ثوابت الإجراء النقدي

القراءة ... المنهج ... المصطلحات

أولاً : في القراءة .

ثانياً : في المنهج .

ثالثاً ، في المصطلح .

*** ملخص**

*** الهوامش**

*** المصادر والمراجع**

أ.م.د: رحمن غركان

قسم اللغة العربية من كلية التربية بجامعة القادسية

شباط / ٢٠١٠

في القراءة والمنهج والمصطلحات

تتعدد اشكال التعبير في القصيدة المعاصرة ، فهناك شكل التعبير الموضوعي ، وهناك . شكل التعبير الفني ، وهناك شكل التعبير الجمالي ، وتتفرع عن هذه الاشكال التعبيرية معطيات هائلة ، بما يجعل كل شكل نمطاً في الأداء التعبيري ، تفرعت عنه اتجاهات كثيرة في الشعرية المعاصرة . ومع كل هذا وجزءاً منه تعددت أشكال الأداء الشعري ، بعد أن هيمن على الشعرية العربية شكل أدائي واحد لأكثر من الف وخمسمائة سنة تقريبا ، وفي المئة سنة الأخيرة ، ولاسيما انطلاقا من ثلاثينيات القرن العشرين إلى الراهن ظهرت أشكال اداء منافسة جديدة هي : شكل قصيدة الشعر الحر ، وشكل قصيدة النثر ، وشكل القصيدة الرقمية / التفاعلية ، وشكل قصيدة النص المفتوح / عابر الأجناس . وان بدا الأخير امتداداً لقصيدة النثر .

وفي كل ذلك فإن الفصل بين أشكال التعبير الثلاثة الرئيسة وأشكال الأداء الأربعة الرئيسة غير وارد على مستوى الإجراء النقدي ، ولكن على مستوى منهجية القراءة ، فإن الوصف والتحليل والتعليل والكشف وقراءة المعنى أو التأويل وغير ذلك تستدعي الفصل تنظيراً لا إجراء .

وقبل الدخول النقدي في محوري : التعبير والأداء ، فإن القراءة تستدعي مهاداً تنظيريا في ثلاثة محاور ستستسقي هذه الدراسة منها في عمليتي : التنظير وا لإجراء النقديين ، وهذه المحاور هي : القراءة والمنهج والمصطلحات . والفصل بينها لأغراض التنظير ايضا ، إذ هي كل واحد متكامل ، يتكامل إداؤها في الوعي النقدي بين يدي النص الإبداعي تكاملا كاشفا عن خصائص التجربة ومشيرا إلى سماتها الإبداعية وموحياً بالمعنى الفني . ولما كانت القراءة خطوة الاجراء النقدي الأولى بالبديهة فقد تقدمت ، ولما كان المنهج آلتها الواعية وطريقها إلى عالم التجربة كشفا واستشرافا فقد جاء ثانيا ، ولما كانت المصطلحات ضمير كل ذلك ورحيقه وفنية توجيهه في العرض والتحليل فقد جاء ثالثا .

أولاً : في القراءة :-

القراءة وعي بكيفية فهْم الآخر ، الحاضر عبر الناص ، الغائب مع المعنى ، ومن ثمة فالقراءة تريد فهْم الغائبين أو استيعابهما ؛ النص الآخر والمعنى . القراء فكّ للرموز التي يوحي بها فعل التسطير الكتابي حين نقرأ نصاً معينا ، أو ما توحي به فنية التعا مل مع الأشياء ؛ كالأزميل في النحت مع الحجر ، والنغم في الايقاع مع الموسيقى ، واللون في الرسم مع التشكيل ، والحركة في الجسد مع الرقص أو الرياضة أو التمثيل أو البانتومايم ... والتجريد مع العدد والرموز في الرياضيات والفيزياء ، والواقع في كل شيء يتبدّى فيه ، ا ذ كل شيء خلقه الله بقدر ... القراءة فعل إثبات في التعامل مع الواقع وفعل إيجاد في الكشف عما يضمر كل شيء أو يوحي به أو يعبر عنه ، فليس من شيء في الوجود إلاّ ويفصح عن معنى بين يدي القراءة .

وفي النقد الأدبي تجيء القراءة أشبه بفعل قطف الثمار حين يثمر الزرع وينضج ، تبدأ من البسيط إلى المعقد ، من الممكن إلى المحتمل البعيد ((تبدأ من أبسط عمليات النقد ، سواء في الاستماع والتذوق أم الموازنة والتثمين ، وترقى إلى صيغ التجريد في المباديء والاحكام ، وبينها مراتب متباينة ، تبدأ من أيسر السبل بالنقل والترجمة ، وتنتهي إلى استقراء المواريث وابتعاثها بمجهر الفكر الحديث)) [1] في القراءة يجد القاريء نفسه في

اللحظة ذاتها التي يجد فيها النص المقروء أعني الآخر ، ولذا كثيرا ما تتطلب القراءة التصالح مع الذات لأجل فهْم الآخر ، الوعي المضطرب لايحسن القراءة ، فهي تستدعي صفاءً قبلياً لاستيعاب الآخر ، فالصفاء في القراءة قبلي وليس بعديا ، فالقراءة اليوم في عالمنا هذا بخاصة ((أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود ، انها فعل خلاق ، يقرب الرمز من الرمز ، ويضم العلامة إلى العلامة ، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات ، تصادفها حينا ، ونتوهمها حينا ، فنختلقها اختلاقا ؛ إن القاريء وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها ، مثلما يتجاوز المكتوب أمامه ، إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر ، وأن الأثر يصب علينا ذواتا كثيرة ، فيرد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم)) [٢] وهنا تكون القراءة فعل إيجاد وليس استقبالا عارضا .

واذا كانت القراءة وعياً فاعلاً في سعيه إلى الإيجاد ، فإن الأثر الذي توجده في القاريء هو خلاصتها ، وهو فعل القراءة ،وذلك الفعل في حال النص الشعري يكون متصلاً بالتأويل ، بالحث على التأويل ، لأن القراءة في الشعر قراءة مؤولة ، والقاريء فيها فاعل في التلقي والتوجيه معا ((تتحرك معه القصيدة ، لا كنص يقول ، وإنما كجمرة من الاشارات الشاعرية ، تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيلة القاريء لتصنع أثرا جماليا يتمدد فيكون شعرا فوق القصيدة ، ودلالة فوق المعنى ، وتكون الكلمة اشارة قابلة لكل أن واع الدلالات ، ومهيّأة لأن توظف نفسها فيها ؛ فهي أثر مطلق وليست مجرد معنى محدد)) [٣] وهنا يكون فعل القراءة في متلقي الشعر أثراً باعثا على التأويل ، واذن هو يوجد انطلاقا من النص الشعري ، وليس مما قبله لأن ((فعل القراءة ناتج عن النص : إنه ضرب من المعاشرة النصية أو تحويل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني ، وتخييل الواقع الانساني بانقلابه إلى سحر إبداعي – كما ورد في الحديث الشريف – وبمجرد قراءة القصيدة ، يتحول النص إلى عالم يخصنا ، ويصبح ملكا لنا وبحسب (باشلار) يتجذر في داخلنا ، ولا يفسد ذلك علينا أن (انسانا آخر هو الذي منحنا هذه الصورة) لأنني أشعر أنه بأمكاني أن اخلقها ، بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل .

ان الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي ، تعبر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه ، هنا يخلق التعبير الوجود)) [٤] ولما كان أثر القراءة في الشعر فاعلاً في المتلقي ، فإن فعل القراءة بوصفه أثرها منتج إبداعه عبر النقد الأدبي وإن المرحلة التي لم تنتج فيها قراءة الشعرنقدا موجداً للشعر ، نقدا ينوجد به الشعر ثانية هي المرحلة التي تذرعت فيها القراءة بصدور الشعر عن الشياطين ، أو الجن (شياطين الشعراء) وهي على وفق م عطيات الوعي النقدي مرحلة وعي انفعالي لم تنتج القراءة فيها وعيها بالشعر ، ولم تكتشف إثره الايجاد بالتأويل لأن القراءة الفاعلة ينتسب فيها المعنى الشعري إلى التأويل ، والقراءة الارتجالية ينتسب فيها المعنى إلى شياطين الشعراء ؛ وهنا صرنا إلى أنواع القراءة في النص الشعري وهي ما يمكن ايجازه في ما يأتي :-

١ -القراءة الاستهلاكية : تلك التي يجتهد فيها القاريء باحثا عما يتوافق مع تطلعاته الموضوعية ورغباته الايديولوجية ، وما يرسخ لديه قناعاته القبلية ، فهي قراءة آنية لحظية ذات نفع موجّه ، وهي تتحقق للقاريء إذا كان الكاتب بدءاً يعمل على معان مسبقة ويسخر عناصر الأداء الشعري للتعبير عن ايديولوجية مخصوصة أو افكار مقصودة ، بما يجعل خطابه دعاية لها ولكن بأداء شعري . فهي قراءة ثابتة تتقدم لتقنع اتجاها منحازا لها ، ولا تحقق في المختلف عنها حضوراً مؤثراً . هي عند صاحبها تلبية لتوج هاته الموضوعية ودعاية لها تجتهد في توظيف ما يقنع أو يبحث على الاقناع في النص المقروء . ولعل القراءة الاستهلاكية هي أضعف

تأمل يتعامل مع النص الشعري ، ولكنها اتجاه قائم ، ومريدوه أغلبية في تلقي الشعر بين العرب اليوم ، على ما تكشف عنه المصنفات النقدية ومهرجانات الشعر وجهات النشر المعنية به .

٢ - القراءة الموضوعية : وهي اتجاه شائع في النقد القديم يبحث في المعنى الشعري عن مضمون شبه عقلي ، أو طرح شبه منطقي ، يبحث في الشعر عن المعنى والفكرة وتصوير الوقائع ظاهريا (الاستنساخ) وتغيب معه تجليات المعنى الشعري ، يقرأ في ا لشعر فكرة رئيسة يفصح عنها البيت الشعري إذا بدا مشتركا فيها مع نص سابق بدا المتأخر صادراً عن السابق ، وربما بدا سارقا ، ومفهوم السرقة في النقد العربي القديم صادر عن القراءة الموضوعية ذات التوجهات المباشرة التي تطلب من الأداء الشعري التعبير عن الموضوع بفنية توظيف عناصر الأداء الشعري ، ولهذا تشيع الصنعة ، وينحسر جمهور الشعر بفعل الاتباعية الباردة ، ولا سيما أن الشائع في أصل الخطاب الشعري أنه يوحي بالمعنى الشعري عبر عناصر الأداء بعد أن تكون الذات الشاعرة قد تمثّلتها فطرةً وتنفستها وجدانا فهي توحي بها طبعا عبر انتماء غير تقليدي لكل ما يسهم في الخلق الشعري ، مما هو محسوس في عناصر الأداء ، أو مشعور به عبر الذات والطبع والتوق الوجداني ، واتجاه الشعر المطبوع في الشعر القديم هو هذا ، ولكن النقد غير المطبوع هو ما حاول إشاعة طبع السابقين بين اللاحقين ، بمعنى أن يقلد الـلاحقون الفنية التي كانت في السابقين ، بفعل القراءة الموضوعية التي أسفرت عن تثبيت (روح الطبع) التي تستعصي على التثبيت فهي متجددة متعددة من جيل لآخر ومن عصر لآخر لأنها روح شعري ، وهنا أشاعت القراءة الموضوعية في اللاحقين وعي التقليد والاتباعية لطبع الماضين .

٣ - القراءة الفنية : قراءة معيار تبحث عن تجليات تطبيقية له في النص الشعري ، عن كيفيات تمثله له ، لأن المعيار مستنبط من التجارب الاستثنائية في الأداء الشعري ، من الصور الحاملة للعناصر الأبداعية ، بما يكون فيه المعيار فاعلاً في القراءة لأن الشاعر حين أخذ بتمثل هـ بدءاً كان شاعراً فنيا بكيفية التمثل ، حاساً جمالياً بتلك الكيفية ، ولعل نظرية عمود الشعر كما قال بها المرزوقي أوضح تعبير عن القراءة الفنية ، ولاسيما أن جذورها مستنبطة من طروحات أعمدة الشعرية العربية ، أعني اعمدة نقدها وليس ابداعها ، أعمدة قراءتها ، فقد وضعها المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في مطلع القرن الخامس الهجري ولكن مادتها عند من سبقوه بوصفها معايير للقراءة الفنية عند ؛ الاصمعي وابن سلام وابن قتيبة وابن المعتز وابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر والآمدي [٥] إذ كان المعيار وسيلة القراءة الفنية في النقد العربي القديم ، بحسب المناهج ، فمعايير البلاغة في النقد البلاغي ومعايير اللغة في النقد اللغوي ، ولكن القراءة الفنية عامة تستعين بمعايير ؛ اللغة والبلاغة والتاريخ والاعراف الاجتماعية والمواصفات النقدية الأخرى الموصولة بعلوم ؛ الصرف والعروض والقافية والصوت وغيرها ، وا ن هيمنة المعيار النقدي في القراءة الفنية استعانت بالنص بشكل رئيس فاحتفلت بفنية مقبولة ولكنها حين استعانت بالقدر نفسه بمعايير من خارج النص ؛ من مواصفات العرف والسياسية والتاريخ والمنطق والحدود العقلية والمعطيات الايديولوجية والاهداف الموضوعية وغيرها سحبت عن اصر الجودة من القراءة الفنية ، فكانت القراءة الاستهلاكية والاخرى الموضوعية ، وبالنتيجة ضعف القراءة الفنية ، وان ظهرت تجارب كشفت عنها عند الجرجاني في (الأسرار والدلائل) وعند الخطيب الاسكافي في (درة التنزيل وغرة التأويل) لأن الصدور عن معايير قراءة صادرة عن النص الشعري أو الفني هو مرتكز القراءة الفنية .

٤ -القراءة الوظيفية التي يذهب فيها القاريء باحثا عما يحقق غاياته الشخصية أو الذاتية أو المنهجية أو الايديولوجية ، وهي تتفرع إلى أشكال من القراءات كثيرة ، فقراءة (المجاملة الصحفية) في العروض الاخبارية ذات الايقاع الدعائي قراءة شخصية تمثل الكاتب وتنتصر للشاعر وليس للشعر ، والقراءة الذوقية التي يصدر فيها القاري عما يلبي رغباته الذاتية لحظة التلقي هي قراءة ذاتية ، والقراءات التي يقسر القاريء أو الدارس أو الناقد أحيانا منهجا معينا على نص مخصوص من دون أن تستجيب عنا صر الأداء الشعري في ذلك النص لمنهجه هي قراءة منهجية ولكنها وظيفية لأن القاريء عمل على توظيف آليات منهج معين ورؤاه في استقبال النص منهجياً بنزعة وظيفة بدا فيها المنهج موظفا لصالح النص ، وليس النص مستدعيا للمنهج ومحتاجاً إليه ، اما توظيف عناصر القراءة النقدية للكشف عن معطيات ايديولوجية تخدم القاريء في نص معينة فهي قراءة استهلاكية في دوافعها ، وظيفية في أغراضها وغاياتها .

كأن الكتابة قيد والقراءة حرية ، لأن الكتابة حرية ، لأن الكتابة حرية من جهة ما يتنفسه الكاتب من خلالها بدءاً ، ولكنها حرية تنتهي مع الصورة الأخيرة للتسطير الكتابي منشوراً بين يدي المتلقي ، وعند ذاك تبدأ حرية القراءة باتساع مع قراء كثيرين جدا ، وفي حال النص الشعري فإن لغة الانزياح تنفتح به على ما يشيع قدراً من الحرية في التأويل لدى القاريء يتفوق كثيرا حتى على حرية الشاعر الأولى بين يدي الكتابة ومن هنا يقول الشعر مالم يكن الشاعر ليقصده ، ويتم بنزوع وظيفي تقويل الشعر مالا سبيل الى دحضه بالمطلق ، ولا سيما أن ((القاري هو الموقع الحقيقي على شهادة حيوية النص ، لانه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب ، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبد اعية أو قل هو الذي يقر له بها))[٦] فالقاريء هو المقياس الكاشف عن جودة النص ((بما يحصل لدى المتلقي من اثارة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة ويتضاعف مفهوم الإثارة حسب (جاكوبسون) بمدى قوة المفاجأة التي يعرفها بانها : بروز العامل الذاتي من خلال العنصر الموضوعي))[٧] غير أن ذلك العامل الذاتي اذا كان منطلقا من نزعة البحث في النص عن غايات وظيفية لأغراض يعمل على التعبير عنها ، فإن عناصر الفنية في النص سينظر فيها بالضرورة من زاوية واحدة ، وتتبدّى القراءة للمتلقي من خلال افق واحد ذي ابعاد محددة سلفا .

٥ -القراءة المنهجية التي يصدر فيها القاريء الدارس عن آليات منهج معين في دراسة تجربة مخصوصة كاشفا عن خصائصها الفنية وسماتها الجمالية وعناصر الأداء الفني الدالة على الابداع . والقراءة المنهجية اليوم على اتجاهين ، الأول منهما يكشف عنها كل منهج لحظة تأسيسه انطلاقا من النص أو مايمكن تسميتها مجازاً وليس اصطلاحاً بـ (المنهجية النصية) التي يتشكل فيها المنهج بالصدور عن حياة النص وعناصر الحيوية فيه ، فهو ابن شرعي تخلّق في رحم النص ونبت في تربته ، واثر ذلك تجيء القراءة المنهجية هنا لصيقة بالنص كاشفة عن سماته بعمق تحليلي دالة على ابعاده بوعي نقدي ثاقب ، موصولة بالنص عبر الوعي به وبما يعلنه من آليات ابداع ويضمره من مقومات أداء ، وإن الصدق المنهجي المؤثر في النص ثم المؤثر بعد ذلك في المتلقي ، بقدر ما يكون متماسكا في قراءته في النص الذي انبنى عليه فهو مؤثر فيه ، ومؤثر في سواه من جهة الاستشراف ، بقدر ما يكون باعثا على اشاعة التقليد للنص من جهة وللمنهج من جهة أخرى ، ولذا يبرز بالنتيجة الاتجاه الثاني وهو اتجاه (منهجية القراءة بالتقليد) التي تكون إيجابيتها قليلة بحسب انطباقها على نص يستدعيها ، وسلبيتها ليست قليلة حي ن يشيع تقليدها ، فيأخذ الدارسون بتقليدها تأثراً بـ (

المنهجية النصية) ومن ثمة يحصل تقويل نقدي لكثير من النصوص ، تقويل سحبه التقليد في المنهج ، الذي لا ينبغي تقليده في هكذا وعي انما محاورته والإضافة إليه ، فذلك أدعى للاضافة ، وأعمق في اشاعة القدرة على الابتكار والتجديد في (علم القراءة) ومنهجياته معا .

ويبدو لي أن قراءة الشعر نوعان ؛ فنية ومنهجية ، وعن الفنية تفرعت أشكال من القراءات ، أخذت منها بعض عناصرها المستمدة من النص وأضاف القاريء إليها عناصر أخرى كان فيها مؤسساً لنوع قراءته أو كاشفا عنها وم نها ؛ الموضوعية والاستهلاكية والوظيفية والقراءات الموجهة الأخرى الكثيرة ؛ كالاجتماعية والسياسية والايديولوجية والتاريخية والعقائدية والعرفية والدينية والبيئية والذوقية وغيرها كثير مما هو شائع عند القدماء . وفي العصر الحديث أخذ ت القراءة المنهجية تتضح وتهيمن ، وصار علم المنهج وعياً معرفيا وصارت القراءة علما والمنهج فيها بعض فروعها الرئيسة ، فظهرت مناهج ادعت أنها تمثل النزوع الفني الحقيقي في قراءة النص واستشراف المعنى فكانت البنيوية باشكالها والاسلوبية بانواعها والقراءة التفكيكية التي جاءت بعد البنيوية وقد ((أعلت من شأن القاريء وخالفت تماما القناعات الراسخة في الاتجاه البنيوي ... وهي تؤكد على خلاف البنيوية ، أن كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الإنبناء ، بل تذهب إلى ابعد من ذلك فتعدو إلى الهدم والتشتت والتعويض ، وتنفتح أبواب القراءات المتعددة ... ويذهب جاك دريدا عقل التفكيكية إلى القول بعدم وجود نص متجانس ، لانه حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص)) [٨] ومن هنا بدت التفكيكية منهجا نقضياً تقويضيا يشتغل على الهدم وإعادة البناء المستمرين وهو نهج في القراءة المتعالية لا يقف مع القاريء على جواب غير السلب ، لأن عمل القراءة الدائم على الألغاء وإعادة البناء في محاولات قراءة التجربة والكشف عن معانيها الفنية الممكنة ، إنما هو عمل يتعارض في كثير من معطياته مع الوعي الأنساني الفاعل ويذهب به في اتجاه واحد هو الفعل التقويضي ، لأن صاحب الابداع الأول ، الكاتب أو الشاعر قصد عبر النص البناء ولم يقصد التقويض أعني إيجابية البناء وعيا وليس سلبية التقويض غاية كما تذهب اليها التفكيكية .

إذا كانت القراءة الفنية فعلا ايجابيا صادراً عن وعي يتعامل مع النص بحس جمالي فني ، فإن القراءة الاستهلاكية التي أخذت من الفنية بعض آلتها وغضت طرف الوعي عن روحها ، فشاع فعل الانا الوظيفي المستهلك وكانت القراءة الاستهلاكية فإن القراءة المنهجية جاءت بعد ذلك فعلا إيجابيا تجديدياً في القراءة الفنية تعامل بوعي ليس أفقيا مع النص بل بوعي رؤيوي عمودي فاعل ، وكان من شيوع الأنواع المنهجية أن تعددت آليات القراءة وصارت من الثراء والتنوع إلى حد بدت تتعارض فيه ظاهريا ، وهو ما ساهم بقوة في ظهور المنهج (التفكيكي / التقويضي / النقضي) مشابها للقراءة الاستهلاكية ومقتربا منها ، غير أن الفرق الجوهري بين القراءة الاستهلاكية والمنهج التقويضي ، أن الأولى بحثت فيها الذات القارئة عن أغراضها أو غاياتها الآنية ذات النفع المباشر من دون تأمل في الباعث على التأويل وابعاده الجمالية أو المعرفية فكانت ذات بُعْد واحد . أما المنهج التقويضي فجاء حصيلة ترف فكري وثراء معرفي واشتغال على سحر ا لمنهج وفاعلية الأداء ، وإحاطة مقنعة بآليات اللعبة النقدية في كيفية توجيهها توجيها مختلفا متميزا منفتحا على الغرائبية ، فجاءت تلبية لفاعلية الوعي المنهجي في فيوضاته التأويلية المفتوحة على السلب ، وإن القول بان التفكيكية (التقويضية) بها حاجة إلى إعادة القراءة يشبه القول بان القراءة الاستهلاكية بها حاجة إلى إعادة

القراءة ، إن قراءة النزوع الاستهلاكي الوظيفي للفنون تقف عند تجليات رغبات الانا النفعية الآنية . وان قراءة النزوع النقضي التقويضي يقف عند تجليات الت رف الفكري ، والثراء التأويلي الف اغض عن حاجة النص الإبداعي للقراءة والتحليل .

إن مظاهر الواقع ولا سيما في جانبها المصنوع من عصرنا التقني الراهن بدت أوسع من أن يحيط بها الشعر ، وقد وقع معناه في غياب طويل حتى عن التأويل ، فجاء غيابه عصيا على القراءة ومن ثمة جاءت قراءته في المنهج التقويضي مثلاً أكثر تطرفا في التلقي واستشراف المعنى ، وهو أمر يرجع في جذوره العميقة إلى محاولات الفن ومناهج قراءته في الوصول إلى حافات الوعي بالاشياء ، وإن الايغال في الدعوة لتأويل الاعمال الفنية ومنها الشعر وغيره كالنحت والرسم والموسيقى وغيرها صدر عنه وعاصره (وزامله) إيغال في منهجية القراءة ؛ فالراهن المصنوع ومظاهره المدهشة وظواهره اللافتة بدت صعبة على القراءة لدى كثير من الفنانين ومنهم الشعراء ، لأن الابداع الفني واقع يتخلق في روح الفنان ووعيه فيصدر عنه عمل إبداعي معين ، والنقد أو القراءة هما فعل ذلك الابداع ، فعل القراءة هو اثر النص وتعبيره الذي هو حضور الواقع وتجلياته . ذلك أن الإبداع الفني بوصفه هوية يتصل بالفنان ومنه الأديب كونهما مبدعين ، وذلك الإبداع بوصفه رسالة يتصل بالواقع كونه وجودا ثم أنه أعني الإبداع يتصل بلغة التعبير عنه كونها أداة توصيل وتعبير ، ومن كل ذلك فإن مادة الفن هي الواقع المتسلط على الفنان ، وا لفن ومنه الشعر هو لغة التعبير عن ال واقع ، بأدوات فنية تتلائم مع مو هبة الفنان وتجربته واستعداده . [٩] وبالضرورة تأتي القراءة في كل ذلك كونها وعيا فنيا أولاً معرفيا ثانيا وظيفيا ثالثا ، على نحو من تناسب هذه الاشكال ولكن هيمنة شكل على سواه هو ما يؤدي إلى التغييب ، فقراء الفن منهج فني ، غير أن قراءة الفن بثراء معرفي باذخ في نزوعه التأويلي المفتوح قد ينتج النقض والتقويض ، كما أن القراءة بوظيفية حادة تعبر عن نزعة استهلاكية ، لاتجيء في صالح ماهو فني جمالي .

هناك القراءة وهناك فعل القراءة ، فالقراءة وعي في محاورة الآخر / النص ، وتأثيرها في القاريء هو فعلها ، بمعنى آخر هناك ؛ المعنى وهناك التعبير ((يرتبط المعنى بفك رموز النص خلال عملية القراءة نفسها ، بينما يشير التعبير إلى ما سيتغيّر في حياة القاريء بفضل المعنى ال ذي استخلصه . أي أن التعبير هو اثر المعنى في الحياة الواقعية ، و تجسّده في وعي القاريء وربما في سلوكه)) [١٠] وغالبا ما نلحظ أن التعبير الشعري يسلك في القاريء واحداً من طريقين ، وقد يجمع بينهما ؛ الأول : إشاعة روح البث الفني والايحاء الجمالي ، والأحساس بقدرة اللفظ على الخلق والبناء أو التخييل والتصوير ، وهذه وظيفة جمالية إيحائية للتعبير الشعري ، يستشعرها القاريء المتذوق الذي يستقبل بوعي ، ويدرك بخيال . والثاني : إشاعة روح الإعجاب في القاريء وحثه على تقليد طريقة الاداء الشعري ، في محاولة تحقيق ذات التأثير في ا لآخر ، وهذه يعيشها الشعراء الذين يقلدون التجارب الشعرية الاستثنائية ذات التعبير الشعري الباذخ في تاثيراته . غير أن القراءة النقدية الممنهجة تسلك طريقا أخرى في استقبال النص ومحاورته ، حيث تعنى بقراءة النص الشعري على وفق منهج معين كاشفة عن خصائص أدائه ولا سي ما في جانبيها الرئيسين : التركيبي والصوتي ، حيث تنتظم الأصوات في الخطاب الشعري باشكال استثنائية تسهم في خلق تعبير موسيقي غير مألوف ، وتنتظم الأصوات في سياقات تعبيرية انتظاما خاصا في جمالياته ونزوعه الفني وذائقته السمعية غير اليومية ، بما

يكون الايقاع فيه عنصر تعبير ثري المعطيات متعدد التجليات ، يشي بالمعنى الشعري ويستحوذ على استقبال المتلقي ، وهو يشبه السر الإبداعي الذي يؤديه الخطاب الشعري دائما ولا تحسن اللغة النقدية وصفه باخلاص دائم . وحيث تتبني التراكيب على تعددها وتنوعها انبناءات خاصة ، وتشتغل بكيفيات خ اصة في الايحاء بالمعنى الشعري أو في بث مضامين رموزها التعبيرية ، واخراج الكلام مخارج غير مألوفة في صياغتها حينا وفي تأثيرها أحيانا أخرى ، بما يكون الأداء من جهة التراكيب منفتحا على تعدد القراءات التي تصل إلى نتائ ج اذا جاءت ملتزمة بوعي منهجي خاص وهكذا أثمرت القراءات الواعية مناهج نقدية في قراءة الشعر .

ثانيا : في المنهج :-

المنهج ليس طريقة في القراءة دائما ولكنه بالضرورة وعي يجتهد في استيعاب النص والكشف عن خصائصه في الأداء الفني والتعبيري ، بما يجعل المتلقي قريبا من فهْم المعنى أو الوصول اليه ، وبم ا تكون القراءة المنهجية كاشفة عن أبعاد عناصر التعبير وما حققته فنيا على مستوى النص ؛ والمنهج في قراءة النص يشبه المذهب في إبداع النص في لحظات انجازه ، من جهة الوعي بالحال وتمثل أس اليب التعبير وطرائق القصد ، والإحاطة بها ؛ بشكل أو بآخر . فعندما نصف نصاً أو فعلا بأنه بنيوي ، فغالبا ما ((نلزم أنفسنا بالسؤال البديهي عن قدم المنهج البنيوي ، فتنشعب الإجابة شعبتين ، تستفسر الأولى عن كون البنيوية منهجا ، وتطرح الثانية إمكانية قيامها مذهبا ، وبين هذا المذهب وذاك المنهج فروق جوهرية ، يقوم بينها تنافذ ، وإن حصل بينها تنافر (ظاهريا) لأن المنهج طرائقية تقنية محكومة بالفعل الإجرائي في حدود أدواته وتقنياته . أما المذهب فتصور فضفاض قد يتسع ليشمل معارف جمة ، بل يمتد طوحه لتفسير الكون ، وعندما تغدو مهمته الرئيسة بناء منظومة فكرية تقف إلى جانب ما اقترحه الأسلاف ، وقوف الند والبديل في الوقت نفسه)) [١١] ولما كان المنهج وعيا نقديا فإن انفتاحه على النص يأتي من كونه صادراً عنه وليس مقحماً عليه ، وهنا يجيء سر نجاح النص الشعري متصلا بانفتاحه على تعدد القراءات المنهجية ، ويجيء نجاح المنهج – من جهة أخرى – متصلاً بانفتاحه على النقد و امكانية محاورته بنقضه أو التوافق معه أو تقويمه . لأن غاية النقد المنهجي في ((الوصول إلى معرفة حميمية بالواقع النقدي ، ومثل هذه الحميمية ممكنة فقط ، عند الدرجة التي يصبح فيها الفكر النقدي ، فكرا منقودا . حيث في مقدوره أن يفلح في هذا فقط ، باعادة التفكير ، والشعور ، والتصوير لهذا التفكير من الداخل)) [١٢] فكما ينفتح النص الشعري غير التقليدي على أكثر من رؤية نقدية منهجية ، كذلك ينفتح المنهج الحي الفاعل للعرض والقراءة والمحاورة .

وحين يكون المنهج أداة فانطلاقا من النص المقروء ، وحين يكون طريقة انتاج معرفي فانط لاقا من قدرته على تأمل خصائص التجربة المدروسة واستنتاج آليات دراستها من أفقها الفني ؛ الظاهر أو الممكن ، والمعرفة بعد ذلك في أي منهج هي وعي بالقراءة وكيفية فيها ، وفهْم لخصوصية الإبداع في كل جنس واستشراف ما يتيح للنظر النقدي المنهجي أن ينظر ويتأمل ويحدد ويكشف ، وأحيانا يصف ويستشرف وبعد ذلك نصل من خلال المنهج وبه إلى غاياته بين يدي النص المدروس وصولاً مقرونا بعناصر أداء النص الفنية وكاشفا عن معانيه .

والمنهج بين يدي قراءة النص ليس اختيارا بل ضرورة للكشف ، أو هكذا يعمل الناقد على اقناعنا ، ((ليس اختيار منهج أو المباهاة باختيار آخر أو اقتناص (أحدث) المناهج هو المسألة المركزية أمام النقد الأدبي العربي الحديث : فالمناهج (مرمية على الطريق) لكن المسألة المركزية تتمحور حول السؤال الجوهري

: كيف نستخدم المنهج ؟)) [١٣] المنهج لغة كلامه المصطلحات ومعانيه م ضمرات النصوص أو الأعمال الأدبية المدروسة والموجه الفاعل للكلام في لغة المصطلح هو الوعي النقدي ، والغاية التي يذهب اليها كل ذلك هي محاورة نص إبداعي معين ، وسبر أغواره ، وإظهار مكوناته وعناصره ، وبنياته واجزائها إظهاراً مقرونا بالمعنى الفني ، وكلما كان الناقد بارعاً في كلامه عبر لغة المنهج استطاع أن يستجيب النص له وأن يستجيب كلامه النقدي المنهجي لمضامين النص وأبعا ده في آن معا . استجابة هي خلاصة العملية النقدية ، وهنا يثرى المنهج بان اضاف لتاريخه جديدا في ال مصطلحات إما بالتطبيق والقراءة أو بالابتكار والكشف ، ويثرى النص أيضا بأن يبدو مفتوحا للمتلقي أكثر وواضحا في عناصره ومعطياتها بشكل أكبر ، واثر ذلك يكون النقد إبداعا ومنهجيته اتصالاً بالنص ، ويكون موجها فنيا لنمو التجارب الإبداعية .

أما لماذا تتعدد المناهج ، فلأن فنون الإبداع تتعدد كماً وتزدهر نوعاً ، ووعي قراءتها يجتهد في النظر والتأمل والتأويل ويجتهد في محاورة كل جنس فني ولاسيما الشعر ، وفي محاورة كل تجربة استثنائية في ذلك الشعر ، والتجارب تتعدد بشكل أوسع من أن تحيط به رؤى المناهج ، ثم أن الحقول المعرفية التي ترفد وعي القراءة ونظرها المنهجي تتسع كما أفقياً ، وتزدهر نوعاً عموديا ، في نوعي الحقول : أعني العلوم الأنسانية ؛ التنظيرية منها والتطبيقية . والعلوم الصرفة ؛ المختبرية التجريبية منها والتجريدية حتى لم يقف تأثر المناهج بعلوم الاجتماع والنفس والتاريخ والأنث ربولوجيا وعلم الأديان وعلم الأساطير وغيره ا إنما تعداه إلى علوم الرياضيات والفيزياء والفلك ، وغيرها حتى صارت ((المناهج النقدية في الأوساط الأكاديمية الغربية كثيرة إلى الحد الذي تستعصي فيه حتى على المختصين)) [١٤] لأن المكونات الرئيسة للوعي المنهجي أو الفكر المنهجي ولْنقل (علم المنهج) تتسع وتزداد وتثرى ، ولاسيما في الفنون المدروسة وعالم التلقي ومنهجيات ذلك العالم والروافد التي تصب في نهره العظيم الدائم الجريان ، وبالنتيجة فإن ((تعدد المناهج دليل خصوبة العقل الانساني وفاعليته ورفضه السكونية والقناعات النهائية ، ودليل تمدد الحقل الأدبي الذي تشتغل فيه تلك المناهج ، وما تطلع في أرضه من ثمرات جديدة ، وما يجري على الأنواع من تجدد وتحديث . فتصبح الحاجة إلى أدوات جديدة في الفحص والوصف والتحليل ، ضرورة لابد منها لحياة الكتابة النقدية نفسها)) [١٥] ومن ثمة فذلك التعدد أبرز صفة يتسم بها الوعي المنهجي في تع اطيه مع الاجناس الابداعية في كل الحقول الفنية ، حتى أن الحوار بدأ يزداد عمقا ليس بين المنهج والنص كما هو الأصل والراهن ، إنما بين منهج وآخر فصار التجاور بين المناهج والتلاقح بين المصطلحات يؤدي إلى الثراء المعرفي النقدي حينا ، ويصل بالحالة إلى الغموض وما يشبه الإرباك أحيانا أخرى . حتى بدت إفادة منهج معين في درسة نص مخصوص ، من مناهج أخرى شيئا مألوفا ، حتى رأى ستانلي هايمن ، أن الناقد المثالي الحديث هو خلاصة مناهج مهضومة ، و ((لو كان في مقدورنا أن نصنع ناقدا حديثا مثاليا ، لما كانت طريقته الا تركيبا لكل الطر ق والأساليب العملية التي استغلها رفاقه الاحياء ، واذن ؛ لأستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركّب منها خلقاً سويا ، لاتشويه فيه)) [١٦] والمنهج هنا ثراء معرفي ووعي فني في القراءة واستقبال المعنى يصدر عنه الناقد في تأمل العمل الفني أو الأدبي وتأ ويل مكوناته ومعطياتها ، بما تكون فيه عملية القراءة في منهجيتها غير خارجة عما يبوح بها العمل الفني ، ولا تؤسس له من المنهج ما ليس فيه عند القراءة . ان كلام المنهج في محاورة النص مجاز حقيقته فنية النص نفسه ، ومن ثمة فإن خلاصة الحوار كشف عن الفنية . وطريقته

منهج . وآلياته هي كلام المنهج في استقبال النص . بما يقول النص وليس بما يفرضه الناقد من منهجية ، ثم أن التواصل بين الأعمال الأدبية البادي في عملية التأثير والتأثر بما يكون فيه جديد كل عمل فني محتقباً قديماً سبقه في جنسه واتجاهه ، ذلك التواصل في الفنون ينسحب بالضرورة المعرفية إلى التواصل في مناهج قراءتها نقديا ، وبحسب فلكتور برومبيرت فإنه ((إذا كان لابد لي أن اختار اتجاها نقديا ، فإنا أفضل الأساليب النقدية المرنة التي تستند إلى الانتقاء من مختلف النظريات ، وتتجنب الأنظمة المتطرفة التي تتسم بقصر النظر ، الأساليب التي تسعى إلى الجمع بين الاتجاهات الثيمية والبنيوية والتفكيكية والتاريخية وربما السيرة الذاتية)) [١٧] وربما كان فن الشعر أكثر الفنون اللفظية (فنون الأدب) مدعاة لحركة المناهج وحركيتها ، لما يحفل به الشعر من سمات وخصائص جارية في انزياحاتها ومجازاتها وثرا ء لغتها ، أفقيا في التعدد والتنوع والثراء ، وعموديا في الحاجة للتأمل والتأويل والتوسع في آليات النظر النقدي ، ولذا كان كلام المنهج في محاورة الشعر كاشفا عن إشكاليات كثيرة .

ولهذا فلا سبيل للبحث عن حلول لايقاف المد المنهجي في قراءة الشعر ، لأنه مدّ متناسب مع الشعر نفسه ، مع طبيعته الإشكالية التي هي في بعض جوانبها جزء من تأثيره وعمقه الفني في التعبير والايحاء . غير أن السؤال الأقرب يتصل – هنا – بالحدود الممكنة التي يمكن أن يقف عندها الناقد في كلامه / كلام المنهج بين يدي النص المدروس ؛ بمعنى هل لابتكا ر المناهج من حدود ؟ وهل هي اجتهاد من الناقد أم من النص المدروس ؟

ولما كنا نتحدث عن الشعر ؛ فيمكن القول : أن هناك أربعة روافد رئيسة تسهم في إظهار المنهج بشكل او بآخر ، هي الشاعر بوصفه مبدعا صدر عن وعي بكيفية الأداء الشعري ، والشعر كونه خطابا فنيا يتضمن عناصر فنية ويضمر أخرى جمالية هما مدار عناية المناهج ومحط قراءاتها ، والقراءة بوصفها كشفا عن فاعلية النص في المتلقي وإظهار اً لعناصر قوة التعبير التي يتوفر عليها النص المقرؤ . والقاريء كونه وعيا انسانيا يتخذ من بعض السبل إلى المعنى طرائق في الاستقبال وا لكشف ، ومن آلياتها عناصر ومصطلحات في محاورة النص وإظهار عناصر الأداء الفني الكامنة فيه . وهنا يمكن ملاحظة أن ؛ الشاعر والقراءة رافدان غير مباشرين ، أما الشعر والقاريء الناقد فهما الرافدان المباشران في إبداع المنهج . لأن الناقد يستمد عناصر منهجه من عناصر ال نص المدروس نفسه ، ويسفر في ضرورة المنهج عن حاجة النص ، فالمنهج تلبية عن ما يقتضيه النص المدروس ، واجتهاد الناقد في الاحاطة بالمنهج المناسب والآليات الممكنة التي تتيح له أن يقف على ممكنات العمل المدروس ويكشف عناه بوعي ودراية منهجيتين ، تتيح للاخر أن يفيد من التجربة ، ولمبدعها أن ينمو ويتطور وللوعي بما هو فني أن يأخذ بالأزد هار ، وهي مهمة غاية في المشقة لأنها تتطلب أفقا حضاريا ووعيا عميقا ، فغد ا افتقادنا هما لا يرتفع النقد معه إلى مستوى الكشف والابتكار والتوجيه ويظل في دائرة المسايرة والاتباعية وإشاعة التقليد ، لأن العلامة الأولى للنقد الناجح الفاعل هي تطور الابداع واشاعة روح التجديد فيه .

وبالضرورة فإن حدود ابتكار المنهج تقف عند حدين يتكاملان ولا ينفصلان أولهما حدّ النص الإبداعي وثانيهما حدود القراءة فيه وله . وعند حد النص لايفرض الدارس ما لا يقتضيه شكله ومضمونه معا ، وعند حد القراءة لايقف الناقد عند آليات تقيّد وعيه بل هو منفتح على كل ما يسهم في إفصاح النص عن

خصائصه وانكشاف بنياته وتعميق القراءة فيه وله ، والابتعاد عن فرض المنهج على النص ، وهو ما يعرف بـ (الموضوعية المنهجية) التي هي ((التعامل مع النص بما يقوم عليه وما يدل عليه ، وهذه هي الشخصية الناقدة التي تعرب عما يكون لذلك النص من أثر ، وبما يمكن أن يشيع من تأثير به مما سواه ، وفيما يفرض القول فيه عليه)) [١٨] ولهذا فإن التمرد على هذين الحدين (حد النص وحد القراءة) يخرج بالمنهج عن طبيعته ويضعه في سياقات اصطناعية مفتعلة ، لاتحسن الحوار ولا تجيد الكشف ، إذ لامجال للتقليد في المناهج إلاّ إذا شاع قبلها التقليد في الأعمال المدروسة ، لأن النص الاستثنائي يستدعي قراءة استثنائية ، لا تنطبق غالبا على نصوص أخرى إلا نادراً ((فإذا كان الشعر الحق لايتكرر مط لقا ، فإن الأجراء النقدي ، مهما تذرع بروح المنهج العلمي ، واعتمد على نفس المقولات النظرية ، وجنح إلى أن يصبح منهجا ، لابد أن يتعمق لكل حالة شعرية قدرا من تفردها ، حتى يقوى على عناقها ، ولا بد له في النهاية من ان يحترق بوجهها ، مما يجعل تكراره الحرفي بعد ذلك مجرد عبث في تراب النقد)) [١٩] فالنقد المنهجي روح تتلبس نبض النص لتتبدّى الحياة إثر ذلك في النص وللمتلقي وللتجارب المستقبلية ، ولهذا فإن اغتراب المنهج بين يدي النص وعي سلبي يتحمل الناقد سيئاته ، لأنه يفضي إلى النظر للمنهج على أنه آلة بلا وعي ولا روح وهو نظر غير دقيق ، لأنه ((إذا كان المنهج بطبيعته نظاما من الإجراءات التحليلية تدور وفق تصور كلي شامل ، فإنه قد يتحول بطريقة حرفية على الأعمال الأدبية مما يحيلها إلى مجموعة من الاستمارات وكشوفات البيانات التي يملؤها الناقد وفقا لكل حالة ، وتفقد بذلك أبرز ما يت ميز به العمل النقدي من مبادرة خلاقة وقدرة ف ذة على مفاجأتنا بما لا نتوقع من أنماط التحليل ووسائل الكشف ، فكيف يصبح بوسع الناقد أن يتخذ منهجا دون أن يقضي على روح النقد نفسه)) [٢٠] لاشك – استنادا لما سبق – في أن الألتزام الفني بحدود مقتضيات النص تلك التي تدع و الناقد إلى أن يتعمق لكل حالة ضرورتها المنهجية هي التي تحتفظ للمنهج بحيويته وهيبته وتنأى به عن السقوط في الافتعال والتصنع .

هناك تشابه ممكن بين المناهج من جهة بعض آلياتها يشبه التقارب النسبي في عناصر الأداء الشعري أو مكوناته بين أكثر القصائد تقليد ية وأكثرها تفرداً وتميزا وفاعلية في الإدهاش ، ذلك التقارب في وظيفية مكونات الشكل الشعري ، ولكن هناك اختلاف هائل في كيفية بناء تلك الوظائف واشتغال تلك المكونات اختلاف يصل بالنص المتميز إلى التجديد والابتكار ، وينزل بالنص التقليدي إلى التكرار والاستنساخ . لأن الشعر كيفية في الإبداع يصدر عن كيفية في فهم الأشياء وقراءتها والتعبير عنها ، ومناهج نقده كيفية في النظر والقراءة والتأويل كيفية في استقبال المعنى أو استشرافه . فإذا كانت كيفية إبداع الخطاب الشعري تقليدية فستجيء قراءته تقليدية هي الاخرى وإن كشفت عن غياب نزعة التطور فيه ، لأنها ستقرؤ هبعين النص الذي اجتهد في تقليده وهو نص كان للنقد مع هشأن . غير أن النسبية هنا ؛ أعني نسبية هذا الحكم تدلل عليها المناهج الجديدة ذات النزوع الاستثنائي التي قرأت نصا تقليديا وكانت باعثا على إشاعة الابتكار وبث روح التجاوز ، وهي ا لسمة الأبرز التي يفترض بالنقد أن يتحلى بها ؛ لأن الحاجة إلى المنهج النقدي الذي يوجه المبدعين ويحثهم على التطور والنماء الإبداعي تشبه الحاجة إلى ظهور مبدعين كبار في حقل الشعر مثلا . وميزه التطور الفني في الأمم المتقدمة ثقافيا أن النقد يستقبل الابداع ويستشرف مستقبله ويجتهد في تطويره ، أما في الواقع المتخلف فالنقد تابع لا يأتي بجديد .

ومن كل ذلك نخلص إلى أن علم القراءة هو الذي يبدع المناهج باستمرار ، وأن الوعي النقدي حتى يكون فاعلاً مؤثراً فإن به حاجة إلى أن يعمل على وفق مناهج تقتضيها طبيعة النصوص ، وتستلزمها خصوصية كل نص أو تجربته الفنية . غير أن المناهج من القديم الضارب في الذاكرة الجمعية إلى الحديث المعاصر المنفعل بلحظته الحرجة ، يمكن أن تنقسم إلى خمسة محاور هي اتجاهات في التفكير المنهجي :

١= المناهج التطبيقية .

٢= المناهج التنظيرية .

٣= مناهج تنظير ثم تطبيق .

٤= مناهج تطبيق ثم تنظير .

٥= مناهج ذات نزوع فلسفي .

معنى ذلك أن المناهج عند القراءة في تربة النص الفني ومنه الشعري تتنازعها ثلاثة آفاق هي : التنظير والتطبيق والنزوع الفلسفي . والناقد يحاور النص الإبداعي مأخوذ اً بعناصر أفق معين أو أنه ا تتنازعه بشكل أو بآخر ، بما تأتي فيها قراءته النقدية وقد سارت في واحد من هذه الاتجاهات الخمسة أو غلب عليها أكثر من سواه ، وإن بشكل نسبي .

ذلك أن الناقد يتكلم نقديا بكلام منهج معين ، أياً كان ذلك المنهج ، وهو مأخوذ بقراءة النص المدروس ومستند إلى مع ايير يضمرها حينا ويفصح عنها حينا آخر ، تجد لها صدى في تربة النص أو في فضاته ، فإن كانت في تربة النص تَبدّ ى التطبيق وبدا المعيار ، وان كانت في فضاء النص تقدّ مُ بالتنظير وصفاً وتوصيفاً وشرحا وتفصيلا ، وهو في هذا يراوح في قناعاته ، يقدم رؤية ويؤخر أخرى ، لأ ن روح النص الاستثنائي تستعصي على حدّ المعيار القبلي ، وهي مع المعيار النصي / البعدي ليست على وفاق دائم ، هي تثرى بالاختلاف أكثر من ازدهارها بالتوافق والمواصفات ، ولذا سأشير إلى هذه المحاور الخمسة على نحو من الايجاز لوضوح الفكرة فيها .

١= المناهج التطبيقية هي المناهج ذات الوعي المعياري التعليمي الكاشفة عن الفن عبر عناصر بنائه الأولية ، والتي يتناسب فيها وصف المعيار مع مضمون الأداء الفني بما تكشف القراءة فيه عن الجمال وعناصر الإبداع بوسائل يضمرها النص بالضرورة وتتبني عليها قواعده حتما ، وهذا ينسحب من النص إل ى محيطه لتكون أعرافه وأنساقه ومواضعاته موجهاتِ قراءة ، وينسحب قليلا إلى مبدع النص لتكون بعض لمحات حياته جزءاً في هذا الاتجاه ، ولعل المنهج البلاغي التقليدي انموذج في هذا الاتجاه وكذلك المنهج اللغوي المعياري ومناهج الأ ساليب التكوينية ، سواءً ما كان من البن يوية التكوينية أو البنيوية الأسلوبية ومناهج دراسة الصورة الشعرية في القصيدة العربية على نحو عام .

وتتصف المناهج التطبيقية بوعي وظيفي مؤثر وعناصر تعليمية مباشرة تجد لها صدى لطيفا لدى الدارسين في مراحل تعلّمهم الأولية وفي تجارب قراءاتهم قبل الأكتمال النسبي والقدرة على التميز ، وهي تشيع إمكانية التقليد على نحو لافت للنظر ، ولهذا تجد لها صدى واسعا في المؤسسات التعليمية ، وهي مهمة هناك في مراحل التعليم حيث يحتاج الدارس إلى فهْم النص انطلاقا من تطبيق المعيار ، وتعلّم كيفية القراءة والوعي بالمصطلحات انطلاقا من معرفة كيفية اشتغال الأديب أو الفنان بعناصره الإبداعية التي هي في الواقع مكونات كل جنس فني أو أدبي .

أما في المؤسسات الجامعية فحضورهُيتضح اكثر وأمثلتها في رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه تستعصي على الاحصاء ، لأن الدارس هناك يقدم دراسة منهجية (ممصدرة) يسبق المصدر فيها رأيه ويسبق المعيار النص ، ولذلك تجنح نحو التطبيق والايضاح المنهجي المقنع وهي شكل من المناهج لاغنى عنه ، في بناء الذاكرة النقدية وتأسيس ملاحظاتها الأولى لأن الأخذ بها يفضي بالضرورة إلى تجاوزها عبر الإضافة إليها غير أن تقديسها بالوقوف عليها لايخدم الوعي النقدي ولا ينصف علم القراءة في أجلى معطياته ازدهارا .

٢= المناهج التنظيرية التي غلب فيها الوعي النقدي التنظيري على التحايل النصي المباشر الذي يتعمق للنصوص كاشفا عن معانيها الفنية وخصائصها الجمالية وعناصر تجربتها الإبداعية ، في المناهج التنظي رية ينشغل الوعي النقدي باثبات الرؤى المنهجية عبر طروحات لاتدل على صدقيتها بالشواهد النصية أكثر من المبررات السياقية والنظر الأدبي العام لبواعث الفن الواقعية وانعكاساتها على أجناس إبداعية بما يكون لها من تأثير في المحصلة الاخيرة على مناهج نقده وآليات قراءته . والمنهج الجمالي أنموذج في هذا الاتجاه حيث يجتهد الناقد الجمالي في عرض صورته وبواعثها ومكوناتها وانعكاساتها الممكنة على النص بما يكون فيه معنيا بالنظرية أكثر من عنايته بـ التطبيق . ولما كان الجمال مفهوما نسبيا ووعيا متجدداً أقرب إلى النص الابداعي منه إلى أن يكون معيارا نقديا فقد أسهم ذلك في إشاعة التنظيرات فيه وعنه أكثر من التطبيقات . ومن المناهج التنظيرية التي دعا اليها شكري فيصل في كتابه المهم (مناهج الدراسة الأدبية) الذي يحتفظ باهمية نابعة عن طرحه لآراء ومناهج طرحا مبكرا فتح في بعضها أبعاد الرؤية لمن جاء بعده ، ذلك هو (المنهج الأقليمي) الذي اجتهد في التنظير له أمين الخولي في كتابه (الأدب المصري) حيث عني هذا المنهج بالمزايا البيئية والخصائص الاقليمية التي ينفرد بها أدب معين في بيئة إقليم معين بما تكون فيه تلك المزايا والخصائص (البيئية الاقليمية) مؤثرة في إبداع النص الفني ومضفية عليه سمات تميزه من غيره ، وهنا كان النقاد الاقليميون ينظرون لأثبات ذلك بالرؤى والافكار والطروحات الغالبة المهيمنة على النص بما كان التنظير عندهم غالبا والتطبيق ثانويا ، ثم أن الشكل الفني أو الأدبي لم يطرأ عليه جديد استثنائي يستدعي قراءة فيه انطلاقا من النزوع الاقليمي ومثل هذا المنهج العرقي أو الرسي حيث العناية بالعرق أو الرس أو العمق الحضاري لهما بما تكون القراءة في العمل الفني أو الأدبي منطلقة من أدعاء تميّزه انطلاقا من الانتماء العرقي أو الانتساب الرسي ، بما يكون الرس أو العرق معيارين في القراءة النقدية ، ولما كان هذا صعب الاثبات دائما فقد شاع التنظير فيه ولم يأت التطبيق بشيء لافت للنظر . ومناهج التنظير اليوم كثيرة جدا .

٣= مناهج تنظير وتطبيق وهي اتجاه في المنهجيات النقدية يتقدم التنظير كثيرا على التطبيق ليجيء الوصف والتحليل والتصنيف محتلاً جزءاً ليس كبيرا وإن بدا احيانا عميقا في بعض طروحاته أو نتائجه ، والسبب في ذلك يرجع إلى طبيعة المنهج نفسه الذي يستدعي مهاداً تنظيراً وعرضا للآليات النقدية المنهجية وأبعادها التطبيقية وأمكانياتها بين يدي النص الإبداعي ورؤية الناقد فيها وعنها وهكذا يجيء التطبيق حلقة أخيرة هي خلاصة كل ما سبقه من وعي تنظيري ، كما في المنهج النفسي والمنهج التكويني أقصد (البنيوية التركيبية) ورائدها الابرز (لوسيان غولدمان) ومنهج الواقعية الاشتراكية والمنهج الماركسي والمنهج العقائدي والمنهج المقارن والمنهج التأويلي والمنهج البنيوي – الألسني الذي أجتهد نقاد عرب معاصرون في عرضه والأتيان على تطبيقه كما في جهود : عبد السلام المسدي وصلاح فضل ومحمد مفتاح ومحمد بنيس وكمال أبو ديب وآخرين . ومن مناهج التنظير والتطبيق

؛ المنهج التوليدي التكويني والمنهج الشعري والمنهج الجدلي وغير ذلك مما يستدعي فيها الوعي النقدي أن يجتهد كثيرا من المهاد التنظيري للمنهج ولقدرته على كيفية استقبال النص واستشراف المعنى . ثم أن غلبة التنظير تأتي أحيانا من عمل الناقد على الكشف المسبق عن حيثيات المنهج وآلياته وابعاده في القراءة والتحليل راسما ل لمتلقي الصورة التطبيقية في ملامح عرضه التنظيري وكأنه يرسم صورة المنهج التطبيقية من خلال صورته التنظيري ة ، ولذلك يجيء التطبيق محتفلاً بشيء من كشوفات وبيانات تفصيلية ونتائج تحل يلية أو تأويلية ، كان المتلقي قريبا من توقعها عبر اطلاعه على العرض التحليلي للمنهج نفسه . وفي هذا المناهج قد يجتهد دارسون في قلب المعادلة فتجيء دراسة تطبيقية بشكل لافت للنظر ، تستحوذ على استقبال القاريء بالوصف والتحليل القائمين على القراءة النقدية التطبيقية . غير أن الجهود العامة في هذه المناهج جنحت نحو التنظير أولاً .

٤= مناهج تطبيق وتنظير وهي المناهج التي يتقدم فيها فهْم المعيار النقدي والرؤية التحليلية لتطبيقاته ، على مستويي : القراءة الفنية والقراءة التعليمية التي نجد صداها واضحا في الدراسات الاكاديمية الأولية وأحيانا في رسائل الماجستير حين يذهب الدارس إلى كيفيات التطبيق وصوره ومعطياته من دون أن يبسط بشيء من رؤية نقدية منهجية منظّرا لمنهجية إنما هو يتعمق في العرض المنهجي عبر التطبيق في قراءة النص ، ليتبدّى في تحليلاته عبر آليات العرض وكيفيات القراءة وأبع اد محاورة النصوص ، ليجيء وصفه النقدي خالصا في جملة نتائج كاشفة عن ملامح التجربة في النص المدروس ، وفاتحة أفقاً (تعليميا) للدارس الأولي قد يفيد منه عبر (القراءة التقليدية) . وان المناهج الوصفية التحليلية أو البنيوية الشكلية أو الأسلوبية المعيارية أو الل غوية المعيارية والوصفية والتاريخية وحتى التوليدية بشكل أقل ، قد يذهب إلى العناية القصوى بالتطبيق بما يرد فيه التنظير امتداد اً له ، كما في دراسات من قبيل : التصوير الاستعاري في (....) أو البنيات الدالة في (....) أو البناء الفني في (....) أو لغة الاستعارة في (....) أو البنيات الأسلوبية في (....) أو تجربة فلان دراسة أسلوبية أو النص (....) دراسة أسلوبية . وغير ذلك مما يشيع في الابحاث الأكاديمية ، من ابحاث التخرج والماجستير والدكتوراه إلى أبحاث الترقية وغيرها لأن المساحة المفتوحة أما الدارس تتيح له أن يجتهد في قراءة (نص معين) قراءة منهجية منطلقا فيها من معطيات التطبيق إلى صورتها الفنية إلى خصائص تجربتها الإبداعية إلى مفهوم المنهج نقديا في الكشف عن كل ذلك ، وهي طريقة ايجابية في القراءة النقدية في هذا الاتجاه . قليلة هي المناهج التي يحتل فيها التطبيق مساحة الرؤية التنظيرية كلها ، لأن الحال موصولة بوعي الناقد الذي يجمع إلى التقريب والتناسب إلا ما كان متصلا بالنزوع التعليمي لمراحل (عمرية – ثقافية) معينة ، غير أن وضوح التطبيق على التنظير وارد في المناهج عامة .

٥= مناهج النزوع الفلسفي (فائض القراءة النقدية) وهي القراءات النقدية التي ينفعل فيها الوعي النقدي انفعالا باذخا في قراءة العمل الفني ومنه الأدبي الذي منه الشعر فيأخذ باستشراف المعنى عبر طرائق تحفل بفائض من القراءة النقدية يصل معها القاريء إلى آفاق تأويلية قد لايذهب اليها العمل المدروس ، لأن الناقد قد احتفل ب وعي منهج صار معه النص يقول معاني هي فوق طاقته الاستشرافية ومن ثمة صنع الناقد منهجا يذهب في التقويل عبر آليات تتعمق في المتن بفلسفة باذخة في نزوعها التأويلي يصل معها الوعي النقدي إلى تخوم التفكيك السلبي للعمل المدروس ، ويعد المنهج التفكيكي (النقضي / التقويضي / التشريحي) أنموذجا في هذا الاتجاه . حيث تسعى التفكيكية إلى تحرير العمل الإبداعي من قيد القراءة الأحادية أو المغلقة او ذات البعد الواحد او الوظيفية ،

وبحسب أمبرتوايكو فقد عمل جاك دريدا في نزعته التفكيكية إلى ((تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح)) [٢١] فالمنهج التفكيكي يذهب إلى أولوية اللغة على الدلالة وإلى تقويض البعد الواحد للنص والاخذ بمبدا اللاتماسك فهو بحسب دريدا أعني النص (انتاج معان غير قابلة للتجميع) فالعلاقة عنده بين المعني المرجعي المتصل بالواقع والمعنى المجازي المنفتح على التأويل علاقة يهيمن عليها التشويش ولذلك فالتفكيكية منهج إشكالي بأمتياز حظي بانتقادات ثرية [٢٢] وهي جاءت إثر أزدهار البنيوية فكانت أشبه بمعارضة لها . حتى أن المصطلح نفسه (لفظا واصطلاحا) يعارض (البنيوية) وبحسب عبدالله إبراهيم ؛ يدل مصطلح التفكيكية في المستوى الأول على التهديم والتخريب والتشريح ، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية ولكنه في محصلته الأخيرة يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية وإعادة النظر فيها وإليها ... فهو حركة بنائية وضد البنائية [٢٣] .

وقد يلحظ المتلقي ثراءً فلسفيا فائضا عن عمق النص المدروس في المنهج التفكيكي وفي غيره ، لأن الحال تخص وعي الناقد قبل آليات المنهج أو فاعليته المنهجية . ولكن التفكيك منهج لافت للنظر في هذا الاتجاه .

هذا التقسيم الخماسي للمناهج عامة لايعني أن هـ ناك مناهج تطبيقية صرفا وأخرى تنظيرية فقط ، وثالثة يغلب التنظير فيها التطبيق ورابعة يغلب تطبيقها التنظير وخامسة ذات نزوع فلسفي فائض عن حاجة المعنى الفني الذي يزخر به العمل الإبداعي ، إنما يعني أن الوعي النقدي المنتج لفعل المنهج بين يدي قراءة النص قد يذهب عن د مجموعة من النقاد إلى التطبيق أكثر من التنظير أو غير ذلك مما سبقت الاشارة إليه . أو أن طبيعة المنهج النقدي تستدعي من الناقد ذلك النهج أو هذا . أو ان الغاية التي يذهب اليها الوعي النقدي تستهدف ذلك الامر . بمعنى أن ذلك نسبي في المناهج عامة ولكن يمكن الإشارة إلى جملة مؤثرات أسهمت في هذا التقسيم الخماسي هي :

(١) ربما تكون طبيعة المنهج النقدي متضمنة النزوع التنظيري أو التطبيقي أو الموازنة بينهما . من جهة التأسيس للمنهج أو عرض الرؤية النقدية أو كشف المعاني الاصطلاحية النقدية للمصطلحات وغيرها مما هي ثوابت في علم المنهج توجّه المنهج بحكم طبيعته أو خصوصيته إلى هذا المنحى أو ذاك .

(٢) نزوع الناقد إلى تحقيق أهداف تذهب اليها ثقافته في هذا الاتجاه أو ذاك وهنا قد يكون موضوعه يستدعي التنظير أكثر أو التطبيق اكثر او الموازنة أو غلبة احدهما على الاخر ، وهكذا يجتهد النقاد في تحقيق معانيهم النقدية من خلال قدراتهم ليس في ابتكار المناهج وزراعتها في تربة النص إنما من خلال تحريكها لهذه الوجه أو تلك ، كما في النزوع الفلسفي الفائض في حال المنهج التفكيكي .

(٣) طبيعة العمل المدروس ولا سيما الشعر الفن الأشكالي بامتياز تسهم بقوة في إشاعة نزعة الاجت هاد والابتكار في اختلاق مناهج لقراءة الشعر تتباين من ناقد لآخر وأوسع من ذلك تتباين من نص لآخر ، لأن النص هو التربة التي يتعمق فيها الناقد لزراعة المنهج واستثماره بعد ذلك .

(٤) تسهم الغاية التي يقصدها الناقد في تحريك المنهج وكيفية ممارسته لفاعليته في القراءة وا لوصف والتحليل والتصنيف بين يدي العمل الفني ، فقد يذهب إلى اقصى التطبيق التعليمي المباشر وقد يلج عمق التأويل الفني كاشفا عن الخصائص الفنية لابداع النص ، كما في المنهج البلاغي والمنهجيات الأسلوبية .

ثالثا = في المصطلح النقدي :-

القراءة النقدية الواعية هي أمُّ المصطلحات ، والنص أبوه ، فهو خلاصة التزاوج المثمر بين القراءة والنص ، وان قدرة الناقد على الكشف عن عناصر الشكل وخصائص التجربة في النص المدروس إنما تتبدّى واصلةً للمتلقي عبر لغة نقدية هي أشبه بالجسد الذي لاحياة فيه لولا قلب فيه ينبض أسمه (المصطلح النقدي) فهو ضمير القراءة في الوعي والأيحاء والقصد ، هو فن لأنه خلاصة تجربة فنية في القراءة ، وهو علم لأنه يخضع لقواعد ومعايير أو أسس وضوابط يرجع اليها الناقد بشكل أو بآخر في وضع المصطلح وفي التناسب بين (المصطلح به والمصطلح عليه) ثم أن القراءة النقدية لا تؤتي ثمارها مالم تكن لغة التعبير عنها ترتكز على شبه مسلمات أو حدود قصد وتعبير عليها هي المصطلحات ؛ وبالنتيجة فليس هناك من علم إلاّ وله مصطلحاته ، وليس هناك من مبدع كبير في النقد الأدبي وغيره من المعارف والعلوم إلا ويتميز بمعجم اصطلاحي يوشك أن ينفرد به جزئيا في القراءة والوضع والاصطلاح . كل حقل معرفي ثم كل علم إنما ينشأ منتجا مصطلحاته نشأته ، ومن ثمة فالمصطلح تاريخ العلم . وهو في النظرة الشمولية علم ، ومن جهة الابتكار بين يدي القراءة الواعية هو فن . وإن أكثر عناصر العلوم تداولاً بين لغات الأمم والشعوب هي مصطلحات العلوم هي سفارات العقول بين الحضارات ، وسفراء الألسنة بين اللغات ، ذلك أن متحدثاً في أي علم اذا لم يصدر في كلامه عن لغة المصطلح في الحقل المعرفي أو العلمي الذي يصدر عنه فإن كلامه سيقع في دائرة الغياب وضعف الفهم . وعلى الرغم من كون المصطلح مجازا في العلم فهو أشبه بـ (اللفظ المجازي) الا أنه المواضعة عليه علميا تضعه في مساحة الحقيقة العلمية كما أن مجاورة بعض المصطلحات في دلالتها اللغوية تعمّق فهمها لدى المتلقي وتجعل المصطلح أكثر رسوخا ، وهي ما ينبغي أن يُعنى به الدارسون والعلماء .

لغة المصطلح تنتقل باللغة من مستوى كلام اللغة عن الناس والحقائق والاشياء إلى مستوى حديث اللغة عن نفسها في سياقات كلامها عن الناس والحقائق والاشياء ، ولهذا فان هناك ماهو خاص في لغة العلم يعرفه أهل الاختصاص به ، وهناك عام يحيط به كثير من الناس علماً أو معرفة ودراية .

وأركان لغة المصطلح ثلاثة رئيسة هي :

(١) المصطلح به وهو الدال في سياقات معينة للتعبير عن معنى أو معان مخصوصة في حقل معرفي أو علم معين ، بما يكون فيه لفظ الدال محيطا بالقصد الذي يذهب إليه وافيا بالدلالة عليه في وعي المتلقي أو ذهن القاريء .

(٢) المصطلح عليه وهو الواقع أو الممكن أو المتخيل أو ما يمكن أن يكون موجوداً بشكل ما ، ذاك الذي يجد الداعي النقدي في لفظ معين وصفا اصطلاحيا دالاً عليه ، فهو ليس لفظا ، إنما هو شيء ما يذهب اللفظ إلى قراءته ، فهو الماء الذي صدر عن قراءته كل مصطلح حي وهو تربة إنبات المصطلحات . هو الفعل الواقع المثير لنزعة اللغة في التعبير . وفي حال قراءة النص الأدبي ومنه الشعر ، فان طبيعته كونه (مصطلحا عليه) ذا طبيعة إشكالية هي ماتثير واضع المصطلح إلى الاجتهاد في الوصف والتحليل . ان (المصطلح عليه الإشكالي) يثير بالضرورة (مصطلحاً به) إشكاليا . لأن تعدد الطروحات في التعامل مع النص الاشكالي ينتج عنه قدر من المصطلحات المتباينة ، وهي نتيجة إيجابية في المعنى الإبداعي ولا سيما في الشعر .

(٣) المصطلح له هو الآخر ، هو المتلقي ، حيث التعبير يهدف إلى غاية هي القاريء والمتلقي هنا شبه بريء من تحاور أشكال الوع ي بين (المصطلح به) بوصفه دالاً اسمه المصطلح و (المصطلح عليه) كونه شيئا ما يعبر عنه المصطلح . لأن المتلقي أو (المصطلح له) يحتكم إلى سياق العمل في الكشف عن دلالة المصطلح ، كما يلجأ إلى المعطيات المجاورة للسياق العام والنصي أيضا ، مما يخدم المتلقي في الاحاطة بمعنى (المصطلح) في هذا الاتجاه أو ذاك . مع ان (المصطلح له) هو الغاية من كل ذلك ، فإن غاب عنه القصد ، قد لايكون المصطلح مثمرا ، ولذا تنصب قراءات نقد النقد على هذا .

وقد كانت عناية القدماء بـ (المصطلح) كبيرة فهناك مصنفات في هذا الاتجاه لعل أبرزه ا : كتاب (التعريفات للشريف الجرجاني) وكتاب (مفاتيح العلوم للخوارزمي) وكتاب (اصطلاحات الفنون للتهانوي) وكتاب (المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتحكمين لـ علي بن يوسف الآمدي) وفي العصر الحديث ازدادت العناية بالمصطلح كونه علماً لايستغني عنه كل علم . ومن المعاجم الحديثة : معجم المصطلحات الأدبية لـ (محمد رشاد الحمزواي) ومعجم الألسنية لـ (بسام بركة) ومعجم المصطلحات الأدبية لـ (سعيد علوش) معجم المصطلحات النقدية في النقد القديم لـ (أحمد مطلوب) ومعجم المصطلحات البلاغية لـ (أحمد مطلوب) و (دليل الناقد الأدبي) لـ (الرويلي والبارعي) والمعجم الأدبي لـ (جبور عبد النور) ومعجم المصطلحات الأدبية الحديثة لـ (محمد عناني) وغيرها كثير وهناك معاجم مختصة بالتجارب الاستثنائية في فنون النثر والشعر ، من قبيل (معجم مصطلحات النفري) لـ (هيفرو محمد علي . أما المعاجم المترجمة فمنها الخاص مثل : معجم المصطلح السردي لـ (جير الدبرنسي . وترجمة : عابد خزندار) منها العام في مصطلحات النقد الأدبي ، أو مصطلحات الفنون عامة ؛ وقد اجتهد المعربون والمترجمون في النقل عنها والتنصيص إليها .

وكل هذا متأت من الحرص الع لمي والفني أو الثقافي على توحيد لغة العلم بما تكون فائدة المتلقي أو (المصطلح له) مثمرة ، وفائدة العلم في التواصل والازدهار المعرفين عالية ، ذلك أنه دال على الصلاح والصلح والمصالحة أو المواضعة فالاصطلاح في مادة (صلح) ((هو اتفاق قوم على تسمية شيء باسم ب عد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابهتهما في وصف وغيرهما)) (٢٤) في معنى اتفاق على شيء مخصوص بدال معروف اصطلح على قصدية معناه في اتجاه معين . فهي ضمن الحقل الثقافي الع ام ((كلمات متفق على استخدامها بين أصحاب التخصص الواحد للتعبير عن مفاهيم علمية لذلك التخصص)) [٢٥] والمصطلح على نحو عام ((علامة لغوية تقوم على ركنين أساسيين ، لاسبيل إ لى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني ، أو حدها عن مفهومها . أحدهما : الشكل أو التسمية . والآخر : المعنى أو المفهوم أو التصوير ، يوحدهما التحديد أو التعريف أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني)) [٢٦] .

فهناك الاصطلاح وهناك المصطلح وهناك علم المصطلح . أما الاصطلاح فمتصل بالكيفية وأما المصطلح فصادر عن معنى نتيجة الفعل الذي تمخضت عنه تلك الكيفية وأما العلم فهو ما يعالج تكوين التصورات وكيفياتها والأسس العلمية لذلك . فالاصطلاح بحسب الجرجاني هو ((عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ، يُنْقلُ عن موضعه الأول ، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر ، لمناسبة بينهما . وقيل : الاصطلاح ؛ اخراج الشيء من معنى لغوي إلى آخر ، لبيان المراد ، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين)) [٢٧] أما المصطلح فهو اللفظ الدال بالاتفاق على مظهر فني أو معنى ثقافي أو قصد معين يتضمنه

العمل الإبد اعي أو يوحي به . فالمصطلح وعي م تجدد صار عن حوار ثقافي باحث عن المعنى بين المتلقي والعمل الإبداعي . أما الاصطلاح فاتفاق مستجد بين المتلقين (قاريء العمل) والآخرين الذي توجه اليهم بخطابه . فالاصطلاح مفهوم آخر ، بما يشير إلى أن ((مفهوم كل منهما يختلف عن مفهوم الآخر في لغتنا المعاصرة ، فنحن نتذوق في استعمالنا لكلمة (اصطلاح) معناها المصدري الذي يعني الاتفاق والمواضعة والتعارف . ونقصد في استعمالنا لكلمة (مصطلح) معناها ؛ الأسمي)) [٢٨] . وهناك علم المصطلح الذي هو حقل معرفي يعالج تكوين التصورات وتسميتها ، سواء في موضوع حقل خاص أو في جملة حقول المواضيع)) [٢٩] فهو معني بأسس وضع المصطلحات وآلياتها وقواعدها ووظائفها ومفاهيمها ومكوناتها . فهو ((العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها ، وهو علم ليس كالعلوم الأخرى المستقلة ، لأنه يرتكز في مبناه ومحتواه على علوم عدة أبرزها : علوم اللغة والمنطق والإعلامية (علم الحاسبات الألكترونية) وعلم الوجود وعلم المعرفة وحقول التخص ص العلمي المختلفة)) [٣٠] وهناك علم المصطلح العام وعلم المصطلح الخاص وهناك المصطلحية . فعلم المصطلح العام يتناول ؛ طبيعة المفاهيم وخصائصها وعلاقاتها ونظمها ، ووصف المفاهيم ومكونات المصطلحات وطبيعتها والعلاقات والرموز وأنماط الكلمات أما علم المصطلح الخاص فيعنى بشكل القواعد الخاصة بالمصطلحات في لغة مفردة كالعربية أو غيرها . أما المصطلحانية فتعنى بكشوف المصطلحات بحسب كل فرع معرفي فهي علم تصنيفي تقريري يعتمد الوصف والإحصاء مع السعي إلى التحليل التاريخي [٣١] ولما كان (علم المصطلح) علما مستقرا يتضمن بالضرورة ، حقلاً من المصطلحات المنضبطة بشكل أو بآخر كونها تحدد مصطلحيته ، بمعنى لايوجد علم من دون مصطلحية مختصة بدراسة المصطلح في ذاته دراسة مورفولوجية مجردة من جهة وأخرى تصله بالمفهوم الذي يعبر عنه من جهة أخرى [٣٢] فقد أوضح عبد السلام المسدي في (قاموس اللسانيات) الفرق بين (المصطلحية وعلم المصطلح) إذ قال : ((ان المصطلحية علم ينحصر بكشوف المصطلحات بحسب كل فرع معرفي ، فهو علم تصنيفي تقريري ، يعتمد الوصف والاحصاء مع السعي التحليلي التاريخي . أما علم المصطلح فهو تنظيري في الأساس ، تطبيقي في الاستثمار ، لايمكن الذه اب فيه الا بحسب تصور مبدئي ، لجملة من القضايا الدلالية والتكوينية في الظاهرة اللغوية ، ....، فبين علم المصطلح والمصطلحية فوق مابين المعجمية والقاموسية)) [٣٣] وقد اجتهد الدارسون في إيجاز خصائص المصطلحية في جملة إشارات لعل ابرزها : [٣٤]

١ - تنطلق المصطلحية من العناية بتحديد المفاهيم بشكل دقيق ، وايجاد المصطلحات الدالة عليها . ثم الاجتهاد في تقنيين المصطلحات في ضوء المفاهيم العملية النابعة من طبيعة الموضوع المدروس .
٢ - علم المصطلح مقتصر على مجال البحث في المفردات على خلاف علم اللغة المعني بالبحث في مجالات بناء الجمل الأصوات .
٣ - تخضع المصطلحات لمبدأ الاتفاق ، ويختص مجال المصطلحية بمجال تكون هذه المصطلحات وتوحيدها وجعلها مواكبة للمسميات .
٤ - علم المصطلح جزء من التنمية اللغوية ومهمته ايجاد الوسائل الاساسية للوصول باللغات الوطنية الكبرى إلى مستوى التعبير الكامل عن حضارة العصر وعلومه .
٥ - يعتمد علم المصطلح على الكلمة المكتوبة وليس المنطوقة .

٦ -يعتمد علم المصطلح على التوحيد المعياري واختيار المصطلح المناسب للمفهوم الأنسب .
٧ -علم المصطلح ذو أفق عالمي مثل علم اللغة ، ويتطلب التوحيد المعياري للمصطلحات أسساً نظرية عامة .
٨ -لعلم الم صطلح وشائج بشتى العلوم ، ويجتهد في التعرض للمصطلحات في مجالات محددة يستدعيها العمل الإبداعي لحظة قراءته أو التعامل معه .

وللفعل الاصطلاحي جملة وظائف يمكن عرضها بايجاز فيما يأتي : [٣٥]

١ -الوظيفة اللسانية : وهي ما يتصل بعبقرية اللغة في استيعاب المفاهيم الم تجددة في كل العلوم والحقول المعرفية ، وفاعليتها في تعدد طرائق الاصطلاح الكاشفة عن اتساع جذورها المعجمية وثرائها .
٢ -الوظيفة المعرفية : هي ما يعبر عنها كون المصطلح لغة العلم والمعرفة ، فالمصطلحات مفاتيح العلوم ، وكأن العلم مصطلحات أحسن أداؤها ، والصلة بين أي علم وجهازه الاصطلاحي المفاهيمي هي صلة تماه يشبه ما يكون بين الدال والمدلول في المواضعات اللغوية ((فإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي عد مفتاحه ، فقد العلم مسوغه ، وتعطلت وظيفته)) [٣٦]
٣ -الوظيفة التواصلية : وهي ما يكشف عن قدرة المصطلح على نقل معاني ا لتجربة المدروسة أو المقرءة والكشف عن خصائصها نقلا ثريا واعيا إلى المتلقي ، وان وضوح معطيات أي علم لدى المتلقين متصل بقوة الوظيفة التواصلية الجامعة بين العلم بوصفه حقلاً معرفيا وغاياته في المتلقين ، فالمصطلح هو أبجدية التواصل بين العلم ومتلقيه وكل حديث في أي علم إنما هو حديث بكلام مصطلحاته .
٤ -الوظيفة الاقتصادية : وهي قيام المصطلح بتخزين كمّ معرفي هائل في وحدات مصطلحية معينة ، تختزن فيها الكلمات القليلة مفاهيم معرفية هائلة . مع أن الايغال في الاقتصاد بلغة المصطلح عند الحديث في علم معين قد يضعف الوظيفة التواصلية .
٥ -الوظيفة الحضارية : وهي ما تتبدى في قدرة لغة المصطلح العلمي على الهجرة من لغة إلى أخرى ومن حضارة لأخرى ، فهي جسر حضاري يحفل به العلم تتصل به الأمم والشعوب ولا سيما من شيوع آليات لانتاج المصطلح مثل : الترجمة والاقتراض ، فالمصطلح لغة العولمة ، لأن العلم أقوى صلة رحم بين بني البشر .

وانطلاقا من الوظيفة الحضارية فقد بذلت جهود لتوحيد (لغة المصطلح) في العلوم والفنون والآداب ، بدءاً من ازدهار علم المصطلح في ثلاثينات القرن الماضي إلى اليوم بخير أنها جهود انكفأت في معظمها على لغة المصطلح في علوم لكل أمة بما لا يجعلها شاذة في مصطلحاتها عن الأمم الأخرى . غير أن طرائق وضع المصطلح او طرق وضع المصطلحات هي التي حظيت باهتمام أكبر ، ولعل أشهر طرائق وضع المصطلحات أو انتاجها مايأتي :

١ -الاشتقاق : هو أسلوب إثراء في اللغة ، تتطور به وتغنى وتتجدد ثروتها اللفظية ذلك أن الاشتقاق في مفهوم أهل اللغة ((اخذ صيغة من اخرى مع اتفاقهما ؛ معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها ، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة)) [٣٧] وفي مصطلحات نقد الشعر الحديث وغيره من الفنون ، كان للمصطلح المشتق حضور لافت على وفق قوالب صرفية غير قليلة أبرزها : (افْعل) (إفْعال) (الأفعلة

) (فعّل ومصدره التفعيل) (فوْعل) (فعْلن) (تفْعلل) (تفوعل) (تمفعل) والاشتقاق في هذا علم مشترك بين الصرفيين واللغويين وهو لاغنى عنه للمترجمين والمعرّبين وبشكل رئيس (لغة النقد الحديث) في كل الفنون والآداب .

وضمن قالب (فعللة) هناك : الأسطرة والأسلبة والأشكلة والأزْمنة والبنينة والنمذجة والمشْكله والمفهْمه وغيرها كثير جدا .

وضمن قالب (تفْعلل) هناك (تمفْعل) ترد اصطلاحات مثل : تمفصل وتمحور وتموقع وتموضع والتمعني والتمظهر والتمركز وغيرها كثير .

وضمن قالب (فعلنة) ترد اصطلاحات مثل : شعْرنة ، انسنة ، شكلنة ، رهبنة ، دوزنة ، حدثنة ، سيرنة ، وغيرها كثير .

وضمن قالب (فوعلة) ترد اصطلاحات مثل : عولمة ، خوصصة من (الخواص) والحوسبة والقولبة والجوسسة وغيرها وقد رأى المسدي ، أنه من الطريف ((أن تظهر في اللغة نزعة اشتقاق الفعل من اللفظ ، وهو في حالة الجمع ، مع اعتماد الحرف الزائد ، كما لو كان حرفا أصليا ، وهذا ما حصل في (الخوصصه / من الخواص) الذي هو جمع الخاصة)) [٣٨] وعموم القوالب الصرفية التي بدا حضورها لافتا في اشتقاق الألفاظ والاصطلاحات وبناء المصطلحات في المناهج النقدية الحديثة إنما هي تعبير عن ثراء اللغة وانفتاحها على التجدد واتصافها بالحيوية وقدرتها على الاستيعاب والتعبير ، لأن الأمر يتصل أولاً بالمتكلم وثانيا باللغة غير ان اللغة العربية في وعي المحدثين ذات ثراء خاص في استيعاب الجديد والتعبير عنه ، لأن علم الصرف في مجال الاشتقاق يمدها بالهائل المتجدد ، لأن الأساس هنا هو صفاء الدلالة وليس فصاحة الألتزام بالقاعدة .

إن الاشتقاق مصدر رئيس لابتكار المصطلحات أو بنائها بما يضمن صفاء الدلالة وجلائها ((وعليه يبقى استخراج لفظ من لفظ ، أو صوغه في أخرى ، بحيث تظل الفروع المولدة متصلة بالاصل ، والمعنى أن أخذ لفظ من آخر مع تناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ من شأنه أن يقدم لنا زيادة على المعنى الأصلي ، وبهذه الزيادة يوجد الاشتقاق بغض النظر عن تقسيماته)) [٣٩] وإن نظرة متأنية في المصطلحات الحديثة تشير إلى عمق أسلوب الاشتقاق في إثراء لغة المصطلح الحديث .

٢ ـ النحت والتركيب : أسلوب قديم في صوغ جملة معينة أو تركيب اضافي أو معطوفين صياغةً تنتج لفظا بمعنى جديد ينتسب إلى بعض ما كان قبل النحت أو كله انتسابا معنويا دلاليا . مثل : البسملة في الانتساب لـ (بسم الله الرحمن الرحيم) والحوقلة في الانتساب لـ (لاحول ولا قوة إلا بالله) وهكذا في (الحمدلة) و (السبحنة) وغير ذلك .

وأسلوب النحت والتركيب قليل الحظ في بناء المصطلحات إلاّ في سياقات معدودة مثل (الزمكان) من الزمان والمكان . غير أن انسيابية المصطلح المنحوت تتصف بشيء من الثقل مما يضعف وظيفتي الايصال والتواصل اللتين يتصف بهما المصطلح مثل : (قوليل) من (قول ودليل) و (قدليل) من (القانون الدليل) و (ندلالة) من (نظرية الدلالة) وغير ذلك . ويرى عبد السلام المسدي ((أن النح ت في صوغ المصطلحات يظل آلية غريبة عن اللغة العربية ، ولا نفتأ بهذا الصدد نؤكد أن منافاته للسليقة العربية ليس

حكما أرتسامياً ، ولا هو اتكاء على مجرد الذوق ، وإنما هو احتكام إلى نواميس اللغة الضابطة لها من الداخل)) [٤٠] وقلة المصطلحات المنحوتة في الثقافة ال عربية لا يحتكم إليها معيارا ، ولكنها دليل آخر على حيوية اللغة العربية وثرائها في الاستيعاب والاستشراف .

٣ -التعريب أو الاقتراض : طريقة في إثراء اللغة بادخال ألفاظ من لغات أخرى لمقتضيات استثنائية بعد تعريبا وجعلها أشبه بجزء في اللغة القائمة بفعل التعريب ، الذ ي يطرأ على اللفظ وبنيته ، وهو في اللغة العربية عنصر إثراء وتطوير وتجديد ، تنبه اليه القدماء مبكرا ، لأنه أسهم في تطوير اللغة العربية فصارت لغة العلم على تعدد حقولة ، وإن قيام فعل التعريب بأدخال ألفاظ أجنبية للغة العربية بعد تعريبها وإخضاعها للوزن العربي فعل اثراء وتطوير وليس فعل تغييب .

فالتعريب هو ((الثابت المصطلحي حين تتغيّر الاليات الاصطلاحية او تتغاير و تتضارب فتكثر البدائل المصطلحية ، ويفقد المصطلح محتواه الدلالي وبعده التداولي)) [٤١] فحين تتعدد الاجتهادات في ترجمة المصطلح عن الأصل يكون التعريب أو الاقتراض هو الأصل كحل مؤقت ، من ذلك أن التفكيكية عُرّبت أولاً تحت مصطلح (الغراما طولوجيا) وقد يتم تعريب المصطلح فيستقر المعرب كما في (الفلكلور) ضمن التعبير عن الثقافة الشعبية أو رموزها ثم صار المصطلح (تراث شعبي أو مأثورات شعبية) غير أن مصطلح (الفلكلور) المعرب هو الأكثر استقرارا وشيوعا . وكما في مصطلح (السيميولوجيا) حيث عُرّبت أو ترجمت إلى (علم السيمياء) ولكن مصطلح (السيميولوجيا) هو الشائع المستقر . وكما في تعريب مصطلح (الشيفرة) عن الانكليزية من مجمع اللغة العربية في القاهرة وفي الد راسات اللسانية العربية المعاصرة حضور لافت للمصطلح المعرب مثل : الفونيم في الدلالة على أصغر وحدة مجردة من المعنى . وفي العلامات اللغوية الدنيا أو الوحدات الدلالية ترد عشرات المصطلحات اللسانية المعربة ، بعضها شبه مستقر وبعضها الآخر قلق حتى عند المعنيين به أحيانا .

٤ -الترجمة : هي النقل من لغة إلى اخرى ، نقل اللفظ الأعجمي بمعناه إلى ما يقابله في اللغة العربية ، فهي الفعل العقلي الذي يجتهد في تحويل إنتاج كلامي معين من لغته الأصل إلى لغة أخرى ، معنيا بالحفاظ على المعنى . وطرائق الترجمة كثيرة منها ؛ الحرفي والمعنو ي ، والترجمة المماثلة وغيرها . وترجمة المصطلح فعل إشكالي اذا تمّ تعريبه وليس ترجمته ، ولاسيما إذا اضطرّ المترجم للتعريب لعدم وجود ما يماثله أو يقرب إليه في العربية ، من ذلك أن رفاعة الطهطاوي ترجم الجرائد إلى (الجرنالات) والكهرباء إلى (الأكترسيته) لعدم ظهور الجرائد والكهرباء بما صار عليه لاحقا . بمعنى أن المصطلح قد يعرّب إلى حين ثم يترجم إذا ظهر له مرادف عربي . كما في ترجمة (الميكروسكوب) إلى (المجهر أو المُكبّر) والمكبر أدق .

ولعل أبرز ما يواجه ترجمة المصطلح في المناهج النقدية هو التقارب الدلالي ، من ذلك أن مصطلح (المضمون الوجداني) قد يذهب إلى مجاورة : الجانب العاطفي والإثارة أو التأثير والشعورية والتعبيرية والجمالية وغيرها . وهذا في المصطلحات الرئيسة لافت للنظر ، لسبب رئيس هو التباين في قصدية السياق النقدي في الأصل من ذلك ما عرضه عبد السلام المسدي لمصطلح (الانزياح) فهو الانزياح والتجاوز عند (فاليري) وهو الانحراف عند (سبتزر) وهو الاختلال عند (رينيه ويلك وأوستن) وهو الإحاطة عند (بايتار)

وهو المخالفة عند (تيري) وهو (الشناعة) عند (بارت) وهو الانتهاك عند (كوهن) وهو خرق السنن واللحن عند (تودورف) وهو العصيان عند(أراغون) وغير ذلك مما يقع في هذا الاتجاه[٤٢] .

وفي كل ذلك تبقى الترجمة رافدا رئيسا لاغنى عنه في علم المصطلح حيث يستقي منه الوعي النقدي كثيرا من المصطلحات ويطّورُ أخرى ، لأن العقول والأذواق والثقافات إنما تتحاو ر بالترجمة فتزداد ثراءً ، وتقترب من كثير من الحقائق عبر (حوار الترجمة) وربما تصل إلى الحقيقة عبر الترجمة فهي علم لايستغني عنه بنو البشر . وسلبيات المصطلح المترجم أولية لانها لاحقا تصير إلى قرار التعريب أو الترجمة أو الاقتراض باستقرار المصطلح بلفظه الأصل .

٥ -المجاز : المجاز دم اللغة المتجدد وقلبها النابض ، وانحراف اللفظ عن سياقه مؤقتا أو عن معناه الشائع لمعنى يقتضيه السياق مؤقتا من المجاز ، ولكن ثبات المعنى المجازي يجعله حقيقيا أو يجعله مصطلحا مستقرا . ((يتعامل المجاز مع التواتر فينتج النقل ، ويقترن النقل مع اللفظ الفني فيوضع المصطلح ، عندئذ يكون المجاز سبيل الرصيد اللغوي العام إلى الرصيد المعرفي الذي هو رصيد المصطلحات العلمية)) [٤٣] .

واذا كان الكلام المستعمل في غير معناه الحقيقي مجازا ، فإن ثبات المجاز يصبح حقيقة في التداول اليومي ، ولكنه في التداول الثقافي المتخصص ، اذا كان مكتنزا بمعان ومضمرا معرفة معينة فسيكون المجاز إثر ذلك (مصطلحا) .

ولغة المجاز أبرز رافد للغة المصطلح في اللغات الأصل ، لأن (المصطلح) العربي الأصل أعني كل مصطلح عربي غير معرب ولا مترجم غالبا ما يتضمن في نشأته الأولى أثرا م ن دلالة مجازية . ومصطلحات الفنون ومنها الآداب تزخر بما يعبر عن هذا الاتجاه . وهو ما يدعو إلى الاخذ بفاعلية اللغ ة في القراءة النقدية تلك التي تتعمق لكل تجربة فنية خطابا اصطلاحيا جديدا ينهض بالتعبير عنها والكشف عن معانيها الفنية وخصائص تجربتها الإبداعية .

٦ -الاحياء : هو رافد في إثراء علم المصطلح يقوم على ((ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث ، بمعنى علمي حديث يضاهيه)) [٤٤] ولما كان التراث العربي المدوّن بلغة عربية عريقة تضرب في جذور زمن خصب يكاد اليوم يقترب من أكمال الفيته الثانية فقد حفل بمناه ل لابتعاث مصطلحات عربية تعبر عن جديد طرأ في عالم اليوم . مع أن ((استعمال االمصطلح التراثي أو إعماله للتعبير عن معطيات الحضارة الحديثة ، عملية محفوفة بالمخاطر إذا ما تمت على وجه الاستعجال وتحت ضغط الظروف ، فالمصطلح التراثي – في هذه الحالة – مشدود إلى مرجعيۃ خاصة تختلف تماما عن مرجعية المعطيات الحضارية الحديثة ، قد يُفْقدُ هذه المعطيات حداثتها ويفرغها من مضامينها الجديدة ، ليشدها إلى مضامين مغايرة تماما)) [٤٥] ولهذا اقتضى (أسلوب الاحياء) في صناعة المصطلح وعيا خاصا به يضمن له النجاح .

تتيح آليات وضع المصطلح أو طرائق إيجاده وانتاجه للواضع حرية في الاجتهاد والتصور والتعبير ، وهو يعني أحيانا تعدد المصطلحات في المفهوم الواحد ، كما في (الانزياح) و (السيمياء) و (التشاكل) و (الشعرية) و (الأدبية) و (التفكيكية) و (الثيمة) وغير ذلك من مصطلحات ليست قليل ة . وهو راجع إلى جملة

أسباب منها : اجتهادات النقاد والدارسين والعلماء و الباحثين في اجتراح مصطلحات تجاو ر مصطلحات أخرى تؤدي ما يقصدون . تعدد اللغات يجعل الاجتهاد منفتحا على التأسيس وليس الترجمة ثم أن تعدد الترجمات بعد ذلك يشيع ترجمات متباينة لمصطلح واحد لايس تقر إلا بعد تداول وشيوع كبيرين يضعانه تحت مجهر النظر والتداول والتطبيق حتى تصل معه الذائقة النقدية إلى استقرار دلالي .

إن القول بأسس معينة لتوحيد المصطلحات ممكن في العلوم الصرفة كالكهرباء والهندسة والطب ، ولكن ذلك مع الفنون والآداب ومنها نقد الشع ر مثلا ليس سهلاً حتى في المصطلحات الرئيسة ، كأسماء المذاهب والمناهج وغيرها ، لأن الطبيعة الأشكالية للجنس الفني تتسع إلى إشكاليات عند القراءات المنهجية المتعددة ، ولكن الطبيعة المختبرية للعلوم الصرفة والنتائج الرياضية أو المستقرة تجعل تصور مفهوم المصطلح واضحا يتيح للدارسين والعلماء ان يتفقوا ولو نسبيا على حدود للأصطلاح تتيح توحيد المصطلحات . ولكن توحيد المصطلحات في لغة أمة من الأمم ممكن جزئيا اذا كان صدور المصطلح الوافد يمر عبر قناة المجاميع العلمية أو بنوك المعلومات الرئيسة للشعب أو الأمة . أما المصطلح غير الوافد فيبقى مفتوحاً للوعي النقدي في التعامل مع فنية العمل الأدبي أو الفني المدروس . ومن ثمة فإن الدعوة إلى أسس وثوابت لتوحيد المصطلحات تبقى اجتهادات نسبية غير مضمونة النجاح . ومن أبرز الدراسات المجتهدة في وضع أسس للتوحيد المعياري للمكونات الرئيسة للمصطلح ، دراسة (فوستر) وقد أقترح فيه سبعة عناصر للتوحيد المعياري ، هي بأيجاز : [٤٦]

(١) وضع معجم موحد للمصطلحات في كل حقل يتسنى للباحثين الرجوع إليه .
(٢) ترتيب عناصر المصطلح بحسب المفاهيم وترتيب المفاهيم هجائياً .
(٣) الأخذ بالشيوع معياراً في وضع المصطلح .
(٤) كتابة المصطلح عند الاقتراض أو التعريب بصيغته اللاتينية الأصل .
(٥) الأخذ بالصيغة الأصلية للمصطلح ، بعرضها في صورتها الاولى قبل تحريفها إن طرأ عليها تحريف .
(٦) النطق الموحد للصيغ الأصلية حتى لايطرأ عليها تحريف حين نقلها بالتعريب أو الترجمة إلى اللغة المستقبلية .
(٧) ادخال المصطلحات الدولية المتفق عليها من دون تعديل أو انحراف .

وهذه الأسس على وجاهة بعضها يتعذر الأخذ بها جملة في ثقافتنا العربية مثلاً ، ولكنها ممكنة في كثير من الثقافات الغربية .

غير أن الحاجة إلى التمييز بين المصطلح والمفهوم ملحة ضرورية لاغ نى عنها ، ذلك أن المصطلح ليس هو المفهوم ولا هو ((تعيين مفهوم ما ، في شكل حروف أو أرقام أو كتابة أو رسم أو تأليف ما من هذه العناصر)) [٤٧] فالمصطلح متصل بالمفهوم ، غير أن المفهوم مقولة أو فئة أو مجموعة تتيح للوعي أن يصنف الوقائع ضمن مفاهيم هي مقولات محددة ، وكل حقل معرفي يتجه لتحديد دلالة المصطلح فيه واستقرار مفاهيمه ، وكلما تحددت دلالة المصطلح واستقر المفهوم اتضح عمق المنهج . (فالضبابية) مصطلح فيزيائي مفهومه يعبر عن الضياء بفعل السحاب أو ضعف الرؤية أو انعدامها أحياناً . و (التشبّع) مصطلح كيميائي مفهومه ؛ زيادة

المادة المنحلة عن حدّها بشكل لايصبح فيه السائل قادرا على الامتصاص ، وهذا ينسحب على عدد هائل من المصطلحات التي تنتقل من علم لآخر ، ومن حقل معرفي لآخر ، ومن جنس فني لآخر . فالتمييز بين المصطلح ومفهومه ضروري ، لأن القراءة المجازية للمصطلح قد ترتفع به إلى مستوى يصبح فيه مفهومه الأول قديما ويكتسب مفهوما جديداً . كما في انتقال مصطلحي (الضبابية والتشبع) من الكيمياء والفيزياء إلى الفنون والآداب . لأن القراءة التطبيقية هي ما تمنح المصطلح دلالته ومفهومه المتجدد .

ان القول بانفتاح المصطلح من دون ضوابط وعي سلبي ، ليس من الفن في شيء وليس من الإبداع في عقل . لأن الانفتاح غير المحدد يقع بالمصطلح في فضاء الانفلات ولا يعود ضميراً صالحاً للقراءة المنهجية النافعة . ولكن الانفتاح الايجابي هو المحدد بمشروعية القراءات المتعددة ، مشروعية التأويل الذي يضمر خصوبة العمل الإبداعي . لأن الدلالة ان تنوعت في اللفظ بفعل السياق ، فإن تعدد المفهومات ولو على نحو نسبي أمر وارد ولا سيما اذا نظرنا إلى أن ((مبدأ الوجوه مطلب عقلي لايجوز الشك فيه ، ولم يكن ينظر إلى الوجوه ، باعتبارها مجلى ذكاء خاص ، أو نزعة فردية .... اننا حين نأخذ بو جوه النص ، نخدم النص ، لأننا نخدم انفسنا ؛ شعر المتقدمون أن الوجوه ، مطلب نفسي واخلاقي وروحي في وقت واحد)) [٤٨] . وجوه النص الإبداعي إدلة ثراء فني ، والانفتاح على محاولات ادراكها أو قراءتها منهجيا يفتح في الذات الفاعلة أفق التلقي والاستقبال ويحثها على الرنظر والتأمل والتأويل ، ولاسيما إذا كان النص استثنائيا جديرا بالقراءة . بمعنى ان الانفتاح دستور للقراءة الواعية كانت سلطة النص قد كتبته ، والانفتاح الصادر عن ذات المتلقي غير الملتزم بسلطة النص ومكوناتها الكثيرة وابعادها الهائلة هو انفتاح سلبي ، لأنه ربما كان ((ارجاع الفهم إلى الذات قولاً باللاتحديد واللانتهاء . هذا اللانتهاء الذي يذيع في هذه الأيام ، والذي ألغى فكرة السلطة ، وان كان ينقلها إلى شخصية ثانية يسميها المتلقي . اللانتهاء اختراع ذاتي ، اختراع شهوات الذات ، وملكها الذي لايغيب ، اللانتهاء سلطان وهمي سلطان نبع من العجز عن الإصغاء إلى صوت التحدد الواضح)) [٤٩] ان القراءة المصغية إلى كلام النص لاتخرج عن سلطانه في المصطلحات والمفاهيم لانها معنية بالكشف عن تجربته الفنية ، وخصائصه الجمالية ، هي معنية بالكشف عن ثمار شجرة النص لذائقة المتلقي ، واثر ذلك فليس لها أن تزرع في غير تربة النص للبرهنة على خصوبتها الذاتية أولا .

(ملخص)

من ذلك نخلص إلى أن العملية النقدية الواعية تقوم على ثلاثة مرتكزات هي : القراءة والمن هج والمصطلحات . تقوم على ثلاثة علوم هي : علم القراءة وعلم المنهج وعلم ا لمصطلح . وهدفها الكشف عن خصائص تجربة العمل الإبداعي في عناصر تكوّنها وكيفية التكوّن ، وفي مفردات بنائها وكيفية البناء ، وفي إظهار قيم الابداع واشاعتها وليس إشاعة التقليد ، لانها تتعّمقُ لكل تجربة إبداعية ما يؤدي إلى الكشف عن خصائصها الأستثنائية ، هي تجتهد في التقييم تجتهد في استشراف المعنى ، كونه مستقبل القراءة ، وكون العملية النقدية مستقبل الإبداع ، لانها تجتهد في التأمل وتبدع في التأويل وتخلص إلى الاستشراف عبر حوار مثمر بين كيفية في الابداع وكيفية نقدية منهجية في استشرافه ، على نحو استثنائي .

مرتكزات العملية النقدية الثلاثة : القراءة والمنهج والمصطلح . لاسبيل للفصل بينها على مستوى الإجراء ، وان الضرورة الكشفية على مستوى التنظير هي التي استدعت الفصل مجازا لغرض العرض وتحديد الكيفية ومن هجها وآلياتها تنظيريا . أما اذا اتجه الوعي النقدي إلى مستوى الإجراء بين يدي النص فإن التكامل بين هذه المرتكزات الثلاثة هو مايصل بالعملية النقدية إلى نجاحها الممكن . فالعملية النقدية علم في اتجاه مرتكزاتها بأصولها وفروعها إلى جهة واحدة هي عمل إبداعي معين . وهي فن في اتجاه الذائقة النقدية ، فهما واستيعابا وتأويلاً إلى الاحاطة بخصائص النبض الفني للتجربة الجمالية في هذا العمل أوذاك . والجمعُ بين علمية العملية النقدية وفنيتها في اتجاه التعامل مع التجارب الابداعية ومحاورتها هو ما يخلص بها إلى نتائج مثمرة .

الهوامش

(١) القراءة والحداثة ، حبيب مونسي ، ص٦ .

(٢) التلقي الأدبي ، الرود إبش ، ت ز محمد برادة ، ص ١٣ ، مجلة دراسات سيمائية أدبية ، العدد (٦) لسنة ١٩٩٢ .

(٣) تشريح النص ، د . عبدالله الغذامي ، ص٤٤ .

(٤) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ص٢٦ .

(٥) ينظر الفصل الثاني (أصول عمود الشعر في التنظير النقدي) من مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية والتطبيق ، د. رحمن غركان ، ص٤٩– ١٢٧ .

(٦) النقد الأدبي وانتماء النص ، عبد السلام المسدي ، ص ١٦ ، مجلة علامات ج ٥ م ٢ . عدد سبتمبر ، السعودية ، ١٩٩٢ ز

(٧) نفسه ، ص١٧ .

(٨) مصطلحات النقد العربي السيميائي ، د. مولاي علي ، ص٢٠٦ – ٢٠٧ .

(٩) النص الأدبي ، من أين وإلى أين ، عبد الملك مرتاض ، ص ١٥ . وينظر ، نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي ، شايف عكاشة ، ٣/ ١٠٧ .

(١٠) نظريات القراءة والتأويل الأدبي ، دز حسن مصطفى ، ص١١٨ .

(١١) القراءة والحداثة ، حبيب مونسي ، ص١٣٧ .

(١٢) البنيوية والأدب ، روبيرت شولتز ، ت . حنا عبود ، ص١٧ .

(١٣) جمرة النص الأدبي ، د.عز الدين المناصرة ، ص٤٧٢ .

(١٤) الموضوعية البنيوية ، عبد الكريم حسن ، ص٣١ .

(١٥) مالاتؤديه الصفة ، حاتم الصكر ، ص٧ .

(١٦) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ص٢٤٥ .

(١٧) أهداف النقد المشروعة ، فكتور برومبيرت ، ترجمة ، د . يوئيل يوسف عزيز ، مجلة الأقلام العراقية ، العدد (١، ٢، ٣) بغداد ، ١٩٩٥ . ص٦٣ .

(١٨) الحبكة المنغمة ، عبد الجبار عباس ، د. علي جواد الطاهر ، ص١٦ .

(١٩) تأملات حول إشكالية المنهج ف ي نقد الشعر الحديث ، د . صلاح فضل ، ضمن أعمال مهرجان المربد السادس ، لسنة ١٩٨٦ ، ص١٠٨ .

(٢٠) نفسه ، ص١٠٤ .

(٢١) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، امبرتو إيكو ، ص١٢٤ .

(٢٢) التفكيكية – دراسة نقدية ، بيير زيما ، ت. أسامة الحاج ص١٥٥– ١٧٠ .

(٢٣) مصطلحات النقد العربي السيميائي ، د. مولاي علي ، ص٢٠٨ ز

(٢٤) كتاب التعريفات ، الجرجاني ، مادة صلح .

(٢٥) الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، محمود فهمي حجازي ، ص٨ .

(٢٦) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ، د. يوسف وغليسي ، ص٢٧– ٢٨ .

(٢٧) كتاب التعريفات ، الشريف الجرجاني ، ص٤٤ .

(٢٨) المعاجم والمصطلحات ، د. حامد قنيبي ، ص٥٧ .

(٢٩) معجم مفردات علم المصطلح (مواصفة إيزو رقم ١٠٨٧) ترجمة هيئة المواصفات والمقاييس العربية السورية ، ضمن مجلة (اللسان العربي) ص٢٢٣ ، عدد (٢٤) لسنة ١٩٨٥ .

(٣٠) مقدمة في علم المصطلح ، علي القاسي ، ص٦ .

(٣١) ينظر ، الأسس اللغوية لـ (علم المصطلح) محمود فهمي حجازي ، ص ٢٠ وقاموس اللسانيات ، عبد السلام المسدي ، ص٢٢ .

(٣٢) مصطلحات النقد العربي السيميائي ، د. مولاي علي ، ص٣١ .

(٣٣) قاموس اللسانيات ، عبد السلام المسدي ، ص٢٢ .

(٣٤) الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، محمود فهمي حجازي ، ص ٢٤–٢٧ . ومصطلحات النقد العربي السيميائي ، مولاي علي ، ص٣٨– ٣٩ .

(٣٥) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ، د . يوسف وغليسي ، ص٤٢– ٤٥ .

(٣٦) المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ، محمد عزام ، ص٧ .

(٣٧) المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، السيوطي ، ١/ ٣٤٦ ز

(٣٨) مباحث تأسيسية في اللسانيات ، عبد السلام المسدي ، ص١١٤ .

(٣٩) مصطلحات النقد العربي السيميائي ، د. مولاي علي ، ص٥٩ .

(٤٠) المصطلح النقدي ، عبد السلام المسدي ، ص٢٨ .

(٤١) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ، د. يوسف وغليسي ، ص٤٦١ .

(٤٢) الأسلوبية والأسلوب ، المسدي ، ص١٠٠- ١٠١ .

(٤٣) قاموس اللسانيات ، المسدي ، ص٤٤ .

(٤٤) المصطلح النقدي ، المسدي ، ص١٠٥ .

(٤٥) حفريات في المصطلح ، بحث ، محمد عابد الجابري ، ص ٢٢ . مجلة (المناظرة) مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج ، عدد (٦) الرباط ، ١٩٩٣ .

(٤٦) الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، محمود فهمي حجازي ، ص٩٠- ٩١ .

(٤٧) المفاهيم معالم ، محمد مفتاح ، ص٦ .

(٤٨) اللغة والتفسير والتواصل ، مصطفى ناصف ، ص٧٧ .

(٤٩) نظرية التأويل / مصطفى ناصف ، ص١٥٦ .

المصادر والمراجع

- الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، م حمود فهمي حجازي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان .
- الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام السدي ، الدار العربية للكتاب ، ط٣ ، تونس – ليبيا .
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، د . يوسف وغليسي ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط١ ، الجزائر ، ٢٠٠٨ .
- البنيوية والأدب ، روبير شولتز ، ترجمة ، حنا عبود ، بيروت ، ١٩٨١ ز
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، إمبرتو إيكو ، ن . سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٠ .
- تشريح النص ، عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، الدار البيضاء – المغرب ، ٢٠٠٦ .
- التفكيكية – دراسة نقدية ، بيير زيما ، ت . أسامة الحاج ، المؤسسة ا لجامعية للدراسات ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٦ .

- جمرة النص الأدبي ؛ مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ، عز الدين المناصرة ، عمان – الأردن ، ١٩٩٥ .
- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ت . غالب هلسا ، بغداد ، ١٩٨٠ .
- الحبكة المنغمة ، عبد الجبار عباس ، إعداد : علي جواد الطاهر وعائد خصباك ، بغداد ، ١٩٩٤ .
- قاموس اللسانيات ، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٨٤ .
- القراءة والحداثة ؛ مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، حبيب مونسي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
- كتاب التعريفات ، الشريف الجرجاني ، تحقيق إبراهيم الابياري ، ط ٤ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٨ .
- اللغة والتفسير والتواصل ، مصطفى ناصف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير ، ١٩٩٥ .
- مالا تؤديه الصفة ، حاتم الصكر ، بيروت ، ١٩٩٣ .
- مباحث تأسيسية في اللسانيات ، عبد السلا م المسدي ، مؤسسة عبد الكريم ، تونس ، ١٩٩٧ .
- مصطلحات النقد العربي السيميائي ، مولاي علي بوخاتم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤ .
- المصطلح النقدي ، عبد السلام المسدي ، مؤسسة عبد الكريم ، ط ١ ، تونس ، ١٩٩٤ .
- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ، محمد عزام ، دار الشروق ، بيروت – حلب .
- المزهر في علوم اللغة ، السيوطي ، ت. محمد جاد المولى ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ١٩٨٧ .
- المعاجم والمصطلحات ، حامد قنيبي ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، جدة – السعودية ، ٢٠٠٠ .
- المفاهيم معالم ، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، الرباط – المغرب ، ٢٠٠١ .
- مقدمة في علم المصطلح ، علي القاسمي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- الموضوعية البنيوية ، د. عبد الكريم حسن ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٣ .

- النص الأدبي ، من أين وإلى أين ، عبد الملك مرتاص ، المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣ .
- نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي ، شايف عكاشة ، المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٤ .
- نظرية التأويل ، مصطفى ناصف ، النادي الأدبي الثقافي ، ط ١ ، جدة – السعودية ،٢٠٠٠
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ت : احسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٥٨ .