المادة المصطلحية الحديثة في "المعجم المفصل في الأدب"(*) لمحمد التونجي

د.محمد خطابي (**)

توطئة

إن القارئ المتتبع لمختلف الإصدارات الجديدة في مجال النقد الأدبي يدرك تعدد المقاربات النقدية وتنوعها من حيث مصادرها وآفاقها وغاياتها ومقاصدها. وبتعدد المقاربات تعددت المصطلحات واختلفت. فمسألة المصطلح إذن، بأبعادها الإيجابية والسلبية، كما تتجلى في الأعمال المؤلفة أو المترجمة أو المازجة بينهما، تتصل اتصالا وثيقا بمسألة المنهج النقدي. وما المصطلحات، في أحد مظاهرها، إلا أعلام على هذا المنهج أو ذاك. وإذا كان هذا التنوع وذلك التعدد آية من آيات حيوية النشاط النقدي في رأي بعض النقاد، فهو في رأي آخرين دليل على الفوضى والارتباك والتهافت.

وإلى هذا الرأي الأخير ينتسب ما أثاره الناقد المغربي نجيب العوفي في مقدمة كتابه (ظواهر نصية)[1]، يقول: "منذ السبعينات (...) شهد الخطاب النقدي تراكما كميا وتحولا كيفيا على مستوى المناهج ونماذج التحليل. وأضحى هذا الخطاب حقلا أو ورشة لاختبار مناهج متنوعة ومختلفة: المنهج الانطباعي، المنهج اللساني، المنهج التيماتيكي، المنهج السيميائي، والبقية آتية... غابة من المناهج جعلتنا نعيش بالفعل ما يشبه "الأولمبياد" أو "السيرك" النقدي، وللعبارة دلالة وصفية، لا قدحية"(ص8). على أن العيب، في رأي العوفي لا يكمن في التعدد من حيث هو، وإنما في سرعة الانتقال من منهج إلى منهج دون الإلمام الوافي بخلفياته ومقتضياته... ودون البرهنة على استنفاد كل إمكاناته، أو الاستجابة، سواء عند التخلي أم التبني، للشرطين التاريخي والاجتماعي - المعرفي. ومهما تخلل هذا الرأي من صواب - وهو بالمناسبة رأي يشترك فيه والعوفي طائفة من النقاد[2] -فهو في نظرنا معتل لأنه يقدم الأصل على الفرع.

أما الأصل فهو في نظرنا موقع النقد الأدبي،

(*) صادر عن: دار الكتب العلمية بيروت، 1993.

(**) أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية (أكادير -- المغرب)

باعتباره نشاطا فكريا، بين العلوم الإنسانية. وبإمكاننا أن نصوغ المسألة في أسئلة من قبيل: هل النقد الأدبي نشاط فكري مستقل أم تراه تابع؟ هل ينتج تصوراته الخاصة أم يستعيرها؟ هل ينتج طرق مقاربة موضوعه أم يقترضها؟ هل يترجم تعدد المقاربات النقدية حاجة موضوعية يقتضيها الأدب نفسه أم حاجة تحجب الاجتماعي والسياسي والثقافي والإيديولوجي... وتؤدي فيها ذات الناقد دور الوسيط؟

ولما كانت الأمة العربية ذاتا تحيا في التاريخ، لا خارجه فليس أمامها سبيلان! إما أن تنخرط في المواكبة والاستيعاب والتمثل وصولا إلى الإنتاج المبدع، وإما أن تنكمش فتحتضر ثم تفنى. يضاف إلى هذا أن الإيهام بانسحاب الهجاء على النقد الحديث كله ضرب من المزايدة العقيمة. وما على القارئ سوى تأمل مدخل كتاب العوفي الآنف ليتأكد أن المقصود نوع محدد من الممارسة النقدية التي تقض مضجع بعض النقاد، على الرغم من أنهم يتبلون - لو جاز التعبير- بها تحليلاتهم حتى يقتنعوا ويقنعوا قارئهم باحتلالهم منازل الصدارة في التحديث النقدي - المنهجي!!

إن النقد الأدبي نشاط تابع يعيش بالاقتراض، وهو يحاول جاهدا أن يستقل بمملكة الأدب الشاسعة دون جدوى. وحين اقتنع بهذا الواقع لم يبق أمامه إلا التمسح بأركان علم من العلوم التي حققت مكاسب مهمة في ميدان نشاطها والتشبث بأهدابه طمعا في نيل حظه من "العلمية" وصفاتها!

نخلص مما تقدم إلى أن المشكلة في عمقها ذات بعد إبستمولوجي. وتزداد هذه تعقيدا بانتقال المنهج من مناخ فكري واجتماعي إلى مناخ آخر، على الرغم من أن الأدب "هو هو" أو يكاد. فإذا أضفنا إلى هذا كله الإيمان شبه الصوفي "بخصوصية الأدب العربي" وتميزه المطلق عن آداب الأمم الأخرى ازدادت درجة تعقد المسألة...

على أن تبعية المناهج النقدية للعلوم الإنسانية ليست كلها سلبية، وإنما فيها بعض الإيجابيات نذكر منها:

- الإدراك العميق لمختلف أبعاد الظاهرة الأدبية، ومن ثم تجنب الأحكام القطعية، أي تنسيب -إن جاز التعبير- المنهج والتصور الأدبيين.
- تطعيم النقد الأدبي بتصورات جديدة ومصطلحات غنية، وهذا ما يمكنه من بلورة أطروحات جديدة تمنحه فرصة التقدم والاستفادة من مكتسبات العلوم الإنسانية (وأداء ضريبة إخفاقاتها أيضا).
- الاحتياط من النظرة التبسيطية للأدب، ومن ثم إغناء وعي القارئ وإخصابه...

تقترن مسألة المنهج بالمصطلح حتى لكأنهما توأمان لا يجوز الفصل بينهما. ذلك أن المنهج يتكون -من الناحية التقنية- من مجموعة من المفاهيم والتصورات التي تترجمها المصطلحات. ولإدراك جدية هذا الأمر يكفي تصفح المؤلفات المترجمة إلى اللغة العربية، سيما تلك المذيلة بمسارد مصطلحية مزدوجة اللغة. هذا إضافة إلى الأبحاث والدراسات الحديثة في مجال النقد الأدبي، حيث يستعمل الناقد مجموعة من المصطلحات المرتبطة بنظرية (نظريات) الأدب الحديثة.

فإذا لم يكن القارئ متمكنا من لغة أجنبية واحدة أو اثنتين حتى يطلع على المفهوم دون وسيط، ركبه النفور من النقد الحديث وربما من الأدب عامة! وإذا اتسع صدره ولى وجهه صوب معجم من معاجم المصطلحات الأدبية العربية الحديثة حتى ترتفع الحجب بينه وما يقرأ. وهكذا أصبح على القارئ اللجوء إلى النقد الحديث "ليفهم" الأدب الحديث، ثم إلى معاجم المصطلحات الأدبية ليفهم النقد الحديث. وفي هذا من العناء ما فيه! أما إن لم يجد في المعاجم المختصة ما يشفي غليله فلك أن تخمن رد فعله!

1. المعاجم الأدبية العربية المختصة

المعجم، كما قيل، كتاب الكتب، أي ذلك الكتاب الذي يضم الكتب كلها وهي في حالة الكمون. وهو الذي يقدم شروحا تهم الأدوات - الوحدات المعجمية التي تستخدم في تأليف الكتب. هذا عن المعجم العام أما المعجم المختص فيقدم معرفة مختصة توضح المفاهيم، وترفع الإبهام والغموض واللبس عن المصطلحات، أي عن مفاتيح حقل محدد من حقول المعرفة البشرية. وهو في حالتنا هذه النقد الأدبي.

يمكن، بصفة عامة، أن نقسم المعاجم العربية الحديثة المعتنية بالمصطلح إلى نوعين:

- نوع خاص بمصطلحات الأدب. وإلى هذا النوع تنتمي معاجم كل من : مجدي وهبه(1974) وجبور عبد النور (1979) وسعيد علوش (1984) وإبراهيم فتحي (1986) ومحمد التونجي (1993).
- نوع يجمع بين المصطلحات الأدبية واللغوية. وفي هذا النوع نذكر: ميشيل عاصي وإميل بديع يعقوب (1987) وبسام بركه، ومي شيخاني، وإميل يعقوب (1987).

على أننا سنهتم بالنوع الأول وحده، وعلى نحو خاص "المعجم المفصل في الأدب"[3] لمحمد التونجي. وذلك لسببين نلخصهما في أن المعجم يمثل آخر ما صدر في هذا الباب، حسب علمنا؛ ثاني السببين أن المقدمة التي صدر بها المصنف معجمه تحدد الباعث والغاية، ونوع القارئ المستعمل الموجه إليه المعجم...الخ. وهي كلها عناصر تقنع القارئ بحجية المعجم ودقته وموسوعيته و...الخ.

يتمثل باعث وضع هذا المعجم أساسا في الاستجابة لحاجات المثقف المعاصر المطلع على الثقافة الغربية أو المتطلع إليها، ولا يجد من هذا شيئا في المعاجم المتوافرة حتى الآن -ما قبل هذا المعجم-. وهذا ما عبر عنه المصنف كالآتي: "لم يجدوا بغيتهم في المعاجم اللغوية، ولا في معاجم المعاني"(ص5). فإذا اتجهوا نحو المعاجم الحديثة التأليف وجدوا أن غالبيتها "جاءت جامعة لأكثر الفنون، دائرة في عدد من الدوائر. ورغم أن بعضها تبنى التخصص إلا أن القلم كان يجود بمواد بعيدة كل البعد عن دائرة التخصص". إلى جانب قلتها وقلة المادة الراوية للمثقف المعاصر". (نفسه) هذا المأخذ الأخير هو الذي حرك همة التونجي لتأليف معجمه هذا "المصطلحي التخصصي" كي" يخدم "العلم المعاصر" على حد قوله. (التشديد من عندنا).

تنحصر ميزات هذا المعجم -كما يرى مؤلفه -

في ما يأتي:

- يجمع متفرقات يصعب الوصول إليها
- يغذي اللغة العربية بالمصطلحات الحديثة مما لم يتخذ مكانه في حلبة اللغة.
- يحيي المصطلح القديم (...) الذي يؤدي غرضا كبيرا في عصرنا.
- إيجاد المصطلح اليوم خدمة لقضية التعريب.
- وسيلة ثقافية جامعة.
- يستطيع الباحث أن يستشف منه الآفاق المعرفية التي يحسن أن يلم بها.(ص6).

تتمتع كل من هذه الميزات بأهمية خاصة، ولكن الأهم في مقامنا نحن اثنتان: المصطلح الحديث، وخدمة التعريب. وهما غايتان ساميتان ما دامت الأولى تغني اللغة العربية بمصطلحات جديدة وتعزز رصيدها اللغوي والثانية تخدم التعريب من خلال المصطلح المتخصص، سيما وأن هذا الميدان أسال ويسيل وسيسيل مدادا كثيرا. وإذا ضممنا هاتين الميزتين إحداهما إلى الأخرى افترضنا (خمنا) أن المعجم سيتفرغ أو يكاد لهذه المهمة الجليلة، وهي مهمة تتطلبها الحيوية التي تسم المجال النقدي في لغة الضاد وبها. فالمعجم من ثم انشغال مركزي بالمصطلح الحديث الذي يمثل تحديا كبيرا و"كابوسا" يقض مضاجع المشتغلين بالنقد وقرائه سواء بسواء. لكن هل يرجع متن المعجم صدى هذا المعلن في المقدمة؟ ذلك ما سنراه في الفقرات اللاحقة من هذه الورقة.

الميزة الثالثة التي لا تقل أهمية تمثلها الطبيعة الموسوعية للمعجم. وهكذا يجد فيه القارئ مصطلحات:

- في الشعر والنثر والعصور الأدبية والعروض والبلاغة
- في المدارس الأدبية والنزعات والتيارات والأسواق الأدبية
- ما له صلة بالأدب العربي من الفارسي والتركي
- في ألقاب الشعراء؛ والجمعيات الأدبية والنوادي والمجامع العلمية والأعلام الأدبية
- الفنون الأدبية. (المقدمة)

تتجلى حصيلة هذا كله في قول المؤلف: "وعانينا حتى استقصينا ما جمعنا من مصطلحات من التراث القديم، ومن الأدب الحديث، ومن النزعات الغربية والشرقية، ما يقرب من أربعة آلاف مصطلح". وسمى التونجي هذا الذي جعله مدار معجمه "كل ما يخدم الأديب". وبناء عليه ينضاف إلى ما سبق عنصران يقويان الثقة بين القارئ والمصنف، يشجعان الأول على اقتناء المعجم لأنه يغنيه عن غيره! العنصر الأول شساعة الميدان الذي تغطيه المصطلحات؛ ففيه الشرق والغرب والقديم والحديث والفنون والتيارات...الخ. والعنصر الثاني رقم يعضد ما ذهب إليه المصنف (4000) مصطلح. ذلك أن ما يتطلبه استقصاء هذا العدد من المصطلحات وتتبعها في الكتب فترتيبها ثم تعريفها الخ، من جهد وصبر وأناة وتضحية لا يتأتى إلا لمن نذر حياته للعلم عامة واللغة العربية خاصة!

تنضاف إلى ما سبق حجة أخرى تعزز رصيد الثقة بينه والقارئ. تلك هي الخبرة والتجربة، إذ سبق للمصنف أن ألف معاجم في "مجالات أدبية وتاريخية ودينية ولغوية" (المقدمة). وتعد هذه الخبرة جواز مرور

وظفه المؤلف توظيفا ذكيا حتى لا يظن القارئ أن المعوّل عليه في المعجم هو الكم فحسب، وإنما الكم مسترشدا بالخبرة والإلمام بمقتضيات تأليف المعاجم، وصبٌّ تلك في هذا.

يمثل هذا المعجم عصارة الجهود المبذولة في المعاجم السابقة في هذا الباب (للقارئ حرية تأويل هذه الجملة)! وبناء عليه يفتخر به المؤلف قائلا: "إنما اعتزازنا ينصب على معجمنا المصطلحي هذا لأننا قدرنا **بعد إنجازه ما يتطلب من ثقافة وحصانة ودقة** وسبر أغوار" (المقدمة). وهذه آية على أن المصنف خص المعجم بعناية فائقة ووقت ثمين، فضلا عن التشديد على قيم غدت نادرة الوجود بل تكاد تنقرض في هذا الباب وفي غيره، مما يضيف عهدا آخر يقوي عنصر الثقة بينه والقارئ (المستعمل) المفترض.

يختم المصنف المقدمة بالإشارة إلى عدد ونوع المصادر والمراجع التي استشارها وتصفحها واستنطقها حتى يستقيم التأليف. فمنها الغربي والشرقي القديم والحديث... قيمة أخرى تنضاف إلى سابقاتها هي سعة الثقافة والاطلاع. وهكذا فمحصول ما تقدم هو **أن المعجم حجة في بابه.**

تلك عناصر تجعل المعجم -حسب ما ورد في المقدمة- فريدا ومتميزا وغنيا وخصبا مخصبا. فماذا يقول المتن؟

2 – رصيد المصطلح الحديث في معجم التونجي

2–1 قائمة المصطلح الحديث

الابتكار	الجو	القراءة؟
الإبداع	الحداثة	قلق العصر
الإبداعية	الحساسية	القومية
الأثر – الخالد	الحنين	قوة التأثير
إحياء الأدب	الخطاب؟	الكتابة؟
الإخفاق	الدراسة الأدبية	الكلاسيكي
أداة نقل	دعائم الأدب	الكلام؟
الأدب	الدليل	لا انتماء
الأدب الشعبي	الدوبلاج	اللاشخصية
الأدب القومي	الديالكتيك	اللاشعور
الأدب المقارن	الذات	اللامعقول
أدب المهجر	الذاتية	اللبس التعبيري
الأدب الوطني	الرتابة	اللذة

الأديب	الرعاية الأدبية	اللغة الرمزية
الاستجابة	الرقابة	لغة اللاشعور
إستاطيقي	الرمز	الليبيدو
الأسطورة	الرؤيا	المازوخية
الأسلوب	السادية	المبدأ
الإطار العام	السامي	المتن
الاغتراب الذاتي	السخرية	المثال
الالتزام	السوداوية	المحاولة
الإلهام	السياق	المحتوى
الأنا	الشاعري	المحور
الأنا الأعلى	الشبقية	المخالفة
الأنانية	الشعر الترفيهي	المخيلة
الانفعال	الشعر الحر	المدرسة
الإيحاء	الشعر الوطني	المذهب
الإيديولوجيا	الشعور	مركّب أوديب
البنية	الشك	المزاج السوداوي
البوهيمية	الصراع	المسافة الجمالية
البيئة	الصورة	المضمون
التأثير الأدبي	الصورة الأدبية	المعاصر
التأويل	الصورة البلاغية	المعجمية
التجربة	الصورة البيانية	المعلق
التحليل الأدبي	الطابع المحلي	المفارقة
التخيل التورية	الظاهرة	المفهوم
تداعي الأفكار	العدالة الشعرية	الملتزم
التراث	العصاب	المنهاج التزامني
التدهور الأدبي	العصرنة	المنهاج التطوري
التركيب	عصور الأدب	الموضوع
التشاؤم	عقدة أوديب	الموقف
التصور	عقدة الإخصاء	الميثة
التطابق	العلامة؟	النرجسية
التعبير	العمل الأدبي	النزاع بين القديم والحديث

تعدد الدلالات	العناصر البنائية في العمل الأدبي	نزعة الاستخفاف
التفسير		النص؟
التوتر	عناصر الشعر	النص الأدبي
التيار	الغرابة؟	نظرية الأدب
تيار الشعور	غير المباشر!	نظرية التكوين
التيمة	الغيرية	الهوية
الثقافة	الفكرة المهيمنة	الوطنية
الثقافة المضادة	الفن	الوهم
الجانب اللاشعوري	الفنون الأدبية	
الجشطالت	الفون الشعبية	
الجميل	فولكلور	

ملاحظات:

- عدد المصطلحات التي يمكن أن تـــدرج في النقد الحديث مائة وتسعة وخمسون مصطلحا.

- المصطلحات التي أمامها علامة اســـتفهام لا يرد في تعريفها مفهومها الحديث.

- تتضمن القائمة سبعة مصطلحات عرفـــت تعريفا تقليديا.

- تضم القائمة ثلاثة مصطلحات مبهمة هـــي: غير المباشر، المخالفة، نظرية التكوين التشكيلي.

- في القائمة مصطلحان مكرران همـــا عقـــدة أوديب ومركب أويب.

- تضم القائمة ستة وعشرين مصطلحا تنتمـــي إلى علم النفس (أحوال النفس عامة).

يستفاد من الملاحظات الآنفة الذكر أن المـــادة المصطلحية الحديثة في المعجم المعني لا تتجـــاوز رؤوس الأصابع إذا أخذنا بعين الاعتبار الكـــم الهـــائل مـــن المصطلحات الرائجة في النقد الأدبي الحديث. فعددهـــا 159 مصطلحا، ينبغي أن نحذف منها المبهم والمكـــرر والذي حافظ على مفهومه التقليدي، على الرغم مـــن أنه موظف في النقد الحديث. وعدد هذه مجتمعة أحـــد عشر مصطلحا، ويتبقى لدينا مائة وثمانيـــة وأربعـــون مصطلحا.

2-2 قائمة التيارات والمذاهب والحركات والنزعات والمدارس الأدبية والفكرية

الإباحية	القرن 16
الاتباعية - الكلاسيكية	ما قبل القرن 18
الإجماعية	القرن 20
الإحيائية	عام
الارتيابية	
الانطباعية	أواخر 19
البارناسية	19
البرناسية	19
التأليهية	16-18
التصويرية	20
التكعيبية	القرن 20
الحقائقية	أواخر القرن 19
الدادوية	القرن 20
الذاتية	
الذرائعية	القرن 19
الرومانسية	القرنان 18-19
السارترية	القرن 20
السلفية	القرن 19
السوريالية	القرن 20
الشعبية	ق 19 و 20
الشعراء التصويريون	ق 20
الشكلية	ق 20
العدمية العصرية	
العصبة الأندلسية	ق 20
الفردانية	
الفرويدية	ق 19-20
فوق الواقعية (السوريالية)	ق 20
الكلاسيكية	ق 16
ما قبل الرفائيلية	ق 19

المتعية	
الواقعية	ق19
الأسلية	
الوجودية	ق 20
مذهب الإرادة	
المذهب البرناسي	
المذهب التجريبي	
مذهب التعالي	
الفن للفن	ق 19
الرمزية	ق 19

ملاحظات:

- تضم القائمة أربعين مدخلا مصطلحيا.
- تنتمي أربعة منها إلى القرن السادس عشر
- ثلاثة إلى القرن الثامن عشر
- اثنا عشر إلى القرن التاسع عشر
- عشرة إلى القرن العشرين، أي أن ربعها هو المعاصر
- كل هذه المداخل باستثناء "السلفية" و "العصبة الأندلسية" واردة عند مجدي وهبه، وجبور عبد النور. والملاحظ أن المصنف لم يضف إلى ما قاله هذان عن تلك شيئا!

2-3 المصطلحات المتصلة بالفنون الأدبية

الرواية	المسرحية	القصة	الشعر
الأحداث	الأحداث	الأحداث	
الأزمة	الأزمة	الأزمة	
	الاستعراض		
	الإطار المسرحي		
	الانفراج الكوميدي		
	الانقلاب المأساوي		
	الإيهام الدرامي		
البطل	البطل	البطل	
بوفارية			
	التحقير الفكاهي		
التحول المفاجئ	التحول المفاجئ	التحول المفاجئ	

التشويق			
	التقليد الساخر		التقليد الساخر
	التقمص		
الحبكة		الحبكة	
الحوار	الحوار	الحوار	
الخصم	الخصم	الخصم	
زاوية النظر		زاوية النظر	
السرد		السرد	
الشخصية الرئيسية	الشخصية الرئيسية	الشخصية الرئيسية	
الشخصية النمطية	الشخصية النمطية	الشخصية النمطية	
الشخصية المسطحة	الشخصية المسطحة	الشخصية المسطحة	
	الفاجعة الملحمية		
الفعل	الفعل	الفعل	
		القاص	
			الفقرة الشعرية
الراوي		الراوي	
القناع	القناع	القناع	
اللاشخصية		اللاشخصية	
اللحظة الحاسمة		اللحظة الحاسمة	
المبالغة الضاحكة	المبالغة الضاحكة	المبالغة الضاحكة	المبالغة الضاحكة
	المحاكاة		
	المشهد الإخباري		
	المشهد		
	المصطلح الدرامي		
	المعادل الموضوعي		
			المقطع
	المناحاة الفردية		
	المناظر		
	المونولوج		
المونولوج الداخلي		المونولوج الداخلي	
	المونولوج الدرامي		

النمط والنموذج	النمط والنموذج	النمط والنموذج	
	الوحدات الثلاث		
الوحدة العضوية	الوحدة العضوية	الوحدة العضوية	الوحدة العضوية
الوضع	الوضع	الوضع	

ملاحظات: مجموع هذه المداخل المصطلحية اثنان وتسعون.

- لخمسة منها اتصال بالشعر، ولثمانية وعشرين بالرواية، ولأربعة وعشرين بالقصة ولخمسة وثلاثين بالمسرحية.
- تسمح لنا الأرقام السابقة بوضع "تراتب مصطلحي" هو الآتي: المسرحية تليها الرواية فالقصة ثم الشعر في الذيل. وهذا يفرض علينا طرح سؤالين: هل يؤشر هذا التراتب على تراجع اهتمام الناقد بالشعر واستحواذ السرد والدراما على « عقله »؟

هل يؤشر هذا التقدم أو التراجع على النقد أم على الممارسة الأدبية؟

- هذه المصطلحات تقليدية تجدها في المعاجم التي ألفت قبل المعجم موضوع ورقتنا.

أضف إلى ذلك أنها قليلة جدا إذا هي قيست بالعدد الضخم المستجد في كل فن من الفنون الآنفة الذكر.

2-4 قائمة المصطلح المعرب

الأبيقورية	الدوغماتية
إثنولوجيا	الدياسكوب
أرسطوقراطية	الديالكتيك
إستاطيقي	الديالكتيكية
أكاديمي	الديالوج
أكاديمية	الديموقراطية
أليصاباتي	الراموسية
الأنتروبولوجيا	الرواية البوليسية
الانفراج الكوميدي	روتوغراف
الأوبرا	رومانس
الأوبريت	رومانسي

الأولمي	الرومانسية
الإيسكوب	السارترية
البارناسيه	السريالية
باروك	السوريالية
الباليه	السيناريو
بيليوغرافيا	الشعراء الميتافيزيقيون
البراجماتية	صلب الدراما
البراغماتية	الصورة الكاريكاتيرية
البرجوازي	فولكلور
البرجوازية	الفيكتوري
بوفارية	القصة البوليسية
البوهيمية	الكلاسيكي
بيرونية	الكلاسيكية
تراجيديا	الكلاسيكية الجديدة
التروبادور	الكوميديا
التروفير	الكوميديا التراجيديا
التياترو	كوميديا الفن
التيوقراطية	الليبيدو
الجشطلت	المادريجال
الدادوية	المازوخية
الداروينية	المأساة السينيكا
الدراما	المأساة الكلاسيكية
الدراما البورجوازية	ماقبل الرفائيلية
الدراما الشعبية	ما قبل الرومانتية
الدوبلاج	مذهب ما فوق
البرناسية	المصطلح الدرامي
بلملاد	الميكيافيلية
البلياد	مونتاج
بليني	المونولوج
إيبوده	المولولوج الداخلي
الإيديولوجيا	المونولوج الدرامي

الإيسوبيه	الميثولوجيا
الميكروفيلم	النرجسية
النزعة الكلاسيكية الجديدة	

ملاحظات:

- مجموع المصطلحات المعربة تسعة وثمانون
- مجموع المفرد سبعون مصطلحا
- مجموع المزجي (أعجمي + عربي) ثمانية عشر
- مجموع المركب (مصطلحان معربان) اثنان
- كنا ننتظر أن يظهر اجتهاد المصنف في هذا الجزء انسجاما مع المعلن في مقدمة المعجم، دون جدوى.

2-5 المعجم المفصل في الأدب من معجم مصطلحات الأدب

إن عملية رصد معجم التونجي في معجم وهبه[4] سيمكننا من الوقوف عند المصطلحات الحديثة التي أضافها التونجي إلى المادة المصطلحية النقدية الموجودة قبله، سيما وأن باعثه في التصنيف هو الاستجابة لحاجة المثقف المعاصر الذي لا يجد بغيته في المعاجم الأخرى.

التونجي	وهبه	المصطلح الأعجمي
الإباحية ص778	مذهب الإباحية ص 285	Libertinism
الابتكار 14	الابتكار، الإبداع 260	Invention
الإبداع 16	...	...
الإبداعية 16	0	
الاتباعية 31	الكلاسية، التقليدية، الاتباعية	Classicism
	الكلاسيكية 71	
الأثر 32	العمل، الأثر، المؤلف 610	Work, oeuvre, ouvrage
الأثر الخالد 33	الأثر الكلاسيكي	
	الأثر الخالد 70	classic
إثنولوجيا 33	0	
الإثنينية 33	0	
الإجماعية 34	الإجماعية 584	unanimism
الأحداث 37	الحادثة، الأحداث 5	action
الأحدوثة 37	0	

إحياء الأدب 39	إحياء علوم الأدب 476	Renaissance des lettres
الإحيائية 40	0	
الاختراع والإبداع 41	ينظر الابتكار 260	
أداة نقل؟ 46	0	
الأدب	الأدب 5	Adab
	الأدب 291	litterature
الأدب الحي 53	0	
أدب الرحلات 55	أدب الرحلات 577	litterature de voyages
أدب السيرة 56	السيرة،تاريخ الحياة،ترجمة الحياة46	biographie
الأدب الشعبي 59	المأثورات الشعبية 174	folklore
الأدب القومي 67	0	
الأدب المقارن 69	الأدب المقارن 80	litterature comparee
الأدب المكشوف 70	الأدب المكشوف 149	litterature erotique
أدب المهجر 71	0	
الأدب الوطني 72	0	
الأديب 76	الأديب 302	homme de lettres
الارتيابية 78	التشكك 501	scepticisme
الأزمة 81	الأزمة 96	crise
الاستجابة 83	0	
استيطاقي 83	علم الجمال، فلسفة الجمال 7	esthetique
الاستعراض 88	الاستعراض 476	revue
الأسطورة 91	الأسطورة 280	legende
الأسلوب 93	الأسلوب 542	style
الأسلوبية 94	علم الأسلوب 543	stylistique
الإطار العام 102	الخلفية 38	background; arrière-plan
الإطار المسرحي 102	الإطار المسرحي 443	cadre de scène
الاغتراب الذاتي 114	الشعور بالغربة، الوحشة، اللانتماء، الانخلاع، الانسلاخ، الاستلاب	alienation
أغلوطة التشخيص		
الوحداني 117	0	

novella	النوفلاّ، الأقصوصة 356	الأقصوصة 121
académique	أكاديمي 2	أكاديمي 122
académie	الأكاديمية 2	أكاديمية 122
engagement	الالتزام 79	الالتزام 123
inspiration	الوحي؛ الإلهام	الإلهام 128
ego/moi	الأنا 127	الأنا 133
	0	الأنا الأعلى 133
egoisme	الأنانية 127	الأنانية 134
egotisme	الأنوية 127	
	0	الأنثروبولوجيا 135
poétique	فن الشعر 416	الإنشائية 137
impression	الانطباع 244	الانطباع 138
impressionisme	الانطباعية 245	الانطباعية 138
	0	الانفراج الكوميدي 139
emotion	الانفعال 131	الانفعال 139
peripetie	الانقلاب 395	الانقلاب المأساوي 140
	0	الإيحاء 147
	0	الإيديولوجيا 147
illusion dramatique	الإيهام المسرحي 122	الإيهام الدرامي 150
parnasse	المذهب البارناسي 384	البارناسية 155
pragmatisme	البرجماتية، الذرائعية 430	البراغماتية 180
		البرناسية 184؟
héros	البطل 210	البطل 189
heroique	بطولي؛ ملحمي	البطولة 190
structure	التركيب؛ البنية؛ النظم 540	البنية 195
structuralisme	التركيبية؛ البنيوية 540	البنيوية 195
	0	بوفارية 198
bohemianisme	البوهيمية 48	البوهيمية 199
milieu	البيئة 290	البيئة 201
influence littéraire	التأثير الأدبي 290	التأثير الأدبي 208
histoire littéraire	التاريخ الأدبي، تاريخ الأدب 290	تاريخ الأدب 210

التأليهية 219	التأليه الطبيعي 105	déisme
التأويل	التأويل، التخريج؛ الترجمة، الأداء	interpretation
التجربة 224	التجربة 156	experience
التجريدية 225	تجريدي 1	abstrait
التحقير الفكاهي 230	التحقير الفكاهي؛الاستعراض الفكاهي، الهزلية الماجنة 55	burlesque
التحليل الأدبي 231	تحليل النص (؟) 150	explication
التحول المفاجئ 223	0	
التخيل 235	التخيل، المخيلة 239	imagination
تداعي الأفكار 235	تداعي المعاني، الربط 33	associationisme
التدهور الأدبي 236	التدهور 102	décadence
تراجيديا 239	المأساة 574	tragédie
الترجمة الذاتية 241	الترجمة الذاتية 36	autobiographie
التركيبية 244	التركيبية 540	
التشاؤم	التشاؤم 398	péssimisme
التوتر 290	التوتر 564	tension
التيار 296	التيار 98	courant
تيار الشعور 296	تيار الشعور	monologue interieur
التيمة 297	الموضوع 568	thème
الثقافة 300	الثقافة	culture
الثقافة المضادة 301	النزعة المضادة للثقافة الثقافة المضادة	anticulture
الجانب اللاشعوري 308	0	
الجدل 011	الجدل 109	dialectique
الجشطلت 315	الجشطلت 191	Gestalt
الجمال (علم) 321	علم الجمال فلسفة الجمال 7	ésthetique
الجميل 327	0	
الجميل 327	الجميل 42	beau
الجنس الأدبي 332	الجنس الأدبي 189	genre

الجو 335	الجو 35	atmosphere
الحبكة 345	الحبكة 160، 259، 410	fable, intrigue, plot
الحداثة 349	0	
الحساسية 363	الحساسية 510	sensibilité
الحقائقية 371	0	
الحكاية 373	حكاية 17	anecdote
الحنين 385	0	
الحميمية 384	الحميمية 258	intimisme
الحوار 385	الحوار، المحاورة 110	dialogue
الخرافة 395	الخرافة 339	mythe
الخصم 399	0	
الخطاب 402	الخطبة، الخطاب، الرسالة	hoplologie, lettre
الدادوية 430	الدادوية 100	dadaisme
الدراسة الأدبية 435	تحليل النص 156	explication
الدراسة النقدية 436	الدراسة النقدية 97	étude critique

الدراما 436	المسرحية 121	drame	
	الدرامه		
دعائم الأدب	0		
الدليل 444	الإشارة، العلامة 519	signe	مختلف
الديالكتيك 455	سبق		
الديالوج 455	الحوار		
الذات 459	0		
الذاتية 460	0		
الذرائعية	سبق		
الراوي 471	راوي الملاحم 476	rhapsode	
	راوي الطرف 17	anecdotiste	
الرتابة 473	0		
الرحلة 475	سبق		
الرسالة 478	الرسالة 144	épitre	مختلف

	mécénat	الرعاية 392	الرعاية الأدبية 484
	censure	الرقابة 62	الرقابة 485
	emblème, symbole	الرمز 130؛ 552	الرمز 488
	symbolisme	الرمزية 553	الرمزية 488
	roman	الرواية 354	الرواية 490
	roman historique	الرواية التاريخية 215	الرواية التاريخية 492
	nouveau roman	الرواية الجديدة 352	الرواية الجديدة 492
	rommance	القصة الخيالية 486، الأغنية الغرامية 487، الرومانتي 487	رومانس 498
	romantisme	الرومانتيكية، الرومانسية الإبداعية	الرومانسية 498
		0	الرؤيا 502
	point de vue	وجهة نظر الراوي 425	زاوية النظر 504
	sadisme	السادية 425	السادية 514
	existentialisme	الوجودية 154	السارترية 515
	sublime	السامي، الجليل 546	السامي 517
	irony	السخرية 562	السخرية 522
	narration	القص 340 السرد 341	السرد 523
	surréalisme	السوريالية، مذهب ما فوق الواقعية 550	السوريالية 533
	contexte	القرينة الحالية، السياق 89	السياق 535
	biographie	السيرة، تاريخ الحياة، ترجمة الحياة 46.	السيرة 536
		0	الشبقية 546
	personnages	شخصيات المسرحية 123	شخصيات المسرحية546
	caractère	الشخصية 65	الشخصية 546
	protagoniste	الشخصية الرئيسية 447	الشخصية الرئيسية 547
	type de personnage	الشخصية النمطية 66	الشخصية النمطية 547
		0	الشخصية المسطحة 547
	traitre	الشرير 600	الشرير 549
	populisme	النزعة الشعبية 428	الشعبية 550

الشعر الحر 554	الشعر الحر 181	vers libres	
الشعر الغنائي 561	غنائي 296	lyrique	
الشعر المنثور 565	الشعر المنثور 444	poèmes en prose	
الشعراء التصويريون 567	التصويرية 240	imagisme	
الشعور 571	الوعي، الشعور 87	conscience	
الشك 572	الشك 121، التشكك 501	doute	
الطبيعية 602	النزعة الطبيعية 342	naturalisme	
الظاهرة 610	الظاهرة 400	phenomene	
العاطفة 610	العاطفة 511، الشعور	sentiment	
عالم الأدب 614	عالم الأدب 611	monde littéraire	
العبقرية 616	العبقرية 188	génie	
العدالة الشعرية 619	العدالة الشعرية 419	justice immanente	
العدمية العصرية 620	0		
العرض التاريخي 622	العرض التاريخي، تمثيل الأحداث التاريخية	reconstruction historique	
العصاب	0		
عصاب الصدمة	0		
العصبة الأندلسية	0		
العصر 626	العصر 394	période	
العصر الذهبي 634	العصر الذهبي 194	âge d'or	
العصرنة 647	0		
العصرية 648	0		
العقدة 650	العقدة 658	intrigue	
عقدة أوديب 650	0		
عقدة الإخصاء 651	0		
العلامة 654	الإشارة، العلامة 519	signe	مختلف
علم الجمال 658	النزعة الجمالية 7	estheticism	
علم النفس الأدبي 659	التحليل النفسي 450	psychanalyse	
العلوم اللسانية 660	علم اللغويات، علم اللغة 87	linguistique	
العمل الأدبي 662	الأثر 610	ouvrage	
	العمل الفني 611	oeuvre d'art	

	universalité	العمومية 588	العمومية 663
		0	العناصر البنائية في الأدب 663
		0	عناصر الشعر
	obscure	غامض 361	الغامض 668
		0	الغرابة 668
		0	الغربة 669
	lyrique	غنائي 296	الغنائي 673
	lyricisme	الغنائية 297	الغنائية 673
	oblique	غير المباشر 360	غير المباشر 675
	individualisme	الفردية 249	الفردانية 683
		0	الفرويدية 686
	act	الفعل 4	الفعل 689
	action	الحادثة، الأحداث 5	الفعل 689
	strophe	المقطع الشعري، الفقرة الشعرية	الفقرة الشعرية 690
		0	الفكرة المهيمنة 691
	art	الفن 30	الفن 691
	poétique	فن الشعر 416	الفن الشعري 692
	floklore	المأثورات الشعبية 185	الفنون الشعبية 694
		سبق	فولكلور 695
مختلف	lecture	القراءة 465	القراءة 703
	histoire, récit	القصة 538	القصة 707
	nouvelle	القصة القصيرة 518	القصة القصيرة
		0	القصة القصيرة جدا 710
		سبق	القصيدة النثرية 712
	mal du siècle	قلق العصر 301	قلق العصر 714
	masque de l'écrivain	قناع المؤلف 307	القناع الشخصي 715
	nationalisme	القومية 342	القومية 717
	écriture; art d'écrire	الكتابة 612	الكتابة 721
		0	اللبس التعبيري 753
		0	اللذة 753

اللغة الرمزية 739	0		
لغة اللاشعور 740	0		
اللغة المحلية 740	اللغة المحلية 596	vermaculaire	
اللون المحلي 743	اللون، الطابع المحلي 294	couleur locale	
الليبيدو 743	0		
المادية الجدلية 746	المادية الجدلية 109	materialisme dialectique	
المازوخية 746	0		
المأساة 747	المأساة 574	tragédie	
ما قبل الرومانتيكية 749	ما قبل الرومانتيكية 433	pré-romanticisme	
المبلغة الضاحكة 751	0		
المتعية 754	0		
المتن 755	المتن، النص 567	texte	
المثال 756	النموذج الأول، المثال 29	archétype	
المجموعة القصصية 765	المجموعة القصصية 99	cycle	
المحاكاة 767	المحاكاة، التقليد 241	imitation	
المحاولة 768	0		
المحتوى 770	المضمون 89	contenu	
المخالفة 771	المخالفة، التمرد 115	dissidence	
المخيلة 773	الفنطازيا، المخيلة	fantaisie	
المدرسة 774	0		
المذاهب الأدبية 777	0		
المذهب	المذهب 67	choeur	
المذهب البرناسي 778	سبق		
المراسلات القصصية 780	المراسلات القصصية 144	roman épistolaire	
مركب أوديب 783	0		
المسافة الجمالية 785	المسافة النفسية؟ 449	distance esthétique	
المستقبلية 786	المستقبلية 185	futurisme	
المسرحية 786	المسرحية 121	drame	
المسرح الملحمي 789	المسرح الملحمي 140	épique drama	
المشهد الإخباري 795	المشهد المحتوم 360	scène à faire	
المضمون 798	سبق		

	correlatif objectif	المعادل الموضوعي 359	المعادل الموضوعي 800
	contemporain	معاصر 89	المعاصر 802
		0	المعجمية 807
	scoliaste	المعلق، المحشّي 502	المعلق 809
	paradoxe	التناقض الظاهري، المفارقة	المفارقة 813
مختلف	couplet	المقطع 95	المقطع 819
		0	الملتزم 823
	épopée	الملحمة 140	الملحمة 823
	comédie	الملهاة 75	الملهاة 825
	décors	المناظر 500	المناظر 828
	méthode	المنهج 318	المنهج 831
		0	المنهج التزامني
		0	المنهج التطوري
	theme, topique	الموضوع 568	الموضوع 841
	monologue	المونولوج، الحديث المنفرد 329	المونولوج 842
	mythe	الأسطورة، الخرافة 338	الميثة 843
		0	النرجسية 852
		0	النزعة العصرية 856
	texte	النص 566	النص 860
		0	نظرية الأدب 861
		0	نظرية التكوين الشكلي 861
	critique littéraire	النقد الأدبي 290	النقد الأدبي 860
	critique dramatique	النقد المسرحي 121	النقد المسرحي 865
	littérature comparée	الأدب المقارن 80	النقد المقارن 866
	prototype	النموذج الأصلي 447	النموذج 867
		0	النموذج الأدبي 867
		0	الهوية 875
	réalisme	الواقعية 467	الواقعية 877
		0	الواقعية الجديدة 878
	existentialisme	الوجودية 154	الوجودية 880
		0	الوحدة العضوية 881

الوضع 886	0		
الوطنية 886	الوطنية 392	patriotisme	
الوهم 888	الوهم، التوهم 165	fantaisie	
	وهمي 170	fictif	
	الوهم 237	illusion	
اليوميات 892	اليوميات 110	journal	
	اليوميات 270	journal	
	اليوميات الخاصة 435	journal intime	

خلاصات:

1 – لم يذكر المصنف في لائحة المراجع "معجم مصطلحات الأدب" لمجدي وهبه، على الرغم من أنه اعتمد عليه في تعريف كثير من المصطلحات. ولسنا ندري لذلك سببا!

2 – إن جل المصطلحات الواردة في المعجم، موضوع هذه الورقة، موجودة في معجم وهبه وبالتعريفات نفسها. أما ما لم يرد في وهبه فقد ذكر وعرف في "المعجم الأدبي "لجبور عبد النور، فما الداعي وما الحاجة إلى رصها هنا مرة أخرى؟ ألأن المصنفين أخطآ في تعريف المصطلحات المذكورة؟ ألأن المعجم المفصل يستدرك ما فات سلفه ضبطا وتمحيصا...؟

3 – إن المعجم يسهم في اللبس، أي في تعقيد ما كان واضحا جليا، ومن ثمة فهو يسيء إلى المصطلح من حيث يسعى إلى "الإحسان" إليه؛ وهذا ما سنبينه في القسم الثاني من هذه الورقة.

4 – إن الخبرة التي تحدث عنها صاحب المعجم في المقدمة كان ينبغي أن تنير خطاه مصنفا ومرتبا ومعرفا. أما أن "تسعفه" في نسخ ما (من) سبقه نسخا رديئا لا ينضبط لأي معيار من معايير صناعة المعاجم المختصة فهذا ما لا نرى له غاية ولا مسوغا.

5 – لما كان المعجم المعني مكرسا للمصطلح، ولما كان المصنف قد أدرج فيه أسماء الأعلام وعناوين بعض المؤلفات، وأسماء الجمعيات والرابطات الأدبية...الخ وبعض الكلمات التي لا ترقى إلى مستوى المصطلح، فإن هذا سيسهم في بلبلة ذهن القارئ. وإذا كان لا مفر من كل هذا، فقد كان من المستحسن، في رأينا، تقسيم المعجم إلى أقسام متمايزة، مثلا: قسم المصطلحات، وقسم الأعلام، وقسم المؤلفات،وقس على هذا.

6 – لم نعتن بالمصطلح المرتبط بالنقد القديم. ونتمنى أن يهتم بهذا الجانب باحث من الباحثين، لأنه يقع خارج انشغال هذه الورقة.

3 – خطاب التعريف والتحريف في "المعجم المفصل في الأدب"

يحتل تعريف المصطلح موقعا مهما في المصطلحية، ذلك أنه ركن أساس بل جوهري، به وبغيره تتمايز المعاجم المختصة وتتفاوت قيمتها. ولما

كانت الغايات التي من أجلها تصنع هـذه المعـاجم، والحوافز الداعية إلى تأليفها ونوع المستعمل الموجهـة إليه مختلفة من معجم إلى آخر، فإن التعريف متأثر بهـا لزوما. وإذا كان جمع المصطلحات وترتيبها سـهلا، نسبيا، فإن تعريفها يعد مرحلة حاسمة وعملية معقـدة قد تزيد المعجم أناقة وثقة وحجية، وقد تزل بـه إلى أسفل سافلين. وهكذا اهتم المعنيون بمجال المصطلحية بالتعريف (خطاب التعريف) وبينوا خطورته وجديتـه، وشروطه وقواعده. على أن عنايتهم بهـذا المكـون تتفاوت من باحث إلى آخر. ولما كان هـذا هكـذا فسنعرض لثلاثة نماذج تدور حول خطـاب تعريـف المصطلح، مراعين أثناء العرض التسلسل من البسـيط إلى المركب.

3-1 "شروط التعريف الوافي" في نظر محمـد حلمي هليل

وضع محمد حلمي هليل ثلاثة شروط أساسـية يرى أنها قمينة، إن هي روعيت، بأن تفي بـالغرض المنشود. هذه الشروط هي:

أ - الوضوح: ينبغي أن نصل في التعريف إلى أكـبر قدر من الوضوح، وذلك بـ**التعريف الدقيـق لخاصيات المفهوم**. فهذه الخاصيات هي الـتي تساعد على تعيين الحدود الفاصلة بين مفـهوم وآخر.

ب - الدقة: بما أن تحقيق التواصل الآمن من اللبـس هو من أهم أهداف اللغة الخاصة فالدقة تصبـح متطلبا رئيسيا من متطلبات لغة التعريف. لـذا فالمعايير الفاصلة بين المفاهيم يجـب أن تكـون حدودها مقننة بكل صرامة.

ج - الاكتمال: إن تعدد المفاهيم من السمات البارزة للمصطلح اللساني، ولذلك يصبح من اللازم أن لاتمثل التعريفات معنى واحدا أو وجهـة نظـر واحدة وألا تنحيز لمدرسة فكرية بعينها أو لساني بعينه، وإلا أدى ذلـك إلى المقـابل المبـهم أو الناقص[5].

يتعلق الشرطان الأول والثاني بتمييز مفهوم مـن آخر، ذلك أن كل مصطلـح يحيـل إلى مفـهوم لا يشاركه فيه مصطلح آخر. وعلى التعريف أن يكـون وفيا لهذه القاعدة الصارمة التي غـدت مسـلمة في المصطلحية. وهكذا لايعقل أن يحيل المصطلح الواحـد في الحقل الواحد إلى مفهومين مـا لم تكـن هنـاك مسوغات منهجية أو نظرية تجيزه. وعلى الرغم من أن هليل عقل هذا الشرط بمجال اللسـانيات، فإنـه في حقيقة الأمر ينسحب على العلوم الإنسـانية كلـها، سيما وأنه مجال تتنافس فيه النظريات والأطروحـات والمقاربات.

3-2 مستويات الخطاب التعريفي: طالب بـن عثمان

يفضل بن عثمان الحديـث عـن "خطـاب التعريف"، وهو أعم، بادئا بماهيته. يقول: "خطـاب التعريب بناء دلالي للمفهوم الخاص، مبين لخصـائص المرجع ومحدد لموقع المصطلح في النظام المصطلحـي"[6] ومعناه أن هذا الخطاب ينبغي أن يسـتجيب لثلاثـة مطالب، أولها أن يذكر الخصائص أو السمات الدلالية التي إن حضرت بمجتمعة حضر المصطلـح، والعكـس

صحيح. وهذا تصور يعتمد على ما يسمى التحليل بالمقومات، خلا أنه معتمد هنا لضبط المفهوم الخلص، لا لضبط معاني المفردات ضبطا معجميا. المطلب الثاني هو أن يبين خطاب التعريف خصائص المرجع. والثالث أن يحدد موقع المصطلح في المنظومة المصطلحية، أي علاقته مع المصطلحات التي تجاوره وتتعاون معه لتحديد حقل معرفي بعينه، أو اتجاه معلوم داخل هذا الحقل.

بالإضافة إلى ما سلف يسلك بن عثمان خطة الإيجاب / السلب معززة بأسلوب الإضراب: "ليس التعريف مجرد تلخيص للمضمون المدلولي للاسم في جملة أو عدة جمل، بل هو بناء يخضع لمبدأ الترتيب التدريجي للسمات الدلالية التي تمكن من تحديد المصطلح في إطار مجموعة من العلامات ومبدأ حصر العناصر السياقية المكونة له" (ص93). يفهم من هذا الكلام أن سرد السمات الدلالية ينبغي أن يعقلن، ومن ثم أن يكون منضبطا لقاعدة التدرج من الأخص إلى الخاص إلى العام فالأعم، أو العكس، أو للجنس فالنوع فالضرب...؛ وذلك كله توخيا للإدراك الحقيقي للمفهوم، وإلا فإن خطاب التعريف المعتمد على عشوائية رصد السمات الدلالية للمصطلح مؤد لا محالة إلى الإبهام والتعقيد من حيث يسعى إلى العكس.

يرى بن عثمان أن خطاب التعريف يتركب من مستويين هما:

أ – المستوى اللغوي المعجمي:

– ذكر المقولة النحوية

– بنيته الشكلية (التركيب، البنية الصوتية)

–خصائص الاستعمال من الناحية البراغماتية

ب – المستوى الموسوعي:

– المعلومات الدلالية والخصائص المفهومية

والحاجة إلى المعلومات التي من هذا القبيل هي كون التعريف نوعا من "الوصف الموضوعي الخاص لأنه يؤسس، في مستوى البنية القاموسية، علاقة بين المصطلح كعلامة وجملة من العناصر الخارجية المحددة لوجودها (الحقل المعرفي...)" ص94

يقسم بن عثمان المعلومات الموسوعية إلى نوعين:

أ – معلومات دلالية مفهومية تشمل خمسة عناصر أساسية في تعريف المصطلح وهي:

+ الميدان الخاص باستعمال المصطلح (الحقل المعرفي)

+ خصائص المرجع المعني بالاصطلاح (معلومات تميز المفهوم من غيره)

+ قسم الأشياء المعرفة اصطلاحيا (رسوم بيانية دالة على أصناف من هذه الأشياء)

+ موقع المصطلح في النظام المصطلحي (علاقة المصطلح بمصطلحات مجاورة)

+ ترجمة المصطلح : ذكر التعريف الوحدات المصطلحية المقابلة في لغات أخرى...

ب – المعلومات الوثائقية، وتخص المراجع المعتمدة (معاجم، نصوص، قرارات...الخ)"(ص95).

يخلص بن عثمان، من خلال هذا الذي ذكر إلى أن "علاقة التعريف بالمدخل المصطلحي علاقة ترجمة باعتبار الخطاب التعريفي بنية تحليلية" (ص96).

3-3 التعريف من زاوية نظر ج. ساكر (J.SAGER)

خصص ساكر ضمن مؤلفه[7] صفحات عديدة عالج فيها "التعريف" في المصطلحية مركزا على مجاله وطرقه وقواعده والغاية منه ووظائفه والحاجة إليه. على أننا، وإن تتبعنا الخطوات نفسها في عرض وجهة نظره، سنسلك سبيل الاختصار غير المخل مراعاة للمقام.

يرى ساكر أن التعريف هو "عملية شرح الرموز اللغوية (...). والتعريف وصف لغوي للمفهوم قوامه ذكر عدد من الخصائص التي توصل معنى المفهوم"(ص39). وهو منقسم إلى نوعين علم أو موسوعي "يصف المفهوم وصفا شاملا، وذلك بذكر كل وظائفه في مختلف الحقول التي يستخدم فيه" (نفسه) و "تعريف خاص يصف المفهوم في حقل مخصوص" (نفسه). ويشترط فيهما معا أن يفيا بما هو مطلوب منهما، ألا وهو "تقديم تحديد واحد ووحيد للمفهوم، ويتم ذلك بالإحالة إلى المنظومة المفهومية التي يعد جزءا منها، ثم بتصنيفه داخل هذه المنظومة. وعلى هذا النحو ينماز التعريف الضروري الكافي للمصطلحات (...) من عدد من التعريفات الأخرى التي تشرح المفهوم لمختلف مستعملي المعجم (...) بدءا من الأطفال وغير المختصين حتى المختصين" (نفسه).

3-3-1 مجال التعريف

لكي يتضح هذا المجال بما فيه الكفاية يلجأ ساكر إلى المقارنة بين التعريف المعجمي والتعريف الموسوعي، معتبرا الأول متوقفا على السياق اللغوي الذي ترد فيه الكلمة بينما الثاني متحرر منه. يتجلى هذا في قوله: "في نظرية المصطلح، درج الناس على اعتبار المصطلحات خالية إلا من معنى مرجعي داخل ميدان استعمالها، أي داخل حقل التواصل الخاص. ولأن المصطلحات لا تظهر إلا في عبارات محدودة، فقد عد التعريف للمصطلحي متحررا من السياق » (40).

3-3-2 طرق التعريف

يقصد ساكر بالتعريف في هذا المستوى "عملية انتقال المرء من المصطلح إلى مفهوم يعتبر معنى هذا المصطلح، بحيث يتمكن من الربط بين الرمز اللغوي والمفهوم"(42). أما الطرق فمتعددة، وهو تعدد تمليه طبيعة المفهوم المراد تعريفه، والغاية المسطرة للتعريف. نضيف إلى هذا أن طرق التعريف متفاوتة تتراوح بين التحديد الدقيق المضبوط للفضاء المعرفي الذي يشغله المفهوم والتذكرة (الجذاذة aide mémoire) وبين حاجة المترجم وحاجة المتخصص. هذه الطرق هي:

+ التعريف الترادفي
+ التعريف التحليلي
+ التعريف الشارح
+ التعريف التركيبي
+ التعريف الاستلزامي (باستعمال المصطلح في سياق تفسيري).
+ التعريف التعييني

ولكل نوع من هذه التعريفات مهمة محددة متميزة: "فالتعريف التحليلي يربط المصطلح إلى المصطلح الأعلى منه، وقد يتضمن أيضا مصطلحات

متصلة به. أما التركيبي فيحدد موقع المفهوم في منظومة من العلاقات ويشير إلى المصطلحات المنضوية تحت لوائه. أما التعييني فيكتفي بذكر المصطلحات التابعة للمصطلح المعرف، وهكذا يغطي امتداد المصطلح"(ص45).

ومما تجدر الإشارة إليه وجود تعريفات تمزج بين طريقتين وأكثر، حسب حاجة المستعمل أو غاية المصنف... ومثالها الجمع بين التحليل والشرح، أوالترادف والتحليل...الخ.

3-3-3 قواعد التعريف

+ تجنب استعمال صيغ السلب في التعريف، مثل: ليس، عكس...

+ تجنب استعمال الصياغة الغامضة

+ تجنب استعمال اللغة المجازية

+ يجب أن يقدم التعريف الخصائص الأساسية للمفهوم، أي أن يذكر الخصائص التي بها يفترق مفهوم عن مفهوم.

+ أن يكون التعريف سياقيا، أي جزءا من المعلومات المجمعة عن المصطلحات من مدونة مصطلحية. ومن ثم فالتعريف جزء من التخصيص الدلالي للمصطلح. ويوثق هذا التخصيص بالإحالة إلى المصادر التي توضح استعماله.

3-3-4 الغاية من التعريف

يتحكم في تحديد الغاية عنصران أولهما متطلبات المستعمل، وثانيهما طبيعة المفاهيم المراد تعريفها. ويمكن من ثم أن نتحدث عن ثلاث حاجات أساسية يلبيها التعريف:

أ - تثبيت معادلة المصطلح - المفهوم

في هذه نحن أمام العملية الأساسية لتكون المفهوم، وهي عملية تتم في استقلال عن عمل المصطلحيين، وقبله، أي خلق الأدوات المرجعية. فالعلماء يكونون - بانتظام - مفاهيم جديدة ويسمونها حسب المقاييس المتعارف عليها أو المعتادة.

ب - تعرف المصطلح عن طريق التأكد من وجود تعريف مستقل.

نحن هنا أمام التعريفات كما تظهر في مختلف أشكال التوثيق، وكذا أمام التعريفات التي أنشأها المصطلحيون لفائدة أصناف الأدوات المرجعية.

ج - شرح معنى المفهوم لفائدة المختص الذي يستعمل أبناك المصطلحات، كالمترجمين والمختصين وربما غير المختصين.

في هذه الحالة نتعامل مع التعريفات الموضوعة خصيصا لأبناك المصطلحات، على الرغم من أن إرضاء المختص وغير المختص بنفس التعريف أمر صعب.

3-3-5 وظائف التعريف

إن مسوغ إدخال التعريف إلى المعجم وأبناك المصطلحات وغيرها يكمن في ثلاث غايات تترتب عليها ثلاثة ضروب من التعريف. فنحن نحتاج إلى التعريف:

+ لإنزال المصطلح منزلته من البنية المعرفية المناسبة. ولما كانت هذه العملية نشاطا مصطلحيا محضا، فمن الأليق تسميتها "تعريفا مصطلحيا". ذلك

أنها تفترض إلماما بمحتوى المصطلح مستخرج من تعريفات ومن سياقات موجودة، ومن استشارة المختصين ومن الحقل المعرفي.

+ لتثبيت المعنى الخاص بالمصطلح. وهذا هو التعريف بالماصدق الذي يستخدمه المختصون لتحديد الإحالة المضبوطة للمصطلح.

+ لتمكين غير المختص من درجة ما من فهم المصطلح. ويسمى هذا النوع تعريفا "موسوعيا"؛ وغالبا ما يستعمل طريقة تمزج بين التركيبي والترادفي حسب الحاجة والإمكان. وهذا النوع يشير وجوبا إلى الحقل المعرفي المعني (الكيمياء، البلاغة، الطب...).

إن الغاية من استعراض المعطيات أعلاه منسوبة إلى ذويها هي توضيح خلفيتنا المعتمدة - اعتمادا مباشرا أو غير مباشر - في "قراءة" خطاب التعريف في "المعجم المفصل في الأدب" من جهة، والإفصاح عن مصدر هذه الخلفية دون مواربة أو تدليس على القارئ من جهة ثانية.

وقبل معالجة خطاب التعريف في المعجم المذكور أود أن نقفل دائرة هذا القسم النظري؛ فقد قلنا في مطلعه إننا سنسلك في استعراض معطياته التدرج من البسيط إلى المركب، وهذا وصف عام للطريقة، وقد حان أوان تخصيصه. فالقارئ المتفحص يدرك بسهولة أن شروط محمد حلمي هليل عامة لا تنطبق على تعريف المصطلح وحده بل تتعداه إلى كل تعريف كيفما كانت مادته أو مجاله، ذلك أن الوضوح والاكتمال والدقة شروط مقتضاة في التعريف ولو كان "شخصيا"، ومن ثم فهي شروط ليست مقصورة على المصطلح وحده.

أما اقتراح بن عثمان فحالة وسط بين التعريف عامة والتعريف المصطلحي خاصة. هو إذن يحتل منزلة بين الإثنين وإن كان إلى الثاني أقرب. ومن زاوية ثانية يعبر اقتراحه عن حديث مختص عن متطلبات التعريف في مجال اختصاصه (اللسانيات). وهذا ما تترجمه اللغة الواصفة التي استخدمها في الحديث عن التعريف ومتطلباته. وليس في هذا من عيب، بل هو إجراء مرغوب فيه لأنه يقي من اللبس والغموض، وإن كان يعد في نظر القارئ غير المتمرس بهذا النوع من الخطاب ضربا من التعمية!

أما التوصيفة التي قدمها ساكر فتعكس كلام مختص في موضوع المصطلحية بخطاب بيداغوجي يسعى إلى تقريب الموضوع من غير المختص. بعبارة أخرى هو خطاب من داخل الموضوع بلغة مبسطة تراعي المقتضيات التعليمية والقارئ الموجه إليه الكتاب.

3-4 التعريف في "المعجم المفصل في الأدب"

3-4-1 التعريف الناقص

نقصد بالتعريف الناقص أمرين أولهما: تقديم تعريف لا يتضمن ما هو ضروري أو كاف لتمثل المفهوم. أي أن المعلومات المقدمة لا تمكن من تحقيق معادلة المصطلح - المفهوم، أو إن شئت الانتقال من الأول إلى الثاني. ثانيهما أن التعريف لا يحترم الصيرورة، أو التحولات التي وقعت على هذا الأخير، أو الدلالات الجديدة التي اكتسبها. وهكذا يمكن أن ندرج في النوع الثاني المصطلحات الآتية: الخطاب،

النص، الدليل، الراوي، الرسالة، الكتابة، القراءة، الكلام التأويل... ومن النوع الأول نكتفي بـ : الشخصية، الإطار المسرحي، الدلالة، ...فحاجات "المثقفين المعاصرين" التي حركت همة المصنف للتأليف تدخل ضمنها هذه المصطلحات وغيرها التي غدت نارا على علم يكاد لا يخلو منها كتاب في هذا الحقل.

الخطاب: "نص يكتبه كاتبه إلى شخص آخر، ويسمى كذلك الرسالة. ويتضمن الخطاب أخبارا تعني الطرفين. وكانت الخطابات في البدء موجزة، ثم أسهب بها الكتاب حتى غدت فنا قائما بذاته، يعتني به كاتبه، وقد يكتب المرء خطابه شعرا. لكن الأشهر أن يكون الخطاب نثرا".

أول سؤال يتبادل إلى الذهن هو هل هذا التعريف مصطلحي أو معجمي عادي؟ ذلك أن الإثنين متداخلان متلابسان؛ فمؤشرات التعريف المعجمي تتضمنها الجملتان الأوليان. أما مؤشرات التعريف المصطلحي فتعكسها كلمات-مصطلحات مثل:نص، الرسالة، فن قائم بذاته، الشعر،النثر.وإن كانت مؤشرات التعريف المصطلحي أغلب.

وإذا سلمنا بأنه تعريف مصطلحي فستكون لدينا ثلاثة مصطلحات تتقاسم مفهوما واحدا هي: الخطاب والنص والرسالة. وسنسلك هذه السبيل لتمحيص هذه "المسلمة" معتمدين على ما ورد في المعجم نفسه.

النص: "1 – الكلام المطبوع أو المخطوط الذي يتألف منه العمل الأدبي؛ فيقولون نص المسرحية، نص الرواية، نص القصيدة. 2 – الكلام المقتبس من كتاب ويوضع بين هلالين، لمناقشته أو الاستشهاد به".

ورد في التعريف الأول: المادة اللغوية التي يتركب منها الأدب، وهل يمكن أن نحصره في الأدب وحده؟ والمقصود في التعريف الثاني هو "الاستشهاد". ومما يعزز هذا التخريج، أي النص = اللغة، أن المصنف جعل بعد مادة « النص » تمييزا بين « النص الأدبي » و « النص العلمي »، وركز في التمييز على لغة كل منهما، ومن ثم فهو يتحدث عن اللغة، لا عن اللغة الأدبية واللغة العلمية.

الرسالة: " 1 – ما يكتبه المرء إلى صديقة أو أهله. وتكون موجزة محدودة الموضوع، سهلة الأسلوب خالية من التأنق اللفظي غالبا. 2 – بحث يعده طلاب الجامعات. 3 – بحث مختصر يكتبه المؤلف في موضوع معين، يعرضه بشكل موجز، ومادة مكثفة لتوضيح فكرة أو ردا على فكرة. 4 – نوع من الكتابات أخذ طابعا أدبيا متميزا منها: الرسالة الإخوانية، الرسالة الجدية، الرسالة الديوانية، الرسالة الشعرية..."

وعلى هذا النحو يتضح أن مصطلح الرسالة له ثلاثة مفاهيم مختلفة، فهل الخطاب رسالة بهذا المعنى؟ هل تنطبق هذه المفهومات الثلاث على الخطاب؟

هذا عن الالتباسات المتصلة بتعريف "الخطاب"، أما بعده المصطلحي فلم يرد في التعريف وإن كانت المؤشرات السالفة الذكر توحي بعكس هذا. والغريب في الأمر أن الخطاب قد راكم مفهومات جديدة مشهورة، لسنا نظن المصنف يجهلها. ودليلنا على ذلك ما ورد في تعريفه مصطلح "السرد". يقول: "وللسرد أشكال بحسب الجنس الأدبي الذي يكون فيه؛ فهو سرد روائي، وسرد

قصصي وسرد مسرحي. ويختلف معناه من منهج نقدي إلى آخر؛ فهو عند البنيويين مثلا يأتي بمفهوم الخطاب Discours أي الحديث" (ص523). وهو يلمح طبعا إلى الثنائية المشهورة في التحليل البنيوي للسرد القصة/ الخطاب. فلماذا لم يورد هذا المفهوم ضمن مفاهيم الخطاب؟ على أن هناك وجها آخر من وجوه النقص في تعريفه الخطاب يتمثل في غياب مفهوم الخطاب في كل من لسانيات النص ولسانيات الخطاب وتحليل الخطاب، فضلا عن فلسفة الخطاب (إدوارد سعيد وميشيل فوكو...).

الكلام " 1 – العملية التي يتم بوساطتها تبادل الأفكار بين المتكلم والسامع، والكلام يستند إلى العقل والتطور، ويفرق بين الإنسان والحيوان. 2 – علم ظهر عند المسلمين يعبر عن اتجاهاتهم الفكرية عن طريق الجدل والمناقشة".

معنى هذا أن "الكلام" من الناحية المصطلحية لم يكتسب من المفاهيم منذ العصر العباسي حتى يوم الناس هذا ولو مفهوما واحدا جديدا!! أي أنه ظل عاطلا عن العمل مجردا من التوظيف والتشغيل، والحال أن الكلام من بين الرموز اللغوية المتصفة بالحيوية في هذا القرن إذ أطلقه تمييز سوسير بين اللغة والكلام من عقاله فغزا ميدان النقد الأدبي وخلق فيه حركية جديدة وأسهم في إعادة النظر في لغة الأدب.

واللافت للانتباه أن هذا المصطلح ورد في الجزء الأول من المعجم (ص195) مقترنا بالبنيوية:

" وقد دخلت [البنيوية] ميدان علم الأسلوب حيث استخدمها علماء اللغة أساسا للتمييز الثنائي الذي يعتبر أصلا لدراسة النص دراسة لغوية. وهذا التمييز الثنائي هو ما بين اللغة والكلام، أو بين الكلام والنص، أو بين القدرة الكلامية والأداء الفعلي للكلام، أو بين الكلام والرسالة الفعلية".

لن نقف الآن عند المشكلات التي يثيرها هذا الجزء من تعريف "البنيوية" لأننا سنتحدث عنه في قسم آخر. أما ما يهمنا الآن فهو أن الكلام ورد مصطلحا يشكل طرفا في ثنائيتي اللغة / الكلام، والكلام / النص. ولما كان الأمر هكذا ألا يستدعي استقصاء السياقات المعرفية وسياقات التوظيف التي ورد فيها مصطلح "الكلام"؟ وإلا فما هو عمل المصنف إن لم يكن في أحد وجوهه الاستقصاء والتوثيق؟ ولكن ما بالنا نطلب منه هذا والحال أن معجما آخر مصنفا في "المصطلحات اللغوية الأدبية" (إميل يعقوب وآخرون) لم يضف إلى مصطلح الكلام مفهومه الجديد في اللسانيات؟

نكتفي بهذا القدر في ما يخص النوع الثاني من النقص لنعطف الحديث إلى النوع الأول الذي يمكن أن نضرب له مثالي "الإطار المسرحي" و "الشخصية".

الإطار المسرحي "مصطلح مسرحي يستخدمه المخرج أو الناقد المسرحي للدلالة على الجدران الثلاثة للمسرح. ويجب أن يكون مناسبا للمسرحية" (ص106).

من خلال هذا التعريف يمكن القول إن الإطار المسرحي هو الجدران الثلاثة للمسرح! لنفترض أن قارئا ما اطلع على دراسة أو بحث فصادف، من ضمن ما قد يصادف، مصطلح "الإطار المسرحي" فولى وجهه قبلة "المعجم المفصل..." ليتمثل مفهوم هذا

المصطلح؛ فماذا سيجد؟ الجدران الثلاثة. نعم الجدران الثلاثة. وهل يفيده أو يكفيه هذا لإدراك المفهوم؟ كلا! وهكذا نضطر إلى تصفح معجم آخر لنرفع اللبس والغموض المحيط بالمصطلح. يقول مجدي وهبه عن الإطار المسرحي: "مصطلح مسرحي للدلالة على الفتحة الكبيرة التي تمتد وراءها خشبة المسرح، ويرى من خلالها النظارة أحداث المسرحية كما لو كانت تدور أمامهم داخل إطار. وتتحدد هذه الفتحة بقوس في أعلاها وبجدار في جانبين غير عريضين يحملان ذلك القوس. ولو أن المصطلح في أصله يدل على القوس أو العقد في أعلى الإطار المسرحي إلا أن معناه قد امتد ليشمل كل هذا الإطار. والمسرحيات التي تشاهد على مثل هذه الخشبة المسرحية من ابتداع القرن السابع عشر، وقبل ذلك كانت المسرحيات تمثل على منصة ممتدة إلى منتصف المكان المخصص للنظارة فكأن النظارة يحيطون به من جوانبه الثلاثة" (ص443/رقم1411). فالتعريف الثاني يحاول أن يقدم للقارئ مفهوم المصطلح، مبينا أصله وامتداده حتى استوى مصطلحا له دلالة محددة في الخطاب المسرحي. واستغل كذلك المعلومات المتوافرة عن خشبة المسرح قبل القرن السابع عشر وكيف كانت، وأن التحول الذي أصاب الخشبة وما يحيط بها هو الذي ولد هذا المصطلح للتمييز بين ممارسة كانت وأخرى أصبحت.

الشخصية:

" 1 – خصائص تحدد الإنسان جسميا واجتماعيا ووجدانيا، وتظهره بمظهر مميز من الآخرين.

2 – وفي الأدب تبرز الشخصية بروزا واضحا. فإما أن نجد للأديب شخصية خاصة بأسلوبها أو بموضوعاتها، أو بروحها الإنتاجية كجبران والمنفلوطي وقاسم أمين، وإما أن تكون الشخصية مقلدة، لا إبداع فيها كالشعراء الذين قلدوا أبا نواس في شعر الخمرة...

3 – لا ينجح الأديب، ولا يبلغ مرحلة الإبداع (...) ما لم يبن شخصيته بناء محكما، ويعمد إلى إبرازها متميزة منفردة".(ص547)

والواضح أن المفهوم هنا لا يخرج عن النطاق النفسي الاجتماعي والحضاري، وهو الأول، وإن كان قصره على الجانب النفسي. والثاني هو الأدبي عامة، ونجد له صدى في كتابات شوقي ضيف وطه حسين مثلا (انظر جبور عبد النور ص147). وغالبا ما يتخذ الناقد من دراسة شخصية الأديب عتبة لدراسة أعماله.

أما الشخصية من حيث هي مصطلح داخل مجال دراسة السرد والدراما فلا نجد لها أثرا هنا. وإنه لمما يدعو إلى الاستغراب أن المعجم الأدبي لجبور عبد النور (1979) ما ذكر للمصطلح هذا المفهوم الأخير، بينما ذكره مجدي وهبه قائلا: "الشخصية أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، كشخصية ليلى الأخيلية في رواية "مجنون ليلى" لأمير الشعراء أحمد شوقي" (ص65/ رقم 0269). فهل يعني سكوت المصنفين عن هذا المصطلح موته أو عدم فعاليته...؟ وإذا كان كذلك فلماذا ذكر التونجي بعد المصطلح المعني مصطلحات متفرعة عنه تابعة له "الشخصية الرئيسية والشخصية المسطحة والشخصية النمطية"؟ هل يمكن أن يربط القارئ بين مدلول مصطلح الشخصية كما هو محدد أعلاه في معجم التونجي وللمصطلحات المتفرعة منه؟لسنا نظن ذلك!

3-4-2 التعريف القاصر

نقصد بالتعريف القاصر ذلك التعريف الذي يفرغ المصطلح من مفهومه الحقيقي، ويصدق ذلك عندما يكون المصطلح المعرف ذا تأثير قوي في حقل اشتغاله، فيكون مقترنا إما بوضع نظرية جديدة أو تصور جديد أو يكشف بعدا جديدا للممارسة داخل الحقل المعني، أو على العموم يدعو إلى، بل يفرض إعادة النظر في ما سبق أن اعتاده الناس حتى أضحى قانونا وما هو به. وتأسيسا على هذا، من مهمات المصنف أن يبين هذا البعد وأن يمنحه حقه من البروز حتى يكون المستعمل على بينة من أمره. أما إن لم يفعل فتعريفه قاصر في رأينا. على أن العبرة هنا ليست بتسويد الصفحات، وإنما بالتركيز على القيمة التحويلية للمصطلح.

المسرح الملحمي: " مسرح ماركسي توجيهي تعليمي حديث، يهتم بالمضمون أكثر من الشكل، وبالإنشاد والجوقات أكثر من التمثيل. ويولي المسرح الملحمي اهتمامه بهجر الحيل المعروفة وبإهمال الحبكة القصصية كي يشغل المشاهد عقله ويندمج بالجدل". (ص789)

يوصل هذا التعريف مفهوم المسرح الملحمي من خلال المحددات الآتية: المذهب والزمن والغاية، ثم من خلال سمات بنيت بناء تضاديا هي: + المضمون، +الإنشاد والجوقات؛ – الشكل، – التمثيل، – الحيل المعروفة، – الحبكة القصصية. ومن ثم نخلص إلى أن كل مسرح تتوافر فيه تلك المحددات والسمات فهو مسرح ملحمي لزوما! الوجه الآخر من النقص تترجمه التساؤلات الآتية: من هو (من هم) ممثل (ممثلو) هذا الاتجاه المسرحي؟ ما هي وجهة نظرهم الجمالية؟ وما معنى الملحمي؟ هل له صلة بالملحمة كما عرفها أرسطو؟ هل لهذا الاتجاه نظرية مسرحية؟ ما هي مكوناتها؟ أين مصطلح المسافة، وأين مستوياتها، وما هي الإجراءات العملية التي تترجمها؟ ما علاقة المسرح الملحمي بالماركسية؟

المنهج التزامني: "Syncronique" يقصد به دراسة مختلف الظواهر في مدة زمنية محددة، ويطلق عليه الوصفي "descriptif".

المنهج التطوري: "Diacronique يقصد به البحث في الظواهر بحسب التطور الزمني المتعاقب، ولذا يقرن به مصطلح آخر هو التاريخي".

اعتبرنا هذا التعريف قاصرا لأنه يذكر المصطلحين هكذا مجتثين كأنهما موجودان وجودا مطلقا، لا نسبيا. فالمصنف لم يذكر الحقل المعرفي الذي ينتميان إليه ومنه يستمدان وجودهما وقوتهما، و لم يذكر المدرسة اللسانية التي تعد مهدهما، ولا اللساني الذي وضعهما، ولا الآثار المنهجية والتصورية التي رافقتهما، ولا الانقلاب الذي أحدثه هذا التصور في الدرس اللساني الحديث.

إن تقديم مصطلحين بهذه الطريقة، يجعلهما منتميين إلى كل شيء، أي لا شيء في نهاية المطاف. ولأنهما اقترنا بكلمة المنهج، ولأن المعجم معجم أدب فقد يلتبس الأمر على المستعمل غير المختص أو غير الملم بميدان اللسانيات، فيظن أن هذين منهجان نقديان.

3-4-3 التعريف الغامض

نقصد بالتعريف الغامض ذلك التعريف الذي –

بعد قراءته- يظل القارئ حائرا لا يدرك ما يعنيه المصطلح بتاتا. أي إخفاق التعريف في الإبانة عن المفهوم، ولو استعان القارئ بما اختزن لديه في الذاكرة من معلومات.

رواية حياة فنان: "ظهر منذ الربع الأول من هذا القرن نوع من الروايات يحكي قصة فتى يجاهد في الحياة، ويعاني الكثير ليصل قمة المجد. وتعتمد الرواية على تصوير الفتى بأنه ذو حساسية متميزة، فيقع في مطبات عديدة، ويلقى نجاحات متفاوتة حتى يحالفه الحظ أخيرا فيرقى أعلى درجات التفوق أو بعضها. وكثيرا ما حولت بعض هذه الروايات إلى أفلام سينمائية" (ص492).

إن قارئ هذا التعريف، سواء أكان مختصا أم غير مختص، ستعترضه صعوبة كبيرة في إدراك المفهوم الذي يعرفه المصطلح. وفي اعتقادنا أن المعلومة الوحيدة المفهومة هي موضعة المصطلح في مجال الرواية. ومبعث الغموض في هذا التعريف هو الحديث عن "فتى" باعتباره مدار هذا النوع من الروايات، بحيث يظن القارئ أنها روايات موجهة إلى المراهقين، ما دام محورها وقطبها هو الفتى. هذا وإن كان القسم الأخير من التعريف يرجع أن الفتوة ليست سوى مرحلة من المراحل التي ترصدها هذه الروايات، ملادام الحظ سيحالف الفتى "ليرقى أعلى درجات التفوق". ثم إن الإشارة إلى تحويل بعض هذه الروايات إلى أعمال سينمائية لا تسعف هي الأخرى نظرا لتوقفها على ما سبق من التعريف. والخلاصة أن هذا التعريف لا يساعد في ضبط المفهوم. ولو ذكر المصنف أمثلة من تلك الروايات لهان الأمر هونا ما.

مرة أخرى، لكي ندرك المفهوم نضطر إلى تصفح معجم آخر (وهبه ص 275)، حيث نجد ما يلي: "رواية الفنان Kunslerroman نوع من الروايات يتخصص في وصف التطور الذي لحق حياة الفنان من الطفولة حتى وقت نضجه. وفي أغلب الأحيان يصف هذا النوع من الروايات صعوبات الفنان الشاب الحساس في صراعه مع قيم المجتمع الذي يعيش فيه بما في ذلك صراعه مع الضغوط الاقتصادية وسوء التفاهم بينه وبين أسرته المباشرة ثم تغلبة على العراقيل التي تحول بينه وبين انطلاقه الخلاق". فالمصطلح إذن مرتبط بالفنان عامة، لا بالفتى. وهذا النوع من الروايات أقرب إلى السيرة الذاتية. ويزداد الأمر وضوحا حين يذكر وهبه مثالين: جيمس جويس (A portrait of the artist as a young man) ورومان رولان (Jean Christophe). والملاحظ أن التونجي ربط بين هذه الروايات وفترة زمنية محددة هي الربع الأول من القرن العشرين، بينما سكت عن هذا وهبه. أما زمن ظهور وانتشار هذه فيعود إلى نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، وكان مشهورا في ألمانيا خاصة. وما لم يذكره المعجمان هو وجود مصطلحات أخرى تتحاقل والمصطلح المذكور، وهي Entwicklungesroman؛ و Erziehungsroman و Kunstlerroman، أما المصطلح الجنس الذي تدور هذه في فلكه فهو Bildungesroman[8].

لقد تعمدنا تفصيل القول على هذا النحو لإبراز ما يختفي وراء هذا المصطلح الذي اختزله التونجي في "رواية تتحدث عن فتى" (كذا) وأي فتى؟ بعد أن سماه "رواية حياة فنان" ! فالمعطيات التي استعرضناها، على

قلتها، هي التي تسهم في البناء الدلالي للمصطلح، وفق تعبير طالب بن عثمان.

زاوية النظر: " 1 - منهج خاص لتناول الأشياء والأمور، وموقف محدد من قضية ما. 2 - النظرة التي يوجهها الأديب منطلقة من زمان ومكان محددين، ومنها يتحدد ذهنه ووجدانه وموقفه. وكل معالجة أدبية لا بد للكاتب أن يتناولها من زاوية نظره الخاصة. ومن خلالها يناقش الأمور، وينطق الأشخاص في عمله الأدبي. وكثيرا ما نجد الأديب يدفع كلام البطل، وهو إنما يدفعه من وجهة نظره الخاصة. حتى الدراسات النقدية والتذوقية إنما يتناولها النقاد من وجهة نظرهم الخاصة ويدعون أنها وجهة نظر عامة. على أن بعض الروائيين يمزجون بين زاوية نظرهم الخاصة وزوايا نظر غيرهم للمقارنة" (ص504).

نلاحظ، شكليا، أن التعريف مزدوج؛ فالأول شرح لزاوية النظر من خلال معناها المعجمي العادي. وفي الثاني إيهام بالتعريف المصطلحي الخاص، وما هو به. وحجتنا على ذلك أن التعريف يتسم بالتشتت، إذ يتحدث تارة عن الأديب وتارة عن الكاتب، وأخرى عن الروائيين والنقاد وعن الأشخاص في العمل الأدبي ثم عن البطل. والحجة الأخرى أنه يستعمل "وجهة النظر" مرة و "زاوية النظر" أخرى، وهذا كله يسهم في الخلط الذي قد يحسه قارئ التعريف بحيث لا يرى حدودا تعين أين يبدأ المعنى المعجمي وأين يبدأ المصطلحي ومتى ينتهي. وهكذا ركز التعريف على المعنى المعجمي الذي يفيد الرأي والموقف، و لم يلمس المصطلحي إلا في السطر الأخير قائلا: " على أن بعض الروائيين..."، بل إن هذا السطر ذاته لا يمكن الاطمئنان إليه بسبب عموميته الشديدة. هذا والحال أن القارئ المعاصر الباحث عن المصطلح "زاوية النظر" كما هو موظف في الدراسات البنيوية للسرد ستزداد حيرته ولن يخرج من هذا التعريف إلا بوفاض فارغ. وتزداد فداحة الأمر حين نعلم أن هذا المصطلح قد حدد تحديدا دقيقا وافيا بالمطلوب عشرين سنة قبل تأليف المعجم موضوع هذه الورقة، نقصد معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبه. يقول " وهناك ثلاثة مواقف يمكن أن تتخذها وجهة النظر هذه:

- إما أن يحكيها الراوي بأسلوب ضمير المتكلم على أن كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.
- وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث تشترك في حبكة القصص وتتكلم عن غيرها من الشخصيات.
- وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيبا عليما بكل شيء، متخذا موقف الإله، ويحكي أحداث الرواية، كما يبين ما يكمن في ضمائر الشخصيات من أفكار ووجدانات" (ص425/رقم1368).

3-4-4 التعريف الخاطئ

نقصد به ذلك التعريف الذي يعتمد المعنى الحرفي لكلمة من الكلمات التي يتركب منها المصطلح. إنه لا يعتمد على ما اصطلح عليه النقاد وإنما على الانطباع الأولي الذي ينشأ من سماع المصطلح أو قراءته، أي أول ما يتبادر إلى الذهن من تخمين يفتقر إلى اليقين.

ومثال هذا تعريف المصنف مصطلح ''الشعر الغنائي'' (561). فقد وردت في التعريف ثلاث فقرات كل منها يحيل إلى مفهوم بعينه. يقول:

- " هو الشعر الذي يحرص ناظمه على حسن اختيار اللفظة الرقيقة، والوزن الخفيف، والمعنى القريب إلى النفس، المعبر عن عواطف يقبل عليها الجمهور. (الغزل، النسيب، الاندماج بالطبيعة)".

- " وقد عرفه القدماء من الإغريق، وكانوا ينشدونه برفقة بعض الآلات الموسيقية ولا سيما المزمار أو القيثارة. وهو عندهم قصير النفس، يعبر عن انفعال ذاتي؛ فنراهم ينشدونه في تسبيح الآلهة، أو التغني بالبطولة، أو الرثاء".

- '' أما الشعر العربي فأغلبه إنشادي. ولكن ظهر في العصر الأموي إقبال كبير على الشعر الغنائي ولا سيما في الحجاز لميلهم إلى الترف، وازداد في العصر العباسي مع كثرة الجواري والمغنين. وبرز شعراء اختصوا بنظم القطع المعدة للغناء كعمر بن أبي ربيعة والعتابي والأحوص. وما كتاب الأغاني والدواعي إلى نظمه إلا برهان على ميل جارف نحو هذا اللون. أما في الأندلس فالموشحات والأزجال ما كانت تنظم إلا للغناء".

أما الفقرة الأولى فعامة إلى الحد الذي يجعل السمات الدلالية الأربع عاجزة عن حصر المفهوم وتمييزه من غيره. هذا، بينما وظيفة هذه السمات هي تحديد المفهوم وضبطه حتى لا يلابس غيره. ولسنا ندري ما هو المفهوم المعرف بهذه السمات؟ وهل هي قادرة على الإحالة إلى مفهوم ما! وذلك لأن اختيار ''اللفظة الرقيقة'' و ''الوزن الخفيف'' و ''المعنى القريب إلى النفس" و "العواطف التي يقبل عليها الجمهور" سمات نسبية ومألوفة في خطاب نقدي درج على تسميته بالتقليدي. ولذا ليس من المؤكد ما إذا كان القراء سيقفون على ماهية هذه السمات وشروطها.

الفقرة الثانية لم تزد الأمر إلا غموضا، فنحت بالمصطلح منحى محددا ليس هو منحاه الأصلي، ذلك أن ارتباط الشعر بالإنشاد واقترانه بآلات موسيقية يدفع القارئ إلى اختزال "الشعر الغنائي" إلى شعر مغنى. أما سمتا "قصير النفس'' و ''التعبير عن انفعال ذاتي'' فهما الأخريان عامتان لا تكادان تحيلان إلى شيء محدد! أضف إلى هذا أن هذا النوع من الشعر عند الإغريق ربما كان الخلفية البعيدة التي عنها تطور "الشعر الغنائي" بمفهومه الحديث. (ومن أدلة الخلط والخبط التي يتميز بها المعجم أن المصنف جعل الشعر الغنائي أصلا، منه انبثقت التراجيديا والكوميديا. انظر تعريفه "المسرحية" وتعليقنا على هذا التعريف في الفقرات رقم 3، 4، 8).

الفقرة الثالثة تحيل إلى زمن معين (العصران الأموي والعباسي)، وإلى مكان محدد هو الحجاز، وإلى طقوس الشرب والتحرر من الإكراهات الاجتماعية والدينية، وهو ما تترجمه كلمتا "الجواري والمغنين". هنا أيضا بتراكم سمات مثل ''الجواري والمغنين'' و ''الشعراء المختصين في نظم القطع المعدة للغناء'' وكون الموشحات تنظم لتغنى، ينحو المفهوم نحو الشعر الذي ينظم ليغنى. فهل هذا هو الشعر الغنائي؟ يقول ميشيل عاصي وإميل بديع يعقوب: "والشعر الغنائي هو أكثر الأنواع رواجا، ويكاد ديوان الشعر العربي أن

يقتصر عليه وحده من دون سائر الأنواع الأدبية كافة. وأغراضه هي الفخر والوصف والهجاء والرثاء والغزل والزهد والاعتذار، والخمريات والطرديات وما إليها، مما لم يؤثر مثله في الآداب العالمية كما وكيفا"[9]. فالشعر العربي القديم من هذا المنظور كله غنائي النزعة، وليس "الشعر المنظوم ليغنى" هو وحده الشعر الغنائي. وربما كان الشعر المغنى ضربا من ضروب الشعر الغنائي في فترة من الفترات، ولكنه لا يمكن أن يختزل إلى ذاك. هذا مع العلم أن ما هو غنائي يختلف من أمة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى ومن زمان ومكان إلى غيرهما، ومرد ذلك إلى اختلاف التقاليد الشعرية عند الأمم المختلفة. وفي اعتقادنا أن منشأ الغموض في تعريف التونجي هو تداخل ثلاثة تحديدات متفاوتة منفصلة لا يؤدي بعضها إلى بعض.

3-4-5 التعريف الشارد

نقصد به اتخاذ المصطلح تعلة أو مناسبة للحديث عن موضوع أو قضية ليست هي مفهوم المصطلح. ومن ثم فالتعريف، في نظرنا، شارد. ومثاله ما جاء في تعريف الاستعمار.

"الاستعمار": "لن نتحدث عن الآثار السيئة التي تمنى بها الأمم من جراء احتلال بلادها من قبل عدوّ مستعمر، فهذا أمر بديهي وواضح، لا مجال لنقاشه أو الشك فيه. غير أننا نحب أن نشير هنا إلى أن للاستعمار ميزة انتقال بعض ثقافاته إلى الأمة المستعمرة. فقد مرت سورية ولبنان بأيام عصيبة أيام الانتداب الفرنسي ألهبت حمية الرجال للدفاع عن الوطن، وشاركهم الشعراء والخطباء والكتاب في نضالهم، مما نجم عن ذلك حركة أدبية وطنية. كما أن فئة من الشباب تعلموا لغة المستعمر ليتقوا بها شره، وينهلوا علومه. وكانت وفود التفاوض تسافر إلى فرانسة فتطلع على رقي تلك الدول...".(ص89).

واضح إذن أن التعريف خرج من تعريف مصطلح الاستعمار إلى الحديث عن بعض آثاره أو ما يرتبط به، وهو في هذه الحالة تأثير ثقافات المستعمر في آداب المستعمرين. أما احتلال أرض الغير واستغلال خيراتها ومصادرة الحريات ومحاولة القضاء على الهوية وإعدام الشرفاء المقاومين ونفي الوطنيين...الخ، فمسكوت عنه في التعريف، ولسنا ندري لماذا؟ مع أن هذه الخصائص هي التي تضبط المفهوم، فضلا عن خصائص أخرى. ولربما سكت دونها المصنف لإيمانه بأن القراء يعرفون ما هو الاستعمار، وإذا كان هذا هو المبرر فلماذا أورده أصلا، مادام القارئ مستغنيا عن تعريفه.

3-4-6 التعريف المتوقف

نقصد التعريف الذي يعبر فيه المصنف عن أحكام قيمة سلبية قد تمارس تأثيرا في القارئ وتوجهه وتسهم في تحديد موقفه من المصطلح المعرف. يستغل المصنف رأس المال الذي تحدثنا عنه في التوطئة ليمدح ما شاء وينقص من قيمة ما شاء من المصطلحات، هذا مع العلم أن من شروط التعريف التزام "الموضوعية" ما أمكن ذلك. أي تقديم خطاب محايد واصف خال من المواقف والآراء الشخصية غير المؤصلة.

الأسطورة: "شيء كتبوه كذبا ومينا، وهي الأباطيل والأحاديث التي لا نظام لها. ولما كانت اللفظة أعجمية فإنها تعرف عندهم

بأنها كانت نوعا من الفلسفة الجاهلية".(ص 91)

البراغماتية: "مذهب فلسفي سوقي معاصر (...) وتقوم البراغماتية على أن (...) النجاح المادي أكثر أهمية من التفكير المنطقي..." (ص515). وقد جاء في تعريف السوقي عنده ما يلي: "السوقي: كل شيء مبتذل، ولا يعبأ بالثقافة والتهذيب، ومنسوب إلى السوق، أي كل شيء شعبي" (ص534).

السارترية: " مذهب فلسفي ينسب إلى جان بول سارتر أبرز المتحدثين باسم الوجودية الفرنسية في الفلسفة والأدب والمسرح والرواية، وهي فلسفة ملحدة..." (515).

السوريالية: "نزعة أدبية متطرفة، تدين بالحرية المطلقة، والفوق الواقعية، والخروج على كل عرف وتقليد (...) وتحتقر الأساليب السائدة (...) وتسخر من العقل والمنطق (...) وشعراؤها يستمدون تجاربهم من الحكم (؟) واللاشعور، دون اهتمام بالإيقاع والموسيقى، ولا بنظار الكلمات والتقفية؛ فهم هنا يعارضون أصحاب النزعة السريالية" (؟؟؟!!).

تعكس الكلمات التي وضعنا تحتها خطا الأحكام المسبقة الطائشة. مبعث الحكم الأول هو الخلط بين دلالة الأساطير كما نعتت في القرآن في سياق محدد ومفهوم الأسطورة في النقد الأدبي خاصة وعند الأنتروبولوجيين عامة. وإلا فكيف سيفسر المصنف للقارئ أن هذه "الأباطيل" وهذه "الفلسفة الجاهلية" هي -حسب تعبيره- "المادة الخام التي يمكن أن تكون قوام الأدب"؟ التغليط الثاني هو "كون الأساطير أحاديث لا نظام لها"، مع العلم أن دراسي الأساطير بدءا من ليفي ستراوس حتى كارل يونغ بذلوا جهودا مضنية للكشف عن "معنى" الأساطير، وعن النظام الذي تخضع له.

الحكم الثاني، أي سوقية البراغماتية، يمكننا أن نثير بصدده أسئلة من قبيل إذا كانت سوقية، فقد أنتجت فلاسفة يحظون بالاحترام داخل بلدهم (الولايات المتحدة الأمريكية) وخارجه، من عيار جون ديوي وشارلس ساندر بورس، حتى لا نذكر غيرهما، بل إن البراغماتية هي **فلسفة الفلسفة** الأمريكية، وفق تعبير دولودال[10] (انظر الفلسفة الأمريكية...). من زواية أخرى نذكر بأن بورس بنى نموذجه السيمائي على المنطق الرياضي، ولا يمكن للمثقف المعاصر - وهو الموجه إليه المعجم- أن ينكر التأثير القوي الذي مارسه ما أضحى متعارفا عليه بالسيمائيات الأمريكية[11] من تأثير في الدرس النقدي واللساني عامة. فكيف يجوز لنا بعد هذا وغيره نعت البراغماتية بالسوقية؟

أما الفلسفة التي نعتها بالإلحاد فقد غزت في فترة زمنية محددة العالم العربي فكرا وأدبا، وترجمت عنها مقالات وكتب، وقدمت في شأنها أطروحات... هذا فضلا عن التعمية التي مارسها المصنف على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية التي مهدت السبيل لظهورها وتوسعها.

وأما السوريالية فقد قدمت من خلال نعت "التطرف"، ومن خلال أفعال سلبية من قبيل "تحتقر"،

"تسخر" كما لو أن المقام مقام تأليب القارئ على السوريالية؛ أما لماذا هي متطرفة – لو سلمنا بأنها كذلك – ولماذا تحتقر وتسخر... فلا نجد عنه جوابا على الرغم من أنه الأهم. يضاف إلى السابق ذكره أن الطريقة المعتمدة في التعريف من مخاطرها إدراك السوريالية كما لو كانت لعبا ولهوا مجانيا؛ أما المكتسبات التي تحققت للأدب والفن عامة بفضل السوريالية فلا حديث عنه ولا عن أعلامها... سؤال أخير: ما هو الغرض الذي يخدمه هذا النوع من التعريف؟ وكيف سيفهم القارئ السطر الأخير من تعريف السوريالية؟

3-4-7 التعريف المتضخم

وهو في الحقيقة ناجم عن تضخم مصطلحي أقرب إلى الحشو بحيث تنتفي صفة التماسك والأناقة والوحدة المفترضة في المعجم المختص. وهو تعريف المفهوم مترجما بمصطلح عربي ثم تعريفه بمصطلح أعجمي معرب، والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها: الحوار، الديالوج؛ الحديث المنفرد، المونولوج؛ البراغماتية، الذرائعية؛ الرحلة، أدب الرحلة؛ الترجمة الذاتية، السيرة الذاتية؛ المسرحية، المسرحية...

على أننا سنكتفي بمثال واحد حتى ينوب المذكور عن غيره:

البراغماتية: "مذهب فلسفي سوقي معاصر، تؤكد النتائج العملية، وتقيس القضية بنتائجها العملية. وتعني باليونانية الفعل أو العمل. وترجمتها إلى العربية "الذرائعية. ومن أبرز دعاتها في أمريكة الفيلسوف "وليم جيمس" (1842-1907) وشارلس ساندرس [معلوم أن المقصود هنا هو بورس] (1839-1914) وفي رأيهم أن ليس هناك معرفة أولية في العقل تستنتج منها نتائج صحيحة، بغض النظر عن جانبها التطبيقي، بل الأمر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للإنسان مشكلاته. يقول وليم جيمس: "إن معنى مفهوم ما بأكمله يعبر عن نفسه في نتائجه العملية. وهي نتائج إما أن تأخذ شكل سلوك يوصى به، أو شكل خبرة يمكن أن نتوقعها".

الذرائعية: ''الذريعة هي الوسيلة، وجمعها الذرائع. والذرائعية مذهب جون ديوي الذي يقرر أن الأفكار والنظريات والمعارف والنتائج والغايات وسائل وذرائع دائمة لبلوغ غايات جديدة. وأن معيار صدق الأفكار والآراء هو في قيمة عواقبها العملية، والعلة الذرائعية هي العلة الأداة لإحداث النتيجة. والمنطق الذرائعي هو الذي يبني أحكامه على التجربة ويرى أن الحقيقة تعرف بنجاحها، وأن الله موجود إذا كان وجوده مفيدا لانتظام المجتمع''.

الملاحظ أن التعريف جعل الذرائعية وقفا على جون ديوي والبراغماتية على وليم جيمس وشارك ساندرس بورس؛ وهذا معناه أننا أمام فلسفتين كل منهما مستقلة بذاتها، على الرغم من قوله عن البراغماتية "وترجمتها إلى العربية الذرائعية''(؟) مما يعني أنهما شيء واحد. يضاف إلى هذا أن هؤلاء الأعلام الذين ذكرهم أسهموا كل بحظ معين في إقامة صرح الفلسفة البراغماتية، وإن كانت الدراسات المهتمة بالفلسفة الأمريكية تنسب إلى بورس الحظ الأوفر في بناء ذاك، وتبرز في الوقت ذاته اتكاء زملائه على أطروحاته الفكرية وإشراقاته.

وقبل ترك هذا النوع من التعريف لا بد من الإدلاء بملاحظتين، أولاهما أن المهتمين باللسانيات يترجمون المصطلح تارة بالذرائعية ومنهم عبد القادر الفاسي الفهري، ومنهم من يترجمه بالتداوليات وعلى رأسهم طه عبد الرحمن وأحمد المتوكل، وقد تبنى نقاد الأدب، في المغرب على الأقل، هذه الترجمة وأشاعوها في مؤلفاتهم، سيما من تتقاطع دراساتهم والتداوليات كمحمد مفتاح وسعيد يقطين وسواهما. والثانية أن المصنف لم يذكر وجوه الاتصال بين البراغماتية والنقد الأدبي. ونحن نعلم أن عددا لا يستهان به من المصطلحات البراغماتية اقتحمت الدرس النقدي اقتحاما، وأشهر هذه على الإطلاق مصطلح السياق.

وبعد، ننبه إلى أن المصنف ذكر في متن التعريف اسم شارلس ساندرس مجردا من اسمه "بورس" ولسنا ندري سببا لذلك ونتمنى أن يكون الخطأ خطأ آلة.

3-4-8 التعريف المتكرر

وهو ناتج في الحقيقة عن تكرير المصطلح نفسه بتعريفين يضمان مؤشرات "توحي" باختلاف مفهوميهما، بينما العكس هو الصواب، أي أنهما يحيلان إلى مفهوم واحد. بل إن المصنف يرتكب بعض الأخطاء عند تعريف أحدهما أو كليهما كما سنرى. والمثال الذي سنقف عنده هو مصطلح "المسرحية"، منبهين إلى أننا رمزنا إلى تعريفه الوارد في الصفحة 786 " أ "، وعلى الوارد في الصفحة 789 "ب".

المسرحية:

أ - جنس أدبي عريق عند الإغريق حديث عند العرب.

أ - قصة تمثيلية أساسها الحوار وليس السرد ولا الوصف.

ب - قصة حوارية أدبية بشكل درامي، تقوم على حبك حادثة يرسمها الممثلون، بنثر أو شعر، يقصد بها أن تعرض على خشبة المسرح، يؤديها أشخاص ممثلون.

أ - كلمة "مسرحية" عربية تعني عند الإغريق قديما "دراما" وتؤدي معنى الحدث أو الفعل. لها محوران: المكان الذي تجري فيه الدراما، والزمان الذي يدور فيه الحدث.

ب - كلمة "مسرحية" ترجمة حديثة لكلمة "دراما" التي تعني في الأصل الحركة.

أ - المسرحية تختلف عن التمثيلية في أن الأولى يشترط فيها وجود المسرح في حين أن التمثيلية لا يشترط فيها ذلك، ولكنهم اليوم لا يفرقون بينهما.

ب - وهو [المسرحية] مرادفة لكلمة تمثيلية.

أ - كانت تمثيلية يقوم بها الزارعون أيام الحصاد أو في موسم القطاف تعبيرا عن سرورهم.

ب - ترجع جذور المسرحية إلى طقوس دينية وثنية، كان الإغريق يؤدونها لإله الخمر خلال موسم الحصاد.

أ - واكب المسرح ظهور الشعر الغنائي، وتطور هذا الشعر إلى هجة وإثارة الضحك فكانت الملهاة أو الكوميديا، بينما تحول الشعر الغنائي إلى شعر

في المديح فكانت المأساة أو التراجيديا. ولا فرق من الوجهة الفنية بين النوعين.

ب - بعد تطورها [المسرحية] انقسمت إلى قسمين أساسين هما: التراجيديا أو المأساة، والكوميديا أو الملهاة. ولكل نوع هدف ومسار من حيث المضمون وإن كانتا متفقين من حيث الفنية.

أ - تجمد المسرح في عهد ظهور السيد المسيح حينا من الزمن، ثم عاد إلى نشاطه.(...) وجرت عملية إحياء المسرح في عصر النهضة.

تأسيسا على ما تقدم نسجل الملاحظات الآتية:

- هل هي قصة تمثيلية أو قصة حوارية؟ فقد تعاون على تحديد المفهوم مصطلحان هما القصة والتمثيلية. وعلينا أن نفحص كليهما. يقول: "القصة إحدى طرق التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ووصف الحياة. وقد سبقت الملحمة والأسطورة والمسرحية، وهي أصل لها.(...) وتعتمد القصص على السرد والوصف بخلاف المسرحية. (ص 707). ولسنا ندري ما المقصود عنده بأن القصة "أصل لها" (أي الملحمة والأسطورة والمسرحية)؛ فإذا كان المقصود أن هذه خرجت من جبة القصة، وأن القصة منها تولدت تلك فهذا أمر يحتاج إلى نظر، وإلى حجج دامغة، لأنه يرتبط بنشوء وترقي الأجناس الأدبية. الأمر الثاني أن المصنف وضع فصلا صارما بين القصة التي عمادها السرد والوصف والمسرحية، ومن ثم فالمسرحية ليست قصة.

يقول عن التمثيلية "جنس أدبي مؤلف من النثر أو الشعر، أو منهما معا يدخل فيه حوار ومشاهد وشخوص وليس شرطا أن تمثل على الخشبة، وإلا دعيت مسرحية" (ص282). ومن هنا فالفرق الحاسم بينهما هو العرض المسرحي المشترط في المسرحية، والعكس في التمثيلية. وبناء على ذلك نخلص إلى أن المسرحية ليست تمثيلية.

يترتب على هذا أن استراتيجية التعريف التي تبناها المصنف فاشلة فشلا ذريعا لأنها استراتيجية ملتبسة، على أقل تقدير. ويمكن أن تصدق هذه الملاحظة على "قصة حوارية"، أي مفهوم القصة يضاف إليه الحوار. ومعناه أن كل قصة قابلة لأن تكون مسرحية ما دامت حوارية، والحال أن الحوار ما هو إلا عنصر من عناصر أخرى تمنح المسرحية هويتها.

الجزء الثاني من التعريف يقوم على ثنائيتين: عراقتها عند الإغريق / حداثتها عند العرب، والثانية أن المسرحية تختلف عن التمثيلية / المسرحية مرادفة للتمثيلية. فهل هي مختلفة أم مرادفة؟ وعليه فمن الضروري رفع هذا التناقض البين المسرحية تمثيلية. المسرحية ليست تمثيلية!!

أما القسم الخاص في التعريف بأصل المسرحية فيربط تارة بينها وبين الحصاد وطقوسه، وتارة بينها وبين إله الخمرة. فإذا كان الأول هو أصل المسرحية فهو مشترك بين كثير من الحضارات والثقافات، والسؤال إذ ذاك هو لم أنتجت الاحتفالات هناك المسرح و لم تنتجه في مكان (أو أمكنة أخرى)؟ على أن المهتمين بالمسرح درسا وتنظيرا ونقدا يتفقون على ارتباط أصل المسرحية بتقديم آيات الطاعة والحمد لإله الخمر باخوس.

القسم الثالث من التعريف يتصل بنضج المسرحية واستوائها عند الإغريق فتفرعت إلى ضربين

متمايزين هما التراجيديا والكوميديا. ولكن المصنف ربط ظهور الملهاة بالشعر الغنائي الذي "تطور إلى هجة وإثارة الضحك فكانت الملهاة أو الكوميديا" وقرن المأساة أو التراجيديا بتحول "الشعر الغنائي إلى شعر في المديح" [أو لم يقل إن الشعر الغنائي هو ذاك الشعر الذي ينظم ليتغنى له؟] ففضلا عن ما في هذا من خطل وخبط نكتفي بالإشارة إلى أنه عاد بنا قرونا إلى الوراء، حيث كان المترجمون وشراح أرسطو يعتبرون الكوميديا هجاء والتراجيديا مدائح فهل من يؤس بعد هذا؟؟

القسم الأخير من هذا التعريف يتضمن مغالطة غريبة لم نعثر لها على أثر في الكتب التي تؤرخ للفن المسرحي، وهي قوله: "تجمد المسرح في عهد ظهور السيد المسيح حينا من الزمان، ثم عاد إلى نشاطه" (ص789) فالقارئ قد يظن، بل سيظن أن لظهور السيد المسيح علاقة مباشرة بجمود المسرح، وأن ظهوره هو سبب ذلك!! هذا بينما الفترة التي تراجع فيها المسرح ترتبط بسقوط روما (476م)، ودام التراجع حتى مطالع عصر النهضة. وكان للكنيسة دور أساسي في انتكاسة المسرح كما في نهضته فيما بعد. وحتى يتضح الأمر نوثق ما حدث بالاستشهاد الآتي: "سقطت روما ولكن الكنيسة بقيت لتصبح قوة كبرى تسيطر على الحياة في أوروبا ولتظل ذات تأثير في هداية الناس وقيادتهم خلال الألف سنة التالية (...) والواقع أن الكتابة المسرحية، أيا كانت الأسباب ظلت منذ وفاة سنكا [لوكيوس آنايوس سنكا L. A. SENECA 4 ق.م - 65 ق.م. وكان كاتبا مسرحيا وقائدا من قادة الرواقيين وأستاذا للأمبراطور نيرون] حتى بداية ما يعرف بالعصور الوسطى غير موجودة على الإطلاق. ولا بد أن يكون لمثل هذا الحكم العام بعض الاستثناء (...) ومع ذلك فليس من الخطأ على العموم أن نقول إن العصور الوسطى كانت مظلمة حقا بالنسبة لتاريخ الكتابة المسرحية. ومع هذا فالغريب ألا يرجع الفضل في ميلاد الدراما الحديثة إلى فرق الممثلين المتجولين ولا إلى روزفيتا، بل إلى الكنيسة نفسها، وهي التي كانت صاحبة أكبر أثر في القضاء على المسرح. ففي لحظة ما خلال القرن العاشر (م) دخلت على طقوس قداس الفصح الكنسية مسرحية صغيرة من أربعة سطور تصور قيامة المسيح في أبسط صورة درامية ممكنة. والظاهر أن المسرحية الصغيرة أحرزت نجاحا، فسرعان ما حلت طقوس القداس في عهد الميلاد وفي غيره من الأعياد المقدسة بشيء من التمثيل. وبالرغم من كل القيود الدينية وغيرها انطلقت من جديد قوى الخلق لدى الكاتب المسرحي وبدأت تعمل عملها في هذه المسرحيات..."[12]. لا يحتاج هذا النص إلى أي تعليق. فالغرض من إدراجه هو توضيح فداحة الخطأ المرتكب في حق القارئ والمسرح، والسيد المسيح!

3-4-9 التعريف المشتت

نقصد به وجود مصطلحات متقاطعة من حيث المفهوم، دون اجتهاد المصنف ليعكس التعريف هذه الحقيقة. أي أن التعريف لا يهتم بأنواع العلاقات القائمة بين المصطلحات، مما يخلف فهما مشتتا لدى القارئ مستعمل المعجم باعتقاده أن كل مصطلح يعد جزيرة قائمة بذاتها. ولإيضاح ذلك نقدم الأمثلة الآتية: التيمة، الفكرة المهيمنة، المحور، المضمون، الموضوع،

المحتوى.

التيمة: "هي الفكرة الأساسية والمحورية في عمل أدبي ما. وتطلق على الفحوى التي بنيت عليها قصة أو أي عمل أدبي". (ص297).

الفكرة المهيمنة: "هي الفكرة التي تعاود التكرار في نص أدبي (ص691).

المحتوى: "هو المضمون أو الفحوى، ويقابله الشكل".(ص768).

المحور: "ما يضعه الأديب نصب عينيه في معالجة قضية وكل موقف من مواقفه. فقصص المنفلوطي تدور في محور اجتماعي، وقصائد عمر بن أبي ربيعة محورها الغزل. هذا المحور هو الذي يثير الأديب ويدفعه إلى صنع عمله الأدبي وكلما تعمق في خط محوره ازداد عمله إبداعا (...) والمحور ليس مقصورا على الأدب، بل إنه يتضمن الفنون جميعا من رسم ونحت وموسيقى ومسرح".(ص770).

المضمون: هو المعنى الذي يقصده المؤلف في عمله الأدبي، ويتضمن مجموعة من العناصر التي تؤسس الشكل وتحدد وجوده. وهو الذي يصنع بنية الشكل الذي هو المظهر الأسلوبي والفني للعمل. وبدون الشكل لايبدو المضمون، ولا يمكن للشكل أن يؤدي عملا أدبيا بنفسه؛ فالواحد منهما يتمم الآخر. وإذا كان المضمون هو المعنى، فإن الشكل هو الأسلوب بما في ذلك الألفاظ والعبارات". (ص798)

الموضوع: "هو الفكرة العامة التي يبنى عليها العمل الأدبي، وهو ينطلق من الذات، أو من المحيط، وتدخله العاطفة وجزئيات لا بد منها لكمال الفكرة. ولكل عمل أدبي موضوع. فموضوع شعر بن أبي ربيعة هو الغزل، وموضوع قصص المنفلوطي اجتماعي، والموضوعات التي يدور حولها الأدب الروسي إنساني عامة. والموضوع هو المادة الكتابية، والأسلوب هو بناء هذا الموضوع. وهو يقبل التكرار، بمعنى أن الموضوع الاجتماعي ليس خاصا بواحد، كما أنه متعدد الجوانب". (ص841).

جلي أن هذه المصطلحات متقاطعة متداخلة، ولكن إيرادها حسب ترتيب أبجدي لا يمكن القارئ من إدراك ذلك، هذا بينما يمكنه تحريرها من الترتيب الأبجدي من ذلك. ومع ذلك نشير إلى أن الصياغة التي اعتمدها المصنف في تعريف كل مصطلح مصطلح لا تساعد كثيرا على تبين نوع العلاقة القائمة بينها. باعتماد هذه الصياغة يمكن التقريب بين مصطلحي المحور والموضوع. ذلك أن المثالين المعتمدين للتوضيح تكرارا في كليهما "ابن أبي ربيعة" و "المنفلوطي"؛ ثم بين الموضوع والمضمون، وبين التيمة والفكرة المهيمنة من جهة كونهما "فكرة". الأولى "أساسية ومحورية" والثانية " تعاود التكرار في نص أدبي"، والعنصر المشترك بينهما هو هيمنة الأولى وثبات الثانية طوال النص. ويمكن أن نلحق بهما " الموضوع" من حيث كونه هو الآخر" "فكرة عامة يبنى عليها العمل الأدبي"؛ ثم بين المحتوى والمضمون، ما دام الأول "مضمونا أو فحوى". ومع ذلك فإن بين هذه المصطلحات تمايزات تحتفظ لكل واحد منها بهويته، ويكفي في هذا الصدد التنبيه إلى وجود نوعين من التحليل يسمى أحدهما "تحليل المحتوى" والآخر "التحليل التيماتي"، أما الفكرة المهيمنة فهي أقرب إلى التحليل الأسلوبي المعتمد على الإحصاء.

وبناء على ما تقدم يمكن اعتبار مصطلحي - المضمون أعم من التيمة- الفكرة المهيمنة، والمحور -في هذا التعريف- أعم منهما لأنه يرتبط بإنتاج الكاتب كله أو أغلبه، لا بعمل واحد. وهكذا نحصل على الترتيب العمودي الآتي الذي يراعي التدرج من الأعم إلى الأخص:

المحور
المضمون - المحتوى
التيمة
الفكرة المهيمنة

وعلى هذا النحو نبني تراتبية ممكنة بين هذه المصطلحات، على الرغم من الفروق القائمة بينها.

3-4-10 التعريف المسروق

هو التعريف الذي "يضعه" المصنف محررا إياه من القوسين أو المزدوجتين علامة على أنه أخذه أو نقله من مكان آخر، دون ذكره. وكثيرا ما يقع هذا في "المعجم المفصل..."، بل هو الغالب فيه! وسنكتفي بمثالين اثنين حتى يتبين القارئ المقصود ويحتاط لنفسه أيضا.

التوتر: "... هوعند نقاد الأدب الغربيين: التشاد بين الحبكة في القصيدة أو المسرحية أو الرواية التي تؤدي (كذا) إلى ما يسمى بالتشويق. وعلى هذا يصبح النص الأدبي سلسلة من التوترات، كل منها يؤدي إلى ما يليه. ويرى آخرون أن التوتر نتيجة لتفاعل الوزن والمعنى" (التونجي، ص290).

التوتر: "عند نقاد الأدب في أوروبا: ذلك التشاد بين أجزاء الحبكة في القصيدة أو المسرحية أو الرواية الذي يؤدي إلى ما يسمى بالتشويق.ويمكن اعتبار الأثر سلسلة من التوترات يؤدي كل منها إلى إيجاد ما يليه. وهناك رأي بأن التوتر في الشعر نتيجة لتفاعل الوزن مع المعنى بحيث إن البحر أو التفعلية، ما هو إلا مظهر من مظاهر التقاء الرسالة التي يريد الشاعر أن ينقلها والوسائل التي توجد تحت تصرفه من أجل ذلك من مجاز إلى موسيقى شعرية إلى معان مصرح بها وتلميحات خفية... الخ" (مجدي وهبه، ص564).

البنيوية: "تدخل في ميدان علم اللغة، وهي مذهب يعتبر اللغة مجموعا مركبا لعناصر مترابطة، بحيث لا يمكن تحديد أي عنصر بمفرده ولا تعريفه، بل بعلاقاته مع العناصر الأخرى التي تؤلف هذا المجموع، ودخلت ميدان علم الأسلوب حيث استخدمها علماء اللغة أساسا للتمييز الثنائي الذي يعتبر أصلا لدراسة النص دراسة لغوية وهذا التمييز الثنائي هو ما بين اللغة والكلام، أو بين الكلام والنص، أو بين القدرة الكلامية والأداء الفعلي للكلام، أو بين مفتاح الكلام والرسالة الفعلية". (التونجي، ص195).

التركيبية، البنيوية: "هي مذهب من مذاهب منهجية الفلسفة والعلوم مؤداه الاهتمام أولا بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له (...) وقد امتدت هذه النظرية إلى علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة حيث استخدمها العلماء أساسا للتمييز الثنائي الذي يعتبر أصلا لدراسة النص دراسة لغوية. وهذا التميز

هو بين اللغة والكلام -في اصطلاح G. Guillaume- أو بين نظام الكلام والنص نفسه -في اصطلاح هيلمسلف L.Hjelmslev - أو بين القدرة الكلامية والأداء الفعلي للكلام - في اصطلاح نوام تشومسكي N. Chomsky - أوبين مفتاح الكلام codeوالرسالة الفعلية message في اصطلاح رومان ياكويسون R. Jakobson".

نكتفي بهذا القدر للبرهنة على أن "المصنف" نسخ تعريف مجدي وهبه للبنيوية، بل الأصح أنه قام بعملية "توليف" بين تعريف هذا الأخير وتعريف ميشيل عاصي وإميل بديع يعقوب في معجمهما **"المعجم المفصل في اللغة والأدب"**. وقد لجأ إلى "حيلة" هي المناوبة بين فقرة مأخوذة من ذا والفقرة الموالية لها مأخوذة من ذاك!

إنه لمن المؤسف حقا أن يعتمد معجم في الأدب صدر سنة 1993 على معجم صدر قبله بعشرين سنة بالتمام والكمال من أجل تعريف غدا نارا على علم. أن يعتمد عليه وكأن لم يقع في حقل النقد الأدبي العربي جديد، أي كما لو أن البنيوية ما زالت مجهولة أو شبه مجهولة على الرغم من أن المقالات والمؤلفات المترجمة حول البنيوية والدراسات التي تقارب الشعر أو السرد من منظور بنيوي غدت مشهورة منذ ما لا يقل عن سبعة عشر عاما أو أقل من ذلك بقليل. فلماذا تجاهل كل هذا التراكم ونسخ تعريف وهبه الذي تم في وقت ما زالت فيه البنيوية تتلمس طريقها إلى العالم العربي تلمسا محتشما؟؟

إن النسخ "غير الواعي" -إن جاز التعبير- أوقع المصنف في أخطاء عدة منها:

أ - إسقاط أسماء الأعلام من التعريف: هلمسلف، جاكوبسون، شومسكي، مع الاحتفاظ بالمصطلحات التي ترجمها عنهم وهبه.

ب - استعمال التونجي "النظرية التركيبية" بدلا من "النظرية البنيوية"؛ فإذا كان وهبه قد استعمل هذا المصطلح فلأنه وضع مقابلا لـ structuralisme التركيبية.

ج - ذكره كتاب رولان بارت "Le degré zero de l'écriture"، والسكوت عن ترجمتيه المشرقية والمغربية إلى اللغة العربية.

3-4-11 التعريف المخروم

هو ذلك التعريف الذي ترد ضمنه مصطلحات لا شيء في طريقة الكتابة أو غيرها ينبه القارئ المستعمل إلى أنه أمام مصطلحات، لا كلمات عادية. ومثل هذا كثير في المعجم المعني. ولسنا ندري كيف يمكن للقارئ فهم التعريف وإدراك المفهوم إذا كانت بعض الكلمات الواردة فيه مستعملة اصطلاحيا دون إعلامه بذلك. ومن ثم تكتنف التعريف فراغات لن يتمكن القارئ وحده من ملئها.

في تعريف البنيوية مثلا وردت المصطلحات الآتية: اللغة، الكلام؛ نظام الكلام، النص؛ القدرة الكلامية، الأداء الفعلي؛ مفتاح الكلام، الرسالة الفعلية؛ الوظيفة الشعرية؛ الرسالة الشعرية. و لم يوضع لأي منها التعريف الذي يستجيب لمقامها الجديد.

إلى جانب هذه نذكر المعجمية الحديثة (ص 337)؛ والخطاب (ص523)؛ والمتلقي (ص405)؛

واللسانيات العامة (ص94)؛ ومستويات الخطاب (ص95)...الخ.

خلاصات:

أ - يظن القارئ أن النية المبيتة (الإساءة إلى المعجم المفصل...) تحكمت في عملنا ووجهته هذه الوجهة، حتى إنها حالت دون ذكر إيجابيات المعجم المعني. وردنا على ذلك هو دعوة القارئ إلى تصفحه، فلربما اكتشف ما لم نتمكن نحن من اكتشافه!

ب - إن التعريف في المعجم لا ينضبط لأي معيار من معايير التعريف، باستثناء الفوضى والاضطراب... وبناء عليه فإن ركنا رئيسا من أركان التأليف المعجمي ينهار، وإذا انهار فما الذي يتبقى من المعجم؟

ج - من "حسنات" هذا المعجم أنه "لخص" المشكلات والسلبيات التي قد تعترض سبيل التأليف المعجمي المختص، حتى يتفاداها الراغبون في الإقدام على هذا العمل مستقبلا!

د - يمثل هذا المعجم درجة من درجات الاستخفاف بالقارئ واحتقاره من ناحية، واحتقار المصنفين في هذا الباب بالترامي على إنتاجهم وانتهاك حرمته.

الهوامـــش

1 – نجيب العوفي : ظواهر نصية. ص8.

2 – انظر عبد العالي بوطيب: إشكالية المنـــهج في الخطـــاب النقدي، عالم الفكر، مـــج. 23/1994 ص.ص. 400-466.

3 – محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب.

4 – مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب.

5 – محمد حلمي هليل: نحو خطة منهجية لوضع معجم ثنـــائي متخصص، مجلة المعجمية. ع. 8/1992. ص165.

6 – طالب بن عثمان: علم المصطلح بـــين المعجميـــة وعلـــم الدلالة. ضمن "تأسيس القضية الاصطلاحية". ص93.

7 – ج. ساكر 1990.

8 – للتفصيل انظـــر :A Handbook to literature. C. HUGH HOLMAN et autres

9 – ميشيل عاصي وإميل بديع يعقوب: معجم المصطلحـــات اللغوية والأدبية.

10 – انظر مثلا: G. DELEDALLE, La Philosophie Américaine 1983

و M. LUDWIG, La Philosophie Américaine 1967

11 – انظـــر مثلا محمـــد المـــاكري (رحمـــه الله): الشـــكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العـــربي بيروت 1991.

12 – هوايتنج فرانك .م. المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمـــة كامل يوسف وآخرون ص 41-42.

المراجـــع

– بن عثمان، طالب: علم المصطلح بين المعجمية وعلـــم الدلالة: الإشكالات النظرية والمنهجية. ضمـــن تأســـيس القضية الاصطلاحية. بيت الحكمة تونس 1989.

– التونجي، محمد : المعجم المفصل في الأدب. دار الكتـــب العلمية بيروت لبنان 1993.

– عاصي، ميشيل وإميل بديع يعقوب: المعجم المفصـــل في اللغة والأدب. دار العلم للملايـــين. بـــيروت لبنـــان 1987.

– العوفي، نجيب: ظواهر نصية. عيون المقالات. البيضـــاء 1992.

– هليل، محمد حلمي: نحو خطة منهجية لوضـــع معجـــم ثنائي متخصص: تطبيق على اللسانيات. مجلة المعجمية. ع. 8/1992.

– هوايتنج، فرانك .م. المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف، رمزي مصطفى، دريني خشـــبة، بـــدر الديب، محمود السباع. دار المعرفة، القاهرة 1970.

– وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنـــان بيروت 1974.

- DELEDALLE, Gerard, La Philosophie Américaine. ed. L'age d'Homme. Lausanne 1983.
- HOLMAN, C. Hugh, A Handbook to Literature. Macmillan Publishing Company. NewYork 1986.
- LUDWIG, Marcuse. La Philosophie Américaine. ed. Gallimard 1967.
- SAGER, Juan C. A Practical Course in Terminology Processing, John Benjamins Publishing Company. Amsterdam / Philadelphia 1990.

المحـور الثالـث

تعريب المصطلحات

* إشكالات تأسيس علم المصطلحات في الثقافة العربية المعاصرة

د. عبد السلام أرخصيـــص

*مصطلحات السكة والصياغة وتطور الدلالة

د. الموساوي العجلاوي

*المصطلح العلمي بين التأصيل والتجديد

د. إدريس نقـــوري