعضها عن بعض.

وجاء مفهوم (النَّسَق) مع غاليني/ ديكارت/ نيوتن لتمثيل العالم بطريقة عقلانية، ليؤكد وضوحَ قواعده خلافًا للميتافيزيقا والقِيَم العقائدية. ومنه كانت النقلة إلى مجال السياسة منذ القَرْن 17، ليُشيرَ المفهوم إلى التنظيمات (الأخلاقية/ الفلسفية/ التشريعية) وإلى المُجتمع ككل. وقد توسّع النَّسَقُ إلى حد تمثيله في اللُّغة العادية كل أنماط التنظيم والفكر.

انتقل في القَرْن 18 مع لوميرسيي في

درس تحليلي للأدب العام (1817) إلى تصنيف قِيَم الأنواع كأول نقلة في مجال الأدب، وفي درس اللِّسانيات العامة (1916) يعرف سُوسير اللُّغة بأنّها نظام تتضامن داخله كل الثيمات، حيث تخلص قيمة الواحدة إلى حضور مُتبادل فيما بينها. وعلى أثر ذلك قدّمت الشكلانية العمل الأدبي بِوَصْفِه نَسَق عناصر مُتلاحمة، ليظهر (نَسَق الموضة) لبارت، ويعرف لوتمان الأدب بكونه نَسَقًا تنميطيًّا ثانويًّا؛ أي: لُغة خاصة على غرار اللُّغة الطبيعية.

وفي مُنتصف القَرْن 20 جرى تداول النَّسَقية بِوَصْفِها دراسة للخُصُوصيات العامة للأنساق، في نقلها من العلوم المحضة إلى علوم (الإدارة/التربية/ السيكولوجيَّة/المَعْرفة/التداولية/ التواصل/نظرية الإعلام/السيميولوجيا)، مُسهمةً بذلك في مُساءلة تاريخ الأدب، وهي أصل نظرية تعدّد الأنساق لإيفان زوهار وإمبراطورية علم الأدب لفان دايك وسغفريد شميدت.

من ثمّ، يقرن النَّسَق بالبِنْية، لكن النَّسَق يُثير صعوبة في تطبيقه على سلوك الإنسان والظواهر الاجتماعية، لوجود خلاف جوهري بين الأنساق الطبيعية والميكانيكية المُحددة بقوانينها الداخلية، وبين الأنساق الصادرة عن أفعال الإنسان والمُمارسات الاجتماعية المُحددة بشروط خارجيَّة ذات طبيعة نفسية وسوسيو-تاريخية. من ثمّ، يُمكنُ القول: إنّ السِّياق يُعدّ عنصر نَسَق أدبي وكذا الشفرات بالنسبة للنصّ. كما يُلائم المفهوم دراسة المُمارسات الجمالية سواء أكانت فردية أم جماعية، وهو بذلك يشرك أثره في (التاريخ/ السوسيولوجيا/سيميولوجيا القراءة)، حيث يُحدد موضوعات مفهوم الأدب ويصف ظواهر المجموعات، كما أنّ استعماله يُمثل موضوع نقاشات حادة.

**النَّسَق:**

1. النَّسَق عند «ميشيل فوكو» عَلاقات تستمرّ وتتحوّل بمعزلٍ عن الأشياء التي تربط بينها.

2. يعمل (النَّسَق) على بلورة منطق التفكير الأدبي في النص.

3. يُحدّد (النَّسَق) الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية.

**تنسيق الإيقاع:**

1. إيقاعية المنظومات طبقًا لنمذجة مُعينة.

2. تنسيق صوتي يأتي بِوَصْفِه حصيلةً لتعاقب المقاطع المنبورة أو الحلقية.

3. نظام مُعدل.

4. كل نظام دالّ ومُعقّد، تقليدي الشفرات السوسيو-ثقافية المُنظمة للعالم، التي تفرض على الأنظمة الأُخرى، بِنْيتها الكبرى.

5. يُطلقُ على بِنْيات الأنظمة

المُعدلة اسم السيميائيَّة الكبرى.

**التَّقاطُعات:**

الاتصال؛ السِّياق؛ الشكلانية؛ الإعلام؛ المُؤسَّسة؛ البِنيويَّة؛ الأنساق.

Communication; Contexte; Formalistes; Information; (théorie de l'); Institution; Polysystème; Structuralisme.

**المصادر:**


- فان دايك، **النص والسِّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- بناصر البعزاتي، **خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة - دراسات إبستيمولوجيَّة**، دار الأمان، الرباط، 2007.
- نيل براون وستيوارت م. كيلي، **طرح الأسئلة المناسبة مرشد للتفكير الناقد**، تر: نجيب الحصادي وحمد أحمد السيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- GUILLEN, C., *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- LESOURNE, J., (dir.), *La notion de système dans les sciences contemporaines*, Aix-en-Provence, Librairie de l'Université, 1982.
- LOTMAN, I., *La structure du texte artistique*, trad. du russe H. Meschonic (dir.), Paris, Gallimard, 1973.
- TÕTÕSY DE ZEPETNEK, S., «Systemic Approaches to Literature. An introduction with Selected Bibliography», *Revue canadienne de littérature comparée, XIX*, 1-2, 1992, p.21-93.

# T

## الزمن Temps

نمط عام يهمّ الأدب بأشكالٍ مُتعددة وبطريقةٍ شاملة، ذلك أنّ تصنيف الفنون الجميلة الذي تُشكله جمالية منتصف القَرْن 18، وكذا الشِّعر والموسيقى، إذ توضَع إلى جانب فنون الزمن، في مُعارضة التشكيل والنحت بِوَصْفِهما فَنَّيْ فضاء. ويقومُ العملُ الأدبي عبر لُغته على انتشار يضبطه الزمن، ويُقدر كمّه عبر زمن (قراءة وكتابة)، ذلك أنّ النوعَ الأدبي تربطه عَلاقة مُتميزة بالزمن، حيث نجد في المَحْكي منطق أحداث وتسجيلات «بول ريكور»، وعبر حميمية زمانية فعلية لاندراج الزمن في الحركة، معلمًا على وضع صوت السارد بِوَصْفِه لعبًا مع الزمن.

ولأنّ الأدبَ فضاء تمثيل ثقافي، فإنّ حسية الزمن تظهرُ بِوَصْفِها عنصرًا سيمانتيكيًّا يعودُ إلى وعي الكاتب بِوَصْفِه علّةً إبداعية.

فمفهوم الحبكة في شعرية أرسطو غير مُبالٍ بقضية الزمنية بتشكيله كلًّا (بداية/ وسط/ نهاية)، أما الخُرافة فتنتظم حسب معايير مُنسجمة تستمدّ نمطها من وحدة حي. فالنهضة والكلاسيكية احتفظتا بربط الزمن بقضية الوحدات، فَفِي تطبيقه على التراجيديا عُدّت وحدة الزمن مع بوالو (1374) ضمانةً لبساطة الخُرافة وفعاليّتها بِوَصْفِها معيارًا للمُحتمل. والمَحْكيات وحدها تستطيعُ فتح زمن التراجيديا، لمصلحة موضوع أوديب. وقضية زمنية القَرْن 18 تبناها تصنيف الفنون الجميلة لليسبنك، بزمني (الفن/ الفضاء).

لقد أنجز جينيت في تحليله لعمل بروست منهجيَّة زمن مَحْكي بِوَصْفِه زمنًا مُستعارًا محوسبًا، حسب فضاء الصفحة وزمن القراءة الذي يواجه زمن القصة لإقرار النظام، فزمن السرد يواجه زمن القصة، ويهتمّ «بنفينيست» بزمن التخيل، أما هـ. فاينرش فيبحث عن نَسَقية الزمن. ومع م. بيكارد تغادر شعرية الزمنية المُؤسَّسة إلى سيمانتيك تعبيري لولوج تأمل القراءة الأدبية، حيث القراءة هي قراءة الزمن وشكل زمن

فضاء نظّر له باختين (1930) الذي استعمل وسيلة تخطيط تطور النوع الروائي مع دانتي/رابليه/سيرفانتيس/روسو/غوته، وهذا الوجود الإنساني يوضح من منظور المادية التاريخية حركة تاريخ يتنامى.

أما ج. بولي فيُعالج زمن العمل عبر تنوّع روحي يشمله العمل يسوقه ويتجاوزه، ليُصبحَ الزمنُ فلسفيًّا مع مونتاني راسين/روسو/بلزاك/بروست/ فاليري لحسية كتاب تجاه (ديمومة/ لحظة/نقطة/انطلاق) نحو تجريدات الزمن التي توضح العَلاقة بالعالم عبر (ليبدو) «كانط/هوسرل/هايدغر» في الهيرمينوطيقا. أما ريكور في (الزمان والسَّرد) فيضع مُعادلة بين السردية والزمنية، حيث إنّ المَحْكي (مَحْكي التاريخ ومَحْكي المتخيل) هو ما يهب وساطة للزمن الذي يستحيلُ الإلمام به مُباشرةً، ذلك أنّ شعرية السرد تستجيب لتشكك الزمنية وتُقابِلُهُ.

**الزمن:**

1. الزمن الدال بُعد زمني لدال خبر، مثال: (يُمكن الحديث عن سنة في سطر واحد وألف سطر).

2. زمن المدلول هو بُعد زمني لمدلول خبر في التعبير.

**الزمانية:**

1. تعارض الزمانية بالفضائيَّة وتُعدّ مُكونًا من مُكونات الخطابية.

2. تقومُ الزمانية على إنتاج أثر معنى وتحويل النظام السّردي إلى قصة.

3. من تمييز البرمجة الزمانية والموضعة الزمانية تظهرُ طرق يُمكن أن تجمع في الكثير من المكونات.

4. الزمانيةُ شرطٌ أساسيّ لأي إبداع تاريخي، مهما كانت درجات تجاوز الواقع.

**التَّقاطُعات:**

الدراما؛ الفضاء؛ الجمالية؛ القراءة؛ السرد؛ الشّعرية؛ المَحْكي؛ النظرية؛ الفلسفة.
Dramaturgie; Espace; Esthétique; Lecture; Lecteur; Narration; Poétique; Récit (théories du).

**المصادر:**


- هنري لوفيفر، **نهاية التاريخ**، تر: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- فرانسيس فوكوياما، **نهاية التاريخ**، تر: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام، القاهرة، 1993.
- عبد الصمد زايد، **مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة**، د.ع. للكتاب، تونس، 1988.
- أدونيس، **زمن الشّعر**، دار العودة، بيروت، 1987.
- GENETTE, G., *Discours du récit, Figures III,* Paris, Seuil, 1972; *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- POULET, G., *Etudes sur le temps humain,* Paris Plon, I-IV, 1949-1964.
- RICARDOU, J., «Temps de la narration, temps de la fiction», p.161-170 in *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1966.
- RICŒUR, P., *Temps et récit, La configuration dans le récit de fiction t.2,* (1984), Paris, Seuil, 1991.
- WEINRICH, H., *Le temps* (1964), trad. De l'allemand, Paris, Seuil, 1973.

## النزعة العاطفية
## Tendance Sentimentale

1. نزعة أُسلوبية في الكتابات الرومانسية.

2. نزعة عاطفية في الكتابات الروائيَّة، وهي نزعة تختلفُ درجاتها ومقاييس تأثيرها.

3. اتّجاه نحو تغليب جانب الذات على جانب الموضوع.

**النزعة الإنسانية:**

1. حركة فكرية تاريخية لإحياء الماضي المُشرق.

2. فهم عالم التجارب الإنسانية عقليًّا.

3. إدراك عناصر تقومُ عليها مُثاقفة ما بين نهضةٍ حديثة وازدهارٍ قديم.

**النزعة الكونية:**

1. تقبّل الأدب للتأثيرات الخارجيَّة في مُحيطه الإقليمي، بالأخذ والعطاء مُتخلّصًا في ذلك من ضيق النظرة المحلية واقتصاره عليها.

2. يُصادفُ ظهور النزعة الكونية موجات تاريخية خاصة وأحداثًا حضارية كالنزعات الأدبية أو الأزمات الحادة.

**التَّقاطُعات:**

الرومانسية؛ الأُسلوب؛ الرواية؛ الأثر؛ الذات؛ الفهم؛ المثاقفة؛ الأزمة.

Romantisme; Roman; Culture; Le Moi; Le Delire.

**المصادر:**


- أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الثقافة، بيروت، 1981.
- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 1953.
- محمد غنيمي هلال، **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية**، دار النهضة، القاهرة، 1950.
- أحمد يزن، **التجديد في نقد الشّعر العربي الغنائي**، عكاظ، الرباط، 1990.
- EVRARD, F., *La Littérature Érotique*, Milan, Essentiel, 2009.


## المُصطلحية
## Terminologie

المُصطلحية مجموع اصطلاحات تقنية تنتمي إلى فنّ أو مجال مَعْرفي، فالمُصطلحية الأدبية كلمات تُشيرُ إلى استعمالات عملية ومنهجيَّة أو إلى مبادئ الأدب. فكلّ مجالات المَعْرفة تحتاج إلى تشكيل قاموس اقتصاد كلمات، ذلك أنّ التلميحات الوصفية التي نتحدثُ عنها تُصبح بسرعة طويلة أو ثقيلة؛ فَفِي الأدب نجد الشِّعريةَ تنوبُ عن أسماء الأنواع، والبلاغة عن أسماء الصُّوَر مكونتين بذلك مخزونين مُعتبرين للاصطلاحات المُتخصصة، مع أنّ أكثر ما يَريبُ فاليري هو الاصطلاحية الأدبية (1924) لسببين:

1. أنّ الكثير من الاصطلاحات التي تستعملُ للكلام عن تقنيات الأدب هي ما فوق لُغة تُغفِلُ نفسها كذلك، فنثر جوردان مثال هذه المُمارسة التي تجعله ناثرًا دون علمه، فالنثر والشِّعر

والأسلوب لا تدرك بِوَصْفِها اصطلاحات مُتخصصة وتقنية، لكون الأدب يستعملُ اللُّغةَ تخصّصًا لهذه اللُّغة.

2. السببُ الثاني للريبة كون الشكل والإلهام لا يفهمان إلا من خلال الإحالة.

من ثمّ، فالاصطلاحية تظهرُ بِوَصْفِها مصدر (صراع/نقاش/جدال) بين مُختلف الدروس.

من هُنا، أسهمت اللِّسانيات (1960/ 1970) والشكلانية في ظرفية البِنيويَّة فالمُصطلحية الأدبية موضوعات تاريخية وعنصر مركزي في إشكالية تاريخ الأدب والثقافة.

لهذا، كانت الحاجةُ ماسةً إلى خطاب إحاطة (تفسيري/تأويلي/جدالي)، مع ظهور مشروع معجم المُصطلحات الأدبية (1971) ضمن الأدبي والاجتماعي، على نحوٍ تظهر معه الدراسات الأدبية وهي قائمة على دراسة المُصطلحات بدلًا من النُّصُوص.

من ثمّ، تبحثُ الجامعة عن نقطة توازن جديد بين مكونات الثقافة المُشتركة والكلمات التي يعرفها كل واحد بشأن الأدب والتقنية العالية للدراسات المُختصة.

**المُصطلح:**

1. يُعرف داخل نظام مُنسجم ترقيمي أو مُبَنْين.

2. المُصطلح وظيفة إحالية وتصنيفية دقيقة تُقابل غالبًا الأسماء العلمية والتقنية.

3. تعيينُ المُصطلح يتمّ باسم (لُغة طبيعية/تركيب اسمي/تعبير مُشكل).

4. المُصطلحيةُ هي مجموع مُبَنْين للمُصطلحات ودراسة عامة لوظائفها بِوَصْفِها نمطًا خاصًّا من العلامات.

**التَّقاطُعات:**

الإدراك؛ المعرفة؛ النقد؛ تاريخ الأدب؛ البحث الأدبي؛ النظرية؛ القاموس.

Cognitif, Connaissance; Critique littéraire; Histoire littéraire; Littérature; Recherche en littérature; Théorie de la littérature; Vocabulaire.

**المصادر:**


- يوسف وغليسي، **إشكالية المُصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- **قضايا المُصطلح الأدبي** (مؤتمر المجلس الأعلى للثقافة)، القاهرة، 1998.
- صافية زفنكي، **التطورات المعجمية**، وزارة الثقافة، دمشق، 2007.
- المعاجم العربية الواقع والآفاق، **مجلة الدراسات المعجمية**، م.الغني، الرباط، 2007.
- محمد القاضي، **معجم السرديات**، د. محمد علي للنشر، تونس، 2010.
- BARTHES, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BRUNEL, P., COUTY D., & MADELENAT, D., *La critique Littéraire*, Paris, PUF, 1977.
- ESCARPIT, R., *Le terme littérature, Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1971.
- VAN GORP, H. et al., *Dictionnaire des termes littéraire*, Paris, Champion, 2001.
- WILLIAMS, R., *Keywords*, Londres, Fonana, [1967], 1988.

**النصّ** **Texte**

النصّ نسيج يُشيرُ إلى تجميع كلمات. من ثمَّ يُحيل المُصطلح على معان اشتقاقية ومُتخصّصة (مقطع عمل) إلى فضاء تمظهرات اللُّغة والمعنى في استبدال الأدب بالنصّ في نظريات النصّ. من هُنا، ترتبطُ فكرةُ النصّ بلُحمة المَحْكي بموازاة لُحمةِ النسيج. لهذا ارتبط بالنُّصُوص العقائدية كما أنّنا نعدّ النُّصُوص قوانين اجتماعية.

من هُنا، وجد النصّ في مُفترق مصادر ترتبط بالحفاظ عبر الكتابة والتفسير وفقه اللُّغة والمخطوطات. لذلك، كان النصّ رهان فقه اللُّغة والنشر كعَلاقة بين النُّصُوص. وكان الأدبُ بنْية عامة لقوى مُتعالية بلغت درجةً عاليةً من التنظير وأكثر تشكيلًا مع السيميائيَّة.

لذلك يرى بارت وكريستيفا أنّ كلّ عمل ثمرة زرع عضو وحوار مع نُصُوص أُخرى؛ إنّه تناص وفسيفساء نُصُوص، حيث تجد فيه نظرية النصّ وضع شكل كتابي لعمل وطرق واسعة لتكوين المعنى. من هُنا، ظهر النصّ التشعّبي (تجمع النُّصُوص) (النصية) (التناص).

من ثمّ، كان النصّ ضامنًا للاستقرار، حتى إنّ الشفوية كانت مصدر انتقال الأعمال عبر الذاكرة. كما أنّ المخطوطات غالبًا ما تعدل بالزيادة والنقص. وكذلك يشتغلُ النقدُ على ملاحق النصّ وتاريخ الثقافة. ومن هُنا، كان النصّ المُغلق غير إجرائي بسبب قداسته (أدب الشبكات والأدب التفاعلي اللذان يطرحان رهانات أُخرى).

**النصية:**

النصيةُ مفهوم يقعُ في مُفترق اللِّسانيات والمنطق والأُسلوبية، فالنصية هي ما يجعل تتابع الملفوظات نصًّا، فالنصّ يكون كلًّا. أمّا النصية فهي أثر النصّ والأجزاء ومظاهر وزمن ومقياس وإحالة ووحدات كبيرة موضوعاتية وسيمانتيكية.

من ثمّ، فمفهومُ النصية صادرٌ عن تطور لسانيات قديمة تجعل الجُملة حدًّا.

أما اللِّسانيات الحديثة فتهتمّ بالسِّياق؛ أي: المحيط التعبيري للنصّ. لذلك يعرف ج.م.أدام النصّ بأنه خِطابٌ دون سِياق.

لهذا، أنجزت اللِّسانيات النصية تعريفًا للنص بِوَصْفِه موضوعًا نظريًّا غير مُختزل في ملفوظ ما.

وهذا ما يُعطي النصية امتيازًا على دراسة النصّ كطريقةٍ تأويليةٍ على خط جمالية التلقّي، دون انشغال بشروط التأويل أنفُسها.

**الاقتصاد النصي (Economie textuelle)**

1. عَلاقة تربطُ الكتابة المُتصوّرة

بِوَصْفِها مُمارسة بأثرها واقتحامها للميدان السوسيو أدبي.

2. الاقتصاد النصّي اعتماد لأُسلوب كتابة تتوخّى الإيجاز.

3. الاقتصاد النصّي اصطلاح يرتبطُ بالإنتاج الأدبي؛ أي: بنوع من التصوُّر للعمل الأدبي بِوَصْفِه عملًا له مردودية.

**النصّ:**

1. مُصطلحٌ يحلّ محلّ العمل الأدبي، وفي الحين الذي نرفض فيه مفهوم «الإبداع الفردي/ الدلالة/ تمثيلية الواقع» يُصبح النصّ أثرًا للكتابة.

2. يستهدفُ تعريف النصّ إنكار مفهوم العمل المكتوب بِوَصْفِه حقيقة تعبيرية، وهو يعلم على اللاتعبيرية الراديكالية واللعب المُتعدّد الخطوط لكتابة النصية.

3. يُستخلصُ تعريف النصّ من ميثية التمثيلية، إذ لا يُفكَّر فيه إلا من خلال أدبيته وفضائه.

4. يُعرِّف دريدا النصّ بأنه رقم بلا حقيقة أو بأنه نظام أرقام لا تُهيمنُ عليه قيمةُ الحقيقة.

5. تقترحُ كريستيفا تعريف ظاهرة النصّ في تعارض مع توليد النصّ، للإشارة إلى النصّ في أدبيته، ولا تقرأ ظاهرة النصّ المطبوع دون إلمام بمكوناته الآتية:

أ. المقولات اللِّسانيَّة.

ب. طوبولوجيَّة الفعل الدال، بحيث تُصبحُ الدّلالة هي هذا التوليد.

6. النصّ المُحدّد عند جماعة (تيل كيل) قوة حيّة لنظرية شكلية للُّغة.

7. التنصيص طريقةٌ تُصبحُ بها الكتابة نصًّا.

**النصّ التام:**

1. النصّ التامّ نصّ انتهي من كتابته.

2. نصّ قابل لعضوية ما.

3. نصّ يقابل النصّ غير التام.

**التَّقاطُعات:**

Auteur; Canon; Canonisation; Ecriture; Œuvre; Philologie; Publication; Réception; Style; Textualité.
Discours; Explication de texte; Intertextualité; Linguistique littéraire; Réception; Texte.
Adaptation; Dramaturgie; Esthétique; Genres littéraires; Institution; Lecture; Lecteur; Poétique; Théâtre lyrique.

**المصادر:**


- حسين خمري، **نظرية النص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- فان دايك، **النص والسِّياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء، 2000.
- عبد الملك مرتاض، **نظرية النص**، دار هومة، الجزائر، 2007.
- صالح هويدي، **لعبة النص**، دائرة الثقافة، الشارقة، 2007.
- مايكل ريفاتير، **دلائلية الشِّعر**، تر: محمد معتصم، كلية الآداب، الرباط، 1997.
- عبده عبود، **هجرة النُّصُوص**، اتحاد الكُتّاب

العرب، دمشق، 1995.
عز الدين إسماعيل، **مداخل لتحليل النص الأدبي**، أعمال مؤتمر النقد، القاهرة، 1997.
- BARTHES, R., «Texte», *in: Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1973.
- CERQUIGLINI, B., *Eloge de la variante, Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989
- CHARTIER, R., *Culture écrite et société: l'ordre des livres, XIVe* s., Paris, A. Michel, 1986.
- FISH, S., *Is there a text in this class?*, Cambridge-Londres, [1980], 1995.
- FRAISSE, E.; MOURALIS, B., *Questions Générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- MARTIN, H.-J., *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, 1988.
- ADAM, J.-M., «textualité et séquentialité. L'exemple de la description», *Langue française*, 74.
- COMBETTES, B., *Pour une grammaire textuelle*, Bruxelles-Paris, de Boeck-Duculot, 1983.
- DUCROT, O. & TODOROV, S., «Texte», dans *Dictionnaire encyclopédique des science du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- RASTIER, F., *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- VANDIJK, T.A, «Le texte: structure et fonctions. Introduction elémentaire à la science du texte», dans *Théorie de la littérature*, A. Kibédi Varga (dir.), Paris, Piard, 1981.

## المسرح Théâtre

يُشيرُ المسرح إلى فضاء أداء أدوار المُمثلين (الخشبة/العرض/الأعمال)، فهو فنّ ومجال نوع أدبي، وقد ارتبط المسرحُ باليونان واحتفالاتهم الدِّينيَّة الإنشادية الراقصة مع إشيل/أُوروبيدس/سوفوكل. وقد انتقل النَّمُوذَجُ إلى الرومان مع كتابات سينيك/بلوت/تيرنس. وفي القَرْنين 16 و17 عادت التراجيديا بِوَصْفِها نوعًا مع كورناي/راسين ثمّ التراجي-كوميدي.

وكان تأسيس الكوميديا الفرنسية (1680) في القَرْن 20، فقد أخذ المسرح يقدّم تأملاً، إذ غالبًا ما كان له أثرٌ مُحركٌ في تطور ونمو الأدب. وبِوَصْفِه عرضًا، فهو يُدخل نماذج إبداعية جماعية للتلقّي؛ فالزمنية والمُعطيات الجمالية تُعدّ بالضرورة راهنية، لمنحها أرضية مُتميزة لاكتشاف اللُّغة وتقديم الكلمات والحركات والفضاءات العرفية إلى حد ما، كما أنّها في الغالب موضوع نمط التلقي عبر القراءة.

من ثمّ، يُمثلُ النوعُ وضعية مُفارقة، أما الوضعية القصوى فهي تخصّ كلاسيكية كورناي/موليير/راسين الذين يُعدون كُتّاب مسرح، لكنهم استقبلوا في المُؤسَّسات المدرسيَّة عبر قراءة تكون النَّمُوذَجَ الأقصى لمجموع التلقّي الأدبي.

فالمسرح نَمُوذَج مُعتمد يُهيمنُ على الأدب، لأنّه عرض ومُؤسَّسة خاصة عبر وسائل يتطلبها بمردود مادي وتجميع مُمثلين ومُخرجين وتقنيات، دفاعًا عن المسرح إلى حد استقلاليته بِوَصْفِه شعبة، بحكم ازدواج طبيعة جوهره ووضعيته ودوره، مع استمرار في الأدبية بِوَصْفِها فرع أفكار وحوار، وهو إيقاع يُمكنُ أن يتوسعَ بين التمثيل والقراءة

بدلًا من النصّ المكتوب غير المُمثل. لهذا، فنحن أمام زمنين:

1. زمنية التمثيل والأداء والإخراج والعرض والمُباشرة.

2. زمنية القراءة والكتابة لنَمُوذَج (أمير هامبورغ) الذي عُدّ غير قابل للتمثيل إلى أن فرضه ج. فيلار وجيرار فيليب، وهو نَمُوذَج توتّر يستبعدُ غالبًا المسرح التجريدي «لتوفيق الحكيم» لكونه غير قابل لإخراج مسرح أفكار.

وقد تعدّدت التسمياتُ المسرحيَّة للتفريعات، على النحو الآتي:

1. مسرح مُجتمع: هو مسرح هواة تُمثله وتكتبه جماعة أصدقاء أو صالون لتسليتها الخاصة في القَرْن 17.

2. مسرح غنائي: للتعبير عن انفعالات في أشكال إيقاعية تسمحُ بالغناء والتعبير الجسدي في القَرْن 18.

3. مسرح شعبي: لموضوعه أو جمهوره أو لهدفه أو مضمونه في (المسرح الفقير) لغروتوفسكي في القَرْنين 19 و20.

**المسرحيَّة التاريخية:**

1. استغلال للخلفية التاريخية في النسج المسرحي.

2. قد تعتمدُ المسرحيَّةُ التاريخيةُ على الوقائع الحاصلة.

3. إعادة إنتاج للوقائع بمنظور تخيلي تصوُّري في حبكته وعنف مواقفه المُثيرة وطوله.

**مسرح (النو):**

1. نوع من المسرح الياباني يتجنّبُ الابتذال ويلتزمُ الحشمة، ويجري عادة بين شخصية تبرز زيف الحياة وأباطيلها وأُخرى تطرق الحياة، وهو مسرح طبقي موجّه إلى حاشية الإمبراطور.

**التَّقاطُعات:**

النقد؛ المدارس الأدبية؛ الأدب العام؛ المعارك؛ النص؛ المسرحة؛ الاقتباس.
Critique littéraire; Ecole littéraires; Littérature; Littérarité; Littérature générale; Querelles; Texte.

**التَّقاطُعات:**

- محمد منذور، **المسرح العالمي**، دار النهضة، القاهرة، 1962.
- م.غ. هلال، **في النقد المسرحي**، دار النهضة، القاهرة، 1955.
- حسن يوسفي، **المسرح في المرايا**، اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- فوزي فهمي أحمد، **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- RANCIÈRE, J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998; *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- WELLEK, R. & WARREN, A., *La théorie littéraire [1949]*, trad., Paris, Seuil, 1971.
- COLL., M., «Ou en est la théorie Littéraire?», *Textuel*, Avril 2000, nº37.

## خيال الظل Théâtre (marionnette)

يُطلق عليه كذلك اسم الأراجوز، وهو فن فولكلوري بدائي بسيط لا عَلاقة له بأفلام الرسوم المُتحرّكة الضاربة في صناعة الثقافة. لأنَّ الشائعَ في بعض الثقافات إلباسه الجلباب المُخطط والطرطور الأحمر، لهذا فهو أقرب إلى العرائس التي تُعرضُ على مسارح الأطفال وتُعلِّم هذه الفئة العمرية بِوَصْفِها موروثًا تراثيًا يُضاهي الأنماط الغربية. ويعرض في المواسم والأعياد بِوَصْفِه فنًّا من فنون تحريك العرائس أو الأراجوز الذي يعتمدُ كليًا على مُحرك الأدوار الذي ينقل مشاعره إلى المُشاهد بإبداع حكاية من مخايل يحتاج إلى مهارة خاصة في التعبير والتلميح وإعطاء الإشارات.

لهذا يتولى المُخايل تحريك الأراجوز على المسرح أمام الجمهور، لكنْ في حالاتٍ أُخرى تُحرَّك الدُّمى من خلف ستار مع تسليط الإنارة القوية على الستار، حتى يظهر خيال الظل المستوحي للحكايات الشَّعبية.

ويعودُ تاريخ نشوء الفنّ إلى القَرْن الرابع للتسلية، كما ارتبط بالعصر الأيوبي مع كتاب الفاشوش في حكم قراقوش بِوَصْفِه سخرية من قراقوش وزير صلاح الدين الأيوبي.

ويذكرُ المقريزي في (بدائع الزمان) مُشاهدة السلطان سليم الأول عرض خيال الظل وكان يدور حول إعدام الوزير طومان باي. ولإعجابه بالفن أمر بنقله إلى تركيا.

وتتعددُ الروايات بشأن الأُصول، إذ يُطلقُ اسم الكاراكوز والأراجوز. فالأول: هو خيال الظل عند الأتراك. أما الثاني: فهو تحريك عرائس القفاز في مصر.

وتدورُ بعض موضوعات خيال الظل حول قصص جحا وبعض أعمال علي الزيبق المُتنكّر في ملابس الأراجوز لاكتشاف سرّ ما.

وتظل رؤيةُ الظل مُرتبطةً بروح الإنسان، لهذا يُشيرُ بورخيس إلى (مُلتهم الظل) بِوَصْفِه قرينًا وقوى خارقة في المُعتقدات والأساطير والأقنعة. لهذا كان الظل صدى لمعنى (واقعي/رمزي).

**التَّقاطُعات:**

خيال الظل؛ الكراكيز؛ الأراجوزات؛ المسرح.

- Theâtre; l'ombre; le sumulacre; Marionette; Mythe; Symbole; Thème.

**المصادر:**


- زينب أبو الغيط، الأراجوز، **مجلة حورس**، فبراير/مارس، 2009.
- فاطمة عبد الله الوهيبي، **الظل، أساطيره وامتداداته المعرفية والإبداعية**، مكتبة الملك فهد، الرياض، 2009.
- جيلبير دوران، **الخيال الرمزي**، تر: علي المصري، المُؤسَّسة الجامعية، بيروت، 1991.
- MILNER, M., *La phantasmagorie*, (éd.) PUF, 1982.
- BACHELARD, G., *La poétique de la*

*rêverie*, (éd.) PUF, 1960.
- JUNG, C.-G., *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, (éd.) Libraire univ, 1953.

## النقد الموضوعاتي
## Thématique (critique)

يستهدف النقدُ الموضوعاتي كل تحليل يُركزُ على ثيمات موضوعة يُعالجها النصّ بطريقةٍ دالة أو مهمّة مع م. برينكر (1985) بالمعنى الواسع.

وبالمعنى الخاص، يُعالج ما يُقدّمه نقّادُ الوعي لمدرسة جنيف ج. بولي/ ج.ب. ريتشارد/ج. شاروبنسكي/ م. رايموند/ أ. بيكن/ج. روسو.

وبالمعنى الأول يُمثّل النقدُ الموضوعاتي، عبر كل الأزمنة، تأمّلًا مُنظمًا في موضوعات يستدعيها الأدب (المكشوف/ التحريضي/ الجنسي/ العنصري).

وعلى خلاف ذلك فإنّ موضوع اهتمام مدرسة جنيف يظلّ مُحدّدًا، يتعلقُ بإنتاج ما بين عامي 1950 و1970 إذ أسس بولي/ ريتشارد طريقتهما على مفهوم ظاهراتي للأدب والوجود، تماشيًا مع نزعات الفلسفة السائدة للعصر، مُنصرفين عن الإشكالية المُعاصرة للالتزام السياسي؛ إذ كان هذا النقد يندرجُ في النقد الجديد الذي لم ينتظم بِوَصْفِه حركة مُبَنْينة، لافتقاده جزءًا من قوته أمام مد النقد البِنيوي، إلى حد أنَّ تسمية النقد الموضوعاتي أصبحت اليوم مُتقادمة، فقد حوّلت الموضوعات اعتمادًا على أنماط التخيل وحمولة التحليل النفسي، بل ذهب ج. ستاروبنسكيا إلى حد عدّ المعنى موضوعًا.

أما النقدُ الموضوعاتي بالمعنى الواسع، فلا يُعالجُ خطاب الأعمال، إذ يُمكن عده نقد مُحتوى يُمارس في دراسات وسائطيات لتاريخ الأفكار عندَ ر. تروسون، وهو افتقاد اهتمام يعدّ الأدب سقط متاع. ومع ذلك، يظلّ ضرورة مُمارسة نقد يقحم السيمانتيكية بِوَصْفِها قضية ضمنية لتحليل يسوعية باسكال وعلمية زولا وزنجيَّة «سنغور» وهو الذي تفترضه هاته الدراسات بالضرورة.

أمّا مفهومُ النقد الموضوعاتي الظاهراتي، فيؤسَّس على خُصُوصية مفهوم التيمة، حسب فكرة يضعها الوعي في عَلاقة مع الموضوع والعالم. إذ إنّ الناقد يصفُ طريقة الكينونة في العالم الخاص بكاتب، لاستلهام الواقع المحسوس كما يجريه النصّ. فالقراءة النقدية تكونُ شبكة تفاوتات تستخلص المعمار العميق والانسجام المُعتمد على استعادة العناصر الفاعلة والتعبيرية أو الثيمات. من هُنا، فهذا النقدُ يُسمّى موضوعاتيًّا بالمعنى الذي يُدرك الموضوعة الإيقاعية، لحافز يتردّد ويُثير انسجام المعمار المُبَنْين عبر ظهوره أكثر ممَّا يحصل مع شيء دقيق. وهكذا، نجد أنّ الموضوعة تحيلُ على وقائع مُختلفة

بين ناقدٍ وآخر بِوَصْفِها أنماطًا هوياتية للإدراك. فهي عند ج. بولي (أشياء/ حركات/ إشارات/ جواهر/ صلات)، وعند «ج.ب. ريتشارد» (مُسوَّدات ذِهْنية)، وعند ج. ستاروبنسكي (لسانيَّة). إنها أنماطُ وعي وإدراك تخيلي، تلك التي يكشفها النقد الموضوعاتي في تطبيقاته، انطلاقًا من كوجيتو كاتب واستيعابه، الذي يجعل الناقد يكشف عن البِنْيات التي تُخبر وتكشف عن طريقة تفكيره وإحساسه ومعنى وجوده كما ينظمها الوعي الذاتي.

**الموضوعة أو التيم:**

اصطلاح انطباعي إلى حدّ بعيد، يستعمله ج. ب. ويبر بمعنى خاص، ويُطلق مُصطلح التيم على صورة ملحة ومُتفردة نجدها في عمل كل كاتب، مُعدلة حسب منطق التماثل.

إذ يُفسّر التيم بأنه حدث لصدمة تعودُ إلى مطلع شباب الكاتب.

**الموضوعاتية أو الثيمية Thématique**

1. نمط مُتأصل في النقد، يعمل على تقسيم العمل إلى وحدات كبيرة دالة، عُدَّت مُتأثرة بفكرة الصورة عند «باشلار».

2. من رواد النقد التيمي ج.ب. ريتشار و ج. بوليه وستاروبنسكي.

3. تطور النقد التيمي عبر تطور مهمّ للنقد الجديد.

4. تُعدّ دراسة القلق عند موباسان من الدراسات التطبيقية.

**التَّقاطُعات:**

النقد؛ الهيرمينوتيك؛ الخيال؛ السيمانتيك؛ الحافز؛ الموضوع؛ الظاهراتية؛ النقد الجديد.

Critique; Herméneutique; Imaginaire; Nouvelle critique; Sémantique.

**المصادر:**


- سعيد علّوش، **النقد الموضوعاتي**، بابل، الرباط، 1989.
- عبد الكريم حسن، **الموضوعية البِنيويَّة، دراسة في شعر السياب**، المُؤسَّسة العربية، بيروت، 1983.
- حميد لحمداني، **سحر الموضوع**، سال، فاس، 1990.
- سمير سرحان، **النقد الموضوعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
- POULET, G., *Études sur le temps humain* (quatre volumes), Paris, Plon, 1950-1968; *la conscience critique*, Paris, Corti, 1971.
- RICHARD, J.-P., *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- STAROBINSKI, J., *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- TROUSSON, *Thème et mythes*, Bruxelles, (éd.) de l'ULB, 1981.
- COLL., M., «Du thème en littérature», *Poétique*, nº64, Février 1985.


## نظرية السرد
## Théorie de la narration

تُحيلُ نظريةُ السّرد على تأملات مُعاصرة تستهدف التحليل بطريقة منهجيَّة لوظائف المَحْكيات، ويُمكن تقسيمُ هذه النظريات على مجاميع كبيرة حسب إحالتها على:

أ. مفهوم بِنيوي (شكلاني/علم السرد/نحو سردي).

ب. مفهوم تداولي.

ج. مفهوم ما بعد البِنيويَّة.

فالنظرياتُ المُعاصرة للسرد ظهرت مع الشكلانية الروسية في بداية القَرْن 20 رافضة للشخصيات وسيكولوجيتها والمكانة المُتفوقة عائدة بها في ذلك إلى شعرية «أرسطو» التي تخضعُ الشخصية للفعل، ذلك أن القصةَ بِوَصْفِها نظام حوافز يُمكنها التخلّي نهائيًا عن البطل وطوابعه عندَ توماشوفسكي (1965)، بتمييز العناصر المادية للمَحْكي والسردي؛ أي: تنظيم هذا المَحْكي بإعطائه شكلًا نحويًا.

أما فلاديمير بروب (مورفولوجيَّة الحكاية) (1928) فيقترحُ المفهوم السردي لوصف مكانة الانفعال في مسار المَحْكي، بإنجاز مُسوَّدة (31 وظيفة) أساسيَّة، واستبعاد الأدوار السبعة للشخصيات. وقد ألهمت هذه الاقتراحات الأنثروبولوجيَّة البِنيويَّة لستراوس الأعمال الأُولى للتحليل البِنيوي للمَحْكيات، حيث يلحّ بارت (1966) على أسبقية الشّفرة السردية والفعل السردي الأساسي على الأحداث الفرعية.

وعلى الطريق نفسه، يُقارب س. بريموند (منطق المَحْكي) (1973)، حيث يختزلُ الوظائفَ السّردية إلى أزواج أساسيَّة:

1. فعل خبير أو غير خبير.

2. تحييني أو لا تحييني.

3. مُنجز أو غير مُنجز.

من ثمّ، يقترحُ نمذجة أدوار مُؤسَّسة على التمييز بين الفاعل الذي يُنجز الفعل والخاضع للمُنجز.

- نَمُوذَج فاعلي لغريماس في (السيمانتيك البِنيوي) (1966).

وستراوسية تحليل فاعلين يوزعها على ست وظائف تكون ثلاثة أزواج هي:

فاعل وموضوع.

ومُرسِل ومُرسَل إليه.

ومُعين ومُعارض.

أما تودوروف فينجز سردًا نحويًا يفتحُ الطريق لعلم السرد (1969) مُميزًا الاقتراح:

- المُكون من الفاعل والمُسند.

- أهلية الحالة والموقف.

- مُختلف التركيبات المقطعية المُكونة للمَحْكي.

ويعودُ جينيت (1973) إلى أنماط نحوية بسيطة ليُطبق على المَحْكي أنماط تعبير (الزمن/الطريقة/الصوت). وبذلك تنفتحُ سيميائيَّة السّرد على البِنْيات العميقة للمَحْكي والمُربع السيميائي،

ضمن منظور أنثروبولوجي ينتهي إلى سيميولوجيَّة ثقافية، وبذلك تابعت الشِّعريةُ السّرديةُ منظورًا أدبيًّا يتوجه إلى وصف المَحْكيات الفردية، بوضع الأدوات المفهومية والمنهجيَّة للسردي في خدمة العلوم الإنسانية، وتحليل المَحْكي غير التخيلي في أعمال بول ريكور (1983) خُصُوصًا وج. ب. فاي في (العلة السردية) 1990 والنحو النصي عندَ ت. بافيل/ج. برانس/ت. أ. فان دايك، إذ يشاركون علم السرد في هدف استخلاص البِنْيات العميقة للمَحْكي الشفوي. أمّا في ما بعد البِنيويَّة فتقلّبت هذه المراتبية بتأثير دريدا، إذ أُدرِكَ السرد بِوَصْفِه مجازًا لفعل الكتابة وإحالاتها الذاتية، اعتمادًا على باختين في تعدّد الأصوات، آخذة على التخيل المُعاصر نزعته إلى زحزحة سلطة السارد التي تعوض سلطة المَحْكي.

علينا الاعتراف إذن بأن علمَ السّرد لا يعدّ المَحْكي تمثيلًا تخيليًّا للعالم، بل يَعدّه مكونًا شكليًّا يعمل على الوصف بدلًا من التقويل، كما أنّه لا يزعمُ إعطاء نظرية عامة للمَحْكي ولا نظرية سردية خاصة وهذه الحدود هي ما تُحاول التداولية تجاوزها وكذا ما بعد البِنيويَّة.

**النَّقاطُعات:**

المَحْكي؛ الوظيفة؛ البِنيويَّة؛ المُسوَّدة السردية؛ المربع السيميائي؛ التداولية؛ الشكلانية؛ التحولات.

Fonction; Structure; Pragmatique; Formalisme; Morphologie.

**المصادر:**


- **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير** (جماعة)، تر: مصطفى ناجي، الحوار، البيضاء، 1989.
- رولان بارت، **لذة النص**، تر: محمد خير البقاعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- BAL, M., *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
- HUBIER, S., *Littératures intimes*, Paris, A. Colin, 2003.


## نظرية الأدب Théorie (de la Litt)

تقتضي النظرية تميزين:

1. من جِهة تنفصل النظريةُ عن تطبيقات الأدب الذي تتخذه موضوعًا لها، إذ توجد النظرية كلما وجد الخطاب المتعلّق بهذا النشاط وإنتاجاته. ويتمّ ذلك عبر نمطين:

- النَّمط المعياري للمعالجات.

- النَّمط الوصفي للأعمال.

2. من جِهة أُخرى تتميزُ النظريةُ بأنّها تطبيقٌ تأمّليٌّ للأدب (التعليق/النقد/التاريخ) بما للأولين من وظيفة تفسير لنُصُوص الأعمال وحكم عليها.

من هُنا، تقومُ النظرية على اقتراح طرائق فهم الأدب عمومًا، إذ إنّ طريقة النظرية التاريخية تتميزُ من الطريقة النظرية عبر تعميماتها، لاستهدافها لا تتابع الكتاب والنُّصُوص وأنظمة الإنتاج الأدبي فَحَسْب، بل مُساءلة القواعد

المُتحكّمة والدّلالات التي تخلص إليها.

من ثمّ يقعُ تحيين الخطاب النظري بطرائق مُتعددة حسب وظائف الفضاءات التي تنتج فيها والفاعلين المُنتجين لها، وموضوعات المتون التي تُفكر فيها. لهذا، كانت المشروعيةُ تقتضي التأريخ لهذه التنوعات، أي: تاريخ نظريات الأدب. أمّا ما يمنحه التأمل، فإنّ هذا التاريخ يُمكن أن يكون تاريخ تكون تدريجي موزع على قرون وعلى موضوعات الأدب نفسه، المُنزاح عن الآداب الجميلة إلى موضوع مُحدّد وإلى نظريات متخيل تمثيلي ونظريات الفنّ ذات الهدف الجمالي.

ذلك أن نظريات المتخيل تركزُ على أنماط الإنتاج اللُّغوي في عَلاقة بالحقيقة، لأنّ أفلاطون يرى المتخيل انزياح كذب شعراء باهرينَ، في حين أنّه عندَ «أرسطو» مجال تمثيلات تقدّم متعة مفيدة. فالعبور من الآداب بالمعنى الضيق في نهاية القَرْن 18 وبداية القَرْن 19 يتابعُ استقلالية الأعمال الجمالية.

**النظرية:**

1. نقصد عادة بالنظرية مجموعًا مُنسجمًا من الافتراضات، فالافتراض والانسجام والتقصّي مفاهيم أساسيَّة تُحدّد بُعد النظرية.

2. يفترض في كل نظريّة ضرورة عدّها موضوع مَعْرفة.

3. جعل ألتوسير مهمته تعريف مقياس النظرية في علاقتها بالتطبيق من الوِجهة «الماركسية»، حيث يوجد التطبيقُ والنظريةُ في عَلاقة جدلية بالإنتاج من جِهة، ومن جِهةٍ أُخرى فالنظرية تطبيق هي أيضًا؛ أي: التطبيق للنظري.

4. المُعارضة المُطلقة بين الاثنين مثالية ترفضها الماديةُ الجدلية.

5. النظرية أو العلم هما التطبيق الإنتاجي للمَعْرفة، بحيث تُعدّ المفاهيم وسائل للإنتاج عند ألتوسير.

6. لا يتعلقُ الأمر باختزال التطبيق إلى نظرية، ولا بتوضيح النظرية العامة للتطبيق، لأنّ النظريةَ عند «ألتوسير» هي شكل خُصُوصي للتطبيق.

**نظرية الأدب:**

1. دراسة لأُصول الأدب وفنونه ومعاييره ومذاهبه عبر العصور والفضاءات.

2. نظريةُ الأدب دراسة تجريد ترمي إلى استخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم والأُصول الجمالية.

3. تُحدّد نظريةُ الأدب الكلّيات الإنسانية في الأدب العام.

**النظرية النقدية**

مُصطلح شامل، آل به الأمر إلى تحليل النُّصُوص مع ارتباطه بمدرسة

فرانكفورت. إذ كان يعني التزامًا نقديًّا صارمًا، لإحداث تلاقح مناهج عبر جدل التنوير.

تبنّت الاصطلاح البِنيويَّة وما بعدها وما بعد الحداثة، لملاءمة المجال لتبني اتجاهات ذات نزعة تاريخية جديدة كيّفت الاصطلاح بسمات لبلوغ وصف الملامح البارزة لقراءة النُّصُوص الأدبية لسانيًّا، بِوَصْفِها شبكات علامات تتحدّد معانيها من خلال تعالقات علامية وتعارضات ثنائيَّة، بغية تقديم الوصف العلمي والموضوعي البنائي لمعنى النُّصُوص. وهذا طوّر نقدية النظرية عبر النقلة النوعية من البِنيويَّة إلى ما بعدها في أعمال بول دي مان ودريدا، اعتمادًا على استراتيجيَّة تحليل البِنْية والتفكيك، بحثًا عن البنى المُتعارضة والأنساق الفكرية.

وكان الاختلاف الدريديّ يُمثل سبب تأجيل الوصول إلى المعنى في لُغة قائمة على الاختلاف، وهذا أفضى إلى توليد قراءات أدبية وفلسفية للنُّصُوص، لحد استنزاف الاختلاف واختزاله في تطبيقات تقع خارج القواعد.

وقد كان الأخذ بالنسبية المَعْرفية وراء استثمار فوكو في أعمال إدوارد سعيد وهو يُعزز الوعي النقدي بقضايا الاستشراق وما بعد الاستعمار انطلاقًا من عَلاقات القوة وأشكال تعددية ما بعد الحداثة لجان فرانسوا ليوتار وجان بودريار وكريستو فرنيوس خاصة في (النظرية اللانقدية) (1992) وقضايا الهوية والمعنى واللُّغة وصحوة المُؤلف والنسبية اللانقدية، على وَفْق ترجمة الخبرة الإنسانية وفضح زيف الأكاديمية الرفيعة وهذا يدل على توتر عميق داخل مجال النظرية النقدية بين الأدباء والفلاسفة في التصريح بالأهداف وتضمين الميراث، بما يقتضي مراجعات جذرية.

**التَّقاطُعات:**

الخيال؛ السرد؛ البِنيويَّة؛ المفاهيم؛ المعرفة.
Fiction; Narration; Sémiotique; Structuralisme; Théories de la littérature.

**المصادر:**


- آن جفرسون وديفيد روبي، **النظرية الأدبية الحديثة**، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
- حمادي صمود، **في نظرية الأدب عند العرب**، النادي الأدبي، جدة، 1990.
- عبد السلام الشاذلي، **الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي الحديث**، دار الحداثة، بيروت، 1989.
- ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001.
- كريستوف نورس، **نظرية لانقدية**، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، القاهرة، 1999.
- عز الدين إسماعيل، **النظرية الأدبية وتحولاتها**، مؤتمر النقد، القاهرة، 1997.
- مارك أنجونو (وآخرون)، **نظرية الأدب**، تر: جماعية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2019.
- BAL, M., *Femmes imaginaires: l'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Paris, Niset, 1986.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- HENAULT, A., *Narratologie. Sémio-*

*tique générale*, Paris, PUF, 1983.
- VETTERS, C., *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- COLL., M., «L'analyse structurale du récit», *Communication, 8*, Paris, Seuil, [1966], 1981.

## العنوان Titre

يُطلقُ العنوان على مجموع كلمات تتموقعُ في بداية النصّ، ويفترض فيها الإشارة إلى المُحتوى، وهو عُنصر مركزي لمُحيط النصّ. وكذلك يُمكنُ أن يتمفْصل العنوان في حالات أُخرى لذلك الجزء وإرادة الكل من مُحتوى كما هو شأن البيبليوغرافيات، كما تكون عنونة الكتاب لا النصّ هي المُسجلة في عقد الكاتب والناشر.

ويرتبطُ العنوان بالعنوانات الصغرى وهي عمومًا إشارة إلى النوع، أما في المطبوعات المُعاصرة فيأتي العنوان الشائع في أعلى كل صفحة من الكتاب.

من ثمّ، يخدم العنوان الكشف عن طبقة الأعمال، ودورها يتجاوز اليوم دور الكاتالوغ البسيط، ومن وِجهة القراءة يكونُ العنوان العنصر الأول للنصّ ومُدشنه بالتعريف به بِوَصْفِه تعدادًا لوظائفه، وهذا ما دفع جينيت إلى اقتراح نمطين من العنوانات:

1. عنوان موضوعاتي يستعيدُ عناصر مُحتوى النصّ.

2. عنوان تعليقي يُشيرُ إلى الخطوط الشكلية.

1. فالأول: يُمثل له بديوان بودلير (كآبة باريس) (1806).

2. والثاني: يُمثلُ له بالعنوان التعليقي (أشعار نثرية صغيرة).

من ثمّ، يجد جينيت أنّ الكلاسيكيين يُفضّلون العنوان التعليقي (خُرافة/ شعر/ حكاية/ قصة).

أما العنوانات الأُولى فهي السائدة عند المُعاصرين، حرفيًّا أو كنائيًّا أو مجازيًّا في:

كناية (حذاء الشيطان) (1929).

مجاز (الأحمر والأسود) (1830).

جُملة مُضادة (التربية العاطفية) (1869).

شخصية (الأب غوريو).

وكذلك يتدخلُ العنوان داخل العمل في قصائد الديوان والقصص القصيرة أو عنوان فصل روائي أو مسرحي، بِوَصْفِها فضاءات لربط عَلاقة بالقارئ أو عقد قراءة، أو مجهود كاتب لتوجيه قارئه إلى نقاط حساسة لتداولية وجمالية أدب.

**العنوان:**

1. مقطع لُغوي أقلّ من الجُملة نصًّا أو عملًا فنيًّا.

2. يُمكنُ النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- السِّياق. ب- خارج السِّياق.

3. العنوان السِّياقي يكون وحدة العمل على المُستوى السيميائي، ويملكُ وظيفةً مُرادفةً للتأويل عامة.

4. العنوان المُسمى يُعد عنوانًا يُستعمل في استقلال عن العمل للتسمية والتفوق سيميائيًّا، مثال ذلك: (مدام بوفاري عمل كلاسيكي).

**عنونة المرئي:**

1. عنونة تظهرُ على الشاشة تحت الصورة، تتخلّل المقاطع في الأشرطة السينمائيَّة الصامتة والأجنبية.

2. تُمثلُ العنونة إشارةً إلى شخصية أو حركة (مُعطى/ فضاء/ زمان).

**التَّقاطُعات:**

النوع؛ تاريخ الكتابة؛ عقد القراءة؛ الشِّعرية؛ التوقيع؛ المعتمد؛ الآداب الملحقة؛ العتبات.
Genres littéraires; Histoire du livre; Incipit; Pacte de lecture; Péritexte; Poétique; Signature.

**المصادر:**


- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- عبد النبي ذاكر، **عتبات الكتابة**، دار وليلي، 1998.
- عويس محمد، **العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1988.
- مطاع صفدي، **استراتيجيَّة التسمية**، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
- BOKOBZA, S., *Contribution à la titrologie romanesque: Variations sur le titre Le rouge et le noir*, Genève, Droz, 1986.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GRIVEL, CH., *La production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- HELIN, M., «Les livres et leurs titres», *Marche romane, 1956, vol.* 6, n°3-4.
- HOEK LEO, H., *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981.


## التقليد Tradition

يُشيرُ التقليد إلى معارف وتقنيات وقِيَم تتناقلُها الأجيالُ عن آخر، ويُسهم أساسًا في مجال الأدب المطبوع بتاريخ مزدوج، بِوَصْفِه نشاطًا حاضرًا قابلًا لأن تكون له حياة خارجيَّة. لهذا فبغض النظر عن المفهوم الموضوعي (تقليد الرواية) فإنّ التقليدَ يعرف غالبًا بمعنى اتباعي إيجابي، فالتقليد الأدبي جزء من موروث بلد أو لتغيير تقليد ما بآخر. فالوعي بالموروث الأدبي بقيمه أو كتابه يعودُ إلى مصادر الخطاب الذاتية للأدب نفسه، لأنّ شعرية أرسطو تستهدفُ تحليلًا نقديًّا للتقليد الملحمي «الهوميري»، أو التراجيديّ «السوفوكليّ» بِوَصْفِه موضوعًا من بين عددٍ من الموضوعات.

أما الأدبُ اللاتيني فتطور عبر تقليد الأنواع الإغريقية المُشكلة قبله، وهو ما غَذّى العصورَ الوسطى عبر المتن العقائدي. كما سجلت النهضة بعد ذلك مُحاكاتها وبعثها، ليكون ذلك مصدر صراع القدماء والمُحدثين إلى القَرْن 18 وهو صراع بين موروث التقليد وإبداع المُعاصرين منذ القَرْن 19، وعبورًا نحو

القَرْن 20، إذ تسود العرب أصالة ومُعاصرة، تعبيرًا عن احتفاء بمقومين حضاريين، لتأكيد تقليد وطني دافعت عنه الكلاسيكية بالإحالة على الموروث الثقافي في مواجهة الرومانسية وكل طليعة، لأنّ التقليدَ غالبًا ما يقرّ بالأكاديمية.

وتوسّعَ النقاش ليشملَ النقدَ الجديد الذي يعارض المُقاربة التقليديَّة لأطروحة الكاتب والعمل. من هُنا، يقفُ التقليد والمُحاكاة في وجه الأصالة والإبداع.

ومع ذلك، فإنَّ النَّسَقَ الفنّي الذي يربط القيمة بالأصالة يُعدّ استثناءً لا قاعدة، في حين أنّ التقليدَ يُهيمن على الفولكلور بِوَصْفِها فنًّا وسيطيًّا وعلى كوميديا ديل آرتي بِوَصْفِها كلاسيكية آداب أكثر شعبية، مع أنّ كل هذه الحركات تضعُ قواعد تقليد مدارس وتيارات أو التجديد مع مُفارقات جعلت السّوريالية تُبدعُ تقليدًا لاستعادة ساد/ نيرفال/ الويزيس برتراند. لهذا، كان مفهومُ التنقيلات استمرارية لكتابات غائبة؛ إذ لا يلحّ التقليد على المَعْرفة وحدها بل على الاعتراف أيضًا، لأنّه إنتاج لفائض قيمة سيمانتيكية ولانتقال مخزونات تفهم جدليًّا بِوَصْفِها تبادل أجيال من ماض مؤول إلى حاضر تأويلي بإرادة نقل وانتقال، وهي الفكرة التي يتبادلها الأدبُ مع الترجمة كمفهوم تاريخي وسوسيولوجي، بقِيَم ثقافية تُعدّ شرطًا للوجود والتواصل.

**التقليد الأدبي:**

1. مُمارسة أدبية تُحققُ الحدّ الأدنى من الحس المُشترك.

2. ترسخ قواعد وعادات تجاه أُسلوب ما.

3. ذوق يسود مرحلةً زمنيّةً مُحدّدة ولا يتعداها.

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ السلطة؛ الكلاسكية؛ النوع؛ المحاكاة؛ الإبداع؛ التناص؛ المعاصرة؛ المعارك.

Antiquité; Autorité; Classicisme; Genres littéraires; Imitation; Innovation; Intertextualité; Modernités; Querelles.

**المصادر:**


- سعيد جبار، **الخبر في السرد العربي**، المدارس، البيضاء، 2004.
- أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، دار العودة، بيروت، 1978.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الحكاية**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، 1986.
- GADAMER, H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, tr. Fr. CL. Maillard, Paris, Gallimard, 1972.
- MASSON, J.-Y., «Quelques réflexions sur le concept de tradition chez Hofmannsthal», *Austriaca, 37*, 1993.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, t.III, Paris, Seuil, 1985.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.


## الترجمة Traduction

تعني الفهمَ والتأويلَ معًا، ويدخل في ذلك نقل نص من لُغة طبيعية إلى

أُخرى. وهذا المعنى الأخير هو ما يقحمُ الترجمة عمليًّا في مشروعها.

وعَلاقة الدلالتين تبرز باستمرار في تطبيقاتها، فمنذ النهضة كان الإنتاج الأدبي مقرونًا بنشاط الترجمة، وهي ترتبطُ أيضًا بنقل الأعمال الثقافية القديمة، ذلك أنَّ الموروث الهوميري/ الفرجيلي/ الهوراسي/ الأوفيدي يضعُ الترجمة في قلب الدينامية الثقافية الغربية، وهو ما ينطبق على الأدب المُعاصر (تقليدًا/ تأثيرًا/ تناصًا). لهذا، لا تكاد وطنية تتخلّى عن الترجمة، بحيث يمكن أن يُقالَ: إنّ الترجمة تُثيرُ حفيظة الآداب الوطنية بِوَصْفِها مصدر مُشكلات بشأن الوفاء/ الخيانة المُخالفة/ المُباينة الانزياح/ التصرف المُستورد/ الدخيل الذي يجعل من المُترجم كاتبًا مُساعدًا وكاتبًا مُقتبسًا وهو حضور صعب مع تعدّد الإحالات التناصية والثقافية لضمان مقروئيَّة النصّ.

من هُنا، تتساءل نظريةُ الترجمة بشأن التدخل الخاص لمُترجم، بصدد نص مُبَنْين ومُعقّد يتطلب قدرات تعبيرية غنية وأصيلة، تدفعُ المُترجم إلى تأويلات، باختيارات تواجه نزعات ترجمتين عبر التاريخ:

1. حرفية تحترمُ الأصل وتُثيرُ غرابة القارئ.

2. أدبية تجعلُ النصّ المُترجم مألوفًا.

ومع كلّ ذلك، احتفظ المُترجم بدور ثانوي، يختلفُ عن دور الكاتب الحر المُبدع والمسؤول الأول عن فنّ التعبير.

**التَّقاطُعات:**

الاقتباس؛ الإبداع؛ المحاكاة؛ التأثير؛ التناص؛ المقارنة؛ النَّمط؛ الآداب الملحقة؛ التقليد.

Adaptation; Antiquité; Création littéraire; Imitation; Influence; Intertextualité; Littérature comparée; Modèle; Tradition.

**المصادر:**


- بيتر نيومارك، **الجامع في الترجمة**، تر: حسن غزالة، دار الحكمة، 1992.
- دوغلاس روبنسون، **الترجمة والإمبراطورية**، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- أمبارو أورتادو البير، **الترجمة ونظرياتها**، تر: علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.
- FOLKART, B., *Le conflit des énonciations: traduction et discours rapporté*, Candiac, Les Editions Balzac, 1991.
- STEINER, G., *Après Babel*, trad. Franç., Paris, Albin Michel, [1972], 1978.
- TOURY, G., *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1995.
- COLL., M., *La traduction dans le développement des littératures*, J. Lambert & A. Lefevere (éd.) Bern, Lang, 1993.
- *La traduction en France à l'âge classique*, M. Ballard et L. D'hulst (éd.) Villeneuve d'Ascq, P.U. du Septentrion, 1996.


## التراجيديا Tragédie

تُعدّ التراجيديا نوعًا دراميًّا مطبوعًا بتمثيل أحداث حزينة ودموية ومؤسفة تُصيب شخصيات المراتب العليا عبر

مواقف تلزم الجماعة كاملةً، فهي تبرزُ مصائب الكبار لتوضيح شرطٍ إنساني، يعودُ إلى سجل تراجيدي. وقد ولد النوع باليونان في أثينا في القَرْن 5 ق.م، إنه لحظة قوية لاحتفال مدني مع الكتّاب أخيل/ سوفوكل/ أُوروبيدس الذين يختارون موضوعاتهم غالبًا عبر مراحل أُسطورية أوديب ملكًا. وقد نظر أرسطو للنوع في شعريته، كما عرف النوع في روما مع سينيك و(كليوباترا السجينة) (1553)، بموضوعات تستلهمُ الدرامي والعقائدي، لتُصبحَ نوعًا بغاية تربوية في مدارس يسوعية تُقدّم الانفعالات وآثار التطهير عبر خمسة فصول شعرية مع أندروماك (1667) و(فيدر) (1677) لراسين، لتتجدد مع جيرودو حرب طروادة لن تقع (1935) وإليكترا (1937) ومع أنوي (أنتيغون) (1944) بِوَصْفِها نوعين تعليميًّا وأخلاقيًّا يُسائلانِ الأرستقراطية. ليتداخل التساؤل الفلسفي بمواقف سياسية، عبر ثلاثة أبعاد:

- البعد الأنثروبولوجي الذي يُمثلُ المُبالغة والاندفاع الإنساني، لاختبار الانفعالات للتخلص منها تطهريًّا عبر مُتخيل نقعُ ضحيّة له.

- البعد السياسي لملوك وأبطال تعصفُ بهم القراراتُ والآلامُ ومصير رعيتهم.

- البُعد الأُنطولوجي الذي يمثِّل تعبيرًا عن القلق والثورة في مواجهة شروط موت الإنسان.

من ثمّ، كان النثرُ التراجيدي ضرورة لمواجهة أزمة، في سجل أدبي وفني يتّخذُ بُعدًا ميتافيزيقيًّا. فالفضاء التراجيدي إذن هو فضاء تضحية بطل يقعُ ضحية مُجتمع وطقوس.

فكلّ فعل تراجيدي يُترجم لحضور التعالي والتسامي. لهذا، كان العرض التراجيدي يقابلُ وسيلةَ الإحساس بالعالم والاعتراف بالشرط الإنساني.

**المأساوية:**

1. درجة استحالة وقدرية تلازم بطلًا يعي مصيره، ولا يستطيعُ أن يُغيره بغير الخضوع لميثية ميتافيزيقية، يقتضي فهمها الإحالة على مراحل تاريخية واجتماعية وأدبية.

2. الرؤيةُ المأساوية والوعي المأساوي مُصطلحان رائجان في النقد التكويني للتعبير عن إشكالية مواجهة عوالم الاستحالة.

**التراجي-كوميدي (Tragi-comédie)**

اصطلاح شكّله بلوت بمناسبة تأليف (مفيريون) تعبيرًا عن تراجي-كوميدي، للإشارة إلى مسرحيات ذات موضوعات جدّية مع شخصيات مجازية ونهايات سعيدة، بِوَصْفِها نوعًا خليطًا يستلهمُ من التراجيديا تمثيل حركة جدّية مع شخصيات من الطبقة العليا، ومن الكوميديا نهاية في مصلحة شخصيات ثانوية وشعبية، دون الخضوع لقواعد

الوحدة. من ثمّ، كان النوع الخليط مؤهلًا ليستمرّ طوال المدة المحصورة بين عامي 1620 و1640 مع الكوميديا الإسبانية والدراما الإليزابيثية، لتتلاحقَ الجمالية نفسها في بداية القَرْن 17 بإيلاء الفعل والمُفاجأة أهمّيّةً، ليُمثل السيد (1636) مرحلةً أساسيَّةً في تطور النوع الذي يُثيرُ نقاشًا بشأن ضرورة ربط المُحاكاة بالأفعال الإنسانية كمحتمل، وكذا بشأن طبيعة التمثيل نفسه، استجابة لجمهور بورجوازي ونبلاء يرغبون في التسلية.

**التَّقاطُعات:**

القدامة؛ التطهير؛ الكلاسيكية؛ الانفعال؛ التسامي؛ الدراما؛ المسرح؛ الهزل؛ الباروك.

Antiquité; Catharsis; Classicisme; Dramaturgie; Passions; Théâtre; Tragi-comédie.

Baroque; Comique; Galanterie; Pastorale; Querelles; Tragique.

**المصادر:**


- فوزي فهمي أحمد، **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- بيتر زوندي، **نظرية الدراما الحديثة**، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة، دمشق، 1977.
- ميشيل ليور، **فن الدراما**، منشورات عويدات، بيروت، 1965.
- DUPONT, F., *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.
- GIRARD, R., *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, [1972], 1998.
- LARUE, A., *Délire et tragédie*, Mont-de-Marsan, (éd.) Interuniversitaires, 1995.
- MONNEROT, J., *Les lois du tragique*, Paris, PUF, 1969.
- NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie* [1872], Œuvres philosophique complètes, I, Paris, Gallimard, 1977.
- APOSTOLIDES, J., *Le Roi-Machine: Spectacle et politique au temps de Luis XIV*, Paris, Minuit, 1981.
- DELMAS, C., *La tragédie de l'âge classique* (1553-1770), Paris, Seuil, 1994.
- JACQUOT, J. (dir.), *Dramaturgie et société*, Paris, CNRS, 1968.
- TRUCHET, J., *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1976.
- BABY-LITOT, H., *L'esthétique de La tragi-comédie en France*, Paris, Champion, 2001.
- GUICHEMERRE, R., *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.
- SCHERR, J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.


## النَّمط Type

يعني في اليونانية (Tupos)، أي: الاقتباس، وفي اللاتينيَّة (Tupos)، أي: (صورة، موقفًا، نَمُوذَجًا، طابعًا)، وهو يكتسبُ استعمالات مُتعددة في فلسفة اللُّغة والفنون. فأفلاطون يمنحه معنى نَمُوذَج يجمعُ الخطوط الأساسيَّة لشيء أو لكائن. وفي مجال الأدب يُشيرُ إلى نَمُوذَج وشخصية تمثيلية. ومنه جاء اصطلاح المُستنسخ/القوالب/النماذج. من ثمّ، يستعملُ القَرْن 17 مع «موليير» نمط شخصيات مطبوعة بهوس في (البخيل) و(مريض الوهم)، كما أنّ جزءًا كبيرًا من الأدب فرض أنماطًا جديدة «دون كيشوت/دون جوان».

فالنَّمطي يفرض نفسه على (القَرْن 19) مع الواقعية، كمعايير تقويم الأعمال الأدبية لأنماطٍ مثالية تُعطي المُحتوى وتراتبية الأعمال الأدبية أهميّة

بحسب كفاية إنجاز كلي. من هُنا برزت النَّمطيةُ بِوَصْفِها فنّ تجميع لطوابع وتقنيات.

**النَّمط:**

1. نمذجة تتوخّى ترسيخَ شكل مُعيّن.

2. مُحاكاة لمثال مُعيّن.

3. نظام شكلي، تتكونُ فيه البِنْية التشاكلية بِوَصْفِها بِنْية نظام مدروس عند كريستيفا.

4. النَّمط الجدولي نمط مُقاربة نصّ يتعارض مع نصّ سطري، ويؤسَّس على قراءة العلامات المُتتابعة، ويُحاولُ النَّمط الجدولي إعادة الاعتبار إلى النصّ في كل أبعاده بِوَصْفِه نظام ترابطات مُتعدّدة عند كريستيفا.

5. يُعرف النَّمط بأنه كتابة دينامية وفضائيَّة تُشيرُ إلى مُختلف مُحددات المعنى.

**النَّقاطُعات:**

الإلصاق؛ الشعار؛ المطبعة؛ الكتاب؛ العلامة؛ الزخرفة؛ الصور؛ المنمنمات؛ المواقف.

Calligramme; Collage; Emblème; Illustration; Imprimerie; Livre; Ponctuation; Signe.

**المصادر:**


- ديفيد كوزنز هوي، **الحلقة النقدية - الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، تر: خالدة حامد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.
- عبد المجيد حنون، **اللانسوية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
- BARRIERE, D., *l'homme du livre*, Brassac, Plein Chant, 1989.
- BAUDIN, F., *L'effet Gutenberg*, Paris, Cercle de la librairie (éd.) 1994.
- BERKELEY, D., UPDIKE, *Printing types, their history, forms and use/A study in survivals*, Cambridge (Massachussetts), 1962 (3e éd).
- CHATELAN, J.-M., *Livres d'emblèmes et de devises*, Paris, Klinchsieck, 1993.
- COLL., M., *Typographie et la communication écrite*, Paris, Centre d'étude er de récherche CERT, 1982.

# U

## الوحدة الثقافية Unité Culturelle

### الوحدة (1) (Grandeur)

1. تُشيرُ الوحدة إلى حُدوساتِ موجودٍ، حيث نفترضُ وجودًا سيميائيًّا سابقًا للتحليل يتعرف الوحدة الخفية، وهذا يُمكّن من مُقارنة هذه الوحدة بأُخرى في الإطار نفسه.

### الوحدة (2) (Unité)

1. نواة عضوية في عمل أدبي ما.

2. وحدة عمل نَسَقية يتطلّبها نجاحُ كل عمل أدبي.

3. الوحدة الفكرية دينامية وسلطة رمزية.

### الوحدة الثقافية (Unité Culturelle)

1. كل ما هو مُحدّد ثقافيًّا ويتميزُ بأنّه وحدة (الشخص/ الشيء/ العاطفة/ الفكرة/ الأمل/ التخيل).

2. تقابل الوحدات الثقافية تقسيم العالم في ثقافة ما، كما يُمكنُ أن تكون مُشتركة عند مُجتمعات مُتعدّدة بلغات مُختلفة إلّا أنّ كل لُغة حرة في اعتماد قاموسية تعابير هذه الوحدات.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ التطهير؛ الالتزام؛ الجمالية؛ الخيال؛ الأدب؛ الأخلاق؛ نظرية الأدب.

Art pour l'Art; Autotélisme; Catharsis; Engagement; Esthétique; Fiction; Littérature; Moralistes; Moralité; Théories de la littérature.

**المصادر:**


- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 1953.
- رولان بارت، **لذة النص**، تر: محمد خير البقاعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1998.
- ALLEN, J.B., *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient Distinction*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/Londres, 1982.
- DENIS, B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- LAZZERI, C., *Introduction à De l'intérêt des princes et des Etats de la chrétienté d'Henri de Rohan*, Paris, PUF, 1995, p.2-151.
- COLL., M., *«L'Edification. Morales et cultures au XIXe s.»*, Michaud S. (dir.), Paris, Créaphis, 1993.
- *Littératures classiques*, n°37, 1999 (dir. A. Viala), «L'utilité de la littérature».

## الفائدة Utilité

يُطبقُ الاصطلاح على أهمّية الأدب لإبراز الوظائف أو الغايات الأخلاقية والروحية والاجتماعية والسياسية، بحثًا عن المثال الأمثل أو الدرس الجيد بِوَصْفِه معيارًا لإنتاج النُّصُوص وتلقّيها واستعمالاتها بِوَصْفِها مقاييس تقويم.

وإلى القَرْن 18 كانت فكرة وظيفية الفنّ مُهيمنة، إذ أكد أفلاطون أثر الشِّعر في الروح. ورأى «سقراط» مُراقبة الفلاسفة لها بِوَصْفِها مثالًا غير مُتحقق، ينجزُ عبر التطهير ليتوسع الأمر إلى عدّ الشِّعر فائدة تعدّها الفصاحة والتاريخ بديهيتهما.

وكذلك دافع شيشرون عن فائدة الفن. وأدمج «هوراس» المُفيد والمُمتع في شعريته.

وعلى الشِّعر أن يُكَوِّنَ الناس عند «ابن رشد» عبر تسلية تظهر العادات.

وكان الدفاعُ مع الرومانسية والطبيعية والوضعية للقرن 19 عن فائدة الفنّ بل جماليته مع برناسية (الفنّ للفنّ)، أما في القَرْن 20 فدافع بلانشو عن مفهوم **الأورفية**، لكن الواقعيةَ الاشتراكيةَ والأدبَ المُلتزمَ عُدّا انْدماجًا بالفائدة لمواجهة مُجتمع الأدب الوطني والهوياتي. لكن تاريخَ الأدب يرتئي الاهتمام برهانات المُفيد خارج التطهير والمثال. من ثمّ، يُعدّ المفهوم المفيد دافعًا إلى تأمّل وظائف العمل على خلاف أنصار جمالية لا ينكرون الفائدة ومع الوسائط السمعية البصرية تعدّدت الوسائل واختلفت الفوائد.

**التَّقاطُعات:**

الفنّ للفنّ؛ التطهير؛ الالتزام؛ الجمالية؛ الخيال؛ الأخلاق؛ الأدب؛ نظرية الأدب؛ المتعة؛ لذة النصّ.

Art pour l'Art; Autotélisme; Catharsis; Engagement; Esthétique; Fiction; Littérature; Moralistes; Moralité; Théories de la littérature.

**المصادر:**


- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 1953.
- علي حرب، **الممنوع والممتنع**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.
- مصطفى الكيلاني، **نص الوجود، وجود النص**، الدار التونسية، تونس، 1992.
- ALLEN, J.B., *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient Distinction*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/Londres, 1982.
- DENIS, B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- LAZZERI, C., *Introduction à De l'intérêt des princes et des Etats de la chrétienté d'Henri de Rohan*, Paris, PUF, 1995, p.2-151.
- COLL., M., «*L'Edification. Morales et cultures au XIXe s.*», Michaud S. (dir.), Paris, Créaphis, 1993.
- *Littératures classiques*, n°37, 1999 (dir. A. Viala), «L'utilité de la littérature».


## الطوباوية Utopie

ظهرت الكلمة عام 1516 عنوانًا لعمل «توماس مور»، وهي تُشيرُ، باللاتينيَّة انطلاقًا من اليونانية، إلى

مكان. ومنذ القَرْن 18 فرض الاصطلاح نفسه، لذلك فهو يُقدّم وقائع مُختلفة من جِهة تطلع الروح إلى تكوين أنظمة اجتماعية أحسن (لأمل أساسي). لهذا، نجد عَلاقات الاصطلاح بالفلسفة والسياسة والسوسيولوجيا وطيدة. ومن جِهةٍ أُخرى، تُشيرُ إلى نمط نُصُوص أدبية هي مَحْكيات تخيلية ذات تنظيم اجتماعي، يقعُ بعيدًا أو خارج الزمن. لهذا نجد سلسلة ولدتها الأنواع السردية للنوع. فطوباوية «مور» (1516) أقامت مُقارنة بين إنكلترا وجزيرة إيطوبيا، عبر وساطة رحّالة هو البطل السارد، كما أن البعيدَ تحدّده الجغرافيا في عمل (مدينة الشمس) لـ «كامبانيلا» (1623) وفي (أتلانتا الجديدة) لـ «باكون» (1621)، كما نجد (تيلماك) (1699) «لفنلون»، و(كانديد) (1761) «لفولتير» و(الأركادي) «ب. سانت بيير»، و«بول وفرجيني» (1787) و(تكملة رحلة بوركانفيل) (1796) «لديدرو».

واشتهرت في إنكلترا (رِحلاتُ غَلِفَر) «لسويفت» (1726) التي تصف مجتمعًا مثاليًّا هو موضوع رغبة في نقد الواقع الاجتماعي ووسيلة إليه. وهكذا تختلفُ الرحلات في فضاءات (حالة إمبراطورية القمر) لـ «سيرانودوبير جراك» (1657) أو في الأزمنة (سنة 2440) لـ «ساباستيان ميرسي» (1771).

وكذلك كان هُناك لقاء بين الطُّوباوية والسياسية في نهاية القَرْن 19، وكان يدعمهما خيال علمي يرحلُ نحو المستقبل (1984) لـ «جورج أورويل» (1949). وقد شهد التقليد أشكالًا نصية مُتعدّدة امتدت من النقد الأخلاقي والسياسي مع (شفرة الطبيعة) لـ «موريلي» (1755).

من هُنا، كانت الطوباويةُ نوعًا أدبيًّا يُركزُ على تقليد لا يُمكن التفكير فيه عبر المُتخيل وحده، ولا يكتفي بالحاضر، إذ يبدو أنّ الطوباويةَ مُستحيلة التحقيق من وِجهة نظر الحاضر والنظام القائم، لأنّ حالة الروح تكون طوباوية حين لا تُوافقُ حالة الواقع الذي تحدث فيه. لهذا، نجد الطوباوية غالبًا ما تكثف الأفكار المُتمردة لنزوعها إلى تحويل العَلاقات الاجتماعية.

**التَّقاطُعات:**

الفضاء؛ الخُرافة؛ الخيال؛ التاريخ؛ الأيديولوجيا؛ السياسة؛ النقد؛ التسامي؛ الروح؛ المدينة الفاضلة.

Espace; Fable; Fiction; Histoire; Idéologie; Politique; Satire.

**المصادر:**


- راسل جاكوبي، **نهاية اليوتوبيات**، فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، 2001.
- روبرت يانج، **أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب**، تر: أحمد محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
- كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، تر: شاكر عبد الحميد، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- BACZKO, B., *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.
- RACAULT, J.-M., *L'Utopie narrative en France et en Angleterre*, 1675-1751, Oxford, The Voltaire Foundation at

*nulle part*, Bruxelles, Editions de l'ULB, 1979.
- COLL., M., *L'utopie en question, M. Riot-Sarcey (dir.)*, Paris Presses universitaires de Vincennes, 2001.
the Taylor institution, 1991.
- RONZEAUD, P., *L'utopie hermaphrodite: «La Terre australe commue» de Gabriil de Foigny (1676)*, Marseille, C.M.R. 17, 1982.
- TROUSSON, R., *Voyages aux pays de*

# V

## القيمة Valeur

1. خُصُوصية موضوعات ترتبطُ بسلوك تفضيلي.

2. تظهر القيمةُ في ارتباط بالموضوع والفاعل فردًا كان أو جماعةً.

3. تُحدّد القيمة المعنى الإطلاقي.

4. القِيَم النَّمطية ضرورية للعمل السردي في: (الإدارة/ العلم/ السلطة).

**التَّقاطُعات:**

النظرية الثقافية؛ الجمالية؛ النقد؛ الموضوع؛ المعنى؛ النَّمط؛ المعتمد؛ الإبداع؛ الانْدماج؛ الالتزام؛ الفنّ للفنّ؛ الشِّعرية؛ الرقابة؛ الحقل.

Adhesion; Canon; Censur; Champ Litterature; Engagement; Esthetique; Ethos; Imitation; Style; Utulité.

**المصادر:**


- أدوار دي بونو، **التفكير الإبداعي**، تر: خليل الجيوشي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- عصام عبدالله، **الأسس الفلسفية للعولمة**، كتاب العربية، الرياض، 2009.
- DE CERTEAU, M., *L'invention du Quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- POPPER, *La Connaissance Objectivem*, Paris, Flamarion, 1991.
- HAMAH, A., *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.


## المُتغير Variant

1. نطلق اسم المُتغير على وحدات تظهر في النصّ، ونحكم بتشابهها.

2. نُميز نوعين من المُتغيّرات: المُتغيرات السِّياقية والمُتغيرات الحرّة.

**التَّقاطُعات:**

الكاتب؛ النشر؛ المخطوط؛ فقه اللُّغة؛ النص؛ المقال؛ الجمالية؛ المقطع؛ المزايدة.

Auteur; Edition; Génétique (critique); Manuscrit; Philologie; Texte.

Essai; Esthétique; Fragment; Galanterie; Je ne sais quoi; Mélanges; Pacte de lecture.

**المصادر:**


- سمويل ليفن، **البِنيات اللّسانيّة في الشّعر**، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، الحوار، البيضاء، 1989.
- مراد عباس، **مفاهيم حول تشفير الكلام**، مركز البحث، الجزائر، 2007.
- CERQUIGLINI, B., *Eloge de la variante*, Histoire critique de la philologie, Paris, Seuil, 1989.
- GRESILLON, A., *Elements de critique génétique*, Paris, PUF, 1994.
- NICHOLS, S. et WENZEL, S. (éd.), *The Whole Book: Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1996.
- COSTE, C., *Roland Barthes moraliste*,

Presses du Septentrion, 1998.
- ROBIC-De BAECQUE, S., *Le salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1608-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999.
- DALQUIER, J., FOUCAUD, J.-F., *Paul Valéry, l'Intime*, L'Universal, Arles, Actes Sud, 1995.
- VIALA, A. et al., *L'esthétique galante*, Toulouse, SLC, 1989.

## التحقق Vérification

1. أرغمت السيميائيَّة على إدخال مُشكلة الحقيقة في اهتمامها زيادةً على التحقق، ومن الخطإ ربط مُشكلات هذا الأخير بالتواصل الداخلي.

2. لا يُمثّلُ الإقناع والتأويل وعمل الاعتقاد والاعتقاد الحق غير طرائق نحوية قابلة لتوضيح وتقصّ داخلي للتحققية التي تنزعُ إلى الظهور في شكل خطاب (علمي/ فلسفي/ شاعري).

## الحقيقة Vérité

1. تُشيرُ الحقيقة إلى مُصطلح مُعقّد تستبدل به كائن وظهوره في تموضعهما المُتعارض داخل المربع السيميائي لـ «غريماس».

2. يتموضعُ الحقيقي داخل الخطاب، لأنّه ثمرةُ عملياتِ تحقُّق شيءٍ يُبعدُ كل عَلاقة أو أي انسجام مع مرجع خارجي.

## الحقيقي: Véridiction

1. خبر مقبول عن حالة أشياء يُمكن إثبات واقعها.

2. الأحكام السيميائيَّة هي دائمًا حقيقية في كل وضعية خطاب.

3. يعودُ الحقيقي في التداولية إلى التعبير اللِّساني، مثال ذلك: قول القائل: «إنني مريض» وإلى الاعتقادات الفردية.

**التَّقاطُعات:**

المقال؛ الجمالية؛ المقطع؛ الخليط؛ عقد القراءة؛ المجاملة.

Essai; Esthetique; Fragment; Galenterie; Melange; Pacte.

**المصادر:**

- وليم جيمس، **معنى الحقيقة**، تر: أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- دافيد دويتس، **نسيج الحقيقة**، تر: منير شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- ستيفن تشان، **نهاية اليقين**، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- سرجيو مورافيا، **لغز العقل**، تر: عدنان حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- COSTE, C., *Roland Barthes Moraliste* Presses du Septentrion, 1998.
- VIALA, A., *L'esthetique Galante* Toulouse, SLC, 1989.

## رؤية العالم Vision du monde

مُصطلح اختزالي لمُعتقدات وعَلاقات وثيقة ومُتبادلة بين الرؤية والعالم. لهذا تزود اللُّغة المرء بالمسلّمات. وبقدر ما يحدثُ تغيير في اللُّغة ينعكسُ ذلك على رؤية المرء للعالم.

والاصطلاح مُقتبسٌ من معجم الجمالية

الكلاسيكية الألمانية عندَ «كانط/ غوته/ هيغل» من قِبَل النقد «الماركسي» عندَ «لوكاش/ غولدمان». وتشيرُ رؤية العالم إلى وعي جماعة أو طبقة اجتماعية، فجزء من النقد «الماركسي» يرى فيها مفهومًا تفسيريًّا توسطيًّا للانسجام بين بِنْيات العمل الأدبي والفضاء الذِّهْني لجماعة اجتماعية تُحدد مكوناتها. أمّا عندَ «غولدمان» فرؤية العالم بنْية شاملة ومصالح وقيم اجتماعية ومشاعر وطموحات واعية أو لا واعية، تتمظهرُ حسب نمط ضمني في مخيلة جماعية. والنُّصُوص الكبرى الفلسفية والأدبية وحدَها كفيلة باستخلاص أقصى وعي مُمكن للجماعة الاجتماعية التي تُعبر عنها (1959).

من ثمّ يشملُ الاصطلاح مفهومًا إنسانيًّا ومثاليًّا أقرب إلى معنى الفلسفة، لهذا كان الاستعمال يرمي إلى مواجهة المشروع البِنيوي والسوسيولوجيا التجريبية للأحداث الأدبية مُحيلًا على «هيغل»، إذ إنّ الظواهرَ المعزولة تُحيلُ على كلية تاريخية تمنحها معناها أكثر مما تُحيل على جمالية ماركسية «لوكاش» وأنماط الانعكاس وجدلية الأشكال والمحتويات، أو فكر «ماكس فيبر» ومفهومَي النَّمط المثالي والإمكان الموضوعيّ. فَفِي (الإله الخفي) (1955) «لغولدمان» نجد أنّ الرؤية التراجيدية تشملُ قيمًا ومعايير مطبوعة بأخلاق وأشكال وجمالية «راسين»، وفكر يسوعية «بور رويال» التي تُقابل أيديولوجيا نبلاء القَرْن 17 المُستبعدين من السلطة والمهمومين بفكر إله اعتباطي.

وظهرت رؤيةُ العالم بِنْية دالة شاملة تسمح لسوسيولوجيا الأدب بالإلمام بموقف تجاه المُعطيات الاجتماعية والاقتصادية للمُجتمع. لكن «غولدمان» في (من أجل سوسيولوجيا الرواية) (1964) تخلّى عن مفهوم رؤية العالم بِوَصْفِه مقياسًا لاعتبار المعنى والقيمة لمصلحة توسطية مُقتبسة من «روني جيرار»، أكثر قابلية لاعتبار بِنْيات الرواية المُعاصرة المُرتبطة بالفردية البورجوازية التي تضمّ انتقاد تشييء القِيَم في العالم الرأسمالي.

وكذلك يستعيدُ «لينهارد» المُسوَّدة التفسيرية «لغولدمان»، لمُقاربة البِنْيات السيمانتيكية للرواية الجديدة، لا من وِجهة رؤية العالم لطبقة محسوسة بل عبر أساطير مُتقهقرة خاصة بأيديولوجيا الجمهورية القَرْنين الثالث والرابع.

ومن الناحية المنهجيَّة، تُعطي رؤية العالم مُحتوى (فكرة/ فعل/ موضوعة) الامتياز انطلاقًا من سلسلة أعمال محدودة، تُبين أنها غير قادرة على اعتبار التوسطات اللِّسانيَّة والمُؤسَّساتية لنُصُوص الأدب.

**الرؤية:**

1. وِجهة نظر تُحَدَّد بحسبها الخُرافة (القصة) المَحْكية.

2. تميز بين الرؤية من الخلف والرؤية مع والرؤية من الخارج.

3. يرى «تودوروف» أنّ اختزالَ السرد في رؤية ليس إدراكًا لوجود الكتابة.

4. الرؤية المقبولة تجميع لمُختلف وجهات النظر بشأن الحدث نفسه.

**رؤية العالم:**

1. تدل عند «غولدمان» على استكمال مفهومي يحصل انسجام نزعات: (الواقعية/ العاطفية/ الثقافية) لأعضاء مجموعة: (طبقة اجتماعية).

2. ويرى «غولدمان» أنّ الطبقات الاجتماعية هي التي تكوّن البِنْية التحتية (رؤية العالم).

3. يُمكنُ أن يُعبِّر الحدّ الأقصى من الوعي المُمكن لطبقة اجتماعية ذات رؤية سيكولوجيَّة للعالم عن المُستوى الدِّيني والفلسفي والأدبي والفني.

**الرؤية المأساوية:**

1. اشتراط الكل ولا شيء غيره، ورفض كل تفاوض مع العالم.

2. السّقوط في هذا التناقض يجعلُ الوعي المأساوي يملك البِنْية المُتطرفة نفسها، كما يكتشفها غولدمان عند راسين وباسكال واليسوعيين.

3. امتلاك رواية ما للرؤية المأساوية إعلان للقطيعة مع الواقع.

**التَّقاطُعات:**

الأيديولوجيا؛ الماركسية؛ الانعكاس؛ علم اجتماع الأدب؛ البِنيويَّة التكوينيَّة.

Idéologie; Marxisme; Médiation; Reflet (théorie du); Sociologie de la Littérature; Structuralisme.

**المصادر:**


- نيقولا برديانف، **رؤية دوستويفسكي للعالم**، تر: فؤاد كامل، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
- سوزان روبان سليمان، **القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- عصام عبد الله، **الأسس الفلسفية للعولمة**، مكتبة الملك فهد، الرياض، 2009.
- إدوارد دي بونو، **التفكير الإبداعي**، تر: خليل الجيوسي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- GOLDMANN, L., *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955; Recherches dialectiques, Paris, Gallimard, 1959.
- LEENHARDT, J., *Lecture politique du roman. «La jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973.
- ZIMA, P.-V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.


## أدب الرحلات Voyage

يشتمل أدبُ الرحلات على مجموع كتابات ذات عَلاقة بحدث الرحلة، لأنّ تنوّع تجارب الرحلة وأهدافها والمعنى الذي يلصق بها كانت وراء الإنتاج الغزير لها بنُصُوص ذات طبيعة وأشكال مُختلفة وموضوعات مُتنوعة، لكنها تلتقي عبر إشكالية الأنا والعالم في (أوديسا) هوميروس، وكتابات هيرودوت، والرحلات الحجيَّة.

فالواقعيةُ الملموسة أصبحت حاضرةً في كتب رحلات ماركو بولو كما في كتاب (تصميم العالم) (1298)، واكتشاف العالم الجديد في عصر النهضة كفرصة لمُساءلة المعروف انطلاقًا من المجهول، لتُصبحَ الرحلات سجلًا تعليميًّا وأداة تأويل مع مونتاني في (عربات وآكلو البشر)، بمنظور ثقافي وذاتي يُحيل على حضارةٍ نسبية، وهذا النوع من المَحْكي يتقاطعُ مع الطوباوية.

وشهِدَ القَرْن 17 مع سيرانو دي بيرجراك في (العالم الآخر) (1657) نقدًا للنظريات العلمية، كما كان النوع فرصة لإسقاط رغبات وطرائق اكتشاف. وكان القَرْن 18 مُحاولة فهم ظواهر العالم عبر المنطق أو الهزء بحوارات مُتوحشين. وكذلك ظهر مع مونتسكيو في (الرسائل الفارسية) (1721) نقد عادات تزحزح مُعتقد الأُوروبي.

ويرتبطُ القَرْن 19 برهانات هيمنت على الرحلة إلى الشرق، ككشف للأجنبي عندَ شاتوبريان/ نيرفال ثم كانت الحركة الاستعمارية التي أنتجت عددًا هائلًا من الرحلات (دفاتر/ مُلاحظات/ تقارير/ رسائل/ يوميات) لتقليص الهوة بين الحدث والنصّ عبر (عجائبية/ منظورات أدبية/ فنية/ تاريخية/ سياسية) وشعرية مع جيد في (الرحلة إلى إيران) (1892)، كما أنّها تسلية تقتربُ من الرواية في (رحلة حول العالم في 60 يومًا) (1872) لجيل فيرن، زيادةً على ازدهار مجلّات وأدلة وخرائط تستجيب للفضول.

ودفع القَرْن 20 تقوقع أدب الرحلات مع تنامي وسائل النقل الحديثة والسياحة والتواصل السريع، إذ نافست الوسائط السمعية البصرية الأدب. لهذا، يطرح أدب الرحلات قضية تساؤل الأنثروبولوجيا والفلسفة في عَلاقة الآخر بالأنا مُحركًا لتقص وجودي.

**أدب الرحلات:**

1. أدب يدخل في درس الصورولوجيَّة؛ أي: دراسة صورة شعب عند شعب آخر.

2. من روّاد أدب الرحلات في هذا الإطار «ج.م.كاري» و«ر.ر.الطهطاوي» و«أنور لوقا».

3. يتتبعُ أدب الرحلات عادات وتقاليد وتأثيرات إقليمية.

**التَّقاطُعات:**

الأنثروبولوجيَّة؛ السيرة؛ اليوميات؛ الكوسموبوليتية؛ الاستشراق؛ الطوباوية؛ ما بعد الاستعمار؛ الصورلوجيَّة؛ الإثنولوجيَّة.
Anthropologie; Autobiographie; Coloniale (Littérature); Cosmopolitisme; Ethnologie; Orientalisme; Postcolonialisme; Utopie.

**المصادر:**

- حسين محمد فهيم، **أدب الرحلات**، عالم المعرفة، الكويت، 1989.
- نازك سابا يارد، **الرحالون العرب وحضارة العرب**، مُؤسَّسة نوفل، بيروت، 1979.

- محمد حمام، الرحلة بين الشرق والغرب، كلية الآداب، الرباط، 2003.
- MESNARD, J., *Les récits de voyage*, Paris, Nizet, 1986.
- MOUREAU, F., *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
- PASQUALI, A., *Le tour des Horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.
-RAJOTTE, P., (dir.), *Le récit de voyage. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997.
- WOLFZETTEL, F., *Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVII siècle*, Paris, PUF, 1996.
- COLL., M., *L'écrivain voyageur: le pèlerinage littéraire*, R. Mortier (éd), Revue de l'Institut de sociologie, Bruxelles, 1999.

## المُحتمل Vraisemblent

يرى أرسطو أن ليس هدف الشاعر حكي ما حدث بل ما يُمكن أن يحدث؛ أي: الأحداث المُتخيلة ذات المصداقية، وهكذا فإنّ مُحتمل الشّعرية يرتبطُ بمُتخيل ومُحاكاة وتقليد، برهان تلقّي خبر قابل للتصديق.

من هُنا، يفترضُ المُحتمل تفوّق عمل المُتخيل على التاريخ والفصاحة؛ إذ لا يُمكن أن تُراعى إلا الأحداث الحقيقية، في حين يبلغ المُحتمل صورًا عامة. من ثمّ، كان الشّعر التخيلي شكلًا لاكتشاف الحقيقي من وجهتين:

1. داخلية، إذ إنّ العمل المُحتمل تترك حبكته مكانًا للمُصادفة، لارتباطه بتنبؤ منطقي للمَحْكي.

2. خارجيَّة، حين تكونُ الأمكنة والشخصيات والأحداث مُطابقة للقواعد السائدة في المُجتمع الذي تمثله؛ أي: ارتباطه بالمُعتقدات.

يُعطي هذا المعارك مجالًا، لتحولاته عبر الزمن والفضاءات. لهذا، علينا الاحتفاظ بفكرة المُحتمل بِوَصْفِها رهان عقد قراءة يعدّ النصّ مُتلقّيًا وواقعيًّا وفانتاستيكيًّا. وانطلاقًا من ذلك، يتغذّى تاريخ الأدب على تنويعاته، فمعايير المُحتمل هي الرأي المُشترك والعرف، فهو مثالية للحقيقي المفيد للأدب.

من هُنا، تحرّرت الرومانسيةُ من عوائق المُحتمل (عواطف مبالغ فيها/ جنون) ومن لاعقلانية (الأشباح/ البعث) بالاهتمام بالعجائبي والقبح.

ثُمَّ إنَّ الواقعيةَ والطبيعيةَ ظهرتا غير احتماليتين في القَرْن 20، لإدانة المُحتمل الكلاسيكي في الرواية الجديدة، إذ غالبًا ما يستعملُ المُحتمل للدفاع عن وضعية نقدية تجمع الميزات الجمالية للعمل بقيمته الأخلاقية. فعبر معارك النقد الجديد (1966) يدين بارت المحتمل النقدي لرايمون بيكارد، أي: كل الخطابات المُتكئة على ادّعاءات البداهة المعيارية (الموضوعية/ الذوق/ الوضوح) للحكم على عمل أدبي، لدعمه عقائدية كلام نقدي يفرض أيديولوجيَّة على الواقع.

**الاحتمالية: (vraisemblable)**

1. تحدّدها كريستيفا بعَلاقة خطاب (تشابه/ هوية/ انعكاس).

2. ما من خطاب إلا وهو تركيبٌ احتمالي.

3. يجمع «جينيت» بين الاحتمالية والحوافز الاعتباطية.

4. مُحتمل الاحتمالية عند تودوروف هو قواعد النوع والعرف، التي تتنكر في احتمالية بالنسبة للقارئ المُعاصر للعمل.

**اللااحتمالية: Invraisemblable**

1. مُعارضة احتمالية نوع ما تدرك بِوَصْفِها شفرة اعتباطية، إلّا أنّها تؤرّخ تاريخيًّا وأيديولوجيًّا.

2. حركة بلا حكمة عند «جينيت».

**التّقاطُعات:**

المعرفة؛ التاريخ؛ الفانتاستيك؛ العجائبي؛ المحاكاة؛ الواقعية؛ المنفعة؛ المتعة.
Adhésion; Bienséance; Cognitif; Connaissance; Doxa; Fantastique; Histoire; Merveilleux; Mimésis; Réalisme; Utilité.

**المصادر:**


- عبد النبي ذاكر، **الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب**، كلية الآداب، أكادير، 1997.
- عبد النبي ذاكر، **المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والاتحاد السوفياتي**، كلية الآداب، أكادير، 2004.
- BARTHES, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- HAMON, P., «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, G. Genette et T. Todorov [dir.], Paris, Seuil, 1982.
- KIBEDI VARGA, A., «La Vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poétique», *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, CNRS, 1977, Les poétiques du classicisme, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.


**الآخر L'autre**

مفهوم يُحيلُ على مرجعية فلسفية وأنثروبولوجيَّة ثقافية في نظريات (المَعْرفة/ الهوية) لهذا كان الآخر شكلًا للتصوير الثقافي للأفكار والمفاهيم لإبراز عَلاقات قوى بين الشرق والغرب بِوَصْفِه تشديدًا على الهوية الذاتية عند إدوارد سعيد ودريدا وفوكو وميشيل دوسيرتو.

ويظهر أنّ الآخرَ اتّخذ صبغةً خاصة في مُقاربات الأدب حيث يتحولُ التركيز إلى الآخر من منظور الذات العارفة. من هُنا تتباعدُ الجدلية في تناول الأدبيات مع أنَّ البناء النظري للآخر يظلّ المشروع الذي يتطلّب طرح مفاهيم ومقولات ومُقاربات مَعْرفية.

لهذا لن تكونَ صورلوجيَّةُ الآخر هي هذا الآخر - في الأدب المقارن - كما تظهرُ في مخيال الروائيّين والشُّعراء والأيديولوجيين.

وقد يكون الآخر اختراعًا لتسويغ وقائع الأنا والذات في المُجتمعات ما بعد الاستعمارية لإبراز نوع من الاختلاف الثقافي مع تودوروف في (فتح

أميركا: مسألة الآخر). من ثمّ كان الخطاب بشأن الآخر خطابًا بشأن الاختلاف بين الأنا وآخرها مع الاعتراف بنوع من الجدلية بين الاثنين لا الانشطار التام الذي يُحيلُ على تراتبية تعتمدُ التصنيف والاختزال وطمس الأبعاد والصفات لتثبيت صورة ما من أجل بلوغ تنميط قد يُفضي إلى عنصرية.

من ثمّ، قد ينزاحُ البحث عن الآخر إلى تحليل مضموني يبترُ الذات مع ضرورة وعي الآخر.

لكن الشغفَ بهذا الآخر يقحمُ الدارس في الصورلوجيَّة المُخطئة على حساب الآخر الواقع.

**التَّقاطُعات:**

الأنا؛ الآخر؛ الاختلاف؛ الائتلاف؛ الاستشراق؛ الاستغراب.

L'autre; Le moi; Orientalisme; Occidentalisme; Différence.

**المصادر:**


- الطاهر لبيب، **صورة الآخر ناظرًا ومنظورًا إليه**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.
- إيناس طه، **الذات والآخر في الرواية الإفريقية**، المركز القومي للثقافة، القاهرة، 2005.
- شمس الدين الكيلاني، **الآخر في الثقافة العربية**، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- FONTAINE, A., *L'un sans l'autre*, (éd.) Fayard, 1991.
- SAID, E., *L'orientalisme*, L'orient crée par l'occident. Tr. (éd.) Seuil, 1978.
- VON GRUNEBAUM, G.E., *L'identite culturelle de l'islam*. Tr. (éd.) Gallimard, 1973.

# فهرس المصطلحات الألفبائيّ


| | | | |
|---|---|---|---|
| الآدابُ الجميلة Belles lettres | 113 | أُمّات الأعمال Chef-d'œuvre | 143 |
| الأبولونية Apollinien | 75 | أنثروبولوجيا المُتخيّل | |
| أثرُ الواقع effet (du réel) | 265 | Anthropologie de l' imaginaire | 68 |
| الأدب Littérature | 383 | الأنطولوجيا Anthologie | 67 |
| الأدب البروليتاري Proletarienne (litt) | 511 | الأنطولوجيا Onthologie | 449 |
| أدب الرحلات Voyage | 634 | الأنماطُ (الأصلية) Archétypes | 79 |
| الأدب الرسمي Officielle (litt) | 448 | الأولي Elémentaire | 266 |
| الأدب الشخصي Personnel (litt) | 480 | الأيقونة Icône | 343 |
| الأدب الشعبي Populaire (Litt) | 501 | الإبداع الأدبي Création Littéraire | 191 |
| الأدب العالمي Mondiale (litt) | 414 | الإدراج Insert | 358 |
| أدبُ الكولونيالية Coloniale. (Littérature) | 169 | إبستيم Episteme | 275 |
| الأدب المُقارن Litt (Comparée) | 386 | الإثنوسيميائية Ethno-semiotique | 288 |
| الأدب الملحق Paralittérature | 464 | الإجراء (1) Procès | 512 |
| الأدب الوطني Nationale (litt) | 422 | الإحالة Référence | 534 |
| الأدبية Littérarité | 381 | الإدراك المَعرفي Cognitif | 163 |
| الأُسطورة Mythe | 418 | الإشارية Gestualité | 325 |
| الأُسلوبية Stylistique | 594 | الإشاعة Propagande | 514 |
| الأصالة Originalité | 454 | الإشهار Publicité | 522 |
| أصل الخطاب Généalogie du discours | 322 | إطارُ القراءة Cadre de lecture | 125 |
| الأصولية Fondamentalisme | 313 | الإعجاب Admiration | 41 |
| الأُغنية Chanson | 142 | الإقليمية Régionalisme | 539 |
| أفعال اللّغة غير المُباشرة | | الإقناعية Persuasive | 480 |
| Acte de Langage indirect | 29 | الإلصاق Collage | 167 |
| الأُقصوصة Nouvelle | 440 | الإلهام Inspiration | 358 |
| الأكاديمي Académique/Académie | 21 | الإنتاج الأدبي Production (litt) | 513 |
| الألفة Sociabilité (litt) | 580 | الإنجازية Performatif | 472 |
| أمثلة Exemplum | 294 | الإنشاء Dissertation | 250 |
| الأمزجة Humeurs | 338 | الإيتوس Ethose | 290 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 346 | Idéologie الإيديولوجيا | 549 | Rhétorique البلاغة |
| 557 | Rythme الإيقاع | 591 | Structuralisme البنيوية |
| 503 | Positivisme الاتجاه الوضعي | 120 | Bohème البُوهيمية |
| 175 | Communication الاتصال | 393 | Manifeste البيان |
| 534 | Réduction الاختزال | 117 | Bibliographie البيبليوغرافيا |
| 242 | Différance/Différence الاختلاف | 355 | Influence التأثير |
| 119 | Bilinguisme الازدواجية اللّغوية | 366 | Interpretation التأويل |
| 463 | Paradigmatique الاستبدالية | 337 | Histoire التاريخ |
| 33 | Actualisation الاستحداث/التحيين | 335 | Histoire (Litt.) التاريخ (الأدبي) |
| 589 | Stratégie (litt) الاستراتيجية | 334 | Histoire culturelle التاريخ الثقافي |
| 455 | Orientalisme الاستشراق | 259 | Echanges Culturels التبادل الثقافي |
| 12 | Abondance الاستطراد | 18 | Abstraction التجريد |
| 243 | Digression الاستطراد | 54 | Anagramme التجنيس (بالقلب) |
| 406 | Métaphore الاستعارة | 632 | Vérification التحقق |
| 450 | Opacité الاستغلاق | 474 | Périodisation التحقيب |
| 102 | Autonomie relative الاستقلالُ النسبي | 58 | Analyse التحليل |
| 44 | Aliénation الاستلاب | | تحليل المحتوى والخطاب |
| 229 | Déduction الاستنباط | 59 | Analyse de contenu et de discours |
| 435 | Nom propre الاسم الشخصي | 519 | Psychanalyse التحليل النفسي |
| 518 | Pseudonyme الاسم المستعار | 445 | Occulation التخفّي |
| 333 | Heronymie الاصطلاح العام | 307 | Fiction تخيل |
| 77 | Arbitraire (du signe) اعتباطية (العلامة) | 98 | Autofiction التخييل الذاتي |
| 183 | Confession الاعتراف | 87 | Association des idées تداعي الأفكار |
| 392 | Manque الافتقاد | 507 | Pragmatique (litt) التداولية الأدبية |
| 35 | Adaptation الاقتباس | 73 | Aparté التدخّل السافر |
| 261 | Economie textuelle الاقتصاد النصّي | 623 | Tragédie التراجيديا |
| 489 | Plagia الانتحال | 187 | Correspondance التراسل |
| 237 | Déviation الانحراف | 277 | Epistolaire التراسل |
| 38 | Adhésion الاندماج | 622 | Traduction الترجمة |
| 165 | Cohérence الانسجام | 533 | Redondance الترداد |
| 352 | Impression الانطباع | 126 | Calque الترسيم |
| 468 | Passion الانفعال | 601 | Syntaxe التركيب |
| 111 | Baroque الباروكية | 269 | Engagement (Litt) الالتزام (الأدبي) |
| 107 | Ballet الباليه | 145 | Chronique التسجيلية |
| 527 | Recherche en (litt) البحث الأدبي | 251 | Divertissement تسلية |
| 465 | Parnasse البرناسية | 179 | Complainte التشكّي |
| 330 | Héros et Antihéros البطل والبطل المضاد | 472 | Peinture التشكيل |
| 244 | Dimension البُعد | 122 | Bruit التشويش |

| | | | |
|---|---|---|---|
| التصنيف Compilation | 178 | الجسد Corps | 186 |
| التصوير Photographie | 486 | الجمالية Esthétique | 285 |
| التطبيق السيميائي Pratique (Sémiotique) | 509 | الجمهور Public | 520 |
| التطهير Catharsis | 135 | جمهورية الأدب République des lettres | 546 |
| التعارض Isothétie | 370 | جُنون Folie | 310 |
| تعالق النص Prétexte | 476 | حاشية Glose | 325 |
| تعدّد الأصوات Polyphonie | 497 | الحافز Motif | 416 |
| تعدّد الأنساق Polysystème | 499 | الحبكة Intrigue | 367 |
| تعدّد المعاني Polysémie | 498 | الحِجَاج Argumentation | 82 |
| التعدّدية Pluralisme | 591 | الحداثة Modernité | 413 |
| التعرّف (تحديد) Reconnaissance | 532 | الحدث Evénement | 292 |
| التعريف Définition | 230 | الحدث الأدبي Fait (litt) | 299 |
| التفكيك Déconstruction | 227 | الحدث العابر Fait Divers | 298 |
| التقليد Tradition | 621 | الحذلقة Dandysme | 223 |
| التقليد الشفوي Orale (tradition) | 452 | الحسية Sensualisme | 574 |
| التقهقر/الانحطاط Décadence | 225 | الحضور Présence | 509 |
| التكثيف Condensation | 183 | الحفريّاتُ المَعرفية Archeologie | 78 |
| التكلف اللُّغوي Sophistique | 585 | الحقل (الأدبي) Champ (litt) | 141 |
| التكلّف/التصنّع Affectation | 42 | الحكاية الغنائية Ballade | 108 |
| التلاحقية Adjonction | 40 | الحل Dénouement | 231 |
| التلفُّظية Enonciation/Enoncé | 271 | الحلمية Rêverie | 546 |
| التلقائية Automatisme | 101 | الحوار Dialogue | 238 |
| التلقي Réception | 528 | الحوار الداخلي Monologue | 415 |
| التلقينية/التعليمية Didactique (litt) | 241 | الحوارية Dialogisme | 239 |
| تلميح/إلماح/إلماع/إيماء Allusion | 49 | الحوليّات Annales | 65 |
| التمثيلية Représentation | 545 | خرافات (حيوانية) Bestiaires | 114 |
| التناص Intertextualité | 364 | الخُرافة Fable | 296 |
| تهريج Badinage | 105 | الخرافةُ الأخلاقية Apologue/apologie | 75 |
| التوجيه Orientation | 456 | الخُرافة الأُسطورية Légende | 375 |
| التوسّع/الإفاضة Amplification | 52 | الخطاب Discours | 245 |
| التوقّع (السّردي/الاسترجاعي) Analepse | 56 | الخطباء Orateurs | 453 |
| توليد حواري Maïeutique | 392 | الخطبة Allocution | 48 |
| توليفة Pastiche | 469 | الخيال Imagination | 349 |
| التيار الأدبي Courant (litteraire) | 190 | خيال الظل Théâtre (marionnette) | 613 |
| الثقافة Culture | 210 | الخيال العلمي Science Fiction | 563 |
| جامعُ النص Architexe | 80 | الدراسات الثقافية Cultural studies | 214 |
| الجدالية Polémique | 495 | الدرامية Dramaturgie | 256 |
| الجرد Inventaire | 367 | الدّلالة Signification | 577 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| دليل/ كشّاف Index | 353 | الشطارية Picaresque | 487 |
| الدور Role | 552 | الشّعار Emblème | 268 |
| الدّين Religion | 542 | الشّعر Poésie | 491 |
| الذوق Goût | 327 | الشّعرية Poétique | 493 |
| رؤية العالم Vision du monde | 632 | الشّفرة Code | 160 |
| رسالة Message | 402 | الشفوية Oralité | 451 |
| الرعوية Pastorale | 471 | شكل Forme | 316 |
| الرغبة الثلاثية Désir triangulaire | 236 | الشّكلانية Formalisme | 315 |
| رقابة أدبية Censure | 137 | الشيشرونية Cicèronianisme | 152 |
| الرمزية Symbolisme | 600 | الصحافة Presse | 510 |
| رواية Roman | 552 | صورة Figure | 308 |
| رواية تكوّن البطل Bildungsroman | 118 | الصُّورة Image | 348 |
| الرواية الجديدة Nouveau Roman | 438 | صورة قلمية Portrait | 502 |
| الرومانسية Romantisme | 556 | الضرورة Nécessité | 429 |
| الزمن ـ الفضاء Chronotope | 146 | الضّمني Implicite | 352 |
| الزمن Temps | 605 | الطبيعية Naturalisme | 427 |
| السجلات Registres | 539 | الطليعةُ الأدبية Avant-gard | 90 |
| السُّخرية Ironie | 368 | الطوباوية Utopie | 628 |
| السّرد Narration | 423 | الظاهراتية Phénoménologie | 481 |
| السّطرية Linnearite | 379 | الظاهرة الأدبية (litt) Phénomène | 481 |
| السُّلطة Autorité | 96 | عاطفي/ انفعالي/ مؤثّر Affectif/Affective | 43 |
| سلك Cycle | 220 | عبقري Génie | 321 |
| السمو الرفيع Sublime | 596 | العجائبي Fantastique | 302 |
| السّوريالية Surréalisme | 599 | العجالة Pamphlet | 460 |
| السياسة Politique | 496 | العشقية Erotisme | 280 |
| السّيرةُ الذاتية Autobiographie | 99 | العقاب Punition | 523 |
| السّيرة الذاتية (الأدبية) Biographie | 120 | عقد القراءة Pacte de Lecture | 459 |
| السّيرك Cirque | 150 | العقلانية Rationalisme | 525 |
| السيمانتيك Sémantique | 564 | العلاقات الأدبية (Litt) Relation | 542 |
| السّيميائية Sémiotique | 565 | العلامة Signe | 575 |
| السيناريو Scenario | 560 | علم اجتماع الأدب (litt) Sociologie de la | 582 |
| السينما Cinema | 147 | العلم والأدب Science et Lettres | 561 |
| الشاهد Citation | 152 | العمل (الفني) Oeuvre | 446 |
| الشخصية Personnage | 478 | العنوان Titre | 620 |
| الشرح Exégèse | 293 | الغائيّة Autotélisme | 92 |
| الشّرعية Authenticite | 94 | الغرائبي Merveilleux | 401 |
| الشرعية Légitimation | 376 | الغنائية Lyrisme | 389 |
| شريط القصة المُصورة Bande dessinée | 109 | الغياب Absence | 15 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| الفائدة Utilité | 628 | الكوميديا Comédie | 171 |
| الفاعل Actant | 26 | اللا-مفكّر فيه Impense | 351 |
| الفانتازيّة Fantaisie | 301 | اللارواية Antiroman | 71 |
| الفرادة Idolécte | 345 | اللازمة Leitmotif | 377 |
| الفردية Individualisme | 354 | اللازمة السّردية Anaphore (narrative) | 61 |
| الفرضية Hypothese | 341 | اللامعقول Absurde | 19 |
| الفصاحة Eloquence | 266 | اللَّبس Ambiguité | 50 |
| فصل (مسرحية) Acte | 28 | اللحظة التاريخية Moment (his) | 412 |
| الفضاء Espace | 282 | لذّة الأدب Plaisir (litt) | 489 |
| فضاء صغير Micro-espace | 407 | اللّسانيات Linguistique | 380 |
| الفضاء المُشترك Lieu Commun | 378 | اللُّغة Langue | 371 |
| الفعل Action | 31 | اللغز Enigme | 273 |
| فقه اللّغة Philologie | 483 | اللفظة Lexie | 377 |
| فلسفة Philosophie | 485 | مركزيّة اللوغوس Logo-centrisme | 387 |
| الفنّ للفنّ L'art pour l'art | 85 | المؤسسة Institution | 359 |
| الفهم Compréhension | 181 | ما بعد الكولونيالية Postcolonialisme | 505 |
| الفولكلور Folklore | 312 | ما قبل النصّ Avant-texte/pré-texte | 95 |
| القدامة Antiquité | 70 | المادة Matière | 395 |
| القراءة Lecture | 372 | المُبتذل/ العادي/ الشائع Doxa | 255 |
| قصيدة غنائية: نشيد Ode | 445 | المُتغير Variant | 631 |
| القناة Canal | 126 | المُثاقفة Interculturel | 361 |
| القواعد Règles | 541 | المثل Proverbe | 517 |
| القوالب/ المُستنسخات Stéréotype | 588 | المَثَل (السائر) Adage | 34 |
| القياس/ النظير/ المثيل Analogue/Analogie | 57 | مجاميع Recueil | 533 |
| القيمة Valeur | 631 | المجلّة Revue | 548 |
| الكآبة Mélancolie | 398 | مجهول Anonyme | 66 |
| الكاتب Auteur | 88 | المُحاكاة (الأرسطية) Mimesis | 408 |
| الكتابة Ecriture | 262 | المُحاكاة (التقليد) Imitation | 349 |
| الكتبُ الرائجة best seller | 115 | المُحتمل Vraisemblent | 636 |
| كُدية Farce | 304 | مَحْكي أولي Récit initiatique | 531 |
| الكذب Mensonge | 400 | المُحلل الخبري Cryptanalyse | 210 |
| الكرنفالية Carnaval/Carnavalisation | 131 | المخطوط Manuscrit | 394 |
| كفاية القارئ Compétence du Lecteur | 178 | المدارس (الأدبية) Ecoles (litt) | 259 |
| كلاسيكية Classicisme | 155 | المُذكّرات Mémoires | 399 |
| الكلام Parole | 467 | المراتبية Hiérarchie | 333 |
| الكلوسيماتيكية Glossématique | 327 | المربّع السّيميائي Carré sémiotique | 132 |
| كناية Métonymie | 406 | المركز والهامش Centre et Périphérique | 139 |
| الكوسموبوليتية Cosmopolitisme | 189 | المرموزة Allégorie | 46 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| مزاج طابع (شخصية) | | الملحمة Epopeé | 276 |
| Caractère/Caractérisation | 129 | المُلكية الأدبية (litt) Propriété | 515 |
| مُستنسخ Cliché | 158 | مُناجاة Enthymème | 274 |
| مُستوى اللُّغة Niveau de langue | 433 | المُناجاة Soliloque | 586 |
| المسرح Théâtre | 611 | المُنتخبات الأدبية Analectes | 55 |
| المسرح الجديد Nouveau théâtre | 439 | المنحوت Acronyme | 25 |
| مُسلسل Feuilleton | 305 | منطقي Logique | 388 |
| المسلكية التفضيلية | | المنهج Méthode | 402 |
| (Comportement (préférentiel | 181 | الموجز Abrégement | 14 |
| المصادر Sources | 586 | الموسوعة Encyclopédie | 270 |
| المُصطلحية Terminologie | 607 | الموضوع Objet | 444 |
| المطابقة Conformité | 184 | موضوع Sujet | 598 |
| المُطلَق Absolu | 16 | النادي الأدبي (Littéraire) Cénacle | 137 |
| المظهرُ الشّفوي Aspect verbale | 87 | النَّبر Accent, Accentuation | 24 |
| المُعادل (الموضوعي) Equivalence (objetif) | 279 | النثر Prose | 516 |
| المعادلة Adéquation | 37 | النزعة العاطفية Tendance Sentimentale | 607 |
| المعارضات Parodies | 465 | النسق Système | 602 |
| معارضة هزلية Burlesque | 123 | النصّ Texte | 609 |
| المعارك الأدبية (littéraires) Conflits | 184 | نظرية الأدب (de la Litt) Théorie | 617 |
| المعارك الأدبية (Litt) Querelles | 457 | نظريةُ الإعلام (théorie de) Information | 356 |
| المعتمدُ الأدبي (littéraire) Canon/ | 127 | نظرية الانعكاس (théorie du) Reflet | 536 |
| المعرفة Connaissance | 185 | نظرية السرد Théorie de la narration | 615 |
| المعنى Sens | 573 | نظرية المَحْكي (Théorie) Récit | 529 |
| المعيار Norme | 436 | النفي Négation | 429 |
| مفاتيحُ النصّ (à texte) Clés | 157 | النقد (الجديد) الأنجلو-أميركي | |
| المُفارقة Paradoxe | 461 | (New) Critique | 430 |
| المفارقة (الزمنية التاريخية) | | النقد الأدبي Critique Littéraire | 194 |
| Anachronisme/Anachronie | 53 | النقد الأُسطوري Mythocritique | 419 |
| مفهوم Concept | 182 | النقد الإيديولوجي (idéologique) Critique | 207 |
| المقال Essai | 284 | النقد الاجتماع-ثقافي Sociocritique-culture | 584 |
| المقبول، المقبولية Accéption/Accéptation | 22 | النقد التحليلي النفسي | |
| مقصد Intention | 363 | Critique psychologique et psychanalytique | 196 |
| المقطع Fragment | 319 | النقد التكويني (génétique) Critique | 205 |
| المقطع Séquence | 579 | النقد الجديد (New) Criticisme | 430 |
| المقولةُ (اللّسانية) Catégorie (Linguistique) | 133 | النقد الجديد Nouvelle Critique | 432 |
| المقياس Indice | 354 | النقد الجديد الفرانكفوني (Nouvelle) Critique | 200 |
| المُلاحظة Observation | 444 | النقد الحدسي (intuitive) Critique | 208 |
| المُلْحة Anecdote | 63 | النقد الموضوعاتي (Thématique) Critique | 202 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 614 | Thématique (critique) النقد الموضوعاتي | 344 | Identité الهوية |
| 203 | Critique (féministe) النقدُ النسوي | 329 | Herméneutique الهيرمينوطيقية |
| 72 | Antithèse نقيضُ الأطروحة | 526 | Réalisme الواقعية |
| 411 | Modèle النمط | 253 | Document الوثيقة |
| 625 | Type النمط | 494 | Point de Vue وجهة النظر |
| 511 | Procédé stylistique النهج الأسلوبي | 627 | Unité Culturelle الوحدة الثقافية |
| 544 | Renaissance النهضة | 396 | Médias الوسائط |
| 323 | Genre (Litt) النوع الأدبي | 232 | Description الوصف |
| 559 | Satir الهجاء | 11 | Abyme (mise en) الوضعية الاندماجية |
| 340 | Humour الهزل | 314 | Fonction (du Langages) وظيفة اللّغة |
| 173 | Comique هزلي | | |

# فهرس المصطلحات العام


| | | | |
|---|---|---|---|
| الوَضع الاندماجيّ (en Abyme (mise | 11 | تلميح/ إلماح/ إلماع/ إيماء Allusion | 49 |
| الاستطراد Abondance | 12 | اللَّبس Ambiguité | 50 |
| الموجز Abrégement | 14 | التوسّع/ الإفاضة Amplification | 52 |
| الغياب Absence | 15 | المفارقة (الزمنية التاريخية) | |
| المُطلَق Absolu | 16 | Anachronisme/Anachronie | 53 |
| التجريد Abstraction | 18 | التجنيس (بالقلب) Anagramme | 54 |
| اللامعقول Absurde | 19 | المُنتخبات الأدبية Analectes | 55 |
| الأكاديمي Académique/Académie | 21 | التوقّع (السّردي/ الاسترجاعي) Analepse | 56 |
| المقبول، المقبولية Accéption/Accéptation | 22 | القياس/ النظير/ المثيل Analogue/Analogie | 57 |
| النَّبْر Accent, Accentuation | 24 | التحليل Analyse | 58 |
| المنحوت Acronyme | 25 | تحليل المحتوى والخطاب | |
| الفاعلActant | 26 | Analyse de contenu et de discours | 59 |
| فصل (مسرحية) Acte | 28 | اللازمة السّردية (narrative) Anaphore | 61 |
| أفعال اللّغة غير المُباشرة | | المُلْحة Anecdote | 63 |
| Acte de Langage indirect | 29 | الحوليّات Annales | 65 |
| الفعل Action | 31 | مجهول Anonyme | 66 |
| الاستحداث/ التحيين Actualisation | 33 | الأنطولوجيا Anthologie | 67 |
| المَثَل (السائر) Adage | 34 | أنثروبولوجيا المُتخيّل | |
| الاقتباس Adaptation | 35 | Anthropologie de l' imaginaire | 68 |
| المعادلة Adéquation | 37 | القدامة Antiquité | 70 |
| الاندماج Adhésion | 38 | اللارواية Antiroman | 71 |
| التلاحقية Adjonction | 40 | نقيضُ الأطروحة Antithèse | 72 |
| الإعجاب Admiration | 41 | التدخّل السافر Aparté | 73 |
| التكلّف/ التصنّع Affectation | 42 | الأبولونية Apollinien | 75 |
| عاطفي/ انفعالي/ مؤثّر Affectif/Affective | 43 | الخرافةُ الأخلاقية Apologue/apologie | 75 |
| الاستلاب Aliénation | 44 | اعتباطية (العلامة) Arbitraire (du signe) | 77 |
| المرموزة Allégorie | 46 | الحفريّاتُ المَعرفية Archeologie | 78 |
| الخطبة Allocution | 48 | الأنماطُ (الأصلية) Archétypes | 79 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| جامعُ النص Architexe | 80 | المقولةُ (اللّسانية) Catégorie (Linguistique) | 133 |
| الحِجَاج Argumentation | 82 | التطهير Catharsis | 135 |
| الفنّ للفنّ L'art pour l'art | 85 | النادي الأدبي Cénacle (Littéraire) | 137 |
| المظهرُ الشّفوي Aspect verbale | 87 | رقابة أدبية Censure | 137 |
| تداعي الأفكار Association des idées | 87 | المركز والهامش Centre et Périphérique | 139 |
| الكاتب Auteur | 88 | الحقل (الأدبي) Champ (litt) | 141 |
| الطليعةُ الأدبية Avant-gard | 90 | الأُغنية Chanson | 142 |
| الغائيّة Autotélisme | 92 | أُمّات الأعمال Chef-d'œuvre | 143 |
| الشّرعية Authenticite | 94 | التسجيلية Chronique | 145 |
| ما قبل النصّ Avant-texte/pré-texte | 95 | الزمن ـ الفضاء Chronotope | 146 |
| السُّلطة Autorité | 96 | السينما Cinema | 147 |
| التخييل الذاتي Autofiction | 98 | السّيرك Cirque | 150 |
| السّيرةُ الذاتية Autobiographie | 99 | الشيشرونية Cicèronianisme | 152 |
| التلقائية Automatisme | 101 | الشاهد Citation | 152 |
| الاستقلالُ النسبي Autonomie relative | 102 | كلاسيكية Classicisme | 155 |
| تهريج Badinage | 105 | مفاتيحُ النصّ Clés (texte à) | 157 |
| الباليه Ballet | 107 | مُستنسخ Cliché | 158 |
| الحكاية الغنائية Ballade | 108 | الشّفرة Code | 160 |
| شريط القصة المُصورة Bande dessinée | 109 | الإدراك المَعرفي Cognitif | 163 |
| الباروكية Baroque | 111 | الانسجام Cohérence | 165 |
| الآدابُ الجميلة Belles lettres | 113 | الإلصاق Collage | 167 |
| خرافات (حيوانية) Bestiaires | 114 | أدبُ الكولونيالية Coloniale. (Littérature) | 169 |
| الكتبُ الرائجة best seller | 115 | الكوميديا Comédie | 171 |
| البيبليوغرافيا Bibliographie | 117 | هزلي Comique | 173 |
| رواية تكوّن البطل Bildungsroman | 118 | الاتصال Communication | 175 |
| الازدواجية اللّغوية Bilinguisme | 119 | كفاية القارئ Compétence du Lecteur | 178 |
| السّيرة الذاتية (الأدبية) Biographie | 120 | التصنيف Compilation | 178 |
| البُوهيمية Bohème | 120 | التشكّي Complainte | 179 |
| التشويش Bruit | 122 | المسلكية التفضيلية | |
| معارضة هزلية Burlesque | 123 | Comportement (préférentiel) | 181 |
| إطارُ القراءة Cadre de lecture | 125 | الفهم Compréhension | 181 |
| الترسيم Calque | 126 | مفهوم Concept | 182 |
| القناة Canal | 126 | التكثيف Condensation | 183 |
| المعتمدُ الأدبي Canon/(littéraire) | 127 | الاعتراف Confession | 183 |
| مزاج طابع (شخصية) | | المعارك الأدبية Conflits (littéraires) | 184 |
| Caractère/Caractérisation | 129 | المطابقة Conformité | 184 |
| الكرنفالية Carnaval/Carnavalisation | 131 | المعرفة Connaissance | 185 |
| المربّع السّيميائي Carré sémiotique | 132 | الجسد Corps | 186 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 187 | Correspondance التراسل | 256 | Dramaturgie الدرامية |
| 189 | Cosmopolitisme الكوسموبوليتية | 259 | Echanges Culturels التبادل الثقافي |
| 190 | Courant (litteraire) التيار الأدبي | 259 | Ecoles (litt) المدارس (الأدبية) |
| 191 | Création Littéraire الإبداع الأدبي | 261 | Economie textuelle الاقتصاد النصّي |
| 194 | Critique Littéraire النقد الأدبي | 262 | Ecriture الكتابة |
| 196 | Critique psychologique et psychanalytique النقد التحليلي النفسي | 265 | effet (du réel) أثرُ الواقع |
| 198 | Critique (New) النقد (الجديد) الأنجلو-أميركي | 266 | Elémentaire الأولي |
| 200 | Critique (Nouvelle) النقد الجديد الفرانكفوني | 266 | Eloquence الفصاحة |
| 202 | Critique (Thématique) النقد الموضوعاتي | 268 | Emblème الشّعار |
| 203 | Critique (féministe) النقدُ النسوي | 269 | Engagement (Litt) الالتزام (الأدبي) |
| 205 | Critique (génétique) النقد التكويني | 270 | Encyclopédie الموسوعة |
| 207 | Critique (idéologique) النقد الإيديولوجي | 271 | Enonciation/Enoncé التلفُّظية |
| 208 | Critique (intuitive) النقد الحدسي | 273 | Enigme اللغز |
| 210 | Cryptanalyse المُحلل الخبري | 274 | Enthymème مُناجاة |
| 210 | Culture الثقافة | 275 | Episteme إبستيم |
| 214 | Cultural studies الدراسات الثقافية | 276 | Epopeé الملحمة |
| 220 | Cycle سلك | 277 | Epistolaire التراسل |
| 223 | Dandysme الحذلقة | 279 | Equivalence (objetif) المُعادل (الموضوعي) |
| 225 | Décadence التقهقر/الانحطاط | 280 | Erotisme العشقية |
| 227 | Déconstruction التفكيك | 282 | Espace الفضاء |
| 229 | Déduction الاستنباط | 284 | Essai المقال |
| 230 | Définition التعريف | 285 | Esthétique الجمالية |
| 231 | Dénouement الحل | 288 | Ethno-semiotique الإثنوسيميائية |
| 232 | Description الوصف | 290 | Ethose الإيتوس |
| 236 | Désir triangulaire الرغبة الثلاثية | 292 | Evénement الحدث |
| 237 | Déviation الانحراف | 293 | Exégèse الشرح |
| 238 | Dialogue الحوار | 294 | Exemplum أمثلة |
| 239 | Dialogisme الحوارية | 296 | Fable الخُرافة |
| 241 | Didactique (litt) التلقينية/التعليمية | 298 | Fait Divers الحدث العابر |
| 242 | Différance/Différence الاختلاف | 299 | Fait (litt) الحدث الأدبي |
| 243 | Digression الاستطراد | 301 | Fantaisie الفانتازيّة |
| 244 | Dimension البُعد | 302 | Fantastique العجائبي |
| 245 | Discours الخطاب | 304 | Farce كُدية |
| 250 | Dissertation الإنشاء | 305 | Feuilleton مُسلسل |
| 251 | Divertissement تسلية | 307 | Fiction تخيل |
| 253 | Document الوثيقة | 308 | Figure صورة |
| 255 | Doxa المُبتذل/العادي/الشائع | 310 | Folie جُنون |
| | | 312 | Folklore الفولكلور |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 313 | Fondamentalisme الأصولية | 358 | Inspiration الإلهام |
| 314 | Fonction (du Langages) وظيفة اللّغة | 359 | Institution المؤسسة |
| 315 | Formalisme الشّكلانية | 361 | Interculturel المُثاقفة |
| 316 | Forme شكل | 363 | Intention مقصد |
| 319 | Fragment المقطع | 364 | Intertextualité التناص |
| 321 | Génie عبقري | 366 | Interpretation التأويل |
| 322 | Généalogie du discours أصل الخطاب | 367 | Intrigue الحبكة |
| 323 | Genre (Litt) النوع الأدبي | 367 | Inventaire الجرد |
| 325 | Gestualité الإشارية | 368 | Ironie السُّخرية |
| 325 | Glose حاشية | 370 | Isothétie التعارض |
| 327 | Glossématique الكلوسيماتيكية | 371 | Langue اللُّغة |
| 327 | Goût الذوق | 372 | Lecture القراءة |
| 329 | Herméneutique الهيرمينوطيقية | 375 | Légende الخُرافة الأُسطورية |
| 330 | Héros et Antihéros البطل والبطل المضاد | 376 | Légitimation الشرعية |
| 333 | Heronymie الاصطلاح العام | 377 | Leitmotif اللازمة |
| 333 | Hiérarchie المراتبية | 377 | Lexie اللفظة |
| 334 | Histoire culturelle التاريخ الثقافي | 378 | Lieu Commun الفضاء المُشترك |
| 335 | Histoire (Litt.) التاريخ (الأدبي) | 379 | Linnearite السّطرية |
| 337 | Histoire التاريخ | 380 | Linguistique اللّسانيات |
| 338 | Humeurs الأمزجة | 381 | Littérarité الأدبية |
| 340 | Humour الهزل | 383 | Littérature الأدب |
| 341 | Hypothese الفرضية | 386 | Litt (Comparée) الأدب المُقارن |
| 343 | Icône الأيقونة | 387 | Logo-centrisme مركزيّة اللوغوس |
| 344 | Identité الهوية | 388 | Logique منطقي |
| 345 | Idolécte الفرادة | 389 | Lyrisme الغنائية |
| 346 | Idéologie الإيديولوجيا | 392 | Maïeutique توليد حواري |
| 348 | Image الصُّورة | 392 | Manque الافتقاد |
| 349 | Imagination الخيال | 393 | Manifeste البيان |
| 349 | Imitation (التقليد) المُحاكاة | 394 | Manuscrit المخطوط |
| 351 | Impense اللا-مفكّر فيه | 395 | Matière المادة |
| 352 | Implicite الضّمني | 396 | Médias الوسائط |
| 352 | Impression الانطباع | 398 | Mélancolie الكآبة |
| 353 | Index دليل/ كشّاف | 399 | Mémoires المُذكّرات |
| 354 | Indice المقياس | 400 | Mensonge الكذب |
| 354 | Individualisme الفردية | 401 | Merveilleux الغرائبي |
| 355 | Influence التأثير | 402 | Message رسالة |
| 356 | Information (théorie de) نظريةُ الإعلام | 402 | Méthode المنهج |
| 358 | Insert الإدراج | 406 | Métonymie كناية |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Métaphore الاستعارة | 406 | Querelles (Litt) المعارك الأدبية | 457 |
| Micro-espace فضاء صغير | 407 | Pacte de Lecture عقد القراءة | 459 |
| Mimesis (الأرسطية) المُحاكاة | 408 | Pamphlet العجالة | 460 |
| Modèle النمط | 411 | Paradoxe المُفارقة | 461 |
| Moment (his) اللحظة التاريخية | 412 | Paradigmatique الاستبدالية | 463 |
| Modernité الحداثة | 413 | Paralittérature الأدب الملحق | 464 |
| Mondiale (litt) الأدب العالمي | 414 | Parnasse البرناسية | 465 |
| Monologue الحوار الداخلي | 415 | Parodies المعارضات | 465 |
| Motif الحافز | 416 | Parole الكلام | 467 |
| Mythe الأُسطورة | 418 | Passion الانفعال | 468 |
| Mythocritique النقد الأُسطوري | 419 | Pastiche توليفة | 469 |
| Nationale (litt) الأدب الوطني | 422 | Pastorale الرعوية | 471 |
| Narration السّرد | 423 | Performatif الإنجازية | 472 |
| Naturalisme الطبيعية | 427 | Peinture التشكيل | 472 |
| Nécessité الضرورة | 429 | Périodisation التحقيب | 474 |
| Négation النفي | 429 | Prétexte تعالق النص | 476 |
| (New) Criticisme النقد الجديد | 430 | Personnage الشخصية | 478 |
| Nouvelle Critique النقد الجديد | 432 | Personnel (litt) الأدب الشخصي | 480 |
| Niveau de langue مُستوى اللُّغة | 433 | Persuasive الإقناعية | 480 |
| Nom propre الاسم الشخصي | 435 | Phénomène (litt) الظاهرة الأدبية | 481 |
| Norme المعيار | 436 | Phénoménologie الظاهراتية | 481 |
| Nouveau Roman الرواية الجديدة | 438 | Philologie فقه اللّغة | 483 |
| Nouveau théâtre المسرح الجديد | 439 | Philosophie فلسفة | 485 |
| Nouvelle الأُقصوصة | 440 | Photographie التصوير | 486 |
| Objet الموضوع | 444 | Picaresque الشطارية | 487 |
| Observation المُلاحظة | 444 | Plagia الانتحال | 489 |
| Occulation التخفّي | 445 | Plaisir (litt) لذّة الأدب | 489 |
| Ode قصيدة غنائية: نشيد | 445 | Pluralisme التعدّدية | 491 |
| Oeuvre العمل (الفني) | 446 | Poésie الشِّعر | 491 |
| Officielle (litt) الأدب الرسمي | 448 | Poétique الشِّعرية | 493 |
| Onthologie الأنطولوجيا | 449 | Point de Vue وجهة النظر | 494 |
| Opacité الاستغلاق | 450 | Polémique الجدالية | 495 |
| Oralité الشفوية | 451 | Politique السياسة | 496 |
| Orale (tradition) التقليد الشفوي | 452 | Polyphonie تعدّد الأصوات | 497 |
| Orateurs الخطباء | 453 | Polysémie تعدّد المعاني | 498 |
| Originalité الأصالة | 454 | Polysystème تعدّد الأنساق | 499 |
| Orientalisme الاستشراق | 455 | Populaire (Litt) الأدب الشعبي | 501 |
| Orientation التوجيه | 456 | Portrait صورة قلمية | 502 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 503 | Positivisme الاتجاه الوضعي | 546 | République des lettres جمهورية الأدب |
| 505 | Postcolonialisme ما بعد الكولونيالية | 546 | Rêverie الحلمية |
| 507 | Pragmatique (litt) التداولية الأدبية | 548 | Revue المجلّة |
| 509 | Pratique (Sémiotique) التطبيق السيميائي | 549 | Rhétorique البلاغة |
| 509 | Présence الحضور | 552 | Role الدور |
| 510 | Presse الصحافة | 552 | Roman رواية |
| 511 | Proletarienne (litt) الأدب البروليتاري | 556 | Romantisme الرومانسية |
| 511 | Procédé stylistique النهج الأسلوبي | 557 | Rythme الإيقاع |
| 512 | Procès (1) الإجراء | 559 | Satir الهجاء |
| 513 | Production (litt) الإنتاج الأدبي | 560 | Scenario السيناريو |
| 514 | Propagande الإشاعة | 561 | Science et Lettres العلم والأدب |
| 515 | Propriété (litt) المِلكية الأدبية | 563 | Science Fiction الخيال العلمي |
| 516 | Prose النثر | 564 | Sémantique السيمانتيك |
| 517 | Proverbe المثل | 565 | Sémiotique السّيميائية |
| 518 | Pseudonyme الاسم المستعار | 573 | Sens المعنى |
| 519 | Psychanalyse التحليل النفسي | 574 | Sensualisme الحسية |
| 520 | Public الجمهور | 575 | Signe العلامة |
| 522 | Publicité الإشهار | 577 | Signification الدّلالة |
| 523 | Punition العقاب | 579 | Séquence المقطع |
| 525 | Rationalisme العقلانية | 580 | Sociabilité (litt) الألفة |
| 526 | Réalisme الواقعية | 582 | Sociologie de la (litt) علم اجتماع الأدب |
| 527 | Recherche en (litt) البحث الأدبي | 584 | Sociocritique-culture النقد الاجتماع-ثقافي |
| 528 | Réception التلقي | 585 | Sophistique التكلف اللُّغوي |
| 529 | Récit (Théorie) نظرية المَحْكي | 586 | Soliloque المُناجاة |
| 531 | Récit initiatique مَحْكي أولي | 586 | Sources المصادر |
| 532 | Reconnaissance التعرّف | 588 | Stéréotype القوالب/ المُستنسخات |
| 533 | Recueil مجاميع | 589 | Stratégie (litt) الاستراتيجية |
| 533 | Redondance الترداد | 591 | Structuralisme البنيوية |
| 534 | Réduction الاختزال | 594 | Stylistique الأُسلوبية |
| 534 | Référence الإحالة | 596 | Sublime السمو الرفيع |
| 536 | Reflet (théorie du) نظرية الانعكاس | 598 | Sujet موضوع |
| 539 | Régionalisme الإقليمية | 599 | Surréalisme السّوريالية |
| 539 | Registres السجلات | 600 | Symbolisme الرمزية |
| 541 | Règles القواعد | 601 | Syntaxe التركيب |
| 542 | Relation (Litt) العلاقات الأدبية | 602 | Système النسق |
| 542 | Religion الدِّين | 605 | Temps الزمن |
| 544 | Renaissance النهضة | 607 | Tendance Sentimentale النزعة العاطفية |
| 545 | Représentation التمثيلية | 607 | Terminologie المُصطلحية |

النصّ Texte 609
المسرح Théâtre 611
خيال الظل Théâtre (marionnette) 613
النقد الموضوعاتي Thématique (critique) 614
نظرية السرد Théorie de la narration 615
نظرية الأدب Théorie (de la Litt) 617
العنوان Titre 620
التقليد Tradition 621
الترجمة Traduction 622
التراجيديا Tragédie 623
النمط Type 625
الوحدة الثقافية Unité Culturelle 627
الفائدة Utilité 628
الطوباوية Utopie 628
القيمة Valeur 631
المُتغير Variant 631
التحقق Vérification 632
رؤية العالم Vision du monde 632
أدب الرحلات Voyage 634
المُحتمل Vraisemblent 636